ماهنامه ستاره سینما

دربارهٔ « سینمای نو »
شمارهٔ ششم ـ فروردین ۴۶ ـ بها ۲۰ ریال

■ پائولا پرنتیس بهترین هنرپیشه زن سال گذشته بخاطر فیلم «ورزش مورد علاقه مردها»

«سینمای نو» انتخاب میکند...

■ لارنس آلیویر بهترین هنرپیشه مرد برای فیلم «بانی لیک گمشده»

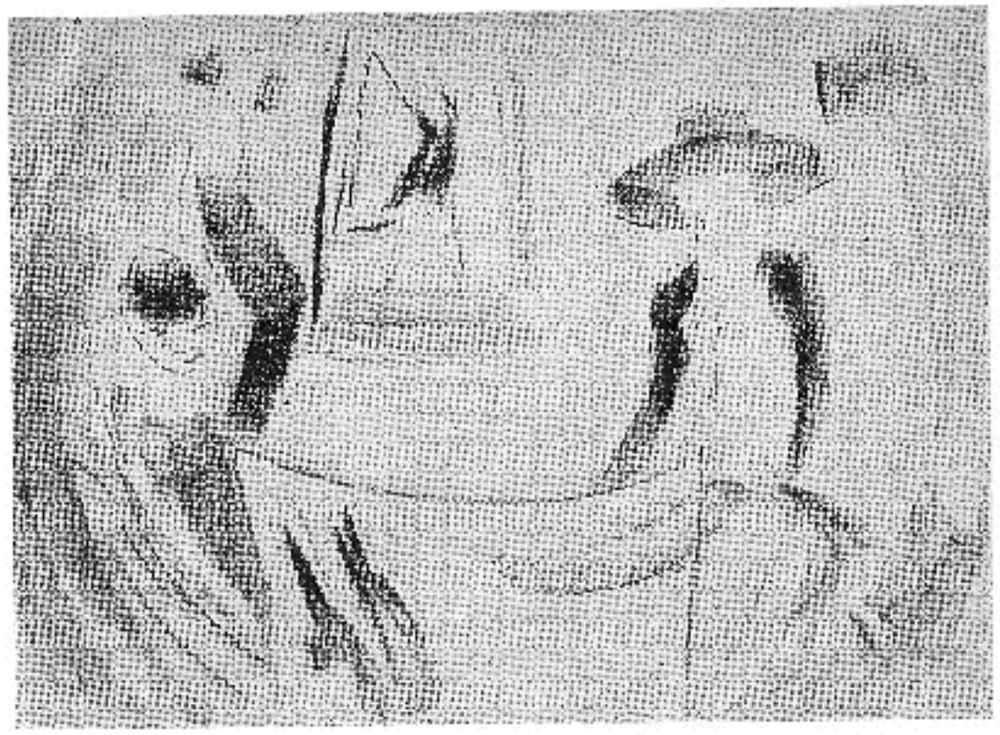
● «سینمای نو» اینک در آغاز سال جدید و در اولین سال حیات مطبوعاتی خود، دست به «انتخاب سال» میزند.

این انتخاب، شامل رشته‌های مختلف خواهد بود، که خواهد آمد، و برای انتخاب در هر رشته، فیلم‌های سال گذشته دقیقاً مورد بررسی قرار گرفته است.. و چنانکه خواهیم دید نهایت سعی و کوشش در آن بوده که تمام جهات مورد نظر قرار گیرد... بعلاوه در این فهرست، تمام فیلم‌های مهم سال گذشته، هریک مقام خود را احراز کرده‌اند، و آنچه که بنظر ما نمیتوانست از این فهرست دور بماند، بصورت امتیازگیری و تذکر، جمع آمده، و باین ترتیب میتوان گفت که هیچ فیلمی از هیچ بابت، از نظر ما دور نمانده است.

مسئلهٔ قابل ذکر بعدی، اینست که در این فهرست ما فقط فیلم‌هائی را منظور داشته‌ایم که در سال گذشته **برای اولین مرتبه و بزبان فارسی** نمایش داده شده باشند. بنابراین فیلم «۸/۵» در فهرست منظور نشده است، زیرا میتوان نمایش آنرا، یکنوع نمایش خصوصی طویل المدت، نام نهاد و همچنین است فیلم‌هائی که در جشنواره‌های انجمن های فرانسه و ایتالیا بنمایش گذارده شده‌اند، که جداگانه بآن میپردازیم.

نیز فیلم‌های تکراری را منظور نداشته‌ایم، وگرنه فیلمی چون «مقبرهٔ هندی» اثر «فریتز لانگ» میتوانست از بسیاری جهات از امتیازات فراوانی برخوردار شود..

سخن آخر آنست که در تنظیم این «انتخاب»



■ طرح صحنه برای فیلم «پیشخدمت» از ریچارد مک دونالد

دقت نظر بسیار ، مبذول گردیده و امید آنست که با ادامهٔ حیات خود تا سال ، و سال‌های دیگر، همه ساله انتخاب خود را عرضه دارد.

«سردبیر»

بهترین فیلم در سال گذشته

● فیلم شب اثر **میکل آنجلو آنتونیونی** بدین ترتیب «آنتونیونی» بعنوان بهترین کارگردان سال میتواند شناخته شود.

امتیازها

● این سه کارگردان بخاطر این سه فیلم بترتیب: ۱ ـ رابرت آلدریچ (ستیز با سرنوشت) ۲ـ هووارد هاکز (ورزش مورد علاقهٔ مردها) ۳ـ بیلی وایلدر (احمق مرا ببوس)

● و این کارگردانان بخاطر این فیلمها در مراحل بعدی قرار دارند (بترتیب حروف الفبا)، فرانکلین شافنر (سردار سرنوشت) کوستا گاورا (حادثه‌ای در ترن) پیتر کلنوپل (هتل بهشتی) جوزف لوزی (پیشخدمت مودستی بلز) جری لوئیز (سه نفر روی نیمکت).

● همچنین این دو کارگردان تازه وارد را بخاطر فیلمهایشان فراموش نمیکنیم:

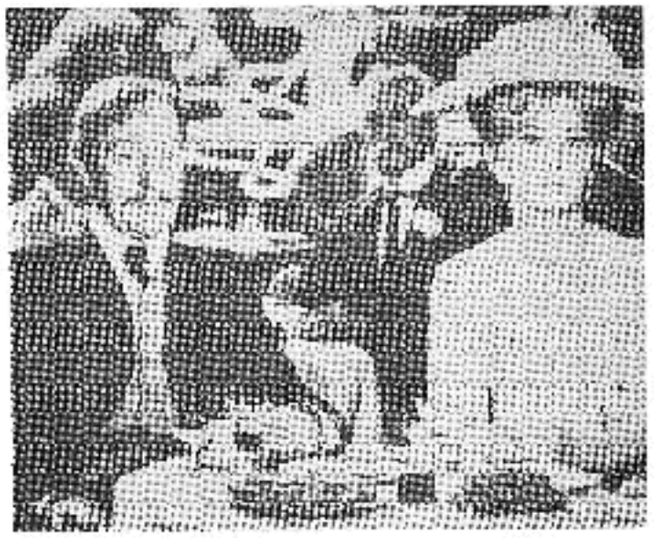
جری تورپ (ماجرای ونیزی) ژان شارل دودرومه (استانیسلاس، مأمور مخفی)

بهترین هنرپیشه مرد

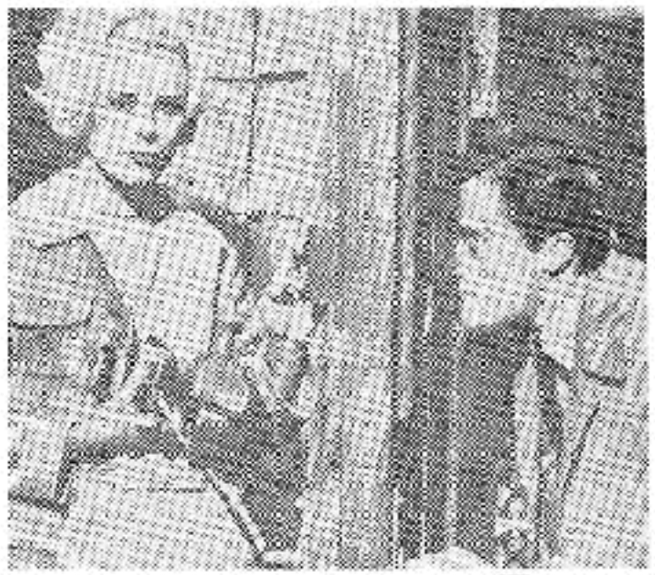
● **لارنس آلیویر** بخاطر بازی در فیلمهای «بانی لیک گمشده» و «دوران آشفتگی».

● و بعد بیشترین امتیاز را «مارچلو ماستروپانی» میآورد

■ صحنه از فیلم «پیشخدمت» ـ فیلمبردار: داگلاس اسلوکومب



■ «هتل بهشتی» فیلمبردار : هانری‌دکا



■ «ماجرای ونیزی» آهنگساز : لالوشیفرین

بهترین نویسندهٔ داستان فیلم

● بیلی وایلدر و آی.ا.ل.دایموند شترکا بخاطر فیلم «احمق مرا ـ ببوس» .

بهترین فیلمبرداری

● سیاه و سفید : داگلاس اسلوکومب بخاطر فیلم «پیشخدمت» .

● رنگی : هانری‌دکا بخاطر فیلم «هتل بهشتی»

بهترین آهنگ متن فیلم

● «ماجرای ونیزی» اثر لالوشیفرین .

● و همچنین این آهنگسازها : ژرژ دلرو (استانیسلاس ، مأمور مخفی) ـ هنری منچینی (مسابقهٔ بزرگ ـ ورزش مورد علاقهٔ مردها) لارنس روزنتال (هتل بهشتی) .

■ صحنه از فیلم شب اثر «آنتونیونی»

بخاطر بازی درفیلم‌های «شب» ، «ازدواج ، بنا ایتالیائی» و «دیروز ، امروز ، فردا» .

بهترین هنرپیشه زن

● پائولا پرنتیس

بخاطر بازی درفیلم «ورزش مورد علاقهٔ مردها» .

● و در مراحل بعدی «ژان مورو» هنرپیشه فیلمهای «شب» و «ماتاهاری» و «سیمون سینیوره» هنرپیشهٔ فیلم‌های «حادثه‌ای در تن» و «دوران آشفتگی» .

■ «ورزش مورد علاقه مردها» اثر هاکز

بهترین طراح صحنه

● ریچارد «ک دو نالد» بخاطر فیلمهای «مودستی بلز» ـ و «پیشخدمت» (با همکاری تد کلیمنتز).

● وامتیاز برای «آلکساندر گولیتزن» و «هنری با مستد» مشترکاً برای فیلم «سردار سرنوشت»

هیاهوی بسیار برای هیچ:

● «حرفه‌ای‌ها» اثر «ریچارد بروکز».

فیلم‌های بزبان اصلی

● درسال گذشته در اثر مساعی دو موسسهٔ فرهنگی فرانسه و ایتالیا در ایران، جماعت خاص تماشاچی این نوع فیلمها، موفق بدیدن فیلمهائی گردید که هیچ گونه امیدی برای نمایش آنها نمیرفت و نمیرود.

در بین این فیلمها، این آثار برجسته‌تر هستند (بترتیب حروف الفباء)، پیر شاهی (جووانی پاسترونه) انجیل متی (پی‌یرپائولو پازولینی) ـ بلنگ (لوکینو ویسکونتی) پی‌یروی دیوانه (ژان ـ لوگودار) ـ جنگ تمام شده (آلن رنه) ـ ستارگان لطیف (لوکینو ویسکونتی) ـ و ۸/۵ (فدریکو فلینی).

● دربارهٔ بعضی از این فیلمها، درهمین شماره مفصلا بحث شده است..

جنگ تمام شده

اثر آلن رنه

ستارگان لطیف

اثر لوکینو ویسکونتی

انجیل بروایت سن ماتیو

اثر پی‌یرپائولو پازولینی

دربارهٔ این ۳ فیلم که بزبان اصلی دیده‌اید

در صفحات بعد بتفصیل بخوانید

■ آلن رنه

جنگ تمام شده است

■ ژنویو بوژو

— بله ، اوضاع در اسپانیا جنبش دارد ولی هیچ‌چیز عوض نمی‌شود .

— مثل اینکه تو خیلی در جزئیات دقیق می‌شوی .

— درجزئیات بله . ولی از کلیات سر درنمی‌آورم .

این گفتاری است پرمعنی وهدایت کننده از «جنگ تمام شده» جدیدترین فیلم «آلن‌رنه» ... «دیه‌گو» (ایومونتان) یک انقلابی اسپانیولی است که عدم تشکل وهماهنگی را بین اعضای معدود نهضت مبارزه پنهانی علیه فاشیزم حس کرده وباین واقعیت تن در داده است ، او به پاریس میرود ومی‌کوشد به‌مافوق‌های خود بیهودگی اعلام یک اعتصاب‌عمومی را بفهماند ، در پاریس است ومنتظر رسیدن خبر توقیف رفقای خویش است،درپاریس‌است ومی‌کوشد دلیلی برای توقیف آنان نزدخود پیدا کند ، درپاریس است وبازنی‌که دوستش میدارد (اینگرید تولین) ودخترکی (ژنویو-بوژو) که‌عبور اورا ازمرز با یک گذرنامهٔ جعلی ممکن ساخته است معاشقه می‌کند ، در پاریس است واین احساس ملالت‌بار را دارد

■ ایومونتان و اینگرید تولین در صحنه‌ای از «جنگ تمام شده»

که تمام این جریان را ، ازهمان وقتی که‌سی سال پیش شروع‌شد ، باردیگر پیموده‌است.

نقطهٔ آغاز وجود شخصیت های آثار «رنه» غالباً یک زمینه سیاسی است.این ما به سیاسی ممکن‌است محو وفقط بصورت اشاره‌ای باشد (در«موریل») ، چیزی ازگذشته‌ومعذلک بااهمیت (در «هیروشیما عشق‌من» و در فیلم مستند «شب‌ومه») یاچیزی باشددقیق‌ووابسته به زمان حاضر (در «جنگ‌تمام شده») .

ما میگوئیم گذشته وحاضر ولی در مورد «رنه» محدود کردن زمان کار مشکلی است ودر این‌فیلم اخیرش شگرد درون‌گرا ، درآنجا که افکار وترسها وامیدهای «دیه‌گو» نشان‌داده می‌شود کاملا در مایه فیلم‌یافته وجزو آن شده است مادر واقعیت تخیل «دیه‌گو» ، دنیای او وارزشهای‌محتاطانه ، سطح بالاوهوشمندانه‌ای که این دنیا را تشکیل میدهند ، زندگی می کنیم .

س- آلن‌رنه، چرا فیلم شما «جنگ تمام شده» نام دارد؟

ج- بدو دلیل، اول اینکه چون‌جنگ تمام شده، دوم اینکه جنگ باید تمام شود وتلقی جدید و شیوه حمله جدیدی باید اتخاذشود جنگ بمفهوم اعم آن‌هنوز ادامه دارد، ولی‌جنگی که ما درطی سی سالهٔ گذشته دیده‌ایم به‌گذشته تعلق‌دارد.

س- آیا فیلم شما را می‌شود بنحوی یک نوع تبلیغ دانست و یا اینکه وقایع سیاسی صرفاً زمینه‌ای برای تصویر چهره «دیه‌گو» است؟

ج- جدا کردن ایندو مشکل است. باین معنی که زمینه سیاسی در تشریح شخصیت «دیه‌گو» دخالت زیادی دارد. آنچه من سعی کرده‌ام نشان بدهم‌فقدان همکاری وارتباطی است که در سازمان ضدفاشیست وجود دارد. این امر ناگزیر به‌عدم تفاهم وعدم شایستگی منجرمیشود.

س- چرا ازشرکت فیلم درجشنوارهٔ کان جلوگیری شد؟

جنگ تمام شده

ج ــ این موضوع نشان میدهد که دولت اسپانیا تاچه حد میل دارد که از توجه به اوضاع داخلی این کشور جلوگیری شود . شاید اگر یک فیلم ضد فاشیستی شدیدی ساخته میشد، این دولت را کمتر ناراحت می‌کرد چون در اینصورت می توانستند آنرا یک فیلم تبلیغاتی، جانبدار وصاحب غرض بدانند.

س ــ همکاری شما با داستان نویس فیلمهای «ژرژ سامپرون» از کجا شروع شد ؟

ج ــ طبق معمول، دوستان وسیله آشنائی مارا فراهم کردند . کسی بمن گفت که باید با سامپرون آشنا شوم چون کارها خصوصیات مشترکی دارد.

س ــ شما خودتان را یک «مولف» میدانید؟ داستان نویس‌های شما، «کبریل» همکار شما در «شب ومه» و «موریل» ، «دورا» نویسندهٔ «هیروشیما ... » و «روب ــ گری» به «نویسندهٔ «سال گذشته در مارین‌باد» ، اینطور میرساند که شما به خلق موضوع‌های خودتان علاقه‌ای ندارید غالبا به انسان این احساس کلی دست میدهد که شما فیلمهای «ادبی» میسازید فیلمهائی که در آن تصویر نسبت به متن داستان در درجه دوم اهمیت قرار دارد.

ج ــ این بستگی دارد که وضع مرا بعنوان یک «مولف» برای خودشان مشخص کنند. آدم بهترین هنرپیشه های مرد وزن، بهترین فیلمبردار ، بهترین متصدی تور را که می‌توانند پیدا کند، انتخاب می‌کند ، چرا بهترین داستان نویس را انتخاب نکند. بجز من سایر کارگردانها هم ــ مثل هیچکاک ــ مقدار زیادی به داستان نویس‌های فیلمهایشان اتکاء می‌کنند . بعلاوه فیلم های من براساس داستان هائی است که قبلا نوشته شده‌اند. البته این موضوع همکاری بسیار نزدیکی را بین من و داستان نویس پیش میآورد.

س ــ داستان نویس های شما موقع فیلمبرداری حضور دارند ؟

ج ــ هرگز، قبلا در مرحله تدارک و بعد هنگام تدوین چرا، ولی در جریان فیلمبرداری هرگز.

س ــ شما یکبار گفته‌اید که فیلم مادهٔ زنده ایست که مرتب شکل می‌گیرد و دگرگون میشود ، معنی آن این است که موقع فیلمبرداری « بداهه سازی » می‌کنید ؟

ج ــ بله ولی نه زیاد چون این کار خرج برمیدارد وباعث تشویش تهیه کننده میشود . من معمولا صحنه را با هنرپیشه‌ها تمرین می‌کنم ، داستان نویس گفتارها

را بررسی می‌کند وبعد من برای شروع فیلمبرداری حاضرم .

س ــ یکی از مشکل ترین شخصیت های فیلم موریل که از لحاظی شخصیت مرکزی فیلم باشد، «برنارد» پسرخوانده «هلن» است، معنی صحنه مربوط به صخره که درطی آن برنارسوار براسب نشان داده میشود چیست ؟

ج ــ موضوع موریل روابط پیچیده‌ایست که بین یک عده افراد باهوش و حساس که در «بولونی» زندگی می‌کنند، وجود دارد . قبلا موافقت شده بود که عاطی روز ساعات معینی بدون توجه به وضع هوا فیلمبرداری کنیم . در مورد صحنه‌ای که اشاره کردید آفتاب میدرخشید وهوا بطور استثنائی عالی بود .

س ــ آیا شباهت رنگ فیلم «موریل» باهنرگیجه» ازجانب شما تعمدی است؟

ج ــ حرف جالبی است فکر رنگ را اصلا نکنید .

س ــ پس میتوانستید فیلم را سیاه وسفید بسازید ؟

ج ــ نه، من بطور ذاتی و باطنی حس می‌کردم که رنگ برای «موریل» لازم است. میخواستم یک حالت معرق سنگها (موزائیک) ایجاد کنم . درفیلم تقریبا ۸۰۰ نماهست واینها فقط بصورت رنگی ، جالب در می‌آیند . همچنین رنگ صرفا باین خاطر بکار برده شد که فیلم را حقیقت گرایانه‌تر کند .

س ــ فیلم « مارین‌باد » صرفنظر ازجنبه عینی وزیبا گرای آن ، مربوط به «تریستان» یادر واقع «اغوا» ست . الف سعی می‌کند ب را متقاعد کند که قبلا همدیگررا دیده‌اند، چون این جزء نقشه ایست که الف برای اغوای ب دارد .

ج ــ یکی دوبار شده که من وسط فیلمی وارد سینما شده‌ام و قدرت بعضی از تصاویس فوراً مرا گرفته است . می‌توانستم پنج دقیقه از سینما خارج شوم و علیرغم از دست دادن معنی این تصاویر کاملاهم راضی باشم . مارین‌باد از یک رشته تصاویر «فی‌حد نفسه کامل» تشکیل میشود . تأیید این مطلب آن که درپنج جشنواره، حلقه این فیلم پس‌وپیش نمایش داده شد باوجود این تماشاچیان همه کف زدند و تحسین کردند. بهرحال مایلم اضافه کنم که خیال میکنم درفیلم یک ترتیب وتوالی‌ای باشد، این ترتیب را من بروی دستگاه تدوین رسیدگی کرده‌ام ! و اما درمورد «اغواء» ، شك و تردید نشان ترس ومنعی است که هرزنی قبل از آن که اغوا شود و باپیگانه‌ای

جنگ تمام شده

معاشقه کند، حس میکند .

س ــ « مجسمه‌ها هم میمیرند » ، «شب ومه» ، « هیروشیما » وتاحدودی « موریل » فیلمهای ضدجنگی یا لااقل ضد اختلافات نژادی هستند ، در مورد «هیروشیما» داستان عشقی بهانه‌ای برای مایهٔ ضد اختلافات نژادی فیلم نیست ؟

ج ــ چرا ، ولی این دوموضوع در فیلم کاملا درهم آمیخته‌اند بطوری که هریک متکی ووابسته به دیگری هستند مشاهده بعضی فیلمهای شانزده میلی متری که از وضع « هیروشیما » تهیه شده بود ، مرا بشدت تکان داد و من درفیلم خودم سعی کردم آن بی‌تفاوتی را بررسانم که مردم نسبت به وحشت جنگ اتمی نشان میدهند . ما در همین‌حال که حرف میزنیم تحت‌تأثیر رادیو آکتیویته هستیم ولی هیچکس بنظر نمیآید که اهمیتی بدهد ، مردم‌مثل همیشه به‌خوردن، خوابیدن و عشق ورزیدن خودشان ادامه میدهند .

س ــ چرا «خاطره» یك‌چنین‌نقش را در فیلمهای شما بازی می‌کند ؟ آیا خاطره و بازیهای آن بنحوی باساختمان فیلمهای صامت بستگی دارد ؟ گفته می شود که شما نظریه‌هائی را که فیلمهای صامت هرگز تحقق نبخشیده‌اند، ازنو کشف کرده‌اید .

ج ــ غالباً از خودم می‌پرسم چرا خاطره بشکلی از اشکال در فیلمهای‌من ظاهر میشود . خیال نمی‌کنم آگاهانه از فیلمهای صامت الهام گرفته باشم ، مسلماً احساس علاقه درینغ‌آلودی نسبت بآنها نمی‌کنم . آنچه من بخصوص با آن سروکاردارم موضوع «وجدان» ودوقوف» است ، تصویری از تخیل در آنجا که مرز تفکیکی بین گذشته و آینده نیست.

س ــ تازگی بعضی از فیلمهای شما در این است که ما تفکرات اشخاص را «می‌بینیم» مثل فیلمهای «بروسون» ولی بشکلی دیگر ، تصویری از « زندگی درونی» را مشاهده می‌کنیم . درفیلمهای سابق باید برای نشان دادن فکر به بعضی حیله‌ها متوسل می‌شدند ، مثلا می گفتند «آقای الف فکر می کند که ...»

ج ــ بله بعلاوه نشان‌دادن افکار بیك قهرمان روی پرده مؤثرتر وحقیقت گرایانه‌تر است .

س ــ آیا خودتان رابیك کارگردان «موج‌نو» میدانید ؟

ج ــ مثل «آستروك» ، «مال » و «فرانژو» من‌خودم رابین دونسل قرار میدهم، بین کارگردانان مرسوم (کلوزو ، کارنه‌ورنوآر) و موج‌نو. معذلك‌من‌باین

گروه اخیرالذکر مدیونم آنهاشرایطی را بوجود آوردند که‌ازلحاظ مالی ، ساختن فیلمی مثل «هیروشیما» راممکن ساخت .

س ــ آیا ازکار کارگردانان دیگر تأثیر گرفته‌اید ؟

ج ــ آگاهانه‌خیر .

س ــ من‌به‌بعضی ازصحنه‌های «تمام خاطرات دنیا» فکرمی کردم که‌بشدت یادآور «همشهری کین» هستند

ج ــ بله ، ولی معماری ساختمان « کتابخانه ملی » هم‌آدم را فوراً بیاد «کزانادو» (نام‌قصرفیلم«همشهری کین») میاندازد . بهمین دلیل‌هم وقتی «ولز» برای ساختن «محاکمه» به‌پاریس‌آمد ، ایستگاه‌اورسی را برای زمینه یکی از صحنه‌های فیلمش انتخاب‌کرد. ایستگاه اورسی با «کتابخانه ملی» زیاد تفاوتی ندارد. آدم وقتی‌متوجه میشود که حتی غیرعمد دارد صحنه‌ای را ازفیلم کس دیگری برداشت میکند،می کوشد تا آنرا جوردیگری بسازد. بهرحال بعضی وقتها اینکار غیرممکن است .

س ــ بین کارگردانهای انگلیسی کسانی هستند که شمادوست میدارید ؟

ج ــ بله، « جنینگز » که شخصاً می‌شناختمش وبمن‌خیلی چیزها آموخت. همچنین «کارل‌رایتس»، بخاطر کتابی که دربارهٔ تدوین‌نوشته است («اصول‌تدوین فیلم») .

س ــ برای آینده چه برنامه‌هائی دارید ؟

ج ــ خیال‌دارم فیلمی‌بسازم باسم «دوستت‌دارم، دوستت‌دارم» و همچنین فیلمی که خیالش را ازمدتها پیش‌داشتم ، «ماجراهای‌هری‌دیکسون» . خیال دارم امشب به‌لندن بروم‌وببینم تهیه‌کننده‌ای هست که به‌تهیه «هری» علاقه‌داشته باشد یا نه .

جنگ تمام شده

● «جنگ تمام شده» آخرین فیلم «آلن رنه» فیلمساز فرانسوی، همچنانکه از بسیاری از خصایص کارهای «رنه» برخوردار است، نیز در زمینه‌های متفاوت با هر یک از سه فیلم طویل قبلی‌اش (هیروشیما عشق من ـ سال گذشته در مارین باد ـ موریل) فرقهائی دارد.

داستان اینست: «دیه‌گو» (ایومونتان) یک‌روز عصر با «نادین» (ژنویو بوژو) در پلکان خانه‌او در پاریس، ملاقات می‌کند..

«دیه‌گو» یک رابط بین اسپانیائی‌های فراری در پاریس، با داخلهٔ آن کشوراست، و برای عبور از مرز، از گذرنامهٔ پدر «نادین» استفاده می‌کند.

وبعد روابط «دیه‌گو» با «ماریان» (اینگرید تولین) است که در پایان منجر به دخالت او نیز در این ماجرا می‌شود. داستان در طول سه روز اتفاق می‌افتد... «آلن رنه» در این فیلم نیز آن کار معروف خود، از بین بردن فیدهای زمانی و مکانی را بکار گرفته است. وبعلاوه مهمترین مسئله: اوبجای «رجعت بگذشته» (فلاش بک)، «رجوع بآینده» (فلاش تووارد) را بکار میبرد.

اینست که آنچه «دیه‌گو» برابر با هر حادثه و یا فکری، هر احساس و ادراکی که فی‌الفور بخاطرش راه می‌یابد، بی پرده منعکس می‌شود، و این کار لازمهٔ‌اش قطع‌های کوتاه ناگهانی در طول مسیر عادی داستان است.

و معمولاً آنچه «دیه‌گو» فکر میکند، مقداری همان چیزهائیست که بعداً اتفاق می‌افتد و مقداری هم نتایجی میتوانسته باشد که درصورت گزینش راه دیگری بوجود می‌آمده..

«آلن رنه» می‌گوید:

«تخیلات همیشه فانتزی و خیالی نیست. حتی گاهی از نوعی الهام شگفت‌انگیز برخوردار میشود، که در بسیاری موارد تکرار همان جریانات عادی و روزمره است..»

باین ترتیب است که خیال برعمل پیشی می‌گیرد و شاید «دیه‌گو» اصلا یک خیالباف است. زیرا که همواره برای او دو دنیا وجود داشته است:

از یکطرف دنیای حقیقی و خارجی، با سیاست‌ها ـ و از طرف دیگر، تصور یک دنیا، آینده، امکانات و هدفها.

اما برخورد اینده‌و، جنگی که شروع میشود، و جنگی که خاتمه می‌یابد، در یک مسیر تدریجی و تحمیلی، خودبخود صورت پذیر است.

از اینجاست که می‌بینیم، تصورات فراوان واولیهٔ «دیه‌گو» دراوائل فیلم، کم‌کم بصورت واقع در میآیند، و اتفاق میافتند.

باین ترتیب برای اولین بار در سینما، یک رابطهٔ بین فرد وحقیقت، بوجود آمده است.

فیلم، بدون آغاز، شروع میشود، و بدون پایان باتمام میرسد.

این سئوال باقی میماند که آیا «دیه‌گو» موفق خواهدشد با «خوآن» درمادرید تماس بگیرد؟ وآیا این بار اعتصاب «مومی» بموفقیت روبرو خواهدشد؟ وآیا ماریان خواهدتوانست به «دیه‌گو» ملحق شود.

«رنه» در داستان نویس فیلمش «سامپرن» باین سئوالات پاسخی نمیدهند، وفیلم در یک «فوندو ـ آشفته» طولانی بپایان میرسد. زیرا فیلم وظیفهٔ خود را تا همینجا انجام داده است، «دیه‌گو» دوباره جانشین کسیکه بقتل رسیده، شده و میرود تا با طرف خود، تماس بگیرد.

«ماریان» نیز بالاخره وارد تشکیلات شده است، تا «دیه‌گو» را از خطر و دامی که برایش وجود دارد آگاه کند، و این نقطهٔ اختتامی است.

و «آلن رنه» برزمینهٔ سیاه و سفید فیلم، بدن انسانی وعشق ورزی را، بزیباترین وجه ممکن میستایاند...

«دیه‌گو» با «نادین»، که یک عشقبازی کوتاه، دختر انه، وگذراست.

«دیه‌گو» با «ماریان»، که در اثر مدتها فکر کردن قبلی بیکدیگر، آمیخته با عطش، یک عشقبازی پخته، سنجیده، لذتبخش، وآرامش دهنده، است.

یک عشقبازی دخترانه و یک عشقبازی زنانه. در این میان، بهترین انتخاب ها صورت گرفته است.

«ژنویو بوژو» در نقش «نادین»، یک دختر جوان و بسیار زیبا و نازنین پاریسی، و «اینگرید تولین» در نقش «ماریان» یک زن کامل، با مشخصات جسمانی و روحی لازم.

و درمقابل این دو، «ایومونتان» مثل همیشه روان و راحت بازی می کند.

این آخرین فیلم «آلن رنه» بسیاری از طرفداران او را خوش نیآمده است. اما بنظر ما این کاملترین و پخته ترین فیلم «رنه» در سبک خاص اوبود.

ب ـ خ

ستارگان لطیف دب اکبر

نوشته: لوکینو ویسکونتی

● قبلا دلم میخواست دلایلی را که همیشه باعث شده‌اند برخلاف میلم راجع به‌فیلمهایم بطورکلی و «ستارگان لطیف دب اکبر» بخصوص،صحبت کنم، توضیح بدهم.

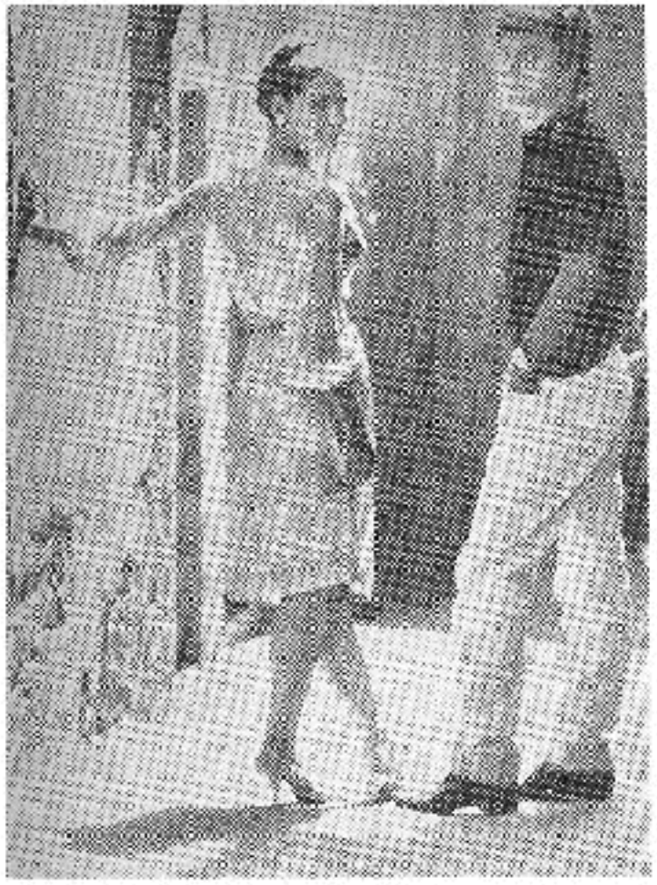
من وقتی از سینما حرف میزنم حتی درمورد فیلمهای خودم، ترجیح میدهم که عقاید عمومی را در نظر داشته باشم. این نوعی ادای احترام است نسبت به‌تماشاچی، که تهمت میزنند فقط بخاطر دامدان و فهمیدن نتیجهٔ آن به سینما میرود. در واقع تماشاچی امروزی برای دانستن آنچه که مولف خواسته باو بگوید بلیط میخرد و این را بکمک پرده سینما میخواهد بداند نه قصه پردازی. در مورد «ستارگان لطیف دب اکبر» خیال میکنم تمام مرزهای سرفه‌جوئی را شکسته باشم ولی‌چون باید یکبار هم که شده این‌قاعده‌های بازی را که ایجاب میکنند فیلمسازی «چون» و «چرا»ی ساختن فیلمش را بگوید، رعایت کنم، اضافه‌کردن چندکلمه لازم است. باین جهت پاسخ اولین سئوال را میدهم، این فیلم یك فیلم جنائی غیر معمول است. آنرا نوعی «الکترو» نوین دانسته‌اند

ولی برای توجیه نظرم ازداستان‌جنائی تراژدی، کلاسیك دیگری را اسم خواهم برد:

اودیپ‌شاه یکی‌از اولین‌داستانهای جنائی جهان، اینجا مقصر کسی است که کمترازهمه درمعرض اتهام است(اودیپ دراول تراژدی خود را بمنزله تنهافرد بیگانه می‌پندارد.شاید تماشاچیان‌دوران سوفوکل بـااین اعتقاد ازتئاتر بیرون میرفتند که مقصر اصلی سرنوشت است نه اودیپ ولی‌چنین توضیح آسانی بـرای تماشاچی امروزی کافی نیست.او اودیپ را فقط درهمان حدی که خودش‌راتقریبا متهم میداند. حاضراست تبرئه‌کند.

بهمین ترتیب‌درفیلم من‌صحبت از مردگان‌ومتهمین مفروض‌آنان هست‌ولی معلوم نیست که آنها متهمین واقعی و قربانیان واقعی باشند. در این معنا اشاره‌ای که به «اورستی» (۱) کرده‌ام بخاطر سهولت مثال بوده.مثلا ساندرا و جیلاردینی‌رادرنظر بگیریم: ساندرا از جهت شرایطی که‌رفتار اورا تعیین‌میکنند شبیه الـکتر است و جیلاردینی بجهت موقعیت خارج ازکانون خانواده‌بودن به اژیست (۲) شباهت‌دارد.ولی‌اینجاشباهت ظاهری‌است.ظاهرآساندراجویای‌عدالت‌است وجیلاردینی‌متهم. ولی این نقش‌ها در واقع میتوانند کاملا برعکس باشند. در ابهام‌بودن، صفت واقعی همه‌پرسوناژهای فیلم است بجز آندرو شوهر ساندرا.

او برای همه چیز توجیه معقولی می‌طلبد،ولی بالعکس با دنیائی مصادف می‌شود که عمیقترین تصادها و وصف ناپذیرترین سوداها بر آن حاکم است. این نزدیکترین شخصیت به وجدان تماشاچی است که بنوبه خود درست به دلیل اینکه‌نمی‌تواند توجیه‌معقولی‌برای وقایع‌بیابد، احتمالا تحت تأثیر مستقیم جریان، وادار میشود که نه‌تنها مادر



جیلاردینی را مسئول مرگ‌پروفسور، یا ساندرا را مسئول مرگ چانی بداند، بلکه مجبور میشود از خود بپرسد آیا گناهی واقع‌شده و کدام گناه وآیا در

وجود خودما یك ساندرا، یك جانی ، یك جیلاردینی پنهان نیست ؟

خلاصه نوعی داستان جنائی که همه‌چیز آن درابتدا روشن و در پایان تاریك است . همچنانکه هر بار شخصی با اطمینان شجاعت‌آمیز اینکه چیزی برای فهمیدن نخواهدیافت ، بکار مشکل کاوش درون خودمیپردازدودر معمای اضطراب آور «نبرده گرفتار میآید .

گمان میکنم بدین‌ترتیب مقدمه‌ای بر «چراه‌ی فیلم آماده کرده‌ام و معتقد شده‌ام ـ نه‌هم‌امروز ـ که ازطریقه‌های‌خوب مشاهده اجتماع معاصر و مسائل آن و یافتن تمایز بکر و غیر متعارف برای آن، یکی‌هم اینست که‌درا حوال معدودی از شخصیتهای این‌اجتماع ، که‌بوسایلی گیردهم آمده‌اند، از نقطهٔ نظر معینی مطالعه شود .

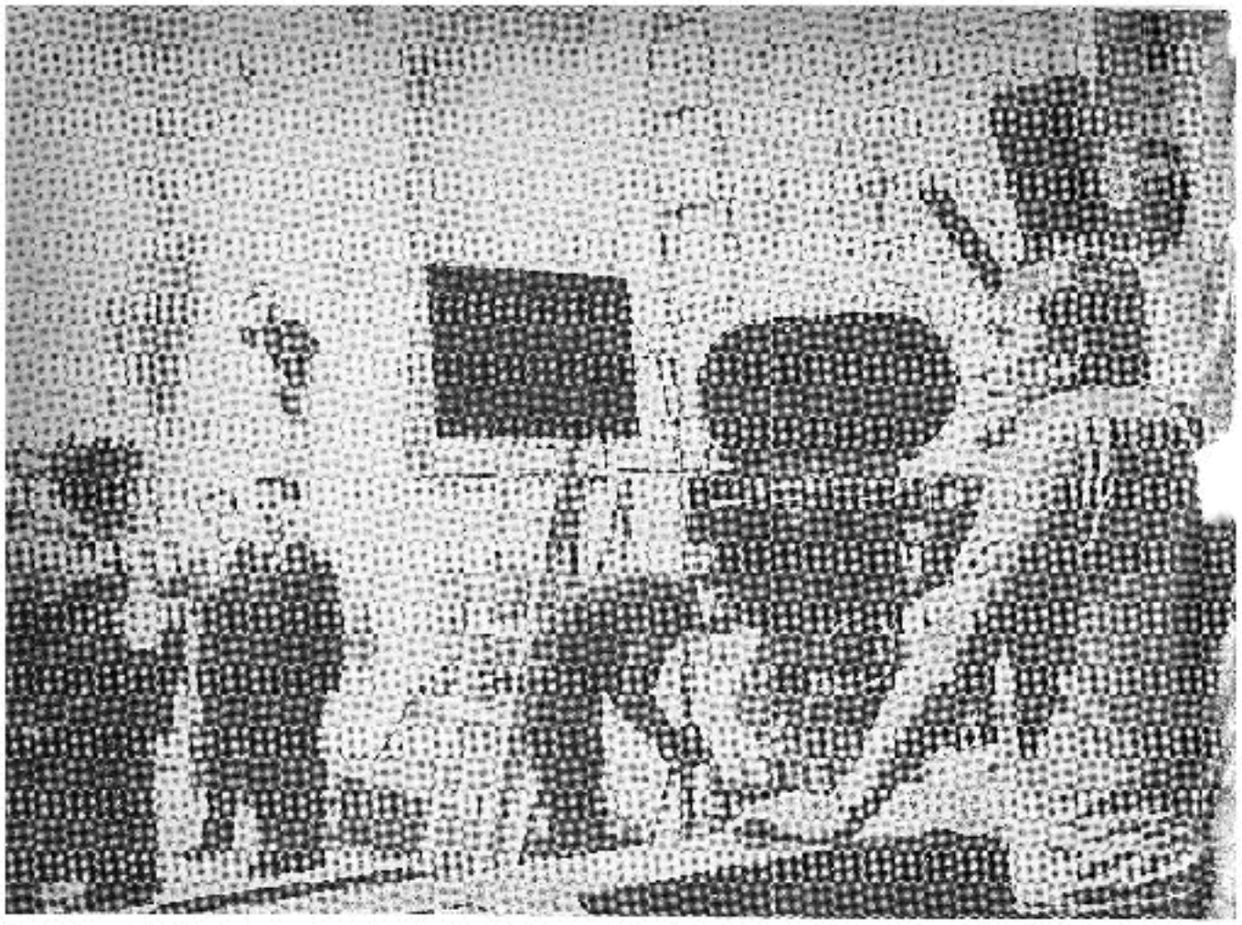
بنابراین من‌درتعجب ملاقمندان‌کار خودم که ازخود پرسیده‌اند چرا بعداز فیلمهائی بازوال تاریخی، مثل روکسوو برادران‌ویوزپلنگ، موضوعی احساساتی تقریباً شبیه آثار کامرشپیل (۳) را انتخاب کرده بودم ، شریك نیستم . جریان اینست که‌اگر در نقشه‌ام موفق شوم «ستارگان لطیف دب‌اکبر» بیش‌از آنچه که‌امروز فکرش رامیکنند به‌آثار گذشته‌من شباهت‌خواهدداشت ودنباله‌ای خواهدبود برای مطالبی که‌بیش‌ازبیست سال است میگویم . فیلم‌من فقط ازنظر وحدت نسبی‌زمان و مکان ، برخوردهای نمایشی بسیار مبالغه‌آمیز ، و نماهای فراوان باکامرشپیل‌های قدیمی «مایر» و «لوپوپیك» شباهت دارد ؛ که تماماً اتفاقی‌است ، همه‌توجه‌من معطوف‌وجدان ساندراشده‌است، معطوف عذاب‌اخلاقی‌او. روی همان‌چیزی که درگذشته آنتونی، لیدیا ، روکوبا پرنس سالینا را متأثر کرده ، واکرجای دیگر ازمجلس‌رقص، صحنهٔ‌نبرد ، پدیدهٔ مهاجرت داخلی و بدست آوردن نان روزانه ، استفاده کرده‌ام دراینجا معضل قدیمی مربوطبه اتروری (۴) تحریکم کرده‌است ـ ولذا برای‌آن مثال کاملی‌است ـ معمای‌برتری نژاد یهود، معمای یك‌شخصیت زنانه

اینها همه‌عوامل «تاریخی» اساسی هستند که‌درایجاد فیلم من‌دخالت دارند همچون عوامل روانشناسی از قبیل : احتیاج به‌عدالت وحقیقت ، عدم‌رضایت جنسی‌واحساسی‌ساندرا ، بحران‌زناشوئی او ، وبالاخره درام خانوادگیش (که‌در شخصیت هائی که در بالا ذکر کردیم مشترك است) وجدان ساندرا تحت‌تأثیر «واقعه» (بازگشت بخانه پدری) درپیچ وخم مشکل جستجوی حقیقت می‌افتد ، حقیقتی که عمیقاً باآنچه که‌ساندرا خودرا بآن سخت وابسته می‌پنداشت ، تفاوت دارد. حقیقتی دردناك که شخصی چون اوشاید هرگز به درك کامل آن نائل نخواهد شد .

بدین ترتیب ساندرا وفرزندان او (یا جلادان او) در چهار چوب اجتماع معاصر، جائی برای خود می‌یابند ویا می‌فهمند که دیگرجائی برای آنها نیست وازطریق ترازدی خودشان کمك‌میکنند تاواقعیت وضع تاریخی‌خودمان ومعنای آنرا بهتر بفهمیم اگر اجازه داشتم مایه‌ای راکه در ابتدای حرفه‌ام بآن علاقمندبودم ازسرنگیرم، میگفتم‌امروز بیش از همیشه به‌سینمائی که راجع به خدایان آدمی صورت است علاقمندم «ستارگان لطیف دب اکبر» تائید این علاقه روزافزون است نه‌یك استثناء ،

اینهم پاسخ «چراه‌ی ساختن فیلم.

برای خاتمه این مقدمه بهتر است چند نکته جالب واطلاعاتی از ریزه کاری‌ها دراختیار خواننده قرار بدهم در مورد تهیه‌کردن یعنی‌تبدیل «موضوع به‌فیلم»



ستارگان لطیف دب‌اکبر شاید مشکل ترین فیلم من بوده. همانطوریکه ضمن مطالعه‌متن‌داستان‌میشودملاحظه کرد(۵) خیلی چیزها درهمان ضمن‌فیلم برداری تغییر کرده است . مسئله از اینجا ناشی شده که مواد فیلم روز بروز فراهم شده است. باید بگویم که ازجهتی هم خود اقامت دردولتراء محیط قصراینگن‌امی که اکثرصحنه‌ها را درآنجا کارگردانی کرده، پیشرفت‌آرام پائیز در طی مدت فیلم‌برداری و از جهت دیگر شناختن تدریجی هنرپیشگان‌که بعضی‌هاشان در آخرین لحظات انتخاب شدند ، نیزدر این‌مورد سهیم بوده‌اند.

برای نقش اول دائما کلادیا کاردیناله را درنظرداشتم .

حتی شخصیت ساندرا برحسب مشخصات اونوشته شده بود. آنهم نه‌تنها ازروی آنچه که سادگی ظاهری مردوز این هنرپیشه درخود نهان دارد ، بلکه حتی ازروی اندام او(بخصوص چهره)او که بنابرمدارکی که داشتیم،شبیه تصویر زنان ،تروری است .

برای دادن نقش مادر به دوست عزیزم ماری‌بل و نقش جیلاردینی به ریچی هم اشکالی پیش‌نیامد . پیداکردن جانی مشکل‌تر بود. تا آنموقع باژان‌سورل کارنکرده بودم.وقتی انتخاب شد مجبور شدم سعی‌کنم او را بشناسم‌ودر نتیجه شخصیت‌جانی‌راروزبروز بیافریلم. انتخاب مایکل کریگ که‌روزقبل‌ازفیلم‌برداری‌به ایتالیا آمده بود ، ماجرا جویانه‌تر بود . اینجا هم همان مسئله پیش آمد. ولی فکر میکنم این آخرینش پیچیده‌اش به‌هیچوجه اتفاقی‌نیست .

شاید در طبیعت خود فیلم بود که بایستی با جد وجهد پدید میآمد وبقول شخصیت‌هایش ، بدشواری .

خود اسم هم چندان مشکل نبود قبلا گفته‌ام چگونه بوجود آمد و حالا اضافه خواهم کرد که بسیار خوشوقتم از اینکه در کشورهای خارج هم پذیرفته شده ، گرچه تلفظش اول بسیار مشکل بنظر میآمد .

ودیگر همین ، یك فیلمساز بدون تعصب وادعا چه میتواند راجع به فیلمش بگوید ؟

ژان رنوار که از اول جوانیش عاشق سرامیك سازی بود عادت داشت بگوید که سرامیك و سینما از این جنبه وجه مشترك دارند . سازنده اثر همیشه میداند چه میخواهد بکند ولی وقتی کار را در کوره گذاشت هرگز بدرستی نمیداند آیا واقعا همان چیزی خواهد شد که میخواست و یا کوچکترین جزء آن هم متفاوت خواهد بود .

من « ستارگان لطیف اکبر » را مدتی مدید در کوره گذاشته‌ام . آفرینش اثر طولانی بود و بعد از پایان فیلم برداری زمانی طولانی هم قبل از تدوین گذشت . اکنون هیچکس مضطرب‌تر از من نیست تا بداند آیا این « انبوه ارواح » نامعلوم باندازه خواهد پخت یا نه . و برای ختم کلام از همهٔ همکارانم تشکر میکنم . از همهٔ « رفقا » (معاونین: متصدی تزئینات، خیاط ، تدوین کننده و بخصوص داستان نویس فیلم) و همهٔ « تازه کارها » (فیلم بردار ، مدیر تهیه و اطرافیانش ـ مسئولین صداپرداری) اگر این فیلم پیچیده وسخت و به ساده ترین و آرام ترین وجه ممکن بوجود آمد، همه را مدیون آنانم .

ترجمه : منوچهر درفشه

---

۱ ـ L'Orestie مجموع سه تراژدی اثر آشیل دربارهٔ ماجراهای اورست: قهرمان اساطیری یونان پسر آگاممنون و کلیت منستر که با کمك خواهرش الکترء مادر خود کلیت منسترا را بانتقام خون پدر، کشت.

۲ـ Egisthe کلیت منسترا فریب داد شوهر او آگاممنون را کشت و بلست اورست کشته شده

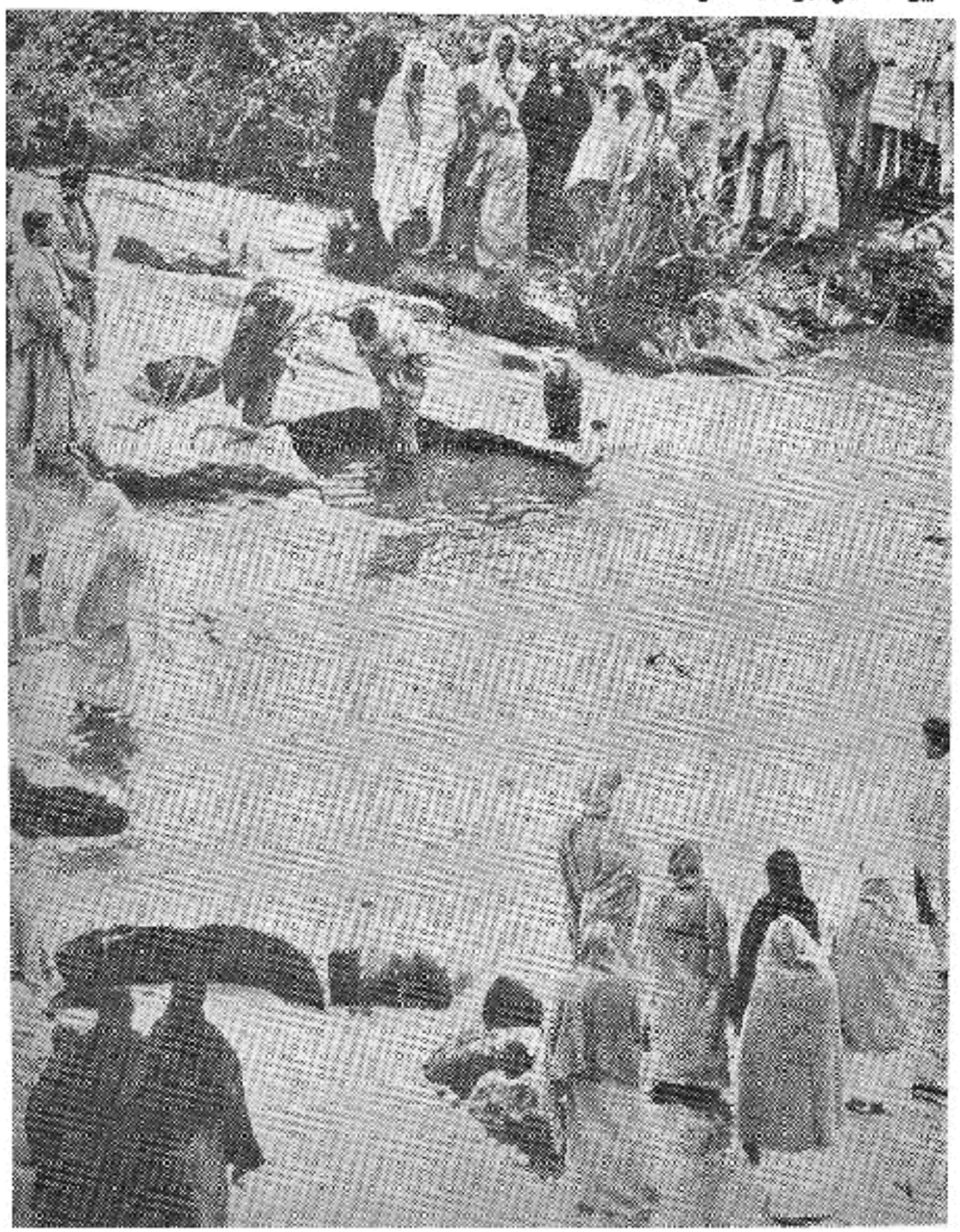
۳ـ Kammerspiel موسسه فیلمسازی آلمانی که تحت تاثیر Reinhard هنرپیشه و کارگردان تآتر اکسپرسیونیستی بوجود آمد و در هدایت سینمای آلمان بسوی یك حقیقت گرائی غنی‌تر، موثر واقع شد و باعث شد که لوپو پیك Lupu Pick و مورنو کارگردانان آلمانی بکمك کارل مایر داستان نویس فیلم Karl Mayer آثار اساسی خود را بوجود بیاورند: (شب سنت سیلوستر ـ آخر نفرمردان)

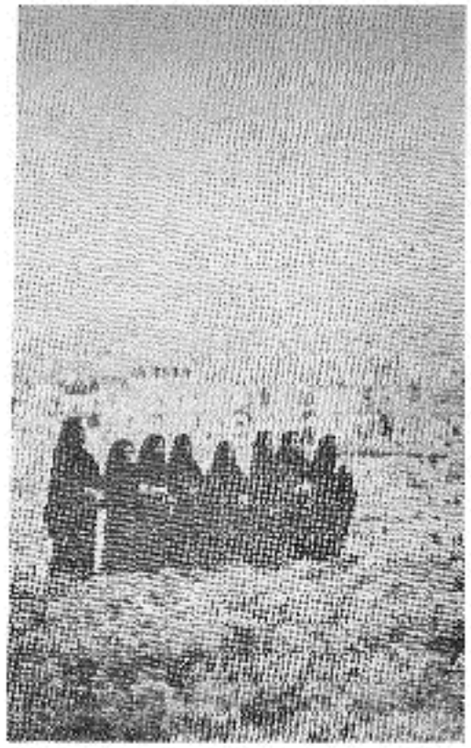
۴ـ Etrurie ناحیه توسکان قدیمی در ایتالیا و ساکنان آن ناحیه .

۵ ـ این مطلب مقدمه‌ای است بر متن چاپ شدهٔ داستان « ستارگان لطیف در اکبر » .

سینما بر روایت پازولینی

■ انجیل بروایت سن‌ماتیو





● پازولینی مورد خاصی در سینما است . تنها نه بخاطر آنکه او در عین حال شاعر، محقق داستان نویس و سینماگر است بلکه بآن خاطر که او که بسینما روی آورده است تا فن دیگری را تجربه کند ، با هر فیلمش سینما را اختراع می کند و باین ترتیب چیزی بیش از غنای یك مؤلف را ارائه میدهد؛ یعنی به سینما مقامی دقیق‌تر و نرم‌تر از یك زبان و وسیله بیان می‌بخشد . مصاحبهٔ من (ژان - لویی کومولی) و برناردو برتولوچی با پیر پائولو پازولینی در جریان اولین جشنواره «سینمای نو» در «پزارو» انجام گرفت. پازولینی نقدی بر سینما

نوشته بنام «سینمای شاعرانه» بنابراین تعجبی نیست اگر اولین سؤال ما درباره تقسیمی باشد که او از سینما بعمل آورده و آنرا به سینمای کلاسیك یا سینمای نثر و سینمای نو یا سینمای شعر قسمت کرده است.

از اینقرار ما پازولینی را بعنوان یك صاحب نظر سینما می‌شناسیم.

★

ژان-لویی کومولی — تمیزی که شما بین «زبان شعر» و «زبان نثر» در سینما قائل شده‌اید بر چه اساسی قرار دارد؟

پیر پائولو پازولینی — وقتی من از زبان نثر یا زبان شعر سخن میرانم هیچگونه تمایزی بین آنها قائل نمیشوم، این فقط یك تقسیم بندی زبان شناسی است . در درون یك روش زبانشناسی، یك زبان شعر گونه و یك زبان نثر گونه وجود دارد . ما در ادبیات بوجود چنین تفکیکی قائلیم، می‌بینیم که بعضی از فنون مثل قافیه یا پاره‌ای تغییر و تبدیلات دستوری امکانات زبان شعر را تشکیل میدهد . روشن است که زبان شعر با شیوهٔ فنی و امکانات خود بسیار غنی است . اینك میخواهیم یکبار ، در سینما هم بوجود زبان شعری و زبان نثری قائل شویم.

ژ.ل.و — اما تصور نمی‌کنید که مرز این دو زبان در سینما غیرمشخص باشد زیرا بنظر میرسد که بر خلاف ادبیات در سینما مشخصات فنی خاص برای تمیز شعر و نثر وجود ندارد؟

پازولینی — چرا ، بدون شك تمیز این دو زبان در سینما بسیار مشکل است در معیاری که ما هنوز بروشنی نمیدانیم اصولا زبان سینما چیست . مثلا ما بیخبریم از اینکه ارتباط و وابستگی مستقیمی بین تصویر و کلام وجود دارد.

یا نمیدانیم آنچه که در زبان معمولی ، «کلمه» معنا میدهد . معادلش در سینما بمجموعه‌ای از تصاویر اطلاق میشود: نما ، صحنه ...

پس زبان سینما هنوز اسرارآمیز است ، اما با اینحال من اعتقاد دارم که این تمیز میتواند لااقل بصورت تجربی بوجود آید.

خود من این کار را بطریق عملی و تجربی انجام داده‌ام و بعنوان یك معترضه و نه تعریف دقیق میگویم ، زبان شعر در سینما آنچنان زبانی است که وجود دوربین در آن احساس میشود همچنانکه در شعر بمعنای خاص هم انسان بلافاصله عوامل دستوری کلمات را در ساختمان شاعرانه آن احساس می کند . حال آنکه در سینمای نثر ، وجود دوربین حس نمیشود یعنی تلاش و اسلوب نگارش و بیان در آن محسوس نیست و حضور مؤلف در آن بظهور نمیرسد . اگر این تعریف قابل قبول باشد باید دید که تا چه حد میتوان در سینما شعر گفت و آیا اصولا شعر در سینما مجاز است یا خیر ؟ و این مسأله همچنان مفتوح است .

ژ . ل . ك — مثلا میتوان این سؤال را طرح کرد که در چه معیاری استعمال یا اعمال یك «زبان شاعرانه» یا عوامل شعری در سینما با طبیعت، هدفها و وسائل سینما که پیش از هرچیز مورد عمل قرار میگیرند و در شرائط واقع گرایانه هستند تناقض پیدا می کند . آیا از خلال یك «سینمای نثری» نیست که سینما میتواند مدعی وجود و جایگزینی یك بیان و معنای شاعرانه باشد ؟

پازولینی — نمیدانم این سئوال شما را باید در جهتی که یك ایتالیائی مطرح میکند تلقی کنم ؟ یك ایتالیائی بمن میگوید ، «زبان شاعرانه» یك زبان طبیعی نیست ، عملا درست است . زبان نثر از جهاتی یك زبان طبیعت گرا است . در ساختمان سینما ، یك طبیعت گرائی جبری وجود دارد . این حقیقتی است که وقتی من از یك چهره فیلم برمیدارم ، فقط از آن چهره فیلم برداشته‌ام و دیگر

پازولینی

هیچ . حال تصور کنیم که یک نویسنده بخواهد چهرهٔ این آقای برتولوچی را تصویر کند : چه صفحات متعددی را میتوان باین کار اختصاص دهد ! و با این حال نمیتواند طبیعت و واقعیت چهرهٔ او را مثل سینما مجسم سازد! موفق نخواهد شد که یک یک خطوط و موهای این صورت را تشریح کند ، نمیتواند باندازهٔ سینما طبیعت گرا باشد و کاری را انجام دهد که سینما فقط با یک تصویر انجام میدهد پس روشن است که سینما صاحب یک مرز جبری طبیعی با « شیئی » است .

برناردو برتولوچی - ولی تو همچنین میگوئی که زبان سینمائی زبانی بخصوص مجازی است .

پازولینی - بله .

برتولوچی - در این حال ، این تشریح یک چهره یا یک شیئی ، تشریح طبیعت گرایانه ، می تواند همچنین یک میدان مجازی داشته باشد یا فقط چیزی نیست جز یک چهره و یک شیئی ؟

پازولینی - اینجا یک عمل مضاعف (ولی عملی کمال مطلوب) وجود دارد . عمل اول ساختن یک زبان ممکن یا فرضی و قیاسی است بکمک تصاویر ، در اجتماعی که ارتباطش فقط بر پایه تصاویر است ... که فرض و قیاسی است غیرواقعی زیرا امروز ما عادت کرده ایم که افکار و تصوراتی شفاهی و نه بصری داشته باشیم . اما وجود یک تفکر تصویری با همه این احوال غیرقابل ادراک نیست . و چرا نباشد ؟ در دنیای غیرواقعی هم میتوان امکان بکار بردن یک روش علامات بصری و نه زبانی را برای ارتباط با یکدیگر دارا بود . باین ترتیب عمل اول سینماگر ساختن و اختراع کردن یک لغت معنی قیاسی و فرضی است از واقعیت که من آنها را « تصویر - علامت » مینامم لغت معنی خاصی برای آنها که بکمک تصاویر با یکدیگر ارتباط برقرار میکنند . عمل دوم سینماگر اختراع تصاویر شخصی خود ، زبان شخصی خود ، و کلام شخصی خود میباشد یعنی زبان شاعرانه او .

علیرغم این موضوع ، اما در عین حال ، نظر بحالت اسرارآمیز سینما که همچنان پایدار است و نظر به تناقضات آن ، گرچه سینما دارای آن جنبه نمادگرائی است ، اما همیشه هم پای بند مرز طبیعت گرائی خویش است و تا بحال همچنین بوده است .

برتولوچی - اگر این مرز پشت سر گذاشته شود بنظرت نمیرسد که پس از آن سینما به یک توصیف و تشریح مطلق ، یک ضبط مطلق تصاویر اشیاء مبدل میشود ؟

پازولینی - چرا . اما این مسأله قبلا مربوط میشود به امکانات و خصائص استعاره ها و تصاویر ذهنی سینماگر . من تصور نمیکنم که تا بحال هیچ فیلمی

توانسته باشد از مرز طبیعت گرائی گذشته باشد حتی شاعرانه ترین آنها .

برتولوچی - فیلمهای « برسون » هم همینطور ؟

پازولینی - حتی برسون ، حتی چاپلین ..

برتولوچی - در بارهٔ اینکه فی المثل گودار یک سینماگر مطلقاً « غیر کلاسیک » است چه میگوئی ؟ چه سینماگری را کلاسیک میدانی و برای چه ؟ منظورم آنها که در نظر ما کلاسیک شده اند چون خوب می شناسیمشان و استادشان میدانیم ، نیست . این کلاسیسیسم چیست و متضاد آن چیست ؟

پازولینی - کلاسیسیسم منظور من ، مثلا در آنتونیونی دیده میشود . شاید این مسأله با اختلافی که بین فرهنگ فرانسه و ایتالیا وجود دارد بستگی داشته باشد . فرهنگ فرانسه یک دوره نئوکلاسیک (مثلا در نقاشی) را بخود دیده ، سپس یک تجربهٔ تازه در احساس گرائی از آن گذشته و محوش کرده است . فرهنگ ایتالیا هرگز از شر کلاسیسیسم و آن کونفورمیسم آکادمیک آن رهائی نیافته است (متأسفانه در زبان فارسی برای بعضی از این اصطلاحات سبک شناسی ترجمه های قابلی وجود ندارد . بجز سبک کلاسیک که معروف است . کونفورمیسم بمعنی پیروی از شیوهٔ تطابق و یکسانی و یکنواختی و آکادمیسم شیوه تعیین شده و قدیمی و مهر خورده از طرف اساتید مسلم است) از قرن نوزده باینطرف ، فرهنگ ایتالیا ، یک فرهنگ شهرستانی و ایالتی شده است . باین ترتیب کلاسیسیسم ، آکادمیسم ، کونفورمیسم و فرهنگ شهرستانی در ایتالیا غیرقابل تمیز شده اند ، اینها خطوط اصلی فرهنگ ایتالیا هستند و بهمین علت در آثار آنتونیونی هم دیده میشوند . او دنیا را با دید کلاسیک میسنجد مثلا زیبائی و بی نقصی نما ها . اما در کار گودار این کلاسیسیسم دیده نمیشود ...

برتولوچی - این بنظرت یک کلاسیسیسم جدید نیست ؟

پازولینی - در وسیع ترین جهت آن .

برتولوچی - کار گودار البته با کلاسیسیسم آنتونیونی تناقض دارد . اما شاید این روشی برای ایجاد یک گونه تازه ، ابتکار یک گونه تازه کلاسیسیسم باشد که از آن خود گودار است ؟

بنظر من فیلم « تحقیر » فیلمی بسیار کلاسیک بود ...

پازولینی - شاید تو بخاطر آنکه گودار را دوست میداری در او جلوه هائی از اساتید بزرگ و کوچک می بینی .... بنظر من « تحقیر » فیلمی است که گودار تقریباً با تحقیر و خشم درست کرده است ، در این فیلم اثری از تمایل و لذت حرمت شکنی کلاسیسیسم دیده میشود .

ژ . ل . ک - در بارهٔ سینمای تو یا سینمای شاعرانه ، گفتید که نه تنها در آن حضور دوربین و مولف محسوس است ، بلکه این دو اساسی تر از دستاویز داستانی آن ، مضمون واقعیش را تشکیل میدهند که آثاری از بعضی جهات دوجنبه ای می نماید ، که در یک فیلم ، فیلم دومی بموازات و مقارن اولی جریان دارد ... در مورد آثار شما ، « ماما روما » دارای این خصیصه دوجنبه است و دو فیلم را در خود دارد . اولی فیلم مستندی ، دربارهٔ وضع وجود « خرده انسانها » ی حومه رم ، و دومی در حاشیه اولی نوعی کنایه به مسیحیت است ...

پازولینی - بدون شک این دو فیلم وجود دارد اما هر دو دقیقاً یک فیلمند ، در عمق یک فیلم را تشکیل می دهند . یعنی وقتی صحبت از طبقات مادون کارگری است ، بلافاصله یادآوری رنج و بینوائی این « مسیحیان بیچاره » هم بعمل می آید . از یکسو بنظر من این اصل دوگانگی

پازولینی

برای هر اثر واقعی ، معتبر است .
مثلا دانته (شاعر و نویسندهٔ ایتالیائی قرن سیزده و چهارده) شعری نوشته است که درعین حال شعر دیگری است درخارج ازخود . غیرممکن است کمدی الهی را آنچنانکه سروده شده ، خواند .
قرائت آن در زمینه دیگری و برمبنای ارزش متفاوتی است .
مجموعاً داستان همیشه یکی است ، نویسنده‌ای یا هنرمندی اثر خویش را علیرغم خود بوجود میآورد ، این فیلم دوم فیلمی است که مولف جرات ساختن آنرا نداشته ، یا آنرا نساخته چون برایش غیرممکن یا ممنوع بوده ، یا حتی چون از نظر موقعیت و شرائط سینما و رابطه بین فیلم و تماشاگران غیر قابل ادراک بوده که چنین فیلمی بصورت اول شخص و مستقیماً ساخته شود .
مولف بعادیت گرفتن یك دستاویز که من آنرا «گفتار آزاد غیرمستقیم» می نامم نیازدارد . یعنی اینکه او از حالت روح وعوامل غالب روانی قهرمان خویش درفیلم ، دستاویزی برای زاویه‌دید خود ازدنیا درست میکند . اما فیلمهائی هم وجود دارند که مستقیما بصورت اول شخص و متکلم وحده ساخته شده‌اند و درآن‌ها «گفتار آزاد غیرمستقیم» وجود ندارد ومولف دنیا را ازخلال قهرمان عایش نمی‌بیند وهمه چیزرا با اول‌شخص تعریف میکند . مثلا داستان کودکیش را .

ژ.ل.ك ـ این سؤال مطرح میشود ـ بعضی تهیه کننده‌ها و تماشاگران این سؤال را مضطربانه ازخود کرده‌اند ـ که آیا این سینمای جدید ، که قهرمانان و موضوع آن چیزی جز دستاویزهائی برای بیان غیرمستقیم عینیت مولف نیستند ، جنبه «نمایشی» سینما راازبین نمیبرد؟

پازولینی ـ من هیچوقت معنی «نمایش» را بدرستی نفهمیده‌ام ... اما فکرمیکنم درفیلمهائی که دیده‌ام ، جنبه نمایشی درمعیاری که مولف واقعیتی را می‌نمایاند وفیلمش نتیجتاً از یك نوع واقع گرائی برخوردار است ، کم وبیش وجود داشته است . مگر آنکه بافیلمسازی کاملا ناخودآگاه روبروباشیم که دراین‌صورت جنبه نمایشی فیلم رامنهدم خواهد کرد . اما گمان نمیکنم که تابحال چنین‌چیزی بوجودآمده باشد .

ژ . ل . ك ـ یك‌چیزحتمی است و آن اینست که این دوگانگی سینمای‌نو به‌تغییر طبیعت داستان ازشکل کلاسیك آن منجر میشود و قواعد داستانگوئی را بهم‌می‌ریزد ، خواه برای طرزتوصیفی تازه و خواه اصولا برای‌حذف آن .

پازولینی ـ در «سینمای‌شاعرانه» بطرزی‌غیرقابل‌اجتناب ، داستان بجانب نابودی پیش می‌رود . روشن است که در سینمای شاعرانه مؤلف بجانب سرودن شعر ، اشعار سینمائی و نه

داستانهای سینمائی متمایل میشود در اینجا مسئله ارزیابی‌شعرپیش‌می‌آید شعرشکل و سبك . « سینمای شاعرانه » هدف آخرینش توصیف قصه‌هائی است که درآن عامل اصلی ، بیش از اشیاء و حوادث ، سبك بیان است .

ژ.ل.ك ـ شما درعین حال شاعر و سینماگرید ، فیلمهای‌شما منطبق با این تعریف از سینمای شاعرانه هست ؟

پازولینی ـ فیلمهای‌من شاید باین جریان تعلق نداشته باشند ، یا لااقل نه تماماً بلکه جزئاً : یعنی فقط فیلم «انجیل‌متی» ، اما «Acaatone» ، «ماما روما» و «Laricotta» با ترکیب کلاسیك ساخته شده‌اند ، یعنی‌ترکیب از چاپلین تا برگمان ، از میزوگوشی تا دراير . در مقابل « انجیل » دارای پاره‌ای خصائصی‌است که صحبتش درمیان بود وآنرا جزئاً به سینمای شاعرانه پیوند می‌دهد ، در آن وجود دوربین بوضوح محسوس است ، «زوم» فراوان بکار رفته است (زوم عدسی مخصوصی است بافاصله‌کانونی‌متغیر که فاصله‌دوری را با یك‌حرکت سریع بجلو میآورد و بالعکس‌چیزی (باشگردی‌نزدیك‌بکارهای گودار . بخصوص هنگام تفکر در باره فیلم «انجیل‌متی» بود که‌فکر موردا تکائم «گفتار آزادوغیرمستقیم» که اینقدراهمیت برای‌آن قائلم ، بذهنم خطور کرد . انجیل برایم این مسئله را مطرح میکرد ، نمی توانستم آنرا مانند یك داستان کلاسیك تعریف‌کنم چون من آدمی مؤمن به ـ الوهیت نیستم . از طرف‌دیگرمیخواستم « انجیل بروایت متی » را فیلم کنم یعنی داستان عیسی پسر خدا را بازگو نمایم . می‌بایست داستانی را میگفتم که‌بآن اعتقاد نداشتم . پس‌این من نبودم که‌داستان رامیگفتم . چنین بود که بدون‌آنکه دقیقاً خواسته باشم ، بجانب دگرگون‌ساختن‌همهٔ‌فنون‌سینمائیم کشانده شدم چون‌برای‌آنکه‌بتوانم‌انجیل را تعریف کنم می‌بایست‌در روح‌یك‌مؤمن حلول میکردم . اینجا «گفتار آزادغیر مستقیم» پیش‌آمد ، ازیکسو ازدید خود من بازگو شده وازسوی دیگرازدیدیك مؤمن .

ژ ـ ل ـ ك ـ اگر انجیل‌ادراك تازهٔ سینمائی شما را ارائه‌میدهد بعلت آن‌نیست که نه فقط شگرد های تازه‌ای وابسته به «زبان‌شاعرانه» اعلام‌شده‌بلکه استخوانبندی و زیر بنای نمایش جداگانه‌ای ازکلاسیك‌ها دارد؟

پازولینی ـ ساختمان یك فیلم طبیعتاً با شگردهای زبان شاعرانه هم تعیین و تحدید میشود . همه قواعد داستانسرائی دگرگون میگردد . برای اغلب ، فیلمهای سینمای‌شاعرانه براساس قواعد وقراردادهای معمولی‌داستان‌فیلم ساخته نشده ، ازضرب داستانسرائی‌عادی پیروی نمی‌کند ، ایجاد عدم تناسب‌ها بعکس تابع مقررات است . جزئیات بشدت انبساط ووسعت یافته ونقاطی که بطور کلاسیك ، مهم‌شمرده میشوند بشتاب وبسرعت تعریف وبیان شده‌است .

برتولوچی ـ به‌فیلمهای‌تو برگردیم ، درنظر من‌یك چیز قابل‌توجه است‌وآن اینکه فیلمهای تو همه برای عامه قابل فهم است ، در هر فیلم تو سطوح تفهیم فی‌البداهه‌ای‌برای مردم وجوددارد ، یکی برای مردم ، یکی برای ناقدان و فیلمسازان . این‌طبقه‌بندی منظم‌فی‌المثل ، درکارهای گودار دیده نمیشود که فقط یك‌بازی‌واحداست ، وسعت‌می‌یابد یا بخود جمع میشود ، قطع‌میشود ، حرکت‌میکند ، اما همیشه یکدست‌ویك پارچه‌باقی‌میماند . این‌همچنین ازدلائل‌عدم‌موفقیت‌فیلمهای او بین‌مردم است .

پازولینی ـ آنچه تو در بارهٔ

پازولینی

فیلمهای من میگوئی میتوان درباره‌هر فیلمساز کلاسیکی گفت‌حال آنکه‌سینمای شاعرانه نمیتواند جز بجانب آنهـدام داستان سرائی متمایل شود از لحظه‌ای که سینما بدو شاخه شاعرانه و داستانی منقسم میشود،همان بر سراو می‌آید که برسر کتاب هم وارد میشود. ازیك کتاب شعر سه‌هزار نسخه منتشرمیگردد واز یك داستان،صدها هزار نسخه.

برتولوچی ـ تو به ضـروریـات عامیانه معتقدی . فکرمیکنی که‌فراموش کردن با ضدیت با عامه اشتباه باشد؟

پازولینی ـ من درمقام مؤلف،باین ضرورت معتقد نیستم.

ژ.ل.ك ـ آیا آمادگی که‌در برگرداندن انجیل متی بصورت فیلم بخرج دادیـد برایتان کار سختی بود یا در تهیه یك «دکوپاژ» دقیق کمکتان کرد.

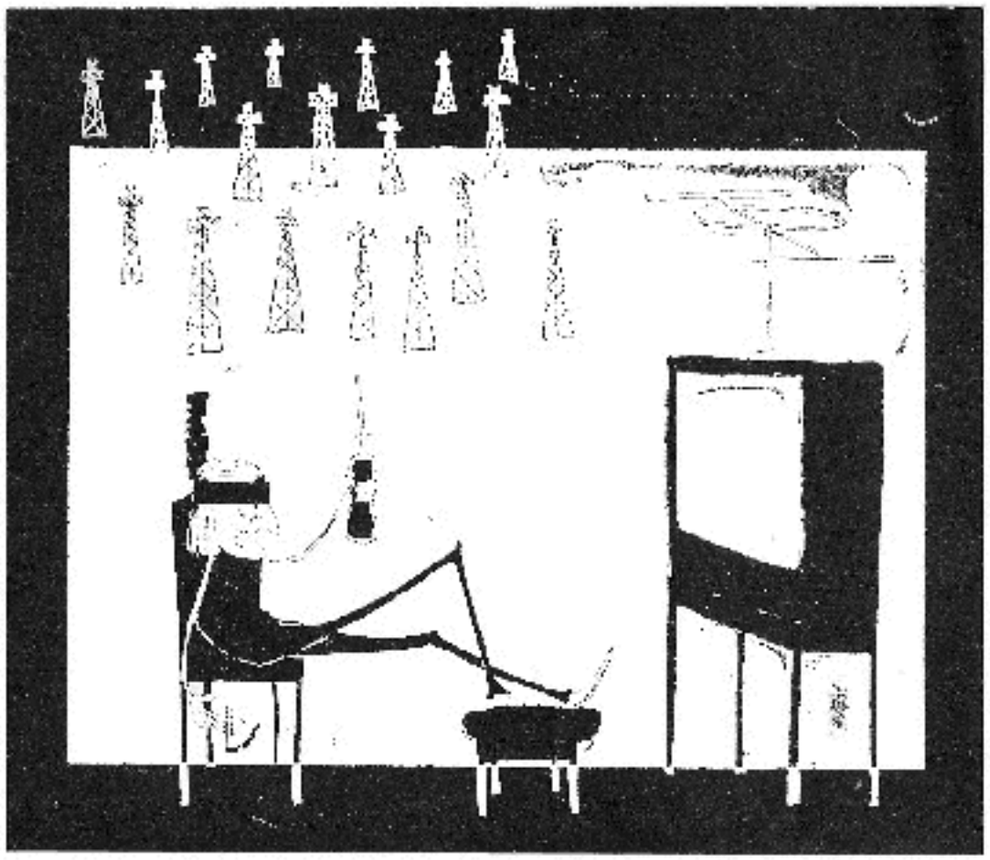
پازولینی ـ اشکال عمدهٔ انجیـل این بود که‌صحت واعتبارآن لطمه‌نخورد بهر قیمتی که شده باشد. این‌امر مـرا وادارکرد که توازن بسیار مشکلی بین نقطه دیدخودم ویك شخص مؤمن‌بوجود آورم . فکر میکنم تا حد امکان به‌متن وفادار مانده باشم . هـرچه از دستم بر میآمد برای حفظ نگهداری واقعیـت روایت متی انجام دادم آنهم با هدفی جدلی : علیه عقاید غیر جدلی و ضـد مذهبی . میخواستم همه‌چیز راتـانهایت بفهمم وازچشمان‌یك‌مؤمن،واقعیتی‌ازنوع مذهبی‌را ببینم.

ژ.ل.ك ـ برنامه آینده شمـا چیست ؟

پازولینی ـ فیلمی باتام«پرندگان بد ، پرندگان خوب » ، فیلمی هزلی ، مرکب از سه داستان شـبیه قصه هـای لافونتن ...

پرنده‌های این فیلم حرف میزنند. بـاعدسی ۳۲ کار خـواهم کرد و دوربینی که اغلب ثابت وبیحرکت‌است و«تراولینگ»خیلی کمی‌دارد. دیگرهیچ چون منم‌که در فیلم بااول شخص حرف میزنم وقهرمان هایم رامثل‌عروسك‌خیمه شب‌بازی‌حرکت میدهم.

داستان اول علیه عقلانیت‌غیرمذهبی است . قهرمان‌آن یك‌مرد پاریسی‌است که میخواهد عقابی را با همه روشها و ظرائف تعلیم و تربیت نوین ، رام و اهلی کندوبالاخره‌باین‌فکرمیافتد که‌خودش هم‌عقاب شده است. داستان دوم مربوط به‌وعظ وخطابه‌پرندگان «سن‌فرانسوا» ـ ست . بعبارت دیگر مساله جبهه گیری کلیسا در برابر طبقات اجتماعی مطرح میشود . سومی خیلی اسرارآمیزاست... خودم نمیدانم چه معنی میدهد . پدر و پسری هستند بعلامت نوع انسان که‌روی یك‌جاده بی‌انتها راه‌میروند ، کلاغی سر میرسد ، این‌کلاغ ضمیر اخلاقی است‌که حرف میزند وهرچیز را بیان می‌کند ، دریك لحظه پدر وپسر کلاغ‌را میگیرند ومیخورند و براه‌خود ادامه میدهند.



● آخرین آپاچی !

● دروستردهای ایتالیـائی ، اولین کلوله‌ای که مرد به جنس بطرف«قهرمان» شلیك میکند ، همیشه خطامیرود !

انجیل متی

● «پی‌یر پائو پازولینی» کارگردان این فیلم، یک نویسنده، یک «رمان» نویس و یک شاعر ایتالیائی هم هست که قبل از این، فیلم «مامارومامه‌ی» او موفقیت کسب کرده بود..

پازولینی نیز مثل خیلی دیگر از کارگردانان ایتالیائی دارای سبکی خاص است که همراه با روح شاعر و نقاد او، نتایج خوبی ببار می‌آورد..

از انجیل و از داستان مسیح، فیلم‌های گوناگونی ساخته شده که هر یک بخاطری معروفیت و موفقیت فراوان داشته‌اند (بخاطر هنرپیشه های بزرگ و بخاطر پردهٔ عریض ۷۰ میلیمتری، مثلا!)، اما این فیلم در روالی سوای آن فیلم‌ها و دید دیگری ساخته شده، که به اعتقاد ما بر تمام فیلم‌های ساخته شده بر این موضوع، پیشی گرفته است. والبته از زن و شمشیربازی وغیره نیز خبری نیست، زیرا که فیلم سرگذشت مسیح است و اگر غیر از این میبود، شگفت مینمود!

پازولینی، برای ساختن این فیلم، بجای هنرپیشه‌های حرفه‌ای، فقط و فقط از دهاقین سیسیل و جنوب ایتالیا استفاده کرده، و بزرگترین مشکل خود را، که رهبری و کارگردانی این دهقانان (که شاید در عمرشان دوربین ندیده‌اند) باشد، بسیار درخشان بانجام رسانیده است، و از این رهگذر میتوان رنجها و مصائب فراوان او را در این راه، لمس کرد..

انتخاب هنرپیشه‌ها با دقت فراوان انجام گرفته، واقعاً اینها، بهترین عیسی، بهترین مریم و بهترین... های عالم سینما هستند.

عیسی با پیشانی بلند و موهای مشکی افشان، با لبخندی شیرین و چهره‌ای نجیب، همانی است که در تصور بوده، و نه با چشمان آبی و صورتی وجیه.

.. اما پازولینی در زندگی خود، دارای عقاید و مرام‌های خاصی است.. و اینست که طبعاً فیلم نمی توانسته از این دید و نظر کارگردان برکنار بماند...

عیسی با ملایمت و عطوفت، برای مردم صحبت نمیکند.. وی با حرارت و هیجان بسیار، وظیفهٔ مواعیظ خود را بانجام میرساند، و در جای خشم، خشمگین می‌شود..

این عیسی انسانی‌تر و قابل لمس‌تر است (راز و نیازی که شب قبل از تصلیب با خدا میکند تا او را از بدوش کشیدن صلیب خویش معذور دارد)..

و بر همین قیاس، فیلم را انسانی‌تر و واقعی‌تر مییابیم.. و مثل یک فیلم مستند.

اگر سربازان برای دستگیری عیسی هجوم می‌آورند، و اگر مردم عیسی را مورد ضرب و شتم قرار میدهند، در هیچیک از اینها نه اغراقی هست و نه دروغی، همچنانکه واقعاً هم نبوده.

فیلم با یک ضرب روان و سنجیده پیش میرود و از این بابت توجه کنیم بازدیاد تدریجی و آرام مریدها..

تداوم و هماهنگی در سراسر فیلم حفظ گردیده و هیچ جا، هیچ چیز نه قهرمانی، بلکه انسانی است..

وقتیکه پازولینی مصلوب شدن یکی از یاران عیسی و رنج و تعب فراوان او را، با پیچ و تاب فراوان بدنش، هنگامیکه میخ، کف دست او را بر صلیب چسبانیده است، نشان می‌دهد، راه خوبیست برای نمایان ساختن همین ماجرا در مورد عیسی، و بدون آنکه او را در چنین حالی نشان بدهد..

و تأثیر این صحنهٔ آخر آن چنان است که ما نیز، آه آخرین عیسی را برآورده‌ایم..

فیلم، لحظات بسیار خوب دارد، هجوم سربازان برای کشتن بچه‌های خردسال، ندامت و پشیمانی یهودا و شتاب او برای دار زدن خویش، و..

هنگامیکه عیسی صلیب خود را بسوی قتلگاه حمل میکند، دوربین در پشت احاطه شده در بین جمعیت انبوه در کوچه‌ای تنگ، حالت خفقان و هیجان آن لحظه را براحتی زنده کرده است...

فیلم «انجیل» به روایت پازولینی، را باید دید بخاطر دید و برداشت خاص کارگردان و بخاطر آنکه چهرهٔ خوب و واقعی مسیح را می‌نمایاند..

... و بناچار توجه میدهیم بعضی از حضراتی را که در تالار نمایش حضور داشتند که «اولا فیلم انجیل سرگذشت عیسی مسیح است و عجب آنکه ظاهراً ایشان انتظار دیگری داشتند و ظاهراً از همین انتظار بود که شنیدیم «فیلم کند است» (که در واقع اصلا کند نبود!) و مسلماً نمی‌توانست شامل سرگذشت سراسر جنگ و عشق ناپلئون و یا چنگیزخان باشد. ثانیاً میگفتند «از فیلم چیزی نفهمیدیم» و این باین دلیل بسیار ساده است که به زبان ایتالیائی بود! و حتی ظاهراً از رقص «سالومه» نیز انتظارات دیگری داشتند که البته در روال کار این کارگردان نبود، و این ما را بیاد آورد که عده‌ای بخاطر نشان دادن صحنهٔ تصلیب، فیلم را یک سره مزخرف و کثیف خواندند، و این درست برابر است با اینکه کسی بگوید: چون سالومه را آنچنانکه فی‌المثل «ریتا هیورث» بود نشان نمی‌دادند، چه فیلم مزخرف و بدی بود!

ب — خ

۲ مسیح

۱

● اکنون که دیگر به دوره‌ای رسیده‌ایم که در آن نشان ندادن و یا نشان دادن چهرهٔ مسیح برروی پرده سینما نه بعلت ترس و یا شهامت، بلکه بعلت انگیزه‌های عمیق‌تری چون کلیت بخشیدن و یا برعکس ماهیت انسانی دادن به او میباشد، شاید بتوانیم این سئوال جدی را مطرح سازیم که آیا اصولا حل معمای افسانه مسیح عملی است یا خیر؟

دو مسیح «ری» و «پازولینی» دو کوشش متفاوت و حتی متضاد برای یافتن جواب این سئوال میباشند. هردو فیلمساز آنقدر با سینما آشنائی دارند که بیان تصویری آنها قدرت انتقال فکرهای آنها را داشته باشد. و نیز هردو فیلمساز درچهاردیواری یک وفاداری اضطراری به متن انجیل محبوس شده‌اند. و بنابراین کلمات در ایندو فیلم چندان تفاوتی با یکدیگر (ومسلماً با متن انجیل) ندارند آنچه که میتواند از قید این وفاداری اجباری سرباز زند، و در حقیقت قلمرو آزادی فیلمساز در این زمینه میباشد، تصاویری است که ضمیمه این کلمات شده است. و نیز عنصر انتخاب که چه چیزی مستقیماً به تماشاچی نشان داده شود و چه چیزی نشان داده نشود. و تفاوت و تضاد کار ایندو فیلمساز را نیز درهمین منطقه باید جستجو نمود. زیرا درهمین منطقه است که بیان تصویری ایندو فیلمساز دارای جهت مشخصی میشود.

۲

تلقی «پازولینی» را از مسیح درهمان چند لحظهٔ اول فیلم

میتوان دریافت. نشان دادن مریم با آن شکم برآمده معرف آنست که «پازولینی» قبل از هرچیز دیگری جسم مسیح برایش مطرح است. مسیح پیش از آنکه برای «پازولینی» پیامبری باشد انسانی است با جسمی مادی و گوشت و خونی نظیر سایر همنوعانش و بهمین جهت «پازولینی» خیلی بیشتر از «ری» بر دورهٔ کودکی مسیح تاکید میکند. یعنی زمانی که مسیح هنوز وجهه یک پیامبر را بخود نگرفته بود. تاکید «پازولینی» بیشتر بر روی این جنبه مسیح است. بهمین مناسبت موثرترین صحنه فیلم منظره پای از لابلای کفن بدر آمده جسد عیسی میباشد. ولی چرا باید مسیح در اینمورد، مرده‌اش بیشتر از زنده‌اش برروی ما تاثیر داشته باشد؟

زیرا «پازولینی» اینطور خواسته است. «پازولینی» چیزی را به عمد از ما دریغ داشته است، و باعث شده که مسیح او آن تاثیر افسانه‌ای را برروی ما نداشته باشد. و علت این موضوع را باید درچیزی سوای پرداخت حقیقت گرایانهٔ او از مسیح جستجو نمود. میتوان قبول کرد که مسیح چندان زیبا نبوده. میتوان قبول کرد حراف و عصبانی و زود رنج و تندمزاج بوده. ولی نمیتوان قبول کرد که فقط همینها بوده. اینکه مسیح نیز زمانی چون ما انسانی بوده یک حقیقت است. ولی حقیقت بزرگتر اینکه امروزه او مبدل بیک افسانه شده است. و این جزء از شخصیت مسیح در فیلم «پازولینی» از نظر محو شده است.

۳

عنصر مفقود فیلم «پازولینی» محور اصلی فیلم «نیکلاس ری» را تشکیل میدهد. تفاوت پرداخت ایندو فیلمساز تفاوتی است که بین حقیقت گرائی و عینی گرائی (اوبژکتیویسم) وجود دارد. درحالیکه «حقیقت گرائی» عبارت از نشان دادن واقعیت مادی محیط میباشد، «عینی گرائی» با منطقه فعالیت وسیع‌تر خود شامل ارائه هر نوع پدیده‌ای اعم از مادی یا معنوی، بدون دخالت دادن عقیدهٔ شخصی میباشد. درحالیکه «ری» سعی دارد افسانه مسیح را بدون نظر فردی برای ما بازگو کند، «پازولینی» به حقیقت مادی پدیده مسیح روی میآورد. و این ارائه حقیقت بخصوص در آفرینش فضا بچشم میخورد. ولی حقیقت گوئی فضائی «پازولینی» یک حقیقت گرائی امروزی است. با انتخاب تعمدی «پازولینی» درمورد مکانهای واقعی دهاتهای ایتالیا بجای تزئینات و نیز اهالی بومی بجای هنرپیشه‌های حرفه‌ای، ما بیش از آنکه خود را در اورشلیم بدو مسیحیت احساس کنیم، خود را در دهاتهای ایتالیای امروزی می‌یابیم. «پازولینی» برای شناخت مسیح بجای آنکه ما را به زمان و مکان او ببرد، او را به زمان امکان ما میآورد. ولی آیا فرد جدا از محیطش ارزش بررسی

کردن را دارد؟

۴

«نیکلاس ری» برعکس «پازولینی» مسیح را در مناظر مرایای محیط خود بما نشان میدهد، وبهمین جهت داستان فیلم اوحدود پنجاه سال قبل از میلاد مسیح شروع میشود. یعنی زمان فتح اورشلیم و ورود سربازان رومی به آنجا. ورود «پمپئی» سوار براسب، بداخل معبد وعبور ازمیان جمع روحانیون سفیدپوش، سفیدی وپاکی این محل را درهم میشکند وبعد نیز دریده شدن حریر محفظه کتاب مقدس بوسیله خنجر «پمپئی» صحنهٔ این تجاوز وهتك عصمت معنوی را کامل میکند. ازهمان ابتدا چهره ملت شکست خورده‌ای رامی‌بینیم که بواسطه این شکست غرورش جریحه دارشده وطبعاً درآرزوی جبران سرخوردگی وظهوریك ناجی است وبهمین جهت «ری» باهمان یك لحظه نشان دادن شعله‌های آتش برتردید «پمپئی» مبنی برسوزاندن آن سند مقدس آنطور تأکید می‌کند. تردیدی که بالاخره منجربه انحراف «پمپئی» از اینکار و سوزاندن آن سند میشود. سندی که حاوی پیشگوئی ظهوریك ناجی آسمانی است. شاید اگر آن سند ازبین میرفت امروزه مسیحی نیز دیگر وجود نداشت. مردم مسلماً بیکنوع ناجی احتیاج داشتند ولی شاید درآنصورت به نوع دیگری ازناجی روی می‌آوردند. مثلا بیك «باراباس».

۵

«ری» نه‌تنها مسیر را در داخل محیط وبعنوان جزئی از آن بما ارائه میدهد، بلکه ازمحیط برای گسترش شخصیت او نیز کمك میگیرد. برخلاف مسیح «پازولینی» که تقریباً عقاید وی را صرفاً ومستقیماً ازدهان خود اومی‌شنویم وباعث میشود که در اینمورد ما مسیح را بیش از هرچیز بصورت یکفرد ببینیم، در مورد مسیح «ری» عقاید وافکار اوبین سایرین پخش میشود. ما بهمان اندازه که این تراوشات فکری را درموعظه‌های مسیح میبابیم، درکلمات ونقل قول‌های پیروان اونیز میتوانیم پیدا کنیم همانطور که داستان «چوپان مهربان» را اززبان مریم می‌شنویم. نتیجه این بیان غیرمستقیم «ری» گسترش مسیح ری درداخل محیط و کلیت یافتن اوست. بیان غیرمستقیم «ری» است که باعث میشود او، برعکس «پازولینی» که تقریباً همه نیروی اوصرف اعمال و گفتارمسیح میشود، قسمت عمده‌ای ازتاکید خودرا به عکس‌العمل سایرین اختصاص دهد، شیفتگی پیروانش ووحشت مخالفینش ودر

اینجاست که بازبه مایهٔ همیشگی فیلمهای «ری» میرسیم. تاثیریك فرد برروی محیط. بواسطه همین تاثیر وهمین عکس‌العمل است که مسیح ازصورت یك انسان بصورت یك افسانه درمی‌آید. این همان عنصر ازقلم افتادهٔ فیلم «پازولینی» است. پرداخت تصویری «ری» نیزدرخدمت این افسانه سازی است. درحالی که «پازولینی» بخاطر پرداخت حقیقت گرایانهٔ خود از «نمایش» صرفنظر نموده، «ری» نمایش را بی آنکه، برروی آن تاکید کند، درپرداخت داستان گرایانهٔ خودبخدمت فکرهایش میگمارد.

«ری» در چهار چوب عینی گرائی خودبکمك میزانسن و زیبائی شاعرانه اثرش سعی درشناخت مسیح مینماید. درجریان سه روز آزمایش بوسیله شیطان، مسیح را می‌بینیم که در امتداد جاده‌های پرانشعاب و پرپیچ وخم سراشیبی یك دره پیش میرود و عیناً حالت کسی را دارد که در میان انشعابات متعدد مسیرهای زندگی در جستجوی راه صحیح زندگی خود میباشد. و وقتی مسیح درمبارزهٔ خود باشیطان پیروز میشود بلافاصله رنگ سبز بیشه و صحراجای رنگ قهوه‌ای بیابانهای خشك رامی‌گیرد.

ولی بیان «پازولینی» بیان مستقیمی است. لحن آن قاطع میباشد و این قاطعیت، قاطعیتی نیست که براثر یك قضاوت عجولانه و سطحی نصیب انسان شده باشد. اگر «پازولینی» باآن قاطعیت مسیح راصرفاً یك جسم مادی میداند، علتش پذیرش اضطراری معیارهائی است که دور ازپذیرش نسبی بودن همه چیز در لحظات تنهائی، برای ادامه زندگی روزمره بدانها احتیاج داریم. معیارهائی موقت و مطلق‌هائی کاذب. مسیح «پازولینی» زائیدهٔ این معیارهاست ولی «پازولینی» در برابر یك قاطعیت اضطراری دیگر نیز قرار دارد. اضطرار وفاداری بمتن انجیل. معجزات فیلم «پازولینی» نیز به‌اندازهٔ قسمتهای حقیقت گرایانهٔ آن جامد و مادی است، و نتیجهٔ برخورد شدید واقعیت و معجزه اینست که انتقال ازیك سطح داستانی بسطحی دیگر با خشونت ناراحت کننده‌ای صورت گیرد. درست مانند اینست که قطاری را در اوج سرعت خود از روی خط مربوطه بلند کنند و روی خط آهن دیگری بگذارند.

۶

ولی پرداخت غیرمستقیم «نیکلاس ری» حاوی ابهام و جنبهٔ دوپهلوئی است که مانع از افتادن او درچنین دامهائی میشود. و بخصوص این موضوع را در معجزهٔ فیلم او می‌توان مشاهده کرد. بسیاری از معجزه‌های مسیح را فقط بصورت نقل قول و روایتی از زبان این وآن می‌شنویم. و دردومعجزه‌ای از مسیح که بچشم می توانیم ببینیم «ری» فقط سایه او را برروی دیوار بما نشان میدهد.

«دری» با این ابهام بخشیدن بفیلم خود ، آنرا درمنطقه‌ای مابین دو قاطعیت اضطراری «پازولینی» قرار می‌دهد و با اینکار به‌مسیح خود کلیت می‌بخشد . ماهیت مسیح «دری» منطقهٔ وسیعی را اشغال می‌کند که یک‌حدآن انسانی است نظیر مسیح انسانی «پازولینی» که همانند او در آخرین شب عمر خود در باغ زیتون ، ترس و وحشت این آزمایش طاقت فرسا سراسر وجودش را در بر میگیرد ، و حد دیگر آن موجود افسانه‌ای که بقایای افسانهٔ آن تاقرن ما نیز دوام آورده است . یکی‌دیگر از راههای تشخیص تلقی «دری» ازمسیح (و طبعاً تفاوت آن باتلقی «پازولینی») نحوه معرفی چهرهٔمسیح‌پس‌از پشت‌ر نهادن‌دوران کودکی ورسیدن به‌سنین‌بلوغ میباشد. مسیح « پازولینی » برای اولین‌بار گوئی ازمیان خلاء ظاهر نمیشود. با آن نگاه‌نافذطوری، بطرف‌ما میآید که‌گوئی زمان ومکان در قبال او حرکت و حتی موجودیت خود را ازدست داده‌است. محیط درقبال وجوداو یکلی ازنظرمحومیشود . واین‌همان چیزی است که«پازولینی»میخواهد، توجه صرف بفرد بی‌آنکه چیزدیگری برایمان اهمیت داشته‌باشد، مسیحی که‌وجود وی‌در رابطهٔ رهبری وپیروی‌بین‌او وحواریونش خلاصه میشود. (و « پازولینی » یکدک دوربین متحرك بارها برروی این رابطهٔ رهبری وپیروی تأکید میکند.) یکنکتهٔ‌نقش او درتاریخ ازنظر «پازولینی» همان کلمات اوست که ما قسمت‌عمده‌ای ازآنها را درتعدادقابل‌ملاحظه‌ای نماهای متوالی‌شنیدیم. گفته‌هائی که ازنظر زمان ومکانی از یکدیگر فاصله دارند، و تنها وسیلهٔ ربط وپیوند آنها وجود مسیح است که‌حضورش درتمام‌نماهاتکرار میشود. همبستگی این‌نماها بایکدیگر همبستگی آیه‌های‌پراکنده انجیل است‌که وحدت یك‌کتاب،آنها را بیکدیگر مربوط ساخته است. متأسفانه «پازولینی» بوسیله حقیقت‌گرائی‌جسم‌وکلمات ،خود را شدیداً محدود ساخته است. بطوریکه این کلمات بجای اینکه مارا بمسیح «پازولینی» نزدیکتر سازند حصاری‌بدور وجودمسیح بوجود میآورند که‌باو یك‌حالت انتزاعی میدهند وباعث میشوند فاصله ما ازاو بیش ازپیش بشود.

۷

ولی مسیح «دری» اینطور نیست . «دری» بصورت متناقضی، بکمك ابهام خودکوشش درنزدیك‌ساختن به‌مسیح خ ود دارد . اولین‌بارکه‌اورا نزد یحیی تعمیددهنده می‌بینیم، دوربین ظرف‌آب تعمیدرا دردست‌یحیی‌تعقیب میکند تابر روی چهره‌زیبا ومعصومانه، چهره‌ای متناسب باپرداخت احساس‌گرایانه «نیکلاس‌ری»، متوقف میشود. وبعد باخیره‌شدن یحیی وخودداری اواز تعمیدمسیح‌ماورا

موجودی فوق تعمید میابیم. ابهام‌خاص « دری » بیش‌از هرمورد دیگری در رابطه مسیح و یحیی تعمیددهنده بچشم میخورد. آندرو نمای بسیار درشت از چشمهای اینرو و بعد هم ملاقات آنها در زندان و کوشش یحیی در رساندن دستهای گرفتار در زنجیر خود از لابلای میله‌های پنجرهٔ زندان بدستهای مسیح و سپس جمله‌دروحم راآزادکن» (بخاطر بیآوریم که مسیح نیز در باغ زیتون هنگام راز و نیاز با خدای خود عین این‌جمله‌را تکرارکرد) حاکی از یك‌رابطه عمیق و یکنوع‌انتقال مأموریت میباشند . اما چه نوع مأموریتی ؟ درست معلوم نیست. «دری» هر مجهولی را بهمان صورت مجهول خود نشان میدهد، در حالیکه منتهای کوشش خود را در نزدیك شدن باین مجهول بخرج میدهد . با حفظ ابهام پدیده به‌آن عمق می‌بخشد . آنقدر عمق می‌بخشد تا تماشاچی متوجه این ابهام بشود . رابطه مسیح با حواریونش‌توجیه پذیر نیست . فقط باید آنرا درنگاهی که پطرس حواری نخطه‌ای قبل از شروع موعظه بر فرازکوه، بچهرهٔ مسیح می‌افکند ، خواند.

«پازولینی» با این ابهام مبارزه میکند . و بهمین جهت در روابط بین افرادمدام بدنبال انگیزه‌هائی مطابق با معیارهای حقیقت گرایانه میگردد . واین موضوع درنمایشی‌کردن‌های او و فراز و نشیب‌های حادآن بچشم میخورد . در مقابل لحظات عادی و غیر نمایشی فیلم، «پازولینی» از صحنه‌هائی چون مصلوب شدن مسیح، صحنه را از تیروی نمایشی اشباع میکند وابنکاررا بکمك انگیزه‌های واقعی انسانها (فریادهای محکوم در اثر فرو رفتن میخهای صلیب، بکف دستانش،حالت ضعف مسیح در لحظه‌مصلوب شدن ، شیون و زاری مریم و حواریون...) انجام داده است . ولی«نیکلاس‌ری» بخاطر حفظ اثر افسانه احتیاج به وحدت دراماتیك و تعدیل عاطفی فیلم از این احتراز دارد . وبهمین‌جهت حداقل نمایشی کردن را در مورد عاطفی ترین صحنه‌ها بکار میبرد . و در صحنه حمل صلیب‌نیز بجای عکس‌العمل‌اطرافیان، از مجموعه‌ای از اثرهای جزئی ولی در عین حال دارای بارعاطفی کافی(نظیر کشیده شدن‌دنباله صلیب‌برروی سنگفرش‌خیابان‌وصدای خشك و مقطع‌آن) استفاده میکند.

زمینه‌کار «دری» دراینجا باعث شده است که‌او از پرداختن به انگیزه‌های پیش پا افتادهٔ روزمره طفره برود.

انگیزه‌خیانت یهودا(از وجه‌مشترك جمع مادی که‌بگذریم) در فیلم «پازولینی» عبارتست از ظاهراً یك رنجش . ولی درفیلم «دری» او برای این خیانت ، انگیزهٔ عمیق تری قائل شده است . یهودا موجودی است سرگردان بین مسیح صلح و مسیح جنگ (و بهمین جهت «دری» خیلی‌بیشتر از «پازولینی» به‌شخصیت «باراباس» پرداخته است) درصحنهٔ ممانعت مسیح از سنگسار کردن مریم

مجدلیه او مسیح‌را می‌بیند که‌سنگی بدست گرفته وازمردم‌میخواهد هرکس که تا بحال هرتکب گناه نشده اولین سنگ را پرتاب کند . این سنگ برای یهودا نماد معمای او میشود و ما او رامی‌بینیم که باین سنگ خیره شده است . و توضیح فیلم را می‌شنویم که او جواب سئوال خود را در وجود این سنگ جستجو میکند که آیا مسیح صلح را انتخاب کند . وبالاخره درآخرکار پس‌ازآن‌اشتباه موحش جواب‌سئوال را مییابد . او را در صحنه مصلوب‌شدن‌مسیح می‌بینیم که تکه سنگی خیره شده است . در حالیکه بر روی تکه سنگ قطره‌ای از خون مسیح بچشم میخورد.

بدین ترتیب، یهودا در اینجا بصورت درخشانترین نمونهٔ تغییر قطب عاطفی تحت تاثیر نفوذ مسیح در میآید . تا جائیکه در میزانسن «تکلاس ری» از قطب یک خائن به قطب یک فدائی تغییر مکان میابد و بجای مسیح و قبل از او مصلوب میشود.

اثر شکنجه‌آور صدای ضربه‌های متوالی چکش نجاران‌در حال ساختن صلیب بر روی یهودا ، صدائی‌که بی شباهت به‌صدای ضربه‌های متوالی چکش در حال میخکوب‌کردن دستها بر روی صلیب نیست ، و سوراخ شدن کف هر دو دست یهودا درتحت‌فشار شدید ناشی‌ازهیجان‌بر روی نیزکهای تیزیک نرده‌آهنی،سوراخهائی نظیر اثرات فرو رفتگی میخ در کف دست بهنگام مصلوب شدن ، تکیه برآن داربست چوبی با دستهای باز از یکدیگر ، حالتی شبیه به وضعیت شخص بر روی صلیب...اینها همگی حاکی ازاین مصلوب شدن معنوی میباشند . و بالاخره ما یهودا را در اوج آشفتگی خود باآن صلیب مواجه می‌بینیم . صلیبی که جهت حمل شدن توسط مسیح آماده‌گردیده . عجز او را در برابر این صلیب می‌بینیم . صلیبی که تدریجاً بحالت عمودی و افراشته در میآیدو دوربین باینک زاویهٔ متوجه بالا ، برعیمت‌آن افزوده است . این مؤثرترین صلیبی است که من بشخصه تا بحال بر روی پرده سینما دیده‌ام . نخستین تاثیر صلیب بر روی یك فرد ، پیش ازآنکه در تاریخ جائی برای خود بازکرده باشد . هنگامیکه هنوزازحدیك وسیله اعلام تجاوز نکرده بوده است.

۸

نمادگرائی «ری»که درخدمت بیان غیرمستقیم اوست‌حکم پله‌های این تکامل از انسان تا افسانه را دارد. نظیر نمادگرائی نهفته در وجود پنجرهٔ زندان با میله‌های آهنین‌آن که «ری»ازآن در جریان این تکامل طی چند مرحله استفاده‌کرده است.

هنگامیکه یحیی‌تعمید دهنده درزندان بود بارهاازدیدگاه او این پنجره را دیدیم. میزانسن «ری» بخصوص درصحنهٔملاقات یحیی و مسیح درزندان و نیزلحظه‌ای قبل ازبدست دژخیم سپرده

شدن یحیی ، به این‌پنجره وآنچه در وراءآن قراردارد،یك بعد اضافی می‌بخشد .

این فضا بصورت دنیائی درمیآید که درآنجا«روحش آزاد میگردد» . پس از «انتقال ماموریت» نوبت مسیح است که همین عوالم را یك بیك طی‌کند تا بجائیکه بالاخره او را نیز در زندان می‌بینیم که چشم بهمین پنجره دوخته است . و در لحظه حمل صلیب برای اولین بارازپشت میله‌ها و از درون تاریکی‌های زندان او را در روشنائی فضای آنطرف پنجره می‌یابیم . منتهی اینبار او را از دیدگاه «بارابا» می‌بینیم.اوج‌این‌نمادگرائی در رستاخیز انتهای فیلم است . در داخل تصویرکشتی‌رامی‌بینیم که وظیفه نجات‌کشتی شکستگان عالم را بعهده دارد . و نور پطرس حواری را که من‌بعد بسید به‌صید انسانها بپردازد . وسایه مسیح را که لحظه به‌لحظه برطول قامتش‌افزوده میشود تاجائیکه سراسرعرض عالم را فرامی‌گیرد . و تقاطع این سایه را با آن ماهیگیری که منجر به‌تشکیل‌آن صلیب عظیم میگردد . در حالی که فیلم «پازولینی» برروی چهره مسیح ختم‌میگردد.

ایندو نحوهٔ‌پایان‌چکیده‌تلقی‌ایندو فیلمسازازمسیح‌میباشند. انسانی‌که بمرحلهٔ یك‌پدیده ، یك‌کلیت ویك‌افسانه‌رسیده‌است‌برای «ری» ، وانسانی‌که درهمان‌مرحلهٔ انسانی باقی مانده‌است ، برای «پازولینی» .

کلیت پدیدهٔ مسیح و مسیحیت چیزی است که در انتهای «فروغ بی‌پایان» می‌بینیم . ولی در «انجیل به‌روایت متی» این کلیت از نظر محو شده است . درآنجا ما فقط یك‌انسان می‌بینیم. «پازولینی» برای نفوذ در معمای مسیح بارد افسانه او تصمیم دارد وی را صرفاً بعنوان یك انسان مورد بررسی قرار دهد . ولی قشر ضخیمی از زمان و دگرگونی‌هائی‌که تاریخ به‌ترکیب هرپدیده‌ای میدهد،همچون مانعی سرراه تصمیم وی قرارمیگیرد. ولی «ری» اول این افسانه را قبول میکند وبعد با کوشش در نفوذ به‌منطقه وراء این افسانه،قصد شناختن این پدیده را دارد . وآنچه‌که در این منطقه وراء افسانه نصیب «ری» میشود یك انسان است . انسانی‌که همان قشر ضخیم تاریخی مانع سر راه «پازولینی» وی را مبدل‌بیك افسانه نموده است کاردپازولینی» یك اقدام متهورانه است ولی روش محافظه‌کارانهٔ «ری» به‌نتیجه مطمئن‌تری میرسد . «ری» برای حل معمای خود از کلید «تاثیر مسیح در دنیای امروزه» استفاده نموده است . ولی برای «پازولینی»که ازداشتن چنین‌کلیدی محروم است (وبالااقل بعمد ازبکاربردن‌آن خودداری میکند) حل این معما امکان پذیر نیست . زیرا دروازهٔ‌گذشته بروی «پازولینی» بسته‌است.

کیومرث وجدانی

حقیقت‌گرائی : رئالیسم ـ نمادگرائی : سمبولیسم ـ مناظرمرایا : پرسپکتیو

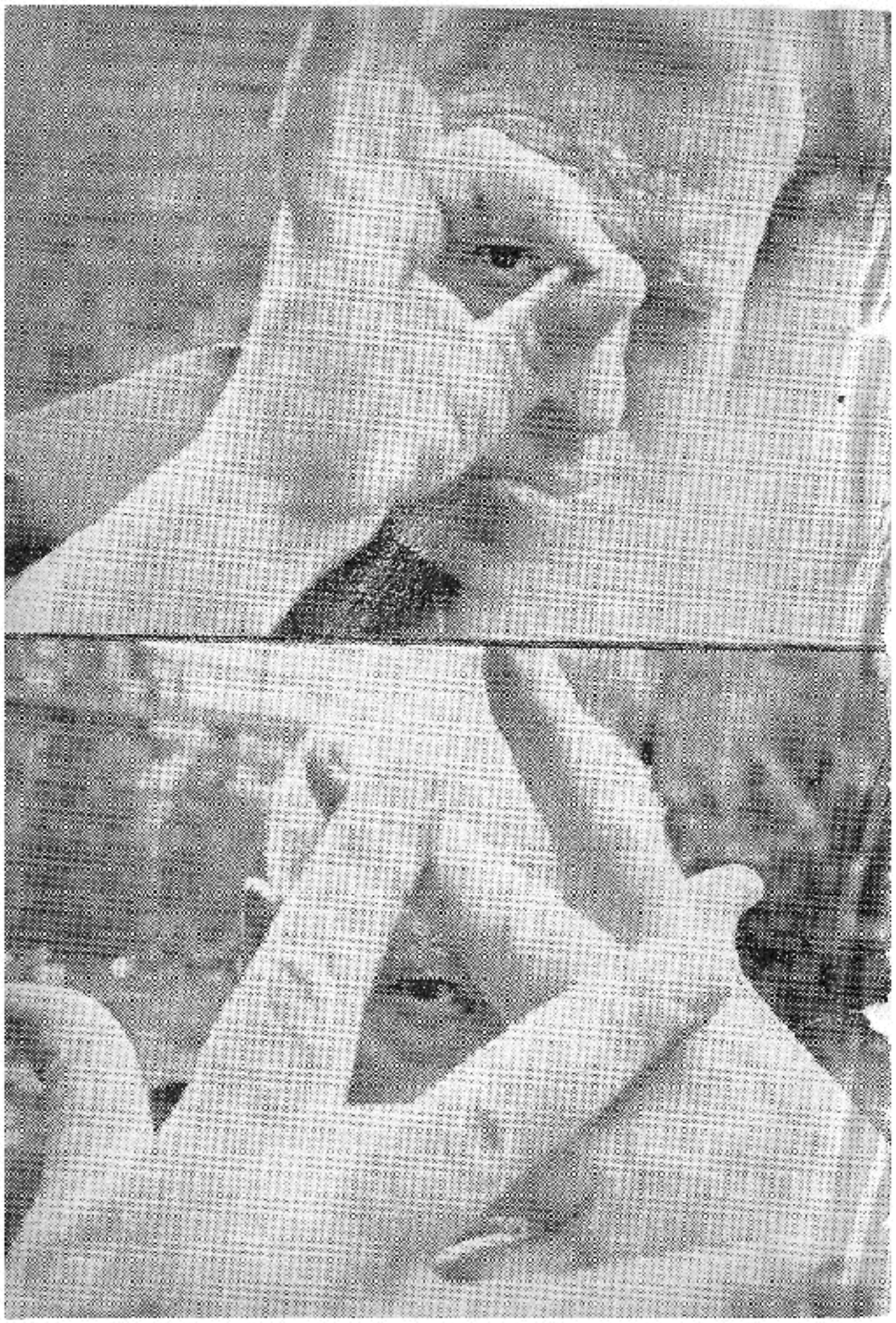
گفتگوی فرانسوا تروفو با آلفرد هیچکاک

● فرانسوا تروفو کارگردان فرانسوی هنگام مصاحبه با آلفرد هیچکاک

آلفرد هیچکاک : بارها اتفاق افتاده که از من خواسته‌اند معنی «دلهره» را برایشان تعریف کنم و توضیح دهم که چه فرقی مابین «دلهره» و «غیرمنتظر» وجود دارد. باوجودیکه سینما اغلب این دو عامل را زیاده از اندازه باهم مخلوط کرده معذلک باید بگویم که اختلاف فراوانی میان «دلهره» و «غیرمنتظر» وجود دارد.

برای روشن شدن مسئله مثالی می‌آورم. ما دو نفر دور این میز نشسته‌ایم و مشغول حرف زدن هستیم، خیلی آهسته صحبت می‌کنیم. حرفهایمان مهم و جالب توجه نیست. ناگهان صدای شدید یک بوم! بمبی که زیر میز ما گذاشته‌اند منفجر می‌شود و همه اتاق بهوا پرتاب میشود. این یک «غیرمنتظر» است، علتش هم اینست که مردم قبلا هیچ گونه آمادگی برای یک چنین انفجاری نداشته‌اند و نمیتوانسته‌اند آنرا پیش بینی کنند ولی اگر قرار باشد ایجاد دلهره کنیم، صحنه باید طور دیگری باشد. مردم باید بدانند که زیر میز بمبی کار گذاشته شده است و دیر یا زود بالاخره لحظه انفجار فرا می‌رسد. روی دیوار هم یک ساعت وجود دارد که عقربه‌ها هر لحظه به زمان انفجار نزدیکتر میشود. در یک چنین وضعی صحبت‌های پیش پا افتاده و سادهٔ ما برای تماشاچی اهمیت نمایشی پیدا می‌کند. و او با هیجان فراوانی لحظه به لحظه در احوالات ما که دور میز نشسته‌ایم و با خونسردی فراوان مشغول صحبت هستیم، شرکت می‌کند و حتی هیجانش بمرحله‌ای می‌رسد که میخواهد فریاد بزند و به شخصیت‌های روی پرده بگوید: «چرا دست از این حرفهای احمقانه و بیهوده برنمیدارید؟ مگر نمیدانید که زیر میز بمبی وجود دارد و سه دقیقه و نیم بیشتر به پایان زندگیتان باقی نمانده؟». در مورد قضیهٔ اول تماشاچی فقط از چند لحظه «غیرمنتظر» برخوردار می‌شود درحالیکه در مورد قضیه دوم تماشاچی چندین دقیقه در ترس و «دلهره» بسر می‌برد. التهاب، در فیلمی بهمان اندازه اضافه می‌شود و وجود دارد که تماشاچی‌ها از آنچه در حال وقوع است اطلاع داشته باشند و در عین حال شخصیت‌های داستان کاملا دور از ماجرا باشند. «غیرمنتظر» فقط وقتی صحیح است که لحظهٔ نتیجه‌گیری، یک صحنه یا یک داستان را تشکیل دهد. یعنی هنگامیکه دیگر «حرکت» وجود ندارد و پایان یک «حرکت» فرا رسیده است.

فرانسوا تروفو : همه این حرفها، قبل از هرچیز با فیلم «دستگیری دزد» شروع شد و روزنامه‌نگاران با اظهار نظری که شما درمورد قهرمان زن فیلم کردید



گفتگو با هیچکاک

نسبت باین مسئله توجه بیشتری پیدا کردند. شما در آنموقع گفتید که گریس کلی هنرپیشه دلخواهی است، برای اینکه جاذبه جنسی او «غیرمستقیم» است.

آلفرد هیچکاک : وقتی با مسئله کشش و جاذبه جنسی در سینما روبرو میشوم، قبل از هرچیز این مسئله را بیاد می‌آورم که در این زمینه هم « دلهره » وضعیت داستان را بوجود می‌آورد . اگر در فیلم جاذبه جنسی شدید و تحریک کننده باشد، دیگر «دلهره‌ای» وجود نخواهد داشت . من همیشه در جستجوی زنان خوش‌پوش ، ظریف و تربیت شده‌ای هستم که در اتاق خواب بصورت یک زن واقعی در آیند، مریلین مونرو یچاره که برچسب «جذابه» روی اوزده بودند ، هیچ‌قسمت از بدنش قادر بوجود آوردن « دلهره » نبود و حتی قادر نبود « دلهره » جنسی هم بوجود آورد . بریژیت باردو از ظرافت کمی بهره دارد و او هم قادر نیست دلهره ایجاد کند .

فرانسوا تروفو : پس مقصود شما حالت ظاهری است ، یعنی حالت اسرارآمیز و شرم؟

آلفرد هیچکاک : بله همینطور است . من تصور می کنم جالب‌ترین زنان از نقطه‌نظر جنسی زنان انگلیسی باشند و بهرحال زنان شمال اروپا، مانند سوئدی‌ها، زنان اسکاندیناوی، زنان آلمانی .. زنان آلمانی که صددرصد آلمانی باشند از نقطه‌نظر جنسی بسیار جالب‌تر از زنان لاتین، ایتالیائی و فرانسوی‌ها هستند . و یک دختر انگلیسی با آن حالت آمرانه که ناگهان خودش داخل تاکسی می اندازد که شما عاشق آن هستید، خیلی تحریک کننده‌تر و هیجان‌تر از بریژیت باردو است که برای «از امه بدربردن» شما متوسل به برهنه‌شدن می‌شود .

فرانسوا تروفو : نظر شما برای من کاملا روشن است و حرفتان را خیلی خوب می‌فهمم ولی تصور نمیکنم بانلیقه اکثریت مردم مطابقت داشته باشد . بعقیده من تماشاچیان (البته مقصود مردها هستند) ستاره‌های تحریک کننده را بیشتر ترجیح میدهند . کافیست چهره‌های بزرگ سینمای بعداز جنگ را بخاطر بیاوریم ستاره‌هائی مانند : جین راسل ، مریلین مونرو ، سوفیا لورن ، بریژیت باردو .

آلفرد هیچکاک : البته ممکن است حرف شما درست باشد ، ولی شما باید قبول کنید که این زنان جزیزی درفیلم‌های بد ، کاردیگری ازدستشان برنمیآید

گفتگو باهیچکاك

چرا ؟ برای اینکه فاقد «غیرمنتظره» هستند . برای اینکه تماشاچی را برای «کشف» زن راهنمائی نمی‌کنند . آغازفیلم «دستگیری دزد»را بخاطربیاورید ، صورچهره گریس کلی‌را طوری عکاسی کردم که نیمرخ سرد بی‌معنی و جالبی کلاسیك داشت ودرعین حال‌هم بسیارزیبا بود . ولی‌بعدکه کاری‌گرانت اورا نادراناقش همراهی میکند ، چه اتفاقی رخ میدهد ؟ گریس لبهایش‌را جلو می‌برد وباشوق وحرارت فراوان‌که تماشاچی ابداً انتظاریك چنین کاری را از اونداردـ کاری گرانت را میبوسد .

فرانسوا تروفو : من همچنان همان عقیده سابقم را دارم : تماشاچیان مرد«هنر پیشه جذاب وتحریك‌کننده را بیشترترجیح میدهند» ولی‌آیا شما فکر میکنید زیبایان یخی خودتان را از طریق قدرت و مهارتی‌که در تعریف کردن دارید ، طوری روی پرده عکاسی‌کنیدکه تماشاچی ازدیدنشان راضی شود ؟

آلفرد هیچکاك : شاید این‌مسئله راهم فراموش‌نکنیدکه مردم ازفیلمهای من خوششان می‌آید .

فرانسوا تروفو : تصور نمی‌کنید که تماشاچیان زن موفقیت فیلمهای شمارا تضمین می‌کنند وبعبارت دیگرزنها بیشتربدیدن فیلمهای شما میروند ؟

آلفرد هیچکاك : منکر این حرف نمی‌شوم . ازطرف دیگروقتی یکزن و شوهر میخواهند به سینما بروند کدام یك از این دونفر تصمیم می‌گیرند که بدیدن کدام فیلم بروند ؟ در این مورد تصمیم را همیشه زنها می‌گیرند وکدام یك درمورد خوبی یابدی فیلم قضاوت می‌کنند ؟ بازهم زن ، زنها وفاحت‌را روی پرده سینما درصورتی حاضرند تحمل‌کنندکه اززن سرزده باشد .

فرانسوا تروفو : یکی دیگر ازعناصر اساسی‌فیلم‌های شما «خواب»است .

آلفرد هیچکاك : البته ، ولی خواب درفیلم‌های من اغلب باورکردنی و قابل قبول است . من از پیچیده کردن مسائل خیلی متنفرهستم . همیشه سعی می‌کنم هرچیزی‌که درکنارمن وجود دارد آرام ، دقیق ، مرتب وقابل فهم‌باشد یك میزکار مرتب که هرشیئی درجای خودش قرارگرفته یك شوق واقعی درباطن من بوجود می‌آورد . هنگام حمام کردن هرچیزی را درجای خودش میگذارم بطوریکه هیچ کس‌نمی‌تواند بفهمدکه درمتن‌کسی حمام‌کرده است . من‌ازشلوغی وبی‌نظمی تنفرت دارم .

● جیمزاستوارت در «مردی که زیاد میدانست»

فرانسوا تروفو : شماهرگز ازمسائل اساسی وتازه فیلم نمی‌سازید . من تصور می‌کنم‌که این‌خواست «غیرعادی» بودن شما قسمتی از روحیه واخلاقتان را تشکیل میدهد . من‌فکرمیکنم‌که شما در روزنامه‌ها فقط درجستجوی اتفاقات واخبار خارق‌العاده هستید .

گفتگو با هیچکاک

آلفرد هیچکاک : حرفتان را فوراً رد می‌کنم . تنها روزنامه‌ای که من مطالعه می‌کنم «تایمز» است که روزنامه‌ای بسیار جدی است . سال پیش در «تایمز» چشمم به این عنوان افتاد که نوشته بود : « یک ماهی در زندان » خبر مربوط به این عنوان از این قرار بود که شخص ناشناسی یک «آکوآریوم» به زندان زنان لندن هدیه کرده بود . بهمین علت است که من از «تایمز» خوشم می‌آید . تکرار می‌کنم من از نظم و ترتیب و سادگی خوشم می‌آید . شما اول راجع به اهمیت خواب در فیلمهایم با من صحبت میکردید . فیلم « طلسم شده » را بخاطرتان می‌آورم، وقتی میخواستم صحنه خواب فیلم را تهیه کنم ، فوراً به دیوید سلزنیک گفتم میخواهم برخلاف خواب که همیشه تاریک و محو است و دوربین درهوا پرواز میکند ، صحنه‌های خواب فیلم را شبیه تابلوهای «سالوادوردالی» و یا «دوکریلو» بسازم . میخواستم یک صحنه خواب معمولی ، تروتمیز ، مرتب ، پرنور و روشن بسازم . میخواستم روشن‌تر از صحنه‌ها و قسمت‌های «واقعی» فیلم باشد . میخواستم طراح صحنه‌های خواب را با مناظر مرایای (پرسپکتیو) طویل و چهره‌های بدون شکل طراحی کند . خیلی دلم میخواست صحنه خواب فیلم زائیده تخیلات دالی باشد و من همهٔ صحنهٔ خواب را میتوانستم درهوای آزاد و با نور خورشید فیلمبرداری کنم تا تصویرم روشن و درخشان باشد . ولی موسسه تهیه‌کننده فیلم مخالفت کرد . اگر صحنه‌های خواب را در آن فیلم در هوای آزاد فیلمبرداری میکردم، نتیجه بسیار بهتری می‌داد .

فرانسوا تروفو : من از این حرفتان خیلی خوشم می‌آید که گفته‌اید : «بعضی فیلمها تکه‌ای از واقعیت هستند ، درحالیکه فیلمهای من تکه‌ای از یک نان شیرینی است» . از بازی با کلمات گذشته ، از این حرف دقیقاً چه مقصودی دارید ؟

آلفرد هیچکاک ؟ یعنی اینکه من هرگز «یک تکه از زندگی» را روی پرده نمی‌آورم . تصور می‌کنم که مردم دلشان نمی‌خواهد آنچه را که بطور مجانی در خیابانها ، خانه ، اتوبوس ، و اداره می‌بینند ، در سینما هم ببینند . البته این دلیل آن نیست که فیلمهای من غیرواقعی هستند و با واقعیت رابطه‌ای ندارند . فیلمهای من با واقعیت رابطه دارند منتهی بطرز دیگری . داستان خارق‌العاده است ولی در یک زمینه عادی اتفاق می‌افتد و قبل از هرچیز قهرمانان سعی میکنند خودشان را بمردم تطبیق دهند . خوب ، حالا در اینجا چه اتفاقی می‌افتد ؟ تماشاچی

● «تعقیب خطرناک»

● : پردهٔ پاره »

گفتگو با هیچکاک

دریک رشته اتفاقات بهیچ ، خارق‌العاده و شاید هم باور نکردنی وغیرممکن شرکت میکند ولی همه اتفاقات درچهارچوبی رخ میدهد که شباهت فراوانی به چهارچوبی دارد که زندگی ووجودیت او درآن اتفاق می‌افتد وپرسوناژها اغلب درموقعیت‌هائی قرار میگیرند که مطابق با موقعیت‌های زندگی معمولی مردم است .

بعبارت دیگر ، انسان‌های «عادی» دریک دنیای «عادی» ولی اتفاقات «خارق‌العاده» .

فرانسوا تروفو : باوجود همه این حرفها منکر این مسئله نمی‌شوید که اتفاقات فیلمهای شما در عین اینکه بقول خودتان دریک زمینه «عادی» رخ میدهد ، کمی هم بیهودگی در آن وجود دارد ، وحتی میتوانم بگویم که بیهودگی با «دلهره» درخدمت کارهای سینمائی شما بوده بخصوص درفیلمهای اخیرتان .

آلفرد هیچکاک : میخواهم صحنه‌ای را که نتوانستم درفیلم تعقیب خطرناک بگنجانم برایتان تعریف کنم .

صحنه بسیارخوبی است ومن هنوزازساختن آن صرفنظر نکرده‌ام وبرای استفاده دریکی ازفیلمهای آینده‌ام کنار گذاشته‌ام ودرمورد آن مطالعه می‌کنم . آن صحنه ازاینقرار است : دومرد (درفیلم تعقیب خطرناک یکی از این دومرد می‌بایستی کاری گرانت باشد) باهمدیگر درطول یک کارخانه اتومبیل‌سازی درقسمت تدوین اتومبیل درحال قدم‌زدن وصحبت کردن هستند . صحبت ازشخص سومی است که بترتیبی با کارخانه بستگی دارد حرفهایشان خیلی آرام است و هیچ گونه تصور نمایشی بوجود نمی‌آورد . دوربین فیلمبرداری آن دومرد را تعقیب می‌کند ودر عین‌حال بطور متناوب وبا بی‌احتیاطی اتومبیلی را نشان میدهد که قسمت های مختلف را روی آن سوار می‌کنند . این صحنه درفیلم اهمیت فراوانی دارد برای اینکه این تصور وتردید باید به تماشاچی دست دهد که اتومبیلی که درحال ساخته‌شدن است باصحبت‌های این دومرد رابطه مستقیم دارد . بعد این دومرد سراسر تالار تدوین اتومبیل را طی میکنند وبمحلی میرسند که همان اتومبیل ، تدوینش تمام شده وبا روغن وبنزین آماده حرکت است . دراینجا یکی ازآن دومرد میگوید :

«چقدر جالبه» وبعد یکی ازدرهای اتومبیل را بازمی‌کند و ناگهان یک جسد ازداخل اتومبیل به‌بیرون میافتد . این جسد ازکجا می‌آید ؟ متوفی کیست ؟ چه‌موقع وارد اتومبیل شده‌ویا اورادراتومبیل گذاشته‌اند ؟ واصولا چطور توانسته‌اند

● «تعقیب خطرناک»

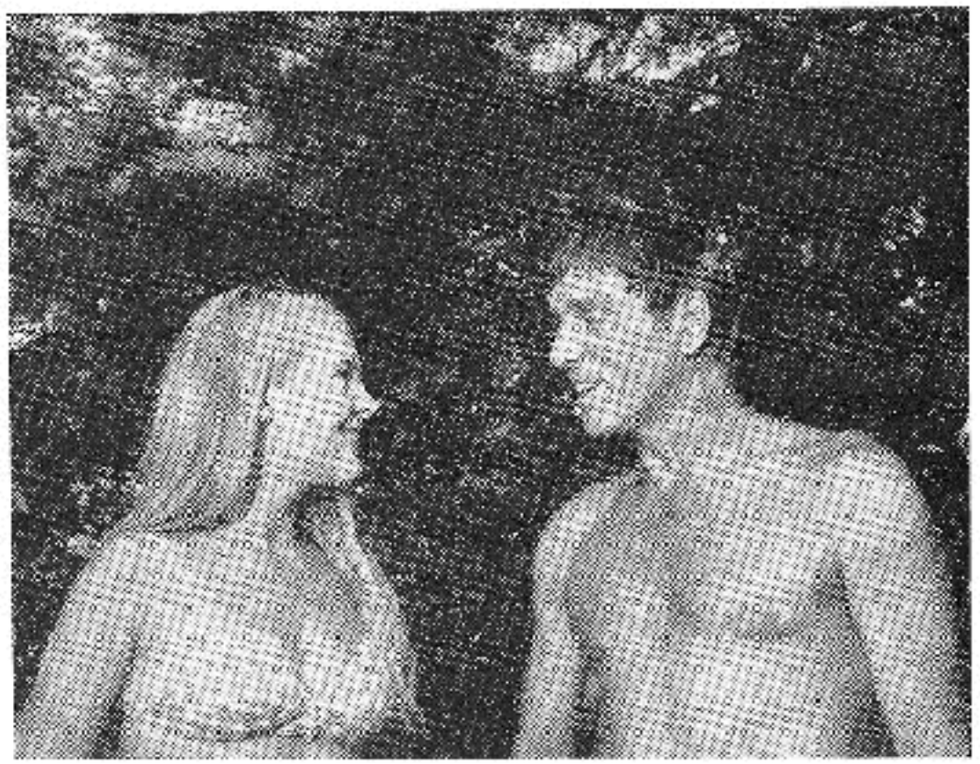
این جسد رادر اتومبیلی که آن دونفرشاهد شکل گرفتنش بوده‌اند بگذارند ؟ یک رازبی‌معنی ، مرده کیست ؟ مرد سوم ؟ یعنی همان شخصی که آن دومرد راجع به او صحبت میکردند ؟ ..

فرانسوا تروفو : اینطور که معلوم است شما هنوزدرحال کاوش و جستجو هستید ، هنوزمیخواهید راههای تازه‌ای را پیدا کنید وخیال ندارید به‌استراحت بپردازید وبه آنچه که تابحال انجام داده‌اید اکتفا کنید . بعضی ازفکرها و «کارها» برای اینکه بصورت فیلم درآیند احتیاج به‌سالها وقت دارند ، شما بااین حرف من موافق هستید ؟

آلفرد هیچکاک : من مجبورم که باهرفیلمم کارهای تازه‌ای انجام دهم . برای اینکه تماشاچیان مرا وادار به این کار می‌کنند ، درحال حاضر فکری در سردارم که قادرنیستم آنرا بصورت یک داستان سینمائی خوب برگردانم ، وگرنه می‌توانست فیلم صددرصد دلخواه من ازکاربیرون آید . داستان آن بطور خلاصه ازاینقرار است : دختری ازسینما بمنزلش برمیگردد ، مادرش از او می‌پرسد : «کجا بودی ؟» . دختردرجواب مادرش میگوید : «سینما بودم» . مادر : «فیلمش خوب بود ؟» . دختر : «بله» . مادر : «داستان فیلم چی بود ؟» . دختر : «داستان دختری را تعریف میکرد که از سینما بخانه‌اش برگشته بود ...» و بدینترتیب داستان فیلم تشکیل یک دایرهٔ کامل را میدهد !

ترجمه : هوشنگ بهارلو

هالیوود : کارخانه کنسرو سازی



■ اروپائی‌ترین کارگردان آمریکائی ، فرانک‌پری میگوید: «قبل از هرچیز برای تعریف کردن باید داستانی در اختیار داشت . البته فکر فیلم میتواند از افکار شخص دیگری دنباله‌ده باشد ولی وقتی مقابل دوربین فیلمبرداری قرار میگیرد فکرهم متعلق به من می‌شود، درست مثل اینکه زائیدهٔ افکار واحساسات نیست میخواهم بگویم که وقتی شروع به فیلمبرداری فیلمی می‌کنم موضوع فیلم را کاملا هضم کرده‌ام ، اصلا مثل اینست که داستان فیلم را خود من نوشته‌ام » .

فرانک‌پری اخیراً ساختن فیلم «شاگرد» را بپایان رسانیده است . موضوع فیلم از داستانی اقتباس شده که نویسنده‌اش «جان... چی‌ور» بوده وچندسال پیش این داستان درمجله «نیویورکر» چاپ شده‌است. درزمان چاپ این مطلب، درمجله «نیویورکر» ، فرانک‌پری

هنوز درلذت برنده‌شدن جایزه اسکار برای کارگردانی فیلم «دیوید ولین» بسر می‌برد و درحال آماده‌ساختن دومین فیلم ناموفقش «Ladybag و Ladybig» بود .

«اولین کسی که باین فکر افتاد که داستان «جان‌چی‌ور» امکانات برگرداندن بفیلم را دارد ، همسرم «الئنور» بود . الئنور نویسنده داستان فیلم های من بوده و من همیشه نگارش داستان فیلمهایم را کاملا و بدون هیچ گونه دخالتی در اختیار او گذاشته‌ام ولی این مسئله را هم باید اعتراف کنم که هرگز در وهله اول، به امکانات برگرداندن موضوعی بصورت فیلم فکر نکرده‌ام . برای اینکه من برخلاف همسرم قادر نبودم داستان را بصورت تصویر پیش خودم مجسم کنم ولی الئنور آنقدر دراین مورد پافشاری واصرار کرد که درمقابل او نتوانستم مقاومت کنم و حاضر ببرگرداندن آن داستان بصورت فیلم شدم . تهیه‌کننده هم خیلی براحتی توانستیم برای فیلم پیدا کنیم، سام اسپیگل. دوروز بعد که سام اسپیگل از خواندن داستان فیلم فراغت پیدا کرد ، بشدت از ساختن چنین فیلمی اظهار خوشحالی میکرد. بدینترتیب همگی خودمان را آمادهٔ کار کردیم. ومقابل دوربین فیلمبرداری‌ام به‌این نتیجه رسیدم که نه‌تنها داستانی از زندگی خودم را بصورت فیلم درمی‌آورم بلکه باداستان بزرگی سروکار دارم» .

طرز کارکردن فرانک‌پری هنگام ساختن فیلم برخلاف سایر کارگردانان هالیوود بهیچ وجه سردوتجارتی نیست . از فیلمش بااطمینان خاصی صحبت میکند درافکارش چیزهائی وجود دارد که باعث حسادت فدریکوفلینی میشود ودرعین حال فرانک‌پری ، فدریکوفلینی را استادبزرگ و الهام‌دهنده را خود میداند . از برت‌لنکستر زیاد خوشش نمی‌آید . اتفاقاً برت‌لنکستر ایفاکنندهٔ نقش اول فیلم فرانک‌پری، هرگز دست‌ازیک هنرپیشهٔ حرفه‌ای‌بودن برنمیدارد، حتی‌هنگامیکه در یک فیلم هنری شرکت می‌کند . لنکستر مدتی‌پیش بیکی از روزنامه‌نگاران مجله «تایمز» گفته بود: «ازمن چه‌انتظاری دارید. من‌آنقدر پولدار وموفق‌هستم که اگر فردا تصمیم بگیرم می‌توانم ازسینما برای همیشه کناره‌گیری کنم، ولی اینکار را نمی‌کنم چون به‌این نتیجه رسیده‌ام که یک هنرپیشه درموقعیت کنونی خیلی‌خوب می‌تواند فعالیت وپیشرفت کند. من وقتیکه داستان این‌فیلم راخواندم تردید داشتم که‌درفیلم بازی کنم‌ولی بعدبخودم گفتم، برت‌باید این‌فیلم را بازی‌کنی . به‌این نتیجه رسیده بودم که ازنقطه‌نظر جسمانی برای‌بازی نقش اول‌فیلم کاملامناسب‌هستم. امیدوارم که‌ازنقطه‌نظرهنری‌هم‌استعدادش را داشته باشم» .

سام‌اسپیگل که صاحب واربـاب مطلق فیلم است از انجام هرگونه تبلیغاتی برای‌فیلم‌جلوگیری کرده وحتی‌انمقدورسعی کرده

ازهمه پنهان نگهدارد که مشغول تهیه فیلم ارزان قیمتی است (فیلم کمتر از دو میلیون دلار خرج برداشته) زیرا می ترسد که مبادا از همان ابتدای کار سایر رقبا باعث بشوند بفیلمش لطمه وارد آید. تصمیم گرفته تا پایان اظهار نظر منقدین، فیلم را مسکوت نگهدارد و بعد، اگر همه چیز بخوبی برگزار شد ومنقدین نظر مساعدی نسبت بفیلم از خودشان نشان دادند، آنوقت بدون کوچکترین ترس و وحشتی راجع به فیلم حقیقت گرای فرانکوپری صحبت کند. ولی حالا ترجیح میدهند که دراین باب چیزی نگوید . فقط مجله «لایف» موفق شد اجازه بگیرد وهنگام فیلمبرداری فیلم برای تهیه گزارشی ، خبرنگار وعکاس بمحل فیلمبرداری بفرستد . ولی وقتی سه عکاس وسه خبرنگار مجله همراه باعکسبرهایشان ودوکامیون وینگ چادر بمحل فیلمبرداری آمدند، مجبور شدند بعد ازچند ساعت بدون اینکه نتیجه ای بگیرند سوار اتومبیل هایشان بشوند ومحل فیلمبرداری را ترک کنند. علتش هم این بود که برت لنکستر بهیچوجه نمی تواند آدمهای مربوط بمجله «لایف» را تحمل کند وبمحض اینکه متوجه وجود خبرنگاران لایف درمحل فیلمبرداری شد از بازی کردنش درفیلم دست برداشت وتا بعد ازرفتن عکاسان وخبرنگاران مجله حاضر نبود بکارش ادامه دهد.

فرانکوپری میگوید، یکی از جدی ترین گرفتاریهای ما هنگام فیلمبرداری، مسئله سروصدا بود، میبایستی کلیه صحنه های فیلم را درهوای آزاد فیلمبرداری کنیم .

دراوایل تصور می کردیم که تمام گرفتاری ما مسئله وضعیت هوا خواهد بود. برای اینکار با اداره هواشناسی مرتباً در تماس بودیم. ولی وقتی شروع بفیلمبرداری کردیم متوجه شدیم که گرفتاری واقعی ما سروصداهای محیط است که مانع ازضبط صدای هنرپیشه ها هنگام فیلمبرداری میشد. صدای هواپیماها مثلا دائما مزاحم کار ما بودند وبعد ازهمه مهمتر، کوچکترین نسیمی که باصدا گیر (میکروفون) برخورد کند ، بصدای هنرپیشگان روی نوار لطمه میزند وما مجبور بودیم بمحض وزیدن باد مختصری، دست ازکار برداریم وفیلمبرداری را متوقف کنیم.

من تابحال بیشتر ازچهار فیلم نساخته ام ولی بسیار مفتخرم که حتی یک صحنه ازاین فیلمهایم راهم درکارگاه ومحل سرپوشیده فیلمبرداری نکرده ام . من به حقیقت گرائی مطلق عقیده فراوانی دارم. من دراین مورد خودم را باهمکاران اروپائیم خیلی نزدیک احساس می کنم. بخصوص نسبت به ایتالیائی ها فدریکو فلینی برای من تجربه بزرگی بوده است. اواستاد بزرگیست. بعضی وقتها به این فکر می افتم که چقدر برایم لذت بخش خواهد بود اگر فیلمی در اروپا، باطرز کار اروپائی ها بسازم. وقتی با آمریکائی ها کار می کنم

قادر نیستم فراموش کنم که دراین سرزمین متولد شده ام وریشه های زندگی را عوض کنم، یعنی همانکاری که فلینی امروزمی کند وهرگز حاضر نیست درهالیوود فیلم بسازد. ازطرف دیگرخود منهم هرگز حاضر نمی شوم به کالیفرنیا بروم و در هالیوود فیلم بسازم . در نیویورک یک چنین فیلمی ساختن کار راحت تری است، لااقل انسان هوای «کارخانه کشرو سازی» هالیوود را استنشاق نمی کند.

فرانک پری واشخاص دیگردسته سه ماه رابرای فیلمبرداری

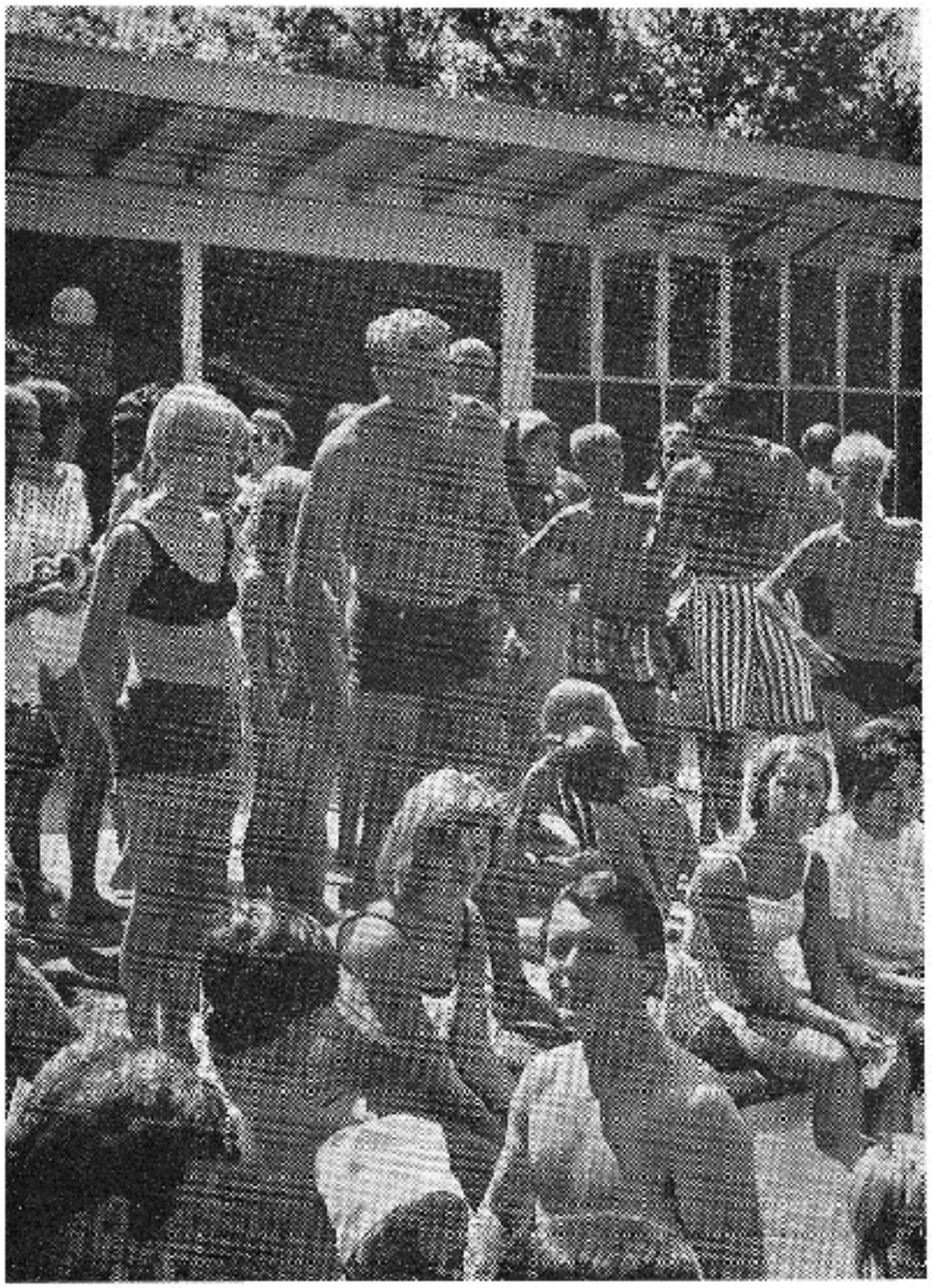
دریك استخر گذراندند حتی بعضی مواقع برای پیدا کردن یك زاویه مناسب وزیبا،فرانك‌پری مجبور میشد نقاب غواصی را به صورتش بزند و به زیر آب برود.

فرانـك‌پری اینطور بحرفهایش ادامه میدهد: «الگنور، «مسرم همیشه بامن همکاری داشته است. البته این‌همکاری هیچوقت مانع ازاین نشده‌که اورا ازانجام برنامه‌های دیگردورنگهدارد. ولی ازآنجائیکه اورا بعنوان نویسنده تحسین می‌کنم واز نـوشته هایش خوشم می‌آید، بهمین جهت همیشه ساختمان فیلم را به او واگذار کرده‌ام. داستان فیلم باوجودیکه دروهله اول‌چندان مورد توجه من قرارنگرفت، معذلك، بسیار زیباست. «تدمریل» یـك مردآمریکائی پابسن‌گذاشته است وشخصیت اصلی ماجرای فیلم منست. اودرپایان یك تعطیلی آخرهفته با دوستانش کنار استخر نشسته است ومشروب می‌نوشد. آنروز، یك بعدازظهر تصنعی،خالی، و ملال‌آور یکشنبه شهر «کانکتیکات» است. مریل ناگهان فکری بسرش می‌افتد. به‌این فکرمیافتدکه خودش رادرآب بیندازد وبا شنا کردن ازاین استخربه‌آن استخرکه بصورت یك نیم‌دایره چند کیلومتری اورا ازخانه‌اش جدامی‌کند، برود.»

« درافکارش تصویر روشن ودقیقی ازخانه‌ها واستخرهایش که‌متعلق به دوستانش است، دارد. این استخر ها مانند رشته پا رودخانه‌ای تامنزلش ادامه‌دارد. خط سیر این رشته استخرها را مانند یك‌نقشه بردار درافکارش بطور دقیق می‌بیند و هرکدام از استخرها، یکی بعدازدیگری‌درروپـایش بشکل یك سطح‌آبی رنگ مسابقه درمی‌آیندکه اورادعوت بشنامی‌کنند. درست مثل اینست که‌با خودش درحال‌جنگ و مبارزه است. بالاخره تسلیم می‌شود، مشرویش‌را بزمین می‌گذارد وازیك‌طرف‌استخر بزرگ بدرون‌آب شیرجه‌می‌رود وازچشم‌ها ناپدید می‌شود وازآن‌طرف، میان‌درختان باغ سر از آب بیرون می‌آورد. باشنا کردن وارد بـاغ همسایه می‌شود وماجرایش را آغاز می‌کند..

احساس می‌کندکه باید برای مهمان نـوازی، همسایگانش احترام قـائل شود، نباید خودش را ناامید نشان‌دهدکه نتواند نقشه‌اش‌را عملی‌کند وبه راهش ادامه‌دهد.

« در اولین برخوردش، دونفر ازدوستان قـدیمی‌اش را ملاقات می‌کندکه بدون هیچ‌گونه تعجبی‌از اواستقبال می‌کـنند، بعدوارد یك‌میهمانی می‌شودکه ازاو باعلاقه، درست مثل این‌که‌با یك‌وسیله تفریح دو برو شده‌اند، استقبال می‌کنند. دراینجا مجبور می‌شود با ناراحتی وعلی‌رغم میلش به صحبت‌کردن با سایرین بـه بردازد و درنتیجه‌کمی ازوقتش گرفته می‌شود. بعدوارد یك خانه متروك وخالی ازسکنه میشود. دراین‌جا توفان‌شدیدی درمیگیرد



واجباراً کمی استراحت می‌کند.

« در این مرحله از « سفر» است که مریل در وجـودش احساس بزرگی ازصلح، آرامش وصفا می‌کند. درچنین‌حال‌احساس میکندکه بهرطریقی‌شده باید به سفرش ادامه دهد. درست مانـند این‌که قدرت‌خارجی وغیرقابل توصیفی اورا وادار باین می‌کند که خودش را درانجام‌کاری‌که شروع کـرده‌است، امتحان‌کند.

بعداز پایان توفان، دردسر و گرفتاری واقعی آغاز می‌شود. برای رسیدن باستخر بعدی باید از شاهراهی که دارای شش خط اتومبیل‌رواست عبور کند. عبور ومرور روی جاده وحشتناک است و اتومبیلها باسرعت سرسام‌آوری درحال حرکت‌هستند. «تدمریل» زندگیش‌را بخطرمیاندازد وازجلوی اتومبیل هائی‌که سعی‌میکنند باولطمه‌ای نزنند میگذرد، رانندگان اتومبیل تصور می‌کنند که بادیوانه‌ای سروکار پیداکرده‌اند وحتی یك‌نفر بطرف‌اویك‌بطری خالی‌آبجو پرتاب‌می‌کند.

«بعداز شاهراه، تدمریل بامردمی برخورد می‌کند که طرز رفتاری بسیاربد وخشن دارند. دراستخرهای بعدی متوجه میشود که‌مردم پشت‌سراو حرفهای ناخوش‌آیندی زمزمه میکنند. دقیقاً متوجه صحبت‌های آنها نمیشود وچیزی نمیفهمد. دقیقاً نمی‌تواند بفهمد که‌چه اتفاقی درحال وقوع‌است و درنتیجه دچاراین تردید می‌شود که حافظه‌اش‌را ازدست داده‌است.

«وقتی باستخر ماقبل آخرمیرسد که، بیکی ازمعشوقه‌های قدیمی‌اش تعلق دارد، باسردی فراوانی ازطرف‌او روبرومی‌شود. وقتی تقاضای‌مشروب می‌کند، همه‌از دادن‌مشروب به‌او خودداری می‌کنند وبعدهم اورااز خانه بیرون می‌کنند. دراینجاست که متوجه میشود این‌دوره‌باید بدترین‌دوره زندگیش‌باشد وقادرنیست‌چیزی بخاطر بیآورد. همینقدر میداند که باید چیزهای دردناکی وجود داشته‌باشد که ازمغز اوپاك شده‌اند.

«بطرف آخرین استخر که بزرگترین استخر عمومی «وست‌وود»است پیش میرود، خسته و ناتوان به‌استخر می‌رسد و دیگررمقی دربدن‌ندارد، شناکردنش دیگر فاقدشکل وضرب‌سابق است. ازمیان یك‌عده پسرودختر که دائماً اورا مسخره میکنند و بدرفتاری رابه‌نهایت میرسانند، می‌گذرد و درپشت صخره‌های بزرگ اطراف استخراز دیده‌ها ناپدید میشود.

«ازورای درختان چشمش بخانه‌اش می‌افتد و درخودش احساس یك نوع رضایت خاطر می‌کند که چطور توانسته از عهده انجام اینکاربرآید. ولی محل‌اقامت‌او بصورت خانه متروکی در آمده. باغچه‌خانه پوشیده‌شده ازعلف‌های هرزه وبزرگ. درگاراژ ازجاکنده‌شده. دردیگری را توفان باشدت زیادی‌بزمین انداخته است. ازپنجره‌ای بدرون خانه‌اش‌نگاه می‌کند. منزلش دیگرقابل سکونت نیست، کلیه‌افرادخانواده‌اش‌ناپدیدشده‌اند. این‌جا پایان‌رویا های تدمرین‌است که درواقع رؤیای خاص‌مرد آمریکائی است. از خانه و فامیلش دیگر چیزی باقی‌نمانده بجزیك‌چیز: کابوس»

فرانك پری دوست‌ندارد راجع‌بفیلمش صحبت کند، تصور نمی‌کند که بتواند باکلمات آنچه‌را که سعی کرده باتصاویر تعریف کند، توضیح بدهد وتشریح کند. ترجیح می‌دهد که همسرش‌الشنور که وادارش کرده فیلم راازطریق «ماشین‌تحریر صحنه‌بصحنه بسازد،

دراین‌مورد توضیح بدهد

پری‌برای صحبت کردن درباره سینما بطور اعم خیلی‌بیشتر علاقه‌نشان میدهد؛ ترجیح میدهد که موقعیتش‌را درمقابل یك‌نوع اجتماع آمریکائی مشخص کند.

«بالبخندی که زیرسبیل های مشکی‌اش نمایان می شود میگوید: «من‌درهٔ کانکتیکات» بزرگ شده‌ام، وهمیشه ازاین‌روش زندگی کردن وازاین‌اجتماع محافظه‌کار باتمام‌قدرتم متنفر بوده‌ام. هدف‌اصلی من دراین‌فیلم حمله شدید و خشونت‌آمیزی است نسبت باین زندگی و اجتماع ثروتمندواشرافی. تنها ناراحتی‌که دارم اینست که از منازل این‌مردم برای ساختن‌فیلم‌استفاده کرده‌ام ولی دینم را باناراحتی و اندوهی‌که درتمام مدت جوانی‌ام از اینها داشته‌ام ادامی کنم.

«برت لنکستر هنرپیشه اول فیلم بسادگی تمام «مرد خارق‌العاده‌ای است. این اولین باریست که من یکی‌از هنرپیشه های بزرگ عالم‌وودرا رهبری میکنم وبایدبگویم که دراین‌زمینه دچارگرفتاری نشده‌ام. «برت» یك حرفه ای‌کامل‌است وهمیشه برای همکاری آماده‌است. وبحرف خودش‌که میگوید این بهترین فیلمی‌است که بازی‌کرده ایمان فراوان‌دارد. برای‌اثبات‌این‌حرف کافیست که‌بگویم چند ماه وقتش‌را صرف یادگرفتن شنا کرد. در پنجاه وسه سالگی شناکردن رامانند یك قهرمان شنایادگرفت. تصورمی کنم‌هیچ کس‌بجزاونمی‌توانست‌شخصیت‌فیلم‌راروی‌پرده‌جان دهد. آمریکائی تر ازچهره برنکلنکستر نمیتوان پیداکرد. این چیزی که‌من میخواهم درفیلم تعریف‌کنم یك‌مسئله خاص آمریکائی است، برای درك‌این مسئله کافیست که چند هفته‌ای را در شهر «کانکتیکات» زندگی‌کنید تابدانید آنچه‌که اروپائی هاراجع بسه‌ما آمریکائیها میگویند وحشتناك وحقیقی‌است. خلاء بزرگی که در اخلاق‌زندگی‌ما وجوددارد باعث می‌شود که ماتمام بمداز ظهر-هایمان‌را بیهوده‌وارکنار استخرها و دردریائی ازالکل‌بگذرانیم. این‌داستان ومسئله من‌است»

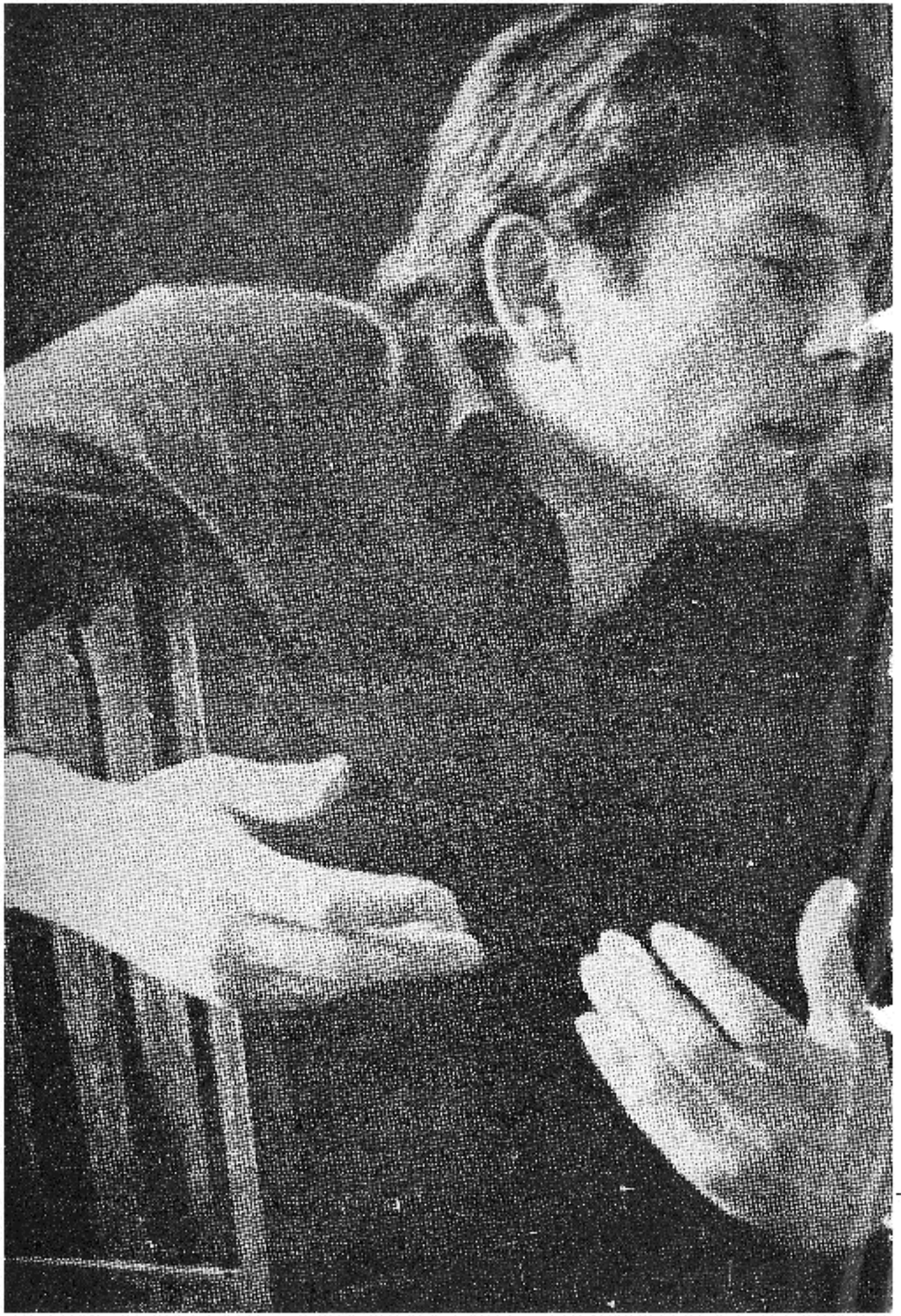
■ حرفهای فرانك پری درحال تمام شدن است ازجایش بلندمی‌شود وبعدبدون مقدمه، درست مثل اینکه ازخودش‌سئوال می‌کند، میگوید: «چه‌کسی گفته‌است که بارنگ نمی‌توان فیلم جدی‌ساخت؟

من فیلمجدی میسازم که درحال رنگی هم‌هست. رنگ‌بسیار چیز زیبائیست. البته نه‌فیلم رنگی بسطریقه آنتونیونی، بلکه بطریقه‌زاپتی - رنگ‌پریده‌وبی‌رنگ...»

مصاحبه وعکس‌ها از: دوئیلیوپالوتلی

ترجمه: هوشنگ بهارلو

چشم انداز یک ذهن



● زمان حاضر که بسرعت ابتدا « فرشتگان می‌افتند » و سپس « تلفن » یعنی دو قطب آثار شاعرانه رومن پولانسکی را بما عرضه میدارد بدون شك با خالقی نیمه مصنوعی دعوتمان میکند که راه رفتهٔ **موالف** را ارزیابی کنیم . ده سال بین فیلم کوتاه ، بسیار لهستانی ، بمعنای تصویری — Borowczyk کلمه ، و فیلم بلندوسفید سیاه بمعنای واقعی انگلیسی فاصله‌است. ده سال همراه با استعدادی فوق العاده برای اقتباس . در اینست فیلمهائی ساخته شده ، « چاقو در آب » و « آمستردام » ، داستان فرعی ی « زیباترین کلاه برداران » و سپس فیلم انگلیسی‌ی دیگری بنام « کوچه بن بست » . این روزها پولانسکی خود را برای فیلم‌برداری یك‌داستان‌ترسناك آماده می‌کند . آیا او آخرین سینماگر مهم جهانی خواهد بود — نسلی که همه چیزش ما را باین اعتقاد می‌کشاند که در راه یك تحول است ؟ — بهر حال برخلاف سینماگری همچون تروفو که ریشه کن شدن را تنها بعنوان آخرین ملجاء برای موجودیت کارمورد علاقه‌اش لازم می‌داند ، بنظرمی‌رسد که پولانسکی از غربت مدام خویش خوشنود است و آنچنان کوچکش می‌گیرد که گوئی با آن سرشوخی دارد . باید او را در حین مصاحبه میدیدیم که چگونه با روحیه‌ای زنده از یك زبان بزبان دیگر پناه می‌برد و لهجه‌ای را جانشین لهجه دیگر می‌کرد و یا یك اصطلاح فنی انگلیسی را با چند لغت‌ساختگی لهستانی‌چاشنی می‌زد و در عین حال بخشکی قواعد صرف و نحو فرانسه ایراد می‌گرفت .. در مصاحبه‌ای که اکنون می‌خوانید ، بیش از هرچیز سعی شده است که حالت خاص زبان نرم و شکل انعطاف پذیر تفکر پولانسکی حفظ شود و شوخی‌های او و فرارهایش از دام های قراردادی مصاحبه به‌کمك قیافه گرفتن ، از این شاخه به‌آن شاخه پریدن ومسلك‌گفتن و گنگ حرف زدن نشان داده شود .

● رومن پولانسکی

با ملاحظه‌ی همه‌ی مطالب درخواهید یافت که این تصویری از صورت یک هنرمند است تا مصاحبه‌ای با او. شما خواهید دید که چگونه مؤلف دوست‌دارد فکر خود ، تخیل خود و میشود گفت عدم مسؤلیت خلاق خود را کمه پشت شوخی‌ها ، قهقهه‌ها و یا مخالفت‌ها ، سخت‌گیری‌ها و هوسی کاملا استثنائی پنهان است، پنهان کند ، اینهمه را که کلیه فیلم‌هایش و بخصوص فیلم « تنفر » دلیل قاطعی بر وجودشان است.

باین دلیل است که شعر سینمائی پولانسکی بیشتر از حیله‌های او ساخته شده تا رهائی‌ها و گریزهای ذهنیش . شکل‌هایش که زادهٔ محاسبه و دقت کامل هستند تمایلی به فوران ، لبریزی و گرایش به احساساتی بودن وحتی اخلاق ندارند . مثلا توجه کنید که ترحم چگونه با وسواس از صورت پیرزنی که نقش اصلی فیلم « فرشتگان می‌افتند » را بازی می‌کند، حذف شده است . تاثیر فیلم از لحاظ کیفی حاصل نگاهی است که بعمد ظالم و درهمه‌حال بی‌طرف است. تصویر ذهنی Epinal (شهر خیالی که تصورات مذهبی در آن ساخته میشود) بدینگونه عمقی بدست می‌آورد که دروغ طبیعی می‌نماید و جذابیتی را کسب می‌کند که کهنگی ساختگی دارد و ظرافت را می‌یابد که می‌توان حتی در خامی طرح‌ها نیز آشکارا دیدش ، وهمه‌ی اینها بیننده را به شناختن دنیائی می‌کشانند که بکلی خیالی‌ست ،ودرمقابل ، بیننده را بخواب وخیال وامی‌دارد .

فیلم‌های پولانسکی اشیاءاند . بیائید در یابیم که چگونه اتفاق و انتقاد را بسخره می‌کشند . بلور ساده باید گفت که لازم است برای این کار فقط فیلم‌های اورا تهیه کرد ، وارسی نمود و دید . مهارتی استادانه کمال را در ساختن آنها قرار داده و مؤلف بدون تواضعی ساختگی می‌تواند در باره فیلم « تنفر » . مثل تجاری درباره‌ی قفسه‌ای که ساخته ، بگوید : « کاملاخوب ساخته شده‌است . »

هیچ چیز نمی‌تواند ناقدین را بیشتر از اطمینان یک مؤلف بکارخویش خشمگین سازد اکنن درهرحال چنین اطمینانی خود مطمئن کننده است . « تنفر » ستاره‌ای مرده و شیئی عتیقه نیست .

وقتی که شیئی ساخته شده باشد ، هنر پولانسکی جان بخشیدن به آن خواهد بود . اطاق تکان می‌خورد ، دیوارها می‌ترکند ، آرایش صحنه تا مقام یک شخصیت فیلم بالا می رود . شیئی با بیننده در منازعه است و خودرا جانشین او می‌سازد . از این لحظه اطمینان رخت برمی‌بندد وطوفان پا بمیدان میگذارد، آدم باید به اشیاء پولانسکی اطمینان نکند .

ژان ــ آندره فی‌یسکی

چشم‌انداز یک ذهن

■

س ـ آیا «فرشتگان‌می‌افتند» اولین فیلم شماست ؟

پولانسکی ـ نه . این فیلم بعد از «دوهرد و یک گنجه» (که البته نمش آنطور که نویسندگان مجله «کاندید» نوشته‌اند «گنجه» نیست) ساخته شده . فیلم‌های بعداز «فرشتگان می‌افتند» عبارتنداز :

«چاق و لاغر» ، «پستان داران» ، «چاقودرآب» ، «زیباترین کلاهبرداران» (ونه «کلاهبرداران» ، آنطور که در مجله‌ی «کاندید» نوشته‌اند) . بعد «تنفر» و «کوچه بن‌بست» (ونه «آن کوچه‌ی بن‌بست») .

س ـ آیا «فرشتگان می‌افتند» کار عملی شما برای گرفتن مدرک فارغ‌التحصیلی نبود ؟

پولانسکی ـ بله ، اما قبلا همیهمان صورت «دوهرد و یک گنجه» راساخته بودم که در واقع یک فیلم تحصیلی نیست ، بلکه بوسیله مدرسه سینمائی که در آن تحصیل میکردم تهیه شده است . الان خبری ازوضع محصلین این مدرسه ندارم اما وقتی من در آن‌جا تحصیل میکردم اگر کسی علاقهٔ زیادی بساختن فیلم اضافی‌داشت ، مدرسه بدون‌دخالت دادن آن در برنامه درس ، نهیه‌اش بعهده می‌گرفت و اگر داستان فیلم از طرف مقامات مدرسه جالب‌توجه تشخیص‌داده میشد،محصل مینوانست آنرا بسازد . نتیجه اینکه بعضی از شاگردان بجای سه‌فیلمی که لازم بود درمدت پنج‌سال تحصیلشان بسازند ، موفق‌میشدند چهار یا پنج فیلم تهیه‌کنند . ومن یکی‌از آنها بودم .

س ـ این‌مدرسه باید تاحدی‌معادل Idhec (موسسه‌مطالعات عالیه‌سینمائی فرانسه)باشد.

پولانسکی ـ البته باحفظ تناسب : فعالیت مدرسه‌ی‌مابرای Idhec نمیرسد اما محصلین در آنجا فیلم‌هم میساختند ودرواقع هنوزهم میسازند .

س ـ فعالیتهای Idhec بالاتر از فیلم سازیست .

پولانسکی ـ این را من نمیتوانم

چشم‌انداز یك ذهن

قضاوت کنم .... بهرحال ، ما تشریه سالیانه‌ای که‌اسم‌وآدرس محصلین‌سالهای قبل راداشته‌باشد، نداشتیم ... ومدت تحصیل طولانی‌تر بود ، یعنی ۵ سال . ومحصلین فیلم هم میساختند . تدوین فیلم هم می‌کردند (درواقع مدت‌زیادی به تحصیل کار تدوین مشغول بودند) و کارهای دیگری که‌درفیلمسازی پیش می‌آید. مادر اطاق نمایش فیلم‌داشتیم، اطاق اون‌که اطاق تهیه بود برای دیدن فیلم‌های تدوین نشده بکار می‌رفت و عملیات تطبیق صداباتصویر وکارهای فنی درآن انجام میشد .

اطاق رومی فقط به نمایش فیلم هائی اختصاص داشت که شاگردان برای مطالعه احتیاج داشتند . در این مدرسه وقتی‌کسی فیلمی رااحتیاج دارد ،آنرا می‌خواهد . هرشاگردی می‌توانست فیلم بخواهد. مثلا من احتیاج به فیلم «عصر طلائی» دارم، یك تقاضانامهٔ کتبی دایر می‌کنم ودرعرض سه‌روزفیلم در اختیار من قرارمی‌گیرد. بنظرم، این‌روش کاملا عملی است.

س- بنظرمی‌رسدکه فیلم «مرشتگان می‌افتند» با وسایل فنی مجهزی ساخته شده است. آیا مدرسه این‌وسایل رابرای شما فراهم‌کرد؟

پولانسکی- بله، فقط مدرسه.

س- آیا بخاطرعلاقه یادلایل مادی است‌که شما خارج از لهستان فیلم می سازید؟ وآیا دلتان میخواهد که‌باردیگر آنجاکار کنید؟

پولانسکی- میدانید، من هیچوقت نقشه نمی‌کشم. من‌فیلم میسازم، بعبارت دیگرمن‌کاری را می‌کنم که علاقه دارم. وقتی برای اسکی‌میروم، همیشه‌کوهستانی را انتخاب می‌کنم که دوست دارم و در آن‌کوه، سراشیبی‌هائی راکه می‌پسندم . و بخودم نمی‌گویم ، سه روز دیگر به Courcheval و یا Vald' Isére خواهم رفت. نه، من‌نمیدانم تاسه روز دیگر کجا را انتخاب خواهم کرد. در مورد فیلم هم‌همینطور است. ممکن‌است روزی درلهستان فیلم بسازم. روابط من با لهستان عالی‌است ولهستانی‌ها خوشحال خواهند شدکه من باز دیگر درآنجا

● جاکو درآب (ژیگموند مالانوویچ)

فیلم بسازم، چرا که «جاکو درآب» فیلم موفقی بوده است و احتمالا اکنون آنها استعداد مرا باور کرده‌اند. اما ساختن فیلم در لندن کار بسیار جالبی است ، بخصوص این روزها که لندن بسرای سینمای اروپائی نوعی مرکزیت پیدا کرده است ووسایل‌فنی‌هم درانجا بهتر ازهرجای‌دیگر پیدامیشود، وحرفه‌ای... هیچ کجا هنرپیشگانی مثل انگلیسی‌ها پیدا نخواهید کرد. و بعلاوه در هرکجا نمی‌توان هرموضوعی رافیلم کرد. بعضی ازموضوعها برای بعضی از کشورمناسب‌ترند. مثلا «تنفر» دارای یك موضوع لهستانی نیست. طبیعت فیلم اینطوراست باوضاع لهستان جوردرنمی‌آید. منظورم این نیست‌که درلهستان مریض‌های عصبی وجود ندارند، اما بدون شك تعدادآنها خیلی کمتر است و در هرحال مسئله‌ی امراض عصبی بدینصورت بیان نمیشود علت چیست؟ شاید باین‌خاطر که تنهائی درلهستان کمتر ازدیگر نقاط اروپاست بهرحال من میخواستم یك نوع بخصوص ازحالات غیرعادی راتشان بدهم ولافیر. بنابراین باید فیلم راجائی‌میساختم که این نوع حالات غیرعادی وجود دارد.

س- آیا بساختن فیلم در آمریکا فکر کرده‌اید ؟

پولانسکی - پیشنهاداتی در این مورد بمن شده است.. اما بذیرفتن آنها نوعی‌مخاطره است. درامریکا تهیه کننده درهمه چیزدخالت می کند. مثلادرمورد داستان‌فیلم، همه‌چیزازقبل‌پیش‌بینی شده است. واقعاً همه چیز . مثلا هرجمله با کلمات «دوربین بازمیشود» آغازمیشود. آخرچرا؟ شاید من‌بخواهم بجای ظهور تدریجی تصویر ، آنرا بسابرش یکباره روی پرده نشان بدهم . نه، همه‌ی این چیزها ازقبل‌مرا آزار می‌دهد. من‌ترجیح میدهم باداستان وفکرهای خودم کارکنم.

س- برنامه‌ای برای تهیه فیلم در فرانسه ندارید ؟

پولانسکی- من برای کشورها برنامه نمی‌چینم . اگر فکری داشته باشم که مناسب فرانسه بداند ، آنرا درفرانسه

چشم‌انداز یك ذهن

فیلم‌خواهم کرد. البته نه با پول فرانسوی، چرا که چنین پولی وجود ندارد (و اگر هم وجود داشت نمیدانم آیا بمن اطمینان میکردند یا نه) ، اما پول انگلیسی و آمریکائی همیشه برای من حاضر است. برای اینکه در این کشورها من اعتبار کافی کسب کرده‌ام. بنابراین اگر داستانی داشته باشم که کاملا به فرانسه بخورد ، با اشتیاق آنرا درفرانسه فیلم‌خواهم کرد و نه جای دیگر. میدانید ، این روزها، همه کس راجع بهمه جا فیلم میسازد. و تشریح اینکه چرا کسی فیلمی را اینجا برمی‌دارد و آنجا نمی‌سازد بسیار مشکل شده است. فیلم سازهای خودتان را در نظر بگیرید ، **گودار** دارد درسوئد فیلم میسازد . **رنه** هم همانجا مشغول است و **تروفو** در انگلستان .. سینما واقعاً یك صنعت جهانی شده‌است. حکایت معماری است که می‌خواهد پلی بسازد. مردم از او نمی‌پرسند چرا این پل را در یوگسلاوی میسازی. او این کار را در یوگسلاوی میکند برای اینکه یك عده دلایل معین و گوناگون وجود پل را در آنجا ایجاب می‌کنند.

س ـ بنظر میرسد بین «فرشتگان می افتند» و «تنفر» شباهت بیشتری هست تا بین دیگر فیلم‌های شما. آیا شما به این مسئله واقفید یا نه؟ و آیا این مسئله چیزی را حل می‌کند ؟

پولانسکی ـ بله کاملا میدانم. اما نمیدانم این مسئله چه‌چیزی را حل می کند. من فقط میدانم که دو چیز در من هست. از یك طرف من آدمی هستم احساساتی ، و عجیب و غریب و از طرف دیگر سخت‌گیر و دقیق، و وقتی فیلمی را میسازم خودم را بشدت تحت یك نظم معین می‌کشم. افکار بسیار زیادی از مخیله من میگذرد و من خودم را مجبور میکنم که بخاطر آن نظم و ترتیب کنارشان بگذارم، معین نکنم برای آنچه که پیش از کار سینما میکردم جوابی‌ست. وقتی طراحی می‌کردم، نقاشی می‌کردم و غیره... آنچه که می‌ساختم خیلی خشك و سخت بود . وقتی «دومرد و یك گنجه» را ساختم نهایت سعیم را کردم که خود را در شکلی نگاهدارم که فکر می‌کردم برای فیلم

● **انفر (کافرین‌دونوو)**

کوتاه مناسب است . یعنی فیلمی بسازم بدون گفتگو . چرا که اعتقاد دارم جای گفتگو در فیلم کوتاه نیست و اگر دیگران این کار را می‌کنند صرفاً کار غیرعادی و غلطی‌ست. درواقع وقتی کلامی را در یك فیلم کوتاه می‌شنوید ، توقع دیدن یك فیلم بلند درشما بوجود می‌آید و درحقیقت شما انتظار خواهید داشت که فیلم بیش از بیست دقیقه‌ی قراردادی ادامه پیدا کند . باین علت من خود را محدود کردم: خواستم فیلمی بسازم که واقعاً کوتاه باشد و بالنتیجه آنچه را که بفیلم بلند تعلق دارد از آن حذف کنم .

اما ، وقتی کسی خودش را مدتی محدود به یك شکل معین میکند، علاقه‌ای برای آزادشدن از آن در او بوجود می‌آید که خود بخود آزمودن محدودیت دیگریست. من علاقه پیدا کردم که در فیلم‌هایم گفتگو را اضافه کنم و تا جائی که میخواهم.. درعین حال، طبیعت عمیق من که کاملا غیرعادی است اقتضامی کند که گهگاه بآن آزادی بدهم. باین خاطر است که «فرشتگان می‌افتند» بیشتر بطبیعت من نزدیك است تا به نظمی که به آن معتقدم و نیز بیشتر به آنچیز نزدیك است که می‌خواهم درسینما **ببینم** و نه آنچیزی که می‌خواهم **بسازم**.

بهرحال من **سینما** را دوست‌دارم . دوست‌دارم فیلم‌های ترسناك و وسترن ببینم . دلم میخواهد بترسم ، بخندم ، گریه کنم و تکان بخورم. هرچیز دیدنی را دوست‌دارم حتی معجزه و شعبده‌بازی را اما هرچه را که تحسین می‌کنم نمی‌سازم. از آنجا که حس می‌کنم خودم را باید تحت یك نظم معین بکشم، چیزی را میسازم که با آنچه دوست‌دارم ببینم تفاوت دارد .

لهذا ، می‌شود گفت که «چاقو در آب» بیشتر فیلمی است که دوست دارم بسازم و خود را مجبور بساختن آن کرده‌ام و «تنفر» بیشتر در کفه‌ی آن فیلم‌هائی قرار دارد که دوست دارم ببینم . البته آشکاراست که درساختن این فیلم هم مجبور بودم نظم و ترتیبی را رعایت کنم. چرا که بهیچوجه نمی‌خواستم کارم حتی بصورت

چشم‌انداز یک ذهن

جزئی، فیلمی ترسناک از آب دربیاید.

همچنین عادی است اگر باین وسوسه دچار شوم که فیلم‌هائی بسازم که دوست دارم ببینم. وقتی آدم چیزی را می‌بیند که بسیار دوست دارد، لزوماً تمایل پیدا میکند که آنرا بسازد.

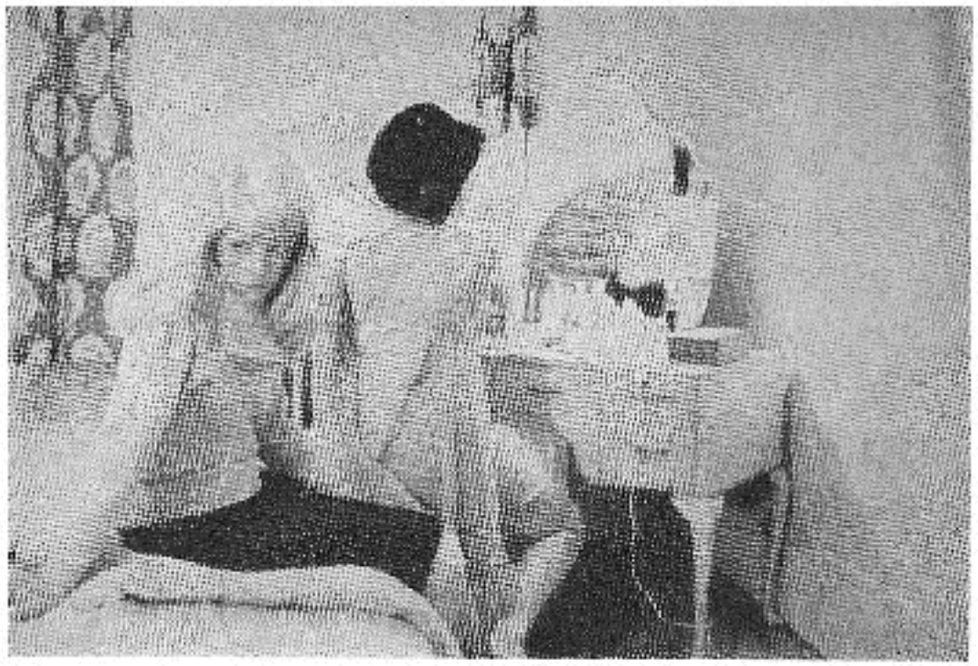
وقتی من فیلم «نابغه» را دیدم بخودم گفتم که بسیار مایلم فیلمی شبیه بآن بسازم. اما میدانم که هرگز این کار را نخواهم کرد. چرا که اگر باین ترتیب کارم را شروع کنم، اگرچه تصمیم خودم را گرفته‌ام اما آن نظم و ترتیب که گفتم مرا کاملا فلج خواهد کرد و دیگر نخواهم دانست که چه باید بکنم.

س ـ نقطه‌ی مشترک بین «فرشتگان می‌افتند» و «تنفر» شاید دنیای بسته‌ای باشد، که شخصیت‌های فیلم در آن بسر میبرند و صحنه‌ی بسته‌ای که در آن چیزهائی وجود دارد که از نظر فیلم...

پولانسکی ـ این بهمان چیزی شبیه است که در سینما دوست دارم، یعنی امحیط وفضا. و نیز وقتی را دوست دارم که آدم‌ها فراموش می‌کنند، که خودشان را زندانی میکنند، من دوست دارم خودم را زندانی کنم. یادم می‌آید وقتی دوازده ساله یا چهارده ساله بودم فضائی را دوست داشتم که در .... نمیدانم ... در اطاق‌های بسته وخفه وجود داشت ... و از فیلم‌هائی مثل «پایان هفته‌ی گمشده» و «سوخته در بازی» خوشم می‌آمد.. مخصوصاً از «سوخته در بازی» فیلمی که بناحق تحقیر شد و من آنرا باشکوه وخیالپرور می‌دانم. فیلمی با فضائی که کمی مصنوعی بود، فضای کارگاه.. فیلمی که «سینما» بود.. البته همه‌ی اینها بعداً مبتذل شد، اما مرا به دنیائی افسانه‌ای برد و علتش مختصراً این بود که واقعیت نداشت. دنیائی بود که از نو خلق شده بود.

بنابراین مسئله‌ای که راجع بآن صحبت میکنید اولین علتش شاید همین باشد. بعد خدای من ... گذاشتم کمی هم راهنمای من ... بگذارید بگویم غریزه باشد. و بعد. من قاضی نیستم ... اگر می‌توانید این مسئله را تشریح کنید، بکنید، سعی کنید ... اما من نمی‌توانم.

آنچه من دوست دارم صحنه‌ای فوق‌



● تنفر (کاترین دونوو ـ ایوون فورنو)

العاده واقعی‌ست که در آن چیزی وجود دارد که با واقعیت جور در نمی‌آید. این چیزی است که فضا را بوجود می‌آورد. چرا که وقتی همه چیز بحساب آمده باشد. فضا با استفاده از وسایل نسبتاً ساده‌ای خلق میشود، بدون شک این فضا را با وزوز یک مگس بهتر میشود خلق کرد تا با بسیج یک دوجین حیوان غول پیکر.

س ـ بنظر می‌رسد که «چاقو در آب» دنیای بازتری را ارائه میدهد، آنچه آرامش را برهم می‌زند چیزی است که تماشاچی حس می‌کند در فکر شخصیت‌های فیلم جریان دارد...

پولانسکی ـ بله. سعی من بر این بوده. اما گاه شک می‌کنم که مبادا این فیلم برای من بیش از حد واقعی باشد. بهرحال چه شخصیت‌ها در فضاهای بسته باشند وچه نباشند، آدم همیشه می‌تواند نبودن آرامش را خلق کند. وسایل ممکن دیگری هم وجود دارد. ابر، باران، تنهائی ... بهرحال من آزادانه تا آنجا که می‌خواستم عوامل مختلف را در آن فیلم حذف کردم. بالاخره تنها سه شخصیت باقی ماند. و در فیلمبرداری نهائی حتی رهگذری هم وجود نداشت.

س ـ بنظر ما می‌رسد که «فرشتگان می‌افتند» لهستانی‌ترین فیلم شماست، در مرحله اول بخاطر مضمون، اوضاع ناخوش و نیز رنگ‌ها، و جهات بصری فیلم که بعضی از شکل‌های فیلم‌های نقاشی لهستانی را بخاطرمان می‌آورد.

پولانسکی ـ این حقیقت را از این نظر می‌پذیرم که کوشیده‌ام فلاش بازگشت های بگذشته در فیلم با اشارات معینی همراه باشد که از بین آنها میشود نقاشی لهستانی، بخصوص آثار نقاشان قرن نوزدهم را ذکر کرد نقاشانی که گاه خصوصیات دوره پیش از رافائل را داشتند و این خصوصیات نشان می‌دادند که همه چیز در یک سبک معین و بخصوص نیست. من صحنه های دیگر فیلم را هم بسوی تعقیدی به سبک قرن نوزدهم کشاندم.

س ـ و فیلم خود بر اساس تنهائی

چشم‌انداز یك ذهن

بود ..

پولانسکی ـ از یك نظر بله . و کمی به « تنفر » شباهت داشت ، چرا که این فیلم مطالعه‌ی تنها یك فرد است. زنی که درحرکت بود ، آن پیرزن را میگوییم . او در زندگی واقعی هم در حرکت بود . من او را درآسایشگاه سالخوردگان یافتم . نود یا نود و دو سال داشت ، خوب یادم نیست ، اما او پیرپیر بود .. آنقدر پیر که دیگر آرزوئی نداشت وقتی حق‌الزحمه‌اش را باو دادیم دیدیم که دیگر پول برایش مفهومی ندارد . یك روز از او پرسیدم که می خواهد با آن پول‌ها چه‌کند . فکر کرد و عاقبت گفت که با آن شکر خواهد خرید . باو گفتم ، « اما با این پول خیلی بیشتر از شکرمیشود خرید ! » . او گفت : « اوه ، بله ... صبر کن ... » و باز بفکر فرو رفت ، بعد گفت : « باشد ، من میخواهم شکر بخرم . » تنها همین را می‌دانست ! و همین هم‌در حرکت بود . چرا که آدم بخودش‌میگفت درآن آسایشگاه به‌اینها شکر کافی‌برای قهوه نمی‌دهند، وحشیها .

بهرحال ، پیرزن وقتی با ما بود شکر داشت . آروزه‌هایش بشدت می لرزید ، برای اینکه در فیلم بازی کند لازم بود وسیله‌ای پیدا می کردیم ، چرا که نمیشد او را تشویق کرد که فلرزد . و البته خودش هم نمی‌دانست که میلرزد . بالاخره بفکس شکلات افتادم ، شکلات می‌توانست در عضلات او تنشی ایجاد کند و بدین ترتیب لرزش آروزه‌هایش متوقف شد . اما نتیجه این شد که مرتب بایدباوشکلات می‌دادیم و درآخر فیلم برداری پیرزن از این گریه می کرد که دیگر کسی باو شکلات نخواهد داد .

بهرحال او یك فرد بود ،آن‌پیرزن را می‌گوییم . او زندگی کرده بود،بدون شك قبلا عشاقی داشت ... بالاخره باید درزندگیش شادی ، عشق ومرگ وجود داشته باشد ... نگاه کردن باین صورت بمعنی .. صورت‌هائی‌مثل چوب ، چوب کهنه و گفتن اینکه دیگر پشت این چهره‌ها چیزی‌نیست خیلی‌دردآوراست،

اما چیزی وجود داشته است و خاطره بازمی‌گردد .. بهمین‌دلیل‌پیرزن گهگاه چیزی را بخاطر می‌آورد ، خاطرات برمی‌گشتند اما چیزی ازشان دستگیر آدم نمیشد . پیرزن لباس را می‌دید وچیزی‌بخودمی‌گفت . بمدراجع به‌روس‌ها حرف می‌زد که درسال هزار و هشتصد واندی آمده بودند ، اما آنچه که می‌گفت نه‌آغازی داشت ونه‌پایانی نکته‌های کوچك زندگیش که هیچ مفصلی نداشتند ، اما همه‌ی اینهامرا بشدت تکان می‌داد ، چرا که او درست همان‌شخصیتی بود که باید درفیلم نشان داده میشد . و او همیشه نشسته بود ، افسرده و بی حرف...

س ـ آیا فضای بدبینانه‌ی فیلم (ونیز فیلم « چاقو درآب ») نیز که دریا به‌ی‌هزل وطنز بوجود می‌آمد، خیلی لهستانی نبود؟

پولانسکی ـ ممکن است درست بگوئید . . . اما من نمی‌توانم در این باره حرفی بزنم. من تنها یك‌فیلم‌سازم، منتقد و جامعه شناس نیستم . و آنچه می‌خواهم ساختن افکاریست که که‌درذهن دارم بطورطبیعی . درست‌همانقدرطبیعی که یك‌نفر اگررقاص‌باشد خواهدرقصید و یا اگر اهل عشق وعاشقی باشد، عشق خواهد ورزید . من می‌سازم و از خودم نمی‌پرسم چرا . من نمیتوانم در عین حال هم بسازم و هم دلیل ساختنم‌راپیدا کنم . اگر چیزی را میسازم بآن دلیل است که فکر می‌کنم‌کاردرست ، ساختن آنست . خلبانی که از پاریس به لندن پرواز می‌کند اعمالی را انجام میدهد که فکر می‌کند برای پرواز از پاریس به لندن لازم و صحیح است ، اینکه از میان ابرها برود ، بالای آنها پرواز کند ویا پائین‌آنها . او تصمیمش رابر پایه‌آن چیزهائی می‌گیرد که فکرمی کند صحیح است . اما درهمان لحظه‌کارش‌را تجزیه‌وتحلیل و تشریح نمی‌کند . این غریزه‌است که عمل‌میکند.

س ـ باید بگوئیم، هدف‌ما این‌نیست که‌وادارتان کنیم‌ازچراها وچگونه‌ها حرف بزنید. خیلی‌ساده‌شدا وکارتان مورد توجه ما هستید ، پس‌ما سئوالاتی می‌کنیم که بتواند درشما جواب‌هائی یاواکنش‌هائی را برانگیزد، نتیجه : هرچه‌که باشد ، جالب توجه است.

پولانسکی ـ پس‌چیزی‌برای من‌جز افزودن بآنچه‌که گفتم باقی نمی‌ماند . این‌عکس‌العمل من‌بوده است .

س ـ اگرعمه کسانی که درسینما کار میکنند، ازچراها وچگونه‌های کارشان خبر داشتند، دیگر قادر نبودند فیلم بسازند .

پولانسکی ـ بله، مثل‌نقاشی‌ست... شما مرتباً بخودتان نمی‌گوئیدچه‌رنگی‌را استعمال‌کنم؟کجا؟ وچرا ؟ ... بخودتمی گوئید، من‌یك‌کمونیست‌هستم ، پس‌باید رنگ سرخ بکارببرم ..

س ـ وازطرف‌دیگر ، وقتی آدم حرفی‌را می‌زند، لزوماً این‌حرف‌باآنچه که می‌کند رابطه دارد. حتی‌اگر بکلی بهم‌نباشد باز هم رابطه وجود دارد .

پولانسکی‌ـدرست‌است.. هریك‌ازما عقیده‌ای داریم و فلسفه‌ای ، حتی اگر خودمان بآن واقف‌نباشیم .بعد ، هرچه که‌آدم میکند رابطه‌ای دارد باآنچه‌که حس‌می‌کند . هنگامیکه **موسی** بچه‌بود چلویش طلا وذغال درخشان‌گرفتند . . خاطرتان‌هست؟ خوب اودستش را بسوی طلابرد ، این مربوط بچیزی میشد ، بهوشش، به‌روحش، بآنچه‌که بود ... و آنها شادان‌دست موسی را بطرف ذغال بردند . و اگر کسی نباشد که گاه‌گاه دستتان‌راهدایت کند،چه‌بسا که‌کلاه‌سرتان برود ...

چشم‌انداز یك ذهن

س ــ و وقتی شما خواستید فیلم «تنفر» را بسازید، هدفتان چیزی قرار دادید که جالب توجه‌تان بود .

پولانسکی ــ کاملا ــ ودلیل اینکه، من از لحاظ جنسی سرخورده هستم !

س ــ آیا شما فکرهایتان را از دخترانی می‌گیرید که می‌شناسید ؟

پولانسکی ــ کمی. دختری را میشناسم که اندکی بآن دختر شباهت دارد. اما بخاطر شناختن این دختر نبود که آن داستان را انتخاب کردم . من دختران دیگری را میشناسم که به‌داستانهای دیگری شباهت دارند و اگر آنها را انتخاب نکردم باین‌خاطر بود که برای من درد آور بودند. پس ، مسئله بمن مربوط میشود و نه به‌آن دختر . من هستم که انتخاب میکنم و بعد .. نمیدانم ، بهتر است پیش‌پاك روانکاو بروم. اما باید بگویم پیش‌چند نفری هم رفته‌ام . من سناریوی خودم را با آنها نشان دادم و همه‌از آن خوششان آمد و بمن گفتند که هیچ احتیاجی به روانکاوی ندارم و کاملا متعادلم...

این موضوع مرا ناراحت کرد ، چرا که همیشه فکر میکردم دیوانه هستم، و دانستن این موضوع برای من ضربه‌ای بود ! ...

چرا که مردم متعادل ... یعنی همه‌ی بانکدارها و بقال‌ها و مردمی که مقاصد خوب دارند . ومتعادل بودن یعنی جزو آنها بودن!

س ــ آیا «تنفر» و «چاقو در آب» سناریوهای اصیلی هستند ؟

پولانسکی ــ همه چیزشان اصیل است . تضمین می‌کنم . اما «تنفر» را با همکاری **براك** Brach و «چاقو...» را با همکاری **اسکولیموفسکی** Skolimowski نوشتم . من از **اسکولیموفسکی** خوشم می‌آید . اما مردم عموماً بسختی اورا تحمل می‌کنند. او از خودش مطمئن است، مغرور و پرخورنده رفتار می‌کند، مردم زیاد از این موضوع خوششان نمی آید . مردم آدمهای افتاده را دوست دارند . کسانی را که بگویند **پاریس‌یا ورشو** را دوست دارند و از این که با مردم این شهر ها زندگی کنند لذت می‌برند .. اما

● بن بست لیونل استاندر) ــ فرانسوا دورتاك ــ (دونالد پلیزنس

اسکولیموفسکی هرگز این چیز ها را دوست نداشته وهنوز هم ندارد، من او را خیلی دوست دارم ، چرا که استعداد زیادی دارد . البته متکبر است . خوب باشد .

من اورا مدتهاست که می‌شناسم، خیلی پیش اورا شناخته‌ام، وقتی که هنوز کاری نکرده بود . ووقتی میگویم هیچ کاری کاملا یعنی این که هیچ کاری نکرده بود . بعد شروع بشعر ساختن کرد .. همه‌دستش انداختند، اما شعرهایش خیلی خوب بود. موفق شد چند جزوه از شعرهایش را چاپ کند.

به‌دنبه نمایشنامه نویسی پرداخت.. که از شعرهایش کمتر خوب بود ! بعد با **آندره‌ئی یوسکی** Andrezejewski مؤلف فیلم «خاکستر و الماس» ــ کار کرد، و با او فیلم «بی‌گناهان دوست داشتنی» را ساخت . همه اعتقاد دارند که کار **آندره‌ئی یوسکی** بر کار او غالب است ، اما این صحیح نیست . صرفا باید دید «چاقو در آب» می‌تواند با دشواریهائی که خاص

اسکولیموفسکی و افکار اوست آشنا شوید و آنرا با «بی‌گناهان دوست داشتنی» مقایسه کنید ــ و خود **آندره‌ئی یوسکی** که دوست من است بمن گفت که اکثر گفتگو ها را **اسکولیموفسکی** نوشته‌است.

روشن است که استعداد او خوشآیند اهل سینما نیست . اما از همان ابتدا من مطمئن بودم که او کاری خواهد کرد . چرا که او مرد کار بود . او این کار را کرده‌است... عاقبت این کار را کرده‌است و در این زمینه شما باو احتیاج دارید درواقع در همه‌ی زمینه‌ها باو احتیاج هست.

در مورد «چاقو ...» من ابتدا داستان کوتاهش را نوشتم ــ چیزی که شما Synopsis میگوئید ــ و آنرا به‌جری **یوسك** نشان دادم که رئیس Kamera Grcup است ــ جائی که مونك Munk کار می‌کرد و من در آن زمان کمکش بودم ــ او داستان را خواند و بمن گفت که روی آن سناریوئی بسازم. اما من احتیاج به‌یك نویسنده داشتم ، کسی که

چشم‌انداز یك ذهن

باهم زبان مشترکی داشته باشیم . پس **اسکولیموفسکی** را انتخاب کردم و دو هفته روی این سناریو باهم کار کردیم . کسانی بودند که از نتیجه‌ی کار خیلی خوششان آمده بود ، اما کسانی که در وزارت فرهنگ کار می‌کردند آنرا نپسندیدند و ردش کردند . من تقریباً قبدش را زده بودم اما **یوساك** بمن گفت «چرا کار را از سر نگیری ؟ دوباره بنویسش و آماده‌اش کن وسعی کن هرچه را که زائد است ازتویش درآوری !» و این کار ماجرا بود .

س- سهم **اسکولیموفسکی** بیشتر در پرورش شخصیت‌ها بود یا در نوشتن گفتگوها؟ پولانسکی ــ هردو بسهم من شخصیت‌ها بود . همان سه نفر ، او گفتگوها رانوشت وخوب ازآب درآمد. چراکه‌اوخیلی مقررانی ومنظم است ودر این مورد چیزهای بسیاری را بمن یاد داده است. اومی‌توانست ساعت‌ها بدحذف حروف زاید گفتگوها بپردازد . دقت کنید. می‌گویم حروف!... و ازهمانوقت بود که فهمیدم دریك سناریو حروفی مثل «اه» ... «اوه» ... «خب» و نظایر آن زائد است . اینها وسایل گفتگو نویسان قلابی‌است که‌ادعامی کنند از زبان‌متداول مردم در گفتگو تقلید می‌کنند . یك سناریوی خوب‌کاری باین‌فرهنگ ندارد. **اسکولیموفسکی** مرا واداشت که بشدت درساختمان کارمنظم ودقیق باشم‌ودرهمان حال وادارم کرد افکاری راکه بنظرم جالب ، درخشان و بشدت خوشمزه می‌آمدند، به‌نفع ایـن ساختمان بدور بریزم . ساختمان «چاقو...» خیلی‌سخت بود . بایدمیساختی وبالامی‌بردی ، بعد قطعه‌قطعه‌اش میکردی‌ودوباره این قطعات رابهم وصل‌میکردی. اماکاملا مطمئنم که اگر کسی آن فرم را برکار تحمیل‌نمی‌کرد فیلم چیزچرندی میشد .

س-گفتگوهای فیلم Walk-over از موجزترین وتلویحی‌ترین گفتگوهائی است که تاکنون درفیلم‌ها شنیده شده ، دراینجا شخصیت‌های فیلم بطور مستقیم درباره‌ی آنچه که‌می‌کنند حرف‌می‌زنند.

پولانسکی-البته آخروقتی‌مردم‌چیز درمصاحبه‌هامستقیم‌حرف‌نمی‌زنند،چراآنها

بطورمستقیم‌حرف‌بزنند؛مثلاشما بادختری هستیدکه می‌خواهید با اوعشقبازی کنید. خب ، باو خواهی گفت: «بازم می‌خوای چیزی بخوری ؟» (ودختر جواب‌می‌دهد: «نه، چیزی‌نمی‌خوام.»). بسیارخوب.شما چه‌کرده‌اید؟ راجع‌به‌یك موضوع دیگری حرف زده‌اید .

میشد راجع به‌هرچیزدیگری حرف زد. چراکه همیشه مردم راجع بـه یك چیز دیگرحرف میزنند.

امـا **اسکولیموفسکی** تنها از راه محاسبه کار نمی‌کند. اودارای حافظه‌ی عجیبی است. اگر قرار باشدکسی علاقه خودش رابه سینما رفتن‌بیان‌کند، اولین چیزی‌که بنظرمیرسد اینست‌که بگوید : «میخوام امروز عصربرم سینما» اما این درست چیزی است که **اسکولیموفسکی** راازجا بدرمی‌برد. او عصبانی شـده و خواهدگفت: «او هیچوقت اینطور حرف نخواهد زد!.»اوخواهدگفت:«امشب چی نشون میدن؟» ویا: «فیلم‌خوب‌چی‌هست؟» **اسکولیموفسکی** بطور نـاخود آگاه موجه‌ترین طریقی راکه مردم حرف می زنند بخاطرمیسپارد. تمام تفاوت‌بین‌یك گفتگونویس خوب ویك گفتگو نویس‌بد درهمین نکته نهفته است. یـك گفتگو نویس خوب مطالب را بخاطر می‌آورد، حال‌آنکه گفتگونویس بدچنین نمی‌کند

گفتگو نویس‌بد مطالب‌رامینویسد وبعد برای‌آنکه حالت محاوره‌ای به‌آن بدهد چند تا «اه...» و«اوه» و «خب» و غیره به‌آن اضافه می‌کند ... اما با این وسایل‌آدم نمی‌تواند زندگی را درباره بیافریند. راه‌حل پیچش کوچکی درنظم کلمات‌بامعانی‌آنهاست، وحتی میشود از شکستن کلمات درمواردلزوم باین‌منظور استفاده کرد.

بعلاوه ، در زندگی‌مردم در مورد کلمات صرفه‌جوئی‌میکنند. فقط‌یکبار به حرف زدن مردم دقت کنید . مثلا می پرسند«آب می‌خواهید یاقهوه؟» جواب آنهااین نیست: «قهوه را بیشتر دوست دارم» ویـا«بهتراست بمن‌قهوه بدهید.» جواب‌آنها این‌خواهد بود: «قهوه!»همین کافی‌ست. قهوه!. و بعلاوه در سؤالی‌هم‌که کرده‌ایم‌باید تغییر کوچکی‌بدهیم،«ببینم، آب میخورید یا قهوه؟» . زبان «محاوره درست همین است.

س- آیا بیشتر توجه شما معطوف صحت وواقعیت گفتگوها نیست وآیا در مورد تصاویر‌باین دقت رفتارمی‌کنید؟

پولانسکی- من درمورد صحت همه چیزدقت می‌کنم. هرچقدرکه داستانهای من‌باور‌نکردنی‌تر باشند، بیشترحس می کنم که بـاید آنها را بشیوه‌ای واقعی ارائه دهم. این‌کاری است کـه در فیلم «تنفر» کردم. واین‌مشکل‌ترین کاراست، چراکه درآغاز، میتذل ترین و احمقانه ترین‌کار محسوب میشود. فیلمی ساخته‌ام باسم «چرخش‌نیرو» و میخواستم که این فیلم را بسازم. اماساختن «چرخش‌نیرو» اساساً براین پایه قرار داشت ، ارائه‌ی داستان بطورموجه وواقعی. وموفق‌شدم. ساختمش‌وخوب‌ازآب‌درآمد،خیلی‌خوب!.. شماخواهید گفت که‌تو ازهرچیز عظیم ، اضافه ولوس خوشت می‌آید و هرکس می‌توانست داستان را بصورت عجیب و غریب تعریف‌کند. گفتن‌این‌حرف آسان است. فقط‌من نتوانستم این داستان را بصورتی موجه وبا‌انگیزش‌روانی صحیح ارائه بدهم، نتیجه اینکه کاری واقعی شده‌است، واین‌کار آسانی‌نیست‌وخیلی دلم میخواست‌اگرکس‌دیگری‌این‌داستان را فیلم‌میکرد نتیجه‌را می‌دیدم... بعلاوه همه روانکاران فیلم را واقعی یافته‌اند ومتعجب شده‌اند. اینهم‌دلیل‌دیگری‌است که‌بآن مفتخر باشم.

در «چاقو ...»واقعیت فرقی‌می‌کرد.

چشم‌انداز یك ذهن

همه چیز بر پایه ابهام قرار دارد، وتا حدی بر پایه علت، نوعی نیمه بدبینی نسبت به بشریت. اما انجام این کار آسان است. اگر فیلم را یك تازه کار و یا یك سینماگر تجارتی میساخت ، فیلم مورد علاقه‌ی مردم واقع میشد. آنها باز هم میگفتند که فیلم ساده، جزئی و خردمندانه است. لااقل درمورد « تنفر » این حرف را نمی‌توانند بزنند و این چیزی است که مرا خوشحال می‌کند. در « چاقو... » خطر این بود که مردم خسته بشوند. این خطری چندی نیست، معمولی و حتی قابل احترام است. اما درمورد « تنفر » خطر در مصحاك از آب در آمدن بود. و این مشکل عظیمی بود، بله. مشکل بزرگی بود، والبته بعضی از منتقدین فرانسوی اظهار عقیده کردند که کار من مضحك است. پیائید بیشتر از این درباره‌ی آن حرف نزنیم . بهرحال این فیلم بکلی خسته‌ام کرده است .

س ـ آنچه مردم را آزار می‌دهد شکستن لحن است، فیلم با یك روش واقعی آغاز میشود و بعد ناگهان آدم بدنیای ذهنی دختری پرت میشود وخیالات او را می‌بیند، این چیزی‌ست که مردم را ناراضی و برآشفته میکند، برای آنها فیلم خیلی دور می‌رود.

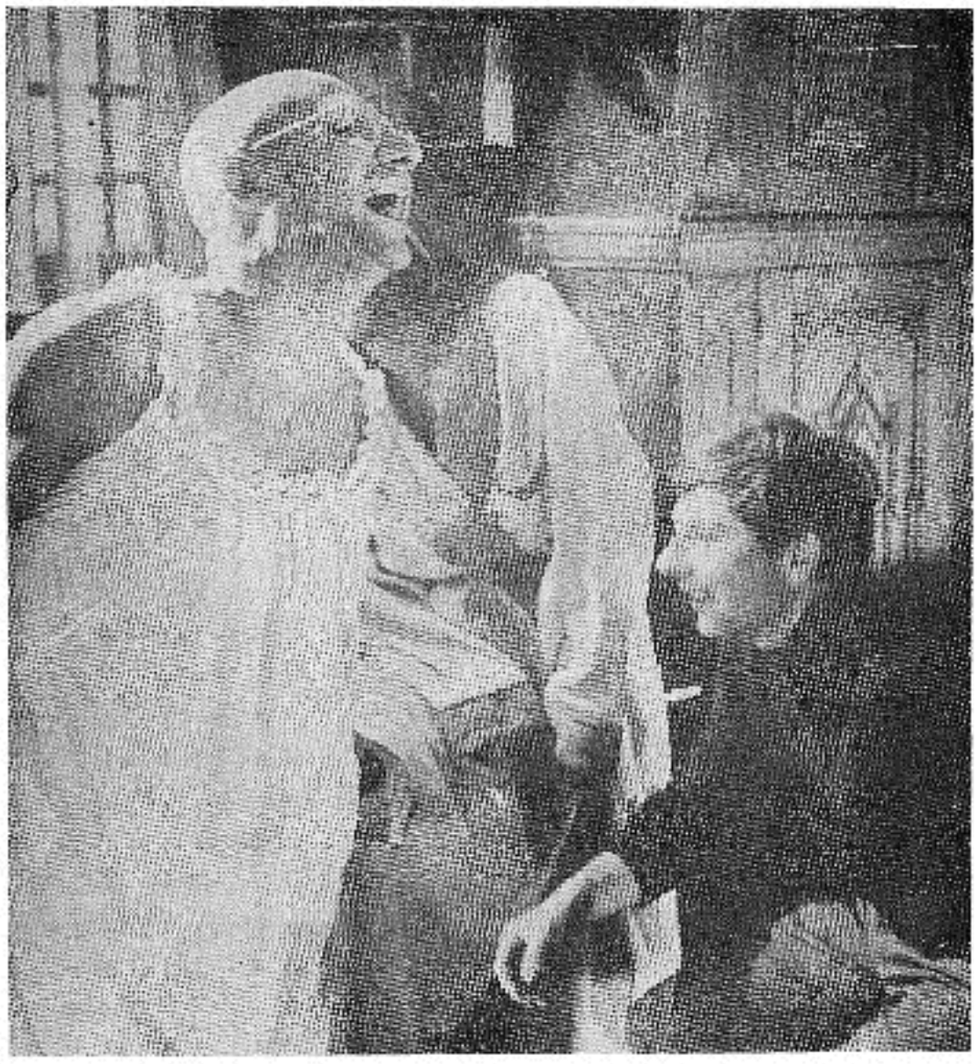
پولانسکی ـ کاملا درست است ! اگر من تمام فیلم را باهمان لحن آغاز می‌ساختم مردم میگفتند که فیلم یك مطالعه‌ی روانشناسی‌ست و کاملا ... باذهنیت ، باتوجه بجزئیات وبا احتیاط ساخته شده و موالف ازفلان وبهمان طفره رفته است. اما من نمی‌خواهم ازچیزی طفره بروم.. مردم ممکن است در آن فیلم خسته میشدند، اما بهرحال بآن احترام میگذاشتند

س ـ شاید نقطه‌ی اشتراك این فیلم با دیگر فیلمهای تخیلی کشاننده بیننده بدنیائی دیگر باشد.

پولانسکی ـ بله ، آدم وارد چشم انداز و یگری میشود ، چشم انداز یك ذهن .

س ـ فکر نمی‌کنید که فیلم شما در نکات کوچکی با فیلمهای **هیچکاك** مشترك باشد ؟

پولانسکی ـ نمیدانم ، قضاوت وظیفه‌ی من نیست . البته من مثل شما



● بن بست (رومن پولانسکی ـ فرانسواز دورلئاك ـ دونالدپلی‌زانس)

آنقدرها هم شیفته‌ی کارهای هیچکاك نیستم وبهرحال سعی نکرده‌ام که مثل او کار کنم . فیلم من ممکن است شبیه فیلم « روح » باشد ، اما « روح » فیلمی نیست که من خیلی ازآن خوشم بیاید . از میان کارهای هیچکاك من « پنجره رو بحیاط » و « بیگانگان در ترن » را بیشتر دوست دارم ، با اینهمه ممکن است تشابهاتی وجود داشته باشد ... و در واقع باید که کار من کمی با آثار هیچکاك شباهت داشته باشد ، حتی اگر من در این مورد قصدی نداشته باشم و سعی نکرده باشم ، چرا که فیلم من با ماجرائی آغاز میشود که او در بعضی از فیلمهایش با آن سر و کار داشته است.

س ـ چه چیزی را درسینمای تخیلی دوست دارید ؟

پولانسکی ـ من همهٔ فیلم های ترسناك را دوست دارم . من امثال دیوانه‌ها می‌خوانند. بخصوص فیلم Peeping Tom و « در چنگ ارواح » **وایز** را خیلی دوست دارم.

س ـ وجدا ازسینمای تخیلی؟

چشم‌انداز یک ذهن

پولانسکی ـ خیلی چیزها را می‌بینم. من همه‌ی فیلم‌ها را دوست دارم. بدتر از همه فیلم‌های چرند و شبه روشنفکرانه است. بهتر است بگویم من حرکت را دوست دارم، مخصوصا از آثار **اورسن ولز**، **کوروساوا**، **وفلینی** که سه کارگردان محبوب منند خوشم می‌آید، بطور دقیق بگویم: «همشهری کین»، «هفت سامورائی»، «تخت خون»، «The Hiddenf ortress» ـ عالی ست! ـ و «هشت و نیم». یک فیلم ژاپونی دیگرهم هست که بشدت مورد علاقه‌ی من است. من از تماشای آن با دست و پائی خسته بیرون آمدم! فیلم «آتش بردشت» را می‌گویم، کار **ایشی‌کاوا**. در بین فیلم‌های فرانسوی، من بخصوص به «قرابینه داران» که بنظر من بهترین کار **گودار** است علاقه‌دارم. چطور منتقدین فرانسوی می‌توانند این فیلم را ندیده بگیرند؟ و بعد «تا آخرین نفس»، «آلفاویل»، «چهار صدضربه»، «ژول‌وژیم» و «پیاتیست تیراندازی کنید» همچنین از کاری که **برسون** می‌کند بسیار خوشم می‌آید: نه همه کارها، بلکه اکثر آنها را می‌گویم، بخصوص فیلم‌های «جیب‌بر» و «ژاندارک».

س ـ آیا شما جزء هانک کمتک کس دیگری هم بوده‌اید و آیا از این کار چیزی آموخته‌اید؟

پولانسکی ـ من بیشتر در ساختن فیلم‌های کوتاه کار کرده‌ام و فکر نمی‌کنم که توانسته باشم کمک کارگردان خوبی بشوم... در مورد بازگرفتن باید بگویم که همه‌چیز با آدم درس می‌دهد، و این ربطی به معلم ندارد و وابسته‌ی آموزنده است.

س ـ اینکه گفتید از لحاظ دستور زبان فرانسه غلط است باید گفت: «این مربوط به تعلیم دهنده نیست، بلکه به تعلیم گیرنده مربوط میشود...» در فرانسه آدم حق ندارد کلماتی نظیر آنچه که گفتید درست کند.

پولانسکی ـ اما اگر دلم بخواهد کلمه apprendre را بکار ببرم چه؟ این را من دلم میخواهد و اینطور گفتم برای آنکه درست میخواستم که اینطور بگویم.

س ـ کسی حق ندارد. این حق مکتبیون است.

پولانسکی ـ اما، خیلی عملی‌ست... راستش هیچ چیز به مکتبیون تعلق ندارد.

س ـ و فیلم بعدی شما چیست؟

پولانسکی ـ بعد از «تنفره»، فیلم «بن‌بست» را ساخته‌ام که هنوز نمایش داده نشده.

س ـ درهمان خط «تنفر» است؟

پولانسکی ـ من خطی هم مگر دارم؟ اگر دارم که بله. مثل اینکه اینشتین گفته‌است که خط راستی وجود ندارد. پس، من قبول می‌کنم که مال من کاملا منحنی‌ست.

س ـ داستان «بن‌بست» چیست؟

پولانسکی ـ راجع به یک زن و مرد است. بازهم! مرد حدود ۴۵ سال دارد (**دونالد پلیزنس** که در فیلم «مراقب» بازی می‌کند) و نقش زن را **فرانسواز دورلئاک** بازی می‌کند. آنها در خانه‌ای در یک جزیرهٔ کوچک زندگی میکنند. در این ضمن یک تبهکار زخم خورده از راه میرسد و برای تلفن کردن وارد این خانه میشود. او یکی تلفن میکند و فرار میشود شخص مزبور برای بردن او به آنجا بیاید و تبهکار زخمی حدود بیست و چهار ساعت در انتظار این شخص در آن خانه می‌ماند.

فیلم روابط بین این زوج و میهمان ناخوانده را تشریح میکند. اینها یک ثلث را تشکیل میدهند که بر پایه عشق نیست. البته عشق وجود دارد، اما بین زن و شوهر. بهر حال سخت است که داستانی را جدا از فیلم تعریف کرد.

بعد از این فیلم، از ۱۵ فوریه شروع بساختن فیلم «کشتار خون‌آشام» کرده‌ام. فیلمی فکاهی است که داستانش را با همکاری **براک** تهیه کرده‌ام. قرار است صحنه های داخلی را در استودیوی Dolomites فیلمبرداری کنم. تصور می‌کنم بشدت خوشمزه از آب دربیاید.

ترجمه: اسماعیل نوری‌علاء

* مصاحبه در اصل بزبان فرانسه انجام‌شده و پولانسکی از ابهام موجود در فعل apprendre که هم بمعنای «یاددادن» و هم بمعنای «یاد گرفتن» است استفاره کرده و دولغت appreneur را برای معلم و apprentisseur را برای شاگرد ساخته‌است.

تاریخچه نقد فیلم !

● برخلاف آنچه که ممکنست فکر کنید ، نقد فیلم نویسی ، مدت زمان درازی است که در این ملک رواج دارد . نگاه کنید بدورهٔ مجلهٔ « امید » که دو نام امروز آشنا ، بتناوب در آن نقد فیلم مینوشتند . این دو اسم ، **ف ـ جلوه** و **محسن موحد** هستند.

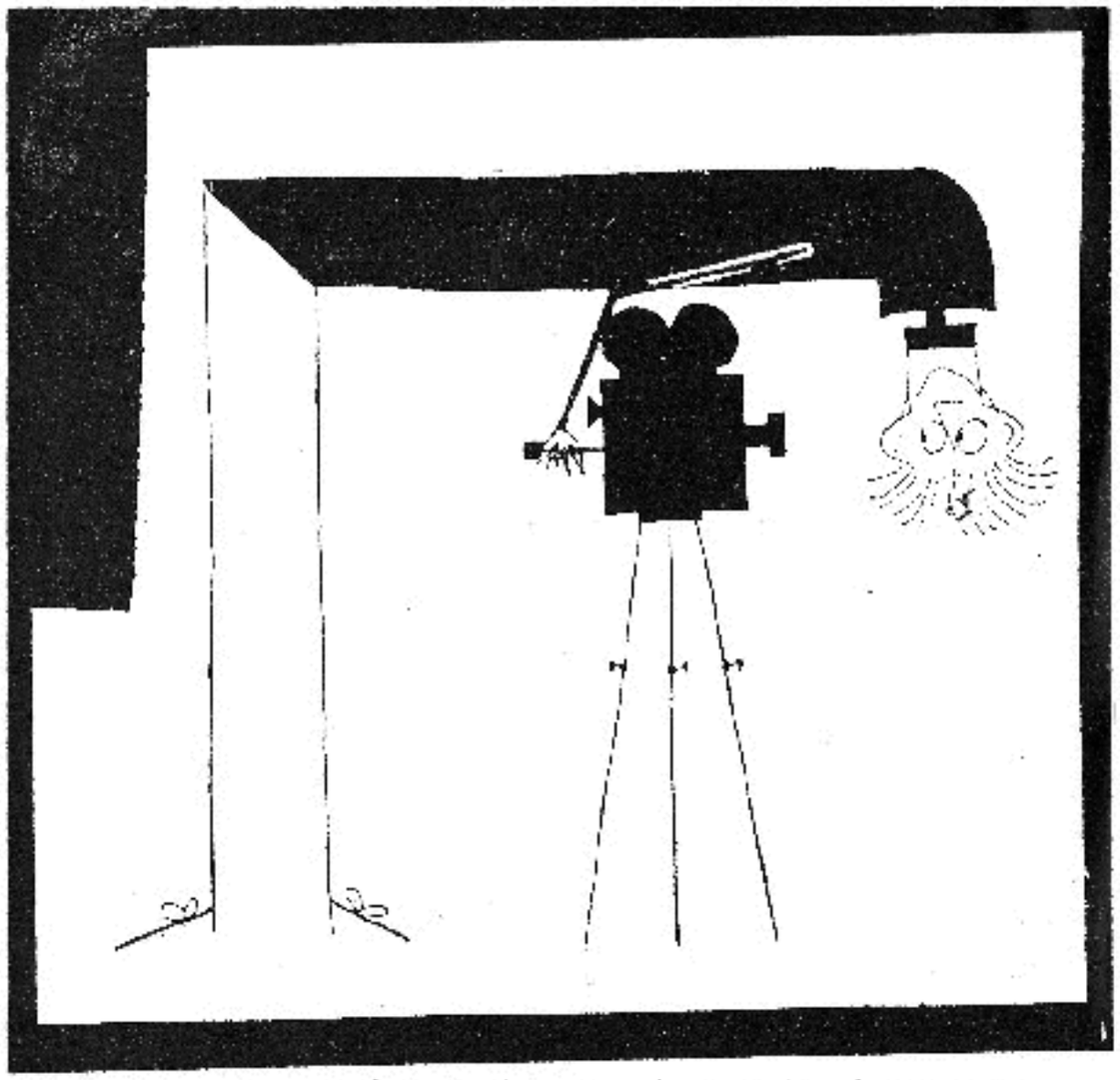
برای نمونه بقسمتی از یک انتقاد فیلم این روزنامه توجه بفرمائید:

«خواهر مستخدم»

« ... دختری زیبا و با نمک که حنجره‌ای داودی دارد ، و آوازش مرغ هوا را از طیران و آب را از جریان باز میدارد ، بجستجوی شهرت و نام و افتخار ، دل از شهر و دیار خویش میکند و نزد برادرش که بشهری دیگر در خانهٔ آهنگسازی نامدار ، مستخدم است ، میرود . . بازی چرخ را ملاحظه بفرمائید آهنگساز مشهور ، که آب در کوزه دارد و تشنه لبان میگردد ، غافل از وجود گوهر گرانبهائی که در خانه‌اش بکار مشغول است ، برای یافتن آوازخوانی ماهر باین درو آن درمیزند و سرانجام ، وقتیکه تماشاچی براستی از شوخیهای تقدیر حوصله‌اش بسر رفته است ، مطلوب خویش را مییابد و نخست دل خود را بدو تقدیم میکند و سپس ... بروید خودتان ببینید و لذت ببرید.

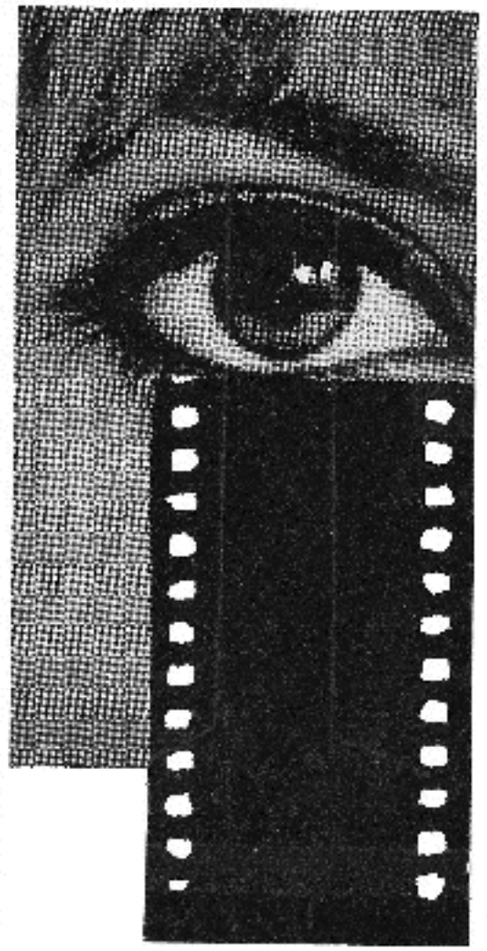
« خواهر مستخدم » فیلمی بسیار خوب و دیدنی است ، دیانا دوربین چهار آواز بسیار شنیدنی میخواند و بعضی وقتها آدم را بیاد دوران بچگی و بازی گوشی میاندازد. فرانشوت تن و پات او براین نیز با مهارت بسیار بازی میکنند ، ولی آن پنج تن عاشق بیقرار دیانا دوربین براستی معرکه میکنند ...

چه خوب بود اگر مدیران از خود راضی سینما مایاک بجای آن که برای ما خط و نشان بکشند ، شبی یکی از دوستانشان را بطور ناشناس بسینما می فرستادند ، و آنوقت میدیدند که تمام شکایات ما از روی کمال انصاف و درستی بوده است ... »



■ هنرپیشه ، نویسندهٔ داستان ، فیلمبردار و کارگردان یک فیلم کم‌خرج !

انتقاد فیلم



عربسك
فرارآزاد
دکترژیواگو
خفاش

عربسك

● استانلی‌دانن یکی از دونفر کسانیستکه نامشان یادآورندهٔ دوران پرشکوه«موزیکال»(آنهم‌موزیکالهای خاص مترو) درسینمای‌آمریکاست (نفر دیگرمینه‌لی). دانن ومینه‌لی آنزمانها که جوانتر بودند و وابستگی بیشتری بتخیلات خود داشتند خوب طوری. تگ زنده و پایداری بدنیای موزیکال داده بودند وحالاکه دنیای مشغله را مجال پرداختن بآن فانتزیهای غنی و شاددر قالب موزیکال نیست هرکدام براهی دیگر کشیده شده‌اند. در این زمینه جدیدشان گواینکه بازتشابهی بین کار آنها وجود دارد (از این نظرکه عشق در پرداخت هریك عاملی است کـه دو قهرمان رابهم پیوند میدهد) ولی‌آنطور که دیده‌ایم دانن دارای موجودیت‌قابل قبولتری است و این تـه مربوط بنحوه انتخاب بلکه بسبك غنی‌وخاص اوست کـه فیلم را در شکل‌زیبائی از عشق و دلهره قرار میدهد.

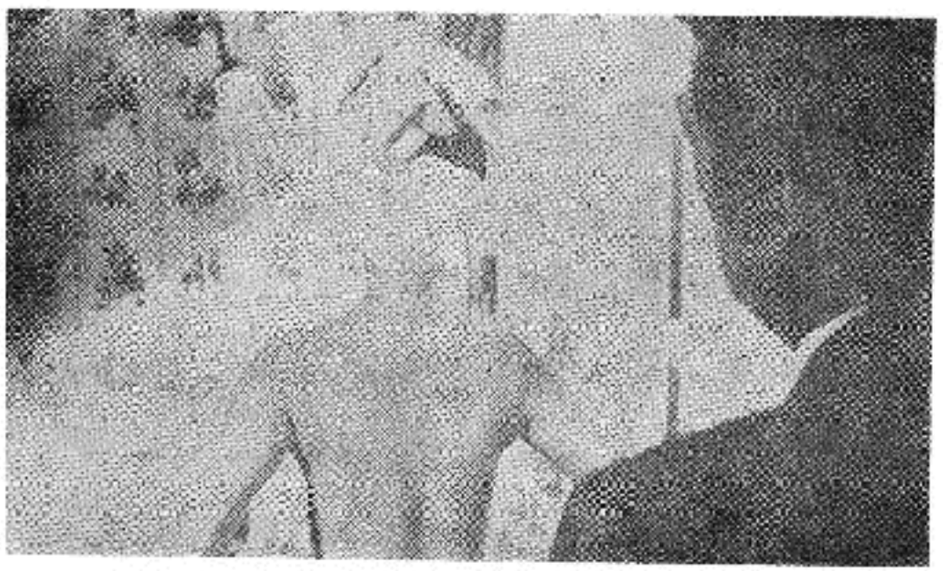
پیچیدگی‌میزانسن در آثاردانن‌مارا باهمان معماها ورمزهائی روبرومیسازد که قهرمانان خودوی دست‌اندرکار حل کردن‌آنها هستند. دوشخصیت اصلی در آثاردانن ، درمیزانسن وی خصوصیات مشابهی دارندکه تنهائی و بدون هویت بودن آنها بارزترین این خصوصیات هستند. ازنظرتنهائـی قهرمان های وی بسوی قهرمانان وایلدر وازنظربی‌نشان بودن بسوی قهرمانان هیچکاك گرایش دارند وچه‌جالب وزیباست که‌درپرداخت وی ازآن عشق لطیف آثاروایلدروآن دلهرهٔ مادی ونفس‌گیرآثارهیچکاك بیك اندازه نشانـی هست . استانلی دانن شخصیت‌هایش را بـا چنین خصوصیاتی همیشه درشرایط‌اجبار بایکدیگرروبرو میسازد وماهیت یکی‌را برای دیگری‌تا بآخرمجهول باقی میگذارد . آنچه در ابتداء این دو شخصیت را با یکدیگر پیوند میدهد یك عامل خارجی است‌ولی بتدریج که‌آن معمای خاص روشن گردید این‌عامل خارجی دریك صورت‌پایدارتر جای خود را بعشق میدهد . در حقیقت عشق‌برای‌قهرمانان‌استانلی‌دانن‌آن نقطه روشنی‌است که هریك‌رانا آگاه ازدیگری بسوی خود میکشد وآنها را بهم پیوند میدهد. هرکدام از این قهرمانـان در جستجوی پاسخ یك معماهستند ووقتیکه آن را یافتند در می‌یابند که این پاسخ چیزی جزعشق نیست .

اوج‌کاردانن‌دراین‌زمینه‌جدید مسلماً همان معمااست که چه توفیق بارزی‌بود در پیوند آن عشق لطیف خاص دست توانای خوددانن ودلهرهٔعینی .

عربسك که تازه‌ترین فیلم اوست در این زمینه بازهم راباهمان میزانسن پیچیدهٔ وی روبرو میسازد . اما بیهوده

است اگر دراین فیلم‌در جستجوی‌همان سبکی باشیم‌که آنطورزیبا معمـارا در مرزی مابین عشق و دلهره قـرار داده بود . عشق در این اثر دانن جزدریك صحنه (جریان افتادن سابون‌کف‌حمام و بازی جـالب پاها بایکدیگر) نمودی دیگر ندارد‌که آنهم‌درترکیب‌بـا صحنه های دیگر فیلم که شامل یك مشت‌فرار وتعقیب است،آن اثر فریبنده‌وزیبایش را از دست میدهد . تمایل دانن بایجاد دلهره درعربسك‌تخیل‌غنی ودورپروازش را در آفرینش عشق تحت‌الشعاع قرار داده است.

اما درعوض .... اگـردر عربسك آن عشق لطیف را نداریم ، با یـك



رشته تصاویر خاص سبکهای خالص در برو هستیم که چه ایجاز باشکوهی دارند در بیان حالات درونی قهرمانان و چه استحکامی دارند در آفرینش میزان سن خاص اسانلی دانن. این ایجاز بیان با تصاویر که پشتوانه‌ی سلامت این اثر دانن است از همان اولین لحظات شروع فیلم نمود چشمگیری دارد. فیلم، مانند معما، با یک عنوان‌بندی زیبا شروع میشود.

زمینه عنوان‌بندی تعدادی اشکال پیچ در پیچ است که بنحوی نماد گرا بیان کننده حالت معما وار و غامض میزانسن خود دانن میباشد. در یک صحنه چند نفر مسافر یک اتومبیل مجلل گریکوری پک را که در حال ورزش کردن است میبینند.

صدای ناگهانی و نامطبوع افتادن درب یک آشغالدانی بر روی زمین، وقتی که گریگوری پک آزاد شده است، بیان

کننده حالت گیجی و اغتشاش ذهنی او درمورد این ماجراست. در صحنه باغ وحش، هنگامیکه قهرمانان در حال فرار هستند اسانلی دانن با استفاده از فریاد حیوانات و پرندگان حالت وحشت و سرگردانی را که دو قهرمانش در چنین موقعیتی دارند، بتماشاچی منتقل میسازد نیز در همین صحنه آنجا که قهرمانان پنهان شده‌اند حالت سکوت موجودات دریائی درون بلورهای آب اینهمام نفس گیری را در صحنه مستقر کرده است. قهرمان بیان با تصاویر در یک صحنه شکل جالبتری بخود میگیرد. آنجا که دو پرسوناژ اصلی فیلم مردند آن نقشه رمز را (که بر کاغذ ضرورق یک آب نبات کشیده شده) در چه مکانی باید پیدا کنند. در این صحنه می بینیم مناسب با حالت روحی قهرمانان، سوفیا لورن یک لباس سرخ شطرنجی (یاد آور زمینه عنوان‌بندی) برتن دارد.

...و نیز اگر در هر یک آن پرداخت زیبای معما را نداریم، صمیمیت بیان دانن را داریم که باچه گرمی تماشاچی را در لمس ماجراهای قهرمانان شریک میسازد. بخاطر بیاوریم آن صحنه را که سوفیا لورن و گریگوری پک در پناه یک اتومبیل پنهان شده‌اند و مشغول تماشای حادثه‌ای هستند. حادثه در خارج چارچوب فیلم جریان دارد ولی تماشاچی میتواند آن را از طریق انعکاس در آئینه اتومبیل ببیند و در این تماشای قهرمانان شریک شود.

فیلم با یک تصویر بدیع و خوش خاطره بپایان میرسد. همان طرحهای پیچ در پیچ عنوان‌بندی از طرف چپ پرده پیدا و بتدریج در سطح آن پخش میشوند، تا صحنه آخر فیلم را که دو قهرمانش را کنار یکدیگر نشان میدهد جائی نزدیک گوشه بالای سمت راست چارچوب ثابت نگهمیدارند.

بدینترتیب است که اسانلی دانن باردیگر جواب معمای قهرمانان و آن طرحهای ذهنی شطرنجی را در پیوند این دو قهرمان، در عشق، متمرکز میسازد.

●

هنرپیشگان: گریگوری پک ـ سوفیا لورن

تهیه کننده و کارگردان: اسانلی دانن ـ فیلمبردار: کریستوفر جالیس ـ آهنگ از: هنری منچینی.

نوید

عروسک

عروسکی باز

فرار آزاد

● قهرمان فیلم «ژان پکر» همان مردی از ربوی «فیلیپ دوبروکا» ست که باحداقل عناصر لازم جهت آفرینش فانتزی، یعنی اراده‌اش، دست بکار این آفرینش میزند. ولی بر خلاف فیلم «دوبروکا» در اینجا فانتزی بوسیله چهار چوب واقعیت محدود میشود، واقعیت تلخ شکست نهائی در مبارزه. و بهمین جهت در ورای شیرینی فانتزی و این جنب وجوش فانتزی آفرینی، لحن تلخی بچشم میخورد که در فیلم «دوبروکا» اثری از آن مشهود نیست.

قهرمان «پکر» نیز موجودی است که سدها و موانع واقعیت بسهولت نمی تواند پیشروی او را متوقف سازد. نیروی زندگی او بیشتر از آنست که مهار واقعیت به این آسانیها بتواند بر جای خود میخکوبش کند. همیشه در تکاپو و فعالیت است. مدام عجله دارد که بجائی برسد. وضرب فیلم نیز متناسب با شخصیت اصلی آن ضرب «جولاندای» است. حوادث قبل از آنکه فرصت نقش بستن در ذهن مارا داشته باشند سپری میشوند. «ژان پکر» حتی در مورد مکث‌های دراماتیک تیز گوئی میل دارد که هرچه زودتر آنهارا پشت سر بگذارد.

این قهرمان محور اصلی داستان را تشکیل داده است. ولی در عین این که ما مسیر داستان را تقریباً محبوس در وجود این قهرمان طی میکنیم فیلم دنیای عینی دارد. فیلم در حد واسط فانتزی و واقعیت قرار دارد در عین این که اتوموبیل رانی عجیب این قهرمان را در آن سراشیبی پر از دست انداز می بینیم، ناظر بی‌پولی و گرسنگی و غذا دزدی او نیز هستیم. در حالیکه همگی این وقایع بوسیله قشری از طنز و شوخی پوشیده شده است. واگر بتوانیم به‌ورای این پردهٔ طنز و شوخی نظر اندازیم قادر بدیدن دنیای تلخ، دنیای «واقعیت»های «ژان پکر» خواهیم بود. دنیائی مملو از انسانهائی سرد و بیگانه از یکدیگر که حتی رفتار صمیمانه آن ها نیز از این بیگانگی سرچشمه می گیرد. (قهوه درست کردن «فرمن» برای «لادیسلاس» بخاطر بیوریم) دنیای جبهه‌های منفرد، دنیای «تشکیلات» که سرنوشت مرگبار و زندگی این جبهه‌های منفرد را تعیین می کند. دنیای سرد و خشک و بیروح زندگی قالبی.

.. و وجود همین دنیاست که مسیر ماجرای فیلم، «پکر» را تغییر داده است. در فیلم «پکر» مبارزه فانتزی یک قهرمان تحت الشعاع رابطه دو شخصیت اصلی فیلم قرار گرفته است و ما پیش از آنکه ناظر مبارزه سرسختانه این قهرمان باشیم، شاهد تکامل رابطه بین ایندو انسان هستیم.

فیلم ماجرای نزدیک شدن تدریجی «لادیسلاس» و «الگا» بیکدیگر است. دو جبهه منفرد که تنها وجه اشتراک آنها وحشت آنها و احساس قدرتشان در برابر «تشکیلات» است. گرچه از این وجه اشتراک گذشته، از نظر تلقی زندگی، آنها در دو نقطه متضاد یکدیگر قرار گرفته‌اند. «الگا» برتری تشکیلات را نسبت بخود پذیرفته است و پیروی و اطاعت محض را جانشین مبارزه با این تشکیلات ساخته است. ولی «لادیسلاس» حاضر به قبول این حقیقت نیست و به این مبارزهٔ بیهوده و احمقانه ادامه میدهد.

بدین ترتیب در ورای نمای ظاهری داستان حمل قاچاق طلا دو نماد، دو قطب متضاد، نظر ما را بخود جلب میکنند. یکی نماد طغیان علیه محیط (شاید شکل و تعریف دیگری از فانتزی) و دیگری نماد مصالحه و سازش با «تشکیلات» که مفهوم آن نیز در غایت کلیت خود مساوی است با واقعیت زندگی.

رابطهٔ ایندو موجود تنها عنصر صمیمی فیلم میباشد و صحنه بازگشت «لادیسلاس» به نزد «الگا» پس از بیرون کردن او از ماشین، صمیمانه‌ترین لحظهٔ این رابطه است. زیرا از این لحظه است که مسیر زندگی آنها، علیرغم تلقی متضادشان، باهم یکی میشود. و در نحوهٔ تحقق این وحدت مسیر و ترکیب نهائی آنست که لحن پنهانی «پکر» را میتوان یافت. زیرا در آخر کار مسیر «لادیسلاس» است که خود را با مسیر «الگا» هم آهنگ ساخته تلخی آشکار صحنه شکست «لادیسلاس» بوسیله اعضاء باند و از ماشین به بیرون پرتاب شدن او (این صحنه شاید تنها صحنه‌ای از فیلم باشد که در آن تلخی مورد نظر آشکارا و بدون نقاب جلب نظر میکند.) با زیرکی تمام جای خود را به پایان خوش ظاهری «عاقبت بخیر شدن» ایندو شخصیت اصلی میدهد. ولی در حقیقت چه داریم؟

پیروزی مصالحه و سازش بر مبارزه و طغیان. قبول بیهودگی این مبارزه و پذیرش بی چون وچرای شکست حاصله را. نظیر این فیلم را با همین نحوه باز هم داشته‌ایم. (که بهترین آنها بنظر من «موجی از اسکناس» هانری ورنوی میباشد) دسته فیلمهائی با قهرمانی دلخواه. قهرمانی با اراده ای شایستهٔ مبارزه با واقعیت روزمره زندگی مبارزه‌ای اصیل محدودیت های کسالت آور واقعیت اصیل بمعنی ورای مادیات، ورای معیارهای قراردادی اخلاقی، ورای مقررات خشک اجتماعی، ورای ترس‌ها، ورای عجزها، و خلاصه ورای تمام آن چیزهائی که باعث میشوند مارنج زندگی را برروی شانهٔ خود احساس کنیم... و آنوقت در عاقبت کار، شکست این قهرمان قابل تحسین در این مبارزهٔ شرافتمندانه بدست دشمن همگانی و همیشگی ما.

چکیدهٔ کلام خفه شدن نطفه رؤیا توسط واقعیت وفشارخورد کنندهٔ آن.

برای این طبقه از فیلمها اسامی و عنوانهای زیادی میتوان انتخاب کرد. ولی فانتزی تلخ بنظر من ازهمه مناسب‌تر است.

کیومرث وجدانی

دکتر ژیواگو

● دیویدلین معتبرترین فیلمسازی است که از انگلستان بهالیوود صادر شده. او بهمراه چندتن انگلیسی دیگر که این اواخر توانسته‌اند موقعیت خویش را درهالیوود تثبیت نمایند (حی . لی . ـ تامپسون ـ مایکل آندرسون . .) واجد تمام آن شرایطی هستند که روش ماشینی و خشک فیلمسازی در این دیار از یک کارگردان موفق و « فراهم » (بمعنای هالیوودی کلمه) طلب می کند ، هرفیلم این انگلیسی جنابان همیشه درحداکثر شرایط رفاه ممکنه (تهیه کنندهٔ معروف، هنرپیشه های روز ، وسائل فنی بسیار مرتب وغیره) بوجود میآید در حالی که تنها هنر آن‌ها (که باید گرداننده ی این عوامل اولیهٔ آفرینش یک فیلم باشند) دارا بودن یک ساختمان بی آزار و شیرفهم کننده است که سخت هالیوود را خوش می آید . انگلیسی مسلکی که پا بهالیوود گشوده خوب جوری آداب لفت دادن را میداند با پشتوانه‌ی این ساختمان که در ظاهر سخت پرجلا مینماید، یک رسم روز را دست آویز قرار میدهد و روابط، ماجرا ها وشخصیتها را چنان پرلفت و لعاب رنگ آمیزی میکند که تماشاچی ضمن دیدار فیلم همواره سنگینی یک دست را بر پشت گردنش حس می کند که « بیا و تماشا کن.

باری صحبت از دیویدلین بود که حالا دیگر برای صادرات دیگر انگلیس حکم یک روال وخط مشی را پیدا کرده است . میگویند زمانی اعتباری داشته و بخصوص از « انتظارات بزرگ » اش زیاد تعریف می کنند که ما ندیده ایم، اما آنچه مسلم است (و گواه این ادعا همین دو سه فیلم اخیر اوست) این که این جناب داستانپردازی است دراوج که ازصدقه سر همین خصیصه خود جزو اعتبارات هالیوود شده . آن قدر معتبر که کارلوپونتی فیلمش را تهیه ومتروگلدوین مایر آنرا پخش می کند. القصه ، آقای دیویدلین پس ازمقادیری شعار صادر کردن اندر مضرات جنگ و ذکر این نکته که ساختهٔ دست هرفرد، مورد علاقه اوست (در پل رودخانه کوای) و بعد گذشتن ازصحرای سوزان عربستان و تأکید آنچنانی برروی شخصیت لارنس که مثلا درمیان طوفان خاک سرخ درحالیکه کشنده گرمای خورشید باز او به ۹۰ درجه برسر وی میتابید، او بجستجوی دوست گمشده‌اش رفت (در لارنس عربستان). اکنون دید خود را متوجه روسیه زمان انقلاب کرده و در اینمورد مانند موارد گذشته ازیک داستان فیلم خوب که بدون هیچگونه برداشت مستقلی از موضوع، ماجراها را خوب بهم بافته و راه را برای داستانپردازی وی مسطح کرده ، برخوردار بوده است. پشتوانه فیلم نیز در ابتداء یک جایزهٔ نوبل برای کتاب مورد اقتباس بود که بعد نیز عنوان « برندهٔ ۶ جایزه اسکار » این پشتوانه را استحکام بتون آرمه‌ای بخشید . اما نقطه مرکزی ماجراها که در کتاب همان

توجیه مسئله انقلاب است، در اینجا جای خود را بیک ماجرای عشقی داده بعد سرگردانی دکتر ژیواگو دراین فاصله میان معشوق و خانواده . البته درمنطق سینما این موضوع جای ایراد ندارد . کارگردان صالح در مقام یک خالق متفکر این حق را دارد که باعوض نمودن یک مایه ، یک معادل سینمائی در توجیه مایه‌ای که خود مورد نظر دارد بدست دهد ولی کاش این تغییر مایه در فیلم آگاهانه و بخواست خود کارگردان صورت گرفته بود . آنوقت میشد فیلم را لااقل تا حدود پرورش یک ماجرای عشقی پذیرفت . اما از آنجا که این جهش دیویدلین از مایهٔ اصلی کتاب « سرخوردگی » بیک مایهٔ عشقی ، یکی دیگر از خصوصیات « فراهم » بودن اوست فیلم در این حدود عشقی بودنش نیز چیز مردودی است . آنجا که دیویدلین میخواهد یک معادل تصویری از این عشق پاک بین ژیواگو ولورا بدست دهد شروع میکند بگل نشاندادن (آنهم در نمای درشت) و بعد وارد ساختمان درونی آن شدن (مثلا « پرچم » گیاه را نشاندادن) و بالاخره بایک «Dissolve» چهره نازنین لورا را از میان گل بیرون آوردن . آنجا که میخواهد خودش را وارد معقولات بنماید و مثلا عکس العمل طبقه بورژوا را در برابر انقلاب نشان دهد، عده‌ای از انقلابیون را نشان میدهد که مقابل یک محفل بورژوازی سروصدا میکنند. بزم محفل نشینان برای لحظه‌ای از این سروصدا بسکوت میگراید و بعد کاماروفسکی را می بینیم که گیلاس شرابش را بلند میکند و میگوید « رفقا، بزودی سرو صداشون میخوابه » . آنگاه جناب دیویدلین بهمین سادگی و چقدر راحت دید خود را از جمع انقلابیون متوجه

صحنهٔ رقص کاماروفسکی و لورا میکند . آنجا که میخواهد روابط را نشان دهد و شخصیت پردازی کند ، پرداختش چنان رنگ اغراق بخود میگیرد که تماشاچی میتواند تا انتهای این رابطه را درذهن خود ترسیم نماید. بارزتر ازهمه دراین میان شخصیت کاماروفسکی است و رابطه‌اش با لورا که از همان ابتدای معرفی این قهرمان (لباس سیاه ، دراز کشیدن مقتدرانه ، چهرهٔ معصوم و بی‌دفاع لورا در برابر حالت تحکم آمیز وی) دیگر جای هیچگونه تفکری برای تماشاچی باقی نمیماند و تا آخر نسبت باین رابطه بی‌علاقه میماند. دیویدلین حتی اگر در مورد کاماروفسکی گونه پردازی کرده باشد باید گفت این گونه نه متعلق باو بلکه متعلق به فرانچسکو مازلی است در بی‌تفاوتها. واما آنجا که میخواهد ماجراها را منطقی و ساده پیش برد بشیوه قدیمی خود شروع میکند بداستانپردازی آنهم چه جور با آهن و تلب بسیار . روح « برگزاری » در این فیلم دیویدلین آنقدر شدید است که مثلا از ماجرای بسیار ساده و کوتاه سوار شدن ژیواگو به تراموا

وپیاده‌شدن او دونما داریم، ازچگونگی گردش مقره‌ها بدورسیم وایجاد جرقه. یا ازحرکت سریع قطار دردل صحرای برف پوشیده، یك نما داریم از بالای قطار، یك نما ازدوخط آهن که بوسیله حرکت قطار از هم جدا میشوند و یك نما از بدنه قطار. اوه چرا، لحظاتی نیز بیاد نماد گرائی میافتد ومثلا هنگامیکه لورا از اعتراف نزد کشیش باز میگردد از زاویه‌ای وسط دوکنیسه کلیسا اورا نشان میدهد. یا دریکی ازصحنه‌های آخر فیلم جائیکه لورا از کنار دیواری، درحال رد شدن است، عکس استالین راکه بدیوار چسبیده است در گوشهٔ چپ تصویر نشان میدهد. اما این‌چنین نمادگرائی بااین شکل بسیار واضح و اغراق‌آمیزش ،در حدود یك افاده آگاهی از طرف جناب فیلمساز سخت بی‌لطف و ناجورمینماید.

نحوهٔ انتخاب و پرداخت در این فیلم ما رابطرز عجیبی بیادیك فیلم‌دیگر از یك کارگردان انگلیسی دیگر می‌اندازد ، بیاد « رنج وسرمستی » کارول رید . در این فیلم موضوع اصلی توجیه مسئله هنربود ورابطه درونی که هنرمند باآن دارد که کارول رید خیلی راحت و بی دردسر میکل آنژ اثرش را قرار میداد روبروی دوربین وچندین دکلاسه دو آنشه اندرباب هنر دردهان وی می گذاشت، آنگاه دوربین را شتابزده از سقف کلیسای سیستین بمیدان جنگ پاپ با دشمنان (که پشتوانه موفقیت اثرش بود) میکشانده و در دکتر ژیواگو نیز دیویدلین مانند همین هموطنش هرجاکه فرصتی دهد با خوشحالی و سراسیمه ، دوربین را از جمع انقلابیون متوجه یك محفل تمیز وشیك بورژوازی ، یامتوجه چشم اندازهای زیبائی که از ریزش برف درصحرا بوجود میآید میکند، اینستکه دیویدلین عمانقدر درتوجیه مسئله انقلاب ونیز پرورش یك ماجرای عشقی موفق

بوده‌است که همین هموطنش در ترسیم سینمائی رابطهٔ هنرمندباهنرش در« رنج وسرمستی».

دکتر ژیواگو البته که مناظر بسیار زیبائی ازریزش برف دارد، البته که موسیقی خوبی دارد، صدالبته فیلمبرداری خوبی دارد و همینطور داستان فیلم خوبی نیز دارد . اما مجموع تمام این عوامل بعنوان یك واحد آفرینش در خشت، چه‌چیزی بکاررفته است ؟ دیویدلین از مجموع این امکانات یك پرده‌نقاشی بسیار نظرفریب وپرنقش ونگار بوجود آورده است . اما پرده‌ای که متعلق بدورهٔ ماقبل‌رنسانس است . آنهم در عصر آپ آرت .

✱

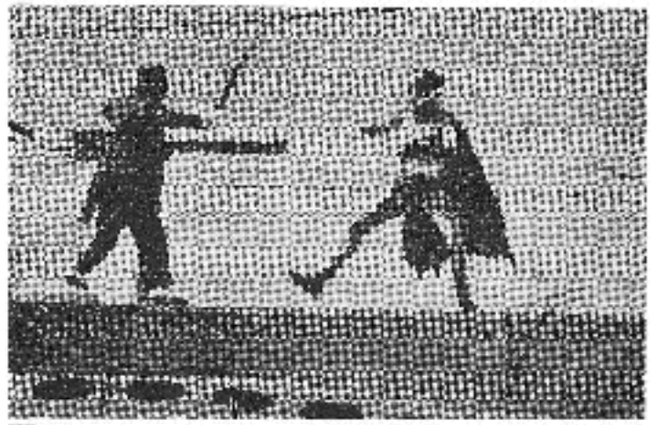
هنرپیشگان : عمرشریف ــ جولی کریستی ــ جرالدین چاپلین ــ رالف ریچاردسون ــ راداسمانیکر ــ آلك گینس .

تهیه کننده: کارلو پونتی ــ کارگردان: دیویدلین ــ سناریو : رابرت بولت ــ مدیر فیلمبرداری : فردی.ای. یانگ ــ آهنگساز : موریس‌ژار ــ محصول ۱۹۶۶ کمپانی مترو گلدوین مایر.

نوید

خفاش

● اگر «جیمز باند» فرزند تاخلف قهرمانان فیلمهای دنباله‌دار باشد، «خفاش» نسلی مارتینسون را باید فرزند خلف او بشمار آورد. برعکس باند که نمایشگر خواسته‌های بشر امروزی است، «خفاش» آئینه اخلاقیات دیروزی میباشد. مانند «فلاش گوردون» «کاپیتان مارول» و... «خفاش»



موجودی است که گسترش نیروهای خارق‌العادهٔ او نمیتواند، و نباید، به‌از دست دادن پاکیزگی‌ذاتی روح او منجر شود. ولی‌در عین‌حال «خفاش» مارتینسون درچهار چوب همین هفت اخلاقی‌زائیده‌قراردادهای نسل گذشته، براثر گذشت زمان‌رنگ‌روشنفکرانه‌ای بخود گرفته‌است که‌دنباله‌دار ه‌ای ۲۰ـ۳۰ سال قبل فاقدآن بودند.

ظاهرا احتیاج روز افزون انسانهای این‌عصر به عنصر فانتزی توسط سازندگان فیلم درك شده است. واین‌فانتزی‌چیزی است که‌دراین قبیل فیلمها هستهٔ اصلی وروح اثر را تشکیل میدهد.

با تقدیم فیلم به «مبارزین برعلیه بیدادگری‌ها، طرفداران‌مکتب فرار از واقعیت، دوست داران اراجیف، و...» فیلمسازان در حقیقت تماشاچیان‌صحیح اثرخود را انتخاب کرده‌اند.و برای پیشروی در این مسیر نقطهٔ شروع صحیحی‌تعیین گردیده‌است. کما اینکه بلافاصله ما وارد منطقهٔ فانتزی میشویم‌و تا انتهای فیلم دراین منطقه باقی میمانیم. ودرعین‌حال‌عصر ما عصری نیست که بتوان در منطق فانتزی را پذیرفت.

باینگ پدیدهٔ متناقض باید درعین‌ارائه‌صمیمانه فانتزی،ازجدی‌تلقی‌نبودن آن خود داری کرد و «مارتینسون» برای این اجتناب به‌عنصر هجوروی آورده‌است. وبرای‌ارائه همزمان این فانتزی اغراقی‌واین‌هجواغراقی‌تر از آن‌فانتزی،شکل‌تصویری مناسبی انتخاب کرده است.

شکل تصویری که از ابتدای پیدایش «خفاش» از آن منفك نبوده است. اگر فیلمهای «بلیك‌ادوارد» را نقاشی‌متحرك‌های‌جاندار بدانیم «خفاش» مارتینسون را باید داستان مصور جاندارداست. (بخصوص صحنه زدوخورد «خفاش» و «رابین» با چهار تبهکار برعرشه‌زیردریائی، با آن معادل‌های کلمه‌ای- تصویری اصوات، بخاطر بیاوریم)

داستان فیلم (اگر بتوان آنرا داستان نامید) بدون مقدمه چینی اضافی شروع میشود و با خود ضرب سریعی به ارمغان میآورد که تا انتهای فیلم باعث سرعت جریان حوادث میشود. درمقابل این جریان سریع‌ماجراها با تاکیدی که‌بکمك‌عنصر اغراق برروی تصاویرشده بآن حساسیتی شبیه وقفه داده است. وقفه‌وسکوتی در نوالی تصویرهای داستان های‌مصور که‌درما توهم حرکت را ایجاد میکنند. ترکیب این وقفه تصویری و جریان داستانی‌اساس‌زیبائی‌داستان مصور را تشکیل‌میدهد. درهرصورت نتیجه کار یکنوع حرکت مقطع می باشد. و این‌حرکت‌مقطع وجه مشترك داستان مصور و فیلم «مارتینسون» راتشکیل میدهد.

جریان سریع‌داستان درهردوی آنها مشابه هم است.اختلاف‌آنها درعنصر بینابینی «وقفه‌حرکت» میباشد در داستان مصور سیرجریان ازوقفه حقیقی بسوی حرکت مجازی‌است ولی درفیلم «مارتینسون» برعکس ازحرکت حقیقی بسوی وقفه مجازی. و این وقفه مجازی بوسیله اغراق تصویری حاصل میشود.

اغراق مزبور بیش از همه در خدمت عنصر هجو میباشد که وجودش برای‌این مکتب‌فانتزی‌ها در این نقطه ازسیرتکاملی آن، که بنوبه خود از تاریخ سیر تکاملی کلی بشر جدا نیست، صورت اضطراری دارد، همین هجو باعث‌میشود که‌مبارزه «خفاش» و تبهکاران با همهٔ رنگارنگ بودن آن دامنه‌محدودی داشته‌باشد. محدود تا آن حد که حتی محقرانه جلوه‌کند. حالت محقرانه‌ای زائیدهٔ هجو که با کلیت و تعمیم ماحصل فانتزی اغراقی تناقض‌دارد. زیرا زیبائی داستان مصور فیلم سازان را وادار ساخته که درجهت فانتزی این نظیر هجو،اغراق بخرج دهند. و نتیجهٔ‌این اغراق یکنوع کلیت بخشیدن به عناصراثراست.

ما بیش از همه این کلیت رادروجود «خفاش» و «رابین» متجلی می‌بینیم. در اینجا دیگر «خفاش» و «رابین» برخلاف ۲۰ سال قبل‌دو قهرمان گمنام نیستند، موجوداتی‌هستند که‌نه‌تنها همگی اعانی‌امریکا، بلکه کلیه ساکنین‌جهان آنهارا می‌شناسندو برایشان‌بعنوان یك قهرمان احترام قائل هستند.

«خفاش» و«رابین» بیش ازآنکه انسان های عادی باشند نماد نیروهائی هستند که‌علیه‌هر نوع بدی وپلیدی بمبارزه بر می‌خیزند و نقابهای‌آنها بیش ازآنکه‌هدف‌ازمخفی کردن‌هویت آنها باشد، درخدمت کلیت بخشیدن به این دو موجود گمارده شده. متأسفانه اشاره به این موضوع درگفتار، به مایه‌مربوطه لطمه‌میزند و از آن بدتر ما در طول فیلم موفق به دیدن چهره‌های بدون نقاب اینرو نمیشویم. واین‌موضوع باکلیت‌فوق بشری که اینرو موجود باید داشته‌باشند،ناسازگاری دارد. و تاکید هجوآمیز جهت کلیت بخشیدن باینرو موجود بیش‌ازهمه‌ازطریق گسترش تملکات‌اختصاصی آنها صورت میگیرد که به‌افزایش دامنه کلیت

ایندو موجود کمک میکند وفضای فیلم را از شبح ماهیت آنها اشباع میکند (ماشین، هلی کوپتر، قایق و حتی کمند و نردبام «خفاش») و جالب آنکه همین عمل در مورد چهار تبهکار نیز صورت میگیرد (زیردریائی «پنگوئن» و دستگاه فرستنده کوچک «ماده گربه» و..) ونتیجه آن اینست که باغرق شدن این موجودات هجو شده در دنیاهای تغییرشکل یافته، مغشوش وبیمارخود، باین دنیاها یک ماهیت انتزاعی داده شود.

هجو کلیه عناصر موجود درفیلم از وقوف سازندگانش بر ساختمان پیدایش این مکتب دلالت میکند. ونظیرهر اثرهنری مشابه دیگری این وقوف درغایت امر بضرر اثر و سازنده اش تمام میشود.

همین وقوف و همین هجو باعث شده که کوششی در جهت ماهیت انسانی بخشیدن به «خفاش» بعمل آید. (ماجرای عاشق شدن «خفاش» واثرشکست عشقی حاصله را برروی شخصیت او بخاطر بیآوریم) وجالب آنکه خصائل پسندیده اخلاقی «خفاش» بعنوان بزرگترین (وشایدتنها) نقطهٔ ضعف شخصیت او معرفی شده است. واینرا بهتر از هر موقع دیگر میتوان در ترکیب جالب هیجان و هجو صحنه سرگردانی خفاش دراسکله با آن بمب بزرگ، مشاهده کرد.

تاهنگامیکه اغراق در مورد صفات انسانی «خفاش» در منطقه هجو قرار دارد به وحدت اثر لطمه ای نمی خورد ولی وقتی کار به پرداخت جدی این مسائل بکشد ... آنوقت دیگر باموجودی روبرو هستیم که حتی از مرگ تصادفی دشمنانش نیز متأثر میشود. این منطقه از پرداخت نه به اغراق فانتزی تعلق دارد ونه به هجو. منطقه ای است که بین آندو جدائی می اندازد وباعث شکستن وحدت این ترکیب متناقض میشود.

واین نقص وقتی بیشتر جلب نظر میکند که از حد شخصیت «خفاش» و «رابین» بمحیط گسترش مییابد. ارائه مسائل انسانی بطورجدی، آنهم دریک سطح جهانی، دراین ترکیب هجو وفانتزی، یعنی در حقیقت تجاوز ازحد سادهٔ پیروزی یک قهرمان بربدیها، که این موضوع خود زائیده تجاوز اغراق از تصاویر بسوی پدیده های ماورا تصویر میباشد. آن پیام انسانی درانتهای این معجون فانتزی نشان میدهد که سازندگان فیلم «طی پیشروی درمسیر باریک یک تلقی غیرجدی» منطقه مسائل جدی نتوانسته اند تعادل خود راحفظ کنند و باسر درپرتگاه مسائل جدی سقوط کرده اند.

زیرا این مکتب فانتزی چیزی نیست بجز یک نقاب شوخی برجدی ترین چهرهٔ زندگی. و وقتی اینکار آگاهانه صورت گیرد باید قبل از هرکار دیگر نقاب بودن این شوخی را از نظرها پنهان ساخت. سازندگان «خفاش» اینکار رانکرده اند.

کیومرث وجدانی

نامه وارده

دوست عزیزم بیژن خرسند:

در شماره گذشته «سینمای نو» چندکلامی در باره «گود مقدس» آمده بود. معمولا در روال کار من نیست که به انتقاد جواب بدهم و اگر این بار از این قاعده تخطی میکنم به خاطر احترام و علاقه عمیقی است که نسبت به نشریه تو، که نشریه همه ماست، دارم. و اما:

اولا: لطفاً این تذکر را بپذیر که مطلب انتقادی (مطلبی که درآن اظهار نظر میشود وبقول فرنگی ها **Prise de Position** دارد) باید حتماً و حتماً امضاء داشته باشد.

ثانیاً: انتقاد شده از پلان های سوبژکتیو حرکت «چرخ» ورزشکار زورخانه ــ بدون آنکه وارد مباحث استیلیستیک شویم (که وجود این نوع پلان را درآن جای بخصوص توجیه میکند) من باب اطلاع داشته باش که بعداز تهیه «گود مقدس» یک کارگردان انگلیسی و یک کارگردان ژاپنی با اکیپ هایشان آمدند ایران و هر کدام یک فیلم مستند رنگی از زورخانه تهیه کردند. این هر دو کارگردان قبل از شروع فیلمبرداری درهنرهای زیبا «گود مقدس» راچندین بار دیدند. در هر دو فیلم این پلانهای سوبژکتیو دقیقاً تقلید شده اند!!

ثالثاً: گفته شده که «اشک بچشم آوردن مرشد... که دراثر نور پروژکتورها بود، و بخیر گذشت.» بنظر حقیر این طرز انتقاد نماینده خوش سلیقگی تابناکی نیست، تا نظر تو چه باشد!

رابعاً: باز من باب اطلاع، این سیاه مشق حقیر تا بامروز در سه فستیوال بین المللی در فرانسه و ایتالیا وآلمان، چهارجایزه برده است، که البته آنها نمی فهمند!!

با ابراز ارادت ــ هژیر داریوش

ماهنامه
ستاره سینما
تکشماره ۲۰ ریال
صاحب امتیاز: پ. گلستان
زیر نظر: بیژن خرسند
شماره ششم ـ فروردین ۱۳۴۶
نشانی: چهارراه شاه ـ پاساژ دیبا ـ آپارتمان ۸
تلفن ۶۴۰۷۳
چاپ سکه ـ تلفن ۴۴۹۱۲
گراورسازی جواهری
تلفن ۳۲۴۱۱

● «سینمای نو» برای فروردین و اردیبهشت یک شماره انتشار میدهد (شمارهٔ حاضر) وشمارهٔ بعدی اول خرداد ماه منتشر میشود..

روزهای اول هرماه روز ماهنامه ستاره سینما (سینمای نو) است.

نیز بدینوسیله ازعموم دوستان تهران و شهرستان که بواسطهٔ عید ابراز لطف کرده بودند، تشکر وعرض ارادت متقابل مینماید.

راهنمای فیلم

● بی‌ارزش
✲ متوسط
✲✲ خوب
✲✲✲ خیلی خوب
✲✲✲✲ عالی

شمیم بهار

● **حرفه‌یی‌ها** (ریچارد بروکز)

اشکال اساسی فیلم با بروکز نویسنده شروع میشود — با داستان سادهٔ یك آدم دزدی که بشکل وسیله‌یی برای باز گفتن یك رشته «مفاهیم عمیق» درآمده است. قهرمانان (چهره‌های آشنای یك وسترن) بلاانقطاع ادبیات میبافند: دربارهٔ سیاهی قلبها و نبرد نیکی و بدی و انقلاب که در آغاز چون معشوقه‌یست و سرانجام بدل به فاحشه‌یی میگردد. اما نه جای خالی سینما را میتوان با حرفهای دهان پرکن پر کرد و نه جای خالی فضا و آدمهای سه بعدی را با توضیح. و به این ترتیب است که مثلاً در مورد دو قهرمان اصلی، هرچند تمام تکیهٔ فیلم بر آنان و بر نحوهٔ تغییری ست که در شخصیتهای آنان پدید میشود، دید کارگردان هرگز از معرفیهای سطحی فیلم فراتر نمی‌رود، و فیلم، بی‌آنکه حتی بتواند به حد یك وسترن ساده برسد، پوچ و توخالی باقی میماند.

(The Professionals)

● **دکتر ژیواگو** (دیوید لین)

فیلم اولا نمایشگر چیزهاییست که نیست: برغم وفاداری حیرت‌آور رابرت بولت به کتاب «دکتر ژیواگو» فیلم مطلقاً نشانی از پاسترناك ندارد، برغم شباهتهایی که فیلم با آثار اولیهٔ لین دارد، لین خوب اولیه (مسلط بر فضا و زیبایی بصری و تدوین) از دست رفته است، و اگر در «لارنس ...» لین (هرچند به قیمت تمامیت فیلم) موفق بخلق صحرا شد، اینجا فضای روسیه را — گذشته از مسکوی یك خیابانیش — در یك رشته مناظر قراردادی برفی خلاصه میکند. فیلم ثانیاً نمایشگر چیزهائی ست که میکوشد باشد و نمیتواند: خلق قالبی استوار برای حوادث بظاهر پراکندهٔ کتاب و خلق سینمایی آدمها و شاید حتی بیان حرفی بیشتر (فاصله بین نسل جدید و نسل انقلاب). آنچه که فیلم نتیجتاً هست (دراصل) ۱۹۳ دقیقهٔ بسیار خسته‌کننده است از احساسات رقیقه، چشمهای اشکزده و برگهای پاییزی و گلهای پرپرشده و سرایش شعر در نور شمع ..

(Doctor Zhivago)

● **ساعت ۲۵** (هانری ورنوی)

بسیار بد. فیلم چنان به کندی و سختی و سنگینی پیش میرود که محتوی هر صحنه حتی پیش از اینکه صحنه بسط یابد فهمیده شده است، و کارگردان (ذوقزده از موضوع «عمیق» و «انسانی»اش و فراری از هر صحنه که جایی برای سوز و گداز و شعار ندارد) تنها همین یك حرف را که این آدم (آنتونی کویین از نو در نقش گوژپشت نتردام) بیگناه است تکرار میکند. و نتیجه مطلقاً سینما نیست؛ چراکه کارگردان نه در نمایش جنبهٔ واقعی حوادث و محیط موفق است و نه در نمایش جنبهٔ — باصطلاح — تمثیلی. مثلاً: صحنهٔ آخر، چه در بیان حال مردی که حتی پیروزیش نوعی شکست است و چه در بیان طنز تلخ زندگی، از حد یك شعار یا یك توضیح (توضیح نادرست آدمی بطئی الانتقال دربارهٔ مساله‌یی

بی نیاز از توضیح) در نمیگذرد.

(The 25 th Hour)

● **عربسك** (استنلی دانن)

داستانی بسیار بغرنج، قهرمانانی متعلق بدنیای بی‌منطق اوهام شیرین؛ حوادثی در مهیج‌ترین فضاهای ممکن و در مشهورترین امکنهٔ انگلیسی (از آکسفورد تا اسکات)؛ صحنه آرایی فریبنده... و دانن — که، در اینجا، باغلو و تصنع و دیدی سخت سطحی و جدی انگاشتن «رؤیاهای رنگی»، از فیلم هیچ باقی نمیگذارد. بنا براین فیلم محیرالعقول هست اما پیچیده نیست، به همه جا سر میکشد اما از حد یك جهانگرد بیعلاقهٔ عجول در نمیگذرد و اکثراً چشمگیر هست اما حتی توانایی خلق فضای یك افسانهٔ امروزی را ندارد.

آنچه که مسلط است اداهای غریب کارگردان است (در مثلاً صحنهٔ بیخبری گریگوری پك) و هراس دوربین از موضوع فیلمبرداری — که یا در پس چیزی مخفی میشود و یا به انعکاس صحنه‌ها در هر شیئی شفاف دل خوش میکند.

(Arabesque)

● **کتاب آفرینش** (جان هیوستن)

داستانهایی از اولین بابهای «سفر پیدایش»؛ که از همان لحظهٔ اول که به قالب داستان سینمایی در می‌آیند فضای اصلی خود را از دست میدهند و این برغم وفاداری کریستوفر فرای است به کتاب، برغم کوشش اوست در حفظ حرمت کتاب (تا حد حذف قسمتهایی که «غیراخلاقی» — ؟ — مینموده) و برغم تلاشش در روشن کردن نقاط تاریك (مثلاً نمایش اینکه چرا فقط هابیل و هدیه‌اش «منظور» داشته می‌شوند) ... چرا که فیلم اساساً بین «شعر» و «تاریخ» سرگردان است، و هیوستن، با استفاده از همهٔ امکانات سینمایی و دومیل‌وار، نه تنها فیلم را از سرگردانی نمیتواند نجات بخشد، بلکه (عاجز از ترجمهٔ کلام «سفر پیدایش» به تصویر) «شعر» آغاز را بشکلی بسیار تصنعی و متظاهرانه و (عاجز از خلق یك حماسه) «تاریخی» را که بدنبال می‌آید، بصورتی بسیار طولانی و کند و خسته کننده در می‌آورد.

(The Bible ... In the Beginning)

● **ماتاهاری** (ژان — لوپی ریشار)

فیلم سبك آغاز میشود؛ بی‌اعتنا به واقعیت سرگذشت ماتاهاری و بی‌اعتناء به منطقی که باید در داستان فیلم باشد (و نیست)؛ با شوخیهای ساده و با nostalgia برای دورانی گذشته (جنگ اول) و بخصوص برای دوره‌یی در سینما که فیلم تماماً متعلق به ستاره‌اش بود؛ و با ژان مورو. و تا وقتیکه ریشار و تروفو هیچ چیز دیگر را جدی نمی‌انگارند (و از آنجا که ژان مورو هنرپیشه‌یی اینچنین تواناست) فیلم نرم پیش میرود. اما بتدریج و با جدی

انگاشتن حوادث و آدمها (رابطهٔ ماتاهاری با فرانسوا) فضای افسانه درهم میپاشد و ضعف کارگردان نمودار میشود (مثلا : صحنهٔ عشق در مزارع، یا صحنهٔ سرقت اسناد، یا صحنهٔ آخر) و فیلم از دست میرود .

(Mata - Hari, Agent H,21)

● **مرد** (مارتین ریت)

ماجرای تکراری مسافرهای یک دلیجان و مخاطرات راه . اما اینبار حوادث باصطلاح ظاهری فیلم ـ یک وسترن ـ مورد نظر نیستند (و درنتیجه اکثراً گنگ و غیرمنطقی باقی میمانند) ، کارگردان بنا بر سم روز ، در پی معنویات است . و اگر فیلم سرد و کند و الکن است از این روست که با اخلاقیات شسته و رفتهٔ هالیوودی و خوبی خیلی خوب و بدی بسیار بد و قهرمانان قراردادی و توضیحات مدام ، از حد شعارهایی بزحمت مصور شده نمیتوان فراتر رفت، چنانکه ، مثلا ، برغم توضیحات طولانی (و مطلقاً زاید) صحنه‌های اولیه و برغم تلاش کارگردان در طول فیلم و حتی برغم توضیحات مجدد در نمایشنامهٔ تک پرده‌یی (یک Morality Play : و سخت متظاهرانه) صحنهٔ آخر مسیری که شخصیت قهرمان اصلی (پل نیومن در نقش مجسمه پل نیومن) باید بپیماید هرگز روشن نمیشود .

(Hombre)

● **هدف متحرک** (جک اسمایت)

گذشته از کوشش کارگردان برای خلق مجدد فضای فیلمهای سیاه هالیوود در سالهای چهل که (برغم ، یا شاید درست بدلیل ، تقلید از نویسنده‌های کارگردانان آن دوره) به عدم موفقیت میانجامد ، فیلم بخودی خود اثر ضعیفی است. اولا بخاطر سطحی بودن شخصیت هاربرو دیگران؛ ثانیاً بخاطر اینکه سطح نویسندگی و کارگردانی فیلم از حد متعارف هالیوود این سالها نمیگذرد ؛ و ثالثاً بخاطر این که کارگردان (در پی یک راه فرار) ماجرا را چندان جدی نمیگیرد.

نتیجتاً فیلم بشکلی نیمه شوخی نیمه جدی درآمده ، عمق و یکدستی و خشونت و تلخی و پیچیدگی یک فیلم سیاه واقعی را از دست میدهد. (مثلا ، پایان فیلم که دنبالهٔ منطقی شخصیتهای قهرمانان نیست و فقط غیر منتظره است و از حد یک حیله در نمیگذرد.)

(The Moving Target/Harper)

روی جلد : جولی کریستی ـ پشت جلد : جرالدین چاپلین ـ تصویر صفحهٔ ۹۹ : ساما نتا اگار