

ماهنامه ستاره سینما

درباره « سینمای نو »

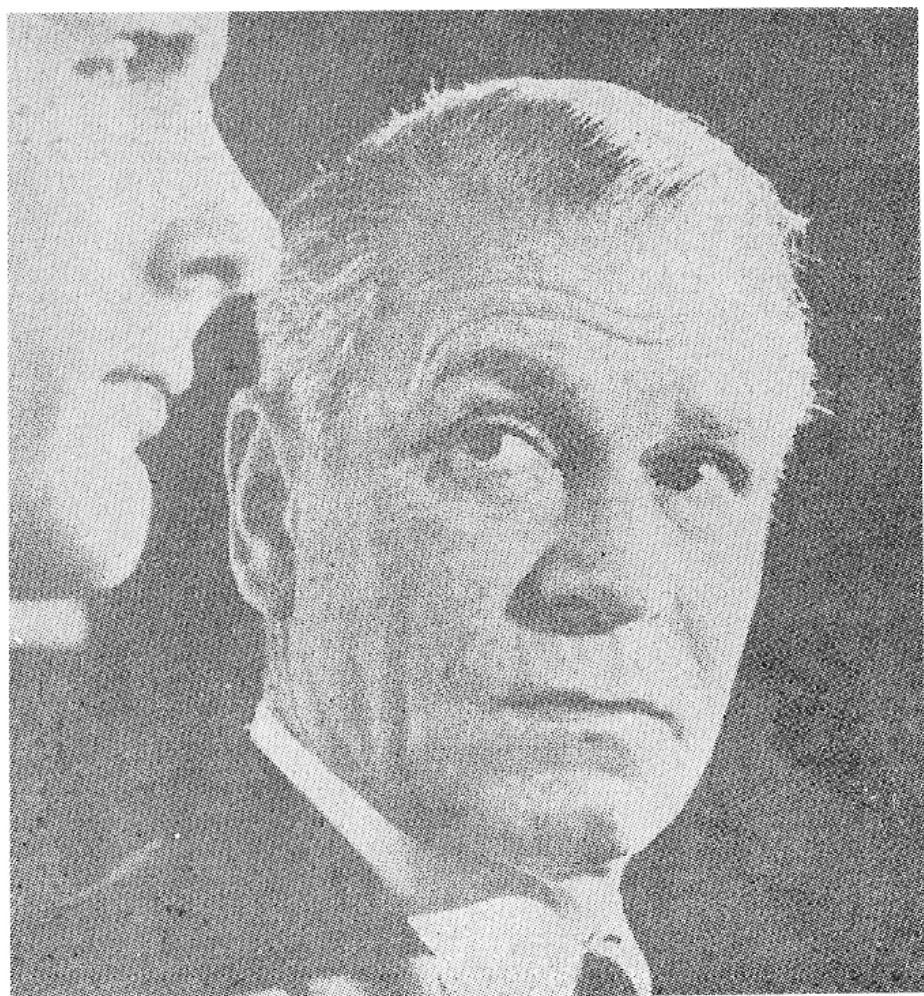
شماره ششم - فروردین ۴۶ - بهار ۲۰ ریال



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

«سینمای نو» انتخاب میکند...





لارنس
آلیو بر بهترین
هنر پیشه مرد
برای فیلم
«بانی لیک»
گمشده»

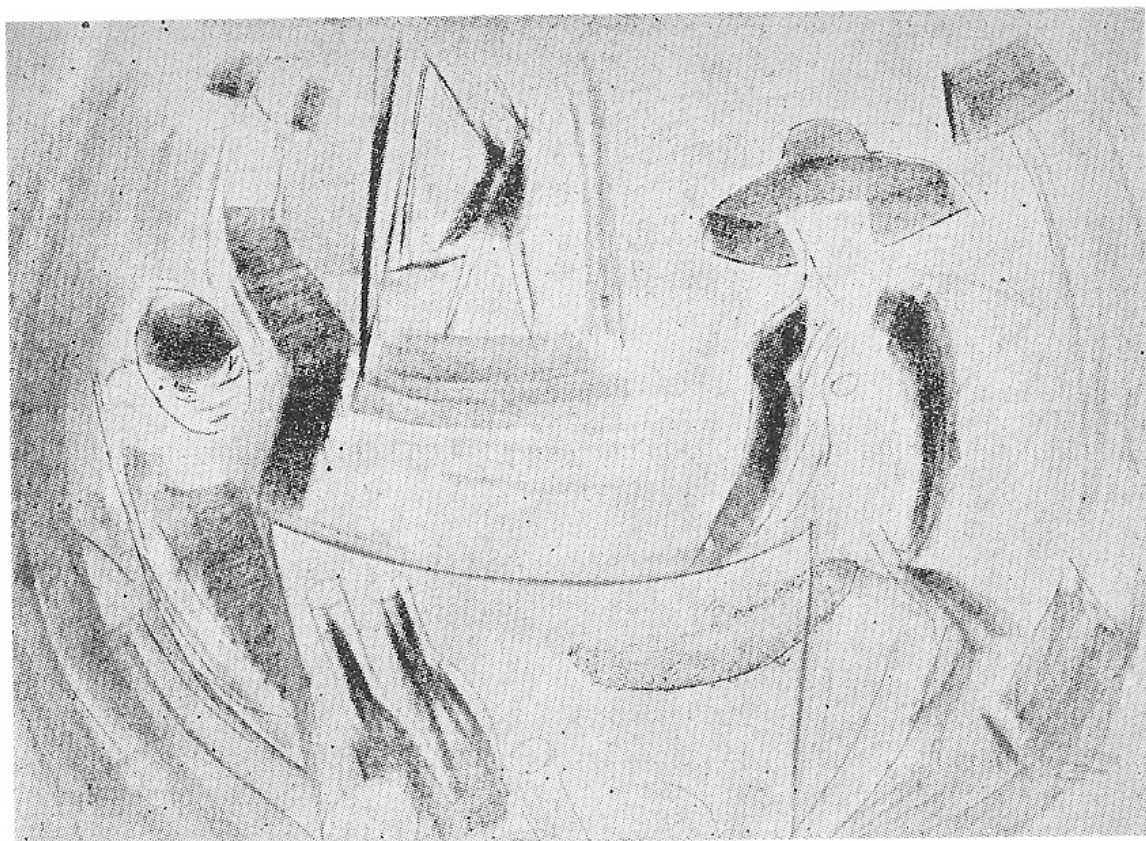
● «سینمای نو» اینک در آغاز سال جدید و در اولین سال حیات مطبوعاتی خود، دست به «انتخاب سال» میزند.

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... به علاوه در این فهرست، تمام فیلم‌های مهم سال

گذشته، هر يك 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 مادور نمانده است.

مسئله قابل ذکر بعدی، اینست که در این فهرست مافقط فیلم‌هایی را منظور داشته‌ایم که در سال گذشته برای اولین مرتبه و بزبان فارسی نمایش داده شده باشند. بنا بر این فیلم «۸۵» در فهرست منظور

نشده است، زیرا میتوان نمایش آنرا، یکنوع نمایش خصوصی طویل‌المدت، نام نهاد و همه چنین است فیلم‌هایی که در جشنواره‌های انجمن‌های فرانسه و ایتالیا بنمایش گذارده شده‌اند، که جداگانه بآن میپردازیم. نیز فیلم‌های تکراری را منظور نداشته‌ایم، و گرنه فیلمی چون «مقبره هندی» اثر «فریتز لانگ» میتواند 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، مبدول
گردیده و امید آنست که
با ادامه حیات خود تا سال
و سالهای دیگر، همه ساله
انتخاب خود را عرضه دارد.
«سرد پیر»
بخاطر این سه فیلم بترتیب:
۱- رابرت آلدریچ
(ستین باس نوشت) ۲- هووارد
هاکنز (ورزش مورد علاقه
مرد ها) ۳- بیلی وایلد
(احمق مرا ببوس)

بهترین هنر پیشه مرد

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

● و بعد بیشترین
امتیاز را «مارچلو»
ماسترویانی میآورد

● و این کارگردانان
بخاطر این فیلمها در
مراحل بعدی قراردادارند
(بترتیب حروف الفباء):
فرانکلین شافنر
(سردار سر نوشت) کوستا-
گاورا (حادثه ای در ترن)
پیتز گلنویل (هتل بهشتی)
جوزف لوزی (پیشخدمت-
مودستی بلز) جری لوئین
(سه نفر روی نیمکت).

● همچنین این دو
کارگردان تازه وارد را
بخاطر فیلمهایشان فراموش

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

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



بهترین نویسنده داستان فیلم

● بیلی وایلندر و
آی.ا.ال. دایموند مشترکاً
بخاطر فیلم «احمق مرا -
ببوس» .



■ «هتل بهشتی» فیلمبردار : هانری دکا

بهترین فیلمبرداری

● سیاه و سفید :
دآگلاس اسلو کو موب بخاطر
فیلم «پیشخدمت» .
● رنگی : هانری دکا
بخاطر فیلم «هتل بهشتی»



■ «ماجرای ونیزی» آهنگساز : لالوشیفرین

بهترین آهنگ متن فیلم

● «ماجرای ونیزی»
اثر لالوشیفرین .
● و همچنین این
آهنگسازها :
ژرژ دلرو (استانیسلاس ،
مأمور مخفی) - هنری
منچینی (مسابقه بزرگ -
ورزش مورد علاقه مردها)
لارنس روزنتال (هتل
بهشتی) .

بخاطر بازی در فیلم «ورزش
مورد علاقه مردها» .

● و در مراحل
بعدی «ژان مورو»
هنرپیشه فیلمهای «شب»
و «ماتاهاری» و «سیمون
سینیوره» هنرپیشه فیلمهای
«حادثه‌ای در ترن» و
«دوران آشفستگی» .

بخاطر بازی در فیلمهای
«شب»، «ازدواج ایتالیائی»
و «دیروز، امروز، فردا» .

بهترین هنرپیشه زن

● پائولا پرنطیس

■ صحنه از فیلم شب
اثر «آنتونیونی»





فیلم‌های بزبان اصلی

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

در بین این فیلم‌ها، این آثار برجسته‌تر هستند (بترتیب حروف الفباء):
ببر شاهی (جووانی پاسترونه) - انجیل متی (پی‌یر پائولو پازولینی) - پلنگ (لو کینو ویسکونتی) پی‌روی دیوانه (ژان - لو گودار) - جنگ تمام شده (آلن رنه) - ستارگان لطیف (لو کینو ویسکونتی) - و ۸/۵ (فدریکو فلینی).

● درباره بعضی از این فیلم‌ها، در همین شماره مفصلاً بحث شده است ..

■ «ورزش مورد علاقه مردها» اثرهاگز

هیاهوی بسیار

بهترین طراح برای هیچ:

● «حرفه‌ای‌ها»
اثر «ریچارد بروکز».

صحنه

● ریچارد بروکز دونالد

بخاطر فیلم‌های «مودستی بلز» - و «پیشخدمت» (با همکاری تد کلیمنتز).

● و امتیاز برای

«آلکساندر گولیتزن» و «هنری با مستند» مشترکاً برای فیلم «سردار سر نوشت»

جنگ تمام شده

اثر آلن رنه

ستارگان لطیف

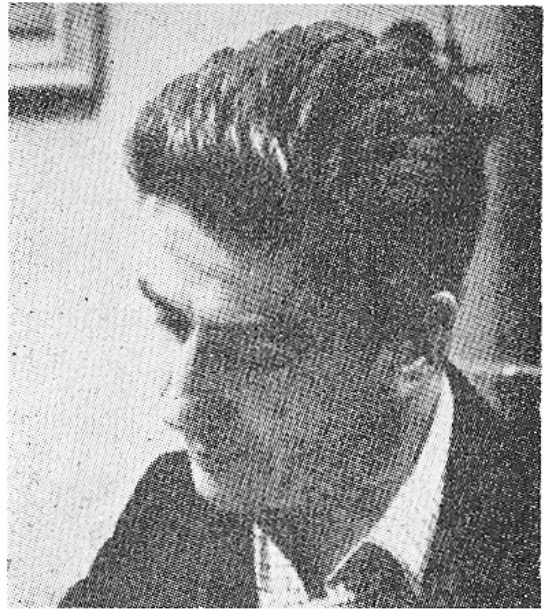
اثر لو کینو ویسکونتی

انجیل بر وایت سن ماتیو

اثر پی یر پائولو پازولینی

در باره 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 هیچ چیز عوض نمی شود .
— مثل اینکه تو خیلی در جزئیات دقیق می شوی .
— در جزئیات بله . ولی از کلیات سر در نمی آورم .

این گفتاری است پرمعنی و هدایت کننده از «جنگ تمام شده» جدیدترین فیلم «آلن-رنه» ... «دیه گوی» (ایومونتان) یک انقلابی اسپانیولی است که عدم شکل و هماهنگی را بین اعضای معدود نهضت مبارزه پنهانی علیه فاشیسم حس کرده و باین واقعیت تن در داده است ، او به پاریس می رود و می کوشد به ما فوق-های خود بیهودگی اعلام یک اعتصاب عمومی را بفهماند ، در پاریس است و منتظر رسیدن خبر توقیف رفقای خویش است ، در پاریس است و می کوشد دلیلی برای توقیف آنان نزد خود پیدا کند ، در پاریس است و بازنی که دوستش میدارد (اینگرید تولین) و دخترکی (ژنویو-بوژو) که عبور او را از مرز با یک گذرنامه جعلی ممکن ساخته است معاشقه می کند ، در پاریس است و این احساس ملالت بار را دارد





■ ایومونتان و اینگریدتولین در صحنه‌ای از «جنگ تمام شده»

تمام شده، دوم اینکه جنگ باید تمام شود و تلقی جدید و شیوه حمله جدیدی باید اتخاذ شود. جنگ بمفهوم اعم آرنهوز ادامه دارد، ولی جنگی که ما در طی سی ساله گذشته دیده‌ایم به گذشته تعلق دارد. 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 این دو مشکل است. باین معنی که زمینه سیاسی در تشریح شخصیت «دیه‌گو» دخالت زیادی دارد. آنچه من سعی کرده‌ام نشان بدهم فقدان همکاری و ارتباطی است که در سازمان ضدفاشیست وجود دارد. این امر ناگزیر به عدم تفاهم و عدم شایستگی منجر می‌شود. س- چرا از شرکت فیلم در جشنواره کاز، جلوگیری شد؟

که تمام این جریان را، از همان وقتی که سی سال پیش شروع شد، باردیگر پیموده‌است. نقطه آغاز وجود شخصیت‌های آرنهوز «رنه» غالباً یک زمینه سیاسی است. این مایه سیاسی ممکن است محو و فقط بصورت اشاره‌ای باشد (در «موریل»)، چیزی از گذشته و معدلک با اهمیت (در «هیروشیما عشق من» و در فیلم مستند «شب و مه») یا چیزی باشد دقیق و وابسته به زمان حاضر (در «جنگ تمام شده»). ما می‌گوئیم گذشته و حاضر ولی در مورد «رنه» محدود کردن زمان کار مشکلی است و در این فیلم اخیرش شگرد درون‌گرا، در آنجا که افکار و ترسها و امیدهای «دیه‌گو» نشان داده می‌شود کاملاً در مایه فیلم بافته و جزو آن شده است مادر واقعیت تخیل «دیه‌گو»، دنیای او و ارزشهای محتاطانه، سطح بالا و هوشمندانه‌ای که این دنیا را تشکیل می‌دهند، زندگی-کنیم.

س- آلرنه، چرا فیلم شما «جنگ تمام شده» نام دارد؟
ج- بدو دلیل، اول اینکه چون جنگ

ج- این موضوع نشان میدهد که دولت اسپانیا تاچه حد میل دارد که از توجه به اوضاع داخلی این کشور جلوگیری شود. شاید اگر يك فيلم ضد فاشیستی شدیدی ساخته میشد، این دولت را کمتر ناراحت می کرد چون در این صورت می توانستند آنرا يك فيلم تبلیغاتی، جانبدار و صاحب غرض بدانند.

س- همکاری شما با داستان نویس فیلمتان «ژرژ سامپرن» از کجا شروع شد؟

ج- طبق معمول، دوستان وسیله آشنائی ما را فراهم کردند. کسی بمن گفت که باید با سامپرن آشنا شوم چون کارها خصوصیات مشترکی دارد.

س- شما خودتان را يك «مؤلف» میدانید؟ داستان نویس های شما: «کیرول» همکار شما در «شب و مه» و «موریل»، «دورا» نویسنده «هیروشیما...» و «روب-گریه» نویسنده «سال گذشته در مارین باد»، اینطور می رساند که شما به خلق موضوع های خودتان علاقه ای ندارید غالباً به انسان این احساس کلی دست میدهد که شما فیلم های «ادبی» میسازید فیلم هایی که در آن تصویر نسبت به متن داستان در درجه دوم اهمیت قرار دارد. ج- این بلامنتقدان است که وضع

ما را بعنوان يك «مؤلف» برای خودشان مشخص کنند. آدم بهترین هنرپیشه های مرد وزن، بهترین فیلمبردار، بهترین متصدی نور را که می تواند پیدا کند، انتخاب می کند، چرا بهترین داستان نویس را انتخاب نکنند. بجز من سایر کارگردانها هم - مثل هیچکاک - مقدار زیادی به داستان نویس های فیلم خودشان اتکاء می کنند. بعلاوه فیلم های من براساس داستان هایی است که قبلاً نوشته نشده اند. البته این موضوع همکاری بسیار نزدیکی را بین من و داستان نویس پیش می آورد.

س- داستان نویس های شما موقع فیلمبرداری حضور دارند؟

ج- هرگز، قبلاً در مرحله تدارك و بعد هنگام تدوین چرا، ولی در جریان فیلمبرداری هرگز.

س- شما يك بار گفته اید که فیلم ماده زنده ایست که مرتب شکل می گیرد و دگرگون میشود. معنی اش این است که موقع فیلمبرداری «بداهه سازی» می کنید؟

ج - بله ولی نه زیاد چون این کار خرج بر میدارد و باعث تشویش تهیه کننده میشود. من معمولاً صحنه را با هنرپیشه ها تمرین می کنم، داستان نویس گفتارها

جنگ تمام شده

می آیند . همچنین رنگ صرفاً باین خاطر بکار برده شد که فیلم را حقیقت گرایانه تر کند .

س - فیلم « مارین باد » صرفنظر از جنبه عینی و زیبا گرای آن ، مربوط به « ترغیب » یادر واقع « اغوا » ست . الف سعی می کند ب را متقاعد کند که قبلاً همدیگر را دیده اند چون این جزء نقشه ایست که الف برای اغوای ب دارد .

ج - یکی دوبار شده که من وسط فیلمی وارد سینما شده ام و قدرت بعضی از تصاویر فوراً مرا گرفته است . می توانستم پنج دقیقه از سینما خارج شوم و علیرغم از دست دادن معنی این تصاویر کاملاً هم راضی باشم . مارین باد از یک رشته تصاویر « فی حد نفسه کامل » تشکیل میشود . تأیید این مطلب آن که در یک جشنواره ، حلقه این فیلم پس و پیش نمایش داده شد با وجود این تماشاچیان همه کف زدند و تحسین کردند . بهر حال مایلیم اضافه کنم که خیال میکنم در فیلم یک ترتیب و توالی ای باشد ، این ترتیب را من بروی دستگاه تسدوین رسیدگی کرده ام ! و اما در مورد « اغوا » ، شك و تردید نشان ترس و منعی است که هر زنی قبل از آن که اغوا شود و بابیگانه ای

را بررسی می کند و بعد من برای شروع فیلمبرداری حاضرم .

س - یکی از مشکل ترین شخصیت های فیلم موریل که از لحاظی شخصیت مرکزی فیلم باشد ، « برنار » پسر خوانده « هلن » است . معنی صحنه مربوط به صخره که در طی آن برنار سوار بر اسب نشان داده می شود چیست ؟

ج - موضوع موریل روابط پیچیده ایست که بین یک عده افراد باهوش و حساس که در « بولونی » زندگی می کنند ، وجود دارد . قبلاً موافقت شده بود که ماطی روز ساعات معینی بدون توجه به وضع هوا فیلمبرداری کنیم . در مورد صحنه ای که اشاره کردید آفتاب میدرخشید و هوا بطور استثنائی عالی بود .

س - آیا شباهت رنگ فیلم « موریل » با « سر گیجه » از جانب شما تعمدی است ؟

ج - حرف جالبی است فکر رنگ را اصلاً نکنید .

س - پس میتوانستید فیلم را سیاه و سفید بسازید ؟

ج - نه ، من بطور ذاتی و باطنی حس می کردم که رنگ برای « موریل » لازم است . میخواستیم یک حالت معرق سنگها (موزائیک) ایجاد کنیم . در فیلم تقریباً ۸۰۰ نما هست و اینها فقط بصورت رنگی ، جالب در

معاشقه کند، حس میکند .

س - « مجسمه‌ها هم می‌میرند » ،
« شب و مه » ، « هیروشیما » و تاحدودی
« موریل » فیلمهای ضد جنگی یا لاقط
ضد اختلافات نژادی هستند . در مورد
« هیروشیما » داستان عشقی بهانه‌ای برای
مایه ضد اختلافات نژادی فیلم نیست ؟
ج - چرا ، ولی این دو موضوع در
فیلم کاملاً درهم آمیخته‌اند بطوری که
هر يك متكي و وابسته به دیگری هستند
مشاهده بعضی فیلمهای شانزده
میلی متری که از وضع « هیروشیما »
تهیه شده بود ، مرا بشدت تكان
داد و من در فیلم خودم سعی کردم آن
بی تفاوتی را برسانم که مردم نسبت به
وحشت جنگ اتمی نشان میدهند . ما
در همین حال که حرف می‌زنیم تحت تأثیر
رادیو آکتیویته هستیم ولی هیچکس بنظر
نمی‌آید که اهمیتی بدهد . مردم مثل همیشه
به خوردن ، خوابیدن و عشق ورزیدن
خودشان ادامه میدهند .

س - چرا « خاطره » ، يك چنین نقش
را در فیلمهای شما بازی می‌کند ؟ آیا
خاطره و بازیهای آن بنحوی با ساختمان
فیلمهای صامت بستگی دارد ؟ گفته می
شود که شما نظریه‌هایی را که فیلمهای
صامت هرگز تحقق نبخشیده‌اند ، از نو

کشف کرده‌اید .

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

س - تازگی بعضی از فیلمهای شما
در این است که ما تفکرات اشخاص را
« می‌بینیم » مثل فیلمهای « بروسون » ولی
به شکلی دیگر ، تصویری از « زندگی
درونی » را مشاهده می‌کنیم . در فیلمهای
سابق باید برای نشان دادن فکر به بعضی
حیله‌ها متوسل می‌شدند ، مثلاً می‌گفتند
« آقای الف فکر می‌کند که ... »

ج - بله بعلاوه نشان دادن افکار يك
قهرمان روی پرده مؤثرتر و حقیقت‌گرایانه‌تر
است .

س - آیا خودتان را يك کارگردان
« موج نو » میدانید ؟

ج - مثل « آستروك » ، « مال » و
« فرانثو » من خودم را بین دو نسل قرار
میدهم ، بین کارگردانان مرسوم (کلوژو ،
کارنه ورنوآر) و موج نو . معذك من باین

جنگ تمام شده

در بارهٔ تدوین نوشته است (« اصول تدوین فیلم ») .

س - برای آینده چه برنامه‌هایی دارید ؟

ج - خیال دارم فیلمی بسازم با اسم « دوستت دارم، دوستت دارم » و همچنین فیلمی که خیالش را از مدت‌ها پیش داشتم ، « ماجراهای هری دیکسون » . خیال دارم امشب به لندن بروم و ببینم تهیه‌کننده‌ای هست که به تهیه « هری » علاقه داشته باشد یا نه .

گروه اخیرالذکر مدیونم آنها شرایطی را بوجود آوردند که از لحاظ مالی ، ساختن فیلمی مثل « هیروشیما » را ممکن ساخت .

س - آیا از کار کارگردانان دیگر تأثیر گرفته‌اید ؟

ج - آگاهانه خیر .

س - من به بعضی از صحنه‌های « تمام خاطرات دنیا » فکر می‌کردم که به شدت یادآور « همشهری کین » هستند

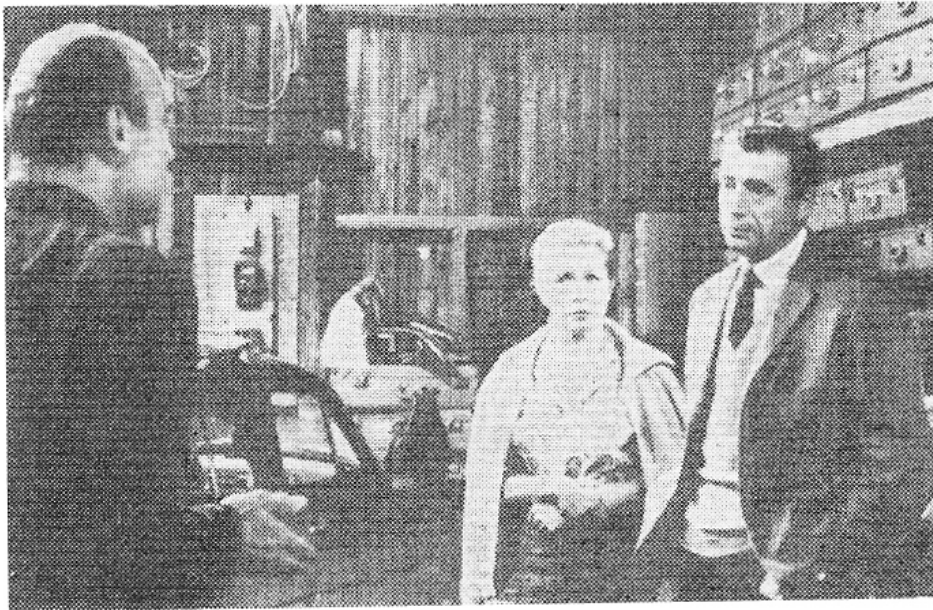
ج - بله ، ولی معماری ساختمان « کتابخانه ملی » هم آدم را فوراً یاد « کزانادو » (نام قصر فیلم « همشهری کین ») می‌اندازد . به همین دلیل هم وقتی « ولز » برای ساختن « محاکمه » به پاریس آمد ، ایستگاه اورسی را برای زمینه یکی از صحنه‌های فیلمش انتخاب کرد . ایستگاه اورسی با « کتابخانه ملی » زیاد تفاوتی ندارد . آدم وقتی متوجه می‌شود که حتی غیر عمد دارد صحنه‌ای را از فیلم کس دیگری برداشت می‌کند ، می‌کوشد تا آنرا جور دیگری بسازد . بهر حال بعضی وقتها اینکار غیر ممکن است .

س - بین کارگردانهای انگلیسی

کسانی هستند که شما دوست میدارید ؟

ج - بله ، « جنینگز » که شخصاً می‌شناختمش و بمن خیلی چیزها آموخت . همچنین « کارل رایتس » ، بخاطر کتابی که

جنگ تمام شده



● «جنگ تمام شده» آخرین فیلم «آلن رنه» فیلمساز فرانسوی، همچنانکه از بسیاری از خاصیت کارهای «رنه» برخوردار است، نیز در زمینه‌های متفاوت باهریک از سه فیلم طویل قبلی‌اش (هیروشیما عشق من - سال گذشته در مارین باد - موریل) تفاوت‌هایی دارد.

داستان اینست: «دیه گو» (ایومونتان) یک روز عصر با «نادین» (ژنویو بوژو) در پلکان خانه‌او در پاریس، ملاقات می‌کند.

«دیه گو» یک رابط بین اسپانیایی‌های فراری در پاریس، با داخله آن کشور است، و برای عبور از مرز، از گذرنامه پدر

«نادین» استفاده می‌کند. و بعد روابط «دیه گو» 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 قیده‌های زمانی و مکانی را بکار گرفته است. و به علاوه مهمترین مسئله: او به جای «رجعت بگذشته» (فلاش بک)، «رجوع بآینده» (فلاش تووارد) را بکار می‌برد.

اینست که آنچه «دیه گو» برابر با هر حادثه و یا فکری، هر احساس و ادراکی که فی الفور بخاطرش راه می‌یابد، بر پرده

منعکس می‌شود، و این کار لازمه‌اش قطع‌های کوتاه ناگهانی در طول مسیر عادی داستان است. و معمولاً آنچه: «دیه گو» فکر می‌کند، مقداری همان چیزهاییست که بعداً اتفاق می‌افتد و مقداری هم نتایجی می‌توانسته باشد که در صورت 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 بر عمل پیشی می‌گیرد

اولین بار در سینما ، يك رابطه بین فرد و حقیقت ، بوجود آمده است.

فیلم ، بدون آغاز ، شروع میشود، و بدون پایان با تمام میرسد.

این سؤال باقی میماند که آیا « دیه گو » موفق خواهد شد با « خوان » در مادر یا تماس بگیرد؟

و آیا این بار اعتصاب عمومی به موفقیت روبرو خواهد شد؟ و آیا ماریان خواهد توانست به « دیه گو » ملحق شود .

« رنه » و داستان نویسنده فیلمش « سامپرن » باین سؤالات پاسخی نمیدهند، و فیلم در يك « فوندو - آنشنه » طولانی بیپایان میرسد . زیرا فیلم وظیفه خود را تا همینجا انجام داده است ؛ « دیه گو » دوباره جان نشین کسی که بقتل رسیده ، شده و میرود تا با طرف خود ، تماس بگیرد .

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

« آلن رنه » برزمینه سیاه و سفید فیلم، بدن انسانی و عشق ورزی را ، زیباترین وجه ممکن مینمایاند ...

« دیه گو » با « نادین » : که يك عشق بازی کوتاه ، دخترانه ، و گذراست .

« دیه گو » با « ماریان » : که در اثر مدت ها فکر کردن قبلی بیکدیگر ، آمیخته با عطش ، يك عشق بازی پخته ، سنجیده ، لذتبخش ، و آرامش دهنده است .

يك عشق بازی دخترانه و يك عشق بازی زنانه . و در این میان ، بهترین انتخاب ها صورت گرفته است .

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

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

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

ب - خ

و شاید « دیه گو » اصلا يك خیاللباف است . زیرا که همواره برای او دو دنیا وجود داشته است :

از یکطرف دنیای حقیقی و خارجی ، با سیاست ها - و از طرف دیگر ، تصور يك دنیا ، آینده ، امکانات و هدفها . اما بر خورد این دو ، جنگی که شروع میشود ، و جنگی که خاتمه می یابد ، در يك مسیر تدریجی و تحمیلی ، خود بخود صورت پذیر است .

از اینجاست که می بینیم ، تصورات فراوان و اولیه « دیه گو » در اوائل فیلم ، کم کم بصورت واقع در می آیند ، و اتفاق می افتند .

باین ترتیب برای

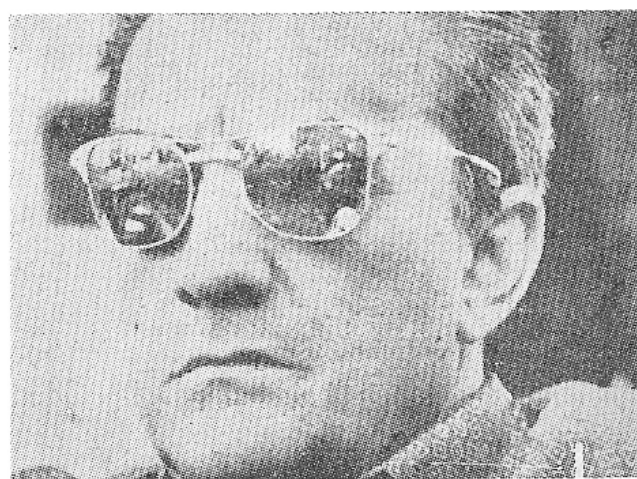
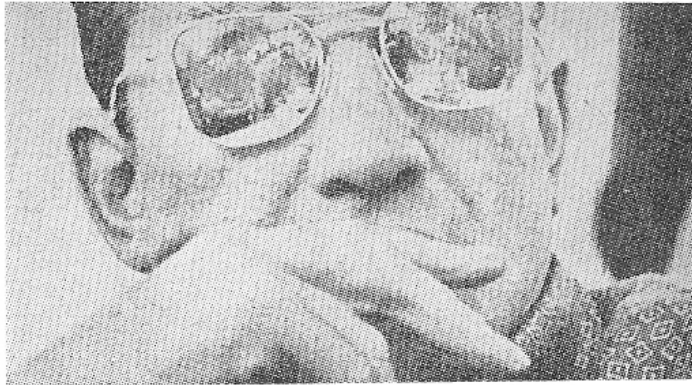
ستارگان لطیف دب اکبر

نوشته:

لو کینو ویسکونتی

● قبلاً دلم میخواست دلایلی را که همیشه باعث شده‌اند برخلاف میل راجع به فیلم‌هایم بطور کلی و «ستارگان لطیف دب اکبر» بخصوص، صحبت کنم، توضیح بدهم.

من وقتی از سینما حرف می‌زنم حتی در مورد فیلم‌های خودم، ترجیح می‌دهم که عقاید عمومی را در نظر داشته باشم. این نوعی ادای احترام است نسبت به تماشاچی، که تهمت می‌زنند فقط بخاطر داستان و فهمیدن نتیجه 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 صرفه‌جوئی را شکسته باشم ولی چون باید یکبار هم که شده این قاعده‌های بازی را که ایجاب می‌کنند فیلمسازی «چون» و «چرا»ی ساختن فیلمش را بگوید، رعایت کنم، اضافه کردن چند کلمه لازم است. باین جهت پاسخ اولین سؤال را می‌دهم، این فیلم يك جنائی غیر معمول است. آنرا نوعی «الکتر» نویر دانسته‌اند



ولی برای توجیه نظرم از داستان جنائی تراژدی، کلاسیک دیگری را اسم خواهم برد :

اودیپ شاه یکی از اولین داستانهای جنائی جهان، اینجا مقصر کسی است که کمتر از همه در معرض اتهام است (اودیپ در اول تراژدی خود را بمنزله تنهافرد بیگانه می پندارد. شاید تماشاچیان دوران سوفوکل بسا این اعتقاد از ثبات بیرون می رفتند که مقصر اصلی سر نوشت است نه اودیپ ولی چنین توضیح آسانی برای تماشاچی امروزی کافی نیست. او اودیپ را فقط در همان حدی که خودش را تقریباً متهم میدانند، حاضر است تبرئه کند.

به همین ترتیب در فیلم من صحبت از مردگان و متهمین مفروض آنان هست ولی معلوم نیست که آنها متهمین واقعی و قربانیان واقعی باشند. در این معنا اشاره ای که به «اورستی» (۱) کرده ام بخاطر سهولت مثال بوده. مثلاً ساندرا و جیلاردینی را در نظر بگیریم : ساندرا از جهت شرایطی که رفتار او را تعیین میکنند شبیه الکترا است و جیلاردینی به جهت موقعیت خارج از کانون خانواده بودن به اژیست (۲) شباهت دارد. ولی اینجا شباهت ظاهری است ظاهر آساندرا جوابی عدالت است و جیلاردینی متهم. ولی این نقش ها در واقع میتواند کاملاً برعکس باشد. در ابهام بودن، صفت واقعی همه پرسوناژهای فیلم است بجز آن درو شوهر ساندرا.

او برای همه چیز توجیه معقولی می طلبد، ولی بالعکس با دنیائی مصادف می شود که عمیقترین تضادها و وصف ناپذیرترین سوداها بر آن حاکم است، این نزدیکترین شخصیت به وجدان تماشاچی است که بنوبه خود درست به دلیل اینکه نمی تواند توجیه معقولی برای وقایع بیابد، احتمالاً تحت تأثیر مستقیم جریان، وادار میشود که نه تنها مادر



جیلاردینی را مسئول مرگ پروفیسور، یا ساندرا را مسئول مرگ جانی بداند، بلکه مجبور میشود از خود پرسد آیا گناهی واقع شده و کدام گناه و آیا در



وجود خود را يك ساندرا، يك جانی ، يك جیلاردینی پنهان نیست ؟

خلاصه نوعی داستان جنائی که همه چیز آن در ابتدا روشن و در پایان تاریک است . همچنانکه هر بار شخصی با اطمینان شجاعت آمیز اینک که چیزی برای فهمیدن نخواهد یافت ، بکار مشکل کاوش درون خود میپردازد و معمای اضطراب آور «نبرد» گرفتار میآید .

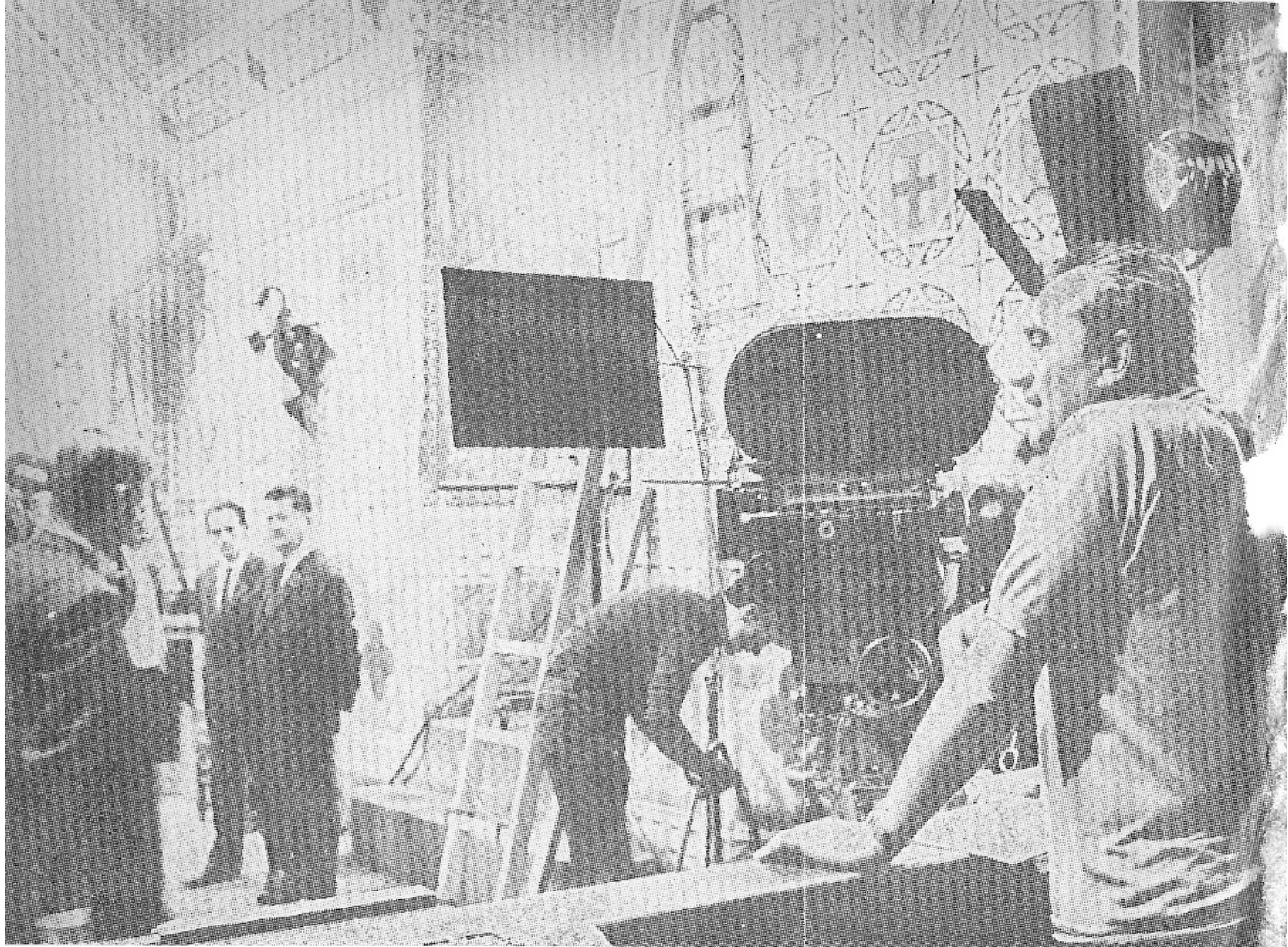
گمان میکنم بدین ترتیب مقدمه‌ای بر «چرا»ی فیلم آماده کرده‌ام و معتقد شده‌ام - نه هم امروز - که از طریقه‌های خوب مشاهده اجتماع معاصر و مسائل آن و یافتن تعابیر بکر و غیر متعارف برای آن، یکی هم اینست که در احوال معدودی از شخصیت‌های این اجتماع ، که بوسایلی گرد هم آمده‌اند، از نقطه نظر معینی مطالعه شود .

بنابر این من در تعجب سلاقمندان کار خودم که از خود پرسیده‌اند چرا بعد از فیلم‌هایی باروال تاریخی، مثل روک-وو برادران ویوزپلنگ، موضوعی احساساتی تقریباً شبیه آثار کامرشپیل (۳) را انتخاب کرده بودم ، شریک نیستم . جریان اینست که اگر در نقشه‌ام موفق شوم «ستارگان لطیف دباکبر» بیش از آنچه که امروز فکرش را میکنند به آثار گذشته من شباهت خواهد داشت و دنباله‌ای خواهد بود برای مطالبی که بیش از بیست سال است میگویم . فیلم من فقط از نظر وحدت نسبی زمان و مکان ، برخورد های نمایشی بسیار مبالغه آمیز ، و نماهای فراوان با کامرشپیل‌های قدیمی «مایر» و «لوپوپیک» شباهت دارد ؛ که تماماً اتفاقی است ، همه توجه من معطوف وجدان ساندرا شده است، معطوف عذاب اخلاقی او . روی همان چیزی که در گذشته آنتونی، لیدیا ، روکویا پرنس سالدینا را متأثر کرده . و اگر جای دیگر از مجلس رقص،

صحنه نبرد ، پدیدۀ مهاجرت داخلی و بدست آوردن نان روزانه ، استفاده کرده‌ام در اینجا معضل قدیمی مربوط به اتروری (۴) تحریر کرده‌است - ولترا برای آن مثال کاملی است - معمای برتری نژاد یهود، معمای، يك شخصیت زنانه .

اینها همه عوامل «تاریخی» اساسی هستند که در ایجاد فیلم من دخالت دارند همچون عوامل روانشناسی از قبیل : احتیاج به عدالت و حقیقت ، عدم رضایت جنسی و احساسی ساندرا ، بحران زناشوئی او ، و بالاخره درام خانوادگی (که در شخصیت‌هایی که در بالا ذکر کردیم مشترك است) وجدان ساندرا تحت تأثیر «واقعۀ» (بازگشت بخانه پدری) در پیچ وخم مشکل جستجوی حقیقت می‌افتد ، حقیقتی که عمیقاً با آن چه که ساندرا خود را بآن سخت وابسته می‌پنداشت ، تفاوت دارد. حقیقتی دردناک که شخصی چون او شاید هرگز به درک کامل آن نائل نخواهد شد .

بدین ترتیب ساندرا و قربانیان او (یا جالادان او) در چهار چوب اجتماع معاصر، جایی برای خود می‌یابند و یا می‌فهمند که دیگر جایی برای آنها نیست و از طریق تراژدی خودشان کمک میکنند تا واقعیت وضع تاریخی خودمان و معنای آنرا بهتر بفهمیم اگر اجازه داشتیم مایه‌ای را که در ابتدای حرفه‌ام بآن علاقمند بودم از سر بگیرم، میگفتم امروز بیش از همیشه به سینمایی که راجع به خدایان آدمی صورت است علاقمندم «ستارگان لطیف دباکبر» تأیید این علاقه روزافزون است نه يك استثناء ، اینهم پاسخ «چرا»ی ساختن فیلم . برای خاتمه این مقدمه بهتر است چند نکته جالب و اطلاعاتی از ریزه کاری‌ها در اختیار خواننده قرار بدهم . در مورد تهیه کردن یعنی تبدیل «موضوع به فیلم»



این هنرپیشه در خود نهان دارد ، بلکه حتی از روی اندام (و بخصوص چهره) او که بنا بر مدارکی که داشتیم، شبیه تصویر زنان اتروری است .

برای دادن نقش مادر به دوست عزیزم ماری بل و نقش جیلاردینی به ریچی هم اشکالی پیش نیامد . پیدا کردن جانی مشکل تر بود . تا آن موقع باژان سورل کار نکرده بودم . وقتی انتخاب شد مجبور شدم سعی کنم او را بشناسم و در نتیجه شخصیت جانی را روز بروز بیافرینم . انتخاب مایکل کریگ که روز قبل از فیلم برداری به ایتالیا آمده بود ، ماجرا جویانه تر بود . اینجا هم همان مسئله پیش آمد . ولی فکر میکنم این آفرینش پیچیده اش بهیچ وجه اتفاقی نیست .

شاید در طبیعت خود فیلم بود که بایستی با جد و جهد پدید میآمد و بقول شخصیت هایش : بدشواری .

ستارگان لطیف دبا کبر شاید مشکل ترین فیلم من بوده . همانطوریکه ضمن مطالعه مترداستان میشود ملاحظه کرد (۵) خیلی چیزها در همان ضمن فیلم برداری تغییر کرده است . مسئله از اینجا ناشی شده که مواد فیلم روز بروز فراهم شده است . باید بگویم که از جهتی هم خود اقامت در «ولترا» محیط قصراینگرامی که اکثر صحنه ها را در آنجا کارگردانی کردم ، پیشرفت آرام پائیز در طی مدت فیلم برداری و از جهت دیگر شناختن تدریجی هنرپیشگان که بعضی هاشان در آخرین لحظات انتخاب شدند ، نیز در این مورد سهیم بوده اند .

برای نقش اول دائما کلادیا کاردیناله را در نظر داشتم .

حتی شخصیت ساندر را برحسب مشخصات او نوشته شده بود . آنهم نه تنها از روی آنچه که سادگی ظاهری مرموز

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

و دیگر همین: يك فيلمساز بدون
تعصب و ادعا چه میتواند راجع به فیلمش
بگوید؟

ژان رنوار که از اول جوانیش عاشق
سراميك سازی بود عادت داشت بگوید
که سراميك و سينما از اين جنبه وجه
مشترك دارند. سازنده اثر همیشه میداند
چه میخواهد بکند ولی وقتی کار را در کوره
گذاشت هرگز بد رستی نمیداند آیا واقعاً
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
بررداری زمانی طولانی هم قبل از تدوین
گذشت. اکنون هیچکس مضطرب‌تر از
من نیست تا بداند آیا این «انبوه
ارواح» نامعلوم با اندازه خواهد پخت
یا نه. و برای ختم کلام از همه همکارانم
تشکر میکنم. از همه «رفقا» (معاونین،
متصدی‌تزیینات، خیاط، تدوین‌کننده و
بخصوص داستان نویس فیلم) و همه
«تازه‌کارها» (فیلم بردار - مدیر تهیه
و اطرافیان - مسئولین صدا برداری)
اگر این فیلم پیچیده و سخت و به ساده
ترین و آرام‌ترین وجه ممکن بوجود آمده،
همه را مدیون آنانم.

ترجمه: منوچهر درفشه

۱ - **L'Orestie** مجموعه سه تراژدی
اثر آشیل در باره ماجراهای اورست: قهرمان
اساطیری یونان پسر آگاممنون و کلیت منستر
که با کهک خواهرش الکترا، مادر خود کلیت
منسترا با انتقام خون پدر، کشت.
۲ - **Egiste** کلیت منسترا فریب داد
شوهر او آگاممنون را کشت و بدست اورست گشته
شده

۳ - **Kammerspiel** موسسه فیلم سازی
آلمانی که تحت تأثیر **Reinhard** هنرپیشه و
کارگردان تأثر اطریشی بوجود آمد و در
هدایت سینمای آلمان بسوی يك حقیقت گرانی
غنی‌تر، موثر واقع شد و باعث شد که لوپویک
Lupu Pick و مور نو کارگردانان آلمانی بکمک
کارل مایر داستان نویس فیلم **Karl Mayer**
آثار اساسی خود را بوجود بیاورند: (شب سنت
سیلوستر - آخر نفر مردان)

۴ - **Etrurie** ناحیه توسکان فعلی در ایتالیا
و ساکنان آن ناحیه.

۵ - این مطلب مقدمه‌ای است بر متن
چاپ شده داستان «ستارگان لطیف اکبر»
اکبر.

سینما بروایت پازولینی

■ انجیل بروایت سنماتیو



نوشته بنام «سینمای شاعرانه» بنا بر این تعجبی نیست اگر اولین سؤال مادر باره تقسیمی باشد که او از سینما بعمل آورده و آنرا به سینمای کلاسیک یا سینمای نثر و سینمای نو یا سینمای شعر قسمت کرده است.

از اینقرار ما پازولینی را بعنوان يك صاحب نظر سینما می شناسیم.



ژان-لویی کومولی - تمیزی که
شما بین «زبان شعر» و «زبان نثر» در سینما قائل شده اید 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 يك تقسیم بندی زبان شناسی است. در درون يك روش زبان شناسی، يك زبان شعر گونه و يك زبان نثر گونه وجود دارد. ما در ادبیات بوجود چنین تفکیکی قائلیم، می بینیم که بعضی از فنون مثل قافیه یا پاره ای تغییر و تبدیلات دستوری امکانات زبان شعر را تشکیل میدهد. روشن است که زبان شعر با شیوه فنی و امکانات خود بسیار غنی است. اینک میخواهیم یکبار، در سینما هم بوجود زبان شعری و زمان نثری قائل شویم.

ژ.ل.و - اما تصور نمی کنید که مرز این دو زبان در سینما غیر مشخص 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 بر روشنی نمیدانیم اصولا زبان سینما چیست. مثلاً ما بیخبریم از اینکه ارتباط و وابستگی مستقیمی بین تصویر و کلام وجود دارد.



● 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 يك مؤلف را ارائه میدهد؛ یعنی به سینما مقامی دقیق تر و نرم تر از يك زبان و وسیله بیان می بخشد. مصاحبه 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





سینما مجاز است یا خیر ؟ و این مسأله همچنان مفتوح است .

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

پازولینی .. نمیدانم این سؤال شمارا باید در جهتی که يك ایتالیائی مطرح میکند تلقی کنم ؟ يك ایتالیائی بمن میگوید : « زبان شاعرانه » يك زبان طبیعی نیست ، عملاً درست است . زبان نثر از جهاتی يك زبان طبیعت گرا است . در ساختمان سینما ، يك طبیعت گرایی جبری وجود دارد . این حقیقتی است که وقتی من از يك چهره فیلم برمیدارم ، فقط از آن چهره فیلم برداشته ام و دیگر

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

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

خود من این کار را بطریق عملی و تجربی انجام داده ام و بعنوان يك معترضه و نه تعریف دقیق میگویم : زبان شعر در سینما آنچنان زبانی است که وجود دور بین در آن احساس نمیشود 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 دور بین 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 اصولاً شعر در

پازولینی - اینجا يك عمل مضاعف
(ولی عملی کمال مطلوب) وجود دارد .
عمل اول ساختن يك زبان ممکن یا فرضی
وقیاسی است بكمك تصاویر، در اجتماعى
که ارتباطش فقط بر پایه تصاویر است...
که فرض و قیاسی است غیر واقعی زیرا
امروز ما عادت کرده ایم که افکار و تصوراتى
شفاهى و نه بصرى داشته باشیم . اما
وجود يك تفکر تصویری با همه این احوال
غیر قابل ادراک نیست . و چرا نباشد ؟
در دنیای غیر واقعی هم میتوان امکان
بکار بردن يك روش علامات بصرى و نه
زبانى را برای ارتباط بایکدیگر دارا
بود . باین ترتیب عمل اول سینماگر
ساختن و اختراع کردن يك لغت معنی
قیاسى و فرضى است از واقعیت که
من آنها را «تصویر - علامت» مینامم
لغت معنی خاصى برای آنها که بكمك
تصاویر بایکدیگر ارتباط برقرار میکنند.
عمل دوم سینماگر اختراع تصاویر شخصى
خود، زبان شخصى خود، و کلام شخصى خود
میباشد؛ یعنى زبان شاعرانه او.

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

بر توئوچی - اگر این مرز پشت
سر گذاشته شود بنظرت نمیرسد که پس
از آن سینما به يك توصیف و تشریح مطلق،
يك 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

هیچ . حال تصور کنیم که يك نویسنده
بخواهد چهره این آقای برتولوچی را
تصویر کند : چه صفحات متعددی را
میتوان باین کار اختصاص دهد ! و با این
حال نمیتواند طبیعت و واقعیت چهره
او را مثل سینما مجسم سازد ! موفق نخواهد
شد که يك خطوط و موهای این صورت
را تشریح کند ، نمیتواند باندازه سینما
طبیعت گرا باشد و کاری را انجام دهد
که سینما فقط بایک تصویر انجام میدهد
پس روشن است که سینما صاحب يك مرز
جبرى طبیعى بنا « شیئى » است .
بر ناردو برتولوچی - ولی تو
همچنین میگوئى که زبان سینمائى زبانى
بخصوص مجازى است .

پازولینی - بله .

برتولوچی - در این حال ، این
تشریح يك چهره یا يك شیئى ، تشریح
طبیعت گرایانه، مى تواند همچنین يك
میدان مجازى داشته باشد یا فقط چیزى
نیست جز يك چهره و يك شیئى ؟

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

بر تو لوجی - فیلمهای « برسون » هم همینطور ؟

پازولینی - حتی برسون ، حتی چاپلین ..

بر تو لوجی - درباره اینکده فی المثل گودار يك سينما گر مطلقاً « غير كلاسيك » است چه ميگوئي؟ چه سينما گري را كلاسيك ميداني و براي چه؟ منظورم آنها كه در نظر ما كلاسيك شده اند چون خوب مي شناسيمشان و استادشان ميدانيم، نيست.. اين كلاسيسيسم چيست و متضاد آن چيست ؟

پازولینی - كلاسيسيسم منظور من ، مثلاً در آنتونيوني ديده ميشود . شايد اين مسأله باختلافي كه - بين فرهنگ فرانسه و ايتاليا وجود دارد بستگي داشته باشد . فرهنگ فرانسه يك دوره نئو كلاسيك (مثلاً در نقاشي) را بخود ديده ، سپس يك تجربه تازه در احساس گرائي از آن گذشته و محوش كرده است . فرهنگ ايتاليا هر گز از شر كلاسيسيسم و آن كونفورميسم آكادميك آن رهائي نيافته است (متأسفانه در زبان فارسي براي بعضي از اين اصطلاحات سبك شناسي ترجمه هاي قابلي وجود ندارد . بجز سبك كلاسيك كه معروف است ، كونفورميسم بمعني پيروي از شيوة تطابق و يكسانى و يكنواختي و آكادميسم شيوة تعيين شده و قديمي و مهر خورده از طرف اساتيد مسلم است) از قرن نوزده باينطرف ، فرهنگ ايتاليا ، يك فرهنگ شهرستانى و ايالتى شده است . باين ترتيب كلاسيسيسم ، آكادميسم ، كونفورميسم و فرهنگ شهرستانى در ايتاليا غير قابل تمين شده اند ، اينها خطوط اصلى فرهنگ ايتاليا هستند و بهمين علت در آثار آنتونيوني هم ديده ميشوند . اودنيار ابايد كلاسيك ميسنجد مثلاً زيبائى و بى نقصى نما ها . اما در كار

گودار اين كلاسيسيسم ديده نميشود ...
بر تو لوجی - اين بنظرت يك كلاسيسيسم جديد نيست ؟

پازولینی - دروسيع ترين جهت آن .
بر تو لوجی - كار گودار البته با كلاسيسيسم آنتونيوني تناقض دارد . اما شايد اين روشى براي ايجاد يك گونه تازه ، ابتكار يك گونه تازه كلاسيسيسم باشد كه از آن خود گودار است ؟

بنظر من فيلم « تحقير » فيلمى بسيار كلاسيك بود ...

پازولینی - شايد تو بخاطر آنكه گودار رادوست ميدارى در او جلوه هايى از اساتيد بزرگ و كوچك مي بينى بنظر من « تحقير » فيلمى است كه گودار تقريباً با تحقير و خشم درست كرده است ، در اين فيلم اثرى از تمايل ولذت حرمت شكنى كلاسيسيسم ديده ميشود .

ژ. ل. ك - در باره سينماي نو يا سينماي شاعرانه ، گفتيد كه نه تنها در آن حضور دوربين و مـولف محسوس است ، بلكه اين دو اساسى تر از دستاويز داستانى آن ، مضمون واقعيش را تشكيل مي دهند كه آثاري از بعضى جهات دوجنبه اي مي نمايد ، كه در يك فيلم ، فيلم دومى بموازات و مقارن اولي جريان دارد ... در مورد آثار شما ، « ماماروما » داراي اين خصيصه دوجنبه است و دو فيلم رادر خود دارد . اولي فيلم مستندى درباره وضع وجود « خرده انسانها » ي حومه رم ، و دومى در حاشيه اولي نوعى كنايه به مسيحيت است ...

پازولینی - بدون شك اين دو فيلم وجود دارد اما هر دو دقيقاً يك فيلمند ، در عمق يك فيلم را تشكيل مي دهند . يعنى وقتى صحبت از طبقات مادون كارگرى است ، بلافاصله ياد آوري رنج و بينوائى اين « مسيحيان بيچاره » هم بعمل مي آيد . از يكسو بنظر من اين اصل دوگانگي

روح و عوامل غالب روانی قهرمان خویش در فیلم، دستاویزی برای زاویه دید خود از دنیا درست میکند. اما فیلمهایی هم وجود دارند که مستقیماً بصورت اول شخص و متکلم وحده ساخته شده‌اند و در آن‌ها «گفتار آزاد غیرمستقیم» وجود ندارد و مولف دنیا را از خلال قهرمان هایش نمی‌بیند و همه چیز را با اول شخص تعریف میکند. مثلاً داستان کود کیش را.

ژ. ل. ک. - این سؤال مطرح میشود - بعضی تهیه‌کننده‌ها و تماشاگران این سؤال را مضطربانه از خود کرده‌اند - که آیا این سینمای جدید، که قهرمانان و موضوع آن چیزی جز دستاویزهایی برای بیان غیرمستقیم عینیت مولف نیستند، جنبه «نمایشی» سینما را از بین نمیبرد؟

پازولینی - من هیچوقت معنی «نمایشی» را بدرستی نفهمیده‌ام ... اما فکر میکنم در فیلمهایی که دیده‌ام، جنبه نمایشی در معیاری که مولف واقعیتی را می‌نمایاند و فیلمش نتیجتاً از یک نوع واقع‌گرایی برخوردار است، کم و بیش وجود داشته است. مگر آنکه با فیلمسازی کاملاً ناخودآگاه روبرو باشیم که در این صورت جنبه نمایشی فیلم را منهدم خواهد کرد. اما گمان نمیکنم که تا بحال چنین چیزی بوجود آمده باشد.

ژ. ل. ک. - یک چیز حتمی است و آن اینست که این دوگانگی سینمای نو به تغییر طبیعت داستان از شکل کلاسیک آن منجر میشود و قواعد داستان‌نگوئی را بهم می‌ریزد، خواه برای طرز توصیفی تازه و خواه اصولاً برای حذف آن.

پازولینی - در «سینمای شاعرانه» بطرزی غیر قابل اجتناب، داستان بجانب نابودی پیش می‌رود. روشن است که در سینمای شاعرانه مؤلف بجانب سرودن شعر، اشعار سینمایی و نه

برای هرائر واقعی، معتبر است. مثلاً دانتِه (شاعر و نویسنده ایتالیایی قرن سیزده و چهارده) شعری نوشته است که در عین حال شعر دیگری است در خارج از خود. غیر ممکن است کمدی الهی را آنچنانکه سروده شده، خواند. قرائت آن در زمینه دیگری و بر مبنای 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 غیر ممکن 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 بعاریت گرفتن یک دستاویز که من آنرا گفتار آزاد غیرمستقیم می‌نامم، نیاز دارد. یعنی اینکه او از حالت

داستانهای سینمایی متمایل میشود در اینجا مسئله ارزیابی شعر پیش می آید شعر شکل و سبک. «سینمای شاعرانه» هدف آخرینش توصیف قصه‌هایی است که در آن عامل اصلی، بیش از اشیاء و حوادث، سبک بیان است.

ژ. ل. ک. - شما در عین حال شاعر و سینماگرید؛ فیلمهای شما منطبق با این تعریف از سینمای شاعرانه هست؟

پازولینی - فیلمهای من شاید باین جریان تعلق نداشته باشند، یا لااقل نه تماماً بلکه جزئاً؛ یعنی فقط فیلم «انجیل متی»، اما «Acaatone»، «ماما روما» و «Laricotta» با ترکیب کلاسیک ساخته شده‌اند، یعنی ترکیب از چاپلین تا برگمان، از میز و گوشتی تا درایر. در مقابل «انجیل» دارای پاره‌ای خصائصی است که صحبتش در میان بود و آنرا جزئاً به سینمای شاعرانه پیوند می‌دهد، در آن وجود دوربین بوضوح محسوس است، «زوم» فراوان بکار رفته است (زوم عدسی مخصوصی است با فاصله کانونی متغیر که فاصله دوری را با یک حرکت سریع بجلو می‌آورد و بالعکس چیزی) باشگردی نزدیک بکارهای گودار. بخصوص هنگام تفکر در باره فیلم «انجیل متی» بود که فکر مورد تکائم «گفتار آزاد و غیر مستقیم» که اینقد راهمیت برای آن قائلم، بذهنم خطور کرد. انجیل برایم این مسئله را مطرح میکرد؛ نمی توانستم آنرا مانند یک داستان کلاسیک تعریف کنم چون من آدمی مؤمن به - الوهیت نیستم. از طرف دیگر میخواستم «انجیل - بروایت متی» را فیلم کنم یعنی داستان عیسی پسر خدا را بازگو نمایم. می‌بایست داستانی را میگفتم که بآن اعتقاد نداشتم. پس این من نبودم که داستان را میگفتم. چنین بود که بدون آنکه دقیقاً خواسته باشم،

بجانب دیگر گون ساختن همه فنون سینمایی کشانده شدم چون برای آنکه بتوانم انجیل را تعریف کنم می‌بایست در روح یک مؤمن حلول میکردم. اینجا «گفتار آزاد غیر مستقیم» پیش آمد؛ از یکسو از دید خود من بازگو شده و از سوی دیگر از دید یک مؤمن.

ژ. ل. ک. - اگر انجیل ادراک تازه سینمایی شما را ارائه میدهد بعلمت آن نیست که نه فقط شگردهای تازه‌ای وابسته به «زبان شاعرانه» اعلام شده بلکه استخوانبندی و زیر بنای نمایشی جداگانه‌ای از کلاسیک‌ها دارد؟

پازولینی - ساختمان یک فیلم طبیعتاً با شگردهای زبان شاعرانه هم تعیین و تحدید میشود. همه قواعد داستانسرایی دگرگون میگردد. برای اغلب، فیلمهای سینمای شاعرانه براساس قواعد و قرار دادهای معمولی داستان فیلم ساخته نشده، از ضرب داستانسرایی عادی پیروی نمی‌کند، ایجاد عدم تناسب‌ها بعکس تابع مقررات است. جزئیات بشدت انبساط و وسعت یافته و نقاطی که بطور کلاسیک، مهم شمرده میشوند بشتاب و سرعت تعریف و بیان شده‌است.

برتولوچی - به فیلمهای تو بر گردیم. در نظر من یک چیز قابل توجه است و آن اینکه فیلمهای تو همه برای عامه قابل فهم است. در هر فیلم تو سطوح تفهیم فراوانی برای مردم وجود دارد، یکی برای مردم، یکی برای ناقدان و فیلمسازان. این طبقه‌بندی منظم فی‌المثل در کارهای گودار دیده نمیشود که فقط یک بازی واحد است، وسعت می‌یابد یا بخود جمع میشود، قطع میشود، حرکت می‌کند، اما همیشه یکدست و یک پارچه باقی میماند. این همچنین از دلایل عدم موفقیت فیلمهای او بین مردم است.

پازولینی - آنچه تو در باره

نقطه دیدخودم و یک شخص مؤمن بوجود آورم . فکر میکنم تا حد امکان به متن وفادار مانده باشم . هرچه از دستم بر میآید برای حفظ نگهداری واقعیت روایت متی انجام دادم آنهم با هدفی جدلی : علیه عقاید غیر جدلی و ضد مذهبی . میخواستم همه چیز را تا نهایت بفهمم و از چشمان یک مؤمن، واقعیتی از نوع مذهبی را ببینم.

ژ. ل. ک. - برنامه آینده شما

چیست ؟

پازولینی - فیلمی با نام «پرندگان بد ، پرندگان خوب» ، فیلمی هزلی ، مرکب از سه داستان شبیه قصه های لافونتن ...

پرنده های این فیلم حرف میزنند . با عدد سی ۳۲ کار خ-واهم کرد و دوربینی که اغلب ثابت و بیحرکت است و «تراولینگ» خیلی کمی دارد . دیگر هیچ چون منم که در فیلم با اول شخص حرف میزنم و قهرمان هایم را مثل عروسک خیمه شب بازی حرکت میدهم.

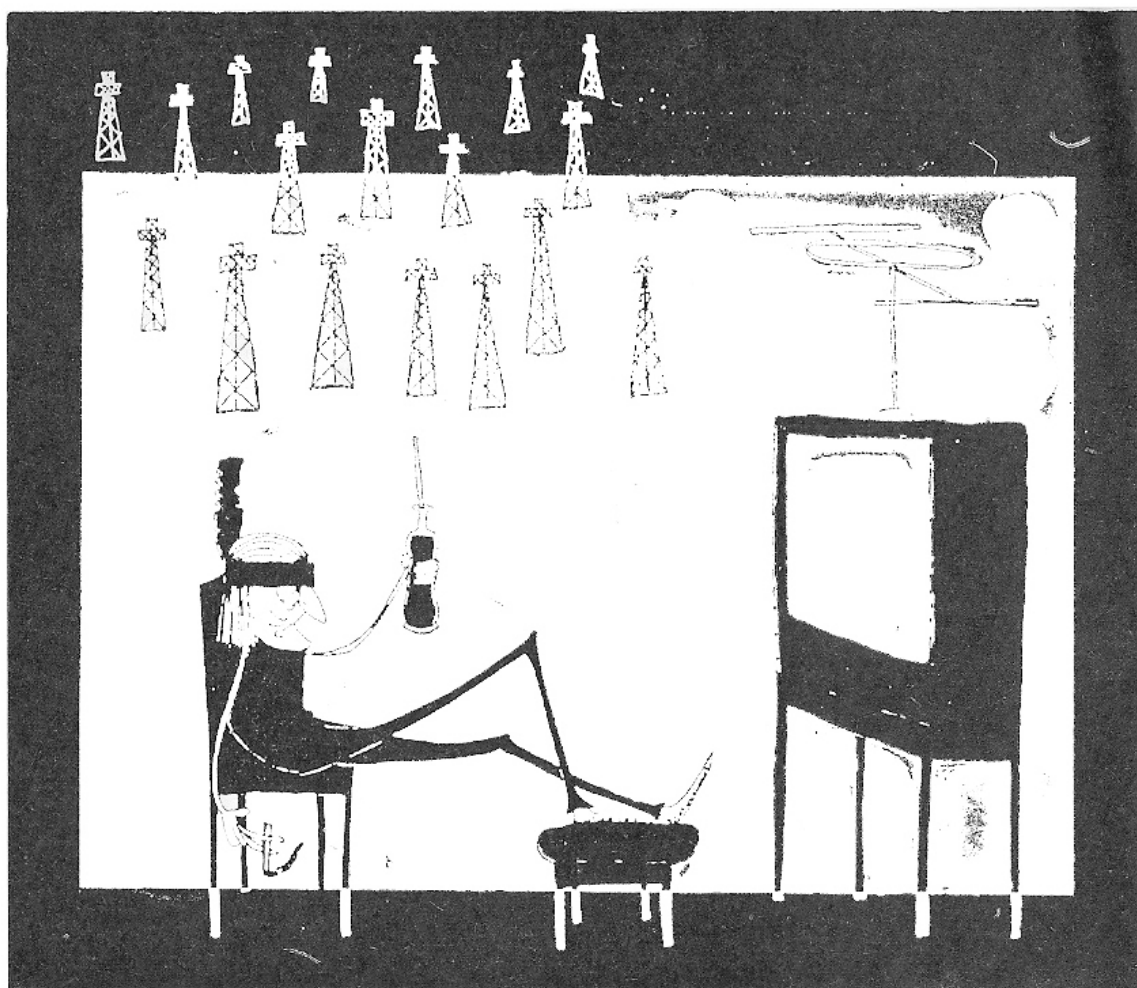
داستان اول علیه عقلانیت غیر مذهبی است ، قهرمان آن یک مرد پارسی است که میخواهد عقابی را با همه روشها و ظرائف تعلیم و تربیت نوین ، رام و اهلی کند و بالاخره باین فکر میافتد که خودش هم عقاب شده است . داستان دوم مربوط به وعظ و خطابه پرندگان «سن فرانسوا» - ست . بعبارت دیگر مساله جبهه گیری کلیسا در برابر طبقات اجتماعی مطرح میشود . سومی خیلی اسرار آمیز است ... خودم نمیدانم چه معنی میدهد . پدر و پسری هستند به علامت نوع انسان که روی یک جاده بی انتها راه میروند ، کلاغی سر میرسد ، این کلاغ ضمیر اخلاقی است که حرف میزند و هر چیز را بیان می کند ؛ در یک لحظه پدر و پسر کلاغ را میگیرند و میخورند و برآه خود ادامه میدهند.

فیلمهای من میگوئی میتوان درباره هر فیلم ساز کلاسیکی گفت حال آنکه سینمای شاعرانه نمیتواند جز بجانب انهدام داستان سرائی متمایل شود از لحظه ای که سینما بدو شاخه شاعرانه و داستانی منقسم میشود، همان بر سر او می آید که بر سر کتاب هم وارد میشود. از یک کتاب شعر سه هزار نسخه منتشر میگرد و از یک داستان، صد ها هزار نسخه.

بر تو لوچی - تو به ضروریات عامیانه معتقدی . فکر میکنی که فراموش کردن یا ضدیت با عامه اشتباه باشد؟ پازولینی - من در مقام مؤلف باین ضرورت معتقد نیستم.

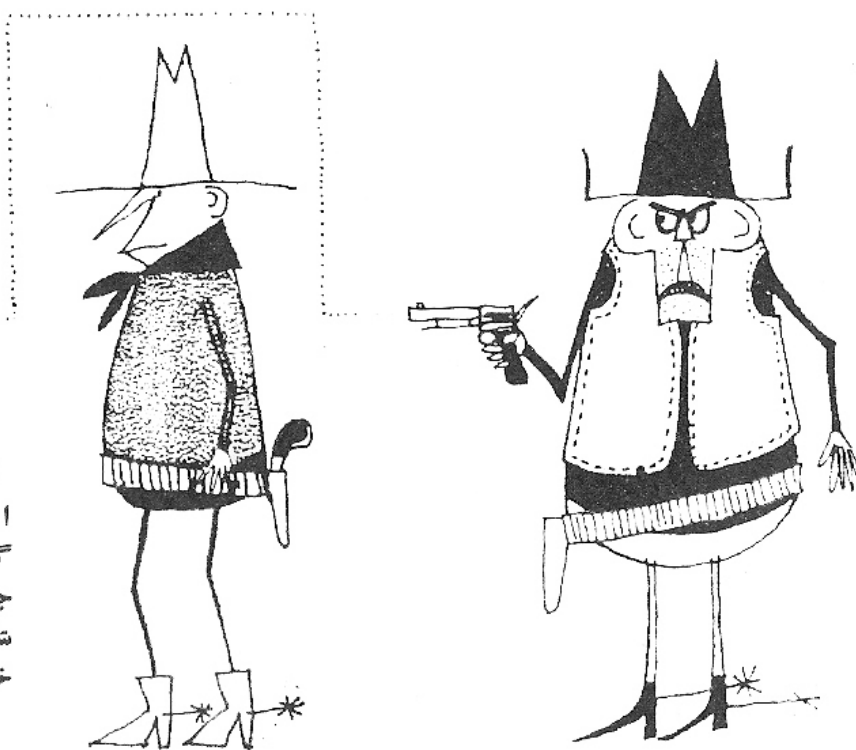
ژ. ل. ک. - آیا امانتی که در بر گرداندن انجیل متی بصورت فیلم بخرج دادید برایتان کار سختی بود یا در تهیه یک «دکوپاژ» دقیق که کتان کرد.

پازولینی - اشکال عمده انجیل این بود که صحت و اعتبار آن لطمه نخورد بهر قیمتی که شده باشد . این امر مرا وادار کرد که توازن بسیار مشکلی بین



● آخرین آپاچی!

● دروستروهای
ایتالیائی، اولین
گلوله‌ای که مرد بد
جنس بطرف «قهرمان»
شلیک میکند، همیشه
خطا می‌رود!



انجیل متی

● «پی‌یر پائوپازولینی»

کارگردان این فیلم، یک نویسنده، یک «رمان» نویس و یک شاعر ایتالیائی هم هست که قبل از این، فیلم «ماماروما»ی او موفقیت کسب کرده بود..

پازولینی نیز مثل خیلی دیگر از کارگردانان ایتالیائی دارای سبکی خاص است که همراه با روح شاعری و نقادانه، نتایج خوبی به بار می‌آورد..

از انجیل و از داستان مسیح، فیلم‌های گوناگونی ساخته شده که هر یک بخاطری

معروفیت و موفقیت فراوان داشته‌اند (بخاطر هنرپیشه‌های بزرگ و بخاطر پردهٔ عریض ۷۰ میلیمتری، مثلاً ۱)، اما این فیلم در روالی سوای آن فیلم‌ها و دید دیگری ساخته شده،

که به اعتقاد ما بر تمام فیلم‌های ساخته شده برای این موضوع، پیشی گرفته است. و البته از زن و شمشیر بازی و غیره نیز خبری نیست، زیرا که فیلم سرگذشت مسیح است و اگر غیر از

این میب‌بود، شکفت مینمود!

پازولینی، برای ساختن این فیلم، بجای هنرپیشه‌های حرفه‌ای، فقط و فقط از ده‌ها قین سیسیل و جنوب ایتالیا استفاده کرده، و بزرگترین مشکل خود را، که رهبری و کارگردانی این دهقانان (که شاید در عمرشان دور بین ندیده‌اند) باشد، بسیار درخشان بانجام رسانیده است، و از این رهگذر میتوان رنجه‌ها و مصائب فراوان‌ا 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 و جیه.. 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 بایک ضرب روان
وسنجیده پیش میرود و از
این بابت توجه کنیم باز دیاد
تدریجی و آرام مریدها ..
تداوم و هماهنگی
در سراسر فیلم حفظ گردیده
و هیچ جا ، هیچ چیز نه
قهرمانی ، بلکه انسانی
است ..

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

و تأثیر این صحنه
آخر آن چنان است که ما
نیز ، آه آخرین عیسی را
بر آورده ایم ..

فیلم ، لحظات بسیار
خوب دارد: هجوم سربازان
برای کشتن بچه های
خردسال ، ندامت و پشیمانی

یهودا و شتاب او برای دار
زدن خویش ، و ..

هنگامیکه عیسی صلیب
خود را بسوی قتلگاه حمل
میکند ، دور بین در پشت ،
احاطه شده در بین جمعیت
انبوه در کوچه ای تنگ ،
حالت خفقان و هیجان
آن لحظه را بر احوالی زنده
کرده است ...

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

... و بناچار توجه
میدهیم بعضی از حضراتی
را که در تالار نمایش حضور
داشتند که : اولاً 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 اصلاً کند نبود)
و مسلماً نمی توانست
شامل سرگذشت سراسر
جنگ و عشق ناپلئون و
یا چنگیز خان 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 عده ای
بخاطر نشان دادن صحنه
تصلیب ، فیلم را یک سره
مزخرف و کشیف خواندند ،
و این درست برابر است
با اینکه کسی بگوید :
چون سالومه را آنچنانکه
فی المثل « ریتا هیورث » بود
نشان نمی دادند ، 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 بر روی پرده سینما نه بعلت ترس و یا شهامت، بلکه بعلت انگیزه‌های عمیق‌تری چون کلیت بخشیدن و یا برعکس ماهیت انسانی‌دادن به او می‌باشد، شاید بتوانیم این سؤال جدی را مطرح سازیم که آیا اصولاً حل معمای افسانه مسیح عملی است یا خیر؟

دومسیح «ری» و «پازولینی» دو کوشش متفاوت و حتی متضاد برای یافتن جواب این سؤال می‌باشند. هر دو فیلمساز آنقدر با سینما آشنائی دارند که بیان تصویری آنها قدرت انتقال فکرهای آنها را داشته باشد. و نیز هر دو فیلمساز در چهار دیواری یک وفاداری اضطراری به متن انجیل محبوس شده‌اند. و بنا بر این کلمات در این دو فیلم چندان تفاوتی بایکدیگر (و مسلماً 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 این دو فیلمساز را نیز در همین منطقه باید جستجو نمود. زیرا در همین منطقه است که بیان تصویری این دو فیلمساز دارای جهت مشخصی میشود.

۲

تلقی «پازولینی» را از مسیح در همان 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 هموعانش و به همین جهت «پازولینی» خیلی بیشتر از «ری» بر دوره کودکی مسیح تاکید میکند. یعنی زمانی که مسیح هنوز وجهه يك پیامبر را بخود نگرفته بود. تاکید «پازولینی» بیشتر بر روی این جنبه مسیح است. به همین مناسبت موثرترین صحنه فیلم منظره پای از بالا ی کفن بدرآمده جسد عیسی میباشد. ولی چرا باید مسیح در این مورد، مرده اش بیشتر از زنده اش بر روی 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 افسانه ای را بر روی ما نداشته باشد. و علت این موضوع را باید در چیزی سوای پرداخت حقیقت گرایانه اواز مسیح جستجو نمود. میتوان قبول کرد که مسیح چندان زیبا نبوده. میتوان قبول کرد حراف و عصبانی و زود رنج و تند مزاج بوده. ولی نمیتوان قبول کرد که فقط همین ها بوده. اینکه مسیح نیز زمانی چون ما انسانی بوده يك حقیقت است. ولی حقیقت بزرگتر اینکه امروزه او مبدل بيك 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 این دو فیلم ساز تفاوتی است که بین حقیقت گرایی و عینی گرایی (او بش کتیویسم) وجود دارد. در حالیکه «حقیقت گرایی» عبارت از نشان دادن واقعیت مادی محیط میباشد، «عینی گرایی» با منطقه فعالیت وسیع تر خود شامل ارائه هر نوع پدیده ای اعم از مادی یا معنوی، بدون دخالت دادن عقیده شخصی میباشد. در حالیکه «ری» سعی دارد افسانه مسیح را بدون نظر فردی برای ما باز گو کند، «پازولینی» به حقیقت مادی پدیده مسیح روی میآورد. و این ارائه حقیقت بخصوص در آفرینش فضا بچشم میخورد. ولی حقیقت گوئی فضائی «پازولینی» يك حقیقت گرایی امروزی است. با انتخاب تعمدی «پازولینی» در مورد مکانهای واقعی دهاتهای ایتالیا بجای تزئینات و نیزاهالی بومی بجای هنر پیشه های حرفه ای، ما بیش از آنکه خود را در اورشلیم بدو مسیحیت احساس کنیم، خود را در دهاتهای ایتالیا امروزی می یابیم. «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

۴

«نیکلاس ری» برعکس «پازولینی» مسیح را در مناظر مرایای محیط خود بمانشان میدهد. و بهمین جهت داستان فیلم او حدود پنجاه سال قبل از میلاد مسیح شروع می‌شود. یعنی زمان فتح اورشلیم و ورود سربازان رومی به آنجا. ورود «پمپی» سوار بر اسب، بداخل معبد و عبور از میان جمع روحانیون سفیدپوش، سفیدی و پاکی این محل را درهم می‌شکند و بعد نیز دریده شدن حریر محفوظه کتاب مقدس بوسیله خنجر «پمپی» صحنه این تجاوز و هتک عصمت معنوی را کامل میکند. از همان ابتدا چهره ملت شکست خورده‌ای را می‌بینیم که بواسطه این شکست غرورش جریحه دار شده و طبعاً در آرزوی جبران سرخوردگی و ظهور یک ناجی است و بهمین جهت «ری» با همان یک لحظه نشان دادن شعله‌های آتش برتردید «پمپی» مبنی بر سوزاندن آن سند مقدس آنطور تأکید می‌کند. تردیدی که بالاخره منجر به انحراف «پمپی» از اینکار و سوزاندن آن سند میشود. سندی که حاوی پیشگویی ظهور یک ناجی آسمانی است. شاید اگر آن سند از بین میرفت امروزه مسیحی نیز دیگر وجود نداشت. مردم مسلماً بیکنوع ناجی احتیاج داشتند ولی شاید در آن صورت به نوع دیگری از ناجی روی می‌آوردند. مثلاً بیک «باراباس».

۵

«ری» نه تنها مسیر را در داخل محیط و بعنوان جزئی از آن بما ارائه می‌دهد، بلکه از محیط برای گسترش شخصیت او نیز کمک می‌گیرد. برخلاف مسیح «پازولینی» که تقریباً عقایدی را صرفاً و مستقیماً از دهان خود او می‌شنویم و باعث میشود که در اینمورد ما مسیح را بیش از هر چیز بصورت یک فرد ببینیم، در مورد مسیح «ری» عقاید و افکار او بین سایرین پخش میشود. ما بهمان اندازه که این تراوشات فکری را در موعظه‌های مسیح می‌بینیم، در کلمات و نقل قول‌های پیروان او نیز میتوانیم پیدا کنیم همانطور که داستان «چوپان مهربان» را از زبان مریم می‌شنویم. نتیجه این بیان غیرمستقیم «ری» گسترش مسیح ری در داخل محیط و کلیت یافتن اوست. بیان غیرمستقیم «ری» است که باعث میشود او، برعکس «پازولینی» که تقریباً همه نیروی او صرف اعمال و گفتار مسیح می‌شود، قسمت عمده‌ای از تأکید خود را به عکس العمل سایرین اختصاص دهد، شیفتگی پیروانش و وحشت مخالفانش. و در

اینجاست که باز به مایه همیشگی فیلم‌های «ری» می‌رسیم. تأثیر یک فرد بر روی محیط. بواسطه همین تأثیر و همین عکس‌العمل است که مسیح از صورت یک انسان بصورت یک افسانه درمی‌آید. این همان عنصر از قلم افتاده فیلم «پازولینی» است. پرداخت تصویری «ری» نیز در خدمت این افسانه سازی است. در حالی که «پازولینی» بخاطر پرداخت حقیقت گرایانه خود از «نمایش» صرف‌نظر نموده، «ری» نمایش را بی آنکه، بر روی آن تاکید کند، در پرداخت داستان گرایانه خود به خدمت فکرهایش می‌گمارد.

«ری» در چهار چوب عینی گرائی خود بکمک میزانشن و زیبایی‌شاعرانه اثرش سعی در شناخت مسیح می‌نماید. در جریان سه روز آزمایش بوسیله شیطان، مسیح را می‌بینیم که در امتداد جاده‌های پر انشعاب و پر پیچ و خم سراسیمه یک 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 در مبارزه خود با شیطان پیروز می‌شود بلافاصله رنگ سبز بیشه و صحرای رنگ قهوه‌ای بیابانهای خشک را می‌گیرد.

ولی بیان «پازولینی» بیان مستقیمی است. لحن آن قاطع می‌باشد. و این قاطعیت، قاطعیتی نیست که بر اثر یک قضاوت عجولانه و سطحی نصیب انسان شده باشد. اگر «پازولینی» با آن قاطعیت مسیح را صرفاً یک جسم مادی می‌داند، علتش پذیرش اضطرابی معیارهایی است که دور از پذیرش نسبی بودن همه چیز در لحظات تنهایی، برای ادامه زندگی روزمره بدانها احتیاج داریم. معیارهایی موقت و مطلق‌هایی کاذب. مسیح «پازولینی» زائیده این معیارهاست ولی «پازولینی» در برابر یک قاطعیت اضطرابی دیگر نیز قرار دارد. اضطراب وفاداری به متن انجیل. معجزات فیلم «پازولینی» نیز به اندازه قسمتهای حقیقت‌گرایانه آن جامد و مادی است، و نتیجه برخورد شدید واقعیت و معجزه اینست که انتقال از یک سطح داستانی به سطحی دیگر با خشونت ناراحت‌کننده‌ای صورت گیرد. درست مانند اینست که قطاری را در اوج سرعت خود از روی خط مربوطه بلند کنند و روی خط آهن دیگری بگذارند.



ولی پرداخت غیرمستقیم «نیکلاس ری» حاوی ابهام و جنبه دوپهلویی است که مانع از افتادن او در چنین دامهایی می‌شود. و بخصوص این موضوع را در معجزه فیلم او می‌توان مشاهده کرد. بسیاری از معجزه‌های مسیح را فقط بصورت نقل قول و روایتی از زبان این و آن می‌شنویم. و در دو معجزه‌ای از مسیح که بچشم می‌توانیم ببینیم «ری» فقط سایه او را بر روی دیوار بمانده نشان می‌دهد.

«ری» با این ابهام بخشیدن بفیلم خود، آنرا در منطقه‌ای ما بین دو قاطعیت اضطراری «پازولینی» قرار می‌دهد و با اینکار به مسیح خود کلیت می‌بخشد. ماهیت مسیح «ری» منطقه وسیعی را اشغال می‌کند که يك حد آن انسانی است نظیر مسیح انسانی «پازولینی» که همانند او در آخرین شب عمر خود در باغ زیتون، ترس و وحشت این آزمائش طاقت فرسا سراسر وجودش را در بر می‌گیرد، و حد دیگر آن موجود افسانه‌ای که بقایای افسانه آن تا قرن ما نیز دوام آورده است. یکی دیگر از راههای تشخیص تلقی «ری» از مسیح (و طبعاً تفاوت آن با تلقی «پازولینی») نحوه معرفی چهره مسیح پس از پشت سر نهادن دوران کودکی و رسیدن به سن بلوغ میباشد. مسیح «پازولینی» برای اولین بار گوئی از میان خلاء ظاهر نمیشود. با آن نگاه نافذطوری بطرف ما می‌آید که گوئی زمان و مکان در قبال او حرکت و حتی موجودیت خود را ازدست داده است. محیط در قبال وجود او بکلی از نظر محو میشود. و این همان چیزی است که «پازولینی» میخواهد. توجه صرف بفرد بی آنکه چیز دیگری برایمان اهمیت داشته باشد. مسیحی که وجود وی در رابطه رهبری و پیروی بین او و حواریونش خلاصه میشود. (و «پازولینی» بكمك دور بین متحرك بارها بر روی این رابطه رهبری و پیروی تأکید میکند.) چكیده نقش او در تاریخ از نظر «پازولینی» همان کلمات اوست که ما قسمت عمده‌ای از آنها را در تعداد قابل ملاحظه‌ای نماهای متوالی شنیدیم. گفته‌هایی که از نظر زمانی و مکانی از یکدیگر فاصله دارند و تنها وسیله ربط و پیوند آنها وجود مسیح است که حضورش در تمام نماها تکرار میشود. همبستگی این نماها با یکدیگر همبستگی آیه‌های پراکنده انجیل است که وحدت يك كتاب، آنها را بیکدیگر مربوط ساخته است. متأسفانه «پازولینی» بوسیله حقیقت گرائی جسم و کلمات، خود را شدیداً محدود ساخته است. بطوریکه این کلمات بجای اینکه ما را به مسیح «پازولینی» نزدیکتر سازند حصارى بدور وجود مسیح بوجود می‌آورند که باو يك حالت انتزاعی میدهند و باعث میشوند فاصله ما از او بیش از پیش بشود.



ولی مسیح «ری» اینطور نیست. «ری» بصورت متناقضی بكمك ابهام خود کوشش در نزدیک ساختن به مسیح خود دارد. اولین بار که او را نزد یحیی تعمید دهنده می‌بینیم، دور بین ظرف آب تعمید را در دست یحیی تعقیب میکند تا بر روی چهره زیبا و معصومانه، چهره‌ای متناسب با پرداخت احساس گرایانه «نیکلاس ری»، متوقف میشود. وبعد باخیره شدن یحیی و خودداری او از تعمید مسیح ما ویرا

موجودی فوق تعمید مییابیم. ابهام خاص «ری» بیش از هر مورد دیگری در رابطه مسیح و یحیی تعمیددهنده چشم میخورد. آندو نمای بسیار درشت از چشمهای آیندو و بعد هم ملاقات آنها در زندان و کوشش یحیی در رساندن دستهای گرفتار در زنجیر خود از لابلای میله‌های پنجره زندان بدستهای مسیح و سپس جمله «روح را آزاد کن» (بخاطر بی‌آوریم که مسیح نیز در باغ زیتون هنگام راز و نیاز با خدای خود عین این جمله را تکرار کرد) حاکی از یک رابطه عمیق و یک نوع انتقال مأموریت میباشند. اما چه نوع مأموریتی؟ درست معلوم نیست. «ری» هر مجهولی را بهمان صورت مجهول خود نشان میدهد، در حالیکه منتهای کوشش خود را در نزدیک شدن باین مجهول بخرج میدهد. با حفظ ابهام پدیده به آن عمق میبخشد. آنقدر عمق میبخشد تا تماشاچی متوجه این ابهام بشود. رابطه مسیح با حوار بونش توجیه پذیر نیست. فقط باید آنرا درنگاهی که پطرس حواری لحظه‌ای قبل از شروع موعظه بر فراز کوه، بچهره مسیح می‌افکند، خواند.

«پازولینی» با این ابهام مبارزه میکند. و بهمین جهت در روابط بین افرادمدام بدنبال انگیزه‌هایی مطابق با معیارهای حقیقت گرایانه می‌گردد. و این موضوع در نمایشی کردن‌های او و فراز و نشیب‌های حادث آن چشم میخورد. در مقابل لحظات عادی و غیر نمایشی فیلم، «پازولینی» از صحنه‌هایی چون مصلوب شدن مسیح، صحنه را از نیروی نمایشی اشباع میکند و اینکار را بکمک انگیزه‌های واقعی انسانها (فریادهای محکوم در اثر فرو رفتن میخ‌های صلیب، بکف دستانش، حالت ضعف مسیح در لحظه مصلوب شدن، شیون و زاری مریم و حواریون...) انجام داده است. ولی «نیکلاس ری» بخاطر حفظ اثر افسانه احتیاج به وحدت دراماتیک و تعدیل عاطفی فیلم از این لحاظ دارد. و بهمین جهت حداقل نمایشی کردن را در مورد عاطفی ترین صحنه‌ها بکار میبرد. و در صحنه حمل صلیب نیز بجای عکس‌العمل اطرافیان، از مجموعه‌ای از اثرهای جزئی ولی در عین حال دارای بار عاطفی کافی (نظیر کشیده شدن دنباله صلیب بر روی سنگفرش خیابان و صدای خشك و مقطع آن) استفاده میکند.

زمینه کار «ری» در اینجا باعث شده است که او از پرداختن به انگیزه‌های پیش پا افتاده روزمره طفره برود.

انگیزه خیانت یهودا (از وجه مشترک طمع مادی که بگذریم) در فیلم «پازولینی» عبارتست از ظاهراً یک رنجش. ولی در فیلم «ری» او برای این خیانت، انگیزه عمیق تری قائل شده است. یهودا موجودی است سرگردان بین مسیح صلح و مسیح جنگ (و بهمین جهت «ری» خیلی بیشتر از «پازولینی» به شخصیت «باراباس» پرداخته است) در صحنه ممانعت مسیح از سنگسار کردن مریم

مجدلیه او مسیح را می بیند که سنگی بدست گرفته و از مردم می خواهد هر کس که تا بحال مرتکب گناه نشده اولین سنگ را پرتاب کند . این سنگ برای یهودا نماد معمای او میشود و ما او را می بینیم که باین سنگ خیره شده است . و توضیح فیلم را می شنویم که او جواب سؤال خود را در وجود این سنگ جستجو میکند که آیا مسیح صلح را انتخاب کند . و بالاخره در آخر کار پس از آن اشتباه موخشی جواب سؤال را می یابد . او را در صحنه مصلوب شدن مسیح می بینیم که بتکه سنگی خیره شده است . در حالیکه بر روی تکه سنگ قطره ای از خون مسیح بچشم می خورد .

بدین ترتیب یهودا در اینجا بصورت درخشانترین نمونه تغییر قطب عاطفی تحت تاثیر نفوذ مسیح در می آید . تا جائیکه در میزانشن «نیکلاس ری» از قطب يك خائن به قطب يك فدائی تغییر مکان می یابد و بجای مسیح و قبل از او مصلوب میشود .

اثر شکنجه آور صدای ضربه های متوالی چکش نجاران در حال ساختن صلیب بر روی یهودا ، صدائی که بی شباهت به صدای ضربه های متوالی چکش در حال میخکوب کردن دستها بر روی صلیب نیست ، و سوراخ شدن کف هر دو دست یهودا در تحت فشار شدید ناشی از هیجان بر روی نیزکهای تیز يك نرده آهنی ، سوراخهایی نظیر اثرات فرو رفتگی میخ در کف دست بهنگام مصلوب شدن ، تکیه بر آن دابرست چوبی با دستهای باز از یکدیگر ، حالتی شبیه به وضعیت شخص بر روی صلیب اینها همگی حاکی از این مصلوب شدن معنوی میباشند . و بالاخره ما یهودا را در اوج آشفستگی خود با آن صلیب مواجه می بینیم . صلیبی که جهت حمل شدن توسط مسیح آماده گردیده . عجز او را در برابر این صلیب می بینیم . صلیبی که تدریجاً بحالت عمودی و افراشته در می آید و دوربین بایک زاویه متوجه بالا ، بر هیبت آن افزوده است . این مؤثرترین صلیبی است که من بشخصه تا بحال بر روی پرده سینما دیده ام . نخستین تاثیر صلیب بر روی يك فرد ، پیش از آنکه در تاریخ جائی برای خود باز کرده باشد . هنگامیکه هنوز از حد يك وسیله اعلام تجاوز نکرده بوده است .



نمادگرایی «ری» که در خدمت بیان غیر مستقیم اوست حکم پله های این تکامل از انسان تا افسانه را دارد . نظیر نمادگرایی نهفته در وجود پنجره زندان با میله های آهنین آن که «ری» از آن در جریان این تکامل طی چند مرحله استفاده کرده است .

هنگامیکه یحیی تعمید دهنده در زندان بود بارها از دیدگاه او این پنجره را دیدیم . میزانشن «ری» بخصوص در صحنه ملاقات یحیی و مسیح در زندان و نیز لحظه ای قبل از بدست درخیم سپرده

شدن یحیی، به این پنجره و آنچه در وراء آن قرار دارد، يك بعد اضافی می بخشد.

این فضا بصورت دنیائی درمیآید که در آنجا «روحش آزاد میگردد». پس از «انتقال ماموریت» نوبت مسیح است که همین عوالم را يك بيك طی کند تا جائیکه بالاخره او را نیز در زندان می بینیم که چشم بهمین پنجره دوخته است. و در لحظه حمل صلیب برای اولین بار از پشت میله ها و از درون تاریکی های زندان او را در روشنائی فضای آنطرف پنجره می یابیم. منتها اینبار او را از دیدگاه «باراباس» می بینیم. اوج این نمادگرایی در رستاخیز انتهای فیلم است. در داخل تصهیر کشتی رامی بینیم که وظیفه نجات کشتی شکستگان عالم را به عهده دارد. و تور پطرس حواری را که من بعد باید به صید انسانها بپردازد. و سایه مسیح را که لحظه به لحظه بر طول قامتش افزوده میشود تا جائیکه سراسر عرض عالم را فرا می گیرد. و تقاطع این سایه را با آن ماهیگیری که منجر به تشکیل آن صلیب عظیم میگردد. در حالی که فیلم «پازولینی» بر روی چهره مسیح ختم میگردد.

ایندو نحوه پایان چکیده تلقی ایندو فیلم سازان مسیح میباشند. انسانی که بمرحله يك پدیده، يك کلیت و يك افسانه رسیده است برای «ری»، و انسانی که در همان مرحله انسانی باقی مانده است. برای «پازولینی».

کلیت پدیده مسیح و مسیحیت چیزی است که در انتهای «فروغ بی پایان» می بینیم. ولی در «انجیل بهروایت متی» این کلیت از نظر محو شده است. در آنجا ما فقط يك انسان می بینیم. «پازولینی» برای نفوذ در معمای مسیح وارد افسانه او تصمیم دارد وی را صرفاً بعنوان يك انسان مورد بررسی قرار دهد. ولی قشر ضخیمی از زمان و دگرگونی هائی که تاریخ به ترکیب هر پدیده ای میدهد، همچون مانعی سر راه تصمیم وی قرار میگیرد. ولی «ری» اول این افسانه را قبول میکند و بعد با کوشش در نفوذ به منطقه وراء این افسانه، قصد شناختن این پدیده را دارد. و آنچه که در این منطقه وراء افسانه نصیب «ری» میشود يك انسان است. انسانی که همان قشر ضخیم تاریخی مانع سر راه «پازولینی» وی را مبدل بيك افسانه نموده است کار «پازولینی» يك اقدام متهورانه است ولی روش محافظه کارانه «ری» به نتیجه مطمئن تری میرسد. «ری» برای حل معمای خود از کلید «تأثیر مسیح در دنیای امروزه» استفاده نموده است. ولی برای «پازولینی» که از داشتن چنین کلیدی محروم است (و یا لااقل به عمد از بکار بردن آن خودداری میکند) حل این معما امکان پذیر نیست. زیرا دروازه گذشته بروی «پازولینی» بسته است.

کیومرث وجدانی

حقیقت گرایی : رئالیسم - نمادگرایی : سمبولیسم - مناظر مرایا : پرسپکتیو

گفتگوی فرانسوا تروفو با آلفرد هیچکاک



● فرانسوا تروفو کارگردان فرانسوی
هنگام مصاحبه با آلفرد هیچکاک

آلفرد هیچکاک : بارها اتفاق افتاده که از من خواسته اند معنی «دلهره» را برایشان تعریف کنم و توضیح دهم که چه فرقی ما بین «دلهره» و «غیرمنتظر» وجود دارد. با وجودیکه سینما اغلب این دو عامل را زیاده از اندازه باهم مخلوط کرده معداك باید بگویم که اختلاف فراوانی میان «دلهره» و «غیرمنتظر» وجود دارد.

برای روشن شدن مسئله مثالی می آورم. مادونفر دور این مین نشسته ایم و مشغول حرف زدن هستیم. خیلی آهسته صحبت می کنیم. حرفهایمان مهم و جالب توجه نیست. ناگهان صدای شدید يك بوم! بمبی که زیر میز ما گذاشته اند منفجر می شود و همه اتاق به هوا پرتاب میشود. این يك «غیرمنتظر» است، علتش هم اینست که مردم قبلا هیچ گونه آمادگی برای يك چنین انفجاری نداشته اند و نمیتوانسته اند 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 می رسد. روی دیوار هم يك ساعت وجود دارد که عقربه ها هر لحظه به زمان انفجار نزدیکتر میشود. در يك چنین وضعی صحبت های پیش پا افتاده و ساده ما برای تماشاچی اهمیت نمایشی پیدا می کند. و او با هیجان فراوانی لحظه به لحظه در احوالات ما که دور میز نشسته ایم و باخونسردی فراوان مشغول صحبت هستیم، شرکت می کند و حتی هیجانش به مرحله ای می رسد که میخواهد فریاد بزند و به شخصیت های روی پرده بگوید: «چرا دست از این حرفهای احمقانه و بیهوده برنمیدارید؟ مگر نمیدانید که زیر میز بمبی وجود دارد و سه دقیقه ونیم بیشتر به پایان زندگیتان باقی نمانده؟». در مورد قضیه اول تماشاچی فقط از چند لحظه «غیرمنتظر» برخوردار می شود در حالیکه در مورد قضیه دوم تماشاچی چندین دقیقه در ترس و «دلهره» بسر می برد. التهاب، در فیلمی، به همان اندازه اضافه می شود و وجود دارد که تماشاچی ها از آنچه در حال وقوع است اطلاع داشته باشند و در عین حال شخصیت های داستان کاملاً دور از ماجرا باشند. «غیرمنتظر» فقط وقتی صحیح است که لحظه نتیجه گیری، يك صحنه یا يك داستان را تشکیل دهد. یعنی هنگامیکه دیگر «حرکت» وجود ندارد و پایان يك «حرکت» فرارسیده است.

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

گفتگو با هیچکاک

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

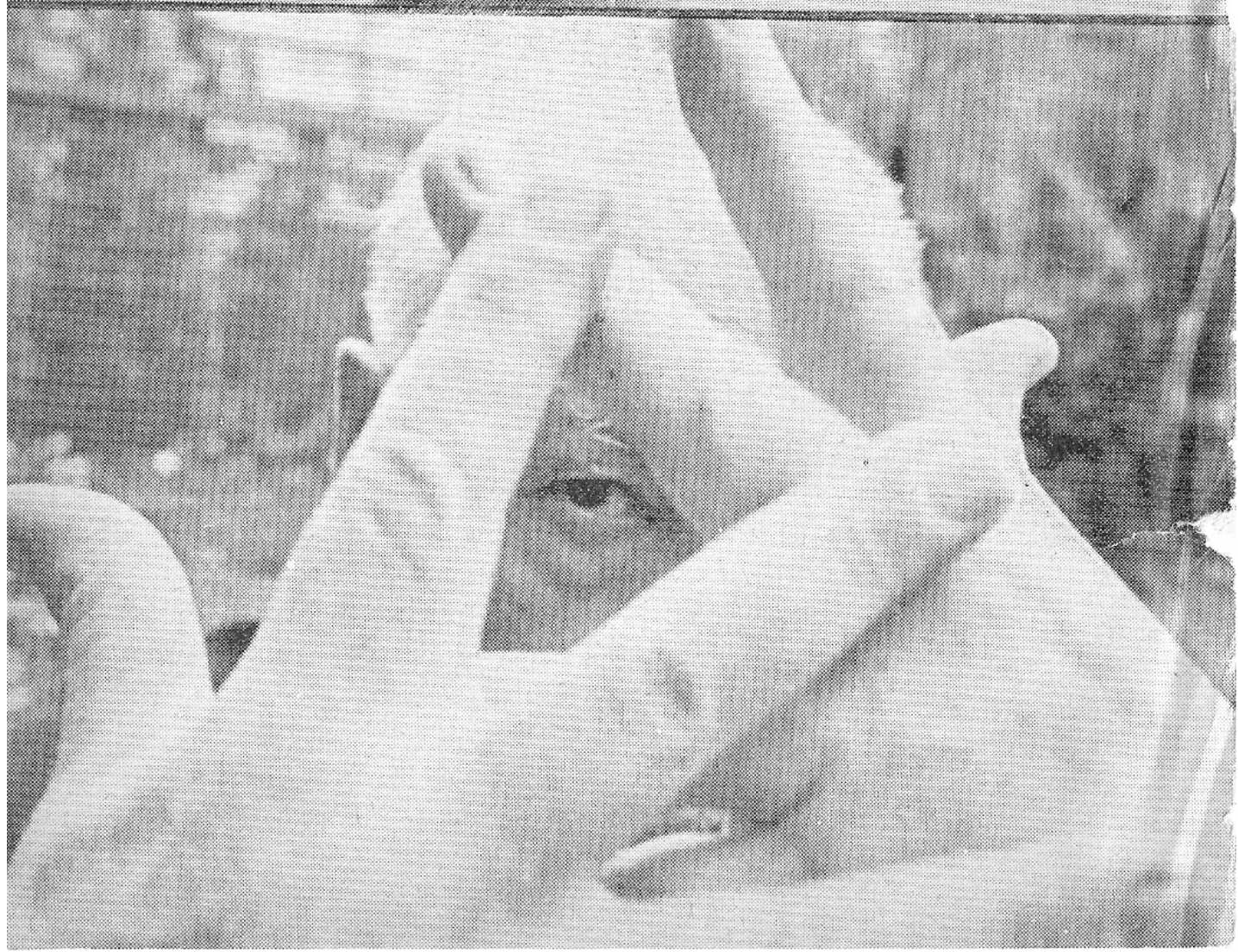
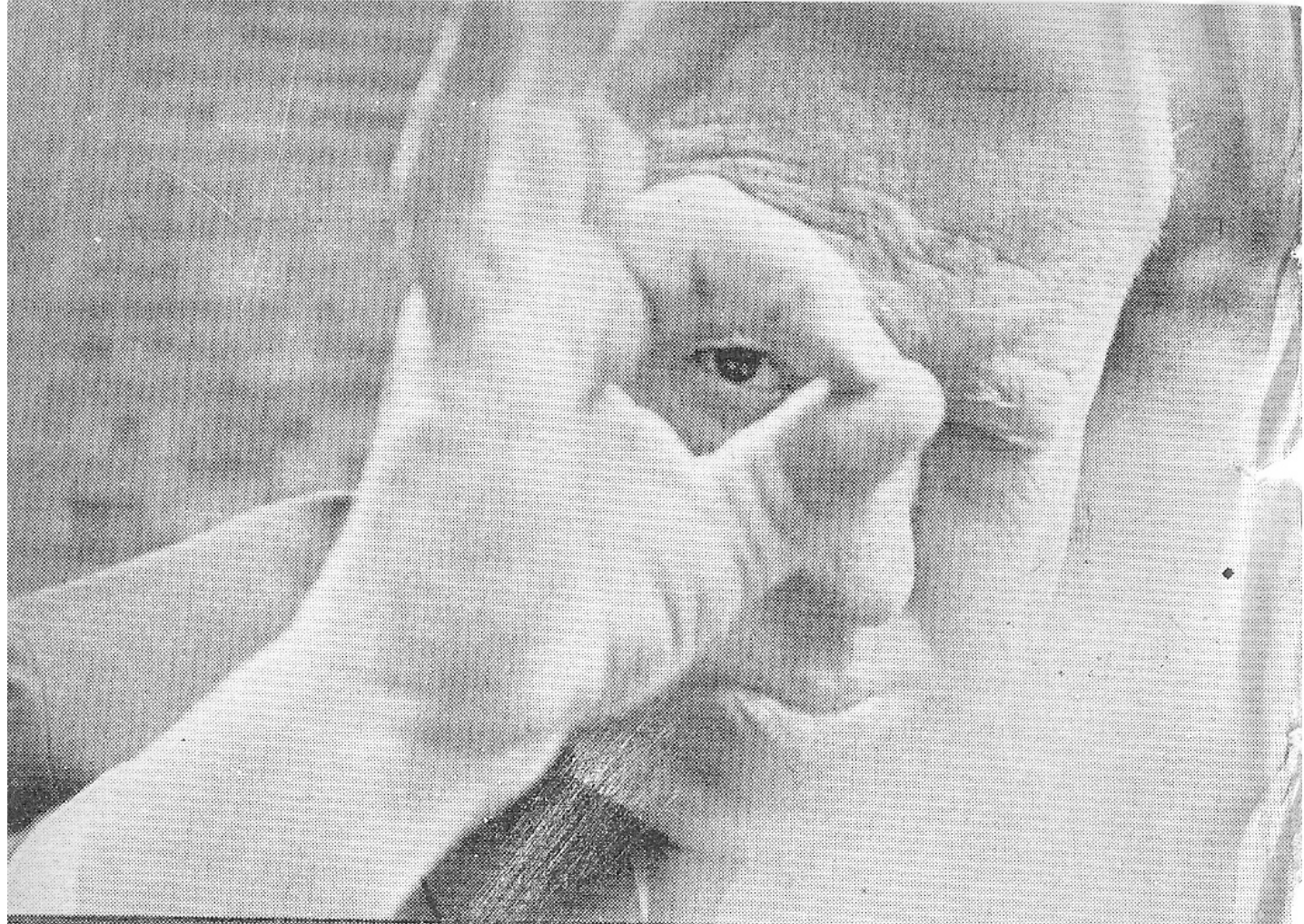
آلفرد هیچکاک : وقتی بامسئله کشش و جاذبه جنسی در سینما روبرو میشوم، قبل از هر چیز این مسئله را بیاد می آورم که در این زمینه هم «دلهره» وضعیت داستان را بوجود می آورد. اگر در فیلم جاذبه جنسی، شدید و تحریک کننده باشد، دیگر «دلهره ای» وجود نخواهد داشت. من همیشه در جستجوی زنان خوش پوش، ظریف و تربیت شده ای هستم که در اتاق خواب بصورت یک زن واقعی در آیند، مریلین-مونرو بیچاره که برچسب «جذاب» روی او زده بودند، هیچ قسمت از بدنش قادر بوجود آوردن «دلهره» نبود و حتی قادر نبود «دلهره» جنسی هم بوجود آورد. بریثیت باردو از ظرافت کم 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 جالب ترین زنان از نقطه نظر جنسی زنان انگلیسی باشند. و بهر حال زنان شمال اروپا، مانند سوئدی ها، زنان اسکاندیناوی، زنان آلمانی.. زنان آلمانی که صد درصد آلمانی باشند از نقطه نظر جنسی بسیار جالب تر از زنان لاتین، ایتالیائی و فرانسوی ها هستند. و یک دختر انگلیسی با آن حالت آمرانه که ناگهان خودش داخل تا کسی می اندازد که شما مسافر آن هستید، خیلی تحریک کننده تر و مهیج تر از بریثیت باردو است که برای «از راه بدر بردن» شما متوسل به برهنه شدن می شود.

فرانسوا تروفو : نظر شما برای من کاملاً روشن است و حرفتان را خیلی خوب می فهمم ولی تصور نمی کنم باسلیقه اکثریت مردم مطابقت داشته باشد. بعقیده من تماشاچیان (البته مقصود مردها هستند) ستاره های تحریک کننده را بیشتر ترجیح میدهند. کافیه چهره های بزرگ سینمای بعد از جنگ را بخاطر بیآوری ستاره هائی مانند: جین راسل، مریلین مونرو، سوفیا لورن، بریثیت باردو.

آلفرد هیچکاک : البته ممکن است حرف شما درست باشد، ولی شما باید قبول کنید که این زنان جزبازی در فیلم های بد، کار دیگری از دستشان بر نمی آید



گفتگو با هیچکاک

چرا؟ برای اینکه فاقد «غیرمنتظر» هستند، برای اینکه تماشاجی را برای «کشف» زن راهنمایی نمی کنند. آغاز فیلم «دستگیری دزد» را بخاطر بیآوردی: من چهره گریس کلی را طوری عکاسی کردم که نیم رخ سرد، بی معنی و حالتی کلاسیک داشت و در عین حال هم بسیار زیبا بود. ولی بعد که کاری گرانت او را تادراتا قش همراهی میکند، چه اتفاقی رخ میدهد؟ گریس لبهایش را جلو می برد و باشوق و حرارت فراوان که تماشاجی ابداً انتظار یک چنین کاری را از او ندارد، کاری گرانت را میبوسد.

فرانسوا تروفو: من همچنان همان عقیده سابقم را دارم: تماشاجیان مرد، هنرپیشه جذاب و تحریک کننده را بیشتر ترجیح میدهند. ولی آیا شما قادر هستید زیباییان یخی خودتان را از طریق قدرت و مهارتی که در تعریف کردن دارید، طوری روی پرده عکاسی کنید که تماشاجی از دیدنشان راضی شود؟

آلفرد هیچکاک: شاید این مسئله را هم فراموش نکنید که مردم از فیلمهای من خوششان می آید.

فرانسوا تروفو: تصور نمی کنید که تماشاجیان زن موفقیت فیلمهای شما را تضمین می کنند و بعبارت دیگر زنهای بیشتر بدیدن فیلمهای شما میروند؟

آلفرد هیچکاک: منکر این حرف نمی شوم. از طرف دیگر وقتی یک زن و شوهر میخواهند به سینما بروند کدام یک از این دو نفر تصمیم می گیرند که بدیدن کدام فیلم بروند؟ در این مورد تصمیم را همیشه زنهای می گیرند و کدام یک در مورد خوبی یا بدی فیلم قضاوت می کنند؟ باز هم زن، زنهای واقاحت را روی پرده سینما در صورتی حاضرند تحمل کنند که از زن سرنزده باشد.

فرانسوا تروفو: یکی دیگر از عناصر اساسی فیلمهای شما، خواب است.

آلفرد هیچکاک: البته، ولی خواب در فیلمهای من اغلب باورکردنی و قابل قبول است. من از پیچیده کردن مسائل خیلی متنفر هستم. همیشه سعی می کنم هر چیزی که در کنار من وجود دارد آرام، دقیق، مرتب و قابل فهم باشد. یک میز کار مرتب که هر شیئی در جای خودش قرار گرفته یک شوق واقعی در باطن من بوجود می آورد. هنگام حمام کردن هر چیزی را در جای خودش میگذارم بطوریکه هیچ کس نمی تواند بفهمد که در منزل کسی حمام کرده است. من از شلوغی و بی نظمی نفرت دارم.



● جیمز استوارت در «مردی که زیاد میدانست»

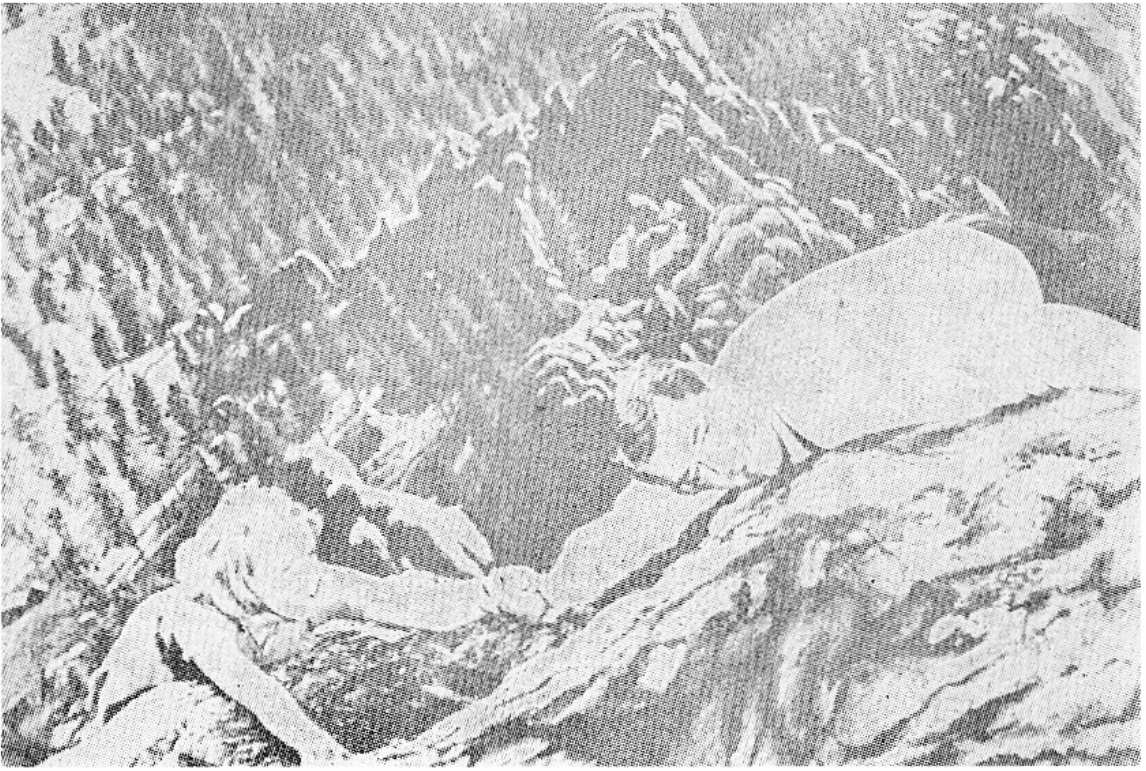
فرانسوا تروفو : شما هرگز از مسائل اساسی و تازه فیلم نمی‌سازید . من تصور می‌کنم که این خواست «غیرعادی» بودن شما قسمتی از روحیه و اخلاقتان را تشکیل میدهد . من فکر می‌کنم که شما در روزنامه‌ها فقط در جستجوی اتفاقات و اخبار خارق‌العاده هستید .

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 ماعی در زندان» خبر مربوط به این عنوان از این قرار بود که شخص ناشناسی يك «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 بامن صحبت میکردید . فیلم «طلسم شده» را بخاطر آن می‌آورم ، وقتی میخواستم صحنه خواب فیلم را تهیه کنم ، فوراً به دیوید سلز نیک گفتم میخواهم برخلاف خواب که همیشه تاریک و محو است و دوربین در هوا پرواز میکند ، صحنه‌های خواب فیلم را شبیه تابلوهای «سالوادور دالی» ویا «دو کریلو» بسازم . میخواستم يك 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 همه صحنه خواب را میتوانستم در هوای آزاد و بانور 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 يك نان شیرینی است» . از بازی با کلمات گذشته ، از این حرف دقیقاً چه مقصودی دارید ؟

آلفرد هیچکاک : یعنی اینکه من هرگز «يك 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 غیر واقعی هستند و با واقعیت رابطه‌ای ندارند . فیلم‌های من با واقعیت رابطه دارند منتهی بطرز دیگری . داستان خارق‌العاده است ولی در يك زمینه عادی اتفاق می‌افتد و قبل از هرچیز قهرمانان سعی میکنند خودشان را با مردم تطبیق دهند . خوب ، حالا در اینجا چه اتفاقی می‌افتد ؟ تماشاچی



● « تعقيب خطرناك »

● « بردۀ پاره »



گفتگو با هیچکاک

در یک رشته اتفاقات مهیج، خارق العاده و شاید هم باور نکردنی و غیرممکن شرکت میکند ولی همه اتفاقات در چهارچوبی رخ میدهد که شباهت فراوانی به چهارچوبی دارد که زندگی و وجودیت او در آن اتفاق می افتد و پرسوناژها اغلب در موقعیت هایی قرار میگیرند که مطابق با موقعیت های زندگی معمولی مردم است. بعبارت دیگر: انسان های «عادی» در یک دنیای «عادی» ولی اتفاقات «خارج العاده».

فرانسوا تروفو: با وجود همه این حرفها منکر این مسئله نمی شوید که اتفاقات فیلمهای شما در عین اینکه بقول خودتان در یک زمینه «عادی» رخ میدهد، کمی هم بیهودگی در آن وجود دارد. و حتی میتوانم بگویم که بیهودگی با «دلهره» در خدمت کارهای سینمایی شما بوده بخصوص در فیلمهای اخیرتان.

آلفرد هیچکاک: میخوام صحنه ای را که نتوانستم در فیلم تعقیب خطرناک بگنجانم برایتان تعریف کنم.

صحنه بسیار خوبی است و من هنوز از ساختن آن صرف نظر نکرده ام و برای استفاده در یکی از فیلمهای آینده ام کنار گذاشته ام و در مورد آن مطالعه می کنم، آن صحنه از این قرار است: دومی (در فیلم تعقیب خطرناک یکی از این دومی ها می بایستی گران باشد) با هم دیگر در طول یک کارخانه اتومبیل سازی در قسمت تدوین اتومبیل در حال قدم زدن و صحبت کردن هستند. صحبت از شخص سومی است که بترتیبی با کارخانه بستگی دارد حرفهایشان خیلی آرام است و هیچ گونه تصور نمایشی بوجود نمی آورد. دوربین فیلمبرداری آن دومی را تعقیب می کند و در عین حال بطور متناوب و با بی احتیاطی اتومبیلی را نشان میدهد که قسمت های مختلف را روی آن سوار می کنند. این صحنه در فیلم اهمیت فراوانی دارد برای اینکه این تصور و تردید باید به تماشاچی دست دهد که اتومبیلی که در حال ساخته شدن است با صحبت های این دومی رابطه مستقیم دارد. بعد این دومی در سراسر تالار تدوین اتومبیل را طی میکنند و بمحلی میرسند که همان اتومبیل، تدوینش تمام شده و با روغن و بنزین آماده حرکت است. در اینجا یکی از آن دومی ها میگوید:

«چقدر جالبه» و بعد یکی از درهای اتومبیل را باز می کند و ناگهان یک جسد از داخل اتومبیل به بیرون می افتد. این جسد از کجا می آید؟ متوفی کیست؟ چه موقع وارد اتومبیل شده و یا او را در اتومبیل گذاشته اند؟ و اصولاً چطور توانسته اند



● «تعقيب خطر ناك»



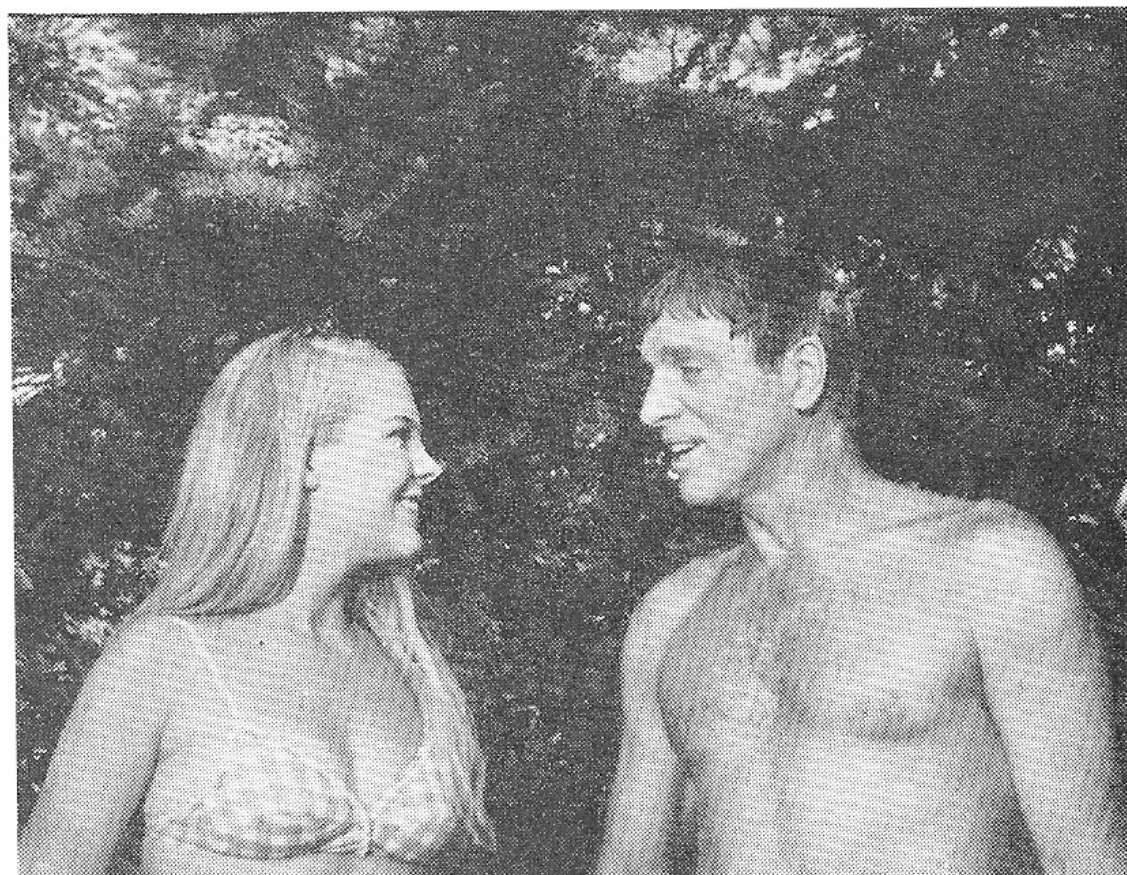
این جسد را در اتومبیلی که آن دو نفر شاهد شکل گرفتنش بوده اند بگذارند؛ یک رازی معنی. مرده کیست؟ مرد سوم؟ یعنی همان شخصی که آن دو مرد راجع به او صحبت میکردند؟..

فرانسوا تروفو: اینطور که معلوم است شما هنوز در حال کاوش و جستجو هستید، هنوز میخواهید راههای تازه ای را پیدا کنید و خیال ندارید به استراحت بپردازید و به آنچه که تا بحال انجام داده اید اکتفا کنید. بعضی از فکرها و «کارها» برای اینکه بصورت فیلم در آیند احتیاج به سالها وقت دارند، شما با این حرف من موافق هستید؟

آلفرد هیچکاک: من مجبورم که با هر فیلمم کارهای تازه ای انجام دهم. برای اینکه تماشاچیان مرا وادار به این کار می کنند، در حال حاضر فکری در سردارم که قادر نیستم آنرا بصورت یک داستان سینمایی خوب برگردانم. وگرنه می توانست فیلم صد درصد دلخواه من از کار بیرون آید. داستان آن بطور خلاصه از این قرار است: دختری از سینما بمنزلش بر میگردد. مادرش از او می پرسد: «کجا بودی؟». دختر در جواب مادرش میگوید: «سینما بودم». مادر، «فیلمش خوب بود؟». دختر: «بله» مادر: «داستان فیلم چی بود؟». دختر: «داستان دختری را تعریف میکرد که از سینما بخانه اش برگشته بود...» و بدین ترتیب داستان فیلم تشکیل یک دایره کامل را میدهد!

ترجمه: هوشنگ بهارلو

هالیوود : کارخانه کنسرو سازی



■ اروپائی ترین کارگردان آمریکائی ، فرانک پری میگوید: «قبل از هرچیز برای تعریف کردن باید داستانی در اختیار داشت . البته فکر فیلم میتواند از افکار شخص دیگری متولد شده باشد ولی وقتی مقابل دوربین فیلمبرداری قرار میگیرد فکر هم متعلق بمن می شود، درست مثل اینکه زائیده افکار و احساسات نیست. میخواهم بگویم که وقتی شروع به فیلمبرداری فیلمی می کنم موضوع فیلم را کاملاً هضم کرده ام ، اصلاً مثل اینست که داستان فیلم را خود من نوشته ام .»

فرانک پری اخیراً ساختن فیلم «شناگر» را پایان رسانیده است . موضوع فیلم از داستانی اقتباس شده که نویسنده اش «جان - چیور» بوده و چند سال پیش این داستان در مجله «نیویورکر» چاپ شده است. در زمان چاپ این مطلب در مجله نیویورکر ، فرانک پری

هنوز در لذت برنده شدن جایزه اسکار برای کارگردانی فیلم «دیوید و لیزا» بسر می برد و در حال آماده ساختن دومین فیلم ناموفقش «Ladybag و Ladybig» بود .

« اولین کسی که باین فکر افتاد که داستان « جان چیور » امکانات برگرداندن بفیلم را دارد ، همسر « الئور » بود . الئور نویسنده داستان فیلم های من بوده و من همیشه نگارش داستان فیلمهایم را کاملاً و بدون هیچ گونه دخالتی در اختیار او گذاشته ام ولی این مسئله را هم باید اعتراف کنم که هرگز در وهله اول به امکانات برگرداندن موضوعی بصورت فیلم فکر نکرده ام . برای اینکه من برخلاف همسر قادر نبودم داستان را بصورت تصویر پیش خودم مجسم کنم ولی الئور آنقدر در این مورد پافشاری و اصرار کرد که در مقابل او نتوانستم مقاومت کنم و حاضر بگرداندن آن داستان بصورت فیلم شدم . تهیه کننده هم خیلی براحتی توانستیم برای فیلم پیدا کنیم ؛ سام اسپیکل . دوازده روز بعد که سام اسپیکل از خواندن داستان فیلم فراغت پیدا کرد ، بشدت از ساختن چنین فیلمی اظهار خوشحالی میکرد . بدین ترتیب همگی خودمان را آماده کار کردیم . و مقابل دوربین فیلمبرداری ام به این نتیجه رسیدیم که نه تنها داستانی از زندگی خودم را بصورت فیلم درمی آورم ، بلکه با داستان بزرگی سروکار دارم .

طرز کار کردن فرانک پری هنگام ساختن فیلم برخلاف سایر کارگردانان هالیوود بهیچ وجه سرد و تجارتي نیست . از فیلمش با اطمینان خاصی صحبت میکند . در افکارش چیزهایی وجود دارد که باعث حسادت فدریکوفلینی میشود و در عین حال فرانک پری ، فدریکوفلینی را استاد بزرگ و الهام دهنده را خود میداند . از برت لنکستر زیاد خوشش نمی آید . اتفاقاً برت لنکستر ایفا کننده نقش اول فیلم فرانک پری هرگز دست از یک هنر پیشه حرفه ای بودن برنمیدارد ، حتی هنگامیکه در یک فیلم هنری شرکت می کند . لنکستر مدتی پیش بیکی از روزنامه نگاران مجله « تایمز » گفته بود : « از من چه انتظاری دارید . من آنقدر پولدار و موفق هستم که اگر فردا تصمیم بگیرم می توانم از سینما برای همیشه کناره گیری کنم . ولی اینکار را نمی کنم چون به این نتیجه رسیده ام که يك هنر پیشه در موقعیت کنونی خیلی خوب می تواند فعالیت و پیشرفت کند . من وقتی که داستان این فیلم را خواندم تردید داشتم که در فیلم بازی کنم ولی بعد بخودم گفتم : برت باید این فیلم را بازی کنی . به این نتیجه رسیده بودم که از نقطه نظر جسمانی برای بازی نقش اول فیلم کاملاً مناسب هستم . امیدوارم که از نقطه نظر هنری هم استعدادش را داشته باشم . »

سام اسپیکل که صاحب و ارباب مطلق فیلم است از انجام هر گونه تبلیغاتی برای فیلم جلوگیری کرده و حتی المقدور سعی کرده

از همه 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، قضیه را مسکوت نگهدارد و بعد اگر همه چیز بخوبی برگزار شد و منقدین نظر مساعدی نسبت به فیلم از خودشان نشان دادند آنوقت بدون کوچکترین ترس و وحشتی راجع به فیلم حقیقت گرای فرانک پری صحبت کند. ولی حالا ترجیح میدهد که در این باب چیزی نگوید. فقط مجله «لایف» موفق شد اجازه بگیرد و هنگام فیلمبرداری فیلم برای تهیه گزارشی، خبرنگار و عکاس بمحل فیلمبرداری بفرستد. ولی وقتی سه عکاس و سه خبرنگار مجله همراه با منشی هایشان و دو کامیون و یک چادر به محل فیلمبرداری آمدند، مجبور شدند بعد از چند ساعت بدون اینکه نتیجه ای بگیرند سوار اتومبیل هایشان بشوند و محل فیلمبرداری را ترک کنند. علتش هم این بود که برت لنکستر بهیچ وجه نمی تواند آدمهای مربوط به مجله «لایف» را تحمل کند و بمحض اینکه متوجه وجود خبرنگاران لایف در محل فیلمبرداری شد از بازی کردنش در فیلم دست برداشت و تا بعد از رفتن عکاسان و خبرنگاران مجله حاضر نبود بکارش ادامه دهد.

فرانک پری میگوید: یکی از جدی ترین گرفتاریهای ما هنگام فیلمبرداری مسئله سرو صدا بود، میبایستی کلیه صحنه های فیلم را در هوای آزاد فیلمبرداری کنیم.

دروغله اول تصویری کردیم که تمام گرفتاری ما مسئله وضعیت هوا خواهد بود. برای اینکه با اداره هواشناسی مرتباً در تماس بودیم. ولی وقتی شروع به فیلمبرداری کردیم متوجه شدیم که گرفتاری واقعی ما سرو صدا های محیط است که مانع از ضبط صدای هنرپیشه ها هنگام فیلمبرداری میشد. صدای هواپیماها مثلاً دائماً مزاحم کار ما بودند و بعد از همه مهمتر، کوچکترین نسیمی که با صدا گیر (میکروفون) برخورد کند، صدای هنرپیشگان روی نوار لطمه میند و ما مجبور بودیم بمحض وزیدن باد مختصری، دست از کار برداریم و فیلمبرداری را متوقف کنیم.

من تا بحال بیشتر از چهار فیلم نساخته ام ولی بسیار مفتخرم که حتی يك صحنه از این فیلمها را هم در کارگاه و محل سرپوشیده فیلمبرداری نکرده ام. من به حقیقت گرائی مطلق عقیده فراوانی دارم. من در این مورد خودم را با همکاران اروپائیم خیلی نزدیک احساس می کنم. بخصوص نسبت به ایتالیائی ها فدریکو فلینی برای من تجربه بزرگی بوده است. او استاد بزرگ است. بعضی وقتها به این فکر می افتم که چقدر برایم لذت بخش خواهد بود اگر فیلمی در اروپا، با طرز کار اروپائی ها بسازم. وقتی با آمریکائی ها کار می کنم



قادر نیستم فراموش کنم که در این سرزمین متولد شده‌ام و ریشه‌های زندگی را عوض کنم، یعنی همانکاری که فلینی امروز می‌کند و هرگز حاضر نیست در هالیوود فیلم بسازد. از طرف دیگر خود من هم هرگز حاضر نمی‌شوم به کالیفرنیا بروم و در هالیوود فیلم بسازم. در نیویورک یک چنین فیلمی ساختن کار راحت‌تری است، لاقلاً انسان هوای «کارخانه کنسرو سازی» هالیوود را استنشاق نمی‌کند». فرانک پری و اشخاص دیگر دسته‌به‌دسته، سه‌ماه را برای فیلمبرداری

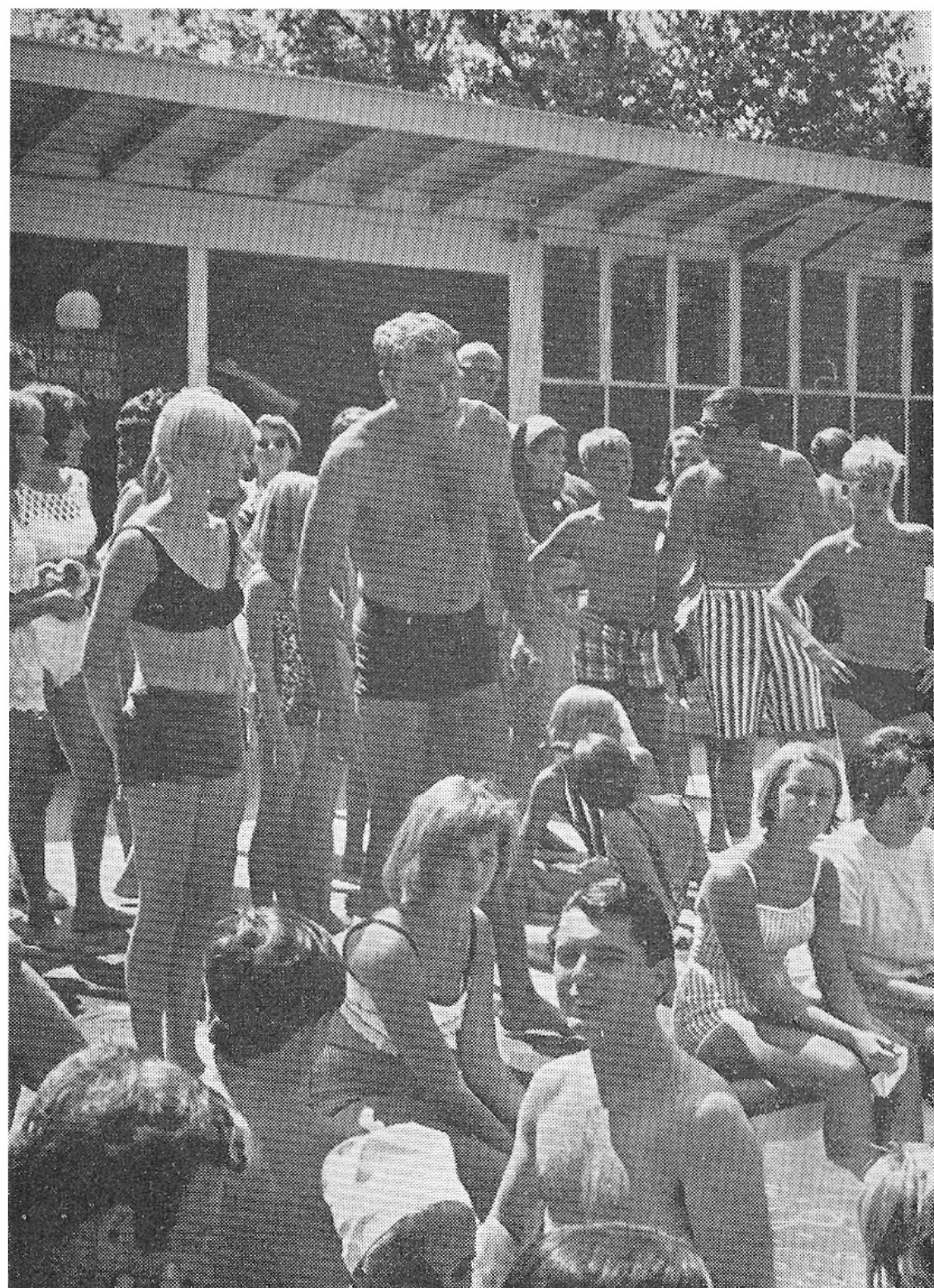
در يك استخر گذرانند حتی بعضی مواقع برای پیدا کردن يك زاویه مناسب و زیبا، فرانك پری مجبور میشد نقاب غواصی را به صورتش بزنند و به زیر آب برود.

فرانك پری اینطور بحرفهایش ادامه میدهد: «الثنور، همسرم همیشه بامن همکاری داشته است. البته این همکاری هیچ وقت مانع از این نشده که او را از انجام برنامه‌های دیگر دور نگه دارد. ولی از آنجائیکه او را بعنوان نویسنده تحسین می‌کنم و از نوشته‌هایش خوشم می‌آید، بهمین جهت همیشه ساختمان فیلم را به او واگذار کرده‌ام. داستان فیلم با وجودیکه در وهله اول چندان مورد توجه من قرار نگرفت، معذالك، بسیار زیباست. «تدمریل» يك مرد آمریکائی پابسن گذاشته است و شخصیت اصلی ماجرای فیلم منست. او در پایان يك تعطیلی آخر هفته با دوستانش کنار استخر نشسته است و مشروب می‌نوشد. آنروز، يك بعد از ظهر تصنعی، خالی، و ملال آور یکشنبه شهر «کانکتیکات» است. مریل ناگهان فکری بسرش می‌افتد. به این فکر می‌افتد که خودش را در آب بیندازد و با شنا کردن از این استخر به آن استخر که بصورت يك نیم‌دایره چند کیلومتری او را از خانه‌اش جدای می‌کند، برود.»

« در افکارش تصویر روشن و دقیقی از خانه‌ها و استخرهایش که متعلق به دوستانش است، دارد، این استخرها مانند رشته یا رودخانه‌ای تا منزلش ادامه دارد. خط سیر این رشته استخرها را مانند يك نقشه بردار در افکارش بطور دقیق می‌بیند و هر کدام از استخرها، یکی بعد از دیگری در رؤیایش بشکل يك سطح آبی رنگ مسابقه درمی‌آیند که او را دعوت بشنامی‌کنند. درست مثل اینست که با خودش در حال جنگ و مبارزه است. بالاخره تسلیم می‌شود، مشروبش را بزمین می‌گذارد و از يك طرف استخر بزرگ بدرون آب شیرجه می‌رود و از چشم‌ها ناپدید می‌شود و از آن طرف، میان درختان باغ سر از آب بیرون می‌آورد. با شنا کردن وارد باغ همسایه می‌شود و ماجرایش را آغاز می‌کند..

احساس می‌کند که باید برای مهمان نوازی همسایگانش احترام قائل شود، نباید خودش را ناامید نشان دهد که نتواند نقشه‌اش را عملی کند و به راهش ادامه دهد.

« در اولین برخوردش، دو نفر از دوستان قدیمی‌اش را ملاقات می‌کند که بدون هیچ گونه تعجیبی از او استقبال می‌کنند، بعد وارد يك میهمانی می‌شود که از او با علاقه، درست مثل این که با يك وسیله تفریح رو برو شده‌اند، استقبال می‌کنند. در اینجا مجبور می‌شود با ناراحتی و علی‌رغم میلش به صحبت کردن با سایرین به پردازد و در نتیجه کمی از وقتش گرفته می‌شود. بعد وارد يك خانه متروك و خالی از سکنه می‌شود. در این جا توفان شدیدی در می‌گیرد



واجباً کمی استراحت می‌کند.

« در این مرحله از « سفر » است که مریل در وجودش احساس بزرگی از صلح، آرامش و صفا می‌کند. در عین حال احساس می‌کند که بهر طریقی شده باید به سفرش ادامه دهد. درست مانند این که قدرت خارجی و غیر قابل توصیفی او را وادار باین می‌کند که خودش را در انجام کاری که شروع کرده است، امتحان کند.

بعد از پایان توفان، دردسر و گرفتاری واقعی آغاز می‌شود. برای رسیدن باستخر بعدی باید از شاهراهی که دارای شش خط اتومبیل‌رواست عبور کند. عبور و مرور روی جاده وحشتناک است و اتومبیلها با سرعت سرسام‌آوری در حال حرکت هستند، «تدمریل» زندگیش را بخطر میاندازد و از جلوی اتومبیل‌هایی که سعی میکنند با ولطمه‌ای نزنند میگذرد، رانندگان اتومبیل تصور می‌کنند که بادیوانه‌ای سروکار پیدا کرده‌اند و حتی يك نفر بطرف او يك بطری خالی آبجو پرتاب می‌کند.

«بعد از شاهراه، تدمریل با مردمی برخورد می‌کند که طرز رفتاری بسیار بد و خشن دارند. در استخرهای بعدی متوجه می‌شود که مردم پشت سر او حرف‌های ناخوش‌آیندی زمزمه می‌کنند. دقیقاً متوجه صحبت‌های آنها نمی‌شود و چیزی نمی‌فهمد. دقیقاً نمی‌تواند بفهمد که چه اتفاقی در حال وقوع است و در نتیجه دچار این تردید می‌شود که حافظه‌اش را از دست داده است.

«وقتی باستخر ما قبل آخر می‌رسد که، بیکی از معشوقه‌های قدیمی‌اش تعلق دارد، با سردی فراوانی از طرف او روبرو می‌شود. وقتی تقاضای مشروب می‌کند، همه از دادن مشروب به او خودداری می‌کنند و بعد هم او را از خانه بیرون می‌کنند. در اینجا است که متوجه می‌شود این دوره باید بدترین دوره زندگیش باشد و قادر نیست چیزی بخاطر بیاورد. همینقدر میدانند که باید چیزهای دردناکی وجود داشته باشد که از مغز او پاک شده‌اند.

«بطرف آخرین استخر که بزرگترین استخر عمومی «وست‌وود» است پیش می‌رود. خسته و ناتوان به استخر می‌رسد و دیگر رمقی در بدن ندارد. شنا کردنش دیگر فاقد شکل و ضرب سابق است. از میان يك عده پسر و دختر که دائماً او را مسخره می‌کنند و بد رفتاری را به نهایت می‌رسانند، می‌گذرد و در پشت صخره‌های بزرگ اطراف استخر از دیده‌ها ناپدید می‌شود.

«ازورای درختان چشمش بخانه‌اش می‌افتد و در خودش احساس يك نوع رضایت خاطر می‌کند که چطور توانسته از عهده انجام اینکار بر آید. ولی محل اقامت او بصورت خانه متروکی در آمده. باغچه‌خانه پوشیده شده از علف‌های هرزه و بزرگ. درگاراژ ازجا کنده شده. در دیگری را توفان با شدت زیادی بزمین انداخته است. از پنجره‌ای بدرون خانه‌اش نگاه می‌کند. منزلش دیگر قابل سکونت نیست، کلیه افراد خانواده‌اش ناپدید شده‌اند. این‌جا پایان رویا های تدمریل است که در واقع رؤیای خاص مرد آمریکائی است. از خانه و فامیلش دیگر چیزی باقی نمانده بجز يك چیز: کابوس»

فرانك پری دوست ندارد راجع بفیلمش صحبت کند، تصور نمی‌کند که بتواند با کلمات آنچه را که سعی کرده با تصاویر تعریف کند، توضیح بدهد و تشریح کند. ترجیح می‌دهد که همسرش الئونور که وادارش کرده فیلم را از طریق ماشین تحریر صحنه بصحنه بسازد،

در این مورد توضیح بدهد

پری برای صحبت کردن درباره سینما بطور اعم خیلی بیشتر
علاقه نشان میدهد، ترجیح میدهد که موقعیتش را در مقابل يك نوع
اجتماع آمریکائی مشخص کند.

بالبختی که زیرسبیل های مشکسی اش نمایان می شود
میگوید: « من در «کانکتیکات» بزرگ شده ام. همیشه از این روش
زندگی کردن و از این اجتماع محافظه کار با تمام قدرتم متنفر بوده ام.
هدف اصلی من در این فیلم حمله شدید و خشونت آمیزی است نسبت
باین زندگی و اجتماع ثروتمند و اشرافی. تنها ناراحتی که دارم
اینست که از منازل این مردم برای ساختن فیلم استفاده کرده ام ولی
دینم را با ناراحتی و اندوهی که در تمام مدت جوانی ام از اینها
داشته ام ادامی کنم.

« برت لئوکستر هنرپیشه اول فیلم بسادگی تمام، مرد
خارق العاده ای است. این اولین باریست که من یکی از هنرپیشه
های بزرگ هالیوود را رهبری میکنم و باید بگویم که در این زمینه
دچار گرفتاری نشده ام. « برت » يك حرفه ای کامل است و همیشه
برای همکاری آماده است. و بحرف خودش که میگوید این بهترین
فیلمی است که بازی کرده ایمان فراوان دارد. برای اثبات این حرف
کافیست که بگویم چند ماه وقتش را صرف یاد گرفتن شنا کرد. در
پنجاه و سه سالگی شنا کردن را مانند يك قهرمان شنا یاد گرفت.
تصور می کنم هیچ کس بجز او نمی تواند شخصیت فیلم را روی پرده جان
دهد. آمریکائی تر از چهره برک لئوکستر نمیتوان پیدا کرد. این
چیزی که من میخواهم در فیلم تعریف کنم يك مسئله خاص آمریکائی
است، برای درك این مسئله کافیست که چند هفته ای را در شهر
«کانکتیکات» زندگی کنید تا بدانید آنچه که اروپائی ها راجع به ما
آمریکائیها میگویند وحشتناك و حقیقی است. خلاء بزرگی که در
اطراف زندگی ما وجود دارد باعث می شود که ما تمام بعد از ظهر-
هایمان را بیهوده و اراکانه استخرها و در دریائی ازالکل بگذرانیم.
این داستان و مسئله من است »

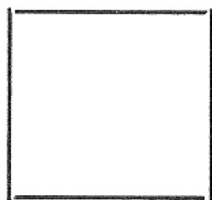
■ حرفهای فرانك پری در حال تمام شدن است از جایش
بلند می شود و بعد بدون مقدمه، درست مثل اینکه از خودش سؤال
می کند. میگوید: « چه کسی گفته است که بارنگ نمی توان فیلم
جدی ساخت؟

من فیلم جدی میسازم که در حال رنگی هم هست. رنگ بسیار
چیز زیباییست. البته نه فیلم رنگی به طریق آنتونیونی. بلکه
بطریقه ژاپنی - رنگ پریده و بی رنگ... »

مصاحبه و عکس ها از: دوئیلیو پائوتلی

ترجمه: هوشنگ بهارلو

چشم انداز يك ذهن



ریشه کن شدن را تنها بعنوان آخرین ملجاء برای موجودیت کارمورد علاقه اش لازم می داند، بنظر می رسد که پولانسکی از غربت مدام خویش خوشنود است و آنچنان کوچکش می گیرد که گویی با آن سرشوخی دارد. باید او را در حین مصاحبه میدیدید که چگونه با روحیه ای زنده از يك زبان بزبان دیگر پناه می برد و لهجه ای را جانشین لهجه دیگر می کرد و یا يك اصطلاح فنی انگلیسی را با چند لغت ساختگی لهستانی چاشنی می زد و در عین حال بخشکی قواعد صرف و نحو فرانسه ایراد می گرفت. در مصاحبه ای که اکنون می خوانید، پیش از هرچیز سعی شده است که حالت خاص زبان نرم و شکل انعطاف پذیر تفکر پولانسکی حفظ شود و شوخی های او و فرارهایش از دام های قراردادی مصاحبه به کمک قیافه گرفتن، از این شاخه به آن شاخه پریدن و متلك گفتن و گنگ حرف زدن نشان داده شود.

● زمان حاضر که سرعت ابتدا «فرشتگان می افتند» و سپس «تنفر» یعنی دو قطب آثار شاعرانه رومن پولانسکی را بما عرضه میدارد بدون شك با حالتی نیمه مصنوعی دعوتیمان میکنند که راه رفته مؤلف را ارزیابی کنیم. ده سال بین فیلم کوتاه، بسیار لهستانی، بمعنای تصویری — Borowczyk کلمه، و فیلم بلندوسفید سیاه بمعنای واقعی انگلیسی فاصله است. ده سال همراه با استعدادی فوق العاده برای اقتباس. در اینمدت فیلمهائی ساخته شده: «چاقو در آب» و «آمستردام»، داستان فرعی «زیباترین کلاه برداران» و سپس فیلم انگلیسی دیگری بنام «کوچه بن بست». این روزها پولانسکی خود را برای فیلم برداری يك داستان ترسناك آماده می کند. آیا او آخرین سینماگر مهم جهانی خواهد بود — نسلی که همه چیزش ما را باین اعتقاد می کشاند که در راه يك تحول است؟ — بهر حال برخلاف سینماگری همچون تروفو که



با ملاحظه‌ی همه‌ی مطالب درخواست کنید یافت که این تصویری از صورت يك هنرمند است تا مصاحبه‌ای با او. شما خواهید دید که چگونه مؤلف دوست دارد فکر خود، تخیل خود و میشود گفت عدم مسؤولیت خلاق خود را که پشت شوخی‌ها، قهقهه‌ها و یا مخالفت‌ها، سخت‌گیری‌ها و هوشی کاملاً استثنائی پنهان است، بشما عرضه کند، اینهمه را که کلیه فیلم‌هایش و بخصوص فیلم « تنفر » دلیل قاطعی بر وجودشان است.

باین دلیل است که شعر سینمایی پولانسکی بیشتر از حیل‌های او ساخته شده تا رهائی‌ها و گریزهای ذهنیش. شکل‌هایش که زاده محاسبه و دقت کامل هستند تمایلی به فوران، لبریزی و گرایش به احساساتی بودن و حتی اخلاق ندارند. مثلاً توجه کنید که طرح 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 در همه حال بی طرف است. تصویر ذهنی Epinal (شهر خیالی که تصورات مذهبی در آن ساخته میشود) بدینگونه عمقی بدست می‌آورد که بدروغ طبیعی می‌نماید و جذابیتی را کسب می‌کند که کهنگی ساختگی دارد و ظرافت را می‌یابد که می‌توان حتی در خامی طرح‌ها نیز آشکارا دیدش، و همه‌ی اینها بیننده را به شناختن دنیائی می‌کشاند که بکلی خیالی است، و در مقابل، بیننده را به خواب و خیال وامیدارد.

فیلم‌های پولانسکی اشیاء اند. بیائید دریابیم که چگونه اتفاق و انتقاد را بسخره می‌کشند. بطور ساده باید گفت که لازم است برای این کار فقط فیلم‌های او را تهیه کرد، و ارسی نمود

و دید. مهارتی استادانه کمال را در ساختن آنها قرار داده و مؤلف بدون تواضعی ساختگی می‌تواند در باره فیلم « تنفر ». مثل نجاری درباره‌ی قفسه‌ای که ساخته، بگوید: « کاملاً خوب ساخته شده است. »

هیچ چیز نمی‌تواند ناقدین را بیشتر از اطمینان يك مؤلف بکارخوش خشمگین سازد. لکن در هر حال 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 يك شخصیت فیلم بالا می‌رود، شیئی با بیننده در منازعه است و خود را جان‌نشین او می‌سازد. از این لحظه اطمینان رخت برمی‌بندد و طوفان پا بمیدان می‌گذارد. آدم باید به اشیاء پولانسکی اطمینان نکند.

ژان - آندره - فیسکی

چشم انداز يك ذهن

خبري از وضع محصلين اين مدرسه ندارم اما وقتي من در آن جا تحصيل مي‌کردم اگر كسي علاقه زيادي بساختن فيلم اضافي داشت ، مدرسه بدون دخالت دادن آن در برنامه درس ، تهيه اش بعهده مي‌گرفت و اگر داستان فيلم از طرف مقامات مدرسه جالب توجه تشخيص داده ميشد، محصل ميتوانست آنرا بسازد .
نتيجه اينكه بعضي از شاگردان بجاي سه فيلمي كه لازم بود در مدت پنج سال تحصيلشان بسازند ، موفق ميشدند چهار يا پنج فيلم تهيه كنند . و من يكي از آنها بودم .

س - اين مدرسه بايد تاحدي معادل Idhec (موسسه مطالعات عاليه سينمائي فرانسه) باشد.

پولانسكي - البته با حفظ تناسب !
فعاليت مدرسه‌ي ما بپاي Idhec نميرسد اما محصلين در آنجا فيلم هم ميساختند و در واقع هنوز هم ميسازند .

س - فعاليتهاي Idhec بالاتر از فيلم سازيست .

پولانسكي - اين را من نميتوانم

س - آيا «فرشتگان مي‌افتند» اولين فيلم شماست ؟

پولانسكي - نه . اين فيلم بعد از «دومرد و يك گنج» (كه البته نامش آنطور كه نويسندگان مجله «كائيد» نوشته‌اند «گنج» نيست) ساخته شده .
فيلم‌هاي بعد از «فرشتگان مي‌افتند» عبارتند از :

«چاق و لاغر» ، «پستان داران» ، «چاقو در آب» ، «زيباترين كلاهبرداران» (ونه «كلاهبرداران» ، آنطور كه در مجله‌ي «كائيد» نوشته‌اند) ، بعد «تنفر» و «كوچه بن بست» (ونه «آن كوچه‌ي بن بست») .

س - آيا «فرشتگان مي‌افتند» كار عملي شما براي گرفتن مدرك فارغ التحصيلي نبود ؟

پولانسكي - بله ، اما قبلا هم بهمان صورت «دومرد و يك گنج» را ساخته بودم كه در واقع يك فيلم تحصيلي نيست ، بلكه بوسيله مدرسه سينمائي كه در آن تحصيل مي‌کردم تهيه شده است . الان

چشم انداز يك ذهن

س- بنظر ميرسد كه فيلم «فرشتگان مي افتند» با وسايل فني مجهزي ساخته شده است. آيا مدرسه اين وسايل را براي شما فراهم كرد؟

پولانسكي- بله، فقط مدرسه.

س- آيا بخاطر علاقه يادلايل مادي است كه شما خارج از لهستان فيلم مي سازيد؟ و آيا دلتان ميخواهد كه بارديگر آنجا كار كنيد؟

پولانسكي- ميدانيد، من هيچوقت نقشه نمي كشم. من فيلم ميسازم. بعبارت ديگر من كاري را مي كنم كه علاقه دارم. وقتي براي اسكي ميروم، هميشه كوهستاني را انتخاب مي كنم كه دوست دارم و در آن كوه، سرشيبهاي را كه مي پسندم. و بخودم نمي گويم: سه روز ديگر به Courcheval و يا Vald'Isère خواهم رفت. نه، من نميدانم تا سه روز ديگر كجا را انتخاب خواهم كرد. در مورد فيلم هم همينطور است. ممكن است روزي در لهستان فيلم بسازم. روابط من با لهستان عالي است و لهستاني ها خوشحال خواهند شد كه من بار ديگر در آنجا

قضاوت كنم بهر حال، ما نشريه ساليانه اي كه اسم و آدرس محصلين سالهاي قبل را داشته باشد، نداشتهيم ... و مدت تحصيل طولاني تر بود، يعني ۵ سال. و محصلين فيلم هم ميساختند. تدوين فيلم هم مي كردند (در واقع مدت زيادي به تحصيل كار تدوين مشغول بودند) و كارهاي ديگري كه در فيلم سازي پيش مي آيد. مادو اطاق نمايش فيلم داشتيم. اطاق اول كه اطاق تهيه بود براي ديدن فيلم هاي تدوين نشده بكار مي رفت و عمليات تطبيق صدا با تصوير و كارهاي فني در آن انجام ميشد.

اطاق رومي فقط به نمايش فيلم هائي اختصاص داشت كه شاگردان براي مطالعه احتياج داشتند. در اين مدرسه وقتي كسي فيلمي را احتياج دارد، آنرا مي خواهد. هر شاگري مي تواند فيلم بخواهد. مثلاً من احتياج به فيلم «عصر طلائي» دارم، يك تقاضا نامه كتبي را پي مي كنم و در عرض سه روز فيلم در اختيار من قرار مي گيرد. بنظر من، اين روش كاملاً عملي است.



● چاقو در آب (زیگمونت مالانویچ)

از حالات غیرعادی را نشان بدهم و لاغیر. بنابراین باید فیلم راجائی میساختم که این نوع حالات غیرعادی وجود دارد. س- آیا به ساختن فیلم در آمریکا فکر کرده اید؟

پولانسکی - پیشنهاداتی در این مورد بمن شده است... اما پذیرفتن آنها نوعی مخاطره است. در آمریکا تهیه کننده در همه چیز دخالت می کند. مثلاً در مورد داستان فیلم، همه چیز از قبل پیش بینی شده است. واقعاً همه چیز. مثلاً هر جمله با کلمات «دوربین باز میشود» آغاز میشود. آخر چرا؟ شاید من بخواهم بجای ظهور تدریجی تصویر، آنرا با بارش یکباره روی پرده نشان بدهم. نه، همه ی این چیزها از قبل مرا آزار می دهد. من ترجیح میدهم با داستان و فکرهای خودم کار کنم. س- برنامه ای برای تهیه فیلم در فرانسه ندارید؟

پولانسکی - من برای کشورها برنامه نمی چینم. اگر فکری داشته باشم که مناسب فرانسه باشد، آنرا در فرانسه

فیلم بسازم، چرا که «چاقو در آب» فیلم فوقی بوده است و احتمالاً اکنون آنها استعداد مرا باور کرده اند. اما، ساختن فیلم در لندن کار بسیار جالبی است. بخصوص این روزها که لندن برای سینمای اروپائی نوعی مرکزیت پیدا کرده است و وسایل فنی هم در اینجا بهتر از هر جای دیگر پیدا میشود. و هنرپیشه... هیچ کجا هنرپیشگانی مثل انگلیسی ها پیدا نخواهید کرد. و بعلاوه در هر کجا نمی توان هر موضوعی را فیلم کرد. بعضی از موضوع ها برای بعضی از کشور مناسب ترند. مثلاً «تنفر» دارای یک موضوع لهستانی نیست. طبیعت فیلم اینطور است با اوضاع لهستان جور در نمی آید. منظورم این نیست که در لهستان مریض های عصبی وجود ندارند، اما بدون شك تعداد آنها خیلی کمتر است و در هر حال مسئله ی امراض عصبی بدین صورت بیان نمیشود علت چیست؟ شاید باین خاطر که تنهائی در لهستان کمتر از دیگر نقاط اروپاست بهر حال من میخواستم یک نوع بخصوص

چشم انداز يك ذهن

فیلم خواهم 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 کاملاً به فرانسه بخورد، با اشتیاق آنرا در فرانسه فیلم خواهم کرد و نه جای دیگر. میدانید، این روزها، همه کس راجع به همه جافیلیم میسازد. و تشریح اینکه چرا کسی فیلمی را اینجا برمی دارد و آنجا نمی سازد بسیار مشکل شده است. فیلم سازهای خودتان را در نظر بگیرید؛ **گودار** دارد درسوئد فیلم میسازد. **رنه** هم همانجا مشغول است و **تروفودر** انگلستان.. سینما واقعاً يك صنعت جهانی شده است. حکایت معماری است که می خواهد پلی بسازد. مردم از او نمی پرسند چرا این پل را در یوگسلاوی میسازد. او این کار را در یوگسلاوی میکند برای اینکه يك عده دلایل معین و گوناگون وجود پل را در آنجا ایجاب

می کند.

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

پولانسکی - بله کاملاً میدانم. اما نمیدانم این مسئله چه چیزی را حل می کند. من فقط میدانم که دو چیز در من هست. از يك طرف من آدمی هستم احساساتی، و عجیب و غریب و از طرف دیگر سخت گیر و دقیق، و وقتی فیلمی را میسازم خودم را بشدت تحت يك نظم معین می- کشم. افکار بسیار زیادی از مخیله من میگذرد و من خودم را مجبور میکنم که بخاطر آن نظم و ترتیب کنارشان بگذارم، همین نکته برای آنچه که پیش از کار سینما می کردم جوابی ست. وقتی طراحی می کردم، نقاشی می کردم و غیره.. آنچه که می ساختم خیلی خشک و سخت بود. وقتی «دومرد و يك گنج» را ساختم نهایت سعیم را کردم که خود را در شکلی نگاهدارم که فکر می کردم برای فیلم



● تنفر (کاترین دووو)

که «فرشتگان می افتند» بیشتر بطبیعت من نزدیک است تا به نظمی که به آن معتقدم و نیز بیشتر به آنچه نزدیک است که می خواهم در سینما ببینم و نه آنچه می خواهم بسازم.

بهر حال من سینما را دوست دارم. دوست دارم فیلم های ترسناک و وسترن ببینم. دلم می خواهد بترسم، بخندم، گریه کنم و تکان بخورم. هرچیز دیدنی را دوست دارم حتی معجزه و شعبده بازی را اما هرچه را که تحسین می کنم نمی سازم. از آنجا که حس می کنم خودم را باید تحت یک نظم معین بکشم، چیزی را می سازم که با آنچه دوست دارم ببینم تفاوت دارد.

لذا: می شود گفت که «چاقو در آب» بیشتر فیلمی است که دوست دارم بسازم و خود را مجبور بساختن آن کرده ام و «تنفر» بیشتر در کفه ای آن فیلم هائی قرار دارد که دوست دارم ببینم. البته آشکار است که در ساختن این فیلم هم مجبور بودم نظم و ترتیبی را رعایت کنم. چرا که بهیچ وجه نمی خواستم کارم، حتی بصورت

کوتاه مناسب است. یعنی فیلمی بسازم بدون گفتگو. چرا که اعتقاد دارم جای گفتگو در فیلم کوتاه نیست و اگر دیگران این کار را می کنند صرفاً کار غیر عادی و غلطی است. در واقع وقتی کلامی را در یک فیلم کوتاه می شنوید، توقع دیدن یک فیلم بلند در شما بوجود می آید و در حقیقت شما انتظار خواهید داشت که فیلم بیش از بیست دقیقه ی 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 یک شکل معین میکند، علاقه ای برای آزاد شدن از آن در او بوجود می آید که خود بخود آزمون محدودیت دیگر است. من علاقه پیدا کردم که در فیلم هایم گفتگو را اضافه کنم و تا جایی که می خواهم.. در عین حال، طبیعت عمیق من که کاملاً غیر عادی است اقتضای کند که گهگاه بآن آزادی بدهم. باین خاطر است

چشم انداز يك ذهن

جزئی، فیلمی ترسناك از آب در بیاید .
همچنین عادی است اگر باین وسوسه
دچار شوم که فیلم‌هایی بسازم که دوست دارم
ببینم. وقتی آدم چیزی را می بیند که بسیار
دوست دارد، لزوماً تمایل پیدا میکند که
آنها 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، اگر چه تصمیم خودم
را گرفته‌ام اما آن نظم و ترتیب که گفتم
مرا کاملاً فلج خواهد کرد و دیگر نخواهم
دانست که چه باید بکنم .

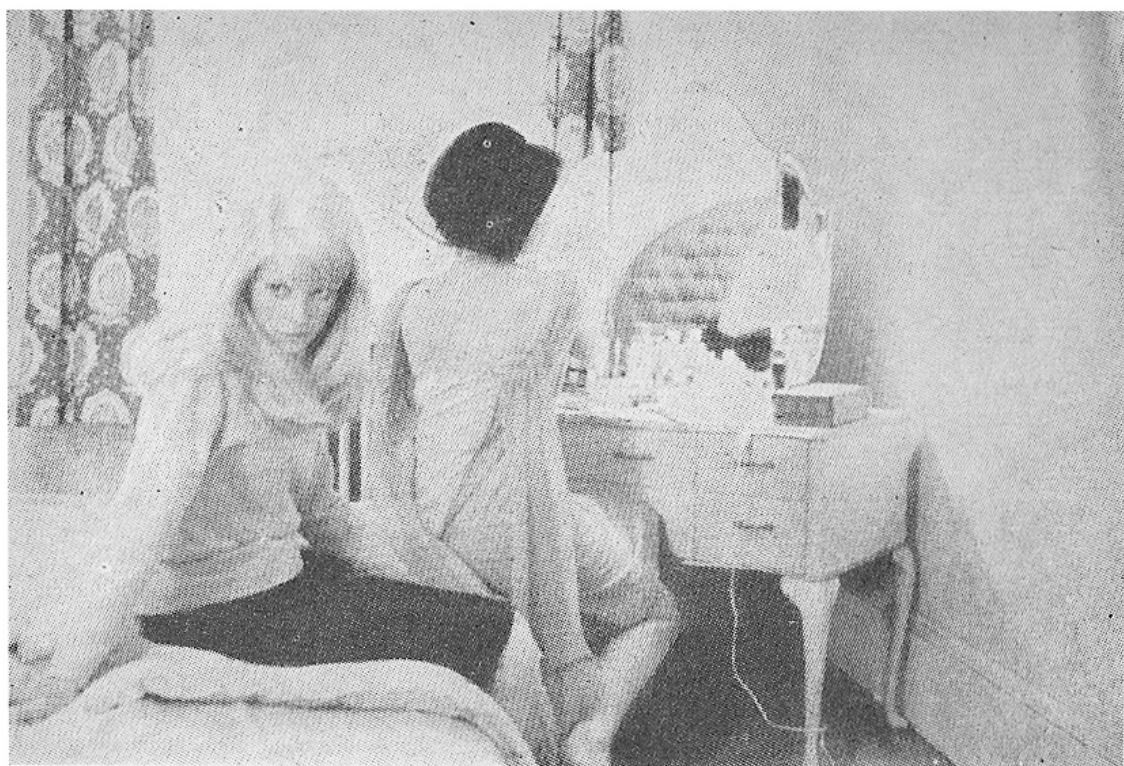
س - نقطه‌ی مشترك بين «فرشتگان
می‌افتند» و « تنفر » شاید دنیای بسته‌ای
باشد که شخصیت‌های فیلم در آن بسر می‌برند
و صحنه‌ی بسته‌ای که در آن چیزهایی وجود
دارد که از نظر فیلم ...،

یولانسکی - این بهمان چیزی شبیه
است که در سینما دوست دارم؛ یعنی محیط
و فضا. 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
و خفه وجود داشت ... و از فیلم‌هایی مثل
« پایان هفته‌ی گمشده » و « سوخته در بازی »
خوشم می‌آمد. مخصوصاً از « سوخته در بازی »
فیلمی که بناحق تحقیر شد و من آنرا باشکوه
و خیال‌پرور می‌دانم . فیلمی با فضائی که
کمی مصنوعی بود، فضای کارگاه .. فیلمی
که « سینما » بود .. البته همه‌ی اینها بعداً
مبتدل شد ، اما مرا به دنیائی افسانه‌ای
برد و علتش مختصراً این بود که واقعیت
نداشت. دنیائی بود که از نو خلق شده
بود .

بنا بر این مسئله‌ای که راجع بآن
صحبت میکنید اولین علتش شاید همین
باشد. بعد خدای من ... گذاشتم کمی هم
راهنمای من ... بگذارید بگویم گزینه
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 (کترین دو نوو - ایوون فورنو)

مختلف را در آن فیلم حذف کردم .
بالاخره تنها سه شخصیت باقی ماند. و
در فیلمبرداری نهائی حتی رهگذری هم
وجود نداشت.

س - بنظر ما می رسد که «فرشتگان
می افتند» لهستانی ترین فیلم شماست ،
در مرحله اول بخاطر مضمون ، اوضاع
ناخوش و نیز رنگ ها ، و جهات بصری
فیلم که بعضی از شکل های فیلم های نقاشی
لهستانی را بخاطرمان می آورد.

پولانسکی - این حقیقت را از این
نظر می پذیرم که کوشیده ام فلاش بازگشت
های بگذاشته 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 می دادند 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 - و فیلم خود بر اساس تنهائی

العاده واقعی است که در آن چیزی وجود
دارد که با واقعیت جور در نمی آید .
این چیزی است که فضا را بوجود می آورد.
چرا که وقتی همه چیز بحساب آمده باشد ،
فضا با استفاده از وسایل نسبتاً ساده ای
خلق میشود ، بدون شك این فضا را با وروز
يك مكس بهتر میشود خلق کرد تا با بسیج
يك دوجین حیوان غول پیکر .

س - بنظر می رسد که «چاقو در آب»
دنیای بازتری را ارائه میدهد ، آنچه
آرامش را برهم می زند چیزی است که
تماشاچی حس می کند در فکر شخصیت های
فیلم جریان دارد ...

پولانسکی - بله . سعی من بر این
بوده . اما گاه شك می کنم که مبادا
این فیلم برای من بیش از حد
واقعی باشد . بهر حال چه شخصیت ها
در فضا های بسته باشند و چه نباشند ، آدم
همیشه می تواند نبودن آرامش را خلق کند.
وسایل ممکن دیگری هم وجود دارد .
ابر ، باران ، تنهائی ... بهر حال من
آزادانه تا آنجا که می خواستم عوامل

چشم انداز يك ذهن

بود ...

پولانسکی - از يك نظر بله . و کمی به « تنفر » شباهت داشت ، چرا که این فیلم مطالعه‌ی تنها يك فرد است . زنی که در حرکت بود ، آن پیرزن را میگویم . او در زندگی واقعی هم در حرکت بود . من او را در آسایشگاه سالخوردهگان یافتم . نود یا نود و دو سال داشت . خوب یادم نیست ، اما او پیرپیر بود .. آنقدر پیر که دیگر آرزویی نداشت و وقتی حق الزحمه‌اش را باو دادیم دیدیم که دیگر پول برایش مفهومی ندارد . يك روز از او پرسیدم که می‌خواهد با آن پول‌ها چه کند . فکر کرد و عاقبت گفت که با آن شکر خواهد خرید . باو گفتم ، « اما با این پول خیلی بیشتر از شکر میشود 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 هم در حرکت بود . چرا که آدم بخودش میگفت در آن آسایشگاه به اینها شکر کافی برای

قهوه نمی‌دهند . وحش‌ها ! ..

بهر حال ، پیرزن وقتی با ما بود شکر داشت . آرواره‌هایش بشدت می‌لرزید ، برای اینکه در فیلم بازی‌کند لازم بود وسیله‌ای پیدا می‌کردیم ، چرا که نمیشد او را تشویق کرد که نلرزد . و البته خودش هم نمی‌دانست که میلرزد . بالاخره بفکر شکلات افتادم ، شکلات می‌توانست در عضلات او تنشی ایجاد کند و بدین ترتیب لرزش آرواره‌هایش متوقف شد . اما نتیجه این شد که مرتب باید باو شکلات می‌دادیم و در آخر فیلم برداری پیرزن از این گریه می‌کرد که دیگر کسی باو شکلات نخواهد داد .

بهر حال او يك فرد بود ، آن پیرزن را می‌گویم . او زندگی کرده بود ، بدون شك قبلا عشاقی داشت ... بالاخره باید در زندگی شادی ، عشق و مرگ وجود داشته باشد ... نگاه کردن باین صورت به مردم ... صورت‌هائی مثل چوب ، چوب کهنه و گفتن اینکه دیگر پشت این چهره‌ها چیزی نیست خیلی دردآور است .

اما چیزی وجود داشته است و خاطره باز می گردد... بهمین دلیل پیرزن گهگاه چیزی را بخاطر می آورد . خاطرات بر می گشتند اما چیزی از شان دستگیر آدم نمیشد . پیرزن لباس را می دید و چیزی بخود می گفت . بعد راجع به روس ها حرف می زد که در سال هزار و هشتصد و اندی آمده بودند ، اما آنچه که می گفت نه آغازی داشت و نه پایانی . تکه های کوچک زندگیش که هیچ مفصلی نداشتند ، اما همه ی اینها مرا بشدت تکان می داد ، چرا که او درست همان شخصیتی بود که باید در فیلم نشان داده میشد . و او همیشه نشسته بود ، افسرده و بی حرف...

س - آیا فضای بدبینانه ی فیلم ، (و نیز فیلم « چاقو در آب ») نیز که بر پایه ی هزل و طنز بوجود می آمد ، خیلی لهستانی نبود؟

پولانسکی - ممکن است درست یگوئید... اما من نمی توانم در این باره حرفی بزنم . من تنها یک فیلم سازم ، منتقد و جامعه شناس نیستم . و آنچه می خواهم ساختن افکاریست که که در ذهن دارم بطور طبیعی . درست همانقدر طبیعی که یک نفر اگر رقص باشد خواهد رقصید و یا اگر اهل عشق و عاشقی باشد ، عشق خواهد ورزید . من می سازم و از خودم نمی پرسم چرا . من نمیتوانم در عین حال هم بسازم و هم دلیل ساختنم را پیدا کنم . اگر چیزی را می سازم بآن دلیل است که فکر می کنم کار درست ، ساختن آنست . خلبانی که از پاریس به لندن پرواز می کند اعمالی را انجام میدهد که فکر می کند برای پرواز از پاریس به لندن لازم و صحیح است ، اینکه از میان ابرها برود ، بالای آنها پرواز کند و یا پائین آنها . او تصمیمش را بر پایه آن چیزهایی می گیرد که فکر می کند

صحیح است . اما در همان لحظه کارش را تجزیه و تحلیل و تشریح نمی کند . این گزینه است که عمل میکنند .

س - باید بگوئیم ، هدف ما این نیست که وادارتان کنیم از چراها و چگونگیها حرف بزنید . خیلی ساده شما و کارتتان مورد توجه ما هستید ، پس ما سؤالاتی می کنیم که بتواند در شما جواب هایی یا واکنش هایی را برانگیزد ، نتیجه ، هر چه که باشد ، جالب توجه است .

پولانسکی - پس چیزی برای من جز افزودن بآنچه که گفتم باقی نمی ماند . این عکس العمل من بوده است .

س - اگر همه کسانی که در سینما کار میکنند از چراها و چگونگیهای کارشان خبر داشتند ، دیگر قادر نبودند فیلم بسازند .

پولانسکی - بله . مثل نقاشی ست... شما مرتباً بخودتان نمی گوئید چه رنگی را استعمال کنم؟ کجا؟ و چرا؟... بخود نمی گوئید: من یک کمونیست هستم ، پس باید رنگ سرخ بکار ببرم ..

س - و از طرف دیگر ، وقتی آدم حرفی را می زند ، لزوماً این حرف بآنچه که می کند رابطه دارد . حتی اگر بکلی پرت باشد باز هم رابطه وجود دارد .

پولانسکی - درست است.. هر یک از ما عقیده ای داریم و فلسفه ای ، حتی اگر خودمان بآن واقف نباشیم . بعد ، هر چه که آدم میکند رابطه ای دارد بآنچه که حس می کند . هنگامیکه موسی بچه بود جلوش طلا و ذغال درخشان گرفتند... خاطرتان هست؟ خوب اودستش را بسوی طلا برد ، این مربوط بچیزی میشد ، بهوشش ، به روحش ، بآنچه که بود... و آنها شادان دست موسی را بطرف ذغال بردند . و اگر کسی نباشد که گاه گاه دستتان را هدایت کند ، چه بسا که کلاه سرتان برود...

چشم انداز يك ذهن

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. و متعادل بودن یعنی جزو آنها بودن!

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

پولانسکی - همه چیزشان اصیل است. تضمین می‌کنم. اما «تنفر» را با همکاری براک Brach و «چاقو...» را با همکاری اسکولیموفسکی skolimowski نوشتم. من از اسکولیموفسکی خوشم می‌آید. اما مردم عموماً بسختی او را تحمل می‌کنند. آواز خودش مطمئن است، مغرور و برخوردی رفتار می‌کند. مردم زیاد از این موضوع خوششان نمی‌آید. مردم آدمهای افتاده را دوست دارند. کسانی را که بگویند پاریس یا ورشو را دوست دارند و از این که با مردم این شهر ها زندگی کنند لذت می‌برند .. اما

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

پولانسکی - کاملاً - و دلیل اینکه، من از لحاظ جنسی سرخورده هستم!

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

پولانسکی - 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 به داستانهای دیگری شباهت دارند و اگر آنها را انتخاب نکردم باین خاطر بود که برای من دردآور بودند. پس، مسئله بمن مربوط میشود و نه به آن دختر. من هستم که انتخاب میکنم و بعد .. نمیدانم: بهتر است پیش‌يك روانکاو بروم. اما باید بگویم پیش چند نفری هم رفته‌ام. من سناریوی خودم را بآنها نشان دادم و همه از آن خوششان آمد و بمن گفتند که هیچ احتیاجی به روانکاو ندارم و کاملاً متعادل ...



● بن بست لیونل استاندر - فرانسواز دورلنک - (دونالد پلیزنس)

اسکولیموفسکی و افکار اوست آشنا شوید و آنرا با «بی گناهان دوست داشتنی» مقایسه کنید - و خود آندره ئی یوسکی که دوست من است بمن گفت که اکثر گفتگو هارا اسکولیموفسکی نوشته است.

روشن است که استعداد او خوش آیند اهل سینما نیست، اما از همان ابتدای من مطمئن بودم که او کاری خواهد کرد. چرا که او مرد کار بود. او این کار را کرده است... عاقبت این کار را کرده است و در این زمینه شما باو احتیاج دارید در واقع در همه ی زمینه ها باو احتیاج هست.

در مورد «چاقو...» من ابتداء داستان کوتاهش را نوشتم - چیزی که شما Synopsis میگوئید - و آنرا به جری بوساک نشان دادم که رئیس Kamera Group است - جایی که مونک Munk کار می کرد و من در آن زمان که مکش بودم - او داستان را خواند و بمن گفت که روی آن سناریوئی بسازم. اما من احتیاج به یک نویسنده داشتم، کسی که

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

من او را مدت ها است که می شناسم. خیلی پیش او را شناختم، وقتی که هنوز کاری نکرده بود. و وقتی می گویم هیچ کاری کاملاً یعنی این که هیچ کاری نکرده بود. بعد شروع بشعر ساختن کرد. همه دستش انداختند، اما شعرهایش خیلی خوب بود. موفق شد چند جزوه از شعرهایش را چاپ کند.

بعد به نمایشنامه نویسی پرداخت - که از شعرهایش کمتر خوب بود! بعد با آندره ئی یوسکی Andrezejewski - مؤلف فیلم «خاکستر و الماس» - کار کرد. و با او فیلم «بی گناهان دوست داشتنی» را ساخت. همه اعتقاد دارند که کار آندره ئی یوسکی بر کار او غالب است؛ اما این صحیح نیست. صرفاً بایدین «چاقو در آب» می توانید با مضامینی که خاص

چشم انداز يك 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 قیدش را زده بودم اما **بوساک** بمن گفت «چرا کار را از سر نگیری ؟ دوباره بنویسش و آماده‌اش کن و سعی کن هرچه را که زائد است از تویش درآوری !» و این کل ماجرا بود .

س- سهم **اسکولیموفسکی** بیشتر در پرورش شخصیت‌ها بود یا در نوشتن گفتگوها؟ پولانسکی - هر دو بسهم من شخصیت‌ها بود . همان سه نفر ، او گفتگوها را نوشت و خوب از آب درآمد . چرا که او خیلی مقرراتی و منظم است و در این مورد چیزهای بسیاری را بمن یاد داده است . اومی توانست ساعت‌ها به حذف حروف زائد گفتگوها بپردازد . دقت کنید . می‌گویم حروف... و از همان وقت بود که فهمیدم در **يك** سناریو حروفی مثل

«اه» ... «اوه» ... «خب» و نظایر آن زائد است . اینها وسایل گفتگو نویسان قلابی است که ادعای کنند از زبان متداول مردم در گفتگو تقلید می‌کنند . **يك** سناریوی خوب کاری باین فرهنگ ندارد . **اسکولیموفسکی** مرا واداشت که بشدت در ساختمان کار منظم و دقیق باشم و در همان حال وادارم کرد افکاری را که بنظرم جالب ، درخشان و بشدت خوشمزه می‌آمدند ، به نفع این ساختمان بدور بریزم . ساختمان «چاقو» خیلی سخت بود . باید می‌ساختی و بالایی بردی ، بعد قطعه قطعه‌اش می‌کردی و دوباره این قطعات را بهم وصل می‌کردی . اما کاملاً مطمئنم که اگر کسی آن فرم را بر کار تحمیل نمی‌کرد فیلم چیز چرندی میشد .

س- گفتگوهای فیلم **Walk-over**

از موجزترین و تلویحی‌ترین گفتگوهای است که تاکنون در فیلم‌ها شنیده شده ، در اینجا شخصیت‌های فیلم بطور مستقیم درباره‌ی آنچه که می‌کنند حرف می‌زنند . پولانسکی - البته ، آخر وقتی مردم جز در مصاحبه‌ها مستقیم حرف نمی‌زنند ، چرا آن‌ها

بطور مستقیم حرف بنزند؛ مثلاً شما با دختری هستید که می‌خواهید با او عشق‌بازی کنید. خب، باو خواهی گفت: «بازم می‌خوای چیزی بخوری؟» (و دختر جواب می‌دهد: «نه، چیزی نمی‌خوام.»). بسیار خوب. شما چه کرده‌اید؟ راجع به يك موضوع دیگری حرف زده‌اید.

میشد راجع به هر چیز دیگری حرف زد. چرا که همیشه مردم راجع به يك چیز دیگر حرف می‌زنند.

اما اسکولیموفسکی تنها از راه محاسبه کار نمی‌کند. اودارای حافظه‌ی عجیبی است. اگر قرار باشد کسی علاقه خودش را به سینما رفتن بیان کند، اولین چیزی که بنظر میرسد اینست که بگوید: «می‌خوام امروز عصر برم سینما» اما این درست چیزی است که اسکولیموفسکی را از جا بدرمی‌برد. او عصبانی شده و خواهد گفت: «او هیچوقت اینطور حرف نخواهد زد!» او خواهد گفت: «امشب چی نشون میدن؟» و یا: «فیلم خوب چی هست؟» اسکولیموفسکی بطور ناخود آگاه موجه‌ترین طریقی را که مردم حرف می‌زنند بخاطر می‌سپارد. تمام تفاوت بین يك گفتگو نویس خوب و يك گفتگو نویس بد در همین نکته نهفته است. يك گفتگو نویس خوب مطالب را بخاطر می‌آورد، حال آنکه گفتگو نویس بد چنین نمی‌کند گفتگو نویس بد مطالب را مینویسد و بعد برای آنکه حالت مجاوره‌ای به آن بدهد چند تا «اه...» و «اوه» و «خب» و غیره به آن اضافه می‌کند... اما با این وسایل آدم نمی‌تواند زندگی را دوباره بیا فریاند. راه حل پیچش کوچکی در نظم کلمات یا معانی آنهاست، و حتی میشود از شکستن کلمات در موارد لزوم باین منظور استفاده کرد.

بعلاوه، در زندگی، مردم در مورد کلمات صرفه‌جویی میکنند. فقط یکبار به

حرف زدن مردم دقت کنید. مثلاً می‌پرسند: «آب می‌خواهید یا قهوه؟» جواب آنها این نیست: «قهوه را بیشتر دوست دارم» و یا «بهرتر است بمن قهوه بدهید». جواب آنها این خواهد بود: «قهوه!» همین کافی‌ست. قهوه! و بعلاوه در سؤالی هم که کرده‌ایم باید تغییر کوچکی بدهیم: «ببینم، آب می‌خورید یا قهوه؟». زبان مجاوره درست همین است.

س- آیا بیشتر توجه شما معطوف صحت و واقعیت گفتگوها نیست و آیا در مورد تصاویر باین دقت رفتار می‌کنید؟ پولانسکی- من در مورد صحت همه چیز دقت می‌کنم. هر چقدر که داستانهای من باور نکردنی‌تر باشند، بیشتر حس می‌کنم که باید آنها را بشیوه‌ای واقعی ارائه دهم. این کاری است که در فیلم «تنفر» کردم. و این مشکل‌ترین کار است، چرا که در آغاز، مبتذل‌ترین و احمقانه‌ترین کار محسوب میشود. فیلمی ساخته‌ام با اسم «چرخش نیرو» و می‌خواستم که این فیلم را بسازم. اما ساختن «چرخش نیرو» اساساً بر این پایه قرار داشت: ارائه‌ی داستان بطور موجه و واقعی. و موفق شدم. ساختمش و خوب از آب در آمد، خیلی خوب!.. شما خواهید گفت که تو از هر چیز عظیم، اضافه و لوس خوشتر می‌آید و هر کس می‌توانست داستان را بصورت عجیب و غریب تعریف کند. گفتن این حرف آسان است. فقط من نتوانستم این داستان را بصورتی موجه و با انگیزش روانی صحیح ارائه بدهم، نتیجه اینکه کاری واقعی شده است، و این کار آسانی نیست! و خیلی دلم می‌خواست اگر کس دیگری این داستان را فیلم می‌کرد نتیجه‌اش را می‌دیدم... بعلاوه همه روانکاران فیلم را واقعی یافته‌اند و متعجب شده‌اند. اینهم دلیل دیگری است که بآن مفتخر باشم.

در «چاقو...» واقعیت فرق می‌کرد.

چشم انداز يك ذهن

می بینند، این چیزیست که مردم را ناراضی و برآشفته میکند، برای آنها فیلم خیلی دور می رود.

پولانسکی - کاملاً درست است ! اگر من تمام فیلم را با همان لحن آغاز می ساختم مردم می گفتند که فیلم يك مطالعه روانشناسیست و کاملاً ... با ذهنیت ، با توجه به جزئیات و با احتیاط ساخته شده و **مؤلف** از فلان و بهمان طفره رفته است. اما من نمی خواهم از چیزی طفره بروم.. مردم ممکن است در آن فیلم خسته میشدند، اما بهر حال بآن احترام می گذاشتند. س - شاید نقطه ای اشتراك این فیلم با دیگر فیلم های تخیلی کشاندن بیننده بدنیائی دیگر باشد.

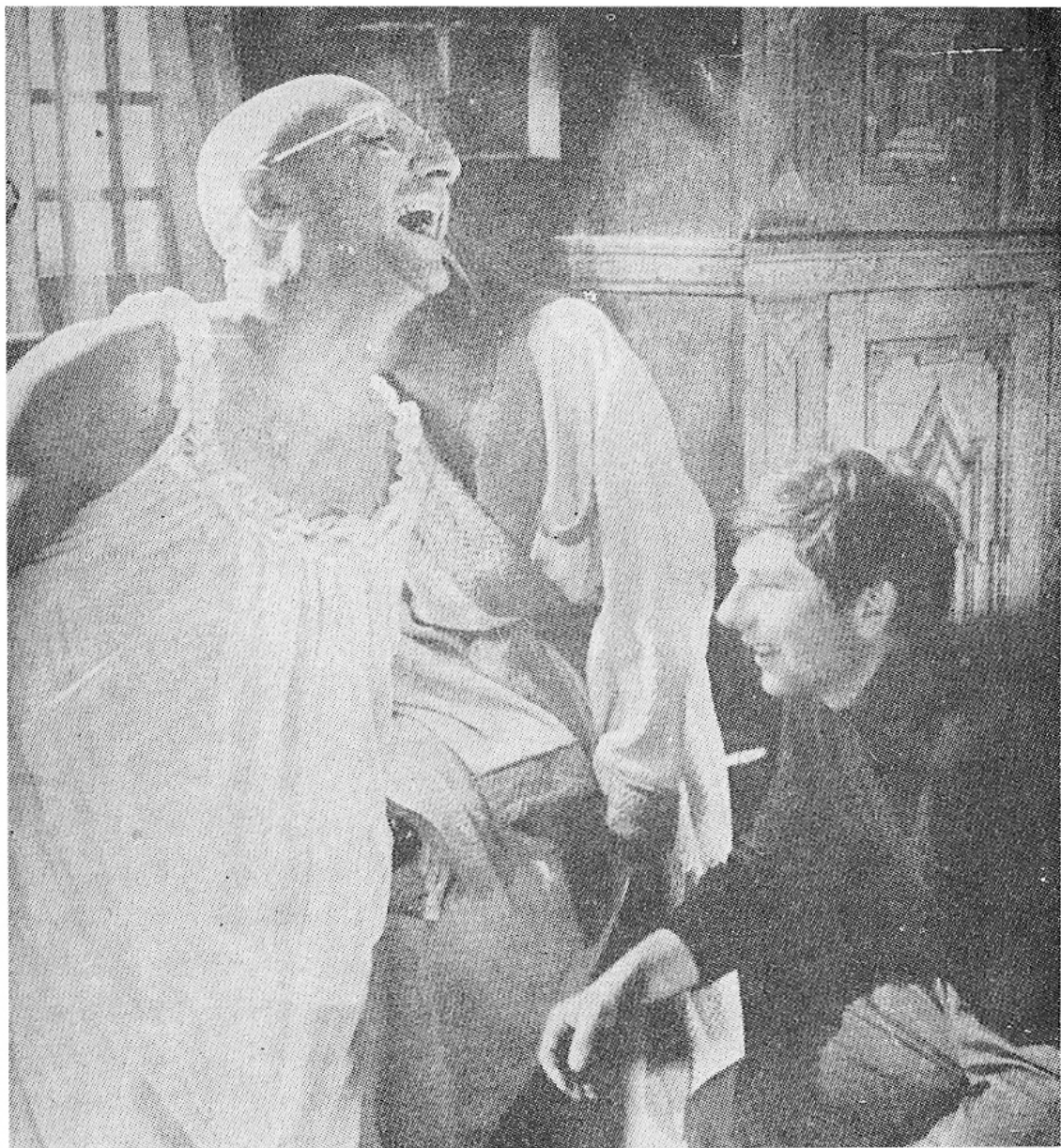
پولانسکی - بله ، آدم وارد چشم انداز دیگری میشود ، چشم انداز يك ذهن .

س - فکر نمی کنید که فیلم شما در نکات کوچکی با فیلم های **هیچكاك** مشترك باشد ؟

پولانسکی - نمیدانم ، قضاوت وظیفه ی من نیست . البته من مثل شما

همه چیز بر پایه ابهام قرار دارد، و تاحدی بر پایه طنز، نوعی نیمه بدبینی نسبت به بشریت. اما انجام این کار آسان است. اگر فیلم را يك تازه کار و یا يك سینماگر تجارتی می ساخت ، فیلم مورد علاقه ی مردم واقع میشد. آنها باز هم می گفتند که فیلم ساده، جزئی و خردمندانه است.. لااقل در مورد « تنفر » این حرف را نمی توانند بزنند و این چیزی است که مرا خوشحال می کند. در « چاقو... » خطر این بود که مردم خسته بشوند. این خطری جدی نیست، معمولی و حتی قابل احترام است. اما در مورد « تنفر » خطر در مضحك از آب درآمدن بود. و این مشکل عظیمی بود، بله، مشکل بزرگی بود، و البته بعضی از منتقدین فرانسوی اظهار عقیده کردند که کار من مضحك است. بیائید بیشتر از این درباره ی آن حرف بزنیم . بهر حال این فیلم بكلی خسته ام کرده است .

س - آنچه مردم را آزار می دهد شكستن لحن است، فیلم با يك روش واقعی آغاز میشود و بعد ناگهان آدم بدنیای ذهنی دختری پرت میشود و خیالات او را



● بن بست (رومن پولانسکی - فرانواز دورلثاک - دونا لدبلی زانس)

سعی نکرده باشم ، چرا که فیلم من با ماجرائی آغاز میشود که او در بعضی از فیلم هایش با آن سر و کار داشته است.

س- چه چیزی را در سینمای تخیلی دوست دارید؟

پولانسکی - من همه فیلم های ترسناک را دوست دارم . مرا مثل دیوانه ها می خوانند . بخصوص فیلم Peeping Tom و «و در چنگ ارواح» و این را خیلی دوست دارم.

س - وجدا از سینمای تخیلی؟

آنقدرها هم شیفته ی کارهای هیچکاک نیستم و بهر حال سعی نکرده ام که مثل او کار کنم ، فیلم من ممکن است شبیه فیلم «روح» باشد ، اما «روح» فیلمی نیست که من خیلی از آن خوشم بیاید . از میان کارهای هیچکاک 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 هیچکاک شباهت داشته باشد ، حتی اگر من در این مورد قصدی نداشته باشم و

چشم انداز یک ذهن

بسیار خوشم می آید ، نه همه کارها ، بلکه اکثر آنها را می گویم ، بخصوص فیلم های «جیب بر» و «ژاندارك».

س - آیا شما جز هانك كمك كس دیگری هم بوده اید و آیا از این کار چیزی آموخته اید ؟

پولانسکی - من بیشتر در ساختن فیلم های کوتاه کار کرده ام و فکر نمی کنم که توانسته باشم كمك کارگردان خوبی بشوم... در مورد یاد گرفتن باید بگویم که همه چیز بآدم درس می دهد. و این ربطی به معلم ندارد و وابسته ی آموزنده است س- 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 - اما اگر دلم بخواهد کلمه apprendre را بکار ببرم چه ؟ این را من دلم می خواهد و اینطور گفتم برای آنکه درست می خواستم که اینطور بگویم. س- کسی حق ندارد. این حق مکتبیون است.

پولانسکی - خیلی چیزها را می بینم. من همه ی فیلم ها را دوست دارم. بدتر از همه فیلم های چرند و شبه روشنفکرانه است. بهتر است بگویم من حرکت را دوست دارم ، مخصوصا از آثار اورسن وولز، کوروساوا، وفلمینی که سه کارگردان محبوب منند خوشم می آید ، بطور دقیق بگویم : «همشهری کین» ، «هفت سامورائی» ، «تخت خون» ، «The Hidden fortress» - عالی ست ۱- و «هشت و نیم» . يك فیلم ژاپونی دیگر هم هست که بشدت مورد علاقه ی من است . من از تماشای آن با دست و پائی خسته بیرون آمدم ؟ فیلم «آتش بردشت» را می گویم ، کار ایشی کاوا . در بین فیلم های فرانسوی من بخصوص به «قربینه داران» که بنظر من بهترین کار گودار است علاقه دارم. چطور منتقدین فرانسوی می توانند این فیلم را ندیده بگیرند ؟ و بعد «تا آخرین نفس» ، «آلفاویل» ، «چهار صد ضرب» ، «ژول و ژیم» و «به پیا نیست تیراندازی کنید» همچنین از کاری که بروسون می کشد

پولانسکی - اما، خیلی عملی ست...
راستش هیچ چیز به مکتبیون تعلق
ندارد.

س - و فیلم بعدی شما چیست ؟
پولانسکی - بعد از «تنفر»، فیلم
«بن بست» را ساخته ام که هنوز نمایش داده
نشده .

س - در همان خط «تنفر» است ؟
پولانسکی - من خطی هم مگر دارم ؟
اگر دارم که بله... مثل اینکه اینشتین گفته است
که خط راستی وجود ندارد. پس، من قبول
می کنم که مال من کاملاً منحنی ست.

س - داستان « بن بست » چیست ؟
پولانسکی - راجع به يك زن و مرد است
باز هم! مرد حدود ۴۵ سال دارد (دونالد
پلی نریس که در فیلم «مراقب» بازی می
کند) و نقش زن را فرانسواز دورلثاک
بازی می کند . آنها در خانه ای در يك
جزیره کوچک زندگی میکنند . در این
ضمن يك تبهكار زخم خورده از راه
میرسد و برای تلفن کردن وارد این خانه
میشود. او بکسی تلفن میکند و قرار میشود
شخص مزبور برای بردن او به آنجا بیاید

و تبهكار زخمی حدود بیست و چهار
ساعت در انتظار این شخص در آن خانه می ماند.
فیلم روابط بین این زوج و میهمان
ناخوانده را تشریح میکند. اینها يك
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 خون آشام» کرده ام.
فیلمی فکاهی است که داستانش را با
همکاری براك تهیه کرده ام . قرار است
صحنه های داخلی را در استودیوی
Dolomites فیلمبرداری کنم . تصور
می کنم بشدت خوشمزه از آب در بیاید.

ترجمه : اسماعیل نوری علاء

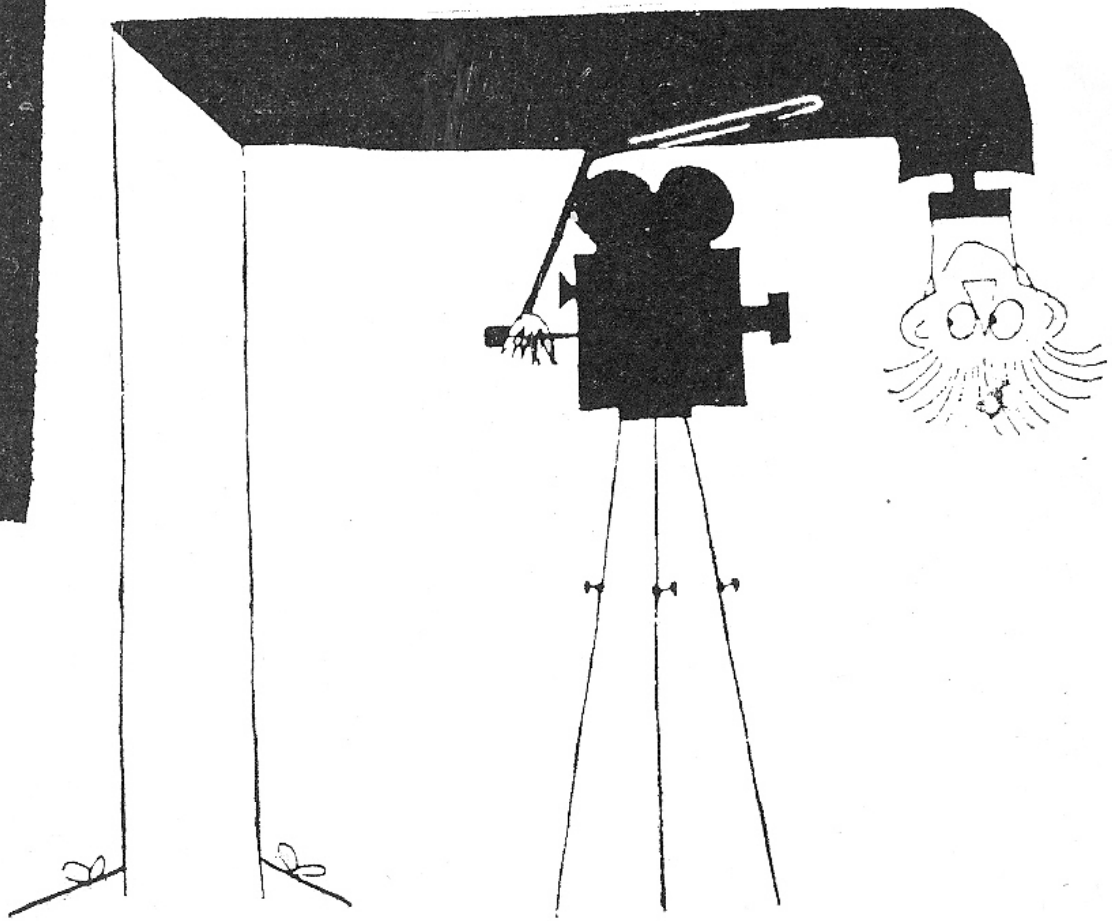
* مصاحبه در اصل بزبان فرانسه
انجام شده و پولانسکی از ابهام موجود
در فعل apprendre که هم بمعنای
« یاد دادن » و هم بمعنای « یاد گرفتن »
است استفاده کرده و دولنت appreneur
را برای معلم و apprentisseur را
برای شاگرد ساخته است .

● 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 نقدفیلم مینوشتند . این دو اسم ، ف - جلوه و محسن موحد هستند .
برای نمونه بقسمتی از يك انتقاد فیلم این روزنامه توجه بفرمائید :

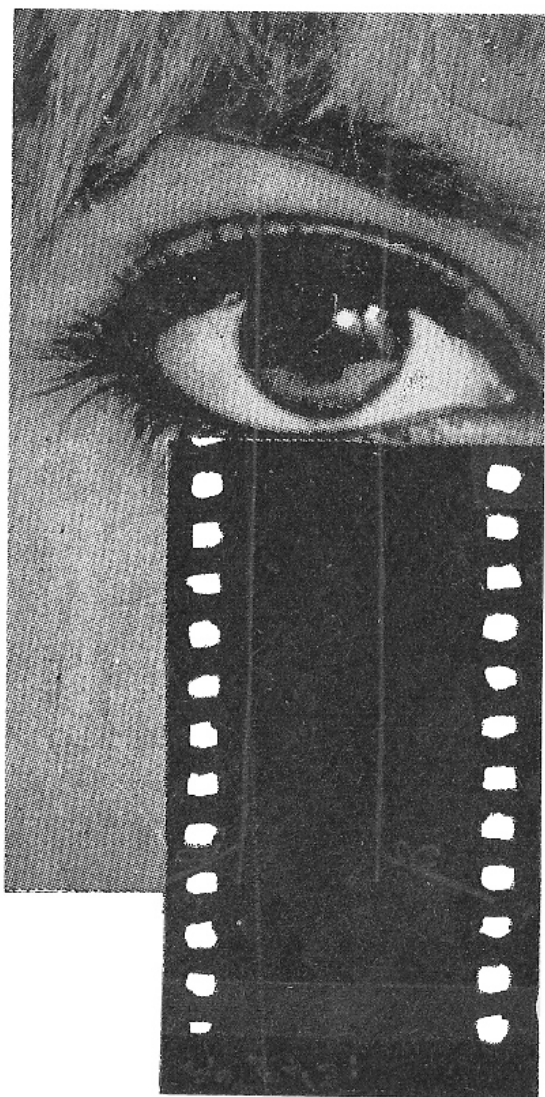
«خواهر مستخدم»

« .. دختری زیبا و بانمک 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 گرانبهایی که در خانه‌اش بکار مشغول است ، برای یافتن آواز خوانی ماهر باین درو آن درمیزند و سرانجام ، وقتی که تماشاچی براستی از شوخیهای تقدیر حوصله‌اش بسررفته است ، مطلوب خویش رامیابد و نخست دل خود را بدو تقدیم میکند و سپس ... بروید خودتان ببینید ولذت 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 گوش میاندازد . فرانشوت تن و پات او بر این نیز بامهارت 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 بسینمایی فرستادند ، و آنوقت میدیدند که تمام شکایات ما از روی کمال انصاف و درستی بوده است ... »



هنر پيشه ، نويسنده داستان ، فيلمبردار و کارگردان يك فيلم کم خرج !



● استانیلی دانن یکی از دونفر کسانیکه نامشان یاد آورنده دوران پرشکوه «موزیکال» (آنهم موزیکالهای خاص مترو) در سینمای آمریکاست (نفر دیگر مینه لی). دانن و مینه لی آنزمانها که جوانتر بودند و وابستگی بیشتری بتخیلات خود داشتند خوب طوری رنگ زنده و پایداری بدنیای موزیکال داده بودند و حالا که دنیای مشغله را مجال پرداختن بآن فانتزیهای غنی و شاد در قالب موزیکال نیست هر کدام بسراهی دیگر کشیده شده اند. در این زمینه جدیدشان گواينکه باز تشابهی بین کار آنها وجود دارد (از این نظر که عشق در پرداخت هر يك عاملی است که دو قهرمان را بهم پیوند میدهد) ولی آنطور که دیده ایم دانن دارای موجودیت قابل قبولتری است و این نه مربوط بنحوه انتخاب بلکه بسبك غنی و خاص اوست که فیلم را در شکل زیبایی از عشق و دلهره قرار میدهد.

پیچیدگی میزانشن در آثار دانن ما را با همان معماها و رمزهایی روبرو میسازد که قهرمانان خودوی دست اندر کار حل کردن آنها هستند. دوشخصیت اصلی در آثار دانن، در میزانشن وی خصوصیات مشابهی دارند که تنهایی و بدون هویت بودن آنها بارزترین این خصوصیات هستند. از نظر تنهایی قهرمان های وی بسوی قهرمانان وایلد و از نظر بی نشان بودن بسوی قهرمانان هیچکاک گرایش دارند و چه جالب و زیباست که در پرداخت وی از آن عشق لطیف آثار وایلد و آن

عربسك
فرار آزاد
دکتر ژیاگو
خفاش



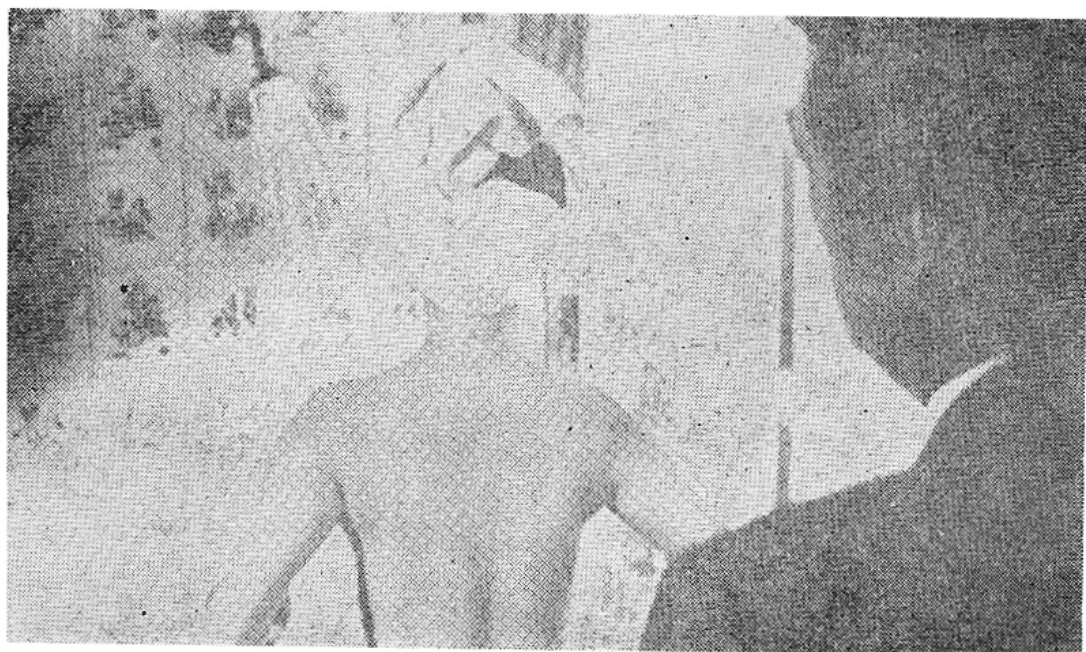
دلهره مادی و نفس گیر آثار هیچکاک بیک اندازه نشانی هست . استانیلی دانن شخصیت هایش را با چندین خصوصیات همیشه در شرایط اجبار با یکدیگر روبرو میسازد و ماهیت یکی را برای دیگری تا با آخر مجهول باقی میگذارد . آنچه در ابتداء این دو شخصیت را با یکدیگر پیوند میدهد يك عامل خارجی است ولی بتدریج که آن معمای خاص روشن گردید این عامل خارجی در يك صورت پایدارتر جای خود را بعشق میدهد . در حقیقت عشق برای قهرمانان استانیلی دانن آن نقطه روشنی است که هر يك را نا آگاه از دیگری بسوی خود میکشد و آنها را بهم پیوند میدهد . هر کدام از این قهرمانان در جستجوی پاسخ يك معما هستند و وقتی که آن را یافتند در می یابند که این پاسخ چیزی جز عشق نیست .

اوج کار دانن در این زمینه جدید مسلماً همان معما است که چه توفیق بارزی بود در پیوند آن عشق لطیف خاص دست توانای خود دانن و دلهره عینی .

عربسک که تازه ترین فیلم اوست در این زمینه باز ما را با همان میزانسن پیچیده وی روبرو میسازد . اما بیهوده

است اگر در این فیلم در جستجوی همان سبکی باشیم که آنطور زیبا معمارا در مرزی مابین عشق و دلهره قرار داده بود . عشق در این اثر دانن جز در يك صحنه (جریان افتادن صابون کف حمام و بازی جالب پاها با یکدیگر) نمودی دیگر ندارد که آنهم در ترکیب با صحنه های دیگر فیلم که شامل يك مشت فرار و تعقیب است ، آن اثر فریبنده و زیبایش را از دست میدهد . تمایل دانن با ایجاد دلهره در عربسک تخیل غنی و دور پر وازش را در آفرینش عشق تحت الشعاع قرار داده است .

اما در عوض اگر در عربسک آن عشق لطیف را نداریم ، با يك





زمینه عنوان بندی تعدادی اشکال پیچ در پیچ است که بنحوی نمادگرا بیان کنند. حالت معماوار و غامض میزانشن خود دانن می باشد. در يك صحنه چند نفر مسافر يك اتومبيل مجلل گریگوری پک را که در حال ورزش کردن است می ربایند. صدای ناگهانی و نامطبوع افتادن درب يك آشغال دانی بر روی زمین، وقتی که گریگوری پک آزاد شده است، بیان

رشته تصاویر خاص سینمای خالص روبرو هستیم که چه ایجاز باشکوهی دارند در بیان حالات درونی قهرمانان و چه استحکامی دارند در آفرینش میزان سن خاص استانیلی دانن. این ایجاز بیان با تصاویر که پشتوانه ی سلامت این اثر دانن است از همان اولین لحظات شروع فیلم نمود چشم گیری دارد. فیلم، مانند معما، با يك عنوان بندی زیبا شروع میشود.

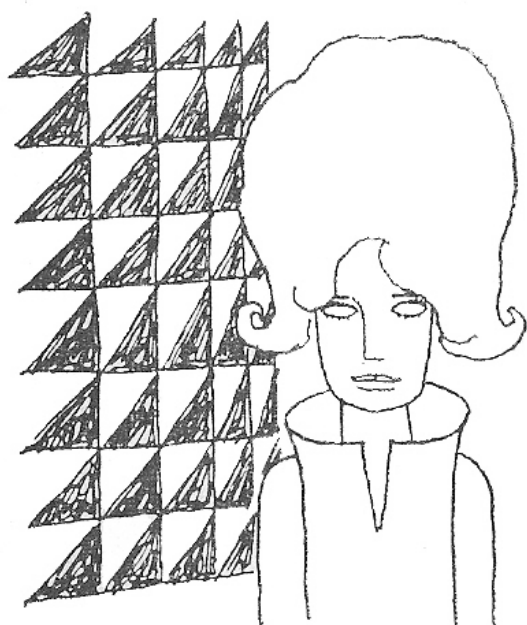
سوفیالورن و گریگوری پک در پناه یک اتومبیل پنهان شده‌اند و مشغول تماشای حادثه‌ای هستند. حادثه در خارج چارچوب فیلم جریان دارد ولی تماشاچی می‌تواند آن را از طریق انعکاسش در آئینه اتومبیل به‌بیند و در این تماشای قهرمانان شریک شود.

فیلم بایک تصویر بدیع و خوش‌خاطر به پایان می‌رسد. همان طرح‌های پیچ‌درپیچ عنوان بندی 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 جایی نزدیک گوشه بالای سمت راست چارچوب ثابت نگه می‌دارند. بدین ترتیب است که استانیلی دانن باردیگر جواب معمای قهرمانان و آن طرح‌های ذهنی شطرنجی را در پیوند این دو قهرمان، در عشق، متمرکز می‌سازد.

هنرپیشگان : گریگوری پک - سوفیالورن

تهیه کننده و کارگردان : استانیلی دانن - فیلمبردار : کریستوفر چالیس - آهنگ از : هنری منچینی .

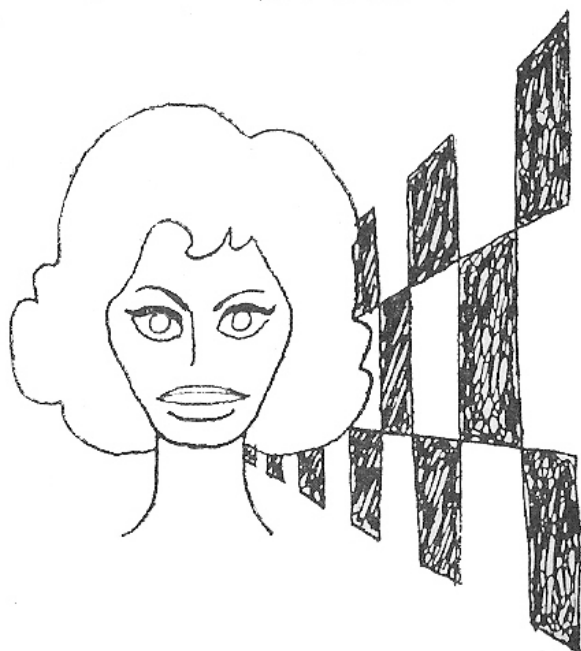
نویس



مودستی بلز

کننده حالت گیجی و اغتشاش ذهنی او در مورد این ماجراست. در صحنه باغ وحش، هنگامیکه قهرمانان در حال فرار هستند استانیلی دانن با استفاده از فریاد حیوانات و پرندگان حالت وحشت و سرگردانی را که دو قهرمانش در چنین موقعیتی دارند، به تماشاچی منتقل می‌سازد نیز در همین صحنه آنجا که قهرمانان پنهان شده‌اند حالت سکوت موجودات دریایی درون بلورهای آب ابهام نفس‌گیری 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 زرورق یک آب نبات کشیده شده) در چه مکانی باید پیدا کنند. در این صحنه می‌بینیم مناسب با حالت روحی قهرمانان، سوفیالورن یک لباس سرخ شطرنجی (یاد آور زمینه عنوان بندی) بر تن دارد !

و نیز اگر در عربسک آن پرداخت زیبای معما را نداریم، صمیمیت بیان دانن را داریم که با چه گرمی تماشاچی را در لمس ماجراهای قهرمانان شریک می‌سازد. بخاطر بی‌آواریم آن صحنه را که



عربسک

فرار آزاد

● قهرمان فیلم «ژان بکر» همان مردی از ریوی «فیلیپ دوبروکا» ست که با حداقل عناصر لازم جهت آفرینش فانتزی، یعنی اراده اش، دست بکار این آفرینش میزند. ولی بر خلاف فیلم «دوبروکا» در اینجا فانتزی بوسیله چهار چوب واقعیت محدود می شود. واقعیت تلخ شکست نهائی در مبارزه. و بهمین جهت در وراء شیرینی فانتزی و این جنب و جوش فانتزی آفرینی، لحن تلخی بچشم می خورد که در فیلم «دوبرکا» اثری از آن مشهود نیست. قهرمان «بکر» نیز موجودی است که سدها و موانع واقعیت به سهولت نمی تواند پیشروی او را متوقف سازد. نیروی زندگی او بیشتر از آنست که مهار واقعیت به این آسانیهها بتواند بر جای خود میخکوبش کند. همیشه در تکاپو و فعالیت است. مدام عجله دارد که بجائی برسد. و ضرب فیلم نیز متناسب با شخصیت اصلی آن ضرب عجولانه ای است. حوادث قبل از آنکه فرصت نقش بستن در ذهن ما را داشته

باشند سپری می شوند. «ژان بکر» حتی در مورد مکث های درامی نیز گوئی میل دارد که هرچه زودتر آنها را 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 می کنیم فیلم نمای عینی دارد. فیلم در حد واسطه فانتزی و واقعیت قرار دارد در عین این که اتوموبیل رانی عجیب این قهرمان را در آن سراسیمگی پر از دست انداز می بینیم، ناظر بی پولی و گرسنگی و غذا دزدی او نیز هستیم، در حالیکه همگی این وقایع بوسیله قشری از طنز و شوخی پوشیده شده است. و اگر بتوانیم به وراء این پرده طنز و شوخی نظر اندازیم قادر بدیدن دنیای تلخ، دنیای «واقعیت» های «ژان بکر» 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»

را برای «لادیسلاس» بخاطر بیآواریم) دنیای جبهه های منفرد، دنیای «تشکیلات» که سر نوشت مرگ و زندگی این جبهه های منفرد را تعیین می کند، دنیای سرد و خشک و بی روح زندگی قالبی.

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

فیلم ماجرای نزدیک شدن تدریجی «لادیسلاس» و «الگا» یکدیگر است. دو جبهه منفرد که تنها وجه اشتراك آنها وحشت آنها و احساس قدرتشان در برابر «تشکیلات» است. گرچه از این وجه اشتراك گذشته، از نظر تلقی زندگی، آنها در دو نقطه متضاد یکدیگر قرار گرفته اند. «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 مبارزه بیهوده و احمقانه ادامه میدهد.

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

رابطه این دو موجود تنها عنصر صمیمی فیلم میباشد و صحنه بازگشت «لادیسلاس» به نزد «الگا»، پس از بیرون کردن او از ماشین، صمیمانه ترین لحظه این رابطه است. زیرا از این لحظه است که مسیر زندگی آنها، علیرغم تلقی متضادشان، باهم یکی میشود. و در نحوه تحقق این وحدت مسیر و ترکیب نهائی آنست که لحن بدبینانه پنهانی «بکر» 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 صحنه ای از فیلم باشد که در آن تلخی مورد نظر آشکارا و بدون نقاب جلب نظر میکند). بازیر کی تمام جای خود را به پایان خوش ظاهری «عاقبت بخیر شدن» این دو شخصیت اصلی میدهد. ولی در حقیقت چه داریم؟

پیروزی مصالحه و سازش بر مبارزه و طغیان. قبول بیهودگی این مبارزه و پذیرش بی چون و چرای شکست حاصله را. نظیر این فیلم را با همین نحوه باز هم داشته ایم. (که بهترین آنها بنظر من «موجی از اسکنا» هانری ورنوی میباشد) دسته فیلمهائی با قهرمانی دلخواه. قهرمانی با اراده ای شایسته مبارزه با واقعیت روزمره زندگی مبارزه ای اصیل محدودیت های کسالت آور واقعیت اصیل بمعنی وراء مادیات،

وراء معیارهای قراردادی اخلاقی، وراء مقررات خشک اجتماعی، وراء ترسها، وراء عجزها، و خلاصه وراء تمام آن چیزهائی که باعث میشوند مارنچ زندگی را بر روی شانه خود احساس کنیم... و آنوقت در عاقبت کار، شکست این قهرمان قابل تحسین در این مبارزه شرافتمندانه بدست دشمن همگانی و همیشگی ما.

چکیده کلام خفه شدن نطفه رؤیا توسط واقعیت و فشار خورد کننده آن.

برای این طبقه از فیلمها اسامی و عنوانهای زیادی میتوان انتخاب کرد. ولی فانتزی تلخ بنظر من از همه مناسب تر است.

کیومرث وجدانی



دکتر ژیاگو

● دیویدلین معتبرترین فیلمسازی است که از انگلستان بهالیوود صادر شده. او به همراه چند تن انگلیسی دیگر که این اواخر توانسته اند موقعیت خویش را در هالیوود تثبیت نمایند (جی. لی. - تامپسون - 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، هر فیلم این انگلیسی جنابان همیشه در حداکثر شرایط رفاه ممکنه (تهیه کننده معروف، هنرپیشه های روز، وسائل فنی بسیار مرتب و غیره) بوجود می آید در حالی که تنها هنر آن ها (که باید گرداننده ی این عوامل اولیه آفرینش یک فیلم باشند) دارا بودن یک ساختمان بی آزار و شیر فهم کننده است که سخت هالیوود را خوش می آید. انگلیسی مسلکی که پابهالیوود گشوده خوب جواری آداب لغت دادن را میداند با پشتوانه ی این ساختمان که در ظاهر سخت پر جلا مینماید، یک رسم روز را دست آویز قرار میدهد و روابط، ماجرا

ها و شخصیتها را چنان پر لغت و لعاب رنگ آمیزی میکنند 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 و خط مشی را پیدا کرده است. میگویند زمانی اعتباری داشته و بخصوص از «انتظارات بزرگ» اش زیاد تعریف می کنند که مانده ایم، اما آنچه مسلم است (و گواه این ادعا همین دوسه فیلم اخیر اوست) این که این جناب داستانپردازی است در اوج که از صدقه سر همین خصیصه خود جزو اعتبارات هالیوود شده. آن قدر معتبر که کارلو پونتی فیلمش را تهیه و مترو گلدوین مایر آنرا پخش می کند. القصة، آقای دیویدلین پس از مقادیری شعار صادر کردن اندر مضرات جنگ و ذکر این نکته که ساخته دست هر فرد، مورد علاقه اوست (در پل رودخانه کوای) و بعد گذشتن از صحرای سوزان عربستان و تأکید آنچنانی بر روی شخصیت لارنس که مثلاً در میان طوفان خاک سرخ در حالیکه کشنده گرمای خورشید باز اویه ۹۰ درجه بر سر وی میتابد، او بجستجوی دوست گمشده اش رفت (در لارنس عربستان)، اکنون دید خود را متوجه روسیه زمان انقلاب کرده و در این مورد مانند موارد گذشته از یک داستان فیلم خوب که بدون هیچگونه برداشت مستقلى از موضوع، ماجراها را خوب بهم بافته و راه را برای داستانپردازی وی مسطح کرده، برخورد دار بوده است. پشتوانه فیلم نیز در ابتداء یک جایزه نوبل برای کتاب مورد اقتباس بود که بعد نیز عنوان «برنده ۶ جایزه اسکار» این پشتوانه را استحکام بتون آرمداى بخشید. اما نقطه مرکزی ماجراها که در کتاب همان



صحنه 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 در ذهن خود ترسیم نماید . بارزتر از همه در این میان شخصیت کاماروفسکی است و رابطه اش با لورا که از همان ابتدای معرفی این قهرمان (لباس سیاه ، دراز کشیدن مقتدرانه ، چهره معصوم و بی دفاع لورا در برابر حالت تحکم آمیز وی) دیگر جای هیچگونه تفکری برای تماشاچی باقی نمی ماند و تا آخر نسبت باین رابطه بی علاقه میماند . دیویدلین حتی اگر در مورد کاماروفسکی گونه پردازی کرده باشد باید گفت این گونه نه متعلق با و بلکه متعلق به فرانچسکو مازلی است در بی تفاوتها . و اما آنجا که میخواهد ماجراها را منطقی و ساده پیش برد بشیوه قدیمی خود شروع میکند بداستانپردازی آنهم چه جور با اهن و تلپ بسیار . روح « برگزاری » در این فیلم دیویدلین آنقدر شدید است که مثلاً از ماجرای بسیار ساده و کوتاه سوار شدن ژوآ گوبه تراوا

توجیه مسئله انقلاب است ، در اینجا جای خود را بیک ماجرای عشقی داده بعد سرگردانی دکتر ژوآگو در این فاصله میان معشوق و خانواده . البته در منطق سینما این موضوع جای ایراد ندارد . کارگردان صالح در مقام یک خالق متفکر این حق را دارد که باعوض نمودن یک مایه ، یک معادل سینمایی در توجیه مایه ای 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 مایه اصلی کتاب « سر خوردگی » ، بیک مایه عشقی ، یکی دیگر از خصوصیات « فراهم » بودن اوست فیلم در این حدود عشقی بودنش نیز چیزی مردودی است . آنجا که دیویدلین میخواهد یک معادل تصویری از این عشق پاک بین ژوآگو و لورا بدست دهد شروع میکند بگل نشان دادن (آنهم در نمای درشت) و بعد وارد ساختمان درونی آن شدن (مثلاً « پرچم » گیاه را نشان دادن) و بالاخره بایک « Dissolve » چهره نازنین لورا را از میان گل بیرون آوردن . آنجا که میخواهد خودش را وارد معقولات بنماید و مثلاً عکس العمل طبقه بورژوا را در برابر انقلاب نشان دهد ، عده ای از انقلابیون را نشان میدهد که مقابل یک محفل بورژوازی سروصدا میکنند . بزم محفل نشینان برای لحظه ای از این سروصدا بسکوت میگراید و بعد کاماروفسکی رامی بینیم که گیلان شرابش را بلند میکند و میگوید « رققا ، بزودی سرو صدا شون میخوابه » . آنگاه جناب دیویدلین بهمین سادگی و چقدر راحت دید خود را از جمع انقلابیون متوجه



از يك كارگردان انگلیسی دیگر می -
اندازد ، بیاد « رنج و سرمستی » کارول
رید . در این فیلم موضوع اصلی توجیه
مسئله هنر بود و رابطه درونی که هنرمند
با آن دارد که کارول رید خیلی راحت و
بی دردسر میکِل آنژ اثرش را قرار
میداد و بروی دوربین و چند « کلامه » دو
آتشه اندر باب هنر در دهان وی می
گذاشت ، آنگاه دوربین را شتابزده از
سقف کلیسای سیستمین به میدان جنگ پاپ
با دشمنان (که پشتوانه موفقیت اثرش
بود) میکشانند و در دکتر ژوواگو نیز
دیویدلین همانند همین هموطنش هر جا که
فرصتی دهد با خوشحالی و سراسیمه ،
دوربین را از جمع انقلابیون متوجه يك
محفلی تمیز و شیک بورژوازی ، یا متوجه
چشم اندازهای زیبایی که از ریزش برف
در صحرا بوجود میآید میکند ، اینست که
دیویدلین همانقدر در توجیه مسئله انقلاب
و نیز پرورش يك ماجرای عشقی موفق

و پیاده شدن او دو نما داریم ، از چگونگی
گردش مقرها بدورسیم و ایجاد جرقه .
یا از حرکت سریع قطار در دل صحرای
برف پوشیده ، يك نما داریم از بالای
قطار ، يك نما از دو خط آهن که بوسیله حرکت
قطار از هم جدا میشوند و يك نما از
بدنه قطار . اوه چرا ، لحظاتی نیز بیاد
نمادگرایی میافتد و مثلاً هنگامیکه لورا
از اعتراف نزد کشیش باز میگردد از
زاویه ای وسط دو گنبد کلیسا او را نشان
میدهد . یا دریکی از صحنه های آخر فیلم
جائیکه لورا از کنار دیواری در حال رد
شدن است ، عکس استالین را که بدیوار
چسبیده است در گوشه چپ تصویر نشان
میدهد . اما این چنین نمادگرایی با این
شکل بسیار واضح و اغراق آمیزش ، در
حدود يك افاده آگاهی از طرف جناب
فیلمساز سخت بی لطف و ناجور مینماید .
نحوه انتخاب و پرداخت در این
فیلم ما را بطرز عجیبی بیاد يك فیلم دیگر



تهیه کننده: کارلو پونتی - کارگردان:
دیوید لین - سناریو: رابرت بولت -
مدیر فیلمبرداری: فردی ای. یانگ -
آهنگساز: موریس ژار - محصول ۱۹۶۶
کمپانی مترو گلدوین مایر.

نویس

بوده است که همین هموطنش در ترسیم
سینمایی رابطه هنرمند با هنرش در «رنج
و سرمستی».

دکتر زیواگو البته که مناظر بسیار
زیبایی از ریزش برف دارد، البته که موسیقی
خوبی دارد، صد البته فیلمبرداری خوبی
دارد و همینطور داستان فیلم خوبی نیز
دارد. اما مجموع تمام این عوامل
بغنوان يك واحد آفرینش در خدمت
چه چیزی بکاررفته است؟ دیوید لین از
مجموع این امکانات يك پرده نقاشی بسیار
نظر فریب و پر نقش و نگار بوجود آورده
است. اما پرده ای که متعلق بدوره
ما قبل رنسانس است. آنهم در عصر آب
آرت.



هنرپیشگان: عمر شریف - جولی
کریستی - جرال دین چاپلین - رالف
ریچاردسون - راداستایگر - آلك گینس.

خفاش

● اگر «جیمز باند»

فرزند ناخلف قهرمان
فیلمهای دنباله دار باشد،
«خفاش» اسلی مارتینسون
را باید فرزند خلف او
بشمار آورد. برعکس باند
که نمایشگر خواسته های
بشر امروزی است، «خفاش»
آئینه اخلاقیات دیروزی
میباشد. مانند «فلاش
گوردون» «کاپیتان
مارول» و... «خفاش»

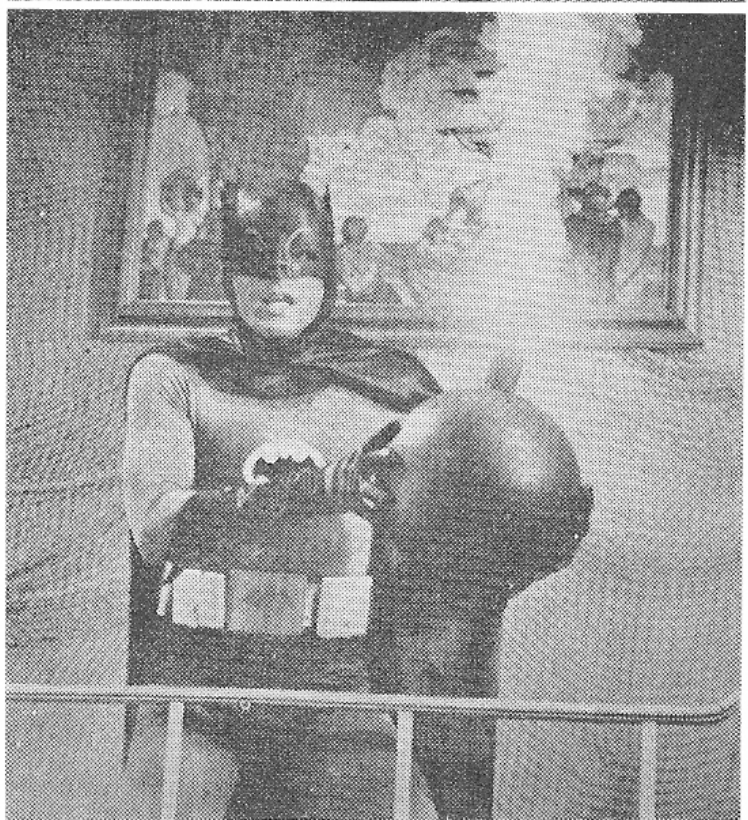
موجودی است که گسترش
نیروهای خارق العاده او
نمیتواند، و نباید، به از
دست دادن پاکیزگی ذاتی
روح او منجر شود. ولی در
عین حال «خفاش» مارتینسون
در چهار چوب همین عفت
اخلاقی زائیده قراردادهای
نسل گذشته. بر اثر گذشت
زمان رنگ روشنفکرانه ای
بخود گرفته است که دنباله دار
های ۲۰-۳۰ سال قبل
فاقد آن بودند.
ظاهرا احتیاج روز

افزون انسانهای این عصر
به عنصر فانتزی توسط
سازندگان فیلم درك شده
است. و این فانتزی چیزی
است که در این قبیل فیلمها
هسته اصلی و روح اثر را
تشکیل میدهد.

با تقدیم فیلم به
«مبارزین بر علیه بیداد»
گریها، طرفداران مکتب
فرار از واقعیت، دوست
داران اراجیف، و... «
فیلمسازان در حقیقت
تماشاچیان صحیح اثر خود
را انتخاب کرده اند و برای
پیشروی در این مسیر
نقطه شروع صحیحی تعیین
گردیده است. کما اینکه
بلافاصله ما وارد منطقه
فانتزی میشویم و تا انتهای
فیلم در این منطقه باقی
میمانیم. و در عین حال عصر
ما عصری نیست که بتوان
در منطق فانتزی را
پذیرفت.

بایک پدیده متناقض
باید در عین ارائه صمیمانه
فانتزی، از جدی تلقی نهودن
آن خود داری کرد و
«مارتینسون» برای این
اجتناب به عنصر هجو روی
آورده است. و برای ارائه
همزمان این فانتزی
افراطی و این هجو افراطی تر
از آن فانتزی، شکل تصویری
مناسبی انتخاب کرده
است.

شکل تصویری که از
ابتدای پیدایش «خفاش»



از آن منفك نبوده است.

اگر فیلمهای «بلیك ادواردز» را نقاشی متحرک‌های جاندار بدانیم «خفاش» مارتینسون را باید داستان مصور جاندار دانست. (بخصوص صحنه زد و خورد «خفاش» و «رابین» را با چهار تبه‌کار بر عرشه زیر دریائی، 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. در مقابل این جریان سریع ماجراها با تأکیدی که بکمل عنصر اغراق بر روی تصاویر شده بآن حالتی شبیه وقفه داده است. وقفه‌وسکونی در توالی تصویرهای داستان‌های مصور که در ما توهم حرکت را ایجاد میکنند. ترکیب این وقفه تصویری و جریان داستانی اساس زیبایی داستان مصور را تشکیل میدهد. در هر صورت نتیجه کار یکنوع حرکت مقطع می‌باشد. و این حرکت مقطع وجه مشترک داستان مصور و فیلم «مارتینسون» را تشکیل میدهد.

جریان سریع داستان

در هر دوی آنها مشابه هم است اختلاف آنها در عنصر بینابینی «وقفه-حرکت» میباشد در داستان مصور سیر جریان از وقفه حقیقی بسوی حرکت مجازی است ولی در اثر «مارتینسون» برعکس از حرکت 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 برای این مکتب فانتزی‌ها در این نقطه از سیر تکاملی آن، که بنوبه خود از تاریخ سیر تکاملی کلی بشر جدا نیست، صورت اضطراری دارد، همین هجو باعث میشود که مبارزه «خفاش» و تبهکاران با همه رنگارنگ بودن آن دامن‌محوری داشته باشد. محدود تا آن حد که حتی محقرانه جلوه کند. حالت محقرانه‌ای زائیده هجو که با کلیت و تعمیم ما حاصل فانتزی اغراقی تناقض دارد. زیرا زیبایی داستان مصور فیلم سازان را وادار ساخته که در جهت فانتزی نیز نظیر هجو، اغراق بخرج دهند. و نتیجه این اغراق یکنوع کلیت بخشیدن به عناصر اثر است.

ما بیش از همه این کلیت را در وجود «خفاش» و «رابین» متجلی می‌بینیم. در اینجا دیگر «خفاش» و «رابین» برخلاف ۲۰ سال قبل دو قهرمان گمنام نیستند، موجوداتی هستند که نه تنها همگی اهالی آمریکا، بلکه کلیه ساکنین جهان آنها را می‌شناسند و برایشان بعنوان يك قهرمان احترام قائل هستند.

«خفاش» و «رابین» بیش از آنکه انسان‌های عادی باشند نماد نیرو-هائی هستند که علیه هر نوع بدی و پلیدی بمبارزه بر می‌خیزند و نقابهای آنها بیش از آنکه هدفشان مخفی کردن هویت آنها باشد، در خدمت کلیت بخشیدن به این دو موجود گمارده شده. متأسفانه اشاره به این موضوع در گفتار، به مایه مربوطه لطمه می‌زند و از آن بدتر ما در طول فیلم موفق به دیدن چهره‌های بدون نقاب ایندو نفر میشویم. و این موضوع با کلیت فوق بشری که ایندو موجود باید داشته باشند سازگاری دارد. و تأکید هجو آمیز جهت کلیت بخشیدن بایندو موجود بیش از همه از طریق گسترش تملکات اختصاصی آنها صورت می‌گیرد که به افزایش دامنه کلیت

ایند و موجود کمک میکند و فضای فیلم را از شبیه 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 گر به» و...) و نتیجه آن اینست که با غرق شدن این موجودات هجو شده در دنیا‌های تغییر شکل یافته، مغشوش و بیمار خود، باین دنیاها يك ماهیت انتزاعی داده شود.

هجو کلیه عناصر موجود در فیلم از وقوف سازندگان بر ساختمان پیدایش این مکتب دلالت می‌کند. و نظیر هرائر هنری مشابه دیگری این وقوف در غایت 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» و اثر شکست عشقی حاصله را بر روی شخصیت او بخاطر بی‌آریم) و جالب آنکه خصائل پسندیده اخلاقی «خفاش» بعنوان بزرگترین (وشاید تنها) نقطه ضعف شخصیت او معرفی شده است. و اینرا بهتر از هر موقع دیگر

میتوان در ترکیب جالب هیجان و هجو صحنه سرگردانی خفاش در اسکله با آن بمب بزرگ، مشاهده کرد.

تا هنگامیکه اغراق در مورد صفات انسانی «خفاش» در منطقه هجو قرار دارد به وحدت اثر لطمه‌ای نمی‌خورد ولی وقتی کار به پرداخت جدی این مسائل بکشد... آنوقت دیگر با موجودی روبرو هستیم که حتی از مرگ تصادفی دشمنانش نیز متأثر میشود. این منطقه از پرداخت نه به اغراق فانتزی تعلق دارد و نه به هجو. منطقه‌ای است که بین آندو جدائی می‌اندازد و باعث شکستن وحدت این ترکیب متناقض میشود.

و این نقص وقتی بیشتر جلب نظر میکند که از حد شخصیت «خفاش» و «رابین» بمحیط گسترش می‌یابد. ارائه مسائل انسانی بطور جدی، آنهم در يك سطح جهانی، در این ترکیب هجو و فانتزی، یعنی در حقیقت تجاوز از حد ساده پیروزی يك قهرمان بر بدیها. که این موضوع خود زائیده تجاوز اغراق از تصاویر بسوی پدیده‌های ماورا تصویر می‌باشد. آن پیام انسانی در انتهای این معجون فانتزی نشان میدهد که سازندگان فیلم

«طی پیشروی در مسیر باریك يك تلقی غیر جدی» منطقه مسائل جدی نتوانسته‌اند تعادل خود را حفظ کنند و با سر در پرتگاه مسائل جدی سقوط کرده‌اند.

زیرا این مکتب فانتزی چیزی نیست بجز يك نقاب شوخی بر جدی‌ترین چهره زندگی. و وقتی اینکار آگاهانه صورت گیرد باید قبل از هر کار دیگر نقاب بودن این شوخی را از نظرها پنهان ساخت. سازندگان «خفاش» اینکار را نکرده‌اند.

کیومرث وجدانی

دوست عزیزم بیژن خرسند :

در شماره گذشته «سینمای نو» چند کلامی در باره «گود مقدس» آمده بود . معمولاً 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 :

اولاً : لطفاً این تذکر را بپذیر که مطلب انتقادی (مطلبی که در آن اظهار نظر میشود و بقول فرنگیها **Prise de Position** دارد) باید حتماً و حتماً امضاء داشته باشد.

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

ثالثاً : گفته شده که «اشک بچشم آوردن مرشد...» که در اثر نور پروژکتورها بود ، و بخیر گذشت . « بنظر حقیر این طرز انتقاد نماینده خوش سلیقگی تا بنا کی نیست ، تا نظر تو چه باشد! »
رابعاً : باز من باب اطلاع ، این سیاه مشق حقیر تا با امروز در سه فستیوال بین المللی در فرانسه و ایتالیا و آلمان ، چهارجا یزه برده است ، که البته آنها نمی فهمند!!

با ابراز ارادت-هژیر داریوش

ماهنامه

ستاره سینما

تک شماره ۲۰ ریال

صاحب امتیاز: پ- گالستان

زیر نظر: بیژن خرسند

شماره ششم - فروردین ۱۳۴۶

نشانی : چهارراه شاه - پاساژ

دیبا - آپارتمان ۸

تلفن ۶۴۰۷۳

چاپ سکه - تلفن ۴۴۹۱۲

گراورسازی جواهری

تلفن ۳۲۴۱۱

● «سینمای نو» برای فروردین و

اردیبهشت یک شماره انتشار میدهد (شماره حاضر)

و شماره بعدی اول خرداد ماه منتشر میشود..

روزهای اول هر ماه روز ماهنامه ستاره

سینما (سینمای نو) است .

نیز بدینوسیله از عموم دوستان تهران و

شهرستان که بواسطه عید ابراز لطف کرده بودند،

تشکر و عرض ارادت متقابل مینماید .

راهنمای فیلم

شمیم بهار

● بی ارزش
❖ متوسط
❖❖ خوب
❖❖❖ خیلی خوب
❖❖❖❖ عالی

● حرفه‌ی‌ها (ریچارد بروکن)

اشکال اساسی فیلم با سروکزن نویسنده شروع میشود — با داستان ساده یک آدم دزدی که بشکل وسیله‌ی برای باز گفتن یک رشته «مفاهیم عمیق» درآمده است. قهرمانان (چهره‌های آشنای یک‌وسترن) بالا نقطه‌ی ادبیات می‌یافتند: درباره‌ی سیاهی قلبها و نبرد نیکی و بدی و انقلاب که در آغاز چون معشوقه بیست و سرانجام بدل به فاحشه‌ی می‌گردد. اما نه جای خالی سینما را می‌توان با حرفهای دهان پرکن پرکرد 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 تکیه فیلم بر آنان و بر نحوه‌ی تپیری است که در شخصیتهای آنان پدید می‌شود، دید کارگردان هرگز از معرفیهای سطحی فیلم فراتر نمی‌رود، و فیلم، بی آنکه حتی بتواند به حد یک‌وسترن ساده برسد، پوچ و توخالی باقی میماند.

(The Professionals)

● دکتر ژوآگو (دیوید لین)

فیلم اولاً نمایشگر چیزهاییست که نیست: برغم وفاداری حیرت‌آور را بورت بولت به کتاب «دکتر ژوآگو» فیلم مطلقاً نشانی از پاسترناک ندارد، برغم شباهتهایی که فیلم با آثار اولیه 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 به خلق صحرا شد، اینجا فضای روسیه

را — گذشته از مسکوی یک‌خیابانیش — در یک رشته مناظر قراردادی بر فی خلاصه میکند. فیلم ثانیاً نمایشگر چیزهایی است که میکوشد باشد و نمیتواند: خلق قالبی استوار برای حوادث بظاهر پراکنده کتاب و خلق سینمایی آدمها و شاید حتی بیان حرفی بیشتر (فاصله بین نسل جدید و نسل انقلاب). آنچه که فیلم نتیجتاً هست (در اصل) ۱۹۳ دقیقه بسیار خسته‌کننده است از احساسات رقیقه، چشمهای اشکزده و برگهای پاییزی و گلهای پرپر شده 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 یا بد 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 یک حرف را که این آدم (آنتونی کوپین از نو در نقش گوژپشت نتردام) بیگناه است تکرار میکند. و نتیجه مطلقاً سینما نیست؛ چرا که کارگردان نه در نمایش جنبه واقعی حوادث و محیط موفق است و نه در نمایش جنبه — باصطلاح — تمثیلی. مثلاً: صحنه آخر، چه در بیان حال مردی که حتی پیروزش نوعی شکست است و چه در بیان طنز تلخ زندگی، از حد یک شعار یا یک توضیح (توضیح نادرست آدمی بطئی الان انتقال درباره‌ی سه‌له‌ی

بی نیاز از توضیح) در نمیگذرد.

(The 25 th Hour)

عربسك (استنلی دانن)

داستانی بسیار بغرنج، قهرمانانی متعلق بدنیای بی منطق اوهام شیرین؛ حوادثی در مهیج ترین فضاها می ممکن و در مشهورترین امکنة انگلیسی (از آکسفورد تا اسکات)؛ صحنه آرای 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 محیرالاعتول هست اما پیچیده نیست، به همه جا سر میکشد اما از حد يك جهانگرد بیعلاقه عجز در نمیگذرد و اکثراً چشمگیر هست اما حتی توانایی خلق فضای يك افسانه امروزی را ندارد.

آنچه که مسلط است اداهای غریب کارگردان است (دره تلاصحنه بیخبری گریگوری يك) و هراس دوربین از موضوع فیلمبرداری - که یا در پس چیزی مخفی میشود و یا به انعکاس صحنه ها در هر شیئی شفاف دل خوش میکند.

(Arabesque)

کتاب آفرینش (جان هیوستن)

داستانهایی از اولین بابهای «سفر پیدایش»؛ که از همان لحظه اول که به قالب داستان سینمایی در می آیند 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 «غیر اخلاقی» -؟- مینموده) و برغم تلاشش در روشن کردن نقاط تاریك (مثلاً نمایش اینکه چرا فقط ها بیل و هدیه اش «منظور» داشته می- شوند) ... چرا که فیلم اساساً بین «شعر» و «تاریخ» سرگردان است، و هیوستن، با استفاده از همه امکانات سینمایی و دومیل وار، نه تنها فیلم را از سرگردانی نمیتواند نجات بخشد، بلکه (عاجز از ترجمه کلام «سفر پیدایش» به تصویر) «شعر» آغاز را بشکلی بسیار تصنعی و متظاهرانه و (عاجز از خلق يك حماسه) «تاریخی» را که بدنبال می آید، بصورتی بسیار طولانی و کند و خسته کننده در می آورد.

(The Bible .. In the Beginning)

ماتاهاری (ژان - لویی ریشار)

فیلم سبك آغاز میشود؛ بی اعتنا به واقعیت سرگذشت ماتاهاری و بی اعتناء به منطقی که باید در داستان فیلم باشد (و نیست)، با شوخیهای ساده و با nostalgia برای دورانی گذشته (جنگ اول) و بخصوص برای دوره یی در سینما که فیلم تماماً متعلق به ستاره اش بود؛ و با ژان مورو، و تا وقتی که ریشار و تروفو هیچ چیز دیگر را جدی نمی انگارند (و از آنجا که ژان مورو هنرپیشه یی اینچنین تواناست) فیلم نرم پیش می رود. اما بتدریج و با جدی

انگاشتن حوادث و آدمها (رابطه
ماتاهاری با فرانسوا) فضای افسانه
درهم میپاشد و ضعف کارگردان نمودار
می شود (مثلاً : صحنه عشاق در مزارع،
یا صحنه سرقت اسناد، یا صحنه آخر)
و فیلم از دست میرود .

(Mata - Hari, Agent H, 21)

مرد (مارتین ریت)

ماجرای تکراری مسافرهایی که در لیجان
و مخاطرات راه . اما اینبار حوادث
با اصطلاح ظاهری فیلم - یک و سترن -
مورد نظر نیستند (و در نتیجه اکثرآ
گنگ و غیر منطقی 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
ورفته های لیوودی و خوبی خیلی خوب
و بدی بسیار بد و قهرمانان قراردادی
و توضیحات مدام ، از حد شعارهایی
بزرمت مصور شده نمیتوان فراتر
رفت، چنانکه ، مثلاً ، برغم توضیحات
طولانی (و مطلقآزاید) صحنه های اولیه
و برغم تلاش کارگردان در طول فیلم و
حتی برغم توضیحات مجدد در نمايشنامه
تك پرده ای (يك «Morality Play»
و سخت متظاهرا نه) صحنه آخر، مسیری

که شخصیت قهرمان اصلی (پل نیومن
در نقش مجسمه پل نیومن) باید بیمايد،
هرگز روشن نمیشود .

(Hombre)

هدف متحرك (جك اسمایت)

گذشته از کوشش کارگردان برای خلق
مجدد فضای «فیلمهای سیاه» هایوود
در سائهای چهل که (برغم ، یا شاید
درست بدلیل ، تقلید از نویسنده ها و
کارگردانان آن دوره) به عدم موفقیت
می انجامد ، فیلم بخودی خود اثر
ضعیفی است. اولاً بخاطر سطحی بودن
شخصیت هارپر و دیگران؛ ثانیاً بخاطر
اینکه سطح نویسندگی و کارگردانی
فیلم از حد متعارف هایوود این سائها
نمیگذرد؛ و ثالثاً بخاطر این که
کارگردان (در پی يك راه فرار) ماجرا
را چندان جدی نمیگیرد.

نتیجتاً فیلم بشکلی نیمه شوخی
نیمه جدی درآمده ، عمق و یکدستی
و خشونت و تلخی و پیچیدگی يك
«فیلم سیاه» واقعی را از دست میدهد.
(مثلاً : پایان فیلم - که دنباله منطقی
شخصیتهای قهرمانان نیست و فقط
«غیر منتظره» است و از حد يك حيله
در نمیگذرد.)

(The Moving Target/Harper)



