پردیس قلهک
PARDISE GHOLHAK
سینما تک
CINEMA TEQUE

ویژه‌نامه سینما تک قلهک
شماره ۳، آبان ۱۳۹۳

سینمای مستقل آمریکا

(بخش اول)

ویژه نامه سینما تک قلهک

شماره ۰ ۳، آبان ۱۳۹۳

۶۹ **سر مقاله** پیمان حقانی، حمیدرضا کشانی

۷۰ **سینمای مستقل چیست؟** حمیدرضا کشانی

۷۲ **گاس ون‌سنت؛ سینماگری که اسیر وسوسه‌های هالیوود نشد** عرفان س گلپایگانی

۷۸ **«فیل»؛ لغزیدن بر ملال آینه** بهزاد لطفی

۸۲ **هال هارتلی؛ در مقام تالیف و استقلال هنری** محمدرضا برادری

۸۴ **پست مدرنیسم در سینما** سعید رحیمی

۸۸ **هنری فول؛ قصه دونات و آدم ها** سعید رحیمی

۹۰ **هال هارتلی از هنری فول می گوید** سمیه کرمی

۹۳ **هنوز دارم فیلم اولم را می سازم؛ مصاحبه هال هارتلی با ژان لوک گدار** آرش ملکی

۹۸ **مطالعه‌ای در بابِ طرد شدگی** سمیه کرمی

دبیر ویژه نامه:

پیمان حقانی

حمیدرضا کشانی

سرپرست تحریریه:

سعید رحیمی

گروه تحریریه:

محمد رضا برادری

اشکان جباری

فرناز ربیعی

شهرام زعفرانلو

مرضیه زمانی

سعید سلیقه

سحر سلیمانی

احمد رضا شعبان زاده

مژگان شعبانی

میلاد قزللو

سمیه کرمی

عرفان س گلپایگانی

فرشید گندم کار

بهزاد لطفی

آرش ملکی

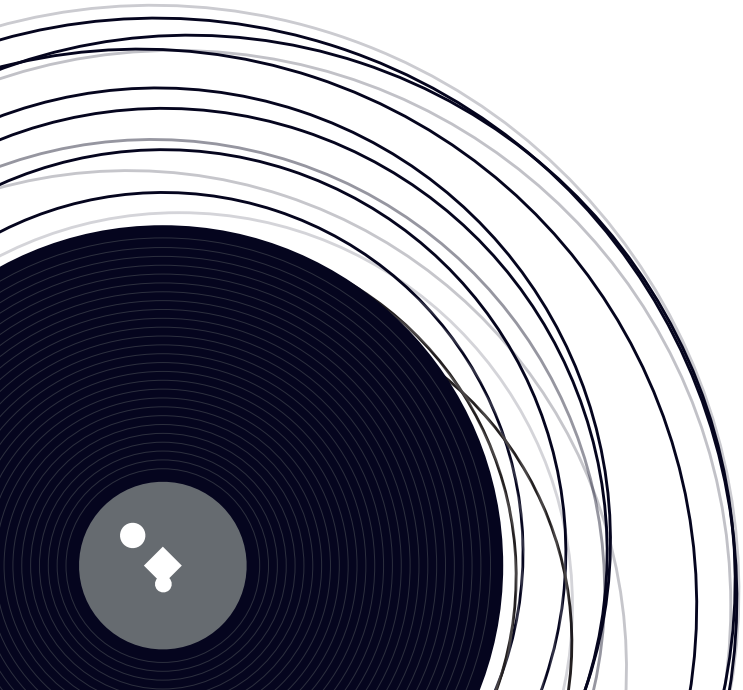
ویرایش متن:

احمدرضا شعبان زاده

طراح جلد و صفحه آرایی:

سید محسن میرمطهری

www.mirmotahari.com



سر مقاله

همه چیز از یک ایده ساده شروع شد، این که بعد از سال‌ها که دیگر سینما تک ها به صورت قدیم فعال نبودند، باز دوباره این جریان را در تهران راه اندازی کنیم، راه اندازی اولین سینما تک خصوصی کشور پر از سختی‌ها و دردسرهایی بود که انگار قرار نبود تمام هم شود ولی با کمک و همکاری تعداد زیادی از افراد که هدف مشترکی را دنبال می‌کردند این اتفاق افتاد خیلی از آن‌ها فقط به سینما علاقه داشتند و هیچ چشم داشت مالی از آن نداشته اند. هدف اصلی سینما تک فراهم کردن فضایی بود که در آن علاقه‌مندان و دانشجویان سینما بتوانند مهم‌ترین فیلم‌های تاریخ سینما و فیلم‌های روز را روی پرده ببینند. تاریخ نشان داده که مهم‌ترین اتفاقات سینمایی در هر کشوری از دورن سینماهای آن روی می‌دهند، از دل فضاهای دانشجویی و علمی که بزرگ‌ترین دانشگاه یعنی سینما را در کنار خود دارد. بعد از دو سال که از فعالیت سینما تک گذشت و نمایش‌های متنوعی را در خود جای داده بود، هنوز احساس کمبود می‌کردیم که فضا را آکادمیک‌تر و علمی‌تر کنیم، و این که در کنار نمایش فیلم‌ها، فضایی را ایجاد کنیم که مخاطبان سینما را با فیلم‌های که می‌بینند بیشتر آشنا کنیم. برای همین ایده راه اندازی مجله‌ای دیجیتال شکل گرفت، مجله‌ای که از شماره‌ی اولش با نویسندگان جوانی شروع کرد که مشتاقانه و بدون چشم‌داشت برای ما می‌نوشتند، بعد از آن پنج شماره دیگر را نیز به صورت دیجیتالی منتشر کردیم. مطالبی تخصصی در کنار مطالب متنوع در مورد فیلم و فیلم‌ساز بخش‌های مختلف را تشکیل می‌داد، تا این که در اواخر تابستان این فرصت برای ما و نویسندگان مجله مهیا شد که مجله چاپ شود، با کمک و همکاری فوق العاده نشریه جهان سینما قرار بر این شد که مجله از مهر ماه به صورت ویژه نامه‌ای در پیوست جهان سینما چاپ شود. این اتفاق باعث شد ما مخاطبان وسیع تری را در دسترس داشته باشیم. قرار بر این است که هر پانزده روز یک بار شماره‌های ویژه مجله که مختص هفته فیلم‌های سینما تک است در دو بخش چاپ شود و هر فصل نیز، سینما تک ویژه نامه‌ای را بصورت اختصاصی به چاپ برساند. ما به عنوان گردانندگان سینما تک قلهک قدر این اتفاق را می دانیم، می‌فهمیم که مسئولیت‌مان در قبال مخاطبانمان بالاتر رفته است و باید حرفه‌ای تر باشیم. اکثر کسانی که امروز در مجله ما کار می‌کنند تازه کار و غیر حرفه‌ای هستند، ولی با علاقه و جدیت کارشان را انجام می‌دهند. می‌دانند باید به شعور مخاطبشان احترام بگذارند و آن‌ها را دست کم نگیرند، می‌دانند که اگر قرار به ماندن باشد، باید تلاش کنند و ببینند و بخوانند و بهتر بنویسند.

ما این قول را به مخاطبمان می‌دهیم که برایش از هیچ چیز کم نمی‌گذاریم، سعی می‌کنیم بهترین‌ها را برایتان به ارمغان بیاوریم و از شما انتظار داریم ما را جدی بگیرید و صبر کنید، ایرادهای‌مان را گوشزد کنید تا ما بهتر و بهتر شویم. در آخر، همه چیز به شمای مخاطب باز می گردد. ویژه نامه‌های سینما تک هنوز مانده تا بهترین شود اما به همراهی شما و حمایت همیشگی‌تان این‌گونه خواهد شد، ما به این امر ایمان داریم و تمام تلاشمان این است که برای شما بهترین باشیم.

با سپاس فراوان از کادر جهان سینما و به ویژه آقای تهرانی عزیز که این فرصت را برای ما مهیا کردند.

پیمان حقانی، حمیدرضا کشانی

سینمای مستقل چیست؟

نویسنده: حمیدرضا کشانی
keshani@pardis-gholhak.com

شاید این اولین سوالی باشد که ذهن را درگیر خود کند، برای تعریف این سینما کلمات زیادی استفاده شده است. کم بودجه، خارج از سیستم، متفاوت، هنری، جسورانه. ولی هیچ‌کدام از این‌ها آن تعریف دقیق و کلی را نمی‌دهد، بهترین راه برای شناخت سینمای مستقل، ارجاع به تاریخ سینماست و پیداکردن ریشه‌های اولیه آغاز جریانی که به سینمای مستقل معروف شد. برای شروع باید به اوایل سینما بازگردیم. بعد از اختراع سینما و همه‌گیر شدن آن احتیاج زیادی از طرف سینماداران به فیلم شروع شد و روند تولیدات مختلفی به راه افتاد تا نهایتاً فیلم‌ها در اشکال مختلف و برای سلیقه‌های متفاوت ساخته شود. در آن زمان چند کمپانی کوچک این وظیفه را به عهده داشتند تا این که منطقه‌ای به نام هالیوود کشف شد. منطقه‌ای ارزان با آفتاب‌های بی‌امان و زیاد که کار فیلم‌برداری را راحت می‌کرد، دیوید وارک گریفیث اولین فیلم را به نام **در کالیفرنیای قدیم**، در آن مکان ساخت و تولیدکنندگان که از قدرت این منطقه، که به تپه‌های هالیوود مشهور بود، آگاه شدند به آن‌جا سرازیر شدند.

در همان سال‌ها پنج استودیوی بزرگ به نام‌های مترو گلدوین مایر، فاکس قرن بیستم، پارامونت پیکچرز، برادران وارنر و سه استودیوی کوچک به نام‌های یونیورسال، آر کی او وکلمبیا پیکچرز مشغول به فعالیت و ساخت فیلم شدند.
هر کدام از استودیوها تخصص خاصی داشتند، بعضی‌ها موزیکال و کمدی می‌ساختند و بعضی‌ها تخصص درام تاریخی و وسترن و فیلم نوآر داشتند.

هر کدام ستاره‌هایی را داشتند که برای آن‌ها بازی می‌کردند و سیستم ستاره سازی باعث شده بود، استودیوها تبدیل به مکان‌های قدرتمندی شوند که سقوطشان غیر قابل پیش‌بینی بود. حجم تولیدات زیاد باعث شده بود استودیوها سیستم پخش و سینماهای خودشان را داشته باشند، سیستمی که اجازه زیادی به استودیوهای کوچک‌تر که بودجه و قدرت کمتر داشتند نمی‌داد تا خودی نشان دهند، تا اوایل دهه‌ی چهل استودیوها در دورانی بودند که به آن عصر طلایی هالیوود می‌گفتند و رویای آمریکایی را به بهترین شکل ممکن تولید می‌کردند.
در سال ۱۹۴۱ قانونی تصویب شد که شروع پایان آن دوران و نوید فصل جدیدی را می‌داد. در سال ۴۱ تعدادی از فیلم سازان و تهیه‌کنندگان بابت موضوعی که پخش اول هر فیلمی را خود استودیو انجام می‌داد و اجازه آن را به دیگر اشخاص نمی‌داد شکایتی را مطرح کنند که نهایتاً در سال ۱۹۴۸ منجر به قانونی می‌شود که به آنتی تراست مشهور می‌شود. قانونی که بر اساس آن استودیوها حق پخش فیلم‌های خود را از دست دادند و موظف شدند که سینماهای زنجیره‌ای خود را به اشخاصی از خارج استودیو منتقل کنند، قانونی که باعث پایان یافتن عصر طلایی هالیوود و کم شدن قدرت استودیوهای بزرگ شد.
در کنار همه‌ی این‌ها در پی جنگ جهانی دوم و احتیاج به تصویربرداری و مستند کردن جنگ، کمپانی‌های فرانسوی سازنده لوازم فیلم برداری، دوربین‌های را اختراع کردند که قابل حمل و کوچک بود و این قدرت را به مستند سازان می‌داد که از وقایع جنگ به راحتی فیلم‌برداری کنند، بعد از جنگ جهانی دوم، این دوربین‌ها وارد بازار شد و این قدرت را به فیلم سازانی که نمی‌توانستند در سیستم استودیویی کار کنند داد تا آثارشان را بسازند. مهم‌ترین فیلم سازان این دوره کنت انگر، مایا درن، ری اورکین و ری آبراشکین بودند. فیلم **فراری کوچک** مهم‌ترین فیلم آن دوران سینمای مستقل شد که هم در ونیز جایزه گرفت و هم در اسکار دیده شد. مایا درن مهم‌ترین فیلم ساز سینمای مستقل آن دوران بود، او که متولد روسیه بود تجربی‌ترین شکل فیلم سازی را در سینما پیاده کرد، سوررئالیسم غریب درن با ترکیبی از رقص و جادو برای دوران خودش به شدت پیشرو و آوانگارد به حساب می‌آمد. یکی از نکاتی که باید اشاره کنیم این است که سینمای مستقل بستر گسترده‌ای از نوع فیلم ها را شامل می‌شد، داستانی، سوررئال، تجربی و نقطه مشترک آن‌ها این بود که در خارج از فضای استودیویی ساخته می‌شد و مخاطب عام را هدف قرار نمی‌داد. در طول زمان و از بین رفتن قدرت و نظام استودیویی که به ورشکسته شدن استودیوها انجامید، دیگر اکثر فیلم‌ها خارج از فضای استودیویی ساخته می‌شد و به این علت این تعریف از سینمای مستقل برداشته شد و متفاوت بودن و داشتن مخاطب خاص مهم‌ترین ویژگی این سینما را در بر می‌گرفت. در کنار این‌ها باز شدن فضای ورود فیلم‌های خارجی، فیلم سازان جوان با دیدن آثاری از سینمای کشورهای مثل ژاپن و فرانسه با دنیای متفاوت‌تری از سینمایی که تا به حال می‌شناختند روبرو شدند و تاثیرات این سینما به خصوص موج نوی فرانسه، نه تنها سینمای مستقل را که شکل سینمای آمریکا را تغییر داد.

دو عامل مهم باعث ورود فیلم سازان جوان و تجربی در آن سال‌ها به سینما شد یکی تلویزیون و دیگری راجر کورمن.

تلویزیون که در دهه‌ی شصت به شدت فراگیر شده بود احتیاج به ساختن برنامه ها، سریال و فیلم‌های متنوع داشت، و به دلیل این که آن‌ها به ندرت می‌توانستند فیلم سازان بزرگ و گران را جذب تلویزیون کنند،

از فیلم سازان جوان که نهایتاً تجربه کار فیلم کوتاه را داشتند دعوت به همکاری کردند، از میان آن‌ها شناخته شده‌ترین هایشان، استیون اسپیلبرگ، جان فرنکن هایمر، ویلیام فرید کین و جرج لوکاس بودند که بعدها به مهم ترین فیلم سازان دنیا تبدیل شدند. راجر کورمن نیز که کمپانی کوچکی را راه اندازی کرده بود، امکانات و بودجه‌ی کمی را در اختیار جوانان مشتاق سینما قرار می داد تا فیلم‌هایشان را بسازند.

(پیتر باگدانوویچ فیلم **اهداف** را با ۲۰ هزار دلار و در دو هفته ساخت) در کارگاه راجر کورمن مارتین اسکورسیزی، فرانسیس فورد کاپولا، دنیس هاپر، جاناتان دمی، پیتر باگدانوویچ، هنری فوندا، جک نیکلسون و... فیلم ساختند و بعدها تبدیل به مهم ترین اتفاقات تاریخ سینما شدند، فیلم‌های ارزان و کم بودجه این دوره امروزه جزو کالت‌ترین تجربه‌های تاریخ سینماست. از مهم‌ترین فیلم‌های این دوره که راه را برای فیلم سازان دیگر هموار تر کرد فیلم **ایزی رایدر** از دنیس هاپر بود که به شدت مستقل و ارزان ساخته شد و همه چیزش وایسته به خلاقیت سازندگانش داشت، فیلم در کن به شدت تشویق شد و استودیوها که تا به حال محلی به فیلم سازان مستقل نمی‌گذاشتند حالا همه در پی جذب آن‌ها بودند، در آن سال‌ها جان شله زینگر فیلم **کابوی نیمه شب** را ساخت که اولین فیلم ایکس ریت تاریخ بود که برنده اسکار شد. موفقیت تجاری و هنری فیلم‌های فیلم سازان جوان مثل **پدرخوانده**، **راننده تاکسی**، **آرواره‌ها** و **جنگ ستارگان**، اکثر فیلم سازانی که مستقل به حساب می‌آمدند را تبدیل به فیلم سازانی با فیلم های پرخرج و پرفروش کرد. در دهه هشتاد فیلم سازان مستقل دیروز به کارگردانان مهمی تبدیل شده بودند که پروژه‌های بزرگ را در دست می‌گرفتند و فیلم‌های پر هزینه می‌ساختند و دیگر از لاک مستقل و کم خرج بودند در آمده بودند، ولی این دهه تبدیل به دهه‌ی دیوید لینچ شده بود، فیلم ساز جوان اهل مونتانا با فیلم‌های کوتاه غریب و سورئالیستی‌اش تعریف جدیدی به سینمای مستقل داد، فیلم اولش **کله پاک کن** باعث جلب توجه مل بروکس کمدین شد و او فیلم **مرد فیل نما** را برایش تهیه کرد که سکوی پرتابش شد، ولی لینچ بر عکس دیگر فیلم سازان جذب فیلم سازی در هالیوود نشد و تا آخر به ساخت فیلم‌های سوررئال و مستقل ادامه داد، نکته‌ای که باعث ماندگاری لینچ شد این بود که مانند لوئیس بونوئل برای تعریف کردن غرابت ایده‌هایش از قصه و داستان گویی استفاده می‌کرد و فضای عجیب و غریب فیلم‌هایش را در بستری از داستان‌های جذاب نشان می‌داد و بینندگان و طرفدارانش با این که در اکثر مواقع متوجه رویاها و ذهنیت فیلم نمی‌شدند، مسحور جادوی قصه گویی او می‌شدند. در اواخر دهه هشتاد حرف از مرگ سینما بود، فیلم‌ها هر سال بدتر از سال دیگر می‌شدند و استودیوها تجربه‌های ناموفقی را پشت سر می‌گذاشتند، بهترین اتفاقات سینمایی دهه‌ی هشتاد منحصر به **رمبو** و **راکی** شده بود و همه‌ی آرزوی دوران طلایی دهه شصت و هفتاد را داشتند، در همین دوره فیلم سازان جوان و مستقل شروع به ساخت آثاری تجربی زدند، جیم جارموش، برادران کوئن، سام ریمی، رابرت رودیگوئز، کوئنتین تارانتینو، کوین اسمیت، دیوید او راسل، جیمز ون، پل تامس اندرسن در اواخر دهه هشتاد و دهه نود تبدیل به پلی شدند که سینمای قدیم را به سینمای جدید پیوند می زد، مهم‌ترین نکته این فیلم سازان این بود که نقطه اتصال بین فیلم های مستقل و تجاری بودند، آن‌ها از استانداردهای هر دو سینما استفاده می‌کردند که فضای پست مدرن فیلم هایشان را بسازند، مهم نبود که فیلم هایشان چه بودجه‌ای دارند یا توسط کدام کمپانی‌ها ساخته می‌شدند، هر فیلم ساز امضای شخصی‌اش را پای اثر می‌گذاشت، و دیگر فیلم‌ها متکی به سیستم ستاره سازی و نام استودیوها نبودند بلکه این نام فیلم سازان بود که مردم را به سینما می‌کشاند.

”

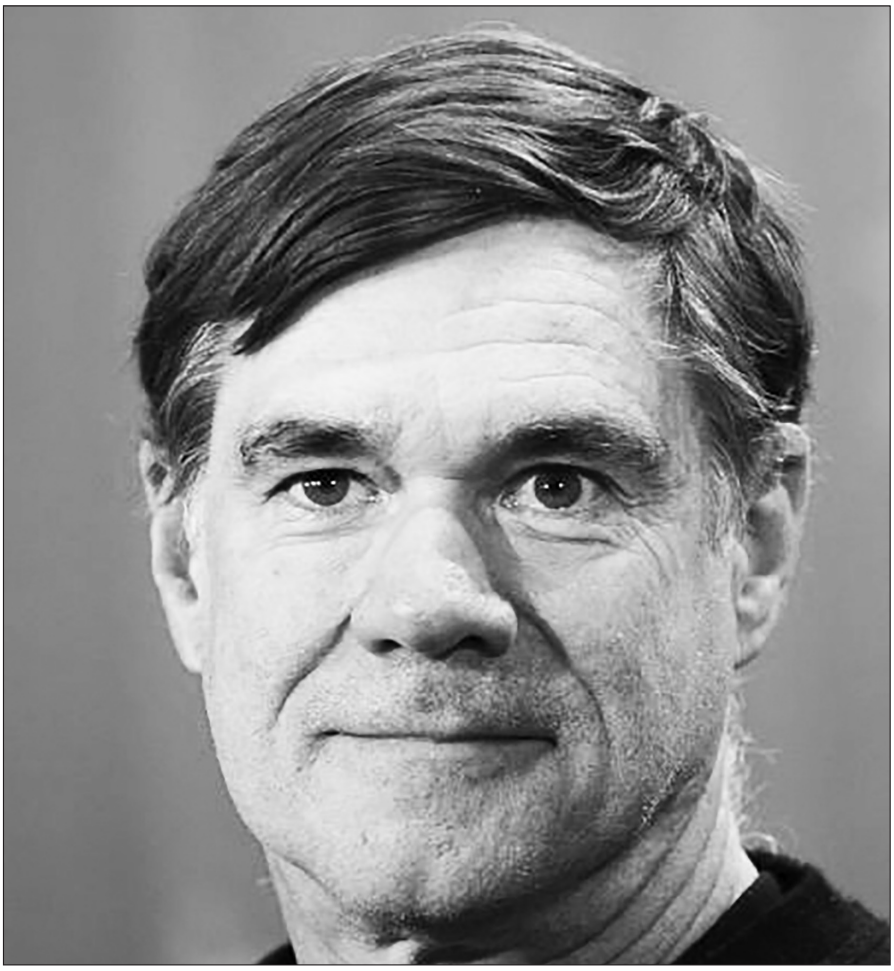
فیلم‌های مستقل در این سال ها با این که همان الگوی دهه چهل را دنبال می‌کند ، ولی به واسطه پخش و اینترنت و رسانه های جمعی راحت‌تر در معرض دید عموم قرار دارد و فیلم سازان این روزها می‌توانند آثارشان را هر چقدر تجربی و مستقل به همه دنیا نشان دهند.

“

امروزه فیلم‌های پربودجه و بلاک باستر را نه به فیلم سازان با تجربه که به سینما گران جوانی می‌دهند که که فقط یک یا دو فیلم در کارنامه دارند. تاثیر سینمای مستقل، تاثیر سینمای متعهد به خود سینماست، تاثیری که شکل سینما را در این شصت و اندی سال عوض کرده و به مسیری کشانده که کسی دیگر جرات ندارد بگوید، سینما مرده است.

گاس ون‌سنت؛ سینماگری که اسیر وسوسه‌های هالیوود نشد

نویسنده: عرفان س گلپایگانی
erfansin@gmail.com



او کیست و از کجا آمده؟

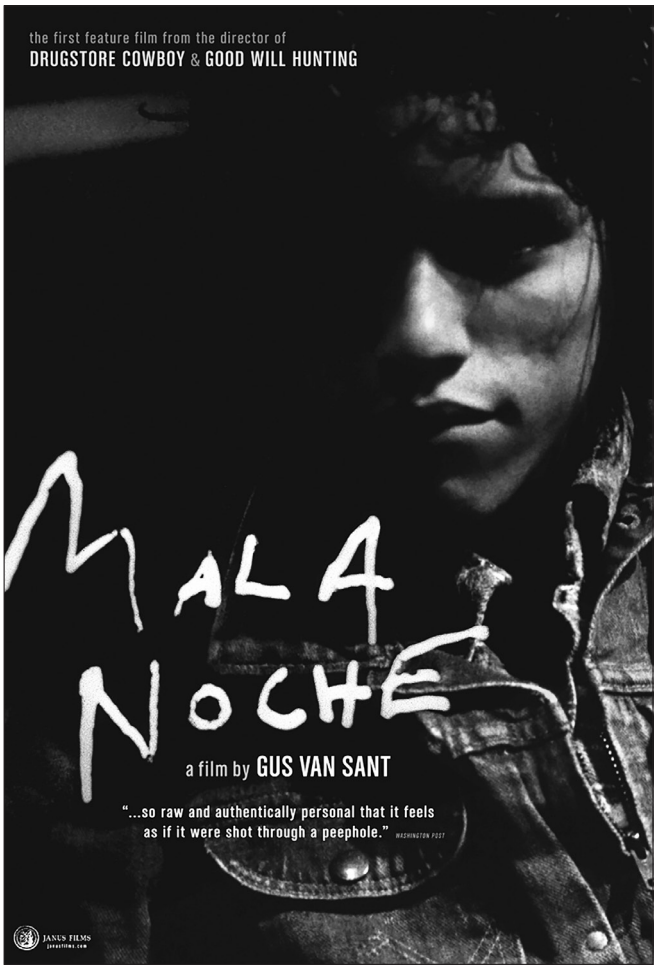
گاس ون‌سنت (گاس گرین ون‌سنت جونیور) نامی است که همواره در میان فیلم‌سازان مستقل سینما جایگاهی ویژه خواهد داشت و با توجه به پیشینه‌ی درخشانش، می‌توان گفت که بدون شک یکی از نمادهای **سینمای مستقل** آمریکاست. او در ۲۴ ژوئیه ۱۹۵۲ در شهر لویی‌ویل ایالت کنتاکی آمریکا به دنیا آمد و اگر حقیقتاً تقدیر هرکسی بر پیشانی‌اش نوشته می‌شد، مسلماً بر پیشانی ون‌سنت دو کلمه‌ی **کارگردان مستقل** حک می‌گشت! شغل پدرش به عنوان یک فروشنده ایجاب می‌کرد که خانواده ون‌سنت دائماً در حال سفر باشند و کودکی گاس هم در این سفرهای پی‌درپی سپری شد. او از همان ابتدا علاقه‌اش به فیلم‌سازی را با ساختن فیلم‌های کوتاه از مسائل روزمره‌ی زندگی خودش، به وسیله‌ی دوربین **سوپر هشت** و بودجه‌های بسیار اندک، ابراز کرد. حدود بودجه‌ای که برای فیلم‌هایش می‌گذاشت از **۵۰ دلار** فزونی نمی‌کرد و از همان ابتدای کار نشان داد که وابسته به تشکیلات گران قیمت و هزینه‌های هنگفت نیست و هدف اصلی او فقط و فقط ساخت فیلم دلخواهش است. در سال ۱۹۷۰، علاقه وافرش به هنر، او را به مدرسه‌ی طراحی رودآیلند در شهر پراویدنس کشاند؛ جالب است بدانید که او در دوره‌ی تحصیلش با اعضای آینده‌ی گروه **تاکینگ هدز** (گروه موسیقی موج‌نوی آمریکایی) از جمله **دیوید بایرن** همکلاسی بوده است. او در زمان تحصیلش با فیلم‌سازان آوانگاردی همچون **استن برَکِج**، **جوناس مِکاس** و **اَندی وارهول** آشنا شد و به واسطه‌ی همین آشنایی بود که به جای نقاشی به فعالیت‌های فیلم‌سازی‌اش افزود و از این زمان بود که سینما را میعادگاه اصلی خود قرار داد. ون‌سنت، از کارگردانی و نویسندگی تا عکاسی و آهنگ‌سازی، توانایی‌های منحصر به فرد زیادی دارد و از هرکدام از قابلیت‌هایش در زمان مناسبش بهره می‌بَرد.

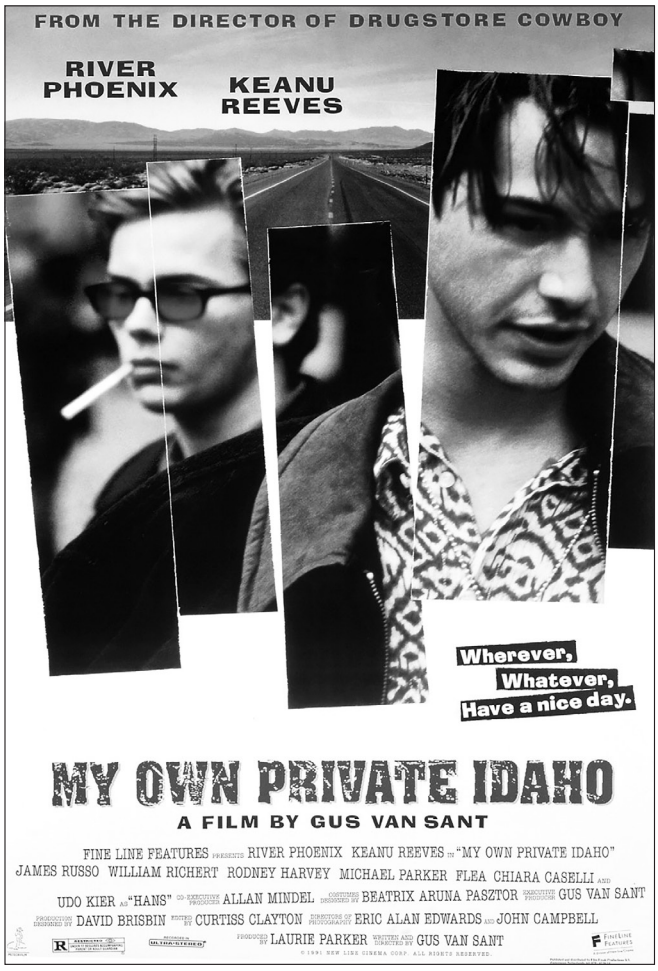
گرایش جنسیتی خاص او اکثراً بر آثارش تأثیرگذار بوده و توجه دائمی به **اقلیت‌های اجتماعی** در کارهای او به چشم می‌خورد. اکثر فیلم‌نامه‌های فیلم‌هایش را خود تألیف می‌کند اما در بیشتر مواقع، مبدأ داستان‌هایش را باید در جای دیگری جستجو کرد و اغلب **اقتباسی** هستند.

در کارنامه‌ی کاری او به جز فیلم، رمانی به نام **صورتی** و کتابی از عکس‌هایش به نام **۱۰۸ پرتره** به چشم می‌خورد. شخصیت ویژه‌اش، دائماً او را فعال نگه می‌دارد و اکثر مواقع در حال انجام کاری نو و بدیع است (مطمئن باشید به این زودی‌ها بازنشستی او را نخواهید دید). امیدوارم به نوشته‌های کاراگاهی علاقمند باشید چرا که تازه سرنخ شخصیت کاری ون‌سنت را به دستتان سپرده‌ام و در قسمت‌های بعدی است که با درون‌مایه کارهایش آشنا خواهید شد و متوجه می‌شوید که گاوس ون‌سنت واقعی کیست.

سرگردانی کاری در دهه ۷۰ و شروعی قدرتمند در دهه ۸۰

ون‌ست بعد از مدتی زندگی در اروپا، در سال ۱۹۷۶ عازم لس آنجلس شد و در آن‌جا در مقام دستیار تولید **کن شاپیرو** بر روی چند طرح فعالیت کرد که هیچ کدام نتیجه‌ای دربرنداشتند. او در ادامه حضورش در لس آنجلس با هالیوود آشنایی بیشتری پیدا کرد و به نوع زندگی مردم **حومه شهر لس آنجلس** علاقه و توجهی مضاعف نشان داد، که همین علاقه سبب استفاده از شخصیت‌های مردم این ناحیه در کارهای آینده‌اش شد. او بعد از ناکامی کاری در لس‌آنجلس به نیویورک نقل مکان کرد و در یک شرکت تبلیغاتی مشغول به کار شد.





او در طی دو سال کار در این شرکت موفق به پس‌انداز ۲۰۰۰۰ دلار در سال ۱۹۸۶ شد و حدس بزنید که تمام این پول را خرج چه کرد؟ بله، او این پس‌انداز را تماماً برای تولید فیلم بلند اولش، یعنی **شب بد** هزینه کرد. فیلمی در قطع **۱۶ میلی‌متری**، که بیشتر آن سیاه و سفید فیلم‌برداری شد. فیلم درباره‌ی رابطه‌ی نیمه عاشقانه‌ی یک فروشنده‌ی آمریکایی و یک مهاجر مکزیکی است که براساس رمان خویش‌نامه‌ی (خودزندگی‌نامه) **والت کورتیس**، شاعر ایالت اُرگان آمریکا، نوشته شده است. **شب بد** به خوبی از داستانی ساده و سرراست به سوی پیچیدگی بیشتر در توضیح روابط و دیگر مسائل پیشرفت می‌کند و رفتاری نامتعادل در مورد **سن، زبان، نژاد، جنسیت و پول** به نمایش می‌گذارد. فیلم‌برداری در شهر **پورتلند** ایالت اُرگان انجام شد، جایی که ون‌وست برای فیلم‌های بعدی‌اش هم بارها به آن بازمی‌گردد. **شب بد** در جشنواره‌ها درخشید و شهرت زیادی برای ون‌سنت تازه‌کار به وجود آورد. روزنامه مشهور **لس آنجلس تایمز** این اثر را **بهترین فیلم مستقل سال** لقب داد. به واسطه‌ی این موفقیت، توجه هالیوود به ون‌سنت جلب شد و کمپانی **یونیورسال** با او قرارداد بست، که البته این قرارداد بعداً فسخ گشت، چرا که کمپانی درباره‌ی پذیرش طرح‌های انقلابی او به مشکل برخورد. اما این فسخ قرارداد لطمه‌ای به روند کاری ون‌سنت وارد نکرد و در سال ۱۹۸۹ او به پورتلند بازگشت تا یکی از طرح‌های رد شده توسط یونیورسال را بسازد، نتیجه این تلاش چیزی نبود جز **گاوچران داروخانه**؛ فیلمی در ژانر **جنایی - درام** با بازی **مَت دیلون** که برهه‌ای از زندگی یک معتاد و مواد فروش آمریکایی و گروه یاغی‌اش را به تصویر می‌کشد. فیلم‌نامه به صورت اشتراکی توسط ون‌سنت و **دنیل یوست** و براساس رمان خویش‌نامه‌ای از تبهکاری واقعی به نام **جیمز فوگل** نوشته شده است. این اثر بسیار مورد حب و تشویق منتقدین قرار گرفت و علاوه بر تثبیت جایگاه ون‌سنت، به مت دیلون به عنوان بازیگر کمک شایانی کرد.

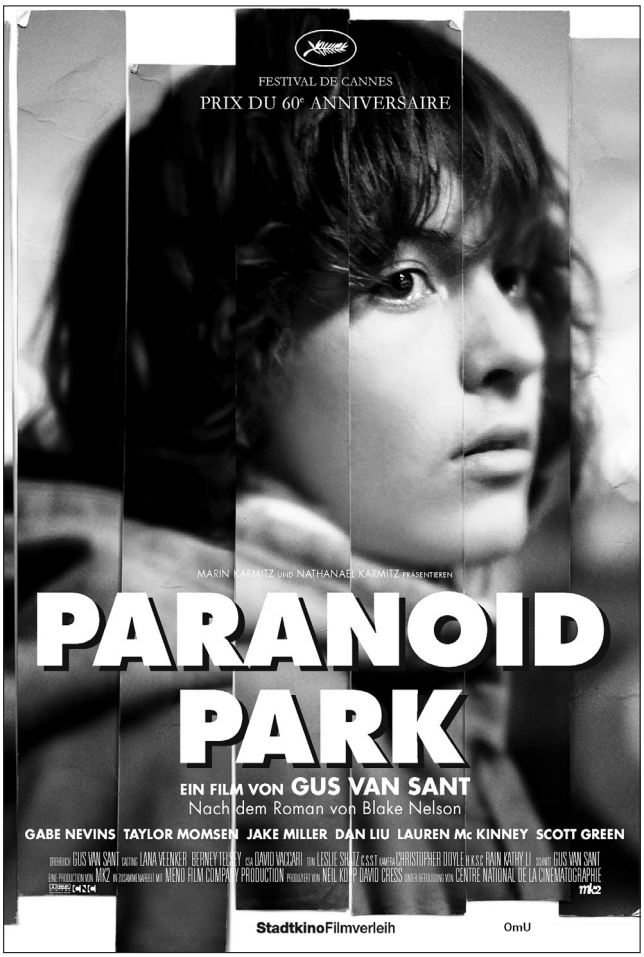
۱۹۹۰-۱۹۹۵ ادامه‌ی تقریبی موفقیت، همراه با فراز و نشیبی جانانه.

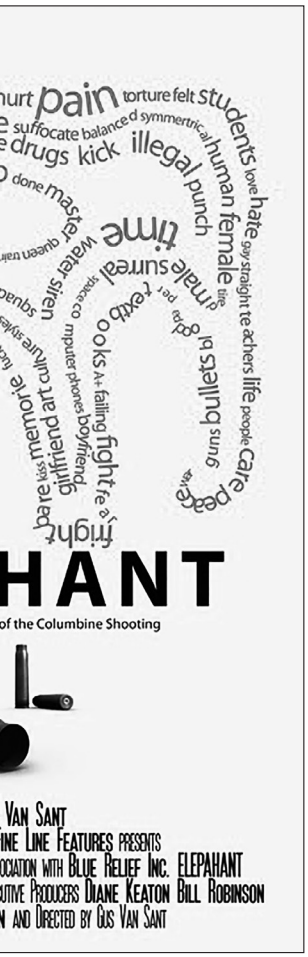
در همان ابتدای دهه ۹۰ یعنی در سال ۱۹۹۱ ون سنت بار دیگر در شهر محبوبش پورتلند، دست به ساخت فیلمی با حضور گروه‌های حاشیه‌ای جامعه‌زد و عنوان **«آیداهوی اختصاصی خودم»** را برای فیلمش برگزید. روایتی درمورد دو دوست با نام‌های **مایک** و **اسکات**

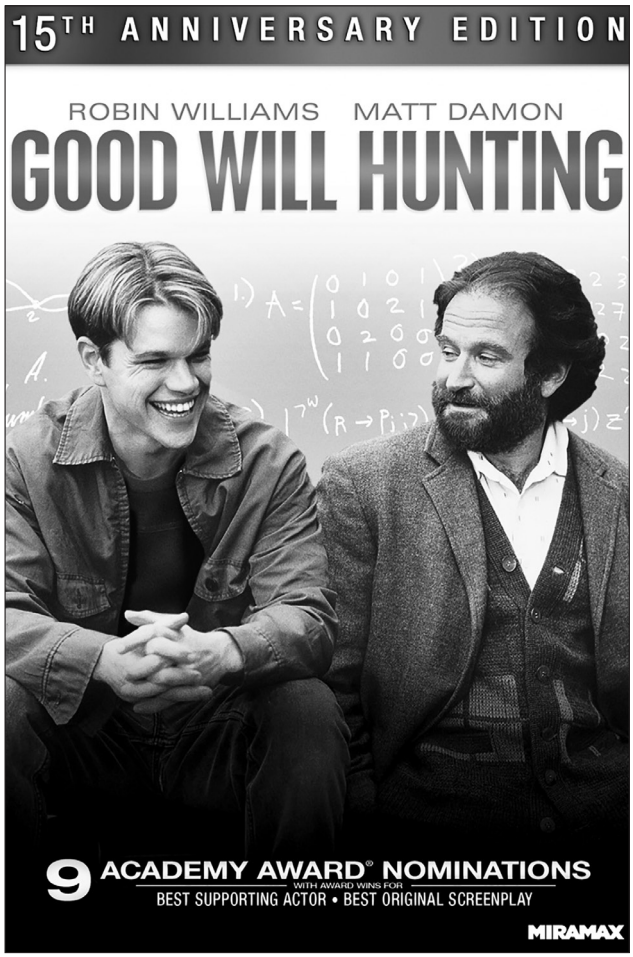
که در سفری به بهانه اکتشاف خودشان به زادگاه مایک در ایالت آیداهو می‌روند و سپس در جستجوی مادر مایک به ایتالیا کشیده می‌شوند. فیلم‌نامه‌ای درام که به مقدار اندکی براساس نمایشنامه‌های **هنری چهارم** (بخش اول و دوم) و هنری پنجم اثر **ویلیام شکسپیر**، نوشته شده است. ون‌سنت فیلم‌نامه را در اصل در دهه۷۰ میلادی نوشت اما بعد از خواندن رمان **شهر شب** نوشته‌ی **جان رِچی** نظرش به کلی تغییر می‌کند و درمی‌یابد که برخورد داستانی رِچی با تبهکاران خیابانی بسیار بهتر از خود اوست. بعد از سال‌ها ون‌سنت دوباره فیلم‌نامه را می‌نویسد، که دو داستان کلی مایک و جستجوی مادرش و داستان اسکات به عنوان یک نمایشنامه ارتقاء یافته‌ی مدرن از هنری چهارم را دربرگرفت. ون‌سنت در حین نوشتن فیلم‌نامه دریافت که می‌تواند ماهیت دو داستان کلی مورد نظرش را به وسیله‌ی **تکنیک برش** نویسنده شهیر، **ویلیام اِس باروز** (William S. Burroughs) با هم ترکیب کند. در این روش چندین خرده داستان و ایده با هم ترکیب و تطبیق می‌یابند تا یک داستان منحصر به فرد را تشکیل دهند. ایده‌ی ترکیب دو سناریو بعد از دیدن فیلم **«ترانه در نیمه شب»** در ذهن ون‌سنت نقش می‌بندد.

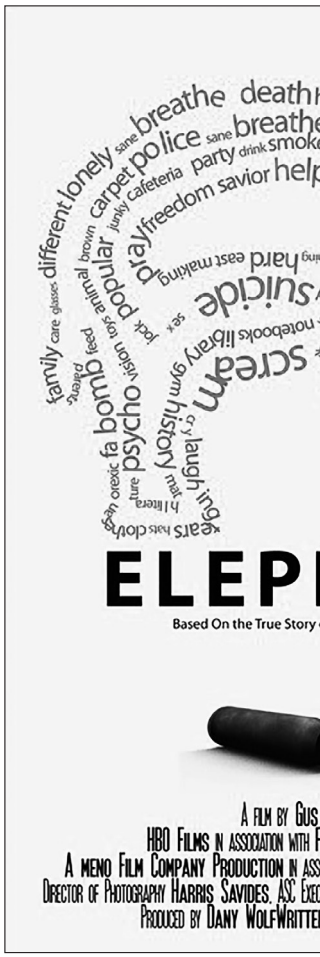
ون‌سنت برای تأمین بودجه‌ی فیلم با هالیوود به مشکل برخورد و تصمیم گرفت با بودجه‌ای اندک، ساخت فیلمش را شروع کند. او فیلم‌نامه‌اش را برای **کیانو ریوز** و **ریور فینیکس** فرستاد درحالی که فکر می‌کرد آن‌ها فیلم‌نامه‌اش را رد خواهند کرد، اما هر دوی آن‌ها با کمال میل حاضر به ایفای نقش در فیلمش شدند (البته فینیکس به کوشش ریوز حاضر به ایفای نقش در فیلم شد). فینیکس بابت بازی در این فیلم چندین جایزه را ازآن خود کرد، که می‌توان به جوایز مهم **جام ولپی ونیز**، **جایزه مستقل اسپریت** و جایزه بهترین بازیگر از **جامعه بین‌المللی منتقدین** اشاره کرد. فیلم از نظر اقتصادی هم مناسب عمل کرد و با بودجه‌ی تقریبی دو و نیم میلیون دلاری، فروشی بالغ بر **شش و چهار دهم میلیون دلار** (تنها در آمریکای شمالی) داشت. سال ۱۹۹۳ سال خوبی برای ون‌سنت نبود. فیلم بعدی او با نام **حتی دخترهای گاوچران هم افسرده می‌شوند** (اقتباسی از کتابی به همین نام از تام رابینز) یک فاجعه به تمام معنا بود و با وجود بودجه هنگفت و بازی بازیگرانی چون **اوما تورمن**، **جان هرت** و **کیانو ریوز** نه تنها مورد استقبال عمومی قرار نگرفت بلکه منتقدین هم آن را به گوشه‌ای انداختند. فیلم اولین بار در **فستیوال بین‌المللی** تورنتو به نمایش درآمد و از همان ابتدا با بازخوردهایی منفی از سوی منتقدین و مردم مواجه شد و به همین علت اکرانش برای تدوین بیشتر به تعویق افتاد، اما این تغییرات هم کمکی به بهبود فیلم نکرد. ون‌سنت فیلم را به ریور فینیکس تقدیم کرد که در ۳۱ اُکتبر سال ۹۳ بر اثر سکته قلبی ناشی از مصرف مواد مخدر (در سن۲۳ سالگی) فوت کرده بود. ون‌سنت قصد داشت فیلمی درمورد زندگی **اندی وارهول** با حضور فینیکس بسازد، اما عجل فرصت این مهم را به ریور نداد.

در سال ۱۹۹۵ ون‌سنت با فیلم **به خاطرش مردن** (اقتباسی از رمان **جویس مینارد**) به اوج بازگشت و توانست این‌بار در سبک کمدی سیاه به شکلی متفاوت با کارهای قبلی و به وسیله‌ی بازی درخشان بازیگران قابلی چون **نیکول کیدمن**، جایگاه ممتاز فیلم‌سازی‌اش را بازیابد. داستان فیلم ماجرای زنی رویا پرداز را روایت می‌کند که آرزو دارد گوینده خبر بسیار مشهوری بشود. او با توهم اینکه شوهر پولدارش قصد خانه نشین کردنش را دارد، نقشه ای برای از میان برداشتنش میکشد. **به خاطرش مردن** ترکیبی از سبک‌های متفاوت است، مخلوطی از **درام** با **کمدی سیاه** و مصاحبه‌هایی با چاشنی









هجو مستندگونه و **حزن تراژیک**. **جانت مازلین** منتقد سینما، فیلم را یک کمدی سیاه تمام عیار همراه با لذتی شیطانی توصیف کرده است. او در مقاله‌اش بسیار از بازی **کیدمن** در قالب نمایش یک هیولای دیوانه تعریف کرده و کارگردانی فیلم را تحسین می‌کند و می‌گوید ون‌سنت وضوحی ماهرانه به فیلم داده و به خوبی حیله‌گری را به تصاویر تزریق کرده است.

۱۹۹۷ - ۲۰۰۰ ون‌سنت ناخواسته ستاره‌ی دنیای هالیوود می‌شود

ویل هانتینگ خوب فیلمی از ون‌سنت در سال ۱۹۹۷ بود که شهرت زیادی برای او در میان عموم مردم ایجاد کرد. فیلم‌نامه، نوشته‌ی **مت دیمون** و **بن افلک**، دو جوان جویای نام (البته در آن زمان!) است که هر دوی آن‌ها در فیلم ایفای نقش کردند. ون‌سنت به خوبی با کمک این دو نویسنده، پسری نابغه را به تصویر می‌کشد که استعدادش از دیده‌ها به دور مانده است. این پسر نابغه به کمک یک روانشناس و پروفسور ریاضی دانشگاه **ام آی تی** پی به استعداد شگرفش در ریاضیات می‌برد. او در طی جلسات روان‌شناسی دوباره روابطش را ارزیابی می‌کند و خودش را با مسئله مهم تصمیم برای آینده روبرو می‌سازد. این اثر سینمایی به خوبی با استفاده از **تکنیک بداهه‌گویی** به دیالوگ‌های فیلم ماهیتی رها داده و به وسیله‌ی همین گفتگوهای عامیانه، نمایشی زیبا از روابط ویل هانتیگ با دوستان و آشنایانش به وجود آمده است و به درون‌مایه‌ی فیلم کمک شایانی کرده است. فیلم در **آکادمی، گلدن گلوب** و **جشنواره فیلم برلین** بسیار خوش درخشید و جوایز زیادی را بدست آورد اما بیش از آنکه ون‌سنت با سابقه، جایزه‌ای دریافت کند این مت دیمون تازه کار بود که بیشتر جوایز را درو کرد. این فیلم در اکران عمومی موفقیت چشم‌گیری داشت و بیش از ۲۲ برابر بودجه‌اش یعنی به میزان **۲۲۵ میلیون دلار** بلیط فروخت و تماشاگران را به سینماها آورد. **ویل هانتیگ خوب** تحسین منتقدین سراسر جهان را برانگیخت و از منتقدینی چون **راجر ایبرت** و **جفری اُوراستریت** نقدهای مثبتی را دریافت کرد که اوراستریت درباره‌ی فیلم می‌گوید:

»

«زیر تکبر و رفتار زمخت شخصیت‌ها، درد و زخم‌های زیادی پیدا خواهید کرد و بسیار می‌بینید که شخصیت اصلی فیلم سپری در مقابله با تقدیر اجتماعی بی‌رحمانه، به دست می‌گیرد.»

«

موفقیت چشم‌گیر **ویل هانتینگ خوب**، فرصتی برای ون‌سنت به وجود آورد تا بتواند با خیال آسوده، **روانی** هیچکاک را بازسازی کند. او به صورت **صحنه به صحنه** (تمام رنگی) و با حضور گروهی از بازیگرهای جوان هالیوود، از جمله **جولین مور** و **وینس وگن**، فیلمش را ساخت. فیلم با نظرهای متفاوتی از سوی منتقدین مواجه شد و به صورت کلی نمی‌توان آن را در رده فیلم‌های موفق ون‌سنت قرارداد. نقدهای منفی فیلم به مانند گذشته هیچ تأثیری بر روند کاری ون‌سنت نگذاشتند و او به سرعت دوآلبوم موسیقی و یک رمان به نام **صورتی** را روانه بازار فروش کرد. می‌شود گفت که کتاب صورتی تا اندازه‌ای در مورد ناراحتی ون‌سنت درباره‌ی مرگ ریور فینیکس بوده است.

ون‌سنت در سال ۲۰۰۰ با فیلم درام **یافتن فارستر** (با بازی **شان کانری** و بازیگر تازه کار، **راب براون**) دوباره توانست (تا اندازه‌ای) به گذشته‌ی درخشانش بازگردد. داستانی در مورد رفاقت عجیب نویسنده‌ای به نام **فارستر** و پسری ۱۶ساله به نام **جمال** که علاقه‌ای ذاتی به نویسندگی دارد. فیلم **روان، محترم** و **تماشاگر پسند** است و ون‌سنت به خوبی می‌داند که باید به کانری اجازه بدهد که آرام آرام در نقشی که متناسب با سنش است

فرو برود و براون مستعد را تنها به سادگی راهنمایی بکند و آن‌ها را با دستورهای زیاد محدود نکند. این فیلم نظرهای متفاوتی از منتقدین دریافت کرد، اما در کل عقربه‌ی نظرها به **مثبت** گرایش داشتند. منتقدین بیشتر کارگردانی ون‌سنت را مورد تحسین قرار دادند و از فیلم‌نامه درهم و مغشوش فیلم ابراز نارضایتی کردند.

۲۰۰۱-۲۰۱۰ ون‌سنت به سینمای شخصی خودش بازمی‌گردد و پاداشی بزرگ در انتظار اوست

ون‌سنت انگار به گونه‌ای به هالییود و فیلم‌های با بودجه‌های عظیم حساسیت دارد و بالاخره در شروع هزاره‌ی جدید تصمیم گرفت که از استودیوهای بزرگ فاصله بگیرد و به غار تنهایی و روند فیلم‌سازی مستقلش بازگردد. او با الهام گرفتن ازکارهای **بلاتار** (کارگردان مجاری) و **جان کاساوت** (کارگردان مستقل آمریکایی)، در سال ۲۰۰۲ فیلمی به نام **جری** با حضور **کیسی افلک** و **مت دیمون** در بیابان های آرژانتن، یوتا و نوادا ساخت. دو دوست که بعد از راهپیمایی طولانی در بیابان متوجه می‌شوند که مسیر بازگشت را گم کرده‌اند و این تازه شروع مشکلاتشان است. این فیلم در جشنواره‌ی **سان دنس** برای اولین بار اکران شد و با خط داستانی بی‌حادثه و فیلمبرداری درخشان **هریس سویدز**، بسیار مورد تشویق قرار گرفت و به همان اندازه هم از آن انتقاد شد. **جری** اولین فیلم از سه‌گانه **مرگ** ون‌سنت است که داستان‌های هر سه (**جری، فیل و آخرین روزها**) همه براساس مرگ‌های اتفاق افتاده در واقعیت نوشته شده‌اند.

و بالاخره در اواخر سال **۲۰۰۲** به نقطه عطف کاری گاس ون‌سنت، یعنی فیلم مشهور **فیل** می‌رسیم، دومین فیلم از سه‌گانه‌ی مرگ ون‌سنت که به مانند **جری** از ماجرایی واقعی الهام گرفته شده، یعنی حادثه‌ی خونین دبیرستان کلمباین. برخی جزئیات فیلم از دیگر کشتارهای دبیرستانی آمریکا (به مانند کشتار دبیرستان **دریاچه قرمز**) اقتباس شده است. بازیگران فیلم از جمله بازیگران نقش‌های اصلی (**الکس فراست، اریک دویلن** و **جان رابینسن**) اکثراً هنرپیشه‌هایی غیرحرفه‌ای بودند.

اریک (اریک دویلن) و **الکس** (الکس فراست) دو دوست صمیمی، در دبیرستان خوش‌نامی در حومه‌ی پورتلند مشغول به تحصیل‌اند. این دو نوجوان، مسحور شمایل نگاری‌های آلمان نازی هستند، از بازی‌های ویدئویی خشن لذت می‌برند و با نقشه‌ای از پیش تعیین شده تصمیم می‌گیرند که حمله‌ای مسلحانه به مدرسه‌شان انجام دهند. برخورد ون‌سنت با موضوع فیلم، ترکیبی **ازمستندنمایی وسبک‌پردازی بی‌پروا** است. **هریس ساویدس** فیلم‌بردار فیلم بار اصلی فیلم را به دوش می‌کشد و با خلق حرکت مداوم و شناورگونه در دوربین و برداشت‌های طولانی، به ارتباط بیننده کمک به‌سزایی انجام می‌دهد. **فیل** به خاطر موضوع ناگوارش و احتمال تحریک ذهن نوجوانان برای تکرار این فاجعه، بسیار بحث برانگیز شد. **فیل** در ابتدا قرار بود تنها یک فیلم تلویزیونی درباره‌ی **کشتار دبیرستان کلومباین** باشد، اما در نهایت ایده‌ی نقل واقعی حادثه کنار گذاشته شد و ماهیت آن به یک فیلم اقتباسی سینمایی، تغییر شکل یافت. فیلم‌برداری **فیل** به مانند بسیاری از کارهای ون‌ست در شهر پورتلند در اواخر سال ۲۰۰۲ انجام گرفت. جالب است بدانید فیلم‌نامه در طول فیلم‌برداری به شکل کامل خود درآمده و در بسیاری از صحنه‌ها بازیگران با همکاری یکدیگر و در جهت روند صحنه، بداهه‌پردازی کرده‌اند. عنوان فیلم به هدف تکریم فیلم کوتاهی به همین نام با کارگردانی **آلن کلارک** (ساخته‌ی سال ۱۹۸۹) انتخاب شده است. ون‌ست در اصل باور داشت که عنوان کلارک، ارجاعی به داستان معروف **چند مرد کور** است که سعی دارند یک فیل را توصیف کنند؛ که هر کدام بسته به قسمتی که لمس کرده‌اند برداشت محدود و متفاوت خود را از فیل، صحیح قلم‌داد می‌کنند. بعداً ون‌سنت درمی‌یابد که عنوان فیلم کلارک در واقع به اصطلاح **«فیل در اتاق»** اشاره دارد، که در واقع ارجاعی به **انکار جمعی** درمورد مشکلات **کاملاً آشکار** است و ون‌سنت هم در اثرش از همین تفسیر بهره می‌جوید. فیلم در **جشنواره‌ی فیلم کن** بسیار تشویق شد و جوایز ارزنده‌ی **نخل طلا و تندیس بهترین کارگردانی** را برای گاس به همراه داشت. ون‌سنت، درآمد حاصل از فروش اولین اکران فیلم در آمریکا را به **موسسه‌ی کمک به نوجوانان خیابانی** هدیه کرد.

ون‌سنت آخرین قسمت از سه‌گانه‌ی مرگ‌اش رادر سال **۲۰۰۵** با نام **آخرین روزها** و با حضور **مایکل پیت** ساخت؛ فیلمی که ون‌سنت با الهام از اتفاقات واقعی و ارجاع به آخرین روزهای پیش از مرگ **کرت کوبین** (خواننده‌ی مشهور گروه **نیروانا**)، زندگی یک هنرمند راک افسرده را روایت می‌کند. در ابتدا قرار بود انتخاب بازیگر نقش اول فیلم (یعنی بلیک) به کمک فراخوانی عمومی از جوانان فعال در موسیقی راک اند رول صورت پذیرد اما این کار نتیجه نداد و این نقش به مایکل پیت(که خودش نوازنده و خواننده‌ای قابل است) سپرده شد. تمام ترانه‌های فیلم توسط پیت ساخته شده که در همه‌ی آن‌ها سعی کرده به سبک نواختن و خواندن کرت کوبین خودش را نزدیک بکند.

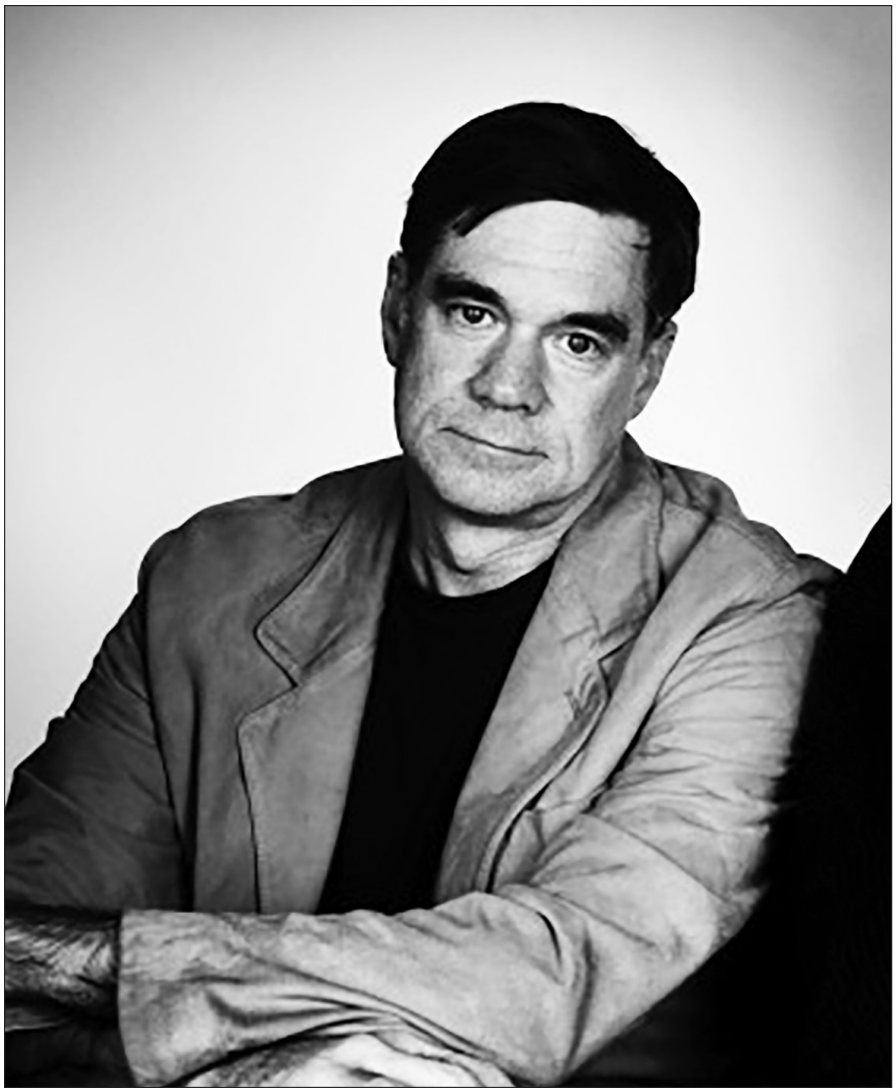
سال بعد یعنی در سال ۲۰۰۶، ون‌سنت فیلمی با تکیه بر کتابی از **بلیک نلسون** به نام **پارانوئید پارک** می‌سازد. فیلمی درباره‌ی نوجوانی دبیرستانی، که یادآوری حادثه‌ی مرگ نگهبان مدرسه‌اش او را به شدت آزار می‌دهد. این حادثه تمامی زندگی‌اش را تحت شعاع قرار داده و او سعی می‌کند هر آن‌چه را به یاد می‌آورد بنویسد تا شاید تصاویر ذهنی‌اش معنا پیدا کنند. اثری مستقل، تجربی و کم هزینه که در آن ون‌سنت همانند فیلم فیل بار دیگر استادانه وارد دنیای دبیرستانی‌ها می‌شود؛ اما این‌بار با نگاهی نافذتر و تمرکزی بیش‌تر بر افکار، رفتار و گفتار **بچه‌های دبیرستانی**. فیلم‌برداری درخشان **کریستوفر دوبل** با حرکاتی موج‌گونه و با خلق تصاویر شناور، حس و حال یک **اسکیت بُردباز** را در بیننده ایجاد می‌کند. فیلم در فوریه‌ی۲۰۰۸ در اروپا اکران شد و قبل از آن هم در جشنواره‌ی فیلم کن، جایزه‌ی ویژه‌ی **شصتمین سال جشنواره** را

به خـــود اختصاص داد. ون ســـنت در همین ســـال دو فیلم کوتاه به مناســـبت شصتمین سال جشـــنواره‌ی فیلـــم کـــن و فیلمی در مورد شـــهر پاریس ســـاخت.

در ۲۰۰۸، ون‌ســـنت بـــا ســـاخت فیلـــم کوتاهـــی در مجموعـــه فیلم **۸** (همـــراه با هفـــت کارگردان مطـــرح دیگـــر) هم‌کاری جالبـــی انجـــام داد و پـــس ازآن کار بر روی ســـاخت فیلمی بـــه نام **میلک** بر اســـاس زندگی **هـــاروی میلک** (اولین سیاســـت‌مدار همجنســـگرا در دنیـــا، که در یـــک انتخابات عمومـــی، موفق به کســـب مقامـــی دولتی شـــد) با بـــازی **شـــان پن** را شـــروع کرد. **میلک** در همان ســـال ۲۰۰۸ اکران شـــد و در ســـال ۲۰۰۹ در ۸ رشـــته از جمله بهترین فیلـــم و بهتریـــن بازیگـــر نقـــش اول مرد نامزد اسکارگشت.

ون‌ســـنت در فیلـــم بعدیش به نـــام **بی‌قرار**، داســـتان پســـری بـــه نـــام **اینـــاک بری** (بـــا بازی **هنـــری هاپر**) را روایـــت می‌کند کـــه از تصادفی جان ســـالم بـــه در می‌برد که پـــدر و مادرش به اندازه او خوش شـــانس نیســـتند و بعـــد از این حادثـــه اوقاتش را با دوســـتی خیالی (روح یک خلبان کامیکازه‌ی ژاپنـــی با بـــازی ریـــو کاســـه) می‌گذراند. نخســـتین فیلـــم ون‌ســـنت کـــه در حد و انـــدازه‌ی دیگـــر فیلم‌های خوبـــش درباره‌ی جوانان(به مانند **فیل**) نیســـت. تماشـــاگران هم از این بازگشـــت به جریـــان اصلی هالیوود ون‌ســـنت اســـتقبال نکردند و فیلـــم تنها در بخش نوعـــی نگاه جشـــنواره‌ی فیلم کن در ســـال ۲۰۱۱ به نمایـــش درآمد.

ون‌ست در ســـال ۲۰۱۲، فیلم **سرزمین موعود** را روانـــه‌ی ســـینماها کـــرد. فیلمـــی بـــا ســـرمایه‌گذاری **امارات متحـــده عربی** که **مت دیمـــون** و **جـــان کراسینســـکی** فیلم‌نامه‌ی آن را به رشـــته تحریر درآورده‌اند و خـــود دیمون هـــم در فیلـــم نقش‌آفرینی می‌کند. **اســـتیو باتلـــر** (مت دیمـــون) و **ســـو تاماســـن** (فرانســـس مک دورمند)، کارمنـــدان یـــک شـــرکت بـــزرگ انرژی، مأموریـــت دارند که املاک ســـاکنان شـــهر کوچکـــی در پنســـیلوانیا را بـــرای حفاری، بـــه ارزان‌ترین شـــکل ممکن بخرنـــد و این دو کارمنـــد راهی بـــس مشـــکل در راضی



کردن اهالی شـــهر، پیـــش‌رو دارنـــد. فیلم پیام‌آور حفظ محیط زیســـت است، موضوعی کـــه در ســـال‌های اخیر بســـیار داغ و بحث برانگیز شـــده اســـت. بازی‌ها بد نیستند اما شـــخصیت‌های بیش‌ازحد خودآگاه داســـتان، هـــم‌ذات پنداری عمیـــق را از تماشـــاگران صلب می‌کند.

در اینجا بـــه پایـــان کارنامه‌ی ســـینمایی ون‌ســـنت می‌رســـیم امـــا نگران نباشـــید همان‌طـــور کـــه گفتـــم او یک‌جـــا بنـــد نمی‌شـــود و قرار اســـت در فیلـــم بعدی‌اش بـــه نام **دریـــای درختـــان** بـــار دیگر به موضوع **خودکشـــی** بپردازد؛ اکـــران عمومی فیلـــم در ســـال **۲۰۱۵** تخمیـــن زده شـــده اســـت.گاس ون‌ســـنت در طی ســـال‌های فعالیت‌اش نشـــان داده کـــه از هیچ برخوردی واهمه نـــدارد و راهـــش را ادامـــه می‌دهد، راهـــی که در آینـــده هم ممکن اســـت پر از فراز و نشـــیب برای او و طرفدارانش باشـــد، اما یک چیز کاملاً مســـجل اســـت، او خیلی خـــوب می‌داند چه‌گونـــه باید فیلم بســـازد، مخصوصـــاً اگر پـــای علاقه‌ی شـــخصی در میان باشد.

منابع:

۱. وب سایت راجر ایبرت.

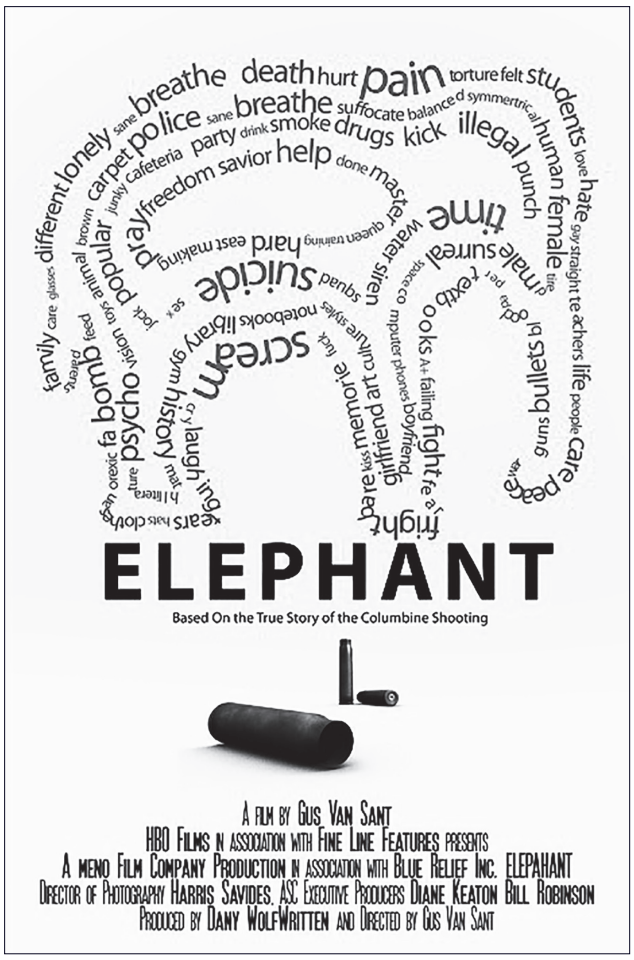
۲. صفحه اینترنتی رسمی نیویورک تایمز.

۳. کتاب «دیدهای مستقل» از دونالد لیون ۱۹۹۴.

۴. کتاب «روزنه‌راهنمای‌فیلم» ۲۰۰۰ تا ۲۰۱۴ بهزاد رحیمیان.

«فیل»؛ لغزیدن بر ملال آینه

نویسنده: بهزاد لطفی
bhzd.ltf@gmail.com



خلاصه داستان

دو پســر نوجوان برای کشتن همکلاسی‌هایشان وارد دبیرستان محل تحصیل خــود می‌شــوند و دوازده دانش آموز و یــک معلم را می‌کشــند. فیلم زمان کوتاهــی با قربانی‌ها و دو قاتل همراه می‌شــود و تا زمان خودکشــی آن دو، ادامه پیدا می‌کند.

ELEPHANT

Directed By	:	Gus Van Sant
Produced By	:	Diane Keaton Dany Wolf Jt Leroy
Written By	:	Gus Van Sant
Based On	:	Columbine High School Massacre
Starring	:	Alex Frost Eric Deulen John Robinson
Cinematography	:	Harris Savides
Editing By	:	Gus Van Sant
Release Dates	:	October 24, 2003
Running Time	:	81 Minutes
Country	:	United States
Language	:	English
Budget	:	$3 million

نقد و تحلیل فیلم

موسیقی کلاسیک یا معاصر؟ سیاه سفید یا رنگی؟ داستان سه پرده‌ای یا بدون نقطه عطف؟ فضاسازی رئال یا تصنعی؟ بازیگران تازه کار یا ستاره؟ مستقل یا هالیوودی؟ برای انتقال یک اتفاق واقعی، آن هم کشتار دبیرســتان کلمباین به پرده سینما و رنگ کردن آن با خون نوجوانان یک مدرسه، انتخاب چه باشد تا آنچه رخ داده است، هم عینی شود و هم دارای روح، آنچنان که بخواهد نهیب اتفاقی مهیب را در هر پلان طولانی متذکر شده و برای آینده انذار دهد. پاســخ کارگردان خلاق و برنده جایزه کن به همه این ســوالات یک کلمه بوده: معمولی، تا ســرحد ملال معمولی. تیتراژ فیلم از زاویه پایین، آســمان و یــک تیرک چراغ را نشــان می‌دهد که از طلوع تا شب ســیر می‌کند و در آخر، بعد از نمایش نام کارگردان گاس ون سنت و محو شدن آن، یک نور ضعیف از چراغ تیرک برق باقی می‌ماند و سیاهی. همین کورســوی این چراغ برای دیدن یک فیل کافی اســت و فیلم به دنبال یادآوری عیان بودن مشکل یا معضل و شکستن دیوار شفاف انکار است. «فیل در اتاق» اصطلاحی اســتعاری وارد شده در فرهنگ انگلیســی برای بیان واضح بودن وجود یک مشکل انکار شده است که همه آن را نادیده می‌گیرند، غیرقابل بحث می‌شمارند یا ناشناخته می‌انگارند، و به داستان رویارویی چند نفر نابینا با یک فیل اشاره می‌کند که هر یک از نظرگاه و ذهنیت خود آن را توصیف می‌کنند و آن قسمتی را که لمس می‌کنند بخشی از چیزی می‌پندارند. ریشه این داســتان به آیین جِین در هندوستان بــاز می‌گردد و از آن پس با برخوردهای متفاوت در قرون مختلف از ســوی اندیشمندان گوناگون روبرو شــده اســت و هر یــک از این داســتان تعابیر و تفاســیر مختلفی مراد کرده‌اند. داستان امــا ثابت اســت؛ چند فرد نابینــا را با یک فیل مواجهه می‌دهند و آنها به هر جای آن که دست می‌کشند به چیزی نسبتش می‌دهند: عاج را شیپور یا گاوآهن می‌گیرند، گوش را بادبزن یا ســبد غربال، ســر را کوزه، پا را ستون، دم را ریسمان، خرطوم را شاخهٔ درخت و شکم را دیوار.

تفسیر آیین جین همزیستی مسالمت آمیز است و اشـاره به این مطلب کـه حقیقت نزد همگان است، گاندی تحت تأثیر این آیین بود. آیین بودا گونه‌ای دیگر نتیجه می‌گیرد و صوفیان مسلمان همچون صنایـی و مولوی بر لـزوم همراهی با حقیقت، زمانـی که بتوان هر پدیده را از زوایای مختلف و همه جانبه نگریست تأکید می‌کردند. مولوی در مثنوی معنوی بعد از روایت داسـتان چنین نتیجه می‌گیرد:

از نظر که، گفتشان شد مختلف
آن یکی دالش لقب داد این الف

★

در کف هریک اگر شمعی بدی
اختلاف از گفتشان بیرون شدی

★

چشم حس همچون کف دست است و بس
نیست کف را بر همه او دست رس

★

چشم دریا دیگر است و کف دگر
کف بهل وز دیده دریا را نگر

★

جنبش کف ها ز دریا روز و شب
کف همی بینی و دریا نی عجب

★

ما چو کشتی ها به هم بر می زنیم
تیره چشمیم و در آب روشنیم

★

ای تو در کشتی تن رفته به خواب
آب را دیدی نگر در آب آب

تمهید گاس ون سـنت از انتخـاب نام فیل برای فیلم، به طرحی که برای فرم روایت افکنده است باز می گـردد: از زوایای گوناگون و در زمان های مختلف. فیلم پیش رو دومین فیلم از «سـه گانه مرگ» اوست، در کنار فیلم های **گری** (۲۰۰۲) و **آخرین روزها** (۲۰۰۵) که محور اصلی آنها رفتن تا پایان راه یعنی مرگ اسـت. این سه فیلم یکی از پیچش های عجیب در کارنامهٔ یک فیلمسـاز معاصر آمریکایی اسـت که مایهٔ حیرت منتقدانی شد که از او قطع امید کرده بودند. این فیلم، گاس ون سـنتی که در «سیسـتم» جذب شده بود را ناباورانه در مسیر مستقل تازه ای قرار داد.

سینمای مستقل؛ از آغاز تا امروز

از سال های ۱۹۱۰ استودیوهای هالیوودی با هم تبانی پنهانی می کردند و به یک الیگوپولی بزرگ تبدیل شده بودند و کل صنعت سینمای ایالات متحده را هدایت می‌کردند. این موضوع به مزاق دولت خوش نمی‌آمـد و در برابر این انحصار اقامه دعوی کرد. در سـال ۱۹۳۸، وزارت دادگسـتری آمریکا پرونده‌ای را به جریان انداخت به نام ایالات متحده آمریکا علیه پارامونت پیکچرز و دیگران که با نام «پرونده پارامونت» شـناخته می‌شود. دولت، پنج غول هالیوود (پارمونت، برادران وارنر، ام. جی. ام، فاکس قرن بیسـتم و آر. ک. او.) و سـه شـرکت کوچک‌اتر (یونیورسال، کلمبیا و یونایتد آرتیستز) را متهم کرد برای به انحصار در آوردن کسب و کار فیلمسازی. این پنج غول، سینماهایی زنجیره ای را در اختیار داشـتند و همه تلاش خود را می‌کردند که از راه یافتنِ فیلم‌های مستقل به سینمای بزرگِ پرده اول جلوگیری کنند. سه شرکت کوچک هم با اینکه از خود سینمایی نداشتند ولی سعی داشتند بازار فیلم‌های مستقل را خراب و کوچک کنند.

بعد از برگزاری چندین دادگاه بالاخره رأی به نفع سـینمای مستقل داده شـد و آن شرکت‌ها را به تلاش برای به انحصار درآوردن صنعت سـینمای آمریـکا محکوم کرد. آن پنج شـرکت، غول باقی ماندند ولی سینماهای زنجیره‌ای خود را فروختند تـا از این طریق راه فیلم‌های مسـتقل مرحله به مرحله هموارتر شـود. سـتاره‌ها و کارگردان‌ها از شرکت‌هایی که با آنها قرارداد داشتند جدا شدند تا شرکت‌های مستقل خود را راه بیاندازند. اما روی هم رفته ساختار صنعت فیلمسازی تغییر زیادی نکرد. تهیه‌کنندگان مسـتقل از راه انداختن شبکه‌های توزیع گسترده که لازمه‌اش داشتن دفاتر محلی و هزینه های بالاسری زیاد بود، ناتوان بودند. تقریباً همه شرکت‌های مستقل ناچار بودند فیلم‌هایشان را توسط شـرکت‌های جاافتاده پخش کنند. کله گنده‌هـا همچنان بر توزیع فیلم مسـلط بودند و بخش اعظم درآمد گیشـه را بـه جیب می‌زدند. ولی پس از چندی با رونق هرچه بیشتر فیلم‌های مستقل شرکت‌های بزرگ هم به خرید این فیلم‌ها راغب شدند.

کار تهیه‌کنندگان مسـتقل بـا بودجه‌های اندک این شـد که خلأ تولید فیلم‌های ارزان را از سوی شرکت‌های بزرگ پر کنند و بازار خود را به دست بیاوردند. از سـال ۱۹۵۴، ۷۰ درصد سـینماهای آمریـکا دو فیلم با یک بلیط نمایش می‌دادند و به فیلم‌های ارزان جذاب نیاز داشـتند. این تقاضا را شرکت‌های مستقلی پاسخ می‌دادند که فیلم‌های کم هزینه تولید می‌کردند. این فیلم‌ها نه ستاره‌های بزرگ داشتند و نه کارکنان خلاق، و معمولاً برای جلب بیننـده از موضوعات جنجالی باب روز بهره برداری می‌کردند.

ایـن گونه فیلم‌های «بهره کـش» از زمان جنگ جهانی اول وجود داشتند، اما در دهۀ ۱۹۵۰ اهمیت بیشتری کسب کردند. فیلم‌های مستقل آمریکایی آثاری هستند که بدون حمایت استودیوهای بزرگ فیلمسازی هالیوود یا فارغ از کنترل آنها بر مراحل سـاخت تهیه می‌شوند. اما از زمان موفقیت عظیم تجاری برخی از این فیلم‌های مستقل، موسسه‌های تولیدی یا شـرکت‌های پخش مستقل، گاه تحت نفوذ صاحبان استودیوهای بزرگ‌تری قرار داشتند که بر این موسسه‌های کوچک نظارت می‌کردند. این فیلم‌ها در مناطق مختلف آمریکا ساخته می‌شوند و خود را به تولید در هالیوود مقید نمی‌کنند. مانند فیلم **دختری مثل بقیه دختر ها** (۱۹۹۲) که درباره یک دختر با استعداد هفده ساله‌ای است که قصد ادامه تحصیل دارد ولی بنا به دلایلی باردار می‌شود و از رسـیدن به هدف خود باز می‌ماند؛ فیلم با این نوشته به پایان می‌رسد: «فیلمی که هالیوود جرأت ساختنش را نداشت.»

فیلم‌های مسـتقل آمریکایی آن چنان متنوع‌اند که امکان دسـته بندی آنها به شـیوه‌ای که برای فیلم‌هـای موج نو فرانسـه یا نئورئالیسـم ایتالیا انجام می‌شـود ممکن نیست اما سه گرایش اصلی وجود دارد که از تجربی‌ترین آنها آغاز شـده و به سنتی‌ترین شـان ختم می‌شود. این فیلم‌ها اصولاً نقادانه، شخصی و از لحاظ زیبایی شناسی متفاوت از جریان اصلی هالیوود هسـتند. این فیلم‌ها ابایی ندارند که کثیفی‌های شهر ها، سرنوشت‌های شوم، مشکلات اجتماعی عمیق، زشـتی کردار آدم‌ها و در یک کلام واقعیت لخـت را، بدون مکیدن زهر آن از آنچه که قرار اسـت بـه نمایش در بیاید، به تصویر بکشند. آن‌ها به همین دلیل از هالیوود بریده انـد که تلاش جریان اصلی هالیـوود را معارض و مغایر با واقعیت می‌بینند و بر این تلاش هسـتند کـه بیننده‌ها را با تصاویر جذاب پـرزرق و برق و جلوه‌های ویـژه پرهزینه و داسـتان‌های قهرمان پرور غیر واقعی بیگانه سـازند و پای اصالت تصویر و تعهـد در رویکرد را به میان بکشـند. هالیوود با قدم گذاشتن در راه جذب مخاطب به شیوه تزریق محتوای سرگرم کننده و بی ضرر برای «سیستم» در فیلم‌ها، فقط سـود سرشـار به جیب نزد بلکه خیلی زود به شـکل مسـخ کننده‌ای از انسان‌ها مشتی ارواح ساخت، انسان‌هایی که حساسیت خود را به بسیاری از مسائل از دست داده و نفوذ این دم و دستگاه «صنعت فرهنگ سازی» عریض و طویل تا مغز استخوان بر آنها کارگر شده و از انسان‌های معترض و عشـاق تشـنه دهۀ شـصتی تعدادی میان‌مایه سـاخته بود که بیش از مسـخ شـدن تمنایی نداشتند.

در فیلم‌های مستقل، خبری از قهرمان یکه تاز که قدرت هر کاری را دارد و پایان خوش که به سنت هالیوودی تبدیل شـده است و از معدود دفعاتی کـه تعارضی طـرح می‌افکند به گونـه‌ای آن را

به انتها می‌رساند که گویی از ابتدا بی‌اهمیت بوده است نیست؛ و همین طور سرمایه‌های کلان و ستارگان گران و تهیه و تولید پرهزینه به آن راه ندارد و این خود سبب می‌شود که فیلم سازان مستقل آنچنان نگران جذب تماشاگر نباشند تا پول شان برگردد. دغدغهٔ حقیقت و تلاش غیر ایدئولوژیک و عدم تأثیرپذیری از روایت‌های حکومتی به تعدادی موفق از این فیلم سازان اجازه داد که تن به تسلط هالیوود و استودیو های بزرگ ندهند و مسیر مستقل و آلترناتیو خود را به پیش ببرند.

بعد از ترور مارتین لوتر کینگ و رابرت اف. کندی پلیس به تظاهرات‌ها حمله کرد و نیکسون، جنگ با ویتنام را گسترش داد. دانشگاه‌ها منفجر شدند؛ و در سال ۱۹۷۰، ۴۰۰ دانشگاه بسته یا وارد اعتصاب شده بودند. خیزش‌های بین المللی این دوره به پیدایش سینمای سیاسی-انتقادی انجامید. از طرفی شل شدن سانسور و مقررات اداره هِیز (MPAA) جمعیتی را برای دیدن فیلم های اروتیک و جنسی به سالن سینماها کشاند و متعاقب آن بوی پول در همه استودیوهای بزرگ به مشام‌ها رسوخ کرد و رقابت را برای دست یابی به فیلم های پر سود تر آغاز.

«حکم های جدایی» سال ۱۹۴۸ و گسترش بازار سینما رو های نوجوان، به شرکت‌های مستقلی مانند الاید آرتیستز (Allied Artists) و امریکن اینترنشنال پیکچرز (AIP) اجازه ورود به عرصه فیلم‌های ارزان را داد. فیلم های راجر کورمن، کارگردان اصلی AIP، تأثیر زیادی بر کاگردان‌های جوان اواخر دههٔ پرتلاطم ۶۰ گذاشت و به آنها امکان کار داد: فرانسیس فورد ماپولا، مارتین اسکورسیزی، وودی آلن، برایان دی پالما، جان میلیوس و بازیگرانی چون رابرت دونیرو و جک نیکلسون. وقتی پارامونت، این غول بزرگ هالیوودی از کاپولا خواست که فیلم **پدرخوانده** را بسازد او برآشفته و ناراحت به خانه رفت و به پدرش گفت: « از من می‌خواهند یک چنین فیلم آشغالی را کارگردانی کنم. من نمی‌خواهم این کار را بکنم. من دوست دارم فیلم هنری بسازم.» این گرایش در بیشتر هم دوره‌ای های کاپولا وجود داشت چرا که آنها تحت تأثیر موج نوی فرانسه می‌خواستند فیلم‌هایی بسازند که تدوین گسیخته، فصل‌های تخیل و رویا، سستی روابط علی و معلولی در روایت، ایهام روانشناختی شخصیت ها و فضا سازی از ویژگی های آن باشد و نشان سینماگر هنری و کارگردان مؤلف بر آنها گذاشته شود. کارگردان‌های مسن تر نیز هرازگاهی به این سینما سَرکی می‌کشیدند و تحت تأثیر فلینی، آنتونیونی و برگمان فیلم می‌ساختند، کسانی چون پل مازورسکی، سیدنی پولاک، مایک نیکولز، جان کاساویتس و رابرت آلتمن. با بازنشسته شدن کسانی چون هاوارد هاکس و جان فورد و سپری شدن دوران شکوفایی دیگرانی چون هیچکاک، وایلدر و وایلر، تهیه کنندگان به سراغ فیلم‌های جوان پسند با رنگ و بوی هنری رفتند و حتی مهاجرانی چون میلوش فورمن و رومن پولانسکی و... به بازار فیلم هنری هالیوود وارد شدند. و نوبت به پیتر باگدانوویچ، باب رافلسون، پل شریدر، دیوید لینچ، مایکل چیمینو، جاناتان دم، و تازه کارهایی چون برایان دی پالما، جان کارپنتر و ترنس مالیک رسید.

در اواخر دههٔ ۸۰ سالانه ۲۰۰ تا ۲۵۰ فیلم مستقل تولید می‌شد که بیش از سه برابر تعداد فیلم‌های تولید شده در استودیوهای بزرگ بود. به اضافهٔ موقعیت تاریخی و مسائل مربوط به ممیزی، عوامل متعدد دیگری نیز نقش ایفا کردند: ورود ویدیو به عرصه فیلمسازی و نقش تسهیل کننده آن، سیاست‌های کارگری جدید که به تکنیسین‌های استودیوها اجازه می‌داد در ساخت فیلم‌های مستقل با دستمزد کمتری مشارکت کنند، و همین طور منابع مالی جدید، از جمله کانال‌های تلویزیونی مثل PBS و حتی ZDF آلمان و تلویزیون‌های کابلی مانند شوتایم و HBO. نمایش در تلویزیون‌های کابلی مرحله تازه‌ای برای حیات یک فیلم بعد از مرحلهٔ نمایش در پرواز های هواپیمایی و تلویزیون شد. فیلم **فیل** با پول HBOای بلند پرواز ساخته شد و جایزه نخل طلای کن را برای آن به همراه داشت. دست اندرکاران سینمای مستقل دو واحد صنفی عمده دارند و هر یک برای خود نشریه ای دارد؛ «شورای فیلم و ویدیو سازان مستقل» (AIVF) با نشریه «ایندیپندنت فیلم اند ویدیو» و «پروژه فیلم های بلند مستقل» (IFP) با نشریه «فیلم میکر».

از سال ۱۹۸۶ اعضای «پروژه فیلم های بلند مستقل» با اهدای جایزه «اسپریت» سروصدای زیادی به پا کرده اند. در حالی که غول‌های هالیوود دم و دستگاه تبلیغاتی عظیمی داشتند، فیلم‌های مستقل بر بازتاب مطبوعاتی و جشنواره‌های سینمایی متکی بودند. در سال ۱۹۹۰، انستیتوی ساندنس متعلق به رابرت ردفورد، «جشنواره فیلم ایالات متحده» را که کار خود را از ۱۹۷۸ آغاز کرده بود، خرید و نام آن را «جشنواره فیلم ساندنس» گذاشت و خیلی زود به نشان اصلی مستقل ها بدل شد و نقش مهمی در تجاری کردن سینمای مستقل ایفا کرد.

فیلم‌های متهورانه‌ای ساخته شدند که به لحاظ سبک و موضوع از مرزهای متعارف می‌گذشتند. **شگرف تر از بهشت** (۱۹۸۴) ساخته جیم جارموش و **مخمل آبی** (۱۹۸۶) اثر دیوید لینچ بیشتر از باقی، آوانگارد و ضد جریان مسلط هالیوود بودند.

به اینها باید **داستان های عامه پسند** (۱۹۹۴) ساخته کوئنتین تارانتینو را نیز افزود که به سینمای هنری روحی یاغی و سرکش از حدود قانون عطا کردند. این فیلم ها به عنوان فیلم آخر مُد روز بازاریابی می‌شدند.

اما گاس ون سنت آمریکایی کار خود را با ساخت تیزر های تبلیغاتی و دستیاری بسیاری چون راجر کورمن آغاز کرد. در نیویورک از کار تبلیغات، ۲۰هزار دلاری پس انداز کرد و اولین فیلم بلند خود **شب بد** (۱۹۸۵) را ساخت که بسیار ستوده شد تا جایی که لس آنجلس تایمز آن را بهترین فیلم مستقل سال نامید. پس از آن **کابوی داروخانه** (۱۹۸۹) را ساخت که یک موفقیت جشنواره‌ای به حساب می‌آمد و بسیاری از جوایز **جشنواره اسپریت** را ربود و همین طور جوایزی دیگر در جشنواره‌های آمریکایی. فیلم **آیداهوی خصوصی خودم** (۱۹۹۱) را ساخت و پس از یک شکست تجاری برای فیلم **حتی دخترهای گاوچران هم افسرده می‌شوند** (۱۹۹۳)، ون سنت وارد هالیوود شد ولی باوجود موفقیت **ویل هانتینگ خوب** (۱۹۹۷) در این سیستم دیری نپایید و به سینمای مستقل و شخصی خود بازگشت، و این بار با تأثیر از آثار بلا تار، سه گانه مرگ خود را ساخت. فیلم **فیل** با الهام از فاجعه کشتار در دبیرستان کلمباین ساخته شده است.

کشتار در دبیرستان کلمباین

یک تیراندازی در مدارس بود که در ۲۰ آوریل ۱۹۹۹ در دبیرستان کلمباین، واقع در کلمباین که یک منطقه غیرصنعتی در جفرسون کانتی ایالت کلرادو است، اتفاق افتاد. علاوه بر تیراندازی، حمله‌های پیچیده و به شدت برنامه ریزی شده شامل یک بمب آتش‌زا برای منحرف کردن آتش نشانان، مخزن‌های پروپان تبدیل شده به بمب که در کافه تریا قرار داده شده بود، ۹۹ عدد مواد منفجره و بمب‌های جای‌گذاری شده در اتومبیل، صورت گرفته بود. دو دانش‌آموز دبیرستانی، اریک هریس و دایلن کلبولد، در نهایت ۱۲ دانش‌آموز و یک معلم را به قتل رساندند. آن‌ها ۲۴ دانش‌آموز دیگر را زخمی کردند که سه تای آنها، زمانی زخمی شدند که در حال فرار از مدرسه بودند. اریک و دایلن، سپس اقدام به خودکشی کردند.

اگرچه انگیزه آن‌ها نامعلوم باقی‌مانده است، یادداشت‌های شخصی عاملان این کشتار، تمایل آن‌ها را به انجام کاری شبیه انفجار ساختمان فدرال اوکلاهما سیتی (۱۸۰ کشته و ۸۰۰ زخمی) نشان می‌دهد. کشتار دبیرستان کلمباین، مرگبارترین قتل‌عام انجام شده در یک ساختمان دبیرستان آمریکایی است.

بعد از فاجعه دبیرستان کلمباین بحث‌های زیادی پیرامون بحران‌های اجتماعی در جامعه آمریکا مطرح شد. مهم‌ترین آنها قانون استفاده عمومی و آزاد از سلاح در ایالات متحده بود و سهولت دسترسی به اسلحه. قاتلان، اریک هریس و دایلن کِلبولد در فیلم، در خانه نشسته‌اند و در حال تماشای فیلم **پیروزی اراده Triumph of the Will** (۱۹۳۸) ساخته لنی ریفنشتال درباره هیتلر هستند که تفنگی سفارشی از طریق پست در درب منزل اریک به آنها تحویل داده می‌شود. بر روی لباس اریک در فیلم هم عبارت Triumph به معنای پیروزی، فتح و ظفر نقش بسته است.

عامل عمده بعدی، نقش بازی‌های ویدیویی مخرب و محرک بود. در صحنه دیگری اریک در حال نواختن پیانو است و دایلن پشت لپ تاپش نشسته و تعدادی آدم دیجیتالی را از پشت هدف قرار داده و می‌کشد. آنها در حالی که در خون خود غوطه ور اند، سر هایشان در خاک فرو شده و به شکل تحقیر آمیزی پاهایشان عمود بر خاک از زمین بیرون زده است. اریک آنچنان در نواختن قطعهٔ **برای الیز** بتهوون موفق نیست ولی در همان چند دقیقه دایلن چندین تن را بدون زحمت می‌کشد. دوربین روی دیوارها حرکت می‌کند، حرکت از اریک آغاز می‌شود که پیانو می‌نوازد، نقاشی‌هایی درهم و برهم دیده می‌شوند و چندین طراحی، اتاقی نه چندان شلخته و یک کاناپه و یک تخت، چند مجسمه، و دوباره به اریک می‌رسد، اما قبل از آن دربالای چند وسیله که به نظر می‌آید دورریختنی هستند طرحی از یک فیل بر دیوار به چشم می‌آید. فیل در این اتاق است. (تصویر زیر ابتدای حرکت را نشان می‌دهد و کاغذ طراحی شده از یک فیل درست پشت صورت اریک بر دیوار پونز شده است.) در سال ۱۹۹۶ اریک هریس یک وب سایت شخصی ایجاد کرده بود. در پایان آن سال محتوای سایت شامل دستورالعمل‌های شرارت و همچنین نحوه ساخت مواد منفجره و خراب کاری هایی که او و دایلن ایجاد کرده بودند می‌شد. در این مدت سایت هریس چند بازدید کننده جذب کرد و تا اواخر سال ۱۹۹۷ هیچ نگرانی ایجاد نکرد ولی کمی بعد والدین یکی از همین طرفدارها از محتوای سایت باخبر شد و به دفتر کلانتری جفرسون کانتی شکایاتی را مطرح کرد. هنگامی که بازپرس سایت را دید، تهدیدات خشونت آمیز متعدد علیه دانش آموزان و معلمان دبیرستان کلمباین را کشف کرد. موضوعات دیگری نیز کشف شد که شامل نوشته‌های مبالغه گونه از نفرت کلی اریک از جامعه و تمایل برای کشتن کسانی که او را اذیت کرده بودند می‌شد. هریس در سایت خود درباره بمب‌های لوله‌ای ساخت خودش با افتخار می‌نوشت.

علاوه بر این، او به یک اسلحه و فهرست افرادی که قرار بود به آنها صدمه بزند، اشاره کرده بود (او هیچ‌گونه مطلبی در مورد نقشه چگونگی حمله به اهدافش در وبلاگ پست نکرده بود). هنگامی که اریک در وب سایت خود این مطلب را که مواد منفجره در اختیار دارد نوشت، بازپرس با نوشتن یک پیش نویس استشهاد، درخواست یک حکم بازرسی از خانه اریک را کرد. او هیچوقت این پیش نویس را ارسال نکرد.

در ۳۰ ژانویه سال ۱۹۹۸، اریک هریس و دایلن کلبولد ابزار و تجهیزاتی را از یک ون پارک شده به سرقت بردند. هر دو جوان دستگیر شدند و به دنبال آن با شرکت در دادگاه مشترک، به ارتکاب سرقت اعتراف کردند. قاضی هر دو را برای حضور در برنامه انحراف ویژه نوجوانان محکوم کرد. هر دو پسر در کلاس‌های اجباری حضور داشتند و با افسران انحراف صحبت کردند. در یکی از جلسات برنامه ریزی شده با دکتر روانپزشک، اریک هریس از افسردگی، عصبانیت و داشتن افکار خودکشی گله و شکایت کرده بود. در نتیجه، روانپزشک اریک برای او داروی ضد افسردگی تجویز کرد. اریک از احساس بی‌قراری و عدم تمرکز نیز گله می‌کرد که در ماه آوریل، دکترش داروی او را به یک داروی ضد افسردگی مشابه تغییر داد. برخی از تحلیل‌گران استدلال کرده‌اند که یک یا هر دو این داروها ممکن است در اقدامات هریس موثر بوده‌اند. عوارض جانبی این داروها شامل افزایش پرخاشگری، از دست دادن احساس ندامت، خودد‌گربینی، و شیدایی (مانیا) می‌شود.

مشکلات دیگری نیز مطرح شد که به خرده فرهنگ‌ها (مانند خرده فرهنگ گُت) و برخورد پرخاش جویانه مردم با مسیحیانِ معتقد بود. در فیلم از هر یک نشانی هست و همه این معضلات اجتماعی بزرگ و بزرگ‌تر می شود تا فیلی را ساخته باشد که جای سوالی را برای تصمیم اریک و دایلن باقی نمی گذارد؛ چرایی آنچه روی داده مثل روز روشن است.

فیل

این فیلم بازیگر نقش اول ندارد و از یکی به دیگری رفته و از زاویه او دوربین را به دنبال خود می‌کشد. گویی هر یک آهن ربایی به پشت خود بسته و دوربین را جذب می‌کند ولی گرفتار می‌شود. راجر ایبرت فیلم را ستود و این چنین نوشت: « فیل یک مدلول از خشونت است که در آن انسان های بی‌گناه می‌میرند ولی خشونتی در شیوه ارائه گاس ون سنت از کشته شدن‌ها نیست؛ هیچ سبک هیجان آوری، هیچ درنگی، هیچ دلیلی، نه نقطه عطفی. فقط کین توزی، خونسردی در اعمال، تخت، یک مرگ بی واسطه.» تروفو نیز نوشت: «خیلی سخت است که فیلمی ضد جنگ بسازید و هیجان انگیز نباشد حتی اگر شما خود ضد جنگ باشید. ون سنت یک فیلم ضد خشونت ساخته است با مکیدن خشونت از انرژی آن، هدف، افسون، پاداش و متن اجتماعی. همین بود. من شک دارم فیلم فیل منبع الهام کسی برای کپی برداری از آن در اجتماع شود.»

فیلم خشونت را به نمایش می‌گذارد ولی به شیوه‌ای غیر خشونت آمیز و خالی از انگیزش‌های نو برای تکرار شدن آنچه روی می‌دهد. فیل تمام می‌شود درست قبل از آخرین شلیک، آن هنگام که اریک هریس دو عاشق را در مقابل اسلحه خود قرار داده است. ملال در تصویر به اضافه یک اتفاق خون‌بار در سطح آینه، بازتابنده هرچه که پیش از آن نادیدنی و نامرئی می‌نمود.

هال هارتلی؛ در مقام تالیف و استقلال هنری

نویسنده: محمدرضا برادری
baradari@pardis-gholhak.com

سینمای جهان با ورود تکنولوژی ویدیو و افت هزینه های ساخت، در اواسط دهه ۸۰ میلادی با تغییرات اساسی روبرو شد. نسلی جدید از کارگردانان جوان در اواخر دهه ۸۰ و اوایل ۹۰ با ساخت فیلم‌هایی با بودجه‌های محدود و موفقیت این آثار در جشنواره‌هایی مثل ساندنس که از اوایل دهه هشتاد با هدف حمایت از این گونه فعالیت‌ها به راه افتاده بودند، توجه استودیوهای هالیوودی را برای خرید و سرمایه گذاری در پخش به خود جلب کردند. کارگردانانی مانند استیون سودربرگ، ریچارد لینکلیتر و حتی تارانتینو از جمله جوانان این نسل بودند که با موفقیت کارهای اول خود می‌رفتند تا پایه‌های سیستم استودیویی را برای بار دیگر بلرزانند. در بین این نسل کارگردانی جوان به نام هال هارتلی با اولین اثر بلند خود **حقیقت باورنکردنی**، که توجه‌های بسیاری را در جشنواره ساندنس ۱۹۸۹ به خود جلب کرد، خطی متفاوت از بقیه هم‌نسلان خود برگزیده بود. فیلمهای او از دیگر جوانان این نسل به مراتب وفادارتر به روح سینمای مستقل و تئوری مؤلف بود. هال هارتلی در ۳ نوامبر ۱۹۵۹ در محله لیندنهارست در جنوب لانگ آیلند (نیویورک) به دنیا آمد. او که در خانواده‌ای کارگری به دنیا آمده بود، در سنین پایین علاقه به نقاشی پیدا کرد و برای ادامه این رشته به کالج هنر ماساچوست در بوستون رفت. هارتلی تا آن سال کوچک‌ترین برخوردی با فیلمسازی نداشت، با ورود به کالج و مطالعه‌ی هنر علاقه به فیلمسازی در او نشأت گرفت و در سال ۱۹۸۰ در دوره فیلمسازی دانشگاه دولتی نیویورک مشغول به تحصیل شد. در همین فضا بود که او با عده‌ای از تکنیسین‌ها و دانشجویان سینمایی که علاقه به کار روی اولین فیلم بلند او داشتند آشنا شد و با فیلمبردار اکثر آثار خود مایکل اسپیلر ملاقات کرد. در این دوره او از وجود اساتیدی چون آرام آواکیان (تدوین‌گر و کارگردان) بهره برد. آشنا شدن با این روح جمعی و انرژی جوان که مشتاقانه برای ساخت فیلم انتظار می‌کشیدند انگیزه‌ای مضاعف برای هل جوان ایجاد کرد و او را به سمت اولین پروژه سینمایی خود هدایت کرد. فیلم حقیقت باورنکردنی اولین فیلم بلند هارتلی در سال ۱۹۸۹ چهارمین اثر او بعد از سه فیلم کوتاه بود. او که در مدت تحصیل خود در رشته فیلمسازی به فعالیت پشت صحنه می‌پرداخت در همین سالها تهیه‌کننده‌ای را علاقه مند به سرمایه گذاری روی پروژه سینمایی خود کرد و با معرفی گروهی که مدتی بود با آنها همکاری می‌کرد فیلم را ساخت. حقیقت باورنکردنی در آن سال به بخش اصلی مسابقه جشنواره ساندنس راه یافت و نامزد جایزه بزرگ هیئت داوران شد. لحن کمدی-جدی، نوع تصنعی و خاص بیان دیالوگ‌ها و شخصیت‌هایی که درباره معنای زندگی جهت گیری فلسفی تازه‌ای داشتند از خصوصیاتی بود که توجه منتقدین را به سبک هارتلی جلب کرد و او در دیگر فیلم‌های خود نیز از این تم‌ها به مراتب استفاده کرد. **اعتماد** (۱۹۹۰) فیلم بعدی هارتلی بود که از سبک و تم‌های موجود در حقیقت باورنکردنی استفاده می‌کرد. اعتماد بار دیگر توجه جشنواره ساندس را به هارتلی جلب کرد و برنده جایزه والدو سالت در قسمت فیلمنامه شد. هارتلی اکنون نامی آشنا در فیلم سازی داخلی بود و این دو فیلم حتی در خارج از آمریکا نیز طرفداران پر و پا قرصی برای آثار متفاوت او به وجود آورده بود. پس از اعتماد در سال ۱۹۹۱ فیلم کوتاه **اشتیاق ماندگار** را ساخت که درباره رابطه نافرجام استادی با شاگرد خود بود و بازهم مارتین داناوان بازیگر مورد علاقه و دوست او در آن بازی کرد. تا به اینجای کار اکثر گروه جدیدی که هارتلی به سینما معرفی کرده بود (به خصوص بازیگرانی مثل داناوان) شهرت خوبی یافته بودند و

به مـــدد همکاری بـــا هارتلـــی در پروژه‌های ســـینمایی دیگـــر نیـــز کار می‌کردنـــد. **آدم های ســـــاده** (۱۹۹۲) فیلم بعدی هارتلی درامـــی دربـــاره دو برادر بود که بـــرای یافتن پـــدر خود بـــا هم ملاقـــات می‌کننـــد. این فیلم در ســـال ۹۲ به بخش رقابـــت اصلی در جشـــنواره کـــن راه یافت و باعث شـــد جای پای هارتلی به عنوان یکی از ارکان ســـینمای مســـتقل آمریکا بین اهالی سینما محکم شود. هارتلـــی پـــس از تجربه ســـاختن چند فیلم توانســـت به یکی از آرزوهای خـــود در عرصه ســـینما که همکاری بـــا ایزابل هوپـــر بازیگر فرانســـوی بود برســـد و فیلم **آماتـــور** را در ســـال ۱۹۹۴ با حضور او ســـاخت. این فیلم بـــا مایه‌هـــای تاریک‌تـــر و تراژیـــک خود با آثـــار دیگر او کمـــی تفاوت داشـــت. هارتلی با ســـاخت آماتـــور به پختگی نســـبی در نوع نگاه ســـینمایی خود رســـیده بود و با اینکه در گیشـــه هنوز هم مخاطبین زیادی را به سمت ســـینمای خود جـــذب نمی‌کرد، بـــه عنوان صدایی خاص طرفـــداران خـــود را یافته بود. در ســـال ۱۹۹۵ هارتلی فیلم **مغازله (Flirt)** را کـــه اقتباس بلندی از اثر کوتـــاه دیگر خود در ســـال ۹۳ بود، ســـاخت. او باز هم در ساخت این اثر از ســـتارگان همیشـــگی خـــود بیل ســـیج، مارتین داناوان، پارکر پـــوزی و دوایت ایول به همـــراه بازیگر ژاپنی میهـــو نیکایدو اســـتفاده کرد. هارتلی پـــس از این همکاری در ســـال ۱۹۹۶ با نیکایدو ازدواج کرد.

فیلم مغازله ســـه داســـتان رمانتیک مختلف را بـــا یک بیـــان در نقـــاط مختلـــف دنیا (نیویورک، برلین و ژاپن) به تصویر می‌کشـــید. هارتلـــی بزرگ‌تریـــن موفقیـــت تجـــاری و اســـتقبال هنـــری را بـــا اثر بعـــدی خود **هنری فـــــول** (۱۹۹۷) بدســـت آورد. هنری فـــول یک درام ســـیاه کمدی بود که ســـبک شـــخصی هارتلی جـــلای خاصی بـــه فضای داســـتانش داده بود. این فیلـــم نقدهای مثبت زیادی به همـــراه داشـــت و وارد بخش اصلی جشـــنواره کن بـــرای رقابت شـــد و در نهایت جایـــزه بهترین فیلمنامـــه را از آن خود کرد. در ســـال ۱۹۹۸ هارتلی به دعوت تلوزیون فرانسه بـــه مناســـبت ورود به هـــزاره جدیـــد فیلم **کتاب زندگـــی** را کارگردانی کرد که داســـتان بازگشـــت دوباره حضرت عیسی به زمین و شروع آخر الزمان بـــود. این فیلم اکـــران محدودی داشـــت و در تلوزیون فرانســـه پخش شـــد. رفتـــه رفتـــه پروژه‌ها و بودجه‌های بیشـــتری بـــرای ســـاخت فیلم بـــه هارتلی پیشـــنهاد می‌شـــد. این امر سبب شد در ســـال ۲۰۰۱ فیلم **چنین نیســـت** را با حضور ســـارا پولی و هلن میرن بســـازد. این فیلـــم در بخش نوعی نگاه جشـــنواره کن در آن ســـال به نمایش در آمد ولـــی با اســـتقبال خوبی مواجه نشـــد. **دختـــری از مانـــدی** (۲۰۰۵) در ادامه علاقه انتقادی هارتلـــی به بحث تأثیرگـــذاری و به بازی گرفته شـــدن توسط رســـانه‌ها، انحصار در کســـب و کار و جهانی شـــدن می‌پرداخت. این فیلم در ســـاندنس ۲۰۰۵ بـــه نمایش در آمـــد ولی با ایـــن حال بـــا برخوردهای منفی زیـــادی روبرو شـــد.در اواخـــر ۲۰۰۵ هارتلی از نیویـــورک بـــه برلیـــن نقل مـــکان کرد و مشـــغول آماده ســـازی پـــروژه جدید خود **فی گریم** شـــد. این فیلم کـــه ادامه‌ای بر هنری فول ســـاخته موفق هارتلی بود در جشـــنواره تورنتو بـــه نمایش درآمد و باز هم بازگشـــتی بـــه موفقیت‌هـــای گذشـــته هارتلـــی نبود. از ســـال ۱۹۹۹ به بعـــد هارتلـــی فیلم‌های خـــود را از جمله کتـــاب حیـــات، دختری از مانـــدی، فی گریـــم و در همیـــن هنگام (۲۰۱۱) را به صـــورت دیجیتالی فیلمبرداری کـــرد و زیبایـــی شناســـی بصری ایـــن آثار او بـــا آثـــار ۳۵ میلیمتری قبلـــی‌اش دارای تفاوت اســـت. در ســـال ۲۰۱۳ هارتلی پروژه **ند رایفـــل** را آغاز کـــرد که پایـــان بخش ســـه‌گانه هنـــری فول و فـــی گریـــم بود. هارتلـــی عـــلاوه بـــر فیلم‌های ســـینمایی چنـــد تئاتـــر نیـــز کارگردانی کرده اســـت. هارتلـــی بـــه کنترل همـــه ابزار و حواشـــی فیلمســـازی خود بسیار حســـاس و به گفته خودش به سینمای گدار بســـیار وامدار است. او از جمله کارگردانانی محســـوب می‌شود که طرفـــدار نظریه مولف هســـتند و کنترل بالقوه و فراگیر کارگـــردان را ضروری می‌شـــمارند. هارتلـــی حتـــی موســـیقی فیلم‌هایـــش را خـــود با نام مســـتعار نـــد رایفل می‌ســـازد. هارتلـــی که هم اکنـــون در میانـــه پنجمین دهـــه زندگی خـــود اســـت در بین اقشـــار فیلم دوســـت ســـینمای ایران نیز طرفداران فراوانی دارد.

منابع:

1. Steven Rawle, Performance in the Cinema of Hal Hartley (Cambria Press, 2011).

2. Clark, John (1 October 2006) «The New York Times».

۳. شماره ۱۲۷ مجله فیلم

پست مدرنیسم در سینما

نویسنده: سعید رحیمی
saeedrahimi1984@gmail.com

طرح دیدگاه مقوله پست مدرنیسم در سینما منظر مناسبی برای ورود به بحث و بررسی سینمای هال هارتلی است، زیرا او به عنوان یکی از فیلمسازان مستقل آمریکایی معاصر، در خانواده بزرگتری بنام فیلمسازان پست مدرن قرار دارد. همین‌جا تاکید کنم که گرایش فیلمسازی پست مدرن هال هارتلی هرگز به معنای نفی سبک شخصی او نیست که بر عکس او یکی از صاحب سبک‌ترین و پیشروترین فیلمسازان پست مدرن است. به عنوان مثال از لحاظ فیلمنامه و بویژه دیالوگ نویسی او کاملا صاحب سبک است به نحوی که زبان دیالوگ های هال هارتلی، کاملا دو وجهی است، هم جنبه تغزلی دارد و هم در عین حال، واقع گرا است.

با این رویکرد هدف از این یادداشت را اینگونه تبیین می‌کنم؛ مرور اجمالی مقوله پست مدرنیسم و شناخت مولفه‌های آن در سینما به عنوان ابزار اصلی برای شناخت سینمای هارتلی و بررسی چند ویژگی و نکته از سبک شخصی و دنیای خاص او از ورای چند اثرش و در این میان بطور خاص فیلم **هنری فول**.

از اواسط دهه ۸۰ میلادی فیلمسازان مستقلی در آمریکا، اروپا و آسیا به نوعی فیلم سازی روی آوردند که اینک با گذر زمان و تشخیص ویژگی‌های مشترک میان آن‌ها، می‌توان آن‌ها را پست مدرن دانست. بطور کلی این ویژگی‌های مشترک را می‌توان این گونه بیان کرد ؛ **عنصر هجو که یکی از مهم‌ترین مولفه‌های سینمای پست مدرن است؛** به نحوی که فیلم یک کمدی صرف نباشد و هجو در آن رنگ و بوی خود افشاگری به خود گیرد. توضیح بیشتر اینکه ظهور این هجو در جنبه‌های متعددی قابل تصور است؛ مثلاً هجو ژانر، دقت کنید به فیلم **آماتور** (هارتلی) که در آن نشانه‌های آشنا ما را به سمت ژانر گنگستری هدایت می‌کند و از طرفی تفاوت‌های آن با قراردادهای ژانری، اساسی و ویران کننده به نظر می‌رسد. یا **مرد مرده** (جارموش) هجو ژانر وسترن است و در این بین باید توجه کرد که ویژگی هجو در سینمای پست مدرن در مقایسه با فیلم‌های صرفاً هجو آمیز هالیوودی همچون آثار مل بروکس، دو گانه بودن لحن است. پس می‌توان **دومین ویژگی را دوگانگی لحن دانست؛** بدین معنی که در سینمای پست مدرن در کنار لحن هجو آمیز و کاریکاتوری بودن بسیاری از موقعیت‌ها، مضامین جدی و بزرگ مطرح می‌شود، به عنوان مثال **مرد مرده** هجو ژانر وسترن است اما در کنار این هجونامه فیلم درباره خودشناسی و هنر شاعری نیز می‌باشد. در اینجاست که تفاوت بین مثلاً **زین های شعله ور** (مل بروکس) به عنوان یک فیلم صرفاً هجو آمیز وسترن با **مرد مرده** مشخص می‌شود. یا مثلاً **بزرگراه گمشده** (لینچ) از طرفی هجو ژانر وحشت است و دنباله روی سنت سورئالیست‌ها و در عین حال مفهوم بسیار مهم و بزرگی چون « وجود» و «استحاله در دیگری» را مطرح می‌کند و یا مثلا **پایان هالیوودی** (آلن) هجو خود افشاگرانه نسبت به خود فرد(کارگردان) و رسانه(سینما) است و در عین حال مفهوم خلاقیت را مطرح می‌کند. این لحن دوگانه در فیلم‌های پست مدرن، نوسان بین هجو آمیز بودن و جدی بودن در طرح مضامین مهم و بزرگ باعث می‌شود که این مضامین دیگر حالت مرعوب کننده و تکان دهنده که در آثار سینمای پیشین بوده است را نداشته باشند؛ به عنوان نمونه به طرح مباحث این چنینی در سینمای هنری اروپا دقت کنید؛ مفهوم خودشناسی در توت **فرنگی‌های وحشی** برگمان و یا مفهوم کشف حقیقت در **آگراندیسمان** آنتونیونی و یا مفهوم خلاقیت در **هشت و نیم** فلینی، حالت‌های مرعوب کننده‌ای پیدا می‌کنند اما در سینمای پست مدرن بجای مطرح کردن، به آنها ارجاع می‌دهند. به این ترتیب **ارجاع را می‌توان به عنوان یکی دیگر از مولفه‌های سینمای پست مدرن دانست؛** بزرگان سینما آن‌چنان که ذکر شد پیشتر در شاهکارهایشان این مضامین را مطرح کرده‌اند طی دورانی که معتقد بودند در مقابل سینمای کلاسیک هالیوود که هدفش فقط قصه تعریف کردن و سرگرمی است، سینما نیز می‌تواند به مضامین بزرگ بپردازد و اکنون وارد دورانی جدید شدیم که می‌توان به طریقی متفاوت (به نسبت گسست از سنت‌ها به شیوه مدرنیست‌ها) به آن‌ها ارجاع داد و به نحوی دیگر آشنایی زدایی کرد. البته این ارجاعات لزوما محدود به مضامین بزرگ نمی‌شود و می‌تواند دایره وسیع‌تری داشته باشد. مثلاً ارجاع به انواع سینما (سینمای موزیکال ، سینمای گنگستری ،سینمای جنایی...) یا ارجاع به فیلم‌های دیگران و یا حتی فیلم‌های خود کارگردان. (فیلم‌های آلن پر از ارجاع به انواع سینماست و حتی ارجاع به فیلم‌های خودش.)

وجود داستان‌هایی به ظاهر کلیشه‌ای و آشنا اما در کنار پرداختی غیر متعارف و ناآشنا را می‌توان به عنوان چهارمین مولفه سینمای پست مدرن ذکر کرد؛ بدین صورت که انتخاب مصالح آشنا که البته کاملاً عمدی است و این حسن را دارد که تماشاگر را فراری نمی‌دهد و در عین حال باعث می‌شود که ناآشنا بودن پرداخت فیلم به چشم بیاید یکی از شگردهای اصلی داستان‌گویی در سینمای پست مدرن است. سینماگران پست مدرن سعی در، از نو اختراع کردن سینما ندارند و درصدد نفی دستآوردهای سینمای پیشین خود نیستند بلکه زمینه‌ای کاملاً آشنا برای تماشاگر فراهم می‌کنند و بعد او را در تجربه‌ای غیر متعارف و غریب شریک می‌کنند. به عنوان مثال به افتتاحیه داستان **آماتور** (هارتلی) دقت کنید؛ مردی که بر اثر حادثه‌ای دچار فراموشی شده و نمی‌تواند گذشته خود را به خاطر بیاورد. این برای یک داستان دراماتیک نقطه بسیار خوبی برای شروع است و آن‌قدر هم فیلم و سریال با این مایه ساخته شده است که مصالح بسیار کلیشه و آشنا و قابل حدسی دارد اما این برای هارتلی موقعیت بسیار مناسبی است که با پرداخت غیر متعارف و ناآشنا دست به آشنایی زدایی بزند.

در پایـــان می تـــوان گفت شـــاید مولفه یابی برای سینمای پســـت مدرن یا ارائه تعریفی در قالب مجموعه‌ای از اصـــول و قواعد عملاً کاری ســـختی می‌باشـــد زیرا که خود این ســـینما اساســـاً از هر گونه تعریفی فـــرار می‌کند.

هال هارتلی از ورای چند اثرش

هال هارتلی از برجســـته ترین فیلم سازانی است که در جریان ســـینمای مستقل آمریکا بیشترین توجـــه را از ناحیه منتقدیـــن خصوصا در مجلات و در اینترنـــت به عنوان متفاوت‌ترین فیلم ســـاز دریافت کرده اســـت. «اندرو ســـاریس» پرچمدار تئوری مولـــف، هارتلی را یك مولـــف می‌پندارد. این مولف بودن هارتلی همان شـــیوه‌ای است که میان اروپایی ها و فیلم ســـازان مســـتقل آمریکا رواج دارد. این که فیلم بیشـــتر از این که به وسیله روایت جلو بـــرود، متکی به روابط بیـــن آدم ها و تفاوت‌های فردی آنها می‌باشـــد و بیشـــترین تاکیدش بر درك شـــخصی و شـــهود آدم‌ها است.

■ اولین فیلم هارتلی **حقیقـــت باور نکردنی** اســـت. هجویـــه ای درباره زندگی در حاشـــیه لانـــگ آیلند و ناممکن بودنِ عشـــق رمانتیک. موضـــوع فیلم به زندگـــی دوران نوجوانی آدری **(آدریان شـــلی)** می‌پردازد. او دختری اســـت که منتظر وقوع انفجار هســـته‌ای است و همین باور باعث جدایی او از خانواده و دوســـتش شده اســـت. وقتی آدری در موقعیتـــی قرار می‌گیرد کـــه بایـــد بـــرای رفتن بـــه کالـــج تصمیم بگیرد، پـــدرش بـــا او وارد مذاکره می‌شـــود. این مذاکـــره نه تنهـــا برای ممانعـــت او از انتخـــاب هـــاروارد اســـت (به اعتقـــاد پدر، هاروارد مدرســـه‌ای بســـیار گران است) بلکه درباره موضوع رشـــته درســـی او نیز هست. (پدر رشـــته ارتباطـــات را که بـــه گونه ای طنـــز آلود رابطـــه او و دختـــرش را به خاطر مـــی آورد، برای دختـــر انتخـــاب می‌کند). همزمان با این داســـتان فـــردی به نام جاش **(رابـــرت بورک)** که به خاطر نوع پوشـــش او و محدود بودن خواســـته‌های مادی‌اش، بارها و بارها او را با یك کشـــیش اشـــتباه می‌گیرند، به شـــهر باز می‌گـــردد. جاش کـــه به جرم ارتـــکاب به قتل زمانـــی را در زنـــدان بوده، رفتار و کـــرداری دارد که نشـــان می دهد او نباید مرتکب قتل شـــده باشـــد. ایمان و باور آدری بـــه بی‌گناهی جاش در سکانســـی در آخـــر فیلم اثبات می‌شـــود. آدری بیشـــترین زمـــان حضور خـــود را در فیلم بـــا حرفه مدل بـــودن درگیر اســـت. او بـــه انگیـــزه درآمد و بنا به اســـتعداد فیزیکی شـــخصی اش و البته به تشـــویق پدرش به این شـــغل تـــن داده، هرچند به تبعـــات و پیامدهـــای طبیعی این شغل رغبتی ندارد.

■ **اعتماد** دومیـــن فیلم بلنـــد هارتلی، همان پیچیدگـــی در روابط خانوادگـــی را می بینیم. البته در ایـــن فیلم الگوهای مخـــرب و نابودگر رفتـــاری انســـان‌ها، به مراتب بزرگتر و شـــکل گرفته ترهســـتند. ماتیو **(مارتیـــن داناوان)** از پرخاش پـــدر بد دهنـــش در عذاب اســـت و عشـــق رمانتیکی بـــه ماریا **(آدریان شـــلی)** پیدا می‌کند.

نشـــانه‌های بســـیار جزیی ناشـــی از خشـــم فرو خـــورده‌ای که ماتیو در محـــل کارش بروز می‌دهـــد، مشـــت زدن‌ها و ضربه زدن به ســـر رئیـــس در کارخانه بیانگر عصبیت ســـرکوب شـــده‌ای هســـتند که او در خانـــه و به تدریج اندوخته اســـت. پدر ماتیو، جیم و مـــادر ماریا، جیـــن هر دو به گونـــه‌ای مکانیکـــی و روزمره شـــده به شکلی که فقط از ســـر عادت و نهایت بی‌تفاوتـــی اســـت از فرزندان خـــود راجع به خورد و خوراکشـــان می‌پرســـند. این پرسش در مقابل تمـــام بد رفتاری‌ها و خشـــونتی که آنها نســـبت به فرزنـــدان خـــود روا می‌دارند، مطرح می‌شـــود. جیـــم، پدر ماتیـــو، او را بارها ســـرزنش می‌کند و عامل شکســـت ارتباط بین خودشـــان را پســـرش می داند. ماریـــا نیز که پـــدر خود را با یك ســـیلی از پـــا درآورده، تنها زمانی اجـــازه ورود مجدد به خانـــه خودش را پیـــدا می‌کنـــد که مـــادر چاقو به دســـتش از او قول می‌گیـــرد، مثل بـــرده‌ای برایش کار کنـــد. ماریـــا این ســـیلی را زمانـــی به گوش پدر مـــی زند که پـــدر او را هـــرزه می‌خواند. حالا ماتیـــو و ماریا همدیگـــر را می‌یابند. ماریا، ماتیـــو را از خانه پدرش نجـــات می‌دهد. ماتیو هم در مقابل، ماریا را از کلیشـــه وحشـــت آور و دلخـــراش نوجوانی که باید از ســـهل انگاری خویش تا ابد شـــرمگین باشـــد، بـــه زنی بالغ بـــدل می‌کند. زنی که تصمیماتـــی جدی برای زندگیـــش می‌گیرد. مرکز ثقـــل رابطه بین این دو اعتمادی است که در عنوان فیلم نهفته است.

■ **اشـــتیاق ماندگار** اما حکایت عشق است. جـــود (**مارتین دانـــاوان**) در کلاس ادبیات دلباخته یکی از شـــاگردانش اســـت؛ سوفی (**مری وارد**). ســـوفی می‌خواهد داســـتانی بنویســـد و شـــخصیت اصلی آن را جود قرار دهد. ســـوفی در کتاب فروشـــی کار می‌کند و کارش کمک کردن به مشـــتری هاســـت و جود یکی از مشـــتری هاســـت و همین آن دو را بـــه هـــم نزدیک‌تر می‌کند. ســـوفی مرموز، دم دمـــی مزاج و دور از دســـترس اســـت. او بـــه جود اعـــلام خطـــر می‌کند که اگـــر دیگر مـــرا نبینی؛ اوضـــاع زندگی تـــو عـــوض می‌شـــود و رو بـــه ناامیدی و ســـرخوردگی می‌گـــذارد. جـــود در جواب می‌گویـــد ریســـک را می‌پذیرم. ســـوفی درهای ارتباطـــی را می‌بنـــدد و در خلوت به نوشـــتن داســـتانش می‌پـــردازد و جود همان می‌شـــود که ســـوفی پیـــش بینی کرده بود تـــا جایی که تدریـــس را هم رها می‌کنـــد. اما در ایـــن میان ســـوفی ماجرا را جـــور دیگـــری می‌بینـــد. او می‌خواهد اشـــتیاق جود را در داســـتانش ماندگار کند، **اشـــتیاقی ماندگار**. او قصدش این اســـت که از حس دوســـت داشـــتن جود نســـبت به خـــود فراتـــر رود. از نظـــر او اثر هنری ارزشـــی فراتر از احساســـات روزمره دارد؛ چیـــزی را که ســـر کلاس از خـــود جود آموخته اســـت.

■ **آدم های ســـاده** از حد مسائل نوجوانان و موضوع‌هـــای خانوادگـــی فراتـــر می‌رود. فیلـــم، یـــک فیلم جـــاده‌ای جـــاه طلبانه اســـت دو برادر یک جنایتـــکار فریب خورده و یـــک محصـــل درون گرا به دنبـــال پدر فـــراری خودشـــان می‌گردند کـــه به خاطر بمب گـــذاری در مقابل پنتاگون، ۲۳ ســـال پیش تحت تعقیب اســـت در ایـــن راه، آن دو با دوســـت مونـــث رومانیایی پدرشـــان کـــه بیمـــاری صـــرع دارد و زن کافه چی جـــا افتاده و حساســـی آشـــنا می‌شـــوند. ایـــن آشـــنایی عمـــلاً منجـــر بـــه توقف جســـت‌وجوها می‌شـــود و باقی ماجرا صرف کشـــف و شـــهود امکانـــات و موقعیت‌های رمانتیـــک غیـــر منتظـــره و واکنش‌هـــای پیچـــده این افـــراد بـــه هم می‌شـــود.

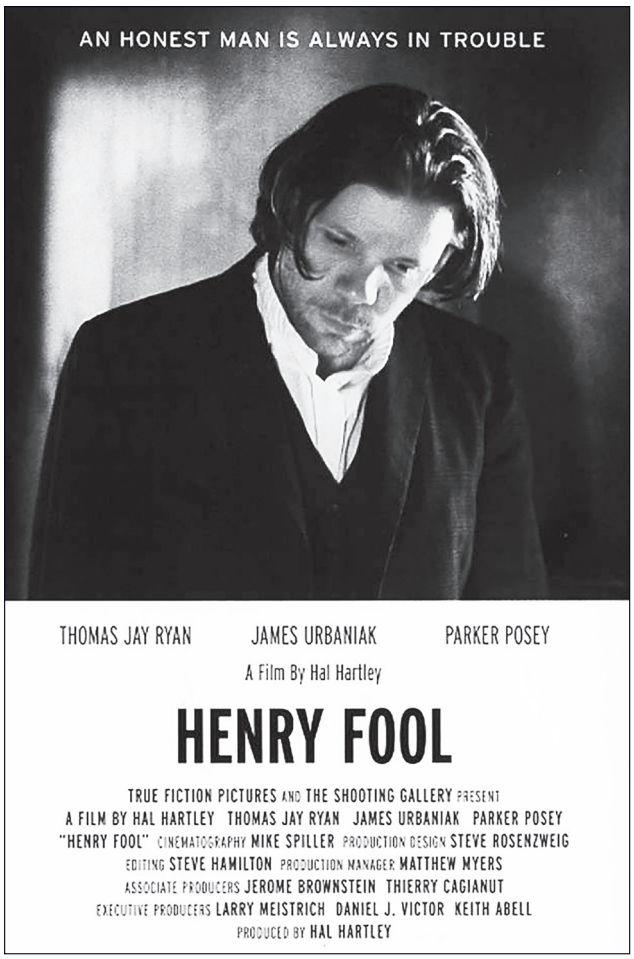
■ **آماتور** شـــاید در ظاهر فیلم ســـاده‌تری باشـــد با داســـتانی سرراســـت درباره مردی کـــه خوبـــی‌اش، یعنـــی موقعیـــت فعلی او مدیون یـــک تصادف اســـت و اساســـاً کل فیلم بر اســـاس تصـــادف شـــکل می‌گیرد. توماس (**مارتیـــن داناوان**) بر اثـــر حادثه‌ای دچار فراموشـــی شده اســـت و گذشته خود را نمی‌توانـــد بیاد بیاورد. او که گذشـــته خود را فرامـــوش کرده حالا همه چیـــز را می‌تواند از نو تجربه کند؛ ســـیگار کشـــیدن، رانندگی، عشـــق ورزی.... آدمی که از نو متولد شـــده اســـت او که نمی‌داند کیســـت و این ندانستن یک بهشـــت موقتی برایش می‌ســـازد. ایزابل (**ایزابـــل هوپر**) راهبه‌ای کـــه اکنون توماس را پیـــدا می‌کند و به او پنـــاه می‌دهد. آن دو سعی می‌کنند از گذشـــته توماس آگاه شوند و نهایتـــاً این آگاهی تراژدی بـــه بار می‌آورد. ایزابـــل نگران اســـت که نکند ایـــن آگاهی از گذشـــته توماس بـــه رابطـــه آن‌ها خلل وارد کند. داســـتان از طریق همســـر توماس، ســـوفیا (**الینا لوونســـن**) و همکار سابقش ادوارد (**دامیـــان یانگ**) مـــا را آگاه می‌کند که توماس در گذشـــته چـــه آدم تبهکاری و جنایتکار و ســـازنده فیلم‌های مستهجن بوده اســـت. ســـوفیا در ابتدا فکر می‌کند توماس را کشـــته و تلاش بـــه اخاذی از ســـازمان تبهـــکاران به واســـطه فلاپی دیســـک‌های تومـــاس دارد و از طرفی ادوارد که به ســـوفیا علاقه مند شـــده اســـت نمی‌خواهـــد او را لو دهد و ســـوفیا از این رفتار سواســـتفاده‌گرانه دچار عذاب وجـــدان می‌شـــود. روایت همه ایـــن آدم‌هـــا را به طـــرز تصادفـــی دور هم جمع می‌کنـــد و به احساســـات ضد و نقیض آن‌هـــا و موقعیت‌هایشـــان می‌پردازد.

■ **مغازلـــه** فیلم بعـــدی هارتلی اســـت و همچنان کـــه از عنوان فیلـــم برمی‌آید فیلم کشمکشـــي میان هوســـر اني از يك ســـو و نزديكي و صميميت عميق و احساس از سويي ديگر اســـت. صميميتي كه پيامـــد تعهدات و قراردادهاي احساســـي ميان آدم هاســـت. هر ســـه روايت تكراري (فيلـــم از روي يك فيلم كوتاه اصلي ســـاخته شـــده و در آن ســـه بار همـــان ديالوگ‌هـــاي اصلي و كامـــلاً عين هم تكرار مي شـــوند.) داســـتان هوسراني را بـــاز می‌گوید که از طرف شـــریك عشـــقی پایدار و رســـمی‌اش اولتیماتومـــی دریافت می‌کند، شـــریکی کـــه برای کار به کشـــور بیگانـــه‌ای ســـفر کـــرده و حـــالا تصمیم بازگشـــت به کشـــور خـــود را دارد. در واقع ایـــن اتمـــام حجت بـــه این معناســـت که آیـــا آینده‌ای بـــرای آن دو نفـــر وجود دارد یا خیر؟ شـــریك هوســـران که در هر ســـه اپیـــزود و در خـــلال درگیـــری بـــه زخم گلولـــه ای آســـیب می‌بینند، در پی کشـــف ایـــن احتمال بر می‌آیـــد که آیـــا می‌تواند دلبنـــد جدیـــدی بیابـــد یا خیـــر. در واقع پیـــش از دادن تعهـــد مـــی خواهـــد این احتمال را بســـنجد. این شـــرکا بـــه ترتیب یـــك مرد در نیویـــورك (بیل) و یـــك مرد در برلیـــن (دوایت) و یـــك زن در توکیو (میهو) می‌باشـــند. میهو تنها هوســـرانی اســـت که وضعیت روحـــی کامـــلاً آرام و صلح آمیزی دارد و او را در یگانگـــی با شـــریك پایدارش (که خود هارتلی نقشـــش را ایفـــا می‌کند) می‌بینیـــم. نکته شـــاخص ایـــن فیلم این اســـت کـــه هارتلـــی بجای طویـــل کردن فیلمنامـــه اصلی همـــان یك روایـــت کوتاه واحد را ســـه بـــار تکرار می‌کنـــد. **مغازله** نه تنها با زیر پـــا گذاشـــتن قراردادهای تولید فیلـــم - زیرا که مغازله اساســـاً فیلم کوتاهی بوده کـــه فقط بخـــش اول یعنـــی اپیزود مربـــوط بـــه نیویورك را شـــامل می شـــده اســـت و بعداً بخش‌های برلیـــن و توکیو به آن افزوده و فیلم بلندی از آن ســـاخته شده اســـت؛ کاملاً در حیطـــه کارهـــای تجربی قرار گرفتـــه - بلکه بیانگـــر دو واقعیت دیگر نیز هســـت. نخســـت آن که هارتلی مصمم اســـت با وضعیت‌هـــای قـــراردادی روایت فیلم بازی کنـــد و دوم این کـــه تکرار را به عنـــوان يك اصل، هر چه بیشـــتر برجســـته ســـازد. اوج این مفهوم يعني ميـــزان تكرار در فيلـــم آن‌قدر زياد اســـت كـــه توجه ما به جـــاي معطوف شـــدن به شـــباهت‌هاي تكرار شـــونده، ناخودآگاه به ســـمت ديدن تفاوت‌هـــا جلب مي‌شـــود و ايـــن موضوع يعنـــي برجســـته شـــدن تفاوت‌هـــاي بين ســـه اپيزود از خـــود مقوله تكـــرار كه حالا تبديل به نواخت فيلم شـــده پـــر اهميت‌تر هم مي شود.

آنچه از نظرتان گذشت به گونه ای شاید فضای چند اثر هارتلی را تا قبل از **هنری فول** بیان می‌کند؛ اهمیت این خلاصه نگاری از این جهت است که می‌توان اندکی با فضا و دنیای خاص هال هارتلی آشنا شد بدین ترتیب که؛ خودش در جایی می‌گوید: **«می‌خواهم بدانم با یک جفت لاستیک فرسوده و صاف تا کجا می‌توانم بروم.»** آنچه از نقل قول فوق بر می‌آید به وضوح در فضای توضیحات آثارش نیز روشن است بدین ترتیب که؛ در فیلم‌های هارتلی همیشه یک یا چند ماجرای عاشقانه وجود دارد. قهرمانان او اغلب خوش چهره هستند و ظاهرشان تفاوت چندانی با قهرمان‌های فیلم‌های هالیوودی ندارد؛ تضاد و کشمکش دراماتیک هم معمولاً به اندازه کفایت در فیلم هست و حتی به پیروی از الگوهای کلاسیک می‌توان نقاط اوج و فرود داستان ها را ردیابی کرد. ظاهراً با فیلم هایی که با چنین دستمایه‌ها و ویژگی‌هایی می تواند براحتی یک فیلم پیش پا افتاده و یا حداقل معمولی باشد؛ اما آنچه که حقیقت امر است اینکه نباید فریب ظاهر را خورد. داستان‌های فیلم‌های هارتلی به ندرت مطابق انتظار تماشاگر پیش می‌رود. شخصیت‌ها نیز به ندرت در جهت انتظار ما رفتار و صحبت می‌کنند . اوج‌های دراماتیک نیمه کاره رها می‌شود. فیلم‌هایی که در بسیاری لحظات حالات هجویه به خود می‌گیرند و پیرو این مورد مضامین فیلم شکل احکامی قطعی و مشخص به خود نمی‌گیرند. مهمترین نکته اینکه سه رکن سینمای کلاسیک یعنی سببیت، وضوح در زمان و وضوح در موقعیت مکانی آشکارا نادیده گرفته می‌شود. تماشاگر دلیلی داستانی، واقع گرایانه و یا متکی بر منطق ژانر را برای اتفاق‌ها یا اعمال و رفتارها و دیالوگ‌ها نمی‌یابد. نمای معرف در بسیاری صحنه‌ها حذف می‌شود و زمان رویدادها نامشخص باقی می‌ماند. پارامترهای تکرار شونده به اندازه داستان در پیش بردن فیلم اهمیت پیدا می‌کند و دنیایی خلق می‌شود که نه به دنیای واقعی شباهت کامل دارد و نه به دنیای فیلم‌های دیگر. **به قول خود هارتلی به ژانری جدید شبیه است: ژانر هال هارتلی.** هارتلی بیش از اینکه بخواهد به پیامی فلسفی و ایدئولوژیک بیندیشد، قصدش مشخص کردن ابعاد بحران است؛ بحرانی که در وجوه مختلفی خودش را نشان می‌دهد. فقدان عشق، فقدان ایمان، نبود امکان ارتباط و... هارتلی سوال می‌کند اما سعی نمی‌کند پاسخی دهد. استراتژی او مبتنی بر پاسخ دادن نیست. شخصیت‌های او علاقه عجیبی دارند که مرتب در حرفهایشان بگویند «نمی‌دانم» هارتلی به چیزهایی که نمی‌داند علاقه بیشتری دارد. فیلم‌های او ممکن است با توجه به انتظاری که سایر فیلم‌ها در ما به وجود آورده، غریب به نظر آیند ولی با منطق خود او کاملاً عادی و قابل پیش بینی اند. کافی است انتظارهایمان را با ژانر هارتلی هماهنگ کنیم تا دیگر هیچ چیز عجیب و غریب یا غیر منتظره نباشد.

هنری فول؛ قصه دونات و آدم ها

نویسنده: سعید رحیمی
saeedrahimi1984@gmail.com



خلاصه داستان

غریبه مرموزی وارد شـــهر کوچکی در آمریکا می‌شـــود. نام او هنری فول است. سایمن گریم آشغال جمع کنی که با خواهر بی‌بندوبارش فِی و مادر بیمارش در آن جا زندگی می‌کند با او دوســـت می‌شود. هنری، سایمن را به نوشتن تشویق می‌کند و خلق الساعه شعر ســـایمن یک شاهکار ادبی از آب در می‌آید. هنری خود نیز زندگی‌اش را صرف نوشـــتن خاطراتش کرده اســـت. در این میان مادر سایمن خودکشی می‌کند....

HENRY FOOL

Directed By	:	Hal Hartley
Produced By	:	Larry Meistrich Hal Hartley
Written By	:	Hal Hartley
Starring	:	Thomas Jay Ryan James Urbaniak Parker Posey
Music By	:	Hal Hartley
Cinematography	:	Michael Spiller
Editing By	:	Steve Hamilton
Release Dates	:	September 7, 1997
Running Time	:	137 minutes
Country	:	United States
Language	:	English

نقد و تحلیل فیلم

هنری فول همچون بسیاری از آثار دیگر هارتلی روایت کلاســـیک آشنایی دارد. غریبه‌ای که وارد شـــهری می‌شـــود و همه چیز را تحت الشـــعاع خود قرار می‌دهد. **(نقطه بسیار خوبی برای یک شروع دراماتیک)** بجز نام این غریبه که هنری فول (Fool به معنای احمق) اســـت که برخورد فیلم با شـــخصیت او کاملا کنایی نیز می‌باشـــد چیز دیگری از گذشته او نمی‌دانیم. او حرف‌های پر طمطراق می‌زند در مورد ماهیت هنر و شـــعر و اصالـــت اثر هنری ســـخن می‌گوید. **(ارجاع به مضامیـــن جدی)** اما از طرفی بـــه وضوح معلوم اســـت که اعمال او به شـــدت غیر اخلاقی است. از اغفال دختری کم ســـن و سال که بخاطرش چند ســـالی هم در زندان بوده گرفته تا ، شکل ورود او بـــه درون خانـــه و خانواده ســـایمن که آشـــکارا تجاوزکارانه اســـت. **(لحن دو گانه و در نوســـان و بیان هجو آمیز از شـــخصیت)** تمام خروجی زندگی هِنری نیز کتاب خاطراتی است چند جلدی که همه وقتش را صرف نوشـــتن آن کرده است که آن نیز خود در پرده‌ای از راز قرار دارد. **(برخورد کنایی فیلم با ارزش‌های تثبیت شده هنر در جامعه هنری)** سایمن گریم آشغال جمع کنی که گویی این شغل را برای او نوشته اند و لبـــاس کارش را به تنش دوخته‌اند به شـــکلی یکباره با هنری دوست می‌شود و در جا بدون آن که فیلم نشـــانه‌ای از اســـتعداد یا علاقه او به کار هنری و شعر مطرح کرده باشد تحت تاثیر هنری شعر می‌گوید که اتفاقا شاهکار ادبی هم می‌شود. **(آیا سایمن واقعا نابغه است؟)** در این میان همه چیز به ســـرعت تغییر می‌کند مادر ســـایمن از خواندن شعر او خودکشی می‌کند و هنری با فِی ازدواج می‌کند. صحنه خواســـتگاری و رد و بدل شـــدن حلقه به شـــکلی هجو آمیز و ناخواسته از طرف هنـــری آن هم در توالت زمانی که وضعیت مزاجـــی رو به راهـــی هم ندارد انجام می‌شـــود. **(برخورد کنایی فیلم با مقوله ازدواج و برخورد رمانتیک همیشـــگی فیلم‌هـــای هالیوودی با این مقوله)** دقت کنید به اینکه بطرز آگاهانه‌ای فیلـــم هرگـــز نه مصراعی از شـــعر ســـایمن را بـــه ما ارائـــه می‌دهد و نـــه هیچ جملـــه‌ای از کتـــاب خاطـــرات هنـــری را و نه حتـــی نقل قولی شـــفاهی و یا دســـت کم یک تک جمله. **(اســـتراتژی افزایش ابهام و طرح سوال)** پس عملاً قضـــاوت در مـــورد حاصل عمـــر هنری (کتـــاب خاطراتش) و شـــکل تصادفی و یکباره شعر گویی سایمن را ممکن نیست و می‌توان با هر پیش فرضی آن‌ها را قبول کرد اینکه سایمن نابغه اســـت و یا هِنری به قول خودش رادیکال اســـت که پذیرفته نمی‌شـــود و یا اینکه اساساً هیچ کدام اثر برجسته‌ای خلق نکرده‌اند و هنری یک متوهم مفلوک بیشـــتر نیست. فیلم چنان شخصیت‌ها را در ابهام قرار می‌دهد که همزمان همه این فرض‌ها می‌تواند درست یا نادرست باشد و عملاً رابطه بین هنری و سایمن خود یک هجو است .

بر خلاف فیلم‌های هالیوودی که در آن همه چیز مطابق الگوهـــای امتحان پـــس داده موفق و در عین حال قابل پیش بینی و آشـــنا پیش می‌رود، هِنری فول چنان غیر قابل پیش بینی است که هر لحظه می‌توان منتظر هر اتفاقی بود. صحنه‌ای که سایمن در کتابخانه به دخترهایی که آنجا هستند نگاه می‌کند تماشـــاگر حس می‌کند که هر کدام از این‌ها در روند فیلم ممکن است نقشی کلیدی ایفا کنند اما چنین نمی‌شـــود و در عوض منشی ناشر درجا تحت تاثیر سایمن قرار می‌گیرد. به فِی گریم دقت کنید (**فی، اسم خاص مونث به معنای پری)** و گریم **(به معنای وحشی)** خود همان‌طور که از اســـم او بر می‌آید کنایه از شخصیت زن داستان است. با ظاهری زیبا شبیه ستارگان هالیوودی (فی)

و بـــا خلق و خویی بی بند وبار و ســـبعانه (گریم). همه آنچه که در هنری فول مطرح می‌شود به نوعی کنایی و هجوِ زیر ساخت موضوعی جدی است که در حال بیان اســـت. فیلم ایجاد پرسش می‌کند و پاسخ‌های واضح نمی‌دهد. شاید اوج این استراتژی در صحنه پایانی باشد که سایمن بلیط و گذر نامه‌اش را به هنری می‌دهد و او را به فرودگاه می‌رساند.

اما هنری را می‌بینیم که چمدان به دست به ظاهر در جهتی مخالف مکان هواپیما در حال دویدن است. از دیگر شـــگردهای عیان هارتلـــی در هنری فول می‌توان به مقوله‌های فرمی و ساختاری فیلم اشاره کرد. شیوه دکوپاژ فیلم که به شدت به فضای خارج از قاب متکی است. توضیح اینکه هارتلی در بسیاری مـــوارد از نمای معرف به کلی طفـــره می‌رود و در مابقی جاها عمدا صحنه را خوب معرفی نمی‌کند. دوربینی که فقط یک نمای متوسط را نشان می‌دهد و گاهاً فقـــط اندکی تصحیح کادر می‌کند. نماهای درشـــتی از شخصیت‌ها که در صحنه حضور دارند و در لابه‌لای صحنه‌های قبل قرار می‌گیرند منجر به این می‌شـــود که از لحاظ کمپوزیســـیون بسیار زیبا و شکیل باشـــد. نهایتاً فضای ارائه شده کاملا استریلیزه می‌باشد. او بر خلاف فیلم‌های هالیوودی برای انتقال شخصیت‌ها از مکانی به مکان دیگر از نماهای آشنا استفاده نمی‌کند. او به حذف نماهای انتقالی دســـت می‌زند و در هنری فول نمی‌بینیم که برای رســـیدن به مقصدی شخصیت در خیابان قدم بزنـــد و یا رانندگی کند. در این میان شـــیوه دیالوگ نویسی او بسیار چشمگیر است. دیالوگ‌های مقطع و فشـــرده و آهنگین که بازی‌های به شدت کنترل شـــده و بی اغراق و بدون میمیک بازیگران همراه است. موسیقی که خود او سازنده‌اش است و به نوعی ترفند جبران نماهای انتقالی است. موسیقی که در اواخر هر صحنه آغاز و در اوایل صحنه بعدی تمام می‌شود و عامل اتصال بین صحنه‌های مختلف با لحن‌های چه هجو آمیز و چه جدی را بر عهده دارد و مانع از گسست تماشاگر از روند کلی فیلم می‌شود. گاهی هم موســـیقی انتظاری را بوجود می‌آورد که عملاً در روایت بر آورده نمی‌شـــود (**بر خلاف شیوه سنتی استفاده موسیقی در فیلم‌های هالیوودی**). مجموعه این شگردها منجر به خلق دنیایی می‌شود که اصلاً شـــبیه دور و برمان نیســـت. از این جهت سینمای هارتلی بسیار اصیل است و می‌توان از آن لذت برد. او ژانر شخصی خود را دارد.

منابع:

۱. مفاهیـــم نقد فیلم، نشـــر نی، مجید اســـلامی

۲. آماتور، اشـــتیاق ماندگار، نشر نی، مجید اسلامی

3. www.possiblefilms.com

هال هارتلی از هنری فول می گوید

مترجم: سمیه کرمی
somayeh.karami@gmail.com

■ **چه چیزی در ساختن «هنری فول» الهام‌بخش شما بود؟**

هارتلی: می‌خواستم داستانی درباره‌ی بلندپروازی، استعداد و تاثیرگذاری بسازم. همه از من درباره‌ی تاثیرهایی که گرفته‌ام می‌پرسند: بزرگ‌ترین تاثیرگذارهای من چه کسانی هستند؟ سوال پیچیده‌ای است. ما چطوری تحت تاثیر قرار می‌گیریم؟ از یک معلم چه چیزهایی یاد می‌گیریم و چه چیزهایی وجود داشته که معلم به سادگی بیان کرده؟ در تاثیرگذاری مسئولیتی هست، درست همان طور که در خود تاثیر هست.

پس می‌خواستم داستانی درباره‌ی تاثیر بگویم، هم از جنبه‌ی هنری و هم شخصی. این احتمال را در نظر گرفتم: اگر مهم‌ترین فرد تاثیرگذار شما کسی باشد که شما به نوعی از گفتن این که او بر شما تاثیرگذاشته شرمسار و خجالت زده باشید؟ شاید آدم فاسد هم‌محلی در شکل دادن شخصیت شما بیش از هر کس دیگری نقش داشته، یا یک مجرم، یک مجرم سابق. این هم به نظر من جذاب است.

■ **«هنری فول» از فیلم‌های قبلی شما جاه‌طلبانه‌تر به نظرمی‌رسد. خودت حتی آن را «حماسی» توصیف کرده‌ای.**

هارتلی: من همیشه به داستان‌های بزرگ فکر کرده‌ام. و دلم خواسته کاری مثل نوشتن بیوگرافی یک شخص بزرگ و بدنام انجام دهم. می‌خواستم یک بازه‌ی زمانی طولانی را شامل شود و داستانی درباره‌ی فرهنگی که در آن زندگی می‌کنیم بگوید. اما شخصی را نیاز داشتم که در نقش تسریع‌گر عمل کند.

برای من «حماسی» به معنای داستان بلندی است که تِم‌های گوناگونی را با دنبال کردن ماجراهای یک فرد یا گروه خاص در بر می‌گیرد. روش‌هایی که در دسترس داشتم، دریاهای بزرگ، صحرا یا فضای بیرونی نبود، اما یک حومه‌ی آمریکاییِ زشت و شلوغ و معمولی که برای هدف‌های من جای مناسبی به نظر می‌رسید. یک افسانه‌ی مدرن جدید می‌خواستم، چیزی گسترده، اما بانفوذ که نشان دهد این‌جا و اکنون چه کسانی ممکن است باشیم. هنری خودش تجسم بالا و پایین‌های ناراحت رخدادهایی است که منجر می‌شود ما یک جامعه باشیم، نه یک توده‌ی از هم گسسته، حالا خوشمان بیاید یا نه.

■ **آیا از مدل ادبی خاصی برای «هنری فول» ایده گرفتی؟**

هارتلی: در اصل از فاوست و کسپر هاوزر ایده گرفتم. کاملا آن‌ها را به کار نبستم، اما در حالی که داشتم آن کارها را می‌خواندم، به نظرم نقطه‌های شروع مفیدی برای شکل دادن شخصیت‌هایم رسیدند. زیرا می‌خواستم شخصیت‌هایی افسانه‌ای و با جزییات گسترده باشند که تمام لایه‌های پیچیدگی‌شان دست‌نخورده باقی مانده. عاشق آن لحظه‌ی خاص در فاوست هستم که فاوست به مفیستوفلس التماس می‌کند. و در اساس به نظرم هنری مفیستوفلس است. وقتی سیمون در تلخ‌ترین لحظه‌ی روزش بدجوری به یک دوست احتیاج دارد و اتفاق می‌افتد، هنری ظاهر می‌شود. انگار سیمون هنری را به وجود فراخوانده باشد.

سیمون به آرکیتایپ کسپر هاوزر هم می‌خورد. هنری به سوی او می‌رود تا با او صحبت کند، به او درس بدهد که چطور خودش را بیان کند. هنری به او درس می‌دهد که چگونه اشتیاق داشته باشد، طلب کند، آرزو کند و چگونه نیازهای زشت و در هم داشته باشد.

همچین از رابطه‌ی میان جویس و بکت هم استفاده کردم. البته به آن‌چه که می‌دانستم وفادار نماندم. این حقیقت که مرد جوان واقعاً شیفته‌ی پیرمرد شده بود و این که پیرمرد واقعا همیشه با او صادق نبود، حتی شاید از او به نوعی سواستفاده کرده باشد و او نفهمیده باشد. اما مرد جوان از این که مورد سواستفاده واقع شود خوشحال بود. آن‌چه به عنوان داستان‌گو برای من بیشترین اهمیت را داشت این بود که پیوسته به درستی هنری ظنین باشیم، که او هم ممکن است کله‌اش داغ باشد. اما، با این حال، حتی اگر کله‌اش داغ هم باشد، تاثیرگذار است. هنری خودپسند است و منحرف، اما هرگز دروغ نمی‌گوید. و برای همین است که با میزان قابل اعتماد بودنش بازی کرده‌ام.

■ **«هنری فول» از یک سو با مسائل فلسفی و معنوی مانند هنر و اهمیتش برای جامعه سر و کار دارد. از سوی دیگر، فیلم عمیقا داخل کثافت و مایعات بدن شیرجه می‌رود. چرا تصمیم گرفتی با داستان‌گویی‌ات این طور سراغ نجاست بروی؟**

هارتلی: تنها هوس است. شاید در فرآیند بزرگ شدن و فیلم‌سازی‌ام، قبلا هرگز این کار را نکرده باشم، پس تصمیم گرفتم آستین‌هایم را بالا بزنم و کاری کاملا متفاوت را امتحان کنم. واقعا می‌خواستم یک زیبایی زشت و بدقواره باشم.
می‌خواستم تا زانو در واقعیت جانوری، خون، دل و روده، ادرار، منی و کثافت‌های رایج دیگر فرو بروم. و می‌خواستم آن را به سطح وضوح یک کتاب کمیک برسانم. و این برای من یک چالش بود، زیرا معمولا از فرآیند زمان‌بر تکنیکی بدل‌ها و جلوه‌ها در این موارد رو برمی‌گردانم.
می‌خواستم هنری در کثافت غوطه‌ور باشد. می‌خواستم پیوسته و به صورت فزاینده عصبانی باشد، زیرا تمام هدفم این بود که او را صاحب بالاترین کیفیات انسانی نشان دهم. اما می‌خواستم این ویژگی‌های تحسین‌آمیز را سخت بتوان دید.

■ **معمولاً تمایل داری در داستان‌گویی یک چیزهایی را تحت کنترل داشته باشی.**
هارتلی: بله فکر می‌کنم مهم است که احساسات تحت کنترل باشند. البته یک نظریه‌ی بزرگ درباره‌اش ندارم. اگر احساسات زیادی نشان بدهید، خیلی فیلم احساسی می‌شود و فایده ندارد. باید برداشت و سکانس‌های فردی را خالی از احساس نگه دارید تا احساسات واقعی خودشان را نشان دهند.

■ **مردم کارهای شما را کنترل‌شده می‌دانند. شما دیالوگ را کنترل می‌کنید. دوربین، بازیگرها و موسیقی را. احساس نکردید در این فیلم یه کمی شل گرفته‌اید؟**
هارتلی: فیلم برای من هنر سرودن است. فیلم سروده شده است. درست مثل این که یک قطعه آهنگ بنویسم، آواز را طوری می‌نویسم که با دیگر سازها هم‌خوانی داشته باشد، فیلم را هم همین‌طوری می‌سازم. هرگز فکر نکردم فیلم جور دیگری می‌تواند باشد. هنری فول درست با همان دقت دیگر فیلم‌های من ساخته شده است. اما به طرز واضحی احساسی‌تر است و این تصمیمی بود که باید می‌گرفتم، که آشکارا احساسی‌تر باشد. داستان نوعی پاسخ به دنیای اطراف من است. به شکلی مشخص در گوشم زمزمه می‌کرد و من به خودم گفتم حالا باید به این بپردازم. در غیر این صورت، دیگر شب‌ها نمی‌توانم بخوابم.

■ **در این فیلم، سیمون شخصیتی است که بیش از همه ساخت یافته. بقیه بازی‌شان افسار گسیخه است.**
هارتلی: بله، او کنترل را نشان می‌دهد. مردم خودشان را بیان می‌کنند و کارهایی انجام می‌دهند، اما آن‌ها در حال ابراز کردن هستند، برای مثال در مورد وارن، رضایت و در مورد فی ناامیدی مطلق و ارزش و بهای کم برای خویشتن. و مادرش هم احساسات پیچیده‌ای از خود نشان می‌دهد. کم‌گویی سیمون دو لبه است. من فکر می‌کنم او می‌خواهد کمی در دنیا مشارکت داشته باشد. اما این قضیه یک سوی دیگر هم دارد. قدرت او تحسین آمیز است. او زمان دارد که درباره‌ی کارهایی که قرار است انجام دهد و ترکیبی که دوست دارد بیان کند، فکر کند. به نظرم از دید سیمون دنیا جای شگفت‌انگیزی است.

هر آن‌چه که او نوشته، که البته ما از آن خبر نداریم، احتمالا توصیف ناامیدی و تنهایی نیست. احتمالا نگاهی دقیق به دنیا است که به شیوه‌ای بیان شده که به سادگی قابل درک نیست. شاید به وضوح یا به سادگی احساساتی و یا بدبینانه نباشد. برخی از آن می‌ترسند و برخی عاشقش می‌شوند.
در واقع، سیمون، احتمالا تیزبین و قوی است. به شکلی باورنکردنی قوی است. به شکلی ترسناک مصمم و رو به جلو است. بله، همیشه گمان کرده‌ام که هر آن‌چه او نوشته، دیدگاهی به شدت دقیق و تیزبینانه از والدینش، دوستانش و دنیا آن گونه که او می‌بیند است. او به وضوح می‌بیند و به همین دلیل است که زبانش بسته است. او را دیدی که دارد ساکت کرده. هنری به سیمون دید نمی‌دهد، به او علم بیان می‌دهد.

■ **چرا کار سیمون را نشان دادی؟**
هارتلی: زیرا فیلم‌هایی که درباره ی هنرمندها هستند، همیشه هنگام نشان دادن هنر به خطا می‌روند و می‌گذارند تماشاچی‌ها در قضاوت هنر شریک شوند، حال هنر خوب باشد یا بد. می‌خواستم توجه‌ها را به این که چگونه واکنش‌ها ارزش یا ضد ارزش خلق می‌کنند جلب کنم. این داستانی درباره‌ای چیستی هنر نیست. ممکن است داستانی باشد درباره این که هنر وقتی وارد دنیا می‌شود چگونه به نظر می‌رسد. اما، در بخش اصلی، ارزش هنری شعر سیمون مسئله‌ی مهم نیست. مسئله شیوه‌ای است که زندگی سیمون در نتیجه‌ی شناختن هنری دستخوش تغییر می‌شود و ا ین که آن تغییر چگونه بر خود هنری تاثیرگذار ا ست .

■ **جریان برخی از شخصیت‌ها در حاشیه‌ی داستان چیست؟ تو شخصیت کوین کاریگان را داری...**
هارتلی: وارن. اشتیاق من، درست یا غلط این بود که بازه‌ای وسیع و با معنا از فرهنگمان و برخی شیفتگی‌های معاصرش را طرح بزنم، تا فسیلی از یک زمان و مکان خاص در آمریکا بر جای بگذارم. می‌خواستم با قلم مو چند تا ضربه ی قوی بزنم، برخی جاها سایه بزنم و به کشوری که امروزه در آن زندگی می‌کنیم برخی تعاریف را نسبت دهم، از جمله عدم تحمل، ناامیدی و گام سریع. دریافتم که هجوم گمراهانه‌ی وارن به سیاست تحسین آمیز است. او می‌خواست کاری انجام دهد، در چیزی دخیل باشد، اما کورکورانه چیز نامناسب را انتخاب کرد. شاید واقعا آن یارویی را که در جناح موافقش فعالیت می‌کند دوست دارد. اما برای درک کردن این که سیاست چیست، بسیار خام است. و هنگامی که آن شخص می‌بازد، وارن بدبین و تلخ می‌شود.

■ **اما حتی در این حال هم شما از او متنفر نیستید.**
هارتلی: نه، آدم متنفر نمی‌شود. باید حواست به شخصیت‌هایت باشد. باید آدم بدها را وقتی داری شخصیتشان را می‌نویسی دوست بداری.

■ **شما دنیای پیرامون هم نشان داده‌اید، کسب و کار هنر را، دنیای انتشارات را از طریق ناشری که کارهای سیمون را بدون فکر رد می‌کند و بعد ناگهانی وقتی می‌بیند کار او ممکن است در بازار موفق باشد، نظرش را عوض می کند.**

هارتلی: بله، گمان می‌کنم روا باشد. من آن شخصیت را دوست دارم. منظورم این است که او امانت‌داری خودش را نقض نمی‌کند. او دقیقا می‌گوید که چرا آن‌جا است. او می‌گوید: «خب، در من رشد می‌کند، من زمان بیشتری را به شعر خواندن می‌گذرانم.» به هرحال، اما مشخص است، او با کلمات مختلف می‌گوید: «من احمق نیستم. این می‌تواند یک عالمه پول به همراه بیاورد.»

■ **بسیاری از فیلم‌های شما با اشتیاقِ مردها برای زن‌ها و عدم توانایی‌شان برای تعهد طولانی مدت سر و کار دارند.**

هارتلی: اگر بشود این طور بگویم، بیشتر فیلم‌های من با مردهایی سر و کار دارند که چنان بدجور می‌خواهند یک رابطه‌ی پایدار با یک زن داشته باشند که ناخودآگاه غیرممکنش می‌کنند. من همیشه از مردهایی که به پای خودشان شلیک می‌کنند خوشم آمده و ازشان سرگرم شده‌ام.

اگر فیلم‌های قبلی به نوعی تصدیق‌گر تنهایی به عنوان یک کمال بوده باشند، هنری فول سرشار از دانشی از نیازهای مشترک ما است. ما باید به نوعی با هم کنار بیاییم و از نقاط ضعف قدیمی، نقاط قوت جدید بسازیم. اما با این‌حال، تنهایی از دید من یک گناه نیست. این یک کیفیت شخصیتی است که اگر منجر به دلسوزی برای خویشتن و خودپسندی نشود، برای من قابل ستودن است.

هنری فول درباره‌ی ماجراهای تعهد است. تعهد هنری به عنوان یک معلم و دوست به سیمون، به سادگی نتیجه‌ی نیاز او به فضل‌فروشی است، او نیاز به مخاطب دارد. و البته، هنری هرگز واقعا به فِی متعهد نمی‌شود. آن‌ها یک زوج شکست خورده هستند. اما من گمان می‌کنم آن‌ها همدیگر و پسرشان را دوست دارند. و به همین دلیل است که هردویشان را دوست دارم آن‌ها دسیسه‌چین‌هایی هستند که تفاوتی آشتی‌ناپذیر را تدارک می‌بینند. و چه کسی گفته آدم‌هایی که همدیگر را دوست دارند حتما با هم خوب می‌سازند؟

■ **انتظار دارید واکنش مردم به این فیلم چگونه باشد؟**

هارتلی: امیدوارم حواسشان جمع باشد. که ترغیب شده‌اند و به نوعی درباره‌ی همدیگر و دنیای اطرافشان هوشیارتر شده‌اند. به همین دلیل از هنری می‌خواستم واقعا نفرت‌انگیز باشد. نمی‌خواستم کار برایش ساده باشد. منظورم این است که، او گزاف، بامزه و نفرت‌انگیز است، عاشق این مرد شدن کار ساده‌ای است. پس باید حتما برای چیزی غیرقابل بخشش به زندان می‌رفته. و نه تنها این، بلکه او حتی معذرت هم نخواسته و شما می‌توانید بگویید: «اوه، او واقعا درگیر این نیست» یا چیزی شبیه به آن. اما هر چه که باشد،زشت است. وقتی برای اولین بار فیلم را نشان دادیم، وقتی هنری دارد برای سیمون تعریف می‌کند که او را در فلگرانتی دلیکتو در حالی گرفتند که داشته ترتیب یک دختر ۱۳ ساله را می‌داده، سکوتی عصبی از سوی تماشاچی‌ها حکمفرما شد. لحظه‌ی پرتنشی بود و اگر کسی می‌ایستاد و فریاد می‌کشید «لعنت به تو هال هارتلی»، تعجب نمی‌کردم. یک جورایی، این حرکت قابل تحسین بود. من تمام این انرژی را صرف کرده بودم که خودمان را مثل این یارو نفرت‌انگیز نشان دهم و شاید حالا از خط قرمز گذشته باشم و یک لطیفه به گستره‌ی بی‌گناهی را امتحان کرده باشم. من مایل بودم این خطر را بپذیرم که این ممکن است بی‌احساس و شهوانیِ سطح پایین به نظر برسد، شاید حتی یک تلاش رقت انگیز و مایوسانه در راستای هیجان. دلیلش تا نزدیک انتهای فیلم پیرل است. من خودم به شخصه، از آن لحظه‌ی هنری با سیمون مشمئز شده‌ام، نه به دلیل کاری که کرده، بلکه به دلیل کاری که دارد انجام می‌دهد، بهانه آورد و با شکوه جلوه دادن گذشته‌ی نفرت انگیزش. (تقریبا از هر نظر)

در پیش‌بینی واکنش تماشاچی‌ها، آیا هراس داشتی که آن‌ها ممکن بود خیال کنند،تو داری می‌گویی: «کاری که این آدم انجام داده را بپذیرید!»

هارتلی: ما هیچ گزینه‌ای نداریم جز این که کاری که او انجام داده را بپذیریم. سختی کار این است که او را چطور قضاوت می‌کنی. ما تنها از طریق کلمه‌های خودش به او فکر می‌کنیم. او مدعی است که این دختر ۱۳ ساله که نامش سوزان بوده، می‌دانسته چطور دست روی نقطه‌ضعف‌های او بگذارد که او می‌پذیرد، بسیار عمیق و مردانه هستند.

این سکانس در رابطه‌ی مستقیم با سکانسی با پیرل نزدیک انتهای فیلم است، یک دختر ۱۳ ساله‌ی دیگر که تلاش می‌کند(به دلایل دیگری) تا با چیزهایی که شنیده نقطه ضعف‌های هنری هستند بازی کند.

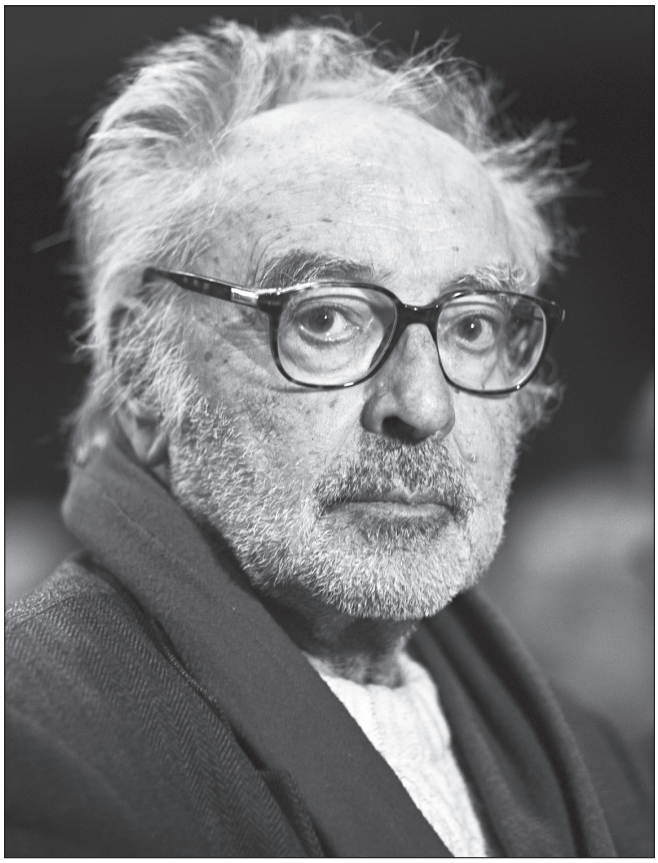
امیدوارم تماشاچی‌ها در آن لحظه هراس داشته باشند که هنری قابلیت مرتکب شدن یک اشتباه وحشتناک را دارد.

منبع:

۱. سونی پیکچرز کلاسیک

هنوز دارم فیلم اولم را می سازم؛ مصاحبه هال هارتلی با ژان لوک گدار

مترجم: آرش ملکی
arash.malekie@yahoo.com



کمتر کسی هست که ژان لوک گدار را نشناسد. شورشی همیشگی سینما که هنوز با آثارش مرزهای سینما را جابه‌جا می‌کند. هنرمندی که منبع الهام فیلمسازان مستقل بسیاری از جمله هال هارتلی بوده. جالب اینجاست که روش سبک سرانه، طعنه آمیز و کمیک هارتلی، خود امروزه الهام بخش فیلمسازان نسل جدیدتر است. هارتلی بالاخره موفق شد دریک روز بهاری در ۱۹۹۴ برای اولین بار با مرشدش ملاقات کند. گفتگوی دو فیلمساز همیشه جذاب بوده. فرانسوا تروفو و آلفرد هیچکاک، کمرون کرو و بیلی وایلدر و... . تبادل نظر و مقایسه دیدگاه‌های دو نسل. اما آن‌چه این مصاحبه را خاص می‌کند، شخصیت بخصوص هر دو فیلمساز است. گفتگوی این دو مثل فیلم‌هایشان ریتم خاص خودش را دارد، پر از جامپ کات‌های خیره کننده است و فضاهای خالی را جسورانه نمایان می‌کنند.

این مصاحبه در نیویورک انجام شده، زمانی که گدار برای افتتاحیه نمایش فیلم جدیدش JLG/JLG و سرگذشت سینما (Histoires du cinema) به آنجا رفته بود. هارتلی در آن زمان چهارمین فیلمش یعنی آماتور را ساخته بود.

■ **دیروز بعد از ظهر فیلم خودنگارانه (self portrait) شما (JLG/JLG) را دیدم. دوستم مارتین داناوان که بازیگر است و در بیشتر فیلم‌هایم بازی می‌کند را هم همراه خودم برده بودم. مارتین می‌دانست که من احترام زیادی برای کار شما قائلم ولی میزان این احترام را تا حالا ندیده بود. واکنش اولیه‌اش به فیلم این بود که تقریباً بدون وقفه می‌خندید.**

گدار: (می خندد).

■ **و آخر سر هم گفت که به نظرش شما بامزه‌ترین آدمی هستید که از زمان گروچو مارکس تا حالا دیده.**

گدار: فکر کنم این یک جور تعریف باشد.

■ **خب، فکر می‌کنم همین طور باشد. صرف نظر از چیزهای دیگری که فیلم شما داشت، به نظر من شما شوخ طبعی‌ای دارید که مردم به اندازه کافی درباره‌اش حرف نزده اند. دوست داشتم بدانم چه چیزهایی شما را به خنده می‌اندازد.**

گدار: خب، می‌توانی به همین حقیقت ساده که یک انسان هستی بخندی. زندگی می‌تواند غمناک هم باشد. من در کمدی، هم از اسلپ استیک (بزن بکوب) خوشم می‌آید هم از تناقضات. درست مثل فیلسوف‌ها. اینکه دو چیز کاملاً بی‌ربط را در کنار هم بگذارید، من را به خنده می‌اندازد. در فیلم‌ها، کمدی و تراژدی در واقع یکی هستند. به همین دلیل خاص، من یکی از طرفداران بزرگ جری لوییس هستم. به خصوص این فیلم آخرش، Smorgasbord و فیلم قبلترش، Hardly Working که در اینجا حسابی شکست خورد. فکر می‌کنم خنده هم مثل اسم این فیلم از این می‌آید که چیزها به ندرت جفت و جور می‌شوند.

■ **من کمدی را در کوچک‌ترین چیزها می‌بینم: مثل وقتی که در فیلم خودنگارانه‌تان پشت میز می‌نشینید تا افکارتان رابنویسید، یا در «افسوس بر من» وقتی که دخترک دوچرخه را می‌اندازد، یا در چیزهای بیشمار دیگری. من سینما می‌روم تا اینها، این کنش‌ها را پیدا کنم.**

گدار: از اول همین طور بوده. سینما، حرکت بوده. تصاویر متحرک. این کار در تئاتر یا رمان امکان پذیر نیست. این یک کنش است. کنش و حرکت می‌تواند شما را بخنداند. خنده‌ای که فقط از روی شادی است، حتی اگر معنایی نداشته باشد.

■ **خانه فیلم JLG/JLG خانه شماست؟**

گدار: بله، آپارتمان خودم است.

■ **از میانه دهه ۸۰ به این طرف، در کارهایتان نوعی تفکر طبیعت گرایانه آرامش بخش و در عین حال سخت گیرانه دیده می‌شود. قدرتی که نه تنها در کارهای اولیه خودتان، بلکه در کارهای هیچ‌کس دیگری هم ندیده‌ام. آیا زمانی بوده که خودتان هم متوجه آن شده باشید؟ فکر می‌کنید این موضوع به سن و سال مربوط می‌شود؟**

گدار: این به خاطر زادگاهم است. هم فرانسه و هم سوییس. چون در دریاچه ژنو، یک سو فرانسوی است و سوی دیگر سوییسی. پدربزرگ مادری‌ام خانه ای در سمت فرانسوی داشت و والدین پدرم در بخش سوییسی زندگی می‌کردند. ما بعضی وقت‌ها برای رفتن به یک ناهار، باید از دریاچه می‌گذشتیم. من دو وطن دارم، یکی این دریاچه و دیگری پاریس.از تبعیدی به تبعید دیگر می‌روم. دو نوع زادگاه وجود دارد: یکی که به شما داده شده که مثل یک نگاتیو است و یکی که خودتان به دست می‌آورید ومثل پوزیتیو است.

■ **به نظر من، طبیعت در فیلم‌های شما، جنبه ملموس معنویت است. این تاثیری است که روی من می‌گذارد.**

گدار: بهتر است این طور بگویم که این فقط یک تصویر است. تصویر مثل یک بدن می‌ماند و واژه‌ها و کنش‌ها در فیلم، کار روح یا ذهن این تصویر را انجام می‌دهند. این روزها بدن کاملا فراموش شده. در ابتدا، این بدن(طبیعت) بود که نقش بیشتری داشت. ولی امروزه اگر در فیلم‌تان کلینت ایستوود را به کوههای نوادا ببرید، هیچ معنایی ندارد. این تصمیمات هیچ ربطی به داستان ندارند و فقط به وسیله کارگزاران و وکلا گرفته می‌شوند. پیش از جنگ و اندکی بعد از جنگ، این کار هنوز معنایی داشت. ولی حالا ناپدید شده. در تلویزیون نمی‌توانید منظره‌های طبیعی نشان بدهید. به همین سادگی، نمی‌توانید. یک کارت پستال در این زمینه بهتر عمل می‌کند. مناظر طبیعی بیش از اندازه به نقاشی نزدیک‌اند و تلویزیون هیچ ارتباطی با نقاشی ندارد. تلویزیون فقط نوعی پراکنده سازی و مخابره کردن است و شما نمی‌توانید یک منظره را مخابره کنید.

■ **وقتی داشتم Trust (اعتماد) را می‌ساختم، با بودجه نسبتا کمی کار می‌کردم.**

گدار: بودجه ات چقدر بود؟

■ **۷۰۰ هزار دلار**

گدار: بله، بودجه کمی است. وقتی بودجه فیلمم کم باشد همیشه سعی می‌کنم آن را به یک درس اقتصاد برای خودم تبدیل کنم. از روسلینی یاد گرفتم که اگر پول کمی دارید باز هم ثروتمندید. اگر ۳۰۰ هزار دلار پول داشته باشید تا از یک سیگار روی یک میز فیلمبرداری کنید، پول خیلی زیادی خواهد بود. شاید به همین خاطر است که فیلم‌های من این طوری هستند. ولی فقط به این روش است که می‌توانم خرج زندگی‌ام را دربیاورم. چون فیلم‌های من موفق نیستند، نمایش داده نمی‌شوند. پس هزینه زندگی‌ام را از بودجه فیلم در می آورم.

■ **موقع ساخت Trust، مثل هر فیلم دیگری که ساخته‌ام، از خودم پرسیدم: «چطور یک بدن انسان را در این تصویر جا بدهم؟» و بعد این تمرین را به حدی امتداد دادم که سوالم این شد: «چطور منظره‌ای را فیلمبرداری کنم که همزمان تصویر بدن یک انسان هم باشد؟» نمی‌دانم موفق شده‌ام یا نه ولی این چیزی بود که توجهم را جلب کرد. به هر حال، Trust فیلمی است که من در تلویزیون هم دوستش داشتم، و هیچ منظره‌ای ندارد.**

گدار: نه، تلویزیون نمی‌تواند این کار را بکند. حتی در مورد نقاشی هم نمی‌تواند، حتی نقاشی‌های آبستره. شما به دیدن بازتاب نور از بوم نقاشی نیاز دارید. نقاشی‌های مختلفی وجود دارند، بعضی نور دارند و بعضی ندارند ولی هنوز اگر به هر نقاشی‌ای اینجا (در نور) نگاه کنی با اینکه در آنجا (خارج از نور) آن را ببینی، چیزی سراسر متفاوت خواهد بود. آگاهی به این موضوع از امپرسیونیست‌ها می‌آید و من خیلی به آن علاقه مندم. چیزی که بیشتر من را جلب می‌کند این است که فقط در یک زمان مشخص می‌توانید نور را ثبت کنید. اما بعد از آن، حتی ۵ دقیقه بعد از آن، چیز متفاوتی خواهد بود. پس اگر دیافراگم مناسب را آماده نداشته باشید، آن لحظه را از دست خواهید داد. البته می‌توانید تصویرتان را در لابراتوار درست کنید، اما نه به طور کامل. پس این حسی از نور است.این حرکت نور،به سوژه هم مربوط می‌شود. چون نور از شخصیت و کنش و آنچه توصیف می‌کنید می‌گذرد. به همین خاطر، دیروز به یک نفر گفتم که منظره‌ها (درخت و جاده) در نهایت تنها شخصیت‌هایی هستند که واقعاً می‌شناسم. شخصیت‌های انسانی را نمی‌شناسم. پس چیزهایی هستند که می‌شناسم و چیزهایی که نمی‌شناسم، و من آنها را کنار هم می‌گذارم.

■ **دوست دارم فکر کنم دارم یاد می‌گیرم که خودم را وقف آن لحظه انتخاب درجه دیافراگم کنم. تصمیم گیری در آن لحظه.**

گدار: در آن لحظه‌ی نور، مسئله جایی است که دوربین را می‌گذاریم. خیلی ساده است. دوربین باید روبه‌روی نور باشد. من هیچ وقت چنین تصویری نمی‌گیرم (با دستش فریمی را در انتهای اتاق به دور از پنجره ها نشان می‌دهد) چون نور اینجاست. چون جایی می‌روید که نور از آنجا می‌آید. درست مثل کتاب مقدس. راهنمایان روحانی همیشه در جهت ستارگان رفته اند. و بعد شخصیت‌ها در سایه پیدا می‌شوند در حالی که نور پشت‌شان است. و بعد به سایه نزدیک می‌شوید. اما این کیفیت با وسایل الکترونیکی درحال از بین رفتن است. چون در دنیای الکترونیک، نور وجود ندارد. نورپردازی وجود دارد ولی نورپردازی مثل نور واقعی نیست. پس وقتی نور از بین برود، ماده هم از بین می‌رود، چون فیلم، ماده است. قوانین این موضوع توسط نیوتون، اینشتین و دیگران بنا نهاده شده: یک رابطه متقابل بین نور و ماده وجود دارد. نور ماده است، انرژی است. پس وقتی من جلوی

نـــور می‌روم (به ســـویش مـــی‌روم)، به این خاطر اســـت کـــه به من انرژی می‌دهـــد. همین.

■ **اگـــر این مـــاده (فیلم) کنـــار بـــرود و ما فقـــط الکترونیکی ببینیم، چـــه تغییراتی بـــه وجود می‌آیـــد؟ آیا ایـــن، روش نگاه کردن مـــا را تغییـــر می‌دهد؟**

گدار: مـــن آن زمان نخواهـــم بود. این چیـــز جدیـــدی خواهد بود. نمی‌دانـــم. من از چیزهـــای تازه خوشـــم می‌آید، اما ایـــن طوری که الان پیـــش می‌رویم، آن تازگی که من دوســـت دارم نیســـت. بیشـــتر بوروکراتیک اســـت. منظورم این اســـت که هالیوود به وســـیله اوباشی کـــه از اروپای مرکـــزی آمده بودند اختراع شـــد. و امـــروزه یک وکیل هالیـــوودی، دیگر یکی از آن لات ها نیســـت بلکه یک بوروکرات اســـت.

■ **این طور که فهمیدم شـــما ترجیـــح می‌دهید او یک لات باشـــد.**

گدار: البته. مـــن احترام زیادی بـــرای آن لات و لوت‌هـــای هالیوودی قائلـــم. مثل هری کوهن، رئیس اســـتودیوی کلمبیـــا در زمانی که کیم نواک را کشـــف کرد. یا هـــاوارد هیوز.

■ **تالبرگ...**

گدار: حتـــا تالبرگ. تالبرگ یـــک نابغه بود. همان‌طـــوری که در اولین بخش سرگذشـــت ســـینمایم گفتم، او تنها کســـی بود که می‌توانست در یـــک روز به ۳۰ فیلـــم فکر کند.

■ **این نظریـــه تغییر تکنولـــوژی را دوســـت دارم. حـــالا کارهایم را با کامپیوتر انجام می‌دهم ولی هماهنگ شـــدن با شـــرایط جدید آسان نیســـت. هنوز ترجیح می‌دهم موقع تدوین دســـتم بـــه فیلم بخورد.**

گدار: کامپیوتر برای چی؟

■ **برای تدوین.**

گدار: اوه، بلـــه. برای این جور چیزهـــا. فکر می‌کنم در شـــرایط فعلی بـــرای من خوب باشـــد که این کار را بکنم چون دســـت کـــم می‌توانی در خانـــه کارهایت را بکنـــی و مطمئنی که تقریبا بـــدون هیچ هزینه‌ای در آشـــپزخانه‌ات می‌توانـــی تدوین کنـــی. پس این راهی بـــرای ایجاد یـــک فضای امن اســـت. اما بســـتگی دارد. پروژکتور بـــه زودی از بین می‌رود ولی دوربین نه. خب بســـتگی دارد... بســـتگی بـــه تغییرات دارد.

■ **وقتی تـــوی اتاق تدویـــن بودیم، بـــه این ایده جالب رســـیدیم که همـــه این تحولات، امـــکان تغییر در مفهوم توزیـــع فیلم را فراهم می‌کند. توزیع و نشـــر اطلاعات الکترونیکی.**

گدار: تازگـــی ها مقاله‌ای خواندم که می‌گفت می‌توانیـــد از اتاق هتل تان، فیلـــم انتخاب کنیـــد. می‌توانید یـــک فیلم گریفیث انتخـــاب کنید و بعد یک پیتزا ســـفارش بدهیـــد. البتـــه، می‌دانی، فکـــر نکنم فیلمی از گریفیـــث آنجا پیـــدا کنی. می‌توانی هـــر فیلمی کـــه می‌خواهی را ببینی ولی نـــه، گریفیثـــی در کار نخواهد بود.

■ **اما بـــه این فکـــر کن کـــه فیلمســـازها بتوانند خودشـــان فیلمشان را مستقیم از کامپیوترشان توزیع کنند.**

گدار: مـــن این را دوســـت نـــدارم. فکر نکنـــم این کار بـــرای پرده بزرگ باشـــد. به هر حـــال، در اروپـــا، خانه‌هـــا و آپارتمان‌هـــا دارند کوچک‌تـــر می‌شـــوند پس دلیلـــی ندارد کـــه پـــرده را بزرگ‌تر کنید چـــون آپارتمان‌ها دارنـــد کوچک‌تر می‌شـــوند.

■ **اما من خیلی مشـــتاقم. شـــاید فقـــط دارم خـــوش بینی به خرج می‌دهم.**

گـــدار: پروژکتورهـــا از بین خواهند رفـــت. وفقدان ایـــن امکانی که با تصاویـــر متحرک فراهـــم می‌آمد، احســـاس خواهد شـــد. امکان جمع شـــدن مخاطبان واقعی، یک گـــروه از مردم که نقطه مشـــترکی ندارند بـــه جز اینکـــه در یک زمان مشـــخص از روز یـــا هفتـــه، می‌توانند با همســـایه‌های ناشـــناس دیگرشـــان به چیزی بزرگ‌تر از خودشان نگاه کننـــد. به مشکلاتشـــان در مقیاســـی بـــزرگ نگاه کنند نـــه کوچک. چون وقتـــی کوچک هســـتند، نمی‌توانـــی ... وقتی بزرگ می‌شـــوند، بدیهی و آشـــکار می شـــوند. در ابتـــدا حتی صحبت کـــردن هم نبود. نیـــازی به آن نبـــود. چون اگر صحبتـــی نبود، بدیهی‌تر بـــود. الان این تب و تـــاب فقط در ورزش باقـــی مانده که حتی می‌تواند به خشـــونت کشـــیده شـــود. این میل شـــدید به دیدن چیزی بزرگ.

■ **اما به طور گروهی.**

گدار: بله، گروهی.

■ **هیجان، در میان جمعیت بودن است.**

گـــدار: بله،اما در ســـینما فـــرق می‌کنـــد. می‌توانی با بقیـــه مردم باشـــی، که حالت ایـــده آل اســـت، یا خـــودت تنها باشـــی. اما تنها بـــودن در کنار مـــردم و فرامـــوش نکـــردن خـــودت درون خودت. وقتی ۱۰۰ نفـــر دورت را گرفته‌اند واقعا نمی‌توانی خـــودت را فراموش کنی. این چیزی اســـت که از بیـــن خواهد رفت.

■ **ناراحت کننده است.**

گدار: بلـــه، برای مـــا ناراحـــت کننده اســـت. اما الان در این ســـن می‌فهمم شـــروع ســـینمای ناطـــق بـــرای کارگردان‌هـــا و بازیگرهای آن زمـــان چقدر غـــم انگیز بـــوده. چون واقعـــا مثل ناپدید شـــدن یک قاره بود.

■ **در بخش 2B از سرگذشـــت ســـینما، در صحبت‌هایتـــان با اگر اشتباه نکنم سرژ دانی...**

گدار: بله، حدود ۵ سال پیش، پیش از بیماری‌اش.

■ **شـــما بـــه او می‌گویید کـــه فکر می‌کنیـــد تاریخ ســـینما، بزرگ‌تریـــن تاریخی اســـت کـــه می‌توانـــد گفته شـــود چون می‌تـــوان آن را نمایش داد.**

گدار: تنها تاریخ قابل نمایش اســـت. تنها راهی اســـت که می شـــود تاریخ نگاری کرد.

■ **کمی جلوتـــر در همیـــن اپیزود سرگذشـــت ســـینما، یک صـــدای زنانه چیـــزی روی تصاویـــر می‌خواند با ایـــن مفهوم که چیـــز عجیب دربـــاره مردگان زنـــده در این جهان، آن اســـت که بازتاب‌ها و احساسشـــان، از گذشـــته می‌آید.**

گدار: چون دنیـــای جدیدی در راه اســـت و این دنیـــای جدید خیلی خشـــن و گســـتاخ اســـت. این دنیای تازه کـــه دارد متولد می‌شـــود، بدگمان و فراموشـــکار اســـت. و عمق دیـــد (پرســـپکتیو) و نقطه فرار را از بین برده.

■ **نقطه گریز؟**

گدار: بله، ولی نه. همان که گفتم درست است. نقطه فرار.

دیدگاهش از آینده. ما در قرن بیســـتم یا بیســـت و یکم هســـتیم ولی وقتی بـــا یکی از ایـــن آدم‌های مشـــتاق تکنولوژی صحبـــت می‌کنی، می‌بینـــی که همه تفکراتشـــان دو قـــرن عمر دارد. ایـــن را می‌توان در ســـینما هم نشـــان داد. اینشـــتین هم دوره ی استراوینســـکی بود. اما هـــم عصر گریفیـــث و فویاد هـــم بود. اگر مـــا امـــروزه آن‌طوری که تلویزیـــون به مـــا امر می‌کند فکر کنیم، اینشـــتین را بـــه عنوان فردی مـــدرن در نظر می‌گیریم. استراوینســـکی هم موســـیقی مدرن اســـت، امـــا همزمان با تولـــد یک ملت به وجـــود آمده که یـــک فیلم قدیمی اســـت. تمامی افکار ما شـــکل دهنـــده‌ی دنیای نو هســـتند ولی این افـــکار هـــر روز قدیمی‌تر و قدیمی‌تر می‌شـــوند.

■ **بعضی وقتها فکر می‌کنم هدف‌های ما هنوز قدیمی‌اند. تمامی کشفیات به نظر می‌رسد کشف وسایل و ابزار هستند. فکر می‌کنم در این زمینه کمی سنتی و محافظه کارم. گمان نمی‌کنم چیز جدیدی برای کشف کردن مانده باشد. منظورم چیزهایی هستند که سطحی و ظاهری نباشند. ما فقط داریم راههای تازه‌ای برای پیدا کردن همان چیزهای قدیمی کشف و اختراع می‌کنیم.**

گدار: از زمان شروع این قرن، دیگر چیزی برای کشف کردن نمانده. فقط ابزارهای جدید به وجود می‌آیند. ابزارهای جدید و مهم.

■ **اواخر JLG/JLG شما کمی درباره وسوسه جهانی شدن صحبت می‌کنید.**

گدار: این جمله‌ای است که از یک فیلسوف فرانسوی گرفته‌ام. وقتی که صحبت می‌کنم، مثلاً می‌گویم «سردم است» ، این به من تعلق دارد: «من» سردم است. اما فقط با گفتن آن، این جمله عمومی می‌شود.

■ **به نظرم می‌رسد که افسانه بودن شما، کمی برای خودتان هم کسالت بار است و ممکن است مانعی سر راه کارتان باشد.**

گدار: بله، گاهی نوع استفاده از آن و این‌که باید یکسان بمانیم این طور است. اما الان هنوز می‌توانم فیلم بسازم. این قسمتی از گذران زندگی‌ام از این راه است، پس به نظرم ایرادی ندارد. این روش من است. فکر می‌کنم من معصومانه، نماینده باور خاصی در دنیای تصاویر متحرک شده‌ام و این برایم ایرادی ندارد.

حتا با یک ویدیوی کوتاه هم همیشه می‌توانی فیلم کوچکی با دوستانت بسازی و به چند نفر نشان بدهی. برایش اسکار نمی‌برید. اما در نهایت، اصلا چرا می‌نویسید و فیلمبرداری می‌کنید؟ پس امکانش فراهم است. من همیشه گفته‌ام که ساختن فیلم، ساختن تصویر و صدا امکان پذیر است، به این یا آن روش. و فیلمسازی نباید تحت سلطه‌ی فراعنه مصر یا فراعنه هالیوود یا جاهای دیگر باشد. من به سختی تلاش کرده‌ام که اینجا (امریکا) حتی شده یک فیلم با بودجه کم بسازم و همیشه شکست خورده‌ام. بیشتراز ده دوازده بار. و الان می‌فهمم چرا. فقط به این دلیل که می‌خواستم پول را کنترل کنم و آن طوی که خودم می‌خواهم خرجش کنم. مثل وقتی که از پدرم پول می‌خواستم و می‌گفت: «به من بگو چه می خواهی و من آن را برایت می خرم.» و من می گفتم: «نه، من پول را می خواهم.»

■ **آیا خلوت‌تان خیلی برایتان اهمیت دارد؟**

گدار: بله، البته کمی بیش از حد شده. این بخشی از شخصیت من است ولی الان بیش از اندازه شده. به ویژه در سوییس، البته در پاریس هم همین طور است. چون من از بودن در پاریس یا شهرهای بزرگ خوشم نمی‌آید. اما بعد، وقتی در یک دشت هستی، خب تو صاحب آن دشتی ولی با آن تنهایی. و بعضی وقتها این تنهایی تحمل ناپذیر است.

■ **این کیفیت طبیعت گرایی در فیلم‌هایتان که به آن اشاره کردم به خصوص «از سلام بر مریم مقدس»، «موج نو» و «افسوس بر من»...**

گدار: حالا دیگر تمام شده. این چیزها در دوره‌های ده تا دوازده ساله می‌آیند. چون الان، اسم جایی در سوییس که در آن زندگی می‌کنیم را گذاشته‌ایم استودیو. اینجا کنار دریاچه استودیو شماره یک است و این یکی جا استودیوی شماره دو. ما همه جا فیلمبرداری می‌کنیم.

■ **من از این کار در فیلم‌ها خوشم می‌آید. تکرار شدن مکان‌ها، تصاویر و حتی صداهایی خاص. و به عنوان مخاطب، یک جور رابطه با این چیزها، با این عناصر کاری، پیدا می‌کنم. مثل آن نوای بلند پیانو در «افسوس بر من» که اینجا در JLG/JLG هم پیدایش شده. من از این تداوم خوشم می‌آید. هیچ وقت فیلم‌هایتان را همراه تماشاگران دیده‌اید؟**

گدار: (اشاره می‌کند که یعنی نه.)

■ **همیشه فیلم‌ها را تنهایی می‌بینید؟**

گدار: خب، چون ما خیلی از شهر دوریم و حتی در این شهر سوییس، بیشتر فیلم‌های امریکایی نمایش می‌دهند. پاریس کمی دموکراتیک‌تر است. اگر بخواهی می‌توانی چندتایی فیلم امریکایی یا مصری ببینی یا فیلم‌های قدیمی. یک چیزی در سینما که من، هم دوستش دارم وهم از آن بیزارم این است که فیلم‌ها نمی‌توانند درست نمایش داده شوند. اما سینما به هر روشی شده راهش را ادامه خواهد داد. شاید روی ویدیو. شاید به صورت بازی های ویدیویی. اگر بچه دارید یا با بچه‌ها در ارتباطید، باید به بازی‌های ویدیویی توجه کنید. چون برای بچه‌ها تازگی دارد. نگاه بچه‌ای که دارد دنیا را کشف می‌کند، به هر روشی که باشد، هنوز باقی است. ولی آن روشی که ما فیلم می‌ساخته‌ایم باید ناپدید شود.

■ **در نهایت یا فوری؟**

گدار: مهم نیست. اما ما فکر نمی‌کردیم که این نوع از سینما از بین خواهد رفت. سینمای صامت، فقط سی سال عمر داشت.

■ **فکر کنم باید مصاحبه را تمام کنیم. (طبق برنامه ریزی مصاحبه تا ساعت ۱۰ صبح بوده) الان پنج دقیقه به ۱۰ مانده.**

گدار: اشکالی ندارد اگر می‌خواهی بیشتر صحبت کنیم...

■ **خب، حتما، اگر شما نباید جایی بروید.**

گدار: یا نمی دانم، اگر دوست داشته باشی با هم شام بخوریم با... تو تام لادی را می‌شناسی؟

■ **تام لادی؟ نه.**

گدار: نه؟ نمی‌شناسی؟ قرار است باهاش شام بخورم. اگر بخواهی می‌توانی به ما بپیوندی. تام هم خوشش می‌آید. من هم خوشم می‌آید. اگر دوست داشته باشی که یک کمی غیر رسمی صحبت کنیم. چون تو هم کارگردانی. و سراغ من آمده‌ای که باسابقه ترم. می‌دانم که پیر شده ام، حتی اگر فکر کنم از همه جوان ترم (که حقیقت دارد). روش من در امیدواری و ادامه دادن این است که همیشه در موقعیت جوان‌تری از طرف مقابل قرار دارم. وقتی فیلم اولت را می‌سازی، با هم مساوی هستیم. و حالا این حس را دارم، البته تو را خوب نمی‌شناسم، اما آنچه می‌خواهم بگویم این است که اگر سه یا چهار فیلم تا به حال ساخته باشی، احساس من این است که او از من پیرتر است، چون من هنوز دارم فیلم اولم را می‌سازم. این به من کمک می‌کند. متوجهی که این توهین به تو نیست.

■ **ابداً.**

گدار: وقتی دیدم اینجا آمده‌ای و اسمت را دیدم، یاد وقتی افتادم که در جشنواره ونیز با فیلمی به اسم یک **زن متاهل** در بخش مسابقه بودم و آنتونیونی داشت با **صحرای سرخ** می‌آمد. و من می‌دانستم هر سه ست را ۶-۰ واگذار می‌کنم. آنتونیونی بود که به من گفت از او پیرترم ولی هرچه بگذرد جوان‌تر می‌شوم.

■ **اسم فیلم جدیدم آماتور است و این عنوانی است که به همین دلیل انتخاب شده. انگیزشی برای تازه دیدن. بله، جوان تر شدن.**

گدار: این همان فیلمی است که امسال به جشنواره کن راه پیدا نکرد؟

■ **در دوهفته کارگردانان بود.**

گدار: همانی است که ژیل ژاکوب ردش کرد؟

■ **بله، فکر کنم.**

گدار: آن ماری میه ویل هم همین طوری شد.

■ **واقعا؟**

گدار: بله، فیلمش توسط ژیل ژاکوب رد شد.

■ **فیلمش در هیچ کدام از بخش های دیگر جشنواره نیامد؟**

گدار: نه، به نوعی خیالش راحت شد. با این رد شدن شوکه شد ولی راحت هم شد.

■ **من اغلب مطمئن نیستم که چه چیزهایی از یک فیلم انتظار می‌رود. حتی با مقیاس موفقیت فیلم، بیشتر و بیشتر نامطمئن می‌شوم که مردم در فیلمی که من ساخته‌ام چه می‌بینند؟**

گدار: خب مشکل ما با هالیوود این است که ما را مسموم کرده. اگر پوستر فیلمی را نگاه کنید، بیشتر مواقع عکسی از یک زن و مرد است. همیشه یک داستان عاشقانه مطرح است. بله، ولی نباید این طوری باشد. باید طور دیگری باشد.

■ **باید چیزهای بیشتری داشته باشد.**

گدار: چیزهای بیشتری باید باشد که از ورایشان ببینیم. مسلماً کار سخت‌تری خواهد بود. ما داریم ظرفیت‌هایمان را از دست می‌دهیم به این خاطر که به روشی مسموم شده‌ایم. چیزی که من در فیلم‌ها دوست دارم، چه مال کارگردانان پیر باشد و چه جوان، وقتی است که احساس می‌کنم کارگردان واقعا از ظرفیت‌های فیلم استفاده کرده.

■ **این چیزی است که احساس می‌کنم باید بهش برسم. نگاه کردن صرف، بدون در نظر گرفتن نیازهای دیگر یک فیلم. منظورم این است که شما در طول این سال‌ها، درباره این موضوع شفاف‌تر از هر کس دیگری صحبت کرده‌اید. نمی‌خواهم چاپلوسی کنم، چون فکر می‌کنم خودتان این را می‌دانید، ولی به نظرم فیلم‌های شما این حقیقت که ما این ظرفیت‌ها را برای دیدن با چشم هایمان داریم، را بیرون می‌آورند و برجسته می‌کنند. و این واقعا شگفت انگیز است. دلم می‌خواهد به آن برسم. فکر می‌کنم شاید اولین تلاش‌هایم در ساختن تصاویر متحرک با دوربین سوپر۸ آن موقعی که حدود ۱۹ سالم بود، باعث این حس رمزآلود شده. هیجان گرفتن تصویر از هرچیزی، بازتاب نور در یک لیوان. برای من این از هرچیزی هیجان انگیزتر بود.**

گدار: باید ادامه بدهی و گرامر چیزها را کشف کنی،گرامر آن چیزهایی که می‌بینی.

■ **دلیل خاصی داشتید که تصمیم گرفتید الان یک کار خودنگارانه بسازید؟**

گدار: خودنگاری در نقاشی انجام شده بود ولی نه در موسیقی و ادبیات. خودنگاری در اینها معنی پیدا نمی‌کند و من کنجکاو بودم ببینم می‌توانم در سینما این کار را بکنم، و چطور.

■ **فکر کنم می‌شود. دیروز وقتی از تماشای فیلم برمی‌گشتیم، مارتین داناوان گفت که احساس می‌کند یک روز کامل را با این غریبه گذرانده.**

گدار: بله، این تحسین فیلم است. می‌توانی یک روزه بودنش را حس کنی. به همین خاطر در عنوان فیلم آمده: «یک خودنگاری در دسامبر». اگر در جولای بود، فرق می‌کرد. کم و بیش همان نوع فیلم می‌شد ولی ابداً همان فیلم نبود. همان دریاچه و همان درخت نمی‌شد.

■ **همان افکار نمی‌شد.**

گدار: مطمئنا همان افکار نمی‌شد. اینها تفکرات این روز هستند.

■ **پدر شما پزشک بود؟**

گدار: یک دکتر معمولی. یک پزشک عمومی، که این روزها کمتر و کمتر می‌شوند. این روزها متخصص‌ها زیادند.

■ **همه متخصص هستند.**

گدار: بله، همه متخصص‌اند، به جز در مورد خودشان.

بعضی وقتها فکر می‌کنم هدف‌های ما هنوز قدیمی‌اند. تمامی کشفیات به نظر می‌رسد کشف وسایل و ابزار هستند. فکر می‌کنم در این زمینه کمی سنتی و محافظه کارم. گمان نمی‌کنم چیز جدیدی برای کشف کردن مانده باشد. منظورم چیزهایی هستند که سطحی و ظاهری نباشند. ما فقط داریم راههای تازه‌ای برای پیدا کردن همان چیزهای قدیمی کشف و اختراع می‌کنیم.

گدار: از زمان شروع این قرن، دیگر چیزی برای کشف کردن نمانده. فقط ابزارهای جدید به وجود می‌آیند. ابزارهای جدید و مهم.

منبع:

1. www.cinemagodardcinema.wordpress.com

مطالعه‌ای در بابِ طرد شدگی

نویسنده: اندرو ساریس
مترجم: سمیه کرمی
somayeh.karami@gmail.com

هنری فول ساخته‌ی ۱۹۹۷ هال هارتلی در فستیوال کن این سال چندان مورد استقبال واقع نشد و حالا می‌فهمم چرا. این داستان اخلاقی از شکست و موفقیت در دنیای جایزالخطای ادیبانه، از روحیه‌ی خودستا و لذت‌جوی کن که در آن ستایشِ آن الهه‌ی مغرور، یعنی موفقیت بلاشرط است، تخطی کرده. از آن‌چه که درباره‌ی پلات شنیده‌ام، گمان می‌کنم که آقای هارتلی داشته نوعی طنز بی‌رحمانه را بر سر شخصیتش در می‌آورده که یک بازیگر جدید، جی رایان آن را بازی کرده. بیچاره هنری تازه از زندان آزاد شده و به شهر می‌رسد. او با خودش یک دفترچه‌خاطراتِ عظیم حاوی اعترافات به همراه دارد که قصد دارد با آن رخنه‌ای عظیم در ساختار دنیای ادبی ایجاد کند. جغرافیای فیلم تا سرحد انتزاعی شدن گنگ است. بیشتر ماجرا درون ترکیب تنگ اتاق‌ها، بارها و نوعی کارخانه‌ی غریبِ انهدامِ زباله رخ می‌دهد که در آن سیمون گریم (جیمز اربانیاک) روزگارِ گنگ و گاه و بی گاه تلخش را می‌گذارند، به همراهِ مادر ناامید و متمایل به خودکشی(ماریا پورتر) و خواهر بی‌قید و بندش(پارکر پوزی). هنری نمی‌تواند دست از حرف زدن بکشد، سیمون به سختی شروع به حرف زدن می‌کند. سیمون حتی در مقام یک بزرگسال، مجبور است مردم را از این گمان که او عقب‌افتاده‌ی ذهنی است، بیرون بیاورد. وقتی هنری در زیرزمین خانه‌ی سیمون ساکن می‌شود، سیمون را ترغیب می‌کند تا افکاری را که برای به زبان آوردنشان مشکل دارد، به شکل شعری پیوسته بنویسد. حاصل طعنه‌آمیز ماجرا شهرت است، پول و یک جایزه‌ی نوبل ادبیات برای سیمون و نادیده انگاشته شدن کاملِ اثر فوق‌العاده ادبیِ هنری حتی از دید سیمون که عمیقا بابتِ دوست نداشتنِ کار خیرخواهش پشیمان است. به نظر می‌رسد نتیجه‌ی اخلاقی این باشد که برخی استعداد دارند و برخی دیگر ندارند. اما آیا واقعا همین طور است؟ آقای هارتلی هرگز نمونه‌ای از کار سیمون با آن به قول معروف محتوای هرزه‌نگارانه‌اش را نشان نمی‌دهد، و مشخص نیست که آیا سیمون واقعا استعداد دارد یا تنها به صورت ناخواسته تبدیل به یک بازیگر فرهنگی شده است، به دلیلِ «اعتبار» خشم مدت‌ها سرکوب‌شده‌اش در مقام یک رفتگر فراموش شده. از این نظر، هرگز چیزی از اعتراف فرضاً کثیف هنری نمی‌دانیم.

اندرو ساریس

آن‌چه که می‌فهمیم و در دنیای آقای هارتلی جدید است، یک شخصیت منظم و خوش‌رو در هنری است که در نهایت کارش به این ختم می‌شود که شجاعت محکومیت‌هایش در تضاد با جامعه را در آخرین حرکت انقلابی دوربین در فیلم نشان می‌دهد. هنری ممکن است احمق باشد، اسماً و رسماً، اما مشخصاً او احمقِ آقای هارتلی است و وقتی به او گوش می‌کردم که همه چیزش را رو می‌کند، من را یاد اولین آدم‌هایی می‌اندازد که در شلوغی‌های بی‌فایده و غیرخلاقانه‌ی گفتگوهای شهری و حومه‌ای آمریکایی با آن‌ها برخورد داشتم، اما در عین حال من را یاد معذب بودن خودم می‌اندازد، موجودی که همیشه ورای احتیاط و ملاحظه صحبت کرده و در عین حال هرگز به اندازه‌ی دو هم‌ذات، هنری فول و هال هارتلی، از مصالحه کردن بیزار نبوده است. نه، **هنری فول** ورود جنجالیِ آقای هارتلی به دنیای پذیرای جریان اصلی نیست. نویسنده، کارگردان، تولیدکننده، هنوز هم در در خلیج لانگ آیلند آیینی **حقیقتِ باورنکردنی** (۱۹۹۰) و **اعتماد**(۱۹۹۰) پارو می‌زند، به خصوص اعتماد، آن زمان من را بر آن داشت که گمان کنم آقای هارتلی ممکن است یک ساندنس‌کید باشد که می‌خواهد از انقیاد بیرون بیاید. آن‌چه در عوض رخ داده این است که آقای هارتلی پرده‌ی نقاشی‌اش را بدون این که این شیوه‌ی لانگ آیلندیِ نئو گوداریان را ذره‌ای تغییر دهد در اطراف جهان گسترده است. هنری فول هر چه که نباشد سفت و سخت‌تر کنترل شده و با دقت بیشتری نسبت به هر کار دیگری که آقای هارتلی قبلا انجام داده، درست شده. خیلی زود کارگردان با وا داشتن سیمون به بالا آوردن در دو موقعیت ما را از این شخصیتِ بی‌نوا بیزار می‌کند. در مورد هنری، وقتی خواهر سیمون هنگام دوش گرفتن، پشت پرده‌ی دوش با وحشت گوش می‌کند، هنری هر آن چه که می‌شد را از خودش تخلیه می‌کند. اما درباره‌ی تمام این تخلیه‌کردن‌ها که صورت می‌گیرد، هیچ حسی از رفتار اورگانیک در یک محیط اجتماعی وجود ندارد، بلکه نوعی تزریق کردن انزجار در رابطه‌ی میان مخاطب و شخصیت است. برای این که کنترل ترکیب‌بندی‌ای به سفت و سختیِ آقای هارتلی پیدا کنید، باید سراغ جوزف فنِ استرنبرگ یا یاسوجیرو اوزو بروید. دنیا در مقیاس بزرگ‌تر حذف شده و حتی نشانه‌های ورودی متروی نیویورک سیتی هم با مفهوم دقیقِ اولین بازنمایی‌های هنر پاپ، بازنمایی شده‌اند. رفتار کاراکترها در بسیاری از پلات‌های فرعی، موضوعات بزرگ تعهد سیاسی و بومی‌پرستی متعصبانه را در خود دارد و اشکال مختلف سواستفاده از کودک و همسر حتا از رفتار مستبدانه و پوچ‌گرایانه‌ی هنری و سیمون، به تنهایی یا با هم، آزاردهنده‌تر است. با این حال، ترکیبِ کلی، اثرِ احساسی فلسفیِ یک ماجراجویی در جنگلِ کسب و کار هنری برای هر دو شخصیت و خالق آن‌ها را دارد. **هنری فول**، یک تجربه‌ی درهم برهم است، اما در نوع خودش یک اثر هنری است. آن را ببینید و فکر کنید.

منبع:
۱. نیویورک آبزرور