پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

هیچکاک، آلن اسمیتی و حسن صباح

کتاب نشانه‌ها و معناها نوشتهٔ پیتر وولن را خوانده بودم، ولی اعتراف می‌کنم شیفتهٔ آن نبودم و مثل خیلی‌ها کتاب بالینی سینمایی‌ام به‌شمار نمی‌رفت. بنابراین دیدار وولن برایم هیجان‌انگیز نبود. خصوصاً آن‌که - نمی‌دانم چرا - او را در ذهن مرد فربهٔ بی‌حوصله‌ای تصور می‌کردم. در کتابش تصویری از او چاپ نشده بود و عکسی از او را جایی دیگر ندیده بودم. معمولاً - باز هم نمی‌دانم چرا - با آثار نویسنده‌هایی که چهره‌شان را دیده‌ام ارتباط روشن‌تری برقرار می‌کنم.

در برنامه، ماه نوامبر ۱۹۹۸ «نشنال فیلم تیاتر» لندن آمده بود پیتر وولن طی نمایش تکه‌هایی از Spiv Films» مربوط به برخی آثار انگلیسی پس از جنگ دوم جهانی در مورد این فیلم‌ها سخنرانی خواهد کرد. بلافاصله، به لورا مالوی که با وولن چند فیلم تجربی ساخته بود تماس گرفتم و درخواست کردم درصورت امکان ترتیب گفت‌وگویی با او را مهیا کند. با مالوی مدرس دانشگاه لندن و نویسندهٔ مقاله‌ای سینمایی طی سمیناری درمورد سینمای ایران آشنا شده بودم. وقتی او یک روز پیش از سخنرانی وولن خبرداد امکان ملاقات کوتاهی مهیا شده تعجب کردم... تعجبم زمانی بیش‌تر شد که وولن پس از سخنرانی‌اش که محل دیدار را تعیین می‌کرد گفت پیش‌تر در ایران بوده!

پیش از گفت‌وگو سلام سردی داد و با خشکی دست مرا فشرد، و با همان حالت روی صندلی نشست. وقتی طی اولین جمله‌ها به قلعهٔ الموت و حسن صباح اشاره کرد، تا حدی خلع سلاح شدم. انتظار نداشتم تا این حد در مورد فرهنگ و تاریخ خاورمیانه مطالعه کرده باشد. اما فکر می‌کنم وقتی به فیلم برنورمانس اشاره کرد و من به جزئیات این اثر اشاره کردم او تا حدی نرم‌تر شد. بلندبالا و لاغراندام بود، با چهره‌ای استخوانی و عینکی به چشم. با تصویری که در ذهن از او ساخته بودم تناسبی نداشت. همهٔ آن چیزی بود که از یک معلم خوب در ذهن می‌ساختم، و معلم‌های خوب در پاسخ‌های‌شان خست نشان نمی‌دهند، و او هم نشان نداد، ولو آن‌که طی گفت‌وگو چند بار به ساعتش نگریست. او مدرس دانشگاه UCLA در کالیفرنیا است و ساعات متمادی را با دانشجویانش می‌گذراند. این گفت‌وگو با نزدیک به پنج سال تأخیر چاپ می‌شود. امیدوار بودم آن‌را همراه چند گفت‌وگوی چاپ‌شده و نشدهٔ دیگر در کتابی عرضه کنم. زمان گذشت، تا امروز. در این مدت نشانه‌ها و معناها را بار دیگر خواندم و از آن لذت وافر بردم. شاید برای این‌که این‌بار تصویر پیتر وولن - انگلیسی خونسرد بلندبالا با چشم‌های درخشنده‌ای که از مخاطب فرار می‌کردند - برابرم بود.

عکس: حمیدرضا صدر

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

در ایران

اولین بار که شما را ملاقات کردم، اشاره کردید پیش‌تر به ایران آمده‌اید. این سفر کی انجام شد؟ در دهۀ ۱۹۷۰؟

خیر، در دوران [صدارت علی] امینی. سال ۱۹۶۰. در مورد تاریخ ایران نیز مطالعاتی انجام داده‌ام.

در چه زمینه‌هایی؟

عمدتاً دربارۀ تاریخ قدیمی ایران. یکی از فیلم‌های مورد علاقه‌ام **پرفورمانس** [ساختۀ نیکلاس روگ و دانلد کَمل در ۱۹۷۰]است. فیلم به دیدگاه و جمله‌های حسن صباح اشاره می‌کرد. در این زمینه شروع به مطالعه کردم. این‌که حسن صباح چگونه از الموت، مردانش را به مأموریت‌های خطرناک می‌فرستاد و آن‌ها چگونه از نظر ذهنی پا به دنیای دیگری می‌گذاشتند و برای او جان‌شان را فدا می‌کردند.

این فیلم را سال‌ها پیش دیده‌ام، و بیش از هرچیز به‌نظرم می‌آمد اثری در مورد خودویرانگری بود.

می‌توان گفت اثری است در توصیف ماهیت هویت [قصۀ فیلم در مورد جوان بزه‌کاری - جیمز فاکس - است که برای فرار از چنگ تعقیب‌کنندگان‌شان که قصد از بین‌بردنش را دارند به خانۀ یک نوازندۀ پاپ بازنشسته - میک جاگر - وارد می‌شود و تدریجاً تحت تأثیر حرف‌ها و زندگی او پا به دنیای دیگری می‌گذارد]. عنوان فیلم به همین نکته اشاره می‌کند. به این‌که وقتی هویت‌تان از دست می‌رود و می‌خواهید مثل دیگری یا دیگران باشید «نقش بازی می‌کنید.» (پرفورمانس می‌دهید).

فکر می‌کنم شخصیت میک جاگر بود که به ایران اشاره می‌کرد.

او برای جیمز فاکس جملۀ «هیچ‌چیز حقیقت ندارد، و هرکاری مجاز است» را نقل می‌کرد. جایی پس از مرگ جاگر عنوان «رفته به پرشیا [پارس]» (Gone to persia) مورد اشاره قرار می‌گرفت.

پرفورمانس **برایم یادآور** پرسونا **ساختۀ**

رولان بارت از طریق ادبیات و فرهنگ عامه توانست جنبه‌های مختلف ایدئولوژی زندگی بورژوازی را بررسی کند او می‌توانست ساعت‌ها در مورد انواع قهوه و کرم صورت برای تان حرف بزند.

به ریاضی نگاه کنید. ممکن است افراد بگویند انتگرال، لگاریتم و رادیکال در ریاضی را نمی‌فهمم و به درد من نمی‌خورد. اما عملاً همهٔ وسایلی که همان افراد در زندگی از آن بهرهٔ فراوان می‌برند نتیجهٔ طراحی کسانی است که از این پارامترهای ریاضی سود برده‌اند.

اینگمار برگمن [در ۱۹۶۶]بود. خصوصاً رابطهٔ آمیخته به عشق و تنفر جاگر و فاکس، رابطهٔ لیو اولمن و بی‌بی اندرسن را به‌خاطر می‌آورد.

فیلم ریشه در فیلم‌های انگلیسی دههٔ ۱۹۶۰ داشت، و متأثر از **پیشخدمت** [جوزف لوزی ۱۹۶۳]، **انزجار** [رومن پولانسکی ۱۹۶۵] و **آگراندیسمان** [آنتونیونی ۱۹۶۶] بود. وقایع این فیلم‌ها هم در لندن دههٔ ۱۹۶۰ می‌گذشتند. البته می‌توان **پرفورمانس** را با برخی از آثار گدار هم مرتبط دانست

برای پرفورمانس در چه زمینه‌های دیگری تحقیق کردید؟

در مورد مراکش که تصویر آشناتری از شرق برای غرب دارد، در مورد مواد مخدر و موسیقی پاپ نیمهٔ دوم دههٔ ۱۹۶۰ در بریتانیا.

خوب به‌خاطر دارم در بخشی از پرفورمانس قطعه‌ای با سیتار شبیه قطعات موسیقی سنتی ایران نواخته شد. آن‌را به‌خاطر دارید؟

بله در یکی از صحنه‌های رؤیاگونهٔ اثر بود. خالق موسیقی فیلم، جک نیچه بود.

به‌هرحال فکر می‌کردم در دههٔ ۱۹۷۰، درحقیقت در ۱۹۷۵ که حرفه، خبرنگار **آنتونیونی در جشنوارهٔ فیلم تهران به نمایش درآمد به ایران سفر کردید.**

خیر، پس از سال ۱۹۶۰ سفری به ایران انجام ندادم.

روی فیلمنامهٔ حرفه، خبرنگار **کار کرده بودید. با مارک پیلو نسخهٔ نهایی فیلم چه تغییراتی با فیلمنامهٔ اولیه کرد؟**

برای ما صحنه‌های ذهنی بیش‌تر اهمیت داشت. از ترکیب قصه‌ای بسیار بیش‌تر دور می‌شدیم.

دو سال بعد - سال ۱۹۷۷ - اولین فیلم خود، معماهای ابوالهول را و بعدها چند فیلم دیگر با همکاری لورا مالوی ساختید. آیا اگر بودجهٔ کافی در اختیار داشتید، فیلمسازی را کار اصلی خود قرار می‌دادید؟

به فیلمسازی به عنوان تجربه‌های بصری نگاه می‌کنم، و این تجربه‌ها معمولاً سرمایه‌گذار و بینندهٔ عادی ندارند. کوتاهی و بلندی فیلم ضامن تجربه‌گرایی نیست. اکثر فیلم‌های تجربی آثار کوتاه بوده‌اند، ولو آن‌که گاهی در برخی فیلم‌های استودیوهای بزرگ هم تجربه‌های بصری قابل توجهی می‌بینید.

مثل چه فیلم‌هایی؟

مثل **آواز در باران** (استنلی دانن و جین کلی)، **ادیسهٔ فضایی** (استنلی کوبریک) یا **بلید رانر** (ریدلی اسکات).

آیا تئوری‌های سینمایی کارساز هستند؟ در ابتدای نسخهٔ جدید کتاب نشانه‌ها و معناها **عکسی از مارک فارست در یکی از فیلم‌های ماسیست، یا تصویری از کریستوفر لی در فیلم** مومیایی **را چاپ کرده‌اید. به‌نظر می‌رسد می‌گویید تئوری‌ها و دیدگاه‌های مطرح‌شده می‌توانند همه‌گیر شوند.**

هر آکادمیسینی امیدوار است تئوری‌ها و تحلیل‌هایش فراگیر شوند. نمی‌توانیم بگوییم آن تئوری‌ها همه‌گیر شده‌اند، اما می‌توانیم بگوییم در مورد فیلم‌های عامه‌پسند هم قابل استفاده هستند. امروز تماشاگران بیش‌تری به جنبه‌های زیبایی‌شناسانهٔ فیلم‌ها توجه می‌کنند. شرایط در ایران چطور است؟ منظورم برخورد با جنبه‌های زیبایی‌شناسانهٔ سینما است.

می‌توانم بگویم تأثیر تلویزیون و ویدئو طی دو دههٔ گذشته بسیار بیش‌تر از سینما بوده، با این وصف فکر می‌کنم در ایران هم تماشاگران بیش‌تری به زیبایی‌شناسی فیلم‌ها توجه می‌کنند... می‌توانم بپرسم مهم‌ترین کتابی که در این زمینه، پیش از نوشتن نشانه‌ها و معناها **خواندید چه بود؟**

یکی از آن‌ها **عناصر نشانه‌شناسی** نوشته رولان بارت بود.

آیا او را ملاقات هم کردید؟

بله پیش از مرگش در سال ۱۹۸۰.

چه نکته‌ای در او یا آثارش برای شما جذاب بود؟

در وهلهٔ اول این نکته جلب توجه می‌کرد که از طریق ادبیات و فرهنگ عامه توانسته بود جنبه‌های مختلف ایدئولوژی زندگی بورژوازی را بررسی کند. او می‌توانست ساعت‌ها در مورد انواع قهوه و کرم‌های صورت برای شما حرف بزند. تأثیر این اطلاعات را در نوشته‌هایش هم می‌دیدید.

ممکن است یک مثال سینمایی از نوع برخورد رولان بارت بزنید؟

او در تحلیل **جولیوس سزار** [جوزف منکیه‌ویتس ۱۹۵۳] به بررسی آرایش صورت و اصلاح سر شخصیت‌ها پرداخت، و تفکر و احساس رمی‌ها را تحلیل کرد. او می‌توانست از طریق جزئیات بسیار ساده وارد مسائل عمیق شود. وقتی از او جدا می‌شد احساس می‌کردید می‌خواهید خودتان را به‌عنوان نشانهٔ اصلی یک عصر، یک تفکر و یک طبقه مورد بررسی قرار دهید.

آیا فکر می‌کنید تئوری‌های سینمایی روی فیلم‌ها تأثیر گذاشته‌اند؟

ببینید جریانات سینمایی، منظورم هم فیلم‌های ساخته‌شده هستند و هم مباحث جاری، معمولاً محصول یک دوران هستند. عجیب نیست عصر طلائی سینمای صامت روسیه با عصر فرمالیست‌های روس بین سال‌های ۱۹۱۸ تا ۱۹۳۰ گره خورد و بحث‌های اساسی مربوط به تئوری‌های فیلم در روسیه در همین دوران مطرح شدند.

به‌نظر می‌رسد تئوری‌های سینمایی بیش‌تر خوانده می‌شوند، و البته لذت دانستن را افزایش می‌دهند تا این‌که عملی باشند. کسانی هم می‌گویند تئوری‌های سینمایی لذت تماشای غریزی فیلم را از بین می‌برند.

می‌توان در اشکال مختلف به این نکته پرداخت. بیایید به تئوری‌های سینمایی به‌عنوان یک مبحث علمی بنگرید. به ریاضی نگاه کنید. ممکن است افراد بگویند انتگرال، لگاریتم و رادیکال در ریاضی را نمی‌فهمم و به درد من نمی‌خورد. اما عملاً همهٔ وسایلی که همان افراد در زندگی از آن بهرهٔ فراوان می‌برند نتیجهٔ طراحی کسانی است که از این پارامترهای ریاضی سود برده‌اند.

ممکن است یک مثال در زمینه‌های هنری بزنید؟

بله موسیقی. معمولاً همه به موسیقی گوش می‌دهند و در اکثر موارد علودی‌هایی را هم زمزمه می‌کنند. اما یکی به موسیقی گوش می‌دهد و یکی آن را می‌خواند [وول از واژهٔ Read استفاده می‌کند]، و بین این دو تفاوت بسیاری وجود دارد.

این مثال ما را به تفاوت واکنش احساسی یا تعقلی می‌کشاند. این‌که گاهی با احساس به فیلمی نگاه می‌کنیم و گاهی با تعقل. واقعاً پاسخی ندارم که کدام‌یک لذت تماشای فیلمی را بیش‌تر می‌کنند.

معمولاً اکثر تماشاگران لذت فیلم‌دیدن را لذت شخصی می‌خوانند، می‌توان با درک عمیق‌تر همان احساس را به دیگران منتقل کرد. چنان‌که این اتفاق در ادبیات به‌صورت ساده‌تری رخ می‌دهد. در دههٔ ۱۹۷۰ مدتی در بخش زبان‌شناسی دانشگاه اسکس تدریس کردم. استادان مختلفی آن‌جا بودند که هر یک در رشتهٔ خاصی تخصص داشتند. آن‌جا برایم مسلم شد می‌توان با داشتن اصول اولیه هر زمینه‌ای به آثار خلق‌شده در آن نزدیک‌تر شد.

اکنون اجازه بدهید بگویم وقتی کتاب‌تان نشانه‌ها و معناها **را خواندم، برخلاف انتظارم به‌هیچ‌وجه خسته نشدم! و اجازه بدهید بگویم اکثر تئوریسین‌ها و آکادمیسین‌ها ملال‌آور، بزرگنمایانه و خفقان‌آور می‌نویسند!**

می‌دانم، همیشه این نسبت را به ما می‌دهند. به‌هرحال در جدی‌بودن معمولاً کسالت هم نهفته است.

از تئوری مؤلف تا آلن اسمیتی

در زمینهٔ نشانه‌شناسی، عناصر تکرارشونده تا چه حد اهمیت دارند؟ خیلی‌ها می‌گویند آن‌چه تکرار شد هنر نیست.

... با این حال اکثر تماشاگران، فیلم‌ها را بر مبنای نکات تکرارشده دنبال می‌کنند. این امر برای

کارگردانان، بازیگران و آدم‌های فنی هم صادق است. نکتهٔ مهم، رسوخ به عملکرد نشانه‌ها است. چه سنگ درون یک رودخانه، چه قطعه‌سنگی مثلاً در آکروپلیس. اشاره‌ام به این است می‌توان برمبنای بررسی عناصر تکرارشونده به درون آثار خلق‌شده نفوذ کرد و اهمیت هرچیزی را مدنظر قرار داد.

در این‌گونه موارد می‌توانیم کار فیلمسازانی که دوران طولانی فعالیت کرده‌اند مثلاً مثل آکیرا کوروساوا یا وودی آلن را از دریچهٔ دیدگاه‌های نشانه‌شناسی دنبال کنیم، اما تکلیف مثلاً فیلمسازی مثل جوزپه تورناتوره چه می‌شود؟ یا خود شما چگونه به فیلمی از دنی بویل نگاه می‌کنید؟

هر فیلم همیشه برایم به‌عنوان یک اثر هنری مطرح بوده، و همیشه به‌صورت مستقل به آن نگاه می‌کنم. ضمن آن‌که می‌توان از دنیای یک فیلم و آثار یک فیلمساز وارد زمینه‌های دیگر شد. مثلاً وقتی به فیلم‌های پس از سال ۱۹۶۸ گدار پرداختم، بیش‌تر دنبال آن بودم به خوانندگان بگویم با نگاه باز و عمیق‌تری به محیط اطراف نگاه کنید و هدفم ورود به دنیای خود گدار نبود. بسیاری از مطالعات در یک چهارچوب انجام می‌پذیرند، ولی عملکردشان لزوماً یکی نیستند.

امروز تئوری مؤلف تا چه حد کارساز است؟

وقتی در موزه‌ای راه می‌روید و اثری را پیش از خواندن یادداشت کنار آن می‌شناسید و می‌گویید اثری از ونگوگ است، یا با یک نگاه پوستری از اندی وارهول را تشخیص می‌دهید، زنده‌بودن تئوری مؤلف را می‌پذیرید. اما تئوری مؤلف در سینما پا به وادی‌های جدیدی گذاشته. سال پیش سمیناری با عنوان «مؤلف‌گرایی و تصنع در مطالعات سینمایی» در دانشگاه پنسیلوانیا برگزار شد و مقاله‌هایی عرضه شد که بسیار جالب بودند. دانشجویان این دانشگاه به بررسی فیلم نمایش داده‌شده تحت عنوان «ساختهٔ آلن اسمیتی» پرداختند.

معمولاً زمانی از نام آلن اسمیتی استفاده می‌شود که فیلمی نیمه‌کاره مانده یا تغییراتی خارج از دیدگاه‌های کارگردان انجام پذیرفته. آن‌ها چگونه این فیلم‌ها را به تئوری مؤلف ارتباط دادند؟

نکتهٔ اصلی همین است. فیلم‌های آلن اسمیتی در برابر تئوری مؤلف قرار می‌گیرند و، ضدمؤلف هستند. اما آن‌ها از زوایای بسیار قابل توجهی همین فیلم‌ها را مورد بررسی قرار داده بودند. یکی از موارد استفاده از نام آلن اسمیتی به‌عنوان سپر بلا بود. آن‌چه که در مقاله‌ای تحت عنوان «مؤلف‌گرایی تصنعی» به نکات جالبی رسیده بود این‌که چگونه فیلم‌های کارگردانان معروف مؤلف توسط فیلمنامه‌نویسان پرشمار استودیوها پالایش می‌شد، تغییر می‌کردند و سرانجام به‌دست آن‌ها می‌رسیدند و اکنون چگونه همین فیلم‌های آلن اسمیتی دستخوش تغییرات فراوانی می‌شوند و سرانجام راهی به پرده می‌یابند. یا این‌که همان عنوان کارگردان مؤلف چگونه مورد استفاده یا سوءاستفادهٔ استودیوها قرار گرفت و یک مارک تجاری شد، و حالا آلن اسمیتی به‌صورت وارونهٔ آن کار را انجام می‌دهد.

آیا این بررسی‌ها مبنای تئوریک هم دارند؟

یکی از آن‌ها، مقاله‌ها و دیدگاه‌های میشل فوکو را برای این‌که نشان دهد آلن اسمیتی مؤلف است، مبنای تحقیق خویش قرار داده.

آیا شما با این دیدگاه‌ها موافق هستید؟

اشارهٔ من به انعطاف‌پذیری تئوری مؤلف و زنده‌ماندنش بود. آن بررسی‌ها، تئوری مؤلف را رد نمی‌کردند ولی به آن ترکیب عجیب و جدیدی می‌بخشیدند و راه‌های تفکر نو در مورد سینما عرضه می‌کردند. اولین بار سال ۱۹۶۹ بود که از نام آلن اسمیتی در فیلم **مرگ یک هفت‌تیرکش** مورد استفاده قرار گرفت. ابتدا رابرت تاتن آن‌را می‌ساخت و به‌دلیل درگیری‌اش با ریچارد ویدمارک کنار گذاشته شد و دان سیگل در روزهای آخر جایش را گرفت و سرانجام از نام آلن اسمیتی استفاده شد. اما حالا می‌بینم برای بررسی این آثار هم از تئوری مؤلف مدد می‌جویند. یکی از مقاله‌ها، آلن اسمیتی را با آلفرد هیچکاک که جوهرهٔ تئوری مؤلف به‌شمار می‌رود، مقایسه کرده است!

شما به فرم تأکید می‌کنید، آیا می‌توانم در مورد جنبه‌های فرهنگی از شما سؤال کنم؟

فرهنگ‌ها توسط یک یا دو نفر شکل نپذیرفته و حفظ نمی‌شوند. در فرهنگ با یک جریان عمومی روبه‌رو هستیم. اما در مطالعات فرهنگی معمولاً با دیدگاه‌های تثبیت‌شده‌ای روبه‌رو می‌شویم. که در بسیاری اوقات ترکیب نارسیستی (خودشیفتگانه)هم به‌خود می‌گیرند. فکر نمی‌کنم کسی با مطالعات فرهنگی مخالف باشد، ولی به‌شرط آن‌که سدی برابر تجربه‌های نو نسازند. گاهی آن‌هایی که از فرهنگ حرف می‌زنند تمایل دارند برابر تجربه‌های نو بایستند. به‌هرحال من اهل مطالعات زیبایی‌شناسانه هستم و مستقیماً دربارهٔ مسائل فرهنگی حرف نمی‌زنم.

با این وصف فکر نمی‌کنم جایگاه رئالسیم در الگوهای بررسی شما اندک باشد. بر واژهٔ رئالیسم (واقع‌گرایی) تأکید می‌کنم. چون معمولاً آن‌هایی که بر مضامین رئالیستی تأکید می‌کنند خود را فارغ از زیبایی‌شناسی می‌خوانند.

این از آن مباحثی است که در مورد سینمای انگلیس خصوصاً پس از جنگ دوم بارها مطرح شده. معمولاً گفته می‌شود سینمای ملی هر کشوری، باید سینمای مبتنی بر رئالیسم باشد و بنابراین برابر آثاری که فرم نامتعارفی دارند جبهه می‌گیرند. درحالی‌که فکر می‌کنم فیلم رمانتیک و ملودرامی مثل **کفش‌های قرمز** [مایکل پاول ۱۹۴۸] که به‌دلیل فرم متفاوتش از سوی منتقدین انگلیسی به زرق‌وبرق و افراط‌گرایی در فرم متهم شد بیش‌از فیلم‌های ساخته‌شدهٔ رئالیستی، در مورد انگلیسی‌ها و انگلیسی‌بودن پس از جنگ حرف می‌زد. یا نمی‌توان **مرد سوم** [کارول رید ۱۹۴۹] را در زمرهٔ آثار رئالیستی آورد، ولی ترکیب واقع‌گرایی و ملودرام رید با پرداخت متفاوت او جمع‌بندی بخشی از اروپای پس از جنگ بود.

هیچکاک و ایزنشتین

می‌خواهم در مورد آلفرد هیچکاک حرف بزنم. می‌دانم او را بسیار دوست دارید. آثار او در کشور من هم به نمایش درآمده‌اند. فیلم مورد علاقه‌تان در میان آثار هیچکاک کدام است؟

فیلم **سرگیجه**.

چرا؟ نمی‌خواهم لزوماً وارد جزئیات شوید. می‌خواهم بگویم خیلی‌ها که به فیلم‌های هیچکاک می‌رسند عمدتاً بر تعلیق جاری در آن‌ها تأکید می‌کنند، ولی سرگیجه اثری است که در زمرهٔ آثار تعلیقی هیچکاک جای نمی‌گیرد و فیلمی روانشناسانه است.

هیچکاک را در تعلیق خلاصه نمی‌کنم. برای من جنبه‌های سوررئال آثار او بسیار جذاب هستند. همین‌طور فتیشیسم او، و همهٔ این‌ها در **سرگیجه** با احساسات و زندگی شخصی هیچکاک گره خورده و به شاهکاری بدل شده‌اند.

کدام احساسات و زندگی شخصی؟

همه می‌دانند هیچکاک می‌خواست نقش اصلی را به درا مایلز بدهد. مایلز پیش از آن در **مرد عوضی** ظاهر شده بود. اما مایلز باردار شد و هیچکاک با اکراه نقش زن اثرش را به کیم نواک داد. او خواستار مایلز بود ولی او را از دست داد. بنابراین **سرگیجه** نه‌تنها قصه‌ای درمورد بدل‌کردن جودی استین به ملانی توسط اسکاتی، بلکه در مورد بدل‌کردن کیم نواک به درا مایلز توسط هیچکاک هم هست.

آیا در این مورد تحقیق هم کردید؟

هیچکاک، مایلز را در تلویزیون دیده بود و آن‌زمان تلویزیون‌ها سیاه و سفید بودند. وقتی او برای اولین‌بار مایلز را پیش از ساختن **مرد عوضی** دید، توی ذوقش خورد و بلافاصله او را به‌دست چهره‌پردازها و طراحان لباس استودیو سپرد تا رویش کار کنند. لباس خاکستری نواک در **سرگیجه** و تغییراتی که توسط اسکاتی روی او انجام می‌شود، یادآور تصویر مایلز در

به فیلمسازی به‌عنوان تجربه‌های بصری نگاه می‌کنم، و این تجربه‌ها معمولا سرمایه‌گذار و بیننده عادی ندارند. کوتاهی و بلندی فیلم ضامن تجربه‌گرایی نیست اکثر فیلم‌های تجربی آثار کوتاه بوده‌اند. ولو آن‌که تاهی در برخی فیلم‌های استودیوهای بزرگ هم تجربه‌های بصری قابل توجهی می‌بینید.

تلویزیون سیاه و سفید و سپس تغییراتی است که هیچکاک روی او انجام داد.

جنبه‌های سوررئال سرگیجه را از چه زاویه‌ای نگاه می‌کنید؟

قصه ظاهراً در مورد اسکاتی، یک کارآگاه است. اما کارآگاه‌بودن او به‌دست فراموشی سپرده می‌شود و وارد دنیای ذهنی او می‌شویم. شما گفتید **سرگیجه** روان‌شناسانه است، و من می‌گویم قصه‌های ارواح را به‌یاد می‌آورد.

در کتاب خود گفته‌اید هرچند هیچکاک را هنرمند بزرگی می‌دانید اما تصمیم گرفتید بیش‌تر در مورد ایزنشتین حرف بزنید.

آثار ایزنشتین فرضیه‌ها و نشانه‌ها را روشن‌تر تبیین و توجیه می‌کنند. در کلاس‌های درس صحنه‌ای از **الکساندر نوسکی** را به‌عنوان درک شیوه‌های بصری نشان می‌دهم. مثلاً ترکیبات هندسی آن را. سربازان روس لباس سیاه، و سربازان آلمان جامهٔ سفید به‌تن دارند. روس‌ها حلقهٔ دایره‌ای شکل می‌زنند و آلمانی‌ها در خطوط مستقیم حرکت می‌کنند. تضاد سیاهی و سفیدی، و خطوط مستقیم و دایره‌ای شکل زمینهٔ بحث از سینما و ریاضی را به سوررئالیست‌ها و دادائیست‌ها می‌کشد. تأثیر ایزنشتین بسیار زیاد است. اورسن ولز همین الگو را در **همه‌اش حقیقت دارد** [۱۹۴۲] به‌کار می‌برد، و ریدلی اسکات آن را در **حماسه** [۱۹۸۵]. بسیاری از همین تبلیغات ویدئویی الگوهای ایزنشتین را دنبال می‌کنند. تبلیغ قرص «بایر» را دیده‌اید؟

خیر...

اگر ایزنشتین می‌خواست تبلیغی بسازد، مثل این تبلیغ «بایر» می‌ساخت. این تبلیغ با نمایش نماهایی که زندگی امروزی را نشان می‌دهد آغاز می‌شود، ترافیک، اتومبیل‌های پلیس، عناوین روزنامه‌ها، سیاستمدارها، کشیش‌ها، زنان و شوهرها، و همه‌جا تنش و درگیری جاری است، و آخر لوگوی بزرگ «بایر» ظاهر شده و آرامش حکمفرما می‌شود و در نمای آخر زن زیبایی را در لباس آراسته‌ای که دست گل زیبایی در دست دارد و زیر آفتاب نشسته می‌بینیم. اساس این تبلیغ مبنی بر «تضاد حجم و عمق» در نماهای پشت‌سر هم است که سرانجام لوگوی «بایر» از دل تاریکی در بیاید و همه‌جا را نورانی کند. ایزنشتین و آثارش نیاز به تحقیق و تفحص بسیار بیش‌تری دارند. تاریخ زندگی خصوصی او نامکشوف است، در حالی که ده‌ها کتاب در مورد هیچکاک چاپ شده، و درست نمی‌دانیم او چگونه **ایوان مخوف** را در اوج استالینیسم، زمانی که برخی از هنرمندها را زندانی و حتی اعدام می‌کردند، ساخت.

فیلم‌های امروزی و جرج بست

چرا در نسخهٔ اولیهٔ کتاب نام ده فیلمساز برجسته - هاوکس، هیچکاک، فورد، چاپلین، لانگ، لوبیچ، ولز، افولس و استرنبرگ - را آورده‌اید و در نسخهٔ جدید آن‌را حذف کردید؟

آثار آن‌ها را هنوز هم دوست دارم. ولی می‌خواستم بگویم مشتاق تماشای آثار جدید هم هستم.

آثار چه کسانی؟

شاید کمی عجیب باشد، اما حالا که دست به مطالعهٔ کتاب‌ها و مقالات بسیار قدیمی زده‌ام، می‌خواهم فیلم‌های دیوید کرانبرگ، جاناتان دمی، توب هوپر، برایان دی‌پالما و جان وو را ببینم.

در میان فیلمسازان کنونی، آثار چه کسی را مبتنی بر تجربه‌های نو می‌دانید و آن‌ها را می‌پسندید؟

مایک لی. اما همیشه در کنار نمایش فیلم‌های معروف برای دانشجویانم به بررسی آثار کاملاً تجربی هم تأکید می‌کنم.

ممکن است چند مثال بزنید؟

فیلمی از دایکینگ اگلینگ سوندی یا کارهای کنت انگر، یا آثار کریس هرینگتن. آیا در کشور شما هم آثار تجربی را برای دانشجویان نشان می‌دهند؟

نه‌چندان، ولی می‌توانم از کوکتو، آلن رنه و برسون نام ببرم. البته می‌دانید که می‌توان فیلم‌های عباس کیارستمی را در صف آثار تجربی هم آورد. آیا فیلم‌های او را دیده‌اید؟

همهٔ فیلم‌هایش را ندیده‌ام.

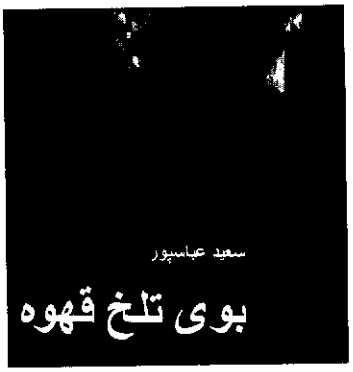
جایی از یک صحنه‌ای، حول یک مسابقهٔ فوتبال حرف زده‌اید. گفته‌اید یکی از صحنه‌های مورد علاقهٔ شما جایی است که جرج بست در قاب است و دوربین فقط او را نشان می‌دهد و هرجا می‌رود دنبالش می‌کند.

بله دوربین فقط او را نشان می‌دهد و به‌سوی آدم‌ها و محیط اطراف او نمی‌چرخد. او می‌دود، راه می‌رود، ضربه‌سر می‌زند، با دست و صورت به همبازی‌هایش اشاره می‌کند، و وقتی گلی هم به‌ثمر می‌رسد، صحنهٔ به‌ثمررسیدن آن‌را نمی‌بینیم. این صحنه‌ها سی سال پیش گرفته شده‌اند، اما بسیار بدیع هستند. تماشاگر مجبور است همه‌چیز را به‌واسطهٔ جرج بست و واکنش‌هایش کشف کند.

نشانه‌ها و معناها هم در آن سال‌ها چاپ شد. سال ۶۹ - ۱۹۶۸. تفاوت چاپ کتاب شما با وقایع اواخر دههٔ ۱۹۶۰ که بسیاری از معیارها در اروپا عوض می‌شد، تصادفی که نبود.

تاریخ نشان می‌دهد آن دوران در زمینه‌های مختلف- آغاز فصل جدیدی به‌شمار می‌رفت. آن روزها در بخش آموزشی BFI کار می‌کردم. دائماً سمینار می‌گذاشتیم و کتاب و مجله و مقاله چاپ می‌کردیم. همه کیفیت بسیار مثبتی داشتند و پذیرفته بودند خیلی چیزها باید عوض شود. می‌توانستیم در زمینه‌های جدید کار کنیم. تأکیدم کارهای تئوری، نوشتاری و کتابخانه‌ای است. آن دوره، بهشت آکادمیسین‌ها بود.

بوی خوش موفقیت



نگاهی به رمان «بوی تلخ قهوه»
نوشتهٔ سعید عباس‌پور

گاهی فکر می‌کنم هنرمندان شهرستانی حق دارند خود را به آب و آتش بزنند، زار و زندگی‌شان را به دوش بگیرند و راهی پایتخت شوند. در کشوری که همهٔ امکاناتش - کدام امکانات؟ - ترقی‌اش در مرکز متمرکز شده، آن‌ها که هنوز در زاد و بوم خود مانده‌اند، انسان‌هایی صبور، قانع و باگذشت هستند. خبر داریم که هر سال بیش از صد اثر ادبی در شهرستان‌ها منتشر می‌شود که خبر انتشارش گاه حتی به سایر شهرهای استان هم نمی‌رسد. چه رسد به پایتخت و نشریات فرهنگی و ادبی و معرفی و مصاحبه و خلاصه مطرح شدن. این عاشقان صبور و قانع خلق می‌کنند اما چنان‌که شایسته است، قدر نمی‌بینند. اما گاهی در همان فضای محدود و با همان مخاطبان معدود، آثاری به اصطلاح «گل» می‌کنند و به چاپ بعدی می‌رسند. از جمله مجموعه قصه‌ای به‌نام **بوی تلخ قهوه** اثر سعید عباس‌پور، چاپ انتشارات نقش خورشید در اصفهان که در فاصلهٔ سال‌های ۷۹ تا ۸۰ به چاپ سوم رسیده و احتمالاً طی دو سال بعدی هم چاپ دیگری باید از آن نشر یافته باشد. من البته همان چاپ پاییز ۸۰ را خوانده‌ام و به‌شدت ذوق‌زده شده‌ام. مجموعه‌ای فراهم آمده از ۱۸ قصه کوتاه که برخی از آن‌ها از نظر فضاسازی، شخصیت‌پردازی و ساختار فوق‌العاده‌اند. متن همین قصهٔ «بوی تلخ قهوه» که نام کتاب از آن گرفته شده و «بوی نان تازه» که شگفت‌انگیز است.

اگر مقدمهٔ کوتاه نویسنده را بخوانید و یکسر سراغ قصه‌ها بروید، باخود می‌گویید، نویسنده‌ای متولد شده است که زبان فارسی می‌داند، جامعه‌شناسی می‌داند، روانشناسی خوانده و خلاصه این که نویسندهٔ آماده و خوش قریحه‌ای است. چه نثری و چه نگاه ژرف نگری!. اما اگر پس از خواندن قصه‌ها، مثل من، مقدمه را بخوانید و متوجه شوید که نویسنده نابیناست و قصه‌هایش را با خط بریل می‌نویسد، اندکی دچار شوک می‌شوید. محور اصلی اغلب قصه‌ها، دیدن جزئیات است. از جزئیات فضا و مکان گرفته تا شکل و شمایل آدم‌ها. در یکی دو قصه راوی نابیناست. گاهی راوی اصلاً زن است و خلاصه این‌که به گمان من نویسنده‌ای متولد شده است. سعید عباس‌پور.

بوی تلخ قهوه چاپ سوم پاییز ۱۳۸۰. قیمت ۱۱۰۰۰ ریال، شمارگان ۳۰۰۰، ناشر: نقش خورشید (اصفهان).

ا.ط.