عکس: عباس کوثری

ژان کلود کری‌یر در مقام فیلم‌نامه‌نویس طی چهار دهه گذشته در سینمای اروپا چنان جایگاه شاخصی دارد و فهرست کارگردان‌هایی که با آن‌ها همکاری کرده چنان نام‌های باشکوهی را شامل می‌شود، که آدم از گفت‌وگو با او، و مسیرهای متنوعی که این گفت‌وگو می‌تواند در پیش بگیرد، دچار ترس و واهمه می‌شود. بونوئل (زیبای روز، شبح آزادی، جذابیت پنهان بورژوازی، میل مبهم هوس و غیره)، میلوش فورمن (والمونت)، فیلیپ کافمن (سبکی تحمل‌ناپذیر هستی) و لویی مال تنها چند تا از این کارگردان‌های شاخص هستند. همچنین تجربهٔ حضور در تئاتر، به‌ویژه همکاری با پیتر بروک در مهابهاراتا بخش دیگری از فعالیت‌های شاخص اوست. کری‌یر که در دههٔ ۱۹۸۰ از کاشفان اولیهٔ سینمای ایران و کیارستمی به حساب می‌آمد و شناخت قابل توجهی که از ادبیات کلاسیک ایران دارد، پس از ازدواج با خانم تجدد در دههٔ ۱۹۹۰ شوروشوق بیش‌تری برای سفر به ایران داشته است. سفر اخیر او به ایران که بیش‌تر به‌منظور تشکیل کارگاه‌های چند هفته‌ای تئاتر برای دانشجویان و علاقه‌مندان صورت گرفته بود، بهانه‌ای شد برای ما که با او گفت‌وگویی اختصاصی انجام دهیم. در این گفت‌وگو بی‌تا ملکوتی نیز حضور داشت، ولی کری‌یر چنان سؤال‌ها را جدی می‌گرفت و پاسخ‌هایش چنان پروپیمان بود که فرصت مطرح کردن بسیاری از سؤال‌ها فراهم نشد. سعید خاموش از سر لطف پذیرفت در مقام مترجم در گفت‌وگو حضور داشته باشد.

م.ا.

گفت‌وگو با ژان کلود کری‌یر

Jean Claude Carriere

اوایل دههٔ هشتاد میلادی، این تصور به‌وجود آمده بود که انگار سینما دارد می‌میرد. خیلی از بزرگان دهه‌های قبلی سینما اواخر دوران کاری‌شان بود و چهرهٔ خیلی شاخصی در حد آن‌ها در سینما ظهور نکرده بود. اما از دههٔ نود به بعد به‌نظر می‌رسد که اتفاقات جالبی دارد می‌افتد. نظر شما دربارهٔ وضعیت سینمای الان نسبت به تاریخ سینما چیست؟

سینمای فرانسه یا جهان؟

سینمای جهان.

توی دههٔ هشتاد خیلی چیزها در حال مرگ بود. تاریخ در حال مرگ بود. این سؤال را می‌شود طور دیگری مطرح کرد: آیا سینما جوان است یا پیر؟ از یک‌طرف این احساس هست که سینما خیلی جوان است، چون فقط یک قرن عمر کرده. اگر آن را با تئاتر، ادبیات و نقاشی مقایسه کنیم، می‌بینیم خیلی جوان است. از طرف دیگر به‌نظر می‌رسد که سینما از نظر هنری در همهٔ مسیرهای ممکن قدم برداشته. بنابراین من جوابی ندارم. ولی می‌دانم که در دههٔ هشتاد اتفاق تازه‌ای افتاد. دیگر مثل قبل از اساتید بزرگ خبری نبود. سینما یک نسل از اساتید بزرگ را داشته که از میان رفته‌اند. فقط برگمان مانده. کوروساوا مرد، بونوئل مرد، حتی کوبریک هم چند سال پیش مرد. بنابراین این نسل از میان رفت. ولی نه‌فقط فیلمسازان جدید، بلکه کشورهای جدید پا به این عرصه گذاشتند. مثل ایران، کره، تایوان، هنگ‌کنگ، چین. خیلی کشورها، به‌خصوص کشورهای آسیایی وارد عرصه شدند و نوعی شگفتی آفریدند. و برای ما (منظورم از ما، یک نسل از سینماگران است)، آن‌ها نیروی کمکی محسوب می‌شدند، برای مبارزه علیه فیلم‌های تجاری. وقتی در دههٔ هشتاد می‌گفتند سینما در حال مرگ است، منظور نوع خاصی از سینما بود، نه سینمای تجاری. در تاریخ بشریت هیچ انسانی به اندازهٔ امروز تصویر نمی‌دیده. اما در دههٔ هشتاد این بحث مطرح بود که آیا می‌شود از این هجوم از طرف سینمای آمریکا، و نه‌فقط آمریکا، بلکه نوعی تلقی تجاری از سینما، جان به در برد؟ و هنوز هم این بحث تمام نشده، ما همه‌کار می‌کنیم تا سینما نمیرد.

کدام فیلمسازها و فیلم‌ها شما را به آینده امیدوار می‌کنند؟

هنوز خیلی زود است که بخواهیم اسم ببریم. یک نسل کامل از فیلمسازان جدید از راه رسیده، نسل سوفیا کوپولا و فیلمسازان جدید فرانسوی (به‌خصوص، زن‌ها)، و فیلمسازان جدید ایران و آسیای شرقی. منظورم نسل فن کاروای و ژانگ‌یی مو نیست. نسل جدید که سن‌شان زیر سی سال است. من در دههٔ هشتاد جزو کسانی بودم که در فرانسه یک مدرسهٔ سینمایی جدید را راه انداختیم. برایم جالب بود که شکل‌گیری یک نسل جدید را شاهد باشم، به‌خصوص فیلمسازان زن. بحث آدم‌ها نیست. گاهی بحث کشورهاست. مثلاً در آفریقا یک نوع سینما دارد شکل می‌گیرد، قاره‌ای که تا به حال نتوانسته صدایش را به باقی جهان برساند، همین‌طور نسل جدیدی در آمریکای جنوبی شکل گرفته. همین‌طور در آسیا و ایران. مثلاً در هند که سینمایش دچار بحران شده و بالیوود دیگر درست جواب نمی‌دهد. جوان‌ترها مثلاً در ایالت کرالا گاهی با بودجه‌های خیلی محدود فیلم‌هایی می‌سازند که مخصوص خودشان است. شاید در باقی کشورها دیده نشود ولی خود این ایالت پنجاه‌میلیون جمعیت دارد و خودش یک بازار است. هر چه‌قدر حالت جهانی‌شدن و جوامع چندملیتی در دنیا جدی‌تر می‌شود، در فرهنگ عکس‌اش اتفاق می‌افتد. واقعاً غیر ممکن است که فرهنگ حالتی جهانی پیدا کند. تجارت جهانی می‌شود، ولی فرهنگ نه. مثلاً سال گذشته رفتم سوئد و مرا به نقاشی معرفی کردند هم‌سن‌وسال خودم، که در سوئد خیلی مشهور است و موزه‌ای به نامش است و آثارش خیلی خوب فروش می‌رود. ولی من حتی اسمش را هم نشنیده بودم. عین همین ماجرا در برزیل است، و در استرالیا. درواقع هنر سعی می‌کند در مقابل جهانی‌شدن مقاومت کند.

یعنی یک نوع مقاومت جهانی در مقابل جهانی‌شدن.

یکی از راه‌های مقاومت بدون هیچ تردیدی فرهنگ است. اگر تسلیم سینمای تجاری بشویم، از دست خواهیم رفت. برای همین است که این‌قدر از سینمای ایران استقبال می‌شود.

جالب است که برخلاف این تصور که جهانی‌شدن باعث از بین‌رفتن فرهنگ‌های بومی می‌شود، مطابق نظر شما، این مقاومت باعث شده که آلترناتیوهای کشورهای مختلف به‌نوعی به‌هم پیوند داده شوند.

این اتفاق به شکل غریزی افتاده. حساب‌شده نبوده، بلکه کاملاً غریزی بوده. نمی‌دانم چه‌طور. در زادگاه من در جنوب فرانسه، نویسندگانی هستند که به زبان محلی می‌نویسند، یعنی زبانی غیر از فرانسه، و آن منطقه دومیلیون نفر جمعیت دارد. این مسئله سی سال پیش وجود نداشت. این یک نوع مقاومت است.

به‌لحاظ فیلم‌نامه چی؟ آیا با فیلم‌هایی برخورد کرده‌اید که به‌لحاظ فیلم‌نامه جاه‌طلبانه بوده‌اند؟

برای جواب‌دادن به این سؤال باید اول پرسید: زیبایی و قدرت سینما در دوران اولیه‌اش چی بود؟ این بود که می‌توانست همه‌چیز را نشان بدهد. کار سینما ابداع نبود، بلکه تصویرکردن بود. می‌دانم انواع دیگر فیلم‌نامه‌نویسی هم وجود دارد، ولی بخش اعظم کار فیلم‌نامه‌نویس، نوشتن فیلم‌نامه به مدل تلویزیونی بوده. اما حالا فرم عوض شده. نتیجه این که تنها راه ابداع‌گری در سینما از طریق فیلم‌نامه است. نه‌فقط از نظر ظاهر، بلکه از نظر محتوا. یعنی حالا باید این نکته را درک کرد که تنها راه گسترش سینما پرداختن به موضوع‌های تازه است. برای همین بزرگ‌ترین دستاورد سینما در بیست‌وپنج سال گذشته، همراهی فرم مستند و فرم داستانی بوده. هم در فرانسه و هم در انگلیس مدارس سینمایی سعی کرده‌اند مدلی را به‌وجود بیاورند به‌نام داکودراما، یعنی درامی که مستندوار است و این در

تازه‌ای را باز می‌کند که در تاریخ سینما پیش‌تر باز نبوده. دو روز پیش آخرین فیلم عباس کیارستمی را دیدم که قبلاً همچین چیزی ندیده بودم. شما فیلم **تعزیه** را دیده‌اید؟

نه.

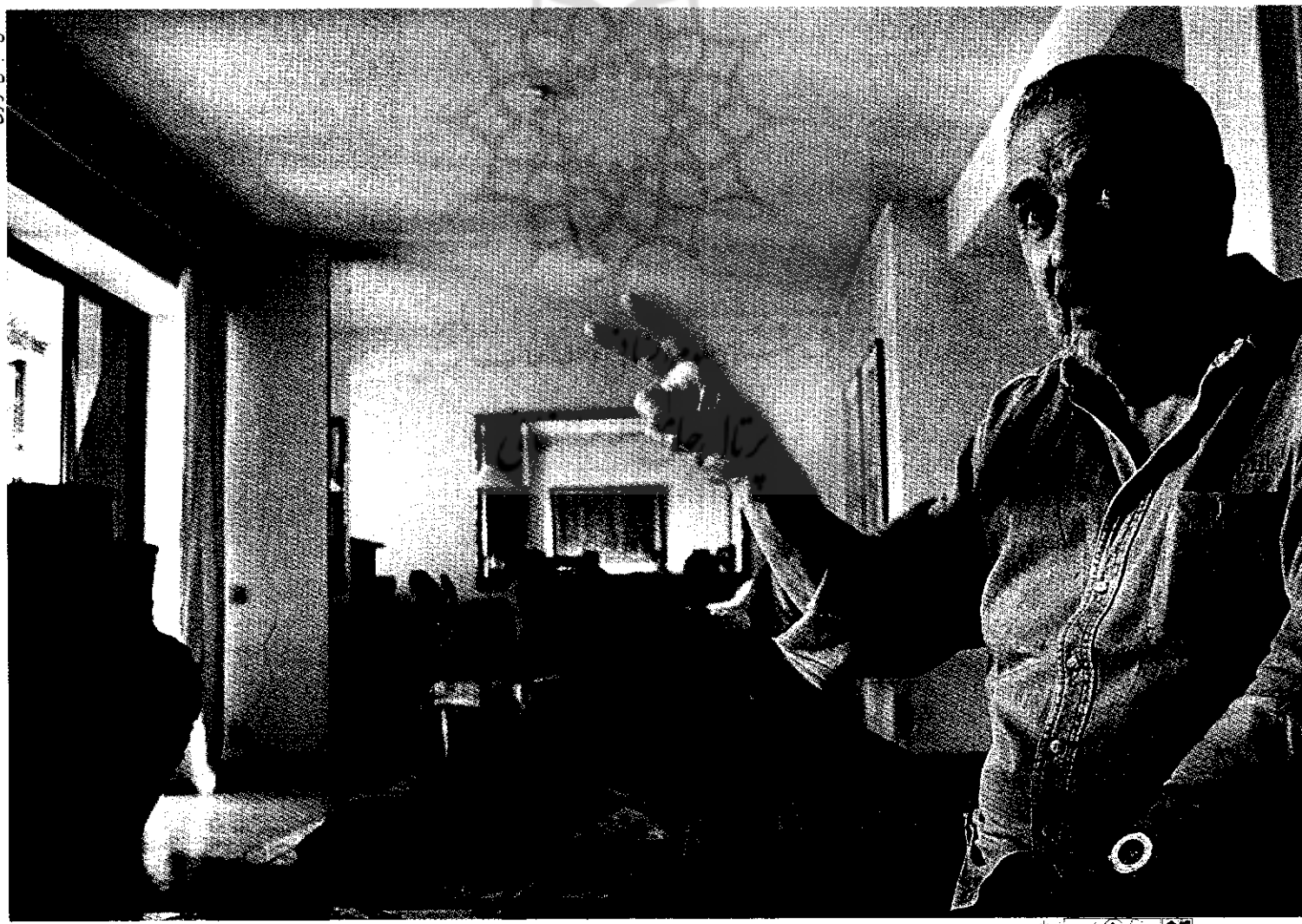
این فیلم حتی یک نوع سالن مخصوص خودش را می‌خواهد. یک تلویزیون وسط قرار دارد که تعزیه را نشان می‌دهد و پشت آن دو پردهٔ سینما هست که به شکل سیاه‌وسفید تصویر تماشاگران را نشان می‌دهد. زن‌ها در یک تصویر و مردها در دیگری. نماهای درشت و زیبا از آدم‌ها. یعنی همزمان هم فیلم را می‌بینید و هم تماشاگران فیلم را و تصویر تماشاگران بزرگ‌تر از شخصیت‌های فیلم است. این یک در تازه است. و هر چه تعزیه جلو می‌رود واکنش تماشاگران را می‌بینید که گریه می‌کنند، اشک از گونه‌های زنی راه می‌افتد، به سر و سینه می‌زنند. خیلی زیباست. حتی توصیف کردن این تجربه هم سخت است. ولی خیلی تکان‌دهنده است. آدم خیلی چیزها دربارهٔ مردم ایران می‌فهمد.

نظرتان دربارهٔ تجربه‌هایی که در داخل بدنهٔ سینمای تجاری اتفاق می‌افتد چیست؟ فیلم‌هایی چون ۲۱ گرم (ایناریتو) یا حتی داگ‌ویل (فون‌تری‌یه)؟

تجربه‌هایی چون **داگ‌ویل** را من سینمای تجاری نمی‌دانم. این سینمای تألیفی‌ست. لارس فون‌تری‌یه فقط یک فیلمساز نیست، بلکه یک مؤلف واقعی‌ست. فیلمساز مثل تکنسین است. یعنی بلد است نوعی فیلم بسازد که کسان دیگری نیز می‌توانند عین همان را بسازند. هشتاد درصد فیلم‌های آمریکایی این‌طوری‌اند. می‌توانید کارگردان را عوض کنید و فیلم عوض نمی‌شود. **داگ‌ویل** چنین فیلمی نیست. کار کسی‌ست که تیم خودش را دارد. حتی در آمریکا هم نسلی از فیلمسازان هستند که رویای‌شان این است که فیلم خودشان را بسازند. مثل سوفیا کوپولا و غیره.

اگر داگ‌ویل را جزو فیلم‌های تجاری حساب کردم در مقایسه با فیلم تعزیه‌ی کیارستمی‌ست، وگرنه می‌دانم که داگ‌ویل یک فیلم آلترناتیو است. با این حال جالب است که فیلم‌هایی مثل ساعت‌ها (دالدری)، ۲۱ گرم و داگ‌ویل خیلی پیش‌تر از آلترناتیوهای دههٔ شصت در شبکهٔ توزیع جهانی قرار می‌گیرند.

دلیل اصلی‌اش این است که زبان این فیلم‌ها اغلب انگلیسی‌ست. ولی باید متوجه باشیم که وقتی فیلم کیارستمی نمی‌فروشد، این قضیه طبیعی‌ست. در مورد گدار و **داگ‌ویل** هم همین‌طور است. اما این فیلم‌ها را فیلمسازان جوان‌تر می‌بینند و تحت تأثیر قرار می‌گیرند. من یکی از فیلم‌های کیارستمی را دو بار همراه گدار دیدم. یادم نیست کدام فیلمش بود، چون قضیه مال ده سال پیش است. ولی حتی در نظر ما هم شگفت‌انگیز بود. نکتهٔ جالب فیلم‌های کیارستمی تلفیق واقعیت و داستان است. این‌که بازیگران غیر حرفه‌ای در موقعیتی مثل زلزلهٔ شمال ایران در داستان حضور پیدا می‌کنند. گاهی پیش می‌آید که این فیلم‌ها را چند میلیون نفر ببینند. اگر دیدند که چه بهتر. ولی کم‌تر پیش می‌آید. جنگ همچنان ادامه دارد و این ادامه تا حدی هم با اتحاد اروپا تشدید شده. قبلاً تهیه‌کننده‌های آمریکایی مجبور بودند برای بازار هر کدام از کشورهای اروپایی جداگانه تلاش کنند که کار خیلی سختی بود. ولی حالا یک وجود یکپارچه است که بازار خیلی مهمی‌ست. بنابراین جنگ ادامه دارد. نباید سنت سینما را فراموش کنیم که سنت تجاری‌ست، و قدیمی‌تر از سنت هنری‌ست و این سنت تجاری به قرن هفدهم میلادی برمی‌گردد که در سال ۱۶۸۳ ملکهٔ انگلستان امتیاز چاپ را برای یک کتاب تصویب کرد. این امتیاز متعلق به نویسنده نبود، بلکه متعلق به چاپ‌کننده بود. معنی‌اش این بود که چاپ‌کننده صاحب کتاب است. این همان مسئله‌ای‌ست



عکس: عباس کیارستمی

که الان وجود دارد و این امتیاز متعلق به تهیه‌کننده است. امروزه مؤلف یک فیلم آمریکایی، تهیه‌کنندهٔ آن است. و در آمریکا این تصور که سینما جزوی از یک حیات هنری‌ست، کاملاً تصور عجیبی محسوب می‌شود؛ در آن‌جا این‌که سینما به وزارت فرهنگ مربوط شود، آن‌طور که در فرانسه هست، کاملاً عجیب به‌نظر می‌رسد. این تصور که نویسنده صاحب اثر باشد در قرن هجدهم با نویسنده‌ای به‌نام بومارشه به‌وجود آمد. او اولین نفر بود. بنابراین این دو تصور پابه‌پای هم پیش آمده‌اند، بدون این‌که چندان با هم در حال جنگ باشند. اما از حدود پانزده سال پیش جنگی شروع شد که بنایش این بود که سینمای آلترناتیو را نابود کند. این را صریحاً بیان کردند. کسی چون ژاک والنتی، سخنگوی کمپانی‌های بزرگ آمریکایی یک‌بار گفت امتیاز مؤلف یک ویروس است!

جالب است که در ایران دارند سنت آمریکایی‌ها را کپی می‌کنند! جنگی راه افتاده میان انجمن کارگردان‌ها و فیلمسازان جوان که می‌خواهند فیلم بسازند. و انجمن مدعی‌ست که قدیمی‌ترهای عضو انجمن باید به جوان‌ها اجازهٔ فیلمسازی بدهند. این محدودیت وجود دارد تا قدیمی‌ها دوام بیاورند. بودجهٔ کل فیلم‌ها متعلق به دولت است و این محدودیت کمک می‌کند که اعضای انجمن راحت‌تر از این بودجه استفاده کنند.

ایران خوش‌شانس است و بدشانس. خوش‌شانس است، چون یک بازار داخلی دارد. هفتاد میلیون جمعیت یعنی یک بازار. و بدشانس است به دلیل شرایط فیلمسازی در ایران: محدودیت‌های فراوان و تناقض در برخورد با ارزش‌های سینمای آمریکا. یادم است کسی چند سال پیش به من گفت که فیلم‌های آمریکایی خیلی سریع‌تر از فیلم‌های فرانسوی از طریق غیرقانونی وارد ایران می‌شود. این تکنیک سینمای تجاری‌ست، که قدم به قدم وارد می‌شود. اما در عین حال اتفاق‌های دیگری هم می‌افتد. مثلاً سینمای جوان روسیه که با فیلم بازگشت سال گذشته در ونیز خودی نشان داد. این اتفاق کاملاً غافلگیرکننده بود. ما فکر می‌کردیم سینمای روسیه به‌کلی از میان رفته، زیر سیطرهٔ تکنیک‌های سینمای تجاری آمریکا قرار گرفته. ولی حقیقت این نبود. بنابراین برای من تماشای این جدال میان این دو سنت خیلی هیجان‌انگیز است: دو سنتی که هر دو خیلی قدیمی هستند. یکی بیان فردی‌ست، و دیگری پول‌درآوردن و به شهرت‌رسیدن.

ب.م: می‌توانید از کارگردان‌های مورد علاقهٔ خودتان نام ببرید؟

یک کارگردان نیست. گفتیم که استادان بزرگ ناپدید شده‌اند و حالا باید دنبال فیلم‌ها بگردیم، نه کارگردان‌ها. ولی با این حال، من فیلم‌های فون کاروای را می‌بینم. کارهای عباس کیارستمی را از مدت‌ها پیش تعقیب کرده‌ام، و از اولین کسانی بوده‌ام که دربارهٔ او نوشته‌ام. اما این کارگردان‌ها جوان نیستند. عباس متعلق به نسل گدار است. وانگ شیمو از همان اول مرا به خودش جذب کرده بود. سال گذشته به فیلمسازی انگلیسی برخوردم به نام جاناتان گلیزر که فیلم دومش را به‌نام **Birth** ساخته بود. نیکول کیدمن و لورن باکال در آن بازی می‌کردند (مثل **داگ‌ویل**). فیلم در نیویورک فیلم‌برداری شده بود و ظاهرش شبیه فیلم‌های آمریکایی بود. اما چیز عجیبی بود و حتی می‌توانم بگویم زبان جدیدی در آن به‌چشم می‌خورد. حرف‌های اصلی گفته نمی‌شد و همهٔ دیالوگ‌ها غیر مستقیم بود و تماشاگر مجبور بود در داستان مشارکت داشته باشد. گلیزر که سی‌وشش‌هفت سالش است، به نظرم فیلمساز بزرگی‌ست. از دید نسل ما او جوان محسوب می‌شود. فیلمساز زنی هم در فرانسه داریم به‌نام نوئمی لوونسکی(Ivonsky) که شاید حتی اسمش را هم نشنیده باشید، که تا به حال سه فیلم ساخته که اسم یکی از آن‌ها به‌نام **le sentiment** فیلم خیلی خوبی بود. او سی‌ویکی‌دو سالش است و خیلی جوان است. نه این‌که بگوییم جوان‌ها نمی‌توانند استاد باشند. ولی شاید حقیقت این است که دیگر سینما احتیاجی به استاد ندارد. استادان بزرگ روی دیگران سایه می‌اندازند. اگر برگردیم به دههٔ پنجاه و شصت، می‌بینیم بین پانزده تا بیست‌وپنج کارگردان بزرگ در دنیا داشته‌ایم، و فقط همین. بقیه چی؟ خیلی‌های دیگر می‌خواستند فیلم بسازند و نمی‌توانستند. شاید مثل بقیهٔ هنرها سینما هم در یک دورانی احتیاج به استادان بزرگ داشت و بعد لازم است دورانی برسد که خیلی‌ها بتوانند فیلم بسازند.

فیلم‌نامه‌نویس خودش را تطبیق می‌دهد

خودتان در کلاس‌هاتان کدام مدل فیلم‌نامه‌نویسی را درس می‌دهید: فیلم‌نامه‌نویسی عمومی را یا سبک خودتان را؟

من فقط کارگاه فیلم‌نامه‌نویسی دارم. با یک گروه خیلی کوچک از فیلم‌نامه‌نویسان کار می‌کنم و آن‌ها خطوط خیلی ساده‌ای از داستان را ارائه می‌کنند و بعد با هم کار می‌کنیم تا فقط به‌شان نشان بدهم که من چه‌طور کار می‌کنم. نه این‌که فیلم‌نامه‌نویسی‌ام را عملاً نشان بدهم. فقط نشان می‌دهم که چه‌طور داستان شکل می‌گیرد. من همه‌چیز را به حرکت درمی‌آورم. این برای من خیلی مهم است. ولی تدریس فیلم‌نامه‌نویسی مثل تدریس نقاشی نیست که استاد بنشیند به دانشجوها نشان بدهد که چه‌طور نقاشی کنند و بقیه از روی دست او کپی کنند. این روش مسخره است.

وقتی کارم را به‌عنوان فیلم‌نامه‌نویس آغاز کردم، روش موجود همان روش سنتی فیلم‌نامه‌نویسی بود، که همه‌چیز را دقیق توضیح می‌دادند. بعد موج نو از راه رسید و من هم جزو همان نسل موج نویی‌ها هستم. روش من هم تغییر کرد. ولی جالب این است که حالا روش‌های مختلفی برای فیلم‌نامه‌نویسی وجود دارد. وقتی جاناتان گلیزر تمایل پیدا می‌کند که با من کار کند، هم می‌خواهد روش مرا بداند، و هم از طریق من می‌خواهد بداند که بونوئل چه‌طور کار می‌کرده. من این را خوب می‌فهمم و خودش هم صریح این را می‌گوید. میان سینمای آلترناتیو و سینمای تجاری مرزهای مشخصی وجود دارد، ولی فیلم‌نامه‌نویس باید خودش را با کار تطبیق بدهد. کسی مثل ژاک تاتی خیلی دقیق فیلم‌نامه می‌نوشته، و کسی مثل گدار اصلاً جزئیات را در فیلم‌نامه درنظر نمی‌گیرد. فقط راجع به‌اش حرف می‌زند و بداهه کار می‌کند. بنابراین بین این دو قطب تونالیته‌های مختلفی وجود دارد. مثلاً بونوئل خیلی دقیق فیلم‌نامه می‌نوشت، ولی اصلاً به نکات تکنیکی اشاره‌ای نمی‌شد.

من نویسنده‌ام، نویسندهٔ فیلم‌نامه، نمایش‌نامه، ترانه و کتاب. وقتی فیلمساز شدی، دیگر نمی‌توانی کار دیگری بکنی. آرزو و هدف من تجربه کردن در عرصه‌های مختلف نوشتن بوده. به‌عنوان نویسنده می‌توانم در سال دو سه تا داستان کار کنم. ولی اگر کارگردان باشم، فقط می‌توانم یک داستان کار کنم، چون باید آن‌را اجرا هم بکنم.

بنابراین معتقدید که فیلم‌نامه‌نویس باید خودش را با کارگردان هماهنگ کند.

بله. این پارادوکس اصلی کار فیلم‌نامه‌نویسی‌ست. این‌که هر چه دارد بدهد تا در کار کسی دیگر به‌کار برود.

در فیلم‌هایی چون جذابیت پنهان بورژوازی کارتان را از چی آغاز می‌کردید؟ چون این‌جا دیگر داستان خاصی وجود ندارد که مبنای کار قرار بگیرد.

مانُه فیلم‌نامه با هم کار کردیم و شش‌تای آن‌ها فیلم شد و سه‌تایش اقتباس بود مثل **زیبای روز** و **خاطرات یک مستخدمه**، و سه‌تای آن‌ها اریژینال بود. در این موارد ما فقط از یک کلمه شروع می‌کردیم، یا یک تصویر، و در مورد **جذابیت پنهان بورژوازی**، آن کلمه تکرار بود. چیزی که خودش را تکرار می‌کند. بعد مدت‌ها دنبال موقعیت گشتیم و داشتیم ناامید می‌شدیم که تصادفاً رسیدیم به این ایده که یک گروه فرانسوی فقط دل‌شان می‌خواهد با هم غذا بخورند و نمی‌توانند. و بعد رفتیم سراغ این‌که چه‌طور در این غذاخوردن وقفه ایجاد می‌شود. یادم است پنج یا شش ورسیون از این فیلم‌نامه را نوشتیم.

این نوع فیلم‌نامه مثل موسیقی می‌ماند. چون در آن تکرار است که مهم است.

بله. مجموعهٔ تکرارهاست که دراماتورژی کار است. در این مورد خاص چیز دیگری هم بعداً اضافه می‌شد و آن رؤیا بود. این‌که کسی رؤیا می‌بیند که کس دیگری دارد رؤیا می‌بیند. این ایده بود که کار را کامل کرد. ولی خیلی زحمت کشیدیم. هفته‌ها کار برد.

گدار و موج نو

نظرتان راجع به سیر کارهای ژان‌لوک گدار چیست؟ گدار دههٔ شصت در مقایسه با گدار امروز.

تفاوت زیادی هست. تفاوتش این است که دیگر کسی نمی‌رود فیلمش را ببیند. خودش هم این را قبول دارد. خودش چند ماه پیش به من گفت که روزی خواهد رسید که فقط خودم تماشاگر فیلم خودم می‌شوم! هنوز هم در فیلم‌هایش چیزهای جذابی هست، ولی دیگر تأثیری روی فیلمسازان جوان ندارد. خودش هم می‌داند. اما مدت‌های مدیدی او نه‌فقط به‌عنوان فیلمساز مورد توجه بود، بلکه نحوهٔ حرف‌زدنش دربارهٔ سینما و حرف‌هایی که می‌زند هم مهم تلقی می‌شد. اما حالا دیگر این‌طور نیست. من در دههٔ هشتاد با او همکاری می‌کردم. آن‌موقع او ده سال بود که فیلم نساخته بود و

تئاتر بهترین مدیوم برای حرف زدن است. شما نمی‌توانید بازیگر را بکشید، چون چند روز بعد یک نفر دیگر در جای دیگری همان نقش را اجرا خواهد کرد. ولی می‌توانید نگاتیوهای یک فیلم را نابود کنید و همه‌چیز تمام شود.

فقط ویدئو کار کرده بود و حالا می‌خواست برگرد به سینما. فیلم‌نامهٔ دیگری هم داشت که به دلایل مافیایی نتوانسته بود در آمریکا بسازد. او آن‌موقع امیدوار بود که در لحظهٔ فیلم‌برداری اتفاق خاصی بیفتد. خطوطی از داستان و دیالوگ‌ها را داشت ولی به بازیگر نشان نمی‌داد. می‌گذاشت خود بازیگر به آن برسد. بازیگر فیلم هانا شیگولا بازیگر فوق‌العاده‌ای بود و گاهی این اتفاق می‌افتاد، ولی خیلی وقت‌ها (بیش‌تر وقت‌ها) هم صحنه درنمی‌آمد. بازیگر معطل می‌ماند که چه‌کار کند و چه بگوید. گاهی هفته‌ها این معطلی ادامه داشت. بعضی کارگردان‌ها مثل بونوئل کار از پیش‌آماده‌ای را اجرا می‌کنند، بعضی هم مثل گدار و مارکو فرری منتظر می‌مانند که سر صحنه اتفاقی بیفتد.

باقی فیلمسازان موج نو چی؟ شابرول، رومر، ری‌وت و غیره.

خب شابرول فیلمساز تجاری‌تری‌ست. هر چند وقت یک‌بار فیلمی می‌سازد که خوب می‌فروشد، بنابراین به کارش ادامه می‌دهد. او جاه‌طلبی هنرمندبودن را از دست داده. رومر مورد دیگری‌ست. او الان هشتاد سالش است. او همیشه یک فیلم را تکرار کرده. تماشاگر کمی دارد ولی آن‌ها را نگه داشته. گدار این‌طور نیست.

کودکی

فیلم‌های محبوب کودکی‌تان چی بود؟

مجموعه فیلم‌هایی که بالاتر از همه قرار می‌دهم، کمدی‌های آمریکایی بودند. باستر کیتن، چاپلین، لورل و هاردی، و غیره. طی دوازده سال در آمریکا اتفاقات هیجان‌انگیزی افتاد که پر از مکاشفه و حرکت بود. آن‌ها پیش‌قراول سینما بودند. البته در کودکی من فیلم‌های دیگری هم بود. طی دوران جنگ فیلم‌های آمریکایی ممنوع بود. فرانسه در اشغال آلمان بود و ما فقط فیلم‌های آلمانی تماشا می‌کردیم و بعضی از آن‌ها خیلی خوب بودند. مثلاً فیلم‌های فریتس لانگ. اولین فیلمی که مرا تکان داد **متروپلیس** بود. نُه یا ده سالم بود و در روستا زندگی می‌کردم. و تصورم این بود که همهٔ شهرها مثل شهر متروپلیس‌اند، و فکر می‌کردم تمام زن‌ها مثل زن فیلم متروپلیس‌اند، از جنس آهن و فلز، که روی آن را گوشت و پوست پوشانده. بعدها با فریتس لانگ آشنا شدم و فیلم‌های دیگرش را دیدم، ولی هنوز **متروپلیس** چیز دیگری‌ست.

کتاب چی؟

جدا از کتاب‌های مخصوص کودکان، مثل کتاب‌های جک لندن، اولین کتابی که در پانزده‌سالگی واقعاً تکانم داد، مانیفست سوررئالیسم نوشتهٔ آندره برتون بود. از آن سردرنمی‌آوردم، ولی کاملاً مرا تحت تأثیر قرار داد. در آن سال‌ها طبعاً داستایفسکی، شکسپیر و مارسل پروست را هم خیلی دوست داشتم. ولی در بیست‌وپنج‌سالگی کسی به من کتاب داستان‌های بورخس را داد. یادم است وقتی کتاب تمام شد، بلافاصله آن را از اول شروع کردم. طی یک روز آن را دو بار خواندم. کتابی بود که انتظارش را می‌کشیدم. البته کتاب‌های دیگری هم بوده. من از علاقه‌مندان پروپاقرص بالزاک هستم. او بهترین فیلم‌نامه‌نویس تاریخ است. موقعیت‌هایی که برای رابطهٔ آدم‌ها ایجاد می‌کند، بی‌نهایت است.

کی بوف‌کور صادق هدایت را خواندید؟

فکر می‌کنم توی دههٔ شصت بود که در فرانسه منتشر شد.

داستان‌های دیگری از ادبیات معاصر ایران خوانده‌اید؟

ادبیات قدیم ایران مثل عطار، مولانا و غیره را خوانده‌ام، ولی از ادبیات معاصر ایران صادقانه بگویم که دوسه تا کتاب بیش‌تر نخوانده‌ام. **خواندنِ لولیتا در تهران** نوشتهٔ آذر نفیسی را خواندم.

چه‌طور بود؟

به نظرم جالب بود، ولی کمی طولانی بود. کتاب‌های همسرم را خوانده‌ام و کتاب‌های داریوش شایگان را. البته کتاب‌های دیگری هم بوده ولی باید فکر کنم تا یادم بیاید. آن شاعره‌ای که با ماشین تصادف کرد اسمش چی بود؟

فروغ فرخزاد؟

آه، بله، کتاب شعرهای او را خوانده‌ام، و آن فیلمی که ساخته عجب فیلم فوق‌العاده‌ای‌ست. آن را دو بار دیده‌ام. باورم نمی‌شد. آن لحظه‌ای که معلم به شاگردش می‌گوید یک چیز زیبا اسم ببر، عجب لحظهٔ فوق‌العاده‌ای بود. او نابغه بوده.

از سینمای دوسه سال اخیرِ ایران از چه فیلم‌هایی خوش‌تان آمده؟

ابوالفضل جلیلی، سمیرا مخملباف، خود مخملباف، کیارستمی، ... خیلی فیلم‌ها. سینمای ایران گروهی از تماشاگران اروپایی را مسحور خود کرده. آن‌ها منتظر این فیلم‌ها هستند.

می‌دانید میان سلیقهٔ اروپایی‌ها از فیلم‌های ایرانی و سلیقهٔ منتقدان ایرانی تفاوت وجود دارد؟

این قضیه همه‌جا هست. هیچ‌کس در کشور خودش مورد توجه نیست.

ولی این‌جا تبدیل شده به یک اتهام که این‌ها فیلمسازانی هستند که برای اروپایی‌ها فیلم می‌سازند.

چرند است. حرف کاملاً بی‌ربطی‌ست. **مارمولک** را دوست داشتم ببینم، ولی بلیت گیرم نیامد.

شما به‌عنوان فیلم‌نامه‌نویس فیلم بار هستی با فیلیپ کافمن همکاری کردید، چه‌قدر از فیلم نهایی راضی بودید؟ چون تفاوت فیلم و رمان بحث‌انگیز بود.

به نظرم کاری که ما کردیم، خوب بود، ولی به اندازه‌ای که امکانش بود. همه فکر می‌کردند که نمی‌شود از این رمان اقتباسی سینمایی به‌دست داد. من نظرم خلاف این بود و کوندرا هم که دوست صمیمی من است، همین نظر را داشت، ولی کاری که کافمن ارائه داد اصلاً جالب نبود. من البته چند سالی هست که فیلم را ندیده‌ام. اما استقبال از فیلم خیلی خوب بود و واکنش‌های مثبتی برانگیخت.

شما را بیش‌تر به‌عنوان فیلم‌نامه‌نویس می‌شناسیم، اما شما در فیلم‌های زیادی هم بازی کرده‌اید. نظرتان راجع به بازیگری چیست؟

من هرگز نخواسته‌ام که بازی کنم. بونوئل ازم خواست. وقتی با هم فیلم‌نامه می‌نوشتیم، همهٔ نقش‌ها را خودمان بازی می‌کردیم. در دو تا فیلم‌نامه‌ها او متوجه شد که من یکی از نقش‌ها را خوب بازی می‌کنم و آن نقش‌ها را به من داد. فقط همین. وگرنه اصلاً آرزوی بازیگرشدن نداشتم. اما گاهی وقتی کارگردان از فیلم‌نامه‌نویس می‌خواهد که بازی کند، برای او جالب است که این کار را انجام بدهد، فقط برای این‌که با مشکلاتی مواجه شود که متن ممکن است برای بازیگران دیگر ایجاد کند.

کارگردانی چه‌طور؟

ببینید، من نویسندهٔ فیلم‌نامه، نمایش‌نامه، ترانه و کتاب. وقتی فیلمساز شدی، دیگر نمی‌توانی کار دیگری بکنی. ژان رنوار، کارگردان بزرگ فرانسوی، کتاب‌های زیادی نوشته، ولی هیچ‌وقت به‌عنوان نویسنده موفق نبوده. او کارگردان بود. آرزو و هدف من تجربه‌کردن در عرصه‌های مختلف نوشتن بوده. من به‌عنوان نویسنده می‌توانم در سال دوسه تا داستان کار کنم. ولی اگر کارگردان باشم، فقط می‌توانم یک داستان کار کنم، چون باید آن را اجرا هم بکنم.

تئاتر

از تجربهٔ تئاتر بگویید.

این فصل دیگری از زندگی من است که از سی سال پیش با همکاری با پیتر بروک شروع شد. سال گذشته مرا به گولان و مازندران دعوت کردند برای جشنوارهٔ دریای خزر، امسال هم آمده‌ام و سال آینده هم خواهم آمد. یک گروه تئاتری را حرکت‌دادن خیلی سخت‌تر از گروه‌های تولید فیلم است، احتیاج به برنامه‌ریزی دارد. ماه آینده در پاریس فصل فرهنگ ایران را افتتاح خواهیم کرد. و برای نخستین‌بار قرار است فرش‌های ایرانی را که در موزهٔ ملی فرانسه نگه‌داری می‌شود، به نمایش بگذاریم. لویی چهاردهم فرش‌های ایرانی نفیسی را خریداری کرده که قرار است به نمایش گذاشته شود.

نظرتان دربارهٔ تئاتر امروز ایران چیست؟

نظردادن برای من غیر ممکن است. چون زبان فارسی را نمی‌فهمم. می‌دانم که پویاست. می‌دانم که با محدودیت‌های زیادی روبه‌روست. اما دلم نمی‌خواهد دربارهٔ چیزی نظر بدهم که درست نمی‌شناسمش. می‌دانم پویایی زیادی دارد. تئاتر پویاترین فرم بیانی امروزه است. من همراه پیتر بروک در زمان آپارتاید در آفریقای جنوبی کار می‌کردم و تئاتر بهترین مدیوم برای حرف‌زدن بود. شما نمی‌توانید بازیگر را بکشید، چون چند روز بعد یک نفر دیگر در جای دیگری همان نمایش را اجرا خواهد کرد. ولی می‌توانید نگاتیوهای یک فیلم را نابود کنید و همه‌چیز تمام می‌شود. برای همین معتقدم در تئاتر انسان بیش از بقیه هنرها حضور دارد. هیچ‌چیز قابل مقایسه با حضور انسان در یک مدیوم نیست. برای همین است که تئاتر قدیمی‌ترین فرم فعالیت

انسان است.

ب.م: علاقه‌تان به تئاتر از کی شروع شد و اولین نمایش‌نامه‌تان را کی نوشتید؟

آن‌موقع سی‌وشش سالم بود و به‌عنوان فیلم‌نامه‌نویس شناخته شده بودم. هم زیاد کار می‌کردم و هم خوب پول درمی‌آوردم. و بعد یکدفعه شروع کردم به نوشتنِ نمایش‌نامه. دههٔ شصت بود و همهٔ دوستانم می‌گفتند: «برای چی داری نمایش‌نامه می‌نویسی؟ تئاتر مرده.» این یک توهم کلاسیک است. و من جوابی نداشتم. جوابم این بود که حس می‌کنم نوشتنِ نمایش‌نامه را دوست دارم. شاید خسته شده بودم از تصویر و تکنیک‌های مصنوعی و غیره. نمی‌دانم. ولی اولین نمایش‌نامه‌ام خیلی موفق از آب درآمد. دومین نمایش‌نامه‌ام حسابی با شکست روبه‌رو شد. بعد با پیتر بروک آشنا شدم که در پاریس مرکزی تأسیس کرده بود و من به او ملحق شدم. او مرا به ماجراهایی کشاند که باورتان نمی‌شود. شاید دشوارترین و شگفت‌انگیزترین تجربهٔ زندگی‌ام همکاری با او در مهابهاراتا باشد؛ کاری که پیش از انجامش فکر نمی‌کردم از من بربیاید. کاری که یازده ساعت بود. نه ساعت نمایش بود که با آنتراکت‌هایش می‌شد یازده ساعت. بیش‌تر وقت‌ها ما نمایش را در سه نوبت اجرا می‌کردیم. ولی هفته‌ای یک‌بار آن را به شکل ماراتونی اجرا می‌کردیم.

نظرتان دربارهٔ نقد چیست؟ نقد آنگلوساکسن در مقایسه با نقد فرانسوی. آیا از منتقدان خوش‌تان می‌آید؟

من از منتقدان خوشم می‌آید، چون آن‌ها همیشه از من خوش‌شان می‌آید. خارج از شوخی، منتقد خوب کسی‌ست که به آدم دربارهٔ کاری که انجام داده چیزی یاد می‌دهد. معنی‌اش این نیست که منتقد له یا علیه چیزی باشد. منتقد بد کسی‌ست که صرفاً بیرحم است، و آدم اصلاً نوشته‌شان را نمی‌خواند. اگر منتقدی بد بنویسد، ولی به آدم چیزی درست را یاد بدهد، این تنها راهی‌ست که می‌توانی کارت را بهتر کنی. لاروش فوکو، منتقد اخلاق‌گرای قرن هفدهم جملهٔ قشنگی دارد. او می‌گوید: «کسی که از تو تعریف می‌کند، چیزی به تو یاد نمی‌دهد.» تنها نقدی که می‌تواند به آدم چیز یاد بدهد، نقد انتقادی‌ست. منظورم نقد خصمانه و شرورانه نیست، بلکه نقد منصفانهٔ انتقادی‌ست، که البته خیلی کمیاب است. منتقدان مجبورند مقدار زیادی فیلم ببینند. چه‌طور می‌توانند این کار را بکنند. خیلی‌وقت‌ها از من خواسته‌اند که نقد بنویسم، و من همیشه امتناع کرده‌ام. اگر بخواهی نقد بنویسی، باید مقایسه کنی. باید فیلم‌های مختلف را ببینی. باید اطلاعات مربوط به اثر را به‌دست بیاوری. بگذارید در پایان خاطره‌ای از بونوئل تعریف کنم. چند ماه بعد از اکران شبح آزادی رفتم مکزیک به دیدن بونوئل و برایش همهٔ نقدهای چاپ‌شدهٔ فرانسوی را بردم. فردایش به دیدنش رفتم و دیدم اخم‌هایش درهم است. گفتم چی شده؟ نقدها بد نوشته‌اند؟ گفت: «ژان کلود بگذار چیزی به‌ات بگم. برای اولین‌بار در تمام زندگی‌ام، همهٔ نقدها مثبت‌اند. این نشانهٔ بدی‌ست!» [خندهٔ جمع] مستأصل شده بود. می‌گفت اگر بونوئل نتواند واکنش منفی ایجاد کند که دیگر بونوئل نیست. خدا را شکر چند ماه بعد فیلم را در آمریکا نمایش دادند و نقدهای وحشتناکی در نیوزویک و غیره چاپ شد و بونوئل دوباره روحیه‌اش را به‌دست آورد.

عکس: عباس کوثری