روبر برسون

یادداشتهایی دربارهٔ سینماتوگرافی

ترجمهٔ مسعود اوحدی

روبر برسون در سال ۱۹۰۷ در شهر اُورن فرانسه متولّد شد. در جوانی به فراگیری نقاشی پرداخت و طیّ سالهای دههٔ ۱۹۳۰ دستیاری گروهی از کارگردانان فرانسوی را بر عهده گرفت. به غیر از یک فیلم کمدی کوتاه که در سال ۱۹۳۴ ساخت، کار کارگردانی را عملاً از سال ۱۹۴۳ با فیلم *فرشتگان گناه* - که از نوع درامهای صومعه، و در قالبی بالنسبه قراردادی، اما دارای شخصیت پردازیهایی مافوق این قبیل آثار بود - آغاز کرد. با فیلم *خانمهای جنگل بولون* (۱۹۴۵) - بر اساس اثری از دیده‌رو، و دیالوگهایی که ژان کوکتو برای آن نوشته بود - سبک برسون (سختگیری شدید در پالایش بیان و شخصیت پردازی) جایگاهی استوار و مطمئن در صحنهٔ سینمای جهان یافت.

دو فیلم بعدی او، *خاطرات کشیش دهکده* (۱۹۵۰) و *زندانی محکوم به مرگ گریخته است* (۱۹۵۶) از نظر بسیاری، بهترین آثار او به شمار می روند. *خاطرات کشیش دهکده* که تفحصّی عمیق و درونی در احوال یک کشیش در حال مرگ است، از رُمان برنانون اقتباس شده، و *زندانی محکوم به مرگ گریخته است*، فیلمی با همان دقّت و باریک بینی *خاطرات کشیش دهکده* اما با خوشبینی بیشتر، سرگذشت فرار یک زندانی فرانسوی از اسارت آلمانیهاست. برسون در این فیلم تماشاگر را به سفری روحانی در شب تاریک روح می برد - سفری که هیچیک از تأکیدات دراماتیک مورد انتظار در آن رخصت پادرمیانی ندارد؛ همچنانکه تصاویر کاملاً کنترل شده در یکدیگر دیزالو می شوند، همه چیز گویی که «فیض و رحمت»

است. بورل، فیلمبردار بزرگ فرانسه، که سالها فیلمبرداری فیلمهای برسون را بر عهده داشت، در این فیلم نیز اثری یگانه از ترکیبات سایه- روشن ارائه می کند. استفادهٔ بسیار دقیق از صداهای طبیعی به این روایت سینمایی عمق و حیات می بخشد.

جیب‌بُر (۱۹۵۹) اثر دیگر برسون، با صحنه هایی دقیق و روان از کار جیب‌برها، جلوه‌ای دیگر از آن «فیض» را ارائه می کند. با فیلم *محاکمه ژاندارك* (۱۹۶۲)، برسون ماجرای ژاندارك را به صورت یک رپرتاژ مستند تلخ و دلسوز درآورد.

با آثار بعدی، از جمله: *بالتازار، برحسب اتفاق* (۱۹۶۵)، *موشت* (۱۹۶۷)، *زن ملوس* (۱۹۶۹)، همان اصول سختگیرانه (از جمله استفاده از بازیگران غیرحرفه ای) به موضوعهای مختلف القاء گردیده است. اما علی رغم صحنه های فوق العاده ای مثل خودکشی موشت در کنار رودخانه، گهگاه، به قول جان جیلت منتقد انگلیسی: «برسون در خطر اسارت در سبک خویش قرار گرفته است.»

البته برای شناخت کامل برسون باید از مفاهیم کاتولیکی (به ویژه عرفان «یانسنیسم» یا «ژانسنیسم Jansenis-me) که در همهٔ آثارش جاری است، آگاه بود. تمهای مکرّری همچون مرگ و تحقیر که به واسطهٔ رنج به رستگاری روحی می انجامند، مربوط به چنان مفاهیمی است. صرف نظر از اینکه این ایدئولوژی ممکن است در نظر بعضی شدیداً ناخوشایند بنماید، برسون آنچنان هنرمند بزرگی است که همواره می تواند به طور کامل ما را در دیدگاههای شخصی خویش درگیر و مستغرق کند. با فیلم *چهارشب یک خیالباف* (۱۹۷۰) برسون با تجسمی نوعاً خاموش و پر لطافت از «شبهای سفید» داستایوسکی، دیگر بار در مقام یک فیلمساز بزرگ ظهوری نمایان یافت. این ظهور مجدد که نشانه هایی فراوان از پختگی و تسلّط برسون بر سبک و ابزار بیانی اش دارد، به تدریج با فیلمهای *لانسلو دولاك* (۱۹۷۳) *شیطان، شاید* (۱۹۷۷) و *پول* (۱۹۸۳) نمایانتر شد.

تئوری فیلمهای برسون عملاً در مجموعهٔ یادداشتهای سینماتوگرافی او، و با شیوه ای که باریک بینی و سبک استدلالات رسالهٔ *تفکرات* پاسکال را به یاد می آورد، بیان گردیده است.

یادداشتی بر یادداشتهای سینماتوگرافی

کتاب مشهور *یادداشتهایی دربارهٔ سینماتوگرافی* اثر روبر برسون، مجموعهٔ ملاحظات و تذکارهایی است که این کارگردان بزرگ فرانسوی برای استفادهٔ شخصی خویش به رشتهٔ تحریر درآورده است. برسون با بینشی از آن یک صنعتگر خبره بر تکنیکهای سینما تأمل و تفکّر کرده، و در ورای تکنیکها به کاربرد و دلالتهای فلسفی و زیباشناسانهٔ آنها می اندیشد. بی تردید، این اندیشه های سرشار از حسّاسیت و تیزبینی نه تنها قریحهٔ فیلمسازان، که احساس و قریحهٔ تمامی هنرمندان رسانه های گوناگون را تیزتر و سرشارتر خواهد کرد.

برسون بین چیزی که نام «سینماتوگرافی» بر آن می نهد و چیزی به کلّ متفاوت با آن، یعنی «سینما»، تفاوت و تمایزی ریشه ای قائل می شود. از نظر برسون «سینما» چیزی نیست جز تلاشی در جهت عکاسی [فیلمبرداری] از تئاتر و استفاده از آن بر پردهٔ نمایش فیلم. از سوی دیگر، بازیگر در قاموس برسون یک عنصر تئاتری، و متعاقباً سینمایی است. حال آنکه «مدلهای انسانی» در «سینماتوگرافی» تعریف تازه‌ای از بازیگر ارائه می دهند. این مُدلها که به قول برسون: «از برون مکانیزه، و از درون آزادند» واقعیتی به مراتب، ملموس تر و عینی تر از بازیگر سینما دارند.

به طور خلاصه دو واژهٔ «سینما» و «بازیگر» در نظام فکری برسون یادآور کاستیهایی اند که برای احتراز از آنها می باید به «سینماتوگرافی» و «مُدل» روی آورد.

باید که خود را از شرّ خطاهای انباشته و ناحقیقت ها برهانم، منابع خود را بشناسم و از آنها اطمینان حاصل کنم.

توان ذهنی استفاده از منابعی که دارم، با افزایش شمارشان به راحتی از میان می رود.

سرآمد دقّت. باید که خود همچون ابزاری دقیق باشم.

نباید روحیهٔ یک مجری (پروژه های خودم) را داشته باشم. باید برای هر نما، صلابت و نفوذی بیش از آنچه در تخیّل داشتم بیابم.

مستورانسن[1]، کارگردان. مسأله، هدایت [کارگردانی] دیگری نیست؛ مسأله، هدایت خودم است.

نه بازیگر؛
(نه هدایت بازیگران)
نه نقش؛
(نه یادگیری نقشها)
نه صحنه چینی؛
بلکه استفاده از مدلهای کارآ-مدلهایی برگرفته از زندگی.
(مدل) بودن به جای (بازیگر) نمودن.

مدلهای انسانی

حرکت از برون به درون
(بازیگران: حرکت از درون به برون)
چیزی که اهمیت دارد آن نیست که نشانم می دهند، بلکه آن چیزی است که از من پنهان می کنند و، بالاتر از همه، آنچه گمان نمی بردند در وجودشان باشد.
بین من و آنها: مبادلات تله پاتیک: علم غیب

(۱۹۲۵؟) فیلم ناطق درهای خود را به سالنهای سینما می گشاید- فیلمی که سالن را اشغال می کند و گرداگردش سیم خاردار می کشد.

دو نوع فیلم: یکی، آنها که منابع تئاتر را به کار می گیرند (بازیگری، کارگردانی، و غیره) و از دوربین به منظور *باز-تولید* استفاده می کنند؛ دیگر، آنها که سینماتوگرافی را به کار می گیرند و دوربین را به جهت *آفرینش* مورد استفاده قرار می دهند.

عادت بسیار بد تئاتر

سینماتوگرافی[2] نویسندگی با تصاویر متحرک، و نوشتن با اصوات است.
فیلم نمی تواند نمایش صحنه ای باشد؛ چون نمایش صحنه ای نیازمند حضور «گوشت و خونی» است. اما فیلم، چنانکه تئاتر فیلمبرداری شده یا سینما، می تواند بازتولید فتوگرافیک[3] یک نمایش صحنه ای باشد. بازتولید فتوگرافیک نمایش صحنه ای با بازتولید فتوگرافیک [تابلوی] نقاشی یا مجسمه قابل قیاس است. اما بازتولید فتوگرافیک «یحیای تعمید دهنده» اثر دوناتلو، یا «زن جوان و گردنبندش» اثر ورمیر، از قدرت، ارزش یا قیمت آن مجسمه یا آن نقاشی بی بهره است. بازتولید فتوگرافیک، آن را نمی آفریند؛ هیچ چیز را نمی آفریند.

فیلمهای سینما، آن مدارك تاریخی اند که جایشان در آرشیوهاست: [چیزی که به ما می گویند این است که]: فلان نمایشنامه چگونه درسال... ۱۹ توسط آقای x و خانم y اجرا [یا بازی] شد.

بازیگر در سینماتوگرافی می تواند در کشوری خارجی نیز باشد؛ [اگر چه] به زبان آن [کشور] سخن

تئاتر فیلمبرداری شده یا سینما نیازمند متورانسن یا کارگردانی است که بازیگران را به اجرای یک نمایشنامه وادارد و از این بازیگران در حین اجرای نمایش فیلمبرداری کند. سپس، او تصاویر را ردیف می کند -تئاتر نامشروعی که بدون عنصر سازندهٔ تئاتر، یعنی حضور مادّی بازیگران زنده و کنش مستقیم تماشاگران بر بازیگران است.

... *بدون فقدان طبیعی بودن، فاقد طبیعت اند.* [۴]

شاتو بریان

طبیعت: چیزی که هنر دراماتیک به نفع طبیعی بودنی که به واسطهٔ تمرینات آموخته و حاصل آمده سرکوبش می کند.

هیچ چیزی در فیلم بیش از لحن طبیعی تئاتری که از زندگی نسخه برداری کرده، خطّ احساسات دانسته و از پیش آماده شده را دنبال می کند، غلط تر و خطاآمیز تر نمی نماید.

فکر کردن به اینکه فلان حرکت یا بهمان عبارت را باید این طور نه آن طور ساخت یا ادا کرد تا طبیعی تر شود، در سینماتوگرافی کاری پوچ و بی معنی است.

هیچ گونه رابطهٔ احتمالی بین یک بازیگر و یک درخت نیست. این دو به عوالم متفاوتی تعلق دارند. (درختی که در صحنهٔ نمایش است یک درخت واقعی را *مانند* می کند.)

طبیعت انسان را ارج بگذار، بی آنکه بیشتر از آنچه هست آن را محسوس و قابل لمس بخواهی.

وصلت تئاتر و سینماتوگرافی میسّر نمی شود مگر به بهای نابود کردن هر دوی آنها.

فیلم سینماتوگرافیک فیلمی است که بیانش نه از طریق ژستها و بالا و پایین بردن صدا -اعم از صدای بازیگران یا صدای غیر بازیگران- که از راه روابط تصاویر و اصوات حاصل می شود. چیزی که تحلیل نمی کند یا توضیح نمی دهد. *انشاء/ ترکیب بندی* مجدّد می کند. هر تصویر باید از طریق مجاورت با تصاویر دیگر، چنانکه رنگی از مجاورت با رنگهای دیگر، دگرگونی پذیرد. آبی در کنار سبز یا زرد، یا قرمز، دیگر آن آبی اوّل نیست بدون دگرگونی هنری در کار نخواهد بود.

حقیقت سینماتوگرافی نه حقیقت تئاتر می تواند باشد، نه حقیقت رُمان، نه حقیقت نقاشی. (آنچه پردازندهٔ سینماتوگرافی از طریق منابع شخصی خود فراچنگ می آورد نمی تواند چیزی باشد که تئاتر، رمان یا نقاشی با منابع خود به دست می آورند.)

فیلم سینماتوگرافیک، فیلمی است که تصاویرش همانند واژه های یک فرهنگنامه، هیچ قدرت و ارزشی مگر از طریق جای قرار گرفتن و رابطه با یکدیگر ندارند.

اگر تصویری، تنها از نظر خودش، به وضوح بیانگر چیزی یا متضمن تعبیری باشد، آن وقت، در مجاورت با تصاویر دیگر دگرگونی نخواهد پذیرفت: تصاویر دیگر هیچ تأثیری بر آن نخواهند داشت و خودش هم هیچ تأثیری بر تصاویر دیگر ندارد؛ نه کنشی، نه واکنشی. چنین تصویری در نظام پردازندهٔ سینماتوگرافی قطعی، نهایی و غیرقابل استفاده است. (نظام، همه چیز را تنظیم نمی کند؛ خودش طعمهٔ جاذب چیزی است.)

باید کـه خـود را به تصـاویر جـزئی (بی اهمـیّت) متصل کنم.

تصـاویرم را صـاف کـنم (چنانکه گـویی اتویشـان می کنم)، *بی آنکه از آنها بکاهم* [یا سُستشان کنم]

دربارهٔ گزینش مدلها

صـدایش طرحی از دهانش؛ چشـمانش چهره اش را برایم تـرسـیم می کند؛ پرتـرهٔ کـامل او را، درونی و برونی، بهتـر از آن گاه که می توانست در برابرم باشد، برایم می سـازد. این بهـتـرین رمزگـشـایی تنهـا از طریق گوش به دست آمده است.

در باب سیما و نگاه

کـه گفت: «تنهـا یک نظر سبب انگیزش عـاطفی، جنایت یا جنگ می شود»؟

نیروی دافع[5] چشم

ساختن فیلم به هم پیـوستن اشـخاص به یکدیگر و اتّصال آنها به اشیاء از راه نگاه و ظاهر چهره است.

دو شـخص کـه در چشـمـان هـم می نگرنـد، نه چشـمـان یکدیگر، کـه سیـمـا و ظاهـر همـدیگر را می بینند. (برای همین است که رنگ چشمان اشخاص را اشتباه می گیریم؟)

دربارهٔ دو مرگ و سه تولّد

فیلم من اوّل بار در سرم متولّد می شود، و آنگاه بر صـفـحـهٔ کاغـذ می میـرد. از آن پس اشـخـاص زنده و اشـیـاء واقـعی مـورد اسـتـفـاده ام آن را احیـاء می کنند -اشـخـاص و اشـیـایی کـه در فیلم کـشـتـه یـا از میـان رفته اند، امـا با جایگیری در ترتیبی خـاص و فرا تابیدن بر پرده، دیگربار همـچون گلهـای زنده به آب، زندگی را از سر می گیرند.[6]

پذیـرفتن اینکه X می تواند به نوبت آتیـلا، کـارمند بانک، الوار فـروش یا ... باشـد، پذیرفتن این است کـه فیلمـهـایی کـه X در آنهـا بازی می کند مـزهٔ خـاص صـحنه[نمایش] را دارند. نـپـذیرفـتن اینکه X بـــازی می کند، پذیرفتن این است که: آتیـلا= کـارمند بانک= الوار فروش= ... -چیزی که پوچ و نامعقول است.

کف زدن و ابـراز احـســاسـات در حـین نمـایش فیلمX. تأثیر و تأثر «تئاتر» مقاومت ناپذیر است.

یک مُدل، مـحـصـور در مـیـان ظهـور و نمود اسرارآمـیـزش. او تمامی خـویشتن خویش را کـه در بیـــرون بوده بـرای خـــود بـه خـــانـه آورده است. او آنجاست، پشت آن پیشانی، پشت آن گونه ها.
«مکالمهٔ مرئی» تن ها، اشیاء، خـانه ها، جادّه ها، درختها، کشتزارها.

آفریدن، از شکل انداختن یا اختـراع اشـخـاص و چیزها نیست. آفریدن، بستن گـره های روابط تازه بین اشخاص و چیـزهایی است که هستند، و به *همان* گونه که هستند.

نیّات و مقـاصد موجود در مُدلهایت را اساساً مانع شو؛ راهشان را سد کن.

به مـدلهـایت بگو: «فکر نکن چه مـی گـویی؛ فکر نکن چه می کنی.» این را هم بگو کـه: «*دربـارهٔ* آنچـه می گویی فکر نکن؛ *دربارهٔ* آنچه می کنی فکر نکن.»

تخیّل تو بیـشتر متـوجّه احـسـاسات خـواهد بود تا

رویدادها؛ در حالی که می خواهی این یکی [احساسات] تا حدّ ممکن مستند باشد.

مُدلهایت را مطابق قواعد خودت هدایت خواهی کرد، چنانکه مُدلها بگذارند در آنها عمل کنی، و تو بگذاری آنها در تو عمل کنند.

راز یگانهٔ آدمها و اشیاء

به کار نبردن دو ویولن وقتی یکی کافی است.[۷]

فیلمبرداری: اینکه کسی خود را در حالت نادانی و کنجکاوی قرار دهد و با این حال، چیزها را پیشاپیش ببیند.

می توان راست و درست را از میزان تأثیرش، از قدرتش شناخت.

Ti avverto Se in qualche Concerto Troverai Scritto Solo dovra essere Suonato da un Solo Violino.

سودای طلب آنچه که در خور و مقتضی است.

چهرهٔ بیانگر بازیگری که کمترین چین و شکن صورت خویش را در کنترل دارد و عدسی دوربین بزرگنمایی اش می کند، یادآور جلوه های اغراق آمیز [تئاتر] *کابوکی* است.

با صیقل و صافی سینماتوگرافی به مقابلهٔ نقش تمام برجستهٔ تئاتر برو.

موفقیت هر چه بزرگتر، نزدیکی اش به آستانهٔ شکست بیشتر (همچنانکه یک شاهکار نقاشی به نسخهٔ رنگی قابل تکثیر نزدیک می شود.)

آنچه در برخوردگاهها روی می دهد. ژنرال م... می گفت: «نبردهای بزرگ تقریباً همیشه در نقاط تلاقی نقشه های رزمی درمی گیرند.»

سینماتوگرافی یا هنر رزمی. فیلم را همچون [صحنهٔ] رزم مهیّا کن.[۸]

کل یا تمامیتی که از تصاویر خوب ساخته شده باشد می تواند بسیار بد باشد.

در باب راست و ناراست

مخلوط راست و ناراست حاصلی ناراستین [کاذب] می دهد (تئاتر فیلمبرداری شده یا سینما). کذبی که متجانس باشد می تواند حقیقت به بار آورد (تئاتر).

در آمیزه ای از راست و ناراست، راست ناراست را آشکار می سازد، و ناراست باور به راست را مانع می شود. بازیگری را که بر عرشهٔ یک کشتی واقعی، خُرد و داغان از توفانی واقعی، ترس از کشتی-شکستگی را وانمود می کند در نظر آور. نه بازیگر را باور داریم، نه کشتی، نه طوفان را.

از موسیقی

هیچ موسیقیی به عنوان موسیقی همراه، پشتیبان یا تقویت کننده نباشد؛ *اصلاً موسیقی* نباشد.[۹]

سروصداها باید موسیقی شوند.

فیلمبرداری. هیچ بخشی از نامنتظر که در نهان انتظارش را نداشته ای، در کارت نباشد.

هر جا را که می کاوی، ژرف بکاو. ناملتفت از این شاخه به آن شاخه نلغزی. دو چندان، سه چندان به کُنه هر چیز فرو شو.

کاری کن که از عادت تامّ و تمام به رسانش همه چیز از راه سکون و سکوت مطمئن شوی.
با چگونگی مُدلهایت ثابت کن که آنها با غرابتها و رمز و ابهامات خود وجود دارند.

فیلمی را خوب بدان که سینماتوگرافی را در نظرت بلند مرتبه کند.

هیچ ارزش مطلقی در تصویر نباشد.
تصاویر و اصوات ارزش و قدرت خود را تنها مدیون کاربرد یا استفاده ای خواهند بود که تو برایشان مقدّر می کنی.

مُدل (با ژستهایی که او را وادار به گرفتنشان می کنی، یا سخنانی که او را وادار به گفتنشان می کنی) به پرسش گرفته می شود. پاسخی ده (حتّی اگر آن، تنها امتناعی از ارائهٔ پاسخ باشد) به چیزی که اغلب درکش نمی کنی، اما دوربینت آن را ثبت می کند -چیزی که بعداً برای بررسی و مطالعه به تو ارائه می شود.

در باب اتوماتیسم [حرکت غیر ارادی]
نُه دهم حرکات ما تابع عادت و اتوماتیسم است. این خلاف طبیعت است که آنها را مطیع اراده و اندیشه سازیم.

مدلهایی که اتوماتیک شده اند (همه چیز ده، بیست بار توزین، اندازه گیری، زمان بندی و تکرار گردیده) و سپس در وسط رویدادهای فیلمت افتاده اند -رابطهٔ این مُدلها با اشیاء و اشخاص پیرامونشان درست و بجا خواهد بود، چرا که فکر شده نخواهند بود.

مدلهایی که خود به خود [به طور اتوماتیک] الهام یافته و مبتکرند.

فیلم تو- بگذار مردم روح و قلب را در آن [فیلم] احساس کنند، اما چنان کن که مانند کارِ دست ساخته شود.

سینما از یک حساب مشترك برداشت می کند. [اما] پردازندهٔ سینماتوگرافی سفری اکتشافی به سیّاره ای ناشناخته دارد.

آنجا که همه چیز حاضر نیست، اما هر کلمه، هر نگاه و هر حرکت چیزهایی در اساس و بطن خود دارد.

جالب است، فیلم x که در کنار دریا بر ساحلی فیلمبرداری شده، رایحهٔ مشخّص صحنه [نمایش] را استشمام می کند.

فیلمبرداری بالبداهه، با مدلهای ناشناخته، در محلهای پیش بینی نشدهٔ مناسب و بایسته برای نگهداشتن من در حالت هوشیاری شدید.

بگذار این اتّحاد صمیمانهٔ تصاویر باشد که آنها را آکنده از عواطف می کند.

لحظات رفتنی. آن دَم ناگهانی، خودانگیختگی، تازگی را فراچنگ آور.

- موشت

چگونه می توان این حقیقت را از خویش پنهان کرد که همه چیز به چهارگوشه ای از پارچهٔ سفید آویخته بر دیوار ختم می شود؟

فیلمت را همچون رویه ای از برای پوشش در نظر بگیر.

x تقلید ناپلئون را درمی آورد، کسی را که طبیعتش تقلیدپذیر نبود.

در ... -فیلمی که طعم و مزهٔ تئاتر دارد- این بازیگر بزرگ انگلیسی مرتّب تُپق می زند که باور کنیم در حین بازی دیالوگ خود را می سازد: تلاش او در زنده تر نشان دادن خودش. اما درست بر خلاف آن منظور عمل می کند.

تصویر بسیار مورد انتظار (کلیشه) هرگز به نظر درست نمی آید، حتی اگر درست باشد.

فیلمت را هنگام فیلمبرداری بنا کن. [در این صورت] فیلم گره هایی (از نیرومندی، از اطمینان) برای خود می زند که تمامی دیگر چیزها به آن بند می شود.

آنچه چشم انسان توانایی گرفتنش را ندارد، آنچه هیچ مدادی، قلم مویی یا قلمی توان برگرفتنش را

ندارد، دوربینت بی آنکه بداند چیست فراچنگ می آورد و با بی تفاوتی یک ماشین بسیار دقیق در اختیارش می گیرد.

بی تحرّکی فیلم x، با اینکه دوربینش می دود، پرواز می کند.

یک آه، یک سکوت، یک کلمه، یک جمله، یک طنین بلند، یک دست، تمامی وجود مُدل تو، صورتش، در آرمیدن، در حرکت، در نیمرخ، در تمام رخ، چشم اندازی عظیم، فضایی محدود... هر چیزی درست در جای خودش: تنها منابعی که داری.

سیل کلمات به فیلمت آسیبی نمی رساند. مسأله، نوع [کلمات] است، نه تعداد آنها.

مسخره نیست که به مدلهایت بگویی:
«من شما را آن طور که هستید اختراع می کنم.»

رشتهٔ نامحسوسی که تصاویر تو را -تصاویری را که تا آن حد جدا از هم و متفاوتند- به هم پیوند می زند، ژرف بینی توست.

پی جوی شعر نباش. شعر بی مساعدت از میان پیوندها (حذف و انداختنها) بیرون می تراود.

x بازیگری است بی یقین، مردّد، همچون رنگ نامعلومی که از دو رنگمایهٔ بر هم نمایی شده به وجود آید.

بر صحنهٔ نمایش، بازیگری بر [جلوهٔ] حضور واقعی می افزاید، آن را تشدید می کند. در فیلم، بازیگری حتی شباهت به حضور واقعی را از میان می برد، و توهّمی را که عکاسی [فیلمبرداری] ایجاد کرده می کُشد.

(۱۹۵۴?) ناهار *جایزهٔ بزرگ*، یک- چشمی در قلمرو کوران خود- خواسته.
چه بر سر قضاوتم آمده،
که آنچه را آنها به درستی می بینند به نادرست سرزنش می کند؟

بگذار احساسات سبب وقوع رویدادها شوند، نه رویدادها موجب پیدایی احساسات.

سینماتوگرافی: شیوهٔ تازهٔ نگارش (البته) احساس.

مُدل: دو چشم متحرّك در یک سر متحرّك، که خود بر بدنی متحرّك قرار دارد.

نگذار پس زمینه هایت (خیابانها، میادین، پارکها، مترو) چهره هایی را که تو بر آنها نهاده ای جذب کنند.

مُدل: آن که وقتی به درون کنش فیزیکی انداخته شود، صدایش، حتی از لحاظ سیلابها، خود به خود انعطاف و هماوایی کاملی با طبیعت حقیقی اش اختیار می کند.

در هر هنری یک اصل شیطانی می توان یافت که علیه آن عمل کرده و سعی در ویرانی آن دارد. چنین اصلی شاید به طور کلی برای سینماتوگرافی نامطلوب نباشد.

اشکالی[فرمهایی] که مانند اندیشه هایند. با آنها همچون خود اندیشه ها رفتار کن.

مُدل. «همه صورت»

«مردکی از یکی رند روزگار پرسید، چگونه است که در دل سیاه زمستان اینچنین با یکتا پیرهن بر تن همه سو روان، و در حال، همچو آن که خود را سراپا در خز گرم پوشانده، شوخ و سرخوش و پرتوانی؟ چه سان این طاقت آوری؟

در جواب گفتش: *مگر نه ای نیک مرد تو را نیز صورت همه برهنه است؟ چنین پندارکه من همه صورتم.*»

[میشل اکم دو مونتینی (۱۵۳۳-۱۵۹۲م.)، *مقالات*، کتاب اوّل، فصل یازدهم]

فیلمبرداری

بخت و مجالهای شگفت انگیز -مجالهایی که به دقّت عمل می کنند[10]- شیوهٔ کنار گذاشتن بدها، جذب خوبها، ذخیرهٔ جایی برای چیزهای خوب در ترکیب بندی ات.

بازیگران، لباسها، دکورها و اثاثیهٔ صحنه برای آنند که یکباره تو را به فکر صحنه[نمایش] اندازند. باید مراقب باشم که اشخاص و اشیاء فیلمهایم مردم را یکباره به فکر پردازندهٔ سینماتوگرافی نیندازند.

آن که می تواند با کمترین کار کند با بیشترین [هم] می تواند کار کند. آن که می تواند با بیشترین کار کند، لاجرم قادر به کار با کمترین نیست.

فیلمبرداری. تنها به تأثّرات، به احساسات پایبند باش. نگذار عقلی که با این تأثّرات و احساسات بیگانه است در کارَت مداخله کند.

چه قدرتی دارند تصاویر (پهن شده) تو در بودن به صورت چیزی غیر از آنچه هستند. تصویری که به ده طریق متفاوت نمایان شده، ده بار هم تصویری متفاوت خواهد بود.

نه کارگردان، نه فیلمنامه نویس. فراموش کن که داری یک فیلم می سازی.

بازیگر. رفت و برگشت شخصیت در پیش روی طبیعت بازیگر، مردم را به جای کاوش در معمّای خاصّ هر موجود زنده به جستجوی استعداد در چهرهٔ او می گمارد.

نه مکانیسم عقلی، نه مکانیسم دماغی. فقط مکانیسم.

اگر مکانیسم بر پردهٔ سینما ناپدید شود و عباراتی که تو آنها را وادار به گفتنشان کرده ای یا اداهایی که تو آنها را وادار به درآوردنشان کرده ای، با مدلهایت، با فیلمت، با تو یکی شوند، آن وقت معجزه شده است.

نامتوازن کن تا توازنی دگر پدید آوری.

اندیشه ها و نظریّات را پنهان کن، اما به گونه ای که مردم پیدایشان کنند. مهمترین آن است که پنهانترین باشد.

بازیگری: چیزی که گویی هستیی از آنِ خود، جدا و بیرون از بازیگر دارد؛ چیزی که به نظر می رسد مسلّم و عیان باشد.

در مورد فقر

کلام موتزارت دربارهٔ کنسرتوهای خود (۴۱۵. k، ۴۱۴. k، ۴۱۳. k): اینها میانگین شادمانه ای بین

[کنسرتوهای] بسیار دشوار و [کنسرتوهای] بسیار آسانند. آثار درخشانی اند ... ، اما فقر در آنها از قلم افتاده است.

مونتن: *حرکات روح با همان فراگشت حرکات جسم تولّد یافته اند.*

رهیافت نامعمول به جسم، به کالبدها.
مراقب نامحسوس ترین و باطنی ترین حرکات باش.

چالاکی، نه مهارت.

خیزش ناگهانی فیلمم آن گاه که بدیهه سرایی می کنم، و سقوطش هنگامی که به اجرا درمی آورم.

سینما از طریق حرکات و اداها [ژستها]، تقلید چهره ها [میمیک] و زیر و بم صداها به جستجوی بیان بی واسطه و صریح برمی آید. این نظام، ناگزیر، بیان از طریق مجاورتها و تبادلات تصویر و صدا و دگرگونیهای حاصل از آنها را مانع می شود.

آنچه از درون هنری گذشته و توسط آن [هنر] نشاندار شده باشد دیگر نمی تواند وارد هنر دیگری شود.[11]

ممکن نیست با منابع ممزوج دو هنر بتوان قویاً به بیان چیزی پرداخت. بیان، همه با یکی یا همه با دیگری است.

فیلم را نه به منظور تصویر کردن یک تز یا به نمایش گذاشتن مردان و زنانی که مقیّد به جنبهٔ بیرونی خوداند، که به جهت کشف مادّه ای که آنها را ساخته است، برای به دست آوردن آن «قلب قلب» که به خود اجازه نمی دهد اسیر شعر، فلسفه یا درام شود، باید فیلمبرداری کرد.

تصاویر و اصوات همچون مردمانی اند که در طیّ سفر با هم آشنا می شوند و از آن پس از هم جدا نتوانند شد.

هیچ چیز نه بسیار زیاد، نه زیاده اندك.

فیلم x. دو چشم شریر و بد، که سعی می کنند خوب و خیرخواه باشند، دهانی تلخ ساخته از برای سکوت، که هرگز از سخن گفتن بازنمی ایستد و همین که می گوید: *نظام ستاره سازی*، با کلمات در مغایرت می افتد.

نظام ستاره سازی: نظامی است که در آن، مردان و زنان هستی حقیقت نما (شبح وار) دارند.

جاذبه و افسون فیلم x که از زیورهای بدل ساخته شده است.

فیلمهای *سینما* اگر بخواهند آن باشند که نیّتش را دارند، تنها می توانند از بازیگران استفاده کنند. اما فیلمهای *سینماتوگرافی* فقط از مدلها بهره می جویند.

موسیقی همهٔ جاهای ممکن را می گیرد و هیچ ارزش افزوده ای به تصویری که خود بر آن علاوه گردیده نمی بخشد.

حاشیهٔ صوتی سکوت را اختراع کرد.

سکوت مطلق و سکوتی که از Pianissimo نوفه ها (صداهای مزاحم) فراهم آمده است.

فـیلمx. صداهای بلند و غریوآسا، غرّیدنها؛ همچنانکه در تئاتر.

مُدل. آنچـه تو از راه هـمـاهـنگی و توافق با او از خـودت می شناسانی، بگذار هر تصویر یا هر صـدایی سنگینی اش را نه تنها بر فیلمت و مـدلهایت، کـه بر تو وارد آورد.

توجه مردم را جلب کن -همان طور کـه می گوییم دودکش خانه جلب توجه می کند.

یک مـوضـوع کـوچک می تواند زمینهٔ بسـیاری از ترکیبات بزرگ و ژرف را فراهم سازد. از موضـوعاتی که زیاده وسیع یا زیاده دور از دسترسند -موضـوعاتی کـه هیچ چیزشـان به وقت گـمگشـتگی ات تو را با خبـر نمی کـنند- بپـرهیـز. یا آنکه فـقط آنچـه بـا زندگـیت درآمیختن تواند و به تجربه ات تعلّق دارد اختیار کن.

جـامعیّت مـوسیقی، چیزی که با جـامـعیّت فـیلم مطابقت نمی کند -برجستگیی که سدّ راه برجستگیهای دیگر می شود.

«شـیطان پرید در دهانش»: کـاری نکن کـه شـیطان در دهانی بپرد.

«همهٔ شـوهران زشتند»: اینهمه شـوهر زشت نشان نده.

در مورد نورپردازی

چیزها نه به سبب نور بیشتر، که به واسطهٔ زاویهٔ تازهٔ نگاه من به آنها مرئی تر می شوند.

چیزهایی را گردآور که تا حال هرگز گرد هم نیامده و به نظر نمی رسد ناگزیر از اجتـماع در کـنار یکدیگر باشند.

فـیلم x کـه از هـمـه طرف باز است. [ایـن یعنی] پراکندگی.

مـدل. آن دسـتـه از ویژگـیهـای سیـمـا، افکار، یا احسـاسات او که عـمـلاً به صورت مادّی بیـان نشده، از طریق ارتباط درونی و واکـنش متقابـل دو یا چند تصویر مرئی [و بیان] می گردد.

نه باد کردن، نه زیاده بار کردن.

دبوسی خـود عـادت داشت با پیـانوی سـربسـتـه نوازندگی کند.

فقط یک کلمه، تنها یک حرکت که درست نبوده یا صرفاً در جای خود نباشد سدّ راه بقیّه می شود.

ارزش ریتمیک یک صدا

صدای دری که باز و بسته می شود، صدای قدمها و غیره، به سبب ریتم.

چیزی کـه مـوفّق از کـار درنیـامـده می توانـد چیز موفّقی باشد، به شرط آنکه جایش را تغییر دهی.

مُدل. *مانـدگـاری* اش: همیشه بـه همان سیاق متفاوت بودن.

بازیگر نیـازمند آن است کـه از خـود بیـرون رود تا خـویشتن را در شـخـص دیگری ببیند. مـدلهـای تو، همیـن کـه از خـود بیـرون شـوند، دیگر قـادر به ورود مجدّد به خویشتن نخواهند بود.

صداهای نابسامان خیابان، ایستگاه راه‌آهن، فرودگاه... را از نو سامان ده (چیزی که فکر می‌کنی می‌شنوی چیزی نیست که می‌شنوی). [نوار] این صداها را یکی یکی در سکوت بشنو و آمیزهٔ آنها را تنظیم کن.

بازیگری

بازیگر: «این که شما می‌بینید و می‌شنوید من نیستم، *کس دیگری است*.» اما چون نمی‌تواند تماماً دیگری باشد، آن دیگری هم نیست.

فیلمهای *سینما* با عقل و هوش کنترل می‌شود، و از این فراتر نمی‌رود.

لمس دوبارهٔ واقعیّت با [استفاده از] واقعیّت.

مدل. ماهیّت ناب او.

مبادلاتی که بین تصاویر و تصاویر، صداها و صداها، و تصاویر و صداها صورت می‌گیرد افراد و اشیاء فیلمهایت را از زندگی سینماتوگرافیک ویژهٔ آنها برخوردار می‌کند و، از طریق پدیده‌ای خاصّ، ترکیب‌بندی‌ات را وحدت می‌بخشند.

تصاویر، هادیان نگاه. *بازی بازیگر اما، انداختن چشم است*.

با هنرهای زیبا رقابتی نیست.

آن قدر تکّه‌ها را باز کن و دوباره ببند تا شدّت و قوّت را بشود احساس کرد.

به فیلمت جدا از منابعی که خود برای خویشتن ساخته‌ای فکر نکن.

بازیگری که از تئاتر می‌آید، ناگزیر، قراردادهای تئاتری، اخلاق آن و *برخی از وظایفی را که وی نسبت به هنرش دارد* همراه خود می‌آورد.

خود را با مدلهایت همگن کن؛ آنها را با خودت همگن ساز.

تصاویر با پیش‌بینی تداعی درونی‌شان برگزیده می‌شوند.

مدلها از برون مکانیزه، و از درون آزادند.
بر چهره‌هایشان هیچ چیز ارادی دیده نمی‌شود.
«دائم و ابدی، در زیر تصادفی».

نخستین کسی باش که آن چه را تو می‌بینی و آن گونه که تو می‌بینی می‌بیند.

توحّش خام دستانهٔ دوبله

صداهایی بی‌واقعیّت، که با حرکت لبها همنوایی ندارند -صداهایی که «دهانهایشان را عوضی گرفته‌اند.»

گذشته را به حال بازگردان. جادوی حال.

مدل. تمام چیزهایی که قبلاً یا حتی در حین [کار] نمی‌توانستی تصوّرشان را بکنی.

مدل. روح، بدن، هر دو غیرقابل تقلید.

چیز کهنه نو می‌شود، اگر آن را از آنچه معمولاً

احاطه اش کرده جدا کنی.

همهٔ آن جلوه‌هایی که می‌توانی از تکرار (یک تصویر، یک صدا) بگیری.

یافتن خویشاوندی میان تصویر، صدا و سکوت؛ برخوردار کردنشان از احساس شادیِ با هم بودن؛ خوشحالی برگزیدن جای خود. میلتون [گفت] سکوت خشنود بود.

مدل. سهم او را از آگاهی به خویشتن تا حداقل کاهش ده. گره توری را که مدل افتاده در آن دیگر نمی‌تواند خودش نباشد و از این پس هیچ کاری که مفید نباشد نکند، تنگتر کن.

تصاویر. همچون مدولاسیونها [زیر و بمها] در موسیقی.

مُدل. پس کشیده به درون خویش، به کمتر چیزی رخصت گریز می‌دهد. فقط آنچه را که مناسب توست برگیر.

فیلم x. [حاصل] سرایت از ادبیّات: توصیف از طریق پیآمد چیزها (نماهای پَن و تراولینگ).

اغلب چنین پیش می‌آید که نابسامانی یک فیلم، به علت یکنواختی اش، گولمان زده، توهّم نظم و سامان به ما می‌دهد. اما این نظم، نظمی منفی و ستردن است. در *فاصله‌ای آبرومندانه بین نظم و بی‌نظمی [بمان]*.

ژرفای احساس خود را بکاو. آنچه در آن است بنگر. با کلمات تجزیه و تحلیلش نکن. آن را به تصاویر خویشاوندش، به صداهای معادل ترجمه کن. هر چه احساست روشنتر باشد، سبک تو بیشتر خود را تصریح و تحکیم می‌کند (سبک: هر چه تکنیک نباشد.)

فیلمبرداری

فیلم تو باید شبیه چیزی باشد که با بستن چشمانت می‌بینی (باید در هرآن، توانایی دیدن و شنیدن کامل آن را داشته باشی.)

دید و شنود

دانستن تامّ و تمام اینکه فلان صدا (یا فلان تصویر) آنجا چه کار دارد.

آنچه برای چشم است نباید آنچه برای گوش است نسخه برداری کند.

اگر چشم به تمامی غلبه یابد، هیچ یا تقریباً هیچ برای گوش نمی گذارد.[۱۲]

وقتی صدایی می‌تواند جایگزین تصویری شود، آن تصویر را حذف یا خنثی کن. گوش بیشتر متمایل به درون است؛ چشم متمایل به برون.

صدا هیچ وقت نباید به کمک تصویر بیاید؛ تصویر هم نباید به کمک صدا بیاید.

اگر صدایی به ناچار مکمّل تصویر شود، برتری و سنگینی را یا به صدا یا به تصویر بده. اگر هر دو برابر شوند، به یکدیگر لطمه می‌زنند یا همدگر را از میان می‌برند -چنانکه این را در مورد رنگ نیز می گوییم.

تصویر و صدا نباید یکدیگر را پشتیبانی کنند. این

دو باید هر یک به نوبهٔ خود از طریق یک نوع رِله [مثل مسابقهٔ دو امدادی] عمل نمایند.

چشمی که تنها به آن التجاء شده گوش را ناشکیبا می کند و گوشی که تنها به آن التجاء شده چشم را ناشکیبا می کند. *از این ناشکیبایی‌ها بهره گیر.* قدرت سینماتوگرافری را که به دو حس [بینایی و شنوایی] به شیوه‌ای *قابل کنترل* متوسّل می شود [در نظر داشته باش].

در مقابل تاکتیکهای سرعت و صدا، تاکتیکهای کُندی و سکوت را قرار ده.

فیلم آمریکایی (یا انگلیسی؟) را که در آن دو ستاره برای جلب توجه مردم رقابت می کنند در نظر بگیر. آنها نظمی بر سیما و ریخت خود تحمیل می کنند و هرگز از نگریستن به آن بازنمی ایستند -جنبهٔ پیکره سازی مومی از چهره هایشان که به طریقهٔ رنگی فیلمبرداری شده است.

مدل. حفاظت شده از هر گونه اجبار نسبت به هنر درام.

در صحنهٔ نمایش اسب یا سگی که از گچ یا مقوّا نباشد موجب ناراحتی و پریشان خیالی می شود. بر خلاف سینماتوگرافی، در تئاتر پی جویی حقیقت در آنچه که واقعیّت دارد محکوم به شکست است.

مدل. علّتی که او را وادار به گفتن این جمله یا آن حرکت می کند در خود او نیست، در توست. علّتها در [وجود] مدلها نیست. در صحنهٔ نمایش و در

فیلمهای سینما، بازیگر *باید* ما را وادار به این باور کند که علّت در [وجود] اوست.

همه چیز گریخته و متفرّق می شود. دائماً باید آنها را برگرداند و یکجا و یکی کرد.

عرصهٔ سینماتوگرافی قابل سنجش و قیاس نیست- عرصه ای که قدرت بیکران آفرینش به تو می بخشد.

مدل. کافی نیست که تنها فاصلهٔ بین خود و او را کم کنی یا آن [فاصله] را از میان برداری. عمیقاً در او کاوش کن -اکتشاف ژرف.

بازیگران. هر چه با *گویایی و بیانگری* خود (بر پردهٔ سینما) بیشتر نزدیک آیند، دورتر می شوند. خانه ها و درختان نزدیکتر می آیند، بازیگران دورتر می شوند.

هیچ چیز بی ذوق تر و بی کفایت تر از هنری که در شکل هنری دیگری متصوّر شود نیست.

هیچ چیزی را نمی توان از سینمایی که در تئاتر لنگر انداخته انتظار داشت.

صدای طبیعی، صدای تعلیم یافته

صدا [ی انسان] روحی که به صورت جسم درآمده. اما صدای تعلیم یافته، چنانکه در مورد [فیلم] x، دیگر نه روح است و نه جسم؛ ابزاری دقیق، ولی ابزاری مستقل از برای خود.

وقتی در فیلمبرداری عدسیها را دائماً عوض می کنی، مثل این است که عینکت را دائماً عوض می کنی.

باور

تئاتر و سینما: تناوب باور داشتن و باور نداشتن.
سینماتوگرافی: باور مُدام.

تصوّر و ادراك خویش را عملی کن: بی جستجو پیدا کن.

مدلها. آنهایی که به خود اجازه می دهند نه به وسیلهٔ تو، بلکه با کلمات و اداها و حرکاتی که تو آنها را به گفتن و انجامشان وامی داری هدایت شوند.

به مدلهایت بگو: آدم نباید [به جای] کس دیگر یا خودش بازی کند. آدم نباید [به جای] هیچ کس بازی کند.

چیزی که تنها به واسطهٔ آنچه که از نظر سینماتوگرافی نو و تازه است قابل بیان باشد، بی گمان چیز نو و تازه ای است.

دقّت و عدم دقّت همزمان موسیقی. هزار احساس احتمالی غیر *قابل پیش بینی*.

بازیگر چیزی از خودش درمی آورد که واقعاً در او نیست. خیال پرداز، شعبده باز.

از جوش و خروش (عصبانیت، وحشت آفرینی و غیره) که انسان را ناگزیر از تظاهر می کند و در آن حال همه همانند یکدیگرند، بپرهیز.

ریتم

قدرت لایزال ریتم.

هیچ چیز جز آنچه در ریتمها فراچنگ آمده دوام پذیر نیست. مضمون را به شکل، و حس را به ریتمها متمایل کن.

اداها و حرکات و کلمات

اداها و حرکات [ژستها] و کلمات آن گونه که به جوهر یک نمایش تئاتری شکل می دهند نمی توانند اساس و جوهر یک فیلم را تشکیل دهند. اما جوهر فیلم می تواند آن... چیز یا آن چیزهایی باشد که اداها و حرکات و کلمات را برمی*انگیزد* و به شیوه ای پوشیده و غامض در مدلهایت ایجاد می شود. دوربین تو آنها را می بیند و ثبت می کند. بدین گونه می توان از بازتولید فتوگرافیک [بازآفرینی از طریق عکاسی] بازیگرانی که نمایشی را اجرا می کنند فرار کرد؛ و سینماتوگرافی، آن نویسندگی نوین، همزمان با آن صورت روش اکتشاف درمی آید.[۱۳]

مدلهای تو، که به میان کنش فیلمت پرتاب شده اند، به اداها و حرکاتی که بیست بار تکرارش کرده اند عادت خواهند کرد. کلماتی که آنها با لبهایشان فراگرفته اند، *بدون شرکت ذهنشان در این کار*، شیوهٔ تصریف و سرایش موزونی را که مناسب طبیعت حقیقی شان است پیدا خواهند کرد. این خود طریقی در بازیابی اتوماتیسم [خودکاری] زندگی واقعی است. (استعداد یک یا چند بازیگر یا ستاره، دیگر ربطی به آن ندارد. آنچه اهمیت دارد رهیافت تو به مدلهایت و ناشناخته ها و طبیعت بکری است که تو ازآن مدلها اتّخاذ می کنی.)

چه راحت تفاوت بین انسان و تصویر او را فراموش می کنیم و از آن طرف از یاد می بریم که تفاوتی بین صدای گویش انسان بر پردهٔ [سینما] و زندگی واقعی وجود ندارد.

مدلهای تو نباید خود را به *عاریت* تسلیم برداشت

(دوربین یا میکروفون) تو کنند، حالت و تلقّی مدلهایت را (آنچه در مورد آن [حالت] استثنایی است) برایشان آسان گردان.

فیلم تو زیبایی یا دلتنگی یا هر چه را بتوان در شهر، در روستا، در خانه یافت، خواهد داشت و نه آن زیبایی، دلتنگی و غیره را که بتوان در عکسی از یک شهر، از یک روستا یا از یک خانه یافت.

در این زبان تصاویر، باید به کلّ فکر تصویر را از سر به در کرد. تصاویر باید اندیشهٔ تصویر را از خود مستثنی کنند.

صدا و چهره

این دو با هم شکل یافته اند و با عادت به همدیگر رشد یافته اند.

فیلم تو حاضر و آماده نیست. فیلم تو همچنان که از زیر نگاه دقیق تو می گذرد خود را *می‌سازد*، تصاویر و اصوات به حال انتظار و اندوخته [برای زمانی که لازم آیند].

امروز[۱۴] من در فراتابش و نمایش تصاویر و اصوات حاضر نبودم. من در کنش مرئی و آنی که آن [تصاویر و اصوات] بر هم اعمال می کردند، در تغییر شکل و استحالهٔ آنها حضور داشتم -واقعیّتی افسون شده.

فاصله ای که راسین طلب می کند طی شدنی نیست -همان فاصله ای که صحنه را از تماشاگر جدا می کند؛ فاصلهٔ نمایش از واقعیت، نه فاصلهٔ نویسنده از مدل(ها)یش.

دیروز، مذهب زیبایی و پالایش موضوع؛ امروز همان آرزوهای والا و بلندپروازیهای اصیل: [یعنی] پاك کردن خود از مادّه و واقعگرایی، بیرون شدن از تقلید عوامانه از طبیعت. اما آن پالایش [امروز] به جانب تکنیک برگشته... *سینما* محکوم به شکست است [چرا که بین دو امکان بی تصمیم و بی چاره می ماند]. نه می تواند تکنیک (فیلمبرداری) را پالایش کند و نه بازیگران را (که از آنها به همان گونه که هستند تقلید می کند). *سینما* مطلقاً واقعگرا نیست، زیرا تئاتری و قراردادی است. مطلقاً هم تئاتری و قراردادی نیست، چون واقعگراست.

منظرهٔ حرکت شادی بخش است: [حرکت] اسب، ورزشکار، پرنده.

بازیگر فراتاب خویش است در برابر خود، در شکل شخصیتی که می خواهد بنماید. [از این روی] بدن، چهره و صدای خودش را به وی واگذار می کند، می استاندش، می نشاندش، راه می بردش و شور و احساساتی را که خود ندارد در وجود او می نشاند. این «من» که «من» او نیست با سینماتوگرافی سازگاری ندارد.

از موجودات و اشیاء طبیعت، پاك شسته از همه گونه هنر و به ویژه هنر درام، یک هنر به وجود می آوری.

بگذار تصاویر و اصوات خودانگیخته و بلاواسطه خود را بر چشم و گوش تو عرضه کنند -همان کاری که واژه ها با ذهن نویسندهٔ خلاّق می کنند.

وقتی X می گوید که برای تماس با خلایق به هنر نیاز نیست حماقتی عظیم از خود نشان می دهد.

چون ناچار نیستی همچون نقاشان، پیکرتراشان و داستان‌نویسان نمود اشخاص و اشیاء را تقلید کنی (ماشینها این کار را برایت انجام می دهند)، آن ابداع یا آفریده‌ات، خود را به گره‌هایی که تو بین خُرده های واقعیّت فراچنگ آمده زده‌ای محدود می کند. البته گزینش آن خُرده‌ها نیز مطرح است. استعداد و فراست توست که در این مورد تصمیم می گیرد.

آنچه بازیگر را بر صحنهٔ نمایش توانا می سازد، می تواند او را بر پرده [سینما] زننده و مبتذل جلوه دهد (اجرای یک هنر در شکلی که متعلّق به هنر دیگر است).

مدلها. آنچه را آنها در حین فیلمبرداری به گونه‌ای آشکارا برجسته از دست می دهند، در عین عمق و حقیقت بر پرده [سینما] به دست می آورند. همین یکنواخت‌ترین و کسالت‌بارترین نقشها، عاقبت زنده‌ترین آنهایند.

آنها می اندیشند که این سادگی نشانهٔ ابداع ناچیز است. (راسین، *پیشگفتاری بر برنیس* Bérénice).

دو گونه سادگی. سادگی بد: سادگی به عنوان نقطهٔ آغاز، که خیلی زود طلب شده. و سادگی خوب: سادگی به عنوان حاصل نهایی کار که پاداش سالها تلاش است.

کورو [می گوید]: «نباید جستجو کرد، باید منتظر ماند.»

مدل. صدای(تربیت نایافته) مدل، شخصیت صمیمی و فلسفه او را بهتر از وجه فیزیکی‌اش بر ما می نمایاند.

ترجمان باد نادیدنی از راه آن آبی که باد به هنگام گذر در آن، نقش برجسته افکنده است.

مدل. او خود را در خویشتن محبوس می کند. x، آن بازیگر ممتاز نیز چنین می کند. اما X این کار را بدان جهت می کند که با نقاب بازیگری، چنانکه قابل شناسایی نباشد، دگربار نمایان شود.

مدلها. همانهایی که قادرند از بیداری و هوشیاری خویشتن گریز زنند، آنهایی که می توانند خداگونه «خود» باشند.

زندگی را نمی توان از راه نسخه برداری فتوگرافیگ تجسّم بخشید. زندگی از طریق قوانین پنهانی که احساس می کنی مدلهایت در میان آنها حرکت می کنند، مجسّم و ارائه می شود.

با گذشت قرنها، تئاتر بورژوازی زده شده است. *سینما* (تئاتر عکاسی شده) نشان می دهد که این امر تا به کجا فرارفته است.

جمع پُرقیل و قالی از منتقدین تمایزی میان *سینما* و *سینماتوگرافی* قائل نمی شوند. آنها گاه و بی گاه چشمی بر حضور و بازی بی کفایت بازیگران می گشایند و یکمرتبه آن را می بندند. گویی ناچارند یک *کاسه* هر چه را که بر پرده فراتابیده دوست بدارند.

تشابه، تفاوت

تشابه بیشتر ارائه کن تا تفاوت بیشتر به دست آوری. همشکلی و وحدت زندگی طبیعت و منش سربازان را به میان می آورد. بی حرکتی همهٔ آن سربازانی که به حالت خبردار ایستاده اند نشانه های فردی یکایک آنها را می نمایاند.

واقعی

آنچه واقعی است، آنگاه که به ذهن می رسد دیگر واقعی نیست. این چشم بس متفکّر، بس هوشیار ما.

دو نوع واقعیّت داریم:

۱. واقعیّت خامی که دوربین آن را به همان گونه که هست ضبط کرده؛

۲. آنچه واقعی می نامیم و می بینیم که توسط حافظهٔ ما و برخی محاسبات غلط تغییر شکل یافته و تحریف شده است.

مسأله: چگونه می توانی چیزی را که می بینی از طریق وساطت ماشینی که مثل تو آن را نمی بیند قابل دیدن سازی[۱۵]؟

اشخاص و اشیاء فیلمهایت باید همگام یکدیگر، مثل دو همراه، راه بروند.

آنچه بدون کنترل از جانب خود انجام پذیرد، اصل (شیمیایی) مدلهای توست.

درستی روابط [لزوم] نسخه برداری رنگی را رد می کند. روابط هر چه تازه تر، تأثیر زیبایی زنده تر.

داشتن بصیرت (دقّت در ادراك)

آن پیوستگیهایی که اشیاء و موجودات زنده انتظارشان را می کشند، از آن روی که زندگی کنند.

فیلم x. فیلمی که کلامش مقیّد به کنش آن نیست.

حقیقی یا درست، پوستی نیست که بر پیکر اشخاص زنده و اشیاء واقعی مورد استفاده ات کشیده باشند. حقیقی یعنی بویی از حقیقت که تصاویر اشخاص زنده و اشیاء واقعی، آنگاه که تو آنها را با نظمی خاص کنار هم می چینی به خود می گیرند و *از آن سو*، بوی حقیقتی که تصویر اشخاص زنده و اشیاء واقعی، بدان هنگام که آنها را با نظمی خاص کنار هم می چینی به خود می گیرند، واقعیتی را به این اشخاص و اشیاء اطلاق می کند.

نهادن احساسات بر چهره و قراردادن عواطف در اداها، حالات و حرکات هنر بازیگر است، این تئاتر است. ننهادن احساسات بر چهره و قرارندادنش در اداها و حرکات هم (هنوز) سینماتوگرافی نیست. [اما] مدلهای بی اختیار بیانگر (نه آنها که از روی اختیار و اراده نابیانگرند) [در مقولهٔ سینماتوگرافی جای دارند].

چشم (به طور کلی) صوری و سطحی است؛ اما گوش عمیق و میتکر. سوت لوکوموتیو یک ایستگاه تمام و کمال راه آهن را بر خاطرمان نقش می زند.

فیلم تو باید از زمین برخیزد و پرواز کند. گزافه گویی و منظره پردازی فیلمت را از برخاستن، از پرواز بازمی دارد.

آنچه بی وجود تو امکان دیدنش هرگز میسّر نمی شود، مربی ساز.

روانشناسی بی روانشناسی (منظور آن نوع روانشناسی است که تنها آنچه را می تواند توضیح دهد کشف می کند).

آنگاه که نمی دانی چه می کنی و آنچه می کنی، بهترین است -به این می گویند الهام.

دوربینت چهره ها را تجربه می کند به شرط آنکه هیچ میمیکی (ارادی یا غیرارادی) داخل کار نشود.

فیلمهای سینماتوگرافیک از حرکاتی درونی ساخته شده‌اند که دیده می‌شوند.

تصاویر و اصوات، از دور و نزدیک، باید یکدیگر را سرپا نگاه دارند. تصاویر یا اصوات خودمختار نداریم.

آنچه درست و حقیقی است قابل تقلید نیست، و آنچه نادرست است و دروغین، تغییر شکل پذیر نیست.

آهنگ و لحن صحیح کلام، آنگاه که مدل تو هیچ کنترلی بر آن اعمال نمی‌کند.

مدلها. بی‌هیچ خودنمایی. استعداد جمع آوردن در درون خود، استعداد نگهداری و اینکه نگذارند هیچ چیز از کف بیرون رود. پیکربندی خاصّی که متمایل به درون، و در میان همهٔ آنها مشترک است. چشمان.

به مدلهایت بگو: «طوری صحبت کنید که انگار با خودتان حرف می‌زنید.»

مونولوگ به جای دیالوگ

می‌خواهند راه حل بیابند، در حالی که آنچه هست تنها معمّاست. (پاسکال)

x، ستارهٔ مشهور، با ویژگیهای فوق عیان و زیاده از حد معلوم.

مدل. همین «من» غیرعقلایی و غیرمنطقی اوست که دوربین تو به ضبطش می‌پردازد.

مدل. تو به او روشنایی می‌بخشی و او به تو. نوری که تو از او می‌گیری به نوری که او از تو دریافت می‌کند علاوه می‌شود.

اقتصاد

بگذار بدانند که با تکرار همان صداها و همان رسایی در همان [یک] مکان نیز قرار داریم.

امروز نیز مثل دیروز، فیلمبرداری با همان چشمها و همان گوشها. یگانگی، تجانس.

مدلهایت را خوب برگزین تا هر جا که می‌خواهی بروی رهنمایت باشند.

مدلها. شیوهٔ آنها در آدمهای فیلم تو بودن از راه خودشان بودن، از طریق باقی ماندن به صورت آنچه هستند می‌باشد *(حتی در تضاد با آنچه تو تصوّر می‌کردی)*.

موسیقی. این چیزی است که فیلم تو را از زندگی فیلمت جدا می‌کند (حظّ موسیقایی). موسیقی معرّفی نیرومند، و حتی مخرّب واقعیّت است، چیزی مثل الکل یا افیون.

بُرش. فسفر یا جسم تابنده‌ای که ناگهان از مدلهای تو فوران کرده، آنها را در خود شناور می‌سازد و به اشیاء متّصل می‌کند («آبی» سزان، «خاکستری» ال گرکو).

نبوغ تو در جعل طبیعت (بازیگران، دکورها) نیست، نبوغ تو در شیوهٔ شخصی‌ات نسبت به گزینش و هماهنگ‌سازی ذرّاتی است که مستقیماً به واسطهٔ ماشین از طبیعت گرفته شده‌اند.

مدلها. آنها که از برون مکانیزه، و از درون دست‌نخورده و باکره‌اند.

رسانش تأثرات و احساسات.

×مستقیم در آن چهره، روی پرده نظر انداخت، گویی که فرسنگها از آن دور است.

مدل. هستی و ذات او، چه پاکیزه و نزیه.

نه زیباسازی کن نه زشت‌پردازی؛ طبیعت‌زدایی نکن.

هر هنری تنها در شکل ناب و خالص خود سخت موفق می‌افتد.

فیلم تو زمانی آغاز می‌شود که خواسته‌های پنهان تو به مدلهایت منتقل شود.

بازیگری که با همان شیوهٔ صحنه [تئاتر] در فیلم به کار گرفته شود. چون برون از خود است *آنجا که باید باشد نیست*. تصویر او تهی است.

دستکاری [رتوش] واقعیّت به وسیلهٔ واقعیّت.

به حرکت درآوردن مردم نه با تصاویری که ممکن است ما را به حرکت درآورند، بلکه با روابط [میان] تصاویر که آنها را زنده و متحرّک جلوه می‌دهد.

ساده‌سازی خلاّقهٔ بازیگر اصالت و دلیلی از آن خود برای هستی یافتن در صحنه دارد. در فیلم، این ساده‌سازی با پیچیدگی وجود انسانی او خنثی می‌شود و با این خنثی شدن، تضادها و ابهامات «من»

حقیقی‌اش نیز از میان می‌رود.

بُرش. گذر از تصاویر مُرده به تصاویر زنده، آنجا که همه چیز از نو می‌شکفد.

فیلمهای کُندی که همگان بر آنها به شتاب، با حرکات دست و سر سخن می‌گویند.
فیلمهای پُرشتابی که آدمهایش اصلاً به زحمت حرکت می‌کنند.

از مدلهایی که در یک فیلم استفاده کرده‌ای در فیلم دیگر استفاده نکن چرا که(۱) کسی آنها را باور نخواهد کرد؛ (۲) آنها در فیلم اوّل خود را به گونه‌ای می‌نگرند که گویی به آینه نگاه می‌کنند. دلشان می‌خواهد مردم آنها را بدان گونه که خود میل دارند دیده شوند ببینند، دیسیپلین خاصّی برخود تحمیل می‌کنند و با تصحیح و اصلاحی که برای خود قائل می‌شوند به تدریج از جذبه می‌افتند.

فیلم خود را به مثابهٔ ترکیبی از خطوط و احجام در حرکت، جدا از آنچه عرضه می‌دارد و سوای هر دلالتی که دارد بنگر.

مدلهای تو نباید احساس کنند که دراماتیک [نمایشی] هستند.

هر چه توجّه را به جای دیگر منحرف می‌کند حذف کن.

کیفیّت یک جهان نو که هیچ کدام از هنرهای موجود رخصت تصوّرش را ندارد.

نهایت پیچیدگی. فیلمهای تو: آمیزه‌ای از

روبر برسون

کوششها، امتحانها.

تصاویر تو فسفر [تابندگی] خود را تنها وقتی گرد هم می‌آیند آزاد کرده و نشان می‌دهند (بازیگر می‌خواهد بی‌درنگ فسفرسانس [تابنده] باشد.)

مدل. جرقّه‌ای که در مردمک چشمش درگرفته، به تمامی شخص او اهمیت و معنا می‌بخشد.

تصویر. بازتاب و بازتابنده، خازن و هادی.

نه عکاسی [فیلمبرداری] زیبا، نه تصاویر زیبا، بلکه تصاویر ضروری و عکاسی [فیلمبرداری].

قراردادن عامّه در مقابل جانداران و اشیاء، نه بدان گونه که بعضی به دلخواه از راه عادات اکتسابی چنین می‌کنند (کلیشه‌ها)، بلکه بدان سان که تو مطابق احساسات و تأثّرات نادیدنی‌ات خویشتن را در برابر قرار می‌دهی. هرگز بر سر هیچ چیز از پیش تصمیم نگیر.

بازیگری که نقش خویش را یاد می‌گیرد یک «خود» از پیش شناخته شده را (که وجود ندارد) بر خود فرض می‌دارد.

فیلمبرداری. رنج حصول اطمینان از اینکه مبادا هیچ پاره‌ای از آنچه من صرفاً نظری اجمالی به آن می‌کنم از کفم بیرون رود، و رنج از آنچه شاید هنوز نمی‌بینم و تنها بعدها قادر به دیدنش خواهم بود.

در مورد تفکیک [چند پارگی][16]

اگر کسی نخواهد گرفتار *بازنمایی* شود، چندپاره کردن امری ضروری است. [این یعنی] دیدن موجودات زنده و اشیاء به صورت بخشهایی جداگانه. آنها را مستقل از هم ارائه کن تا بتوانی وابستگی تازه‌ای به آنها ببخشی.

در معرض نمایش گذاشتن همه چیز *سینما* را محکوم به درآویختن با کلیشه می‌کند؛ ناچارش می‌کند هر چیز را آن طور که هر کس عادت به دیدنش دارد نشان دهد. چرا که در غیر این صورت آن چیزها ساختگی و دروغین به نظر می‌آید.

زیر و بمهای صدا، میمیک، اداها و حرکات را بازیگر از پیش و در *آن زمان* درک و تصوّر می‌کند.

فیلمبرداری. تا مدتهای مدید نگذرد نخواهی دانست که فیلمت ارزش کوه تلاشی را که به پایش صرف کرده‌ای دارد یا نه.

آنچه واقعی است دراماتیک نیست. درام از پیشرفت خاصّ عناصر غیردراماتیک زاده می‌شود.

× در فیلم خود چیزهایی را نشان می دهد که هیچ مناسبتی با یکدیگر ندارند، و از این روی عاری از پیوستگی اند و مُرده.

فیلم تو برای گردش به همراه چشمها ساخته نشده؛ فیلم تو برای ورود مستقیم و جذب کامل [بیننده] به خود ساخته شده است.

اظهار از طریق اختصار. در تصویر نهادن آنچه نویسنده در طول ده صفحه جای می دهد.

شکست سینما. عدم تناسب مسخره بین امکانات عظیم و نتیجهٔ حاصله: نظام ستاره سازی.

کارگردان بازیگرانش را به شبیه سازی انسانهای ساختگی و دروغین در میان اشیایی که چنان نیستند [واقعی اند] وامی دارد، دروغ ترجیحی او به راست مبدّل نخواهد شد.

بازیگر، هر قدر عالی، محدود به یک نوع آفرینش (بدون سایه ها) است.

وام گرفتن منابع تئاتری ناگزیر به منظره پردازی تصویری و صدایی منتهی می شود.

آفرینش از راه افزودن نیست، آفرینش از طریق حذف است.

گسترش دادن مسأله دیگری است (گسترش دادن نه پراکندن).

آبگیر را خالی کن تا ماهی بگیری.

در مقابل اطمینان بازیگر، جاذبهٔ مدلهایی را که نمی دانند چه هستند قرار بده.

یک موضوع واحد در تطابق با تصاویر و اصوات تغییر می یابد. موضوعات مذهبی شأن و بزرگی خود را از تصاویر و اصوات اتّخاذ می کنند نه (آن طور که مردم معتقدند) برعکس آن یعنی اینکه: تصاویر و اصوات از موضوعات مذهبی دریافت شوند... .

از نظر بازیگر، دوربین چشم مردم است.

مدلها. تویی که آنچه را آنها [مدلها] نمی بینند (و تو فقط نظری به آنها می کنی) از ایشان می گیری نه مردم. اعتمادی محرمانه و مقدّس بین تو و مدلهایت.

گفتاری به سردی یخ، بر خلاف انتظار، می تواند گفتگو های نیمگرم یک فیلم را گرم کند. و این پدیده ای است قابل قیاس با [رنگهای] سرد و گرم در نقاشی.

سکوت، به واسطهٔ اثر رزُنانس موسیقایی می شود. آخرین هجاء از آخرین واژه یا آخرین صدا همچون نُتی نگه داشته شده.

چیزهایی که بیش از حد نامنظم یا بیش از حد منظم اند با هم برابر می شوند، دیگر نمی توان آنها را از یکدیگر تشخیص داد. و همینهایند که بی تفاوتی و کسالت ایجاد می کنند.

نماهای *تراولینگ* [حرکت افقی دوربین به همراه موضوع] یا پَن [چرخش افقی دوربین بر محور ثابت] که بدیهی و مشهود باشند ربطی به حرکات چشم ندارند. اینها کارشان جدا کردن چشم از بدن است. (نباید از دوربین به مثابهٔ جارو استفاده کرد.)

مدلها. تو حدود قدرتشان را معین نمی داری. کارِ

تو تعیین محدوده‌ای است که مدلها در آن از قدرتشان استفاده می‌کنند.

کمیّت، عظمت و تقلّب تدابیری که به سادگی و درستی میدان می‌دهند. آنجا که همه چیز به آنچه *کفایت* می‌کند بازگردانده می‌شود.

مسأله، بازیگری «ساده» یا بازیگری «درونی» نیست. مسأله، اصلاً بازی نکردن است.

فیلمهای سینماتوگرافی: فیلمهایی که عاطفی‌اند، نه نمایشگرانه.

آنچه انتظارش نمی‌رود برانگیزان. منتظرِ نامنتظرباش.

سینما از صفر شروع نکرد. همه چیز باید به پرسش فراخوانده شود.

یک فریاد، یک صدا. رزنانس اینها ما را بر آن می‌دارد که حدس بزنیم در کجاییم: در خانه یا جنگل؛ در دشت یا کوهستان. انعکاس آنها فواصلشان را بر ما معلوم می‌دارد.

فقط با چیزی که تمیز، دقیق و معیّن است می‌توانی چشمها و گوشهای بی‌توجه را وادار به توجه کنی.

مدل. آنچه او را جان می‌بخشد (کلمات، حرکات) چیزی نیست که همچون در تئاتر نقاشی‌اش کند؛ بلکه چیزی است که وی را وادار می‌کند خود را نقاشی کند.

مردمان [مخاطب] تو، مخاطبین کتابها، نمایشهای صحنه‌ای، نمایشگاهها یا کنسرتها نیستند. سلیقه در ادبیات، تئاتر، نقاشی یا موسیقی چیزی نیست که ناچار باشی آن را ارضاء کنی.

بگذار علّت از پی معلول بیاید، نه اینکه با آن همراه شده یا برآن تقدّم جوید.[۱۷]

کلمات همیشه با فکر همراه و متّفق نمی‌شوند؛ زودتر می‌آیند یا دیرتر. تقلید مسخره‌آمیز این عدم تلاقی در فیلمها مفتضحانه است.

از برخورد و توالی تصاویر و اصوات، باید هارمونی [هماهنگی] روابط زاده شود.

مدل. بسته در خود، مگر ناآگاه وارد ارتباط با جهان خارج نمی‌شود.

انتظاراتی بیافرین تا برآورده شان کنی.

مدل. تصویرش را دست نخورده، بی‌آنکه از خرد خویشتن یا خرد خود از شکل بیفتد، برگزین.

بی‌آنکه خطّ مشی [فیلم] را کنار بگذاری -که نباید هم کنار گذاشته شود- و بی‌آنکه بگذاری چیزی از کفت رها شود، به دوربین و ضبط صوت خود اجازه بده در چشم بهم زدنی چیزهای نو و نادیده‌ای را که مُدلت به تو عرضه می‌کند بگیرد.

هنرمند خوش قریحه وادارمان می‌کند موسیقی را نه بدان گونه که نوشته شده، بلکه آن گونه که خود حس می‌کند بشنویم.

بازیگر: هنرمند با ذوق.

همهٔ جوانب اشیاء را نشان نده. جایی برای عدم

قطعیّت باقی بگذار.

فیلمبرداری سعی در یافتن چیزی دارد. چیزی در زمرهٔ نامنتظر نیست که تو محرمانه انتظارش را نداشته باشی.

نه تنها روابط جدید، بلکه شیوهٔ تازه‌ای در تنظیم و تبیین مجدّد.

رو در روی واقعیّت، توجّه سفت و سخت اشتباهات فکر اوّلیهٔ تو را نمایان می‌کند.[18] دوربین توست که آن اشتباهات را تصحیح می‌کند. اما تأثیری که توسّط تو احساس می‌شود *واقعیّت* یگانهٔ علاقه و توجّه است.

فیلمبرداری چیزی را معیّن و قطعی نمی‌سازد، کار فیلمبرداری مهیّاسازی است.

برداشتهای متعدّد از یک چیز واحد، مثل نقاشی که تصاویر یا طرحهای متعدّد از یک موضوع واحد می‌کشد و هر بار، به *سوی درستی [و کمال]* پیش می‌رود.

مدل که، *علی‌رغم* خود و *علی‌رغم* تو، انسان واقعی را از انسان دروغین که تو تصوّر کرده بودی رها می‌سازد.

بازیگر بدل است. حضور متناوب خود او و *آن* دیگر چیزی است که عموم برای گرامیداشتش مکتب دیده‌اند.

حدودی را که طیّ آن می‌خواهی به خود اجازه دهی مُدلت تو را غافلگیر کند به روشنی مشخص کن.

غافلگیریهای نامتناهی درون قابی متناهی.

واقعیّت خام به خودی خود حقیقت به بار نمی‌آورد.

دوربین تو نه فقط حرکت فیزیکی را که قلم یا قلم موی نقاشی از دریافتش عاجز است فراچنگ می‌آورد، بلکه حالات خاصّ روح را نیز که با نشانهایی قابل تشخیص است و تنها دوربین می‌تواند آشکارشان کند به چنگ می‌آورد.

نظام ستاره‌سازی از قدرت عظیم جاذبه‌ای که متعلّق به تو و پیش‌بینی ناشده است هیچ نشانی ندارد. فیلم به دنبال فیلم، سوژه به دنبال سوژه، و مواجهه با همان چهره‌هایی که انسان نمی‌تواند باورشان کند.

پیوند

تصاویر و اصوات از پیوند خوردن و نشستن به جای یکدگر تقویت می‌شوند.

مردم را به پیشگویی و حدس درست کلّ چیزی که فقط بخشی از آن به ایشان داده شده عادت ده؛ از مردم غیبگو بساز. کاری کن که آن [کلّ] را طلب کنند.

تمرینات

مدلهایت را در تمرینات خواندن به منظور برابر کردن هجاها و خلاصی از هر گونه تأثیر شخصی عمدی درگیر کن.

فیلمنامهٔ یکدست و عادی. حالتی که *می‌تواند بدون جلب توجّه بیاید و بگذرد*، با آهسته کردنها و تند کردنهای تقریباً نامحسوس و با درخشش و بی فروغی در صدا حاصل می‌آید.

طنین و ضرباهنگها (طنین=مُهر)

آنچه چشمها و گوشهایمان نیاز دارند نه شخصیّت واقع نما، بلکه شخص واقعی است.

فیلمهایی که کُندی و سکوتشان از کُندی و سکوت تماشاگران قابل تمیز نیست شایان توجّه نیستند.

بازی بازیگر معیّن، قطعی و غیرقابل دگرگونی است. بازی، هر چه هست همان باقی می ماند.

در مناجاتنامهٔ کلیسای کاتولیک یونانی آمده: «دقّت کن!» [همه چشم و گوش باش]

سینما، رادیو، تلویزیون، و مجلاّت مکتب عدم توجّه و دقّت اند: مردم نگاه می کنند بی آنکه ببینند؛ گوش می دهند بی آنکه بشنوند.

مدل. او پرترهٔ شخصی خویش را با آنچه تو به او دیکته می کنی (ژستها، کلمات) و شباهت، نقاشی می کند. در واقع مُدل، چنانکه گویی، حقیقتاً یک تابلو نقاشی است؛ در خودش همان قدر از تو دارد که از خویشتن.

رنگ به تصاویر تو نیرو می بخشد؛ وسیله ای است که واقعیت را حقیقی تر جلوه می دهد. اما اگر این واقعیت کاملاً واقعی نباشد، بر نامحتمل بودن خود (عدم وجودش) تأکید می گذارد.

مدل. آن که اتوماتیک شده و در مقابل هر گونه فکری محافظت گردیده است.

فیلمها در مرحلهٔ نقاشی آکادمیک اند. محاصرهٔ پاریس، اثر بوگرو Bouguereau، آنجا که گویی آدمی به سربازانی که نقششان را در صحنه ای از یک فیلم از برکرده اند می نگرد.

آنچه اکنون می بینی، و آنچه قرار است دیده شود یکباره ببین. دوربینت در همان حال که تو چیزها را می بینی آنها را نمی گیرد (دوربین آنچه را که تو معنی دار می کنی نمی گیرد).

سودمند آن است که آنچه تو می یابی نباید چیزی باشد که انتظارش را داشتی. فریفته، هیجان زده از نامنتظر.

همنشینی[19] تصاویر و اصوات با یکدیگر. اشیاء را طوری جلوه بده که گویی [خودشان] می خواهند آنجا باشند.

عکس [چیزی] توصیفی است؛ تصویری شسته و رُفته و مقیّد به توصیف.

مدل. زیبا با تمامی حرکاتی که نمی کند (و می توانست بکند).

معمولیترین کلمه وقتی در جای خود قرار گیرد، ناگاه فروغی بر خود می گیرد. و این همان فروغی است که تصاویر تو باید با آن درخشش یابد.

دیگر یادداشتها ۱۹۶۰-۱۹۷۴

ماشینی شگرف، شگرف، شگرف!
پورسل (purcell)

«واقعاً خارق‌العاده نیست که انسانی انسان باشد!؟»[۲۰] این شاید سخنی است که دوربین و ضبط صوت در برابر مدل به یکدیگر می گویند.

از آنچه می خواهی بگیری همان قدر غافل باش که ماهیگیر از چیزی که در ته قلاّب ماهیگیری است غافل است. *(ماهیی که از ناکجا سر درمی‌آورد.)*

وقتی عموم آمادهٔ حس کردن پیش از فهمیدن اند، چه بسیار فیلمها که همه چیز را بر آنها آشکار و تشریح می کنند!

یک فیلم قدیمی به یادم آمد: *سی ثانیه برفراز توکیو*. زندگی در طول سی ثانیه ای شگفت انگیز به حال تعلیق درآمده بود.[۲۱] سی ثانیه ای که هیچ اتفاقی در آن رُخ نمی داد؛ اما در واقع، همه چیز اتفاق افتاده بود.

سینماتوگرافی: آن هنر، با تصاویری که *بازنمای* هیچ چیزی نیستند.

ج. مردی الهی، ف. زنی الهی (هر دو مدل). هیچ کلکی هم در کار نیست. کلک کار چیزی است که در آنان نهان شده و برون نمی آید (آشکار نگردیده).

لئوناردو (در یادداشتهایش) سخت به پایان اندیشیدن، پیش از هر چیز و بیش از هر چیز، را توصیه می کند. پایان کار همان پردهٔ سینماست که تنها یک رویه [سطح] است. فیلمت را به واقعیت پرده بسپار؛ همان گونه که نقاش تصویر خود را به واقعیت

خـود، یعنی بوم و رنگهـای به کـار گـرفـتـه بر آن، می سـپـارد یا پیکرتراشی کـه پیکره‌های خـود را به واقعیت مرمر یا بُرنز تسلیم می کند.

ده مـورد خـواص یک مـوضـوع [سـوژه] به نظر لشوناردو عبـارتند از: تاریک و روشن؛ رنگ و جنس؛ شکل و حالت؛ دوری و نزدیکی؛ حرکت و سکون.

مردمی که در خیـابان شانزه‌لیزه از کنارم می گذرند در نظرم همـچـون پیکره‌هایی مرمـرین‌اند کـه با فنر به پیش رانده می شوند. اما همینکه بگذارم چشمانشان به چشم من بیفتد، دفعتاً همین تندیسهـایی که خیره راه می روند به انسان مبدّل می شوند.

دو مرد روی در روی یکدیگر، چشم در چشم هم دارند؛ دو گربه‌ای که یکدیگر را جذب می کنند... .

مغلوب ساختن نیروهای دروغین عکاسی.

اندیشهٔ پوك «سینمای هـنری» و «فیلمهای هنری». فیلمـهای هنری همانهـایی‌اند که بیش از همـه از اندیشه تهی‌اند.

آنچـه من به عنـوان امـری زیاده از حـد سـاده رد می کنم چیزی است مـهم کـه باید در آن غـور کـرد. بی‌اعتمادی احمقانه نسبت به چیزهای ساده.

تکامـل در منطقـه‌ای ممنوعـه از دیدگـاه هنرهای مـوجـود، جـایی کـه برایشـان غـیـرقـابل کـشف و بهره‌برداری است.

تئاتر چیزی است زیاده از حد شناخته شـده؛ امـا سینمـاتوگـرافی، چیـزی کـه تا به حـال بیش از اندازه ناشناخته بوده است.

نیاز مقاومت‌ناپذیر مردم به دیدن، نزدیک- شدن، و لمس پوست و گوشت ستارگـان، نیاز یا امیدی که با تئـاتر فیلمبرداری شـده به *یأس مبدّل می‌شـود*. آن امضاءها.

زیبایی فیلم تو نه در تصاویر (کـارت پستـالی)، که در چیـز توصـیف‌ناپذیری است کـه تصـاویرت از آن سرچشمه می گیرند.

ساختن فیلم به حضور مـردم بسیار نیازمند است. ولی تنهـا یک نفر است که می سازد، سـاختـه را از هم می پاشد، تصاویر و اصواتش را بازسازی می کند و هر آینه به برداشت و احـساسی آغـازین که اینهـا را به وجود آورد -همان کـه از نظر دیگر مردمان قـابل درك نیست- باز می گردد.

قـوانین آهنین از برای خـود می تراشی، انگار فـقط بدین سبب که آنها را با *دشواری* اطاعت کنی یا نکنی.

در چشـمانx سینما صنعتی ویژه است؛ حال آنکه در چشـمـان Y تئاتری بزرگنـمایی شده. در این میانZ ارقام گیشه را می بیند.

تلفن. صدایش او را مرئی می سازد.

صـرفه جـویی. راسین (خطاب به پسـرش لویی): من دسـتـخط تو را -بی‌آنکه ناگـزیر بـاشی نامت را در پایش امضاء کنی- به خوبی می شناسم.

آیندهٔ سـینمـاتوگـرافی به نسل تـازه‌ای از تکروان جوان، که فیلمهـا را با گذاشتن آخرین شاهی پول خود

در آن می سازند و به خود اجازه نمی دهند که اجیر جریانات مادّی کار فیلم شوند، تعلّق دارد.

در عشق و شور تو به حقیقت، مردم شاید چیزی جز هوس نبینند.

به شهرت بد بخند. اما از شهرت خوبی که نتوانی نگاهش داری بترس.

خوب فکر کن ببین این کار دقیق از تو چه می خواهد و ببین که یک بازیگر (حرفه ای یا غیرحرفه ای) حتی اگر در آن سوی بیابان باشد، باز بازیگر باقی می ماند.

ماشینهای شگفت انگیزی که انگار از آسمان نازل شده اند[۲۲] - استفاده از آنها صرفاً در جهت خوش پردازی چیزی ناسره و دروغین، در کمتر از پنجاه سال، کاری عبث و ناعقلایی جلوه خواهد کرد.

عموم مردم نمی دانند چه می خواهند. تصمیمات خود، حظّ و لذائذت را بر آنها تحمیل کن.[۲۳]

آیا بلبل را به سبب آنکه همیشه یک آواز را می خواند تحسینش می کنند؟

نوظهور بودن نه اصالت است نه مدرن بودن.[۲۴]

پروست می گوید که داستایوفسکی فراتر از هر چیز از لحاظ انشاء بی نظیر و اصیل است. ترکیب متن داستایوفسکی کلّیتی است فوق العاده پیچیده و تنگاتنگ به هم پیوسته، صرفاً درونی، با جریانها و ضدّ جریانهایی همچون جریانها و ضدّ جریانهای دریایی، چیزی که در کار پروست (به طُرقی بسیار متفاوت) دیده می شود و معادلش در فیلم بسیار خوب از کار درمی آید.

رُم را دفعتاً ترک کردم(۱۹۶۳) و کار آماده سازی *کتاب پیدایش* را به گونه ای غیرقابل برگشت کنار گذاشتم تا از مباحثات ابلهانه و موانع دست و پاگیر میان بُر بزنم. عجیب است که مردم می توانند از تو کاری بخواهند که خودشان قطعاً از انجامش منع می شوند؛ چرا که نمی دانند [آن کار] اصلاً چه هست!

چه چیزهایی که می توان با دست، سر و شانه ها بیان کرد! ... در آن صورت چه بسیار کلمات بی حاصل و دست و پاگیری که از میان محو می شود! چه صرفه جویی!

بر خود لرزیدن از تصاویر بیدارکننده.

آرزو دارم فیلم من همچنانکه زیر نگاهم پیش می رود خود را بسازد، چیزی همچون بوم جاودانه -تازهٔ یک نقاش.

از اجبار به رعایت نظم و ترتیب مکانیکی، از وجود یک مکانیسم است که عواطف متولّد می شوند. برای درك این نکته به پیانیستهای بزرگ فکر کنید.

یک پیانیست نه چندان مشهور، پیانیستی از نوع *لیپاتی*، نُتهایی را می زند که سخت معادل یکدیگرند: نیم نُتهایی با طولهای یکسان، شدّت یکسان، ربع نُتها، یک هشتم نُتها و غیره به همین ترتیب. *لیپاتی* احساس را بر کلیدهای پیانو فرود نمی آورد؛ او منتظر احساس می ماند. احساس می آید و انگشتانش را، پیانو را، خود او را و تماشاگران و شنوندگانش را پُر می کند.

ایجاد عواطف از طریق مقاومت در برابر عواطف تعیین می شود.

باخ در حالی که پشت اُرگ نشسته بود، در پاسخ یکی از شاگردانش که وی را تحسین می کرد گفت: «مسألهٔ اصلی، نواختن نُتها درست در لحظهٔ مناسب است.»

گویی که دو حقیقت وجود دارد: یکی حقیقت کُند، سطحی و کسالت آور. لااقل از چشم کسانی که با دروغ آن را لاپوشانی می کنند؛ دیگر حقیقتی که ... .

به سبب حقیقت خواهی، مردم به دروغ متوسّل می شوند. نحوهٔ چشم دوختن فالکونتی به آسمان برین، در فیلم درایر، آن زمانها اشک مردم را درمی آورد.

این روزهای دهشتناك - روزهایی که فیلمبرداری منزجرم می کند، روزهایی که خسته و درمانده در برابر انبوهی از معضلات قرار گرفته ام- خود بخشی از شیوهٔ کارم به شمار می روند.

فیلمی که فوق العاده فشرده است بهترین جنبه اش را در دیدار نخست بروز نخواهد داد. مردم ابتدا چیزی در آن می بینند که همانند چیز دیگری که قبلاً دیده اند به نظر می آید. (باید در پاریس سینمایی بسیار مجهز باشد که هر ساله تنها یک یا دو فیلم در آن نمایش داده شود.)

دقّت هدف آدمی را در معرض تردید قرار می دهد. دبوسی [می گوید]: «یک هفته وقتم را صرف تصمیم بر سر انتخاب این یا آن آکورد کردم.»

از آنچه شگفت انگیز و خارق العاده است روی برمتاب: بر ماه، بر خورشید فرمان بران. رعد و برق را رها ساز.

چه آسیبی - آن هم نه فقط در بین مردم - وارد می آورد آن نقد کهنه و بیهوده ای که قضاوتش را بر اساس فیزیک نور صحنه [نمایش] قرار می دهد!

از فیلمهای تاریخی که جلوهٔ «تئاتر»ی یا «بالماسکه»ای دارند دوری گزین. (در فیلم خودم، *محاکمهٔ ژاندارك*، سعی کردم از «تئاتر» و «بالماسکه» پرهیز کنم و به جای آنها با استفاده از کلام تاریخی به حقیقتی غیرتاریخی برسم.

جواین *اُسکار* ارزانی بازیگرانی که بدن، چهره و صدای آنها انگار مال خودشان نیست و هیچ یقینی ایجاد نمی کنند که این چیزها به آنها تعلّق دارد.

بی فایده و ابلهانه است که کسی به ویژه برای جماعتی خاص کار کند. آنچه را می سازم در لحظهٔ ساختن جز بر خودم نمی توانم امتحان کنم. به علاوه، تنها چیزی که اهمیّت دارد خوب ساختن است.

(اگر می توانی) در شکل دقیق باش، نه اینکه همواره در ذات و ماهیّت دقیق باشی.

هر چه را که از مُدلهای «ف» و «ج» درك نمی کنم تصادفاً همان چیزهایی است که آن دو را در نظرم بسیار جذّاب جلوه می دهد.

چیزی را که الهام در گوشَت زمزمه می کند بر آنچه ده بار در سرت انجام داده و باز انجام داده ای ترجیح ده.

لانسلو دو لاک

ایده هایی که از خواندن گرد آمده اند همواره ایده هایی کتابی خواهند بود. مستقیماً به اشخاص و اشیاء روی آور.

چشم نقاش را داشته باش. نقاش با نگاه کردن به آفرینش می پردازد.

تیر طپانچهٔ چشم نقاش واقعیّت را از جایش بلند می کند. اما بعد، نقاش دگربار نگاهش می دارد و در همان چشم برحسب سلیقه، برحسب روشها و برحسب *زیبای آرمانی* خویش سامانش می دهد.

مونتن می گوید: *هر گونه حرکتی عیانگر ماست.* ولی حرکت تنها وقتی عیانمان می کند که خودانگیخته باشد (نه فرمایشی یا ارادی)

صحبت از خودانگیختگی [اتوماتیسم] شد، این را نیز از مونتن داشته باشید: «ما نه می توانیم به موی خود فرمان دهیم که برخیز و بایست؛ و نه به پوست خویش، که از سر ترس یا تمنّا بر خود بلرز. دستان ما اغلب هر جا که هدایتشان کنیم می روند.»

موضوع، تکنیک و سبک بازیگر بستگی به مُد روز دارد. حاصل کار، نوعی پیش الگوست که فیلمها هر دوسه سال یک بار به نفع پیش الگویی تازه عوضش می کنند.

شاهکارها. شاهکارهای نقاشی یا پیکرتراشی، همچون *ژوکوند* یا *ونوس میلو*، آنقدر دلایلی برای ستایش شدن دارند که هم سبب آثار خوب و هم سبب آثار بد مورد ستایش قرار گرفته اند. شاهکارهای *سینما* غالباً تنها به سبب آثار بد ستایش شده اند.

[آقای] X، به پیروی از مُد، کمی از هر چیزی را در فیلمش می گذارد، مثل نقاشی که با رنگهای زیاده از حد متعدد کار می کند.

در حالی که بعضیها، تحت تأثیر *سینما*، سعی در تغییر تئاتر دارند، دیگران در حین فیلمبرداری فیلمهایشان اسیر و گرفتار عادتهای باستانی آن (قواعد و رموز) می شوند.

سوءتفاهمها. هیچ انتقاد تند یا ستایشی نیست (یا به سختی می توان سراغ کرد) که بر اساس سوءتفاهمی بنا نشده باشد.

آدمی باید با حس خاصی برای آشتی دهی و هماهنگ سازی [هارمونی] به دنیا آید.

در این فیلم ناخوش عکس، که هیچ چیز تئاتری در آن جایی ندارد، [آقای] ب فقط تهی را می بیند.

همواره همان لذّت، همان حیرتی که با مواجهه در برابر معنی و دلالتی تازه از تصویری که به تازگی جایش را عوض کرده ام [به من دست می دهد].

چیزهایی که ما تصادفاً از طریق بخت به آنها دست می یابیم –چه قدرتی دارند این چیزها!

«این شد» یا «این نشد» در نخستین نگاه. استدلال بعداً می آید (*که نگاه نخست ما را به تأیید برساند*).

دشمنی با هنر، دشمنی با چیزهای نو، دشمنی با چیزهای پیش بینی نشده است.

کُنش [آکسیون] را *اوّل از همه* قرار ده.

در لندن دسته ای از سارقین گاوصندوق یک جواهرفروشی را شکسته، گردنبندهای مروارید، حلقه های انگشتری، طلا و سنگهای قیمتی را به سرقت بردند. علاوه بر اینها، دزدان کلید گاوصندوق جواهری را که در آن نزدیکی بود کنار آن جواهرات پیدا کرده، محتویات گاوصندوق مزبور را نیز ربودند. این گاوصندوق حاوی کلید گاوصندوق سوم بود. (*از گزارشهای روزنامه ها*)

همه چیز را از عادت دور نگاهدار، از آنها کلروفرم زدایی کن.

در تصویر *برهنه*، تنها چیزی که زیبا نیست همان است که قبیح می نماید.

در مورد آن اعتماد به نفس مطلق و حیاتی، این جمله را ازمادام دو سونیه به یاد می آورم: «هنگامی که تنها به خویشتن گوش فرا می دهم، اعجاب می آفرینم.»

برابری همه چیز. سزان [نقاش] ظرف میوه، پسر خود و مونتان سنت ویکتوار، همه را با یک [نگاه] چشم و روح نقاشی می کرد.

سزان: «در افزودن هر جزء [به تابلوی نقاشی] زندگیم را به مخاطره می اندازم.

فیلمت را بر پایهٔ سپیدی، سکوت و سکون بنا کن.

سکوت لازمهٔ موسیقی است اما جزئی از موسیقی نیست. موسیقی بر سکوت تکیه می زند.

تعداد فیلمهایی را که با موسیقی وصله پینه شده اند در نظر بگیر! خیلیها فیلم را غرق در موسیقی می کنند. آنها ما را از دیدن اینکه چیزی در تصاویرشان نیست بازمی دارند.

تنها این اواخر، آن هم به تدریج بود که از حضور موسیقی [در فیلمهایم] ممانعت به عمل آوردم و از سکوت به عنوان عاملی در ترکیب بندی و وسیله ای در جهت ایجاد عواطف استفاده کردم. یا باید این را بگویم یا روراست نباشم.

کاری کن که هیچ چیز عوض نشود و همه چیز متفاوت باشد.

منتسکیو در مورد طنز می گوید: «دشواری طنز در این است که وادارت می کند احساس تازه ای را در یک چیز بیابی که اتفاقاً این احساس از همان چیز ناشی می شود.»

هرگز سعی یا آرزو نکن که با اشکهای مُدلت از مردم اشک بگیری، بلکه این کار را با آوردن این تصویر به جای آن تصویر، این صدا به جای آن صدا، همه دقیقاً در جای خودشان به انجام رسان.

کاری کن که تو را باور کنند. دانته در تبعید، به هنگامی که در خیابانهای *ورونا* قدم می زد مردم به نجوا به هم می گفتند که دانته هر گاه اراده کند به دوزخ می رود و از آنجا خبر می آورد.

از چه آغاز کنم؟ از موضوعی که قرار است بیان شود؟ از احساسات؟ آیا باید [یک کار را] دوبار آغاز کنم؟

چیست این پادرمیانی تخیّل در رودررویی با واقعیت؟

دقیق بودن در جزئیات. هر چیزی در مورد واقعیت را که به حقیقت *نمی پیوندد* مردود شمار (واقعیت سهمناک آنچه ناحقیقی است).

آنچه که (مدل) «ها» از من پنهان می کند نه برای آن است که آنچه نیست بر خودش یا من نمایان سازد، پنهانکاری او از حُجب و فروتنی است.

غیب گویی- چگونه می توان این نام را با دو ماشین اعجاب آوری که من در کارم از آنها استفاده می کنم تداعی نکرد؟ دوربین و ضبط صوت فرسنگها از عقل و هوشی که همه چیز را به پیچیدگی می کشاند دورم می کنند.

پی نوشت:

1. Metteur-en-scéne.

۲. چنانکه از خلال یادداشتها نیز نمایان خواهد شد، «سینماتوگرافی» از نظر برسون به معنای خاصّ فیلمسازیِ خلاّقه ای است که از طبیعت فیلم، تمام و کمال به آن شیوه [خلاّقه] بهره برداری می کند. این معنی را نباید با کار فیلمبردار اشتباه گرفت.

۳. عکّاسی از اصل اثر، م.

4. ...Sans manquer de naturel, manquent de nature.

۵. ناوك‌انداز، م.

۶. سینماتوگرافی از کسی، به معنی زندگی بخشیدن به او نیست. بازیگران به سبب زنده بودنشان است که نمایشنامهٔ تئاتری را زنده می‌سازند.

۷. یادتان باشد چنانچه در کنسرتویی کلمهٔ «سولو» را نوشته باشند، آن کنسرتو باید تنها با یک ویلون نواخته شود. (ویوالدی)

۸. در ادن همه در هتل دوفرانس اقامت گزیدیم، هنگام شب از سخن ناپلئون که می‌گفت: «من نقشه‌های جنگیم را برحسب روحیهٔ سربازان خفتهٔ خود طرح می‌کنم.» بر خود لرزیدم.

"Je fais mes plans de battaille avec de mes soldats endormis."

۹. بجز، موسیقیی که با آلات قابل رؤیت نواخته شود.

۱۰. «من اغلب دسته گلهایی را در کناری که هیچ پیش‌بینی‌ای برایش نکرده‌ام نقاشی می‌کنم.» [اگوست رنوار به ماتیس. برگرفته از خاطرات]

۱۱. سینما و تئاتر برای راحتی کار نزد هم و وفادار به هم باقی می‌مانند، آمیختن آنها با یکدیگر مصلحتی عملی و قابل درك است.

۱۲. یا برعکس، اگر گوش به تمامی غلبه یابد، چیزی برای چشم نمی‌گذارد.

۱۳. بدین سبب که مکانیسمی به ناشناخته میدان می‌دهد، نه به سبب اینکه کسی این ناشناخته را از پیش پیدا کرده است.

۱۴. اکتبر ۱۹۵۶؟

۱۵. و آنچه را که می‌فهمی از طریق وساطت ماشینی که مثل تو نمی‌فهمد قابل فهم سازی؟

۱۶. یک شهر یا روستا از دور یک شهر یا روستاست؛ اما همین که نزدیکش می‌روی آنجا نه شهر یا روستا، که خانه‌هاست و درختان، بامها، برگها، علفها، مورچگان، پاهای مورچگان تا بی‌نهایت. (پاسکال)

۱۷. پریروز از میان باغچه‌های کنار تُردام می‌گذشتم که دیدم مردی به سویم می‌آید که چشمانش متوجّه چیزی در پشت سرم است -چیزی که من نمی‌توانستم ببینم. دفعتاً برقی در آن چشمان پدیدار شد. اگر همان وقت که مرد را دیدم، تصوّری از حضور زنی جوان و کودکی که آن مرد اکنون به سویشان می‌دوید داشتم، چهرهٔ خوشحالش آن قدرها نظرم را جلب نمی‌کرد که هیچ، ممکن بود اصلاً متوجّه آن نشوم.

۱۸. اشتباهات روی کاغذ

19. Collocazione.

20. Baudlaire. (بودلر)

۲۱. سی ثانیه از پرواز یک هواپیمای آمریکایی [هواپیمای دشمن] بر فراز توکیو در زمان جنگ.

۲۲. دوربین و ضبط صوت.

۲۳. Tes Voluptes، Tes VoLontés: «تصمیمات تو، حظائل تو»- اما قویتر که بخواهیم بیان کنیم: تقریباً «انگیزشهای تو، عیشهای تو».

۲۴. روسو: *من نه در پی آن بودم که هر چه دیگران می‌کنند بکنم، نه در پی آن که بر خلافش عمل نمایم.*

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی