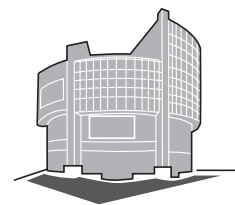




سینمای مستقل آمریکا

(بخش اول)



ویژه نامه سینما تک قلهک

شماره ۳، آبان ۱۳۹۳

- ۶۹ : سر مقاله پیمان حقانی، حمیدرضا کشانی
۷۰ : سینمای مستقل چیست؟ حمیدرضا کشانی
۷۲ : گاس ون سنت؛ سینماگری که اسیر وسوسه‌های هالیوود نشد عرفان س گلپایگانی
۷۸ : «فیل»؛ لغزیدن بر ملال آینه بهزاد لطفی
۸۲ : هال هارتلی؛ در مقام تالیف و استقلال هنری محمدرضا برادری
۸۴ : پست مدرنیسم در سینما سعید رحیمی
۸۸ : هنری فول؛ قصه دونات و آدم‌ها سعید رحیمی
۹۰ : هال هارتلی از هنری فول می‌گوید سمیه کرمی
۹۳ : هنوز دارم فیلم اولم را می‌سازم؛ مصاحبه هال هارتلی با ژان لوک گدار آرش ملکی
۹۸ : مطالعه‌ای در بابِ طرد شدگی سمیه کرمی

دبیر ویژه نامه:

پیمان حقانی
حمیدرضا کشانی

سرپرست تحریریه:

سعید رحیمی

گروه تحریریه:

محمد رضا برادری
اشکان جباری
فرناز ربیعی
شهرام زعفرانلو
مرضیه زمانی
سعید سلیقه
سحر سلیمانی
احمد رضا شعبان زاده
مژگان شعبانی
میلاد قزللو
سمیه کرمی
عرفان س گلپایگانی
فرشید گندم کار
بهزاد لطفی
آرش ملکی

ویرایش متن:

احمدرضا شعبان زاده

طراح جلد و صفحه آرایی:

سید محسن میرمطهری
 www.mirmotahari.com

سر مقاله

همه چیز از یک ایده ساده شروع شد، این که بعد از سال‌ها که دیگر سینما تک‌ها به صورت قدیم فعال نبودند، باز دوباره این جریان را در تهران راه اندازی کنیم، راه اندازی اولین سینما تک خصوصی کشور پر از سختی‌ها و دردسرهایی بود که انگار قرار نبود تمام هم شود ولی با کمک و همکاری تعداد زیادی از افراد که هدف مشترکی را دنبال می‌کردند این اتفاق افتاد خیلی از آن‌ها فقط به سینما علاقه داشتند و هیچ چشم داشت مالی از آن نداشته اند. هدف اصلی سینما تک فراهم کردن فضایی بود که در آن علاقه‌مندان و دانشجویان سینما بتوانند مهم‌ترین فیلم‌های تاریخ سینما و فیلم‌های روز را روی پرده ببینند. تاریخ نشان داده که مهم‌ترین اتفاقات سینمایی در هر کشوری از دورن سینماهای آن روی می‌دهند، از دل فضاهای دانشجویی و علمی که بزرگ‌ترین دانشگاه یعنی سینما را در کنار خود دارد. بعد از دو سال که از فعالیت سینما تک گذشت و نمایش‌های متنوعی را در خود جای داده بود، هنوز احساس کمبود می‌کردیم که فضا را آکادمیک‌تر و علمی‌تر کنیم، و این که در کنار نمایش فیلم‌ها، فضایی را ایجاد کنیم که مخاطبان سینما را با فیلم‌های که می‌بینند بیشتر آشنا کنیم. برای همین ایده راه اندازی مجله‌ای دیجیتال شکل گرفت، مجله‌ای که از

شماره‌ی اولش با نویسندگان جوانی شروع کرد که مشتاقانه و بدون چشم‌داشت برای ما می‌نوشتند، بعد از آن پنج شماره دیگر را نیز به صورت دیجیتالی منتشر کردیم. مطالبی تخصصی در کنار مطالب متنوع در مورد فیلم و فیلم‌ساز بخش‌های مختلف را تشکیل می‌داد، تا این که در اواخر تابستان این فرصت برای ما و نویسندگان مجله مهیا شد که مجله چاپ شود، با کمک و همکاری فوق‌العاده نشریه جهان سینما قرار بر این شد که مجله از مهر ماه به صورت ویژه نامه‌ای در پیوست جهان سینما چاپ شود. این اتفاق باعث شد ما مخاطبان وسیع‌تری را در دسترس داشته باشیم. قرار بر این است که هر پانزده روز یک بار شماره‌های ویژه مجله که مختص هفته فیلم‌های سینما تک است در دو بخش چاپ شود و هر فصل نیز، سینما تک ویژه نامه‌ای را بصورت اختصاصی به چاپ برساند. ما به عنوان گردانندگان سینما تک قله‌ک قدر این اتفاق را می‌دانیم، می‌فهمیم که مسئولیت‌مان در قبال مخاطبانمان بالاتر رفته است و باید حرفه‌ای‌تر باشیم. اکثر کسانی که امروز در مجله ما کار می‌کنند تازه کار و غیر حرفه‌ای هستند، ولی با علاقه و جدیت کارشان را انجام می‌دهند. می‌دانند باید به شعور مخاطبشان احترام بگذارند و آن‌ها را دست کم نگیرند، می‌دانند که

اگر قرار به ماندن باشد، باید تلاش کنند و ببینند و بخوانند و بهتر بنویسند. ما این قول را به مخاطبان می‌دهیم که برایش از هیچ چیز کم نمی‌گذاریم، سعی می‌کنیم بهترین‌ها را برایتان به ارمغان بیاوریم و از شما انتظار داریم ما را جدی بگیرید و صبر کنید، ایرادهایمان را گوشزد کنید تا ما بهتر و بهتر شویم. در آخر، همه چیز به شمای مخاطب باز می‌گردد. ویژه نامه‌های سینما تک هنوز مانده تا بهترین شود اما به همراهی شما و حمایت همیشگی‌تان این‌گونه خواهد شد، ما به این امر ایمان داریم و تمام تلاشمان این است که برای شما بهترین باشیم. با سپاس فراوان از کادر جهان سینما و به ویژه آقای تهرانی عزیز که این فرصت را برای ما مهیا کردند.

پیمان حقانی، حمیدرضا کشانی

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

”

در همان سال‌ها پنج استودیوی بزرگ به نام‌های مترو گلدوین مایر، فاکس قرن بیستم، پارامونت پیکچرز، برادران وارنر و سه استودیوی کوچک به نام‌های یونیورسال، آر کی او و کلمبیا پیکچرز مشغول به فعالیت و ساخت فیلم شدند.

هر کدام از استودیوها تخصص خاصی داشتند، بعضی‌ها موزیکال و کمدی می‌ساختند و بعضی‌ها تخصص درام تاریخی و وسترن و فیلم نوآر داشتند.

“

هر کدام ستاره‌هایی را داشتند که برای آن‌ها بازی می‌کردند و سیستم

ستاره سازی باعث شده بود، استودیوها تبدیل به مکان‌های قدرتمندی شوند که سقوطشان غیر قابل پیش‌بینی بود. حجم تولیدات زیاد باعث شده بود استودیوها سیستم پخش و سینماهای خودشان را داشته باشند، سیستمی که اجازه زیادی به استودیوهای کوچک‌تر که بودجه و قدرت کمتر داشتند نمی‌داد تا خودی نشان دهند، تا اوایل دهه‌ی چهل استودیوها در دورانی بودند که به آن عصر طلایی هالیوود می‌گفتند و رویای آمریکایی را به بهترین شکل ممکن تولید می‌کردند.

در سال ۱۹۴۱ قانونی تصویب شد که شروع پایان آن دوران و نوید فصل جدیدی را می‌داد. در سال ۴۱ تعدادی از فیلم سازان و تهیه‌کنندگان بابت موضوعی که پخش اول هر فیلمی را خود استودیو انجام می‌داد و اجازه آن را به دیگر اشخاص نمی‌داد شکایتی را مطرح کنند که نهایتاً در سال ۱۹۴۸ منجر به قانونی می‌شود که به آنی تراست مشهور می‌شود. قانونی که بر اساس آن استودیوها حق پخش فیلم‌های خود را از دست دادند و موظف شدند که سینماهای زنجیره‌ای خود را به اشخاصی از خارج استودیو منتقل کنند، قانونی که باعث پایان یافتن عصر طلایی هالیوود و کم شدن قدرت استودیوهای بزرگ شد.

در کنار همه‌ی این‌ها در پی جنگ جهانی دوم و احتیاج به تصویربرداری و مستند کردن جنگ، کمپانی‌های فرانسوی سازنده لوازم فیلم برداری، دوربین‌های را اختراع کردند که قابل حمل و کوچک بود و این قدرت را به مستند سازان می‌داد که از وقایع جنگ به راحتی فیلم‌برداری کنند، بعد از جنگ جهانی دوم، این دوربین‌ها وارد بازار شد و این قدرت را به فیلم سازانی که نمی‌توانستند در سیستم استودیویی کار کنند داد تا آثارشان را بسازند. مهم‌ترین فیلم سازان این دوره کنت انگر، مایا درن، ری اورکین و ری آبراشکین بودند. فیلم **فراری کوچک** مهم‌ترین فیلم آن دوران سینمای مستقل شد که هم در ونیز جایزه گرفت و هم در اسکار دیده شد. مایا درن مهم‌ترین فیلم ساز سینمای مستقل

آن دوران بود، او که متولد روسیه بود تجربی‌ترین شکل فیلم سازی را در سینما پیاده کرد، سوررئالیسم غریب درن با ترکیبی از رقص و جادو برای دوران خودش به شدت پیشرو و آوانگارد به حساب می‌آمد. یکی از نکاتی که باید اشاره کنیم این است که سینمای مستقل بستر گسترده‌ای از نوع فیلم‌ها را شامل می‌شد، داستانی، سوررئال، تجربی و نقطه مشترک آن‌ها این بود که در خارج از فضای استودیویی ساخته می‌شد و مخاطب عام را هدف قرار نمی‌داد. در طول زمان و از بین رفتن قدرت و نظام استودیویی که به ورشکسته شدن استودیوها انجامید، دیگر اکثر فیلم‌ها خارج از فضای استودیویی ساخته می‌شد و به این علت این تعریف از سینمای مستقل برداشته شد و متفاوت بودن و داشتن مخاطب خاص مهم‌ترین ویژگی این سینما را در بر می‌گرفت. در کنار این‌ها باز شدن فضای ورود فیلم‌های خارجی، فیلم سازان جوان با دیدن آثاری از سینمای کشورهای مثل ژاپن و فرانسه با دنیای متفاوت‌تری از سینمایی که تا به حال می‌شناختند روبرو شدند و تأثیرات این سینما به خصوص موج نوی فرانسه، نه تنها سینمای مستقل را که شکل سینمای آمریکا را تغییر داد.

”

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

“

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

می زد، مهم‌ترین نکته این فیلم سازان این بود که نقطه اتصال بین فیلم‌های مستقل و تجاری بودند، آن‌ها از استانداردهای هر دو سینما استفاده می‌کردند که فضای پست مدرن فیلم‌هایشان را بسازند، مهم نبود که فیلم‌هایشان چه بودجه‌ای دارند یا توسط کدام کمپانی‌ها ساخته می‌شدند، هر فیلم ساز امضای شخصی‌اش را پای اثر می‌گذاشت، و دیگر فیلم‌ها متکی به سیستم ستاره‌سازی و نام استودیوها نبودند بلکه این نام فیلم سازان بود که مردم را به سینما می‌کشاند.

”

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

“

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

کارگردانان مهمی تبدیل شده بودند که پروژه‌های بزرگ را در دست می‌گرفتند و فیلم‌های پر هزینه می‌ساختند و دیگر از لاک مستقل و کم خرج بودند در آمده بودند، ولی این دهه تبدیل به دهه‌ی دیوید لینچ شده بود، فیلم ساز جوان اهل مونتانا با فیلم‌های کوتاه غریب و سورئالیستی‌اش تعریف جدیدی به سینمای مستقل داد، فیلم اولش **کله پاک کن** باعث جلب توجه مل بروکس کم‌دین شد و او فیلم **مرد فیل نما** را برایش تهیه کرد که سکوی پرتابش شد، ولی لینچ بر عکس دیگر فیلم سازان جذب فیلم سازی در هالیوود نشد و تا آخر به ساخت فیلم‌های سوررئال و مستقل ادامه داد، نکته‌ای که باعث ماندگاری لینچ شد این بود که مانند لویی بونوئل برای تعریف کردن غرابت ایده‌هایش از قصه و داستان گویی استفاده می‌کرد و فضای عجیب و غریب فیلم‌هایش را در بستری از داستان‌های جذاب نشان می‌داد و بینندگان و طرفدارانش با این که در اکثر مواقع متوجه رویاها و ذهنیت فیلم نمی‌شدند، مسحور جادوی قصه گویی او می‌شدند. در اواخر دهه هشتاد حرف از مرگ سینما بود، فیلم‌ها هر سال بدتر از سال دیگر می‌شدند و استودیوها تجربه‌های ناموفقی را پشت سر می‌گذاشتند، بهترین اتفاقات سینمایی دهه‌ی هشتاد منحصر به **رمبو و راکي** شده بود و همه‌ی آرزوی دوران طلایی دهه شصت و هفتاد را داشتند، در همین دوره فیلم سازان جوان و مستقل شروع به ساخت آثاری تجربی زدند، جیم جارموش، برادران کوئن، سام ریمی، رابرت رودیگوئز، کوئنتین تارانتینو، کوین اسمیت، دیوید اوراسل، جیمز ون، پل تامس اندرسن در اواخر دهه هشتاد و دهه نود تبدیل به پلی شدند که سینمای قدیم را به سینمای جدید پیوند

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

(پتر باگدانوویچ فیلم **اهداف** را با ۲۰ هزار دلار و در دو هفته ساخت) در کارگاه راجر کورمن مارتین اسکورسیزی، فرانسیس فورد کاپولا، دنیس هاپر، جاناتان دمی، پتر باگدانوویچ، هنری فوندا، جک نیکلسون و... فیلم ساختند و بعدها تبدیل به مهم ترین اتفاقات تاریخ سینما شدند، فیلم‌های ارزان و کم بودجه این دوره امروزه جزو کالت‌ترین تجربه‌های تاریخ سینماست. از مهم‌ترین فیلم‌های این دوره که راه را برای فیلم سازان دیگر هموار تر کرد فیلم **ایزی راید** از دنیس هاپر بود که به شدت مستقل و ارزان ساخته شد و همه چیزش وابسته به خلاقیت سازندگان داشت، فیلم در کن به شدت تشویق شد و استودیوها که تا به حال محلی به فیلم سازان مستقل نمی‌گذاشتند حالا همه در پی جذب آن‌ها بودند، در آن سال‌ها جان شله زینگر فیلم **کابوی نیمه شب** را ساخت که اولین فیلم ایکس ریت تاریخ بود که برنده اسکار شد. موفقیت تجاری و هنری فیلم‌های فیلم سازان جوان مثل **پدرخوانده**، **راننده تاکسی**، **آواره‌ها و جنگ ستارگان**، اکثر فیلم سازانی که مستقل به حساب می‌آمدند را تبدیل به فیلم سازانی با فیلم‌های پرخرج و پرفروش کرد. در دهه هشتاد فیلم سازان مستقل دیروز به

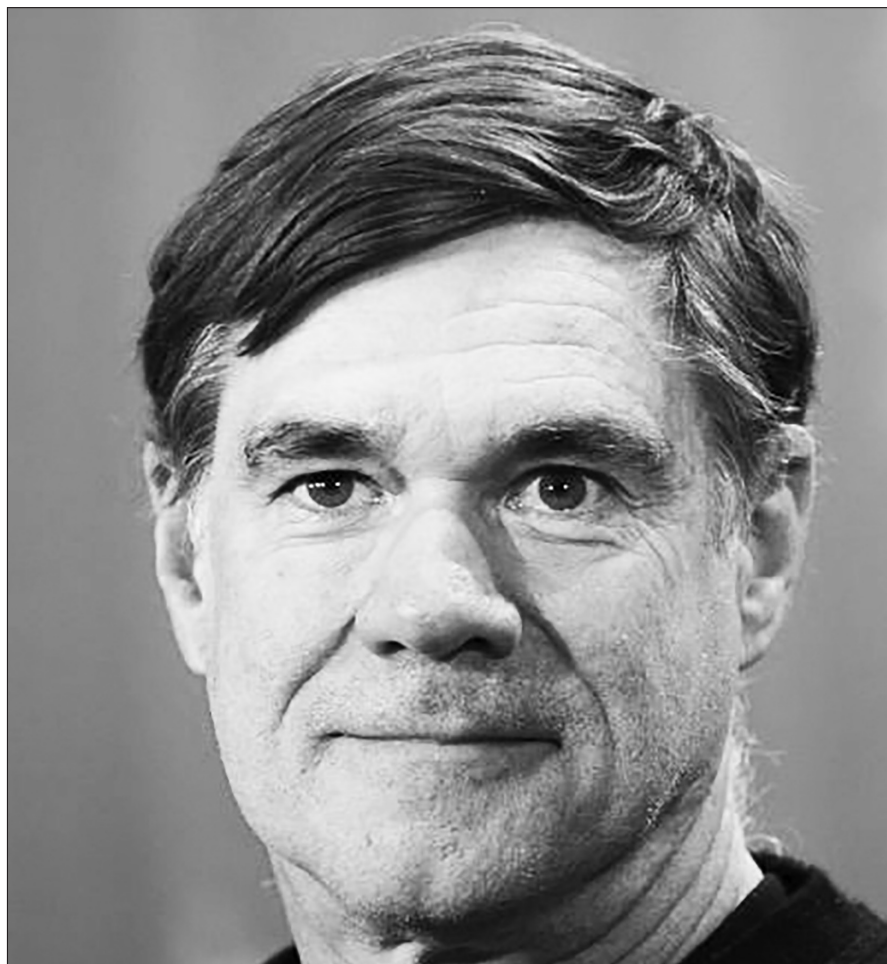
فیلم‌سازی‌اش افزود و از این زمان بود که سینما را میعادگاه اصلی خود قرار داد. ون سنت، از کارگردانی و نویسندگی تا عکاسی و آهنگ‌سازی، توانایی‌های منحصر به فرد زیادی دارد و از هر کدام از قابلیت‌هایش در زمان مناسب بهره می‌برد.

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

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

سرگردانی کاری در دهه ۷۰ و شروعی قدرتمند در دهه ۸۰

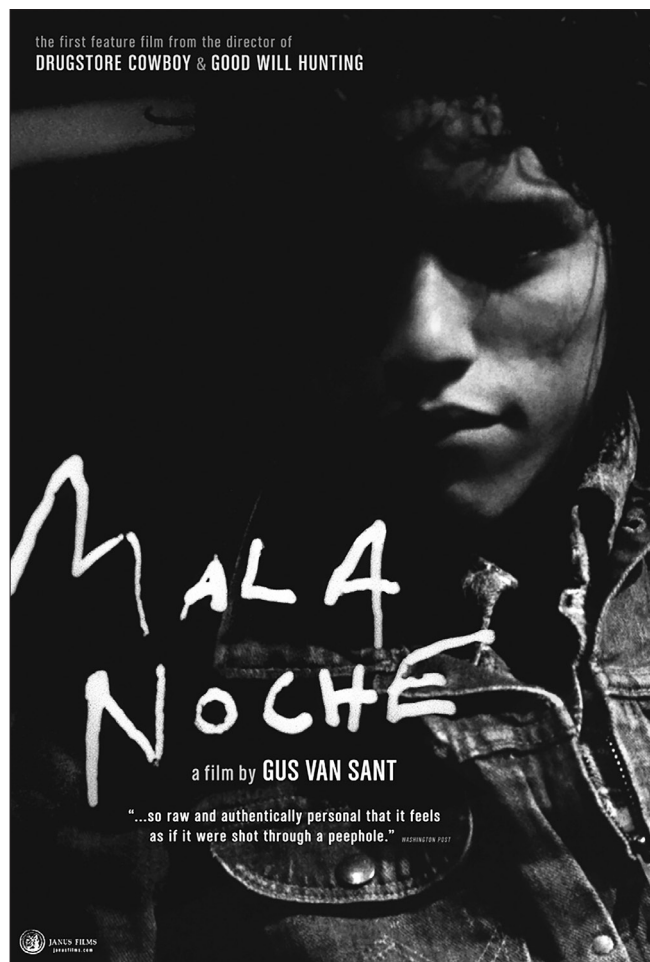
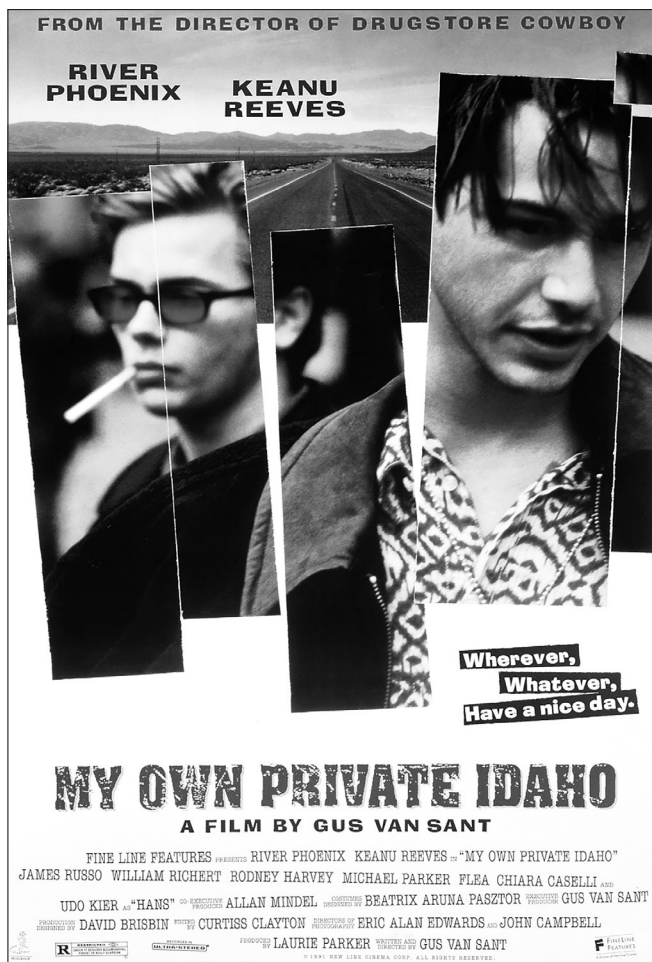
ون سنت بعد از مدتی زندگی در اروپا، در سال ۱۹۷۶ عازم لس آنجلس شد و در آن‌جا در مقام دستیار تولید **کن شاپیرو** بر روی چند طرح فعالیت کرد که هیچ کدام نتیجه‌ای دربرنداشتند. او در ادامه حضورش در لس آنجلس با هالیوود آشنایی بیشتری پیدا کرد و به نوع زندگی مردم **حومه شهر لس آنجلس** علاقه و توجهی مضاعف نشان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



او کیست و از کجا آمده؟

به وسیله‌ی دوربین **سوپر هششت** و بودجه‌های بسیار اندک، ابراز کرد. حدود بودجه‌ای که برای فیلم‌هایش می‌گذاشت از **۵۰ دلار** فزونی نمی‌کرد و از همان ابتدای کار نشان داد که وابسته به تشکیلات گران قیمت و هزینه‌های هنگفت نیست و هدف اصلی او فقط و فقط ساخت فیلم دلخواهش است. در سال ۱۹۷۰، علاقه وافرش به هنر، او را به مدرسه‌ی طراحی رودآیلند در شهر پراویدنس کشاند؛ جالب است بدانید که او در دوره‌ی تحصیلش با اعضای آینده‌ی گروه **تاکینگ هدز** (گروه موسیقی موج‌نوی آمریکایی) از جمله **دیوید بایرن** هم‌کلاسی بوده است. او در زمان تحصیلش با فیلم‌سازان آوانگاردی همچون **استن بریج**، **جوناس میکاس** و **آندی وار هول** آشنا شد و به واسطه‌ی همین آشنایی بود که به جای نقاشی به فعالیت‌های

گاس ون سنت (گاس گرین ون سنت جونیر) نامی است که همواره در میان فیلم‌سازان مستقل سینما جایگاهی ویژه خواهد داشت و با توجه به پیشینه‌ی درخشانش، می‌توان گفت که بدون شک یکی از نمادهای **سینمای مستقل آمریکاست**. او در ۲۴ ژوئیه ۱۹۵۲ در شهر لویی‌ویل ایالت کنتاکی آمریکا به دنیا آمد و اگر حقیقتاً تقدیر هرکسی بر پیشانی‌اش نوشته می‌شد، مسلماً بر پیشانی ون سنت دو کلمه‌ی **کارگردان مستقل** حک می‌گشت! شغل پدرش به عنوان یک فروشنده ایجاب می‌کرد که خانواده ون سنت دائماً در حال سفر باشند و کودکی گاس هم در این سفرهای پی‌درپی سپری شد. او از همان ابتدا علاقه‌اش به فیلم‌سازی را با ساختن فیلم‌های کوتاه از مسائل روزمره‌ی زندگی خودش،



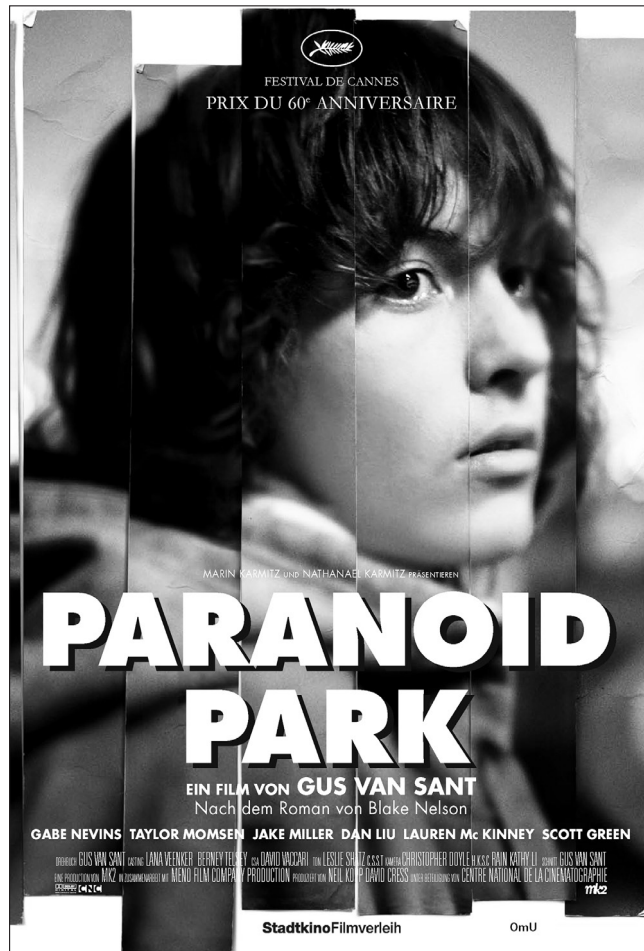
به تصویر می‌کشد. فیلم‌نامه به صورت اشتراکی توسط ون‌سنت و دنیل یوست و براساس رمان خویش‌نامه‌ای از تبهکاری واقعی به نام جیمز فوگل نوشته شده است. این اثر بسیار مورد حب و تشویق منتقدین قرار گرفت و علاوه بر تثبیت جایگاه ون‌سنت، به مت دیلون به عنوان بازیگر کمک شایانی کرد.

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

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

برای فیلم‌های بعدی‌اش هم بارها به آن بازمی‌گردد. شب بد در جشنواره‌ها درخشید و شهرت زیادی برای ون‌سنت تازه‌کار به وجود آورد. روزنامه مشهور لس‌آنجلس تایمز این اثر را بهترین فیلم مستقل سال لقب داد. به واسطه‌ی این موفقیت، توجه هالیوود به ون‌سنت جلب شد و کمپانی یونیورسال با او قرارداد بست، که البته این قرارداد بعداً فسخ گشت، چرا که کمپانی درباره‌ی پذیرش طرح‌های انقلابی او به مشکل برخورد. اما این فسخ قرارداد لطمه‌ای به روند کاری ون‌سنت وارد نکرد و در سال ۱۹۸۹ او به پورتلند بازگشت تا یکی از طرح‌های رد شده توسط یونیورسال را بسازد، نتیجه این تلاش چیزی نبود جز گاوچران داروخانه؛ فیلمی در ژانر جنایی - درام با بازی مت دیلون که برهه‌ای از زندگی یک معتاد و مواد فروش آمریکایی و گروه‌ی‌ی‌اش را

او در طی دو سال کار در این شرکت موفق به پس‌انداز ۲۰۰۰ دلار در سال ۱۹۸۶ شد و حدس بزنید که تمام این پول را خرج چه کرد؟ بله، او این پس‌انداز را تماماً برای تولید فیلم بلند اولش، یعنی شب بد هزینه کرد. فیلمی در قطع ۱۶ میلی‌متری، که بیشتر آن سیاه و سفید فیلم‌برداری شد. فیلم درباره‌ی رابطه‌ی نیمه عاشقانه‌ی یک فروشنده‌ی آمریکایی و یک مهاجر مکزیکی است که براساس رمان خویش‌نامه‌ی (خودزندگی‌نامه) والت کورتیس، شاعر ایالت آرگان آمریکا، نوشته شده است. شب بد به خوبی از داستانی ساده و سرراست به سوی پیچیدگی بیشتر در توضیح روابط و دیگر مسائل پیشرفت می‌کند و رفتاری نامتعادل در مورد سن، زبان، نژاد، جنسیت و پول به نمایش می‌گذارد. فیلم‌برداری در شهر پورتلند ایالت آرگان انجام شد، جایی که ون‌وست



که در سفری به بهانه اکتشاف خودشان به زادگاه مایک در ایالت آیداهو می‌روند و سپس در جستجوی مادر مایک به ایتالیا کشیده می‌شوند. فیلم‌نامه‌ای درام که به مقدار اندکی براساس نمایش‌نامه‌های **هنری چهارم** (بخش اول و دوم) و **هنری پنجم** اثر **ویلیام شکسپیر**، نوشته شده است. ون سنت فیلم‌نامه را در اصل در دهه ۷۰ میلادی نوشت اما بعد از خواندن رمان **شهر شب** نوشته‌ی **جان رچی** نظرش به کلی تغییر می‌کند و درمی‌یابد که برخورد داستانی رچی با تبهکاران خیابانی بسیار بهتر از خود اوست. بعد از سال‌ها ون سنت دوباره فیلم‌نامه را می‌نویسد، که دو داستان کلی مایک و جستجوی مادرش و داستان اسکات به عنوان یک نمایش‌نامه ارتقاء یافته‌ی مدرن از هنری چهارم را دربرگرفت. ون سنت در حین نوشتن فیلم‌نامه دریافت که می‌تواند ماهیت دو داستان کلی مورد نظرش را به وسیله‌ی **تکنیک برش** نویسنده شهریه، **ویلیام اس باروز** (William S. Burroughs) با هم ترکیب کند. در این روش چندین خرده داستان و ایده با هم ترکیب و تطبیق می‌یابند تا یک داستان منحصر به فرد را تشکیل دهند. ایده‌ی ترکیب دو سناریو بعد از دیدن فیلم **«ترانه در نیمه شب»** در ذهن ون سنت نقش می‌بندد.

ون سنت برای تأمین بودجه‌ی فیلم با هالیوود به مشکل برخورد و تصمیم گرفت با بودجه‌ای اندک، ساخت فیلمش را شروع کند. او فیلم‌نامه‌اش را برای **کیانو ریوز** و **ریور فینیکس** فرستاد درحالی که فکر می‌کرد آن‌ها فیلم‌نامه‌اش را رد خواهند کرد، اما هر دوی آن‌ها با کمال میل حاضر به ایفای نقش در فیلمش شدند (البته فینیکس به کوشش ریوز حاضر به ایفای نقش در فیلم شد). فینیکس بابت بازی در این فیلم چندین جایزه را از آن خود کرد، که می‌توان به جوایز مهم **جام ولپی ونیز**، **جایزه مستقل اسپریت** و جایزه بهترین بازیگر از **جامعه بین‌المللی منتقدین** اشاره کرد. فیلم از نظر اقتصادی هم مناسب عمل کرد و با بودجه‌ی تقریبی دو و نیم میلیون دلاری، فروش‌ی بالغ بر شش و چهار **دهم میلیون دلار**

(در سن ۲۳ سالگی) فوت کرده بود. ون سنت قصد داشت فیلمی درمورد زندگی **اندی وارمول** با حضور فینیکس بسازد، اما عجل فرصت این مهم را به ریور نداد. در سال ۱۹۹۵ ون سنت با فیلم **به خاطرش مردن** (اقتباسی از رمان **جویس مینارد**) به اوج بازگشت و توانست این‌بار در سبک کم‌دی سیاه به شکلی متفاوت با کارهای قبلی و به وسیله‌ی بازی درخشان بازیگران قابلی چون **نیکول کیدمن**، جایگاه ممتاز فیلم‌سازی‌اش را بازیابد. داستان فیلم ماجرای زنی رویا پرداز را روایت می‌کند که آرزو دارد گوینده خبر بسیار مشهوری بشود. او با توهم اینکه شوهر پولدارش قصد خانه نشین کردنش را دارد، نقشه‌ای برای از میان برداشتنش میکشد. **به خاطرش مردن** ترکیبی از سبک‌های متفاوت است، مخلوطی از درام با کم‌دی سیاه و مصاحبه‌هایی با چاشنی

(تنها در آمریکای شمالی) داشت. سال ۱۹۹۳ سال خوبی برای ون سنت نبود. فیلم بعدی او با نام **حتی دخترهای گاوچران هم افسرده می‌شوند** (اقتباسی از کتابی به همین نام از تام رابینز) یک فاجعه به تمام معنا بود و با وجود بودجه هنگفت و بازی بازیگرانی چون **اوما تورمن**، **جان هرت** و **کیانو ریوز** نه تنها مورد استقبال عمومی قرار نگرفت بلکه منتقدین هم آن را به گوشه‌ای انداختند. فیلم اولین بار در **فستیوال بین‌المللی تورنتو** به نمایش درآمد و از همان ابتدا با بازخوردهایی منفی از سوی منتقدین و مردم مواجه شد و به همین علت اکرانش برای تدوین بیشتر به تعویق افتاد، اما این تغییرات هم کمکی به بهبود فیلم نکرد. ون سنت فیلم را به ریور فینیکس تقدیم کرد که در ۳۱ اکتبر سال ۹۳ بر اثر سکته قلبی ناشی از مصرف مواد مخدر

کار بود که بیشتر جوایز را درو کرد. این فیلم در اکران عمومی موفقیت چشم‌گیری داشت و بیش از ۲۲ برابر بودجه‌اش یعنی به میزان ۲۲۵ میلیون دلار بلیط فروخت و تماشاگران را به سینماها آورد. ویل هانتینگ خوب تحسین منتقدین سراسر جهان را برانگیخت و از منتقدینی چون راجر ایبرت و جفری اوراستریت نقدهای مثبتی را دریافت کرد که اوراستریت درباره‌ی فیلم می‌گوید:

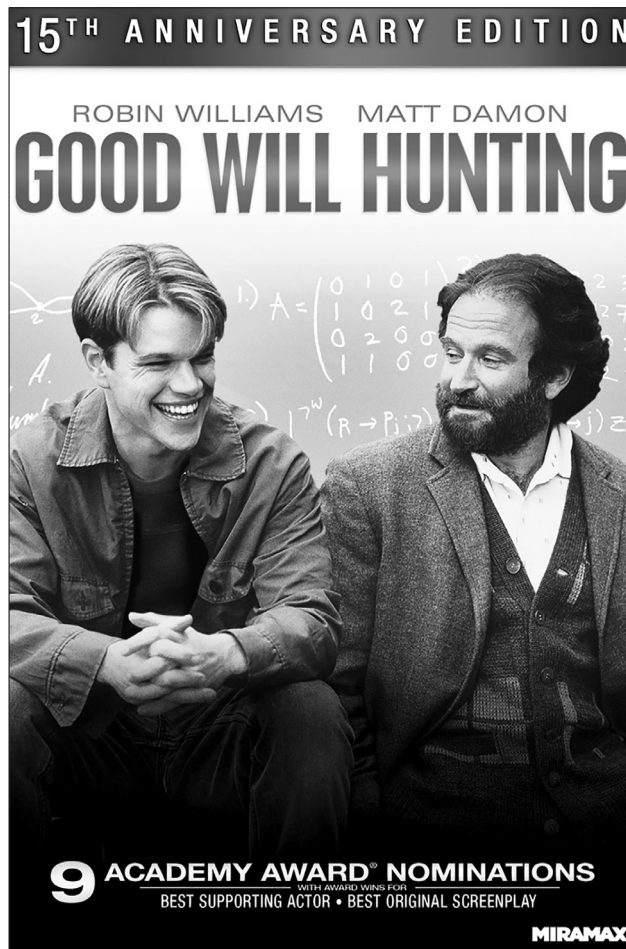
”

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

“

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

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



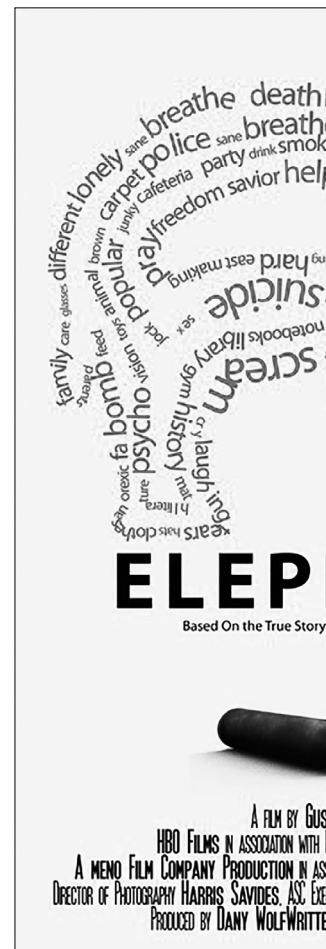
نویسنده، پسری نابغه را به تصویر می‌کشد که استعدادش از دیده‌ها به دور مانده است. این پسر نابغه به کمک یک روانشناس و پروفسور ریاضی دانشگاه ام‌آی‌تی پی به استعداد شگرفش در ریاضیات می‌برد. او در طی جلسات روان‌شناسی دوباره روابطش را ارزیابی می‌کند و خودش را با مسئله مهم تصمیم برای آینده روبرو می‌سازد. این اثر سینمایی به خوبی با استفاده از تکنیک بداهه‌گویی به دیالوگ‌های فیلم ماهیتی رها داده و به وسیله‌ی همین گفتگوهای عامیانه، نمایشی زیبا از روابط ویل هانتینگ با دوستان و آشنایانش به وجود آمده است و به درون‌مایه‌ی فیلم کمک شایانی کرده است. فیلم در آکادمی، گلدن گلوب و جشنواره فیلم برلین بسیار خوش درخشید و جوایز زیادی را بدست آورد اما بیش از آنکه ون‌سنت با سابقه، جایزه‌ای دریافت کند این مت‌دیمون تازه

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

۱۹۹۷ - ۲۰۰۰ ون‌سنت ناخواسته ستاره‌ی دنیای

هالیوود می‌شود

ویل هانتینگ خوب فیلمی از ون‌سنت در سال ۱۹۹۷ بود که شهرت زیادی برای او در میان عموم مردم ایجاد کرد. فیلم‌نامه، نوشته‌ی مت دیمون و بن افلک، دو جوان جویای نام (البته در آن زمان!) است که هر دوی آن‌ها در فیلم ایفای نقش کردند. ون‌سنت به خوبی با کمک این دو



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

۲۰۰۱-۲۰۱۰ ون سنت به سینمای شخصی خودش باز می‌گردد و پاداشی بزرگ در انتظار اوست

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

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

هنرپیشه‌هایی غیرحرفه‌ای بودند.

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

شد و جوایز ارزنده‌ی **نخل طلا** و **تندیس بهترین کارگردانی** را برای گاس به همراه داشت. ون سنت، درآمد حاصل از فروش اولین اکران فیلم در آمریکا را به **موسسه‌ی کمک به نوجوانان خیابانی** هدیه کرد. ون سنت آخرین قسمت از سه‌گانه‌ی **مرگاش** را در سال ۲۰۰۵ با نام **آخرین روزها** و با حضور **مایکل پیت** ساخت؛ فیلمی که ون سنت با الهام از اتفاقات واقعی و ارجاع به آخرین روزهای پیش از **مرگ کورت کوبین** (خواننده‌ی مشهور گروه **نیروانا**)، زندگی یک هنرمند راک افسرده را روایت می‌کند. در ابتدا قرار بود انتخاب بازیگر نقش اول فیلم (یعنی **بلیک**) به کمک فراخوانی عمومی از جوانان فعال در موسیقی راک اند رول صورت پذیرد اما این کار نتیجه نداد و این نقش به **مایکل پیت** (که خودش نوازنده و خواننده‌ای قابل است) سپرده شد. تمام ترانه‌های فیلم توسط **پیت** ساخته شده که در همه‌ی آن‌ها سعی کرده به سبک نواختن و خواندن **کورت کوبین** خودش را نزدیک بکند.

سال بعد یعنی در سال ۲۰۰۶، ون سنت فیلمی با تکیه بر کتابی از **بلیک نلسون** به نام **پارانویید پارک** می‌سازد. فیلمی درباره‌ی نوجوانی دبیرستانی، که یادآوری حادثه‌ی **مرگ نگهبان** مدرسه‌اش او را به شدت آزار می‌دهد. این حادثه تمامی زندگی‌اش را تحت شعاع قرار داده و او سعی می‌کند هر آن‌چه را به یاد می‌آورد بنویسد تا شاید تصاویر ذهنی‌اش معنا پیدا کنند. اثری مستقل، تجربی و کم هزینه که در آن ون سنت همانند فیلم **فیل** بار دیگر استادانه وارد دنیای دبیرستانی‌ها می‌شود؛ اما این بار با نگاهی نافذتر و تمرکزی بیش‌تر بر افکار، رفتار و گفتار **بچه‌های دبیرستانی**. فیلم‌برداری درخشان **کریستوفر دوپل** با حرکاتی موج‌گونه و با خلق تصاویر شناور، حس و حال یک **اسکییت بُردباز** را در بیننده ایجاد می‌کند. فیلم در فوریه‌ی ۲۰۰۸ در اروپا اکران شد و قبل از آن هم در جشنواره‌ی فیلم کن، جایزه‌ی ویژه‌ی **شصتمین سال جشنواره** را



به خود اختصاص داد. ون سنت در همین سال دو فیلم کوتاه به مناسبت شصتمین سال جشنواره‌ی فیلم کن و فیلمی در مورد شهر پاریس ساخت.

در ۲۰۰۸، ون سنت با ساخت فیلم کوتاهی در مجموعه فیلم ۸ (همراه با هفت کارگردان مطرح دیگر) همکاری جالبی انجام داد و پس از آن کار بر روی ساخت فیلمی به نام **میلک** بر اساس زندگی **هاروی میلک** (اولین سیاستمدار همجنسگرا در دنیا، که در یک انتخابات عمومی، موفق به کسب مقامی دولتی شد) با بازی **شان پن** را شروع کرد. **میلک** در همان سال ۲۰۰۸ اکران شد و در سال ۲۰۰۹ در ۸ رشته از جمله بهترین فیلم و بهترین بازیگر نقش اول مرد نامزد اسکار گشت.

ون سنت در فیلم بعدیش به نام **بی قرار**، داستان پسری به نام **اینناک بری** (با بازی **هنری هاپر**) را روایت می‌کند که از تصادفی جان سالم به در می‌برد که پدر و مادرش به اندازه او خوش شانس نیستند و بعد از این حادثه اوقاتش را با دوستی خیالی (روح یک خلبان کامیکازهی ژاپنی با بازی ریو کاسه) می‌گذراند. نخستین فیلم ون سنت که در حد و اندازه‌ی دیگر فیلم‌های خوبش درباره‌ی جوانان (به مانند **فیل**) نیست. تماشاگران هم از این بازگشت به جریان اصلی هالیوود ون سنت استقبال نکردند و فیلم تنها در بخش نوعی نگاه جشنواره‌ی فیلم کن در سال ۲۰۱۱ به نمایش درآمد.

ون سنت در سال ۲۰۱۲، فیلم **سرزمین موعود** را روانه‌ی سینماها کرد. فیلمی با سرمایه‌گذاری **امارات متحده عربی** که **مت دیمون** و **جان کراسینسکی** فیلم‌نامه‌ی آن را به رشته تحریر درآورده‌اند و خود دیمون هم در فیلم نقش آفرینی می‌کند. **استیو باتلر** (مت دیمون) و **سو تاماسن** (فرانسس مک دورمند)، کارمندان یک شرکت بزرگ انرژی، مأموریت دارند که املاک ساکنان شهر کوچکی در پنسیلوانیا را برای حفاری، به ارزان‌ترین شکل ممکن بخرند و این دو کارمند راهی بس مشکل در راضی

فعالیت‌اش نشان داده که از هیچ برخوردی واهمه ندارد و راهش را ادامه می‌دهد، راهی که در آینده هم ممکن است پر از فراز و نشیب برای او و طرفدارانش باشد، اما یک چیز کاملاً مسلجل است، او خیلی خوب می‌داند چه‌گونه باید فیلم بسازد، مخصوصاً اگر پای علاقه‌ی شخصی در میان باشد.

کردن اهالی شهر، پیش‌رو دارند. فیلم پیام‌آور حفظ محیط زیست است، موضوعی که در سال‌های اخیر بسیار داغ و بحث برانگیز شده است. بازی‌ها بد نیستند اما شخصیت‌های بیش‌ازحد خودآگاه داستان، هم‌ذات‌پنداری عمیق را از تماشاگران صلب می‌کند.

در اینجا به پایان کارنامه‌ی سینمایی ون سنت می‌رسیم اما نگران نباشید همان‌طور که گفتیم او یک‌جا بند نمی‌شود و قرار است در فیلم بعدی‌اش به نام **دریای درختان** بار دیگر به موضوع **خودکشی** بپردازد؛ اکران عمومی فیلم در سال ۲۰۱۵ تخمین زده شده است. گاس ون سنت در طی سال‌های

منابع:

۱. وب سایت راجر ایبرت.

۲. صفحه اینترنتی رسمی نیویورک تایمز.

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

۴. کتاب «روزنه‌رهنمای فیلم» ۲۰۰۰ تا ۲۰۱۴ بهژاد رحیمیان.

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

۹۹

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

★

در کف هریک اگر شمعی بدی
اختلاف از گفتشان بیرون شدی

★

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

★

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

★

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

★

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

★

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

۶۶

تمهید گاس ون سنت از انتخاب نام فیل برای فیلم، به طریحی که برای فرم روایت افکنده است باز می‌گردد: از زوایای گوناگون و در زمان های مختلف. فیلم پیش رو دومین فیلم از «سه گانه مرگ» اوست، در کنار فیلم های **گری (۲۰۰۲)** و **آخرین روزها (۲۰۰۵)** که محور اصلی آنها رفتن تا پایان راه یعنی مرگ است. این سه فیلم یکی از پیچش های عجیب در کارنامه یک فیلمساز معاصر آمریکایی است که مایه حیرت منتقدانی شد که از او قطع امید کرده بودند. این فیلم، گاس ون سنتی که در «سیستم» جذب شده بود را ناباورانه در مسیر مستقل تازه ای قرار داد.

سینمای مستقل؛ از آغاز تا امروز

از سال های ۱۹۱۰ استودیوهای هالیوودی با هم تبانی پنهانی می کردند و به یک الیگوپولی بزرگ تبدیل شده بودند و کل صنعت سینمای ایالات متحده را هدایت می کردند. این موضوع به مذاق

دولت خوش نمی آمد و در برابر این انحصار اقامه دعوی کرد. در سال ۱۹۳۸، وزارت دادگستری آمریکا پرونده ای را به جریان انداخت به نام ایالات متحده آمریکا علیه پارامونت پیکچرز و دیگران که با نام «پرونده پارامونت» شناخته می شود. دولت، پنج غول هالیوود (پارامونت، برادران وارنر، ام. جی. ام، فاکس قرن بیستم و آر. ک. او.) و سه شرکت کوچک اتر (یونیورسال، کلمبیا و یونایتد آرتیستز) را متهم کرد برای به انحصار در آوردن کسب و کار فیلمسازی. این پنج غول، سینمایی زنجیره ای را در اختیار داشتند و همه تلاش خود را می کردند که از راه یافتن فیلم های مستقل به سینمای بزرگ پرده اول جلوگیری کنند. سه شرکت کوچک هم با اینکه از خود سینمایی نداشتند ولی سعی داشتند بازار فیلم های مستقل را خراب و کوچک کنند.

بعد از برگزاری چندین دادگاه بالاخره رأی به نفع سینمای مستقل داده شد و آن شرکت ها را به تلاش برای به انحصار در آوردن صنعت سینمای آمریکا محکوم کرد. آن پنج شرکت، غول باقی ماندند ولی سینماهای زنجیره ای خود را فروختند تا از این طریق راه فیلم های مستقل مرحله به مرحله هموارتر شود. ستاره ها و کارگردان ها از شرکت هایی که با آنها قرارداد داشتند جدا شدند تا شرکت های مستقل خود را راه بیاندازند. اما روی هم رفته ساختار صنعت فیلمسازی تغییر زیادی نکرد. تهیه کنندگان مستقل از راه انداختن شبکه های توزیع گسترده که لازمه اش داشتن دفاتر محلی و هزینه های بالاسری زیاد بود، ناتوان بودند. تقریباً همه شرکت های مستقل ناچار بودند فیلم هایشان را توسط شرکت های جالفاخته پخش کنند. کله گنده ها همچنان بر توزیع فیلم مسلط بودند و بخش اعظم درآمد گیشه را به جیب می زدند. ولی پس از چندی با رونق هرچه بیشتر فیلم های مستقل شرکت های بزرگ هم به خرید این فیلم ها راغب شدند.

کار تهیه کنندگان مستقل با بودجه های اندک این شد که خلأ تولید فیلم های ارزان را از سوی شرکت های بزرگ پر کنند و بازار خود را به دست بیاورند. از سال ۱۹۵۴، ۷۰ درصد سینماهای آمریکا دو فیلم با یک بلیط نمایش می دادند و به فیلم های ارزان جذاب نیاز داشتند. این تقاضا را شرکت های مستقلی پاسخ می دادند که فیلم های کم هزینه تولید می کردند. این فیلم ها نه ستاره های بزرگ داشتند و نه کارکنان خلاق، و معمولاً برای جلب بیننده از موضوعات جنجالی باب روز بهره برداری می کردند.

این گونه فیلم های «بهره کش» از زمان جنگ جهانی اول وجود داشتند، اما در دهه ۱۹۵۰ اهمیت بیشتری کسب کردند. فیلم های مستقل آمریکایی

آثاری هستند که بدون حمایت استودیوهای بزرگ فیلمسازی هالیوود یا فارغ از کنترل آنها بر مراحل ساخت تهیه می شوند. اما از زمان موفقیت عظیم تجاری برخی از این فیلم های مستقل، موسسه های تولیدی یا شرکت های پخش مستقل، گاه تحت نفوذ صاحبان استودیوهای بزرگ تری قرار داشتند که بر این موسسه های کوچک نظارت می کردند. این فیلم ها در مناطق مختلف آمریکا ساخته می شوند و خود را به تولید در هالیوود مقید نمی کنند. مانند فیلم **دختری مثل بقیه دختر ها (۱۹۹۲)** که درباره یک دختر با استعداد هفده ساله ای است که قصد ادامه تحصیل دارد ولی بنا به دلایلی باردار می شود و از رسیدن به هدف خود باز می ماند؛ فیلم با این نوشته به پایان می رسد: «فیلمی که هالیوود جرأت ساختنش را نداشت»

فیلم های مستقل آمریکایی آن چنان متنوع اند که امکان دسته بندی آنها به شیوه ای که برای فیلم های موج نو فرانسه یا نئورئالیسم ایتالیا انجام می شود ممکن نیست اما سه گرایش اصلی وجود دارد که از تجربی ترین آنها آغاز شده و به سنتی ترین شان ختم می شود. این فیلم ها اصولاً نقادانه، شخصی و از لحاظ زیبایی شناسی متفاوت از جریان اصلی هالیوود هستند. این فیلم ها ابایی ندارند که کیفی های شهر ها، سرنوشت های شوم، مشکلات اجتماعی عمیق، زشتی کردار آدم ها و در یک کلام واقعیت لخت را، بدون مکیدن زهر آن از آنچه که قرار است به نمایش در بیاید، به تصویر بکشند. آن ها به همین دلیل از هالیوود بریده اند که تلاش جریان اصلی هالیوود را معارض و مغایر با واقعیت می بینند و بر این تلاش هستند که بیننده ها را با تصاویر جذاب پرزرق و برق و جلوه های ویژه پرهزینه و داستان های قهرمان پرور غیر واقعی بیگانه سازند و پای اصالت تصویر و تعهد در رویکرد را به میان بکشند. هالیوود با قدم گذاشتن در راه جذب مخاطب به شیوه تزریق محتوای سرگرم کننده و بی ضرر برای «سیستم» در فیلم ها، فقط سود سرشار به جیب نزد بلکه خیلی زود به شکل مسخ کننده ای از انسان ها مثنی ارواح ساخت، انسان هایی که حساسیت خود را به بسیاری از مسائل از دست داده و نفوذ این دم و دستگاه «صنعت فرهنگ سازی» عریض و طویل تا مغز استخوان بر آنها کارگر شده و از انسان های معترض و عشاق تشنه دهه شصتی تعدادی میانمایه ساخته بود که بیش از مسخ شدن تمنایی نداشتند.

در فیلم های مستقل، خبری از قهرمان یکه تاز که قدرت هر کاری را دارد و پایان خوش که به سنت هالیوودی تبدیل شده است و از معدود دفعاتی که تعارضی طرح می افکند به گونه ای آن را

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

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

«حکم‌های جدایی» سال ۱۹۴۸ و گسترش بازار سینما رو‌های نوجوان، به شرکت‌های مستقلی مانند الاید آرتیستز (Allied Artists) و امریکن اینترنشنال پیکچرز (AIP) اجازه ورود به عرصه فیلم‌های ارزان را داد. فیلم‌های راجر کورمن، کارگردان اصلی AIP، تأثیر زیادی بر کارگردان‌های جوان اواخر دههٔ پرتلاطم ۶۰ گذاشت و به آنها امکان کار داد: فرانسیس فورد کوپولا، مارتین اسکورسیزی، وودی آلن، بری‌ان دی پالما، جان میلیوس و بازیگرانی چون رابرت دونیرو و جک نیکلسون. وقتی پارامونت، این غول بزرگ هالیوودی از کاپولا خواست که فیلم **پدرخوانده** را بسازد او برآشفته و ناراحت به خانه رفت و به پدرش گفت: «از من می‌خواهند یک چنین فیلم آشغالی را کارگردانی کنم. من نمی‌خواهم این کار را بکنم. من دوست دارم فیلم هنری بسازم» این گرایش در بیشتر هم‌دوره‌های کاپولا وجود داشت چرا که آنها تحت تأثیر موج‌نوی فرانسه می‌خواستند فیلم‌هایی بسازند که تدوین گسیخته، فصل‌های تخیل و رویا، سستی روابط علی و معلولی در روایت، ایهام روانشناختی شخصیت‌ها و فضا سازی از ویژگی‌های آن باشد و نشان سینماگر هنری و کارگردان مؤلف بر آنها گذاشته شود. کارگردان‌های مسن‌تر نیز هرازگاهی به این سینما سرکی می‌کشیدند و تحت تأثیر فلینسی، آنتونیونی و برگمان فیلم می‌ساختند، کسانی چون پل مازورسکی، سیدنی پولاک،

مایک نیکولز، جان کاساویتس و رابرت آلتن. با بازنشسته شدن کسانی چون هاوارد هاکس و جان فورد و سپری شدن دوران شکوفایی دیگرانی چون هیچکاک، وایلد و وایلد، تهیه‌کنندگان به سراغ فیلم‌های جوان‌پسند با رنگ و بوی هنری رفتند و حتی مهاجرانی چون میلوش فورمن و رومن پولانسکی و... به بازار فیلم هنری هالیوود وارد شدند. و نوبت به پیتر باگدانوویچ، باب رافلسون، پل شیردر، دیوید لینچ، مایکل جیمینو، جان‌اتان دم، و تازه کارهایی چون بری‌ان دی پالما، جان کارپنتر و ترنس مالیک رسید.

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

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

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

به اینها باید **داسستان‌های عامه‌پسند** (۱۹۹۴) ساخته کوئنتین تارانتینو را نیز افزود که به سینمای هنری روحی‌یابی و سرکش از حدود قانون عطا کردند. این فیلم‌ها به عنوان فیلم آخر مَد روز بازاریابی می‌شدند.

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

کشتار در دبیرستان کلمباین

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

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



اجتماعی بزرگ و بزرگ‌تر می‌شود تا فیلی را ساخته باشد که جای سوالی را برای تصمیم‌آریک و دایلن باقی نمی‌گذارد؛ چرایی آنچه روی داده مثل روز روشن است.

فیل

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

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

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

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

مشکلات دیگری نیز مطرح شد که به خرده فرهنگ‌ها (مانند خرده فرهنگ گت) و برخورد پرخاش جویانه مردم با مسیحیان معتقد بود. در فیلم از هر یک نشانی هست و همه این معضلات

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

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

به کار روی اولین فیلم بلند او داشتند آشنا شد و با فیلمبردار اکثر آثار خود مایکل اسپیلر ملاقات کرد. در این دوره او از وجود اساتیدی چون آرام آواکیان (تدوین‌گر و کارگردان) بهره برد. آشنا شدن با این روح جمعی و انرژی جوان که مشتاقانه برای ساخت فیلم انتظار می‌کشیدند انگیزه‌ای مضاعف برای هل جوان ایجاد کرد و او را به سمت اولین پروژه سینمایی خود هدایت کرد. فیلم حقیقت باورنکردنی اولین فیلم بلند هارتلی در سال ۱۹۸۹ چهارمین اثر او بعد از سه فیلم کوتاه بود. او که در مدت تحصیل خود در رشته فیلمسازی به فعالیت پشت صحنه می‌پرداخت در همین سالها تهیه‌کننده‌ای را علاقه‌مند به سرمایه‌گذاری روی پروژه سینمایی خود کرد و با معرفی گروهی که مدتی بود با آنها همکاری می‌کرد فیلم را ساخت. حقیقت باورنکردنی در آن سال به بخش اصلی مسابقه جشنواره ساندنس راه یافت و نامزد جایزه بزرگ هیئت داوران شد. لحن کمدی-جدی، نوع تصنی و خاص بیان دیالوگ‌ها و شخصیت‌هایی که درباره معنای زندگی جهت‌گیری فلسفی تازه‌ای داشتند از خصوصیات بود که توجه منتقدین را به سبک هارتلی جلب کرد و او در دیگر فیلم‌های خود نیز از این تمها به مراتب استفاده کرد. **اعتماد** (۱۹۹۰) فیلم بعدی هارتلی بود که از سبک و تم‌های موجود در حقیقت باورنکردنی استفاده می‌کرد. اعتماد بار دیگر توجه جشنواره ساندنس را به هارتلی جلب کرد و برنده جایزه والدو سالت در قسمت فیلمنامه شد. هارتلی اکنون نامی آشنا در فیلم سازی داخلی بود و این دو فیلم حتی در خارج از آمریکا نیز طرفداران پر و پاقرصی برای آثار متفاوت او به وجود آورده بود. پس از اعتماد در سال ۱۹۹۱ فیلم کوتاه **اشتیاق ماندگار** را ساخت که درباره رابطه نافرجام استادی با شاگرد خود بود و بازهم مارتین داناوان بازیگر مورد علاقه و دوست او در آن بازی کرد. تا به اینجا کار اکثر گروه جدیدی که هارتلی به سینما معرفی کرده بود (به خصوص بازیگرانی مثل داناوان) شهرت خوبی یافته بودند و



بسیاری را در جشنواره ساندنس ۱۹۸۹ به خود جلب کرد، خطی متفاوت از بقیه هم‌نسلان خود برگزیده بود. فیلم‌های او از دیگر جوانان این نسل به مراتب وفادارتر به روح سینمای مستقل و تئوری مؤلف بود. هل هارتلی در ۳ نوامبر ۱۹۵۹ در محله لیندنهارست در جنوب لانگ آیلند (نیویورک) به دنیا آمد. او که در خانواده‌ای کارگری به دنیا آمده بود، در سنین پایین علاقه به نقاشی پیدا کرد و برای ادامه این رشته به کالج هنر ماساچوست در بوستون رفت. هارتلی تا آن سال کوچک‌ترین برخوردی با فیلمسازی نداشت، با ورود به کالج و مطالعه‌ی هنر علاقه به فیلمسازی در او نشأت گرفت و در سال ۱۹۸۰ در دوره فیلمسازی دانشگاه دولتی نیویورک مشغول به تحصیل شد. در همین فضا بود که او با عده‌ای از تکنیسین‌ها و دانشجویان سینمایی که علاقه

سینمای جهان با ورود تکنولوژی ویدیو و افت هزینه‌های ساخت، در اواسط دهه ۸۰ میلادی با تغییرات اساسی روبرو شد. نسلی جدید از کارگردانان جوان در اواخر دهه ۸۰ و اوایل ۹۰ با ساخت فیلم‌هایی با بودجه‌های محدود و موفقیت این آثار در جشنواره‌هایی مثل ساندنس که از اوایل دهه هشتاد با هدف حمایت از این گونه فعالیت‌ها به راه افتاده بودند، توجه استودیوهای هالیوودی را برای خرید و سرمایه‌گذاری در پخش به خود جلب کردند. کارگردانانی مانند استیون سودربرگ، ریچارد لینکلیتر و حتی تارانتینو از جمله جوانان این نسل بودند که با موفقیت کارهای اول خود می‌رفتند تا پایه‌های سیستم استودیویی را برای بار دیگر بلرزانند. در بین این نسل کارگردانی جوان به نام هل هارتلی با اولین اثر بلند خود **حقیقت باورنکردنی**، که توجه‌های



آخر الزمان بود. این فیلم اکران محدودی داشت و در تلویزیون فرانسه پخش شد. رفته رفته پروژه‌ها و بودجه‌های بیشتری برای ساخت فیلم به هارتلی پیشنهاد می‌شد. این امر سبب شد در سال ۲۰۰۱ فیلم **چنین نیست** را با حضور سارا پولی و هلن میرن بسازد. این فیلم در بخش نوعی نگاه جشنواره کن در آن سال به نمایش در آمد ولی با استقبال خوبی مواجه نشد. **دختری از ماندی** (۲۰۰۵) در ادامه علاقه انتقادی هارتلی به بحث تأثیرگذاری و به بازی گرفته شدن توسط رسانه‌ها، انحصار در کسب و کار و جهانی شدن می‌پرداخت. این فیلم در ساندنس ۲۰۰۵ به نمایش در آمد ولی با این حال با برخوردهای منفی زیادی روبرو شد. در اواخر ۲۰۰۵ هارتلی از نیویورک به برلین نقل مکان کرد و مشغول آماده سازی پروژه جدید خود **فی گریم** شد. این فیلم که ادامه‌ای بر هنری فول ساخته موفق هارتلی بود در جشنواره تورنتو به نمایش درآمد و باز هم بازگشتی به موفقیت‌های گذشته هارتلی نبود. از سال ۱۹۹۹ به بعد هارتلی فیلم‌های خود را از جمله کتاب حیات، دختری از ماندی، فی گریم و در همین هنگام (۲۰۱۱) را به صورت دیجیتالی فیلمبرداری کرد و زیبایی شناسی بصری این آثار او با آثار ۳۵ میلیمتری قبلی‌اش دارای تفاوت است. در سال ۲۰۱۳ هارتلی پروژه **ند رایفل** را آغاز کرد که پایان بخش سه‌گانه هنری فول و فی گریم بود. هارتلی علاوه بر فیلم‌های سینمایی چند تئاتر نیز کارگردانی کرده است. هارتلی به کنترل همه ابزار و حواشی فیلمسازی خود بسیار حساس و به گفته خودش به سینمای گدار بسیار وامدار است. او از جمله کارگردانی محسوب می‌شود که طرفدار نظریه مولف هستند و کنترل بالقوه و فراگیر کارگردان را ضروری می‌شمارند. هارتلی حتی موسیقی فیلم‌هایش را خود با نام مستعار **ند رایفل** می‌سازد. هارتلی که هم اکنون در میانه پنجمین دهه زندگی خود است در بین اقشار فیلم دوست سینمای ایران نیز طرفداران فراوانی دارد.

به مدد همکاری با هارتلی در پروژه‌های سینمایی دیگر نیز کار می‌کردند. **آدم‌های ساده** (۱۹۹۲) فیلم بعدی هارتلی درامی درباره دو برادر بود که برای یافتن پدر خود با هم ملاقات می‌کنند. این فیلم در سال ۹۲ به بخش رقابت اصلی در جشنواره کن راه یافت و باعث شد جای پای هارتلی به عنوان یکی از ارکان سینمای مستقل آمریکا بین اهالی سینما محکم شود. هارتلی پس از تجربه ساختن چند فیلم توانست به یکی از آرزوهای خود در عرصه سینما که همکاری با ایزابل هوپر بازیگر فرانسوی بود برسد و فیلم **آماتور** را در سال ۱۹۹۴ با حضور او ساخت. این فیلم با مایه‌های تاریک‌تر و تراژیک خود با آثار دیگر او کمی تفاوت داشت. هارتلی با ساخت **آماتور** به پختگی نسبی در نوع نگاه سینمایی خود رسیده بود و با اینکه در گیشه هنوز هم مخاطبین زیادی را به سمت سینمای خود جذب نمی‌کرد، به عنوان صدایی خاص طرفداران خود را یافته بود. در سال ۱۹۹۵ هارتلی فیلم **مغازله** (Flirt) را که اقتباس بلندی از اثر کوتاه دیگر خود در سال ۹۳ بود، ساخت. او باز هم در ساخت این اثر از ستارگان همیشگی خود بیل سیچ، مارتین داناون، پارکر پوزی و دوایت ایول به همراه بازیگر ژاپنی میهو نیکایدو استفاده کرد. هارتلی پس از این همکاری در سال ۱۹۹۶ با نیکایدو ازدواج کرد. فیلم **مغازله** سه داستان رمانتیک مختلف را با یک بیان در نقاط مختلف دنیا (نیویورک، برلین و ژاپن) به تصویر می‌کشید. هارتلی بزرگ‌ترین موفقیت تجاری و استقبال هنری را با اثر بعدی خود **هنری فول** (۱۹۹۷) بدست آورد. هنری فول یک درام سیاه کمدی بود که سبک شخصی هارتلی جلای خاصی به فضای داستان‌ش داده بود. این فیلم نقدهای مثبت زیادی به همراه داشت و وارد بخش اصلی جشنواره کن برای رقابت شد و در نهایت جایزه بهترین فیلمنامه را از آن خود کرد. در سال ۱۹۹۸ هارتلی به دعوت تلویزیون فرانسه به مناسبت ورود به هزاره جدید فیلم **کتاب زندگی** را کارگردانی کرد که داستان بازگشت دوباره حضرت عیسی به زمین و شروع

منابع:

1. Steven Rawle, Performance in the Cinema of Hal Hartley (Cambria Press, 2011).
2. Clark, John (1 October 2006) «The New York Times».

۳. شماره ۱۲۷ مجله فیلم

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

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

از اواسط دهه ۸۰ میلادی فیلمسازان مستقلی در آمریکا، اروپا و آسیا به نوعی فیلم سازی روی آوردند که اینک با گذر زمان و تشخیص ویژگی‌های مشترک میان آن‌ها، می‌توان آن‌ها را پست مدرن دانست. بطور کلی این ویژگی‌های مشترک را می‌توان این گونه بیان کرد؛ **عنصر هجو که یکی از مهم‌ترین مولفه‌های سینمای پست مدرن است؛** به نحوی که فیلم یک کم‌دی صرف نباشد و هجو در آن رنگ و بوی خود افشاگری به خود گیرد. توضیح بیشتر اینکه ظهور این هجو در جنبه‌های متعددی قابل تصور است؛ مثلاً هجو ژانر، دقت کنید به فیلم **آماتور** (هارتلی) که در آن نشانه‌های آشنا ما را به سمت ژانر گنگستری هدایت می‌کند و از طرفی تفاوت‌های آن با قراردادهای ژانری، اساسی و ویران کننده به نظر می‌رسد. یا **مرد مرده** (جارموش) هجو ژانر وسترن است

و در این بین باید توجه کرد که ویژگی هجو در سینمای پست مدرن در مقایسه با فیلم‌های صرفاً هجو آمیز هالیوودی همچون آثار مل بروکس، دو گانه بودن لحن است. پس می‌توان **دومین ویژگی را دوگانگی لحن دانست؛** بدین معنی که در سینمای پست مدرن در کنار لحن هجو آمیز و کاریکاتوری بودن بسیاری از موقعیت‌ها، مضامین جدی و بزرگ مطرح می‌شود، به عنوان مثال **مرد مرده** هجو ژانر وسترن است اما در کنار این هجونامه فیلم درباره خودشناسی و هنر شاعری نیز می‌باشد. در اینجا است که تفاوت بین مثلاً **زین های شعله ور** (مل بروکس) به عنوان یک فیلم صرفاً هجو آمیز وسترن با **مرد مرده** مشخص می‌شود. یا مثلاً **بزرگراه گمشده** (لینچ) از طرفی هجو ژانر وحشت است و دنباله روی سنت سورئالیست‌ها و در عین حال مفهوم بسیار مهم و بزرگی چون «وجود» و «استحاله در دیگری» را مطرح می‌کند و یا مثلاً **پایان هالیوودی** (آلن) هجو خود افشاگرانه نسبت به خود فرد (کارگردان) و رسانه (سینما) است و در عین حال مفهوم خلاقیت را مطرح می‌کند. این لحن دوگانه در فیلم‌های پست مدرن، نوسان بین هجو آمیز بودن و جدی بودن در طرح مضامین مهم و بزرگ باعث می‌شود که این مضامین دیگر حالت مرعوب کننده و تکان دهنده که در آثار سینمای پیشین بوده است را نداشته باشند؛ به عنوان نمونه به طرح مباحث این چنینی در سینمای هنری اروپا دقت کنید؛ مفهوم خودشناسی در **توت فرنگی‌های وحشی** برگمان و یا مفهوم کشف حقیقت در **آگران دیسمان** آنتونیونی و یا مفهوم خلاقیت در **هشت و نیم** فلینی، حالت‌های مرعوب کننده‌ای پیدا می‌کند اما در سینمای پست مدرن بجای مطرح کردن، به آنها ارجاع می‌دهند. به این ترتیب **ارجاع را می‌توان به عنوان یکی دیگر از مولفه‌های سینمای پست مدرن دانست؛** بزرگان سینما آن‌چنان که ذکر شد پیشتر در شاهکارهایشان این مضامین را مطرح کرده‌اند طی دورانی که معتقد

بودند در مقابل سینمای کلاسیک هالیوود که هدفش فقط قصه تعریف کردن و سرگرمی است، سینما نیز می‌تواند به مضامین بزرگ بپردازد و اکنون وارد دورانی جدید شدیم که می‌توان به طریقی متفاوت (به نسبت گسست از سنت‌ها به شیوه مدرنیست‌ها) به آن‌ها ارجاع داد و به نحوی دیگر آشنایی زدایی کرد. البته این ارجاعات لزوماً محدود به مضامین بزرگ نمی‌شود و می‌تواند دایره وسیع‌تری داشته باشد. مثلاً ارجاع به انواع سینما (سینمای موزیکال، سینمای گنگستری، سینمای جنایی...) یا ارجاع به فیلم‌های دیگران و یا حتی فیلم‌های خود کارگردان. (فیلم‌های آلن پر از ارجاع به انواع سینماست و حتی ارجاع به فیلم‌های خودش).

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

در پایان می توان گفت شاید مولفه یابی برای سینمای پست مدرن یا ارائه تعریفی در قالب مجموعه‌ای از اصول و قواعد عملاً کاری سختی می‌باشد زیرا که خود این سینما اساساً از هر گونه تعریفی فرار می‌کند.

هال هارتلی از ورای چند اثرش

موضوع فیلم به زندگی دوران نوجوانی آدری (آدریان شلی) می‌پردازد. او دختری است که منتظر وقوع انفجار هسته‌ای است و همین باور باعث جدایی او از خانواده و دوستش شده است. وقتی آدری در موقعیتی قرار می‌گیرد که باید برای رفتن به کالج تصمیم بگیرد، پدرش با او وارد مذاکره می‌شود.

آخر فیلم اثبات می‌شود. آدری بیشترین زمان حضور خود را در فیلم با حرفه مدل بودن درگیر است. او به انگیزه درآمد و بنا به استعداد فیزیکی شخصی اش و البته به تشویق پدرش به این شغل تن داده، هرچند به تبعات و پیامدهای طبیعی این شغل رغبتی ندارد.

■ **اعتماد** دومین فیلم بلند هارتلی، همان پیچیدگی در روابط خانوادگی را می‌بینیم. البته در این فیلم الگوهای مخرب و نابودگر رفتاری انسان‌ها، به مراتب بزرگتر و شکل گرفته تر هستند. ماتیو (مارتین داناوان) از پرخاش پدر بد دهنش در عذاب است و عشق رمانتیکی به ماریا (آدریان شلی) پیدامی‌کند.

نشانه‌های بسیار جزیی ناشی از خشم فرو خورده‌ای که ماتیو در محل کارش بروز می‌دهد، مشیت زدن‌ها و ضربه زدن به سر رئیس در کارخانه بیانگر عصبیت سرکوب شده‌ای هستند که او در خانه و به تدریج اندوخته است. پدر ماتیو، جیم و مادر ماریا، جین هر دو به گونه‌ای مکانیکی و روزمره شده به شکلی که فقط از سر عادت و نهایت بی‌تفاوتی است از فرزندان خود راجع به خورد و خوراکشان می‌پرسند. این پرسش در مقابل تمام بد رفتاری‌ها و خشونت‌هایی که آنها نسبت به فرزندان خود روا می‌دارند، مطرح می‌شود. جیم، پدر ماتیو، او را بارها سرزنش می‌کند و عامل شکست ارتباط بین خودشان را پسرش می‌داند. ماریا نیز که پدر خود را با یک سیلی از پا درآورده، تنها زمانی اجازه ورود مجدد به خانه خودش را پیدا می‌کند که مادر چاقو به دستش از او قول می‌گیرد، مثل برده‌ای برایش کار کند. ماریا این سیلی را زمانی به گوش پدر می‌زند که پدر او را هرزه می‌خواند. حالا ماتیو و ماریا همدیگر را می‌بایند. ماریا، ماتیو را از خانه پدرش نجات می‌دهد. ماتیو هم در مقابل، ماریا را از کلیشه وحشت آور و دلخراش نوجوانی که باید از سهل انگاری خویش تا ابد شرمگین باشد، به زنی بالغ بدل می‌کند. زنی که تصمیماتی جدی برای زندگی‌اش می‌گیرد. مرکز ثقل رابطه بین این دو اعتمادی است که در عنوان فیلم نهفته است.



هال هارتلی از برجسته ترین فیلم سازانی است که در جریان سینمای مستقل آمریکا بیشترین توجه را از ناحیه منتقدین خصوصاً در مجلات و در اینترنت به عنوان متفاوت‌ترین فیلم ساز دریافت کرده است. «اندرو ساریس» پرچمدار تئوری مولف، هارتلی را یک مولف می‌پندارد. این مولف بودن هارتلی همان شیوه‌ای است که میان اروپایی‌ها و فیلم سازان مستقل آمریکا رواج دارد. این که فیلم بیشتر از این که به وسیله روایت جلو برود، متکی به روابط بین آدم‌ها و تفاوت‌های فردی آنها می‌باشد و بیشترین تأکیدش بر درک شخصی و شهود آدم‌ها است.

■ اولین فیلم هارتلی **حقیقت باور نکردنی** است. هجو به ای درباره زندگی در حاشیه لانگ آیلند و ناممکن بودن عشق رمانتیک.

■ **اشتیاق ماندگار** اما حکایت عشق است. جود (مارتین داناوان) در کلاس ادبیات دلباخته یکی از شاگردانش است؛ سوفی (مری وارد). سوفی می‌خواهد داستانی بنویسد و شخصیت اصلی آن را جود قرار دهد. سوفی در کتاب فروشی کار می‌کند و کارش کمک کردن به مشتری هاست و جود یکی از مشتری هاست و همین آن دو را به هم نزدیک‌تر می‌کند. سوفی مرموز، دم دمی مزاج و دور از دسترس است. او به جود اعلام خطر می‌کند که اگر دیگر مرا نبینی؛ اوضاع زندگی تو عوض می‌شود و رو به ناامیدی و سرخوردگی می‌گذارد. جود در جواب می‌گوید ریسک را می‌پذیرم. سوفی درهای ارتباطی را می‌بندد و در خلوت به نوشتن داستانش می‌پردازد و جود همان می‌شود که سوفی پیش بینی کرده بود تا جایی که تدریس را هم رها می‌کند. اما در این میان سوفی ماجرا را جور دیگری می‌بیند. او می‌خواهد اشتیاق جود را در داستانش ماندگار کند، **اشتیاقی ماندگار**. او قصدش این است که از حس دوست داشتن جود نسبت به خود فراتر رود. از نظر او اثر هنری ارزشی فراتر از احساسات روزمره دارد؛ چیزی را که سر کلاس از خود جود آموخته است.

■ **آدم‌های ساده** از حد مسائل نوجوانان و موضوع‌های خانوادگی فراتر می‌رود. فیلم، یک فیلم جاده‌ای جاده طلبانه است دو برادر یک جنایتکار فریب خورده و یک محصل درون گرا به دنبال پدر فراری خودشان می‌گردند که به خاطر بمب گذاری در مقابل پنتاگون، ۲۳ سال پیش تحت تعقیب است در این راه، آن دو با دوست مونت رومانیایی پدرشان که بیماری صرع دارد و زن کافه چی جا افتاده و حساسی آشنا می‌شوند. این آشنایی عملاً منجر به توقف جست‌وجوها می‌شود و باقی ماجرا صرف کشف و شهود امکانات و موقعیت‌های رمانتیک غیر منتظره و واکنش‌های پیچیده این افراد به هم می‌شود.

■ **آما تور** شاید در ظاهر فیلم ساده‌تری باشد با داستانی سراسر دربار مردی که خوبی‌اش، یعنی موقعیت فعلی او مدیون یک تصادف است و اساساً کل فیلم بر اساس تصادف شکل می‌گیرد. توماس (مارتین داناوان) بر اثر حادثه‌ای دچار فراموشی شده است و گذشته خود را نمی‌تواند بیاد بیاورد. او که گذشته خود را فراموش کرده حالا همه چیز را می‌تواند از نو تجربه کند؛ سیگار کشیدن، رانندگی، عشق ورزی... آدمی که از نو متولد شده است او که نمی‌داند کیست و این ندانستن یک بهشت موقتی برایش می‌سازد. ایزابل (ایزابیل هوپر) راهبه‌ای که اکنون توماس را پیدا می‌کند و به او پناه می‌دهد. آن دو سعی می‌کنند از گذشته توماس آگاه شوند و نهایتاً این آگاهی تراژدی به بار می‌آورد. ایزابل نگران است که نکند این آگاهی از گذشته توماس به رابطه آن‌ها خلل وارد کند. داستان از طریق همسر توماس، سوفیا (الینا لوونسون) و همکار سابقش ادوارد (دامیان یانگ) ما را آگاه می‌کند که توماس در گذشته چه آدم تبهکاری و جنایتکار و سازنده فیلم‌های مستهجن بوده است. سوفیا در ابتدا فکر می‌کند توماس را کشته و تلاش به اخاذی از سازمان تبهکاران به واسطه فلاپی دیسک‌های توماس دارد و از طرفی ادوارد که به سوفیا علاقه مند شده است نمی‌خواهد او را لو دهد و سوفیا از این رفتار سواستفاده‌گرانه دچار عذاب وجدان می‌شود. روایت همه این آدم‌ها را به طرز تصادفی دور هم جمع می‌کند و به احساسات ضد و نقیض آن‌ها و موقعیت‌هایشان می‌پردازد.

■ **مغازله** فیلم بعدی هارتلی است و همچنان که از عنوان فیلم برمی‌آید فیلم کشمکش میان هوسرانی از یک سو و نزدیکی و صمیمیت عمیق و احساس از سویی دیگر است. صمیمیتی که پیامد تعهدات و قراردادهای احساسی میان آدم هاست. هر سه روایت تکراری (فیلم از روی یک فیلم کوتاه اصلی ساخته شده و در آن سه بار همان دیالوگ‌های اصلی و کاملاً عین هم تکرار می‌شوند). داستان هوسرانی را

باز می‌گوید که از طرف شریک عشقی پایدار و رسمی‌اش اولتیماتومی دریافت می‌کند، شریکی که برای کار به کشور بیگانه‌ای سفر کرده و حالا تصمیم بازگشت به کشور خود را دارد. در واقع این اتمام حجت به این معناست که آیا آینده‌ای برای آن دو نفر وجود دارد یا خیر؟ شریک هوسران که در هر سه اپیزود و در خلال درگیری به زخم گلوله‌ای آسیب می‌بیند، در پی کشف این احتمال بر می‌آید که آیا می‌تواند دل‌بند جدیدی بیابد یا خیر. در واقع پیش از دادن تعهد می‌خواهد این احتمال را بسنجد. این شرکا به ترتیب یک مرد در نیویورک (بیل) و یک مرد در برلین (دوایت) و یک زن در توکیو (میهو) می‌باشند. میهو تنها هوسرانی است که وضعیت روحی کاملاً آرام و صلح آمیزی دارد و او را در یگانگی با شریک پایدارش (که خود هارتلی نقشش را ایفا می‌کند) می‌بینیم. نکته شاخص این فیلم این است که هارتلی بجای طویل کردن فیلمنامه اصلی همان یک روایت کوتاه واحد را سه بار تکرار می‌کند. **مغازله** نه تنها با زیر پا گذاشتن قراردادهای تولید فیلم - زیرا که مغازله اساساً فیلم کوتاهی بوده که فقط بخش اول یعنی اپیزود مربوط به نیویورک را شامل می‌شده است و بعداً بخش‌های برلین و توکیو به آن افزوده و فیلم بلندی از آن ساخته شده است؛ کاملاً در حیطه کارهای تجربی قرار گرفته - بلکه بیانگر دو واقعیت دیگر نیز هست. نخست آن که هارتلی مصمم است با وضعیت‌های قراردادی روایت فیلم بازی کند و دوم این که تکرار را به عنوان یک اصل، هر چه بیشتر برجسته سازد. اوج این مفهوم یعنی میزان تکرار در فیلم آن قدر زیاد است که توجه ما به جای معطوف شدن به شباهت‌های تکرار شونده، ناخودآگاه به سمت دیدن تفاوت‌ها جلب می‌شود و این موضوع یعنی برجسته شدن تفاوت‌های بین سه اپیزود از خود مقوله تکرار که حالا تبدیل به نواخت فیلم شده پر اهمیت‌تر هم می‌شود.



آنچه از نظر تان گذشت به گونه ای شاید فضای چند هارتلی را تا قبل از **هنری فول** بیان می کند؛ اهمیت این خلاصه نگاری از این جهت است که می توان اندکی با فضا و دنیای خاص حال هارتلی آشنا شد بدین ترتیب که؛ خودش در جایی می گوید: **«می خواهم بدانم با یک جفت لاستیک فرسوده و صاف تا کجا می توانم بروم»** آنچه از نقل قول فوق بر می آید به وضوح در فضای توضیحات آثارش نیز روشن است بدین ترتیب که؛ در فیلم های هارتلی همیشه یک یا چند ماجرای عاشقانه وجود دارد. قهرمانان او اغلب خوش چهره هستند و ظاهرشان تفاوت چندانی با قهرمان های فیلم های هالیوودی ندارد؛ تضاد و کشمکش دراماتیک هم معمولاً به اندازه کفایت در فیلم هست و حتی به پیروی از الگوهای کلاسیک می توان نقاط اوج و فرود داستان ها را ردیابی کرد. ظاهراً با فیلم هایی که با چنین دستمایه ها و ویژگی هایی می تواند براحتی یک فیلم پیش

پا افتاده و یا حداقل معمولی باشد؛ اما آنچه که حقیقت امر است اینکه نباید فریب ظاهر را خورد. داستان های فیلم های هارتلی به ندرت مطابق انتظار تماشاگر پیش می رود. شخصیت ها نیز به ندرت در جهت انتظار ما رفتار و صحبت می کنند. اوج های دراماتیک نیمه کاره رها می شود. فیلم هایی که در بسیاری لحظات حالات هجویه به خود می گیرند و پیرو این مورد مضامین فیلم شکل احکامی قطعی و مشخص به خود نمی گیرند. مهمترین نکته اینکه سه رکن سینمای کلاسیک یعنی سببیت، وضوح در زمان و وضوح در موقعیت مکانی آشکارا نادیده گرفته می شود. تماشاگر دلیلی داستانی، واقع گرایانه و یا متکی بر منطق ژانر را برای اتفاق ها یا اعمال و رفتارها و دیالوگ ها نمی یابد. نمای معرف در بسیاری صحنه ها حذف می شود و زمان رویدادها نامشخص باقی می ماند. پارامترهای تکرار شونده به اندازه داستان در پیش بردن فیلم اهمیت پیدا می کند

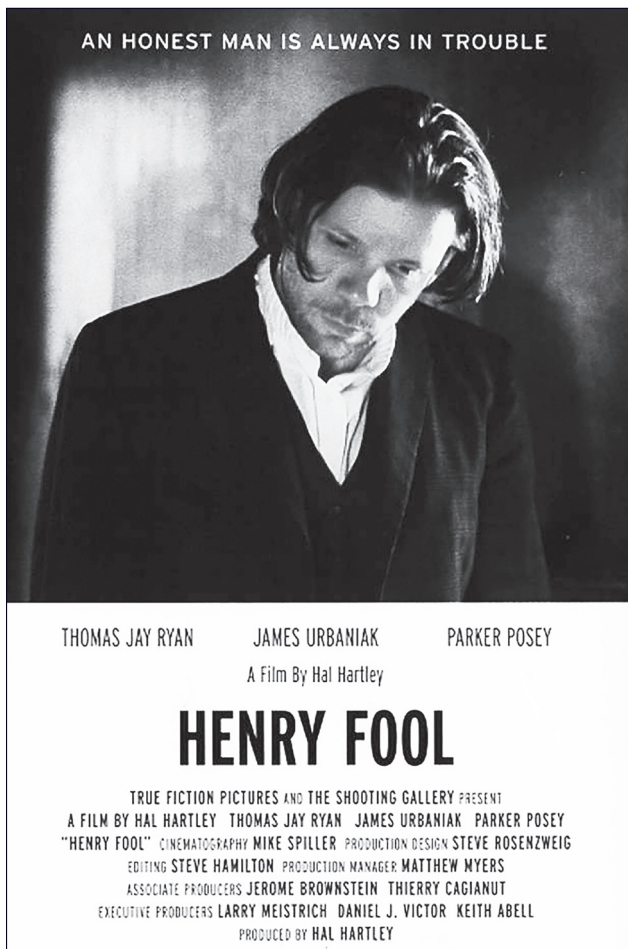
و دنیایی خلق می شود که نه به دنیای واقعی شباهت کامل دارد و نه به دنیای فیلم های دیگر. به قول **خود هارتلی** به ژانری جدید شبیه است: **ژانر حال هارتلی**. هارتلی بیش از اینکه بخواهد به پیامی فلسفی و ایدئولوژیک بیندیشد، قصدش مشخص کردن ابعاد بحران است؛ بحرانی که در وجوه مختلفی خودش را نشان می دهد. فقدان عشق، فقدان ایمان، نبود امکان ارتباط و... هارتلی سوال می کند اما سعی نمی کند پاسخی دهد. استراتژی او مبتنی بر پاسخ دادن نیست. شخصیت های او علاقه عجیبی دارند که مرتب در حرفهایشان بگویند «نمی دانم» هارتلی به چیزهایی که نمی داند علاقه بیشتری دارد. فیلم های او ممکن است با توجه به انتظاری که سایر فیلم ها در ما به وجود آورده، غریب به نظر آیند ولی با منطق خود او کاملاً عادی و قابل پیش بینی اند. کافی است انتظارهایمان را با ژانر هارتلی هماهنگ کنیم تا دیگر هیچ چیز عجیب و غریب یا غیر منتظره نباشد.

هنری فول؛ قصه دونات و آدم ها

نویسنده: سعید رحیمی
saeedrahimi1984@gmail.com

خلاصه داستان

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



HENRY FOOL

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

نقد و تحلیل فیلم

هنری فول همچون بسیاری از آثار دیگر هارتلی روایت کلاسیک آشنایی دارد. غریبه‌ای که وارد شهری می‌شود و همه چیز را تحت الشعاع خود قرار می‌دهد. (نقطه بسیار خوبی برای یک شروع دراماتیک) بجز نام این غریبه که هنری فول (Fool به معنای احمق) است که برخورد فیلم با شخصیت او کاملاً کنایی نیز می‌باشد چیز دیگری از گذشته او نمی‌دانیم. او حرف‌های پرطمطراق می‌زند در مورد ماهیت هنر و شعر و اصالت اثر هنری سخن می‌گوید. (ارجاع به مضامین جدی) اما از طرفی به وضوح معلوم است که اعمال او به شدت غیر اخلاقی است. از اغفال دختری کم سن و سال که بخاطرش چند سالی هم در زندان بوده گرفته تا، شکل ورود او به درون خانه و خانواده سایمن که آشکارا تجاوز کارانه است. (لحن دو گانه و در نوسان و بیان هجو آمیز از شخصیت) تمام خروجی زندگی هنری نیز کتاب خاطراتی است چند جلدی که همه وقتش را صرف نوشتن آن کرده است که آن نیز خود در پرده‌ای از راز قرار دارد. (برخورد کنایی فیلم با ارزش‌های تثبیت شده هنر در جامعه هنری) سایمن گریم آشغال

شعر گویی سایمن را ممکن نیست و می‌توان با هر پیش فرضی آن‌ها را قبول کرد اینکه سایمن نابغه است و یا هنری به قول خودش رادیکال است که پذیرفته نمی‌شود و یا اینکه اساساً هیچ کدام اثر برجسته‌ای خلق نکرده‌اند و هنری یک متوهم مفلوک بیشتر نیست. فیلم چنان شخصیت‌ها را در ابهام قرار می‌دهد که همزمان همه این فرض‌ها می‌تواند درست یا نادرست باشد و عملاً رابطه بین هنری و سایمن خود یک هجو است.

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

جمع کنی که گویی این شغل را برای او نوشته‌اند و لباس کارش را به تنش دوخته‌اند به شکلی یکباره با هنری دوست می‌شود و در جا بدون آن که فیلم نشانه‌ای از استعداد یا علاقه او به کار هنری و شعر مطرح کرده باشد تحت تاثیر هنری شعر می‌گوید که اتفاقاً شاهکار ادبی هم می‌شود. (آیا سایمن واقعاً نابغه است؟) در این میان همه چیز به سرعت تغییر می‌کند مادر سایمن از خواندن شعر او خودکشی می‌کند و هنری با فی ازدواج می‌کند. صحنه خواستگاری و رد و بدل شدن حلقه به شکلی هجو آمیز و ناخواسته از طرف هنری آن هم در توالی زمانی که وضعیت مزاجی رو به راهی هم ندارد انجام می‌شود. (برخورد کنایی فیلم با مقوله ازدواج و برخورد رمانتیک همیشگی فیلم‌های هالیوودی با این مقوله) دقت کنید به اینکه بطرز آگاهانه‌ای فیلم هرگز نه مصراعی از شعر سایمن را به ما ارائه می‌دهد و نه هیچ جمله‌ای از کتاب خاطرات هنری را و نه حتی نقل قولی شفاهی و یا دست کم یک تک جمله. (استراتژی افزایش ابهام و طرح سوال) پس عملاً قضاوت در مورد حاصل عمر هنری (کتاب خاطراتش) و شکل تصادفی و یکباره



و با خلق و خویی بی بند و بار و سببانه (گرم)، همه آنچه که در هنری فول مطرح می‌شود به نوعی کنایی و هجو زیر ساخت موضوعی جدی است که در حال بیان است. فیلم ایجاد پرسش می‌کند و پاسخ‌های واضح نمی‌دهد. شاید اوج این استراتژی در صحنه پایانی باشد که سایمن بلیط و گذر نامه‌اش را به هنری می‌دهد و او را به فرودگاه می‌رساند. اما هنری را می‌بینیم که چمدان به دست به ظاهر در جهتی مخالف مکان هواپیما در حال دویدن است. از دیگر شگردهای عیان هارتلی در هنری فول می‌توان به مقوله‌های فرمی و ساختاری فیلم اشاره کرد. شیوه دکوپاژ فیلم که به شدت به فضای خارج از قاب متکی است، توضیح اینکه هارتلی در بسیاری موارد از نمای معرف به کلی طفره می‌رود و در مابقی جاها عمداً صحنه را خوب معرفی نمی‌کند. دوربینی که فقط یک نمای متوسط را نشان می‌دهد و گاهی فقط اندکی تصحیح کادر می‌کند. نماهای درشتی از شخصیت‌ها که در صحنه حضور دارند و در لابه‌لای صحنه‌های قبل قرار می‌گیرند منجر به این می‌شود که از لحاظ کمپوزیسیون بسیار زیبا و شکیل باشند. نهایتاً فضای ارائه شده کاملاً استریلیزه می‌باشد. او بر خلاف فیلم‌های هالیوودی برای انتقال شخصیت‌ها از مکانی به مکان دیگر از نماهای آشنا استفاده نمی‌کند. او به حذف نماهای انتقالی دست می‌زند و در هنری فول نمی‌بینیم که برای رسیدن به مقصدی شخصیت در خیابان قدم بزند و یا رانندگی کند. در این میان شیوه دیالوگ نویسی او بسیار چشمگیر است. دیالوگ‌های مقطع و فشرده و آهنگین که بازی‌های به شدت کنترل شده و بی اغراق و بدون میمیک بازیگران همراه است. موسیقی که خود او ساخته‌اش است و به نوعی ترفند جبران نماهای انتقالی است. موسیقی که در اواخر هر صحنه آغاز و در اوایل صحنه بعدی تمام می‌شود و عامل اتصال بین صحنه‌های مختلف بالحن‌های چه هجو آمیز و چه جدی را بر عهده دارد و مانع از گسست تماشاگر از روند کلی فیلم می‌شود. گاهی هم موسیقی انتظاری را بوجود می‌آورد که عملاً در روایت بر آورده نمی‌شود (بر خلاف شیوه سنتی استفاده موسیقی در فیلم‌های هالیوودی). مجموعه این شگردها منجر به خلق دنیایی می‌شود که اصلاً شبیه دور و برمان نیست. از این جهت سینمای هارتلی بسیار اصیل است و می‌توان از آن لذت برد. او ژانر شخصی خود را دارد.

منابع:

۱. مفاهیم نقد فیلم، نشر نی، مجید اسلامی
۲. آماتور، اشتیاق ماندگار، نشر نی، مجید اسلامی
3. www.possiblefilms.com



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

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

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

■ «هنری فول» از فیلم‌های قبلی شما جاه‌طلبانه‌تر به نظر می‌رسد.

خودت حتی آن را «حماسی» توصیف کرده‌ای.

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

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

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

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

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

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

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

هارتلی: تنها هوس است. شاید در فرآیند بزرگ شدن و فیلم‌سازی‌ام، قبل از هرگز این کار را نکرده باشم، پس تصمیم گرفتم آستین‌هایم را بالا بزنم و کاری کاملاً متفاوت را امتحان کنم. واقعاً می‌خواستم یک زیبایی زشت و بدقواره باشم.

می‌خواستم تا زانو در واقعیت جانوری، خون، دل و روده، ادرار، منی و کثافت‌های رایج دیگر فرو بروم. و می‌خواستم آن را به سطح وضوح یک کتاب کمیک برسانم. و این برای من یک چالش بود، زیرا معمولاً از فرآیند زمان‌بر تکنیکی بدل‌ها و جلوه‌ها در این موارد رو برمی‌گردانم.

می‌خواستم هنری در کثافت غوطه‌ور باشد. می‌خواستم پیوسته و به صورت فزاینده عصبانی باشد، زیرا تمام هدفم این بود که او را صاحب بالاترین کیفیات انسانی نشان دهم. اما می‌خواستم این ویژگی‌های تحسین‌آمیز را سخت بتوان دید.

■ معمولاً تمایل داری در داستان‌گویی یک چیزهایی را تحت کنترل داشته باشی.

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

■ مردم کارهای شما را کنترل‌شده می‌دانند. شما دیالوگ را کنترل می‌کنید. دوربین، بازیگرها و موسیقی را. احساس نکردید در این فیلم به کمی شل گرفته‌اید؟

هارتلی: فیلم برای من هنر سرودن است. فیلم سروده شده است. درست مثل این که یک قطعه آهنگ بنویسم، آواز را طوری می‌نویسم که با دیگر سازها هم‌خوانی داشته باشد، فیلم را هم همین‌طوری می‌سازم. هرگز فکر نکردم فیلم جور دیگری می‌تواند باشد. هنری فول درست با همان دقت دیگر فیلم‌های من ساخته شده است. اما به طرز واضحی احساسی‌تر است و این تصمیمی بود که باید می‌گرفتم، که آشکارا احساسی‌تر باشد. داستان نوعی پاسخ به دنیای اطراف من است. به شکلی مشخص در گوشم زمزمه می‌کرد و من به خودم گفتم حالا باید به این بپردازم. در غیر این صورت، دیگر شب‌ها نمی‌توانم بخوابم.

■ در این فیلم، سیمون شخصیتی است که بیش از همه ساخت یافته. بقیه بازی‌شان افسار گسیخته است.

هارتلی: بله، او کنترل را نشان می‌دهد. مردم خودشان را بیان می‌کنند و کارهایی انجام می‌دهند، اما آن‌ها در حال ابراز کردن هستند، برای مثال در مورد وارن، رضایت و در مورد فی نامیدی مطلق و ارزش و بهای کم برای خویشستن. و مادرش هم احساسات پیچیده‌ای از خود نشان می‌دهد. کم‌گویی سیمون دو لبه است. من فکر می‌کنم او می‌خواهد کمی در دنیا مشارکت داشته باشد. اما این قضیه یک سوی دیگر هم دارد. قدرت او تحسین‌آمیز است. او زمان دارد که درباره‌ی کارهایی که قرار است انجام دهد و ترکیبی که دوست دارد بیان کند، فکر کند. به نظر از دید سیمون دنیا جای شگفت‌انگیزی است.

هر آن‌چه که او نوشته، که البته ما از آن خبر نداریم، احتمالاً توصیف ناامیدی و تنهایی نیست. احتمالاً نگاهی دقیق به دنیا است که به شیوه‌ای بیان شده که به سادگی قابل درک نیست. شاید به وضوح یا به سادگی احساساتی و یا بدبینانه نباشد. برخی از آن می‌ترسند و برخی عاشقش می‌شوند.

در واقع، سیمون، احتمالاً تیزبین و قوی است. به شکلی باورنکردنی قوی است. به شکلی ترسناک مصمم و رو به جلو است. بله، همیشه گمان کرده‌ام که هر آن‌چه او نوشته، دیدگاهی به شدت دقیق و تیزبینانه از والدینش، دوستانش و دنیا آن گونه که او می‌بیند است. او به وضوح می‌بیند و به همین دلیل است که زبانش بسته است. او را دیدی که دارد ساکت کرده. هنری به سیمون دید نمی‌دهد، به او علم بیان می‌دهد.

■ چرا کار سیمون را نشان دادی؟

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

■ جریان برخی از شخصیت‌ها در حاشیه‌ی داستان چیست؟ تو شخصیت کوین کاریگان را داری...

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

■ اما حتی در این حال هم شما از او متنفر نیستید.

هارتلی: نه، آدم متنفر نمی‌شود. باید حواست به شخصیت‌هایت باشد. باید آدم بد‌ها را وقتی داری شخصیتشان را می‌نویسی دوست بداری.

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

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

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

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

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

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

■ انتظار دارید واکنش مردم به این فیلم چگونه باشد؟

هارتلی: امیدوارم حواسشان جمع باشد. که ترغیب شده‌اند و به نوعی درباره‌ی همدیگر و دنیای اطرافشان هوشیارتر شده‌اند. به همین دلیل از هنری می‌خواستم واقعا نفرت‌انگیز باشد. نمی‌خواستم کار برایش ساده باشد. منظورم این است که، او گزاف، بامزه و نفرت‌انگیز است، عاشق این مرد شدن کار ساده‌ای است. پس باید حتما برای چیزی غیرقابل بخشش به زندان می‌رفته. و نه تنها این، بلکه او حتی معذرت هم نخواسته و شما می‌توانید بگویید: «اوه، او واقعا درگیر این نیست» یا چیزی شبیه به آن. اما هر چه که باشد، زشت است. وقتی برای اولین بار فیلم را نشان دادیم، وقتی هنری دارد برای سیمون تعریف می‌کند که او را در فلگرانتی دلیکتو در حالی گرفتند که داشته ترتیب یک دختر ۱۳ ساله را می‌داده، سکوتی عصبی از سوی تماشاچی‌ها حکمفرما شد. لحظه‌ی پرتنش بود و اگر کسی می‌ایستاد و فریاد می‌کشید «لعنت به تو هال هارتلی»، تعجب نمی‌کردم. یک جورایی، این حرکت قابل تحسین بود. من تمام این انرژی را صرف کرده بودم که خودمان را مثل این یارو نفرت‌انگیز نشان دهم و شاید حالا از خط قرمز گذشته باشم و یک لطیفه به گستره‌ی بی‌گناهی را امتحان کرده باشم.

من مایل بودم این خطر را بپذیرم که این ممکن است بی‌احساس و شهوانی سطح پایین به نظر برسد، شاید حتی یک تلاش رقت‌انگیز و مایوسانه در راستای هیجان. دلایل تا نزدیک انتهای فیلم پیرل است. من خودم به شخصه، از آن لحظه‌ی هنری با سیمون مشمئز شده‌ام، نه به دلیل کاری که کرده، بلکه به دلیل کاری که دارد انجام می‌دهد، بهانه آورد و با شکوه جلوه دادن گذشته‌ی نفرت‌انگیزش. (تقریبا از هر نظر)

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

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

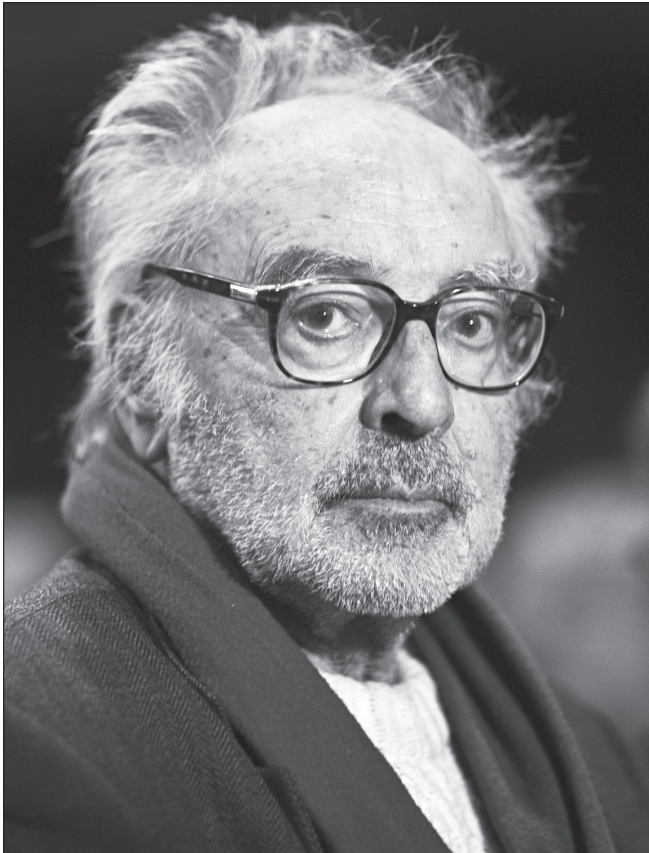
این سکانس در رابطه‌ی مستقیم با سکانش با پیرل نزدیک انتهای فیلم است، یک دختر ۱۳ ساله‌ی دیگر که تلاش می‌کند (به دلایل دیگری) تا با چیزهایی که شنیده نقطه‌ضعف‌های هنری هستند بازی کند.

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



منبع:

۱. سونی پیکچرز کلاسیک



مارتین می دانست که من احترام زیادی برای کار شما قائلم ولی میزان این احترام را تا حالا ندیده بود. واکنش اولیه اش به فیلم این بود که تقریباً بدون وقفه می خندید. گدار: (می خندد).

■ و آخر سر هم گفت که به نظرش شما بامزه ترین آدمی هستید که از زمان گروچو مارکس تا حالا دیده. گدار: فکر کنم این یک جور تعریف باشد.

■ خب، فکر می کنم همین طور باشد. صرف نظر از چیزهای دیگری که فیلم شما داشت، به نظر من شما شوخ طبعی ای دارید که مردم به اندازه کافی درباره اش حرف نزده اند. دوست داشتم بدانم چه چیزهایی شما را به خنده می اندازد.

گدار: خب، می توانی به همین حقیقت ساده که یک انسان هستی بخندی. زندگی می تواند غمناک هم باشد. من در کمدی، هم از اسلپ استیک (بزن بکوب) خوشم می آید هم از تناقضات. درست مثل فیلسوف ها. اینکه دو چیز کاملاً بی ربط را در کنار هم بگذاری، من را به خنده می اندازد. در فیلم ها، کمدی و تراژدی در واقع یکی هستند. به همین دلیل خاص، من یکی از طرفداران بزرگ جری لوییس هستم. به خصوص این فیلم آخرش، Smorgasbord و فیلم قبل ترش، Hardly Working که در اینجا حسابی شکست خورد. فکر می کنم خنده هم مثل اسم این فیلم از این می آید که چیزها به ندرت جفت و جور می شوند.

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

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

■ دیروز بعد از ظهر فیلم خودنگارانه (self portrait) شما (JLG/JLG) را دیدم. دوستم مارتین داناوان که بازیگر است و در بیشتر فیلم هایم بازی می کند را هم همراه خودم برده بودم.

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

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

■ خانه فیلم JLG/JLG خانه شماست؟

گذار: بله، آپارتمان خودم است.

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

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

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

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

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

گذار: بودجه‌ات چقدر بود؟

■ ۷۰۰ هزار دلار

گذار: بله، بودجه کمی است. وقتی بودجه فیلم کم باشد همیشه سعی می‌کنم آن را به یک درس اقتصاد برای خودم تبدیل کنم.

از روسایینی یاد گرفتم که اگر پول کمی دارید باز هم ثروتمندید. اگر ۳۰۰ هزار دلار پول داشته باشید تا از یک سیگار روی یک میز فیلمبرداری کنید، پول خیلی زیادی خواهد بود. شاید به همین خاطر است که فیلم‌های من این طوری هستند. ولی فقط به این روش است که می‌توانم خرج زندگی‌ام را در بیاورم. چون فیلم‌های من موفق نیستند، نمایش داده نمی‌شوند. پس هزینه زندگی‌ام را از بودجه فیلم در می‌آورم.

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

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

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

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

نور می‌روم (به سویش می‌روم)، به این خاطر است که به من انرژی می‌دهد. همین.

■ اگر این ماده (فیلم) کنار برود و ما فقط الکترونیکی ببینیم، چه تغییراتی به وجود می‌آید؟ آیا این، روش نگاه کردن ما را تغییر می‌دهد؟

گذار: من آن زمان نخواهم بود. این چیز جدیدی خواهد بود. نمی‌دانم. من از چیزهای تازه خوشم می‌آید، اما این طوری که الان پیش می‌رویم، آن تازگی که من دوست دارم نیست. بیشتر بوروکراتیک است. منظوم این است که هالیوود به وسیله اوباشی که از اروپای مرکزی آمده بودند اختراع شد. و امروزه یک وکیل هالیوودی، دیگر یکی از آن لات‌ها نیست بلکه یک بوروکرات است. ■ این طور که فهمیدم شما ترجیح می‌دهید او یک لات باشد. گذار: البته. من احترام زیادی برای آن لات و لوت‌های هالیوودی قائلم. مثل هری کوهن، رئیس استودیوی کلمبیا در زمانی که کیم نوآک را کشف کرد. یا هاوارد هیوز.

■ تالبرگ...

گذار: حتا تالبرگ. تالبرگ یک نابغه بود. همان طوری که در اولین بخش سرگذشت سینمایم گفتم، او تنها کسی بود که می‌توانست در یک روز به ۳۰ فیلم فکر کند.

■ این نظریه تغییر تکنولوژی را دوست دارم. حالا کارهایم را با کامپیوتر انجام می‌دهم ولی هماهنگ شدن با شرایط جدید آسان نیست. هنوز ترجیح می‌دهم موقع تدوین دستم به فیلم بخورد. گذار: کامپیوتر برای چی؟

■ برای تدوین.

گذار: اوه، بله. برای این جور چیزها. فکر می‌کنم در شرایط فعلی برای من خوب باشد که این کار را بکنم چون دست کم می‌توانی در خانه کارهایت را بکنی و مطمئنی که تقریباً بدون هیچ هزینه‌ای در آشپزخانه‌ات می‌توانی تدوین کنی. پس این راهی برای ایجاد یک فضای امن است. اما بستگی دارد. پروژکتور به زودی از بین می‌رود ولی دوربین نه. خب بستگی دارد... بستگی به تغییرات دارد. ■ وقتی توی اتاق تدوین بودیم، به این ایده جالب رسیدیم که همه این تحولات، امکان تغییر در مفهوم توزیع فیلم را فراهم می‌کند. توزیع و نشر اطلاعات الکترونیکی.

گذار: تازگی‌ها مقاله‌ای خواندم که می‌گفت می‌توانید از اتاق هتل تان، فیلم انتخاب کنید. می‌توانید یک فیلم گریفیث انتخاب کنید و بعد یک پیتزا سفارش بدهید. البته، می‌دانی، فکر نکنم فیلمی از گریفیث آنجا پیدا کنی. می‌توانی هر فیلمی که می‌خواهی را ببینی ولی نه، گریفیثی در کار نخواهد بود.

■ اما به این فکر کن که فیلمسازها بتوانند خودشان فیلمشان را مستقیم از کامپیوترشان توزیع کنند.

گذار: من این را دوست ندارم. فکر نکنم این کار برای پرده بزرگ باشد. به هر حال، در اروپا، خانه‌ها و آپارتمان‌ها دارند کوچک‌تر می‌شوند پس دلیلی ندارد که پرده را بزرگ‌تر کنید چون آپارتمان‌ها دارند کوچک‌تر می‌شوند.

■ اما من خیلی مشتاقم. شاید فقط دارم خوش بینی به خرج می‌دهم.

گذار: پروژکتورها از بین خواهند رفت. وفقدان این امکانی که با تصاویر متحرک فراهم می‌آمد، احساس خواهد شد. امکان جمع شدن مخاطبان واقعی، یک گروه از مردم که نقطه مشترکی ندارند

به جز اینکه در یک زمان مشخص از روز یا هفته، می‌توانند با همسایه‌های ناشناس دیگرشان به چیزی بزرگ‌تر از خودشان نگاه کنند. به مشکلاتشان در مقیاسی بزرگ نگاه کنند نه کوچک. چون وقتی کوچک هستند، نمی‌توانی ... وقتی بزرگ می‌شوند، بدیهی و آشکار می‌شوند. در ابتدا حتی صحبت کردن هم نبود. نیازی به آن نبود. چون اگر صحبتی نبود، بدیهی‌تر بود. الان این تب و تاب فقط در ورزش باقی مانده که حتی می‌تواند به خشونت کشیده شود. این میل شدید به دیدن چیزی بزرگ.

■ اما به طور گروهی.

گذار: بله، گروهی.

■ هیجان، در میان جمعیت بودن است.

گذار: بله، اما در سینما فرق می‌کند. می‌توانی با بقیه مردم باشی، که حالت ایده آل است، یا خودت تنها باشی. اما تنها بودن در کنار مردم و فراموش نکردن خودت درون خودت. وقتی ۱۰۰ نفر دورت را گرفته‌اند واقعاً نمی‌توانی خودت را فراموش کنی. این چیزی است که از بین خواهد رفت.

■ ناراحت کننده است.

گذار: بله، برای ما ناراحت کننده است. اما الان در این سن می‌فهمم شروع سینمای ناطق برای کارگردان‌ها و بازیگرهای آن زمان چقدر غم انگیز بوده. چون واقعاً مثل ناپدید شدن یک قاره بود.

■ در بخش ۲B از سرگذشت سینما، در صحبت‌هایتان با اگر اشتباه نکنم سرژ دانی...

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

■ شما به او می‌گویید که فکر می‌کنید تاریخ سینما، بزرگ‌ترین تاریخی است که می‌تواند گفته شود چون می‌توان آن را نمایش داد.

گذار: تنها تاریخ قابل نمایش است. تنها راهی است که می‌شود تاریخ نگاری کرد.

■ کمی جلوتر در همین اپیزود سرگذشت سینما، یک صدای زنانه چیزی روی تصاویر می‌خواند با این مفهوم که چیز عجیب درباره مردگان زنده در این جهان، آن است که بازتاب‌ها و احساسشان، از گذشته می‌آید.

گذار: چون دنیای جدیدی در راه است و این دنیای جدید خیلی خشن و گستاخ است. این دنیای تازه که دارد متولد می‌شود، بدگمان و فراموشکار است. و عمق دید (پرسپکتیو) و نقطه فرار را از بین برده.

■ نقطه گریز؟

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

دیدگاهش از آینده. ما در قرن بیستم یا بیست و یکم هستیم ولی وقتی با یکی از این آدم‌های مشتاق تکنولوژی صحبت می‌کنی، می‌بینی که همه تفکراتشان دو قرن عمر دارد. این را می‌توان در سینما هم نشان داد. اینشتین هم دوره ی استرلینسکی بود. اما هم عصر گریفیث و فویاد هم بود. اگر ما امروزه آن طوری که تلویزیون به ما امر می‌کند فکر کنیم، اینشتین را به عنوان فردی مدرن در نظر می‌گیریم. استرلینسکی هم موسیقی مدرن است، اما همزمان با تولد یک ملت به وجود آمده که یک فیلم قدیمی است. تمامی افکار ما شکل دهنده‌ی دنیای نو هستند ولی این افکار هر روز قدیمی‌تر و قدیمی‌تر می‌شوند.

■ بعضی وقتها فکر می‌کنم هدف‌های ما هنوز قدیمی‌اند. تمامی کشفیات به نظر می‌رسد کشف وسایل و ابزار هستند. فکر می‌کنم در این زمینه کمی سنتی و محافظه‌کارم. گمان نمی‌کنم چیز جدیدی برای کشف کردن مانده باشد. منظورم چیزهایی هستند که سطحی و ظاهری نباشند. ما فقط داریم راه‌های تازه‌ای برای پیدا کردن همان چیزهای قدیمی کشف و اختراع می‌کنیم. گذار: از زمان شروع این قرن، دیگر چیزی برای کشف کردن نمانده. فقط ابزارهای جدید به وجود می‌آیند. ابزارهای جدید و مهم. ■ اواخر JLG/JLG شما کمی درباره وسوسه جهانی شدن صحبت می‌کنید.

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

■ به نظر می‌رسد که افسانه بودن شما، کمی برای خودتان هم کسالت‌بار است و ممکن است مانعی سر راه کارتان باشد. گذار: بله، گاهی نوع استفاده از آن و این که باید یکسان بمانیم این طور است. اما الان هنوز می‌توانم فیلم بسازم. این قسمتی از گذران زندگی‌ام از این راه است، پس به نظرم ایرادی ندارد. این روش من است. فکر می‌کنم من معصومانه، نماینده باور خاصی در دنیای تصاویر متحرک شده‌ام و این برایم ایرادی ندارد.

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

■ آیا خلوت‌تان خیلی برایتان اهمیت دارد؟

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

■ این کیفیت طبیعت‌گرایی در فیلم‌هایتان که به آن اشاره کردم به خصوص «از سلام بر مریم مقدس»، «موج نو» و «افسوس بر من»... گذار: حالا دیگر تمام شده. این چیزها در دوره‌های ده تا دوازده ساله می‌آیند. چون الان، اسم جایی در سوئیس که در آن زندگی می‌کنیم را گذاشته‌ایم استودیو. اینجا کنار دریاچه استودیو شماره یک است و این یکی جا استودیوی شماره دو. ما همه جا فیلمبرداری می‌کنیم.

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

■ همیشه فیلم‌ها را تنهایی می‌بینید؟

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

■ در نهایت یا فوری؟

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

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

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

■ خب، حتماً، اگر شما نباید جایی بروید.

گذار: یا نمی‌دانم، اگر دوست داشته باشی با هم شام بخوریم

با... تو تام لادی را می‌شناسی؟

■ تام لادی؟ نه.

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

■ ابداً.

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

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

گدار: این همان فیلمی است که امسال به جشنواره کن راه پیدا نکرد؟
■ در دوهفته کارگردانان بود.

گدار: همانی است که ژیل ژاکوب ردش کرد؟

■ بله، فکر کنم.

گدار: آن ماری میه ویل هم همین طوری شد.

■ واقعا؟

گدار: بله، فیلمش توسط ژیل ژاکوب رد شد.

■ فیلمش در هیچ کدام از بخش های دیگر جشنواره نیامد؟
گدار: نه، به نوعی خیالش راحت شد. با این رد شدن شوکه شد ولی راحت هم شد.

■ من اغلب مطمئن نیستم که چه چیزهایی از یک فیلم انتظار می رود. حتی با مقیاس موفقیت فیلم، بیشتر و بیشتر نامطمئن می شوم که مردم در فیلمی که من ساختم چه می بینند؟

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

■ باید چیزهای بیشتری داشته باشد.

گدار: چیزهای بیشتری باید باشد که از ورایشان ببینیم. مسلماً کار سخت تری خواهد بود. ما داریم ظرفیت هایمان را از دست می دهیم به این خاطر که به روشی مسموم شده ایم. چیزی که من در فیلم ها دوست دارم، چه مال کارگردانان پیر باشد و چه جوان، وقتی است که احساس می کنم کارگردان واقعا از ظرفیت های فیلم استفاده کرده.

■ این چیزی است که احساس می کنم باید بهش برسیم. نگاه کردن صرف، بدون در نظر گرفتن نیازهای دیگر یک فیلم. منظورم این است که شما در طول این سال ها، درباره این موضوع شفاف تر از هر کس دیگری صحبت کرده اید. نمی خواهم چاپلوسی کنم، چون فکر می کنم خودتان این را می دانید، ولی به نظرم فیلم های شما این حقیقت که ما این ظرفیت ها را برای دیدن با چشم هایمان داریم، را بیرون می آورند و برجسته می کنند. و این واقعا شگفت انگیز است. دلم می خواهد به آن برسیم. فکر می کنم شاید اولین تلاش هایم در ساختن تصاویر متحرک با دوربین سوپر ۸ آن موقعی که حدود ۱۹ سالم بود، باعث این حس رمزآلود شده. هیجان گرفتن تصویر از هر چیزی، بازتاب نور در یک لیوان. برای من این از هر چیزی هیجان انگیز تر بود.

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

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

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

■ فکر کنم می شود. دیروز وقتی از تماشای فیلم برمی گشتم، مارتین داناوان گفت که احساس می کند یک

روز کامل را با این غریبه گذرانده.

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

■ همان افکار نمی شد.

گدار: مطمئناً همان افکار نمی شد. اینها تفکرات این روز هستند.

■ پدر شما پزشک بود؟

گدار: یک دکتر معمولی. یک پزشک عمومی، که این روزها کمتر و کمتر می شوند. این روزها متخصص ها زیادند.

■ همه متخصص هستند.

گدار: بله، همه متخصص اند، به جز در مورد خودشان.

”

بعضی وقتها فکر می کنم
هدف های ما هنوز قدیمی اند.
تمامی کشفیات به نظر می رسد
کشف وسایل و ابزار هستند. فکر
می کنم در این زمینه کمی سنتی
و محافظه کارم. گمان نمی کنم
چیز جدیدی برای کشف کردن
مانده باشد. منظورم چیزهایی
هستند که سطحی و ظاهری
نباشند. ما فقط داریم راههای
تازه ای برای پیدا کردن همان
چیزهای قدیمی کشف و
اختراع می کنیم.

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

منبع:

1. www.cinemagodardcinema.wordpress.com

مطالعه‌ای در بابِ طرد شدگی

نویسنده: اندرو ساریس

مترجم: سمیه کریمی

somayeh.karami@gmail.com



اندرو ساریس

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

خیلی زود کارگردان با وا داشتن سیمون به بالا آوردن در دو موقعیت ما را از این شخصیت بی‌نوا بیزار می‌کند. در مورد هنری، وقتی خواهر سیمون هنگام دوش گرفتن، پشت پرده‌ی دوش با وحشت گوش می‌کند، هنری هر آن‌چه که می‌شد را از خودش تخلیه می‌کند. اما درباره‌ی تمام این تخلیه‌کردن‌ها که صورت می‌گیرد، هیچ حسی از رفتار اورگانیک در یک محیط اجتماعی وجود ندارد، بلکه نوعی تزیین کردن انزجار در رابطه‌ی میان مخاطب و شخصیت است. برای این که کنترل ترکیب‌بندی‌ای به سفت و سختی آقای هارتلی پیدا کنید، باید سراغ جوزف فن استرنبرگ یا یاسوجیرو اوزو بروید. دنیا در مقیاس بزرگ‌تر حذف شده و حتی نشانه‌های ورودی مترو نیویورک سیتی هم با مفهوم دقیق اولین بازنمایی‌های هنر پاپ، بازنمایی شده‌اند. رفتار کاراکترها در بسیاری از پلات‌های فرعی، موضوعات بزرگ تعهد سیاسی و بومی‌پرستی متعصبانه را در خود دارد و اشکال مختلف سواستفاده از کودک و همسر حتا از رفتار مستبدانه و پوچ‌گرایانه‌ی هنری و سیمون، به تنهایی یا با هم، آزاردهنده‌تر است. با این حال، ترکیب کلی، اثر احساسی فلسفی یک ماجراجویی در جنگل کسب و کار هنری برای هر دو شخصیت و خالق آن‌ها را دارد. هنری فول، یک تجربه‌ی درهم برهم است، اما در نوع خودش یک اثر هنری است. آن را ببینید و فکر کنید.

منبع:

۱. نیویورک آبرزور