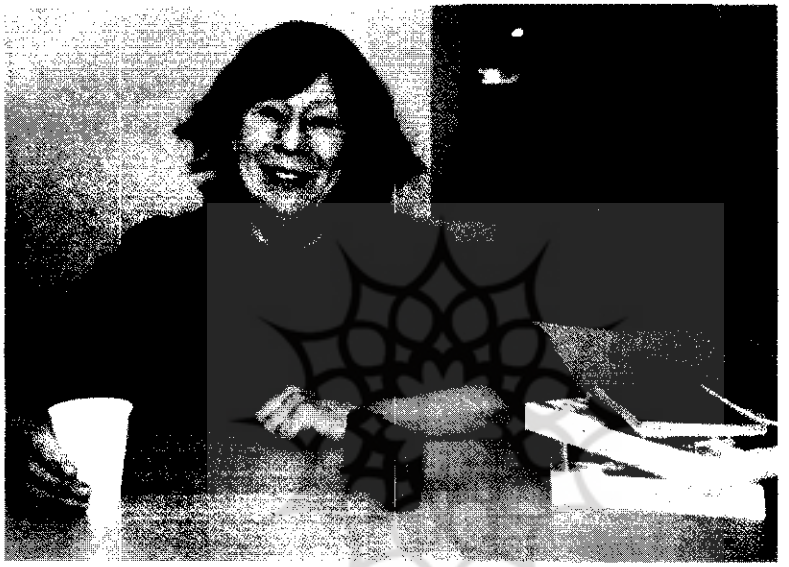
گفت‌وگوی اختصاصی حمیدرضا صدر با لورا مال‌وی

لحظه‌ای، نگاهی، رنگی، بدون قطعیت

سینما خودش تاریخ است



عکس: حمیدرضا صدر

Laura Mulvey

ساعت پنج بعد از ظهر جمعهٔ یکی از روزهای سرد و بارانی اکتبر ۲۰۰۳ است که با او قرار **گفت‌وگو** دارم. در تریای بیش‌از حد کوچک یکی از دانشکده‌های دانشگاه لندن نزدیک میدان راسل. کلاس درسش تمام شده و دانشجویانش رفته‌اند. با این وصف به‌رغم خستگی جاری در چهره‌اش، با حوصلهٔ فراوان - و در مواردی باحوصله‌تر از خود من - به پرسش‌هایم پاسخ می‌دهد و بی‌تردید اگر قرار نبود نوه‌اش را ببیند، می‌توانستیم وارد جزئیات بیش‌تری شویم.

چروک‌ها صورتش را فراگرفته‌اند و ۶۴ ساله‌ای تمام‌عیار است، ولی چشمان روشن براقش با آن نگاه شیطان و موهای صاف و نامرتبی که خیلی ساده آن‌ها را دور صورتش ریخته و مشخص است به آینه نگاه نمی‌کند تا دستی به آن کشیده مرتبش کند، ترکیب کودکانه‌ای به او بخشیده. پس از نوشیدن یک فنجان قهوهٔ داغ می‌گوید: «شروع کنیم» و شروع کردیم، تریا خالی بود و تا انتهای گفت‌وگو هم کسی ظاهر نشد.

او لورا مال‌وی است، تئوریسن معروف سینما که مقالهٔ بسیار مهمش «لذت بصری و سینمای روایی» در سال ۱۹۷۵ دیدگاه متفاوتی در نظریه‌پردازی سینما - جایگاه تماشاگر، نوع نگاهش به سینما و جایگاه تلقی و احساس مردانهٔ تحمیل‌شده به او - قلمداد شد.

متولد پانزده اوت ۱۹۴۱ است. در دانشگاه آکسفورد رشتهٔ تاریخ را به پایان برده. طی سال‌های دههٔ ۱۹۷۰ یکی از فعالان طرح مقولهٔ آوانگاردیسم در انگلیس بوده. با پیتر وولن - تئوریسن معروف سینما و نویسندهٔ کتاب «نشانه‌ها و معنا» - ازدواج کرده و سال‌ها بعد از او جدا شده. نتیجهٔ مراودهٔ آن‌ها فقط یک فرزند - و همان نوه‌ای که باید پس از پایان گفت‌وگو به دیدارش می‌شتافت - نبود. او و وولن طی سال‌های ۱۹۷۴ تا ۱۹۸۱ طرح‌های مختلفی را با هم جلو بردند.

او فیلم **معماهای ابوالهول** را با وولن در ۱۹۷۷ با مضمون جست‌وجوی هویت خویش ساخت و در سال ۱۹۷۹ فیلم **امی** را در مورد سفر ذهنی و عینی یک زن ادامه داد. دو سال بعد فیلم **نگاه خیرهٔ کریستال** را در مورد لندن عصر مارگارت تاچر ساخت و سپس **فریدا کالو** [نقاش زن مکزیکی]، **تینا مادیتی و خواهر بد** را به پایان برد. آخرین اثرش **لحظه‌های ناخوشایند** در سال ۱۹۹۶ بود. همهٔ این فیلم‌ها حال‌وهوای تجربی داشتند و به‌قول خودش در بستر تعهد به جنبش آوانگاردیسم ساخته شدند.

سال‌ها است مدرس دانشگاه لندن است و بین کلاس‌های درس و اتاق نوه‌اش می‌دود. وقتی پیش از خداحافظی می‌پرسم آیا «پیتر وولن هم به دیدار او و فرزندشان می‌آید؟» با شیطنت شیرینی پاسخ می‌دهد: «من به دیدار نوه‌ام می‌روم و پیتر از همسر جوانش در آمریکا فرزندی هم‌سن‌وسال نوه‌مان دارد و بیش‌تر درگیر او شده. ولی هر بار به لندن می‌آید سری به ما می‌زند.»

ح.ص.

باتوی کنجکاو خستگی‌ناپذیر

خانم مال‌وی، چند باری که شما را دیده‌ام، همیشه در حال دویدن و رفتن از نقطه‌ای به نقطهٔ دیگر بودید و از آن مهم‌تر کنجکاوی‌تان جلب نظر می‌کند. چند سال پیش با جفری ناول‌اسمیت گفت‌وگویی انجام دادم و شما در آن اتاق کوچک طبقهٔ سوم نشریهٔ سایت‌اندساوند پشت میزی نشسته بودید و آخرش گفتید از اول تا آخر، هم کار خودم را کردم، هم حواسم به شماها بود که چه می‌گفتید.

به چیزهای مختلفی علاقه دارم و می‌خواهم بدانم اطرافم چه می‌گذرد. هر روز روزنامه‌ها را می‌خوانم تا دریابم چه می‌گذرد. در شکل کلی شیفتهٔ تاریخ و سیاست هستم...

... و البته سینما.

سینما خودش تاریخ است. گدار می‌گوید به سینما به‌عنوان تاریخ بنگرید. سینما نمایانگر تلقی دوران است و ثبت‌کنندهٔ آن‌ها. همهٔ فیلم‌ها نکته‌ای را از دوران خویش بیان می‌کنند.

من و دیجیتالیسم

همیشه به فیلم‌های تجربی علاقه داشته‌اید. نظرتان در مورد دوربین‌های دیجیتال که محصول این دوران است چیست؟ ساخت فیلم بسیار ساده‌تر از گذشته شده.

اگر به‌عنوان یک مورخ یا تئوریسن سینما به دیجیتالی شدن سینما نگاه کنم، به این نکته می‌اندیشم که این تکنیک نو تا چه حد درک ما را از گذشته، فیلم‌های قدیمی و اساساً مقولهٔ تماشاکردن، تحت تأثیر قرار می‌دهد.

منظورتان از آن قدیم و این جدید چیست؟

اجازه بده به چیزی که بدان علاقه‌مندم و با دقت به آن نگریسته‌ام، اشاره کنم. این‌که تماشای فیلم‌های قدیمی نقش‌بسته روی نوارهای سلولوئیدی با انتقال روی سیستم دیجیتالی چگونه می‌شوند. منظورم این است که طعم‌شان تغییر می‌کند یا نه؟ و از آن مهم‌تر آیا درک یا احساس ما از آن‌ها را دگرگون می‌کند یا خیر؟

آیا پدیده‌ای مثل دیجیتال‌شدن نگاه تماشاگر را هم تغییر می‌دهد؟

مقولهٔ متفاوتی است. چراکه رابطهٔ تماشاگر با شرایط دوران خویش، با تاریخ و حتی این‌که فیلمی را با سرعت ۲۴ فریم در ثانیه در سالن تاریک می‌بیند یا خیر، آن‌چنان که در گذشته می‌دید، اهمیت دارد. در تصاویر دیجیتالی جزئیاتی را می‌بینیم که پیش‌تر نمی‌دیدیم یا شاید به آن‌ها توجه نمی‌کردیم. چیزهایی که از نظرمان پنهان می‌ماند. لحظه‌هایی، نگاه‌هایی، رنگ‌هایی. حالا تماشاگر نکته‌بین می‌تواند با تصاویری با وضوح و کیفیت بهتر به چنین جزئیاتی دست یابد.

احساس می‌کنم تا حدی با نگاه منفی به تصاویر دیجیتالی می‌نگرید و نمی‌دانم احساسم غلط است یا نه...

شاید برای این‌که به نکتهٔ واحدی نگاه نمی‌کنیم. تو احتمالاً بیش‌تر به این نکته توجه کرده‌ای که همه می‌توانند با دوربین‌های دیجیتال که ابزار فوق‌العاده‌ای برای ساختن فیلم به‌شمار می‌روند، آسان‌تر و بی‌دغدغه و ارزان‌تر فیلم بسازند، اما دقت کن امکان تغییردادن تصاویر ثبت‌شده هم تا حد دگرگونی کامل وجود دارد. درحالی‌که حریم موارد ثبت‌شده در تصاویر سلولوئیدی محفوظ‌تر بود. یعنی می‌توانستیم تغییراتی را روی نوارهای سلولوئیدی انجام دهیم و وارد عرصهٔ جلوه‌های ویژه شویم، اما نگاتیوهای ثبت‌شده هنوز نگاتیوهای بدون تغییر اصیل اولیه بودند. درحقیقت مسئلهٔ کارکردن یا تغییر نگاتیوها مطرح بود، نه دگرگونی مایهٔ اصلی. اما حالا با تکنولوژی دیجیتال می‌توان همه‌چیز را بدون لمس مادهٔ اصلی تغییر داد؛ بدون زخمی‌کردن آن‌ها. یعنی چیزی را در لحظهٔ ثبت دگرگون کرده‌اید. من در همین قاب به درک متفاوت تماشاگر از سینما نگاه می‌کنم.

همه‌گیرشدن فیلم‌ساختن را چگونه ارزیابی می‌کنید؟

شاید مشکل این است که این دوربین‌ها بیش از حد توسط مردم برای ثبت زندگی روزمره به‌کار می‌رود. مثل حرف‌های روزمره، روایات روزمره. این امر حتی بر اخبار، رسانه‌ها و معیارهای زیبایی‌شناسانهٔ فیلم‌ها هم اثر گذاشته.

اما امکان ساختن فیلم‌های تجربی را هم مهیاتر کرده.

بله، ساختن فیلم‌های کوچک و ارزان‌قیمت مهیاتر شده. آن‌چه میراث‌دار سینمای شانزده‌میلی‌متری که بستر فیلم‌های آوانگارد بود هم هست و می‌خواهم باور کنم سینمای تجربی از دههٔ ۱۹۵۰ به ۱۹۶۰ تا دههٔ ۱۹۸۰ راهش را ادامه می‌دهد. اما به‌نظر می‌رسد ساده‌ترشدن ساختن فیلم بیش‌تر به تولید تصاویری در زمینه‌های سیاسی مثل منازعات و درگیری‌ها و برنامه‌های خبری منجر شده.

آیا این علاقهٔ مفرط شما به سینمای آوانگارد و تجربی یا تئوری‌های سینمایی، مانعی در راه لذت‌بردن شما از فیلم‌های مختلف نیست؟

بله، ولو آن‌که به‌نظر می‌رسد باید بگویم خیر. فکر می‌کنم تا حدی این‌چنین است که می‌گویید. برای مثال نمی‌توانید لزوماً ادعا کنید شعر نقش اساسی در سینما داشته، چراکه قصه معمولاً برای مردم جذاب‌تر بوده، اما نمی‌توانید شاعرانگی را هم انکار کنید. مثال دیگرش فیلم‌های علمی‌تخیلی است که هم جذاب هستند هم مهم. هم سرگرم‌کننده هستند، هم تجربی. مهم این است اجازه دهیم فیلم‌های تجربی‌تر و شاعرانه‌تر ساخته شوند. فکر می‌کنم می‌توان به تئوری‌های سینما دل بست، ولی مثلاً سینمای علمی‌تخیلی را هم دوست داشت. فکر می‌کنم نکتهٔ مشترکی هست و هر یک بر امکانات مدیوم سینما تأثیر گذاشته و می‌گذارند. دقت کنید همین فیلم‌های عامه‌پسند از ترفندها و ترکیباتی بهره می‌برند که روزی آوانگارد قلمداد می‌شد...

... مثل تدوین، کات و جامپ‌کات.

بله دقیقاً. همهٔ آن تجربه‌ها امکانات مدیوم سینما را گسترش داد.

شما که یکی از فعالان حرکات آوانگارد بودید، چگونه به گذشته می‌نگرید؟

در دههٔ ۱۹۷۰ خود را در دل جنبش آوانگاردیسم احساس می‌کردم، اما این حرکت ناگهان در دههٔ ۱۹۸۰ تمام شد و ما ماندیم و خاطره‌های دیروز. اجازه بده بیش‌تر توضیح دهم. یعنی در دورانی که درگیر آن جنبش هم بودیم، برای بعضی‌ها هم کهنه قلمداد شدیم. حالا که به‌راستی زمان گذشته و داریم از آوانگاردیسم تاریخی حرف می‌زنیم، خیلی‌ها با علاقه به آن دوران می‌نگرند و امیدوارم جوهرهٔ آوانگاردیسم را که تجربه‌گرایی و رسیدن به مرزهای نو باشد درک کنند. این حلقه‌ای است که باید تکرار شود.

در آن سال‌ها با پیتر وولن چند فیلم هم ساختید، دل‌تان نمی‌خواهد دوباره فیلمی بسازید؟

نمی‌دانم دوباره فیلمی بسازم یا نه. وقتی فیلم‌هایم بیش‌تر به‌عنوان بخشی از آن جنبش بود، کنار دیگران و همراهانم، نوعی احساس تعهد داشتم، به حضورمان در میدان می‌اندیشیدم. حالا این احساس را ندارم و سینمای تجربی به مفهومی که ما بدان به‌عنوان یک جنبش می‌نگریستیم وجود ندارد.

در سایهٔ آن‌ها

آیا اکنون به سینما می‌روید؟

خیر، دلیلش کمبود وقت است. با این وصف به تماشای فیلم‌های مورد علاقه‌ام می‌روم. اگر منظورت فیلم‌های روز روی پرده است، باید بگویم مخالف اکثر آن‌ها هستم.

چرا؟

خطرناک هستند. دیگر مسئلهٔ ساختن فیلم‌ها هم مطرح نیست و قدرت اصلی استودیوهای هالیوودی در بخش نمایش و توزیع بی‌حصر شده. یعنی اگر پول و سرمایه هم مهیا کنید، قدرت نمایش آن‌ها را ندارید. اکنون تماشای فیلم‌های اروپایی و سایر نقاط دنیا در همین انگلیس هم بسیار دشوار شده و همه‌چیز در سیطرهٔ آثار آمریکایی قرار دارد. هر چند که در دههٔ ۱۹۲۰ هم هشتاددرصد سینماها از آن هالیوود بود و شرایط بیش‌وکم مثل حالا.

فیلم‌های متفاوت را کجا می‌بینید؟

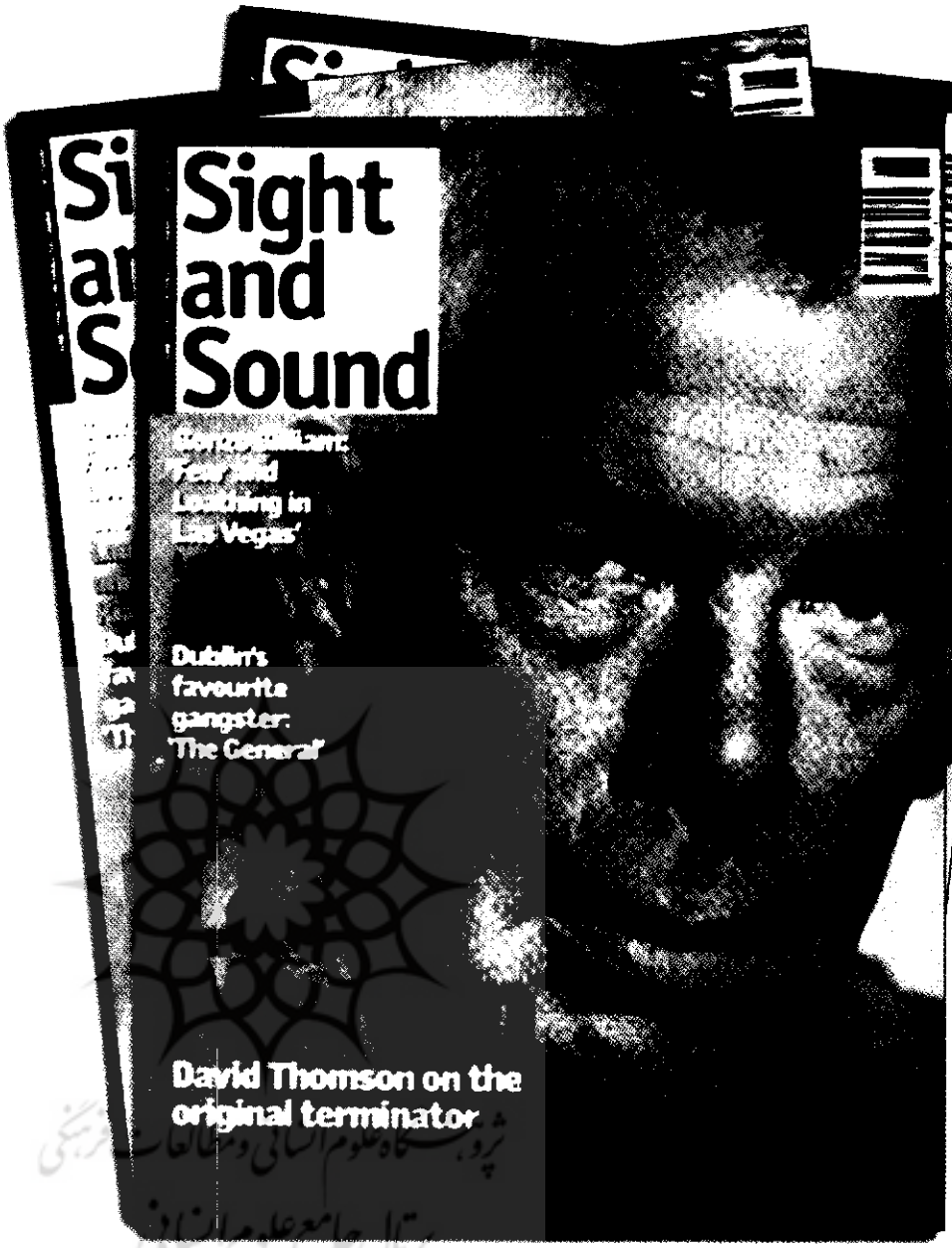
هنوز هم باید به پاریس رفت.

احساس خوشایندی نیست.

به‌همین‌دلیل به سینمای آمریکا بیش‌تر در قالب یک دشمن می‌نگرم. آن‌ها راه‌ها را بر سایرین بسته‌اند و سینما را خلاصه کرده‌اند در جلوه‌های ویژه و صداهای هر چه بلندتر که البته می‌توانند جذاب باشند، ولی اکثرشان جذابیت ظاهری هم ندارند. در کنار همهٔ این‌ها فکر می‌کنم بسیاری از فیلم‌های‌شان هم براساس تلقی‌های ارتجاعی ساخته می‌شود.

یعنی می‌گویید حتی فیلم‌های اجتماعی و انتقادی هم در سینمای کنونی آمریکا ساخته نمی‌شود؟

البته که ساخته می‌شوند. این را که فیلم‌های‌شان نمایانگر مشکلات جامعهٔ آمریکا باشند، درک می‌کنم، ولی این را که فکر کنند مشکلات آمریکایی‌ها، مشکل



همهٔ دنیا است نمی‌پذیرم.

سینمای انگلیس گذشتهٔ درخشانی دارد، چرا باید در برابر سینمای آمریکا احساس حقارت کند؟

بله فیلم‌های خوبی ساخته‌ایم و صنعت سینمایی کوچکی داشته‌ایم، ولی همیشه در سایهٔ آثار آمریکایی بوده‌ایم و نتوانسته‌ایم از ته دل نفس بکشیم.

چرا فیلم‌ها و برنامه‌های تلویزیونی شما متفاوت و مستقل باقی ماند، ولی سینمای‌تان خیر؟

همیشه تلویزیون بهتری نسبت به آمریکایی‌ها داشته‌ایم و فیلم‌های تلویزیونی بسیار خوبی هم ساخته‌ایم. اما اکنون با هجوم ماهواره‌ها همین صنعت ما هم مورد تهدید قرار گرفته. کسی مثل روپرت مرداخ [غول رسانه‌ای بریتانیا] را داریم که به فتح دنیا می‌اندیشد. درحقیقت در زمینهٔ رسانه‌های ارتباطی، کشمکش‌های عمیقی جریان دارد و مجادله‌ها به مجلس انگلیس هم کشیده شده. این‌که چرا باید روپرت مرداخ به رسانه‌های اصلی ما، از رادیو گرفته تا مجله‌ها و روزنامه‌ها، حاکمیت یابد و کانال‌های تلویزیونی ما را ببلعد؟ این مسئله‌ای است بسیار بزرگ و فکر می‌کنم شبکه‌های تلویزیونی ما هم روزبه‌روز اعتماد به نفس‌شان را از دست می‌دهند که بسیار غم‌انگیز است.

فلاش‌بک

اولین فیلمی که دیدید چه بود؟

فکر می‌کنم **نانوک شمال** اثر فلاهرتی.

چه فیلمی تأثیری عمیق بر شما گذاشت؟

کفش‌های قرمز اثر مایکل پاول [در ۱۹۴۸]. هشت ساله بودم که آن را دیدم. در دوران جنگ [دوم جهانی] به دنیا آمده بودم و این اثر که ارتباطی به جنگ نداشت، دگرگونم کرد. صحنه‌های بالهٔ فیلم مرا بلعیدند و تصمیم گرفتم وقتی بزرگ شدم بالرین شوم.

آیا بالرین شدید؟

بیش‌تر آکروباتیست بالهٔ شدم تا بالرین!

آیا از خوره‌های فیلم بودید؟

تا دوران تین‌ایجری به‌صورت معمولی به سینما رفتم. بعدها در دانشگاه آکسفورد، سینما را کشف کردیم. هم سینمای هالیوودی را، هم کایه‌دو سینما را.

هالیوودی‌ها کدام‌ها بودند؟

جان فورد و وینسنت مینه‌لی و بعد کسانی که ضدجریان به‌شمار می‌رفتند، مثل نیکلاس ری و ساموئل فولر. **شورش بی‌دلیل** را بسیار دوست داشتم.

سینمای قصه‌ای را چه‌طور؟

یکی از دلایل اصلی توفیق هالیوود قصه‌ای‌بودن فیلم‌هایش بود. مردم سینمای قصه‌گو بی‌اعتنا به رئالیسم با تأکید بر ستاره‌ها را دوست دارند...

... و آثار خوبی هم در این بستر ساخته شد.

... و برخی از آن‌ها سینمایی‌تر از «رئالیسم سینک آشپزخانه‌ای سینمای انگلیس» بودند [او از ترکیب English Kitchen Sink Realism استفاده می‌کند].

آیا مثل اکثر مردم ستاره‌های سینما را هم دوست داشتید؟

بسته به فیلم بود. می‌توانم به برخی از فیلم‌های جیمز میسون اشاره کنم که تماشای چندبارهٔ آن‌ها لحظه‌ای جادویی را در من خلق می‌کرد.

به دلیل حضور جیمز میسون؟

بله، ولی برای جیمز میسون کارگردانی شده در آن فیلم‌های خاص. او روی پرده محشر بود. رابرت میچام را هم دوست داشتم.

ستاره‌های زن چی؟

می‌توانم از مارلنه دیتریش نام ببرم.

می‌دانم به جنبش زنان اعتقاد دارید. نظرتان در مورد بازیگران زنی مثل بتی دیویس و کاترین هپبرن که معمولاً نقش زنان قوی را بازی می‌کردند چیست؟

در این زمینه خود فیلم‌ها برایم مهم‌تر بودند. مثل **نوشته بر باد** داگلاس سیرک با بازی لورن باکال یا **تقلید زندگی** با بازی لانا ترنر که یکی از بیست فیلم محبوبم است. این فیلم‌ها نگاه عمیق و چندجانبه‌ای به زن در خانواده، جامعه و درون او انداختند. بگذار همین‌جا بگویم در فیلم‌های کسی مثل مریلین مونرو هم نکات کلیدی از جایگاه زنان در دههٔ ۱۹۵۰ وجود داشت و فیلم‌های او برایم جذاب بودند.

آیا علاقه به ستاره‌های سینما ایرادی دارد؟

با ستاره‌ها مشکلی ندارم، اما گاهی که فیلم‌های آن‌ها را در تلویزیون یا با نوارهای ویدئو می‌بینم، نکات کوچکی کشف می‌کنیم که پیش‌تر به آن‌ها اعتنایی نکرده بودیم، چراکه فقط به ستارهٔ مورد علاقه‌مان نگاه می‌کردیم. اما درمی‌یابیم آن جزئیات چه‌قدر بزرگ و تماشایی و دراماتیک هستند. با این وصف این نکته مربوط به ستاره‌های سینما بسیار اهمیت دارد که آن‌ها تلقی بر جامعه و خلق‌وخو و تلقی مردم را به شما نشان می‌دهند. درحقیقت می‌توان تاریخ اجتماعی کشورها را براساس تصاویر و شخصیت ستاره‌های سینمای‌شان نوشت و زیر ذره‌بین برد.

جریان روشنفکری

چه منتقد فیلمی در دوران جوانی بر شما اثر گذاشت و برای‌تان مهم بود؟

باید به نوشته‌های کایه‌دو سینما اشاره کنم که تأثیر فراوانی بر من گذاشتند. کسی مثل ژان‌لوک گدار همه‌چیز را تغییر داد. هم منتقد فیلم بود، هم نویسنده، هم فیلمساز و هم جایگاهش را در همهٔ زمینه‌ها حفظ کرد.

در جامعهٔ فرانسه چه می‌گذشت که در انگلیس نمی‌گذشت؟

شاید ساده‌ترین پاسخ این باشد که درک از چپ نو روشنفکران انگلیسی اواخر دههٔ ۱۹۵۰ و اوایل دههٔ ۱۹۶۰ بیش‌تر منفی و منفعلانه بود تا مثبت و پویا. بیش‌تر به ادبیات انگلیس و پیوریتانیسم تأکید می‌شد که برای خیلی‌ها مرتجعانه بود. یعنی بحث‌های‌مان بسیار خصوصی بودند، برای خودمان.

... و شما چه می‌کردید؟

برای کسانی مثل من مهم بود دریابیم خارج از انگلیس چه می‌گذرد. به‌همین‌دلیل شیفتهٔ فرانسه شدم. از دوران کودکی بارها به فرانسه سفر کردم و زبان فرانسه را آموختم. در حالی که به ایتالیا و آلمان هم رفته بودم، ولی زبان‌شان را یاد نگرفتم.

کایه‌دو سینما را در مورد سینمای انگلیس چه گفت؟

این خودش مسئلهٔ دیگری است. کایه‌ای‌ها معمولاً نسبت به سینمای انگلیس بی‌تفاوت ماندند. ولی جنبش کایه قوی بود و روشنفکران را وادار کرد علیه جریان‌های فرهنگی غالب واکنش نشان دهند که به اعتقاد من اتفاق فرخنده‌ای بود.

اما شما که در انگلیس نشریهٔ سایت‌اندساوند را داشتید و دارید که قدیمی‌تر از کایه بوده.

بله سایت‌اندساوند، در سال ۱۹۳۲ متولد شده و دوران‌های مختلفی را هم سپری کرده و نویسندگان صاحب‌نامی هم در آن مطالب خود را چاپ کرده‌اند...

... منظورتان چه کسانی است؟

جفری ناول‌اسمیت، پنه‌لوپه هیوستن، جان جیلت، ریچارد راد، فیلیپ استریک، ریچارد کامبنر و جان پاین و چند نفر دیگر، اما جریان خاصی ایجاد نکرده، حداقل در خارج از بریتانیا. چراکه عمدتاً تحت پوشش BFI که نهادی دولتی است، قرار داشته و یکی از سیاست‌هایش تأکید بر سینمای انگلیس است. اما در همین قاب هم جریان اصلی را نشریهٔ «Sequence» با لیندزی اندرسن، تونی ریچاردسن و کارل رایتس و گوین لمبرت ایجاد کرد. نکتهٔ سایت‌اندساوند این است که بیش از حد انگلیسی است و نمی‌تواند خود را از این بند رها کند.

سینمای کیارستمی، بسان یک شوک

می‌دانم با سینمای ایران آشنا هستید. این سینما تا چه حد برای شما جذاب است یا جذاب بوده؟

همین که من و تو این‌جا در یکی از دانشکده‌های دانشگاه لندن نشسته‌ایم و در مورد آن حرف می‌زنیم، نمایانگر این است که بحث و جدلی را به‌وجود آورده. مگر بخشی از اهمیت سینما و هنر ایجاد بحث، جدل و چالش نیست؟ همین بحث‌ها در دههٔ ۱۹۴۰ در مورد سینمای نئورالیستی ایتالیا مطرح بود و در اواخر دههٔ ۱۹۵۰ در مورد فیلم‌های موج نوی فرانسه...

... و سینمای ایران تا این حد برای‌تان جذاب بوده؟

مثل یک شوک بود. سینمایی ناآشنا و بسیار هیجان‌انگیز، مثل سینمای کره و برزیل چند سال اخیر، مثل سینمای تایوان امروز.

به این سینما چگونه می‌نگرید؟

همیشه گفته‌ام نگاهم به سینمای ایران یقیناً از بیرون بوده، نه از زاویهٔ نگاه کسانی که ایرانی هستند یا در ایران زندگی می‌کنند. من از زمانی جلب فیلم‌های ایرانی شدم که این فیلم‌ها در اروپا در دسترس قرار گرفتند.

با چه فیلم‌هایی؟

آثار عباس کیارستمی در دسترس‌تر از همه بود و البته فیلم‌هایش برایم جذاب‌تر. وقتی **زیر درختان زیتون** را در اوایل دههٔ ۱۹۹۰ در پاریس دیدم شوکه شدم. فیلمی بود دربارهٔ مدیوم سینما و به‌کارگیری امکانات آن و شاید از همه مهم‌تر رابطهٔ سینما با واقعیت و درعین‌حال آن‌چه که غیرواقعی‌ست. آن هم در دورانی که سینمای دیجیتالی در حال قوام‌گرفتن بود و دست فیلم‌سازی مستقل را باز می‌گذاشت.

کدام صحنه‌های زیر درختان زیتون **را دوست داشتید؟**

در طول فیلم جاری‌بودن زندگی را در نماها احساس می‌کردید، احساس حضور در دل طبیعت را. درعین‌حال فیلم به جزئیات زندگی عادی می‌پرداخت و شماها را یاد جامعه هم می‌انداخت. شما هم با مدیوم سینما روبه‌رو بودید و هم با آدم‌ها. آن نمای آخر فیلم و حرکت آن دونفر در دل درختان زیتون را دوست دارم و همین‌طور تکرار صحنه‌ها در جریان فیلم‌برداری را. جایی که سینما، زندگی را تصویر می‌کرد و برای من در لحظه‌هایی ترکیب انیمیشنی هم داشت. اما آن نمای دور از درختان زیتون فوق‌العاده است، مثل نمای مسیر زیگ‌زاگی **خانهٔ دوست کجاست؟** که حالا تکه‌ای از تاریخ سینما شده.

آیا فیلم‌های کیارستمی برای شما مفاهیم سیاسی هم دارند؟

فیلم‌های او نمی‌خواهند آشکارا ترکیب سیاسی بگیرند یا سیاسی به‌نظر برسند. درعین‌حال به‌نظر می‌رسد مایه‌های اجتماعی مختلفی را هم مطرح می‌کنند. اما آن‌چه برای من در فیلم‌های او جذاب بوده پرسش‌ها و نکاتی است که در مورد مدیوم سینما یا بهتر بگویم ماهیت سینما مطرح می‌کند.

... و به‌همین‌دلیل هم در خارج از ایران مورد ستایش فراوان قرار گرفت.

بله اکثر تئوریسین‌های سینمایی جذب آثار او شدند. فیلم‌های او در مرز واقعیت و توهم جریان دارند که با یکی از ویژگی‌های اصل سینما پیوند می‌یابند. او کنجکاوی ناشی از «عدم قطعیت» مسائل و شرایط را برمی‌انگیزد. معمولاً وقتی نمی‌دانیم واقعیت محض چیست، احساس آگاهی و کنجکاوی‌تان بالاتر می‌رود. مقولهٔ «درک» و «عدم درک» شرایط و نکته‌ها از ویژگی‌های آثار او است. فیلم‌های او تماشاگر را درگیر پرسش‌های مختلفی در سطوح گوناگون می‌کند. برای من که چنین بوده.

در سایت‌اندساوند نقدی بر طعم گیلاس ساختهٔ کیارستمی نوشتید. در کدام شماره بود؟

همانی که عکس لی ماروین روی جلدش است [ژوئن ۱۹۹۸].

فکر می‌کنم تأکید شما در مورد برانگیختن کنجکاوی در فیلم‌های کیارستمی در طعم گیلاس به اوج می‌رسد. چراکه تا مدتی نمی‌دانیم چرا آن مرد با اتومبیلش دنبال مرد دیگری می‌گردد.

بله او گاهی به سیاههٔ بیکاران کنار خیابان چنان می‌نگرد که گویی زنان بدکاره‌ای کنار خیابان ایستاده‌اند. آن مرد به مردان توجه دارد و نه زنان و می‌پرسیم دنبال چیست؟

آیا به‌راستی طی تماشای آن فصل این احساس در ذهن شما به‌وجود آمد که حالت او مشابه به نمونه‌هایی است که مردی درگیر مسئلهٔ جنسی شده؟

خود کیارستمی در گفت‌وگویی با نشریهٔ پوزیتیف گفته بود «می‌خواستم حالت هم‌جنس‌گرایانه‌ای در مرد خلق کنم. می‌خواستم با تماشاگر بازی کنم و او را با تخیلات خویش روبه‌رو کنم.» آن فصل برای شما چه نکته‌ای داشت؟

قهرمانان کیارستمی معمولاً در سفر به‌سر می‌برند. سفری که هم عینی است و هم ذهنی و آن مرد در سفر بود. طعم گیلاس **نمونه‌ای‌ترین فیلم جاده‌ای کیارستمی است. هر چند** خانهٔ دوست کجاست؟ **را جز فصلی که پسرک و پیرمرد آشنا می‌شوند بیش‌تر دوست دارم.**

فصل آخر **طعم گیلاس** هم غیرمنتظره است. جایی که کیارستمی و بازیگرش را کنار گروه فیلم‌برداری می‌بینیم.

آیا ده کیارستمی را دیده‌اید؟

بله و ایدهٔ حضور دائمی درون اتومبیل احساس دربندبودن و زندانی‌شدن را القا می‌کند. این فیلم کیارستمی اهمیت آثار دیگرش را ندارد، ولی علاقهٔ او به مسائل آدم‌ها را بیش‌تر در آن می‌بینیم.

از میان سایر فیلم‌سازان ایرانی کار چه کسانی را می‌پسندید و چرا؟

برخی از فیلم‌های رخشان بنی‌اعتماد را دوست دارم. او در مورد زنان فیلم می‌سازد و فکر می‌کنم از عنصر چادر و پوشش ویژهٔ زنان ایرانی هم استفادهٔ اجتماعی می‌کند هم دراماتیک. مثل **روسری‌آبی** یا **زیر پوست شهر** که مرد جوان با جامهٔ عروسی می‌رقصد و در انتها با اشک و درد آن را به آغوش می‌کشد. ◀