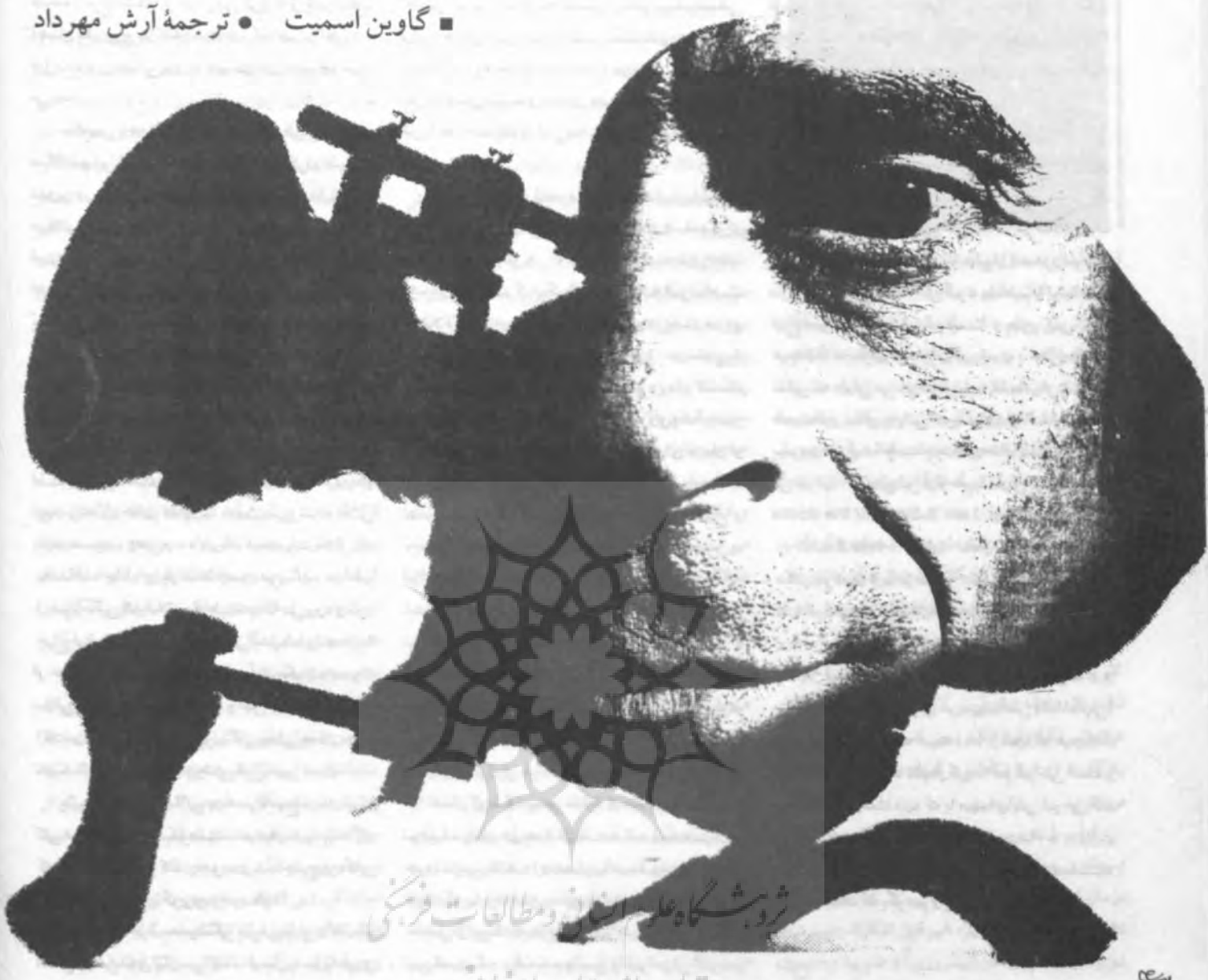
# دوربین و بازیگر

## گفت و گو با الیوراستون

■ گاوین اسمیت • ترجمهٔ آرش مهرداد



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

در دورانی که بهترین فیلمسازان موجود سینما برای ساختن فیلمی، دو یا سه سال وقت صرف می کنند، پس اگر الیوراستون را «پرکارترین فیلمساز سینما» بنامیم، سخنی به گزاف نگفته ایم: او ظرف هشت سال گذشته جمعاً نه فیلم بلند داستانی (که سه فیلم از آن میان آثاری پرزحمت و حماسی بودند) ساخته است و آخرین اثرش *قاتلان بالفطره* (۱۹۹۴) نیز فیلم پرسر و صدایی بوده است. اما آیا واقعاً او آدم پرکاری است؟ بعد از اکران جوخه (۱۹۸۶) که با خود موجی از فیلمهای جنگی مربوط به جنگ ویتنام، با حال و هوای انتقادی از سیاست مداخله جویانه آمریکا در آن سرزمین را به همراه آورد، استون چند سالی را به ساختن فیلمهایی گذراند که یکی بیش از دیگری بحث انگیز و جنجالی بوده‌اند. او که سخت نگران کسالت تماشاگر در طول تماشای فیلم است، وقت و انرژی زیادی برای خلق دقیق و حساب شدهٔ صحنه های نمایشی از خود نشان می دهد. در حالی که آزادی عمل و اصالت خاصی را در زمینه سبک سینمایی به نمایش می گذارد اما در ضمن به شیوه ها و قالبهای کلاسیک و استعاره های تصویری کلیشه ای رو می آورد. نمونه عالی این رویکرد را در فیلم *متولد چهارم ژوئیه* (۱۹۸۹) شاهد هستیم. چرا چنین است؟ چون استون آگاهانه یا ناآگاهانه در پی خلق نمونه های مثالی است، می کوشد تا از نمونه های عادی، افسانه بسازد و می خواهد این کار را با توسل به سبکی خارق العاده انجام دهد. این عوامل در ج ف ک [جان فیتز جرالد کندی] (۱۹۹۱) به اوج خود می رسد که در آن استون علاقه به خلق ظاهری خوش آب و رنگ به مدد الگوهای جاافتاده را به بهترین وجهی ترکیب می کند و به بت سازی مبادرت می ورزد. این فیلم می کوشد تا از هر نظر بزرگ باشد، ولی در اصل سادگی *کشتن مرغ مقلد* (رابرت مالیگان، ۱۹۶۲) را به یاد می آورد.

اما *آسمان و زمین* از بسیاری جهات با مجموعه آثاری که الیوراستون خلق کرده است، تفاوت دارد. این فیلم نشانگر کنار آمدن فیلمساز با دو تفکر رایج روز است: فمینیسم و اخذ دیدگاهی فمینیستی و تجربهٔ تلخ سربازان آمریکایی از دخالت در ویتنام. این فیلم بیش از آنکه شعاری باشد، غریزی است، حال و هوای تغزلی دارد و بیش از آنچه می توان انتظار داشت درونگرایانه و سرشار از معنویات است. از

سوی دیگر به خاطر عدم تجانس فرهنگی محیط و ارزشها، چندان با قواعد و الگوهای شناخته شده همخوانی ندارد. در فیلمهای استون همواره شاهد لحظات احساسی پرشوری هستیم و *آسمان و زمین* نیز از این قاعده مستثنا نیست، با این تفاوت که به تمامی سرشار از این لحظات است. فیلم در زمین توجهی غیرمنتظره به جزئیات دارد و شخصیتهای آن چنان به دقت پرداخت شده اند، که در فیلمهای قبلی او سابقه ندارد. ظاهراً این فیلم را باید اوج سینمای جنگی الیوراستون به حساب آورد.

الیوراستون وقتی فیلم می سازد، این کار را از صمیم قلب و با جدیت تمام به انجام می رساند. او روی هر صحنه از فیلم خود با حوصله کار می کند، هیچ حرکت دوربینی از پیش تعیین ناشده نیست. مایه های مذهبی ـ رومانتیک که از جرخه به این سو در همهٔ فیلمهای او حضور دارد، در *آسمان و زمین* نیز پررنگ است. قهرمانان او شهدایی هستند که به خاطر تعلق خاطر عمیق به آنچه به خاطرش مبارزه می کنند، از جامعه و خانواده دور می افتند. در سینمای استون که در آن معصومیت از کف رفته و رستگاری معنوی عناصری اصلی هستند، ج ف ك و *متولد چهارم ژوئیه* نمونه ای بارز به حساب می آیند. شخصیت باری چمپلین در فیلم *برنامه زنده رادیویی* (۱۹۸۸) که نقش او را اریک بوغوسیان بازی می کند، پیام آور آرمانگرایی بدبینانه و درست شبیه شخصیت جیم موریسن در فیلم *دورز* (۱۹۹۱) است، اما با این تفاوت در وجود موریسن نیهیلیسم نیز موج می زند. وال کیلمر با زیبایی تمام در نقش جیم موریسن ظاهر شده است. جیم گاریسن در ج ف ك نیز مرشدی است که پیروان خود را به شکوه و عظمتی مبهم می خواند.

در این تردیدی نیست که استون فیلمهای عظیم و جاه طلبانه می سازد ـ آثار او از هر نظر چه بودجه، محتوا و قالبی که برمی گزیند، این ویژگی را دارند، در او این آمادگی دیده می شود که تکنیکهای جدید را بیازماید و دائماً مرزهای واژگان سینمایی خود را گسترش دهد. او در هر فیلم جدید خود، تمهیدات بیانی تازه ای را تجربه می کند. سبک مستندسازی مورد استفاده در *سالوادور* (۱۹۸۶) در جرخه هم حضور دارد. اما اینجا استون امکانات تازه ای را در ترکیب بندی تصویری کشف می کند، سطوح تصویری مجزایی پدید می آورد (برای مثال می توان به محل استقرار سرجوخهٔ نائوان در صحنه کشتار ساکنان دهکده اشاره کرد). استون در *وال استریت* (۱۹۸۷) حرکت دوربین را به حد افراط می رساند و سپس در *برنامه زنده رادیویی* حرکت در چارچوب بسته یک استودیوی رادیویی را تجربه می کند و حتی از عدسی دیوپتر که صحنه را به دو سطح کانونی مجزا بدل می سازد، استفاده به عمل می آورد. او در *متولد چهارم ژوئیه* باخت تصویری امپرسیونیستی را دستمایه کار خود قرار می دهد و با مهارتی قابل تحسین استفاده ای ذهنی از صدا را به نمایش می گذارد. او حتی در زمینه مونتاژ این فیلم هم نوآوریهایی می کند: در روز راهپیمایی سربازان از جنگ بازگشته، ران کوویک سرخورده و مضطرب در نیمه های سخنرانی از پادرمی آید، دوربین به آرامی به سوی او کشیده می شود و تام کروز (ایفاگر نقش کوویک) را می بینیم که در تمایی بسته گیر افتاده است. وقتی صدای بچه ای که گریه می کند و هلیکوپتری که می گذرد، محو می شود، استون به چهره های ساکت و نگران مردم برمی گردد، به دو مرد سفید پوستی که به شیوهٔ رایج سرخپوستان به پشت سر خود پر زده اند اشاره می کند و سپس ابرهای سفید در آسمان آبی را نشان می دهد.

این سبک اعتلاء یافته، در فیلم *دورز* که یک اثر سوررآلیستی هنرمندانه است، به اوج می رسد. جلوه های ویژه این فیلم توسط مؤسسه «اینداستریال لایت اندمجیک» تهیه شده است. استون و مدیر فیلمبرداریش رابرت ریچاردسن در این فیلم با نورپردازی و چاپ فیلم تجربه های تازه ای انجام می دهند و به ترکیب رنگی خاصی دست می یابند که با اوجگیری فیلم و دگرگونی حال و هوای جیم موریسن، رنگ و حال دیگری می یابد. این تجربه اندوزی با نورپردازی و رنگ در ج ف ك به سطحی والاتر می رسد و فیلمبرداری در قطع پرده عریض هم سبب می شود تا این تجربه های تازه تأثیرگذارتر باشند. این فیلم که سرشار از جلوه های گوناگون نظیر استفاده از انواع فیلمهای خام با ویژگیهای مختلف و حساسیتهای متفاوت، حرکتهای متنوع دوربین، تغییر مستمر زاویه دید دوربین و استفاده از امکانات گوناگون ضبط صداست، با برشهای مستمر در بیان روایت داستان، از این نظر در تاریخ سینمای آمریکا، بی همتاست و شاید بتوان گفت که معادل آمریکایی از نفس افتاده (۱۹۵۹) ساختهٔ ژان ـ لوك گدار است.

*قاتلان بالفطره* نیز اثری حیرت انگیز در مورد روابط جانیان، نیروهای پلیس و تلویزیون است و در آن باز هم با حرکات تند و سریع دوربین فیلمبرداری پرتحرك استون روبرو هستیم. چنین به نظر می آید که استون که به تدریج و از جرخه به این سو، قواعد کلاسیک فیلمسازی را کنار می گذارد، با این فیلم عملاً این قواعد را به دست فراموشی می سپارد.

•

■ در *آسمان و زمین* شاهد چند مرحله از زندگی یک زن و تحولات آن هستیم؛ هویت او در اثر برخورد با آدمهای مختلف شکل تازه ای به خود می گیرد، تا اینکه سرانجام او موفق به خودشناسی می شود. آیا این فیلم نوعی اودیسهٔ معنوی است؟

• دقیقاً چنین است. نباید این را بگویم، ولی در این فیلم تحت تأثیر فیلمهای معنوی قدیمی نظیر ژاندارك بودم. *آسمان و زمین* اثری در ردیف *آوای موسیقی* است. در کودکی به جولی اندروز علاقه زیادی داشتم.

■ آیا در ساختن این فیلم الگوی خاصی

داشتید؟

• هربار که می خواهم فیلمی بسازم، به سراغ فیلم *۱۹۰۰* (۱۹۷۷) اثر برناردو برتولوچی می روم و چند باری آن را تماشا می کنم. طبعاً در این مورد بیشتر به این فیلم برتولوچی نظر داشتم. چون اثر او نیز حس دلبستگی به سرزمین را داراست، که البته در مورد او، ایتالیا درنظر بود.

■ آیا می توان گفت که بیش از پیش به احساسات شعرگونه در فیلمهایتان نظر دارید و نسبت به گذشته به این احساسات بیشتر اهمیت می دهید؟

• قبلاً سبک *آسمان و زمین* را کشف و شهودی نامیده ام و گفته ام که چون قطعه سرودی بودیستی، یا یک شاخه گل است. در این فیلم لی لای را «گل

ظریف من» می نامند ـ یعنی در عین حال که با وزش بادی پرپر می شود، قوی و ماندگار است. کوشیدم ضرباهنگی کلاسیک برای فیلم خلق کنم. آنچه او را قوی و ماندگار می سازد، رابطه ای است که با زمین، آسمان و اجداد خود دارد.

■ در این فیلم همچنین شاهد نوعی مستندسازی و توجه موشکافانه به جزئیات هستیم که تماشاگر را به یاد جوخه و آن سبک فیلمسازی می اندازد.

• از کشت زمین، ساعتها فیلم گرفتیم. حتی تمام مراحل نه گانهٔ کاشت و رشد برنج را فیلمبرداری کردیم، اما متأسفانه امکان استفاده از آنها فراهم نشد. شصت برنجکار وینتامی را به جنوب

تایلند آورده بودیم و آنها در دهکده ای کار می کردند و واحد دوم فیلمبرداری از تمام حرکات آنها در کاشت برنج فیلم می گرفت. این عده برنجکاران اصلی بودند و در پسزمینه نیز از کشاورزان تایلندی سود می جستیم.

■ پس می شود گفت در حالی که فیلم داستانی می ساختید، واحد دوم فیلمبرداری شما در کار ساختن یک اثر مستند بود.

• بله، در تمام اوقات چنین وضعی داشتیم. ما بیست مزرعه برنج داشتیم که برنج آنها در مراحل مختلف رشد بود، لذا می توانستیم مرحله نشاکاری را در یکی و درو را در مزرعه ای دیگر، فیلمبرداری کنیم.

■ کمی دربارهٔ اولین نمای فیلم صحبت کنید

• راستش را بخواهید، این نما به این صورت که هست، فیلمبرداری نشده بود. در برش اولیهٔ فیلم، همه چیز با یک داستان سیاه و سفید شروع می شد، که بخشی از آن را در سکانس رویا در خانهٔ آنه استفاده کردیم. در اینجا تاحدی تحت تأثیر فیلم یوجیمبو (۱۹۶۳) ساختهٔ کوروساوا بودم، که شروع آن با خیابانی خلوت و خارهایی که به خاطر وزش باد در خیابان، به این سو و آن سو می رود، همراه است. شروع فعلی فیلم به این ترتیب است که لی لای (نقش او را هیپ تی لی بازی می کند) به سراغ پدر خود (نقش او را هینگ نگور بازی می کند که در فیلم کشتزارهای مرگ (۱۹۸۴) رولندجافی هم بازی درخشانی کرده بود و یک اسکار هم گرفت) می رود و از او دربارهٔ بودا پرس و جو می کند و پدرش می گوید، «تو هنوز آماده نیستی، وقتی آماده شدی خود بودا به تو تعلیم خواهد داد.» با خودم فکر کردم، در انتها او از آن معبد خارج می شود و فیلم پایان می یابد و بنابراین بهتر است وقتی به درون معبد می رود، جوان باشد. جوهر فیلم، همین تعلق خاطرهاست.

■ به طور کلی چه سبکی برای فیلم درنظر داشتید؟

• ویتنام از یک حد افراطی، به حد افراطی دیگری گام نهاده است. زمانی زیبا و سرسبز بود و اینک آلوده و زشت شده است. ما این را با تغییر رنگ زمینه فیلم از سبز و زرد به آبی سرد نشان دادیم. وقتی لی لای بازمی گردد، همه چیز عوض شده، مزارع نابود شده است. در پایان فیلم، چند نمایی از اول فیلم را گنجاندیم تا حس کامل شدن یک دور را به نمایش بگذاریم. به زعم من زندگی یک چرخ دوار است. زندگی این زن هم درست همتای چرخ دوار بود، او مراحل مختلفی را از سر گذراند. در آسیا، و به ویژه در این بخش آن، تحولی جدی رخ نمی دهد.

کمی که در این باره غور کنی، می بینی آمریکا هم چنین است، همه چیز با رنگهای تند شروع می شود و به تدریج به رنگهای سرد می گراید. بنابراین می توان گفت که یکی از عناصر اصلی فیلم حرکت از زیبایی به زشتی است. در نوشتن فیلمنامه، در فکر آمریکا هم بودم.

■ اما این فکر در فیلم جا نمی افتد!

• بله، درست است. بعد از صحنه تجاوز به لای، نمای او را داریم که همراه تامی لی جونز وارد آمریکا می شود و چنان احوالش دگرگون شده که در وهلهٔ اول نمی دانیم با چه کسی طرف هستیم. برای این قطع به روش کلاسیک تدوین رجوع کردم، روشی که از متولد چهارم ژوئیه به این سو، بدان متوسل نشده بودم.

■ شخصیت استیو (با بازی تامی لی جونز) را از هر نظر پیچیده تر از شخصیتهای فیلمهای پنج سال پیش خود، از کار درآورده اید.

• کاملاً موافقم و اصلاً فکر نمی کنم که می توانستم این فیلم را پنج سال پیش بسازم. لطف فیلمهایی که دربارهٔ ویتنام ساخته ام، در همین است ـ در هریک از آنها متوجه نکات تازه ای شده ام، به عرصه های تازه ای رسیده ام.

■ آیا هرآنچه در فیلم می بینیم، از منظر ذهنی لی لای است؟ لحظهٔ غریبی در فیلم وجود دارد که طی آن تامی لی جونز کابوس می بیند، ولی برخی از کابوسها از آن لن لای است.

• فکر می کنم که در رؤیاهایمان گاه شریک می شویم، و توانایی لن لای برای پیوستن به تامی لی جونز، از آنجا ناشی می شود که هردو کابوسهای مشترکی دارند. او می داند که تامی لی جونز چه دوران سختی را پشت سر می گذارد، و هردو به شیوهٔ غریبی کابوسهای مشترکی دارند. پدیدهٔ غریبی است، ولی غیرممکن نیست.

■ باتوجه به تأکید و اهمیتی که برای دیدگاه ذهنی قایل هستید، چرا به ندرت از نمای دیدگاه (POV) استفاده می کنید؟ در کل فیلم فقط با یک یا دو مورد از این نماها روبرو هستیم ـ برای مثال در صحنه ای که لن لای زندانی می شود.

• صحنهٔ دیگری هم هست، آنجا که مادر (با بازی جوان چن در این نقش) لای را برای دیدن پدرش، همراه خود می برد. مادر به پشت سر خود، مستقیماً به عدسی دوربین، می نگرد و سپس پدر را می بیند که روی زمین نشسته است. فکر می کنم نماهای دیگری هم باشد. اما این را هم اضافه کنم که اگر می خواهید صحنه های ذهنی بسازید، الزاماً نباید نماهای ذهنی به کار برید. البته من گهگاه به چنین کاری دست می زنم، اما کل فیلمی که ساخته ام اساساً ساختار ذهنی دارد، بنابراین در نهایت تفاوت نمی کند که تماشاگر ببیند که لای وارد اتاق می شود، یا همراه او به درون اتاق پا بگذارد. در واقع در مقام فیلمساز باید زیبایی شناسی منظورتان ذهنی باشد یا نباشد.

■ در فیلمهای شما معمولاً دوربین تحرک زیادی دارد ـ اما در این فیلم چنین نیست و حرکت دوربین از حالتی تغزلی برخوردار است.

• دوربین برای من در حکم بازیگر است. اگر در این اتاق بود، تعداد ما به سه نفر می رسید. برداشت دوربین نسبت به آنچه انجام می دهیم، در واقع رابطهٔ فرد ثالثی است نسبت به آنچه در صحنه رخ می دهد ـ دوربین عملاً ضبط کننده نیست، بلکه مشارکت دارد. به عبارت دیگر، نمی توانید بگویید که دوربین نقش دیوار چهارم را بازی می کند ـ اصلاً این تعبیر را قبول ندارم. وقتی پای دوربین به این اتاق باز می شود، باید با آن کنار آمد، باید نسبت به آن برداشتی داشت، در غیر این صورت فیلمی که می سازی به برنامه های تلویزیونی شباهت پیدا می کند.

■ **آیا به همین علت است که به ندرت از نماهای خیلی دور استفاده می کنید؟ می خواهید دوربین را به صحنه نزدیک نگه دارید؟**

• البته در فیلم *متولد چهارم ژوئیه* به دفعات ـ آن هم در صحنه های جنگ ـ از این تمهید استفاده کردیم. من از هیچ قاعدهٔ از پیش تعیین شده ای استفاده نمی کنم. به هرحال با استفاده از نمای خیلی دور، صحنه فشرده می شود. در صحنه ای که پدر لن لای او را به گردش می برد و از نیاکانش صحبت می کند، شاهد یک نمای خیلی دور هستیم. ما به این ترتیب فاصله پدر تا کوهها را از بین بردیم. من شخصاً از نمای زوم لذت می برم ـ پویایی آن را دوست دارم. به اعتقاد من استفاده از آن باید رایج شود. در چنین نمایی حقیقتی محسوس وجود دارد. اما نکته اینجاست که فیلمساز باید پیشاپیش تکلیف خود را با حقیقت روشن کرده باشد. رابرت ریچاردسن [مدیر فیلمبرداری] دیوانهٔ این نماها نیست، او به کیفیت و دانه بندی تصویر اهمیت بیشتری می دهد. اما البته در *قاتلان بالفطره* چندان سخت نگرفت، و این نکته را هم نباید فراموش کرد که در سالهای اخیر عدسیهای زوم بهتری ساخته می شود.

■ **آیا در مرحله ای که فیلمنامه ای را می نویسید، صحنه های آن را هم در ذهن خود بازسازی می کنید؟**

• هنگام نوشتن فیلمنامه، قطعاً این کار را انجام می دهم. حتی نکاتی را که در ذهن آورده ام، به کاغذ می آورم. در تمام مراحل نوشتن تصویری در ذهن دارم ـ تصویری که اندازه و حال و هوای آن را به خوبی حس می کنم. پیش از شروع فیلمبرداری، فهرستی از نماهایی تهیه می کنم که اطمینان دارم نباید فیلمبرداری کنیم و این فهرست را بسیار مهم می دانم. باید دانست چگونه به صحنه ای هجوم برد، و اولین نمای فیلم چه باشد.

■ **آیا در صحنه کمین و حملهٔ ویت کنگها در *آسمان و زمین* هم تمهید خاصی اندیشیده بودید؟ صحنه ها خیلی طبیعی به نظر می رسد.**

• فکر اصلی من در این صحنه این بود که در هنگام نبرد، تصویر واضحی از دشمن نمی بینیم. تکنیک مشابهی را در *متولد چهارم ژوئیه* هم به کار بستیم.

■ **آیا برای فیلمبرداری این صحنه ها، فیلم خام زیادی مصرف کردید؟**

• بله، همینطور است.

■ **با این همه در *آسمان و زمین* صحنه نبرد فقط سی ثانیه طول می کشد.**

• ژان ـ لوک گدار فقط با یک کتاب شطرنج و یک چهره چینی، فیلمی دربارهٔ جنگ ویتنام ساخته است [می خندد].

■ **چه در این فیلم و چه در فیلم ج ف ك نیز نظیرش را دیده ایم، استفاده از فیلمهایی با قطعهای مختلف برای خلق خاطرات است. به لحاظ تکنیکی این کار چگونه صورت می گیرد؟ برای مثال، به صحنه ای که مادر لی لای ماجرای کتک خوردن پدر به سراغ من آمد و گفت، «این اولین باری است که می بینم در یک فیلم امروزی، نورپردازی به سبک قدیم انجام می گیرد. آن روزها گریم زیادی می کردیم و بعد مجبور بودیم ساعتها نور شدید سر صحنه را تحمل کنیم، که تحمل آن اصلاً کار ساده ای نبود.»**

رابرت ریچاردسن در بعضی صحنه ها از دیمر هم استفاده می کند و به همین خاطر نور صحنه از تاریک به روشن تغییر می کند. وقتی استیو اسرار خود را به لی لای می گوید، نور چهرهٔ لای دگرگون می شود و به تدریج به سیاهی می زند. ریچاردسن دوست دارد با طیفهای مختلف روشنایی کار کند.

■ **تمهید دیگری که در ج ف ك نیز نظیرش را دیده ایم، استفاده از فیلمهایی با قطعهای مختلف برای خلق خاطرات است. به لحاظ تکنیکی این کار چگونه صورت می گیرد؟ برای مثال، به صحنه ای که مادر لی لای ماجرای کتک خوردن پدر به**

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

---

نوعی مصنوعی استیلیزه بسیار تندی برگزیده اید و آن را روی شخصیتهای مختلف تابانیده اید.

• نور تند و گرمی است. رابرت ریچاردسن برای این صحنه ها از بازتابنده های خاصی استفاده می کند که بازیگران گاه تحمل آن را ندارند. در *قاتلان بالفطره* عملاً تکه ای از موهای تامی لی جونز در اثر تابش این نور سوخت. در صحنه ای که شپشهای سر لی لای را می گرفتند، و در ج ف ك در صحنه های بازجویی از اوزوالد قاتل کندی از این نور استفاده زیادی به عمل آوردیم. اولین بار در فیلم دورز از آن استفاده کردم. وال کیلمر عصبانی شده بود. دبی رینولدز [از بازیگران قدیمی سینما که در *آسمان و زمین* در نقش مادر استیو ظاهر می شود] به دست سربازان آمریکایی را شرح می دهد، اشاره می کنم.

• این نما را با فیلم ۳۵ میلیمتری سیاه و سفید فیلمبرداری کردیم. فکر می کنم در هر ثانیه فقط ۶ قاب فیلم گرفتیم و بعد در مرحله چاپ آن را به ۲۴ قاب در ثانیه رساندیم. لی لای خاطره ای را از دید مادر خود می بیند، پس نمی توانستیم به تمهید سادهٔ یادآوری گذشته (فلاش بک) رو آوریم. از سوی دیگر در مواردی این چنین ـ یکی وارد سنگری می شود و نارنجکی در آن پرت می کند و دیگری کشته می شود ـ یادآوری تمام جزئیات کار دشواری است. حال آنکه در سکانس بعد، که پدر ماجرای شکنجه مادر را باز گو می کند، ما این کار را نکردیم و به همان روش رایج ۲۴ قاب در ثانیه، فیلم گرفتیم. چون در این

صحنه شاهد عینی وجود داشت، پدر شاهد ماجرا بود، از همه جزئیات خبر داشت. مادر ماجرای سنگر را ندیده بود، آن را دست دوم یا سوم شنیده بود، بنابراین تصویر مبهمی از آن در سر داشت.

■ چه قاعده خاصی بر تغییر این قالبها و قطعها حاکم است؟ در ابتدا چنین به نظر می آید که صحنه های خاطره را با فیلم سیاه و سفید و صحنه های حال را با فیلم رنگی فیلمبرداری کرده اید، اما در عین حال شاهد خاطراتی هستیم که با فیلم سیاه و سفید شروع می شود و به فیلم رنگی ختم می گردد: برای مثال، صحنه ای که ازوالد در نیواورلینز تظاهرات می کنند و کوباییها کتکش می زنند، و بعد نمایی رنگی را شاهد هستیم که پلیس، کوباییها را دستگیر می کند.

• آن صحنه رنگی را با فیلم هشت میلیمتری سوپر فیلمبرداری کردیم و می خواستیم نشان دهیم که این رخداد صرفاً یک یادآوری گذشته نیست، شاهدی داشت و فیلم می گرفت. او می توانست یک

نوریست، یا عابر، یا برعکس دوربین شناسایی پلیس باشد.

■ پس حرکت به سوی رنگ در یادآوری گذشته در واقع نشانگر دیدگاه درونی دیگری است؟

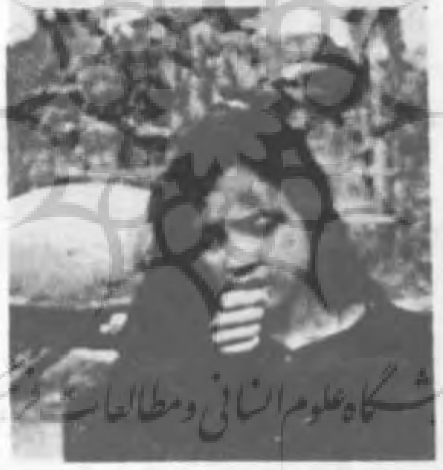
• بله، چون اتفاقی که می افتاد رویدادی اجتماعی بود، آدمهایی شاهدش بودند و روایتهای مختلفی از آن در دست است. آیا کوباییها جداً عصبانی بودند، یا این صحنه سازی بود؟ آیا دستگیری او هم صحنه سازی بود؟ نخواستیم صرفاً به ارائه یک خاطره از گذشته اکتفا کنیم.

■ فکر اصلی شما در ساختن ج ف ک چه بود؟

• هنگامی که در کار ساختن متولد چهارم ژولیه بودم، کتاب جیم گاریسن را خواندم و سخت هیجان زده شدم. به خودم گفتم که براساس آن می توان یک فیلم پرحادثهٔ خوب ساخت. سپس کمی درباره مرگ کندی به تحقیق پرداختم و کتاب جیم مار را هم خواندم، چون مار در این کتاب به طرح نکاتی می پردازد که گاریسن نمی توانست آنها را مطرح کند. در اینجا بود که به این نتیجه رسیدم باید این روایتهای مختلف را ترکیب کنم. احساسم این بود که فیلم من چیزی شبیه زد ساختهٔ کوستا ـ گاوراس خواهد بود، اما وقتی این فیلم را می بینم، درمی یابم که شباهتی وجود ندارد. به هرحال ما کمی از ماجرای اوسوالد، کمی از کتاب گاریسن، کمی از کتاب مار و سایر تحقیقات را ترکیب کردیم و به فیلم فعلی رسیدیم.

■ اما در عمل چنین به نظر می رسد که شاهد تخیلات ذهنی گاریسن هستیم و در واقع او شهادتهای سایرین را در ذهن خود مجسم می کند.

• کاملاً درست است. تنها به این وسیله می توانستم حقایق موجود در بررسیهای مختلف را



در یک فیلم بگنجانم. خیلی از رویدادها در خیال گاریسن شکل می گیرد و ناگزیر بودم این اصل را در ساختار اثرم رعایت کنم.

■ برخی گفته اند که این فیلم در واقع برداشت شخصی از حقیقت ماجرای ترور کندی است.

• خوشحالم که به این نکته اشاره کردید. همواره گفته ام که این فیلم افسانه ای است در برابر افسانهٔ گزارش کمیسیون وارن، چون به هرحال در بررسیهای کمیسیون وارن هم حقایق زیادی مکتوم ماند. احساس من این است که فیلم به جست و جوی امکانات و احتمالات دست می زند. برخلاف تنی چند از کسانی که به فیلم تاخته اند، نظرم این نبوده است که از تمام ارگان حکومت آمریکا انتقاد کنم. تنها کاری که می خواستم انجام دهم این بود که بگویم، این نظر «اف بی آی» است، این نظر «سیا» و «وزارت اطلاعات» است. من هنوز اعتقاد دارم که این جنایت می توانست کار عوامل داخلی حکومت باشد. کوشیدم حال و هوای سیاسی آمریکا در اوایل دههٔ ۱۹۶۰ را خلق کنم و نشان دهم که افکار عمومی این کشور در آن دوره علیه کندی موضع گرفته بود، چون کندی در مسئله برخورد با کوبا ضعف نشان داده بود و انتظار می رفت که در مورد ویتنام ولائوس نیز از خود ضعف نشان دهد. در آن ایام ارتش آمریکا مخالف خط مشی رئیس جمهوری بود و سران ارتش اعتقاد داشتند که باید قدرت نمایی کرد و سفت و محکم در برابر دشمنان خارجی ایستاد.

■ با فیلمنامه ای به این حد طولانی و حساب شده، دشوار بتوان دریافت که هر صحنه به چه مقدار تأکید دراماتیک نیاز دارد. از کجا می فهمیدید که به هر صحنه چقدر بپردازید؟

• فیلمنامه این نکته را مشخص می کند. ساختار فیلم معین می دارد که چه نکته ای مهم است، طول آن چقدر، و بار دراماتیک آن چه اندازه باشد.

■ برای صحنه ای که در آن اد آزنر با اسلحه به صورت جک لمون می کوبد، اهمیت خاصی قایل شده اید.

• چون صحنه ای اصلی و مهم از فیلم بود. فیلم بدون این صحنه پیش نمی رفت، و عاملی اصلی در شهادتهای فیلم است. در این نوع فیلم، صحنه های خاصی حتماً وجود دارد ـ صحنه هایی که اگر نباشد فیلم نمی تواند جلو برود.

به همین ترتیب، بسیار مهم بود که صحنه مواجهه والترماتائو و کوین کاستنر در داخل هواپیما، خوب از کار دربیاید. این یکی از دشوارترین صحنه های فیلم از نظر برش و تدوین بود. شاید حدود ۱۸ بار این صحنه را تدوین کردیم. اگر جیم گاریسن به حرف سناتور اعتماد نمی کرد، امکان نداشت در این باره کتابی بنویسد. پس این صحنه، اهمیتی خاص دارد.

■ اما دربارهٔ صحنه ای که در رستوران می گذرد و گاریسن مسئله را با همکاران خود مطرح می کند. در اینجا شما چند قاعده را زیرپا می گذارید.

• بله می دانم، منظورتان آن نمایش مکرر نیمرخ کاستنر است. می خواستم این نکته را موکد کنم که چیزها آنگونه نیستند که به نظر می آیند. این صحنه مبین لحظه ای حساس است و در آن تمام پندارهای قبلی نقش برآب می شود. جیم گاریسن به همکاران

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

خود می گوید که باید همه چیز را از اول شروع کرد و با نگاهی تازه به رویدادها نگریست، نگاهی که صدوهشتاد درجه با نگاه قبلی تفاوت دارد ـ تعبیری که به کار می برد این است «می خواهیم از درون آینه عبور کنیم.» مترصد بودم که بیانی تصویری برای این حرف او ارائه دهم. به این نکته توجه کردید که در نمایی او مشغول صحبت است و بعد قطع می کنیم به نمایی که او حرف نمی زند، اما صدایش شنیده می شود.

■ **بله، و خیلی خوشم آمد. شما خط فرضی را هم رعایت نکرده اید.**

• بله، و تعمدی داشتم. هیچ شده که در حال حرف زدن باشید و بعد صدای خود را بشنوید که آن حرفها را ادامه می دهد؟ این پدیده ای مربوط به آگاهی است. در واقع فرد از خود جدا می شود.

■ **چنین به نظر می آید که هنوز مسئله ترور کندی برای شما لاینحل مانده است. در نسخهٔ ویدئویی فیلم، شاهد چند صحنه اضافی نسبت به نسخهٔ اکران هستیم.**

• فکر می کنم لازم بود که یک فیلم دست کم هشت ساعته در این باره می ساختم [می خندد]. البته ارزش آن را دارد.

■ **آیا ممکن است بار دیگر فیلمی در این باره بسازید؟ کما اینکه چند فیلم درباره ویتنام ساخته اید.**

• نمی دانم. البته ساختن ج ف ك وقت و انرژی زیادی از من گرفت. از سوی دیگر فروش خوبی نداشت. پس اگر بار دیگر بخواهم در این باره فیلمی بسازم، باید حرف تازه ای داشته باشم، یا اصلا از منظر دیگری به مسئله قتل کندی نگاه کنم، ولی در حال حاضر بعید می دانم که بخواهم چنین فیلمی بسازم، شاید در آینده ای دور به آن بازگردم.

■ *قاتلان بالفطره* **بیش از هر فیلم دیگری که تاکنون ساخته اید، واقعیات موردنظر خود را ابداع می کند.**

• درست است. من از ماجرای کندی و گارینسن و *آسمان و زمین* فارغ شده بودم و انرژی خوبی داشتم. حوصله ام از دست آدمهایی که پشت سرهم دربارهٔ آنها اظهارنظر می کردند و فیلمهایم را به این یا آن فیلم شبیه می دانستند، خسته شده بودم. دلم می خواست فیلمی بسازم که بتوانم با آن تفریح کنم و در *قاتلان بالفطره* این احساس را داشتم. سرصحنه از ساختن فیلم لذت می بردم و احساس سرخوشی خوبی داشتم.

■ **این فیلم را چگونه توصیف می کنید؟**

• *قاتلان بالفطره* یک اثر تخیلی است. من عاشق *پرتقال ل کوکی* (۱۹۷۱) اثر استنلی کوبریک هستم. البته منظورم این نیست که فیلم من شباهتی به آن دارد یا ندارد، بلکه از آن رو که کوبریک در این فیلم یک مسئله حاد فلسفی را مطرح می کند و من با دیدگاه او موافقم. سؤالی که من در این فیلم مطرح می کنم این است: قتل چیست؟ از نظر فلسفی چه معنا و اعتباری دارد؟ به اعتقاد من میکی (که نقش او را وودی هارلسن بازی می کند) و مالوری (با بازی جولیت لوئیس) پاسخهای شخصی خود را دارند ـ که البته مشابه و یکسان نیست. در جریان فیلم، تعاریف دیگری برای قتل و کشتار مطرح می شود. قتل خبرنگار تلویزیون به دست رابرت داونی، نگهبان زندان به دست تامی لی جونز و پلیس به دست تام سایز مور، موید نظامهای ارزشی متفاوتی است. ما شاهد پنج شخصیت مختلف و نسبیت تجارب آنها از قتل، جنایت و عدالت هستیم.

■ **آیا همتای فیلمهای قبلی، در اینجا هم سرچشمه ای ذهنی وجود دارد؟**

• فیلم را عمداً به سطح دیدگاه مختلف تنظیم

کردم. خواستم یک دید جهانی و همه شمول از جنایت ارائه دهم.

■ *قاتلان بالفطره* **از نظر تصویری حالتی مالیخولیایی دارد. در صحنه هایی شاهد آن هستیم که از حالت سینمایی به ویدئویی گذر می کنیم، یا فیلم رنگی به سیاه و سفید و فیلم ۳۵ میلیمتری به فیلم ۸ میلیمتری بدل می شود.**

• می خواستم رویدادها را از منظر شخصیتها و همانگونه که اتفاق افتاده اند، بازگو کنم. فیلمنامه ای که کوئنتین تارانتینو نوشته عالی است و دقیقاً به این تغییراتی که اشاره کردید، نظر دارد. در بازنویسی فیلمنامه، حدود ۶۰ درصد آن را تغییر دادیم و دگرگونیهای قالبی بیشتری در آن پدید آوردیم. رابرت ریچاردسن [مدیر فیلمبرداری] هم نظراتی داشت و همین ها لایه دیگری به فیلم افزود. ویکتور کمپستر [طراح صحنه] نیز عناصر تصویری بیشتری به آن بخشید. برای مثال دکور زندان را درست مشابهٔ یک زندان واقعی ساختیم، یا خانه ای را که جولیت لوئیس در آن زندگی می کند، به شکل غریبی آراستیم. می خواستم ترکیب یک زندان غرب میانه آمریکا و زندانی به سبک زندانهای مکزیک را بسازم و برای این منظور فکر فیلمهای سام پکین پا، چون *گریز* و *سر آلفردوگارسیا را برایم بیاور* را در سر داشتم.

■ **از حال و هوای فیلم چنین برمی آید که خواسته اید حس و حال فیلمهای مستند تلویزیونی چون *پلیس ها* را زنده کنید.**

• ما برای این فیلم پل استویانوویچ را استخدام کردیم که در تولید مجموعه تلویزیونی مستند *پلیس ها* نقشی اصلی به عهده دارد و در طراحی صحنه از او کمک گرفتیم

■ **علت این همه حرکت سرسام آور دوربین چه بود؟**

• علت این است که در دوره ای زندگی می کنیم که حرکت و سرعت حرف اول را می زند، دیدگاهها دائماً در حال تغییر و دگرگونی اند. اگر علت خاصی نداشته باشد، ماندن و درنگ کردن جایز نیست. در سینما هم نماهای ایستا از قاعده به استثنا بدل شده است.