ملویل

روی نُگوئیرا

برگردانِ امیرعطا جولایی

لطفاً پیش از خواندن تصحیح کنید:

شمارۀصفحه	شمارۀ سطر	نادرست	درست
۱۴	**۱۲**	**حالتی تسلیم‌شدگی**	**حالتی تسلیم‌شده**
۱۵	**۱۷**	**۵/۹**	**۹/۵**
۱۹	**پانویس**	**پیراهن‌دوزان**	**پیراهن‌دوز**
۲۸	**۱۶**	**۷۴۹۱**	**۱۹۴۷**
۵۶	**۲**	**۵۵۹۱**	**۱۹۵۵**
۷۸	**۲**	**۹۵۹۱**	**۱۹۵۹**
۹۷	**۱۳**	**۶۳۹۱**	**۱۹۳۶**
۱۰۲	**۲**	**۱۶۹۱**	**۱۹۶۱**
۱۱۲	**۱۳**	**۴۶۹۱**	**۱۹۶۴**
۱۱۳	**۱۱**	**۶۶۹۱**	**۱۹۶۶**
۱۶۳	**۲۰**	**۷۴۹۱**	**۱۹۴۷**

ملویل

روی نُگوئیرا

برگردانِ امیرعطا جولایی

طراحی کتاب: صادق داورے | نوبت چاپ: اوّل، پاییز ۱۴۰۲ |
شمارگان: ۵۰۰ نسخه | حق انتشار: همهٔ حقوق محفوظ است.

ملویل

روی نُگوئیرا

برگردانِ امیرعطا جولایی

فهرست

پیش‌درآمد	۵
مقدمه	۷
دیباچه	۱۱
۱ | تمدن! تمدن!	۱۴
۲ | گناه اولیه‌ی من	۲۳
۳ | خاموشی دریا	۲۷
۴ | کودکان وحشتناک	۴۳
۵ | وقتی این نامه را بخوانی	۵۱
۶ | باب قمارباز	۵۶
۷ | دو مرد در منهتن	۶۸
۸ | لئون مورن، کشیش	۷۸
۹ | کلاه	۹۱
۱۰ | ارشد خانواده‌ی فرشو	۱۰۲
۱۱ | نفس دوباره	۱۱۲
۱۲ | ساموراییِ	۱۲۴
۱۳ | ارتش سایه‌ها	۱۳۷
۱۴ | دایره‌ی سرخ	۱۴۸
سپاس‌گزاری	۱۶۷

پیش‌درآمد

داستان نامردمی نشر چشمه در حق مترجم متن حاضر، تا حالا دیگر حکم کفر ابلیس را یافته است. با وجود این بی‌راه ندیدم متن اعتراضی را که این اواخر برای انعکاس در شبکه‌های اجتماعی نوشته بودم، بی‌کم‌وکاست در اینجا بازنشر کنم. این تصمیم ضروری می‌نمود، از جمله به این دلیل که تعداد قابل توجهی از آگاهان به ماجرا، در واکنش به تضییع حقوق یک همکار، سکوتی معنادار در پیش گرفتند و فوقش همان نگاه عاقل اندر سفیه که «از ناشر فرهنگی چنین توقعی نمی‌رفت»... از هرچه رفته کتاب بینوای «ملویل»، نمونه‌ای به دست می‌داد از منشی عمومی، پذیرفته‌شده، صُلب. بنای راقم هم از ابتدا بر روشنگری بود، نه گردوخاک به پا کردن. خیال می‌کرد شاید چند نفری بخوانندش و اعتراض مدنی راهی به دهی ببرد. همگرایی هم به فرض که شکل می‌گرفت، برای احقاق حق فردیِ تنها که نبود.

جالب اینجاست که همان مسئولی که در نوشته‌ام ذکرش رفت، به مجرد برملاگویی بنده، توانست در چند شبکه‌ی مجازی با من تماس بگیرد؛ گرچه ازدَم بی‌پاسخ ماند! باری...

دیگر آنکه دستان همراهان دیده و نادیده را به‌گرمی می‌فشارم؛ آنان که حتی پرسیدند «یعنی چشمه هم...»؟!

امید که گفتار هوشمندانه‌ی ملویل را دلپذیر بیابید.

امیرعطا جولایی
۱۵ شهریور ۱۴۰۲

مقدمه

در میانه‌های دهه‌ی نود، نزدیک به یک سال، از ویراستاران نشر چشمه بودم. همان وقت‌ها روزی محسن آزرم، دبیر کتاب‌های سینمایی انتشارات، ترجمه‌ی کتابی از مجموعه‌ی «سینما وان» را به من پیشنهاد داد: مجموعه‌ی گفت‌وگوهایی با ژان‌پیر ملویل. کار را در روز دوم بهمن ۱۳۹۸ به او تحویل دادم و اصل کتاب را هم برگرداندم. پرسیدم داوری کیفیتش به غیر از خودت با کیست؟ متکبرانه پاسخ داد: تشخیصش با منه! البته در مجموع خوشحال بود. کرونا که آمد خبری ازش نداشتم تا اولین پیگیری در شش ماه بعد. گفت خوب است فلانی مقدمه‌ای بر ترجمه‌ات بنویسد. من گفتم چنین شرطی نداشتیم. گفت حالا که طوری نشده. خودش که پذیرفته! عجب! مذاکره در غیاب صاحب حق معنوی اثر. به سراغ فلانی هم رفتم. به‌کلی اظهار بی‌اطلاعی کرد. مدتی گذشت. چند بار حضوری و تلفنی پیگیر سرنوشت کتابم شدم. مدام پاسخ می‌شنیدم که «بهت خبر می‌دم». بعدش دیگر پیام‌ها را نمی‌دید و شد ستاره‌ی سهیل. پاییز ۱۴۰۰ پاشدم رفتم دفتر چشمه. گفتم هیچ دلخوری و عداوتی در کار نیست. بگو اگر نمی‌خواهی کتاب را دربیاوری. متن را بده تا به ناشر دیگری که گفته مایل است چاپش کند بسپارم. گفت معلوم است که می‌خواهیم چاپش کنیم. مشکلات کاغذ و ترس از به فروش

نرفتن کتاب‌ها امانمان را بریده، اما راستی تو که در کار دانشگاهی هستی. چه خوب می‌شود اگر پی کتاب‌های آموزشی هم باشی. برنامه‌ی بعدی‌مان این است. تا حالا هم دیده باشی چند عنوان درآورده‌ایم. طفره رفتنش از ماجرا را نشنیده گرفتم. باز تاکید کردم به همین دلیل هم که شده می‌توانی کتاب را برگردانی. سعی کرد به من اطمینان بدهد که جای نگرانی نیست. دیدم نام کتابم در فهرست سی چهل تایی روی تابلوی اتاق کارشان (برنامه‌ی آینده!) هم نیست. کاش همانجا با تحکم ترجمه‌ام را پس گرفته بودم. فکر کردم باز هم مقداری دست‌دست کردن است و بالاخره چاپش می‌کند. همچنان اسم قرارداد را که می‌آوردم می‌زد به بی‌خیالی که آن که مهم نیست. کار چند دقیقه است. (من گفته بودم قرنی طول خواهد کشید؟) شد تیر ۱۴۰۱. هیچ خبری از آزرم نبود که نبود. به خانمی که در دفتر نشر سمتی داشت و دارد پیام دادم که همین روزها ناشر دیگری درآورده کتاب را. دستی بجنبانید. گفت ناشران دیگر را با چشمه قیاس می‌کنید؟ خب تشریف بیاورید برای عقد قرارداد. در رونمایی جبران می‌کنیم این تاخیر را. شما دوست ما هستید. خودتان که از شرایط نشر باخبرید. (کدام شرایط؟) قرارداد در مرداد ۱۴۰۱ (تاخیر دو هفته‌ای هم چشمه‌ای بود از دریای صدق عزیزان) منعقد شد. نیمه‌ی دوم سال ناشر معتبرتری هم کتاب را بیرون داد. (نگاه) اسفند ماه جویا شدم که چه خبر؟ با شناخت هفده ساله‌ای که از آزرم داشتم دیگر پی برده بودم که کارش نخواهد کرد. گویی چشم‌به‌راه چنین سناریویی بوده باشد. خانم مسئول گفت نمی‌دانم. بعد از نوروز پاسخ می‌دهم. تازه سی‌ام فروردین پیام داد که به شما زنگ زده‌ام و پیداتان نکرده‌ام. کتابتان را چاپ نمی‌کنیم. من ایران نبودم. با نهایت احترام نوشتم چه رفتار زننده‌ای پس از سه سال و اندی. الان خیال می‌کنید با اشباع بازار دیگر ناشری برای ترجمه‌ام پیدا بشود؟ بی‌پاسخ گذاشت. حدود دو ماه بعد از طریق دوستی در ایران، شماره‌ی حسن کیاییان را خواستم. دلیل داشت. پسرش بهرنگ کیاییان که چند سالی‌ست مسئولیت دفتر

را بر عهده دارد، از سال ۹۶ بنا را بر این گذاشته که جواب تلفن ندهد. سرود را هم خوب یاد مستان داده! خانم مسئول اینجا دیگر پاسخ داد. خیال کرد لابد قصدم چغلی کردن است. بدون اشاره به پیام بی‌پاسخ قبلی در تلگرام، نوشت هرچه هست به من و بهرنگ بگویید. ما که نمی‌خواهیم دوستمان را از خود برنجانیم. هر پرسشی هست بفرمایید تا رفع ابهام شود. (ابهام؟) بعد گفت اسکایپ ندارم و فیلترشکنم کار نمی‌کند و گوگل‌میت را که اصلاً نمی‌شناخت و قرارمان شد ایمیل و لینک گوگل میت را در روز و ساعت معهود فرستادم و آن را هم بی‌پاسخ گذاشت. نوشتم می‌توانستیم مکاتبه کنیم خب. تاکید کرد باید گفت‌وگو کنیم. بلی. در سال ۲۰۲۳، نتوانست با من صحبت کند! همین پیگیری‌های من از طریق دوستی در ایران (قبلش که خیال می‌کردم خودم بتوانم چنین مساله‌ی ساده‌ای را حل‌وفصل کنم) و ارسال فسخ قرارداد، خودش چهار ماه و نیم به درازا کشید. به دوستم گفت برای جولایی اسکرین شاتی فرستاده‌ام از گوشی‌ام که نتوانسته‌ام به ایمیل یا گوگل‌میت دسترسی داشته باشم. او هم چقدر زودرنج است! پس از سه سال و نیم جواب سربالا و وارو نمایاندن واقعیت، خلقیات ما را هم نام‌گذاری کرده بود! اما راستش من تا همین لحظه هم چنین عکسی دریافت نکرده‌ام. خوب است متن‌هایی که در تلگرام ردوبدل کردیم هنوز هست. تا احساس کرد تماس‌های دوستم باید یک‌جوری «جمع» شود بنا کرد پاسخ دادن به من، اما باز هم انتخابی. یعنی تا من از طریق واسطه‌ای پیگیری نکردم، دیگر مایل به گفت‌وگویی که خودش ادعایش را می‌کرد نبود.

حالا هم که ماجرا فیصله پیدا کرده، از یاد برده که بنا بوده با من حرف بزند.

این‌ها نه ترحم‌خواهی است و نه بزک دروغ و مدعای خیرخواهی اینان را دارد. ذات این جماعت را بعید است کسی مانده باشد که نشناسد. نام یکی از مجموعه‌های تازه‌شان را گذاشته‌اند «در واقع». تکیه‌کلام خود دبیر مجموعه! تلقی مدعیان فرهنگ را از واژه‌گزینی و اجتهاد زبانی ببینید.

دوست سابق! ابتدایی‌ترین آداب اجتماعی حکم نمی‌کرد که یکی دیگر را نفرستی از پی‌ات تا انگ شخصیتی بزند؟ من از روز اول با تو طرف بودم. چرا در بی‌آدابی هم که شده، خردک آدابی نمی‌دانی؟ مگر بعد از نشر نخستین ترجمه‌ی کتاب، نگفتم دارد دیر می‌شود؟ قصدت این بود که با آن کندی و منفعت‌طلبی همیشگی، مانع از انتشار کتاب من شوی؟ چه‌جور جماعتی هستید شما که به پرسش و پیگیری ساده‌ی طرف قراردادتان جواب نمی‌دهید و اسمش را پس از سه سال و نیم می‌گذارید «زودرنجی»؟ این ماجرا عنوان برنمی‌دارد. بی‌مسئولیتی محض است و برمی‌گردد به سنت کاری‌تان: نشناختن حق صحبت، بازی با عمر و تلاش دیگران، بی‌آزرمی.

امیرعطا جولایی
۳۱ مرداد ۱۴۰۲

دیباچه

اول از همه-چون از من خواستید کتاب را با اشاره به نظر خودم درباره‌ی آن معرفی کنم، شاید هم از آن‌جا که نظرات من به‌آن‌معنا حکم نتیجه‌گیری و پیش‌درآمد را ندارند؛ فکر می‌کنم هنوز خیلی زود است که خاتمه‌ای برای فعالیت حرفه‌ای بیست‌وپنج ساله‌ام ترسیم کنم. همچنین فکر می‌کنم آینده‌ای که گاهی به آن می‌اندیشم هم خود مشکل‌ساز است، چون فیلم‌های خیلی زیادی ساخته شده‌اند. دیوانه‌کننده است که به نقطه‌ای رسیده‌ایم که تعداد فیلم‌های آمریکایی، چهار برابر سی سال پیش شده است؛ همین‌طور هزار فیلم یا چیزی در این حدود که به شکل معمول در سراسر دنیا تولید می‌شوند. به‌تدریج روی هم انباشته می‌شوند و قبلی‌ها را در جایی کمی عمیق‌تر در خاک مدفون می‌کنند.

خیلی خوشحال شدم که دیدم مولفان **سی سال سینمای آمریکا**، سلیقه‌ی من را به اشتراک گذاشته‌اند. تصور می‌کنم آخرین موجود زنده‌ای در فرانسه باشم که می‌توانم درباره‌ی سینمای پیش از جنگ آمریکا شهادت دهم. روزی خواهد رسید که دیگر زنده نخواهم بود و اصلاً کسی در فرانسه باقی نخواهد ماند که با حافظه‌ای مثل حافظه‌ی من این فیلم‌ها را همان‌طور که شایسته‌اش هستند، ارزیابی کند. چون اگر حالا آن فیلم‌ها را در سینماتِک ببینید، نمی‌توانید در بافت سال بخصوصی که

در آن ساخته می‌شدند جای‌شان دهید. فیلمی که در آوریل ۱۹۳۴ به نمایش درآمد -بین مارس و مِی ۱۹۳۴- ابداً چیزی نیست که حالا در یک بعدازظهر یا شب در سینماتِک می‌بینید. بنابراین: فیلم‌های من -این را از سر فروتنی نمی‌گویم- ارزش بحث با واژگانی که درباره‌ی برخی از این فیلم‌ها به کار می‌برم را دارند؟ پاسخ را نمی‌دانم و کسی هم تا پنجاه سال بعد نخواهد دانست، تا زمانی که پانتئونی قطعی، جایگزین پانتئون آنری لانگلوا شود... چون من پانتئون ذهنی و تحریف‌شده‌ی لانگلوا را با آن رویکرد محتاطانه نمی‌پذیرم. البته ماموریت او را با اشتیاق می‌پذیرم، حاصل عمرش، و سینماتِک، آن اختراع حیرت‌انگیز مشترک با فرانژو. اما در فیلم‌هایی که لانگلوا عاشق‌شان بود، نمی‌توانم با او همدل باشم.

به‌هرروی چون بناست این یادداشت دیباچه‌ی کتاب باشد، دوست دارم مقدمه‌وار توضیح دهم که یک فیلمساز باید چطور باشد. فیلمساز باید همیشه گشاده باشد و آسیب‌پذیر، و تا جایی که ممکن است برخوردار از حس گسترده‌ی مشاهده‌گری؛ و از جهت حس روان‌شناسی، دارای تجسمی فوق‌العاده تیزبینانه و ادراک شنیداری عمیق... و حافظه. چون چیزی که مردم اغلب در فیلم‌های من به تجسم تعبیر می‌کنند، همان حافظه است؛ چیزهایی که حین راه رفتن در خیابان یا وقت گذراندن با مردم نظرم را جلب کرده‌اند، البته پس‌وپیش‌شده‌ی آن‌ها، چون از نشان دادن آنچه واقعاً تجربه کرده‌ام به مردم، وحشت دارم. فیلمساز باید شاهد زمانه‌اش باشد. اگر فیلم‌های من مثلاً در قالب سمیناری در ۵۰ سال دیگر به نمایش دربیایند، مردم باید احساس کنند که دارند به چیزی می‌افزایند، که اولین و آخرین این فیلم‌ها بی‌تردید اشتراکی دارند، که به یک زبان حرف می‌زنند و از چیز مشابهی می‌گویند، چه قصه‌های خلق‌شده باشند و چه از منابع موجود تغذیه کرده باشند، که فکر مشترکی پشت آن‌هاست، مردی با رنگ‌هایی یکسان روی جعبه‌رنگ‌اش. برای من، تراژدی وقتی است که فیلمساز، در مسیر کاری‌اش تغییری بنیادین می‌دهد، چون این نشان می‌دهد که یکی از دو فرمول او -شاید

فرمول نو، شاید هم کهنه- جواب نمی‌دهد. بنابراین این ضروری است که بین اولین و آخرین فیلم، تشابهی ذاتی وجود داشته باشد. نمی‌دانم این ویژگی در مورد من به اندازه‌ای که دوست دارم بوده یا نه، اما برای من خالق ایده‌آل (اصطلاحی که به کارگردان یا مولف ترجیح‌اش می‌دهم، چون فرانسوی‌ها واژه‌ای متناسب با آنچه ما واقعاً هستیم ندارند، یا دست‌کم آنچه من هستم، چون من از «نویسندگی و کارگردانی»، خیلی بیشتر لذت می‌برم) کسی است که یک کالبد نمونه‌وار هنری خلق کرده باشد، چیزی که بشود مثال‌اش زد. منظورم مثالِ فضیلت یا کیفیت نیست، یا چیزی که با دیدن‌اش بتوانید بگویید: «دیدی؟ او نمونه است، چون هر کاری که کرده ستایش‌برانگیز است». این بهتر است از این‌که همه‌ی کارهای او به‌راحتی در دویست سیصد کلمه خلاصه شود، تا توضیح دهد که او چه کرده و چه کسی بوده.

به نظرم انسان باید آزاد، شجاع، سخت‌گیر و سلامت باشد. افسوس که این فرمان نخست است: «باید سلامت باشی». من در زمان ساخت **دایره‌ی سرخ**، این را با همه‌ی وجود متوجه شدم: وضعیت جسمانی فیلمساز باید عالی باشد، چون او به قایق‌رانان وُلگا می‌ماند و دارد قایق‌اش را می‌راند. باید کل گروه پشت صحنه را به درون قایق بکشاند. پس وقتی زمان‌اش برای فیلمساز فرا رسید، و تبدیل شد به یک مرد محترم پیر خسته، بهتر است دوربین‌اش را زمین بگذارد و گل‌های رُزِ خود را هرس کند. توی حیاط ما هم چند تایی رُز هست، اما هنوز نباید هرس‌شان کنم. الان وقت‌اش را ندارم.

۱
تمدن! تمدن!

• مبنای اصلی این کتاب دقیقاً کتاب هیچکاکِ تروفو است. اما تصور می‌کنید فیلمساز خلاقی مثل هیچکاک در توضیح این‌که چطور به تاثیراتی خاص دست می‌یابد صادق است؟

نه، هرگز! دوچهره بودن هیچکاک، شگفت‌انگیز است. او احساس می‌کند -و کاملاً حق هم دارد- که نباید دستور غذایی را که بهتر از همه درست می‌کنی به دیگران صدقه بدهی. محتویاتِ پنهانی، چیزی است جادویی. یک نقاش، ترکیب آبی و خاکستری‌ای که برای به دست دادن رنگی خاص از آسمان به کار برده را بروز نمی‌دهد. فکر نمی‌کنم یک خالق، یک خالق اصیل، واقعاً بخواهد آنچه را طی سال‌ها آموخته، ناچیز بکند. فیلمساز مثل استاد سایه‌بازی می‌ماند. در تاریکی کار می‌کند. با «اثرگذاری» خلق می‌کند. کاملاً از بی‌صداقتی عظیمِ لازم برای تاثیرگذاری آگاه‌ام، اما مخاطب هرگز نباید میزان آنچه دست‌کاری شده را بفهمد. باید طلسم شود، و زندانی، آن هم با حالتی تسلیم‌شدگی.

• برای شما، فیلمساز، اول از هر چیز، سرگرمی‌ساز است. کِی و چطور به جهان سرگرمی‌سازی علاقه پیدا کردید؟

اوائل کودکی‌ام، با خواندن نمایشنامه‌هایی با طراحی‌های عکس‌مانند، در مجموعه‌ی «تصویر کوچک». بعد مسحور سیرک شدم و پس از آن، موزیک‌هال[۱].

در پاریس جای فوق‌العاده‌ای داشتیم -دِ اِمپایِر- که همه‌ی ستارگان بزرگ بین‌المللی موزیک هال‌ها در آن حاضر می‌شدند: اَل جولسون، جکی کوگان و پدرش، سوفی تاکِر، تد لوییس، هری پیلسِر، جک اسمیت، جک هیلتون و همین‌طور بقیه. همیشه می‌رفتم آن‌جا، همین‌طور کازینو پاریس و فولی دُبِرژِه، با دایی‌ام که رفیق صمیمی موریس شوالیه بود و میستَنگِت و جوزفین بِیکر. این را می‌گفتند سرگرمی!

موزیک‌هال نشانه‌ای بود از کمال. در آن زمان مرا بیشتر از سینما جذب خود کرده بود، چون با کلام و موسیقی آمیخته بود. به همین شکل، تئاتر هم مرا سرگرم می‌کرد، چون از زبان برخوردار بود. سینما تازه در مرحله‌ی سوم سر رسید. وقتی عادت کردم به یک سینمای محلی عصرگاهی بروم، فیلم‌های صامت نشان می‌دادند. به‌شدت احساس بطالت کردم. اولین فیلمی که واقعاً روی من اثر گذاشت، **سایه‌های سفید بر دریاهای جنوب** بود، ساخته‌ی ون‌دایک و فلاهرتی، فیلمی که اولین کلام تاریخ سینما در آن به زبان آمد: تمدن! تمدن! سال ۱۹۲۸ در سینما مَدِلِن، درست قبل از **خواننده‌ی جَز**.

● در آن زمان شما چند فیلم ۵٫۹ میلی‌متری هم ساخته بودید؟

اولین دوربین‌ام را در ژانویه‌ی ۱۹۲۴ خریدم، یک **پَته‌بیبی** هِندِلی. شش سالم بود. اولین فیلم‌ام درباره‌ی خیابانِ آنتن -جایی که در آن زندگی می‌کردیم- بود، براساس تصویری که از پنجره دیده می‌شد. می‌شد فروشگاه Cadum Baby[۲] را دید، سواری‌های در حال عبور را، سگ کوچکی را که در حالت سنت‌ویتوس[۳]

۱. تالار کنسرت و محل اجرای اپرا
۲. نام یک کارخانه‌ی مشهور تولید لوازم بهداشتی برای کودکان
۳. نوعی بیماری عصبی که سبب رعشه‌هایی می‌شود مثل رقص

بود و به بانویی تعلق داشت که آن‌طرف خیابان زندگی می‌کرد... راستش همه‌ی آنچه می‌توانستم از پنجره‌ام ببینم. اما خیلی زود متوجه شدم که کوچک‌ترین علاقه‌ای به فیلم‌هایم ندارم. فیلم‌های دیگران را خیلی ترجیح می‌دادم. به همین خاطر خیلی سریع دوربین **پَته‌بیبی** دلم را زد. از طرف دیگر، پروژکتور **پَته‌بیبی** هرگز خسته‌ام نکرد، چون با آن هر فیلمی از هر کجای دنیا را می‌توانستم در خانه‌ام ببینم. کاتالوگ فیلم‌های اجاره‌ای **پَته‌بیبی**، کاتالوگی عظیم با خلاصه‌ی داستان هر فیلم، زیباترین چیزی بود که در دنیا وجود داشت. وسترن‌ها، تمام فیلم‌های کیتون، هارولد لوید، هری لنگدون، چاپلین... عکاسی به نام سارتونی اجاره‌شان می‌داد. می‌توانستم هر هفته چهار یا پنج فیلم جدید ببینم، دو یا سه یا چهار ریلی[1]. عشقی بود کاملاً دیوانه‌وار. پایه‌ی فرهنگ سینمایی من.

گاهی می‌رفتم از مردم توی خیابان فیلم می‌گرفتم، همچنان بدون ذوق‌وشوق، تا تولد دوازده سالگی‌ام، که صاحب یک دوربین ۱۶ میلی‌متری شدم. اما ترجیح می‌دادم بیننده بمانم. با فرا رسیدن صدا، دوران شیدایی واقعی آغاز شد: روزهایم راس ساعت نه صبح در سینما (پارامونت) شروع می‌شد و ساعت سه‌ی صبح فردا تمام. این کشش از هر چیزی قوی‌تر بود. نمی‌توانستم از این **نیاز** بی‌چون‌وچرا به جذب سینما، سینما و باز هم سینما در همه‌ی احوال دست بکشم.

• تکوین شما، گسترش ذائقه‌تان، با سینما حاصل شد؟

بلی، اما چهار نفر بر من تاثیرگذار بودند: پدر و مادرم، برادر بزرگ و دایی‌ام.

پدرم، که بازرگانی عمده‌فروش بود، خرد و هوش بسیاری داشت. طنازی بود در سبک ژول رنار. این مال گذشته است. مردم دیگر طنز سرشان نمی‌شود.

دایی‌ام دلال کله‌گنده‌ی عتیقه بود در پاریس؛ آن هم وقتی که این حرفه،

---

۱. در آن زمان روی هر ریل، ۱۰ دقیقه فیلم ضبط می‌شده. یعنی مثلاً زمان یک فیلم دوریلی(two-reeler) بیست دقیقه بوده. منظور همان دو حلقه راش است.

حسابی جاافتاده بود. پسر خیلی کوچکی بودم که یک روز حالی‌ام کرد چه تفاوتی هست بین چیزهای زیبا و چیزهای کمتر زیبا. داشتم از او درباره‌ی اختلاف نجومی قیمت دو تا از اجناس مغازه‌اش سوال می‌کردم، و او هم دو صندلی دسته‌دار ظاهراً یکسان از دوران لویی چهاردهم را برداشت و گفت: «می‌بینی که این‌ها دو تا صندلی کم‌وبیش یکسان‌اَن. اما یکی‌شون بیشتر از اون یکی ارزش داره. دقیق بهشون نگاه کن که اشتباه نکنی، بعد بهم بگو کدوم‌شون زیباتر و گرون‌تره». من هم نگاه دقیقی به آن‌ها انداختم و کلی فکر کردم و اشتباه هم نکردم. دایی هم کیف کرد و گفت: «از حالا به بعد، در طول زندگی‌ت، فرق بین هر چیز زیبا با غیرزیبا رو می‌فهمی». هرگز این درس را از یاد نبردم. بنابراین باور دارم که صاحب ذائقه‌ای بی‌نقص هستم. مثلاً الان داریم **نوشته بر باد** را در تلویزیون می‌بینیم. فیلم دلپذیری است، عالی ساخته شده، اما فیلم بزرگی نیست، گرچه داگلاس سیرک یک فیلم استثنایی هم ساخته: **زمانی برای عشق و زمانی برای مرگ**. از طرف دیگر، بازیگر زن -دوروتی مالون- قطعه‌ی نفیسی از اثاثیه‌ی لویی چهاردهم است. تصور می‌کنم در این زمینه با هم توافق داشته باشیم، اما اگر دست‌برقضا با من مخالف بودید، خب، حق با من خواهد بود.

• چطور شد که در فهرست مشهورتان از شصت‌وسه کارگردان مشهور پیش از جنگ آمریکا، نامی از چاپلین، والش و دُمیل نبرده‌اید؟

در آن زمان سینمای آمریکا جمعی سه‌تایی داشت: کاپرا، فورد وایلر. الان از سلیقه‌ی فردی حرف نمی‌زنم، منظورم اهمیت اصیل آن‌ها در سلسله‌مراتب سینمایی زمانه است. اما برای اینکه یک کارگردان در فهرست من بیاید، کافی بود یک فیلم، فقط یک فیلم ساخته باشد که من عاشق‌اش باشم. از چاپلین اسمی نبردم، چون او خدا بود، و به همین خاطر ورای رده‌بندی. آن فهرست را گرد آوردم،

تنها برای دوره‌ی ناطق، و آن هم پس از پژوهشی دقیق و کلی فکر و تحلیل ناقدانه: لوید بیکون، بازبی برکلی، ریچارد بولسلاوسکی، فرانک بورزِیج، کلارنس براون، هارولد اس. باکه، فرانک کاپرا، جک کانوی، مریان سی. کوپر، جان کرامول، جیکز کروز، جرج کیوکر، مایکل کورتیز، ویلیام دیترله، آلن دوان، رِی اینرایت، جرج فیتزموریس، رابرت فلاهرتی، ویکتور فلمینگ، جان فورد، سیدنی فرانکلین، تِی گارنِت، ادموند گولدینگ، آلفرد گرین، ادوارد گریفیث، هنری هاتاوِی، هاوارد هاکس، بن هِکت، گارسون کَنین، ویلیام کایلی، هنری کینگ، هنری کاستر، گرگوری لاکاوا، فریتز لانگ، سیدنی لَنفیلد، میشل لایسن، رابرت زی. لئونارد، مروین لروی، فرانک لوید، ارنست لوبیچ، لئو مک‌کری، نورمن زی.مک‌لئود، روبن مامولیان، آرچی مایو، لوئیس مایلستون، الیوت نوجِنت، هنری سی.پاتر، گرگوری رَتُف، روی دل روس، مارک سندریچ، آلفرد سَنتل، ارنست شودساک، جان ام. استال، جوزف فون‌اشترنبرگ، جرج استیونس، نورمن تاروگ، ریچارد تورپ، و.س. ون‌دایک، کینگ ویدور، ویلیام ولمن، جیمز وِیل، سام وود و ویلیام وایلر.

از سر اتفاق هیچ‌کدام از فیلم‌های پیش از جنگ والش را دوست نداشتم، چون تمام‌شان حاشیه‌ای بودند و یک جای‌شان می‌لنگید. به حرف من شک نکنید، والش فیلمساز ضعیفی است. تراژیک است که منتقدان جوان تا کجا ممکن است فریب بخورند، یک کودک چه تاثیری می‌تواند روی کل یک نسل بگذارد. دارم به پیر ریسیان فکر می‌کنم. او فکر می‌کرد والش بااستعداد است، این‌طور می‌گفت، و آن‌قدر تکرارش کرد که ناگهان در پاریس یک کیش تازه علم شد برای پرستش والش. تنها فیلم والش که پسندیده‌ام، Objective Burma![1] بود که در ۱۹۴۵ ساخت. باید برای اطمینان باز فیلم را ببینم، چون ممکن است دیگر جواب ندهد.

از دُمیل هم هرگز فیلم کاملاً موفقی ندیدم. اعتقاد دارم، و بعد از تماشای **سانست بلوار** بیشتر به این نتیجه رسیدم که دُمیل بیش از هر چیز بازیگر بود،

---

۱. که در ایران با نام **مقصد: برمه** به نمایش درآمد.

بازیگری درخشان. مشکل این است که هرگز کارگردانی واقعی نشد، مثل تمام بازیگرانی که -جز اورسون ولز- تنها تصادفی کارگردان می‌شوند.

● شده به این فکر کنید که فهرستی شصت‌وسه تایی از کارگردانان بعد از جنگ بنویسید؟

بلی. باید این کار را بکنم، گرچه به نظرم کسی نمی‌تواند این تعداد کارگردان مهم جدید بیابد. می‌دانید که جنگ همه چیز را بالا پایین کرد. تمام دنیا ناپدید شد و راهی باز کرد برای دنیایی دیگر که همچنان دارد ساخته می‌شود. سی سال قبل، بگذارید بگویم، دقیقاً در ماه می ۱۹۳۹، یک شکل مشخص تمدن ناگهان ناپدید شد، مثل یک شکل خاص سینما. جداً باورنکردنی بود. وقتی در ۱۹۴۳ به لندن رسیدم، در طول یک هفته ۲۷ فیلم دیدم و به‌سرعت فهمیدم که سینما تغییر کرده است. حتی کمدی‌ای مثل **آقای شانس**، ساخته‌ی اچ. سی. پاتر، با بازی کری گرانت و لَرین دِی، دیگر رنگ سابق را نداشت. تمپوی کمدی‌های پیش از جنگ، سرعت‌شان، به‌کل ناپدید شده بود. گرچه هنوز وارد فهرست‌ها نشده بودند یا تازه داشتند می‌شدند، می‌شد حضور کارگردانانی مثل ولز، کازان، وایلدر، وایز، پره‌مینگر و منکیه‌ویچ را احساس کرد، کارگردانانی که بچه‌ی سینمای آمریکا بودند. در لندن، سینمایی تماماً متعلق به آن سوی اقیانوس اطلس را، که پیش از آن نمی‌شناختم، کشف کردم. از **بربادرفته** حرف نمی‌زنم که به‌شدت به سینمای پیش از جنگ شباهت داشت، بلکه منظورم ۲۶ فیلم دیگری است که در ۱۹۴۲ و ۱۹۴۳ ساخته شد. در لندن، سینما و دنیا برایم وارد مسیر تازه‌ای شد.

● پس دیدارتان با کلارک گیبل در یکی از شعبه‌های پیراهن‌دوزی London shirtmaker[1] باعث نشد از گذشته جدا شوید؟

۱. نام تجاری یک کارخانه‌ی تولید لباس. معنای آن هم می‌شود «پیراهن‌دوزان لندنی».

آن روزهـا همه چیز جادویی بود، به‌ویژه در نیمه‌ی دوم جنگ. چند روزی در حال عبور از لندن، به شـکل انگلیسـی‌ها درآمده بودم، و حسـی بـه من می‌گفت جنگ را خواهیـم برد. ناگهان پیامِ دوگل به سـرهنگ پَسی[۱]، تا حد زیادی درسـت از آب درآمد و احساس شکسـتی را که می‌شد در فرانسه‌ای که من از آن آمده بودم لمس کرد، از بین برد: «جنگ اساسـاً تمام شـده. حالا تنها مسـئله، شـرکت در تشریفات است».

در گیـرودار حس پیـروزی، و زیر یـوغ نیروهـای آمریکایی وحشـتناک ائتلاف، چـه چیـزی طبیعی‌تـر از اینکه خـدا را شـخصاً ببینـی؟ ایـن واقعیت کـه چند روز قبل، کلارک گیبل را در **بربادرفته** دیده بودم، بدون چین‌وچروک یا موی سـفید، ابداً جذبه‌ی این مرد را که زیر نور خورشـید و درخشـنده‌تر از معابـد نقره‌فام[۲] بود تحت تاثیر قرار نداد. اول صدایش را شـناختم. لبخندی زد و دندان‌های درخشـان‌اش را به من نشان داد.

می‌دانیـد، می‌توانـم تمامـی اتفاقات زندگـی‌ام را بیـن ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰، فشرده‌شـده بیـن دو فیلـم به یاد بیـاورم، چون یادم مانده کـه با چه ترتیبی دیدم‌شـان. گاهی به دوسـتان قدیمی پیش از جنگ می‌گویم: «یادت میاد؟ بین **سه رفیق**[۳] و **بلندی‌های بادگیر**[۴] بـود». فیلم‌هـای آمریکایـی آن دوران، در زندگـی مـا حکـم نقطه‌عطـف را داشتند.

• از کارگردانان پیش از جنگ سینمای فرانسه خوش‌تان می‌آمد؟

بله، خوشـم می‌آمد، اما عاشق‌شـان نبـودم. برای عشـق، باید دیوانه بـود. به‌هرحال پره‌ور، کارنه و ژانسـون بی‌شـک جنس بسـیار خوبی از سـینما را عرضـه می‌کردند.

---

۱. یک مهندس نظامی فرانسوی که در جنگ جهانی دوم، در مقطع حضور دوگل در بریتانیا در خدمت او بود.
۲. معابدی که چون سخت براق‌اند و درخشان، با عنوان silver temples خوانده می‌شوند.
۳. درامی به کارگردانی فرانک بورزیجی، تولید ۱۹۳۸
۴. فیلمی اقتباسی از شاهکار امیلی برونته، به کارگردانی ویلیام وایلر، تولید ۱۹۳۹

یک فیلم بخصوص را یادم هست که در زمان اکران بسیار ستایش کردم، **روز برمی‌آیدِ** کارنه. هنوز می‌گویم فیلم کارنه، چون آن موقع که این فیلم‌ها مرا تحت تاثیر قرار می‌دادند، از نقشی که پره‌ور در آن‌ها داشت، اطلاعی نداشتم. حالا می‌دانم که اعتبار فیلم‌ها به پره‌ور تعلق دارد. کارنه تنها یک کارآفرین خوب بود؛ ستون فقرات، اسکلت، داستان، ترکیب بازیگران متعلق بود به پره‌ور. البته نباید کیفیت هالیوودی کار کارنه‌ی کارگردان را دست‌کم گرفت، چون دیدیم که توانست در هالیوود و با فیلمنامه‌ی دیگران هم بسیار خوب کار کند. مثلاً در فهرست شصت‌وسه‌تایی کارگردانان من، حداقل چهل تای‌شان مثل کارنه بودند، بنابراین چیزی نیست که بابت‌اش کسی را تحقیر کنیم.

نه، عاشق سینمای فرانسه‌ی دوران جوانی‌ام نبودم، و به‌همین‌خاطر هم به هالیوود روی آوردم. راستش حتی همین امروز هم وقتی کسی می‌گوید «سینمای فرانسه»، عجیب حس تحقیرآمیزی دارد، هم به دهان و هم در ذهن.

● نام شما ژان‌پیر گرومبَخ[1] بود که به ژان‌پیر ملویل تغییرش دادید. چرا؟

به دلیل ستایش خالص‌ام نسبت به او و میلی که برای هویت دادن به خودم از طریق یک نویسنده و هنرمند داشتم. ملویل برایم بیش از همه ارزش داشت.

سه نویسنده‌ی آمریکایی مهر خود را بر دوران بلوغ من زدند: پو، لندن و البته ملویل. وقتی جوان هستیم، نمی‌دانیم آینده‌ی آرمانی‌مان چطور می‌تواند باشد. حالا دیگر ملویل و لندن، برایم به یک اندازه بزرگ‌اند. ملویل را مدت‌ها قبل از ترجمه‌ی ژان ژیونو از موبی دیک، با **پیِریا سردرگمی**[2] کشف کردم، کتابی که تاثیرش را برای همیشه بر من گذاشت.

نام ملویل را قبل از شروع کار سینمایی برای خودم انتخاب کردم. با این نام

1. Jean-Pierre Grumbach

۲. Pierre:or the Ambiguities داستانی درباره‌ی شخصیتی سردرگم به نام پیِر و کشمکش‌هایی که با مادر و یکی از اقوام خود دارد.

جنگ را پشت سر گذاشتم. وقتی جنگ به پایان رسید و خواستم نام‌ام را به نام قبلی برگردانم، متوجه شدم که عملاً نمی‌شود ساعت را به عقب برگرداند. غیر از اینکه صدها نفر مرا به نام ملویل می‌شناختند، نام من در برگه‌های نظامی هم ملویل ثبت شده بود. حتی با نام ملویل به من مدال داده بودند...

۲
گناه اولیه‌ی من

• وقتی در نوامبر ۵۴۹۱ از خدمت فارغ شدید[۱] می‌خواستید فیلمسازی را آغاز کنید. این شد که تهیه‌کننده‌ی خودتان شدید...

بعد از جنگ، برای دوره‌ی آموزشی اتحادیه‌ی دستیاران ثبت نام کردم. (کارآموزی دستیاری) مارک مورِت و رنه لوسو با من مصاحبه کردند و گفتند باید اول مدرک بگیرم. برای کار گرفتن باید ابتدا صلاحیت داشت، و صلاحیت، همان کارت اتحادیه بود. نداشتن کارت دلیل کافی بود برای این‌که به کسی جواز کارمندی ندهند. می‌توانید تصورش را بکنید دیکتاتوری کمونیستی تا کجا که پیش نرفته؟ منظورم خود کمونیسم است، نه اتحادیه، چون اتحادیه‌ی صنف سینما از مدتی پیش به‌تمامی به دست مردی افتاده بود که بسیار دوست‌اش دارم، کسی که از آن موقع خیلی هم عوض شده بود، بیش از آن‌که حتا خودش بتواند تایید کند: لویی دَکَن.

به منظور مبارزه با این چرخه‌ی خطرناک، شرکت تولید خودم را بنا کردم. راستش دکن را همین اواخر سر صحنه‌ی **ارتش سایه‌ها** دیدم؛ اعتراف کرد که اشتباه می‌کرده. فکر می‌کنم وقتی یک مرد می‌گوید: «اشتباه کردم»، کاملاً و قطعاً

۱. اشاره به پایان جنگ جهانی دوم

برای اشتباهات‌اش بخشیده شده است. دکن زمانی باعث شده بود کلی رنج ببرم، اما شاید بد نشد که ناچار شدم با مردانی مثل دکن و اوتان‌لارا بجنگم. اگر آن‌ها عوض شدند، من هم عوض شدم. اگر آن دو مسیری طولانی آمدند تا به موقعیت من در سال ۱۹۴۷ برسند -طبعاً منظورم سیاسی نیست- من هم مسیری طولانی را طی کردم برای رسیدن به جایگاه انحصاری آن‌ها. خب، همان‌طور که همه می‌دانیم، انحصارگرایی همان فاشیسم است. بیزارم از گفتن این نکته، اما باید بگویم‌اش: امروزه شک ندارم که برای ورود سینماگران باید سخت‌گیری را کمی بیشتر کرد. وقتی به این فکر می‌کنی که هر سال بین پنجاه تا شصت کارگردان جدید آغاز به کار می‌کنند، به خود می‌لرزی. سینما دیگر مقدس نیست. البته هر کسی حق آن را دارد که فیلمساز شود، اما نه برای ساختن هر چیزی و باری‌به‌هرجهت. امروزه مسئله‌ی نگران‌کننده-من عضو کمیسیون سانسور هستم و فیلم‌هایی را می‌بینم که هرگز نباید ساخته می‌شدند- این است که مرکز ملی سینماتوگرافی[1]، باید ۵۰ میلیون فرانک قدیم را به کارگردانی جوان بسپارد تا چیزی به‌کل غیرقابل‌توصیف بسازد. خب سوالی که از خودم می‌کنم این است: وقتی اوتان‌لارا و دکن با آن خشونت و شدت با من مخالفت کردند، آن هم با قدرتی که مسلم است که دیگر ندارند، واقعاً ناحق می‌گفتند؟ به بیان دیگر، من نوآموز جادوگری بودم. گفتم هر کسی حق دارد فیلم بسازد -هنوز هم بر همین باورم- و حالا سینما از پیامدهای این نگاه در رنج است. اعتقاد دارم باید دیوانه‌وار عاشق سینما باشی که بتوانی فیلمی را خلق کنی. ضمناً به توشه‌ی سینمایی عظیمی هم نیاز داری. در ۱۹۴۷، من شکست‌ناپذیر بودم، بحث‌ام هم فقط تکنیک نیست، همه چیز را می‌دانستم، حتی تیتراژ فیلم‌ها را از حفظ بودم. تابه‌حال همیشه در حال آموختن سینما بوده‌ام، هرگز از این کار دست نکشیده‌ام.

1. Centre National de la cinematogrphie

• چه شد که فیلم اول‌تان را ساختید، تنها فیلم کوتاه کارنامه‌تان را، **۴۲ ساعت از زندگی یک دلقک**؟

خب یکی از اولین ولع‌های من، قبل از سینما، سیرک بود. از دل این ولع دوستی‌ای شکل گرفت با دلقکی به نام بِبی. برسون فیلمی بسیار جذاب ساخته بود به نام **ماجراهای عمومی**[1]، که در آن بِبی یک‌جورهایی سلف چاپلین در فیلم **دیکتاتور بزرگ** بود. می‌خواستم اولین کسی باشم که در این گود وارد می‌شوم، بزرگداشت بِبی، آخرین دلقک بزرگ، که می‌توانست شهادتی باشد بر هنری که داشت از بین می‌رفت. متاسفانه فیلم را با ناشی‌گریِ تمام ساختم؛ مقصر خودم بودم... سال ۱۹۴۶ بود، جنگ تازه تمام شده بود، و فیلم خام کم‌یاب بود. برای خریدن فیلم خام باید کوپن می‌داشتی، من هم از بازار سیاه مقداری فیلم آگفای ۱۹۴۲ خریدم. نمی‌دانم می‌دانید چهار سال چه بر سر فیلم سیاه‌وسفید می‌آورد یا نه؟ خارق‌العاده بود! زمان فیلم را کدر کرده بود، کاری‌اش هم نمی‌شد کرد. بعد وقتی نوبت سینک زدن صدا شد -به دلیل کمبود مالی، باید بی‌صدا فیلمبرداری می‌کردم-، دیدم بِبی سواد خواندن و نوشتن ندارد. باید کلمه‌به‌کلمه سینک می‌زدم، یعنی مجبور بودم تدوین فیلم را دست‌کاری کنم. نتیجه عجیب وحشتناک از آب درآمد، بسیار بد، طوری که همه‌اش را در گنجه‌ای گذاشتم با این هدف که همیشه همان‌جا بماند. یک روز پیر براون‌برگر[2] از من پرسید قبل از **خاموشی دریا** چیزی ساخته‌ام یا نه، و من هم مقر آمدم که این فیلم کوتاه مزخرف را ساخته‌ام. کلی سماجت کرد که فیلم را ببیند و من هم نشان‌اش دادم. بدتر از همه این بود که فیلم را پسندید و مجاب‌ام کرد که نسخه‌ای از آن را داشته باشد؛ گرچه من شرایط‌ام را به‌تاکید گفتم: حذف نام‌ام از تیتراژ، ساوند ترک فیلم... همه چیز را. تازگی‌ها به من خبر داد که از این فیلم کلی پول درآورده.

1. Les Affaires Publiques
2. Pierre Braunberger

دوسـت دارم بتوانـم **۲۴ سـاعت از زندگـی یـک دلقـک** را فراموش کنـم. خطای جوانی است، گناه اولیه‌ی من. نمی‌توانی هم از چنگ‌اش بگریزی!

۳
خاموشی دریا

• برای فیلم اول، تصمیم گرفتید از داستان وِرکور[۱] اقتباس کنید، **خاموشی دریا**. چطور و کی به فکر ساختن این فیلم افتادید؟

از روزی که پُل دودادِلسِن، شاعر اهل آلزاس[۲] که در جنگ کشته شد، داستان ورکور را به من داد که بخوانم، مطمئن شدم که این اولین فیلم‌ام خواهد بود. نسخه‌ی انگلیسی کتاب هم بود به نام **چراغ را خاموش کن**. سال ۱۹۴۳ بود.

کمی بعد برای خرید حقوق داستان، با فرانس لیبر ارتباط برقرار کردم، و بخت‌ام زد و مسئول این ماجرا، ژان‌پیر-بلوک بود، یکی از وزرای بعدی ژنرال دوگل و دوست دوران کودکی من. آن روزها دستیار پَسی بود. وقتی گفت لویی ژووه تازه از آمریکای جنوبی درخواست حق ساخت فیلم را فرستاده، گفتم: اما تو حق تصمیم‌گیری نداری، تو حتی نمی‌دونی ورکور کی هست! «خودت رو به لحاظ قانونی در برابر کوه دردسر قرار می‌دی.» حتی با زیرکی فراوان دلایل ایلیا ارنبرگ را برایش بازگو کردم که معتقد بود «این کتاب تحریک‌آمیز را قطعاً یک نازی نوشته

---

۱. نویسنده‌ی این داستان مشهور که در دهه‌ی ۱۳۲۰ با ترجمه‌ی حسن شهیدنورایی به فارسی درآمد و بعدها چند بار تجدید چاپ شد. در سال‌های اخیر هم نشر ماهی، داستان را با ترجمه‌ی ژرژ پطرسی و با عنوان **سکوت دریا** به چاپ رساند.

۲. ایالتی در کشور فرانسه

تـا حمایت خـود را از کمپیـن تبلیغاتی فتنه‌آمیز گشـتاپو اعلام کنـد...» حرف‌هایم آن‌قـدر متقاعدکننده بود که پیر بلـوک بالاخره تصمیم گرفت از دادن مجوز به ژووه خودداری کند. ژووه می‌خواست نقش ورنر فون‌ابرناک را بازی کند، چون در کتاب آمده بود: «متوجه شباهت غافلگیرکننده‌اش با لوییس ژووه‌ی بازیگر شدم».

• چرا بعدش ورکور مایل نبود حقوق کتاب را به شما واگذار کند؟
دراین‌بـاره نامه‌نـگاری کردیم و او گفت دلیل خوداری‌اش این اسـت که **خاموشـی دریـا** بخشـی از میـراث ملـی فرانسـه اسـت. مِتـق اَریقـی، رهبـر مقاومـت، از او خواسـته بود هرگز حقوق کتاب را به کسـی نفروشـد، چون می‌ترسـید این داسـتان، کـه در دوران جنـگ در حکـم کتـاب مقدس بـود، بـه فیلم تبدیـل شـود. به‌علاوه، تمـام اعضـای مقاومت هم بـا او هم‌نظر بودنـد. وقتی بـا امتناع ورکور مواجه شـدم فقـط گفتم: «بسـیار خب، فیلم را برای اسـتفاده‌ی شـخصی می‌سـازم.» خیلی زود جـواب‌ام را داد: «اجـازه‌ی ایـن را هـم نمی‌توانـم بدهـم». بالاخره کتباً متعهد شـدم کـه فیلـم را پس از اتمـام برای هیئت منصفه‌ای بفرسـتم که توسـط ورکـور انتخاب و تشـکیل می‌شد. متعهد شـدم چنان‌چه حتی یک نفر از اعضای هیئت منصفه مخالف نمایش فیلم باشد نگاتیوها را بسوزانم.

• اینکه مجبور شدید فیلمبرداری **خاموشی دریا** را تا سال ۷۴۹۱ به تعویق بیندازید باعث شد از شرکت فیلمسازی خودتان استفاده کنید؟
شـرکت فیلمسـازی بـه هیـچ دردم نخـورد، به سـه دلیل: ۱) مجـوز حقـوق کتاب را نگرفتـه بـودم. ۲) کارت اتحادیـه‌ی کارگردانـان را نداشـتم چـون دلم نمی‌خواسـت عضو اتحادیه شـوم. ۳) حق دریافت کوپن سهام فیلم را نداشتم و از نظر حرفه‌ای فاقد صلاحیت محسـوب می‌شدم. بنابراین به دلیل استقلال شخصی خودبه‌خود از هر کمک مالی و غیرمالی محروم ماندم.

• با این حساب **خاموشی دریا** را مخفیانه و بدون مجوز و مساعدت و خارج از قواعد تولیدی آن زمان فیلمبرداری کردید؟

خب بالاخره موفق شدم تنها یک منبع حمایت پیدا کنم که البته به‌کلی هم بی‌فایده بود: لابراتوار. از بخت خوش تصادفاً با یکی از اعضای مقاومت ملاقات کردم. آقای کالینگ که مدیر لابراتوارهای جی‌تی‌سی بود گفت: «به شما ایمان دارم آقای ملویل. فیلم را بسازید. اگر آقای ورکور پس از ساخت فیلم باز هم از اعطای حقوق خودداری کرد پول می‌ماند طلب من و روزی برش خواهید گرداند». حتی از من وثیقه هم نخواست... هیچ! کمک بزرگی کرد. هرگز نمی‌توانم دینی را که به این مرد دارم ادا کنم.

فیلمبرداری را روز ۱۱ آگوست ۱۹۴۷ آغاز کردم و کل کار بیست و هفت روز زمان برد. زمانی می‌توانستم کار کنم که پول کافی برای پرداخت اجاره‌ی تجهیزات، دستمزد تنها تکنیسین برق، کرایه‌ی اتوبوسی که ما را به منزل ژووه می‌برد، دستمزد دکا و بازیگران فیلم را داشته باشم. اصرار داشتم که دستمزدها همزمان با فیلمبرداری پرداخت شود، در نتیجه بیست و هفت پرداختِ جداگانه انجام شد. بیمه هم نبودیم، بنابراین اگر درجریان فیلمبرداری حادثه‌ای رخ می داد هرگز نمی‌توانستم فیلم را تمام کنم.

• بازیگران فیلم را چطور پیدا کردید؟

برای نقش عمو ژان‌ماری روبِن را در نظر داشتم. در زمان جنگ دوست بودیم و مدت‌ها ندیده بودمش. یک روز خیلی تصادفی در خیابان محل زندگی‌ام دیدم‌اش و فهمیدم که او هم ساکن همان خیابان است. تصادف عجیبی بود! بستن این‌جور قراردادها از پیش قطعی‌ست. نقش مال روبِن شد.

هاوارد ورنون را هم از زمانی که در فیلم فِریشو، ساخته‌ی آنری کاله دیده بودم برای شخصیت فیلم‌ام در نظر داشتم، اگرچه آن زمان بازیگران آلمانی زیادی

در پاریس بودند. نیکول استفانی از دوستان خانوادگی‌ام بود. یک روز از آرزوی کارگردانی‌اش برایم گفت. گفتم: «وقتی فیلم ساختم باید دستیارم باشی – گرچه ترجیح می‌دهم برایم بازی کنی.» نیمرخ اصیل و چشم‌های درخشانش برای نقش برادرزاده جان می‌داد.

• چرا می‌خواستید فیلم را در منزل خودِ ورکور بسازید؟

چون در همین خانه بود که ورکور این داستان را بر اساس واقعیت شکل داد. یک افسر آلمانی که از ناحیه‌ی پا می‌لنگید و برای درمان پایش تنیس بازی می‌کرد مقیم خانه‌ی او بود. هیچ رابطه‌ای میان آن‌ها شکل نگرفت، اما ورکور متوجه شده بود که این افسر قدری عجیب می‌زند، چون نه‌تنها اتاق‌اش پر بود از کتاب‌هایی که حکایت از فرهنگ استثنایی‌اش می‌کرد، بلکه به‌جای مجسمه‌ی هیتلر، مجسمه‌ی پاسکال را در اتاق خود نگاه می‌داشت.

از همان‌جا بود که ورکور داستان را به مفاهیم شاعرانه تبدیل کرد. مثلاً همسرش شد برادرزاده‌اش و مقدمه‌ای برای خلق یک درون‌مایه‌ی ناب عاشقانه پدید آمد.

روز اول فیلمبرداری ورکور و همسرش خانه نبودند. خانه را به امانوئل دَستیه سپرده بودند و او در را به روی‌مان باز کرد. در جواب من که گفتم: «صبح به خیر آقای وزیر» با بی‌اعتنایی پرتکبری گفت: «اوه، شمایید... سینما». بعد رفت به سمت باغ و گوشه‌ای نشست و تمام روز کوچک‌ترین اعتنایی به ما نکرد.

روز آخر فیلمبرداری مشکل دیگری درست شد. همسر ورکور زودتر از آنچه تصور می‌کردیم به خانه بازگشت، و از دیدن تغییراتی که در خانه داده بودیم خشمگین شد. عین کلماتی که گفت این بود: «مُسیو، این خانه با آلمانی‌ها شناخته می‌شود و آنها دست‌کم حرمتش را نگاه می‌دارند.» در جوابش گفتم: «اما آلمانی‌ها فیلمساز نیستند مادام».

آنچه نیاز داشتم درواقع یک فضای شش در چهار بود و می‌توانستم در استودیو یا خانه‌ای با همان ابعاد در نزدیکی پاریس هم فیلمبرداری کنم، اما فضای واقعی را ترجیح می‌دادم، گرچه می‌دانستم تاثیری بر نظر هیئت منصفه نخواهد داشت.

• چرا با اینکه خودتان دکا را برای بازی در **خاموشی دریا** کشف کرده بودید از آغاز فیلم خبری از او نبود؟

فیلمبرداری را با لوک میرو آغاز کردم. صحنه‌ی مربوط به تابستان که هاوارد ورنون راکت تنیس به بغل وارد می‌شود را فیلمبرداری کرد و صحنه‌ی پایانی فیلم در اتاق ورنو، که لباس پوشیده و آماده‌ی رفتن است. موقع فیلمبرداری این صحنه، لوک میرو بر خلاف خواسته‌ی من نمی‌خواست نور را زیاد کند. وقتی اصرار کردم گفت: «اگر آن‌طور که می‌خواهید نور را زیاد کنم چیز مزخرفی از آب درمی‌آید.» گفتم من همان چیز مزخرف را می‌خواهم. فردای آن روز اخراجش کردم. کار را با آندره ویلار ادامه دادم که آن هم خوب از آب درنیامد.

این‌طور بود که با هنری دکا آشنا شدم. مرد جوان خجالتی و دلسوزی که خوش‌ذوق بود و هوشی سرشار داشت و در تمام ابعاد سینما با من هم‌سلیقه بود. روز اول همکاری‌مان بسیار دلچسب بود و روز دوم بسیار لذت‌بخش. از روز سوم به بعد دیگر میخ کوبیده شد و به‌خوبی هماهنگ شدیم و تمام کارها را با هم انجام دادیم: فیلمبرداری، تدوین، دوبله، و میکس.

• با وجود وفاداری کامل‌تان به کتاب چه در متن و چه در محتوا تمامی سختی‌های فیلم-تئاتر را نادیده گرفتید و آن را تبدیل به اثری کاملاً شخصی کردید.

آنچه در مورد **خاموشی دریا** بسیار دوست داشتم جنبه‌ی ضدسینمایی داستانش بود که فوراً ذهنم را به سمت ساخت فیلمی ضدسینمایی هدایت

کرد. در جست‌وجوی زبانی بودم که تماماً صدا و تصویر باشد و در آن حرکات و کنش‌ها کمابیش حذف شوند. پس فیلم را تا حدودی مانند اپرا می پنداشتم. بعد از آن... خب، نتیجه بد نبود چون از آن زمان تابه‌حال فیلم‌های زیادی ساخته شده... گاهی اوقات مطالبی می‌خوانم با این مضمون که (منظورم نقدهایی‌ست که بعد از ساخته شدن **ساموراییِ** و **ارتش سایه‌ها** نوشته‌اند) سینمای ملویل شبیه سینمای برسون شده. معذرت می‌خواهم، اما سینمای برسون همیشه شبیه سینمای ملویل بوده. نگاهی بیندازید به **فرشتگان گناه** و **خانم‌های جنگل بولونی**. متوجه خواهید شد که هنوز برسونی نیستند. از آن طرف نگاه کنید به **خاطرات یک کشیش روستا**. سینمای ملویل را خواهید دید. **خاطرات یک کشیش روستا** همان **خاموشی دریاست!** بعضی از نماها مشترک‌اند. مثلاً صحنه‌ای که کلود لِیدو روی سکوی ایستگاه راه‌آهن منتظر قطار ایستاده عین همان صحنه در فیلم من است با بازی هاوارد ورنون، همین‌طور صدای راوی که قصه‌ی فیلم را می‌گوید. راستش وقتی آندره بازن این را به خود برسون گفت او هم نتوانست تاثیری را که از من پذیرفته بود انکار کند. مدت‌هاست این‌ها را از یاد برده‌ایم.

• بی‌اینکه ذره‌ای به وحدت داستان لطمه وارد کنید دو سکانس به فیلم اضافه کردید که در کتاب نیست. اولی صحنه‌ی ملاقات هاوارد ورنون و نیکول استفان در هوای برفی‌ست.

می‌خواستم همه‌ی فرصت‌های ممکن به شخصیت‌های فیلم داده شود تا عشق خود را دریابند. یکی از این فرصت‌ها که در کتاب نیست ملاقات در فضای باز و بدون حضور هیچ شاهدی بود. به این ترتیب شخصیت‌ها می‌توانستند دمی گفت‌وگو کنند، به هم نگاهی بیندازند و لبخند بزنند، اتفاقی که نمی‌شد در خانه بیفتد، چون هم عمو و هم برادرزاده گرفتار باوری بودند که از همان آغاز، از روز ورود آلمانی ها، به

آن‌ها القا شده بود و دختر نمی‌توانست تغییری در حضور عمویش بدهد.

• در فیلمبرداری این رودررویی، برای زوایای وارونه نمای نیکول استفان را با فوکوس ثابت و نمای هاوارد ورنون را با ریل گرفتید. به چه دلیل؟
به این خاطر که ورنون دارد به سمت استفان می‌رود و قصد انجام کاری را دارد، در حالی که استفان سعی می‌کند جلوی خودش را بگیرد. نیت کارگردان باید برای تماشاگر کمابیش نامکشوف بماند. هر زمان که تماشاگر از نیت کارگردان آگاه شود ریتم فیلم ناگزیر درهم می‌شکند.

از طرف دیگر، لرزش خفیفی که در نماهای ورنون به چشم می‌خورد به دلیل انحراف دوربین است. دوربین خیلی سریع می‌چرخید. مجبور شدم هرکدام از فریم‌های سوم را تکرار کنم تا از لرزش کاسته شود، اما باز هم تکان می‌خورَد. هیچ تعمدی در کار نبود، گرچه حالا می‌توانم برایش توجیه‌های کارگردانی بتراشم.

• دومین سکانسی که اضافه کردید سکانس نزدیک به پایان فیلم است، جایی که ورنون روزنامه را پیدا می‌کند و چشمش به این جمله می‌افتد:سرپیچی سرباز از فرمان جنایتکارانه امری‌ست شریف.
می‌خواستم تلاش عمو را برای احیای این مرد نشان دهم. از ابتدا او را فردی دلسوز می‌دانست. با این‌که مستقیماً به او چیزی نمی‌گوید، اما می‌خواهد به او بفهماند که هنوز هم برای کناره‌گیری فرصت هست. برای آن صحنه از صفحه‌ی لومانیته[1] روزنامه استفاده کردم که جمله‌ی آناتول فرانس را در زمان ماجرای مارتی و تیون چاپ کرده بود. این دو دریانورد فرانسوی تن به دستور فرمانده‌شان مبنی بر بمباران ارتش سرخ در دریای سیاه نداده و در کشتی شورش به پا کرده بودند. حیرت‌انگیز است، نیست؟

۱. در فرانسوی به معنای انسانیت، انسان و مهربانی آمده.

• برای ضبط صحنه‌های هاوارد ورنون با یونیفرم آلمانی در خیابان‌های پاریس به مشکل برنخوردید؟
پیش‌بینی می‌کردیم هر لحظه مورد هجوم واقع شویم، چون تا دو سال قبل از آن زمان آلمانی‌ها هنوز آن‌جا بودند. اغلب اوقات ورنون را با اتومبیل می‌بردیم، در خیابان پیاده‌اش می‌کردیم و به‌سرعت صحنه‌ها را ضبط می‌کردیم. این صحنه‌ها عیناً مطابق صحنه‌هایی بود که پیش‌تر برای زوایای وارونه انتخاب کرده بودم. اما وقت‌هایی هم لازم می‌شد قدری کارگردانی کنم، مثل صحنه‌ی خیابان ریوُلی با دو سرباز آلمانی در بیرون هتل کُنتینِنتال. سر ضبط آن صحنه‌ها دائماً خطر تهدیدمان می‌کرد.

• آن صحنه‌ها زمانی‌اند که ورنون در پاریس است و دو بار مرخصی گرفته. بار اول آلمانی دیگری در خیابان دیده نمی‌شود.
بار اولی که ورنون به پاریس می رود آلمانی‌ها را نمی‌بینیم چون او آن‌ها را نمی‌بیند. یادمان نرود که او خود آلمانی‌ست، پس دیدن هموطنانش ناراحتش نمی‌کند. معنای اشغال و عواقب آن تنها زمانی برایش آشکار می‌شود که شبی را با همقطاران خود می‌گذراند. زمانی صحبت از دومین مرخصی‌اش می‌شود که وجدانش بیدار شده و می‌گوید آلمانی‌ها در خیابان بودند. حالا شما هم می‌توانید آلمانی ها را ببینید.

صحنه‌های مقر فرماندهی را در دفتری گرفتم که پنجره‌اش رو به ساختمان اپرا بود و دقیقاً به کارمان آمد. زمان زیادی از آن رویدادها نمی‌گذشت و واقع‌گرایی، هم در مورد آلمانی‌ها و هم در مورد اشغال، ضروری بود. امروز این جزئیات اهمیت چندانی ندارد، ولی ما نمی‌توانستیم سرهم‌بندی‌شان کنیم.

• جمله‌ای از کتاب را در فیلم آورده‌اید که انگار مال خودتان است: دشمنم هم که باشد وقتی می‌رنجانمش احساس گناه می‌کنم.

قطعاً! چرا کتاب را انتخاب می‌کنیم؟ چون شامل جملات و موقعیت‌هایی‌ست که بخشی از هر فرد و زندگی اوست. خیلی از چیزهای گِربیه در **ارتش سایه‌ها** مال خود من است. شکی نیست که اگر کشیش بودم شبیه لئون مورن می‌شدم. اما من از ورکور هم فراتر رفتم:هیچ‌کس را نمی‌رنجانم. فکر می‌کنم تنها راه کسب احترام – آرزو دارم محترم باشم – این است که کمال احترام را به دیگران بگذاری.

جمله‌ی دیگری که در فیلم آورده‌اید زمانی‌ست که صدای عمو از بیرون قاب به گوش می‌رسد: برادرزاده‌ام شانه‌هایش را با روسری حریر ژان کوکتو پوشانده. طرح روی روسری شامل ده دست عجیب‌وغریب است که باملایمت به یکدیگر اشاره می‌کنند. این‌که ورکور در این جمله به ژان کوکتو اشاره کرده و شما قصد داشتید در فیلم بعدی‌تان از رمان **کودکان وحشتناک** کوکتو اقتباس کنید یکی دیگر از آن دلایلی نیست که باعث شد از ژان‌ماری روبن در **خاموشی دریا** استفاده کنید؟
بله، نوعی آزمودن بود. کوکتو را خیلی خوب می‌شناختم و رمانش را به‌شدت تحسین می‌کردم. دست‌های روی روسری را خودم طراحی کردم. وقتی کوکتو فیلم را دید کنجکاو شد که روسری را از کجا آورده‌ام. فکر کرد کار خودش بوده!

• هنگام صرف صبحانه در آشپزخانه دو ماهی‌تابه روی اجاق گاز در پیش‌زمینه دیده می‌شود. عمو و برادرزاده پشت این تصویر مشغول نوشیدن قهوه‌اند و در پس‌زمینه‌ی آن آلمانی‌ها مشغول صحبت. اما همه‌چیز به‌درستی فوکوس شده است. در آن زمان همه متعجب بودند که اورسن ولز بعضی از صحنه‌های **همشهری کین** را چطور ضبط کرده، مخصوصاً صحنه‌ی خودکشی دوروتی کامینگور. شیشه‌ی قرص گاردنال و لیوان در پیش‌زمینه دیده می‌شود، اورسن ولز از پس‌زمینه وارد اتاق می‌شود و میان پیش‌زمینه و پس‌زمینه صورت دوروتی کامینگورِ درحال مردن دیده می‌شود. اما تنها دوروتی خارج از فوکوس بود. نظرات در باب این‌که ولز چگونه

به این تصویر رسید متفاوت بود. بعضی‌ها حتی صحبت از لنز مخصوصی می‌کردند با دو فاصله‌ی کانونی که یکی از فواصل در چهل‌وهشت صدم ثانیه حرکت می‌کرد تا تماشاگر تصور کند دارد پیش‌زمینه و پس‌زمینه را شفاف می‌بینند و غیره و غیره. به عبارت دیگر، مشتی مزخرف و مهمل باورنکردنی. البته ولز هرگز توضیحی درباره‌ی فیلمبرداری گرگ تولند در این صحنه نداد، چون هرگز منکر نشد که تمام جنبه‌ی فنی فیلم را مدیون اوست. اما بعد از این‌که فیلم را بارها دیدم به این نتیجه رسیدم که او این سکانس را به شکل ترکیبی ضبط کرده. تصمیم گرفتم خودم هم امتحانش کنم. روی دو ماهی‌تابه نور تاباندم و پشت‌شان پارچه‌ای مشکی گذاشتم. بعد فیلم را عقب بردم و پارچه‌ی مشکی را برداشتم. در نتیجه ماهی‌تابه‌های بدون نور تصویری که پیش‌تر ضبط شده بود را پوشاندند. تنها مشکل این بود که چند اتفاق تصادفی پیش آمد. نخست این‌که دکا سهواً یکی از ماهی‌تابه‌ها را برداشت و لحظه‌ای ترس و تعلیق به وجود آمد. اگر به‌دقت نگاه کنید یکی از ماهی‌تابه‌ها دو دسته دارد چون آن را دقیقاً سر جایش برنگرداندیم. دیگر اینکه دوربین دوباره با سرعتی اشتباه چرخید (پانزده فریم در ثانیه به‌جای بیست‌وچهار فریم)، و معنی‌اش این بود که حرکات بازیگران خیلی سریع می‌شد. پس باید از بازیگران می‌خواستم به‌صورت اسلوموشن حرکت کنند و دیالوگ بگویند –چون ورنون در آن صحنه دیالوگ دارد– تا اسلوموشن نبودن دوربین جبران شود.

در طول فیلمبرداری پی‌درپی به مشکل برمی‌خوردیم. مثلاً از نوزده لنز مختلف استفاده کردیم، از لنز راچستر گرفته تا آگفای کداک وَنسِن. تصویر لنز راچستر در هجده دقیقه ظاهر می‌شد و تصویر وَنسِن در نه دقیقه. دائماً در محاسبات دچار اشتباه می‌شدیم و خطر خراب‌کردن نگاتیو تهدیدمان می‌کرد. اما **خاموشی دریا** که تمام شد چیزهای زیادی آموخته بودم، مهم‌ترین‌شان این بود که کلاسیک بمانم و در سینما انقلاب به پا نکنم. هرگز نخواسته‌ام سینما را دوباره‌سازی کنم

و همیشه از تمام بدعت‌هایی که در فواصل زمانی معین دوباره کشف می‌شوند بیزار بوده‌ام. این را ابداً نمی‌پسندم که اغلب مبتدی‌ها این کار را می‌کنند، خواه خوش‌قریحه و خواه بی‌ذوق، و حرفه‌ای‌ها به‌ندرت سراغش می‌روند. حرفه‌ای‌ها هرچه پا به سن می‌گذارند کلاسیک‌تر می‌شوند و اشتیاق بیشتری به فرم نشان می‌دهند. اگر این‌طور نباشند حرفه‌ای نیستند.

خاموشی دریا اثر یک فیلمساز حرفه‌ای‌ست، حتی اگر فیلمسازان حرفه‌ای زمانه –که از آن وقت تا حالا به‌کلی محو شده‌اند– آن را غیرحرفه‌ای دانسته باشند.

• می‌توانیم برگردیم به شیوه‌ی شما در هدایت داستان؟ تنها باری که صدای جنگ به گوش می‌رسد زمانی‌ست که هاوارد ورنون دارد کلیسای شارتر را توصیف می‌کند. تماشاگر کلیسا را می‌بیند، دوربین به سمت راست می‌چرخد و روی دهانه‌ی لوله‌ی یک تانک می‌ایستد و تانک پنج بار شلیک می‌کند.
در آن چرخش دوربین، تصویر از نمای کلیسا آغاز می‌شود، به آسمان می‌رود و دوباره پایین می‌آید و به دهانه‌ی لوله‌ی تانکی می‌رسد که تا امروز در مدرسه‌ی نظامی پاریس مانده و هرگز جابه‌جایش نکرده‌اند. برای ترکیب آسمان شارتر و آسمان پاریس در طول چرخش دوربین از تکنیک دیزالو استفاده کردم. در واقع وقتی ورنون را در حال صدور فرمان آتش می‌بینید در پاریس است.

• صحنه‌ای که زن کافه‌چی پشت بار ایستاده و نوشیدنی سرو می‌کند را چطور گرفتید؟
آن صحنه را در یک کافه در روستایی کوچک نزدیک پاریس گرفتم. کافه را قبلاً به‌دقت رصد کرده بودم. اول از همه به دکا گفتم بدون توجه به هر پیشامد ممکنی در موقعیت خود قرار بگیرد. بعد همان‌طور که به زن کافه‌چی می‌گفتم

نگران چیزی نباشد درِ یک کیوسک تلفن را باز و بسته کردم. روی در پلاکاردی چسباندم که از قبل آماده کرده بودم: ورود یهودی‌ها ممنوع! در آن لحظه هاوارد ورنون در موقعیت خود آماده بود. به زن کافه‌چی گفتم: فقط یک لحظه مادام. کافی‌ست باقی پول مُسیو ورنون را به او بدهید. از مشتری‌هایی که می خواستند بیرون بروند خواهش کردم یک دقیقه صبر کنند. دستور حرکت دادم و صحنه درآمد. کل برداشت در دو سه دقیقه انجام شد. خیلی عجله داشتیم، چون روی پلاکارد فقط یک جمله‌ی ساده نوشته شده بود:ورود یهودی‌ها ممنوع! اما زن کافه‌چی هرگز نباید از این ماجرا بویی می‌برد. آن زمان برای این قبیل حرکات به‌اصطلاح موج نویی هنوز خیلی زود بود.

• هم‌زمان با فیلمبرداری کار تدوین را هم با دکا انجام می‌دادید؟
آسان نبود... گرچه سه روز آخر را بی‌وقفه فیلمبرداری کردیم –مخصوصاً سکانس کلوب افسران آلمانی را– خیلی از صحنه‌هایی که پشت سر هم به نظر می‌رسند، با شش ماه فاصله از یکدیگر ضبط شده‌اند. حتی برداشت مجدد هم داشتیم، چون از بعضی تصمیمات قبلی‌ام ناراضی بودم. تدوین راش‌های نیترات سی‌وپنج میلی‌متری را با دکا در اتاقم در هتل پیش بردیم. دکا سینماتوگراف قدیمی مارک کونتین‌سوزای خودش را آورد و تصویر فیلم را انداختیم روی دیوار. دستگاه به‌شدت داغ می‌کرد. هر بار که متوقف‌اش می‌کردیم فریمِ منجمد می‌سوخت و ناچار بودیم با فریم خالی تازه‌ای عوضش کنیم، حواس‌مان هم بود که باید از آن تصویر استفاده می‌کردیم. هرگز پولش را نداشتیم که راش‌ها را بدهیم برای‌مان ظاهر کنند. فیلم عصرها به دست‌مان می‌رسید و من روی تخت می‌نشستم و با چشم غیرمسلح آنچه را روز قبل ضبط کرده بودیم تماشا می‌کردم. ظرف مدت یک سال –باید اقرار کنم که شادترین سال عمرم هم بود– به تنگدستی مطلق رسیده بودیم. اما حس غریبی داشت، احساس این‌که در عین تنگدستی چیز مهمی خلق

می‌کنی. چیزی که می‌خواهم بگویم مضحک اما عین حقیقت است:برای خطر کردن نیازی به امید نیست، برای پشتکار داشتن هم نیازی به موفقیت نیست. ببینید، شعار من همیشه این بوده: غیرممکن را انجام می‌دهم چون نمی‌دانم چیست. راستش را بخواهید گاهی اوقات که فکر می‌کردم دارم دیوانگی می‌کنم دلسرد می‌شدم –آن روزها همه می‌گفتند ملویل پاک دیوانه شده و هرگز فیلمش را تمام نخواهد کرد– از سماجت در ادامه دادن مسیری که هیچ‌کس سرانجام روشنی برایش متصور نبود. نخستین بار بود که کسی با ساختار سندیکایی صنعت فرانسه مخالفت می‌کرد، ساختاری تمامیت‌خواه و دیکتاتورمآب مثل تمام دنیا. قبول کنید که جرأت می‌خواهد؛ این‌که تا پایان کار محکم و قاطع بمانی و توان مقابله با هر نقد و تهدید احتمالی را داشته باشی. حتی سی‌جی‌تی در کمال گستاخی متهم‌مان کرد که فیلم را با سرمایه‌ی روتشیلدها ساخته‌ایم، چوننقش برادرزاده را به نیکول استفانی داده بودم که از خانواده‌ی روتشیلد بود.

فیلم را که ساختم **مرکز ملی سینما** پنجاه هزار فرانک جریمه‌ام کرد، در ستایش زحماتم... می‌توانید تصور کنید؟ امروز مرکز ملی سینما همین مبلغ را به‌عنوان پیش‌قسط کمک‌هزینه‌ی ساخت فیلم به فیلم‌سازها می‌دهد. از آنجایی که یک پول سیاه هم نداشتم، موفق شدم جریمه را از پنجاه هزار به پنج هزار فرانک برسانم. چند سال بعد هم چهار هزار فرانک آن را برگرداندند. گاهی اوقات دلم می‌خواهد فقط محض شوخی نامه‌ای برای‌شان بنویسم و بگویم: از آنجا که حالا برای ساخت آن فیلم پنجاه هزار فرانک می‌دهید، امکانش هست که آن هزار فرانکم را برگردانید؟

• وقتی **خاموشی دریا** را ساختید طبق قولی که داده بودید آن را برای هیئت منصفه نمایش دادید و آن‌ها هم مخالفتی با نمایش عمومی فیلم نشان ندادند. اما ورکور متهم‌تان کرد که کل اعضای نشریه‌ی پاریسین پرس را برای اولین نمایش فیلم دعوت کردید، نمایشی که قرار بود محرمانه باشد...

راستش من کسی را دعوت نکردم. از این عادت‌ها ندارم. از جرج کراوِن که آن وقت‌ها هنوز معروف نشده بود خواستم مقدمات نمایش فیلم را در استودیوی شانزه‌لیزه فراهم کند. وقتی فهمیدم کراوِن تمام آدم‌های سرشناس پاریس را به تماشای فیلم دعوت کرده من هم مثل دیگران غافلگیر شدم. حتی نوئل کووارد هم آنجا بود، آمده بود سری کوتاه به پایتخت بزند. عصبانی شدم و می‌خواستم همه را بیندازم بیرون. ورکور با لحنی صحبت کرد که منصرف شدم. با خودم گفتم:به جهنم! حالا که آمده‌اند، بمانند. کوکتو هم آمده بود، موریاک هم... بهتر بگویم شاخص‌ترین تماشاگران در آن بعدازظهر اکتبر ۱۹۴۸ گرد هم آمده بودند. بعد ورکور تصمیم گرفت در نشریات بیانیه‌ی جنگ صادر کند، بیانیه‌ای که از پیش آماده کرده بود، از سر حماقت محض. باور کنید تقریباً مرده بودم.

هیئت منصفه به‌اتفاق رأی موافق دادند... یا اکثریت‌شان.

هنوز برگه‌های رأی تمام آن بیست و چهار نفر را دارم. نام هر عضو را روی برگه‌اش چاپ کرده بودم، اما در لحظه‌ی آخر برگه‌ی یکی از اعضا را با برگه‌ای دیگر با نام جدید عوض کردم. نمی‌توانست بیاید و موظف بودیم جایش را به شخص دیگری بدهیم. تنها رأی مخالف را هم همان عضو جایگزین داد. وقتی رأی را تحویل ورکور می‌داد گفت:من از اون آدم‌ها نیستم که لحظه‌ی آخر به بازی راهم بدن. ورکور هم در پاسخ او گفت: بسیار خب، رأی تو را نمی‌شمارم. او پیر بریسون بود از نشریه‌ی فیگارو. همین چند سال پیش مُرد.

• با وجود تمامی مشکلات توانستید فیلم را در مهم‌ترین پایگاه‌های آن زمان از جمله گومون-پَلَس و رکس نمایش دهید.

فیلم که ساخته شد باید دنبال توزیع‌کننده می‌گشتم. از آنجایی که همیشه معتقد بوده‌ام باید خود خدا را پرستید نه قدیسین‌اش را تصمیم گرفتم به ام‌جی‌ام پیشنهاد بدهم. بنابراین برای ملاقات با آقای کینگ وقت گرفتم که رئیس بزرگ

نمایندگی اروپا بود. آمریکایی باهوشی بود و فرانسه را هم خوب می‌شناخت. به او گفتم در حال اتمام فیلمی هستم که تقریباً دست‌تنها ساخته‌ام‌اش. به‌هیچ‌وجه سینمایی محسوب نمی‌شود چون دیالوگی در کار نیست. یکی از شخصیت‌ها صحبت می‌کند و دو شخصیت دیگر گوش می‌کنند... حرفم را قطع کرد و گفت: عجب، چه تصویر حیرت‌انگیزی! گفتم معذرت می‌خواهم آقای کینگ، اما هنوز که نگفته‌ام فیلم درباره‌ی چیست. گفت خودم می‌دانم... داری **خاموشی دریا** را می‌سازی. شگفت‌آور بود، نه؟

پیر برانبرگر که درباره‌ی این مقالات شنیده بود به دیدنم آمد و متقاعدم کرد که فیلم را به او بدهم. این‌جا اشتباه احمقانه‌ای کردم! وقت نمایش فیلم که شد به دیدار ژان هلمن مالک سینما رکس رفتم، یکی از بزرگ‌ترین سینماهای پاریس که با سینما گومون-پَلَس همکاری می‌کرد. فیلم را دید و خیلی خوشش آمد. از گومون-پَلَس تهدیدش کردند که اگر فیلم را نمایش دهید همکاری‌مان را قطع خواهیم کرد. ژان هلمن هم پاسخ داد بسیار خب، قطع همکاری. برنار ویبو هم که مسئول برنامه‌ریزی آن سینما بود مخالفتی نکرد و **خاموشی دریا** را در این سینما نمایش داد. خیلی هم راضی‌کننده بود...

• هزینه‌ی ساخت فیلم چقدر شد؟

سی هزار فرانک برای مجوزها، سی هزار فرانک برای ضبط موسیقی با صد و بیست نوازنده، شصت هزار تا هم برای کارهای دیگر. مجموعاً شد صدوبیست هزار فرانک. در آن زمان هزینه‌ی ساخت فیلمی مثل **سمفونی پاستورال** ژان دلانوا[1] یک میلیون فرانک بود.

• اگر قرار باشد دوباره بسازیدش جور دیگری می‌سازید؟

---

۱. تولید ۱۹۴۶

قطعاً. گاهی اوقات به احتمال این کار فکر می‌کنم، گرچه این روزها نسبت به جنبه‌ی شاعرانه‌ی داستان شدیداً محتاط شده‌ام. آن موقع از شاعرانگی در سینما نمی‌ترسیدم، اما حالا می‌ترسم. از روزی که آندره ژید فیلم را دید فهمیدم شاعرانگی در سینما مخاطره‌آمیز است. هرچه باشد ژید برای درک داستانی مثل **خاموشی دریا** صلاحیت بسیار داشت، اما رفتار دختر خیلی اذیتش کرد. هنگام نمایش فیلم معلوم بود که دلش می‌خواهد زن و مرد بی‌درنگ یکدیگر را در آغوش بگیرند. از قبل هم برای تماشای فیلم به‌شدت بی‌رغبت بود و به‌سختی پذیرفت که بیاید. جنبه‌ی سینمایی فیلم اما کاملاً گیجش کرده بود. حتی یادش نمی‌آمد کتاب را خوانده باشد. عجیب بود، چون در لندن تا مدت‌ها همه فکر می‌کردند کتاب را ژید نوشته. درواقع چیزهایی در کتاب ورکور هست که تماماً ژید را تداعی می‌کند. تأثیر ژید انکارناپذیر است. تنها چیزی که بعد از تماشای فیلم توانست بگوید این بود:به نظرم آن دختر دیوانه است. دلش کتک می‌خواهد.

۴
کودکان وحشتناک

• شما هم مثل پسران **کودکان وحشتناک** زمانی دانش آموز دبیرستان کوندورس بودید. رمان کوکتو تأثیر عمده‌ای بر جوانی‌تان گذاشت، این‌طور نیست؟

نه، این‌طورها هم نیست. من هم مثل تمام بچه‌های دبیرستان کوندورس در سیته مونتیِر برف‌بازی می‌کردم و همه‌مان **کودکان وحشتناک** را خوانده بودیم. انگار کتاب درباره‌ی ما بود، اما با همه‌ی شیفتگی‌ام به کتاب هرگز فکر ساختن فیلمش به سرم نزده بود.

کوکتو مردی بسیار زیرک بود. فردای آن روز که **خاموشی دریا** را دید با من تماس گرفت و گفت دلش می‌خواهد **کودکان وحشتناک** را بسازم. بر خلاف تصور اولیه‌ام آن‌قدرها هم نسبت به فیلم بی‌علاقه نبود... فیلم را خالصانه تحسین می‌کرد، اما در اصل می‌خواست از من به‌عنوان وسیله‌ای برای معرفی کشف جدیدش ادوار درمیت استفاده کند و امیدوار بود او ژان ماره‌ی دیگری شود.

• رابطه‌تان با کوکتو چطور بود؟

تا پیش از آغاز فیلمبرداری به‌شدت خوب بود و از لحظه‌ی آغاز فیلمبرداری به‌شدت بد. باید اقرار کنم که آن‌وقت‌ها اصلاً ملایم نبودم... خیلی سرسخت

بودم و هیچ میلی به سازش نداشتم. تهیه‌کننده، کارگردان، و اقتباس‌کننده‌ی فیلم بودم –گرچه نام کوکتو را به‌عنوان دستیار اقتباس در عنوان‌بندی فیلم گذاشتم– و مطلقاً به هیچ مخالفت و راهنمایی و نظارتی تن نمی‌دادم. کوکتو که تازه اورفه را ساخته بود و کار دیگری نداشت هر روز می‌آمد سر فیلمبرداری دیدن من. روز اول فیلمبرداری درمیت در حال بازی صحنه‌ای بود که کوکتو فریاد زد: نه بابا! کات! سکوت سرد و بختک‌واری بر فضا حاکم شد. هنوز چهره‌ی وحشت‌زده‌ی دکا را به یاد دارم که آرام و بی‌صدا از پشت دوربین کنار رفت. من فقط به کوکتو نگاه کردم. شتاب‌زده و پشیمان گفت: عذر می‌خواهم، نفهمیدم چه شد... فکر کردم هنوز سر صحنه‌ی اورفه‌ام. از آن روز به بعد هرگز مرتکب چنین خطایی نشد. باید بگویم گاهی اوقات سعی می‌کرد... نصیحتم کند، من هم در پاسخ نگاهی خشک تحویلش می‌دادم و می‌گفتم: نه ژان... دوستی‌مان به‌خاطر این چیزها لطمه دید.

می‌دانید، از لحظه‌ی آغاز کارها و دریافت مساعده از کمپانی گومون تنها آرزوی کوکتو این بود که من بمیرم و خودش فیلم را بسازد.

یک روز حالم خیلی خوش نبود و از کوکتو خواستم کار آن روز را در دست بگیرد. تمام برداشت‌هایی را که باید ضبط می‌کرد برایش شرح دادم و توجیهش کردم که یا باید دستورات مرا اجرا کند یا هیچ کاری نکند. این را حتماً باید اضافه کنم که او وظیفه‌اش را به زیبایی انجام داد، مثل دستیار. نماهای سکانس مونتمورنسی بود، به‌ظاهر لب دریا. عموی ژرار برای خود کلاه حصیری می‌خرد و الیزابت و پل، ژرار را وادار می‌کنند آب‌پاش بدزدد. روی هم هشت نما بود که در یک روز تابستانی اتفاق می‌افتاد اما درواقع زیر باران میانه‌ی زمستان فیلمبرداری شده بود.

کوکتو از این‌که بالاخره پشت دوربین رفت ذوق‌زده بود. عاشقش بودم. این مرد یکپارچه هوش بود و استعداد و فریبندگی... یکی از آن نخبگان واقعی.

• احساس می‌کنید **کودکان وحشتناک** از آن فیلم‌هایی‌ست که از اشتباه در انتخاب بازیگر لطمه خورد...؟
البته. برای نقش پُل ترجیح می‌دادم بازیگر لطیف‌تر و شکننده‌تری داشته باشم، حتی مبهم‌تر. ادوار درمیت با آن قدرت جایی برای ابهام باقی نگذاشت. درواقع او تا حدی از این ابهام آگاه بود، حتی موهایش را سفید کرده بود که تا حد ممکن به نقش نزدیک شود. در مورد سایر بازیگران خودم را کاملاً مسئول می‌دانم، گرچه حالا احساس می‌کنم رنه کوسیما در هر دو نقش خوب نیست. از آن سو، فکر می‌کنم نیکول استفان در نقش الیزابت فوق‌العاده است. اجرا و حضورش حتی غیبت پُل را از یاد تماشاگر می‌برد. در مورد راجر گِیار، بازیگر دلچسب و بسیار باهوشی که برای نقش عموی ژرار انتخاب کردم، چه همان موقع و چه حالا تصورم این است که به‌شدت عجیب و جذاب بود. حتی کوکتو که از این انتخاب نگران بود درنهایت از او خوشش آمد.

• فکر می‌کنید چرا نیکول استفان بازیگری را ادامه نداد؟
نمی‌دانم... فکر می‌کنم ترجیح می‌داد تهیه‌کننده باشد. بین کارهایش **زندگی در قصرِ** راپنو و **فدر**را برای تلویزیون تهیه کرد. دلم می‌خواهد روزی **والدین وحشتناک** کوکتو را روی صحنه تئاتر ببرم و نقشی را که ایوان دبرا بازی کرده بود به او بدهم. شک ندارم که خواهد درخشید.

• با اینکه در مورد ادوار درمیت مجبور شدید تن به تصمیم کوکتو بدهید، در مورد موسیقی فیلم انتخاب با خودتان بود.
مجبور شدم نقش را به درمیت بدهم چون در قرارداد قید شده بود، کاری که با در نظر داشتن واگذاری حقوق تاحدی غیرمعمول بود. تأسف‌بار بود. پسر خوبی‌ست و نقاشی با استعداد ذاتی. اما بیشتر ترجیح می‌دادم یکی از نقاشی‌هایش را داشته باشم تا این‌که در فیلمم بازی کند.

برای موسیقی، کوکتو چیزی به سبک **واینر و دوسه** می‌خواست (یک دونوازی مشهور در رستوران بوف سوق لو توا در پاریس، بلافاصله پس از جنگ جهانی اول)، چون کتاب را زمانی نوشته بود که برای ترک اعتیاد در کلینیکی در لا سِل سَنت‌کلود بستری بود و همین قطعه‌ی **باور کن** را مرتب گوش می‌داد. خیلی مشتاق بود که این قطعه را با صدای پیانو در فیلم استفاده کند، ولی درنهایت حتی بدون این‌که چیزی به او بگویم موسیقی را انتخاب کردم. سعی کرد نظرم را عوض کند، فقط کمی سعی کرد، اما تصمیم درست را ذاتاً می‌شناخت. می‌گفت: آدم همیشه باید بداند چقدر حق پیشروی دارد. بعد از ضبط موسیقی در مصاحبه‌هایش ترجیح داد نگوید چه کسی موسیقی را انتخاب کرده، اما وقتی دید من با صراحت به همه می‌گویم موسیقی را فقط و فقط خودم انتخاب کرده‌ام کوتاه آمد. بالاخره در کتاب آندره فرنو[1] گفت از موسیقی باخ راضی بوده.

• تنها چیزی که به‌روز کردید لباس بود؟
بله. قصدم این بود که روح تازه‌ای در فیلم بدمم و مطابق با حال و هوای سال ۱۹۲۵ بسازمش. اما با مرگ کریستین برار کوکتو ملتمسانه گفت خواهش می‌کنم فیلم را در ۱۹۲۵ نساز. ببه مُرده و هیچ‌کس در پاریس نمی‌تواند جای او را بگیرد. این حرف از یک جهت درست بود. برار صحنه و لباس را شگفت‌آور طراحی می‌کرد. از طرف دیگر هیچ‌کس بی‌جانشین نیست... ترجیح دادم تاریخ فیلم نامعلوم بماند.

• صحنه‌ها را خودتان طراحی کردید اما اجرای‌شان کار امیل ماتی بود، نه؟
می‌دانید، مشکل فیلم‌های من این بود که هرگز افراد کافی برای قرار دادن در عنوان‌بندی نداشتم. مثلاً فیلیپ شوئوب طراح که خویشاوند دور من است را

1. Entretiens autour du cinematographe

در نظر بگیرید. در **کودکان وحشتناک** خیلی کمکم کرد. هم مدیر تولید بود، هم دستیار کارگردان، و هم مدیر تدارکات. به همین ترتیب کل اجرای صحنه را کس دیگری به عهده داشت اما طراح خودم بودم. درضمن بعضی از چیزها را خودمان باید می‌ساختیم. حتی واگن قطار شب که واقعی به‌نظر می‌رسد ساختگی‌ست. امیل ماتی هنرمندی نابغه و ساختارشکنی درجه‌یک بود. از آن زمان تابه‌حال نظیرش را ندیده‌ام. نقش کوچکی هم در **کودکان وحشتناک** بازی کرد، نقش معاون مدرسه را.

• صحنه‌ی جالب توجهی در فیلم هست که الیزابت به عکس‌های روی دیوار اتاق پُل نگاه می‌کند –تا حدودی شبیه صحنه‌ای‌ست که هاوارد ورنون در **خاموشی دریا** اتاق نشیمن خانه را می‌کاود– و از حالت نگاهش متوجه می‌شویم که تمام عکس‌ها کم‌وبیش شبیه دارجِلو/آتالی هستند.
عکس‌های روی دیوار مشت‌زن‌ها، ستاره‌های سینما، و گنگسترهایی‌اند که از دم شبیه دارجِلو/ آتالی‌اند. یک بار در صحنه‌های قبلی دوربین به‌آرامی از روی دیوار و عکس‌ها گذشت و دیگر دلیلی برای تکرار این کار ندیدم. فکر کردم جالب‌تر این است که احساس کشف این شباهت را تنها با حالت نگاه نیکول استفان القا کنم. برای این‌که ثابت کنم وقتی می‌گویم هرگز اختراعی در سینما نداشته‌ام دروغ نمی‌گویم منشا آن صحنه را برای‌تان خواهم گفت. مدتی بعد از تماشای فیلم مردم –همان‌طور که بارها به من گفته‌اند– احساس کردند شباهت عکس‌ها با دارجِلو/ آتالی درست در همین لحظه تصدیق می‌شود. این تأثیر اشتباه را، اگر واقعاً از عهده‌اش برآمده باشم، مدیون اورسن ولز هستم. مدت‌ها بعد از تماشای **امبرسون‌های باشکوه** هنوز می‌توانستم صحنه‌ای را که جوزف کاتن با دخترش آن باکستر در باغ پرشکوفه‌ی پنبه قدم می‌زد به‌وضوح به یاد بیاورم. خب مثل من یک بار دیگر فیلم را ببینید. درختی نمی‌بینیم، حتی سایه‌ای از شاخه‌ی یک

درخت هم دیده نمی‌شود. اما آن دو دارند درباره‌ی درخت‌ها حرف می‌زنند و من همیشه آن برداشت بلند و حیرت‌آور با دوربین رویِ ریل را به یاد می‌آورم که چطور پیاده‌روی کاتن و باکستر را در میان درختان پرشکوفه همراهی می‌کند. تمام سینما یعنی همین! این را که درک کنی حداقل به شروعی رسیده‌ای.

• می‌توان گفت کوکتو مرگ مایکل در اتومبیل مدل‌بالایش را دقیقاً مشابه مرگ ایزادورا دانکن توصیف می‌کند.
دقیقاً. صحنه را حوالی ارمینونویل که خیلی نزدیک پارک مِق دو سَبل[1] است ضبط کردم. درختان کوچک کاج شبیه درختان کاج کوت‌دآزور و جنگلی دقیقاً شبیه جنگل‌های میدی در آنجا هست. صحنه‌ی اتومبیل را آنجا ضبط کردم. بعد از این‌که اتومبیل را واژگون و کمی درب‌وداغان کردیم شال گردن مایک را دور چرخ اتومبیل پیچیدم، در فضا دود پخش کردم و چرخ را سریع چرخاندم و کوکتو آن جمله‌ی جالب را گفت: ...مثل گردونه‌ی قرعه‌کشی دورش آهسته و آهسته‌تر می‌شود. چون تهیه‌کننده خودم بودم جای تردید باقی نمی‌ماند که چنین صحنه‌ای را باید جایی دور از پاریس ضبط می‌کردیم.

• کرین‌شات جالب توجهی در صحنه‌ی آخر هست که برای ضبط‌ش از بالابر استفاده کردید، اما کسی به وجود بالابر شک نمی‌کند.
آن موقع از انجمن ملی شرکت‌های مطبوعاتی دفتر تمیز و مرتبی اجاره کرده بودم که مال صاحب امتیاز یک روزنامه‌ی حامی آلمان‌ها بود به نام **پاریسیِ کوچک**، روزنامه‌ای که بعد از آزادسازی پاریس توقیف شد. صحنه‌ای را که پُل با پرده‌ها اتاقی می‌سازد در سالن بیرون همین دفتر ضبط کردم، مثل همین صحنه‌ای که می‌گویید. برای این‌که بتوانم از بالابر به‌جای کرین استفاده کنم میله‌ی بالابر را با

۱. معنایش می‌شود دریای شن/ ریگ

پارچه پوشاندم تا در تصویر دیده نشود. برای صحنه‌ی آخر پارچه را برداشتم و دوربین را در بالابر گذاشتم، بعد درست در لحظه‌ای که پرده می‌افتد بالابر را بالا بردم. اتاق پُل را هم به بالابر نزدیک‌تر کردم تا ارتفاع صحنه زیاد شود.

در صحنه‌های دیگری هم ممکن است تصور کنید که از کرین استفاده کرده‌ام، اما درواقع این دکور صحنه است که حرکت می‌کند. این صحنه‌ها را در تئاتر پیلاژ ضبط کردم که بی‌شک بهترین سالن تئاتر دنیاست. دو صحنه به ابعاد بیست و دو در چهل و چهار متر داشت که در اصل می‌شد شش صحنه: یکی در بالا، دیگری در میانه، و سومی در پایین، از هر کدام دو تا! هر صحنه در سه سطح بالا و پایین می‌رفت و قابلیت حرکت به عقب و جلو را هم داشت. وقتی ژاک برنار (ژرار) را در پیش‌زمینه می‌بینید که در پشت سرش اتاق فرو می‌ریزد او در قسمت جلویی ثابت صحنه قرار دارد، در حالی که من در قسمت عقبی متحرک صحنه هستم. در لحظه‌ای دیگر دوربین به صورت ثابت در بالا قرار دارد، اما این‌طور به نظر می‌رسد که دارد به‌سمت آن دو تخت پایین می‌آید:درواقع کل صحنه‌ی تئاتر است که دارد بالا می‌آید، صحنه‌ی متحرک عظیم و غول‌پیکر و بی‌صدا... در جایی از فیلم خود سالن تئاتر را می‌بینید. تصویرش را نشان دادم تا روایت کوکتو را روشن سازم:ساعت یازده شب پرده بالا رفت و صحنه‌ی نمایش آن اتاق پدیدار شد.

راستش جدا از صحنه‌های خارجی روز، تمام فیلمبرداری‌ام در شب بود، چون ترجیح می‌دادم در طول روز بخوابم. آن وقت‌ها برای خودم **سزار کوچولو**[1]یی بودم و کل عوامل فیلم را مجبور می‌کردم سختی کار شبانه را به جان بخرند. واقعاً مثل جغد بودم. کوکتوی بی‌نوا دلش می‌خواست حاضر باشد و پیشرفت درمیت را ببیند، اما ساعت از دو یا سه که می‌گذشت دیگر رمق نداشت. می‌رفت روی پیشخوان بلندی که جزو دکور صحنه بود دراز می‌کشید و همان‌جا خوابش می‌برد.

---

۱. اشاره به فیلم گنگستری کلاسیک و مشهور مروین لروی

• برخی از کارگردانان موج نو –مشخصاً تروفو را می‌گویم– **کودکان وحشتناک** را به‌شدت دوست داشتند.

می‌دانم. یک بار وقتی در کار فیلمسازی تازه‌کار بود، در نهایت احترام، به من گفت که فیلم را بیست و پنج بار دیده. ثابت کرد که فیلم را حتی از من هم بهتر می‌شناسد. نه تنها دیالوگ‌ها بلکه لحن دیالوگ‌ها را هم می‌دانست. شابرول هم **کودکان وحشتناک** را خیلی خوب می‌شناخت. می‌دانم که وقتی پسرعموها را می‌ساخت به دکا گفت می‌خواهم دقیقاً مثل **کودکان وحشتناک** کار کنی. به همین خاطر است که در هر دو فیلم می‌توان حرکات کاملاً یکسان دوربین را دید.

• در صحنه‌ی ماشین غذاخوری شما در کنار کوکتو دیده می‌شوید...

دوست دارم در فیلم‌هایم تصاویر و خاطراتی از دوستانم به‌جا بگذارم، کسانی که با من کار کرده‌اند. در صحنه‌ی سکوی ایستگاه قطار لیون در **کودکان وحشتناک** -همان سکویی که به‌تازگی سکانسی از **ارتش سایه‌ها** را رویش فیلمبرداری کردم– صدایی که حرکت قطار را اعلام می‌کند صدای مهندس صدای فیلم ژاک گالوا است. و زمانی که عموی ژرار پای تلفن با پزشک پُل صحبت می‌کند، صدای کوکتو از آن سو به گوش می‌رسد. برای روایت روی تصویر هم از صدای کوکتو استفاده کردم چون تصور می‌کردم صدایش حیرت‌انگیز است. صدایی به این زیبایی را باید ثبت کرد. خوشحالم که ثبتش کردم.

وقتی هم که دکتر به صدای قلب پُل گوش می‌دهد ضربان قلب کوکتو شنیده می‌شود. از آنجایی که قرار بود درمیت نقش پسربچه‌ای بیمار را بازی کند کوکتو را واداشتم دور سالن تئاتر بدود تا وقتی صدای قلبش را ضبط می‌کنیم تند و محکم بزند.

۵
وقتی این نامه را بخوانی

• **وقتی این نامه را بخوانی** را کمتر از بقیه‌ی کارهای‌تان دوست دارید، شاید هم اصلاً دوستش ندارید. چرا ساختیدش؟

می‌دانید، وقتی فیلمی می‌سازید که دوستش ندارید یا باورش ندارید همیشه به‌دنبال بهانه‌ای برای توجیه کارتان می‌گردید. بهانه‌ای که من برای توجیه ساختن **وقتی این نامه را بخوانی** می‌آورم این است که فرصت استفاده از ایوون دبری را پیدا کردم. حضور کوتاهش در قطار برایم لذت‌بخش است.

اما دلیل واقعی ساخت فیلم چیز دیگری بود. در فضای به‌شدت بسته‌ی سینمای فرانسه در سال ۱۹۵۰ هنوز مرا مبتدی و حتی بی‌سواد می‌دانستند. همواره منکر جایگاه حرفه‌ای‌ام می‌شدند و سرکوفت همیشگی‌شان هم این بود که روشنفکرم و فیلم‌های روشنفکری می‌سازم. وقتی دیدم تهیه‌کننده‌ها به کارم اعتقادی ندارند مأیوس شدم. می‌گفتند زیادی باهوشم و به‌درد فیلمسازی نمی‌خورم. یک روز رِی ونتورا که آن روزها تهیه‌کننده‌ی بسیار مهمی بود صریحاً گفت آقای ملویل، واضح است که کارگردان نیستید، چون کارگردان نباید باهوش باشد! این حرف تأثیر بسیاری بر من گذاشت و تصمیم گرفتم نگذارم کسی به خود اجازه بدهد مرا روشنفکر و باهوش تصور کند-چیزی که به‌هرحال اثبات

نشـده بود. بایـد کاری می‌کردم که برای اولیـن و آخرین بار مرا یک شـومَن ببینند و بس. پس باید فیلم بسـیار قراردادی و معقولی می‌سـاختم؛ فیلمی درون چارچوب حاکـم و نه خـارج از آن. و بـه همین خاطـر با فیلمنامـه‌ی عالی و تحسـین‌برانگیز ژاک دِوَل فیلمـی سـاختم کـه در آن دوره هـر کارگردان فرانسـوی‌ای می‌توانسـت به همان خوبی بسازد.

• قطعاً سکانس‌هایی هم هستند که دوست‌شان دارید، چیزهایی که ملویلی‌اند.
بلـه... امـا تنهـا دو سـه چیـز را. اول از همـه ایـوون دبـری. بعـد صحنـه‌ی اولیـن ملاقات ایوون سنسـن و فیلیپ لُمِر، وقتی سنسـن دارد بنزین می‌زند. طرز ماشـین برق‌انداختـن لُمِر را دوسـت دارم، که آرام‌آرام به ایوون سنسـن نزدیک می‌شـود و به او برخـورد می‌کند. لحظـات بخصوصی از بـازی گرکو در نقش راهبـه را هم خیلی دوست دارم... اما فیلم خوبی نیست.

• انتخاب ژولیت گرکو تصمیم آگاهانـه‌ی خودتان بود یا ادای احترامی به روزهای درخشان سنت‌ژرمن‌دوپره؟
نـه واقعـاً. او جنبـه‌ی غیرعقلانـی فیلـم بـود. دوسـت خـوب روزهـای چهل‌وهفتم، چهل‌وهشـتم، و چهل‌ونهـم کلـوب سـنت‌ژرمن بود. یـادم می‌آید آن زمـان اغلب به سـنت‌ژرمن می‌رفتـم که گروهـی نوازنده‌ی افسـانه‌ای داشـت. آنجا بود کـه با جنگو راینهـارت اوقـات فوق‌العاده‌ای داشـتم. هیـچ کس بهتـر از جیمز جونـز در رُمان **از این‌جا تا ابدیت** درباره‌ی جنگو ننوشـته. سنت‌ژرمن بعد از سال ۱۹۵۰ چیز دیگری شد، اما پیش از آن... شگفت‌انگیز بود.

ژولیـت گرکـو هرگـز مال صحنـه‌ی سـینما نبود. حتـی در زمـان رابطه بـا زانوک هم به جهان سـینما تعلق نداشـت. خود زانوک هم نتوانسـت او را بـه این صنعت تحمیـل کنـد. نمی‌شـود کسـی را که مـال این کار نیسـت تحمیـل کنـی. ژولیت را

خیلی دوست داشتم. دختر باهوش و دوست خوبی بود. یک روز به سرش زد که بینی‌اش را عمل کند. فکر درستی بود. در **وقتی این نامه را بخوانی** واقعاً زیباست. وقتی آن دختر چاق ریزنقش روزهای چهل و هفتم و چهل و هشتم را با آن بینی بزرگ نوک‌تیز ترسناک به‌یاد می‌آورم... هنگام فیلمبرداری **وقتی این نامه را بخوانی** آن‌قدر لاغر شده بود که اسب مردنی صدایش می‌کردم.

• طرفین ایتالیایی فیلم ایوون سنسن و ایرنه گالتر بودند. با گالتر رابطه‌ی خوبی داشتید اما به نظر می‌رسد با سنسن نه.
ایوون سنسن را پذیرفتم چون در **شنلِ** آلبرتو لاتوادا به نظرم خیلی زیبا آمده بود. اما نمی‌دانستم که تُرک است. آدم اغلب فراموش می‌کند که ایتالیایی‌ها بزرگ‌ترین استادان هنر دوبله‌ی جهان‌اند و از عهده‌ی کار با بازیگران هر کشوری برمی‌آیند، حتی ترکیه. ایوون سنسن فقط ترکی صحبت می‌کرد و چند کلمه‌ای ایتالیایی. نکته‌ی جالب این بود که ادعا می‌کرد یونانی‌ست و تنها زمانی زیر بار اصالتش می‌رفت که هیچ‌یک از ادعاهایش پذیرفته نمی‌شد. پس امکان هیچ‌گونه تفاهم و تعاملی بین‌مان نبود. نمی‌توانست دیالوگ‌هایش را به فرانسه بگوید، پس باید هر چیز را به او دیکته می‌کردم. حتی یک بار از فرط عصبانیت به او گفتم: «خانم، بگویید اَه اَه اَه»؛ و فیلیپ لُمِر باید یک صحنه‌ی کامل را مقابل زنی بازی می‌کرد که تمام مدت پشت سر هم می‌گفت اَه اَه اَه. وحشتناک بود. از ناتالی نروال خواستم صدایش را دوبله کند.

• اما همان موقع یک تهیه‌کننده‌ی فرانسوی داشتید، درست است؟
مسأله همین است. او هرگز سر صحنه حاضر نبود. تهیه‌کننده‌ام، آقای دوبوا، مرد شریفی بود –حالا دیگر فوت کرده، روح‌اش شاد– اما چیزی از سینما نمی‌دانست. با این حال کاملاً آزادم گذاشته بود تا هر کاری دلم می‌خواهد بکنم. اصلاً نمی‌توانم

بگویم تهیه‌کننده‌ام مداخله‌گر بود. هیچ‌وقت دغدغه‌ی چیزی را نداشت:کل کار را خودم پیش بردم. سرانجام وقتی سرزنشش کردم که چرا هرگز سر صحنه نمی‌آید و هیچ علاقه‌ای به فیلم نشان نمی‌دهد یک روز هنگام نمایش راش‌ها روی پرده سر رسید و با خوشحالی به من گفت: «می‌دانی پسرم، فقط آمده‌ام این‌جا تا تو را خوشحال کنم.» وسط نمایش راش‌ها ناگهان فریاد زد: مارتینی؟ آن زیرسیگاری مارتینی آن‌جا چه می‌کند؟ من با سینزانو قرارداد دارم!

• چرا به جای دکا از آنری آلکان به‌عنوان مدیر فیلمبرداری استفاده کردید؟
دلیل واقعی استفاده از آلکان این بود که دکا عاشق شده بود. خیلی عجیب است، نه؟ دکا عاشق دختری شده بود که حالا همسر اوست، و آن موقع تنها یک چیز برایش اهمیت داشت: نامزدش. روزی که با ژولیت گرکو ضبط آزمایشی داشتیم دکا کار را با عجله‌ی فراوان انجام داد و حاصل کارش از نظر تصویری رضایت‌بخش از آب درنیامد. بعد موقع نمایش راش‌های ضبط آزمایشی حتی برای دیدن‌شان هم نیامد. سعی کردم کارها را با کمک پل تمپس پیش ببرم که مدیر تولید فیلم بود، اما نمی‌شد کاری کرد.

• پایان فیلم بازگشتی سیصدوشصت درجه‌ای به آغاز فیلم است، با حرکت افقی و مدور طولانی دوربین بر فراز شهر و صومعه...
صحنه‌ی پایانی همان صحنه‌ی ابتدایی‌ست... منتها برعکس. دادم نگاتیو فیلم را برعکس ظاهر کنند، فریم به فریم. حتی پرنده‌ها هم دارند به عقب پرواز می‌کنند، اما تماشاگر فرصت توجه ندارد.

• صحنه‌ی تصادفی که منجر به مرگ لمر می‌شود را چطور فیلمبرداری کردید؟
آن صحنه را در ایستگاه وارِن فیلمبرداری کردیم. آنری تیکه پشت دوربین بود،

بزرگ‌ترین فیلمبردار وقت. آن صحنه هرگز از یادش نمی‌رود، چون خیلی نگران بود- فیلیپ لمر واقعاً زیر قطار رفت. از میله‌ی اتصال واگن آویزان شده بود و با حرکت قطار به این‌سو و آن‌سو تاب می‌خورد، پاهایش را هم بالا نگاه داشته بود تا له نشوند. صحنه بسیار خطرناک بود و فیلیپ لمر بسیار شجاع. تیکه دقیقاً در همان صحنه به این تصور که لمر له شده دوربین را رها کرد و فریاد زد آآآآآآآه ه ه ه ه ه ه. همین کار تیکه باعث شد که آخرِ صحنه تار شود، چون آن روزها فیلم را بادقت تماشا می‌کردیم و چشم‌مان در نقش عیب‌یاب عمل می‌کرد. البته لازم نیست بگویم که صحنه را دوباره نگرفتیم.

• ظاهراً ایوون دوبری که کمی بعد از بازی در فیلم از دنیا رفت دو پند گرانبها درباره‌ی هدایت بازیگر بهتان داد. آن پندها چه بودند؟
نمی‌توانم بگویم. می‌دانید، همیشه با بازیگر کمابیش در کشمکشی. در نتیجه... بازیگر نباید از آن پندها آگاه شود. باید بگویم راز است.

۶
باب قمارباز

• در ۵۵۹۱ **باب قمارباز** را ساختید؛ اولین فیلمی که فیلمنامه‌اش را خودتان نوشته بودید.

فیلمنامه‌ی **باب قمارباز** را در ۱۹۵۰ نوشته بودم، پنج سال پیش از آن‌که بسازمش. می‌خواستم با شناخت دقیقی که از خاطرات جنگ جهانی اول دارم تصویری تا حد امکان حقیقی از اجتماع فرانسه‌ی پیش از جنگ خلق کنم.

هدف اصلی‌ام ساخت فیلمی جدی بود، اما بعد از دیدن شاهکار هیوستن، **جنگل آسفالت**، فهمیدم دیگر نمی‌توانم با موضوع مقدمات و انجام سرقت سروکار داشته باشم، چه به شکل دراماتیک و چه به صورت تراژیک. پس تصمیم گرفتم فیلمنامه‌ام را کاملاً تغییر شکل بدهم و به فیلمی شاد و سبک‌بار تبدیل‌اش کنم. **باب قمارباز** فیلم پلیسی محض نیست، کمدی رفتار است.

• با وجود این پژواک‌هایی از هیوستن در فیلم هست: مضمون تلاش بیهوده. درست است. با منفجر کردن خزانه‌ی کازینو باب دارد از خودش دزدی می‌کند. سرقت مسلحانه‌ای که نقشه‌اش را به زیبایی کشیده کاملاً نالازم است، چون همین هشت هزار دلار را از راه قانونی برنده شده. سلیقه‌ی پوچ‌گرایی من این‌طور

است. در **ریور کاوای** هنوز پلی هست که جایی گوشه‌ی قلبم لانه کرده. تلاش بیهوده را دوست دارم:طی کردن مسیر دشوار ناکامی مال خود انسان است. مثلاً دانشمندان در تحقیقات خود آن‌قدر پیش می‌روند که یکهو لحظه‌ای فرا می‌رسد که به‌ناچار دیگر نمی‌توان پیش رفت. بشر کره‌ی ماه را فتح کرده و می‌خواهد تمام ستاره‌های منظومه‌ی شمسی را هم فتح کند، اما به نظر من طاقتش طاق می‌شود. علم دارد به‌سوی لحظه‌ی شکست حرکت می‌کند. انسان در مسیر پیشرفت از دستاوردی به دستاورد دیگر به‌ناچار به آخرین شکست قطعی خود می‌رسد: مرگ.

با این حال **باب قمارباز** فیلم شادی‌ست. به‌علاوه، با رقص پا تمام می‌شود. یادتان هست وقتی بازرس پلیس، گای دکومبل، می‌گوید با نیت جنایی و ارتکاب به جرم، پنج سال حتمی است، ولی با وکیل خوب و عدم ارتکاب به جرم، سه ساله قسر درمی‌روی. آندره گرت هم اضافه می‌کند: «و اگر بتوانی فلوریو و گرُسن را گیر بیندازی حتی شاید خسارت هم دریافت کنی». فکر کردم اگر فیلم را این‌طور تمام کنم جالب می‌شود. بامزه است که تصور کنیم کسی نقشه‌ی سرقت مسلحانه بکشد و تاحدودی نقشه‌اش را عملی کند، اما به دلیل داشتن وکیل مدافعی کاربلد هیچ ترسی از قانون نداشته باشد و حتی بتواند ادعای خسارت کند.

• عشق به جزئیات و اشیا در تمام فیلم‌های‌تان مشهود است، تا جایی که منتقدی شما را فرانسیس پانج[1] سینما می‌داند. چه حسی دارید؟

ناراحت نیستم. با این ملاحظه که –و در این‌جا راهم از رمان نو جدا می‌شود– نمای نزدیک اشیا را دوست ندارم. اشیا برایم اهمیت زیادی دارند، اما هیچ‌چیز مثل نمای نزدیک روی فیلم تاریخ نمی‌گذارد. پس حتی اگر در صحنه‌ای از فیلم یک شیء اهمیت دراماتیک هم داشته باشد در هر جایی غیر از پیش‌زمینه

۱. مقاله‌نویس و شاعر فرانسوی فقید

قرارش می‌دهم. البته اگر هیچکاک در پس‌زمینه‌ی صحنه جسدی داشته باشد مانعی نمی‌بیند که درست مقابل دوربین تلفنی در حال زنگ خوردن بگذارد، اما من چنین کاری نمی‌کنم.

• اهمیت آینه در فیلم‌های‌تان چیست؟

این لحظه‌ی حقیقت در تمام فیلم‌هایم هست. ایستادن مردی در مقابل آینه یعنی نگریستن به خود. باب که در آغاز فیلم در خیابان پیگَل راه می‌رود در مقابل آینه‌ای زنگ‌زده است که به خود غر می‌زند:قیافه‌ی خوب اراذل و اوباش! با همین یک عبارت کل زندگی‌اش را خلاصه می‌کند.

اگر زمانی باب واقعی‌ام را پیدا کنم خواهید دید که میان دیالوگ فیلمنامه‌ای که نوشته‌ام و دیالوگ فیلمی که ساخته‌ام تفاوت بزرگی هست. دیالوگی که نوشته‌ام بوی حقیقت می‌دهد، مثل **سامورایی**.

• چرا با آگوست لِبرتون همکاری کردید؟

خب از زاویه‌ی تبلیغات چیزی برای عرضه نداشتم. مشهور نبودم، ستاره‌ای هم نداشتم. اگر توانستم برای فیلم توزیع‌کننده پیدا کنم و ضمانت بگیرم بی‌شک به دلیل وجود نام دوستم لِبرتون در عنوان‌بندی فیلم بود. در آن سال ستاره‌ی برجسته‌ای بود، چون با فیلم‌های پرفروش **ریفی‌فی در میان مردان**[1] و **حمله به شنو** موفقیت فراوانی کسب کرده بود. بنابراین از آگوست خواستم مسئولیت اقتباس و دیالوگ‌نویسی را به عهده بگیرد، و با اینکه چیز درستی نوشت، اما همه را با سبک شخصی خودش شکل داد. دیگر هرگز نمی‌توانم درباره‌ی **باب قمارباز** تأمل کنم، به خاطر همین دیالوگ که شدیداً کهنه شده. این‌طور برای‌تان بگویم:هر وقت با

۱. با توجه به نام اصلی فیلم که **ریفی‌فی در میان زنان** است، شاید بشود این تغییر نام را به حساب طنازی و متلک‌گویی ملویل گذاشت.

کسی همکاری می‌کنم یک جای کار غلط از آب درمی‌آید. باید تنها کار کنم. اگر **کودکان وحشتناک** را هنوز دوست دارم به این خاطر است که همکاری با کوکتو محدود به کتاب بود و او را به تبعیت کامل از کتاب محکوم کرده بودم. هر بار که می‌خواست چیزی را عوض کند می‌گفتم: «اگر قصد داری **کودکان وحشتناک** تازه‌ای بنویسی دیگر علاقه‌ای به ساختنش نخواهم داشت.»

• بازیگران را چطور انتخاب کردید؟

ایزابل کوری را اولین بار در کاخ مادلین دیدم، یک روز که با منشی‌ام سوار ماشین بودیم و از آن‌جا می‌گذشتیم. قبلش از چندین دختر برای آن بخش از فیلم تست بازیگری گرفته بودم. با این‌که آن طرف جاده بود و حدود دویست متری از ما فاصله داشت بلافاصله از او خوشم آمد. نمی‌توانستم فرمان را رها کنم یا بی‌آن‌که به‌سختی بپیچم نزدیکش شوم. از منشی‌ام خواستم برود پیشش و نشانی‌اش را بگیرد. منشی در عوض نشانی مرا به او داد. این کار قدری نامطمئن بود، چون ممکن بود هرگز با من تماس نگیرد.

برای ستاره‌شدن همه چیز داشت، ستاره‌ای بزرگ... اما هرگز این را نمی‌دانست. پانزده ساله بود، زیبا و باهوش. قراردادی بلندمدت با او بسته بودم، اما باید اعتراف کنم که برای شکوفایی و دیده‌شدن او زیاد تلاش نکردم. در نتیجه به‌شدت آسیب دید.

بعد یک روز آمد پیشم و تقاضا کرد که اجازه دهم در فیلم **و خدا زن را آفرید** وادیم که قرار بود رائول لوی تهیه‌کننده‌اش باشد نقش دوم زن را بازی کند. سعی کردم منصرفش کنم. گفتم لوی این نقش را تنها در صورتی به او می‌دهد که بخواهد تماماً به کار او پایان دهد، چون حضور او تهدیدی واقعی برای بریژیت باردو محسوب می‌شد. آخرش رهایش کردم چون به حرفم گوش نمی‌کرد. گفتم:قرارداد چیزی‌ست که نمی‌شود توضیحش داد. اگر معنایش را نفهمی دیگر

دلیلی برای بودنش وجود نخواهد داشت. فکر می‌کنم حق با من بود، چون چند سال بعد ایزابل کوری آمد پیشم و خواست که برش گردانم. اما دیگر شانزده ساله نبود، و عملاً هم نمی‌توانستم کسی را که چنان آینده‌ی درخشانی داشت حذف کنم.

درباره‌ی راجر دوشسن باید بگویم که پیش از جنگ ستاره‌ی بزرگی بود. بعد از آن به سوی اراذل و تبهکاران کشیده شد و اطرافیان به‌خاطر بدهی‌هایش او را وادار به ترک پاریس کردند. چون برای فیلم به او نیاز داشتم، از اطرافیانش خواهش کردم و آن‌ها هم اجازه دادند که دوباره آفتابی شود. گویا حالا حوالی ایستگاه قطار پورته دو شامپر ماشین می‌فروشد.

مردم همیشه درباره‌ی مثلث رؤسای پلیس در فیلم‌های من (دزایی، موریس، پریه) صحبت می‌کنند و حتماً بورویل در **دایره‌ی سرخ** را هم به این سه اضافه می‌کنند، اما گای دوکومبله‌ی **باب قمارباز** را اغلب از یاد می‌برند. به‌نظرم کارش در فیلم بی‌نظیر است، بازیگر درجه‌یکی‌ست. تروفو در **چهارصد ضربه** از او استفاده کرد.

• تقریباً چیزی از باب نمی‌دانیم. دارد سعی می‌کند فاصله‌ای را بین خودش و جوانی‌اش حفظ کند؟

از روزگار جوانی باب چیزی نمی‌دانیم چون هرآن‌چه می‌گوید به کودکی‌اش مربوط است، و از کودکی‌اش درست همان‌طور صحبت می‌کند که مارتین صورت کوچول در **بن‌بست** وایلر، وقتی دارد به دیدن مادرش می‌رود (هامفری بوگارت که دارد به دیدن مارجوری مین می‌رود).

تصور باب از بزرگ شدن با لذتی خاص همراه است که از این هوشیاری الهام می‌گیرد، از این آگاهی او. او انسانی آزاد است. را برای زندگی انتخاب کرده چون برای او آن‌جا تنها جایی‌ست که می‌توان در آن زندگی کرد. پناهگاه آخر است.

از شب تا صبح در آن‌جا زندگی می‌کند، در ساعت گرگ‌ومیش. فقط وقتی می‌خوابد که آسمان کاملاً روشن شده باشد.

باب قماربارنامه‌ی عاشقانه‌ای‌ست به پاریس، همان‌طور که فیلم بعدی‌ام، **دو مرد در منهتن**، قرار بود نامه‌ی عاشقانه‌ای به نیویورک باشد. و شب وقت نوشتن نامه‌های عاشقانه است.

باب قماربارنامه‌ای بود برای پاریسی که دیگر وجود نداشت -پاریس پیش از جنگ- نامه‌ای که دلتنگی گذشته را تقدیس می‌کند. باب فرزند پاریس است.

• چرا خواستید محل زندگی‌اش آتلیه‌ی نقاشی باشد؟

به چندین دلیل. اول این‌که در خیابان جونو ۳۶ آتلیه‌ای بود که همیشه دوست داشتم آنجا زندگی کنم. برای فیلمبرداری بازسازی‌اش کردم (و یک شب آن‌جا خوابیدم). دوم اینکه اتفاقاً راجر دوشسن قبلاً یک شب را در آن‌جا سپری کرده بود. درواقع یک روز در خیابان جونو ۳۶ محبوس شده بود. و سوم این‌که قبل از جنگ مردی را در آن‌جا می‌شناختم، مردی جذاب و خوش‌سلیقه که زندگی‌ای داشت فراتر از قانون.

در دوران کودکی‌ام آن‌جا جنگلی انبوه بود. نامش را بیشه‌ی همیشه سبز گذاشته بودند، چون آن‌همه خانه که امروز در آن‌جا می‌بینید روزگاری فقط جنگل بکر بود. وقتی پسری کوچک بودم همیشه لابه‌لای درخت‌ها و کنده‌ها و خزندگان بیشه‌ی مونمارتر بازی می‌کردم. پاریسی که می‌شناختم هنوز همان شهر فیلم **اسرار پاریس** بود. جاهای واقعاً فوق‌العاده‌ای در بعضی محله‌ها وجود داشت.

یادتان نرود که من سیته ژان‌دارک را می‌شناختم و هرکس که سیته ژان‌دارک پاریس را نشناسد اصلاً هیچ‌چیز را نمی‌شناسد. مشرف به خیابانی به همین نام بود که حالا پُر است از خانه‌های جدید، دقیقاً کنار خیابان ژنه. قلعه‌ای بود که هیچ پلیسی جرئت نمی‌کرد در آن پا بگذارد و خیلی‌ها وقتی پلیس دنبال‌شان

بود در آن‌جا مخفی می‌شدند. برای ورود به این بارگاه شگفت‌انگیز معجزات، که چون خیلی تنگ و باریک بود ماشین واردش نمی‌شد، باید با کسی می‌رفتی که اسم رمز داشت. نیروهای پلیس گاه‌وبی‌گاه به قصد پاک‌سازی به آن‌جا حمله‌ی ناگهانی می‌کردند، اما بطری و چیزهای دیگر توی سرشان می‌خورد و مجبور به عقب‌نشینی می‌شدند.

با ورود آلمان‌ها ناگهان پاریس تبدیل به شهری اسرارآمیز و قدیمی شد، هرچند سیته ژان‌دارک پیش از جنگ نابود شده بود.

• به خاطر تمام این تغییرات است که باب هنگام ناهار خوردن با افسر پلیس در رستوران چینی به او می‌گوید: محیط دیگر مثل سابق نیست. کارخانه‌ی فساد است؟

آن خط را لبرتون نوشت، بر اساس چیزی که من از قبل نوشته بودم، و نشان می‌دهد که میان جامعه‌ی پاریس پیش و پس از جنگ تفاوت عمده‌ای وجود داشت. یکی از چیزها در پس نوستالژی باب همین است.

اشغال‌گری آلمان‌ها همه چیز را عوض کرد. پیش از جنگ جامعه یک چیز بود و پلیس یک چیز دیگر. اما بعد از اشغال‌گری آلمان‌ها گشتاپوی آلمان و گشتاپوی فرانسه پدید آمد، که دومی ترکیبی از پلیس و کلاه‌برداران فرانسوی بود. به تعداد پلیس‌ها کلاه‌بردار هم بود. در معروف‌ترین گشتاپوی پاریس، همان که در خیابان لوریستون بود، هم آبل دانو بود هم بازرس بونی! جامعه از آن پس دیگر هرگز احیا نشد، اما پلیس دوباره پلیس شد.

گشتاپو در پاریس نقش غریبی ایفا می‌کرد... بسیاری از کلاه‌برداران و نویسندگانی که پیش از جنگ می‌شناختم خود را کاملاً وقف آن کرده بودند. باید کتاب **بی‌شرمانه خیانت می‌کنی (فیلیپ عزیز)** را که انتشارات فایار به‌زودی منتشرش می‌کند بخوانید. داستانش خیلی کامل نیست، چون بعضی چیزها را

نمی‌شود گفت. پای کسانی در میان است که هنوز زنده‌اند و با این‌که در زمان جنگ عملکرد خیلی مشکوکی داشتند حالا در مراتب بالا قرار دارند.

بی‌دلیل نیست که در **نفَس دوباره** پل ریچی (پلگرین) به فاردیانو (فرانکور) می‌گوید: تو گراز کارت را در گشتاپو یاد گرفتی.

• باب و راجر در قید روابط دوستانه‌اند. به این دوستی مردانه بین کلاه‌بردارها اعتقاد دارید؟

نه، به دوستی معتقد نیستم، نه دوستی مردانه بین کلاه‌بردارها و نه هر نوع دوستی دیگری. یکی از آن چیزهاست که دیگر به آن اعتقادی ندارم، اما چیزی‌ست که خودم نمی‌شناسمش و در نتیجه دوست دارم در فیلم‌هایم باشد. جدا از دوستی، در بین افراد جامعه همیشه شور و اشتیاق مشترکی هست، شاید سکون خاصی هم باشد... وقتی هر بعدازظهر ساعت پنج برای ورق‌بازی روزانه یکدیگر را می‌بینند.

• روابط میان باب و بازپرس از چه قرار است؟

کلاه‌بردارها همیشه نسبت به پلیس‌ها حس هم‌ذات‌پنداری داشته‌اند و پلیس‌ها هم همیشه نسبت به کلاه‌بردارها همین حس را داشته‌اند. همکارند. وجودشان به هم مربوط است.

• باب گرفتار تب قمار است... اما شما خود قمارباز نیستید. آیا تحت تأثیر فیلم **اعترافات یک متقلب** (ساشا گیتری) بودید؟

کاملاً ممکن است، چون آن فیلم را می‌پرستم. فکر نمی‌کنم هنگام ساختن **باب قمارباز** به آن فکر کرده باشم، اما ممکن است یکی دو تصویرش به ذهنم خطور کرده باشد. صحنه‌ی آن مرد را به‌خاطر می‌آورم که چهره‌اش در نور چراغ

پنهـان شـده و گیتـری می‌خواهد سـرش کلاه بگـذارد کـه متوجه می‌شـود او همان مردی‌ست که در جنگ سـال ۱۹۱۴ جانش را نجات داده... ضمناً در روایت فیلم هم می‌شنویم که گیتری از همان روز تقلب را کنار گذاشته.

• چرا باب هر بار که وارد خانه می‌شود سکه‌ای در ماشین کازینو می‌گذارد؟
باب قمارباز اسـت. ماشـین کازینو به او آخرین فرصت را می‌دهد تا پیش از رفتن به رختخواب با خودش شـرط‌بندی کند. این تنها نوع قماری‌ست که تابه‌حال در زندگی‌ام انجام داده‌ام... می‌دانید، یک سـکه می‌گذارید و سعی می‌کنید سه لیمو یا گیلاس به نام خود ثبت کنید. همیشه دلم می‌خواست یکی از این ماشین‌ها در اتاقم داشته باشم، پس یکی در اتاق باب گذاشتم.

• دلتنگی خاصی در باب وجود دارد؟ پائولو و ان برایش چه معنایی دارند؟
پائولـو دسـتیار اوسـت، نهایتاً چیـزی در حکم فرزند او. می‌شـود گفـت... کمابیش مثـل رابطـه‌ی مـن و فولکـر شـلوندورف اسـت. آن نمـاد دختری‌ست کـه در تمام زندگی من حضور داشته: از آن دخترهای بسیار جوان و پاشنه‌بلندپوش که تفاوتی میـان خوبـی و بـدی قائل نیسـتند و به تصـور این‌کـه واقعـاً دارند زندگـی می‌کنند فـوراً بال‌های خـود را به آتش می‌کشـند. از آن دخترهـای زیبا که خیلی زود توسـط مردهای شهر به دام می‌افتند و قربانی می‌شوند، چون شهر مال مردهاست.

• در اولیـن فیلم‌های‌تـان صحنه‌هایـی از زنـان برهنـه یـا در حـال برهنـه شـدن داشـتید. اما حالا که فیلم‌های‌تان را روی پرده تماشـا می‌کنیم تمام آن صحنه‌ها را حذف کرده‌اید.
بله، چون این کار تبدیل به سـنت شـده. آن زمان می‌توانسـتم چنین صحنه‌هایی را ضبـط کنـم –با ملاحظـه و احتیاط زیاد- چـون در هر جایی دیده نمی‌شـد. زن

و شوهر در رختخواب و دختر در حال برهنه شدن حالا تقریباً غیر قابل تحمل است. از سینمای مشهور دهه‌ی سی هالیوود خیلی فاصله گرفته‌ایم، جایی که تمایلات جنسی در سطح دیگری مطرح بود. آن تمایلات سطح‌بالا جوری تصویر می‌شد که غرایز جنسی مرد و زن مورد احترام و ستایش باشد. به‌هرصورت، آن زمان که زن‌ها کاملاً پوشیده روی پرده ظاهر می‌شدند تحریکات جنسی بیشتر از حالایی بود که زن‌ها اغلب اوقاب کاملاً برهنه‌اند. این کار تبدیل به عادتی مبتذل و زننده شده که شدیداً ناراحتم می‌کند. برمی‌گردد به اعتقادات مذهبی عهد عتیقم، احتمالاً خِردگرایی مسیحی‌ام.

در **دایره‌ی سرخ** بخشی مجزا برای یک زن ننوشتم. کاملاً ناخودآگاه بود، بی‌هیچ هدف ذهنی، تنها در واکنش به هرآن‌چه در سه سال آخر در کمیسیون سانسور دیده بودم. بار دیگر باید به زن‌ستیزی متهم شوم، به دوست نداشتن زنان... که کاملاً نارواست، مطمئن باشید. همان‌طور که قبلاً بهتان گفتم، دوست دارم در فیلم‌هایم چیزهایی را نشان بدهم که نمی‌شناسم. و برخلاف برخی همکارانم که تماماً مجذوب تحریکات جنسی‌اند، با موضوع بسیار عجینم.

• اما در **باب قمارباز** زن‌وشوهری را در رختخواب نشان دادید.

بله، اما باید تصدیق کنید که خواب‌اند. در هر صورت این صحنه مناسب فیلم است. باب، این مرد پنجاه‌ساله که عاشق دخترک شانزده‌ساله‌ی دلفریبی‌ست –ولی طبیعی‌ست که این را هرگز به او نمی‌گوید– ناگهان در تخت‌خواب خود دخترک را با پسری می‌بیند که همچون فرزند خود دوستش دارد. با وجود این دزدکی و روی پنجه‌ی پا از اتاق بیرون می‌رود تا بیدارشان نکند. همه‌ی مردها قدری مازوخیست هستند و من تا حدودی گمان می‌کنم خود باب موقعیتی ترتیب داده تا پائولو و آن با هم بخوابند... فقط برای این‌که کمی خودش را ناراحت کند!

• آیا شباهتی میان ایزابل کوری **باب قماربازو** مریلین مونروی **جنگل آسفالت** نیست؟

دقیقاً نه، به این معنا که باب قطعاً از آن نوع مردهایی نیست که بگذارد دیگران از او سوءاستفاده کنند، در حالی که لوئی کالهِرن هست. باید بگویم آن‌طور که لوئی کالهرن به مریلین پول می‌دهد باب به آن نمی‌دهد. رفتار باب پدرانه‌تر است. بدون شک آلونزو امِریش (کالهرن) این نیاز مازوخیستی را دارد که زن‌ها فریبش بدهند و هرگز از مریلین خشمگین نمی‌شود، حتی زمانی که مریلین به او نارو می‌زند. گویی انتظار این خیانت را داشته. اما اگر می‌خواهید درباره‌ی فیلم هیوستن صحبت کنید باید باقی شب را این‌جا بمانیم. صحبت درباره‌ی فیلم‌های دیگران را خیلی آسان‌تر از صحبت درباره‌ی فیلم‌های خودم می‌دانم... یادتان نرود که هنوز –بیش از هر چیز– تماشاگرم و تماشاگر بودن عالی‌ترین شغل دنیاست.

• دوست دارید **باب قماربازرا** دوباره منتشر کنید؟

نه، دوست ندارم هیچ‌یک از فیلم‌های قدیمی ام را دوباره منتشر کنم. دلیلی برای این کار نمی‌بینم غیر از مسئله‌ی مالی، که در آن هم ذینفع نیستم. از سوی دیگر اگر روزی متن اصلی **باب قماربازرا** پیدا کنم باید دوباره بسازمش-رنگی. اما حمله به کازینو را دیگر در فیلم نمی‌گذارم، گرچه واقعاً مبتکرانه بود. از آن زمان تا حالا خیلی‌ها استفاده‌اش کرده‌اند... باورکردنی نیست.

• ساخت **باب قماربازهزینه**‌ی زیادی برد؟

هفده و نیم میلیون فرانک خرج فیلم شد، در حالی که میانگین هزینه‌ی ساخت فیلم در آن زمان صد و هشتاد میلیون فرانک بود. فیلم خیلی پرسودی شد برایم، چون خیلی خوب جواب داد...

بیشتر وقت‌ها می‌گویم –البته اشتباه می‌کنم– که همیشه از جانب این

حرفه طرد شـده‌ام. راسـتش این منم که همیشـه ایـن حرفه را طرد کرده‌ام. همیشـه پیشـنهادهای فیلم‌سـازی داشـته‌ام و هرگـز هـم نپذیرفتـه‌ام. هرگـز بـه‌زور بـی‌کار نشـده‌ام. شـکی نیسـت که نمی‌شـد با من کنـار آمد چون بـا همـه‌ی تهیه‌کننده‌ها درگیر می‌شدم.

• چرا باب زمان حمله به کازینو را از یاد می‌برد؟
فقط به این خاطر که او، علیرغم میلش، در تصرف شـیطان قمار است. می‌دانید، تصویـری از باب در کازینوی دوویل هسـت که با لباس رسـمیِ میهمانی در راه‌پله ایسـتاده و دارد بـه اتاق‌هـای قمار پایین راه‌پله نـگاه می‌کند. در ایـن صحنه دقیقاً شبیه بلا لوگوسی است. ناگهان دراکولا وارد فیلم می‌شود.

۷
دو مرد در منهتن

• وقفه‌ای سه ساله بین **باب قماربازو دو مرد در منهتن** افتاد. این‌همه وقت چه می‌کردید؟

در تابستان ۱۹۵۷ فیلمبرداری فیلم دیگری را آغاز کردم که هرگز کامل نشد. آن موقع استودیوی خیابان ژنه را برای سه سال به شرکت پته-مارکونی اجاره داده بودم، پس تصمیم گرفتم سر صحنه فیلمبرداری کنم. با چنین ذهنیتی در فکر فیلمی بسیار ارزان و کم‌هزینه بودم. دکا فیلمبردارم بود و همسرش دستیارش. پیر گراسه و دِده سَلگو (آندره گره) هم بازیگران فیلم بودند.

این فیلم، که براساس متنی که تازه تمامش کرده بودم ساخته می‌شد، داستانی جاسوسی بود–این ژانر هنوز باب نشده بود. پیر گراسه نقش کارآگاه خصوصی را بازی می‌کرد. یک روز بعدازظهر، پس از کار هر روزه‌ی زیر نظر گرفتن زنی متاهل و معشوقش، در دفتر کار خود مرد سالخورده‌ی محترمی را می‌بیند که منتظر اوست، مردی که سابقاً در ارتش افسر مافوق او بوده و برای ماموریتی بسیار خطرناک از او کمک می‌خواهد: هیچ‌کس در تشکیلات من از پس این ماموریت برنمی‌آید، چون طبق یکی از بندهای پیمان آتلانتیک وجود هر نوع سرویس ضد جاسوسی در داخل سرویس‌های جاسوسی متفقین قدغن است. رسماً نمی‌توانیم در کار

یکدیگر جاسوسی کنیم... برای سرقت بعضی اسناد سری مهم آمریکایی‌ها به تو نیاز دارم.

تنها یک سکانس فیلمبرداری کردم که تقریباً تمامش در ایستگاه گر سنت‌لازار انجام شد. مردی که یک کیف کوچک اسناد در دست دارد از قطار بندر که تازه از شربورگ رسیده پیاده می‌شود. از سکوهای ایستگاه عبور می‌کند، وارد سالن رزرو می‌شود، از پله‌ها پایین می‌آید تا به دفتر امانت بار می‌رسد و کیف را تحویل می‌دهد.

از آن لحظه گراسه شروع به تعقیب او می‌کند. مرد به سمت در خروجی می‌رود، برگه‌ی حمل چمدان را در پاکتی می‌گذارد که از قبل در جیب خود آماده دارد و پاکت را در صندوق پستی بادی (پنوماتیک) می‌اندازد. سپس راهی که آمده را برمی‌گردد و دوباره سوار قطار بندر می‌شود که عازم شربورگ است. گراسه‌ی دستپاچه نمی‌داند باید بعدش چه بکند، چون نمی‌تواند پیش از داشتن پاکت حاوی برگه‌ی حمل چمدان کیف اسناد را تحویل بگیرد. پس فقط به اطمینان این‌که برگه‌ی حمل چمدان یک ساعت و نیم دیگر به مقصد خواهد رسید کنار دفتر امانت بار در کمین می‌ایستد.

در همین حال، مردی که دوباره سوار قطار بندر شده بود زمانی که سرعت قطار در هنگام عبور از ایستگاه باتینیول کم می‌شود بیرون می‌پرد، به آن سوی جاده می‌رود و با خونسردی صدا می‌زند تاکسی... این از این سکانس. دیگر این‌که در جایی از فیلم گراسه می‌رود و از پلیسی بازنشسته کمک می‌خواهد، پلیسی قدری مست و ولگرد که با بیست گربه و یک گرامافون در گوشه‌ای از محله‌ی مِنیلمونتان زندگی می‌کند که حالا دیگر وجود ندارد. معنایش این است که فیلم یک ماجرای جاسوسی است و دو شخصیت دارد که جاسوس نیستند.

اما اگر بخواهم تمام فیلم را برای‌تان تعریف کنم یک ساعت و نیم زمان می‌برد، دقیقاً کل زمان فیلم. در پایان، بعد از کلی ماجرا گراسه و پلیس هر دو

می‌میرند. گراسه در باجه‌ی تلفن این جمله را به زبان می‌آورد و می‌میرد: ماموریت انجام شد. جمله‌ای که می‌توانست عنوان فیلم باشد.

• چرا فیلم را رها کردید؟
چون آن‌وقت‌ها زیاد آرام نبودم. خیلی دمدمی‌مزاج بودم... بحث احمقانه‌ای بر سر لبه‌ی کلاهی که گراسه قرار بود سرش بگذارد درگرفت. ناگهان به سرم زد که کار را رها کنم.

• فیلم‌های دیگری هم هستند که آغاز کرده و هرگز تمام نکرده باشید؟
پیش از ساختن **دو مرد در منهتن** نگارش متنی جنایی را آغاز کرده بودم که داستانش در کن و در جریان جشنواره‌ی سینمایی اتفاق می‌افتاد. صحنه‌ها را از پیش طراحی کرده و آماده‌ی شروع فیلمبرداری بودم که تصمیم به توقف کار گرفتم، چون بار دیگر مرتکب اشتباه شدم و در نگارش فیلم‌نامه از دستیار استفاده کردم.

بنابراین، پروژه را رها کردم و باز هم با فیلمبردارم دکا فیلبرداری متن دیگری به نام **آژانس خبرگزاری فرانسه با ما ارتباط می‌گیرد** را آغاز کردم که مدت‌ها قبل نوشته بودم. داستان درباره‌ی رئیس‌جمهور فرانسه بود که بر اثر عارضه‌ی قلبی در آپارتمان معشوقه‌اش می‌میرد. بیست دقیقه را فیلمبرداری کرده بودم که دوگل در مه ۱۹۵۸ به قدرت رسید. و این پایان کار بود. پرونده‌ی **آژانس خبرگزاری فرانسه با ما ارتباط می‌گیرد** با شروع جمهوری چهارم بسته شد.

سپس، یک روز در تابستان ۱۹۵۸ با گراسه رفتم سینما سلتیک در خیابان دارا که **جنگل آسفالت** را برای بار نهم تماشا کنم. اواسط فیلم ناگهان باتعجب گفت: نگاه کن! صحنه‌ی فیلم تو! راست می‌گفت: چراغ، تخت‌خواب، پنجره‌ی بزرگ، کرکره‌های افقی، همه‌چیز آن‌جا بود... به شکل کاملاً ناخودآگاه سالن نشیمن

مخفیگاه سری فیلم لویی کالهرن را برای فیلم خودم بازسازی کرده بودم. از سینما بیرون آمدیم و داشتیم بار دیگر به هم یادآوری می‌کردیم که **جنگل آسفالت** بی‌شک برترین فیلم تاریخ است که گراسه گفت: ترغیب نمی‌شوی که فیلم خود را از سر بگیری؟ این‌که ناخودآگاه صحنه‌ای خلق کرده‌ای که عیناً مشابه صحنه‌ای از یک فیلم آمریکایی‌ست وادارت نمی‌کند داستان فیلم‌ات را به آمریکا ببری؟ و این‌طور بود که تصمیم گرفتم داستان **آژانس خبرگزاری فرانسه با ما ارتباط می‌گیرد** را به نیویورک منتقل کنم. در نوامبر ۱۹۵۸ به نیویورک رفتم تا صحنه‌های خارجی را فیلمبرداری کنم. داخلی‌ها را سال بعد، در فوریه‌ی ۱۹۵۹، در استودیو بیلانکور فیلمبرداری کردم.

• اما برای **دو مرد در منهتن** دیگر دکا را نداشتید.
نه، چون دکا بیکار نبود. مدیر فیلمبرداری موج نو شده بود. آن صحنه‌های نیویورک را که من در آن‌ها بازی می‌کنم مایک شریر فیلمبرداری کرد؛ باقی صحنه‌ها را خودم فیلمبرداری کردم. در پاریس، صحنه‌های داخلی را نیکولاس هِیِر و صحنه‌های خارجی را چارلز بیچ فیلمبرداری کرد.

• یک بار گفتید زن ایده‌آل آمریکایی آن است که در سینه‌بند خود کفل داشته باشد. فکر می‌کنید چرا این را می‌پسندند؟
در سال‌های ۱۹۵۸ و ۱۹۵۹ از این‌که در تمامی تبلیغات شهوانی زن‌هایی به تصویر کشیده می‌شدند که پستان‌هایشان به شکلی باورنکردنی بزرگ بود بسیار تحت تأثیر قرار گرفتم. در فروشگاه‌های تخصصی میدان تایمز تمامی اجناس به‌حراج‌گذاشته‌شده به شکل پستان‌های عجیب و غریب بودند. واقعاً خارق‌العاده بود. با گراسه به چندتا از کلوب‌های استریپ‌تیز رفتم. همه‌ی زن‌ها استریپرهایی غول‌پیکر بودند. یعنی واقعاً غول‌پیکر بودند؛ از نوعی بی‌قوارگی

جسمی رنج می‌بردند –چون لاغری یا درشتی بیش از حد بیماری‌ست– که باید مخصوصاً ادامه‌اش هم می‌دادند تا رضایت مشتریان خود را جلب کنند. و گویا این کمال زیبایی آمریکایی بود. احساس می‌کردی آمریکایی‌ها دچار نوعی عقده‌ی پستان‌اند و هنوز باید از پستان شیر بخورند. خیلی ناپسند بود، حتی قدری زننده بود...

• قرار نبود **دو مرد در منهتن** در اصل تصویر مردی مرده از نگاه چهار زن باشد؟ چیزی شبیه داستان پل موران در گالانته‌ی اروپا؟
بله، داستان پل موران است، اما دو فیلم انگلیسی هم هستند: **آن مورد بحث** (آنتونی اسکویت) و یاقوت کبود (بزیل دردن). مخصوصاً فیلم اسکوییت بود که باعث شد متنم را تغییر دهم، فیلمی که در آن زن مقتول را دو مردی که او را می‌شناختند توصیف می‌کنند.

• چرا خواستید به جای پلیس دو روزنامه‌نگار بروند دنبال تحقیق و تجسس؟
چون آن موقع که متن را می‌نوشتم، سال‌های ۱۹۴۹ و ۱۹۵۰، عصرها را در محله‌ی سنت‌ژرمن دو پره با دو تا از دوستان خوبم می‌گذراندم که هر دو روزنامه‌نگار بودند: فرانسوآ نادو و ژان‌فرانسوآ دووی. اغلب اوقات جورج دودانیونِ عکاس به ما ملحق می‌شد که شخصیت دلما را بر اساس او شکل دادم. بهترین عکاس خبری پاریس بود. بیشتر اوقات چهار نفری سوار یک ماشین می‌شدیم... جورج یک مرسدس بنز کروکی شبیه همان که آخر **ارتش سایه‌ها** می‌بینید داشت. و در متن اصلی‌ام، **آژانس خبرگزاری فرانسه با ما ارتباط می‌گیرد**، داستان در پاریس و در یک مرسدس بنز کروکی می‌گذرد...

• **دو مرد در منهتن** را نوعی مستند دنیای روزنامه‌نگاری می‌دانید؟

نه، نه. چنین سوالی واقعاً پرت است. من هرگز کار واقع‌گرا نمی‌کنم، قصدش را هم نـدارم. **دو مرد در منهتن** تصویر دنیای روزنامه‌نگاری نیسـت، چون من مستندسـاز نیستم. و از آن‌جا که مراقبم هرگز واقع‌گرا نباشم، تصویرگری نادرست‌تر از من وجود ندارد. کاری که من انجام می‌دهم غلط است. همیشه.

• پیر گراسه در نقش دلما عالی‌ست. با او خوب کنار آمدید؟
خیلی. پیر گراسـه را شـدیداً دوسـت دارم. می‌توانسـت کارنامه‌ی درخشانی داشته باشـد. بلموندو به مـن می‌گفت وقتـی **دو مـرد در منهتن** را دیـد دلسـرد از مارینیان بیرون آمد، چون فکر می‌کرد آن سـال نه سـالِ بلموندو که سـال گراسـه خواهد بود. تنها مشـکل این بود که فیلم من یک فرانک هم درآمد نداشـت. گراسـه مجبور بود به‌جـای این‌که شـغلی برای خود دسـت‌وپا کنـد زندگی بدون پـول را بپذیـرد. باید این را تجربه کنی تا بازیگر شـوی. اگر همین فردا از او بخواهم نقشـی در یک فیلم ایفـا کند بی‌درنگ خواهد آمد، اما چیزی از کسـی نخواهد خواسـت. در این حرفه باید زور داشته باشی، اما او اهمیت نمی‌دهد. همیشه منتظر است پیشنهادها به سـراغش بیایند، و به همین دلیل بیشـتر اوقات بی‌کار اسـت. بازیگر خوبی‌سـت، خوش‌سیماسـت و حضوری همیشگی دارد. تأسف‌بار است که در این صنعت از او به‌ندرت استفاده می‌شود.

گراسه شخصیت عجیبی دارد. می‌شود فیلمی درباره‌اش ساخت. یادم می‌آید بعدازظهرهـا نشسـته بر تراس کافـه‌ی بِل فِرونیِـر می‌دیدمش، با حالتی کـه انگار در عمرش دسـت به سـیاه و سـفید نزده بود، بسـیار عاطـل و وقت‌گـذران. او حقیقتاً نماینده‌ی فروش سـیار بود. هر روز ساعت سـه و نیم صبح از خواب بیدار می‌شد و با قطار به دیدن مشتری‌های بیرون از شهرش می‌رفت و بعدازظهر برمی‌گشت.

دو مـرد در منهتن فیلـم موفقـی از آب درنیامد چـون زمانه به پختگـی لازم برای پذیـرش چنین فیلمی نرسـیده بود... چون پیـش از جریان موج نو بـود... و فیلم در

سینمایی بزرگ نمایش داده شد، سینما مارینیان–آن زمان هنوز سینمای کوچک وجود نداشت. یادتان نرود که همین سینما فیلم **حفره** (ژاک بکر) را نابود کرد. خاطرم هست وقتی فیلمم بیرون آمد ژاک گفت: من هم کله‌پا خواهم شد، چون فیلم من هم مثل فیلم تو در همان سینما نمایش داده می‌شود. به او گفتم که عقلش را از دست داده و **حفره** در قیاس با **دو مرد در منهتن** رسالتی کاملاً متفاوت دارد، اما فایده‌ای نداشت. حرف‌هایم را که گوش کرد فقط گفت خواهی دید. خب راست می‌گفت. دیدم. او ندید، چون قبلش از دنیا رفت، اما من دیدم...

• چرا نقش مورو را بازی کردید؟
فقط خدا می‌داند! از سر حماقت جبران‌ناپذیر، به‌خصوص که آن نقش اصلاً مناسب من نبود. من بازیگرِ شخصیت نیستم... اول فکر کردم قرار است صحنه‌ی کوتاه فرار از جایی در نیویورک را بازی کنم، اما ناگهان دیدم کاملاً گیر افتاده‌ام. به‌هرصورت چندان مهم نیست، چون گمان می‌کنم فیلم بی‌اهمیتی‌ست.

• به نظر می‌رسد مورو قهرمان فیلم است و دلما شخصیت شرور فیلم...
فقط به نظر می‌رسد. تمام فیلم بر مبنای همین به نظر رسیدن ساخته شده. شخصیت حقیر فیلم دراصل خود موروست. دلما کارش را به‌درستی انجام می‌دهد، حرفه‌ای واقعی. مورو فقط کارمند است، کارمندی دون و حقیر و فاضل‌نما.

• در آغاز فیلم این‌طور می‌بینیم که مورو وقتی از سوی مافوق فراخوانده می‌شود تنها در صورتی میز کارش را ترک می‌کند که مرتبش کرده باشد.
دقیقاً. اما این را کسی نفهمید چون بازیگرش من بودم. حتی می‌توانستم نقش دلما را بازی کنم، اما برای آن شخصیت خیلی پیر بودم. اشتباه بدی بود، چون برای نقش مورو فیزیک مناسبی نداشتم. اشتباه محض در انتخاب بازیگر.

• تمام‌رخ مورو را تنها وقتی می‌بینیم که وارد دفتر اوبر (ژان لارا) می‌شود. چرا اینقدر دیر؟
برای این‌که نباید فوراً شناخته می‌شدم. می‌خواستم توجه بیننده را تنها به حرکاتم جلب کنم، به جنبه‌ی کارمندگونه‌ی شخصیتم.

• سکانس بیمارستان، که دلما به زور آن راز را از زیر زبان معشوقه‌ی فِور-برتیه بیرون می‌کشد، باعث شد به خشونت بی‌دلیل متهم شوید. اما چنین روشی برای گرفتن اطلاعات یا عکس کاملاً عادی‌ست.
اقرار می‌کنم قدری خشن است، اما باید تماشاگر را کمی بر صندلی‌اش بلرزانی. رفتار شرارت‌آمیز دلما در قبال دختر فقیری که می‌خواهد خودش را بکشد... خدای من، این را به اندازه‌ی کافی دیده‌ایم. عکاس‌های پیاف در کازابلانکا را به یاد دارید که برای مرگ سردان و همسرش مارینت اشک می‌ریختند؟

اگر عکاس خبری بودم، همیشه به‌دنبال آن اسناد می‌گشتم و رفتار بدی هم می‌داشتم. یک عکاس خبری می‌شناسم که شب عروسی گرکو و لمر در کمد اتاق محل اقامت آن‌ها بود. آخرش جرأت نکرد حتی یک عکس از آن‌ها بگیرد و لمر افتاد دنبالش و او هم از راه باغ به خیابان بری گریخت. در این حرفه کدام محدوده است که نباید فراتر از آن رفت؟ صادقانه باور دارم که حدی وجود ندارد.

عکاس خبری شکارچی‌ست، شکارچی تصاویر. هر فلش دوربین یک شکار است. اگر واقعاً عاشق کارش باشد انگشت‌هایش باید برای فشردن دکمه‌ی دوربین بی‌تاب باشند، وگرنه بهتر است شغلش را عوض کند.

• چرا دلما در پایان نمی‌پذیرد که حلقه‌ی فیلم را در جوی آب بیندازد و پول فراوانی به جیب بزند؟
چون در حالت مستی، بعد از این‌که موریا کتکش می‌زند، ناگهان چشم‌های

دختـرفور-برتیه را می‌بینند. تنها چیزی که می تواند مـردی مانند دلما را تا این حد منصرف کند چشم‌های یک زن است. و لزوماً نه به این دلیل که او عکاس است. آقـای برنسـتین (اوِرِت اسـلون) در فیلـم **همشـری کیـن** عکاس نیسـت، امـا هر روز چهره‌ی زنی را مجسـم می‌کند که هنگام عبور از رود هادسن در قایق مسافری تنها یک لحظه از نظرش گذشـته. لباسی سفید به تن داشت و چتر آفتابی سفیدی در دست... تنها یک ثانیه دیدمش، و او اصلاً مرا ندید. درست است: نگاهی گذرا به چهره‌ی زنی، یا به چشم‌هایش، سال‌ها درگیرتان می‌کند. تجربه‌اش را دارم...

• ایده‌ی آپارتمان آن دو زن همجنس‌گرا را چگونه کشف کردید؟
آن آپارتمـان بی‌هیچ ابتکار بازسـازی دقیقی‌سـت از آپارتمان یـک همجنس‌گرا که همان موقع در گرینویچ ویلج دیده بودم.

• وقتـی مک‌کیمـی (فِـری منگـو) دربـاره‌ی «دهـه‌ی خروشـان بیسـت»[1] بـا موریـا صحبت می‌کند، او می‌گوید دلتنگ دهه‌ی بیستی.
آن جمله بیشتر از آن‌که دیالوگ باشد چیزی بود بین من و جری، چون او جوانی‌اش را در نیویـورک گذرانده بود. مثـلاً می‌گفت در نیمه‌ی قرن بیسـتم همه‌ی واگن‌های خط آهن زیرزمینی خیابان سـوم کوره‌ی زغال‌سنگ داشتند... خاطرات درخشانی داشت که بیشتر به اواخر قرن نوزده مربوط می‌شد تا به سال ۱۹۲۵.

• در فیلم به‌ندرت از حرکات دوربین اسـتفاده شـده. از پَن اسـتفاده کردید و تنها یک نما با دوربین روی ریل، برای نمایاندن خواننده در جلسه‌ی ضبط آهنگ.
در طـول یـک روز دو فیلـم دیـده بـودم کـه هیچ‌کـدام نمایـی بـا دوربیـن روی ریل نداشـتند، **چهـره‌ای در جمعیـت** الیـا کازان و **چـه سرسـبز بـود دره‌ی من** جـان فورد

۱. اشاره به فیلم مشهور رائول والش با همین عنوان

(فقط یک ریل چهل سانتیمتری برای تغییر زاویه‌ی دوربین در فیلم فورد و یک حرکت روی ریل به طرف والتر متیو در فیلم کازان بود)، و می‌خواستم خودم هم امتحانش کنم. می‌خواستم ببینم چه می‌شود.

• فیلم از نظر بصری کمی تاریک است، و نور زیادی در آن وجود ندارد. نیویورک این‌طور بود؟
بله، کاملاً. به شما اطمینان می‌دهم که غیر از میدان تایمز، نیویورک در سال ۱۹۵۸ شهر تاریکی بود. بسیار تاریک‌تر از پاریس. به یاد دارم وقتی از پنجره‌ی اتاقم در طبقه‌ی نهم به خیابان هشتادوپنجم نگاه می‌کردم نمی‌توانستم ببینم آن پایین چه می‌گذرد. صدای ماشین‌ها را می‌شنیدم و نور چراغ‌های‌شان را می‌دیدم، اما خود خیابان معلوم نبود. نیویورک به همان اندازه که تاریک است زیباست.

• حالا در کارنامه‌ی خود به **دو مرد در منهتن** چه نمره‌ای می‌دهید؟
نمره‌ای نمی‌دهم. ردش می‌کنم. رد کردن فیلم‌های خودت رفتاری بسیار سالم و پسندیده است. نمی‌گذارد خودت را جدی بگیری، خود را جدی گرفتن فجیع است. چگونه فیلمی را رد می کنید؟ با ساختن فیلمی دیگر. تنها راه همین است.
در لحظه‌ای از **دو مرد در منهتن** یک پاکت سیگار بویار روی تخت می‌بینید. آن صحنه را برای گُدار گرفتم. مارک محبوبش بود، تنها مارکی که می‌کشید. آن‌وقت‌ها گُدار را دوست داشتم. از آن زمان تا حالا...

۸
لئون مورن، کشیش

• در ۹۵۹۱ نقش یک رمان‌نویس را در اولین فیلم بلند ژان لوک گدار بازی کردید، **ازنفس‌افتاده**.

بازی در نقش پاروولسکو را پذیرفتم تا گدار را خوشحال کنم. به من نامه‌ای نوشته و خواسته بود در فیلم بازی کنم: سعی کن طبق عادت معمولت درباره‌ی زن‌ها صحبت کنی. همین کار را کردم. در مصاحبه‌ای تلویزیونی ناباکف را دیده بودم که زیرک، پرمدعا، دقیق، قدری بدبین، ساده، بی‌تکلف و ... بود. او را الگوی نقش قرار دادم. سکانس من بیش از ده دقیقه و **از نفس افتاده** بیش از سه ساعت بود! طول فیلم باید کوتاه می‌شد و به زمانی طبیعی می‌رسید. گدار نظر مرا جویا شد. به او گفتم هر چیز که از روند حرکت فیلم می‌کاهد را حذف کند، و تمام صحنه‌های نالازم را، ازجمله صحنه‌های من. به حرفم گوش نکرد و به‌جای حذف کل هر صحنه، طبق عرف آن زمان، با نبوغی درخشان بخش‌هایی از هر صحنه را به شکل کمابیش تصادفی برید. نتیجه عالی بود.

گدار در **ازنفس‌افتاده** اشاره‌ای به **باب قمارباز** می‌کند، در صحنه‌ای که بلموندو-پواکار در آژانس مسافرتی اینترآمریکانا سعی می‌کند دوستی را به نقد کردن چک وادارد. وقتی جواب رد می‌شنود می‌گوید رفیقت باب مونتان برایم

نقدش می‌کند. دیگران در جوابش می‌گویند:زندانه، احمق بیچاره.

• نظرتان درباره‌ی سبک موج نو چیست؟
چنین چیزی وجود ندارد. موج نو تنها شیوه‌ای ارزان‌قیمت برای ساخت فیلم بود. همین.

• این سوال را به‌این‌خاطر پرسیدم که آنری دِکوا کمی پیش از مرگش به من گفته بود بهترین فیلمش **الیزابت مهربان و خشن** است که در زمان ساخت مشکلات مالی بی‌شماری داشت. او احساس می‌کرد با همین مشکلات که اغلب او را به سمت استفاده از خلاقیت و نبوغ سوق می‌داد، توانست سبکی نزدیک به موج نو را به چنگ بیاورد.
دکوا واقعیت را به شما نگفت. ناراحت‌کننده است. دوست خوبی بود و حالا مرده...
کلود دوران که در آن فیلم با دکوا کار کرده بود مدت درازی تدوین‌گر من بود. یک روز حدود ساعت شش بعدازظهر او را می‌بیند که مثل یک خانم باعجله وارد اتاق گریم می‌شود و فریاد می‌زند همه‌ی پنسل‌مارک‌ها را حذف کنید، همه‌چیز را حذف کنید، همه‌چیز را... نه فید می‌خواهم، نه دیزالو، و نه چیز دیگر... **ازنفس‌افتاده** را تازه دیده‌ام.

• با وجود سلیقه‌ی کلاسیک و وسوسه‌ی کمال‌گرایی، به نظر می‌رسد فیلم‌های‌تان را طرحی نامنظم تلقی می‌کنید. چرا؟
چون تنها پس از اتمام فیلم و وقت انتشار آن است که انبوه کارهایی را که باید انجام می‌دادی و ندادی می‌بینی. آن‌وقت است که می‌خواهی همه‌چیز را از نو آغاز کنی... همان کاری که ژاک بکر با **حفره** کرد. ژاک بکر نه‌تنها محتوا و طرح

که بخشی از هر فیلمی است، بلکه تمام فیلم را از نو فیلمبرداری کرد... در استودیوی من در خیابان ژنه. از هر صحنه بیست، بیست‌وپنج، بیست‌وهشت، سی، سی‌وسه برداشت گرفت و همیشه از اولی، دومی، سومی، یا حداکثر ششمی استفاده کرد. کمال‌گراییِ معکوس بود. یادم می‌آید حتی پس از بیستمین برداشت هنوز احساس می‌کرد باید به پسرش ژان رو کند و تایید او را بگیرد. انگار به آن‌چه ژان فکر می‌کرد دقت داشت. باورنکردنی بود!

• هر بار که نام **حفره** را می‌آورید واضح است که جای خاصی در قلب‌تان دارد. نه فقط به خاطر خود فیلم که گمان می‌کنم یکی از برجسته‌ترین فیلم‌های دنیاست، که به خاطر ژاک.

بکر تنها فیلمساز فرانسوی بود که وقتی تنها بودم به فکرم بود. یک روز در ۱۹۴۸ تماس گرفت: سلام، بکر هستم. صبح امروز با ژان رنوار **خاموشی دریا** را دیدیم و مایلم به صرف نوشیدنی دعوت‌تان کنم. مردی جوان و خجالتی بودم و برایم دشوار بود که از او بپرسم نظرش درباره‌ی فیلمم چیست. عاشق فیلم بود و وقتی دیدم جوری با من حرف می‌زند که انگار دوست قدیمی‌اش باشم دلم را سخت به دست آورد. وقتی هنوز با کمی خجالت از او پرسیدم واکنش رنوار پس از نمایش فیلم چه بوده پاسخ داد خب، ژان چیزهایی گفت که از دیدگاه من چندان خوشایند نبود. گفت **خاموشی دریا** بهترین فیلمی‌ست که در پانزده سال اخیر دیده. و با توجه به این‌که از وقتی فیلم اولم را نشانش دادم تا حالا چندتایی فیلم ساخته‌ام... بکرِ شگفت‌انگیز!

برای این‌که نشان‌تان دهم بکر چه نقش مهمی در زندگی‌ام ایفا کرده داستانی کوتاه می‌گویم. یک روز با همسرم در کافه دوپون-تِرن نشسته بودیم، روبه‌روی سینه‌آک-تِرن که افتتاحیه‌ی **کودکان وحشتناک** مدتی قبل در آن برگزار شده بود. ته جیبم فقط سی و پنج فرانک داشتم: سی فرانک برای کوکاکولا و پنج فرانک

هم برای انعام. ماجرا مال بیست سال پیش است، بهار ۱۹۵۰. به دلایل متعدد تصمیم قطعی گرفته بودم که فیلم‌سازی را رها کنم. واقعاً نمی‌توانستم ادامه بدهم. عصر روز قبل که روی نیمکتی در خیابان مونتن نشسته بودم دراین‌باره با دوستی قدیمی که بسیار دوستش داشتم صحبت کردم، پیر کولومبیر، برادر آن کارگردان هُنری، که روزی فیلم‌ساز بود و حالا بی‌خانمان شده بود. این مرد سال‌خورده که روزی در پاریس پادشاهی می‌کرد و حالا مغموم و بی‌پول بود هنوز هم آن شور لازم برای احیای روحم را داشت: «حق چنین کاری را نداری. حرفه‌ی سختی‌ست، قبول دارم، اما بهترین حرفه‌ی دنیاست. حرفم را باور کن»! و برای این‌که بیشتر متقاعدم کند از روزهایی صحبت کرد که فیلم می‌ساخت: **پادشاه سواران آزاد**، **پادشاهان ورزش** ، و غیره. حرف‌هایش زنده‌ام کرد، اما نه آن‌قدر که از تصمیم ترک حرفه‌ام کاملاً منصرف شوم. خب، می‌گفتم: در کافه‌ی نزدیک سینه‌آک-تِرن بودیم و درست در لحظه‌ی ترک کافه ژاک بکر و دانیل گلین از سینه‌آک-تِرن بیرون آمدند. بکر وقتی ما را دید گفت: باورکردنی نیست. دو ساعت آن تو نشسته بودیم و درباره‌ی **کودکان وحشتناک** بحث می‌کردیم که همین حالا دوباره تماشایش کردیم. فیلم بی‌نظیری‌ست. حتی نمی‌توانستم به نوشیدنی دعوت‌شان کنم، اما وقتی رفتند و من و همسرم سوار اتومبیل مستهلک داغان خود شدیم آرام و خوشحال بودیم.

می‌دانید، این یک نشانه بود... و من سینما را رها نکردم.

ژاک بکر در اثر هموکروماتوز مرد. اعضای بدنش آهن تولید می‌کردند و بدن قادر به دفعش نبود. وقتی مرد تبدیل به مجسمه‌ای از آهن شده بود. خوش‌سیما بود، در بستر مرگ هم خوش‌سیما بود، ژاک بکر. کسانی که او را دیده‌اند هرگز از یاد نخواهند برد.

حفره را یک روز صبح در مارینیان دیدم. ژان بکر و مدیر سینما در بالکن نشسته بودند. من و همسرم قاتی ردیف‌ها نشسته بودیم، فقط ما دو نفر در آن تالار

عظیم. ژان می‌دانست با پدرش دوست بودم. وقتی بعد از تماشای آن شاهکار به خانه برگشتم مبهوت به رختخواب رفتم.

• چه شد که به فکر ساختن **لئون مورن کشیش** افتادید؟

عدم موفقیت **دو مرد در منهتن** برایم مشکل‌ساز نشد. شغلم در خطر نبود و این ناکامی شکست محسوب نمی‌شد. برعکس استودیوی شخصی‌ام را صاحب شدم و کمابیش احساس آزادی می‌کردم. اما قصد نداشتم به ساختن فیلم‌های ناموفق ادامه بدهم. از اینکه نویسنده‌ای فروتن باشم که تنها برای مشتی تماشاگر مجنون شناخته شده است خسته شده بودم.

در اوایل سال ۱۹۶۰ مشغول تهیه‌ی فیلم کوتاه پرهزینه‌ای بودم، **این دنیای عادی** ژان واگنر، که داستان سربازی فرانسوی و دختری آلمانی بود که در آلمان اشغالی می‌گذشت. به او توصیه کردم صحنه‌ی جنگ را به الجزایر تغییر دهد که آن روزها خیلی سوژه‌ی اخبار بود. واگنر از این پیشنهاد خوشش آمد و بعد از تغییر سرباز به افسر چترباز و دختر آلمانی به دختر الجزایری طی سه روز در استودیوی ژنه با دکورهای بسیار زیبا که برای چنین مناسبت‌هایی طراحی شده بود فیلم را ساخت. آنری دکا، که به دوبرابر قیمت واقعی به شکل مخصوص از برادران حکیم بازخریدش کرده بودم، فیلمبردار بود و فیلیپ لروی و نادیا لارا بازیگران فیلم بودند. واقعاً فیلم پرهزینه‌ای بود، اما واگنر قادر به تدوین و میکس فیلمش نبود، فیلمی که متشکل بود از هفتاد و پنج نما، اما اصلاً اگر کل‌اش در یک برداشت ساخته می‌شد جذاب‌تر از آب درمی‌آمد. آنجا بود که فهمیدم تهیه‌کنندگی چه کار وحشتناک و پرمخاطره‌ای است، اما باید بگویم اگر این اولین تلاش به بار می‌نشست، مطمئناً به تهیه‌ی فیلم‌های بیشتری برای دیگران ادامه می‌دادم.

پس از آن، در سپتامبر ۱۹۶۰، حقوق یک داستان جنایی آمریکایی را خریدم که می‌خواستم فیلمش را بسازم و برای این منظور به قدرت‌مندترین تهیه‌کننده/

توزیع‌کننده‌ی فرانسوی پیشنهاد دادم، ادموند نودی. دقیقاً همان چیزی را گفت که ری ونتورا قبلاً یک بار گفته بود، و خواست که تهیه‌کننده‌ی «انحصاری» او باشم و مرد جوانی را که در سپتامبر آن سال به‌شدت مشهور بود و حالا دیگر نیست به‌عنوان کارگردان فیلم به کار بگیرم. اما قادر به اداره‌ی کار نبودم و چون ژرژ دوبورگار و کارلو پونتی خواسته بودند فیلمی برای‌شان بسازم نهایتاً تصمیم به اقتباس از رمان **لئون مورن کشیش** گرفتم.

• فضای رمان بئاتریس بک به جنگی که می‌شناختید شباهت دارد؟

به اغلب تجربیاتم شبیه است، نه لزوماً به جنگی که می‌شناسم... فرانسه‌ی تحت اشغال مثلاً. اما آنچه مرا مجذوب این کتاب کرد، کتابی که از زمان انتشار در نوامبر ۱۹۵۲ قصد تبدیل کردنش به فیلم را داشتم، شخصیت لئون مورن بود، چون به عقیده‌ی من این شیوه‌ی اختصاصی کارگردانان است در معرفی شخصیت‌ها در داستان‌های غیرزندگی‌نامه‌ای، و اگر من هم کشیش بودم همان رفتاری را داشتم که او داشت.

گمان می‌کنم خودم را به شکل عجیبی در فیلم‌هایم معرفی می‌کنم. فیلمساز در همه‌ی تجربیاتش باید بتواند در لباسی پنهان شود که برای آن دستمایه دوخته شده است. اغلب می‌گویم اگر قرار بود فیلمی درباره‌ی آفریقای سیاه‌پوست بسازم هنگام فیلمبرداری آفریقایی سیاه‌پوست می‌شدم؛ اگر قرار بود فیلمی درباره‌ی اقلیت‌های سرخ‌پوست آمریکای شمالی بسازم در طول فیلمبرداری سو یا آپاچی می‌شدم؛ برای فیلمی درباره‌ی همجنس‌گرایان همجنس‌گرا می‌شدم، و غیره. متوجه منظورم می‌شوید؟ دقیقاً هم‌فکر شخصیتی می‌شدم که درگیرش هستم.

• این اولین فیلم از آن سه فیلم متوالی‌ست که با بازی بلموندو ساختید. با او چگونه آشنا شدید؟

اولیـن ملاقاتم بـا ژان پل بلموندو در یکـی از صحنه‌های **ازنفس‌افتـاده** بود، وقتی او رو بـه دوربین از پله‌های سـاختمانی در اورلی پایین می‌آید و من پشـت به دوربین از همان پله‌ها بالا می‌روم. آن‌جا فقط از کنار هم عبور کردیم. او تازه نقشش را تمام کرده بود و نقش من تازه داشت شروع می‌شد.

اولین ملاقات واقعی‌ام با او در ایتالیا بود، وقتی داشـت با سـوفیا لورن در فیلم **دو زن** ویتوریو دسـیکا بـازی می‌کرد. کارلو پونتی دعوتم کرده بـود که آخر هفته را با او باشـم، و فرصتی پیـش آمد تا بـا بلموندو دربـاره‌ی تصمیمم برای اسـتفاده از او در **لئون مورن کشـیش** صحبت کنم. رفتار بلموندو در مواجهه با این تصمیم خیلی محافظه‌کارانه بود، چون می‌ترسید، نه این‌که بگویم خصمانه رفتار کرد.

در محـل فیلمبرداری **دو زن** ملاقـات کردیم، بین ناپل و رُم، همان جایی که در زمان جنـگ خدمت کرده بودم. امـا عجیب این بود که فیلمی کـه او بازی می‌کرد داسـتان ما را می‌گفت، داسـتان سـربازان فرانسـوی را، که در فیلم دسـیکا سـربازان مراکشـی بودنـد. درواقـع مردانی کـه در ایتالیـا مرتکب آن تجاوزها شـدند مراکشـی نبودند، چون توان انجام چنین اعمالی را نداشـتند، بلکه سـربازان فرانسوی بودند. تأثیر عمیقی رویم گذاشت، خودم را ناگهان در آن‌جا دیدم...

• و چرا امانوئل ریوا را برای نقش بارنی انتخاب کردید؟

غیـر از او کسـی نمی‌توانسـت نقـش بئاتریـس بـک را بـازی کنـد. بئاتریـس بـک را می‌شـناختم، پس باید کسـی را انتخاب می‌کردم که شـبیه او باشـد، مثل او باشـد و... باید بگویم از انتخابم بسـیار راضی‌ام. بعید می‌دانم می‌توانستم از کس دیگری غیر از او استفاده کنم.

امانوئـل ریـوا را در **هیروشـیما عشـق مـن** دیـده بـودم و خیلی دوسـتش داشـتم. هدایـت او به‌هیچ‌وجـه آسـان نیسـت چـون شـدیداً عصبی‌سـت، امـا بازیگـر بزرگی‌ست. به نظرم در **لئون مورن کشیش** فوق‌العاده است.

• درمورد باقی بازیگران چطور؟ چگونه انتخاب‌شان کردید؟
ایرنه تونک را به این خاطر انتخاب کردم که تصویر ذهنی‌ام از کریستین سانگردن را مجسم می‌کرد، لهجه‌ی لیونی داشت، زیبا بود...

چهار خواهر خانواده‌ی گوزی در **لئون مورن کشیش** حضور دارند. در یکی از نماهای جالب شخصیت فرانس هم‌زمان توسط دو نفر از آنها بازی می‌شود. نمایی گول‌زننده است: وقتی ماریل سرش را به سمت چپ گرداند جایش را با پاتریشیا عوض کردم و پاتریشیا حرکتی را که خواهر کوچکش آغاز کرده بود به پایان رساند. پس در یک نما کودکی را نشان می‌دهم که تبدیل به دختری کوچک شده، اما تماشاگر متوجه نمی‌شود، چون هر دو نیمه‌ی جمله که از بیرون قاب توسط فرانس ادا می‌شود درواقع با صدای ماریل است. همیشه در فیلم‌هایم چیزهای زیادی هست که برای دیده نشدن طراحی شده‌اند.

مونیک هنسی هم که نقش آرلت را بازی می‌کند منشی من بود و قبلاً در **دو مرد در منهتن**، نقش فاحشه‌ای را بازی کرده بود که می‌گوید: لطف کرده‌اید که به دیدنم آمده‌اید. بگویید ببینم پسرهای خوشگل، خیلی عجله دارید؟ از او بار دیگر در **دوقلوها** استفاده کردم، که توسط بلموندو به قتل می‌رسد. مونیک باید خیلی مشهور شده باشد... دختران زیادی را می‌شناسم که باید مشهور شده باشند!

• اندیشه‌ی اصلی **لئون مورن کشیش** چه بود؟ ناممکن بودن تشرف؟
نه، اینکه فقط یک عنصر بود. تشرف تمام زندگی یک شخص را در بر نمی‌گیرد، تنها لحظه‌ای‌ست در زندگی او. اندیشه‌ی اصلی به تصویر کشیدن کشیش عاشق‌پیشه‌ای بود که میل برانگیختن و تحریک دختران را دارد اما با آن‌ها نمی‌خوابد. لئون مورن همان دون‌ژوان است؛ زن‌ها را دیوانه‌ی خود می‌کند. او که از جاذبه‌ی فیزیکی و هوش و زیرکی خود به‌خوبی آگاه است کمال استفاده را از این داشته‌ها می‌برد.

• دارید عرفان را هم به‌عنوان وسیله‌ی فریب محکوم می‌کنید؟
نـه بابـا، نمی‌خواهم راجع بـه این چیزها حـرف بزنم. خـودم هم نمی‌دانـم آیا عرفان وسـیله‌ی فریب هسـت یا نه. هر کسـی حق دارد هر طوری که هست باشد و به هر چه دلش خواسـت معتقد باشـد. در هر صـورت گمان نمی‌کنم **لئون مورن کشـیش** فیلمـی ضد دین باشـد یـا بتوان ضد دیـن تلقی‌اش کـرد. در عوض گمـان می‌کنم فیلم بسـیار کاتولیکی است. کلیسـای کاتولیک فرانسه هم بر همین باور بود، چون پـس از اتمـام فیلـم آن را تایید کرد. تـا پیش از آن کلیسـا به‌شـدت محتاطانه رفتار می‌کرد، حتی با کمی «ضدیت»، چون در طول فیلمبرداری هیچ کمکی نکرد...

می‌دانید، به باور من عقاید شـخصی هیچ ربطی به مسائل سینمایی ندارند... تصور من درباره‌ی ایمان، عدم وجود خدا، سوسیالیسم و غیره به جهان شخصی‌ام تعلـق دارد، جهانـی کـه می‌کوشـم آن را وارد فیلم‌هایـم نکنـم، چون تصـور نمی‌کنم کارم رسـاندن پیام باشـد –سیاسـی، متافیزیکی یا هر چیز دیگـر... بحث درباره‌ی پرسـش‌های بـزرگ این‌چنینـی می‌توانـد کار دیگـر فیلمسـازها باشـد؛ شـخصاً، بـا این‌که بدم نمی‌آید تلنگری به این چیزها بزنم، تمایلی هم به موشکافی‌شان ندارم.

• ولی مذهبی نیستید، هستید؟
مسلماً نیستم.

• در این صورت دریافت‌تان از دین و ایمان چیست؟
این سؤال را از دیدگاهی شخصی پاسخ می‌دهم، کاری به فیلم ندارم. فکر می‌کنم دیـن اگـر به‌عنـوان یک اصـل اخلاقـی مـورد توجـه قـرار بگیـرد چیز مفیدی‌سـت. درحقیقـت در گذشـته مفیـد بـوده... چـون پیـش از آن‌که اخـلاق مدنی یـا اخلاق غیرروحانـی وجود داشـته باشـد اخـلاق مذهبـی وجود داشـت. ایمان چیزی‌سـت کـه از آن دوری می‌کنـم چـون تصـور نمی‌کنـم بتوانم چیـزی که وجـود نـدارد را باور

کنم. نمی‌فهمم مردم چطور می‌توانند به خدا بیشتر از بابانوئل معتقد باشند. چرا به فرزندان‌شان می‌گویند بابانوئلی وجود ندارد اما هرگز به آدم‌بزرگ‌ها نمی‌گویند خدایی در کار نیست؟ گویا می‌خواهند این شخصیت افسانه‌ای غریب برای همیشه به حضور خود ادامه بدهد. به نظر من خدا و بابانوئل دو برادرند. تنها در ذهن بچه‌ها و آدم‌بزرگ-بچه‌ها وجود دارند. بااین‌حال، مردان بسیار باهوشی را می‌شناسم که به خدا معتقدند، پس نمی‌توانم تا آن‌جا پیش بروم و بگویم آن‌هایی که خدا را باور دارند احمق‌اند. با وجود این عجیب است. از درک من تماماً خارج است.

از نظر من ایمان، چه به خدا و چه به مارکس، دیگر منسوخ شده.

• آیا تشرف بارنی **در لئون مورن کشیش** تشرفی اشتباه است؟

البته. او برای رابطه‌ی جنسی تشرف می‌یابد، اما خودش آگاه نیست. به تشرف خود ایمان واقعی دارد. به کشیش نزدیک شده، به افکارش، اما ناگهان این را کافی نمی‌یابد؛ باید با نماینده‌ی خدا عشق‌بازی کند.

• آیا مورن را کشیشی ستیزه‌جو و عاری از یأس می‌دانید؟

دست بردارید! کشیش همیشه مأیوس است. در حال حاضر کشیش‌ها تنها کسانی هستند که خواهان دریافت مجوز ازدواج‌اند. دیگر غیر از آن‌ها کسی نیاز به مجوز ازدواج ندارد. لئون مورن هم در هر صورت مرد است، و مردها باید خود را آزار دهند... کشیش بودن راهی برای خودآزاری‌ست.

• صحت دارد که نسخه‌ی اصلی **لئون مورن کشیش** بیش از سه ساعت بود؟

بله، سه ساعت و سیزده دقیقه بود که به دو ساعت و هشت دقیقه رساندمش. هم توزیع‌کننده و هم تهیه‌کننده از نسخه‌ی کامل فیلم خیلی راضی بودند و حتی

کوشیدند مانع از کوتاه کردن آن شوند. باید نظر کارلو پونتی را جویا می‌شدم، و او دستم را باز گذاشت چون نویسنده‌ی فیلمنامه بودم. نوعی نقاشی درخشان از اشغال خلق کرده بودم، از وسواس در قبال غذا، از چیز، از جمله رابطه‌ی جنسی، که ذهن و حواس زنی تنها را به خود مشغول می‌کند. بعد یکهو تنها جنبه‌ای که کماکان نظرم را جلب می‌کرد ماجرای رابطه‌ی عاشقانه‌ی ناتمام لئون مورن و بارنی بود. در نسخه‌ی اصلی لئون مورن بعد از یک ساعت و ربع وارد فیلم می‌شود؛ در نسخه‌ی نهایی بعد از یک ربع. با وجود این فیلم خوبی بود، و حالا فکر می‌کنم شاید کوتاه کردنش درست نبوده... شاید هم بوده، نمی‌دانم.

صحنه‌ی درخشانی را حذف کردم که در آن بارنی به لئون التماس می‌کند تا اجازه دهد به دختر جوانی که متهم به دوستی با آلمان‌هاست، گیلبرت لاتوئیل، هشدار بدهد که قرار است توسط جنبش مقاومت فرانسه ترور شود. رفتار کشیش خارق‌العاده بود، و ژان‌پل در این صحنه درجه‌یک ظاهر شد. مشکل این بود که این صحنه به دیگر صحنه‌هایی مربوط می‌شد که حذف‌شان کرده بودم...

• آن صحنه در کتاب چطور؟ وقتی بارنی لوسین را در حال اشک ریختن روی کتابی که مقابلش باز است می‌بیند و متوجه می شود که کتاب، کتاب آشپزی‌ست و رمان نیست که او را به گریه انداخته.

ضبطش کردم... صحنه‌ی محشری بود. کتاب فوق‌العاده‌ای‌ست. می‌دانید، اغلب اوقات بازخوانی‌اش می‌کنم! از آن سو، صحنه‌ای را که کریستین مرگ فجیع کودکی را توصیف می‌کند که توسط افسری ایتالیایی کشته شده ضبط نکردم. ایتالیایی‌ها را دوست دارم، نمی‌خواستم تصویری ناامیدکننده از آن‌ها نشان بدهم.

• صحنه‌های دیگری هم بوده که ضبط کرده اما در حذفیات نهایی کنار گذاشته باشید؟

صحنه‌های مربوط به جنبش مقاومت و فعالیت‌های‌شان را نگاه نداشتم؛ صحنه‌های آنتون و مینا سیلمن؛ یا سکانسی که بارنی و کریستین در میدان گاوبازی در حال بازی هستند و ایرنه تونک پیراهنش را درمی‌آورد و لباس زیر به تن ندارد.

یکی از صحنه‌هایی که ضبط نکردم صحنه‌ای بود که بارنی، شلوار پارچه‌ای به‌پا، سعی دارد لئون را که ردای کشیشی بر تن دارد اغوا کند. نمی‌خواستم آن نمای از بالا به پایین در **ارتش سایه‌ها** را ضایع کنم، صحنه‌ای که دختری با شلوار پارچه‌ای سربازی اسکاتلندی را که دامن به پا دارد می‌بوسد. باید انتخاب می‌کردم...

• رابطه‌ی شخصیت‌های زن هم تا حدی دوپهلوست.

دوپهلو نیست، خیلی واضح است. عاشق شکل توصیف بارنی از معشوقه‌اش سابین لِوی‌ام: شبیه زنِ سلحشور است... شبیه پالاس... شبیه سامورایی.

• در این فیلم چند تدوین‌گر داشتید که از بین‌شان نادین مارکوان از همان موقع کارگردان شد...

بله: دنیس دوکازابیانکا، نادین مارکوان ، ژاکلین مپیل، ماری‌ژوزف یویوت، و اگنس گیه‌مو. اسم همه‌شان را در تیتراژ نگذاشتم چون کازابیانکا و گیه‌مو خیلی کم کار کردند. اما سه نفر دیگر را به ترتیب دلخواهم در تیتراژ گذاشتم. بعد همگی متحد شدند و علیه ژرژ دوبورگار شکایت کردند. من هم برای ادای توضیحات درباره‌ی مورد خودم به دادگاه رفتم. دادگاه حکمی داد که حالا در فرانسه به قانون تبدیل شده و بر اساس آن کارگردان باید اسامی تیتراژ را تعیین کند. فهرست نام‌های‌شان که به دلخواه من طراحی شده بود در تیتراژ فیلم باقی ماند.

می‌دانید با ماری‌ژوزف یویوت چطور آشنا شدم؟ روزی کوکتو تلفن کرد و

گفت دختری را می‌فرستم پیشت به نام ماری‌ژوزف یویوت. فکر می‌کنم بتواند نقش دارجلو را در **کودکان وحشتناک** بازی کند. به محض این‌که دیدمش به کوکتو تلفن کردم و گفتم دیوانه شده‌ای؟ پاسخ داد: «بله، شاید»!

۹
کلاه

• فولکر شلوندورف که حالا خودش کارگردان است در **لئون مورن کشیش** و **کلاه** دستیارتان بود. به نظر می‌رسد احترام خاصی برای او قائلید.

او را یک روز عصر در کلوب سینمایی دبیرستان مونتن ملاقات کردم. برتران تاورنیه مرا به‌زور به آن‌جا برده بود تا فیلم مخوف **جانی گیتار**را ببینیم. یادم می‌آید پس از نمایش فیلم، جلسه‌ای به ریاست یک «کشیش» آغاز شد و او از بالای منبر نطقی بلند با غرش و توهین و تهدید ایراد کرد. این شخصیت غیرعادی، پسری که هیچ نظری درباره‌ی فیلم نداد و صلیبی بزرگ روی لباسش داشت، آنری آژل بود. آه، تحملش سخت بود!

کنار تاورنیه پسر کوچکی نشسته بود که اصلاً متوجهش نشدم: فولکر شلوندورف. بهار ۱۹۶۰ بود. این پسر در تابستان همان سال به من تلفن کرد و پرسید آیا می‌تواند دستیارم باشد. از او خواستم به دفترم در خیابان ژنه بیاید. بلافاصله دوست شدیم. فوراً این حس در وجودم شکل گرفت که با فرزند معنوی‌ام دیدار کرده‌ام. هنوز هم همین حس را به او دارم.

فولکر در **ارشد خانواده‌ی فرشو** و **سه اتاق در منهتن** هم دستیارم بود. یک روز وقتی در حال کار بر روی یکی از این دو فیلم بودیم سعی کرد متقاعدم کند

کـه نگاتیو رنگـی ایسـتمن از تکنی‌کالر بهتر اسـت. بـرای این‌که ثابت کنم اشـتباه می‌کند به تماشـای فیلم **بهشـت می‌تواند منتظر بماند** لوبیچ بردمش که در آن دان آمش نقش آقـای ون‌کلیو را بازی می‌کرد. گفتن ندارد که فولکر مبهوت فیلم شـد و دیگر درباره‌ی نگاتیو تکنی‌کالر چیز بدی نگفت.

آن زمان سـاکن هتـل رافائل واقـع در خیابان کِلبه بـودم. فـردای آن روز که پس از یـک روز کاری طولانـی قصد صرف شـام داشـتیم در راهروی هتـل رافائل مردی خرقه‌پـوش را مشـاهده کردیم که کلاه شـاپوی مشـکی به سـر داشـت. رو بـه فولکر کـردم و زیرلـب گفتم:نگاه کن! درسـت مثل آقـای ون‌کلیو. با حالـت آدمی بذله‌گو پیش مـرد رفتم و گفتـم: «خوش‌وقتم آقای ون‌کلیـو!» مرد برگشـت... دان آمش بود. مانده بودم چه بگویم–حضور او مانند جادو بود.

از سـال ۱۹۳۸ کـه مشـغول خدمـت سـربازی در فونتن‌بلـو بـودم اتفـاق چنـدان فوق‌العـاده‌ای برایـم نیفتاده بـود. یک روز که با دوسـتی در خیابان اصلـی قدم می‌زدم متوجه مردی در مقابلم شدم که با همسرش برای پیاده‌روی بیرون آمده بود. شلوار کوتاه و جوراب بلند پوشـیده بود. به گردن کلفتش که نگاه کردم به یاد اریک فون‌اشتروهایم افتـادم. بـرای این‌کـه همراهـم را سـرگرم کنـم دوشـادوش زوج راه رفتـم و کلماتـی را که اشـتروهایم در فیلـم **توهم بـزرگ** به پیر فرسـنی گفته بود به مـرد گفتـم: «دی‌بوئلدیو، از من به تو، برگرد!» آن مرد اشـتروهایم بود. دسـت‌هایم را محکم فشـرد و کارت ویزیتی از جیبش بیرون آورد. روی کارت نوشت: «از سرباز به سرباز»، سپس آن را به من داد و در آغوشم گرفت. درست مانند ژنرالی رفتار کرد که در حال اهدای نشان است.

یکـی از بزرگ‌تریـن حسـرت‌های زندگـی‌ام ایـن اسـت کـه در هیچ‌وقـت بـا اشتروهایم کار نکردم.

• پیش از سـاخت **کلاه** با ژرژ دوبورگار قراردادی بستید برای ساخت فیلمی به نام **دن‌ژوان‌ها**. چه اتفاقی افتاد؟

ژرژ دوست داشت فیلمی بسازم بر اساس یکی از داستان‌های پروسپه مریمه به نام **ارواح برزخ** که به نظرش فوق‌العاده بود، داستانی نسبتاً معمولی درباره‌ی یکی از دو دون‌ژوان افسانه‌ای اسپانیا، و پذیرفتم. همیشه باید در چنین موقعیتی به تهیه‌کننده بگویی که ایده‌اش درخشان است و سپس به تغییراتی که می‌توانی اعمال کنی بیندیشی. در نتیجه با داستان مریمه آغاز کردم و درنهایت فیلم‌نامه‌ی اصیلی به نیت ژان‌پل بلموندو و آنتونی پرکینز نوشتم. این فیلم که قرار بود راوی افسارگسیختگی باشد –تأکید می‌کنم نه از نوع شهوانی‌اش– هرگز ساخته نشد، چون ژان‌پل درخواست دست‌مزد پنجاه میلیون فرانکی کرد و ژرژ دوبورگار پرداخت آن‌همه پول را نپذیرفت. معتقد بود پرداخت چنین مبلغی به کسی که از پیش استخدام شده اخلاقی نیست.

در حالی که به دنبال بازیگر دیگری برای این نقش می‌گشتم، نمی‌دانم چند متن آماده در مورد این سوژه در دست داشتم: یکی نوشته‌ی مونیک لانژ، دیگری نوشته‌ی میشل ماردور –که فوق‌العاده بود– و سومی نوشته‌ی فرانس روش. کپی تمام این متن‌ها، از جمله متن خودم، در خیابان ژنه در آتش سوخت.

سپس یک روز دوبورگار با وضع آشفته‌ای به خیابان ژنه آمد. خیره و رنگ‌پریده بود. گفت ژان‌پیر کارم تمام است. دارم ورشکست می‌شوم! از پیش همه‌ی قراردادها را با شابرول، ساگان، رابیه، میشل مورگان، دانیل داریو، شارل دنه، ... برای ساخت **لندرو** به تهیه‌کنندگی یونایتد آرتیستز امضا کرده بود، اما کمپانی به او خبر داد که قصد دارد از تهیه‌ی فیلم انصراف بدهد. غیرممکن بود که بدون یونایتد آرتیستز بتواند از پس قراردادهایش برآید. ژرژ دوبورگار برای رهایی از این گرفتاری تصمیم گرفت **لندرو** را در رُم بفروشد، اما برای خلاصی از فیلم شابرول نیاز به یک «لوکوموتیو» داشت. به من گفت: «قرار است آگوست آینده **ارشد خانواده‌ی فرشو** را با بازی بلموندو بسازی، اما می‌دانم که او دلش می‌خواهد هرچه زودتر در فیلم دیگری برایت بازی کند. نگو که در بین مجموعه‌ی داستان‌های سیاه

کتابی نیست که مایل باشی همین حالا به فیلم تبدیلش کنی...» راستش کتابی از پیر لوسو در آن مجموعه بود که به شکلی خاص دوستش داشتم: **کلاه**. بنابراین پذیرفتم، اما به یک شرط لازم‌الاجرا: اینکه رجیانی نقش موریس فاگل را بازی کند.

روز بعد از این گفت‌وگو ژرژ دوبورگار از رُم تلفن کرد و گفت مشکل حل شده. اما رجیانی که تازه کتاب را خوانده بود دلش می‌خواست نقش سیلبِن را بازی کند. تخصص رجیانی درخواست نقش‌هایی‌ست که به او پیشنهاد نشده. اگر به او بگویند نقش آرمان دووَل را بازی کن می‌گوید دلم می‌خواهد نقش مارگرت گوتیه را بازی کنم!

تصمیم قطعی‌ام این بود که بلموندو نقش سیلین را بازی کند. فکر می‌کردم جالب می‌شود که او را از کشیش به پلیس خبرچین تبدیل کنم. می‌خواستم کار را رها کنم که رجیانی تغییر عقیده داد.

یک چیز جالب این بود که بلموندو تازه بعد از پایان و نمایش فیلم فهمید کی بوده، و وقتی خود را روی پرده دید با حیرت گفت: خدای من! خبرچین منم!

• روی تمام اصطلاحات کوچه‌بازاری کتاب سرپوش گذاشتید؟

نمی‌توانم زبان کوچه‌بازاری را در سینما تحمل کنم. وقتی جوان بودم و تصور می‌کردم این زبان خیلی رمانتیک است برای مدت درازی از آن استفاده کردم... ذاتی‌ام شده بود. به‌تدریج وقتی بزرگ‌تر شدم ترکش کردم، اما وقتی فلورنس مرا شناخت غیر از زبان کوچه‌بازاری تقریباً به زبان دیگری صحبت نمی کردم. عبارت «خوش‌گذرانی با الوات»... برای مدتی طولانی با من مانده بود...

• چگونه می‌توانید اجتماع را به این خوبی بشناسید؟

در میان تمام گروه‌های پیش از جنگ گروهی بود به نام ایستگاه سینت‌لازار. این گروه در اصل از شاگردان دبیرستان کوندورسه تشکیل می‌شد که ساکن حومه‌ی

غربی و شـمال غربـی بودند. آن موقع ما دبیرسـتان را تمـام کرده بودیم امـا هنوز در گروه سـینت‌لازار بودیم. باید بگویم که در اواخر سـال ۱۹۳۹ دسـته‌ای اوباش واقعی بودیـم... دیگـر بچـه نبودیم. حـالا همه‌مان تبدیـل به چیـزی دیگر شـده بودیم، اما آن روزهـا خـوب و بد برای‌مـان مطرح نبـود. با وجود ایـن تفریح می‌کردیـم، که خود داستان دیگری‌ست...

• تمام شخصیت‌های **کلاه** به مراتب دوپهلوتر از شخصیت‌های رمان اصلی‌اند... بلـه، همـه‌ی شـخصیت‌ها دوگانه‌انـد، قلابی‌انـد. حتـی ایـن را در ابتـدای فیلـم با استفاده از خلاصه‌ی دیالوگ سلین به تماشاگر هشدار می‌دهم:

«باید انتخاب کرد...

بمیری... یا دروغ بگویی؟»

انتهایش را حذف کردم که می‌گوید:من، می‌خواهم زندگی کنم!

کلاه فیلـم بسـیار پیچیده‌ای‌ست، درکـش خیلـی دشـوار اسـت، چـون موقعیت‌های رمان را دو برابر پیچاندم.

• لوسو از تغییراتی که دادید راضی بود؟

بلـه، حتـی گفت قبـل از این‌کـه کتـاب را بنویسـد بایـد داسـتانم را برایـش تعریف می‌کـردم. لوسـو داسـتان جنایـی دیگـری هـم دارد که دلم می‌خواسـت اقتباسـش کنم –**دسـت کامـل**– ده برابر بهتـر از **کلاه**. اما مایکل دویل در سـال ۱۹۶۴ به اسـم **یار خوشبخت** آن را سـاخت. به‌کلی خرابش کرد. فکرش را که می‌کنم حالم خراب می‌شود. اگر بدانید می‌شد چه فیلمی از رویش ساخت...!

• به‌وضـوح پیداسـت که نسـبت به شـخصیت نوتچیـو در **کلاه** احسـاس خاصی دارید.

در حالت معمول سینمای فرانسه نقش نوتچیو را باید داریو مورِنو بازی می‌کرد، این‌طور نیست؟ خب من موجود شروری می‌خواستم که در لحظه‌ی مواجهه با مرگ عرق سرد بر اندامش ننشیند.

داریو مورنو، یا دالیو، یا کلود سروال، یا هرکسی شبیه این‌ها را نمی‌خواستم. وقتی به پیکولی تلفن کردم که از او بخواهم با ایفای نقشی کوچک کمکم کند بدون جویا شدن جزئیات فوراً پاسخ مثبت داد. حتی بدون خواندن متن و آگاهی از میزان دستمزدش نقش را بازی کرد. به او گفتم بازی در این نقش خیلی به نفعش خواهد شد و او فقط گفت می‌دانم! کارش در فیلم عالی‌ست.

اما نوتچیو از دیگر شخصیت‌ها به من نزدیک‌تر نیست. قطعاً مانند او با مرگ مواجه خواهم شد، اما اگر پلیس خبرچین باشم مانند سیلِین رفتار می‌کنم. از آن سو، اگر مردی رنجور از اسارت زندان باشم و تشنه‌ی ستاندن انتقام مرگ همسر، مثل فوگل خواهم بود. و اگر رئیس پلیس باشم دقیقاً مثل کلِین رفتار خواهم کرد. همیشه از طریق شخصیت‌هایم از خودم می‌گریزم، به جای دیگران زندگی می‌کنم...

• از دزایی راضی هستید، رئیس پلیس دوم‌تان؟

بله، به نظرم فوق‌العاده است. دلم می‌خواست کلین به طبقه‌ی متوسط تعلق می‌داشت و علاوه بر معایب و مزایای طبقه‌ی خودش آن لایه‌ای از بدبینی و بدگمانی را به او نسبت می‌دادم که همه‌ی افسران پلیس طی سال‌های متعدد ارتباط با خلافکاران دچارش می‌شوند. باید بگویم نمایش دزایی از این شخصیت بی‌نقص بود.

به‌طورکلی تصور می‌کنم گالری کاملاً موفقی از افسران پلیس داشته‌ام که با حقیقت محض مطابقت دارد، حتی اگر مراقب باشم که هرگز واقع‌گرایی نکنم.

• از بازی بازیگران‌تان نوعی کیفیت خوددارانه به دست می‌آورید که به‌ویژه در **کلاه** مشهود است.
بازی خوددارانه را البته یک بازیگر آمریکایی ابداع کرد: فرد مک‌مورای. آن‌ها که بی‌رحمانه قضاوت می‌کنند معتقدند که این اتفاق به این خاطر افتاد که او بازیگری بلد نبود. اما این قضاوت صحیح نیست. حتی وقتی امروز اولین فیلم‌های فرد مک‌مورای را نگاه می‌کنید نمی‌توانید از محدودیت ابزاری که برای رسیدن به تأثیر به کارشان می‌برد حیرت‌زده نشوید. با نگاه به فیلم‌های آن دوره خواهید فهمید که تنها پس از آن‌که او راه را نشان داد دیگر بازیگران –مثلاً بوگارت– به این شیوه روی آوردند. در سینمای امروز آمریکا جیمز گارنر را می‌توان قهرمان بزرگ بازی خوددارانه شمرد.

• اما بازی او در **ساعت بچه‌های** وایلر خیلی بد است.
هیچ‌چیز آن فیلم بد نیست. شاهکار است. بی‌سلیقگی‌تان برایم جالب است.

• به نظر من شاهکار اولین نسخه‌ی **ساعت بچه‌ها**ست که وایلر در ۶۳۹۱ تحت عنوان **این سه نفر** با بازی جوئل مک‌کری کارگردانی‌اش کرد، نقشی که بعدها گارنر بازی کرد. اشتباه می‌کنید. فکر می‌کنید وایلر به خودش زحمت می‌داد که یک فیلم موفق را دوباره بسازد؟ دلیلش این است که می‌دانست بار اول ناکام بوده و برای همین رفته سراغ ساخت نسخه‌ی دوم. به شما اطمینان می‌دهم **ساعت بچه‌ها** برای هر کسی که از طبقه‌ی آمریکایی مرفه فیلادلفیا و بوستن شناخت دارد فیلمی درخشان است.

• در **کلاه** به کمک طراحی صحنه تا حدی موفق می‌شوید نوعی جذابیت جادوگونه به فیلم ببخشید.

اما **کلاه** را با وجود آن شصت و سه کارگردان آمریکایی که سینمای ناطق را در دهه‌ی ۱۹۳۰ پایه‌ریزی کردند ساخته‌ام. طراحی صحنه‌ی فیلم‌های من گواه عشقم به نوعی از فیلم‌سازی‌ست که الهام‌بخش کارم بوده.

باجه‌ی تلفنی که سیلبِن از آن به سالینیاری تلفن می‌کند، که باجه‌ای فرانسوی نیست؛ شرابخانه‌ای که فولکر شلوندورف واردش می‌شود که هیچ شباهتی به یک کافه‌ی فرانسوی ندارد؛ پنجره‌های کشویی با کرکره‌ی فلزی به جای پنجره‌های معمول فرانسوی؛ همه‌ی این‌ها به القای آن جذابیت جادوگونه به تماشاگر که به آن اشاره کردید کمک می‌کند، اما به فیلم حس فاصله نمی‌بخشد.

چنین چیزی درباره‌ی دفتر کلین هم صدق می‌کند که بازجویی در آن صورت می‌گیرد. کپی دقیقی‌ست از دفتری که روبن مامولیان برای فیلم **خیابان‌های شهر** ساخته بود، و آن را از روی دفتر مرکزی پلیس نیویورک کپی کرده بود.

در **خیابان‌های شهر** صحنه‌ای فوق‌العاده هست که گای کیبی بعد از این‌که ناخواسته به قتل اعتراف می‌کند، به پلیسی که دقایقی پس از وقوع جنایت از او بازجویی می‌کند می‌گوید تمام عصر از خانه بیرون نیامده، روی صندلی راحتی نشسته بوده و سیگاری نیمه‌سوخته در دست داشته: خاکستر از نوک سیگار آویزان بوده –دخترش در غیاب او سیگار را کشیده بوده. ایده‌اش برای وانمود کردن به غیبت در هنگام وقوع جرم محشر است و کسی نمی‌تواند دوباره از آن استفاده کند. هر کسی نمی‌تواند ایده‌هایی از این دست خلق کند: هنرمندی بزرگ می‌خواهد. عاشق ایده‌های غیبت در زمان وقوع جرمم، به‌خصوص این‌یکی.

• آن صحنه در دفتر کلین که نه دقیقه و سی وهشت ثانیه طول می‌کشد را چگونه ضبط کردید؟

یک روز جمعه سخت تمرین کردیم. آخرش وقتی همه‌چیز آماده بود خیلی خسته شده بودم، به‌خصوص که همیشه حدود ساعت شش و نیم عصر احساس

کسالت می‌کنم. ژرژ دوبورگار متوجه این موضوع شد و از من خواست که هر روز در همین ساعت کار را متوقف کنم. این خوبی ژرژ بود: حاضر بود ضرر کند اما من هر روز عصر کار را یک ساعت و نیم زودتر تعطیل کنم.

روز بعد آنری تیکه، فیلمبردارم، همان‌طور که حرکات دوربینی که به او گفته بودم را مرور می‌کرد دیالوگ تمام شخصیت‌ها را با صدای بلند برایم خواند. بعد بازیگران را فرا خواندم و ضبط کردیم. دست‌وپنجه نرم کردن با مشکلات فنی برای ضبط آن صحنه در تصورتان نمی‌گنجد.

صحنه‌ای به همان سختی اما کوتاه‌تر را در اتاق دلون در **سامورایی** ضبط کردم. اما اتاق دلون مانند دفتر کلین تمام‌شیشه‌ای نبود. در **کلاه** دائماً در معرض خطر انعکاس تصویرمان در صحنه بودیم، برای همین در لحظاتی معین کل کادر فنی مجبور می‌شد پشت دوربین پنهان شود، غیر از مسئول بوم صدا. او نامرئی بود. او که از سر تا پا مشکی پوشیده بود و حتی کلاه مشکی بر سر داشت اصلاً انعکاسی نداشت.

تا ساعت چهار بعدازظهر یک برداشت کاملاً موفق داشتیم: ششمین برداشت. تنها محض اطمینان می‌خواستم تکثیرش کنم، اما تا برداشت چهاردهم غیر از شروع اشتباه و تصویر تیره‌وتار چیزی درنیامد. برداشت چهاردهم تا پَن سریع دوربین از بلموندو به مارسل کوولیه بی‌نقص بود و بعد برداشت پانزدهم را گرفتم تا آن را کامل کنم، با حرکت افقی آغاز کردم و تا ته ادامه دادم. برداشت چهاردهم و پانزدهم کامل و با پَن سریع دوربین به هم پیوند خورده بودند. با این‌که این برداشت به خوبی برداشت ششم بود و کسی متوجه پیوند آن نمی‌شد، چون بعد از سه تصویر تیره‌وتار حاصل از پَن دوربین بود، در برش نهایی از برداشت ششم استفاده کردم. فقط این‌طور صلاح دانستم.

راستش ضبط موفقیت‌آمیز چنین صحنه‌ای تاحدی عجیب بود. یادم می‌آید درست در لحظه‌ای که کلین، سیلبِن، و دو پلیس از در بیرون رفتند و از صحنه

خارج شـدند دستیار فیلمبردار گفت دیگر نگاتیوی در دوربین نیست. نه دقیقه و سی و هشت ثانیه بی‌وقفه ضبط کرده بودیم. یعنی هزار فوت.

• در سکانس پایانی سیلیِن به‌طرز مرگباری زخمی‌ست، بااین‌حال به خود فرصت می‌دهد که پیش از مرگ خود را در آینه ببیند. این پایان بسیار ملویلی‌ست.
بله... مردی رودررو با خود... سیلیِن دیگر نیازی به دروغ‌گفتن ندارد. اما پایان‌بندی فیلـم دقیقاً همان‌گونه کـه تصور می‌کردم نشـد. آخرین کلمات سـیلیِن، «فابیِن؟... امشـب نمی‌آیم» این‌گونه طراحی نشـده بود. آن‌چه من می‌خواسـتم این بود که بعد از قرار گرفتن پیش تلفن شـماره‌ای را بگیرد و تماشـاگر این صدا را بشـنود: سـلام، اداره‌ی پلیس، بفرمایید؟ این‌که در آخرین واکنش خود برانگیخته شـود و به پلیس تلفن کنـد پایان بهتری می‌بـود. فقط وقتی حماقـت نهفته در چهـره‌اش را می‌بیند و بی‌آن‌کـه کلمه‌ای به زبان آورد گوشـی را قطع می‌کند که صدای آن سـوی تلفن را می‌شـنود. در این لحظه است که می‌فهمد دیگر مرده. متأسـفانه نسخه‌ی دیگر را ضبط کردم، همان‌طور که در فیلم دیدید.

• آیا ژانر جنایی را تنها وسیله‌ی تغییر شکل تراژدی کلاسیک می‌دانید؟
درام اجتماعـی از نـوع لوکینـو ویسـکونتی را بلااسـتفاده می‌دانـم. تـراژدی با کت و شـلوار شـب و پیراهن مزین ذره‌ای همخوانی ندارد: از رونق افتـاده. تراژدی فوریت مـرگ اسـت کـه در دنیـای اموات یـا زمانـی خـاص از جنـگ... به شـما می‌رسـد. شخصیت‌های **ارتش سایه‌ها** تراژیک‌اند، این را از همان آغاز می‌فهمید.

• شـاید بـه همین دلیـل متهـم بـه اسـتفاده از درون‌مایه‌ی مقاومت شـده باشـید، درست همان کاری که با درون‌مایه‌ی **کلاه** کردید.
احتمالش زیاد است. نیازی به عذرخواهی نمی‌بینم.

• سینمای وسترن چطور؟ شکل مطلوبی برای تغییر شکل تراژدی نیست؟
تمام متن‌هایم، بلااستثنا وسترن‌های تغییرشکل‌یافته‌اند. اما فکر نمی‌کنم خارج از آمریکا بتوان فیلم وسترن ساخت. به همین خاطر است که فیلم‌های سرجیو لئونه را دوست ندارم. تاکنون پیشنهادهایی برای ساخت وسترن در اسپانیا داشته‌ام، با اینکه «اروپایی‌ام» و خیلی دلم می‌خواهد فیلم وسترن بسازم، اما همیشه باید از ساختن فیلم‌های ساختگی و نادرست خودداری کنم. نکته‌ی احمقانه‌ی جالب این است که خود آمریکایی‌ها هم وسترن‌های اسپانیایی را دوست دارند. **روزی روزگاری در غرب** را به وسترن واقعی ترجیح می‌دهند. در حال حاضر دورانی را تجربه می‌کنیم که یکی از زیباترین اشکال سینما در معرض نابودی دیوانه‌وار است. «اسپاگتی» وسترن را نابود کرده!

۱۵
ارشد خانواده‌ی فرشو

• سال ۱۶۹۱ و پس از اکران **لئون مورن کشیش** بود که قرارداد ساخت **ارشد خانواده‌ی فرشو** سیمنون را امضا کردید.

فرناندو لومبروسو، مالک حقوق کتاب، با آلن دلون قراردادی امضا کرده بود. آلن دلون کارگردان انتخابی خود را به کار تحمیل کرد و گفت دیگر نمی‌خواهد این مرد و لومبروسو به دنبال کس دیگری باشند. اما وقتی دلون نامه‌ای ثبت‌شده به لومبروسو ارسال و به او یادآوری کرد که چنان‌چه تا تاریخی معین هیچ کارگردانی برای فیلم تعیین نشود قرارداد باطل خواهد شد، لومبروسو انصراف داد.

در این مقطع نماینده‌ی بلموندو، بلانش مونتل، با من تماس گرفت و گفت که بلموندو پیشنهاد بازی در **ارشد خانواده‌ی فرشو** را دریافت کرده و بدون حضور من در فیلم بازی نخواهد کرد. ساعتی بعد فرشو از من درخواست ملاقات کرد و وقتی همدیگر را دیدیم پرسید رمان سیمنون را خوانده‌ام یا نه. گفتم بله، اما از آن‌جا که به نظر می‌رسید حرفم را واقعاً باور نکرده پیشنهاد کردم که اگر مایل است داستان کتاب یا فیلم را برایش تعریف کنم. شگفتی هم به ناباوری‌اش اضافه شد و درنهایت گفت: «فیلم را تعریف کن.» بنابراین، یکی از اقتباس‌های ممکن از کتاب را تعریف کردم، یکی از آن‌ها که درواقع نوشته اما استفاده نکرده بودم. بلافاصله قرارداد را امضا کردیم.

نهایتاً اقتباسی از کتاب **ارشد خانواده‌ی فرشو** کردم که عملاً تبدیل به متن اصلی شد: شخصیت وانل دیگر فرشو نامیده نمی‌شد، بلموندو میشل موده نبود، و عنوان فیلم هم دیگر **ارشد خانواده‌ی فرشو** نبود. اما فرناندو لومبروسو که شانزده میلیون فرانک برای خرید حقوق کتاب پرداخته و چندین قرارداد با توزیع‌کنندگان امضا کرده بود ملتمسانه خواهش کرد که به سطحی متوسط برگردم. آن زمان هنوز با چنین درخواست‌هایی نظرم عوض می‌شد.

در آگوست ۱۹۶۲ و بلافاصله پس از فیلمبرداری **کلاه** فیلمبرداری **ارشد خانواده‌ی فرشو** را آغاز کردم، در حالی که داشتم فیلم اول را تدوین و میکس می‌کردم فیلم دوم را هم می‌گرفتم. از بیست‌وچهار ساعت هجده ساعت کار می‌کردم. بیشتر مرده بودم تا زنده.

• اما همیشه از اصل وفاداری به متون ادبی دفاع کرده‌اید.

همیشه تأکیدم بر وفاداری به روح اثر است. **ارشد خانواده‌ی فرشو** در عین انحراف کامل از متن رمان به سیمنون وفادار است. همیشه می‌توانستم بگویم که فیلم بیش از کتاب به خود سیمنون شبیه است، گرچه هنوز فیلمی‌ست بسیار ملویلی. جایی که تماماً از متن منحرف شدم در رابطه‌ی میان میشل موده و دیودون فرشو بود، اما این انحراف هم کاری از پیش نبرد و یادداشت‌های منتقدان همچنان با تاکید بر وفاداری تحسین‌آمیزم به سیمنون نوشته می‌شد–این نشان می‌دهد که هیچ‌یک از آن‌ها درواقع کتاب را نخوانده بودند. بیش از همه افسوس این را می‌خورم که با تغییر ندادن نام شخصیت‌ها موافقت کردم. اگر موافقت کرده بودم تهیه‌کننده و توزیع‌کننده مجبور می‌شدند از عنوان اصلی‌ام استفاده کنند: **مرد جوان محترم**.

• چرا شارل وانل را برای بازی در نقش دیودون فرشو انتخاب کردید؟

راستش را بخواهید اسپنسر تریسی را برای این نقش می‌خواستم، و او هم پذیرفته بود، اما شرکت‌های بیمه حاضر به پوشش او نبودند، چون زمانی بود که سخت بیمار بود. شارل بویر هم خیلی به نقش علاقه‌مند بود، اما سنش به اندازه‌ی کافی زیاد نبود و به‌هرحال برای این نقش خیلی خوش‌سیما بود. در نتیجه به دلیل نبود گزینه‌ای دیگر به سراغ شارل وانل رفتم، چون تصور می‌کردم بازیگر بزرگی‌ست.

• با او خوب کنار آمدید؟

نه‌چندان. تقریباً خیلی زود درگیر شدیم. شرط احمقانه‌ای در قراردادش بود که خشمگینم کرد و بی‌ادبانه با او قطع همکاری کردم... پشیمانم، چون نباید آن کار را می‌کردم. نماینده‌ی وانل پاراگرافی به قرارداد او اضافه کرده بود که مضمونش چیزی از این قرار بود: «بدین وسیله شما برای درخواست هر نوع تغییر لازم در خصوص نقش خود یا بازیگران مقابل، خواه در دیالوگ و خواه در صحنه‌های عملی، مجازید». به عبارت دیگر، وانل این قدرت را داشت که بر من نظارت کند. وقتی این را شنیدم دیوانه شدم. همان‌طور که قراردادش را مچاله می‌کردم گفتم اگر قراردادت این است می‌توانی آن را بگذاری در ماتحتت! و بلافاصله وادارش کردم به نماینده‌اش تلفن کند تا آن جمله‌ی بحث‌برانگیز از قرارداد پاک شود. و تا وقتی مشکل حل نشد از حضور در صحنه امتناع کردم.

• میشل مرسیه را چگونه برای نقش لو پیدا کردید؟

او را در چند فیلم دیده بودم و به نظرم زیبا آمد. آن صحنه را در **به پیانیست شلیک کنید** به خاطر دارید که برهنه می‌شود؟ تروفو آن صحنه را به خاطر من ضبط کرد. این دختر فوق‌العاده است. تابه‌حال نقشی را که لایقش باشد نداشته.

• چرا در فیلم مسابقه‌ی مشت‌زنی گذاشتید؟
در وهله‌ی اول به این دلیل که مشت‌زنی را بسیار دوست دارم؛ وقتی جوان بودم این ورزش را آزمودم. و نیز به این خاطر که می خواستم اولین کارگردانی باشم که از بلموندو در نقش مشت‌زن استفاده می‌کند.

خلاف تصور مردم، بینی بلموندو نه در رینگ مشت‌زنی که در ارتش شکست. ماجرا از این قرار است که زمان خدمت سربازی بینی‌اش را با تفنگ شکست تا معافیت بگیرد. البته این صحت دارد که بلموندو مشت‌زنی بلد است. داور مسابقه در فیلم مربی مشت‌زنی است. رقیبش، اوزل، که بدلش هم بود مشت‌زن واقعی است، قهرمان پیشین فرانسه. درواقع، بی‌آن‌که قصدش را داشته باشد بلموندو را واقعاً ناک‌اوت کرد:بار دومی که افتادن او را می‌بینید واقعی‌ست.

آن صحنه ادای دینی به **صحنه‌سازی** رابرت وایز و **موبی‌دیک** هرمان ملویل هم هست، چون صدای بلموندو را روی تصویر گذشته‌ام که می‌گوید اگر امشب برنده شویم... و نخستین کلمات گوینده مرا میشل موده صدا کنید... است.

• میشل موده که مسابقه را می‌بازد جوانی‌اش را هم می‌بازد؟
مسلماً. از آن لحظه تمام زندگی‌اش بحران‌زده می‌شود. هنگام راه رفتن در بلوار اوتوی –که جایگزین سفر با قطار از پاریس به کائن در کتاب سیمنون شده– حتی جرأت این را پیدا می‌کند که کلاهی را که هرگز از خود جدا نمی‌کرده دور بیندازد، به نشانه‌ی چترباز بودنش در جوانی. او مرد حقیقت است، میشل موده.

• اولین باری که دیودون فرشو را می‌بینیم در اتاق جلسه‌ی رئیس است. این صحنه یادآور فیلم دیگری از رابرت وایز است: **ملتزمان**.
بله، البته. آن صحنه –که در خیابان ژنه گرفتم‌اش– باعث شد بخش عمده‌ای از رمان سیمنون را که اصلاً دوست نداشتم دور بیندازم. در فیلم من وقتی دیودون

فرشو می‌گوید بیا جزئیات را فراموش کنیم، این جمله قدر صد صفحه‌ی مفید کتاب را به جا می‌آورد.

• دیودون فرشو در فیلم دقیقاً معرف چیست؟
واقعاً نمی‌دانید؟ حتی اگر به یادتان بیاورم که فیلم را در سال ۱۹۶۲ ساختم؟ روزنامه نمی‌خوانید؟ آن شخصیت آمریکایی که در ۱۹۶۱ ناپدید شد را به یاد ندارید؟ هاوارد هیوز! او وقتی در ۱۹۶۱ سخت مشغول درگیری‌های قضایی با دولت بود بعد از آن‌که در آخرین لحظه برای خود یک منشی استخدام کرد ناپدید شد. تا پنج سال هیچ‌کس–حتی اف‌بی‌آی– نمی‌دانست او کجاست. وقتی پیدایش شد که دیگر قانوناً مسئولیتی در قبال فعالیت‌های مالی گذشته‌اش نداشت. پس فرشوی من هاوارد هیوز است.

• میشل موده و دیودون فرشو خیلی به هم شباهت دارند...
بله، و این شباهت بیش از اشاره‌ای‌ست که در صحنه‌ی بانک می‌بینیم، وقتی برای گرفتن پول می‌روند. طرز راه رفتن‌شان مشابه است و شاید فکر کنید از یک تیره‌اند. دو تا از یک نوع‌اند.

• آن صحنه‌ی بانک را در کجا ضبط کردید؟
در یک بانک.

• بله... اما منظورم این بود که در فرانسه یا آمریکا؟
در آمریکا. چطور؟ رفتارتان طوری‌ست که انگار حرفم را باور نمی‌کنید.

• به‌هیچ‌وجه...

خب نباید هم باور کنید. درواقع آن صحنه را در بانک جامعه‌ی عمومی در بلوار هاسمن ضبط کردم، چون همه‌ی بانک‌ها به هم شبیه‌اند.

یک روز متوجه شدم که مُسیو وانل می‌خواهد از فرصت بازی در فیلم استفاده و ماه‌عسل خود را در آمریکا سپری کند. بنابراین، مُسیو وانل و درنتیجه بلموندو را از آمریکا رفتن محروم کردم. بعدش هم موظف بودم نماهای خارجی خاصی را در فرانسه فیلمبرداری کنم:صحنه‌ی آن مسافر، صحنه‌ی رودخانه، و غیره. نه این‌که این کار دفتر گردش‌گری آمریکایی سفارت آمریکا را از فرستادن نامه‌ی تشکر و تبریک برای به تصویرکشیدن مناظر ناحیه‌ی آپالاچیا و به‌خصوص پل روی رود بازداشته باشد.

• پس چه چیزی از آمریکا در فیلم هست؟

فقط چیزهایی که عموماً آمریکایی‌اند و مکان‌هایی که در آن‌ها به حضور وانل و بلموندو نیازی نداشتم. واضح است که صحنه‌های خیابان‌های نیویورک را در خیابان ژنه ضبط نکردم، اما تمامی صحنه‌های بزرگ‌راه در فرانسه ضبط شد. اما اگر با دقت نگاه کنید متوجه می‌شوید که هیچ‌یک از ماشین‌ها فرانسوی نیستند، چون ماشین‌های آمریکایی را در بزرگراه استِرِل به‌خط کرده بودم.

• فیلم‌تان داستان عاشقانه‌ی شگفت‌انگیزی بین یک پیرمرد ناامید و یک مرد جوان آرزومند است.

دیودون فرشو مرد مسنی‌ست که ناگهان در مواجهه با جوانی فیزیکی دوستش دچار تحول می‌شود. میشل موده جوان است و علاقه‌اش به او از خودشیفتگی محض است. فرشو که جذب ظاهر جسمانی موده شده عاشق او می‌شود. این‌که او برای نخستین بار در هفتاد سالگی کشف می‌کند که توانایی همجنس‌گرایی دارد کاملاً دیوانه‌اش می‌کند و به همین خاطر است که مانند پیرزنی با انبوهی یأس و حسرت رفتار می‌کند. فیلم من بیش و پیش از آن‌که در کهن‌سالی تعمق

کنـد در وهلـه‌ی اول معطـوف بـه اندیشـه‌ی تنهایی‌ست. یادتـان نـرود کـه در نیـو اورلئان فرشـو در کابیـن به موده چـه می‌گوید:تو امشـب در آزادی شـاگردی کردی مایکل... و من در تنهایی.

• موقع دعوا با آن دو آمریکایی‌ست که فرشو جوانی را در موده کشف می‌کند. دقیقاً. به خاطر دعواسـت که فرشـو در صحنه‌ی بعد به دست‌های موده که پشت فرمـان نشسـته نـگاه می‌کند. دسـت‌های مـوده به او لـذت می‌دهند. آن دسـت‌ها دسـت‌های خود من هسـتند. وقتی پشـت فرمان بودم دکا در ماشـین نشسـت و از چشـم‌اندازهایی که پشـت سـر می‌گذاشـتیم هم فیلـم گرفـت. در صحنه‌هایی که هر دو بازیگر حضور داشـتند از بک‌پروجکشـن اسـتفاده کردم، چون همان‌طور که گفتم آن‌ها به آمریکا نیامده بودند.

• شـخصیت‌های خـود را همیشـه از طریق رفتارشـان معرفـی می‌کنید، کـه تا حد زیادی فضای مبهم و دوگانه به جا می‌گذارد.
اینکه انسـان چگونه اسـت یا چگونه به نظر می‌رسد هرگز مساله‌ی مطلقی نیست، چون او باید تغییر کند. او دائماً در حال تحول است. البته، خوب و بد شخصیت او در گـذر سـال‌ها از میان نخواهد رفـت، اما طریقه‌ی رفتارش حتمـاً با زندگی‌اش دچـار تغییر می‌شـود. یـک مرد در پنجـاه سـالگی قطعاً در بـاب آنچه در بیسـت، سی، و چهل سالگی انجام می‌داده استدلالی ندارد.

از دوگانه‌انـگاری خیر و شـر متنفرم. باورم نمی‌شـود که امـروز در دهه‌ی هفتاد هیچ واقعیتی داشـته باشد، حداقل تا جایی که به مردم شهرنشین مربوط می‌شود. معتقـدم در میان مردمی کـه هنوز در جوار طبیعـت زندگی می‌کننـد افرادی وجود دارند کـه به معنای واقعـی خوب‌اند. اما بـاور نمی‌کنم مردم شهرنشـین، مردمی که شهر ویران‌شان کرده، هنوز توان خوب بودن داشته باشند.

• در میان نماهای خارجی‌ای که در آمریکا ضبط کردید تابلوی برقی مسافرخانه‌های هالیدی‌این دیده می‌شود که رویش نوشته «برای صلح و دوستی دعا کنید».
آن صحنه را ابتدای نوامبر ۱۹۶۲ ضبط کردیم، وقتی جنگ ناگهانی آمریکا و روسیه بر سر کوبا آغاز شده بود. به کمک آن تابلو می‌توانستم حسی را که آن روزها در آمریکا جاری بود القا کنم.

وقتی کندی از وجود موشک‌های روسی در کوبا آگاه شد، پیش از ارسال پیام به خروشچف باید می‌فهمید که آیا روس‌ها در صورت مواجهه با خطر جنگ عقب‌نشینی خواهند کرد یا نه. پس ساعت سه صبح تمامی نمایندگان شرکت‌های تراز اول کامپیوتری را به کاخ سفید فراخواند؛ و نمایندگان پس از جمع‌آوری تمامی اطلاعات موجود (منابع نظامی اصلی، میل به صلح، هراس و غیره)، آن‌ها را در کامپیوترهای خود وارد کردند. چهار ساعت بعد، همگی به یک پاسخ رسیدند:روس‌ها پس از مواجهه با خطر بمباران کوبا موشک‌های خود را بازخواهند گرداند. و حق با کامپیوترها بود!

همان شب بود که تصویر «برای صلح و دوستی دعا کنید» را گرفتم، هم‌زمان داشتم به دکا می‌گفتم: شاید فردا دوباره در آخرالزمان بیفتیم.

• چرا ترانه‌ی سیناترا در **سوراخی در سر** کاپرا را برای فیلم انتخاب کردید؟
حقوق همه‌ی ترانه‌های سیناترا به خود او تعلق ندارد. قصد داشتم از ترانه‌ی «این که نامش عشق است چیست؟» استفاده کنم، اما طبق قوانین اتحادیه‌ی آمریکا باید هزینه‌ی کل ارکستر را می‌پرداختم. چنین چیزی درباره‌ی ترانه‌ی فیلم کاپرا صادق نبود، چون سیناترا آن را با همراهی ارکستر کودکان غیروابسته به اتحادیه‌ی آمریکا اجرا کرده بود.

• خانه‌ی محل تولد سیناترا را چگونه پیدا کردید؟

خیلی سخت. جست‌وجوی فراوانی کردیم تا مدارک تولدش را بیابیم که اتفاقاً ثابت می‌کند سن او از آن‌چه تصور می‌کنیم بیشتر است و همین ما را به محل تولدش رساند. آن پنجره که در فیلم می‌بینید پنجره‌ی اتاقی‌ست که او در آن به دنیا آمده.

• در کتاب سیمنون موده فرشو را می‌کشد و سر او را به سوسکا می‌فروشد، مردی هلندی که سر آدم‌ها را خشک می‌کند و به جهان‌گردها می‌فروشد. چرا از این پایان دردناک صرف‌نظر کردید؟
چون نمی‌توانستم یک سال در کنار مردی زندگی کنم که قادر است سر دیودون فرشو را بفروشد. شاید خواندنش جالب می‌بود، اما روی پرده بردنش تحمل‌ناپذیر می‌شد.

• هرگز با ژرژ سیمنون ملاقات کرده‌اید؟
وای نه! از لحظه‌ای که فهمیدم سیمنون یکی از آن نویسندگانی‌ست که فیلم‌های اقتباس‌شده از روی آثار خود را تماشا نمی‌کنند ملاقات با او آخرین چیزی‌ست که ممکن است دنبالش باشم. می‌توانم درست مثل او متکبر باشم. هیچ علاقه‌ای به شخصیت او ندارم. اما فارغ از این، از برخی کتاب‌های سیمنون لذت فوق‌العاده‌ای برده‌ام.

• در فیلم هرگز تصویری از تابلوی نام شهرهایی که از آنها گذشته‌اید را نشان نمی‌دهید.
نه، نمی‌خواستم نشان دهم. اما می‌توانم بهتان بگویم که وقتی پشت بلموندو را از پنجره‌ی کابین می‌بینید که در جنگل محو می‌شود (او دستیارم ژرژ پلگرین، بدل بلموندو است)، آن‌جا ملویل است، حوالی باتون روژ.

اما یک جا تابلویی را نشان می‌دهم که رویش نوشته شده «ایستگاه خیابان دوبورگار»! این هشدار به قصد دوبورگار بود، می‌خواستم به او بگویم که اگر مراقب نباشد ورشکست خواهد شد. اما او این هشدار را جدی نگرفت...!

• نزدیک انتهای فیلم موده آماده‌ی ترک فرشو است، چمدان پول را برمی دارد، فرشو با درماندگی می‌گوید: بروتوس سزار را کشت. اما تو بروتوس نیستی. و موده پاسخی توهین‌آمیز به او می‌دهد: و تو، تو لاشه‌ی پیر، فکر می‌کنی هنوز سزاری...؟ این آخرین رویارویی دو مرد است. بیش از این چیزی نمی‌توان گفت، و موده می‌رود، بعد از این‌که زیرلب به پیرمرد می‌گوید: تراژدی، کمدی! تحقیرآمیز به او طعنه می‌زند: چائو! آدیوس!

• اما موده بیش از آن‌چه تصور می‌کند وفادار است. وقتی چمدان به دست برمی‌گردد با درماندگی منتظر مرگ فرشو می‌ماند. فرشو پیش از آن‌که بمیرد کلید گاوصندوق کاراکاس را به او می‌دهد. موده که از حالت فرشو تحت تأثیر قرار گرفته نمی‌تواند احساسش را پنهان کند. آخرین دیالوگ فیلم با حس تازه‌ی او در تضاد است: لعنت به تو و کلیدت...
مهربانی بروزیافته‌ی این فصل را دوست دارم. حالت چشمان موده نشان می‌دهد که آن‌چه می‌گوید واقعی نیست. یادتان نرود که موده یک اسطوره‌ی ملویلی‌ست.

۱۱
نفس دوباره

• اولین بار چگونه به **نفس دوباره** علاقه‌مند شدید؟

این رمان از آوریل ۱۹۵۸ که منتشر شد در دفتر تهیه‌کننده‌های مختلف سینمای فرانسه دست‌به‌دست می‌شد و تکلیفش مشخص نبود. چون دو داستان داشت که هیچ ربطی به هم نداشتند عملاً غیرقابل‌اقتباس بود و کسی تمایل به خریدش نداشت. نویسنده‌اش سال‌ها دنبال من بود که کتابش را به فیلم تبدیل کنم. من هم همیشه پاسخ می‌دادم که پیش از هر چیز باید «ایده» را بیابم. یک بار از من پرسید: ایده؟ کدام ایده؟ توضیح دادم ایده‌ای که بتوانم با آن دو داستان را به هم پیوند دهم.

بالاخره یک روز راه‌حل را یافتم. اورلوف را در ابتدای فیلم وارد صحنه کردم (اولین حضور او در رمان در صفحه‌ی ۱۰۴ بود) تا داستان مارسل به داستان پاریس متصل شود، یکی در دیگری.

• در اصل قرار بود **نفس دوباره** را در سال ۴۶۹۱ و با گروه دیگری از بازیگران بسازید، این‌طور نیست؟

قصد داشتم فیلم را با فرناندو لومبروسو بسازم، تهیه‌کننده‌ی **ارشد خانواده‌ی فرشو**.

قرار بود سرژ رژیانی در نقش گو بازی کند؛ سیمون سینیوره در نقش مانوش؛ لینو ونتورا در نقش بلو؛ روژه هنین در نقش جو ریچی؛ ژرژ مارشال در نقش اورلوف؛ و ریموند پلگرین در نقش پل ریچی. همه‌ی قراردادها هم بسته شد، اما کار به هم خورد. حتی از همه‌شان شکایت کردم... داستان بسیار پیچیده‌ای‌ست.

در نسخه‌ای که آن زمان قرار بود دنی دولاپاتُلیِر بسازد ژان گابن نقش گو را داشت و لینو ونتورا نقش بلو را. لاپاتلیر بازیگری را که برای نقش آنتوان استخدام کرده بودم احضار و همان نقش را به او پیشنهاد کرد و او در پاسخ گفت نه، قرار بود در فیلم مُسیو ملویل بازی کنم و نمی خواهم در فیلم شما باشم. به‌شدت تحسینش کردم، نگرش مردی را نشان می‌داد که قاطع و مطمئن بود. گوینده که بود؟ پیر کلمنتی! لطفش را روزی تلافی خواهم کرد...

• چرا در سال ۶۶۹۱ از او استفاده نکردید؟

چون در دسترس نبود. جایش را به دنیس مانوئل دادم، که واقعاً هم در فیلم خوب است. یادتان نرود که تصمیم تبدیل‌کردن **نفس دوباره** به فیلم در چهار روز گرفته شد. فیلمبرداری را در ۲۱ فوریه‌ی ۱۹۶۶ آغاز کردم، و در ۱۷ فوریه هنوز هیچ تصمیمی گرفته نشده بود. همین نشان می‌دهد که چرا از مارسل کومبه به‌عنوان نورپرداز استفاده کردم. چند روز قبلش با من تماس گرفته بود و از آن‌جایی که هیچ‌کس برای کمک نبود و هیچ‌کدام از فیلمبردارهایی که می‌خواستم در دسترس نبودند، او را استخدام کردم.

• اما فیلمبرداری او هیچ صدمه‌ای به فیلم نزده... کاملاً برعکس.

درست است، اما مجبور بودم تمام کارها را خودم انجام دهم، و مطمئن باشید که نظارت بر فیلمبرداری به همراه کارگردانی نسبتاً خسته‌کننده است. فیلمبرداری را تا ۱۴ مارس در شرایط بسیار سخت ادامه دادیم و بعد مجبور شدیم کار را سه ماه

متوقف کنیم. وقتی در ۷ ژوئن کار را از سر گرفتیم انگار معجزه شده بود.
از ۱۹۶۴ تا ۱۹۶۶ سال‌های سختی‌ام بود.

• به نظر شما تفاوت های اساسی **باب قماربازو نفس دوباره** در چیست؟
مسلماً ارتباطی بین این دو فیلم وجود ندارد. برای من، **باب قماربازجنایی** نیست، بلکه کمدی رفتار است. در این فیلم هیچ حرفی از جنگ یا گشتاپو نمی‌زنم و عبارت **جامعه‌ی فاسد** تنها در حرف‌های باب به چشم می‌خورد. نفس دوباره **فیلم نوآر**است.

• تفاوت‌های کتاب و فیلم چشمگیر است.
اگر بخواهید تفاوت‌ها را فهرست کنید کتاب‌تان پر می‌شود. اگر رمان را به فیلم تبدیل کرده بودم، در نهایت به **مردی به نام روکا**[1] می‌رسیدم. چیزهای زیادی در این رمان هست که تنها لایه‌گذاری‌اند. نویسنده اثری خیالی خلق نکرده:فقط داستان‌هایی را که هم‌بندهایش در زندان تعریف کرده‌اند یادداشت کرده. یادآوری تمامی چیزهایی‌ست که در زندان آموخته؛ پرونده‌ی یکی از آن قهرمانان افسانه‌ای، شاریرها-پاپیون‌ها، که زندگی نمونه‌وارشان تبدیل به داستان شده. **نفس دوباره** در این سطح داستان بسیار جالبی‌ست؛ سندی کاملاً معتبر از اجتماع مارسِی که منجر به تولد خیابان ویلژوس گشتاپو شد. اما آن‌جا ولایت منِ فیلمساز نیست:همان‌طور که می‌دانید هرگز با رئالیسم سروکار ندارم. پس آن‌چه ملویلی بود را از کتاب گرفتم و باقی چیزها را دور ریختم. اگر قرار باشد کارگردان خوبی در آینده **نفس دوباره** را بسازد، طوری که فیلم مرا فراموش کند و به رمان بچسبد، تهش به یک فیلم معمولی فرانسوی می‌رسد. یادتان باشد که، مثلاً، اورلوف را ابتدا در سفر کوتاهش به روسپی‌خانه‌ی حوالی ایوت می‌بینیم؛ ونتور

۱. رمان دیگری از خوزه جیووانی که ژان بکر در سال ۱۹۶۱ آن را با بازی بلموندو و پیر وانِک به فیلم برگرداند.

ریچی (پل در فیلم) همسری دارد کاملاً نابینا به اسم آلیس؛ پوپُن، دستیار بلو، وقتش را صرف این می‌کند که دنبال دختران بیفتد؛ و غیره، و غیره. کتاب تمام می‌شود، وقتی گو مرده و اورلوف و مانوش دارند همدیگر را می‌بوسند. نمی‌توانید تصور کنید چه نوع فیلمی از این کتاب ساخته می‌شد؟ پس به خود می‌بالم که اثری تماماً اصیل ساخته‌ام.

• چه تفاوتی بود بین گشتاپوی خیابان لوریتسو و گشتاپوی خیابان ویلژوس بود؟
هر هفت گشتاپوی پاریس یک‌جور شکل گرفته بودند. معروف‌ترین‌شان را پیش از این نام برده‌ایم، خیابان لاریستون، که ابل دانو هم جزوش بود؛ همان که در فیلم **ریسک بزرگ**[1] ابل داوو نام دارد.

گشتاپوی خیابان ویلژوس بخش پاریسی گشتاپوی کورسیکا/ مارسِی بود، و باعث پدید آمدن شوخی معروفی در زمان جنگ شد. کسی در می‌زند. ساکنان وحشت‌زده‌ی خانه می‌پرسند «کیه»؟ و از پشت در صدایی با لهجه‌ی غلیظ کورسیکایی پاسخ می‌دهد «پلیس ژرمن».

• در فیلم‌های پلیسی‌تان آدم‌ها وقت خود را صرف «دوستی‌های دو نفره» می‌کنند، در حالی که قهرمان فیلم مانند شغال یا ببر زخمی واکنش نشان می‌دهد. چرا؟
چون اگر دو نفر در کار باشند، یکی به دیگری خیانت می‌کند. فکر می‌کنید چرا تنهایی را انتخاب کرده‌ام؟ (می‌خندد) معاشرت با مردان کار خطرناکی‌ست. تنها راهی که برای فرار از خیانت پیدا کرده‌ام تنها زندگی کردن است. دو مرد را می‌شناسید که مثل دو دوست خوب در کنار هم کار و زندگی کرده باشند و پس از گذشت سال‌ها همچنان با مهربانی با هم صحبت کنند؟ من نمی‌شناسم.

---

۱. باز اقتباسی از رمانی از جیووانی، که کلود سوته در ۱۹۶۰ و با بازی بلموندو و لینو ونتورا آن را ساخته است.

دوستی امر مقدسی‌ست، مانند وجود خدا برای کسانی که باورش دارند. تا می‌فهمید اتفاقات خیلی خوب پیش نمی‌رود، راه هر نوع خیانتی باز می‌شود. به باور من خیانت یکی از اصلی‌ترین انگیزه‌ها در پس اعمال مردهاست، خیلی بیشتر از عشق. عشق چیزی‌ست که باعث زندگی انسان می‌شود، این را در رمان **کارمن** می‌گویند. صحیح نیست. این خیانت است.

• فکر می‌کنید دوستی توهمی‌ست که انسان هرچه بزرگ‌تر می‌شود از دستش می‌دهد؟

بله، اما من شدیداً به دوستی معتقدم... در فیلم‌هایم! وقتی جوانید تصور می‌کنید مردها حیوانات جالبی هستند. دیگر چنین توهماتی ندارم. دوستی چیست؟ اینکه شب به دوستت تلفن کنی و بگویی رفیق، تفنگت را بردار و زود بیا؛ و این پاسخ را بشنوی: «باشه، بیا همان‌جا». چه کسی این کار را می‌کند؟ برای که؟

یک مرد تا سی‌وسه سالگی خودش را قانع می‌کند که همیشه بیست ساله است. بعد یک روز در آینه به خود نگاه می‌کند و می‌فهمد که سال‌ها سپری شده‌اند... درک این‌که داری پیر می‌شوی تراژیک است. یعنی یکهو می‌فهمی که تنهایی. پیری تکامل تنهایی‌ست.

• در قیاس با همتاهای دنیای واقعی، شخصیت‌های شما تا حد بسیار بیشتری «آدم‌های عادی»اند. این‌طور نیست؟

قطعاً. علاقه‌ای به ساکنان واقعی اجتماع ندارم. در واقعیت ماجرا اجتماع به اندازه‌ی بورژوازی فاسد است. چرا باید بهتر باشد؟

• آیا فریب شکلی از زیرکی‌ست –یا وسیله‌ای برای دفاع از خود – که به طور مشخص تحسینش می‌کنید؟

در فیلم‌هایم یا در زندگی‌ام؟ در سینما، هر وسیله‌ای برای شکار علاقه‌ی تماشاگر صحیح است. فریب را تا جایی که وسیله‌ی جذاب ساختن تصاویر و موقعیت‌ها باشد تایید می‌کنم. از آن سو، در زندگی واقعی، به‌هیچ‌وجه دوستش ندارم. مقصودم این نیست که غرایز پست انسان‌ها را محکوم می‌کنم، چون خودم هم مانند دیگران انسانم، نه بهتر و نه بدتر. این موقعیت انسان را با تمام مفاهیمی که می‌رساند می‌پذیرم: بنابراین، تصور می‌کنم گاهی اوقات فریب‌کار بوده‌ام، گرچه نمی‌توانم بگویم چه وقت. اما دوست دارم چیزی را برای‌تان نقل کنم که یک سال پیش از پیر برانبرگر شنیدم، مردی که تاریخ دنیای سینما را می‌شناسد. او می‌گفت اساساً، از میان مواردی که می‌شناسم تنها موردی هستی که موفقیت را از راه ناسازگاری به دست می‌آوری. همیشه «نه!» گفته‌ای، هرگز تقلب نکرده‌ای، مثل یک ظالم رفتار کرده‌ای، و باز هم موفق بوده‌ای...! پس احتمالاً من فریب‌کار نیستم، چون اگر بودم پیر کارکشته‌ای مثل او می‌فهمید. ذهنیت من بیشتر به بولدوزر شبیه است:فکر می‌کنم کوتاه‌ترین فاصله میان دو نقطه خطی مستقیم است.

• اینکه یکی باید بکشد یا کشته شود را در این دنیای تبهکاران خارق‌العاده نمایش می‌دهید. جهان امروز را هم این‌طور می‌بینید؟

خب نه، دوباره اشتباه تصور کردید. نباید آن‌چه در فیلم‌هایم می‌کنم را با آن‌چه در زندگی هستم خلط کنید. خیلی خوب می‌دانید که در زندگی چگونه‌ام: مردی که در انزوایی پنج نفره زندگی می‌کند –با همسرش و سه گربه– و این را حکمی مطلق می‌داند که با هیچ‌یک از هم‌دوره‌هایش ارتباطی نداشته باشد. دوستی مثل یان دو هارتوگ دارم که او را همچون برادر خود می‌دانم، اما هرگز نمی‌بینمش: او در جزیره‌ی خود در فلوریداست و من هم اینجا در تیلی. اینکه بخواهم بکشم یا از کشته شدن بگریزم هرگز ممکن نیست. کسی قصد کشتن‌ام را ندارد، من

هم نمی‌خواهم کسی را بکشم. در زندگی تنها یک چیز می‌خواهم: این‌که راحتم بگذارند. حتی اگر عمیقاً به چیزهایی که می‌گویم معتقد باشم، هرگز تصور نمی‌کنم که میان من و شخصیت‌هایم پیوندی وجود داشته باشد. داستان‌هایی می‌گویم که برایم جالب‌اند، یا آن‌هایی که تغییر یافته و یادآور دوره‌ای از زندگی‌ام باشند. اما هرگز داستان‌های شخصی نیستند. هرگز! هرگز! هرگز! درست است که در **ارتش سایه‌ها** صحنه‌ای مربوط به زندگی شخصی‌ام هست؛ اما تنها همین یکی‌ست و بیش از دو دقیقه هم طول نمی‌کشد.

• همیشه همدردی مشترک واضحی میان کلاه‌بردارها و پلیس‌های‌تان هست.
آن همدردی مشترک واقعاً وجود دارد. یک بار که در رادیو کمیسر لِتالانته از دایره‌ی جنایی را تحت فشار قرار دادم به این حقیقت اقرار کرد: «وقتی کلاهبردار باهوشی داریم که اعترافش را کرده، با صراحت حرف می‌زند و دست از حماقت و بی‌مسئولیتی برمی‌دارد، بیشتر اوقات میان او و افسر پلیس به نوعی برادری می‌رسیم...»

• پس از تیراندازی در رستوران که باعث مرگ ژاک لو نوتیر می‌شود، در یک صحنه‌ی مجزا صحبت‌های عجیب بلو را نشان می‌دهید. این صحنه را چطور ضبط کردید؟
پل موریس را به اتاق لباس برگرداندم، چون برای بازی چنین صحنه‌ای در یک برداشت جداگانه بسیار مضطرب بود، بعد سر صحنه حاضر شدم تا به جای او تمرین کنم. تمام این صحنه را که اولین حضور بلو در فیلم است بازی کردم و هم‌زمان جای هر دوربین را به فیلمبردارم، ژان شاروین، نشان دادم و در همان حال دستیار اول فیلمبردار مسیر دقیق حرکت دوربین را روی زمین کشید. بعد از طراحی تمامی جزئیات نهایی صحنه تازه فیلمبردار را برای تنظیم نور به صحنه

آوردم. بعد وقتی همه‌چیز مهیا شد، دنبال پل موریس فرستادم و به او گفتم هر کاری دوست دارد انجام دهد. گفت چی؟ هر کاری دوست دارم؟ به‌شدت متعجب بود، چون سختی بازی در آن صحنه آرا می‌دانست. گفتم بله، هر کاری که فکر می‌کنی منطقی‌ست انجام بده. و قسم می‌خورم که دقیقاً همان کاری را کرد که من کرده بودم... باید هم می‌کرد، چون همه‌ی حرکات را پیش‌بینی کرده بودم و بازیگرم را هم می‌شناختم.

• این توانایی را دارید که نه‌تنها از بازیگران‌تان بازی ساده‌ای بگیرید، که آن‌ها را به نوع خاصی از لحن و بیان هم برسانید.

دلیلش این است که از زبان خودم دیالوگ می‌نویسم، و سرعت ادای کلمات با سرعت حرف زدن خودم مطابقت دارد. پس بازیگرانم نباید سریع‌تر یا کندتر از خودم صحبت کنند.

به‌شدت به هدایت بازیگر معتقدم. تردیدی نیست که این هدایت در دو مقطع صورت می‌گیرد –که بسیار هم دوگانه است– تا بتوانم پاسخ و اجرای صحیح را از هر بازیگر بگیرم. اول با صدابرداری سر صحنه فیلمبرداری می‌کنم. بعد هر بازیگر را جداگانه در استودیو می‌نشانم و از او می‌خواهم صدای خود را دوبله کند. یک حلقه از فیلم را آن‌قدر نشانش می دهم تا در مواجهه‌ی بی‌پایان با تصویر خود به حسی شبیه حالت تهوع برسد. به‌سختی می‌شود بازیگر را از خودش بیزار کرد، اما وقتی خود را ده، پانزده، و بیست بار پیاپی در یک نما می‌بیند مقاومتش در هم می‌شکند و می‌توانم او را تحت اختیار خودم بگیرم. در این مقطع است که می‌توانم وادارش کنم همان‌جوری دیالوگ بگوید که من می‌خواهم.

• گو و مانوش در کتاب عشق‌بازی می‌کنند، اما رابطه‌شان در فیلم یک‌جورهایی

متضاد است. حتی مانوش خواهر گو معرفی می‌شود... گرچه در جامعه «خواهر» به معنای «معشوقه» است. این‌طور نیست؟

کلمات سُق و فقَنژین (به معنای «خواهر» و «خواهر کوچک») را کلاه‌بردارها برای اشاره به همسر خود استفاده می‌کنند. اگر اجازه داده‌ام تماشاگر مانوش را خواهر گو تصور کند به دلیل آن جنبه از کارم در **کودکان وحشتناک** است، یا بهتر بگویم، به دلیل همسانی عالی در **پیر یا ابهامات**.

• بلو عاشق مانوش است؟

عاشقش نیست، اما ممکن است چیزی بین‌شان بوده باشد. به همین خاطر است که خواستم وقتی در دفتر تنها هستند همدیگر را با ضمیر «تو» خطاب کنند. به محض اینکه گودفروی (ژان کلود برک) وارد دفتر می‌شود مناسبات به حالت قبل برمی‌گردد و همدیگر را «شما» خطاب می‌کنند.

• تدارک و اجرای سرقت مسلحانه درخشان است.

سرقت مسلحانه در کتاب در چند جمله توصیف شد، اما برای من بخش حیاتی کار بود. متأسفانه در بخش پیش از سرقت روی چند فریم بسیار مهم مربوط به صحنه‌ی تعقیب اتومبیل ون توسط مرسدس حلقه‌ی فیلم تعویض شد که قابل رویت نیست، چون پروژکتورچی‌ها از ترس از دست دادن این تبدیل همیشه تعدادی از تصاویر را حذف می‌کنند. اما اشتباه از خود من بود چون کات بدی زده بودم. همان اشتباه جان فورد در فیلم **سفر دریایی طولانی به خانه** را مرتکب شدم، همان جا که توماس میشل به وارد باند نگاه می‌کند که دارد محو می‌شود. بعضی از جلوه‌ها در انتهای حلقه‌ی فیلم از دست می‌روند.

ضبط صحنه‌ی کشته شدن موتورسواران خیلی دشوار بود، چون بدل‌کارانی که انتظارشان را می‌کشیدم در لحظه‌ی آخر به فیلم ملحق نشدند. دو موتورسوار

خوب داشتم، اما بدل‌کار نبودند. نمی‌توانستم به کشتن‌شان بدهم، پس باید حقه‌ای در صحنه سوار می‌کردم. البته نتیجه‌اش خیلی خوب بود. صحنه‌ی عبور ون از روی صخره را با چهار دوربین ضبط کردم، چون امکان برداشت مجدد نداشتیم. دو دوربین بر روی پرتگاه صخره‌ای کوچک واقع در یک سطح مرتفع قرار داده شد –به این امید که ون خودبه‌خود برگردد، که برگشت– و یک دوربین دیگر هم در قایقی در دریا تعبیه شد.

• بعد از سرقت مسلحانه، آنتوان، گو را بی‌حدوحصر تحسین می‌کند...
پس از همکاری با گو، آنتوان به‌شدت تحت تأثیر او قرار می‌گیرد و آماده است که او را تا هر جایی همراهی کند. این صحنه‌ی تجلیل شاهکاری‌ست که توسط دو استادکار قدیمی اجرا شده. آن‌ها کاری کرده‌اند که باید می‌کردند. اما آنتوان که قاتلی حرفه‌ای‌ست زیرک نیست و وقتی به او می‌گویند که گو به آن‌ها نارو زده باور می‌کند. آنتوان به نسل هنجارشکن تعلق دارد، شاید تا حدودی تبه‌کاری موج نویی‌ست، اما مثل او همیشه پیدا می‌شود. همچنین وقتی از او می‌خواهم بگوید کولی‌ست و قبل از کشتن موتور سوار به خود صلیب بزند به او حس فردیت می‌بخشم.

• اما گو و آنتوان با اینکه حرفه‌ای‌های واقعی هستند نالازم خطر می‌کنند...
آنتوان از سر غرور خطر می‌کند: برای اثبات مهارتش دوربین را از تفنگ جدا می‌کند. برای گو این خطر کردن به منزله‌ی اعتراض است: از همان هفت‌تیری استفاده می‌کند که پیش‌تر با آن آدم کشته. البته گو می‌دانست که کارش تمام است، اما با اشارات بی‌دلیل خود پل، آنتونی، و پاسکال را قربانی می‌کند.

• گو به این تصور که دارد با دسته‌ی تبه‌کار دیگری صحبت می‌کند نام همدستان

خود را لو می‌دهد. وقتی متوجه می‌شود که گول پلیس را خورده می‌فهمد که دیگر کار تمام است. از آن لحظه است که می‌داند مرگ تنها راه رهایی اوست.
در ابتدای فیلم وقتی مانوش از فرار گو آگاه می‌شود می‌گوید ده سال پیش می‌خواستم کمکش کنم. حتی می‌ترسیدم خودش را بکشد. بنابراین وقتی فیلم آغاز می‌شود گو مرده. ممکن است بگویید تأخیری ده ساله داشته.

در کتاب بلو خودش را تبه‌کار جا می‌زند تا گو را به حرف بیاورد. برای نقش پلیس از نگرونی استفاده کردم، چون یک‌مقدار به گانگسترهای ایتالیایی مدل جرج رافت شباهت دارد. به صورتش پودر مالیدم و مثل اهالی ناپل گریمش کردم تا به یک گانگستر قدیمی شباهت پیدا کند؛ آخر قبل از جنگ بعضی از تبه‌کاران گریم می‌کردند، گرچه این کار هیچ ربطی به همجنس‌گرایی نداشت.

وقتی نگرونی نام همدستانش را از لینو ونتورا می‌پرسد، پاسخ ونتورا را در دو مقطع می‌خواستم: اول سرش را تکان بدهد و بعد بگوید «نه»! تصور می‌کردم که آن اشاره و سپس آن تک‌کلمه‌ی ساده بر قدرت صحنه خواهد افزود. ونتورا نپذیرفت (احساس می‌کرد در زندگی واقعی این‌طور رفتار نمی‌کند) و تصمیم داشت «نه» را همراه با تکان سر ادا کند. وادارش کردم به شیوه‌ی خودم بگوید، به او گفتم که در فیلم‌های من افراد مانند زندگی واقعی رفتار نمی‌کنند. ونتورا به قدری عصبانی بود که وقتی دوربین نمای نزدیک صورتش را نشان می‌دهد می‌توانید ضربان شاهرگش را ببینید. اما عصر همان روز با من تماس گرفت و گفت که حق با من بوده... قطعاً پیش از تماس با من داشت صحنه را مقابل آینه بازسازی می‌کرد.

• بر سر برخی از صحنه‌های شکنجه به مشکل سانسور برخوردید؟
وقتی نسخه‌ی کامل فیلم را نمایش دادم کسی نمی‌توانست به پرده نگاه کند. صحنه‌ای که پلیس در دهان پل ریچی قیف می‌چپاند و از یک قوطی در آن آب می‌ریزد واقعاً غیر قابل تحمل بود. با این‌که حذف آن صحنه آسیب چندانی به

فیلـم نمی‌زند –و در شـکل کنونـی‌اش تخیل تماشـاگر را آزاد می‌گـذارد– هنوز هم فکـر می‌کنـم حیف شـد که حذف شـد. امـا باید روشـن کنم کـه از سانسـورچی‌ها دسـتوری نگرفتـم. فقط رئیس کمیسـیون به من توصیـه کرد که این صحنـه را نگاه ندارم، چون ممکن است باعث اذیتم شود.

• وقتـی گو سـبیل خود را می‌تراشـد و وقتی بلو بعـد از اعتـراف فاردیانو دفترچه‌ی یادداشت را می‌اندازد، هر دو دارند خودکشی می‌کنند...
مسـلماً. دسـت از تلاش برای مبارزه می‌کشـند. گو از پنهان شـدن دست می‌کشد. بلو از اداره‌ی پلیس اسـتعفا می‌دهد، شاید برای احترام به گو. در واقع آن‌ها اغلب عین هم ژست می‌گیرند.

• مثل گذاشتن سیگار لای لب‌ها و روشن نکردن آن...
در واقع همان سیگار است.

• چرا تصاویر ناپلئون را در دفتر پل ریچی حکاکی کردید؟
چـون ریموند پلگریـن که نقش پل ریچی را بـازی می‌کند در فیلم ساشـا گیتری در نقـش ناپلئـون بـازی کرده بـود. پیش‌تـر یک مجموعـه عکـس از پلگریـن در لباس ناپلئون گرفته بودم. آخر می‌خواستم مرگ دوک دانقیه را با بازی او در نقش ناپلئون بسازم. اما ساشا همان موقع از راه رسید... آن نقش به‌خاطر عکس‌های من نصیب پلگرین شد.

۱۲
سامورایی

• فکر ابتدایی‌تان برای نگارش فیلمنامه‌ی سامورایی چه بود؟
غیبت در زمان وقوع جنایت. مردی در حضور شاهدان عینی مرتکب جرم می‌شود اما از اتهام برکنار می‌ماند. حال برای غایب شمرده شدن تنها می‌توانی روی حمایت زنی حساب کنی که دوستت دارد... کسی که ترجیح می‌دهد کشته شود اما نامت را فاش نکند.

فکر اولیه‌ی داستان را دوست داشتم؛ نوعی توصیف دقیق و بالینی از رفتار یک آدمکش اجیرشده‌ی شیزوفرنیک. پیش از نگارش متن هرچقدر می‌توانستم درباره‌ی شیزوفرنی مطالعه کردم، در باب انزوا، سکوت، درون‌گرایی. لاسِنِر را یادتان هست؟ دلون در **سامورایی** قدری شبیه مارسل هراند در **بچه‌های بهشت** است، با این تفاوت که مارسل هراند علایق خود را سرکوب می‌کند.

برای فردی شیزوفرنیک سرقت مکمل ضروری قتل است. جف کاستلو ماشین را می‌دزدد تا عملش کامل‌تر شود. در جنایتی که در دو مرحله انجام می‌گیرد همیشه نوعی بازتاب یکسان میان مرحله‌ی اول و دوم وجود دارد. جف کاستلو نه کلاه‌بردار است و نه گنگستر. او «بی‌تقصیر» است، به این معنا که فرد شیزوفرنیک خود نمی‌داند که جانی‌ست، گرچه هم در منطق و هم در تفکر خویش جانی باشد.

مراقب بودم او را در قالب یک چترباز ازپاافتاده‌ی پس از جنگ ایندوچین و الجزایر که برای کشته شدن در راه کشورش تعلیم دیده به تصویر نکشم! ژان کائو **سامورایی** را خیلی دوست داشت. مرا اصلاً نمی‌شناخت، اما چون به‌شدت معتقد بود تصویر خودم را در فیلم خلق کرده‌ام شروع به روانکاوی‌ام کرد، حتی با این‌که می‌گفت چیزی از روانکاوی نمی‌داند. تمامی تصمیمات ناخودآگاهم را شرح داد و باید بگویم توانست تصویری کاملاً موهوم و هذیانی از من بسازد.

سامورایی روانکاوی یک شیزوفرنیک است به دست یک پارانوییید، چون تمامی خالقان مبتلا به پارانویا هستند.

سال‌ها پیش رمانی بسیار عالی خواندم از گراهام گرین به نام **اسلحه‌ای برای فروش** که فرانک تاتل و آلن لاد فیلمش را ساختند، اما شکاف‌های بزرگی در تصویر کردن شخصیت شیزوفرنیک آن وجود داشت. به همین ترتیب، **جیب‌بر**، فیلم محبوبم هم به توفیق کامل دست نیافت. ممکن است مشکل از دیالوگ اشتباه باشد؟ مایلم این‌طور فکر کنم، چون دیالوگ‌نویسی صحیح به‌نظر نمی‌رسد.

• اما غلط بودن دیالوگ در مورد برسون عمدی‌ست.

بله می‌دانم، و در همین‌جاست که برسونی رفتار نمی‌کنم. ببخشید، برسونی نیستم. شخصیت‌های برسون هیچ‌گاه خود را به شیوه‌ای که مورد قبول من باشد بیان نمی‌کنند. از آن سو، همیشه عاشق ژست‌ها و انگیزه‌های نهفته در پس اعمال‌شان هستم. **جیب‌بر** ناکامی حیرت‌انگیزی‌است.

• چرا بعد از موفقیت **نفس دوباره** خطر کردید و با ساختن **سامورایی** پا در مسیر تازه‌ای گذاشتید؟

وقتی با دلون تماس گرفتم تا بازی در **دست کامل** لسو را به او پیشنهاد کنم –قبل از اینکه فیلم را دِویل بسازد– نامه‌ای کاملاً احمقانه برایم فرستاد که با دستگاه

تایپ آی بی ام پرزیدنت تایپ شده بود و گفت نمی‌تواند به پیشنهادم فکر کند، چون در آینده‌ی نزدیک تعداد زیادی برنامه‌ی مهم‌تر در امریکا خواهد داشت.

سرانجام، پس از موفقیت **نفس دوباره** فکر کرد وقتش رسیده تا با من تماس بگیرد و بگوید از بازی در فیلمم خوشحال خواهد شد. کتاب لسو را برایش فرستادم، بدون اینکه بگویم پیش‌تر از رویش فیلمی با عنوان **جو خوشبخت** ساخته شده. گفتم قرار است فیلمی را بسازیم که سه سال پیش پیشنهاد بازی در آن را رد کردید. پس از خواندن کتاب موافقت کرد. اما بازپس‌گیری حقوق ساخت فیلم ناممکن بود، به همین خاطر نقش گربیه را در **ارتش سایه‌ها** به دلون پیشنهاد کردم. نپذیرفت، اما پرسید متن دیگری برای ساخت دارم یا نه. در ۱۹۶۳ پیش از آن‌که بگوید در تلاش برای کسب موقعیتی بین‌المللی‌ست فیلمنامه‌ای اصیل برایش نوشته بودم. این را به او گفتم و فوراً اصرار کرد فیلمنامه را برایش بخوانم.

فیلمنامه را در آپارتمانش برایش خواندم. آلن، آرنج روی زانو و صورت فرورفته در کف دست‌ها بی‌حرکت گوش می‌کرد، تا این‌که ناگهان سرش را بلند کرد تا نگاهی به ساعتش بیندازد. خواندنم را قطع کرد و گفت هفت‌ونیم دقیقه است که داری فیلمنامه را می‌خوانی و حتی کلمه‌ای دیالوگ وجود ندارد. به قدر کافی خوب است، بازی می‌کنم. اسم فیلم چیست؟ گفتم **سامورایی**. بی‌آن‌که کلمه‌ای بگوید قرارداد را امضا کرد. مرا به اتاق خوابش برد. تمام اثاثیه‌ی اتاق عبارت بود از یک کاناپه‌ی چرمی و یک نیزه، یک شمشیر، و یک خنجر سامورایی.

• آن خط از **کتاب بوشیدو** که فیلم را با آن آغاز می‌کنید –هیچ‌کس به تنهایی یک سامورایی نیست، مگر ببری در جنگل– دقیقاً برمی‌گردد به موقعیت خودتان در مقام فیلمسازی مستقل از صنعت سینما...

دقیقاً. می‌دانستید که فیلم با همین عنوان آغازین که به **کتاب بوشیدو** نسبتش

می‌دهم به طور کامل در ژاپن پخش شـد؟ نمی‌دانسـتند که آن «نقل قول» را خودم نوشتم.

• برخورد با رنگ در **ساموراییِ** تفاوت زیادی با **ارشد خانواده‌ی فرشو** دارد.
رنگ‌ها در **ارشـد خانواده‌ی فرشـو** خیلی گرمنـد. برای **سـاموراییِ** رنگ‌های خیلی سـرد می‌خواستم. با چنین ایده‌ای در ذهن یک رشته آزمایش نهایی انجام دادم، آزمایشی که در **ارتش سـایه‌ها** حتی در آن پیش‌تر رفتم، در **دایره‌ی سرخ** همچنان پیش‌تـر. رؤیایـم سـاختن فیلمی رنگـی در قالـب سیاه‌وسـفید اسـت، فیلمی که در آن تنهـا یک ریزه‌کاری مختصر وجود داشـته باشـد تا به یادمـان آورد که واقعاً داریم فیلمی رنگی تماشـا می‌کنیم. گمان می‌کنم در شـیوه‌ی بیـان قدم کوچکی بـه جلو برداشـتیم –سـینمای رنگی– که خطرسـاز شـده. دیگر به‌سـختی بتوانی فیلـم سیاه‌وسـفید بسـازی. در شـرایطی کـه تلویزیـون تنهـا بـه فیلم رنگـی علاقه نشـان می‌دهـد هیـچ تهیه‌کننـده‌ای سـیصد چهارصـد هـزار دلار خـود را به خطر نمی‌اندازد.

• حتی در عنوان‌بندی، اولین نمای دلون که روی تختش دراز کشیده حس انزوای «ساموراییِ» را القا می‌کند.
می‌خواسـتم اختـلال روانـی مـردی را نشـان بدهـم کـه به‌وضوح مسـتعد شـیزوفرنی اسـت. به جای تکنیکی که حالا نسبتاً کلاسیک شده، یعنی ترکیب ترک به عقب دوربیـن بـا زوم رو بـه جلـو، از همان حرکـت دوربین اسـتفاده کردم، منتهـا با چند وقفـه. بـا توقف دوربیـن و ادامه‌ی زوم و حرکـت دوباره‌ی دوربین و غیـره، تصویری عریـض سـاختم که بیشـتر از آن‌که احسـاس تاخیری کلاسـیک را برسـاند، کشـدار بود. در نتیجه توانسـتم احساس اختلال را دقیق‌تر به تصویر بکشم. همه‌ی اجسام هم در حرکتند و هم در جای خود ثابت مانده‌اند.

• وقتی دلون از تخت بلند می‌شود، احساس می‌کنید داریم صحنه‌پردازی مرگ را می‌بینیم؟
بله، البته، چون انسان مرگ را در خود به حرکت درمی‌آورد. اما در این فیلم کَتی روسیه به مرگ شخصیت می‌دهد... زنی که دلون به او دل بسته.

• پلیس برای وارد شدن به اتاق جف و کارگذاشتن میکروفون دقیقاً از همان روش سرقت ماشین استفاده می‌کند: دسته‌ای کلید دور حلقه‌ای مفتولی.
دلیلش آن است که می‌خواستم در یک فیلم دراماتیک از قاعده‌ی چاپلین استفاده کنم، سه بار نشان دادن یک چیز برای دریافت واکنش از تماشاگر. وقتی تماشاگر حلقه‌ی کلید را برای بار سوم می‌بیند–به عبارت دیگر، همان‌گونه که جف ماشین دوم را پشت ایستگاه چَتِله می‌دزدد– واکنش نشان می‌دهد.

• بار اولی هم که دلون ماشین را می‌دزدد تماشاگر واکنش نشان می‌دهد. وقتی چهره‌ی مغموم او را از پشت شیشه‌ی باران‌خورده‌ی ماشین می‌بینیم ناخودآگاه حق را به او می‌دهیم.
گمان می‌کنم پیش از این هم با او همدردی می‌کنیم... از لحظه‌ای که قفس پرنده را با دسته‌ی اسکناس نوازش می‌کند. اما در صحنه‌ای که ذکر کردید به درون شخصیت او می‌رویم.

• وقتی جف توجه دختری را که در ماشین بغلی‌ست جلب می‌کند، چرا به لبخند دختر پاسخ نمی‌دهد؟
در این برخورد این روشن می‌شود که جف مبتلا به شیزوفرنی‌ست. اگر آدم عادی‌ای بود به‌دنبال دختر می‌رفت یا حداقل به او لبخند می‌زد، اما جف

بی‌تفاوت می‌ماند، چون هیچ چیز نمی‌تواند توجه او را از ماموریتش منحرف کند. سرقت تشریفاتی ماشین نخستین اقدام مجرمانه‌ی اوست.

• چرا سرقت «تشریفاتی»؟
چون هر عملی که فرد شیزوفرنیک انجام می‌دهد تشریفاتی‌ست. در واقع آدم شیزوفرنیک اصلاً آدمی تشریفاتی‌ست؛ شک نکنید. از این قاعده شروع می‌کنم که تمام حیوانات دیوانه‌اند. به سه گربه‌ی من نگاه کنید: حرکات و رفتار آن‌ها همیشه حالتی تشریفاتی دارد. وقتی انسان‌ها نیز حیوانند، چرا نباید دیوانه باشند؟ تشریفات یکی از عادات حیوانات و در نتیجه انسان‌هاست که مشخصاً با مذهب ارتباط دارد. تشریفات هم مانند دین بخشی از دیوانگی انسان است.

• جف کاستلو وقتی می‌خواهد پلاک اتومبیل سرقتی خود را تعویض کند با سرعت تمام در یک خیابان فرعی کوچک می‌راند و بلافاصله در ورودی خیلی باریک گاراژ می‌پیچد.
از آن‌جا که هم خیابان و هم ورودی گاراژ خیلی باریک بود، به دلون گفتم تنها وانمود کند که دارد می پیچد، و قصد داشتم بعداً صحنه را با حقه‌ای تدوین کنم. لحظه‌ای بعد، دلون با ماشین اول و با سرعت تمام وارد خیابان شد، پیچید، و بلافاصله داخل گاراژ شد. او همین کار را به شکل مقطعی با ماشین دوم هم کرد (فاصله‌ی بین ماشین و ورودی گاراژ یک سانتیمتر بود، نه بیشتر). بخش سوپرمن‌گونه‌ی شخصیت هر ستاره همین است. بازیگران حرفه‌ای نیازی ندارند که بهشان بگویی لیوان را چگونه در دست بگیرند یا چگونه سیگار بکشند: آن‌ها هوشی قاطع و تغییرناپذیر در ارائه‌ی ژست صحیح دارند.
یک ستاره –عاشق این تعریف امریکایی‌ام– فردی‌ست معمولی با چند چیز اضافه. این «چند چیز اضافه» تعریف‌ناپذیر است:تأثیر مستقیم و پویای یک

ستاره بر مردم را نشان می دهد. مهارت بازیگری را نمی‌توان تدریس کرد: خواه مستعد باشی و خواه نباشی. مثلاً لینو ونتورا هرگز از کسی درس نگرفته که چگونه دیالوگ بگوید، اما این کار را بهتر از هر کس دیگری انجام می‌دهد.

• نقش مکانیک گاراژ را آندره گره بازی می‌کند که پیش‌تر در نقش راجر، قفل‌بازکن، در **باب قمارباز** برای‌تان بازی کرده بود.
بله، دوست قدیمی‌ام بود. با اینکه خیلی مریض بود، پذیرفت که این نقش کوچک را برای خوشحال کردن من بازی کند. پس از پایان فیلمبرداری، پیش از آن‌که به بیمارستان برود و بمیرد فرصت کرد صدای خود را در فیلم دوبله کند. وقتی می‌گوید به تو هشدار می‌دهم جف، این بار آخر است، می‌دانست که دارد می‌میرد. روزی که دلون آمد تا پاسخ خود را به این دیالوگ ضبط کند از مرگ او مطلع شد و آن «بسیار خب» را جوری گفت که انگار دارد با او وداع می‌کند.

• رابطه‌ی جف کاستلو و ژان لاگرانژ هم مانند رابطه‌ی گو و مانوش قدری مبهم است. چرا دقیقاً ناتالی دلون –که در آن زمان همسر آلن دلون بود– را برای نقش ژان انتخاب کردید؟
ناتالی و آلن شبیه برادر و خواهرند: **پیر یا ابهامات**. غریزه‌ام بود که باعث شد این نقش را به ناتالی بدهم، چون می‌خواستم او نقش پیانیست را بازی کند. با فطرتی که داشت احساس می‌کردم زنی‌ست که مردها می‌توانند به او تکیه کنند؛ اگر قرار بود او تنها کسی باشد که از طرف آلن در دادگاه شهادت می‌دهد می‌توانست خود را به عالی‌ترین شکل تبرئه کند. اتفاقات ثابت کردند که درست می‌گویم. به ناتالی خیلی علاقه دارم: دختر فوق‌العاده‌ای‌ست، کاملاً پذیراست و شخصیتی درجه‌یک دارد. او بی‌خدشه است، به صخره می‌ماند. آب به صخره برخورد می‌کند اما آسیبی به آن نمی رساند.

• وقتی برای آخرین بار در **سامورایی** همدیگر را ملاقات می‌کنند، دلون بعد از بوسیدن موی او چشم‌های خود را می‌بندد. شما از او خواستید آن صحنه را این‌طور بازی کند؟
بله، حالا هر بار که آن صحنه را می‌بینم احساس می‌کنم واقعاً دارند از هم خداحافظی می‌کنند... در واقع در عصر همان روز هم بود که بالاخره به رابطه‌ی خود پایان دادند.

• در جایی جف می‌گوید «هرگز شکست نمی‌خورم، هرگز».
این کلمات نشان دهنده‌ی درک آشکار او از سرنوشت خود است. او می داند که تا وقتی زنده است پیروز خواهد شد. تنها مرگ می تواند از او بازنده بسازد؛ که به‌ناچار باید بسازد، و جف به مرگ خود دل می‌بندد. کَتی روسیه که مرگی تیره در روشنایی‌ست افسونی مجذوب‌کننده و فریبنده دارد...

• جف نخستین بار او را وقتی می‌بیند که دارد به اولین قرارداد خود عمل می‌کند، ترور مارتی. چشم‌درچشم می‌شوند، اما دختر بی‌تفاوت است...
جف در آن لحظه قدرت هیپنوتیزم‌کننده‌ی ماری را دارد که آن‌قدر به طعمه‌ی خود خیره می‌شود تا او دیگر نتواند تکان بخورد. او که به قدرت خود باور دارد با نگاه به دختر مانع از فریاد زدن او می‌شود. او بر مرگ تسلط دارد، چون هنوز قربانی آن نیست.

• برخلاف گو که دو بار از یک اسلحه استفاده می‌کند، جف بعد از کشتن مارتی هفت‌تیر خود را در رود سن پرت می کند.
مراقب باشید! گو آدم‌کش حرفه‌ای نیست. او در شرایطی قرار می‌گیرد که مجبور به آدم کشتن می‌شود، اما آدم‌کش نیست. او تبه‌کاری‌ست که می‌داند به آخر خط رسیده. جف حرفه‌ای‌ست، این عنوان در امریکا مرسوم است.

• موقع حمله‌ی ناگهانی پلیس به اتاقی که همه در آن مشغول ورق‌بازی هستند، می‌شنویم که کسی می‌گوید «من بازنشسته‌ی جنگی‌ام – با ناتوانی صد درصد».
این دیالوگ را به یک خارجی داده بودم، مردی که لهجه‌ی غلیظی داشت... جمله‌ای بود که از خاطراتم می‌آمد. موقع حمله‌ی پلیس شنیدن چنین جملاتی از آدم‌هایی که در هتل‌های بلوار باربه مشغول ورق‌بازی‌اند کاملاً عادی‌ست؛ جمله‌ای‌ست که معمولاً از زبان پیروان مارکانتونی شنیده می‌شود؛ آدم‌هایی با پرونده‌های عجیب‌وغریب. یکی از آدم‌کش‌های گشتاپو را می‌شناختم که نشان جنگاوری فرانسه را بر جادکمه‌ی لباسش نصب می‌کرد.

• مُسیو وینه، که نقشش را میشل بواسرون بازی کرد، می‌گوید حس بینایی ندارد؛ اما جف را به بهترین شکل توصیف می‌کند...
وینه آن «دوست محترم» است که اجاره را پرداخت می‌کند. مدت‌هاست می‌داند دختری که نزد خود نگاه داشته معشوقی دارد، نامش را می‌داند و چهره‌اش را هم می‌شناسد. با وجود رقابت بین این دو مرد، دوست محترم و مرد تجمل‌گرا همیشه نوعی رفتار طعنه‌آمیز با هم دارند. جف، که خصوصیات روانی کسانی مثل وینه را درک می‌کند، برای این‌که وانمود کند در هنگام وقوع جرم غایب بوده، نقشه‌ی خود را در دو بخش طراحی می‌کند و به نفس انتقام امید می‌بندد.

• در **نفس دوباره** بلو به جو ریچی می‌گوید دائم فکر می‌کنم؛ برای همین کار پول می‌گیرم. اما بازرس پلیس در سامورایی به دستیار خود می‌گوید هیچ‌وقت فکر نمی‌کنم.
شخصیت پِریه به مراتب حیله‌گرتر و باهوش‌تر از شخصیتی‌ست که موریس نقش‌اش را بازی می‌کند. او رئیس پلیسی‌ست با یک ویژگی مهم. او خودِ سرنوشت است. در زیر ظاهر عادی فرانسوی‌اش ذهنیتی دکارتی و بینشی فوق‌العاده دارد.

زیر بار نقشه‌ی زیرکانه‌ی جف برای فرار از اتهام نمی‌رود: او را رها می‌کند، اما در تعقیب‌اش می‌ماند. می‌خواهم بگویم پلیسی که می‌گوید هیچ وقت فکر نمی‌کنم بیش از هر کسی فکر می‌کند. پلیس هم انسان است، پس می‌تواند دروغگو هم باشد.

• وقتی پلیس به دیدن ژان لارانژ می‌رود و زنگ خانه‌اش را می‌زند، لارانژ می‌گوید تویی جف؟ و صدایی که پاسخ می‌دهد بله به‌شکل حیرت‌آوری شبیه صدای جف است.
درست است، چون از صدای دلون استفاده کردم. این یکی از همان بی‌صداقتی‌هایی‌ست که برای هر فیلم‌سازی ضرورت دارد. اساس هنر خلاقه دروغ است؛ و اگر کسی در زندگی واقعی خود دروغگو نباشد می‌تواند در کارش استفاده‌ی درستی از دروغ بکند.

• پس با ژان‌ماری اشتراب موافقید که می‌گوید هیچ‌کس نمی‌تواند استاد هنر سینماتوگرافی شود مگر اینکه زندگی و اصول اخلاقی‌اش فراتر از هر نقصی باشد؟
مسلماً. خلاقیت هنری، به‌ویژه در سینما، نیازمند داشتن یک زندگی مثال‌زدنی‌ست که حماقت‌ها و نواقص کار هنری را جبران کند. من قدیس نیستم، انسان پاکدامنی هم نیستم، اما باور دارم که آن اختلال بی‌مورد در زندگی روزمره‌ی هر فرد امکان هرگونه خلاقیتی را از او می‌گیرد. برای اثبات این نظریه می‌توانم مثال‌های متعددی بیاورم.

• واضح است که نوعی درک و دریافت میان جف و پرنده‌اش وجود دارد.
جف و پرنده عاشق یکدیگرند. احساسات مشترک دارند. می‌خواستم صحنه‌های ابتدایی فیلم تماماً سیاه‌وسفید باشد. برای همین از یک فنچ ماده استفاده کردم،

چون فقط سیاه‌وسفید است و سینه‌اش مثل سینه‌ی فنچ نر نارنجی‌رنگ نیست. آن فنچ در آتش‌سوزی استودیوی من سوخت.

• وقتی الیویه ری و آدم‌هایش درباره‌ی جف حرف می‌زنند، یکی‌شان می‌گوید او یک گرگ تنهاست، اما یکی دیگر می‌گوید نه، یک گرگ زخمی‌ست.
گرگ تنها حیوانی‌ست که در برابر خطر به‌شدت از خود دفاع می‌کند، بگذارید بگویم شبیه آن‌چه در کانادای آثار جک لندن می‌بینیم. وقتی گرگ تنها زخمی می‌شود خطرناک‌تر می‌شود، اما این پایان کار اوست. دیکس هانلی در **جنگل آسفالت** را ببینید.

• چرا جف با اینکه بسیار منطقی و باهوش است به صحنه‌ی جرم برمی‌گردد؟
او می‌داند خطری متوجهش نیست. به همین خاطر است که پاکت آغشته به خون سس را در خیابان می‌اندازد. فقط می‌خواهد به پیانیست بگوید –با چشمان مارگونه‌ی خود– که مشتاق دیدار اوست. وقتی کافه‌چی خمیده‌قامت به او می‌گوید اگر تو همان کسی باشی که پلیس دنبالش است، می‌شود گفت که مجرم همیشه به محل وقوع جرم برمی‌گردد، جف از این حرف خوشش نمی‌آید و می‌رود بیرون تا منتظر پیانیست بماند.

• از کافه‌چی خواستید دقیقاً همان چیزی را بگوید که وقتی جف دوباره داخل کافه می‌شود در ذهن تماشاگر می‌گذرد؟
عمدی بود. آدم همیشه باید از این تاثیر کم کند. مثالی می‌زنم. یک روز عصر من و همسرم به تماشای نمایش درخشانی از ژان آنوی رفتیم به اسم **غار**. چند دقیقه از شروع اجرا که گذشت رو کردم به فلورنس و گفتم «پیراندللو»! درست در همان لحظه یکی از بازیگران روی صحنه گفت همین الان شنیدم که یکی از تماشاگران می‌گوید پیراندللو.

• پلیسی که میکروفون را در اتاق جف جاسازی می‌کند دقیقاً مانند تبه‌کارها رفتار می‌کند.
این‌ها پلیس‌هایی دست‌وپاچلفتی هستند که مامور تفتیش غیرمجاز خانگی شده‌اند. هیچ‌یک از نیروهای پلیس هرگز برای چنین کاری از گروه ماموران ویژه استفاده نمی‌کند. این افراد را ماموران خرده‌پایی معرفی کردم که «ماموریت» خود را با این ضمانت انجام می‌دهند که قانون پشت‌وپناه آن‌هاست. جدا از این، تنها نکته‌ای کوچک نشان می‌دهد که این افراد به نیروی پلیس تعلق دارند: وقتی سوار ماشین‌شان می‌شوند تا محل را ترک کنند، آن‌ها را عازم مسیر اشتباهی در یک خیابان یک‌طرفه می‌کنم. اما هیچ‌کس متوجه علائم راهنمایی و رانندگی نمی‌شود، چون نور صحنه آن‌قدری که باید زیاد نیست.

• هیچ‌وقت به‌درستی نمی‌فهمیم الیویه ری کیست.
او در واقع رئیس سرویس سری فرانسه بود، اما به‌دلیل وجود فیلم‌های متعدد جاسوسی فیلم‌نامه را تغییر دادم و الیویه ری تبدیل به شخص دیگری در یک سازمان بی‌نام‌ونشان شد. خودم هم نمی‌دانم او کیست، نمی‌خواهم هم بدانم، نمی‌خواهم کس دیگری هم بداند... او همان مک‌گافینی است که هیچکاک در مصاحبه‌اش با تروفو به آن اشاره می‌کند.

• صحنه‌ی تعقیب در ایستگاه مترو که توسط دستگاه‌های اطلاعاتی پلیس هدایت می‌شود یک تعقیب حقیقی‌ست.
کمیسر لتالانته از دایره‌ی جنایی پاریس –به عبارت دیگر کسی که در دنیای واقعی کار پریه را انجام می‌دهد– وقتی فیلم را دید به من گفت فکرتان فوق‌العاده است... اگر ما هم برای چنین عملیات تعقیبی چنین تدابیری در دست داشتیم کارمان به‌مراتب آسان‌تر می‌شد...

هرچه صحنه جلوتر می‌رود تعقیب دشوار و دشوارتر می‌شود. ضرباهنگ صحنه در مرحله‌ی تدوین تنظیم شد. تدوین در سینما مثل ضربان قلب می‌ماند.

• این شعرتان که به سرزمین میزوگوچی تقدیمش کرده‌اید با مرگ جف کاستلو که یکی از هاراکیری‌های بزرگ سینماست تمام می‌شود. جف وقتی می‌میرد چهره‌ای به‌کلی خنثی دارد، اما در تعدادی از عکس‌های فیلم دیده‌ام که لبخند بر لب دارد.
در واقع آن صحنه را هم با لبخند و هم بی‌لبخند گرفتم. از دومی استفاده کردم، گرچه در فیلم‌نامه اولی آمده بود.

• چرا جف پیش از انجام ماموریت دستکش سفید به دست می‌کند؟
دستکش سفید برای من نوعی سنت است. همه‌ی آدم‌کش‌هایم دستکش سفید می‌پوشند. این دستکش مخصوص تدوین‌گرهاست.

• در آخرین صحنه‌ی فیلم، همه کلوب شبانه را ترک می‌کنند و چراغ‌ها خاموش می‌شود. این یعنی فیلم تمام شده؟
بله، برای همین است که نوازنده‌ی درامز «پیم، پَم، پُم» را می‌کوبد. هر بخش از فیلم که تمام می‌شود نوازنده‌ی درامز چوب‌هایش را برمی‌دارد و ابتدا به درام کناری (پیم)، بعد به درام شارلستون (پَم)، و در آخر به سنج (پُم) می‌کوبد.

۱۳
ارتش سایه‌ها

اولین بار چه زمانی کتاب کِسِل را خواندید؟
ارتش سایه‌ها را در سال ۱۹۴۳ در لندن کشف کردم و از موقع دلم می‌خواست فیلمش را بسازم. در ۱۹۶۸ وقتی به کسل گفتم رویای دیرینه‌ام بالاخره دارد تبدیل به واقعیت می‌شود باورش نمی‌شد کسی بتواند فکری را بیست و پنج سال با سرسختی دنبال کند.

• گرچه به روح کتاب خیلی وفادار ماندید، اما باز هم فیلمی به‌شدت شخصی ساختید.
در این فیلم برای اولین بار چیزهایی را نشان می‌دهم که می‌شناسم و تجربه کرده‌ام. البته حقیقت کار من درونی‌ست و ربطی به اصل حقیقت ندارد. با گذشت زمان بیشتر ترجیح می‌دهیم چیزهایی را به‌یاد بیاوریم که مناسب حال‌مان است، نه چیزهایی که به‌واقع اتفاق افتاده. کتابی که کسل در گرماگرم ماجرا در سال ۱۹۴۳ نوشت، طبعاً با فیلمی که من در نهایت دقت در ۱۹۶۹ ساختم تفاوت دارد. چیزهای زیادی در کتاب هست، چیزهایی فوق‌العاده، که حالا نمی‌شود به فیلم تبدیل‌شان کرد. با استنادی جالب توجه، درباره‌ی نهضت

مقاومت یک‌جور تخیل گذشته‌نگر خلق کردم، سفری دریغ‌انگیز به دوره‌ای که معنای نسل من را به شکلی عمیق بازگو می‌کند.

در ۲۰ اکتبر ۱۹۴۲ بیست و پنج ساله بودم. از پایان اکتبر ۱۹۳۷ در ارتش بودم... تجربه‌ی سه سال زندگی در ارتش (که یک سال آن مقارن با جنگ بود) و دو سال زندگی در نهضت مقاومت را داشتم. تأثیر این دوران به جا می‌ماند، باور کنید. دوره‌ی جنگ وحشتناک بود، مخوف بود و... حیرت‌انگیز.

• پس نقل قول از ژرژ کورتلین در آغاز **ارتش سایه‌ها** بیانگر احساس خودتان است(«خاطرات تلخ! هنوز پذیرای‌تان هستم، چون به سال‌های دور جوانی‌ام تعلق دارید.»)

دقیقاً. شیفته‌ی این جمله‌ام و فکر می‌کنم کاملاً درست است. در ماه‌های اول خدمت سربازی رنج فراوانی کشیدم، بعید می‌دانستم مردی به ظرافت و حساسیت کورتلین بتواند داستان **سرگرمی در پادگان**[1] را بنویسد، چون خود او هم در زمان خدمت سربازی به‌شدت غمگین بود. بعد یک روز که غرق فکر کردن به گذشته‌ام شده بودم، ناگهان به معجزه‌ی «خاطرات تلخ» پی بردم. همین‌طور که سنم بالاتر می‌رود سال‌های ۱۹۴۰ تا ۱۹۴۴ را با دلتنگی بیشتری به یاد می‌آورم، چون بخشی از جوانی‌ام است.

• تصور می‌کنم **ارتش سایه‌ها** از نگاه اعضای نهضت مقاومت رمان بسیار مهمی بود.

ارتش سایه‌ها کتابی‌ست درباره‌ی نهضت مقاومت: عالی‌ترین و جامع‌ترین سندی که درباره‌ی این دوران تراژیک تاریخ بشر موجود است. با وجود این هرگز قصد نداشتم فیلمی درباره‌ی نهضت مقاومت بسازم. پس با یک استثنا (اشغال

۱. یک فیلم کمدی فرانسوی به کارگردانی مارسل تورنور و با بازی ژان گابن که در ۱۹۳۲ به نمایش درآمد.

فرانسه به دست آلمان‌ها) واقع‌گرایی را به‌کل از فیلم منها کردم. هر وقت چشمم به یک آلمانی می‌افتاد فکر می کردم «کجا هستند آن خدایان آریایی قدیم؟» دیگر آن غول‌های افسانه‌ای بورِ چشم‌آبی را نمی‌دیدم؛ خیلی شبیه فرانسوی‌ها شده بودند. آن افسانه را در فیلمم نادیده گرفتم.

• برای طراحی یونیفرم‌های آلمانی از مشاور فنی استفاده کردید؟
همه‌ی کارها را خودم می‌کردم، با همکاری طراح لباسم مادام کولت بودو که بر موضوع کار تسلط زیادی داشت. یک روز وقتی در حال فیلمبرداری سکانس سالن تیراندازی بودیم یک سروان ارتش فرانسه که مسئول بخش فنی آنجا بود به من گفت یونیفرم‌های اِس‌اِس ایراد دارند. طراح لباسم را احضار کردم و سروان به او گفت: «من اهل آلزاس هستم مادام، موقع جنگ به‌اجبار عضو اس‌اس شدم. می‌توانم بهتان اطمینان بدهم اعضای اس‌اس همیشه بازوبندی بر بازوی چپ خود می‌بستند که نام دسته‌ای که به آن تعلق داشتند رویش نوشته شده بود.» مادام بودو پاسخ داد: «خیر قربان. آن بازوبند قطعاً مال اعضای دسته‌های عملیاتی بود. در این فیلم افسران اس‌اس به انبار تعلق دارند.» سروان مجبور شد حرف او را بپذیرد.

• در فرانسه برخی از منتقدان متهم‌تان کردند که اعضای نهضت مقاومت را مانند شخصیت‌های یک فیلم گنگستری نمایش دادید.
این تصور شدیداً ابلهانه است. حتی متهم به ساخت فیلمی در حمایت از ژنرال دوگل شدم. این‌که مردم همیشه تلاش می‌کنند فیلمی را که اصلاً قرار نبوده انتزاعی باشد و تصادفاً به این شکل درآمده به پایین‌ترین حالت ممکن تنزل بدهند مضحک است. خب به جهنم! بیست‌وپنج سال بود که می‌خواستم این فیلم را بسازم، پس به هزاران دلیل از نتیجه‌ی کارم رضایت دارم.

• خود اعضای نهضت مقاومت هم فیلم را خیلی دوست داشتند، این‌طور نیست؟

بله. نامه‌های شگفت‌انگیزی از آن‌ها به دستم می‌رسید. وقتی ترتیب نمایش خصوصی فیلم را برای بیست و دو نفر از اعضای مهم نهضت مقاومت دادم دیدم چقدر تحت تأثیر قرار گرفته‌اند. کسانی مثل ژربیه، ژاردیه، فلیکسه...

آنری فرِنی که رهبر جنبش مبارزه بود به من گفت: «در دسامبر ۱۹۴۱ مجبور شدم به پاریس برگردم، با این‌که هرگز دلم نمی‌خواست شهر را در اشغال ببینم. از متروی ایستگاه اتوال پیاده شدم و همین‌طور که به سمت خروجی ایستگاه می‌رفتم صدای پای افسران آلمانی را بالای سرم می‌شنیدم... حس غریبی بود که با آن‌ها همراه می‌شدم. وقتی به شانزه‌لیزه رسیدم ارتش آلمان را دیدم که در سکوت رژه می‌رفت، بعد دسته‌ی موسیقی ناگهان شروع به نواختن کرد... و شما آن صحنه را در اولین نمای فیلم‌تان برایم بازسازی کردید»!

برای آن صحنه از صدای واقعی مارش ارتش آلمان استفاده کردم. آن صدا غیر قابل تقلید است. فیلمبرداری رژه‌ی ارتش آلمان در شانزه‌لیزه فکر جنون‌آمیزی بود. راستش حتی حالا هم باورم نمی‌شود که این کار را کرده‌ام. قبل از من هیچ‌کس موفق به انجام چنین کاری نشده بود، حتی وینسنت مینلی در **چهار سوار آخرزمان**[1]، چون از زمان جنگ جهانی اول سنت شده بود که حضور بازیگر با یونیفرم ارتش آلمان در شانزه‌لیزه ممنوع باشد. یک آلمانی به‌شدت اصرار داشت که آن بخش از فیلم را با هر قیمت گزافی از من بخرد، چون در آلمان تمام نسخه‌های موجود این رژه سیاه و سفید بود.

برای ضبط این صحنه که می‌توان آن را پرهزینه‌ترین صحنه در تاریخ سینمای فرانسه دانست -با بیست و پنج میلیون فرانک هزینه- ابتدا خیابان دِنا را برای تمرین در اختیارم گذاشتند. ساعت سه صبح، که خبری هم از ترافیک نبود و

۱. فیلمی که در ایران به نام **چهار سوار سرنوشت** به نمایش درآمد، تولید ۱۹۶۱.

خیابان از نور چراغ‌های گازی روشن مانده بود، مردان یونیفرم‌پوش رژه را آغاز کردند. منظره‌ی فوق‌العاده‌ای بود، منظره‌ای واگنری. قابل تصویر شدن نبود. قسم می‌خورم که مبهوت مانده بودم. بعد ترس برم داشت... فکر کردم وقتی ساعت شش صبح در شانزه‌لیزه مشغول فیلمبرداری باشم چه خواهد شد.

راستش بین تمام صحنه‌هایی که در زندگی‌ام ضبط کرده‌ام تنها به دو صحنه افتخار می‌کنم: یکی این صحنه و دیگری آن صحنه‌ی نه دقیقه و سی‌وهشت ثانیه‌ای در **کلاه**.

• اولین صحنه‌های اردوگاه کار اجباری را در کجا ضبط کردید؟

در یکی از اردوگاه‌های کار اجباری سابق که کاملاً خراب شده بود و خودم بخش‌هایی از آن را برای فیلم بازسازی کرده بودم. در کنار این اردوگاه قدیمی اردوگاه نوساز و تمیز دیگری قرار داشت که انتظارمان را می‌کشید. دو سالی از ساخته شدنش می‌گذشت. در سراسر دنیا اردوگاه‌هایی مثل این وجود دارند. عالی‌ست. مخوف است.

• فرمانده‌ی اردوگاه به‌لحاظ فیزیکی با کسی که کِسِل در کتاب خود توصیف می‌کند فرق زیادی دارد.

بله، دلیل اصلی‌اش این بود که نمی‌خواستم فرمانده‌ای بی‌تفاوت به‌نظر بیاید. از او شخصیتی نسبتاً خشک ساختم، با نشان ژنرال پِتَن –فرانسیسک- بر لباسش که هنگ داوطلبان فرانسوی انقلاب ملی را از سایر دسته‌ها متمایز می‌کرد. به عبارت دیگر، نشان حزب فاشیست.

• چرا بر خلاف آن‌چه در کتاب آمده لوک ژاردی و برادرش ژان فرانسوآ از فعالیت‌های پنهانی هم بی‌خبرند؟

می‌خواستم از ملودرام بپرهیزم. متوجه نشدید؟ شاید درست بگویید. اما بروید و **ارتش سایه‌ها** را در یک سینمای محلی تماشا کنید. لحظه‌ای که رئیس بزرگ از نردبان پایین می‌آید و داخل زیردریایی می‌شود و دیگران متوجه می‌شوند که او برادر ژان فرانسوآ است تماشاگر نمی‌تواند غافلگیر نشود. ناکامی دو برادر در ملاقات هم شدیداً جالب است، چون تقدیر دائماً ورق را برمی‌گرداند:ژان فرانسوآ که با هویتی جعلی به ضرب گلوله‌ی گشتاپو کشته می‌شود هرگز نمی‌فهمد که سِنت-لوک رئیس نهضت مقاومت است، سنت-لوک هم هرگز نمی‌فهمد چه بر سر برادرش آمده. چنین موقعیت‌هایی ناپدید شدن ژان فرانسوآ را به‌مراتب تراژیک‌تر می‌کند.

• چرا در فیلم ژان فرانسوآ نامه‌ای بی‌نام‌ونشان به گشتاپو می‌فرستد و خودش را متهم می‌کند؟

این از همان چیزهایی‌ست که هرگز درباره‌اش توضیح نمی‌دهم، یا توضیح کافی نمی‌دهم. وقتی فیلیکس در مارسی با ژان فرانسوآ ملاقات می‌کند می‌گوید «خب، هنوز از باراکا لذت می‌بری؟» وقتی مردی باراکا دارد –بخششی الاهی که به اعتقاد اعراب باعث خوش‌بختی می‌شود– در برابر سختی احساس امنیت می‌کند. ژان فرانسوآ از این‌که نامه‌ای به گشتاپو بفرستد و باعث دستگیری خودش بشود هراسی ندارد، چون پیش خودش مطمئن است که برای نجات فیلیکس و رهایی خودش به‌قدر کافی «باراکا» دارد. اما او فقط یک قرص سیانور دارد... که آن را به فیلیکس می‌دهد.

• وقتی ژان فرانسوآ به دیدن سِنت-لوک می‌رود، غذا را در آن قفس شیشه‌ای که وسط کتابخانه نصب شده می‌خورند...

در زمان جنگ زغالی باقی نمانده بود و در پاریس از نفت سیاه هم برای گرمایش استفاده نمی‌شد. بنابراین آپارتمان‌ها سرد و منجمد بودند، به‌خصوص خانه‌های

قدیمی که اتاق‌های بزرگ داشتند؛ مردم از این فضاهای چوبی به جای اتاق استفاده می‌کردند، در آن‌ها غذا می‌خوردند و کتاب می‌خواندند و کمابیش پناه داشتند. تصورش را هم نمی‌توانید بکنید که آن زمان در پاریس زندگی چه وضعی داشت. مردم اغلب اوقات با لباس بیرونی می‌خوابیدند، به علاوه‌ی کفش و جوراب، چون چاره‌ای برای مقابله با سرما نداشتند.

در خصوص غذا هم اوضاع فرق چندانی نداشت. گرسنگی به دغدغه‌ای مهم تبدیل شده بود. نمی‌شد به چیز دیگری غیر از غذا فکر کرد. هنوز به خاطر دارم که شادی غیر قابل وصفی داشتم وقتی موفق شدم با چربی خوک و سیر، یک جور ساندویچ درست کنم. هر روز صبح برای تداوم جریان خون در بدن نوعی آب‌زیپو می‌خوردیم که از نخود برشته درست می‌شد. چون نمی‌خواستم فیلمی زیبا درباره‌ی جنگ بسازم هیچ‌یک از این جزئیات را نشان ندادم.

با پیش‌رفتن داستان، خاطرات شخصی من و کِسِل پیوند می‌خورند، چون هر دو جنگی یکسان را از سر گذراندیم. در فیلم، مثل کتاب، گربیه معرف هفت یا هشت آدم مختلف است. گربیه در اردوگاه کار اجباری معرف دوست من پیر بلوک است، وزیر سابق ژنرال دوگل. گربیه‌ای که از مقر گشتاپو در هتل مجستیک پاریس فرار می‌کند ریویر است، معاون دوگل. در واقع خود ریویر در لندن ماجرای این فرار را برایم تعریف کرد. و وقتی گربیه و ژاردی دارند از میدان لیسِسته می‌گذرند و سینما ریتز با پوستر فیلم **بربادرفته** در پشت سرشان قرار دارد، به این فکر می‌کردم که پیر بروسولِت در این‌جور موقعیت‌ها به من چه می‌گفت: «روزی که فرانسوی‌ها بتوانند این فیلم را ببینند و دوباره هجونامه‌ی کانار آنشِن را بخوانند جنگ تمام خواهد شد».

• چرا تمام جزئیاتی را که دلیل خیانت‌کار شدن دونات جوان را توضیح می‌دهد حذف کردید؟

توضیح آن جزئیات ممکن بود تأثیر معنای خیانت را کم‌رنگ کند. دونات بی‌نهایت ضعیف بود، بی‌نهایت شکننده... قدری مرا به یاد آن افسر رابط جوان –که پانزده سالش بود– می‌انداخت که در زمان جنبش مبارزه در کَستر پیش‌مان بود. یک روز از طرف فونتِن، کمیسر سیاسی در ویشی هشداری دریافت کردم مبنی بر این‌که گشتاپو در صدد تدارک یک حمله است. من هم او را فرستادم تا ماجرا را به گروه مقاومت اطلاع بدهد. گرچه اطمینان داده بود که هیچ توافق‌نامه‌ای همراهش نیست، حسی غریزی وادارم کرد بازرسی‌اش کنم و دفترچه‌ای پر از نشانی پیدا کردم. چند دقیقه بعد آلمان‌ها دستگیرش کردند.

کمیسر فونتِن علیرغم موقعیتی که داشت از اعضای اصلی نهضت مقاومت بود. او هم بعدها دستگیر شد. تبعیدش کردند و هیچ‌وقت برنگشت.

• در زمان جنگ پیش از آن‌که به لندن برگردید چه شغلی داشتید؟

زیرمجموعه‌ی دفتر مرکزی اطلاعات (بی سی آر اِی) و همچنین از فعالان جنبش مبارزه و آزادی‌خواهی بودم. بعد به لندن رفتم. بعد از آن، در مارس ۱۹۴۴ دقیقاً در ساعت پنج صبح از رود گریلیانو که پایین دهکده‌ی کاسینو واقع شده بود عبور کردم، به همراه اولین گروه از افراد. در سن‌آپولینِر یکی از افراد سرویس سینمایی ارتش امریکا از ما فیلمبرداری کرد. حتی یادم هست که وقتی فهمیدم دارد از ما فیلم می‌گیرد واکنشی تند نشان دادم. هنوز در یک طرف دهکده آلمان‌ها حضور داشتند و صدای راپسودی ترومپت هنری جیمز از رادیو ناپل به‌گوش می‌رسید.

همچنین جزو اولین فرانسوی‌هایی بودم که با یونیفرم وارد لیون شدند. آن‌جا که صحنه‌ی مربوط به گربیه و ماتیلد اتفاق می‌افتد را به یاد دارید؟ کنار لانه‌ی کبوترها. روی همان تپه‌ی کوچک، در منطقه‌ی تحت اختیار اسقف، با ستوان ژرار فُل از جیپ پیاده شدم. لیون که هنوز پر بود از آلمانی‌ها زیر پامان قرار داشت. عصر همان روز بعد از نصب دیده‌بان بر روی تپه‌ای که حکم برج ایفلی

کوچک در منطقه‌ی تحت اختیار اسقف را داشت، منطقه را ترک کردیم. وقتی به تمام اتفاقات آن روزها فکر می‌کنم تعجب می‌کنم که چرا فرانسوی‌ها فیلم‌های بیشتری درباره‌ی آن دوره نمی‌سازند.

می‌دانید فُل را دوباره کی دیدم؟ صبح یک روز یکشنبه در فوریه‌ی ۱۹۶۹، همان روزی که رژه‌ی ارتش آلمان را زیر طاق پیروزی پاریس فیلمبرداری می‌کردم. وقتی ضبط صحنه تمام شد به همراه هانس بورگوف به داروخانه‌ی شانزه‌لیزه رفتم. بورگوف در دوره‌ی چهار ساله‌ی اشغال فرانسه سرپرست گروه موسیقی «گراس پاریس» بود و او را از آلمان برای کمک در ضبط این صحنه آورده بودم. با مردی که هر روز در رأس دسته‌ی آلمان‌ها رژه می‌رفت مشغول خوردن صبحانه بودم که متوجه شدم مرد میان‌سالی که در آن نزدیکی نشسته ستوان فُل است، مردی که در تمام مبارزاتم در ایتالیا و فرانسه تحت فرمانش جنگیدم. بعد از بیست و پنج سال همه چیز مثل قبل شده بود.

• چرا صحنه‌ای را که ژنرال دوگل در لندن به لوک ژاردی نشان اعطا می‌کند در فیلم جای دادید؟

چون در کتاب خاطرات کلنل پَسی فصلی وجود دارد که مربوط است به اعطای نشان نشان آزادی به ژان مولَن. شخصیت لوک ژاردی هم مثل خیلی‌های دیگر بر مبنای شخصیت ژان مولَن شکل گرفته. تصور می‌کردم به تصویر کشیدن اعطای نشان به اعضای نهضت مقاومت از طرف دوگل می‌تواند جالب باشد، آن هم در آپارتمان شخصی‌اش در لندن که یک‌وقت بازگشت آن‌ها به فرانسه را به خطر نیندازد.

• اتاق هتل در لندن برای‌تان معنای خاصی داشت؟

بازسازی دقیقی‌ست از اتاق‌هایی که به هر فرانسوی در هنگام ورود به لندن داده

می‌شد، افرادی که برای کاری در خصوص نهضت مقاومت به لندن می‌آمدند. این یعنی حالا هر کدام از اعضای نهضت مقاومت را که می‌بینم از من می‌پرسد شکل اتاقش در هتل را از کجا می دانستم.

• فیلم را با اعلام مرگ چهار شخصیت مهم به پایان می‌برید. چنین چیزی واقعاً اتفاق افتاد؟

البته. مانند لوک ژاردی، ژان مولَن هم بعد از لو دادن یک اسم زیر شکنجه مرد: اسم خودش. چون دیگر قادر به حرف زدن نبود، یکی از سران گشتاپو، کلوس باربی، تکه‌ای کاغذ به او داد که رویش نوشته شده بود: «تو ژان مولَن هستی؟» تنها پاسخ او این بود که مداد را از کلنل باربی بگیرد و اسم خود را خط بزند.

قبل از آنکه کسی بتواند فیلمی واقعی درباره‌ی نهضت مقاومت و ژان مولَن بسازد افراد زیادی از دست خواهند رفت. یادتان نرود که تعداد افرادی که برای مقاومت کار نمی‌کردند بیشتر از تعداد افرادی بود که در این نهضت فعال بودند. می‌دانید در پایان سال ۱۹۴۰ چند عضو نهضت مقاومت در پاریس بودند؟ ششصد عضو. در فوریه یا مارس ۱۹۴۳ بود که شرایط عوض شد، چون اولین ماکی‌ها[1] در آوریل ۱۹۴۳ ظهور کردند. و اعلامیه‌ی سوکِل (مسئول حزب خارجی کارگر و مؤسس حزب کار اجباری) درباره‌ی اعزام جوانان به آلمان باعث شد افراد زیادی به فعالیت‌های سری گرایش پیدا کنند. موضوع وطن‌پرستی در کار نبود.

واکنش کِسِل به فیلم‌تان چه بود؟

شور و حال کسل بعد از نمایش **ارتش سایه‌ها** یکی از گران‌بهاترین خاطرت عمرم است. وقتی جملات مربوط به اعلام مرگ چهار شخصیت را خواند نتوانست جلوی گریه‌اش را بگیرد. انتظار مواجهه با آن چهار جمله را که نه خودش در کتاب نوشته بود و نه من در فیلمنامه آورده بودم نداشت.

---

۱. چریک‌های روستایی نهضت مقاومت

• فکر می‌کنید استقبال دستگاه‌های رسمی از فیلم خوب بوده؟
نمی‌دانم. در یکی از نمایش‌های فیلم در وزارت اطلاعات درمقابل دویست نفر از تماشاگرانی قرار گرفتم که همگی از شخصیت‌های سرشناس پاریس بودند. در بین تمامی دویست نفر حاضر در سالن فقط یک نفر از اعضای مقاومت حضور داشت، تنها کسی که بعد از نمایش فیلم در جای خود مبهوت و بی‌حرکت مانده بود. او فریدمن بود، مردی که در آوریل ۱۹۴۴ یک شب فیلیپ آنریو را در وزارت اطلاعات کشته بود.

آن صحنه از **نفس دوباره** را به‌یاد دارید که لینو ونتورا بعد از سرقت مسلحانه از ریل راه‌آهن عبور می‌کند؟ وقتی آن صحنه را گرفتیم لینو به من گفت فهمیدم ملویل، امروز گو شدم! گفتم نه، امروز گربیه‌ای! نه سال زمان برد تا راضی‌اش کنم این نقش را بازی کند. وقتی در **ارتش سایه‌ها** صحنه‌ای را گرفتیم که در آن او صبح زود از ریل راه‌آهن عبور می‌کند، مدتی بود که قهر بودیم و با هم حرف نمی‌زدیم، اما مطمئنم که او در همان لحظه به این فکر می‌کرد که موقع فیلمبرداری **نفس دوباره** در ایستگاه راه‌آهن کاسی چه اتفاقی افتاده بود.

۱۴
دایره‌ی سرخ

• درباره‌ی فیلم دوازدهم‌تان **دایره‌ی سرخ** چه حسی دارید؟

چون نمی‌دانم فیلم سیزدهمی هم در کار هست یا نه[۱]، باید جوری درباره‌ی **دایره‌ی سرخ** حرف بزنم که انگار تنها جدیدترین فیلمم نیست، بلکه آخری هم هست. پس باید درباره‌ی کلیت شغلم، فیلم‌سازی، و همچنین شغل دیگرم یعنی تماشاگر بودن صحبت کنم. شاید دیگر نخواهم فیلم بسازم. ممکن است این اتفاق بیفتد. فرض کنید حکم سرنوشت طوری بود که اجازه نمی‌داشتم استودیوهایم در اینجا را بازسازی کنم و تصمیم می‌گرفتم برای ادامه‌ی زندگی به امریکا بروم، فیلم‌سازی را رها و خودم را وقف نوشتن کنم. همه‌ی این‌ها ممکن بود اتفاق بیفتد، پس در این لحظه موظفم فعالیت حرفه‌ای بیست و پنج ساله‌ام و فعالیت چهل و پنج ساله‌ام به عنوان تماشاگر را به‌دقت ارزیابی کنم. باید با نقد سخت‌گیرانه‌ی خودم شروع کنم، پیش از آن‌که به سراغ دیگران بروم. بعد درباره‌ی فیلم صحبت خواهم کرد، اما قصد دارم دراین‌باره هم صحبت کنم که ساختن فیلمی که دست‌اندرکارانش اصلاً دلایل مشترکی برای درگیری و زندگی با آن ندارند چگونه است.

---

۱. فیلم بعدی ملویل، **یک پلیس** (۱۹۷۲)، با بازی آلن دلون و کاترین دونوو، سیزدهمین و آخرین فیلم او پیش از مرگش در ۱۹۷۳ بود.

خب. اگر واقع‌بینانه به خودم نگاه کنم می‌بینم که تقلیدناپذیر شده‌ام. خودخواه نیستم (حتی ذره‌ای خودخواهی در وجودم نیست)، اما، اگر اجازه داشته باشم کلمه‌ای بسازم، باید بگویم کارمحور شده‌ام. به عبارت دیگر، هرچه سنم بالاتر می‌رود دیگر غیر از شغل و در نتیجه کارم چیزی برایم اهمیت ندارد، منظورم کاری‌ست که در دست انجام دارم. شب و روز به کارم فکر می‌کنم و کار برایم از هر چیزی مهم‌تر می‌شود. همه چیز را در ذهنم تکرار می‌کنم... البته از علائقم حرف نمی‌زنم. پس هر روز صبح تا از خواب بیدار می‌شوم به فیلمی که مشغول ساختنش هستم فکر می‌کنم –همیشه دارم روی فیلمی کار می‌کنم، حتی اگر واقعاً مشغول فیلمبرداری‌اش نباشم– و فقط وقتی شب‌ها به رخت‌خواب می‌روم دست از فکر کردن برمی‌دارم. این فکرها زیادی شدید است ؛ تازه دیشب به این ماجرا پی بردم. داشتیم با لئو فورتل شام می‌خوردیم، پشت میز بغلی دو دختر نشسته بودند و دو مرد جوان، که کمی بعد نفر سومی هم به آن‌ها اضافه شد. پیدا بود که یکی از مردها فرانسوی دورگه‌ی اندونزیایی-چینی‌ست... روبه‌رویش دختر دل‌فریبی نشسته بود، گمان می‌کنم دورگه بود، با موهایی حیرت‌انگیز – شاید کلاه‌گیسی به‌رنگ مشکی تیره به سبک ژاندارک، اما بلندتر– و صورتی مطلقاً بی‌همتا. وقتی غذا می‌خوردم به صورتش خیره شده بودم، اما وقتی لئو پیشنهاد داد که اسم و نشانی‌اش بپرسد گفتم «نه». گفت «بسیار خب، اما چرا؟» گفتم «خب، فیلمی توی سرم نیست که در آن بازی کند.» فهمیدم که دخترهای زیبا فقط تا حدی برایم جذاب‌اند که تصور کنم می‌توانم از آن‌ها برای حضور در یک فیلم استفاده کنم. می‌بینید تا کجا؟

خب، گفتم حالا که سنم بیشتر شده خیلی سخت‌گیر شده‌ام، به معنای دقیق کلمه: سخت راضی می‌شوم چون خیلی دقیقم و در مواجهه با افراد خیلی سخت‌گیرم چون به‌سختی می‌توانند همان‌طور که هستم تحملم کنند:طبیعتم را، عیب‌هایم را، و این بیماری کمال‌گرایی‌ام را، که وقتی یک فیلم‌ساز

وظیفه‌شناس پیر می‌شود گریبانش را می‌گیرد. تبدیل به آدمی کمال‌گرا شده‌ام، در حالی که در طول بیست و پنج سال گذشته کسانی که با من کار می‌کنند رفته‌رفته از کمال‌گرایی خود کاسته‌اند. به عبارت دیگر، از این تجربه‌ی بیست و پنج ساله احساس مثبتی دارم، که آن موقع در پشت صحنه‌ی سینمای فرانسه آدم‌های معرکه‌ای کار می‌کردند؛ و حالا به شکل قابل ملاحظه‌ای از عظمت آن افراد کم شده. می‌گویم «آن افراد» چون حالا قطعاً افراد جوان‌تری آمده‌اند که نمی‌شناسم‌شان؛ دارم درباره‌ی تکنیسین‌های صدا و مسئولان و نورپردازان و اپراتورها حرف می‌زنم.

همه‌ی این‌ها در **دایره‌ی سرخ** حتی به‌وضوح بیشتری مشخص شد. ساختن این فیلم سخت‌ترین کاری بوده که تابه‌حال انجام داده‌ام، چون موقع نوشتن فیلمنامه هیچ هوای خودم را نداشتم. به خودم گفتم «فیلمبرداری‌اش سخت است، اما مهم نیست، می‌خواهم این کار را بکنم». و موفق شدم متنی را که نوشته بودم فیلمبرداری کنم. اما کار به جای چهل و پنج تا پنجاه روز، که طبیعی به نظر می‌رسید، شصت و شش روز زمان برد، و دلیلش آن بود که افرادی که با من کار می کردند... مردان و زنانی که با من سر صحنه بودند... کارشان را درست انجام نمی‌دادند. چیزی که گفتنش بیش از هر چیز برایم سخت است –وقتی می‌دانم این صحبت‌ها قرار است در قالب کتابی چاپ و به نوعی اظهار نظر صریح تبدیل شود– این است که در این فیلم با مردی کار کردم که بسیار دوستش داشتم، هنوز هم دوستش دارم، اولین دستیارم. فیلم درجه‌یکی‌ست، نه فقط به لحاظ منطق زمان‌بندی، که به لحاظ کیفیت، انسجام، یکدست بودن ایده‌ها، و تکنیک و عملکرد. تازه اشاره کردم که موفق شدم متنی را که نوشته بودم فیلمبرداری کنم. بله، اما به چه قیمتی! وقتی می‌گویم به چه قیمتی منظورم فرسوده شدن است، فرسودگی ناشی از هدایت بچه‌های پشت صحنه و تقلای دائم برای اینکه زیر این فشار انبوه خرد و له نشوم، مانند یک عروس دریایی که

بی‌حرکت لب ساحل رها شده و فقط زمانی به حرکت می‌افتد که کسی تکانش دهد. فقط با تلاش‌های فوق بشری قادر به انجام این کار می‌بودم، تلاش‌هایی که تا پیش از آن برای هیچ کدام از فیلم‌هایم نکرده بودم، البته ساختن آن فیلم‌ها هم هرگز آسان نبوده.

چند کلمه‌ای درباره‌ی مشکلاتی که این روزها برای هدایت گروه پشت صحنه سینمای فرانسه دارم –ممکن است بگویید زنده نگاه داشتن‌شان–می‌گویم و به محاکمه‌ای که آغاز کرده‌ام پایان می‌دهم. تا همین چند سال پیش هرگز متحمل چنین زحماتی نمی‌شدم؛ حتی در **ارتش سایه‌ها** که فیلمبرداری‌اش خیلی سخت بود نیمی از اضطراب و فرسودگی دوران ساخت **دایره‌ی سرخ** را تجربه نکردم. نبود حرفه‌ای‌گری و وجدان در تقریباً تمامی بخش‌های این فیلم مشهود بود. فقط سازنده‌ی دکور از این قاعده مستثنی بود: کار او پیداکردن اثاثیه و لوازم جانبی بود و انتخاب‌هایش همیشه عالی بودند... فکر نمی‌کنم مجبور شده باشم هیچ‌یک از اثاثیه‌ی اصلی را از صحنه حذف کنم –شاید چند چیز کوچک را کنار گذاشته باشم- اما هیچ چیز بزرگی را حذف نکردم. نامش، که اغلب شکل کامل آن را بهیاد نمی‌آورم، پیر شارون است. او بهترین سازنده‌ی دکور در سینمای فرانسه است. باور کنید طراح صحنه نقش مهمی در فیلم دارد. دومین کسی که کاملاً راضی‌ام کرد –اگر این‌طور به‌نظر می‌رسد که دارم نسبت به بعضی‌ها تبعیض قائل می‌شوم متأسفم– آلبوز بود، دستیار صحنه‌ی فیلم. اولین باری بود که با او کار می‌کردم و قبلاً ندیده بودمش. او دستیار صحنه‌ی فوق‌العاده‌ای‌ست، بهترین دستیار صحنه‌ای که تابه‌حال داشته‌ام. (با شارون پیش‌تر در **کلاه** کار کرده بودم، سعی کردم برای چند فیلم دیگر هم از او استفاده کنم، اما همیشه سرش شلوغ بود.) هر دو بی‌نظیر بودند و حالا می‌توانم ازشان تجلیل کنم. فوق‌العاده است که بتوانی از کسانی نام ببری که جای هیچ گلایه‌ای برایت باقی نگذاشته‌اند، و در مورد این دو نفر می‌توانم همین را بگویم. اما فقط همین دو نفرند. درباره‌ی

دیگران... از حالا به بعد، فکر می‌کنم کسانی که بتوانم با آن‌ها کار کنم آن‌هایی خواهند بود که کار را به زندگی شخصی ترجیح بدهند.

دایره‌ی سرخ چیست؟ به عقیده‌ی من **دایره‌ی سرخ** پیش از هر چیز داستان یک سرقت است. درباره‌ی دو تبه‌کار حرفه‌ای‌ست که دلون و جان ماریا ولونته نقش‌شان را بازی می‌کنند، و مرد دیگری با بازی مونتان که تصادفاً به کمک‌شان می‌آید و با آن‌ها همکار می‌شود.

همان‌طور که گفتم، خیلی پیش از آن‌که **جنگل آسفالت** را ببینم و حتی اسمش را بشنوم، و طبیعتاً پیش از فیلم‌هایی مثل **ریفیفی در میان مردان**، قصد داشتم فیلم‌نامه‌ای درباره‌ی سرقت بنویسم. فکر می‌کنم بهتان گفته بودم که قرار بود **ریفیفی** را خودم بسازم، نه؟ خب، توانسته بودم تهیه‌کننده را برای خرید حقوق فیلم متقاعد کنم. او هم اعلام کرد که کارگردان خود منم. بعد باز شش ماه او را ندیدم. آخرش داسن فیلم را ساخت، در نهایت ادب گفت فقط زمانی فیلم را خواهد ساخت که من برایش بنویسم از این توافق راضی‌ام. همین کار را هم کردم.

بنابراین از حدود سال ۱۹۵۰ درصدد «سرقت» بودم، تقریباً زمانی که **کودکان وحشتناک** را تمام کردم. البته دلم می‌خواست شاهکار باشد، اما هنوز نمی‌دانم که این‌طور شده یا نه؛ گمان می‌کنم عناصر فیلم برای تشکیل یک توالی مناسب به اندازه‌ی کافی جالب باشند و زمان مشخص خواهد کرد که موضوع سرقت را در بستر مناسبی قرار داده‌ام یا نه. همچنین، این فیلم به‌نوعی خلاصه‌ی تمام فیلم‌های جنایی‌ای است که قبلاً ساخته بودم، اما این مسئله کارم را به‌هیچ‌وجه آسان‌تر نکرد. برای مثال، هیچ زنی در فیلم حضور ندارد؛ و قطعاً ساختن فیلمی جنایی با پنج شخصیت اصلی که هیچ‌کدام‌شان زن نیستند راه ساده را انتخاب کردن نیست.

چند سال پیش سعی کردم فهرستی از تمامی تغییرات ممکن در موقعیت‌های محبوب دزد و پلیسی‌ام آماده کنم و به نوزده مورد رسیدم. نه بیست مورد، که

دقیقاً نوزده مورد. حالا از تمام آن نوزده مورد در هر پنج فیلم جنایی‌ام استفاده کرده‌ام –**باب قمارباز کلاه**، **نفس دوباره**، **سامورایی**، و **دایره‌ی سرخ**– اما هرگز تمام آن موارد را یک‌جا در فیلمی به‌کار نبرده‌ام. اما فیلمی هست که از همه‌ی آن‌ها یک‌جا استفاده کرده، **جنگل آسفالت**، و همین فیلم بود که باعث شد بتوانم جست‌وجوی این نوزده موقعیت را آغاز کنم. این را به این خاطر به شما می‌گویم که دیروز و پریروز فیلمی جدید از هیوستون دیدم به‌نام **سند کرملین**، که شاهکار است. از سینما که بیرون می‌آمدیم فقط یک کلمه به همسرم گفتم: «شاهکار!» شاهکار است، کار یک استاد است، یک معلم. **سند کرملین** می‌تواند درس سینما باشد. از اینکه می‌بینم مردی مثل جان هیوستون که پیش از این فیلم‌های عالی زیادی ساخته به صدر برمی‌گردد بی‌نهایت خوشحالم.

• فیلم‌نامه‌ی **دایره‌ی سرخ** یکی از آن بیست و دو فیلم‌نامه‌ای بود که در آتش سوزی استودیوتان از بین رفت؟

نه. راستش با حافظه‌ای که دارم می‌توانستم یکی از آن متن‌ها را انتخاب کنم و عیناً بازنویسی‌اش کنم. اما در آن صورت جور دیگری بازنویسی‌اش می‌کردم. دوست ندارم خودم را تکرار کنم. هرگز نباید آن فیلم‌نامه‌های سوخته را بسازم، چون حتی اگر هنوز هم در کشوی میزم باشند حالا دیگر نمی‌خواهم بسازم‌شان. منظورم این نیست که هرگز از ایده‌های موجود در آن‌ها استفاده نخواهم کرد، چون در **دایره‌ی سرخ** برای نشان دادن رابطه‌ی بین بازرس خدمات عمومی و کمیسر ماتئی از آن‌ها استفاده کردم.

فیلم‌نامه‌ی **دایره‌ی سرخ** اصیل است، به این معنا که فقط و فقط نوشته‌ی خود من است، اما فهمیدن این‌که این فیلم یک فیلم وسترن با شکلی دیگر است سخت نیست. داستان فیلم به جای امریکا در پاریس اتفاق می‌افتد، زمان آن دوره‌ی خود ماست و نه دوره‌ی جنگ‌های داخلی، و اسب‌ها جای خود را

به ماشین‌ها داده‌اند. بنابراین، فیلم را با موقعیت قراردادیِ سنتی –تقریباً الزامی– آغاز می‌کنم. بازیگر مرد دقیقاً معادل یک کابوی است که همراه با عنوان‌بندی فیلم سوار بر اسب خود حرکت می‌کند و در لحظه‌ی پایان عنوان‌بندی درِ سالن را هل می‌دهد و باز می‌کند.

• در اصل بازیگران دیگری را برای فیلم انتخاب کرده بودید، این‌طور نیست؟
بله، نقش کمیسر ماتئی که آندره بورویل بازی‌اش می‌کند –عالی هم بازی می‌کند– در اصل مال لینو ونتورا بود. نقش جنسن، پلیس سابقی که حالا تبه‌کار و مست است را قرار بود پل موریس بازی کند، نه ایو مونتان. و قصد داشتم نقش وُگل را که جان ماریا ولونته بازی‌اش کرده به بلموندو بدهم. فکر می‌کنم اگر دلون تصمیم نمی‌گرفت با بلموندو در **بورسالینو** هم‌بازی شود از هر دوی آن‌ها در **دایره‌ی سرخ** استفاده می‌کردم. افسوس که نشد. اما هر فیلمی هویت خودش را دارد و بر اساس شایستگی‌های خودش سرپا می‌ماند یا سقوط می‌کند. فیلم لحظه‌ای از کل زندگی فیلم‌ساز است. حداقل در مورد من یادتان هست که کار بی‌وقفه‌ی چهارده ماهه را در دوازده ماه فشرده کردم. سال ۱۹۶۸ برایم سالی کاملاً هدررفته بود، چون با برادران حکیم قراردادی بسته بودم برای ساختن **عوضی**، اما آن‌ها نتوانستند به قرارداد عمل کنند. کاری کردند که درست بعد از آتش‌سوزی استودیویم یک سال کامل را از دست بدهم. همه‌جوره ضربه‌ی وحشتناکی به من خورد؛ از دست دادن استودیو با تمامی فرصت‌های کاری و مالی‌اش به اندازه‌ی کافی بد بود، حالا باید با دوازده ماه بیکاری هم کنار می‌آمدم، به خاطر قراردادی که حقوق انحصاری خدماتم را به قوت خود باقی می‌گذاشت و از هر کار دیگری هم منعم می‌کرد؛ ضربه‌ی وحشتناکی‌ست. بنابراین چهارده ماه کار در دوازده ماه انجام شد، چون در ۱۹۶۶ **نفس دوباره** را ساختم (شروع کار هفتم فوریه بود)، در ۱۹۶۷ **سامورایی** را، در ۱۹۶۸ هیچ کاری نکردم، در ۱۹۶۹ **ارتش سایه‌ها** را ساختم، و

در ۱۹۷۰ **دایره‌ی سرخ** را. خب، وقتی به سن من برسید حق دارید که فکر کنید یک فیلم در زندگی‌تان چیز مهمی است، چون حداقل دارد یک سال از کارنامه‌تان را نشان می‌دهد و تا یک سال بعدش هم همراه‌تان می‌آید: حالا سازنده‌ی فیلم سال قبل خود، یا آخرین فیلمی که از شما نمایش داده می‌شود هستید. پس می‌توان گفت که یک فیلم دو سال از زندگی‌تان را در بر می‌گیرد. فیلم هویت خود را دارد، چه سرپا بماند و چه سقوط کند. بر خلاف آنچه گفتم، صادقانه بروز بدهم که اگر نتوانستم بازیگرانی را که در اصل برای سه نقش اصلی فیلم انتخاب کرده بودم به‌کار بگیرم هیچ افسوسی نمی‌خورم.

• در دکوپاژ **دایره‌ی سرخ** وقتی کمیسر ماتئی سعی می‌کند وگل را بعد از فرار دستگیر کند از او می‌خواهید بگوید «او کلود تِن نیست. نمی‌توانستم از وزیر داخله بخواهم تمام جاده‌های فرانسه را ببندد.» این کلود تِن که اسمش را می‌گویید کیست؟
او عضو سازمان ارتش سری بود و در زمان بحران الجزایر به خاطر فعالیت‌های ضد دولتی محاکمه و زندانی شد. موفق شد از جزیره‌ی رو که در آن زندانی بود فرار کند. خودش را خم کرد و در یک کانتینر نظامی، نوعی صندوق آهنی بزرگ، اما نه آن‌قدر عظیم، پنهان شد؛ اصلاً نمی‌توانم تصور کنم که چطور این کار را کرد. وقتی بود که تمام جاده‌های فرانسه را بسته بودند.

• جای دیگری در فیلم‌نامه جنسن را این‌گونه توصیف می‌کنید: «جنسن با لباس کامل و ظاهری ژولیده و ریشی که سه روز است نتراشیده روی تختش دراز کشیده، مانند فاکنر در یکی از آن حالت‌های مستی‌اش.»
بله، همینگوی و فاکنر را در حالت مستی این‌طور تصور می‌کنم. در واقع فکر می‌کنم گزارش‌هایی زیادی از زبان شاهدان عینی وجود دارد که فاکنر را گاهی

اوقات یک هفته در اتاقش ساکت دیده‌اند، بطری‌های مشروب را دور خودش چیده و دستور می‌دهد کسی مزاحمش نشود.

• اما توهمات جنسن –موش‌ها و عنکبوت‌هایی که به سمت او می‌خزند– نوعی از کابوس است که احتمالاً ادگار آلن‌پو می‌دیده.
خب، البته. می‌دانید، آلن‌پو و ملویل وجوه اشتراک فراوانی دارند... دارم گیج می‌شوم، یادم رفته که وقتی می‌گویم ملویل خودم را نمی‌گویم، منظورم آن نویسنده‌ی بزرگ است.

• هرمان ملویل را به‌شدت تحسین می‌کنید، اما او هرگز این عقیده را نپذیرفت که انسان وقتی پیر می‌شود باید بمیرد. از سوی دیگر به نظر می‌رسد شما با متانت بی‌حدی با این مفهوم روبه‌رو می‌شوید.
غافلگیرم کردید: مطمئن نیستم که ملویل از پیر شدن و مردن می‌ترسید. مطمئن هستید که این حرف به لحاظ تاریخی درست است؟ این را به‌خصوص در کارهایش به طور واضح نمی‌بینم. دلیلش آن است که یک قرن از زمان او گذشته و ما این چیزها را حالا راحت‌تر می‌پذیریم؟ فکر می‌کنم پیر شدن چیز مهیج و شگفت‌آوری‌ست؛ تنها مشکلش این است که ناگهان از این حالت مهیج درمی‌آید، و وقتی تبدیل به چیز وحشتناکی شد فرصت زیادی نخواهیم داشت تا برای مواجهه با مرگ آماده شویم. در این زمینه باید آن مصاحبه‌ی تحسین‌برانگیز فرانسوآ موریاک در شماره‌ی این هفته‌ی مجله‌ی **اکسپرس** را بخوانیم (۹ می ۱۹۷۰). فکر می‌کنم من و ملویل مشترکات زیادی داریم، شاید به همین خاطر باشد که من از زمان بلوغ زیر نفوذ او هستم. گرچه این روزها فکر می‌کنم خیلی به جک لندن نزدیک شده‌ام.

• که چپ‌گرا بود...

برعکس تصوری که از من دارید؟ اولش بگویم که آن‌قدرها مطمئن نیستم که چپ‌گرا بوده باشد. فکر می‌کنم راست‌گرا بود با عقاید سوسیالیستی؛ خیلی عادی‌تر از آن‌چه تصور می‌کنید. دلیل این تصورم آن است که مثلاً او درباره‌ی هندی‌ها همان‌طوری صحبت می‌کند که درباره‌ی سگ‌ها و گرگ‌ها؛ و وقتی درباره‌ی هندی‌ها به‌عنوان نژادی متفاوت صحبت می‌کند، فکر می‌کنم بشود به رغم تمامی مسائل قدری نژادپرستی را در او دید؛ و نژادپرستی، همان‌طور که همه می‌دانیم –یا حداقل هرکسی تلاش می‌کند که این را به ما بفهماند– به جناح راست تعلق دارد، مانند تمام نگرش‌های ناسالم. اما جک لندن نابغه بود. واقعاً فکر می‌کنید که یک نابغه می‌تواند سرشار از تضادهای ثابت و همیشگی نباشد؟

• شما راست‌گرا هستید؟

خب، خوشم می‌آید که بگویم راست‌گرا هستم، چون دیگران همگی ادعای چپ‌گرایی دارند، و این عصبانی‌ام می‌کند. از هم‌رنگ جماعت شدن بیزارم، و اینکه بگوییم کسی تماماً چپ‌گرا یا راست‌گراست به‌هرحال مضحک است... فکر می‌کنم ناممکن است. به بیان فلسفی، من در زندگی شدیداً به هرج‌ومرج گرایش دارم: من فردگرایی افراطی‌ام و راستش را بخواهید دوست دارم نه راست‌گرا باشم و نه چپ‌گرا. اما قطعاً یک راست‌گرا به حساب می‌آیم. هرج‌ومرج‌طلب جناح راستم؛ گرچه تصور می‌کنم این نوعی بربریت است و چنین چیزی اصلاً وجود ندارد. بگذارید بگویم که من آنارکو-فئودالیست‌ام. به‌هرصورت، با این‌که گاهی اوقات ممکن است راست‌گرا باشم، نمی‌توانم همیشه راست‌گرا بمانم، چون خیلی خوب می‌دانم که جناح راست برای نجات آن دسته از نژاد بشر که از بیماری و گرسنگی و فلاکت و بردگی و ظلم رنج می‌برند کوشش نمی‌کند. پس نیروی وجدانم آن‌قدر قوی هست که درک کنم با این‌که مخالف جناح چپ هستم –یا مخالف کسانی که خود را چپ‌گرا می‌نامند– نمی‌توانم واقعاً راست‌گرا

باشم، در باطن نمی‌توانم. امکان ندارد. فکر می‌کنم اگر از اساس راست‌گرا بودم نمی‌توانستم این فیلم‌ها را بسازم. البته روسیه‌ی شوروی بود که هر نوع خیال باطل مبنی بر این‌که جناح چپ نماینده‌ی تقواست را در من از بین برد. نیازی به گفتن ندارد که سی سال پیش ایده‌آل سیاسی‌ام سوسیالیسم بود. در واقع آن زمان کمونیست بودم. بعد یکهو در آگوست ۱۹۳۹ از کمونیسم وحشت کردم. فهمیدم جنگی که قرار بود در سپتامبر ۱۹۳۹ آغاز شود... شاید بهتر است بگویم در ۳ سپتامبر ۱۹۳۹ دلم می‌خواست خودکشی کنم، چون فهمیدم این جنگ قرار است همه چیز را نابود کند و اراده‌ی یک فرد کمونیست عامل آن است. استالین در ۲۳ آگوست ۱۹۳۹ اعلام کرد جنگ در شرف آغاز است... همان روزی که با آلمان بر سر تجزیه‌ی لهستان توافق کرد. و همان روز ضربه‌ی شدیدی به کمونیست‌گرایی‌ام (سوسیالیست بودنم) وارد شد. بعد به این فکر کردم که اردوگاه‌های کار سیبری –که قبل از جنگ از وجودشان آگاه بودیم، گرچه هنوز از وجود اردوگاه‌های کار اجباری آگاه نبودیم- بخشی از اصول سوسیالیستی لنین را تشکیل می‌دهند. در نتیجه عوض شدم. اما هنوز هم می‌گویم، همان‌طور که تازه درباره‌ی جک لندن گفتم، این‌که آدم‌ها را به خاطر تغییر گرایش سرزنش کنیم نادرست است. زندگی باعث تغییرتان می‌شود و به آدمی کاملاً متفاوت بدل‌تان می‌کند ، نه خواست خودتان.

در ضمن من از هر نوع اعتقاد سیاسی پرهیز می‌کنم و به‌هیچ‌وجه باورهای مذهبی ندارم. پس آن‌چه به جا گذاشته‌ام اخلاقیات... و وجدان است. اولین و تنها اصل قانون من خیلی ساده است: «کاری نکن که باعث آزار همسایه‌ات شوی.» تمام سعی‌ام را می‌کنم که تا زنده‌ام مایه‌ی عذاب کسی نباشم. و واقعاً فکر می‌کنم موفق شده‌ام.

• «آزادی من با شروع آزادی همسایه‌ام تمام می‌شود...»؟

خب، نه، اصلاً موافق نیستم... چون آزادی همسایه‌ام بخشی از آزادی خود من است، و تماماً به آن احترام می‌گذارم. کاری نمی‌کنم که آزارش بدهم، اما اگر چاره‌ای برایم باقی نماند سعی می‌کنم همسایه‌ای نداشته باشم. و این کار را هم در همین خانه و هم در کشورم انجام داده‌ام. هیچ‌کس را ناراحت نمی‌کنم، در نتیجه جوری رفتار می‌کنم که کسی هم نتواند ناراحتم کند.

• فیلم‌های بعدی‌تان؟

فیلمی را می‌سازم که مایل به ساختنش باشم. دیگر در موقعیتی نیستم که بگویم قرار است فیلم ویژه‌ای بسازم: فکر می‌کنم این کار فیلم‌سازهای جوان است و من دیگر جوان نیستم. برای من سینما امری‌ست مقدس، و یک‌جور عبادت است و همین آئینی که موقع فیلمبرداری گرامی داشته می‌شود بر هر چیز دیگری حاکم است؛ گرچه همان‌طور که می‌دانید، برای من مفهوم، متن، و تدوین در مرتبه‌ای بسیار بالاتر از خود فیلمبرداری قرار دارد. اما تردیدی نیست که فیلمبرداری محراب این عبادت‌گاه است و باقی اجزا در حکم اتاق دعا هستند، چون در لحظه‌ی فیلمبرداری‌ست که یک مراسم شبه‌مذهبی بین کارگردان و ستاره‌ی فیلم برقرار می‌شود که تقریباً شبیه ازدواج است. با اینکه بارها پیش آمده که در زمان فیلمبرداری رابطه‌ی چندان مطلوبی با ستاره‌ی فیلم نداشته باشم، قداست رابطه‌مان کماکان پابرجا می‌ماند، چون آدم می‌تواند با کسی ازدواج کند و از او متنفر باشد، اما هم‌چنان با او درک مشترک داشته باشد.

دو فیلم با بازی آلن دلون ساختم و این فوق‌العاده است، چون ما دو نفر در زمان فیلمبرداری مشارکت خارق‌العاده‌ای داریم. این مشارکت به واسطه‌ی شخصیت پیچیده‌ی او به تعادل می‌رسد؛ چون هر چیزی باید به واسطه‌ی چیزی دیگر به تعادل برسد. اما ضمناً می‌شود گفت که این لحظات شراکت و همدلی به این خاطر عمیق و پرمایه می‌شود که زندگی او بی‌نهایت پیچیده است. او

در معرض هجوم افسردگی قرار دارد و همیشه تمام‌وکمال دراختیارتان نیست؛ حداقل در **دایره‌ی سرخ** تمام‌وکمال در اختیارم نبود چون آن رسوایی قدیمی هنوز آزارش می‌داد؛ یکی از دو تهیه‌کننده‌ی **بورسالینو** بود و با بلموندو که برای تبلیغ فیلم همکاری زیاد فعالی نداشت مشکلات شخصی پیدا کرده بود. راستش جالب است که می‌بینیم آلن می‌تواند هم‌زمان ستاره‌ای باشد که شبیه ستاره‌ها رفتار می‌کند، و تهیه‌کننده‌وار هم رفتار کند، چون تهیه‌کننده‌ی یک فیلم بوده.

• برای متخصصان فنی‌تان نوعی ترازنامه‌ی انتقادی تنظیم کردید؛ آیا تمایل دارید که این ترازنامه را به بازیگران‌تان هم بدهید؟

بسیار خب. همین الان درباره‌ی رابطه‌ی فوق‌العاده‌ام با دلون در زمان فیلمبرداری و مشارکت خارق‌العاده‌ای که باعث می‌شود به شکلی خاص با هم کار کنیم صحبت کردم. اولین باری‌ست که با ایو مونتان که بازیگر بسیار خوبی‌ست کار می‌کنم، اما پس‌زمینه‌ی او در موسیقی با هر نوع آموزشی که دلون تابه‌حال داشته به‌شدت متفاوت است. دلون به‌شدت بااستعداد است و به اندازه‌ی مونتان که مثل من کمال‌گراست نیاز به آمادگی ندارد. مونتان از آن دسته بازیگرانی‌ست که هر صبح با نهایت توان ذهنی سر صحنه حاضر می‌شود. با حضور او هم همه چیز به‌زیبایی پیش می‌رود؛ او به‌شدت مشتاق و دل‌سپرده است. اگر به دنبال مدرکی برای اثبات این ادعا می‌گردید بازی او در فیلم اخیرش **اعتراف** را در نظر بگیرید. مردی که تمام دنیا او را کمونیست می‌داند این شهامت را داشته که در **اعتراف** بازی در نقش شخصیتی را بپذیرد که رژیم کمونیست را به ارتکاب جنایاتی باورنکردنی متهم کند؛ و با جدیت می‌گویم جنایات باورنکردنی، چون در کل می‌شد هر نوع جنایتی را به‌راحتی به نازی‌ها یا رژیم فاشیست نسبت داد، اما تصور این‌که چنین جنایاتی را یک رژیم سوسیالیست مرتکب شده باشد، تا پیش از جنگ برای جناح چپ چندان آسان نبود. به‌هرصورت، کار

کـردن بـا مونتان فوق‌العاده اسـت و امیـدوارم در فیلم‌های دیگر هم بـا او کار کنم. در وهله‌ی اول به این دلیل که تقریباً هم‌سـن من اسـت –در واقع سـه سـال از من کوچک‌تر اسـت– پـس راحت‌تر می‌توانم از او به‌عنوان یک وسـیله اسـتفاده کنم تا از بازیگـری جوان‌تر. باید بگویم که آلن و ژان‌پل هم شـخصیت‌هایی هسـتند مثل همان وسـیله، چون سی و پنج سال‌شان اسـت، و اگر برای دلون سبیل بگذارم به مـرد جاافتاده‌ای تبدیل می‌شـود، نه یک مرد جوان دل‌پذیر، یـک عاقله‌مرد. ممکن اسـت خوش‌تیپ باشـد اما اهمیتی ندارد چون خوش‌تیپ بودنش چیزی را عوض نمی‌کند. به‌هرحال، به نظر من مونتان هم خوش‌تیپ است.

آنـدره بورویل بازیگر فوق‌العاده‌ای‌ست، یکی از بهترین‌های سـینمای فرانسـه است، اما شـاید بازیگری ملویلی نباشد. فکر می‌کنم بازی بسیار جالبی در فیلمم داشـته، وقتی روی میز تدویـن تمام فیلم را دوباره تماشـا کردم بیشـتر به این نکته پی بردم: در لحظاتی بورویل به‌شـدت دیوانه‌کننده اسـت. در خصوص او از تغییر بازیگر خیلی خوشحالم، چون بازی بورویل عنصری انسان‌دوستانه به نقش اضافه کـرد کـه انتظارش را نداشـتم و قطعـاً لینو ونتـورا نمی‌توانسـت این عنصـر را اضافه کنـد. اگر لینو ونتورا نقش کمیسـر را بازی می‌کرد اتفاق شـگفت‌انگیزی نمی‌افتاد؛ درحالی‌که با بازی آندره بورویل، که سپاسگزارش هستم، اتفاقات غافلگیرکننده‌ی زیادی افتاد.[۱]

درباره‌ی فرانسـوآ پریه هم همه می‌داننـد که او یکی از بازیگران بزرگ سـینمای فرانسـه اسـت و بیش از این نمی‌توان چیزی گفت. عصری را به یـاد دارم که بیرون سالن سینمایی که **سامورایی** را نمایش می‌داد با شما ملاقات کردم و هر دو اذعان کردیم که «پریه فوق‌العاده اسـت.» بازی در این فیلم فقط شهرت او را بیشتر کرده. امـا نکته‌ی عجیب –و این یکـی از جنبه‌های اضطراب‌آور این حرفه اسـت– این اسـت کـه فرانسـوآ پریـه درحال‌حاضـر به عنـوان سـتاره شـناخته نمی‌شـود، اما در

۱. آندره بورویل در ۱۹۷۰ یعنی بعد از این مصاحبه درگذشت.

واقع باید بشود. این ناراحتم می‌کند، همان‌طور که از ستاره نشدن ریچارد بون ناراحتم. اما در این حرفه هنوز بازاریاب قوانین را وضع می‌کند نه سازنده‌ی فیلم. اگر بخواهید فیلم‌هایی بسازید که... نمی‌گویم بلندپروازانه، اما جدی و پرهزینه... استفاده از بازیگران غیرستاره در نقش‌های اصلی کار آسانی نیست. بازاریاب‌ها چنین خطری نخواهند کرد. همیشه می‌گویند: «به فکر تبلیغ و فروش فیلم باشید، از نام‌های شاخص استفاده کنید.» ناراحت‌کننده است که حتی نمی‌توانی فکر ساختن فیلمی پرهزینه با بازیگران گم‌نام را بکنی، فیلمی که مثلاً یک میلیارد فرانک هزینه داشته باشد. می‌توانم همین فردا فیلمی با بازیگران ناشناس بسازم، به شرطی که هزینه‌اش سیصد میلیون هزینه باشد نه یک میلیارد. به اعتبار نامم سیصد میلیون دراختیارم می‌گذارند، چون کمابیش می‌دانند چه محروجی‌ای خواهند داشت، اما بیش از این مبلغ را در اختیارم نمی‌گذارند. رقم میلیارد در مورد **دایره‌ی سرخ** شدنی بود چون دلون، بورویل، و مونتان را داشتم و ایتالیایی‌ها تمایل زیادی برای مشارکت در ساخت فیلم داشتند؛ خب از بازیگری ایتالیایی استفاده کرده بودم، جان ماریا ولونته، که در فرانسه کاملاً ناشناخته بود. این را هم اضافه کنم که بعد از دیدن بازی او در فیلم **سارقان در میلان** ساخته‌ی کارلو لیتزانی او را برای نقش وگل در نظر گرفته بودم.

اما اگر می‌خواهید درباره‌ی جان‌ماریا ولونته صحبت کنم ماجرا خیلی فرق دارد، چون او بازیگری غریزی‌ست. او در ایتالیا می‌تواند بازیگر بزرگی باشد. حتی می‌تواند بازیگری شاخص در ایفای نقش شخصیت‌های آثار شکسپیر باشد، اما برای من حضور چنین بازیگری در فضای فرانسوی و در فیلمی که مشغول ساختنش بودم به‌کلی ناممکن بود. بازی او هرگز و در هیچ لحظه‌ای باعث نشد که احساس کنم با یک بازیگر حرفه‌ای سروکار دارم. نمی‌دانست چطور موقعیت خود را در مقابل نور تنظیم کند. نمی‌توانست بفهمد که چند سانتیمتر جابه‌جایی به چپ با چند سانتیمتر جابه‌جایی به راست اصلاً یکسان نیست. به او می‌گفتم:

«به دلون نگاه کن، به مونتان نگاه کن. ببین چقدر عالی جای خود را در مقابل نور تنظیم می‌کنند، و غیره و غیره.» فکر می‌کنم اشتغال فراوان او به سیاست هم (او چپ‌گراست، و همیشه از گفتنش لذت می‌برد) نتوانست ما را به هم نزدیک کند. به خودش می‌بالید که در روزهای باشکوه می و ژوئن ۱۹۶۸ در اعتصاب گروه سینماهای اودئون شرکت کرده بود. من در اعتصاب اودئون شرکت نکردم. انگار آخر هفته‌ها هر وقت بی‌کار می‌شد با پرواز به ایتالیا می‌رفت تا اوقات فراغتش را در آن‌جا بگذراند، با روحیه‌ای که من نامش را فوق‌ملی‌گرا می‌گذارم. یک بار به او گفتم: «تا وقتی که به ایتالیایی بودن خودت می‌بالی –که هیچ عاقبتی ندارد، مانند بالیدن به ملیت فرانسوی- رؤیای تبدیل شدن به یک ستاره‌ی بین‌المللی بی‌فایده است.» اما برای او هر چیز ایتالیایی خارق‌العاده و شگفت‌انگیز بود و هر چیز فرانسوی مضحک. یادم می‌آید یک روز مشغول طراحی یک صحنه با بک‌پروجکشن بودیم و او داشت برای خودش می‌خندید. پرسیدم چرا می‌خندی. گفت: «چون... **سارقان در میلان** را دیده‌اید؟ هیچ بک‌پروجکشنی در آن نیست. همه‌ی نماها مستقیماً از داخل ماشین گرفته شده.» گفتم: «واقعاً؟ صحنه‌های شب را هم همین‌طوری گرفتید؟ در ماشین نشستید و صحنه‌ی بیرون از ماشین را که در شب اتفاق می‌افتد گرفتید؟» گفت: «خب، نه.» ظاهراً کوتاه آمد، چون فهمید ما از بک‌پروجکشن فقط برای سرگرم کردن او استفاده نکردیم. شخصیت عجیبی دارد. خیلی کسل‌کننده است. به شما قول می‌دهم که دیگر هرگز فیلمی با بازی او نسازم.

• می‌توانید درباره‌ی دوازده فیلمی که از سال ۷۴۹۱ تا حالا ساخته‌اید نتیجه‌گیری کنید؟

در این بیست‌وسه سال، چون نمی‌خواهم کارهای پیش از آن را هم در نظر بگیرم؛ یا بگذارید بگویم در این بیست‌وپنج سال، چون شرکت فیلم‌سازی‌ام را

در ۱۹۴۵ تاسیس کردم: در اکتبر ۱۹۴۵ از ارتش بیرون آمدم و در ۵ نوامبر ۱۹۴۵ شرکت را تاسیس کردم، در این دوران حرفه‌ای بیست و پنج ساله خیلی کارها کرده‌ام. اول در ۱۹۴۷ به فکر ساخت استودیوهای شخصی‌ام افتادم، و همین کار را هم کردم. در یک مقطع تنها فیلم‌ساز دنیا بودم که استودیوی شخصی دارد. این دوره از ۱۹۴۹، وقتی **کودکان وحشتناک** را ساختم، تا ۱۹۶۷، در مجموع هجده سال، ادامه داشت، با وقفه‌ای در دورانی که استودیوها را برای مدتی رها کردم تا بتوانم دوباره همان‌طور که دلم می‌خواهد بازسازی‌شان کنم. بعد در ژوئن ۱۹۶۷ استودیوها آتش گرفتند. چیز زیادی از آن‌ها نمانده، اما دارم بازسازی‌شان می‌کنم، با این‌که هنوز مجوزش را از مقامات پاریس نگرفته‌ام. پس به موازات فیلم‌هایی که ساخته‌ام... خب در مقاله‌ای که دیروز به‌دستم رسید این جمله نوشته شده: «... رمان **خاموشی دریا** که توسط پدر سینمای نوین فرانسه، ژان‌پیر ملویل، برای سینما اقتباس شده...» این مقاله در روزنامه‌ی الجزایری **المجاهد** چاپ شده و نویسنده‌اش، منتقد ادبی، احمزید دبوکلفا هست. او را فقط به‌اسم می‌شناسم، اما خیلی خوشحالم که می‌بینم کسی خارج از فرانسه گاهی به یاد می‌آورد که «به‌هرحال این ملویل بود که در ۱۹۴۷ همه چیز را واژگون کرد.»

بعد در ۱۹۵۷ یک سالن نمایش فیلم و چند اتاق تدوین در خیابان واشنگتن ساختم. اما چون شغل من اجاره دادن اتاق تدوین و سالن نمایش نبود سهم خودم را فروختم. اما همیشه احساس می‌کنم به بعضی فعالیت‌های موازی در زمینه‌ی ساخت‌وساز و کار با ابزار نیاز دارم، چون سینما فقط با ایده‌پردازی شکل نمی‌گیرد. بخش مکانیکی آن نقش اساسی دارد، همین‌طور بخش مربوط به صحنه. برای مثال در سه سالی که استودیوهایم را به پاته مارکونی اجاره داده بودم نمی‌توانستم تحمل کنم که سالن نمایش خودم را در اختیار ندارم، بنابراین یک سالن نمایش دیگر ساختم که به دیگران اجاره‌اش می‌دادم، اما خودم هم می‌توانستم عصرها از آن استفاده کنم تا هر فیلمی را که می‌خواهم ببینم. چنین

چیزی همیشه برای من اتفاق می‌افتد. الان هم دارم هر چه پول دارم خرج می‌کنم تا همین‌جا در خیابان ژونه یک سالن نمایش بسازم. عالی می‌شود، چون مثلاً اگر قرار باشد مُسیو کوکتو از کمپانی فاکس صبح فردا نسخه‌ای از **سند کرملین** را به من قرض بدهد، چه لذتی بالاتر از اینکه صبح آن را این‌جا نمایش بدهم و بعد در ساعت یک‌ونیم بعدازظهر برای اولین نمایش به سینمای بالزاک برش گردانم؟ یکهو سعادتی عظیم نصیبم می‌شود:تماشای فیلم در بهترین شرایط ممکن، نشسته بر روی صندلی در اوج آرامش و بی‌حضور دیگران، نه ورودی و نه خروجی، و بدون کنترل‌چی‌هایی که با پچ‌پچ‌های‌شان اعصابت را خرد می‌کنند.

نمی‌دانم تا پنجاه سال دیگر از من چه خواهد ماند. گمان می‌کنم تمام فیلم‌ها به‌طرز وحشتناکی کهنه می‌شوند و سینما دیگر حتی وجود هم نخواهد داشت. پیش‌بینی‌ام این است که برچیده شدن سینماها در حدود سال ۲۰۲۰ اتفاق می‌افتد، پس پنجاه سال دیگر چیزی غیر از تلویزیون باقی نمی‌ماند. خب باید خوشحال باشم اگر یک خط از «دایره‌المعارف بزرگ سینمای جهان» به من تعلق داشته باشد، و فکر می‌کنم هر فیلم‌سازی باید چنین آرزویی داشته باشد. در این حرفه نباید... تازه‌به‌دوران‌رسیده باشی، قطعاً نه، حتی نباید بلندپرواز باشی، که من نیستم... اما باید برای کاری که می‌کنی بلندپرواز باشی، که با آن بلندپروازی کاملاً فرق دارد. من بلندپرواز نیستم، دوست ندارم شخص خاصی باشم؛ همیشه همانی بوده‌ام که هستم، تبدیل به کس دیگری نشده‌ام؛ اما این حس همیشه در من بوده، و همیشه باید برای حفظ آن تلاش کنم، که بلندپروازی در کار کاملاً سالم و قابل توجیه است. نمی‌توانی فیلم بسازی فقط برای اینکه فیلم ساخته باشی. اگر سرنوشت اراده کند که فیلم‌های بیشتری بسازم، باید در شروع هر فیلم سعی کنم به آن آرمان بلندپروازانه وفادار بمانم؛ نه بلندپروازی در فاصله‌ی بین دو فیلم. موقع شروع هر فیلم باید به خودم بگویم «از این یکی باید لذت ببری.» می‌بینید، آرزوی من این است، پر کردن سینماها؛ و آن‌چه درباره‌ی کوستاگاوراس

دوست دارم این است که او همین بلندپروازی سالم را وقتی شروع به ساختن **اعتراف** کرد داشت. **زِد** قدری متفاوت بود، بیشتر جنایی بود، درحالی‌که **اعتراف** در برابر هیچ‌کس کوتاه نمی‌آید و همان چیزی را که دارم درباره‌اش صحبت می‌کنم تمام وکمال تبیین می‌کند.

به احترام او کلاه از سر برمی‌دارم، بلندپروازی‌اش حیرت‌آور است. یقین دارم که جان هیوستن هم وقتی **سند کرملین** را شروع می‌کرد همین بلندپروازی خالص را داشت. چه خوب که صحبت را با نام او تمام می‌کنم.

سپاس‌گزاری

با تشکر از آندره دینو، اف.اف.سی.سی (انجمن کلوب‌های سینمایی فرانسه)، آرشیو ملی فیلم، هنری موره؛ ژان‌پیر لابره و منشی‌اش مادام گینستو...

مولف دوست دارد از این افراد سپاس‌گزاری کند: تام میلن برای ترجمه‌ی متن و گوشزد کردن نکات مفید فراوان؛ نیکولتا زالافی که متن را خواند و بازخواند و از هیچ‌جور توصیه‌ای دریغ نکرد؛ دیوید میکر برای ترتیب دادن تنها نمایش **لئون مورن کشیش** که در آن حضور داشتم؛ هنری موره برای تکمیل بخش فیلم‌شناسی؛ پنه‌لوپه هیوستون، گیلیان هارتنول، یان داوسن و سیلویا لئوب برای کمک بزرگ‌شان؛ کریستین گیمار، ژان برنارد و ژَنین پوی، مونیک گریبووال، ژان‌پیر و پیرت فلوتیو... و در نهایت ژان‌پیر ملویل که علیرغم کار سنگین در زمان تدوین **ارتش سایه‌ها** و فیلمبرداری **دایره‌ی سرخ** برای این مصاحبه فرصتی قابل ملاحظه به من داد.

این کتاب را به پدر و مادرم، ژوزه و لورنتینا، تقدیم می‌کنم که همیشه اجازه داده‌اند همان‌طوری که دوست دارم زندگی کنم...

و به نیکولتا زالافی... همسرم.

می‌دانید، می‌توانم تمامی اتفاقات زندگی‌ام را بین ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰، فشرده‌شده بین دو فیلم به یاد بیاورم، چون یادم مانده که با چه ترتیبی دیدم‌شان. گاهی به دوستان قدیمی پیش از جنگ می‌گویم: «یادت میاد؟ بین سه رفیق و بلندی‌های بادگیر بود». فیلم‌های آمریکایی آن دوران، در زندگی ما حکم نقطه‌عطف را داشتند.