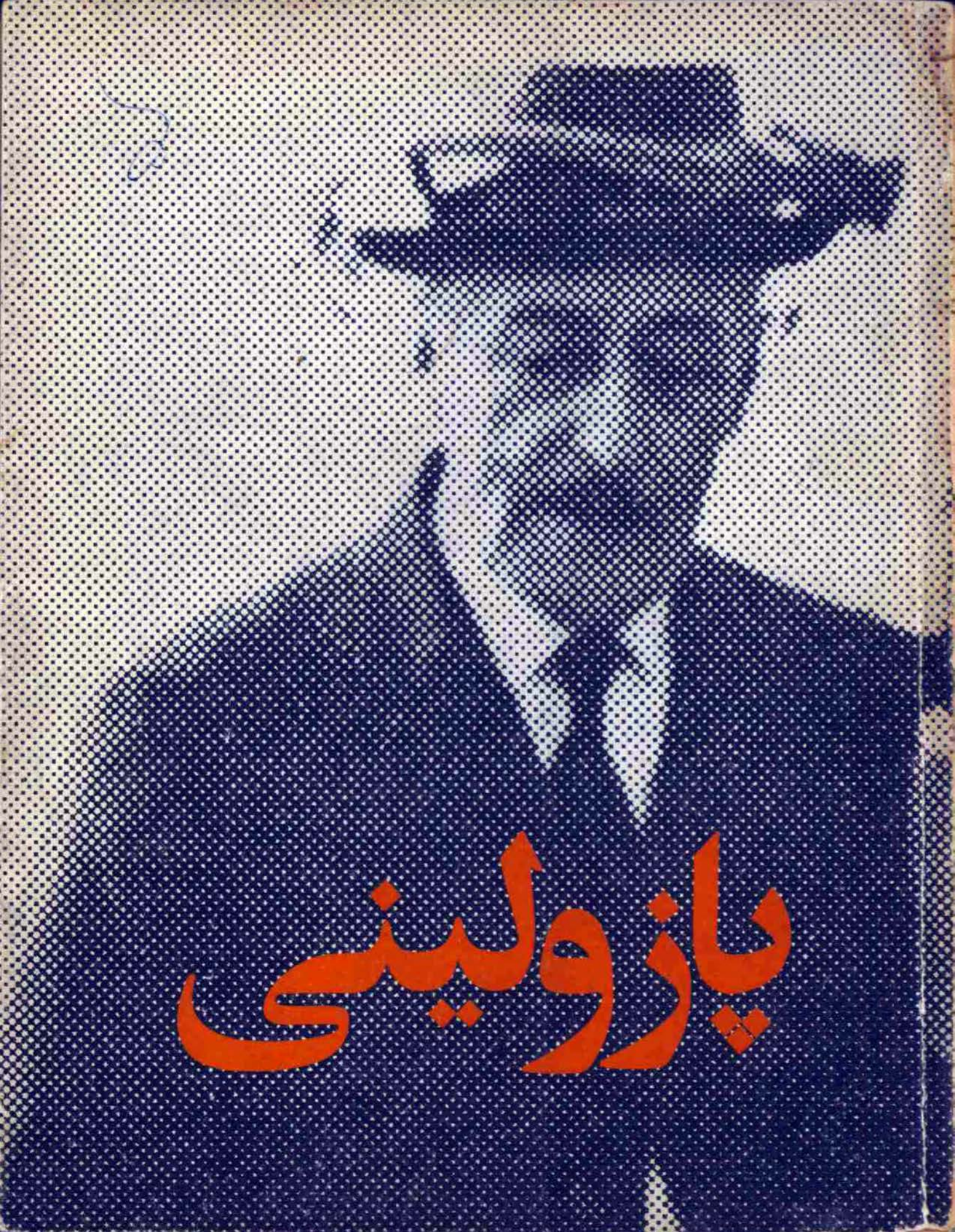
پازولینی

کتابی که هم اکنون در حال مطالعهٔ آن هستید با هدف مبارزه با سانسور، گسترش کتابخانه‌های مجازی، تشویق به کتاب‌خوانی و بازیابی کتاب‌های قدیمی توسط "باشگاه ادبیات" تهیه شده است.

"باشگاه ادبیات" در نهمین سال فعالیتش بیش از هر زمان دیگر به همیاری شما نیاز دارد. چون "باشگاه ادبیات" از هیچ درآمد خصوصی یا دولتی برخوردار نیست و برای نیل به اهداف خود صرفاً به امکانات مادی و فعالیت داوطلبانه موسس و مدیر آن وابسته است. گسترش فعالیت‌های "باشگاه ادبیات" و ارتقاء سطح کیفی آن و در عین حال حفظ اصل رایگان بودن کامل تمام کتب و نشریاتی که در این کتابخانه مجازی بازنشر می شوند، نیازمند کمک‌های شما است. از این رو اهدای حتی یک کتاب یا مبلغی اندک می‌تواند نقشی بزرگ در بقا و غنی‌تر شدن این کتابخانه مجازی ایفا کند. عزیزانی که در خارج از ایران به سر می‌برند، می‌توانند کمک‌های خود را با استفاده از نشانی ایمیل –amir.ezati@gmail.com– به حساب پی پال ما واریز کنند.

دوستان داخل کشور برای دریافت شماره کارت لطفاً با من تماس بگیرند.

افرادی هم که مایل به اهدای کتاب یا نشریه هستند، خواهشمندم برای هماهنگی با من مکاتبه کنند.

فراموش نکنید که کمک هموندان و علاقمندان به فرهنگ و هنر برای ادامهٔ حیات "باشگاه ادبیات" ضرورتی حیاتی دارد.

در صورت تمایل به بازپخش این کتاب، خواهشمندیم بدون هیچ گونه تغییری در محتوای پوشه اقدام به این کار کنید.

https://www.facebook.com/groups/BashgaheKetab/
https://t.me/BashgaheAdabiyat
به زودی:
http://bashgaheadabiyat.com/

پازولینی

«Pasolini on Pasolini»
گفتگوهایی با Oswald Stack، ۱۹۶۹
(در رشته کتابهای Cinema One ، شماره‌ی ۱۱)
از انتشارات
Thames and Hudson

تهران، ۱۳۵۲
سازمان چاپ و پخش پنجاه‌ویک
کریمخان‌زند، چهارراه ویلا

همه‌ی حقوق محفوظ است
برای «پنجاه و یک»

شرکت افست (سهامی خاص)
چاپخانه‌ی بیست‌و پنجم‌شهریور

پازولینی

در گفتگو با ازوالد ستك

به ترجمه‌ی بهمن طاهری

پازولینی ـ یك رشته گفتگو

مقدمه /۹
۱ـ زمینه /۱۴
۲ـ «باجخور» /۴۰
۳ـ «ننه رمی» /۵۰
۴ـ «پنیر بی‌نمك» /۵۶
۵ـ «مجالس عشق» و «هاری» /۶۱
۶ـ «مکان‌یابی برای فیلمبرداری در فلسطین»
و «انجیل به روایت متی» /۶۶
۷ـ «پرنده‌های بزرگ و پرنده‌های کوچك» /۸۷
۸ـ «زمین از دیدگاه ماه»
و «ابرها چه هستند؟» /۹۷
۹ـ «ادیپ شهریار» و «عشق و هاری» /۱۰۴
۱۰ـ سبك کار، طرحها و تآتر /۱۱۴
۱۱ـ سینما و نگره /۱۲۹
ضمیمه: «تئورما» /۱۴۱
یادداشتها/۱۴۷
فیلمشناسی /۱۵۳
کتابشناسی /۱۷۹

جداگانه

۱ــ پازولینی: فلسفه‌ی سینما /۱۸۴
۲ــ دو فیلم
الف ــ «تئورما» /۱۸۸
ب ــ «خوکدانی» /۱۹۲
۳ــ «مده‌آ» /۱۹۷
۴ــ «دکامرن» /۲۰۹
۵ــ «حکایتهای کنتربری»
الف ــ دو یادداشت /۲۱۴
ب ــ یك گفتگو /۲۱۷
چند واژه /۲۲۰

مقدمه

سینمای پازولینی عمیقاً ریشه در فرهنگ ایتالیا دارد: احساس اغتشاش ذهنی‌ی بسیاری ازمنتقدین انگلیسی و امریکایی هنگام روبرو شدن با آثارش از همین‌جاست. سبب تنها این نیست که بسیاری از کسانی که تأثیرات مهمی بر پازولینی داشته‌اند ــ **پاسکولی**، گرامشی، روسلینی[1] ــ در اینجا [انگلستان] کمتر شناخته هستند، بلکه همچنین به‌این دلیل است که فرهنگ‌ایتالیایی خود سرشار از ویژگیها و اجزائی متناقض است که در فیلمهای پازولینی منعکس میگردند. آشکارترین این تناقضها، البته، بین کاتولیك‌گرایی و مارکسگرایی‌ست، دو آرمان* عمده‌ی حاکم بر زندگی‌ی روشنفکرانه‌ی ایتالیا که‌هردو اثر خود را بر پازولینی باقی گذاشته‌اند. بیقراری و خصلت بهگزینی* از منابع گوناگون در زندگی‌ی هنری‌ی پازولینی، که دائماً از یك قالب به قالب دیگر ــ نقاشی، شعر، نقد، داستانهای کوتاه، داستانهای بلند، فیلمهای داستانی، گزارش و اکنون تآتر ــو ازاین سبك وموضوع به آن‌در تغییر است، نمایشگر جستجویی‌ست برای آرامش‌بخشیدن به‌گوناگونی‌ی تناقضهای‌ناسازگاری که به بینش او از دنیا و هنر شکل داده‌است. مارکسگرایی‌ی پازولینی به‌هیچ وجه نظامی وحدت بخش نیست: در اندیشه‌ی او مارکسگرایی تنها یکی از متعدد

---

۱) Rossellini, Gramsci, Pascoli

* با این ستاره، هرکجا بیاید، نگاهی بیاندازید به بخش «چندواژه» در آخر کتاب.

لایه‌های به‌هم ناسازگار است که گاه به سطح میآید، و گاه فرو می‌نشیند.

اگر یك مورد ثابت، یك مورد نامتغیر، وجود داشته باشد، دلبستگی‌ی غیر انتقادی‌ی پازولینی‌ست به دهقانان، دلبستگی‌یی که میتواند از طریق مارکسگرایی، و بلکه به نحوی پایدارتر از طریق احساساتیگرایی‌ی واپس نگرنده‌یی عرضه شود. پازولینی در آغاز تحت تأثیر جووانی پاسکولی، شاعری که پازولینی درهمان ایام رساله‌یی براو نوشت، کار شاعری را با سرودن شعر به‌گویش فریولی[۲] شروع کرد. اما در حالی‌که پاسکولی، که به سال ۱۹۱۲ درگذشت، قبل از جنگ جهانی‌ی اول شعر میسرود، پازولینی بعد از جنگ جهانی‌ی دوم به این کار اشتغال داشت. اشعار فریولی‌ی او نوعی پشت کردن به زمان حاضر است، کوششی‌ست برای حفظ گذشته. اما هنگام اقامتش در فریولی بود که خواندن آثارگرامشی را آغازکرد. ازگرامشی عناصرنامتعارف «ایتالیایی»ی اندیشه‌اش را گرفت: به‌ویژه، تأکید بر نقش بالقوه انقلابی‌ی دهقانان ایتالیا و، در موقعیت ایتالیا، نیاز به‌یك جنبش «ملی‌ـ‌توده‌پسند». بدین ترتیب پازولینی قادر بود قسمتهایی از مارکسگرایی را در خود جذب کند بدون این‌که اجازه دهد این روش فکری با کلیت جنبه‌های دیگر اندیشه‌اش در تضاد باشد.

ولی، این نسخه‌ی سخت‌گرامشی‌وار مارکسگرایی پازولینی‌را از جوامع دربسته و اشرافی‌یی که زندگی‌ی هنری‌اش در آنهاآغاز شده بود به دنیای فرهنگی‌ی معتقد به اصلاحات اساسی و چپ ـ بیشتر ـ مارکسگرا، که تحت تسلط‌کلی‌ی حزب‌کمونیست ایتالیا وجود دارد، سوق داد. این دقیقاً به معنای کمونیست یا حتی مارکسگرا شدن نیست. در اکثر کشورهای اروپایی احزاب کمونیست به‌قبول یك‌خط‌مشی‌ی «انحصاری» گراییده‌اند (معمولا

---

۲) Friuli

خواهان گونه‌یی فرمانبری‌ی رسمی از دستورات حزب). اما در ایتالیا، حزب‌کمونیست، درزمان تولیاتی[۳] وتاکنون، یك‌خط‌مشی‌ی صریحاً «جامع» انتخاب کرده است. تا حدی این میراثی از دوران جبهه‌ی خلق[۴] است. اما در عین‌حال فرآورده‌ی موقعیت فرهنگی‌ی ویژه‌ی ایتالیا نیز هست، که در آن هیچ فرهنگ غیرمذهبی وجود ندارد که معادل آزادیگرایی‌ی نافذکشورهای انگلوساکسن باشد. مارکسگرایی هست (و حیطه‌ی اقتدارش) و کاتولیك‌گرایی هست (و حیطه‌ی اقتدارش). رابطه‌ی بین حزب کمونیست و شخصیتی فرهنگی چون پازولینی، یا ویسکونتی، مثلا، از هر دو طرف با انعطاف‌پذیری‌ی شدید همراه است. بدین ترتیب پازولینی از یك طرف برای مجلات حزبی مینویسد و در عین‌حال در نشریات غیر حزبی به حزب حمله میکند.

پیش از شروع به کارگردانی‌ی فیلم، پازولینی روی تعدادی فیلمنامه برای کارگردانهایی چون فللینی و بولونییینی کار کرده بود. این امر به اتکای داستانهای بلند رمی‌ی او بوده، «بچه‌های اهل عشق» و «یك زندگی‌ی‌خشن». حوادث بسیاری ازفیلمنامه‌های او درهمان محیط خرده‌کارگری‌ی رمی رخ میدهد واین فیلمنامه‌ها مستقیماً به اولین فیلمهایش به عنوان کارگردان منتهی میشوند، «باجخور» و «ننه‌رمی»، که هم باید جزئی از دوره‌ی کار «رمی»ی او محسوب شوند، شامل داستانهای بلند، فیلمنامه‌ها و فیلمها. و هم در عین‌حال جزئی ازکارهای بعدی‌اش به عنوان کارگردان. گمراه کننده است اگر کار پازولینی را در سینما از کارهای دیگرش، به ویژه نوشتن ــ شعر، داستانهای بلند، نقد ــ جدا کنیم. همانند ربگری‌یه[۵] و کلوگه[۶]، پازولینی پیش‌از کارگردان شدن‌یك نویسنده بود وکار نگارشش بی‌وقفه ادامه دارد: «تئورما»،

---

۳) Togliatti
۴) Popular Front
۵) Robbe-Grillet
۶) Kluge

مثلا، به هردو شکل فیلم و کتاب درآمده است.

بعد از «ننه‌رمی»، فیلم مهم بعدی‌ی پازولینی «انجیل به روایت متی» بود که تأثیر روسلینی، به ویژه «فرانچسکو...[۷]»، برای اولین بار آشکار گشت. سینمای پازولینی، تنها اگر به یك مورد همراه آوردن‌مایه‌های طبیعی وماوراء طبیعی نیز اکتفاشود، آشکارا دنباله‌روی سنت روسلینی، دره‌یر ومیزوگوشی‌ست، هرچند فاقد خلوص و یکدستی‌ی آثار این استادان است. در «انجیل...»، مثلا، یك مسیح‌شناسی‌ی سنتی، گرفته از موسیقی و نقاشی‌ی مذهبی، با پرداختی شدیداللحن و صوری تلفیق میشود، پرداختی روسلینی‌وار از یك متن توده‌پسند و حدیثی. نتیجه رها کردن‌فیلم در دستهای کلیسای کاتولیك است. با وجود این «انجیل...» فیلمی‌ست که کمتر از دیگر آثار پازولینی از تمایل او به‌بهگزینی و پیوندگری* نشانی دارد. در «پرنده‌های بزرگ و پرنده‌های کوچك» سطوح و سبکهای مختلف، اشاراتی به روسلینی، فللینی، لوکاچ[۸]، تولیاتی، پاپ، وغیره وغیره، همراه آشفتگی‌ی بی‌نتیجه‌یی باهم دربرخوردند.

با این‌همه، برغم نبود هیچ تلاش پایداری، چه در شکل چه در محتوی، میتوان یك گرایش باطنی را در زندگی‌ی هنری‌ی پازولینی مشاهده کرد. او برنیاز به بازگرداندن بعدی حماسی واسطوره‌یی به‌زندگی، نیاز به‌احساس‌خوفی‌همگام‌باحرمتگذاری‌ی به دنیا، تأکیدی افزون شونده میکند: این احساسی‌ست که، به پندار او، دهقانان هنوز نگاهداشته‌اند، هرچند طبقه‌ی بورژوا هر چه در توانش بوده برای نابودیش اعمال کرده است. این تأکیدبر روحانیت دهقانان و آگاهی‌ی نیمه‌بدوی‌ی آنان از مفاهیم و نیرو های فوق طبیعت را بدیهی‌ست که مشکل میتوان با یك تحلیل سیاسی‌ی مارکسگرا وفق داد. در واقع، به نظر میرسد که اکنون

---

۷) «Francesco, Giullare di Dio»

۸) Lukács

پازولینی مسائل جنسی را، بیشتر ازسیاست، عامل اصلی‌ی‌تهدید کننده‌ی طبقه‌ی بورژوا میداند. در «تئورما»، مسأله‌ی جنسیات است که خانواده‌ی بورژوا، ارزشها و شیوه‌ی زندگیشان، رانابود میکند. از این گذشته، وسیله‌ی همگام کردن جنسیات با اسطوره شناسی‌ی بدوی (اساس‌کار دراین‌زمینه در «ادیپ شهریار» به‌دست آمد) و همگامی‌ی اسطوره‌شناسی‌ی بدوی با طبقه‌ی دهقان، پازولینی قادر است نظریه‌ی آزادی‌ی جنسی را با دلبستگی‌اش به دهقانان آشتی دهد. این توافق، بی‌هیچ تردید، همچون تلفیقهای دیگری که او در گذشته فراچنگ آورده ناپایدار خواهد بود: مشکل میتوان باور کرد که بیقراری‌ی پازولینی اکنون به آخر رسیده است(۱).

باشگاه ادبیات

۱

زمینه

درباره‌ی اهمیت خانواده‌تان زیاد نوشته‌یید: میتوانید از زندگی و تربیت اولیه‌تان چیزی برایم بگویید؟

اجداد من تا حدودی نمونه‌یی از جامعه‌ی خرده بورژوای ایتالیا هستند: من‌فرآورده‌یی از«اتحاد ایتالیا» هستم. پدرم به‌خانواده‌یی قدیمی و نجیب‌زاده از رامانیا[۱] تعلق داشت، در حالی که مادرم‌به یك خانواده‌ی دهقانی‌ی فریولی که بعدها خرده بورژوا شد متعلق است؛ پدر بزرگ مادریم یك کارخانه‌ی عرق‌کشی داشت؛ مادر مادرم اهل پیمونته[۲] بود، و خویشاوندانی سیسیلی ورمی‌داشت: بنابراین از تقریباً هرپاره‌ی ایتالیا درمن چیزی هست ــ اما، تأکید میکنم، به‌رغم خون اصیل پدرم، ایتالیای خرده بورژوا. سالهای نخستین کودکیم نیز این‌طرح رادنبال کرد: خانه‌یی‌ندارم. من در تمام ایتالیای شمالی زندگی کرده‌ام. بعد از این که متولد شدم (در بولونیا[۳])، یکسالی در پارما[۴] ماندم، بعد به‌کونیجیلانو[۵] رفتم، سپس‌به بلونو، ساچیله، ایدریا، کرمونا[۶]، وشهرهای متعددیگری در شمال.

نسبتاً مشکل است که درباره‌ی روابطم با پدر و مادرم صحبت کنم چون درباره‌ی روانکاوی چیزهایی میدانم، بنابراین مطمئن‌نیستم

---

۱) Romagna
۲) Piemonte
۳) Bologna
۴) Parma
۵) Conigilano
۶) Cremona, Idria, Sacile, Belluno

درباره‌ی آنها تنها ازطریق خاطراتم، حوادث نامربوط وشاعرانه، سخن بگویم یا به زبانی روانکاوانه ـ که انجام‌دادنش به هـرحال برایم نسبتاً دشوار است، چون، همچنان که میدانید، آخرین‌فردی که‌خود را میشناسد خوداوست. آنچه می‌توانم بگویم این است که عشق زیادی به‌مادرم داشتم. میتوانید این را در گروهی ازاشعارم که از حدود سال ۱۹۴۰ شروع شد و تا آخرین کتابی که سه یـا چهار سال پیش نوشتم (زمانی که سرودن شعر را کنار گذاردم) ادامه‌داشت ببینید(۲). مدت‌ها تصور میکردم همه‌ی زندگی‌ی عاشقانه‌و عاطفی‌ی من نتیجه‌ی این عشق مفرط و تقریباً مهیب به مـادرم است. اما به تازگی فهمیده‌ام که رابطه‌ی من با پدرم نیز خیلـی مهم بوده. همیشه تصور میکردم از پدرم متنفرم، اما در واقع از او نفرت نداشتم؛ با اودر کشمکش بودم، بااو درحالتی ازکشاکش مداوم و حتی خشن بودم. دلایل زیادی وجود داشت، دلیل اصلی این بود که او متکبر، خودپرست، خودخواه، ستمگر و قدرت‌پرست بود، گرچه در عین‌حال به نحوی خارق‌العاده ساده‌دل بود. از این گذشته، یك افسر ارتش و بنابراین ملی‌گرا* بود؛ از فـاشیسم حمایت میکرد، در نتیجه این دلیل عینی و کاملا موجه دیگری برای برخورد بین ما بود. بعلاوه، رابطه‌ی بسیار دشواری بـا مادرم داشت. این را فقط حالا میفهمم، اما احتمالا مادرم را بیش از حد دوست میداشت، و بعلاوه شاید این احساس به‌طور کامل دوطرفه نبود، که پدرم را در کشاکشی خشن نگاه میداشت، و در نتیجه، مانند همه‌ی کودکان، من بیشتر طرف مادرم را میگرفتم.

همیشه تصور میکردم از پدرم متنفرم، اما به تازگی هنگامی که یکی از آخرین نمایشنامه‌های منظومم[۷] را درباره‌ی رابطه‌ی بیـن یك پدر و پسر مینوشتم، فهمیدم اساساً پاره‌ی عظیمی از زندگی‌ی عاشقانه و عاطفیم نه‌بر تنفر از پدرم بلکه برعشق به اومتکی‌ست،

---

۷) «Affabulazione»

عشقی که وقتی یك سال و نیمه بودم در خودم داشتم، یا شاید وقتی دوسه‌ساله بودم، نمیدانم ــ دست‌کم مسائل‌را به‌این طریق در ذهنم باز ساخته‌ام. پدرم پس از بازگشت از یك اسارتگاه جنگی در کینیا[۸] در ۱۹۵۹ درگذشت. کتاب شعری را که در ۱۹۴۲ به گویش فریولی نوشته بودم به او اهدا کردم. فریولی گویش مادرم است و طبعاً پدرم مخالف آن بود، هم به‌عنوان یك ایتالیایی‌ی برخاسته از ایتالیای مرکزی که در نتیجه به‌خاطر نوعی تعصب نژادی هرچه را که از حاشیه‌های کشورش آمده بود و ارتباطی به گویشی داشت پست میداشت، و هم به‌عنوان یك فاشیست (چون، از نظر آرمانی، فاشیسم دشمن گویشها بود، چرا که گویشهاشکلی اززندگی‌ی واقعی بودندکه فاشیسم قصد پنهان‌کردنش راداشت.) بنابراین اهدای این کتاب شعر به او کاری کاملا گستاخانه بود.

وقتی شروع کردید حس کنید مذهب چیست چند ساله بودید؟ این احساس بیشتر از جانب خانواده‌تان بود یا مدرسه؟

پدرم مردی مذهبی نبود، و به خدا اعتقاد نداشت. اما چون یك ملی‌گرا و یك فاشیست بود، طبعاً، سنتهای اجتماعی را رعایت میکرد، و بنابراین هریکشنبه به دلایل «اجتماعی» ما را به مراسم عشای ربانی میبرد. مادرم هرگز به کلیسا یا مراسم عشای ربانی نمیرود، چرا که به یك خانواده‌ی دهقانی‌ی فریولی و در نتیجه به خانواده‌یی با سنت مذهبی تعلق دارد، اما خانواده‌یی که مطلقاً طبیعی‌ست و در مورد مذهب به هیچ وجه پابند رسوم یا تعصب نیست: مذهب مادرم صرفاً شاعرانه و طبیعی‌ست، و بیشتر میراثی‌ست از مادر بزرگش که هنگام کودکی بسیار دوستش میداشت. بنابراین کودکی‌ی من کاملا عاری از تعلیم و تربیت مذهبی بود. فکر میکنم کمتر از تمام ایتالیایی‌هایی که میشناسم

---

۸) Kenya

کاتولیك باشم ـ حتی به عضویت رسمی‌ی‌کلیسا نیز درنیامدم،(۳) و همیشه از کلاس تعلیمات دینی فرار میکردم؛ ازرفتن به‌مدارسی که وسیله‌ی کشیشها اداره میشد متنفر بودم. بعدها بـه مدارس دولتی‌ی‌غیر روحانی رفتم ودبیرستان[۹]گالوانی[۱۰] دربولونیا برای من اهمیت بسیار داشت: این مدرسه دارای یك سنت غیرروحانی ست و تمام معلمین من در آنجا افراد غیرروحانی بودند. بنابراین رویهمرفته مذهب در مدرسه تأثیر کمی روی من گذاشت. من خود را غیرمذهبی وبی‌ایمان میدانم. مذهب من گونه‌یی مذهب غیـر مرسوم است: طبق هیچ نظامی نیست. من کاتولیك‌گرایی رادوست ندارم، چراکه هیچ دم و دستگاهی را دوست ندارم. از طرف‌دیگر، احساس میکنم ساختگی خواهد بود که خودم را یك مسیحی بنامم هرچند، همانطور که کروچه[۱۱] گفته، هیچ ایتالیایی‌یی نمیتواند بگویدکه از نظر فرهنگی یك‌مسیحی نیست. اما این جزو بدیهیات است، و مسائل پیش‌پا افتاده مرا میازارد. در واقع مذهب من‌شاید فقط نوعی انحراف روانی‌ست، همراه گرایشی سوی عرفان: در این امر عامل روانی‌ی بسیار ویژه‌یی سهیم است ـ شیوه‌یی کـه من به جهان مینگرم، که شاید بیش از حد به دیده‌ی تقدیس، بیش از حد متواضع، و بیش از حد بچگانه است: هرآنچه را کـه در دنیاست، اشیاء را علاوه بر مردم و طبیعت، با دیدی حرمتگذار میبینم، اما این به منش من مربوط است، نه به تربیت و آموزشم.

خواندن و نوشتن را چه زمانی آموختید؟ درباره‌ی اهمیت‌کلام محاوره‌یی مطالبی نوشته‌یید: پیش از این‌که خواندن بیاموزید آیا مطالب زیادی آموختید ـ مثلا شعر یا ترانه‌های توده‌پسند؟

نه، من سرودن شعر را در همان زمانی شروع کردم که آغاز بـه نوشتن کردم. اما قبل از آن‌که خواندن و نوشتن یاد بگیرم نقاشی

---

۹) Liceo
۱۰) Galvani
۱۱) Croce

میکردم ــ این هنگامی بود که چهارساله بودم. نوشتن را وقتی‌یاد گرفتم که هفت‌سال داشتم، اما بدبختانه اشعار اولیه‌ام را گم‌کردم. آنها در دفترچه‌ی کوچکی بودند که سالها نگهداشتم و بعد درزمان جنگ گم‌کردم. شعرها را مصور میکردم، چون میخواستم نقـاشی کنم و در واقع مدتی هم نقاشی میکردم. فراموش کرده‌ام که دراین اشعار اولیه چه‌بود، به جز دوکلمه: یکی از آنها «هزاردستان[۱۲]»، دیگری «سبزك[۱۳]» بود، که هردوی این کلمات، چنان‌که میشنوید، کلمات بسیار آراسته‌ی ادبی هستند، بنابراین میبینید که به سبکی واقعاً ادبی شروع کردم. در مورد ترانه‌های توده‌پسند، من فقط بعدها به این ترانه‌ها علاقمند شدم، زمانی که حدود بیست و پنج یا بیست و شش سال داشتم.

درباره‌ی گویش فریولی چه میگویید: آیا وقتی بچه بـودید آن‌را یاد گرفتید؟

رابطه‌ام با گویش فریولی خیلی عجیب است چـون در واقع اصلا گویش من نیست، و حتی گویش مادرم هم نیست. فریولی‌ها سه زبانه‌اند: نخست فریولی، که زبان قدیمی‌ی آنهاست، و در حـد خود یك زبان واقعی‌ست، نه یك گویش؛ دوم، ونیزی، که زبان طبقه‌ی حاکم بود و همراه سلطه‌ی ونیزی‌ها آمـده بود؛ و سوم، ایتالیایی. ازآنجا که مادرم به‌نحوی به‌طبقه‌ی برگزیده‌ی دهقانی‌ی این منطقه تعلق داشت، به زبان ونیزی صحبت میکرد، نه‌فریولی‌ــ طبعاً، علاوه برایتالیایی. بنابراین من زبان فریولی را از دهقانان شنیدم، که دهقانانی مطلقاً واقعی بودند؛ ولی خودم هرگز به آن صحبت نمیکردم، تنهابعداز این‌که شروع به‌سرودن شعردرین زبان کردم آن‌را یادگرفتم. آن‌را به‌عنوان یك‌جور عشق عرفانی‌آموختم، نوعی «فلیبریسم[۱۴]»، مثل شاعران پرووانس[۱۵]. اولین شعرهایی

---

۱۲) Rosignolo
۱۳) Verzura
۱۴) Félibrisme
۱۵) Provence

که به فریولی سرودم زمانی بود که حدود هفده سال داشتم، و دلیل نهفته در این امر خیلی عجیب بود. همانطور که میدانید، در آن وقت پوشیده سرایی* در ایتالیا متداول بود، یك‌جور جریان نمادگرایی*ی شهرستانی؛ مالارمه در این مورد نفوذ اصلی را داشت و نمادگرایی به طور گسترده‌یی در ایتالیا رایج شده بود، بیشتر وسیله‌ی اونگارتی[۱۶] (ریلکه‌هم تأثیراتی داشت). تنهاکسی که شاعران مهم‌تر و اروپایی‌تر مانند الیوت و پاوند را دنبال میکرد مونتاله (۴) بود، که نمایشگر نوعی پوشیده‌سرایی‌ی حاشیه‌یی‌ست.

پندار اصلی‌ی پوشیده‌سرایی درشعر به‌کارگرفتن زبان شعر در حد زبانی مطلق بود. در واقع در هر زمینه‌ی ادبی یك زبان شعر ویك‌زبان نثر وجود دارد، اماشاعران پوشیده‌سرای ناآگاهانه در این فکر غلو کردند و بدین ترتیب برای شعر زبانی ویژه‌ی شعر اختیار کردند، و آن‌را تا حدود افراطیش پیش بردند: در عمل این‌امر به معنای فهم‌ناپذیری‌ی کامل و فقدان ارتباط بود. من گویش فریولی را به‌عنوان زبانی ویژه‌ی شعر برگزیدم ــ یعنی کاملا نقطه‌ی مقابل هرگرایشی سوی واقعیگرایی*. این عمل حداکثر ناواقعیگرایی* و حداکثر پوشیده‌سرایی بود. ولی، به محض این‌که با این گویش تماس پیدا کردم، با وجود این که در اصل آن را به دلایل صرفاً ادبی گزیدم، به‌نحوی اجتناب‌ناپذیر بر من تأثیر گذاشت: به محض این‌که آن‌را اختیار کردم، فهمیدم با چیزی زنده و واقعی تماس پیدا کرده‌ام وتیر از شست جسته‌تغییر جهت داد و سوی خودم به حرکت درآمد. از طریق زبان فریولی بود که به تدریج توانستم بعضی از جنبه‌های دنیای واقعی‌ی دهقانان را بفهمم. البته، در آغاز آن‌را به‌نحوی ناقص از طریق زیبایی شناسی در می‌یافتم. من مکتب کوچکی از اشعار فریولی‌را

---

۱۶) Ungaretti

پایه ریختم که بعضی از بهترین شاعران جوان پس از جنگ را حاصل داد؛ اما این تفاهمی برمبنای «شاعرانه» ساختن و رازآمیز ساختن بود، تا اندازه‌یی مانند میسترال[۱۷] درسوییس وفلیبرها[۱۸]ی پرووانس. اما پس از این گام اول دیگر نمیتوانستم باز ایستم و بنابراین شروع کردم به استفاده از گویش نه‌درحد وسیله‌یی برای پوشیده‌سرایی ــ زیبایی‌گرایی بلکه به نحوی افزون شونده بـه عنوان عنصری عینی و واقعیگرا: این امر در داستانهای بلند من به اوج خود رسید، در آنها گویش رمی‌به‌گونه‌یی به‌کار برده شده که دقیقاً نقطه‌ی مخالف چگونگی‌ی به‌کار بردن گویش فریولی در آغاز است.

وقتی در مدرسه بودید سنگینی‌ی فاشیسم را خیلـی احساس میکردید؟

نه، چون در عصری فاشیست و در دنیایی فاشیست زاده شدم و به فاشیسم توجه نداشتم، درست همانطور که یك ماهی متوجه نیست در آب است. این مال زمانی‌ست که بچه بودم. امـا هنگامی کـه چهارده یا پانزده ساله بودم از خواندن داستانهای حادثه‌یی دست کشیدم و خواندن «آوه‌ماریا» را موقوف کردم: منکـر اعتقـادات مذهبی شدم و به‌تدریج آرزوی خلق آثار ادبی در سر میپروراندم؛ شروع کردم به خواندن نخستین کتابهای جدی‌ام، داستایوسکی و شکسپیر. در همان وقت شکافی بین من و جامعه پدیدار شد، اما ضد فاشیسم من مطلقاً جنبه‌ی فرهنگی داشت. به محض این کـه شروع کردم به خواندن آثار مؤلفین واقعی مثل داستایوسکی و شکسپیر، و بعد آدمهایی چون رمبو و پوشیده‌سرایان، کـه به فرهنگی تعلق داشتند که فاشیسم آن را تقبیح و رد میکرد، خودم را بیرون از جامعه احساس کردم (یا، ناخودآگاه، جامعه را به‌مبارزه

---

۱۷) Mistral
۱۸) Félibres

فرامیخواندم). چیزی که این امر را موجب شد خواندن آثار این شاعران بود. دقیقاً شبیه به آنچه در مورد دهقانان و گویش فریولی رخ داد، به بیش از یك لحظه نیاز نبود که من درك کنم به گروه مخالفین تعلق دارم. مخالفت من از آغاز صادقانه بود، چرا که صرفاً در قلمرو اندیشه بود؛ به راحتی تصور میکردم بحث‌کردن درباره‌ی مسائل مختلف امری طبیعی وآسان است و زمانی که درباره‌ی یك موضوع ادبی در اجتماعات عمومی، درجلسات جوانان(۵) یا دریکی از اجتماعات فرهنگی نمایی که فاشیست‌ها گاه‌گاه تشکیل میدادند، صحبت میکردم صادقانه حرف میزدم بدون این که درك کنم این عمل یك طغیان است. بعد به تدریج متذکر مسائل شدم و به نهضت مقاومت گراییدم.

اینقدر نابسامانی در زمان جوانی می‌باید مشوش کننده بوده باشد: وقتی برای اولین‌بار واقعاً قراری گرفتید و دوستانی یافتید که میتوانستید با آنها بحثهای مرتبی داشته باشید چندساله بودید؟

بولونیا اولین جایی بود که یك محیط فرهنگی‌ی واقعی داشتم. در بولونیا به دبیرستان رفتم و دوره‌ی دانشگاهی را درآنجا شروع کردم. در آنجا تعدادی از نزدیك‌ترین دوستان خود را یافتم، مثل فرانچسکو لئونتی (۶) و ربرتو رووِرسی (۷). در آنجا مجله‌ی «اوفیچانا» (۸) را تأسیس کردیم، و این همگامیها برقرار مانده‌اند. ربرتو لونگی (۹) را نیز در بولونیا ملاقات کردم و قرار بود پایان نامه‌ی تحصیلیم را، درباره‌ی تاریخ هنر، با او بنویسم، اما در حین جنگ یادداشتهای مربوط به‌پایان نامه را گم کردم و مجبور شدم موضوعی دیگر انتخاب کنم. به‌هر حال در بولونیا بود که نخستین تماسهای قطعیم را برقرار کردم.

سپس در حین جنگ اقامتی طولانی در فریولی پیش‌آمد، ما را دسته‌جمعی به‌آنجا بردند تا از بمباران بولونیا در امان باشیم (در بولونیا بود که برادرم در نبرد با پارتیزانها کشته شد). فریولی

دومین محیط عمده بود، هرچند تا حدی ساختگی بود، چرا که من آن را به‌عنوان نوعی مکان دلخواه برای سرودن شعر و برای اوهام زیبایی شناسانه و عرفانی برگزیده بودم. با این حال، برای من جای مهمی بود و به ویژه آنجا بود که از طریقی نسبتاً غیر معمول یك مارکسگرا شدم. همانطور که گفتم، از طریق کاربرد صرفاً ذهنی‌ی گویش دهقانان فریولی، آنها را به‌طور عینی کشف کردم. در دوره‌ی بلافاصله بعد از جنگ «کارگران روزمزد[۱۹]» درگیر یك نبرد عظیم علیه زمین‌داران بزرگ فریولی بودند. برای‌اولین بار در زندگیم خودم را جسماً بکلی غیر مجهز یافتم چون ضد فاشیسم من صرفاً زیبایی‌شناسانه و فرهنگی بود، و نه سیاسی. برای اولین بار خودم را با نبرد طبقه‌یی روبرو دیدم، و هیچ تردید نداشتم: بی‌تردید جانب کارگران روزمزد را گرفتم. کارگران شالهای سرخی به‌گردن داشتند و ازآن لحظه من کمونیسم را، به همین شکل، به صورت عاطفی، پذیرفتم. بعد آثار مارکس و بعضی از مارکسگرایان را خواندم. بنابراین فریولی برای من خیلی اهمیت داشت. اما رم مکانی‌ست که بیشتر از شهرهای دیگر در آنجا کار کرده‌ام: در سال ۱۹۵۰ به اینجا آمدم و از آن پس در اینجا به‌سر میبرم.

پایان‌نامه‌ی تحصیلی‌تان که با لونگی رویش کار میکردید درباره‌ی چه موضوعی بود؟ و چطور شد که گمش کردید؟

قرار بود پایان نامه‌ام را درباره‌ی نقاشی‌ی معاصر ایتالیا بنویسم: فصلهای کوتاهی درباره‌ی کارا، دپیسیس و موراندی[۲۰] نوشته بودم. آنچه رخ داد این بود که وقتی در ۱۹۴۳ به خدمت ارتش احضار شدم متن را باخود بردم. فقط یك هفته در ارتش بودم که آتش‌بس (۱۰) اعلام شد (هشتم سپتامبر). پایان نامه را گم

---

۱۹) Braccianti

۲۰) Morandi, De Pisis, Carrà

کردم چون هنگامی که ما به اسارت گرفته شدیم در سربازخانه مانده بود ــ دو آلمانی که در یك تانك بودند تمامی‌ی هنگ ما را به‌اسیری گرفتند. من و یکی از دوستانم که در تمام هنگ کمتر از هر کس دیگری نظامی بودیم ندانسته دست به‌اولین عمل سرکشانه‌ی خود زدیم: اسلحه‌مان را عوض این که به‌آلمانی‌ها تحویل بدهیم توی یك گودال پرت کردیم، و بعد در میان یك رگبار مسلسل توی گودالی پریدیم و منتظر ماندیم تا افراد هنگ حرکت کنند و بعد فرار کردیم. این سرآغازی کاملا غریزی و غیر ارادی برای سرکشیم بود.

چطور شد که بعد تصمیم گرفتید پایان‌نامه‌تان را در باره‌ی پاسکولی بنویسید؟

پاسکولی را برگزیدم چون شاعری بودکه به بعضی از نکات مورد توجه خودم در آن دوران و به‌دنیای دهقانان فریولی خیلی نزدیك بود. شخصیت‌های پاسکولی وزمینه‌هایش، بچه‌هایش، پرنده‌ها و غیره، دنیای جادویی و بسیار ساختگیش، که به‌طوری دروغین صادقانه مینماید ــ همه‌ی اینها به‌سلیقه‌ی من خیلی‌نزدیك بود. از این گذشته، زمانی نبود که بشود پایان نامه را درباره‌ی شاعری نوتر نوشت، بنابراین پاسکولی انتخابی کم‌ضررتر بود. نمیتوانم بگویم پاسکولی به‌نحوی بیحد برایم جالب بود، اما به‌هر حال نظرم را جلب میکرد. بعلاوه، پاسکولی از طرفی اساساً سلف مونتاله (۱۱)، و از طرف دیگر سلف شاعران «بین‌الطلوعین» (۱۲) است. پنج‌یا شش‌سال قبل خواهرش‌زندگینامه‌یی از اومنتشر کرد که نشان میدهد پاسکولی از نظر اخلاقی و روانی چون هیولایی بوده که هیچ عجیب نیست نقشی تا به‌این حد عمده در شعر ایتالیا داشته است.

بازمیگردیم به مارکسگرایی: از آنچه گفته‌یید اینطور به‌نظر میرسد که گویی در آغاز از طریق پشتیبانی‌ی حزب کمونیست

به مارکسگرایی رسیدید، و نه برعکس، که از یك روشنفکر بعید است. این امر چگونه پیش آمد؟ آیا واقعاً به حزب پیوستید؟ و حدوداً کی و چطور مارکسگرایی را در حد یك علم مطالعه کردید؟

بله، شاید حق داشته باشید که بگویید نخست از کمونیسم و بعد از مارکسگرایی پشتیبانی کردم، اما این نظر واقعاً باید به‌این شکل تغییر پیدا کند که نخست از کمونیستها و سپس ازمارکسگرایی پشتیبانی کردم. باید به‌خاطر آورید که ایتالیا در اروپای غربی یك موقعیت نسبتاً غیرعادی داشت و همچنان دارد. در حالی که دنیای دهقانی در کشورهای عمده‌ی صنعتی شده مانند فرانسه و انگلستان بکلی از بین رفته (دیگر نمیتوان درین ممالك درباره‌ی دهقانان به‌معنای باستانی‌ی کلمه سخن گفت) این دنیا در ایتالیا هنوز باقی‌ست، هر چند که در سالهای اخیر رو به‌زوال گذارده. در دوره‌ی بلافاصله بعد از جنگ دهقانان دقیقاً مانند یك دو قرن پیش هنوز در دنیایی کاملا دهقانی زندگی‌میکردند. مادرم درنور شمع به‌بستر میرفت. خویشاوندی‌ی من با دهقانان همچون خویشاوندی‌ی بسیاری از ایتالیاییها با این طبقه خیلی مستقیم است ــ تقریباً همه‌ی ما حداقل یك پدر بزرگ دهقان به معنای باستانی‌ی کلمه داریم. خب این‌کمونیستهای فریولی دهقان‌بودند، و این مسأله‌ی بسیار مهمی‌ست. شاید اگر آنها کمونیستهای‌شهری و از طبقه‌ی کارگر بودند عامل طبقه‌یی برای من خیلی قوی بود و مقاومت میکردم؛ اما در مقابل کمونیستهای دهقانی نمیتوانستم ایستادگی کنم، اینها هستند که در روسیه، کوبا و الجزایر انقلاب برپا میکنند ــ هر چند این انقلابها با روشی‌ست که‌ناشی‌ازاختلاف طبقاتی نیست (گفتن این مطلب برای یك کمونیست چیزی تقریباً خلاف آیین است): این شاید بتواند دلیلی به‌حساب آید برای همزیستی‌ی عجیب و مبهم بین دهقانان جهان سوم و دانشجویان اینجا، که در عین شاعرانه بودن معتبر هم هست. نکته‌ی مهم‌همین

است: همین که پشتیبانی‌ی من از این کمونیست‌های دهقانی تحقق یافت بقیه‌ی مسائل آسان بود. به‌تدریج متون را خواندم و یك مارکسگرا شدم. اما باید به‌خاطر آورید که در ایتالیا همه‌مارکسگرا هستند، درست همانطور که در ایتالیا همه کاتولیك هستند. یك کشیش هوشمند جامعه را همواره از طریق مارکسگرایی تحلیل میکند، حتی پاپ هم چنین میکند. عبارتی از پاپ پل ششم که من در «پرنده‌های بزرگ و پرنده‌های کوچك» آوردم، به‌گمان همه ازگفته‌های مارکس به‌حساب‌آمده است. مارکسگرایی پاره‌یی از فرهنگ ایتالیاست. من در دوره‌ی ۴۸ـ۱۹۴۷ حدود یك سال به حزب کمونیست پیوستم، اما وقتی مدت عضویتم سپری شد، به خودم این دردسر را ندادم که آن را تجدید کنم.

در جایی گفته‌یید در خلال دوره‌یی که مجله‌ی «پلی‌تکنیکو» (۱۳) برای اولین‌بار منتشر میشد امیدی برای نقد مارکس گرا در محدوده‌ی فرهنگ ایتالیا بود، سپس ستالین‌گرایی پیش آمد و بعد با ظهور لوکاچ و دیگر نویسندگان نامتعارف مارکسگرا دوران امیدی ازنو فرارسید. رابطه‌ی شما با «پلی‌تکنیکو» چه بود؟ و منش اصلی‌ی ستالین‌گرایی را درچه میدانید ـ از اظهارنظرتان پیداست که گویی آغاز ستالین گرایی را در دوران بلافاصله بعد از جنگ نمیدانید؟

من هیچ رابطه‌یی با «پلی‌تکنیکو» نداشتم چون در آن وقت در کازارسا بودم، در یك مکان دورافتاده، حال آن که «پلی‌تکنیکو» در میلان و فلورانس بود: «پلی‌تکنیکو» برای من فقط یك تجربه‌ی غیر مستقیم دربر داشت.

اگر بگوییم در آن دوره‌ی ایتالیا امیدهای بزرگی برای کمونیسم وجود داشت حرفی پیش پاافتاده زده‌ام، همه این را میگفتند، و تکرار آن کمی دستپاچه‌کننده است. ستالین‌گرایی، اما، یك جور منش ویژه در ایتالیا داشت: از خط مشی‌ی تولیاتی‌بازشناخته نمیشد. نمیخواهم‌تولیاتی را به‌شرکت‌درجنایات ستالین متهم‌کنم ـ داوری‌ی در این مورد را به‌بعد موکول میکنم؛

این مسأله‌یی‌ست برای مورخین ــ فقط امیدوارم مورخینی که در این‌باره بحث میکنند مارکسگرا باشند، و اگر نکات تندی وجود دارد توسط آنها گفته شود. اما ستالین‌گرایی در ایتالیا شکل خط مشی‌ی تولیاتی را به‌خود گرفت، که تدبیرگرا، سیاست مدارانه، اقتدارطلب و پدر سالارانه بود. رهبران حزب همیشه یك جور تلقی‌ی پدر سالارانه نسبت به‌درجه و طبقه داشتند، هرگز به‌عمق مشکلات نمیرفتند، و بادشمن‌سیاسی بحث ودرگیری‌ی‌جدی‌نداشتند (مثلاماجرای «کونکوردا»[۲۱]). من همیشه‌مخالف خط‌مشی‌ی‌تولیاتی بوده‌ام. درباره‌ی ستالین هیچ نمیدانستم: به‌طور غریزی تصور میکردم آنچه ضد او میشنیدم فقط جنبه‌ی افترا داشت، بنابراین ستالین ستیزی‌ی من کمی غریب مینماید ــ سرچشمه‌اش نگرش انتقادی‌ی من به‌خط مشی‌ی تولیاتی در حزب کمونیست بود.

میتوانید چیزی درباره‌ی گرامشی بگویید، خصوصاً چون، به اصطلاح، «متهم» بوده‌ید به این‌که پیرو افکار گرامشی هستید؟ چه‌وقت برای نخستین‌بار آثار او را خواندید، و آیا تأثیر عمیقی روی شما گذاشت؟

پیشتر وقتی درباره‌ی خواندن متون مارکسگرا حرف میزدم، مهم‌ترین این آثار، حتی‌مهمتر از آثار خودمارکس، آثارگرامشی بود. آثار مارکس، طبعاً، وقتی برای اولین‌بار خواندمشان نسبتاً مشکل بودند، وبعلاوه او به‌دلایل مختلف تاحدودی از من دور بود. حال آن که‌افکار گرامشی به‌افکار من‌خیلی‌نزدیك بودند، وبلافاصله برمن چیره‌شدند،وگرامشی نقشی اساسی‌درشکل‌گرفتن من‌داشت. آثار او را نخست در دوره‌ی ۴۹ـ۱۹۴۸ خواندم.

فکر میکنید بتوانید در آثار گرامشی فقط کوششی برای توده‌پسند کردن مسائل ببینید ــ و در این صورت «توده‌پسند» کردن برای شما چه‌معنایی دارد؟

---

۲۱) Concordat

نه، فکر نمیکنم بتوان چنین چیزی دید. هر چند نخست میل دارم بگویم که هیچ معنای تحقیرآمیزی برای ترکیب «توده‌پسند» کردن قائل نیستم. اخلاق‌گرایان مارکسگرا هستندکه این اصطلاح را (همراه با واژه‌ی «نوع دوستی»[۲۲]) به‌کار میبرند تا دیگر مارکسگرایان را محکوم کنند. من به‌هیچ‌وجه با این امر موافق نیستم. برای من توده‌پسندکردن و نوع دوستی دو اصل واقعی‌ی تاریخی‌اند: همه‌ی‌روشنفکران مارکسگرا از پسزمینه‌های بورژوا برخاسته‌اند؛ انگیزه‌ی اولیه برای مارکسگرا شدن فقط میتواند گونه‌یی اعتقاد به توده یا نوع دوستی باشد، پس این عامل به‌ناچار در همه‌ی مارکسگرایان بورژوا هست، از جمله در گرامشی. اما من این را یك عامل منفی نمیدانم، بلکه صرفاً پاره‌یی‌ست از مرحله‌ی تغییری اجتناب‌ناپذیر از پذیرش طبقه‌ی بورژوا که در آن متولد میشوید و شکل میگیرید به پذیرش آرمانی متفاوت، آرمان طبقه‌ی اجتماعی‌یی دیگر.

در جایی گفته‌یید که «صرف‌نظر از شهرهای عمده در ایتالیا، بقیه‌ی مملکت، که برویهم یك شهرستان بسیار بزرگ است، تحت نفوذ کاتولیك‌گرایی‌ی ضد «اصلاح» ۲۳ قرار دارد». معهذا به‌نظر میرسد شما دقیقاً به بخش خاصی از ایتالیا امید بسته‌یید که به‌گفته‌ی خودتان بیشتر از هرجا زیر سلطه‌ی مخالفین «اصلاح» بوده است ـ ایتالیای روستا. چگونه به‌این نتیجه‌ی به‌ظاهر متناقض میرسید؟

از این سوآل‌کمی تعجب میکنم، چون فکر نمیکنم هرگز چیزی کاملا شبیه به‌این گفته باشم، که از ایتالیای کاتولیك‌گرا ومخالف «اصلاح» انتظار زیادی دارم. یا، اگر گفته باشم، به نحوه‌یی طنزآمیز گفته‌ام. ولی میخواهم قبول کنم چنین حرفی زده‌ام، چون حالا که شما آن را مطرح میکنید میفهمم که میتوانستم گفته باشم. به‌دلایل زیر: جنبش پروتستانها در اروپای شمالی اولین انقلاب

---

۲۲) Humanitarianism
۲۳) Reformation

بورژوا بود. لوتر اولین قهرمان بزرگ طبقه‌ی بورژوا بود. این اولین انقلاب بورژوا هرگز در ایتالیا به‌وقوع نپیوست. در حالی که در اروپای شمالی پروتستان‌گرایی مذهب طبقه‌ی بورژوای نو بود، در ایتالیا طبقه‌ی بورژوا به‌این شکل پدیدار نشد و به‌این اولین انقلاب دست نزد: طبقه‌ی بورژوای ایتالیا به‌طرزی غیرفعال از طریق تقلید از طبقه‌ی بورژوای اروپا و از طریق، بگذارید بگوییم، درماندگی زاده شده. اما بعد یك انقلاب ثانوی و آزادی خواهانه هم در کارش نبود. بنابراین طبقه‌ی بورژوایی پدید آمد که وحشیانه با سنتهای کشور تناقض داشت ــ یك طبقه‌ی بورژوا باید پروتستان و آزادیخواه باشد، معهذا این طبقه در ایتالیا در دنیایی ضد «اصلاح» پدید آمد، دنیای دهقانان. بنابراین در اینجا تناقضهای ژرفی وجود دارد. درواقع، طبقه‌ی بورژوای ایتالیا به طور فوق‌العاده‌یی غریب است، چون در آن واحد غیرروحانی‌ست و کاتولیك، آزادیخواه و ضد «اصلاح»، یعنی هیچ. این پدیده[۲۴] (۱۴) در اساس نتیجه‌ی این تناقضهاست، همراه با زوال نوع دوستی، که جزء اصلیش است.

اکنون در این لحظه از تاریخ دهقانان در همه‌جا بیدار میشوند. این دهقانان هستند که انقلابها را برپا کرده‌اند، و قهرمانان یکی از بزرگ‌ترین رخدادهای تاریخ معاصر شده‌اند ــ ظهور جهان سوم. طبقه‌ی دهقان ایتالیا نیز در حال انقلابی شدن است. چپ نو در ایتالیا، شگفتی‌آور است که، در دهقانی‌ترین و کاتولیك‌ترین نواحی پدیدار میشود ــ جایی‌که در نگاه نخست‌ممکن است محافظه‌کارترین ناحیه‌ها به‌نظر آید. دن‌میلانی (۱۵) آشکار ترین مثال برای گونه‌یی چپ نوست که، تا حدودی با انقلاب فرهنگی‌ی چین تشابه دارد؛ دن‌میلانی از اعماق عقب‌افتاده‌ترین نواحی برخاست، از ارتفاعات آپه‌نین[۲۵]. بنابراین، حتی اگر قبلا

---

۲۴) Qualunquismo ۲۵) Apennines

این حرف را نگفته باشم، آماده‌ام که حالا بگویم: بله، از جانب دنیای ضد «اصلاح» دهقانان ایتالیاست که امروز چپ‌گراترین نیروهای جنبشی پدیدار میشود.

بنابراین شما باید از نظر سیاسی خوشبین باشید.

خوشبین درباره‌ی بعضی از اقلیت‌های بسیار کوچك کاتولیك با پسزمینه‌های دهقانی، که ممکن است شگفتیهای مطبوعی فراهم کنند، مانند دن‌میلانی. اما، به‌طور عینی، آنچه در حال رخ‌دادن است به‌استعمار درآوردن جنوب است توسط شمال و تبدیل دهقانان به خرده بورژواها، به‌مصرف‌کنندگان. ایتالیا به‌طورکلی در حال گام برداشتن به‌سوی یك تمدن مصرف‌کننده است، در حال تبدیل شدن به‌یك دنیای وحشتناك خرده بورژواست، بنابراین برق خوشبینی‌ی من زیر ژرفترین بدبینی مدفون میشود.

اما به‌یقین این واقعیت که طبقه‌ی بورژوا هرگز از عهده‌ی تحمیل خود بر ایتالیا به‌عنوان یك طبقه‌ی مسلط برنیامده، و چنان‌که گفتید چنین بی‌اعتبار است، باید جای بیشتری برای مجادله‌یی موفقیت‌آمیز باقی بگذارد. من هنوز کاملا طرزتلقی‌ی سیاسی‌ی شما را از طبقات گوناگون در ایتالیا نمیفهمم، که مساله‌ی مهمی‌ست چون نوشته‌ها و فیلمهای‌شما محتوای قوی‌ی طبقه‌یی دارد. جامعه شناسی‌ی سیاسی‌ی شما از طبقات ایتالیا چیست؟

این سوآلی غیرممکن است، به‌ویژه در مورد من. این سوآل را وقتی درباره‌ی کارگران روزمزد فریولی صحبت میکردم و وقتی گفتم به‌طبقه‌ی خرده بورژوای نمونه‌یی‌ی ایتالیا تعلق دارم تاحدی جواب دادم. از نظر جامعه‌شناسی، موقعیت من چندان شبیه موقعیت دیگران نیست؛ درواقع موقعیت من حتی قابل تعریف هم نیست. اساسی عاطفی وجود دارد که‌احتمالا ناشی از دوران اولیه‌ی‌کودکیم و برخورد با پدرم و تمامی‌ی محیط طبقه‌ی خرده‌بورژواست. تنفر من از طبقه‌ی بورژوا قابل استدلال یا قابل اثبات وسیله‌ی اسناد

نیست. صرفاً هست و همین. اما این یك محکوم سازی‌ی اخـلاق گرایانه نیست؛ کامل و دستنخورده است، اما براساس احساسات است، نه اخلاق‌گرایی. اخلاق‌گرایی یك بیمـاری‌ی نمـونه‌یی‌ی پاره‌یی از نهضت چپ ایتالیاست، که‌طرزتلقی‌های‌اخلاق‌گرایانه‌ی نمونه‌یی‌ی طبقه‌ی بورژوا را وارد آرمان مارکسگرایی، یا به‌هر حال کمونیسم، کرده.

در مورد طبقه‌ی اکثریت دیگر ـ طبقه‌ی‌کارگر ـ رابطه‌یی‌دشوار با آنها داشته‌ام، که‌در اصل احساساتی‌گرا، توده‌پسند و نوع‌دوستانه بوده است. وقتی در یك محیط خرده بورژوا متولد میشوی، فکر میکنی همه‌ی دنیا شبیه به‌محیطی‌ست که در آن زندگی میکنی. به مجرد این که دنیایی از نوع دیگر را دیدم، بالطبع دنیـای خـودم دچار بحران شد. وقتی دریافتم کارگران روزمزد فریولی وجـود دارند، و ساختمان روانی‌ی آنها، تعلیم وتربیت‌آنها، نحوه‌ی تفکر آنها، روح آنها، تمایلات جنسی‌ی آنها همه متفاوت است، دنیایم درهم شکست؛ دیگر نمیتوانستم روشنفکران بـورژوا را دوست داشته باشم و از طبقه‌ی بورژوا متنفر بـاشم؛ احساس تـازه‌یی پدیدار شد، احساس این که گرچه یك خارجی به‌حساب میآمدم در مسائل این طبقه شرکت می‌جستم، هر چند این احساس تـوسط عشقی واقعی که به‌کارگران و خصوصاً به‌دهقانان داشتم معتبر و قابل تأیید میشد.

هرگز آشنایی‌ی نزدیکی با طبقه‌ی‌کارگر نداشته‌ام‌چون درشهرهایی که در ایام کودکی زندگی میکردم فقط کسانی را میشناختم که در مدرسه با من بودند، و همه از خانواده‌های بورژوا بودند. بعد در کازارسا بودم، جایی که با دهقانان آشنا شدم، اما نه با کارگران. از آنجا مستقیماً به‌رم آمدم، که شهر طبقه‌ی کارگر نیست. هجده سال پیش وقتی برای نخستین‌بار اینجا آمدم هیچ صنعتی در اینجا

وجود نداشت. اکنون تك کارخانه‌های کوچکی درخیابان تیبورتینا[۲۶] هست. اما رم اساساً شهری تشریفاتی، اداری و جهانگردی‌ست، تقریباً یك شهر استعماری‌ست. آنچه در ایـن شهر انجـام دادم، که تجربه‌یی سخت جانخراش و از نظر جامعه‌شناسی بسیار حیاتی بود، تماس با طبقه‌ی خرده‌کارگر رمی بود. برای‌نخستین‌بار خودم را درون دنیایی پرتاب کردم که از نظر اجتماعی کاملا متفاوت‌بود و مرا وادار میکرد نسبت به‌آن عینی باشم. مجبور بودم درباره‌ی این دنیا یك تشخیص مارکسگرا بدهم. هر چند کارگران روزمزد فریولی از نظر اقتصادی و فکری از من فقیرتر بودند، دراساس هنوز به‌همان دنیایی تعلق داشتند که من تعلق داشتم، چون ریشه های طبقه‌ی خرده بورژوا در طبقه‌ی دهقان است. رابطه‌ی بین یك کارگر روزمزد فریولی و من تقریباً رابطه‌ی برادر با برادر بود؛ هیچ شکافی بین مادرم و یك کارگر روزمزد فریولی وجود نداشت. اما در مورد خرده کارگر رمی با دنیایی کاملا متفاوت مواجه شدم. از یك‌سو ضربه‌یی جانخراش برمن وارد آمد ــ درست مثل یـك انگلیسی‌که امکان داردصرفاً باآمدن به‌ایتالیاگرفتارچنین تجربه‌یی شود ــ چرا که چیزی کاملا غیرمنتظره بود؛ و از سوی دیگر، این برخورد مرا به یك تشخیص عینی واداشت. بنابراین، در حالی که در آغاز گویش فریولی را به‌دلایل ذهنی به‌کار میبردم، در حـد زبانی صرفاً شاعرانه، بالعکس هنگامی که به رم آمدم شروع‌کردم از گویش طبقه‌ی خرده کارگر رمی به‌روشی عینی استفاده کنم تا به‌دقیق‌ترین توصیف ممکن از دنیایی که با آن روبرو بودم دست یابم.

این تنها یکی از دیگرگونیهای ادبی‌ست که در طول زندگی‌ی هنری‌تان پدید آورده‌یید. زمانی گفتید که «یك آموزش ادبی تمام وجود آدم را به‌عنوان یك نویسنده به‌خطر می‌افکند». منظورتان از این حرف چه بود؟

---

۲۶) Tiburtina

شما مثل یکی از خدایان انتقام هستید، چیزهایی را به‌خاطرم میآورید که فراموش‌کرده‌ام. فکر میکنم منظورم به‌سادگی این‌بوده که نخستین اشعاری که هر کس میخواند فراموش‌نشدنی‌ست. من «مکبث» و «ابله» داستایوسکی را هنوز با هیجان به یاد می‌آورم، آنها عامل مهمی در زندگیم هستند، مثل رمبو. منظور چیزی بیش از عامل فرهنگی بوده، منظورم عاملی زنده بوده درون فرهنگ. گاهی فرهنگ میتواند احساسهایی چنان قوی پدید آورد که به احساسهایی که در تماس با طبیعت پدید شده سخت شبیه هستند، و این احساسها آنگاه ساختمان روانی‌ی شخص را شکل می‌بخشند؛ وقتی شکل گرفت، دیگرگون کردنش دشوار است: امکان دارد تکامل یابد، اما چیزی‌که در اساس استوار است درش‌باقی میماند. فکر میکنم منظور تنها همین بوده.

دو منتقدی که درباره‌ی اشعار شما نوشته‌اند ظاهرا داوریهای متضاد داشته‌اند: فورتینی[۲۷] گفته است شما «تمام نیروهای بیان شعر جدید را به خدمات بیان محتوایی آرمانی گرفته‌یید که میتوان آن‌را دانسته شده انگاشت»؛ روسا[۲۸] گفته است دستورالعمل شعر شما «یك آرمان نوست به اضافه‌ی قالبهای سنتی». فکر میکنید چرا توانسته‌اند به چنین عقاید متناقضی برسند؟

هر دو نظر غلط... و درست به‌نظر میآید. هردو قابل‌توجیه است. من یك ابداع‌کننده‌ی آرمانها نیستم. من یك متفکر نیستم و هرگز آرزو نداشته‌ام که باشم. گاهی، در متن یك آرمان به کشف و شهودی میرسم و از این‌رو گاهی از متخصصین حرفه‌یی‌ی استدلال نظری پیشی میگیرم. و از نظر سبك یك پیوندگر* هستم: درمورد سبك متفاوت‌ترین دستمایه*ها را به‌کار میگیرم ـ شعر گویشی، شعر انحطاط[۲۹]، کوششهایی در شعر اجتماعی؛ از نظر سبك در

---

۲۷) Franco Fortini
۲۸) Alberto Asor Rosa
۲۹) Decadent

نوشته‌هایم همیشه یك آلودگی هست، و گرچه سبك من قابل شناخت است، یك سبك کاملا ابداع شده‌ی شخصی برای خودم ندارم. اگر صفحه‌یی از نوشته‌هایم را بخوانیدمیتوانید نسبتاً به‌آسانی بفهمید که نوشته‌ی من است. در زمینه‌ی سبك من به‌عنوان ابداع‌کننده‌ی یك دستورالعمل قابل شناخت نیستم، بلکه به‌خاطر درجه‌ی شدتی که با آن آلودگی و آمیزه‌ی سبکهای گوناگون را فـراهم میآورم شناخته میشوم. هیچ‌یك از دو نظر درست نیست، چون آنچه اهمیت دارد درجه‌ی خشونت و شدت است ــ و این، علاوه بر آرمان، هم شامل قالب و هم شامل سبك‌های مختلف میشود. آنچه اهمیت دارد ژرفای احساس است، شوری‌ست کـه در هـر چیز قرار مـیدهم؛ تازگی‌ی محتوایا تازگی قالب نیست.

مساله‌یی که شما «آلودگی» مینامید تاحدی مربوط به مشکلات ویژه‌ی زبان ایتالیایی‌ست. میتوانید برایم‌بگویید ضمن این‌که از شعر سوی داستان بلند و سینما گام برداشته‌یید نحوه‌ی تفکر شما درباره‌ی زبان ایتالیایی درحد یك وسیله چگونه تکامل پیدا کرده است؟

نخست، میخواهم بگویم‌که میتوانید طبیعت پیوندگر مرا در سینما ببینید، همچنان که این خصلت را در قالبهای دیگر کـارم نیـز میتوانید ببینید (پیوندگر به‌دلیل اشتیاق و نه به‌دلیل حسابگری). اگر پاره‌یی‌ازیکی‌از فیلمهایم‌رابببینید، ازلحن‌فیلم‌میتوانید بگویید فیلم من است. این مسأله، فرضاً، به‌صورتی نیست که در مـورد گدار یا چاپلین صادق است چرا که این دو سبکی ابداع کرده‌اند که کاملا متعلق به‌آنهاست. سبك من از سبکهای گوناگون تشکیل شده. همواره میتوانید در پس این سبك عشق مـرا به دره‌یـر، میزوگوشی، چاپلین‌ــ ونیز بعضی‌ازکارهای تاتی وغیره، وغیره‌ــ حس کنید. اساس طبیعت من در سیر از ادبیات به‌سینما دیگرگون نشده است.

پندارهای من درباره‌ی رابطه‌ی بین زبان ایتالیایـی و سینمـا در

مقالاتی که در همین‌باره نوشته‌ام خیلی بهتر نشان داده شده، اما بگذارید خیلی به‌سادگی این‌را بگویم: در آغاز تصور میکردم سیر از ادبیات به‌سینما تنها به‌معنای دیگرگون‌کردن فن‌است، به‌آنگونه که اغلب شگرد کارم را دیگرگون کرده‌ام. بعد به‌تدریج، همچنان که در سینما کار کردم و بیشتر و بیشتر در آن عمیق شدم فهمیدم که سینما یك فن ادبی نیست ؛ زبانی مخصوص به‌خود است. نخستین پنداری‌که به‌ذهنم آمد این بودکه به‌عنوان اعتراض علیه ایتالیا و جامعه‌ی ایتالیایی به‌طور غریزی از نوشتن داستانهای بلند و بعد به‌تدریج از سرودن شعر هم دست کشیده بودم. بارها گفته‌ام که آرزو دارم ملیتم را عوض کنم، زبان ایتالیایی را کنار بگذارم و زبان دیگری اختیار کنم؛ بنابراین به‌این پندار رسیدم که زبان سینما زبانی ملی نیست، زبانی‌ست که میخواهم آن را به عنوان زبانی «ماورای ملی» (نه «بین‌الملل» چون این واژه دو پهلوست) و «ماورای طبقه‌یی» تعریف کنم- یعنی، یك کارگر یا یك بورژوا، یکی از اهالی ی‌غنا یا یك امریکایی، وقتی زبان سینما را به‌کار میگیرند همه‌شان از رشته علاماتی‌مشترك‌استفاده میکنند. بنابراین در آغاز تصور میکردم این کار اعتراضی علیه جامعه‌ام‌است. بعد به‌تدریج فهمیدم مسأله‌حتی ازاین‌هم پیچیده‌تر است: شوری که شکل عشقی بزرگ به‌ادبیات و زندگی به‌خود گرفته بود به‌تدریج عشق به‌ادبیات را از خود زدود و بدل شد به آنچه واقعاً بود- شوری برای‌واقعیت، برای‌واقعیت مادی، جنسی، عینی[۳۰]، واقعیت زنده‌یی‌که در اطراف من است. این اولین وتنها عشق بزرگ من است و سینما به‌طریقی مرا واداشت به‌آن باز گردم و تنها همان را بیان کنم.

این چگونه رخ داد؟ وسیله‌ی مطالعه‌ی سینما در حد مجموعه‌یی از علامات، به‌این نتیجه رسیدم که زبان سینما زبانی[۳۱] قراردادی و

---

۳۰) Oggettuale

۳۱) Linguaggio

نمادی نیست، برخلاف زبان[۳۲] نوشتنی یا محاوره‌یی، و واقعیت را نه از طریق نمادها بلکه وسیله‌ی خود واقعیت‌نمایشگر میسازد. اگر مجبور باشم شما را بیان کنم، شما را وسیله‌ی خودتان بیان میکنم؛ اگر بخواهم آن درخت را بیان کنم، درخت را وسیله‌ی خود درخت نشان میدهم. سینما زبانی[۳۱]ست‌که واقعیت را با واقعیت نشان میدهد. بنابراین مسأله این است: اختلاف بین سینما و واقعیت چیست؟ عملا هیچ. من‌فهمیدم سینما مجموعه‌یی‌از علامات است که نحوه‌ی بازشناسی‌ی آن با نحوی بازشناسی‌ی احتمالی‌ی مجموعه‌ی علامات خود واقعیت مطابقت دارد. بنابراین سینما وادارم کرد همواره در سطح واقعیت بمانم، دقیقاً درون واقعیت: وقتی یك فیلم میسازم همواره در واقعیت هستم، در میان درختان و در میان افرادی چون شما؛ هیچ صافی‌ی نمادی یا قراردادی بین من و واقعیت آنطور که در ادبیات هست وجود ندارد. بنابراین سینما در عمل جوشش عشق من به واقعیت بود.

میخواهم به خیلی پیش برگردم و از شما بپرسم کار درسینما را چطور آغاز کردید؟ گفته‌بید که وقتی بچه بودید تصمیم به ساختن فیلم داشتید، و بعد این اندیشه را رها کردید. نخستین فیلمی که دیدید چه بود ــ و آیا تأثیر عمیقی بر شما داشت؟

بدبختانه نمیتوانم نخستین فیلمی را که دیده‌ام به‌یاد بیاورم چون خیلی‌کوچك بودم. اما میتوانم درباره‌ی نخستین رابطه‌ام با سینما برایتان حرف بزنم، آنطور که به‌خاطر میآورم پنج سال داشتم: این تجربه برای کمی غریب بود، و به‌یقین یك جنبه‌ی عاشقانه‌ــ جنسی نیز همراه داشت. یادم است دیوارکوب تبلیغاتی‌ی یك فیلم را نگاه میکردم که ببری را درحال قطعه قطعه‌کردن یك مرد نشان میداد. پیداست که ببر افتاده بود روی مرد اما به دلایلی نامعلوم و با تصورات بچگانه‌ام به‌نظرم میرسید ببر نیمی از بدن مرد را

---

۳۲) Lingua

بلعیده و نیم دیگرش هنوز خارج آرواره‌های ببر درگیر است. سخت مشتاق دیدن این فیلم بودم؛ طبیعتاً پدر و مادرم مرا به دیدنش نمیبردند، که تا به‌امروز هنوز سخت افسوسش‌را میخورم. در نتیجه این تصویر ببر درحال خوردن مرد، که تصویری‌ست همراه گرایشهای خودآزاری و شاید همراه‌گرایشهای آدمخواری، نخستین چیزی‌ست‌که تأثیرش برمن مانده‌ـ اگرچه محققاً فیلمهای دیگری در آن زمان دیدم، اما نمیتوانم آنها را به‌یاد بیاورم.
بعد وقتی هفت یا هشت ساله بودم، زمانی که در ساچیله زندگی میکردم، معمولا به‌سینمایی میرفتم که چند کشیش آن را اداره میکردند، و میتوانم تکه‌هایی از بعضی فیلمهای صامت را که آنجا دیدم به‌خاطر بیاورم، و تبدیل سینمای صامت به سینمای ناطق را هم میتوانم به‌یاد بیاورم: نخستین فیلم ناطقی‌که دیدم یك‌فیلم جنگی بود.
این از دوره‌ی ماقبل تاریخ سینمای من. بعد وقتی در بولونیا بودم به‌یك انجمن فیلم پیوستم و بعضی از آثار کلاسیك را دیدمـ تمام فیلمهای رنه‌کلر، اولین فیلمهای رنوار، بعضی از فیلمهای چاپلین، و غیره. آنجا بود که عشق بزرگ من به‌سینما شروع شد. یادم است که در یك مسابقه‌ی جوانان[۳۳] محلی شرکت جستم و یك قطعه‌ی دیوانه‌واردانونتزیویی[۳۴] نوشتم، کاملا وحشیانه وجنسی. بعد جنگ همه‌چیز را متوقف کرد. بعد از جنگ نوواقعیگرایی* پدید آمد. یادم است که مخصوصاً از کازارسا به اودین[۳۵] رفتم تا «دزدهای‌دوچرخه» را ببینم، وخصوصاً«رم، شهر بی‌حفاظ»، که در فریولی دیدم، و یك تجربه‌ی جانخراش واقعی بود که هنوز با احساس به‌یاد دارم. اما در حالی که هنوز در ولایات اقامت داشتم این فیلمها برایم تنها نمودهای فرهنگی‌ی دور از ذهنی بودند، مثل کتابها و مجلاتی که میخواستم برایم فرستاده شود. بعد به‌رم

---

۳۳) GUF
۳۴) D'Annunzio
۳۵) Udine

آمدم، بدون این که کمترین فکری درباره‌ی کار در سینما داشته باشم، و وقتی اولین داستان بلندم، «بچه‌های اهل عشق» را نوشتم چندکارگردان از من خواستند برای آنها فیلمنامه بنویسم. اولین کارگردان ماریو سولداتی بود، از اولین فیلمهای سوفیالورن به نام «زن رودخانه» که باهمکاری‌ی جورجو باسانی(۱۴) نوشتم. بعد «شبهای کابیریا» بود، بافلینی، وسپس تعداد بسیاری‌فیلمنامه‌های دیگر، و به‌این ترتیب اشتیاق به‌فیلمسازی طبعاً به‌ذهنم بازگشت.

به‌نظر میآید با کارگردانهایی کار کرده‌اید که وجه اشتراك کمی با آنها دارید، مثلا کسانی چون بولونییني. حتی به‌نظر من نمیرسد وجه اشتراك زیادی با فلليني داشته باشید. کسی که بااو تشابه‌فکری‌ی خیلی زیادی‌دارید آشکارا روسلینی‌ست، اما هرگز با او کار نکرده‌اید، چرا؟

صرفاً به‌دلایل عملی. وقتی به‌رم آمدم کاملا بی‌پول بودم. شغلی نداشتم، و یك سالی را در نهایت فقر به‌سر بردم- مثلاگاهی حتی پول سلمانی رفتن هم نداشتم، پس می‌بینید که دچار ترسناك‌ترین نوع فقر بودم. بعد در مدرسه‌یی در درچامپینو[۳۶] شروع به‌تدریس کردم، بنابراین برای اقامت به پونته‌ماملو[۳۷] رفتم، که محله‌ی فقیرنشینی درحومه‌ی رم است. مجبور بودم روزانه راهی‌طولانی طی کنم، و فقط ماهی ۲۷۰۰۰ لیر (کمی بیشتر از ۱۶ لیره‌ی انگلیسی در آن موقع) درآمد داشتم. وقتی نخستین داستان بلندم منتشر شد، از بابت حق تألیف آن مبالغ کمی دریافت کردم، اما هنوز سخت محتاج شغل بودم، به‌این دلیل فیلمنامه‌نویس شدم. پیداست که نمیتوانستم کسانی را که باید با آنها کار میکردم انتخاب کنم، کاملا برعکس بود. اما بختم بلند بود، همیشه با آدمهای خوبی سروکار پیدا میکردم. هرچند تمام این نوشته‌ها سفارشی‌بود، تصور میکنم بعضی‌از فیلمنامه‌ها (مثل«شب اشرار»)

---

۳۶) Ciampino
۳۷) Ponte Mammolo

در زمره‌ی بهترین آثار ادبی‌ست که تاکنون نوشته‌ام: بعضی از آنها را در مجموعه‌ی «علی با چشمهای آبی» گرد آورده‌ام.

در فیلمنامه‌ی «شبهای کابیریا» چه قسمتهایی کار شماست؟

تمام قسمتهای مربوط به‌زندگی‌ی آدمهای طبقات پایین را من نوشتم. از آنجا که این نوع شخصیتها در «بچه‌های اهل عشق» بود فللینی فکر کرد من این دنیا را میشناسم، چنان‌که به‌راستی هم میشناختم چون در پونته‌ماملو زندگی کرده بودم، جایی که محل زندگی‌ی بسیاری از واسطه‌ها، دله دزدها و فاحشه‌هاست؛ تمام زمینه‌ی صحنه‌ها، و روابط کابیریا با فاحشه‌های دیگر بخصوص قسمت مربوط به «عشق الهی» را من نوشتم ــ این داستان در مجموعه‌ی «علی با چشمهای آبی» هست. کار عمده‌ی من در مورد گفتگوهای فیلم بود، که تقریباً از بین‌رفته چون نحوه‌ی کار فللینی با گویش تا حدودی با کاربرد من تفاوت دارد. در اساس، نخستین پیش‌نویس گفتگوهای فیلم و دست کم نیمی از صحنه‌های فیلم را من نوشتم.

با باسانی (۱۶) خیلی کار کرده‌یید: با او چطور آشنا شدید؟

ما دوستان خیلی نزدیکی هستیم و خیلی با هم کار کرده‌ییم. برای نخستین‌بار وقتی‌مجله‌ی«اوسکورا[۳۸]»را اداره میکرد او را ملاقات کردم. برای کاری به‌ملاقاتش رفتم، و بعد دوستان خوبی شدیم. من برای مجله‌اش مینوشتم، و هردو کارهای همدیگر را ستایش میکنیم.

صرف‌نظر از دوره‌یی که برای کارگردانهای دیگر فیلمنامه مینوشتید، درباره‌ی نویسنده‌های همکارتان چیزی نیست که از شما بپرسم، چون به‌نظر میرسد «مؤلف» کامل تمام فیلم هایتان هستید. آیا از آنچه کارگردانهای‌دیگر درمورد متنهای شما انجام دادند خیلی دلسرد بودید؟

---

۳۸) «Botteghe Oscura»

نه، یك کارگردان حق دارد دست به‌این تغییرات بزند. اما اگر میخواستم بعضی محیط‌ها، بعضی چهره‌ها و بعضی حرکات را توصیف کنم که نسبت به‌آنچه من در ذهنم داشتم دیگرگون شده بودند، درآنصورت بالطبع شکافی وجود داشت‌که قصد داشتم روی آن پل بزنم ــ گذشته از این که از مدتها قبل اشتیاق داشتم فیلم بسازم. درمورد فیلمهای‌خودم، هرگز تصور ساختن‌فیلمی‌نکرده‌ام که کار گروهی باشد. همیشه این اندیشه را داشته‌ام که فیلم کار یك مؤلف است، نه فقط فیلمنامه و کارگردانی، بلکه انتخاب زمینه‌ها و محل‌های فیلمبرداری، شخصیتها، حتی لباس‌ها؛ من همه چیز را خودم انتخاب میکنم ــ حتی موسیقی. همکارانی دارم، مثل دانیلو دوناتی، طراح لباسهای فیلمهایم؛ فکر اولیه از من است، اما نمیدانم چطور باید این طرحها را پیاده کرد، و بنابراین او همه‌ی این کارها را انجام میدهد، به‌خوبی، به‌رغبت و با بهترین سلیقه.

باشگاه ادبیات

۲

«باجخور»

آیا قبل از آن‌که «باجخور» را بسازید، موضوعش مدتها فکرتان را به خود مشغول کرده بود ـ آیا از ابتدا به‌صورت موضوعی برای یك فیلم در ذهنتان شکل گرفت؟

فکر ساختن یك فیلم و فکر ساختن «باجخور» باهم به‌ذهنم رسید. قبل ازآن چیز دیگری برای سینما نوشته بودم، «زن خشکیده»؛ اما این طرح به‌مشکل برخورد، و بنابراین به‌جای آن «باجخور» را انتخاب کردم، که فکر بهتری به‌نظر میرسید.

منظورتان ازاین‌که «به‌مشکل برخورد» چیست؟ سرمایه‌گذاری‌ی لازم نشد؟

نه، قرار براین بود «زن خشکیده» را بسازم، اما نظرم را تغییر دادم و «باجخور» را نوشتم. بعد «باجخور» به دردسر افتاد (که در مقدمه‌ی‌کتاب«باجخور»درباره‌اش حرف‌زده‌ام)، اما «زن خشکیده» نیز احتمالا با همان اشکال روبرو میشد. تصمیم گرفتم «باجخور» را جانشین «زن خشکیده» کنم.

پیش‌تر وقتی درباره‌ی سیر از نوشتن به فیلمسازی صحبت میکردید، گفتید که تنها دیگرگونی‌ی بزرگ نبود استعاره در سینماست. آیا هنوز فکر می‌کنید این بزرگترین مسأله است؟

خب، این را کم و بیش از روی بیفکری گفتم. درباره‌ی سینما چیز چندان زیادی نمیدانستم، و این حرف مربوط به‌مدت مدیدی قبل از شروع تحقیق زبانشناسانه‌ی من درباره‌ی سینماست. گرچه

صرفاً یك اشاره‌ی سطحی بوده، به‌طرز شهودی تا حدودی متضمن پیش‌بینی نیز بوده‌است: یاکبسون[1]، و به‌دنبالش بارت[2]، ازسینما به‌عنوان هنری کنایی[3]، در مقابل هنری استعاری[4]، سخن گفته است. استعاره اساساً از صنایع بدیع زبانشناسانه و ادبی‌ست که مشکل میتوان در سینما از آن استفاده کرد مگر در موارد بسیار نادر- مثلا، اگر میخواستم شادی را نشان بدهم میتوانستم آن را وسیله‌ی پرندگانی که در آسمان پرواز میکنند نمایشگر کنم. مسأله این نبود که مشکل عدم امکان به‌کارگیری‌ی استعاره برمن فشار میآورد، خوشحال بودم که مجبور به‌استفاده از آن نیستم، چون همانطورکه‌گفته‌ام، سینما واقعیت را وسیله‌ی واقعیت ارائه میدهد؛ سینما کنایی‌ست و نه‌استعاری. واقعیت برای تبیین خود نیازی به استعاره ندارد. اگر بخواهم شما را بیان کنم وسیله‌ی خودتان شما را بیان میکنم، نمیتوانم برای تبیین شما از استعارات استفاده کنم. در سینما گویی واقعیت خود را وسیله‌ی خودش نمایشگر میکند، بدون استعاره، و بدون چیزهای کسالت‌آور و قراردادی و تمثیلی.

این امر به‌ویژه در پرداخت شخصیت فرانکوچیتی در نخستین فیلمتان دیده میشود. او را چطور یافتید؟

او برادر قدیمی‌ترین دوستی که در رم داشتم بود، سرجوچیتی. در ۱۹۵۰ حدود یك سال بعد از این که اینجا آمدم سرجوچیتی را دیدم و باهم دوستان نزدیکی‌شدیم. درمورد تمام داستانهای بلندم کمکهای قابل‌توجهی به‌من‌کرد، برایم مثل یك فرهنگ لغات زنده بود. معمولا در خانه به‌عجله یادداشت برمیداشتم وسپس به‌دیدنش میرفتم و یادداشتها را به‌او میدادم تا شوخی‌ها و زبان عامیانه‌ی

---

۱) Jakobson
۲) Barthes
۳) Metonymic
۴) Metaphoric

شخصیت‌های رمی را بخواند و تصحیح کند، در این زمینه خیلی ماهر بود. برادرش فرانکو را از سالها پیش میشناختم، از وقتی که پسر کوچکی بود، و وقتی قرار شد آدمهایی برای «باجخور» انتخاب کنم بلافاصله به‌فکرش افتادم.

گفته‌اید این امر که «باجخور» را در زمان حکومت تامبرونی (۱۷) ساختید در چگونگی‌ی پایان دادن فیلم تأثیر داشته است ــ منظورتان چه بوده؟

دولت تامبرونی تأثیری برفیلم نداشت. درباره‌ی تامبرونی هیچ نمیدانستم و هیچ توجهی به‌او نداشتم، آدم بکلی بی‌اهمیتی بود و بنابراین به‌هیچ‌وجه نمیتوانست کمترین تأثیری روی من داشته باشد. مقصودم این بوده که «باجخور» فقط در لحظه‌ی فرهنگی‌ی خاصی میتوانست پدید آید ــ یعنی زمانی‌که نوواقعیگرایی مرده بود. نوواقعیگرایی بیانی سینمایی بود از نهضت مقاومت، از کشف دوباره‌ی ایتالیا، همراه تمام امیدهایمان برای جامعه‌یی نو. این تا اواخر سالهای‌پنجاه به‌طول‌انجامید. پس‌ازآن نوواقعیگرایی از بین رفت چون ایتالیا دیگر گون شد: وضع جدید برشالوده‌ی طبقات خرده بورژوا و اداری استقراری دوباره یافت. بنابراین من‌گفتم «باجخور» همین است‌که هست (صرف‌نظر از این واقعیت که فیلم همین است‌که هست چون من همینطورم‌که هستم) به‌دلایل فرهنگی و خارجی ــ و منظورم نه‌فقط دوره‌ی تامبرونی، بلکه تمامی‌ی‌برقراری‌ی دوباره‌ی‌اداره‌بازی وریاکاری‌بوده‌است. طبقه‌ی بورژوای ایتالیا یك دوره‌ی فرهنگی را خاتمه داده بود، عصر نوواقعیگرایی.

شما صدای چیتی را تغییر دادید، اینطور نیست؟

بله، کس دیگری جای او حرف زد، اما این کار اشتباهی بود. در آن زمان کمی از خودم نامطمئن بودم. بعدها ازش خواستم جای خودش حرف بزند و فوق‌العاده بود ــ و حتی ازش خواستم جای

شخصیتهای دیگر رمی هم حرف بزند. به‌هرحال، بگذارید بگوییم یك خطای نظری بود. پائولوفه‌رارو[۵] که در «باجخور» جـای او حرف زد فوق‌العاده خوب بود و فکر میکنم به‌شخصیت چیتی چیزی اضافه‌کرد چون صدابرداری بعد از خاتمه‌ی فیلمبرداری، درحالی که خصائص یك شخصیت را تغییر میدهد، آن را مرموزتر نیـز میکنـد؛ شخصیت را بزرگتـر و غنی‌تـر میکنـد. من مخـالف صدابرداری‌ی‌همزمان‌هستم. به‌تازگی از طرف مجله‌یی[۶] سمیناری درآمالفی[۷] ترتیب‌یافت، و به‌بیانیه‌یی درجانبداری‌ازصدابرداری‌ی همزمان انجامید، که می‌بینم سهواً آن را امضاکرده‌ام، اما در واقع مخالف صدای همزمان هستم چرا که به‌گمان من صدابـرداری‌ی بعدی یك شخصیت را غنی‌تر میسازد؛ این امر پاره‌یی از سلیقه‌ی من برای ترکیب است؛ صدابرداری‌ی بعدی شخصیت‌های فیلم را از حوزه‌ی‌طبیعیگرایی* خارج میکند. من به‌واقعیت و واقعیگرایی اعتقاد راسخ دارم، اما به طبیعیگرایی معتقد نیستم.

پس شما نه‌تنها معتقد به صدابرداری‌ی بعدی هستید، بلکه ترجیح میدهید هنگام صدابرداری کسی دیگر به‌جای بازیگر حرف بزند؟

بدبختانه در ایتالیا به‌دلیل گوینده‌ها این کار نسبتاً دشوار است. آنها دقیقاً به وحشتناکی‌ی گوینده‌های فرانسوی نیستند، چون‌در فرانسه آنها واقعاً نفرت‌انگیزند، اما مع‌الوصف فوق‌العاده‌محافظه کارند. آنچه من اغلب‌میکنم این است که دوغیرحرفه‌یی را با هم «تلاقی» میدهم. من معتقد به‌چند ظرفیتی بودن یك‌شخصیت‌هستم. دوست دارم به یك شخصیت وسعت و عمق ببخشم. نکته‌ی اصلی این است که عشق من به واقعیت فلسفی و حرمت‌گذار است، امـا طبیعیگرا نیست.

---

۵) Paolo Ferraro
۶) «Filmcritica»
۷) Amalfi

ولی بازیگران برای شکل دادن به شخصیت خود به چند عامل تکیه دارند، که از میان آنها صدایشان میتواند عامل اصلی باشد ــ رابرت میچم یا جان وین بدون صدایشان نمیتوانستند وجود داشته باشند.

درست است، اما من به بازیگران علاقه‌یی ندارم. تنها وقتی به‌یك بازیگر علاقمند میشوم که او را برای نقش یك بازیگر بـه‌کار میگیرم. مثلا، در فیلمهایم هرگز از سیاهی لشکر حرفه‌یی‌استفاده نمیکنم، چون آنها مبدل به آدمهایی صرفاً مزدور شده‌اند. ازآنجا که همه‌ی عمر را در چینه‌چیتا زندگی کرده‌اند، و اطـرافشان را فاحشه‌هایی که دایماً آنجا هستند گرفته‌اند، چهره‌هایشان از شکل افتاده است. وقتی «انجیل...» را فیلمبرداری میکردم، دور گشتم و تمام سیاهی لشگر را خودم یکی یکی از میان دهقانان و مردمی‌که در دهکده‌های اطراف محل فیلمبرداری بودند انتخاب کردم. امـا وقتی «پنیر بی‌نمك» را میساختم، که شخصیت‌های آن سیاهی‌لشکر های واقعی هستند، از سیاهی‌لشگرهای واقعی استفاده کردم. من فقط زمانی که بازیگری نقش یك بازیگر را ایفا میکند بـه او علاقمندم، و به عنوان یك بازیگر علاقه‌یی به او ندارم. این امر که یك بازیگر امکان دارد به صدایش متکی باشد، مسأله‌یی‌ست که نظر مرا جلب نمیکند.

آیا به آنچه خارج ایتالیا بر سـر فیلمهایتان می‌آید اهمـیت میدهید؟ مثلا در اسپانیا صدای کسی که جای مسیح حرف میزد بکلی شخصیت او را تغییر داده‌بود. در نسخه‌ی ایتالیایی شما به مسیح صدایی نسبتاً خشن داده‌یید، اما در هیچ‌کدام از نسخه‌های خارجی چنین صدایی شنیده نمیشد.

در اسپانیا حوادث بسیار بدتری رخ میدهد. در کشوری که هنوز محکومینش با پیچ‌شدن طوقی به دورگردنشان اعدام میشوند، من میتوانم رضایت دهم به امکان این‌که صدای شخصیتهای فیلمهایم به طرز بدی برگردانده شود. همه‌ی آنچه میتوانم بگویم این است

که هرکس را که مسئول چنین کارهایی‌ست حقیر و بی‌ارزش میدانم. قسمتی از برگردان فیلم را در اسپانیا خودم سرپرستی کردم، اما وقتی به‌آنجا رسیدم نیمی از آن به انجام رسیده بود و وحشتناك بود، بنابراین سعی کردم تا آنجا که میتوانستم نیم دیگر را خوب ازکار دربیاورم. درکشورهای «متمدن»ی چون انگلستان‌و امریکا فیلم همراه با زیرنویس به نمایش گذاشته شد، که من ترجیح میدهم.

وقتی به نوواقعیگرایی اشاره کردید آنرا درحد بیان نهضت مقاومت تعریف کردید. میل دارم در این‌باره بیشتر توضیح بدهید، چون به‌تازگی دو فیلمی[۸] را که روسلینی در دوران فاشیسم ساخته دیده‌ام: از نظر سبك، این دو فیلم دقیقاً مشابه فیلمهایی‌ست که در دوره‌ی به اصطلاح نوواقعیگرایی ساخت. آیا این فیلمها را دیده‌بید، و میتوانید بین سبك دوره‌ی فاشیست و سبك بعداز جنگ روسلینی دیگرگونی‌یی تشخیص دهید؟

قبول دارم که من گفتم نوواقعیگرایی یکی از فرآورده‌های نهضت مقاومت است، و نظرم برجای خود باقی‌ست. اما، گذشته از این مسأله، باید اضافه کنم که نوواقعیگرایی همچنان پر است از عناصری‌که به‌دوره‌ی پیشینش‌تعلق‌دارد. من‌بارها ازنوواقعیگرایی انتقاد کرده‌ام ــ مثلا درمجله‌ی «اوفیچانا». به‌خاطر می‌آورم از نوواقعیگرایی انتقاد میکردم به این دلیل که نیروی کافی‌ی روشنفکرانه برای فائق آمدن بر فرهنگ پیش از خود نداشت. بخصوص، بخاطرطبیعیگرا بودن‌از نوواقعیگیرایی انتقادمی‌کردم. طبیعیگرایی سلیقه‌یی بود که دقیقاً برمیگشت به قرن نوزدهم، به وارگا[۹] مثلا. من‌از نوواقعیگرایی همچنین به‌خاطر «بین‌الطلوعین» (۱۲) بودن نیز انتقاد میکردم، که ویژگی‌ی دیگر شعر ایتالیاست،

---

۸) «L'Uomo della Croce», «La Nova Bianca»
۹) Verga

و گونه‌یی از آن‌را مثلاگوتزانو[10] نشان‌داده است ــ نمیدانم چیزی مانند آن در شعر انگلستان هست یانه؛ در فرانسه آدمهایی مثل لافورگ[11] وجود دارند، شاخه‌یی از دنباله‌روهای سبك انحطاط. از این‌گذشته، من همچنین از نوواقعگیرایی به‌خاطر ذهنی ماندن و غنایی کننده بودنش انتقاد میکردم، چیزی که مشخصه‌ی دیگر دوران فرهنگی‌ی پیش‌از نهضت مقاومت بود. بنابراین، نوواقعیگرایی از نظرمحتوا و پیام یك فرآورده‌ی فرهنگی‌ی‌نهضت مقاومت است اما ازنظر سبك هنوز به فرهنگ پیش از مقاومت وابستگی دارد. اساساً در نوواقعیگرایی چیزی دوگانه و ناجور وجود دارد. به‌هرحال، اگر درباره‌ی فرآورده‌های دیگر نهضت مقاومت در اروپا بیاندیشید، می‌بینید بیشتر اشعار به همان‌سبك قبل از جنگ سروده شده‌اند، مثلا با استفاده از فراواقعیگرایی*. فکر میکنم این پدیده در همه‌ی اروپا یکسان باشد.

در مورد روسلینی، نه، آن دوفیلم راندیده‌ام. وقتی برای نخستین بار به نمایش درآمدند هرگز فرصت دیدنشان را نیافتم و اکنون چندان مشتاق دیدنشان نیستم ــ تا حدودی دلیلش این بوده که آنقدر گرفتار بوده‌ام که نمیتوانستم آنها را ببینم، و در باطن فقط نمیخواهم ببینمشان.

برمیگردیم به «باجخور»؛ از سه کارگردانی که جداگانه نام بردید (دره‌یر، میزوگوشی و چاپلین)، در «باجخور» به‌چه نحوی تأثیر گرفتید ــ میتوانید در این‌باره چیزی بگویید؟

خب، مطمئن نیستم واقعاً بشود درباره‌ی‌تأثیرهای مستقیم حرف‌زد. مطمئن نیستم که وقتی فیلم‌را میساختم به‌این مؤلفین فکرمیکردم، اینها منابع مراجعه‌یی هستند که بعد از به‌پایان رساندن فیلم و وقتی از بیرون به فیلم نگاه میکردم به آنها اشاره داده‌ام. وقتی

(۱۰ Gozzano
(۱۱ Laforgue

فیلم را میساختم تنها مؤلفی که مستقیماً بـه او فکـر میکـردم ماساچیو[۱۲] بود. وقتی فیلم را تمام کردم فهمیدم کـه بعضی از عشقهای بزرگم نقشی در فیلم داشته‌اند. چرا این سه کارگردان؟ چون همه‌ی آنها به نحو خاص خود کارگردانهایی حماسی‌هستند ــ حماسی نه به معنای برشتی[۱۳]ی کلمه؛ منظور حماسی به معنای اسطوره‌یی‌تر کلمه‌ست ــ حماسی بودنی طبیعی‌ترکه بیشترمربوط میشود به اشیاء، به واقعیات، به شخصیت‌ها، به داستان، بـدون فاصله‌گذاری‌ی برشت. من این حماسی بودن اسطـوره‌یی را در دره‌یر و میزوگوشی و چاپلین حس میکنم: هرسه مسائل را ازنقطه نظری می‌بینند که مطلق است، اساسی‌ست، و به شکلی خـاص مقدس است ــ و به دیده‌ی تقدیس نگریستن[۱۴].

آیا هرگز به ساختن فیلمی مذهبی در محدوده‌ی یك فرهنگ پروتستان فکر کرده‌یید، فرهنگ پروتستان در قبال فرهنگ کاتولیك؟ گمان‌میکنم تعدادی ازمنتقدین فرانسوی، به‌خصوص لینهارت[۱۵]، درباره‌ی ایـن مساله، بـا اشاره به دره‌یـر و پروتستانگرایی، مطالبی نوشته‌اند.

نه، درباره‌ی این‌مساله‌ی بخصوص مطالعه نکرده‌ام چون‌مساله‌یی‌ست که در ایتالیا ممکن نیست پیش بیاید: در ایتالیا هیچ رابطه‌ی‌عینی بین کاتولیك‌گرایی و پروتستانگرایی وجود ندارد، واین مساله‌یی صرفاً فرضی‌ست. ممکن است در انگلستان یا بلژیك، یا حتی در فرانسه، این مطلب مساله‌یی واقعی باشد، اما در ایتـالیا حتـی نمیتوانید فکرش را بکنید.

وقـتی در مصاحبه‌ی دیگری راجع به دیـگرگونی‌یی کـه از «باجخـور» تا «ننه رمی» پیش آمـد حرف میزدید گفتـید که شخصیت آنامانیـانی در «ننه‌رمی» آرمانهای خـرده بورژوا

---

۱۲) Masaccio
۱۳) Brecht
۱۴) Sacrale
۱۵) Leenhardt

داشت، در حالی‌که شخصیت‌های «باجغور» حتی از وجود آرمانها و اخلاق خرده بورژوا آگاه نبودند. اما به‌نظرم میرسد رؤیای آکاتونه درباره‌ی مرگ خودش به میزانی زیاد همراه با زمینه‌ی خرده بورژوا یا دستکم همراه با زمینه‌ی مذهب خرده بورژوا طرح‌ریزی شده.

تاحدودی برایم حیرت‌انگیزست که چنین حرفی میزنید، چون درباره‌اش هرگز اینطور فکر نکرده‌ام. به‌نظرم میرسد رؤیای آکاتونه مشخصاتی داردکه پیشتر نام بردم، حماسی ـ اسطوره‌یی ـ وهم‌انگیز است؛ اینها مشخصات نمونه‌یی‌ی طبقه‌ی خرده بورژوا نیستند. شاید اشاره‌تان به رستگاری‌ی روح است، اما این یك مسأله‌ی طبقه‌ی بورژوا نیست، چون طبقه‌ی بورژوا به مذهبی متعالی دست نیافته است، مگر در حرف؛ مذهب طبقه‌ی بورژوا تنها یك‌جور تعلیمات دینی ومراسم نمازگذاری‌ست، واقعی نیست. طبقه‌ی بورژوا به‌جای مسأله‌ی روح،که متعالی‌ست،وجدان را که چیزی صرفاً اجتماعی و دنیوی‌ست جایگزین کرده. تصویری که آکاتونه از دنیایش به‌طریقی ماورای طبیعی به دنیای ماورای واقعیات منتقل میکند اسطوره‌یی و همگانی‌ست؛ خرده بورژوا نیست،ماقبل بورژواست. آرمانهای خرده‌بورژوایی‌که‌درباره‌شان در «ننه‌رمی» سخن گفتم همه آرمانهای کوچك دنیوی بودند، آرمانهایی چون یك خانه، شغل، حفظ ظاهر، رادیو، رفتن به مراسم عشای ربانی‌ی روز یکشنبه، در حالی که فکر نمیکنم در «باجغور» چیزی خرده بورژوا مثل آن‌وجود داشته باشد. کاتولیك گرایی در «باجغور» هنوز مشخصات پیش ازطبقه‌ی بورژوا، پیش از صنعتی شدن و بنابراین مشخصات اسطوره‌یی را که تنها خصائص نمونه‌یی‌ی مردم است نگاه میدارد ـ درواقع وقتی درآخر فیلم صلیب میکشند این کار را درست انجام نمیدهند؛ شاید به این موضوع توجهی نکردید، اما به جای این‌که نخست شانه‌ی چپ و سپس شانه‌ی راست را لمس کنند، اول شانه‌ی راست و بعد

شانه‌ی چپ را لمس میکنند، درست مثل صلیب کشیدن کودکانی که ناظر مراسم تشییع جنازه هستند و همین اشتباه را مـرتکب میشوند: این صلیب کشیدن حتی یك نشانه‌ی مسیحی نیست، تنها به‌طور مبهمی مذهبی و حمایت‌کننده است، اما به معنای رسمی‌ـ و بنابراین بورژوا‌ـی کلمه کاتولیك نیست.

باشگاه ادبیات

۳

«ننه رمی»

حالا میخواهم ادامه بدهم و به «ننه رمی» برسم و درباره‌ی این تعارض در شخصیت آنامانیانی ازشما سوال‌کنم: درباره‌ی این واقعیت که او آرمانهای خرده بورژوا دارد ولی در واقع نمیتواند آنها را عملی کند ــ بیهودگی‌ی اخلاق طبقه‌ی خرده بورژوا. و چرا آنامانیانی را که بازیگری حرفه‌یی‌ست برای این نقش انتخاب کردید؟

خب، من کمابیش به خود میبالم که در مورد آدمهایی که بـرای فیلمهایم انتخاب میکنم دچار اشتباه نمیشوم، و ــ به‌ویژه در مورد «انجیل...»ــگمان میکنم پیوسته انتخابهای خوبی کرده‌ام. تنهـا اشتباه من در همین مورد آنامانیانی‌ست ــ هرچند این اشتباه واقعاً به دلیل این نیست که او بازیگری حرفه‌یی‌ست. حقیقت امر ایـن است که اگر از آنامانیانی میخواستم د رنقش یك خرده‌بورژوای واقعی ظاهر شود احتمالا بازی‌ی خوبی ازش میگرفتم؛ اما اشکال این‌بود که از او چنین چیزی نخواستم، از او خواستم زنی از میان مردم[1] باشد باآمال خرده بورژوا، و آنامانیانی مطلقاً صاحب چنین شخصیتی نیست. از آنجا که من بازیگران را به‌خاطر آنچه‌هستند انتخاب میکنم و نه آنچه وانمود میکنند، درباره‌ی این‌که شخصیت مورد نظر واقعاً چه‌بود اشتباه کردم، و گرچه آنامانیانی تـلاش مؤثری کرد تا آنچه را که از او میخواستم انجام دهـد، شخصیت کاملا پدید نشد. میخواستم دوگانگی‌ی زندگی‌ی خرده‌کارگر بایك روساخت خرده‌بورژوا را نمایشگر کنم. این کار عملی نشد،چون

---

۱) Popolana

آنامانیانی زنی‌ست که خرده‌بورژوا (ودر مرحله‌ی دوم‌یك بازیگر) زاده شده و زندگی کرده است و بنابراین واجد چنان مشخصاتی نیست.

اتوره گاروفولو را چطور یافتید؟

اینجاکم‌وبیش بخت‌یارم شد. برادر بزرگترش راکه درتراستەوره[۲] زندگی میکرد می‌شناختم. اتوره گاروفولو را در یك غذاخوری[۳] شبی که برای شام به‌آنجا رفته بودم دیدم‌که به‌عنوان یك‌پیشخدمت مشغول کار بود، و درست همانطور که اورا درفیلم نشان دادم یك بشقاب میوه در دست داشت، عیناً شبیه شخصیتی در یك پرده‌ی نقاشی‌ی کاراواجو[۴]. بدون این‌که به‌او چیزی بگویم، فیلمنامه را با در نظر گرفتن شخصیت او نوشتم، و بعد که تمام شد به آنجا رفتم و ازش خواستم اگر مایل باشد در فیلم بازی کند.

مرگ اتوره از یك حادثه‌ی واقعی که اینجا در رم رخ داده گرفته شده، اینطور نیست؟

بله، حدود یك سال پیش از نوشتن فیلمنامه مرد جوانی بـه نام مارچلو[۵] درست به همان شکل مرد.

آیا صحنه‌ی مرگ در فیلم ــ و این حقیقت که یك نفر واقعاً به این شکل در زندان مرده ــ تأثیری در تماشاگران داشت؟ آیا مردم واکنش نشان دادند؟

خب، کم وبیش در مردم تأثیر داشت، اما نه‌چندان زیاد، چـون میدانید چیزهایی از این قبیل در ایتالیا تقریباً زیاد پیش میاید. همین دیروز شکایت پاری[۶] را از پلیس در روزنامه دیدم. این‌نوع روشهای پلیس اصلا تازه نیست. صحنه تأثیری داشت، اما درمتن فیلم به‌عنوان یك کل، ونه به عنوان یك رویداد تنها.

---

۲) Trastevere
۳) Da Meo Patacca
۴) Caravaggio
۵) Marcello Elisei
۶) Parri

فیلمنامه‌یی که در مجموعه‌ی «علی با چشمهای آبی» انتشار داده‌یید با فیلمنامه‌یی‌که در فیلم به‌کار برده‌یید کاملا متفاوت است ــ در واقع تعدادی از فیلمنامه‌هایی که منتشر کرده‌یید با فیلمنامه‌هایی که در فیلمهای خود به‌کار گرفته‌یید تفاوت بسیار دارند: چرا؟

فیلمنامه‌ی «باجخور» تقریباً مشابه فیلمنامه‌ی منتشر شده است؛ تنها یك فصل حذف شده که به‌خاطر طولانی بودن ناچار بودم از فیلم درش بیاورم. در «پرنده‌های بزرگ و پرنده‌های کوچك» هم فیلمنامه تقریباً تغییری نکرده است ــ فقط یك فصل حذف شده که فیلمبرداری کردم اما به‌خاطر طولانی بودن کنارش گذاشتم. بنابراین هردو فیلمنامه‌ها به همان شکل اصلی‌ست، به‌جز حذف‌یك صحنه که به قصد کوتاه کردن فیلم بوده. در مورد «ننه‌رمی» قضیه فرق میکند. ماجرا از این‌قرار است که دقیقاًمطابق فیلمنامه فیلمبرداری کردم، و تغییراتی که‌در فیلمنامه‌ی منتشر شده‌دادم دو یا سه سال بعد از فیلمبرداری بود، به دلایل ادبی. بعدها وقتی فیلمنامه را خواندم ازش خوشم نیامد ــ از یك نقطه نظر ادبی ــ در نتیجه تغییرش دادم.

منتقدین که از موسیقی‌ی «باجخور» بسیار گله داشتند به‌نظر میرسد موسیقی‌ی «ننه رمی» را نسبتاً به‌راحتی پذیرفته‌اند. دلیلش را می‌دانید؟

مطمئن نیستم. فکر میکنم آنچه منتقدین را در مورد موسیقی‌ی «باجخور» برآشفت آمیزه‌ی طبقه‌ی خشن خرده‌کارگری‌ی رمی با موسیقی‌ی باخ بود، در حالی‌که در «ننه‌رمی» نوع دیگری ترکیب وجود داشت که کمتر تکان دهنده بود ــ مردم عادی که میکوشند با موسیقی‌ی ویوالدی خرده بورژوا شوند، موسیقی‌یی که بسیار ایتالیایی‌تر و براساس موسیقی‌ی توده‌پسند است، بنابراین‌آلودگی به‌میزان کمتری خشن و تکان دهنده است.

دو نکته در فیلم هست که برای من کاملا روشن نبود. یکی وقتی‌ست‌که فرانکو چیتی درباره‌ی مادر اتوره برایش توضیح میدهد ـ آیا این مساله باید او را کاملا دلسرد و حتی فاسد کند؟

بله، یقیناً این موضوع بر اتوره ضربه‌یی جانخراش وارد میآورد، چون دریك دنیای کاملا خرده کارگری زندگی نکرده است. مثالی برایتان میزنم: در دنیای کاملا خرده کارگری، دنیایی بدون هیچ مشخصه‌ی بورژوا، دنیایی تقـریباً به مفهوم یـك اردوگاه کار اجباری، وقتی پسری میفهمد مادرش فاحشه است به او یك ساعت طلا میدهد کـه مادرش با او عشقبازی کند: شاید در یك‌زمینه‌ی خرده‌کارگری این واکنش درستی باشد. در حالی‌که اتوره وسیله‌ی مادرش تعلیم دیده که جهان بینی‌ی خرده‌بورژوای معینـی داشته باشد؛ کودکیش را در یك مدرسه‌گذرانده و بنابراین، مثل هرپسر بورژوایی که چیز بدی درباره‌ی مادرش میشنود، فهمیدن این‌که مادرش یك فاحشه است ضربه‌یی جانخراش براو وارد میسازد. در نتیجه پاك درهم میشکند، و گرفتار یك بحران واقعی میشود که بالاخره به‌مرگ میکشاندش.

نکته‌ی دیگر این است که به‌نظرمیرسد برونا، برخلاف‌دیگران، کاملا به دنیای خرده کارگری تعلق ندارد.

میتوانید ستلارا در «باجخور» نقطه‌ی مقابل برونا در «ننه‌رمی» بدانید. ستلا در دنیای خرده کارگریش پـاك غـرق شده است، دنیایی از فقر، بدبختی و گرسنگی. دریك محله‌ی واقعاً فقیرنشین زندگی میکند. حال آن‌که اگر یادتان باشد برونا در لحظه‌یی‌معین اشاره‌یی دارد به این‌که کجا زندگی میکند؛ وقتی برونا و اتوره از میان خرابه‌ها میگذرند و به میان گودالی عظیم میروند، جایی که میخواهند عشقبازی کنند، برونا میگوید «به آنجا نگاه کن» و به‌ساختمان بزرگی اشار میکند. پیداست که در آنجا تلویزین و رادیو و همه‌چیز هست. برونا محققاً به طبقه‌ی خرده‌کارگر تعلق

دارد چرا که هیچ طبقه‌ی کارگر واقعی در رم نیست که به آن‌تعلق داشته باشد چون هیچ صنعتی نیست، اما شاید بشود گفت که یك خرده کارگر برتر است، یك خرده کارگر در لحظه‌یی که بدل به خرده‌بورژوا و بنابراین احتمالا فاشیست، محافظه‌کار و غیره میشود، خرده کارگر در لحظه‌یی که دیگر توی محله‌های فقیرنشین در امان نیست، بلکه در برابر طبقه‌ی خرده بورژوا و طبقه‌ی حاکم بی‌حفاظ مانده وسیله‌ی آنها از طریق تلویزین، رسم روز و غیره تحت تأثیر قرار میگیرد. برونا هم خرده کارگر است و هم قبلا وسیله‌ی تأثیرات طبقه‌ی خرده بورژوا فاسد شده.

در «ننه رمی» حتی بیش از «باجخور» بر مرگ تاکید میشود ــ و این موضوعی‌ست که شما درباره‌اش در ارتباط با خرد ستیزی* بسیار سخن گفته‌یید.

مرگ واقعاً زندگی را تعیین میکند، من این را حس میکنم، واین حرف را حتی نوشته‌ام، در یکی از مقالات اخیرم؛ در آنجا مرگ را با تدوین مقایسه کرده‌ام. زندگی به پایان که رسید واجد معنا میشود؛ تا آن مرحله زندگی به معنایی دست نیافته؛ معنایش در تعلیق و بنابراین مبهم است. اما، اگر بخواهم صادق باشم، باید اضافه کنم برای من مرگ فقط هنگامی اهمیت دارد که با خردگرایی* توجیه و تفسیر نشود. برای من مرگ نهایت حماسی بودن و اسطوره است. وقتی درباره‌ی گرایشم به‌سوی آنچه‌مقدس، اسطوره‌یی و حماسی‌ست با شما سخن میگویم، باید اضافه کنم‌این همه تنها با مرگ میتوانند کامل شوند، چیزی که به گمان من اسطوره‌یی‌ترین و حماسی‌ترین جنبه‌یی‌ست که وجود دارد ــ اما، همه‌ی اینها در سطحی از خرد ستیزی‌ی ناب است.

در مصاحبه‌یی در مجله‌یی[۷] بارت میگوید سینما نباید تلاش‌کند معنا پدید آورد بلکه باید معنا را در تعلیق نگاهدارد. با این

---

۷) «Image et Son»

نظر موافقید ــ آیا درباره‌ی این موضوع بسیار فکر کرده‌ید؟

بله، این یك فکر قدیمی‌ی من است، که بارها به نحوی بی‌تکلف و خشن بازگو کرده‌ام، زمانی‌که‌گفته‌ام فیلمهایم بنا نیست تمام شده بنمایند، آنها همیشه با یك سوآل به‌آخر میرسند؛ قصد من همواره این است که حالت تعلیق را نگاهدارم. در نتیجه این نظر بارت که از آن بیشتر در ارتباط با برشت سخن گفته‌ام شاید تا حدی ناخودآگاهانه قبلا در سبك و آرمان من متجلی شده است.

باشگاه ادبیات

۴

«پنیر بی‌نمك»

زمانی که «پنیر بی‌نمك» را میساختید، درباره‌ی «انجیل...» فکر میکردید؟

بله؛ درخلال فیلمبرداری‌ی «ننه‌رمی» فیلمنامه‌ی «پنیر بی‌نمك» را نوشتم، اما قبل ازآن‌که فیلمبرداری‌ی این فیلم را آغاز کنم، فکر ساختن «انجیل...» به ذهنم آمد و پیش‌از آن‌که فیلمبرداری‌ی «پنیر بی‌نمك» به‌آخر برسد طرح کلی‌ی فیلمنامه و فکرهای اولیه را برای «انجیل...» نوشته بودم.

آیا این فیلم[۱] به‌صورت یك کل در نظر گرفته شده‌بود؟ هیچ ارتباطی بین کار شما و کار روسلینی یا گدار بود، یا این‌که هر کدام از شما به تنهایی همان کاری را کردید که خودتان میخواستید؟

بدبختانه آلفردو بینی فیلم را به روش خویش سازمان داد. من‌قبلا فکر ساختن فیلم «پنیر بی‌نمك» را با تهیه کننده‌ی دیگری داشتم که مرد. اما آنها فکر مرا دستکاری و خراب کرده بودند چون میترسیدند؛ فکر میکردند خیلی خشن است. به هرحال، نتوانسته بودم فیلم را شروع‌کنم و در نتیجه وقتی بینی ازمن پرسیدحاضرم فیلم را برای او بسازم خودم را بایك فیلمنامه‌ی آماده یافتم. اما او قبلا تصمیم گرفته بودفیلمی چند قسمتی بسازد. چاره‌یی نبود. من هیچ تماسی با روسلینی یا دیگران نداشتم، تنها میدانستم آنها هم دارند قسمتهای دیگر فیلم را میسازند.

---

۱) «RoGoPaG»

ارسن ولز بازیگر حرفه‌یی‌ی دیگری‌ست که از او در این‌جا استفاده کرده‌یید. نتیجه چطور بود؟ چه‌کسی به‌جای او حرف زد، بخصوص چون باید یکی از اشمار خود شما را میخواند؟

خب، همانطور که گفته‌ام، من بازیگران را به‌خاطر آنچه واقعاً هستند انتخاب میکنم؛ ارسن‌ولز را به‌خاطر آنچه هست انتخاب کردم: یك کارگردان، یك روشنفکر، مردی با نوعی شخصیت که در «پنیر بی‌نمك» پدیدار میشود، هرچند که خود او البته بسیار پیچیده‌تر از این است. جورجو باسانی بود که جای او حرف زد.

اگر شما بازیگران را به‌خاطر آنچه هستند انتخاب میکنید، باید در یك شخصیت، از فیلمی به فیلم دیگر، پیوستگی‌یی وجود داشته باشد ــ مثلا، مردی که در «پنیر بی‌نمك» نقش یك روزنامه‌نگار را دارد همان شخصی‌ست که در «ننه رمی» سرش کلاه میگذارند. آیا وظیفه‌ی او این است ــ که در «پنیر بی‌نمك» هم سرش کلاه بگذارند؟

آنچه یك آدم واقعاً هست چیزی مرموز و ژرف است. ویژگی‌ی ژرف و مرموز این آدم این نیست که میگذارد سرش کلاه‌بگذارند، که مشخصه‌ی بسیاری از مردم است، بخصوص مردم ساده و مهربان؛ ویژگی‌ی واقعی و ژرف این آدم عامی بودن اوست، که‌در اساس معصومانه است چرا که هرگز خود را باز نمیشناسد. او صرفاً مرد بیچاره‌یی‌ست، که عامی بودن از سر و رویش میبارد. فکر نمیکنم شخصی بد یا چیز دیگری باشد: مردی ترسو و عمیقاً عامی‌ست ــ اما این از معصومیتش است. این است خصلت واقعی‌ی او که من در هر دوفیلم به‌کار گرفتم.

به‌نظر میرسد شما «همرنگ جماعت‌بودن»[۲] را یك خصوصیت ذاتی‌ی مردم عادی میدانید ــ این یکی از ترکیب‌هایی‌ست که در «مجالس عشق» به‌کار میبرید؛ وقتی با دانشجویان دانشگاه بولونیا سخن میگویید کوشش میکنید وادار شوند تعریفی از

---

۲) Conformism

همرنگ جماعت بودن به دست دهند. به‌گمان شما این خصلت چیست، و آیا خصوصیت ذاتی‌ی مردم عادی این است که خود را بازنمیشناسند؟

میتوان گفت که انحطاط خصلت با جامعه یکی‌شدن است. آدم‌عادی از آنچه هست به‌خود میبالد و میخواهد هرفرد دیگر نیز همینطور باشد. کوتاه فکر است؛ شور و صداقت را باور ندارد، آدمهایی را نیز که خود را آشکار میسازند و اقرار میکنند باور ندارد چرا که از آدم عادی توقع چنین کارهایی نمیرود. اما ویژگی‌ی دیگرش، برابر و در جهت مخالف، این است که این آگاهی یـك آگاهی‌ی طبقه‌یی نیست، اخلاق‌گرایانه است، نه سیاسی.

در این فیلم برای اولین‌بار رنگ و عدسی‌ی متغیـر به‌کار گرفتید ـ آیا به هیچ مشکلی برخوردید؟

نه، استفاده از عدسی‌ی «زوم» آسان‌ترین کار در دنیاست. من آن را کاملا اتفاقی کشف کردم. دیدم با آن میتوان به بعضی تأثیرات دست یافت، در نتیجه ازش استفاده کردم. به عوض این که با نوع خاصی عدسی یك نمای نزدیك بگیرم از فاصله‌ی دور با عدسی‌ی ۲۵۰ یك نمای نزدیك گرفتم که تأثیرات تصویری‌یی داد که من میپسندم، تصویری ماساچیووار. در کار بارنگ هیچ اشکالی‌پیش نیامد چون تنها مسأله‌ی مشکل در مورد رنگ گزینش رنگهاست، زیرا در زندگی‌ی واقعی رنگهای بسیار زیادی وجود دارد. به این دلیل است که برای «ادیپ شهریار» مراکش را برگزیدم، چون در آنجاتنها چندتایی رنگ‌اصلی‌وجود داردـماشی، صورتی، قهوه‌یی، سبز، آبی‌ی آسمان، تنها پنج یاشش رنگ برای ضبط‌در دوربین. برای ساختن یك فیلم رنگی‌ی واقعاً خوب یك سال یا یك سال ونیم وقت لازم است تا رنگهای مناسبی برای هر تصویر برگزیـده شود، رنگهایی که واقعاً به آن نیاز داریم و نه بیست یا سی رنگی که پیوسته در سینما می‌یابیم. بنابراین «پنیر بی‌نمك» آسان بود؛

فقط از همان رنگهایی که پونتورمو[۳] و روسوفیورنتینو[۴] به‌کار گرفته‌اند دقیقاً نسخه‌برداری کردم.

در مورد این فیلم مشکلات زیادی برایتان پیش آمد، اینطور نیست؟ چطور شد که به زندان محکوم شدید؟

من تحت یکی از قوانین فاشیست به چهارماه زندان موقت محکوم شدم، این قانون هنوز به قوت خود باقی‌ست چون بسیاری از دادرسان فاشیست اینجا هنوز ازکار برکنار نشده‌اند. دادرسان زیادی هستند که از طرف دادگاههای ضد فاشیست محکوم‌شده‌اند اما هنوز مقام خود را حفظ کرده‌اند. در اصول فاشیست جرایمی وجود دارد مربوط به توهینهای ملی ــ از جمله به ملت، پرچم و مذهب. محاکمه یك‌جور نمایش مضحك بود، و بعد حکم دادگاه در استیناف بکلی درهم شکست. من هنوز دقیقاً نمیتوانم بگویم چرا اصلا مرا محاکمه کردند، اما این برایم دوره‌ی وحشتناکی بود. هر هفته تهمت جدیدی به‌من میزدند، و تا دوسه سال با یك‌جور عذاب غیرقابل تصور زندگی می‌کردم. با این همه، واقعاً نمیتوانم بگویم همه‌ی این ماجراها به چه دلیل رخ داد، مگر این که آنها را درحکم بیان افکار عمومی بدانم،که گرچه عجیب مینماید، به‌گمان من عمیقاً تعصب نژادی دارد. ایتالیایی‌ها به‌گمان هیچ‌کس تعصب نژادی ندارند، ولی فکر میکنم این یك دروغ بزرگ است.طبقه‌ی بورژوای ایتالیا تا کنون تعصب نژادی نداشته چون این فرصت برایش پیش نیامده است. در لیبی یا اریتریا[۵] مردم عادی‌ی ایتالیایی تعصب نژادی‌نداشتند چون‌خرده‌کارگرهای اهل‌کالابریا[۶] یا سیسیل بودند. طبقه‌ی خرده‌بورژوا،گرچه درواقع تعصب‌نژادی دارد، این فرصت را نیافته که تعصب نژادیش را بروز دهد. این

---

۳) Pontormo
۴) Rosso Fiorentino
۵) Eritrea
۶) Calabria

را در طرز تلقی‌شان از فیلمهایم دیدم. افکار عمومی به دلیل تنفر نامشخص تعصب نژادی که مثل تمام تعصبهای نژادی غیر عقلانی بود برمن شورید. آنها نمیتوانستند «باجخور» و تمام شخصیتهای خرده کارگر را تحمل کنند. تعصب نژادی بود که موجب شد در افکار عمومی زمینه‌یی به وجود آید و محاکمه را ممکن سازد.

نمایش «پنیر بی‌نمك» برای همیشه در ایتالیا ممنوع شد؟

بعد از محاکمه تا مدتی نمایشش ممنوع بود و فیلم توقیف شد، بعدتر توانستم از توقیف درش بیاورم، با حذف چند لحظه مثل صحنه‌یی که کسی فریاد میزند «صلیب‌ها را دور کنید» (وقتی که کارگردان فیلم میخواهد صحنه‌ی دیگری را فیلمبرداری کند): این اشاره ضدکاتولیك تلقی شده بود. امافیلم موفقیت‌آمیز نبود چون، همانطور که میدانید، اگر یك فیلم به موقع به نمایش درنیاید کارش ساخته است.

۵

«مجالس عشق» و «هاری»

من به تازگی «مجالس عشق» را دیده‌ام: چرا تصمیم گرفتید فیلمی از این‌نوع بسازید؟ در ایتالیا چطور کار کرد؟ و چرا هرگز به خارج نرفت؟

این فیلم در ایتالیا مطلقاً موفقیتی نداشت. تنها در چند سینمای «هنر»ی به نمایش درآمد و فکر می‌کنم اصلا به خارج نرفت چون نمایشش در ایتالیا با اینچنین شکستی همراه بود. به هر حال، مشکل عظیم ترجمه پیش می‌آمد: لهجه‌ها، گویش‌ها، و شوخی‌ها از کف می‌رفت: برگرداندنش غیرممکن بود و زیرنویسی فیلم را خیلی سرد می‌کرد. کسی که ایتالیایی را خوب نمی‌داند نمی‌توانست فیلم را بفهمد؛ فیلم را صرفاً در حد حادثه‌یی جامعه شناسانه میدید، نه چیزی سینمایی، فقط می‌توانست مفهوم پاسخ‌ها را دریابد، نه احساسشان را. فیلم دستکم به تماشاگرانی سخت تخصصی نیاز داشت که به هر صورت در ایتالیا همین تماشاگران را گردآورد، تنها دوستداران سینما وجامعه‌شناسان به دیدن فیلم رفتند.

می‌دانید به چه دلیل؟ به همان دلایلی که مراویا و موساتی درباره‌اش در فیلم سخن می‌گویند (۱۸) ـ ترس و چیزهایی نظیر آن؟

فکر نمی‌کنم به این دلایل باشد؛ به‌گمان من دلیل اساسیش پیش‌پا افتاده‌تر از این است. تنها به این خاطر است که‌عامه‌ی تماشاگران

خود را به‌نحوی بیش از اندازه صادقانه در فیلم منعکس دیدند. دنیای آرمانی و اجتماعی‌یی که ایتالیایی‌ها در آن زندگی می‌کنند تنها برای کسی معنی پیدا می‌کند که بیرون از این دنیا باشد؛ همه‌ی آنچه مردمی‌که در این دنیا زندگی می‌کنند دیدند بازسازی‌ی زندگی‌ی روزمره‌ی خودشان بود.

اما سربازی که می‌گوید «جامعه» است که وادارمان می‌کند دون‌ژوان باشیم» نمایشگر آگاهی از فشارهای اجتماعی‌ست ـ بی‌گمان این سرباز به‌طور مشابهی نماینده‌ی عامه است.

وقتی‌سرباز از«جامعه» سخن می‌گوید منظورش قلمروخانوادگی‌اش و محیط بی‌واسطه‌اش است. او کلمه‌ی «جامعه» را به طریقی خیلی خاص به‌کار می‌برد. وقتی شما می‌گویید فیلم جامعه‌ی ایتالیایی را منعکس می‌کند از بیرون فیلم آن را می‌بینید، همان کاری که من حالا می‌کنم چون موفق شده‌ام خودم را از این جامعه جدا کنم؛ اما ایتالیایی‌ی متوسط، که هیچ آگاهی‌ی ژرفی از دنیا و هیچ آگاهی‌ی واقعی‌ی اجتماعی ندارد، نمی‌فهمد چه حوادثی در شرف وقوع است. احساس می‌کند غرق در فیلم است آنچنان که غرق در زندگی‌ی روزمره‌اش است.

نیرومندترین برداشت من از تماشای فیلم تمایل شدید مردمی که با آنها سخن می‌گفتید بود به امتناعی صریح از هرآنچه درك نمی‌کردند ـ به‌خصوص همجنس دوستی. آیا این‌موضوع را دنبال هم کردید؟ دستمایه‌های بیشتری در این‌باره بود که شما به‌کار نبرده باشید؟

کمی بیشتر وجود داشت، اما دقیقاً شبیه همینها بود که در فیلم است. یك یا دونفر در سیسیل باصداقت وخشونت بیشتری‌صحبت کردند، اما دستمایه‌ی به‌کار برده شده در فیلم نمونه کاملی‌ست. مردم عادی‌ی ایتالیا ازنقطه نظر جنسی چندان تحت‌فشار نیستند؛ در واقع بسیار هم آزادند. اگر بخواهید با مردم عادی درباره‌ی جنسیات صحبت کنید می‌توانید این کار را در نهایت آزادی انجام

دهید. طبقه‌ی خرده‌بورژوا، از سوی دیگر، طبعاً تحت فشار است، مانند هرجای دیگری، امااین ممنوعیت اساساً خیلی‌صادقانه‌نیست، چندان‌برمبنای‌احساس نیست؛کم‌وبیش سطحی‌ست. فشارممنوعیت تا حد جوامع بورژوای دیگری که کاتولیك‌گرایی در آنجا وجـود ندارد بیمارگونه نیست، چرا که کاتولیك‌گرایی اساساً مـذهبی سختگیر نیست. در ایتالیا یك انقلاب پروتستان رخ نداده است، در واقع به‌یك معنی اصلا انقلاب مذهبی وجود نداشته: کاتولیك گرایی خود را با بت‌پرستی درهم آمیخته، بخصوص در میان مردم عادی، بدون این که حتی مختصری آنها را دیگرگون کرده باشد.

اما در انگلستان، که یك انقلاب پروتستان داشته، بیشترین خشونت مادی درون خانواده اتفاق‌میافتد ــ و در ایتالیا محققاً خانواده هنوز ازبین نرفته است. در مورد این نوع خشونت چه نظری دارید؟

بله، بی‌گمان خانواده‌لانه‌ی رسوم قراردادی‌ست. من‌از این‌موضوع کمی درشگفتم که در انگلستان خانواده هنوز وجـود دارد چـون خانواده اساساً یك بنیاد «ماقبل صنعتی»ست. جوامعی که از نظر صنعتی پیشرفته هستند به تدریج نیاز بـه خانـواده را از دست می‌دهند. خانواده هسته‌ی مرکزی‌ی محافظـه‌کاری در جامعـه‌ی زمیندار بود، اما به گمان من اکنون در امریکا، مثلا، خـانـواده اهمیت خود را به میزان زیادی از دست می‌دهد.

به‌تازگی ماثوریتزیو پونزی یك «فیلم ــ نقد»[1] درباره‌ی سبك شماساخت، و برای نمایشگرکردن برنهاده*اش پایان «مجالس عشق» را انتخاب کرد، قسمت مربوط به عروسی را، آنجا که شما یکی‌از اشعارتان را می‌خوانید. چنین برمیآیدکه انتخابش به این دلیل بوده که نشان دهـد عامل اصلی‌ی فیـلم‌هایتان تدوین است. با این نظر موافقید؟

---

۱) Crito-film

این بی‌تکلیفی‌ی خیلی بدی‌ست. مدت مدیدی فکر می‌کردم عامل اصلی چیزی‌ست که فرانسوی‌ها آن‌را «آکسیون پروفیلمیك»[۲] می‌نامند، یعنی هرآنچه در جلوی دوربین رخ می‌دهد و من آن را نشان می‌دهم. اوقات دیگر به این فکر کشانده شده‌ام که عامل اصلی تدوین است، چون طول زمانی‌ی یك تصویر اهمیت اساسی دارد ــ اگر چیزی را به مدت نیم‌دقیقه ببینم یك ارزش دارد، اگر آن‌را به مدت سه دقیقه ببینم ارزش دیگری دارد. از این نظر خیلی نامطمئن هستم.

به‌گمان‌من پونزی فیلم‌خوبی ساخته: کوشش قابل‌توجهی درزمینه‌ی نقد سینماست. فکر می‌کنم دلیل این‌که این‌تکه از «مجالس عشق» را انتخاب کرده این است که این‌تکه مثالی متوسط و نمونه‌یی از سبك من است که تا حدودی موفقیت‌آمیز بوده، صحنه‌یی که‌مسلماً تدوین در آن اهمیت دارد، اما نه اهمیتی بیش از حد.

در مورد «هاری» چه نظری دارید؟

«هاری» فیلم عجیبی‌ست چون تماماً با استفاده از دستمایه‌های مستند ساخته شد، من حتی یك تك‌قاب* را هم فیلمبرداری نکردم. بیشتر قطعاتی از فیلم‌های خبری‌ست، بنابراین دستمایه فوق‌العاده پیش‌پا افتاده و مطلقاً ارتجاعی‌ست. بعضی از صحنه‌های فیلم‌های خبری‌ی اواخر دهه‌ی پنجاه را انتخاب کردم و به شیوه‌ی خودم کنار هم گذاشتم ــ بیشتر این‌فیلم‌ها درباره‌ی نبرد الجزیره وحکمرانی‌ی پاپ‌جان است، و چند فصل فرعی هم در فیلم هست، مثل بازگشت زندانیان جنگی‌ی ایتالیایی از روسیه. معیار من، بگذارید بگویم، تقبیح مارکسگرایانه‌ی جامعه‌ی وقت بود، و آنچه دراین جامعه رخ می‌داد. یك امر عجیب در مورد فیلم این است که گفتار فیلم به نظم است: من اشعاری خاص فیلم سرودم و جورجو باسانی، که در «پنیر بی نمك» به‌جای ارسن ولز حرف زده، و رناتو گوتوسوی

---

۲) L'Action profilmique

نقاش در فیلم آن‌را می‌خوانند. بهترین چیز در قسمتی از فیلم که کار من است، و تنها تکه‌یی که ارزش نگاهداشتن دارد، صحنه‌ی مربوط به مرگ مریلین مونروست.

فیلم سرانجام بدی داشت، اینطور نیست، به‌خاطر قسمت گوارسکی؟ (۱۹)

ماجرای خیلی جالبی نیست. من فصل خودم را ساختم، تصور می‌کردم که این همه‌ی ماجراست، اما فیلم‌را که تمام کردم تهیه کننده به این نتیجه رسید که قصد دارد فیلمش یك موفقیت تجاری داشته باشد و بنابراین فکر درخشان تهیه‌ی فصل دیگری به‌نظرش رسید همراه با گفتاری نمایشگر طرف دیگر طیف سیاسی. لیکن، شخصی که انتخاب کرد، گوارسکی، پذیرفتنی نبود. به این دلیل اختلافی با تهیه‌کننده پیش‌آمد، و به‌هرحال فیلم از نظر تجاری شکست خورد چون دستمایه‌یی تا این‌حد سیاسی برای مردم جالب نبود.

پاشگاه ادبیات

٦

«مکان‌یابی برای فیلمبرداری درفلسطین» و «انجیل به روایت متی»

هنگام ساختن «مکان‌یابی...» خیال داشتید آن‌را به نمایش عمومی بگذارید، یا این‌که در آغاز هدفتان ساختن یك فیلم خصوصی‌ی تحقیقی بود؟

فیلم خیلی تصادفی پیش‌آمد، و در واقع من هـرگز در انتخـاب زوایای دوربین یافیملبرداری یا چیزهای دیگرهیچ نقشی نداشتم. وقتی به خاورمیانه رفتیم یك فیلمبردار با ما بود کـه از طرف شرکت تهیه کننده‌ی فیلم فرستاده شده بود. من هرگز چیزی به او پیشنهاد نکردم، چون در فکر استفاده از آنچه او برمیداشت برای ساختن یك فیلم نبودم، تنها می‌خواستم مقداری اطلاعات مستند ضبط شود تا هنگام کار روی «انجیل...» یاریم کند. وقتی به رم بازگشتم تهیه کننده از من خواست قسمت‌هایی از آنچه را کـه فیلمبرداری شده بود سرهم کنم و گفتاری هم به آن اضافه کنم به طوری‌که بتوان آن‌را برای چند پخش‌کننده‌ی فیلم‌و رؤسای‌دمکرات ــ مسیحی نشان داد تا به‌تهیه‌کنندگان‌کمك‌کنند. من‌حتی برتدوین هم نظارتی نداشتم. از کسی خواستم اینها را سرهم کند و بعـد فقط نگاهی به فیلم انداختم، اما همه‌چیز را همانطور که بود رها کردم، از جمله چند قطع بسیار زشتی که این شخص انجام داده بود ــ که به‌هرحال تدوین کننده‌ی قابلی نبود. گفتم فیلم را بـه اتاق ضبط صدا بیاورند و فی‌البداهه گفتاری رویش گذاشتم، بنابراین رویهمرفته کل فیلم کم و بیش بداهه‌سازی شده است.

گفتگوهای بین شما و دن اندریا[1] احتمالا در همان زمان صورت گرفته است.

بله، این گفتگوها واقعی‌اند، اما فیلمبردار بودکه تصمیم‌می‌گرفت کدام قسمت را ضبط کند.

بعد از ماجرایی که بر سر «پنیر بی‌نمك» پیش آمد احتمالا برای برقراری‌ی دوباره‌ی روابط حسنه با نمایندگان کلیسا به مشکلاتی برخوردید؟

من با دن‌جووانی[2] و دیگران از سازمان «کریستیانا»[3] و با افراد دیگری از جناح چپ کاتولیك، بگذارید بگوییم، قبل از ماجرای «پنیر بی‌نمك» روابط خوبی داشتم. اما همه‌چیز با روی کارآمدن پاپ جان بیست و سوم که موقعیت را به نحوی واقعی انقلابی کرد آسان‌تر شد. اگر پیوس[4] دوازدهم سه یا چهارسال بیشتر زنده مانده‌بود من‌هرگز نمی‌توانستم «انجیل...»را بسازم.

چیزی که در «مکان‌یابی...» به‌نظرم کمی عجیب رسید جایی است که شما به چند کودك عرب برخورد می‌کنید و چیزی می‌گویید در این زمینه که «اینها به درد فیلم نمی‌خورند چون می‌توانید ببینید که تعالیم مسیح بر چهره‌هایشان گذر نداشته است»؛ من این را خوب نفهمیدم.

توضیحش کمی مشکل است چون یکی از آن چیزهاست که از دل برمی‌آید. اما از نظر تاریخی درست است ــ نمی‌توان‌گفت اینطور نیست. چیزی‌ست که در لحظه به من الهام شد، اما در عین حال چیز پیش‌پا افتاده‌یی‌ست؛ این مساله در عملی‌ترین و خشن‌ترین معنای کلمه درست است، همانطور که در مورد ایتالیایی‌های ایتالیای جنوبی صادق است ــ می‌توانید ببینید که تعالیم مسیح از آنجا هم نگذشته چون اخلاق آنها مطابق انجیل نیست، براساس

---

۱) Don Andrea Carraro
۲) Don Giovanni Rossi
۳) «Pro Civitate Christiana»
۴) Pius

شرف است نه عشق؛ هیچ نوع خداترسی وجود ندارد؛ حتـی در باطن هم خداترسی به معنای مسیحی‌ی کلمه وجود ندارد ــ به‌معنای کم و بیش باج‌گیری. اگر این خداترسی‌وجود دارد به‌این‌خاطراست که هست، نه به‌خاطر این‌که باید باشد. این‌را در عرب‌ها بهتر می‌توانید ببینید تا در ایتالیایی‌های جنوبی.

چه مدت طول کشید تا بفهمید هیچ چیزی که بتوانید از آن استفاده کنید وجود ندارد؟ در فیلم فکر میکنم دن اندریاست که برای اولین‌بار این حرف را به زبان می‌آورد، اما آدم این برداشت را به روشنی دارد که شما از پیش این را احساس کرده‌بید.

وقتی به تل‌آویو رسیدم، طبعاً، نمی‌توانستم متذکر چیزی شوم. شب‌بود. همه‌ی آنچه می‌توانستم ببینـم یـك فـرودگاه و یـك شهر بـود. ماشینی گرفتم و طرف شهر راه افتـادم. درست در آغاز مناظری دیدم از یك دنیای باستانی، که دراساس عرب بود. در ابتدا تصور می‌کردم شاید بتوانم از آنها بهره‌بگیـرم، امـا بلافاصله بعد از آن، کیبوتس‌ها، زمینهـای جنگل‌کاری شـده، کشاورزی‌ی نو، صنایع سبك و غیره نمودار شدند و فهمیـدم که همه‌چیز بی‌فایده است ــ این همه بعد از چند ساعت رانندگی بود.

به تازگی، بعد از جنگ جون اشماری منتشر کردید که وقتی در فلسطین بودید سرودید اما در همان موقع منتشر نکردید، همراه یك متن درباره‌ی اسراییل که کم‌وبیش حمله‌یی‌ست به روزنامه‌ی «اونیتا»[۵]. کمی مشکل است‌که ازاین اشعار نظرتان را درباره‌ی اسراییل درحد یك جامعه بفهمیم: در این مورد چه نظری داشتید؟

اشعاری که در مجله‌ی «آرگومنتی»[۶] منتشر شد اشعاری‌ست که در مجموعه‌ی «شعر به شکل گل‌سرخ» چاپ نکردم، در این کتاب‌بخشی به‌نام «اسراییل» هست که اندیشه‌یی از برداشتی که از جامعه‌ی

---

۵) «L'Unità»
۶) «Nuovi Argomenti»

اسراییل داشتم به‌دست می‌دهد: برداشتی متناقض است، به این‌معنا که آن‌را از پایه تقبیح می‌کنم چون برمبنای اندیشه‌یی اساساً نژادپرست، در انتظار مسیح و مذهبی‌ست ـ اندیشه‌ی سرزمینی موعود براساس دلایل مذهبی که به سه‌هزار سال پیش بر میگردد، که تماماً پاك دیوانه‌وار است. من این اصل را، که ملی‌گرا ـ مذهبی‌ست، قبول ندارم؛ این اصل وحشتناکی‌ست، هرچند در اساس همان اصلی‌ست که تمام دولت‌ها برآن بنیاد شده‌اند. اما براساس‌این اصل‌ملتی پدید آمده‌که همدردی‌ی شدیدی‌برمی‌انگیزد ـ مثلا، کیبوتس‌ها، هرچند که عمیقاً غم‌انگیزند و یادآورارد‌وگاه های کار اجباری و تمایل یهودیان به خودآزاری و محرومیت دیدن می‌باشند، در عین‌حال چیزهایی بسیار شریف‌اند، یکی از مردم سالارانه*ترین وازنظر اجتماعی پیشرفته‌ترین تجربیاتی‌ست که تاکنون دیده‌ام. از این گذشته، همواره یهودیان را دوست داشته‌ام چون محرومیت کشیده‌اند، چون به دلایل نژادی مورد تنفر هستند، چون وادارشان کرده‌اند جدا از جامعه باشند. اما از وقتی دولت خود را پایه‌گذاری کرده‌اند دیگر متفاوت نیستند، یك اقلیت نیستند، محروم نیستند: اکثریت هستند، نمونه‌ی اصلی هستند. و این تا حدی ناامید کننده بود، خوب نمیدانم چطور آن‌را بازگو کنم. یهودیان، که همیشه قهرمانهای متفاوت بودن، شهید شدن، جنگیدن علیه نمونه‌ی اصلی بوده‌اند حالا اکثریت شده بودند و طبق نمونه و این چیزی بود که هضمش را کم و بیش سخت یافتم.

چه کسی بر چیزهایی نظیر تغییر عنوان یك فیلم نظارت می‌کند ـ چون احتمالا میدانید که عنوان «انجیل به روایت متی» در انگلستان تغییر داده شد، همچنان‌که در مورد تقدیم فیلم به جان بیست و سوم تغییراتی داده شد (۲۰)؟

این چیزی‌ست که من نیز از آن در تعجبم، باید بگویم از این

موضوع زیاد رنج می‌برم. نمیدانم در مورد چنین کارهایی چه باید کرد. می‌خواهم بدانم شما چه راهی پیدا می‌کنید، چون احساس می‌کنم کاملا درمانده‌ام.

مطابق آنچه‌که درباره‌ی تربیت خودتان گفته‌بید کاتولیك‌گرایی چیزی درون شما نیست، چیزی‌ست که شما قصد کرده‌بید با آن رابطه داشته باشید، که رابطه‌یی اساساً بیرونی‌ست: این بیشتر عاملی در جامعه‌ی ایتالیاست تا عاملی در شما ــ آیا این شیوه برای دقیق شدن در این‌که چرا این متن را برای یك فیلم انتخاب کردید عادلانه‌ست؟

خب، اگر شما فیلم «انجیل...» را به‌عنوان اثری از یك کاتولیك پابند مذهب می‌بینید در این صورت حق دارید چنین سوآلی از من بکنید. اما فکر نمی‌کنم اینطور باشد. شاید حتی خود من هم تا یك ماه قبل که آن را دوباره بعد از یك فاصله‌ی دویا سه ساله دیدم نفهمیده بودم. فیلم کار یك کاتولیك پابند مذهب نیست، در چشم من کاری ناخوشایند و وحشتناك می‌نماید، در مواردی پاك مبهم و آشفته است، به ویژه شخصیت مسیح. تنها در ظاهر است که فیلم ویژگی‌های خاص یك اثر کاتولیك را دارد. اما در باطن از میان آنچه تاکنون انجام داده‌ام به دلایلی که پیش از این از آنها سخن گفته‌ام هیچ‌چیز بیش از «انجیل...» به خودم نزدیك نبوده است ــ گرایش من به این‌که پیوسته چیزی مقدس و اسطوره‌یی و حماسی در همه‌چیز ببینم، حتی در مبتذل‌ترین، ساده‌ترین و پیش‌پا افتاده‌ترین مسائل و حوادث. پس به این مفهوم «انجیل...» دقیقاً فیلم مناسب من بود، هرچند الوهیت مسیح را باور ندارم، چون بینش من از دنیا مذهبی‌ست ــ این مذهبی تحریف شده است چون هیچ یك ازویژگی‌های ظاهری‌ی مذهب راندارد، امابینشی مذهبی از دنیاست، از این نظر ساختن «انجیل...» رسیدن به نهایت اسطوره‌یی و حماسی بود. از این گذشته، تمامی‌ی فیلم سرشار از مایه‌های شخصی‌ی خودم است ــ برای مثال، تمام شخصیت‌های

فرعی از طبقه‌ی کارگر، فلاحتی و روستایی‌ی ایتالیای جنوبی به تمامی متعلق به‌خودم هستند(۲۱)، واین همه‌را تنها وقتی‌دریافتم که حالا آن‌را دوباره دیدم؛ و همچنین فهمیدم که شخصیت مسیح به‌طور کامل متعلق به من است، به دلیل ابهام وحشتناکی که در او وجود دارد.

در واقع چطور شد که برای مسیح این شخصیت را انتخاب کردید؟

این امر ناشی از یك الهام ناگهانی شامل عوامل روانی در من و شیوه‌ی نگاه کردنم به مردم بود. بیشتر ازیك سال در همه‌جا پی‌ی یافتن کسی که نقش مسیح را بازی کند وقت صرف کردم، و تقریباً تصمیم گرفته بودم از یك بازیگر آلمانی استفاده کنم. و بعد یك روز به خانه برگشتم و این اسپانیولی‌ی جوان، انریك[۷]، را اینجا نشسته منتظر خود یافتم و به محض این‌که او را دیدم، حتی پیش از این‌که فرصت شروع صحبت داشته باشد، گفتم «معذرت می‌خواهم، اما ممکن است دریکی ازفیلم‌هایم بازی کنید؟» ــ حتی پیش از این که بدانم او کیست و از این حرفها. شخصی جدی بود، و بنابراین گفت «نه». اما اندك اندك راضی‌اش کردم.

جایی دیده‌ام که شما در این فکر بودید برای نقش مسیح از یك شاعر استفاده کنید ــ دو شاعری که نام برده شدند کروآك[۸] و یفتوشینکو[۹] بودند: این‌موضوع‌کمی‌غریب‌مینماید؟

اینها فقط امکاناتی بودند. هنگامی که درصدد بودم مسیح را به عنوان روشنفکری در دنیای فقرای آماده برای انقلاب نمایشگر کنم، و هنگامی که در پی‌ی یافتن قیاسی بودم بین آنچه مسیح به راستی بود و شخصی که احتمالا اورا نمایشگر میکند، حس‌کردم تنها امکان واقعی به‌کار گرفتن یك شاعر است؛ بنابراین همه‌ی

---

۷) Enrique Irazoqui
۸) Kerouac
۹) Yevtushenko

شاعران را ارزیابی کردم و دوشاعری که برای لحظه‌یی توجهم را جلب کردند یفتوشینکو و کروآك بودند، اما بعد کشف کردم که عکس کروآك متعلق به ده‌پانزده سال پیش بود ــ ولی اینها فقط دوشاعر از شاعران زیادی بودند که برای لحظه‌یی به آنها توجه پیدا کردم.

در مورد حواریون چه می‌گویید: زمانی در مصاحبه‌یی گفتید برای این نقش‌ها روشنفکران را انتخاب کردید چون این تنها قیاسی بود که می‌توانستید بیابید؟

نه، من حواریون را با توجه به‌تمام اطلاعاتی‌که‌درباره‌شان داشتیم انتخاب کردم. بعضی از آنها از میان مردم برخاستند؛ مثل پطرس که یك ماهیگیر بود، بنابراین نقشش را یك جوان یهودی‌ی رمی از طبقه‌ی خرده‌کارگر بازی می‌کرد ــ در حدود نیمی از آنها از خانواده‌هایی فقیر بودند؛ دیگران، نظیر متی، پسزمینه‌ی روشنفکرانه‌تری داشتند، از این نظر یك روشنفکر را برای نقش متی بر گزیدم.

اشکالی که در مورد ساختن فیلمی درباره‌ی انجیل پیش می‌آید این است که انجیل تنها داستانی قدیمی نیست، داستانی‌ست که درجامعه‌یی مانندایتالیا ازطرف دم‌ودستگاهی چون‌کلیسای کاتولیك محدودیت گرفته. خواندن‌انجیل به‌یك مفهوم‌خاص[۱۰] کلمه مشکل است؛ و در چنین وضعیت خاص فرهنگی، فیلمی درباره‌ی این موضوع با این خطر مواجه است که بدل شود به دارایی‌ی کلیسا درحد یك دم‌ودستگاه.

بله، موافقم، این‌یك خطر واقعی بود، اما باید این مسأله را نیز در نظر داشته باشیدکه هیچ‌کس درایتالیا انجیل نمی‌خواند، واقعاً هیچ‌کس. از هر شخصی که می‌شناختم پرسیدم و تنها سه یا حداکثر چهارنفر انجیل را خوانده بودند، بنابراین ساختن‌فیلمی درباره‌ی انجیل در ایتالیا خطر بسیار کمتری در برداشت تاجایی

---

۱۰) Althusserian

دیگر ــ درواقع ساختن فیلمی درباره‌ی انجیل به معنای القاء این فکر به ایتالیایی‌ها بودکه انجیل را برای اولین‌بار بخوانند. وگرنه در کشوری مثل انگلستان‌که انجیل در سطح وسیعی خوانده‌می‌شود ساختن فیلمی درباره‌ی انجیل خطر عظیم‌تری در برداشت. درواقع فیلم در ایتالیا با طرز تلقی‌یی متفاوت با تلقی‌ی تماشاگـران در انگلستان و امریکا روبرو شد؛ در ایتالیا فیلم بدعتی مشوش‌کننده و جنجالی بود، چون هیچ‌کس انتظار چنان مسیحی نداشت، چون هیچ‌کس انجیل متی را نخوانده بود؛ درحالی‌کـه در انگلستان و امریکا فیلم، رویهمرفته، طرزتلقی‌های مردم‌را تأییدکرد؛ بی‌گمان یك اثر جنجالی تلقی نشد.

منظورتان چه بود که گفتید این متن تنها متنی‌ست که درآن «زیبایی‌ی اخلاقی» یافته‌بید؟

این یکی دیگر از گفته‌های الهامی‌ی من است که توضیح دادنشان به‌اشکال بر میخورد، تا حدودی به این دلیل که کم و بیش جنبه‌ی سخن پردازی دارند. آن زمـان یـك لحظه‌ی بحران ادبـی بود: بسیاری از مردم تا آن زمان معیارهای معینی برای زیبایی‌شناسی داشتند که در این لحظه از دست دادند چون فرهنگ ایتالیـا در حالتی بحرانی بود. فکر می‌کنم منظورم این بوده که زیبایی را دیگر در حد یك واقعیت زیبایـی شناسانه نمی‌تـوان باز شناخت، بلکه فقط در حد یك واقعیت اخلاقی قابل شناخت است.

این را هم گفتید که فیلم تاحدودی حاصل‌بازگشت خردستیزی در شخص شما بود ــ اما این پدیده‌یی‌ست که جای دادنش در قلمرو سنت فرهنگ ایتالیا بی‌اندازه مشکل است، فرهنگی که خود را وسیله‌ی به‌کناری نهادن خردستیزی و خردگرایی هر دو متمایز کرده، بنابراین به دلایل فرهنگی علاوه بردلایل صرفاً و بلافاصله مذهبی با مشکل عمده‌یی هنگام بیان مواجه بودید.

خب، بله، در مورد فرهنگ ایتالیا حق با شماست. با وجود این، در چند سال گذشته مناظره‌یی بین خرد گرایی و خردستیزی وجود داشته. تمامی‌ی فرهنگ پیش از جنگ، پوشیده سرایی و غیره، کاملا خرد ستیزانه بود: این فرهنگ استدلال منطقی را جایگزین عقل کرد، اما همچنان خردستیز بود.
دوره‌ی بعد از جنگ با کشف زندگی‌ی مبتذل روز مره و همه‌ی این چیزها، توفانی از احساسات‌گرایی پدیدآورد. با این همه به همراه این، نخستین باز اندیشی‌ی جدی‌ی از نوع خردگرا-آرمانی نیز وجود داشت، و فکر می‌کنم منصفانه می‌توانم بگویم که این امر مصادف بود با انتشار مجله‌ی «اوفیچانا» که توسط من و چند نفر از دوستان من، لئونتی، رووِرسی، فورتینی و دیگران در اواسط دهه‌ی پنجاه تأسیس شد. این مجله نخستین تجدید نظر انتقادی‌ی خردگرا بر نو واقعیگرایی و تمامی‌ی ادبیات ایتالیا را منتشر کرد، که طبعاً به شیوه‌یی پراکنده و پاره پاره بود. این خرْدگرایی خاستگاه‌های مارکسگرا داشت، ولی همراه با گرایش های خلاف آیین، و هر چند واجد ریشه‌های مارکسگرا بود با حزب کمونیست شدیداً مشاجره میکرد، چرا که حزب کمونیست‌گرایش داشت در برابر نوع خاصی از احساساتیگرایی تسلیم شود؛ در برابر واتیکان سست بود (مثل موافقت با حفظ «کونکوردا»)، در زمانی که واتیکان فوق‌العاده ارتجاعی بود و لبریز بود از فاشیستها.

مکان‌های خوبی برای فیلمبرداری یافتید ــ این مکان‌ها کجا بودند؟

تمام فیلم در ایتالیای جنوبی فیلمبرداری شد. حتی پیش از این که به فلسطین بروم تصمیم داشتم که چنین بکنم، و فلسطین رفتنم تنها به این خاطر بود که وجدانم را راحت‌کنم. می دانستم انجیل را از طریق قیاس با ز خواهم ساخت. ایتالیای جنوبی به من این

توانایی را داد که جا به جا شدن از دنیای باستان به دنیای امروزی را انجام بدهم بدون این کـه مجبور به بـاز ساختن آن از نظر باستانشناسی یازبانشناسی باشم. با اتومبیل‌سفری‌طولانی به‌جنوب ایتالیا کردم و تمام محل‌های فیلمبرداری را انتخاب کردم و بعد با دستیارانم برگشتم و نقشه‌ی کار را ریختم.

مثلا، اورشلیم کجا بود؟

بخش قدیمی‌ی ماته‌را[۱۱] بود، که اکنون، افسوس، در حال ویران شدن است، بخشی که به نام ساسی[۱۲] معـروف است. بیت‌اللحم، دهکده‌یی در آپولیا[۱۳] بود به نام باریل[۱۴]، جایی که، تا همین چند سال قبل، مردم واقعاً در غارها زندگی می‌کردند، به همان صورت که در فیلم نمایش داده میشود. قلعه‌ها، ساخته‌ی «نرمان»ها، در اطراف آپولیا و لوکانیا[۱۵] پراکنده‌انـد. صحنه‌ی صحرا را کـه مسیح همراه با حواریون در آن راه میرود در کالابریا فیلمبرداری کردم. و کفرناحوم[۱۶] از دو شهر تشکیل می‌شود: بخشی که نزدیك دریا واقع شده ،دهکده‌یی‌ست نزدیك کروتون[۱۷] و قسمت دور از دریا ماسافرا[۱۸]ست.

به‌طور کلی منتقدین کوشش شما را در فیلم کردن انجیل از طریق قیاس و نه بازسازی موفقیت‌آمیز دانستند، اما یکی از عواملی که نادیده مانده اشاره به زمینه‌ی سیاسی‌ست. ازآنچه شما درباره‌ی طرح «پولس رسول» خودتان گفته‌یید به‌نظـر می‌رسد که انگار در این فیلم نحوه‌ی کار شما اندکی متفاوت خواهد بود. هیچکدام از نقـدهایی را که از این نقطـه‌نظر نوشته شده قبول دارید؟

این واقعیت که من فیلم را از طریق قیاس ساختم به این معنی‌ست که علاقمند به دقت نبودم. به هر چیزی توجه داشتم غیر از دقت.

---

۱۱) Matera
۱۲) Sassi
۱۳) Apulia
۱۴) Barile
۱۵) Lucania
۱۶) Capernaum
۱۷) Crotone
۱۸) Massafra

بدیهی‌ست که‌عوامل سیاسی و اجتماعی‌ی مهم را به‌طور عینی کنار گذاشته‌ام. طبعاً موضع مشخصی در باز سازی‌ام اتخاذ کردم: در انتخاب بین بازسازی‌ی دقیق از فلسطین دو هزار سال قبل و نزدیك شدن به واقعیت زمان حاضر، دومی را ترجیح می‌دهم. از این گذشته، همگام با این روش بازسازی از طریق قیاس،اندیشه‌ی اسطوره و حماسی بودن هست که در باره‌اش این همه حرف زده‌ام: بنابراین وقتی داستان مسیح را بازگو می‌کردم مسیح را آنچنان که واقعاً بود بازسازی نکردم. اگر تاریخ زندگی‌ی مسیح را آنطور که او به راستی بود بازسازی میکردم در آنصورت فیلمی مذهبی نساخته بودم برای این‌که ایمان ندارم. اعتقاد ندارم که مسیح پسر خداست. حد اکثر یك باز سازی‌ی مثبت‌گرا[۱۹] یا مارکسگرا پدید می‌آوردم، و به این ترتیب در منتهای مراتب زندگی‌یی میساختم که می‌توانست زندگی‌ی یکی از پنج یا شش هزار قدیسی باشد که در آن زمان در فلسطین به وعظ مشغول بودند. اما نمی‌خواستم چنین کاری کنم، چون هیچ علاقمند نیستم چیـــزی را از حالت تقدیسی‌اش خارج کنم: این رسمی‌ست که از آن متنفرم، خرده بورژواست. می‌خواهم تا سر حد امکان از نو به چیـــزها حالت تقدیسی بدهم، می‌خواهم آنها را از نو اسطوره‌یی‌کنم، نمی‌خواستم زندگی‌ی مسیح را آنطور که واقعاً بوده باز سازی کنم، میخواستم بازگوکننده‌ی داستان مسیح به‌اضافه‌ی دوهزارسال‌تعبیرمسیحیت باشم، چون دوهزار سال تاریخ مسیحی‌ست که این زندگینامه را اسطوره‌یی‌کرده است، وگرنه دراین‌حد یك زندگینامه‌ی تقریباً بی اهمیت‌میماند. فیلم من زندگی‌ی‌مسیح‌است‌به‌اضافه‌ی دوهزارسال داستانگویی درباره‌ی زندگی‌ی مسیح. قصد من این بود.

دقیقاً همین مشکل ساختن فیلمی از روی متنی نوشته‌ی یك فرد مؤمن در حالی‌که شما خودتان مؤمن‌نیستید بودکه اشکالات

---

۱۹) Positivist

عملی و نظری‌ی بسیاری برای شما به‌وجود آورد ــ و به‌گمان من به برانگیختن بعضی از نگره*های شما درباره‌ی سینما یاری کرد.

به طور خیلی خلاصه، ما جرا از این قرار بود. قبلا در «باجخور» سبك من‌مذهبی بود ــ من چنین تصور می‌کردم (هر چند به دیده‌ی تقدیس نگریستن[۲۰] را ترجیح‌می‌دهم)، وتمام منتقدین هم چنین تصور می‌کردند، هر چند بیشتر آن را «کاتولیك» می‌خواندند تا «مذهبی»، که نظر غلطی بود. اما فیلم بیشتر از نظر سبك مذهبی بود تا از نظر محتوا: می‌توان در محتوا تقلب کرد، اما در سبك امکان تقلب نیست. وقتی «انجیل...» را شروع کردم گمان می‌کردم دستورالعمل درستی را کاملا آماده دارم، و فیلمبرداری را با همان فن و سبکی که برای «باجخور» به کار گرفته بودم آغاز کردم. اما بعد از دو روز مطلقاً در گیر یك بحران بودم و حتی در نظر داشتم همه چیز را رها کنم، چیزی که در سراسر زندگی‌ام هرگز برایم پیش نیامده بود، بجز همین یك بار. به‌کار گرفتن سبکی تقدیس‌آمیز برای «انجیل...» اکلیل زدن به سوسن بود: نتیجه لفاظی از کار درآمد. فن و سبك تقدیس‌آمیز در «باجخور» نتیجه‌ی خوب داد، اما برای یك متن مقدس مضحك می‌نمود؛ در نتیجه دلسرد شدم و چیزی نمانده بود همه چیز را رها کنم، و بعد وقتی صحنه‌ی تعمید را نزدیك ویتربو[۲۱] فیلمبرداری می‌کردم تمام اشتغالات ذهنی‌ی مربوط به فن را دور ریختم. شروع کردم به استفاده از «زوم»، استفاده از حرکت‌های تازه‌ی دوربین، قاب‌هایی نو که تقدیس‌آمیز نبودند، بلکه تقریباً مستند بودند. سبکی کاملا نو پدیدآمد. در «باجخور» سبك فیلم یکنواخت و به غایت ساده است، نظیر ماساچیو یا مجسمه‌های «رومانسك»[۲۲].

---

۲۰) Sacrale
۲۱) Viterbo
۲۲) Romanesque

حال آن کـه سبك در «انجیل...» بسیار متغیر است: لحظه‌های تقدیس‌آمیز را با لحظه‌های تقریباً مستند در هم می‌آمیزد، سختی‌ی تقریباً باستانی با لحظه‌هایی تقریبا گداری ـ مثلا، دومحاکمه‌ی مسیح به‌سبك «سینما ـحقیقت»[۲۳] فیلمبرداری شده‌است. همان‌تضاد میان سبك‌های «باجخور»و«انجیل...» در اشارات‌ضمنی‌ی دوفیلم به‌نقاشی نمایان می‌شود: در «باجخور» تنها یك عنصر تصویری وجود دارد ـ ماساچیو، شاید در باطن جوتو[۲۴] و همچنین مجسمه‌های «رمانسك»، اما به‌هرحال‌فقط یك نوع اشاره وجود دارد؛ حال‌آن‌که‌در «انجیل...» منابع متعددی وجود دارد: پیرو دلافرانچسکا[۲۵] (در لباس‌های فریسی‌ها)، نقاشی‌ی بیزانس (چهره‌ی مسیح مثل یك تابلوی‌روئو[۲۶] است)، وغیره. به‌تازگی نمایشگاهی ازآثار روئودیدم با نقاشی‌هایی از مسیح که دقیقاً همان چهره‌ی مسیح مرا داشت. به هر حال، اشارات متعددی وجود دارد. و این مسأله در مـورد موسیقی نیز صادق است: موسیقی‌ی «انجیل...» آمیزیی‌ست از سبك‌ها و فن‌های مختلف.

نکتـه اینجاست کـه در «باجخور» داستـان را بـه روایت اول شخص می‌گفتم، در صورتی که در «انجیل...» داستان را به‌همان شیوه بازگو نمی کردم: من، یك غیر مؤمن، داستان را از چشم یك مؤمن بازگو می‌کـردم. حاصل این‌آمیـزه در سطح روایتی آمیزه‌یی از نظر سبك بود.

آیا تغییر فن در خلال فیلمبرداری‌ی صحنه‌ی تمید تا حدودی معلول اشکالات فنی، مثل نوع زمین، بود؟

نه، این کار اختیاری بود. یك شب تمام بیخوابی کشیدم و بعـد تصمیم‌گرفتم همه‌چیز را رهاکنم، اما صبح روز بعد تصمیم‌گرفتم

---

۲۳) Cinéma Vérité
۲۴) Giotto
۲۵) Piero della Francesca
۲۶) Roualt

در همه‌چیز انقلابی به‌وجود بیاورم: این برای من تصمیم بزرگی بود، چون یك حرفه‌یی نبودم، در واقع وقتی که ساختن «باجغور» را شروع کردم اصلا درباره‌ی فنون سینما هیچ‌چیز نمی‌دانستم، حتی درباره‌ی این‌که چه عدسی‌های‌مختلفی‌وجود دارند وچیزهایی نظیر آن.

آیا از آنچه پیش از تغییر گرفته‌یید چیزی باقی مانده است؟

بله، صحنه‌های مربوط به‌باغ جتسیمانی و موعظه‌ی بالای کوه. کوشش کردم که هردوی این صحنه‌ها را موقع تدوین نجات دهم، اما صحنه‌های خوبی نیستند و من دوستشان ندارم.

عجیب است که باوجود اشارات بسیار به نقاشی و سینما در برآورد نهایی فیلم از یکپارچگی‌ی مبهوت‌کننده‌یی برخوردار است. قبلا می‌گفتید نمی‌توانید در این باره توضیح بدهید ـ حالا می‌توانید درباره‌ی این امر توضیح بدهید؟

نه، من هنوز شگفتی زده‌ام؛ آشکارا خودم را فریب دادم. اما به هرحال از آمیزه‌ی سبك‌ها منظورم آمیزه‌یی اتفاقی نیست، بلکه منظورم یك ترکیب است. پیداست که فیلم از نقطه نظر سبك واجد وحدتی‌ست، اما نمی‌توان آن را در یك دستورالعمل مشخص خلاصه کرد، آمیزه‌یی از دستورالعمل‌های مختلف است. من هرگز نگفته‌ام از نقطه‌نظر سبك واجد هیچ وحدتی نیست: وحدت فیلم از آمیزه‌یی از سبك‌ها ناشی می‌شود.

نخستین‌بار که فیلم را درست بعد از به پایان رساندنش دیدم فکر کردم در مورد سبك واجد وحدتی‌ست، و این موضوع مرا شگفتی‌زده‌کرد؛ و بعد دریافتم این امر به‌خاطر این‌است‌که داستان را خودم‌گفته‌ام، و بنابراین شاید من واقعاً اعتقادات‌مذهبی‌دارم. این‌که از نظر سبك‌واجد وحدت‌است فقط مذهبی‌بودن ناآگاهانه‌ی خودم است، که نمودار شد و به‌فیلم یگانگی بخشید. بعد فیلم را یك یا دوماه قبل دوباره دیدم ونظرم را درباره‌اش باز تغییر دادم:

درست نیست که بگویم فیلم از نظر سبك واجد یکپـارچگی‌ست. آنچه‌اتفاق‌افتاد این‌بودکه هنگام فیلمبرداری من مرتب‌اندیشه‌هایم را تغییر می‌دادم وچیزهای نو مثل «دوربین روی دست»، «سینمـا حقیقت» وغیره را آزمایش می‌کردم، و به‌این خاطر انتظار داشتم بسیار متنوع به‌نظر برسد؛ بعد وقتی‌درست بعداز به‌پایان‌رسیدن دیدمش کمتر از آن حدی‌که انتظار داشتم درهم‌برهم بود. اما حالا وقتی که دوباره دیدمش طبیعت درونی‌ی نمایشی‌ی فیلم نمایان شد، که در اولین دیدار متوجهش نشده بودم. «انجیل...» به‌طور خشنی متناقض است، عمیقاً مبهم و مشوش‌کننده است، بخصوص شخصیت مسیح‌ـ گاه‌گاهی، علاوه برمبهم‌بودن، دستپاچـه کننده است. لحظه‌های وحشتناکی در فیلم هست که از آنهـا شرم دارم، «باروك»[۲۷] ضد اصلاح دینی، نفرت‌آور ـ معجزه‌ها. معجزه‌هـای قرص‌های نان و ماهی‌ها و راه‌رفتن مسیح روی آب گونه‌یی خـدا ترسی‌ی نفرت‌انگیز است. جهش از این نـوع صحنه‌های «تمثال مقدس» مانند به‌خشونت‌پرشور سیاست‌و وعظ‌مسیح آنقدر واضح است که شخصیتش در فیلم به‌ناچار احساسی قوی از ناراحتی در تماشاگر پدید می‌آورد. «انجیل...» برای کاتولیك‌ها قدری تکان دهنده است، گمان می‌کنند شخصیتی بد به‌مسیح داده‌ام. در واقع او بد نیست، فقط سرشار از تناقض‌هاست.

در متن انجیل هم سرشار از تناقض‌هاست.

در این مورد به‌طور غیر ارادی به‌یك جور قیـاس دست زده‌ام. از طریق قیاس، تناقض‌هایی فرجامشناسانه* را که در انجیل وجود دارند در چهره‌یی امروزی بازسازی کرده‌ام. انجیـل سرشار از تناقض‌هاست. این تناقضها اساسی هستند؛ همین‌ها هستند کـه کتاب را بزرگ و غنی می‌کنند. اما در حالی که تناقض‌های متن مربوط هستند به‌محتوا، معنا، شور، ایمان، مذهب، تناقض‌های

---

۲۷) Baroque

فیلم من وجودی‌تر و بنابراین مشوش‌کننده‌ترند.

به معجزه‌ها برمی‌گردیم. بعضی از اینها در متن انجیل خیلی خوب جا افتاده‌اند، اما در فیلم ناجورند. گرچه، آشکارا، معجزه در «زمین از دیدگاه ماه» خیلی بهتر شکل گرفته‌است. به نظر شما دلیل این موضوع چیست؟

خیلی ساده است. در مورد من، هرچیزی باید واقعی باشد، حتی اگر فقط‌از طریق‌قیاس باشد. من معجزه‌ها را باروش‌هایی‌تصنعی ساختم، و می‌توانید آنها را ببینید. اگر توانسته بودم کاری کنم انریك [مسیح] حتی با کمك خواب مصنوعی واقعاً روی آب راه برود، خیره‌کننده میشد. نکته‌ی دیگر این است که ما در فرهنگی زندگی می‌کنیم که معجزه‌ها را باور ندارد، و بنابراین معجزه‌ها اثری نامطبوع روی ما دارند اما این امر در مورد یك دهقان ایتالیای جنوبی درست نیست چه او هنوز در فرهنگی جادویی زندگی می‌کند و معجزه‌ها برایش واقعی‌اند مثل فرهنگی که متی در آن می‌نوشت، و بنابراین شاید او متذکر حیله‌ها نمیشود.

این تنها موردی‌ست که بین آنچه دارید انجام می‌دهید و آنچه متی انجام می‌داد تناقضی غیرقابل حل وجود دارد. در مورد معجزه‌ها، ترکیب درهم می‌شکند.

به دلیل این‌که برای هرچیز دیگر قادر بودم یك قیاس بیابم. شاید می‌بایست کوشش می‌کردم معجزه‌هایی کاملا نو ابداع کنم، معجزه‌هایی‌نه‌چون شفادادن یا راه‌رفتن روی‌آب؛ شاید بایدکوشش میکردم مفهومی از اعجاب‌انگیز بودن را که، برای مثال، هرکدام از ما هنگام تماشای طلوع آفتاب تجربه میکنیم القاء کنم: هیچ اتفاق نمی‌افتد، خورشید طلوع میکند، درختان از خورشید نور میگیرند. شاید برای ما یك معجزه همین است. اما من درآن موقع چنین اندیشه‌یی نداشتم، و حالا تنها دارم در تاریکی عقب مفری میگردم. در «زمین از دیدگاه ماه» کلید فرا واقعیگرایی بود، که همه‌چیز را به‌یك معجزه بدل می‌کند.

در «پولس رسول» چه خواهید کرد؟

در این فیلم چنین مشکلی وجود نخواهد داشت. آنچه وجود خواهد داشت چند مرد شیادند که تظاهر به‌انجام معجزه می‌کنند، و بعد توسط پولس به‌سختی تنبیه می‌شوند. این صحنه‌ها در ایتالیای جنوبی جایی بین ناپل و رم فیلمبرداری میشوند.

احساس نمی‌کنید که بر متن انجیل متی بیش از اندازه چیز افزوده‌یید ــ مثلا اشارات به نقاشی؟

نه، به زعم من آنها خوب از کار درآمدند، چنان‌که یکپارچگی‌ی نهایی‌نشان می‌دهد. به‌این‌اشارات محققاً توجه‌دارید، اما من آنها را عصبانی‌کننده نمی‌یابم. از این گذشته، همچنان که گفته‌ام، می‌خواستم داستان مسیح را بازگو کنم به‌اضافه‌ی دوهزار سال مسیحیت. دستکم برای یك ایتالیایی مثل من در این دوهزار سال نقاشی اهمیتی فوق‌العاده داشته، در واقع نقاشی عنصر اصلی در سنت مسیحشناسی‌ست.

وقتی برای اولین‌بار فیلم را دیدم به‌نظرم رسید شما انتقاد خیلی سختی از داخل کرده‌یید: به‌نظر میرسد که فصل‌های افتتاحیه‌ی فیلم درباره‌ی دو آدمی‌ست که‌مطلقاً نمیدانند چه بر سرشان می‌آید؛ به‌همین ترتیب وقتی مسیح از کوه پایین می‌آید و از میان دهقانان می‌گذرد، فقط طرف آنها فریاد می‌کشد طوری که فرصت ندارند بفهمند چه می‌گوید. بعد به تدریج، همچنان‌که فیلم پیش می‌رود، اینطور به‌نظرم رسید که شما این شیوه را کنار میگذارید.

این کار عمدی بود. اما نخستین تصاویر مریم و یوسف متفاوتند: اینها دو موجود زمینی‌اند که حادثه‌یی که به‌نحو مخوفی الهی‌ست برایشان اتفاق می‌افتد، وتوانایی‌ی تحمل چنین حادثه‌یی ندارند. عدم تناسب آشکاری بین آنها و نیروهای آسمانی که در حال فرو آمدن برآنهاست‌وجود دارد. اما اساساً این‌فقط نوعی‌شدت‌بخشیدن به‌عنصری روحانی‌ست که در هرگونه معصومیت وجود دارد: هر

دختر جوان معصومی آکنده از رازست، همه‌ی آنچه سعی کـردم انجام دهم این بودکه راز درون این دختر جوان را هزاربار بیشتر کنم. به‌کاربردن این‌عدم تناسب، مردمی‌که برای مقابله با حوادث الهی آماده‌نیستند، عمدی‌ست. صحنه‌یی راکه درآن مسیح نخستین عبارت را به‌دهقانان می‌گوید به‌آن شکلی که دیـدید فیلمبرداری کردم چون می‌خواستم تعلیمات او را بـه‌تدریج بـه‌اوج برسانم. همانطور که به‌یاد می‌آورید، وقتی راه میافتد تقریباً تنهـاست. روبرتولونگی حرف بسیار زیبایی درباره‌ی این صحنه زد؛ گفت از صحنه خوشش آمده بود چون مسیح با این انگیزه و این حس که آینده سرشار ازکارهایی‌ست که باید انجام گیرد از شهر خارج می‌شود، درست مثل یك امپرسیونیست قرن نوزدهـم که بـرای نقاشی به‌هوای آزاد می‌رفت.

شما از نقطه‌نظر سبك این شیـوه را ادامه دادید، چـون در بسیاری از خشن‌ترین گـفتارهایش علیه فـریسی‌ها جمعیت انبوهی وجود دارد، و بعد در مورد بعضی از موعظه‌ها که کاتولیکها بیشترین اهمیت را برایشان قائل هستنـد مسیح تقریباً بدون شنونده میماند.

بله، این همه به‌خاطر این است کـه گمان می‌کـردم مـردمی که اطرافش هستند، مثل خود متی، این گفتارهای دنیوی را درباره‌ی مشکل قوم یهود و غیره مهم‌تر از موعظه‌هایی میدانسته‌اند کـه صرفاً مربوط به‌خداشناسی و ماوراءالطبیعه است. اساساً، متـی دنیوی‌ترین انجیل‌نویسان است.

آیا به این دلیل است که او را انتخاب کردید؟

بله، و به‌دلیل این که او انقلابی‌ترین آنهاست؛ او نزدیك‌تریـن فرد به‌مسائل واقعی‌ی یك‌دوران تاریخی‌ست. شخصاً، انجیل یوحنا را حتی بیشتر دوست دارم، اما به‌زعم من انجیـل متی بهتریـن انجیل برای فیلم‌شدن بود.

وقتی می‌گویید متی انقلابی‌ترین است، بی‌گمان می‌دانیدکه بسیاری از مردم او را ضدانقلابی‌ترین به‌شمار مـی‌آورند: گفته می‌شود نظر اصلی‌اش متقاعد کردن یهودیان به‌پشتیبانی از مسیح ـ شخصاً میانه‌رو ـ بوده، علیه فریسی‌هاکه رهبران مذهبی‌ی نبردهای آزادی‌بخش بوده‌اند.

علاقه‌یی نداشتم تمامی‌ی موقعیت را بـه‌دقت بازسازی کنـم. در نخستین معارفه با انجیل در حد یك کل این احساس به‌شمـا دست می‌دهد که انقلابی‌ست. مسیحی که در فلسطین دور میگردد بـه راستی گردبادی انقلابی‌ست: کسی که به‌دونفر نزدیك می‌شود و می‌گوید «تورهایتان را بیاندازید و دنبالم بیایید» یك انقلابی‌ی تمام‌وکمال است. بعدتر، البته ممکن‌است از نظر تاریخی ومسائل مربوط به متن بسیار دقیق‌تر آن را بررسی کنید، اما اولین‌بارکه آن را می‌خوانید شدیداً انقلابی‌ست.

در مورد متن چه می‌گویید ـ مثلا، «پدر ما» به شکل ناقص کاتولیکش است، اینطور نیست؟

من عمداً از یك ترجمه‌ی رسمی‌ی کاتولیك پیروی کـردم کـه از مباحثات بی‌ثمر پرهیز کنم.

آیا زبان فیلم برای یك ایتالیایی‌ی متوسط قابل درك است؟

کمی قدیمی‌ست، اما برای یك ایتالیایی‌ی متوسط عجیب به‌نظـر نمی‌رسد چون آنها به‌این امر خو گرفته‌اند که مذهب را در چنین زبانی ببینند: عادی‌ست، مثل زبانی کـه در تلویزیـن به‌کار برده می‌شود.

شما یکی دوتکه را در فیلم آورده‌یید کـه در متن انجیل متی نیست مثل متن صحنه‌یی که مسیح می‌میرد.

بله، این‌قسمت‌ها از اشعیاء است. این‌یکی‌از معدود آزادیهایی‌ست که به‌خودم دادم. تکه‌ی دیگری هم هست از اشعیاء، جایی‌که مسیح همراه حواریـون در کالابریا راه مـی‌رود، درست قبل‌از اعطای

منصب به‌پطرس. اما همه‌ی‌متن انجیل متی پراز نقل‌قول از اشعیاء است، بنابراین حس‌کردم‌گرفتن این دوتکه از اشعیاء غیرمنصفانه نبوده.

آیا این حدس من درست است که قسمت اعطای منصب به پطرس در نسخه‌ی اصلی نبوده؟

من آن را همراه با بقیه‌ی فیلم فیلمبرداری کردم، اما بعد از نخستین تدوین حذفش کردم. ولی این‌کار چنان دوستانم را در «کریستیانا[۲۸]» اندوهگین‌کردکه دوباره صحنه را در فیلم‌گذاشتم. این عمل نشانه‌یی از محبت بود به دوستان کاتولیکم.

آیا صحنه‌های زیادی را فیلمبرداری کردید که بعداً در فیلم به‌کار نبرده‌ید؟

من به‌آن اندازه فیلم گرفتم که فیلمی با طول زمانی‌ی دوساعت و سی تا دوساعت و چهل‌وپنج دقیقه بسازم- تمام موعظه‌های مسیح درباره‌ی آخرت و بعضی قسمت‌های دیگر مانند «گرازجدری» را، برای مثال، ازفیلم حذف‌کردم‌برای این‌که صحنه‌یی واقعاً وحشتناك بود. در ایتالیا مجبورید دست‌کم دو دانشجو از مرکز تجربی (مدرسه‌ی سینمایی) در هرفیلم شرکت دهید، به‌این خاطر من نقش افرادی را که شیاطین بر روحشان چیره می‌شوند به‌این دانشجویان دادم، اما می‌توانستید ببینیدکه‌آنها دانشجویان‌مدرسه‌ی سینمایی هستند، واقعیت نمایان شد، بسیار بد بود، بنابراین از شرش خلاص شدم.

می‌دانید که بسیاری از روشنفکران دست‌چپی ازفیلم خوششان نیامد. کسی (۲۲) شما را درحد زلزله‌نگار «گفتگو» توصیف کرد. فورتینی گفت که فیلم دستاویزی برای این گفتگوست. به این گفته‌ها اهمیتی می‌دهید؟

نکته این است که من در پدید ساختن گفتگو سهمی داشته‌ام. من

---

۲۸) «Pro Civitate Christiana»

زلزله نگارش نیستم، من فقط آن را ثبت نکرده‌ام، به‌پدید آمدنش کمك کرده‌ام، و گمان می‌کنم در این مورد حق با من بوده. وقتی شروع به‌این کار کردم هیچ کس درباره‌اش فکر نمی‌کرد، باید متوجه این مسأله باشید. کار متداولی نبود، من از یك رسم روز سوءاستفاده نمی‌کردم، گرچه می‌دانستم ممکن است بدل به‌خطری گردد، و درواقع بعد از مدتی دیگر درباره‌اش حرفی نزدم. حرف خودم را زدم و بعد دهانم را بستم. به‌آن دسته که از گفتگو سوء استفاده می‌کردند نپیوستم. اما هنوز تصور می‌کنم حق با من بود. اکنون گروه‌هایی کاتولیك در جناح چپ حزب کمونیست ایتالیا ظاهر شده‌اند ــ پدیده‌ی دن‌میلانی، چپ کاتولیك: اینها پدیده‌های مهمی برای ایتالیا هستند. اینها مدتی‌ست که از حد سوءاستفاده از گفتگو گذشته‌اند؛ فی‌الحال گفتگو، اگر اساساً در کار باشد، بین پاپ پل‌ششم وکمونیستها جریان‌دارد (به‌شیوه‌یی بسیار متناقض، البته)، اما این مسأله برای من جالب نیست. آنچه برای من جالب است ظهور کاتولیك‌های پیشرفته‌یی مثل دن‌میلانی‌ست، بنابراین نمیتوانم چنین احساسی داشته باشم که کوشش‌هایم در جهت این گفتگو بی‌ثمر بوده.

باشگاه ادبیات

۷

«پرنده‌های بزرگ و پرنده‌های کوچک»

شما با «پرنده‌های بزرگ و پرنده‌های کوچک» سبک کارتان را هم تغییر دادید: در آغاز، بنابود فیلمی باشد که شما خود آن را فیلمی «آرمانی ـ مضحک» می‌نامیدید، اما دقیقاً آنطور از کار درنیامد.

خب، نمیدانم، شاید بیش از حد شبیه آن از کار درآمد: خیلی «آرمانی» و نه به‌اندازه‌ی کافی «مضحک» (به‌هر حال این دستور العملی بود که فقط به‌خاطر تفریح از خودم درآوردم، یك دسته بندی‌ی جدی نیست). اما در مورد تغییر سبك، فکرمی‌کنم یك سبك اساسی دارم که همیشه خواهم داشت: از «باجخور» به‌بعدوتا «انجیل...» تداومی‌اساسی وجود دارد، که آشکارا پاره‌یی از خصایص روانی و مشخصه‌ی من است، و چنان که می‌دانید تغییر ناپذیر است (حتی «تئورما»، که در نظر داشتم با روشی کاملا متفاوت فیلمبرداری کنم، با خصایص مشابه دیگر فیلم‌ها از کار درآمده). در «پرنده‌های بزرگ و پرنده‌های کوچك» به گمان من عنصر نو این بود که کوشش کردم آن را سینمایی‌تر کنم ـ تقریباً هیچ اشاره‌یی به‌هنرهای تصویری وجود ندارد، و اشاراتی صریح‌تر وجود دارد به‌فیلم‌های دیگر. «پرنده‌های بزرگ و پرنده های کوچك» برخلاف «باجخور» بیشتر فرآورده‌ی یك فرهنگ سینمایی‌ست تا یك‌فرهنگ‌تصویری. فیلم درباره‌ی‌پایان نو واقعی گرایی به‌عنوان گونه‌یی برزخ است، و روح نو واقعیگرایی را فرا

میخواند، بخصوص آغاز آن، درباره‌ی دو شخصیتی که زندگی‌شان را میگذرانند بی‌این که در باره‌اش فکر کنند ــ یعنی، دو قهرمان نمونه‌یی‌ی نوواقعیگرایی، متواضع، پیش‌پا افتاده، و ناآگاه. تمام بخش اول فرا خواندن نوواقعیگرایی‌ست، هر چند طبعاً یك نو واقعیگرایی‌ی به‌صورت کمال مطلوب درآمده. قسمت‌های دیگری هست مثل فصل دلقك‌ها که عمداً به‌قصد فرا خواندن فلینی و روسلینی (۲۳) ساخته شده است. بعضی از منتقدین مرا، در این فصل، متهم به‌فلینی‌وار بودن کرده‌اند، اما نفهمیدند که این نقل قولی از فلینی‌ست؛ درواقع بلافاصله بعد از آن، کلاغ با هر دوی آنان صحبت می‌کند و می‌گوید «روزگار برشت و روسلینی به‌پایان رسیده است». تمام این فصل نقل قولی بلند بود.

گمان نمی‌کنید منتقدین بین آنچه شما می‌گفتید و آنچه کلاغ می‌گفت گیج شدند؟

فکر نمی‌کنم اینطور باشد، چون کلاغ کاملا حسب‌حال مرا می‌گوید: تقریباً همانندی‌ی کاملی بین من و کلاغ وجود دارد:

با کلاغ چگونه کار میکردید؟

این کلاغ به‌راستی جانوری دیوانه و وحشی بود و تقریباً همگی‌ی ما را هم دیوانه کرد. درواقع، یکی از طرح‌های خنده‌آوری که در فکر انجام‌دادنش بودم‌طرحی بود درین‌باره‌که توتو و نینتو صاحبان کلاغی مثل این هستند، چون مبارزه‌ی بسیار عظیمی بود، دشوار ترین مبارزه‌ی زندگی‌ام. عموماً نگرانی‌ی اصلی‌ی یك کارگردان در ایتالیا آفتاب است، چون هوای رم اصلا قابل اعتماد نیست. ولی بعد از هوا بزرگترین نگرانی‌ی من‌همین‌کلاغ‌بود. تکه‌های مربوط به‌کلاغ را که در فیلم هست فقط توانستم با چندبار تکرار کردن فیلمبرداری و سپس با تدوین خیلی دقیق کنار هم قرار دهم، اما این کار وحشتناکی بود. بعد کلاغ مرد، و نینتو سخت ناراحت شد، بدین جهت وقتی نینتو به‌هند رفت و همه‌ی کلاغ‌ها را در آنجا دید

احساس کرد بار دیگر در میان دوستان است چون پیمان گونه‌یی[1] بین او و کلاغ برقرار شده بود.

در مورد توتو چه می‌گویید؟ شما خیلی خطر کردید که او را به کار گرفتید، چون از پیش بازیگر کمدی‌ی مشهوری در ایتالیا بود، اما بازیگری که همیشه در قالبی معین دیده‌میشد. فکر نمیکنید که او در ذهن ایتالیایی‌ها بیش ازحد با شخصیت معینی همراه شده بود ـ هرچند برای یك بیگانه خیلی خوب بود؟

من توتو را به‌خاطر آنچه بود انتخاب کـردم ـ یك بازیگـر، یك نمونه*ی شناخته‌شدنی که عامه‌ی مردم از پیش می‌شناختند. من از او نخواستم که چیزی باشد غیر از آنچه بود. بیچاره توتو، بسیار با ملایمت، تقریباً مثل یك بچه، از من‌میپرسید آیا می‌تواند فیلمی جدی‌تر بسازد، و من ناگزیر بودم به‌او بگویم «نه، نه، من تنها می‌خواهم که خودت باشی». توتوی واقعی در واقع دستکاری شده بود، یك شخصیت سرراست و ساده مثل فرانکوچیتی در «باجخور» نبود. توتو بازیگری بودکه وسیله‌ی خودش ودیگران‌دستکاری‌وبه یك نمونه بدل شده بود، اما من او را دقیقاً به‌همان شکل به‌کار گرفتم، به‌عنوان کسی‌که یك نمونـه بـود. او آمیزه‌یی غریب از زودباوری و اصالت عمومی‌ی ناپلی از یك‌سو، و از سوی دیگریك دلقك بود ـ یعنی، قابل شناخت و نوواقعـیگرا و همچنین کمـی نامعقول و فراواقعی. به‌این دلیل بود که او را برگزیدم، و او در واقع همین بود، حتی در بدترین فیلم‌هایی که تاکنون ساخته بود.

نینتو داوولی را چطور پیدا کردید؟

زمانی که در حال ساختن «پنیر بی‌نمك»بودم به‌طور اتفاقی بـه او برخوردم ـ با پسرهای زیاد دیگری در آنجابود و ما را که درحال ساختن فیلم‌بودیم تماشا می‌کرد و من به‌خاطر موی‌مجعد وشخصیتش

---

۱) Omaretà

که بعدها در فیلم من نمودار شد فوراً متوجه او شدم. وقتی که به فکر ساختن «پرنده‌های بزرگ و پرنده‌های کوچك» بودم فوراً و بدون کمترین تأمل او و توتو را در نظـر گرفتم. در «انجیل...» نقش کوچکی به‌عنوان یك پسر چوپان به‌او دادم، برای یك‌جور صحنه‌ی آزمایش.

به‌نظر من عجیب بود که به منظور تصویرکردن یك‌دگرگونی‌ی عمده‌ی آرمانی یك رابطه‌ی «پدر ـ پسر»ی برگزیدید، که به سادگی‌رابطه‌ی‌دو نسل‌نیست، بلکه‌ادامه‌ی‌یك‌مسیرخانوادگی‌ست.

اما توتو و نینتو پدر و پسری خیلی عادی هستند، هیچ بـرخورد شدیدی بین آنها وجود ندارد، کاملا با هم توافق دارند، نمونه‌یی را مجسم می‌کنند که خود را ابدی می‌سازد: نینتو مثل توتو است، در هر دوشان ترکیبی از پیش‌پا افتادگی‌ی کامل و چیزی جادویی وجود دارد. هیچ‌گونه تضاد نسل‌ها بین آنان دیده نمی‌شود. پسر آماده می‌شود که بدل به‌مردی عادی گردد، درست همانطور کـه پدرش بوده، با اختلاف‌هایی مثل‌پوشیدن‌لباس‌های متفاوت. احتمالا می‌رود در کارخانه‌ی فیات کار می‌کند، اما ویژگی‌های متفاوت هر چه باشند بدل به‌آگاهی نخواهند شد، بدل به‌دلیلی برای مخالفت یا رقابت با پدرش نخواهند شد.

من این را درست نمی‌فهمم ـ این بر نهاده‌ی فیلم است یا بر نهاده‌یی که شما دارید از آن انتقاد می‌کنید؟

توتو و نینتو بشریت‌هستند، و در این حد هم‌قدیمی و هم جدیدند. آنچه با آن مواجهند موقعیت‌های جدید تاریخی‌ست، اما به‌عنوان بشریت با یکدیگر تناقض ندارند.

اما، مثلا، مرگ تولیاتی را در نظر بگیرید که نقش بزرگی در فیلم بازی می‌کند (۲۴): تا آنجا که من می‌توانم ببینم، این مسأله تغییر بزرگی در زندگی‌ی ایتالیایی پدید نیاورد.

نه، به‌تنهایی چنین نکرد، اما دگرگونی‌یی را به‌صورت نماد ارائه

داد. یك دوران تاریخی، دوران نهضت مقاومت، دورانی ازامید های بزرگ برای کمونیسم و نبرد طبقه‌یی به‌پایان رسیده است. آنچه در حال حاضر داریم ترقی‌ی اقتصادی، رفاه عموم، وصنعتی شدن است که جنوب را بـه عنوان ذخیره‌یی از نیـروی انسانی‌ی ارزان به‌کار می‌گیرد و حتی دارد دست به‌صنعتی‌کردنش‌هم میزند. یك دگرگونی‌ی واقعی وجود داشته که کم و بیش با مرگ تولیاتی مقارن شد. از نظر ترتیب زمانی یك اتفاق محض بود، اما موقعیت یك نماد را به‌خود گرفت.

ولی در این زمینه شکاف نسل‌ها یقیناً مهمترین مساله است، برای این‌که کمونیسم نهضت‌مقاومت و به‌خصوص ضدفاشیسم چیزی‌ست که وسیله‌ی نسل کهنه‌تر به‌طور تصنعی در حزب زنده نگهداشته شده: در حالی‌که ضدفاشیسم چیزی‌ست که باید از آن گذشته باشند.

موافقم: احساس نهضت مقاومت و نبرد طبقه‌یی کمابیش عمری بیش از آنچه باید داشته‌اند، امـا این چیزی‌ست کـه مربوط به کمیته‌ی مرکزی و رهبری‌ی حـزب کمونیست می‌شود، یعنی یك گروه خاص، حال آن که توتو و نینتو توده‌ی ایتالیایی‌ها را نمایش می‌دهند که دور ازهمه‌ی این‌چیزها هستندـایتالیایی‌های بیگناهی که در اطراف ما هستند، که درگیر تاریخ نیستند، و تنها دارند نخستین ذره‌ی آگاهی را به‌دست می‌آورند؛ در این زمان است که با مارکسگرایی برخورد می‌کنند، به شکل یك کلاغ.

اما درست بعد از تشییع جنازه‌ی تولیاتی برمیخورند به دختر کنار جاده ـ یعنی همین‌که کمونیسم به پایان رسید (یا این دوران به‌سر آمد) آنها بلافاصله با یك زن می‌روند.

خب، نه. زن نمایشگر نیروی زندگی‌بخش است. چیزها می‌میرند. و ما اندوهناك می‌شویم، اما بعد نیروی زندگی‌بخش بار دیگر باز می‌گردد ـ این همان چیزی‌ست که زن نمایشگر میکند. درواقـع،

داستان تولیاتی در آنجا به‌آخر نمی‌رسد، چون بعد از این که با آن زن رفته‌اند دوباره کلاغ دیده می‌شود. آنهـا یك عمل همنـوع خواری انجام می‌دهند، آنچه کاتـولیك‌ها عشای ربانی می‌نامند: جسد تولیاتی (یامارکسگراها) را می‌بلعند و هضمش می‌کنند؛ بعد از آن که هضمش کردند در طول جاده راهشان را ادامه میدهند، به‌نحوی که با وجودی که معلوم نیست جاده به‌کجا کشیده می‌شود، بدیهی‌ست که آنها مارکسگرایی را هضم کرده‌اند.

ابهامی در این‌باره وجود دارد: این هم ویران‌کردن است و هم مصرف کردن.

بله، این همان چیزی‌ست که بنا بوده باشد. کلاغ درست قبل از آن که خورده شود می‌گوید «معلمین به‌این‌خاطر ساخته می‌شوند کـه با سوس تند[۲] خورده شوند.» باید آنها را خورد و از حد آنهـا گذشت، اما تعلیمات آنها اگر کمترین ارزشی داشته باشد درون ما باقی می‌ماند.

در مورد اولین صحنه‌ی فیلم چه می‌گویید، صحنـه‌یی که در ابتدا کوشش کردید کوتاهش کنید، و بعد سرانجام همه‌ی آن را حذف کردید (۲۵)؟

مشکل‌ترین صحنه بود. وقتی که آن را کوتاه کرده بودم نامفهوم بود و بنابراین تمام آن را بریدم. نمی‌خواهم چیزی «پوشیده» به وجود آورم، چیزی که دور از دسترس عامه باشد، چون عامه در قبال فیلم عامل بیرونی نیست، بلکه درونی‌ست، مثل قافیه. آنچه تکلیفم را معلوم‌کرد توتو بود. دراین فصل او یك خرده بورژواست و به‌یك عقاب یاد می‌دهد چگونه یك خرده بورژوا شود اما فصل با عقاب‌شدن خودش پایان می‌یابد: خرده بـورژوای خردگـرا، دنباله‌رو، تحصیل‌کرده، که سرانجام گرفتار عقاب میشود و به پرواز درمیآید ــ یعنی مذهب بر دنباله‌روی و تعلیم و تربیت چیره

---

۲) Salsa piccante

می‌شود. اما این همه عملی نشد چون توتو یك خرده بورژوا نیست. شخصیت واقعی‌ی او ظاهر می‌شد و در نتیجه در این فصل چیزی نادرست وجود داشت، هر چند که به طور سطحی احتمالا بی‌عیب به‌نظر میرسید. توتو واقعاً خرده بورژوایی نبود که دور بگردد و به مردم دیگر نزاکت یاد بدهد.

من در واقع فیلم را بسیار مشکل یافتم، برای من مطلقاً خنده‌آور نبود، هرچند که آرمانی و غم‌انگیز بود.

این برداشتی شخصی‌ست. موافقم که خیلی خنده‌دار نیست، بیش از آنچه شما را بخنداند وادارتان می‌کند فکر کنید. اما وقتی در مونرئال و نیویرك نمایش داده شد تماشاگران خیلی خندیدند که برای من بسیار حیرت‌انگیز بود، برخلاف تماشاگران ایتالیایی که کمی دلسرد شدند، بیشتر به‌این خاطر که می‌رفتند توتو را ببینند و طبق معمول بخندند، و اندك اندك فهمیدند نمی‌توانند چنین کنند. واکنش شما ممکن است تا حدودی ذهنی باشد، هرچند اذعان دارم که فیلم خنده‌دار نیست.

آیا پیش از نمایش عمومی هیچگاه فیلمی را برای تماشاچی های بیخبر نمایش میدهید تا از عکس‌العمل آنان باخبر شوید؟

چنین نمایش‌هایی وجود دارند، ولی هرگز چنین برنامه‌یی نداشته‌ام. گاهی این کار در مورد فیلم‌های تجاری اجرا می‌شود ــ این فیلم‌ها در شهرهایی به‌نمایش در می‌آیند که فرض می‌شود نمایشگر پایین‌ترین وجه مشترك در تماشاگران بالقوه است. تنها وقتی که یکی از فیلم‌هایم را با تماشاگران می‌بینم دریك جشنواره است ــ «ادیپ شهریار» را، مثلا، به‌طور کامل برای نخستین‌بار در ونیز دیدم. هرگز جرأت نکرده‌ام به یك سینمای عمومی بروم و یکی از فیلم‌هایم را در نمایش معمولی ببینم.

می‌خواهم به عقب و به آنچه شما پیش‌تر درباره‌ی نو واقعگرایی گفتید بازگردم. دو مساله وجوددارد. یکی‌درباره‌ی

روسلینی: فیلم‌هایی‌که تحت‌سلطه‌ی فاشیسم ساخته ازنظرسبك مشابه فیلم‌هایی‌ست که درخلال دوره‌ی‌به‌اصطلاح نوواقعیگرا ساخته ومشابه فیلم‌های‌بعدی‌اش، دقیقاتا «لویی‌ی‌چهارده»[۳]،که فیلمی نوواقعیگراست به‌مفهومی کـه «فرانچسکو» نوواقعی گراست. برای من روسلینی یك کارگردان بزرگ ــ و همگن ــ است. مساله‌ی دیگر تمامی‌ی طبقه‌بندی‌ی دوره‌یی‌ست تحت عنوان «نوواقعیگرا»، که دو نفر مثل فلینی و روسلینی را در یك طبقه قرار می‌دهد، که من به سادگی نمیتوانم در یك سطح بدانمشان، و این موضوع در مورد هر که در انگلستان می‌شناسم نیز مصـداق دارد. ایـن را میتوانم بفهمـم که «پرنده‌های بزرگ و پرنده‌های کوچك» درباره‌ی جنبه‌هایی از سینمای ایتالیاست، امـا مایلم طرز تلقی‌ی شـما را به‌طور دقیق‌تر درباره‌ی روسلینی و نوواقعیگرایی بفهمم.

تاریـخ تغییرات سبك در روسلینی تـاریخ تغییـرات سبك در روسلینی‌ست، همچنان‌که پیشتر گفته‌ام در سبك چیزی چاره‌ناپذیر وجود دارد. روسلینی از نقطه‌نظر سبك‌دارای تاریخی مداوم‌است، اما این تاریخ با تاریخ نو واقعیگرایی همزمان نیست: بخشی از تاریخ او با بخشی از نو واقعیگرایی تطابق دارد. این بخش که با نوواقعیگرایی مطابقت می‌کند، وجوه مشترکی با فلینی دارد: نحوه‌ی مشخصی در دیدن چیزها ومردم، نحوه‌ی فیلمبرداری و تدوین آنها با سینمای کلاسیك کـه پیش از فلینی و روسلینی وجود داشته تفاوت دارد. آشکارا فلینی و روسلینی دو شخصیت مطلقاً متفاوتند، اما دوره‌یی‌که هرکدامشان با نو واقعیگرایی وجه اشتراکی دارند چیزی مشترك به‌آنها میدهد. آن‌تکه از «پرنده‌های بزرگ و پرنده‌های کوچك» که شما نام بردید و نو واقعیگرایی را فرا می‌خواند، چیزی نمونه‌یی را در مورد بخش‌های مـربوط به روسلینی و فلینی فرا می‌خواند. بندبازها، آن نوع خاص زن ــ تمام آن تقریباً فلینی‌وارست، اما روسلینی‌وار هم هست. همچنین آنها در چیزی که من واقعیگرایی‌ی وابسته‌ی مخلوقات[۴] می‌نامـم

---

۳) «Prise de Pouvoir par Louis XIV»

۴) Realismo Creaturale

مشترکند، که یکی از خصوصیت‌های نو واقعیگرایی‌ست و خاص فیلمی مثل «فرانچسکو»: شخصی متواضع که به‌طریقی کمابیش خنده‌آور در معرض دید قرار می‌گیرد، خداترسی با طنز آمیخته میشود. به‌گمان من هردوی آنها واجد این خصوصیت هستند. اما رویهمرفته با شما موافقم، آنها دو کارگردانی هستند کـه هیچ ارتباطی با هم ندارند، اما ازنظر ترتیب‌زمانی هردو ازیك دوره‌ی فرهنگی‌ی‌مشترك، که با نو واقعیگرایی همزمانست، برخوردارند.

پس وقتی کلاغ می‌گوید «روزگار برشت و روسلینی به‌پایان رسیده است» منظورش این نیست‌که روسلینی به‌پایان رسیده، منظورش تنها نوواقعیگرایی‌ست.

بله، روسلینی استاد نو واقعیگرایی بود و نو واقعیگرایی به‌آخر رسیده است. منظورم این بوده که روزگارتقبیح اجتماعی و نمایش بزرگ آرمانی‌ی نوع برشت از یك سو، و حملات روزمره‌ی نوع واقعیگرا از سوی دیگر، هردو به‌پایان رسیده.

یکی از منتقدین ایتالیایی فیلم شما را به‌عنوان اولین فیلم واقعیگرا در ایتالیا توصیف کـرده. به‌گمان من «پرنـده‌های بزرگ و پرنده‌های کوچك» فیلمی واقعیگراست، اما درست به همان‌نحوکه، مثلا «فرانچسکو» می‌توانست واقعیگرا خوانده شود ــ درواقع تمام آن‌بخش از «پرنده‌های بزرگ و پرنده‌های کوچك» که به راهب‌ها مربوط می‌شود ازفیلم روسلینی بسیار بهره می‌گیرد.

من‌روسلینی‌را دوست‌دارم، و اورا بخصوص‌به‌خاطر «فرانچسکو»، که بهترین فیلمش است، دوست دارم. واقعیگرایی واژه‌یی آنچنان مبهم و پربار است که مشکل می‌توان درباره‌ی معنایش به‌توافق رسید. من فیلم‌های خودم را در مقایسه با فیلم‌های نو واقعیگرا، واقعیگرا می‌دانم. در فیلم‌های نو واقعیگرا، واقعیت روزمـره از نقطه نظری «بین‌الطلوعین»، صمیمی‌وار، زود باورانه و بخصوص طبیعیگرایانه دیده می‌شود. طبیعیگرایانه نه به‌معنای‌کلاسیك کلمه

ـ بی‌رحم، خشن و شاعرانه مثل آثار وارگا، یا به‌تمامی مثل آثار زولا؛ در نوواقعیگرایی چیزها با گونه‌یی کناره‌گیری، با گرمای انسانی‌ی آمیخته به طنز توصیف می‌شوند ـ ویژگی‌هایی که من ندارم. در مقایسه با نوواقعیگرایی، چنین می‌پندارم که، گونه‌یی واقعیگرایی مطرح کرده‌ام، اما نسبتاً دشوارست که آن را دقیقاً تعریف کنم.

شما گفتید که «طنز آرمانی» برای تحلیل «پرنده‌های بزرگ و پرنده‌های کوچك» سودمند خواهد بود: آیا این امر بیشتر به خاطر وضع سینمای ایتالیا بود یا وضع آرمان و سیاست؟

هردو. در انگلستان یا فرانسه یا امریکا مردم انقلاب صنعتی و تحولی را که به‌رفاه انجامید به‌یاد نمی‌آورند. در ایتالیا این تحول به‌تازگی صورت گرفته است. آنچه در انگلستان یك قرن به‌طول انجامید اینجاعملا درعرض‌بیست‌سال‌رخ‌داده. این‌انفجاریك‌بحران آرمانی فراهم آورد که بخصوص موضع مارکسگرایی را به‌خطر انداخت، و همزمان با این امر، همچنین، یك دیگرگونی‌ی بزرگ فرهنگی نیز در اینجا رخ داده. این است چیزی که من به‌آن اشاره می‌کردم.

باشگاه ادبیات

۸

«زمین ازدیدگاه ماه» و «ابرها چه هستند؟»

«زمین...» بخشی‌از فیلم‌چندقسمتی‌ی‌دیگری‌ست، «جادوگران»: آیا در این مورد هماهنگی وجود داشت؟

نه، هرکس قسمت مربوط به‌خودش‌را میساخت. فکرمیکنم هنگامی که دولارنتیس از من خواست یك قسمت فیلم را بسازم بقیه‌ی فیلم به‌پایان رسیده بود. به‌هرحال تصمیم گرفتم قسمتهای دیگر را نبینم، چون اگر آنها را می‌دیدم ممکن بود روحیه‌ام را از دست بدهم و به‌هرحال تنها می‌خواستم طرح خودم را اجرا کنم، که‌ازاین طرح فقط همین فصل و «ابرها چه هستند؟» (فصل من در «هوسبازی به‌سبك ایتالیایی») باقی‌مانده. آنچه در اصل می‌خواستم بکنم ساختن رشته فصل‌هایی بود که یك فیلم داستانی‌ی بلند را تشکیل می‌داد، همه‌ی آنها با شرکت توتو. توتو که مرد این فکر هم از بین رفت. به‌طور نا مشخصی در نظر داشته‌ام که شخص دیگری را انتخاب کنم ــ در این فکر بودم از ژاك‌تاتی تقاضا کنم ــ اما اکنون تقریباً آن شور را از دست داده‌ام. به‌هرحال، نکته این است که قسمت من هیچ ارتباطی با قسمت‌های دیگر ندارد. تنها عنصر یگانگی این است که سیلوانا منگانو در تمام قسمتها شرکت دارد. فیلم ساخته‌ی یك تهیه‌کننده است نه یك مؤلف.

آیا دستکم می‌توانستید تعیین کنید قسمت شما در کجای فیلم قرار بگیرد ــ چون آنچه که تماشاگران قبل و بعد از قسمت می‌بینند تأثیر زیادی دارد؟

بدبختانه، شما کاملا درست می‌گویید. به‌دنبال کار تدوین فیلم‌های خودم فهمیده‌ام حتی یك تصویر نیز اهمیت زیادی دارد: گاهی حتی اگر یك قاب فیلم را حذف کنید، که به‌نظر هیچ‌میرسد، این کار می‌تواند تمامی‌ی یك صحنه را پاك دگرگون کند. همه‌ی فصل‌های دیگر در «جادوگران» تقریباً مشابه همند، دراساس نتیجه‌ی نوواقعیگرایی‌ی دیر به‌دست‌آمده‌یی هستند؛ حتی ویسکونتی اثر نسبتاً ضعیفی پدید آورد. تمام فصل‌های دیگر در یك محیط بورژوا می‌گذرند و همه واجد سبکی درخشان یا خنده‌آورند، بنابراین قسمت من با قسمت‌های دیگر جور نیست: هروقت این قسمت به‌نمایش درآمده تماشاگران فقط مشوش شده‌اند. درموردمنتقدین نیز همینطورست ــ گمان نمی‌کنم هیچ‌کدام ازمنتقدین تاکنون‌چیز معقولی‌درباره‌اش گفته باشند؛ طرز تلقی‌ی آنها از فیلم طوری بوده که انگار صرفاً یك اثر حاشیه‌یی‌ی غریب در کار من است، حال آن‌که من آن را یکی از موفق‌ترین چیزهایی می‌دانم که تاکنون ساخته‌ام.

این‌فیلم در مقایسه با «پرنده‌های‌بزرگ و پرنده‌های کوچك» قالب بسیار بهتری برای توتو بود.

ماجرا از این قرار بود که وقتی «پرنده‌های بزرگ و پرنده‌های کوچك» را تمام کردم فهمیدم مسائل آرمانی نقش‌بسیار بزرگتری از آنچه انتظارش را داشتم در آن بازی کرده است: آرمان به‌تمامی در داستان جذب نشده بود، بدل به‌شعر، سبکی، و ظرافت نشده بود. اولین بار که فیلم تمام شده را دیدم احساس کردم آرمان کمی سنگینی می‌کند، و به‌این دلیل شروع کردم به‌افسوس خوردن که چرا فیلمی سبك‌تر و افسانه‌یی‌تر نساخته بودم، چرا فیلمی با ماجراهایی بریده بریده از آواره‌ها که ممکن بود از نظر آرمانی بی‌معنی‌تر اما مبهم‌تر و مرموزتر و شاعرانه‌تر باشدنساخته بودم. به‌راستی از این بابت بسیار متأسف شدم برای این‌که توتو و نینتو بازیگرانی بسیار خوب ودوست داشتنی بودند، وبنابراین فی‌نفسه

شاعرانه؛ احساس می‌کردم سرشار از امکانند. به‌این خاطر به‌فکر ساختن فیلمی افتادم که تماماً افسانه باشد، و یکی از این فیلم‌ها «زمین از دیدگاه ماه» بود.

این فیلم اساساً فرا واقعیگراست، همچنان‌که خودتان گفته‌بید. به گمان شما فرا واقعیگرایی چطور می‌تواند با سینما (یا سینما با فراواقعیگرایی) ازنو یگانه شود، و چرا منتقدین دست‌چپی و به‌طور کلی دست‌چپی‌ها هرگز چندان اشتیاقی برای فراواقعیگرایی ابراز نداشته‌اند؟

خب، اولا، گمان‌نمی‌کنم فرا واقعیگرایی مقوله‌یی باشد که به روشنی‌ی بسیار تعریف شده باشد. اگر لحظه‌یی درباره‌اش فکر کنید، وقتی از فرا واقعیگرایی حرف می‌زنیم در واقع منظورمان دو چیز است ــ از سویی به«بیانیه‌ی فرا واقعیگرایی»، برتون و آراگون، می‌اندیشیم، تمامی‌ی‌گروه فرا واقعیگراهای فرانسوی را داریم و نقاشی‌ی فرا واقعیگرایی را، مانند دالی مثلا، به‌علاوه‌ی فراواقعیگراهای آغاز قرن بیستم. وبعد از آن کافکا هست، که مساله‌ی کاملا جدایی‌ست. هیچ‌گونه شباهتی بین آراگون والوار یا سلف آنان لتره‌آمون[1]، و کافکا، یابین نقاشی‌ی فراواقعیگرا و سینمای فراواقعیگرای اولیه وجود ندارد. بنابراین، از یك سو فراواقعیگرایی به‌صورت یك جنبش فرهنگی و آرمانی‌ی فرانسوی در دوران بین جنگ وجود دارد: این موضوع اهمیت‌فراوان‌داشت، و من حتی تاآنجا پیش می‌روم‌که بگویم تمامی‌ی‌شعر زنده‌ی‌معاصر، شامل اشعاری که وسیله‌ی شاعران اجتماعیگرا وکمونیست پرداخته میشود، از این منبع سرچشمه می‌گیرد. فراواقعیگرایی بود که، برای مثال، شعر نهضت مقاومت را پدید آورد، و حتی شعر «متعهد» بعدی ریشه‌یی دارد به‌طور نامشخص فراواقعیگرا. هرچندکه طبیعتاً بسیار دیگرگون‌شده است. درحالی‌که نمادگرایی، که جنبشی معاصر بود، تمام اشعار ارتجاعی‌ی بعدی را فراهم

---

۱) Lautréamont

آورد ــ بعضی از این اشعار احتمالا بسیار زیباست، ولی به‌هرحال ارتجاعی‌ست. تمام پوشیده‌سرایی‌ی ایتالیا و پیشتاز*های نو ریشه هایی در نمادگرایی دارند. در این معنا دست‌چپی‌ها، مثل همیشه، مرتکب‌اشتباهی‌شده‌اند. در ارزیابی یاارزیابی‌ی دوباره‌ی‌تحولاتی فرهنگی از این دست کند بوده‌اند. اما فیلم‌من به‌هرحال دنباله‌روی این‌سنت نیست: اگر اساساً دنباله روی سنتی باشد بیشتر دنباله‌روی سنت فراواقعیگرایی‌ی کافکاست، یا به‌میزان خیلی کمی مربوط به بعضی از نقاشیهای فرا واقعیگراست. فراواقعیگرایی‌ی من هیچ ارتباطی با فراواقعیگرایی‌ی بونوئل در «سگ اندلسی» نــدارد؛ اگر ارتباطی باشد، بیشتر با فراواقعیگرایــی‌ی لطیف و مرموز «زیبای روز» است. بنابراین فراواقعیگرایی‌ی فیلم مــن تقریباً رابطه‌ی کمــی با فــراواقعیگرایــی‌ی تاریخــی دارد، در اساس فراواقعیگرایی‌ی افسانه‌هاست: ریشه‌هایش تقریباً توده‌پسند است و اصلا اتفاقی نیست که نتیجه‌ی اخلاقی‌ی فیلم، «مرده یازنده بودن یکی‌ست»، از فلسفه‌ی هندی گرفته شده باشد ــ این‌گونه‌یی شعار فلسفه‌ی هندی‌ست. حس رازی که چشم‌انداز و شخصیت‌های در آن را بدل به‌فضایی می‌کند که واقعیگرا نیست (و «فراواقعیگــرا» می‌نامیم) وسیله‌ی یك پیام اساساً فلسفی، که می‌پذیرم دست دوم به‌من میرسد، متجلی می‌شود.

فراواقعیگرایی مقوله‌یی‌ست که بسیار نادیده انگاشته شده، بخصوص در سینمای امریکا. من داگلاس سیرك[۲] را، مثلا، یك فراواقعیگرای مهم می‌دانم.

باستر کیتن عناصر نیرومندی از فراواقعیگرایی در خود دارد. اما اگر می‌خواهید چنین حرفی بزنید، باید قایل به‌تفاوتی باشید بین فراواقعیگرایی‌ی تاریخی (که در آغاز قرن بیستم در فرانسه ظاهر شد)، فراواقعیگرایی در نقاشی و سینما که باز کاملامتفاوت است،

---

۲) Douglas Sirk

و آنچه باید فراواقعیگرایی‌ی «ورای ـ تاریخی» نامیده شود ـ فراواقعیگرایی‌ی افسانه‌ها، که می‌توان در آثار لافونتن و در واقع در تمام قصه‌های عامیانه‌ی هرملتی یافت؛ واین نوع فراواقعیگرایی معادلش را در نقاشی، شمایل سازی و هنر عامیانه نیز دارد. به‌یك معنا فیلم من به‌این مقوله از فراواقعیگرایی‌ی ورای ـ تاریخی تعلق دارد.

در مورد رنگها اینجا چه کردید ـ همه‌ی آنهارا خودتان ابداع کردید؟

نه، من خیلی خوش‌اقبال بودم. دو یا سه محل برای فیلمبرداری یافتم که رنگهای کاملا افسانه‌یی داشتند و من فقط آنها را به‌کار بردم. همه‌چیز واقعی‌ست، و تنها محلی که خوب از کار درنیامده کولوسه‌ئوست. مکان‌های دیگر تفریحگاههای ساحلی‌ی مردم فقیر است: در فیومیچینوواسیتا[۳] جاهایی‌که‌مردم این‌کلبه‌هارا ساخته‌اند و با رنگهای غریب عجیب آنها را رنگ‌کرده‌اند. داخل خانه‌یی که توتو در آن زندگی می‌کند و آن خانه‌ی ییلاقی و صورتی رنگ باور نکردنی با برجی که ازش بالا می‌رود تا به‌سیلوانامنگانو نشان دهد چطور می‌تواند وانمود کند دارد خودش را از کولوسه‌ئو پایین پرتاب می‌کند، هردو واقعی‌اند.

ولی در شخصیتهای هنرپیشه‌ها مطمئناً تغییراتی دادید؟

بله، ناگزیر بودم آنها را دستکاری کنم تا آنها را افسانه‌یی‌تر گردانم. اما در اساس تنها روی چیزهایی تأکید کردم که در وقت صحبت از «پرنده‌های بزرگ و پرنده‌های کوچك» نام بردم. توتو شخصیتی سخت انسانی‌ست، خیلی زودباور، خیلی معمولی، خیلی قابل شناخت و خیلی دلقك‌وار، تمام آنچه انجام دادم فقط این‌بود که بر دلقك‌واری‌ی او تأکید کنم؛ و همین‌طور در مورد نینتو ـ چیزی‌جادویی در نینتو هست، وبنابراین من تنها براین خصوصیت

---

۳) Ostia, Fiumicino

تأکید کردم. همه‌ی آن چیزی که انجام دادم همین است، تنها بر خصایصی تأکید کردم که از قبل وجود داشتند، هیچ چیز ابداع نکردم.

شما محققاً با کرولال کردن ستاره‌ی فیلم آدمهایی را که با فیلم ارتباط دارند سخت با خود بی‌مهر کرده‌یید ــ و این کار به طریقی جبهه‌گرفتن علیه سینمای امروزین هم محسوب می‌شود.

بله، همین‌طورست؛ اما سرمشق ما فقط می‌توانست فیلم‌های خنده‌آور اولیه‌ی چاپلین باشد، که صامت بودند. در یك صحنه وقتی که سیلوانامنگانو دارد آن توده‌ی آشغال باورنکردنی‌ی خانه‌ی توتو را جمع می‌کند عکسی از چاپلین پیدا می‌کند ــ آشکارا، این نقل قول کلید فیلم است.

«ابرها چه هستند؟» را قبل از «ادیپ شهریار» ساختید؟

بله، آن را وقتی فیلمبرداری کردم که از سفری‌که برای پیداکردن محل‌های مورد نظر برای «ادیپ شهریار» به مراکش کرده بودم بازگشتم. فیلم را در یك هفته فیلمبرداری کردم، برای این که عجله داشتم.

هیچ ارتباطی با قسمت دیگر وجود ندارد؟

نه، به هیچ‌وجه. حتی مطمئن نیستم که بقیه‌ی فیلم چیست. قسمت من بنا بود بخشی باشد از فیلم معروفی که قبلا درباره‌اش با شما صحبت کرده‌ام؛ از آنجا که در این فیلم دیگر غریب افتاده تقریباً نامفهوم خواهد بود چون تماشاگر تقریباً وقت آن را نخواهد داشت که روح فیلم را دریابد؛ بنابراین باید کوشش کنید و آن‌را همراه با قسمتی که در «جادوگران» هست و همراه دیگر قسمتهایی که هرگز نتوانستم بسازم تصور کنید.

چند روز قبل گفتید قسمتی را بریده‌یید که در نتیجه پایان فیلم الان احتمالا بهتر مفهوم است (یعنی نشان دادن این‌که «عروسك‌ها» هرگز بیرون نبوده‌اند)؛ خیال دارید نسخه‌یی را که من دیدم تغییر دهید؟

حالا دیگر خیلی دیر است چون فیلم چاپ شده.

در این قسمت فرانکو فرانکی و چیچو اینگراتزیا را شرکت داده‌یید. این دو بازیگر کمدی‌ی خیلی معروف ایتالیا هستند، که به خاطر سبك ویژه‌ی خودشان شناخته‌اند. بنابراین شما به دو طریق از آنها سود میبرید ـ نه صرفاً به خاطر آنچه واقعاً هستند، بلکه همچنین به خاطر آنچه به آن معروفند.

گمان نمی‌کنم این مشکلی باشد چون آنها چیزی هستند که هستند خواه به خاطرش معروف باشند خواه نباشند. من آنها را به‌خاطر کیفیت عوامانه‌شان، که حدودی پست است انتخاب کردم، مثل «آوانسپتاکولو» (۲۶) یا نمایش توده‌پسند عروسکی: کیفیت خنده‌دار بودنشان شاید کمی مبتذل باشد؛ اما بی‌واسطه هم هست. در ایتالیا مردم از مضحك‌بودنشان باخبرند، در خارج از ایتالیا تماشاگران این را نمی‌دانند، اما این مسأله تفاوتی پدید نخواهد آورد.

باشگاه ادبیات

۹

«ادیپ شهریار» و «عشق و هاری»

درباره‌ی «ادیپ شهریار» دو سوآل اولیه هست که می‌خواهم از شما بپرسم. اولین سوآل درباره‌ی متن سوفوکل است. صرف‌نظر از «انجیل...» این تنها موردی‌ست که میتوان‌گفت در حال کار با فیلمنامه‌ی شخص دیگری هستید ـ آیا همانطور که در مورد «انجیل...» به متن متی نزدیك بودید، در مورد این فیلم هم از نظر لفظی به متن اصلی وفادار ماندید (چون آشکارا از نظر ساختمان وفادار نبودید)؟ سوآل دوم راجع به تفسیر شما از اسطوره‌ی ادیپ است، که اساساً اسطوره‌یی ضد فرویدی‌ست؛ شما بر پدرکشی تاکید خیلی بیشتری کرده‌یید تا بر زنای با مادر. اصل اسطوره به هرحال آمیزه‌یی از هر دوست، پس شیوه‌ی برخورد جالبی پیش آمده چون این دو مسأله کمابیش جدا هستند.

من آمادگی‌ی چندانی برای جواب به‌این سوآل ندارم، برای این که واقعاً هرگز به‌آن فکر نکرده‌ام. تصور می‌کنم این دو مسأله مکمل یکدیگرند ـ زنای با مادر امکان ندارد مگر این که پدرکشی هم در کار باشد. اگر درست به‌یاد بیاورم، در متن سوفوکل این دو موضوع اهمیت برابری دارند. شما الان اشاره کردید که در فیلم من پدرکشی بیشتر از زنای با مادر نمودار می‌شود، اگر نه از نظر کمی مسلماً از نظر عاطفی، اما به‌گمان من این امر تا حدودی طبیعی‌ست چون از نظر تاریخی خودم را در رابطه‌یی از رقابت و تنفر نسبت به پدرم قرار داده‌ام، بنابراین در روشی که برای نمایشگرکردن رابطه‌ام با او دارم آزادترم، حال آن که عشق من به مادرم چیزی پنهانی مانده است. حتی اگر آن را با خردگرایی

بفهمم، مشکل است که آن‌را پاك قبول‌کنم. شاید هنگام نمایشگر کردن آن در یك اثر هنری جلوی خودم را گرفتم در حالی که برای نمایشگرکردن پدرکشی خودم را رها گذاشتم. این مسأله باید صرفاً به‌خاطر دلایل فرویدی باشد، احتمالا. قبلا آن را نفهمیده بودم؛ اما حق با شماست.

در مقدمه‌ی فیلم بسیار سنجیده تصمیم گرفته‌اید صحنه‌یی را نمایش دهید که در آن پدر به بچه می‌گوید: «تو داری عشق همسرم را می‌دزدی.» این تا حدودی خارج از دریافت معمول فرویدی از اسطوره است. در واقع شما دارید برای بچه دلایل خوبی پیدا می‌کنید که از پدرش متنفر شود.

می‌خواستم فیلم را آزادانه بسازم. وقتی که آن را ساختم دو هدف داشتم: اول، ساختن یك جور حسب حال شخصی‌ی کاملا استعاری ــ و درنتیجه اسطوره‌یی شده؛ و دوم مواجه‌شدن با مسأله‌ی روانکاوی و مسأله‌ی اسطوره. اما به‌جای تصویرکردن اسطوره بر روانکاوی، روانکاوی را از نو بر اسطوره تصویر کرده‌ام. اقدام اساسی در «ادیپ شهریار» این بود. اما خود را بسیار آزاد نگاه داشتم، و همه‌ی آرزوها و انگیزه‌هایم را دنبال کردم. حتی یکی از آنها را هم از خودم دریغ نداشتم. خب، رنجش پدر از پسرش چیزی‌ست که به نحوی متمایزتر از رابطه‌ی بین‌پسر و مادر احساس می‌کردم، برای این‌که رابطه‌ی بین‌یك پسر و مادرش رابطه‌یی تاریخی نیست، رابطه‌یی صرفاً درونی و خصوصی‌ست، که بیرون از تاریخ است، در واقع رابطه‌یی ورای ــ تاریخی‌ست، و در نتیجه از نظر آرمانی بی‌ثمر است، حال آن که آنچه ثمره‌اش تاریخ است رابطه‌ی تنفر و عشق بین پدر و پسرست، بنابراین طبعاً این موضوع بیشتر از رابطه‌ی بین پسر و مادر جلب نظرم میکرد. من عشق به مادرم را به طور بسیار بسیار عمیق احساس کرده‌ام، و تمام آثارم تحت تأثیر این مسأله است، اما تأثیری‌ست که ریشه‌اش به‌طور عمیقی درون من است و ، همچنان که گفتم، کمابیش بیرون از تاریخ

است. در حالی که هر چیز آرمانی، ارادی، فعال و عملی در اعمالم در حد یك نویسنده بستگی به مبارزه با پدرم دارد. به‌این دلیل است که چیزهایی به متن سوفوکل افزودم که در آن نبود، اما اینها چیزهایی‌ست که فکر نمی‌کنم بیرون از روانکاوی باشد، چون روانکاوی‌از فراخود*ی بحث‌می‌کندکه وسیله‌ی پدری‌که فرزندش را سرکوب می‌کند مجسم می‌شود؛ بنابراین از جهتی من فقط مفاهیم روانکاوانه را برای چیزهایی که احساس میکردم به‌کار گرفتم.

در مورد به‌فیلم برگرداندن اسطوره به روشی که شما به‌کار گرفتید دو مساله‌ی بلافاصله وجوددارد. یك مساله این‌است که اسطوره جمعی‌ست؛ ماحصل واکنشی جمعی در قبال مسائل معینی‌ست. مساله‌ی دوم این است که این مسائل، مسائلی تاریخی بودند، با مکانی دقیق در تاریخ، نظیر انتقال از جامعه‌یی مادر سالار به پدر سالاری. شما خیلی به صراحت آن‌را بیرون از تاریخ قرار داده‌یید. من حس کردم که کشاکشی بود بین مقدمه‌ی فیلم، که شخصی‌ست (و بهترین بخش فیلم است)، و قسمت در مراکش که کوششی‌ست برای تصویر کردن اسطوره‌یی جمعی از طریق یك فرد. شاید این موضوع به خاطر این است که مقدمه کوششی‌ست برای نمایشگر ساختن عقده‌ی ادیپ خود شما، اما ساختن فیلمی درباره‌ی اسطوره‌ی جمعی دشوارتر است چون هیچ شخص واحدی عملا دارای تمامی‌ی «عقده‌ی ادیپ» نیست. بین این دو بخش احساس ناهماهنگی کردم.

فکر می‌کنم دلیلش این است که آغاز فیلم الهام شده‌ترین بخش‌فیلم است،چون یك‌فراخواندن‌کمابیش خاص‌از دوران اولیه‌ی‌کودکی‌ی من است؛ این فراخواندنی عاطفی نیست، بلکه سخت تابع کاربرد است و مصنوع است، پس این موضوع مرا وادار کرد غنایی باشم، همانطور که آدم همیشه ناگزیر ست با خاطره غنایی باشد، اما در عین حال وادارم کرد نظارت دقیقی بر دستمایه‌ام داشته باشم. به گمان من مقدمه‌ی «ادیپ شهریار» یکی از بهترین چیزهایی‌ست

که تاکنون ساخته‌ام. آشکارا فراخواندن اسطوره کمتر الهامی و بیشتر سنجیده است. می‌خواستم اسطوره را از نو به‌شکل یك رؤیا خلق کنم: می‌خواستم تمامی‌ی بخش مرکزی‌ی فیلم (که تقریباً همه‌ی فیلم است) نوعی رؤیا باشد، و این انتخاب لباس‌ها، زمینه‌ها و وزن کلی‌ی فیلم را توجیه میکند. می‌خواستم فیلم یك‌جور زیبایی شناسانه کردن رؤیا باشد. شاید بخش میانی‌ی فیلم چندان خوب نباشد، اما فکر نمی‌کنم دلیلش این است که همه‌ی ما تمامی‌ی اسطوره را در خود نداریم. می‌خواستم اسطوره را مانند یك رؤیا مجسم کنم، و تنها می‌توانستم با زیبایی شناسانه کردن این رؤیا نشانش دهم: و شاید آنچه مشوش‌کننده است همین است.

یقیناً مشکل دیگر در مورد به فیلم برگرداندن مساله‌ی ادیپ از طریق سوفوکل این است که علل اختلال عصبی وسیله‌ی یك خدا یا خدایان متجلی می‌شود. در متن سوفوکل همه‌چیز بیرون از اختیار انسانی‌ست ــ اعضای خانواده می‌خواهند از شر ادیپ خلاص شوند فقط از آنجا که خدایان به آنان گفته‌اند اگر چنین نکنند به دردسر خواهند افتاد. در متن سوفوکل علل دور از ذهن از قلمرو انسانی خارج می‌شوند و همه‌چیز بدل به فاجعه‌یی می‌شود که مهارش نمیتوان کرد.

این درست همان‌چیزی‌ست که کوشش کردم بر آن تأکید کنم، برای این که آنچه بیشتر از هر چیز در متن سوفوکل دوست داشتم همین است، این واقعیتُ که فردی که ناچارست با همه‌ی این مسائل برخورد کند فردی‌ست که کمتر از همه برای تمام اینها آمادگی دارد، کسی که کاملا بیگناه است. مردم ایتالیا مرا به‌خاطر این که ادیپ را یك روشنفکر نساخته بودم مورد انتقاد قرار دادند، چون در ایتالیا همه ادیپ را یك روشنفکر می‌پندارند، اما به‌گمان من این یك اشتباه است چون کار یك روشنفکر در پی‌ی چیزها بودن است؛ همین‌که روشنفکری می‌بیند چیزی کارساز نیست، به‌خاطر نفس آنچه که هست شروع می‌کند به این که در آن تعمق کند. در حالی که ادیپ دقیقاً برعکس این است: او آدمی‌ست که نمی‌خواهد

در چیزها دقیق شود، مثل تمام مردم بیگناه، آنها که در زندگی قربانی‌ی زندگی و عواطف خودشان هستند. چیزی کـه در الـر سوفوکل بیشتر از هر چیز مرا برانگیخت همین است: تضاد بین بیگناهی‌ی کامل و اجبار برای دانستن. صرفاً بیرحمی‌ی زندگی نیست که جنایات را پدید می‌سازد، بلکه حقیقت امر این است که این جنایات رخ می دهند چون‌مردم‌کوشش نمی‌کنند تاریخ، زندگی و واقعیت را بفهمند.

اما فهمیدن هم کمك نمی‌کند. ادیپ می‌رود و با فرانچسکو لئونتی صحبت می‌کند، اما حتی وقتی می‌داند چه اتفاق افتاده است باز هـم درست همان‌جایی‌ست کـه قبلا بود. این خیـلی بدبینانه است.

بله، فیلم خیلی بدبینانه است. وقتی که ادیپ سرانجام می‌فهمد دیگر برایش هیچ سودی ندارد. بی‌گمان، آدم می‌تواند همیشه با این فرضیه بازی کند که اگر ادیپ این چنین جبراً بیگناه و ناآگاه نمی‌بود، اگر او یك روشنفکر و از آغاز در جستجوی حقیقت بود شاید قدرت پیدا میکرد واقعیت را دگرگون‌کند. تنها امید، امیدی فرهنگی‌ست؛ روشنفکر بودن. در مورد بقیه‌ی مسائل من پیوسته بدبینم.

این چیزی‌ست که خیلی زیاد در فیلم‌هایتان نمودار می‌شود؛ برای مثال، پایان «مجالس عشق» براساس برابر نهاد* آگاهی و ناآگاهی‌ست: شعری که می‌خوانید تقاضایی‌ست برای آگاه بودن، اما به‌طورکلی برداشت چنین است که تصور نمی‌کنید آگاهی چندان یاری کند. اگر کارت ساخته باشد کارت ساخته است.

خب، این همیشه در من هست. اما گرایشی خردگرا هم در خود دارم که نسبت به‌آگاهی و خردگرایی و دانش معتقد به‌اصل پند و اندرز باشم، دقیقاً به‌دلیل این که همانند ادیپ اساساً خرد ستیز و بیگناه و، در باطن، نادان هستم. به عنوان یك واکنش، ایـن تأییدیه‌های آگاهی را ابداع می‌کنم.

در مورد صحنه‌یی که ادیپ می‌گوید «حالا همه‌چیز روشن‌است، اراده شده، این سرنوشت نیست» چه‌می‌گویید ــ در لحظه‌یی که به‌نظر می‌رسد همه‌چیز در واقع سرنوشت است، و مطلقاً ارادی نیست؟

این عبارتی مطلقاً مرموز است، که هرگز نتوانسته‌ام آن را بفهمم؛ اما این عبارت در متن سوفوکل هست. اصل عبارت این است: «سر آخر حالا همه چیز روشن است، اراده شده، نه تحمیل شده وسیله‌ی سرنوشت.» من نمی‌توانم عبارت را بفهمم، اما آن را فوق‌العاده می‌یابم، دقیقاً به‌این خاطر که مبهم و نامفهوم است. ظرافتی در پس آن نهفته که به‌سختی‌می‌توان بیانش کرد. چیزی بسیار روشن در عبارت هست، فکر میکنم میتوان بیانش کرد، اما من نمی‌توانم این کار را بکنم. به‌هر حال، عبارتی از سوفوکل است که من آن را درست به‌همان شکلی که هست نقل کردم.

رویهمرفته، آیا متن سوفوکل را بیشتر به همان شکلی‌که بود باقی گذاشتید؟ یکی دوچیز مانند ابوالهول به آن افزودید، اینطور نیست؟

زمینه‌یی کلی برای داستان هست که درون نمایشنامه بیان می‌شود، و تماشاگر درباره‌اش آگاهی داشته. در فیلم این قسمت تقـــریباً صامت است؛ فقط دو سه عبارت هست که من برای فصل ابوالهول و یکی دو چیز دیگر ابداع کردم. اساساً صامت است. بعـــد بخش دوم است، حادثه‌های واقعی که در «ادیپ شهریار» سوفوکل هست، بعد از طاعون و ورود کرئون، و در آنجا به‌متن سوفوکل وفادار مانده‌ام.

ترجمه‌ی خود شماست؟

بله، ترجمه‌ی خاصی کردم، که خیلی ساده و وفادار به‌اصل است.

درباره‌ی موسیقی‌ی فیلم چه می‌گویید؟

موسیقی‌ی عامیانه‌ی رومانی‌ست. در آغاز در نظر داشتم «ادیپ

شهریار» را در رومانی فیلمبرداری کنم، به‌این جهت سفری به آنجا کردم که مکـان‌هایی بـرای فیلمبرداری بیابم. امـا مناسب نبودند؛ رومانی کشور جدیدی‌ست؛ روستاها در میانه‌ی انقلابی صنعتی‌ست؛ تمام روستاهای جنگلی‌ی قدیمی در حال ویران شدن است، هیچ چیز قدیمی باقی نمانده است. به‌این دلیل فکر ساختن فیلم در آنجا را کنار گذاشتم، در عوض چند ترانه‌ی عامیانه یافتم که از آنها بسیار خوشم آمد چون فـوق‌العاده مبهمند: چیزی بین ترانه‌های اسلاو، یونانی و عرب هستند، غیرقابل تصریح هستند: بعید است کسی که دانش تخصصی ندارد بتواند آنها را بشناسد؛ کمی بیرون از تاریخ‌اند. از آنجا که می‌خواستم «ادیپ شهریار» را به شکل یك اسطوره بسازم، موسیقی‌یی می‌خواستم کـه فاقد تاریخ و فاقد زمان باشد.

اما در فیلم قدری موسیقی‌ی ژاپنی هم هست.

بله، تکه‌یی از موسیقی‌ی ژاپنی هم هست که به‌همان دلیل انتخابش کردم.

می‌توانید توضیح بدهید چرا خواستید فیلم بیرون از تاریخ ـ فاقد تاریخ ـ باشد، با توجه به دو نکته‌یی که قبلا مطرح شد: این‌که شما خودتان در تاریخ قرارداریدو اسطوره هم به تاریخ تعلق دارد؟

خب، اسطوره، شاید بتوان گفت، فرآورده‌یی از تاریخ بشری‌ست؛ اما وقتی یك اسطوره شد به‌شکل یك مطلق درآمده است، دیگـر خاص این یا آن دوره‌ی تاریخی نیست؛ بگذارید اینطور بگوییم که خاص تمامی‌ی تاریخ است. شاید به‌اشتباه گفتم فاقد تاریخ، ورای ـ تاریخی‌ست.

دو صحنه در فیلم هست که به‌نظر می‌رسد به طریق خاصی فیلمبرداری شده: یکی وقتی که ادیپ به معبد دلفی میرود، و دیگر صحنه‌ی بولونیا در پایان فیلم ـ عدسی‌های خاصی برای این صحنه‌ها به‌کار گرفتید؟

نه برای صحنه‌ی مربوط به دلفی. این صحنه را با عدسی‌هـای معمولی فیلمبرداری کردم. غرابت این صحنه شاید ناشی از تدوین است، چون هر چیز را یکبار با اودیپ به‌تنهایی و یکبار با جمعیت فیلمبرداری کردم و این دو را کنار هم گذاشتم ــ شاید همین است که به‌صحنه‌ی دلفی حس غرابتی می‌دهد که در آن هست. برای بخش آخر فیلم در عصر جدید، عدسی‌های تحریف‌کننده‌ی زاویه‌باز را به‌کار گرفتم چون بازگشت ناگهانی به‌دنیای جدید نمی‌توانست به‌نحوی طبیعیگرا انجام شود، این انتقال خیلی‌خشن‌می‌شد: تحریف مادی انتقال از ورای ــ تاریخ به تاریخ معاصر را کمتر خشن می‌کرد، کمك میکرد فضای رؤیا باقی بماند.

چرا می‌پندارید که در غیر این‌صورت انتقال خشن می‌شد، با توجه به این‌که سینما درجا رؤیا و واقعیت هر دوست؟

خب، هنوز هم به هر حال خشن است: تماشاگران از انتقال یکه می‌خورند. اما منظورم خشن به‌مفهوم مَحتوا نبود، منظورم به‌معنای صوری‌ی آن بود. ناگزیر بودم ناهنجاری‌ی صحنه را وسیله‌ی سبك کاهش دهم.

در مؤخره‌ی فیلم دونوع موسیقی هست که با مایه‌های شناخته شده در ایتالیا وابستگی‌دارد: یك آهنگ به‌جناح چپ و دیگری به طبقه‌ی بورژوا مربوط می‌شود، درست است؟

مؤخره همانست که فروید «تنزیه»[1] مینامد. به‌محض آن‌که ادیپ خود را کور کرده است از طریق تنزیه همه‌ی گناهانش از نو وارد جامعه می‌شود. یکی از شکل‌های تنزیه شعر است. او نـی می‌نوازد، که به طور استعاری، این معنی را می‌دهد که یك شاعر است. نخست برای طبقه‌ی بورژوا می‌نوازد، و موسیقی‌ی قدیمی‌ی ژاپنی را که مربوط به دلفی‌ست می‌نوازد ــ موسیقی‌ی اجـدادی، خصوصی و اعترافی، موسیقی‌یی که می‌توان در یك کلمه تعریفش

---

۱) «Sublimation»

کرد، منحط: این گونه‌یی فراخواندن دوران بدوی و فراخواندن اجدادش است؛ بعد، متنفر از طبقه‌ی بورژوا سر به بیابان می‌گذارد و نی‌اش را برای کارگران می‌نوازد (یعنی می‌رود و در حد یك شاعر عمل می‌کند)، و در آنجا آهنگی می‌نوازد که یکی از ترانه‌های نهضت مقاومت بود: این یك ترانه‌ی عامیانه‌ی روسی بود که بعضی از سربازان ایتالیایی در روسیه یاد گرفتند و در خلام نهضت مقاومت به‌عنوان ترانه‌یی انقلابی خوانده می‌شد.

چند روز پیش وقتی درباره‌ی «اورجیا»[۲] صحبت می‌کردید (نگاهی بیاندازید به فصل بعد)، گفتید تنها کلمه‌های فیلم در جایی خواهد بود که کسی درباره‌ی لذت فراوانی که از کشتن پدرش برده صحبت می‌کند. آشکارا یکی از چیزهای آزارنده در اسطوره‌ی ادیپ این است که همه‌چیز ناخودآگاه است ــ اگر کسی بخواهد پدرش را بکشد باید دستکم از آن لذت هم ببرد. بنابراین آیا درست است که «اورجیا» را در حکم گسترش مشکل ادیپ به این مفهوم بدانیم؟

«اورجیا» یك اسطوره نیست، فیلمی با یك برنهاده است. شخصیت فیلم هر کاری را با بیگناهی انجام می‌دهد، اما درست پیش از مردن می‌فهمد در وقت انجام همه‌ی‌این‌کارها چه‌لذتی‌حس‌می‌کرده. از نظر سلیقه، احساس تصاویر، از نظر لباس‌ها و صورت‌ها، «اورجیا» احتمالا بیشتر مشابه «انجیل...» خواهد بود تا «ادیپ شهریار»: البته، با همه‌ی فیلم‌های دیگرم نیز پیوند خواهد یافت، اما بیشتر فیلمی خواهد بود با یك برنهاده.

شما فصلی از فیلم «انجیل ۷۰»[۳] (۲۷) را هم فیلمبرداری کرده‌بید.

بله، به‌گمانم این فصل «انجیر بیگناه»[۴] نامیده می‌شود. خیلی کوتاه است، فقط دوازده دقیقه. در اصل تنها یك حرکت طولانی‌ی

---

۲) «Orgia»
۳) «Vangelo '70»
۴) «Il Fico Innocente»

دوربین در طول خیابان ناتزیوناله[۵] در رم بود. زمان این فصل هنوز هم دوازده دقیقه است، اما دو یا سه نمای دیگر را جزو نمای اصلی‌آورده‌ام. «انجیل ۷۰» قراراست از امثال یا تکه‌هایی‌از انجیل مایه بگیرد، به این جهت برای فصل خودم درخت بیگناه انجیر را انتخاب کردم ــ آنجایی را به‌یاد می‌آورید که مسیح می‌خواهد چند انجیر بچیند اما به‌دلیل آن‌که ماه مارچ است درخت هنوز انجیری بار نیاورده، در نتیجه او درخت را نفرین می‌کند. این قسمتی‌ست که همیشه برایم‌بسیار مرموز بوده و تفسیرهای متناقض‌گوناگونی درباره‌اش وجود دارد. روشی که من آن را تفسیر می‌کنم چنین است: این که لحظاتی در تاریخ وجود دارد که نمی‌توان بیگناه بود، باید آگاه بود؛ آگاه نبودن گناهکاربودن است، به این دلیل از نینتو خواستم در خیابان ناتز یوناله راه برود و در حالی که، بی هیچ فکری در سرش، راه می‌رود و کاملا بیگناه است تعدادی تصاویر بعضی از حوادث مهم و خطرناك که در دنیا رخ می‌دهد روی تصویر خیابان ناتزیوناله قرار می‌گیرد ــ حوادثی که او از آنها آگاه نیست مثل جنگ ویتنام، روابط بین شرق و غرب و نظیر آنها: اینها صرفاً سایه‌هایی هستند که از بالای سرش می‌گذرند و او درباره‌شان چیزی نمی‌داند. بعد در لحظه‌یی معین در میان رفت آمد ماشینها صدای خدا را می‌شنوید که به او اصرار می‌ورزد بداند، آگاه باشد، اما او نیز مثل درخت انجیر نمی‌فهمد چون رشد نکرده و بیگناه است و بنابراین در پایان خدا او را محکوم می‌کند و میکشد.

---

۵) Nazionale

۱۰

سبک کار، طرح‌ها و تأثر

می‌خواهم کمی درباره‌ی چگونگی‌ی کارکردنتان بپرسم. توتو تاحدی روی این موضوع تأکید می‌کرد که شما هر چیزی را در برداشت*های خیلی کوتاه فیلمبرداری می‌کنید: این روش معمول شماست؟

بله من همیشه برداشت‌های خیلی کوتاه می‌گیرم. با اشاره به آنچه پیش‌تر گفتم اختلاف اساسی‌ی بین من و نو واقعیگراها در همین نکته است. خصوصیت اصلی‌ی نوواقعیگرایی برداشت طولانی‌ست؛ دوربین در مکانی قرار می‌گیرد و صحنه‌یی را به‌همان شکل که در زندگی‌ی واقعی می‌تواند اتفاق بیافتد فیلمبرداری می‌کند، با مردمی که می‌آیند و میروند، با هم صحبت می‌کنند، به هم نگاه می‌کنند، درست همانطور که در زندگی‌ی واقعی هستند. حال آن که من هرگز (یا عملا هرگز) یك برداشت طولانی به‌کار نمی‌برم. از طبیعی بودن متنفرم. هر چیزی را بازسازی می‌کنم. هرگز نمی‌گذارم کسی در یك نمای دور و در جهتی به جز جهت دوربین صحبت کند، حتماً باید او را وادار کنم مستقیماً رو به دوربین صحبت کند، به این جهت در هیچ‌کدام از فیلم‌هایم هرگز صحنه‌یی وجود ندارد که دوربین در یك طرف باشد و شخصیت‌ها بین‌خودشان‌مشغول‌صحبت‌باشند. دیدگاه در برابر دیدگاه. بنابراین من اینطور فیلمبرداری می‌کنم ــ هرکس تکه‌ی خودش را می‌گوید و همین. هرگز یك صحنه‌ی کامل را به تمامی در یك برداشت نمی‌گیرم.

این نکته احتمالا در مورد بعضی از بازیگران مشکلاتی پیش آورده است. یقیناً بعضی از آنها حتماً می‌خواسته‌اند بدانند چه اتفاقی دارد می‌افتد.

بله. این روش در مورد غیر حرفه‌یی‌ها به‌راحتی به‌کارمی‌آید، چون هر کاری را که از آنها میخواهم انجام می‌دهند، و به هر حال برای آنها راحت‌تر است که رفتاری طبیعی داشته باشند. باید اعتراف کنم بازیگران حرفه‌یی تا اندازه‌ای کلافه میشوند چرا که عادت کرده‌اند نقش بازی کنند. از این گذشته ــ و این برای روشن کردن روش کارم تا حدودی اهمیت دارد ــ زندگی‌ی واقعی سرشار از تفاوتهای جزئی‌ست و بازیگران دوست دارند که قادر به باز سازی‌ی آنها باشند. جاه‌طلبی‌ی بزرگ یك بازیگر این‌است که‌شروع کند به گریستن و بعد از طریق مراحل مختلف عاطفی خیلی خیلی تدریجی سمت خندیدن حرکت کند. من از تفاوتهای جزئی و طبیعیگرایی متنفرم، از این نظر یك بازیگر هنگام کار کردن با من به‌نحوی اجتناب‌ناپذیر دلسرد می‌شود چون من بعضی از عناصر اساسی‌ی حرفه‌اش، در واقع اساسی‌ترین عنصر، را ندیده می گیرم ــ تقلید طبیعی‌بودن. به این جهت برای آنامانیانی کار کردن با من یك بحران اصلی بود. توتو کمی بحث کرد و بعد تسلیم شد. سیلوانا منگانو بدون کمترین‌بحثی بی‌درنگ قبول‌کرد، فکر می‌کنم این روشی مناسبش بود، چرا که بازیگر خیلی خوبی است.

شما خودتان هم کمی در فیلم‌ها بازی کرده‌یید ــ در نقش کاهن اعظم در «ادیپ شهریار» و برای لیتزانی در «قوزی». این مسأله چگونه پیش آمد؟

برای لیتزانی من دو بازی کرده‌ام. او یکی از دوستان قدیمی‌ی من است و نمی‌توانستم جواب رد بدهم. از این کار خیلی لذت بردم، و خیلی برایم سودمند بود بخصوص که درباره‌ی چگونگی‌ی‌صحنه‌ی فیلمسازی دانشی به من داد ــ چون قبل از آن که «باجخور» را

بسازم در «قوزی» بازی کردم. تا حدودی یك تعطیلی هم محسوب می‌شد، مقدار زیادی مطالعه کردم. نقش دیگر در فیلم وسترنی بود که به تازگی ساخت، در این فیلم [«طلب آمرزش»] نقش یك کشیش مکزیکی‌ی طرفدار شورشیان را بازی می‌کردم.

در کشورهای مختلف کارگردانها به طریق‌های مختلف کار می‌کنند. آیا شما متن کامل فیلمنامه را به همه‌ی بازیگران می‌دهید؟

وقتی موجود باشد، بله. اما «تئورما» را، برای مثال، تقریباً بدون این که اصلا فیلمنامه‌یی در کار باشد فیلمبرداری کردم. سیلوانا منگانو فیلمنامه را برای نخستین‌بار وقتی دید که فیلم به نیمه رسیده بود. اما به‌طور کلی من همیشه به‌عنوان احترام‌گذاری فیلمنامه را به بازیگران می‌دهم، هر چند که در واقع ترجیح‌می‌دهم درباره‌ی نقششان با آنها صحبت کنم. هیچ روشی کامل نیست چون، همانطور که خوب می‌دانید، اگر بگویم «غمگین» بی‌نهایت درجات برای غمگین بودن وجود دارد؛ اگر بگویم «خودپرست» راههای فراوانی برای خودپرست بودن وجود دارد. اساساً ترجیح می‌دهم ترتیب این کار را از طریق صحبت کردن با بازیگر بدهم و از این طریق کوشش کنم نقش را برایش روشن کنم.

آیا گرایشی دارید به این‌که فیلمنامه را در حین فیلمبرداری بسیار تغییر بدهید؟

نه، به‌طور کلی تنها تغییرات جرح و تعدیل‌هایی جزئی‌ست که یا به‌خاطر محیط فیلمبرداری‌ست یا، بیشتر، به‌خاطر شخصیت فیلم هنگامی‌که می‌بینم شخصیت‌زن یا مرد نقش‌خود را چطورمی‌پرورد.

در مورد فرانکو چیتی در «باجخور» چه می‌گویید ـ هرچند که صدای او را اصلا به‌کار نگرفتید، آیا آنچه را که قرار بود بگوید پیش از فیلمبرداری تعیین می‌کردید؟

آه بله. تمامی‌ی فیلمنامه برای شخص او نوشته شده بود، حتی با

وجود این که فیلمنامه را به‌زبان نمی‌آورد. هر سطری را برای او نوشتم، و فیلمنامه‌ی به‌کار گرفته‌شده، با تمام جزئیات، به‌همان شکلی‌ست که من نوشتم.

در مورد ارسن ولز چه‌می‌گویید ــ آیا رهبری‌کردن او برایتان دشوار بود؟ این امر که یك کارگردان بزرگ و یك روشنفکر بزرگ هردوست عملا به همکاری در کارگردانی انجامید؟

نه، نه، ولز هم یك روشنفکر است و هم یك شخص فوق‌العاده هوشمند؛ بازیگری بسیار مطیع بود. من هم با لیتزانی همینطور هستم، هرگز دهانم را باز نمی‌کنم. به گمان من کارگردانها این موضوع را بهتر از هرکسی می‌فهمند. کارکردن با ارسن ولز فوق‌العاده بود، در واقع خیلی کوشیدم که او را برای «تئورما» به دست بیاورم، ولی غیر ممکن بود، اما در نظر دارم که او را برای «پولس قدیس» به‌دست بیاورم.

در مورد سینمای امریکا چه نظری دارید؟ آخرین‌باری که شنیدم درباره‌ی این موضوع صحبت‌کردید در مورد «سایه‌ها»[1] و «دنیای دیوانه‌ی دیوانه‌ی دیوانه‌ی دیوانه‌یی‌ست»[2] نظر تحسین‌آمیزی داشتید، اما به‌نظر می‌رسید که سینمای امریکا را خیلی از نزدیك دنبال نمی‌کنید: هنوز هم همینطورست؟

وقتی جوان بودم خیلی به‌سینما می‌رفتم، در واقع تا وقتی که شروع به فیلم ساختن کردم؛ از آن وقت به‌بعد خیلی کمتر به سینما می‌روم. کاملا مطمئن نیستم که چرا اینطور است. یك عامل یقیناً این است که بعد از یك روز کامل کار کردن بر سر یك فیلم، از نظر جسمی برایم غیر ممکن است که به‌سینما برگردم؛ بعد از گذراندن ساعتهای متمادی در جلوی موویلا[3]، میل به رفتن به من دست نمی‌دهد. بعد وقتی با فیلمی تمام شده مواجه می‌شوم اندکی

---

۱) «Shadows»
۲) «It's a Mad Mad Mad Mad World»
۳) Moviola

دچار ترس ناگهانی می‌شوم ــ فللینی حالا دیگر هرگز اصلا به سینما نمی‌رود و من می‌توانم موقعیتش را درك کنم، هرچند که می‌پندارم هرگز به‌سینما نرفتن کمی افراط‌کاری‌ست. همچنین بسیار متوقع‌تر شده‌ام: دیگر نمی‌توانم به‌قصد تفریح سینما بروم، صرفاً به‌این خاطر که با دیدن فیلمی امریکایی لذت ببرم، سابقاً چنین کاری را دوست داشتم، اما حالا فقط وقتی به‌سینما می‌روم که به احتمال نود درصد مطمئن باشم فیلم خوب است ــ و این در هر سال تنها حدود پنج شش بار پیش می‌آید.

اما هنوز کار کارگردان‌هایی را که قبلا به آنها علاقه داشتید دنبال می‌کنید ــ آیا، مثلا، یك فیلم‌جدید فورد را به‌طور قطع می‌بینید؟

خب، فورد مثال بدی‌ست، چون او را چندان دوست ندارم. به کارگردانان بزرگ حماسی‌ی امریکایی علاقه ندارم. وقتی جوان‌تر بودم علاقه‌ام به‌سینمای امریکا خیلی زیاد بود اما حالا علاقمند نیستم، گرچه هنوز کارگردان‌هایی هستند که اگر فیلم جدیدی بسازند می‌روم فیلمشان را می‌بینم. فکر نمی‌کنم از سینمای امریکا چیز خیلی زیادی کسب کرده باشم به جز اسطوره‌ی سینما که آن را هم میگذارم برای گدار و «کایه دو سینما»[۴]. در اساس اسطوره‌ی واقعی‌ی سینما از مؤلفانی که پیش‌تر نام بردم و از سینمای صامت به من رسید.

وقتی سینما میرفتید، کار چه کسی را دنبال می‌کردید؟

خب، آنوقت این موضوع چندان مشخص نبود، من فقط به سینما می‌رفتم و ساخته‌های متوسط امریکایی را میدیدم؛ تصور می‌کنم بیشتر کارگردان‌هایی که دوست داشتم به هر حال واقعاً امریکایی نبودند، کارگردان‌هایی اروپایی بودند که به امریکا مهاجرت کرده بودند ــ کسانی مثل لانگ ولوبیچ[۵] ــ اما من آخرین ساخته

---

۴) «Cahiers du Cinéma»
۵) Lubitsch

های بزرگ امریکایی‌ی درست قبل از جنگ را دوست ندارم، یا چیزهای بعد از جنگ را ــ مثلا، کسانی در ردیف کازان. گاهی می‌توانم آنها را تحسین کنم، اما دوستشان ندارم.

اهمیتی را که میزوگوشی برای شما داشته ذکر کرده‌یید: آیا سینمای ژاپن را درحد یك کل دنبال می‌کنید؟

بدبختانه تعداد خیلی کمی فیلم‌های ژاپنی به ایتالیا می‌رسد. کوروساوا را تا این اندازه دوست ندارم، اما آنچه را که از ایشیکاوا[۶] دیده‌ام دوست دارم ــ «چنگ برمه‌یی»[۷] خیلی خوب بود، همینطور فیلمی که درباره‌ی بازیهای المپیك ساخته بود.

راجع به موقعیت کلی‌ی سینمای ایتالیا چه نظری دارید؟ در «پرنده‌های بزرگ و پرنده‌های کوچك» مرگ نوواقعیگرایی را تصویر می‌کنید، اما آیا به‌نظر شما چیزی وجود دارد که جایگزین آن شود، یا صرفاً هرج و مرج هست؟ آیا کسی اینجا وجود دارد که شما بخصوص کارش را دنبال کنید؟

موقعیت آنطورکه‌من‌می‌بینم فوق‌العاده ساده‌است: نو واقعیگرایی‌ی ایتالیا به‌فرانسه و انگلستان رفت. به‌پایان نرسیده است. تنها جایی که در آن نوواقعیگرایی مرده ایتالیاست. ماهیت خود را دگرگون کرده وبدل به‌یك هستی‌ی متفاوت فرهنگی شده، اما در فرانسه از طریق گدار و در انگلستان از طریق سینمای جدید ادامه پیدا کرده، که من اصلا دوست ندارم (هرچند که به‌گدار علاقمندم). نکته‌ی عجیب این است که نوواقعیگرایی بعداز رفتن به‌فرانسه و انگلستان بخصوص از طریق اسطوره‌ی روسلینی، بار دیگر وسیله‌ی کارگردان‌های جوان در حال نمودارشدن مجدد در ایتالیاست؛ برتولوچی و بلوکیو[۸] حامل نوواقعیگرایی‌ی ایتالیا

---

۶) Kon Ichikawa
۷) «The Burmese Harp»
۸) Bellocchio

هستند که از صافی‌ی گدار و سینمای انگلستان گذشته و باز پس آمده.

یکی از حیرت‌انگیزترین نکات درباره‌ی آمدن به ایتالیا این است که در اینجا سینما دوستان زیادی نسبت به همه‌ی آن کارگردان‌های انگلیسی که من نمی‌توانم تحملشان کنم علاقه نشان میدهند. فکر می‌کنید این یك واکنش نادرست فرهنگی در قبال تأثیر نوواقعیگرایی‌ست؟

فکر می‌کنم همینطور باشد. فکرمی‌کنم حتی بدون تجزیه و تحلیل روی یك «موویلا» می‌توانید دریابید سینمای انگلستان به‌میزان زیادی ازنوواقعیگرایی تأثیرگرفته است. چندی پیش‌در انگلستان بودم و نیمی از فیلمی[۹] را دیدم ــ حتی یك بچه هم می‌توانست ببیندکه فیلم ساخته‌یی ازنوواقعیگرایی‌ی ایتالیاست‌که به‌زمینه‌یی متفاوت وارد شده.

برتولوچی البته کارش را به‌عنوان دستیار شما در «باجخور» شروع کرد.

بله. بعدتر «زن خشکیده» را ساخت،که دراصل من خیال ساختنش را داشتم. هنگامی که من «باجخور» را می‌ساختم اصلا هیچ‌چیز در باره‌ی سینما نمی‌دانست؛ اما به‌هرحال من همیشه از به‌کارگرفتن دستیاران حرفه‌یی پرهیز داشته‌ام. گاهی این کار می‌تواند زیان‌هایی به همراه بیاورد، اما بیشتر ترجیح می‌دهم باکسی کار کنم که حرفم را می‌فهمد و می‌تواند دلگرمی‌ی معنوی به‌من بدهد تا بایك حرفه‌یی. به‌تازگی، کار در تآتر را شروع کرده‌ام، و نخستین تقاضای من از سرمایه‌گذارها این بوده است که نباید مجبورم‌کنند بوی‌گند دنیای تآتر را تحمل‌کنم، و این‌که دراطرافم هیچ دستیار حرفه‌یی نباید وجود داشته باشد.

اگر برتولوچی یکی از کارگردان‌هایی‌ست که نوواقعیگرایی

---

۹) «Poor Cow»

را به سینمای ایتالیا بازمی‌گرداند، تأثیر خودتان را بر او چگونه ارزیابی می‌کنید؟

فکر می‌کنم بیش از آن که تحت تأثیر من قرار گرفته باشد، علیه من واکنش نشان داده‌است. برای او من‌تقریباً مثل یك پدر بودم، و بنابراین علیه من واکنش نشان داد. در واقع هنگامی که صحنه‌یی را فیلمبرداری می‌کرده باخود می‌اندیشیده «پیرپائولو این را چطور فیلمبرداری می‌کرد؟» و بنابراین تصمیم می‌گرفته که آن را به‌طریقی متفاوت فیلمبرداری کند. شاید چیزی به‌او دادم که به‌تعریف درنمی‌آید، اما او همواره قادر بود که درست را از نادرست تشخیص دهد. من‌تنها تأثیری بسیارکلی براو داشتم، و در مورد سبك او کاملا با من تباین دارد. استاد واقعی‌ی او گدار است.

از آنجا که فیلمنامه‌هایتان را خودتان می‌نویسید، کارگردانی میکنید، انتخاب موسیقی، محل‌های فیلمبرداری و تقریباً هر چیز دیگر را برای فیلمهایتان خود شما انجام میدهید، چیز زیادی وجود ندارد که درباره‌ی افرادی که با آنها کار می‌کنید از شما بپرسم، اما ممکن است چیزی درباره‌ی آلفردوبینی و سرجو چیتی بگویید؟

بینی زمانی به‌من اطمینان داشت که این کار فوق‌العاده سخت بود: در باره‌ی سینما هیچ نمی‌دانستم، و او به‌من اختیار تام داد و گذاشت که با آرامش کار کنم. سرجوچیتی در واقع همکار خیلی با ارزشی بوده است، نخست در موردگفتگوهای داستانهای بلندم و حالا در مورد فیلمنامه‌ها.کارکردن با او را خیلی‌راحت می‌یابم، و اکنون در هرکاری بسیار ماهر است.

تمامی‌ی کار تدوین شما را نینو بارالی انجام می‌دهد، که به نظر می‌رسد ثابت‌ترین همکار شماست.

بله، این تنها موردی‌ست که به‌یك حرفه‌یی اعتماد می‌کنم. بارالی شخصی بسیار عملی‌ست. هزاران فیلم ساخته. سرشار از

هوشیاری‌ست، و یك رمی‌ست، از این جهت از حس طنزی برخوردارست، بنابراین از او بهره می‌گیرم تا جلوی بعضی از افراط کاری‌هایم را بگیرد. او ندای عقل سلیم است. اما حتی در این مورد هم هرگز نمی‌گذارم سرخود هیچ کاری بکند. ما همیشه با هم روی «موویلا» کار می‌کنیم و او فقط جنبه‌ی فنی‌ی کاررا انجام می‌دهد، تکه‌های مختلف را سرهم می‌کند.

در گفتگوهای قبلی شما درباره‌ی دو طرح صحبت کرده‌یید: یکی «پدر وحشی» بود و دیگری بنا بود درباره قدیسی نظیر فرانسیس باشد. می‌دانم که طرح «پدر وحشی» به خاطر ماجرای «پنیر بی‌نمك» نیمه‌کاره ماند ـ اما برسر طرح دیگر چه آمد؟

بله، «پدر وحشی» فقط تا مرحله‌ی فیلمنامه پیش رفت. طرح دیگری داشتم[10] که به‌خاطر ساختن «انجیل...» کنارش گذاشتم. اما تمام این مدت روی طرح کار کرده‌ام و آن را به‌شکل یك شعر نوشته‌ام ـ این فیلمنامه‌یی به‌نظم است. سرانجام چاپش خواهم کرد چون پنج شش سالی‌ست که با خودم به‌اینطرف و آنطرف کشانده‌امش.

قرار نبود این فیلم درباره‌ی شخصیتی نظیر شارل[11] باشد؟

نه، شارل طرح مبهم دیگری بود. تصمیم گرفته‌ام این طرح و تمام طرح‌های دیگر مربوط به‌قدیس‌ها را که در نظر داشته‌ام دور بیندازم و روی زندگی‌ی پولس کار کنم، که قصد دارم در بهار ۱۹۶۹ آغاز کنم. حوادث این طرح را به‌طور کامل به‌زمان حاضر خواهم آورد؛ نیویرك به‌جای رم، پاریس به‌جای اورشلیم و رم به جای آتن. کوشیده‌ام بین پایتخت‌های دنیای کنونی و پایتخت‌های دنیای باستان قیاسهایی بیابم، و همین کار را در مورد حوادث واقعی نیز انجام داده‌ام ـ مثلا فصل افتتاحیه‌ی فیلم که در آن

---

۱۰) «Bestemmia»
۱۱) Charles de Foucauld

پولس که یك فریسی‌ست، یك «همدست» و یك مـرتجع میایستد کنار مأمورین اعدام و شاهد قتل استیفان قدیس است، بناست با فصل‌مشابهی که‌درخلال‌تصرف‌پاریس‌وسیله‌ی‌نازی‌هامی‌گذرد همراه بیاید، در این فصل پولس یك «همدست» مرتجع پاریسی خواهد بود که یك مبارز نهضت مقـاومت را به‌قتل مـی‌رساند. بناست تمامی‌ی فیلم با جابه‌جاکردن‌هایی نظیر این ساخته شود. اما قصد دارم به‌متن پولس قدیس بی‌اندازه وفادار باشم و کلمات او دقیقاً همان کلماتی خواهد بود که در نامه‌هایش به‌کار برده.

اما این چیزی نیست که قصد دارید پس از اتمام «تئورما» بسازید؟

نه، طرحی که در نظر داشتم و سرمایه‌ی لازم را بـرای آن تهیه کرده‌ام «یادداشت‌هایی برای یك شعر درباره‌ی جهـان سوم» نام دارد که در افریقا، هندوستان، کشورهای عربی، امریکای لاتین‌و محله‌های فقیرنشین سیاه‌ها درامریکای‌شمالی فیلمبرداری میشود؛ در هر محـل یك فصل کامـل وجـود دارد، نیمی مستند و نیمی بررسی‌ی مقدماتی‌ی محل فیلمبرداری برای فیلمی بعدی: به‌طور غیر مستقیم بازگو می‌شود، مثل یك داستان. فکـر این بـود. اما درست در هفته‌ی گذشته نظرم را عوض کرده‌ام چون پی بردم که فیلم هیچ تماشاگری نخـواهـد داشت. همچنان کـه قبلا گفته‌ام، تماشاگران یك‌فیلم درون خود فیلم هستند. امااگر فیلمی‌درباره‌ی جهان سوم بسازم، بدیهی‌ست که برای روشنفکرها خواهد بود. فیلم یك مقاله خواهد بود، نه‌یك روایت، چرا کـه حاضر نیستم هیچ چیز را تاحدی عوامانه پست کنم. تنهـا راهی کـه می‌توانم عامه‌ی تماشاگران را به‌دست آورم از طریق رساندن کارم به‌سطح «ریدرزدایجست»[۱۲] است که هرگز چنین نخواهم کرد. همانطور که می‌دانید، تماشاگران جهان سوم به‌حماسه‌هـای سرخپوستی و

---

۱۲) «Reader's Digest»

سوفیالورن عادت داده شده‌اند. نکته‌ی دیگری هم هست: این فیلم، هم نسبت به‌مارکسگرایی و هم جنبش دانشجویی بسیار بحث‌انگیز خواهد بود. قصد ندارم فیلم را به‌این زودی بسازم. فیلم را جزء به‌جزء خواهم ساخت، چون کاری‌ست که خیلی دلم میخواهد انجامش دهم.

در عوض تصمیم گرفته‌ام یك فیلم معمولی بسازم در دو قسمت: قسمت اول «اورجیا» و قسمت دوم «پرچیله»[۱۳] نام خواهد داشت. قسمت «اورجیا» چیزی‌ست که حدود سه‌سال قبل نوشتم، وقتی تهیه‌کننده‌ی فیلم «سیمون صحرا»[۱۴] ساخته‌ی بونوئل به اروپا آمد که شاید بتواند فصل دومی پیدا کند و در کنار فیلم بونوئل بگذارد (که فیلم اعجاب‌انگیزی‌ست، شاید بهترین فیلم بونوئل). به‌این جهت فیلمنامه را ترتیب دادم، و از آن وقت تا به‌حال در یك کشو مانده، اما گاهگاه سخت برانگیخته میشوم که آن را به‌فیلم برگردانم. به‌طور خیلی‌خلاصه، داستان فیلم درباره‌ی مردی‌ست در زمان نامعینی از تاریخ، قرون وسطی یا چیزی‌نظیر آن، که در وسط بیابان از گرسنگی دارد می‌میرد، فقط تکه‌های علف وگل می‌خورد؛ تاحد یك حیوان‌مهیب پایین میآید، عملا. یك روز به‌جایی در بیابان می‌رسد که نبردی صورت گرفته و تعداد زیادی سرباز مرده بازره‌هایشان درحول‌وحوش برزمین افتاده‌اند. در نتیجه او زره یکی از آنان را می‌دزدد و آن را به‌تن می‌کند و به این ترتیب به‌اندازه‌ی کافی احساس اطمینان می‌کند تا به‌کناره‌ی بیابان برود؛ جایی که روزی سربازان دیگری از آنجا می‌گذرند. یکی از این سربازان عقب می‌افتد و این شخصیت دیگر فیلم به‌او حمله می‌کند. نبردی طولانی در می‌گیرد، چون هردو جوانند، و سرانجام گرسنگی کشیده‌ی بیابانی پیروز می‌شود. مدتی مدید روی جسد سرباز دیگر به‌حالت نشسته باقی می‌ماند، تا این‌که به

---

۱۳) «Porcile»
۱۴) «Simon del Desierto»

فکرش می‌رسدسرباز رابخورد، وبعدازآن‌که سرش‌رامیبردودرون یك‌شکاف میاندازد این‌کار رامی‌کند. اندك‌اندك را هزنان دیگری در اطراف او ظاهر میشوند و گروه کوچکی تشکیل میدهند، همه آلوده به‌گناه آدمخواری. مدتی در بیابان به‌سر می‌برند و به گذرنده‌ها حمله می‌کنند تا این‌که روزی یکی از گذرنده‌ها موفق میشود فرار کند تا به‌نزیکترین شهر، و حکمرانی صاحب تیول در آنجا هست که بعد همه‌ی افراد گروه را دستگیر می‌کند. همه‌شان را، به‌جز نفر اول، زنده زنده می‌سوزانند. او را محاکمه‌ی کوتاهی می‌کنند، بی‌آن‌که او کلمه‌یی از حرفها را بشنود، و سپس زنده در خاك دفنش میکنند. آخرین کلمه‌های او، که تنها کلمات فیلم هم‌هست چون همه‌ی ماجرا درسکوت می‌گذرد، درباره‌ی لذت بی‌مانندی‌ست که از کشتن پدرش و خوردن گوشت آدمیزاد به‌او دست داده.

قسمت دوم «پرچیله» نامیده می‌شود که نام همه‌ی فیلم است. محل وقوع این فیلم در بخش صنعتی شده‌ی آلمان، در گادزبرگ[۱۵]، نزدیك‌کلنی[۱۶] است، همان جایی‌که ادنائر پیشتر زندگی می‌کرد، در خانه‌ی ییلاقی‌ی یکی از صاحبان بزرگ صنایع تا حدودی، فرضاً، در ردیف کروپ[۱۷]ـ یکی از خانواده‌های صنعتی‌ی قدیمی. این صاحب صنعت پسری مرموز دارد. دختری عاشق این پسر است، اما پسر به‌عشق دختر اعتنایی ندارد، هرچند که عاشق‌کس دیگری نیست. پسرمی‌گوید می‌خواهد در جنبش‌دانشجویی شرکت کند و بعد نمی‌کند. پنجاه درصد جانب دنباله‌روها و پنجاه درصد جانب غیر دنباله روها را می‌گیرد، بنابراین هیچ نیست. پدرش یك رقیب اقتصادی و سیاسی دارد که در تلاش است از میان برش دارد، و از طریق کارآگاهان پی‌برده‌که رقیبش یك جنایتکار نازی

---

۱۵) Godesberg
۱۶) Cologne
۱۷) Krupp

بوده، با مجموعه‌یی از اسکلت‌های یهودیان. در صدد است رقیبش را سر به‌نیست کند که رقیب وارد خانه‌اش می‌شود و در باره‌ی پسرش بااو صحبت می‌کند، چون رقیبش هم درفکر ازبین‌بردن او بوده، و بنابراین درباره‌اش تاحدی جاسوسی کرده است. این موضوع روشن میسازد که پسر مرموز تنها می‌توانسته با خوك‌ها روابط جنسی داشته باشد، و رفتن مداوم او به‌خوکدانی به‌همین دلیل بوده. بنابراین دوصاحب صنعت، سرمایه‌دار نو با سابقه‌یی در حزب نازی و سرمایه‌دار قدیمی‌ی با فرهنگ‌تر، با هم متحد میشوند و پیوندی پدید میسازند. درست درهمین لحظه پسر طبق معمول به‌خوکدانی می‌رود و سپینوزا را در خیال می‌بیند. سپینوزا زندگی‌اش را برای او تشریح می‌کند و به‌او می‌گوید عشق او به‌خوك‌ها معادل گونه‌یی تصریح وجود خداست و او را ترك می‌کند. این همه دقیقاً در وسط جشن‌های پیوند است. دهقانهایی سرمی‌رسند و به صاحب صنعت پیر می‌گویند خوك‌ها مرد جوان را خورده‌اند. مرد پیر به‌دقت گوش می‌کند و هنگامی‌که مطمئن شده مطلقاً هیچ‌چیز از پسر باقی نمانده، نه‌حتی یك دگمه یا چیزی شبیه آن، به‌دهقان‌ها می‌گوید «بسیار خب، هیچ چیز در باره‌ی این موضوع به‌کسی نگویید»، و این پایان فیلم است.

به تازگی شما به تآتر هم بسیار علاقمند شده‌یید، که شاهد آن «بیانیه برای تآتر نو»ی شماست. به‌نظر من تآتر مرده، بنابراین بسیار کنجکاوم بدانم چرا اینقدر به تآتر علاقمند شده‌یید. متذکر این مساله هستم که می‌خواهید تآتر را به آن شکلی که هست نابود کنید، اما باوجود این سنتی به‌نظر نمی‌رسد که بتوان درش از نو بدعتی گذارد.

کمی مشکل است که جواب بدهم، چون به‌تآتر علاقمند شدم و آن «بیانیه» را نوشتم صرفاً به‌دلیل این که چند متن برای تآتر نوشتم، اما نمیدانم اساساً چرا آنها را نوشتم. چندی قبل به‌خاطر زخم معده‌یی که داشتم به‌مدت تقریباً یك ماه بستری بودم و فقط قلم را

برداشتم و نخستین چیزی که نوشتم همین نمایشنامه‌های منظوم بود. نکته این است که سالهای متمادی بود هیچ شعری نسروده بودم، و بعد ناگهان دوباره شروع کردم، اما برای تآتر، و در واقع هرگز بااین چنین راحتی که وقت نوشتن بـــرای تآتـــر داشتم چیـــزی ننوشته‌ام، و هیچ چیز تاکنون اینقدر مفرح نبوده است. اینها، البته، فقط متن است، درباره‌ی به‌روی صحنه آوردن آنها نمیدانم. شاید تا اندازه‌یی به‌این دلیل بود که وقتی مریض بودم «مکالمات» افلاطون را خواندم و بکلی از خودبیخود شدم بس که زیبا بودند. در واقع یکی از فیلم‌هایی که احتمال دارد بسازم و آخرین فیلـــم خواهدبود، بعد از «پولس‌قدیس» وفیلم دیگری‌به‌نام «کالدرون»[۱۸] که هنوز فقط در مرحله‌ی طرح است فیلمی‌ست درباره‌ی زندگی‌ی سقراط. می‌دانم‌که ساختن این‌فیلم‌یك‌طرح قدیمی‌ی روسلینی‌ست، اما از آنجا که تصمیم نمیگیرد آن‌را بسازد، من می‌سازم.
بنابراین به‌هرحال، من این شش نمایش را نوشتم، که وادارم‌کرد درباره‌ی تآتر و درباره‌ی این که چطور میشود روی صحنه‌آوردشان فکر کنم. تا آن وقت مثل‌شما فکرمی‌کردم، که تآتر مرده. درشرایط طبیعی این دردسر را برای خودم فراهم نمی‌کردم که متن خودم را به‌کسی بدهم چون علاقه ندارم به‌شکلی که معمولا در ایتالیا رایج است به‌نمایش درآید ــ دست‌کم در انگلستان مشکل زبان وجـــود ندارد، بازیگران درست صحبت می‌کنند. اما این واقعیت که شش نمایش روی میزم داشتم وادارم کرد که موقعیتی اتخاذ کنم و به نگره‌هایم در این بیانیه نظام دهم.

«پیلاد»[۱۹] تنها نمایشنامه‌یی‌ست که دیده‌ام منتشر شده: آیا انعکاس زیادی داشت؟

مطلقاً هیچ. به‌نسبت انعکاسی که داشت انگار صد صفحه‌ی سفید منتشر کرده بودم ــ که آنچه را که شما می‌گفتید تأیید می‌کند،

---

۱۸) «Caldéron»
۱۹) «Pilade»

اما تصور می‌کنم مؤید آنچه هم که من در «بیانیه» گفتم هست: این که تآتر مرده است چون آدمهایی که در تآتر هستند هیچ علاقه‌یی به‌فرهنگ ندارند. «پیلاد» تنها نمایشنامه‌یی‌ست که تاکنون منتشر شده، اما همه‌ی نمایشنامه‌های دیگر آماده است و فکر می‌کنم همه‌ی آنها را در یك مجموعه با عنوان «خوکدانی» منتشر خواهم کـرد، چون داستانی را که به‌شکل طرح یك فیلم‌برای شماگفتم‌یکی ازاین متن‌هاست.

چرا می‌گویید زندگی‌ی سقراط آخرین فیلمتان خواهد بود؟

خب، این‌را قبلا گفته‌ام. مشکل میشود دانست چه باید بگویم. میل دارم آخرین فیلمم درباره سقراط باشد، اما بگذارید این امید را داشته باشم که بین «پولس‌قدیس» و «سقراط» فیلمهایی دیگرهم وجود داشته‌باشد. برای‌ساختن فیلمی‌درباره‌ی‌سقراط ناچار خواهم بود به‌مرحله‌یی برسم که همه‌ی آن انگیزه‌های حاشیه‌یی را کـه وامیداردم فیلم بسازم به‌طور کامل از خود دور کرده باشم، و به سینمایی برسم که به‌طور کامل بیغرض است، سینمایی که کاملا بیغش است: مثل کاری که تااندازه‌یی در «پرنده‌های بـزرگ و پرنده‌های کوچك» انجام دادم، اما تنها دریك‌قسمت خیلی کوچك؛ می‌خواهم به‌یك خلوص بزرگتر و یك بیغرضی‌ی بزرگتـر دست یابم؛ می‌خواهم رابطه‌یی بیغش‌تر با تماشاگران داشته باشم. بدین جهت زندگی‌ی سقراط به‌نحوی آرمانی فیلم نهایی‌ی من خواهد بود ــ می‌خواهم این فیلم اوج تجربه‌ی سینمایی‌ی من باشد.

۱۱

سینما و نگره

طرح «خوکدانی»ی شما نمایشنامه‌یی‌ست که قبلا نوشته‌بید. پیش‌تر، هنگامی که درباره‌ی ساختن فیلمی براساس یکی از داستانهای بلندتان از شما سوآل شده گفته‌بید که از روی هیچ‌یکی از داستانهای بلند موجودتان فیلمی نخواهید ساخت.

خب، دلیلش این است که مطالعاتی که درباره‌ی نشانه‌شناسی[۱] داشتم مرا به‌آنجا کشاند که تآتر و سینما را از نقطه نظر نگره خیلی نزدیك هم قرار دهم. تآتر تنها یك برداشت طولانی‌ست؛ تعدادی خصوصیات مشترك با سینما دارد: هردو واقعیت را با واقعیت نمایشگر می‌کنند. در هردو، برای مثال، اگر بخواهم شما را نمایشگر کنم، این کار را باخودشما می‌کنم، بابدنتان، حالت‌هایتان، خصایص روانی‌تان، حرکت‌هایتان، تعلیم و تربیتتان، و غیره. در هردو یك بدن وسیله‌ی یك بدن و یك شیء وسیله‌ی همان شیء مجسم می‌شود. با دریافتی که در تآتردارم، وقتی صحنه‌یی برای تآتر می‌نویسم در واقع این صحنه یك صحنه‌ی سینما هم هست، چون همه‌ی آن کاری که در حال انجامش هستم به‌وجود آوردن صحنه‌یی سینمایی‌ست که از یك برداشت طولانی ساخته شده. حال آن که برگرداندن یك کتاب به‌فیلم به‌معنای ازنوساختن یك‌اثر وبنابراین درهم‌آمیختن همه‌ی انگیزه‌های ژرفی‌ست که آن اثر را در اصل به وجود آورده، برگرداندن یك صحنه‌ی تآتر با وفاداری به‌سینما به معنای انجام دادن یك کار واحد است ــ متضمن درهم‌آمیختن چیزی

---

۱) Semiology

نیست، تنها یك دگرگونی‌ی جزئی در فن.

در مقاله‌ی «پایان پیشتازی»[۲] این عقیده را اظهار داشتید که سلسله مراتبی وجود دارد: تآتر از واقعیت «تقلید» می‌کند، اما سینما واقیت را «بازسازی» می‌کند. حالا چنین می‌نماید که شما تآتر را به‌سطح بالاتری ارتقاء داده‌یید ـ و افکار قبلی‌تان را کناری نهاده‌یید.

بله، من‌تآتر را، به‌قول شما، تاسطح نشانه‌شناسی‌ی سینما «ارتقاء» داده‌ام. این از زمانی‌ست که درباره‌ی این واقعیت که سینما فنی سمعی ـ بصری‌ست بیشتر تعمق کردم؛ من با قطعیت این‌فکر سینما در حد یك تصویر را کنار گذاشتم (که لفاظی و در نتیجه‌ی بیطرف نبودن است، اما بی‌معنا) ـ سینما تصویر نیست، فنی سمعی ـ بصری‌ست که در آن کلمه و صدا همان اهمیت تصویر را دارد. همین‌گه این نکته محرز شد، تآتری که سخت لفظی‌ست، از نظر نشانه‌شناسی همان ارزش سینما را می‌یابد.

درباره‌ی عقیده‌ی لوی ـ ستراوس[۳] چه‌نظر دارید که می‌گوید سینما را باید به‌منظور فیلمبرداری از صحنه‌های وسیع تآتری که روی یك صحنه عملی نیست به‌کار گرفت؟ آیا شما به این عقیده هیچ علاقمندید؟

نه، این اصلا آن چیزی نیست‌که من در پی‌اش هستم. آنچه‌من انجام داده‌ام شکستن قراردادی سنتی‌ست که طبق آن تآتر و سینما دوچیز خیلی متفاوت شمرده می‌شدند؛ در واقع تآتر و سینما یکی هستند، هرچند ممکن است دو فن مختلف باشند: هردو مجموعه‌یی از علائم هستند که با مجموعه‌یی از علائم واقعیت مطابقت دارند. کلمه‌یی که شما برزبان می‌آورید و به‌دنبال آن حالتی از خود نشان می‌دهید همان کلمه و همان حالت است که روی یك صحنه‌ی تآتر پدید میسازید یا وسیله‌ی یك دوربین سینما ضبط می‌شود. در تآتر و در

---

۲) «La Fine dell'Avanguardia»
۳) Lévi-Strauss

سینما، هردو، اینها علائم زبانشناسی‌اند که نمونه‌ی اصلی‌ی آنها ریشه در واقعیت دارد.

بی‌گمان یکی از دلایل این‌که «پیلاد» تا این‌حد با سکوت مواجه شد این است که خواندن یك نمایشنامه یا فیلمنامه خیلی مشکل است، نه‌فقط نمایشنامه‌ی تآتری بلکه از هر نوعی؛ برای من خیلی مشکل است که یك نمایشنامه یا فیلمنامه را به صورت یك تآتر یا یك‌فیلم ببینم. می‌توانم «پیلاد» را درحد یك شعر بخوانم، اما نه درحد یك نمایشنامه. تصور می‌کنم این موضوع کم‌وبیش عمومیت دارد.

برای من اینطور نیست. در «فیلمنامه در حد ساختار*ی‌که میخواهد ساختاری دیگر باشد»[۴] در این‌باره نوشته‌ام. یك فیلمنامه و متن نوشته‌ی یك نمایشنامه، هردو، را «ساختمان»هایی می‌دانم که گرایش دارند بدل به‌ساختمان‌هایی دیگر شوند، کشش آنها را درمی‌یابم، حرکتشان را دنبال می‌کنم: عکس آنچه در مورد شما اتفاق می‌افتد برای من پیش‌می‌آید. حتی وقتی‌یك فیلمنامه‌ی واقعاً بد را می‌خوانم همیشه می‌توانم ساختمان دیگری را که به‌آن‌گرایش دارد ببینم؛ پس آشکارا این عاملی از خصایص روانی‌ی فردی‌ست. باید اعتراف‌کنم که یك فیلمنامه‌را به‌عنوان یك فیلم‌آینده راحت‌تر می‌توانم بخوانم تا متن یك نمایشنامه را به‌عنوان یك نمایش آینده، چون یك متن تآتری درحد یك‌نمایشنامه‌ی ادبی کامل‌ترست، بنابراین آدم بیشتر ریشه در ساختمان ادبی دارد.

شما پیشتازهای جدید ایتالیا را متهم کرده‌ید که زبان[۵] و در نتیجه ارزش‌ها را تاحد صفر پایین آورده‌اند. از این‌گفته چه منظوری داشتید، و چرا به پیشتازهای‌جدید حمله کرده‌ید در حالی که شما خودتان تا به حال به گروه پیشتازها تعلق داشته‌ید؟

نمی‌توانم به‌یاد بیاورم دقیقاً در چه موقعیتی چنین حرفی زده‌ام؛

---

۴) «La sceneggiatura come struttura che vuolessere attra struttura»

۵) lingua

اما، می‌توانم موضوع‌را اینطوری روشن‌کنم. گروه پیشتاز مرتکب یك خطای تاریخی شده. گروه پیشتاز فکر کرد زبان ایتالیایی یك زبان الف[۶] است، و آن را به‌باد انتقاد گرفت. مطابق نظر آنها این زبان الف صرفاً یك زبان ارتباط بود، صرفاً محاوره‌یی و عملی، حال آن‌که در سطح ادبی زبانی سنتی، رسمی وغیره شمرده می‌شد. بنابراین آنها با خرد کردن طرح‌هایش درگیر مجادله‌یی علیه این زبان الف شدند: آنها تصور می‌کردند معکوس کردن یك عبارت یا ساختن‌گونه‌یی وصلی* ازکلمات یا برپاکردن یك‌جنجال زبانشناسی با ابداعات دستوری و نحوی می‌تواند تأثیر عمیقی داشته باشد ــ روی محتوی، روی فکر خواننده، روی عاداتش، در نتیجه در تبعیضات و تعیین‌های طبقه‌یی‌اش. همه‌ی اینها یك اشتباه بود، چون تا آنجا که من می‌بینم، در حال حاضر اصلا زبان الف وجود ندارد. آنچه هست یك زبان الف است که دارد بدل میشود به‌زبان ب. زبان ایتالیایی در حال حرکت است. آنها گمان می‌کردند دارند به‌یك هدف ساکن تیراندازی می‌کنند، اما در واقع هدف در حال حرکت بود. زبان ایتالیایی از شکل زبانی بنا شده براساس گویش، براساس گویش فلورانسی، در حال دگرگونی به‌زبانی واحد است که‌دیگر نه‌وسیله‌ی‌زبانی‌ادبی، بلکه‌وسیله‌ی‌زبان‌فنشناسی* رهنمون می‌شود. زبان[۷] ایتالیایی خود دستخوش انقلابی‌ست. انقلاب گروه پیشتاز به‌راستی تنها یك انقلاب ادبی‌ی حقیر و غلط بود، در آن زمان که حادثه‌یی دیگر و بسیار مهمترداشت درکل زبان رخ‌می‌داد.

فکر می‌کنید در ایتالیا زبان جدید فنشناسی به پیروزی دست یافته است؟

نه، اصلا. پدیده نمودار شده، و مقاومت‌ناپذیر است. امکان ندارد وانمود کنیم این پدیده در اینجا نیست. اما نمی‌توانم بگویم به‌چه مرحله‌یی رسیده، یا دقیقاً چطور به‌آخر می‌رسد: ممکن است

---

۶) lingua A
۷) lingua

وقفه‌هایی در این جریان پیش بیاید، دقیقاً نمیدانم. ولی، از یك نقطه نظر منطقی، تصور می‌کنم که این آینده‌ی ماست، و با گفتن این حرف بسیاری را در ایتالیا شدیداً شورانده‌ام ــ گروه پیشتاز، و همه‌ی زبانشناسان دست چپی و استادان دانشگاه که در حال‌صادر کردن لفاظی‌های قدیمی بوده‌اند، درباره‌ی وحدت بخشیدن به‌زبان ایتالیایی از طریق ادغام زبان تصنعی‌که براساس‌گویش فلورانسی بوده، از طریق ادغام از سطوح پایین زبان‌های توده‌یی، سهیم‌بودن گویش‌ها و غیره. همه‌ی اینها غلط از کار درآمـده. می‌توانست درست باشد اگر حزب کمونیست مقتدر شده بود، اگـر فرهنگ ایتالیا تحت اقتدار طبقه‌ی کارگرگسترش یافته‌بود، اما چنین‌نشده و بنابراین‌فکر وحدت بخشیدن به‌زبان از طریق‌ادغام زبان توده‌یی جزو توهمات است.

هنگامی‌که ازشما درباره‌ی رابطه‌ی‌بین نگره‌هایتان و فیلم‌هایی که می‌سازید سوآل شد، گفتید که این متن‌ها «ملاحظات یك شخصیت دستوری‌ست که ارتبـاطی با کار من به‌عنـوان یك نویسنده ندارد: مثل این است که از نویسنده‌یی بپرسید اسم مصدر چیست و بعد بپرسید اهمیت اسم مصدر در کارش تا چه‌اندازه است؛ من به‌عنوان یك زیبایی‌شناس ننوشته‌ام، به عنوان یك زبانشناس سخن گفته‌ام.» آیا رابطه‌یی هست، چون به‌نظر می‌رسد باید باشد، خصوصاً به این خاطر که شما یکی از متن‌هایتان را «یادداشتهایی شاعرانه برای‌یك‌زبانشناسی‌ی مارکسگرا»[۸] نامیده‌یید؟

«شاعرانه» به‌سادگی به‌این معنی‌ست که متن‌ها نوشته‌ی کسی‌ست‌که متخصص حرفه‌یی نیست. نگره‌های من در سطحی زبانشناسانه‌ست: برقرار کردن رابطه‌یی بین یك دستور دان و شعری که احیانـاً می‌سراید غیرممکن است، این‌ها دو قلمروی کاملا متفاوتند. اگر تحقیق نگره‌یی‌ی من در یك سطح زیبایی شناسانه بود می‌توانستید از من بپرسید که بین‌نگره‌ی زیبایی‌شناسی وآفرینش زیبایی‌شناسی

---

۸) «Appunti en poète per una linguistico marxista»

چه رابطه‌یی وجود دارد. ولی چون نگره‌های من در سطح زبانشناسی و دستوری‌ست بین این دو موضوع فاصله‌یی کیفی افتاده. با وجود این، باید بگویم که من مطالعاتم را درباره‌ی زبانشناسی ودستور زبان واقعاً «شاعرانه» انجام می‌دهم، به‌عنوان کسی که متخصص حرفه‌یی نیست، و بنابراین در واقع رابطه‌یی وجود دارد: در عمل تحقیق مربوط به‌نشانه‌شناسی‌ی من در سینما بوده که دلیل این‌را که چرا فیلم میسازم برای خود من روشن کرده است.

به‌طورکلی بین سینما و نقد سینمایی شکافی قابل توجه وجود دارد. نظر به این‌که شما هم فیلم می‌سازید و هم درباره‌ی نگره‌ی سینما می‌نویسید، آیا می‌توانید، برای مثال، نقدی نگره‌یی درباره‌ی یکی از فیلم‌های خودتان بنویسید؟

بله، فکر می‌کنم بتوانم. در واقع چندتایی فیلم را تجزیه و تحلیل کرده‌ام. در یکی از نوشته‌هایم (که در اصل یك سخنرانی در پزارو[۹] بود) من بحثم را همراه کرده‌ام با تحلیلی از چند صحنه‌ی کوتاه از دو فیلم، یکی از اولمی و یکی از برتولوچی (۲۸). وقتی که در حال ایراد سخنرانی بودم، این صحنه‌ها را روی یك پرده‌ی معمولی نشان دادم، اما تحلیل اصلی با استفاده از «موویلا» بود. همین کار را در «مرکز تجربیات سینمایی» دورانی که دانشجوها مدرسه را اشغال کرده بودند روی یك «موویلا» در مورد یك فیلم فورد کردم (۲۹). این یك تجزیه و تحلیل زیبایی‌شناسی نبود، بلکه صرفاً دستوری و از نظر ترکیب بود. کوششی بود که از طریق مطالعه‌ی دقیق فیلم و نه به‌طور شهودی (طبیعی‌ست که با کشف و شهود هرچیزی را می‌توان در دو کلمه دریافت) ثابت کنیم فیلم موردنظر به‌زبان نثر نوشته شده بود یا به‌زبان شعر ــ یعنی فقط یك گام اولیه سوی بررسی‌یی از نقطه‌نظر سبك. در مورد ادبیات همه‌ی کاری که باید انجام دهید این است که صفحه‌یی را باز کنید

---

۹) Pesaro

تا ببینیدمتن به‌نثر است یاشعر، اما درمورد سینما این‌کار مشکل‌تر است. اما فکر می‌کنم تحلیل‌های من نشان داده که این کار را در مورد سینما هم به‌راحتی می‌توان انجام داد، کاری کـه یك قـدم اساسی‌ی اولیه برای هرگونه بررسی‌ی کامل‌تر است. فیلم فورد معلوم شد که به‌نثر است.

در مقاله‌ی «سینمای شعر»، که تا آنجا که می‌دانم تنها مقاله‌ی شماست که به انگلیسی ترجمه شده (۳۰)، مفهوم «رؤیاوار بودن»[۱۰] را مطرح می‌کنید،که بسیار مورد انتقاد قرارگرفته. یکی از انتقادها این است که این دریافت واقعیتی را پنهان می‌کند، این واقعیت که وقتی فیلمی می‌سازید، در واقع، در مقایسه با هنگامی که می‌نویسید، تصاویر بیشتر در اختیار شما هستند؛ آنها را عملا خـودتان انتخاب می‌کنید، قـلمرو انتخاب شـما وسیع است، حال آن‌که گفتن این مـوضوع که چیزی رؤیاوار است تاکید کردن بر بی‌اختیاری و فقدان هر نظارتی در جریان آفرینش است.

وقتی گفتم سینما رؤیاوار است، منظورم چیز خیلی مهمی نبود، صرفاً چیزی بود که بی‌تأمل گفتم. همه‌ی آنچه منظورم بوده این‌بود که یك تصویر رؤیـاوارتر از یك کلمـه است. رؤیاهای شمـا سینمایی‌اند، ادبی نیستند. حتی تصویری همراه باصدا، مثل‌غرش رعد در آسمانی ابری، به‌گونه‌یی از حتی شاعرانه‌ترین توصیفی که نویسنده‌یی میتواند ازآن‌ارائه دهدبی‌اندازه‌مرموزتراست. یك نویسنده ناگزیر است که رؤیاوار بودن را از طـریق یك عمـل زبانشناسی‌ی سخت‌پالوده بیابد، حال آن‌که سینما به‌طور مادی به صداها خیلی‌نزدیکتر است، نیازی به‌هیچ تفصیل ندارد. همه‌ی‌آنچه مورد نیازش است به‌وجود آوردن آسمانی ابـری با رعـد است و بلافاصله شما به‌راز وابهام واقعیت نزدیك میشوید.

اما رویـاها در فیلـم‌ها معمولا خیلی ضعیفند ــ صحنـه‌های رؤیای فیلم‌های فلینی اصلا شبیه رؤیا نیستند.

---

۱۰) Oniricità

این امر صرفاً به‌خاطر این است که سینما خـود یك رؤیاست. بخصوص‌فیلم‌های فلینی، به‌نحوی سنجیده، رؤیاوارند: همه‌چیز به‌شکل گونه‌یی رؤیا دیده میشود، گونه‌یی تغییر شکل فراواقعیگرا ورویاوار، بنابراین، طبعاً، نسبتاً مشکل است یك رؤیا را درفیلمی جا دهیم که خود از پیش خصایص یك رؤیا رادارد. اما فیلمهای برگمان را در نظر بگیرید، که خیلی کمتر رؤیاوارنـد، شایـد مرموزترند اما کمتر آشکارا رؤیاوارند؛ «توت‌فرنگیهای وحشی» قابل توجه است، خیلی نزدیك به‌رؤیاهای واقعی‌ست.

شمادر «مؤخره‌یی برسینمای‌شعر»[11] کلمه‌ی «کینم»[12] رابرای توصیف یك‌عمل سوم به‌کار میگیرید، پدید ساختن یك‌تصویر، که ادعا دارید علایم سمعی و بصری به‌وجود میآورند: به این عقیده انتقاد شده، بخصوص بر این مطلب که شما مرجع[13] را معنا[14] انگاشته‌یید. هنوز هم براین عقیده باقی هستید؟

هروقت درباره‌ی «کینم»[15] سخن گفته‌ام، همواره این کار را به طور نظری و آزمایشی انجام داده‌ام. وقتی‌زبان سینما را درحد یك زبان[16]، در حد مجموعه‌یی از علائم، مطالعه می‌کنم، همیشه فرض را براین می‌گذارم که علائم نوشتاری ـ گفتاری را در حد یـك نمونه‌ی اصلی یا یك سرمشق در نظـر گرفتن کـار غلطـی‌ست: جستجو برای یافتن‌هرقیاسی بی‌ثمر است‌چرا که‌ممکن‌است مجموعه هایی از علائم و روشهای ارتباطی وجود داشته باشد که به‌طور اصولی با علائم نوشتاری ـ گفتاری متفاوت باشند. بنابراین‌باید دریافتی را کـه از زبان [16] داریـم گسترش بدهیـم، همچنان که فرمانشناسی* دریافتی را که از زندگی داریم گسترش داده است. این همواره فرض اساسی‌ی من بوده. به‌این جهت وقتی درباره‌ی

---

(۱۱) «In Calce al Cinema di Poesia»
(۱۲) «Kinemes»
(۱۳) Riferimento
(۱۴) Significato
(۱۵) «Kinemes»
(۱۶) lingua

واج*ها سخن گفته‌ام، اندکی با خودم در تناقض بوده‌ام، چرا که در پی‌ی یافتن قیاسهایی بین مجموعه‌ی علائم سینمایی و مجموعه‌ی علائم زبانشناسانه بوده‌ام. من کلمه‌ی «کینم»[۱۷] را به‌قیاس کلمه‌ی واج‌ها[۱۷] به‌کار بردم، که شامل نظامنامه‌یی‌ست برای تلاش و برقراری‌ی نوعی مفصل‌بندی‌ی مضاعف درسینما، و همانند زبان[۱۸]. مارتینه[۱۹] عقیده دارد که ویژگی‌ی زبان[۱۸] مفصل‌بندی‌ی مضاعف است. کوشیده‌ام تا چیزی مشابه آن در سینما بیابم، بدون‌این‌که به‌آن اهمیتی بسیار بدهم؛ این فقط یك امکان بود.

شما گفته‌یید، و کاملا به حق، که درزمینه‌ی دلبستگی به‌سینما افزایش شدیدی پدید شده، در آن حال که سینما خود به‌طور بدی روبه‌زوال است ـ و شما این مسأله را به این واقعیت نسبت می‌دهید که مارکسگرایی رسم روز شده است. من با کل قضیه موافقم، اما این تشریح در مورد کشوری مثل امریکا نمیتواند صادق باشد، اینطور نیست؟ آیا فکرتان فقط‌معطوف به ایتالیا بوده؟

بله، گمان می‌کنم حرفم اصولا مربوط به‌ایتالیا میشده، و اروپا ـ فیلم‌های «مؤلفین». تا زمانی که مارکسگرایی فرهنگی زنده بود، با اهمیتی قابل توجه در زندگی‌ی عامه، بعضی از فیلم‌های «مؤلفین» ارزیابی میشدند و به‌این ترتیب برای دیده شدن و پخش شدن راهی میافتند. اما هنگامی که حوادث برمارکسگرایی پیشی گرفتند مارکسگرایی دچار بحرانی گردید و به‌این‌ترتیب تاحدی فاقد اعتبار شد، و ازآن‌پس فیلم‌های «مؤلفین» ازجانبداری‌ی‌خیلی کمتری برخوردار بوده‌اند. بنابراین آشکارا این مسأله چیزی بود هم مربوط به‌ایتالیا و هم مربوط به‌اروپا.

هنگامی‌که «لابوراتوریو»[۲۰] را نوشتید درباره‌ی هی‌یلمزلف[۲۱]

---

۱۷) «Kinemes» / «phonemes»
۱۸) lingua
۱۹) Martinet
۲۰) «Laboratorio»
۲۱) Hjelmslev

نظر بسیار تحسین‌آمیزی داشتید چرا که گفتید توانسته بود دریافت ارزش‌را وارد ساختگرایی* کند. همانطورکه میدانید، هی‌یلمزلف از جانب ساختگرایان مورد حمله‌ی شدید قرار گرفته است. هنوز هم قصد دارید تحقیقتان را، چنان‌که در همان وقت کردید، همگام با عقاید هی‌یلمزلف ادامه دهید؟

من باساختگرایان فرانسوی سخت مخالفم، گرچه آدمی مثل لوی‌ـ ستراوس را بسیار تحسین می‌کنم. در واقع نتیجه‌ی مقاله‌ی من‌کنار گذاشتن کلمه‌ی «ساختار»[۲۲] به طور کامل و به کار گرفتن کلمه‌ی «روند»[۲۳] به‌جای آن بود، که اشاره‌یی ضمنی دارد بـه کلمه‌ی «ارزش»[۲۴]. یك ساخت تکامل می‌یابد چرا که ارزش‌هایی وجود دارد که آن را به تکامل وامی دارد، ارزش‌هایی که تا حدی ذاتی‌ی آن است، اما این یقین هست که آنها به شکل گونه‌یی خردگرایی‌ی سبك قدیم فرانسوی متحجر نمیشوند. این که من کلمه‌ی «روند» را گزیده‌ام مبین مخالفتم با ساختگرایی‌ست، و اینجاست که فکر ارزش مطرح می‌شود.

در مقاله‌ی «سینمای‌شعر» شما به اهمیت آگاه‌کردن تماشاگران از حضور دوربین درحد معیاری برای سینمای شاعرانه اشاره کرده‌بید. در این مورد قدری‌آشفتگی پیش آمده، آیا منظورتان این بوده که سینما طبیعتاً شعر است و اگر چنین بوده، اولا، سینمای نثـر چطور توانسته رویهمرفته خود را تحمیل کند و، ثانیاً، اگر سینما طبیعتاً شعر است آگاه ساختن تماشاگران از حضور دوربین چگونه شعر بودن یا نبودنش را تعیین می‌کند؟

به نظر من سینما اساساً و طبیعتاً شاعرانه است، به دلایلی که‌بیان کرده‌ام: چرا که رؤیا وار است، چرا که به‌رؤیاها نزدیك است، چرا که یك صحنه‌ی سینمایی و صحنه‌یی از یك خاطره یا یك رؤیا ـو نه فقط اینها بلکه نفی‌ی‌چیزها ـعمیقاً شاعرانه است: یك درخت فیلمبرداری شده شاعرانـه است، چهره‌یی انسانی کـه

---

۲۲) Structure
۲۳) Process
۲۴) Value

فیلمبرداری می‌شود شاعرانه است چرا که جسمداری به خودی‌ی خود شاعرانه است، چرا که منظری خیالی‌ست، چرا که سرشار از رازاست، چرا که سرشار از ابهام است، چرا که سرشار ازمعنای چند ظرفیتی‌ست، چرا که حتی یك درخت نیز نشانه‌یی از نظامی زبانشناسانه‌ست. اما چه کسی از طریق یك درخت حرف می‌زند؟ خدا، یا نفس واقعیت. بنابراین درخت به‌مثابه یك نشانه بین ما و یك سخنگوی مرموز ارتباط بر قرار میکند. بنابراین، سینما از طریق باز سازی‌ی مستقیم اشیاء به طرزی مادی، و غیره و غیره، اساساً شاعرانه است. این یك جنبه‌ی مساله است، بگذارید بگوییم جنبه‌ی ما قبل تاریخی، کما بیش مـا قبل سینمایی. بعـد از آن می‌رسیم بـه سینما در حـد واقعیتی تاریخی، در حـد وسیله‌یی ارتباطی، و در این حد نیز، نظیر همه‌ی وسایل ارتباطی، در شرف گسترش‌یافتن به‌انواع مختلف‌جزئی‌تراست. به‌همان‌صورت‌که‌ادبیات زبانی[۲۵] برای‌نثر وزبانی[۲۵] برای شعر دارد، سینما هم‌همینطور است. این است آنچه می‌گفتم. در این مورد باید فراموش کنید که سینما به طور طبیعی شاعرانه است چرا که سینما گونه‌یی شعر است‌که، تکرار می‌کنم، ما قبل تاریخی، بی‌شکل، وغیرطبیعی‌ست. اگر تکه‌یی از پیش پا افتاده‌ترین و سترنی که تا کنون ساخته‌شده یا هر فیلم تبلیغاتی‌ی قدیمی را ببینند، اگر به وجهی غیر مرسوم به‌آن نگاه کنید، حتی فیلمی اینچنین نیـز کیفیت رؤیـا وار و شاعرانه‌ی خود را می‌نمایاند، کیفیتی که به طور مادی و طبیعی در سینما وجود دارد، اما این سینمای شعر نیست. سینمای شعر سینمایی‌ست که فنی خاص اختیار می‌کند دقیقاً مثل یك شاعر که هنگام سرودن شعر فنی خاص اختیار می‌کند. اگر کتاب شعری‌را باز کنید بلافاصله می‌توانید سبك آن را ببینید، قافیه‌ها و همه‌ی این چیزها را: زبان[۲۵] را در حکم ابزاری می‌بینید، یا هجاهای یك

---

۲۵) lingua

سطر را می‌شمرید. آنچه در متـن یك شعر می‌بینید معادلش را میتوانید در یك متن سینمایی هـم بیابید، از طریق واحـدهای مشخصه‌ی سبك، یعنی از طریق حرکات دوربین و تدوین. پس فیلم ساختن شاعر بودن است.

باشگاه ادبیات

ضمیمه: «تئورما»

الف ــ

در (۳۱) «تئورما» شما غمخواری، حتی می‌توان‌گفت همدردی، نسبت به طبقه‌ی بورژوا نشان می‌دهید ــ چرا؟

این نخستین فیلمی‌ست که در محیطی بورژوا با شخصیت‌های بورژوا ساخته‌ام. تا کنون هرگز این کار را نکرده‌ام برای این‌که نمی‌توانستم خودم را مجبورکنم چندین ماه متوالی، هنگام‌نوشتن فیلمنامه و فیلمبرداری، باافرادی سرکنم که قادر به تحمل‌کردنشان نبودم.

اما تنفرم از طبقه‌ی بورژوا حقیقتاً گونه‌یی تنفر جسمی نسبت به‌عامی‌گری‌ی طبقه‌ی خرده بورژواست، عامی‌گری‌ی «ادب» ریا کارانه، و نظیر آن. و شاید بخصوص به خاطر این است که پستی‌ی فرهنگی‌شان را غیر قابل تحمل می‌یابم.

به هر حال این بار تصمیم گرفتم که با شرکت ترنس ستمپ‌فیلمی درباره‌ی طبقه‌ی بورژوا بسازم. اما افرادی را انتخاب کردم که بیش از اندازه تنفرانگیز نبودند، مردمی که گونه‌یی همدردی‌ی انسانی می‌طلبیدند ــ آنها نمونه‌هایی از طبقه‌ی بورژوا هستند، اما نمونه‌هایی از بدترین بورژواها نیستند. از همه‌ی اینهاگذشته، این احساسی که من نسبت به تك تك آدمها دارم، احساس درستی است، از جمله تك‌تك آدمهای بورژوا.

راجع به شخصیت ترنس ستمپ چه می‌گویید؟ آیا او به راستی مذهبی‌ست ــ و واقعاً او کیست؟

شخصیتی را که داشتم بـا خصوصیت جسمی وروانی‌ی بازیگـر تطبیق دادم. در اصل، قصد داشتم این میهمان یك خدای بارآوری باشد، خدای نمونه‌یی‌ی مذهب ما قبل دوران صنعتی شدن، خداـ خورشید، خدای کتاب مقدس، خدای پـدر. طبعـاً، هنگـامی که با چیزهای مختلف به آن شکلی که بودند مواجه شدم، ناگزیر بودم فکر اصلی‌ام را کنار بگذارم و از این جهت ترنس ستمپ را به صورت تجسمی که به طرز کلی فوق دنیوی و ما وراءالطبیعی‌ست نمایشگر کردم: او می‌توانست شیطان، یا آمیزه‌یی از خدا وشیطان باشد. نکته‌ی مهم این است که او چیزی اصیل است و نمی شود بازش داشت.

چرا «تئورما» موجب چنین آشوبی شد؟

دلایل فراوانی هست، که نه دقیقاً فرهنگی و نـه سینمایی‌ست: اولین دلیل احتمالا این است که فیلم در مرکز گردبادی بود که در این لحظه کلیسا را فرو میکوبد، با گروه کشیشهای دست چپی وکشیشهای دست راستی و به همین ترتیب. فیلم از کاتولیك‌های دست چپی جایزه‌یی گرفت، و از طرف تشکیلات پـاپ و جناح محافظه کار کلیسا شدیداً مورد حمله قرار گرفت. فکر می‌کنم دلیل اصلی همین است.

ب ـ

تعدادی (۳۲) از فیلم‌های اخیر (مثل «پـرنده‌های بزرگ و پرنده‌های کوچك»، و فیلمهایی از برادرهای تاویانی، رنه، گدار[۱]) به‌نظر می‌رسند که واجد خصوصیت مشترکی باشند،

۱) «La Chinoise», «La Guerre est Finie», «I Sovversivi»

به این معنی که همه‌ی آنها ـ در سطوح مختلف، و با درجات متفاوتی از موفقیت ـ درباره‌ی «بحرانی در آرمان» است. راجع به این گرایش نظرتان چیست؛ قصد دارید این موضوع را دنبال کنید، و اگر اینطور است در چه جهتی؟

یقیناً قصد دارم آن را دنبال کنم. و در واقع «تئورما» همین کار را می‌کند... نکته‌ی فیلم تقریباً همین است. یك بورژوا، هر آنچه انجام دهد، همیشه در اشتباه است. صرف نظر از خطاهای تاریخی، مثل فکر «ملت»، فکر «خدا»، مثل یك کلیسای اعترافگیر، و نظیر آن، هر عملی که از طبقه‌ی بورژوا سر می‌زند، هر اندازه که صمیمی، عمیق و شریف باشد، همواره در مسیر غلطی‌ست. اما این محکومیت طبقه‌ی بورژوا که در گذشته (برای‌من به معنای قبل از ۱۹۶۷) مطلق و گریز نا پذیر بود باید پیش از یك ارزیابی‌ی نهایی در حال تعلیق بماند، چون طبقه‌ی بورژوا اکنون در حال دگرگون‌شدن است. نوع رنجش وخشم‌علیه طبقه‌ی بورژوای سنتی، آنچنان که آدم همیشه درباره‌اش فکرکرده، دیگر باهیچ‌دلیل عقلانی همراه نیست چون طبقه‌ی بورژوا دستخوش یك دگرگونی‌ی انقلابی‌ست: همه‌کس را به طرف طبقه‌ی خرده بورژوا جذب می‌کند: تمامی‌ی نوع بشر در شرف خرده بورژوا شدن است. به این جهت مسائل جدیدی پیش می‌آید، و اینها به ناچار باید وسیله‌ی خود اعضای طبقه‌ی بورژوا حل شود، نه توسط کارگران یا گروه مخالف. ما، طبقه‌ی بورژوای مخالف، قادر نیستیم این مشکلات را حل کنیم، و طبقه‌ی بورژوای «عادی» هم نمی‌تواند. به این دلیل است که فیلم در حال «تعلیق» باقی میماند؛ با یك فریاد به پایان می‌رسد، ونفس خردستیزی‌ی این فریاد مبین‌همین نبود یك پاسخ‌است. مایه‌هایی‌سیاسی وآرمانی درفیلم‌هست (برای مثال، رابطه‌ی بین مذهب و منازعات سیاسی، خشم علیه طبقه‌ی بورژوا، و غیره که خصوصیات «پرنده‌های بزرگ و پرنده‌های کوچك» هم هست)، که تنها هنگامی که فیلم به پایان می‌رسد

روشن می‌شود.

صرف‌نظراز تازگی‌ی خلق دوباره‌ی‌فضایی بورژوا و شخصیت هایی بورژوا، کوشش کـرده‌یید در «تئورما» چه‌کار کنـید؟ بخصوص اشاره‌یی کرده‌یید به دید تقدیسی‌تان در حـد یك مؤلف نسبت به مردمی‌که به‌اساطیر یا ماقبل‌تاریخ وابسته‌اند. به‌نظـر می‌رسد گویی از «پرنـده‌های بزرگ و پـرنده‌های کـوچك» به بعد، طرز تلقـی‌ی هستیگرایانه*، و بنابـراین شیوه‌ی برخورد شما با موضوع از نقطه‌نظر سبك، هر دو در حال دگرگونی بوده است. طرز تلقی‌ی شما از نقطه‌نظر سبك در مورد شخصیت‌های بورژوا (و بنابراین احتمالا منفی)ی «تئورما» چیست؟

تغییر پیش‌آمده به فضایی بورژوا صرفاً صوری‌ست. من درباره‌ی آداب یا شیوه‌ی زندگی‌ی طبقه‌ی بورژوا فیلم نمـی‌سازم. و، به علاوه، این بورژواها هر گز حرف نمی‌زنند (فیلم تقریباً صامت است)؛ آنها اصطلاح‌های خود را به کار نمی‌گیرنـد، هیچ طرز تلقی‌یی ندارند، و غیره. آنها، همچنین، از طریق این شیوه‌ی خاص دیده می‌شوند که من آن را «تقدیس‌آمیز» می‌نامم، وشیوه‌ی نگاه کردن من به موجودات انسانی‌ست (موجوداتی که تاکنون از طبقه‌ی خرده کارگر بوده‌اند). این اعضای طبقه‌ی بورژوا هرگز به صورتی واقعیگرایا مجادله‌آمیز نمایشگر نمی‌شوند، آنطور که عمـوماً در فیلم‌هایی کـه قصدشـان تشریح شیوه‌ی زندگـی‌ی بورژواهاست دیده می‌شود (مثلا کار آراباسینویا چدرنا[۲]). اگر من طبقه‌ی بورژوا را از این همه عاری کنم، در آن صورت کاملا عریان نمودار می‌شود، آنچنان که ذاتاً هست. بنابراین آنچه شما دارید شخصیت‌هایی کما بیش مطلق هستند، که به روش پیوسته تقدیس آمیز و اسطوره‌یی‌ام دیده می‌شوند.

شخصیت مرکزی‌ی «تئورما» ـ شخصیت ترنس ستمپ ـ آیا اصالتش نمایشگر داوری‌ست یا عشق؟

---

۲) Cederna, Arbasino

این‌شخصیت‌مبهم ازکار درآمده، چیزی مابین فرشته مآب و شیطان صفت. مهمان خوش سیماست، و خوب، اما چیزی عامی‌وار هم در رفتار او وجود دارد (از آنجا کـه او، نیـز، عضوی از طبقه‌ی بورژواست). هیچ بورژوای بی فرهنگی نیست که عامی نباشد؛ تنها فرهنگ‌است‌که می‌تواند پالوده‌کند. پس این‌عامل‌عامی‌وار در او هست، که پذیرفته تا به میان این بورژواها بیاید. بنابراین او شخصیتی مبهم است. از سوی دیگر، آنچه اصیل است عشقی‌ست که بر میانگیزاند، چرا که عشقی‌ست فاقد هر گونه سازشکاری، عشقی که آشوب بر پا می‌کند، ویران می‌کند، و نظر بورژواها را درباره‌ی خودشان تغییر می‌دهد؛ آنچه اصیل است همین عشق است، و باعث این عشق همین شخص مبهم است.

بنابراین میان مسیح شما و مسیح متی هیچ رابطه‌یی وجود ندارد؟

نمی‌توان این شخصیت را با مسیح یکی دانست؛ بیشتر به خدا، خدای پدر (یا پیام‌آوری که نمایشگر «پدر» باشد) نزدیك است. او مهمانی از «عهد عتیق» است، نه از «عهد جدید».

از آنجا که اغلب بین سینمای شما و کار ادبی‌ی شما ارتباط نزدیکی وجود دارد، آیا «تئورما» با هیچکدام از کارهایی که قبلا کرده‌یید پیوندی دارد؟ با کار ادبی‌ی اخیر شما تاچه حد ارتباط نزدیك دارد؟

عجیب و قابل توجه است که فکر ساختن «تئورما» چطور به ذهنم خطور کرد. حـدود سه سال قبل بـرای نخستین بار در زندگی‌ام شروع کردم به نوشتن برای تآتر. شش نمایش منظوم نوشتم، و در آغاز بنابود «تئورما» هفتمین آنها باشد: کار کردن روی آن را به شکل یك نمایش منظوم شروع کردم. و بعد فهمیدم که عشق بین مهمان خدایی و این شخصیت‌های بورژوا اگر صامت باشد زیباتر خواهد شد. بنابراین بعداً فکر کردم احتمالا بهتر خواهد

بود آن را به‌فیلم برگردانم، اما نمی‌دانستم‌چطور این‌کار را بکنم. بنابراین اول یك پیش نویس نوشتم، که خیلی طرح مانند بود، و بعد روی آن کار کردم تا رسیدم به یك فیلمنامه، که آن را دستکاری کردم و چیزهایی به آن افزودم، و بدل به یك اثر تقریباً مستقل ادبی شد. بنابراین «تئورما» از دو مرحله گذشت: اول، قطعه‌یی تآتری، که نپسندیدم؛ و بعد یك مرحله‌ی دوم که دوجنبه داشت، سینمایی و ادبی.

باشگاه ادبیات

یادداشتها

۱) این[1] مصاحبه‌ها در رم، درطول دوهفته، در ۱۹۶۸ صورت گرفت. اصل ایتالیایی‌ی مصاحبه هنگام ترجمه [به‌انگلیسی] تدوین شده است. پیر پائولو پازولینی، که انگلیسی نمیداند، به‌انتشار ترجمه‌ی مصاحبه‌ها رضایت داد بی‌این‌که خود نسخه‌ی نهایی‌را به‌شکلی‌که اینجا چاپ‌شده بازخوانی کند.

۲) درتابستان ۱۹۶۸ پازولینی بار دیگر سرودن اشعار را ازسرگرفت ــ به قصد تقبیح جنبش دانشجویان...

۳) هرچند که در «Prisma» (شماره‌ی ۳/۴)، Gian Paolo Prandstraller ـعکسی از پازولینی دارد با عنوان «عکسی از مراسم به‌عضویت رسمی‌ی کلیسا درآمدن پیرپائولو» ؛ منبع عکس مجموعه‌ی شخصی‌ی نویسنده ذکر شده است.

۴) «و مونتاله، همانطور که احتمالاً میدانید، شاعر مهم ایتالیاست (هرچندکه به‌گمان من بزرگترین شاعر زنده‌ی ایتالیا Penna ست، که به‌هیچ وجه ازکسی الهام نگرفته، بجز شاید از Alexandrianها). مونتاله به‌شدت از Pound تأثیر گرفت و پاوند ازطریق مونتاله روی تمامی‌ی یك نسل ازشاعران جوان تأثیر گذارده است، جدیدترین جنبش پیشتاز [ـ avant garde] که جای خود دارد ــ Sanguineti، برای مثال، عملا هیچ

---

۱) یادداشتها از آقای ستك است، وتعدادی ازآنها که صرفاً ذکر مراجع و منابع ایتالیایی بوده در اینجا ترجمه نشده . (فارسی‌ی اسمهای ایتالیایی و ترجمه‌ی ایتالیایی‌های گهگاهی، در اینجا و در تمامی‌ی کتاب، از **کامران شیردل** است.)

کاری‌نکرده مگر برگرداندن پاوند، به‌شکل تقریباً ایتالیایی‌شده. به‌هرحال، مونتاله گونه‌یی پوشیده‌سرایی‌ی حاشیه‌یی را نمایشگر میسازد.»

۵) «GUF: جوانان فاشیست دانشگاه».

۶) Francesco Leonetti در چند فیلم پازولینی نقشی دارد: به‌صورت هیرودیس دوم در«انجیل...»، به‌صورت صدای کلاغ در«پرنده‌های بزرگ و پرنده‌های کوچك»، به‌صورت خادم Laius که ادیپ در «ادیپ شهریار» به‌دیدنش میرود و به‌صورت لعبت‌باز در «ابرها چه‌هستند؟» لئونتی یك نمایشنامه‌نویس است، و درحال حاضر سردبیری‌ی مجله‌ی پیشتاز «Che Fare?» را به‌عهده دارد.

۷) Roberto Roversi، شاعر، منتقد و سردبیر «Rendiconti» که، مثل «Officina»، ازکتابفروشی‌اش در بولونیا پخش میشود.

۸) «Officina»: مجله‌یی که در سالهای میانی‌ی دهه‌ی پنجاه در بولونیا منتشر میشد. بیشتر آثار پازولینی‌که دراین مجله منتشرشده در مجموعه‌ی «شور و آرمان» (میلان، ۱۹۶۰) تجدید چاپ شده است.

۹) Roberto Longi: منتقد نقاشی ومورخ معروف؛ متخصص نقاشی‌ی ونیزی و مکتب Ferrara؛ سردبیر مجله‌ی فرهنگی‌ی «Paragone». پازولینی «ننه رمی» را به لونگی تقدیم کرده، «به آن‌که شور تصویر گرایی‌ام را مدیونش هستم».

۱۰) آتش‌بس بین ایتالیا و متفقین بود: به‌این معنا، البته، که آرامش نظامی به پایان رسیده بودو ایتالیا حالا با آلمان در حال جنگ بود. مقایسه‌کنید با فیلم Puccini، «زره‌پوش هشتم سپتامبر»، که پازولینی رویش کارکرده است.

۱۱) Eugenio Montale در سال ۱۸۹۶ در Genoa متولد شد. پس از جنگ جهانی‌ی دوم، مدتی سردبیر روزنامه‌ی محافظه‌کار میلان بود، «Il Corriere della Sera». گذشته ازشاعر بودن منتقد ومترجم معتبری نیز هست.

۱۲) شاعران crepuscolari نخستین مخالفان (شاعرانه‌ی) D' Annunzio بودند. دو نماینده‌ی اصلی‌ی این سبك (که نامش ازطرف G. A. Borgese به‌آن داده شد) Guido Gozzano و Sergio Corazzini بودند. شعر اینان، گرچه ماجراجویانه‌تر از دانونتزیو، تقریباً به‌تمامی درباره‌ی مرگ بود.

۱۳) ...«Politecnico» مجله‌یی بود که بلافاصله پس‌ازخاتمه‌ی جنگ وسیله‌ی Elio Vittorini تأسیس شد. خط مشی‌ی‌استوار مارکسگرایانه‌یی‌داشت، بی‌هیچ رابطه‌یی با هریك ازگروه‌های سیاسی، وسرانجام، پس از این‌که ناچار شده‌بود ازصورت هفتگی به‌صورت ماهانه درآید، در پایان۱۹۴۷ تعطیل شد. تحت بیشترین فشار PCI ـ نمایشگر شده در نامه‌هایی‌که بین ویتورینی و تولیاتی رد و بدل میشد ـ به حیات خود ادامه میداد. در فرهنگ مارکسگرا به صورت یك تجربه‌ی پیشتاز سیاسی باقی مانده است...

۱۴) «Qualunquismo انحطاط «عمل‌گرا ـ تجربه‌گرا»ی نوع دوستی‌ی ایتالیایی‌ست» (آلبرتومراویا). همچنین نامی بود که به‌یك جنبش بی اندازه دست راستی در دوره‌ی بلافاصله بعداز جنگ داده شد.

۱۵) «Don Milani کشیشی بودکه دوسال پیش دراثر سرطان مرد. در Barbiana زندگی می‌کرد و برای‌کودکانی‌که درآن منطقه زندگی می کردند مدرسه‌ی‌کوچکی به‌وجود آوردکه از همه‌جا فرسنگها دور بود، بالای‌کوهها، میان بولونیا و فلورانس. در باره‌ی تجربیاتش در باربیانا کتابی نوشت، و بعدها گروهی از شاگرانش نیز کتابی نوشتند بنام «Lettera aduna Professoressa» («نامه به یك خانم معلم»)، که اصرار دارم آنرا بخوانید و ببینید که این دهقانان متولد شده در عمق مناطق عقب‌افتاده، حتی عقب‌مانده‌تر از جنوب ـ جایی‌که دستکم راهزنی و نوعی سنت انقلابی وجود دارد ـ چطور شروع‌کرده‌اند به نشان‌دادن ویژگیهایی که مشخصه‌ی پاره‌یی از چپ جدید امریکایی و «گارد» سرخ چین است».

۱۶) Giorgio Bassani در سال ۱۹۱۶ در بولونیا در خانواده‌یی از

Ferrara متولـد شد. گذشته از سردبیری «Botteghe Oscure»، مدتی سردبیر «Paragone» بود. نویسنده‌ی رشته داستانهایی در باره‌ی Ferrara و تعدادی داستان بلند است، از جمله «بـاغ فینزی - کنتینی» («Il Giardino dei Finzi - Contini»). در فیلمهـای متعـددی با پازولینی کار کرده‌است، ازجمله در فیلمی‌که بر اساس یکی ازداستانهای خـودش بوده، «شب طولانی‌ی ۴۳». در «پنیر بی‌نمك» به‌جای ارسن ولز حرف میزد.

۱۷) دولت Tambroni: تامبرونی یك «دموکرات مسیحی» بود و دولتی را رهبری میکرد کـه جناح راست، ازجمله سلطنت‌خواهان وفاشیست‌ها، از آن حمایت میکردند.

۱۸) در فیلم، پازولینی قبل از شروع در باره‌ی‌طرحش با مراویا و Musatti بحث میکند وبحث بعدی وقتی‌ست‌که آنان درحالی‌که فیلمبرداری تا به نیمه انجام شده پاره‌یی از دستمایه‌اش‌را بررسی می‌کنند.

۱۹) فیلم پس از اعتراض همگان در قبـال آنچه که در قسمت Giovanni Guareschi تعصب نژادی به‌نظرمیرسید نمایشش متوقف شد. بدبختانه پخش‌کننده‌ها (وارنر) از این‌موقعیت سوء استفاده کردند وتمامی‌ی فیلم را برای همیشه در انبار مدفون کردند. جووانی‌گوارسکی، افسوس که، درخارج ایتالیا به‌خاطر کتابهای نکبت‌بار Don Camillo شهرت دارد.

۲۰) پخش‌کننده‌ی‌انگلیسی، به‌رغم مقاصد صریح پازولینی، « St. » [قدیس] را به‌عنوان فیلم افـزود. همچنین کلمه‌ی «شادمانه» (lieta) از تقدیـم نامه‌ی به‌جان بیست‌وسوم حذف شده.

۲۱) بعضی از دوستان پازولینی در فیلم ظاهر میشوند: Alfonso Gattoی شاعـر در نقش اندریاس؛ Enzo Sicilianoی منتقد در نقش شمعون قانوی؛ Natalia Ginzburg، داستان بلندنویس، در نقش مـریم بیت عینا؛ برادر Elsa Morante، Marcello، در نقش یوسف.

۲۲) Leonardo Sciascia یك داسـتان بلندنویس سیسیلی‌ست، نویسنده‌ی

چندین کار با ارزش که حوادث آنها در سیسیل میگذرد: از میان آنها «Il Consiglio d'Egitto»، «Il Giorno della Civetta»، و «Gli Zii di Sicilia».

۲۳) روسلینی با شیفتگی‌ی بسیار متنی در ستایش «پرنده‌های بزرگ و پرنده های کوچك» نوشته است، که برای تهیه‌ی جزوه‌ی تبلیغاتی‌ی چند زبانه‌یی به‌کار گرفته شده.

۲۴) ازفیلمهای خبری‌ی واقعی‌ی مراسم تشییع جنازه‌ی تولیاتی درفیلم استفاده شده است.

۲۵) فیلمنامه‌ی اصلی و تصاویری ازنخستین بخش حذف‌شده در مجلد «پرنده های بزرگ و پرنده‌های کوچك» چاپ شده است.

۲۶) Avanspettacolo نمایش تفریحی‌ست که‌گاهی (وتدریجاً به‌ندرت) قبل از فیلم اصلی اجرا میشود ــ بازیگران کمدی، رقاصه‌ها، وغیره. این نوع نمایش را هنوزهم میتوان درتعدادکمی ازسینماهای شهرهای بزرگ یافت.

۲۷) عنوان فیلم بعدتر از «Vangelo' 70» به «عشق و هاری» و عنوان صحنه‌ی پازولینی از «Il Fico Innocente» به «گل کاغذی» تغییر یافت.

۲۸) این دو فیلم عبارتند از «Il tempo si è fermato» (از Olmi) و «Prima della Rivoluzione» (از برتولوچی).

۲۹) از گفته‌های پازولینی چنین برمیآید که فیلم «Gideon of Scotland» است (از جان‌فورد، ۱۹۵۹).

۳۰) «The Cinema of Poetry»، در مجله‌ی «Cahiers du Cinéma in English»، شماره‌ی ۶.

۳۱) قسمتهایی از یك مصاحبه برای تلویزیون BBC.

۳۲) قسمتهایی از یك مصاحبه، وسیله‌ی Lino Pèroni ؛
از «Inquadrature»، شماره‌ی ۱۶–۱۵، پاییز ۱۹۶۸.

باشگاه ادبیات

فیلمشناسی

همکاری در نوشتن فیلمنامه‌ها:

۱۹۵۴ «زن رودخانه»
(«*La Donna del fiume*»)

کارگردان	Mario Soldati
فیلمنامه	Basilio Franchina، Giorgio Bassani، پیرپائولو پازولینی، Florestano Vancini، Antonio Altovitti، ماریوسولداتی
تهیه‌کننده	کارلوپونتی – Excelsa
پخش‌کننده	Minerva Film
(باشرکت سوفیالورن)	

۱۹۵۵ «زندانی‌ی کوهستانی»
(«*Il Prigioniero della montagna*»)

کارگردان	Luis Trenker

از داستان بلندی نوشته‌ی C. G. Bienek
فیلمنامه Luis Trenker، جورجـو باسانی ،
پیرپائولوپازولینی
تهیه‌کننده Bardo Film
(با شرکت Marianne Hold، لوییزترنکر)

۱۹۵۶ «شبهای کابیریا»
(«*Le Notti di Cabiria*»)

کارگردان فدریکو فلینی
موضوع و فیلمنامه فدریکوفلینی، Ennio Flaiano و
Tullio Pinelli
مشاور/ همکار درنوشتن
فیلمنامه پیرپائولو پازولینی
تهیه‌کننده Dino De Laurentiis
Cinematografica
پخش‌کننده پارامونت
(با شرکت جولیتاماسینا)

۱۹۵۷ «ماریزا لونده»
(«*Marisa la civetta*»)

کارگردان ـ فیلمنامه‌نویس Mauro Bolognini
فیلمنامه مائوروبولونینی،
پیرپائولوپازولینی، Titina Demby

تهیه‌کننده — کارلو پونتی (رم)/ Balcazor (بارسلن)
پخش‌کننده — Cei - Incom

۱۹۵۸ «شوهرهای جوان»
(«*Giovani Mariti*»)

کارگردان — مائورو بولونینی
موضوع — Pasquale Festa Campanile،
Massimo Franciosa،
فیلمنامه — Luciano Martino ،Enzo Curreli،
مائورو بولونینی و پیرپائولوپازولینی
تهیه‌کننده — Nepi Film
پخش‌کننده — Lux Film

۱۹۵۹ «شب اشرار»
(*La Notte brava*»)

کارگردان — مائورو بولونینی
موضوع — از داستان بلند «بچه‌های اهل عشق»
(«Ragazzi Di Vita») نوشته‌ی
پیرپائولوپازولینی
فیلمنامه — پیرپائولوپازولینی و Laurence Bost
تهیه‌کننده — Antonio Cervi و Oreste Jacovni
برای Ajace Film (رم) /
Franco – London Film (پاریس)

پخش‌کننده Euro International Films
(با شرکت Laurent Terzieff، Jean - Claude Brialy،
Rosana Schiaffino، Elsa Martinelli، Mylène Demongeot،
Antonella Lualdi، Franco Interlenghi.)

۱۹۶۰ «مرگ یک‌دوست»
(«*Morte di un amico*»)

کارگردان فرانکوروسی
موضوع Oreste Biancoli، Giuseppe Berto،
پیرپائولوپازولینی، Franco Riganti
فیلمنامه فرانکو ریگانتی، Ugo Guerra،
فرانکو روسی
تهیه‌کننده Alfredo Bini برای Gino Del
Duca Lyre Cinématographique
— Arco Film
پخش‌کننده Cino Del Duca

«آنتونیوی زیبا»
(«*Il Bell Antonio*»)

کارگردان مائورو بولونینی
موضوع از داستان بلند نوشته‌ی
Vitaliano Brancati

فیلمنامه — پیرپائولو پازولینی ، Gino Visentini
مائورو بولونینی

تهیه‌کننده — آلفردو بینی

پخش‌کننده — چینودل دوکا

(با شرکت مارچلو ماسترویانی، کلاودیا کاردیناله)

«سرود مارانه»
(«*La Canta delle Marane*»)

کارگردان — Cecilia Mangini

داستان — از فصلی در «بچه‌هـای اهل عشق»، نوشته‌ی پیرپائولو پازولینی

گفتار از — پیرپائولو پازولینی

تهیه‌کننده — Giorgio Patara

«یک‌روز کسالت‌بار»
(«*La Giornata balorda*»)

کارگردان — مائورو بولونینی

موضوع — پیرپائولو پازولینی وآلبرتو مراویا ازداستان های «حکایتهای رمی» («Racconti Romani») و «حکایتهای جدید رمی» («Nuovi Racconti Romani»)
نوشته‌ی آلبرتو مراویا

فیلمنامه	پیرپائولوپازولینی،آلبرتو مراویا و Mario Visconti
تهیه‌کننده	Paul Graetz بـــرای Produzioni Intercontinentali
پخش‌کننده	Euro International Films

«شب طولانی‌ی ۴۳»
(«*La Lunga notte del' 43*»)

کارگردان	Florestano Vancini
موضوع	از داستان «شب ۴۳» («Una notte del' 43»ـ بخشی ازگروه «Le Storie Ferraresi»، نوشته‌ی جورجو باسانی)
فیلمنامه	Ennio De Concini،پیرپائولوپازولینی، فلورستانو وانچینی
تهیه‌کننده	آنتونیوچروی و Alessandro Jacovoni برای Ajace Film –Euro International Films
پخش‌کننده	Euro International Films

«زره‌پوش هشتم سپتامبر»
(«*Il Carro armato dell' 8 Settembre*»)

کارگردان	Gianni Puccini

موضوع	Elio Petri ،Tonino Guerra، Rodolfo Sonego
فیلمنامه	Gianni Puccini Baratti، پیرپائولو پازولینی، Elio Bartolini، Giulio Questi
تهیه کننده	Film Napoleon
پخش کننده	Euro International Films

۱۹۶۱ «دختر پشت‌ویترین»
(«*La Ragazza in vetrina*»)

کارگردان	Luciano Emmer
موضوع	Emanuele Cassuto، لوچانو امر، رودلفوسونه‌گو
فیلمنامه	لوچانو امر، پیرپائولو پازولینی، Luciano Martino، Vincio Marinucci
تهیه کننده	Zodiaque–Sofidetip - Nepi Film
پخش کننده	Lux Film

۱۹۶۲ «یك زندگی‌ی خشن»
(«*Una Vita Violenta*»)

کارگردانها	Paolo Heusch و Brunello Rondi
موضوع	ازداستان بلند«یك زندگی‌ی خشن»، نوشته‌ی پیرپائولو پازولینی

طرح فیلمنامه	Ennio De Concini و Franco Brusati
فیلمنامه	Paolo Heusch، برونلو رندی، Franco Solinas
تهیه‌کننده	Zebra Film (رم) / Aera Film (پاریس)
پخش‌کننده	Variety

«زن خشکیده»
(«*La Commare Secca*»)

کارگردان	Bernardo Bertolucci
موضوع	از یك داستان نوشته‌ی پیرپائولو پازولینی
فیلمنامه	برناردو برتولوچی و Sergio Citti
تهیه‌کننده	انتونیوچروی برای Compagnia Cinematografica Cineiz–Cervi
پخش‌کننده	Cineriz[1]

---

۱) و، به‌نقل از بخش فیلمشناسی‌ی کتاب «Pier Paolo Pasolini» نوشته‌ی Marc Gervais (در رشته‌کتابهای Cinema d'aujourd'hui، شماره‌ی ۷۳، از انتشارات Seghers، ۱۹۷۳)، همکاری در نگارش فیلمنامه‌ی «Ostia»، ۱۹۶۹، به‌کارگردانی‌ی Sergio Citti. (برای دیدن نمونه‌هایی از این کتاب، «پیرپائولو پازولینی»، نگاهی بیاندازید به‌فصلهای سوم و پنجم بخش «جداگانه».)

بازی در:

۱۹۶۰	«قوزی» («*Il Gobbo*»)	
	کارگردان	Carlo Lizzani
۱۹۶۶	«طلب آمرزش» («*Requiescant*»)	
	کارگردان	کارلو لیتزانی[۲]

کارگردانی:

۱۹۶۱	«باجخور» («*Accattone*»)	
	شرکت تهیه‌کننده	Cino Del Duca - Arco Film
	تهیه‌کننده	آلفردو بینی
	کارگردان	پیرپائولو پازولینی

---

۲) و، به‌نقل از بخش فیلمشناسی‌ی کتاب «پیرپائولو پازولینی» نوشته‌ی مارك ژروه، بازی در فیلم کوتاه «Il Cinema di Pasolini» (۱۹۶۶)، به کارگردانی‌ی Maurizio Ponzi؛ در مورد این فیلم مستند همچنین نگاهی بیاندازید به فصل پنجم، گفتگو در باره‌ی «مجالس عشق». (شناسنامه‌های فیلمهای پازولینی که از اینجا شروع میشود با بخش فیلمشناسی‌ی کتاب «پیرپائولوپازولینی» مقابله و، در مورد گروه فنی، عموماً تکمیل شده است.)

فیلمنامه	پیرپائولو پازولینی
دستیارهای کارگردان	برناردو برتولوچی، Leopoldo Savona
دستیار (برای فیلمنامه)	سرجوچیتی
مدیر فیلمبرداری	Tonino Delli Colli
طراح صحنه	Flavio Mogherini
تدوین	Nino Baragli
موسیقی	یوهان سباستین باخ، تنظیم از Carlo Rustichelli
صدا	Luigi Puri

هنرپیشه‌ها:
Franco Citti (در نقش Accattone)، (Stella) Franca Pasut،
Silvana Corsini (Maddalena)، Paola Guidi (Ascenza)،
Adriana Asti (Amore).

طول فیلم	۱۲۰ دقیقه
پخش‌کننده‌ها	چینودل دوکا (ایتالیا)، Connoisseur (انگلستان)

۱۹۶۲ «ننه رمی»
(«*Mamma Roma*»)

شرکت تهیه‌کننده	ارکوفیلم ـ چینه‌ریتز
تهیه‌کننده	آلفردو بینی
کارگردان	پیرپائولو پازولینی
فیلمنامه	پیرپائولو پازولینی
دستیار (برای فیلمنامه)	سرجوچیتی
مدیر فیلمبرداری	تونینو دلی‌کولی
طراح صحنه	Flavio Mogherini

موسیقی	ویوالدی، تنظیم از کارلو روستیکلی
دستیار	Carlo Di Carlo

هنرپیشه‌ها:
اناماتیانی (Mamma Roma)، Ettore Garofolo (اتوره)،
فرانکوچیتی (Carmine)، Silvana Corsini (Bruna)،
Paolo Volponi (کشیش)، Luciano Gonini (Zacaria)،
Luisa Loiano (Biancofiore)،
Vittorio La Paglia (Signor Pellissier)، Piero Morgia (پیرو).

طول فیلم	۱۱۰ دقیقه
پخش‌کننده‌ها	چینه‌ریتز (ایتالیا)، Gala (انگلستان)

۱۹۶۲ «پنیر بی‌نمک»
(«*La Ricotta*»)

(فصلی از «RoGoPaG» یا «Laviamoci il Cervello»، «مغزهایمان را بشوییم»؛ فصلهای دیگر وسیله‌ی روسلینی، گدار و Gregoretti کارگردانی شده).

شرکت‌های تهیه‌کننده	آرکوفیلم ـ چینه ریتز (رم) و Lyre (پاریس)
کارگردان	پیرپائولو پازولینی
موضوع و فیلمنامه	پیرپائولو پازولینی
مدیر فیلمبرداری	تونینو دلی کولی
طراح صحنه	Flavio Mogherini
لباسها	Danilo Donati
تدوین	نینو بارالی
تنظیم‌کننده‌ی موسیقی	کارلو روستیکلی
دستیارها	کارلودی کارلو، سرجوچینی

هنرپیشه‌ها:
ارسن‌ولز (در نقش کارگردان)، Mario Cipriani (Stracci)،
Laura Betti (ستاره‌ی فیلم)، Edmonda Aldini (ستاره‌ی دیگر)،
ویتوریولاپالیا (روزنامه‌نگار)، اتوره‌گارو فولو (یك سیاهی لشگر)،
Maria Bernardini (سیاهی لشگری‌که «سترپ تیز» میکند).

طول فیلم	۴۰ دقیقه
پخش‌کننده	چینه‌ریتز (ایتالیا)

«RoGoPaG» درآغـاز به‌خـاطر فصل پازولینی درایتالیا تحریم شد، دوباره زیر عنوان جدیـد «Laviamoci il Cervello»، با قطع‌هایی در «پنیر بی‌نمك» پخش شد (نگاهی بیاندازید به‌فصل چهارم).

۱۹۶۳ «هاری» [قسمت اول]
(«*La Rabbia*»)
(قسمت دوم وسیله‌ی Giovanni Guareschi)

تهیه‌کننده	Gastone Ferrante
شرکت تهیه‌کننده	Opus Film
کارگردان	پیرپائولو پازولینی
فیلمنامه	پیرپائولو پازولینی
گوینده‌ی گفتار	جورجوباسانی، Renato Guttuso
تدوین	نینو بارالی
دستیار	کارلو دی‌کارلو
طول فیلم	۵۰ دقیقه
پخش‌کننده	Warner Bros

(فیلم بلافاصله و به‌دلیل فصل گوارسکی توسط وارنر از سینماها پس‌گرفته شد و از این تاریخ به‌بعد درهیچ جا به‌نمایش در نیامده است؛ نگاهی بیاندازید به فصل پنجم، گفتگو درباره‌ی «هاری»)

۱۹۶۳-۶۴ «مکان‌یابی برای فیلمبرداری در فلسطین برای انجیل به‌روایت متی»
(«*Sopraluoghi in Palestina per Il Vangelo Secondo Matteo*»)

شرکت تهیه‌کننده	آرکو فیلم
فیلمبردار	Aldo Pennelli
گوینده‌ها	پیرپائولو پازولینی، Don Andrea Carraro
گفتار	پیرپائولو پازولینی
طول فیلم	۵۰ دقیقه

هرگز و درهیچ‌جا به‌طریق تجاری پخش نشده
تدوین وگفتار وسیله‌ی پازولینی برای جشنواره‌ی هشتم Spoleto، جولای ۱۹۶۵
(در مورد شرایطی‌که تحت‌آن فیلم ساخته شد نگاهی بیاندازید به فصل ششم)

۱۹۶۴ «مجالس عشق»
(«*Comizi d' amore*»)

شرکت تهیه‌کننده	آرکو فیلم
تهیه‌کننده	آلفردو بینی

مدیر تهیه	Eliseo Boschi
کارگردان	پیرپائولو پازولینی
نویسنده‌ی گفتار	پیرپائولو پازولینی
گوینده‌های گفتار	Lello Bersani وپیرپائولو پازولینی
شرکت‌کننده‌ها	پیرپائولو پازولینی، Cesare Musatti، Giuseppe Ungaretti، Susanna Pasolini، Camilla Cederna، Oriana Fallaci ، Adele Cambria، Antonella Lualdi، Graziella Granata (و حذف شده ازفیلم بهنگام تدوین، Giuseppe Ravegnani و Eugenio Montale)
مدیرهای فیلمبرداری متصدیان دوربین	Mario Bernardo، تونینودلی‌کولی Vittorio Bernini، Franco Delli Colli، Cesare Fontana
تدوین	نینوبارالی
طول فیلم	۹۰ دقیقه
پخش‌کننده	Titanus (ایتالیا)

۱۹۶۴ «انجیل بهروایت متی»
(*«Il Vangelo Secondo Matteo»*)

شرکت‌های تهیه‌کننده	آرکوفیلم (رم)، Lux Cie Cinéma-tographique de France (پاریس)

تهیه‌کننده	آلفردو بینی
مدیر تهیه	Eliseo Boschi
کارگردان	پیرپائولو پازولینی
مدیر فیلمبرداری	تونینو دلی‌کولی
متصدی‌ی دوربین	Giuseppe Ruzzolini
طراح صحنه	Luigi Scaccianoce
تدوین	نینو بارالی
موسیقی	یوهان سباستین باخ، ولفگنگ اماده‌تو موتسارت، Sergie Prokofiev، Anton Webern، Luis E. Bacalov
لباسها	دانیلو دوناتی
صدا	Mario Del Pezzo
دستیار	Maurizio Lucidi

هنرپیشه‌ها :

Enrique Irazoqui (در نقش مسیح)، Margherita Caruso (مریم جوان)، سوزانا پازولینی (مریم پیر)، Marcello Morante (یوسف)، Mario Socrate (یحیی تعمیددهنده)، Settimio Di Porto (پطرس)، Otello Sestili (یهودا)، Ferruccio Nuzzo (متی)، Giacomo Morante (یوحنا)، Alfonso Gatto (اندریاس)، Enzo Siciliano (شمعون)، Giorgio Agamben (فیلپس)، Guido Gerretani (برتولما)، Luigi Barbini (یعقوب‌بن حلفی)، Marcello Galdini (یعقوب، پسر زبدی)، Elio Spaziani (Thaddeus)، Rosario Migale (توما)، Rodolfo Wilcock (قیافا)، Alessandro Clerici (پنتیوس پیلاتس)، Amerigo Bevilacque، (هیرودیس اول) Francesco Leonetti (هیرودیس دوم)، Paola Tedesco (سالومه)، Rossana di Rocco (ملك) ، الیزه ئوبوسکی (یوسف از اهل رامه)، Natalia Ginzburg (مریم عنیا).

طول فیلم ۱۴۰ دقیقه

پخش کننده‌ها	Titanus (ایتالیا)، Compton (انگلستان)، Continental (امریکا)

کلمه‌ی «قدیس» برخلاف مقاصد صریح پازولینی به‌عنوان انگلیسی‌ی فیلم افزوده‌شد.
پیشکشی به‌جان بیست وسوم نیز در نسخه‌ی انگلیسی کوتاه شده.

صدای مسیح	Enrico Maria Salerno

۱۹۶۶ «پرنده‌های بزرگ و پرنده‌های کوچک» («*Uccellacci e uccellini*»)

شرکت تهیه‌کننده	آرکو فیلم
تهیه‌کننده	آلفردو بینی
مدیر تهیه	Fernando Franchi
کارگردان	پیرپائولو پازولینی
دستیار کارگردان	سرجو چیتی
فیلمنامه	پیرپائرلو پازولینی
مدیرهای فیلمبرداری	ماریو بروناردو، تونینو دلی کولی
متصدی‌های دوربین	Franco Di Giacomo، Gaetano Valle
تدوین	نینو بارالی
موسیقی	Ennio Morricone
طراح صحنه	لوییجی اسکاچانوچه
لباسها	دانیلو دوناتی
صدا	Pietro Ortolani

هنرپیشه‌ها:
توتو (درنقش توتوی معصوم و برادر Ciccillo)، Ninetto Davoli
(نینتوی معصوم و برادر نینتو)، Femi Benussi (Luna)،

Rossana Di Rocco (دوست نینتو)، Lena Lin Solaro
(Urganda La Sconosciuta)، Rosina Morani (زن روستایی)،
Renato Capogna و Pietro Davoli (ولگردهای قرون وسطی)،
Gabriele Baldini (دندانپزشك دانته)،
(Ingegnere) Riccardo Redi.

طول فیلم	۸۶ دقیقه
پخش کننده	Marchio (ایتالیا)

صدای کلاغ از آن فرانچسکو لئونتی‌ست

۱۹۶۶ «جادوگران»
(«*Le Streghe*»)

(فصل «زمین ازدیدگاه ماه»؛ «La Terra vista della Luna»ـ
فصلهای دیگر وسیله‌ی لوکینو ویسکونتی، ماثورو بولونینی، فرانکو روسی،
ویتوریو دسیکا)

شرکت تهیه	دینودلائورنتیس چینماتوگرافیکا
کارگردان	پیرپائولو پازولینی
فیلمنامه	پیرپائولو پازولینی
مدیر فیلمبرداری	Giuseppe Rotunno
رنگ	Technicolor
طرحهای صحنه	Mario Garbuglia و Piero Poletto
لباسها	Piero Tosi
مجسمه‌ها	Pino Zac
موسیقی	Ennio Morricone
تدوین	[۳]Piero Piccioni

---

۳) در فیلمشناسی‌ی کتاب «پیرپائولو پازولینی»، برای تدوین نام Giorgio Sarralonga ذکرشده‌است.

دستیار کارگردان　　سرجوچیتی

هنرپیشه‌ها:
توتو (درنقش Ciancicato Miao)، نینتو داوولی (Basciu Miao)،
سیلوانا منگانو (Assurdina Cai)، لائورابتی (جهانگرد)،
Luigi Leone (زن جهانگرد)، Mario Cipriani (کشیش).

پخش‌کننده　　Dear Film / یونایتد آرتیست (ایتالیا)،
Lopert (امریکا)

۱۹۶۶　«هوسبازی به‌سبك ایتالیایی»
(«*Capriccio all' Italiana*»)

(فصل «ابرها چه هستند؟»؛ «Che cosa sono le nuvole?»-
فصلهای دیگر وسیله‌ی Steno، مائورو بولونینی (۲)، Pino Zac،
Mario Monicelli)

شرکت تهیه‌کننده　　دینودلائورنتیس چینماتوگرافیکا
تهیه‌کننده　　دینو دلائورنتیس
کارگردان　　پیرپائولو پازولینی
فیلمنامه　　پیرپائولو پازولینی
طراح صحنه و لباسها　　Jurgen Henze
مدیر فیلمبرداری　　تونینو دلی‌کولی
موسیقی　　Domenico Modugno
تدوین　　نینو بارالی
آواز　　«Cosi Sono Le Nuvole»
Domenico Modugno و
پیرپائولو پازولینی
رنگ　　Technicolor

هنرپیشه‌ها:
توتو (درنقش یاگو)، Franco Franchi (کاسیو)، Ciccio Ingrassia
(رودریگو)، Domenico Modugno (سپور)، نینتو داوولی (اتلو)،
لائورابتی (دزدمونا)، Adriana Asti (بیانکا)،
Carlo Pisacane (برابانتیو)، فرانچسکولئونتی (لعبت‌باز).

پخش‌کننده‌ها Euro International Films (ایتالیا)

۱۹۶۷ «ادیپ شهریار»
(«*Edipo Re*»)

شرکت تهیه‌کننده	آرکوفیلم
تهیه‌کننده	آلفردو بینی
مدیر تهیه	الیزه‌ئو بوسکی
کارگردان	پیرپائولو پازولینی
فیلمنامه	پیرپائولو پازولینی،ملهم‌از«Oedipus Rex» و «Oedipus at Colonus» نوشته‌ی سوفوکل
مدیر فیلمبرداری	جوزپه روتزولینی
رنگ	Technicolor
متصدی‌ی دوربین	Otello Spila
دستیار کارگردان	Jean – Claude Biette
تدوین	نینو بارالی
موسیقی	موشیقی‌ی محلی‌ی رومانی و ژاپونی، بعلاوه موسیقی‌ی‌اصلی با تنظیم پیرپائولو پازولینی
طراح صحنه	لوییجی اسکاچانوچه
لباسها	دانیلو دوناتی

هنرپیشه‌ها:
فرانکوچیتی (در نقش Oedipus)، سیلوانامنگانو (Jocasta)،
Alida Villa (Merope)، Carmelo Bene (Creon)،
Julian Beck (Tiresias)، Luciano Bartoli (Laius)،
فرانچسکولئونتی (خادم)، Ahmed Bellashmi (Polybus)،
Giandomenico Davoli (چوپان پولیبوس)، نینتو داوولی (پیك)،
پیرپائولو پازولینی (کاهن بزرگ)، ژان ـ کلود بی‌یت (کاهن).

طول فیلم	۱۱۰ دقیقه
پخش‌کننده‌ها	یورو اینترنشنال فیلمز (ایتالیا)، Eagle (انگلستان)

۱۹۶۷ «عشق و هاری»
(«*Amore e Rabbia*»)

(فصل «گل کاغذی»؛
فصلهای دیگروسیله‌ی لیتزانی، برتولوچی، گدار، Bellocchio کارگردانی‌شده)

شرکت تهیه	Castoro Film (رم) / Anouchka Film (پاریس)
کارگردان	پیرپائولو پازولینی
مدیر فیلمبرداری	جوزپه روتزولینی
رنگ	Technicolor
موسیقی	Giovanni Fusco؛ ی. س. باخ: «St Matthew Passion»

(با شرکت نینتو داوولی)

طول فیلم	۱۲ دقیقه

۱۹۶۸ «تئورما»
(*«Teorema»*)

شرکت تهیه	Aetos Film
تهیه‌کنندهها	Franco Rossellini، Manolo Bolognini
مدیر تهیه	Paolo Frascà
کارگردان	پیرپائولو پازولینی
دستیار کارگردان	سرجوچیتی
طراح صحنه	Luciano Puccini
لباسها	Marcello De Marchis
فیلمنامه	پیرپائولو پازولینی، بر اساس داستان بلند خودش
مدیر فیلمبرداری	جوزپه روتزولینی
رنگ	Eastman Colour
تدوین	نینو بارالی
موسیقی	Ennio Morricone
رهبر موسیقی	Bruno Nicolai
صدا	Dario Fronzetti

هنرپیشه‌ها:
Terence Stamp (در نقش مهمان)، سیلوانا منگانو (Lucia)، Massimo Girotti (Paolo)، Anne Wiazemsky (Odetta)، لائورابتی (Emilia)، Andrès José Cruz (Pietro)، نینتو داوولی (Angelino)، Alfonso Gatto، Carlo De Mejo، Adele Cambria.

طول فیلم	۹۸ دقیقه
پخش‌کنندهها	یورو اینترنشنال فیلمز (ایتالیا)، ایگل(انگلستان)[۴]

۴) بخش فیلمشناسی‌ی کتاب در اینجا به‌پایان میرسد؛ شناسنامه‌های فیلمهای بعدی

۱۹۶۹ «خوکدانی»
(«*Il Porcile*»)

شرکت‌های تهیه	/ Film dell'Orso / Idi Cinematografica / (رم)I. N. D. I. E. F. C. A. P. A. C. (پاریس)
تهیه‌کننده	Gian Vittorio Baldi
تهیه‌کننده‌ی شریك	Gianni Barcelloni
مدیر تهیه	Rodolfo Frattaioli
کارگردان	پیرپائولو پازولینی
دستیارهای کارگردان	سرجوچیتی، Fabio Garriba
فیلمنامه	پیرپائولو پازولینی
فیلمبرداری	تونینودلی کولی، Armando Nannuzzi، جوزپه روتزولینی
رنگ	Eastman colour
تدوین	نینو بارالی
طراح صحنه	دانیلو دوناتی
موسیقی	Benedetto Ghiglia
لباسها	دانیلو دوناتی
تدوین صدا	Alberto Salvatori

هنرپیشه‌ها:
Pierre Clémenti (در نقش آدم‌خوار)، Jean - Piere Léaud (Julian)، Alberto Lionello (Klotz)، Ugo Tognazzi

---

از این منابع گرفته شده‌اند:
«Monthly Film Bulletin»، مارچ ۱۹۷۰ («خوکدانی»)؛
بخش فیلمشناسی‌ی «پیرپائولوپازولینی»، نوشته‌ی مارك ژروه («مده‌آ»، «حکایتهای کنتربری»)؛
«Monthly Film Bulletin»، مارچ ۱۹۷۲ («دکامرون»).

(Herdhitze)، آن ویازمسکی (Ida)، Margarita Lozano
(خانم Klotz)، Marco Ferreri (Hans)،
فرانکو چیتی (آدم‌خوار دوم)،نینتو داوولی (مرد جوان / Marracchione).

طول فیلم (نسخه‌ی اصلی)۱۰۰ دقیقه

۱۹۶۹ «مده‌آ»
(«*Medea*»)

شرکت تهیه	Cosima Cinematografica
تهیه‌کننده	فرانکو روسلینی
کارگردان	پیرپائولو پازولینی
فیلمنامه	پیرپائولوپازولینی، از «Medea» نوشته‌ی اریپید
فیلمبرداری	Enio Guarnieri

هنرپیشه‌ها:
Maria Callas (در نقش مده‌آ)، Giuseppe Gentile (Jason)،
ماسیموجیروتی، Laurent Terzieff (le Centaure)،
Margaret Clementi (Glauce)، نینتوداوولی، Luigi Barbini،
Luigi & Michelangelo Masironi، Paul Jabara،
Pier Paolo Duregon.

طول فیلم	۱۱۰ دقیقه
پخش‌کننده	Planfilm (فرانسه)[۵]

---

۵)در بخش فیلمشناسی‌ی کتاب «پیرپائولو پازولینی»، نوشته‌ی مارك ژروه، تا سال ۱۹۷۰ سه فیلم کوتاه دیگر نیز ذکر میشود،

۱۹۷۰ «دکامرن»
(*«Il Decamerone»*)

شرکت تهیه	Les Productions—/ (رم) P. E. A. Artistes Associés (پاریس)/ Artemis Film (برلین)
تهیه‌کننده‌ی شریك	فرانکو روسلینی
تهیه‌کننده	Alberto Grimaldi
مدیر تهیه	Mario Di Biase
کارگردان	پیرپائولو پازولینی
همکار کارگردان	سرجوچیتی
دستیار کارگردان	Umberto Angelucci
فیلمنامه	پیرپائولوپازولینی، بر اساس داستانهای Giovanni Boccaccio
فیلمبرداری	تونینو دلی‌کولی
رنگ	Technicolor
تدوین	Enzo Ocone
طراح صحنه	Donte Ferretti
موسیقی	پیرپائولو پازولینی، Ennio Morricone
لباسها	دانیلو دوناتی
صدا	Pietro Spadoni

الف ـ «Appunti per un film indiano»، ۱۹۶۸
[«یادداشتهایی برای یك فیلم در بـاره‌ی هند»]، یك صحنه‌ی‌گزارش برای برنامه‌ی تلویزیونی، در اصل فیلم مرجع برای طرح تهیه‌ی اثری بلند، فیلم کوتاه.

ب ـ «Appunti per un Orestiade africana»، ۱۹۶۹
[«یادداشتهایی برای یك سه‌گانی‌ی ارست افـریقـایی»] ، فیلمبردار Giorgio Pelloni. یك فیلم مرجع دیگر برای طرح تهیه‌ی اثری بلند، فیلم کوتاه.

پ ـ «Appunti per un romanzo nell' immondisini»، ۱۹۷۰
[«یادداشتهایی برای یك داستان درباره‌ی رفتگرها»]، فیلم‌کوتاه درباره‌ی اعتصاب رفتگرها.

هنرپیشه‌ها:
فرانکوچیتی (در نقش Ciappelletto)، نینتو داوولی (Andreuccioی
اهل Perugia)، Angela Luce (Peronella)، Patrizia Capparelli
(Alibech)، Jovan Jovanovic (Rustico)، Gianni Rizzo
(راهب کل)، پیرپائولو پازولینی(Giotto)، سیلوانا منگانو (Madonna)،
Vincenzo Amato، Giuseppe Zigaina، Gerhard Exel،
Wolfgang Hillinger، Giacomo Rizzo،
Antonio Diddio، Lucio Amatelli، Giovanni Esposito،
Giorgio Ivovine، Vincenzo Cristo، Gabriella Frankel،
Luigi Seraponte، Vincenzo Ferrigno، Salvatore Bilardo،
Erminio Nazzaro، Vincenzo De Luca، Mirella Catanesi،
Alfredo Sivoli، Lino Crispo، Giovanni Filadoro،
Vittorio Vittori، E. Jannotta Carrino، Guido Alberti،
Patrizia De Clara، E. Maria De Julis، Adriana Donnorso،
Giovanni Scagliola، Michele Di Matteo، Guido Mannari،
Enzo Spitaler، Monique Van Voren، Giovanni Davoli،
Annie Marguerite Latrove، Luciano Telli،
Vittorio Fanfoni، Franco Mariletta.

طول فیلم ۱۱۱ دقیقه
پخش‌کننده یونایتد آرتیست

۱۹۷۲ «حکایتهای کنتربری»
(*«Canterbury Tales»*)

تهیه‌کننده Alberto Grimaldi
برای P. E. A. Produzione (رم) و
یونایتدآرتیست
کارگردان پیرپائولو پازولینی

فیلمنامه	پیرپائولو پازولینی، بر اساس اثر Geoffrey Chaucer
فیلمبرداری	تونینو دلی‌کولی
طراح صحنه	Dante Ferretti
لباس	دانیلو دوناتی
تدوین	نینو بارالی
صدا	Gianni d'Amico
موسیقی	Ennio Moricone و پیرپائولو پازولینی
دستیارها	سرجوچیتی، Umberto Angelucci، Peter Shephard

هنرپیشه‌ها:
Huge Griffith، لائورابتی، نینتو داوولی، فرانکو چیتی، Joséphine Chaplin، Alan Webb، پیرپائولو پازولینی.

طول فیلم	۱۱۸ دقیقه
پخش‌کننده	یونایتد آرتیست[۶]

۶) فیلم آخر پازولینی سومین فیلم سه‌گانی * اش، «هزارویکشب»، است.

کتابشناسی

«اشعاری در کازارسا»
«Poesie a Casarsa»، بولونیا، ۱۹۴۲

«Il Ferrobèdo»، ۱۹۵۱

«شعرگویشی‌ی قرن نوزدهم»
«Poesia dialettale del Novecento»، پارما، ۱۹۵۲

«جوانی‌ی بهتر، اشعار فریولی»
«La meglio gioventu, poesie friulane»، فلورانس،۱۹۵۴

«ترانه‌سرای ایتالیایی، جنگی از شعر توده»
«Canzoniere italiano, antologia della poesia Popolare»، پارما، ۱۹۵۵

«بچه‌های اهل عشق»
«Ragazzi di Vita»، میلان، ۱۹۵۵

«خاکسترهای گرامشی»
«Le ceneri di Gramsci»، میلان، ۱۹۵۷

«بلبل کلیسای کاتولیك»»
«L'usignolo della Chiesa Cattolica»، میلان، ۱۹۵۸

«یك زندگی‌ی خشن»
«Una vita violenta»، میلان، ۱۹۵۹

«غزل بهاره»
«Sonetto primaverile»، میلان، ۱۹۶۰

«زنهای رم»
«Donne di Roma»، با مقدمه‌ی آلبرتومراویا، میلان، ۱۹۶۰

«رم ۱۹۵۰، روز نوشت»
«Roma 1950, diario»، میلان، ۱۹۶۰

«شعر توده‌ی ایتالیایی»
«La poesia popolare italiano»، میلان، ۱۹۶۰

«شور و آرمان»
«Passione e ideologia»، میلان، ۱۹۶۰

«جهان چگونه زاده شد»
«Come è nato l'universo»، رم، ۱۹۶۱

«مذهب زمان ما»
«Le religione del nostro tempo»، میلان، ۱۹۶۱

«زن خشکیده»
«La Commare Secca»، با برناردو برتولوچی، میلان، ۱۹۶۲

«باجخور»
«Accattone»، رم، ۱۹۶۱

«ننه رمی»
«Mamma Roma»، میلان، ۱۹۶۲

«بوی هند»
«L'odore dell'India»، میلان، ۱۹۶۲

«رؤیای یك چیز»
«Il sogno di una cosa»، میلان، ۱۹۶۳

«انجیل به روایت متی»
«Il Vangelo Secondo Matteo»، میلان، ۱۹۶۴

«شعر به‌شکل گل سرخ»
«Poesia in forma di rosa»، میلان، ۱۹۶۴

«علی باچشمهای آبی»
«Ali Dagli Occhi Azzurri»، شامل «پنیر بی‌نمك» و
ویراسته‌ی جدیدی از «باجخور»، میلان، ۱۹۶۵

«پرنده‌های بزرگ و پرنده‌های کوچك»
«Uccellacci e uccellini»، میلان، ۱۹۶۶

«ادیپ شهریار»
«Edipo Re»، میلان، ۱۹۶۷

«پدر وحشی»
«Il Padre Selvaggio»، در «Cinema e Film»، شماره‌ی
۳ و ۴، ۱۹۶۷

«Pilade»، تآتر، ۱۹۶۷

«Orgia»، تآتر، ۱۹۶۹

«تئورما» (قضیه)
«Teorema»، میلان، ۱۹۶۸

«ابرها چه هستند»؟
«Che cosa sone le nuvole»، در «Cinema e Film»، شماره‌ی ۸–۷، ۱۹۶۹

«مده‌آ»
«Medea»، ۱۹۷۰

«Ostia»، با سرجوچیتی، ۱۹۷۰

«اشعار»
«Poesie»، میلان، ۱۹۷۰

«روحانیت‌بخشیدن و نظام‌بخشیدن»
«Trasumanar e organizzar»، میلان، ۱۹۷۱

«تجربه‌گرایی‌ی مرتد»
«Empirismo eretico»، میلان، ۱۹۷۲

ترجمه:

«سه‌گانی‌ی ارست»
«Orestiade»، نوشته‌ی آشیل، ۱۹۶۰

«فخرفروش»
«Il Vantone»، از «Miles Gloriosus» [«سربازان باشکوه»]
نوشته‌ی Plautus، میلان، ۱۹۶۳[1]

---

۱) تمامی‌ی این بخش بـا کتابشناسی‌ی «پیرپائولو پازولینی» مقابله شده، فهرست کتابهای جدید و دو کتاب اولیه از همین مأخذ است.

جداگانه

۱

پازولینی : فلسفه‌ی سینما

پازولینی، شاعر و فیلمساز گستاخی که تجربیاتش او را بیش از اندازه به‌راحتی در معرض تقلیدهای مسخره‌ی محافظه‌کارانه قرار میدهد، در حیطه‌ی آتشفشانی‌ی فلسفه نیز خود را به‌مخاطره انداخته است. در اینجا کوشیده تا علم نشانه‌ها را به‌بینش خود پیوند دهد. اقدام استادانه است.

نگره‌اش بر مبنای نظریه‌ی زبان در حد یك نظام است، نظری که وسیله‌ی رولاند بارت تکامل یافته. در این روش اندیشه، خطی کشیده می‌شود بین آنچه «زبان»[۱] و آنچه «گفتار»[۲] نامیده می‌شود. در این نظریه، به‌شکل خامش، «زبان» زبان است منهای کلام؛ فرآورده‌یی اجتماعی‌ست که به‌تنهایی در نظر گرفته شود: ترکی، فرانسه، ویتنامی، یا هر چه. نظامی ارتباطی‌ست با قواعد درونی‌ی خودش، که‌ورای به‌کارگیری‌ی یك آدم‌واحد قرارمیگیرد. «گفتار»، در مقابل، کاری‌ست که شما به‌هنگام حرف‌زدن انجام میدهید؛ کاری‌ست که هنگام برگزیدن یك کلمه‌ی مورد نیاز از مجموعه‌ی علامات انجام میدهید.

به همانگونه که مك‌لوهان[۳] محدوده‌ی فکر وسیله‌ی بیان را درهم شکست تا، گذشته از فیلم یا تلویزین، شامل شاهراه‌ها یا چاپ هم بشود، بارت نیز محدوده‌ی فکر زبان را درهم شکسته تا

---

۱) «Langue»
۲) «Parole»
۳) McLuhan

همه‌گونه علامات غیر لفظی را شامل شود، مثل «نظام غذایی»، «نظام پوشاکی»، و «نظام اتومبیلی». هر زبان فرعی از این گونه باری از نشانه‌های خود را به‌همراه دارد. در نظام پوشاکی، برای مثال، لباس نقش «زبان» را ایفا می‌کند، حال آن که «گفتار» کلام عمل است؛ «گفتار» کلام‌گزیدن، خریدن، و ترکیب قسمتهای مختلفه برای کاربرد شخصی‌ست. «گفتار» عامل بیانی‌ست.

پیوند با پازولینی حالا آشکار می‌شود. پازولینی میپرسد: آیا، احتمالا، نظامی تصویری وجود دارد که بتواند در حد «زبان» کامل قالب فیلم در نظر گرفته شود؟ در مورد نظام پوشاکی، بارت ادامه میدهد و نمایشگر میسازد چگونه در دنیای «مد» قاموس این نظام وسیله‌ی طراحان پدید میشود و گسترش مییابد. اربابان «مد» خلاق‌ها و به‌کار گیرنده‌های نظام‌های نشانه‌یی هستند، و آنگاه مشتری‌ها و پوشنده‌ها به این نظام‌ها نیروی کلامی واحد میدهند. این پرسش پدید میآید که آیا میتوانیم بگوییم کارگردان فیلم نیز همین کار را با تصویر روی پرده انجام میدهد.

به این پرسش پازولینی جواب مثبت میدهد. اما او مساله را فراتر، به‌درون قلمروی اندیشه میکشاند. اعتقاد دارد که «زبان» قالب بیانی‌ی فیلم در واقع تمامی‌ی «دنیای در حرکت» است، هم گذشته و هم حال؛ سیر تمامی‌ی بشریت است، آنچنان که خدایی در یك سفینه‌ی ماهنورد امکان دارد ببیندش. پازولینی این واقعیت عینی را که در فراسوی دسترس ناظری واحد قرار دارد «صحنه‌ـ نمای نامحدود» مینامد.

«سینما» با «س» بزرگ مجموعه‌ی کاملی از تمام فیلمهایی‌ست که تاکنون ساخته شده به‌علاوه‌ی فیلمهایی که بعدتر ساخته میشود: و این مجموعه‌ی کامل گونه‌یی نقش «صحنه ـ نمای نامحدود» تاریخ دنیاست. «سینما» بدل می‌شود به نشان جمعی‌ی «زبان» واقعیت کامل، حال آن که هر فیلم جدا موردی از «گفتار» خالص

است. دستمایه‌ی خام و از پیش آماده‌ی «سینما» را تدوین میتراشد و بدلش می‌کند به‌کلام بصری‌ی یك فیلم واحد.

برای پازولینی، هر رویدادی در مسیر اعمال انسانی یك مورد جستجوست. هر رویدادی گونه‌یی پیگردی‌ست، برای یافتن رابطه‌یی با توضیحات کسانی که در آن شرکت میجویند، و با ناظران. تشریح یك رویداد میتواند وسیله‌ی آمیختن نظرات پاره‌پاره‌ی هریك از شواهد فراهم آورده شود. در مورد قتل جان کندی، برای مثال، هماهنگی‌ی زوایای دوربین مجزای متمرکز شده روی رویداد است که معنای رویداد را برای همه آن کسان که در ماجرا شرکت داشتند و برای شاهدها روشن میسازد. از این طریق، سوءقصد به‌نحوی نمایشگر میگردد که میتواند خود را برای تماشاگران توضیح دهد. به نقل از کارگردان: «هنوز فهمیده نشده که نشانه‌شناسی‌ی عمومی علم توصیف واقعیت است.»

این خط استدلال به‌نظر میرسد که بسیار روی جنبه‌ی مستند سینما تکیه داشته باشد. گویی از ما خواسته میشود زندگی‌هایمان را چون فیلمهای تدوین‌نشده ببینیم که در مکانی باز بدون کمك دوربین رخ میدهند. آیا میتواند چنین باشد؟ کدام یك اول پدید شد، «سینما» با «س» بزرگ، یا لکوموتیوهای لومیر؟ به گفته‌ی سارتر، هستی مقدم بر ماهیت است. پس یقیناً «گفتار» مقدم بر «زبان» است؟ و یك فیلم منحصر به فرد مقدم بر مفهوم کلی‌ی «سینما»؟

تردیدهای دیگر نیز برمیخیزند، که نیرومندترینشان بر این اندیشه‌ی او اثر میگذارند، این که رویدادها در تلاشند تا با ما حرف بزنند، و این که فیلمساز تدوین‌شان میکند و معنایی به‌دست میدهد، مثل میانگیر*ی در یك جلسه‌ی احضار ارواح. در اینجا اشاره‌یی وجود دارد به‌تکامل خلاق برگسون. احتمالا بسیار دقیق‌تر خواهد بود اگر، همراه آلن رب ــ گری‌یه، بگوییم که کنش نه

تأیید میکند و نه انکار می‌کند. کنش، به‌گفته‌ی رب ـ گری‌یه، به سادگی هست.

در «خوکدانی» صحنه‌های دامنه‌های آتشفشانی نمایشگر تخیلی وحشی و مشوش‌کننده است، که تاریخ را در حد گونه‌یی استعاره به‌کار میگیرد. اما از سوی کارگردان هیچ تأییدی مرسوم، یا انکار ارزشها، وجود ندارد، نه مثبت نه منفی، نه قهرمان نه شخصیت خبیث. نتیجه جادوگری‌ست. تخیل عریان ارائه میشود. اگر تصاویر موفق هستند از این جهت است که مثل شعر پیش از آن که فهمیده شوند ارتباط برقرار میکنند.

در چنین فیلمی، پازولینی مکان و رخدادی را میسازد که سرشار از بیرحمی‌ی شدید است. برای او هر تصویر معبدی‌ست، که چشم باید برای آینده‌نگری بدان درآویزد.

به‌این دلیل است که صحنه‌ها مشوش‌کننده‌اند. منطق معمول غایب است. زیبایی حاکم است، و به آن اجازه داده میشود که با زبانی وحشی سخن بگوید. تماشاگران، غافلگیر شده، از کلام پازولینی به اغتشاش ذهنی میرسند. این چه زبانی‌ست؟ چگونه میتوانند تمثیلی بدون ارزشهای ذاتی را بفهمند؟[۴]

فیلیپ کریك

---

۴) نوشته‌ی Philip Crick ؛ از مجله‌ی «Cinema»، شماره‌ی ۷ ـ ۶ (اوگست ۱۹۷۰).

۲

دو فیلم

الف : «تئورما»

یك ــ
یك صاحب صنعت اهل میلان، پائولو، یکباره کارخانه‌اش را به کارگرانی که آنجا در استخدامش هستند واگذار کرده؛ رجعتی داده میشود به حوادثی که به این عمل غریب بخشندگی انجامیده. مدتی نه‌چندان دراز پیش از این مرد جوانی خوش‌قیافه به طرز غیر منتظره‌یی از راه میرسد تا نزد پائولو و خانواده‌اش بماند: مرد جوان خواستار چیزی بخصوص از میزبانانش نیست اما آنها همه او را به‌طرزی مقاومت‌ناپذیر جذاب مییابند. کلفت خانه، امیلیا، اولین کسی‌ست که وقتی مردجوان‌او را از اقدام به‌خودکشی بازداشته در قبال فریبندگی‌ی مرد جوان جسماً تسلیم میشود. پسر پائولو، پیترو، که میهمان با او هم‌اتاقی‌ست نفر بعدی‌ست که خود را به او تسلیم میکند، و بار دیگر واکنش میهمان پذیرشی با ملایمت و کمابیش درمانی‌ست. روز بعد زن کارخانه‌دار، لوچیا، فرو در فکر، برهنه می‌شود و در انتظار مرد جوان دراز می‌کشد، و به‌زودی مرد جوان امیال دختر خانواده، اودتا، را نیز ارضاء میکند. سرانجام نوبت پائولوست که در خلال سفری با اتومبیل به خارج از شهر تسلیم او می‌شود. بعد تلگرامی به میهمان میرسد که فرا میخوانندش و او مؤدبانه خانواده را ترك میکند، به‌رغم

اعتراضهای تك‌تك افراد خانواده مبنی براین‌که مرد جوان آنها را به‌نحو جبران‌ناپذیری دیگرگون کرده‌است. باردیگر امیلیا نخستین کسی‌ست که واکنش نشان میدهد؛ بیخبر به دهکده‌ی موطنش باز میگردد، روزهای‌متمادی در سکوت‌مینشیند و روستایی‌ها با احترام گردش جمع میشوند. تعدادی معجزه رخ میدهد، از جمله عروج جسمانی، و بار آخر که او را می‌بینیم تا به چشمانش در خاك مدفون شده، آماده که گریان چشمه‌یی از اشك گردد. در این‌ضمن، اودتا به‌خلسه و بیحسی فرو میرود و روی یك بیماربر از منزل برده میشود، پیترو خانه را ترك می‌کند تا نقاشی‌ی انتزاعی را به‌حدی افراطی بکشاند، و لوچیا بیقرار با ماشینش دور میگردد و مردان جوان را اغوا میکند تا این که در کلیسای کوچك دور افتاده‌یی آرامش می‌یابد. خود پائولو، زندگیش از هم پاشیده، تصمیم میگیرد کارخانه‌اش راببخشد و آنگاه در یك ایستگاه راه آهن لخت میشود؛ ایستگاه راه‌آهن محو میشود در یك چشم‌انداز متروك خاکستری، و پائولو تلو تلو میخورد و فریاد میکشد و تنهاست.

دو ــ

در صحنه‌ی پیش از عنوانبندی‌ی «تئورما» خبرنگاری لاف‌زنان، به سبك سوآلهای گدار که بلافاصله پاسخهای لازم را فراهم میآورد، تحویل گیرنده‌های مبهوت کارخانه‌ی پائولو را وامیدارد بپذیرند که طبقه‌ی بورژوا هر کاری انجام دهد باز هم در اشتباه است. این شوخی فقط برای لذت برتولوچی و بلوکیو نیست، چرا که هدف پازولینی خودش است؛ پس از آن که جهاد تمامی‌ی زندگیش علیه طبقه‌ی بورژوا به مقیاسی عظیم سود نصیبش کرده، حالا با طنزی خطرناك موقعیتی بیطرف یافته بین طبقات توهین‌دیده‌یی که زمانی

سخنگویشان بود و راحتیهای گروه مخالفین که به‌نحوی اجتناب ناپذیر او را از آن خود میدانند. غیر طبیعی نیست که حاصل‌کار نومراویایی[1]ست، تمثیلی از تمامیت بر بادرفته که در آن مارکس و مسیح (آنچنان که سکولیمفسکی[2] یکبار گفت «آن کمونیست دیگر، مسیح») که قابل تعویض‌اند بدل میشوند به نمادهایی برای از بین بردن خویشتن. اشکالی که در مورد خدایان وجود دارد این است که انسان نیستند؛ برای آنها، بنابراین، خیلی ساده است آنچه را که در حد انسانی ممکن نیست طلب کنند. در نتیجه پازولینی واحد خانواده‌ی بورژوا را چنان تصویر میکند که انگار هیچ چیز نمیتواند برای او غیرطبیعی‌تر از این باشد که، برای مثال، به‌فاحشه‌های رم پیشنهاد کند یك اتحادیه تشکیل دهند («قوزی»)، یا به واسطه‌هایشان القاءکند که پول چیز آشغالی‌ست («شب اشرار»). درست است که خانه تا آنجا با شکوه است که میتواند کاریکاتوری از یك کاخ باشد، اما در سینه‌ی هریك از اعضای خانواده گونه‌یی تنهایی میتپد که آکاتونه از آن احساس غرور میکرد. اشتیاقی از جانب سرمایه‌داری در جهت ارزشهای حقیقی؟ تصویری از ناتوانی‌ی نمونه‌یی‌ی طبقه‌ی‌بورژوا در پرهیز از افراط‌کاری‌هایی از هر نوع، معنوی و مادی هر دو؟ فیلم هم برله و هم علیه شخصیت‌هایش پیش میرود، در ابهامی که حتی تا حد موسیقی‌ی روی نوار صدا نیز کشانده میشود ــ یك «مس»[3] موتسارت وسیله‌ی گروهی همسرایان روسی. تجسم دوباره‌ی بیلی باد[4] با حالت جنسی‌ی ملایمی به آنها هجوم می‌آورد؛ ادعا میکنند این آینه‌ی امیالشان گونه‌یی کوری را که عاقل‌شان نگاه میداشت شفا بخشیده؛ و همه چهار نعل از محدوده‌ها میجهند، با درجات

---

۱) Neo-Moravian
۲) Skolimowski
۳) Mass
۴) Billy Budd

مختلف ابداعاتی از سر ناامیدی. میشد به همین بسنده کرد، اما پازولینی اشارات بسیار نیرومندی ارائه میدهد نمایشگر این که همراه آنها روان است. اولا، آشکارا دلبسته‌ی شخصیت‌هایی‌ست که خلق کرده: کلفت که با حواس‌پرتی میکوشد چمن‌زنی کند در حالی که «ناجی»اش به خونسردی در صندلی راحتی‌اش دارد میخواند، پسر که از دیدش‌در سرگشتگی‌ی‌نافذفرانسیس‌بیکن[۵] تعمق‌میکنیم، دختر و آلبوم بسیار بزرگ عکسهایش (هر چند که نفس انتخاب این بازیگر وسیله‌ی پازولینی دراینجا راهنمایی‌ی به‌اندازه‌ی کافی ساده‌یی‌ست در مورد احساسش درباره‌ی این نقش)، مادر که وقتی با بی‌میلی همچنان مردی دیگر را به ماشینش سوار میکند صورت سفید و نقاب‌مانندش از رنجی وحشتناك در هم میرود، و پدر که برای آخرین و چشمگیرترین صحنه‌ها نگاه داشته میشود، که در نتیجه به‌نظر میرسد پازولینی خود را به تمامی با او یکی میداند. ثانیاً، «تئورما» وسیله‌ی نماهایی از غبار تیره‌ی آتشفشانی نقطه گذاری میشود، که کمابیش به‌نحوی نامحسوس در سرتاسر روایت میوزد تا این که همه‌چیز زیر بیابانی خشك مدفون میگردد؛ این تصاویر که، حتی‌وقتی میهمان‌درحال فرونشاندن شهوت مریدانش است، برای کوتاه‌ترین لحظه‌ها به‌چشم می‌آیند، در طول فیلم پیوسته خبر از ناامیدی‌ی محض میدهند. و ثالثاً، «تئورما» بینش متعصب خود را (که گاه گاه، احتمالا، سطحی مینماید، اما یك حکایت تمثیلی، به‌هر حال، وابسته‌ی جامعیت تعریفش است) در پهنه‌ی یك طیف کامل از فعالیتهای اجتماعی ــ سیاسی، جنسی، هنری و مذهبی ــ سریعاً حرکت میدهد و چیزی نمییابد که بتوان به آن اطمینان داشت، که دوام بیاورد. حتی شخصیت خداگونه نیز درون یك تاکسی برده میشود، دقیقاً به همان شکل که زمانی به درون ابرها صعود میکرد یا از طریق کلمات مائو استحاله

---

۵) Francis Bacon

میبافت. با این همه، به‌رغم همه‌ی افسردگی، در صورتی که این به‌راستی حال و هوای پازولینی باشد، «تئورما» فیلمی‌ست با زیبایی‌ی تبلور یافته‌ی خارق‌العاده‌یی، که در آن پازولینی خود را درحداستادی در به‌کارگیری‌ی نور پردازی‌ورنگ تثبیت میکند (گشت صبحگاهی‌ی شوهر سرود ستایشی‌ست برای هر دو)، همچنان که در به‌کارگیری‌ی چشم‌انداز و معماری. ابهام به‌کنار، صحنه‌هایش بی هیچ‌چیز زاید و بی‌هیچ خودنمایی‌ست؛ تعدادی از عادات آنتونیونی را گرفته، احتمالا نمونه‌یی‌ترین آنها خلق سینمایی افسون‌کننده است از طریق نمایش جزئیاتی کوچك، مثل رقص مانند اودتا روی چمن، یا راه روی‌ی طولانی‌ی پائولو در ایستگاه. در حالی که سخنگوی پازولینی برهنه در پهنه‌ی برهوتی از آرمانهای ویرانی گرفته تلوتلو میخورد، پازولینی خود بیشك در فیلمسازی مذهبی یافته که دستکم این امکان را دارد تا حدی جبران‌کننده باشد[۶].
فیلیپ ستریك

ب : «خوکدانی»

یك ــ
«اورجیا»: ا یتالیای قرن هفدهم. مرد جوانی در حاشیه‌ی یك کوه آتشفشان گرسنگی میکشد. در یك میدان جنگ چیزهایی مییابدو خود را مسلح میکند. سربازی میگذرد؛ مرد جوان به‌او حمله میکند، میکشدش و سرش را میبرد؛ پس از این که سرش را به درون یك دهانه‌ی آتشفشان میاندازد، شروع میکند به‌خوردن جسد. یك گروه آدمخوار به‌وجود میآید؛ یك روز آنچه انجام

---

۶) نوشته‌ی Philip Strick ؛ از «Monthly Film Bulletin» ، می‌ی ۱۹۶۹.

میدهند دیده میشود، ودستگیر میشوند و به‌مرگ محکوم میشوند. درست قبل از اجرای حکم، رهبر اولین‌کلمه‌های آدمخوار راتکرار میکند ــ «پدرم را کشته‌ام، گوشت آدمیزاد خــورده‌ام، از شادی میلرزم» ــ و آن را در جذبه‌یی تکرار میکند که به‌مرد جوانی که باقی مانده تا شاهد مردن آنها باشد منتقل میگردد.
«پرچیله»: ژولین پسر یك صاحب صنعت معاصر آلمانی، کلوتز، است. پدر و مادرش ودوست دخترش، ایدا، یك دانشجوی مبارز، درباره‌ی مبهم‌بودن و مرموز بودنش نگرانند. کلوتــز یك رقیب صنعتی‌دارد، هردیتز، وحقوق‌بگیری را مأمورتحقیق درگذشته‌اش کرده است؛ درمییابد که هردیتز یك جنایتکار جنگی‌ی نازی است. اما هردیتز در این مدت درباره‌ی ژولین در حال جاسوسی بوده، و کشف کرده که مشکل او این است کــه فقط بــا خوکهــا میتواند رابطه‌ی جنسی داشته باشد. دوصاحب صنعت تصمیم میگیرند که رازهایشان را نگاه دارند و به‌یکدیگر بپیوندند. در حین جشنهای اتحاد ژولین به‌خوکدانی‌میرود و خوکها اورا میخورند. هردیتز، وقتی از طریــق یك مهاجر ایتالیایی از این خبر آگــاه میشود، اطمینان میدهد که خوکها همه‌چیز را تا آخرین دگمه میخورند، و دیگران را به‌سکوت دعوت میکند.

دو ــ

«خوکدانی» فیلم زیبایی‌ست که ناخوشایندی‌ی ذاتی‌اش از ایــن طریق که، مانند «تئورما»، پیوسته استعاری‌ست کاهش مییابد. یقیناً فیلمی طبیعیگرا در باره‌ی آدمخواری و جانور خویی نیست، بلکه بیشتر درباره‌ی تحلیل رفتن و خود آگاهی‌ست. از نظر مایه و سبك دقیقاً همان چیزی‌ست که حالا از فیلمهای پازولینی انتظار

داریم: بیگناهـــی، گناه، کفـــاره، انزوای انسانی، رابطـــه‌ی بین تکلیف اجتماعی واراده‌ی بشری، بار دیگر مایـــه‌های او هستند. فیلمبرداری‌ی سرراست وانتخاب دقیق مکانهای فیلمبرداری کمك میکند تاهر جزء از تصویر فیلم درحد یك‌نشانه روی چشم وتخیل بیننده اثر گذارد. در تقریباً هرنما همه‌ی عناصر به‌وضوح دیده میشوند، و در هرقاب تعداد عناصر کمی حضور دارند، به‌طوری که معنایشان بلافاصله آشکار میشود. انزوا، برای مثال، هم از طریق برداشتهای کوتاه‌بیان میشود، به‌طوری که حتی دو مردی‌که در حال جنگ تن به‌تن هستند جداگانه نمایش داده میشوند، وهم از طریق فضاهای تهی‌ی دور شخصیت‌ها. به‌همین شکـــل ساختمان فیلم بسیار دقیق است. گرچه هردو داستان کمابیش حالتی قرینه دارند، گرچه فیلم با نماهایی متناوب از دو مکـــان فیلمبرداری و دو مرد جوان مورد نظر شروع میشود، و گرچه در آخـــر یکی از آنها وسیله‌ی سگها و دیگری وسیله‌ی خوکها خورده میشود، هیچ رابطه‌ی ساده‌یی یك‌به‌یك بین حوادث داستانها یا مشکلات دو مرد وجود ندارد. لیکن پازولینی قادر است، از طریق نماهایی که بـــه طور متناوب پی‌درپی میآیند، اشاره‌هایش را باز کنـــد ـ به‌دنبال نماهایی از دستها و پاهای سربازی که خورده میشود نمایـــی از ژولین میآید در حالتی از خلسه و مادرش میگوید «نگاهش کـــن، مثل مسیح روی صلیب» ـ و پیشرفت طرح داستان را مؤکد کند ـ مبارزه‌ی دو صاحب صنعت، در حالی که هرکدام میکوشد دیگری را به‌دام اندازد و خرد کند، قطع میشود و نمایی کوتاه میبینیم از زن ومرد برهنه‌یی‌روی‌کوه آتشفشان، طعمه‌یی برای‌آدمخوارها. همچنین پازولینی از یك داستان به‌یك داستان دیگر قطع میدهد به‌قصد آزادکردن کشش، گرچـــه آن را در سطح دیگـــری از نـــو میسازد. تضاد بین دو داستان به‌او این امکان را میدهدکه این‌کار را به‌نحوی مؤثر انجام دهد. «اورجیا» ساکت، بصری، وبرخوردار

از وقاری مذهبی‌ست؛ «پرچیله» پرکلام، طنزآلود، و گاه‌گاه کمابیش سطحی‌ست. در نتیجه، قطع از وحشیگری‌ی بدوی‌ی ایتالیای ملوك‌الطوایفی به‌آلمان غربی‌ی با فرهنگ به‌تماشاگر آسودگی میبخشد. اما این آسودگی در صحنه‌ی مرکزی از میان میرود، جایی که با همراهی‌ی طنزآلود چنگ طرز عمل اتافهای گاز برشمرده‌میشوند وما باوحشیگری‌ی بسیار بزرگتری رودر رو میشویم که، برخلاف وحشیگری‌ی در «اورجیا»، پاره‌یی محسوس از تاریخ خودمان و یکی از پایه‌های حکومت آلمان غربی‌ی امروزی‌ست. درکنار این، انحرافات‌ژولین به‌سادگی‌و به‌ناهنجاری مضحك است. مردهای جوان به دنیاهایی‌که از نظر تاریخی بسیار متفاوتند تعلق دارند. دنیای«اورجیا» دنیایی‌ست باقوانین‌تصریح شده و کیفرهای تصریح شده. آدمخوار محرمات اجتماعی را در هم میشکند؛ از طریق خوردن گوشت آدمیزاد ــ انسان برای او تنها در حد تن وجود دارد ــ و از طریق‌سرفرونیاوردن به‌صلیب ــ نماد کلیسایی که آنچه می‌آموزد رستگاری‌ی روح است از طریق آدمخواری‌ی «استحاله» [در آیین عشای ربانی]. اما حتی آگاهی و پشیمانی نیز مانع یك حکم انعطاف‌ناپذیر نمیشدند. در انتها به‌آگاهی دست مییابد، اما تنها در مورد معنای اعمالش برای خودش؛ به‌این مفهوم موجودی کامل میشود، و مرگش گونه‌یی تقلید مسخره از شهادت است. نشانه‌های مشخص‌کننده‌ی دنیای ژولین، از طرف دیگر، سازش، مهربانی وابهام خوبی وبدی‌ست. در اینجا تفکیکی بین مطرود و جامعه وجود ندارد؛ کوششهای مداومی صورت میگیرد برای بازپس‌گرفتن او، در حالی‌که حتی هردیتز نیز میتواند از طریق قدرت پولش از گذشته‌اش بگریزد. حتی شور گناهکار ژولین نیز ابهام‌آمیز است: پدر و مادرش خود را به‌صورت خوکهایی توصیف میکنند، و عشق او به خوکها میتواند عشقی‌متعالی‌باشد به‌آلمان، جامعه‌ی‌گناهکار. خودآگاهیش

در ناتوانی‌اش منعکس میگردد؛ سرانجامش نتیجه‌ی منطقی‌ی همین است ــ محوشدن کامل.[۷]

روزالیند دلمار

باشگاه ادبیات

---

۷) نوشته‌ی Rosalind Delmar ؛ از «Monthly Film Bulletin» ، مارچ ۱۹۷۰.

۳

«مده‌آ»

در تاریخ هنر وادبیات غرب،گویی عشق مایه‌ی اساسی‌ست. نباید بنابراین تعجب کرد اگر در کار پا زولینی نیز عشق وسوسه‌ی مرکزی باشد. «مده‌آ» یك فرصت استثنایی در اختیار ما میگذارد تا در این‌باره حرف بزنیم، چرا که، از میان همه‌ی فیلم‌های مؤلفش، این فیلم است‌که با بیشترین شدتها روی این‌مایه تمرکز یافته، روی این نیروی زندگی و مرگ که بررفتار انسانی حاکم است. اما مسلم است‌که عشق به‌روایت پازولینی جنبه‌هایی‌بسیار خاص خواهد داشت.

عشق و تملك. مده‌آی پازولینی در چنگ نوع عشقی گرفتار آمده که درنده و مخرب است. پازولینی نوع عشقی رانمایشگر میکند که به‌محدوده‌ی عقل در نمیآید، نوع شوری که در برابر آن‌همه چیز رنگ میبازد. نیرویی‌ست که قبلا، برای مثال، در «ادیپ شهریار» به‌آن برخوردیم، همانطورکه در«تئورما» و«خوکدانی». به‌مجرد این‌که در حیطه‌ی قدرتش‌میافتد، عاشق دیگر هیچ‌اراده‌یی از خود ندارد، جز اشتیاق به‌این‌که عشق را زندگی‌کند. تمامی‌ی اصول ناپدید میشوند، دیگر به‌حساب نمی‌آیند. همه‌چیز میتواند از میان برود و، در واقع، عاشق اغلب به‌انتخاب دست به‌تخریب میزند، حتی تخریب شخص خودش چرا که دیگر هیچ‌چیز مفهومی ندارد.

اساطیر و افسانه‌های بزرگ، وتمامی‌ی ادبیات‌جهان، اغلب این عشق‌های شدید را سراییده‌اند. اما عشقی که در آخرین فیلمهای بلند پازولینی زنجیر می‌گسلد دقیقاً از آن دست نیست که مثلا تریستان را به‌ایزولت، رمئو را به‌ژولیت، آبه‌لار را به هلوییز پیوند میدهد. این عشق با مرد و زن ارتباط دارد، تجلیل عاشق و معشوق است، مطاع و مطیع این عشق، وجد آنها، فاجعه‌های آنها. در اینجا «پیوند» است که به‌نوعی شاعرانه شده.

فیلمهای پازولینی صورتی‌دیگر از عشق را ارائه‌میدهند. در حقیقت آدم در این فیلمها معشوق را نمیبیند (یا بهتر بگوییم، با او برخوردی ندارد). برعکس، آدم همه آن چیزی را میبیند که عشق برای او که عاشق است به‌بار میآورد، آدم دریده‌شدن عاشق را میبیند. عشق ویرانگر نامرئی‌ی این‌فیلمهاست. پرده را عاشق است‌که پر میکند، عاشق به‌معنای «قربانی»، به‌معنای آنچه ویران میگردد.

عاشق را عشق از میان برمیدارد. عشق، همجنس ــ یا ــ ناهمجنس دوستانه، حتی اگر روی خوکها متمرکز شود (مانند آنچه در «خوکدانی» روی میدهد)، این هیچ اهمیتی ندارد. آن چیزی که برای پازولینی مهم‌است نفس این تجربه‌است، شدتش، قدرت تخریبش، تواناییش هنگام درگذشتن از حدود. به‌این مفهوم،مسیح پازولینی نیز توسط عشق ویرانگر نابود میشود. نیرویی براو تسلط مییابد.

وهمیشه این‌عشق، به‌نوعی، وابسته‌ی مذهب‌است، وابسته‌ی قربانی‌کردن، گونه‌یی نمایشگر ساختن ایمان. در سطح شواهد، در سطح ظواهر، ادیپ سوی سرنوشتش میرود، سوی ویران‌شدنی به‌توسط عشق، هدایت شده، یا فریب‌خورده، یا برحذرشده، وسیله‌ی‌کاهنهای پیشگو؛ «تئورما» میهمانی را روی صحنه میآورد که پیکی مقدس است؛ در «خوکدانی»، بفرنج‌تر، شور جانورخوی

ژولین چنین می‌نماید که به‌گونه‌یی مرموز با قربانی‌های آیینی‌ی سرهای انسانی به‌خدا ــ آتشفشان وابستگی داشته باشد. و مده‌آ یك کاهنه است، دختر خورشید، و به‌درگاه خدایانی قربانی میکند که گویی شور او را (عشق و برعکسش را) برای جیسون تقدیس میکنند.

اما پیوند با مذهب همچنان عمیق‌تر است. عشق، در آثار پازولینی، در واقع «وابسته»ی مقدسات است. و این مقدسات به نیمنگاه به‌طور مبهم دیده میشوند؛ شکلهای مختلف میگیرند. در این تصاویر طبیعت، برای مثال، که به‌این فیلمها کیفیتی بدوی میدهند. بیابانها وآتشفشان‌ها، سنگ‌ها وخورشید در«انجیل...»، «ادیپ شهریار»، «تئورما»، «خوکدانی»، یا «مده‌آ» حضوری وحشتناك دارند. این تصاویر گفته‌های پازولینی را درباره‌ی خدای «تئورما» مؤکد میکنند: فیلم نمایشگر خدایی‌مسیحی‌نیست، و به‌هرحال محققاً یك الوهیت ملایم و مهربان نیست، بلکه خدای سوزان بیابانهاست، که در «عهد عتیق» گاه به‌این صورت به‌چشم میآید.

سرانجام، طبیعت این نیرو، این عشق وابسته‌ی مقدسات، آشکارترین نمودش تأثیری‌ست که میگذارد، تأثیرش روی آنهاکه در حیطه‌ی قدرتش گرفتار میآیند. مسیح به‌صلیب‌کشیده میشود، ادیپ کور میشود، ژوکاست خودش را میکشد. شخصیت‌های «تئورما» گزنه میخورند، به‌خلسه درمیآیند، برهنه از بیابان میگذرند. قهرمانهای «خوکدانی» زنده زنده دریده میشوند. و وقتی که مده‌آ را برای آخرین‌بار میبینیم، به‌وجد آمده پس‌ازاین که بچه‌هایش‌را به‌قتل رسانده، دور وبرش را شعله‌ها فرا گرفته‌اند.

این قربانیها، معذالك ــ وا ین گفته‌ی اصلی ارزش این را دارد که تکرار شود ــ به هیچ قیمتی نمیخواهند از سر نوشتشان

فرار کنند. برای آنها دیگر مساله‌ی اختیار مطرح نیست، نه حتی هیچ آرزوی دیگرگونی. منقلب شده از عشق، خود را به تمامی میدهند، به معنای دقیق کلمه تحت «تسلط» در میآیند. هیچ چیز نمیتواند به آنها آرامش ببخشد، به جز این کـه پاك، نـاگزیر، از میان برداشته شوند. سر آخـر، قهرمانهای پازولینی ایـن را برمیگزینند که دریده شوند، که همه چیز بدهند، که خود را گم کنند.

در این نیرو که عاشق‌های پازولینی را به حرکت در میآورد، در واقع، هیچ چیز ملایم یا مهربان وجود ندارد؛ بلکه بیشتر چیزی ست در عین حال‌تاریك و سوزان، مست‌کننده و مخـرب. «روح» پازولینی فراز عقل معلق است، گاهی در مافوق انسان، بیشتر، احتمالا، در مادون انسان. شریك در قتل و پدر کشی، وسوسه‌ی جنسی وزنای با محارم، آیینهای سری و قدرتهای مذهبی‌ی برونی و درونی، این عشق، کـه نیروهای تاریك بـرآن تسلط دارند، انگیزه‌ی مرکزی‌ی آثار پازولینی واراست. و بـه نظر مـن چنین میرسد که سهم خلاقه‌ی اساسی‌ی آثار این سینماگر، همچنان کـه عمیق‌ترین تعهد شخصی‌اش، در این سطح از تجربه‌ی انسانی‌قرار دارد.

فرهنگ بدوی و تمدن. این‌گونه بررسی‌ی بازمایه* ما را بازمیگرداند به «مده‌آ»، فاجعه‌ی زنـی کـه نـدای یك عشق بی‌حـد را میشنود. در حالـی کـه بـه معنای دقیـق کلمـه زیـر سلطـه‌ی عشق، خدایانش و نفرت است، مده‌آ باید همه‌چیز را روی محـراب ایـن مطلق قربانی کند. تمامی‌ی آثار پازولینی، با نگـریستن از ایـن زاویه، به‌یکباره روشن میشوند. به‌این ترتیب است که «الهیات» پازولینی، و بحث‌هایی‌که این طرز تلقی برانگیخته، اندکی بیشتر روشن میشود.

اما، بی‌این‌که فعلا سطح بازمایه را رها کنیم، فیلم از چندین نقطه‌نظر دیگر نیز میتواند مورد بررسی قرار گیرد. برای مثال، میتوان در آن برخوردی دید بین تقدس و کفر، بین آپولن و دیونیسوس[۱]، بین‌یونان وشرق، بین‌شور وعقل. همچنین‌سفری‌ست سوی شرق اسرارآمیز[۲]. و وقتی مده‌آ، گویی فاتحانه، سر آخر فریاد میزند: «دیگر هیچ‌چیز ممکن‌نیست»، این فریادی برخاسته از قلب است درباره‌ی غیر ممکن بودن هستی. «مده‌آ» تمامی‌ی این چیزهاست و، بی‌شك، خیلی چیزهای دیگر.

همان‌طور که میشد این انتظار را داشت (خصوصاً بعد از «ادیپ شهریار» و «خوکدانی»)، پازولینی باز میگردد به «سرچشمه‌ی اولیه»ی اسطوره، به این ترتیب بیش از اریپید یا کرنی[۳] رد پای سنه‌ك[۴] را دنبال میکند. در حالی که روایتش را از پیش از داستان اصلی میآغازد، در فیلمش برای تمام وقایع شناخته، پیش‌از برخورد مده‌آ با جیسون، جایی‌مییابد. برای‌مثال، تربیت جیسون جوان‌رامشاهده میکنیم، وسیله‌ی آدم ــ اسب*، شیرون[۵]. در همین حال، مده‌آ را در حالی می‌یابیم که در مقام کاهنه‌ی بزرگ مشغول اداره‌ی یك قربانی‌ی انسانی‌ست. آنگاه جیسون به راه میافتد تا تخت وتاج پدرش را طلب کند، تختی که وسیله‌ی پلیاس[۶] غصب شده و که پلیاس میپذیرد به‌او باز گرداند به‌این شرط که جیسون پوست طلایی را به دست بیاورد، از یولکوس[۷]، که سرزمین مده‌آست. جیسون، به‌همراهی‌ی دوستانش

---

۱) Dionysios, Apollon

۲) برای مثال، Jean-Louis Bory، («Nouvel Observateur» ، ۲۳ فوریه‌ی ۱۹۷۰)، برای او فیلم سیاحتی‌ست دیوانه‌وار به شرق اسرارآمیز تخیل ما، سرشار از نیرو های بازنشناخته [یادداشت نویسنده].

۳) Corneille

۴) Sénèque

۵) Chiron

۶) Pélias

۷) Iolchos

آرگونات[۸]ها، دست به‌کار میشود تا آن را به‌چنگ بیاورد. مده‌آ، صاعقه زده‌ی عشق، پیش از هرچیز تسلیم او میشود، تا حتی قتل برادرش پیش میرود، آبسیرتوس[۹]، که اعضای بدنش را تکه تکه در راه میریزد تا تعقیب کننده‌هایشان را وادارد آهسته‌تر گام بردارند. در بازگشت، وقتی جیسون خیانت پلیاس را میبیند و حقی را که به تخت وتاج داشته از کف رفته مییابد، با مده‌آ در نزدیکی‌ی کورینت[۱۰] ماوا میگیرد. بخش نخست فیلم روی این پایان موقت به‌آخر میرسد.

پس‌ازگذشت چند سالی، جیسون، از روی جاه‌طلبی‌ی‌سیاسی، تصمیم میگیرد که با گلوس[۱۱]، دختر کرئون[۱۲]، شاه کورینت، عروسی کند. رها شده، در آستانه‌ی تبعید، دیرزمانی محروم بوده از قدرتهای جادوییش، مده‌آ ناگهان به‌خود میآید. مست انتقام، مرگ کرئون و دخترش را برمیانگیزاند، آنگاه بچه‌های خودش ــ میوه‌های عشقش به جیسون ــ را میکشد. در نمای آخر، مده‌آ، برابر چشمهای سنگ شده از وحشت جیسون، در شعله‌های آتش ناپدید میشود.

روایت بی‌هیچ انحرافی در مسیرش پیش میرود، ساده است، به‌جز سه وقفه‌ی پازولینی وار که در آن پراکنده شده. «مده‌آ»، در واقع، سینمایی آزادی یافته است. پازولینی از میان زمان و مکان میگذرد، به دلخواه از یك رویداد به رویدادی دیگر میرود. ما اینجا هستیم، این‌چیزها روی‌میدهد، همین. سینماگر باسلیقه‌ی خاصی روی فصلهایی تأمل میکند که با اخلاق خود او هماهنگی دارند، اینها را بنابراین، گاهی، همراه نیرویی ضربه‌یی بیان میکند.

---

۸) Argonaute
۹) Absyrtos
۱۰) Corinthe
۱۱) Glauce
۱۲) Créon

فیلم، به‌گونه‌یی، دو سبك را نمایشگر میکند، یا بهتر بگوییم روی دوسطح مایه رنگهای متفاوت پیش میرود، کـه خصوصاً بعـد از «خوکدانی» هیچ تعجب‌آور نیست. درواقع مثل «خوکدانی»، نحوه‌یی که با صحنه‌ها کار میشود، بسته به‌موردش، یا نوعی آیین بدوی‌ست، تقریباً بی‌هیچ حرفی، یا برعکس همراه سهولتی لفظی (صحنه‌های شروع، برای مثال، جایی که آدم ــ اسب، جوانی جذاب و کمـی تلخ‌اندیش*، سعی میکند زندگی را برای جیسون تشریح کند).

هرچه باشد، هردو روش به‌نحوی استوار در واقعیگرایـی‌ی عزیـز داشتـه‌ی پازولینی ریشه دارنـد. حرفهـای آدم ــ اسب، چهره‌های سیاهی لشگرها (روستایی‌هایـی که در مراسم قربـانی کردن شرکت دارند، برای مثال) همراه با طبیعی بودن روزمره‌ی خودشان نمایشگر میشوند. شخصیت‌ها به‌هیچ وجه خود را مجبور نمیکنند چیزی را ثابت کنند، از رفتار خود، که در نظر ما عجیب مینماید، هیچ در شگفتی نیستند. به سادگی وجود دارنـد و، از همین طریق، همانند تمامی‌ی آثار پازولینی، به‌فیلم یك تـراکم انسانی میافزایند. صحنه‌ها، حتی‌اگر از نظر تاریخی‌دقیق نباشد، «حقیقی»ست؛ از یك «اصالت هستی‌شناسانه» برمیخیزد.

یك تضاد دیگر ظاهر میشود، تضادی که بین دنیای بدوی‌ی مدهآ و دنیای جدیدی که جیسون را همراهی میکند پدید میآید. مدهآ خود سفری میکند در مکان و در زمان. منزلهـای بـدوی‌ی غارهای صخره‌یی (همراه آیینهای بربر)ی کولشید[۱۳] (صحنه‌های فیلمبرداری شده درخطه‌هایی از مه‌تئورِ[۱۴] درگورم[۱۵]، در ترکیه) را ترك میکند و سوی شهر بزرگ متمدن، بـا آداب و رسـومی پرداخته، کورینت، می‌آید (نماهای فیلمـبرداری شده در سوریه، اما متعلق به‌قصر واقع در پیز[۱۶]). دو سبك، دو دنیا.

---

۱۳) Colchide
۱۴) Météores
۱۵) Gorème
۱۶) Pise

در این سطح فکر پازولینی به انـدازه‌ی کـافی روشن است، بخصوص که آدم ـ اسب خود را موظف میداند آن را برای ما شرح دهد: مده‌آ، با ترك‌گفتن فرهنگ بدوی و دنیای جادویی‌ی خود ـ جایی که تمامی‌ی طبیعت در واقع مقـدس است ـ به خاطـر یك فرهنگ «معاصر»، تمامی‌ی تماسش را با مقدسات از کف میدهد. از اینجاست از دست‌دادن قدرتهایش، گم‌گشتگی‌ی کاملش، غریبه شدنش. درسهایی که یك‌آدم امروزی میتواند از فیلم بگیرد آشکار است، ویك‌بار دیگر این درسها مانع میشوندکه یکی‌از اعتقادهای اساسی‌ی پازولینی از یاد برود. بعدتر، باید متذکر بود که، وقتی مده‌آ از نو با مقدسات تماس برقرار میکند، تمدن جدید از میان میرود.

وسوسه‌های نمایش. میتوان عناصر متشکله‌ی اثر را دنبال‌کرد: جنبه‌ی غیرمعمولی‌ی لباسها که از زمانها و سبکهای مختلف به عـاریت گرفته شده‌اند، آمیزه‌های مختلف مایه‌های موسیقی: نی انبانها، ماندولینها، صداها، ناله‌ها، روی صداهای ژاپنی، عرب و هندی، و غیره. آنچه اینها اینجا نمایشگر میکنند، البته روشی‌ست که در آثار کارگردان بسیار دیده شده‌اند. اما «مده‌آ» ما را به تأملی از گونه‌ی دیگر میکشاند. چراکه فیلم، گرچه از نقطه‌نظرهای مختلف کاملترین اثر پازولینی‌ست و با وجود این که نظرات انتقـادی‌ی استثنایی به موافقت با آن برخاسته‌اند، به‌آن درجـه از نیـروی متقاعدسازی وشور آثار بزرگش دست نمییابد. احتمالا این‌نوعی قدرشناسی‌ی‌بسیار ذهنی‌ست، اماچندنکته‌در زمینه‌ی‌زیبایی‌شناسی گفته‌های مرا روشن خواهد کرد.

نمای نزدیك نخستین، که عنوانبندی‌ی فیلم برآن باز میشود، بسیار آشکارکننده است. پرده را تصویـر زیبایـی از خورشید میپوشاندکه سرخی میزند (در ایستمنکالر...)، کاملا در قاب‌گرفته

برفراز افق: یك نمای عمومی‌ی وسیع، از چشم‌اندازی باکوههایی پوشیده با گیاهان وحشی؛ یك موسیقی‌ی غریب[۱۷]. زیبایی‌ی کمی پیش پا افتاده‌ی این نماها در تضاد با تصاویر ضربدیده، در حال طغیان، و سوزان خورشیدی سفید است که زیر آتشش گویی‌کویر دارد آتش میگیرد، تصاویری که بعضی از فیلمهای دیگر این مؤلف را نیز مشخص میکند! آدم این دریافت را دارد که نوعی سلیقه‌ی خوب «کلاسیك» به‌درون اثر پازولینی آورده میشود. برآنچه که قدرت «بدوی»ی فیلمهایش را پدید میساخت. به‌نظر میرسد که اشتغالات زیبایی‌شناسی جای خود را به‌قیمت معتقدات و شور تجربی‌ی کارگردان به‌دست آورده است. این دخالت زیبایی‌شناسی بیش‌از اندازه درفیلم حس‌میشود، افسون‌جادویی‌ی فیلم را میشکند.

البته نه همیشه. چرا که بیست یا سی دقیقه‌ی آغاز فیلم، به درخشندگی‌ی هرچیزی که پیش از این در آثار پازولینی وجود داشته، خیره‌کننده است. در یك صحنه‌ی طولانی‌ی‌صامت سینماگر مراسم قربانی‌کردن یك انسان‌را نمایشگر میکند. بی‌این‌که هرگز تا حد مبالغه پایین بیاید، رویداد را در شکل کاملش برای ما نمایشگر میسازد. هنرمند در اینجا در اوج قدرتش است، برتمامی‌ی عناصر سبك خود تسلط دارد. پازولینی، در حالی‌که از تمام آنچه در اختیار دارد بهره میجوید، صحنه را به‌شکلی ماهرانه رهبری میکند. همه‌چیز در یك نگاه، در یك حرکت، گفته میشود. «اجرا»ی آیین‌ها با حداقل واسطه همراه است. قربانی میکنند، آدم این احساس را دارد که باید قربانی کنند. آنچه بعد اتفاق میافتد (ساغرریزی[۱۸]های بچه‌ها از خونی‌که جمع‌کرده‌اند، گونه‌یی آیین باروری؛ صحنه‌ی جشنی که مده‌آ، کاهن‌ها و بزرگان

---

۱۷) هرچند برای تماشاگر ایرانی «غریب» نیست.

۱۸) Libation

به‌روشی به‌همان‌اندازه‌آیینی نمایشگر میشوند)ما را، به‌گونه‌یی، به‌زیستن در تمدنی بدوی میکشاند. سحر شده‌ییم.

بدبختانه این شروع بی‌نظیر در بقیه‌ی فیلم ادامه نمییابد، مگر به‌صورت جرقه‌هایی گاه‌گاهی. مرکز ثقل فیلم به‌سطحی دیگر منتقل میگردد، سطح «نمایش». فیلم بین جادویی نتیجه‌ی نمایش و خلق هنری در عمیقترین، وسیعترین، حقیقی‌ترین بعدش در نوسان است.

احتمالا باید دلیل این نیمه شکست را در حضور ماریاکالاس دید. قریحه و استعدادهای کالاس البته مورد بحث نیستند. با این همه همان گونه‌که حضور آنامانیانی در «ننه‌رمی» بیش از اندازه هجوم میآورد، به‌نظر میرسد که کالاس نیز، به‌نوبه‌ی خود، موفق نمیشود در دنیای پازولینی جا بیافتد.

پازولینی محققاً تصمیم داشته که تجربه‌ی مانیانی را تکرار نکند. فیلم به‌هرحال نمیبایست بدل میشد به‌اپرای چه‌روبینی[۱۹]. نتیجه فقط این که ماریا کالاس به‌نظر میرسد ورای محدوده‌اش است (تنها به استثنای صحنه‌ی آخر). کمال هنری و فروتنی که چنین انتخابی دربر دارد فوق‌العاده است؛ اما نتیجه مأیوس‌کننده است. چرا که به‌مجرد این که حضور ستاره برفیلم تسلط مییابد، از کشش و تحرك فیلم کاسته میشود. آدم در وجود ماریا کالاس یك زندگی‌ی شدید پنهان احساس نمیکند؛ شخصیت مبهم و بغرنج قهرمان ما را برنمیانگیزاند. آنچه پدیدار میشود بیشتر ناهماهنگی‌ست، نتیجه‌ی حضور غیرمعمول یك هنرپیشه‌ی بزرگ فاجعه‌ها در میان روستاییهای ساده‌دل. چه باید کرد، جز این که بازی را ادامه داد: از اینجاست حرکات پرتأکید، حالات رقت‌بار وقابهای متعالی. از اینجاست نمایش.

نتیجه همچنان فقط این که عناصر فیلم نیز، همانند ماریا

---

۱۹) Cherubini

کالاس، «اشیائی زیبایی‌شناسانه» میشوند. اشتغال ذهنی‌ی زیبایی شناسی، تلاش برای خلق اشیائی که به طـرزی زیبایی‌شناسانـه فریب‌دهنده‌اند خود را تحمیل میکنـد. و آنچـه حقیقتاً در آثـار پازولینی اهمیت دارد (شدت، شور درنده، جنبه‌ی «جابه‌جا»شده، فریاد قلبی که پاره پاره میشود) از بین میـرود. ما بـار دیگـر تماشاگرانی «متمدن» میشویم، و به راحتی بازی‌ی فوق‌العـاده‌ی حرفه‌یی‌های با استعداد را تحسین میکنیم. البته، به‌قیمت‌گفتگوی سری و عمیقی که بایستی بین فیلم و تماشاگر برقرار میشد.

یقیناً مایه‌های اصلی‌ی پازولینی‌وار در«مده‌آ» غایب‌نیستند. فیلم، در واقع، کلی یکپارچه میسازد، مطابق با خطوط بازمایه‌که در آغاز این فصل گفته شد. اما تکامل هنری‌ی نهایی، این پدیده که برحسب آن‌همه‌ی آنچه فیلم را به‌وجود میآورد(فکرها، شکلها، عواطف، ضرب‌ها) فقط یك جنبش واحد میشود، نفـوذ درخشان واقعیت با تمامی‌ی رمزش، این همه در «مده‌آ» نیست. و از همین طریق است که ما از شکننده بودن هنر پازولینی آگاه میشویم.

پیشتر، در این بررسی، قطب کوکتو در هنر پازولینی طرح شده است؛ پازولینی، همانطورکه‌گفته شده، از یك‌سوی گرایشی در خویش یافته در جهت گونه‌یی زیبایـی‌شناسی‌ی مبهـم پسا ـ دانونتزیویی[۲۰] یا کروچه‌وار. در سطحی پست، این گرایش بدل میشود به تمایلی برای به‌کارگرفتن سینما در حـد لذت‌بـردن از نفس «فیلمسازی»، از پی‌گردی‌ی «زیبایی» به‌خاطر نفس‌زیبایی. آگاه از این گرایش، پازولینی اعتراف میکند: «من سعی میکنم از هرچه تزیینی‌ست پرهیز کنم.[۲۱]» اما چه علیه آنچـه تزیینی‌ست مبارزه کند چه نکنـد، هنـرش ساده نیست. در آثـار پازولینی، برعکس، فراوانی‌ست که تسلط دارد. آثار پازولینی، همان‌طور که دیدیم، آمیزه‌یی‌ست از اعتقاد به‌عقاید گوناگـون، بهگزینی،

---

۲۰) post - d'annunzienne

۲۱) «Film Quarterly» ، تابستان ۱۹۶۵ [یادداشت نویسنده].

اعتقاد به‌اسرار، همراه عاریت‌هایی بصری و عاریت‌هایی در موسیقی از منابع متعدد. آنچه میتوانست معجونی سطحی از تکه‌های نمایشی‌ی «هنری» باشد توسط بیداری‌ی هوشمندانه‌ی نیرومندی تحت اختیار درآمده، توسط شدت، صمیمیت، وشوری که قدرتهای تکاملی و تبدیلی‌ی خود را اضافه کرده‌اند. با این همه، اگر عنصر مبهمی از زیر سلطه‌ی این اختیار به‌در رود، توانایی‌ی متقاعد ساختن فیلم از بین میرود. عناصر متفاوت وجودی بیش از اندازه مستقل پیدا میکنند، اثر هنری وسیله‌یی برای خشنودی‌ها میشود، موردی ساده برای هنرمند که قریحه آزمایی کند.

به‌گونه‌یی متناقض (باز هم یك تناقض دیگر: اما آثار پازولینی از تناقضها سرشار است) کاملترین فیلم این سینماگر (در سطح‌های متفاوت)، «زیبا»ترین فیلم او از نقطه‌نظر بصری و فیلمی که بعضی از حیرت‌آورترین صحنه‌های آثار او را شامل میشود، با این‌همه از نظر زیبایی‌شناسی، نه‌قویترین فیلم اوست، نه عمیق‌ترین، و نه یك پارچه‌ترین فیلم او. نتیجه فقط این که «مده‌آ» در آثار پازولینی نه یك نقطه‌ی اوج است، نه یك شکوفا شدن، نه‌یك نقطه‌ی آغاز قطعی. چنین باد! اما این‌همه را با مؤکد ساختن این‌حقیقت تمام‌کنیم‌که به‌هراندازه ستایش آدم بااحتیاط همراه باشد، در سطح انتظار ی‌که پازولینی ما را عادت داده خود را در آن قرار دهیم، به‌هرحال «مده‌آ» اثر یك «مؤلف»است، اثری به‌شدت خصوصی‌ست، و به‌هیچ قیمت نمیتوان آن را نادیده انگاشت.[۲۲]

مارك ژروه

---

۲۲) فصل نهم «پیر پائولو پازولینی» (مشخصات کتاب در اولین پانویس بخش «جداگانه» آمده است)؛ ترجمه از متن فرانسه از ع.ف.

۴

«دکامرن»

یك ــ
هشت داستان از «دکامرن» بوکاچیو. آندروچو[۱]ی پروجا[۲]: پس از این‌که زنی‌که وانمود می‌کند خواهرگمشده‌اش‌است دارایی‌اش را به‌غارت میبرد، آندروچو به دو دزد که می‌خواهند بــه‌گور یــك کاردینال مرده دستبرد بزنند میپیوندد. دزدان پس‌ازاین‌که به‌او کمك میکنند تا به‌درون تابوت سنگی برود و انــگشتر مــرده را بردارد، خائنانه در را مــی‌بندنــد. روز بعد کشیشی در را بلند میکند، وحشتزده از این که کسی پــایش را گــاز میگیرد فــرار میکند و آندروچو را باانگشتر آزاد میگذارد. موزه‌تو[۳] و راهبه‌ها: موزه‌تو، در حالی که وانمود میکند کر و لال است، تقاضای شغــل باغبانی در یك دیر میکند. راهبه‌ها، دلگرمی یافته ازکرولالی‌اش، به‌نوبت او را اغوا میکنند. موزه تو به‌زودی چنان خسته میشود که وقتی شخص مادر روحانی نزدیکش میآید موزه‌تو بــه او میگویــد دیگر طاقتش را ندارد. مادر روحانی بی‌هیچ واهمه‌یی، به‌خاطر باز یافتن قدرت تکلم موزه‌تو مراسم شکــرگذاری به‌جــا میآورد، موزه‌تو را بدل به‌یك قدیس میکند، و اصرار میورزد که در دیر باقی بماند. پرونلا[۴]: پرونلا، وحشتزده از بازگشت زود شوهرش به‌خانه، معشوقش را در ته‌یك خمره‌ی بزرگ پنهان میکند. وقتی

---

۱) Andreuccio ۲) Perugia
۳) Musetto ۴) Peronella

شوهرش به او میگوید که قیمت خوبی برای خمره پیشنهاد شده، پرونلا میگوید که به او قیمت بیشتری پیشنهاد شده و خریدار هم‌اکنون در حال امتحان خمره است. معشوق از خمره بیرون میآید و، در حالی که شوهر به‌درون خمره میرود تا پاکش کند، معشوق و پرونلا عشق‌بازی از سر میگیرند. کاپه‌لتو[۵]: کاپه‌لتو، یك عیاش بدنام، را پدرش برای سفری تجارتی به‌یك شهر اروپای شمالی میفرستد. کاپه‌لتو مریض میشود و کشیشی فرا میخواند تا اعتراف به‌تفصیل و دروغین او را بشنود. کشیش آنقدر تحت تأثیر قرار میگیرد که، وقتی کاپه‌لتو میمیرد، برایش مراسم تدفین یك قدیس برگزار میکند. لیزبه‌تا و لورنزو[۶]: سه برادر سیسیلی معشوق خواهرشان را که از طبقه‌ی پایینتری‌ست میکشند. دختر در یك رؤیا در مییابد معشوق کجا مدفون است و، با کمك پرستارش، جسد را بیرون میکشد، سرش را جدا میکند، و آن را در یك گلدان ریحان دفن میکند. کاترینا[۷]: کاترینا به‌طور پنهانی ترتیب میدهد تا شب را بامعشوقش ریکارد و روی بهارخواب خانه‌ی پدر و مادرش بگذراند. پدر و مادر کاترینا صبح روز بعد با عصبانیت آنها را مییابند، اما، باکشف این که ریکاردو «دوك» جوان مانتوآ[۸]ست، خیلی زود او را میبخشند، به‌شرطی که بپذیرد با کاترینا ازدواج کند. تینگوچاومه‌اوچو[۹]: دو عیاش جوان اسیر ترس از مجازات در آن دنیا هستند. وقتی یکی از آنها، مه‌اوچو، ازخستگی‌ی افراط‌کاری‌ی‌جنسی میمرد، دررؤیا بردوستش ظاهر میشود تا مطمئنش کند که گرچه در جهنم است، به‌خاطرعشق‌بازی مجازات نشده. تینگوچا به‌شادی میدود سوی دوست دختری دلخواه. دن‌جیانی[۱۰]: کشیشی یك زوج روستایی را متقاعد میکند که

---

۵) Ciappelletto
۶) Lorenzo, Lisabetta
۷) Caterina
۸) Mantua
۹) Meuccio, Tingoccia
۱۰) Don Gianni

میتواند زن را بدل به‌یك اسب کند و، با موافقت آنها، از زن میخواهد که لباسش را در بیاورد. وقتی‌کشیش به‌لحظه‌ی «افزودن دم اسب» میرسد، شوهر وحشت میکند از این که میبیند کشیش در زن می‌سپوزد.

دو ــ

پازولینی «دکامرن»اش را به‌گونه‌ی دورشدنی آگاهانه ازکارهای اخیرش توصیف کرده است، روی برگرداندن از پیچیدگیهای تمثیلی‌ی «تئورما» و «خوکدانی»، روآوردن به‌دنیایی تخیلی که «زمینی، وجدآمیز، پراز آدمها و سرشار از روشنایی» ست، همچنان که به گونه‌ی کوششی برای روشن کردن قیاسی بین قرن‌ما و قرون وسطی در حد دورانهای دگرگونی‌ی قاطع اجتماعی. نارواست توهمهایی از این دست که این منطق‌تراشیها لغزش یك کارگردان مارکسگرا را سوی احساس دلتنگی برای گذشته‌یی که وجود نداشته پنهان میکند. فیلم پازولینی محققاً اعتقادات نیمه درست عامه را درباره‌ی قرون وسطی تأیید میکند، در حد دورانی برای فرصت‌طلبی‌های دلپذیر و آزادیهای جنسی، عصری که عموم بشریت کامیاب بود، از آنجا که در همه‌ی طبقات همان‌لذات و همان دورویی‌ها وجود داشت؛ اما چنان که حضور خود پازولینی گواهی میدهد ــ جوتوی او چهره‌ی پیوند دهنده‌ی داستانهاست که چشم نقاشش بربازار نظری اجمالی میاندازد، در پی صورتهایی برای حکایت بعدی ــ «دکامرن» به‌همان اندازه بینشی شخصی‌ست که کوششی برای بازسازی‌ی حقیقت تاریخی. پازولینی گفته است «این یقیناً فیلمی‌ست که کمتر از همه‌ی فیلمهایم با «حسابگری» ساخته‌ام، ساده‌ترین‌آمیزه‌ی عناصری که همیشه در رؤیای تلفیق کردنشان بوده‌ام.» در عین حال، آخرین کلمه‌های پازولینی‌ــجوتو

در حالی که نقاشی‌ی دیواری‌ی کامل شده‌اش را بررسی میکند شکوه داشتن از سختی‌ی هنری‌ی تحقق بخشیدن به یك رؤیاست: «چرا یك اثر هنری را تمام کنیم وقتی که در رؤیای آن بودن تا این حد لذتبخش است؟» «دکامرن» فیلمی شخصی‌ست، هم در بینش پازولینی که قرون وسطی را آشکارا درحدیك‌مدینه‌ی فاضله می بیند و هم در وجود کشش‌هایی که همواره جزئی از سبك پازولینی‌ست. نظیر «انجیل به‌روایت متی»، این فیلم نیز نمایشگر آن است که پازولینی مسحور چهره‌ی انسانی‌ست (هنرپیشه‌ها دستچین شده‌اند و تقریباً همه غیر حرفه‌یی هستند)، همچنان که هنوز گرایش دارد برای تأکید روی فردیت چهره‌ی انسانی در صحنه‌های گفتگو بیشتر نماهایی نزدیك را به‌طور متناوب بیاورد تا نماهای جمعی. و هرچند که سبك عمودی‌ی صحنه‌پردازی‌ی فیلم ــ شخصیت‌ها درطبقات مختلف ساختمانهای بلند، یا در حال صحبت از بام خانه با خیابان در نماهایی با زوایای بسیار تند ــ چارچوب سلسله مراتب اجتماعی‌ی دوران را نمایشگر میکند، در تضاد بااین‌گونه صحنه‌پردازی فضای وحدت بخش و همسطح زمین بازار است که جوتو برای گرفتن الهام سوی آن میدود. کشش میان فردیت و سلسله مراتب فیلم را به‌شدت با سنت نقاشی‌ی دیواری‌ی قرون وسطایی پیوند میدهد، آدمها دقیقاً بنا به‌موقعیت اجتماعی شان جای گرفته‌اند اما به‌چهره‌ها با محبت تمام فردیت بخشیده شده. از میان تعداد زیاد بازیگران، فقط جوتوی پازولینی‌ست که آزاد است بیرون نظام اجتماعی به‌هر طرف برود (و او بین داستانها ظاهر میشود نه در داستانها): در حالی که مبین نقش ناظر بی‌طبقه بودن یك هنرمند است، در مراسمی که به‌افتخار ورود او برپا شده ناشناخته در ردای کهنه‌یی خیس از باران ظاهر میشود، و ناهاری رسمی را بعد از چند لقمه‌ی عجولانه ترك میکند تا باشتاب به‌کار روی نقاشی‌ی دیواری‌اش باز گردد. گرچه

داستانهایی که پازولینی انتخاب کرده متنوع و سرزنده‌اند (به استثنای «کاپه‌لتو»، بقیه را از حکایتهای ناپلی‌ی بوکاچیو گرفته است)، ویژگی‌ی آنها در دو کشمکش اصلی‌ست: کشمکش بین فرد و اصول اجتماعی یا مذهبی («کاترینا»، «موزه‌تو و راهبه‌ها») وکشمکش بین فرصت‌طلب وقربانی‌ی ساده‌لوحش («آندروچوی پروجایی»، «دن‌جیانی»). هردو نمایشگر راه‌هایی‌ست که فرد نه تنها میتواند اصول را به‌سخره بگیرد بلکه میتواند از واکنشهای باسمه‌یی‌اش به‌نفع خود سوءاستفاده کند (کاپه‌لتو با اعتراف دروغینی در بستر مرگ برای خودش مراسم تدفینی خاص قدیسان دست و پا میکند). شخصیت صورتی متقابل دارد، بین بی‌تحرکی‌ی فریب‌خورده‌ها یا آنها که دست رد به‌سینه‌ی زندگی میزنند و سر زندگی‌ی خنده‌آور جویندگان لذت و فرصت طلبها. دشمن اخلاقی سستی‌ست؛ و درفیلمی که در همه‌ی جنبه‌های سر زندگی‌ی انسانی خنده وزیبایی مییابد، تنهالحظه‌ی وحشت محض هنگامی‌ست که آندروچو، به‌دام افتاده در یك گور و تنها با مردی مرده، فریاد میکشد «تو چه زشتی!»[11]

نایجل اندروز

---

۱۱) نوشته‌ی Nigel Andrews ؛ از «Monthly Film Bulletin»، مارچ ۱۹۷۲.

۵

«حکایتهای کنتربری»

الف ـ دو یادداشت

یك ـ

چه‌آدم عجیبی‌ست این پازولینی، باآثاری نا متعادل، پر طمطراق، روانه از اوج جاه‌طلبی تا به قله‌ی حیله‌گری. این‌فیلم پاره‌یی از شاخه‌ی‌کم‌اهمیت‌تر کارش است. ازدیباچه‌های مسیحی‌ـمارکسگرا («خوکدانی»، «انجیل...») و از اسطوره‌های متعالیش («ادیپ شهریار»، «مده‌آ»، «تئورما») دور هستیم، امااکثریت تماشاگران، از آنجا که فیلم اینجا خوشایندشان است، از این مسأله شکایت نخواهند داشت.

طرف شوخ طبع شخصیت پازولینی سلیقه‌یی تجملی برای پرده‌های نقاشی‌ی «باروك» دارد، یك ضرب‌آرام، استعدادی برای رنگ‌آمیزی و نقاشی‌ی دیواری (آدم از هولبین[۱] به‌بوش[۲] میرسد، از طریق دورر[۳] یا کارپاچو[۴]). در این فیلم، چوسر نویسنده را یا در حال سرتکان دادن برسر دستنوشته‌هایش نمایشگر میکند یا تحت فشار همسری بداخلاق که عاشق عایدات است. اما ما بیشتر او را همانند جوتو تصور میکنیم، در «دکامرن»، در حال هماهنگی بخشیدن به‌پرده‌های سه قابه*ی و هم‌انگیز (دیدی از جهنم به

---

۱) Holbein
۲) Bosch
۳) Dürer
۴) Carpaccio

سبك بوتس[۵]، جایی که از مقعد شیطان انبوهی از جهنمی‌ها فرو میریزند)، در حال کشیدن طبیعتهای بیجان یا بدنهای لخت (جوان خفته با گربه، «فون»[۶] با نی‌لبك). پازولینی چشمی تا بدان حد متمدن دارد که به نحوی بسیار طبیعی متفاوت‌ترین اعصار و سبك‌ها را به هم پیوند میدهد: دیروز ژوکاست را به لباس قهرمان زن کمپیلی[۷] در میآورد، مده‌آ را به‌لباس گوستاومورو[۸]؛ اینجا، به تن سربازهایش جوشنهای ژاپنی میکند، درانگلستان‌آسیاب بادی های هلندی میرویاند. چشمکی به اثر پیشین: چوسر «دکامرن» میخواند. این تکه‌هایی از تاریخ تطبیقی‌ی هنرها و تمدنهاست که پازولینی به‌صورت یك چوببست در میآورد، همواره با، گاهگاهی، اشتباه‌های تاریخی‌ی خودسرانه: به‌این‌ترتیب‌است‌که چارلی‌چاپلین هوسباز پاسبانهای سبیلوی بیرون آمده از مك‌سنت[۹] را میغلتاند درآب، و درنوانخانه کاسه‌اش را دراز میکند، مثل یك الیورتویست که با گفتاری سرشار از «اوکی» غذاطلب میکند.

روبر بنایون

دو ـ

پازولینی، دور از این که صحنه‌پردازی باشد وابسته‌ی پرده‌های نقاشی‌ی اعصار، در پی‌ی وجه مشترکی‌ست که بتواند این‌آمیزه‌ی خبره‌ها و بی‌خبرها را که اکثریت تماشاگران این روزهای ما را تشکیل میدهد جلب ومنقلب کند. دربرابر شکست سینمای متعهد، یا فیلم برای طبقه‌ی مرفه، پازولینی «سینما ـ نقاشی‌ی دیواری»

---

۵) Bouts
۶) Faune
۷) Campigli
۸) Gustave Moreau
۹) Mack Sennett

را اختراع میکند، که در اجتماعات ما نقش نقاشی‌های بزرگ عصر نوزایی*ی ایتالیا را بازی میکند، در دسترس همگان.(...)

پازولینی از وجدان معذب قهرمانهایش نمودهایی مصممانه مسخره بیرون میکشد: سیری ناپذیری‌ی جنسی ـ که همیشه حضور دارد ـ و همیشه به‌کیفر میرسد. لحن هرچه مستقیم‌تر، زبان هرچه برهنه‌تر و تصویر بی‌پرده‌تر، پازولینی بیشتر خود را به عنوان یك معلم اخلاق نمایشگر میسازد: به دور از هرانگیزه‌ی شهوانی، این فیلم دو رویی‌ی آداب و رسوم را تقبیح میکند، چه با مؤکد ساختن قوانین رسوم سنتی، چه با تقبیح عفیف‌نماها.

آشکار است که نگاه پازولینی به‌دنیای چوسر عمر دوباره میبخشد، همراه با نظری پنهانی به‌دنیای خودما، روشی بسیار مؤثر برای مستقیم رفتن سوی هدف، و دریدن نقابها: فضیلت های شفابخش و تعلیمی‌ی مسخرگی و خنده آیا آخرین سلاحهای هوشمندی‌ی جدلی نیستند که برای ما باقی مانده؟

اگر آدم بخواهد نیات پازولینی را بیش از اندازه روشن‌کند، تحسین فضایل و نمایش فوق‌العاده از یاد میروند، و در اینهاست که هریك از جزئیات به‌دقتی بی‌پایان نظم گرفته و در اینجاست که شخصیت‌ها به‌نظر میرسد جسماً و روحاً به‌همان نژادی تعلق داشته باشند که تجسم میبخشند.

با یافتن زبانی که همه را مخاطب قرار میدهد، بی‌این‌که چیزی از زیبایی‌ی نوشته‌اش بکاهد، یا ازاهمیت نیتش، پیرپائولو پازولینی قطعاً نوترین، غنی‌ترین، و یکی از هوشمندترین سینماگرهاست.

هانری شاپیه

من وقتی فیلمبرداری‌ی «حکایتهای کنتربری» را شروع کردم که «دکامرن» برای مردم ایتالیا به‌نمایش درآمده بود. تا بـه‌حـال برای ساختن فیلمها بهانه‌هایی آرمانی داشته‌ام، با این سه‌گانـی بهانه‌های من از نوع هستی شناسانه هستند. شاید این از پیری‌ام باشد. وقتی آدم جوان است، برای زیستن نیاز بیشتری به‌آرمان دارد. با پیری زندگی تنگ‌تر میشود و در خـودش کـافی‌ست. احمقانه است که از سه‌گانی حرف بزنم. در واقع این سه‌گانـی همان یك فیلم است، که به‌فصل‌ها تقسیم شده. اما از آنجا که من هراس زمان دارم (هرفیلم به‌ناچار یك سال کار میبرد) ترجیح دادم که آن را تکه تکه بسازم تا مدت مدیدی از واقعیت دور نمانم.

«حکایتهای کنتربری» چهل سال بعد از «دکامرن» نوشته شده، اما رابطه‌های بین واقعیت و تخیل درهردوفیلم تااندازه‌یی مشابهت دارند، فقط چوسر مردی بی‌پرواتر از بوکاچیو بوده، از طـرف دیگر نوتر بوده، چرا که طبقه‌ی بورژوا از پیش در انگلستـان وجود داشته، به‌همان شکل که بعدتر در اسپانیای سروانتس وجود داشته. به‌این معنا که از پیش یك تضاد در کار بوده: از یك‌سو جنبه‌ی حماسی با قهرمانهای بی‌پرده و سرشار اززنده دلی‌ی قرون وسطی، از سوی دیگر طنز و طنز معطوف به‌خویش، پدیده‌هایـی در اساس بورژوا و نشانه‌های یك وجدان معـذب. «حکایتهای کنتربری» به‌انگلیسی‌ی کوچه است. به‌همان اندازه کـه جنبـه‌ی تخیلی‌ی «دکامرن» مرا در انتخاب زمینه‌های صحنه هدایت کـرده بود، در مورد این فیلم نیز، همانند «ادیپ شهریار» و«انجیل...»، به‌همان اندازه واداشته شدم برای یافتن زمینه‌های مناسب صحنه به‌نیروی تخیل خود رجوع کنم. به‌همان اندازه کـه «باجخور» و «ننه‌رمی»فیلمهایی بودند ازمشاجرات‌اجتماعی، به‌قصدپی‌گردی‌ی در وجدان، به‌همان اندازه «دکامرن» نمایشگر دلتنگی‌ی من برای

مردمی دلخواه است، با بدبختی‌هایشان، و نداشتن هرگونه وجدان سیاسی، گفتنش وحشتناك است، اما حقیقت دارد، مردمی‌که وقتی بچه بودم میشناختم. شاید هنوز در بطن ناپل وجود داشته باشند. در این بین، در ایتالیا، در عرض این شش‌هفت سال، یك اجتماع صنعتی ریشه گرفته است. اما این مسأله چنان سریع پیش آمده که ما نتوانسته‌ییم بلافاصله‌متوجهش‌شویم. داستان بلندنویس‌ها هم، در ضمن، متوجهش نشده‌اند.

آیا پرهیز شما از این‌که ایتالیای معاصر را به فیلم‌برگردانید و در جستجوی مردمی دلخواه بودن هیچ با طرز تلقی‌ی هیپی‌ها که در کنار اجتماع زندگی میکنند، مثلا در امریکا، قابل مقایسه هست؟

در تفاوتی‌ست که من با چشمها و تنم شناخته‌ام، دنیای پیش از صنعت، هیپی‌ها، آنها، فرزندان این دنیا هستند. با این‌همه میخواهم مؤکد کنم که پرهیز من از دیدن دنیای معاصر قطعی نیست، فقط تا انتهای این سه‌گانی ادامه دارد. من درواقع مشغول نوشتن کتابی هستم که درایتالیای‌امروز جریان دارد و خیال دارم بعدتر فیلمی در شیکاگو بسازم. (...)
متوجه شده‌ام که زمان یك فیلم همیشه زمان دلخواه است و این یك توهم باطل است که آدم بخواهد فیلمهایی طبیعیگرا درست کند که زمان‌سینمایی همان‌طول‌زمان‌حقیقی را داشته‌باشد. وقتی من‌اولین قاب فیلمم را ساختم، فوراً دریافتم که باید تدوین کرد و از «صحنه‌ـنما» دست کشید.

آیا به عقیده‌ی شما نگره‌هایتان درباره‌ی تفاوت سینمای نثر و سینمای شعر توسط سینمای امروزی هضم شده‌اند؟

بگوییم‌که تمام فیلمهای پیشتاز، ارزش آنها هراندازه باشد، شعر هستند. این جدایی را من هرگز در سطح محتوا پیاده نکردم، بلکه فقط در سطح سبك. به‌این‌ترتیب سینمای مستقیم برای من یك

سینمای نشر روزنامه‌نویسی‌ست، اما همیشه میتوان یك روزنامه نویس شاعر را مجسم کرد که مصاحبه‌هایش را با قافیه سروسامان میبخشد. وقتی من از شعر حرف میزدم معنای زبان شناسی از آن میگرفتم نه‌عملی. ژاك‌تاتی، برای مثال شاعر بزرگی‌ست، حتی اگر سنتی باشد، وخیلی‌ازجوانهایی‌که درحال جدل رویاروی باسینمای سنتی هستند، درواقع، فقط «چیزها»یی وحشتناك خلق میکنند.[۱۰]
ژرارلانگلوآ

باشگاه ادبیات

---

۱۰) یادداشت یك و دونوشته‌ی، به ترتیب، Robert Benayoun و Henry Chapier؛ مصاحبه با پازولینی از Gérard Langlois (هر سه تکه از کتاب «پیر پائولو پازولینی»)؛ ترجمه از متن فرانسه از ع . ف .

چند واژه

آدم اسب / Centaur
آرمان / Ideology
بازمایه / Thematic
برابر نهاد / Antithesis
برداشت / Take
برنهاده / Thesis
بهگزینی / Eclecticism
پوشیده‌سرایی / Hermeticism
پیوندگر / Pasticheur
پیوندگری / Pastiche
تلخ اندیش / Cynic
تلخ اندیشی / Cynicism
خردستیزی / Irrationalism
خردگرایی / Rationalism
دستمایه / Material
ساختار / Structure
ساختگرایی / Structuralism
سه قابه / Triptych
سه‌گانی / Trilogy
طبیعیگرا / Naturalist
طبیعیگرایی / Naturalism
فرا خود / Superego
فرا واقعیگرا / Surrealist
فرا واقعیگرایی / Surrealism

فرجامشناسانه / Teleological
فرجامشناسی / Teleology
فرمانشناسی / Cybernetics
فنشناسی / Technology
قاب / Frame
مردم‌سالارانه / Democratic
مردم‌سالاری / Democracy
ملیگرا / Nationalist
ملیگرایی / Nationalism
میانگیر / Medium (برای احضار ارواح)
ناواقعیگرایی / Irrealism
نگره / Theory
نماد / Symbol
نمادگرایی / Symbolism
نمونه / Type
نوزایی / Renaissance
نوواقعیگرا / Neo - Realist
نوواقعیگرایی / Neo - Realism
واج / Phoneme
واقعیگرا / Realist
واقعیگرایی / Realism
وصلی / Collage
هستیگرا / Existentialist
هستیگرایانه / Existential
هستیگرایی / Existentialism

هاوکز (۱۸۹۶)
وود / شفیعی

وایلدر (۱۹۰۶)
مدسن / پیامی

فلینی (۱۹۲۰)
باجن / پرژاد

پازولینی (۱۹۲۲)
ستك / طاهری

کوبریك (۱۹۲۸)
واکر / اشرفی

گدار (۱۹۳۰)
راود / اشرفی

شماره ثبت کتابخانه ملی ۱۳۹۷ به تاریخ ۵۲/۹/۲۸
۱۶۵ ریال