@Ciinematheque

مستند

شاعرانه را دوست دارم

گفتگو با لیندسی اندرسون

مترجم: اسماعیل سلامی

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

لیندسی اندرسون در سال ۱۹۲۳ در بنگلور هندوستان دیده به جهان گشود. پدرش درآنجا در ارتش بریتانیا خدمت می‌کرد. وی در سن دو سالگی به انگلستان رفت و در یک مدرسهٔ دولتی به تحصیل پرداخت. پس از آن در آکسفورد، به مطالعهٔ ادبیات کلاسیک پرداخت. وی در طی جنگ در دستهٔ اطلاعات ارتش بریتانیا خدمت کرد و دوباره به دانشگاه آکسفورد بازگشت و به مطالعهٔ انگلیسی پرداخت و درچند نمایش آماتوری بازی کرد.

در سال ۱۹۴۶ که هنوز در آکسفورد بود، باگروهی مجلهٔ **فیلم سکانس** را پایه گذاری کرد و تازمان بسته‌شدن مجله در سال ۱۹۵۲ یکی از ویراستاران و نویسندگان مهم آن بود. درهمان سال، کتاب **فیلمسازی** را دربارهٔ فیلم **مردم مرموز** اثر تورولد دیکنسن نوشت.

در سال ۱۹۵۵، در تئاتر فیلم ملی، جشنواره فیلمهای جان فورد را راه انداخت. وی به همراه کارل رایتس و تونی ریچاردسون نهضت سینمای آزاد (۱۹۵۶-۱۹۵۹) را بنیاد گذارد که به نمایش فیلمهای کوتاه انگلیسی از جمله چند فیلم از خود او منجر شد. او یکی از کارگردانان فیلم **رژه به**

سوی آلدرمستون ۱۹۵۸ بود - تدوین فیلم نیز بر عهدهٔ خود او بود. در سال ۱۹۶۹، او به ریاست مؤسسهٔ فیلم بریتانیا منصوب شد.

از سال ۱۹۴۸ تاکنون، اندرسون چند فیلم مستند، فیلمهای تلویزیونی و آگهیهای تبلیغاتی بازرگانی و دو فیلم سینمایی را ساخته است. گهگاهی نیز به عنوان بازیگر درچند فیلم ظاهر شده، تعدادی مقاله دربارهٔ فیلم نوشته و تامدت زیادی به عنوان کارگردان در تئاتر، بویژه تئاتر رویال کُرت کار کرده است - او در حال حاضر در آنجا دستیار کارگردان است. اخیراً در لندن و نیویورک، به همراه جان گیلگاد و رالف ریچاردسون نمایشنامهٔ **خانه** را کارگردانی کرده است.

فیلم‌شناسی

فیلمها

۱۹۴۸: ملاقات با پیشکسوتان

۱۹۴۹: بیکاران باکار

۱۹۵۲: سه انتصاب، ویلفیلد اکسپرس

۱۹۵۳: بچه‌های پنجشنبه، ای سرزمین رؤیایی، حامل چمدان

۱۹۵۵: سرزمین خوب و سرسبز، هنری، بچه‌های طبقهٔ بالا، یکصد هزار کودک، هرتن‌بیست پوند، اول انرژی، پا و دهان

۱۹۵۷: هر روز بجز کریسمس

۱۹۶۳: این زندگی بی‌قید و بند

۱۹۶۶: اتوبوس سفید

۱۹۶۷: درس آواز

۱۹۶۸: اگر... پارامونت

فیلمهای تلویزیونی

بخشهایی از مجموعهٔ **ماجراهای رابین هود**

۱۹۵۵: مأموریت سرّی

۱۹۵۶: شیادان، شبیخون، آسیاب جن‌زده، ایزابلا.

* * *

سه دسامبر ۱۹۶۹، لندن، میکده‌ای در نوتینگ هیل گیت. لیندسی اندرسون آماده می‌شد یک آگهی تجاری را برای تلویزیون فیلمبرداری کند.

جی. ری لوین: وقتی برای نخستین بار به فیلمسازی روی آوردید، چرا به ساختن فیلمهای مستند پرداختید؟

لیندسی اندرسون: خب، البته، درآغاز باید فیلم مستند را تعریف کنیم.در این باره، من همیشه به یاد تعریف گریرسون از فیلم مستند می‌افتم. به گمانم این تعریف از اوست که فیلم مستند «تأویل خلاقهٔ واقعیت»[1] است. من فکر می‌کنم یکی از چیزهایی که بحثِ مستند را در سالهای اخیر ملوث ساخته، همسان پنداشتن آن با اطلاعات یا حتی تعلیم و تربیت است. شاید کلمهٔ مستند سودمندیش را پشت سر گذاشته است چون فکر می‌کنم، این کلمه دیگر مفهوم خیلی آشکاری را افاده نمی‌کند. در حقیقت، من به ساختن فیلمهای مستند صنعتی دست زدم چون فرصت ساختن این‌گونه فیلمها برایم فراهم آمد و پیشرفتِ من نیز تاحد زیادی مرهون همین نوع فیلم است.

وقتی از دانشگاه دانش‌آموخته شدم، این فکر مبهم را در ذهن داشتم که دوست دارم فیلم بسازم و به سینما و تئاتر علاقه‌مند هستم؛ و کاملاً برحسب اتفاق، این فرصت به من داده شد که یک فیلم تبلیغاتی - صنعتی دربارهٔ یک کارخانه بسازم که در شمال انگلستان به ساختن ماشین‌آلات معادن اشتغال داشت. درواقع، آدمهایی که فرصت

ساختن این فیلم را به من دادند، آدمهای روشنی بودند و چیزی بیش ازیک فیلم گیشه‌ای می‌خواستند و فرصتهای خیلی خوبی به من داده شد تا روح آن مکان را در فیلم منتقل سازم. به این شکل، به ساختن فیلم پرداختم. به عبارت دیگر، این کار را همین طوری آغاز نکردم. البته، فیلم کوتاه و مستند ساده‌ترین شیوه برای آغاز کار فیلمسازی است. فکر می‌کنم، این امر در فیلمسازی من نقش داشت. مدتها طول می‌کشید آدمی مثل من بتواند به عنوان فیلمساز در انگلستان مطرح شود. زیرا سنت صنعت فیلمسازی بریتانیا به گونه‌ای بود که استعدادهای واقعاً بدیع پذیرفته نمی‌شد. حتی زمانی که موقعیتم به عنوان کارگردان تئاتر تثبیت شد، هنوز توانا و قابل اعتماد محسوب نمی‌شدم. برای مثال، زمانی که خواستم یک نسخهٔ سینمایی از نمایش **دراز، کوتاه و بلند**[2] بسازم، به من به عنوان کارگردان اعتماد نداشتند. درواقع، در آن مرحله، تنها چاره، ساختن فیلم مستند بود.

لوین: این رویه تغییر کرده‌است، این‌طور نیست؟

اندرسون: بله، البته. بجز در مورد من، این رویه در اواخر سالهای پنجاه در اثر فرایند تاریخی یا شاید تاحدی هم به علت تلاشهای من و دوستانم در نهضت سینمای آزاد کاملاً عوض شد. پس از فیلم **شب یکشنبه و صبح یکشنبه** که کارل رایتس با بازیگر ناشناسی به نام آلبرت فینی آن را ساخت، کارگردانهای جدید را نه تنها پذیرفتند بلکه به دنبال آنها هم فرستادند. *البته، این حماقت معمول پیش‌آمد که صنعت فیلمسازی دیگر در انتخاب کارگردانها سختگیری پیش را به خرج نمی‌داد.*

لوین: اندیشهٔ یک وجدان اجتماعی در ساختن فیلم ... به عبارت دیگر، فیلمهایی که به مسائل اجتماعی معاصر می‌پرداخت، چیزی بود که از همان آغاز ذهن شما را به خود مشغول داشته بود؟

اندرسون: این، بخشی از رویکرد من به زندگی و به سائقهٔ تخیلم است. من فکر می‌کنم، هنرمند - چیزی که دوست دارم باشم یا ادعا می‌کنم هستم - وقتی فیلمی می‌سازد یا یک اثر هنری را خلق می‌کند، قصد به انجام رساندن یک برنامه را ندارد. آدم از روی غریزه رویکردی را انتخاب می‌کند که طبیعت خودش را بازتاب دهد و طبیعت من روابط اجتماعی انسانها را به اندازهٔ روابط شخصی مهم و حایز اهمیت می‌یابد.

به نظر من، مستند، شکلی است که به روابط اجتماعی تکیه می‌کند. چون هر چقدر به مطالعهٔ فردی و کنکاش روانی نزدیکتر می‌شوید، بیشتر به سوی تلاش بکر و آفرینش خلاق کشیده می‌شوید و این شما را از واقعیت دور می‌کند که در حقیقت جوهرهٔ اصلی فیلم مستند است.

لوین: آیا این مسئله در فیلمی مثل «کتی به خانه برگرد»[3] **اتفاق نمی‌افتد؟**

اندرسون: کتی به خانه برگرد یک فیلم مرکب است. من از این فیلم خیلی خوشم می‌آید وفکر می‌کنم خیلی خوب هم بیان مقصود کرده است. اما یقیناً بدون شالودهٔ فیلم مستند است. اگر شما بخواهید آن را یک فیلم مستند قلمداد کنید، ممکن است بگویید این فیلم به خاطر ترکیب عناصر داستانی لطمه خورده است. این فیلم کاملاً شکل خلاقه ای را به وجود نمی‌آورد. اما از طرف دیگر باید بگویم، این فیلم قصد چنین کاری را هم نداشته است. گمان می‌کنم این فیلم آنچه را

می‌خواسته، بخوبی انجام داده است.

به نظر من فیلمی مثل **گاو بیچاره**[4] مشکلِ برگرداندن یک فیلم مستند را به یک شکل داستانی نشان می‌دهد. اگرچه فیلم **گاو بیچاره** جنبه‌های بکر و زیبا دارد، پایان داستان ضعف دارد. چون این فیلم بایستی از حد یک فیلم مستند فراتر می‌رفت و به یک اثر خلاق تبدیل می‌شد. به نظرمن، ضعف فیلم همین‌جاست.

« طی سالهای سی، جوانانی که جداً به سینما علاقه‌مند بودند تمایل به ساختن فیلم مستند داشتند و چون به مستندسازان آزادی زیادی داده می‌شد، نتیجهٔ کارشان بسیار خوب از کار درآمد. اما امروز، اوضاع عوض شده است. عدهٔ کمی از ما می‌توانیم آن اشتیاق شورانگیز را برای آزادی اجتماعی که منشأ الهام نهضت مستندسازان بود به خاطر آوریم.»

اندرسون: این حرف را درآغاز در سال ۱۹۴۹ یا حتی ۱۹۴۸ گفتم. این گفته مال بیست سال پیش است.

لوین: من اصلاً سعی ندارم شما را مقید به این گفته کنم.

اندرسون: به نظر من، این گفته در آن زمان صدق می‌کرد. این گفته، واکنشی در برابر تعریف گریرسون از فیلم مستند بود که اصولاً گفتهٔ تنگ نظرانه‌ای بود. البته، گریرسون دربارهٔ تأویل خلاقهٔ وسیعتری سخن به میان آورده است. او هم مثل همهٔ آدمهای هوشمند، حرفهای ضد و نقیض می‌زد چون خود او نیز از فیلم مستند به عنوان سلاحی تبلیغاتی - اجتماعی یاد کرده است. به نظر من، در گریرسون همواره نبود شناخت بسیار زیاد وجود داشته است به این معنا که او بر حسب غریزه به ارزشهای خلاقهٔ محض کمی به دیدهٔ استهزا می‌نگریست و تأکید زیادی بر اطلاعات می‌گذاشت. البته، نتایج این امر زمانی نمایان شد که او سعی کرد به تولید فیلم سینمایی در گروه سوم بپردازد - آزمایشی که در آن، دولت برای تولید فیلم سرمایه گذاری می‌کرد و گریرسون در اواخر سالهای چهل و اوایل سالهای پنجاه همراه جان باکستر مسئول استودیوهای بیکونسفیلد شد. برنامهٔ تولیدی او یک شکست مطلق بود چون معلوم شد که او واقعاً هیچی دربارهٔ فیلم سینمایی نمی‌دانست و نمی‌فهمید. درواقع، گریرسون از عمق کار خود خارج شده بود.

لوین: اخیراً فیلم «یادداشت تیموتی»[5] را دیدم. به نظرم، فیلم تکان دهنده و تأثیرگذاری بود. یک دلیلش هم این بود که این فیلم جهانی را به نمایش می‌گذارد که نسبتاً ساده است و همه بظاهر می‌فهمیدند این دنیا چیست و آدم به کجا می‌رود و کارکردِ زندگی در یک جهان منتظم چیست. درمقایسه با دیدگاه من از زندگی، این فیلم برایم تأثیرگذار بود.

اندرسون: فرمایش شما کاملاً صحیح است. اما باید به خاطر داشت که جنینگز در نهضت مستند بریتانیا یک آدم صاحب اندیشه بود و یقیناً هرگز به سبک گریرسون فیلم نساخت. او کاملاً استثنایی بود. او یک مورد پیچیده بود. به این معنا که او فیلمساز شاعری بود که از حیطهٔ یک پیشزمینهٔ سرد روشنفکرانه آمده بود وبا جو بسیار عاطفی دوران جنگ، خلاقیتش شکوفا شد. آنچه او را به یک هنرمند در سینما تبدیل کرد این بود که او در آن زمان به ساختن آن فیلمها پرداخت. من فکر نمی‌کنم که او کاری جز این می‌کرد. یادآوری این نکته هم ضروری است که او هرگز نتوانست شور و اشتیاق فیلمهای جنگیش را باز

یابد. بی‌تردید، در شرایط کنونی با این اوضاع نابسامان و تاریک، مشکل بتوان به آن بیان خلاق مثبت دست یافت. (به نظرم، این حرفها را قبلاً جایی زده‌ام.) وقتی جنینگز فیلمهای دورهٔ جنگش را ساخت، شرکت فیلم تاج سرمایهٔ فیلمهایش را تهیه می‌کرد. ولی حالا، کسی برای ساختن فیلم مستند پولی ندارد. حالا اگر فیلم مستند را بسازید، آن را به نمایش در نمی‌آورند. اگرهم بخواهید این‌گونه فیلمها را برای تلویزیون بسازید، درحقیقت از شما می‌خواهند فیلمهای کاملاً اطلاعاتی بسازید چون هیچ کس وقت یا پول کافی ندارد که صرف ساخت فیلمهای واقعاً خلاق برای تلویزیون کند.

لوین: آیا دلیل خاصی وجود دارد که شما برای بی. بی. سی کار نکردید؟

اندرسون: خب، من از آن آدمهای مؤسسه‌ای نیستم و کلاً، مؤسسه‌ها نسبت به من دید خوبی ندارند. یکی دوبار سعی کردم برای بی‌بی‌سی کار کنم. با تدوینگران یک برنامهٔ تلویزیونی به نام **امشب** ملاقات کردم که جان شلزینگر آغازگر آن بود. آنها بشدت با من مخالفت کردند چون فکر می‌کردند آنچه برای من بیش از شش ماه طول می‌کشد، آنها در عرض بیست و چهار ساعت انجام می‌دهند. به عبارت دیگر، آنها ارزش شاعرانه یا تلاش خلاقهٔ فیلمی مثل **هرروز بجز کریسمس** را در نیافته بودند. آنچه آنها دیدند، یک خبر تلویزیونی پنج دقیقه‌ای دربارهٔ باربران در کاونت گاردن بود. تلاش دیگری کردم که برای بی‌بی‌سی فیلمی بسازم، اما تلاشم ناکام بود چون من جزو دار و دستهٔ آنها نبودم.

وقتی‌که نمایشی را در لهستان کارگردانی می‌کردم، شبکهٔ تلویزیونی گرانادا[6] به من پیشنهاد کرد فیلمی برای آنها بسازم و من هم پذیرفتم. وقتی که برگشتم، با آنها صحبت کردم. اما مشکلات و پیچیدگیها آنقدر زیاد بود که متوجه شدم بهتر آن است که به ورشو برگردم و فیلمی برای استودیو مستندسازی آنجا بسازم[7].

لوین: اما بی‌بی‌سی مستندهای زیادی تولید می‌کند. آیا از نظر شما همهٔ این فیلمها منحصراً جنبهٔ اطلاعاتی دارند؟

اندرسون: بله، بیشتر آنها. به نظرمن، بی‌بی‌سی نماینده‌ای مثل ریچارد کاوستون دارد که فیلمهایی دربارهٔ خانوادهٔ سلطنتی[8] یا فیلمهای عظیمی دربارهٔ بی‌بی‌سی[9] می‌سازد و آنها بی‌تردید کاملاً لوس و بی‌مزه هستند. اینها کارهای روابط عمومی هستند. منظورم این است که شما دربارهٔ چه فیلمهای مستندی می‌توانید صحبت کنید که اهمیت خلاقه برای بی‌بی‌سی دارد؟

لوین: به نظر من فیلم «کتی به خانه برگرد» فیلم بسیار هیجان‌انگیزی بود.

اندرسون: خب، بله. این فیلم خیلی هیجان‌انگیز است. اما ما دربارهٔ این فیلم بحث کرده‌ایم و عدهٔ بسیاری بر این باورند که این فیلم مستند نیست. بلکه میان یک فیلم مستند و یک فیلم سینمایی قرار دارد و همین است که کن لوچ مجبور می‌شود به ساختن فیلمهای سینمایی ادامه دهد.

لوین: بله، ولی من فکر می‌کنم که توضیح این پرسش و تمایز میان فیلم سینمایی و فیلم مستند دارد مشکل و مشکلتر می‌شود.

اندرسون: من این طور فکر نمی‌کنم. من گمان می‌کنم اگر برای کلمات احترامی قایل باشیم، ترجیح خواهیم داد که معنای واقعیشان را به آنها

الصاق کنیم. میان کاربرد شاعرانه و خلاقهٔ عناصر ساختگی تمایز واضحی وجود دارد و فیلم مستند درشاعرانه‌ترین و نابترین حالتش شکلی است که درآن عناصر مورد استفاده، عناصر واقعی است. به نظرمن، فیلم مستند، تبدیل دنیای واقعی به یک دنیای شاعرانه است؛ و مستند همین است. اگر خود شما، شخصیتها و حالتها را خلق کنید، از حیطهٔ مستند به قلمروی دیگری وارد شده‌اید.

لوین: این تمایز خوبی به نظر می‌رسد. اما درآن فیلمهایی که امروز ساخته می‌شوند، گاهی مشکل می‌توان این تمایز را قایل شد، مثلاً در فیلم «شیرهای عاشق» اثر انیس واردا. منظورم این است که همیشه معلوم نیست تا چه حد حوادث یک فیلم مستند است یا نیست - یعنی حوادث واقعی. یکی از مشکلات این است که وقتی تکنیکهای مستند بویژه تکنیک سینما حقیقت [سبکی درفیلمسازی مستند که در آن از دوربین اصولاً برای بداهه گویی استفاده می‌کنند] در فیلم داستانی به‌کار می‌رود، تمایز...

اندرسون: ببخشید این حرف را می‌زنم، اما اگر بخواهیم از کلمات استفاده کنیم، باید در کاربرد آنها دقیق باشیم. مسئلهٔ، تکنیک نیست. مسئله مصالح کار است. اگر مصالح، ساختگی باشد، دیگر مستند نیست؛ و اگر مصالح مورد استفاده واقعی باشد، مستند است. و انیس واردا، واقعاً یک مستندساز نیست.

لوین: خب، گاهی تشخیص این مطلب که مصالح مورد استفاده واقعی یا ساختگی است برای بیننده کار دشواری است.

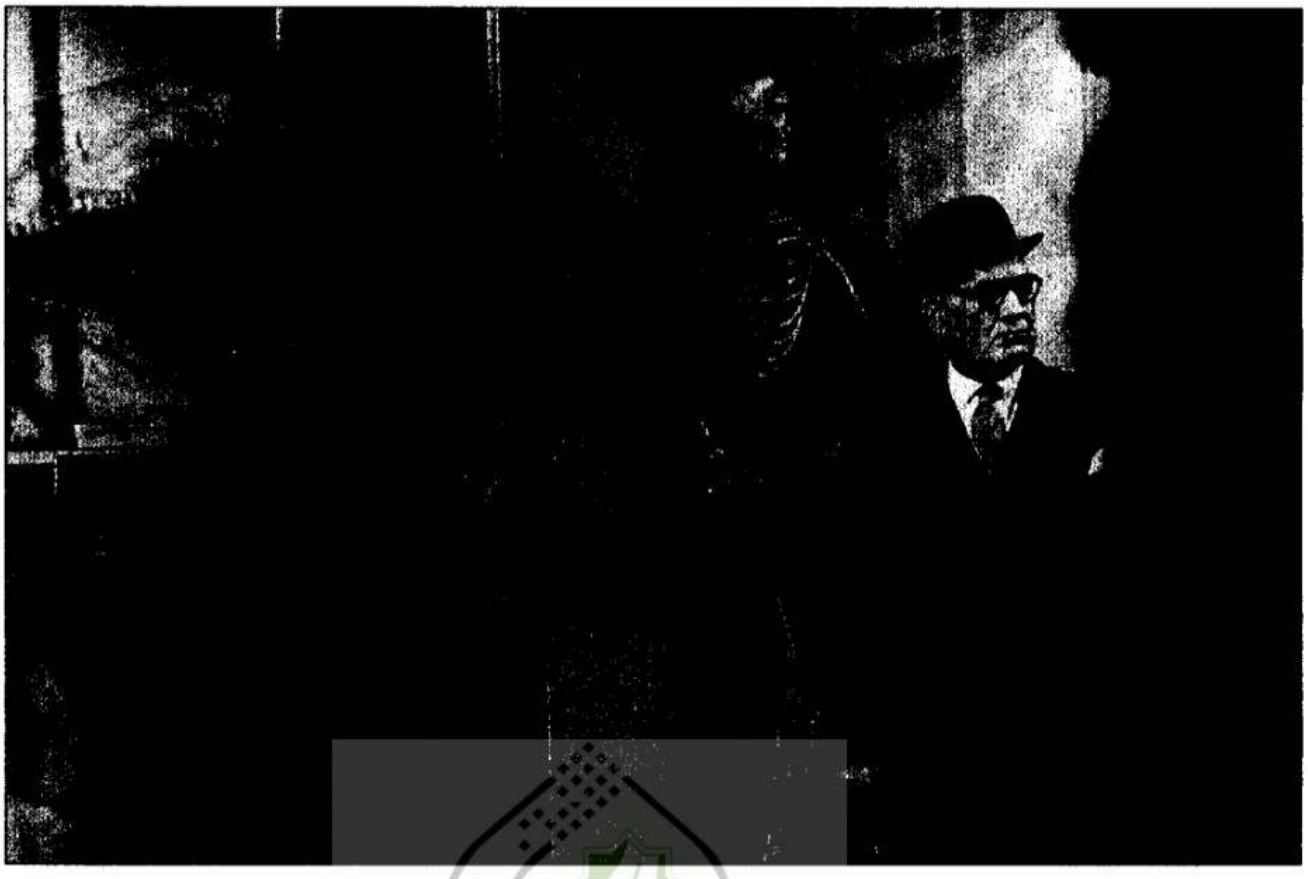
اندرسون: خب، این مسئله مهم نیست. اگر در استفاده از این کلمه اینقدر گیج می‌شوید، از آن استفاده نکنید. فقط دربارهٔ فیلم حرف بزنید. به هر حال، خیلی اتفاق می‌افتد که وقتی از این اصطلاحات استفاده می‌کنیم، از بحث دربارهٔ فیلم دور می‌شویم.

لوین: پس بیاییم به گفتهٔ شما یعنی «اشتیاق شورانگیز آزادی اجتماعی» مستندهای سالهای سی و تصویر یک جهان منتظم در طی جنگ جهانی دوم برگردیم که در آن دوره، جنینگز بهترین فیلمهایش را ساخت و آن را با دنیایی که امروز بسیاری بی‌نظم و غیرقابل درک می‌بینندش مقایسه کنیم. اگر کسی این تعریف بسیار وسیع را بپذیرد - که فکر می‌کنم شما این تعریف را می‌پذیرید -آیا در آن صورت فیلم مستند می‌تواند در عوض کردن اوضاع کاری کند؟ یا آیا اصولاً هدف کارگردان باید این باشد؟ من دقیقاً مطمئن نیستم این کارگردان فرضی کیست.

اندرسون: منهم همین پرسش را داشتم.

لوین: خب، بیاییم آدمی را فرض کنیم که با این مشکل دست به گریبان است. آیا احساس می‌کنید یک دگرگونی اساسی یا بهتر بگویم یک دگرگونی اساسیِ روانی انسانی نیاز است؟

اندرسون: اما شما دارید مثل یک منتقد یا استاد دانشگاه حرف می‌زنید. یک هنرمند نمی‌تواند این طور فکر کند. هنرمند نمی‌نشیند فکر کند که حالا در این برههٔ خاص تاریخی چنین و چنان کند. منظورم این است که شیوهٔ هنرمند در انتخاب و پروراندن موضوع تاحد زیادی به پرورش تخیل خود او و بالندگی او به عنوان یک هنرمند بستگی دارد و اغلب این امر او را غافلگیر می‌کند. بنابراین، یک اثر هنری احتمالاً همانقدری که بینندگان را متحیر می‌سازد هنرمند را نیز متعجب می‌سازد. من نمی‌نشینم فکر کنم در



اتوبوس سفید

وضعیت کنونی جامعه چه کار کنم. فقط فکر می‌کنم، اینجایی که من زندگی می‌کنم، امکانات خاصی وجود دارد. بعد از خود می‌پرسم بهترین گام بعدی کدام است. بعد به اطراف می‌نگری و می‌بینی که موضوع به خودی خود به ذهن تو خطور می‌کند و آغاز به کار می‌کنی. این وظیفهٔ منتقدان است که پاسخ پرسش شما را بدهند.

لوین: شاید. اما من این پرسش را به عنوان یک منتقد نمی‌پرسم. این پرسش برای من جنبهٔ شخصی دارد. بگذارید این پرسش را این طور مطرح کنم: شما روی فیلم «رژه به سوی آلدرمستون»[10] کار کردید و من گمان می‌کنم بخشی از دلیل کارکردن شما روی این فیلم این بود که فکر می‌کردید این فیلم ارزش کارکردن را دارد.

اندرسون: بله. اما شما چگونه دلیل ساختن فیلم **رژه به سوی آلدرمستون** را توجیه می‌کنید؟ شما ممکن است بگویید: این فیلم راجع به خلع سلاح هسته‌ای است یا ممکن است بگویید این فیلم راجع به گروهی در یک جامعهٔ موافق با کلیسای انگلستان است که در پی محک زدن به اعتقادات اقلیت مردم است. این دو موضوع نسبتا متفاوت است. درواقع، پاسخ من این است که احتمالاً هردو پاسخ است. هردو موضوع، مرا جذب کردند اما دومی احتمالاً بیشتر مرا جذب کرد.

لوین: این به انگیزهٔ کارهایتان در فیلمهای داستانی نزدیکتر است. این طور نیست؟

اندرسون: احتمالاً.

لوین: پس بگذارید این پرسش را طور دیگری مطرح کنم. از فیلمهایتان این طور برداشت می‌کنم که شما دنیا را جای خیلی خوشایندی نمی‌بینید.

اندرسون: بله. چون دیوانه نیستم.

توانایی ما برای عوض‌کردن دنیا بسیار محدود است، اگرچه داشتن این احساس که ما می‌توانیم یا باید دنیا را عوض کنیم فی‌نفسه پسندیده است.

لوین: خیلی خب. باتوجه به این واقعیت، کارگردان ممکن است یک خدمتگذار اجتماعی شود. آدمهایی مثل تونی گارنت و کن لوچ این حس تعهد را دارند که فیلمهایشان یک تفسیر اجتماعی مستقیم داشته باشد. همه کاری را که از دستشان برمی‌آید انجام می‌دهند. بنابراین، من به هیچ وجه به قضاوت نمی‌نشینم. پرسش من این است که آیا شما احساس می‌کنید ساختن فیلمهایی مثل گارنت و لوچ یا مستندهایی که تفسیراجتماعی مستقیم دارند، می‌توانند یک دگرگونی - دگرگونی اجتماعی - به وجود آورد؟

اندرسون: به نظر من پرسش شما جنبهٔ یک فرضیه را دارد. منظور این پرسش این نیست که آیا چنین فیلمهایی باید ساخته شود یا نه. به نظرمن، مهمترین چیز این است که فیلمساز بفهمد چه چیز خلاقانه بیشتر مردم را ارضا می‌کند و آن را بسازد. به نظرمن، توانایی ما برای عوض‌کردن دنیا بسیار محدود است، اگرچه فکر می‌کنم، داشتن این احساس که ما می‌توانیم یا باید دنیا را عوض کنیم فی‌نفسه پسندیده است. اندیشهٔ عوض کردن دنیا را می‌توان به شیوه‌های متفاوتی تفسیر کرد. بظاهر، این اندیشه در فیلمهای اطلاعاتی کاملاً تنگ نظرانه نقشی دارد. همه‌چیز به پیشزمینه‌ای بستگی دارد که در آن فیلم ساخته می‌شود. به همین ترتیب، فکر می‌کنم فیلمی مثل **این زندگی بی‌بندوبار** می‌تواند دنیا را عوض کند. اما تونی گارنت با من توافق نظر ندارد. او از من تنگ نظرتر است.

لوین: به نظر من، او ممکن بود تا اندازه‌ای با شما توافق نظر داشته باشد اما اضافه می‌کرد که این تنها بخشی از دگرگونی است که باید به وقوع بپیوندد و اینکه تغییرات اقتصادی و سیاسی نیز باید انجام پذیرند.

اندرسون: او از دیدگاه مارکسیستی دربارهٔ این

دگرگونی حرف می‌زند اما من واقعاً نسبت به این نوع راه‌حلها خوشبین نیستم. درواقع، من دگرگونی را به صورت یک تلاش به سوی هدفی عالی و دست یافتنی نمی‌بینم. به نظرمن، این تنها بخشی از ساختار پیوسته‌ای است که برایش هدفی نمی‌بینم. در بیست سال گذشته، به افکار خوشبینانهٔ چپی‌ام پرداختم. بعد این افکار ازهم پاشید و به این نتیجه رسیدم که سرانجام یک هنرمند متکی به خود است. بنابراین، من فکر می‌کنم دیدگاه من بیشتر یک دیدگاه آنارشیستی است تا سوسیالیستی. به نظر من یک جامعهٔ سوسیالیستی مثل هر جامعهٔ دیگری ممکن است هنرمند را قربانی کند. درواقع، ما این اتفاق را به چشم دیده‌ایم و این نوع جامعه، احتمالاً هنرمند را قربانی می‌کند تا جامعهٔ سرمایه‌داری را. چون یک جامعهٔ سرمایه‌داری از جهاتی اثرگذاری کمتری دارد.

لوین: برای مثال، در ایالات متحده، آزادی به معنی واقعی، بیشتر از کشورهای سوسیالیستی شرقی وجود دارد اما در ایالات متحده، در همهٔ هنرها، کنترل اقتصادی اعمال می‌شود، اگرچه این کنترل نانوشته و ناگفته است. آیا فکر می‌کنید که این کنترل غیرمستقیم نافذتر است؟

اندرسون: به معنای ناب کلمه، من فکر می‌کنم اندی وارهول نمی‌توانست فیلمهایش را در روسیه بسازد. من فیلمهای او را ندیده‌ام و خیال نمی‌کنم خیلی هم از آنها خوشم بیاید. اما این خیلی خوب است که او می‌تواند فیلمهایش را بسازد. به‌نظرمن، ممکن نیست فیلمی مثل **ایزی رایدر** در روسیه ساخته شود، اگر من به عنوان هنرمند مجبور بودم میان زندگی در آمریکا و زندگی در روسیه یکی را انتخاب می‌کردم، می‌دانستم کدام را انتخاب کنم و این برمبنای منفعت شخصیم است که سرانجام نخستین وظیفهٔ ماست. چون نخستین وظیفهٔ هر انسان و بویژه هر هنرمند، زنده ماندن است.

لوین: به هرقیمت؟

اندرسون: خب. به قیمتی که زندگی او را به عنوان هنرمند یا انسان به مخاطره نیندازد. من بقا را فقط در نفس کشیدن نمی‌بینم.

لوین: آیا امید ساختن فیلمهای مستند دیگری را دارید؟ آیا دوست دارید باز فیلم مستند بسازید؟

اندرسون: خب، من خیلی خوشبین نیستم که بتوانم پول ساختن یک فیلم مستند و به نمایش درآوردن آن را تهیه کنم. به نظر من، فیلم مستند به عنوان یک موضوع در قالب شاعرانه، هنوز شکل بسیار جالب و زیبایی است. اما من حقیقتاً از ساختن فیلمهایی که به نمایش درنمی‌آیند لذت نمی‌برم.

لوین: آیا دلیل شما برای تمایل به ساختن فیلمهای مستند این نیست که این گونه فیلمها پیچیدگی و سنگینی کمتری از فیلمهای سینمایی دارند؟ و اینکه شما کنترل شخصیتری دارید؟

اندرسون: بله، بی‌شک همین طور است. منظورم این است که ساختن آن فیلم در لهستان با آن گروه چهار، پنج نفری با کمترین دغدغه بسیار جالب بود. البته، در بریتانیا - متأسفانه - حتی در فیلمهای مستند، شما در معرض مقررات اتحادیه قرار می گیرید. اما با فیلمهای مستند، شما به کنترل کامل شخصیِ مصالح مورد استفاده‌تان نزدیکترید و دوباره به همین دلیل، فیلم مستند یک شکل بهتر است و هیچ اشکال ندارد.

لوین: آیا شما همیشه کنترل سفت و سختی

روی فیلمبرداری، محل قرارگیری دوربین و تدوین دارید؟

اندرسون: بله. البته. بویژه در مورد تدوین.

لوین: آیا این به دلیل مقررات اتحادیه است که شما تدوینگری دارید که...

اندرسون: من خیلی خوب نمی‌توانم با دستانم کارکنم و نمی‌توانم صدا را تدوین کنم. من با یک تدوین کننده کار می‌کنم و همیشه خوشحالم با کسی کار می‌کنم که به من الهام می‌دهد. اما اصولاً من خود را مسئول تدوین می‌دانم.

لوین: آیا تا به حال فیلمهای سینما حقیقت را دیده‌اید؟ مثلاً فیلمهای برادران می‌زلز را؟

اندرسون: بله؛ و همین طور فیلمهای رینچارد لیکاک را.

لوین: نظرتان راجع به سبک و فیلمهایشان چیست؟

اندرسون: دوباره، هر فیلم را جداگانه مورد قضاوت قرار می‌دهم. به نظر من این فیلمها نقاط ضعف و نقاط قوت خود را دارد و دربرگیرندهٔ یک نوع سطحی‌گری و تأکید بر تأثیرگذاری است. ومن این را خیلی نمی‌پسندم.

لوین: من فکر می‌کنم فیلمسازانی که به این سبک کار می‌کنند ادعا می‌کنند که با عینی بودن آدم را به حقیقت می‌رسانند و ...

اندرسون: کاملاً مهمل است. درهنر چیزی به عنوان حقیقت عینی وجود ندارد. هنر کم یا بیش عینی است و این تنها توجیه این مسئله است که آنها چه کاری را می‌توانند به بهترین صورت انجام دهند. ما نباید سعی کنیم آن را اثبات کنیم زیرا ما می‌توانیم کاری را انجام دهیم، پس این کار بهترین کار است.

لوین: اما بسیاری از فیلمهای مستند سعی می‌کنند در نشان دادن حقیقت، عینی به نظر آیند.

اندرسون: این خیلی ساده‌لوحانه است. چنین چیزی وجود ندارد. مردم بیشتر در مورد سینما خیلی ساده‌لوح هستند. هنوز عدهٔ زیادی وجود دارند که به ساده‌لوحی تماشاگرانی هستند که ورود قطار را در ایستگاه دیدند.[11] این مسئله تنها به این بستگی دارد که شما دوربین را کجا قرار می‌دهید و چه چیزی را نشان می‌دهید و برای این چیزها، اساس انتخاب وجود دارد.

لوین: آیا تمایلی به ساختن آگهیهای تبلیغاتی دارید؟

اندرسون: ساختن این‌گونه فیلمها زیاد برایم مهم نیست. این یک راه پول درآوردن است و من همیشه ترجیح می‌دهم یک فیلم آگهی تبلیغاتی خوب بسازم تا یک فیلم سینمایی بد و این کار سریعتر انجام می‌گیرد.

لوین: و در مورد این گونه فیلمها نیز روی تدوین کار می‌کنید؟

اندرسون: بله، بله، حتماً.

لوین: بظاهر باید کار فیلمبرداری را آغاز کنید. اما اجازه بدهید گفتگویمان را با یک پرسش دیگر پایان بدهیم. این یک پرسش نسبتاً شخصی است و مرا آزار می‌دهد و اگرچه فکر می‌کنم پاسخ نهایی برای این پرسش وجود ندارد، لیکن دوست دارم نظرتان را دربارهٔ آن بدانم. باتوجه به این نکته که دنیایی که در آن زندگی می‌کنیم، از جهات بسیاری ناخوشایند است - جمعیت زیاد، آلودگی، ساختن سلاحهای هسته‌ای، ویتنام و ازبین رفتن جنبهٔ انسانی زندگی - چیزی که دربارهٔ آن بسیار گفته و

@Ciinematheque

نوشته‌اند و به طور ناموفق سعی کرده‌اند راجع به آن کاری کنند - با توجه به این مسئله، آیا انسان حق دارد آن را در اثرش نادیده بگیرد و به ساختن فیلم خودش بپردازد؟ مثلاً ساختن فیلمهای شخصی؟

اندرسون: بله. باید این کار را کرد و الّا آدم دیوانه می‌شود. باید سعی کنید و تصویری منحصر به فرد بیابید که همه چیز را بیان کند. بله باید این کار را بکنید.

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

پاورقیها:

۱. تعریف گریرسون کمی متفاوت است. «برخورد خلاقه با واقعیت».

۲. نمایشنامهٔ اصلی اثر ویلیس هال است که اندرسون در سال ۱۹۵۹ در تئاتر رویال کُرت در لندن آن را کارگردانی کرد.

۳. یک فیلم از بی بی سی راجع به مشکلات مسکن در انگلستان. کارگردان: کن لوچ، تهیه کننده: تونی گارنت.

۴. به کارگردانی کن لوچ در سال ۱۹۶۷ و با شرکت کارل وایت.

۵. تهیه کننده بازیل رایت و کارگردان هامفری جنینگز. سالهای ۱۹۴۴-۱۹۴۵ برای شرکت فیلم تاج.

۶. یک شبکهٔ تلویزیونی مستقل آگهیهای تبلیغاتی در لندن که مخالف بی بی سی است که یک شبکهٔ دولتی و بدون آگهیهای تبلیغاتی است.

۷. **درس آواز، ۱۹۶۷**

۸. **خانوادهٔ سلطنتی، ۱۹۶۹**

۹. **این بی بی سی است، ۱۹۵۹**

۱۰. **فیلمی** است دربارهٔ رژهٔ اعتراض نخستین عید پاک به کارخانهٔ سلاحهای هسته‌ای در آلدرمستون در ۱۹۵۸ که از سوی «مبارزه برای خلع سلاح هسته‌ای» حمایت شد. پنج کارگردان با اندرسون روی این فیلم کار کردند: دریک نایت، استفان پیت، درک یورک، کورت لون هک و کارل رایتس.

۱۱. اندرسون به نسخهٔ نخستین فیلم برادران لومیر یعنی **ورود یک قطار به ایستگاه سیوتا** یا **ورود قطار به ایستگاه** اشاره می‌کند.