شریدر به روایت شریدر

سرشناسه: شریدر، پل، ۱۹۴۶ ـ م **Schrader, Paul**
عنوان و پدیدآور: شریدر به روایت شریدر/ ویراستار انگلیسی کوین جکسون؛ ترجمه مازیار اسلامی
مشخصات نشر: تهران: ققنوس، ۱۳۸۸.
مشخصات ظاهری: ۳۱۱ ص.
شابک: 978-964-311-843-3
وضعیت فهرست‌نویسی: فیپا
یادداشت: عنوان اصلی:.Schrader on Schrader & other writings, 2004
یادداشت: کتابنامه به صورت زیرنویس.
موضوع: شریدر، پل، ۱۹۴۶ ـ م. ــ مصاحبه‌ها
موضوع: فیلم‌نامه‌نویسان ــ ایالات متحده ــ سرگذشتنامه
موضوع: منتقدان سینمایی ــ ایالات متحده ــ مصاحبه‌ها
موضوع: فیلمنامه‌نویسی
شناسه افزوده: جکسون، کوین، ۱۹۵۵ ـ م.، ویراستار
شناسه افزوده: Jackson, Kevin
شناسه افزوده: اسلامی، مازیار، ۱۳۴۹ ـ
رده‌بندی کنگره: PN۱۹۹۸/۳/ش۴آ۵۱۳۸۸
رده‌بندی دیویی: ۷۹۱/۴۳۰۹۲
شماره کتابخانه ملی: ۱۸۶۲۷۰۵

شریدر به روایت شریدر

ویراستار انگلیسی: کوین جکسن

ترجمهٔ مازیار اسلامی

این کتاب ترجمه‌ای است از:

Schrader on Schrader

Edited by Kevin Jackson

Faber and Faber, 2004

انتشارات ققنوس

تهران، خیابان انقلاب، خیابان شهدای ژاندارمری

شمارهٔ ۱۰۷، تلفن ۴۰ ۸۶ ۴۰ ۶۶

* * *

شریدر به روایت شریدر

ویراستار انگلیسی: کوین جکسن

ترجمهٔ مازیار اسلامی

چاپ اول

۱۶۵۰ نسخه

زمستان ۱۳۸۸

چاپ شمشاد

حق چاپ محفوظ است

شابک: ۳ ـ ۸۴۳ ـ ۳۱۱ ـ ۹۶۴ ـ ۹۷۸

ISBN: 978 - 964 - 311 - 843 - 3

www.qoqnoos.ir

Printed in Iran

فهرست

مقدمهٔ مترجم ۷

بخش اول

۱. دورنما: جادهٔ گراند راپیدز ۱۱
۲. منتقد: «اِل. اِی. فری‌پرس» به «سبک استعلایی» ۲۷
۳. فیلمنامه‌نویس: از «یاکوزا» تا «آخرین وسوسهٔ مسیح» ۴۹
۴. کارگردان: از «کارگران صنعتی» تا «آسودگی بیگانگان» ۸۳
۵. آنتراکت: نمایشنامه‌های صحنه و علایق دیگر ۱۴۵
۶. فیلمنامه‌نویس، شروع مجدد کار: از «منهتن‌ویل»، معروف به «شهرداری»، تا «احیای مردگان» ۱۵۵
۷. کارگردانی: از «سبک خواب» به «جن‌گیر: آغاز» ۱۶۷
۸. نمایشنامه‌های صحنه‌ای و ملاحظات دیگر ۲۲۷

بخش دوم: نوشته‌های انتقادی

۱. ایزی رایدر ۲۳۹

۲. سم پکین‌پا به‌مکزیک می‌رود ۲۴۵
۳. نکاتی در بارهٔ فیلم نوآر ۲۶۳
۴. باد باتیکر: مطالعه‌ای موردی در نقد فیلم ۲۸۳
۵. پالین کیل، ۱۹۱۹ـ۲۰۰۱، درام خانوادگی من ۲۹۹

فیلم‌شناسی ۳۰۵

مقدمهٔ مترجم

پل شریدر از چهره‌های اصلی سینمای دههٔ ۱۹۷۰ آمریکاست. در مقام منتقد فیلم یکی از مهم‌ترین کتاب‌های نظری سینمای این دهه را نوشته است: **سبک استعلایی در سینما**؛[1] در مقام فیلمنامه‌نویس، مهم‌ترین و دوران‌سازترین فیلم این دهه را نوشته است: **رانندهٔ تاکسی** و در عین حال با کارگردان‌های مهم این دهه مثل اسپیلبرگ، دی‌پالما و پولاک همکاری داشته است؛ در مقام کارگردان هم با فیلم **پرولتری شکست خوردهٔ کارگران صنعتی** کارش را در این دهه شروع کرد تا با چشیدن طعم شکست، به جهان مورد علاقهٔ برسونی ـ الهیاتی‌اش در **ژیگولوی آمریکایی** برسد.

ماهیت تفصیلی و تحلیلی کتاب، به گونه‌ای است که مترجم را از نوشتن مقدمه‌ای مفصل در بارهٔ وجوه مختلف و متعدد کار شریدر معاف می‌کند. کتاب هم پس‌زمینهٔ تربیتی و دینی شریدر را وامی‌کاود، هم درس‌هایی است در باب فیلمنامه‌نویسی از زبان یکی از خلاق‌ترین فیلمنامه‌نویسان همهٔ دوران‌ها، هم تحلیلی است هوشمندانه از نسل فیلمسازان دههٔ ۱۹۷۰، و هم نشان می‌دهد که کارگردانی با دغدغه‌ها و تربیت دینی چگونه مضامین الهیاتی را در فیلم‌هایش بسط می‌دهد. این جنبهٔ آخر دست‌کم می‌تواند ماهیت پدیده‌ای به نام سینمای دینی و البته خلف آن سینمای معناگر را در ایران مسئله‌زا کند. بخش پایانی کتاب گزیده‌ای

---

۱. پل شریدر، **سبک استعلایی در سینما**، ترجمهٔ محمد گذرآبادی، تهران، انتشارات بنیاد سینمایی فارابی، ۱۳۷۷.

است از نقدها و نوشته‌های شریدر در دورهٔ نقدنویسی، که برخیشان هم‌اینک از نوشته‌های کلاسیک نقد فیلم محسوب می‌شوند.

کوین جکسن، گفتگوکننده و ویراستار کتاب، دبیر بخش هنری روزنامهٔ ایندیپندنت است و البته صاحب چند کتاب سینمایی از جمله زبان سینما و کتابی در بارهٔ همفری جنینگر.

تابستان ۱۳۸۸

بخش اول

۱

دورنما: جادهٔ گراند راپیدز

کوین جکسن: منتقدان، بسیار به تربیت کالوینیستی شما در گراند راپیدز، میشیگان، پرداخته‌اند، اما جزئیات مهم و دقیق همچنان مه‌آلودند. مثلاً ملّیت والدین و پدر و مادربزرگت؟

پل شریدر: پدر و مادربزرگ مادری‌ام اهل فریزلند هستند. عقبهٔ پدری‌ام کم‌تر به این وضوح است. پدرِ پدرم آلمانی بوده و نام خانوادگی‌اش هم به همین دلیل آلمانی است، اما در کانادا زندگی می‌کرده و از آن‌جا به آمریکا آمده است. اما آن محیطی که من در آن رشد کردم هلندی بود. پدرم وقتی با مادرم ازدواج کرد وارد این محیط شد و مادرم باعث گرایش پدرم به دین جدید شد.

موقعی که بچه بودم پدربزرگم هنوز به زبان هلندی صحبت می‌کرد و بعدازظهرها هم مراسم مذهبی هلندی ادا می‌شد، اگرچه در نوجوانی‌ام دیگر خبری از این مراسم نبود. وقتی چند سال پیش به آمستردام رفتم شوکه شدم، سوار اتوبوسی شده بودم و پشت سر من مادری بود که داشت پسر کوچکش را سرزنش می‌کرد. اگرچه من هلندی نمی‌فهمیدم، اما لحنِ زن سیلان خاطرات کودکی را در ذهن من زنده کرد.

خانوادهٔ مادری‌ام فاصله‌شان تا گراند راپیدز نیم‌ساعت بود و آن‌ها مالک این سرزمین باتلاقی بودند. به خاطر این‌که آن‌ها هلندی بودند و می‌دانستند با این

زمین‌های باتلاقی چه‌کار کنند، آن‌جا نهری زدند و شغلشان کشاورزی شد. خانواده‌های هلندی زیادی در گراند راپیدز زندگی می‌کردند به نحوی که وقتی نام‌های خانوادگی آن‌ها را به لحاظ الفبایی طبقه‌بندی می‌کردی، نیمی از اسامی آن‌ها میان ونز و وَن‌درز قرار می‌گرفت. اگر شما یک ون بودید، مثل وَن اندرسن، همچنان در نیمهٔ اولِ طبقه‌بندی حروف الفبا قرار داشتید.

ک ج: در فیلم هستهٔ سخت [1] ارجاع طنزآمیزی به این نکته است و به نظر می‌رسد که نگاه شما به گراند راپیدز در فیلم بسیار نزدیک به زندگی واقعی است.

پ ش: مونتاژ کلیساها در ابتدای فیلم، از چند کلیسای اصلاحی که می‌شناختم ساخته شده است. من هم مثل فیلم توی کارخانه کار می‌کردم و غیره. بله شبیه به زندگی واقعی‌ام بود.

ک ج: و آیا پدرتان مثل جیک ون دورن در هستهٔ سخت تاجر بود؟

پ ش: بله. او برای یک شرکت خط لوله کار می‌کرد که در حال کشیدن خط لوله از کانادا به اوهایو بود. او درگیر کار کشاورزی نبود، برخلاف خانوادهٔ مادری‌ام.

ک ج: آیا این مسئله شما را نسبت به همکلاسی‌هایتان به طبقهٔ متوسط نزدیک‌تر نمی‌کرد؟

پ ش: بله. گراند راپیدز منطقه‌ای بود که یک‌سومش لهستانی‌های کاتولیک بودند، یک‌سومش هلندی‌های کالوینیست و یک‌سوم دیگر هم یک جور حدفاصل این دو گروه بودند. لهستانی‌ها در سمت شمال و غرب منطقه زندگی می‌کردند و هلندی‌ها در جنوب و شرق، اما ما در منطقهٔ لهستانی‌ها زندگی می‌کردیم به خاطر این‌که نزدیک جایی بود که خانوادهٔ مادری‌ام زندگی می‌کردند. کلیسای من پس‌زمینهٔ تربیتی سفت و سختی داشت، و به‌خصوص زمانی که در بارهٔ هنر اظهارنظر می‌کرد خیلی روشنفکرانه نبود. آن‌ها درک چندانی از هنرهای بصری نداشتند، هنوز نسبت به هنر

1. *Hardcore*

دیدگاه کرامولی[1] داشتند. موقعی که از کلاس نهم فارغ‌التحصیل شدم تنها یکی دیگر از دانش‌آموزان وارد کالج شد، به عنوان کشیش روحانی. بچه‌هایی که من با آن‌ها بزرگ شدم بیش‌تر کارگران یَدی بودند و از خانواده‌های کشاورز.

ک ج: آیا این موضوع توضیح‌دهندهٔ همدلی شما با طبقهٔ کارگر تحصیل‌نکرده در فیلم‌هایی مثل کارگران صنعتی[2] نیست؟

پ ش: کارگران صنعتی دقیقاً از توی همین پس‌زمینه می‌آید. گراند راپیدز یک شهر تولیدکنندهٔ اثاثیهٔ خانه است، اما در عین حال یکی از مکان‌های صنعت خودرو در دیترویت هم بود ــ در گراند راپیدز زیرسیگاری و شیشهٔ جلوی ماشین هم ساخته می‌شد.

ک ج: شما در مدرسه بچهٔ بااستعدادی بودی؟

پ ش: من باهوش‌ترین نبودم، اما یکی از تیزترین بچه‌ها بودم. از هوش خلاق برخوردار بودم که همیشه در حال نقشه کشیدن بود. وقتی بچه بودم یکی از آن فروشنده‌های دوره‌گرد بودم: همیشه در حال فروش چیزی بودم و وقتی سیزده چهارده سالم شد، فروشگاه گل‌فروشی کوچک شخصی خودم را داشتم. آن نوع محیطی که من در آن بزرگ شدم نسبت به موفقیت تجاری خیلی حساس بود و البته این نوعی فریضهٔ اخلاقی کالوینیستی بود، این‌که خداوند پاداشش را با ثروت عطا می‌کند، بنابراین موفقیت مادی و موقعیت مذهبی در جوار هم حضور دارند. البته این آموزهٔ کالوینیستی با برخوردار بودن از یک نظام اقتصادی بسته تضمین می‌شد ــ یعنی این‌که شما از یک کاتولیک خرید نمی‌کنید، فقط از همدیگر خرید می‌کنید.

ک ج: آیا خلاقیت شما خودش را در چیزی غیر از سرمایه‌گذاری هم نشان داد؟ مثلاً از همان سال‌ها آیا چیزی می‌نوشتید؟

پ ش: نه، اشتیاق چندانی نداشتم. یادم می‌آید که از همان ابتدا می‌خواستم کشیش روحانی بشوم. من آموزش‌های مذهبی زیادی دیده بودم که فقط حاصل کلیسا رفتن

1. Cromwellian 2. *Blue Collar*

در روزهای یکشنبه نبود، بلکه به خاطر حضور هر روزه در کلیسای مدرسه، کلاس‌های دینی در مدرسه، کارآموزی کالوینیستی به جای پیشاهنگی، بود. و من هم مثل همهٔ گروه‌های جوانان به کلیسا رفت و آمد می‌کردم.

هنگامی که به دبیرستان می‌رفتم هیچ ارتباطی با آدم‌های بیرون از کلیسا نداشتم. در اطراف خانهٔ ما آدم‌های زیادی وجود داشتند اما مادرم مرا از ارتباط با آن‌ها منع کرده بود. این تلویزیون بود که این فضا را شکست. وقتی تلویزیون آمد، خانواده‌ها کوشیدند ما را از آن دور نگه دارند، و من فکر می‌کنم حق داشتند، چرا که تلویزیون تهدیدی برای محیطِ به لحاظ ایدئولوژیک نابی بود که آن‌ها درست کرده بودند. به همین دلیل هم بود که فیلم دیدن غدغن بود. اما آن‌ها فهمیدند که بچه‌ها به خانه‌های دوستانشان می‌روند و تلویزیون تماشا می‌کنند. ما به خانه‌هایی می‌رفتیم که در آن در احاطهٔ مجسمه‌های مریم بودیم و در عین حال برنامه هادی دودی[1] تماشا می‌کردیم. در این لحظه بود که آن‌ها تسلیم شدند و گفتند: «خب، اگر ما توی خانهٔ خودمان تلویزیون داشته باشیم حداقل می‌توانیم کنترل کنیم که بچه‌ها چه چیزی ببینند.»

یکی از دلایلی که من دوست داشتم مُبلغ مذهبی بشوم این بود که من به خاطر علاقهٔ مادرم به دو شخصیت کتاب مقدس، پل و یوسف، پل نامیده شدم ــ پل این شخصیت ناجور مسیحی که کل جهان را با پای پیاده رفت و تغییر داد، و یوسف که مورد حسادت برادرانش قرار گرفت و آواره شد و به شاهزاده‌ای در مصر تبدیل شد. بنابراین آن‌ها فانتزی‌های خیلی پرزرق و برقی بودند و در طول تعالیم ملال‌آور و طولانی کلیسایی، کار من این بود که بنشینم و به خواندن در بارهٔ آن‌ها در انجیل مشغول شوم، چرا که داستان‌های خیلی جذابی بودند. من حس عجیبی نسبت به سن‌پل داشتم، در واقع من به سن‌پل بیش از مسیح علاقه داشتم. به نحوی آنچه ما امروز باور داریم سن‌پل‌گرایی است. مسیح مثل سقراط است: چهره‌ای اسرارآمیز که صرفاً به واسطهٔ افلاطون او را می‌شناسیم، درست همان‌گونه که ما مسیح را به واسطهٔ سن‌پل می‌شناسیم. سن‌پل در همهٔ انجیل‌ها دستی داشته است. دلایل کافی وجود دارند تا قبول کنیم او انجیل لوقا را نوشت و بر بازنویسی انجیل‌های دیگر نیز نظارت داشت.

---

1. *Howdy Doody*

و شهادت سن‌پل بیش از مسیح مرا جلب می‌کند. اگر قطعه‌ای در کتاب مقدس باشد که من بارها و بارها خوانده‌ام، آخرین نامه به تیموتی و وداع سن‌پل است: «من خوب جنگیدم.» نمی‌دانم به خاطر اسمم بود یا نه، اما من می‌خواستم این کار را بکنم. دوست داشتم وارد شهری بشوم، روی سنگی بایستم و شروع کنم به صحبت کردن، درست شبیه به هری دین استانتون در آخرین وسوسهٔ مسیح، اخبار خوبی می‌آورد و سپس به خاطر آن نشئه می‌شود. البته که شهادت همواره بخشی از جذبه بوده است.

ک ج: آیا هنگامی که شروع کردید به نوشتن، انجیل منبع اصلیتان بود؟

پ ش: خب ما هر روز انجیل را به طور متوالی می‌خواندیم، بنابراین چیزی را از دست نمی‌دادیم. ما همهٔ بخش‌های مرتبط به پدران را می‌خواندیم[1] ــ یک هفته دور یک میز می‌نشستیم و به خواندن پدرگوش می‌دادیم. اما چیزهای جذابی هم وجود داشتند. داستان‌های انجیلی بسیار قدرتمندی بودند و بله آن‌ها تأثیری آشکار بر چیزهایی که می‌نویسم می‌گذارند. مأخذ بزرگ بصری و فانتزی‌های دیگر آن دوره ترانه‌هایی بودند که در مدرسه خوانده می‌شد. دسته‌ای از بچه‌های دبیرستانی را تصور کن که همه ایستاده‌اند و دارند «این جهان خانهٔ من نیست» را می‌خوانند. خیلی غریب بود، در این ترانه تخیل غنی و خون‌داری وجود داشت. ترانهٔ دیگری که خیلی خوب به خاطر می‌آورم «چشمه‌ای وجود دارد که از رگ‌های امانوئل جاری می‌شود» بود؛ تصویری بسیار نیرومند: سرچشمه‌ای از خون که از شانه‌های مسیح می‌خروشد. مسیحیت حقیقتاً آیین خون و مرگ است. هر چقدر هم بگویند مسیحیت در بارهٔ چیزهای دیگر مثل عشق و خداست، اما حقیقت این است که مسیحیت بیش‌تر بر روی مصیبت و استغاثه تأکید دارد و این‌ها تصاویری‌اند که یک بچه را منکوب می‌کند.

ک ج: در بارهٔ آثار غیرمذهبی که می‌خواندی صحبت کن!

پ ش: همهٔ آدم‌های محبوب آن سال‌ها: همینگوی، استیون کرین، مارک تواین، رینگ لاردنر. فکر می‌کنم اولین کتاب مهمی که خواندم بینوایان بود. قطعاً این اولین کتابی

---

۱. Begat: در انجیل به معنای پدرِ فرزندی شدن، مثل یعقوب که پدرِ اسحاق می‌شود. ــ م.

است که به خاطر می‌آورم. جدا از انجیل، مهم‌ترین کتابی که در دورهٔ بلوغ خواندم، نسخهٔ مصور پیشرفت زائر بود.

ک ج: شما هیچ ایده‌ای در بارهٔ فعالیت هنری نداشتید؟

پ ش: نه، اصلاً. من همواره علاقه‌مند به ادبیات انگلیسی بودم، همان‌طور که برادرم بود، او از من سه سال بزرگ‌تر بود، من فکر می‌کنم هر دو ما تحت تأثیر معلم مشترکی بودیم. در کلاس نهم، ما خانم معلمی داشتیم که از حساسیت بالایی نسبت به ادبیات برخوردار بود، و اگرچه شباهت چندانی به وضعیت امروز ندارد، یادم می‌آید که او روی صندلی در جلوی کلاس می‌ایستاد و تک‌خوانی لیدی مکبث را می‌خواند، و من آن را بسیار برانگیزاننده یافتم، این ایده که جهانی غیر از جهان مذهبی هم وجود دارد. تا آن موقع همهٔ فانتزی‌های واقع‌گریزانهٔ من در زمینه‌ای مذهبی غنوده بود، اما ادبیات انگلیسی نشان داد که راه گریزی به جهان دیگر هم وجود دارد.

ک ج: آیا در این دوره بود که سینما خودش را همچون ابزاری برای گریز از واقعیت به شما نشان داد. داستان بارها نقل شده‌ای وجود دارد در بارهٔ جیم شدن شما در هفده‌سالگی برای دیدن نخستین فیلمتان در سینما.

پ ش: خب، آن موقع ما در خانه‌مان تلویزیون داشتیم، و در برنامهٔ باشگاه میکی ماس همواره فیلم‌های جدید دیزنی تبلیغ می‌شد. من و یکی از دوستانم بعد از مدرسه با اتوبوس به پایین شهر رفتیم و وارد سالن سینما شدیم. ما فیلم پروفسور فراموشکار را دیدیم و من چندان تحت‌تأثیر فیلم قرار نگرفتم. اما بعد از آن در تابستان من پیش چند تا از وابستگانم که از تعصبات کم‌تری نسبت به دیگر اعضای خانواده‌ام برخوردار بودند، در ایندیانا ماندم. خاله‌ام گفت چرا شما بچه‌ها نمی‌روید سینما فیلم ببینید؟ پس ما به سینمای محل رفتیم و فیلم وحشی در وطن را دیدیم که الویس پریسلی و تیوزدی ولد در آن بازی می‌کردند... و من ناگهان متوجه شدم که چرا مادرم اجازه نمی‌داد من فیلم ببینم.

ک ج: پس لحظهٔ کشف و ظهور با فیلم وحشی در وطن شروع شد؟

پ ش: بله، و مادرم به من اجازه داد تا یک یا دو فیلم دیگر هم ببینم. به من اجازه داد

تا فیلم اسپارتاکوس را ببینم، که تمایل شدیدی برای دیدن آن داشتم، نه تنها به‌خاطر وجوه رمانتیک پسرانه‌ام، بلکه به‌خاطر مضمون شهادت.

ک ج: و آیا در همان دوره بود که جاه‌طلبی فیلمساز شدن به سراغت آمد؟

پ ش: نه، نه ــ این کاری نبود که من فکر کنم اصلاً بشود انجام داد. اصلاً در قلمرو امکانات من نبود.

ک ج: پس کی شروع کردی به اولین شورش‌های هیجان‌انگیز علیه پس‌زمینهٔ مذهبی‌ات.

پ ش: فکر می‌کنم نخستین هیجان‌ها و تحولات مربوط به سیاهان بود، چراکه در پس‌زمینهٔ من نوعی نژادپرستی وجود داشت، کلیسای ما مشابه کلیسایی در آفریقای جنوبی عمل می‌کرد. ماجرایی خاص وجود داشت که مادرم مکرراً آن را ذکر می‌کرد ــ او مرا در هر اتفاقی که برایم رخ می‌داد مقصر می‌دانست و همین‌طور در هر کاری که من بعد از آن در خصوص آن اتفاق انجام می‌دادم.

من واقعاً می‌خواستم تا از گراند راپیدز بزنم بیرون و چیزهایی در دنیا ببینم، بنابراین به فکر رفتن به مدرسهٔ نظام در تابستان افتادم. برای چند سال والدینم را عاصی کردم تا به من اجازهٔ رفتن بدهند، و سرانجام آن‌ها تسلیم شدند و برای تابستان مرا به مدرسه‌ای در ویرجینیا فرستادند، مدرسه‌ای در مرز کارولینای شمالی که آکادمی نظامی هارگریو نامیده می‌شد. وقتی به آن‌جا رسیدم متوجه شدم که من تنها کسی هستم که به خواست خودم به آن‌جا آمده‌ام: مابقیِ آن‌ها اساساً بچه‌های خلافکاری بودند که والدینشان آن‌ها را به آن‌جا فرستاده بودند. آن تابستان یک چیز خیلی زیاد سر زبان‌ها افتاد، من آن روزها را خیلی به وضوح به‌خاطر می‌آورم.

ما پسری یهودی در طبقه‌مان داشتیم که به شکل بی‌رحمانه‌ای به کارهای پست واداشته می‌شد. من تا آن موقع یک یهودی هم ندیده بودم، نمی‌فهمیدم که چرا به چنین کارهایی واداشته می‌شد، پس من طرف او را گرفتم. و در همان موقع مارتین لوترکینگ درست ده مایل دورتر در حاشیه مرز در حال سخنرانی‌های آتشین بود ــ همهٔ این‌ها در منطقه‌ای رخ داد که سیاهان را از سفیدها تفکیک می‌کرد، جایی که کل شهر با یک خط تقسیم شده بود. فرمانده مدرسه‌مان به دانش‌آموزان مدرسه فرمان

داد از شهر محافظت کنند، هنگامی که فرماندار در مدرسه اعلام حکومت نظامی کرد من مقررات را شکستم و به تماشای سخنرانی و تظاهرات رفتم و دیدم که همهٔ مردم دستگیر شدند.

برای این‌که نارضایتی‌ام را نسبت به این ماجرا نشان دهم، در کلاس تعلیمات مدنی دست به اعتراض زدم. کلاسی بود که معلم آن زن فرماندار بود، بنابراین من پایان‌نامهٔ ترمم را روی کتاب **سیاه همچون من** انجام دادم که در بارهٔ تجربیات نویسندهٔ سفیدپوستی بود که در قالب یک سیاهپوست در جنوب می‌رود. نمره‌ای که من برای این مقاله گرفتم D بود، با این توضیح که «این حقیقت ندارد» و روی کل مقاله هم خط کشیده شده بود. مشخصاً این لجاجت در انجام چیزی که نوعی سیلی در صورت نهاد مدرسهٔ نظام بود باعث شکوفایی طغیان و شورش نهفته در من شد و هنگامی که من از هارگریو زدم بیرون و به گراند راپیدز برگشتم، یکی از اولین کارهایی که در آن پاییز انجام دادم نوشتن داستانی کوتاه در بارهٔ ارعاب دانشجویی یهودی بود.

مادرم معتقد بود که من دیگر همان آدمی نیستم که پیش‌تر بودم، و من فکر می‌کنم او احتمالاً حق داشته. ناگهان آن تغییر کوچک در محیط بود که باعث شد من جهان را ببینم، و برای نخستین بار در زندگی‌ام دور و بر من پر از بچه‌هایی بود که اساساً بی‌ایمان بودند.

ک ج: آیا آن طغیان و شورش ادامه یافت تا خود را به شکل خلاقه نشان دهد، یا این‌که شکل دیگری پذیرفت؟

پ ش: خب، من به نوشتن ادامه دادم. احتمالاً این طغیان شکل دیگری گرفت، شکلی که با رفتن به کالج کالوین قوام یافت. کالوین نیمه کالج، نیمه مدرسهٔ دینی بود. کالوین کارش را به عنوان مدرسهٔ دینی شروع کرده بود، اما به‌تدریج واحدهایی در باب هنر هم به درون آن راه یافته بود. برای این‌که از این کالج فارغ‌التحصیل شوید، باید ابتدا در رشتهٔ الهیات درس می‌خواندید و سپس در درسی دیگر مشغول به تحصیل می‌شدید. هنگامی که برای اولین بار به کالوین رفتم، هنوز قصد داشتم پدر روحانی بشوم، اما هنگامی که زندگینامهٔ کلارنس دارو را خواندم، مدافع بزرگ آدم‌های کوچک، یک وکیل آزادیخواه بزرگ، نظرم عوض شد. بنابراین فانتزی من از

یک واعظ مسیحی به یک نیروی اجتماعی پروتستان معتقد تغییر کرد، یک مدافع فقرا، و این فانتزی بار دیگر در تابستانی که در هارگریو بودم به سراغم آمد. بنابراین تا موقعی که در کالج بودم توی کله‌ام این بود که وکیل بشوم، اما این فانتزی هنگامی تغییر کرد که من واحدی درسی در درس سخنرانی عمومی برداشتم و متوجه شدم که در سخنوری آدم چندان راحتی نیستم. فانتزی من محقق نشد چراکه در آن کار چندان خوب نبودم. بنابراین به نوشتن ادامه دادم، که همچنان امکان پروتستانِ معتقد بودن را ممکن می‌کرد بی‌آن‌که لازم باشد چهره‌ای اجتماعی باشم.

چیز دیگری که هنگامی که به کالج رفتم رخ داد این بود که من با بچه‌هایی که از نیوجرسی آمده بودند دمخور شدم، که با آن‌که از کلیسای ما آمده بودند، آدم‌های لیبرال‌تری بودند، و همه هم عرق‌خورهای قهاری بودند. تمام حس طغیان‌طلبی من در مؤانست آن‌ها شکوفا شد، و من غالب اوقات سال اول را صرف نوش‌خوارگی و شیطنت کردم. من بچه‌ای خشکه‌مقدس در محیطی خشکه‌مقدس بودم، بنابراین دلیل اصلیِ رفتار بد من، جابجایی جنسی بود، بنابراین وجدان بسیار معذبی داشتم از این‌که با دختری قرار بگذارم و از داشتن یک زندگی جنسی اساساً معذب بودم. تمام این احساسات در نوعی ویرانگری منفجر شد و سرانجام از خوابگاه اخراج شدم چراکه باعث آتش گرفتن میزم شدم.

ک ج: آیا این نشانهٔ روح بلند شما بود یا نشانه‌ای از یأس؟

پ ش: من اوقات خوبی داشتم. اولین باری راکه مست کردم دقیقاً به‌خاطر می‌آورم. با همین بچه‌ها در کالوین بود، و حس آزادی فوق‌العادهٔ آن دوران را به‌خاطر می‌آورم و این حالت باطنی که «نباید احساسی شبیه به این داشته باشم، راه دیگری هم برای حس کردن وجود دارد. من نباید در جسم خویش محبوس باشم. منِ دیگری وجود داشت و الکل این من را از جسمم بیرون کشید.» و بالاخره کار خلاقه درست در همان‌جا خودش را نشان داد.

پس آن دوره، نوعی انفجار بود، تخلف و تخطی و کارهایی خلافِ قانون بود که می‌توانستم انجام دهم، و نقطهٔ اوجش هم زمانی بود که از کالج اخراج شدم. پدرم مرا کشید گوشه‌ای و مقداری پول به من داد. بعد برادرم من را کشید گوشه‌ای و گفت: «تو تنها آدمی نیستی که چنین احساساتی داری، بچه‌های زیاد دیگری هم هستند که

همین نگرش را دنبال می‌کنند، و همهٔ ما توی روزنامه کار می‌کنیم.» برادرم واقعاً نمی‌خواست من را وارد روزنامه کند، چون برادر کوچک او بودم، ولی او من را به دفتر روزنامه برد و شروع کردم به همکاری با بچه‌های آن‌جا. و بعد درگیر همان تخریب و ویرانگری مشابه شدم، با این تفاوت که این ویرانگری در عرصهٔ عقاید رخ داد، و شکل اولیهٔ آن هم سینما بود. بهترین راه برای ملامتِ نهادِ کالوینیسم، فشار دادن دکمهٔ سینما بود، چرا که ما قرار نبود در بارهٔ سینما در روزنامهٔ مدرسه چیزی بنویسیم، بنابراین علاقهٔ من به سینما نوعی وسیلهٔ شورش بود.

چیزی که اتفاق افتاد این بود که در شهر ما سالن‌های سینمای اندکی وجود داشتند و از روی ناچاری فیلم‌های هنری نمایش می‌دادند، آن‌ها فیلم‌های اولیهٔ برگمان را نمایش می‌دادند، چرا که بچه‌های کالج کالوین برای دیدن این فیلم‌ها می‌آمدند، بخشی به این خاطر که قریحه و مفاهیم این فیلم‌ها به مکتب کالوینیسم شباهت داشت، نوعی حساسیت پروتستانی شمالِ اروپا، و بخشی هم به‌خاطر حس شورش و طغیانی که با دیدن فیلم برانگیخته می‌شد، و به‌تدریج این نبرد را بچه‌ها بردند. سال بعد دانشجویان فیلم بعدی برگمان را نمایش دادند و مقامات نتوانستند جلوی روزنامه را بگیرند، بعضی از دانشجویان یک باشگاه فیلم راه انداختند و شروع کردند به نمایش فیلم بیرون از خوابگاه، و بنابراین روزنامه هم نقدهایی در بارهٔ فیلم‌های به نمایش درآمده چاپ می‌کرد.

ک ج: بنابراین شما هم باشگاه فیلم را راه انداختید و هم شروع کردید به نوشتن در بارهٔ فیلم‌ها؟

پ ش: بله، در سال‌های دوم و سوم دانشجویی. به‌خاطر این‌که این باشگاه فیلم خارج از خوابگاه بود، دانشگاه مشکلاتی با آن پیدا کرد، بنابراین آن‌ها موافقت کردند که باشگاه داخل خوابگاه باشد، این‌طور می‌توانستند روی فیلم‌های مناقشه‌برانگیزتر نظارت بیش‌تری داشته باشند، و ما نه تنها نقدهایی در بارهٔ این فیلم‌ها در روزنامهٔ دانشگاه چاپ می‌کردیم، که غالباً من هم نویسنده‌شان بودم، بلکه من برخی از اعضای لیبرال‌تر دانشکده، به‌خصوص دانشکدهٔ الهیات را واداشتم تا سمیناری در بارهٔ سینما برگزار کنند. یک پدر روحانی و یک پروفسور بخش جامعه‌شناسی پشت میزی می‌نشستند و فیلم را توصیف می‌کردند، و هر چقدر فیلم مناقشه‌برانگیزتر

بود، من از آدم‌های مذهبی‌تر می‌خواستم که در بحث در بارهٔ فیلم مشارکت کنند. آن روزها من فیلم ویریدیانا[1] را نمایش دادم که مثل آخرین قطره‌ای بود که کاسهٔ صبر مقامات را لبریز کرد، من تعدادی از پدران روحانی را دعوت کردم، این واقعه سر و صدای زیادی راه انداخت و ما توانستیم یک سالن پانصدنفره را برای نمایش فیلم پر کنیم.

آن موقع پولی که از نمایش فیلم‌ها به دست می‌آمد به من و دوستانم می‌رسید، چرا که هیچ سازمان رسمی درگیر نمایش این فیلم‌ها نبود، و بنابراین سرانجام دانشگاه متوجه شد که آن‌ها باید نظارتشان را بر انجمن فیلم تشدید کنند. آن‌ها از من خواستند که اساسنامه‌ای برای انجمن فیلم بنویسم. من اساسنامه‌ای نوشتم. آن‌ها با این شرط آن را پذیرفتند که هیچ مداخله‌ای در نمایش فیلم نداشته باشم. در طول آن سال‌ها که باشگاه فیلم به شکل نیمه‌قانونی به کارش ادامه داد، گزینش فیلم‌ها خیلی سختگیرانه بود: اردت، سال گذشته در مارین‌باد و نازارین. فیلم‌هایی پر از ایده و مفهوم. اما به محض این‌که نمایش فیلم قانونی شد و به بخشی از برنامه‌های دانشگاه تبدیل شد فیلم‌های سرگرم‌کننده غلبه یافتند، و فیلم‌های ماجراجویانه و مسئله‌دار کم‌تر و کم‌تر شدند. امروزه هم که فقط فیلم‌های سبک نمایش می‌دهند.

ک ج: و شما تمام این مدت در بارهٔ فیلم‌ها نقد می‌نوشتید؟

پ ش: نوشتن نقد فیلم تنها راهی بود که به کمک آن توانستم وارد حلقهٔ بستهٔ روزنامه بشوم، اما در پایان سال سوم شهرت من به‌خاطر دردسرسازی‌هایم بود و مشخص شده بود که من این حسِّ دردسرسازی‌ام را به هنرها منتقل کرده بودم.

به خودم گفتم: «خب شما نمی‌گذارید من باشگاه فیلمم را اداره کنم، خب به جایش من درگیر کار روزنامه می‌شوم.» اما برای این‌که شما روزنامه‌ای راه بیندازید باید در انتخابات شرکت می‌کردید و به‌خاطر سوابقم اجازهٔ شرکت در انتخابات به من داده نشد. در آن زمان با دختری رابطه داشتم که بعدها با او ازدواج کردم. او دختر

---

۱. *Viridiana*، ساختهٔ لوئیس بونوئل (۱۹۶۱)، داستان راهبهٔ جوان آرمان‌گرایی است که رفتار خیرخواهانه‌اش با واکنش وحشیانهٔ مستمندان روبرو می‌شود. پایان فیلم هجویه‌ای است بر شام آخر مسیح. فیلم در موطن بونوئل، اسپانیا، توقیف شد و طبیعی است که مضمون آن با واکنش مقامات کالوینیست هم روبرو شود.

درسخوان و ممتازی بود. به او گفتم: «روزنامه‌ای راه بینداز. آن‌ها به تو اجازه می‌دهند، چراکه فکر نمی‌کنند تو دردسر ایجاد کنی و من دبیر تحریریه می‌شوم.» و خب، آن‌ها به او اجازه دادند و در ترم بعدی او به اندازهٔ من رادیکال شده بود.

یادم می‌آید آن موقع جلسهٔ سخنرانی‌ای با اعضای روزنامه برگزار کردیم؛ بهار ۱۹۶۸ بود. گفتیم اگر کاری نکنیم که روزنامه تعطیل نشود، معنی‌اش این است که کارمان را خوب انجام نداده‌ایم. اما کلک ما تا پایان سال تحصیلی باعث تعطیلی روزنامه نشد. پاییز قبل تظاهرات عظیمی در واشنگتن برگزار شده بود و ما از بودجهٔ مدرسه استفاده کردیم تا اتوبوسی به محل تظاهرات بفرستیم ــ این از سوی دانشجویان خیلی محافظه‌کار صورت گرفت، دانشجویانی که به گلدواتر رأی داده بودند. بنابراین آن‌ها به تظاهرات رفتند و با عکس بزرگی از پرچم کالوین در جلویِ پنتاگون در کنار دیگر تظاهرکنندگان بازگشتند. توی روزنامه‌ها این قضیه تیتر یک شده بود. مقامات کالج فهمیدند که مدرسه از معترضان حمایت مالی کرده است، اما آن‌ها ما را اخراج نکردند و آن بهار من خیلی نگران شده بودم که چرا آن‌ها ما را اخراج نکردند: آدم‌هایی که توی کمیتهٔ انضباطی بودند متوجه قصد ما شده بودند و فهمیدند که چیزی که ما واقعاً می‌خواهیم انجام بدهیم این است که آن‌ها آدم‌های اُمُل و غرغرو به نظر برسند و این‌که اگر ما را بیرون می‌انداختند در واقع از ما رودست خورده بودند.

اما بالاخره فرصتی دست داد تا ما بر آن‌ها غلبه کنیم. قرار بود دیک گریگوری در دانشگاه صحبت کند، اما او به‌خاطر عقاید لیبرالی‌اش از طرف ریاست دانشگاه مورد قبول واقع نشد. مطلبی در بارهٔ برخورد دانشگاه نوشتیم، اما همچنان ما را اخراج نکردند. هفتهٔ بعد گفتیم: «این خودشه.» ما بهانه را به دست آوردیم و در صفحهٔ اول یک مقالهٔ بلند علیه ریاست دانشگاه نوشتیم و خواستیم که او معذرت‌خواهی کند و بپذیرد که انگیزهٔ نژادپرستانه باعث چنین تصمیمی شده است. ما مقامات دانشکده را مسخره کردیم و آن‌ها را به مبارزه طلبیدیم. خب، کار ما آن زمان شباهتی با امروز نداشت، اما مقامات دانشگاه خیلی عصبانی شدند، بنابراین بساط ما را تعطیل کردند و در ماه آخر دانشگاه ما روزنامهٔ دیگری تحت عنوان اسپکتکل[1] درآوردیم که من سردبیر آن بودم. قصد ما این بود که پیش از پایان دانشگاه سه شماره دربیاوریم.

---

1. *Spectacle*

مسخره است. چند ماه پیش من مجلهٔ فارغ‌التحصیلان کالوین را می‌خواندم که گزارشی در بارهٔ اعتراضات نشریه ما در بیست سال قبل نوشته بود. اما در واقع اعتراض ما اعتراض بیست دانشجو از میان چهارهزار دانشجویی بود که آن‌جا درس می‌خواندند، بیست دانشجویی که تا آن‌جا که می‌توانستند مسئله ایجاد کردند.

ک ج: وقتی شما خودتان را به عنوان آدمی رادیکال توصیف می‌کنید، آیا این رادیکالیسم صبغه‌ای سیاسی داشت، یا صرفاً نوعی تخریب و ویرانگری بود.

پ ش: دشوار است که میان سیاست خشن و سیاست رایج تمایز قائل شد. دفتر روزنامه شبیه پایگاه کتاب‌های چینی بود، با پوسترهایی از هوشی‌مینه و مائوتسه ـ تونگ. دفتر روزنامه مشرف به طبقهٔ همکفِ دانشگاه بود و حقیقتاً خیلی مهم نبود که ما به این چیزها واقعاً اعتقاد داشتیم یا نه، اما می‌دانستیم که این کارها آن‌ها را دیوانه می‌کرد.

اما بعداً وقتی من به دانشگاه UCLA رفتم درگیر جنبش‌های ضدجنگ و اعتراضی شدم. سیاست من خیلی نزدیک به چپ‌گرایان بود: طرفداران ویت‌کنگ، طرفداران حقوق مدنی. یک دورهٔ دو سه ساله بود که چپ و چپ میانه به یک اتحاد رسیده بودند، اما پس از پایان جنگ ویتنام آن‌ها دوباره از هم جدا شدند. جنگ باعث اتحاد و همبستگی این نیروهای متفاوت شده بود و به محض این‌که جنگ تمام شد، برای آدم‌های زیادی مبارزه تمام شده بود.

ک ج: آیا در کالج غیر از انتشار روزنامه و ایجاد دردسر کار دیگری هم می‌کردید؟ آیا هنوز هم سخت درس می‌خواندید؟

پ ش: آره. من یک دانشجوی خوب لعنتی بودم، اگرچه یادم می‌آید که به این موضوع فکر می‌کردم که دانشجوی ممتاز باشم یا نه، و دیگر دانشجویی با نمرات A منفی یا B مثبت نبودم، به‌خاطر این‌که عمداً واحدهایی را می‌گرفتم که می‌دانستم در آن‌ها نمرهٔ A نمی‌گیرم، مثل موسیقی و ادبیات آلمان. من به اندازهٔ کافی حضور ذهن داشتم که بدانم برای تحصیل به دانشگاه آمده‌ام، نه برای گرفتن نمرات A، و من دانشجویی واقعی در مدرسه‌ای واقعی بودم. ما باید شش ساعت درس‌های نهاد کالوین و درس‌هایی در الهیات معاصر برمی‌داشتیم ــ مارتین بوبر، هیدگر ــ و شما باید واقعاً توی کارتان کارکشته می‌بودید، چون نمی‌توانستید از زیرش در بروید.

ک ج: از چه زمانی متوجه شدید که علاقه‌تان به فیلم بیش از ویرانگری روشنفکرانه شده است؟

پ ش: به محض این‌که به سال دوم دانشگاه رفتم فانتزی پدر روحانی یا وکیل شدن از ذهنم بیرون رفت، حالا خودم را به عنوان نویسنده، روزنامه‌نگار و منتقد اجتماعی می‌دیدم. بعداً وقتی باشگاه فیلم را راه انداختم، شروع کردم به خواندن در بارهٔ فیلم‌هایی که نمایش می‌دادیم، به استثنای فیلم‌هایی که امکان دیدن آن‌ها به هیچ وجه نبود. بنابراین در تابستان ۱۹۶۷، به نیویورک آمدم و سه واحد درسی در دانشگاه کلمبیا گرفتم تا سواد سینمایی‌ام را بالا ببرم. در ضمن شغلی هم پیدا کردم اما از آن هم اخراج شدم.

ک ج: به خاطر نافرمانی؟

پ ش: دقیقاً. دیر یا زود یک آدمی پیش شما می‌آید و می‌گوید: «این کار را بکن.» و شما می‌گویید: «نه، من ایدهٔ بهتری دارم.» و او می‌گوید: «ایدهٔ بهتر تو برای من هیچ اهمیتی ندارد.» و شما می‌گویید: «خب، ایدهٔ تو هم برای من هیچ اهمیتی ندارد.» و چیز بعدی که اتفاق می‌افتد، اخراج شدن است. بنابراین من متوجه شدم که امرار معاش من باید در حوزهٔ کار مستقل باشد، و این‌که باید راهی برای کلک‌زدن به سیستم وجود داشته باشد و باید شغلی یافت که در آن خودت رئیس خودت باشی. در تجارت اگر شما به محصول خوبی دست بیابی، می‌توانی رئیس خودت باشی، بنابراین مشکل پیدا کردن راهی مشابه در هنر بود.

بنابراین به کلمبیا رفتم و این درس‌ها را گرفتم و بعد از کلاس تا سه و چهار صبح با همکلاسی‌هایم مشغول نوش‌خوارگی می‌شدم. یک شب توی کافه نشسته بودم و داشتم در بارهٔ کتاب پالین کیل، **توی سینما را از دستش دادم**، حرف می‌زدم، کتابی که تازه بیرون آمده بود. داشتم می‌گفتم چقدر کتاب را دوست دارم که یکی از آدم‌هایی که آن‌جا نشسته بود گفت: «خب، بیا بریم و پالین را ببینیم.» او پل وارشا، پسر منتقد مشهور رابرت وارشا بود. پالین پدرش را دوست می‌داشت. وارشا مرده بود و پالین پل را تحت حمایت خودش گرفته بود. پس ما به وِست اِند رفتیم و با پالین حرف زدیم. من زیاد فیلم ندیده بودم، ولی پر از ایده بودم و هنوز هم به دردکشیش شدن در

کلیسا می‌خوردم. اولین شبی که آن‌جا بودم، گفتگوی ما تا صبح ادامه یافت، گفتگویی مملو از بحث و جدل واقعی ــ من فیلم‌هایی را دوست داشتم که پالین دوست نمی‌داشت و برعکس و بالاخره روی کاناپهٔ خانه پالین خوابیدم. فردا صبح، موقعی که داشتم می‌رفتم، پالین به من گفت: «تو نمی‌خواهی کشیش بشی، می‌خواهی منتقد فیلم بشی.»

آن تابستان من چندبار به خانهٔ پالین رفتم و وقتی داشتم به گراند راپیدز برمی‌گشتم پالین به من گفت که باید کالج کالوین را همین الآن رها کنم و بیایم به UCLA، جایی که او دوستی به نام کالین یانگ داشت ــ که حالا هم در مدرسهٔ فیلم ملیِ بریتانیاست ــ و پالین فکر می‌کرد می‌تواند من را وارد دانشگاه کند. اما فقط یک سال دیگر از درس من در کالوین باقی مانده بود و می‌خواستم روزنامه را دربیاورم، بنابراین برگشتم. در تمام سال ارتباطم را با پالین حفظ کردم و همهٔ مقاله‌هایم را برایش می‌فرستادم.

یکی از آن‌ها در بارهٔ پالین بود، حالا یک جورهایی به‌خاطر نوشتن آن متأسفم، به‌خاطر این‌که خیلی بی‌منطق بود، اما آن موقع به آن اعتقاد داشتم، مقاله‌ام در مسابقه‌ای برنده شد و در کتاب برندگان چاپ شد. اسم مقاله «ماتیو آرنولد در لس‌آنجلس» بود. فکر می‌کنم دلیل نوشتن مقاله این بود که درس مورد علاقه‌ام در کالج، ادبیات دورهٔ ویکتوریا بود. من رساله‌ام را در بارهٔ «کولریج پس از قوبیلای‌خان» نوشتم، و روی موعظه‌های او تأکید کردم. من عاشق جان هنری نیومن و پاتر و کل آن گروه بودم و فکر می‌کردم میان دوست داشتن کاری که ماتیو آرنولد کرده بود و دوست داشتن کاری که پالین داشت انجام می‌داد، راهی برای مقایسهٔ آن دو یافته بودم. اما حقیقت این بود که آن دو هیچ شباهتی به هم نداشتند.

در آخرین تابستانی که در کالوین بودم برای پالین نامه‌ای نوشتم و گفتم: «حق با شما بود، می‌خواهم به UCLA بروم.» و به‌خاطر این‌که هیچ آموزشی به لحاظ نظری ندیده بودم، خیلی سخت می‌شد وارد UCLA شد. کالین یانگ فقط به‌خاطر سفارش پالین من را پذیرفت. پس در پاییز ۱۹۶۸ به کالیفرنیا رفتم و وارد مدرسهٔ فیلم UCLA شدم.

۲

منتقد: «اِل. اِی. فری‌پرس» به «سبک استعلایی»

کوین جکسن: اندکی پس از آنکه وارد UCLA شدید، نقد فیلم را به شکل حرفه‌ای شروع کردید. این اتفاق چطور افتاد؟

پل شریدر: خب، یک جورهایی کنایه‌آمیز بود. من کار نیمه‌وقت داشتم، پیکِ غذای چیکن دیلایت بودم، رستورانی بود که فقط غذا برای بیرون تهیه می‌کرد، درآمدم بیست دلار در هفته بود. استادی در UCLA که یکی از دوستان پالین بود به من گفت که اِل. اِی. **فری‌پرس**[1] دنبال یک منتقدِ فیلم‌هایی است که در سینما نمایش می‌دهند ــ هر هفته دو منتقد برای نشریه کار می‌کرد، یکی منتقد فیلم‌های زیرزمینی بود، و یکی هم برای فیلم‌های رایجی که در سالن‌های سینما نمایش می‌دادند. بنابراین من نقد بلندی برای فیلم **چهره‌های جان کاساوتیس** نوشتم و آن‌ها از نقدم خوششان آمد و استخدامم کردند. آن‌ها هم به من هفته‌ای بیست دلار می‌دادند. گفتم، خب این خیلی خوبه! اولاً من فیلم‌ها را مجانی می‌بینم، بعداً این‌که می‌توانم در بارهٔ آن‌ها نقد بنویسم و بالاخره این‌که همان پولی را می‌گیرم که از چیکن دیلایت می‌گرفتم. بهتر از این نمی‌شد.

حالا که به آن نوشته‌ها نگاه می‌کنم یک کم عجیب به نظر می‌آید، چون من دقیقاً محافظه‌کارترین نویسندهٔ کل نشریه بودم. اما بعداً به آن‌ها گفتم شما به من هفته‌ای

1. *L. A. Free press*

بیست دلار دستمزد می‌دهید. اگر اجازه دهید من یک ستون ثابت شخصی داشته باشم که اسمم بالای آن چاپ شود و هر هفته هم چاپ شود، من بیست دلارتان را پس می‌دهم. گفتند منصفانه است. ستون مرا چاپ کردند که بالایش نوشته شده بود «فیلم‌ها، پل شریدر». ترجیح می‌دادم مردم اسمم را به خاطر بیاورند، تا این‌که مقالاتم را بخوانند، و هنوز که هنوز است این روزها با آدم‌هایی مواجه می‌شوم که می‌گویند: «آه، من نوشته‌هایت را در **فری‌پرس** به خاطر دارم.» و البته نقدهای من را به خاطر ندارند، صرفاً آن ستون ثابت سیاه را به خاطر دارند.

ک ج: آیا احساس محدودیت و تکلّف نمی‌کردید از این‌که صرفاً در بارهٔ فیلم‌های خاصی می‌نوشتید، یا این‌که در بارهٔ فیلم‌هایی می‌نوشتید که آن را به‌دردبخور می‌دیدید.

پ ش: من بعد از چند شماره اخراج شدم. سال ۱۹۶۹، در بارهٔ فیلم **ایزی رایدر**. من از سوی هیچ کس در **فری‌پرس** تحت فشار نبودم و ناگهان این فیلم از راه رسید و متوجه شدم که **ایزی رایدر** قرار است فیلمی بزرگ در سینمای زیرزمینی باشد. به سالن نمایش فیلم رفتم. پیتر فاندا کنارم نشسته بود، تامی اسماترز سمت دیگرم بود و دنیس هاپر پشت سرم. چیزی بدتر از این تا حالا برایم اتفاق نیفتاده بود. من فیلم را دیدم و از آن خیلی بدم آمد. رفتم پیش سردبیر و گفتم: «ببین، **ایزی رایدر** حتماً به فیلمی بزرگ در سینمای زیرزمینی و فیلمی بزرگ برای **فری‌پرس** تبدیل خواهد شد، و من هم از فیلم متنفرم، پس بهتر است در کنار نقد منفی من یک نقد مثبت هم چاپ کنید، چون فکر نمی‌کنم برای شما حمله به فیلم کار درستی باشد ــ به لحاظ سیاسی برای شما اقدام درستی نیست.»

اما سردبیر گفت: «نه، ما **فری‌پرس** هستیم. ما آزادیم و تو هم منتقد ما هستی. تو نقدت را بنویس.» بنابراین من نقد بلندی نوشتم ــ واقعاً یکی از بهترین نوشته‌هایم ــ نتیجه‌اش هم این شد که اخراج شدم.

سردبیر از من حمایت کرد، ولی ناشر خیلی عصبانی بود. اعضای مجله خواستار جلسه‌ای شدند تا در آن توضیح داده شود چرا **فری‌پرس** علیه **ایزی رایدر** نقد منفی چاپ کرده است. سردبیر در برابر اعضا و ناشر ایستاد و عاقبت این‌که هر دو ما اخراج شدیم. این جدل باعث ستایش از فیلم شد ــ دیانا تریلینگ مقاله‌ای در **آتلانتیک** در بارهٔ فیلم نوشت و به مقالهٔ من همچون نشانه‌ای از ریاکاری چپ حمله کرد.

ک ج: اما خیلی زود بعد از این ماجرا، مجلهٔ شخصیتان را پیدا کردید، این‌طور نیست؟

پ ش: خب آن مجله وجود داشت: سینما، و من به سردبیری آن مجله رسیدم. وقتی زِمام امور را به دست گرفتم یک مجلهٔ پرزرق و برق بود. صاحبش مالک یک فروشگاه لباس در بورلی هیلز، یک رستوران و یک دیسکو به نام دِیزی دیسکو بود. اگر شما عضوی از دِیزی دیسکو می‌بودید در مجلهٔ سینما در بارهٔ فیلم‌هایتان مطلب نوشته می‌شد. مجله پر بود از عکس‌های گلاسهٔ دوستان صاحب مجله. با او صحبت کردم تا مجله را اداره کنم، به او قول دادم که شکل گلاسهٔ مجله را حفظ کنم، اما بعد مقالات جدی نوشتم. صاحب مجله که وقت خواندن مجله را نداشت، فقط به عکس‌های گلاسه توجه داشت. تا وقتی این عکس‌های گلاسهٔ بزرگ چاپ می‌شد او خوشحال بود.

ک ج: جاه‌طلبی شما در این زمان کاملاً معطوف به نقد فیلم بود؟

پ ش: آن زمان این‌طور به نظر می‌رسید، اگرچه من حالا دلایلی دارم تا به آن شک کنم. من با دان پن‌بیکر مصاحبه‌ای برای فری‌پرس کرده بودم و در آن موقع حقیقتاً اعتقاد داشتم که کاری که می‌خواهم همیشه انجام بدهم نقد فیلم است، و این را هم تا سال‌ها به اطرافیانم می‌گفتم. اما چند سال پیش، در فستیوالی پیش پن‌بیکر رفتم و گفتم: «تو ممکن است یادت نمانده باشد، اما یک روزی من با تو مصاحبه کردم.» و او گفت: «کاملاً یادم می‌آید.» دلیل این‌که او این مصاحبه را به خاطر می‌آورد این بود که او پس از مصاحبه به اتاق هتلش برگشته بود و اولین چیزی که به دوست‌دخترش گفته بود این بود: «خب با آدمی گفتگو کردم که مدت زیادی منتقد نخواهد ماند.» خاطرهٔ من از آن گفتگو کاملاً برعکس بود، اما مشخصاً و آشکارا حقیقت نداشت.

ک ج: از طریق نقدنویسی می‌خواستید به چه چیزی دست یابید؟

پ ش: چیزی که مردم دیگر متوجه نمی‌شوند این است که در آن زمان، در اواخر دههٔ ۱۹۶۰، نقد شکلی از یک جنبش بود. جامعه قصد داشت تا در همهٔ سطوح متحول شود و ما باید حاملین پیام‌های گدار و رنه می‌بودیم، ما باید به سنگرها پناه می‌بردیم

و نقد فیلم کنشی انقلابی بود. همهٔ این‌ها در سال ۱۹۶۸ به اوج خود رسید وقتی که فیلمسازان و منتقدان فیلم فستیوال کن را بستند.[۱]

پس شما دارید در بارهٔ زمانی صحبت می‌کنید که نقد فیلم لحنی پروتستانی داشت. ما همه علیه منتقدان قدیمی محافظه‌کاری شوریدیم که به جای آن‌که درگیر فیلم بشوند بر صندلی قضاوت جلوس می‌کردند. به همین دلیل بود که پالین این‌قدر تأثیرگذار بود: او منتقدی پوپولیست بود، مشتاق تغییر درک و دریافت توده‌ها بود، علاقه‌مند به آموزش و روشن‌کردن آن‌ها بود و می‌خواست مردم به سینماها بروند و فیلم‌های درست ببینند ــ برای همین فیلمی مثل مردانه / زنانه گدار را تبلیغ می‌کرد. امروزه نقد فیلم آن بُرش را از دست داده است و بیش‌تر به یک حرفهٔ مصرف‌کننده تبدیل شده است.

ک ج: گدار موردی مشخص است که مسیر نقد به کارگردانی را طی کرده است: آیا او آن زمان یک الگو یا قهرمان برای شما بود؟

پ ش: مردانه / زنانه واقعاً فیلمی بود که مرا متحول کرد و به نظر می‌رسید همان چیزی است که یک فیلم باید باشد. فیلمی بود شخصی، سیاسی، اصیل و جذاب، فیلم نسل من بود، فرزند مارکس و کوکاکولا، فیلم ما بود. از نفس‌افتاده دیگر فیلم ما نبود، و هنگامی که گدار فیلم زن چینی را ساخت یک فیلم سنگر ساخته بود. شما باید جبهه‌تان را مشخص می‌کردید؛ یا با زن چینی بودید یا علیه آن و من با آن در یک سنگر بودم.

واحد درسی من در UCLA نقد فیلم بود و خیلی به کارهای عملی سینما نمی‌پرداختیم، اما ما باید یک فیلم دانشجویی می‌ساختیم، فیلمی هشت میلیمتری. فیلم من بسیار وامدار گدار و زن چینی بود. فیلمی مائوئیستی، فیلمی در بارهٔ شورش‌های دانشجویی که ایستگاهی تلویزیونی را به تسخیر درمی‌آورند و در آن اعلامیه‌ای تبلیغاتی می‌خوانند. بازیگر اصلی من دانشجویی فرانسوی بود و او تکه‌هایی از کتاب سرخ کوچک را می‌خواند و آن را بالای دست می‌گرفت.

در این زمان هم دانشجویان و هم دانشکده در این باره بحث داشتند که چه کسانی

---

۱. در می ۱۹۶۸ فستیوال کن پس از اعتراضی که توسط فرانسوا تروفو، ژان لوک گدار و دیگران علیه تجاری شدن فیلم‌های فستیوال سرگرفت، به حالت تعلیق درآمد. ــم.