

سینما،

سینما

جمید میر مطهری

تهران - آذر ۱۳۵۲

سینما،

سینما

حمید میر مظہری

همه‌ی حقوق مال حمید میرمطهری است.

ثابت و وهماك مثل عكسى از
كسى خندان ولى ده سال مرده .

مارمولك

تو بودى در عكس ،
عكسى كه آن روز خوش جيمزى در پلاژ از تو
گرفت ،
همچين كه - اگر درست يادم بياد - تو اسكلت
كاكائى را در هواى شور خيس بالاي سرت
نگاهداشتى ،
كه ما هم ببينيم .
كه علف هاى دريائى مثل پرچم هاى ريزه آويزان
از دنده هايش تكان ميخورد .
فرياد كردى : « خيال كردم مارمولكى
زنده ست . »

وخندان
جارى شدى در جامد ساكن يك عكس ،
بامو هاى بلند سرخت هنوز درهم از فرياد .

ترجمه حميد - ميرمطهرى

سینما هنرست . اولین و تنها
شکل هنرست که آدمیزاد در تاریخ
مدونش به آن دست یافت . او
نمیتوانست زودتر از آن بهچنین کشفی
نائل شود . چون سینما فرزندانقلاب
صنعتی است .

قطعی ترین یافته عصر ماشین
است چرا که هستی آن بماشین ،
فعل و انفعال شیمیائی و الکتریکبسته
است . هنراست چون خاتم اشتیاقیست
که غارنشین آلتامیرا بارقم زدن
شکل جهنده بدیواره غار آغاز کرد:
اشتیاق بنمایش زندگی در حرکت .
علیرقم نوار صوتی ، سینما هنرست
ذیرا بصریست .

بازیل رایت

«۱»

عکاسی حقیقت است و سینما بیست و چهار حقیقت در ثانیه

باید ساخت. این حرف اول و آخرست. سینمای
نساخته سینما نیست. اگر امکان و وسائل ساختن
نباشد باید انقدر حرف ساختن را زد تا ساخته شود.
سینما مشروع ترین هنر زمان ماست. چگونه میتوان بی آن
زندگی کرد؟



۱- ژاک لودگدار .

من که فیلمسازم این کتاب را مینویسم ، تا رابطه‌ای باشد بین حقیقت‌های تصویری و تصویر های حقیقت شده بر روی پرده سینما . فکر سینمای حقیقی از راه رسیده است و مدتهاست . وقتی کاوسی «۲» آنرا از راه آورد ، دست تنها بود ، اینک دیگران معدودی هستند که با چنین حقیقتی زاندگی میکنند . اینها و همه آنها که میخواهند بسازند نویسنده‌های این کتابند . و هم اینها هستند که باید از غم‌انگیزی سینمای آشوب زده فارسی بیست و چهار حقیقت سالم را در هر ثانیه‌ای بیرون آورند .



سینما پیچیده‌ترین هنرست . تا بحال وسائل بیانی در هیچ هنری ، بچنین پیچیدگی نبوده است . ارتش بزرگ شیمیستها ، فیزیسیستها ، نویسندگان ، کارگردانان ، فیلمبرداران ، لابراتوارست ها ، بازیگران ، مدیست ها و طراحان ، همه و همه جزئی غیر قابل اجتناب در ساختمان این هنرند . سینما از عالیت‌ترین دانش آدمیزاد در رشته‌های مختلف غذا میگیرد . سینما هنر علوم است ، زائیده ماشین است ، اگر سینمای فارسی توانسته است چنین واقعیتی را وارونه سازد ، معجزه نکرده است ، بچهای بدنیا آورده است که سخت ناقص است و باید به بیمارستانی مجهز برده شود .



۲ - هوشنگ کاوسی بناریخ سینمای ما خواهد پیوست ، که شروع کننده است .

جنگ دوم جهانی خصوصی بودن سینمای با
 جان حفظ شده متخصص رادر لندن و هالیوود
 شکست و نیاز بفیللمسازی بکوچه رسید. و در کوچه
 بود که فیلمساز شانزده و هشت میلیمتر پیدا شد .
 امروز هردوربینی که بلند شود رو بحقیقتی است .
 رو به زیبائی و امیدواری و خون و خشونت است
 که جاریست . امروز مدرسه‌ای که بخش سینمائی
 ندارد مدرسه‌ای ناقص است ، فیلم جزئی از زندگی
 روزانه است . در چنین دنیائیست که چهار دیواری
 های استودیو شکل سینمای فارسی میخواهد
 «امتیازات» سینما را منحصر بخود سازد . کمی
 دیرست .



سینمای فارسی در حالیکه همه چیز در اختیار
 دارد - تماشاگر ، پول و استعداد «۳» - آنچه پس
 داده است فقط عکسی روی پرده است (عکسی بد
 گرفته شده) . سینمائیست بی صدا ، بی کارگردان ،
 بی تهیه کننده ، بی لابراتوار و بی نویسنده
 چنین سینمائی دست و پا میکند که از دولت پول
 بگیرد . چرا ؟ چون نمیتواند بسازد . چون از
 سازنده های واقعی نفور است . افسانه ضرر مالی
 «۴» در فیلمسازی در ایران هیچ پایه و اساسی ندارد .

۳ - کوشش های مستعدانه‌ای که در بعض فیلم های اخیر دیده شده
 است تاکید نیست بر این نظر .

۴ - در گفتگویی با آقای اسعد که در یکی از شرکت های فیلمسازی
 شریک است ، شنیدم که «فیلمساز فارسی مثل قمارباز است که هر غروب میبازد

تمام تلاش ها بر سر اینست که خود را بگنجی بزنند،
چرا که دست توانای زحمتکش 'کار ورزی در کار
نیست .



ما سر جنگ با سینمای فارسی نداریم . و از
آن گروه نیستیم که دماغ خود را گرفته و پیف
پیف کنان در ظرافتی مصنوعی غرق شویم . ما
معتقدیم که بسینمای فارسی باید شکل داده شود .
باید آنقدر با آن کلنجار رفت تا سر و صورت
بگیرد . بدون تکلیف روشن کردن با آنچه که موجود
است نمیشود بکارهای تازه ای دست زد . ما آنقدر
در باره فیلم فارسی حرف خواهیم زد که بالاخره
راهی بجائی باز کند . هر چه میسازند خواهیم
دید و تا آنجا که توانائیمان اجازه میدهد آنها را
بررسی خواهیم کرد . برای ما صبر و حوصله
مسئلت کنید .



ما جانبدار تمام موسسات ، شرکت ها ،
سازمانهای دولتی ، کانونها و دسته های خصوصی
که در کار تهیه فیلم هستند میباشیم و در نتیجه
منتقد آنها . ما جانبدار سرمایه گذاری دولتی در
کار فیلمسازی نیستیم چون معتقدیم باصل رقابت

و فردا شب زودتر از همیشه بر سر میز قمار حاضر میشود» گذشته از قشنگ
بودن ، مثال ایشان امتیازی به همراه نداد . يك جای معادله لنگ است .
این قمار باز رویائی بیست سالست که بر سر این میز حاضر میشود و چطورست
که از پا نمیافتد ؟

که پایه اصل بهتر سازی در فیلم است لطمه میزند،
با این حال نمیتوانیم نسبت بسازمانهائی که بجوانها
امکان فیلمسازی داده اند ابراز امتنان نکنیم .



حرف آخر ساختن است ... ما خواهیم
ساخت .

ح - م

سه گانه تازه ساتیا جیتی

ساتیا جیت ری ، از بالغ‌ترین صورت‌های
سینمای این زمان است . استایلیستی با انضباط و
جامعه‌گرایی سرشار از مهربانیست . گذشته از
سینمای ژاپن ، در برابر بیان سلولزی عمیق ری
بود که غرب - گرچه با اکراه زیاد « ۱ » - برای

۱ - تروفو با تفرعن هنگام تماشای یکی از فیلم‌های ری سینما را ترک
می‌کند که گویا علاقمند نبوده است « شرح حال دهاتی‌ها » را تماشا کند.

نخستین بار تحسین هایش را نثاریك فیلمساز شرقی کرد. در استیل «کلاسیك» ری آنچه بیشتر چشم گیر است «ریتم» آثار اوست؛ که با آگاهی و وثوقی حیرت انگیز اثر را از موهبت وجدانی سینمایی غنا میدهد؛ چون دستیابی بچنان ریتم منسجمی فقط موفقیتی تکنیکی نمیباشد، ازدواجیست میان روح هند و جسمیت عدسی.

عشق او بهندی‌ها، هر نوع «تعهدی» را برای او مشکوک میسازد. بدیدار هر کس، دوست یا دشمن، با شرایطی انسانی میرود. و چنین جسارتی او را طعمه حملات منتقدان چپ و بیمهری منتقدان راست کرده است.

در گذشته، ری از هر نوع تاکیدی سیاسی در فیلم هایش خودداری کرده است، و متعجب کننده نیست که هنگامیکه برای اولین بار عواملی «سیاست مآبانه» را در فیلم هایش معرفی میکند، فوراً، در مصاحبه‌ای که می‌آید، سرخوردگی کامل خود را از حزب‌ها و دسته‌های سیاسی اعلام میدارد.

آنچه سینماگر ایرانی باید در ری جستجو کند، چگونگی بکاربردن موفقیت آمیز رسانه‌ای (مدیومی) خاص اجتماعات پیشرفته صنعتی در فضای هند است. راحتی در بیان، غنای تصویری، استفاده حداقل از مکانیک و انسان را با واقعیتی انسانی انسان دیدن نکات نیست از نکات بسیاری که سازنده‌ی استیلی است که در سینمای امروز «استیل‌ری» شناخته میشود. اگر

ما بتوانیم ، روزی در فاصله‌ای میان گذار از طرفی
وُری از طرف دیگر بایستیم ، آن روز ، روز
سعادتباری برای سینمای ایران خواهد بود .
صاحب سینمای ایرانی که از بیم ضرر ، بنمایش
فیلم‌های ری اقدام نمیکند ، تنها متهم به نشناختن
تماشاگر ایرانی نیست ، راه کاسبی خودش را هم
نمیداند .

حمید - میرمطهری

ساتیاجیت تری حرفه‌اش را با سه‌گانه آپو شروع کرد. سه‌گانه آپو بررسی کوشش مرد جوانی بود در یافتن خود و کنار آمدن با شرایط همیشگی زندگی و در قطب متضاد آن: حیات و مرگ. سه فیلم آخرین ری در حقیقت سه‌گانه دیگری را شکل می‌دهد؛ این بار کراکترهای اصلی در مناسباتشان با شغلی که دارا هستند مورد توجه قرار می‌گیرند. این سه گانه‌ای سیاسی است و نشان‌دهنده آنکه شرایط کاری که انجام می‌دهیم چگونه ما را شکل داده و یا از شکل می‌اندازد.

«روزها و شبها در جنگل» - که در خودترین آنهاست - مثنوی رئیس شهری را دور از فضای خفه کننده کلکته در تعطیل آخر هفته‌ای در بیلاق نشان می‌دهد. «دشمن» به کلکته باز می‌گردد، جایی که مرد جوانی علیه شرایطی که جستجوی شغلی به همراه دارد طقیان میکند. و فیالم سوم «Company Limited»، یکبار دیگر تماشاگر را با نطرف می‌یز برده تادستکاریها و موقعیت طلبی‌های روسای موسسه‌ای را باونشان دهد. «Company Limied» فیلم شروع کننده فستیوال ۱۹۷۲ لندن بود. ری مشغول کار بر روی «رعد و درسته» و دومین فیلم رنگی خود می‌باشد که بر اساس کتابی بقلم نویسنده باتر پنچالی تهیه میشود.

* - آیا تعمداً با فکر اینکه «روزها و شبها در جنگل»، «دشمن» و «C. L. سه‌گانه جدیدی بشود، شروع بکار کردید؟

- هنگام ساختن دو فیلم اول چنین فکری نکردم. «شب و روز» را ساختم چون از داستان خوشم آمد، و «دشمن» را هم... بچطور بگویم، آنرا هم ساختم چون اوضاع سیاسی کلکته تیره بود. دانشجویها فعالیت زیادی داشتند، خشونت و زد و خورد زیادی در شهر وجود داشت و اگر قرار بود که من فیلم دیگری بسازم بنظر می‌آمد که آن فیلم باید در باره کلکته و جوانهای آنجا باشد. بعد، سال

گذشته رمانی را خواندم که « C.L. » بر اساس آنست و فوراً باین فکر افتادم که کتاب دارای اتم با اهمیتی است. پس از توصیف مرد جوان جوئی کار در « دشمن » بی مناسبت نبود کسانی را هم که کنترل مشاغل را بدست داشتند - طبقه بالای جدید ، نسلی را که از زمان استقلال پیدا شده است - توصیف کنم . می بینید ، بیک معنا انگلیس ها هنوز نرفته اند ...

* - بنظر میرسد که شما در سه گانه جدید آگاهی از سیاستی را دار شده اید که در فیلم های قبلی احتمالاً پوشیده تر بیان میشد .

- شاید ، ولی سیاست هم در عرض سه چهار سال اخیر بطرز متزایدی بسطح آمده است . آنرا در هر لحظه ای از روز در کلکته حس میکنید . نه فقط بمب انداختن و انفجار هارا ، بلکه دیدن مردم و راه رفتن در خیابانهای که برك های تبلیغاتی روی دیوارهای آنها چسبانده اند . البته من هیچوقت از سیاست بیخبر نبوده ام ، ولی بطور عمد از بکار بردن مسائل سیاسی بعنوان مسائل سیاسی در فیلمهایم خودداری کرده ام ؛ چون همیشه احساس کرده ام که سیاست در هندوستان چیز ناپایدار است . حزب های سیاسی خیلی زود بهم میخورند و بچی هاهم دیگر اعتقادی ندارم . حالا سه تا حزب چپ با يك اسم در هندوستان وجود دارد ، من واقعا نمیفهم این یعنی چه .

* - استقبالی که از سه فیلم در هندوستان شده

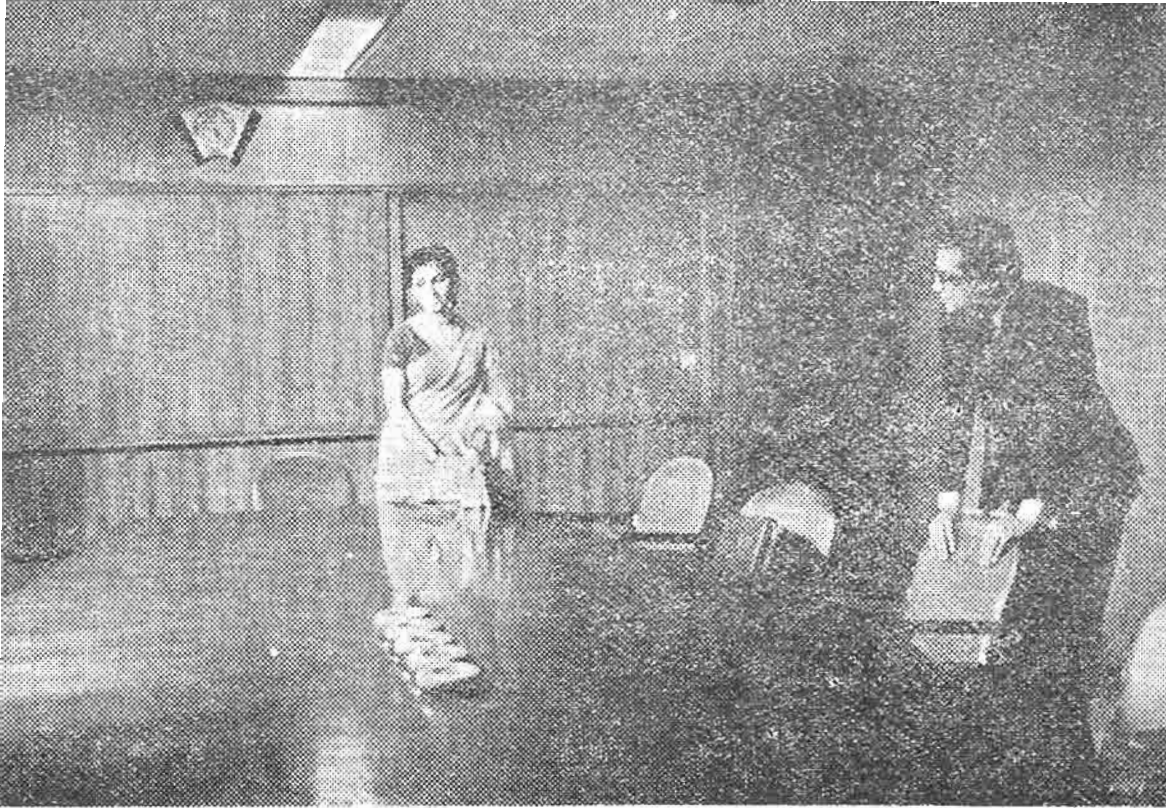
است چگونه بوده ؟

- پیش از آنکه « دشمن » را بسازم ، غالباً بمن ایراد

میگرفتند که من سیاسی نیستم . بعد از این فیلم ، خیال کردند که من تعهد سیاسی پیدا کرده‌ام و استقبال خوبی از فیلم شد . «دشمن» مشخصه‌ای شورشی دارد که برای آدمهای ساده لوح کافیست . آنها عمق فیلم را نمیفهمند ، همینقدر می بینند که ذکر از سیاست شده است . ولی فیلم قبلی من «شب‌ها و روزها» در هندوستان فهمیده نشد . بنظرشان بی‌ربط آمد ، بعلمت آنچه که در سطح داشت ، اشارات ضمنی سبک را اصلا نفهمیدند ؛ سبکی که من فکر میکنم فیلم را یکی از بهترین آثار من میسازد . فیلم پیچیده‌ایست با هفت کراکتر و در فرم نهائیش برای من بسیار رضایتبخش است .

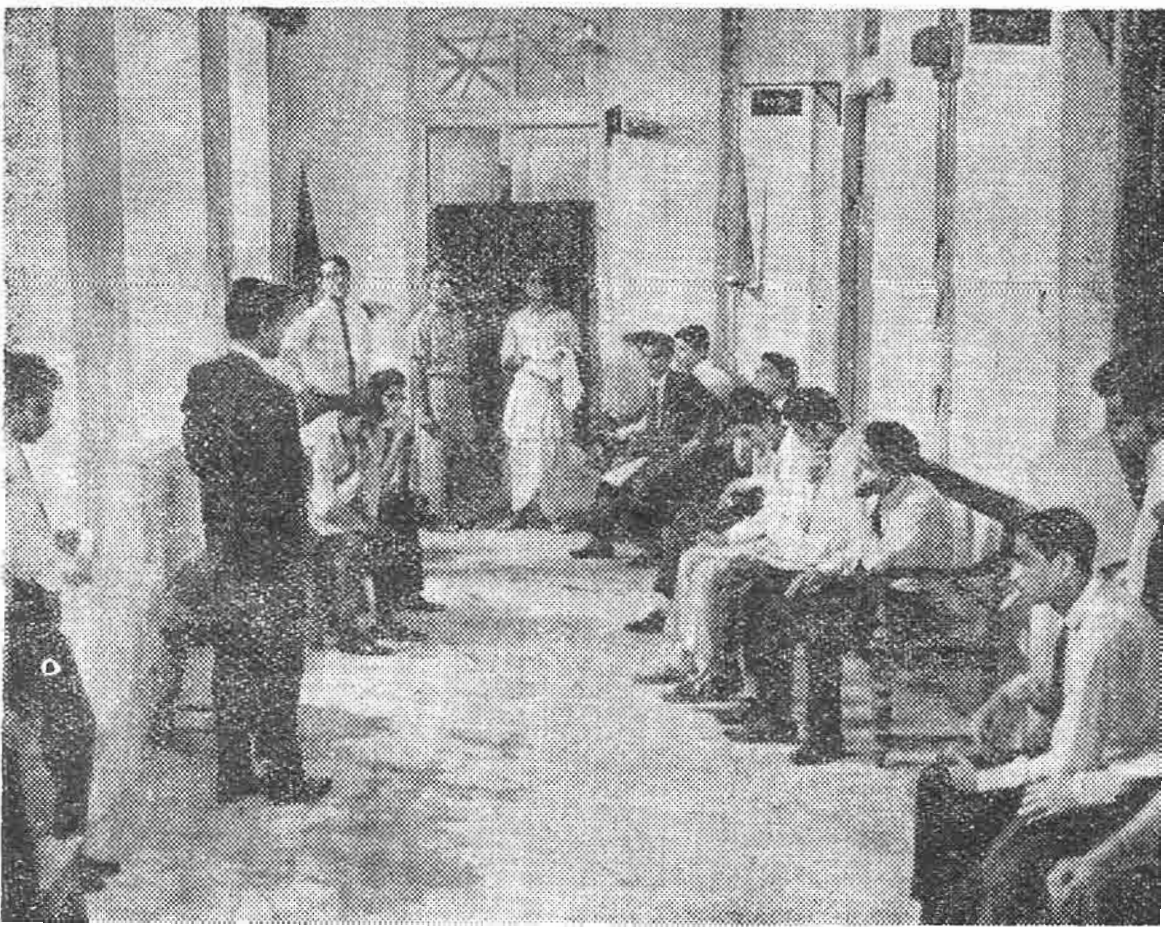
* - من موافقم که این یکی از بهترین فیلم‌های شماست . ولی آیا فقدان خط داستانی حسابی معنیش آن نیست ، که فهم فیلم تقریبا بالاجبار برای تماشاگرها سخت باشد ؟

- این تقریبا فیلمیست درباره رابطه‌ها و بسیار پیچیده در سبک ، مثل نوعی فوک . مردم در هندوستان مرتبا می‌گفتند : راجع بچیست ؟ داستان کو ، تم آن کجاست ؟ و فیلم درباره خیلی چیزهاست و اشکال همین است . مردم فقط تمی را میخواهند که بتوانند آنرا کنترل کنند . من مقدمات فیلم را از آنجهت ساختم که مجذوب این جنبه از زندگی مردم شدم که : وقتی آنها را از محیط معمول زندگیشان دور کنند ، شخصیت آنها در اوضاعی ناشناس و متفاوت با عادیات روزانه ، چگونه خود مینمایاند . «کوهستان» نیز فیلمی از همین نوع بود و آنهم فهمیده



- هنر تجلی شخصیتی خالق است . به تئوریهائی که میگوید هنر
باید نابود شود ، اعتقاد ندارم.

- «دشمن» مشخصه‌ای سیاسی‌دارد که برای آدم‌های ساده‌لوح
کافیست .





«Company Limited»



نشد. «کوهستان» هم فیلم پیچیده‌ای بود و بنظر خود من بسیار زیبا، تنها فیلم رنگی که تا بحال ساخته‌ام.

چیزی در حدود هفت یا هشت کراکتر داشت؛ کلیه افراد يك فامیل در تعطیلات. دوساعت از زندگی‌شان در يك تفرج‌بعد از ظهری. ولی چه بسیار مسائلی که در همان دوساعت پیش می‌آید. اول دو دختر خانواده هستند، یکی از آنها دارای شوهر بوده و با او اختلاف شدید دارد. از طلاق حرف می‌زنند ولی بخاطر بچه‌شان پیش یکدیگر مانده‌اند. برای دختر کوچکتر در ناحیه ییلاقی خواستگاری پیدا شده است، که امروز بعد از ظهر می‌خواهد با او پیشنهاد ازدواج کند. مهندسی صاحب عنوان و آینده‌ای روشن است، ولی ارزش‌های او با اعتقادات دختر جور نیست. پدر خانواده امیدوار است که دختر بخواستگار جواب مثبت بدهد ولی برای اولین بار در خانواده کسی پیدا میشود که آنچه را که پدر می‌خواهد، او نمی‌خواهد.

مرد جوان دیگری در میان است که اهل کلکته می‌باشد، عضو عادی طبقه متوسط که روحیاتی مشترك با دختر دارد. در فیلم اشاره‌ای وجود دارد که این دو ممکن است با هم آینده‌ای داشته باشند. پسر جوان خانواده هم هست، آدمی بکلی بیمصرف و بیهدف که در عرض دوساعت فیلم دختری را از دست میدهد و فوراً یکی دیگر پیدا میکند.

ولی آنچه که بیشتر از هر چیز دیگر در «کوهستان» نظر مرا جلب میکند، دختر جوان خانواده و دوست تازه او (جوان اهل کلکته) است که در مرحله‌ای از فیلم احساس میکند که اگر وسائل رضایت پدر مستبد دختر را فراهم

کند، ممکن است بتواند از اوشغلی بگیرد. پدر دختر - که صاحب پنج شرکت بزرگ است - با مرد جوان از گذشته حرف میزند، از انگلیسها، از تروریستهای ابلهی که در زندان پوسیده‌اند در خالیکه او هنوز زنده‌است؛ و اوشغلی را به مرد جوان پیشنهاد میکند ولی پسر آنرا رد میکند. بدختر میگوید اگر شغلی در کلکته و از پشت میزی باو پیشنهاد شده بود، امکان داشت که او آنرا پذیرفته باشد، ولی اینجا در این محل باشکوه، میان این کوهها و برف و احساس عظیم بودن میکند. خوشحال است که گفته است نه «۲» برای من «کوهستان» کاوشی است در آدمهایی که از لاکشان در می‌آیند و پیشاهنگیست برای سه‌گانه سیاسی که بعد آمد. این از لاک در آمدن چیزیست که در «کوهستان» و در «روزها و شبها» هر دو، علاقه مرا جلب میکند. بیرون آوردن مردم از محیط معمولشان و کشف آنچه پشت ظاهر آراسته شخص قرار دارد، کشف آنچه که واقعا در ذهنشان میگذرد. در این فیلم‌ها مطالب زیادی درباره پول، ارزش‌ها و امنیت و اینکه شخص چطور برای رسیدن بموقعیت اجتماعی بکارهای غیر اخلاقی دست میزند، گفته می‌شود.

* - فیلم دوم سه‌گانه، «دشمن» با استقبالی «ولرم» از طرف منتقدهای اروپائی روبرو شد، که گفتند این فیلم از نظر استیل دچار تردید بیشتر و از نظر ساختمان ناکامل تر از بقیه فیلمهای شما بود. شما

۲ - کارگردانی ری از سکانس پیشنهاد کار و ود آن از چنان عدم تاکید بر خوردار بوده و سرشار از چنان شخصیت - بازیگری دلپذیری است که آنرا نمونه‌ای کلاسیک از چیزی میسازد که آنتونیونی آنرا Play Down کامل میخوانند.

مقدار زیادی برش بعقب، سکانشهای رویا و صحنه‌های
نگاتیو بکار برده‌اید. تغییر استیل چرا؟

— البته آنچه که انجام داده‌ام تعمّدی بوده است. من
فکر میکنم کراکتر اصلی همیشه استیل فیلم را دیکته میکند؛
بخصوص در این مورد که آدم خودش را کاملاً با مرد جوان
یکی می‌بیند. او کراکتری مردد است؛ پر از تردید و
درگیریهای درونی و مشکلات است؛ و با چنین آدمی در مرکز
فیلم، من نمیتوانستم به تعریف حکایت، با استیل و نرمشی
«کلاسیک» که معمول من است، بیان دیشم. در تمام مدت
نوشتن فیلم نامه احساس میکردم که اگر آن مسیری رو
و استیلی قراردادی بخود بگیرد، اشتباه خواهد بود. باینعلت
بود که من عواملی استایلیستیکی را که در فیلم‌های من تازه
بود معرفی کردم. مثلاً فیلم با مرک پدر باز میشود، که
بانگاتیو نشان داده میشود؛ دلایل بسیاری برای چنین کاری
وجود داشت.

صحنه مرک مردی را نشان میدهد که شما و اورانیشناسید
و از کراکترهای فیلم هم نمیشد. صحنه‌ایست کاملاً غیر
شخصی؛ و نشان دادن مرک روی پرده بسیار مشکل است.
اگر آنرا با Positive نشان میدادم، هر کس ممکن بود
بجستجوی نشانه‌های حیات برآید، چون کسی بطور احساسی
با این کراکتر ارتباط ندارد. و چنین نمیایست اتفاق بیافتد:
تم باید فوراً تماشاگر را تسخیر کند. بنابراین بانگاتیو شروع
کردم، و یکبار که اینکار را کردم گفتم چرا دوباره بعداً از
آن استفاده نکنم. در سکانس خواب هم استفاده از آنرا کاملاً
معتبر دیدم. از این اثر در سکانس دیگری هم استفاده کردم

که میتوانست بهمان خوبی با Positive انجام شود. آن صحنه ایست که رفیقی مرد جوان را پیش فاحشه ای میبرد و او دلش بهم خورده فرار میکند. در مرحله ای فاحشه شروع بدر آوردن لباسش میکند و وقتی که فقط سینه بند بتن دارد سیگاری روشن میکند. زنهای بنگالی در مجامع عمومی سیگار نمیکشند. و در هندوستان تماشاگرها بسیار محافظه کار هستند. بنابراین برای کمتر کردن تاثیر نامطلوب چنان صحنه ای آنرا بانگاتیو برداشتم. مشکل مرد جوان در «دشمن» آنست که مسائل فراوانی در ذهن او میگذرد و او هیچ کس را ندارد که فکرهايش را با او در میان بگذارد.

مثلا او بدیدن رئیس خواهرش میرود، و ناگهان توق توق - او آنجا ایستاده است با هفت تیری در دست و رئیس خواهرش را باتیر میزند. و بعد شما متوجه میشوید که چنین چیزی فقط در ذهن او میگذرد. در حقیقت او در حضور رئیس نسبتا مودب و کمی هم «عصبی» بوده است. خب من چطور میتوانم اشاره کنم که او واقعا دلش میخواست که مرتکب قتل رئیس اداره شود. راه دیگری جز «برش بجلوئی تصویری» وجود ندارد.

از آنجائیکه مردم بنوعی استیل کلاسیک در فیلم های من عادت کرده اند، من انتظار چنین انتقاداتی را داشتم. اگر فیلم کار فیلمسازی ناشناس بود، منتقدین احتمالا آنرا میپذیرفتند. ولی من واقعا با انتقاد اهمیت نمیدهم؛ ممکن است پنج شش سال دیگر وقتی فیلم را با توجه بگذشته نگاه کنند، آنرا درست نیابند. من همچنین میخواستم در استیل فیلم هم این نکته که فیلم اولین فیلم سیاسی من است

ظاهر باشد: فیلمی متفاوت با آنچه که قبلاً ساخته‌ام، بنابراین بگذار متفاوت باقی بماند.

* - ولی باز هم شما ترجیح دادید فیلم را درباره مرد جوانی بسازید که درباره نقش خود در اجتماع دارای تردیدها نیست، درحالی‌که برادر شورشی او کراکتری در زمینه است. اگر شما جداً میخواستید این فیلمی واقعاً سیاسی باشد، چرا آنرا درباره برادر مرد جوان نساختید؟

- برای اینکه معمولاً آدمی که نقطه نظر سیاسی قطعی دارد، از نظر روانی کمتر جالب است. انقلابیها خودشان نیستند که همیشه فکر می‌کنند. من بیشتر علاقمند بودم که جوانی را نشان دهم که دارای اعتقادات قطعی سیاسی نبوده و در جستجوی شغلی میباشد - حالا در هر رژیمی که باشد. او خودش فکر میکرد و در نتیجه رنج میکشید. بعلاوه او در سطحی شخصی عمل اعتراض را انجام میدهد، که بنظر من چیزی عالیست چون از درون می‌آید و نمایش ایده‌ئولوژی سیاسی خاصی نمیباشد.

* - در Company Limited هم کراکتری شورشی در زمینه وجود دارد. در حقیقت ما او را اصلاً نمی‌بینیم، فقط میشنویم که دوست مرد خواهر زن رئیس است؛ و این خواهر زن نیست که نقطه عطف اخلاقیات در فیلم میباشد.

- بله، ولی خواهر زن تقریباً در وضعی تراژیک قرار دارد چون آمده است بکلکته تا ببیند که موفقیت اجتماعی چه چیز است و زندگی خواهرش با شوهر صاحب موقعیتش

چگونه است . از آنچه درمییابد سرمیخورد ، ولی ضمناً مطمئن نیست که میتواند پیش شورش بر گشته و با او ازدواج کند . نمیداند که تا چه حد روابطش با او جدیست . شوهر خواهرش از او میپرسد که باو چرا نگفته است که دوست مرد دارد او جواب میدهد : «اگر واقعا چیزی جدی در میان بود ، من بتو میگفتم .» او در کلکته است چون وقتی پانزده بیست ساله بوده نسبت بمردی که حالا شوهر خواهرش است احساسی از شیفتگی داشته است . شش هفت سالی او را ندیده و حالا که او چنان مرد موفقیت بگذار بینیم که آیا میشود که دروضع او یک انسان باقیماند . بنابراین می آید ، و در ابتداء همه چیز عادیست . ولی وقتی که در کارخانه بحران شروع می شود ، شوهر خواهر بکلی فرو میریزد . روشن میشود که او فقط میتواند بموفقیت خودش فکر کند ، مرتبه اداری او پیش برود ، بقیه دیگر حرفست .

* - ولی آیا نیت شما این نیست که نظر دهید این دختر و روابط او با شورش ، واقعا جوابی اخلاقی و سیاسی بمشکلاتیست که در فیلم عرضه میشود ؟

- از جهتی این دختر در همان وضعی است که پسر در «دشمن» قرار دارد . او اطمینان ندارد . گرچه در آخر فیلم احتمالا برمیگردد پیش شورش ، چون کاملاً از نوع دیگری از زندگی که شاهد آن بوده سرخورده است . ولی او باید اول با این نوع زندگی آشنا میشد تا بتواند تصمیم بگیرد . من معتقدم که شخص باید همیشه دوطرف مسئله را بداند تا بتواند تصمیم بگیرد . آنوقت است که شما میتوانید واقعا تصمیم راسخی بگیرید که - همانطور که در « دشمن» -

بر اساس دستورالعمل ایده‌ئولوژی نبوده بلکه اساساً خود
شماسازی شود، از تجربه انسانی.

* - این جنبه جالب دیگری از فیلمهای سیاسی
شماست که آنها شباهتی ندارند به ...
... فیلمهای گدار و گلابر روشا و بقیه؟ نه، قطعاً نه،
چون من هنوز بیشتر بفرد معتقدم و بفهمیم شخصی تا به
ایده‌ئولوژی مبهمی که دائماً تغییر میکند.

* - در سطحی سیاسی فیلمهای شما با قدرت از
طبقه مدیر انتقاد میکند، ولی اینکه شما هنوز کوشش
میکنید اعضای چنان طبقه‌ای را در سطحی انسانی
بفهمید ضرورتی حیاتی برای فیلمهای شما دارد.
- مطلقاً. حتی انگلیس هاراهم ما مجبور بودیم بفهمیم،
چون تمام طبقه متوسط روشنفکر هندوستان محصول دوران
تسلط انگلیس است. بدون کولونیالیسم و فرهنگ انگلیسی
تروریزمی نمیتوانست وجود داشته باشد. انگلیس‌ها به بنگالی
ها فرهنگی لیبرال دادند که مالا آنها را با استقلال طلب‌ها
تبدیل کرد. خالی از طعنه نیست که انگلیس‌ها در حقیقت
دشمنان خود را خلق کردند. تقریباً صدسال طول کشید و
آغاز چنین تحولی در فیلم Charulata توصیف
میشود؛ وقتی که آنها از طریق روزنامه تسلط انگلیسی
ها را مورد اعتراض قرار دادند. و در اوایل قرن بیست اولین
گروههای تروریست علیه انگلیس‌ها پیدا شد. این جنبش
از پشتیبانی کارگرها و زارعین برخوردار نبود. گروه
کوچکی از اتلک‌توال‌ها بودند که سرده‌های آنها همه
ادبیات شورشی، گاریبالدی و بقیه را خوانده بودند.

میخواستند از شر انگلیس‌ها خلاص شوند و بخودشان میگفتند: چرا بطرفشان بمب نیاندازیم؟ اینکار هیچ حاصلی ببار نیاورد. فقط ژستی احساساتی بود. ولی ژست‌های احساساتی مرا بیشتر از ژست‌های ایده‌ئولوژیک جلب می‌کند.

* در Company Limited شما تا چه حد عقیده دارید که کراکتر اصلی اساسا محصول محیط اجتماعی بد است تا اینکه خودش پد باشد؟

— قطعا سیستم است که او را آنچه که هست میسازد. او محصول ماشینی بوروکرات و تجاریست که محلی برای آدمی منفرد ندارد. اگر شما بخواهید در جامعه‌ای زندگی کنید، فوراً جزئی از یک کل میشوید، و این شما را تبدیل بچیزی میکند که ممکنست شما اولش نبوده‌اید. روشن است که این مرد دارای دو جنبه می باشد: او دارای احساساتی فردی و وجدانی می باشد ولی سیستم او را مجبور میسازد که آنها را در پشت ظاهری دروغین قایم کرده و فقط به امنیت و پیشرفتش بیاندیشد. ولی فیلم فیلمی است باصطلاح بازو هیچ نوع نظری نهائی ابراز نمیکند.

* — باین وجود اگر شما مجبور بودید که درباره منتفی کردن سیستمی که آدم‌ها را از شکل میاقد از د نظری نهائی بدهید راه حل شما کدام است؟ شما بنظر نمی‌آید که اعتقادی به جنبش شورشی داشته باشید.

— من می‌توانم آنچه را که در چین اتفاق افتاده است بفهمم و تحسین کنم. از بین رفتن فقر و بیسوادی را می‌گویم

که البته قیمتی برای آن پرداخت شده است. ولی من فکر نمیکنم بتوانم در چین زندگی کنم. چون من هنوز يك اندیویدوآلیست هستم و اعتقادی بسیار قوی درباره نظرگاه فرد دارم. در طی سالها من فهمیده‌ام که هنر تجلی شخصیتی خالق است و به‌تئوریهائی که میگوید هنر باید نابود شود و لزومی ندارد چیزی پایدار باشد، اعتقاد ندارم. من بارزش های پایدار معتقدم. تمامی طرز برخورد ذهنی من اینست و من مجبور بودم که باخودم صادق باشم. معنی این آن نیست که من با جوانها همدلی نمیکنم؛ چونکه میکنم. ولی در همانحال میفهمم که وقتی مردم از سن معینی میگذرند دچار تردید هائی میشوند. اگر بین سنین هیجده و بیست و پنج تغییری اساسی در شما روی دهد که هیچ، و الا محتمل است همانطور که مسن‌تر میشوید از شیفتگی رها شوید.

*** - آیا شما در گذشته بمحیط اخلاقی و اجتماعی طبقه ثروتمندی که آنرا توصیف و انتقاد کردید، وابسته بوده‌اید؟**

- نه، من همیشه خودم را از چنان محیط هائی دور نگاهداشته‌ام. من خیلی بیشتر ناظر و منفرد بوده‌ام. کسانی که بامن در فیلمهایم کار میکنند بمن نزدیکند ولی من هیچوقت متعلق بگروهی که توصیف کرده‌ام نبوده‌ام. قبل از آنکه شروع بفیلم سازی کنم، وقتی که در کار تبلیغات بودم رفقائی داشتم که در کار سیاست بودند و جانبدار روسها، ولی من طی سالها آنها را نظاره کردم و حالا روسای بزرگ شرکت های تبلیغاتی هستند. دیگر خیلی زیاد درباره نظرگاه های سیاسی‌شان در سالهای چهل صحبت نمیکنند؛

و اگر بکنند سعی میکنند بترتیبی تحول و همچنین موقعیت های حرفه ای شان را در وضعی که هست عقلانی جلوه دهند. من خودم هم بعنوان يك آرتيست كوشش هائی کرده ام ، که برای من کافیست . ولی مردم میگویند که من متعهد نیستم . تعهد به چه؟ من خودم را بانسانها متعهد میکنم و بابرار نظراتم و من فکر میکنم که این برای من تعهدی خیلی هم کافیست .

* - صداهای انفجاری که در Company Limited از طرف آپارتمان مرد کاسب شنیده میشود ... آیا آنها کار دستجات چپی است ؟

- بله ، واستهزا آمیز بودن قضیه در آنست که اغلب آنها بعزت جنگ چپی ها با چپی ها صورت میگیرد. غم انگیز بودن قضیه در این است که چپ بگروههای بسیار زیاد تقسیم شده است که خود سر سخت ترین دشمن خود هستند . چون از باختن میترسند بکسی حمله نمیکنند ، بخودشان حمله می کنند .

* - شما از سینمای گلابر روشا اسم بردید. که معمولا نمایش سیاسی دنیای سوم در روی پرده شناخته میشود. بادر نظر گرفتن اینکه شما هم متعلق بقسمت دیگری از دنیای سوم هستید درباره فیلمهای او چه فکر میکنید؟
- چون فیلمهای او را در هندوستان نمایش نمی دهند، من آنها را ندیده ام . ولی واقعا دلم میخواهد آنها را ببینم چون شنیده ام که او بسیار قوی و صریح است. خون تازه ی سینما . خوب !

گذشته دیدار نکردنی

گفتگو از فیلمی که نمایش عمومی نداشته است، اگر مشکلاتی دیگر بیار نیارود، حداقل بربط مینماید. تصاویر و اشکالی به آنالیز درمیآید که خواننده باید با آنها فقط در ذهن خود شکل دهد. ولی بنظر میرسد که چنین کاری در ایران معمول است. شاید بعلت آنکه اشتیاق تماشاگر را در اینجا صاحب سینماست که در حدودی ناچیز - وبکرات تحقیر کننده - مهار میکند. و یا - شاید - بعلت آنکه گفتگو، در سطحی هر چقدر هم مجرد، بتسکین میل بآموختن کمک میکند. ولی بررسی «آخرین تانگو در پاریس» فیلم متجاوز و آکنده از زیبایی برناردو برتولوچی، دلیلی دیگری هم - باز در ایران - دارد. آشنائی با فیلم عموما براساس اطلاعاتی صرفا مغلو ط از طرفی، و ارتباط دادن خالی از وسواس آن بمخالفت با غرب از طرفی دیگر، صورت گرفته است.

جولین جب فیلم را نمی پذیرد. بدلایلی که خواهید دید. ولی متد او در مقابله با فیلم همراه با بینشی مفتش مآبانه و زبانی - چطور بگویم - مودب شکل یافته که میتواند نمونه ای برای بررسی در سینما بطور کلی باشد. مدرسه که باز نکرده ایم. ولی خب چه میشود کرد، باید از جائی شروع شود.

حمید میرمطهری

«اگر من اسم روانکاوم راجزاء سازندگان فیلم می‌آوردم ، کار بجائی بود.» اینرا برناردو برتولوچی گفته است. خواندن چنین گفته‌ای پس از یکماه حیرت در معنای «آخرین تانگو در پاریس» - یکماهی که در آن مطبوعات اروپا در هزیمتی آشفته و نفس گیر ، با توصیف‌های مکرر و بی‌انتها از صحنه‌های سکس در فیلم ، تصاویر و نیات آنرا کدر و مبهم کرد - وسیله آرامشی بود. در اکتبر گذشته، در بررسی برجسته‌ای از فیلم ، نقدی که حالا دیگر شهرت یافته

است ، پولین کیل در نیویورک نوشت : «من سعی کرده‌ام تاثیر فیلمی را توضیح دهم که در عرض تقریباً بیست سال کاربررسی فیلم ، شدیدترین تاثیر را بر من گذاشته است. این فیلمیست که مردم درباره آن ، من فکر میکنم ، نازمانی که سینما وجود دارد بگومگو خواهند کرد. استدلال آنها درباره نیات فیلم خواهد بود، همانطور که حالا دوباره در باره «رقص مرگ» اینکار را میکنند.» آنچه خانم کیل نتوانسته است پیش‌بینی کند مرتبه بی‌انتها و ناپیمودنی جدلی است که بدنبال می‌آید، گرچه کاملاً حق با اوست که فیلم در طریقی یگانه با احترام از خورد تماشاگر تخطی خواهد کرد.

اغتشاش در عکس‌العملی که فیلم بر میانگیزد، بنظر من، از چندین منبع سرچشمه میگیرد: سینماتوگرافی غنی، اجرای مارلون براندو و مسئله جنسیت همه قابل حصول بوده و هر کدام بتوانائی شوك آور تاثیر فیلم كمك میکند ، ولی همه اینها در عین حال میتوانند باعث شود که تماشاگر ملتفت ابهام غیرقابل نفوذ بعضی از اشکال تصویری نشود . فیلم گاهی مرا بیاد شعرهای اولیه اودن میانداخت ، شعرهایی که در آنها نیروی ایده‌ها و وقار زبان موجب میشد که خواننده از زوایی که آنها را مقید می‌کرد نادیده بگیرد. در مورد شعر اودن، تصاویر و جملات راهگشا بود و نامه‌های كوچك عاشقانه‌ای از ضمیر نیمه‌هشیار به تنی هوس شده، احتمالاً، باتکه‌هایی پراکنده از رویائی ظریف که شان‌بیانی شاعرانه یافته بود. در مورد برتولوچی ، ضمیر نیمه‌هشیار شعر میباشد و یکی از فیلمهایش ، «شريك»، که به اسکیزوفرنیا می‌پردازد، بعنوان يك ایده ، و یا تکه‌های پراکنده ایده‌ها، فهمش عملاً غیر

ممکن میماند . در آن هم آهنگی وجود نداشته و در نتیجه ترکیب هم یافت نمیشود .

در «آخرین تانگو» ایده‌ای بسیار ساده وجود دارد فیلم خیلی نزدیک به دارا بودن پیغامی است: سکس بعنوان وسیله قدرت فارغ از مهربانی یا کنجکاوی نتیجه‌اش هرج و مرج و ناامیدیست . پل (مارلون براندو)، یک آمریکائی پابسن ، که زنش خودکشی کرده، جین (ماریا اشنایدر) را در آپارتمانی اثاث نشده در پاریس ملاقات میکند، جابرانه با او می‌خواهد ؛ و در سه‌روزی که بدنبال آن می‌آید دیدار با یکدیگر را در آپارتمان ادامه میدهند. جین قرار است بزودی با دکوماتر ساز جوانی (ژان پیرلو) که مشغول ساختن فیلمی درباره او میباشد ازدواج کند. پل اصرار میکند که جین و او هویت و هر اطلاعاتی دیگر در باره خود را از یکدیگر پنهان نگاهدارند . و در همان حال خود و دختر را بیک سلسله خفت های جنسی میکشانند . پس از آنکه زنش بخاک سپرده میشود و جین اعلام میکند که عاشق اوست، رفتار پل نسبت با او تغییر میکند. پل در تعقیب جین بسالن رقص رفته و در آنجا بامستی بصفه رقص وارد میشود. جین ، در حالیکه پل هنوز در تعقیب اوست ، با آپارتمان مادرش فرار میکند . پل را، احتمالا بدون آنکه قصد اینکار را داشته باشد، با تیر میزنند. و پل در حالیکه میمیرد میگوید : «بچه هامون چی میشن؟»

بمنظور اشاره بمشکلات فیلم، ارزش آن دارد که بعضی اشکال و رویدادهائی را که در پنج دقیقه اول فیلم اتفاق افتاده و به پیشرفت آن لطمه میزنند قلم بقلم بنویسیم. تصویری که فیلم با آن باز میشود، پل را در زیر یکی از پلهای راه آهن



- آخرین تانگومرثیه‌ای بردویای اروپا از آمریکاست .

- اروپائی جدید ، فارغ از هر چیز جز عورت .





- نه برانغو و نه آمريکا ، هيچکدام عاقلانه مسن نشده اند.

پاریس نشان میدهد. در حالیکه ترنی غرش کنان عبور میکند
او چیزی رازوزه میکشد. ولی چه چیزی را؟

آیا معنائی در نام خیابانی - ژول ورن - که آپارتمان
در آن واقع شده است وجود دارد؟ علت نخودی خندیدن
شریک جرم مآبانه زن سیاه پوست محافظ خانه چیست؟ و در
داخل آپارتمان، معنی طرح قرمز مایل به زردی که تا ارتفاع
کمریکی از اطاقها را دور زده است و مثل اثری میماند که در
اثر عقب نشینی آب گل آلود رودخانه پس از سیل برجای
میماند، چه میباشد؟ پس از آنکه آنها بخشونت عشق بازی
میکند، جین سه بار غلطیده و از پل دور میشود. چرا؟ نسام
سکانس در نور کهربائی سودائی متجملی شستشو میشود؛
موزیک داخل شده، جنبشی کرده و عقب میکشد؛ شقاوت،
اختلال عصبی و ناامیدی پل در رنگها و حرکات عشقی شور
انگیز بند کشیده شده است. چرا؟

تقریباً تمام سکانس های بعدی بهمین ترتیب سنگین
از اشارات است، که بعضی از آنها بمراتب بیشتر از اینها
توجیه نشده و گیج کننده است. نادیده گرفتن اینها و یا
موکول کردنشان به فراموشخانه هائی نظیر «بافت» و
«آتمسفر» انکار کردن حق تحلیلی انتقادی است. در عین
حال اطراق کردن طولانی در اطراف آنها هم کاهش دادن
فیلمی بسیار پر قدرت به سلسله ای حدس و گمان های
مشکوک فروئیدیست. ولی لازم است گفته شود که پس از
دوبار دیدن فیلم، چیزهای زیادی وجود دارد که من آنها را
نمیفهمم و معتقدم هر اندازه موشکافی دقیق هم بکار برده
شود کمکی بمن نخواهد کرد زیرا قصد برتولوجی، بهمان

اندازه که روشن کردن و توهین کردن است ، بهمان نسبت هم گیج کردن میباشد .

«آخرین تانگو در پاریس» درباره مردی بی تاریخ است .
در با اهمیت ترین گفتار فیلم ، پل از جوانیش حرف میزند :

«پدم الکلی بو ، یته دعوا کن
سردرگم عرق فروشیا . مادرمم الکلی بود .
یادم میاد بچه که بودم توقیفش کردن ... یته
دفعه یادم میاد لباس پوشیده بودم که بایه دختر
برم مسابقه بسکتبال . بابام گفت «باید گاوو
بدوشی» من گفتم «میشه خواهش کنم جای من
اینکار رو بکنی ؟» گفت «نه، ما تحت تکون
بده برو بدوشش» وقت نداشتم که کفشامو
عوض کنم ، همه کفشمو تاپاله گرفته بود . بعدا
توماشین بومیداد . چیزای خوب زیادی یادم
نمیاد.»

این خواری واضطرابیست که در ورای بسیاری از
زندگیهای محروم آمریکائی وجود دارد ؛ از گذشته ای که
شقی و پرهرج و مرج بوده ، جریحه دار شدگی های مشخصی
بروز میکند . هیچ نوع «معصومیت» آمریکائی در پل ساخته
مارلون براندو وجود ندارد - او زیان دیده و متغیر بدنی آمده
و آرامشش در کشش جنسی و ترس بودن اوست . با استفاده
از کلامی فراموش نشدنی از هنری جیمس میشود گفت که
او «گذشته ای دیدار کردنی» ندارد . چنین مسئله ای برای
فیلم دارای قاطعیت است . اصرار پل در ناشناس ماندن در
روابطش باجین یک ژست تهی فارسیستی نیست : اعتقاد او
که «خرخرو ناله بهتر از اسم» گفتن است چیزی کمتر از بیان
فقدان این همانی او نداشته و تمایل آدمی مریض بشرکت دادن
کسی دیگر در بیماریش میباشد . بجز در یک مورد استثنائی

بااهمیت ، پل را در سراسر فیلم در جستجوی خفت میبینیم. وقتی بالای سر نعل نقاشی شده زنش بخشم میآید، وقتی در حالیکه فحش میدهد جین را وادار بکارهای جنسی غیر معمول میکند، وقتی در سالن رقص برای او قیافه يك زن نواز مست را میگیرد، وقتی که نسبت باو مرتکب سد و می میشود - در هر يك از این مواقع، او درگیر کوششی مایوسانه در بشمر رساندن نفرت از خود است . و مورد استثناء صحنه ایست که باعاشق سابق زنش، در حالیکه رب دشامبری مشابه بتن دارند که هدیه زنش بهردوی آنهاست ، گذشته را بیاد می آورند. از روش های عشق بازی زنش حرف زده میشود. براندو از اینکه رفیقش نگذاشته است چاق شود باو تهنیت میگوید. در اطاق عکس و کتاب وجود دارد. هر دوی آنها از تجربه ای مشترك احساس آرامش میکنند. هر دو با احترامی توأم با طعنه و مهربانی نسبت بهم وابسته اند. برتولوچی برخلاف پیشاهنگانش گدار و تروفواز بکار بردن اشارات ادبی در فیلمهایش خودداری میکند. شاید در اثر پرورش بسیار عالی و برخورداری از فرهنگ خود بعنوان فرزند يك شاعر و منتقد فیلم در ایتالیا ، چنان اشاراتی را یا «بدلی» میداند یا بيمصرف . با اینحال کار او اشباع از فرهنگ و تاریخ است . در «آخرین تانگو» او باتنزل آمریکا در ده دوازده سال گذشته برخورد میکند. من خیال نمی کنم دیدن پل ساخته براندو بعنوان تجسمی از آغاز ویرانی آمریکا، خیالپروری باشد .

اینجا کشوری داشتیم که بنظر می آمد انرژی و ثروتی بیرون میریزد که دنیا هرگز ندیده است؛ ملتی با اراده قوی

دیندارانه سالم و توام با روحی پیشقدم مرکب از تهو و ابداع
تابتیه و فوری از فرهنگ مردمی اقدام نماید. براندو در فیلم
های اولیه اش باتوانائی و حساسیتی بیشتر از هربازیگر دیگر
تصوری توامان از خشونت و آرامش را نشان میدهد. ولی
نه براندو و نه آمریکا، هیچکدام عاقلانه مسن نشده اند.

اختلال عظیم نژادی و نظامی که آمریکا را دربر گرفته
بازول نفوذ براندو بر روی تماشاگر همراه است. سالهای
شصت شاهد واگذاری استعداد او به تمثیل های بدتبیین
شده ای از شهادت بود، که غالبا بیشتر از آنکه او را قربانی
بیعدالتی نشان دهد، از او داوطلبی برای دریافت مجازات
تصویر میکرد.

نبوغ برتولوچی مهار کردن چنین مازوخیسمی در یک
الهام است. «آخرین تانگو» مرثیه ای بر رویای اروپا از
آمریکاست؛ که شکلی از روانکاوی میگیرد که در آن مریض
خیالپرویی هایش را نه بروی آدمی بزرگتر و عاقلتر بلکه
بر روی جین - اروپائی جدیدی که فارغ از تمام ملاحظات
است جز عورت - عمل میکند. در جریان ملاقات ناهماهنگ
آندو، این پل است که حرف میزند و جین که اطاعت میکند
بی آنکه بداند چطور و چرا پل او را آلت دست خود کرده
است. بدرخواستهای متجاوزانه او، بدلسوزی از خود او و
بگفتار غرای او و امید دهد چون گرفتار آنتریک گشته و
جسما شیفته شده است. در عین حال، همانطور که جنون
پل شدت میگیرد، حوصله سر رفتگی جین از نامزدش تام -
فیلمساز - وعدم علاقه اش با او گسترش مییابد.

این فیلم مستند ساختن درباره دختر جوانی که در

آستانه ازدواج است، که در آن جین و کارگردان رل خودشان را بازی میکنند، مطمئناً کار ابلهانه‌ایست؛ بی‌حرمتی‌های ملو دراماتیکی که در بالاخانه خیابان ژول ورن میگذرد، که نه گذشته‌ای دارد و نه آینده‌ای، بمراتب حقیقی‌تر از آن است. و با این حال جین، و قتیکه نادانسته شروع به تأثیر مداوم کننده‌ای روی پل کرده و با اظهار عشقش او را به تماس با واقعیت می‌کشانند، برای اولین بار دچار طغیان میشود؛ چنین طغیانی نخست در گنج شدنی که بعثت تعقیب مستانه پل ایجاد میشود و بعد هم در وحشت، خودمینمایاند. جین فکر کرده بود که اسیر پل و حیوانی تربیت شده برای او میباشد و حالا متوجه میشود که نگهدارنده‌ی او جانوری دیوانه است، و بنابراین او را میکشد.

در پشت تیتراژی که فیلم را شروع میکند، دو پرتره از فرانسیس بیکن قرار دارد: یک زن و یک مرد. شمایل مذکر کز کرده نشسته است، لکه چرکی است از گوشت رنگ شده، همانند پل، آدم خیال میکند، صاحب این تصویر چیزهای خوب زیادی را بیاد نمی‌آورد. رنگ، همانطور که در تصویر آرامتر زن هم، مسرفانه است. از شکل افتادگی اعضای صورت الزاماً نشان ویژه‌ی درد و یا وحشت نمیباشد، بلکه بیشتر ارتباط دارد با عاملی که بیکن آنرا عامل تصادف خوانده و برای او یک ماده اولیه اساسی در اثری هنریست. در همین نکته امکان دارد کلیدی یافت شود به توامان گنج کننده سبیلها و متدهائی که در استیل «آخرین تانگو» سهیم است.

رویای سقوط آمریکا را در فرو ریختن مردی دیدن،

منابع ضمیر نیمه هشیار فوق العاده‌ای را مطالبه میکند که با بیشترین اطمینان و تبهر بکار برده شود. بهمین نحو، ابداع مارلون براندو از پل هم‌شاید روبرو با چنین مطالباتی بوده است - که کدام وجه قسمت هائی از آن‌ها را ابدانستش مجاز نکرده‌اند.

بدیهی است که فیلم، بترتیبی که ما آنرا می‌بینیم از سکانس هائی قطعی ترکیب شده است، ولی مافقط میتوانیم حدس بزنیم که آیا قبلا چیزهای بیشتری هم وجود داشته است یا نه. مثلا مهمانخانه‌ی ارزان قیمتی که پل آنرا اداره میکند، بطور خاصی غیر اساسی است. و ما باید چه چیز دستگیرمان بشود از سئوالی که پل در حال مرگ میکند «بچه‌هامون چی میشن؟» اشاره‌ای به آبستن بودن جین وجود ندارد، و تصور اینکه پل از نسل‌های آینده حرف می‌زند کمی دور از ظرافت بنظر می‌آید. شاید از کودکان منظور آسیا و افریقا و فرهنگهائی باشد که ابتداء مورد زاد و ولد و استثمار اروپا قرار گرفته و بعد آمریکا. ولی تا وقتی برتولوچی، و یا حتی روانکاواو، بمانگوید، تنها کاری که از ما ساخته است خیالپروری میباشد.

ملاحظاتى در باره بازىگرى در سينما

برگردان این تحقیق گونه به فارسی،
 نباید نشان موافقت برگرداننده با روش
 نظر های مطروح در آن گرفته شود. اهمیت
 کلام آقای شفر در امعان نظرات اوست
 و گسترش سه بعدی بینشی است که گاه
 بگاه متجدد هم هست. لارنس شفر از
 ابتداءئیات مالفوف بازیگری در غرب آغاز
 میکند و به نتایجی - بی شک - متوجه
 کننده میرسد.

سینمای جدید و واقعا جدید بازیگری
 را به عنوان يك طریقه مطروح میدانند.
 آقای شفر باین اصل نرسیده است، او بر
 اساس موازین موجود تحرك بازیگر را از
 لایبرنتا کراکتر - بازی و شخصیت -
 بازی می گذراند و خواننده را درمرزی
 بین درك و انتظار رها میکند.

این برگردان نقطه نظرش کاری
 شروع مانند در بررسی از کار بازیگری
 در سینما به زبان فارسی است. گه شاید
 جوازی بشو دبرای تحقیق کننده ای که
 مقصودش گسترش چنین مواضعی به
 بازیگری فارسی باشد. شاید زمان آن
 باشد که بکار بازیگری در ایران بسجد
 پرداخته شود. چون نوجوانان کلاس
 های بازیگری تاثر سعدی و هنرستان
 هنرپیشگی سائهای سی کار خود را انجام
 داده اند و صورت های تازه ای به صحنه
 خالی سینمای فارسی هجوم کرده اند. آخر
 چونکه سینمای فارسی را تماشاگر فراوانی
 احاطه کرده است. گاهی زیاده تر میشود.
 زیاده تر میشود.

حمید میرمطهری



— آلك ٹينيس چهره بى چهره .

بچه‌ها اول بار وقتی قادر ببازیگری اند که خودشان را توانا بتظاهر چیزی که احساس نمیکنند ، می‌یابند. ولی، بازیگرها- براساس تئوری رایج- بار اول وقتی توانا ببازیگری «واقعی» هستند که قادر باحساس چیزی میباشند که قرار است فقط متظاهر آن باشند. بازی که میکنند، میباید خود- آگاهی حادی را که آنها را ببازیگری کشانده است از دست بدهند و همچنین باید از فکر کردن به نتایج دلخواه بازیشان خودداری کنند. من حرفه را بتحرک میآورد و من تحسین‌ها

وپاداش‌ها را میپذیرد، ولی بینابین اینها بازیگری است ...
که بازهم من است ، امامنی تبدیل شده برضایتی در بطن-
مثل وقتی که خواب دیده میشود.

در هر لحظه از بازیگری که من بنارسائی پوشانده
شود، که اسباب تماشا برای تماشاگر شود ، فریندگی
شکسته میشود. در یکشنبه ، یکشنبه‌لعتنی، گلنداجکسن
دوتا از این لحظه‌های خیلی بد «امپراطور چیزی برتن ندارد»
داشت: یکی وقتی که ادای مرغ نوک‌بلند گرمسیری را در
میاورد و دیگری هنگامیکه پشت بدورین - ولی کاملاً
آگاه از حضور آن - بخانه‌ای که میخواهد بآن وارد شود
تعظیم میکند. در چنان حالاتی «بیا ادا در بیاوریم» بیشتر
بهانه‌ای رقت انگیز میشود تا یک *Fait Accompli*
عموماً اینکه دو نوع بازیگری وجود دارد
مورد پذیرش است: که شخصیت - بازی و
کراکتر - بازی باشد، از آنجا که تمام بازیگرها کراکتری
را بازی میکنند و شخصیتی را نمایش میدهند،
این گروه‌بندیها قرار است بیشتر نشان‌دهنده تفاوتی ملموس
در تاکید و تاثیر باشد تا تفاوتی مطلق. مواردی موجود
است که غیر ممکن است باینترتیب طبقه‌بندی شود؛ کسی
مثل رالف ریچاردسون شاید کراکتر - بازیگر بحساب آید
بخاطر نوعی یکنواختی در شخصیتش ولی نه در سبک (که
هنگام تظاهر غیرقابل پیش‌بینی‌اش یکی از نمایشی‌ترین آنهایی
است که هرگز دیده شده است).

با اینحال این انگ‌ها غالباً شاخص‌هایی حقیقی است.
کراکتر - بازیگری متضمن نوعی صدا را از دهان دیگری

تحويل دادن ناشی از شخصیتی چندگانه است که یادآور تکه ترسناک ردگریو در «دلشب» میباشد. عکس العمل مردم هم نسبت به کراکتر - بازیگر اسکیزوفرنیک است. در مراسم آکادمی آوارد (اسکار) چارلز چاپلین - از هروقت کم شباهت تر به ولگرد - هنگام تشکر از کهران بخاطر شناسائی - شان از کارهای او - تقریباً گریه کرد. چشمهایش پراشک شد - چون او ، چارلز، مورد شناسائی قرار میگرفت. در فیلمهایش ، هرگز بچشم ولگرد اشکی نیامد ، چونکه او - ظاهراً - چنین احتیاجی را حس نکرد و بعلاوه استطاعت چنین خودرها کردنی را نداشت. من عظیمی لازم بود که ولگرد را بازی کرد ولی ولگرد خودش هیچ منی نداشت. گرچه چارلز بود که تحسینات را پذیرفت ، ولی آنها تشار چارلی شده بود. تمام رابطه بین مرد معصوم صورت سفید موی کوچولو، چارلز ، و ولگرد، چارلی، میبایست همینطوری پذیرفته شود. موضوع «چهره ای شخصی در محلی عمومی» اودن در میان نبود. هر دو چهره عمومی بود و همچنین هر دو محل. (پرده جهانی که چارلی روی آن ظاهر شد و سکوی آکادمی آوارد که چارلز). چارلز بعنوان ولگرد شایسته تمام ستایشات (مبالغه آمیز) بود و ولگرد خودش فقط تصویری بود. خیلی ساده که گفته شود، ذهن نمیتوانست بآن دو این همانی بدهد. و اینکه چاپلین در آن موقع چه احساسی داشت ؟ هیچ رابطه ای بین خودش و ولگرد حس میکرد ؟ که منظور رابطه ای زیستی باشد (خواهش میکنم پای تجریداتی نظیر مشقات انسانی و یا نا انسانی انسان به انسان را پیش نیاورید). پیدا کردن شباهت و رابطه ای ملموس بین دو تائیشان همانقدر

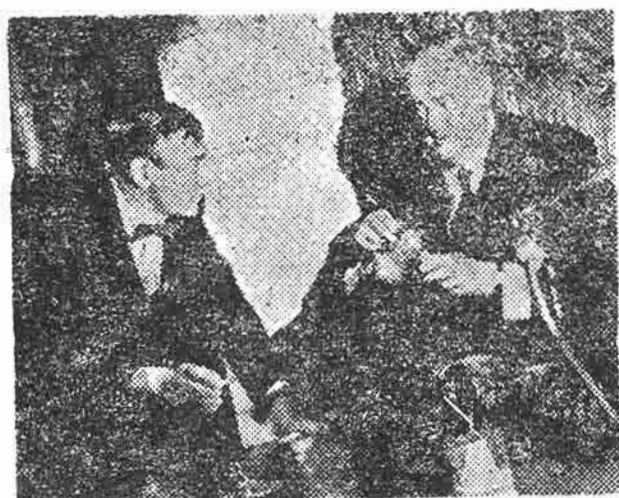
برای چارلز چاپلین مشکل بود که برای ما. شاید که ولگرد چیزی بود که او زمانی در گذشته بازی کرده بود و یا ساخته بود، مثل شكلك ساختن.

در کراکتر - بازی در بدیهی ترین حالتش ، بازیگر در پشت یا در میان مثنی مشخصات تباری که با وضوح مربوط به «رل» میباشد ، کار میکند . خلاصه آنکه او رل بازی میکند . خصوصیت جکیل و هایدی کراکتر - بازیگری بطور کلاسیک توسط الک گینیس در اولیور توئیست تصویر شده است . نقشی که - هرچقدر هم که شما بشدت نگاه و گوش کنید - الک گینیس را در هیچ کجای آن پیدا نمیکنید . شکایت کردن اینکه آوردن مثال جکیل و هاید مبالغه آمیز است چونکه جکیل و هاید بکلی از هم متفاوت بودند در حالیکه الک گینیس وقتی تظاهر به فیگین بودن میکرد باز هم الک گینیس بود، مته بخشش گذاشتن است. جکیل اجازه داد که مقهور هاید بشود همانطور که گینیس خودش را تسلیم فیگین کرد. شاید هم که در هر دو مورد احتیاج بچنان وادادنی ضرورتی همسطح داشت . در هر دو مورد ما بایک تهاجم «جسم دزدها» طرف هستیم . تفاوت اصلی در وسیله تبدیل است : در موردی کار را ترکیبی شیمیائی انجام میدهد و در مورد دیگر تکنیک بازیگری.

بنظر میآید گفتن اینکه يك کراکتر - بازیگر « این همانی اش را تغییر شکل » میدهد بطور بیچاره کننده ای تعریفی است گل و گشاد. ولی غیر از اصطلاحات روانشناسی یا مدرسه تئاتری ، راه دیگری برای توضیح آنچه الک گینیس انجام داد تا خودش را «تبدیل» به فیگین بکند، وجود

ندارد. چطور موجودی میتواند ظاهرا طبیعت خودش را مبدل کند؟ چطور موجودی میتواند «تظاهر» بیودن چیزی بکند که معمولا نیست؟ در طبیعت سابقه‌ای برای تغییر آگاهانه هویت وجود ندارد. نگاهی بدرون گینیس-چون-فیگین چیزی را روشن نمیکند. این پدیده‌ای است به برونی بودن تمام بوقلمون صفت‌ها؛ وقناعت کردن به توضیحات پدیده شناسی، پذیرش متواضعانه تحسین انگیزی از معماست؛ و از طرفی دیگر کوشش برای توضیح معما لافزنی است. گرچه زبان در اینجا دچار شبهه میشود ولی تردیدی نیست که فیگین کراکتر - بازیگری ناب است و قتیکه قیاس شود با فیلم بی ارزش لیست آدرین مسنجر. فیلمی که در آن شخصیت‌های معروف سینما در آخر فیلم ماسک‌های چسبناک را با ظرافت از صورتشان میکنند که «خود حقیقی» - شان را آشکار کنند. بله این شخصیت‌ها همیشه آرزو مند بوده‌اند که کراکتر - بازیگری با سنت‌های انگلیسی باشند و در این فیلم مثلا شده‌اند. درجاتی در بین است. در مطرود جزایر، ترور هاوارد دقیقاً با ویلمز زرنگ اپورتون نیست یکی نیست. ولی آنچنان باو نزدیک است که مشخصات کراکتر، تقریباً، طبیعت ثانوی هاوارد بنظر می‌آید. مثل اینکه روانکاو هاوارد - اگر هاوارد روانکاوی میداشت - میتواند نشان دهد که ویلمز مجسم کننده مواردی از شخصیت هاوارد است که هاوارد مایل میبود بآنها و ابدهد اگر که اخلاقیات پروتستانی مورد قبول اجتماعی او را از اینکار باز نمیداشت. در همان فیلم ریچاردسون با استادی بصدقت مرگبار ساده لوحانه اخلاقی کاپیتان لینگارد جسم میدهد. ولی تجسم کاپیتان

لینگارد چیزی نیست جز کراکتر - بازیگری ریچاردسون،
 وسیله‌ای برای بیان علائم مشخصه‌ای که بنظر می‌آید ریچارد-
 سون از تبیین آنها لذت میبرد. تحت شرایط مطروح در این
 نوشته آنچه‌ها وارد انجام میدهد بیشتر شخصیت - بازیگری
 است و آنچه ریچاردسون میکند کراکتر - بازی گری.
 بازیگرهای کراکتر میتوان تقسیم کرد بدسته‌ای که نقش‌های
 متفاوتی را بازی میکنند و دسته‌ای دیگر که ، یا بعلت غیر
 منعطف بودن اطوارشان (مثلا فلیکس آیمر) و یا آمادگیشان
 برای یکنوع - بازی (الیشاکوک جونپور) بطور غیر متغیری
 همیشه همان کراکتر را بازی میکنند . در دسته اول میتوان:
 اولیویه، گینیس، استایگر، ونه سارد گریو، ولز، هافمن،
 میسون، مگی اسمیت، ساترلند، مالدن وجوان وودوارد را
 جای داد و در نقطه مقابل اینها میشود شباهتی خانواده وار
 بین کراکترهایی که توسط لایتون، کاب، کارلف، گرین استریت،
 لوری، مورلی، تامیروف و سندرز بازی میشوند، پیدا کرد:
 تعقید این دسته دوم، در تعبیری برگسونی، سرگرم
 کننده است. بمحض آنکه ظاهر میشوند ما از سر راحت
 لبخندی میزنیم چون میدانیم انتظار چه چیز را باید داشته
 باشیم: سندرز، گاز زنان بران مرغی یا خوشه انگوری،
 از موقعیتی - با استراتژی برجسته - بچشم چرانی مشغول
 است؛ پیترو لوری و شدت فوق تیروئیدش؛ گرین استریت
 در حال جلب دقت شنونده اش با سفری بگذشته درداستانی
 از جواهرات مفقود ورد پاهای درهم شده و خلاصی از
 یکنواختی حال با امکان آنکه توطئه‌های رنگارنگ گذشته
 گوشه‌های ناگشوده‌ای را برای گشودن باقی گذاشته باشد؛



- گرین استریت حرف میزند،
پیترلوری گوش میگذارد.



- بارتلی . اسکافیلد بدون اونیفورم .



- تماس فرانسوی. هکن و

- صورت‌های متفاوت براندو: دی‌باونداز ، آمریکائی زشت ، شب‌آینده‌ها .



کارلف با تقلائی مشابه علیه بی تخیل‌ها، مشتاق انتقال آنکه
چقدر وحشت، در دنیائی که بدون آن کسالت بار خواهد
بود، جالب است؛ لاتون و خودپرستی بدعق بیماروارش؛
کاب‌کله‌پاشده از بحران اقتصادی، باسیگاربرگی در دهانش
می‌گرد که «اون لباسارو تکون بدین، جنس داره میاد.»

کراکتر - بازیگرهای ذوالفنونی مثل سیم و اسکافیلد،
که در رلهای گوناگونی ظاهر میشوند، گرچه تمام آن نقش‌ها
بطور مشخص لحنی یکسان دارند، از جایگزینی در هریک
از این گروه‌ها سرباز می‌زنند. اینها بطور قطع کراکترهای
مختلفی را بازی میکنند ولی همه را تقریباً بیک روال. در
بازی آنها لحن عامل حاکم است: اسکافیلد با صدائی از بینی،
نرم و هوشمند (و در بارتلبی حالی بحالی و با گرمائی تند)
وسیم با تحویلی صدائی از نوع کم‌دی سیاه، مثل نمونه
پی.جی. و ودهاس بوسیله چارلز ادامز. رل هرچه که باشد
شما همیشه همان صدا را میشنوید و همان اطوار در جمله‌بندی
و وقت‌بندی را. ولی گرچه اسکافیلد و سیم در این اطوار
صدائی با بازیگرهای صاحب محدودیتی نظیر مورلی و
سندرز اشتراک دارند، در مورد آنها این مشخصه صدائی
بیشتر به‌نشان تکنیک بازیگریشان گرفته میشود تا نوعی
تعقید؛ و تکنیکی موثر، در هررلی که باشند.

موارد پیچیده دیگر بازیگرانی هستند که در مسیر
حرفه‌شان با اصطلاح بعدها کراکتر - بازیگر میشوند. بعنوان
نمونه بوگارت و براندو. شاید بعلت آنکه آنها بعدها کمتر
در بند خودشان هستند. دیگرانی نظیر استیوارت، وین و
فاندا بطور قطع در رلهای بعدیشان بیشتر کراکتر - بازیگر

بنظر می‌آیند ؛ والبته شاید این فقط به آن علت است که پیرتر شده‌اند . استیوارت ، پک ، گرنت ، لنکستر ، داگلاس و غیره قرار است که شخصیت بازیگر باشند ، ولی مگر این نیست که آنها همیشه کراکتری را بازی کرده‌اند ؟

و اما اینجا است آن گروه غیر عادی که مرکب است از بازیگرانی که در آغاز حرفه شان یک کراکتر قابل قبول سینمایی برخورد کرده‌اند که آن کراکتر بعدها در نظر تماشاگر شده است خود آنها . و این بازیگرها - گرچه سرشارتر و همیشه در رل اول - مثل سندرز و مورلی و کارلف همیشه رلی را بازی میکنند که خودشان شده‌اند . بنابراین ، معنا ، ستاره‌ها گروه سومی را تشکیل می‌دهند . گرچه آنها نباید با شباه بیافتند . آنها بطور قطع کراکتر - بازیگر نیستند ؛ ولی از آنجائیکه چیزی باسم « کراکتر جیمی استیوارت » وجود دارد ، معنیش آنستکه این گروه به شخصیت بازی ، بمعنائی که در این مقاله آمده است ، اشتغال ندارند .

برای رسیدن باینکه منظور این مقاله از شخصیت - بازی چیست ، من می‌خواهم کمی بیشتر پردازم بآنچه که شخصیت بازی نیست . دیدن اسکافیلد در یکی از ظاهر شدن‌های نادر فیلمی‌اش بعنوان یک غیر نظامی ، منظره‌ای متحیرکننده است . آیا واقعاً اسکافیلد آدمی معمولی است ؟ و آیا اینکه حالا او - در بار تلبی - میرود که دیگر خودش باشد ؟ نه . این اسکافیلد نیست که بالاخره یکبار خارج از اونیفورم و در « لباس خودش » است ، شخصیت بازیگر باز هم قالب زده شده است برای یک کراکتر دیگر . خود خود اسکافیلد غیر قابل تصور باقی میماند . بهمان ترتیب

گفتن اینکه سیم در سرود کریسمس در اوج کار خودش می باشد ، شناسائی آمیخته با تحسینی است از یک کراکتر - بازیگری بسیار هنرمندانه که در ورای آن سیم - در حالیکه مثلاً گرفتن ناخنهایش میپردازد - مشغول نگاه کردن بـمـاست . گرچه سیم غالباً در «لباس معمولی» ظاهر میشود (که معمولاً لباس عزاداری باشد) ، ظاهر شدن ساده بازیگر - همچنانکه در مورد اسکافیلد - نباید بسادگی پذیرفته شود ، چونکه میدانیم که سیم همیشه مشغول کسی دیگری بودن است . پوشش ، هرچقدر هم معمول ، بنظر می آید که قسمتی از بازیگری سیم باشد .

شخصیت - بازیگری ، ظاهراً ، متضمن تلاش و کوشش لازم برای کراکتر - بازیگری نیست . در بهترین کراکتر - بازیگری ها : مگی اسمیت در «جوانی دوشیزه جین بروندی» ، براندو در «شب آیندگان» ، ونه سارد گریو در «کاکائی» ، استایگر در «دربار انداز» ، اولیویه در «نمایشگر» ، تماشاگر هنوز بفهمی نفهمی آگاهست که با اصطلاح سرنخ کشیده میشود و بازیگر برای بازی علائم مخصوصی را وسیله کار کرده است . تلاشی هم که بازیگر برای بخود گرفتن بعض اطوار صورتی و صوتی میکند نشان داده میشود . (این آخری غالباً در مورد اولیویه صادق است) چنان اطواری نشانه فشار و تاکید است بر ماشین بازیگری . خلاصه آنکه بازیگر «آن» نیست ، دارد بخود فشار می آورد که «آن» را انجام بدهد . این که شداین همانی و استلزام بافول میافتد .

گفتن اینکه شخصیت - بازیگری بنظر بی کوشش

می‌آید معنی‌اش اینست که بنظر رفتار عادی محض می‌آید. نمونه خیلی بارز این رفتار عادی کارچین‌هکمن است در «تماس فرانسوی». همانطور که فیگین ساخته گینیس‌مظهر کراکتر - بازیگری است چونکه بتمامی ایجاد کراکتر است و خود بازیگر پیدایش نیست، همانطور هم «پاپ‌آی‌دویل» ساخته هکمن مظهر شخصیت - بازیگری است چونکه ذره‌ای کوشش برای ایجاد کراکتر در آن مشهود نمیباشد. سراپا خود هکمن است که بسادگی بر رفتارش ادامه می‌دهد. این معنی‌اش آن نیست - مغلطه زبان‌بازها - که هکمن «واقعاً مثل» دویل است. شخصیت - بازیگری بازی نکردن نیست؛ مثل فیبین یا الویس پریسلی و صدها بازیگر سینمای دست‌دوم. بلکه بازیگری‌ایست که بانحصار متمرکز میشود روی رفتاری متبیین. چرا که نقشی که باید بازی شود دست بچنان نقطه حساسی در درونیات بازیگر میزند که بازیگر مجبور نیست دل‌واپس اطوار و نشانه‌های مشخص ایجاد کراکتر باشد. وقتی که نقشی بازیگری را چنان تحریک می‌کند و برای او چنان زمینه‌ای ایجاد می‌کند که او بهترین رفتارش را عرضه کند، آنوقت آن نقش، نمونه اصلی نقشهائی است که آن بازیگر باید بازی کند. فقط شخصیت‌های کاملاً متمرکز و دارای جاذبه بخصوص میتوانند به نمونه اصلی نقشی که باید بازی کنند دست یابند. خصوصیات - که هیچکدامش در بازیگری مثل ترورها و وجود ندارد، چون شخصیتش نه بحد کافی جاذب است نه متمرکز. گرچه نقشی که نقش‌های دیگر از آن مشتق میشود برای کراکتر - بازیگرها هم وجود دارد. مثلاً نقش منتقد تأثر در «همه‌اش

درباره ایو» برای سندرز ویاسناتورایده آلیست در «آقای اسمیت بواشنگتن میرود» برای استیوارت و یا گنگستری که کاب در «دربارانداز» بازی کرد و یا کلاتتری که گری کوپر در «ظهرظهر».

بنابراین شخصیت - بازیگری هنگامی پیش می آید که بازیگردرست در رلش بنشیند و فقط مجبور باشد که حواسش را جمع الزامات تبیینی وضعیات روایتی در فیلم بکند. وقتی که نقشی اینرا بطور ایده آل عرضه کرد، بطوریکه بهیچوجه احساس کراکتر سازی در میان نباشد و بازیگردر بهترین وضع تبیینی اش قرار گیرد، آنوقت آن نقش ، نقش نمونه اصلی او خواهد بود. بدیهی است که هکمن درباره نقشش در تماس فرانسوی مطالعه و تحقیق کافی کرده و حتی اینجا و آنجا هم دست و پائی کرده است برای دستیابی به اطواری متناسب با کراکتری که باید بازی کند (گرچه چنین چیزی در هیچ کجای فیلم مشهود نبود که بشود روی آن انگشت گذاشت) ولی بیننده حس میکند که واقعاً مجبور نبوده است که در گیر هیچکدام از این تهیات بشود. اینجا و آنجا چیزك هائی برای اولیویه در هملت (کلاه گیس بور) و براندو در نقش تری مالوی (راه رفتن بوکسور مآبانه) دست و پا کرده اند ، ولی اینها چیزهائی است جزئی و مادر این شاهکارهای شخصیت - بازیگری اثری از درزهای کراکتر سازی نمی بینیم .

يك شخصیت - بازیگر در رل نمونه اصلیش باوج کار خود میرسد . در حالیکه شما از اولیور توئیست کراکتری را که گینیس خلق کرده بود بیاد می آورید و از مرد عوضی

کراکتری را که فاندا ، از بیمارستان تجمع جرج.سی. اسکات و کراکتر را بیاد خواهید آورد. در ذهن شما اسکات برای همیشه آن دکتر است و هکمن و دوایل برای همیشه مربوطند بهم. باضافه این دونفر در آن دوفيلم بخصوص ، نمونه‌های دیگر شخصیت - نمونه اصلی - بازیگری ، بازی جین فاندا در اسب‌ها را تیر میزنند، نمی‌زنند؟ بلماندو در از نفس افتاده، آلن بیتس در نوعی دوست داشتن ، مورو و ورنر در ژول وژیم، فینچ و جکسن در یکشنبه، یکشنبه لعنتی ، نیکولسون در پنج قطعه آسان ، میفیونی در راشامون ، گولد در قتل-های کوچولو و ونه ساردگریو در ایزادورامیاشد (البته در مورد ونه ساردگریو در ایزادورا باین نکته باید اشاره شود که فقط قسمت اول کار او شخصیت - بازی است و در قسمت پیری ایزادورا ، ردگریو دست به کراکتر - بازی در بدترین نوع ممکنش زده است.)

طبقه‌بندی کردن بازیگرها و نقش‌ها غالباً بسیار مشکل است. ریچاردسون دارای نوعی یکنواختی لحنی است که شباهت دارد به سیم و اسکافیلد. با کیام او در ریچارد سوم و دکتر اسلوپرش در وارثه بطرز حیرت‌آوری بهم نزدیکند ، گرچه دکتر اسلوپر ظریفتر پرداخته شده است.

همینطور است تبیین او از هوشمندی خشک طراح هواپیما در خط صوتی. گرچه در این نقش بیشتر خود ریچاردسون در میان است و نشانه بسیار کمی از کراکتر-بازی. ریچاردسون خودش را کاملاً به کراکتر وانمیدهد؛ آنطور که گینیس میدهد. (البته غیر از بازی او در فالستاف؛ ولی مادر اینجا خود را بکارهای سینمایی ریچاردسون محدود

میکنیم و به تأثر نمیپردازیم.) ریچارد سون همیشه مشهود است، لحنش همیشه یکیست ولی در عین حال همیشه کراکتر-بازیگری میکند. و بازهم، توضیحی برای تمام اینها ممکن است آن باشد که تکنیک ریچاردسون قوی است: تحویلی صوتی و سبکی که خیلی ها آنرا از گیرنده ترین انواعشان در بازیگری جدید میدانند. ولی شخصیت اضعیف است.

مورد پیچیده دیگر مارلون براندوست. بنظرمی آمد که «نقش اول»های ابتدای کارش بینهایت بخودش نزدیک باشند بطوری که میتوان گفت که این نقش هاتبینی دراماتیک از یک تصور از خود ایده آل، نمایشگر خودنسردی، حرکات باشکوه، مکث های از روی فکر و غیره بودند. شاید عده ای بگویند که کووالسکی نقش نمونه اصلی براندو بوده است، ولی براندو باتشکل بدنی بیشتری باتری مالوی روبرو شد؛ تری مالوی بنظرمی آید که با سهولت بیشتری از اعماق او بیرون آمده است در حالیکه کووالسکی - حالا معلوم میشود که - دستکاری بیشتر و کراکتر-بازی آگاهانه بیشتری را لازم داشته است. در مراحل بعدی حرفه اش، براندو (برخلاف مثلاً نومن) ظاهراً خسته از تصویر - خود، بیشتر بطرف کراکتر-بازیگری رفته است. بخصوص در آمریکائی زشت، شب آیندگان و پدر تعمیدی. مخصوصاً در دو فیلم اول، او بچنان ترکیبی از کراکتر-بازی و شخصیت - بازی برخورداری از ثنویت احساسی دست یافته است که بتحلیل در نمی آید. اینها کراکترهائی بودند متفاوت با هر آنچه که براندو قبلاً انجام داده بوده است و با اینحال، من براندو با اطمینانی هماهنگ در همه آنها حضور داشت. دیدن این-

بازیگری‌ها مثل تماشای لغزشی از کراکتر روی شخصیت و شخصیت روی کراکتر بود. رودرو با چنین شکل پیچیده‌ای از این همانی، شاید بهتر است که زبان خاموش شود؛ همانطور که هنگام تشخیص بعضی از بیماریهای روانی خاموش میشود، وقتی که این همانی چندگانه است. زبان حرفه‌ای نقادی در مورد اول همانقدر بیمصرف است که زبان حرفه‌ای روانکاوی در مورد دوم. هر دو زبان فرسنگها از حقیقت دورند.

ایده آل بازیگری آمریکائی شخصیت بازیگری است. «زندگی حقیقی کردن در شرایطی تصویری» (سنفورد میز نر معلم تاآتر میگوید) این معنی‌اش تمرکز کمتر در کراکتر سازی و بیشتر روی لبخند زدن، خشمگین شدن و گریه کردن - درست همانطور که بازیگر در شرایط معمول زندگی انجام می‌دهد - میباشد. (باینها باید «اوج گیری» تبیین کننده را اضافه کرد). بنابراین، «کس دیگر نباش» بلکه «خودت باش». دروغت را بحقیقت بگو. باین هدف، گاهگاه، بازیگرهای کم اهمیت تری در لحظاتی مشخص دست می‌یابند. پولین کیل اشاره‌ای به «تغییرات سریع چهره‌ای» ویلیام آیت در فیلم قضیه آکسبو کرده است. معجزه کوچکی از روانی حسی که بروشنی بامواردی که بازیگرها - با دستکاری خارجی - صورتك می‌سازند، متفاوت بوده است. بعضی بازیگرها مصر هستند که هنگام بیان احساس، حسی نمیکنند. خیلی ساده باید گفته شود که اینها حرفه‌ای‌هایی هستند که دارند انجام وظیفه میکنند. البته احساساتی هستند نظیر خشم، خستگی، بیحوصلگی، آشفتگی،

شگفتی زدگی که جعلشان آسانتر از احساساتی نظیر اندوه،
 بیزاری و خجالت کشیدگی است. ولی حتی حرفه‌ای‌های
 خود بخود عنوان داده سابقه دار هم باید - دست کم بر اساس
 تئوری جیمس لنگ هم که شده باشد - هنگام بیان احساسی،
 خودشان چیزی از آنرا حس کنند. این تئوری، اگر که
 حقیقتی در آن باشد، میگوید: اگر تظاهر ترس یا خشم
 بکنید، احساس ترس یا خشم خواهید کرد.
 اگر ترسیدگی را بازی می کنید باید که
 بترسید. البته بعض بازیگرها خودشان را بداخل احساس
 مربوط بنقشی که در دست دارند، «کوک» میکنند. از این
 که بگذریم، تصور اینکه از حرفه‌ای‌هایی با چنان نظر گاهی
 بشود جز اجرائی عروسک خیمه شب بازی وار انتظار داشت،
 مشکل است. چون انسان ماشینی متبیین نیست بلکه موجود
 زنده بیانگری است. دستگاههای ارتباطی انسان را احساس
 متاثر میکند نه اوامر يك فیلمنامه. بعید بنظر میرسد که
 بازیگری بتواند بطور قانع کننده‌ای مرحله‌ای از طبیعت
 آدمی را ایضاح کند بی آنکه طی چنین عملکردی چیزی
 از اصول ابتدائی مربوط بچنان طبیعتی را فرا بگیرد. اگر
 جرج. سی. اسکات مصر باشد که در طول صحنه طویل
 احساسی‌اش بادایاناریک در فیلم مریضخانه حسی نداشته
 و رفتارش آگاهانه فراهم آمده است، ما مجبور بقبول
 هستیم ولی ضمناً اسکات برای ما میشود یکی از آن مهاجمین
 داستانهای علمی که از سیاره‌ای دیگر می‌آیند و تقلید ظاهرو
 احساس انسان را میکنند ولی در حقیقت بطرز ترسناکی
 بامایگانه‌اند. شاید تبیینی قانع کننده از احساس را بشود

حساب کرد و ساخت و آنرا بطور ارادی ظاهر کرد. ولی چطور؟ و باز هم خیلی ساده که گفته شود اساسی برای این کار در طبیعت انسان نیست. اشکال این قضیه «صمیمیت» هم در شخصیت - نقش نمونه اصلی - بازیگری شدت کمتری دارد، چون یکی شدگی بازیگر با آنچه بازی میکند مشکل قابل قبول بودن راهم برای او حل میکند و هم برای ما.

«تقلید» مثل «دیگری شدن»، «تبدیل ظاهر»، «تظاهر» و «نقش بازی» کلمه‌ای است که بنظرمی‌آید وعده نفوذ در اسرار بازیگری را میدهد؛ ولی تنها کاری که انجام میدهد چیزی که از ظواهر آنرا بیان کردن است. حتی صاحب سبک‌ترین بازیگری‌ها نوعی تقلید است. باین معنا که مبتنی بر چیزی حقیقی است. اما فقط «دیگری شدن» (مثل آنها که بطور حرفه‌ای مثلاً ادای ستاره‌های سینما را در می‌آورند) است که کاری دقیقاً تقلیدی است. تقلید ماهرانه میتواند تصویری قابل قبول از مشخصات کراکتر بدهد؛ مثلاً ادائی که مارچلو ماسترویانی در «طلاق ایتالیائی» با لب‌هایش در می‌آورد. ماسترویانی آن حرکت را در جائی دیده و از آن در فیلم استفاده کرده است. ولی تقلید بیمصرف میشود هنگامیکه پای احساس بمیان می‌آید. تقلید فقط میتواند الگوئی یا بدل‌الگوئی از يك هویت بردارد، مثل فرانکشتاین یا يك آدمك؛ میتواند حرکت ایجاد کند ولی نه احساس. دانالد پلینزس میتواند برای شما ژست‌های يك سهل انگار یا يك منحرف را در بیاورد ولی در زیر رویه ضخم تقلید (تقلید در معنی ژست آمدن - مثلاً با اشاره حرف زدن - نه تقلید کامل یا چیزی شبیه بآن) بازیگری است که

دارد موتور ماشین بازیگری اش را كوك ميکند ؛ نوعی دستکار خل که قطاری از علائم را بطرف شما پرت میکند، مثل جادوگر آژ OZ اجرائی از پلیزنس امکان دارد لحظاتی از شعف و اندوه در برداشته باشد - چونکه بازیگر چنان دستکار هوشمندی است - ولی اجرائی خالی از هویست درونی خواهد بود، فاقد «روح».

هیچکدام از فیلمهای روز بیشتر از پرتقال کوکی حالات مختلف جالبتری از انواع بازیگری که در اینجا گفتگویش شد، بمعرضه نمیکند. مك داول - دررل الكس - موفقانه گاه بازیگری استایلیست و گاه بازیگری ناتورالیست است . در قسمت های اول فیلم که الكس باجنونی آدمکشانه باین درو آن در میزند ، سطح استیلازاسیون یادآور بازی اولیویه است در نقش نمایشگر . بعد معلوم میشود که پرسوناژ همه را ادا در می آورده است (مژه مصنوعی ها و غیره) ولی بازیگر هرگز بنظر نمی آید که متصنع است . نیشخند بسرنده واز بیرحمی پرشکوه الكس در قسمت اول فیلم ، در نهایت زیبایی در صورتش کنده شده است. شاید این کار حساب شده ای از طرف بازیگر بحساب می آمد اگر شخصیت الكس بر روی این پوزخند تأثیری نکرده بود ، تازه در آن صورت هم قابل قبول میشد چون الكس ابتدای فیلم کمتر يك كراکتر است تا تجسمی برخوردار از سبك از يك ایده و یا بقول مك داول يك «نیرو». و سبك دادن پناه بیشتری برای محاسبه است تا برای كراکتر سازی.

در الكس ابتدای فیلم ماتیین بی دغدغه يك شخصیت - بازی را شاهدیم که محل امنی برای خود در نقشی نمونه اصلی

دست و پا کرده است . لحظات استایلیزه کردن جسمی و صوتی - بعنوان نمونه تمام قسمت زن بلند کردن الکس در صفحه فروشی که احساسی از کم‌دی‌های دوره Restoration دارد، نشان‌دهنده بدقلق‌لی‌های شخصیت مک‌داول نیست بلکه تثبیتی از «روش» اوست. در سن‌های بعدی مک‌داول با آن قسمت از شخصیت یا روحش که معتقد است از آزادی محروم شده یا قربانی شده یا بی‌حاصل و بی‌مصرف مانده و یا غیره ، نمودی کاملاً ناتورالیستیک میدهد. و باز هم ، اگر مک‌داول بماند بگوید که در صحنه‌ای که بخانه‌اش مراجعت میکند و می‌بیند که یک فرزند «قرضی» جای او را گرفته، چیزی احساس نکرده است و یا کم‌احساس کرده است و فقط با فشار دگمه‌های حسی‌اش عکس‌العمل نشان داده است ، ما مجبوریم حرف‌ها را بپذیریم ؛ ولی درك میکنیم که چنین وضعی غیر قابل فهم و ترسناک است .

نقش‌های کم‌اهمیت‌ترین فیلم قابل توجه است. اجرای نگهبان زندان ، خالی از ذره‌ای نقص، اجرایی استایلیزه شده است ؛ شمایی مضحك قلمی وار ، یادآور بازی مامور زندانی که لیونل جفری در فیلم زندان دورا به ارائه کرده است و یا فوسدیک در دیک‌تریسی . یادآور جفری ولی نه بجالب بودن او. جفری رنگ بیشتری به نقشش داده بود. و اما پتريك مگی: از آنجائیکه این بازیگر کراکتری بخصوص است - نه يك نیرو و یا يك ایده - نوع جنون مرده دزدانه‌ای که او ماشین بازیگریش را با شجاعت بسمت آن میراند - کاملاً به هدف نمیرسد . بلکه قبول می‌کنم که کار او از طنز و وحشت برخوردار است - و خدا شاهد است که آنچه در فیلم

اتفاق میافتد غریب بودنش را توجیه می کند - با اینحال اهرم کشی او پلیزنس را بیاد می آورد. با وجود علاقه مگی برل های مرده خوارانه ، تلاش بیش از حدی که او برای از کار درآوردن آنها بخرج میدهد نشان داده میشود. نقطه مقابل مك داول ، وقتی شما مگی را تماشا میکنید او را دوتامی- بینید : بازیگر و بازی. مشکل مگی بکار بردن مرسومات مخصوص بیازیگری در فیلم های ترسناك است. آوانس هایی که معمولا برای بکار بردن علائم ساختگی باوداده شده است در پرتقال کوکی کمی اسباب زحمت میشود. چون کار او در پرتقال کوکی احتیاج بکار مایه ای بیشتر دارد ، مگی نهایت سعی خودش را میکند ولی نتیجه اش چشم های بگوشه سقف افتاده و دهان کف کرده است که بفیللهائی نظیر روایت هایی از قبر تعلق دارد. غریب بودن بنظر نمی آید که جسمی مگی باشد. ولی از آنجا که مگی مثل پلیزنس - اندوخته های بسیار غنی فنی دارد - و صدها شگرد متفاوت که آنها را بصورت های مختلف عرضه میکند - نتیجه کارش ترکیبی است غیر متعارف از مضحکه و ترس. ولی او هرگز بطور احساسی متحرك نیست . در حالیکه بازی مك داول آنچنان غیر کلیشه ای است که شباهت بهیچ چیز که تابحال دیده شده است ندارد، مگی پر از تقلید بنظر می آید ، بخصوص از لحظه های جنون آمیز پیتسرلرز در دکتر استرنج لاول . مگی ، همانند پلیزنس ، هر چقدر که بیشتر عملکردهای حسی برای تحویل داشته باشد ، بیشتر دستگاه بیانی اش را برای انتقال آنها دستکاری می کند. او در نقش فراموش نشدنیش از مارکی دوساد ، با الزام بیانی

کمتری روبرو بود. دوساد چشم آرام گردباد بود و دردست مگی مدلی شده بود از خودگیری سنگ مانند ریچاردسون در دل دکترا سلوپر در وارثه. در مورد دوساد امتیازات قابل توجه مگی مثل صدا، کشش و حضور خودش کافی بود که پرسوناژ را باشکوه از آب درآورد بعلاوه، دوساد معنائی حقیقی برای مگی داشت، بازتابی همدردانه در تموج صدای بازیگری او مشهود است.

دست آخر اینکه یکی از جذابترین بازیها در پرتقال کوکی بازی آدري موریس در نقش مامور دوره احيای زندانیان بود. در اطراف این بازی زیاد حرفی زده نشده است. شاید بعلت آنکه مشکل است درباره آن حرفی زد؛ مگر اینکه بزبان منقدها بگوئیم: کابوس آور و یا مضحك و سوررئالیستیک؛ و چون کلمات برای توصیف این بازی نارساست همینقدر باید گفته شود که اجرا از غربتی درست درست برخوردار است؛ فاصله بین بازی و بازیگر موجود نیست که باید پر شود. در مورد این اجرا باید گفت که یا زندگی بازیگر همانند زندگی پرسوناژ است - که قبولش ترسناك خواهد بود - یا این بازیگر است که خط اصلی بدرونی ترین نقطه نقش را کشف و در نتیجه بی‌توسل به هیچ کلیشه‌ای بازی را با سهولت بانجام رسانده است. اجرائی است یگانه و باچنان گسترش دیوانه‌کننده‌ای بانجام رسیده است که جای چون و چرايي باقی نمی‌گذارد. تنها اجرای نزدیک بآن - اگر اصلا بشود چنین چیزی را پیدا کرد - بازی پیتسرلرز است در لولیتا.

بزرگترین دشمن هر دو نوع بازیگری، شخصیت-بازیگری

و کراکتر - بازیگری ، آگاهی بخود است . نتایج مترتب
بر بازیگری که اجبار دارد در اطاقی سراسر آینه بازی
کند دیدنی خواهد بود. آگاهی فوری به ژست‌ها و بیانات
میتواند فلج کننده باشد. بهمان ترتیب که محفظه منعکس
کننده صداممکن است در سخنگوباعث «خجالت کشیدن»
شود. هویت آنآ کپی شده ، هستی خود را در حیرت از
شیئی شدن در برابر همزادش از دست میدهد. هر ژست و
بیانی که نارسسیسم الهام بخش آن باشد ترکیب کننده
اجرائی حقیقی نخواهد بود. بنابراین دست و پاگیرترین
کاری که يك بازیگر میتواند انجام دهد تمرین بیان و
ژستش در آینه خواهد بود . شبیه جهنم خود اقرار شده
تریگورین در کاکائی خواهد شد ؛ جائیکه اونمیتوانست
قدمی بردارد بی آنکه آنرا در دفتر یادداشتش ثبت کند
(ممکن است روزی بدرد داستانی بخورد).

بازی آگاه از خود - گلنداجکسن و مرغ نوک بلند
در یکشنبه ، یکشنبه لعنتی - هنگام اجرا تبدیل بسنگ
میشود؛ این نابودکننده است . خطر چنان شیئی شدنی (که
بازیگر شیئی مورد توجه خود شود) برای کراکتر - بازیگر
که بطور عینی و دائماً مشغول ساختن شخصیتی میباشد ،
بیشتر است تا برای شخصیت - بازیگر که با ذهنیت درگیر
پروسه یکی شدگی است.

گفتگوی فرهنگ فرهی و حمید میرمطهری

در باره سینما

گفت و گوئی که در اینجا نقل میشود پیش ازین در هفته نامه فردوسی منتشر شده است. پس از انتشار مصاحبه، مصاحبه شونده را سینمادوستان فراوانی در زمینه نظرات طرح شده بسؤال کشیدند که جوابگوئی بآنهادر مرجعی مطبوعاتی میسر نشد. نکات مطروح درین گفت و گو توجیهیست شتابزده (که خصیصه اصلی هر مصاحبه ایست) از نقطه نظراتی که دارای طبیعتی پیچیده است. چنین نظراتی در کتاب «من سینما یادداشت میکنم» - کتابی که بزودی پخش خواهد شد - بتفصیل باز شده است.

تجدید چاپ این گفتگو فقط در حد ارائه «جدوئی» است از آنچه که در آن کتاب میآید. روشنست که بینشی از این دست در زمینه سینما درگیری هائی را موجب خواهد شد که امید من آنست که برخوردار از خصیصه ای حرفه ای باشد.

فرهنگ فرهی - در گفتگوهای قبلی شما
تعریفی تازه از سینما کردید ، چه ضرورتی دوباره
تعریف کردن سینما را برای يك فیلمساز ایجاب میکند؟
حمید میرمطهری - تعریف تازه من از سینما نیست ، از
محصولات سینمائیست . جمعبندی تازه از فیلم بعثت
سرگشتگی ایست که سینما ساز تازه امروز دچار آن میشود
اگر بصراحت حدود موجود را نشناسد.

* - کدام سرگشتگی ؟

- سینماگر تازه از طرفی بخاك افتادن سینمای سنتی،
سینمای هالیوود را می بیند و از طرف دیگر موج نیرومند-
گرچه محدود - سینمای تازه را . این دوگانگی ، سینمای
دم مرگ و سینمای پاگیرنده او را بفکر میبرد و میخواهد
بداند بکجا متعلق است .

* - چه دلایلی موجود است که سینمای

Traditional پابمرگ است ؟

- بحران وحشتناك مركز آن هالیوود . هالیودی که
سالانه صدها فیلم میساخت این تعداد را بدهها تقلیل داده
است . تازه این تعداد راهم با اشکال تهیه میکند . سالن های
خالی سینما در سراسر آمریکا حتی با برنامه های دو فیلمه و
یاسه فیلمه در مقابل قیمت بلیط برای يك فیلم هم کسی را
جلب نمیکند .

* - اطلاعاتی موجود است که نشان میدهد فیلمی

مثل پدر تعمیدی میلیونها دلار در آمد داشته است .

- این فیلم دو عامل جدید را که هالیوود بتازگی برای
بقایش بآنها دست گذاشته است با شدت تمام بکار گرفته ،
خون و سکس . سراسر فیلم خون است و خون .

* - خب همیشه عواملی تازه در میان است که

بشود با آنها بمدیومی توانائی تازه داد . استفاده از
خون و سکس ممکن است عملی غیر اخلاقی باشد ولی
ما در اینجا در باره اخلاق حرف نمی زنیم .

- من هم دلواپس جنبه اخلاقی قضیه نیستم ، لا اقل در اینجا نیستم ، ولی گرچه بقای هالیوود فعلا بستگی با استفاده نامحدود از خون و سکس دارد، اینها هم عواملی پایدار نیستند و چندسال دیگر از بین خواهند رفت .

* - یعنی مردم از سکس بدشان خواهد آمد ؟

- نه ، بگذارید توضیح داده شود که هالیوود چطور به سکس و خون رسیده است . مخلوقیت مشکوک سینما - یعنی سینما هنرست یا سرگرمی ؟ - سالهای سال مورد دستبرد عوامل مختلف سیاسی ، اجتماعی و تجاری بوده است . و سینمای آمریکا و همراه آن عکس برگردانهای اروپائیش ، سالهای بیست و سی و چهل ملغمه ای بوده از کار فیلمسازهای تجاری و سینما سازهای آرتیست - گرچه فیلمساز تجاری همیشه دست بالا را داشته است - و وظیفه عمده فیلم ساز تجاری این بوده که از طریق سرگرم کردن ، يك زندگی مدل را بر اساس مصرف محصول صنعت گسترش یابنده ، بمردم بپذیراند و ..

* - معذرت میخواهم ولی اینکه میگوئید یعنی چه ؟

- یعنی مثلا ، ساده که گفته شود ، شما میرفتید توی سالن سینما و همانوقت که داشتند شمارا میخندانند یا میگریانند ، بطور غیر مستقیم ماتیک تازه ، یخچال تازه ، وسائل مستراح تازه ، سیاست روز ، مدروز ، Norm های تازه و اخلاقیات مخصوص را بخورد شما میدادند و شما که میخواستید با آدم های غول آسای روی پرده این همانی داشته باشید تلاش میکردید که آن چیزها را بدست بیاورید

که با آرزویتان رسیده باشید . مصرف بالا میرفت و شما هم با آرزوهای خوش جاتتان در میرفت .

* - میفرمائید خوشه‌های خشم آقای جان فورد چنین وظیفه‌ای را بعهده داشت ؟

- نخیر ، فورد از دسته دوم بود (ضمناً یادتان نرود که جناب فورد حالا فیلم ساز تجاری بیزار کننده‌ایست) و همانطور که داشتم میگفتم در همان زمان سینما سازهای آرتیست هم وجود داشتند - چه در آمریکا و چه در اروپا - که Medium را هنرمندانه بکار میبردند . این همان ملغمه‌ایست که داشتم ...

* - خب چه عیبی در چنین ترکیبی بود ؟

- عیش این بود که نتوانست دوام بیاورد.

* - چرا ؟

- سالهای پنجاه آمد و مك كارتیسم سینما راسترون کرد . مك كارتیسم با بینشی عمیق دورنمای گسترش و فوران اقتصاد مصرفی آمریکا در سالهای پنجاه را ارزیابی کرد و متوجه شد که اجتماعی که میخواهد باروش تولیدی مصرف بالا ، اقتصاد نیرومندی ایجاد کند ، احتیاج بسینمایی هماهنگ دارد . هنر بی هنر ، رابطه بازندگی بی رابطه بازندگی ، واقع بینی بی واقع بینی . آنچه مورد احتیاج بود لوکس بود . مك كارتی فقط سرخ‌ها را بیرون ریخت ، متفکر ها و هنرمند ها را هم بیرون ریخت . هالیوود تنبیه را پذیرفت و چنان براه تعیین شده رفت که در پذیرشش از سیاست حاکم ، تکریمش

از خرافه پرستی ، مخالفتش با هر چیز تازه ، چشم بستنش
رو بواقعیات و روانشناسی آدمیزاد فقط يك رقیب پیدا کرد
و آنها هم عروسکهای فیلمساز دیکتاتوری های کمونیستی بودند.
(در همه جای دنیا درباره ویتنام فیلم ساخته اند جز در آمریکا
جائیکه صدها هزار آدم در این جنگ یا از بین رفته اند و یا
زخمی و معلول شده اند.)

✱ - این هنوز جواب اینرا نمیدهد که چرا
سائنه های سینما خالیست.

- خب هالیوود شد سینمای سرگرمی. سینمای سرگرمی
سینمائیت لوکس . سینمائیت محتاط. سینمائیت که بعلت
گریز از تجربه محتوای تازه، فرم تازه راهم رد میکند.
اسپاتیس وود ، محقق بزرگ سینما، میگوید که يك حرکت
تازه دوربین که در اروپا باجسارت بکار میرود بیست سال
بعد در هالیوود مورد استفاده واقع میشود . در تمام
سالهای پنجاه و شصت هالیوود مردم را با فیلم سرگرم کرد.
آنها را از خانه هاشان بیرون کشید که چیزهای لوکس را تماشا
کنند. موزیکال های پرزرق و برق ، ملودرامهای بیرمق ،
فیلمهای ترسناک یا محصولاتی توریستی را بضرب ماشین های
آخرین سیستم ، باغها و استخرهای کالیفرنیا همراه با مکانیکی
قوی بخورد مردم داد. ولی مك کارتی عاملی جدید و هالیوود
عاملی دیگر را در ارزیایشان منظور نکردند . مك کارتی
بلوغ تلویزیون را پیش بینی نکرد و هالیوود اینرا که اقتصاد
نیرومند آدم پولدار ایجاد میکند و آدمی که پول و امنیت
دارد در زندگیش دنبال معنی میگردد .

✱ - از همان حرف ها که تلویزیون جانشین

سینما شد و ..

– نخیب ، تلویزیون جانشین سینما نشد ، تلویزیون سینما را آزاد کرد . تلویزیون جانشین هالیوود شد. تلویزیون همان ملودرامهای خانوادگی و موزیکالهای رنگارنگ را – وقتی که کارآمد شد – با سرعت بیشتر و خرج کمتر یکر است آورد در اطاقهای نشیمن و اطاقهای خواب. هالیوود سرگرم کننده بود، تلویزیون سرگرمی را از دستش گرفت.

* – تلویزیون چطور سینما را آزاد کرد ؟

– وقتی که سینمای سرگرم کننده لطمه خورد و عامل سازنده اش را از دست داد و تماشاگر را باخت به تلویزیون ، تلویزیون که قادر نبود و نیست وظیفه اصلی سینما – یعنی رابطه با زندگی را – از آن بگیرد ، راهرا برای سینمای درست ، سینمای خالص باز کرد . سینمایی با حجمی باندازه زندگی و برای تماشاگر برگزیده . و دیگر اینکه ، همانطور که داشتم میگفتم ، سالهای شصت سالهای رشد اجتماعی آمریکاست . آمریکائی جدیست . آمریکائی میخواهد بداند چرا آنقدر درگیری دارد ، چرا بحران خانواده دارد ، چرا بحران نژادی دارد ، چرا کمبود فرهنگ دارد، چرا در خانه های قشنگ امن حومه شهرها، خوشبختی وجود ندارد ؟ سینمای سرگرم کننده خلع سلاح شده توسط تلویزیون – بی ارتباط با زندگی نمیتواند ، حتی اگر بخواهد – باین چراها پردازد ، چونکه بلد نیست . و این سینمای توسط تلویزیون آزاد شده است که میخواهد هنرمندانه بزندگی نگاه کند. در این زمانست که هالیوود آرام آرام – ولی با

قطعیت - شروع بریختن میکند .

* - ولی هالیوود هنوز نریخته است. هالیوود
میلیونها دلار درآمد سالانه دارد.

- هالیوود در تلاش بودن و رفتنش بهمه چیز دست زده
است و حالا به سکس و خون رسیده است . اینها جزء
محدودیت های تلویزیون است . تلویزیون نمیتواند کاسه
کاسه خون روی عدسی پاشد ، زن و مرد لخت نشان دهد
و یافحش بدهد . چونکه نشان دادن این چیزها در تلویزیون
آمریکا ممنوعیت قانونی دارد . فعلا هالیوود تماشاگر
را از خانه بیرون میکشد تا باو چیزی را نشان بدهد که او
نمیتواند آنرا در خانه اش روی تلویزیون ببیند . ولی این
وضع پایدار نخواهد ماند . چون بطور قطع در آینده ای
نزدیک خون و سکس به تلویزیون خواهد رسید و آنوقت
هالیوود چه خواهد کرد ؟ این جواب سئوالی بود که قبلا
کردید .

* - پس آنها که دنبال سینمای معنی دار بودند
چه شدند ؟

- بطور کلی هنوز دنبال هالیوود هستند ، آنها نمیدانند
عیب کار از کجاست . هالیوود هر روز با تبلیغات تازه آنها را
بسالن سینما میکشانده که « بیائید مشکل حل شده است و ما چیزی
بحقیقت زندگی برای شما داریم » ، آنها هم میروند چیزهایی
مثل پنج قطعه آسان ، آخرین فیلم سینمایی و یادکتر چه
خبر ؟ را می بینند و سر خورده تر از قبل باز میگردند .

* - پس سینمای هنرمند در آمریکا چه میکند ؟

- در آمریکا باین زودیا نمیتواند قد علم کند. فیلم باشکوه فروشنده فقط دوماه در سینمایی کوچک در لوس آنجلس و چند شهر دیگر روی پرده بود و منتقدان که تا ته وجودشان Concept های هالیوود دارند، فیلم را تکه پاره کردند.

* - پذیرش اینکه هالیوود با میلیونها دلار سرمایه دست روی دست گذاشته و زوال خودش را تماشا میکند برای من مشکل است.

- هالیوود دست روی دست گذاشته است و همانطور که گفتم بهر دری میزند. ولی مشکل هالیوود در هستی آنست. به مکانیک آن بر میگردد و بساختنش و اینکه بدون تغییر تمام هستی ایجاد کننده اش نخواهد توانست از بحران دریاید. هالیوود باید به سینما سازی برگردد و این متغایرست با اصل عوامل سازنده آن. فیزیک هالیوود مشروط است بنوع محصولی که میسازد مثلاً

درمورد بازیگرها، هالیوود بر اساس Star System یعنی سیستم ستاره سازی میگردد، یعنی هالیوود مثلاً باید رکس هریسونی پیدا کند و میلیونها دلار خرج تبلیغ بکند و از او آدمی بزرگتر از زندگی بسازد و در ذهن ملیونها بیننده تصویری از او خلق کند که فقط اسم هریسون آنها را بسالن سینما بکشاند. اگر این روش را عوض کند، Movie

که اساسش بازیگر بستگی دارد، ساختنش ناقص میماند و اگر ادامه دهد که اولاً تلویزیون هریسون خودش را با قیمت کمتر بدست میآورد و با سرعت بیشتری تحویل میدهد و ثانیاً در دوره اضمحلال بازیگر چه کسی میآید برای این چیزها

پول بدهد.

* - خب این بطور کلی بحران سینماست نه ...

- نه ، بحران سینما نیست . در حالیکه حکایت مسیح هیجده ملیون دلاری آقای استیونس باد میکند و کسی آنرا نمی بیند ، «انجیل متی» آقای پازولینی سه چهار برابر پول خودش را در میآورد . در حالیکه اولی را يك خداپرست ساخته است و دومی را يك بی اعتقاد . این بعلت آنست که هر چه روی پرده بیاید ، سینما نیست و بهمین علت است که باید فهمید آيا سینما بعنوان هنر - هنر هفتم اگر خیلی اسم دوست دارید - دچار بحران است و یا فقط نوعی فیلمسازی . باین دلیل است که من میگویم باید بماهیت محصول توجه کرد و بتعریف جدید از فیلم داستانی پرداخت . هنری یا غیر هنری بودن محصول سینمایی بستگی مستقیم به نحوه ساختن آن دارد و باید متد ساختن فیلم توضیح داده شود .

* - لطفا تعریف و تقسیمتان را از محصولات سینمایی توضیح بدهید.

- در انگلیسی تعداد زیادی لغت برای سینما هست از جمله خود کلمه سینما . انگلیس ها کلمه Picture را بکار میبرند و آمریکائی ها Movie را . حالا که دیگر این ویژگی ها از میان رفته و همه لغت ها یکسان بکار برده میشود . من بمعنای عام این دو کلمه کاری ندارم . من این دو کلمه را میگیرم و بآنها معانی دقیق و متفاوت فنی و مکتبی میدهم . و چون فعلا ترجمه ای برای آنها

ندارم عین انگلیسی کلمات را بکار میبرم. من معتقدم که در غرب دو گروه کاملاً متمایز در سینمای امروز با استفاده از دوربین و مواد خام محصولات تهیه میکنند. دسته‌ای از اینها Movie میسازند و دسته‌ای دیگر که اقلیتی کوچک هستند Picture سازند.

Movie نتیجه استفاده گروهی صنعتگرازدوربین و مواد خام در جهت ایجاد اثری فیلمی نه سینمایی برای Entertainment ایجاد سرگرمیست. Picture سازی بیان فردی هنری واقع بینانه‌ایست از زندگی که انجام آن جز بوسیله یکی شدگی کامل سازنده و دوربین میسر نیست

* - اینها ممکنست تعاریفی جالب باشد ولی تئوری چیزی ابستره است و فقط بدرد کتابهای تحقیقی میخورد.

- نه، تعریفی که من از Movie و Picture میدهم فوراً تمام هیئت فیلمسازی را بطور فنی و مکانیکی متعهد میکند و مفاهیم متفاوت و مشخصی برای تمام وسائل و اعمالی که برای فیلمسازی بکار میرود ایجاد میکند. یعنی کلماتی مثل کارگردان، فیلمنامه، برش، دوربین، فیلمبردار، هنرپیشه و... ناگهان معانی بکلی متفاوتی بخود میگیرند وقتی که برای ساختن يك Movie بکار میروند تا وقتی که برای ساختن يك Picture.

* - تفاوت عمده ساختمانی Movie و Picture چیست؟

Movie - به فیلمنامه و هنرپیشه تکیه میکند و Picture

بکارگردان .

* - مگر Picture هنرپیشه و فیلمنامه ندارد ؟

- نه آنها چیزهای دیگری هستند . Movie
بایک فیلمنامه شروع میشود و دسته‌ای صنعتگر سعی میکنند
که از جهات مختلف در تبدیل آن به تصویر شرکت کنند . مدیر
فیلمبرداری طرح‌های نوری آنرا میدهد ، کارگردان آنرا
به هنرپیشه ها تفهیم میکند ، طراح طرح‌هایش را میسازد ،
موزیک ساز موزیک آن را ، و Editor آن را میبرد .
اینها از کار و برخورد یکدیگر با فیلمنامه خبری
ندارند و احتمالا حتی اصلا همدیگر را نمیشناسند . قصد
نهایی ساختن چیزی سرگرم کننده از فیلمنامه است که
همه‌ها با نظرات تجاری تهیه کننده باشد .

* - اینها تفاوت در روش تهیه است و الی‌الماهیت
فنی مثلا فیلمنامه همیشه یکیت .

- ابتدا . اولین خصوصیت فیلمنامه يك Movie
حکایتی بودن آنست . باید دارای يك plot
باشد ، در جایی شروع شود ، مسیری را در طول خط‌های
حکایت طی کند و با تنهایی غیر قابل اجتناب برسد .

* - و فیلمنامه يك Picture

- ما از یکی شدگی دورین و فیلمبردار حرف زدیم .
Picture تجربیات تصویری آدمیست بخصوص .
این تجارب هنگام ایجاد سینماتیک بوده است و بهمین
ترتیب جز بوسیله دورین دوباره گوئی آن‌ها میسر نیست .

اینست که تمام Picture سازی تبیین سلولزی بك فردست و تمام وسائل ازدوربین و تهیه کننده و بازیگر و برش و فیلمبردار تا و و ابر و باد و مه و خورشیدی هستند که نقش تنظیم شده در خراشیدن سلولزی این آدم دارند.

* ولی همین آدم باید بنشینند فیلمنامه ای بنویسد.
- الزاما نه . آقای اگدار تصویرهای ذهنی یا ذهنیات تصویری اش را اینجا و آنجا پشت قوطی سیگار یا تکه های کاغذ یادداشت میکند. بعلاوه ما از نوشتن یا نوشتن يك فیلمنامه روی کاغذ حرف نمیزنیم . ما از Structure آن حرف میزنیم. از مسیر آن، از داشتن و یا نداشتن Plot. زندگی مجموعه حکایات نیست ، زندگی توالی سلسله ای رویدادهاست . اینست که مثلا در «مونث و مذکر» آقای اگدار می بینیم که مثلا دختر و پسر توی خیابان راه میروند . یکی می آید و از آنها کبریتی قرض میکند و میرود و در گوشه خیابان خودش را آتش میزند . این کبریت گرفتن و آتش زدن ارتباطی بروند زندگی دختر و پسر که آدم های اصلی فیلمند ندارد . تصویريست از هیئت عمومی زندگی .

* درباره هنرپیشه توضیح بد هید که گفتید Movie به هنرپیشه تکیه میکند و اینکه دوره هنرپیشگی گذشته است.

- هنرپیشه حرفه ای وظیفه اش بیان دراماتیک آدمی در فیلمنامه ای است . او برای اینکار وسائل و روشی دارد . امروز برای ما نجار میشود، فردا جنگجو و پس فردا عاشق

دلخسته . ولی Picture به هنرپیشه احتیاج ندارد بعدهای مدل محتاج است. آدمهائی که خصوصیت جسمشان با آدمهای فیلمنامه جور است و مغزی دارند که دستور حرکت را از Picture ساز بگیرند . اینها «دید» بخصوصی ندارند و کسی یا چیزی را «دراماتیزه» نمیکنند. مهره‌هایی هستند که کارگردان آنها را در ماشین تصویرهایش جا میدهد. اینها میتوانند دکتر ، مهندس ، زن خانه‌دار یا حساب‌دار باشند و بعد هم بکارشان برگردند. اینها لزومی ندارد مدرسه دراما دیده باشند یا آقای استانیسلاوسکی بشناسند. این است که ستاره‌سازی از بین میرود و سینما صمیمی‌تر میشود.

* - آقای گدار که بنظر می‌آید مورد توجه شماست، در تمام فیلمهایش از هنرپیشه‌های حرفه‌ای نظیر پل بلموندو، کاترین دونووژان پیرلو استفاده کرده است.

- اینها تعاریف منست از فیلم . آنها را در مدرسه‌ای درس نداده‌اند ، بنابراین کسانی که Picture سازند از روی الگوی من فیلم نمی‌سازند . در نتیجه همه آنها تمام عواملی را که من ذکر میکنم یکجا بکار نمیبرند. گدار که - از نظر فنی - نزدیکترین سینما ساز به نمونه منست در مورد استفاده از هنرپیشه نظر دیگری دارد. گرچه خود گدار هم میخواهد که غیر آکتور بکار برد ولی میگوید که چون خیلی خیلی بازیگر را خسته میکند ، اجبارا از هنرپیشه حرفه‌ای استفاده میکند که بتوانند با دریافت حقوق زیاد طرز کارش را تحمل کنند .

* - اگر فیلم بر اساس نمونه‌ی شما ساخته شود ،
سر نوشت هنرپیشه چه میشود ؟

- چه طبق نمونه من ساخته شود چه نشود ، نسل
هنرپیشه حرفه‌ای در سینما رو باضمحلال است . دوبازیگر
اصلی صحرای سرخ آنتونیونی ، یکی ریچارد هریس بود
که تا پایان ساختن فیلم حتی دقیقاً نمیدانست که فیلم درباره
چیست و دیگری کاسب چهل ساله‌ای بود که پس از اتمام فیلم به
کسب و کارش برگشت .

* - درباره بقیه مسائل برخورد کارگردان با
Picture چیست ؟

- کارگردان Picture فیلمنامه را مینویسد ، خودش
آنها فیلمبرداری میکند ، خودش آنها میرد و خودش آنها
پخش یا توقیف میکند . بهمین دلیلست که من میگویم Movie
نمایشگر امکانات سینماست و Picture نمایشگر تکنیک
سینما .

* - فرق بین مکانیک و تکنیک چیست ؟

- مکانیک یعنی بکار بردن درست دوربین ، یعنی
صحیح پرداختن نور ، یعنی عکسی را مطابق قوانین Exposure
گرفتن ، یعنی بازی اقناع کننده هنرپیشه‌ها ، یعنی برش
صحیحی که به تفهیم فیلم کمک کند و تکنیک یعنی توانایی
نهانی دوربین را دریافتن و بکار بردن ، نور را بزنگی تبدیل
کردن ، مدل را در زندگی جادادن و با برش به تجربه فیلمی
حجمی تازه دادن ، وقتی حرکت افقی دوربین Pan را برای
نشان دادن کسی یا چیزی بکار میبریم ، این مکانیک است

ووقتی آقای گدار در فیلم «پایان هفته» تمام فیلم را در يك حرکت افقی شروع و تمام میکند ، تکنیک است . وقتی در ایران از تکنیک قشنگ فلان فیلم حرف میزنند که منظورشان عکس قشنگ و نور شسته و رفته و وواست در حقیقت حرف مکانیک را میزنند ، و وقتی ما از «همشهری کین» صحبت میکنیم ، حرف از تکنیک ولز است. تکنیک مربوط به کارگردان و مکانیک مربوط به سازنده های فنی است.

* - بنابر این يك Picture ساز خوب باید در درجه اول مکانیک سینما را بداند.
- قطعا !

* - پس Picture ساز میتواند Movie هم بسازد؟
- ساخته اند . آقای کاپولا نمونه آن .

* - کار يك کارگردان باچه چیز از کار دیگران مشخص میشود. مشخصه کار يك کارگردان چیست؟
- ریتم . ریتم . ریتم . این بزرگترین همه محک ها است. و بزرگترین همه موفقیت ها. کارگردانی که بمرحله ای رسیده است که ریتم خاص کار و اندیشگی خودش را پیدا کرده است ، بمرحله نهائی ایجاد دست یافته ست.

* - بالاخره ریتم فیلمی از يك موضوع با فیلمی از موضوع دیگر متفاوت است حتی اگر دو فیلم از يك سازنده باشد.

- درست است. ولی بطور عمومی ریتم تصورات يك سازنده قابل شناسائی است. فقط بکارهای ساتیاجیت ری

نگاه کنید.

* Picture سازهای ارزنده معاصر چه کسانی هستند؟

- Picture سازنابی که فوراً اسمش بذهن می‌آید ژان لولک گدار است. ولی برخورد گدار را با زندگی من نمی‌پسندم. Picture سازهای تازه نفس برتولوچی واریک رومر هستند. گرچه در کارهای رومر عوامل Movie سازی زیاد دیده میشود. اصولاً در کار بیشتر سینما سازها عوارض Picture سازی وجود دارد. و فیلم سازی در ایران در بست Movie سازی است.

* - برتولوچی در «آخرین تانگو در پاریس» از آقای براندو هنرپیشه حرفه‌ای استفاده کرده است.
- برتولوچی میگوید «من فیلمهایم را انتخاب نمیکنم، فیلمهایم مرا انتخاب میکنند.» این عامل Pictur ساز در برتولوچیست که من بآن اشاره میکنم. تازه من معتقدم انتخاب او از براندو بیشتر بعنوان یک مدل بوده است تا بعنوان غول سینمای Movie ساز. تازه براندو و اولیویه از هر حدی گذشته اند و بهیچ ترتیب نمی‌شود آنها را گروه بندی کرد.

* - ظاهراً نتیجه منطقی این گفتگو آنست که شما می‌خواهید Picture ساز باشید؟
- با اجازه.

* - آیا این بآن معنی است که شما به Movie

سازها با تحقیر نگاه میکنند ؟

– اِدا . بهمین دلیل معتقد بودم که يك Movie خوب مثل «یتا» باید دیده شود.

* – با این نظراتی که درباره سینما دارید چطور فیلمی مثل «یتا» را می‌پسندید درحالی‌که عده‌ای معتقدند که فیلم اصولاً اساسی غیر قابل قبول دارد.

– «یتا» بعنوان يك Movie همه چیزش قابل قبول است. وقتی شما بدیدن جیمزباند می‌روید، اساس فیلم، قابل پذیرش بودن یا نبودن آن را مورد سؤال قرار نمیدهید. این را قبول میکنید که مثلاً يك ساعت مچی کوچک هم میتواند هفت تیروهم دوربین و هم ساعت و هم رادیو باشد. آنوقت می‌نشینید ببینید چطور شمارا سرگرم میکنند. «یتا» Movie موفقست چون سرگرم‌کننده است. آقای داریوش بنظر می‌آید که استتیک سینما می‌فهمد ولی آن را فدای عامل تجاری میکند، که مشخصه يك Movie سازاست، مثلاً کلوزآپ بعله گفتن در عروسی قشنگ است و اگر من بودم فیلم را در همانجا تمام میکردم چون بنظر من فاجعه زن یا مرد عاشق آنست که با کسی که دوست ندارد عروسی کند. بنابراین فیلم را با فاجعه عروسی تمام میکردم. ولی آقای داریوش خبر دارد که تماشاگر ایرانی عروسی را بهر دلیلی که باشد فاجعه نمیداند، آن را عاقبت بخیری میداند، بنابراین فیلم را با فحشاء تمام میکند که همه قبول دارند بداست.

* – شما با این نظرات چطور می‌خواهید در ایران

فیلم بسازید . فیلمنامه شمارا هر تهیه کننده ای رد خواهد کرد.

- قبلا هم گفته ام ، من در ایران آنچه را که بدهند میسازم . من به تهیه کننده فیلمنامه نمیدهم ، هر چه او بدهد میسازم .

* - یعنی چه ؟ یعنی ...

- این حرف ها برای سینمای ایران لوکس است . در اینجا هنوز حرف برسر اینست که صدراچطور ضبط کنند که بدوبله نرسد.

* - شما بانظری ارج آمیز از آقای کاوسی حرف زده اید و حتی گفته اید که تاثیر نظرات ایشان شمارا بمدرسه سینما کشانده است . ولی آقای کاوسی فیلم موفقی نساخته است .

- آقای کاوسی بی تردید سینیست برجسته است . ولی فیلم ساختن کاری عملیست . کسی در مدرسه فیلمسازی یاد نمیگیرد . در گفتگوی کوتاهی که من با آقای کاوسی کردم ، ایشان معتقد بودند که فیلمساز خوب احتیاج به زیاد فیلم ساختن ندارد . من موافقم که فیلمساز خوب نباید پرگوئی کند . ولی فیلمساز در ایران که مکانیک سینما نداریم ، باید دائما بسازد و از طریق ساختن ، فیلم خوب ساختن را یاد بگیرد . بعدهم اینکه من فیلمهای آقای کاوسی را هنوز ندیده ام .



انتون خوف

۱ - در نوشتن اسمی خاص ، اگر مترجم شکل فارسی آنرا نمیدانسته ، انگلیسی آنرا بفارسی نوشته است .

زمستان گذشته (یا بهار بود؟) اجرائی از باغ آلبالو در
تئاتر شهر تهران با پذیرشی دوگانه روبرو شد. سهم اصلی
بگومگو را کارگردانی آربی - اوانیان از نمایشنامه اتئون
چخوف در برمیگرفت. و نظرات مخالف و موافق - گرچه
تا حدود فراوانی عاری از نقطه نظرهای حرفه‌ای - از شدتی
غیرقابل فهم برخوردار بود. از طرفی غررها و من میدانم‌های
معمول و از طرفی دیگر لبخندهای دانستگی و تعاریفی مبالغه
آمیز زمینه اصلی مبادلات را تشکیل میداد.

شاید یادآوری این نکته - وباتاکیدی - بیمناسبت نباشد که کسانی که نسبت باین اجرای ایرانی نمایشنامه نظری تأیید آمیز داشتند یا سکوت کردند و یادر کلی گوئی ها و ترتیب مصاحبات آلامد عملاً مثر ثمری نشدند (در انجام کوشش هائی ازاین دست نشریات سازمان ملی تلویزیون ایران بی سهم نبود).

درمیان آنها که اثر را نپذیرفتند بیش ازیک گروه و بادلائلی متفاوت وجود داشت .

از بیمهری های غیرحرفه ای که بگذریم - که هم شدتی داشت و هم ناقض هر حدی بود - وگاه ایراداتی را عنوان میکرد که حیرت انگیز مینمود؛ (کلمه «فرمالیزم» بگوش میخورد، که احتمالاً منظور همان رعایت مصرانه اوانسیان از ابتدائی ترین و مألوف ترین ترکیب های صحنه ای بود، که مراعات آنها در اجرای چخوف بیشتر از آنکه مدیون انضباط نمایشی اوانسیان باشد، مرهون فقدان آنها در تهیه های ایرانی بطور کلیست).

از اینها که بگذریم ، میماندند جوانها. که تاکید میکردند دانشجو هم هستند. که بیشتر از دانشجو بودن ، جوانی بیش از حد ودر همانحال منطقی بودنشان احترام انگیز بود. عدم موافقت های این گروه صورت مطالباتی را داشت که مشروع مینمود: روایتی بودن مشخصه تئاتر چخوف است ، چرا بیان وظیفه ای ناچیز بعهدده داشت. لوازم صحنه - اگر صرفاً تزئینی نباشد - در حدی نهائی ، ابزاری کمکی برای دراما تیزه کردن است، نه عوامل آن. باغ آلبالو اختتام عصری تاریخی را مهر میزند ، چگونه میتوان چنین

پیشگوئی پیامبرانه‌ای را نادیده گرفت ، یا جنبی کرد و یا کم اثر جلوه داد ؟ و ..

باینها باید جواب داده میشد و یا داده شود . واهمه از درگیری با بغضها و حسادت های حرفه‌ای نباید کسی را به ظریف نشینی ساخته از سکوت هدایت کند. اینها مطالباتیست تئاتری - که بیشترش ، متاسفانه ، ملهم از سوابقی ذهنی است که جانبدار بودن اولین کوشش های تئاتر در ایران آنرا موجب شده است ، باید در ایضاح آن سعی شود. اگر تئاتر شهر تهران باید جدی گرفته شود - که معلوم نیست چرا نمیشود - و اگر کارگردانی مثل اوانسیان باید جدی گرفته شود - که چطور میشود او را جدی نگرفت - باید با تماشاگر رابطه‌ای تفاهم آمیز تر برقرار شود ، باید قیمت اشتباهات گذشته پرداخت شود .

ریموند ویلیامز - معلم انگلیسی و درام در دانشگاه کمبریج - در بررسی انتقادی خود از «کاکائی» و «باغ آلبالو» کلیه دستاوردهای تئاتر ناتورالیست را تبیین کرده و از آن مهمتر چخوف شناسی را در حدی ، محدود مینماید. این مقال باشگفتی - شاید ناشی از تصادف - بتوضیح تعبیر کارگردانی مثل اوانسیان از تئاتر چخوف دستکاری میکند. با خواندن دقیق آن، ضمناً ، می بینیم که اوانسیان در دریافت ناتورالیسم چخوف از خود استعداد نادری بروز داده است. از استفاده مشدد او از سمبل - باغ آلبالو - گرفته تا تبدیل ترکیب Composition با بزار صحنه ، همه در هماهنگی کامل با موازین تئاتر ناتورالیست است . دیده میشود که اگر

از مسئله غفلت از بازیگری و بازیگر - که ظاهراً ترموپیل این
کارگردان میباشد - صرف نظر شود، او انسیان در باغ آلبالو
يك «چخوفی» کلاسیك میباشد.

حمید - میر مطهری

تئاتر امروز را پیش پا افتاده و مبتذل میدانم . وقتی پرده‌ها بالا میرود و موجودات صاحب استعداد ، کاهنان بزرگترتبه هنر مقدس « در اطاقی سه دیواره ، بانور الکتریک روشن میشوند تا نشان دهند مردم چگونه میخورند ، مینوشند ، عشق میورزند ، راه میروند و کت‌هایشان را بتن میکنند؛ وقتی اینها تقلا میکنند تا بازور از تصویر های عوامانه محض واز عبارات عوامانه محض پیغامی بیرون آورند - پیغامی کوچولو که هم فهمش آسان باشد و هم مصرف خانگی داشته باشد ؛ ویکه بهزاران شکل همان چیز را دوباره بمن عرضه میکنند، آنوقت است که من پاشنه‌هایم را ورمیکشم و فرامیکنم، فرامی که موپاسان از برج آیفیل کرد - وقتی که برج مغز او را با ابتدال خفقان آورش له کرد ...

باید فرمول‌های تازه‌ای پیدا کنیم .
این چیزی است که ابان احتیاج داریم . و اگر فرمول جدیدی وجود ندارد پس تخته‌اش کنیم بهتر است .

بهتر است فوراً تاکید شود که این کیفر خواست تکان دهنده علیه تئاتر ناتورالیست - که در عرض پنجاه سال ذره‌ای از توان آن کاسته نشده - متعلق بخود چخوف نیست . این از يك دراز گوئی است که چخوف آنرا یه نویسنده جوان کنستانتین ترپلف در « کاکائی » داده است . شاید چخوف خود دارای احساسی بسیار مشابه بوده است (گرچه دلائل ظاهری مبین آنست که در « کاکائی » چخوف نویسنده را ریگورین بیشتر نمایشگرست تا ترپلف) ولی من

قصدهندارم بیازی خطرناك وخسته کننده کی کدام است مشغول شوم .

چنین از جا در رفتنی که طنینی انتهای قرن نوزدهمی دارد ارزش آنرا داراست تا بعنوان قدمی اول در آنالیز بعض از نمایشنامه های چخوف و بعنوان پیشگفتار بملاحظات در باره تئاتر ناتورالیست و روایت و سمبولیسمی که دراماتیست های ناتورالیست گسترش دادند، نقل شود .

چخوف به ا. اس. ویشنوسکی نوشت : « میدانی، ایسن نویسنده دلخواه منست. » و این پیوستگی چیزی است که دیگر منتقدین نمیتوانند در آن تردید داشته باشند . درست است که در انگلستان تصویری که عموم از چخوف و ایسن دارند متفاوت است . ایسنی پروپا قرصی نظیر ویلیام آرچر ، در « باغ آلبالو » چیزی جز اتلاف وقتی بی شکل و خالی نمی بیند . از طرف دیگر دلبستگان چخوف در تئاتر های كوچك انگلستان بتحسین کار « واقعا زندگی وارو خالی از پیغام های خسته کننده » اومپیردازند . (۲) مسئله بی تردید چیزی است که با آنالیز رفع و رجوع میشود . ضمنا میشود خطری کرد و به نقل قول اول مقال، جمله ی مکملی از نامه ای از چخوف را اضافه کرد : « اردك وحشی نمایشنامه مطلوب منست. » فکرش را بکنید که چخوف مثل ایسن میگوید که درباره « اردك وحشی » گفت :

« کراکترها، امیدوارم که ، دوستان خوب
و مهربانی پیدا کنند .. بخصوص در میان بازیگر

۲ - یکی از دلایل چنین تحسینی احتمالا اعتقاد (خطا آمیزی) است که چخوف «ناتورالیسم مبرا از سیاست» است. راحتی چنین برداشتی قابل فهم است .

جماعت ، که تمام آنها را بی‌تردید با مشکلاتی
روبرو خواهند کرد که ارزش حل کردن دارد.

اساس محبوبیت چخوف بعنوان يك دراماتيست، محبوب
بودن او پیش بازیگران «کاهنان بزرگمرتبۀ هنر مقدس»
میشد.

در بررسی «اردک وحشی» ایسن بزنگاه را عنوان -
سمبل آن تشکیل میدهد. همچنین «کاکائی» ، که در آن
«سمبل» در حقیقت از محدودات اثر گذشته و تبدیل به
علامت ویژه‌ی جنبش تازه‌ای در تأثر شده‌است. چخوف
«کاکائی» را در پرده دوم معرفی می‌کند، هنگامی که بازی
تریلف دچار شکست شده و نینای عزیزش از تأثیر او خارج
شده و به نفوذتریگورین که مشهورترست در می‌آید.

(تریلف وارد میشود . بی‌کلاه، با تفنگ و
کاکائی مرده‌ای در دست). (۳)
تریلف : تنهایی؟
نینا : بله !

(تریلف پرندۀ رادر برابر پای او قرار
میدهد).

نینا : اینکار یعنی چه ؟
تریلف : آنقدر شقی بوده‌ام که این کاکائی را
با تیر بزنم . آترا بپای تو می‌اندازم .
(نینا پرندۀ او بر میدارد و بان‌نگاه میکند.)
تریلف : خودم را بزودی بهمان ترتیب میکشم.
نینا : تازگی‌ها تو عصبی و آشفته هستی.
حرف خودت را بطرز مبهمی در سمبل‌ها می‌زنی.
این کاکائی مثل اینکه سمبل دیگریست ، ولی
باید بگویم که من نمی‌فهمم. من ساده‌تر از آنم
که ترا بفهمم .

۳ - در ترجمه تکه‌های منقول از نمایشنامه

ها ، زبان صحنه رعایت نشده است .

این يك ناتوانی است - این عدم موفقیت در درك
سمبل يك ناتوانی است که معلوم میشود نویسنده نمیخواهد
تماشاگر در آن سهیم شود . تریگورین قدم بعدی را
برمیدارد:

موضوعی برای حکایتی کوتاه . دختری -
بگوئیم مثل تو - از کودکی در سواحل دریای
زندگی میکند. مثل کاکائی دریاچه را دوست دارد،
مثل کاکائی خوشحال و آزادست. ولی تصادفا
مردی پیدا میشود ، او را می بیند و مانند این
کاکائی نابودش میکند، فقط بخاطر آنکه خودش
را سرگرم کرده باشد .

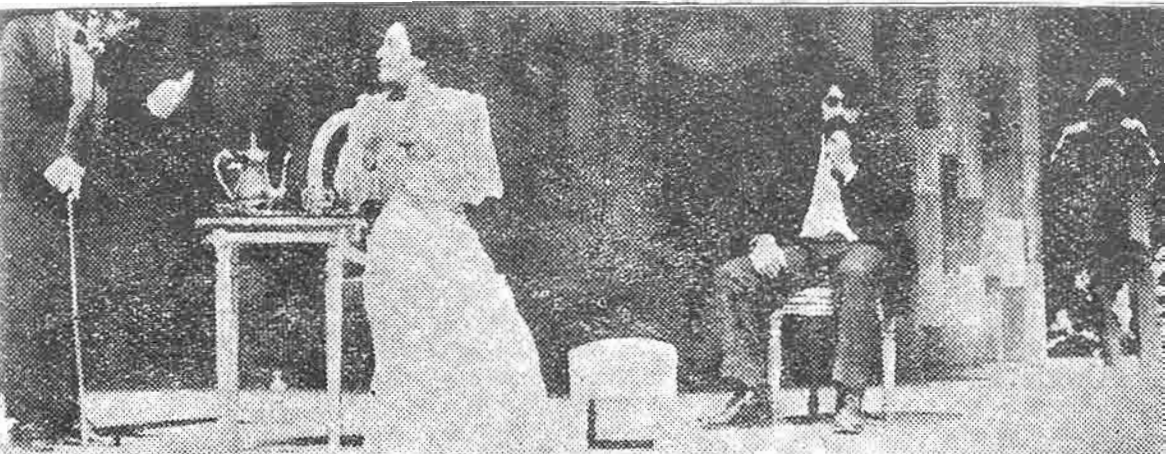
از آنجائیکه این دقیقا کاریست که تریگورین
میخواهد سر نینا بیاورد ، - غالبا این پیشگوئی را بما
خاطر نشان میکنند - بی تردید نکته ای موزیانه بحساب
می آید. موزیانه بودن که شاید در کشندگی کم مانده
باشد بشیطان صفتی .

پس از آنکه تریگورین نینا را اغوا و ترك کرده است نینا
مرتبا به ترپلف نامه می نویسد:

ترپلف : قوه تصور او کمی ناسازگاری میکرد.
نامش را کاکائی امضاء میکرد . در رساله های
پوشکین آسیابان میگوید که او يك غراب است،
بنابراین نینا دو نامه هایش مینوشت که او يك
کاکائی بود .

ووقتی تریگورین بدیداری می آید :

شامرایف: ماهنوز آن چیز تو را داریم ،
بوریس .
تریگورین : کدام چیز ؟
شامرایف : کنستانتین یکدفعه يك کاکائی زد،



—باغ آلبالو يك درآم نیست ... يك كمديست .

وتواز من خواستی که بدهم آنرا برای تو
خشك كنند.

تریگورین : من خواستم ؟ یادم نمیاد.

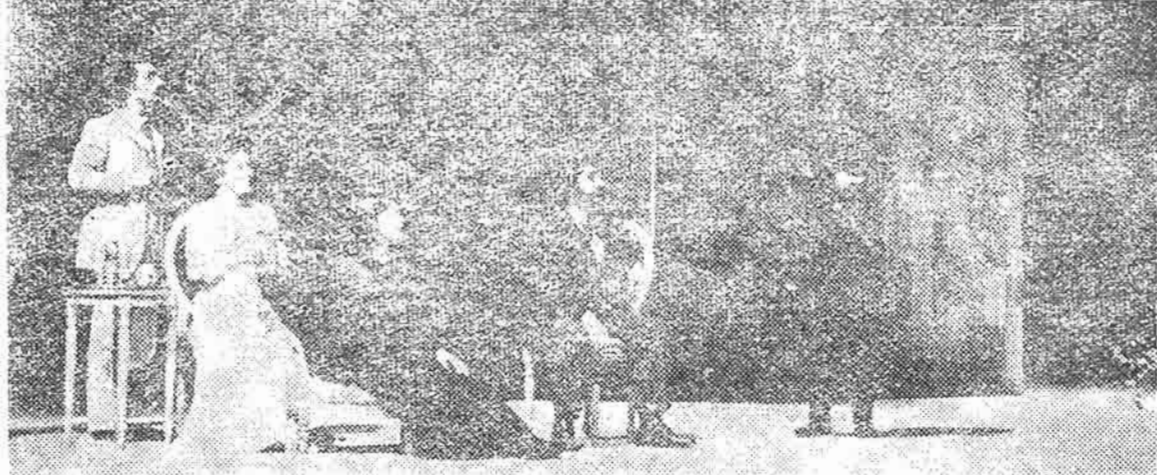
وبلافاصله پس از آن نینا بدیدار ترپلف باز میگردد:

نینا: ... من يك كاكائی هستم... نه ،
این درست نیست. من يك بازیگر هستم . بله،
بله... من يك كاكائی هستم . نه، این درست
نیست... بادت میاد يك كاكائی را باتیرزدی؟
تصادفا مردی پیدا میشود، او رامی بیند و فقط
بخاطر آنکه خودش را سرگرم کرده باشد
نابودش میکند ... موضوعی برای حکایتی
کوتاه ...

و پس از آنکه نینا خارج میشود، كاكائی خشك شده
را بداخل آورده روی میز قرار میدهند . تریگورین هنوز
من من میکند :

یادم نمیاد . نه یادم نمیاد .

در این لحظه ترپلف خودش را میکشد . (من هنوز
دستخوش شکل ها و رویاها هستم ... انقدر شقی بوده ام
که این كاكائی را باتیرزنم.)



- چرا اینطور مصرا نه نمایشنامه مرادرام میخوانند ؟ من مطمئنم
استانیسلاوسکی نمایشنامه را دقیقاً خوانده ...

در «اردک وحشی» ایسن ، هدیوگ ، وقتی باو
گفته میشود که اردک وحشی را بکشد ، خودش را تیر میزند.
او خودش را با اردک این همانی میدهد. در «کاکائی» ، داستان
فریب خوردگی و خانه خرابی نینا با پرنده این همانی داده
میشود. در «اردک وحشی» پرنده برای تعریف کراکترهای
دیگر و تمامی فضای نمایشنامه مورد استفاده واقع شده است.
متشابهها ، در «کاکائی» ، پرنده و مرک آن و رستاخیزش
در هیئت خشک شده ، اشاره ای درباره ترپلف و همچنین در
مرک آزادی که نمایشنامه مشحون از آنست ، در بردارد.
قصد من از چنین مقایسه ای ثبوت سرقتی ادبی نیست .
نویسنده ها همه میزدند (بنظر میآید که فقط در جامعه ای
صنعتی چنین کاری را بد بحساب آورده اند) و یک کلک
خوب همیشه ارزش دوبار زدن دارد . بلکه من میکوشم
تا وظیفه و قابلیت قبول چنین وسیله ای (سمبل) را برآورد
نمایم . وظیفه آن که قطعا روشن است . کاکائی ، بعنوان
سمبلی بصری - تکه ای از وسائل صحنه - عمل و فضا را
تاکید میکند . وسیله ایست برای فشار احساسی ، برای

بزرگ کردن اهمیت حوادث نمایشی مربوط بهم. بعد از «ایوانوو» (۱۸۸۷) و «The Wood Spirit» (۱۸۸۸) که هردوی آنها دچار شکست شد، شاهزاده خانم نینا آندروونیکووا تومانووا بمامیگوید چخوف،

هفت سال آژگار دست از تئاتر کشید، گر چه جستجو برای پیدا کردن فرم دراماتیک نوینی ذهنش را بیوقفه اشغال کرده بود. به نمایشنامه‌ای رئالیستی فکر میکرد که در آن بتواند سمبلی را بعنوان وسیله‌ای برای انتقال اندیشه‌های عمیق‌تر و درونی‌تر خود بتماشاگر عرضه کند.

این تعریفی بی‌رودربایستی و قراردادی از آن فرم است. خود سمبل، همانطور که حالا میدانیم، از زندگی پیداشد و چخوف نظرش را درباره کاکائی که دوستش لویتان زده بود ابراز داشت:

«موجود زنده قشنگ دیگری مرده، ولی دوباره بخانه بازگشتند و شام خوردند.»

در نمایشنامه سمبل توصیفی بوده و مرکز فشار احساسی است. من سمبل را «وسیله‌ای برای بزرگ کردن حوادث» توصیف کردم، که امکان دارد مسئله را ثابت شده بنظر آورد. ولی این وسیله که دارای صفت ناتورالیست می‌باشد بروشنی جانشینی برای تبیین زبانی واقعه اصلی نمایش می‌باشد. اشاره‌ایست به عمق. در سطح توصیفی ساده دارای صراحت می‌باشد. تطابقات، همانطور که دیدیم، بروشنی و بادقت زیاد اساس یافته است. در سطوح دیگر و از جمله در سطحی سمبلیک که عموماً تصور بهره‌برداری از آن

میرود ، اساسا غیر مصرح است ؛ هر آنالیزی جدی باید آنرا اشاره‌ای غنائی بحساب آورد.

«کاکائی» نمونه‌ای بسیار خوب از مشکلی است که هر دراماتیست صاحب استعدادی در دوره‌ای که ناتورالیسم در آن نفوذی غالب دارد ، با آن روبرو میشود. جوهر نمایشنامه نمایش زندگی روزانه تعیین میشود ؛ و خصوصیات که چخوف در زندگی روزانه میدید سر خوردگی ، بی‌حاصلی اغفال و بی‌عاطفگی بود. چنین فضای خسته کننده‌ای ؛ بعلاوه ، مشخصه دیگری هم داشت ، و آن عدم توانائی برای ابراز نظر بود. مشکلی که در هفتاد سال گذشته تقریباً هر نویسنده قابل توجهی از آن نالیده است ؛ بحران‌های بزرگ انسانی در سکوت جواب یافته و یا با جزئی‌ترین اشارات معمول با آنها رجوع شده است .

بگذار (چخوف به‌سورین نوشت) درست به پیچیدگی و سادگی زندگی باشیم. مردم غذا می‌خورند و در همانوقت خوشبختی شان شکل می‌گیرد و یا زندگی‌شان از بین میرود .

و باینعلت وفاداری نویسنده بمتد معرف او را به نشان دادن مردم در حال غذا خوردن و بتعریف مکالماتشان درباره مشاهداتی پیش‌پا افتاده وادار میکند . ولی اگر او بطور جدی نگران چنین تجربه‌ای باشد ، نمیتواند اوضاع را در چنین حالتی رها کند. یکی یا بیشتر از یکی از کراکتر- هایش ممکن است - بهر علتی که باشد - توانائی اظهار نظر کردن داشته تا ذکر از شالوده اصلی بنماید. (در ایسن چنین قابلیت بصورت تمایل بسخرانی کردن خود نمائی کرد ، که متناسب‌ترین محل برای بروز آن در «دشمن مردم»

پیداشد.) در «کاکائی» تریگورین و ترپلف ، بخصوص تریگورین ، که هر دو نویسنده اند ، و نویسنده های روسی ، دارای چنین خصوصیتی میباشند . حتی در چنین صورتی هم نویسنده ممکن است راضی نباشد ؛ باید طرح کامل ارائه شود . چون از آنجائیکه کراکترها بصورت مطلق ، بصورت «آدمهای واقعی» خلق شده اند ، اظهار نظرهایشان ممکن است صرفاً شخصی و مبین خلق غیر مالوف آنها باشد. ایجاب است که ، در کوششی آخرین برای حل مشکل ، وسیله ای چون کاکائی معرفی میشود ؛ که مرتبط است به گسترش همه جانبه استفاده از وسایل صحنه و دکور برای توضیح جوهر نمایشنامه در تأثر ناتورالیست . ولی چنین جانشینی برای تحقیقی قابل لمس و صریح از تجربه مرکزی یک نمایشنامه ، که در تأثر رسمی در ضمن یک سخنرانی دقیق قراردادی بعمل میآید ، نارسا می باشد. رد کردن آنچه قراردادی است بخاطر ایجاد کراکتر و بیانی زندگی وار ، ریشه مشکل را تشکیل میدهد. پیچیدگی وسائل جانشین کوششی برای رهایی از محدودیت هائی است که بخاطر ناتورالیسم ، داوطلبانه بخود تحمیل شده است .

ولی طرز نمایش چخوف از عمل زنده قطعاً دلپذیر است . دارای ساختمانی دقیقتر و ظریفتر از تمام هم دوره هایش میباشد . چنین متدی در داستانهای او هم نتایج بارزشی را موجب شده است. ولی متد ، من میگویم ، متدی است که بالاخره روایتی است . در چهارچوب برهنه ، مقتصدانه و بالا جبار رك تأثر ، حتی ظریفترین ساختمان رویداد و کلام اگر بخود واگذار شود ، خام و ناتمام میماند . رسم

تحلیل بیطرفانه (نمونه‌اش در جین آستین) که بروایت غنا می‌دهد، بکار گرفتنش در تأثر غیر ممکن می‌باشد. کوچک شده‌ها (مینیاتورها) معلق می‌ماند. احساسی از هم گسیختگی - همانطور که در «دشمن مردم» ایسن - بوجود می‌آید که نتیجه مستقیم چنین کمبودی است. شکافی وجود دارد که باید پر شود. و آنوقت، مثل قبل، فشار مجتمع کننده وسیله‌ای اتمسفریک بنجات می‌آید. چنین مصالحه‌ای نارساست. کراکتهائی که در روایت غیر شخصی می‌مانند، بعلت شرایط محصولی دراماتیک آرزو مند شخصیت میشوند. توصیف به شعار، به غلبه گوئی، به من من کردن «و بقیه قضایا» - که با آن سورین در «کاکائی» گفتارش را تمام میکند - تنزل می‌یابد. چون ساختمان یک کراکتر چنین می‌باشد. اظهار نظر منصفانه آنست که استریندبرگ در مقدمه «لیدی جولی» میکند:

کراکتری روی صحنه ظاهر شد که جنتلمنی شسته رفته را مجسم کند، چیزی کم نداشت جز نقصی عضوی - پائی معیوب یا چوبی و یادماغی سرخ، یا اینکه کراکتر مورد گفتگو اصلاً قرار بود که جملاتی نظیر «مالی حسابیه»، «بارکیس آهلشه» و یا چیزهائی نظیر آنرا تکرار کند.

البته دماغ سرخ نمایشات مضحک که از کار چخوف بسیار بدور است، ولی خامی، بمعنای ادبی، دست آخر در چنان دنیائی جادارد.

چخوف یکی از متبحرترین دراماتیستهای جدید است، و در نتیجه بیش از هر کس دیگر محدودیتها و ضعفهای فرم تأثیری جدید را آشکار میکند. یکی از بزنگاههای

کار او طریقه برملا کردن يك کراکتر و ارتباط چنان برملا کردنى باتجربه مرکزى نمایشنامه مىباشد . بعضى اوقات اینکار خیلی ساده باسخنرانى کردن انجام میشود- اینکار بیشتر از آنچه که ستایشگران چخوف با رغبت مى پذیرند- در تأثر او وجود دارد . البته سخنرانى کردن نوعى بازی است که میتواند به نتایج دراماتیک مفیدى خدمت کند. بهترین حالتش فصاحتى خالص است که آقای الیوت (در مقاله اش «فصاحت و تأثر شاعرانه») خاطرنشان کرده که وسیله اى بسیار موثر است اگر:

«در شرايطى اتفاق بیافتد که کراکترى در نمایشنامه خود براى معرفتى تشاترئى ببیند.»

من خیال میکنم بارقه اى از این دست در ترتیبى که ایسن استاکمن را در «دشمن مردم» میسازد وجود دارد ، گرچه چنین بارقه اى مغلوب منطقى جدلى میشود. اشاراتى از آن نوع در چخوف هم وجود دارد : مثلاً در آرکادینا در «کاکائى» و گاه بگاه در ترپلف هم. در لحظاتی از ایرینا و اولگادر «سه خواهر»، در آستروو در «دائى و انیا» و مادام راونسكى در «باغ آلبالو». ولى من قادر نبودم که يك نمونه قانع کننده هم از این بابت اقامه کنم. از انواع دیگر کم اعتبارتر فصاحت نمونه زیاد است .

«وقتى کراکترى در نمایشنامه اى مستقیماً ما را مجذوب میکند، ما یا قربانى ضعف ناشى از احساسات خود شده ایم و یادر حضور فصاحتى شریر قرار گرفته ایم چنان حس دراماتیکى در مورد خود کراکترها در تأثر جدید نادر است. در تأثرهای سانتى ماتتال در فرمى نازل یافت میشود ؛ تأثر

هائی که مادر آنها بوضوح قرار است تعبیر احساساتی کراکتر را از خود بپذیریم . در تأثرهای رئالیست ما غالباً بارلهائی برمیخوریم که اجازه داده نمیشود بطور آگاهانه دراماتیک باشد از ترس اینکه ، شاید ، کمتر رئالیست بنظر آید.»

طبقه بندیهای آقای الیوت ، گرچه از ارزش عمومی بزرگی برخوردار است ، ولی برای چخوف بیش از حد مقید است . دراماتیست مدرنی وجود ندارد که کراکتر-هایش باچنان وضوحی دلوپس خود گشودن باشند. تمام نمایشنامه های چخوف میتواند نمایشنامه های اعتراف توصیف شود. البته بمنظور های مختلف :

ترپلف : من کیم ؟ من بچیم ؟ از دانشگاه بدون دانشنامه فرستادندم بیرون بعلی که بقول معروف تقصیرش را نمیشود بگردن ناشر انداخت ؛ بی هیچ استعدادی ، بدون داشتن دیناری ؛ طبق برك هویت صنعتگری اهل کی اف هستم . چون پدرم ، گرچه هنرپیشه معروفی بود ولی رسماً افزا برمندی کی افی شناخته میشد . بطوریکه وقتی هنرپیشه ها و نویسندگان در اطاق پذیرائی مادرم موبانه توجه خود را بمن معطوف میکردند ، بنظر میآمد که صرفاً برای سنجیدن مقدار کم اهمیت من بود . فکرهایشان را حدس میزدم و تحقیر را احساس میکردم .

«کاکائی»

دائی وانیا : من با هوشم ، شجاع و قوی . اگر عادی زندگی کرده بودم شاید شوپنهاور دیگری میشدم یا داستایوسکی .

«دائی وانیا»

اولگا : من هر روز از رفتن دبیرستان و درس دادن تا غروب سردرد میگیرم . فکرهای عجیبی بمن رو میآورد . مثل اینکه واقعا زن پیری هستم . و جداً ، در طول این چهار سالی که

اینجا آکار کرده ام ، احساس میکنم که هرروز نیرو و جواتی من از من بیرون چلانده میشود ، قطره قطره . تنها يك ميل در من شدید و شدیدتر میشود... بظرف مسکو ، هرچه زودتر . «سه خواهر»

شیپوچین : همانطور که داشتم میگفتم ، در شهر خودم مثل يك كاسب ، يك Parvenue زندگی میکنم ، و هر کار دلم بخواهد انجام میدهم ، ولی اینجا همه چیز باید En Grand باشد . این يك بانك است . اینجا تمام جزئیات باید ، چطور میگویند ، Imponiren بوده و ظاهری باشکوه داشته باشد . «سالگرد»

گایف : من لیبرال خوبی هستم ، آدم سالهای هشتاد . مردم بسالهای هشتاد بیحرمتی میکنند ، ولی من باید بگویم که بنوبه خود بخاطر اعتقاداتم رنج برده ام . بیخودی نیست که دهتی ها مرا دوست دارند . ما باید دهاتی ها را بشناسیم . ما باید بدانیم که با چه ...

آنیا : باز شروع کردی ، دائی جان . «باغ آلبالو»

ترپلف و اولگا وضعیتشان را خلاصه میکنند . سخنرانی آنها برای نویسنده وسیله بر ملا کردن آنهاست که بعلت زیادی تعداد کراکتری که او باید اداره شان کند ، بدفعات زشت و کسالت آور میشود ؛ نمونه آن «سه خواهر» میباشد . اولگا و ترپلف رگه ای هم از ساتتی مانتال بودن دارند (در مورد آدمهای حقیقی اسمش را ترحم بخود می گذارند) که متکی به رک بودن آنهاست . آنها در حالیکه منش گفتگو را حفظ میکند ، بکاری بیشتر از آنچه

که يك گفتگو میتواند انجام دهد دست میزنند ، یا سعی میکنند که بآن دست بزنند. اینکار در «دائی و انیا» به ساتی ماتالیزم کامل تبدیل شده است ، همانطور که در مورد گایف هم . ولی در مورد گایف اینکار از هجو برخوردار است.

ظاهرا ما «قرار نشده است که ارزیابی احساساتی کراکتر از خودش را بپذیریم .» مضحك بودن شیوچین دارای ایهام کمتری است. اصلا «سالگرد» که تکه کوتاهیست. نمایشنامه‌ای دارای ایهام کمتر است : يك «۴» Farce میباشد .

نظر خود او درباره کارهایش جالب است . درباره «کاکائی» مینویسد :

«... رمان کوتاهی از آب درآمد . از آن بیشتر ناراضی هستم تا راضی . باخواندن کم‌دی تازه بدنیا آمده خودم ، یکبار دیگر قانع شدم که من نمایشنامه نویس نیستم..»

میگوید «باغ آلبالو»:

«... درام نیست ۲ يك کم‌دی وحشی گاهی يك Farce میباشد پرده آخر شوخ است ، تمام نمایشنامه شوخ و سبك ... چرا در پسترها و آگهی‌ها اینطور مصرانه نمایشنامه مرا درام میخوانند ؟ نمیروویچ و استانیسلاوسکی در آن معنی متفاوتی با آنچه که قصد من بوده است می‌بینند . من مطمئنم که آنها دقیقا نمایشنامه را نخوانده‌اند..»

در تأثرهای میانی ، مثلا «سه‌خواهر» ، وحدت حالت بوضوح وجود دارد که خود چخوف آنرا «اتلاف وقت

۴ - ترکیب نمایشی سبك با طرحی غیر محتمل و هجائی است .

خاکستری» میخواند. در «باغ آلبالو» و «کاکائی» بمقدار قابل توجهی چابکی حسی نیاز است: در آنها تناوب حرکتی سریعی از شفقت و هجو وجود دارد. ویالاقل معمولاً اینطور دیده شده است. سؤال خود من اینست که آیا بطور احساسی شفقت و هجو چخوف از هم قابل تمیز است. و آیا هر دو در حقیقت از همان بیان محدود سرچشمه نمیگیرد. در تمام نمایشنامه‌ها، نکته اصلی برای تجزیه و تحلیل کردن، عمل خود دراماتیزه کردن کراکترها - که در بالا نمونه‌هایش را دادم - میباشد. نمایشنامه اصلی، البته، «باغ آلبالو» است که در آن متد خاص چخوف باغی کامل بکار گرفته شده است. در زیر سایه روسیه‌ای که در حال درگذشتن است (چنین وضعیتی در هستی «باغ آلبالو» بیان شده. يك سمبل غنائی تپیک) گروهی کراکتر بنمایش گذاشته میشوند. کلیه آنها، بمعنائی، «Nedotepa» هستند که در نمایشنامه لغت اصلی میباشد. عوامل متدی که قبلاً بآنها اشاره کردیم کاملاً بکار گرفته شده است. مقدار زیادی از آنچه من کراکترسازی «دماغ سرخ» میخوانم در آن وجود دارد: گایف و جملات مداوم بیلاردی که بکار میرد.

تا باغ آلبالو فروخته نشده بود ما همه آشفته
و بیچاره بودیم، ولی یکبار که بالاخره کار بطور
قطع صورت گرفت، همه‌مان دوباره آرام و

۵ - ترجمه‌اش مشکل است. لغتی است که در این نمایشنامه توسط خود چخوف سکه زده شده و حالا دیگر در زبان جایگزین شده است. یکی از ترجمه‌هایی که در انگلیسی برای آن آمده: «آنها که هرگز بمقصود نمیرسند» میباشد.

خوشحال شدیم. من حالا يك كارمند بانکم ،
يك مرد مالی .. سرخ دو وسط !

بعدهم که تروفیمو ، خود دراماتیزه کن و «دانشجوی
ابدی» است. پیخود و که کنیه شعاری او «بیست و دو
بدشاهی» است و اداره جاتی حرف میزند :

بدون تردید ؟ شاید ، شما ممکن است حق
داشته باشید . اما ، قطعاً اگر شما بموضوع از
آن نظر نگاه کنید ، آنوقت شما ، اگر ممکن
است جسارت کنم ، شما باید رنگوونی مرا
ببخشید ، مطلقاً مرا بحالتی ذهنی کاهش
داده اید .

او هرگز از گیتارش که با آن ترانه های عاشقانه اش را
همراهی میکند ، جدانیست . گایف ، درست است که از
پیخود و محدودتر است ، ولی مناسبتی است برای بروز
مقداری کمدی قابل پذیرش . گایف غنیمتی است چون در
اوتمایل بسخرانی کردن که در سراسر نمایشنامه آدم را
معذب میکند ، دست انداخته شده است . این نایبائی
محض است اگر فرض شود که - حتی اگر نویسنده بدستی
اینکار را کرده باشد در «باغ آلبالو» آموزگار گری وجود
ندارد . نمونه نطق تروفیمو و در پرده دوم روی تمی که دائماً
در نمایشنامه های چخوف تکرار شده و بنظر می آید - براساس
نامه ها و گفتگوهایش - عقیده شخصی چخوف باشد :

در حال حاضر فقط مردم کمی در روسیه کار
میکنند. اکثریت بزرگ تحصیل کرده هایی که
من می شناسم در جستجوی چیزی نبوده ،
عملی انجام ندادند و هنوز قادر بکار کردن
نیستند .

چنین ادعای بدستی در برابر اظهارات
لوپاخین - سرفزاده ، چهره ای از روسیه جدید که باغ

آلبالو را خریده و میخواهد درخت‌های آنرا قطع کرده
تا ویلا بسازد - آمده است :

من از صبح تاشب کار میکنم ... وقتی ساعتها
بدون خسته شدن کار میکنم ذهنم آسوده
میشود و مثل اینکه میفهمم چرا موجودم ولی
فقط خدا خودش بتنهایی میداند که بیشتر
مردم در روسیه برای چکاری بدنیا آمده‌اند...
خب ، چه اهمیتی دارد ؟

همانطور که چخوف این دنیای کوچک را برای ما
میسازد ، ما با مادام رانوسکی احمق ، احساساتی و بخشنده ،
شارلوت شعبده‌باز منفرد و پیش‌چیک بی‌هوده کنار
می‌آئیم . اولین نگاه ما بی‌حاصلی و زوال نتیجه از آن را
تأیید میکند . متد توصیفی مورد استفاده در نوع خود
استادانه است . ولی در آدم بطور اجتناب ناپذیری معذب
بودنی عمیق و عدم اطمینانی درباره کیفیت حسی آنچه
که اساس نمایشنامه است پا میگیرد.

این همان پروسه - گرچه بسیار پیچیده‌تر - بر آورد شخص
است از « گلزورتی » : سوء ظنی غالب شونده از تمامیت
احساسی است که هجو از آن آغاز میشود ، اعتقادی رشد
کننده که نویسنده وابسته بآن میماند ، بوسیله رشته‌هایی که از
طریق اجرای بازی بسمت ماکشیده شده و بروی ما عمل
میکند ، وابسته میماند بچیزی دوست داشتنی ، چیزی
بچه‌مانند ، چیزی مبهم ، وابسته ، بمعنای انسانی ، بمنبعی
از تجاربی بررسی نشده که بدلیلی از دلایل نمیشود با آن
روبرو شد ، و در برابر آن ، متناسباً نویسنده با چشم‌پوشی
از نظارت خود ، تسلیم میشود . ولی برای اینکه بتوان
نمایشنامه را فراتر از فاتورالیسم برده و از آن چیزی

بیشتر از مجموعه طرحهای سرگرم کننده محدود انسانی ساخت ، باید باچنین تجربه بررسی نشده‌ای روبرو شد و آنرا فهمید. کیفر خواست رسمی را، با سهولت کافی، آخرین کلمات فرزتتشکیل میدهد:

«در تونیروئی نمانده ، هیچ چیز نیست، هیچ

چیز. ای ، تو... Nedotepa!

ویاکاملتر در سخنرانی ترو فیموو :

باغ تو مرا میترساند. وقتی که من غروب یا شب در آن قدم میزنم پوست ناهموار درخت ها با پرتوی تیره میدرخشد ، و درخت های آلبالو بنظر میآید آنچه را که در عرض صد یا دویست سال گذشته اتفاق افتاده است در رویاهای دردناک و ظالم می بینند. خب، ما اقلاً دویست سال عقب افتاده ایم . هنوز هیچ چیز بدست نیاورده ایم . هنوز تکلیفمان را با گذشته روشن نکرده ایم ، فقط فیلسوفانه تعمق میکنیم ، از حوصله سر رفتگی اشکایت میکنیم، یاد کا میخوریم. بخوبی روشن است پیش از آنکه بتوانیم در حال زندگی کنیم ، باید گذشته را از رهن در آوریم و از شرش خلاص شویم. و فقط با تحمل مشقت است که میتوانیم آنرا باز خرید کنیم، فقط با کار سخت مداوم.

چخوف دست آخر نمایشنامه را بچنان اظهاراتی رسمی میسپارد زیرا که در چنین مرحله‌ای باتتهای فرم خود میرسد . رو میکند به فقدان منطقی ، به پروردن تصویری که بیحاصلی میدهد . طبیعت پیشرفت همین طوری (گرچه همراه با نظارت) نمایشنامه اودر قیاس با ناپختگی های معمول تا تر ناتورالیست ، بطرز مطبوعی قابل پذیرش است؛ در قیاس با «تصویرهای عوامانه محض و عبارات عوامانه محض، پیغامی کوچولو که هم فهمش آسان باشد و هم مصرف

خانگی داشته باشد.» قابل پذیرش است .

ولی چخوف فرم را تنها تهذیب میکند ، بآن غالب نمیشود. تمام آنچه که برای فرم غیر قابل دسترسی است، تمام آنچه که برای او غیر قابل دسترسی است برجای مانده، غلبه کرده و آگاهی از خودشدیدی را باعث میشود. دراماتیست از خود آگاهست : محدودیت هایش را می پذیرد و شانه هایش را بالا می اندازد ؛ دقیقاً بهمان طریق که (وهمین هم علت بوجود آمدنشان بود) کراکترهایش رفتار میکنند . این درون آگاهی برخوردار از افسونی مبهم است ، برخوردار از امیدی به معنای سکوت است ؛ برخوردار از اشاره ای غیر مشخص است که وقتی چیزی نمیشود گفت کرده میشود:

اگر هرگز خبر اینکه من بآخر رسیدم بتو
رسید، درباره پیر ... اسب فکری بکن و بگو
«روزگاری پیشچیکی بود ، خدا بیمارزدش»،
هوای خوبیست ... ها
(او درحالی که بشدت متأثر شده است خارج
میشود).

بعلاوه ، در عمل ، این خود آگاهی تماشاگران هم می باشد که بقول آقای الیوت «قربانی ضعف ناشی از احساسات خود» خواهند شد . این خود آگاهی تأثر ناتورالیست است .

شکل «کاکائی» در روی پرده های خاکستری تأثر هنرمسکو باقی خواهد ماند. چخوف در حیاتش بدفعات از ناتورالیسم استانیسلاوسکی شکایت کرده بود ؛ او بنظر می آید که درك کرده بود کوشش برای دستیابی به «تصوری کامل و از نظر روانی توجیه شده» بطور اجتناب ناپذیری بشکست منجر خواهد شد. گرچه، در تأثر چخوف

باردوی استانیسلاوسکی تعلق داشت ، و همچنین به اردوی
ناتورالیسم فاسد که ، در روسیه و هرجای دیگر ، جانشین
اوشد .

شاید هیچکس باندازه چخوف نشانگر تأثر ناتورالیست
نبود. او تمام امتیازات و توانائی های این تأثر را تا مرحله
نبوغ دارا بود. ولی او از محدودیت های چنین تأثری نیز
بهره داشت ؛ و نتیجه اش :

وقتی پرده بالا میرود و موجودات صاحب
استعداد ، کاهنان بزرگ مرتبه هنر مقدس در
اطاقی سه دیواره ، بانورالکتریک ظاهر میشوند
تا نشان دهند مردم چگونه میخورند ، می-
نوشند ، عشق میورزند ، راه میروند و کت-
هایشان را بتن میکنند...

چخوف خود ، با تمام کتمان هایش ، بطور مشخص در
میان خدایان مشکوک قرار میگیرد.

طرح نمایشی

خرج

[مرد روی تخت چوبی فرش پوش
نشسته است . کت او شلوار بتن دارد .
پیراهن سفید ابریشمی . بدون کراوات .
شاپوی مخمل بسردارد و موهای بلندش از
پشت او پهلوی کلاه بیرون زده است . سبیلی
سربالا . زنی که وارد میشود جوان است ،
چادر بسر دارد . دردستی قابلمه ای و بسته ای،
و دردست دیگرش سینی چائی . موهای چتری
روی پیشانی اش . روی لپهایش لکه درشت
سرخاب . بدون ماتیک . زن به تخت نزدیک
میشود . مرد به بسته ای که زن حمل میکند
نگاه میکند . زن بشروع میکند بگذاشتن ظرفها

روى انخت .. ايسته وَا اياز ميكنه وَا از توى آن
درونگه نان در مياوود ميگداود درو بشقاب.]

زن

امروز ديگه نون واست گرفتم .
[به مرد نگاه ميکند و مرد نگاهى باو مياندازد.]

زن

نميدونستم چطوري بيارمش . اگه گفتم
چيكار كردم ؟ اگه گفتم چيكار كردم ؟
گذاشتمش تو قابلمه رو برنجا .
[كاسه خورش وَا از توى قابلمه در مياوود .
خورش وَا ميريزد روى ايلوى مرد . با انگشتش
روغن وَا از لبه كاسه پاك ميكنه و انگشتش
وَا ميليسد .]

زن

اين خورشت قيمه س ؟ خدا زياد كنه .
مرده از شون نميگذره .
[سينى جاني وَا ميگداود طرف چپ مرد .]

زن

ميدوني چيه ؟ يه لقمه نون انقذه با خورش
مزه ميده .
[مرد شروع بخوردن ميكنه . زن بقيه غذا وَا
در قابلمه جابجا كرده شروع به بستن قابلمه
در بچه اش ميكنه .]

زن

[بر ميگردد رو به مرد.]
ديدى چطوري هersh كشيد طرف من ؟
مرتيكه الدنگ .
[مرد بخوردن ادامه ميدهد.]

زن

هرش كشيده طرف من ميگه شما قمر خانوم

نیسین. میگه من شمارو دم دروازه خراسون
 میشناسم . غلط کردنا من از همه جا
 بیخبر واسادم اونجا واسیه تو خورشت
 بگیرما. [بالطف] خورشتتو بابرنج
 قاطی کن [تبسم میکند] دروازه خراسون
 میگه . دروازه خراسون .
 [مرد بادهان پر بزن نگاه میکند.]

زن

نه اینکه خیال کنی من صاف واسادم اونجا
 ها . میخوای بت بگم بش چی گفتم ؟
 میخوای بت بگم ؟ میخوای بت بگم ؟ هان ؟
 گفتم ... بش گفتم مرتیکه آدمتو عوضی
 گرفتی ... گفتم بز بچاک جده تا پاسون
 صدا نکردم . اینو که گفتم میدونی چیکار کرد ؟
 میخوای بت بگم ؟ هان ؟ دمشو گذاش رو
 کولشو وزد بچاک جده .
 [میخندد . مرد میخورد.]

زن

من تازه رسیدم . [مک] داشتن دیگاری
 از سر آتیش ور میداشتن . قدیه ساعت تو خط
 هیوده واسادم . به سیدشها از دم میدون
 اعدام که را افتاد ، هی واساد تا دم امجدیه.
 [مک . مرد میخورد]

زن

ببینم تو که اومدم داشتی به اون زنیکه که
 چادر کدری سرش بود چی میگفتی ؟ هان ؟
 [بمرد خیره میشود . طولانی . مرد بی آنکه

توجهی بکند بخوردن ادامه میدهد . زن منصرف
میشود ، سرش را بر میگرداند . و به بیرون
نگاه میکند . چیزی را می بیند . بلند میشود و
روی تخت می ایستد .

زن

یه بنز کمر بندی دیگه رفتش ، ا ز تو این
ایوون چه خوب معلومه . صاف میره جلو
هزار تخت خوابی .
[رفتن آتوبوس را بانگاش تعقیب میکند و
بعد مینشیند .]

زن

اونقده دلم میخواد برم دم هزار تخت خوابی .
میگن دم حوض اونجا اونقده شمعدونی
کاشتن .
[مکث]

زن

[مادرانه]
امروز که دیگه نونت کم نیس ؟ یه عالمه
بایارو چونه زدم . فردا صبح خرج تموم
میشه . هفت روز دیگه .
[مکث]

زن

میدونی چیه ؟ بت بگم ؟ بت بگم ؟
هان ؟ ماه دیگه ختم حاج حسین آقا بلورچی
پوترده روزه .
[مکث]

زن

میخوای بت بگم جاش کجاس ؟ میخوای

بت بگم؟ میخوای بت بگم؟ [باغمزه] نهج...
واسه چی بگم؟ جاش سر قفلی داره.
د خورشتارو ریختی روشلوارت که.
[مرد باو انگاه میکند.]

زن

باورت نمیشه؟ تو کوچه حاجیا بچه و
بزرگ میدونن. حسین آقا با باسیل داره.
[مرد باو انگاه میکند.]

زن

چائیت که یخ کرد. خواسم باست
پپسی بگیرم، دسام بند بود، دیدی که...
[مکت]

زن

[چشمهایش را ریز میکند] تو که اومدم داشتی
باون زنیکه که چادر اکدری سرش بود چی
میگفتی؟ هان؟
[مکت]

زن

سربسر زنای شووردار بذار تا بگیرن
بندازنت تو محبس.

[با صدائی آزار ترس و حیرت. سرش را تکان
میدهد.]

منو یه دفه انداختن توماشین میله دار. بگم
چی شد؟ بگم چی شد؟ مفتشه چشش که بمن
خورد ملتفت شد که با آدم اصل و نسب دار
طرفه. [بادسوزی زنانه] وای وای تو که
هرچی بر نهج بود ریختی تو یخه پیرنت که
[مکت]

زن

میخوای برم باست پیسی بگیرم ؟ هان ؟
هنوز دارن خرج میدن. گله گله از درجلو
آدم میاد تو . چائی چی ؟ هان ؟
[مکث]

زن

یواش یواش باس را افتاد . حالا بایس یه
ساعت توخط هیوده واسم .
[مکث]

زن

تو بایس بری تو کاربنز کمر بندی
[مکث. مردغذایش را تمام کرده و مشغول
خوردن چائی میباشد.]

زن

[مادرانه] چائیتوهم بزنی . فردا زودتر میام
که سرصف واسم .
[بامهربانی بمرد نگاه میکند.]

زن

حالا بایس یه ساعت توخط هیوده واسم .
[مکث]

زن

تو گلای هزار تختخوابی رو دیدی ؟
[مکث . با تحسین وانتظار بمرد نگاه میکند.]

زن

[ناگهان] اگه حسین آقا بلورچی نمیره چی ؟
نه که من بخوام نفوس بدبز نما. اما اگه
نمیره چی ؟ هان ؟

[مکت]

زن

میدونی چیه ؟ بت بگم ؟ بت بگم ؟ هان؟

[بانهایت گرمی و مهربانی و لطف]

اگه توبری تو کاربنز کمر بندی ، من سرمو
فرشیشماهه میزنم.

[مکت]

زن

[باخستگی] چرا تو دست از سرزنای مردمور

نمیدوری؟

[مکت]

زن

باون زنیکه چادر کدري داشتی چی میگفتی ؟

هان؟

[مکت طولانی]

زن

توراسی گفتی اسمت چیه ؟

[مرد بلند میشود و خارج میشود. زن بلند

میشود میخواهد بدنبال آو برود ولی میایستد

و با ناامیدی بجهتی که مرد رفته است

خیره میشود.]

پرده

همه‌ی حقوق مال حمید میرمطهری ست.



حمیدخان

نیشخط‌های فرنگی*

نامه

* - «نیشخط‌های فرنگی» نگاه‌یست طنز آمیز به‌ماجرای فرنگی از زندگی دسته‌هایی از ایرانی‌های مقیم فرنگ. اینجا و آنجا قسمت‌هایی از آنرا منتشر خواهیم کرد.

ح - ۲

مامان و بابای عزیز ،

من دیروز براتون یه نامه نوشتم ، ولی الان پروانه
دندون درد گرفته منواز خواب بیدار کرده . منم نشستم
این نامه رو مینویسم . الان پروانه رو بردم مطب دکتر آرشام.
اول نمیومدم. میگفت ازدکترائی که از ایرون اومدن خوشش
نمیاد . درد که زور آورد ، ایرونی بی ایرونی. راسی مامان
جون امروز پول رسید. زود دویدم کرایه رو دادم . پروانه
الان خوابیده منکه خوابم نمیبره . دیروز یه نامه از قدسی

داشتیم که گفته بود ماما و بابا بش اولای خرداد میرن انگلستان شاید یه سری به لوس آنجلس بزنین . از حالا عزا گرفتیم . تابستونا این آپارتمان فسقلی پر آدم میشه . صاب خونه میگفت پرشینا مٹ اسپانیشا میمونن، همه ش مهمون دارن . از همه بدتر ماما و قدسیه که هی میخواد پزغزل قورتکی بیاد که لمبرشو تو شانزه لیزه عمل کرده و کرسنشو تو آکسفورد استریت خریده . آقای مدائنی اینا که پارسال اینجا بودن ، آقای مدائنی صب بصب یه نامه میفرستاد ایرون که تو کافه جمشید هالیوود چلو کباب خورده . بعدم یه باد گلوی گنده در میکرد راه میافتاد میرفت با پیژامه راه راش دم استخر خونه که همه همساده های عمارت ازش استفاده میکنن قدم میزد .

تو نامه دیروز ننوشتیم ، ولی پرویزو دیگه ندیدم که ندیدم که ندیدم . بعد اون شبی که منو و جمشید با هم رفتیم سینما و برگشتیم ، براتون که نوشتیم ، دیدم پرویز خونه منتظر من نشسته داره با پروانه تخته بازی میکنه ، دیگه ندیدمش . بره گمشه . پروانه امتحاناش هفته دیگه تموم میشه ، اما حالا همش درس میخوونه . هر چی مایک تلفن میزنه ، پروانه بش ورو نمیده . اصلا از مایک خوشش نیاد چونکه مایک ادوکلن کراتی میزنه که تو آمریکا مال شوفرای کامیونه . ماما و شما که میدونین پروانه چطوریه ، میگه میخواد زن ایوب خان پاکستانی بشه . هرچیم بش میگم برنج نخور حالیش نمیشه . هر شب شنبه م عدس پلو درس میکنه . خانوم سعیدیان و شوهرش بالاخره رسیدن به لوس آنجلس رفتن نیوپورت بیچ پیش پسرشون . خانم سعیدیان دیروز

عصر تلفن کرد. چه قمپزی میومد. همش از سفرش بایرون حرف میزد. می گفت از احزاب اومدن دنبالش که خانوم بیاکاندید نمایندگی بشو. گفته واه واه واه یه گوشه لوس آنجلس خودمونو نمیدم بصدتا وکالت. بعدم تعریف کرد که ویداجون، دخترشونو میگم، نمیدونم شاید دیدنش، میخواسه زن یه پروفیسور سوئیسی بشه، اما معلوم شده که پروفیسور، پروفیسور روانشناسی نیست، فیزیک درس میده، ویداجونم قبول نکرده ول کرده رفته نیویورک. میگفت پسرشون مهدی باهوایم ای شخصی از اینطرف رنج میره اونطرف. میگفت آب وهوای ایران به آقای سعیدیان نساخته وبلانست بلانست بادفتقشون عود کرده.

مامان الان چند روزه انقدر لوس آنجلس گرم شده. بعض روزا میرم استخر مدرسه. ایرونیای میان قطار قطار. همش حرف لیسانس شدن و خونه خریدن و زن گرفتنه. یه آقای که مهندسی درس میده داش تعریف میکرد که میخواد اسم زنشو عوض کنه، چونکه زنش دماغشو عمل کرده دیگه بش نیاد که اسمش فرخنده باشه میخواد اسمشو بذاره ژاکلین. یه آقای دیگه که خودش میگفت چند روز دیگه دکتر روانشناسی میشه میگفت که تو مستراح پلی بوی میخونه.

چن روز پیشا رفتم خونه بهجت اینا. بهجت پرویزم دعوت کرده بود. اما پرویز نیومد. فهمیده بود که من اونجام نیومدم. اداهای مسخره. چشمم بدرسیا شد که بیاد. نیومد که نیومد. که چی بشه مثلاً. قراره پس فردا سعید و مهدی آذری و روشنگ و پریوش از لاس وگاس برگردن که شیش

تائی بریم رستوران ایرانی حلیم بخوریم .
مامان داره خوابم میگیره . از قول من به بابا بگین...
نه هیچی نگین .

قربون شما
شہلا

تازه از فرنك آمده‌ها بانوع گفتگوئی كه
دو زیر می‌آید آشنائی ندارند ؟

- می‌خواهی فیلم بسازی ؟
- ای همچین .
- تو خط هنر منر كه نیستی . می‌خواهی فیلمی بسازی
كه پول دربیاره .
- ای همچین .
- اهان، این‌شد . موفق میشی . تردید نداشته باش .
موفق میشی . باكسی حرف‌زدی تا حالا ؟
- ای همچین .
- نه دیگه ، نشد . بایدبری ، خودتو نشون بدی .
خوش لباس ، تو مهمونیا رفت وآمد کنی . قالتاق باشی .
قالتاق هستی ؟
- ای همچین .
- تموم شد ورفت . باكت نباشه . راحت درسته .
انگلیسی بلدی ؟
- ای همچین .
- بینم پارتی داری ؟
- ای همچین .
- د، دیگه معطل چی هستی ؟

از حمید میر مظاهری منتشر میشود:
هن سینما یادداشت میکنم.
یادداشت‌های سفر کوتاه ده ساله.

ترجمه :

فرانی و زویتی .
اثر جی. دی. سلینجر (زیر چاپ)
متد تصویرگری در تلویزیون .
اثر پیتر جونز

درست پیش از جنگ با اسکیموها

جی. دی. سلینجر
ترجمه حمید میر مظاهری
منتشر شده