از رابرت دنیرو چه خبر؟

استفانی زاکارک - ترجمهٔ رحیم قاسمیان

Robert De Niro

این مقاله را دوست قدیمی‌مان رحیم قاسمیان از آمریکا فرستاده است. مقاله‌های دیگری نیز فرستاده که به‌مرور آن‌ها را چاپ خواهیم کرد. خاصیت این مقالات بسیار جدیدبودن آن‌هاست. از او متشکریم.

کهنه‌ترین خاطره‌ای که از بازیگری می‌توانم به‌خاطر بیاورم، تماشای بازیگر مصر؟ استیو شاید بازی کردن با نگه به‌عوامل بیرونی آسان به‌نظر بیاید، اما واقعیت آن است که این کار نیازمند مجموعه‌ای از قواعد ساخت و ساخت است که باید مو‌به‌مو مراعات شود. بیرشدن مه‌واز است، اما پر به‌نظر آمدن چیز دیگری است که خوش آیند نخواهد بود. مثلاً مارلون براندو را در نظر بگیرید، او شاید چاق شده بود، اما تحت هیچ شرایطی حقل و منطق خود را از دست نداد. بازیگران سن همیشه باید، هست کم، وانمود کنند که به کیفیت بیش از کمیت اهمیت می‌دهند و هر پنج یا شش سال یکبار، در یک فیلم بزرگ و مختر حضور یابند. حتی می‌خواهم از این هم پا را فراتر بگذارم و بگویم که آنان برای این که جنبهٔ احتیاط را از دست ندهند، اصلاً بهتر است در هیچ فیلمی ظاهر نشوند. چون اگر فقط یک درس از بازی اخیر رابرت دنیرو در فیلم **با خانوادهٔ فاکر آشنا شوید** بشود گرفت، این است که همهٔ مردم بازیگران درخشان و بازنشسته را دوست دارند، اما هیچ کس از بازیگر درخشانی که هر نقشی ظاهر می‌شود، خوشش نمی‌آید.

الان حدود پنج سالی است که منتقدان و تماشاگران، زنگ‌های خطر را در مورد رابرت دنیرو به صدا درآورده‌اند. بازیگری که در آستانهٔ شصت سالگی است و این او اخر بیش تر در نقش‌های کمدی یا کمیرنگی ظاهر می‌شود. **این را قبول کن** (۱۹۹۹) و **با والدین آشنا شو** (۲۰۰۰) فیلم‌های پرفروشی بودند، که هر دو دنباله‌های خود را داشتند (که البته به‌مراتب بدتر از نسخه‌های اصلی) و در مورد دوم، پرفروش‌تر بودند.) گرچه منتقدان و تماشاگران از این فیلم‌ها لذت بردند، اما بسیاری هم از این شگرد کردهاند که دنیرو با حضور در چنین فیلم‌هایی، از آن بازیگر بزرگی که کارهای دورهٔ جوانی‌اش نوید آن را می‌داد، فاصله گرفته است.

به هر حال، او بازیگر بزرگی است که جملهٔ معروف دیا منی؟» او در **راننده تاکسی** زبانزد خاص و عام شده است. اما چه طور چنین بازیگری حاضر می‌شود در فیلم‌های نازلی چون **شو قایم** با دادی مرفی ظاهر شود؟ شاید به‌جای کوسهٔ تیهکار در فیلم کارتونی **قصهٔ کوسه خرفزون** یا حضور در فیلمی چون **ماجراهای راکی و بولوینکل** برای دنیرو مفرح بوده باشد، اما هر چیزی هم حدی دارد. آیا وقت آن نرسیده که دنیرو به کار واقعی بازیگری بازگردد؟

پروندهٔ بازیگری رابرت دنیرو، پرونده‌ای پربار است، او فقط ظرف ده سال گذشته، در بیش از بیست و پنج فیلم ظاهر شده است. هر علاقه‌مند جدی سینما می‌تواند بنشیند و با قطعیت تمام بگوید که دنیرو کدامیک از این فیلم‌ها را به‌خاطر عشق، به‌خاطر پول و گهگاه به‌خاطر هر دو، بازی کرده است. گرچه ما معمولاً فرض را بر این می‌گذاریم که بازیگران سینما آدم‌های پولداری هستند (که فرض غلطی است)، دنیرو در پروژه‌های متعددی سهیم است، از کارگردانی گرفته تا مدیریت شرکت تولید فیلم خود که **تریبکا فیلمز** نام دارد و همین امر سبب می‌شود تا او دستش به جیبش برسد و برای عقد قرارداد بازیگری در فیلمی، به هر دری نزند.

از سوی دیگر، کار کار است. هر بازیگری، چه بزرگ و چه کوچک، باید این حق را داشته باشد که در فیلمی که خوشش می‌آید بازی کند و در عین حال، پولی هم بسازد. بنابراین اگر بگوییم که دنیرو فقط به‌خاطر پول در فیلم **با خانوادهٔ فاکر آشنا شوید** بازی کرده، فقط یک فرض است. اگر او از بازی در فیلم اول لذت برده، پس دلیل کافی داشته که در نسخهٔ دوم هم، پا پیش بگذارد. اگر از همان اوقات، خوش، ظاهر شود. او دوست دارد بازی کند و پروندهٔ اش هم این را نشان می‌دهد. پروندهٔ او، پروندهٔ یک بازیگر پرکار است، نه پروندهٔ بازیگری که در خیال خود از بازیگران بعی سازیم که بزرگ‌ترین بازیگران عصر خود بوده‌اند. هر عاشق بازیگری باید مراقب باشد که خیابت حرفه‌ای بازیگران را به‌جای آن که فیلم به فیلم مورد مطالعه قرار دهد، لحظه به لحظه پیگیری کند.

اما اول از همه، بیایید چند نکته را تثبیت کنیم. بازی دنیرو در فیلم **با خانوادهٔ فاکر آشنا شوید** یک بازی جزیی است. بازی او خشک و مکانیکی است و با بازی او در نسخهٔ اول فاصلهٔ زیادی دارد. دنیرو در هر دو فیلم، همچو به‌ای از یک شخصیت عصبی و آمادهٔ انفجار را بازی می‌کند که در کارهای اولیهٔ خود پرورانده بود. او در فیلم اول، نقش یک پدر مرموز و در عین حال سرسپرده به نظم و انضباط را به‌خوبی از کار درمی‌آورد و کاملاً راحت است. اما در فیلم دوم، چنین به‌نظر می‌رسد که دنیرو این شخصیت را به مرز رسانده و جای پیشرفت بیش تری برای آن نمی‌یابد. شوخی‌های مهم فیلم هم کمکی به او نمی‌کند.

حتی کسانی که از قدیم هوادار دنیرو بودند، نمی‌دانند دربارهٔ برخی از فیلم‌های او چه واکنشی نشان دهند، که از آن جمله باید به **حرصهٔ پلیس** (Cop Land)، دزدی (Score) یا اتاق مارو‌ین اشاره کرد.

چرا دنیرو به‌جای گزینش فقط بعضی نقش‌های عمیق و ارزشمند، در این همه فیلم ظاهر می‌شود؟ یک پاسخ این است که وقتی بازیگر معتبر و آبرومندی هستی، کارت را آن‌قدر دوست داری که می‌خواهی دائماً تکرار کنی و این کار خطرات خاص خود را دارد. دوسابقهٔ رابرت دنیرو بازی‌های خیره‌کننده‌ای هست که در همه‌جای جهان به‌عنوان برترین نمونه‌های بازیگری شناخته شده است (مثلاً **در گاو خشمگین**) و بازی‌هایی هم هست که گرچه عالی بوده‌اند، اما کم‌تر کسی به آن‌ها توجه کرده است (نظیر **آرزوهای بزرگ**). بازی پیچیده و در خشان او در نقش ویتو کورلیونهٔ جوان در فیلم **پدرخوانده: قسمت دوم**، از عهدهٔ کم‌تر بازیگری برمی‌آید.

آدم می‌تواند از بعضی کارهای اخیر دنیرو، یا حتی اغلب آن‌ها خوشش نیاید و احساس کند که بازی در این آثار در شأن بازیگری با قابلیت‌های او نبوده است. اما با توجه به این که بازیگران، پیر تر که می‌شوند، کم‌تر بازی می‌کنند (بازیگران زن حتی کم‌تر از مردها)، مروری بر پروندهٔ بازیگری اخیر دنیرو نشان می‌دهد که او بیش از آن‌که به فکر انتخاب و گزینش باشد، عاشق حرفهٔ خود است و می‌خواهد بازیگر فعالی باشد و برای این که به این هدف برسد، باید بازی کند.

حال که حرف **گاو خشمگین** شد، می‌خواهم در این مورد به نکته‌ای اشاره کنم. می‌دانیم که رابرت دنیرو برای بازی در این فیلم در نقش جیک لاموتا، خود را حدود سی کیلو چاق کرد. از سوی دیگر، می‌دانیم که بازی او را یکی از نمونه‌های درخشان «بازی متدی» نامیده‌اند. اما در این مورد، استیون واینبرگ نویسندهٔ کتاب **بازیگران متدی: سه نسل از سبک بازیگری در آمریکا** نوشته است: «برخورد دنیرو با این نقش و بازی او، کاملاً خلاف بازیگری متدی است.» او ادامه می‌دهد: «وقتی رابرت دنیرو سی کیلو وزن اضافه می‌کند تا در نقش جیک لاموتا در فیلم مارتین اسکورسیزی ظاهر شود، عملاً خلاف اصول بازیگری متدی رفتار می‌کند. بازیگرانی که پیش از او به این شیوه بازیگری متوسل می‌شدند، این کار را با استفاده از خلاقیت ذهنی انجام می‌دادند، حال آن‌که دنیرو به‌جای توسل به فنون بازیگری، به استحالهٔ فیزیکی رو آورده است.»

دنیرو در هر ثانیه از **گاو خشمگین** درگیر نقش است و مشکل هم همین‌جاست. بازی او بازی مبتنی بر مبانی و اصول مکتوب بازیگری نیست، بلکه خود، کتاب تازه‌ای است در بازیگری. جیک لاموتای او تکه‌گوشت زنده‌ای با دو چشم است. در او بارقه‌هایی از انسانیت هست که زیر آن همه خشم و پارانویای فلج‌کننده قرار دارد، اما امکان ندارد که بتوان مشخص کرد که دنیرو به‌عنوان خالق این شخصیت یا مارتین اسکورسیزی به‌عنوان کارگردان این اثر، در بارهٔ شخصیت جیک لاموتا چه احساسی دارند. دنیرو با تمام وجود در کار است، ولی جلوهٔ نهایی آن، خلق شخصیتی توخالی و بیش از حد فعال است.

می‌خواهم سنت‌شکنی کنم و بگویم که من بازی دنیرو را در برخی از نقش‌های سبک اواخر دههٔ ۱۹۹۰ و در فیلم‌هایی چون **این را تحلیل کن** و **دیدار با خانواده**، به خیلی از فیلم‌های اولیهٔ او ترجیح می‌دهم. این نقش‌ها در دنیرو یک احساس سرخوشی پدید آوردند و به او فرصتی دادند تا آن احساس شرارت خود را راحت‌تر و آسوده‌تر بروز دهد.

این‌ها بازی‌هایی است که شخصیت وحشتناک، آسیب‌پذیر و دست‌نیافتنی تراویس بیکل (**راننده تاکسی**) را نفی نمی‌کند، بلکه حتی بارقه‌هایی از آن را در خود دارد. شاید ارتباط سرراست و مستقیمی میان شخصیت بیکل و پل ویتی (تبهکار خشن **این را تحلیل کن**) دیده نشود، اما به‌راحتی می‌توان بارقه‌های احساسی دنیرو را در هر دوی آن‌ها دید. کسی مدعی نمی‌شود که بازی دنیرو در فیلم **این را تحلیل کن** متدی هست یا نیست. اما به عقیدهٔ من، این بازی، به‌نحوی گسترده و کامل، تعبیری را که از «بازی متدی» در ذهن داریم، تعریف می‌کند.

خانه و سراغ همسر و پسر نوزادش بازمی‌گردد. وارد خانه می‌شود، کت خود را از تن بیرون می‌آورد و به جارختی آویزان می‌کند. سپس لفاف کاغذی یک گلابی را که از جیب کتش بیرون آورده بود، باز می‌کند. گلابی را روی میز می‌گذارد. زنش با دیدن گلابی متوجه ماجرا می‌شود و زار می‌زند.

اما یک لحظه پیش از آن‌که زن زار بزند، در لحظه‌ای که ما فقط پشت دنیرو را می‌بینیم، می‌دانیم که در سرش چه می‌گذرد، چه فکرهایی می‌کند و چه امواج پرتلاطمی در ستون فقرات او جریان دارد.

من بازی دنیرو را در برخی از نقش‌های سبک اواخر دههٔ ۱۹۹۰ و در فیلم‌هایی چون این را تحلیل کن **و دیدار با خانواده، به خیلی از فیلم‌های اولیهٔ او ترجیح می‌دهم. این نقش‌ها در دنیرو یک احساس سرخوشی پدید آوردند و به او فرصتی دادند تا آن احساس شرارت خود را راحت‌تر بروز دهد.**

در کارنامهٔ هر بازیگر بزرگی، بازی بد هم همان‌قدر اساسی است که بازی خوب. من از بازی دنیرو در فیلم‌های **رفقای خوب** یا **زندگی این پسر** خوشم نیامد، اما چند فیلم بعد، بازی او را در **پانزده دقیقه** بسیار پسندیدم، به‌ویژه آن‌جا که به ملینا کاناکاردیس پیشنهاد ازدواج می‌دهد و می‌گوید: «دلم می‌خواهد کفش‌های دیگری هم کنار کفش‌های خودم ببینم.»

بیان دیالوگ یکی از مهم‌ترین بخش‌های تکنیک بازیگری است و مدت‌ها بعد وقتی به یاد هر بازی خوبی می‌افتیم، این نکته خودنمایی می‌کند. اما در حیات حرفه‌ای دنیرو لحظات فراوانی هست که او با سکوت خود به بهترین وجهی حرف می‌زند. ما معمولاً وقتی از دنیرو حرف می‌زنیم، او را در فیلم **راننده تاکسی** و جلوی آینه، در نظر می‌آوریم، یا به یاد جیک لاموتا می‌افتیم که در نهایت خشم و عصبانیت، برادرش را به باد کتک می‌گیرد. اما به نظر من، یکی از عالی‌ترین لحظاتی که دنیرو در سینما خلق کرده، صحنه‌ای در فیلم **پدرخوانده، قسمت دوم** است که در آن دنیرو در نقش دن کورلیونهٔ جوان، بعد از آن‌که بیکار می‌شود، به لحظهٔ کوتاهی است. درست به اندازه و در همین لحظهٔ کوتاه، فضای بین بازیگر و تماشاگر از بین می‌رود، تا آن‌جا که جز همدلی، چیزی این وسط باقی نمی‌ماند. این یکی از درخشان‌ترین لحظات بازیگری در تاریخ سینماست. این دیگر جمله‌ای نیست که مردم بتوانند این‌جا و آن‌جا تکرار کنند و نمادی از تفاوت است بین بازیگری که هست و بازیگری که ما آرزو داشته‌ایم باشد.

رابرت دنیرو در این برهه از حیات خود، بیش از یک بازیگر است. او سرمایه‌گذار و اهل تجارت هم هست. این‌ها به خودش ارتباط دارد، ولی بازی‌های او هدیه‌ای برای ماست و ما نباید این‌قدر خسیس و ناخن‌خشک باشیم و ادعا کنیم که بازی‌های فاقد آب و رنگ او، نشانهٔ خیانت به رویاهایی است که از او در سر داشتیم. تنها نقشی که از نقش «بزرگ‌ترین بازیگر نسل خود» بدتر است، نقش «گنجینهٔ ملی» است و به عقیدهٔ من دنیرو با مهارت تمام توانسته است از ایفای آن اجتناب کند. وقتی پای بازی‌های او در میان می‌آید، شاید فقط می‌خواهد که به‌عنوان «بازیگر» به یاد آورده شود. ▶

کارگاه خیال

از این شماره در بخشی کوچک از هفت، قصد کرده‌ایم که به بازخوانی مختصر متون کهن فارسی بپردازیم. بر این باوریم که ادبیات کلاسیک ما دریای بی کرانی‌ست که عمرها می‌شود در آن غرقه بود. گمان می‌کنیم که یکی از دلایل ناشیوایی و قصور که در زبان و قلم امروز گاه دیده می‌شود، فاصله‌ای‌ست که میان ما، میان سرشاخه‌های نورس، افتاده با ریشه‌های عمیق‌مان در خاک این زبان.

این بخش قرار نیست «ادبی» به آن معنایی باشد که نوای سه‌تار و دکورهای کاه‌گلی و لباس‌های سنتی مرسوم در برنامه‌های ادبی تلویزیون را به ذهن بیاورد؛ مروری ساده و مجمل است که درش هر بار نویسنده از یکی از آثار کهن فارسی نمونه‌ای آورده سپس بسیار موجز، چندخطی را درباره‌اش می‌نویسد؛ گو این‌که گاه گزینش گوشه‌ای از این آثار، می‌دانید که چه دشوار است. هم‌فکری و هم‌قلمی صاحب‌نظران در این بخش برای‌مان غنیمت خواهد بود.

مولوی و دیوان شمس: شعر یا شور شیدایی؟

هادی چپردار

وه چه بی‌رنگ و بی‌نشان که منم
کی ببینم مرا چنان که منم
گفتی اسرار در میان آور
کو میان اندر این میان که منم
کی شود این روان من ساکن
این‌چنین ساکن روان که منم
بحر من غرقه گشت هم در خویش
بوالعجب بحر بی‌کران که منم
این جهان وان جهان مرا مطلب
کاین دو گم شد در آن جهان که منم
فارغ از سودم و زیان چو عدم
طرفه بی‌سود و بی‌زیان که منم
گفتم ای جان تو عین مایی گفت
عین چه بود در این عیان که منم
گفتم آنی بگفت های خموش
در زبان نامدست آن که منم
گفتم اندر زبان چو در نامد
اینت گویای بی‌زبان که منم
می‌شدم در فنا چو مه بی‌پا
اینت بی‌پای پادوان که منم
بانگ آمد چه می‌دوی بنگر
در چنین ظاهر نهان که منم
شمس تبریز را چو دیدم من
نادره بحر و گنج و کان که منم

از خودبی‌خودی مولوی در سرودن دیوان شمس غریب است و در میان هم‌تایانش شاید بی‌رقیب. خواننده در می‌ماند که این همه شور شیدایی از کجا می‌شود که یک‌جا جمع شود، آن هم نه در یک غزل مشخص، که اشعار بسیاری از او چنین‌اند. این شوریدگی گاه چنان بالا می‌گیرد که ظرایف زبانی شاعر در پشت آن پوشیده می‌ماند. و عجیب که این ظرایف کم هم نیستند. برای مثال، مولانا صنعت تضاد را بسیار به‌کار می‌گیرد (مانند ساکن و روان، سود و زیان، و ظاهر و نهان در این غزل). نیز، بهترین و پرشمارترین نمونه‌های جناس در شعر فارسی را شاید در شعر او می‌شود یافت، (مثل عین و عیان در بیت هفتم بالا)، که در برخی از غزل‌های او فراوانی انواع مختلف جناس شگفت‌آور است. او با به‌کاربردن صنعت تجنیس، و نیز با تکرار واژگان و عبارات، با کلامش موسیقی می‌سازد؛ به‌ویژه در غزل‌هایی که ابیات‌شان از نظر عروضی طولانی‌ترند. و از این حیث نیز دیوان شمس در گنجینهٔ ادب فارسی شاید بی‌رقیب باشد، حتی در قیاس با مثلاً رودکی که خود دستی توانمند در موسیقی داشته. صدای سرنا و نی و چنگ، و به‌خصوص ضرباهنگ دف صوفیان با شعر او عجیب عجین است. پس عجب نیست که در شعر او این‌همه به واژگان حوزهٔ موسیقی برمی‌خوریم. نیز عجیب نیست که اهل ساز و آواز، این‌چنین با غزل‌هایش دم‌سازند.

از حیث مضمون نیز، چیزی که در غزل مولوی بسیار برجسته است، مقولهٔ حیرت و سرگشتگی‌ست. او که گاه پیچیده‌ترین مفاهیم عرفانی/فلسفی را به موجزترین شکل به شعر درمی‌آورد، پیوسته به بیان حیرتش در این شوریدگی می‌پردازد و در غزل مورد اشاره این کاملاً مشهود است: مولانایی که به گفتهٔ خود میان را در این میان گم کرده، مضامین پیچیده‌ای چون سکون و حرکت را این‌جا به‌میان می‌آورد، و این تنها از شوریده‌ای برمی‌آید که بحرش غرقه گشته باشد هم در خویش، و جهانش از این جهان و آن جهان جدا باشد. و در عین این جادوی کلام، او همواره مفاهیمی را که به اشاره‌ای از آن‌ها گذشته، وصف‌ناپذیر می‌خواند: گفتم اندر زبان چو در نامد/اینت گویای بی‌زبان که منم.

ادیبان و بزرگان کلام همیشه به زبان اقوام سر و شکل می‌دهند. آنان در هر مکتب ادبی که باشند، عموماً با وسواسی خاص، معیارهایی دشوار در استفاده از زبان دارند. از این بین، بزرگانی هستند که به زبان بسیار آزادانه‌تر نگاه می‌کنند و جسور و رها اما بسیار آگاه، دامنهٔ واژگان شعر خود را باز می‌گذارند و از این طریق زبان می‌آفرینند. (در عصر ما فروغ فرخ‌زاد از نظر رهایی در گزینش واژه برای شعر نمونه است). مولوی همان‌طور که گاه رعایت وزن و دقایق شعری را به نفع حس شوریدگی شعرش کنار می‌گذارد، از گزینش رها و بی‌باک از گسترهٔ تمامی واژگان جاری در زبان نیز واهمه‌ای ندارد، و این ویژگی، در کل ادب فارسی ماهیتی خاص به غزل او می‌دهد. در سروده‌های کم‌تر شاعری می‌شود مشابه مصرع دوم این بیت را یافت:

کفرت همگی دین شد تلخت همه شیرین شد
حلوا شده‌ای کلی، حلوات مبارک باد

و این قید مقدار «کلی» همان است که هنوز در گفتار روزمره بسیار به‌کار می‌بریم. و جالب است که با این گزینش خاص از کلمه‌ها، اتفاقاً چه‌طور او در واردکردن کلمات متعدد به هر غزل امساک می‌کند؛ چه، در برخی غزل‌هایش این مینی‌مالیسم به تکرار مسحورکنندهٔ واژه‌هایی خاص می‌رسد؛ تکراری که مثل اوراد درویشان، تأثیر روحی عمیقی بر مخاطب می‌گذارد. اما در کنار این رویکرد، مولانا گاهی نیز به‌عکس با حداقل کلمات به انتقال حداکثر مفهوم می‌پردازد. برای نمونه در این بیت در غزل مورد اشاره: «گفتم آنی بگفت های خموش/در زبان نامدست آن که منم» مولانا بی‌پروای به‌کار بستن کلمهٔ ندای «های»، با یازده کلمه هفت جمله ساخته که نمی‌توان تصور کرد چه‌گونه می‌توان اطلاعات این بیت را موجزتر از این به مخاطب داد.

و آخرین سخن می‌تواند چند جمله‌ای باشد از کتاب **پله‌پله تا ملاقات خدا** دکتر عبدالحسین زرین‌کوب، که دربارهٔ یگانگی و شور خاص شعر مولانا می‌نویسد: «... در تقریر و بیان شیوه‌ای جداگانه داشت، شیوه‌ای که به او امکان می‌داد خود را از بار هیجان‌هایش خالی کند و در این کار منتظر بجوز و لا یجوز ادیبان نماند.»