closer

گفت‌وگو با مایک نیکولز، کارگردان

هرگز از سینما سیر نخواهم شد

ایجاد می‌کند، و واکنش‌ها به نمایش‌نامه و فیلم بسیار متفاوت بوده. مردم یا از آن خوش‌شان آمده یا از آن بیزار شده‌اند، و به‌نظرم بسته به این است که در هنگام برخورد با آن زندگی عاطفی‌تان در چه حالتی‌ست! منظورم این است که من اکنون یک آدم متأهل خوشبختم، ولی موقعی که متن را می‌نوشتم این‌گونه نبود، و این بسیار مهم است. فکر نکنم اکنون بتوانم آن را این‌گونه بنویسم. چیز دیگری از آب درمی‌آید.

وسوسه نشده‌اید آن را از نو بنویسید، طوری که احساسات فعلی‌تان را پوشش دهد؟

برای فیلم آن را چندان تغییر ندادم، چون می‌خواستم نسبت به چیزی که در حوالی سال‌های ۹۶ و ۹۷ نوشته بودم وفادار باشم، و دلم نمی‌خواست دریافت‌های جدیدم را از زندگی به آن تزریق کنم. می‌خواستم نسبت به سی‌ودو سالگی خودم وفادار باشم. اما فیلم حاصل حساسیت‌های شش نفر است -من، مایک، و آن چهار بازیگر. و چیزی که از مصالح کار آموختم این بود که ترکیب چهار بازیگر، نقش عمده‌ای در محصول نهایی ایفاء می‌کند. اگر چهار بازیگر داشته باشید که با هم رابطهٔ خوبی داشته باشند، به هم احترام بگذارند و از صحنه‌های مشترک‌شان لذت ببرند -همچنان که این جا پیش آمد- انسانیتِ متن بیش از پیش خواهد شد. اما اگر روی صحنه آن را با چهار بازیگری ببینید که با هم راه نمی‌آیند، تیره‌وتارتر به‌نظر می‌آید، خشمگین‌تر و خشن‌تر.

بازیگران فیلم همه بااستعدادند، اما کارگردان است که بهترین بازی را از آن‌ها گرفته و نمی‌دانم چه‌طور این کار را می‌کند، چون تنها کاری که می‌کند تشویق‌کردن آن‌هاست.

وقتی کیت بلانشت از کار بیرون گذاشته شد و جولیا رابرتز جای او را گرفت چه احساسی داشتید؟

وقتی کیت بیرون رفت خیلی غمگین شدم، چون او آنای بسیار درخشانی بود. بسیار خوشحال شدم که جولیا رابرتز آمد، چون او هم آنای فوق‌العاده‌ای شد. به‌نظرم بازی او... نمی‌خواهم بگویم بهترین بازی او تاکنون است، چون در مقامی نیستم که این حرف را بزنم، اما هرگز چنین بازی‌ای از او ندیده بودم که چنین خشم و شوری از خود نشان دهد و ابداً هم سانتیمانتال نباشد. من از همه‌شان راضی‌ام، اما این به مایک ربط دارد. آشکار است که بازیگران فیلم همه بااستعدادند، اما کارگردان است که بهترین بازی را از آن‌ها گرفته و نمی‌دانم چه‌طور این کار را می‌کند، چون تنها کاری که می‌کند تشویق‌کردن آن‌هاست. کاری می‌کند که آن‌ها راحت باشند. چیزی در او هست که بازیگران به آن احترام می‌گذارند. آن‌ها را بر آن می‌دارد که بهترین حالت‌ها را نشان دهند و بسیار بی‌پناه به‌نظر برسند.

آغاز کارتان چگونه بود؟

چند تایی نمایش‌نامه در کالج نوشته بودم و بعد عضو یک گروه تئاتری شدم که پل سیلز در شیکاگو راه انداخته بود به‌نام «تئاتر نمایش‌نامه‌نویسان». آن موقع در رادیوی موسیقی کلاسیک کار می‌کردم و از این راه ارتزاق می‌کردم. گهگاه می‌رفتم نیویورک تماشای تئاتر، مثلاً کارهای صحنه‌ای کازان و مدام به کار او بیش‌تر علاقه‌مند شدم. در دوران مدرسه **مرگ دست‌فروش** و **اتوبوسی به‌نام هوس** را طی یک سال دیده بودم، و یک محصول دیگر را هم به‌نام **وارثه** دیدم به کارگردانی جد هریس. همهٔ این‌ها در نظر من، هم صددرصد واقعی بودند و هم صددرصد شاعرانه. بسیار سر ذوق آمده بودم و می‌خواستم بیش‌تر بیاموزم، بنابراین بنا کردم به مطالعهٔ آثار لی استراسبرگ در نیویورک.

اما اصلاً تصور نمی‌کردم بتوانم بازیگر بشوم، چون گهگاه که سعی کرده بودم نقشی به‌عهده بگیرم موفق نشده بودم؛ حتی نتوانستم نقشی پیدا کنم که به‌ام بیاید. بنابراین فکر کردم، خب، قرار نیست بازیگر بشوم... مطمئن نیستم چرا این راه را انتخاب کرده‌ام. کارهای مختلفی را امتحان کردم، مثل گارسنی، شاگرد شوفری، متصدی پذیرش هتل، دربانی بیمارستان و غیره، تا این‌که پل سیلز شغل دیگری در شیکاگو به من پیشنهاد کرد، این‌بار در گروهی به‌نام Compass، که یک کار بداهه بود در کاباره. و آن‌جا بود که با الن می کار کردم که پیش‌تر هم او را می‌شناختم. ماه‌ها کارم خیلی بد بود، و بعد بهتر شد، و بعد بهتر، و بعد تا حدی خوب. الن کارش خیلی خوب بود.

چه‌طور با او آشنا شدید و چه تأثیری بر شما گذاشت؟

در دانشگاه شیکاگو با هم آشنا شدیم. اولین فضاوتم این بود که دختر زیبا و خطرناکی‌ست که هم جذبم می‌کرد و هم مرا می‌ترساند. هر دوی‌مان در دانشگاه خطرناک به‌نظر می‌رسیدیم. با هم آشنا شدیم و در ایستگاه راه‌آهن مرکزی ایلینویز با هم به‌طرز غریبی ملاقات کردیم و به دانشگاه شیکاگو بازگشتیم. گفتم: «می‌توانم بنشینم؟» و او گفت: «اگه دلت می‌خواد» و نمایش بداهه‌مان شروع شد -یک نمایش بداههٔ معمایی جاسوسی را برای جلب نظر آدم‌های اطراف‌مان روی همان نیمکت اجرا کردیم. این اولین ملاقات ما بود. به هم خیلی نزدیک شدیم. توصیف رابطه‌مان خیلی سخت است، اما چیزی که آن موقع در موردمان

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

صدق می‌کرد، الان هم در همکاری‌مان صدق می‌کند، او می‌نوشت و من کارگردانی می‌کردم و شیوهٔ نگاه‌مان به تئاتر و سینما یکسان بود. و تیمی را تشکیل می‌دادیم که در آن من به چیزها شکل می‌دادم و او جاهای خالی‌شان را پر می‌کرد - الان هم همین کار را می‌کنیم. هر کدام‌مان از دیگری خیلی چیزها یاد گرفته.

انتقال از بازیگری به کارگردانی چه‌طور صورت گرفت؟

بداهه‌پردازی آموزش خوبی بود، که هم در تئاتر کاربرد داشت هم در سینما، چون بسیار می‌آموزی که انتظارات تماشاگر در مورد کنش‌ها چیست. وقتی در حال بداهه‌پردازی هستی، تماشاگرازت می‌پرسد، چرا این را به من می‌گویی؟ و طی ماه‌ها - و در مورد ما طی سال‌ها - برخی جواب‌ها را به این پرسش می‌آموزی. یکی از پاسخ‌ها این است: «چون بامزه است» و اگر پاسخات این نیست باید بگردی و پاسخی واضح و خوب پیدا کنی. و بداهه‌پردازی عناصر اساسی صحنه را به آدم می‌آموزد. اگر شما و من بداهه کار کنیم و شما بگویید «سیاه»، من اگر می‌خواهم صحنه‌ای شکل بگیرد بهتر است بگویم «سفید». و بعد من و الن قواعد مشخصی را شکل دادیم. حتی اکنون وقتی بازیگری درس می‌دهم به برخی از این قواعد روی می‌آورم. کشمکش خوب است، اغواگری خوب است، اما بایستی اتفاقی بیفتد و شما فقط نشسته‌اید و جمله‌ها را شکل می‌دهید. بایستی موقعیتی را شکل بدهید، یک واقعه.

موفقیت شما دو نفر به‌خاطر چی بود؟

هیچ تصوری ندارم. مدت‌های مدیدی در شیکاگو کار می‌کردیم؛ اصلاً به فکرمان هم نمی‌رسید که می‌توانیم از این حد فراتر برویم. این کار را می‌کردیم چون راه ارتزاق‌مان بود. و وقتی در نیویورک به موفقیت رسیدیم بسیار تعجب کردیم. ما در کلوپ‌ها برنامه داشتیم و بعد رسیدیم به تلویزیون. توی برنامه‌ای به‌نام «Omnibus» بخشی طولانی به ما اختصاص پیدا کرد و قرارداد بسیار خوبی بستیم؛ روز بعد بسیار مشهور شدیم، در نشریات تیترهای بزرگ درباره‌مان زدند، و الن می‌گوید ساعت چهار صبح به‌اش زنگ زده‌ام و گفته‌ام: «خب، حالا چه‌کار کنیم؟» چون فکر کرده بودیم این کاری‌ست که از آن ارتزاق خواهیم کرد تا این‌که بزرگ شویم. خب، حالا دیگر این ممکن نبود، چون این شغل تمام وقت ما را گرفته بود. دست‌آخر یک سال تمام آن را در سالن تئاتر اجرا کردیم، و بعد وقتی الن به این نتیجه رسید که کافی‌ست، دیگر نمی‌دانستم چه کار کنم. من یک‌نصفه یک تیم کمدی بودم.

بعد یک تهیه‌کنندهٔ تئاتر به‌نام سنت سابر به من پیشنهاد کرد نمایش‌نامه‌ای از نیل سایمون را به‌نام **هیچ‌کس دوستم ندارد** کارگردانی کنم و من گفتم: «خب، بگذار این کار را بکنم و ببینم ازم برمی‌آید یا نه.» در پانزده دقیقهٔ اول اولین تمرین فهمیدم این شغل من است، و تمام کارهای قبلی‌ام بی‌آن‌که بدانم مقدمه‌ای بوده برای این کار. هر چیزی که در مکتب استراسبرگ یاد گرفتم، از بداهه‌پردازی، از هم‌بازی بودن با الن، مرا برای این کار آماده کرده بود. احساسی را تجربه کردم که در بازیگری تجربه نکرده بودم: احساس خوشبختی و اعتماد به نفس و دقیقاً می‌دانستم چه می‌کنم. اسم نمایش را عوض کردیم و گذاشتیم **پاپرهنه در پارک**، و از آن لحظه همه‌چیز خیلی سریع اتفاق افتاد. منظورم این است که نمایش‌های زیادی را کارگردانی کردم.

عاشق سینما بودم، و فیلم زیاد می‌دیدم، بعضی فیلم‌ها را بارها و بارها. سینما همیشه از همان کودکی برایم خیلی مهم بوده. یادم است بعدازظهرها بعد از مدرسه می‌رفتم سینما، اما هرگز به کارگردانی فیلم فکر نمی‌کردم، تا این‌که شنیدم الیزابت تیلر، که آن موقع یک دوست محسوب می‌شد، می‌خواهد در **ویرجینیا وولف** بازی کند و به خودم گفتم من می‌توانم آن را کارگردانی کنم. نمایش‌نامه روی من خیلی تأثیر گذاشته بود و حس می‌کردم خیلی چیزها درباره‌اش می‌دانم و خیلی کارها می‌خواهم در فیلم انجام دهم.

نمی‌توانم بگویم که بلافاصله همان احساسی را داشتم که موقع کارگردانی تئاتر - آه، منظورم درواقع همین بود - چون دست‌کم برای من این امکانی وسیع محسوب می‌شد؛ خیلی ترسناک بود. نکتهٔ سینما این است که همیشه داری فیلم‌هایی را می‌بینی که کارگردان‌های بزرگ آن‌ها را کار کرده‌اند، بنابراین سخت است بپری وسط و بگویی، آه، آره، این برای من ساخته شده و من برای آن. خوانده‌ام که اورسن ولز گفته: «می‌توانی همهٔ جنبه‌های تکنیکی سینما را یک‌روزه یاد بگیری» که به نظرم درست نیست، اما می‌توانی چیزهای زیادی دربارهٔ لنزها و تراولینگ و مونتاژ و غیره یاد

در سینما خیلی بیش‌تر از تئاتر، موفقیت هنری فیلم بسته به قدرتی‌ست که استعارهٔ آن دارد. که این استعاره موتور اصلی فیلم است. اگر آن استعاره را نداشته باشی، هر چه‌قدر هوشمند باشی در کار با دوربین و بااستعداد باشی در کارکردن با بازیگران نمی‌توانی فیلم را ارتقاء ببخشی

بگیری، و البته با تماشای فیلم‌ها در تمام طول زندگی‌ات داری این چیزها را یاد می‌گیری. به نظرم واقعاً با تماشای **چه کسی از ویرجینیا وولف می‌ترسد؟** می‌توانید عملاً ببینید که چگونه دارم یاد می‌گیرم، چون فیلم را در یک سکانس فیلم‌برداری کردیم.

می‌دانستم - و این برای من کم پیش می‌آید - که این چیزی‌ست که هرگز به آن عادت نخواهم کرد، که مدام مرا بیش‌تر مجذوب و هیجان‌زده می‌کند. این روندی‌ست پر از ابزارها و امکانات بی‌پایان. می‌توانی آن را پیش ببری، اما می‌توانی ساده‌ترشان کنی، و پس از مدتی طولانی، می‌تواند مثل گرامر خودت ساده شود. چیزی بود که می‌دانستم هرگز از آن سیر نخواهم شد، و یکی از مشکلات من این است که مدام می‌خواهم چیزهای تازه را تجربه کنم...

در سینما تو می‌توانی همه‌چیز را کنترل کنی، اما چیزی که حتی وقتی فیلم را انتخاب کردی ممکن است نتوانی کنترل کنی، استعارهٔ محوری آن است. در نظر من، در سینما خیلی بیش‌تر از تئاتر، موفقیت هنری فیلم، موفقیت یک تجربه بسته به قدرتی‌ست که استعارهٔ آن دارد، که این استعاره موتور اصلی فیلم است. اگر استعارهٔ پرقدرتی داشته باشی، اگر تماشاگر بداند چرا آن‌جاست، می‌توانی خیلی اوج بگیری. اگر آن استعاره را نداشته باشی، هر چه‌قدر هوش‌مند باشی در کار یا دوربین و بااستعداد باشی در کارکردن با بازیگران نمی‌توانی فیلم را ارتقاء ببخشی، چون موتور کار که همان استعاره است همه‌چیز است. این اعتقاد الان من است و در شروع کارم هم همین اعتقاد را داشتم.

آیا این استعاره را شما ایجاد می‌کنید یا در مصالح کار هست؟

توی داستان هست - به همین سادگی. داستان یا این استعاره را درون خودش دارد یا ندارد. میان این دو حالت هم سلسله‌مراتبی وجود دارد. داستان‌هایی هست که این استعاره را منتقل می‌کند اما نمی‌تواند فشار روند کار یا مقابله با تماشاگر را تاب بیاورد، و این استعاره‌ها ترک برمی‌دارند. وقتی **بیمار انگلیسی** را دیدم به آنتونی مینگلا گفتم: «هرگز ندیده بودم تماشاگر نیویورکی این‌قدر ساکت و آرام فیلم تماشا کند.» تجربهٔ عجیبی بود. و او گفت: «آره، خب... هدف فیلم را تشخیص دادند.» حرف درستی‌ست. به‌عنوان تماشاگر، اگر داستان هدفی داشته باشد، آن را احساس می‌کنیم. تماشاگر هیولای بی‌رحم و بی‌عاطفه‌ای‌ست. اگر هدفی تشخیص ندهد آن را از سر راهش برمی‌دارد و قضیه دشوار می‌شود - دشوار توجهش جلب می‌شود، دشوار می‌خندد، دشوار با ما همراه می‌شود.

اما اگر هدف متعالی باشد و تماشاگر آن را احساس کند، تا هر جایی که باشد همراهت می‌آید. تمام راز انتخاب داستان در همین است - این‌که برایت چه مفهومی دارد؟ چگونه با آن سطح ارتباط برقرار می‌کنی، سطحی که حتی شاید از آن آگاه نباشی؟ همهٔ این چیزها به استعاره مربوط است، و در این مورد بایستی خوش‌شانس باشی. نمی‌توانی آن را ابداع کنی، بسازی، بتراشی، اگر نباشد نیست. گاهی آدم‌های هالیوودی می‌گویند: «اگر بتوانی آن را در دو جمله تعریف کنی، این یک اتفاق است؛ اگر بتوانی در یک جمله تعریف کنی یک فیلم رکوردشکن است.» این فرمولی سطحی‌ست، اما حقیقتی در آن نهفته است.

در مقام یک کارگردان، بخشی از کارتان، کار با نویسنده است. در آن مراحل ابتدایی این همکاری ممکن نیست کاری کرد که این استعاره هدایت شود؟

دیگر دیر است. بگذارید فرض کنیم که می‌خواهیم یک موزیکال کار کنیم. یکی از ما به دیگری می‌گوید: «من یک ایده دارم: شصت نفر امتحان صدا بدهند، شش نفر انتخاب شوند.» اگر من این ایده را بدهم، یا شما بدهید، دیگری ممکن است بگوید: «آه، از این ایده خوشم آمد.» خودش است، تمام شد. همه‌مان ممکن است **Chorus Line** را کار بکنیم؛ ممکن است آن را آن‌طور که مایکل بنت و همکارانش ساختند نسازیم، شاید به آن خوبی نتوانیم بسازیم، اما

می‌توانیم کار قابل قبولی از آب دربیاوریم چون آن یک جملهٔ بسیار قدرتمند است، منتهی می‌شود به بسیاری چیزها، از جمله داستان، تنش، گسترش، کشمکش، گره‌گشایی و احساس که ازش می‌شود چیز خوبی درآورد. حالا آن جمله شاید چیز فوق‌العاده‌ای نباشد، اما منتهی شود به جملهٔ دیگری. مایکل بنت نتوانست. همهٔ ما شاید در چند دهه از زندگی‌مان نتوانیم باز چنین جملهٔ محوری پرقدرتی بیابیم. به نظرم اتفاقی که می‌افتد این است که تمام نشانه‌های استعارهٔ محوری را می‌بینی و اسم‌های مختلفی را روی آن امتحان می‌کنی، اما همیشه آن‌جاست، به گونه‌های مختلفی آن را توصیف می‌کنی. خیلی زود در فیلم **ویرجینیا وولف** فهمیدم که استعارهٔ خون‌آشام‌ها بسیار پرقدرت است، این استعاره از همهٔ ما حرف می‌زند، همه‌مان درباره‌اش خیلی می‌دانیم، اما استعارهٔ گرگ انسان‌نما این‌گونه نیست - هیچ‌وقت درست از آب درنیامده، هرگز درست عمل نمی‌کند، چون انعکاس چیزی نیست که برای مردم اتفاق افتاده باشد. آدم‌ها خون‌آشام هستند و می‌شوند، توسط خون‌آشام‌ها شکار می‌شوند، این چیزی‌ست که بی‌نهایت پژواک دارد. به من تصویر یک خون‌آشام بده و من برایت فیلم بهتری از **گرگ** می‌سازم. چون با این‌که روی **گرگ** خیلی کارها انجام دادیم - از نیکلسن تا الن می، که فیلم‌نامه را بازنویسی کرد، و خودم - اصلاً خوب درنیامد چون استعاره درست جلو نرفت، راه خودش را پیدا نکرد. بایستی هل‌اش می‌دادیم، و وقتی به این فکر می‌افتی دیگر دیر شده.

کدام فیلم‌ها به تصور اولیه‌تان نزدیک‌تر از آب درآمدند؟

برای من مدتی طول می‌کشد تا بتوانم چیزی را ببینم. ممکن است عاشق مصالح کار باشم، اما تا مدتی نتوانم آن را به شکل فیلم ببینم. اگر بنا کنم به دیدن، معمولاً یک صحنه یا لحظه است که مرا به درون آن می‌کشد. گاهی این تصویر چنان مشخص است که فیلم نهایی بسیار شبیه همان چیزی می‌شود که اول دیده‌ام. این در مورد **فارغ‌التحصیل**، **ویرجینیا وولف**، و **معرفت جسم** صادق است. **رنگ‌های اصلی** شبیه چیزی‌ست که در انتهای کار روی فیلم‌نامه به آن رسیده بودیم. در مورد **قفس پرنده** این‌طور بود که وقتی بنا کردیم به طراحی پیرنگ، که من و الن هر دو عاشقش بودیم - یک استعارهٔ کامل که مفهوم خانواده است - آن را این‌گونه دیدیم و محل درست وقوع داستان را فهمیدیم. درنهایت شبیه همان چیزی شد که تصور کرده بودم...

فارغ‌التحصیل **چگونه شکل گرفت؟**

براساس کتابی بود که لری ترومن، تهیه‌کنندهٔ فیلم پیش از **ویرجینیا وولف** برایم فرستاد. ازش خوشم آمد و برنامه‌اش را ریختیم، و بعد **ویرجینیا وولف** پیش آمد و من گفتم: «اشکالی دارد که اول این یکی را بسازم؟» و او گفت: «نه». این قضیه خیلی کمک کرد، چون فیلم‌نامه‌های مختلفی داشتیم که ازشان راضی نبودم، و در خلال فیلم‌برداری **ویرجینیا وولف** در لس‌آنجلس با باک هنری آشنا شدم و گفتم: «دلم می‌خواهد باک این فیلم‌نامه را بنویسد.» او تا آن موقع فیلم‌نامه ننوشته بود؛ او عضوی از یک گروه بداهه‌پردازی دیگر بود، اما فکر کردم این کار برای او کار درخشانی خواهد شد، و شد.

این‌که می‌گویید فارغ‌التحصیل شبیه آن چیزی شد که می‌خواستید، لحظهٔ تعیین‌کننده‌اش کجاست؟

لحظه‌ای‌ست در وسط فیلم. درواقع، دربارهٔ آن با آن بانکرافت صحبت کردم، و بعد وقتی قرار شد صحنه را بگیریم او فراموش کرد و من یادش انداختم و او گفت: «آه، آه، آه، یادم رفت، بگذار دوباره بگیریم.» بنابراین برایم خیلی مهم بود، گرچه آن را «آن» انجام داد. جایی‌ست که بنجامین و خانم رابینسن توی رختخواب‌اند و پسر می‌گوید: «ما هیچ‌وقت حرف نمی‌زنیم، بیا حرف بزنیم.» و زن می‌گوید: «باشد، می‌خواهی راجع به چی حرف بزنیم؟» و پسر می‌گوید: «خب، تو پیشنهاد کن.» و زن می‌گوید: «باشد، هنر.» و پسر می‌گوید: «هنر موضوع خوبی‌ست. تو شروع کن.» و زن می‌گوید: «تو شروع کن، من که چیزی ازش نمی‌دانم.» و کمی بعد در همان صحنه وقتی پسر از زن دربارهٔ گذشته‌اش می‌پرسد زن از کالج می‌گوید و پسر می‌گوید: «رشته‌ات چی بود؟» زن می‌گوید: «هنر.» پسر می‌گوید: «هنر... آه، خب پس فکر می‌کنم به‌نوعی ازش جدا شده‌ای.» و زن می‌گوید: «به‌نوعی».

فکر کردم این عمق وجود خانم رابینسن و درنتیجه فیلم است: نفرت از خود و وسعت اندوهش از این‌که ضرورت زندگی او را با خودش برده و از جایی که می‌خواسته برود، دور کرده. و این برایم خیلی مهم بود. چنین قلاب‌هایی برای ساختن فیلم یا نوشتن نمایش‌نامه بسیار نامرئی‌ست و از دید بقیه اسرارآمیز به‌نظر می‌رسد. این قضیه بسیار شخصی‌ست و غریب، اما این نخستین چیزی‌ست که دربارهٔ آدم‌های **فارغ‌التحصیل** می‌فهمم و این آغاز روند فیلم بود.

به‌نظر می‌رسد که زیاد با بنجامین همدلی نمی‌کنید و به او با فاصله نگاه می‌کنید.

و بااین‌حال بخش‌هایی از من که با بنجامین همدلی می‌کنند بر فیلم مسلطند. منظورم این است که من رابرت ردفورد را انتخاب نکردم. داستین همیشه گفته که بنجامین روی تختهٔ موج‌سواری راه می‌رود. و این همان چیزی‌ست که در کتاب هست، در مفهوم اولیه. اما من مدت‌ها دنبال بازیگر بودم تا این‌که داستین را پیدا کردم، که برعکس است، تیره است، یهودی‌ست، حضوری غیرعادی دارد. بنابراین این حضور تیره را به بورلی هیلز چسباندم، و او حس کرد که دارد غرق می‌شود، و این برداشت من از داستان بود. وقتی به بنجامین فکر می‌کنم، خیلی چیزها هست که از تجربهٔ شخصی‌ام می‌آید. قهقهه‌های کوتاهش، قهقهه‌های کوتاه خود من است وقتی جک وارنر جوک می‌گفت؛ درواقع وقتی او جوک می‌گفت آدم‌ها بایستی به من یادآوری می‌کردند که

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

قهقهه نزنم، که توجه او به آن جلب شده بود. و این منبع مستقیم قهقهه‌های بنجامین است. برای من، یکی از زنده‌ترین صحنه‌های فیلم وقتی‌ست که او می‌خواهد اتاق هتل را ترک کند و خانم رابینسن دارد جوراب می‌پوشد و حالا او نمی‌تواند. بسیاری از این چیزها از داخل خودمان آمده، و به نظرم شخصیت‌هایی که با ما حرف می‌زنند، ما را بیان می‌کنند، جز بر خودمان بر هیچ‌کس آشکار نمی‌شوند چون بیرون آدم‌ها خیلی فرق دارد، اما داخل بسیاری از آدم‌هایی که غریبه تلقی‌شان می‌کنیم، یکسان است.

کیج ۲۲ یک شکست هنری محسوب شد، اما به نظرم از بهترین فیلم‌های شماست.

از خیلی نظرها شکست بود. آن را به استنلی کوبریک نشان دادم و او خیلی اظهار لطف کرد. یادم نیست چه حرف‌های خوبی زد، اما گفت: «احتمالاً مردم دچار مشکل روایی شده‌اند: کجا هستیم، چه اتفاقی افتاده، و چون ماجرا حالت چرخشی دارد، آدم مطمئن نیست که هر صحنه کی اتفاق می‌افتد». این برای من مهم نیست اما خیلی‌ها را اذیت می‌کند. به نظرم چند اشتباه کردم. بایستی برایش موسیقی می‌ساختم چون فکر می‌کنم کمک می‌کرد. ایدهٔ خودپسندانه‌ای بود که برایش موسیقی نساختم. و بایستی بامزه‌تر از آب درمی‌آمد. نکتهٔ عجیب این فیلم این بود که در اواسط آن ضربه می‌خورد، در صحنهٔ تاریکش، در رم. و بعد از آن، صحنه‌ها بسیار خوب می‌شود. واقعاً راه کاملی برای ترجمهٔ سوررئالیسم رمان پیدا نکردم. می‌آید و می‌رود. مثل آن اشتباهات فون اشتروهایم بود. اگر می‌توانستم دوباره بسازمش، فکر کنم می‌شد بامزه‌تر از آب دربیاید و روح بیش‌تری به درونش دمید. فیلم خیلی سردی بود. چیزی که برایم جالب بود جاه‌طلبی‌اش بود.

آیا فکر می‌کنید معرفت جسم بدبینی فارغ‌التحصیل را جلوتر می‌برد؟

آه، فکر کنم. **معرفت جسم** سیاه‌ترین فیلمی‌ست که تابه‌حال ساخته‌ام. تنها فیلمی‌ست که دوباره آن را تماشا کردم. موقع تماشا خیلی بی‌قرار شدم و ریتمش اذیتم کرد. چون تصمیم گرفته بودم که کات نکنم و همه‌چیز را در یک نما نشان دهم، که به نظرم رسید خیلی کند است. به‌خصوص اوایل فیلم، به خودم می‌گفتم خیلی خب، برو جلو. و بعد واقعاً راه افتاد، در اواسط فیلم. ازش خیلی خوشم می‌آید. یک فیلم سبک‌زده است، و از این ویژگی‌اش هم خوشم می‌آید و هم خوشم نمی‌آید. به‌صورت یک نمایش‌نامه نوشته شده بود، و تصورم این بود که نمایش‌نامه نیست، درواقع فیلم بود. انگار بی‌آن‌که بدانم یادآور طرح‌های کارتونی فایفر شده بود.

در انتها فیلم ظرفیت نیرنگ‌بازی زن و معصومیت مرد را دست‌کم می‌گیرد. شخصیت نیکلسن کاملاً مسلط می‌شود و زن‌ها همه به‌صورت شیء درمی‌آیند و ازشان سوءاستفاده می‌شود.

این فرم بیرونی آن است، اما دغدغهٔ اصلی فیلم تجربهٔ درونی شیء است. چیزی که در آن هست و هنوز دوستش دارم همین است. مردم آن را یک فیلم ضدزن تلقی کردند. هیچ‌وقت قانع نشدم که این حرف درست است. فیلمی بود دربارهٔ طبقهٔ فقیر و رنج اعضای این طبقه. مسئلهٔ اصلی که باید در **معرفت جسم** به یاد داشت این است که فیلم دربارهٔ نسل خاصی از مردان است. فکر نکنم این نوع مردها الان وجود داشته باشند، و به نظرم فمینیسم تا حدی همه را عوض کرده. اما چیزی که گفتید کاملاً درست است، ما همهٔ مردان را در مقام دروغ‌گو می‌بینیم. خب، البته، زن‌ها هم مثل هر آدم طبقهٔ فقیر دروغ می‌گویند... آن‌ها فقط دروغ‌گوهای بهتری هستند، چون دروغ‌های‌شان جزئی از یک استراتژی‌ست. به نظرم بخشی از این قضیه در فیلم هست؛ فقط شاید می‌توانستیم این را بیش‌تر نشان بدهیم.

آیا سیلک‌وود را سنتی‌ترین فیلم رئالیستی خود می‌دانید؟

بله و نه. **سیلک‌وود** بیش‌تر فیلمی بود دربارهٔ گیجی. نگاه‌کردن به دوروبر و فکرکردن به این‌که... خدایا اصلاً نمی‌دانستم دوروبرم چه می‌گذرد، و اتفاقاتی که می‌افتد خیلی بد است. و بیش‌تر دربارهٔ آدم‌هایی‌ست که وقت زیادی را صرف حرف‌زدن از روابط‌شان نمی‌کنند، حرف‌زدن از این‌که چه چیزهایی اشتباه است، بنابراین این اجباری مداوم است. و چیزی که درش دوست دارم همین است، که میان آدم‌ها چیزی هست که حتی وقتی درباره‌اش حرف نمی‌زنند مشهود است.

چیزی که از ابتدا مرا به تئاتر کشاند همین بود. راه‌هایی برای بیان عمق روابط بدون کلام؛ گاهی نقطهٔ مقابل کلام است، یا مماس با کلام است. به نظرم **سیلک‌وود** از این‌جور چیزها زیاد داشت - احساسات نهفتهٔ بیان‌نشده ولی مشهود.

در پایان رنگ‌های اصلی منظورتان از آن نماهای تأکیدی چه بود؟ رقص، پن روی عوامل تبلیغاتی و بازگشت به‌سمت هنری، قهرمان فیلم؟

دلم می‌خواست دوپهلو باقی بماند. در نظر من مفهوم اصول را زیرپاگذاشتن مرده است، دیگر وجود ندارد. این درواقع معمای جرج استفانوپولوس است: آیا او خیلی ساده در کلمبیا زندگی و تدریس می‌کند یا ۲/۴ میلیون دلار را می‌گیرد و کتاب را می‌نویسد؟ آدم‌ها الان می‌روند به‌سمتی که قدرت هست. اتفاقی که می‌افتد همین است. و انگار نه انگار که میلیون‌ها میلیون آدم هم زندگی می‌کنند که حاضر نیستند به کسی یا چیزی خیانت کنند. مردم عوض نمی‌شوند. مدها عوض می‌شود. همین الان مؤثرترین چیز این است که به‌سمت قوی‌ترین نیرو بروی، بیش‌ترین پول، و بعد عملاً کوچک بشوی.

معمای رنگ‌های اصلی برایم جذاب است چون الان در دورانی زندگی می‌کنیم که وقایع جاری به‌عنوان استعارهٔ اصلی، جای داستان را گرفته. و همچنان که فصل به فصل در سریال‌های تلویزیونی پیش می‌رویم، از او. جی. سیمسن تا پرنسس دایانا تا کلینتن و مونیکا، آن‌ها همان استعاره‌ای را به نمایش می‌گذارند که داستان‌ها. استعاره را طوری جلو می‌برند که انگار توی دنیای داستان هستند. طوری مردم ماجرای آن‌ها را تعقیب می‌کنند که انگار دارند دیکنز و داستایفسکی را به شکل فصل‌به‌فصل می‌خوانند. **رنگ‌های اصلی** مغشوش است چون داستان و واقعیت به شکل توأم است. همین‌اش برایم جذاب است، و برای همین فکر می‌کنم مشکلاتی دارد. این مخلوط در زندگی ما و بسیاری فیلم‌ها هست، اما جذاب‌ترین نکتهٔ برنامه‌های تلویزیونی این است که چیزی که تعقیب می‌کنیم وقایع واقعی نیست. چیزهایی‌ست که وارد شبکه شده و وقتی وارد شبکه شد اتفاق می‌افتد، چه واقعاً اتفاق افتاده باشد چه نه. درعین‌حال ما فیلم‌هایی را تماشا می‌کنیم که مدام بیش‌تر در فضاهای تخیلی می‌گذرند. چیزی که اکنون ملال‌آور به‌نظر می‌رسد زندگی آدم‌های عادی‌ست. اما هر چند سال یک‌بار فیلمی از روی زندگی آدم‌های عادی ساخته می‌شود و آدم به خودش می‌گوید: «آه، جالب نیست؟»

گفت‌وگو: گاوین اسمیت
ترجمه‌ها: ن.س.
فیلم کامنت، ۱۹۹۹