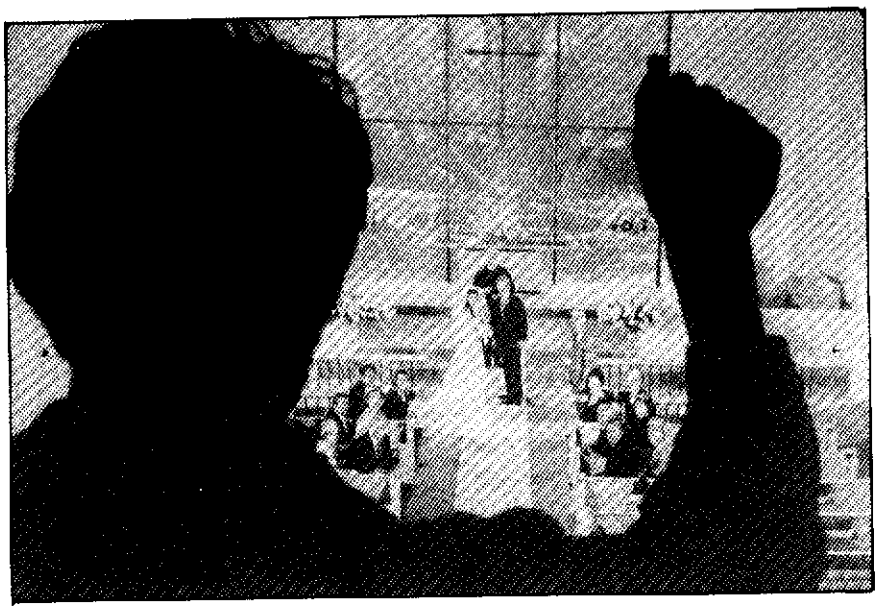


مایک نیکولز؛ توانا تر از آغاز

■ ترجمه و گردآوری: وصال روحانی

هنگامی که مایك نیکولز دومین فیلم خود را با نام آشنای گراجونیت (فارغ‌التحصیل) کارگردانی کرد، فقط ۳۶ سال داشت که عموماً برای فیلمسازان، سن بالایی محسوب نمی‌شود. او به خاطر انجام درخشان این کار، جایزه اسکار بهترین کارگردان سال (۱۹۶۸) را از آن خود کرد، هر چند «گراجوئیت» بهترین فیلم آن سال شناخته نشد. شهرتی که ساختن این فیلم نصیب او کرد، وی را به فوق ستارهٔ کارگردانان نورس هالیوود بدل ساخت. اواخر دههٔ ۱۹۶۰ و اوایل دههٔ ۱۹۷۰ را سپری می‌کردیم و این زمانی بود که تغییرات اجتماعی بزرگی چه در صنعت فیلمسازی و چه در جهان خارج از آن حادث می‌شد. نیکولز از شهرت سریعاً بدست آمده و انتظارات فراوانی که از او می‌رفت ناراضی بود. امروز در بهار سال ۱۹۹۲، او در هیات کارگردانی میانسال و درحالی که هنوز یك فیلمساز ردهٔ اول محسوب می‌شود، حضور خود را حالتی معمولی بخشیده و از انظار خبرسازان بدور می‌ماند. همواره او را کارگردانی بزرگ برای گرفتن بازیهایی عالی از هنرپیشگان توصیف کرده‌اند و وی را راهبر درجه یك بازیگران لقب داده‌اند، اما در نقطه‌ای مقابل، راجع به استعدادهای تصویری و توانایی‌هایی که در خلق صحنه‌ها دارد، کمتر صحبت شده است. امروز پس از گذشت سه دهه از کار او و درحالی که «درباره‌ی هنری». آخرین کار او ـ عرضه شده در اواسط تابستان ۱۹۹۱ـ سر و صدای زیادی براه انداخته است، کمتر در این باره بحث صورت می‌گیرد که او از تواناترین فیلمسازان زمان است.

خلق تئاتر و نمایشنامه

کارنامه‌ی فعالیت‌های او در سینما چشم‌انداز است، چرا که باید در نظر گرفت دست کم ۵۰ درصد انرژی خود را مصروف خلق تئاترها و نمایشنامه‌هایی موفق و پر سر و صدا کرده و به این سبب، بسیاری از اوقات خود را بدور از سینما گذرانده است. در این شرایط دشوار، آمار کار و فعالیت او در سینما، گسترده به نظر می‌رسد. از ۱۹۷۵ تا ۱۹۸۳ بدلیل همین گرفتاری در تئاتر و پرداختن به امور نمایشنامه‌های پر تعدادی که زیر نظر او به صحنه می‌رفت، نیکولز حتی یك فیلم بلند سینمایی نساخت و تنها اثر سینمایی او طی این ۸ سال، فیلمی بود با نام «گیلدا لایو»، محصول سال ۱۹۸۰ که از یك کنسرت زنده‌ی موسیقی برداشته شده و تنظیم شده بود. جالب‌تر این که او اولین فیلمش را که اثر بسیار مشهور و تایید شده‌ای است و نام آن «چه کسی از ویرجینیا وولف می‌ترسد؟» است به سال ۱۹۶۶ ساخت و چهارده سال بعد از آن، در اجرای تئاتری آن که کمپانی ادوارد آلبی روی صحنه برد، او در نقش یکی از بازیگران نمایش به صحنه آمد و در کنار یار و همکار قدیمی‌اش «ایلین می»، در این نمایشنامه نقش‌آفرینی کرد. با این حساب، او شاید تنها کارگردان هالیوود باشد که در اجرای تئاتری فیلمی ساخته‌ی خودش، سالها بعد باز به میدان آمده است. به این ترتیب، یك ربع قرن کار نیکولز با فعالیت‌های مستمر و پر بار همراه بوده است. دوره‌ی آغازین کار او همزمان با ساختن فیلمهای کلاسیك سبك سیاه و سفید به قصد احیای سنت‌های دهه‌های ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ بود. در آن زمان، چنین آثاری را نشانه‌ی تثبیت پرستیژ هالیوود می‌دانستند. نیکولز این ایام خاص را پشت سر نهاد و سپس شیوه‌های نوین طراحی صحنه در اواخر دهه ۱۹۶۰ و اوایل دهه ۱۹۷۰ را نیز تجربه کرد و از آزادی مفرط بوجود آمده در این ایام، بهره‌ها جست. آنگاه در دهه ۱۹۸۰، از خوابی ۸ ساله بیرون آمد و با چهره‌ای کاملاً خصوصی‌تر و با تعقیب اهدافی کاملاً شخصی‌تر، از نو گام به عرصه نهاد.

کارهای جدید او، صدایی خاص‌تر داشتند و ویژه‌ی خود او بودند و از افکار درونی او سخن می‌گفتند و

انگار او به صداهای بیرون بی‌توجه بود. سادگی این کارها، بازگشت فیلسوف مابانه‌ی او به ریشه‌های کلاسیك کار فیلمسازی و تعقیب اهداف والای یك فیلمساز را، پس از اینکه بحران ایام اولیه‌ی کار را پشت سر می‌نهد، نوید می‌داد.

گرایش‌های اروپاییان

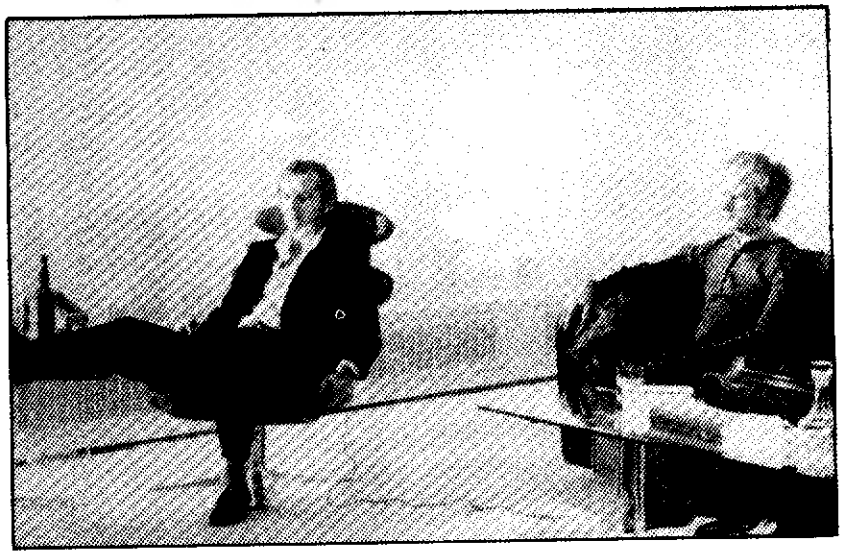
نیکولز متولد آلمان است و نه فقط به این دلیل که به سبب چگونگی کار و فعالیت‌اش، به کارگردانی مشهور شده که گرایش‌های فیلمسازان اروپایی دارد و فکرش مانند فکر آنهاست. تردیدی نیست که هنر مدرن اروپا، در او بیشتر تاثیر گذار بوده است تا بر سایر فیلمسازان مطرح آمریکا در چهار دهه اخیر. نیکولز از همان آغاز کارش، سبك خاصی را که نشانه‌هایی روشن و وسیع از سینمای موج نو اروپا با خود دارد، به نمایش نهاده است. او خلاقیت و احساسات صرف بازیگرانش را با دقت و استحکام فیلمنامه‌هایش در هم می‌آمیزد و معجونی از هنر اروپا و آمریکا را در عرصه‌ی فیلمسازی عرضه می‌دارد. به رغم تمام این اوصاف، نیکولز از درس خوانده‌های کلاسیك هنرپیشگی و فیلمسازی در خود آمریکا نیز هست. در اواخر دهه‌ی ۱۹۵۰، او همراه با «لی استراسبرگ» هنرپیشه قدیمی و صاحب سبك، درس تئاتر و سینما را خواند و اندك زمانی بعد، با ایلین می یك زوج هنری ساخت که در کارهای تئاتری متعددی شرکت می جستند. استعداد او در کارهای دراماتیك در همین مقطع ساخته و پرداخته شد. نیکولز و می، بر اثر سالها ممارست و تمرین مشترك و کار توامان بر روی صحنه، به مدارجی چشم‌افسا از مهارت رسیده بودند و بخصوص کار فی‌البداهه‌ی آنها در تئاتر شهره‌ی خاص و عام بود. مثلاً آنها بر صحنه ظاهر می شدند و از حضار می خواستند که دیالوگ اول یك نمایشنامه را برای آنها بخوانند و کلام صحنه‌ی آخرین آن را نیز بر زبان آورند و بگویند کار دلخواهشان از تنسی ویلیامز است یا یوجین اونیل و یا ویلیام شکسپیر.

جملات یك تئاتر

وقتی این نشانه‌های کوتاه به آنها داده می‌شد، نیکولز و می از بند اول تا بند آخر نمایشنامه را به اجرا درمی‌آوردند و گاه مجلات یك تئاتر را در پی دیالوگ نمایشنامه‌ای دیگر می‌آوردند. آنها حتی حین انجام این کار، با یکدیگر مشورت نیز نمی کردند و از سر تا ته

□ مایك نیکولز در چهارمین دهه‌ی کار خود، تواناتر از هر زمانی نشان می‌دهد
□ نیکولز فیلمسازی است که برغم نبوغ و خبرسازی اولیه، به آرامی پخته شد
□ «سیلك وود»، نشانه‌ی بدل شدن نیکولز به فیلمسازی برجسته بود، در آن سال (۱۹۸۳) هفده سال از ارائه‌ی نخستین فیلم وی می گذشت

نمایشنامه‌های مورد نظر را با حالتی سرخوش و شاد می خواندند و پیش می‌رفتند. امروز نیکولز خسته‌تر و گرفتارتر از آن است که بتواند با ایلین می چنین اوصافی را زنده کند، بخصوص که کار فیلمسازی‌اش را نیز با شدت وحدت احیا کرده است، اما آن پس زمینه‌ی قوی تئاتری به خلق ذهنی بیدار در او یاری رسانده است و اثر این ذهن در صحنه‌هایی که او در فیلم‌هایش عرضه می‌دارد، هویداست. حقیقت این است که نیکولز بیشتر به این دلیل به تئاتر پناه برد که بار توقعات را بر دوشهای خود، خارج از حد تحمل می‌یافت. پس از موفقیت شگرف دو کار اول او ـ «چه کسی از ویرجینیا وولف می ترسد؟» و «گراجوئیت» ـ وی را امید بزرگ کارگردانان آمریکا نامیده و نابغه‌ای جدید خطابش کرده بودند. اما «کچ ۲۲» که در سال ۱۹۷۰ عرضه شد و «آگاهی جسم» که به سال ۱۹۷۱ با بازی جك نیکولسون، کندیس برگن، آن مارگرت، آرت گارفانکل و کارول کین ارائه شد، ارزشهای هنری او را فزونی نبخشید. «روز دولفین» اثر بعدی او که متعلق به سال ۱۹۷۳ است، کوچکتر از آن بود که چیزی به او اضافه کند. اما «بخت» (fortune) که به سال ۱۹۷۵ با بازی جك نیکولسون، وارن بیتی و استاکارد چانینگ ساخته شد، ویژگی‌هایی بارز داشت. کسی نمی‌دانست در سیما و حرکات دو گانگستری که کاراکترهای مرکزی فیلم بودند ـ با بازی نیکولسون و بیتی ـ چه چیزی را بجوید. آیا آنها جدی‌اند یا شوخی می کنند؟ آیا واقعاً آنها گانگسترند؟



فضایی گیرا

ارتباط خاص این دو با هم، فضایی گیرا به «بخت» می‌بخشید. کاراکتر وارن بیتی جدی و عاقل بود و کاراکتر جك نیکولسون بر خلاف همیشه‌ی او، سرزنده و الکی‌خوش. سفر آنها به شهری دیگر و تلاش نافرجام برای از بین بردن کاراکتر استاکارد چانینگ، دختری که با آنها همسفر بوده است و موزیك درخشان فیلم، نیکولز را استاد مسلم قصه‌پردازی توصیف می کرد. نیکولز پس از پایان این فیلم، مدتی طولانی از فیلم و سینما کنار کشید. ولی بجای اینکه استراحت کند، دهها کار تئاتری را از آن پس بر روی صحنه برد. تمام فکر و ذهن او را ساختن نمایشنامه‌های موردنظرش اشغال می کرد. با این حساب، بازگشت او با فیلم درخشان «سیلك وود» Silkwood به عرصه‌ی سینما در ماه نوامبر سال ۱۹۸۳، بهترین خبری بود که دوستداران سینمای اصیل می‌توانستند انتظارش را داشته باشند. «سیلك وود» با بازی فوق عالی مریل استریپ، داستان حقیقی زنی است که در اوایل دهه ۱۹۷۰ در یك کارخانه تولید ادوات هسته‌ای کار می کند و پس از مدتی کوتاه دچار بیماریهای ناشی از تابش اشعه رادیواکتیو می‌شود. این زن که «کارن سیلك وود» نامیده می‌شود پس از کسب اطمینان از خطری که کل کارمندان این کارخانه را تهدید می کند، به گفتگو با روزنامه‌ها و حضور در مجامعی که به قصد محکوم کردن فعالیت‌های هسته‌ای برپا می‌شود. مبادرت می‌ورزد اما روزی در یك سانحه‌ی مشکوك اتومبیل‌رانی کشته می‌شود. نیکولز با ساختن درخشان قصه‌ی زندگی کارن سیلك وود، مؤثرترین بازگشت را به عالم سینما داشت و فیلم و خود او و «مریل استریپ» کاندیدای دریافت جوایز اسکار شدند.

تنش‌های زندگی

اثر بعدی او با نام «دلسوخته» که باز مریل استریپ پرقدرت را در کنار «جك نیکولسون» و «جف دانیلز» به بازی می‌گرفت، داستان تنش‌های زندگی دو نویسنده‌ی روزنامه و کتاب بود. این فیلم که در اواخر تابستان سال ۱۹۸۶ عرضه شد، براساس کتابی که «نورا افرون» با همین نام نوشته بود، ساخته شد. سهس نوبت به دو کار جدید نیکولز طی سال ۱۹۸۸ رسید. اولی «بیلاکسی بلوز» بود که در ماه مارس این سال عرضه شد و «ماتیو برادریك» و «پنه لوپ آن میلر» در آن بازی داشتند، و پس از آن، در ماه دسامبر، فیلم «دختر شاغل» ارائه شد که «ملانی گریفیت»، «جوان کوزاك»، «سیگورنی ویور» و «هریسون فورد» در آن ایفای نقش می‌کردند. در این میان، «دختر شاغل» با طبیعت و بافت عالی و نمای کاملاً هالیوودی‌اش، فروشی هنگفت داشت و قصه‌ی تلاش یك کارمند ساده‌ی زن را به قصد بالا رفتن از پله‌های ترقی در نظام کار شرکتهای تجاری و تبلیغاتی نشان می‌داد. نیکولز در اواخر تابستان ۱۹۹۰، با فیلم «کارت پستال‌هایی از لبه» باز به عرصه‌ی رقابت آمد. این سومین مرتبه‌ی همکاری او با مریل استریپ هنرپیشه پرقدرت امروز جهان بود و قصه‌ی فیلم، برداشتی مستقیم از زندگی کاری فیشر هنرپیشه معروف سری فیلم‌های سه‌گانه «استار وارز» Star wars بحساب می آمد. فیشر پس از

موفقیت عظیم اولیه، در دام اعتیاد به الکل و قرص های مخدر افتاد و به همین سبب طی پنج سال از دهه ۱۹۸۰، بدور از فعالیت های عمده و موفق در سینما بود. کاری فیشر کتاب «کارت پستال هایی از لبه» را در سال ۱۹۸۸ به بازار عرضه داشت و در آن، بطور مستقیم و غیرمستقیم از دردهای زندگی توام با اعتیادش و برخورد با مادر هنرپیشه اش (او فرزند دبی رینولدز هنرپیشه مشهور فیلم های اجتماعی کمدی سه دهه ۱۹۵۰، ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ است) سخن راند. فیلم عالی نیکولز، بازتاب سینمایی این کتاب است و نقش های دیگر آن را شرلی مك لین، آنت بنینگ، جین هاکمن و دنیس کوپید بازی می کنند.

پس از یك سال کار

سرانجام نوبت به «در باره ی هنری» رسید که پس از یك سال کار و مطالعه، در اواخر تابستان ۱۹۹۱ عرضه شد. «در باره ی هنری»، داستان زندگی یك حقوقدان و وکیل است که زندگی کاملاً موفقی دارد اما در یك سانحه نفس گیر، ضربه مغزی شدیدی را متحمل می شود و بر اثر آن دچار فراموشی می شود. هریسون فورد که نقش این مرد را بازی می کند باید بکوشد خود را با زندگی قدیمی اش که هیچ چیز آنرا در ذهن ندارد، وفق دهد و خود را در قالبی قرار دهد که پیشتر به آسانی از آن وی بود. ساختن قالب آدمهای قدیمی و جدید، امری است که نیکولز طی سالها کار حرفه ای، با قدرت به آن پرداخته است و هرگاه که با وی صحبتی انجام می پذیرد، او با آرامش از شکل گیری شخصیت های مورد نظرش سخن می راند. او در باره ی «کارت پستال هایی از لبه» که مهر تأیید مجدد و بزرگی بر ارزشهای وی بعنوان یك کارگردان مقتدر و فیلمساز صاحب قوه ی خلاقیت زد، می گوید: «کارت پستال هایی از لبه» در باره ی نکات متنوعی است که در نگاه اول، یك چیز بنظر می آیند و با نگاه دقیق تر مشخص می شود که چیز دیگری هستند. از دیدگاهی، مانند کار سینما است و مانند ساختن یك فیلم است. بیهوده نیست که گرداگرد چند کاراکتر سینمایی می گردد. عده ای سینما را هنر گول زدن تماشاگر می دانند. بنظر این عده، حلقه ها و نوارهای فیلم، قطعاتی مرده و بی ارتباط هستند که هنرمندی با نام کارگردان آنها را به هم پیوند می دهد و به موضوعی که در خیال دارد، جان می بخشد.

عکس العمل مردم

البته این حسابها یك طرف ماجرا است و عکس العملی که مردم به فیلم نشان می دهند طرف بزرگتر و مهمتر ماجرا است. وقتی قطعات را به شکل دلخواهتان سوار کردید و ادیت نهایی صورت گرفت، فیلم را در تالاری ۵۰۰ نفری مقابل تماشاگران قرار می دهید و آن وقت در واکنش بیننده ها متوجه می شوید که فیلم زنده است یا مرده. اگر زندگی را در آن یافتید می توانید کارهایی کنید مانند افزودن بخشی از صحنه های کنار مانده و حذف برخی صحنه های دیگر- تا نشاط بیشتری را به آن ببخشید و اگر مرده بود، هیچ کاری نمی توانید با آن انجام دهید، مگر آنکه فیلم را از نو بشکافید و بازسازی اساسی روی آن صورت دهید. اما ظاهر امر، در هر حال همان است که گفتم. قطعاتی نوار که درون خود جان ندارند و پیوسته باید در پی ردیف کردن آنها باشید. پس از انتخاب صحنه های موردنظر، باید صداگذاری و موزیك گذاری را روی آن انجام دهید. درست است که زندگی سینمایی دست مایه ی کار در فیلم «کارت پستال هایی از لبه» است اما هنوز معتقدم بهترین دست مایه برای هر فیلمی، خود زندگی و سوژه ی سلوك و تحرك است. هرچه باشد ،زندگی بهترین چیزی است که همه ی ما صاحب آن هستیم.

□ از آغاز کار نیکولز، او را سینماگری شبیه به کارگردانان موج نو اروپا توصیف می کردند

□ «در باره ی هنری»، آخرین ساخته ی نیکولز، در باره ی بازسازی زندگی و نگاهی به وضع سلوك است.

عادتی جدید

مایك نیکولز، آشکارا در دوره ی جدید کارش که از «سیلك وود» و از ۱۹۸۳ به بعد-آغاز شد، این عادت جدید را از خود نشان داد، که تصمیم گیری در مورد صحت یا سقم بعضی ماجراهای مطروحه در قصه اش را به بیننده ها بسپرد. به همین دلیل، برخی صحنه های، فیلمهای او اسرارآمیز است و پاسخ نکات و ابهامات موجود در آن، توسط خود کاراکترها داده نمی شود. مثلا در نمایی از فیلم «سیلك وود»، وقتی کاراکترهای مریل استریپ، «شر» و کورت راسل سوار بر هواپیما راهی شهری دیگر هستند تا با مقامات مسئول در باره ی خطرات هسته ای موجود در مؤسسه ی محل کارشان صحبت کنند. استریپ از شر می پرسد که آیا به مسئولان مؤسسه چیزی راجع به تلاش خود برای جمع آوری مدارکی علیه آنان گفته است یا نه و هر چند شر پاسخ منفی می دهد، اما حرکات و نوع نگاه او خلاف این را می گوید. نمای مربوطه در همین جا خاتمه می یابد بدون اینکه صریحاً مشخص شود که کاراکتر شر این کار را انجام داده است یا نه. بعلاوه «دلسوخته» نیز مملو از این گونه صحنه ها است. خود نیکولز در باره ی تدوین این صحنه های دوپهلو و دومنظوره و مبهم می گوید: در آغاز کارم در سینما، به خاطر تجربیاتم در اجتماع، چندان به مردم اعتماد نمی کردم. اما امروز که سالهایی متمادی گذشته است به مردم اعتماد یافته ام و آنها را دوست دارم و در بسیاری از موارد، کاملا به اطرافیانم اعتماد می کنم. یك وجه مشخصه ی این تغییر بینش این است که درمی یابید تصمیم گیری سریع در باره ی مردم کاری صحیح نیست. در فیلم معروف «داستان فیلادلفیا» (ساخته ی جورج کیوکر و محصول ۱۹۴۰) نمایی وجود دارد که طی آن از زبان یکی از کاراکترهای اصلی این جمله نقل می شود: زمان شناخت و تصمیم گیری در مورد مردم، نه الان است و نه هیچ وقت. براستی این کار امکان پذیر نیست. هنگامی که به شاگردانم درس هنرپیشگی و بازیگری می دهم، همیشه به این نکته اشاره می کنم. به آنها می گویم تکلیف تان را با کاراکتری که دارید بازی می کنید، یکطرفه نکنید. همه ی آنچه را که کاراکتر دارد، عرضه نکنید، چون همیشه برای مردم، کسانی که بخشی از شخصیت خود را هنوز عرضه نداشته اند، جالب ترند تا کسانی که تکلیف شان از همه بابت روشن شده است. مهمترین چیز در هر کاراکتری، چه توصیف شده در فیلمنامه و چه تشریح شده در یك تئاتر، این است که تعجب برانگیز و انجام دهنده ی کاری غیرمنتظره باشد. مردم نباید از قبل تمام حرکات او را حدس بزنند، چون در این صورت دیگر چیز جالبی پیرامون او نمی ماند. مثل شیئی می ماند که همه ی توانایی ها و وظایفش از قبل در یك بروشور نوشته شده و به اطلاع مصرف کننده ها رسیده باشد.

تغییر کاراکتر

همان طور که پیشتر آمد، مایك نیکولز مانند بسیاری از کارگردانان بزرگ دیگر، با کار بازیگری وارد عرصه ی سینما شد و بعداً به تدریج کسوت فیلمسازی را به تن کرد. نیکولز در باره ی

این تغییر کاراکتر می‌گوید: از همان اولین مرتبه‌ای که مشغول کارگرداني يك اثر تئاتری ـ «پابرهنه در پارك» ـ شدم فهمیدم که تازه سر جای اصلی‌ام قرار گرفته‌ام. بسیار زود حس کردم که باید يك پدر باشم تا يك فرزند. برای من بزرگترین شادی کارگردان بودن این است که مدتی مدید، مثلاً يك سال و یا بیش از آن را صرف آزمودن کار و سبك و سنگین کردن آن می کنم. فیلمنامه را بررسی می کنید، نکات ناراضی کننده‌ی آنرا حذف می کنید و بخش‌هایی دیگر را جانشین آن می کنید، باید از هزار محل که به درد سوژه و فیلمبرداری می خورند دیدن کنید و با هزار هنرپیشه که به قصه‌ی مورد نظر می خورند، دیدار کنید. پس از این همه بررسی، آنچه را که در ذهن دارید، با ادوات مختلف سر صحنه خالی می کنید و صبر پیشه می کنید تا ببینید چه حاصل می‌آید. اینکه هر روز به سر صحنه بیایید و منتظر بمانید تا ببینید حاصل کار چه می شود، بزرگترین جنبه‌ی ارضا کننده در کار فیلمسازی است. همیشه با اطمینان نمی‌توان گفت که فلان صحنه و یا فلان نوع بازیگری خوب از آب در می‌آید، چرا که احتمالا سالهای مدیدی این کار انجام شده و درون آدم از ذخایر تهی شده است. فقط می‌توان امید بست که دفعه بعد هم، کار خوب از آب درآید.

آشوب در زمان فیلمبرداری

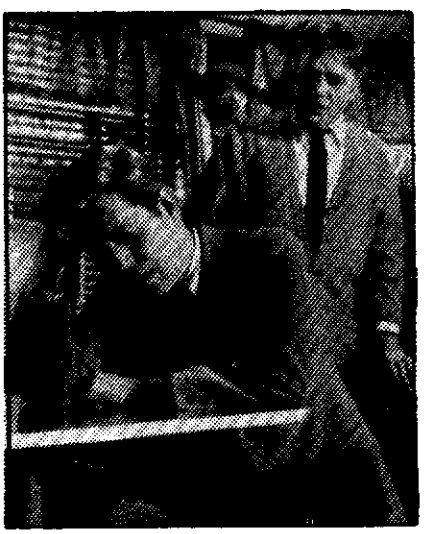
نیکولز در مصاحبه‌ای به سال ۱۹۶۹ راجع به آشوبی که طی فیلمبرداری رخ می‌دهد و صحنه‌ها و محل‌های فیلمبرداری را به مکان‌هایی ناراضی کننده بدل می سازد، سخن رانده و گفته بود که به همین سبب عاشق پایان کار، یعنی زمان رجوع به اتاق ادیت است و آرامش این کار را دوست می‌دارد، اما امروز در بهار سال ۱۹۹۲، نیکولز عقیده‌ای کاملاً متفاوت را ابراز می‌دارد و می‌گوید که عاشق فیلمبرداری و کار در صحنه است، حتی اگر ماهها طول بکشد و تفاوت حاصله از کجا پدید آمده است؟ نیکولز می‌گوید: خوب، من به مدت ۸ سال (از ۱۹۷۵ تا ۱۹۸۳) هیچ فیلمی نساختم، برنامه‌ام از اول این نبود که ۸ سال هیچ فیلمی نسازم و از قضا این طور شد. نمی‌توانستم سوژه‌ای بیابم که واقعاً خواهان برگرداندن آن به فیلم باشم. پروژه‌هایی را در دست می‌گرفتم و تا مراحل اولیه‌ی کار آن به پیش می‌رفتم اما بعداً آنها را به زمین می‌نهادم. قصه‌هایی را آماده می‌کردم، اما بعداً از روی آنها فیلم بر نمی‌داشتم. مسئولیت‌هایی را برای ساختن فیلم بعهده می‌گرفتم، اما در دراز مدت از آنها شانه خالی می‌کردم. به مردم می‌گفتند که می‌ترسم، اما حقیقت این است که چیزی را که بتوان آن را فیلمی خوب نامید، پیدا نمی‌کردم.

درباره‌ی يك بیداری

تا این که زمان ساخت فیلم سرنوشت ساز «سیلك وود» رسید. این فیلم، خود در باره‌ی يك بیداری بود و حس می‌کردم که برای خود من نیز در هیات يك فیلمساز و کارگردان، حکم بیداری را دارد. بخشی بزرگ از این احساس، به دلیل همکاری با مریل استریپ که از پرقدرت‌ترین بازیگران زمان است، ایجاد شد. همین که او روی صحنه می‌آمد، برای من تولدی تازه بود. مثل يك بچه می‌ماند. مثل اینکه با خود

□ نیکولز به سادگی قصه معتقد است. اما طراحی صحنه را برای رساندن منظور، الزامی می داند.
□ پس از عرضه‌ی فیلم «بخت»، نیکولز ۸ سال از سینما گریزان بود، تا این که «سیلك وود» به او فرصت بازیابی آرامش روحی را داد

می گفت باز باید کار بازیگری را امروز با موفقیت به انجام رساند. آن همه هنرپیشه و بازیگر دیده بودم که با حرفه‌اشان و با مساله‌ی بازیگری، برخوردی دردناك داشتند و از این کار بدشان می‌آمد(!) و آن را مخل آسایش خود می‌دانستند، در نقطه‌ی مقابل آنها، مریل استریپ بزرگ را پیش روی خود می‌دیدم که عاشق کار خود، یعنی بازیگری بود و هیچگاه هم فراموش نمی‌کرد که این عشق را دارد. همین احساس او بود که مرا بکلی تحت تاثیر قرار داد و از من آدمی نو ساخت. به واقع همین ایده و طرز نگرش او بود که مرا در مسیری دیگر قرار داد. من هم بر اثر دیدن عشق مریل استریپ به کارش، سرخوش و سبك بال شدم. به حدی که کورت راسل ـ هنرپیشه مرد اول فیلم ـ روزی از من پرسید که آیا همیشه طی فیلمبرداری این قدر خوشحال و راضی‌ام؟ که در پاسخ به او گفتم: خیر، این احساس تازه پدید آمده است. پس از تکمیل فیلم بعدی‌ام ـ «دلسوخته» ـ شش ماه مریض شدم و دور و بر فیلم و سینما نگشتم. اما به سرعت احساس کردم که بهترین کار و دوا برای من، بازگشت به عالم فیلمسازی است، به این دلیل بود که قصه‌ی «بیلاکسی بلوز» را در دست گرفتم. هر روز به سر صحنه‌ی این فیلم می‌رفتم و چه با احساس خوش و چه بدون آن، می‌دانستم چه باید انجام دهم. این ایام، پایان یافتن هراس من از کار روی صحنه و فیلمبرداری بود. به آرامی اوقاتم را روی صحنه با خوشی سپری می کردم. با هنرپیشه‌ها گفتگو می کردم و پیشنهادهایی به آنها می‌دادم و تکنیك صرف را به کناری نهاده و رفتارهای موردنظر را از آنها طلب می کردم.

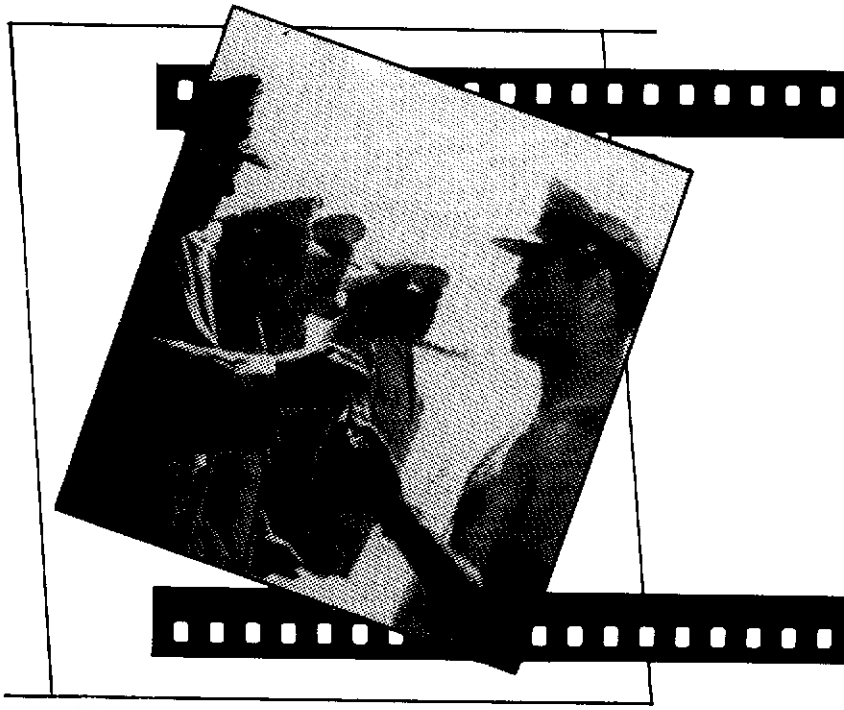


شگفتی‌هایی زیاد

نوع صحنه‌پردازی‌های مایك نیکولز همواره بحث‌ها و شگفتی‌های زیادی را برانگیخته و تحسین بسیاری از کارشناسان را موجب شده است. جایی که او دوربین را برای فیلمبرداری می گذارد و زاویه‌ای که برای استقرار در مقابل و یا کار هنرپیشه‌ها برمی گزیند، با بسیاری از معیارهای دیروز و امروز هالیوود و با آنچه استانداردهای فیلمسازی در این شهر به حساب می‌آید، بکلی تفاوت دارد. در «سیلك‌وود»، سکانسی وجود دارد که طی آن، کاراکتر مریل استریپ پس از پشت سر نهادن امتحانات رادیو اکتیویته و پاك شدن از اشعه‌ی تابش بر روی خود، به خانه باز می گردد و آنجا باز با کاراکتر کورت راسل که بر روی مبل نشسته است دیدار می کند. دوربین نیکولز، راسل را در جلو زمینه‌ی تصویر قرار داد و همان جا حفظ می کند و استریپ در پس زمینه‌ی تصویر بر روی صندلی نشسته و در حال اندیشیدن و حرف زدن با راسل است. سکانس بیش از دو دقیقه به طول می‌انجامد و با اینکه کاراکتر استریپ پیوسته در حال توضیح دادن تجربه‌ی تلخ امتحان رادیواکتیویته شدن به کاراکتر راسل است، دوربین از جای خود تکان نمی خورد و نیکولز فقط يك بار، يك کلوزآپ از صورت استریپ به بیننده‌ها می‌دهد. نیکولز درباره‌ی این صحنه‌ی خاص می گوید: کاراکتر کارن سیلك‌وود ـ با بازی مریل استریپ ـ پس از تکمیل امتحانات رادیو اکتیویته، باید حالت روحی بسیار بدی را به نمایش می‌نهاد و به این جهت لازم بود که از همگان دوری می کرد. کاراکتر کورت راسل باید نسبت به این مساله بی‌توجهی نشان می‌داد و احساسات متضاد این دو، این حالت و نمای مربوطه را پدید آورد. این سکانس محبوب من در سیلك‌وود است چرا که احساسات روحی دو کاراکتر از سه کاراکتر اصلی را در گرماگرم شکل گیری بحران می نمایاند.

هر يك از حرفها

هیچیك از این دو علاقه‌ای به صحبت کردن در باره‌ی آنچه روی داده است نشان نمی‌دهند، اما در هر يك از حرفها و کارهایشان، نشانی از اتفاقات رخ داده دیده می‌شود. از همان آغاز تصمیم گرفتم که دوربین را در اتاقی که کاراکتر کورت راسل در آن مستقر است قرار دهم و در اتاق مجاور را که استریپ در آن نشسته است، باز بگذارم و سکانس را از همان جا بگیرم. ایده آل من این است که بازیگران در ایفای نقش شان، کوشش افراطی فیزیکی و روحی نداشته باشند و صحنه، خودش با مقتضیات و حرکات آرام و حساب شده‌ی بازیگران شکل بگیرد. در نمای دیگری از «سیلك‌وود»، آنجا که کاراکتر «گریك تی نلسون» (در نقش مدیر بخش لابراتوار موسسه) در حال توضیح دادن روند کارها به کاراکتر مریل استریپ است و در حال حرف زدن او را به داخل سرسرا هدایت می کند، روال کار را طوری تعقیب کردم که بیننده‌ها به فوریت از طرز تفکر و برنامه‌ریزی هر دو کاراکتر مطلع شوند. کاراکتر استریپ فقط علاقمند به کشف حقایقی است که درون لابراتوار می گذرد، ولی کاراکتر گریك تی. نلسون فقط می‌خواهد او را در دام بیندازد.



پس از شنیدن خبر

تکنیك فیلمبرداری فیلمهای مایك نیکولز هم به جای خود حرف و حدیث فراوانی دارد. در بسیاری از فیلمهای او، شاهد اجرای روش «زوم. این» و «زوم. آوت» بر روی تصاویر مورد نظر هستیم. در آخرین دقیقه‌ی فیلم «دختر شاغل» نیکولز تصویری «زوم. آوت» از اداره‌ی محل کار جوانی کوزاك را می گیرد که پس از شنیدن خبر ارتقای دوستش ـ با بازی ملانی گریفیث ـ از فرط شادی به هوا می پرد، دوربین نیکولز تصویری از تمامی ساختمان محل کار جوان کوزاك را با میزها و کامپیوترهای فراوان و کارمندان زنی که تمام بخش را به تسخیر خود درآورده اند نشان می‌دهد و سپس اداره‌ی ملانی گریفیث در حالیکه او پشت میز ریاست نشسته، فرا روی بینندگان می‌آید. دوربین نیکولز عقب‌تر می آید و تمام ساختمان اداره را و اتاقی را که گریفیث در آن نشسته، به تصویر می کشد. نیکولز می گوید: به اعتقاد من، اتفاقات ذکر شده در سناریو باید آن قدر قوی و روی ذهن بیننده‌ها تأثیرگذار باشد که آنها را به سمت خود بکشد، نه این که تکنیك کار روی صحنه و روش فیلمبرداری، آنها را جذب صحنه کند. به هر حال یك نما و یك شات، هرگز به تنهایی جلب کننده‌ی نظرها نیست، چرا که باید اتفاق مورد بحث هم جذاب باشد. و وقتی قصه‌ی فیلم قوی باشد و همه را به سوی خود بکشد، انگار که دیگر تکنیکی وجود ندارد. اما چون در زمان انجام کار، معیار صحیحی در دست نیست که فیلمساز بفهمد کدام سبك کار مثمر ثمر بوده است، باید از روش های مورد نظرش منجمله زوم این و زوم اوت بهره گیرد و بعداً هنگام ادیت نهایی، دریابد که کدامین، بیشترین اثر را دارند، بعضی ها می گویند که در فیلمهای اولیه‌ی من، تکنیك و بکارگیری سبك‌های خاص فیلمبرداری، جای اندیشه و نشاط را در صحنه گرفته بود و بجای اینکه صحنه زنده باشد، تکنیکی و صاحب سبك بود.

بیشترین حد حیات

امّا امروز که به بعضی کارهای سابقم نگاه می کنم، می بینم که صحنه‌های پر زرق و برق و تکنیکی آن، بیشترین حد حیات و سرزندگی را دارند. مثلا در «گراجونیت»، نماهایی وجود دارند که سعی کرده بودم از نظر تکنیك، بسیار تابناك باشند و همین صحنه‌ها امروز بنظرم زنده‌تر از بقیه‌ی بخش‌ها می آیند. زمانی که یك فیلمساز، جوان است و شهرت دارد، سعی می‌کند بیشتر خودنمایی کند و کارهایش بیشتر جنبه‌ی جلب کردن نظر مردم را دارد. دلیل اینکه هیچکس نمی‌تواند عیناً صحنه‌هایی مانند پلانهای آلفرد هیچکاك را بگیرد این نیست که این نماها بسیار پیچیده‌اند. اتفاقاً بسیار هم ساده‌اند اما دلیل ناکامی بقیه‌ی کارگردانان به هنگام تقلید کردن از کار وی این است که احساس خوش و نشاط او را هنگامی که آن صحنه‌های ساده را می گرفت ندارند.

وقتی فیلم «غریبه‌هایی در یك قطار» را ببینید و بخصوص روی سکانس‌های مربوط به بازی تنیس و یا صحنه‌ی قتل دقیق شوید درمی‌یابید که هیچکاك تا چه حد از گرفتن این تصاویر لذت می‌برده است و چقدر از این بابت خوش بوده است.

درمعرض احساسات

پس از موفقیت عظیم تجاری فیلم «دختر شاغل» و سر و صدای فراوانی که فیلم بیوگرافی‌وار «کارت پستال‌هایی از لبه» بپا کرد، انتظار می‌رفت فیلم «درباره‌ی هنری»، نیکولز را در معرض احساسات و برداشت‌های عمومی تازه‌ای قرار دهد و بهر روی موفقیت این فیلم نزد عموم، برای راضی کردن این کارگردان زبردست، اهمیتی اساسی می‌یافت. اما ببینیم قصه‌ی کامل این آخرین ساخته‌ی نیکولز چیست. اززبان خود نیکولز می شنویم که:... «درباره‌ی هنری»، قصه‌ی بازسازی و رسیدن به آرامش روحی است. درباره‌ی بررسی سرنوشت خود است. مثل این می‌ماند که شانس به کسی بدهید تا زندگی خود را بررسی کند و به سادگی به آن بنگرد. می خواهم بگویم که پی آمدهای یك فاجعه، همیشه بد نیست و یك رخداد بدمی تواند ثمرات نیکویی هم داشته باشد. زیرا یك اتفاق تلخ، می تواند مقدمه‌ی ساختن یك زندگی جدید باشد. ماجرای فیلم این است که یك وکیل دعاوی بسیار زبر و زرنگ و موفق و خودخواه و بهره‌طلب نیویورکی ـ با بازی هریسون فورد ـ که صاحب همسری کامل ـ با بازی آنت بنینگ ـ ودختری جذاب ـ با بازی سیکی آلن ـ است، طی حادثه‌ای، ضربه‌ای به مغزش وارد می‌شود و براثرآن، بسیاری از توانایی‌ها و مهارتهای خود و تمامی حافظه‌اش را از کف می‌دهد، کسی که به کمك اومی‌شتابد، فیزیوتراپیست سیاهپوستی ـ با بازی بیل نان ـ است که زندگی‌اش را مصروف احیای مجدد توان این وکیل می‌کند و در نهایت به نزدیکترین دوست او بدل می‌شود.

نشانه‌هایی از گذشته

به این ترتیب، پس از مدتی این وکیل به نزد خانواده‌اش که هیچکدام ازآنها را به خاطر نمی‌آورد، بازمی‌گردد و به زندگی‌اش با آنها ادامه می‌دهد. اما وقتی نشانه‌هایی از آنچه را که قبلاً بود در آنجا کشف می‌کند و از شیوه‌ی سابق سلوك خود آگاه می‌شود، احساس رضایت نمی‌کند و کوشش خود را در این راه مبذول می‌دارد که درآن نهادها و طرز فکر و شیوه‌ی عمل تغییراتی اساسی بدهد. اما مسأله این است که نوشتن فیلمنامه‌ای درباره‌ی کاراکتری اصلی که مطلقاً هیچ حافظه‌ای ندارد، بسیار دشوار است و اصولاً مبنای دید و تصمیم‌گیری درمورد چنین شخصیتی چیست؟ چگونه می توان از دیدگاه او چیزی نوشت؟ نیکولز در این باره می گوید: برای اینکه از این نکات سردرآوریم تحقیقاتی درباره‌ی کسانی که دچار ضربه مغزی و فراموشی می شوند، انجام دادیم. البته درمورد افراد مختلف مبتلا به این عارضه، تفاوت‌هایی آشکار دیده می‌شود و موارد فرق می‌کند، اما یك نکته‌ی مشترك در تمام آنها این است که پس از اتمام بحران و خاتمه‌ی دوران نقاهت، کاراکتر اصلی آن فرد، بدون گرایش‌های اکتسابی‌اش، به نوع اولیه‌ی آن به زندگی باز می گردد. در واقع خطوط تشکیل‌دهنده‌ی کاراکتر یك فرد چنان در بخش آسیب ندیده‌ی مغز او حکاکی شده است که آن فرد حتی در صورت دسترسی نیافتن به خاطرات زندگی فراموش شده‌اش، با همان حالات و عکس‌العمل‌های سابق به زندگی بازمی‌گردد. مردمی که دچار این سوانح می‌شوند به صورت فردی جدید به زندگی بازنمی‌گردند بلکه به صورت همان آدم گذشته، امابا ذهنی پاك از رخدادهای گذشته رجعت می‌کنند. درمورد کاراکتر هنری در این فیلم، باید بگویم که او بصورت شخصی ساده‌تر به زندگی باز می‌گردد و از این پس احتیاجاتی ساده‌تر دارد و فاقد آن حس و کشش فراوان سابق به کسب موفقیت و آز و حرص برای کنترل زندگی دیگران است. خصوصیاتی که پیش از آن سانحه داشت.

کسب شانسی مجدد

یك سئوال مطرح این است که چرا نیکولز به سمت ساختن فیلمی با این سوژه کشیده شد؟ او در پاسخ می‌گوید: من ایده‌ی کسب یك شانس مجدد به قصد ساختن زندگی جدید را دوست می‌دارم. اصولاً ایده‌ی بازسازی زندگی را بسار می‌پسندم چون اگر بهرحال چشمی باز داشته باشیم همواره چنین موقعیتی را پیش روی خود خواهیم دید. بسیاری از افراد وقتی پابه میانسالی می‌گذارند زندگی خود را از نو می‌سازند. پیش از آن، احساس‌شان این است که به آنها ظلم شده، ولی با مسن شدن و فهمیدن احساسی که والدین‌شان نسبت به آنها داشتند و دارند با زندگی و همه کس و همه چیز صلح می‌کنند و دیدی تازه می‌یابند. بیشتر کسانی که زندگی شیرینی یافته‌اند، آنهایی هستند که رخدادهای تلخ در زندگی گذشته‌اشان را فراموش کرده‌اند و سعی کرده‌اند به آدمی که در نظرشان دلخواه است بدل شوند. ایده‌ی من این است که باید در مقطعی از زندگی‌تان، حتماً ملایم شوید وگرنه کارتان زار خواهد بود. یك نکته‌ی دیگر این است که ایده‌ی نگرش جهان بصورت تازه، در فیلم «بزرگ» Big که تابستان ۱۹۸۸ به کارگردانی پنی مارشال و بازی تام هنکز عرضه شدنیز وجود داشت و درابتدا ساختن این فیلم را به نیکولز پیشنهاد کرده بودند. نیکولز در این مورد می‌گوید: بله به من چنین پیشنهادی را دادند اما نتوانستم راهم را درون این پروژه، آن طور که پنی‌مارشال طریقش را یافت، پیدا کنم. پنی‌مارشال و تام‌هنکز، ایده‌های لازم را در مورد مردی که بظاهر بزرگسال است اما در باطن و در درون بچه‌ای بیش نیست یافتند و طرز نگرش او را برای مردمی که بزرگسال هستند ترسیم کردند.

طرز نگرش

به هر حال فیلم «درباره‌ی هنری»، همین طرز نگرش رانشان می‌دهد اما موضوع، سیاهتر و روابط تاریك‌تر و بسیار جدی‌تر از آنی است که در فیلم «بزرگ» دیدیم. من به موضوعات روحی، به فوریت علاقه نشان نمی‌دهم. فیلمهایی را که چنین تمی دارند، می‌بینم، اما در کل، هروقت نتوانم سوژه‌ای را با خود زندگی قیاس کنم و ارتباط دهم، احساس ناراحتی می‌کنم. اما اهداف نیکولز برای دستیابی به ایده‌الهایی تازه و شیوه‌ها و نمادهایی مدرن طی فیلم «درباره‌ی هنری» کدامها بوده است؟ خود او می‌گوید: پیش از شروع فیلمبرداری، با کارگردان هنری، مدیر فیلمبرداری و طراح لباس‌ها ـ به نام «آن روت» ـ گفتگوهایی داشتم. به آنها راجع به تغییراتی که در دید کاراکتر هنری، بدلیل آن تصادف و ضربه مغزی روی داده، نکاتی را گوشزد کردم تا زاویه‌ی نگرش خود را به شکلی درست تعیین کنند. هنری کاراکتری است که مانند بچه‌ای تازه به دنیا آمده، به جمع افراد ثروتمند در نیویورك بازمی‌گردد. او ظاهراً زندگی آنها و نکات پیرامون خود را برای اولین بار می‌بیند. پس لازم است نوع زرق و برق لباسها و نوع فیلمبرداری و طراحی صحنه واجد نکاتی باشد که دید تازه و غریبه‌ی او را برساند. در شروع فیلم «بی گناه» لوکینو ویسکونتی ـ سینماگر مطرح ایتالیایی ـ نمایی عالی وجود دارد. فیلم با اجرای یك کنسرت موسیقی در خانه‌ی یکی از اعیان شهر رم شروع می‌شود. افراد ثروتمند برای شنیدن کنسرت اجتماع کرده‌اند و طی سه چهار دقیقه اول، ویسکونتی فقط تصاویری از چهره‌ی آنها برمی‌دارد بدون اینکه این کاراکترها حرکتی کنند. آنها فقط دارند به موزیك گوش می‌کنند. و چون ویسکونتی در طراحی صحنه استاد بود، مثل این می‌ماند که ما تماشاگران فیلم، از سیاره‌ای دیگر به کره زمین آمده‌ایم و داریم این مردمان را که برای ما عجیب و تازه هستند نگاه می‌کنیم و باخود می‌گوئیم: به آرایش‌شان نگاه کن، به صورت‌هاشان و لباس‌هایی که به تن دارند. من هم می‌خواستم پس از بازگشت دادن هنری به آپارتمان و اداره‌اش در نیویورك، همین عامل تعجب و تازگی را که او حس می‌کرد، پیرامونش و برای بیننده‌ها خلق کنم. هدف کلی من این است که نما و صحنه را تا می‌توانیم سرراست‌تر و ساده‌تر کنیم. راهش این است که پیوسته با مدیر فیلمبرداری حرف بزنیم. اورا سر صحنه و در محل‌های فیلمبرداری ببریم و ایده‌هایمان را مستقیماً به او منتقل کنیم. باید حد و حصرها را کنار گذاشت. بیایید بدنبال قصه‌نویس ساده برویم. فضا را خوب بسازیم تا منظور را خوب برساند. باید آنچه را که کاراکترها حس می‌کنند با طراحی عالی صحنه و فیلمبرداری بجا فراهم آورد. اما مهمتر از آن، باید یك قصه‌گوی خوب بود. قصه‌ی ساده این است: کاراکتری را داریم که به کاری مشغول است. براثر حادثه‌ای می‌میرد. زن محبوب او نیز دق می‌کند و جان می‌سپارد. قصه همین است، به همین سادگی.

روال قصه‌گویی نیکولز

اما سینمادوستان و سینماگران عالم ایمان دارند که روال قصه‌گویی مایك نیکولز به همین ساده‌گویی نیست. قریب به ۲۶ سال حضور مستمر در حرفه کارگردانی فیلم و بیش از ۳۵ سال حضور دائمی در صحنه‌ی بازیگری و فیلمسازی و تدوین نمایشنامه‌ها، از نیکولز مردی متبحر و توانا در ارائه‌ی نظراتش اما هنرمندی پیچیده ساخته است. اگر «دختر شاغل» را سرراست‌ترین و ساده‌ترین سوژه‌ی کار او پس از بازگشت مجددش بینگاریم، مجبور به افزودن این نکته هستیم که هیچیك از کارهای دیگر او از سال ۱۹۸۳ به بعد ساده و بدون مفاهیم جنبی نیستند. او به سینماگری می‌ماند که به آهستگی پخته می‌شود. هرچند ایده‌ی اولیه درباره‌ی او این بود که از آغاز جوانی، نبوغ سینماگران موج نو و فهیم اروپایی را نشان می‌دهد، اما حقیقت این است که نیکولز با «سیلك‌وود» به تکامل رسید و این قریب به ۱۷ سال پس از عرضه‌ی اولین فیلمش بود. مفاهیم دوگانه و تعقیب استعاره‌های سینمایی و ساختن فیلمی درون یك فیلم دیگر، در «بیلاکسی بلوز» و «کارت پستال‌هایی از لبه» تبلوری بیشتر یافت و امروز «درباره هنری» بیش از آنکه تعقیب قصه‌ی زندگی مردی میانسال باشد که تولدی دوباره می‌یابد کنکاش در اندیشه‌های غریب کارگردانی است که میانسالی را نیز پشت سر نهاده، به مرز پیری می‌رسد. بزرگترین خوشحالی برای سینماروهای عالم این است که نیکولز حالا بیش از هر زمانی به بازنگری اندیشه‌های سینمایی خود دلبستگی نشان می‌دهد و این به آن معناست که او یقیناً دوری طولانی مدت دیگری از سینما نخواهد داشت و آثار بعدی او به آرامی و احتمالاً با کیفیتی باز هم بهتر از راه خواهند رسید.

■ «کارت پستال هایی از لبه»، قصه‌ای سینمایی و فیلمی درون یك فیلم دیگر است؛ هنرپیشه‌ای سقوط کرده با ایده‌الهای خود می جنگد

■ نیکولز فیلم را مجموعه‌ای از نوارهای مرده می‌داند و می گوید که وظیفه‌ی یك فیلمساز، جان بخشیدن به این قطعات مرده است