آقای اسمیت به واشنگتن می‌رود

بازیگری به سبک هالیوود

فاستر هیرش
ترجمهٔ سعید خاموش

برخی کارگردانان برای بازیگران خود آسیب‌زا بوده‌اند، و برخی دیگر سیاست حداقل دخالت ممکن را در پیش گرفته‌اند. همان نادر کارگردانانی هم که تأثیر عمده‌ای بر بازی‌های سینمایی داشته‌اند، در وجه چگونگی تعبیهٔ مقولهٔ بازیگری در زمان و مکان فیلم، و نیز طریقهٔ احاطه یافتن بر تماشاگر به واسطه دیالوگ، با موانع قابل توجهی مواجه بوده‌اند.

ویلیام وایلر، الیا کازان و جرج کیوکر، سه استادی هستند که بازیگران حق‌شناس هر از چند گاهی از آنان ستایش می‌کنند، و هر یک دربارهٔ روش جای دادن بازیگران در داخل قاب افکار قدرتمندی داشته‌اند. وایلر با هدایت بتی دیویس در *روباه‌های کوچک* (۱۹۴۱)، کازان با کارگردانی جیمز دین در *شرق بهشت* (۱۹۵۵) و کیوکر با راهنمایی جودی هالیدی در *دندهٔ آدم* (۱۹۴۹)، راه‌هایی پیشنهاد کرده‌اند که طی آن‌ها، برای بهتر نمایاندن بازیگر، از صحنه‌پردازی استفاده شده است.

وایلر به واسطهٔ همکاری با فیلم‌بردارش، گرگ تولند (که *همشهری کین* را نیز فیلم‌برداری کرده بود)، سبکی از عمق میدان و برداشت‌های بلند پرورش داد که کنش و واکنش میان شخصیت‌ها را امکان‌پذیر می‌ساخت. وایلر به جای دادن بازیگر درون نماها در طول فرایند تدوین توجه داشت، و این ترفند، نظیر مثال **پنجره عقبی**، مقولهٔ بازیگری را به «نماهای واکنشی» (توافق میان بازیگر و دوربین)، تفکیک می‌کرد. مجموعهٔ نماهای وایلر، اشاراتی در مورد چگونگی تفسیر فرایندهای زمینه‌ای متن اصلی (که از طریق قطع میان نماها و نماهای نزدیک فراهم می‌شد) دربرداشت. عمق میدان و برداشت‌های بلند، به‌ویژه برای فیلمی همچون *روباه‌های کوچک* (ملودرام لیلیان هلمن دربارهٔ نبرد برای سلطهٔ اقتصادی و روانی در یک خانوادهٔ دسیسه‌گر جنوبی) مناسب بوده‌اند. شخصیت‌ها در نمای عمق میدان، به تجسس یکدیگر می‌پردازند، از بالای پلکان یا از پشت پرده استراق سمع می‌کنند، و از پشت پنجره به‌داخل می‌نگرند. در این حالت ستیزهای تقابل اراده و قدرت در حالی نمایش داده می‌شوند که همهٔ اعضای صحنه در نمایی واحد، حضور دارند.

پس در این حالت برای ستارهٔ سینما چه جایی می‌ماند؟ همان جایی که وایلر می‌ساخت: او به‌جای آن‌که امکان به نمایش گذاشتن جلوه‌های ستاره‌ای دیویس را در اختیارش بگذارد، همکاران بازیگرش را با وی در صحنه سهیم می‌کرد. دیویس می‌خواست همچون تالولا بنکهد در نسخهٔ نمایش‌نامه‌ای اثر، نقش خود را با زرق و برق تمام ایفا کند. اما شیوهٔ وایلر در نهایت زیرکی وی را به بقیه بازیگران ملحق کرد. وایلر دریافته بود که قدرت این ستاره، با لجام زدنش مضاعف می‌شود. دیویس با همان معدود نماهای نزدیک و وادار شدن به شرکت در کانون تمرکز صحنه، خشم خود و خشم نقشش را تبدیل به پدیده‌ای باطنی و درونی کرد. او به‌واسطهٔ شیوهٔ کارگردان و نوع صحنه‌پردازی، مهار می‌شود و حضوری پرتنش، شکننده و به طرز مرگباری مقهور را به نمایش می‌گذارد.

بدین ترتیب صحنه‌پردازی وایلر، غرش ستاره را تحت عنان درآورد. جهت القا شدن فضای تفرقه، محل شخصیت‌های داخل قاب از هم جداست: رجینا (دیویس) در یک سو قرار می‌گیرد، و دختر منزوی‌اش در سوی دیگر؛ رجینا بالای پلکان می‌ایستد، و از این حوزه دستورات خود را صادر می‌کند و دشمنانش را زیرنظر دارد. مشاجرات میان رجینا و دو برادرش اغلب به‌صورت سه نمایی گرفته شده‌اند، به‌طوری که در هر لحظه، یکی از شخصیت‌ها برگ برنده خود را در دست دارد و بر فضای بازی مسلط است. در پایان و در آخرین پیچش ظریف داستانی که رجینا برد نهایی خود را بر برادرانش اعلام می‌کند، درحالی که قربانیانش در دو سوی وی نشسته‌اند، بر صندلی‌اش ـ همچون امپراتریسی بر تخت ـ تکیه می‌زند.

قابل توجه آن‌که وایلر تک‌نماهای نزدیک را تنها برای لحظات تنهایی رجینا (یعنی زمانی که شخصیت «خارج صحنه» است) در اختیار دیویس می‌گذارد: رجینا در آینه نگاه می‌کند و تصویر خود را با تصویر جوان‌ترش که روی دیوار آویزان است، مقایسه می‌کند؛ خود را آرایش می‌کند تا برای استقبال از شوهرش که از بیمارستان مرخص شده است، آماده شود؛ و در آخرین صحنه، از پشت پنجرهٔ باران گرفته‌ای دور شدن دخترش را تماشا می‌کند. چنین نماهایی با بی‌پرده نشان دادن دیویس، بازی او را معتدل‌تر می‌سازند، و همچون صحنه‌پردازی‌های زیرکانه وایلر در نماهای گروهی، فیلم را از گزافه‌گویی، مصون می‌کنند.

اول‌بار که جیمز دین را در نقش کال، پسر مطرود قصهٔ انجیلی امروزی جان اشتاین بک، می‌بینیم، او کنار قاب عریض سینماسکوپ، گوشهٔ خیابان افتاده است. کال در طول بخش ابتدایی فیلم، یا در عمق نما قرار گرفته است، یا در گوشهٔ آن؛ او شخصیت‌های دیگر داستان را از خلال درختان یا پنجره‌ها زیر نظر دارد، از پشت قالب‌های یخ استراق سمع می‌کند و دزدکی در انتهای راهروی دراز مرکز فسادی که به دست مادر گمشده‌اش اداره می‌شود، راه می‌رود. بدین ترتیب کازان با قراردادن مکرر کال در حواشی ماجرای زندگی‌اش، به عدم تعادل و درونگرایی شخصیت وی اشاره می‌کند. حایل‌ها (یخ‌ها) او را هویتی در حال کمین

معرفی می‌کنند؛ غریبه‌ای ترشرو که از دنیای سایه‌ها بیرون می‌آید و دوباره به این دنیا باز می‌گردد.

کازان در این فیلم همچون باقی بهترین آثارش (*اتوبوسی به نام هوس* (۱۹۵۱)، *در بارانداز* (۱۹۵۶)،که بازی‌های واقع‌گرا در صحنه‌پردازی‌های متناوباً اکسپرسیونیستی ادغام شده‌اند)، ستاره‌اش را در قاب‌های لبریز از تنش‌های عصبی شخصیت اصلی، قرار می‌دهد. دوربین به‌ظاهر در پاسخ به اضطراب کال، در مواقع ویژه‌ای تیلت می‌کند: صحنه‌ای که کال و پدر دور افتاده‌اش در دو انتهای میز بلند ناهارخوری، در سکوتی مرگبار روبه‌روی هم نشسته‌اند؛ زمانی که کال پدرش را به دیوار می‌کوبد، انگار می‌خواهد بعد از گرفتن کادوی تولد، پاسخی از این مرد پیر بیرون بکشد؛ و نیز زمانی که کال، که بر روی تاب نشسته است، اعلام می‌کند که کفیل برادرش نیست.

بینش کازان در مورد چگونگی به تصویر کشیدن جیمز دین، بر شیوهٔ هدایت او به دست نیکلاس ری در *شورش بی‌دلیل* (۱۹۵۵) و به دست جرج استیونز در *غول* (۱۹۵۶)، تأثیر گذاشت. ری *شورش...* را با نمای نزدیک تکان‌دهنده‌ای از بازیگرش آغاز می‌کند که در خیابان افتاده، یک خرس عروسکی در دست گرفته است و می‌گرید. طی برخوردهای توفانی دین با والدینش، دوربین تیلت می‌کند. در *غول* نیز دین غالباً خارج از مرکز صحنه است. شخصیت او در فیلم، جت رینک، موجودی بیگانه است که در بخش عمدهٔ فیلم، جایی را در کادر به خود اختصاص نمی‌دهد، بلکه به گوشه‌ای یا انتهایی پناه می‌برد، و در عمق میدانی نیمه‌پیدا به‌طرز مرموزی وقت می‌گذراند.

در یکی از صحنه‌های کلیدی *دندهٔ آدم*، جودی هالیدی در نقش زنی که به خاطر مبادرت به قتل همسر خود و رفیقه‌اش به زندان افتاده است، در مدتی که از آن سوی یک میز خالی با وکیلش (کاترین هپبورن) صحبت می‌کند، در گوشهٔ راست تصویر قرار دارد، و در همین حین کارمندان زندان را می‌بینیم که بدون ایجاد مزاحمتی، از پشت در باز اتاق که در عمق میدان قرار گرفته است، می‌گذرند. کیوکر دوربین را در نمای متوسط و در سطح چشم بیننده قرار می‌دهد، و همچنان که هالیدی تک‌گویی بلندش را عرضه می‌کند، کیوکر نه دوربینش را حرکت می‌دهد، نه نما را قطع می‌کند. هیچ عنصری برای منحرف کردن توجه تماشاگر از کانون صحنه ـ که همانا بازی هالیدی است ـ وجود ندارد. و هپبورن نیز با هوشیار نشان دادن خود و متمرکز کردن مسیر نگاهش، کانون صحنه را به سمت همکارش جابه‌جا می‌کند، تا مطمئن شود که تماشاگر به هالیدی توجه می‌کند، نه به خود او. هالیدی با ایفای این صحنه، با طنز نیشداری که بعدها تبدیل به نشان شاخص کار او شد، پاسخ شایسته‌ای به اعتماد کارگردانش نسبت به خود می‌دهد. (این صحنه هری کان، رییس شرکت کلمبیا را متقاعد کرد که اجازه دهد هالیدی، نقش بیلی داون را در نسخهٔ سینمایی *تولد دیروزه* (۱۹۵۰) ایفا کند.)

ذایقهٔ کیوکر در این صحنه، سبک ویژهٔ کار اوست. وی که از میان کارگردانان بزرگ هالیوود، کمترین محدودیت و تحمیل را برای بازیگرانش فراهم می‌کرد، بدون داشتن نبوغ بصری کازان یا وایلر، صرفاً چارچوبی مشخص و روشن برای بازیگرانش پدید می‌آورد. کیوکر بیش‌تر روی بازیگر تأکید می‌کرد تا روی محیط؛ با این فرض که در خصوص اغلب ستارگان بزرگی که هدایتشان کرده بود (از جمله هپبورن، گاربو، تریسی، کرافورد و کاری گرانت)، آنچه از محیط انتظار می‌رفت، تنها در حد یک نجوا بود. گاه سبک ساده‌اش باعث می‌شد که منشأ تأثری اکثر آثارش مخفی نماند، و گاه شخصیت‌هایش افراد وراجی بیش به نظر نمی‌رسیدند. اما زمانی هم که شیوه‌اش ـ مانند صحنهٔ *دندهٔ آدم* ـ مؤثر واقع می‌شد، بدان خاطر بود که کیوکر به‌خوبی می‌دانست شخصیت بازیگرانش را چگونه در صحنه جای دهد (حرکت مداوم پشت سر دو شخصیت باعث تأثیری حساس در ایجاد حس رئالیسم است) و چگونه کاری کند که آنان را بیش‌تر آدم‌هایی در حال گفتگو نشان دهد تا بازیگرانی در حال ادای دیالوگ. همین توجه کیوکر به جزییات رئالیستی است که کار او را از اولین کارگردانان سینمای ناطق (که در نمایش افراد در حال گفتگومیانه‌رو بودند، اما بازیگران شق و رق خود را در خلأ صوتی

استودیوهای صدا تنها می‌گذاشتند) متمایز می‌کند.
کارگردانان دیگری نیز همچون کیوکر در مساعدت با بازیگر در جهت تبدیل دیالوگ به آوای تکلم واقعی، تأثیر قابل توجهی داشته‌اند. فرانک کاپرا، هوارد هاکز، جان فورد، جرج استیونز، ارسن ولز، وودی آلن و رابرت آلتمن، همگی کارگردانانی هستند که از سبک ساده و ناتورالیستی‌ای که شایسته اغلب فیلم‌هاست، استقبال کرده‌اند. بازیگران فیلم‌های آنان طوری دیالوگ‌های خود را عرضه می‌کنند که انگار مکالماتی استراق سمع شده هستند؛ مکالماتی که در آن‌ها، کلمات، درست مثل شخصیت‌ها (که در زندگی روزمره در کار یکدیگر تداخل می‌کنند) تصادم می‌کنند و روی هم سوار می‌شوند. آلن و آلتمن جهت ادغام بازیگران در نقش‌هایشان، عملاً فنون بدیهه‌پردازی را به کار می‌بندند، اما تمامی این کارگردانان برای رسیدن به کیفیاتی همچون خودکار شدن و راحتی کار بازیگر و نیز نزدیک شدن او به نقشش، تلاش می‌کنند. شیوهٔ برخورد آنان با کلمات را در بازی جیمز استیوارت در آثار کاپرا از جمله *آقای اسمیت به واشنگتن می‌رود* (۱۹۳۹)، *این را نمی‌توانی با خودت ببری* (۱۹۳۸) و *چه زندگی زیبایی است* (۱۹۴۶)، بازی گری کوپر در فیلم‌های کاپرا همچون *آقای دیدز به شهر می‌رود* (۱۹۳۶) و *ملاقات با جان دو (با ملت آشنا شو)* (۱۹۴۱)، مجموعهٔ بازی‌های دو فیلم *همشهری کین* (۱۹۴۱) و *خانوادهٔ اشرافی امبرسن* (۱۹۴۲) ارسن ولز؛ وسترن‌های جان فورد مانند *دلیجان* (۱۹۳۹) و *قلعهٔ آپاچی* (۱۹۴۸)؛ کمدی‌های آلن از جمله *آنی‌هال* (۱۹۷۷) و *منهتن* (۱۹۷۹)، و تصاویر گروهی آلتمن مانند *مک کیب و خانم میلر* (۱۹۷۱) و *نشویل* (۱۹۷۵) می‌توان مشاهده کرد.
این کارگردانان، ضرباهنگ کلامی مشخصی به بازیگران خود

تحمیل می‌کنند. آلن به دنبال انتخاب میافارو به جای دایان کیتن و به عنوان بازیگر اصلی آثارش، فارو را طوری هدایت کرده که صاحب نشانه‌هایی از شیوهٔ تکلم منقطع و نجواگونه کیتن شده است. صدای ریتا هیوورث در فیلم *بانویی از شانگهای* (۱۹۴۸) همچون صدای دیگر شخصیت‌های فیلم‌های ولز است، و وی در این فیلم بیش از هر زمان دیگری، راحت و طبیعی به نظر می‌رسد.

در کمدی‌های هجوآمیز هاکز همچون *بزرگ کردن بیبی* (۱۹۳۸) و *دختری به نام جمعه* (۱۹۴۰)، تمامی بازیگران با ضرباهنگ مداوم و بی‌امانی صحبت می‌کنند. در فیلم‌های جرج استیونز، دیالوگ اغلب تا حد زمزمه‌ای واضح، کند می‌شود. در *آلیس آدامز* (۱۹۳۵) و *زن سال* (۱۹۴۲)، استیونز ناتورالیسم زیبایی پشت ظاهر همیشگی کاترین هپبورن یافت؛ او با قرار دادن هپبورن در کنار بازیگران صریح و صمیمی‌ای چون فرد مک‌موری و اسپنسر تریسی، او را از برخوردهای افراطی‌اش رها ساخت. الیزابت تیلور، بازیگر دیگری که قادر به دلبری‌های کلامی است هیچ‌گاه بیش از زمانی که استیونز او را در *مکانی در آفتاب* (۱۹۵۱) و *غول* کارگردانی کرد، رها و آزاد نبوده است.

برای آشنایی با سکوت افسونگر سبک استیونز، دو صحنه از فیلم‌های او را در نظر بگیرید: یکی در هر چه بیش‌تر، *خوشحال‌تر* (۱۹۴۳) که جوئل مک‌کری و جین آرتور روی تخت‌های جدا خوابیده‌اند و در حالی که حایلی آنان را از یکدیگر جدا کرده است، با ملایمت با هم صحبت می‌کنند؛ و دیگری در *غول*، که زوج بندیکت (الیزابت تیلور و راک‌هادسن) دربارهٔ مشکلاتی که دامن‌گیر فرزندانشان است، گفتگو می‌کنند. از یک سو مکالمهٔ میان مک‌کری و آرتور ـ که در مرز صمیمیت قرار دارند و از احتمال دلباختگی خود به یکدیگر به شگفت می‌آیند ـ مزین به مکث‌ها و تردیدهای کوتاه و زیرکانه است، و از سوی دیگر تیلور و هادسن همچون آدم‌هایی که رابطه‌ای طولانی و صمیمانه داشته‌اند، گفتگو می‌کنند، و جملات یکدیگر را در حالی که صدایشان درهم می‌آمیزد، کامل می‌کنند. صمیمیت شیرین تصویر شده در این دو صحنه، نقش ما را به عنوان مشاهده‌گری ممتاز گوشزد می‌کند.

برای بررسی نفوذی که کارگردان می‌تواند روی بازیگر داشته باشد، به دو نقش‌آفرینی آن باکستر در *خانوادهٔ اشرافی امبرسن* ارسن ولز و *ده فرمان* سیسیل ب. دمیل (۱۹۵۶) اشاره می‌کنم. در هر دو مأموریت، باکستر به وضوح در حال اجرای دستور است. او در نقش عضو خانوادهٔ امبرسن دختری شهری که با پدرش رابطهٔ محکم‌تری دارد تا دلباخته جوانش، اساساً حضوری ولزی به نمایش می‌گذارد، اما با بازی قابل اغماضش در نقش شاهزاده نفرتیری حماسهٔ انجیلی *ده فرمان*، حضور دمیلی سطح پایینی دارد: در اولی بی‌نظیر است، و در دومی همچون سنگ سخت. باکستر حتی از ۱۹۴۰، با ایفای نقش یک نویسنده در مقابل جان باریمور در *شیاد بزرگ*، حضور ساختگی آزاردهنده‌ای ارائه داد که بعدها تبدیل به نشان شاخص کار او شد. (سبک باکستر نهایتاً آن‌قدر بی‌انعطاف شد که تنها حضوری که می‌توانست به نمایش بگذارد، همانند نقش در همه چیز *دربارهٔ ایو* (۱۹۵۰)، حضوری گذرا در نقش یک بازیگر قلابی بود.) اما ولز «بازیگری» را از زبان او بیرون کشید و با چنان آسودگی لذتبخشی او را وادار به سخن گفتن کرد که به غایت فریبنده است. باکستر در صحنه‌های مشترکش با پدر (جوزف کاتن) از ساده‌گرایی معمول کاتن پیروی می‌کند. هرچند که سبک بصری ولز بدیع است، اما شیوهٔ برخورد او با بازیگران به‌وضوح حاکی از سیاست «هرچه کمتر، بهتر» اوست.

علی‌رغم آن‌که کاتن آنچه را که ولز دربارهٔ روش بازیگری به وی آموخته بود، نزد خود نگاه داشت، ولی باکستر با بی‌توجهی نسبت به آن، خود را به هدر داد. بازی او در *ده فرمان* مضحک است. او برای اغفال قهرمان داستان، به سبکی قلابی و تآتری، آوا سر می‌دهد: «آه، موسی، ای ساده‌دل لجوج و دوست داشتنی!» دمیل، برخلاف ولز و دیگر کارگردانان، که با کلام به مثابه ابراز وجودی طبیعی برخورد می‌کنند، بازیگرانش را به گونه‌ای هدایت می‌کرد که به شیوه‌ای نمایشی و دور از ذهن ظاهر می‌شدند. و با وجود آن‌که موضوعات حماسی آثار او مستلزم کیفیتی ورای

زندگی معمولی‌انـد، نـقش‌آفرینی‌های رایـج دمـیلی، مـانند باکستر در نقش نفرتیری، تابلویی است که به زحمت ویژگی زنده بـودن بـه خـود مـی‌گیرد؛ نـوعی بـازیگری خشک و نفوذناپذیر، و بی‌اشاره به این‌که مردم دنـیای بـاستان بـرای خود زندگی شخصی‌ای نیز داشته‌اند. در *ده فرمان*، هـمچون دیگر آثار حماسی کارگردان، حضور نـمایشی بـلاهت‌آمیز بازیگران تحت‌الشعاع چشم‌اندازها و صحنه‌پردازی‌هـا قـرار می‌گیرد.

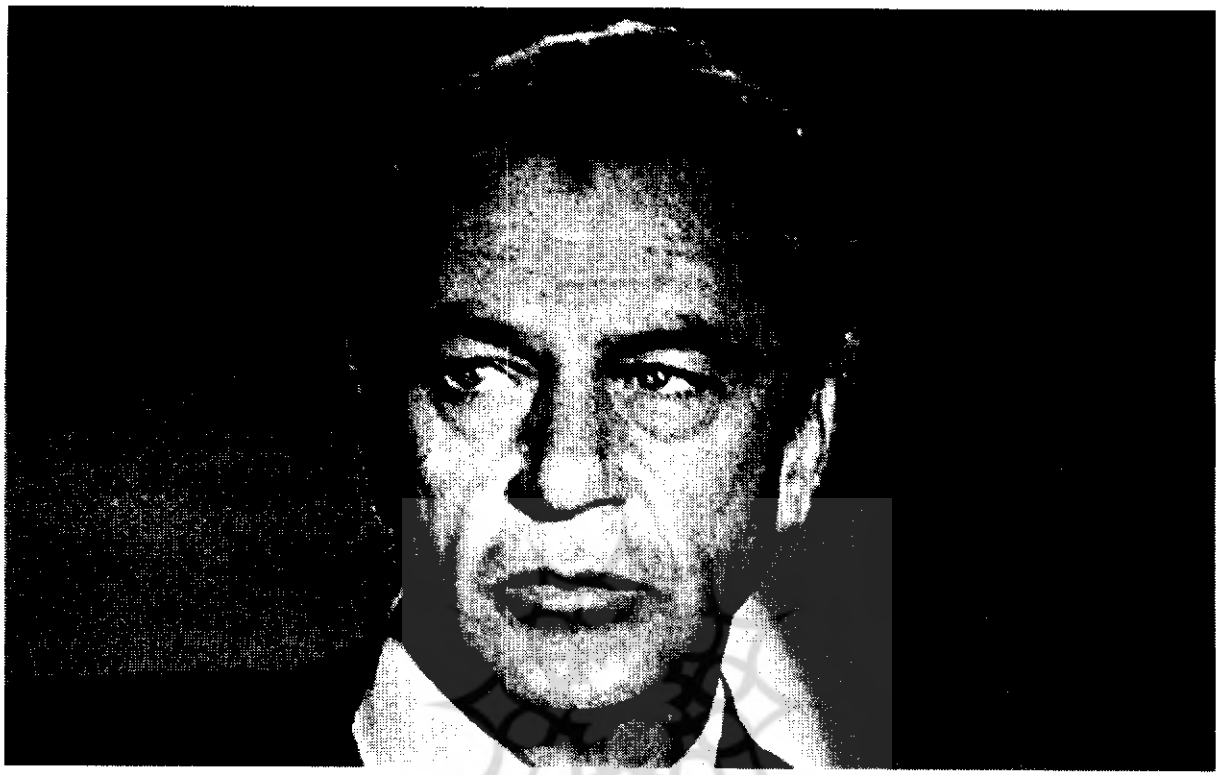
***

کارگردانان گاه در رشد بازیگر یا پرورش ویژگی ستاره‌ای‌اش، تأثیر قابل توجهی داشته‌اند. به عنوان مثال، آیا گریس کلی هیچ‌گاه بدون راهنمایی هیچکاک، در دنیای سـینما مـطرح می‌شد؟ و آیـا مـارلنه دیـتریش هـرگز بـدون جـوزف فـن اشترنبرگ، ظهور پیدا می‌کرد؟

همکاری کلی و هیچکاک نمونه روشنی از نقش کارگردان در شکل دادن به شخصیت سینمایی بازیگر است. کلی هم در فـیلم‌های پـیش از هـیچکاک و هـم در فـیلم‌های پس از هـیچکاکش، بـازیگر بـا انـعطافی بـود کـه بـازی‌هایش از نقش‌های ساده تا شخصیت‌های پیچیده را دربر می‌گرفت. او قادر بود به پشتوانهٔ گذشتهٔ نجیب‌زادگی‌اش، با مخفی شدن پشت نگاهی سرد، آرامش خود را به راحتی حفظ کند. کلی در زمان هدایت شدن به‌دست جان فورد در *موگامبو* (۱۹۵۳) و جرج سیتون در *دختر دهاتی* (۱۹۵۴)، که در آن‌ها برخلاف نقش‌های پیشینش به عنوان شخصیت آشفتهٔ داستان ظاهر شده است، جایگاه خود را به خوبی تثبیت می‌کند، امـا در *ماجرای نیمروز* (۱۹۵۲) (در نقش نوعروسی که بـا مـتوسل شدن شوهرش به خشونت برای دفاع از شرافتش، مخالفت می‌کند)، در *قو* (۱۹۵۶) (در نقش یک شاهزاده، یک سال پیش از مهاجرتش به موناکو)، و در *جـامعهٔ بـرتر* (۱۹۵۶) (بـازسازی بـی‌ارزش مـوزیکال *داستان فـیلادلفیا*، در نـقش شخصیت کاترین هپبورن)، بـه وضـوح بـازیگری کـم‌فروغ است. اما تحت هدایت هیچکاک در *پنجرهٔ عقبی* و *دستگیری یک دزد* (۱۹۵۵) ـ برخلاف *م را به نشانهٔ مرگ بگیر* (۱۹۵۴)، که هیچکاک کاری به روحیهٔ اشراف سالاری‌اش نـداشت ـ تـبدیل به بازیگری جذاب و یکی از الگوهای جدید هالیوود شد؛ الگوی زن جوان آرامـی کـه خـون گـرم در رگ‌هـایش جریان داشت.

کلی در *دستگیری یک دزد* با قرار داشتن در محیطی شاهانه و به تن داشتن لباسی بلند و نیلی‌رنگ، الهـه‌ای دست‌نـیافتنی تصویر می‌شود. مادر ثروتمندش به قهرمان داستان (کاری گرانت) سارق بـازنشسته‌ای کـه خـود را بـارونی از پـرتلند معرفی کرده است، اعلام می‌کند: «... متأسفم که دخترم را به آن مدرسهٔ تکمیلی فرستادم؛ فکر مـی‌کنم آن‌جـا تکـمیلش کـردند.» کـلی بـرای غـلبه بـر حـریفش، از مـوقعیت شاهزاده‌ای‌اش پایین می‌آید، و در ایـن هـنگام است کـه بـا دستیاری هیچکاک، بر صحنه غالب می‌شود. باقی فیلم بـا زیرکی، بـه دوگـانگی شـخصیتی کـلی مـی‌پردازد؛ روحـیهٔ طنزآمیزی که زیر چهره‌ای رسمی نـهفته است. کـلی بـا بـه دست داشـتن دسـتکش‌های سـفیدرنگ، اتـومبیل خـود را بی‌امان در پیچ و خم‌های خیابان «گراند کرنیش» می‌راند. او همچنان‌که ماجرای پی بردن به دروغین بودن هویت گرانت را شرح می‌دهد، به طرز سیری‌ناپذیری غذا می‌خورد و در حالی که چشمانش از فرط شعف برق می‌زنند، می‌گوید: «تو مثل توریست‌های امریکایی حرف نمی‌زنی... تسلیم شـو، جان اعتراف کن کی هستی.»

هیچکاک به موازات تلاش کلی برای برداشتن نقاب چـهرهٔ گرانت، برنامهٔ ویژه‌ای روی بازیگرش پـیاده مـی‌کند: او در پس این تکلم انگـلیسی نـما و اداهـای مـدارس تکـمیلی، روحیهٔ شاد و خوشگذران امریکایی او را آشکار مـی‌سازد. مادرش در پایان او را این‌گونه ملامت می‌کند: «تـو را بـاید کتک زد.» و این دقیقاً همان کاری است که فیلم با او می‌کند: او را به عنوان جوانـی امـریکایی کـه لبـاس اشـراف‌زاده‌ای انگلیسی به تن کرده است، «کتک» می‌زند. هیچکاک با کنار گذاشتن لهجهٔ گول‌زننده کلی، او را برای عموم تماشاگران قابل دسترسی می‌سازد. و بدین تـرتیب سـتاره‌اش را رهـا می‌سازد. *دستگیری یک دزد* در میان آثار هـیچکاک، فـیلمی جزیی، اما ـ به یُمن حضور هیچکاک ـ در مـیان فـیلم‌های کلی، اثری بزرگ است.



شعر ترانه‌ای که در **پنجره عقبی** سروده می‌شود، می‌گوید: «آیا تو گرمی، آیا واقعی هستی، مونا لیزا؟» از آن‌جا که کلی در فیلم نقش شخصیتی به نام لیزا را بازی می‌کند، سؤال فوق جمله بی‌هدفی نیست. در این‌جا نیز هیچکاک همانند ***دستگیری یک دزد***، بازی کلی را حول موقعیت الگویی و کمال فیزیکی‌اش پرورانده است؛ آن هم فقط برای آن‌که از این الههٔ پرزرق و برق، شخصیتی با ابعاد انسانی بسازد. کلی نقش سردبیر باهوش یک مجلهٔ مد را بازی می‌کند که نامزد به‌ظاهر نامتجانسش (جیمز استیوارت) را در حل معمای پنجرهٔ عقبی منزلش یاری می‌کند. او همانند شخصیتش در ***دستگیری یک دزد***، حس همکاری خوبی دارد.

***

همچون هیچکاک که گریس کلی را رها ساخت، و همچنان که مارتین اسکورسیزی از ۱۹۷۳ تا ۱۹۸۳ نمایشگاه چشم‌نوازی برای تماشای رابرت دنیرو ترتیب داد، جوزف فن اشترنبرگ نیز تصویر سینمایی مارلنه دیتریش را در طول هفت فیلمی که از ۱۹۳۰ تا ۱۹۳۵ با همکاری یکدیگر ساختند، شکل بخشید. در هر یک از زوج‌های هنری اشترنبرگ ـ دیتریش و اسکورسیزی ـ دنیرو هنرمندی، استعداد هنرمند دیگر را شکوفا کرد. این کارگردانان با شکل دادن به ابزارهای دست بازیگرانشان، توانستند سبک ویژهٔ خود را پرورش دهند: و دیتریش و دنیرو نیز با کار در کنار کارگردانشان، پیچش‌های بدیعی به شیوهٔ بلاغت در ارائهٔ بازی‌های سینمایی بخشیدند.

اشترنبرگ ابتدا با ***فرشتهٔ آبی*** (۱۹۳۰، آلمان) و سپس با ادامهٔ کار در استودیوی پارامونت و ساخت شش تا از غریب‌ترین محصولات استودیویی آن زمان (***مراکش*** ـ ۱۹۳۰، ***بی‌آبرو شده*** ـ ۱۹۳۱، ***قطار سریع‌السیر شانگهای*** ـ ۱۹۳۲، ***ونوس***

موطلایی ـ ۱۹۳۲، *ملکهٔ بدکاره* ۱۹۳۴ و *شیطان، زن است* ـ ۱۹۳۵)، همچون آموزگار دیتریش عمل کرد. دیتریش در فیلم *مارلنه* (مستند، ۱۹۸۴)، به ماکسیمیلیان شل (مصاحبه‌گر و کارگردان فیلم) چنین اعتراف می‌کند: «... همهٔ ما آلمان‌ها نیاز به رهبر داریم، کسی که به ما بگوید چکار کنیم. من از دستور پیروی می‌کردم... هیچ‌وقت با فن اشترنبرگ بحث نمی‌کردم.» و اضافه می‌کند: «من در آن نقش‌ها از خودم هیچ مایه نمی‌گذاشتم؛ از بازی‌های روانی متنفرم.»

دیتریش، بازیگری بود که از دستور اطاعت می‌کرد اما خود را درگیر نقش نمی‌نمود («... هیچ‌وقت کارم را جدی نمی‌گرفتم؛ چیزی که در زمان امتحان برای گرفتن نقش لولا در *فرشتهٔ آبی* برای فن اشترنبرگ اهمیت داشت، این بود که موضوع اصلاً برای من اهمیت نداشت...») آثار مشترک اشترنبرگ با دیتریش مالامال از حضور انفعالی ستارهٔ فیلم و تیغ دولبهٔ شخصیت سینمایی او بود. دیتریش از یک سو کاملاً از موقعیت خود به عنوان هدف نگاه تماشاگر واقف بود ـ او شاید بیش از هر ستاره دیگری نسبت به حضور دوربین هوشیار بود ـ و از سوی دیگر طوری وانمود می‌کرد که انگار بخشی از وجودش اصلاً در صحنه حضور ندارد؛ درست مثل آنکه توجهش به مسأله‌ای شخصی که هیچ ربطی به تماشاگر ندارد، جلب شده است. دیتریش در ۱۹۸۴ دربارهٔ شخصیت سلولوییدی نیم قرن پیش خود گفت: «من اروتیک نبودم؛ بلکه بی‌پروا بود.» و بدیهی است نوعی انزجار در بازی او دیده می‌شود؛ انگار که اشترنبرگ و دوربینش دارند به حریم او تجاوز می‌کنند. او برحسب وظیفه جلوی دوربین قیافه می‌گیرد، اما ظاهرگریزانی نیز از خود به نمایش می‌گذارد.

اشترنبرگ با پایه‌ریزی فیلم‌هایش حول نقاب تحریک‌کنندهٔ بازیگرش، می‌خواهد هم از آن تجلیل کند و هم به پشت آن نفوذ کند. کارگردان می‌خواهد در عین احترام به تصویر سینمایی مرموز و معاند بازیگرش، آن را مهار کند، و این کار را با تنزل او در فیلمی در پس فیلم دیگر، به جسمی تماشایی و شیئی مساوی با اشیای دیگر ـ به عنوان اشغال‌کنندهٔ بخشی از قاب‌های به غایت متراکم معروفش ـ انجام می‌دهد. اشترنبرگ دیتریش را با نقاب، کلاه، حجاب و پرهایی که بخشی از صورتش می‌پوشانند. می‌آراید؛ او را در اتاق‌های شلوغ و دودگرفته‌ای مملو از سایه‌های خزنده قرار می‌دهد، و از او در کنار اشیا (از جمله صندلی‌های تخت‌مانند محبوس‌کننده دارای سرها و دست‌های تراشیده (در *ملکهٔ بدکاره*)، حیوانات خشک‌شده (در *مراکش*) و جعبه موسیقی‌ای حاوی مجسمه‌های در حال گردش (در *ونوس موطلایی*)) و نیز انواع طناب، تور، پرده، پنجره و نرده (که همگی انگار برای خود، حیات سینمایی فریبنده‌ای دارند) فیلم می‌گیرد.

دیتریش نوعاً نقش شخصیت‌های پنهان را بازی می‌کند. او در *مراکش*، *بی‌آبرو شده* و *قطار سریع‌السیر شانگهای*، زنی با گذشته‌ای نامعلوم است. او به‌گونه‌ای فراموش ناشدنی در *قطار سریع‌السیر شانگهای* اعلام می‌کند: «برای تغییرنام من به زنبق شانگهای، بیش از یک مرد لازم بود.» در *بی‌آبرو شده* او جاسوس است، و در *شیطان، زن است*، ملکهٔ نقابدار کارناوال. در *ونوس موطلایی* نقش بدکاره را دارد، و در *ملکه بدکاره*، در نقش شاهزادهٔ آلمانی جوانی که قرار است با شاهزادهٔ بزدل روس ازدواج کند، در طول آشنایی با راه و رسم زیرکانهٔ دربار فاسد روسیه، یاد می‌گیرد که چگونه احساسات خود را مخفی سازد. در مثال اخیر، دیگر شخصیت‌ها اغلب قادر به پی بردن به انگیزه‌های او نیستند، و یا برای کشف رموز کار او، زیادی سنتی عمل می‌کنند.

با وجود آنکه دیتریش در برخی نقش‌ها در عین گرفتن چهره‌ای منفعل، بر الههٔ زیبایی غالب می‌شود و در برخی دیگر، در برابر مردانی که دوستشان ندارد موقرانه برخورد می‌کند، گاه اشترنبرگ با مجبور کردن وی به فداکردن همه چیز برای عشقی که پاسخی برای آن متصور نیست، مبادرت به کنار زدن نقاب او می‌کند. در پایان *مراکش*، در حالی که ورای حد تحملش مورد تحقیر یک لژیونر گستاخ (گری کوپر) قرار می‌گیرد، کفش‌های پاشنه‌بلندش را به کناری می‌اندازد و به گروهی زن بومی که لژیون را همراهی می‌کنند، ملحق می‌شود. در *بی‌آبرو شده*، در برابر جوخهٔ آتش

قرار می‌گیرد، چراکه عشقش به یک روس بر وظیفهٔ میهن‌پرستانه‌اش به عنوان جاسوسی اتریشی، غالب شده است. در این نقش‌ها، فن اشترنبرگ به ما اطمینان می‌دهد که پشت ظاهر سرد و یخ‌مانند دیتریش، قلب یک زن *واقعی* می‌تپد.

قابل توجه آن‌که اشترنبرگ نمی‌گذارد ستاره‌اش در هیچ یک از فیلم‌های امریکایی‌اش به قدر *فرشته آبی* اغفالگری کند. او به شیوهٔ هذیانی خودش، با دیتریش برخوردی هالیوودی می‌کند؛ و با زرق و برق بخشیدن به ظاهرش، با روحیه نیشدار درونی‌اش مقابله می‌ورزد. اما با این حال همکاری مشترک این دو ملوث به بداعتی غیرامریکایی است؛ بداعتی که دیتریش مجبور بود برای ادامهٔ حرفه‌اش، از شر آن خلاص شود. او در *دستری دوباره می‌تازد* (۱۹۳۹) با موفقیت، تصویر سینمایی‌اش را آزاد می‌سازد، و این کار را در دههٔ چهل نیز با بازی در تعدادی نقش مبتذل در کنار جان وین، ادامه می‌دهد. همکاری گرم او با الگوهایی چون جیمز استیوارت (ستارهٔ مقابلش در *دستری...*) و جان وین، حسن نیت تماشاگران را به سمت او جلب کرد، اما بعد از آن دیگر نه به اندازهٔ زمان همکاری‌اش با اشترنبرگ حضور سینمایی نفس‌گیری داشت، نه دیگر بازیگر چندان با اصالتی بود. تنها در آن مدت بود که بازیگر و استاد، در کنار هم، سبکی برخاسته از اتکای به نفس، پرورش دادند.

صحنه‌پردازی اشترنبرگ برای ارائهٔ بازی مجسمه‌گونه، نگاه‌های مبهم و منجمد، و رفتار، گفتار و اداهای مستانهٔ دیتریش، قالبی آرمانی بود. فیلم‌های مشترک این دو، منحصراً نمایش‌های اغراق‌آمیز در استودیوهای صدا هستند که تنها به دنیای خیالی کارگردان وفادارند؛ حقایق عینی، می‌توانست مرزهای رویاگونه این داستان‌های غیرمحتمل و نیز اساس هنرآفرینی و سبک دگردنیایی دیتریش را در هم بشکند.

آیا دیتریش واقعاً قادر به بازیگری بود، یا آن‌که صرفاً به واسطهٔ تبانی با کارگردانش این فکر را به ذهنمان القا می‌کرد؟ آیا او واقعاً می‌توانست آواز بخواند، یا آن‌که فقط بلد بود از پس ترانه‌هایی که در کارنامهٔ کوتاهش تعبیه شده بود، برآید؟ و اصلاً آیا او واقعاً زیبا بود؟ اگر بازیگری سینما، در توانایی بازیگر برای القای شخصیتی زنده ریشه داشته باشد (که دارد)، و به قدرت بازیگر در جلب توجه دوربین و تماشاگر وابسته باشد، پس بی‌تردید دیتریش بازیگری نمونه بود. دیتریش با کمک اشترنبرگ (و به ویژه به واسطهٔ دقت خاص اشترنبرگ به مقولهٔ نورپردازی و صحنه‌پردازی) خود را تبدیل به الگویی با انواع اغفالگری‌های پرزرق و برق کرد، به طوری که قادر بود تماشاگر را همان‌قدر دربارهٔ نقشش در حدس و گمان نگاه دارد که دربارهٔ هویت واقعی نهفته در پس این نقش. او به کمک غرایز، صیانت از نفسش و نیز درس‌هایی که کارگردانش به وی آموخته بود، در بازی موش و گربه با دوربین استاد شد، و هر بار پیش از فرو رفتن در لاک خود، به‌قدر کفایت برای برانگیخته نگاه داشتن کنجکاوی تماشاگر، بخش‌هایی از درون خود را عرضه می‌کرد.

دیتریش با سبک اغواگر چندین لایه‌ای‌اش، همیشه به کمترین حد راضی است. در عین آن‌که او رازهای خود را مخفی نگاه می‌دارد، تماشاگر قادر است بدون آن‌که به حقیقت آن‌ها پی برد، وجودشان را احساس کند. او همچنان یکی از زیرک‌ترین صاحب‌منصبان هنر بازیگری محسوب می‌شود، و به طور همزمان، در زیر صورت نقاب‌زده‌اش (و نیز نقاب‌های صحنه‌پردازی اشترنبرگ) این تفکر را به تماشاگر القا می‌کند که هم او و هم نقش‌هایش از زندگی درونی غنی‌اش برخوردارند. اشترنبرگ احساس می‌کرد در حال هنرآفرینی است، ولی دیتریش فکر می‌کرد در حال انجام وظیفه است، و رابطهٔ آن‌ها منجر به شیوهٔ اصیلی در تاریخ بازیگری هالیوود شد: شیوهٔ نمایش یک مانکن با شخصیتی زنده و ملموس.

سبکی که دیتریش در حین کار با اشترنبرگ پرورش داد، تأثیر کمی روی بازیگری امریکایی داشته است؛ اما از سوی دیگر، رئالیسم شهری پرتنشی که از شراکت اسکورسیزی ـ دنیرو به دست آمد، برخاسته از یک سنت ستایش شده هالیوودی بود: ناتورالیسم اکتورز استودیو؛ که از همکاری کازان ـ براندو در فیلم‌های دههٔ پنجاه مانند *اتوبوسی به نام هوس* و در *بارانداز* آغاز شد (به‌طوری که حتی دنیرو در نقش

جیک لاماتای فیلم *گاو خشمگین* (۱۹۸۰)، با تکرار جملات داخل تاکسی براندو در فیلم *در بارانداز*، صراحتاً از آن دوران تجلیل می‌کند. فیلم‌های اسکورسیزی ـ دنیرو (*خیابان‌های پایین شهر* ـ ۱۹۷۳، *رانندهٔ تاکسی* ـ ۱۹۷۶، *نیویورک، نیویورک* ـ ۱۹۷۷، *گاو خشمگین* و *سلطان کمدی* ـ ۱۹۸۳) مانند آثار اشترنبرگ ـ دیتریش، دارای وجه مشترک مکاشفهٔ شخصیت سینمایی بازیگر از سوی کارگردان است. شاید بتوان توصیف دنیرو از جانی بوی، شخصیت وی در فیلم *خیابان‌های پایین شهر* («... او یک بچهٔ ولگرد است؛ بی‌سروپاترین جاهل محله...») را توصیف شایسته‌ای برای تک‌تک شخصیت‌هایی دانست که کارگردان و بازیگرش خلق کرده‌اند. هر پنج شخصیت فیلم، بازندگان بزرگ شهری‌اند که سیر قهقرایی و سقوط را در پیش گرفته‌اند.

بچهٔ ولگردی با امتناع از پرداخت قرض دوهزار دلاری‌اش به گنگستر مافیایی، زمینه‌های مرگ خود را در *خیابان‌های پایین شهر* فراهم می‌کند: راننده‌ای لبریز از خشمی که متوجه تفاله‌های مسدودکننده خیابان‌هاست، طی قتل‌عامی خونبار و شهوانی، دنیا را از لوث وجود موجوداتی پست پاک می‌کند؛ در *نیویورک، نیویورک* ساکسیفن نوازی خودسرانه به حرفه و ازدواجش آسیب می‌زند؛ در *گاو خشمگین* مشت‌زنی حرفه‌ای که از شدت حسادت دچار جنون شده است، زندگی شخصی و حرفه‌ای‌اش را به نابودی می‌کشاند؛ در *سلطان کمدی* طنزپرداز بی‌استعدادی در تلاش برای مشهور شدن، کمدینی تلویزیونی را می‌رباید و به گروگان می‌گیرد تا در برنامهٔ شبانهٔ کمدین جایی را به خود اختصاص دهد. این‌ها افرادی خارجی‌اند که اسکورسیزی و دنیرو به سویشان جذب می‌شوند. و این شخصیت‌های عالم اسفل، همان‌قدر در محله‌های کثیف شهر منزوی‌اند که در اوهام بی‌هدفشان؛ آنان ساکنان دنیای شب‌اند، رفتارهایی انفجاری و دن کیشوتی دارند، و از لحاظ جنسی و احساسی، موجوداتی خشن‌اند. طی فرایند زنده شدن آنان بر پردهٔ سینما، روحیات پرتنش و عصبی دنیرو و اسکورسیزی در هم ادغام می‌شوند.

اسکورسیزی و دنیرو در *خیابان‌های پایین شهر*، در پی نوعی شخصیت شهری زیرزمینی‌اند که مدام شیفته آن بوده‌اند؛ موجودی ضداجتماعی که از خونسردی وهم‌آوری بیرون می‌آید، دچار فوران‌های جنون‌آمیز می‌شود و دوباره به وضع سابق خود برمی‌گردد. اسکورسیزی برخلاف سبک نسبتاً مهار شدهٔ *در بارانداز*، به‌واسطهٔ تمهیدات ناگهانی اکسپرسیونیستی، داستان خود را با ضرباهنگی تکانه‌ای و منقطع روایت می‌کند. دوربین دستی‌اش وارد حوادث می‌شود، و تماشاگر را به درون برخوردهای خشونت‌بار داستان می‌افکند. جانی بوی دنیرو بخشی از روایت سرگردان و به ظاهر خودکار فیلم محسوب می‌شود؛ او به شکلی بی‌ثبات و جست و خیزکنان روی پاشنه پاهایش راه می‌رود و دستان و بازوانش را به گونه‌ای تکان می‌دهد که حالتی رقص مانند به خود می‌گیرد، و در این اثنا چشمانش را براندووار متوجه خارج صحنه می‌سازد.

جانی بوی گویشی مسلسل گونه دارد و شوخی‌ها و جملات نیشدار او که به پایان‌های نامفهوم می‌انجامند، اغلب در میان سر و صدای شهر یا حرف‌های دیگر شخصیت‌های داستان، گم می‌شوند. دنیرو و هاروی کایتل (در نقش حامی جانی بوی) جملات را بی‌امان رد و بدل می‌کنند، و به ضرب و شتم کلامی و فیزیکی یکدیگر می‌پردازند. صدای متظاهرانه و ضرباهنگ منقطع آنان بیش‌تر به گفتگوی اعضای یک خانواده می‌ماند؛ انگار دو بازیگر یک عمر است که با هم در حال گفتگو هستند. قرار نیست بتوانیم تک‌تک کلمات شخصیت‌ها را بفهمیم، و قرار نیست بتوانیم لحظه‌لحظهٔ سیر داستان را دنبال کنیم. بدیهی است سبک تکلم جانی بوی با ایجازگویی اسکورسیزی (و عزم او مبنی بر هموار نبودن داستان) در تناسب است.

شخصیت‌های دنیرو دچار انفجارهای ناگهانی می‌شوند. جانی بوی، همچنان که شیاطین درونی‌اش او را به حرکت وامی‌دارند، از پشت‌بام آپارتمانی شروع به شلیک می‌کند؛ عملی که همان‌قدر سریع آغاز می‌شود که پایان می‌یابد. در *راننده تاکسی* تراویس بیکل پس از بیرون رانده شدن از دفتر تبلیغات انتخاباتی، ژست کاراته‌ای تهدیدآمیزی به خود می‌گیرد که ناظران را به سکوتی مرگبار فرا می‌خواند. مدتی

بعد، تراویس در حین طغیانی ناگهانی، تلویزیونش را خرد می‌کند و با گرفتن سر خود در دست، آن را با ناباوری یأس‌آمیزی از این‌که چه به سرش آمده است، تکان می‌دهد. تراویس به‌طور خصوصی به همکار تاکسیرانش می‌گوید: «گاهی فکرهای بدی به سرم می‌زند»، و این حداکثر تلاش او برای تعریف کردن دنیای درونی‌اش است. در *گاو خشمگین* جیک لاماتا هنگامی که همسرش شام را دیر آماده می‌کند، میز را می‌شکند، و بعد به نحو شومی سکوت اختیار می‌کند. او پس از مشاجره با همسر دومش و متهم کردن او به خیانت، در حالی که سایهٔ جنون بر وی سایه افکنده است، نجواکنان به وی می‌گوید: «منو ترک نکن... من بدون تو و بچه‌ها هیچی نیستم.» در اوج نهایی فیلم، جیک در سلول زندان سر خود را به دیوار می‌کوبد و در نهایت خشم فریاد می‌زند که حیوان نیست. در *نیویورک، نیویورک* دنیرو منش آرامی دارد؛ او زمانی که جلوی کافه‌ای توانایی خود را در یافتن یک دوست امتحان می‌کند، تقریباً حالتی بامزه به‌خود می‌گیرد. اما حتی در چنین بستری (که در ابتدای داستان به نظر می‌رسد کمدی رمانتیکی در اوایل دههٔ چهل باشد) حضور دنیرو از همان اول مشوش‌کننده است؛ لحن نیشدار و طرز ایستادن شق و رقش، از اشتعال آتی شخصیتش خبر می‌دهد.

علی‌رغم دیگر شخصیت‌های دنیرو که در جنون آنی غوطه می‌خورند، روپرت پوپکین او در *سلطان کمدی* آرامش خود را حفظ می‌کند، در حالی است که شریک جرم او، شکارچی روان‌پریش امضای شخصیت‌های معروف (ساندرا برنارد)، سهم دیوانه شدن هر دویشان را به عهده می‌گیرد. این بار شخصیت دنیرو عقب نگاه داشته و در پس لبخندی ملیح (به عنوان نوعی خوش‌خلقی دروغین) مخفی می‌شود. در لحن آرام روپرت، نشانه‌هایی از تهدید می‌توان یافت.

برای تک‌تک این نقش‌ها به طور کامل از جسم خود استفاده می‌کند. او شکل راه رفتن حواس پرت و کودن جانی بوی را به نمایش می‌گذارد. تراویس بیکل همچنان که خود را برای مبارزهٔ نهایی خیالی‌اش آماده می‌کند، حالتی گرفته و تنش‌آمیز به‌خود می‌گیرد. در *نیویورک، نیویورک*، ساکسیفن‌نواز، بدن خود را در پاسخ به موسیقی‌ای که می‌نوازد، به‌شکلی احساسی حرکت می‌دهد. شگفت آن‌که دنیرو در *گاو خشمگین*، هم نقش مشت‌زن حرفه‌ای لاغر و ورزیده سال ۱۹۴۱ را ایفا می‌کند، هم نقش جایزه بگیر ورشکسته، شکم‌گنده و بی‌قواره‌ای که تا سال ۱۹۶۴ تبدیل به آن شد. او در *سلطان کمدی*، با اشارهٔ انگشتان و بلند کردن دستان به هنگام ادای جملات طنزآمیز، رفتار ظاهری کمدین‌ها را تقلید می‌کند.

کارگردانی پویای اسکورسیزی ـ همراه با حرکات پیچ در پیچ دوربین و تدوین مختصر و مفیدش ـ مکمل وجوه جسمانی قدرتمند بازیگرش است. و همچون دنیرو، که نقش‌هایش را با روحیات متضادی رنگ‌آمیزی می‌کند، اسکورسیزی نیز در سبک خود تغییر موضع‌های ناگهانی به کار می‌گیرد. او با استفاده از صحنه‌های دورکُند، موسیقی کلاسیک، فیلم‌های رنگی خانگی (در میانهٔ فیلم‌برداری دانه‌درشت و سیاه و سفید فیلم) و جملات انجیلی («... زمانی کور بودم، حالا بینا شده‌ام....»)، رویهٔ خارجی *گاو خشمگین* را می‌گسلد. در *نیویورک، نیویورک*، تضاد بصری میان واقعیت و پس‌زمینه‌های ساختگی فیلم ـ مانند جنگل‌های پوشیده از برف و غروب تصنعی خورشید ـ که در واقع ستایش از سبکی استودیویی است که اسکورسیزی با تماشا و تحسین آن پرورش یافت، یادآور تغییر سبک بازیگری دنیرو از کمدی رمانتیک به ملودرام پرتنش ناتورالیستی است. اسکورسیزی با حذف صدا در لحظات حساس (معمولاً در زمان بروز خشونت، مانند *گاو خشمگین* و *خیابان‌های پایین شهر*)، وارد کردن صداهای خارج صحنه برای محو ساختن جملات شخصیت‌ها، جاری کردن صدا از صحنه‌ای به صحنهٔ بعد، و نیز قطع صدا پیش از پایان صحنه، صداهای متن فیلم را چنان متراکم و غیرمنتظره انتخاب می‌کند که به‌طور کامل از شخصیت‌پردازی‌های صریح دنیرو حمایت می‌شود.

اسکورسیزی و دنیرو بهترین آثارشان را در کنار هم‌عرضه کرده‌اند، و هیچ یک هرگز تا این حد در خارج از دنیای مورد علاقه‌شان، که زندگی پژمرده شهری بود، موفق نبوده‌اند.

دنیرو در نقش ایروینگ تالبرگ در اثر نه چندان پختهٔ الیا کازان، *آخرین غول* (۱۹۷۶)، و یا در نقش کشیش جنگلی فیلم *مأموریت مذهبی* (۱۹۸۶)، به گونه تکان‌دهنده‌ای در حرمان بسر می‌برد. او خارج از قلمرو نیویورک، موجودی تنها و متروک به نظر می‌رسد؛ وی بازیگری است فاقد کلام با توانایی‌های جسمی متقاعدکننده. مقتدرانه‌ترین بازی او بدون حضور اسکورسیزی تا به امروز، نقش دن کورلیونهٔ جوان در *پدرخواندهٔ ۲* (۱۹۷۴) ساختهٔ فرانسیس فورد کاپولا بوده است. او در این فیلم، که عمدتاً در آن به زبان ایتالیایی صحبت می‌کند، از شخصیت‌پردازی مارلون براندو در *پدرخوانده* (۱۹۷۲) تقلید می‌کند. کارگردانی نوگرا و متلاطم اسکورسیزی نیز در زمان دوری او از منزلش در فیلم *آخرین وسوسه مسیح* (۱۹۸۸)، همان‌قدر مشوش‌کننده بود که نیویورکی بودن بازیگر نقش یهودا (هاروی کایتل).

اسکورسیزی و دنیرو در فیلم *دوستان خوب* (۱۹۹۰) به دنیای زیرزمینی نیویورک باز می‌گردند. فیلم هم از فیلم‌های جنایی قبلی اسکورسیزی فکاهی‌تر است، هم خشن‌تر؛ چراکه قتل‌های فیلم با آسودگی خاطر پریشان‌کننده‌ای اتفاق می‌افتند. اما با وجود برخورد جنون‌آمیز فیلم با موضوع و شیفتگی وسواس‌گونهٔ اسکورسیزی نسبت به شخصیت‌های حقیر دنیا، فیلم با چنان سرزندگی و روحیهٔ مهاجمی ساخته شده است که تماشاگر را با خود به اعماق داستان می‌برد. با این حال، دنیرو در فیلم به‌گونه قابل توجهی رنگ پریده و از کار افتاده است. او در نقش فرعی موقرانه‌اش، به پس‌زمینهٔ فیلم رانده می‌شود. ❑

منبع: Acting Hallywood style AFI Press, 1994.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی