مارلن راجرز[1]

کتابهای پروسپرو[2] - کلام و تصویر

مصاحبه‌ای با پیتر گریناوِی[3]

ترجمهٔ احمد میرعلائی

سالها پیش فیلمنامه‌ای نوشتم به‌نام «جانسون و جونز» در بارهٔ رابطهٔ بن جانسون[4] و اینیگو جونز[5] در ساختن صورتکها برای دربار جاکوبیان[6]. آنان در عرض پانزده سال گمانم حدود سی صورتک ساختند، اما ظاهراً تمام مدت با هم دعوا داشتند. از لحاظ حرفه‌ای - و در زندگی خصوصی - با یکدیگر خیلی بد بودند و به هم حسادت می‌ورزیدند. اما من ورای این جزئیات جالب می‌نگرم، بن جانسون در اساس مجذوب کلام بود و اینیگو جونز مجذوب تصویر. و آنان به شیوه‌ای توانستند علائق متخالف خود را در ساختنِ کُلی مربوط به‌کار اندازد، تا بتوانند صورتکهای خود را عرضه کنند. معضل سینما هم از یک جهت همین است ... طرفه آن است که بکوشیم سینماگری بیابیم که بتواند کلام و تصویر را با هم بیاورد.

پیتر گریناوی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

خود گریناوی بی‌تردید یک چنین فیلمسازی است. پیوندِ کلام و تصویر در هر لحظه از آخرین فیلم او، «کتابهای پروسپرو» مشهود است. ششمین فیلم سینمایی گریناوی درکاربرد موسیقی، آواز، رقص و تنظیم رقص‌گونهٔ حرکات سیاهی‌لشکر جنبهٔ اُپرایی دارد. ارواحی عریان، بر زمینهٔ پرزرق‌وبرق معماری رنسانس، بر اساس اساطیر یا هنر کلاسیک غرب، تابلوهایی می‌سازند. تصویرها از خلال تراکم این انگاره‌ها خود را بیشتر نشان می‌دهند. گریناوی هم صناعتهای قراردادی فیلم و هم منابع تلویزیون

پیشرفته را به‌کار می‌گیرد تا لایه لایه تصویر را بر سر هم نهد، قابی را بر سر قاب دیگر گذارد یا در قاب خود قاب دوم و سومی تعبیه بیند. فیلم در عین حال شدیداً ادبی است و مرتب به خود ارجاع می‌دهد و یادآور می‌شود که متن اصلی *توفان*[۷] است: گریناوی این نمایشنامه را آفرینش خودِ پروسپرو می‌داند، و ما قلم جادوگر ـ نمایشنامه‌نویس را در حال حرکت بر لوح چرمین می‌بینیم، که در بیدارخوابی خود سطر سطرِ متن را با خطی خوش و بارؤک می‌نگارد.

صدای آمرانه سرجان جیلگود[۸]، در نقش پروسپرو، نویسندهٔ نمایشنامه، بر زبان و متن تأثیر بیشتری می‌بخشد، او گفتگوهای نمایشنامه را تا پردهٔ آخر می‌خواند. نیروی جادویی کلامش، شخصیت‌هایی را برابر چشم ما در نمایشهای بی‌صدای ماهرانه برمی‌انگیزد، نمایشهایی که در سکانسهای دور و دراز بازی می‌شود. تنها هنگامی که پروسپرو دشمنانش را می‌بخشد و خاطرنشان می‌کند که «در مقایسه با انتقام / در عفو کار کمتری می‌توان کرد،» شخصیت‌هایی که خلق کرده است زنده می‌شوند و با صدای خودشان حرف می‌زنند.

شاید هوشمندانه‌ترین شگرد گریناوی در بازسازی *توفان* استفادهٔ او از ذکر مختصر شکسپیر از کتابهای جادویی پروسپرو باشد ـ گریناوی مجلداتی خیال‌انگیز خلق می‌کند که تمامی دانش موردنیاز پروسپرو را در ساختن جزیرهٔ فاضله‌اش در بر می‌گیرد. بیست وچهار کتابی، که روایت را نقطه گذاری می‌کند و بدان قوام می‌بخشد، متون تشریح بدن انسانی را با جهازهای تپنده و خونین شامل می‌شود و متون معماری را با ساختمانهایی که تمام و کمال سر برمی‌کشند.

اتمام فیلم «*کتابهای پروسپرو*» اشتغال ذهن خلاق گریناوی را با *توفان* نفرسوده است. او تعدادی از تصاویر فیلم را زیر عنوان *از کتابهای پروسپرو*[۹] منتشر می‌کند همچنان که رمان *موجودات* پروسپرو[۱۰] را. علاوه براین مشغول نوشتن نمایشنامه‌ای است به‌نام *میراندا*[۱۱] که قهرمان آن دختر پروسپرو است در زمانی که شخصیت‌ها عازم سفر بازگشت به میلان شده‌اند.

گریناوی برای جشنوارهٔ جشنواره‌ها، در تورنتو بود و من در بارهٔ «*کتابهای پروسپرو*» و علاقهٔ آشکارش به قرن هفدهم با او صحبت کردم. آخرین

فیلم او اکنون سومین فیلم اوست که با آن دوران پیوند دارد. نخستین فیلم سینمایی او، یعنی *«قرارداد با نقشه‌کش»*[12]، به‌سال ۱۶۹۲، یعنی دوران اصلاح مذهبی، برمی‌گردد؛ *«آشپز، دزد، همسر و محبوبش»*[13] شدیداً تحت تأثیر تراژدیهای انتقام جاکوبیان است، به‌خصوص تحت تأثیر حیف که زن روسپی *است*[14] اثر جان فورد[15] و زمان انتخاب‌شده برای *«کتابهای پروسپرو»* ۱۶۱۱ است، سالی‌که شکسپیر *توفان* را نوشت.

مصاحبه

پیتر گریناوی: قرن هفدهم، به دلائلی، دوران فوق‌العاده‌ای است، دوران تحویل است ـ باید به‌یاد داشت که رنسانس خیلی دیر به انگلستان رسید. بنابراین هنگامی که رنسانس متعالی دورهٔ خود را در ایتالیا طی می‌کرد، ما تازه به حس رنساس رسیده بودیم. گاه این تصور غریب است که شکسپیر شخصیتی بوده باشد همسنگ میکل آنژ؛ باز غریب است که هر دو چهره‌های رنسانس بوده باشند، اما نهاده شده در دنیاهایی بسیار متفاوت. من همیشه جاکوبیان‌ها را نسبت به رنسانس خودآگاه‌تر از شکسپیر می‌دانم ـ هرچند نخستین تأثیر رنسانس در انگلستان در دوران سلطنت هنری هفتم ظاهر شد. مردی بود به‌نام توری گیانو[16] که آرامگاه هنری هفتم را ساخت، و این نخستین شاهد روح رنسانس در شمال اروپا بود.

درست است که نمایشنامه‌های متأخر شکسپیر بر بسیاری از آثار سینمایی من به مدتی دراز تأثیری عمیق و مسلم داشته است، اما فکر می‌کنم که حیف که زن روسپی *است* تا حدّی مسبب علاقهٔ من به آغاز و همچنین انجام قرن هفدهم بوده است. وقتی نوجوانی بیش نبودم و احتمالاً خیلی تأثیرپذیر بودم، اجرایی از آن نمایشنامه را دیدم، و به‌طور ناگهانی شیفتهٔ مضامین و اندیشه‌های آن شدم ـ خشونت آن نسبت به زنان، علقهٔ آن به کاویدن مناطق بسیار خطرناک مناهی همچون زنای خودخواسته با محارم، حرکات آن که تقریباً بیش از حد نمایشی است و از واقعیت به‌دور، همچون بیرون کشیدن قلب، و جز آن. نمایشنامه‌های جاکوبیان اساساً با ترجمه‌های سنکا[17] از طریق زبان فرانسه به‌وجود آمد و کشورهای جنوب اروپا که بر

نمایشنامه‌های انگلیسی تأثیر گذاشتند. سنتی متوازی وجود دارد، که باز با سنکا آغاز می‌شود و از خلال نمایشنامه‌های جاکوبیان ادامه می‌یابد تا بعدها آدمهایی چون ژان ژنه و باتای[18] آن را برگیرند، و حتی با تئاتر خشونت یونسکو و تئاتر خون پیتر بروک تداوم می‌یابد، و شاید حتی فیلمسازانی چون بونوئل و پازولینی آن را برگرفته باشند. از این جهت من مجذوب آزمون متوازی فرهنگها هستم، که به گمان من با رفتن به لبه‌های ورطه، به سرحدات افراط، در اساس قلب مسئلهٔ بشری را می‌آزماید، تا ببیند که اشکال متفاوت رفتار بعد از هنجار را در حقیقت تاکجا می‌توان کشید. این طبعاً سنتی است که مورد علاقهٔ من است چنانکه نمونهٔ آن نهایت بررسی ادبی و استعاری مضمون آدمخواری است در «*آشپز، دزد ...*»

● مارلن راجرز: در گذشته شما در موزد شباهت قرن هفدهم با دوران ما سخن گفته‌اید. از چه لحاظ احساس می‌کنید که *توفان* به‌خصوص امروزه مطرح است؟

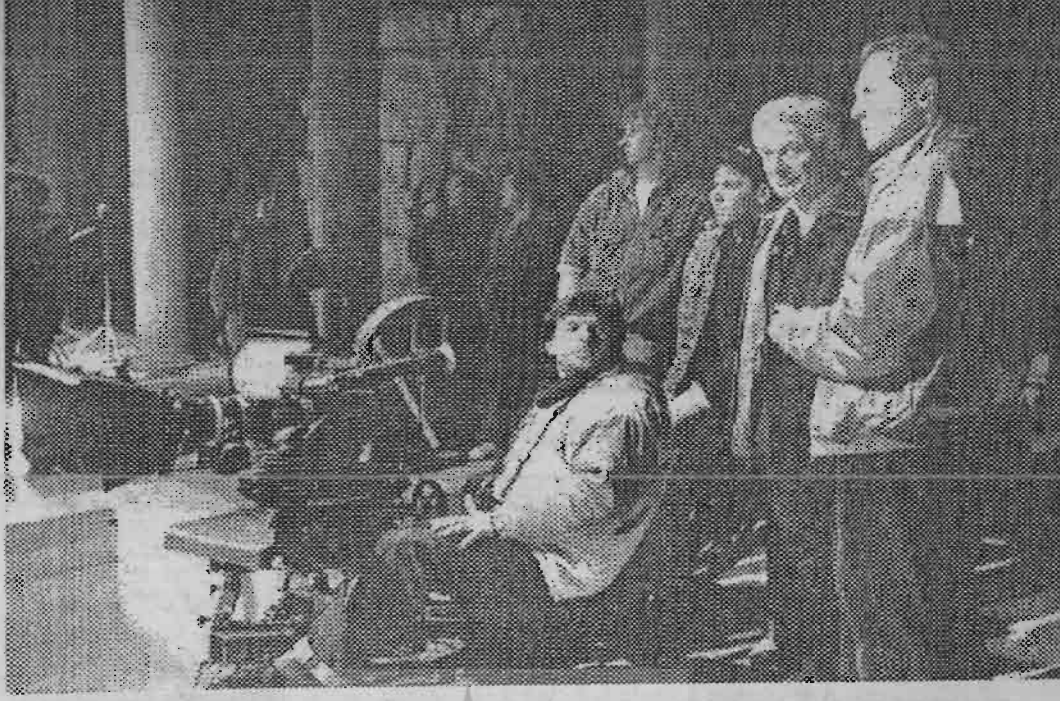
پ. گ. : *توفان*، البته، نمایشنامه‌ای در بارهٔ بدایت‌ها و نهایت‌هاست، که شاید آن را با پایان قرن، و پایان هزاره بسیار مربوط کند. به میراندا آن کلمات داده شده است که هاکسلی[19] به‌کار برد: " ای دنیای قشنگ نو/ که چنین مردمانی در خود داری،" که اظهار نظری فوق‌العاده در مورد آینده و خوشبینی است. فکر می‌کنم حدود شش اجرای *توفان* را سال پیش بر صحنه‌های لندن دیدم، و حالا ظاهراً یک فیلم نقاشی متحرک دانمارکی در بارهٔ *توفان* بر صحنه‌هاست، و البته پیتر بروک نامدار هست که هم‌اکنون در جهان سفر می‌کند، و بنابراین ظاهراً این نمایشنامه بسیار بسیار مفید و معاصر است و می‌توان با آن بازی کرد.

نکتهٔ مثبت دیگر آنکه شکسپیر [در نمایشنامه‌های آخرش] چندان در بند روایت نیست، دیگر آن شگردهای زیبای روایی را نمی‌آورد. از سر زمان می‌پرد، تند و سریع صحنه‌ها را عوض می‌کند، یعنی همهٔ آن چیزهایی که من دوست دارم. چون من توجه خاصی به درامهای روانشناختی معاصر ندارم ـ با همهٔ آن تحلیل‌های فرویدی سوپرمارکتی شخصیت‌ها که چنین کسالت‌بار است ـ درامهایی که مدتهاست مخصوصاً در سینمای غالب، که خود ظاهراً فقط رسانه‌ای تصویری است، رواج دارد، این سینما تمام مدت مشغول تصویر کردن رمانهاست و آن هم نه رمانهای

معاصر قرن بیستمی بلکه رمانهای قرن نوزدهمی. مقصودم این است که چه فیلمی می‌توانید ببینید که حق جیمز جویس را مثلاً ادا کرده باشد؟ قبلاً اشاره کرده‌ام که سینما هنوز به کوبیسم نرسیده است، این را باید اضافه کنم که سینما هنوز بویی از جویس نبرده است. در حالی که دیگر اشکال هنری گامهای بلندی به جلو برداشته‌اند سینما خیلی قراردادی و عقب‌افتاده مانده است. علت آن را البته می‌دانید: مبالغ هنگفتی لازم است، تلاشهای عظیمی برای هماهنگی، و دستگاههای توزیع و نمایش که خیلی ارتجاعی و در حال نزع‌اند. بنابراین، چنانکه در سینمای من می‌توانید ببینید، من شاید خیلی بلندپروازانه ـ به‌خاطر دل خودم یا هر دلیل دیگر ـ سخت تلاش می‌کنم تا نمونه‌هایی از این مشترکات فرهنگی بسازم.

● م. ر. : با توجه به اینکه علاقه‌ای به کشف روانشناختی ستی شخصیت ندارید، نظر خود شما در مورد شخصیت‌پردازی چیست؟

پ. گ. : آیا رمانهای هنریش فون کلایست [۲۰] را خوانده‌اید؟ این نویسنده، که در بارهٔ سالهای ۱۸۲۰ می‌نوشت، به نوعی احساس نیرومندی نسبت به شخصیت‌ها داشت، چنانکه هیچ‌گاه نیازی به توضیح نبود. به شخصیت‌ها خصیصه‌هایی داده می‌شد و هیچ کوششی برای ورود به مسائل اودیپی و عقده‌های کودکی و آن نوع دستاویزها نمی‌شد، و من به‌نحوی واقعاً آن برخورد را دوست دارم. کار دیگری که سعی دارم بکنم ـ چون پروسپرو کم‌کم به صنعتی بدل شده است ـ رمانی است به‌نام *موجودات پروسپرو*، در بارهٔ همهٔ آن جانوران تمثیلی که در حوالی تاریک فیلم می‌آیند و می‌روند؛ چون مدتهاست به تمثیل علاقه‌مند شده‌ام. تمثیل دیگر چندان برای ما اهمیت ندارد. «پدر زمان» را داریم که داس را به ذهن متبادر می‌کند و شاید «عدالت کور» را که ترازویی به‌دست دارد. اینها در مقایسه با خیل موجودات تمثیلی که تخیل قرن هفدهمی را تسخیر کرده بود ناچیز می‌نماید. و همهٔ آن شخصیت‌ها در تصاویر پشت عنوان؛ کوشیده‌ام هر تعداد شخصیت که اشاره‌ای تمثیلی به آب داشته باشد پیدا کنم. معدودی را نام می‌برم، نوح و همسرش و کشتی را داریم، اشاره‌هایی به موسی و بوته‌های بیابانی هست، نمونه‌هایی از لدا [۲۱] و قو را داریم، نمونه‌هایی از سقوط ایکاروس [۲۲] به دریا را ـ تمام آن چهره‌های اساطیری تمثیلی را که ارتباطی با



گرینلوی در پشت صحنهٔ «کتابهای پروسپرو»

آب و توفان دارند. و این فکر را جای دیگر هم به فراخور آنچه بر صحنه اتفاق می‌افتد به‌کار می‌برم. شخصیت‌ها از این جهت به مثابهٔ رمزگانی به آزمون کشیده می‌شوند، شخصیت‌هایی که از نوعی تمثیل پُراهمیت گرانبارند، خودِ عنوان «*آشپز، دزد، همسر و محبوبش*» تلویحاً به همهٔ آشپزها، همهٔ دزدان، همهٔ همسران و همهٔ عاشقان اشاره دارد. مثل *افسانه‌های کانتربوری*[۲۳] اثر چاوسر[۲۴] است، داستان فلان و بهمان، داستان فلان و بهمان و داستان فلان و بهمان. و این شخصیت‌ها همه در موقعیتی خاص فراهم می‌آیند. اغلب مرا شماتت کرده‌اند که چرا نمی‌خواهم شخصیت‌هایم را سه‌بعدی کنم، اما من واقعاً علاقه‌ای ندارم که اسم مادربزرگ شخصیت گریس[۲۵] بوده و سگی به‌نام فیدو[۲۶] داشته. بنابراین اذعان دارم، و پوزشی نمی‌خواهم، که از نظر من شخصیت باید مفهومی به تشخیص در آمده باشد و ثقل تمثیلی داشته باشد.

● م. ر. : با این همه شخصیت‌های «*آشپز، دزد، همسر و محبوبش*» حاکی از نوعی بینش روانشناختی بودند.

پ. گ. : ناگزیر، ناچار. برای مثال، می‌توان در باب شهویت آلبرت اسپیکا[۲۷] و

صحنه‌ای از فیلم «کتابهای پروسپرو»

تصاویر را همچون دستمالهای رنگین از آن بیرون کشد. و طوری است که هربار که کتابی پیش نهاده می‌شود، نشان از آن دارد که تغییر خفیفی در رفتار پروسپرو پیدا شده است. چون او گاه پدربزرگی سختگیر است، گاه تا حدی عموواز رفتار می‌کند ـ با آریل رابطهٔ عمو و برادرزاده‌وار دارد. گاه مستبد است، و کلاه قاضی اعظم را بر سر می‌گذارد، و قدرتی دریایی را به نمایش می‌گذارد. گاه دلواپس بکارت دختر خویش است. شخصیت او مدام تغییر می‌کند، بنابراین ما کتابی را مطرح می‌کنیم که شاید، به اصطلاح، ارجاعات فرهنگی سازندهٔ شخصیت او را بنمایاند.

از این رو کتابها، همچنان‌که گنجینهٔ بزرگ دانش پروسپرو را معرفی می‌کنند، در آن سطح عمل می‌کنند. به یک مفهوم کل فیلم در سر او جریان دارد؛ توده بر سر توده معلوماتی است که محققی اندوخته است، بعضی از آنها زائد است و بعضی بسیار بد و آشکارا تصاویری از میکل‌آنژ گرفته شده است، اما همچنین از نقاشیهای مجلسی قرن نوزدهم هم استفاده شده، هنر عالی هست و هنر دانی. شما این گرایش بعد از اندی وارهول[۲۹] را می‌شناسید که به هنر کلیشه‌ای تعالی بخشید. هرچند زمان

فیلم سال ۱۶۱۱ است، پروسپرو ـ در مقام جادوگر ـ آینده‌نگری دارد. هنر آینده، همچنان‌که هنر گذشته را دربر می‌گیرد.

● م. ر.: نوعی خودشیفتگی و قدرت قاهر تعداد زیادی از قهرمانان قرن هفدهم، از جمله بعضی از شخصیت‌های شما ـ مثلاً آلبرت اسپیکا ـ را به پیش می‌راند. آنان شیفتهٔ قدرتی خداگونه‌اند از آن دست که پروسپرو دارد. طعن‌آمیز است که در پایان *توفان*، پروسپرو با از بین بردن کتابهایش آن قدرت را زائل می‌کند.

پ. گ.: من از آن پایان‌بندی به‌شدت بدم می‌آید و اگر شکسپیر بود، و اگر در این لاقبایی فروتنانهٔ فیلمسازی خُل‌وضع و انگلیسی در پایان قرن بیستم چنین جسارتی می‌داشتم، با او دعوا می‌کردم. هرگز این تصور را نکرده‌ام که در دور انداختن دانش مزیتی باشد ـ نکر نمی‌کنم دانش را بتوان دور انداخت. و ارتباط با واقعیت امروزی ما که برایم مهم است این است که ما آنقدر معلومات جمع کرده‌ایم که خود تقریباً جادوگرانی شده‌ایم. ما با خلق بمب اتمی تقریباً می‌توانیم مسیر طبیعت را تغییر دهیم، و با همهٔ تحقیقاتمان در زمینهٔ جنین‌شناسی و DNA و جز آن ـ شما حتماً تمام این ماجرای مربوط به دست‌اندازی ژنتیکی بر گونه‌های ثابت را می‌دانید. فکر نمی‌کنم بتوانیم از خود دانش‌زدایی کنیم، پس حرکت دور انداختن کتابها حرکت به‌خصوص لغوی است. حرکتی خودخواهانه نیز هست، چون حتی اگر نتوانیم خودمان قدر آن کتابها را بشناسیم دیگران می‌توانند، از این‌رو این کار فقط انکار دانش برای خود نیست، بلکه انکار دانش برای همگان است.

به گمان من پس از دور انداختن کتابها باز هم حرکتی هست. حتماً این دو حرکت را به‌یاد دارید ـ مجموعه‌ای از نمایشنامه‌های شکسپیر و از جمله *توفان* ـ حفظ می‌شوند. در غیر این صورت البته من محملی نداشتم تا خود فیلم را بسازم. این در نهایت حرکت پسامُدرنی ارجاع به خودِ خاص است. همچنین، کالیبان، تصویر جنبهٔ منفی جزیره، به اصطلاح نجات‌دهندهٔ کتابهاست، که به‌نظر من حرکت طعن‌آمیز قشنگی است. اما وقتی این کار انجام شد ما هنوز آزادی رهایی نهایی و تقریباً رستاخیزی آریل را داریم، آخرین دم یا رهایی روح. بنابراین آنها، (آریل‌ها) را می‌بینیم که از میان آب و آتش می‌دوند، از میان عناصر اصلی، و به‌سوی ما می‌آیند.

سرانجام بچهٔ کوچکی است که به‌جانب تماشاگران می‌دود، تقریباً مثل بچه‌ای که بدود تا توی بغل آید، آن را با احساس شعف و معصومیت پذیرا می‌شویم. اما آنگاه او هم از چنگمان می‌گریزد - و پروازکنان به آسمان می‌رود. تمام آنچه برایمان مانده چیزی معادل پرده‌ای ایمنی است که میان ما و کل این دنیا حایل می‌شود. اکنون کل این عالم به‌تدریج زایل می‌شود و آنچه برایمان باقی می‌ماند قلم‌اندازی است چند، شعار متحرکی چند. و آن‌وقت آخر از همه از نوار صوتی صدای عظیم برخورد آب را می‌شنویم و باز به آغاز نمایشنامه بازگردانده می‌شویم، که با صدای تک‌قطره‌ها آغاز می‌شود. پس - رهایی نهایی روح به‌هنگامی است که دانش را دور انداخته‌ایم.

● م. ر. : پروسپرو با عاری کردن خود از قدرت و دانش خودش را البته برای مرگ آماده می‌کند - هرچند عازم بازگشت به میلان است.

پ. گ. : آخرین جمله‌های زیبایی که پیش از سوزاندن کتابها می‌گوید بدین‌قرار است: «و بدین‌سان در میلانِ خود آرام می‌گیرم، آنجا که / از هر سه اندیشه‌ام یکی گور من است.»

پروسپرو جبر را به‌شدت احساس می‌کند. به‌نحوی قدرت خود را بازمی‌خواهد، و می‌تواند با شکوه و جلال در مقام دوک به میلان بازگردد. اما با دست به‌دست دادن میراندا و فردیناند، قدرت خود را نیز تفویض می‌کند. سرانجام خود را با این اندیشه آشتی می‌دهد که دیگر ارزشی ندارد، و با حرکتی که کرده افسر قدرت به دیگری تحویل شده است.

● م. ر. : این احساس آشتی شیرازهٔ مشترک همهٔ نمایشنامه‌های متأخر شکسپیر است. وجه‌مشترک جالب دیگر این است که مردان داعیهٔ خود را برای قدرت و سلطه فرو می‌نهند و به‌نوعی با زخم‌پذیری خود و بی‌بنیادی جهان آشتی می‌کنند. پدرانی، چون پروسپرو، این وظیفه را به دخترانشان وا می‌گذارند تا با آوردن بچه هویت آنان را تداوم بخشند، به‌جای آنکه این مهم را به پسرانشان واگذارند تا با اعمال مشعشع، غرور و افتخار آنان را حفظ کنند.

پ. گ. : گریز به وضعیت داروینی - آنجا که همهٔ ما در اصل حاملان مادهٔ ژنتیکی هستیم و آن را به یک مفهوم به ارث می‌گذاریم. احساس ملازم با آن، که برای مردمان هراس‌انگیز است، این است که اگر آن را تفویض کنید، بی‌ارزش می‌شوید.

پیتر گریناوی در حین کارگردانی «کتابهای پروسپرو»

چنانکه اگر فرزندی نداشته باشید، هدف شما بر زمین بی‌اعتبار می‌شود، که مکافاتی هراس‌انگیز است برای همهٔ آن مردمانی که میلی به تولیدمثل ندارند، آن را نمی‌خواهند یا فرصت آن را نمی‌یابند.

● م. ر.: مگر این اعتقاد را داشته باشیم که برنامه‌های تمدن‌ساز ما، هنر و جز آن، به چیزی می‌ارزند.

پ. گ.: خوب، شاید از یک لحاظ این فقط تزیین کردن آشیانه باشد.

● م. ر.: قبلاً گفته‌اید که در «شکم آرشیتکت»، یکی از سؤالهای شما این بوده است که «آیا هنر به چیزی می‌ارزد؟» ـ و این شاید یکی از پرسشهایی باشد که پروسپرو در پایان نمایشنامه مطرح می‌کند.

پ. گ.: به عقب که می‌نگرم می‌بینم که فیلم «شکم» برایم به ماده‌ای بسیار بسیار حساس بدل شده است. بحثی اساسی هست میان زندگی عمومی و زندگی خصوصی، که برای فردی خلاق بسیار مهم است و فیلم ارجاعات بیشماری به من و

خانوادهٔ من و بچه‌ها و خویشاوندان من می‌دهد. اما همچنین در واقع این مسئله را می‌آزماید که «آیا هنر می‌تواند هنرمند را مخلد کند؟» وقایع در رم، شهر جاویدان، اتفاق می‌افتد. عنوان این اشاره را در بر دارد که این شهر ـ مسلماً از لحاظ معماری ـ پرپیشینه‌ترین شهر در دنیای غرب است. اما همچنین باید به‌یاد داشت که رم، هم در امپراتوری باستان و هم مسلماً در جنگ دوم جهانی، خاستگاه فاشیسم بوده است، قدرت قاهر، خودشیفتگی قاهر، درکسی چون موسولینی افراطی تشخص می‌یابد. و رم پر از یادمانهای مرگ و افتخار است، ویرانه‌ها، اهرام عظیم سیستوس، تاقهای پیروزی نمایندهٔ بردگی، نمایندهٔ استعمار بقیه اروپا. پس رم به‌خودی خود خارق‌العاده‌ترین تصویر همهٔ بحرانهای قدرت است. شاهان دارد، جمهوریها دارد، دموکراسی‌ها دارد، گاریبالدی دارد، امپراتورانی چون ناپلئون دارد، خانواده‌های حکومتگر دارد، خارق‌العاده‌ترین دامنهٔ نظامهای سیاسی را دارد. و آن قدرت و افتخار و نیرو و خودشیفتگی رمی و اندیشه‌های سیاسی به افراط کشیده شده ـ همه بخشی از چیزی بود که نماینده‌اش استورلی کراکلیت[۳۰] است که از شیکاکو آمده، شهری که اپتون سینکلر[۳۱] آن را به‌عنوان شهر خون، گوشت و پول توصیف کرده است. آن توصیف را شاید برای رم هم بتوان به‌کار برد.

این فیلم همچنین در بارهٔ تکثیر انسان است. در آغاز تعداد زیادی مجسمهٔ سه‌بعدی می‌بینیم، که یک راه تکثیر انسان است. اندکی بعد به بررسی تصاویر نقاشی‌شدهٔ انسان در آن صحنهٔ حمام می‌پردازیم، و آنگاه عرضهٔ انسان از طریق عکاسی، و سرانجام و مبتذل‌تر از همه، از طریق فتوکپی. حال در جهان تعداد فتوکپی‌ها خیلی بیشتر از عکسها، تعداد عکسها بیشتر از نقاشیها، و تعداد نقاشیها خیلی بیشتر از مجسمه‌هاست. ما به یک صورت ابتذال متناسب با ابعاد انسان را تکثیر کرده‌ایم. چون از همه‌چیز گذشته، فتوکپی، بنا به فرض، بازسازی دقیق نسخه اصلی است که در ماشین می‌گذاریم. اما همهٔ این چیزها با شکست روبه‌رو می‌شود، همهٔ این تلاشها برای ادامهٔ انسان به‌صورت مفهومی هنری یا جست‌وجویی برای بی‌مرگی، و فیلم با گریهٔ بچه‌ای پایان می‌گیرد. تا حدّی کلیشه‌ای است، تا حدّی ساختگی، چگونه تولد واقعی بچه‌اش در همان لحظه‌ای اتفاق می‌افتد که خود

پیتر گریناوی در پشت صحنهٔ فیلم «بچهٔ ماکون»

هنرمند، آرشیتکت، خود را از پنجره بیرون می‌اندازد. شاید اشاره به آن داشته باشد که این تنها راه متصوری است که از آن می‌توان به مفهومی از جاودانگی رسید. این نه‌تنها اهمیت تمدن بلکه همهٔ کارهای فرهنگی را شدیداً مورد سؤال قرار می‌دهد. از این جهت، هنوز این سؤال برای من باقی می‌ماند ـ آیا من کار باارزشی می‌کنم، آیا این اتلاف وقت محض نیست، چه کار می‌کنم، فکر می‌کنم چه کار می‌کنم، و همهٔ این مسائل. از آن دید فیلمی خیلی خیلی شخصی است.

● م. ر.: کار شما ظاهراً بارها و بارها متوجه این تنش بوده است، تنش میان میل به در اختیار گرفتن جهان، چه از طریق اندیشه، و واقعیت زخم‌پذیری خودمان در برابر آشوب و فراگردهای طبیعی زوال.

پ. گ.: بی‌آنکه الزاماً به راه‌حلی تسلی‌دهنده برای مسئله برسم، چون این مناظره باید ادامه یابد. اما این حرف کاملاً درست است. همهٔ قهرمانان من از یک جهت مردمی میان‌مایه‌اند. نقشه‌کش من هنرمندی واسطه است، شاید بتواند شباهتی ایجاد کند، اما خیلی عمیق و خیلی هوشمند نیست، و مرتب از این زنان

نه‌چندان گول می‌خورد. دو دانشمند رفتارشناس فیلم «یک Z و دو صفر» که باز چندان باهوش نیستند ـ از بعضی لحاظ آدمهایی میان‌مایه‌اند و استورلی کراکلیت به‌آسانی از ایتالیایی‌ها فریب می‌خورد. چقدر به آثار هنری جیمز می‌ماند: امریکایی ساده‌دل، پیشاهنگ پر شر وشور، که به دنیای قدیم می‌رود و کاملاً بازیچهٔ دست می‌شود. گمانم مأمور شهرداری فیلم «غرق شدن دسته‌جمعی» هم از بعضی لحاظ این‌چنین باشد، مردی که نمی‌تواند وقایع را دقیقاً کنار هم بگذارد. این فیلم عمدتاً دربارهٔ سترونی نرینه است، و به این دلیل ناتوانی انسانی را در انتظام موقعیت‌ها، در اینکه چه چیزهایی را دوست بدارد و چه چیزهایی را دوست ندارد، نشان می‌دهد. و البته آلبرت اسپیکا، شخصیتی صددرصد میان‌مایه است. او میان‌مایگی را به شکل هنری والا می‌رساند و آن را برای اهداف هراسناک به‌کار می‌برد، چون سخت عامی است. من درست نمی‌دانم از این حرف چه دستگیرتان می‌شود، به گمان من اینها همه به نوعی پرتره‌هایی شخصی‌اند، مدارجی از احساس‌اند در مورد اینکه آیا آدم ابزار انتظام یا سازماندهی این بازیهای قدرت، یا این اصول، یا این بحث مدام در مورد جاودانگی را دارد یا نه.

همچنین جالب اینجاست که همهٔ این آدمها خلاق هستند. گمانم بتوان گفت «قرارداد فیلمساز» یا «شکم فیلمساز.» البته در این صورت بازی رو خواهد بود، از این جهت در آن دستکاری مختصری کردم. اما شاید بتوان گفت که تمامی فیلم «شکم» بیشتر در مورد ساختن یک فیلم است تا در مورد بر پا کردن یک نمایشگاه. چون تهیه‌کنندگان آنجا هستند، منتقدان آنجا هستند. و مردمی که سرانجام محصول را از هنرمند تحویل می‌گیرند آنجا هستند. ساختن اثر معماری، به یک مفهوم، مثل ساختن فیلم است. باید نوع خاصی از مخاطب را اقناع کند، باید عملی باشد، باید برخی تعهدات زیبایی‌شناختی را برآورد، باید پول سرمایه‌گذاران را به آنها برگرداند، و به یک مفهوم داعیهٔ جاودانگی داشته باشد، زیرا ساختمانها را بدان هدف می‌سازند که دیر بپایند، و من صمیمانه اعتقاد دارم که فیلمها هم باید دست‌کم برای چند نسل دوام آورند تا مردمانی گوناگون بتوانند آنها را ببینند و از آنها استفاده کنند و با آنها اتخاذ هویت کنند.

● م. ر. : به نظرم می‌رسد که «*کتابهای پروسپرو*» از لحاظ سبک خیلی به «*دانته در تلویزیون*» نزدیک است؛ در آن فیلم شما تصورات خودتان را کنار متن ادبی مشهوری گذاشته بودید. با این همه، صناعات تکنیکی در «*کتابهای پروسپرو*» و «*دانته در تلویزیون*» مسلماً بسیار متفاوت بوده است.

پ. گ. : همین‌طور است که «*کتابهای پروسپرو*» که همان «*آشپز، دزد ...*» باشد با «*دانته در تلویزیون*» تلاقی می‌کند ـ دو واژگان عظیم فیلم و تلویزیون که من تلاش وافر می‌کنم فراهم آورم، که خیلی هم هیجان‌انگیز است. فرصتی داشتم تا با تعدادی از سرمایه‌گذاران ژاپنی کار کنم و این فرصت در ساختن «*کتابهای پروسپرو*» نقش اساسی دارد. به هیچ‌وجه نمی‌توانستم از فنون نازل تلویزیونی که در «*دانته در تلویزیون*» نمایانده شده استفاده کنم، و بدون شرمندگی آن را در کنار فیلم ۳۵ میلمتری بگذارم، چون کیفیت آن چنان بد است. اما با تجهیزات تکنیکی آخرین مدل، ما صددرصد پیشرفت کرده‌ایم، چون تعداد خطوط صفحهٔ تلویزیون دو برابر شده است. آشکار است که این مثل عکس توی روزنامه است ـ هرچه تعداد نقطه‌ها بیشتر باشد کیفیت عکس بهتر است. هنوز راه درازی در پیش است. چون هنوز تکنولوژی آن تکمیل نشده است، اما به من امیدواری داده است که روزی بتوانم تصویر تلویزیونی را در برابر تصویر ۳۵ میلیمتری با کیفیت والا بگذارم. می‌توانم پیوند سرانجام این دو را در نظر آورم ـ و می‌خواهم به این کار همچنان ادامه دهم چون آن را خیلی هیجان‌انگیز می‌دانم.

● م. ر. : برنامهٔ بعدی چیست؟

پ. گ. : «*پنجاه و پنج مرد بر پشت اسب*» که به گمان من نوعی *روابط خطرناک*[۳۲] است [که زمان آن میانهٔ قرن هیجدهم است]، اما رابطهٔ عاشقانه از طریق‌نامه نیست بلکه از طریق ارسال تصاویر اسبهاست. غریب و دیوانه‌وار است، و اطلاعات زیادی در بارهٔ اسب به مثابهٔ نمادی از برومندی مردانه، نیرو، نفسانیت، پایگاه اجتماعی، و همهٔ آن چیزهایی است که امروزه اغلب به اتومبیل نسبت می‌دهند. و سال ۱۷۶۰ شاید نمایندهٔ اوج توجه به اسب باشد، به اسب و کالسکه. این آغاز جاده‌سازی در انگلستان است، و اولین جاده در انگلستان راه لندن به

نیومارکت[۳۳] بود، آنجا که جوانان می‌توانستند اسبهایشان را به جولان در آورند و مسابقه بدهند. فیلم در مورد وهم و واقعیت در عشقبازی هم هست، از این جهت آن بخشهای فیلم که به واقعیت مربوط است احتمالاً به‌صورت سینما اسکوپ سیاه و سفید فیلمبرداری خواهد شد، و در آن بخشهایی که به تخیل مربوط است تکنیکهای والای تلویزیون رنگی را به‌کار خواهم برد. من هنوز فکر شیوه‌ای برای تلفیق این دو عنصر نکرده‌ام، مخصوصاً بدان خاطر که سعی می‌کنم چشم‌اندازی بسیار دقیق را بازسازی کنم که نشان از نقاشیهای جورج استابز[۳۴] و احتمالاً گینز بارو[۳۵] داشته باشد. پس در سطح زیبایی‌شناسی، ورای کاربرد محتوا، فیلم خواهد کوشید که این اندیشه‌ها را در مورد وهم و واقعیت در عشقبازی فراهم آورد.

● م. ر.: چه بر سر سه فیلمی آمد که قرار بود از بطن «*آشپز، دزد ...*» بیرون آید؟

پ. گ.: آن فیلمها مسلماً سر جای خودشان هستند؛ فیلمنامه‌ها هنوز کاملاً به‌پایان نرسیده‌اند، اما مسلماً می‌توانم آنها را خیلی زود به‌پایان برم. یکی از آنها مبتنی است بر اسطوره مدیا[۳۶]، دربارهٔ زنی که بچهٔ خودش را می‌کُشد ـ «*عشق به ویرانه‌ها*»[۳۷] این تقریباً تمرینی فنی است تا ببینم آیا می‌توانم مخاطبان را قانع کنم یا آنان را با زنی به همدلی وادارم که بچهٔ خودش را می‌کشد. که باز همان مناطق ممنوعی را می‌کاود که من در «*آشپز، دزد ...*» کاویدم ـ یعنی آدمخواری و بازگشت دوباره به حیطهٔ زنای با محارم که در «*حیف که زن روسپی است*» بدان پرداخته‌ام. و فیلم آخر مبتنی بر اسطورهٔ آپولون و مارسیاس[۳۸] است، که مسابقه گذاشتند کدام‌یک موسیقی بهتری می‌سازند، و البته آپولون برد، و مکافات مارسیاس آن بود که پوستش زنده زنده کنده شود. این فیلم سخت به آخرین نقاشی تی‌سیان[۳۹] یعنی *پوست کندن مارسیاس* وابسته است. اما عنوان فیلم «*مردی که با خودش مواجه شد*»[۴۰] است ـ اگر عملاً با خودمان روبه‌رو شویم چه خواهیم کرد، با خودمان، و نه همزادمان، نه برادر توأمانمان، بلکه با خودمان؟ چه واکنشی خواهیم داشت ـ ذهنی؟ حسی؟ جنسی؟ چه اتفاقی خواهد افتاد؟ چون تنها ما هستیم که می‌دانیم یا فکر می‌کنیم بدانیم، چه چیزی برای ما بهتر است.

پی‌نوشت:

۱- Marlene Rodgers نویسنده و تحلیلگر فیلمنامه، ساکن تورونتو، سردبیر مجلهٔ *Descant* (سخن آزاد)، صاحب چند مقاله در بارهٔ گریناوی.

2- *Prospero's Books*

3- Peter Greenaway

۴- Ben Jonson ـ (؟ ۱۵۷۳ - ۱۶۳۷) شاعر و نمایشنامه‌نویس انگلیسی

۵- Inigo Jones (۱۵۷۳ - ۱۶۵۲) معمار انگلیسی.

۶- Jacobean مربوط به دورهٔ جیمز اول، پادشاه انگلستان، ادامهٔ دوران الیزابت در قرن هفدهم.

۷- *The Tempest* یکی از کمدی‌های متأخر ویلیام شکسپیر (۱۶۱۱)

8- Sir John Gielgud

9- *Ex Libris Prospero*

10- Prospero's Creatures

11- Miranda

12- *The Drowghtsman's Contract*

13- The Cook, The Thief, His Wife and Her Lover

14- 'Tis Pity She's a Whore

۱۵- John Ford (۱۵۸۶ ـ حدود ۱۶۴۰) نمایشنامه‌نویس انگلیسی

16- Torrigiano

۱۷- Lucius Annaleus Seneca (حدود سال ۲ پیش از میلاد ـ حدود ۶۵ بعد از میلاد) فیلسوف و تراژدی‌نویس رومی

18- Bataille

19- Huxley

۲۰- Heinrich Von Kleist (۱۷۷۷ - ۱۸۱۱) شاعر، نمایشنامه‌نویس و نویسندهٔ آلمانی

۲۱- Leda زن زیبای خاکی که ژوپیتر افلاکی پسندید و به هیئت قویی بزرگ با او درآمیخت، هلن حاصل این آمیزش شد.

۲۲- Icarus جوانی که همراه با پدرش دادالوس بالهایی از موم و پر ساختند تا از زندان کرت بگریزند، ایکاروس به رغم سفارش پدر خیلی نزدیک به خورشید پرواز کرد و ساقط شد، ولی پدر رهایی یافت.

23- Conterbury Tales

۲۴- Geoffrey Cheucer (۱۳۴۰ - ۱۴۰۰) شاعر انگلیسی

25- Grace

26- Fido

27- Albert Spica

28- Twenty-Six Bathrooms

29- Andy Warhol

30- Storely Kracklite

31- Upton Sinclair

۳۲- *Les Liaison Dangereuses* (۱۷۸۲) رمانی به‌صورت نامه‌نگاری اثر پیرکودرلو دولاکلو، این رمان به‌نام *گزند دلبستگی* به ترجمهٔ عبدالله توکل به فارسی منتشر شده است. م.

33- Newmarket

۳۴- George Stubbs نقاش انگلیسی

۳۵- Thomas Gainsborough (۱۷۲۷ - ۱۷۸۸) نقاش انگلیسی

36- Medea

37- Love of Ruins

38- Marsyas

۳۹- Titian (۱۴۷۷ - ۱۵۷۶) نقاش ایتالیایی

40- *The Man Who Met Himself*

گریناوی، پیتر

انگلیسی. متولد در لندن، ۵ آوریل ۱۹۴۲ .
نقاشی تحصیل کرده. نخستین نمایشگاه نقاشی، لندن ۱۹۶۴
کار به‌عنوان ادیتور فیلم در ادارهٔ مرکزی اطلاعات، ۱۹۶۵ - ۱۹۷۶
ساخت نخستین فیلم، *قطار*، ۱۹۶۶
اولین فیلم بلند، *سقوط‌ها*، ۱۹۸۰؛ *دانته در تلویزیون*؛ پخش ۱۹۹۰ .

فیلم‌هایی که کارگردانی کرده

۱۹۶۶	*قطار*؛ درخت
۱۹۶۷	*پنج کارت‌پستال از پایتخت‌ها*؛ انقلاب
۱۹۶۹	*آنتراکت‌ها*
۱۹۷۱	*فرسایش*
۱۹۷۳	*خ مثل خانه*
۱۹۷۵	*پنجره‌ها*؛ آب؛ *رکب‌های آبی*
۱۹۷۶	*گول از دریچهٔ چشم اعداد*
۱۹۷۷	*تلفن عزیز*
۱۹۷۸	*یک تا صد*؛ *گشتی از طریق ه*؛ *تفسیر مشخصات افقی*
۱۹۸۰	*سقوط‌ها*
۱۹۸۱	*مشیّت الهی*؛ زاندرارودز
۱۹۸۲	*قرارداد نقشه‌کش*
۱۹۸۳	*چهار آهنگساز امریکایی*
۱۹۸۴	*حرکت در آب*؛ *دانته در تلویزیون* ـ *کانتوی ۵*
۱۹۸۵	*درون اتاقها* ـ *حمام*؛ *یک Z و دو صفر*
۱۹۸۷	*شکم آرشیتکت*
۱۹۸۸	*غرق شدن دسته‌جمعی*
۱۹۸۹	*دزد، آشپز، همسر و محبوبش*
۱۹۹۱	*کتابهای پروسپرو*
۱۹۹۳	*بچهٔ ماکون*

در دست بررسی و اجرا: *عشق خرابه‌ها*؛ *مردی که با خودش مواجه شد*

انتشارات:

یک z و دو صفر، لندن، ۱۹۸۶

شکم آرشیتکت، لندن، ۱۹۸۸

غرق شدن دسته‌جمعی، لندن، ۱۹۸۸

در آستانهٔ انتشار:

موجودات پروسپرو

پیتر گریناوی فیلمسازی معمولی نیست. ادبیات و فرهنگ انگلیسی را بهتر از هر استاد دانشگاهی می‌شناسد و دورترین زوایای فرهنگ و هنر را می‌کاود. از این‌رو او را خورخه لوئیس بورخس سینمای انگلستان خوانده‌اند. او در محیطی بسیار فرهنگی در ناحیهٔ اسکس انگلستان بزرگ شده و پدرش پرنده‌شناس معروفی بوده است. مشخصه‌های آثار او را می‌توان چنین برشمرد: طنز سیاه، طعن، فاصله‌گیری، احساس در اختیار داشتن زمام امور، توجهی به مناظر و مرایا، رفتار با جهان به مثابهٔ تصویر، عدول از هنجارها، استفاده از معماری، نقاشی، شعر، موسیقی، اپرا، باله در فیلمها.

دائرةالمعارف چینی عتیقی، علی‌القول بورخس، جانوران را به‌دسته‌های زیر تقسیم می‌کند: الف) جانورانی که به امپراتور تعلق دارند، ب) جانوران خشک شده، پ) جانوران دست‌آموز، ت) خوکان شیرخواره، ث) پریان دریایی، ج) پریان افسانه‌ای، چ) سگان ولگرد، ح) جانورانی که در این سیاهه نیامده‌اند، خ) آنانی که دیوانه‌وار به خود می‌لرزند، د) جانوران بیشمار، ذ) جانورانی که افساری از پشم نرم شتر دارند، ر) جانوران دیگر، ز) جانورانی که تازه گلدانی را شکسته‌اند، ژ) جانورانی که از دور به مگس می‌مانند. وسوسه می‌شوم تا بر این سیاهه یک قلم دیگر بیفزایم: س) جانورانی که در فیلمهای پیتر گریناوی چهره می‌نمایند. این افزایش نامناسب نمی‌نماید چون گریناوی همواره مجذوب مخلوقات زنده و خیالی بوده است. می‌گویید نه فیلمهای «*یک z و دو صفر*» و «*کتابهای پروسپرو*» را ببینید.

گریناوی این روزها به تجربه‌های تازه‌ای دست زده و در سوئیس و اسپانیا دیدگاه‌هایی مرتفع می‌سازد تا مناظر و مرایا از زاویهٔ تازه‌ای دیده شوند.