دروازه‌های شکسته

درباره تنسی ویلیامز

کیومرث وجدانی

... در آنجا صدای مردگان را خواهیم شنید که با یکدیگر گفتگو می‌کنند ولی آنچه می‌گویند از یک عبارت تجاوز نمی‌کند. زندگی کن. این تنها چیزی است که یاد گرفته‌اند و تنها نصیحتی است که می‌توانند بکنند. فقط زندگی کن.»

تنسی ویلیامز ـ «ناگهان تابستان گذشته»

مسیر پرپیچ و خم زندگی «تنسی ویلیامز» و قرار گرفتن او در برابر وجهه‌های مختلف واقعیت، وی را بیش از هر چیز تشنه رسیدن به یک حقیقت مطلق کرده است، حقیقتی که به کلیه سوالات او جواب بدهد و معمای بغرنج «تشخیص خوب از بد» را برای وی حل کند. ولی ابهام این معما عظیم‌تر از آنست که برای موجود کنجکاوی چون ویلیامز راهی برای رسیدن به یک جواب قانع‌کننده مفتوح باشد و ناچار او در مرحله بدوی این کاوش خستگی‌ناپذیر متوقف مانده است. ویلیامز از میان انشعابات این مسیر عجیب ـ که «زندگی»اش نام نهاده‌اند ـ فقط به شاهراه اصلی آن ایمان دارد؛ یعنی فقط به آنچه توسط حواس پنجگانه خود به آنها دسترسی دارد. این اعتماد اضطراری ویلیامز به مادیات در تاروپود آثار وی به چشم می‌خورند. ویلیامز در مورد مسئله عشق اگر هم معتقد به پدیده «عالیتری» باشد، رکن اساسی کار را همان رابطه جنسی و همان غریزه حیوانی می‌داند. در «خال گل»، «آلوارو» به «سرافینا» می‌گوید: «آنچه تابستان را به همراه می‌آورد عشق است، عشق است که گل را بر بوته و میوه را بر درخت می‌رویاند، ولی برای من همیشه زمستان است. زیرا من هنوز گرمای آغوش زنی را حس نکرده‌ام. من همیشه باید دستهایم در جیبهایم باشد» و با ادای این جمله دستهایش را در جیب شلوار می‌کند و وقتی آنها را مجدداً بدر می‌آورد همراه با آنها از جیب او «یک بسته کوچک سکه مانند از جنس سلوفان» به زمین می‌افتد. در «تابستان و دود» در صحنه «درس تشریح»، ویلیامز دستگاه تناسلی خارجی را «مرکز عشق» می‌نامد. ویلیامز فقط به مادیات ایمان قطعی دارد و در ضمن به اندازه ایمانش از آنها متنفر است. همین تنفر باعث شده که ویلیامز با موشکافی خاص خود تمام نقاط ضعف همنوعان خود را در آثار خویش به رخ آنها بکشد. نقط ضعفی که کم‌اهمیت‌ترین آنها همان هوموسکسوالیته ، استمنا و اعتیاد به مواد مخدره است که در مقابل تظاهر به کمال «ویولت و نیل» اهمیت خود را از دست می‌دهند. ویلیامز این نکات را به ما ارائه می‌دهد و می‌گوید: «آنها را باید به همان صورت که هستند پذیرفت، چون جزئی از زندگی ما هستند. ولی ایکاش نبودند».

کاراکترهای ویلیامز حیوانات درنده‌ای هستند. اما عده معدودی از آنها برای لحظاتی معدود سعی می‌کنند به مقام انسانیت نزدیک شوند. شاید به همین جهت مکان وقوع بسیاری از آثار ویلیامز در مناطق حاره است و اکثراً اثری از یک درخت نخل، سمبل «جنگل»، در صحنه جلب‌نظر می‌کند. انتخاب «جنگل» به عنوان مکان داستان، یک مزیت دیگر هم دارد و آن اینکه در این نقاط «تمدن» کمتر چهره واقعیت زندگی را می‌پوشاند. ویلیامز از این اتمسفر بی‌ریا و از این تظاهرات «حیوانی» قهرمانان خود چیزی نمی‌خواهد جز اینکه وی را در رسیدن به حقیقت خود راهنمایی و کمک کنند.

تم اصلی تمام آثار ویلیامز را مسئله «جستجوی حقیقت و رسیدن به آن» تشکیل می‌دهد. تمام کاراکترهای ویلیامز سرانجام با حقیقت زندگی خود روبرو می‌شوند، «لورا» با دنیای خارج از «باغ‌وحش بلورین» خود «سرامنیا» با احتیاج شدید خود به یک جنس مخالف» و... فقط یکی از حکمرانان ویلیامز هیچگاه با حقیقت زندگی خود مواجه نمی‌گردد: «بلانش دوبوا» گویا ویلیامز عمداً چنین کاراکتری را خلق کرده تا سرنوشت کسانی را که از برخورد با واقعیت زندگی خویش طفره می‌روند، نشان بدهد.

چرا ویلیامز برای یافتن جوابهای خود تئاتر را انتخاب کرده است؟ ویلیامز بین دو مدیوم «تصویر» و «کلمه» سرگردان است. از طرفی اصرار دارد با اشیا و موجودات واقعی و سه بعدی مواجه گردد و ناظر اثر آنها بر یکدیگر و فعل و انفعالاتی که زندگی را به وجود می‌آورند (و او با حواس پنجگانه خود با آنها در تماس است) باشد و محیط خود را همانطور که هست درک کند و مانند یک روانشناس ورزیده حرکات و رفتار و بخصوص لغزشهای افراد موجود در این محیط را مورد تجزیه و تحلیل قرار دهد، و از طرف دیگر ویلیامز یک شاعر است و این در تمام دیالوگها و نکات توصیفی آثار وی به چشم میخورد، چه از لحاظ رعایت وزن و قافیه و حتی تقارن در خطوط دیالوگ و چه از لحاظ ظرافت کلام در انتقال پیام خود به خواننده (و تماشاچی) و چه از نظر انتخاب سمبلها.

«سمبلیسیم» یکی از بارزترین صفات ویلیامز، نتیجه شاعر بودن اوست و همان چیزی است که وی را به سوی «دنیای غیر محسوسات» میکشاند تا شاید جواب سؤالات خود را در آنجا پیدا کند و از قید این اعتقاد اجباری به دنیای محسوسات رهایی یابد. این سمبلیسم در کلیه عناصر سازنده آثار ویلیامز از نام پیسها («باغ‌وحش بلورین»، و «تراموائی بنام هوس»، «تابستان و دود» و «شب ایگوآنا»...) گرفته تا نام کاراکترها («کاترین هالی»، «ویولت و نیل» «آلما» و «چانس وین»...) و ترکیبات دکور (پلکان حریق ساختمان که معرف «آتش آرام و نومیدی دائمی ساکنین آنست») و اشیاء مختلف (مجسمه بلورین اسب شاخدار، گیتار «وال گزاویه») بچشم می‌خورد.

سرگردانی بین تصویر و کلمه خود برای ویلیامز یک سرگردانی ثانوی ببار آورده است. ویلیامز از طرفی میخواهد هر چه بیشتر به زندگی روزمره نزدیک شود و از طرف دیگر میل دارد برای شناخت فلسفه موجودیت از آن فاصله بگیرد.

حد فاصل این دو منطقه‌ای است که میتوان از آنجا بر زندگی بعنوان یک دورنمای کلی نظاره کرد. ویلیامز نیز همین منطقه و فاصله از زندگی را اختیار کرده است؛ فاصله یک تماشاچی از صحنه تئاتر. در این فاصله جزئیات محو می‌شوند و با محو شدن آنها ما نیز از واقعیات روزمره فاصله می‌گیریم و دیگر برایمان فقط تصوری از واقعیت باقی می‌ماند، تصوری که شامل کلیاتی می‌شود که ما را به حقیقت مربوط می‌سازد... و ویلیامز نیز جز این چیزی نمی‌خواهد، خودش از دهان «تام اینفیلد» گفته است: «.. من حقه‌ها و نیرنگهای زیادی در جیب و آستین دارم. ولی نقطه مقابل یک شعبده‌باز هستم. او توهمی را در ظاهر واقعیت به شما ارائه می‌دهد، من واقعیتی را در قالب توهم به شما عرضه می‌کنم.» در توصیف دکورهای اکثر آثار خود، ویلیامز کلمه «غیررئالیستی» را به کار می‌برد. چرا؟ در «باغ‌وحش بلورین» خودش اینطور می‌گوید: «صحنه غیر رئالیستی است زیرا این نمایش در واقع یک خاطره است...» آیا ممکن است سایر عناصر «غیررئالیستی» آثار ویلیامز نیز مربوط به سیر او در خاطرات خود باشند؟

... امروز ویلیامز به جزء جزء عناصر سازنده یک اثر تئاتری آشنا و مسلط است. در مورد دکور «نبرد فرشتگان» می‌گوید: «پنجره‌های صحنه کشیده و بلند و سقف عمارت مرتفع و قسمتهای بالای آن غرق در تاریکی و رطوبت و پوشیده از تارهای عنکبوت است و به طور کلی خطوط عمودی فراوانی در دکور جهت ایجاد یک آتمسفر دراماتیک به چشم می‌خورد...» و در «باغ‌وحش بلورین» برای نشان دادن افکار و احساسات درونی کاراکتر، از پرده ترانس پارانت استفاده شده است. در مورد رهبری هنرپیشه‌ها در «تراموایی به نام

هوس» در صحنه‌ای که «استانلی» به‌عنوان جشن تولد «بلانش» به او یک بلیت اتوبوس جهت بازگشت به شهر خودشان را می‌دهد، ویلیامز در مورد عکس‌العمل «بلانش» اظهار می‌دارد: «ابتدا سعی می‌کند لبخند بزند و بعد سعی می‌کند بخندد و بالاخره ناگهان از جایش بلند می‌شود و به اتاق دیگر و شروع به گریه می‌کند.» در «تابستان و دود» ویلیامز کلیه حرکات هنرپیشه‌ها را در صحنه دقیقاً ذکر کرده است. تسلط ویلیامز به مدیوم خود تا حد وابستگی پیشرفته است. به طوری که نمی‌توان او را از تئاتر و ادبیات انفکاک‌پذیر دانست. با یک نظر سطحی به سناریوی «بیبی‌دال» به خوبی می‌توان این تشخیص را داد که این سناریو نه ارزش پیسهای ویلیامز را دارد و نه ارزش سناریوهای «فیلیپ یوردن» را.

امروز اکثر آثار ویلیامز به فیلم برگردانده شده‌اند و این موضوع را از دو نقطه نظر باید مورد توجه و بررسی قرار داد. از نظر یک تهیه‌کننده در سوژه‌های ویلیامز تمام آن چیزهایی که یک تماشاچی مایل است بدون مانع «مقررات اجتماعی» به آنها برسد وجود دارد و او می‌تواند در سالن تاریک سینما و دنیای رؤیایی نوارسلولوئید به آمال و آرزوهای نهفته خود نیاباً و از طریق کاراکترهای ویلیامز دست یابد و همین هیجان تماشاچی است که سیل دلار را به سوی جیبهای سازندگان این فیلمها روانه می‌سازد. ولی از نظر یک کارگردان آثار ویلیامز فرصت مغتنم و میدان وسیعی است برای هنرنمایی، برای نشان دادن قدرت خود در صحنه‌آرایی و رهبری هنرپیشه و آفرینش آتمسفر و نشان دادن درامهای انسانی با همه زشتیها و زیباییهای آن. آثار ویلیامز برای یک کارگردان حتی از اینهم بالاتر است. محک آزمایشی است جهت انتقال اثر به مدیومی کاملاً بیگانه نسبت به مدیوم قبلی. اکثراً نیز کارگردانان از بوته امتحان شکست‌خورده و سرافکنده خارج می‌شوند. اشکال در برگرداندن آثار ویلیامز به فیلم را باید در سه چیز دانست. که ساده‌ترین آنها مسأله سانسور است. ویلیامز بی‌پرده‌ترین مسایل را در لفافه زیباترین و ظریف‌ترین کلمات به خواننده ارایه می‌دهد. ولی وقتی قرار باشد این نکات وارد مدیوم سینما بشوند اولین چیزهایی که باید محو شوند همین کلمات هستند و آنچه که باقی می‌ماند همان تصاویر «زننده»ای است که تمدن قرن بیستم تاب تحملش را ندارد.

مانع مهم‌تر عبارتست از همان اختصاص ویلیامز به مدیوم تئاتر و غرق‌شدن او در این مدیوم. ویلیامز از عناصر تئاتری سازنده اثر خود به نحوی استفاده می‌کند که برگرداندن آن به یک مدیوم دیگر بدون لطمه زدن به روح اثر امکان‌پذیر نیست. در «دوره تطابق» دیوار چهارم صحنه را جایگاه یک بخاری زغال‌سنگی دیواری تشکیل می‌دهد که نور شعله‌های سرخ‌فام آن به روی سه دیوار دیگر افتاده است و درخشندگی این شعله‌ها متناسب با هیجان صحنه کم و زیاد می‌گردد...

حال که در سینما «دیوار چهارمی» وجود ندارد این افه دلپذیر چطور می‌شود؟ هیچ. و بالاخره اشکال سوم ـ که دست کمی از مانع قبلی ندارد ـ عبارتست از شناخت ویلیامز و فلسفه او، عطش وی برای رسیدن به حقیقت، عدم اعتقاد به معیارهای زندگی به عنوان حقیقت و ناچار اعتقاد به خود زندگی. احتیاج به اعتقاد به یک چیز در زندگی جهت تحمل‌پذیر بودن ادامه آن: احتیاج به تفاهم بیشتر با سایرین، شاید به منظور رفع مسأله غامض «تنهایی زوال‌ناپذیر بشر»، در حسرت یک دنیای ایده آل بودن (دنیایی که شاید در آنجا تمام مسایل خویش را حل شده بیابد) و بالاخره کنجکاوی شدید ویلیامز نسبت به عامل زمان یعنی تنها چیزی که عملاً می‌تواند روزی جوابگوی کلیه این سؤالات باشد. باید کسی که اثر ویلیامز را به فیلم برمی‌گرداند با

تنسی ویلیامز

این روح سرکش و متمرد و پدیده‌های ذهنی بدیع آن آشنا باشد، نسبت به آنچه که این موجود را رنج می‌دهد حساسیت داشته باشد و نسبت به فلسفه کلی او وفادار بماند تا بتواند در انجام این ترجمه خطیر موفق گردد.

در آثار اولیه‌ای که از روی پیسهای ویلیامز ساخته شدند، بیش از هر چیز همان ارائه آتمسفر و دراماتیزاسیون صحنه‌ها مورد نظر بود بی‌آنکه کوشش جهت شناخت ویلیامز و انعکاس عقاید او در آثار مزبور صورت گیرد.

در فیلم باغ‌وحش بلورین برای ایروینگ راپر بیش از هر چیز آفریدن آتمسفری به ظرافت و لطافت یک مجسمه بلورین اهمیت داشت. وقایع و صحنه‌های فیلم مانند آب زلال یک جویبار به جریان خود ادامه می‌دهد ولی آیا آنچه که مورد نظر ویلیامز بوده، ایروینگ راپر موفق شده است در اثر خود بیان کند؟ در «باغ‌وحش بلورین» نیز مثل سایر آثار ویلیامز مسأله «انتخاب بین صحیح و غلط» به چشم می‌خورد.

«لورا» که به خاطر یک نقص عضو از همنوعان خود فرار کرده و به دنیای «باغ‌وحش بلورین» خود پناه آورده است در معرض این خطر است که هیچگاه مردی را برای حمایت از خود پیدا نکند و «پرنده کوچک بی‌آشیانی باقی بماند که یک عمر نان فروتنی خود را می‌خورد». «لورا» باید بین «باغ‌وحش بلورین» و «خواستگار» یکی را انتخاب کند. در این انتخاب فرشته راهنمایی به نام «جیم» به کمک او می‌آید و او را به سوی واقعیت خارج از دنیای «باغ‌وحش بلورین» می‌کشاند و با شکستن شاخ مجسمه شاخدار او و «لورا» هر دو نظیر سایرین می‌شوند و از دنیای تنهایی بدر می‌آیند.

در فیلم بر عقدهٔ حقارت «لورا» به حد کفایت تأکید شده است. نزدیک شدن سریع دوربین به چهره معذب «لورا» در حالی که صدای ماشینهای تحریر او را بی‌طاقت کرده است عجز وی را در برخورد با سایرین نشان می‌دهد. ولی نشان دادن این عجز کافی نیست، می‌بایستی به روی نتیجه مستقیم این عجز یعنی پناه به دنیای «باغ‌وحش بلورین» نیز تأکید بشود که نشده است. در فیلم به جز دو سه صحنه ما با همبستگی بین «لورا» و مجسمه‌های بلورین او مواجه نمی‌شویم و تقریباً فقط فریاد «لورا» هنگام شکسته شدن یکی از مجسمه‌ها توسط برادرش در ذهن ما باقی می‌ماند و در عوض در حالی که شکسته شدن شاخ مجسمه اسب شاخدار در پیس به سهولت صورت می‌گیرد (به طوری که حتی «لورا» و «جیم» تا لحظه‌ای متوجه آن نمی‌شوند) در فیلم این واقعه تا حدی با خشونت رخ می‌دهد. ویلیامز پیدایش این تحول را سهل‌تر از حد تصور پنداشته، اما کارگردان از سهولت آن کاسته است. در مورد «جیم» نیز «تام» اظهار می‌دارد:

«کاراکتر جیم سمبل واقعیت است. همیشه دیر می‌آید و همیشه هم در انتظارش بسر می‌بریم.» و درواقع نیز «جیم» در پیس در حدود یک ثلث مانده به خاتمه آن ظاهر می‌شود. در حالی که در فیلم «کرک داگلاس» از همان ابتدا «مطمئناً به واسطهٔ شهرت خود» پا به پای سایر هنرپیشه‌ها در روی پرده ظاهر می‌گردد! بالاخره در خاتمه فیلم «لورا» را می‌بینیم که به‌اتفاق مردی از پلکان ساختمان خود بالا می‌رود، آیا این مرد سمبل ارتباط «لورا» با دنیای خارج است یا صرفاً جانشینی برای «تام» جهت گرداندن چرخهای زندگی این مادر و دختر؟ یقیناً سمبل «یک مرد همراه لورا» ارزش و کلیت و قاطعیت سمبل «خاموش شدن شمع توسط لورا» را ندارد.

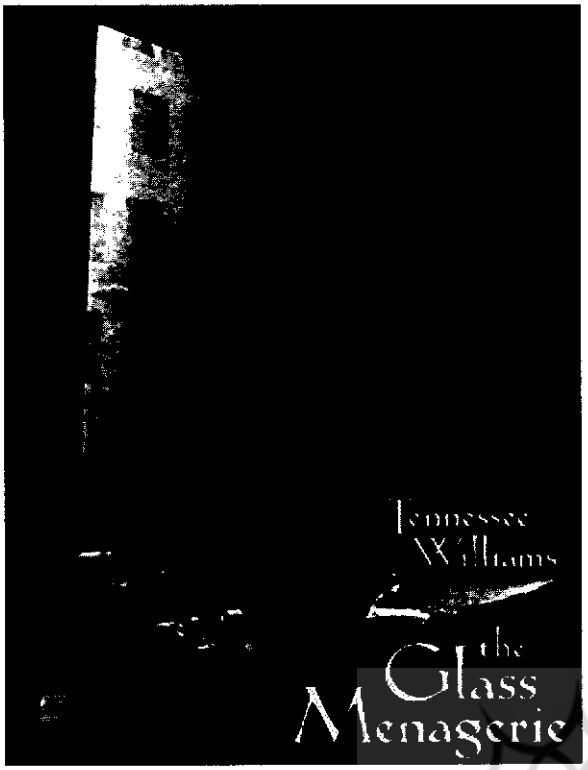
□

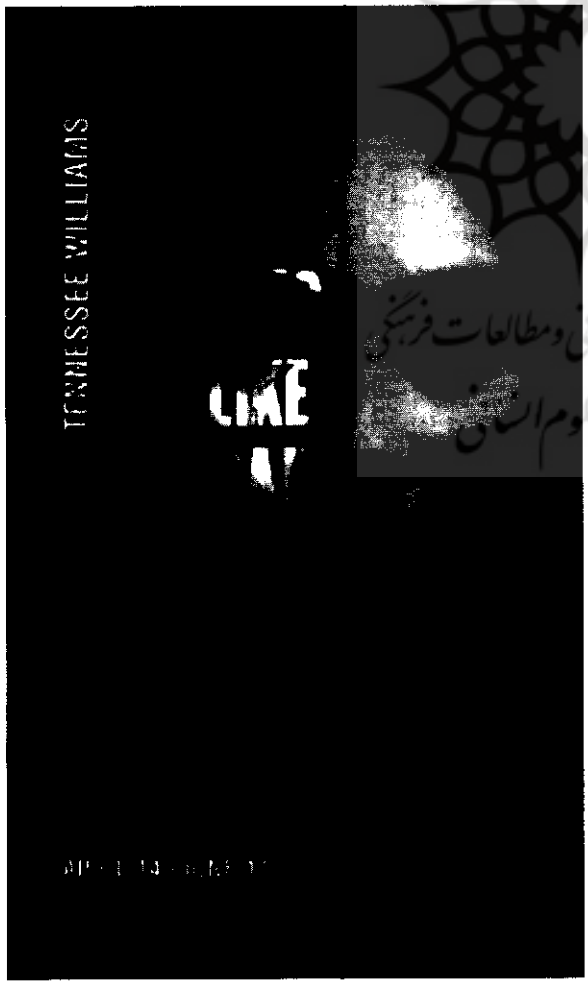
برای الیاکازان بر عکس ایروینگ راپر یک آتمسفر گرم و یک مشت کاراکترهای غیرعادی با رفتاری غیرمعقول و نیز یک هیجان و درام خارج از حد تحمل اعصاب تماشاچی مطرح است و به جز «باغ‌وحش بلورین» و «تابستان و دود» و یکی دو پیس دیگر کلیه آثار ویلیامز دارای این خصیصه است.

تراموایی به نام هوس ماجرای زنی است که در مسیر خود و در دنیای رؤیایی خویش به بن‌بست نهایی رسیده است و حال با مقاومتی نومیدانه هر آن در انتظار اضمحلال وجود خود و خرد شدن آن توسط ضربه سنگین واقعیت است. در ابتدای فیلم ما «بلانش دوبوآ» را از میان بخارهای چرخهای لوکوموتیو (ظاهراً بخارهایی که بی‌شباهت به گذشته مبهم و مه‌آلود او نیستند) می‌بینیم و در آخر فیلم نیز در صحنه تجاوز «استانلی» به او، تصویر «بلانش» را در یک آینه خرد شده می‌یابیم که به خوبی در هم شکسته شدن وجود وی را می‌رساند. به جز این ابتدا و انتها و یکی دو صحنه دیگر (مثلاً صحنه‌ای که «بلانش» پرده‌های تیره اتاق خود را می‌کشد و با قطع ارتباط با دنیای خارج به اعماق دنیای ظلمانی خویش فرو می‌رود) مضمون تصویری دیگری به چشم نمی‌خورد. بقیه فیلم صرف صحنه‌های مورد علاقه کازان شده است، مرد نیمه مستی که به بشقاب غذای خود بیش از همسر نیمه عریانش که خود را در آغوش وی انداخته و به ملایمت بر صورت و گردن او بوسه می‌زند توجه دارد؛ داد و فریاد یک مشت مرد سرمیز قمار و ناراحتی آنها از صدای رادیوی اتاق مجاور، کشمکش چند مرد قوی‌هیکل جهت گرفتن و بستن دست و پای یک زن دیوانه... و خلاصه تظاهرات مختلفه یک جنگل متمدن، یک جنگل آسفالت.

مضامین تصویری بیبی دال به مراتب کمتر از تراموایی به نام هوس است. در بیبی دال با «جنگلی» بدوی‌تر و در عین حال گرمتر مواجه هستیم به اضافه همان قبیل حرکات هیجانی غیرعادی، گریز و تعقیب وحشیانه و دیوانه‌وار یک عاشق و معشوق در زیر یک شیروانی و روی تاروپود پوسیده و از هم گسیخته یک سقف، و سپس معاشقه علنی آنها در حضور شوهر آن زن و صدای مرغ در آوردن شوهر در اوج عصبانیت به منظور تظاهر به خوشحالی و سرحال بودن. به جز اینها چیز دیگری وجود ندارد. ولی چرا! یک نکته دیگر: در انتهای سناریوزن به اتفاق معشوق خود از خانه شوهر فرار می‌کند ولی در فیلم به خاطر فرار از چنگال سانسور، زن «ناگهان» متوجه می‌شود که شوهرش چقدر به او علاقه دارد و به جای فرار با معشوق با نگرانی و بی‌صبری در انتظار مراجعت شوهر در روز بعد می‌ماند. تحریف انتهای سناریوی این فیلم به اضافه صرفنظر کردن از مسأله «هوموسکسوالیته» در تراموایی به نام هوس نتیجه اولین برخورد صراحت لهجه ویلیامز با محدودیتهای سینمای امروزی است.

در خال گل مسأله برخورد دو عامل «عشق روحانی» و «رابطه جنسی» مطرح است. «سرافینا» بین این دو نیرو سرگردان مانده است. از طرفی میل دارد معتقد به یک عشق روحانی و جاویدان باشد و به «خاکستر» شوهرش (که از «جسم» در آن هیچ باقی نمانده) وفادار بماند و از طرفی دیگر وسوسه نزدیکی با مردی که «بدنش» (نه قیافه‌اش - زیرا این بدن است که سمبل لذت تماس جنسی است) شبیه بدن شوهر اوست وی را به سوی خود می‌کشاند. بالاخره نیز «سرافینا» واقعیت را انتخاب می‌کند و همانطور که قبلاً گفتیم برای ویلیامز واقعیت یعنی مادیات یعنی غریزه جنسی. «آلوارو» نیز مانند «جیم» سمبل واقعیت است. خوشبختانه «برت لنکستر» برخلاف «کرک داگلاس» دیر در فیلم ظاهر می‌شود ولی موانع دیگری او را از کاراکتر مورد نظر ویلیامز دور می‌سازد. در ابتدای فیلم اندام نیرومند مردی را که سرش در میان تاریکی قرار گرفته است (و مطمئناً کسی جز «برت لنکستر» نبوده است) می‌بینیم و بعد اندام عریان «آلوارو» را می‌بینیم و متوجه «شباهت» آنها می‌شویم. در حالی که وجود این «تشابه اندامی» به عنوان یک سمبل لذت جنسی «سرافینا» در رساندن ایده مورد نظر بی‌اندازه مؤثر است عامل دیگری به آن لطمه زیادی زده است. سر «برت لنکستر» سر یک دلقک نیست و اصولاً نیز سعی چندانی در دلقک بودن او نشده است (به جز یکی





دو صحنه، از جمله هنگامی که وی صبح در حالی که حالت مستی کاملاً وجودش را ترک نکرده است. بر بالین دختر «سرافینا» می‌آید) در «آلوارو» فقط یک نکته قابل تحسین وجود دارد و آن اندام اوست، ولی در فیلم امتیازات «برت» بیش از اینها بوده و این همان چیزی است که به تعادل دو نیروی مخالف و نیز به ایده کلی اثر صدمه رسانده است. در فیلم، «سرافینا» به جز بدن «آلوارو» به محسنات دیگری نیز در وجود او علاقه‌مند می‌شود. حال این محسنات از کجا آمده‌اند فقط «برت لنکستر» می‌داند و کارگردان «دانیل مان».

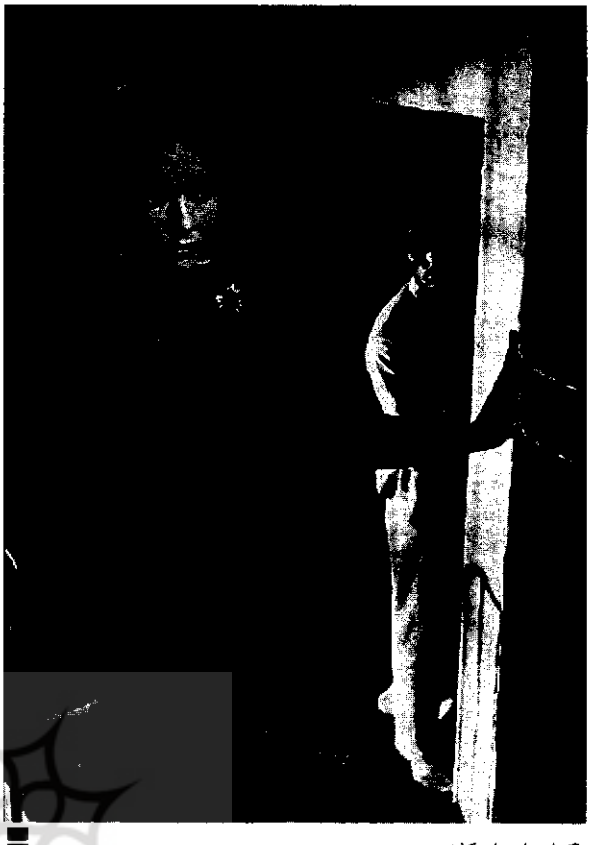
□

تا کمال را نبینیم پی به وجود نقص نمی‌بریم. با پرداختهای «بروکز» و «مانکیه ویتس» بود که معلوم شد صحنه‌آرایی نمی‌تواند نقص بزرگ کارگردانان آثار ویلیامز یعنی «یک تفسیر بر» را پنهان سازد. آثاری چون ناگهان، تابستان گذشته و پرنده شیرین جوانی بودند که نقاط ضعف آثار اخیراً فیلم شده ویلیامز را آشکار کردند.

در تابستان و دود بار دیگر با مسأله حقیقت و دو قطب خوبی و بدی ـ مادیات و معنویات ـ مواجه هستیم ولی نحوه برخورد این دو قطب با یکدیگر بسیار بدیع است.

«آلما» (به زبان اسپانیولی یعنی روح) دختر یک کشیش و زنی است شدیداً پایبند قیود اجتماعی و معتقد به روحانیات و معنویات. در مقابل «جان» جوانی است لاقید و هوسران که به جز مادیات به چیزی معتقد نیست. ظاهراً «آلما» سمبل معنویات و «جان» سمبل مادیات هستند و این دو نیرو همواره با یکدیگر مخالفت می‌کنند و در عین‌حال همواره به طرف یکدیگر گرایش دارند، تا جایی که تدریجاً جای این دو قطب با یکدیگر عوض می‌شوند. مادیات جانشین معنویات و معنویات مبدل به مادیات می‌گردد، «جان» به صورت دکتری شرافتمند درمی‌آید و «آلما» مبدل به زنی هوسران و عیاش می‌شود. بدین ترتیب این خوبیها و بدیهای نسبی بی‌اهمیت و بی‌مفهوم جلوه می‌کند و معمای حقیقت همچنان به صورت خود باقی می‌ماند. این تم ویلیامز قبل از هر چیز در دکور پیس جلب‌توجه می‌کند: این دکور بی‌شباهت به یک ترازو نیست. در طرفین صحنه یعنی در محل کفه‌های ترازو، منازل مسکونی «جان» و «آلما» قرار دارند و در وسط یعنی در محل شاهین ترازو و مجسمه «فرشته چشمه» به چشم می‌خورد. صحنه‌های پیش متناوباً در یکی از دو منزل مسکونی این دو کاراکتر اصلی به وقوع می‌پیوندد که در این حال منزل مسکونی دیگر غرق در تاریکی است ولی در خاتمه اکثراً صحنه‌ها در حالی که تمام صحنه را تاریکی فراگرفته شعاعی از نور بر پیکر مجسمه فرشته چشمه می‌افتد و آن را آشکار می‌سازد. بدین ترتیب ویلیامز حداکثر تأکید را به روی این مجسمه می‌کند و در ضمن نکته دیگری را نیز به رخ تماشاچی می‌کشد: در حالی که روشن شدن متناوب منازل «جان» و «آلما» معرف این است که انسان در زندگی گاهی متوجه مادیات و گاهی متوجه معنویات می‌شود «مجسمه فرشته‌چشمه» یعنی سمبل حقیقت مطلق (معلوم نیست به چه علت این سمبل در فیلم نام «فرشته ابدیت» گرفته است) قسمتی از ذهن ما را اشغال کرده، آن هم هسته مرکزی آن را! متأسفانه عدم محدودیت مکانی در سینما باعث شده که «جان» و «آلما» نتوانند در کفه‌های چنین ترازویی قرار گیرند و از بین رفتن چنین ارتباط مکانی تا حد زیادی به ماهیت سمبلیک آنها لطمه زده است و به روی مجسمه فرشته نیز فقط به اندازه تشابه حالت دستهای «آلما» و فرشته در ابتدا و انتهای فیلم تأکید شده است، آنهم اگر این تشابه دارای مفهوم و پیامی مشخص و در خدمت ایده ویلیامز باشد. در آخر فیلم نیز «جان» طبیب شرافتمندی می‌شود ولی «آلما» نمی‌تواند مبدل به زنی خوشگذران بشود. به خاطر سانسور! به خاطر «گروههای عفت ملی»! ناچار به سرگردانی و نومیدی خود برای بقیه عمر ادامه می‌دهد و یکبار دیگر توازن دو قطب تم ویلیامز بهم می‌خورد و مسیر این تم به کلی تغییر می‌کند.

«نزول اورفئوس» ویلیامز به منزله فریاد او در قبال تنهائی و سرگشتگی ابدی نوع بشر است. ارمغانهایی که فقط و فقط نتیجه تمدن و «کمال» این موجود ناراحت است. «نزول اورفئوس» سمبل آرزوی زوال‌ناپذیر انسانها در رسیدن به «آزادی مطلق» است. رسیدن به دنیای پرندگان کوچک آبی‌رنگی که فاقد پا هستند (و بنابراین وسیله ارتباطی با «زمین» ندارند) و به همین جهت برای همیشه در آسمانی به رنگ بدن خود زندگی می‌کنند و شبها نیز بالهای خود را از هم باز می‌کنند و به روی نسیم شبانه به خواب می‌روند و



ناگهان تابستان گذشته

فقط یکبار به روی زمین قرار می‌گیرند، هنگامی که می‌میرند. تمام انسانها نظیر وال گزاویه «برای یک عمر در داخل پوستهای بدن خود محکوم به حبس انفرادی شده‌اند» و آنقدر در این زندان انفرادی به زندگی ادامه می‌دهند تا روزی که از وجود آنها «فقط پوست بدنشان و استخوانها و دندانهای سفید و تمیزشان باقی بماند. تنها وسایلی که این موجود تنها می‌تواند نسل خود را دنبال کند.»

«وال گزاویه» نیز مانند «اورفئوس» (یعنی نمونه کامل تنهایی و سرگردانی بشر و موجودی که عشق می‌تواند ادامه این تنهایی و سرگردانی را برای او امکان‌پذیر سازد) به وسیله دو عنصر موسیقی و زن به چرخ عظیم زندگی میخکوب شده است (ویلیامز این اثر را با الهام از افسانه «اورفئوس» و مدرنیزه کردن آن به وجود آورده است). «وال» نیز مانند شبح مبهمی برای لحظه‌ای در دنیای تاریکی ظاهر می‌شود و سپس برای همیشه از نظرها محو می‌گردد و فقط نیم تنه پوست ماری او از وی به جای می‌ماند. به همین جهت در پیس قبل از پیدایش و بعد از مرگ او در روی صحنه، افراد دیگری وجود دارند تا وجود او در قبال آنها «موقتی بودن» خود را حفظ کند. به علاوه برای مبهم و رؤیایی جلوه‌دادن این موجود، او از فضای روشن بیرون وارد محیط «تاریک» کافه (مشابه دنیای ظلمانی «اورفئوس») می‌گردد و چون با توصیه ویلیامز نواحی اطراف در کافه در تاریکی قرار گرفته است ابتدا ما سایه و شبحی از «وال» در آستانه در می‌بینیم و بعد که او وارد منطقه روشنایی گشت موفق به دیدن قیافه وی می‌شویم. در حالی که در فیلم نسل منزوی اولین چیزی که می‌بینیم کلوزآپ «مارلون براندو» است که برای مدتی در حدود دو ـ سه دقیقه بدون کوچکترین حرکتی از جانب دوربین، در برابر دادگاه از خود دفاع می‌کند (با همین پلان می‌توان حدس زد که کارگردان سیدنی لومت بیش از همه چیز در فیلم به رؤیاپردازی سه هنرپیشه اول خود اتکاء دارد). با همین پرداخت است که «وال گزاویه» حالت رؤیایی و مفهوم سمبلیک خود را از دست می‌دهد. «وال» فیلم دیگر سمبل «موجود تنهایی به نام انسان» نیست زیرا نه اثری از تنهایی در حرکات و اعمال وی به چشم می‌خورد. و نه اشاره‌ای حتی از طریق دیالوگ، به این موضوع می‌شود. در حالی که گیتار «وال گزاویه» تنسی ویلیامز جزیی از وجود اوست و حتی «خانم» برای مخالفت از رفتن او گیتارش را از چنگ وی می‌رباید، «وال گزاویه» آقای سیدنی لومت از حد یک «الویس پریسلی گمنام» تجاوز نمی‌کند. بعلاوه نه کافه «جیب تورنس»، نه تاکستان «خانم» و نه گورستان «سیپرس هیل» هیچکدام حالت رؤیایی محیط زندگی چنین موجود عجیبی را ندارند. «جیب تورنس» نیز علیرغم قیافه شریرانه «ویکتور جوری» نمی‌تواند عظمت و هیبت سمبل مرگ را که «هر آن با عصای خود بر سقف اتاق انسان می‌کوبد» داشته باشد و بالاخره در انتهای پیس مردم وحشیانه «وال» را زنده زنده می‌سوزانند. این کشته شدن جزایی است که مردم وحشی این دنیای مادی به جرم کوشش متهورانه وال در رسیدن به دنیای «پرندگان کوچک آبی رنگ» نصیب او می‌کنند. متأسفانه این مجازات و وحشیگری در فیلم تا حد یک «تصادف» تنزل داده شده است.

در بهار رومی خانم استون نیز مانند «خال گل»، ویلیامز دو نیروی عشق معنوی و غریزه جنسی را در وجود یک زن به جان یکدیگر می‌اندازد و باز هم مانند «خال گل» این مبارزه به نفع غریزه جنسی و شهوت پایان می‌یابد. البته «کارن استون» فقط پس از از دست دادن عشق خود برای گریز از «تنهایی» به این پناهگاه نهایی روی می‌آورد («سرافینا» نیز پس از اینکه از خیانت شوهرش مطلع شد به آغوش «الوارو» روی آورد) سمبل عشق جوانی است زیبارو که به همان اندازه که باعث تمتع خانم استون می‌گردد سبب آزار او هم می‌شود تا جاییکه بالاخره با قطع پیوند خود به این لذت و رنج مشترک خاتمه می‌دهد. (تمام شدن این رابطه همزمان با به انتها رسیدن فیلم تفریحات «کارن» و «پائولو» در پروژکتور از مضامین تصویری بسیار معدود فیلم است). در مقابل این عشق، نمایش سمبل شهوت با عکس‌العمل سانسور و اعتراضات مردم و بسیاری مسایل دیگر از این قبیل مواجه می‌گردد. این سمبل عبارت است از جوان ژنده‌پوشی که مبتلا به «اگزیبسیونیسم» است. این جوان شهوت «نشان دادن» دارد. نشان دادن چیزی که نشان دادنش به روی پرده سینما امکان‌پذیر نیست. اینجاست که این جوان هرچقدر هم در پشت مجسمه‌ها و ستونها در کمین خانم استون باشد و یا تصویرش در آینه ویترین مغازه ناگهان در برابر «کارن» سبز شود دیگر نمی‌تواند سمبل میل جنسی باشد. فقط یک نیروی تهدیدکننده با ماهیت نامعلوم است به اضافه یک جوان ولگرد مزاحم... و در صحنه پرتاب کلید نیز به نظر می‌رسد کلوز آپ دسته کلید تکان‌دهندگی خود را بیشتر مدیون سوژه ویلیامز باشد تا اثر درامی پلان. ولی در مقابل، سرنوشت «کارل استون» با یک پرداخت تصویری جالب نشان داده شده است. هنگامی که جوان ژنده‌پوش به کارن (و به دوربین) نزدیک می‌شود تدریجاً اندام او تمام کادر را می‌پوشاند تا جایی که صحنه کاملاً تاریک می‌گردد ـ این تاریکی معرف ظلمت وجود خانم استون، پس از «نزدیک شدن این بدن»، برای بقیه عمر است ـ ایکاش تمام فیلم از چنین پرداختهای تصویری تشکیل شده بود.

□

دوره تطابق را باید کوشش قابل تحسین و در عین حال ناقصی در وفادار ماندن به ویلیامز و در عین حال به سینمای اصیل دانست. منظور از «دوره تطابق» دوره‌ای است که طی آن دو موجود مستقل و بیگانه که زن و شوهر نامیده می‌شوند و هر کدام میل و احتیاجاتی مختص به خود دارند، موفق می‌شوند به خاطر زندگی مشترک خویش از قسمتی از نیازمندیهای خود صرفنظر کنند و خواسته‌های خود را با امیال طرف تطبیق دهند. پرداخت «جورج روی هیل» نسبت به کارگردانانی که ذکر شدند به مراتب سینمایی‌تر است.

ارائه تصویری سیتواسیون و کاراکترها ضمن تیتراژ، گسترش ماهرانه داستان با استفاده از تجسم قسمتهایی که در پیس فقط از طریق دیالوگ اشاره‌ای به آن شده است، استفاده از چرخش سریع دوربین به جای قطع ضمن صحبت «راف» و «جورج» از طریق تعقیب پرتاب توپ توسط دوربین و بالاخره پرداختهای تصویری جالب (از جمله پاک شدن عبارت «تازه ازدواج کرده‌اند» روی ماشین توسط باران)، همگی توانایی هماهنگ شدن «جورج روی هیل» را با مدیوم سینما می‌رسانند. اما گاهی «روی هیل» به طرز وحشتناکی در مدیوم قبلی خود یعنی تئاتر غرق می‌شود و بهترین نمونه آن هنگامی است که «ایزابل» و «راف» به تصور مراجعت «جورج» به طرف پنجره می‌دوند. کارگردان به روی اختلاف اولیه‌ای که این تطبیق اخلاقی را مشکل می‌سازد و همچنین به روی پالتوی پوستی که باید به «دوروتی»

تعلق گیرد و دنیاهای «راف» و «دوروتی» را به یکدیگر نزدیک سازد (به وسیله پوشیدن پالتو توسط راف) به خوبی تأکید کرد. ولی در عوض در مورد «غار زیرزمینی که منزل راف به روی آن قرار دارد» علیرغم مفهوم سمبولیک آن و ارتباط محکمی که با تم اصلی پیش دارد، فقط به یک تذکر ساده قناعت شده است (در حالیکه در پیس بارها خانه راف گرفتار لرزش می‌شود)

در نتیجه تماشاچی به سختی متوجه می‌گردد که این دو زوج قبل از فرو ریختن منزل «راف» در غار و درواقع متزلزل و سپس واژگون شدن اساس زندگی زناشویی خود، این منزل را ترک می‌کنند. رابطه «راف» و «ایزابل» هنگامی که «جورج» آنها را ترک کرده است از زیباترین روابطی است که نویسنده‌ای موفق به خلق آن شده، هم عشق است و هم نیست. هم یک دوستی است و هم نیست و خلاصه هیچ اسم معینی نمی‌توان بر آن نهاد و تمام این زیبایی مربوط به ابهام آن است، ابهامی که بر اثر نامعلوم بودن انگیزه «جورج» در ترک «ایزابل» به وجود آمده است. در حالیکه در فیلم با آشکار بودن این انگیزه از همان ابتدا، این ابهام و زیبایی از بین رفته است. این قبیل عدم توجهات و نیز بازیهای اغراق‌آمیز هنرپیشه‌ها به اضافه گرایش افراطی «روی هیل» به سوی «خنده» باعث شده آنچه که می‌توانست دارای عمق و مفهوم به مراتب بیشتری باشد به صورت اثری کمی باارزش‌تر از سایر کمدیهای مترو در آید.

پیس ویلیامز زندگی است که اثری از خنده در آن به چشم می‌خورد، در حالیکه اثر «روی هیل» خنده‌ای است که رنگی از زندگی به خود گرفته. □

در اقتباس یک اثر ویلیامز نیز مانند هر اثر ادبی دیگر دو راه کاملاً متضاد یکدیگر می‌توان در پیش گرفت یا استقلال فردی را فدای ایده‌های ویلیامز کرد و قدم به قدم در طی به وجود آوردن فیلم نسبت به ویلیامز رعایت وفاداری کامل را نمود و یا از سوژه ویلیامز صرفاً به صورت یک ماده اولیه جهت به وجود آوردن یک اثر کاملاً شخصی استفاده کرد. به عبارت بهتر یا مانند «مانکه ویتس» در خدمت ویلیامز بود و یا مانند «بروکز» در خدمت ایده‌های شخصی خود و اصالت مدیوم سینما.

ناگهان، تابستان گذشته را می‌توان بهترین تفسیر یک اثر تنسی ویلیامز دانست. در این اثر با حادترین، عظیم‌ترین و عمیق‌ترین کوشش ویلیامز جهت رسیدن به معمای «حقیقت» مواجه هستیم. حقیقتی که به گفته ویلیامز «در اعماق یک چاه بی‌انتهاست». در اینجا دیگر ویلیامز حاضر نشده است خود را با یک صحیح و غلط نسبی و وابسته به معیارات اخلاقی و زمانی و مکانی فریب دهد. او در جستجوی یک «صحیح مطلق» کوشش کرده است. مطلق‌ترین صحیحی که موفق شده بیابد «تمایل به جنس مخالف» بوده که در مقابلش «تمایل به همجنس» به عنوان غلط مطلق وجود دارد. «سباستین» و «ویولت ونیل» دو موجودی‌اند که به واسطه تعلق به یک محیط اشرافی توقعات زیادی از زندگی خود دارند. ولی یک اختلاف و تضاد اساسی بین این دو وجود دارد. «ویولت» این انتظارات بی‌حد و حصر را در یک نقطه متمرکز کرده است.

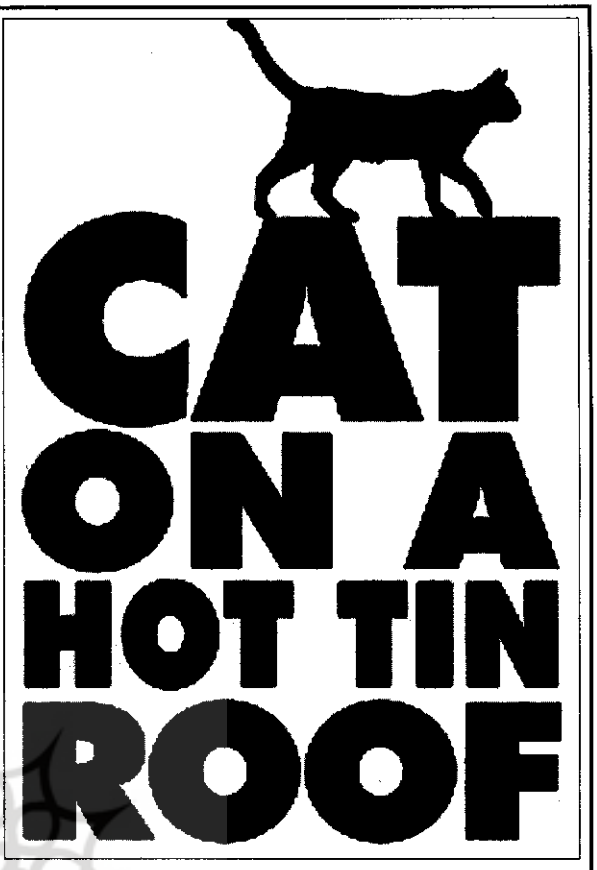
در وجود پسرش. ولی «سباستین» بر عکس توقعات خود را گسترش داده تا جایی که این گسترش در حد نهایی خود به همان علامت سئوال همیشگی ختم شده است. کوشش بزرگ «سباستین» نیز به خاطر وصول به جواب این سئوال بزرگ است و «همیشه در جستجوی تصویر واضحی از خدا» بسر می‌برد. ولی او هیچگاه موفق نشده این تصویر واضح را بیابد. همانطور که «کاترین» می‌گوید، «ما همه بچه‌هایی در یک یتیم‌خانه وسیع هستیم که اصرار داریم کلمه خدا را با حروف غلط هیجی کنیم» و همین تصور و اصرار در ادامه آن است که سباستین را به طرف قطب «غلط» می‌کشاند. به سوی «تکمیل تصویری از خود به عنوان قربانی یک خدای وحشتناک».

قربانی بدین مفهوم که خود را از بزرگترین ارمغان زندگی و همان «صحیح مطلق» محروم کرده باشد و ناچار جز پناهگاه «غلط مطلق» به چیز دیگری نتواند روی بیاورد. در این مسیر سباستین تحت تأثیر دو عامل متضاد است. یکی مادرش که او را به سوی قطب غلط می‌کشاند تا شاید زن دیگری در زندگی او راه نیابد. دیگری کاترین که «تمایل به جنس مخالف» و «حقیقت زندگی» سباستین را به او هدیه می‌کند. حقیقتی که در آخرین لحظه سباستین به قیمت جان خود به آن می‌رسد. ویلیامز این تم را از ورای حجابی مرکب از دو تم فرعی ارائه داده است. یکی بیماری روحی و فراموشی روانی کاترین

اتوبوسی به نام هوس

و دیگری بستن دهان کسی که می‌خواهد حقیقت را بگوید و او به قیمت درآوردن قسمتی از مغز او. این دو تم فرعی نیز در فیلم «مانکه ویتس» منظور شده است. گذشته محو شده کاترین را به وسیله صدای مبهم «موسیقی شوم» قرار دادن وجود او در پشت شبکه صندلی حصیری، و بالاخره در صحنه «خاطره» با زمینه سفید کادر و محو بودن اطراف آن که با واضح‌تر شدن تدریجی این خاطرات حدود کادر نیز رفته‌رفته واضح‌تر می‌گردد، ارائه گردیده.

بستن زبان حقیقت‌گوی کاترین نیز با نشان دادن سرنوشت آتی احتمالی او در وجود زنی که توسط دکتر کو کرویچ «لوبوتومی» گردیده، مجسم شده است. و بعدها این زن را با سر باندپیچی شده، ساکت و بی‌حرکت در گوشه‌ای می‌بینیم. ولی این دو تم فرعی نتوانسته نظر موشکاف «مانکه ویتس» را از تم اصلی منحرف سازد. محیط زندگی یعنی «جنگلی» که توسط او خلق شده بر خلاف محیط اطراف «وال گزاویه» کاملاً رؤیایی است. درختان تنومند و عجیب این جنگل «دوران ماقبل تاریخ» را به یاد می‌آورند که معرف کنجکاوی سباستین به گذشته‌ای بسیار بعید و نیز مسأله غامض آفرینش عالم هستی است. به روی گیاه حشره‌خوار نیز که معرف موجودات خونخوار این جنگل عظیم است، به قدر کفایت تأکید شده ـ در گوشه دیگر باغ مجسمه اسکلت بالدار که سمبل مرگ است و بالهایش را به روی هر لحظه‌ای از زندگی انسان گسترده است. به چشم می‌خورد (متأسفانه «مانکه ویتس» از این سمبل قبلاً در صحنه گورستان «کنتس پابرهنه» استفاده کرده). «مانکه ویتس» به خوبی پی برده که سباستین سمبل نوع بشر است با کوشش بی‌پایانش در رسیدن به حل معمای حقیقت، و بنابراین نمی‌تواند موجودی معین با قیافه‌ای مشخص باشد. در هر یک از ما جزیی از سباستین و حقیقت‌جویی او وجود دارد. به همین جهت با نشان ندادن قیافه او به وی یک جنبه کلی بخشیده است. در لحظه پیروزی «صحیح» بر «غلط» بر تن کاترین لباس ساده و موقرانه‌ای می‌بینیم و اشکهای ویولت و سپس دیوانگی او معرف شکست «غلط» است. «مانکه ویتس» او را دچار شکست می‌سازد بی‌آنکه محکومش کرده باشد، ویولت با همان آسانسور اختصاصی که به پائین آمده بود مجدداً به بالا صعود می‌کند و بدی و اشتباه همچنان بر جای خود باقی می‌ماند. بالاخره پس از تعیین قطب صحیح سباستین را می‌بینیم



که جاده سرازیر و آسانی را که به جوانان ولگرد و هوموسکسوالیته منتهی می‌شود (و در ضمن می‌تواند باعث زنده‌ماندن او شود) رد می‌کند و جاده سخت و سر بالا ولی «صحیح» را برمی‌گزیند. در نیمه‌های این راه یکبار دیگر سمبل مرگ را بر سر راه سباستین می‌بینیم. یعنی سرزمینی که شاید در آنجا به کلی سؤالات سباستین جواب داده شود. بالاخره در انتهای این جاده در بالای تپه، سباستین در اوج زندگی خود، مانند یک قهرمان، قربانی نیل به انتهای یک مسیر صحیح می‌گردد. پلان ناراحت کننده دست سباستین، که از لابلای جمعیت انبوهی که به روی او ریخته‌اند بیرون آمده است، بی شباهت به دستی نیست که صاحبش در باتلاق فرو رفته و آخرین کوشش خود را برای نجات از این ورطه هولناک می‌کند. خود ویلیامز با این جمله «اسکار وایلد» خیلی علاقه دارد: «ما همه در منجلاب غوطه‌ور هستیم ولی بعضی از ما به ستارگان توجه دارند.»

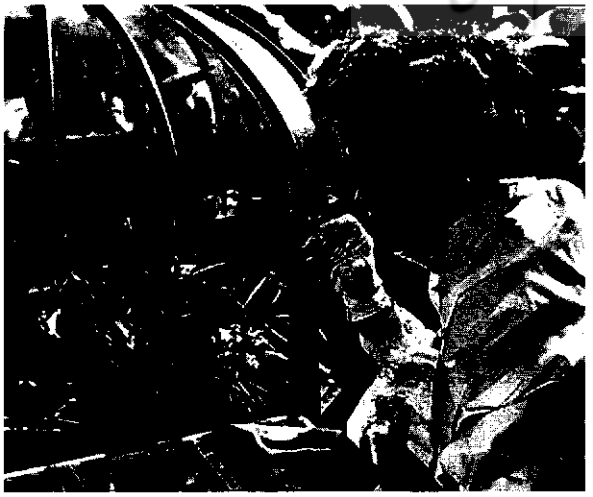
□

«ریچارد بروکز» از «جوزف مانکیه ویتس» کارگردانی به مراتب مشخص‌تر است و طبعاً در قبال مدیومهای بیگانه قابلیت انعطاف کمتری دارد و به علاوه ظاهراً اینطور تشخیص داده که انتقال شخصیت مستقلی چون ویلیامز به مدیوم سینما عملاً امری است محال و لذا تمام کوشش خود را صرف حفاظت سینمای اصیل خود کرده است. در گربه روی شیروانی داغ نیز یکبار دیگر مسأله برخورد عشق و هوموسکسوالیته مطرح گردیده منتهی در این فیلم برخلاف ناگهان، تابستان گذشته «هوموسکسوالیته» از ترس سانسور جای خود را به یک «دوستی بیش از حد» داده و عملاً از تم اصلی فیلم چیزی باقی نمانده است و زمینه داستان یعنی یک درام خانوادگی قسمت عمده‌ای از حجم فیلم را اشغال کرده ؛ درام خانوادگی که پرداخت بدیع «بروکز» حتی بیش از قلم ویلیامز آن را از ابتذال محض نجات داده است. به علاوه در لابلای فیلم آثاری از پرداختهای تصویری صددرصد سینمایی و نیز دید خاص یک کارگردان مشخص بچشم می‌خورد (تمرین دو با مانع در عالم مستی در تاریکی شب، دستهای مردی که بی‌اراده جهت در آغوش گرفتن زن به بدن او نزدیک می‌شود و سپس به پایین می‌افتد، کلاهی که پسر به دست پدر خود می‌دهد و با آن یک دنیا خاطرات را در او زنده می‌کند و بالاخره تاب دادن یک متکا و پرت کردن آن به روی تخت). به طور کلی گربه روی شیروانی داغ حکم مرحله مقدماتی را برای «بروکز» جهت قدم درخشان بعدی و به وجود آوردن اثر قابل ملاحظه «بروکز - ویلیامز» دارد.

□

پرنده شیرین جوانی را باید سینمایی‌ترین اثر فیلم شده ویلیامز دانست. در این اثر ویلیامز بیش از هر چیز به مسأله از دست دادن جوانی فکر می‌کند، که به گذشت زمان و نزدیک شدن به مرگ، همان پاسخگوی قدیمی مشکلات مربوط می‌شود. «چانس وین» مردی است که به خاطر «حفظ» جوانی زودگذر خود از همه چیز حتی عشق و از آن مهمتر «تشخص» خویش دست کشیده است و بالاخره نیز با این حقیقت مواجه می‌شود که دیر یا زود این جوانی را از دست خواهد داد. تصمیم می‌گیرد «تشخص» خود را مجدداً به دست آورد و برای اینکار بزرگترین ارمغان زندگی و وسیله بقای موجودیت خویش را قربانی می‌کند. در آخرین لحظات نمایش، پیش از افتادن پرده تئاتر، «چانسروین» در حالیکه به وسیله سه مرد قوی هیکل و یک «جراح» محاصره شده، می‌گوید: «من بخشش شما را تقاضا نمی‌کنم بلکه تفاهم شما را می‌خواهم. نه. حتی آنهم نه. شناخت مرا در وجود خودتان و دشمن همگانی زمان را در همگی ما می‌طلبم.» شاید فقط در آن لحظه است که جانس متوجه می‌شود جوانی مانند پرنده زیبایی است که به همان اندازه که علاقه به اوج گرفتن دارد به همان درجه هم به سرعت از دیار زندگی انسان پرواز می‌کند و او را تنها می‌گذارد. در همان لحظات اولیه فیلم «چانس» را در یک ماشین کروکی می‌بینیم در حالی که در پشت سر او در زمینه کادر پرندگان دریایی در پروازند و از همان لحظه بین «چانس» و «پرنده» رابطه‌ای ناگسستنی در ذهن تماشاچی ایجاد می‌گردد. و بر این رابطه در هر لحظه‌ای که پای «عشق» به میان می‌آید یکبار دیگر تأکید می‌شود در لحظه ملاقات «چانس» و «هونلی» در برج ساحلی و نیز در صحنه وداع آنها در همان برج صدای پرندگان دائماً به گوش می‌رسد.

هنگامیکه «چانس» و «هونلی» در کنار هم دم از آرزوهای خود می‌زنند هر دو دستهای خود را مانند بالهای یک پرنده از هم می‌گشایند. بالاخره شیرجه «چانس» از بالای دایو (که توسط فیلمبرداری سریع‌تر از معمول، آهسته‌تر از طبیعی نشان داده شده است) بی‌شباهت به پرواز یک پرنده نیست. در این لحظه «هونلی» نیز در کنار استخر ناظر شیرجه «چانس» است. کوشش «بروکز» در پیدا کردن پرداختهای تصویری جهت جملات و عبارات ویلیامز قابل تحسین است. هنگامی که پرنسس می‌گوید: «تا چشم بهم‌زدم شب افتتاح نمایش فیلم شده بود...» صحنه نورافکنی را در محوطه استودیوی فیلمبرداری نشان می‌دهد که به طرف دوربین و تماشاچی می‌چرخد و وقتی نور خیره‌کننده دوربین تمام کادر را پر کرد ادامه این چرخش در پلان دیگری و توسط نورافکن دیگری در برابر در ورودی سینما صورت می‌گیرد و به این ترتیب برای تماشاچی نیز در یک چشم بهم زدن شب نمایش فیلم فرا می‌رسد. عبارت «دستهایی بی‌چهره به من کمک کردند تا از جای خود بلند شوم...» در فیلم شنیده نمی‌شود ولی ما پرنسس را روی زمین افتاده می‌بینیم



ناگهان تابستان گذشته

در حالی که دستهایی از اطراف برای کمک به او وارد کادر شده. به همین ترتیب «بروکز» ورزش صبحگاهی «چانس» را به عنوان کوشش او جهت «حفظ جوانی»، افتادن بطری مشروب از دست پرنسس و خرد شدن آن را در روی پله‌ها به عنوان دائم‌الخمر بودن او و عصای «باس فینلی» را به عنوان سمبل قدرت وی (عصایی که بالاخره توسط «چانس» شکسته می‌شود) و بالاخره سیلی خوردن «هونلی» از پدرش و افتادن او در آب را به عنوان یک تطهیر و عصمت اجباری؛ این دختر واقعاً معصوم نشان داده است.

در همان چند دقیقه اول فیلم پختگی سناریوی «بروکز» جلب‌نظر می‌کند. پیس در لحظه‌ای شروع می‌شود که «چانس» و «پرنسس» در اتاق هتل قرار دارند و ماجراهای قبلی توسط دیالوگ بعداً برای تماشاچی معلوم می‌شود. در حالی که فیلم از لحظه شروع همین «ماجراهای قبلی» آغاز می‌گردد و هنگامیکه به لحظه شروع سپس در فیلم می‌رسیم با موفقیت کلی و کاراکترها آشنایی قابل ملاحظه‌ای داریم. به طور کلی «بروکز» بر عکس ویلیامز که علاقه عجیبی دارد تماشاچی را شدیداً به تفکر وادارد اکثر ایده‌ها را در ساده‌ترین و هضم‌شدنی‌ترین فرم به تماشاچی ارائه می‌دهد. ظاهراً عقیده دارد که تماشاچی برای دریافت یک ایده نباید راجع به آن فکر کند، باید آن را ببیند. به همین سبب انگیزه‌های کاراکترها در فیلم ساده‌تر از آن هستند که حتی تماشاچی متوجه آنها شود، در حالی که پیام احساسی آنها را کاملاً دریافت می‌دارد.

در بین دوپلانی که «چانس» و «هونلی» در کنار استخر در حال بوسیدن یکدیگرند کلوزآپی از «باس فینلی» می‌بینیم که سر خود را با تعجب و ناراحتی کمی به جلو می‌آورد. همین حرکت جزیی از نظر تماشاچی توجیه کلیه مخالفتهای بعدی او با «چانس» است. «چانس» که در آستانه از دست دادن جوانی است (و نمی‌خواهد آن را از دست بدهد) غالباً در زمان گذشته خویش زندگی می‌کند، گذشته‌ای که ارتباطش با زمان حال قطع نشده ـ این ادغام گذشته و حال را «بروکز» به وسیله فلاش‌بکهای بدیعی مجسم کرده است. هنگامی که «چانس» از زنهای زندگی خویش صحبت می‌کند در طرف دیگر کادر ما این زنها را مشاهده می‌کنیم و پس از اینکه به زمان حال و به اتاق هتل بازمی‌گردیم و تصاویر «زنان گذشته» محو می‌شوند می‌بینیم در محل آن تصاویر، پرنسس در برابر آینه نشسته است، زنی که فعلاً جانشین زنان قبلی شده است. «بروکز» به روی عشق «چانس» و «هونلی»، عشقی که باعث «تشخص» چانس می‌گردد، به طرز جالبی تأکید می‌کند. پیچ خوردن ضمن صعود و نزول از پلکان مارپیچ برج معرف سرگردانی حاصله از این عشق است و هنگامی که در یک فلاش بک می‌بینیم که «چانس» جهت نیل به موفقیت قصد دارد برای مدتی کوتاه از «هونلی» جدا شود (در حالی که تماشاچی می‌داند این جدایی تقریباً همیشگی است) و آنها به آغوش یکدیگر پناه می‌برند صدای ارگ به گوش می‌رسد و چون به زمان حال و کلوزآپ قیافه افسرده «چانس» برمی‌گردیم متوجه می‌شویم این صدا مربوط به ارگ یک کلیساست. «بروکز» در عالم آرزوها این دو دلداده را به عقد یکدیگر درآورده است. در این لحظه دیگر مشاهده چشمان اشکبار «هونلی»

تنسی ویلیامز

در گوشه دیگری از کلیسا برای تماشاچی چندان تعجب‌آور نیست. «بروکز» با مطرح کردن مسأله «حشیش» قدمی در راه مبارزه با سانسور برداشته ولی متأسفانه در قدمهای بعدی دچار شکست شده است. در فیلم، «هونلی» به علت حامله شدن از «چانس» از وی فاصله می‌گیرد در صورتی که برای ویلیامز حاملگی به هیچ صورتی پدیده کثیفی نیست. آنچه که در اثر ویلیامز باعث آلودگی عشق «چانس» و «هونلی» می‌گردد بیماری کثیفی است که از «چانس» به «هونلی» سرایت می‌کند. در انتهای فیلم نیز عمل «کاستراسیون» جای خود را به گرفتن زیبایی «چانس» از او داده است. در صورتی که آنچه که می‌تواند او را از رسیدن به عشق محروم سازد زیبایی‌اش نیست بلکه همان چیزی است که زندگی از آن سرچشمه می‌گیرد. این دو محظور سانسوری و نیز پایان خوش نامتناسب فیلم در آخرین لحظات ایده نهایی ویلیامز را به نحو وحشت‌آوری از نظرها محو کرده است. شاید اگر «بروکز» این دو مانع سانسوری و نیز مانع دیگری چون کار تحت نظر تهیه‌کننده احمقی نظیر «پاندرو. اس. برمن» را بر سر راه نداشت اثر ویلیامزی بی‌نقص به وجود می‌آورد.

□

شب ایگوآنا را باید به وصیتنامه ویلیامز دانست زیرا آنچه را که او در تمام آثار گذشته‌اش بیان کرده در اینجا یکجا جمع‌آورده است. شب ایکوآنا ماجرای مردمانی است که در یک هتل واقع در منطقه حاره به دور هم جمع شده‌اند و همگی در یک چیز با یکدیگر مشترکند: «پیوند به زندگی». پیوندی نظیر طنابی که سوسمار «ایگوآنا» را به گوشه‌ای بسته تا شوهر قبلی خویش را از ذهن خارج کند و «بابا بزرگ» لحظه‌ای از گفتن شعر جدیدش، «آخرین اثرش»، فارغ نمی‌شود و همه فقط به یک چیز اعتقاد دارند: «اعتقاد به دروازه‌های شکسته‌ای بین افراد تا بتوانند به هم برسند.» و همین اعتقاد است که ادامه زندگی را برای آنها امکان‌پذیر می‌سازد... تا جایی که طناب سوسمار پاره شود و او برای همیشه آزادی خود را بازیابد. «شانون» قطب مادیات را انتخاب کند، «ماگزیم» خاطره شوهر خویش را به باد فراموشی بسپرد، «هانا» به سرگردانی خود ادامه دهد و «بابا بزرگ» آخرین شعر خود را به پایان برساند و لحظه‌ای بعد جان به جان آفرین تسلیم کند و شعر او...

این شعر مرثیه‌ای است بر حسرت بشر بر عدم شهامتش در تحمل تغییر موجودیت.

... و «هاستن» خواسته است بین اینها که «ویلیامز» گفته (به اضافه نظرات شخصی خود) و سینما، البته تصوری که او از آن دارد، تعادلی ایجاد کند. در نتیجه فیلم نه کاملاً ویلیامزی است و نه کاملاً سینما.

تنسی ویلیامز که هیچگاه به مدیوم سینما تعلق نداشته با این وصیتنامه بر فاصله بین خود و سینما افزوده است.

بخصوص که این وصیتنامه عظیم به دست مفسری چون «جان هاستن» افتاده است.■

هنر و سینما، شماره ۳، بهمن ۱۳۴۳