سینما، زبان اشاره

تیری ژوس و ونسان اوستریا
ترجمه پروین ذوالقدری

گفت‌وگو با جری لوییس

ــ من تازه‌ترین اثر سینمایی شما، پسرک را دیده‌ام، فیلمی کوتاه با بچه‌ها. چطور به فکر افتادید که این فیلم را بسازید؟

ــ از هفت کارگردان دنیا خواسته شد تا هفت فیلم کوتاه در مورد بچه‌ها بسازند. از این فکر خیلی خوشم آمد. شروع به کارگردانی این فیلم در فلوریدا کردم، با یک پسربچه. تجربهٔ عجیبی بود. از ما خواسته بودند فیلم صامت بسازیم، با این وجود مسلّم شده بود که بعضی از کارگردانها این اصل را رعایت نکرده‌اند. من نه ... در مجموع فکر تازه‌ای بود. حرف زدن در مورد حق و حقوق بچه‌ها. چرا باید حساب آنان را از حساب بزرگترها جدا کرد؟ یک پسربچه مثل مردی کوچک است، همین. به گمان من اگر مسألهٔ دوست داشتن آدمها مطرح است باید همهٔ آنان را دوست داشت، با هر سن و سال و قد و اندازه‌ای. شوق ساختن چیزی برای همهٔ انسانها. وقتی این فیلم را می‌ساختم احساس خوبی داشتم ... به نظرم فکر بکری بود، توانایی انتقال پیام بدون حرف زدن. اگر راه دیگری، به غیر از کلمات برای برقراری ارتباط پیدا شود همه می‌توانند همدیگر را درک کنند. سالها مبارزه کردم تا زبان اشاره سومین زبان دنیا شود. امّا کسی به حرفم گوش نمی‌کند. فکر می‌کنند دیوانه‌ام. معرکه است اگر بتوانیم مشکل ترجمه را پشت سر بگذاریم. کلمهٔ عشق، کلمهٔ کینه، کلمهٔ محبت ترجمه‌پذیر هستند، امّا فقط از طریق کلمات. مفهوم جملهٔ «دوستتان دارم» (لحنی یکنواخت) با «دوستتان دارم» (لحنی مهربان و تأکیدی) خیلی فرق می‌کند. در ترجمهٔ این کلمات هیچ احساسی نهفته نیست: مفهوم کلمات عوض می‌شود ... جملهٔ «کمکتان می‌کنم» (لحنی تقریباً آمرانه) همان مفهوم «کمکتان می‌کنم» (با صدایی آرام و مهربان) را

ندارد. صدا مفهوم کلمات را تغییر می‌دهد. ناشنوایان کاملاً یکدیگر را درک می‌کنند. آنان در مورد مفهوم این حرکت (جری لوییس با ایماء و اشاره حرکتی را نشان می‌دهد) اشتباه نمی‌کنند. در این حالت چیزی را که کسی می‌خواهد به شما بگوید می‌بینید. گاهی اوقات در مورد آنچه می‌شنویم اشتباه می‌کنیم امّا ناشنوایان دقیقاً چیزی را که کسی می‌خواهد به آنان بگوید می‌فهمند. همیشه گفته‌ام که مردم دنیا بهتر می‌توانند زندگی کنند اگر زبان مشترکی داشته باشند. همهٔ ما می‌دانیم که این حرکت (دماغش را گرفته و پیف‌پیف می‌کند) در تمام کشورها مفهوم یکسانی دارد. هیچ کلمه‌ای برای نشان دادن آن لازم نیست ... آیا بکارگیری زبان اشاره بهتر نیست؟ به این ترتیب از دست مترجمان بد نیز خلاصی می‌یابیم ... امّا هیچ‌کس به حرفم گوش نمی‌دهد. آخر این شد زندگی؟!

ــ شاید توجه شما به زبان اشاره از علاقه به سینمای صامت سرچشمه می‌گیرد. سینمای صامت در فیلمهای شما تأثیر داشته است ...

ــ من همیشه کار سینماگران صامت را دوست داشته‌ام. فهم فیلمهایشان بسیار آسان است. زود می‌توان در فیلم تشخیص داد که کدام آدم بدجنس است و کدام‌یک مهربان. می‌فهمی چرا فلان شخص ناراحت است و چرا فلان شخص، فلان کار را می‌کند. دقیقاً دوباره برمی‌گردم به همان حرفی که زدم: فهم زبان دیداری بسیار آسانتر است. دوستانم در آمریکا از من می‌پرسند وقتی به [سالن نمایش] *اولمپیا* در پاریس می‌روم، چه می‌کنم. می‌گویم: «نمایش بازی می‌کنم». می‌پرسند: «امّا چطور آنان منظورت را می‌فهمند؟» می‌گویم: «حرف نمی‌زنم. اگر حرف بزنم، چیزی از آنچه می‌گویم نمی‌فهمند، کافیست نگاهم کنند ...» به همین دلیل است که ماجرای عشق و عاشقی من با فرانسه از چهل سال پیش تابه‌حال ادامه داشته است ... همدیگر را بدون آنکه حرف بزنیم درک می‌کنیم ... دیدارمان در کوچه است، مثل امروز صبح. پاریسی‌ها برایم دست تکان می‌دهند و فریاد می‌زنند «جری!»، همین. کافیست. مردم متوجه نیستند که واقعی‌ترین نوع زبان، همان چیزی است که می‌بینیم.

ــ امّا در فیلمهای دیگرتان به بهترین وجهی از صداها و کلمات استفاده کرده‌اید. چطور میان جنبهٔ دیداری و صداها و کلمات در کارتان ارتباط برقرار می‌کنید؟

ــ آن چیزی را که می‌بینیم، صدا رهبری می‌کند. وجود صدا بسیار مهم است (با سروصدا لامپی را که در کنارش است تکان می‌دهد) وگرنه چیز خنده‌داری وجود ندارد. در یک فیلم صامت شما مرا می‌بینید که این کار را می‌کنم (لامپ را بدون سروصدا تکان می‌دهد). هیچ صدایی نمی‌شنویم. وقتی صدا را همزمان با آن بشنویم، سینمای کمدی وارد عمل می‌شود. وقتی یک صحنهٔ عاشقانه را در اتاقی می‌بینیم؛ گرچه از اجرای ارکستر در آنجا خبری نیست، موسیقی زیبایی را می‌شنویم که صحنه را دلپذیر می‌کند. گروه ارکستر با شصت نوازنده‌اش کجاست؟ در اتاق؟ یا زیر تشک؟ مهم نیست. برای اینکه اثری موفق از آب درآید باید دست را بازگذاشت. اگر فیلم موفّق باشد، نیازی نیست بدانیم نوازندگان در کجای اتاقند، در مورد آن فکر

نمی‌کنیم. اگر فیلم خوب باشد صدای موسیقی را نمی‌شنویم. و در عین حال اگر موسیقی نباشد غیبت آن احساس می‌شود. در مورد حرکات دوربین نیز همین نکته مطرح است. دوربین را باید خیلی آرام تکان داد، مثل خرامان‌خرامان راه رفتن یک خانم. مردم نباید جابجایی دوربین را ببینند. برای حرکات و هنرپیشه‌ها، ملاحت امری ضروری است. اگر تماشاگر جابجایی دوربین را احساس کند، تمرکز حواس خود را از دست می‌دهد. ذهن بیننده آشفته می‌شود. حرکت زوم این فایده را دارد که می‌توان مدام از نمایی به نمای دیگر رفت. اگر از آن به نحو بدی استفاده شود، تماشاگر تمرکز حواس خود را از دست می‌دهد ... همین مسأله وقتی با کسی حرف می‌زنیم هم وجود دارد. نمی‌توان زبان خاص یک کشور را در کشوری دیگر به همان تندی حرف زد. درست نیست ... در آمریکا من تند حرف می‌زنم (شروع می‌کند به تند حرف زدن). می‌گویم «Okay, I'll do it. ycah...» در فرانسه نمی‌توان به این تندی حرف زد. اگر یک فرانسوی با من شمرده حرف می‌زند تا منظورش را بفهمم، من هم باید همین کار را بکنم ... حتی در زندگی هم زمان‌بندی timing امر بسیار مهّمی است. من در خانه اینطور حرف می‌زنم (خیلی سریع انگشتانش را به صدا درمی‌آورد). خیلی سریع ... چند وقت پیش در وین بودم. شمرده‌شمرده حرف می‌زدم ... منظورم را با زبان اشاره و حرکات دست و صورت به آنان می‌فهماندم. دوست دارم تمام سیاستمدارهای دنیا هم آرام حرف بزنند تا بتوان منظورشان را فهمید. (می‌خندد)

ــ شما دو فیلم ساخته‌اید که طرحی ندارند: اولین آن پادو Bellboy (۱۹۶۰) نام دارد و آخرین آن فیلم بلند smörgasbord (۱۹۸۳) است. چرا تصمیم گرفتید فیلمهایی بدون طرح مشخص داستانی بسازید؟ فکر می‌کنید هنوز هم امکان ساختن چنین فیلمهایی وجود دارد؟

ــ حتماً. جلب توجه عموم بستگی دارد به کیفیت چیزی که به او نشان می‌دهید. چه کسی گفته که فیلم باید به ترتیب از نکته‌ای به نکتهٔ دیگر برود و دوباره از این نکته به نکتهٔ دیگر؟ در پادو کاری را کردم که همیشه آرزویش را داشتم. نمایش مجموعه‌ای از چیزهای مضحک و خنده‌دار بی‌آنکه هیچ ارتباطی با یکدیگر داشته باشند. امّا همیشه یک خط ارتباطی وجود دارد. خط ارتباطی در این فیلم خود شخصیت پادو است. او هر جا می‌رود، شلیک خنده راه می‌افتد. همین کار را در فیلم Smörgasbord هم کرده‌ام، چون وقتی مردم می‌خندند برایشان مهم نیست شخصی که آنان را می‌خنداند چه شغلی دارد.تماشاگردر پی آن نیست که بداند دیدگاه قهرمان فیلم چیست. به قهرمان فیلم شبیه می‌شود، چون همراه با او می‌خندد و از حماقت او لذّت می‌برد. در این مورد که آیا امروز هم می‌شود چنین فیلمهایی ساخت ــ فرق نمی‌کند چه کسی این کار را بکند ــ چیزی نمی‌دانم. امّا جری می‌تواند. جری برای من مثل یک پدر است. او عاشق شلوغی و سروصدا است. (لامپ را به هوا می‌اندازد و با یک جست آنرا می‌گیرد). اوپ! (می‌خندد) برای این کار او بهترین است. من فیلمنامه‌های صد و شصت و پنج‌صفحه‌ای هم می‌نویسم. در نظر شما اینها فیلمنامه به حساب نمی‌آید. قبول ... امّا چه کسی می‌گوید که باید بیست و پنج دقیقه از فیلم را صرف کنم تا توضیح بدهم که چرا یک مرد از زنی در فیلم متنفر است؟ می‌خواهم شما را زود

جری لوییس و رابرت دنیرو در تصویری از *سلطان کمدی* اثر اسکورسیزی

بخندانم و بخندانم ...

ــ آیا فیلمهای کمدی بدون گره داستانی این امکان را به شما داده‌اند تا چیزهایی را تجربه کنید که هرگز در فیلمهایی با گره داستانی نمی‌توانستید؟

ــ گره داستانی چیز بسیار سنگینی است. شما را فلج می‌کند. باید خودتان را با تضادهای یک گره داستانی تطبیق دهید، وگرنه نمی‌توانید مؤثر واقع شوید. من توانستم تجربه کنم چون خودم را از قید و بند گره داستانی رها کردم. قوانین کارگردانی را یاد گرفتم و بعد شخصیتهای بزرگ سینمایی به من آموختند که چطور این قوانین را بشکنم. باید ضمن حرکت قوانین را شناخت تا بتوان با سرسختی آنها را درهم شکست.

ــ با فیلمهای بدون گره داستانی، دوباره به سینمای کمدی بازمی‌گردید ...

ــ بله، امّا به خاطر داشته باشید که آن موقع انتخابی وجود نداشت. صنعت فیلمسازی با محدودیت‌های تکنیکی روبرو بود. عدسیها فقط ۵۰ میلیمتری بودند ... دوربینها وسعت عمل نداشتند ... ضعف تکنیکی در زمان سینمای صامت باورنکردنی بود. از این لحاظ چاپلین یک نابغه به حساب می‌آید. مهارت او در حدی بود که می‌توانست فقط با یک دوربین شما را وارد ماجرا کند. در روشناییهای شهر می‌دانست که چهرهٔ قهرمان زن فیلم را کی و چطور قاب‌بندی کند. می‌دانست که چه زمانی باید شاخهٔ گلی را به جای نمای باز، که ماشینها، سگها و مردم همزمان در آن دیده می‌شوند، با نمای بسته نشان دهد. چاپلین دوربین را رهبری و شخصیتها را به مردم نزدیک می‌کرد ... من چیزهای زیادی از این سینماگر یاد گرفته‌ام، چیزهای زیادی، به دلیل

وجود همین تضادها. مثلاً، وقتی در یک فیلم صامت دری به‌هم کوبیده می‌شود، فقط کوبیده شدن در را می‌بینی. آیا شخصیت فیلم از جا می‌پرد چون کوبیده شدن در را می‌بیند یا صدای کوبیده شدن در است که او را از جا می‌پراند؟ وقتی کسی در جنگل نباشد، افتادن درخت با سروصدا همراه است؟ نمی‌دانم، فکر می‌کنم بله، راهم که به جنگل بیافتد پاسخ این سؤال را خواهم داد. امّا وقتی کسی نیست آیا باز هم سروصدا وجود دارد؟ این به یک لطیفهٔ قدیمی شبیه است: زنی به مردی می‌گوید «هوای بیرون سرده، اون پنجره‌رو ببند». مرد می‌گوید «باشه، پنجره‌رو می‌بندم. اما اینجوری هوای بیرون گرم می‌شه؟» پس در صورتی که صدای کوبیده شدن در را در فیلم بشنویم، عمل از جا پریدن شخصیت‌ها مفهوم پیدا می‌کند ... وقتی دری به‌هم کوبیده می‌شود، قهرمان فیلم از جا می‌پرد، و همزمان تماشاگرها هم از جا می‌پرند. مردم به صرف دیدن کوبیده شدن در، در یک فیلم از جا نمی‌پرند. نمی‌فهمند چرا قهرمان فیلم از جایش می‌پرد. از بذله و شوخی خبری نبود، کسی نمی‌خندید. آنان ملزم بودند این محدودیتها را در نظر بگیرند. کم‌کم، از صدا در فیلمهای صامت استفاده شد و مردم به مفید بودن آن پی بردند. مسلماً اینطور بهتر است! نمی‌توان از تماشاگر انتظار داشت با دیدن یک صحنهٔ عاشقانه که ناگهان با میان‌نوشتی که روی آن نوشته شده: «دوستت دارم» قطع می‌شود، واکنشی عاطفی از خود نشان دهد. در آن لحظه، ذهن بیننده از چیزی که دارد احساس می‌کند دور می‌شود. به گمراهی می‌افتد. و اگر بلافاصله میان‌نوشت دیگری بگوید: «من هم دوستت دارم» او ارتباطش را با فیلم قطع می‌کند. دلخواه هیچ‌کس نیست که صحنه‌های عاشقانه مدام با گذاشتن میان‌نوشت‌ها قطع شوند. در آغاز فعالیت فیلمسازی، اگر تکنیک ما در حدی بود که می‌توانستیم از زیرنویس‌های کوچک در پایین تصویر استفاده کنیم، از این لحاظ تماشاگر ناراحتی کمتری احساس می‌کرد. دورهٔ کاملاً متفاوتی بود ... امّا از سینما چه درسی می‌شود گرفت! خود من، از اشتباهاتم بیشتر درس گرفته‌ام تا موفقیّتهایم ...

ــ دلیل علاقهٔ شما به روانکاوی چیست؟ شخصیتهای متعددی از روانکاوان در فیلمهای شما حضور دارند، مثلاً در Smörgasbord ...

ــ چون اکثر مردم دنیا کمی خُل تشریف دارند. دیوانه‌اند که به سینما می‌روند. فکر می‌کنید مردمی که به سینما می‌روند تا فیلمهای جری لوییس را ببینند آدمهای سالمی هستند؟ نه، سالم نیستند! پس ما چیزی درخور فهمشان به آنان می‌دهیم ... این حقیقت مطلق نیست. حقیقت آن چیزی است که هر کسی در وجود خود دارد؛ تمام موجوداتی که روی این سیاره زندگی می‌کنند از آنچه ناخودآگاهشان انجام می‌دهد بی‌اطلاع هستند. آدمها همیشه با یکی از این صندلیهای راحتی روانشناسی در سرشان راه می‌روند. پس اگر از اینجور چیزها حرف بزنیم، همهٔ مردم می‌فهمند. می‌فهمند چون هرگز از سلامت روانی خودشان مطمئن نیستند. اگر آدم کاملاً سالمی باشیم از این چیزها سر درنمی‌آوریم. روانشناسی هر کس به طریق خاصی عمل می‌کند ... می‌توان به کسی گفت «گمشو» بی‌آنکه واقعاً بخواهی او از آنجا برود. به بهانه‌های دیگری هم می‌شود عصبی شد.

این چیزی است که در روانشناسی، انتقال نامیده می‌شود. بین مردمی که به سینما می‌روند تا فیلم کمدی ببینند، کسانی هستند که پسرشان را در جنگ ویتنام از دست داده‌اند. دلشان نمی‌خواهد بخندند. امّا اگر شما آنان را بخندانید، بر بخش نیمه‌هوشیار مغزشان دست گذاشته‌اید و آنها همین را می‌خواهند. وقتی این آدمها وارد سالن سینما می‌شوند، فکر نمی‌کنند که بتوانند بخندند. اگر کاری کنید که دردهای خود را به باد فراموشی بسپارند، در واقع آنان را روانکاوی کرده‌اید. چیزی شبیه به روانکاوی. اگر اینطور نیست، پس چرا دوست داریم در تاریکی فیلم تماشا کنیم؟ برای اینکه بتوانیم فکرمان را روی فیلم متمرکز کنیم. به همین سادگی. چرا فکر می‌کنیم برای دیدن یک فیلم حتماً باید چراغها خاموش باشد؟ چون در این صورت فیلم را بهتر می‌بینیم؟ نه، چیزی ورای این است. این کار را عمداً انجام می‌دهیم. باور کنید فیلم را با چراغ روشن هم می‌شود به همان خوبی دید. امّا اینجا موضوع محیط اطراف مطرح است. موضوعی بسیار مهم. مردم از این موضوع چیزی می‌دانند؟ اگر در سینمای *شانزه‌لیزه* به هنگام پخش یک فیلم چراغها را روشن بگذاریم، عده‌ای پایشان را به نشانهٔ اعتراض به زمین می‌کوبند. عده‌ای دیگر کنکشان هم نمی‌گزد و فیلم را به راحتی تماشا می‌کنند. آنان قادرند میدان دید خود را به لحاظ ذهنی محدود کنند، بی‌آنکه توجهی به افرادی که پایشان را به زمین می‌کوبند داشته باشند. باید این موضوع را در یکی از فیلمهایم مطرح کنم تا ببینم می‌شود مردم را خنداند ... مشکل من با فرانسویها این است که تحلیل آنان از فیلمهای من گاهی اوقات کاملاً غیرمنطقی است ... من برای درون‌نگری احترام قائلم، لزوم فهمیدن چیزی. در ایتالیا به روزنامه‌نگاری برخوردم که ابراز نارضایتی می‌کرد از اینکه مخاطبان او پاسخی را که می‌خواست به سؤالاتش نمی‌دادند. از این روزنامه‌نگار پرسیدم: «دوست دارید چه جوابی به شما بدهند؟» (می‌خندد) گفت: «نه، نه شما هر چه دلتان می‌خواهد می‌گویید ...» گفتم: «خوب این خودش یک پاسخ است. آیا شما با آن موافق نیستید؟» روزنامه‌نگار تردید کرد. «باشد، پاسخهایم را عوض می‌کنم ولی این‌بار دروغ می‌گویم ...». (می‌خندد)

ــ در حال حاضر چه نوع فیلمهایی را در سینمای آمریکا کارگردانی می‌کنید؟ شنیده‌ام قصد دارید قسمت دوم *پروفسور دیوانه* The Nutty Professor (۱۹۶۳) را بسازید ...

ــ قسمت دوم **پروفسور دیوانه**؟ بله، به همین زودیها دست به کار خواهم شد. باید تابستان امسال کارم را شروع کنم؛ البته در صورت تمام شدن فیلمنامه. تقریباً بیست صفحهٔ دیگر مانده است. خیلی دلم می‌خواهد زودتر کارم را شروع کنم چون در تمام دوران زندگی سینمایی‌ام این تنها فیلمی است که بیشترین تقاضا را برای تهیهٔ آن داشته‌ام. من همیشه به نقش خودم علاقمند بوده‌ام، اما دیگر نمی‌خواستم نفعی از آن عاید مردم شود ... فکر احمقانه‌ای بود. روزی بچه‌هایم به دیدنم آمدند و از من خواهش کردند یک‌بار دیگر به ایفای این نقش بپردازم. گفتم قبول. و شروع کردم به تدارک این فیلم ... بسیاری از روزنامه‌نگارها از من می‌پرسند آیا امروزه خیلی چیزها نسبت به بیست، سی یا چهل سال پیش تغییر کرده است. اگر زمانه کاملاً تغییر کرده، خنده همان

تصویری از پروفسور دیوانه

است که قبلاً بود. در هفت‌سالگی همان خونی در رگهای ما جریان دارد که در چهل‌سالگی. بذله و شوخی نیز همینطور است. برای من، خنده تقریباً مثل نفس کشیدن و جریان خون در بدن یک امر طبیعی است. کسی که هیچوقت نمی‌خندد، یا جوان می‌میرد و یا زندگی بسیار کسل‌کننده‌ای خواهد داشت. شاید نوع بسته‌بندی خنده تغییر کرده باشد. سی سال پیش خنده در یک جعبهٔ کاغذی بسته‌بندی می‌شد، ولی امروز آن‌را در یک جعبهٔ مخملی می‌گذارند.

ــ فرانک تشلین* چه تأثیری روی فیلمهای شما گذاشته است و تأثیر شما بر کار او چگونه بود؟

ــ فرانک تشلین متخصص انیمیشن بود. من به او «پروفسور» می‌گفتم و تشلین نیز در نامه‌هایش مرا «پروفسور عزیز» خطاب می‌کرد. ارتباط ما اینگونه بود... عمیقاً به یکدیگر احترام می‌گذاشتیم. بینش ذاتی او در مورد نقاشی متحرک کمکم کرد تا با این شیوه به همه چیز نگاه کنم. به من آموخت تا چیزها را مثل نقاشیهای داخل کتابهای کوچکی ببینم که در دههٔ ۲۰ وجود داشت (filp books)، با ورق زدن صفحات این کتابها، صحنهٔ متحرکی به وجود می‌آید (او با سروصدا صفحات کتابی را ورق می‌زند)... قهرمان کوچک کتاب شروع به تکان خوردن می‌کند. اگر ورق زدن صفحات را متوقف کنید (جری لوییس مثل «حرکت آهسته» آرام حرف می‌زند)، قهرمان کتاب از حرکت بازمی‌ایستد... من ریتم را از فرانک یادگرفتم، چگونگی حرف زدن و راه رفتن در فیلمهایم را نیز همینطور. او به من نشان داد چطور می‌توانم انیمیشن را در سطحی وسیعتر بکار

گیرم. روی پردهٔ دوازده در هیجده متر. سینمای کمدی عرصهٔ وسیعتری طلب می‌کند.

ــ در مورد تجربه‌تان به عنوان هنرپیشه در فیلمی مثل *سلطان کمدی* (۱۹۸۲)، چه فکر می‌کنید؟

ــ فرصت منحصر به‌فردی بود. فرقی نمی‌کند، برای هر کمدینی کارکردن با رابرت دنیرو تجربه‌ای باورنکردنی است. او چیزهایی را کشف می‌کند که باور آن غیرممکن است. در ارتباط با کسی چون او ذوق و استعدادتان شکوفا می‌شود، پر توقع و مشکل‌پسند می‌شوید، چون آدمی کمال‌جوست. مارتین اسکورسیزی نیز همینطور است. این دو شکست‌ناپذیرند. هرگز از حرفهٔ خود دور نمی‌شوند. در کنار آنان میل به پیشرفت در آدم قوّت می‌گیرد. بازی در این فیلم برای من تجربه‌ای فراموش‌ناشدنی است. دنیرو مرا «عموجون» صدا می‌زد. گفتم «دست بردار، اینطوری احساس پیری می‌کنم.» نامم را گذاشت «پیری». این کار سرگرمش می‌کرد. می‌گفت: «پیری اومده یا نه؟» (می‌خندد)

ــ آیا شما در قبول اولین نقش جدّی در این فیلم، تردیدی به خود راه دادید؟

ــ بله، تصمیم دشواری بود ... امّا من ۵۶ سال داشتم و فرصت بسیار خوبی بود که محدودیتها را کنار بگذارم. زمان این کار رسیده بود. اگر ده یا پانزده سال پیش این کار را می‌کردم، البته اشتباه بود. سالها در رویای چنین نقشی بودم، و این فیلم، فرصت این کار را به من می‌داد. از طرفی من با دو نفر از پروپاقرص‌ترین طرفداران جری لوییس که در عمرم دیده‌ام، کارکردم! دنیرو فیلمهای مرا موبمو دیده است. کتابم، کار سینمایی من، برای مارتین در حکم کتاب دعاست و آن‌را در دانشگاه نیویورک تدریس می‌کند. از اینها گذشته، از وجود یکدیگر لذّت می‌بردیم. هنگام کار تأثیر عجیبی روی هم می‌گذاشتیم. تجربهٔ دلپذیری بود. امّا مایل به تکرار آن نیستم چون همان تجربه تکرارپذیر نیست. تجربهٔ بعدی برای درهم شکستن محدودیتهایم باید چیزی کاملاً متفاوت باشد.

ــ نظریه‌ای می‌گوید: بازیگران کمدی، تراژدینهای بسیار خوبی هستند ...

ــ درست است. هنرپیشهٔ درام نمی‌تواند نقش هنرپیشهٔ کمدی را بازی کند، امّا هنرپیشهٔ کمدی از عهدهٔ هرکاری برمی‌آید. باید هنرپیشهٔ خوب و مقدسی باشی که بتوانی نقش یک احمق را بازی کنی. وقتی چنین نقشی را ایفا می‌کنید، مردم هرگز نمی‌گویند «شما کودن هستید» بلکه می‌گویند «نقش یک کودن را بازی می‌کنید». «بازی کردن» کلمهٔ بسیار مهمی است. *ژاک لومون* در این‌باره حرف خوبی می‌زند: او روزی به عیادت ادموند گون هنرپیشهٔ فیلمهای **دردسر هری و خبرنگاری خارجی** هیچکاک که در حال مرگ بوده می‌رود. ژاک لومون وقتی خود را در مقابل این هنرپیشهٔ قدیمی و محبوب سینما می‌یابد که چراغ زندگی‌اش اندک‌اندک رو به خاموشی می‌رود، به او می‌گوید: «مردن باید خیلی سخت باشد ...» ادموند گون نگاهش می‌کند و می‌گوید: «سخت‌تر از بازی کمدی نیست». این هم پاسخ سؤال شما. چهار یا پنج بار با لورنس اولیویه در لندن شام خوردم. می‌گفت: «حاضرم جانم را بدهم تا بتوانم یکی از فیلمهای شما را بسازم».

(حرکتی به نشانهٔ تعجب انجام می‌دهد و می‌خندد)، می‌بینید، بزرگترین هنرپیشهٔ دنیا می‌گوید جانش را می‌دهد تا بتواند پادو را بسازد! چه پاسخی می‌توان به او داد؟ گفتم: «زنده‌باد لاری. مطمئنم که روزی این کار را خواهی کرد ...» (می‌خندد). من منظور او را می‌فهمم ... علّت اینکه عده‌ای فیلمهای کمدی را تحویل نمی‌گیرند این است که از آنچه در پس این نوع فیلمهاست بی‌خبرند. اغلب از من می‌پرسند چرا دوست ندارم نقشهای درام بازی کنم. امّا من در تمام زندگی‌ام به این کار مشغولم! نقش یک کودن خوشبخت را بازی کردن بسیار دراماتیک است. ایفای این نقش برای هنرپیشه خیلی دشوار است. مرکز خنده و شوخی بودن کاری‌ست بسیار دردآور. غمبار است این حرفهٔ خنداندن آدم‌ها.

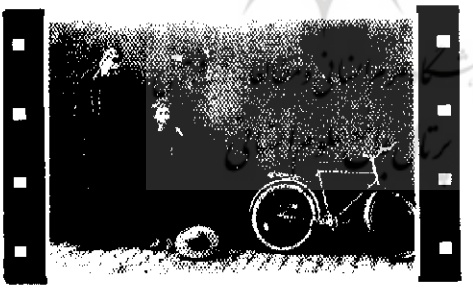
این گفت‌وگو ترجمه‌ای است از:

CAHIERS DU CINEMA

N° 470 - Juillet/Août 1993

* Frank Tashlin (۱۹۷۸ ـ ۱۹۱۱) کارگردان کمدی‌ساز آمریکایی. شمار عمده‌ای از فیلمهای جری لوییس (در مقام بازیگر، و نیز در دوران زوج دین مارتین / لوییس) از ساخته‌های اوست. با والت‌دیسنی در زمینهٔ انیمیشن همکاری کرده است.

نشر اوجا منتشر کرد:



آسمانِ برلین

ویم وندرس پتر هانتکه

برگردانِ صفی یزدانیان

در سراسر عمر آنچه می‌بینی
چنین پایانی‌ش
کمابیشطنت انگیز و دلهره‌آمیز است
پیتر هانتکه