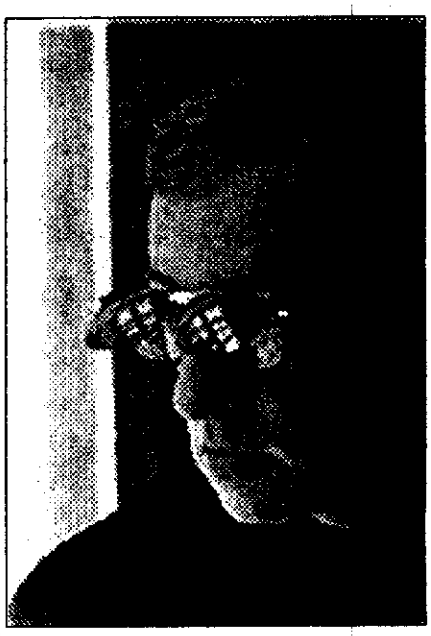
بعضی از ما واقعی هستیم

بعضی‌ها نیستیم



نگاهی به فیلم «رز ارغوانی قاهره»

Purple Rose of Cairo

Woody Allen

William Hutchings

ساختهٔ وودی آلن

نوشتهٔ ویلیام هاچینز

ترجمهٔ مینا رضاپور

اولین نوول امریکایی دربارهٔ تأثیرات اغواکنندهٔ فیلم‌های هالیوودی بر زندگی روزمرهٔ مردم عادی Merton of the movies نوشتهٔ هری لئون ویلسون بود که در ۱۹۲۲ توفیقی فراگیر کسب کرد: یک کمدی موفق (به کارگردانی گئورک .اس. کافمن و مارک کانلی) در برادوی، در همان سال از آن اقتباس شد؛ و نسخهٔ سینمایی آن به کارگردانی جیمز کروز در ۱۹۲۴ به‌نمایش درآمد. گرترود استین در کتاب Everybody's Autobiography آن را بهترین کتابی که تاکنون دربارهٔ جوان امریکایی قرن بیستمی نوشته شده است، توصیف می‌کند. کتاب به ماجراجویی مرتون ژیل می‌پردازد که زندگی پیش‌پا افتاده‌اش را به‌عنوان یک فروشندهٔ پوشاک در ایلینویز ترک می‌کند و به هالیوود می‌رود و علی‌رغم - و در حقیقت به‌خاطرِ - بی‌استعدادی‌اش که با خوش‌قلبی و ساده‌لوحی او برابری می‌کند، تبدیل به یک ستاره می‌شود. در اوایل دههٔ ۱۹۲۰ تقریباً دویست هزار بازیگر جویای نام در آرزوی یک‌شبه ستاره شدن به هالیوود آمدند. بسیاری از آن‌ها از شهرهای کوچکی آمده بودند که در آن‌جا پیش از آن یا اصلاً تجربهٔ بازیگری نداشتند و یا اگر داشتند تجربهٔ بسیار ناچیزی بود. با این همه بازای هر مرتون ژیل که راه غرب را در جست‌وجوی بازیگری در پیش گرفته است، هزاران مرد و زن دیگر در بحبوحهٔ نگرانی‌های پیش‌پاافتادهٔ دنیای یکنواختشان در خانه باقی مانده‌اند و در مقابل‌اش با تخیل می‌بالند و با رؤیا به زندگی ادامه می‌دهند.

یکی از اینان موضوع فیلم «رز ارغوانی قاهره» وودی آلن (۱۹۸۵) است: یک ستایش محبت‌آمیز و فصیح از رازورمز و جذابیت فیلم‌ها. مانند «شش شخصیت در جست‌وجوی یک نویسنده» لوئیجی پیرآندللو (۱۹۲۲) فیلم تبادلی پویا را میان «شخصیت‌ها» و «افراد واقعی» بنیان می‌گذارد؛ یک شخصیت سینمایی از پرده سینما قدم به زندگی یک سینما روی پروپا قرص می‌گذارد که او هم بعداً به‌صورت موقتی به دنیای روی پردهٔ او وارد می‌شود. اما در حالی‌که اثر پیرآندللو به روابط متقابل بازیگران و شخصیت‌ها برای بنیاد نهادن «واقعیت» در تئاتر می‌پردازد، رز ارغوانی قاهره منحصراً یک اثر فرا-

سینمایی است از این حیث که حاوی یک رمانس سیاه و سفید مدل دهۀ ۱۹۳۰ به همان نام است؛ خیال‌پردازی رمانتیک میان یک شخصیت سینمایی و یک سینماروِ بدین‌ترتیب، قرینه‌یی برای رمانس روی پرده است که تقلید محبت‌آمیزی از فیلم‌های دهۀ ۳۰ و ۱۹۲۰ است. طرح آلن نه‌تنها در برگیرندۀ روابط میان شخصیت‌ها، بازیگران و «زندگی واقعی» است (همان‌طور که نمایش پیراندللو انجام می‌داد) بلکه بر نقش و جوهرۀ منحصر به‌فرد فیلم هم به‌عنوان یک کالای فرهنگی تأکید می‌کند. از این‌رو طنز آن فراتر از فرا ـ تئاتر پیراندللو امتداد می‌یابد، به‌طوری که نقش تماشاچیان، تهیه‌کنندگان، توزیع‌کنندگان، مدیر تماشاخانه‌ها را وارد می‌کند و حتی ماهیت خود سینما را به‌عنوان انعکاس نور ـ همان‌گونه که آرزوها، تخیلات و رویاهای بینندگانش، انعکاس می‌دهد.

به‌رغم کمدی بدیع رز ارغوانی قاهره، نکاتی در آن وجود دارند که پیش از آن، هم در نوشته‌های خود آلن و هم در تاریخ سینما وجود داشته‌اند. بهترین نمونۀ آن، البته، استفاده از همفری بوگارت به عنوان یک وکیل برای آلن فلیکس در نمایش «دوباره بنواز سام» Play It Again, Sam (1969) و در نسخۀ سینمایی‌اش است. صحنه‌هایی از «کازابلانکا» درون کنش در حال جریان کات شده و تأثیر متقابل میان فیلم‌ها و زندگی روزمره ـ که کمتر از آن‌ها قهرمانانه است ـ به شوخی بررسی شده است. با این‌همه مشابهت، پیچیده‌تر و مشخص‌تری در داستان کوتاه «ماجرای کوگلماس»* یافت می‌شود که برای نخستین بار در The NewYorker در ۱۹۷۷ چاپ شد و در Side Effect (۱۹۸۰) هم گنجانده شده بود. در آن جا شخصیت اصلی، یک پروفسور زبان انگلیسی میانسال در سیتی‌کالج نیویورک، به‌طرز معجزآسایی وارد زندگی «اما بوواری» شخصیت رمان گوستاو فلوبر می‌شود و رابطۀ عاشقانه‌یی با او برقرار می‌کند و او را موقتاً به زندگی واقعی اواخر ۱۹۷۰ می‌آورد و خودش هم به‌عنوان یک شخصیت در متن داستانی که شاگردانش آن‌را می‌خوانند، ظاهر می‌شود. اما دنیاهای هنر و زندگی یکدیگر را فاسد می‌کنند. اما که به قرن بیستم آورده شده است، می‌خواهد از «Bloomingdale» خرید کند، بازیگری می‌آموزد، برندۀ یک اسکار می‌شود، و بیشتر دربارۀ او.جی. سیمپسون چیز یاد می‌گیرد (یک شوخی که به طرز مرموزی غیب‌گوست) ؛ نشان داده می‌شود اما یک «فیلم ـ زده» است. کوگلماس در ادبیات به‌دنبال داستان عاشقانه‌یی می‌گردد که نمی‌تواند آن‌را در زندگی واقعی بیابد (دقیقاً همان‌طور که اما بوواری احساس می‌کند) و لذت تخیلی بی‌دوامی را می‌یابد. با وجوداین داستان آن‌طوری که فلوبر به‌پایانش برده بود در خودکشی پایان نمی‌یابد، در عوض کوگلماس در یک کتاب «اسپانیای تقویتی» سرگردان است و برای همیشه تحت تعقیب یک فعل بی‌قاعدۀ پادراز سیری‌ناپذیر. فیلم‌ها در «رز ارغوانی قاهره» حتی دنیای جذاب‌تری را برای چنان تخیلاتی می‌سازند؛ با ارائه یک «واقعیت» متناوب که همزمان هم آن‌جا «هست» و هم آن‌جا «نیست»، به‌طوری که فیلمی که بر پرده تابانده می‌شود، تنها در کلمات محدود نمی‌شود. این فرض در «شرلوک جونیور» (۱۹۲۴) باستر کیتون بررسی شده است؛ که در آن یک آپاراتچی فیلم به حوزۀ روی پرده وارد می‌شود. جایی که او توسط ناپیوستگی‌های فیلم معذب می‌شود و متوجه می‌شود که قادر نیست با سرعتی کافی خود را با صحنه‌هایی که از یکی به دیگری کات می‌شوند، وفق دهد. بدین ترتیب واقعیت فاقد تجهیزات لازم برای کنار آمدن با شرایط زندگی فیلمی است، و در یک مورد، یکی از شخصیت‌ها او را از پرده به بیرون پرتاب می‌کند و به «دنیای واقعی»اش بازمی‌گرداند. بدین ترتیب زندگی روی پرده هم اساساً با زندگی روی صحنه متفاوت است. آن‌جایی که یکی از تماشاچیان مزاحم با همۀ اخلال‌برانگیزی‌اش می‌تواند باقی بماند. همان‌طور که «والتر کر» در دلقک‌های لال خاطرنشان کرده‌است:

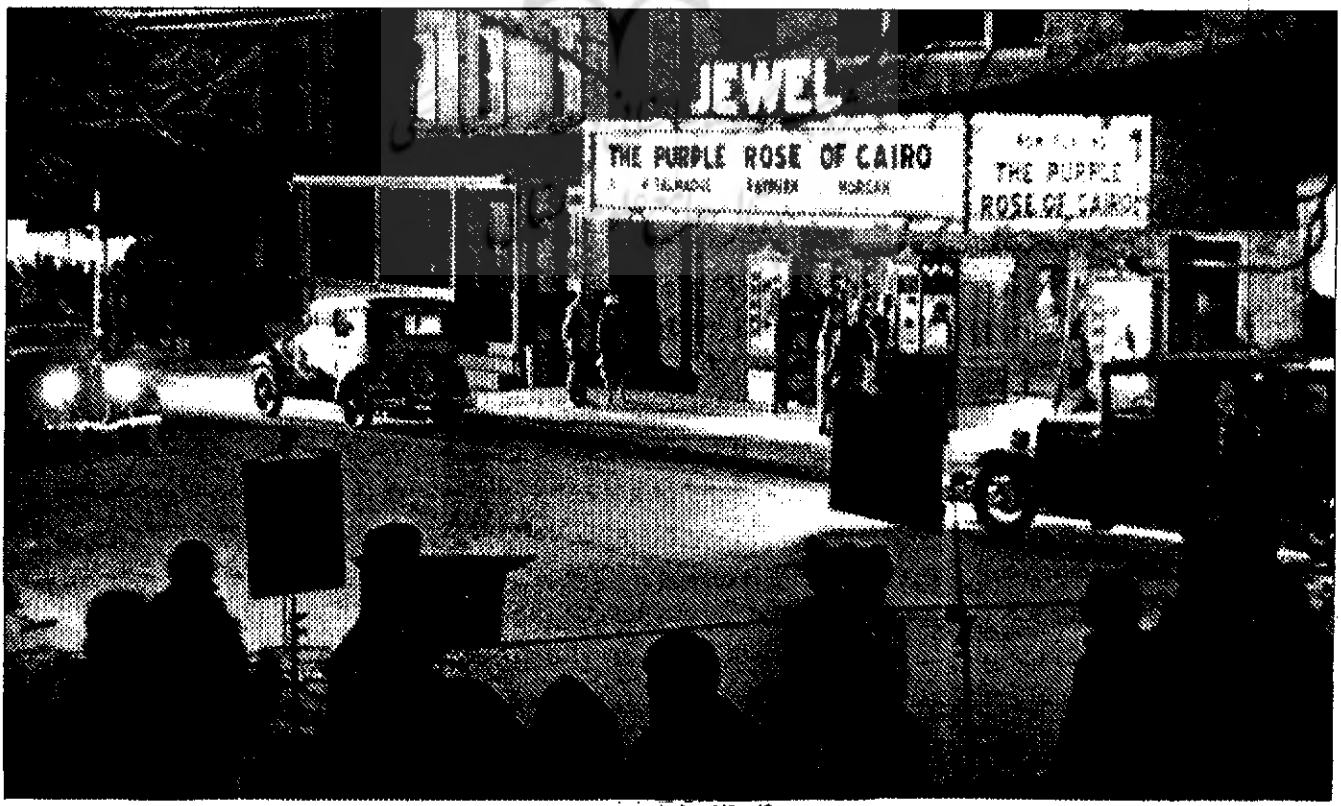
> صحنه... وسیله‌ی است که بامناسبات زندگی، به کشف زندگی می‌پردازد. فیلم زندگی را با مناسبات سینمایی بررسی می‌کند، که کاملاً چیز متفاوتی است، به‌راستی یک موضوع متفاوت حیرت‌انگیز. ممکن است که فیلم همان کارهایی را انجام دهد که بقیۀ فرم‌ها هم انجام می‌دهند اما پس از آن منحصراً به قالب‌های منحصربه‌فردی از ادراک احتیاج دارد که دارای خصلت‌های ترجمه‌ناپذیری است.

این حقیقت اساساً «رز ارغوانی قاهره» را هم از «ماجرای کوگلماس» و هم از «شش شخصیت در...» پیراندللو جدا می‌سازد. با وجوداین آلن اصرار می‌ورزد که «شرلوک جونیور» وسیلۀ دور از ذهنی برای الهام به فیلم‌اش نبود.

انتخاب دهۀ ۱۹۳۰ برای زمان رویداد «رز ارغوانی قاهره» برتفاوت میان دنیای واقعی «رکود بزرگ» دنیای روی پردۀ سیاه و سفید زیبایی و ماجرای «احمقانه»، تأکید می‌کند. درمیان رنگ‌های بی‌روح زندگی واقعی (طراح تولید: استوارت وارتزل ـ طراح لباس: جفری کورلند، مدیر فیلمبرداری: گوردون ویلیز) رنگ‌های پررنگ و روشن پوشش تماشاخانۀ «جواهر» The Jewel در غروب می‌درخشند که مانند یک فانوس دریایی، پناه و گریزی از قیمت بلیت عرضه می‌کند. سیسیلیا (میا فارو) گارسون یک رستوران محلی در یک‌جایی در نیوجرسی، یکی از پروپاقرص‌ترین مشتریان Jewel است ـ تنها کسی در فیلم که با کارکنان تماشاخانۀ به نام‌شان احوالپرسی می‌کند و آن‌ها هم او را به نام‌اش می‌شناسند. برخلاف خواهرش (استفانی فارو) که او هم یک گارسون رستوران است، سسیلیا اطلاعات گسترده و موثقی از داستان فیلم‌ها و زندگی ستاره‌گانش دارد و وقتی از هالیوود صحبت می‌کند، صدایش محکم، صریح و اطمینان‌بخش است، در حالی‌که در بقیه اوقات، خجالتی، مردد و شرمنده است. شیفتگی او نسبت به فیلم‌ها، او را از انجام مؤثر وظایف‌اش بازمی‌دارد؛ بشقاب‌ها را به زمین می‌اندازد سفارشات را باهم اشتباه می‌گیرد و مکرراً از مشتریان و رئیس‌اش عذر می‌خواهد. همسر او مانک (دنی آلیلیو) برای مدتی طولانی بی‌کار بوده است و با رفقایش با ناخن خشکی پشت دیوارهای یک کارخانۀ متروکه وقت‌گذرانی می‌کند؛ او از انعام‌های زنش کش می‌رود، وقتی سسیلیا به خانه بازمی‌گردد از او شام طلب می‌کند، «وقتی که او از حد خودش خارج می‌شود» کتکش می‌زند» و پنهانی وقتی زنش در سینماست با زنی دیگر رابطه دارد. با این هم در Jewel سسیلیا با نگاهی مبهوت به دنیای ماجراها و زیبایی‌ها چشم می‌دوزد با این تصور که این یک آرزوی وسوسه‌کنندۀ تحقق نیافتنی است. آواز Cheek to cheek ایروینگ برلین که توسط فرد آستر در عنوان‌بندی آغازین فیلم خوانده می‌شود به‌طرز شایسته‌یی خود تجربۀ سینما رفتن را توصیف می‌کند: سسیلیا در حال تماشای فیلم گویی در یک‌نوع بهشت به‌سر می‌برد: «به‌نظر می‌رسد که آن شادی‌یی را که جست‌وجو می‌کند، به‌دست می‌آورد.» در دنیایی که به‌تمام معنی کلمه از این دنیا بهتر است.

فیلمی که سسیلیا تماشا می‌کند ـ آن‌چه تماشاگر فیلم آلن از آن می‌بیند صحنه‌های گزینش شدهٔ سیاه و سفیدی است که گاهی اوقات با پیش‌صحنه‌های رنگی اطراف پردهٔ سینما احاطه شده است ـ نمونه‌یی از آن‌چیزی است که آلن در بچگی می‌دیده است: «این‌گونه فیلم‌ها را کمدی شامپانی می‌نامیدم ـ آن کمدی‌های دههٔ ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ با آن آدم‌های رمنتیک‌اش که تاکسیدو می‌پوشیدند و به کلوپ‌های شبانهٔ بزرگ می‌رفتند و در پنت‌هاوس‌ها (آپارتمان‌های شیک) زندگی می‌کردند و در تمام مدت شامپانی می‌نوشیدند.» در حقیقت چنین فیلم‌هایی از اواسط دههٔ ۱۹۲۰ فراگیر شده بودند چون به رفاه، سرگرمی‌های بچگانه و «تعطیلات آخر هفتهٔ احمقانه» آن زمان، خواه در کلوپ‌های شبانهٔ نیویورک‌سیتی و خواه در خانه‌های شیک نزدیک‌تر بودند. آن‌ها در Animal Cracker (۱۹۳۰) برادران مارکس به طرزی مضحک تقلید می‌شوند، که در آن گروچون نقش کاپیتان اسپالدینگ ـ یک آفریقاشناس شبیه تام باکستر در رز ارغوانی را بازی می‌کند که به‌طور اتفاقی در پارتیِ خانهٔ شیک خانم ریتنهاوس (مارگارت دومون همیشه خسته که بسیار شبیه کنتس رز ارغوانی است) دیده می‌شود. هنری آدامز نقش اول در «رز ارغوانی»، یک نمایشنامه‌نویس و عیاش آراسته و درجه یک است که آناً تصمیم می‌گیرد که چند هفته‌یی را در مراکش یا مصر بگذراند؛ به اضافهٔ شاید یک توقف در کازابلانکا قبل از بازگشت سروقت برای شروع نمایشنامهٔ جدیدش. جیسون، خدمتکارش، که شامپانی را از بار پنت‌هاوس منهتن تهیه می‌کند، همیشه آماده است تا تلگرامی برای یک سولیت معمولی در ریتز در پاریس بفرستد. ریتا، دوست دختر حاضر هنری، وارث جناب جبن هارلو، هنری را مطمئن می‌سازد که لباسی تنها برای پوشیدن در برابر اهرام دارد ؛ جایی‌که در صحنهٔ بعد تام‌باکستر را ملاقات می‌کنند، یک جهانگردِ ماجراجو «که کمی هم کارهای باستان‌شناسی انجام می‌دهد» که دست‌کم تا مدتی با آن‌ها سرگرم است تا این‌که برای تعطیلات آخر هفته به آن‌دو در نیویورک بپیوندد. در آن‌جا یک طالع‌بین به او می‌گوید که عاشق خواهد شد ـ همان‌طوری که مسلماً هر یک از تماشاگران فیلم می‌توانستند انتظارش را داشته باشند. با وجود این، به‌رغم باورنکردنی بودن طرح آن، دیالوگ‌های کلیشه‌یی و رفتار ابلهانهٔ شخصیت‌ها، «رز ارغوانی قاهره» تماشاگرانش را به تمام معنای کلمه مجذوب نگاه می‌دارد، سسیلیا مانند دیگر سینماروهای همراهش «کاملاً مجذوب» نشان داده می‌شود: «اتوماتیک وار در حال خوردن پاپ‌کورن... خیره به پرده و فیلم نیز برداشتی کلی از دنیایی به‌دست می‌دهد که نمی‌تواند شبیه دنیای او باشد ـ که البته قسمت عمدهٔ جذابیت‌اش در این است. این تفاوت حتی در سکانس افتتاحیه فیلم مؤکد می‌شود آن‌جایی که سسیلیای کم حرف با بی‌حالی به زن مد روز پوستر فیلم در لباس بلند چسبانش خیره شده است ـ که تجسم موجزی است از همهٔ آرزوهایی که تبلیغات می‌توانند به‌دنبال داشته باشد که توسط آن فیلم‌ها (و در کل فرهنگ مردمی) جذابیت، خیال‌پردازی و کالازدگی را گسترش می‌دهند.

جذابیت و خیال‌پردازی به یکباره صورت واقعی به خود می‌گیرد وقتی که سسیلیا برای بار پنجم فیلم را می‌بیند، ناگهان تام باکسترِ ماجراجوی جهانگرد (جف دانیلز در یکی از خطوط دیالوگش مکث می‌کند و مستقیماً سسیلیا را مورد خطاب قرار می‌دهد و از پرده قدم بیرون می‌گذارد (به‌طرزی کنایه‌آمیز از دنیای سیاه و سفید به دنیای رنگی) و باعث می‌شود که یکی از خانم‌های تماشاچی از هوش برود. به‌رغم این‌که دیگر شخصیت‌ها سعی می‌کنند با یادآوری این نکته که «ما در وسط داستان هستیم» او را بازگردانند تام می‌خواهد گشتی در اطراف، در دنیای واقعی بزند و بعد از دو هزار اجرا از یک برنامهٔ یکنواخت» خود را آزاد اعلام می‌کند و دست در دست سسیلیا از سینما خارج می‌شود؛ و با



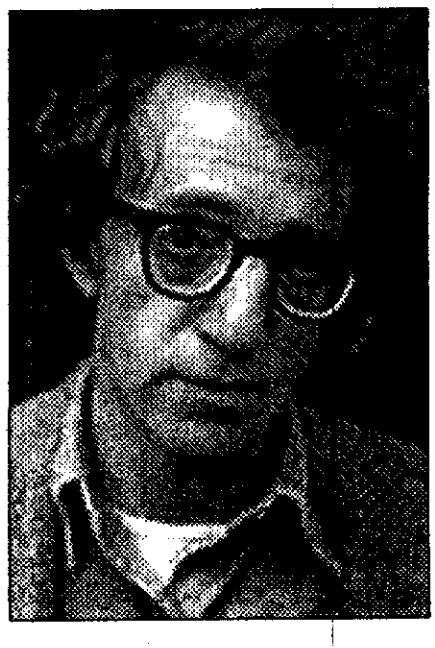
اجرای این ماجراجویی شتابزده و احمقانه از آن‌چه در فیلمنامه می‌بایست انجام دهد پا فراتر می‌نهد. گرچه او یک جانشین رمانتیک و آرمانی برای مانک و مأمور پاپیون‌زدهٔ نابودگر جانوران موذی است که خواهر سسیلیا با او در رستوران آشنا شده بود، اما تام مانند یک «شخصیت» از دنیا خبر دارد که همین به او ساده لوحی صمیمانه و جذابیت معصومانه‌یی اعطا کرده است که با این همه در برابر راه و رسم دنیا ناکارآمد هستند؛ او تنها پول صحنه را در جیب دارد که با آن صورت‌حساب یک رستوران گران‌قیمت را که سسیلیا را به‌آن‌جا دعوت کرده بود می‌پردازد. او هرگز زحمت فراگیری جزییات را نداشته است مانند این‌که چگونه از دکمهٔ استارت در یک اتومبیل دزدی استفاده کند و هیچ نمی‌داند که در یک صحنهٔ رمانتیک فرضی بعد از فیداوت چه چیزی در عشقبازی با یک زن اتفاق می‌افتد. در حالی‌که آن جریان سرانجام در دیدارش از یک فاحشه‌خانه توضیح داده می‌شود؛ عشق تام به سسیلیا و ایمان معصومانه‌اش که «در آن‌جایی که من بودم مردم ناامید نمی‌شوند، آن‌ها با ثبات‌اند، آن‌ها قابل اعتمادند.» شدیدتر از آن‌است که در نظر نیاید. سسیلیا جواب می‌دهد: «تو اون طوری‌اش رادر زندگی واقعی پیدا نمی‌کنی.»

در همان‌حالی داستان عاشقانهٔ تام و سسیلیا در دنیای واقعی شکل می‌گیرد، عصبانیت هم در روی پرده و هم در خود سینما به‌یکباره بروز پیدا می‌کند. شخصیت‌ها که نمی‌توانند داستان فیلم را پیش ببرند با بی‌صبری منتظر تام هستند که بازگردد و در مقابل تماشاگران بهت‌زده بازی کند.

طنز در این‌جا بیشتر از برداشت آلن از وجود شخصیت‌ها ناشی می‌شود - در یک قسمت گویی آن‌ها در یک نمایش زنده هستند و در یک قسمت آن‌ها در فیلم نشان داده می‌شوند. انگار که در یک اجرای فردی در یک نمایش زنده، آن‌ها به یک واقعهٔ کاملا موضعی واکنش نشان می‌دهند. تام پرده را فقط در یک سینما، در یک جای نمایش و همراه یک «شخص واقعی» (سسیلیا) ترک کرده است؛ بقیهٔ نمایش‌های رز ارغوانی قاهره احتمالاً طبیعی ادامه می‌یافته است. مانند یک تئاتر زنده شخصیت‌های روی پرده از حضور فیزیکی تماشاگنندگان‌شان آگاهند: برای مثال تام می‌داند سسیلیا چندبار به دیدن فیلم رفته است و اعتراف می‌کند که در بعضی صحنه‌ها او را از گوشهٔ چشم‌اش می‌پاییده است. او حتی می‌داند که وقتی سینماروها گاه و بی‌گاه صدای پاکت‌های پاپ کورن‌شان را دربیاورند مایهٔ حواس‌پرتی می‌شود. شخصیت‌ها مستقیماً از توی پرده بازی می‌کنند انگار که آن‌ها «دیوار چهارم» معمولاً نامرئی تئاتر زنده را زیرپا می‌گذارند. شخصیت‌های فیلم می‌توانند تماشاچیان را ببینند صدای‌شان را بشنوند و با آن‌ها صحبت کنند همان‌طوری که با کارکنان و مدیر تماشاخانه صحبت می‌کنند. کنتس مخصوصاً با بی‌ادبی خاصی که دور از شأن مقام اجتماعی ظاهری اوست حرف می‌زند وقتی که به یک مرد پیر از بین تماشاچیان می‌گوید: «من یک کنتس راس راستی با یک عالمه پول هستم و اگه اون زن شماست باید بگم که یک بشکه کثافته!» با این‌همه پرده برای آن‌ها یک واقعیت به تمام معنای کلمهٔ ملموس است: «گونهٔ ریتا از این‌که صورتش را به پرده فشرده صاف شده است «انگار از پشت یک شیشه» ؛ هنری اعتراف می‌کند که نمی‌داند تام چه‌طور «آن را کار کرد» و این‌که او «می‌تواند» از دنیای روی پردهٔ خودش خارج شود ؛ شخصیت‌ها همچنین می‌دانند که الان در چه حلقه‌یی از فیلم هستند و نیز اطلاع دارند که در کدام حلقه‌ها خودشان یا بقیه می‌باید وارد صحنه شوند. از این گذشته، آن‌ها از این نکته آگاهند که موجوداتی تابانده شده هستند و ملتمسانه از مدیر سینما می‌خواهند که پروژکتور را خاموش نکند - عملی که آن‌ها را به نوعی خلاء هستی شناختی می‌فرستد. هنری زیر لب شکوه می‌کند که «پرده سیاه می‌شه و ما ناپدید می‌شیم» و اضافه می‌کند که مدیر تئاتر «می‌داند که ناپدید شدن، هیچ بودن و نابودی به چه چیزی می‌ماند.» او با موعظه‌های کهنه شدهٔ کشیش روی پرده آرام نمی‌گیرد؛ پدر دانلی که با سخنان مزورانهٔ بی‌معنی‌اش او را نصیحت می‌کند: «آسان، آسان بگیر، پسرم. ما در این جریان همه با همیم»، یک دلیل عملی‌تر دیگری هم برای خاموش نکردن پروژکتور وجود دارد. همان‌طور که گزارشگر بیرون از سینما خاطرنشان می‌کند: «اگر او پروژکتور را خاموش کند او مسئول سرگردانی این تام باکستر در بیرون در یک‌جایی از دنیاست»، بدون یک دنیای سینمایی که اگر بخواهد بتواند روزی به آن بازگردد. هم به‌خاطر دلیل‌های منطقی و هم متافیزیکی، پروجکشن - و اگر نه نمایش - باید ادامه یابد.

شخصیت‌ها ناگزیر از «دادن هستی» اما ناتوان از پیشبرد داستان‌شان و گاه با به‌یاد آوردن خلاء وحشت‌آور هستی شناختی هیچ بودن، مجبورند که وقت را در انتظار یک بازگشت غیرقابل پیش‌بینی، (برگشت تام) بگذرانند که ممکن است به‌طرزی نامعلوم هرگز اتفاق نیفتد. از این پس آن‌ها اساساً قرینه‌هایی برای ولادیمیر و استراگون «در انتظار گودو»ی ساموئل بکت هستند؛ ناتوان از رفتن، ناتوان از تأثیرگذاشتن بر پیامدهای حوادثی که بدبختی‌شان مستقیماً از آن‌ها آب می‌خورد، و ناتوان از دانستن این‌که در این اثنا چه باید بکنند. آن‌ها وقت‌کشی می‌کنند و خودشان را با راه‌های کلیشه‌یی از دچار شدن به کسالتی ظاهراً اجتناب‌ناپذیر دور نگاه می‌دارند. پدر دانلی کتاب مقدس را می‌خواند، هنری و جیسون (ارباب و خدمتکا شبیه پوزو و لاکی) با یکدیگر بگومگو می‌کنند، ریتا نق می‌زند که او به‌عنوان یک وارث نباید دچار چنین مصیبتی شود. کنتس با برآشفتگی شکوه می‌کند که این امر در برنامه‌هایش خلل ایجاد می‌کند. دلیله خدمتکار برای خود نوشیدنی می‌ریزد و روی یک کاناپه ولو می‌شود و گمان می‌کند که او هم یک‌جوری فاحشه بوده است. سرانجام کشیش یک‌دسته ورق بازی را پخش می‌کند و مردها pino chle بازی می‌کنند. به‌رغم اصرار ریتا بر این‌که ما به‌عنوان شخصیت «انسان نیستیم» آن‌ها نه تنها متن‌های با نشاط چشمگیری ندارند بلکه در دیدگاه‌هایشان دربارهٔ تم‌های ادبی داستانی که در آن ظاهر می‌شوند، اختلاف‌نظر دارند. جیسون خدمتکار معتقد است که «این درواقع داستان من است داستان یک عقده، یک روح عذاب‌کشیده»، گرچه مطمئناً هنری موافق آن نیست و می‌گوید: «این داستان مبارزه یک مرد برای کامروایی است» یعنی کامروایی خودش؛ برای ریتا «این داستان تأثیر پول بر یک ماجرای عاشقانهٔ واقعی است.» اگرچه مردها اصرار دارند که پول کاری ندارد که انجام دهد. وقتی که تام باکستر و سسیلیا در یک شهر بازی متروکه باهم گفت‌وگو می‌کنند، حتی تام هم غمگین می‌شود وقتی سسیلیا به او گوشزد می‌کند که «او شخصیت اصلی نبوده است.» در این اثنا مباحثه شخصیت‌های روی پرده به‌سرعت به حملات شخصی زننده‌یی تنزل می‌یابد، همان‌طور که میان قرینه‌های‌شان در مشش شخصیت، پیر آندللو اتفاق می‌افتد. با این‌همه دگور سینمایی پنت‌هاوس آن‌ها یک نظیر شیک - مبله شده از فضای داخلی تقریباً لخت و غیرقابل گریز

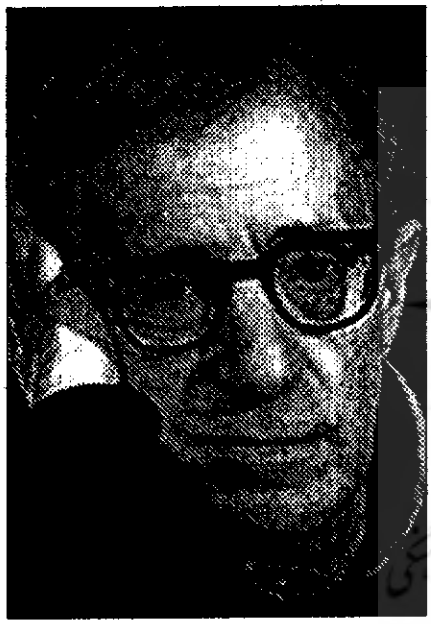
«آخر بازی» ساموئل بکت است، از پنجره‌هایش شخصیت‌ها دید بسیار محدودی از دنیای خارج دارند ـ که ساکنان آن دنیا چنان‌که گفتنی است از تماشاگران «دنیای واقعی» دههٔ ۱۹۳۰ پی برده است. «بعنظر نمی‌رسد که زیاد شاد باشند.» عکس‌العمل تماشاچیان روی پرده کاملاً شبیه عکس‌العمل افراد بسیاری است که در اجرای نخستین «در انتظار گودو» و یا «شش شخصیت در...» حاضر بودند؛ باگذر از شگفت‌زدگی به بهت‌زدگی بعد به خشمی مؤدبانه و یا شاید متمدنانه سپس به اظهاراتی از روی عصبانیت که این‌هم یک سرگاری است ؛ که سرانجام به‌طور اجتناب‌ناپذیری به اعتراضی نهایی از روی بی‌فرهنگی می‌انجامد: «من پولم را می‌خواهم». زنی



گله می‌کند که «آن‌ها فقط آن‌جا نشسته‌اند و حرف می‌زنند؟ هیچ عملی؟ چیزی اتفاق نمی‌افتد؟ یک مرد عصبانی از سینما خارج می‌شود و می‌گوید «پول ندادم که این آدم‌های سرشناس آن بالا دور هم بنشینند و پشت به ما بازی کنند و حرف‌های رکیک به هم بزنند.» اما وقتی دیگری گله می‌کند که «داستانی وجود ندارد» یک گزارشگر حدس می‌زند که «این می‌تونه کار سرخ‌ها یا آنارشیست‌ها باشه» شاید تحت تأثیر خطرناک آنتوان چخوف یا لوئیجی پیر آندللو این امر به‌نظر آید. تئوری‌های اخیر دربارهٔ زمان و بی‌ثباتی ـ گو این‌که کاملاً ندانسته ـ در متافیزیکی‌ترین جروبحث‌های تماشاچیان ناخشنود زنده می‌شوند. «من می‌خواهم آن‌چه هفته قبل در سینما اتفاق افتاد این هفته هم اتفاق بیفتد... گرچه این‌همه به هرحال دربارهٔ چه زندگی‌یی می‌تواند باشد؟...» با این‌همه این نمایش ناطق، بی‌داستان و کاملاً نامتعارف، تماشاگر خاص خودش را عمدتاً از میان کنجکاوان و آن‌هایی که مشکلی با مشاهده کردن ندارند پیدا می‌کند. مدیر سینما البته با طیب‌خاطر بلیت‌ها را به همهٔ تازه‌واردان می‌فروشد اما نزد رؤسای استودیو اعتراف می‌کند که «سینما نه ده روزه که خالیه».

به این خاطر که فیلم یک دارایی مادی است طوری‌که تولید یک تئاتر زنده این‌گونه نیست. مدیر شرکت و وکلایش کمی نگران شده‌اند؛ دست‌کم «بالقوه هزاران تام باکستر آزاد و رها» وجود دارند که ممکن است بعضی از آن‌ها نیات خلافکارانه داشته باشند ـ امکانی که در شش شخصیت در جست‌وجوی یک نویسنده»ی پیرآندللو نمی‌توانست به‌کار گرفته شود. بدین ترتیب پیشامدهای خنده‌دار جسارت و جنجال برانگیز ـ و معانی ضمنی متافیزیکی‌یی که پیر آندللو پیش می‌کشد ـ توسط ماهیت منحصربه‌فرد خود فیلم به‌طور تصاعدی وخیم‌تر می‌شوند. این مشکلات به‌ویژه برای ژیل شفرد بازیگر (که توسط جف دانیلز ایفا می‌شود) بحرانی هستند که شخصیت تام باکستر را روی پرده خلق کرده و از لحاظ ظاهر و صدایش شباهتی کامل با شخصیت فراری دارد. او برای بازپس‌گیری و رویارویی با شخصیتی که خلق کرده بود و حالا آشکارا از کنترل خارج شده است، به نیوجرسی می‌رود. فیلم در سطح ظاهری، حالا گونهٔ طنزآمیزی از درگیری میان بازیگران و شخصیت‌ها به‌دست می‌دهد که در فیلم ـ و نه لزوماً در تئاتر ـ کاملاً شبیه یکدیگر هستند؛ و در مرتبه‌یی عمیق‌تر ؛ فیلم اجرای کمیکی از افسانهٔ فرانکنشتاین است ـ با وجود این که «موجود فراری» خلافکار در این‌جا یک هیولای مضحک نیست بلکه بدن خود بازیگر است. یک شخصیت احساساتی با نزاکت که دست‌کم بالقوه، هزاران بار تکراری است.

رابطهٔ مخفیانهٔ تام با سسیلیا تا اندازهٔ زیادی به‌خاطر مهارت او در لفاظی‌های رمانتیکی ـ که سسیلیا آن‌را مثل حرف‌های توی فیلم‌ها می‌داند ـ رونق می‌یابد، با وجود این او می‌داند که تام یک عاشق تمام‌عیار است. سسیلیا به دروغ به مانک می‌گوید که شغلی به‌عنوان پرستار بچه پیدا کرده اما در حقیقت به‌خاطر این‌که اوقات‌اش را با تام بگذراند. سپری می‌کند، تام که نه‌تنها بی‌دست‌وپا است بلکه غیرواقعی هم هست؛ برای مثال پیشنهاد می‌کند به یک بیابان بگریزند و در آن‌جا با عشق باهم زندگی کنند. با این‌همه در دنیای واقعی او نه پول و نه کار دارد. وقتی تهیه‌کنندهٔ فیلم، رائول هیرش و ژیل شفرد بازیگر به سینما می‌آیند در کمال تعجب درمی‌یابند که هیچ کس هویت زنی را که با تام آن‌جا را ترک کرده بود، به‌خاطر نسپرده است. ژیل تصادفاً زن را در یک داروخانه می‌یابد؛ جایی‌که سسیلیا، ژیل را با تام عوضی می‌گیرد ـ یک نسخهٔ سینمایی منحصر به‌فرد از تمهید قدیمی دوقلوها در کمدی‌های شکسپیر. سسیلیا هنرپیشه ـ زده و طرفدار پروپاقرص آن‌ها، تمام فیلم‌های ژیل را دیده و با بی‌میلی موافقت می‌کند که او را به نزد تام ببرد



که دوست دارد آزاد بماند. در شهربازی متروکه بازیگر و شخصیت رو در رو قرار می‌گیرند (و در یک نما ظاهر می‌شوند و با هم صحبت می‌کنند) و بر سر اختلاف کوچکی از نوع پیر آندللویی دربارهٔ این‌که کدام یک از آن‌ها (بازیگر یا شخصیت) باعث موفقیت نقش شده است، باهم‌بگومگو می‌کنند. تام عشق‌اش را به سسیلیا اظهار می‌کند و او هم اعتراف می‌کند که تام تمام‌عیار است. اما ژیل اعتراض می‌کند که تام موجودی داستانی است و می‌پرسد که «تمام عیار» بودن چه جور چیزی می‌تواند باشد وقتی که آدم‌اش واقعی نیست؟» اگرچه تام اعتراض می‌کند که می‌تواند یاد بگیرد که واقعی باشد و اصرار دارد که «واقعی بودن، خیلی طبیعی برایش به‌دست می‌آید.» ژیل تهدید می‌کند که تهیه‌کنندگان، اتحادیهٔ

بازیگران و F.B.I را خبر می‌کند اگرچه، به‌طوری که هیرش در صحنهٔ بعد خاطرنشان می‌کند هیچ جرمی صورت نگرفته است.

وقتی که سسیلیا می‌کوشد تا برای تام «خدا» را توضیح دهد (کسی که تام با نویسندهٔ فیلمنامه اشتباهش می‌گیرد) مانک که توسط رفقای خسیس‌اش اطلاع یافته شب قبل سسیلیا با یک مرد در یک رستوران دیده شده است، آن‌دو را باهم پیدا می‌کند. گرچه تام صاحب دل و جراتی است که برای شخصیت‌اش در فیلمنامه نوشته شده، اما مانک دعوا را با یک ضربهٔ ضعیف می‌برد، سسیلیا از رفتن به خانه به همراه او سرباز می‌زند؛ با این‌همه متأثر از تهور تام، این نخستین باری است که در مقابل شوهرش می‌ایستد. وقتی که دوباره سسیلیا به پیش ژیل برمی‌گردد که او را به ناهار دعوت کرده و مجذوب ستایش‌های سسیلیا از کارش شده است، تمام فاحشه‌یی را در شهر بازی می‌بیند و از فاحشه‌خانه‌اش دیدن می‌کند، که در آن‌جا او مجذوب پرسش‌هایی متافیزیکی می‌شود که بسیاری از آن‌ها دلمشغولی‌های همیشگی در نوشته‌های آلن هستند. وقتی که روسپی‌ها با سوز و گداز او را دربارهٔ علایق شهوانی‌اش به پرسش می‌گیرند (جزییات کوچکی در این مورد برای شخصیت‌اش نوشته شده است)، او با خود دربارهٔ خدا، سرانجام مرگ و معجزهٔ تولد می‌اندیشد و به این مهم‌ترین نکته که «چقدر سحرانگیز به‌نظر می‌آید... جهانی واقعی که، آه، در برابر دنیای... سلولوئید و سایه‌های لرزان قرار می‌گیرد.» این آخری دنیای افسانه‌یی و بیان ناشدنی «رز ارغوانی» عنوان هم هست که تام در مصر به‌دنبالش می‌گشت. «رز ارغوانی» از بسیاری جهات قرینه‌یی برای «رز سبز» است که استفن ددالاس در «تصویر هنرمند همچون یک مرد جوان» جویس آن‌را در خیال مجسم می‌کند: «تو نتوانستی یک رز سبز داشته باشی.» و پی می‌برد که «اما شاید در یک جایی از این دنیا بتوانی» این «یک‌جایی» در رمان جویس و در فیلم آلن دنیای هنر است، دنیای خیال ـ و حالا (برخلاف روزگار استفن)، دنیای سینما.

تام با تصمیم‌اش در این‌باره که «دیگر نمی‌خواهم از این‌که چه چیزی واقعی است و چه چیزی نیست حرف بزنم» و با اظهار این‌که «زندگی بسیار کوتاه‌تر از آن است که وقت را بر سر فکر کردن دربارهٔ زندگی تلف کنیم»، به همراه سسیلیا به سینما بازمی‌گردد و او را به عنوان نامزدش به همبازی‌هایش معرفی می‌کند و با او به دنیای سیاه و سفید روی پرده می‌رود. مانند آلیس با نگاه کردن‌اش از ورای شیشه و مانند دوروتی در سرزمین اوز، سسیلیا در دنیای روی پرده به‌زودی درمی‌یابد که امور و قواعد مختلف رایج در آن‌جا، از آن‌چه به‌نظر می‌رسند کمترند. داستان «رز ارغوانی» روی پرده سرانجام با سسیلیا که به‌عنوان یک شخصیت اضافی در پارتی کوپوکابانا وارد می‌شود، از سرگرفته می‌شود (مانند کوگلماس که در صفحات مادام بووآری ظاهر می‌شود). در پارتی پول صحنه‌یی تام، قابل خرج کرده است اما شامپاینی که خریداری می‌شود چیزی جز یک نوشابهٔ زنجبیلی نیست. حضور سسیلیا در دنیای حلقهٔ فیلم «تقریباً» به اندازهٔ حضور تام در «زندگی واقعی» مخرب است. سسیلیا یک رقیب ناخوانده برای کیتی هاینس، خوانندهٔ کلوب شبانه، است که در نمایش نوشته شده که تام با او ازدواج می‌کند. تام می‌گوید «داستان را بینداز دور!» و سسیلیا را به کردشی در مشهورترین کلوب‌های شبانهٔ منهتن می‌برد. در یک صحنهٔ رمانتیک در پنت‌هاوس، ژیل که با آمدن به سینما مزاحم کار آن‌ها می‌شود، غیرتی شده و آن‌ها را از پرده بیرون می‌کشد و باز به واقعیت می‌آورد. هردو خواستگار عشق‌شان را به سسیلیا اظهار می‌کنند و او می‌بایست میان‌شان انتخاب کند؛ باوجود این‌که سسیلیا اصرار دارد که او قبلاً ازدواج کرده است، ژیل او را وسوسه می‌کند که با او به هالیوود بگریزد. تصمیم او ناگزیر، به سادگی اما به وضوح به تام گفته می‌شود:

«ببین من یک شخص واقعی‌ام. مهم نیست که چه‌قدر... چه‌قدر وسوسه شده‌ام اما من محبورم که دنیای واقعی را انتخاب کنم.»

او ناگزیر از انتخاب، به آپارتمان خود برمی‌گردد و شروع به جمع کردن وسایل‌اش می‌کند، و در برابر مانکِ حیرت‌زده می‌ایستد که مانند دفعهٔ قبلی که سسیلیا (به‌دنبال پی بردن به خیانت همسرش) اقدام به ترک او کرده بود، می‌گوید: «اون چیزی که اون بیرونه‌رو می‌بینی! این فیلم نیست! این زندگی واقعیه! این زندگی واقعیه؛ و تو برخواهی گشت!» سسیلیا با حمل چمدان و گیتار هاوایی‌اش که ژیل از او خواسته بود بیاورد (در چند صحنهٔ بعد به‌همراه او یک قطعهٔ توصیفی را به سبک موزیکال‌های دههٔ ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ می‌خواند) برای دیدن ژیل به سینما می‌رود تا به هالیوود بگریزد و رویاهایش را تحقق ببخشد. آرزوهای او برباد می‌رود وقتی می‌فهمد ژیل قبلاً رهسپار هالیوود شده است تا تام را به‌خوبی و خوشی به پرده بازگرداند. «رز ارغوانی قاهره» از شهر رفته است و جای آن را موزیکالی به نام کلاه بلند Hop Hat با بازی فرد آستر و جینجر راجرز گرفته است، که سسیلیا بلیتی برای دیدن آن می‌خرد. در سکانس پایانی فیلم سسیلیا دوباره درمیان تماشاگران Jewel نشسته است؛ غرق در تازه‌ترین فیلم، غمگین و آه‌کشان؛ اما دیگر گریه نمی‌کند. پس از یک سکانس تماشایی رقص که به نماهایی از او که در بین تماشاگران نشسته است کات می‌شود او شروع به لبخند زدن می‌کند و بار دیگر با فیلم‌ها از خود و از نگرانی‌های کسالت‌بارش کنده می‌شود.

مانند شخصیت‌های دوبلینی جویس، سسیلیا مبتلا به یک فلج روحی است که فرارش را ناممکن می‌سازد و در نتیجه، پایانی تلخ و شیرین برای رز ارغوانی قاهره رقم می‌زند، در حقیقت این پایانی گریزناپذیر است که تمام چنین فیلم‌هایی در ۱۹۳۰ داشته‌اند، آن‌زمان که تحت ضوابط خشک سانسوری، خیانت (یا زنا) هرگز رضایت‌بخش نبوده است و ازدواج همیشه تأیید می‌شده است. به همراه دنی رز برادوی Broadway Danny Rose (۱۹۸۴) و روزهای رادیو Radio Days (۱۹۸۷)، رز ارغوانی قاهره، به ستایش فرهنگ مردمی عصر تازه ـ گذشته‌یی می‌پردازد که معصومیت‌اش، جذابیت ویژه‌یی به آن می‌دهد، که شخصیت‌های روان ـ رنجور کمدی‌های جدیدتر (و خالص‌تر) آلن ناگزیر فاقد آنند. این فیلم مانند فیلم Zelig (۱۹۸۳)، لذت ویژهٔ آلن را از امکانات منحصر به‌فرد فیلم به‌عنوان یک رسانه، بیان می‌کند. او می‌گوید: «رز ارغوانی قاهره همیشه [در میان فیلم‌هایم] مورد علاقه‌ام بوده، چون من یک ایده‌یی داشتم و همان‌طور که می‌خواستم آن ایده را به روی پرده بردم.» اما فراتر از مهارت تکنیکی، طرح هوشمندانه، شکوه فرا-سینمایی و معانی متافیزیکی بحث انگیزش، شخصیت ظاهراً ساده‌اش؛ سسیلیا که مات و مبهوت به پردهٔ سینما چشم دوخته است، شاید به‌حق ثابت کرد که یکی از جاودانه‌ترین تصاویر تمام فیلم‌های آلن است. او از بسیاری جهات، مکمل و قرینهٔ مرتون ژیل است ـ یک نمونهٔ کلاسیک امریکایی تا حدودی غیرعادی، به این خاطر که سسیلیا بسیار معمولی است مانند سینماروی درون همهٔ ما. □

* داستان ماجرای کوگلماس را در ویژه‌نامه نوروز ۸۱ گلستانه بخوانید.

راوی بهاران
مبارزات و زندگی کرامت‌الله دانشیان
نوشتهٔ انوش صالحی
ناشر: قطره

«راوی بهاران» شرح زندگی و مبارزات کرامت‌الله دانشیان خالق ترانهٔ «بهاران خجسته باد» است. او به همراه خسروگلسرخی در سپیده دم ۲۹ بهمن ۱۳۵۲، در برابر جوخهٔ اعدام قرار گرفتند.

محاکمهٔ آن دو و دیگر اعضای گروه «سیمرغ» به جرم مشارکت در طرح گروگان‌گیری ولیعهد سابق ایران به شکل علنی برگزار شد و بازتاب وسیعی در افکار عمومی ایران و جهان پیدا کرد.

کتاب، علاوه بر شرح زندگی کرامت به چگونگی تشکیل و فروپاشی گروه موسوم به سیمرغ می‌پردازد. حادثه‌یی که ریشه در سیر رخدادهای تاریخ معاصر داشت و آن شکل‌گیری گروه‌های مسلح در امر مبارزه با رژیم شاهنشاهی بود. اکنون با فاصله گرفتن از آن شرایط و رویکرد بسیاری از نیروهای سیاسی به نقد و بررسی گذشته، بهتر می‌توان به بخش‌های ناگفتهٔ تاریخ معاصر اشاره کرد.

کتاب راوی بهاران نوشته انوش صالحی است که در ۲۶۴ صفحه و به بهای ۱۸۰۰ تومان روانه بازار شده است.

رمان‌های معاصر فارسی ـ کتاب دوم
میمنت میرصادقی (ذوالقدر)
ناشر: نیلوفر

کتاب، راهنمایی است برای پژوهندگان مجموعه رمان‌هایی که به فارسی نوشته شده‌اند. اطلاعات این کتاب ویژگی‌های فنی و خصوصیت‌های محتوایی و ساختاری رمان‌ها را شامل می‌شود؛ زمان و مکان وقوع حوادث، نام شخصیت‌های مهم و همچنین نوع رمان و نیز زاویهٔ دیدی که نویسنده به‌کار گرفته است. همچنین پیرنگ و شرح و تفسیر هر رمان به همراه بخشی از رمان‌های سه نسل از نویسندگان ایران در کتاب گردآمده است. نسل اول شامل صادق هدایت، بزرگ علوی و... تا دههٔ ۳۰ است و نسل دوم پیروان نسل اول. نسل سوم، نویسندگان بعد از انقلاب دو مجلدی که انتشار یافته هر یک بررسی آثار ۲۲ نویسنده را شامل می‌شوند.

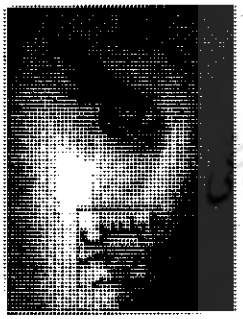
شاه‌گوش می‌کند

ایتالو کالوینو
ترجمهٔ محمدرضا فرزاد
فرزاد همتی
نشر: مروارید

کالوینو دربارهٔ داستان‌نویسی می‌گوید: «چیزی که مرا به‌خود جذب می‌کند تأثیر متقابل روابط انسانی است. طرحی که از خطوط معوج و پرشکن شکل می‌گیرد و می‌دانم که راه گریزی از آن‌چه انسانی‌ست وجود ندارد. حتی اگر تقلایی نکنم تاانسانیت مثل عرق از منفذهای بدنم بیرون بزند، راه فراری نخواهد بود. داستان‌هایی که می‌نویسم در درون ذهن انسانی به هستی می‌رسند، یعنی با ترکیبی از علائم به وجود آمده که در فرهنگ‌های انسانی پیش از من پرورده شده‌اند.»

ایتالو کالوینو از برجسته‌ترین نویسندگان ادبیات داستانی معاصر ایتالیا در سال ۱۹۸۵ در ۶۲ سالگی درگذشت و این کتاب به همت تیم پارکس نویسندهٔ نامزد دریافت جایزه پولیتزر گردآمده و با همکاری همسر نویسنده به انگلیسی ترجمه شده است. بلندترین داستان این مجموعه «شاه گوش کن» از کتاب «زیر آفتاب جگوار» انتخاب شده که مجموعه‌یی است از سه داستان. داستان اول «شاه...» به‌دور محور شنوایی می‌گردد و دو داستان دیگر یکی دربارهٔ حس چشایی و دیگری دربارهٔ حس بویایی است و هرکدام تم و طعم و بوی خاص خود را دارند. نه داستان دیگر این مجموعه از کتاب «اعداد در تاریکی» انتخاب شده‌اند.

اینس



کارلوس فولنتس
ترجمهٔ اسدالله امرایی
نشر: مروارید

اینس داستان عشقی پرشور است که بین یک رهبر ارکستر تبعیدی و یک خوانندهٔ اپرا، اینس، در جریان اجرای اپرای عذاب فاوست اثر برلیوز پدید می‌آید. آغاز کتاب زمانی است که استاد ۹۲ سال دارد و خاطرات خود را مرور می‌کند. خاطرهٔ جرقه عشقی را که در جریان بمباران‌های لندن در سال ۱۹۴۰ پدید می‌آید. استاد سعی در اغوای او دارد که اینس مانع می‌شود. تا آن‌که هفت سال بعد در مکزیک همدیگر را می‌بینند، بازهم در اجرایی از فاوست. بار سوم که همدیگر را می‌بینند، سال ۱۹۷۶ است، استاد ۶۰ سال دارد و اینس ۴۷ سال و بازهم غرورشان مانع وصل است. به موازات این عشق، نخستین عشق زمینی و نخستین برخورد بین یک زن و مرد که به‌نوعی اسطوره است، پدید می‌آید و محور ارتباطی هر دو داستان مهری بلوری است که اینک بردرگاه پنجره قرار دارد.