همچون در یک آینـــه

گلوله‌ها بر فراز برادوِی / وودی آلن / ۱۹۹۴

زمان انتشار : **۱۳۷۴**

چاپ شده در : **مجله دنیای تصویر**

در تاریخ یکصد سالهٔ سینما، چند نفر را می‌شناسیم که برای یادآوری و اثبات نبوغشان، تنها ذکر نامشان کافی باشد؟ چند سینماگر را به خاطر داریم که نبوغشان، به گونه‌ای مستقل از دوست داشتن یا دوست نداشتن فیلم‌هایشان، توسط همه پذیرفته و تثبیت شده باشد؟ این موقعیتی غریب و استثنایی است که با دیگر گزینش‌های محدودهٔ «هنرمندان محبوب»مان شباهت و قرابتی ندارد. اینجا دیگر تنها علاقه‌مند بودن به ایده‌ها و اندیشه‌های فیلمساز و باور داشتنِ مهارت او در القاء و انتقال آنها از طریق ساختار سنجیدهٔ فیلم‌هایش، در انتخاب و ذکر نام آن «چند نفر» نقش چندانی ندارد. مجموعهٔ اسامی انگشت‌شماری که در پاسخ به پرسش‌های فوق به زبان می‌آوریم، تنها نمایانگر اقرار و اعتراف همگان – چه ستایشگران و چه نفی‌کنندگان – به نبوغ آنهاست: اورسن ولز، لوییس بونوئل، آلفرد هیچکاک، ژان – لوک گدار و... وودی آلن. گمان می‌کنید کسی باشد که بتواند حتی برای لحظه‌ای در نبوغ تک‌تک اعضای این مجموعه شک کند؟

۱) دیوید شاین و وودی آلن: زندگی و هنر

با گلوله‌ها بر فراز برادوی، وودی آلن به یکی از تم‌های مورد علاقه‌اش رجوع می‌کند: چالش میان زندگی هنرمند و هنر او. چالشی که در عمق و انتها، بس دشوارتر از آن است که ابتدا می‌نمود؛ و میزان این دشواری به اندازه‌ای است که سرانجام، هنرمند را ناچار به انتخاب یکی از دو دل‌مشغولی حیات‌بخش و اصلی‌شان می‌کند: یا هنر و یا نفسِ زیستن. تلخ‌نگری آلن در این زمینه، گاه به گونه‌ای بدبینی نزدیک می‌شود؛ و گاه حتی چنین می‌نماید که این بدبینیِ افراطی (و منحصر به فرد، ژرف و به غایت جدی و ارزشمند) او، نتیجهٔ گزینش خودخواسته، آگاهانه و تعمدی‌اش است. گویی آلن، با آنکه خود در دنیای واقعی »هنرمند«ی است که «زندگی»اش را هم می‌کند، تصمیم می‌گیرد که در دنیای آثارش زندگی و هنر را ناهمگون و ناهمسو بپندارد و همین‌گونه تصویرشان کند. از این دیدگاه، خلق دنیای مستقل این آثار برای آلن در حکم صیقل دادن

و آماده ساختن «آینه»ای است که تقابل‌های درونی زندگی را، آنگونه که هست – و نه آنگونه که دوست داریم باشد – در خود و رو به ما باز می‌تاباند. برای او، خودآگاهی در فرآیند خلاقهٔ نگارش فیلمنامه و ساختن فیلم، عامل ثابت و بسیار مهمی است. با تمام حس عینی و طبیعی زندگی که در لحظه لحظهٔ فیلم‌های او جاری است (و قاعدتاً باید تصور کنیم که نتیجهٔ رویکرد غریزی او بوده)، هر جزیی را آگاهانه و با نظر به کارکرد دقیق آن در نظام معنایی و کلیت ساختاری آثارش می‌چیند، نظم می‌بخشد و به مرزی خاص و استثنایی دست می‌یابد. مرزی باریک و ظریف میان خودآگاهی خردمندانه از یکسو، و شور و سرزندگیِ احساسی از سوی دیگر.

دغدغهٔ درونی دیوید شاین (جان کیوزاک) در گلوله‌ها بر فراز برادوی این است که در کنار زندگی انسانی، نمایشنامهٔ خود را با عنوان «خدای پدران ما» در برادوی به روی صحنه ببرد. در انتهایِ افت و خیزها و کشمکش‌های فراوان میانهٔ فیلم، او بالاخره موفق به اجرای نمایش می‌شود. ولی صرف این «اجرا» مسألهٔ اصلی نیست. در پایان کار، دو کارگردان (دیوید در دنیای درون فیلم، و وودی آلن در دنیای بیرون) از خود می‌پرسند: «به چه قیمتی موفق به انجام این کار شدم؟» مسأله این است. پاسخِ این پرسش است که ارزش یا بی‌ارزشی، سودمندی یا بی‌فایدگی و توفیق یا شکست آنها را در روند «آفرینش هنری»شان تعیین می‌کند .

یکی از نکات ثابت و تعدیل‌نشدنی و ازلی / ابدی مطرح در این حیطه، قصهٔ کهنهٔ پایداری هنرمند در تن ندادن به پیرایه‌های تجاری است. دیوید در همان نخستین صحنهٔ فیلم – صحنه‌ای با بحث‌ها و داد و فریادهای نمونه‌ایِ روشنفکران آثار آلن – به تهیه‌کننده‌اش جولین مارکس (جک واردن) می‌گوید» :من یه هنرمندم. نمی‌خوام کارمو با تجارت قاطی کنم». پس از ملاقات با چند بازیگرِ انتخاب شده برای نمایش، نیمه شب با دیدن کابوس هولناکی از خواب می‌پرد و به جولین زنگ می‌زند و فریادزنان می‌گوید: «نمی‌ذارم هر کاری که می‌خواین، باهام بکنین. من یه روسپی نیستم». ولی تلخیِ تمام این بحث و جدل‌ها زمانی به تمامی

خود را به رخ ما می‌کشد که به محکومیت محتوم و ناگزیر او در دل مناسبات بیمارگونهٔ نظام کاسبکارانهٔ حاکم پی می‌بریم .تهیه‌کننده، دوستش نیک (جو ویته‌رلی) و شرکای دیگرشان در پایان فیلم دوباره به سرمایه‌گذاری برای اجرای رقص‌های گروهی معمولی در کافه‌های شلوغ می‌پردازند و دیوید عملاً قربانی و – خوشبین که باشیم، دست‌کم – بازیچهٔ زد و بندها و باندبازی‌های آنان شده است. این مغبون شدن او در بُعد تجاری، البته به جهت پرهیز وودی آلن از تأکید بر جنبه‌های ظاهری این معادلهٔ نابرابر، چندان به چشم نمی‌آید (و اساساً این «عدم تأکید» ویژگی همیشگی کارهای آلن است). دکورهای پرزرق و برق و رنگارنگ خانهٔ غیرعادیِ نیک که اِلن (مری لوییز پارکر) و چیچ (چز پالمینتری) در آن به سر می‌برند، به گونهٔ ظریفی در تضاد با فضای عریان و نیمه خالیِ خانهٔ کوچک دیوید قرار دارد .و افزون بر این، وقتی نامزد دیوید در سالروز تولد او یک کیف پول جیبی به او هدیه می‌دهد، دیوید به طعنه می‌گوید: «من که پول ندارم توش بذارم»! ولی عدم تأکیدی که گفتم، مانع توجه بیش از حد تماشاگر به این جلوه‌های بیرونی صرف می‌شود و به شیوه‌ای نهفته و ناپیدا، دلالت تلویحی مذکور را به او القا می‌کند.

پدیدهٔ رنج‌آور دیگری که در سیستم تهیهٔ نمایش هست و دیوید را به شدت آشفته و منزجر می‌کند، تظاهر و چاپلوسیِ روغنینِ مرسوم و متداول در بین اعضا و گردانندگان آن است. تظاهری که حتی قطب مخالف او – تهیه‌کننده – را هم در برمی‌گیرد: همزمان با نخستین شب اجرای نمایش، تهیه‌کننده در راهروی پشت تالار اصلی با لحنی عصبی به دیوید پرخاش می‌کند. در همین حین، دو تن از تماشاگران به طور اتفاقی از انتهای راهرو پیش می‌آیند و هنگامی که از کنار آن دو می‌گذرند، جولین به دیوید می‌گوید: «کارت عالی بود. تو فوق‌العاده‌ای!». در نقطهٔ مقابل، دیوید تقریباً در هر زمینه‌ای، به شدت صریح و صادق است. چیزی جز نظر واقعی خود را ابراز نمی‌کند و این وجه از شخصیت‌پردازی او در هماهنگی کامل با شخصیت‌هایی قرار دارد که ایفای نقش آنها در فیلم‌های دیگر آلن، به عهدهٔ خود او بود. و این صراحت و دوری از چاپلوسی و

پرهیز از «بنا به مصلحت» حرف زدن، طبعاً و قطعاً همواره به زیان این افراد منجر می‌شود. کسی حوصله و تحمل راست‌گویی‌های کارخراب‌کن آلن را در جنایت و جنحه، هانا و خواهرانش و سایه‌ها و مه ندارد؛ و نیز توان رویارویی با همین عادتِ دیوید را .

خوکردگان به تملق و تظاهر دائمی مجامع و محافلی از قبیل میهمانی‌ها و کافه‌ها و گردهمایی‌های فیلم‌های آلن، عملاً گردانندگان اصلی آن نیز هستند و بنابراین، مطرود شدن و به انزوا رفتن عناصر واقع‌بین، ساده‌دل، صریح و - از دید آنها – ناسازگار و ضد جریانی چون دیوید (و خود آلن در فیلم‌های دیگر) محصول طبیعی و گریزناپذیرِ ضدّیتِ آنها با هنجارهای اصلی و رایج سیستم است. شاید دیوید به طور شهودی، احساس گنگی از این فرجام تلخ را پیشاپیش در خود می‌یافته که در اوایل فیلم، هنگامی که با دوستان هم‌محلی‌اش در تراس کافه‌ای نشسته، در پاسخ دوستش به «ارزش هنر افراد گمنام» رأی می‌دهد. مرد می‌گوید: «ببینید، یه ساختمانِ در حال سوختن رو در نظر بگیرید .فرض کنید تمام نمایشنامه‌های دنیا دارند می‌سوزند و شما می‌توانید برید تو و فقط یکی از اون‌ها رو نجات بدید. خب، می‌رید سراغ آخرین نسخه‌ای که از یک نمایشنامهٔ شکسپیر باقی مونده، یا سراغ نوشتهٔ یک آدم گمنام؟» و دیوید می‌گوید: «نویسندهٔ گمنام»! گرایشی ناخودآگاه به انزوا و دوری از شهرت – حتی در آفرینش هنری – که بعدتر برای شخصِ او هم صورتِ واقع به خود می‌گیرد. او مجبور می‌شود که میان زندگی و هنر، خط مرزیِ تفکیک‌کننده‌ای بکشد و اولی را برگزیند. اتفاقی که امیدواریم برای منبع الهام فیلم – وودی آلن شصت ساله -نیفتد و موهبت‌های ناشی از روند بروز خلاقیت او در زمان باقیماندهٔ عمر پربارش، از ما و سینما دریغ نشود .

(۲ هلن سینکلر و نورمادزموند: رجوعی دیگرباره به تاریخ سینما

احتمالاً اکنون دیگر تازگیِ چندانی نخواهد داشت اگر اشاره کنیم به اینکه فیلم‌های آلن، نمونه‌های ظریف و متعالیِ ارجاع به یک عمر تاریخ سینما و استفاده از اجزاء آن به عنوان گونه‌ای زمینهٔ هنری به شمار

می‌روند. ارجاعی که گاه در الگوهای روایی، گاه در ابعاد تکنیکی و گاه در جنبه‌های مضمونی خود را می‌نمایاند. مثال‌های مشهور و فراوانند: فیلمنامهٔ دوباره اون قطعه رو بنواز، سام و کافه و پیانوی کازابلانکا؛ رز ارغوانی قاطره و پرده و سالن سینما، و اساساً پیوندی خیالی که بین شخصیت‌های واقعی و شخصیت‌های درون دنیای سینما برقرار می‌شود؛ هانا و خواهرانش و منصرف شدن از خودکشی با دیدن سوپ اردک برادران ماکس؛ راز جنایت منهتن، با پایانی ملهم از بانویی از شانگهای ولز و بارقه‌هایی از آگراندیسمان آنتونیونی و پنجره عقبی و سرگیجه هیچکاک؛ زنی دیگر و آلیس و جنایت و جنحه و دغدغه‌ها و حساسیت‌ها و سرگشتگی‌های شخصیت‌های برگمان؛ و... سایه‌ها و مه و تلفیق بی‌همتای همان دل‌مشغولی‌های برگمان با سیرک و جادوگریِ مورد علاقهٔ فلینی و نورپردازی سیاه و سفید و اکسپرسیونیستی محبوب والز و – البته – نمایشنامه درخشان »مرگ» اثر خود آلن. و حالا در گلوله‌ها بر فراز برادوی نیز رجوع ضمنی و اشاره‌های گاه و بیگاه او به فیلم‌ها و شخصیت‌های سینمایی، بار دیگر ما را به این نکتهٔ حائز اهمیت رهنمون می‌شود که نقش «خودآگاهی» در کار آلن، از هر عامل دیگری کلیدی‌تر است. این خودآگاهی در اینجا با به‌کارگیری آگاهانهٔ وجوهی از فیلم‌های دیگران نمود می‌یابد که بی‌تردید نیازمند تحلیل و بررسی موشکافانهٔ کسی است که آنها را در اثر خود گنجانده. بازی هوشمندانه‌ای که میان «رویا/سینما» و «واقعیت/ دنیای بیرون از سینما» در رز ارغوانی قاهره صورت می‌گیرد، با کارکرد و دلالت چندوجهی و پیچیدهٔ مشخصه‌های برگمانی، ولزی و فلینی‌وار در سایه‌ها و مه، محصول ذهن «تحلیل‌گر» و – بنابراین – مواجههٔ مبتنی بر «خودآگاهی» آلن با دنیای سینما و آثار بزرگان آن است. گلوله‌ها بر فراز برادوی از طرفی دربردارندهٔ چند صحنهٔ کوتاه و فرعی است که اشاره‌هایی چند به فیلم‌هایی خاص می‌کنند (مثلاً صحنهٔ ملاقات دیوید و تهیه‌کننده در حمام بزرگ و بخار گرفته که با آن حوله‌های سپید و نورهای محو و فضای مه‌آلود، بی‌درنگ صحنهٔ حمام آب معدنی شاهکار فلینی و یکی از فیلم‌های محبوب آلن، یعنی هشت‌ونیم را تداعی می‌کند). و از طرف دیگر، نبخش

مهمی از روابط بین شخصیت‌های آن بر ویژگی‌های خاص پرسوناژی استوار است که انگار دقیقاً با تأمل در یکی از مشهورترین و خاطره‌انگیزترین شخصیت‌های سینمای کلاسیک خلق شده: هلن سینکلر (دایان وبست) که شخصیتش دقیقاً یادآور نورما دزموند (گلوریا سوآنسون) در سانست بولوار بیلی وایلدر است. هلن همچون نورما دزموند (و همچون گلوریا سوآنسون واقعی، ورونیکا در اشتیاق ورونیکافُس رینر ورنر فاسبیندر، و همهٔ شخصیت‌های دیگری که به الگوی تمام عیار وایلدر شبیهند) زن پا به سن گذاشتهٔ خودستا و مغرور و عجیبی است که زمانی ستارهٔ محبوب و معروفی بوده و اکنون مدت‌هاست که در دنیای بازیگری، بیکار و فراموش شده و مهجور است. اصرار او بر اینکه همه چیز مطابق میل خودش باشد، و تصورش دربارهٔ اینکه همه هنوز او را با همان احترام و علاقهٔ سابق می‌خواهند و به همان میزان برای سابقه و فعالیت‌هایش ارج و اعتبار قائلند، همچون اصرار و تصور مشابه نورما دزموند، جلوهٔ کم و بیش بیمارگونه‌ای به شخصیتش می‌دهد: آدم کم‌هوش و حواسی که به خیال خود، همه چیز را همچون گذشته می‌پندارد و از تغییر و تحولات نظام نمایش و اجزاء و روابط و ضوابط تازهٔ آن بی‌خبر است و مدام نزد خود و دیگران تکرار می‌کند – یا دست کم گمانش آنست – که به خاطر تقدم تاریخی و ارزش کار «پیش‌کسوت»، باید همه به تمام خواسته‌ها و مانورها و وسواس‌ها و سلیقه‌های ادا و اصولی او احترام بگذارند. اما اشاره‌های آلن به همانندی هلن و نورما از حد این تشابه‌های تماتیک فراتر می‌رود و به زمینه‌های بصری هم کشیده می‌شود. هلن در نخستین حضور خود در گلوله‌ها بر فراز برادوی، از بالای پلکان بلندی پایین می‌آید و دوربین در کنار آن، با حرکتی سریع او را در کادر رو به بالای خود نشان می‌دهد. گویی این همان پلکانی است که نورما دزموند در انتهای سانست بولوار با آن اقتدار تصنعی از آن پایین می‌آمد. هلن درست مثل نورما و با همان لحنی که او از سناریست جوان (ویلیام هولدن) می‌خواست، از دیوید می‌خواهد که فقط برای او، نمایشنامه‌ای بنویسد که «شخصیتی برازندهٔ هلن سینکلر داشته باشد»؛ و مثل نورما متوقع است که پرسوناژ مربوط به او، با حالاتی از «اغواگری و قهرمانی» هم همراه

باش. آن هم با این سن و سال و آن آرایش غلیظ و لباس‌های نامناسب، که نشانگر تلاش مذبوحانهٔ هر دوی آنها برای جوان جلوه دادن بیهودهٔ خودشان است، غافل از آنکه این به خودی خود برای هیچ کس مزیتی به دنبال ندارد. و باز مثل نورما که سناریست را درگیر یک ماجرای عشقی منتهی به مرگ کرده بود، هلن هم دیوید را – خواسته یا ناخواسته – شیفتهٔ خود می‌کند و تصمیم تلخ دیوید در ترک هنر تئاتر را با تصمیم دشوار ترک خود، همزمان می‌سازد .

فشردهٔ تمام خلاقیت‌های بکر وودی آلن در افزودن جنبه‌های تازه‌ای به شخصیت هلن – در قیاس با نورمای سانست بولوار – در صحنه‌ای از گلوله‌ها بر فراز برادوی آشکار است: هلن دیرتر از همه به سالن تئاتری می‌آید که اعضای گروه می‌خواهند نخستین تمرین خود را در آن انجام دهند. به گمان دیوید – طبق نریشنی که او روایتگر آن است – هلن «عمداً و برای نشان دادن اینکه کار ما برایش ارزش چندانی ندارد و لازم نیست خودش را سروقت برساند» در آمدن تأخیر کرده و دیر آمده. همه به احترام ستارهٔ قدیمی از جا برمی‌خیزند. در نمایی از روبه‌روی صحنه، درست از نقطه‌نظر یک تماشاچیِ فرضیِ تئاتری که اکنون سالنش به کلی خالی است، هلن در پیش‌زمینهٔ سمت راست کادر، با ابهت ایستاده و دیوید و دیگران در پس‌زمینهٔ سمت چپ، کوچک و دور دیده می‌شوند. همه ساکتند .هلن با حرکاتی که به میزانسن‌های آیینی تئاتر می‌ماند و با لحنی که بیشتر به خطابهٔ سنگین یک سخنران خوش‌بیان شبیه است، می‌گوید: «وای، باورم نمی‌شه .باز هم اینجام. توی این "معبد"، پر از انبوه خاطرات، پر از روح آدم‌های مختلف. این دایی وانیاست، این کُردلیاست، این اُفلیاست؛ وای، چه بازی‌هایی !چه اجرایی‌هایی!...» و در حال ادامه دادن تک‌گویی شکوهمندش است که یکی از آن لحظه‌های تلخ و هزل‌آمیز وودی آلنی شکل می‌گیرد. توله سگی که اولایو نیل)جنیفر تیلی)، یکی دیگر از بازیگران زن نمایش با خود آورده، با صدای بلند پارس می‌کند و هلن سینکلر با صدایی لرزان عصبی فریاد می‌زند: «کی توله‌سگ آورده؟ من از توله‌سگ‌ها متنفرم. خفه‌اش کنین!». و تصویر

«فیلداوت» می‌شود .انگار میل هلن به حفظ آن اقتدار و اعتبار سابق، به همین سرعت، در یک لحظه، با صدای یک توله سگ، به سکوت و سیاهیِ زمینهٔ تاریکِ پس از فیلداوت پیوند می‌خورد. انگار برای او از همین‌جا، پیش از شروع اولین تمرین نمایش، همه چیز تمام شده .

۳) سبک بصری: تفاوت نیکویست و دی‌پالما

پیچیدگی و تنوع شگردهای بصری وودی آلن در مجموعهٔ آثارش به قدری است که تعیین کارکرد الگوهای تصویری را به یکی از دشوارترین بخش‌های تحلیل ساختاری فیلم‌های او بدل می‌سازد. تا سال ۱۹۷۷ که آلن دورهٔ کاری نخست خود را طی می‌کند (دورهٔ کمدی)، هنوز شاهد نشانه‌های چندان آشکاری از وجوه بصری خاص او نیستیم (کما اینکه در این دوره فیلمبردارانش نیز مدام عوض می‌شوند: هر کس یک فیلم). از این سال، با ساختن آنی هال، دورهٔ «کمدی‌های همراه با مضامین جدی» در کارنامهٔ آلن آغاز می‌شود و رفته رفته – مشخصاً از ۱۹۸۳ با شاهکاری چون زلیگ – فیلم‌ها تبدیل به «آثاری جدی همراه با مضامین فرعی کمدی «می‌شوند؛ و همزمان، از همان هانی‌هال، با آغاز دورهٔ طولانی و درخشان همکاری آلن با گوردون ویلیس به عنوان فیلمبردار – که آن زمان هم کار مشهوری چون پدرخوانده را در کارنامه داشت – ویژگی‌های بصری خاص نیز در سبک آلن پدیدار می‌شود. دوربین ویلیس در فیلم‌های آلن، دوربینی پویا و نسبتاً پرجنب‌وجوش است که اصرار چندانی به حفظ موقعیت و جایگاه ثابت و آفرینش زیباییِ احیاناً کارت پستالی و چشم‌نواز ندارد، تقریباً به هر گوشه‌ای سرک می‌کشد و گاه با حرکت مداوم از چهرهٔ شخصیت گوینده به شخصیت شنونده، نقش تقطیع را در صحنه‌هایی که طبق الگوی کلاسیک، قاعدتاً باید به شیوهٔ نما / نمای متقابل تدوین شوند، به عهده می‌گیرد. نورها و رنگ‌ها در بیشتر فیلم‌های رنگی آلن، متنوع و پرجلوه و پرتعدادند و معمولاً تغییر فضا با تغییر کارکرد رنگ‌های تیره یا روشن و نورهای تند یا مات همراه است.

در نمونه‌های سیاه و سفید این دوره – مثلاً منهتن – نیز همین ویژگی‌ها با جایگزینی کنتراست بین سایه و روشن – به جای کنتراست بین رنگ‌های تند و ملایم – به چشم می‌خورند و گاه نوآوری‌های غریب و غافلگیرکننده‌ای هم در آنها یافت می‌توان یافت که یکی از موارد اصلی‌شان، زلیگ است: تمام این فیلم با قالبی مستندگونه از دید دوربینی روایت می‌شود که با نور و کمپوزیسیون‌های متغیر و تصادفیِ کارهای مستند به شخصیت‌ها می‌نگرد؛ آن هم در حالی که حدود سه چهارم تصاویر فیلم را عکس‌های ثابت و ساکن و سیاه و سفید اشخاص و مکان‌ها تشکیل می‌دهد و تمام بار روایتگری به عهدهٔ نریشن است. تجربه‌ای شگفت‌انگیز در فیلمبرداری و روایت سینمایی که تاکنون در تاریخ سینما، یگانه مانده و سهم گوردون ویلیس در ا ین تجربه، انکارنشدنی است .

با هانا و خواهرانش، دورهٔ همکاری آلن با کارلودی پالما – که او هم تا آن زمان آثار بزرگی چون صحرای سرخ و آگراندیسمان آنتونیونی را در کارنامه داشت -از سال ۱۹۸٦ آغاز می‌شود. این همکاری تاکنون و در گلوله‌ها بر فراز برادوی نیز ادامه یافته، البته با سه استثنا در این میان. زنی دیگر، جنایت و جنحه و اپیزودِ ساختهٔ آلن در فیلم داستان‌های نیویورکی که هر سه کار سون نیکویست – فیلمبردار بزرگ آثار برگمان و ایثار تارکوفسکی – بوده است .الگوهای بصری فیلم‌های مشترک وودی آلن و کارلودی پالما نیز به تجربه‌گریِ پرتحرک و سنت‌شکنانهٔ گوردون ویلیس بسیار نزدیکند. ولی کار نیکویست، به گونه‌ای دیگر است. هر چیزی که کارهای ویلیس و دی پالما از طریق سرزندگی و تحرک و رفت و برگشت‌های غیراستودیویی و «حرکات روی دست» دوربین به دست می‌آورند، در کارهای نیکویست از طریق سکون متین و موقر دوربین و کادرهای شکیل و نورپردازی زیبا و حساب‌شده به دست می‌آید. نیکویست در قیاس با دی پالما بیشتر در قالب‌های «از پیش اندیشیده شده» کار می‌کند. این بدان معنا نیست که کارهای مشترک آلن و دی پالما، فاقد طرح و برنامهٔ از پیش فکر شده‌اند. ولی شکل و قالب کلی تصاویر دی پالما برای آلن، به گونه‌ای است که

جنبش و جریان و ضرب‌آهنگی شبیه به حرکت‌های روزمرهٔ شخصیت‌های او دارد و در واقع در بسیاری از مواقع – بیش از همه در شوهران و همسران – چنان بی‌پروا و گاه حتی با لرزش‌های عمدی و دوربین روی دست همراه است که تصور تصمیم‌گیری لحظه‌ای در حال فیلمبرداری را برای مخاطب ایجاد می‌کند؛ یعنی درست برعکس نیکویست که گاه حتی به این سمت متمایل می‌شود که جنبهٔ آگاهانهٔ کار استادانهٔ خود را به رخ تماشاگر بکشد و به او اطمینان دهد که هر چیزی در درون قاب تصاویر سون نیکویست، توسط خود او «تعبیه» و جاسازی شده است (مثل نور خورشید در عمق و انتهای آسمانِ پر از ابرِ ساحل دریا در فلاش‌بک مربوط به ورزش صبحگاهی مارتین لاندو و آنجلیکا هیوستن در جنایت و جنحه که در تمام طول فصل، به عنوان یک «مؤلفهٔ نیکویستی»، توجه بیننده را به خود معطوف می‌دارد .(ولی دی‌پالما انعطاف‌پذیرتر است و کارش ملموس‌تر؛ اگرچه رد عرصهٔ «ابداع«، مُهر و نشان اختصاصی و ویژه‌ای چون نیکویست ندارد. با تأمل در این تفاوت سبک بصری، می‌توان به این نتیجه دست یافت که دوربین آلن / نیکویست بیشتر »ناظر» بر اعمال و رفتار شخصیت‌هاست، ولی دوربین آلن / دی‌پالما معمولاً »همراه» یکایک آنهاست و در کنارشان به اینسو و آنسو می‌رود. به همین جهت، تکیهٔ دی‌پالما بر لانگ‌شات بیشتر است تا بتواند همه را در موقعیتی یکسان و همانند قرار دهد و به عبارت دیگر، خود هم مثل یکی از شخصیت‌هایی شود که روی چند صندلی و دور یک میز نشسته‌اند. صحنه‌های تمرین شفاهی بازیگران، صحنه‌های کافه، و صحنه‌های گفتگوی چیچ و نیک و اِلِن در خانهٔ نیک، جزو موارد نمونه‌ای این ویژگی بصری کار دی‌پالما در گلوله‌ها بر فراز برادوی محسوب می‌شوند .

(٤ ℘ دیالوگ‌نویسی: نشانی از نبوغ

به محض آنکه عنوان «سینمای وودی آلن» را بر زبان می‌رانیم، خواه ناخواه و بلافاصله، جنبه‌ای از کار او در خاطرمان زنده می‌شود که در تاریخ سینما بی‌نظیر است: دیالوگ‌نویسی. این عرصهٔ اختصاصیِ

جلوه‌گر شدنِ نبوغ آلن است؛ میدان تاخت و تاز و تکروی اوست؛ و برای اثبات این مسأله تحلیل دیالوگ‌نویسی هر یک از آثارش می‌تواند به تنهایی کافی باشد: از کمدی ساده ولی دقیقی چون پول رو بردار و فرار کن تا شاهکارهای عمیقی چون آلیس و سایه‌ها و مه. هیچ فرقی هم نمی‌کند. حتی اگر پیش‌پاافتاده‌ترین ایده‌ها و صحنه‌ها را به آلن بدهیم، دیالوگ‌هایی برای آنها می‌نویسد که با استناد به هریک از آنها می‌توان از نبوغ او در این زمینه اطمینان کامل یافت. سراسر فیلم‌های او سرشار از هجو و کنایه‌های کلامی و شوخی‌های طعنه‌آمیز است. وانگهی شاید عمده‌ترین تفاوت او با دیگر بزرگانی که در شوخی‌های مبتنی بر دیالوگ، شهرت و تبحر داشتند (مثلاً ارنست لوبیچ، برادران ماکس، بیلی وایلدر و...) در این باشد که شوخی‌های آلن را به هیچ عنوان نمی‌توان به «لطیفه» تبدیل کرد و در بیشتر موارد، پس از آنکه خنده یا لبخند اولیهٔ تماشاگر از شنیدن آنها به اتمام می‌رسد، تازه تفکر و تأمل در لبهٔ تلخ و نیشدار و «جدیِ» شوخی در ذهن او آغاز می‌شود و دیالوگ مشهور پایان عشق و مرگ را در نظر بگیرید که طی آن، دایان کیتون از آلن می‌پرسد: «خب، مرگ چطور بود؟» و او پاسخ می‌دهد: «یک کمی از غذایی که توی فلان رستوران خوردیم، بدمزه‌تر بود!» به گمانم »جدی‌ترین شوخی‌های تاریخ سینما» عنوانی شایسته و به‌جا برای این‌گونه دیالوگ‌های وودی آلن است .

راه دور نرویم و به همین گلوله‌ها بر فراز برادوی بپردازیم. یکی از شخصیت‌هایی که بیشترین گفتگوهای همراه با شوخی‌های خاص وودی آلنی، حول محور او درمی‌گیرد، اِلِن است. او با تمام بی‌استعدادیِ آشکارش در کار بازیگری، با آن صدای زنگدار و جیغ‌های مکرر و جنات عجیب و غریب، به هر چیزی شبیه است جز بازیگر. ولی رفتار و حرکات ترحم‌انگیز و کودکانه‌اش، نشان‌دهندهٔ تلاش او برای ارتقاء و پیشرفت است. او از ابتدا به امید بازی بر روی صحنهٔ تئاترهای برادوی به کار در کافه‌های آن روی آورده و همهٔ عصبانیتش از نیک به این جهت است که بیش از شش ماه تبدیل او از «رقاصه» به «بازیگر» را به تأخیر انداخته

(و البته در پایان هم قربانی روابط تیرهٔ چیچ و نیک می‌شود، چیچ او را می‌کشد و نیک هم چیچ را!) در این شرایط و پس از شروع تمرین بازیگری در نمایش دیوید، جالب‌ترین ویژگی فردی اِلن، اصرار فراوانی است که در موفق پنداشتن خود به خرج می‌دهد. اعتماد به نفس او در قیاس با تمام اعضای دیگر گروه، مثال‌زدنی و استثنایی است؛ ولی کارش به هیچ وجه در حدی نیست که بتوان او را در اطمینانی که از خودش دارد، محق دانست. اِلن نمونهٔ عینی آدم‌هایی است که از فرط بی‌اطلاعی در عرصهٔ کاری خود، همهٔ جزییات اعمالشان را درست و دقیق تصور می‌کنند و یکسره در صدد اثباتِ بی‌نقص بودن کارشان برمی‌آیند. این از آن موقعیت‌های ویژهٔ وودی آلنی است که معمولاً برای شخصیت‌هایی که طرف صحبت اِلن هستند، پیش می‌آید. آنها با حیرت از اینکه او هیچ چیز را در رفتار و تمرینات خود غیرعادی و نادرست نمی‌داند، اغلب با نگاهی بهت‌زده و در سکوت به او می‌نگرند و او هم با حالتی پیروزمندانه – از اینکه به زعم خود «آنها را چزانده» – از بقیه دور می‌شود .در نخستین صحنهٔ ملاقات دیوید و جولین تهیه‌کننده با او در خانهٔ نیک، اِلن تقریباً تمامی امیدهای دیوید را برای نقش دکتر فیلیپس – که قرار است او آن را به عهده بگیرد – نقش بر آب می‌کند؛ به گونه‌ای که وقتی آن دو از خانهٔ نیک خارج می‌شوند، در راهروی بیرون در ورودی خانه، دیویدی بلندترین فریادش را در طول فیلم می‌زند: «این زنه کاملاً خُل و چِله»! (و حتی همان شب، کابوس می‌بیند که می‌خواهند همه چیز نمایش را از او بگیرند). نیک که پیشاپیش و از همان آغاز ملاقات نخست، تا حدودی به این امر واقف است و نتیجه را حدس می‌زند، هنگام ورود دیوید و جولین به سالن اصلی خانه‌اش، به آرامی در گوش اِلن می گوید: «طوری رفتار کن که انگار یک بازیگر بزرگ هستی» ولی اِلن با همان اعتماد به نفس بیهوده‌اش پاسخ می‌دهد: «دِ یعنی چه؟ مگه من یک بازیگر بزرگ نیستم؟!» و نیک از پررویی و حاضرجوابی او مات و مبهوت می‌ماند. بعدتر، موقع تمرینِ از بر کردنِ دیالوگ – که چیچ برای این کار با او سر و کله می‌زند – اِلن در تکرار جملهٔ مهمی از دیالوگ‌های شخصیت دکتر فیلیپس، یک «هِی» بلند به عبارت متن نمایشنامه می‌افزاید.

چیچ به او یادآوری می‌کند که چنین صدایی در متن دیالوگ نیست: «نمی‌شه که هر چی دلت خواست از خودت دربیاری و بذاری روی کلمات متن«

» -چرا نمی‌شه؟«

» -خب نمی‌شه دیگه. لااقل بازیگری مثل تو نمی‌تونه همچین کاری بکنه«

» -می‌تونه«

» -نمی‌تونه«

» -می‌تونه. من بازیگر تئاترهای برادوی‌ام و دارم بهت می‌گم می‌تونه. اصلاً تو از این هنر چی می‌دونی، ها؟ تو چه تجربه‌ای داری که واسهٔ من از بازیگری حرف می‌زنی؟!» و چیچ، خاموش و حیرت‌زده بر جای می‌ماند؛ با نگاهی حاکی از این پاسخ که هرچه باشد، اطلاعاتش از اِلِن بی‌استعداد بیشتر است. ولی حتی چیچ هم اندکی بعد تسلیم تکروی‌ها و خودسری‌های اِلِن می‌شود. هنگام تمرین اصلی بر روی صحنه سالن خالی، اِلِن همان «هِی» زاید را میان دیالوگ‌های خود می‌گوید. دیوید تمرین را متوقف می‌کند و تذکر می‌دهد که چنین چیزی در متن نبوده. اِلِن کمی با او بحث می‌کند که «من این جوری راحت‌ترم» و دیوید توضیح می‌دهد که این صوت اصلاً با موقعیت و شخصیت نقش – دکتر فیلیپس - سازگار نیست و... که ناگهان چیچ در دفاع از اِلِن به میان حرف دیوید می‌پرد و تهدیدش می‌کند: «ببین، اگه می‌خوای به اختیار خودت کارگردانی کنی، خیله خوب، بکن. ولی مطمئن باش که بیرون حسابتو می‌رسم». اِلِن لبخندی حاکی از رضات به لب می‌آورد، و دیوید مفلوک و شگفت‌زده، جز سکوت و تسلیم کار دیگری نمی‌تواند بکند . یکی از جدی‌ترین بن‌بست‌هایی که طی یک شوخیِ دیالوگی برای دیوید پیش می‌آید، باز در اثر همان حالت از خودراضی و خودبزرگ‌بینِ اِلِن پدید می‌آید. اِلِن در نخستین تمرین نمایش، به همراه چیچ به سالن آمده. موقع معرفی، همهٔ افراد حاضر اسم خود را می‌گویند و نوبت به چیچ که می‌رسد، اِلِن به جای معرفی او

می‌گوید: «این با منه» دیوید خوشامد می‌گوید و با لحن و کلامی مؤدبانه توضیح می‌دهد که: «می‌دونید. رسم نیست که غریبه‌ها تمرین بازیگرها رو نگاه کنن. خب به هر حال بازیگرها خراب می‌کنن، هول می‌شن، خجالت می‌کشن. نباید غریبه‌ای سرِ تمرین باشه که کارها رو لو بده...» و ناگهان چیچ بدون معطلی و با خشونت یقهٔ دیوید را می‌گیرد و فشار می‌دهد و داد می‌زند: «اصلاً تو کی هستی؟ تو کی هستی که می‌گی من نباید اینجا باشم؟ «و دیوید با آنکه از وقاحت و گستاخی او غافلگیر شده، همچنان متانت خود را حفظ می‌کند و تقریباً با همان لحن می‌گوید: «من کارگردانم، من کارگردانم .«ولی چیچ مطلقاً به حرف‌های او توجه نمی‌کند و همان‌طور بی‌وقفه فریاد می‌زند: «تو کی هستی، ها؟» پیرمرد باوقار و لاغراندامی از اعضای گروه، سعی می‌کند دیوید را از چنگ چیچ بیرون بیاورد و می‌گوید :

» -ایشون کارگردان نمایش هستند آقای...؟«

» -چیچ«

» -بله، ایشون کارگردان ما هستند آقای چیچ «

» -نگو آقای چیچ، می‌فهمی؟ چیچ فقط چیچ«

» -چیچ؟«

» -بله، فقط چیچ«

» -خیله خوب، چیچ» و ناگهان کوبنده‌ترین دیالوگ فصل را اِلن بر زبان می‌آورد و باعث می‌شود که دیوید از فرط ناامیدی و دلسردی، خشکش بزند و سرجایش بی‌حرکت بماند: «چیچ محافظ منه!» دیگر واقعاً فقط همین مانده که آدم پردردسر و بی‌عرضه‌ای مثل اِلن، با خود «محافظ» هم بیاورد!

ولی شوخی‌هایی که حول محور دیالوگ‌های اِلن صورت می‌گیرد، تنها وجه منحصر به فرد و برجستهٔ دیالوگ‌نویسی آلن در گلوله‌ها بر فراز برادوی نیست. وجه خاص دیگر کار او، تکیه کلام کلیدی هلن سینکلر

است که پرداخت شخصیت او و - مهمتر از آن – پرداخت رابطهٔ غریب بین او و دیوید، بدون این دیالوگ امکان‌پذیر نمی‌شد. در نخستین صحنه‌ای که دیوید علاقهٔ خود را به هلن ابراز می‌کند، آن دو در پارک، جلوی باغچه‌ای پر از انبوه گل‌های رنگارنگ نشسته‌اند (پس‌زمینه‌ای با رنگ‌آمیزی پرجلوه و تصنعی که آشکارا در حال هجو صحنه‌پردازی فصول عاشقانهٔ فیلم‌های هالیوودی است) و هلن چشم‌انداز محبوبش را از آن نقطهٔ پارک برای دیوید توصیف می‌کند و در همین حین است که دیوید با نگاهی گیج و سرگشته، به علاقهٔ خود به او اقرار می‌کند. چند لحظه سکوت برقرار می‌شود. هلن می‌گوید:

«دیگه نگو دیوید»

» -ولی آخه«...

» -نگو «

» -خب من واقعاً دارم بهت علاقه‌مند می‌شم«

» -نه، دیوید، ما باید قوی باشیم».

و دیگر به واقع اجازهٔ سخن گفتن را به دیوید نمی‌دهد و یکسره تکرار می‌کند: «حرف نزن! حرف نزن!» از این لحظه به بعد، همزمان با شکل‌گیری تدریجی و – بعدتر – گسست تدریجی پیوند میان دیوید و هلن، زنِ باتجربه همواره دیوید را از ابراز علاقهٔ شفاهی بازمی‌دارد: «حرف نزن! حرف نزن!» در موارد متعددی جلوی دهان او را هم می‌گیرد و مانع توضیح و تشریح کلامی او می‌شود: «حرف نزن! حرف نزن!» و حتی زمانی که دیوید برای بازگویی موقعیتی که او ناگزیر به ترک هلن و بازگشت به سوی دلدادهٔ جوانش کرده، نزد هلن می‌آید و می‌خواهد گونه‌ای آیین خداحافظی را با او به جا بیاورد، باز هلن نمی‌گذارد: «حرف نزن! حرف نزن!»... و گویی اینجاست که یکباره به یکی از رازهای تمامی روابط از هم گسیخته و مشابه آدم‌های وودی آلن دست می‌یابیم: از دید او، برای فرآیند درونی و پیچیده و پرفراز و نشیب و چندلایه و دگرگون‌کننده و

موهوم و تدریجی و نادیدنی و نامحسوسی همچون »عاشق شدن«، کلام بی‌ارزش‌ترین وسیله انتقال است. دیگر هرگز نمی‌توانیم چنین فرآیندی را در یکی از شخصیت‌های اصلی آلن (مثلاً میافارو در آلیس، آنجلیکا هیوستن در جنایت و جنحه، دایان کیتون در راز جنایت منهتن، سیدنی پولاک در شوهران و همسران، و مایکل کین یا خود آلن در هانا و خواهرانش (ببینیم و هنگار ابراز شفاهی آن توسط او، به یاد دیالوگ تکرارشوندهٔ هلن نیفتیم: «حرف نزن! حرف نزن!» و این نکته شاید ارزش آن را داشته باشد که اصلاً هر بار، گلوله‌ها بر فراز برادوی را با این جملهٔ هلن به یاد آوریم .

(۵ پایان: تلخیِ تحمل‌ناپذیرِ هستی

جز پایان گلوله‌ها بر فراز برادوی، چه چیزی می‌تواند پایان‌بخش این مطلب شود؟ دیوید، سرخورده از کارگردانی نمایش و دلزده از رابطه با هلن، نزد نامزدش بازمی‌گردد و از او تقاضای ازدواج می‌کند: «با هم ازدواج می‌کنیم، بچه‌دار می‌شیم، و تازه معنی زندگی رو می‌فهمیم .«

» -ولی، مگه تو هنرمند نیستی؟«

» -نه، نه، من دیگه هنرمند نیستم«.

این همان چالش انتخاب ناگزیر میان زندگی و هنر است. در شاهکار بزرگ و اصلی آلن، سایه‌ها و مه نیز جان مالکوویچ به میافارو می‌گوید: «ازدواج، مرگ هنرمنده». ولی با یافتن آن نوزاد بی‌سرپرست و موقعیت معلقی که برایش پدید می‌آید، دوباره به میافارو ابراز علاقه می‌کند و «ازدواج با او و بچه‌دار شدن» را لازمهٔ ادامهٔ زندگی خود می‌داند. اما تلخی این پیوند، در نقطهٔ مقابل دیگر پیوندهای تاریخ سینما که همیشه پایان خوش فیلم‌ها را رقم می‌زدند، در آن است که روشنفکران آلن به تحمل روزمرگی‌های مکرر و عادی و کسالت‌بار زندگی معمولی رضایت می‌دهند و چاره را در محافظه‌کاری و مسالمت‌جویی و پرهیز از تداوم پرسش‌ها و کندوکاوهای ذهنی و روانی و فلسفی خود می‌بینند .

تلخی پایان گلوله‌ها بر فراز برادوی، همچون تلخی اندوهبار پایان سایه‌ها و مه، زلیگ، راز جنایت منهتن و هانا و خواهرانش، در همان عبارتی است که گفتم :تن دادن به زندگی متعارف، از سرِ دلزدگی و سرخوردگی.