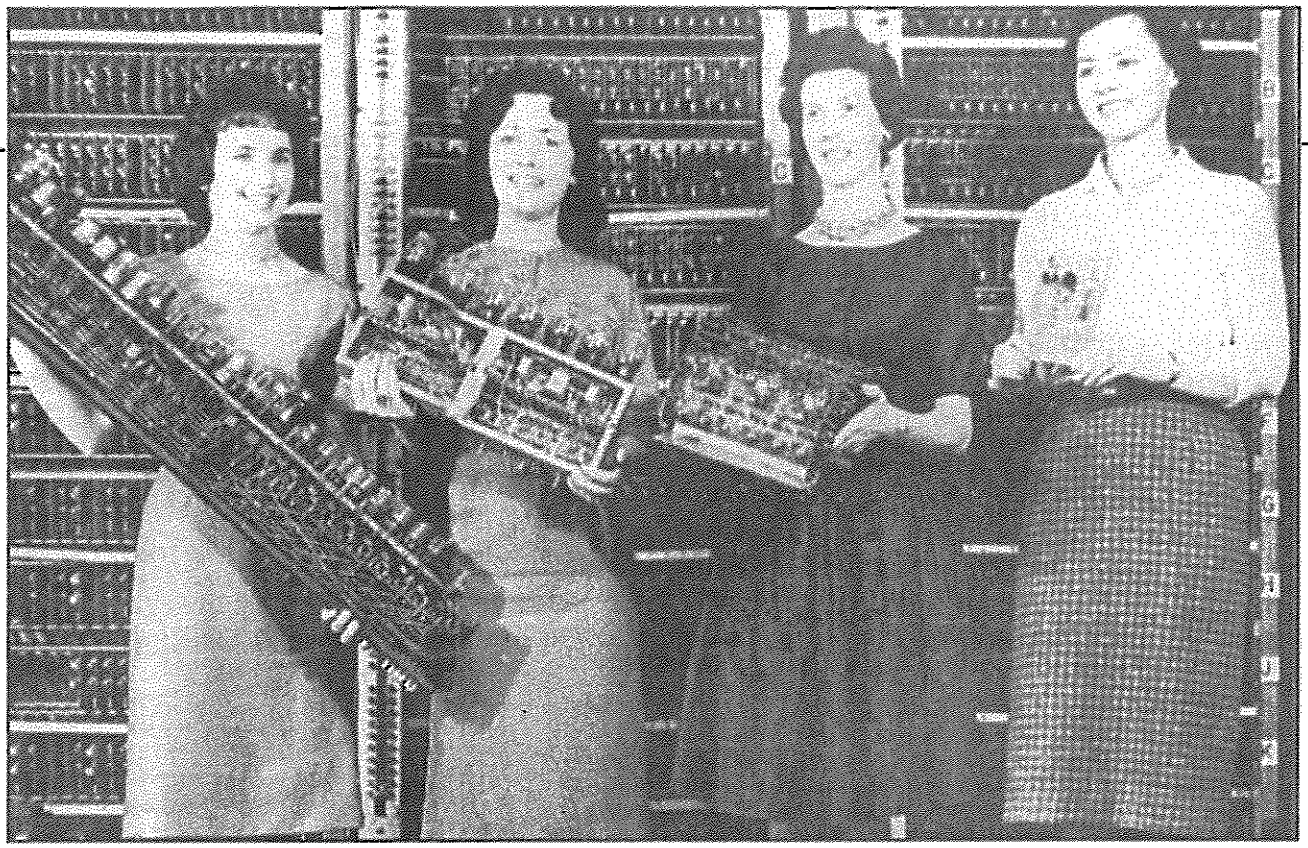


زنان اولین برنامه‌نویسان کامپیوتر

لوئیس بایارد

ترجمهٔ شیلا احمدی

www.iran-archive.com

«بیش از ۵۰ سال پیش، یک گروه شش‌نفره از زنان امریکایی به عنوان اولین برنامه‌نویسان کامپیوترِ جهان کار خود را آغاز کردند. حتماً تعجب می‌کنید! تاکنون تصور می‌شد قلمرو علوم کامپیوتری قلمروی مردانه است و مثلاً افرادی با اسامی «بیل» و «استیو» بر آن حکم می‌رانند. سؤال این است که چگونه این زنان پیشرو در صنعت کامپیوتر به فراموشی سپرده شده‌اند. برای یافتن پاسخ باید بیش از نیم قرن به عقب برگردیم؛ یعنی زمان جنگ جهانی دوم.»

سال ۱۹۴۲ است. متحدان در چهار گوشهٔ جهان مستقر شده‌اند و ارتش ایالات متحدهٔ امریکا با مسئلهٔ مهمی مواجه شده است: تعیین خط سیر گلوله‌های توپ.

توپچی‌ها برای نشانه گرفتن هدف‌ها باید به جدول‌های ویژه‌ای که در مورد هر یک از متغیرها ـ از زاویه و فاصله گرفته تا سرعت گردش و وزن و شکل گلولهٔ توپ ـ داده‌هایی ارائه می‌کند، مراجعه کنند. برای محاسبهٔ مسیر گلولهٔ توپ باید از افرادی کمک گرفت که بتوانند معادلات دیفرانسیلی لازم را حل کنند. بیشتر مردانی که می‌توانند چنین معادلاتی را حل کنند جذب فعالیت‌های جنگ شده‌اند. بنابراین ارتش امریکا چاره‌ای ندارد جز آن‌که از زنان ریاضی‌دان کمک بگیرد.

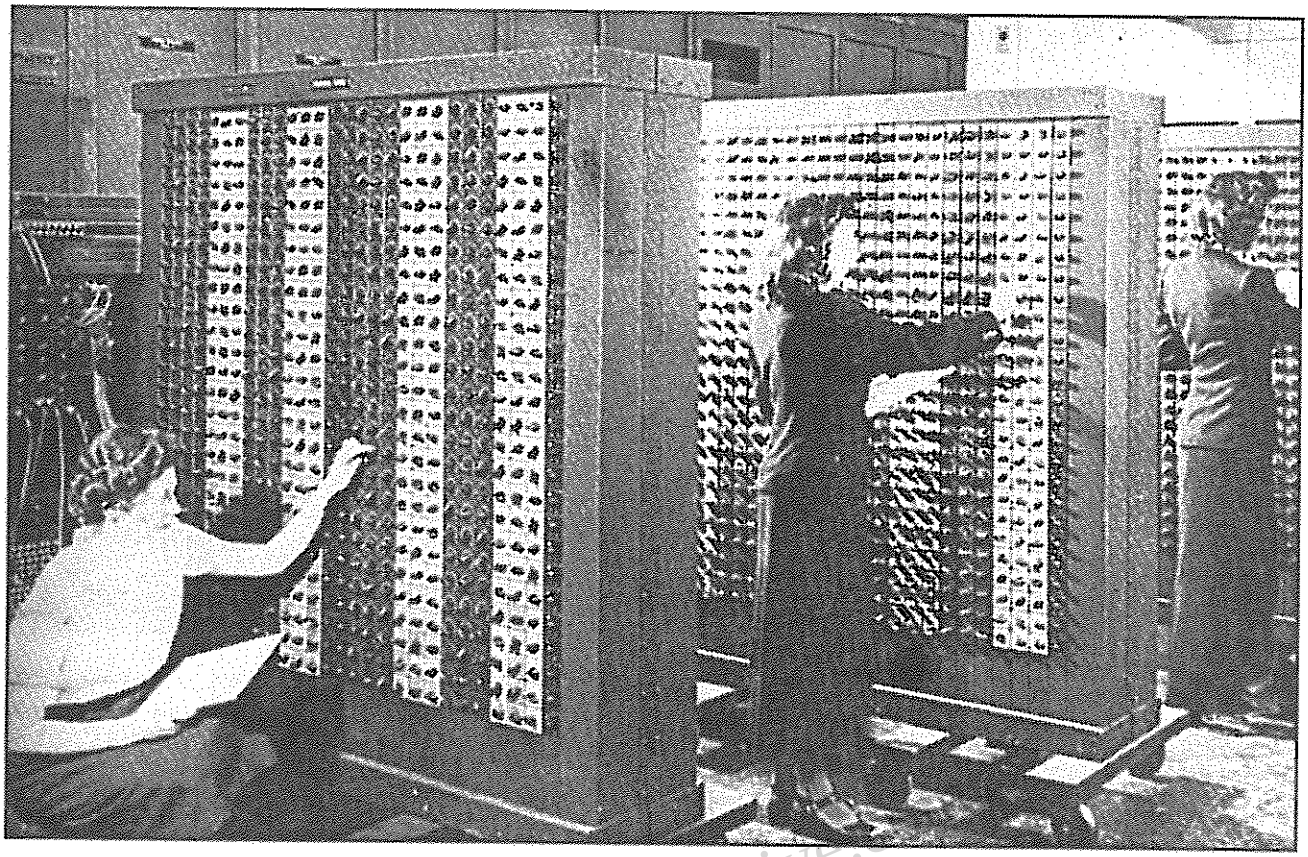
یکی از اولین زنان کبی مک‌نالتی، ۲۱ ساله و ایرلندی‌الاصل بود که در رشتهٔ ریاضی در کالج چستنات هیل تحصیل می‌کرد. دیگری بتی اِشنایدر، ۲۵ ساله، دانشجوی سال اول رشتهٔ ریاضی دانشگاه پنسیلوانیا بود. یکی از استادان مردش به او گفته بود بهتر است به جای تحصیل در رشتهٔ ریاضی در خانه بماند و بچه‌داری کند. اما، بتی مصمم بود که راه پدر و پدربزرگش را ادامه دهد: آنها هر دو ریاضی خوانده بودند.

مک‌نالتی و اشنایدر دو زن از صد زنی بودند که شش روز در هفته در دو شیفت صبح و شب در دانشکدهٔ مهندسی دانشگاه پنسیلوانیا مسیرِ توپ‌ها را محاسبه می‌کردند. کارِ آنها، اما، به‌رغم ظرافت و دقتش، در ردهٔ «نیمه‌حرفه‌ای» قرار داشت.

آنها ابتدا با به کارگیری ماشین‌حساب فقط مسیر گلوله را در فواصل یک‌دهم ثانیه تعیین می‌کردند. هر محاسبه بین ۲۰ تا ۴۰ ساعت زمان می‌برد. ماشین‌حساب مکانیکی‌ای که تحلیل‌گر دیفرانسیلی نامیده می‌شد، می‌توانست این زمان را به کمتر از یک ساعت تقلیل دهد. اما این ماشین‌حساب خیلی دقیق نبود و گاهی اوقات اصلاً کار نمی‌کرد.

مارلین وِسکُف، دانشجوی رشتهٔ مطالعات اجتماعی دانشگاه تِمپل، نیز تنها به این دلیل استخدام شد که می‌توانست با ماشین‌حساب عملیات جمع را انجام دهد.

در سال ۱۹۴۵، پروفسور جان ماچلی و دانشجوی اعجوبهٔ ۲۴ ساله‌اش، پِرسپر اِکرت، اولین کامپیوتر دیجیتالی و همه‌منظورهٔ جهان را اختراع کردند و آن را به‌اختصار انیاک[1]، نامیدند. در همین سال و به دنبال اختراع انیاک ارتش مریلند تصمیم گرفت برنامه‌نویسانی استخدام کند که بتوانند با استفاده از این کامپیوتر خط سیر گلوله‌های توپ را خیلی سریع محاسبه کنند. اما از آنجا که مردان عمدتاً در ارتش و کارهای نظامی درگیر بودند مجدداً تلاش برای یافتن زنانی قابل که بتوانند از عهدهٔ چنین کاری برآیند آغاز شد. اولین کسی که شکار شد بتی اشنایدر بود. او شغل جدیدش را برای رهایی از کار کسالت‌آور محاسبه غنیمت شمرد. دومین نفر بتی جین جنینگز ۲۰ ساله بود که به‌تازگی از



روستایی در ایالت میسوری به شهر آمده بود. کار جدید برای او یک ماجرای بزرگ شهری بود. جنینگز که از کالج ایالتی شمال غربی میسوری در رشتهٔ ریاضی فارغ‌التحصیل شده بود، در پاسخ به سؤال مصاحبه‌گر که از او پرسیده بود: «در مورد الکتریسیته چه "فکر" می‌کنی؟» گفته بود: «به علت مطالعاتی که در رشتهٔ فیزیک دارم به خوبی به این مبحث وارد هستم.» او به یاد می‌آورد که مصاحبه‌گر با خنده گفته بود: «نه منظور من این نبود، می‌خواستم مطمئن شوم که از برق نمی‌ترسی.»

مک‌نالتی و وِسکُف به جنینگز و اِشنایدر ملحق شدند. پنجمین نفر این گروه شش‌نفره راث لیچرمن بود. به این پنج نفر در عرض شش هفته آموزش‌های لازم دربارهٔ تجهیزات IBM داده شد. بیلاس، نفر ششم، بعداً به آنها پیوست. آنها گروه نامتجانسی بودند ـ یهودی، کوایکر و کاتولیک ـ اما همگی اقوامی در خارج داشتند که معتقد بودند، به‌رغم اختلافات مذهبی، کار آنها در کنار هم برای کشور مفید و لازم است.

این گروه شش‌نفره پس از اتمام آموزش به دانشگاه پنسیلوانیا برگشتند و برنامه‌نویسی را آغاز کردند. آنها اغلب به صورت گروه‌های دونفره کار می‌کردند، با مهندسان و مخترعان انیاک مشورت می‌کردند و در کلاس‌های بدون تهویه و پانسیون‌های کوچک و دلگیرشان ساعت‌ها برای حل معادلات عرق می‌ریختند.

انیاک، کامپیوتری که برنامه‌نویسی با آن بر عهدهٔ این شش زن بود، جعبهٔ بسیار بزرگ و سیاهی بود که صد فوت درازا داشت، و دارای ۴۰ پانل، ۶۰۰۰ سوئیچ و ۱۸۰۰۰ لولهٔ توخالی بود. آنها برای چنین کامپیوتری برنامه می‌نوشتند و با استفاده از نتایج برنامه‌شان نمودارهای مربوط به خط سیر گلوله‌های توپ را رسم می‌کردند.

مک‌نالتی می‌گوید: «هیچ برنامه‌ریزی‌ای وجود نداشت. در واقع ما در طول کار دستورهای برنامه‌نویسی را ابداع می‌کردیم.»

برنامه‌نویس‌های انیاک صفحه‌کلید نداشتند. آنها نه زبان برنامه‌نویسی داشتند و نه دستورالعمل. و به همین دلیل با به کارگیری سیم‌ها، سینی‌ها و کلیدها هر دستور و یا داده را در ماشین ردیابی می‌کردند تا هر یک از عملیات به‌طور متوالی انجام شود. از آنجا که انیاک قادر بود چندین عملیات را همزمان انجام دهد آنها می‌بایست مدت زمانی را که طول می‌کشید تا هر یک از دستورها اجرا و عملیات لازم انجام شود حساب می‌کردند تا اطلاعات به‌موقع به منبع صحیح خود برسد.

در ۱۴ فوریهٔ ۱۹۴۶، از انیاک رسماً پرده‌برداری شد. در حضور نمایندگان مطبوعات و افسران ارشد ارتش امریکا کارت‌های پانچ در دستگاه قرار گرفت. چراغ‌های قرمز ماشین روشن شدند و شروع کردند به چشمک زدن. مک‌نالتی و اِکرت لامپ‌های نئون قرمز را با لامپ‌های کوچک سفید عوض کردند تا در فیلم تصویر بهتری داشته باشند. ماشین ظرف ۲۰ ثانیه محاسباتی انجام داد و نتیجه را به صورت صفحه‌ای پر از عدد و رقم بیرون داد.

خوراک روز بعد روزنامه‌ها در سراسر کشور فراهم شد. روزنامه‌ها تیتر زدند: انیاک مسیر گلولهٔ توپ‌های ۱۵۵ میلی‌متری را زودتر از رسیدن آنها به مقصد محاسبه می‌کند.

آنها به کمک این ماشین توانسته بودند محاسبه‌ای را که ممکن بود سال‌ها زمان ببرد طی چند ساعت یا چند دقیقه انجام دهند. ریاضی‌دانان و دانشمندان علوم حالا دیگر می‌توانستند از عهدهٔ حل یک سری مسائل جدید، از محاسبهٔ جریان هوا گرفته تا محاسبهٔ ماشه‌های بمب‌های ئیدروژنی، برآیند. اما تقدیر و سرنوشت اولین برنامه‌نویسان کامپیوتر را به مسیرهای مختلفی هدایت کرد. وِسکُف پس از ازدواج استعفا داد و دستیار همسر دندانپزشکش شد. لیچرمن، بیلاس و مک‌نالتی برای آموزش نسل جدید برنامه‌نویسان در مؤسسهٔ آموزشی «آبردن» مشغول کار شدند. مک‌نالتی چندی بعد با پرسپر اِکرت، کمک‌مخترع انیاک، ازدواج کرد.

www.iran-archive.com

● در زمان جنگ جهانی دوم، بیشتر مردانی که می‌توانستند معادلات سنگین ریاضی را حل کنند جذب فعالیت‌های جنگی شده بودند. بنابراین ارتش امریکا چاره‌ای نداشت جز آن‌که از زنان ریاضی‌دان کمک بگیرد.

جنینگز به گروهی ملحق شد که سعی داشتند انیاک را به ماشین باحافظه‌ای تبدیل کنند که قابلیت ذخیره کردن برنامه‌ها را داشته باشد. او از آنجا به اشنایدر در شرکت کامپیوتری «ماچلی و اکرت» پیوست و در راه‌اندازی و توسعهٔ کامپیوترهای همه‌منظوره نقش مهمی ایفا کرد. جنینگز در سال ۱۹۵۱ از کار خود استعفا داد و برای پرورش و تعلیم و تربیت فرزندان خود خانه‌نشین شد و تا سال ۱۹۶۷ به این صنعت برنگشت.

مانند سایر زنانی که کار با کامپیوتر را برای مراقبت از خانواده ترک کردند، جنینگز نیز لحظه‌ای در انتخاب خود درنگ نکرد. او می‌گوید: «من هرگز از این‌که وقتی فرزندانم کوچک بودند کار نکردم تأسف نخوردم. واقعاً لذت بردم. چه کسی فکر می‌کند که کار کردن تفریح است و لذت دارد؟»

بچه‌ها که از آب و گل درآمدند جنینگز تصمیم گرفت مجدداً به سر کار برگردد. اما ۱۶ سال خانه‌نشینی او را از تکنولوژی روز دور نگه داشته بود. جنینگز ۹ سال از وقتش را صرف گذراندن دوره‌های آموزشی گوناگون در زمینهٔ فعالیت‌های انتشاراتی، توسعهٔ تکنولوژی جدید و مدیریت کرد و بالاخره توانست در شرکت‌های معتبری نظیر «هانی‌ول» و «اینتردیتا» مسئولیت بازاریابی مینی‌کامپیوترها را بر عهده بگیرد. او می‌گوید: «در سال ۱۹۷۸ وقتی در هانی‌ول کار می‌کردم به من می‌گفتند که رفتارهایم تهاجمی است و ظرافت لازم را ندارم.» او معتقد است که شخصیت رک و بی‌پرده‌اش باعث عدم پیشرفت وی بود و نه جنسیتش: «به دلیل ویژگی‌های اخلاقی به‌خصوصی که داشتم حتی اگر مرد هم بودم نمی‌توانستم به سطوح بالای مدیریتی دست پیدا کنم. زن بودنم البته اوضاع را بدتر می‌کرد.» جنینگز در سال ۱۹۸۰ بازنشسته شد و در حال حاضر در نیوجرسی به کار معاملات املاک اشتغال دارد.

اشنایدر، خلاق‌ترین عضو این گروه شش‌نفره، نزدیک به شش دهه در قلمرو علوم کامپیوتری کار کرد. این اشنایدر بود که برای اولین بار برنامه‌نویسان دستورالعملی تهیه کرد که بتوانند دستورات خود را به جای استفاده از کلید و شاسی‌ها از طریق ماشین‌تحریر به کامپیوتر انتقال دهند. این اشنایدر بود که برای اولین بار ژنراتور تفکیک‌کننده‌ای اختراع کرد که می‌توانست، بسته به مورد، اسامی، دستمزدها، آدرس‌ها و سایر متغیرها را تفکیک و فهرست کند. او همچنین در توسعهٔ زبان کامپیوتری «کوبل» و استانداردهای زبان «فرترن» نقش سازنده‌ای داشت. اشنایدر همچنین طراح اولیهٔ شکل ظاهری کامپیوترهای جدید بود. او اصرار داشت که کامپیوترها سیاه‌رنگ نباشند و در صفحه‌کلید آنها شاسی‌های عددی در کنار شاسی‌های حرفی قرار گیرند. او در کنار نگهداری و مراقبت از خانواده کارهای متنوع دیگری نیز انجام می‌داد، از جمله عضویت در انجمن شهر و شرکت در جلسات پیشاهنگی دختران. او می‌گوید: «هنوز هم تعجب می‌کنم که آن روزها چه‌طور فرصت می‌کردم برای رفتن به محل کار لباسم را عوض کنم. واقعاً این مثل که می‌گویند "فلانی فرصت ندارد سرش را بخاراند" در مورد من صدق می‌کرد.»

درحالی‌که در سال‌های آخر دههٔ ۱۹۴۰ و دههٔ ۱۹۵۰ فرصت‌های کاری تمام‌وقت برای زنان بسیار کم بود، صنعت کامپیوتر نسبت به امروز بیشتر پذیرای زنان بود. در زمانی که سخت‌افزار حاکم بود، زنان به‌طور نسبی از کارشان لذت می‌بردند. جنینگز که در حال حاضر در خانهٔ بازنشستگان در شهر راک‌ویل ایالت مریلند زندگی می‌کند می‌گوید: «من آنچه را به آن اعتقاد داشتم انجام دادم، هیچ‌کس به من نگفت چه کار کنم.»

*

چرا نام برنامه‌نویسان انیاک، با توجه به موقعیت ممتازشان، از تاریخ حذف شده است؟ چرا در عکس‌های مربوط به آن زمان برنامه‌نویس‌ها در حاشیه قرار گرفته‌اند و به‌ندرت تشخیص داده می‌شوند؟ چرا اسامی آنها فقط در کتابی که هرمن گلاشتاین دربارهٔ تاریخچهٔ انیاک نوشته، آمده است و در هیچ جای دیگر نامی از آنان به چشم نمی‌خورد؟ در سال ۱۹۹۶، زمانی که دانشگاه پنسیلوانیا در تدارک برگزاری مراسمی برای پنجاهمین سالگرد انیاک بود، اسامی این شش نفر در فهرست اولیهٔ مدعوین دیده نمی‌شد.

برنامه‌نویس‌های انیاک نیز از این‌که سهمشان را از تاریخ مطالبه کنند ابا دارند. آنها دلیلی نمی‌بینند که مورد تجلیل قرار بگیرند. وسکُف می‌گوید: «ما فقط وظیفه‌مان را به‌درستی انجام دادیم! همین.» مک‌نالتی هم می‌گوید: «ما برای انجام آن کارها دستمزد گرفتیم، دلیلی نداشت که توقع بیشتری داشته باشیم.» زنان پیشرو در صنعت کامپیوتر اهمیت نمی‌دهند که خود را از قهرمانان این صنعت بدانند. وقتی گزارشگری از جنینگز سؤال کرد: «جنسیت شما چه سهمی در این پروژه داشته است؟» او جواب داد: «هیچ. من فکر نمی‌کردم منطق و دلیل جنسیت دارد. در واقع یک مرد هم می‌توانست برای انیاک برنامه‌نویسی کند.»

*

اما، حالا، پس از گذشت ۵۰ سال، این زنان و کار اعجاب‌انگیزشان شناخته و مطرح شده است. آنها اولین بار در ژوئن ۱۹۹۷ برای دریافت جایزه به جشنوارهٔ «زنان نامی و تکنولوژی» دعوت شدند. (لیچرمن، اما، در سال ۱۹۸۶ درگذشته بود و هرگز نفهمید که بعد از گذشت نیم قرن در چه مراسم باشکوهی از او و دوستانش تجلیل شد.)

کاترین کلیمن، برنامه‌نویس سابق کامپیوتر که در حال حاضر به وکالت اشتغال دارد، برای ساختن فیلم مستندی در مورد برنامه‌نویس‌های انیاک اقدام به جمع‌آوری اعانه کرده است. برای تهیهٔ این مستند از تحقیقات آرشیوی، گفت‌وگوهای گوناگون و همچنین مطالعات تاریخی استفاده شده است.

او می‌گوید: «این گروه شش‌نفره برای بسیاری از زنان برنامه‌نویس عصر جدید، که فکر می‌کنند در کارشان ایزوله شده‌اند، الگوی خوبی است. این شش زن هنوز جزئیات و شرایط مشکل و طاقت‌فرسای شغلشان را به یاد می‌آورند ولی آنچه من از گفت‌وگو با آنها فهمیدم این است که داشتن روحیهٔ کار گروهی و انگیزهٔ قوی برای کمک به سرافرازی کشورشان باعث می‌شد آنان از کارشان لذت ببرند.»

جنینگز که اکنون تاریخ نیز فراموشش کرده است با به یاد آوردن فعالیتش در دوران جنگ لبخندی می‌زند و ساده‌لوحانه می‌گوید: «روزگار خیلی خوبی بود، آن روزها با آدم‌هایی ملاقات کردیم که خوابشان را هم نمی‌دیدیم، مثل این بود که آدم به بهشت برود...» او از پنجرهٔ کوچک آپارتمانش به بیرون نگاه می‌کند. یادآوری خاطرات آن روزها آرامش می‌کند. جنینگز به پنجرهٔ آپارتمانش دلخوش است و ذره‌ای از این‌که تاریخ‌نویسان به او بی‌مهری و بی‌توجهی کرده‌اند ناراحت نیست: «ثبت نام من در تاریخ چه اهمیتی دارد. مهم کاری است که انجام شده.»■

یادداشت:

1) The Electronic Numerical Integrator Computer (ENIAC).

می‌دانید چرا «صفحهٔ مردان» شما خالی مانده؟

با عرض سلام و خسته‌نباشید به دست‌اندرکاران مجلهٔ زنان. برای این‌که من نیز یکی از عوامل خستگی شما نشوم یکراست می‌روم سر اصل مطلب و غرض خود را از نوشتن این نامه بیان می‌کنم.

نمی‌دانم شما این یک صفحه را در مجلهٔ خود به چه علت به مردان اختصاص داده‌اید؟ آیا می‌خواهید با درج مطالب آنها مظلومیت و حقانیت زنان را بیشتر و این بار از زبان مردان بیان کنید؟ اگر از من بپرسید می‌گویم این‌قدرها هم که شما می‌گویید به زنان ظلم نشده، حتی در فرهنگ و زبان فارسی اولین ظلم به مردان شده زیرا از همان ابتدا واژهٔ «زن» را، که از کلمهٔ «زندگی» گرفته شده، برای نامیدن جنس مؤنث و واژهٔ «مرد» را، که از کلمهٔ «مردن» گرفته شده، برای نامیدن جنس مذکر تعیین کرده‌اند. و از همان زمان هم مظلومیت و بدبختی مردان آغاز شد، که این بدبختی‌ها یکی دو تا هم نیستند.

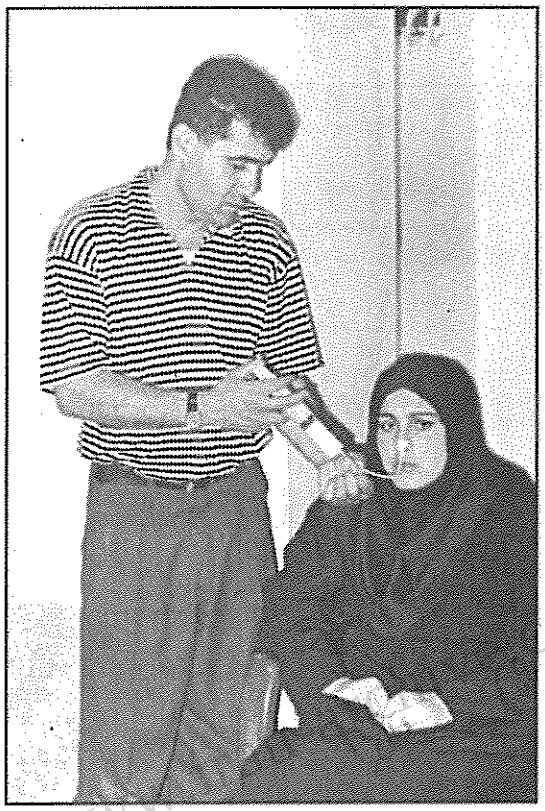
برای مثال در این دوره زن‌ها نیز مثل مردها بیرون از منزل کار می‌کنند و پول درمی‌آورند ولی یک فرق اساسی بین استفاده از این درآمد هست و آن این‌که مرد باید تمام درآمد خود را برای تأمین مخارج زندگی هزینه کند، ولی درآمد زن متعلق به خودش است، و اگر اعتراضی هم به او بشود، می‌گوید «پول خودم است، خودم کار کردم، وظیفه ندارم در زندگی خرج کنم، می‌خواهم پس‌انداز بکنم تا پشتوانه‌ای برای خودم داشته باشم.» ولی مرد بیچاره اصلاً نباید به فکر پشتوانه برای خودش باشد و باید همیشه به فکر خرج خانه باشد و اگر هم اعتراض بکند، همیشه در جواب می‌شنود: «نه در شرع و نه در عرف، در هیچ‌جا، گفته نشده که زن باید هزینهٔ زندگی را تأمین کند، تازه باید در قبال کارهای مختلفی که در منزل انجام می‌دهد از همسرش مزد بگیرد.» حالا شما بگویید زنی که بیرون از منزل کار می‌کند و اکثر ساعات مفید روز را که باید صرف زندگی مشترک می‌کرد صرف کار بیرون از منزل کرده، باید توقع داشته باشد همسرش در قبال کارهایی که با عجله و نصفه و نیمه و با کمک دیگران انجام داده به او مزد بدهد. تازه مشکل که فقط همین نیست. زن چون بیرون از منزل کار می‌کند توقع دارد که مرد در کار منزل به او کمک کند و حرفش هم این است: «هر دو ما صبح تا بعدازظهر بیرون کار می‌کنیم، و وقتی به خانه می‌آییم هر دو به یک اندازه خسته هستیم، پس باید کارهای خانه را نیز با هم انجام دهیم.» حالا کسی نیست به این خانم بگوید: «تو که درآمدت برای زندگی مشترک نیست و پس‌اندازت هم پشتوانهٔ خودت است پس چرا باید خستگی‌ات برای زندگی مشترک باشد و انتظار همکاری در امور منزل را داشته باشی.»

همهٔ اینها را گفتم که شما بدانید همیشه هم موجودی به نام مرد زنان را ضایع نکرده، بلکه مردانی نیز هستند که مظلوم واقع شده‌اند ولی صدایشان درنمی‌آید و به همین دلیل هم چند وقتی است که «صفحهٔ مردان» شما خالی مانده است. امیدوارم این مطلب در مجله چاپ شود تا صدای مظلومیت بعضی از مردان به گوش بعضی از زنان برسد.■

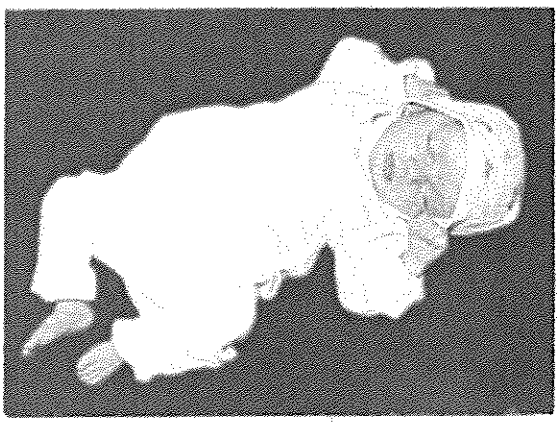
نیما اصفهانی ـ تهران

www.iran-arch

یک نفر... دارد می‌سپارد جان!



اسماعیل با سرنگ به همسرش مژگان غذا می‌دهد.



دختر یک ماهۀ مژگان

درست دو ماه پس از ازدواج ـ چهار سال و نیم پیش ـ دچار عارضه‌ای نورولوژیک و بر اثر آن از ناحیۀ گردن به پایین فلج شده است. از همان آغاز بیماری به قصد درمان در بیمارستان‌های سینا، لقمان، آراد و شریعتی و چندی نیز در مرکزی درمانی در رشت بستری شد امّا متأسفانه پزشکان اعلام کردند که منشأ بیماری‌اش ناشناخته است و طبعاً درمانی برای او در نظر نگرفتند.

همسر مهربان او، اسماعیل کاظمی که علاقۀ وافری به همسرش دارد، به توصیۀ متخصصان ایرانی، با برخی مراکز درمانی اروپا تماس می‌گیرد و گزارش بیماری او را برای آنها ارسال می‌کند. با این تماس‌ها امید به معالجه در خارج از کشور افزایش می‌یابد.

در این میان این زوج جوان تصمیم می‌گیرند برای آن‌که یادگاری از پیوندشان باقی بماند، کودکی داشته باشند.

پس از نُه ماه بیم و امید سرانجام حدود یک ماه پیش نوزاد در میان ناباوری خانواده با زایمان طبیعی متولد می‌شود. خوشبختانه او در حال حاضر کاملاً سالم است.

سرانجام نوزدهم دی‌ماه ۷۸ شورای عالی پزشکی با درخواست آنان موافقت می‌کند و به بیمار اجازه می‌دهد که به هزینۀ شخصی و مطابق نرخ مقرره ارز به خارج از کشور سفر کند.

اکنون مشکل همسر بیمار تهیۀ نقدینۀ لازم جهت خرید ارز است. خانوادۀ او در طول چهار سال گذشته مبالغ هنگفتی را به درمان بیمار اختصاص داده و اکنون از تأمین هزینۀ سفر و درمان او ناتوان است.

همسر مژگان در نامه‌ای به دفتر مجله نوشته است: «نُه نفر از پزشکان معتبر تهران نظر داده‌اند که اگر همسرت را به کشور انگلستان اعزام کنی، مداوا می‌شود ولی متأسفانه هزینۀ سفر به خارج از کشور را که حدود ۱۴ میلیون تومان تخمین زده‌اند، ندارم و مانده‌ام که چه کنم. روزبه‌روز می‌بینم همسرم ـ که بیشتر از جانم دوستش دارم ـ جلو چشمم دارد از بین می‌رود ولی از آنجایی که من کارگر لوله‌بازکنی بیش نیستم نمی‌توانم این مبلغ را تهیه کنم.»

*

نه این‌که ندانیم به این موارد باید عمقی نگاه کرد و برای حل مشکلات اجتماعی باید برنامه‌ریزی درازمدت داشت و این هم وظیفۀ دولت است. نه این‌که ندانیم از این موارد زیاد است و کمک به یک فرد حرکتی مقطعی است، اما نمی‌توانیم همان یک نفری را که کنار ما دارد جان می‌سپارد، نبینیم. و اگر هر یک از ما بغل‌دستی‌مان را ببینیم: خواهر، برادر، همسر، همکار، همکلاسی و...، همنوع خودمان را، کار این‌قدر از دست درنمی‌رود و فاجعه این‌قدر عمق پیدا نمی‌کند. پس حرف‌ها و تحلیل‌های کلان را بگذاریم برای برنامه‌ریزان و بگذاریم وجدانمان هنوز دردمند بماند و نگاهی بیندازیم به آن‌که «دارد می‌سپارد جان».

راستی فکر نمی‌کنی بشود در دادن ولیمۀ سخاوتمندانۀ حج یا برگزاری آبرومندانۀ جشن عروسی یا توزیع نذری جوانمردانۀ روز عزا کمی قناعت کرد و در عوض مادری را حیات بخشید؟

و حتی نه سنگی به این بزرگی، آن‌قدر که بتوانی، بزنی. در هزینۀ یک شب شام خوردن در رستوران، خرید یک لباس تازه، داشتن یک قطعه طلای تزئینی یا هر تفنن دیگر می‌شود صرفه‌جویی کرد. با خودت خلوت کن، اگر خواستی و توانستی، شمارۀ حساب همسر بیمار، **مژگان غلامی‌گاش‌خیلی**، به شرح زیر است:

رشت، بانک ملی ایران، شعبۀ خیابان سعدی، کد بانک: ۳۷۲۵

نام و نام‌خانوادگی صاحب حساب: اسماعیل کاظمی‌مبارک‌آبادی، فرزند علی‌اکبر

شمارۀ حساب ۷۱۶۰۴۴ (قرض‌الحسنه)

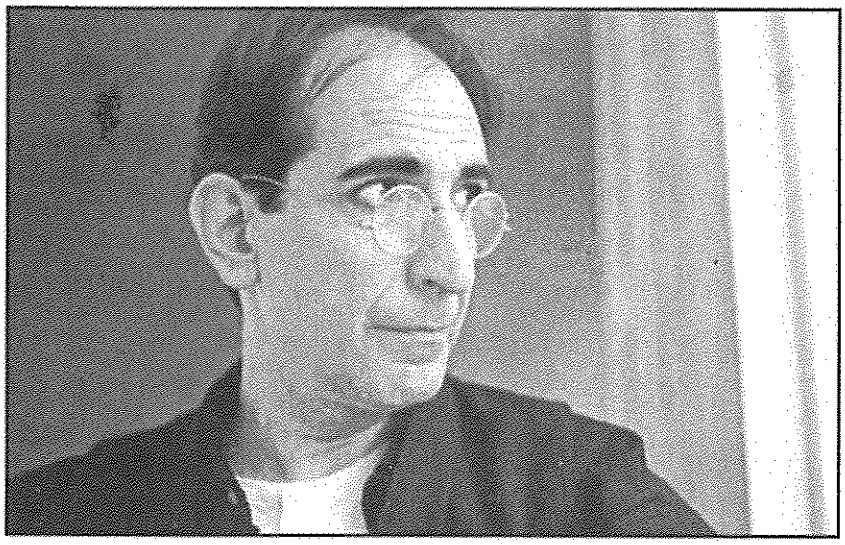
شماره تلفن بانک: ۲۲۰۹۶ ـ ۰۱۳۱

مسائل زنان را مجزا از زندگی خودم نمی‌بینم

گفت‌وگو با فرهاد آئیش

ساناز بیان

هنر



● تن‌صیر و ۳۲ دقیقه از ماجرا، عناوین دو نمایشی بودند که اوایل تابستان امسال در تئاتر شهر به صحنه رفتند. در این دو نمایشِ پیوسته، ارتباط زن و مرد در مناسبات زناشویی مرکز ثقل بود و توجه دادن به موقعیت زنان در زندگی خانوادگی محور ماجرا. فرهاد آئیش، نویسنده، کارگردان و بازیگر، و همسرش، مائده طهماسبی، در این نمایش در نقش زن و شوهر تمثیلی ظاهر شدند. آئیش پیش از این نیز همواره در آثارش به زنان پرداخته است.

فرهاد آئیش در سال ۱۳۳۱ در شمیران متولد شد. او در زمینهٔ نویسندگی، کارگردانی و بازیگری تئاتر فعالیت داشته است. آئیش نمایش‌های تن‌صیر، نقش زن، چمدان، ۳۲ دقیقه از ماجرا، جعفرخان گم شده است، تئاتر تئاتر، سیمرغ، کمدی شام آخر و... را نویسندگی کرده و در بیش از ۴۰ نمایش به ایفای نقش پرداخته است.

او همچنین کارهایی از بهرام بیضایی، غلامحسین ساعدی، ابراهیم مکی، سپیده کوشا... و نیز ساموئل بکت، اوژن یونسکو، فرانتس کافکا و... را کارگردانی کرده است.

● کار اخیرتان، و به‌خصوص تن‌صیر، بر کمترین حرکات نمایشی استوار است. این نوع بازی در کدام شیوهٔ کار جای می‌گیرد؟

○ من تن‌صیر را حدود ۲۰ سال پیش نوشتم و این اولین نوشته‌ام بود. بعد مطالعاتی دربارهٔ فلسفهٔ هنر انجام دادم که نتیجه‌اش شد پیدا کردن راهی برای رسیدن فرم به محتوا. در آن دوره، مسئلهٔ زن و فرودستی زنان از مسائل ذهنی من بود و من یک‌سال به دنبال این بودم که راهی پیدا کنم که از نظر فرمْ گویا، و متناسب با ایده‌های ذهنی‌ام باشد. تن‌صیر به‌نوعی خطی است و در واقع فقط یک شکست فرم است، و چون اولین تجربهٔ من در این راه بود تا حد زیادی واضح و روشن است.

● در کلِ اثر هم این رو بودنِ بخشی از کار به‌عنوان ضعف به چشم می‌آید...

○ البته می‌توان گفت ضعفِ کار نیست، بخشی از طبیعتِ کار است و به همین دلیل من تغییری در آن نمی‌دهم. اگر کاملاً می‌پذیرفتم ضعف است، قبول و اجرایش نمی‌کردم. من زمانی به نتیجه‌ای که می‌گویید، رسیدم و وسوسه شدم در نمایش تغییر بدهم، اما دیدم حیف است. این کار باید این‌گونه باشد. ولی مطمئناً دیگر الان این‌جوری کار نمی‌کنم چون در ادامهٔ کارم سعی کردم خودم را رشد بدهم.

● در بخش اول کارتان، تن‌صیر، فرمْ جبراً کار را محدود کرده بود. به همین دلیل هم حرکت در کارتان نبود. اما این فرم خلاقانه، بصری و تأمل‌برانگیز بود. در بخش دوم که این فرم بصری وجود نداشت، تماشاگر می‌توانست فکر کند که چشم‌هایش را می‌بندد و چیز زیادی از دست نمی‌دهد، چون ماجرا بر گفت‌وگو مبتنی بود.

○ نه، امکان ندارد. اتفاقاً کاملاً برعکس است. یکی از خصوصیات بارز کار من تصویری بودن آن است. شما اگر در ۳۲ دقیقه از ماجرا چشم‌هایتان را ببندید، امکان ندارد یک کلمه از کار را بفهمید. برای این‌که تمام سکوت‌ها بر مبنای حرکات میمیک صورت و میمیک بدن است که هر کدام معانی مختلفی را تداعی می‌کند. من روی این موضوع حساسیت دارم و دائماً تکرار می‌کنم که نمایش‌های مرا نه‌تنها نمی‌شود تعریف کرد، بلکه نمی‌شود در تلویزیون دید، نمی‌شود خواند و نمی‌توان آن را از رادیو شنید. اما در مورد میزانسن ثابت تن‌صیر، یعنی این‌که در تمام طول نمایش یک نفر بر دوش نفر دیگر ایستاده است، باید بگویم من به‌عمد نمی‌خواهم این میزانسن را عوض کنم. این فرمْ بخشی از محتواست و این معنا را دارد که در این ساختار فشار فرساینده به روی زن همیشه هست. این شکلِ کار ممکن است دست مرا ببندد، هم از نظر ارتباط با تماشاگر و هم از نظر موفقیت گیشه. به همین دلیل می‌بینید که نمایش کوتاه است. از تماشاگر نمی‌توان انتظار داشت این فرم را بیشتر از ۳۵ دقیقه تحمل کند. البته من بعد از تن‌صیر سعی کرده‌ام به اولین فرمی که دست پیدا می‌کنم بسنده نکنم و بتوانم بیشتر در تجربهٔ فرم پرسه بزنم.

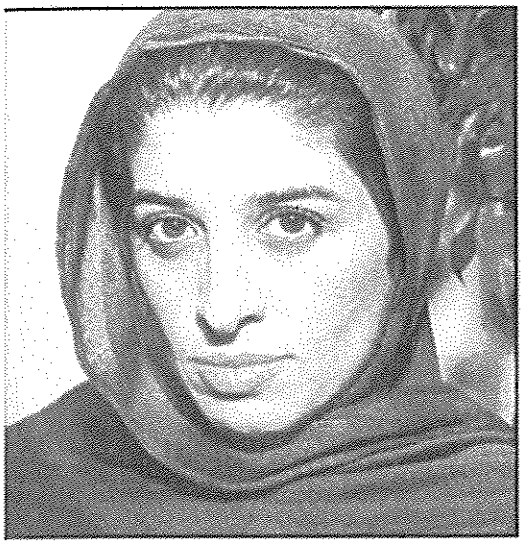
● شباهت‌ها و تفاوت‌های تن‌صیر و ۳۲ دقیقه از ماجرا در کجاهاست؟ آیا تن‌صیر در ۳۲ دقیقه از ماجرا تداوم دارد؟

○ فکر می‌کنم خیلی فرق می‌کنند... نمایش تن‌صیر از نظر فرم خیلی سوبژکتیو (ذهنی) است، درحالی‌که ۳۲ دقیقه از ماجرا از این نظر به‌ظاهر ابژکتیو (عینی) است. این دو به هر حال در کنار هم قرار گرفتند، برای این‌که دو نمایش کوتاه بودند که از نظر موضوع می‌توانستند به هم ربط داشته باشند و این قابلیت را داشتند که یک شب نمایشی را پر کنند. ولی دربارهٔ این‌که آیا دو نمایشِ متصل هستند یا خیر، باید بگویم خیر. برای این‌که با تفاوت زمانی ۱۰ سال نوشته شده‌اند و از نظر فرم کاملاً با هم فرق می‌کنند. این دو اثر شاید فقط در یک نگاه کلی به مجموعهٔ آثار من بتوانند در کنار هم جای بگیرند...

● در آینده باز هم به مسائل زنان توجه خواهید کرد؟

○ فکر می‌کنم نمی‌توانم توجه نکنم، برای این‌که به جایی رسیده‌ام که مسائل زنان را مجزا از زندگی خودم نمی‌بینم. تا وقتی نابرابری وجود داشته باشد، هم به زن و هم به مرد اجحاف می‌شود. البته چگونگی حضور زن را در کارهای آینده‌ام به‌روشنی نمی‌توانم حدس بزنم ولی ادعا می‌کنم این حضور در همهٔ کارهای من با تفکر و تعمق همراه بوده است.■

www.iran-archive.com



این زن و شوهر در پشت و روی صحنه

گفت‌وگو با مائده طهماسبی

مائده طهماسبی متولد ۱۳۳۶ و فوق‌لیسانس رشتهٔ خبرنگاری، علوم سیاسی و تئاتر از دانشگاه آزاد برلین است. او فعالیت هنری خود را از سال ۱۳۶۰ آغاز کرد و بازیگری را با گروه‌های آلمانی و ایرانی در آلمان و امریکا ادامه داد.

مائده طهماسبی در نمایش‌های زیادی دستیار کارگردان و بازیگر بوده است. او در نمایش‌های هفت شب با مهمانی ناخوانده، و تئاتر تئاتر به نوشته و کارگردانی فرهاد آئیش، و همچنین دخترگل‌فروش به کارگردانی پروانه مژده دستیار کارگردان بوده و در نمایش‌های چمدان، کمدی شام آخر، آوازه‌خان طاس و... به ایفای نقش پرداخته است. بازیگری و عروسک‌گردانی در نمایش رویای ماه نیز در تجربهٔ کاری اوست.

طهماسبی سال گذشته نمایش گزارشی به آکادمی اثر فرانتس کافکا را کارگردانی و در تئاتر شهر تهران اجرا کرد و در حال حاضر در نمایش‌های تق‌صیر و ۳۲ دقیقه از ماجرا به ایفای نقش می‌پردازد.

● خانم طهماسبی، گویا قبل از شما بازیگر دیگری نقش زنِ نمایشِ تق‌صیر را در خارج از کشور بازی کرده است...

○ بله. چند سال قبل آئیش در امریکا گروهی داشت با همین نام داروک. طبیعتاً یکی از همکاران گروه هم این نقش را بازی می‌کرد. من اصلاً وقتی با آئیش آشنا شدم که او برای اجرای نمایش تق‌صیر به آلمان (محل سکونت من) آمد. در آن سال‌ها آن خانم فقط نقش زنِ نمایش تق‌صیر را به عهده داشت اما چند سال بعد، وقتی آئیش دوباره به آلمان برگشت، پیشنهاد کرد که من نقش زنِ هر دو نمایش تق‌صیر و ۳۲ دقیقه از ماجرا را به عهده بگیرم.

● کار شما هیچ تحت تأثیر بازیگر قبل قرار نگرفت؟

○ من اجراهای امریکا را که اصلاً ندیدم. تنها یک اجرا در آلمان دیدم که فقط بخش اول نمایش فعلی ما در آن بود. کاری که آن زمان آئیش در اروپا نمایش می‌داد شامل بخش‌های زن در خانه، زن در کلام مرد و تق‌صیر بود. من آن روزها با گروه‌های ایرانی کار نمی‌کردم و با گروهی از زنان ایرانی در برلین تئاتر بی‌کلام اجرا می‌کردیم. از سال ۱۳۵۶ که به آلمان رفتم، تا زمانی که در سال ۱۳۶۷ کارهای آئیش را دیدم، هیچ گروه تئاتر ایرانی را در آنجا ندیده بودم. اما کار آنها به نظرم بسیار جذاب آمد و اصلاً آشنا شدنم با آئیش این‌طوری بود که برای گرفتن سالن کمکشان کردم. وقتی آئیش به من گفت: «بیا این نقش را بازی کن»، گفتم: «نه.» خیلی جالب بود. ما هنوز با هم ازدواج نکرده بودیم ولی داشتیم در این باره فکر می‌کردیم. گفتم: «خوب نیست این نقش را که همه‌اش مرافعهٔ زن و شوهر است بازی کنم.» خرافاتی بودم و فکر می‌کردم این نقش در روابط شخصی و خصوصی ما تأثیر می‌گذارد. ولی با این حال او گفت که به امتحانش می‌ارزد و من قبول کردم.

● در گروه تئاتریِ زنان ایران در آلمان فقط دربارهٔ زنان کار می‌کردید؟

○ بله. مایه‌های زن‌محور و خاصی داشتیم و همهٔ کارها در جهتِ تفکر و عقیده‌مان بود و در مجموع از دلمان برمی‌آمد. اما گاهی کارها در سطح وسیعی ارائه نمی‌شد. اولین کارمان با گروه ـ که با همکاری زنان آلمانی شکل گرفت ـ در هشتم مارس (روز جهانی زن) ۱۹۸۳ اجرا شد و چون بی‌کلام بود مخاطبان مختلف با ملیت‌های گوناگون می‌توانستند با کار ارتباط برقرار کنند.

● خانم طهماسبی، در گرما گرم تشنجی که بر روابط زن و شوهر حاکم است، از تماشاگران می‌پرسید چه‌کسی مقصر است. خودتان به این سؤال چه جوابی می‌دهید؟

○ ساده‌ترین و کوتاه‌ترین جواب این است که تقصیر «مرد است و جنس مرد». اما با کنکاش در ساختار جوامع مردسالار می‌بینیم در همه‌جای دنیا به هر دوِ آنها فشار وارد می‌شود. در واقع تقصیر هیچ‌کدام نیست و تقصیر هر دوِ آنهاست. اما آدم اگر آگاه باشد مشکلاتش را گردن کس دیگر نمی‌اندازد. متأسفانه ما یاد نگرفته‌ایم این‌جوری باشیم و از روابط مادر و فرزندی و پدر و فرزندی گرفته تا تمام سیستم تربیتی ما بر پیدا کردن مقصر مبتنی است. انگار باید کار اشتباه من حتماً ناشی از تقصیر دیگری باشد. در ارتباط تنگاتنگ و به‌بن‌بست‌رسیدهٔ دو نفر همیشه هر دو آنها هم مقصرند و هم مقصر نیستند. ما وقتی فکر کنیم و شجاع باشیم، قبول می‌کنیم که بسیاری از اعمال و رفتار از خودمان صادر می‌شود و شخصاً باید مسئول آن باشیم. من از وقتی با آئیش این نمایش را اجرا کردم، دیدم هر دوِ ما کلمهٔ تقصیر را، به‌خصوص در روابط شخصی‌مان، خیلی کم به زبان می‌آوریم.

● تا قبل از نمایش فعلی، در روابطتان دنبال مقصر می‌گشتید؟!

○ [می‌خندد] اگر بخواهم آگاهانه و دقیق جواب بدهم، باید بگویم نمی‌دانم! من از سال‌ها پیش به‌صورتی عاشقانه و مستمر با آئیش زندگی کرده‌ام و اگر بخواهم روابطم را با او مرور کنم، باید بگویم احتمالاً این اتفاق خیلی کم می‌افتاد. ولی لابد ـ حتماً ـ بیشتر از حالا از کلمهٔ تقصیر استفاده می‌کردم [می‌خندد]، نمی‌دانم. تقصیر به زبان‌های مختلف، معادل‌های متفاوتی دارد و من که بیشترین قسمت زندگی‌ام (۲۱ سال) را در آلمان گذرانده‌ام حتماً سخاوتمندانه‌تر از حالا این

www.iran-archive.com

● اولین کار من با گروه تئاتریِ زنان ایرانی در آلمان، که بدون کلام کار می‌کردند، در روز جهانی زن سال ۱۹۸۳ بود. این نمایش را فقط برای زنان اجرا کردیم.

کلمه را به آلمانی در رابطه‌هایم به کار می‌برده‌ام [می‌خندد].

● حالا چرا تقصیر را در بروشورها به شکل تئ‌صیر نوشتید؟

○ رابطهٔ فرم و محتواست. در بروشورهای قدیم هم گرافیست بر این مجزا بودن تأکید داشته، به تبعِ فاصله و شکافی که بین زن و شوهر است...

● حالا که از زندگی خصوصی‌تان با ما حرف زدید، لطفاً به این سؤال خصوصی جواب بدهید؛ زندگی مشترک با هنرمند سخت نیست؟

○ بستگی به شخصیت آن دو نفری دارد که با هم زندگی می‌کنند. من قبلاً به‌قدری درگیر این کلیشه بودم که...

● درگیر کدام کلیشه بودید؟

○ پرهیز از همکاریِ حرفه‌ای در مناسبات زناشویی. خیال می‌کردم اگر توی گروه همسرم باشم دعوایمان می‌شود. شما نگاه کنید به رابطهٔ یک زوج هنرمند و درگیری‌های احتمالی‌شان. تصور می‌شود مرد هنرمند چون مورد توجه است حتماً فکرش جای دیگری است...

● منظورم این نیست. و در مورد شما که یک زوج هنرمند هستید، اصلاً قائل شدن به چنین توجه‌ها و حساسیت‌هایی باید متقابل باشد و نه در انحصار ایشان. منظورم بیشتر شکنندگی هنرمندان است و تقابل آن با زمختی زندگی بیرون. این زمختی ناگزیر وارد زندگی خصوصی می‌شود و آدمِ احساساتی هم که ضربه‌پذیر است و الخ.

○ در زمینهٔ حس و حساسیت هنرمندان درست می‌گویید. فرهاد هم همین‌طوری است و احساساتش غریبانه است، مثلاً عشقش و نیز عصبانیتش به صورت انفجار است. انگار گیرنده‌های احساسی و فرستنده‌های عاطفی این‌جور آدم‌ها بیش از حد معمول فعال است. به‌خصوص آئیش که مؤلف است در موقع نوشتن حالتی پرتنش پیدا می‌کند. کاری که ما در زندگی خصوصی‌مان کردیم این بود که سال‌ها بعد از ازدواج از هم دور بودیم. این البته به تبع شرایط بود. من در آلمان شغل داشتم و نمی‌خواستم به امریکا بروم و ایشان هم در امریکا کار می‌کردند... ما بعد از ازدواج به این بسنده کردیم که زندگی مشترکمان فقط در تعطیلات باشد... شما به فاصلهٔ آلمان و امریکا فکر کنید. شاید این فاصله و این دوری یک رابطهٔ متوسط‌الحال را از هم فرومی‌پاشید. اما عشق بین ما قوی‌تر از این حرف‌ها بود. من بعد از چهار سال، وقتی یک کار تئاتر برایم پیدا شد، به امریکا رفتم و تازه شروع کردیم به زندگی مستمر و شناخت یکدیگر. خوب من هم به‌هیچ‌وجه زن منفعل و صاف و ساده‌ای نیستم. اما وقتی همدیگر را شناختیم، شروع کردیم به حرف زدن با هم و شناخت شرایط و پیدا کردن راه‌حل. الان هم همین‌طور است. اگر یک روزِ کاریِ پرتنش داشته باشم، سعی می‌کنم آن روز در ارتباط با همسرم خودم را کنترل کنم. اگر هم نتوانم کنترل کنم و از دستم در برود، شریک زندگی‌ام بعد از این‌همه سال دیگر می‌داند که اوضاع درونی من چگونه است و عکس‌العمل متناسبی دارد. من در ایران دوستِ زیادی ندارم و بدون تعارف می‌گویم که بهترین و نزدیک‌ترین دوست من آئیش است، علت تفاهم ما هم صحبت کردن زیاد دربارهٔ ریز و درشتِ مسائل است... اما اگر بخواهم به‌طور کلی جواب شما را بدهم، باید بگویم زندگی با هنرمند سخت است و نیست. سخت است چون ظرافت می‌خواهد و سخت نیست چون عادت کرده‌ام. من می‌توانم خیلی راحت از فرهاد دور شوم، فاصله بگیرم و دوباره برگردم، و می‌توانم قبول کنم که او هم با من همین کار را بکند. این‌طوری بهتر است تا این‌که آدم بخواهد زیادی به پر و پای دیگری بپیچد...

● به تئاتر برگردیم. در نمایش، چه‌قدر از کارتان بداهه بود و چه‌قدر از آن پایبند به متن؟

○ متن اصلاً بداهه نیست. آنچه دیدید متن سال ۱۳۶۰، همان متن اولیهٔ آقای آئیش است و فقط کلماتی از آن حذف شده. این کلمات فحش‌هایی بود که در فرهنگ ما جنبهٔ ملموسی نداشت و تبدیل شد به عباراتی مثل «زنیکهٔ بی‌عرضه». متن‌های آئیش ریتم و ملودی دارد و بازیگر او اگر یک کلمه را این طرف یا آن‌طرف کند متن از دست می‌رود. اگر من متن را به شما بدهم، می‌بینید تماماً محاوره است و هیچ ارتباطی با ادبیات سنگین ندارد. اما تمام جملات از طریق ضرب‌آهنگ به روی هم ساخته شده...

● شما در ایران به‌عنوان کارگردان، دستیار کارگردان و بازیگر ظاهر شده‌اید. کدام را ترجیح می‌دهید و در اینجا کدام را برای زنان دشوارتر می‌بینید؟

○ هیچ‌کدام دشوار نیست و پرداختن به همهٔ آنها ممکن است. فقط باید به علاقه‌مان نگاه کنیم. من در چندین کار آئیش دستیار کارگردان بودم. فقط پارسال به خودم جرئت دادم و متن کافکا را کارگردانی کردم. خیلی خوب است که ما زن‌ها فقط در کار بازیگری باقی نمی‌مانیم. من چون سال‌هاست بازی می‌کنم، بازیگری برایم راحت‌تر است تا کارگردانی، چون در ایران کارگردانی فقط سازماندهی گروه نیست و باید مثلاً با ادارات و افراد گوناگون هم ارتباط برقرار کرد...

● با تجربهٔ کارگردانی‌تان، حالا در بازیگری چه‌قدر تحت کنترل کارگردان هستید؟

○ وقتی به‌عنوان بازیگر ظاهر می‌شوم، تا آنجا که می‌توانم در اختیار کارگردان هستم. دربارهٔ حس‌هایی که در خودم بروز می‌کند با کارگردان حرف می‌زنم اما در نهایت کاری را انجام می‌دهم که او می‌خواهد. آئیش به بازیگرها می‌گوید: «تمام نُت‌های من و تمام کارگردانی مرا دور بریزید و با خلاقیت خودتان در صحنه باشید»، اما من سعی می‌کنم به کاری که قبول کرده‌ام وفادار باشم. کارگردانیِ من فقط مربوط به خودم است.

● آیا تصمیم دارید وارد کار سینما و تلویزیون شوید؟

○ من تجربهٔ حضور در سینما را در حدی گذرا و کوتاه در فیلم دایرهٔ جعفر پناهی داشتم و به سینما بسیار علاقه دارم. اما خدا آن روز را نیاورد که بخواهم برای پول یا نیازهای دیگر در سریال‌های تلویزیونی بازی کنم. با تصویر زنان در تلویزیون بسیار مشکل دارم... فکر می‌کنم بر اساس تعدادی کلیشه از تهیه‌کنندگان چیزهایی خواسته می‌شود و فقط همین کلیشه‌هاست که تولید و دائم تکرار می‌شود. دست بازیگران زن را هم - چه جوان و چه میانسال و چه مسن - برای بازیگری در تلویزیون باز نمی‌بینم. دقیقاً نمی‌دانم دلیل موضوع چیست و شاید بیشتر باید در این زمینه تعمق کنم اما بازی‌ها در تلویزیون به نظرم کاملاً مصنوعی است و به‌شدت از زندگی زنان دور. بگذریم از لباس زنان، که در خانه راه می‌روند و می‌خوابند و شباهتی به ما زنان که در خانه راه می‌رویم و می‌خوابیم، ندارند. این موضوع در سینما هم مصداق دارد و همهٔ ما به این بخش از کار به چشم دیگری نگاه کرده‌ایم و با آن بحثی نداریم. اما من نمی‌دانم در تلویزیون چه‌قدر می‌توان با نقش صادق بود. تمام هم و غم من در تئ‌صیر این است که صادق باشم و ادای کسی را درنیاورم. البته ممکن است با این انتقاد روبه‌رو شوم که چه‌قدر ساده بازی می‌کنم و مثلاً از تکنیک‌های استانیسلاوسکی به‌دور... اما به نظرم رو راست بودن و صداقت در کار خیلی مهم است و معلوم می‌شود. دوستان به من می‌گویند: «چه‌طور تو هر شب در تئ‌صیر گریه می‌کنی؟»، جواب می‌دهم که این من نیستم که هر شب گریه می‌کنم. شخصیت زنِ تئ‌صیر یا ۳۲ دقیقه از ماجرا از شخصیت مائده طهماسبی دور است. اما این زن بس که دردش زیاد است مرا به آنجا می‌رساند که چاره‌ای جز گریه ندارم. در شبی که من صادقانه بازی کنم، حتماً گریه هست.

● حالا واقعاً هر شب گریه می‌کنید؟

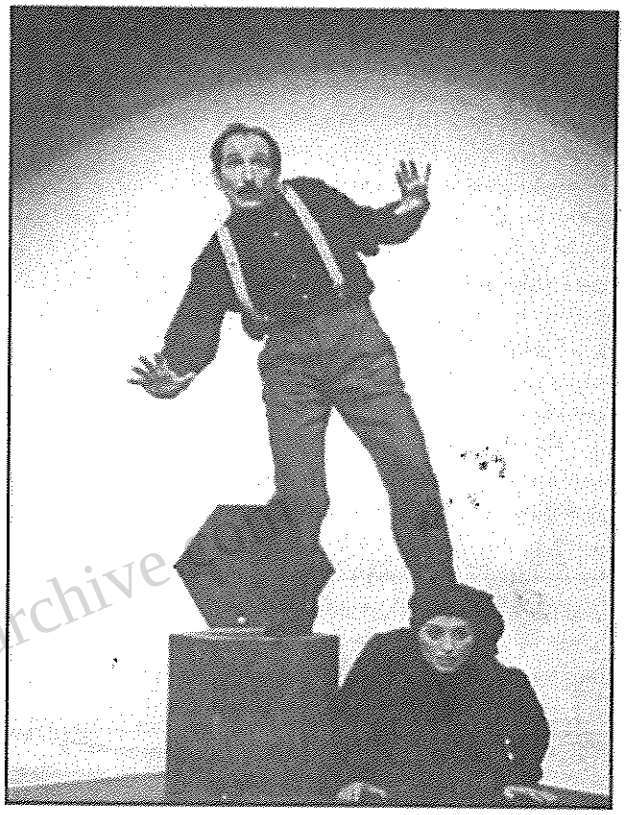
○ فکر می‌کنم بله، به‌خصوص قسمت آخر کار جائی از من می‌گیرد که غریب است. بله، بیشتر شب‌ها این‌طور است، هر چند من ادای گریه کردن را هم بلدم دربیاورم.■

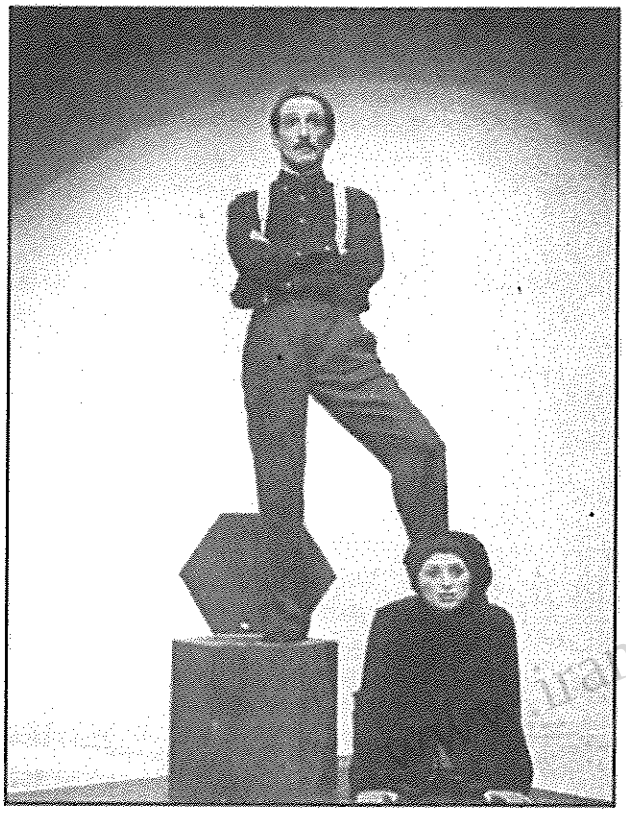
www.iranarchive.com

جای پای مریخی‌ها بر شانهٔ ونوسی‌ها

نگاهی به نمایش‌های «تق‌صیر» و «۳۲ دقیقه از ماجرا»

نغمه ثمینی





۱ـ چه کسی بیشتر زجر می‌کشد؟ اهالی سیارهٔ ونوس که زیر بار زندگی کمرشان خم شده، یا ساکنان بی جا و مکان سیارهٔ مریخ که حالا معلق و بدون تکیه‌گاه میانهٔ زمین و آسمان چرخ می‌خورند؟... تقصیر از کیست؟ آن‌کس که در نخستین روزهای خلقت سیب را تعارف کرده، یا آن‌که تعارف را پذیرفته و میوهٔ گناه را به دهان برده؟... این میان گناهکار واقعی کیست؟ مردی که پایش را روی شانهٔ زن گذاشته و بی‌تعادل قد برافراشته، یا زنی که سنگینی پای مرد را روی شانه‌اش حس می‌کند و هر لحظه می‌تواند با یک تکان او را نقش بر زمین کند؟...

این پرسش‌ها بی‌گمان سال‌هاست که در ذهن بشر پیچ‌وتاب می‌خورند و پاسخی نمی‌یابند؛ از ذهن انسان‌های ابتدایی گرفته تا اندیشهٔ پیچیدهٔ پیشرفته‌ترین فمینیست‌های امروزی. انبوه کتاب‌هایی که در ویترین‌های رنگارنگ، با اسامی گوناگون می‌خواهند میان ونوسی‌ها (زنان) و مریخی‌ها (مردان) صلح ایجاد کنند، از دل این پرسش‌های بدون پاسخ بیرون می‌آیند. در واقع، پرسش‌هایی از این دست ممکن است در نگاه اول به‌غایت ابتدایی به نظر برسند، اما انسان با تمام پیشرفت تکنولوژیک خود هنوز در پاسخ به آنها و یافتن راهی برای زندگی مسالمت‌آمیز زنان و مردان درمانده است و هنوز نمی‌تواند دریابد که واقعاً «تق‌صیر» از کیست...

دو نمایش پیاپی تق‌صیر و ۳۲ دقیقه از ماجرا، درست گِردِ پرسش‌های یادشده می‌گردند و به‌ویژه می‌خواهند برای آن سؤال کلیدیِ انتهایی (تقصیر از کیست؟) پاسخی منطقی، حساب‌شده و عقلانی بیابند و این‌گونه گسترهٔ فلسفی و عمیق تئاتر را به حل مشکلات ارتباطی زن و مرد اختصاص دهند؛ مشکلاتی که ممکن است در دایرهٔ تفکر فلسفی به نقصان در کمال و جدایی دائمی دو نیمهٔ پیوسته تعبیر شوند و یا بنا به اندیشهٔ یونگ به پدید آمدن جامعه‌ای بینجامند که نیمهٔ زنانه ـ یا مردانه ـ آش را گم کرده است.

همه‌چیز با عبارتی آشنا و پرمفهوم آغاز می‌شود که به نظر حلالِ مشکلات است: «دوستت دارم.» اما راوی نمایش همان ابتدا آن‌قدر این عبارت را به زبان‌های گوناگون (اسپانیایی، روسی، چینی،... و حتی رشتی!) تکرار می‌کند که کم‌کم وجهی کمیک به خود می‌گیرد. به این ترتیب، از عبارتِ مشکل‌گشا و به‌ظاهر عمیقِ همیشگی، آشنایی‌زدایی می‌شود و به صورت دو کلمهٔ بی‌معنا درمی‌آید که تکرارش مشکلی را حل نمی‌کند. جدا از این، تمهیدِ تکرارِ این عبارت به زبان‌های مختلف، به معضل نمایش حال و هوایی جهانی می‌بخشد؛ هرچند بعد راوی تأکید می‌کند که مکانِ اجرا تهرانِ خودمان است.

نمایش با این دو جملهٔ ساده شروع می‌شود:

زن: «دوستت دارم.»

مرد: «من هم همین‌طور.»

خوب، طبعاً چنین آغازی خبر از تفاهم بسیار زن و مرد می‌دهد و ممکن است پیش‌فرض‌هایِ ما را در باب تماشای نمایشی که از مشکلات زناشویی می‌گوید، خنثی کند و با خود بیندیشیم که با وجود بار کمیکِ جملات ابتدایی به تماشای نمایشی عاشقانه نشسته‌ایم! اما این اندیشه دیری نمی‌پاید. به‌زودی درمی‌یابیم که زن و مرد که در شکلی ثابت و با کمترین حرکات صرفاً سخن می‌گویند، به مرض کلام دچار شده‌اند. تمام دیالوگ‌هایی که در پی هم و به صورت پیوسته می‌آیند، سرشار از تناقض‌های آشکار و بیمارگونه هستند. بر هیچ کلامی اتکایی نیست؛ یک لحظه زن تقصیر را از خود می‌داند و لحظه‌ای بعد گناهان را بر گردن مرد می‌اندازد؛ یک‌جا مرد از آمدن مردی غریبه به خانه داد و فریاد راه می‌اندازد و چند دقیقه بعد با شمایلی روشنفکرانه از همسرش می‌خواهد که مرد را به

داخل خانه دعوت کند... . بدین‌گونه، ابتذال زندگی روزمره با ابتذال کلام پیوند می‌خورد؛ گونه‌ای بی‌اعتبار کردن زبان به‌عنوان سکه‌ای تقلبی و سخن گفتن از روزمرگی با واژه‌هایی که در واقع هیچ معنایی ندارند و از شدت تکرار مضحک و بی‌معنا می‌نمایند.

در طول نمایش حدود پنج بار چراغ‌ها خاموش و روشن می‌شوند و ۲۶ بار کلمهٔ تقصیر بر زبان زن و مرد جاری می‌شود. پارهٔ اول نمایش، به‌طور متمرکز به کشف گناهکار واقعی در لابیرنت زندگی می‌پردازد. پارهٔ دوم از عدم اعتماد می‌گوید. پارهٔ سوم شاید نمایش لحظه‌ای است از تفاهم و آرامش. در پارهٔ چهارم اما دوباره همه‌چیز به هم ریخته است: از حسادت زن می‌شنویم و بعدتر از میلش به استقلال مالی، و عدم تعادل مرد و... و ما می‌دانیم که این پاره‌ها هیچ‌گاه به نتیجه‌ای ختم نخواهند شد و همچون کلافی سردرگم دائم ما را به نقطهٔ ابتدایی بازخواهند گرداند؛ درست به‌سان نمایشنامه‌های پوچ‌نما و پوچ‌گرا که در دایره‌ای ازلی ـ ابدی می‌چرخند و نقطهٔ امن ثبات را نمی‌یابند. نگاه کنیم که چگونه حتی هندسهٔ کلماتِ تقصیر شکلی دایره‌وار دارد: نمایش با «عزیزم، دوستت دارم» آغاز می‌شود و دقیقاً با همین عبارت پایان می‌یابد.

نمایش ۳۲ دقیقه از ماجرا گویی زندگی بیست سال بعدِ زوج ابتدایی را بازمی‌نماید. هرچند آنیش در بروشور کار اشاره کرده است که این اثر را ده سال پس از تقصیر نوشته و کارگردانی کرده، اما مضامین مشترک باعث کنار هم قرار گرفتن این دو اثر شده است. در ۳۲ دقیقه از ماجرا اصلاً ماجرایی در بین نیست؛ اکشمکش زن و مرد بر سر چیزی است که ما هیچ‌گاه درنمی‌یابیم چیست. گویی آن دو چنان نقاب قطوری بر چهره دارند که از پس آن هیچ‌چیز حتی موضوع بحثشان نیز مجال ظهور نمی‌یابد. حتی خود آنها هم دقیقاً نمی‌دانند بر سر چه موضوعی بحث می‌کنند. در ابتدای نمایش، زن و مرد پرده‌های رنگی انتهای صحنه را تعویض می‌کنند و همه‌چیز در سیاهی مطلق فرومی‌رود؛ شاید چون ـ برخلاف تقصیر که به هر حال، حتی در بیهوده‌ترین شکل ممکن، خط ارتباط کلامی زن و مرد برقرار می‌شود ـ این دو آدم تنها و بی‌کس در جزایر سرگردانی خود، ناتوان از هرگونه ارتباطی، تک افتاده‌اند و هیچ کورسوی امیدی نیست و به همین علت صدای ذهنشان مجال شنیده شدن می‌یابد. مرد از همان ابتدا به شکلی بی‌نتیجه و احمقانه به صفحه‌ای از کتاب خیره می‌شود و هرگونه تکانهٔ ارتباطی را رد می‌کند. اما زن همچنان مشتاق حرف زدن، زنده کردن خاطرات و حتی گریستن است. گویی تنها علتِ وجودیِ تلفنی که در نقطهٔ طلایی صحنه، روی چهارپایه قرار گرفته، میل زن برای برقراری ارتباط است، کمااین‌که مرد هیچ‌گاه به سراغ تلفن نمی‌رود اما زن چند بار گوشی را برمی‌دارد و بعد بی‌نتیجه آن را سر جایش می‌گذارد. و این‌گونه، با وجود اصرار آنیش در همدلی با هر دو شخصیتِ درمانده‌اش، کفهٔ ترازو اندکی به‌نفع پیرزن پایین‌تر می‌آید. تصادفی نیست که در کتابخانهٔ محقر این زوج، در کنار سرجهازی همهٔ کتابخانه‌ها (دیوان‌های شعر و لغت‌نامه‌ها) کتاب‌هایی به چشم می‌خورند که از مظلومیت زن و تنهایی‌اش سخن می‌گویند: سووشون و شوهر آهوخانم.

به هر حال، ۳۲ دقیقه از ماجرا نیز همچون تقصیر به دور خود گشتن بیهوده‌ای است که هیچ نتیجه‌ای برای شخصیت‌ها به بار نمی‌آورد؛ آنها نه رشد می‌کنند، نه به اعتقاد یا راهکاری تازه می‌رسند. نمایش با «چای می‌خوری؟ آسپرین می‌دونی کجاست؟» آغاز می‌شود و دقیقاً با همین جملات نیز پایان می‌یابد؛ جملاتی که به‌مراتب از عباراتِ تکراریِ تقصیر پیش‌پاافتاده‌تر و بی‌معناترند. و اینجاست که آنیش از خلال چرخش‌های بیهودهٔ شخصیت‌هایش پاسخ پرسش اصلیِ متن را می‌یابد: تقصیرِ هیچ‌کس نیست. مقصر اصلی، نظامِ سرشار از تناقض و بی‌اعتباری است که زن و مرد را در موقعیتی نابرابر و نامتعادل قرار داده است و می‌کوشد با سایهٔ روزمرگی و درگیری‌هایِ زندگی، جدال دائمی میان آن دو را تا ابد حفظ کند.

۲ـ تمام این بحث‌های تماتیک می‌توانستند تکراری و کلیشه‌ای باشند اگر نمایش‌ها (و به‌ویژه تقصیر) فرم (ساخت) دقیق و منحصربه‌فردی نداشتند. در تمام طولِ نمایش تقصیر یک حرکت بیهوده در طول و عرض صحنه انجام نمی‌شود. تمام مدت، زن روی زمین زانو زده و مرد آن بالا ایستاده و یک پایش را روی شانهٔ زن قرار داده است. او هر لحظه می‌تواند با فشار بیشترِ پا زن را نقش زمین کند، همان‌گونه که زن نیز می‌تواند با تکانی ناگهانی تعادل مرد را برهم زند و او را به زمین بیندازد. به این ترتیب، بین فرم و محتوا پیوند شگرفی ایجاد می‌شود؛ به‌ویژه آن‌که هرگاه زن از نقاط ضعف مرد حرف می‌زند، آشکارا به پیکر خود چنان تکانی می‌دهد که مرد گویی تعادل خود را از دست می‌دهد و در آستانهٔ سرنگون شدن می‌نماید.

به این ترتیب، در تقصیر همه‌چیز، همهٔ حرکات و رفتارها، از حیطهٔ واقع‌گرایانه پا فراتر می‌نهند و شکلی تجریدی (استیلیزه) می‌یابند. شکلی که همان ابتدا با تمهیدی زیرکانه به تماشاگر نشان داده می‌شود: ابتدا صحنه مملو از وسایل گوناگون است؛ یک چرخ‌دستی، یکی دو چهارپایه و... اما پیش از شروع نمایش، دو بازیگر اصلی تمام این وسایل اضافی را از صحنه بیرون می‌برند و بدین‌گونه آنها هیچ کاربردی نمی‌یابند. در واقع، کاربرد اشیای اضافی در همین بیرون برده شدن نهفته است. انگار آنیش با این عمل، به شیوهٔ تفکری مرسوم در عالم هنر، باکاستن ـ و نه افزودن ـ از کلیتی تمام و کمال اثرش را می‌سازد؛ درست به‌سان مجسمه‌سازی که پیکره‌اش را در سنگ نهفته می‌بیند و فقط به جداکردن سنگ‌های اضافی می‌پردازد! با این حرکت ابتدایی، هر آنچه بر صحنه می‌ماند، معنا می‌یابد. این کاستن حتی گویی در حرکات بازیگرها نیز صورت گرفته است: چنان که گفته شد، دو بازیگر به‌سان نقال‌های نمایش‌های شرقی در فرمی ثابت به روبه‌رو خیره شده‌اند و کمترین حرکتشان، بیشترین معنا را دارد. به این ترتیب، تقصیر از آفت غالبِ نمایش‌های بدون حرکت در امان می‌ماند.

در ۳۲ دقیقه از ماجرا، اما، فرم و محتوا پیوند عمیقی برقرار نمی‌کنند؛ شکل اجرایی این اثر ساده‌تر و آشناتر از تقصیر است و واقع‌گرایی در آن مجال ظهور بیشتری دارد؛ بازیگران به نمونه‌هایِ واقعی نزدیک‌ترند و به‌جای آن‌که بر حرکاتِ ویژه‌شان تأکید کنند، به اشیا معنا می‌دهند، تا آنجا که بخش رمزگشایانهٔ ذهن ما فعال می‌شود و می‌توانیم از خلال لباس عروس، مفهوم زندگیِ دوباره و میل به تولدی دیگر، یا از بطنِ تلفن، معضل برقراری ارتباط را دریابیم.

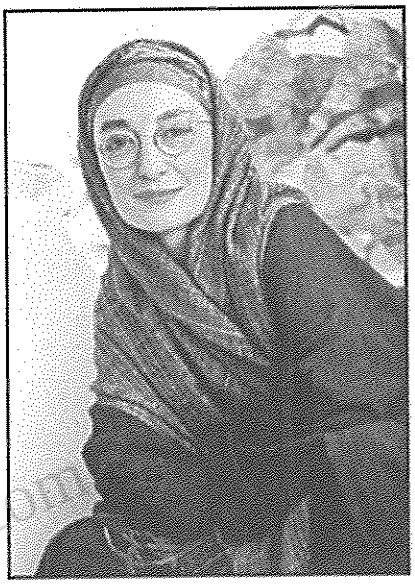
۳ـ تلاش برای تحلیل اثر هنری در قالبی مشخص، کمتر به طور کامل ثمر می‌دهد؛ چراکه نمی‌توان اثری سرشار از خلاقیت و ایده را به مفاهیم قانونمندِ سبکی ویژه تقلیل داد و برای آن قالبی ازپیش‌تعیین‌شده در نظر گرفت. با این‌همه، در دو نمایش تقصیر و ۳۲ دقیقه از ماجرا، حضور رگه‌هایی اکسپرسیونیستی قابل توجه است. در نمایش اول، فرم و دیالوگ دقیقاً بیان‌کنندهٔ حالات درونیِ شخصیت‌ها هستند و شکل کلی کار گونه‌ای واقعیت فشرده را تداعی می‌کند؛ مضافاً بر این‌که آمد و رفت پیاپی نور نیز کاملاً بر کاربردی اکسپرسیونیستی دلالت دارد. گویی این‌همه، برش‌های کوتاهی هستند که همچون جریان سیال ذهن می‌آیند و می‌روند. بجز این، به شیوهٔ این دست کارها، شخصیت‌ها فاقد نام هستند؛ گونه‌ای بی‌هویتی و عدم فردیت. اما در ۳۲ دقیقه از ماجرا به‌جای واقعیت فشرده، با واقعیتی کِش‌آمده و منبسط مواجه هستیم. با این‌همه، همچنان صداهای ذهنی بر حال و هوایی اکسپرسیونیستی دلالت دارند و گونه‌ای بازی ضد حس را رقم می‌زنند: درست هنگامی که مرد به پای زن افتاده است و زار می‌زند، در ذهنش، او را به باد فحش و ناسزا گرفته است!

۴ـ در تقصیر، مرد و زن با چهره‌ای دلقک‌مانند بی‌وقفه تقصیر را خود به گردن می‌گیرند یا بر دوش دیگری می‌اندازند. در ۳۲ دقیقه از ماجرا پیرمرد و پیرزن، که حالا چهره‌هایی واقعی‌تر به خود گرفته‌اند، هنگام جدال بر سر چیزی که نمی‌دانند چیست، تا مرز طلاق پیش می‌روند... و در این بین، ماییم که از خلال اجرا، گویی تناتردرمانی می‌شویم و واقعیت تلخ زندگی‌مان را در بازیِ صحنه بازمی‌یابیم؛ ماییم که با خود می‌اندیشیم زن و مرد، هر دو، در این دایرهٔ بحث‌های بیهوده، مظلومند و هر دو به ازخودبیگانگی می‌رسند و اندیشه‌شان بوی نای روزمرگی می‌گیرد، تا آنجا که واژهٔ چهارحرفیِ جدولشان که معنای تفاهم می‌دهد به کلمهٔ زرشک (!) ختم می‌شود.■

«اکسپو ۲۰۰۰» و جلوه‌هایی از چهار باغ ایرانی!

گزارشی از گفت‌وگو با پروانه اعتمادی، هنرمند «غرفهٔ آب» در یکی از بزرگ‌ترین نمایشگاه‌های جهان

مهرداد قاسمفر



«اکسپو ۲۰۰۰»، نمایشگاهی جهانی است که برای به نمایش گذاشتن آخرین دستاوردهای صنعتی و هنری در هانوور آلمان برپا شده است. در نمایشگاه امسال هنرمندانی نیز از کشور ما برای عرضهٔ آثار خویش در یکی از غرفه‌های این نمایشگاه با عنوان «نیازهای اساسی» (Basic needs) دعوت شده‌اند. پروانه اعتمادی که از نقاشان صاحب سبک معاصر است اثری را برای این غرفه طراحی و به کمک هنرمندان صنایع دستی اجرا کرده است که به‌صورت آثار اینستالیشن (کارگزاری) به معرض نمایش نهاده خواهد شد. پروانه اعتمادی دربارهٔ این‌که چرا این غرفه «نیازهای اساسی» نامگذاری شده، می‌گوید: «چیزهایی که در این غرفه مطرح می‌شود در واقع احتیاجات اولیه و اساسی بشر است، چه احتیاجات روحانی ـ روانی و چه احتیاجات جسمانی که اساسی است و اگر نادیده گرفته شود به نوع بشر خلل وارد می‌آید؛ احتیاجاتی چون خوردن، تولیدمثل و تولد، میل به زیبایی، تخیل و رؤیا.» موضوع مطرح در این غرفه دربارهٔ عناصر اولیهٔ هستی (هوا، آب، آتش و خاک) است که کار دربارهٔ عنصر «آب» به اعتمادی پیشنهاد شده است: «از من پرسیدند که روی چه تمی می‌خواهم کار کنم و من پاسخ دادم که تفاوتی نمی‌کند. پرسیدند که عنصر طبیعی خودم چیست. با توجه به این‌که در اسفند متولد شده‌ام پاسخ دادم آب و آنها هم کار روی عناصر هنری مرتبط با آب را پیشنهاد کردند.» اعتمادی دربارهٔ این‌که عناصر هنری مرتبط با آب چه هستند، می‌گوید: «ببینید، مثلاً ترکیب تخیل و رؤیا با عنصر آتش در کارهای مرتبط با آهن و فلز و ذوب آن دیده می‌شود. ترکیب رؤیا با عنصر هوا در کارهایی دیده می‌شود که مثلاً با حصیر و کاغذ آفریده می‌شوند و ترکیب رؤیا با عنصر خاک، می‌شود سرامیک و سفالگری.»

اعتمادی در توضیح این‌که برای ترکیب رؤیا با آب به چه طرح‌هایی رسیده است، می‌گوید: «چون از من خواسته بودند از تم چهارباغ (قدیمی‌ترین نقش فرش ایرانی) هم استفاده کنم، من طرح چهارباغ را به صورت باغ‌هایی از آب درآوردم و از خطاطی واژهٔ «آب» هم در آن استفاده کردم و برای این‌که ایلوستراسیون نشود و بتواند با همهٔ جاها و همهٔ چیزها ارتباط برقرار کند و کاملاً کاربردی شود، از موتیف الف و ب استفاده کردم که با صنایع مختلف از جمله فرش، کاشی، سفال، پارچه، مس و گلیم آمیخته شد.»

● به جای این‌که بنشینیم و مدام از روی افکار نیمه‌کارهٔ غربی رج بزنیم، به ریشه‌هایمان برگردیم و دوباره به هنرهای تجسمی ایرانی نگاه کنیم!

تصاویر این اثر عرضه‌شده به نمایشگاه جهانی آلاچیق‌ها (آق‌اوی) و محل نشستن در چادرهای سنتی ترکمن‌صحرا را در ذهن تداعی می‌کند؛ این نکته را به پروانه اعتمادی یادآور می‌شوم و او نیز تأیید می‌کند: «اتفاقاً من هم چند روز است مدام فکر می‌کنم چه‌قدر این فضا و محیطی که کارگزاری کرده‌ایم شبیه کارهای ترکمنی و مغولی شده است. وقتی کار می‌کردم، خودبه‌خود این شباهت ایجاد شده است.» این طرح شامل سکویی از کاشی‌های آبی‌رنگ منقش به خطاطی کلمهٔ «آب» است که فضایی مستطیل‌شکل را گرداگرد نرده‌های مسی با نقش و موتیف‌هایی از الف و ب محصور کرده است. گلیم‌ها و پشتی‌هایی بافته‌شده به دست بافندگان سنتی با ظرف‌هایی از سرامیک و سفال در میانه و گوشه‌ها وجود دارد که فضایی کاملاً سنتی و ایرانی را القا می‌کند. خودش معتقد است: «همهٔ اینها به صورت قصه‌ها و روایت‌هایی در آن مکان کارگزاری و اجرا شده و با تئاتر، نمایش عروسکی، و نقاشی، موسیقی و صنعت دستی کاربردی خودش را نشان می‌دهد. برای همین هم غرفهٔ ما سرگرم‌کننده‌ترین و پربیننده‌ترین غرفه از میان ۱۷ غرفهٔ نمایشگاه بود. این به‌نوعی نشان می‌دهد که بشر هنوز به سمت این مسائل اولیه کشش دارد.» اعتمادی دربارهٔ رویکرد تازه‌اش به سمت آثار کاربردی و صنایع دستی، به‌عنوان جلوه‌ای از هنری که هنرمند معاصر می‌تواند آن را دستمایهٔ خلق کارهای تازه‌ای کند، می‌گوید: «با این عمل، توجه هنرمندان امروز به این جلب می‌شود که به ریشه‌هایشان بازگردند و دوباره به هنر تجسمی ایرانی نگاه کنند و ببینند که آیا واقعاً هوشمندانه‌ترین بخش‌های آن، مینیاتورهای مصور در کتاب‌هاست یا هنری که به صورت کاربردی در سفال‌ها و بخش‌هایی از معماری به‌شدت زیبا و درجهٔ یک ما دیده می‌شود؛ مثل کاشی‌کاری‌ها، آینه‌کاری‌ها، نقاشی‌های سقفی و طرح‌هایی برای فرش‌ها که کاملاً با نقاشی روی چوب سقف‌ها مرتبط بوده است. یعنی یک‌جور فضاسازی هوشمندانه که اگر روی آنها دقیق شویم خیلی چیزهای تازه را از نو کشف می‌کنیم، به جای آن‌که بنشینیم و مدام از روی افکار و تخیلات نیمه‌کارهٔ غربی رج بزنیم و بعد غر بزنیم که چرا کار و بارمان کساد است؛ یا چرا صنعت دستی ما امروزه این‌قدر بد و خراب شده است. جواب همهٔ این چراها دست خود ماست. چه کسی می‌خواهد به اینها رسیدگی کند و سامانی بدهد بجز خود هنرمندان؟» همهٔ طرح‌ها را اعتمادی پیشنهاد کرده اما اجرای آنها به عهدهٔ هنرمندان سنتی بوده است. اعتمادی می‌گوید: «در میبد، تهران، ورامین و اصفهان اینها را طراحی، اجرا و بسته‌بندی کردیم و به آلمان فرستادیم.»

هنرمندان دیگری از کشورهای غربی (از جمله یک زن طراح امریکایی، یک زن استرالیایی، یک زن انگلیسی و یک مرد روسی) کار روی سه عنصر آتش، خاک و هوا را به عهده داشته‌اند. «از همان ابتدا هنرمندانی انتخاب شدند که از قبل می‌توانستند استفاده از آثار هنری بومی و دستی کشورشان را بپذیرند.» مدرن و نو بودن از الزامات پذیرفتن اثر است و به عبارتی پیوند سنت‌ها با فکرهای معاصر و نو از اهداف این غرفه در این نمایشگاه جهانی بوده است. پروانه اعتمادی تأثیر اقتصاد بر هنر را نیز بسیار مهم می‌داند و یکی از اهداف بعدی‌اش عرضهٔ این‌گونه کالاها و آثار هنری به بازارهای جهانی است. این نمایشگاه تا پاییز امسال در آلمان برپا خواهد بود.■

www.iran-archive.com

پاسخی که هرگز داده نمی‌شود

نقد فیلم «متولد ماه مهر»

صابره محمدکاشی

● «متولد ماه مهر» در پارهٔ دوم عملکرد کسانی را به یاد می‌آورد که تا در مخمصه‌ای گیر می‌کنند گذشتهٔ خود را یادآور می‌شوند.

● ناگهان همهٔ کشمکش‌های دانشجویی و اجتماعی فراموش می‌شوند و فیلم به سمت و سویی دیگر می‌افتد.

می‌گویند پل سزان همیشه یک سیب را نقاشی می‌کرد. فیلمسازان مؤلف هم همواره درونمایه‌هایی آشنا را در فیلم‌های خود تکرار می‌کنند. هر هنرمندی، بنا به اقتضای خصوصیات روحی و اخلاقی و شرایطی که در آن رشد یافته، نسبت به سوژه‌های خاصی دغدغه پیدا کرده است و هر بار همان‌ها را به‌نوعی در آثار خود می‌آورد. احمدرضا درویش هم نسبت به جبهه و جنگ چنین گرایشی دارد، با این تفاوت که او مانند فیلمسازانِ مؤلف درونمایه‌های همیشگی را هر بار به شیوه‌ای جدید و در نگاهی جدید تجربه نمی‌کند و شبیه تسخیرشدگان فیلم برخورد نزدیک از نوع سوم، ساختهٔ اسپیلبرگ، عمل می‌کند که مسحور منظره‌ای شده است و هر بار و مکرراً سعی می‌کند به‌نوعی همان منظره را نقاشی کند. درویش این کار را از کیمیا شروع کرد، در سرزمین خورشید ادامه داد و در متولد ماه مهر تکرار کرد.

در مقایسه با فیلمسازانی که هرگز هیچ منظره‌ای برای نقاشی کردن نداشته‌اند، یا مثلاً آن منظره را از پاورقی‌ها، فیلم‌های هالیوودی یا کتاب‌های فلسفی مورد علاقهٔ خود کپی می‌کنند، حداقل حُسن درویش بازسازی یک تجربهٔ دست اول عینی است. شرایطی که درویش و یارانش در خرمشهر ۱۳۶۰ تجربه کردند، شرایطی نبود که هر آدمی بتواند در طول زندگی‌اش حتی بخش کوچکی از آن را درک کند: انفجارهایی که هر لحظه بخشی از آبادی‌ها را ویران می‌کرد، از دست رفتن یکی یکی برادران و دوستان نزدیک، روبه‌رو شدن با دشمنی که هر لحظه نزدیک‌تر می‌شد و بخش دیگری از خاک وطن را تصاحب می‌کرد، فجایعی خونین و دهشتناک که هر لحظه اتفاق می‌افتاد و از فرط تکراری بودن عادی می‌شد، و مرگی که در یک قدمی همه بود. می‌توان فقط تصوری از این دنیای غریب را از خلال صحبت‌های رزمندگان و جنگ‌زدگان یا با دیدن فیلم‌های مستند و از همه بهتر فیلم‌های خود درویش ـ به‌خصوص کیمیا ـ در ذهن به وجود آورد و آن وقت فهمید که چرا این آدم‌ها نمی‌توانند از آن دوره بیرون بیایند. در واقع، برای همهٔ آنها، این حادثه آن‌قدر عظیم و رعب‌آور بود که همچنان‌که روح آنها را بزرگ می‌کرد، کم‌کم بر آنان احاطه می‌یافت و از مرز درک و تحلیل ذهن انسانی آنها فراتر می‌رفت. به همین دلیل جنگ این‌قدر این آدم‌ها و آن نسل را تسخیر کرده است، به‌طوری که مثلاً به شخصی مثل درویش می‌توان حق داد که نتواند دربارهٔ چیز دیگری فیلم بسازد. زیرا حوادث زندگی و دنیا هر قدر هم جالب، حیرت‌انگیز یا تکان‌دهنده باشند، باز در برابر چیزی که در خرداد ۱۳۶۰ در خرمشهر روی داد ناچیز به نظر می‌رسند.

چیزی که درویش به‌عنوان یک جبهه‌رفته ـ و من دوست دارم بگویم مسحورشدهٔ جنگ ـ قصد دارد در فیلم متولد ماه مهر بازگو کند همین است: درگیری جبهه‌رفته‌ها با هم. در کشاکش درگیری‌های دانشجویی، دست‌هایی را می‌بینیم که چیزهایی را با هم رد و بدل می‌کنند. این

دست‌ها بعد در دستشویی شسته می‌شوند. صاحبان این دست‌ها افراد ظاهرالصلاحی‌اند که دانشجویان رزمنده را کوک می‌کنند تا بر درگیری‌ها بیفزایند و نهایتاً آن را به فاجعه تبدیل کنند.

معلوم است که درویش دلش می‌خواسته در میانهٔ این بلوا به ملودرامی عاشقانه هم فکر کند. و دختر و پسری را به عشق شورانگیز دچار کند، درحالی‌که پسر رزمنده است و دختر در رأس معترض‌ها، و پدر دختر هم یک رئیس دانشگاهِ نان‌به‌نرخ‌روزخور که دغدغه‌ای جز حفظ پست و مقام ندارد. انتخاب این آدم‌ها در این موقعیت واقعاً هوشمندانه است. علاوه بر تضادها و گرایش‌های ذاتی که میان شخصیت‌های اصلی وجود دارد، حضور آشوبگران به‌عنوان نیروی شر ملودرام، که به اختلافات دامن می‌زنند و مثلاً با نوشتن نامهٔ عاشقانه به دختر از طرف پسر، آبروی او را پیش پدر دختر می‌برند نیز جالب است. تشنج‌آفرینان، از طرف دیگر، مدرکی فراهم می‌کنند که با آن به دعواهای دانشجویی دامن بزنند. به این ترتیب، فرم دایره‌وار و بستهٔ فیلم زمینه‌ای فراهم می‌آورد برای ساخته شدن یکی از بهترین ملودرام‌های عشقی/ اجتماعی سینمای ایران.

با سابقه‌ای که از درویش در کیمیا دیده‌ایم، می‌توانیم حدس بزنیم که او قدرتِ عمل آوردن این قصه را دارد. اما در میانهٔ فیلم، ناگهان همهٔ کشمکش‌ها فراموش می‌شود و فیلم به سمت و سوی دیگری می‌افتد که ربطی به بخش اول آن ندارد. تسخیرشدگی درویش در جبهه و جنگ دوباره کار دستش می‌دهد و به فکرش می‌اندازد که قهرمان را به جای درگیر کردن در عشقی که با معادلات حقیر جامعهٔ امروز ما سنجیده می‌شود، به جبهه بازگرداند و در آنجا بزرگی و مردانگی او را نشان دهد.

متأسفانه در فیلم دوپارگیِ غیرقابل اغماضی دیده می‌شود. نیمی از فیلم به فضای تهران معاصر تعلق دارد و نیمی دیگر به جهانی که در ذهنیت افرادی چون درویش رقم خورده است. برای تماشاگری که به دنیای اول تعلق دارد، درک نیمهٔ دوم فیلم دشوار است؛ مخصوصاً به این دلیل که کاملاً تحمیلی است.

بر اساس یک قاعدهٔ زیباشناسی، هر اثر هنری باید از فرمی همگون بهره‌مند باشد و همهٔ اجزای آن در جهت رساندن مفهوم و هدف کلیِ ازپیش‌تعیین‌شده حرکت کنند. چیزی که ما در ابتدای فیلم می‌بینیم، بیشتر درگیری دختر و پسر عاشقی است که به دلیل شرایط، سوءتفاهم‌های گوناگونی برایشان به‌وجود می‌آید. اما ناگهان فیلم تغییر جهت می‌دهد و به ماجراهای جبهه و جنگ نقب می‌زند تا پسر را در آنجا با محیطی که واقعاً دوست دارد، روبه‌رو کند و او را به یارانی که همان‌جا از دست داده، پیوند بزند. انگار جبهه تنها جایی است که این قهرمان می‌تواند در آنجا میدانداری و مثل قهرمان عمل کند.

این درست مثل عملکرد کسانی است که تا در مخمصه‌ای گیر می‌کنند، گذشتهٔ خود را یادآور می‌شوند و سعی می‌کنند با توضیح این‌که قبلاً چه کسی بوده‌اند دیگران را قانع کنند که امروز هم قابل احترام هستند. اما زندگی بی‌رحم است و سینما از آن بی‌رحم‌تر. سینماگر باید از قهرمانش در زمان حال و در شرایط فعلی به‌عنوان قهرمان دفاع کند. تماشاگر ممکن است بتواند قهرمان گذشته را دوست داشته باشد اما چنین قهرمانی همیشه تأثیرگذار نیست. اگر بازگشت به گذشته در زندگی می‌تواند درد کسی را دوا کند در سینما هم می‌تواند. اما بازگشت به گذشته به منظور تمسک به گذشته برای فراموش کردن حال، یا صحه گذاشتن بر اشتباهاتی که در زمان حال مرتکب می‌شویم و یا توجیه این‌که چرا نمی‌توانیم در زمان حال زندگی کنیم، یعنی «ارتجاع».

معنی ارتجاع فقط در گروه‌های خاصی که در جامعه با عنوانِ مرتجع شناخته می‌شوند، خلاصه نمی‌شود. شخصاً مرتجع‌ترین افراد را آنهایی دیده‌ام که ظاهر خیلی متجددی داشته‌اند. ما در جامعه‌ای در حال گذار زندگی می‌کنیم. تحمل تناقضاتی که از دههٔ ۱۳۷۰ در ایران شروع شد، نه فقط برای نسل جبهه‌رفته بلکه برای بسیاری از آدم‌های دیگر هم دشوار بوده است؛ آغاز سرمایه‌داری، کنار گذاشته شدن ارزش‌ها، و باز شدن فضا برای عدهٔ زیادی از آدم‌های فرصت‌طلب که سیاست‌ها را وسیلهٔ خوبی برای بالا بردن خود یافته بودند. این وضع خیلی از افراد نسل قبل را با تضادی ایدئولوژیک روبه‌رو کرد و نهایتاً به آنها پاسخ لازم را نداد. حتی خیلی از کسانی که بر این موج سوار شدند و از مزایای آن بهره بردند هم نتوانستند با آن کنار بیایند و از احساس گناهِ این‌که دارند ارزش‌ها و گذشتهٔ خود را می‌فروشند، رهایی بیابند.

خیلی‌ها مقوله‌هایی مثل جبهه، روشنفکری، سنت و یا اصلاً خود تجدد را در ذهنشان به‌صورت تابو درآورده‌اند. خیلی از روشنفکران تجدد را به‌مانند اصلی ارتجاعی محور زندگی خویش قرار داده‌اند. پس اگر به نظر من درویش فیلم مرتجعانه‌ای ساخته به‌دلیل بازگشت به موضوع‌های مربوط به جبهه نیست، بلکه اساساً این رویکرد ارتجاعی به گذشته مورد انتقاد است. واقعاً چند درصد آدم‌ها با تفکر مثبت و رو به جلو به آینده نگاه می‌کنند و امروز را مورد نقد قرار می‌دهند و چند درصد با نق زدن و غرغرهای روشنفکرانه فقط درصدد پنهان کردن تنبلی فکری خود در حل مسائل امروزی هستند؟ تضادها و مشکلات امروزی جامعهٔ ما را، درویش با رها کردن همه‌چیز و رفتن به جبهه‌های جنگ پاسخ می‌دهد. آیا دیگران پاسخ بهتری برای آن یافته‌اند؟■

فرم اشتراک

لطفاً خوانا نوشته شود

نام و نام‌خانوادگی: .....

سن: ..... **تحصیلات:** .....

تاریخ شروع اشتراک: ..... **از شمارهٔ:** .....

نشانی: .....

.....

کدپستی: ..... **تلفن:** .....

(حتماً تلفن خود یا یکی از نزدیکانتان را بنویسید تا در صورت نیاز بتوان با شما تماس گرفت.)

◀ حق اشتراک برای ۱۲ شماره

✦ ایران: معادل ۴۸۰۰۰ ریال

✦ امریکا، کانادا و خاور دور

- اشخاص حقیقی: معادل ۴۰ دلار

- کتابخانه‌ها و مؤسسات: معادل ۸۰ دلار

✦ اروپا

- اشخاص حقیقی: معادل ۸۰ مارک

- کتابخانه‌ها و مؤسسات: معادل ۱۳۵ مارک

✦ خاورمیانه: معادل ۳۰ دلار

◀ شرایط اشتراک داخل کشور

۱ - لطفاً فرم اشتراک را پر کنید.

۲ - حق اشتراک را به حساب جاری ۱۹۷۰، به نام مجلهٔ «زنان»، بانک ملی، شعبهٔ سمیه (قابل پرداخت در شعب سراسر کشور) پرداخت کنید.

۳ - اصل فیش بانکی و فرم اشتراک را به نشانی تهران، صندوق پستی ۵۵۶۳ - ۱۵۸۷۵، مجلهٔ «زنان» پست کنید.

◀ شرایط اشتراک خارج کشور

خوانندگان گرامی مقیم خارج کشور نیز می‌توانند حق اشتراک خود را به یکی از دو نشانی زیر پرداخت کنند و اصل فیش بانکی را همراه با فرم اشتراک به نشانی ما بفرستند.

● در امریکا:

Bank of America / Roshangaran Publishing / # 01170 - 04178 / Paloalto Main office 0117 / 530 Lytton Ave. / Paloalto, Ca. 94301 / For Zanan Magazine / U. S. A

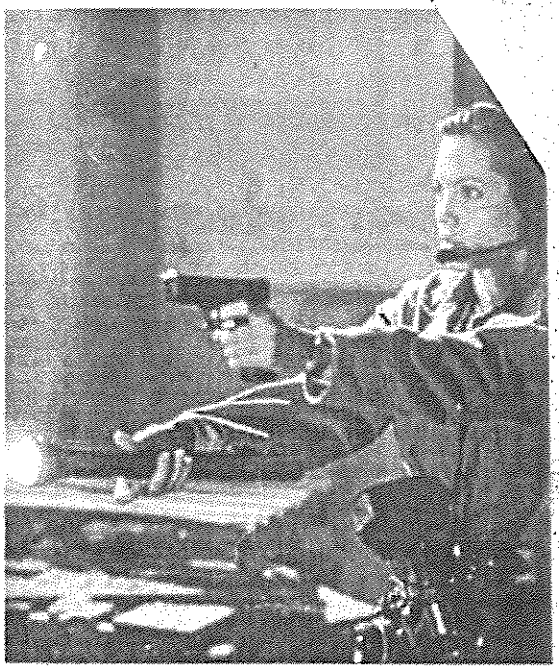
● در آلمان:

Ali Kaffash Tehrani K.4141915008 Blz.76026000 Noris Bank/ Berlin / Germany

● خوانندگان گرامی مقیم کشورهای دیگر می‌توانند حق‌اشتراک خود را از طریق اقوام و آشنایانشان در ایران پرداخت کنند زیرا مبلغ گزافی از وجه اشتراک بابت هزینه‌های بانکی صرف می‌شود.

نگاهی به آنجلینا جولی و آخرین فیلم او

امید بنکدار



● بازی در نقش دیوانگان بسیار دشوار است، زیرا بیننده همیشه برای غافلگیرشدن آمادگی دارد. از طرف دیگر، اغراق در ارائهٔ ناهنجاری‌های رفتاری بازی را متظاهرانه جلوه می‌دهد.

● «دختر ازدست‌رفته»، فیلمی که برای آنجلینا افتخار و تحسین فراوانی به همراه داشت، بر اساس زندگی واقعیِ زنِ نویسنده‌ای ساخته شده است.

● بی‌تردید این بازیگر جوان و نوپا راه درازی در پیش رو دارد اما آنچه تحسین برانگیز است تلاش پیگیر و توانفرسای او برای ثبوت خویش به‌ویژه نه در مقام یک چهرهٔ جذاب بلکه به‌عنوان بازیگری با توانایی‌های فراوان است.

نگاه اول: ظرف ۶۰ ثانیه، تازه‌ترین فیلم آنجلینا جولی، چهرهٔ تازه‌ای از او را نشان می‌دهد. این بازیگر ۲۵ ساله که امسال جایزهٔ اسکارِ بهترین بازیگرِ زنِ نقشِ مکمل را برای بازی در فیلم دختر ازدست‌رفته دریافت کرد، در فیلم تازه‌اش نقش سارق خودرویی را ایفا می‌کند که ظرف ۶۰ ثانیه خودروهای گران‌بها را به سرقت می‌برد. جولی دربارهٔ شخصیت خودش (سووِی) در این فیلم می‌گوید: «او زنی است که در بازی مردانه‌ای شرکت دارد، درحالی‌که به زنانگی و جذابیت‌های زنانهٔ خود آگاه است و توانایی‌های بسیار و جاه‌طلبی زنانه‌ای دارد که من آن را بسیار دوست دارم».

نگاه دوم: نام کامل این پدیدهٔ نوظهور سینما، آنجلینا جولی وُیت است. او در خانواده‌ای هنرمند به دنیا آمد. پدرش، جان وُیت، بازیگر صاحب‌نام سینمای امریکاست که سینمادوستان حتماً چهرهٔ سرد و زیبای او را با آن تنهایی معصومانه در فیلم کابوی نیمه‌شب[1] به خاطر دارند. مادرش، مارسلین برتراند، نیز بازیگر و دارای رگه‌ای سرخپوستی است و برادرش، جیمز هون وُیت، کارگردان فیلم است. آنجلینا از هفت‌سالگی وارد عرصهٔ بازیگری شد و پس از آن در چند فیلم دانشجویی از برادرش ایفای نقش کرد. او در ۱۱ سالگی در کارگاه تئاتر لی استراسبرگ ثبت نام کرد. پس از آن، با بازی در مجموعه‌ها و فیلم‌های تلویزیونی، جوایز فراوانی کسب کرد و بسیار محبوبیت یافت.

او تاکنون در بیش از ۱۶ فیلم و مجموعهٔ تلویزیونی و سینمایی بازی کرده و با بازیگرانی چون دنزل واشنگتن، وینونا رایدر، وویی گلدبرگ، نیکلاس کیج و رابرت دووال هم‌بازی بوده است.

نگاه سوم: آنجلینا جولی بازیگر زیبایی است؛ پوست روشن و شفاف، چشمان درشت و خوش‌حالت که نگاه نافذ و معصوم پدرش را تداعی می‌کند، بینی کوتاه و رو به بالا و لب‌هایی درشت با چانه‌ای برجسته دارد که زیبایی‌اش را کم‌نقص می‌کند. اما نادرست است اگر علت توفیق او را در اولین فیلم‌ها زیبایی بدانیم؛ بی‌تردید توانایی او در ایفای نقش باید علت اصلی پیشرفت سریعش به‌شمار آید.

او در فیلم کلکسیونر استخوان[2] نقش پلیس جوان و کم‌تجربه‌ای را بازی می‌کند که درگیر معمای پیچیدهٔ کشفِ قاتلِ روان‌پریشِ بسیار خطرناکی است. تلاش او برای کشف حقیقت و مبارزه با قاتل در تقابل با مبارزهٔ او با خویشتن و احساسات زنانه و ترسش قرار می‌گیرد و درام تأثیرگذاری را پدید می‌آورد که با بازی او در برابر دنزل واشنگتن به محصول موفقی در گونهٔ جنایی تبدیل می‌شود. خیرگی نگاه، صدای لرزان و نفسِ درسینه‌حبس‌شدهٔ او در صحنه‌های هولناکِ کشف مقتولان و خشم و درماندگیِ ناگهانی‌اش در لحظات بحران، تسلط او را برای کشف پیچیدگی‌های چنین شخصیتی به‌خوبی نشان می‌دهد.

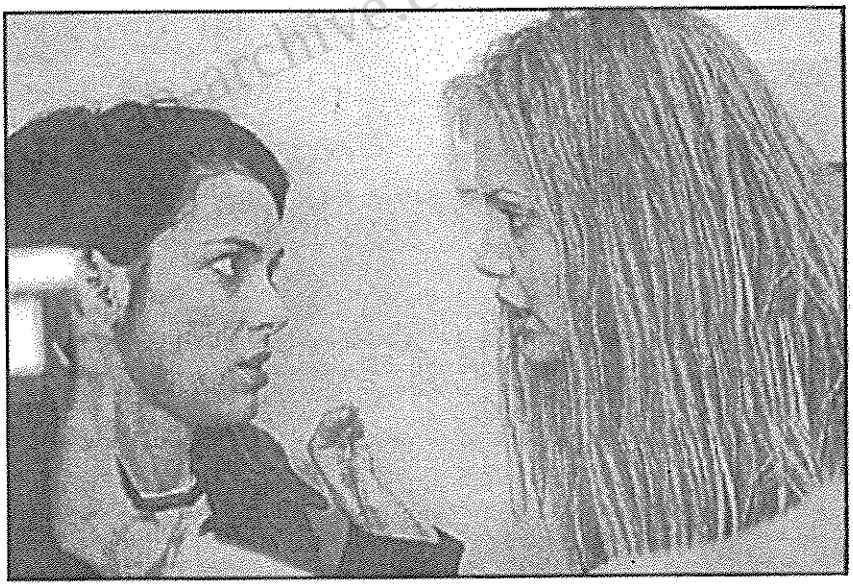
دختر ازدست‌رفته[3]، فیلمی که برای آنجلینا افتخار و تحسین فراوانی به همراه داشت، بر اساس زندگی واقعیِ زنِ نویسنده‌ای به نام سوزانا کایزن ساخته شده است. این کتابِ پرفروش، داستان اقامت سوزانا در دوران جوانی در یک آسایشگاه روانی است. فیلمنامهٔ فیلم را کارگردان و دو فیلمنامه‌نویس زن ـ لیزا لومر و آنا هیملتون ـ از رمان اقتباس کردند و وینونا رایدر در نقش سوزانا قرار گرفت. لیزا، شخصیتی که جولی به آن جان بخشید، دختر روان‌پریشی است که سوزانا را مجذوب خود می‌کند. سوزانا به‌دلیل افسردگی و خوردن یک شیشه آسپرین با مشروب الکلی راهیِ آسایشگاه شده است. او با ذهنی آشفته مانند تمامی هم‌نسلان خود می‌خواهد جهان پیرامونش را متحول کند. اما لیزا، دوست و همراه سوزانا، نقطهٔ مقابل اوست: دختری که هم پریشان و پرخاشگر و تندخو و هم منطقی و هوشیار و زیرک است؛ اگرچه منطقِ او ضرورتاً با منطق سایرین مطابقت نمی‌کند.

بازی در نقش دیوانگان بسیار دشوار است، زیرا بیننده همیشه برای غافلگیر شدن آمادگی دارد. از طرف دیگر، اغراق در ارائهٔ ناهنجاری‌های رفتاری خیلی زود بیننده را خسته و بازی بازیگر را متظاهرانه جلوه می‌دهد و اِعمال رفتار طبیعی نیز بیننده را از انتظاری که نسبت به چنین شخصیت‌هایی دارد، دلسرد می‌کند. به همین

www.iran-archive.com

دلیل، همواره پیدا کردن اندازهٔ درست و نوع رفتار برای بازیگران کار ظریف و پیچیده‌ای است؛ کاری که ابرستاره‌ای مانند برادپیت هم نتوانست به‌درستی از عهدهٔ آن برآید.[۴] اما جولی با شناخت و تعمیق رفتارها توانست به این مهم دست یابد. ما در اولین نماهای معرفی، او را در حال طغیان و فحاشی می‌بینیم... دیوانه‌ای که به‌راحتی سوزانا را به وحشت می‌اندازد، اما به‌تدریج جنبه‌های دیگری از شخصیت او مانند هوشمندی و زیرکی رخ می‌نماید. سوزانا به او علاقه‌مند و با او همراه می‌شود، آنها از آسایشگاه فرار می‌کنند و برای به‌دست آوردن پول و فرار از شهر به سراغ دختر افسرده‌ای می‌روند که تازه از آسایشگاه مرخص شده است. در اینجا یک‌بار دیگر چرخهٔ رفتاری لیزا به جهتی دیگر می‌چرخد: او چنان آن دختر را منقلب می‌کند که دست به خودکشی می‌زند و بعد خودش با آرامش پول‌های او را برمی‌دارد و از سوزانا می‌خواهد که برای رفتن عجله کنند! قصهٔ فیلم مبنایی واقعی دارد اما باور چنین رفتاری برای تماشاگر فیلم دشوار، و نیازمند تبحری بود که جولی را شایستهٔ دریافت جایزهٔ اسکار کرد.

● کتی کُنراد، تهیه‌کنندهٔ فیلم «دختر ازدست‌رفته»، دربارهٔ جولی گفته است: «ما برای نقش لیزا تمام بازیگران را آزمایش کردیم، اما جولی آمد و نشست و بی‌آن‌که حتی کلمه‌ای بگوید خودِ لیزا بود!» ● نادرست است اگر علت توفیق جولی را در اولین فیلم‌ها زیبایی بدانیم؛ بی‌تردید توانایی او در ایفای نقش باید علت اصلی پیشرفتش به‌شمار آید.



● جولی با حضور در فیلم «ظرف ۶۰ ثانیه» توانایی خود را در فیلم‌های حادثه‌ای آزمود. او در این فیلم به شخصیت زنی جان بخشید که می‌خواهد پا به پای مردان سارق حرفه‌ای دست به سرقت خودرو بزند.

کتی کنراد، تهیه‌کنندهٔ فیلم، دربارهٔ او گفته است: «ما برای نقش لیزا تمام بازیگران را آزمایش کردیم. اما جولی آمد و نشست و بی‌آن‌که حتی کلمه‌ای بگوید خود لیزا بود!»

جولی با حضور در فیلم ظرف ۶۰ ثانیه توانایی خود را در فیلم‌های حادثه‌ای آزمود. او در کنار نیکلاس کیج، با آرایشی غریب، به شخصیت زنی جان بخشید که می‌خواهد پا به پای مردان سارق حرفه‌ای دست به سرقت خودرو بزند. کتی کنراد گفته است: «آنجلینا مانند آهنربا جذاب است، شما نه می‌توانید و نه می‌خواهید چشم از بازی او بردارید.» و جیمز مانگولد، کارگردان فیلم دختر ازدست‌رفته، می‌گوید: «او بازیگری است که کلام و رفتارش را صادقانه و بدون عبور دادن از صافی‌ها ابراز می‌کند.»

بی‌تردید این بازیگر جوان و نوپا راه درازی در پیش رو دارد اما تلاش پیگیر و توانفرسای او برای ثبوت خود به‌ویژه نه در مقام یک چهرهٔ جذاب بلکه به‌عنوان بازیگری با توانایی‌های گسترده و فراوان، ستودنی است.

نگاه آخر: آنجلینا جولی وُیت در چهارم ژوئن ۱۹۷۵ در شهر لس‌آنجلس واقع در ایالت کالیفرنیای امریکا به دنیا آمد. پدرش، جان وُیت، و مادرش، مارسلین برتراند، هر دو بازیگرند و زمانی که او یک‌سال داشت از یکدیگر جدا شدند. او تحصیل در آکادمی بورلی هیلز را یک‌سال‌ونیم زودتر به پایان رساند و در کارگاه تئاتر لی استراسبرگ بازیگری آموخت. پس از ازدواج نیز، در سال ۱۹۹۶، در کلاس‌های شبانهٔ دانشکدهٔ نیویورک آموخته‌هایش را تکمیل کرد. آنجلینا در سال ۱۹۹۷ جایزهٔ بهترین بازیگر نقش مکمل را برای بازی در فیلم تلویزیونی جرج والاس؛ در سال ۱۹۹۸ سه جایزه برای بازی در مجموعهٔ تلویزیونی جیا؛ و در سال ۲۰۰۰ جایزهٔ گلدن گلاب و اسکار را برای بازی در فیلم دختر ازدست‌رفته دریافت کرد. او با جانی لی میلر، بازیگر سینما، ازدواج ناموفقی داشت و اکنون همسر تیموتی هوتن، بازیگر سینما (و برندهٔ جایزهٔ اسکار ۱۹۸۰)، است. جولی تاکنون جوایز تمام جشنواره‌هایی را که در آنها نامزد بوده، به دست آورده است.■

فیلم‌ها:

- در جست‌وجوی رهایی ـ ۱۹۸۲
- پیرُنگ ۲ ـ ۱۹۹۳
- بدون شاهد ـ ۱۹۹۵
- هکرز ـ ۱۹۹۵
- *Fox Free* ـ ۱۹۹۶
- *Mojave Moon* ـ ۱۹۹۶
- دو زن (برای تلویزیون) ـ ۱۹۹۷
- جرج والاس (برای تلویزیون) ـ ۱۹۹۷
- خدای بازیگر ـ ۱۹۹۷
- جیا (مجموعهٔ تلویزیونی) ـ ۱۹۹۸
- از دل نواختن ـ ۱۹۹۸
- هل دادن حلبی ـ ۱۹۹۹
- کلکسیونر استخوان ـ ۱۹۹۹
- دختر ازدست‌رفته ـ ۱۹۹۹
- رقصیدن در ظلمت ـ ۲۰۰۰
- ظرف ۶۰ ثانیه ـ ۲۰۰۰
- سوارِ گورستان (اکران آینده) ـ ۲۰۰۱

یادداشت‌ها:

۱) کابوی نیمه‌شب، جان شله‌زینگر، ۱۹۶۹، امریکا.
۲) کلکسیونر استخوان، فیلیپ نویس، ۱۹۹۹، امریکا.
۳) دختر ازدست‌رفته، جیمز منگولد، ۱۹۹۹، امریکا.
۴) مقصود بازی برادپیت در فیلم دوازده میمون به کارگردانی تری گیلیام است.