امید روشن‌ضمیر

اورسن ولز، فیلمساز خانه‌به‌دوش

پولین کائل که سالها برای هفته‌نامهٔ «نیویورکر» نقد فیلم می‌نوشت در اوایل دههٔ هفتاد با چاپ کتاب «*همشهری کین*» آغازگر بحث تند و داغی شد: اینکه مؤلف واقعی «*همشهری کین*» چه کسی است، فیلمنامه‌نویس *هرمن جی. منکیه‌ویچ* یا همکارش در نوشتن فیلمنامه و کارگردان فیلم اورسن ولز؟ در سالهای قبل‌تر هم *کائل* با منتقد سینمایی مجلهٔ «ویلج وُیس» *آندرو ساریس* که نظریهٔ *کارگردان به‌عنوان مؤلف* را در آمریکا رایج کرده بود برخوردهایی داشت. در همان سالهای اوایل دههٔ هفتاد *ریچاردکورلیس* با چاپ کتابهای «*فیلمنامه‌نویس‌های هالیوودی*» و «*فیلمهای ناطق*» نظریهٔ *فیلمنامه‌نویس به‌عنوان مؤلف* را مطرح کرد و این بحث همه‌جانبه و دامنه‌دار شد. در همان زمان *پیتر باگدانوویچ* خانم ماشین‌نویسی را که در هنگام ساخته شدن «*همشهری کین*» در استخدام کمپانی «آر. کی. او» بود پیدا کرد و مصاحبهٔ مفصلی با او انجام داد. این خانم گفت که اورسن ولز از طریق تلفن مرتباً به *منکیه‌ویچ* دستوراتی در مورد نوشتن فیلمنامه می‌داده است. منکیه‌ویچ نوشته‌ها را به استودیو می‌فرستاد و خود ولز دوباره آنها را کاملاً بازنویسی می‌کرد و دستنویس‌های *منکیه‌ویچ* را به‌کلی تغییر می‌داد. همین خانم نوشته‌های اورسن ولز را به‌صورت فیلمنامهٔ نهایی تایپ می‌کرد. *باگدانوویچ* بر اساس این مصاحبه و تحقیقات دیگر، مقالهٔ مفصّلی نوشت که در ماهنامهٔ «اسکوایر» به‌عنوان جواب دندان‌شکنی به *پولین کائل* تلقّی شد.

ولی معضل اساسی، دیگر مطرح شده بود: اینکه مسألهٔ تألیف در جهان سینما چه شکلی پیدا می‌کند؟ از قدیم در کتابهای سینمایی می‌توانستید در بارهٔ فیلمی

بخوانید به‌نام «*قدرت و افتخار*» (۱۹۳۳)، با فیلمنامهٔ *پرستون استرجس* (که خود بعدها سینماگر برجسته‌ای شد) و به کارگردانی *ویلیام کی. هاوارد*. آنهایی که این فیلم را دیده‌اند، می‌گویند «*همشهری کین*» بر اساس روایت این فیلم نوشته شده: داستان زندگی مرد قدرتمندی پس از مرگش توسط فلاش‌بک به روایت آدمهای مختلفی که او را می‌شناختند، تعریف می‌شود. به‌هرحال، در دنیای هالیوود، به‌خصوص در دورهٔ کلاسیک، هرچه بیشتر در مسألهٔ اینکه چه‌کسی واقعاً مؤلف فیلم است، دقیق شوید، چهرهٔ مؤلف کم‌رنگ‌تر و اسرارآمیزتر می‌شود. با دقّت بیشتر در شرایط ساخته شدن فیلمهای برجستهٔ هالیوودی، می‌بینیم عامل تصادف، گردهمایی اتفاقی یک فیلمنامه‌نویس، یک بازیگر و یک کارگردان، عمده می‌شود. در طول فیلمبرداری «*کازابلانکا*»، *همفری بوگارت* و *اینگرید برگمان* تا روزهای آخر نمی‌دانستند صحنه پایانی از چه قرار است. آیا ریک و *ایلزا* با هم می‌مانند یا اینکه *ایلزا* با شوهرش ویکتور لازلو، کازابلانکا را ترک می‌کند؟ فیلمنامه اصلاً صحنهٔ پایانی نداشت. چندین فیلمنامه‌نویس مختلف، جداگانه، صحنه‌های مختلف را می‌نوشتند. فیلمی مثل «*برباد رفته*» چند کارگردان مختلف و چند فیلمنامه‌نویس مختلف داشت، با این حال دخالت تهیه‌کننده، *دیوید او. سلزینک*، در شکل نهایی فیلم نقش عمده را ایفا کرد.

اکنون دیگر مسلم شده که فیلمهای ترسناک اوایل دههٔ چهل کمپانی «آر.کی.او.» مثل «*مردپلنگ*»، «*من با یک مردهٔ متحرک راه رفتم*»، «*آدمهای گربه*» (همه به سال ۱۹۴۳) به کارگردانی *ژاک تورنور*، «*نفرین آدمهای گربه*» (۱۹۴۴، *رابرت وایز*، *گونتر فریش*) و «*تیمارستان*» (۱۹۴۶، *مارک رابسون*) ـ همهٔ این فیلمها بیش از همه محصول خلاقیّت و فکر ابتکاری تهیه‌کننده آن *وال لیوتن* بودند تا محصول کار فیلمنامه‌نویسان و کارگردانهای آنها.

آلکساندر آستروک، منتقد و سینماگر فرانسوی تقریباً همزمان با ساخته شدن فیلمهای کلاسیک *وال لیوتن* پس از جنگ جهانی دوم، مقاله‌ای به‌نام «*دوربین ـ قلم*» Camera/stylo نوشت که در آن سینماگر را ـ در حالت آرمانی ـ همتای نویسنده، و سینما را همتراز ادبیات قرارداد. با گذشت تقریباً نیم‌قرن از زمان آن مقاله، هنوز سینما به جستجوی آن جّو آرمانی است. در دعواهای امروزی بر سر تألیف

یلمنامه‌ها، در جستجو برای «مایه»های تکرارشونده، در ابتذال خفقان‌آور شرایط رهنگی و مادی سینما، باید با چراغ به دنبال مؤلفین واقعی بگردیم.

در این «مخمصهٔ فیلمسازی» است که سینماگری چون اورسن ولز مهم ی‌شود. نام او همیشه کیفیت بسیار عالی‌ای را، در میان خیل عظیم فیلمهای ی‌ارزش، متوسط، یا خوب آمریکایی، تضمین می‌کند. در آمریکا سینماگران خوب ا عالی‌ای وجود داشته‌اند که، در عین حال، یک یا دو فیلم واقعاً بد یا متوسط ساخته‌اند. «*خلبانان نیروی دریایی*» (۱۹۵۱) ساخته نیکلاس ری، «*آقایان وطلایی‌ها را ترجیح می‌دهند*» (۱۹۵۳) اثر هاوارد هاکز، و «*آقا و خانم اسمیت*» (۱۹۴۱) و «*دردسرهری*» (۱۹۵۶) اثر هیچکاک فیلمهای واقعاً بد یا متوسطی هستند که می‌توان آنها را نقطهٔ تاریک کارنامهٔ این سینماگران محسوب کرد.

اما حتی کم‌خرج‌ترین فیلم ولز «مکبث» سرشار از ایده‌های بکر و درخشان ست. او بسیاری از فیلمها را به‌طور اتفاقی ساخت ولی با اینهمه خود را «وقف» آن روژهٔ به‌خصوص می‌کرد. می‌گویند در سال ۱۹۴۸، اورسن ولز در کیوسک تلفن یک رودگاه ـ منتظر یک پرواز ـ با تهیه‌کننده‌ای تلفنی صحبت می‌کرد. تهیه‌کننده به او گفت که فرصتی استثنایی به‌وجود آمده و کمپانی‌اش حاضر به تهیه کردن فیلمی به کارگردانی ولز است، آیا او فیلمنامهٔ آماده‌ای دارد؟ اورسن ولز که فیلمنامه‌ای نداشت از کیوسک تلفن به بیرون خم می‌شود و از مغازهٔ کوچک کتاب‌فروشی کنار کیوسک، کتاب جیبی‌ای را سریعاً برمی‌دارد، و به تهیه‌کننده می‌گوید. «بله، یک فیلمنامهٔ آماده دارم.» تهیه‌کننده می‌پرسد «اسمش چیست؟» و ولز عنوان کتاب را پای تلفن برای او می‌خواند: «*اگر در خواب بمیرم*» ـ رمان پلیسی به قلم *شروود کینگ* ـ و چند هفته بعد فیلمبرداری فیلم «*خانمی از شانگهای*» بر اساس همین رمان با شرکت *ریتا هی‌ورث* شروع می‌شود. با اینهمه، ولز یک فیلم عالی می‌سازد که در واقع یک فیلم تجربی است چرا که، برعکس «همشهری کین» که از نماهای طولانی و شیوهٔ فیلمبرداری عمق صحنه استفاده می‌کند، «*خانمی از شانگهای*» به‌طرز حیرت‌انگیزی به پلان‌های کوتاه‌مدت، گاه تا ۳ ـ ۴ ثانیه، خرد شده، شیوه‌ای انقلابی که تجربه‌اش بعدها تکرار نشد. یا فیلم «*رگهٔ تباهی*»، که اصلاً قرار نبود ولز کارگردانی کند، در هر

بار دیدن، چیز تازه‌ای را در آن می‌توان یافت. اگر کسی در ۱۹ ـ ۲۰ سالگی این فیلم را ببیند، ممکن است آن را به‌عنوان یک فیلم پلیسی فوق‌العاده ستایش کند. در سی‌ویک یا سی‌ودو سالگی دیگر متوجهٔ ابعاد سیاسی ـ اجتماعی قضیه می‌شود: اینکه کسی که قرار است نظم را برقرار کند، شاید تحت شرایط خاصی اجباراً دست به قانون‌شکنی بزند. در این دیدار دوم، متوجهٔ تراژدی مرد قدرتمند می‌شویم که برای حفظ موقعیت، ناچار به زیر پاگذاشتن موازین اخلاقی است: مسأله فاشیزم، که ولز آشکارا در مصاحبه‌اش با «*کایه دو سینما*» مطرح کرده است. اما چند سال بعد شاید این تماشاگر فرضی ما در دیدار دوباره، متوجه مسأله سالخوردگی شود: اینکه پیر شدن و دوام آوردن *کوئین لان* همراه با از دست دادن خلوص، عشق واقعی (*مارلین دیتریش*)، و شرافت حرفه‌ای است. و این واقعیت هولناک که شاید ۲۰ سال بعد، «*وارگاس*» (*چارلتون هستون*) نیز به یک رئیس پلیس فاسد جدید تبدیل شده باشد که سالها پیشتر *جانت لی* هم او را ترک کرده است؛ و اینکه مسألهٔ شرّ جزء بافت «نظم» و تباه شدن قسمت عمده‌ای از روند پیر شدن است.

***

تاریخ سینمای آمریکا ثابت کرده بود که جایی برای استعدادهای غول‌آسا و سینماگرانی که واقعاً فکر و دغدغه‌ای اصیل در فیلمهایشان بروز می‌دهند، ندارد. *گریفیث* و *اشتروهایم* قربانی متوسط‌هایی چون *فرد نیبلو* شدند. *چاپلین* که از ایفای نقشِ «ولگرد» دست برداشت و آن فیلمهای فوق‌العاده را ساخت، به اروپا تبعید شد. ولز هم باید قیمتی برای درخشش بیش از حدّش می‌پرداخت. او در اروپا آواره شد ولی با این حال توانست فیلمهای درخشانی چون «*اتللو*»، «*محاکمه*»، «*ناقوس‌های نیمه‌شب*» و «*داستان جاودانی*» را بسازد.

پس از ولز، در دههٔ شصت و هفتاد و هشتاد میلادی باز شاهد مبارزهٔ مؤلفین واقعی سینمای آمریکا برای بقا هستیم. *جان کاسا ویتس* برای هر فیلمی که کارگردانی کرد مجبور به ایفای نقش در فیلمهای مبتذل فیلمسازانی چون *برایان دوپالما* شد. فیلم «زن مست» (۱۹۷۴) " A Woman Under the Influene " را شبکه‌های توزیع سراسری قبول نکردند و *کاسا ویتس* خودش کپی آن را شهر به شهر، سینما به سینما

می‌برد تا امکان نمایشی چندروزه را برایش فراهم کند. *وودی آلن* یک سینماگر حاشیه‌ای در آمریکا محسوب می‌شود و فیلمهایش بجز در چند شهر بزرگ (نیویورک، شیکاگو و لوس‌آنجلس) تماشاگری ندارند. یک مؤلف واقعی مثل سینماگر جوان **جیم *جارمُش*** بیشتر در اروپای غربی شناخته شده است و امروز هم به‌دشواری بودجه‌ای برای فیلمهای کم‌خرج‌اش پیدا می‌کند.

همهٔ این سینماگران آمریکایی که «سوختند» ولی در عین حال روشنایی و گرما بخشیدند، نمایندهٔ این حقیقت هستند که در «صنعت» سینما، درخششی که بر فرهنگ عمیق بنا شده، و بلندپروازی‌یی که بر اعتقاد به سینما به‌عنوان «هنر» استوار است، هر روز منفرد و منفردتر می‌شود. دوره، دورهٔ تکنیسین‌های برجسته‌ای مانند ***استیون اسپیلبرگ*** است که در قدیم Action Director نامیده می‌شدند و اصلاً هم ادعایی نداشتند (چند مصاحبه از سینماگری عالی چون *رائول والش*[1] می‌توان پیدا کرد؟) **اسپیلبرگ** فیلمنامه‌هایش را در قایق تفریحی بزرگش در جنوب فرانسه (کُت دازور) می‌نویسد. هنگامی که شروع به فیلمبرداری می‌کند، میلیونها دلار بیمه شده است و انواع و اقسام امکانات به‌صورت کامیونهای بزرگ وسایل فیلمبرداری و صدا و جلوه‌های ویژه را در اختیار دارد. کارنامه‌اش هم در زمینهٔ فیلمهای پُرفروش بین‌المللی روشن است. اما هرکاری می‌کند نمی‌تواند یک «رگهٔ *تباهی*» بسازد. همه فیلمهای ولز در هر بار نمایش این گفتهٔ *مارلین دیتریش* را به یاد می‌آورند: «هر بار که با اورسن صحبت می‌کنم، مثل گلدانی می‌مانم که تازه به آن آب داده باشند.»

پرتال جامع علوم انسانی

پی‌نوشت:

۱- رائول والش (۱۹۸۰ - ۱۸۹۲): کارگردانی است که از زمان سینمای صامت در امریکا فیلم می‌ساخت. خالق آثار برجسته‌ای در زمینهٔ فیلمهای حادثه‌ای، وسترن، گانگستری، جنگی چون «*دزد بغداد*» (۱۹۲۴)، «*آنها شب می‌رانند*» (۱۹۴۰) «*سیبرای مرتفع*» (۱۹۴۱)، «*آنها* چکمه به پا *مردند*» (۱۹۴۱) و «*طبل‌های دوردست*» (۱۹۵۱) بود. تنها یک کتاب شرح حال به قلم او به‌نام «هرکسی در زمان خود» در اواسط دههٔ ۷۰ میلادی چاپ شد.