طرحهایی برای فیلمنامه

* ترجمهٔ گیلدا ایروانلو

□ نیکلاس ری

● مقدمه

هر فیلمسازی طرحهایی برای فیلم دارد که بژخی از آنها هیچگاه به فیلم درنمی‌آیند. در اینجا چند طرح فیلمنامه را که توسط فیلمسازان بزرگ سینما نوشته شده، می‌آوریم؛ شاید مطالعهٔ این طرحها چگونگی مرحلهٔ طرح‌ریزی یك فیلمنامه را روشن نماید و برای فیلمنامه‌نویسان وطنی مفید افتد.

این طرح فیلمنامه‌ای است که «نیك» آن را پس از فیلمنامهٔ *دوست امریکایی* برایم فرستاده بود، به امید آنکه من بتوانم در تهیهٔ فیلم یاریش کنم، ولی نشد. از زمانی که نیکلاس ری از هالیوود طرد شد، دیگر نتوانست بازگشت چشمگیری داشته باشد. ولی از لحاظ موضوع، او خلاق بود و چیزی از این بابت کم نداشت.

آقا، آقا

«... آنگاه در یازدهم نوامبر ۱۸۶۴ رئیس جمهور به مردی که قبلاً در مأموریتهای خطرناك در جنوب شرکت کرده بود، مأموریت می‌دهد تا شخصاً رئیس اتحادیهٔ جنوب را ملاقات کرده و موضوع عفو عمومی را که به جنگهای بین دولتهای شمال و جنوب خاتمه می‌داد، به وی ابلاغ کند. این مأموریت، به علت دخالت گروهی از آدمکشان طرفدار جنوب ناتمام ماند و مأمور توسط یك یا چند نفر ناشناس به قتل رسید.»

آرتور مارچ، مردی که با دقت تمام لباس پوشیده و موهای سرش نابهنگام خاکستری شده. او فردی شمالی است، اهل کلو، ایندیانا و متولد ۱۸۲۹ که بازرس ویژهٔ دولت اوهایو بود و در سن لوئیس میسوری بازداشت شده و سپس آزاد می‌شود. بازداشت‌های دیگری واقع نمی‌شود.»

(۱) قهرمان فیلمنامه‌ای که در زیر می‌خوانیم نه آرتور مارچ است و نه مأمور، حتی اگر دو نقش از نقشهای فرعی از شخصیتهای مختلف تاریخی الهام گرفته باشند. داستان فیلم درواقع شرح ماجراهای ۶۵ جوان است که در شهر مرزی استون سیتی زندگی می‌کنند. آنها با یك گاوچران جوان کانزاسی که کارش تجارت پوست قاطر است، آشنا می‌شوند و چون او را فقط با نام «آقا» می‌شناسند، به وی لقب «آقا، آقا» می‌دهند.

(۲) تاکید از نویسنده است.

ماجرای فیلم چند روز قبل از پایان ماه نوامبر اتفاق می‌افتد.

سکانس الف. سال ۱۸۶۴. خارجی - غروب.

یك شهر کوچك مرزی در یك دره، که بین دو جلگه در دامنهٔ کوههای «واشیتا» واقع شده (مرز مشترك دولتهای آرکانزاس و میسوری). ره‌ی یکی از جلگه‌ها، در طرف چپ تصویر، گروهی سواره نظام «شمالی» به سوی دوربین پیش می‌آیند. مردم شهر، به ویژه زنان، سواره‌نظام را متوقف کرده و با شتابزدگی به آنان شکایت می‌کنند که چگونه توسط بچه‌هایشان از شهر و خانه‌های خود رانده شده‌اند. در همین صحنه، در طرف راست تصویر، گروه کوچکی از ارتش شورشی، دیده می‌شوند که به همان طریق از حرکت باز داشته می‌شوند.،

دیده‌بانهای «شمالی» و «جنوبی» با دوربینهای مخصوص، شهر را تحت نظر دارند. هیچ خبری نیست. آنها تپه‌های دور و بر را نگاه می‌کنند. آنگاه دیده‌بان شمالی متوجهٔ سربازان جنوبی می‌شود، و به همین طریق، دیده‌بان جنوبی، سواره نظام «شمالی» را می‌بیند. افسران فرماندهی از هر دو طرف، مأموران ارتباطی را به سوی نیروهای امدادی به عقب جبهه، اعزام می‌دارند.

در تمام طول فیلم، طرفین متخاصم مواضع خود را استحکام می‌بخشند. جنگ‌افزارها و نفرات خود را افزایش می‌دهند، و زمانی که به حداکثر قدرت خود مجهز شوند، دیگر هیچ چیز جلودار آنها نخواهد بود.

سکانس ب. ۱۸۶۴- خارجی - جنوب میسوری - کوههای واشیتا

باد جادهٔ خاکی را می‌روبد (دوربین از بالا به پایین حرکت می‌کند) یك اسب سوار، که لباسی از پوست گوزن به تن دارد، با سرعت می‌تازد. پس از طی مسافتی، اسب را متوقف کرده و پیاده می‌شود.

تینکر، نوجوان چهاردهساله، تفنگ در دست، در میان شاخ و برگ درختی پنهان شده و درست در بالای سر سوار پیش قراول، قرار گرفته و او را زیر نظر می‌گیرد. (تصویر از بالا به پایین. از دیدگاه تینکر که پیش قراول را نگاه می‌کند)

بالای درختی دیگر - توسهلد نوجوان دیگری که او هم تفنگی در دست دارد و به خوبی استتار شده، در فاصله‌ای دور در برابر پیش قراول قرار دارد و او را با دقت نگاه می‌کند. (تصویر از بالا به پایین، از دیدگاه توسهلد به پیش قراول.)

دیدگاه توسهلد. حرکت دوربین از بالا به پایین.

در قسمت پایین و راست صحنه و در فاصلهٔ سی متری از پیچ گردنه سه مرد سوار بر اسب بی‌حرکت ایستاده و در انتظارند. دو نفر از آنها لباس غیر نظامی پوشیده‌اند ولی بر روی شلوارشان نوارهای قرمز باریکی که تا زانوانشان می‌رسد، بسته‌اند. نفر سوم پوست گوزن به تن کرده و تنها کلاهش با کلاه پیش قراول تفاوت دارد. درحالی که هرسه نفر در میان درختان و خار و خاشاك به جستجو می‌پردازند، نفر چهارم که در پشت سنگی بزرگ کمین کرده نمایان می‌شود و با تفنگش نشانه می‌رود.

در میدان دید توسهلد، در فاصلهٔ بین گردنه و پیش قراول که اکنون سوار بر اسبش با حرکت یورتمه به راه افتاده، ناگهان یك کشاورز چاق که مورد تعقیب و حملهٔ سگی واقعی شده وارد جاده می‌شود و پیش قراول اسبش را چهار نعل به تاخت در می‌آورد.

□ اورسن ولز

مطالب زیر پیش درآمد فیلمنامه‌ای است از اورسن ولز با نام *گهواره می‌جنبد* «The Cradle will Rock». فیلمنامه شرح دراماتیك یکی از ماجراهای جوانی اوست، و ماجرا، هم‌زمان است با اجرای اپرای *ماریس بلیتز اشتین* که در تئاتر ملی به روی صحنه برد. بازیگران اصلی فیلم عبارت بودند از: *ریوپرت اورت* در نقش ولز، *وامی ایرونیگ* در نقش ویرجینیا ولز. فیلم قرار بود در استودیوی چینه چیتای رم فیلمبرداری شود، به استثنای چند صحنه خارجی که در لوس آنجلس فیلمبرداری می‌شد.

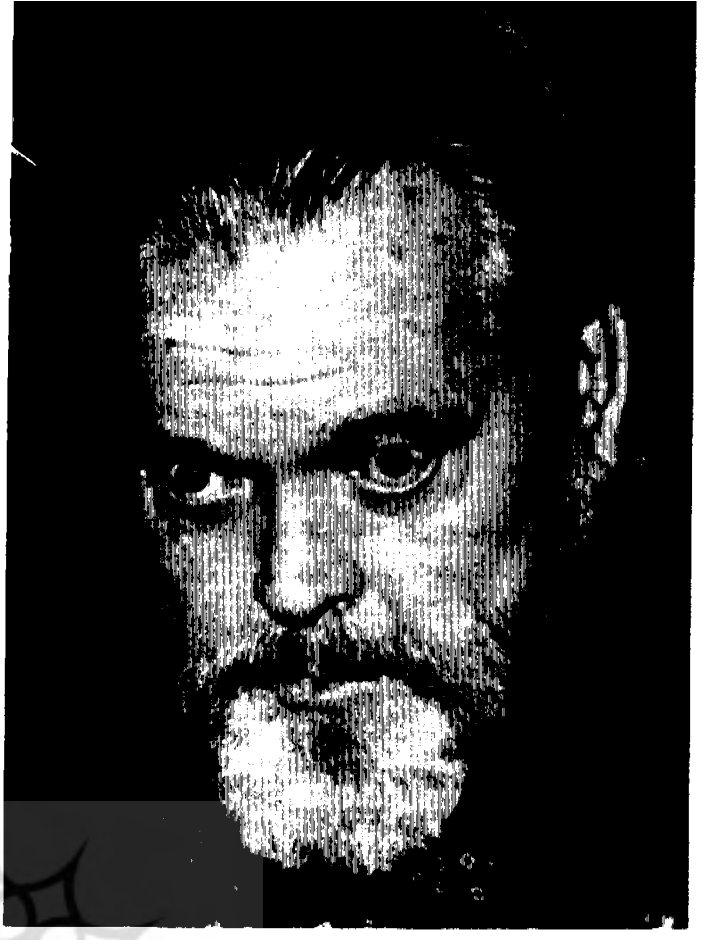
گهواره می‌جنبد «The Cradle will Rock»

در قلب این طوفان طولانی که از خاطره سالهای رکود بزرگ در ذهن ما باقی مانده، گنجینه‌ای واقعی از عکس وجود دارد که پریشانی، اضطراب و زیبایی شگفت انگیزی را ضبط کرده است...

عنوان بندی و قسمت اعظم گفتار پیش درآمد، در زمینه منتخبی با مفهوم از عکسهای مربوط به این دوران شکل می‌گیرد.

۲- ردیف نماها: خیابانهای نیویورك (شب)

صدای اورسن ولز: این واقعه (ماجرایی حقیقی) درگیر و دار رکودی بزرگ اتفاق می‌افتد. زمانی که فرانکلین روزولت رئیس جمهور بود و یك سوم ملت از نظر مسکن، پوشاك و تغذیه در وضع بدی قرار داشتند. این را او گفته و حق گفتن چنین چیزی را داشته است. اما به نظر می‌رسید که فقر و تهیدستی ما را به یکدیگر نزدیك کرده باشد. هیچ‌گاه قبل از این مردم تا بدین حد با یکدیگر مهربان نبوده‌اند. حتی شهر خشنی نظیر نیویورك به دهکده‌ای کوچك و دوستانه شباهت داشت. اینك خانم ژسار ژانت کرام (شخصیتی واقعی) که سوار بر رولز رویس، خیابانهای شهر را می‌پیماید، سر



می‌رسد...

۳ـ نور چراغهای لیموزین بینوایانی را که می‌خواهند روی سنگفرش خیابان بخوابند روشن می‌کند. باد سختی می‌وزد. (صحنه همان‌گونه است که اورسن ولز تعریف می‌کند).

اورسن ولز: وقتی خانم بی‌خانمانی را می‌بینند که روی پیاده‌رو چمباتمه زده (و یافتن این قبیل اشخاص آسان است). متوقف می‌شود و پیشخدمتش را با یك سنگ به سمت او می‌فرستد... (ولز رویس از سنگ انباشته است. پیشخدمت دسته‌ای اسکناس مرطوب را نزد شخص مزبور گذاشته و سنگی هم روی آن قرار می‌دهد تا باد آن را نبرد... کمی بعد دلیل مرطوب بودن پول برایمان آشکار خواهد شد...

اکنون، پیشخدمت (با کمك راننده) توزیع دقیق و وسواسانه پول را به‌این گروه مفلوك به پایان رسانده. اتومبیل می‌خواهد حرکت کند.

خانم کرام: (که علیرغم شباهتش به جرج واشنگتن در لباس مبدل، مقامی ساده و معتبر دارد): نگه دارید! جاسون، شما چیزی شنیدید؟ یك صدای عجیب؟

جاسون: نه، خانم کرام.

خانم کرام: چرا، من شنیدم: مثل صدای پای اسبی که می‌رقصد. این نمی‌تواند حقیقت داشته باشد، نه جاسون؟

جاسون: نه، خانم، به هیچ‌وجه حقیقت ندارد.

خانم کرام: با دقت گوش کنید...

راننده: عجبا... حالا که شما می‌گویید، به نظر می‌رسد که صدا از این واگن قدیمی می‌آید.

واگن قدیمی مزبور واقعاً خیلی کهنه است. خیلی وقت پیش کسی چرخهایش را دزدیده و واگن روی تخته‌ها تکان می‌خورد... راننده ماشین را به مقابل در باز عقب واگن برمی‌گرداند و با نور چراغ داخل آن را روشن می‌کند...

۴ـ داخل واگن

شخصی آراسته و میان سال که در حال جست و خیز کردن در داخل واگن است، در زیر نور چراغ اتومبیل ناگهان بی‌حرکت می‌ماند. این شخص *سولی* پروئت است. برخلاف بسیاری از آنها که در خیابان می‌خوابند، او با دقت و ظرافت بسیار لباس پوشیده، و صورتش کاملاً تراشیده است، با سبیل کوچکی که به نظر می‌رسد در تراشیدن زوایایش دقت شده. پس از لحظه‌ای که هردو طرف تعجب زده باقی می‌مانند، خانم کرام سخن را آغاز می‌کند:

خانم کرام (به پیشخدمتش): شیك‌ترین لباسش را پوشیده. زودباش رابرت.

پیشخدمت عجولانه می‌خواهد با پیشکشی از اتومبیل خارج شود. آقای پروئت، که در واگن ایستاده، به یك «فرمانده» می‌ماند. او بسیار مؤدبانه پول را رد می‌کند.

خانم کرام: فرمانده!

آقای پروئت: بله خانم؟

خانم کرام: کارتان چیست و یا بهتر بگوییم چه کار می‌کردید؟

آقای پروئت: (باغرور): نمایش می‌دادم.

خانم کرام. اوه، بله، واقعاً؟

آقای پروئت: استپ خانم. من در حال تمرین بودم.

خانم کرام: مرا خانم کرام صدا کنید.

آقای پروئت: من آقای پروئت هستم... سولی پروئت.

خانم کرام: استپ، آقای پروئت؟

آقای پروئت: موزیك ـ هال، خانم کرام. استپ، چهار نوبت در روز.

خانم کرام: من دوست جوانی دارم که نمایشنامه اجرا می‌کند. این کارت را به این آدرس برای او ببرید.

او کارت را به پیشخدمت خود آلبرت می‌دهد و او آن را به آقای پروئت رد می‌کند.

آقای پروئت: او نیاز به یك رقصنده استپ دارد؟

خانم کرام: دقیقاً نمی‌دانم، اما او شما را در تئاترش استخدام خواهد کرد. بنابراین، این پول را داشته باشید، به عنوان پیش قسط حقوقتان آقای پروئت.

آقای پروئت: متأسفم خانم کرام، اما می‌ترسم که این حرفها حقیقت نداشته باشد.

خانم کرام: چرا باید دروغ بگویم؟

آقای پروئت: این پول زیادی است...

خانم کرام: با این پول می‌توانید جایی برای خوابیدن و غذای گرم برای خودتان تهیه کنید.

آقای پروئت: اما این صدقه است!

خانم کرام: اما توهین نیست آقای پروئت. شما مذهبی هستید؟

آقای پروئت: خیر، خانم.

خانم کرام: من هم مذهبی نیستم، اما می‌دانید که انجیل چه می‌گوید: «هرچند که رازها را می‌دانم و بر تمام دانشها مسلطم، اما اگر احسان نداشته باشم، به طبلی توخالی تبدیل می‌شوم، از این به بعد از ورای شیشه‌ای محو به جهان می‌نگرم...» و...

آقای پروئت: برای کسی که صدقه می‌دهد این جملات بسیار زیبا است. اما برخی برای غرور خود ارزش قائلند.

خانم کرام: به جهنم.

آقای پروئت: بله، خانم، به جهنم؟

□ ساموئل فولر

من نقش یك سروان امریکایی را در یك کشتی ماهیگیری بازی می‌کنم که پزشکان فرانسوی برای یدك کشیدن قایق پناهندگان ویتنامی در دریای چین تا پالاوان (جزیره‌ای در ساحل شرقی فیلیپین) از آن استفاده می‌کنند، به امید یافتن کشوری که آنها را بپذیرد و شانس زیستن به آنها بدهد. مردان، زنان، کودکان، بچه‌های شیرخوار، کسانی که از حملات دزدان دریایی که آنها را مورد غارت قرار داده، به آنها تجاوز کرده و آنها را کشته‌اند، جان سالم به‌در برده‌اند.

ژاك پرن تهیه‌کننده و کارگردان این فیلم است که دریای چین نام دارد، یکی از شش فیلم نود دقیقه‌ای در مورد پزشکان بشردوست که او با تله- هاشت در دست تهیه دارد. چشم‌گیرترین تولید پرن فیلم زد به کارگردانی گوستاو گاوراس و با شرکت ایومونتان بود.

تصور کن که مرا برای ایفای نقش سروان خیره‌سر امریکایی انتخاب کرده‌اند که تغییر مشی داده و به پناهندگان کمك می‌کند. من در نقش یك بشردوست! پرن با واداشتن من به ایفای چنین نقشی بی‌اندازه مرا خشنود کرده است.

علاوه برپرن، هنرپیشگان عبارتند از ژان بیرکین، ژان فرانسوا بالمر، و یك هنرپیشهٔ ویتنامی که در پاریس زندگی می‌کند، به نام تانگ- لانگ. فیلمبردار این فیلم آلن لووانت است. گروه تدارکات تماماً فیلیپینی هستند، تمامی شاگرد آشپزهای رستورانهای فصلی.

کریستا در اینجا به من ملحق شد. او به من گفت که تو خواسته بودی تا در مورد طرحهای مورد علاقه‌ام که هرگز اجرا نشده‌اند بنویسم. نمی‌دانم این کار چه جذابیتی برای مردم دارد، اما، با این همه، فهرست آنها از قرار زیر است:

سان خوان یك کمدی است که حوادث آن بین دو مرد می‌گذرد، نظیر بوچ *کاسیدی و ساندنس* کید در آنچه که به رفاقت بین آنها مربوط می‌شود. اما شباهت در همین حد باقی می‌ماند. در سال ۱۸۹۸، یك سیاستمدار ایده‌آلیست که در مقابل دو حزب خود را برای انتخابات شهرداری نیویورك معرفی کرده بود، تنها هفت رأی به دست می‌آورد. او که از این وضع خشمگین است تصمیم می‌گیرد تا از جنگ تازه اعلام شده بین امریکا و اسپانیا به عنوان سکوی پرش سیاسی استفاده کند. بنابراین، به عنوان سرباز پیاده‌نظام وارد خدمت می‌شود، اما دوست روزنامه‌نگاری را با خود همراه می‌برد که وابستهٔ مطبوعاتی «مخفی» او خواهد بود و از او یك قهرمان جنگ خواهد ساخت تا او بتواند در انتخابات ریاست جمهوری خود را معرفی کند. همزمان با او، تدی روزولت نیز همان کار را می‌کند، با همراه بردن دوست روزنامه‌نگارش ریچارد هاردنیگ دیویس، به عنوان وابستهٔ مطبوعاتی شخصی.

به این ترتیب، تنها اسپانیایی‌ها که قهرمان سیاستمدار من علیه آنها مبارزه می‌کند، او را تهدید نمی‌کنند، بلکه تدی روزولت نیز، که رفته است تا برای رسیدن به کاخ سفید اسم و رسمی برای خود تدارك ببیند، تهدیدی برای او به حساب می‌آید. در سناریو، ویلیام راندولف هرث، وینستون چرچیل (رابط)، ستوان پرشینگ با سربازان سیاهش (اولین باری که سیاهان در کنار متفقین سفید علیه اسپانیا مبارزه کرده‌اند: نیز وجود دارند. فتح سان خوان هیل محور داستان را تشکیل می‌دهد.

روزهای سرزنده (Lusty days) یك کمدی است، یك داستان عشقی و پرتحرك که در سال ۱۸۶۴ اتفاق می‌افتد. یك مزدور امریکایی (که سابقاً مسئول شورشهای نیویورك علیه سربازگیری بوده است) از طرف لینکلن مأمور می‌شود که به جبهه رفته و آراء سربازان را به نفع او به دست آورد.

لینکلن خود را دوباره کاندیدای ریاست جمهوری می‌کند. قهرمان داستان (مزدور) به این دلیل انتخاب شده که به هیچ‌وجه برایش اهمیت ندارد که چه کسی برنده می‌شود. او برای هررأی هزار دلار دستمزد می‌گیرد. در این فیلمنامه نه مبارزه‌ای در کار است و نه جوانکی شمالی که عاشق یك دختر جنوبی می‌شود، بلکه دقیقاً داستان یك مزدور است که با یك هنرپیشهٔ زن پاریسی ملاقات می‌کند. زن در تلاش است که به *نوول اورلئان* برود و از جنگ بین دولتها بی‌خبر است. در آغاز مزدور موفق نمی‌شود پاسخ مساعد سربازان را برای رأی دادن دریافت کند. بنابراین، او با هنرپیشهٔ زن فرانسوی معامله‌ای می‌کند: چنانچه آن زن با بازیگری، با افسونگری در حالی که سیگار می‌کشد، سربازان را به حوزه‌های رأی‌گیری بکشاند، مزدور نیز در عوض او را تا رسیدن به نوول اورلئان از جبهه‌های جنگ عبور می‌دهد.

خاطرهٔ فیلم *ملکهٔ افریقا* را در این داستان تکرار می‌کنم: در داستان ماجراهای خنده‌دار و رابطه مزدور و هنرپیشهٔ زن فرانسوی که در یك قطار (محل اقامتشان طی هفته‌های متمادی) سفر می‌کنند تا به سربازان جبهه برسند. این واقعیت که برای اولین بار در تاریخ تمامی کشورها سرباز در حال جنگ حق رأی دادن داشته باشند، عاملی برای تحت تأثیر قرار دادن مزدور به حساب نمی‌آید. زمانی که هنرپیشه زن درمی‌یابد که مزدور هرگز او را به نوول اورلئان که در کشور دشمن واقع شده، نخواهد برد، او را تحویل ارتش متفقین می‌دهد و این اوج داستان است. جفرسون دیویس، که می‌داند مزدور تنها کسی است که از محل رأی دادن سربازان شمالی اطلاع دارد، از او بازجویی می‌کند. برنده شدن مك کلان دمکرات که علیه لینکلن فعالیت می‌کند، به این معنی است که وی

صلح بدون پیروزی را اعلام خواهد کرد و بنابراین جان بسیاری از متفقین نجات خواهد یافت. اگر لینکلن دوباره انتخاب شود، به این معنی است که تا شکست کامل جنوب، جنگ ادامه خواهد یافت.

مزدور که درصدد به دست آوردن رأی سربازان است، به هیچ‌وجه نمی‌داند که چه کسی در حال پیروز شدن در انتخابات است، زیرا هیچ توجهی به سیاست ندارد. جفرسون دیویس معتقد است که مزدور در این مورد دروغ می‌گوید، بنابراین او را به زندان لیبی (Libby) می‌فرستد که چنانچه اطلاعات مربوط به رأی را فاش نسازد، در آنجا به دار آویخته شود. هنگامی‌که هنرپیشهٔ فرانسوی مطلع می‌شود که طناب دار در انتظار مزدور است، به او کمک می‌کند تا با کیف محتوی اوراق رأی از زندان فرار کند. آنها در حالی که از سوی سربازان متفقین تعقیب می‌شوند از جادهٔ مخفی مخصوص بردگان به سمت شمال و نیویورک می‌روند ـ در نیویورک لینکلن دوباره انتخاب شده، زیرا همین یك کیف رأی باعث پیشرفت انتخابات در شهر نیویورک شده، چون همین یك کیف رأی باعث پیشرفت دولت نیویورک شده، و باز هم همین یك کیف رأی سبب پیشرفت چندین دولت شده است.

در پایان از مزدور به عنوان یك قهرمان استقبال می‌شود. The Riffle، که به عنوان یك رمان مشغول نوشتنش هستم، در سال ۱۹۶۷ یعنی زمان نگارش آن، از سوی استودیوها رد شد، زیرا فیلم نظر یك کودك «ویت‌کنگ» است در مورد جنگ ویتنام.

علت اینکه این قبیل فیلمنامه‌ها «خواستار» ندارند، ساده است. سان خوان نشان می‌دهد که ایالات متحده تنها برای آزاد کردن «برادران کوچك سیاه ما» در کوبا و فیلیپین، با اسپانیا نجنگیده است، بلکه به دلایل اقتصادی، سوء استفاده، و بالاتر از همه به خاطر کسب یك قدرت آشکار... دست به این کار زده است، که معنی آن گسترش نفوذ عمو سام به عنوان مهاجرنشین است. چیزی که برای ما نفرت‌انگیز و غیرقابل تحمل است و قانون هم ممنوعش کرده.

نظریهٔ «مونرو» ساده بود: جنگی در بین نخواهد بود مگر آن زمان که دشمن در صد و بیست کیلومتری ساحل امریکا باشد. از تنباکو تا شکر، پول زیادی می‌شد در کوبا به جیب زد.

می‌دانیم که حوادث بهترین تخیلات را می‌سازند، و تخیل می‌تواند در روی پردهٔ سینما با نیرویی واقعی نمودار شود. هرآن چیزی که جنبهٔ ناخوشایند ایالات متحده را روشن سازد بی‌فایده بوده و هست. اما در حال حاضر اوضاع و احوال در حال تغییر است. دیگر اشتباهات، دروغها و سخنرانی‌های بی‌محتوایی که سیاستمداران تا امروز برای پیشبرد منافع و امیال شخصی خود به کار می‌بردند، حکم «تابو»راندارد. زمانی‌که‌در The Steel Helmet یك سرباز امریکایی را نشان دادم که به روی یك اسیر جنگی ویت‌کنگ تیراندازی کرده و او را می‌کشد، این صحنه تنفری واقعی را برانگیخت. مرتجعین مرا کمونیست دانستند، و اگر چنانچه چیزی به مذاق دست‌چپی‌ها خوش نمی‌آمد، آنها مرا مرتجع می‌نامیدند. آنها حتی در روزنامه‌های مردم و کارگر نوشتند که صحنهٔ ضد کمونیست فیلم، توسط ژنرال داگلاس مك آرتور تأمین مالی شده است.

پس از نمایش پلاتون، قیچی بُرندهٔ سانسور فقط قطعات کوچکی از حقیقت را برید. حال باید دید که حقیقت چیست؟ نه اختلاف بین دروغ و حقیقت بلکه بیان آنچه که واقعاً روی داده، و چرا روی داده، و چرا نمی‌بایست ما آنها را بپوشانیم یا انکار کنیم؟ ما کشور بسیار جوانی هستیم که فقط دویست سال تاریخ داریم، و در جستجوی گذشته خود هستیم، و حق داریم و مجازیم که اشتباهات کشورهای هزارساله یا هزاران ساله را مرتکب شویم. یك صحنهٔ چشمگیر در یك فیلم، ارزش صد جزوهٔ دفاعیه، بحث، توضیح و تردستی را دارد.

دلم می‌خواهد این سه فیلم را با چنان سرعتی بسازم تا هیچ سانسوری نتواند برآن اعمال بشود.

□فدریکو فلینی

من به «طرحهای بایگانی‌شده» اعتقاد ندارم یا دست کم معتقدم که در صورت موجودیت، چنین طرحهایی، تنها به منظور ماندن در بایگانی به وجود آمده‌اند.

مطمئناً من هم از این طرحها دارم، و حتی یك روز برای مهم جلوه دادن خود نزد منشی‌ام، تصمیم به خریدن دو یا سه کلاسور گرفتم و آنها را با جزوه‌های کوچك، صفحات یادداشت، طرحها، برنامه‌های طرح‌ریزی شده که به‌طور پراکنده اینجا و آنجا سرگردان بودند، انباشتم.

اینها همان کلاسورها هستند، با برچسبهایشان که برروی آن عناوین طرحهای مختلف خیالی نوشته شده. طرحهایی که طی تمامی این سالها، زمانی که مشغول ساختن فیلمهایم بودم، با علاقه به آنها فکر می‌کردم.

بعضی از این عناوین را می‌خوانم: *دکامرون* (اما بعداً *پازولینی* آن را ساخت)، *ادگار آلن‌پو* (زندگی‌اش: من واقعاً به آن فکر کردم و طی دو یا سه ماه، مجذوب این چهره فوق‌العاده دلقك غم‌انگیز بودم و بعضی وقتها هنوز به آن فکر می‌کنم، همان‌طور که به *آمریکای* کافکا که می‌باید تصمیمم را در مورد ساختنش می‌گرفتم، بلافاصله پس از ساختن دو یا سه فیلمی که می‌خواستم قبلاً بسازم.)

هنگامی که توبی دامیت را براساس قصه‌ای از پو می‌ساختم، تمایل به ساختن دو فیلم کوتاه پیدا کرده بودم: مرگ زودرس و یکی دیگر، که در حال حاضر عنوانش را به یاد نمی‌آورم. به نظر می‌رسد که «قاله‌ای بود به منظور تقلید هزل‌آمیز، از سبك یك مجله ادبی که پو نمی‌بایست روابط چندان خوبی با آن داشته باشد. تم اصلی و عمیقتاً حزن‌انگیز آن به شکل زیر بود:

یك خانم پیر، به همراه رئیس مستخدمین و سگ کوچکش، در یك صومعه قدیمی، در دل یك روستای دورافتاده و تنها، برای

تماشای بهتر منظره، سرش را از میان یك پنجرهٔ کوچك بیرون می‌آورد. هنگامی‌که با رضایت از تماشای مزارع و تپه‌ها، می‌خواهد سرش را به داخل برگرداند، شیء سرد و آزاردهنده‌ای را احساس می‌کند که مانع داخل کردن سرش می‌شود. او متوجه می‌شود که، یکی از عقربه‌های عظیم ساعت دیواری صومعه، نظیر یك شمشیر غول‌آسا، به دشواری در حال بریدن سرش می‌باشد. فشار بیش از حد قوی ناشی از آن، یك چشمش را از کاسه به بیرون پرتاب می‌کند، سپس چشم دیگرش را، و سرانجام سرش را از تن جدا می‌کند.

من تصور کرده بودم که تمامی این ماجرا می‌تواند در *سی‌ین* واقع شود، در جریان ساختن *پالیو*. هنرپیشهٔ زن انگلیسی *راتسرفورد* را در بالای برج *مانجا* در نظر گرفته بودم که با شیفتگی به مسابقه اسب‌دوانی نگاه می‌کند، در حالی‌که عقربه ساعت مسیر دشوارش را می‌پیماید.

چرا این فیلم را نساختم؟ مشکلاتی با شهرداری سی‌ین داشتم که در مورد عملکرد فیلم من در جهت ارتقاء جشنهایش با من هم‌عقیده نبود.

مورالدو در شهر: آه، این یکی، داستانی بود که با *پینلی* و *فله‌یانو* نوشته بودم، بلافاصله پس از *ولگردها*. *مورالدو* جوانترین ولگردها بود، کسی که یك روز صبح زود، شهرستان را به مقصد رُم ترك می‌کرد. اما *استرادا* بیشتر عجله داشت، به نحوی که مورالدو، شهر کوچکش را تنها برای پیوستن به بایگانی ترك کرد و از آنجا به شکل قطعات کوچك خارج شد تا اینجا و آنجا در زندگی شیرین جان گیرد، ضمن آنکه بخشی از معصومیت و رؤیاهای دبیرستانی‌اش را، از مارچلوی روزنامه‌نگار، به عاریت گرفته. بله! واقعاً می‌خواستم این فیلمها را بسازم:

من شش قصه برای تلویزیون نوشته بودم، تحت عنوان: Poliziotto همیشه تمایل زیادی به ساختن **داستانهای جنایی** داشتم و به خودم می‌گفتم: «آیا امکان دارد؟»

ما در کشوری هستیم که در حقیقتِ بزهکاری چیزی از بقیه کم ندارد، با وجود این هرگز موفق به خلق یك سنت داستانی، و نه حتی فیلمهای پلیسی، نشده‌ایم.

طی این ماهها با همه صحبت کردم: ژنرالهای ژاندارمری، وزیر کشور و... از استانداریها و سربازخانه‌ها دیدن کردم، شبها و شبهای بسیاری را در گوشهٔ ماشینهای پلیس چمباتمه زدم، ضمن گوش دادن به تمامی پیغامهایی که از طریق رادیو از مراکز دریافت می‌شد.

من در مورد آنچه می‌خواستم بسازم، ایده‌های نسبتاً روشنی داشتم: تصویری از کشورم از خلال قصه‌های زندگی جنایی اما نه به مفهوم معما و جنایتی که در موردش تحقیق شده و قاتل شناخته می‌شود. نه، من می‌خواستم داستانهای جنایی بدون راه حل بسازم، که کسی چیزی از آن نمی‌فهمید، واقعاً هیچ چیز، همان‌طور که به عقیده من چنین امری تقریباً همیشه صادق است، یا دست کم چنین چیزی ضمن تحقیقات، مصاحبات و سفرهایم در سرتاسر کشور به من نمایان شده است.

نمی‌دانم چه چیز باعث شد که از این طرح جذاب چشم‌پوشی کنم ـ شاید یك خودسانسوری ناآگاهانه، زیرا به نظرم می‌رسید که همه سرنخها به یك جا می‌رسد و پای همه به میان کشیده می‌شود ـ احزاب، نهادها، واتیکان...: مسیری با شیب خطرناك، خطرات بیش از حد، پرتکاههای بسیار و در نتیجه اجبار به ملاحظه‌کاری بیش از حد. حقیقت را بگوییم: اندکی هم ترس، در نهایت من فقط یك کارگردانم و نه سوپرمن.

الزاماً سفر *ماستورنا* را نام می‌برم که دورادور، منبع تغذیه برای تمامی فیلمهایی بود که پس از نوشتن و رها کردن آن ساختم، و هنوز هم چنین است، حتی در همین آخرین فیلمم: مصاحبه، نشانه‌هایی دوردست از ماستورنای قدیمی مشهود است. و سپس فیلمی در مورد *ناپل*، اما این یکی را قول می‌دهم که بسازم، بلافاصله پس از سه فیلمی که باید سال آینده بسازم... و *دانته*؟ شاید فقط «جهنم»...

من همچنان به ردیف کردن عناوین و نیات ادامه می‌دهم، اما دوستم وندرس به من گفت که دو صفحهٔ کوچك کافی است.

با این همه، هنوز یکی دیگر و شاید همانی که نساختنش برایم تأسف انگیزترین است، باقی مانده. اما ساختن آن عملاً

غیرممکن است، این داستانی است در مورد حدود سی بچه دو تا سه ساله که در یك مجموعه ساختمانی در حومه شهر زندگی می‌کنند. آنچه که برایم جذاب است، ارتباطات مرموز *تله‌پاتی* بین بچه‌ها است، نگاههایی که آنها در دیدارهایشان در پلکان یا روی پاگردها، یا زمانی که پشت‌یك در یا در یك گهواره هستند، رد و بدل می‌کنند و یا کسی دستشان را نظیر برگهای یك کاهو می‌گیرد. زندگی تمامی یك مجموعه ساختمانی از نگاه و تصور بچه‌ها، با داستانهای کامل عشقی و نفرتهای وحشیانه و ناکامیهای دنیوی، همیشه در پلکان، معابر، باغچهٔ کوچك روبرو. تا زمانی که این بچه‌های سرگردان، نظیر خرگوشهای وحشی، به کودکستان فرستاده می‌شوند، و در آنجا در نخستین روز از تمامی این فعالیتها بازمی‌مانند.

از تمامی طرحهایی که به شکل برنامه باقی مانده‌اند، این طرح اخیر و ماستورنا، متناوباً، و غالباً با حالتی سرزنش‌آمیز، به من خودمی‌نمایانند. فیلم در مورد بچه‌ها، می‌توانست فیلم بسیار مهیج و کمیکی باشد. به نظر من این بچه‌ها صاحبان ثروتهای بزرگی هستند. آنها یك گاوصندوق خیلی کوچك و بی‌انتها در سرشان دارند، در قلبشان، در دلشان، با اسراری که کم‌کم ناپدید خواهند شد.

□فرانسوا تروفو

(فوریه ۱۹۷۷، دومین باز نویسی، سناریوی اصلی از کلود دو ژیوری و برنارد رون)

طبق اظهار نظر کلود دوژیوری، فیلم آژانس جادویی می‌توانست سومین قسمت از مجموعه‌ای سه قسمتی باشد که دو قسمت دیگر را فیلمهای شب امریکایی و آخرین مترو تشکیل می‌دهند. کلود دوژیوری می‌گوید: «این فیلمنامه ماجرای سفر یك گروه موزیك ـ هال و شرح خوشگذرانی‌های آنان در کشوری غریب بود و تروفو اجرای این طرح را مرتباً به تأخیر می‌انداخت، چون از طرفی برای انجام فیلمبرداری لازم بود به افریقا سفر کند ـ سفری دور دست و پر هزینه. و از طرف دیگر اهل ریاکاری نبود. او به هیچ وجه نمی‌خواست صحنه‌های متعددی از موزیك ـ هال را که در سنگال اتفاق می‌افتاد، در اطراف پاریس بازسازی کرده و در مونتاژ جا بیندازد. با این همه، تروفو دلبستگی زیادی به داستان آژانس جادویی داشت.

ما فرصت مغتنمی را که انتشار نخستین صحنه‌های این فیلمنامه نصیبمان کرده، مرهون کلودبری هستیم که حقوق آن را باز خرید کرده است. تاریخ فوریه ۱۹۷۷ که در صحنه عنوان فیلمنامه به چشم می‌خورد، نشان می‌دهد که برای سومین‌بار بازنویسی شده است.

۱ـ قطاری از بامکو به داکار:

در داخل یك واگن و در نزدیکی محل اتصال دو واگن، بازرس افریقایی قطار با یك مسافر صحبت می‌کند. لسلی، یك دختر جوان پانزده ـ شانزده ساله، بدون جلب توجه به بازرس نزدیك می‌شود. او با یك تکان، تظاهر به عدم تعادل می‌کند و دستگاه مخصوص باطل کردن بلیطها را که به کمر بازرس آویزان است با تردستی می‌رباید. لسلی با آرامش به راهروی مجاور می‌رود، دستگاه را از یك پنجره باز به بیرون پرتاب می‌کند و بسیار معصومانه محو تماشای مناظر می‌شود.

بازرس دوباره مشغول کنترل بلیطها می‌شود، اما می‌فهمد که دستگاهش نیست، و چون نمی‌تواند هیچ وسیله دیگری را به کار ببرد، تنها به بررسی بصری عناوین بسنده می‌کند. او بالای سر لسلی که بلیطش را به او نشان می‌دهد، می‌رسد.

بازرس وارد کوپه مجاور می‌شود و هنگامیکه پشت به لسلی دارد، دختر جوان از فرصت استفاده کرده و بلیطش را به موریس، مردی حدوداً شصت ساله، می‌دهد.

به این ترتیب همان یك بلیط بین مسافرین، قاچاقی به گردش درمی‌آید: از موریس به ویویان (زنی پنجاه ساله)، از ویویان به والنتین (زن بی‌نمك چهل ساله)، از والنتین به ورا (زن جوان سی ساله)، از ورا به مادام گابریل (پیر زن هفتاد ساله) دست به دست می‌گردد.

متأسفانه، در این گیرودار، بازرس دستگاه یکی از همکارانش را که از راهرو عبور می‌کرده عاریت می‌گیرد، و بنابراین دخترك با بلیطی باطل شده و غیر قابل استفاده، سرگردان می‌ماند. او نگاههای ناامیدانه‌ای به ماکس (مرد بسیار جوان هیجده ـ بیست ساله) می‌اندازد.

ماکس وحشت زده به سمت انتهای واگن عقب می‌رود: او می‌خواهد از حد فاصل دو واگن عبور کند که زن مسافری در حال وارد شدن به توالت نظرش را جلب می‌کند. ماکس لحظه‌ای مردد می‌ماند، به علامت اشغال روی در توالت نگاه می‌کند، سرانجام تصمیمش را می‌گیرد و به در می‌کوبد:

ماکس: بلیط، خواهش می‌کنم!

ماکس به زودی با دیدن بلیط که از زیر در بیرون رانده می‌شود احساس رضایت خاطر می‌کند، آن را بر می‌دارد: وقتی است! کنترل چی نمایان می‌شود، بلیط را سوراخ کرده و ناپدید می‌شود.

ماکس دوباره بلیط را از زیر در توالت رد می‌کند، و به این ترتیب آن را به صاحبش برمی‌گرداند.

۲ـ ایستگاه داکار:

قطار توقف می‌کند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ویویان دسته کوچکی از نوازندگان، یك عکاس و یك روزنامه‌نگار را می‌بیند. او در جهت مسافرین قاچاقی حرکت می‌کند و آنها را از محل اتصال دو واگن به سوی واگن مجاور می‌راند... هرچه باشد، پیاده شدن از واگن درجه یك «آبرومندتر» است.

دسته نوازندگان می‌نوازند،

توریستهای بی‌نام و نشان ما، در واقع هنرمندان موزیك ـ هال هستند که یك روزنامه‌نگار برای مصاحبه کردن با آنها با عجله جلو می‌آید. نماینده دولت برایشان یك سخنرانی مختصر و تشریفاتی ایراد می‌کند. عکاس می‌خواهد از گروه هنرمندان عکس بیاندازد. ویویان ترتیبی می‌دهد که لسلی را به منتهی الیه سمت چپ بکشاند. او در گوش دختر جوان نجوا می‌کند ولی لسلی چیزی از حرفهایش نمی‌فهمد:

ویویان: در عکسهای دسته جمعی، همیشه باید در سمت چپ کادر قرار گرفت، چون وقتی عکس در روزنامه چاپ می‌شود، توضیح آن به این صورت است: «از چپ به راست، خانم یا آقای آنتل، و غیره...»، بنابراین تو اولین نفری!

ویویان به روزنامه‌نگار توضیح می‌دهد که برنامه‌هایشان در مالی موفق بوده و او فکر می‌کند در داکار موفقیت بزرگتری کسب کنند، چون ستاره مشهور و فوق العاده‌ای را با دستمزد خیلی زیاد استخدام کرده است: دوفین که با هواپیما به آنها ملحق خواهد شد.

۳ـ خیابانهای داکار:

هنرمندان که به سختی در دو تاکسی جا گرفته‌اند، از شهر عبور می‌کنند. ضمن عبور نگاهی رویایی به هتل هیلتون می‌اندازند: رویای غیر قابل دسترس.

۴ـ هتل مُدست:

ماشینها در مقابل سردر، نسبتاً فکسنی یك هتل کوچك توقف می‌کنند. هنرمندان، سرخورده، از ماشین پیاده می‌شوند.

ماکس برآشفته می‌شود و می‌گوید که دولت از سفیران موزیك ـ هال فرانسه خیلی بد پذیرایی می‌کند.

موریس با اعتراض پاسخ می‌دهد که افریقایی‌ها به اندازه کافی مهربان بوده‌اند که ورودشان را با جشن استقبال کرده‌اند، و اما هزینهٔ آنها با ویویان است و نه با دولت افریقا. بهتر است که آنها قرارداد آنان را که بدون هیچ انتقادی در پاریس امضاء کرده‌اند دوباره مرور کنند: خرج سفر، غذا و مسکن با ویویان است، و پنج درصد درآمد به هر نفر می‌رسد، همین و بس!

مدیرهٔ هتل به آنها نزدیك می‌شود. او برطبق درخواست کتبی که قبلاً از ویویان دریافت داشته، هفت اطاق برایشان نگه داشته است. دو تای آنها با حمام. کار دیگری نمی‌توانسته بکند.

ضمن صحبت، مدیره هتل نامه‌ای را که برای گروه رسیده به ویویان می‌دهد. هرکس اخبار را با صدای بلند تفسیر می‌کند.

فقط ورا که تلگرامی دریافت داشته، ساکت می‌ماند. خانم گابریل، به طور خصوصی از او می‌پرسد: «خبرهای خوش است یا بد؟» ورا، شدیداً رنگ پریده، به او پاسخ نمی‌دهد. خانم گابریل با مهربانی تلگرام را از دست او می‌گیرد، آن را می‌خواند و به او پس می‌دهد.

ورا (اندوهگین): خصوصاً مایلم کسی از آن باخبر نشود!

گروه هنرمندان، به استثنای ورا که در یك صندلی راحتی فرو رفته، به سرعت وارد پلکان می‌شود. ضمن بالا رفتن خانم گابریل در گوش ویویان چیزهایی می‌گوید.

کابریل: پدر ورا مرده است.

ویویان ابتدا از این خبر متأسف می‌شود، اما بلافاصله دلواپسی خود را ابراز می‌دارد: «ورا که برای رفتن به پاریس گروه را رها نمی‌کند؟ گروه قبلاً شعبده‌باز را در راه از دست داده است. «خانم گابریل به او اطمینان خاطر می‌دهد: «ورا یك حرفه‌ای واقعی است. او حتی نمی‌خواهد که خبر، درز کند».

□ جان کاساواتیس

الف. Dierder زنی است با چهره‌ای غریب. کلاه سیاهی برسر دارد. آثار کم‌رنگ آبله برروی پوستش نمایان است و خطوط مشخص ریش و سبیل. پیراهن آبی پررنگ و پرنقش و نگار، پوشیده و برروی مانتوی تیره‌اش لکه‌های غذا پخش شده است. ساقهایش کُرکدار است و کفشهایش پاشنه کوتاه. Dierder در روشنایی کامل قرار دارد و با حالتی عصبی به سوی سایه می‌رود.

ب. نمای درشت از یك مرد، از پاافتاده و خشمگین، پریشان به هرسونگاه می‌کند. ساعت ندارد اما مچ دستهایش را بازرسی می‌کند. به خیابان که نگاه می‌کند، یك

ماشین پلیس در قاب نگاه اوست. دستهایش را بلند کرده و پایین می‌آورد و به طرف ماشین می‌رود.

داخلی، بانک، روز. صف دراز منتظران، نمای درشت.

سانی‌شین، زنی زیباست، با لباسی ساده و چهره‌ای بی‌آرایش، در برابر گیشه‌ای ایستاده و سه بسته اسکناس صد دلاری در دست‌دارد و با نگاهی به زن متصدی گیشه، اسکناسها را می‌شمارد.

سانی: می‌خواهم این سه هزاردلار اسکناس صد دلاری رابا اسکناسهای پنج دلاری عوض کنم.

زن کارمند: برای چه منظوری؟

سانی: چون لازم دارم، دوست دارم اسکناس با قطعات کوچک در دسترس داشته باشم. به من اطمینان بیشتری می‌دهد.

زن کارمند: نه، جداً برای چه منظوری می‌خواهید.

سانی: چرا به جای دردسر دادن من، پولها را نمی‌شمارید؟

زن کارمند: خواهش می‌کنم یك لحظه صبر کنید.

زن متصدی گیشه دور می‌شود. دوربین او را که به طرف رئیس بانك می‌رود دنبال می‌کند. نمای درشت با زاویه اُریب. سانی منتظر است. او به ساعت نگاه می‌کند. سپس بازگشت دوربین به رئیس بانك که نزدیك می‌شود، پشت گیشه می‌رود و روبه سانی می‌کند.

رئیس بانك: شما به سه هزار دلار اسکناسهای پنج دلاری احتیاج دارید؟

سانی: بله، همین طور است.

رئیس بانك: می‌توانم علتش را از شما بپرسم؟

نمای درشت با زاویهٔ اریب. سانی.

سانی: من با همکارانم به رستوران می‌رویم، برای انعام دادن به پنج دلاری احتیاج دارم.

رئیس بانك: بسیار خوب، پولتان...

سانی: سه هزار دلار اسکناسهای صد دلاری. حدودسی‌صدتایی که می‌شود سه هزار دلار. حدود ششصد پنج تایی. مایلم پولم را با ششصد اسکناس پنج دلاری عوض کنید. یعنی سه هزار دلار.

رئیس بانك: اسم شما؟

سانی، کارت هویتش را بیرون می‌آورد.

سانی: گریس‌شین. کاتولیك. اهل ایرلند.

رئیس لبخند می‌زند. بسیار خوب، گریس. لطفاً یك دقیقه صبر کنید.

رئیس بانك، یك ورقه فرم بانکی را برداشته و چیزهایی برروی آن می‌نویسد و آن را به زن متصدی گیشه که پشت سرش ایستاده می‌دهد.

زن متصدی: من پول خُرد به اندازه کافی ندارم.

رئیس به زن متصدی اشاره می‌کند که به دنبالش برود و آنها هردو به طرف صندوق بانك عقب می‌روند.

خارجی، خیابان اصلی، شهر، روز.

دو اتومبیل، یکی آبی دیگری خاکستری در خیابان مقابل بانك پارك کرده‌اند. در هریك از اتومبیلها یك مرد نشسته است که با حالتی عصبی، بانك مقابل را زیرنظر دارد.

زاویه روی مرد در ماشین آبی. او برمی‌گردد و پلیسی را می‌بیند.

سانی: مرا تهدید نکنید، حسابتون رومی‌رسم.

■ از مجله کایه دوسینما
شمارهٔ ۳۰۰