رابرت تاون
از دیدگاه رابرت تاون *

● رابرت تاون
○ عباس اکبری

درست قبل از وقوع جنگ جهانیِ دوم در کالیفرنیا متولد شدم. بنابراین، فضای لس‌آنجلس قبل از جنگ را که با وضع کنونیِ آن کاملاً متفاوت بود، به یاد دارم. اکنون زیبایی‌اش برای همیشه از بین رفته است.

وقتی بزرگ شدم در شهر بندریِ کوچکی به نام «سان پدرو» دانشجوی کالج هنرهای زیبا شدم و بعد از آن هر کاری - از کارمندیِ بانک گرفته تا ماهیگیریِ حرفه‌ای - را انجام دادم. تا این که سر از یک کلاس بازیگری در آوردم که جف کوری آن را اداره می‌کرد.

کوری یکی از بازیگرانی بود که در دورهٔ مک کارتیسم در فهرست سیاه قرار گرفت. وی، به‌ویژه در مورد کسانی که می‌خواستند فیلمنامه‌نویس شوند، بسیار سخت می‌گرفت. کلاس وی به محل تجمع عده‌ای از آدم‌های بسیار قابل توجه تبدیل شد؛ از جملهٔ این افراد «راجر کورمن»، «جیمز کابرن»، «سالی کلرمن»، «ایروینگ کرشنر» و «جک نیکلسون» را می‌توان نام برد. در واقع، در همین کلاسِ جف کوری، نخستین بار بازیِ جک نیکلسون را دیدم و از همان اولین لحظهٔ کارش فهمیدم که یکی از جالب‌ترین آدم‌هایی است که تا آخر عمر خواهم شناخت. در همین دوران، حدود یک سال در آپارتمان مشترکی زندگی کردیم و مانند خیلی‌های دیگر به کمک راجر کورمن به نان و نوایی رسیدیم.

حدوداً بیست و یک ساله بودم که کورمن ساختن یکی از آن سریال‌های کم‌خرجش را در جایی به نام پرتوریکو شروع و تشویقم کرد که یکی از قسمت‌هایش را بنویسم. من هم داستان علمی تخیلیِ بسیار بدی نوشتم (*«آخرین زن روی زمین»*، ۱۹۶۰) و در آن بازی کردم. تجربهٔ واقعاً جالبی بود، چرا که اصلاً نمی‌دانستم چه می‌کنم، و راستش بازیِ خوبی نداشتم. ولی به هر حال شروع کار بود.

سپس چند سال برای تلویزیون نوشتم و حاصل کار، نمایش‌هایی چون *«مردی از آنکل»*، *«آن سوی مرزها»* و سریال تقریباً ناشناخته‌ای به نام *«نقطه عطف»* بود که احتمالاً بهترین نوشتهٔ تلویزیونیِ من به شمار می‌رود. اما تقریباً همهٔ نوشته‌هایم یا با دخالت‌های ویرایشی خراب می‌شد یا با کارگردانی.

در این جا تجربه‌ای از سر گذراندم که از نظر خودم ابد رضایت‌بخش نبود.

بانی و کلاید

وقتی از آنجا رفتم، کارِ راجر کورمن با سریال «ادگار آلن پو رونق گرفت. او حالا دیگر پروژه‌های پر هزینه می‌ساخت. من

رگ لجباز» (۱۹۴۶) را برای او نوشتم. اقبال واقعی وقتی به من
کرد که قرار شد راجر چیزی برای کمپانی کلمبیا بسازد. به
مین دلیل فیلمنامه‌ای را بازنویسی کردم. این فیلمنامه به نحوی
دست وارن بیتی و آرتور پن افتاد و چون قابل توجه بود از من
واستند که سر صحنهٔ فیلم *«بانی و کلاید»* حاضر شوم و فیلمنامهٔ
نی و کلاید» را برایشان بازنویسی کنم. نسخهٔ اول *بانی و*
لاید» نوشتهٔ رابرت بنتون و دیوید نیومن بود، ولی نسخهٔ نهایی
من به کمک وارن بیتی و آرتور پن نوشتم. کار کردن روی چنین
رح‌هایی که هم از نظر تجاری و هم از لحاظ هنری موفق
ستند، بسیار جالب است. اما بالاخره موجود بسیار متلون‌المزاجی
نام گروه فیلمبرداری روی کار سایه می‌اندازد. البته تمام فیلم‌های
وب از جمله *«بانی و کلاید»*، آدم‌های بسیار خوش ذوقی را پشت
ر خود دارند. ولی در مورد فیلم‌های بد هم وضع بر همین منوال
ست. در هر دو صورت، آدم باید خون دل بخورد و عرق بریزد تا
ار خوبی انجام دهد و در نهایت هم موفق می‌شود، اما عمیقاً باید
گاه بود که چه اختلاف سلیقه‌هایی ممکن است پیش آید. شاید
تر باشد که آدم وارد بازی شود و پشت صحنه هم حضور داشته
شد، ولی از لحاظ کیفی فرق چندانی با زمانی که بازی نکرده
خته است، ندارد. هنوز هم آدم جزء بازی است.

پس از *«بانی و کلاید»* به قصد بازنویسی فیلمنامه‌ای به نام
سواران ویلا» (۱۹۶۸)، با بازی چارلز برانسون و رابرت میچم به
سپانیا رفتم. این پروژه در موقعیت «چه کار باشد چه نباشد پولش
بپرداز» بود و کمپانی پارامونت باید پروژه را به پایان می‌رساند و
می‌خواست از این کار بد، فیلم خوبی از آب در آورد. بعد از این کار،
ر اواخر دههٔ شصت خود را در لندن یافتم و در همان حدود بود که
وشتن اولین نسخهٔ «شامپو» را شروع کردم، ولی آن قدر در انگلستان
ار داشتم که هیچ کار دیگری جز این نتوانستم انجام دهم. شاید
لیل کم کار کردنم این باشد که کشور انگلستان را بسیار دوست
رم. هیچ گاه، هیچ چیز این کشور، مرا خشمگین، غمگین یا
فسرده نکرده است. بنابراین، روی فیلمنامهٔ «شامپو» کار نکردم تا
چند سال بعد که به آمریکا بازگشتم و بار دیگر با وارن بیتی
همکاری کردم.

یادگیری از بازنویسی فیلمنامه

چند سال طول کشید تا طرح‌های کاملاً شخصی‌ام به پردهٔ سینما رسید، اما از بازنویسی فیلمنامه چیزهای زیادی می‌توان آموخت. اولین نکته این که، دو مرحلهٔ اساسی در فیلمنامه‌نویسی وجود دارد: اول؛ مرحلهٔ شکل‌گیری است که دست به گریبان یک ایدهٔ بکر هستید و داستانی خیالی در شکل و شمایل زمان به وجود می‌آید. مهم نیست چقدر آدم روی نسخهٔ اولیهٔ فیلمنامه کار کرده باشد، چون وقتی به دست بازیگران لایقی مثل جک نیکلسون برسد، در مدت کمی شخصیت‌ها را بهتر از تویی که آن را نوشته‌ای می‌شناسد. به این دلیل فکر می‌کنم در این مرحله، بازنگری خاصی از فیلمنامه شروع می‌شود که بسیار با ارزش است. دلیل این بازنگری، هماهنگی شخصیت‌های خلق‌شده توسط بازیگر و مشکلات واقعی فیلمبرداری است. نوشتن نسخهٔ اولیه، تجربه‌ای رهبانی و همراه با ریاضت است. در مرحلهٔ دوم، شما نسبت به وقایع و آدم‌های دیگر واکنش دارید.

نکتهٔ دیگر مربوط به اولین دورهٔ کارم (یعنی وقتی بازنویسی فیلمنامه را قبول می‌کردم) این است که گفت‌وگو نباید به تماشاگر تحمیل کند که صحنه دربارهٔ چیست. نمونهٔ بسیار جالب توجه این مورد در فصلی از فیلم *پدر خوانده* (۱۹۷۲) رخ می‌دهد که رابطهٔ مارلون براندو به عنوان رئیس مافیا، و فرزندش ال پاچینو تجسم می‌یابد. فرانسیس فورد کاپولا اساساً صحنه‌ای می‌خواست که در آن پدر و پسر به هم بگویند که یکدیگر را دوست دارند و این در کتاب اصلی نبود. خیلی ساده به نظر می‌رسد، ولی شما نمی‌توانید صحنه‌ای بنویسید که دو نفر رو به‌روی هم قرار گیرند و بگویند یکدیگر را دوست دارند. نخست فیلم‌هایی که از ال و مارلون گرفته شده بود، دیدم و سپس با ایشان حرف زدم و بعد صحنه‌ای نوشتم که ظاهراً دربارهٔ قدرت حاکم دربارهٔ حاکمیت جوان و اکراه پیرمرد در انتقال قدرت بود. پیرمرد به پسرش می‌گوید که در آینده مواظب باشد و اسم بعضی از کسانی که احتمالاً برایش خطرساز خواهند بود، می‌برد و پسر با دستی که از روی بی‌قراری به پشت او می‌زند به او اطمینان می‌دهد که «از پسش بر میام». می‌توان گفت که حساسیت پدر به این جزییات، نشانگر اضطراب وی از این موضوع است که پسرش به ناچار باید نقشی را بر عهده گیرد که پیرمرد

هیچ گاه تمایلی به تفویض آن نداشته است و نیز منعکس‌کنندهٔ امتناع پدر از این انتقال قدرت است و زیر متن همهٔ اینها ارزشی است که آن دو برای یکدیگر قائل هستند. نوشتن چنین صحنه‌هایی البته وقت بسیار زیادی می‌برد.

قطعهٔ آخر

پس از *«پدر خوانده»* کتابی به نام *«قطعهٔ آخر»* را برای جک نیکلسون و هال اشبی اقتباس کردم. در این فیلمنامهٔ اقتباسی، جک نقش افسر بسیار شایسته‌ای را بازی می‌کند که وظیفهٔ انتقال یک سرباز جوان فراری را به زندان به عهده دارد. زندان مکانی است که دورهٔ محکومیت بسیار سختی در انتظار جوان است. بخشی از قصد من نشان دادن این بود که آدم‌های بسیار خوب هم می‌توانند کارهای بسیار وحشتناک انجام دهند. به تجربه دریافته‌ام که انسان‌ها تا زمانی خوب هستند که خوبی برایشان خیلی گران تمام نشود. اما وقتی به این مرحله می‌رسند و قرار است این خوب بودن به قیمت مثلاً از دست دادن شغلشان تمام شود یا چیز عزیزی را از دست بدهند، با کارشان لرزه به اندام دیگران خواهند انداخت. حال در *«قطعهٔ آخر»*، جک نیکلسون از این حقیقت به خود می‌بالد که این جوان کم و بیش بیمار، چهرهٔ پدرِ جانشین اسقف را به خود می‌گیرد. بنابراین، نیکلسون او را به جای خاصی می‌برد و چیزهایی را نشانش می‌دهد، اما وقتی به نظر می‌رسد که ممکن است این کارها برای نیکلسون گران تمام شود و یا چیزی از زندگی‌اش را به خطر اندازد، از این رو به آن رو می‌شود و می‌گوید: «این وظیفهٔ منه». گرچه می‌داند که طرز برخوردش اساساً مستهجن و دور از جوانمردی است.

به ناچار، حین ساخت فیلم فکر کردیم که آخرش را عوض کنیم و بگذاریم که نیکلسون اجازه دهد که پسرک فرار کند ولی به نظر می‌رسد که با این کار تماشاگر نکتهٔ اصلی را ازدست خواهد داد. تماشاگر باید با مسأله‌ای از سالن سینما خارج می‌شد، چرا که نود درصد از همین تماشاگران - و شاید هم صد در صد آنها - همین کاری را می‌کنند که نیکلسون در فیلم کرد. به عبارتی اگر آنها جای نیکلسون باشند، پسرک را تحویل زندان می‌دهند تا خرابی به پوستشان نیفتد. بنابراین، فکر کردم بسیار غیر منصفانه است که تماشاگر را با این خوش خیالی از سالن سینما بیرون بفرستم که، «هی! دنیا پر از آدم‌های خوبه».

محلهٔ چینی‌ها

«محلهٔ چینی‌ها» از وقتی شروع شد که قوی‌ترین حس خودآگاهانه‌ای را که نسبت به‌لس‌آنجلس داشتم، در خود کشف کردم. تکوین آن مدت مدیدی به طول انجامید. این‌حس را بسیار ناگهانی، وقتی از کوه‌های سانتامونیکا صعود می‌کردم، دریافتم. مثل تمام اهالیِ لس‌آنجلس. هیچ به فکر کوه‌پیمایی نبودم تا این که یکی از دوستان قدیمی‌ام تشویقم‌کرد و بعد فهمیدم که چقدر از این کار خوشم می‌آید. روزی داشتم از کنار لبه‌های کوه رد می‌شدم که خود را ده سال مسن‌تر یافتم. احساس مقهورکننده‌ای بود و نمی‌دانستم از کجا آب می‌خورد. تا این که همان جا دریافتم که لس‌آنجلس همان شهری است که از دوران‌کودکی به یاد دارم. از آن به بعد می‌توانستم بوی شهر، بوی درختان فلفل، بوی اکالیپتوس و بوی بهار نارنج را حس کنم که بسیار مسرت‌بخش بود.

با کشف مجدد این احساس، پاک خل شدم؛ آخر این حس غریب به من دست داده بود که زیباییِ مسحورکنندهٔ لس‌آنجلس قبل از جنگ کاملاً از دست رفته است. سرشار از تحیر و اشتیاق بودم و مدت زیادی در این باره فکر کردم. به این دلیل شهر تغییر کرده بود که در فرهنگ غرب پیشرفت همواره پسندیده است و در هیچ کجا بیش از لس‌آنجلس این امر، چنین مورد توجه نیست.

وقتی در مجلهٔ «لس‌آنجلس تایمز» مقاله‌ای در این باره دیدم، حس خاصی در وجودم به تلاطم افتاد. مقاله، بسیار مرا متشنج کرد و نمی‌دانستم چه باید کرد. این مقاله دربارهٔ لس‌آنجلسِ ریموند چندلر - داستان‌نویس - بود. نویسندهٔ مقاله، بخش‌هایی از نوشتهٔ چندلر را نقل قول‌کرده بود و در کنار آن چند عکس از بخش‌هایی از شهر چاپ کرده بود. فوراً به ذهنم خطورکرد که بعضی از جاهای شهر هنوز دست نخورده پابرجاست و این که ساختن یک فیلم سینمایی، آخرین فرصت ضبط شکل و شمایل شهر پیش از تخریب نهایی است. می‌شد فیلم را با استفاده از صحنه‌های واقعی ساخت، به شیوه‌ای که بسیار شگفت‌انگیز هم باشد. تا آن وقت بعضی از آثار چندلر را خوانده بودم، ولی دوباره خواندنِ آثار وی را از سر

رفتم. او بهترین توصیف ممکن را از لس‌آنجلس کرده بود.

هنوز نمی‌دانستم چه می‌خواهم بنویسم، ولی فکر می‌کردم که احتمالاً فیلمنامه‌ای پلیسی‌خواهم نوشت. در همین اوضاع و احوال یک درگیریِ محیط زیستی که در سرزمین‌های نزدیک کوهستان سانتامونیکا پیش آمده بود، مواجه شدم. در سالن شهرداری جلسه‌ای تشکیل شد و بالاخره زمین‌ها را از دستمان درآوردند که برایم خیلی گران تمام شد. به درخواست جک نیکلسون جهت اولین فیلم وی در مقام کارگردان با عنوان *او گفت بران* (۱۹۷۱) به ارگان رفتم. در کتابخانهٔ ارگان اتفاقاً کتابی پیدا کردم که در بازار موجود نبود. اسمش *«کالیفرنیای جنوبی»* - نوشتهٔ مک ویلیامز - بود و باور نمی‌کردم که چقدر به درد کارِ من می‌خورد. در واقع، بسیار تحت تأثیرش قرار گرفتم. چیزی که به خصوص نظر مرا جلب کرد، این نکته بود که چگونه برای کشیدن آب به لس‌آنجلس، یک درهٔ محلی به کلی نابود شده بود. نابودیِ ساکنین این دره چنان خشن بود که آن چه خوانده بودم، باورنکردنی به نظر می‌رسید. مرا زیر و رو کرد، و درگیریِ ما را بر سرزمین‌های اطراف کوه سانتامونیکا برایم زنده کرد و از این جا بود که *«محلهٔ چینی‌ها»* در ذهنم شروع به شکل‌گیری کرد. اقدام به‌نوشتن داستانی کردم که در آن مردی به زمین دیگران و دختر خودش تجاوز می‌کند و حداقل یکی از این کارها را با عنوان «پیشرفت» انجام می‌دهد.

وقتی این ایده شکل گرفت، چندلر دیگر چیز مهمی نگفته بود فقط احساسش نسبت به شهر را توضیح داده بود. قهرمانان داستان‌های وی به شوالیه‌هایی کم و بیش از رونق افتاده تبدیل می‌شدند، در حالی که من می‌خواستم گیتس (جک نیکلسون) را معمولی‌تر، کم‌هوش‌تر و پولکی‌تر از آنهایی که قبلاً ساخته شده بود، از آب در آوردم. آدمی که به نحو ظریفی در کار طلاق‌های غیر مجاز متخصص شده و سپس شغل نامطبوعش را به خوبی پذیرفته است، اما بعد درگیر افتضاحی می‌شود که بسیار فراتر از تحلیل وی است. در فیلمنامهٔ اصلی، بین گیتس و افسر پلیس، اسکوبار (پری لوپز) بگو مگویی صورت می‌گرفت که این امر را نشان می‌داد. این صحنه در اتاق تدوین حذف شد - البته از بعضی لحاظ از این امر پشیمان هستم، چرا که چیزهای مهمی دربارهٔ گیتس بیان می‌کرد - . در این صحنه گیتس از طرف اسکوبار متهم به اخاذی با توسل به زور می‌شود و او در جواب به اسکوبار می‌گوید: «من حتی از بدترین دوستانم هم با زور پول نمی‌گیرم. از این جا دیگه من خط می‌کشم». و اسکوبار در ادامهٔ صحبت می‌گوید: «آره جیک؛ منم یه بدکاره رو می‌شناختم که یه بار به خاطر پول تف می‌اندازد تو صورت مشتریش، ولی هیچ وقت دست رد به سینه‌اش نمی‌زنه. از این جا اون دیگه خط می‌کشید». گیتس تلاش می‌کند با این گفته، جواب او را بدهد: «امیدوارم که با قیمت زیادش تو رو ناامید نکرده باشه».

نکته‌ای که از این گفت‌وگو می‌خواستم انتقال دهم این بود که گیتس علیرغم کلبی‌مسلکیِ کاملاً آشکارش، آدم ساده‌ای است. به نظر او بد بودنِ آدم‌ها نیز حدی دارد. به نظر من، به‌طور کلی، این جوهر حسی بود که پیش از جنگ جهانیِ دوم غالب بود: شرارت انسانی دارای حد و مرز خاصی است. آن وقت‌ها کلبی‌مسلک‌ها یک جور خوش‌بینیِ جنون‌آمیز در این مورد داشتند می‌دانستند که همه چیز شرارت‌بار است، اما متفکران اصولاً محجوب بودند. در این جا در *«محلهٔ چینی‌ها»* نیز، گیتس در واقع شناخت غلطی از دشمنِ خود - جان هیوستون - دارد و خبر ندارد که او چه موجود هیولاصفت و دشمنی است که به‌قول خودش «قادر به هر کاری است»؛ از غصب زمین‌های زراعی تا تجاوز به دختر خود. گیتس بعضی‌ها را سرِ بزنگاه، درست وقت چشم‌چرانی، گیر می‌اندازد. انجام این کار ساده است. همان طور که برملا کردن اعمال آشکارا خلاف، آسان است، اما جرائمی که نمی‌توان از صحنهٔ اجتماع درشان آورد، جرائم وحشتناکی هستند که ظاهراً معقول هستند و از روی خیرخواهی انجام می‌شوند. وقتی فساد به این حد رسید، دیگر نمی‌توان محکومش کرد. بنابراین، آن را ارج می‌نهند و نام تمام کسان دست‌اندرکارش را روی تابلوی اعلانات سالن‌شهرداری به عنوان ارکان بقای جامعه حک می‌کنند. در زمان نوشتن *«محلهٔ چینی‌ها»* همه چیز چنان بغرنج می‌نمود که تقریباً داشتم از نوشتن ناامید می‌شدم. یکی از چیزهایی که بسیار سخت بود، دستیابی به مفهوم جرائمی بود که سرانجام مرتکبین آنها مورد تشویق هم قرار می‌گیرند.

نوشتن جدیِ *«محلهٔ چینی‌ها»* در اواخر اوت ۱۹۷۲ شروع شد در همان موقع بود که از طرف جک کلایتون برای نوشتن *«گتسبی*

بزرگ» (۱۹۷۴) از من دعوت شد، ولی چون داشتم روی «محلهٔ چینی‌ها» کار می‌کردم، نمی‌خواستم کار را متوقف کنم. با رابرت ایونز که در آن وقت تهیه‌کنندهٔ کمپانی پارامونت بود، برای صرف غذایی ایتالیایی به یک رستوران رفتیم. از این که نوشتن «گسبی» را رد کرده بودم، کمی جا خورد. از این رو، برایش توضیح دادم که دارم روی فیلمنامهٔ خاصی کار می‌کنم، و قصد دارم که تمامش کنم. از من حرف کشید. دربارهٔ مفهوم «محلهٔ چینی‌ها» برایش توضیح دادم که به نظرم چیز سیاه و وحشت‌زایی است که با زنی در ذهن یک مرد ارتباط دارد. فقط در یکی دو جمله برایش گفتم. او گفت: «یا عیسی مسیح! خیلی دوست دارم کارش کنم». خوشحال شدم، ولی دلم نمی‌خواست تا وقتی دارم روی آن کار می‌کنم، قراردادی ببندم. یکی دو ماه بعد پولم ته کشید. بنابراین، با او تماس گرفتم و با این شرط که در کارم دخالت نکند، با او وارد معامله شدم. بعد از این تماس، زمان سی‌روزه‌ای از من خواست که تصمیم بگیرد که آیا ادامه دهد یا نه؟ نمی‌توانم حرف‌های زیاد خوبی درباره ایونز بزنم؛ او از آن نوع آدم‌هایی است که شور و اشتیاقش می‌تواند آدم را به دردسر بیندازد.

به خاطر کارگردانی «بچهٔ رزمری» (۱۹۶۸) رومن پولانسکی همیشه در ذهن ایونز بود. در مارس ۱۹۷۳، پس از این که رومن اولین دستنویس فیلمنامه را خواند، نسخهٔ دیگری نوشتم و سومین دستنویس فیلمنامه را طی دو هفته در اوت ۱۹۷۳ تمام کردم. در اکتبر همان سال «محلهٔ چینی‌ها» کلید خورد.

فکر می‌کنم تنها صحنه بدرد بخوری که رومن پیشنهاد کرد، صحنه‌ای بود که طی آن گیتس باید به نحوی، اطلاعاتی از اولین (فی داناوی) در می‌آورد که از پدرش صاحب فرزند شده است. آن را به چند روش نوشتم، ولی سر در نمی‌آوردم که گیتس چگونه و با چه ترفندی می‌تواند موضوعی تا این حد خصوصی را از او بیرون بکشد؟ رومن گفت: «باید طی برخوردی که بین این دو پیش می‌آید، این اطلاعات را به او بدهد. تا این جا موافق بودم»، ولی گفتم من نمی‌دانم این کار را به چه روشی انجام بدهم. رومن گفت: «اوه! خیلی ساده است. کاری کن که او را بزنند و لزش در آورد». و راه حلش به همین سادگی بود.

من به اصرار دومن تغییراتی در «محلهٔ چینی‌ها» دادم که هیچ گاه نمی‌توانم از آن احساس رضایت کنم. مثلاً من احساس می‌کردم که اگر در پایان فیلم، اولین پدرش را بکشد و قانون مجازاتش کند، با لحن فیلم هماهنگ‌تر است. به این ترتیب، حس می‌کردم که بارقه‌ای از نور امید در آن موج می‌زد و حس درونی فیلم برجسته‌تر می‌نمود و تراژیک می‌شد. دلم می‌خواست خیالی و فانتزی باشد، اما پایان‌بندی رومن بسیار خشن و مقهورکننده از آب در آمد.

همین طور با قرار دادن صحنهٔ نهایی در «محلهٔ چینی‌ها» مخالف بودم. در فیلمنامه‌ای که من نوشته بودم خود «محلهٔ چینی‌ها» به هیچ وجه تجسم بیرونی و واقعی نداشت، چرا که می‌خواستم «محلهٔ چینی‌ها» نماد بماند. احساس می کردم که این استعاره خود به خود مفهوم است ضرورتی به اجرای صحنهٔ نهایی در «محلهٔ چینی‌ها» نمی‌دیدم، چون تخیلی به نظر می‌رسید.

درونمایهٔ اصلی «محلهٔ چینی‌ها» خود به خود شکل گرفت، زیرا «سگ گله‌ام»، یعنی گیتس که وام گرفته از یک مأمور جرائم اخلاقی اهل مجارستان بود، مدتی در محلهٔ چینی‌های لس‌آنجلس کار کرده بود. او پر از داستان‌های مربوط به فساد اخلاقی جالب بود و همهٔ این‌داستان‌ها به زمانی بر می‌گشت که به عنوان مأمور سری، تحت پوشش دکتری قلابی درسالن زیبایی ماساژورها کار می‌کرد. از داستان‌هایش معلوم بود که فقط یک مشت احمق دله را دستگیر می‌کرده که سرشان به تنشان نمی‌ارزیده است. این نوع مأمورها هیچ گاه نمی‌توانستند به جرائم سنگین قابل توجهی دست پیدا کنند.

این مساله در پس‌ذهن من بود تا بعد وقتی روی فیلمنامه کار می‌کردم، دوباره فرا جوشید. از آن جا که بر خلاف تمام کاراگاه‌های خصوصی (زندگی زناشویی) از نوع «مارلو»یی‌اش که در پایان فیلم، دست همه را رو می‌کند، گیتس در همان اول فیلمنامه چنین می‌کند، اما در نهایت، کل تراژدی را پیش‌بینی می‌کند و در پایان این جمله را زیر لب می‌گوید: «تا حدممکن کوچک»! او می‌داند که موفق نشده این نکته را به یاد داشته باشد که وقتی آدم بیش‌از حد به مغز خود متکی باشد، تا حد ممکن کاری کوچک انجام می‌دهد. درست مثل وقتی که در محلهٔ چینی‌ها خدمت می‌کرده است. به نظر او تهدید روانشناختی «محلهٔ چینی‌ها» به نحوی تقدیری بر سرنوشت زن (فی داناوی) گره خورده است.

به نظر من در این ژانر (پلیسی) دیگر مفهوم واقعی خطر
یکی برای قهرمان حس نمی‌شود. خطر واقعی روانشناختی است.
رمان از روی عقل عمل می‌کند، از نظر عاطفی درگیر می‌شود و
پریشانی و تشویش خاطر می‌رسد و سنتی قوی این خاطر را با
همدات می‌کند. به این نحو که در شروع فیلم زن وارد دفتر
گاه خصوصی می‌شود و تقاضای کمک می‌کند و بعد معلوم
شود که وی حیله‌گر بوده است. سعی من بر آن بود که بر
لاف این سنت عمل کنم. گیتس به طور غریزی و سنتی حتی
ل از آن که عاشق زن می‌شود، به او اعتماد ندارد. اما دست آخر،
و تماشاگر متوجه می‌شوند که همین زن متواضع‌ترین و مظلوم‌ترین
خصیت فیلم است، که دیگر خیلی دیر است.

□ □ □

۱۵۴. صفحهٔ دفتر مربوط به دره شمال غرب

*گیتس خطکش را کنار نام مالکان می‌گذارد. نیم نگاهی به
صدی می‌اندازد و بعد آرام ورق کاغذ را از بالا تا پایین جر می‌دهد
ین نوار کاغذی دو اینچی را که حاوی اسامی مالکان و شرح
نکشان است، همزمان با سرفه یا عطسه‌ای می‌کند تا صدایش
گوش نرسد.*

۱۵۵. خارجی / جاده / روز

*گیتس در جاده‌ای باریک و در میان گیاهان خشک و سوخته
س می‌راند و ردی از گرد وخاک بر جا می‌نهد. از کنار خانهٔ زهوار
رفته‌ای مجاور باغی ویران می‌گذرد. گیتس متوقف می‌شود و
آن را در فهرست اسامی‌ای که از دفتر اسناد آورده مطابقت
دهد.*

۱۵۶. ساختمان سیمانی / کمی جلوتر

*چند درختچهٔ فلفل به چشم می‌خورد. گیتس در جای خشکی
ت می‌کند. آن سوتر تابلوی فروخته شد، روی داروخانه نصب
ده است. گیتس به آن چشم می‌دوزد؛ مزرعه‌ای لم‌یزرع دیده
می‌شود که دود از آن بر می‌خیزد. گیتس به طرفش می‌رود.*

۱۵۷. حذف شده است.

۱۵۸. گیتس کنار مزرعه توقف می‌کند. هفت هشت متر آن سوتر مردی را می‌بیند که روی دستگاه عجیب و غریبی ایستاده، کلاهک دستگاه را به دست گرفته و بخارهای صورتی رنگی را بیرون می‌فرستد.

چند بچه ناظر عمل او هستند.

گیتس (به یکی از کودکان): هی پسر، این یارو چه کار می‌کنه؟

پسر: بارون درست می‌کنه.

گیتس سر تکان می‌دهد و طرف مرد می‌رود که با شدت و حدت خود را با ماشین مشغول کرده است. مرد متوجه گیتس می‌شود که به او زل زده است.

گیتس: انگار تو همونی هستی که من دنبالشم!

مرد حیره به گیتس که - چون همیشه - لباس‌های مرتبی پوشیده، می‌ماند.

گیتس: من و شرکام تو این فکریم که این جا ملک بخریم، اما خب؛ نگران بارونیم.

مرد از دستگاهش پایین می‌خزد.

مرد: ناراحت نیستی که کار کنم؟

گیتس: بی‌خیال.

گیتس به زمین‌های خشک و لم‌یزرع اطرافش خیره می‌شود.

گیتس (ادامه): این جا مخزن آب هم دارین؟

۱۵۹. گیتس به همراه مرد باران‌ساز

مرد: شهر لاهابراهایت یه مخزن آب ۸۰۰۰ گالنی داره که با دو روز بارون تا ارتفاع شانزده اینچی پر می‌شه.

گیتس (سر به تأیید تکان می‌دهد): خیلی عالیه، ولی این جا چی؟

گیتس اسامی را از جیبش در می‌آورد.

گیتس (ادامه): تا حالا برای رابرت نوکس، اما دیل، کلارنس اسپیر، ماریان پارسونز، جاسپر لامار کراب کار کردی؟

مرد حتی یه بار هم اسمشون به گوشم نخورده، مالکان جدیدن؟

گیتس: آره!

مرد باران‌ساز دوباره از دستگاه بالا می‌رود.

مرد: این روزها خیلی‌ها میان. بهتره بهشون بگی اگه می‌خوان از زمینشون استفاده کنن، بهتره با من تماس بگیرن.

گیتس: حتماً بهشون میگم.

۱۶۰. گیتس در حال رانندگی

پشت گرد و غبار کم رمقی محو است. در جادهٔ خاکی به یک دوراهی می‌رسد. چند صندوق پستی هم دیده می‌شود. گیتس دوراهی را آرام طی می‌کند و در همین حین، درختان سرسبز به تدریج وارد تصویر می‌شوند. درختان آووکادو و گردو با برگ‌های انبوهشان به چشم می‌خورند. اسکلت فلزی تر و تمیز و مرتبی در فاصله‌ای نسبتاً دور است. سنگ خوش‌تراشی که به سمت خانه اشاره دارد و روی آن مخزن بزرگ آب قرار گرفته است. گیتس از ورودی با تابلوی «ورود ممنوع ـ ملک خصوصی» می‌گذرد و در جاده وارد بیشه می‌شود.

۱۶۱. گیتس

اتومبیل را به حاشیهٔ جاده‌ای می‌کشد که از وسط درختان می‌گذرد. دنده خلاص می‌کند و به درختان زل می‌زند. بر خلاف همهٔ گیاهانی که دیده، این منظره باشکوه و زیباست و درختان شاخه‌های پربازی دارند و نسیم خنکی می‌وزد.

ناگهان از میان شاخه‌های یکی از درختان، اسلحه‌ای دیده می‌شود و گلوله‌ای به طرفش شلیک می‌شود.

۱۶۲. خارجی / بیشهٔ آووکادو / روز

گیتس جا خورده است. به پشت سر می‌نگرد. از همان طرفی که وارد باغ شده، مرد سرخ‌رویی سوار بر اسب و لباس کار به تن پیش می‌تازد. کلاهی به سر دارد. بی‌وقفه شلیک می‌کند و کماکان به طرفش می‌تازد. گیتس حرکت می‌کند و فرار او باعث خشم بیشتر سوار می‌شود. سوار به اتومبیل شلیک می‌کند و از یکی از جاده‌های کناری باغ تقبیش می‌کند.

۱۶۳. حرکت با گیتس

جاده ناهموار است. به محض این که گیتس به انتهای راه می‌رسد، مرد جوان قاطرسواری، راهش را سد می‌کند.

گیتس سریع به چپ می‌پیچد و شاخهٔ درختی را می‌شکند و از چهارراهی سرازیر می‌شود. سگ لاغری درصدد گاز گرفتن چرخ اتومبیل است. گیتس سگ را چنگ می‌کند دو کشاورز پیاده که یکی از آنها چوبدستی در دست دارد، از تپه‌ای مملو از چوب پایین می‌پرند و به طرف اتومبیل گیتس می‌دوند.

تعقیب و گریز سوار اول، قاطر سوار و عده‌ای پیاده ـ که حلقهٔ محاصره را تنگ‌تر می‌کنند ـ تا جایی ادامه می‌یابد که رادیاتور و چرخ جلوی گیتس مورد اصابت گلوله قرار می‌گیرند. اتومبیل گیتس از کنترل خارج می‌شود. دسته‌ای غاز را زیر می‌کند و محکم به درخت آووکادو می‌زند و در اثر شدت ضربه، میوه‌های سنگین درخت روی گیتس می‌ریزند.

گیتس می‌کوشد تا سریع از توی اتومبیل فرار کند، اما کشاورز جوان و قوی‌هیکل با چوبدستی از راه رسیده و او را به باد کتک می‌گیرد. دو کشاورز دیگر که تازه از راه رسیده‌اند دز صددند که گیتس را نقش زمین کنند. کشاورز جوان کماکان گیتس را با چوب می‌زند.

اکنون پیرمرد سرخ روی اسب‌سوار اسلحه به دست به اتفاق قاطرسوار از راه می‌رسند.

پیرمرد سرخ‌رو: خیلی خب؛ بسه دیگه تمومش کنین. بگردینش مسلح نباشه.

۱۶۴. حذف شده است.

۱۶۵. گیتس نیم‌خیز روی زمین افتاده و دو کشاورز جوان او را به پهلو چرخانده و تفتیش می‌کنند. گیتس که سخت بی‌حال شده به زور به زانو می‌شود. آنها کیف و جعبهٔ سیگار نقره و تمام محتویات جیبش را روی زمین می‌ریزند.

پیرمرد سرخ‌رو: گفتم ببینید مسلح نباشه، نگفتم جیب‌هاش رو خالی کنین.

کشاورز هیکل‌دار: مسلح نیست.

گیتس به اتومبیل تکیه می‌دهد و به سختی نفس می‌کشد.

پیرمرد سرخ‌رو: خیلی خب آقا! بگو ببینم طرف کی هستی، رو آب یا ثبت؟

گیتس به پیرمرد سرخ‌رو پشت می‌کند. کماکان سخت نفس کشد. کشاورزی چلاق با چوبدستی‌اش او را به طرف پیرمرد خ‌رو بر می‌گرداند. گیتس به زحمت برمی‌گردد.

گیتس (به کشاورز چلاق): برو گورت رو گم کن!

کشاورز چلاق: جواب سئوال رو بده.

گیتس: اگه یه بار دیگه منو با عصات بزنی، آن وقت به دوتاش پیدا می‌کنی.

کشاورز هیکل‌دار: (گیتس را هل می‌دهد) چرا با یکی به قد و رهٔ خودت در نمی‌افتی.

پیرمرد سرخ‌رو: گفتم بسه دیگه! بذارین حرف بزنه.

گیتس سرش را به سوی پیرمرد سرخ‌رو بالا می‌گیرد. بعد، س خم می‌شود تا کیف پولش را از زمین بردارد.

گیتس: اسمم گیتسه. کارآگاه خصوصی‌ام. طرف هیچ کس هم ستم.

پیرمرد سرخ‌رو: پس این جا چه کار می‌کنی؟

گیتس: موکلم منو استخدام کرده تا ... ببینم ادارهٔ آب زمین ها رو آبیاری می‌کنه یا نه؟

پیرمرد سرخ‌رو: زمین‌های ما رو آبیاری کنه؟ (عصبانی) ادارهٔ ی آدم فرستاده بیاد مخزن‌های آب منو منفجر کنه. نون‌ها توی ه تا از چاه‌های من سم ریختن؛ شاید به این می‌گین آبیاری؛ ن؟! خب؛ کی تو رو برای این کار استخدام کرده؟

۱۶۶. گیتس طرف تکه ورقی که روی زمین افتاده، م می‌شود و آن را برمی‌دارد.

گیتس: خانم اولین مالوری.

کشاورز هیکل‌دار: مالوری؟ همون مادرسگی که این بلا رو سر آورد.

گیتس: مالوری مرده، اصلاً می‌فهمی دربارهٔ چی داری حرف ی‌زنی، گنده باقالی؟

کشاورز هیکل‌دار، طرف گیتس یورش می‌برد. گیتس لگدی به وسط پاهای وی می‌زند و به محض این که او خم می‌شود با زانو به چانه‌اش می‌کوبد و نقش زمینش می‌کند. کشاورز چلاق حرکت کرده و از پشت ضربهٔ محکمی به گیتس می‌زند. گیتس کنار کشاورز هیکل‌دار، نقش زمین شده، می‌افتد.

۱۶۷. تصویر تاریک

سر و صدای مبهمی به گوش می‌رسد که سریع به گفت‌وگویی واضح بدل می‌شود.

صدا: دکتر؛ اون می‌تونه حرکت کنه یا نه؟

۱۶۸. نمای نزدیک / اولین مالوری

به گیتس زل زده است. گیتس روی ایوان خانه‌ای دراز کشیده است. پیرمرد سرخ‌رو، همسرش، کشاورز هیکل‌دار و سگشان ایستاده‌اند.

همسر پیرمرد سرخ‌رو چای می‌آورد. اکنون تمام کشاورزها آرام و کمی هم شرمنده‌اند.

۱۶۹. خارجی / ایوان خانهٔ پیرمرد سرخ‌رو / واکنش گیتس / گرگ و میش غروب

گیتس به اولین که کنارش نشسته می‌نگرد. خون دلمه بسته از نوک بینی تا کنار صورتش به چشم می‌خورد. گونه‌اش کبود و لباس‌هایش پاره است.

گیتس (به اولین): چه خبره؟

دوبویس: (آرام و گویی در بیمارستان است) اوضاعت زیاد روبه‌راه نبود؛ برای همین ترجیح دادیم موکلت رو خبر کنیم.

گیتس سر به تأیید تکان می‌دهد. ساعتش را امتحان می‌کند و به بیرون می‌نگرد. تقریباً شب و هوا تاریک شده است. گیتس چیزی نمی‌گوید. همسر پیرمرد سرخ‌رو، سرزنش‌آمیز به او (به دبویس) نگاه می‌کند. گیتس احساس پشت درد می‌کند که آزارش می‌دهد.■

*این نوشته بخشی از کتاب «محله چینی‌ها» می‌باشد که قرار است در آینده‌ای نزدیک منتشر گردد.