فرانسوا تروفو
در ستایش اورسن ولز

ترجمهٔ امید روشن‌ضمیر

متن حاضر، پیشگفتار مفصلی است که فرانسوا تروفو در ژوئیه ۱۹۷۵ برای ترجمهٔ انگلیسی کتاب آندره بازن به‌نام «اورسن ولز ـ یک دیدگاه انتقادی» نوشت.

هنگام اولین نمایش «*همشهری کین*» در پاریس در ژوئیه ۱۹۴۶، آندره بازن منتقد جوانی بود. بازن ۲۸ ساله، دو سال بود که به‌صورت حرفه‌ای قلم می‌زد. همراه با «*روز می‌دمد*» اثر مارسل کارنه، «*قانون بازی*» اثر ژان رنوار و «*آقای وردو*» اثر چارلی چاپلین، «*همشهری کین*» بدون شک فیلمی است که او را بیش از همه به هیجان آورد.

مقاله‌های بازن در بارهٔ چارلی چاپلین و اورسن ولز او را پیشتاز منتقدان جوان پس از جنگ کرد که برای مجلات «د لکران فرانسه» و «لا ره‌وو دو سینما» ـ که پس از بیست شماره تعطیل شد و به‌نام «له کایه دو سینما» دوباره متولد شد ـ می‌نوشتند.

نظر انتقادی مثبت بازن به «بچهٔ نابغه اهل کنوشا» ـ لقبی که مجله‌ها به ولز بخشیده بودند بی‌پایان بود، به همین دلیل اولین کتابش را در ۱۹۵۰ به ولز اختصاص داد که تازه «مکبث» را فیلمبرداری کرده بود و مشغول برنامه‌ریزی برای «*اتللو*» بود. این کتاب کم حجم، که مقدمه‌ای عالی از ژان کوکتو داشت، به‌سرعت نایاب شد و

به‌صورت نمونه‌ای برای کلکسیون‌دارها درآمد. در ۱۹۵۸، کمی قبل از مرگش، بازن که از استقبال از فیلم «*رگهٔ تباهی*» به شوق آمده بود، چاپ تجدید نظر شده و بسط‌یافته‌ای را آماده کرد.

در کریسمس ۱۹۷۳، یکی از هدیه‌هایی که دست‌اندرکاران هالیوود به هم می‌دادند، نمونهٔ قاب شده‌ای از کاریکاتور سری «*پیناتز*» (بادام زمینی) توسط شولز بود که در لوس‌آنجلس‌تایمز چاپ می‌شد. داستانی که هفت تصویر پیاپی کاریکاتور نشان می‌داد، این بود:

۱ـ لینوس کوچک تلویزیون را روشن می‌کند.

۲ـ لوسی، خواهر بزرگش، از راه می‌رسد و می‌پرسد: «چی تماشا می‌کنی؟»

۳ـ لینوس می‌گوید: «همشهری کین»

۴ـ لوسی: «تا حالا ده دفعه دیدمش.»

۵ـ لینوس: «من بار اولمه.»

۶ـ در حال ترک کردن اتاق، لوسی می‌گوید: «رُز باد اسم سُرسُره‌اش بود.»

۷ـ لینوس از عصبانیت به‌خود می‌پیچد: «لعنتی!»

این کاریکاتور «بادام‌زمینی» نشان می‌دهد ـ البته اگر شاهدی لازم باشد ـ که «*همشهری کین*» چه موقعیت سینمایی و فراسینمایی در زندگی فرهنگی دو نسل پیدا کرده است. همان‌طور که سینمای صامت توسط «*تولد یک ملت*» اثر گریفیث، «*زنان نادان*» اثر استروهایم و فیلمهای سه حلقه‌ای چاپلین تکان خورد و تغییرشکل داد. هرچه که در سینما از ۱۹۴۰ به این سو مهم است. تحت تأثیر «*همشهری کین*» و «*قانون بازی*» ژان رنوار قرار دارد.

چارلی چاپلین در اولین فیلمهایش، نقش فقیرترین و افتاده‌ترین آدم دنیا را ایفا می‌کرد. او مجبور بود صرفاً برای غذا خوردن خوراک یک بچه یا یک سگ را بدزدد. در عرض چند سال موفقیت فیلمهای چاپلین او را معروفترین آدم دنیا کرد، و طبیعتاً او کم‌کم پرسوناژ ولگرد کوچک را رها نمود. با «*دیکتاتور بزرگ*» چاپلین از شهرتش کاملاً بهره‌برداری کرد. پس از برنامه‌هایی در بارهٔ ایفای نقش مسیح و ناپلئون او آدلف هیتلر را انتخاب کرد که، به گفتهٔ آندره بازن «با گستاخی از سبیل چارلی تقلید کرده

بود.» پس از هینکل ـ هیتلر، نوبت وردو ـ لاندرو شد که مشهورترین قاتل زنان در قرن بیستم بود (ایدهٔ اصلی این فیلم توسط اورسن ولز به چاپلین ارائه شد)؛ بعد «*سلطانی در نیویورک*» چاپلین (بر علیه آمریکای دورهٔ مک کارتی)؛ و سپس پرسوناژ دیپلمات *آگدن می‌یرز* را در «*کنتسی ازهنگ کنگ*» خلق کرد فیلمی که جنبهٔ زندگینامه‌ایش از نظر بسیاری از منتقدان به‌دور ماند، منتقدانی که شرح سفرهای دور دنیای چاپلین را نخوانده‌اند و لازم ندیدند یک جایگزینی ذهنی در حین تماشای فیلم بین خود چاپلین و مارلُن براندو انجام دهند.

آثار اورسن ولز هم، مانند چاپلین، به شکلی غیرمستقیم مربوط به زندگینامه خودش می‌شوند، و در حول مایه اصلی خلاقیت هنری و جستجوی هویت می‌چرخند.

فرق اساسی بین این دو مرد ـ و درنتیجه بین آثارشان ـ این است که اورسن ولز هرگز فقر را نشناخته، و بعلاوه شهرتش قبل از ورود به سینما هم تضمین شده بود، چرا که برنامهٔ رادیویی گروه «تئاتر مرکوری» در ۳۰ اکتبر ۱۹۳۸، که اقتباسی از «جنگ دنیاها» اثرِ اچ. جی. ولز بود سر و صدای بسیاری به‌راه انداخت. گزارشهای مربوط به این واقعهٔ رادیویی و هول و هراسی که به‌راه انداخت بسیارند و من وقتم را صرف آن نخواهم کرد. فقط اشاره می‌کنم که موقعیت اورسن ولز درست قبل از فیلمبرداری «*همشهری کین*» عجیب و متناقض بود: ولز ۲۵ ساله، به‌جای اینکه خودش را بشناساند و مطرح کند، در موضع برعکس قرار داشت و باید شهرتی را که در همان زمان هم عظیم بود حفظ می‌کرد. به دلایلی که به‌آسانی می‌توان به آنها پی برد، اورسن ولز که در نیویورک در تئاتر و رادیو کار کرده بود، در سراسر کشور بیشتر مشهور بود تا محبوب. کارهای خارق‌العاده‌اش بیشتر تعجب برمی‌انگیخت تا همدردی. از زمان آمدنش به کالیفرنیا دنیای هالیوود خصومتی آشکار به او نشان داد، موضعی که در طول سالها هرگز عوض نشده است. بنابراین در ۱۹۳۹، ولز احساس می‌کرد که لازم است نه‌تنها یک فیلم خوب بسازد بلکه فیلمی تاریخساز به عموم ارائه دهد؛ فیلمی که چهل سال تاریخ سینما را خلاصه می‌کرد در عین اینکه جهت مخالف هرآنچه را تا حال انجام شده بود پی می‌گرفت؛ فیلمی که در آن واحد یک کارنامه و یک بیانیه بود، اعلام جنگی به سینمای سنّتی و اظهار عشقی برای رسانه سینما.

آندره بازن حق داشت که می‌گفت: "«همشهری کین» و «آمبرسون‌های باشکوه» می‌توانند نهایتاً در مورد تراژدی دوران کودکی باشند." این حقیقتی است و مطمئناً احساساتی که ولز در جوانی تجربه کرده بود شکل‌دهندهٔ خط روایتی (پی رنگ) «همشهری کین» است، حتی اگر، چنانکه پولین کائل اظهار کرده، مایه و پرسوناژ اصلی این فیلم توسط فیلمنامه‌نویس همکار ولز یعنی هرمن جی. منکیه‌ویچ خلق شده باشد (که خودش کم‌وبیش در پرسوناژ منتقد تئاتر یعنی دوست کین از زمان دانشگاه، جده دایا لیلاند [جوزف کاتن]، تبلور یافته است).

استادی اورسن ولز هنگامی مشهود می‌شود که داستانهایی در بارهٔ خانواده تعریف می‌کند. سینمای هالیوود آن دوران، که احساساتی و بچگانه بود، در این زمینه پُرکار بود، ولی دیدگاه خانوادگی اورسن ولز به‌سختی شباهتی به دیدگاه لویس بی مه یر [رئیس کمپانی مترو گُلدوین مه‌یر] دارد. در آثار ولز پدران، پسران، عموها و عمه‌ها همه پرسوناژهایی هستند که می‌خواهند بر دیگران سلطه داشته باشند. پرسوناژهای اصلی همهٔ فیلمها تقریباً همیشه از ناراحتی‌ها و شوکهای عاطفی رنج می‌برند. قبل از ولز، این مایه سرگشتگی جوانی به‌ندرت توسط فیلمهای هالیوودی به‌کار گرفته شده بود، فیلمهایی که حرفهای رد و بدل شده مورد علاقه‌شان عبارت بود از: «فرزندم، تو پسر خوبی هستی.» و «بابا، تو بهترین پدر دنیا هستی.»

اورسن ولز هرگز سینماگری کاملاً آمریکایی نشد به این دلیلِ واضح که او هرگز هم یک بچهٔ خالص آمریکایی نبود. مانند هنری جیمز، او از یک فرهنگ باز و دنیایی سود می‌برد، و غرامت این حق ویژه را با این ناراحتی پرداخت که هیچ‌جا خود را در خانه حس نمی‌کرد. در اروپا یک آمریکایی بود، و در آمریکا خود را اروپایی حس می‌کرد. گاهی به‌نظر می‌آمد مردی از هم گسیخته است و همیشه حالتی دوگانه داشت.

در نوجوانی با پدر یا مادرش به اروپا، چین و جامائیکا سفر کرد. در طول یکی از این سفرها، هنگامی که اورسن هشت سال داشت، یعنی در سنی که چارلز فاستر کین به زور از مادرش جدا می‌شود، مادرش درگذشت: «آیا با سُرسُره‌اش نیست که در آغاز زندگی‌اش چارلز با خشونت به بانکداری که آمده تا او را از بازی

در برف و حمایت مادرش محروم کند، ضربه می‌زند، به کسی که آمده است تا او را از دنیای کودکی‌اش خارج کند و از او شهروندی به‌نام کین بسازد؟ شاید او خاطرهٔ ناخودآگاه این سُرسُره را تا دم مرگ با خود ببرد.» (آندره بازن).

در ده سالگی، اورسن ولز در اتاقش خود را به شکل شاه‌لیر درست می‌کرد، و در نقش یک پیرمرد بود که در دابلین (ایرلند) در ۱۹۳۲ در نمایشنامهٔ «زوس یهودی» کار حرفه‌ای را شروع کرد. چندین داستان در بارهٔ کودکی ولز به روایت دکتر برنستین، دوست خانوادگی که در کودکی به او شعبده‌بازی یاد داد و وسائل یک نمایش عروسکی را به او هدیه کرد، توسط زندگینامه‌نویسان ولز ارائه داده شده ـ برنستینی که با همین نام در هیأت پرسوناژی که نقشش را به شیوه‌ای عالی اِورت اسلون در «همشهری کین» ایفا کرد، دوباره ظاهر می‌شود. هنگامی که خبرنگار جستجوگر تامپسون، تلاش می‌کند درست پس از مرگ کین اطلاعاتی در بارهٔ او به‌دست آورد، به برنستین می‌گوید: «هرچی هم که باشه، شما از ابتدا با او بودید ...» و برنستین جواب می‌دهد: «قبل از ابتدا، جوونک! و حالا بعد از پایانه.»

جالب توجه است که استعدادهای زودتر از هنگام تبلوریافتهٔ ولز ـ که حالتی اسطوره‌ای دارند ولی حقیقت آنها به‌طور مسلم مُحرز شده ـ باعث شدند که ولز خود را جا افتاده جلوه دهد، صدایی عمیق در سنین جوانی اختیار کند و شاید گاهی چین و چروک تصنعی برای چهره خود بسازد. والدینش همه‌جا او را با خود می‌بردند و اجازه می‌دادند در گفتگوهای بزرگترها شرکت کند. برای اینکه دائم مسخره‌اش نکنند، این نوجوان که حرفهای بزرگتر از سنش می‌زد مجبور شد نقش بازی کند و می‌شود فرض کرد که این اجبار، قبل از احتیاج به بازیگری نقش‌های دراماتیک ظاهر شد و شاید اصلاً آن را به‌وجود آورد.

در کتابی به‌نام «*اورسن ولز افسانه‌ای*»، پیتر نابل از روزنامه‌ای از ایالت ویسکانسین نقل قول می‌کند که مقاله‌ای به اورسن ولز جوان اختصاص داده بود: «هم کاریکاتوریست، هم بازیگر، هم شاعر ـ و فقط ده سالش است!» من اطمینانی به صحت داستانهای کودکی ولز ندارم، چرا که همه روزنامه‌نگارانه‌اند و در حال تکرار دائم، از یک کتاب به کتاب دیگر شاخ و برگ پیدا می‌کنند. با این همه، اگر همه صحت

نداشته باشند، با در نظر گرفتن آنچه در مورد او امروزه می‌دانیم احتمالاً واقعی هستند.

در سال ۱۹۳۴، برای یک برنامه روزانه رادیویی «ان. بی. سی» که اخبار را با مایه‌های دراماتیک پخش می‌کرد، ولز وادار شد تقلید صدای هیتلر و موسولینی را بکند. همین برنامه خبری رژه زمان بود که او آن را تبدیل به پیش‌درآمد خبری اولین حلقه فیلم «همشهری کین» کرد. موفقیت این برنامه باعث شد ولز از «ان. بی. سی» به شبکهٔ رقیب یعنی «سی. بی. اس» برود. ما احتمالاً این گذار را به شکلی متفاوت در «همشهری‌کین» هنگامی می‌بینیم که هیئت تحریریه‌ای که بیست سال طول کشیده تا در روزنامه «کرانیکل» شکل بگیرد، به روزنامهٔ «این‌کوآیه‌رر» کین منتقل می‌شود.

از این زاویه، تقسیم نقش‌های «همشهری کین» قبل از نوشته شدن کامل فیلمنامه انجام شده بود. این بدین دلیل است که در سال ۱۹۳۹، نیم دوجین بازیگری که ولز تحسین می‌کرد، به رهبری او گروه «تئاتر مرکوری» را تشکیل داده بودند.

بافت همگنی که در کمپانی‌های اصلی هالیوودی آن زمان وجود نداشت، مسألهٔ تعیین‌کننده‌ای شد. برنارد هرمن، که موسیقیدان گروه و نویسندهٔ موسیقی متن «همشهری کین» و «*آمبرسون‌ها ...*» بود، گفته است: «گروه مرکوری مانند یک ارکستر عالی بود.» در سال ۱۹۳۵ جان هاسمن نقش اصلی «هراس» را که نمایشنامهٔ منظومی در بارهٔ بحران ۱۹۲۹ وال‌استریت بود، به اورسن ولز پیشنهاد کرد. اورسن نقش یک بانکدار پرقدرت ولی فاسد را بازی می‌کرد. کمی پس از آن، او نقش یک جوان فرانسوی آرمانخواه را که با گروهی معامله‌گر اسلحه در نمایشنامهٔ «ده میلیون شبح» درمی‌افتد ایفا کرد، اجرایی که، اگر بخواهیم بر اساس گزارشهای آن زمان قضاوت کنیم، پیش‌درآمدی برای «همشهری کین» بود (با اینکه این نمایشنامه توسط ولز کارگردانی نشده بود).

با نشان دادن عناصری کلیدی از زندگی ولز در «همشهری کین»، نمی‌خواهم با پولین کائل، که معتقد است هرمن جی. منکیه‌ویچ تنها مؤلف فیلمنامهٔ «همشهری کین» است وارد بحث بشوم. قابل درک است که پولین کائل، که خود دست به قلم دارد، بخواهد مردی را که در این ماجرا به‌کلی فراموش شده بود دوباره مطرح کند. هنگامی که جوزف ال. منکیه‌ویچ برادر هرمن منکیه‌ویچ، «*کنتس پابرهنه*» (۱۹۵۴) را

اورسن ولز
در
«همشهری کین»

ساخت، هیچ منتقدی، چه در اروپا و چه در آمریکا، اشاره‌ای به تأثیر «همشهری کین» نکرد. فیلم «کنتس پابرهنه» با استفاده از ساختاری بسیار شبیه به «همشهری کین»، مراحل مختلف زندگی یک ستارهٔ هالیوودی را دنبال می‌کند، و حتی یک صحنه مشاجره ـ جدایی مهم دارد که توسط دو شاهد مختلف در فاصلهٔ دو حلقه از فیلم تکرار می‌شود. اجازه بدهید اشاره کنم که تأثیر «همشهری کین» در تعداد زیادی از فیلمها، در ۳۵ سال اخیر مشهود است، که بهترینشان احتمالاً «هشت ونیم» اثر فلینی است.

باید بگویم که ما می‌توانیم مقدار زیادی از عوامل بصری و فیلمنامه‌ای «همشهری کین» را به‌راحتی در یک فیلم سه‌ساعته به‌کار بگیریم (و من از آن کسانی هستم که معتقدند «همشهری کین» از «برباد رفته» مهم‌تر است). «کین» دقیقاً یک

ساعت وپنجاه دقیقه است و کمترین دستاورد ولز این است که موضوع بسیار پیچیده‌ای را به اختصار بیان نموده است. مسأله عمده یک فیلمساز نه، مسأله عمده نه، ولی بخش بزرگی از مشکلاتش - این است که طول زمانی مناسبی برای فیلمش پیدا کند. در بسیاری از فیلمها، صحنه‌های اولیه، برای معرفی پرسوناژها و داستان، بیش از حدّ طولانی‌اند و صحنه‌های «اصلی» بیش از حدّ کوتاه‌اند، که این باعث نسبی شدن همهٔ چیزها، و پدیداری یک ضرب آهنگ یکنواخت می‌شود، اینجا هم می‌توانیم ببینیم که ولز از تجربه‌هایش به‌عنوان یک روایتگر رادیویی سود برده او اجباراً آموخته بود که میان صحنه‌های ابتدایی (تقلیل یافته به جرقه‌های ۴ تا ۸ ثانیه‌ای) و کوتاه شدن صحنه‌های عاطفی اصلی (از ۳ تا ۴ دقیقه) تفاوت اساسی قائل شود.

در فیلم هالیوودی معمولی، فیلمنامه یک پدیدهٔ ادبی، مانند یک نمایشنامه است و فقط منتظر رسیدن یک کارگردان است تا فیلم شود یا، دقیقتر بگوییم، به آنچه که هیچکاک با تحقیر «عکس آدمهای حرّاف» می‌نامد، تبدیل گردد. اما در این فیلم صداها به‌اندازهٔ واژه‌ها مهم‌اند، مکالمه‌هایی داریم که در آنها پرسوناژها مانند سازهایی در یک ارکستر همزمان صحبت می‌کنند و جمله‌هایی می‌شنویم که، مانند آنچه که در زندگی اتفاق می‌افتد، ناتمام می‌مانند. این شیوهٔ ضدسنتی - که بعدها به‌ندرت تقلید شد، چراکه تسلط بر آن دشوار است - در صحنهٔ «لانهٔ عشاق» به اوج می‌رسد، صحنه‌ای که در آن دو بازیگر زن فیلم، همسر و معشوقه، همراه با جیم‌گتیس (سیاستمدار) و خودِ کین ظاهر می‌شوند.

به یُمن این شکل نیمه‌موسیقیایی گفتگوها، «همشهری کین» در مقایسه با بیشتر فیلمها به شیوهٔ متفاوتی «نفس» می‌کشد. همکاری منکیه‌ویچ و ولز باعث پدیداری فیلمنامه‌ای شد که یک اثر ادبی نیست بلکه از همان ابتدا نوعی میزانسن در آن مشخص شده. کارگردانی فیلم یک میزانسن دوم است در حالیکه تدوین یک میزانسن سوم را تشکیل می‌دهد. پس از مرگ هرمان جی. منکیه‌ویچ، پولین کائل خیلی دست‌و دلبازانه مجسمه‌ای در بزرگداشت او برپا می‌کند. به‌هرحال، فیلمنامهٔ «همشهری کین» به هیچ صورت فیلمنامه‌ای نوشتهٔ یک «فیلمنامه‌نویس» نیست بلکه در اصل *فیلمنامه‌ای توسط یک کارگردان* است.

پولین کائل، اورسن ولز را سرزنش می‌کند که در فلان مصاحبه به تنهایی مسئولیت تألیف فیلمنامهٔ «همشهری کین» را به‌عهده گرفته است[1]. اما من در آرشیوهای آندره بازن یک شماره از هفته‌نامهٔ «د لکران فرانسه» مورّخ ۲۱ سپتامبر ۱۹۴۸، را پیدا کرده‌ام که در آن اولین مصاحبه ولز با خود بازن و ژان کلود تاکه‌لا که خود امروز یک فیلمساز است، چاپ شده است در طول این اولین مصاحبه، که هنگام فستیوال ونیز ضبط شده، ولز به بازن می‌گوید: "فیلمنامهٔ «کین» را چهارنفره نوشتیم. فقط اسم من و منکیه‌ویچ در تیتراژ آمد، ولی باید گفت که جوزف کاتن و جان هاسمن هم نویسندگان فیلمنامهٔ «همشهری کین» هستند."

وکلام آخر اینکه، دوباره به‌قول پولین کائل، رُزباد تنها عنصر فیلمنامه است که هم منکیه‌ویچ و هم ولز اختراع کردن آن‌را انکار می‌کنند و هرکدام مسئولیت پدید آمدنش را به دیگری نسبت می‌دهند. پولین کائل، ولز و منکیه‌ویچ در این مورد همعقیده‌اند که رُزباد یک کلک بی‌ارزش فرویدی است که نهایتاً به فیلم لطمه می‌زند. باید اعتراف کنم که عقیدهٔ دیگری دارم: بنظر من رُزباد به‌خوبیِ واژه‌های جادویی‌ای است که علی‌بابا به‌زبان می‌آورد تا در غار را باز کند و در واقع اگر کسی این شایعه را پخش کند که تروفو «رُزباد» را خلق کرده، من افتخار خواهم کرد.

جستجو برای یافتن تأثیراتی که به یک اثر شکل نهایی‌اش را داده‌اند از ارزش آن اثر نمی‌کاهد. درست قبل از شروع یک فیلم، سینماگر چنان توسط پروژه‌اش تحریک می‌شود که آگاهی‌اش توسط این روند تشدید می‌گردد: هرچه که می‌بیند، می‌خواند و می‌شنود دستمایه‌ای برای تخیّل یا خلاقیّت می‌شود. اما در مورد اورسن ولز، روحیهٔ مخالف سُرایی چنان شدید است که تأثیرات قبلی برعکس عمل می‌کند. به نظر من او فیلمهای دیگر را تماشا می‌کرد نه برای اینکه الهام بگیرد، بلکه برای اینکه مصرانه راه مخالف را بپیماید.

بنا به افسانه‌ای که بیش از حدّ بر آن اصرار شده، اورسن ولز قبل از شروع فیلمبرداری «همشهری کین» فیلمی ندیده بود. اولین فیلم کوتاهی که توسط او به‌نام «*قلب اعصار*» در «*وود استاک*» به سال ۱۹۳۴ کارگردانی شده، اخیراً کشف شده است. یک حلقه فیلم چهار دقیقه‌ای ـ که در طول یک یا دو روز فیلمبرداری شده ـ

در لوس‌آنجلس برای من به نمایش درآمد. آنچه در مورد بسیاری از اولین فیلمهای یک کارگردان صدق می‌کند، در این مورد نیز صادق است: تعدادی پلان را می‌بینیم که بدون توجه به پیوستگی و تداوم فیلمبرداری شده‌اند. همهٔ تلاش خلاقهٔ فیلمساز، صرف چهره‌پردازی اغراق‌شده و حرکات منجمد، گردیده است. اورسن نوزده ساله را می‌بینیم که با یک جمجمهٔ بزرگ مصنوعی گریم شده و نقشی را ایفا می‌کند. این یک فیلم پیشرو (آوانگارد) نیست بلکه طنز طعنه‌داری است. بر آن «نوع»، با همان نمادهای جنسی و عوامل متعدد خوف‌آور. من بیشتر به یاد کارل درایر افتادم ولی ولز، در مصاحبه‌ای با تلویزیون فرانسه در مورد این فیلم، گفت که این فیلم را برای مسخره کردن دو فیلم تجربی که در آن هنگام در سینماهای فیلمهای هنری به نمایش درآمده بودند، ساخته است ـ یعنی فیلمهای «*سگ آندلسی*» اثر لوئیس بونوئل و «خون یک شاعر» اثر ژان کوکتو. او با صمیمیتی آشکار اضافه کرد که از آن زمان عقیده‌اش عوض شده و امروز هر دو سینماگر را به‌شدت تحسین می‌کند.

این داستان برایم جالب است چون نمایندهٔ یک دوگانگی است، تضادی که تا امروز هم می‌بینیم. به این ترتیب است که، مثلاً، هنگامی که روزنامه‌نگاری می‌خواهد با تحقیرِ هالیوود، ولز را تحسین کند، اورسن همیشه با این بازی‌عوامفریبانه مخالفت می‌کند. اینجاست که دوگانگی آشکار می‌شود: اورسن ولز به رغم *میل باطنی‌اش* یک شاعر است. او شاعری است که آرزو دارد یک نثرنویس باشد. (همین مسأله نشان می‌دهد که چرا او دسیکا، رنوار، جوزف کنراد، کارن بلیکسن، مارسل پاینول، و جان فورد را ستایش می‌کند). همانطور که اشاره کردم، ایده‌ای که او از سینما دارد اساساً موسیقیایی است. او فیلمهایی می‌سازد که با آنچه که در فیلمهای دیگر دوست دارد فرق دارد[۲]. مطمئناً ولز در خصومتش نسبت به کوکتو، بونوئل و آیزنشتاین صادق بود. او با اینکه مثل آنها خودش یک شاعر است، ایده‌ای متفاوت از شعر سینمایی دارد. او که نه‌تنها از تئاتر بلکه از رادیو به سینما آمده بود ـ نکته‌ای که مدتهاست فراموش شده ـ برعکس آیزنشتاین و در این هیچگاه فیلم را یک موجودیت مادی تلقی نکرده، بلکه به آن به‌عنوان یک تداوم زمانی مانند روبانی که باز می‌شود، نگاه می‌کند. در واقع او سینما را به‌عنوان یک «روبان رؤیاها» تعریف کرده است.

تجربه رادیویی‌اش به او آموخته بود که هرگز فیلمی را در حالتی بدون تنش رها نکند، پلهای صوتی بین یک صحنه و صحنهٔ بعدی برقرار کند، از موسیقی استفاده‌ای بی‌سابقه بنماید، حسّ تماشاگر را تحریک کند یا در اختیار درآورد، و با آهنگ و شدّت صداها حداقل به‌اندازهٔ واژه‌ها بازی کند. به همین دلیل فیلمهای اورسن ولز جدا از لذّت بصری عمده‌ای که برای ما فراهم می‌کنند می‌توانند نمایشهای رادیویی عالی‌یی را تشکیل دهند. من این را با ضبط صدای فیلمهایش روی نوار امتحان کرده‌ام، و در حمام با اشتیاق به آنها گوش می‌دهم.

نگاهی دوباره به مسأله تأثیرات بیاندازیم. اورسن ولز هرگز پنهان نکرده که چیزهای زیادی از فیلمهای دیگران آموخته، بویژه از «*دلیجان*» جان فورد، که در مصاحبه‌ای گفته بارها قبل از فیلمبرداری «همشهری کین» آن را تماشا کرده است.

جان فورد در «*دلیجان*» به شیوه‌ای مستمر، هرگاه که شخصیت‌هایش دلیجان را ترک می‌کنند و وارد ایستگاهها می‌شوند، سقف را نشان می‌دهد. فکر می‌کنم جان فورد این سقفها را به این دلیل در پلان‌ها جا داد که تمایزی با پلان‌های دور سفر دلیجان، که در آنها آسمان ناگزیر قسمت زیادی از تصویر را اشغال می‌کرد، ایجاد کند.

استفاده از سقف در «همشهری کین» کاملاً متفاوت است. آندره بازن می‌گوید:

«تأکید بر زاویهٔ پایین در «همشهری کین» به این معنی است که ما به‌سرعت حضور تکنیک را، در عین اینکه به حالت استادانه‌اش تسلیم می‌شویم، فراموش می‌کنیم. بنابراین احتمالاً این شیوه با یک انگیزهٔ زیبایی‌شناسانهٔ ویژه در ارتباط است که تحمیل یک دیدگاه به‌خصوص از درام بر ما باشد. این دیدگاه را می‌توان دوزخی نامید چون ظاهراً نگاه رو به بالا از زمین ـ ناسوت برمی‌آید در حالی که سقف‌ها، که هر نوع راه فراری از میان این دکور را ناممکن می‌سازند، بر جبر این نفرین صحه می‌گذارند.»

توضیح بازن در بارهٔ سقف‌های ولز متقاعدکننده و دقیق است. اما من این فرضیه را هم بر آن می‌افزایم: زاویهٔ مورد علاقهٔ ولز باعث شد که او دوربین را پایین‌تر

از ارتفاع متوسط بگذارد، ولی آیا همین باعث نمی‌شود که ما شخصیت‌هایش را طوری ببینیم که گویی در یکی از ده ردیف اول یک سالن تئاتر نشسته‌ایم؟ قبل از ولز، همهٔ کارگردانها دوربین را جایی قرار می‌دادند که نه‌تنها سقف دکور را نشان نمی‌داد بلکه حتی این سؤال مطرح نمی‌شد که آیا احتیاجی به نشان دادنش هست یا خیر. اورسن ولز که از دنیای تئاتر و رادیو به سینما پرتاب شده بود، به‌طور طبیعی در مورد جنبه‌های مشترک و تفاوتهای رسانه‌ها سؤالاتی مطرح کرد. استفاده از زاویهٔ پایین که دیدگاه تماشاگر ردیفهای جلوِ صحنه یا دیدگاه تئاتر را در حال ادارهٔ یک تمرین نشان می‌دهد ـ لزوماً استفاده از لنزهایی با فاصلهٔ کانونی کم را به دنبال دارد (که دیدگاهی وسیعتر را ارائه می‌دهند)، چرا که هر لنز دیگری از این زاویه فقط عمق را از بین می‌برد و حس فضا را نابود می‌کند.

بنابراین به نظر من، افکار ولز را در ابتدای کار سینما می‌توان این‌چنین خلاصه کرد: «می‌خواهم فیلمی بسازم که همهٔ امتیازهای رادیو و تئاتر را ـ بدون کمبودهایشان ـ داشته باشد، با این نتیجه که فیلم من شبیه هیچ فیلم دیگری نخواهد بود.» نوعی غرور در این طرز تفکر وجود دارد، ولی همان‌طور که گودار در فیلم «تحقیر» می‌گوید: «آدم باید وقتی که فیلم می‌سازد مغرور باشد.»

قبل از اینکه با تأسف از «همشهری کین» جدا شویم، باید اضافه کنم اگر کسی وسوسه شده که پشت شخصیت چارلز فاستر کین، ویلیام راندولف هرست یا هاوارد هیوز را ببیند، یا ورای شخصیت آقای آرکادین، بازیل زاهاروف را تشخیص دهد، اصلاً مهم نیست. با ماشین که به سان‌فرانسیسکو برمی‌گشتم، مِلک هرست به‌نام «سن سیمون» را به من نشان دادند و پیشنهاد کردند که از آن دیدن کنم. من نخواستم، چون «سن سیمون» نیست که برای من جالب است بلکه [ملکِ همشهری کین] «زانادو» مرا جلب می‌کند، یعنی نه واقعیت بلکه اثر هنری‌ای که روی فیلم ثبت شده برایم مهم است. زندگینامه‌هایی که توسط خود شخص مربوطه نوشته شده جالب‌ترند تا زندگینامه‌های نوشته شده توسط دیگران. زندگینامهٔ خودنوشته اگر «چرا» را شرح دهد، هرگز «چگونه» را توضیح نمی‌دهد، و به‌هرحال آنچه که مهم است از دست می‌رود. همه می‌دانیم سینماگرهایی وجود دارند که فیلمهایی بر

اساس زندگی شخصی‌شان می‌سازند که هیچکس را جلب نمی‌کند. تنها راه تحلیل آثار ولز توصیف زیبایی فیلمهایش است، کار هیجان‌انگیزی که در ۲۰ جلد هم نمی‌گنجد. آثار عالی روی فالر، پیتر نابل، رانالد گاستمان، چارلز هیگام، پیترکاوی، آندره بازن، موریس بسی، جوزف مک براید، پولین کائل، باب تاماس و پیتر باگدانوویچ یک‌سری نورافکن را تشکیل می‌دهند که هنرمند را از هر طرف محاصره کرده، بر او نور می‌تابند مانند «تونی کامونته» بدبخت، که پشت کرکره‌های بستهٔ پنجره‌ها در مخفیگاهش در پایان «صورت زخمی» [توسط نورافکن‌های پلیس] شکنجه می‌شود.

***

پس از «همشهری کین»، اورسن ولز فیلم «*آمبرسون‌های باشکوه*» را بر اساس رُمان «بوت تارکینگتون» ساخت. برخلاف آنچه گاهی عنوان شده، این یک رمان عالی است. با خواندن آن، متوجه می‌شویم که اقتباسش توسط ولز -که به دلیل اجرای قبلی رادیویی آن خود را خیلی نزدیک و مأنوس با کتاب حسّ می‌کرد- بسیار وفادارانه است. باید اجبار خلاصه نمودن داستانی که مدت زمان طولانی را در بر می‌گیرد، در نظر بگیریم. از نظر من، بهترین تغییر ولز حذف شخصیت فرد کینی، دوست لوسنی (دختر یوجین مورگان) است. در واقع، رقابتی که در رمان بین جرج آمبرسون مینافر و فرد کینی وجود دارد، از شدّت برخورد واقعی بین جرج (تیم هولت) و یوجین (جوزف کاتن) که می‌خواهد با مادر جرج ازدواج کند می‌کاهد، برخوردی کاملاً عاطفی که در آن ایزابل آمبرسون مینافر (دولورس کاستلو) در واقع «جوکاستا»، جایزهٔ اُدیپی است[۳].

هنگامی که اورسن ولز یک اثر ادبی موجود را اقتباس می‌کند، سعی می‌کند والایی بیشتری به شخصیت‌ها ببخشد. او عملاً تلاش می‌کند رفتار سخیفانه‌ای را روی اکران نشان ندهد، بی‌شک به این دلیل که از همه بیشتر از رفتاری این‌چنین بدش می‌آید. شاید این ویژگی، از جنبه‌های متعدد تأثیر عظیم شکسپیر بر دیدگاه او و شیوه‌ای که ما را مجبور به دیدن افراد می‌کند، باشد.

در چند سال اخیر، اورسن ولز بیشتر در بارهٔ زندگی خصوصی‌اش صحبت کرده است. هنگامی که در طول مصاحبه‌ای با ژان مورو در تلویزیون فرانسه گفت که

ت تارکینگتون دوست والدینش بود و اینکه پرسوناژ کارخانه‌دار (پیشگام استفاده ماشین) یوجین مورگان بر اساس پدر خودش بنا شده بود که زندگی‌اش را وقف ختراع وسایل و بازیچه‌های بی‌ضرر مورد استفادهٔ روزمره کرده بود، بسیاری از حدسهای ما درست از آب درآمد: هیچکس نمی‌تواند انکار کند که جُرج آندرسون، جوان از خود راضی و دارای حسّ تملّک [نسبت به مادرش]، همزاد چارلز فاستر کین جوان است. حتی می‌توانیم بگوییم همان‌طور که فیلم همشهری کین» چارلز را در هشت سالگی و سپس در ۲۵ سالگی نشان می‌دهد این فاصلهٔ زمانی که در فیلم اول حذف شده در فیلم دوم توسط سیر تحولی آمبرسون جوان پر می‌شود. حرفی که در هر دو فیلم تکرار می‌شود این است: «این بچه به یک تنبیه احتیاج داره، و بالاخره هم حسابی تنبیه خواهد شد.»[۴]

پس از اینکه کمپانی «آر ـ کی ـ او»، بعد از چند استقبال مأیوس‌کننده در نمایشهای پیش‌هنگام فیلم، ۴۳ دقیقه از فیلم را حذف کرد، از «*آمبرسون‌های باشکوه*» یک شاهکار سلاّخی‌شده باقی ماند. این فیلم تأثیر «*همشهری کین*» را نداشته است و به‌علاوه در هر سالن سینمایی، امروزه «*آمبرسون‌ها*» نصف تماشاگرهای «کین» را گرد می‌آورد. ولی هر بار که این فیلم را می‌بینم، تأثیر عاطفی فزاینده‌ای بر من دارد. به نظرم هنگام فیلمبرداری «*همشهری کین*»، اورسن ولز در مورد این رسانه اضطراب بیشتری داشت، در حالی که در «*آمبرسون‌ها*» ظاهراً فقط شخصیت‌های درام برایش جالب بودند. اگر زمانی کسی لیست فیلمهای «سینمای حساسیّت» را درست کند، «*آمبرسون‌های باشکوه*» جایگاه برجسته‌ای کنار آثار ژان ویگو خواهد داشت.

در سال ۱۹۴۲ به «*سفر به درون وحشت*» می‌رسیم، فیلمی که در تیتراژش برای سومین و آخرین‌بار عنوان زیبای «مرکوری پروداکشنز» را با حروف بزرگ خمیدهٔ کلاسیک، می‌بینیم. برای بسیاری از سینمادوستان امروزی، لذت اساسی این فیلم دیدار دوباره با جوزف کاتن، روت واریک، اگنس مورهد و اِورِت اسلون است، بدون اینکه بازی دوبارهٔ ریچارد بنت، سرگردی که در کنار آتش بخاری دیواری در زیباترین صحنهٔ «*آمبرسون‌ها*» به مرگ رهایش کرده بودیم را از یاد ببریم.

اورسن ولز
در صحنه‌ای از فیلم
«مرد سوم»

مانند «مرد سوم» اثر کارول رید، برخی صحنه‌ها که اجرایی عالی دارند بدون شک کار ولز هستند. بقیه بدبختانه کار نورمن فاستر هستند که اسمش در تیتراژ به‌عنوان کارگردان آمده است.

«سفر به درون وحشت» کاملاً ما را راضی نمی‌کند ولی با این حال دارای زیبایی‌های خاصّی است و شامل شوخ‌طبعی بیشتری نسبت به دیگر فیلمهای ولز می‌شود، شاید به این دلیل که سوژه [رُمان] اریک آمبلر یک برداشت تغزلی را به خود نمی‌پذیرفت.

میان همهٔ فیلمهای ولز، داستان «بیگانه» (۱۹۴۶) بر اساس فیلمنامه‌ای توسط ویکتور تریواس و آنتونی ویلر (جان هیوستُن؟)[۵] آسانتر از همه خلاصه می‌شود. حدس می‌زنم که این مربوط به تهیه‌کننده، سام اسپیگل، می‌شود که در آن زمان خود را سام پی. ایگل می‌نامید [ایگل: عقاب] بی‌شک به این دلیل که فکر می‌کرد در اوج

پرواز می‌کند. تهیه‌کنندهٔ آتی «*پل رودخانهٔ کوای*» احتمالاً از همان زمان در نوشتن فیلمنامه‌ها دخالت می‌کرد و ساده‌کردن داستانها را درنظر داشت. این فیلم ـ در مورد آخرین روزهای یک جنایتکار جنگی نازی است که در ایالت «کانه دیکات» پنهان می‌شود، پس از اختیار کردن هویتی تازه ازدواج می‌کند، و سپس چهرهٔ واقعی‌اش افشا می‌شود و به قتل می‌رسد ـ بدون شک تحت تأثیر «*سایهٔ یک شک*» اثر هیچکاک است. همان تصویر واقع‌گرا و روزمرهٔ یک شهر کوچک آمریکایی؛ همان صحنه‌های آرام، شناخته‌شده، مأنوس و خانوادگی که از پی هم می‌آیند (در تضاد با اسرار وحشتناک شخصیت اصلی)؛ همان ساختار تعقیب گازانبری را، که لحظه‌به‌لحظه تنگ‌تر می‌شود، نیز در اینجا می‌بینیم. حتی آن پله‌های نردبان را، که برای پرت شدن قهرمان زن فیلم بریده می‌شوند، نیز در اینجا داریم. با اینکه کیفیتهای خوبی در فیلم «*بیگانه*» وجود دارد، این فیلم نسبت به دیگر فیلمهای اورسن ولز کمتر برجسته و درخشان است. روایت کردن به شکل خط مستقیم برای ولز مناسب نیست، و در فیلم بعدی‌اش همین مسأله باعث می‌شود که او ورقهایش را دوباره بُر بزند.

در زمان پخش، «*خانمی از شانگهای*» توسط سینمادوستان نسل من با اشتیاق زیاد استقبال شد و بعضی از ما حتی آن را تا سطح «همشهری کین» بالا بردیم، شاید به این دلیل که عاشقان واقعی سینما بر ضد سلسله مراتب نوع (ژانر)ها هستند و ثابت می‌کنند که یک فیلم پلیسی کم بودجه برتر از یک فیلم با «موضوع مهم» است. اورسن ولز که رمان واقعاً ضعیفی اثر شروود کینگ را اقتباس می‌کرد، سعی نمود صحنه به صحنه فیلم را نجات دهد، و از هر بخش یک نمایش عالی بسازد. تنها دلیل وجودی «*خانمی از شانگهای*»، خود سینماست؛ و چون اورسن ولز پشت دوربین است، با اثر برجسته‌ای روبه‌رو هستیم، با اینکه شاید تماشاگر همان عواطفی راکه در حال تماشای «همشهری کین» و «*آمبرسون‌ها*» حسّ می‌کند، اینجا تجربه نکند.

آنچه که پس از این همه سال از همه‌چیز در فیلم درخشانتر به‌نظر می‌رسد دو بازیگری هستند که نقش «خبیث»های فیلم را ایفا می‌کنند: اِوِرت اسلون در نقش شوهر ریتا هی‌ورث یعنی وکیل مشهور آرتور بانیستر که با دو عصا حرکت می‌کند، و

گلن آندرز در نقش جُرج گریزبی که دام وحشتناکی برای قهرمان ساده‌دل، بی‌تزویر و عاشق‌پیشه یعنی اورسن ولز طرح‌ریزی می‌کند، هر دو واقعاً برجسته‌اند.

با دیدن دوبارهٔ فیلم، متوجه می‌شویم که فیلمنامه بسیار ساده‌تر از آن است که می‌نماید. تمام داستان بر اساس سفری از نیویورک به سان‌فرانسیسکو (توسط کشتی) از راه جزایر کارائیب با توقفی در آکاپولکو بنا شده. فیلمنامه واقعاً حرفه‌ای است؛ هر صحنه با یک شیرین‌کاری سمعی یا بصری تمام می‌شود و حرکت داستان هرگز متوقف نمی‌شود.

از نظر تصویری، فیلم عالی است و من با بازن موافقم که می‌گوید: " اگر اورسن ولز فقط «*همشهری‌کین*»، «*آمبرسون‌های باشکوه*» و «*خانمی از شانگهای*» را ساخته بود، با این حال مکانی عمده، حک شده روی طاق نصرتی که به افتخار تاریخ سینما برپا می‌شود، شایستهٔ او بود. "

***

ولز «*خانمی از شانگهای*» را برای این ساخته بود که به هالیوود نشان دهد که قادر به ساختن فیلمی عادی است، ولی درست خلاف این امر به خودش و دیگران ثابت شد. احتمالاً پیشنهاد او برای ساختن یک «مکبث» فقط در ۲۶ روز، برای این بود که موضعش را به عنوان یک سینماگر پیشرو دوباره به‌دست آورد.

به این ترتیب «مکبث» ـ که با آن ولز دوباره آزادی، فقر و نبوغ خود را در شکل اصلی پیدا کرد ـ سه‌گانهٔ شکسپیری ولز را افتتاح می‌کند. هیچکس بهتر از ژان کوکتو این فیلم را توصیف نکرده است: «مکبث اثر اورسن ولز قدرت خام و بی‌ادبانه‌ای دارد. بازیگران او در لباسهای پوستی، مانند ماشین‌سواران ابتدای این قرن، با تاجهای مقوایی شاخه به شاخه بر سر، در راهروهای یک متروی رؤیایی سرگردانند ...»

عامل قصهٔ شاه پریان یا افسانه‌ای، به‌خصوص مناسب القای ایدهٔ یک دنیای بسته است. حفظ نمودنِ حالت وگیرایی یک دنیای محدود به معنی دوری جستن از اماکن واقعی به‌عنوان عوامل مُستند مزاحم و ضدّ داستانی بود. باید از آسمان واقعی، آفتاب، همهٔ عوامل طبیعی و همیشگی که مانند نغمه‌ای ناجور در یک ارکستر

اورسن ولز
در
«مکبث»

هماهنگ بوده‌اند، اجتناب می‌شد. همهٔ عوامل صحنه‌پردازی که زندگی روزمره ما را نمایشی می‌کنند ـ مانند درها، پنجره‌ها، سقف‌ها و به‌خصوص چهارچوب در و پنجره ـ طراحی بسیار مناسبی داشتند، چراکه حالتِ «یکی بود، یکی نبود» قصه را از نظر تصویری تشدید می‌کنند.

در «مکبث»، فضای این دنیای بسته کاملاً کارایی دارد: رطوبت مصنوعی از پارچه‌های کرباسی زمختی که ماکت صخره‌های مرتفع هستند، بیرون می‌زند؛ کلاهخودها و سلاحها از آهن قراضه‌های بدویِ وحشی ساخته شده‌اند؛ ماشینِ دودپراکنی مِهی را خلق می‌کند که نور را به شیوه‌ای هیجان‌انگیز پخش می‌کند. همه‌چیز در این فیلم وحشی است، فیلمی که امتیازش این است که حتی یک پلانش در اماکن واقعی فیلمبرداری نشده است.

همچنین در «مکبث» است که ولز شیوهٔ بازیگری‌ای را که در اجراهای

شکسپیری در تئاتر ابداع کرده بود، به‌گونه‌ای اغراق‌آمیز به‌کار می‌گیرد و کم‌کم در فیلمهایش، بویژه «بیگانه» و «خانمی از شانگهای»، از آن استفاده می‌کند. ترتیبش هم این است که شخصیتی که نقشش را ولز بازی می‌کند به دوربین نزدیک می‌شود ولی نه در مسیری مستقیم، بلکه به‌طور اُریب در حالی‌که به‌سوی دیگری نگاه می‌کند؛ چشمها تقریباً هیچ‌وقت مستقیم به چشمهای بازیگر دیگر نگاه نمی‌کنند، بلکه به بالای سرش خیره شده‌اند، گویی قهرمان ولزی فقط با ابرها می‌تواند ارتباط برقرار کند. چشمهایش هم حالت مخصوصی دارند؛ در عین حواس‌پرتی و گرفتگی، حالت گرفتار غم‌آلودی از آنها ساطع می‌شود که نمایانگر افکار پنهانی پشت واژه‌های به‌زبان آمده هستند. این شیوهٔ بازیگری، کمی وهم‌آلود و خاص است اما نیروی شاعرانهٔ بی‌سابقه‌ای دارد. ما چنان در تصویر ولز به‌عنوان شخصیتی قوی غرق شده‌ایم که بسیاری از مواقع فراموش می‌کنیم که او در عین حال بازیگر فوق‌العاده‌ای است.

بعدها، پس از کنار گذاشتن ایفای نقشهای جوانِ اول، اورسن ولز این شیوهٔ بازیگری را با رهبری بازیگرانی چون چارلتون هستون در «رگهٔ تباهی» و آنتونی پرکینز در «محاکمه» ابعادی غول‌آسا بخشید (صفت دیگری به ذهنم نمی‌آید).

در مصاحبه‌هایی ولز چگونگی فیلمبرداری «اتللو» را شرح داده است؛ اینکه چگونه در مکانهای متعددی که صدها مایل با هم فاصله داشتند، با بداهه‌سازی دکور و لباسها، استفاده از پنج یا شش نوع فیلم خام، فیلمبرداری از پشت سر بدلهایی که با شنل کلاه‌دار به‌جای بازیگران اصلی که برای بازی در فیلمهای دیگری رفته بودند، می‌ایستادند فیلم به‌زحمت ساخته شد. فقط تکنیسین بزرگی چون اورسن ولز می‌توانست چنین کاری بکند، و شکّی نیست که در طول تدوین این فیلم که نزدیک به ۲۰۰۰ پلان دارد («همشهری کین» فقط ۵۶۲ پلان و «آمبرسون‌ها» احتمالاً نصف این تعداد)، ولز با اشتیاق زیاد در این مرحلهٔ فیلمسازی درگیر شد. ولز همیشه یک کارگردان با حسّ موسیقیایی قوی بود، ولی قبل از «اتللو» او این موسیقی را درون خود پلان خلق می‌کرد. اما با فیلم «اتللو» او شروع به خلق موسیقی با استفاده از ترفند تدوین یعنی بین پلان‌ها کرد. اگر «اتللو» این‌قدر خُرد شده است، به‌دلیل

این است که گذار از یک پلان به پلان دیگر گاهی توسط حرکات فیزیکی مشابه، گاهی پلهای ارتباطی مربوط به متن، و گاه توسط حالت صداها و نگاهها انجام می‌شود.

اولین پلان طولانی فیلم لحظه‌ای است که *یاگو*، در حالی‌که کنار *اتللو* راه می‌رود، شروع به شک کردن می‌کند؛ دوربین روی برجها در مقابل هر دوی آنها عقب می‌کشد. مایکل مک لیامویر در نقش یاگو عالی است، و از شیوه‌ای که ولز به مایکل ـ هم نسبت به دوربین هم نسبت به خودش ـ موقعیت برجسته‌ای می‌بخشد، می‌توان تمام تحسین، قدردانی و احترامی را که او حتماً برای این بازیگر بزرگ ایرلندی در دل داشته تشخیص داد. (مایکل در سال ۱۹۳۱ در تئاتر «گیت» دابلین اولین فرصت بازیگری حرفه‌ای را به ولز داده بود. جوان شانزده سالهٔ تازه‌کار آمریکایی تظاهر کرده بود که بیست وپنج ساله و یک بازیگر حرفه‌ای نیویورکی است و مک لیامویر هم خودش را به آن راه زده بود.)

اگر «*اتللو*» در زمان پخش به‌اندازه کافی تحسین نشد، شاید به این دلیل باشد که ولز، با پشت کردن به آیین تشریفاتی آیزنشتاین و شیوهٔ باشکوه و فرهنگستانی لارنس اولیویه، با سرپیچی از تعظیم در مقابل «سبک کلاسیک»، نمی‌خواست یک شاهکار بسازد، بلکه خواهان یک فیلم «زنده» بود. با فیلمبرداری «*اتللو*» به مثابهٔ یک فیلم هیجان‌آور پلیسی، به عبارت دیگر با ارتباط دادنش به یک نوع فیلم مردم پسند، به نظر من اورسن ولز به شکسپیر نزدیکتر شد. متوجه‌ام که با این حرف شاید مرا دیگر به انگلستان راه ندهند. اما در همان زمان هم ولز گفت: «آن سنّت شکسپیری‌ای که معمولاً از آن صحبت می‌شود بیشتر افسانه‌ای‌ست تا یک قانون جزمی. در واقع اصلاً سنّت نیست؛ در بیشتر موارد، این سنّت از روی هم انباشته شدن اجراهای بد شکل گرفته است.»

اهمیت تدوین! زیر این بیرق است که دوباره اورسن ولز را در «*آقای آرکادین*» (*گزارش محرمانه*) می‌یابیم، که یکی از فیلمهای محبوب من است، شاید به این دلیل که در این فیلم ولز از همهٔ امکاناتش استفاده می‌کند. اورسن ولز، در حال ساختن این فیلم کم‌بودجه، پانزده سال بود که کار سینمایی می‌کرد و در این مقطع خود را وقف نوعی جمعبندی آثارش کرد. اگر بخواهیم از فرمولهای ژان لوک گودار ـ زمانی‌که

اورسن ولز
در
«اتللو»

منتقد بود ـ استفاده کنیم، باید بگوییم:
آقای آرکادین = پاپانوئل ± شکسپیر ± «همشهری کین»

در «همشهری کین» ولز معنای سالخوردگی را کشف کرد اما در «آرکادین» آن‌را واقعاً تجربه می‌کند و همین عامل است که ضربهٔ عاطفی به ما می‌زند، نه‌تنها هنگامی که خود آرکادین را می‌بینیم بلکه در مواجهه با «جاکوب زاک» که نقشش را آکیم *تامیروف* عالی اجرا می‌کند، همین احساس را داریم. مایکل ردگریو، پائولا موری (زن بزرگسالی که مثل یک کودک است)، [فردریک] اوبری دی، میشا آئر، پاتریشیا مدینا و کاتینا پاکسینو هم عالی هستند. پاکسینو، در نقش خانم بارون سوفیانی‌جل، شباهت فوق‌العاده‌ای به یک خانم بارون واقعی که ولز تحسین می‌کرد، یعنی نویسندهٔ بزرگ دانمارکی کارن بلیکسن [ایزاک دینسن] دارد، نویسنده‌ای که «داستان جاودانی»اش را بعدها ولز اقتباس کرد. چون تمام زندگی ولز آکنده از

اتفاقات تصادفی و ملاقاتهای پیش‌بینی نشده بود، عجیب نیست که همین کارن بلیکسن، در ابتدای رمانش به نام «*انتقام‌جویان فرشته‌آسا*»، نوشته شده در دانمارک در ۱۹۴۳، اولین مصراع شعر کولریج را -که چهار سال پیشتر از آن در ابتدای فیلم «*همشهری کین*»، استفاده شده بود- نقل می‌کند:

در «زانادو» بود که قوبیلای قاآن / قصری باشکوه برای خوشگذرانی بنا نمود... / برج و باروهایی مرتفع / در اطراف ده مایل زمینهای بارور برپا گردیدند.

گریگوری آرکادین قصر باشکوهی ندارد ولی این شخصیت واقعاً جادویی است: ظاهراً قادر است در آن واحد در مونیخ، مکزیک و استانبول حضور داشته باشد. کسانی که از گذشته‌اش خبر دارند یک به یک، در حالی که هزاران مایل با هم فاصله دارند، درست هنگامی‌که خبرنگار جوان «وان استراتن» آنها را پیداکرده است کشته می‌شوند (خود آرکادین او را استخدام کرده که آنها را ردیابی کند). تمایز تکان‌دهندهٔ بین دکورها، مکانها، رفتارها، شخصیتها و شیوهٔ مرگ آنها بر اساس اصل «شمارش» [؟] که هستهٔ اصلی ترکیب بیشتر قصه‌ها را تشکیل می‌دهد، بنا شده. ماقبل از این، ولز را به مثابهٔ یک سینماگر «ابهام» می‌شناختیم، ولی در این فیلم او، مانند غول قصهٔ شارل پرو که به‌دنبال چکمه‌های جادویی است، به سینماگر «حضورِ همزمان در همه‌جا» تبدیل شده است. فیلمهای زیادی که مثلاً «بین‌المللی» هستند ساخته می‌شوند، ولی فقط فیلمهای اورسن ولز واقعاً جهانی هستند.

نام «آرکادین» آنقدر عالی است که من مدتها به جستجوی اصل آن بودم، تا یک‌روز که به دیدن نمایش «*مرغ دریایی*» چخوف رفتم. در این نمایش پرسوناژ بازیگر «ایرینا آرکادینا» نام دارد.

زمانی که استفاده از کاستهای ویدئو همه‌جا گیر شود و مردم فیلمهای مورد علاقه‌شان را در خانه تماشا کنند، کسی که نسخه‌ای از «*آقای آرکادین*» را داشته باشد واقعاً خوشبخت خواهد بود.

***

سپس به «*رگهٔ تباهی*» می‌رسیم، فیلمی که در آن اورسن ولز خود را پیر و زشت می‌کند تا شاید از طریق این افراط ثابت کند که برای همیشه نقشهای جوان اول

را کنار گذاشته ـ با اینکه در این زمان، در ۱۹۵۷، فقط چهل و دو سال دارد.

آندره بازن که اورسن ولز را دوست داشت و او را خوب می‌فهمید، چند ماه پس از دیدن «*رگهٔ تباهی*» درگذشت. اما توجه کنید که چقدر توصیفش از سرکار «کوئین لان» به تجسّم ولز از فالستاف هم می‌خورد: «یک دائم‌الخمر سابق، یک مرد چاق و زشت، که با وسوسهٔ نوشیدن ویسکی توسط مکیدن آب نبات مقابله می‌کند، فرشتهٔ بزرگی که حالا فقط یک شیطان بدبخت است و نبوغ غریبش به‌سوی کم‌ارزش‌ترین کارها متوجه شده.» از طرف دیگر، هنگام توصیف «*مکبث*» و «*اتللو*» گویی بازن «*رگهٔ تباهی*» را توصیف می‌کند: «نباید تعجب کنیم که دو فیلم شکسپیری ولز در حقیقت دو تراژدی‌ای هستند که با این‌مایه دوگانگی [در فیلم «*زیبا و حیوان*»] هماهنگی بیشتری دارند، و به‌خصوص این نکته که اقتباسهای ولز بیشتر بر بی‌گناهی مکبث و حسّ ترحم برای اتللو اصرار می‌ورزند. ما در اینجا بیشتر با پاکی مرتکبین گناه (و اشتباه)، و معصومیت جنایتکاران روبه‌رو هستیم تا با شکوه خباثت ـ با اینکه این شکوه واقعاً وجود دارد.»

اورسن ولز مخصوصاً خود را در «*رگهٔ تباهی*» پیر می‌کند، اما دوربینش حرارت یک مرد جوان را دارد. در هر پلان عشق به سینما و شوق فیلم‌سازی را می‌بینیم.

در بسیاری از فیلمهای هالیوردی، به موسیقی متن پر آب وتابی از دیمیتری تیومکین یا ماکس استاینر گوش می‌کنیم که پرتحرک است و پرواز می‌کند، ولی در عمل روی تصاویری که یخ‌زده و ساکن هستند شنیده می‌شود. در «*رگهٔ تباهی*» خلاف این را شاهد هستیم: این تصاویر ولز هستند که می‌خوانند و پرواز می‌کنند در حالی‌که موسیقی متن هنری مانسینی آرام است.

در سالهای پس از پخش «*رگهٔ تباهی*»، تأثیر این فیلم بارها آشکار شد. برای نمونه در «*پرتقال کوکی*»، فیلم معروف استنلی کوبریک. «*رگهٔ تباهی*» ایده‌ای را که «*خواب بزرگ*»، «*بوسهٔ مرگ*» و «*روانی*» نمایانگر آنند تأیید می‌کند: اینکه عادی‌ترین فیلم پلیسی هیجان‌آور هنگامی که توسط یک کارگردان پُرالهام ساخته می‌شود، به‌صورت تکاندهنده‌ترین قصّه‌ها درمی‌آید. به‌قول ژان رنوار: «همهٔ آثار هنری بزرگ، انتزاعی هستند.»

باید اعتراف کنم که از شیفتگان «*محاکمه*» نیستم، فیلمی که مانند بسیاری از فیلمهای ولز یک کار سفارشی بود اما در این مورد او احترام به‌خصوصی برای رمان اصلی حفظ می‌کرد، چرا که دیگر مسأله ساختن یک رمان هیجان‌انگیز پلیسی به شیوه‌ای الهام‌بخش مطرح نبود، بلکه ولز با یکی از شاهکارهای ادبیات جهانی یعنی «*محاکمه*»ی فرانتس کافکا روبه‌رو بود. بسیاری از مواقع، به رغم از هم‌پاشی گروه تئاتری «مرکوری» پس از «*آمبرسون‌ها*»، ولز به همان شیوهٔ سرپرستی کردن یک گروه تئاتری با فیلمسازی روبه‌رو می‌شد: «امسال یک اثر شکسپیری را می‌سازیم.»

در سال ۱۹۶۲ او یک اثر کافکایی ساخت. این فیلم، حداقل از نظر دکورهای عظیم و سیاهی‌لشکرهای متعدد، پیچیده‌ترین فیلمی بود که ولز پس از مدتها می‌ساخت. می‌دانم که استقبال منتقدان فرانسوی از فیلم عالی بود، اما با این همه دو دلیل اصلیّم را برای کم‌ارزش شمردن این فیلم عنوان می‌کنم: ولز که استاد نشان دادن قدرت، غرور و تسلط است، شاید برای نشان دادن آن روی سکه یعنی ضعف، افتادگی و تسلیم، آمادگی ندارد. از جوانی، جثهٔ بزرگش طبیعتاً او را به‌سوی ایفای نقش سلاطین سوق داده است. تقریباً هیچگاه اورسن ولز را در حال غذا خوردن یا رانندگی نمی‌بینیم (بجز در «*خانمی از شانگهای*»). بیشتر او را ایستاده می‌بینیم تا نشسته. شخصیت پرأبهّت، میزانسن پرأبهّتی هم می‌طلبد. ضابطه‌های تدوین کلاسیک، زاویهٔ روبه‌رو و *زاویهٔ برعکس* که گفتگوی دو نفر را نشان می‌دهند، برای شخصیتی مانند گرتا گاربو اصلاً مناسب نیستند.

اورسن ولز از زندگی بزرگتر است در صورتی که کافکا با کوچکترها سروکار دارد. به همین دلیل قهرمان کافکا، با بازی آنتونی پرکینز، هنگامی که از زاویهٔ پایین به‌سبک گریگوری آرکادین و چارلز فاستر کین نشان داده می‌شود، در فاصله‌ای دور باقی می‌ماند و ما را تحت تأثیر قرار نمی‌دهد. به‌قول ژان کوکتو: «شاعر، پرنده‌ای است که باید روی درخت آشنای خودش بخواند.» من چند بار «*محاکمه*» را دیده‌ام و هر بار، پس از انتظار بی‌تابانه برای صحنه‌های آکیم تامیروف، به این نتیجه رسیده‌ام که فیلم در صورتی می‌توانست کافکایی و تکان‌دهنده باشد که همهٔ بازیگرانش از میان بازیگران یهودی اروپای مرکزی انتخاب می‌شدند.

نکتهٔ مثبت «محاکمه»، بار دیگر، تدوین است. در این دوره بود که ولز آشکارا اعلام داشت: «برای من تدوین یک جنبهٔ خاص از سینما نیست بلکه ذات آن را تشکیل می‌دهد.» هیچکاک یا برسون می‌توانند یا عملاً همین را می‌گویند، با اینکه در اجرا، ایده‌هایشان بسیار متفاوت از آب درمی‌آید. ولز برای اینکه با خیال راحت با تدوین بازی کند، فیلم «محاکمه» را پنج ماه دیرتر تحویل داد چراکه او خیلی بیش از آنچه معمولاً تصوّر می‌شود نگران شکل نهایی کارهایش است. ولز در طول فیلمبرداری با گشاده‌دستی و گستاخی کار می‌کند و در اعمال غریزی غرق می‌شود. پس از پایان فیلمبرداری، گویی در حال یک انتقاد از خودِ شدید، در موقع تدوین بی‌رحمانه عمل می‌کند. اگر اجازه دهید از یک نقد قدیمی خودم نقل می‌کنم: «فیلمهای اورسن ولز توسط یک خود شیفتهٔ خودنما فیلمبرداری می‌شوند ولی توسط یک سانسورچی تدوین می‌گردند.»

پیش آمده که خود من هم نقش سانسورچی را بازی کنم. چون به‌نظرم شاید المیردوهوری[6] «محاکمه» را کارگردانی کرده باشد، پس دیگر بر این فیلم تأکید نمی‌کنم، فیلمی که شاید بازن می‌توانست دوست داشته باشد و مطمئناً در آن زیبایی‌هایی را پیدا می‌کرد که من ندیده‌ام.

***

«*فالستاف*» («*ناقوس‌های نیمه‌شب*»، ۱۹۶۶) نمایشنامه‌ای شکسپیری نیست بلکه فیلمنامه‌ای است اثر اورسن ولز که از ترکیب چهار نمایشنامهٔ نویسندهٔ مورد علاقه او تشکیل شده. پیشتر در سال ۱۹۳۹، ولز اقتباسی از چهار نمایشنامهٔ شکسپیری (از جمله، مانند این فیلم، از «*هنری چهارم*» و «*ریچارد سوم*») کرده بود که «*پنج سلطان*» نامید[7]. آن نمایش ظاهراً شکست خورد، در صورتی‌که در فیلم «*فالستاف*» همه‌چیز به یمن ایدهٔ مرکزیت بخشیدن به شخصیت فالستاف (که ولز نقش او را عالی ایفا می‌کند) به‌خوبی اجرا می‌شود. زمانی‌که ولز در طول جنگ جهانی دوم فیلم «*زن نانوا*» اثر مارسل پانیول را دید، اعلام کرد: «رِمو[8] بزرگترین بازیگر دنیاست.» این حرف او با دیدن *فالستاف*، که ولز جنبه‌ای از انسانیت پانیولی به آن بخشیده، به یاد من آمد. همراه با ولز / *فالستاف* تعدادی بازیگر عالی بهترین

کارشان را ارائه می‌دهند: ژان مورو، کیت باکستر، مارگرت را ترفورد، فرناندو ری، جان گیل‌گاد و والتر کیاری. توزیع نقش‌ها بین بازیگران به‌خوبی نقش‌یابی «آرکادین» است. فیلمبرداری سیاه و سفید ادموند ریچارد عالی است و کار با دوربین و صدا تقریباً فوق‌العاده است.

***

در مورد فیلم بعدی فقط یک شکایت دارم: زیاد از حدّ کوتاه است. «*داستان جاودانی*» فقط ۵۰ دقیقه است و بنابراین پخش محدودی داشته، با اینکه داستانی را تعریف می‌کند که می‌توانست برای عموم تماشاگران جالب باشد. در میان آثار ولز که مُنزّه ـ و به‌هرحال خیلی عفیف ـ هستند، در این فیلم برای اولین‌بار با یک زن برهنه، یعنی ژان مورو، در داستانی که به داستانهای هزار ویک‌شب می‌ماند، ولی توسط یک دانمارکی نوشته شده و در چین اتفاق می‌افتد، روبه‌رو هستیم.

آنچه که همیشه برای اورسن ولز جالب بوده روان‌شناسی داستانهای پرهیجان یا عشقی و حادثه‌ای که از اول تاریخ سینما ساخته شده‌اند نیست. نه، آنچه که او را جلب می‌کند داستانهای به‌شکل قصّه، افسانه و تمثیل است. اورسن ولز که همهٔ فیلمهایش به‌طور ضمنی با «یکی بود، یک نبود ...» شروع می‌شوند، مناسب‌ترین کارگردان برای ساختن «هزار ویک‌شب» است.

تعجب ندارد که او از کارن بلیکسن خوشش می‌آید، نویسندهٔ عالی دانمارکی که من در باره‌اش هیچ نشنیده بودم تا اینکه اورسن ولز در تنها ملاقات ما در یک هواپیما، آثار او را به من معرفی کرد.

«داستان جاودانی»، هم یک داستان است و هم میزانسن یک داستان، چراکه در بارهٔ یک تاجر پولدار اهل ماکائو به‌نام آقای کلی (اورسن ولز) است که تصمیم دارد زمینهٔ به‌وقوع‌پیوستن یک داستان خیالی عاشقانه راکه توسط ملوانها نقل شده، فراهم کند. داستان در بارهٔ پیر مرد پولداری است که، برای بچه‌دار شدن، به یک ملوان پنج «گینه» پرداخت می‌کند تا شبی را با زنش بگذراند. هنگامی که آقای کلی این داستان را از منشی‌اش الیشیما می‌شنود، می‌خواهد این داستان به‌وقوع بپیوندد بنابراین فاحشه‌ای به‌نام ویرجینیا (ژان مورو) و یک ملوان را استخدام می‌کند تا در عوض چند ساعت آنها

با هم باشند. / ... روز بعد از شب عشق، آقای کلی در صندلی راحتی‌اش می‌میرد.

در این فیلم شدت حالت قصه‌گونه «یکی بود، یکی نبود ...» دو برابر شده است. این فیلم که با بودجهٔ کمی ساخته شد، یکی از فیلمهایی است که ولز با آن رابطهٔ عاطفی عمیقی داشت. همهٔ شخصیتها ما را تکان می‌دهند و با آنها احساس همدردی می‌کنیم. این داستان، که بر محور ثروت آقای کلی و نیرویی که این ثروت به او می‌دهد بنا شده، بر اساس روابط سنّتی قدرت است، ولی چون همهٔ شخصیتها به دلخواه خود عمل می‌کنند و سرآخر راضی می‌شوند، قصه حالتی غم‌انگیز ولی شیرین دارد. ولز و ژان مورو عالی‌اند و تصویر ملوانِ استخدام شده توسط آقای کلی درحالی‌که در خیابانها پشت کالسکه می‌دود، فراموش‌نشدنی است.

***

اورسن ولز، به دنبال فیلم مستند فرانسوا رایشن باخ در بارهٔ المیر دو هوری، متقلّب[9] معروف که در ایبیزا [در اسپانیا] زندگی می‌کرد، فیلم «ت. *مثل تقلّب*» را می‌سازد. کتابی هم بر اساس زندگی همین شخص توسط کلیفورد ایروینگ نوشته شد که خودش بعداً بر اساس زندگینامه‌ای تقلّبی به قلم هاوارد هیوز[10] شهرتی به‌دست آورد. در این فیلم تدوین نقش عمده‌ای دارد و شکل ظاهراً مستند آن وسیله‌ای است برای بیانی شاعرانه. ولز حتماً ساعتهای طولانی صرف تدوین هزاران پلان کرد ـ که تقریباً هزاران ساعت هم صرف فیلمبرداری‌شان شده بود ـ تا این پلان‌ها در یک کل هماهنگ ترکیب شوند.

یکی از سکانس‌های نهایی، پیکاسو را نشان می‌دهد که «او جا پالینکاس» زیبا را که از یک خیابان می‌گذرد تماشا می‌کند. تمام پلان‌های این زن واقعی هستند و او را در حال راه رفتن نشان می‌دهند؛ گاهی او از میان قطعه‌های افقی یک کرکره دیده می‌شود. آیا این واقعاً پیکاسو است که به زن زیبای یوگسلاو می‌نگرد؟ بله و نه، چون اورسن ولز زیرکانه از عکسهای پیکاسو فیلمبرداری کرده، پرتره‌هایی که در آنها چشمان نقاش بزرگ، هوشیارانه به سمت چپ یا راست یا مستقیماً به دوربین نگاه می‌کنند. گاهی قسمتهایی از کرکره مقابل صورت پیکاسو هستند و به این ترتیب ظاهراً او دارد پنهانی به *اوجای* زیبا نگاه می‌کند، گویی دارد «دید می‌زند». این صحنه

نمونهٔ عالی این نکته است که تدوین امکاناتی برای مخدوش کردن واقعیت دارد، که در واقع موضوع اصلی فیلم هم همین است، فیلمی که حالت قصه‌ای غیرواقعی دارد و سرزندگی بدبینانه‌اش ما را از شکسپیر دور کرده و به ساشاگیتری[11] نزدیک می‌کند. شاید می‌توانستیم «ت. مثل *تقلّب*» را ـ که احتمالاً منظور اصلی پنهانی‌اش جوابی به بحث جنجالی مطرح شده توسط پولین کائل بود. [اینکه چه کسی، ولز یا منکیه‌ویچ، مؤلف واقعی «کین» هستند] ـ «مغازلهٔ متقلّبان» بنامیم[12].

در هنگام نوشتن این مقاله [در ژوئیه ۱۹۷۵] اورسن ولز پانزده فیلم ساخته، که دوازده تای آنها برای مردم نشان داده شده‌اند. سه فیلم دیگر چه شده‌اند؟

«*دُن کیشوت*» که فیلمبرداری آن نزدیک ۲۰ سال پیش شروع شد، به‌خواست خود ولز ناتمام رها شده. ولز در مقام فیلمبردار / کارگردان، این فیلم را در مکانهای مختلف دنیا گاه با فیلم ۱۶ میلیمتری، گاه با ۳۵ میلیمتری (گاه با هر دو) فیلمبرداری کرد. بازیگران شامل ولز در نقش خودش، پتی مک‌کورمیک جوان (که حالا باید سن یک مادر را داشته باشد) و به‌خصوص آکیم تامیروف، که چندسال پیش بدون اتمام ایفای نقش‌اش درگذشت، می‌شد. دلیلی که ولز برای ناتمام ماندن فیلم عنوان می‌کند، نیاز به یک صحنهٔ انفجار بمب هیدروژنی است، انفجاری که همه‌کس و همه‌چیز را، بجز «*دُن کیشوت*» و سانچوپانزا نابود می‌کند! در گذر زمان، چنان اسطورهٔ قوی‌یی پیرامون فیلم به‌وجود آمده که شاید بفهمیم چرا ولز می‌خواهد تنها تماشاگر این فیلم باقی بماند. در عین حال، آنقدر از اورسن ولز پرسیده‌اند که فیلم «*دُن کیشوت*» کی آماده می‌شود که او تصمیم گرفته آن را «پس «*دُن کیشوت*» چی شد؟» بنامد.

«*دریای عمیق*» بر اساس یک رمان پلیسی «*سری سیاه*»[13]. ولز این فیلم را در ۱۹۶۷ در یوگسلاوی با سرمایه خودش، به یمن پولی که از ایفای نقش در یک فیلم پرخرج وطن‌پرستانهٔ یوگسلاو به‌دست آورد، ساخت. بازیگران شامل ژان مورو، لارنس هاروی (که مدت کوتاهی پس از دوبلهٔ نقشش، درگذشت)، خود اورسن ولز و یک بازیگر جوان و زیبای یوگسلاو به‌نام اوجا پالینکاس (که در فیلمهای بعدی ولز هم نقش داشت) می‌شد. این فیلم اقتباسی است از رمان خوب چارلز ویلیامز[14]،

قصه‌ای پر از حادثه و قتلهای مرموز که بر اساس زندگی مسافران دو کشتی مختلف می‌گذرد. فیلمبرداری با گروه فنی بسیار کوچکی انجام گرفت، شامل ولز، که خود متصدی دوربین بود (بغیر از مواقعی که بازی داشت) و ژان مورو که علاوه بر ایفای نقش، عهده‌دار مقام منشی صحنه هم بود. انگیزهٔ ولز برای نشان ندادن فیلم کمبود پلان نهایی فیلم است: انفجار یکی از کشتی‌ها در میان دریا. من خودم امیدوارم که ولز چنان انفجار عظیمی را فیلمبرداری کند که برای پایان «*دُن کیشوت*» هم مناسب باشد.[۱۵]

***

این آشکار است که ولز در فیلمهای اخیرش به تفکّر در بارهٔ ماهیّت سینما پرداخته. آقای کلی در «*داستان جاودانی*» خود را وقف میزانسن داستانی می‌کند که از آن خوشش می‌آید، و درنتیجه می‌میرد. تحقیقی که «*ت. مثل تقلّب*» به آن می‌پردازد، این حقیقت را روشن می‌کند که یک برنامه‌ریز سینمایی که کارش را در اطاق تدوین استادانه انجام می‌دهد، باید در عین حال یک حقه‌باز ماهر باشد. همه‌چیز از این خبر می‌داد که ولز باید در یک فیلم مستقیماً به خود فیلمسازی بپردازد.

در واقع، فیلم تازهٔ او به‌نام «*آن‌سوی باد*» ـ که هم‌اکنون ولز در حال اتمام آن است ـ در بارهٔ یک کارگردان قدیمی هالیوود است که مشغول فیلمبرداری آخرین فیلمش است (یا آن را تازه تمام کرده). فیلمبرداری در تابستان ۱۹۷۰ شروع شد، سپس ولز کار را متوقف کرد و ـ به سبک ساختن «*اتللو*» ـ چندین بار شروع کرد و دوباره متوقف شد. ولز که نمی‌خواست تماشاگران او را با شخصیت اصلی فیلم یکی بدانند، مدتها صبر کرد تا کسی را برای نقش کارگردان، **هانافورد**، انتخاب کند. در این حال او صحنه‌های زیادی را به پلان‌هایی متعدد خُرد کرد، و پلان‌هایی را که در آنها هانافورد نقش داشت به تعویق انداخت. در بهار ۱۹۷۴ تصمیم گرفت هانافورد را به همکارش جان هیوستن محول کند.

بنابراین این فیلم نباید وداعی با سینمای مشابه ـ «*وصیّت‌نامهٔ اورفه*» در مورد ژان کوکتو ـ محسوب شود. البته در آثار ولز از هر چهار فیلم، یک فیلم دارای عوامل وصیّت‌نامه‌ای است، مثل «*همشهری کین*»، «*آقای آرکادین*» و «*دُن کیشوت*». علاقهٔ

ولز را به زندگینامه، «نامهٔ اعمال» و گشت وگذار در گذشته‌ها را به‌یاد می‌آوریم. به‌آسانی می‌توان پیش‌بینی کرد که او حرفهای زیادی در بارهٔ هالیوود، سینما دوستان، زندگینامه‌نویسان و گزارشگران دارد ... حتی فکر می‌کنم در طول فیلم، هانافورد با تمسخر در بارهٔ تعداد زیاد کتابهایی که در بارهٔ فیلمهایش نوشته شده صحبت می‌کند! لحظه‌ای در این فیلم هست که یکی از پرسوناژها می‌گوید: «میدونستی که در کارهای شکسپیر «دیزالو» هم وجود داره؟»

به عقیدهٔ من، همهٔ دشواریهایی که ولز در ارتباط با فروش فیلمهایش داشته، که مطمئناً نیروی خلاقیّت او را محدود کرده، به‌خاطر این واقعیت است که او یک شاعر سینماست. سرمایه‌گذاران هالیوود (و، برای آنکه انصاف را رعایت کرده باشیم، تماشاگران در تمام دنیا) نثر زیبا ـ مانند جان فورد و هاوارد هاکز ـ و یا حتی نثر شعرگونه ـ مانند هیچکاک و رومن پولانسکی ـ را قبول می‌کنند ولی به‌دشواری با شعر ناب، افسانه، داستان تمثیلی یا قصهٔ جن و پری روبه‌رو می‌شوند. این مهم نیست که به ولز برای وفادار ماندن به خودش و سازش‌ناپذیری تبریک بگوییم، چراکه حتی اگر می‌خواست هم کار دیگری نمی‌توانست بکند. هرگاه که او پشت دوربین می‌گوید «حرکت!»، واقعیت زننده را به شعر تبدیل می‌کند. اما اورسن ولز گاهی فیلمهایش را با دست راست («*کین*»، «*آمبرسون‌ها*»، سه اقتباس شکسپیری، «*داستان جاودانی*»، «*آن‌سوی باد*») و گاهی هم با دست چپش ساخته (مانند فیلمهای پلیسی‌اش). در فیلمهای دست راست، همیشه برف وجود دارد و در فیلمهای دست چپ همیشه تیراندازی می‌شود؛ ولی همه آن چیزی هستند که کوکتو «شعر سینماتوگراف» می‌نامید.

از نظر من، تراژدی واقعی ولز این است که سی سال وقت خود را با تهیه‌کننده‌های قدرتمندی صرف کرد که به او سیگاربرگ‌های کوبایی تعارف می‌کردند ولی حاضر نشدند حتی صد فوت سلولوئید برای فیلمبرداری به او بدهند. اینها آدمهایی هستند که سی‌بار، بلکه بیشتر، او را برای نقشهای چندروزه استخدام کردند و این مرد توسط سینماگرانی «کارگردانی!» شد که یک‌دهم او هم استعداد نداشتند. بعلاوه، این دیگر جزو حقایق آرشیری است که دیوید لین «*دکتر ژیواگو*» را در ده ماه فیلمبرداری کرد در حالی‌که ولز «*رگهٔ تباهی*» را در پنج هفته ساخت!

اگر به این جنبهٔ از زندگی حرفه‌ای‌اش بیاندیشیم، واضح است که او فلسفهٔ شخصی نیرومندی ابداع کرده بود: او هرگز در انظار عموم یک‌بار گلایه نکرد، یک حرف تند، یک فکر تلخ یا یک کلمه از سرخوردگی به‌زبان نیاورد.

در تصویری که از اورسن ولز در اذهان دنیای سینما است، جنبهٔ «خارج از رقابت» و «غریبه»‌ای وجود دارد که احتمالاً گاهی به نفع او (در کارهای خلاقه‌اش) تمام می‌شد و گاهی هم مانعی بر سر راهش و زخمی بر روحش بود. این شاید آن «اعترافات ناخواسته»یِ معروف را، که ابعادشان سال به سال افزایش می‌یابد، توضیح دهد.

بنابراین زندگی حرفه‌ای اورسن ولز بغرنج است، ولی زندگی کارل درایر ژان‌کوکتو هم همین‌طور بود. فعالیتهایش به‌عنوان یک بازیگر موفق، شخصیتش در مقام یک ستاره، بدون شک جستجوی او را برای منابع مالی (که سرنوشت همهٔ سینماگران است)، محدود می‌کند. آیا اگر بازیگر بزرگی نبود، اگر دائم از او نمی‌خواستند که در فیلمهای دیگران بازی کند، اورسن ولز فیلمهای بیشتری در مقام کارگردان می‌ساخت؟ احتمالاً. ولی به‌هرحال همین فیلم‌هایش هم عمده هستند. نباید فراموش کنیم که اگر سینمای صامت استعدادهای بزرگ تصویری (مورنائو، آیزنشتاین، درایر و هیچکاک) را به ما ارائه کرد، سینمای ناطق فقط یک سینماگر از این دست را به ما عرصه کرد، تنها سینماگری که سبکش فقط پس از ۳ دقیقه تماشای فیلم قابل شناسایی است، و نام او اورسن ولز است.

مطمئناً این همان چیزی است که آندره بازن با نوشتن این جملات توصیف می‌کند: «در آثار اورسن ولز، [تکنیک] ... فقط شیوهٔ خاصی از جا دادن دوربین، دکورها، و بازیگران [میزانسن] نیست، بلکه تمام ذات داستان زیر سؤال کشیده می‌شود. با تکنیک او، سینما باز هم کمی بیشتر از تئاتر دور می‌شود، و بیشتر یک روایت است تا یک نمایش. در حقیقت، مانند دنیای یک رمان، معنای اصلی فقط توسط گفت‌وگوها و وضوح توصیفها خلق نمی‌گردد ... بلکه این کار توسط زبانی که از سبکی بسیار ویژه بهره‌مند است، انجام می‌شود.»

(نوشته شده در پرواز پاریس / لوس‌آنجلس)

فیلم‌شناسی «ولز»:

«*همشهری کین*» (۱۹۴۱)، «*آمبرسونهای باشکوه*» (۱۹۴۲)، «*سفر به درون وحشت*» (۱۹۴۳، با همکاری نورمن فاستر)، «*بیگانه*» (۱۹۴۶)، «*خانمی از شانگهای*» (۱۹۴۸)، «*مکبث*» (۱۹۴۸)، «*اتللو*» (۱۹۵۲)، «*آقای آرکادین*» (در انگلستان به‌نام «*گزارش محرمانه*»، ۱۹۵۵)، «*رگهٔ تباهی*» (۱۹۵۸)، «*محاکمه*» (۱۹۶۲)، «*ناقوس‌های نیمه‌شب*» (۱۹۶۶)، «*داستان جاودانی*» (۱۹۶۸)، «*ت. مثل تقلّب*» (۱۹۷۴)، «*چگونه اتللو ساخته شد*» (۱۹۷۹).

پروژه‌های ناتمام:

«*همه‌اش واقعیه*» (۱۹۴۲)، «*دُن کیشوت*» (شروع فیلمبرداری، ۱۹۵۷)، «*اعماق*» (۷۰-۱۹۶۷)، «*آن سوی باد*» (۷۶-۱۹۷۰)، «*نمایش شعبده‌بازی*» (شروع فیلمبرداری، ژوئیه ۱۹۷۷)، «*خیالاتی‌ها*» (شروع فیلمبرداری، اوت ۱۹۸۰).

پی‌نوشت

۱- یادداشت مترجم انگلیسی:

جمله‌ای که به فرانسه توسط کائل نقل می‌شود («تنها فیلمی که از واژهٔ اول تا واژه آخر، خودم آن‌را نوشتم و عاقبت خوشی داشت «همشهری کین» بود.») از مقدمهٔ فیلمنامهٔ پلان به پلانی که به فرانسه چاپ شده بود. در «لاوان سن دو سینما» شمارهٔ ۱۱، ۱۵ ژانویه ۱۹۶۲،

نقل شده است، ولی این ظاهراً از اولین مصاحبه بسیط بازن با ولز گرفته شده، که قسمت‌های عمده‌ای از آن در آخر همین کتاب نقل شده است. جملهٔ مزبور در آخرین پاراگراف قرار دارد و تقریباً مشابه است: «تنها فیلمی که من از اولین تا آخرین واژهٔ آن‌را نوشتم و آن را به‌خوبی به‌پایان رساندم *«همشهری کین»* بود.» با در نظر گرفتن اینکه متن اصلی انگلیسی مصاحبه در دسترس نیست و تدوین و ترجمهٔ این مصاحبه‌ها دقیق نبود، حداقل در این شک است که ولز حقیقتاً خود را تنها مؤلف فیلمنامه *«همشهری کین»* معرفی کرده باشد.

۲- یادداشت تروفو: اکنون مسلم شده که ولز همیشه یک سینمادوست بوده، و می‌توان اشاره‌ای داشت به انتخاب او در مورد ده تا بهترین فیلمهای دنیا در «سایت‌اند ساند» ژوئیه / سپتامبر ۱۹۵۲ : «روشنی‌های شهر»، «تعصب»، «واکسی»، «زن نانوا»، «دلیجان»، «طمع»، «نانوک شمال»، «رزمناو پوتمکین»، «توهّم بزرگ» و «نان روزانهٔ ما».

۳- یادداشت تروفو: در کتاب *«اورسن ولز»*، موریس بسی می‌گوید که دکتر برنستین، که پس از مرگ مادر ولز مسئول تعلیم ولز شد، «به‌شدت عاشق مادرش بود.»

۴- یادداشت تروفو: کتاب عالی جوزف مک براید به‌نام *«اورسن ولز»* حقیقت هیجان‌انگیز و عجیبی را آشکار می‌کند. در طول تمرینهای متعدد ابتدایی با بازیگرانش، اورسن همهٔ گفتگوهای فیلم را ضبط کرده بود با این هدف که در فیلمبرداری بازیگران با این ضبط لب بزنند. پس از شروع فیلمبرداری این ایده را رها کرد. چرا که مشکلات فنی زیادی برای بازیگران ایجاد می‌کرد.

۵- یادداشت مترجم فارسی: پیتر باگدانوویچ در «این اورسن ولز است» (۱۹۹۲) و فرانک بری دی در «همشهری ولز» (۱۹۸۹) می‌نویسند که داستان اصلی «بیگانه» نوشتهٔ ویکتور تریواس و دکلا دانینگ بود. فیلمنامه توسط آنتونی ویلر، اورسن ولز و جان هیوستُن نوشته شد ولی نامهای دو نفر آخر در تیتراژ نیامد.

۶- یک کلاهبردار و متقلّب دنیای هنر، پرسوناژی در فیلم «ت. مثل تقلّب»

۷- یادداشت مترجم فارسی: یکی از نمایشنامه‌های مورد اقتباس ولز «ریچارد دوم» بود، نه «ریچارد سوم».

۸- رمود (۱۹۴۶ ـ ۱۸۸۳) بازیگر فرانسوی با ایفای نقش‌های کمدی از کافه‌های پاریس

شروع کرد و سپس به تئاترهای جدی روی آورد. در نمایشنامهٔ «بگذار خواب ببینم» اثر ساشاگیتری درخشید شهرتش با ایفای نقش «سزار» در نمایشنامهٔ «ماریوس» اثر مارسل پانیول نزونی گرفت. در فیلم «زن نانوا» (۱۹۳۸) نقش نانوایی راکه زنش به او خیانت می‌کند به‌عهده‌گرفت.

او در سه فیلمی که بر اساس آثار مارسل پانیول ساخته شده است و به سه‌گانهٔ (تریلوژی) مارسی معروف است نقش سزار را ایفا کرد.

این سه فیلم عبارتند از: «ماریوس» (۱۹۲۱) «فانی» (۱۹۳۲) «سزار» (۱۹۳۶).

۹- Forger ، کسی که آثار هنری بدلی می‌سازد و به‌جای آثار اصلی ارائه می‌دهد.

۱۰- یادداشت مترجم فارسی: «هاوارد هیوز» میلیاردر آمریکایی صاحب کارخانه‌های متعدّدی بود. در عین حال خودش یک مخترع بود و هواپیماهای پیشرفته می‌ساخت. مدّتی در هالیوود نیز فعال بود و فیلم «صورت زخمی» (هاکز، ۱۹۳۲) را تهیه کرد و «یاغی» (۱۹۴۴) راکارگردانی نمود. با بازیگر هالیوودی «جین پیترز» ازدواج کرد ولی پس از مدتی از همهٔ فعالیتها کناره‌گیری کرد و مانند «کین» گوشه‌گیر شد.

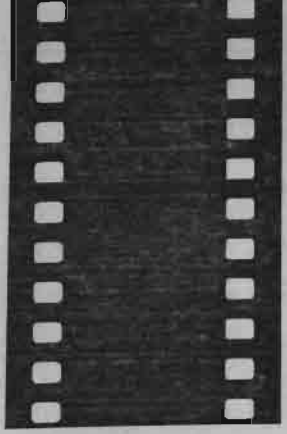
۱۱- ساشا گیتری (۱۹۵۷ ـ ۱۸۸۵)، نمایشنامه‌نویس و کارگردان فرانسوی. بیش از ۱۲۰ نمایشنامه و حدود ۳۰ فیلم از او به‌جا مانده است.

۱۲- یادداشت مترجم انگلیسی: بازی با عنوان فیلمی از ساشا گیتری به‌نام «رمان یک متقلّب».

۱۳- یادداشت مترجم فارسی: «رمان سیاه» عنوان کتابهای پلیسی است که در قطع جیبی با روی جلد سیاه از بعد از جنگ دوم در فرانسه منتشر می‌شوند، که اکثراً ترجمهٔ رمانهای پلیسی آمریکایی هستند. تروفو هم فیلمنامهٔ «به پیانیست شلیک کنید» را از یک «رمان سیاه» آمریکایی اثر دیوید گودیس اقتباس کرد.

۱۴- یادداشت مترجم انگلیسی: رمان چارلز ویلیامز «آرامش مرگبار» نام داشت.

۱۵- یادداشت مترجم فارسی: فیلم یوگسلاوی که ولز در آن ایفای نقش کرد «نبرد رودخانهٔ نرتوا» (۱۹۶۹) به کارگردانی «ولجکو بولاجیک» بود. بنا به زندگینامهٔ ولز به قلم «فرانک بری دی»، فیلم ناتمام ولز «اعماق» نام داشت و در طول سالهای ۶۹ ـ ۱۹۶۷ در یوگسلاوی با فیلمبرداری ویلی کورانت ساخته شد.



تئو آنجلوپولوس

سینما به مثابهٔ تئاتر زمان

سینمای سیاسی تئودور آنجلوپولوس

گفتگو با هلن کارانیندرو آهنگساز

گفتگو با گیورگیوس آروانیتیس فیلمبردار

کودکان بهشت

پرورش‌دهندهٔ زنبور عسل

سفر آبی اسپیرو (سفر به سیترا)

شاید سرانجام روشنایی باشد

مالیخولیای پایان قرن

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تحلیلی، هرچند مختصر به‌عنوان فیلمهای او بیندازیم. اولین فیلم بلند او که در سال ۱۹۷۰ ساخته شد «*بازسازی*» نام دارد، که در یونانی به‌معنای بازسازی (صحنه‌سازی، مثلاً در یک گزارش پلیسی، در ماجرایی انجام شده، بدون شاهد، که تنها مکانها با همان قطعیت وجود دارند) و همین‌طور به‌معنای «ارائه، عرضه» (به‌مفهوم نمایش، صورت خیالی، تصویر ظاهرفریب، ناپایدار و محکوم به فنا) است. دومین فیلم آنجلوپولوس «*روزهای ۱۹۳۶*» که در دوران دیکتاتوری سرهنگ‌ها در سال ۱۹۷۲ ساخته شد، به‌نظر می‌رسد تنها شاهد روزهای حکومت دیکتاتوری سابق، یعنی متاکساس باشد. در واقع تنها به زمان ساخته شدنش اشاره دارد.

در سالهای ۱۹۷۴ - ۱۹۷۵، در آخرین روزهای رژیم سرهنگ‌ها، و در چند هفتهٔ پس از سقوط آنها، آنجلوپولوس «*بازیگران سیار*» را ساخت. سفر این فیلم از خلال تاریخ یونان، در جست‌وجوی مکانهایی است که حافظهٔ جمعی بتواند در آن زنده شود، به نمایش درآید. «*بازیگران سیار*» در ضمن داستان گروهی از افراد هم هست. اما آیا این داستان آنهاست یا داستان شخصیتهایی که این افراد نقش آنها را در تئاتر بازی می‌کنند؟ مگر اینکه نقشی که برای آنها در نظر گرفته شده، اسطورهٔ آترید[1] ها که آنها نقششان را ایفا می‌کنند، برایشان تعیین کرده باشند. این فیلم پیش از هر چیز سفر درازی است که از خلال جرقه‌هایی از خاطرات گروهی صورت می‌گیرد.

فیلم «*شکارچیان*» در سال ۱۹۷۷ گروه دیگری را به نمایش می‌گذارد که روحیهٔ منفی‌شان آنها را به هم پیوند می‌دهد، روحیهٔ ویرانگری و دفن گذشته‌ها. در سال ۱۹۸۰، آنجلوپولوس «*اسکندر کبیر*» را ساخت. عنوان فیلم در وهلهٔ اول تردید برانگیز است، آن که در قرن چهارم پیش از میلاد ارتش یونان را به‌سوی هند هدایت کرد؟ یا داستان راهزنان و چهرهٔ رمزآلود شورشیان عامی قرن نوزدهم را به تصویر می‌کشد؟ البته اگر مربوط به آلیس و لوخیوتیس، فرماندهٔ کل ارتش آزادیبخش نباشد، اینجا هم در آمیختن گذشته‌ها مانع از تشخیص دقیق زمان می‌شود.

در سال ۱۹۸۴، «*سفر به سیترا*» با سفری به جست‌وجوی مکانی اسطوره‌ای

۱- نام اعقاب آتره، پادشاه میسن