دربارهٔ جولز فرتمن

فیلمنامه‌نویس و اثرش بر فیلم

* ریچارد کوزارکسی

جان باکستر در کتاب **هالیوود در دههٔ ۱۹۳۰** می‌نویسد، «در این دهه، هیچ دو فیلمسازی نبودند که کارشان به اندازهٔ آثار هوارد هاوکز و جوزف فن‌اشترنبرگ با هم تفاوت داشته باشد». آثاری که این دو نفر ساختند از نظر تصویر، مضمون و حال و هوا، کاملاً خلاف یکدیگر بود. با این همه نوشته‌های جولز فرتمن به راحتی زیربنای برخی از بهترین آثار هاوکز و فن‌اشترنبرگ را تشکیل می‌دهد.

جولز فرتمن به سال ۱۸۸۸ در شیکاگو متولد شد و بعد از دوره‌ای کار در روزنامه‌ها و مجلات، از سال ۱۹۱۵ شروع به فروختن طرح قصه‌هایی به استودیوهای فیلمسازی کرد. البته خود او اذعان دارد که کار در سینما را رسماً از سال ۱۹۱۷ آغاز کرد. پیش از این، فیلمنامه‌هایش را تحت عنوان «جولیوس گرینل فرتمن» امضاء می‌کرد. در آخرین سالهای جنگ اول جهانی، مستمراً برای مؤسسهٔ امریکن فیلم کار کرد و فیلمنامه‌های غیر اقتباسی زیادی برای هنری تینگ نوشت. در این دوره نام مستعار «استفن فاکس» را برگزیده بود تا نامِ با رنگ و بوی آلمانی خود را پنهان کند. بعد از نوشتن فیلمنامه‌های **پیروزی** (۱۹۱۹) و **جزیرهٔ گنج** (۱۹۲۰) برای موریس تورنور به استودیوی فوکس رفت و تا سال ۱۹۲۳ فیلمنامه‌های متعددی در آنجا نوشت، که غالب آنها، فیلمنامه‌های وسترن بودند و فیلمسازان تحت قرار داد فوکس، از جمله جان فورد، آنها را می‌ساختند. بعد از سال ۱۹۲۵، عمدتاً فقط برای کمپانی پارامونت کار کرد. از سال ۱۹۳۳ به بعد وضع مالی‌اش آنقدر خوب بود که به طور مستقل به کار بپردازد و سالی یک یا دو قرار داد، بیشتر امضا نکند. او این عادت را تا سال ۱۹۴۹ ترک نکرد، تا اینکه در این سال هوارد هیوز با او قرار دادی بست تا فیلمنامه نویس و تهیه کنندهٔ **خلبان جت** باشد. ظاهراً تا این فیلم، به سال ۱۹۵۷، اکران نشد، او هیچ کار دیگری صورت نداد و بعد شکایتی علیه هیوز به دادگاه برد که دستمزد مقرّر او را پرداخت نکرده است، اما اینکه در نسخهٔ موجود از این فیلم، او واقعاً چه کرده است، محل تردید است. آخرین فیلمنامه‌ای که او نوشت، فیلمنامهٔ **ریوبراوو** بود که هاوکز آن را در سال ۱۹۵۹ ساخت.

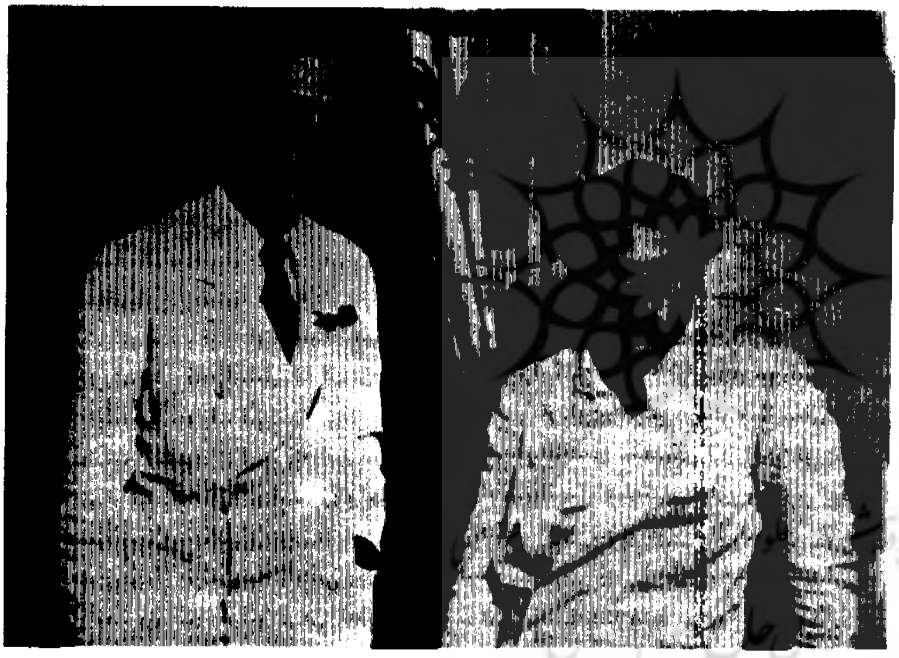
اگر کسی کتاب رابین وود دربارهٔ هاوکز (ترجمهٔ فارسی ضیاءالدین شفیعی، انتشارات پنجاه و یک، تهران، ۱۳۵۲) یا کتاب اندروساریس دربارهٔ جوزف فن‌اشترنبرگ را خوانده باشد، متوجهٔ یک حالت دو قطبی مردانه ـ زنانه خواهد شد که نه تنها تا طرح قصه‌ها و بازیگران (همفری بوگارت و جان وین از یک سو، و مارلین دیتریش از سوی دیگر) ادامه دارد، بلکه تا حدّ سرشت خود تصاویر هم گسترش می‌یابد. با این همه **مراکش**، **خواب ابدی**، **قطار سریع‌السیر شانگهای** و **ریوبراوو**، همه از زیردست او درآمده‌اند و کسی که بخواهد منکر حضور مؤلف آنها و دادن تمامی اعتبار به کارگردانان مؤلف این فیلمها باشد، بی‌تردید، دست بالا کوته فکر است و دست کم، احتمالاً صداقت ندارد. نام جولز فرتمن در کتابهای تاریخ سینما به ندرت ظاهر می‌شود، هرچند ممکن است از این نظر تقصیر با خود فرتمن باشد، که بیشتر به نوشتن قصه تعلق خاطر داشت تا صدور شعار و این مشکلی است که

بن‌هکت، چارلز مک‌آرتور، جوزف منکیه ویتس، جان هوارد لاوسن، دادلی نیکولز و بقیه نداشتند. در واقع، فرتمن، کمتر چیزی جز فیلمنامه نوشت و مورخان تاریخ سینما هم چندان به خود زحمت نداده‌اند که دنبال نام او بگردند. علاوه برآن، خیلی از مورخان، او را با برادرش چارلز (۱۸۸۴ـ ۱۹۳۶) عوضی می‌گیرند. اما حتی همین هم، توجیه خوبی برای اقدامی توطئه مانند در جهت محو نام او نیست، که ظاهراً از حس نادرست وفاداری به کارگردانان ساکن پانتئون ریشه گرفته است. برای مثال در کتاب اخیر هرمن واینبرگ در مورد سینمای جوزف فن‌اشترنبرگ، سهم او به کل در نوشتن فیلمنامه‌های **دنیای تبهکاران**، **پروندهٔ لنا اسمیت**، **مراکش**، **ونوس موطلایی** و **قطار شانگهای** نادیده گرفته شده است؛ و اینها هم فیلمهایی نیست که او با نام مستعار در آنها کار کرده باشد. نام او در عنوان بندی این فیلمها دیده می‌شود و این چیزی نیست که محتاج پیگیری و جستجو باشد در نتیجه از ذکر نام او غفلت نشده است، بلکه به عمد نام او را حذف کرده‌اند. امروزه کار به آنجا رسیده است که هرکسی در فیلمی کار کرده است، نام او در عنوان بندی فیلم قید می‌شود و اصلاً این نکته مطرح نیست که او چقدر کار کرده. واینبرگ در اینجا فقط به گفتهٔ خود اشترنبرگ رجوع می‌کند، همان مردی که نه تنها منکر تأثیرپذیری از لی‌گارمز و کارل‌درایر است بلکه از فرتمن با ذکر این عبارت یاد می‌کند که، «دوستی بود که زیردست من کار یاد گرفته بود تا فیلمنامه نویس قابلی بشود». اشترنبرگ حتماً به همان مقامی که شایستهٔ آن است رسیده است، اما مورخ آن کسی است که در نسبت دادن مسئولیت هرکاری، به آنکه واقعاً انجامش داده دقت نظر کافی مبذول دارد. آن هم در هنری چون سینما، که اصلاً هنری فردی نیست و ماهیت جمعی دارد.

● جولز فرتمن

● جولز فرتمن (چپ) و جوزف فن اشترنبرگ

دنیای تبهکاران (۱۹۲۷) اولین فیلمی است که اشترنبرگ و فرتمن با هم کار می‌کنند، البته در عنوان بندی از نقش فرتمن به عنوان «اقتباس کنندهٔ» اثر یاد شده است و همین موجب شده تا معمولاً نقش او را چندان جدی نگیرند و حتی اندروساریس در کتابی که در مورد فیلمهای اشترنبرگ نوشته در فیلم شناسی آثار او، نام فرتمن را در این فیلم قید نمی‌کند.



فرتمن، همان سال فیلمنامهٔ سه فیلم پرهزینهٔ پارامونت را نوشت که استودیو برای پخش اروپایی آنها برنامه‌ریزی خاصی کرده بود: **هتل امپریال** و **سیم خاردار** با بازی پولانگری و The Way of All Flesh با بازی امیل یانینگز و در کنار آنها **مُد برای خانمها** که آن هم فیلم مهمی به کارگردانی دوروتی آرنز بود. از دید هالیوودی، حیات حرفه‌ای فرتمن پرسرو صدا، اما چندان موفقیت بار نبود. ظاهراً موفقیت بزرگی که با **دنیای تبهکاران** کسب کرد همه را تحت تأثیر قرار داد، و تازه از این موقع به بعد بود که شهرتش تثبیت شد. پس چگونه جوزف

● رویدراور، آخرین فیلمنامهٔ جولز فرتمن

فن اشترنبرگ به او «کار یاد داده بود»؟ آن هم به مردی که در همان سال یکی از پرکارترین فیلمنامه نویسان استودیوی خود به حساب می‌آمد. در کارنامه‌اش، نام شصت فیلم به چشم می‌خورد و در دوازده سال گذشته با فیلمسازانی از موریس تورنور و کلارنس براون گرفته تا جان‌فورد و هنری‌کینگ کار کرده و حتی شخصاً چند فیلم ساخته بود. سؤال این است که چه کسی داشت به چه کسی کار یاد می‌داد؟ فکر می‌کنم باید قبول کنیم منظور اشترنبرگ از «کار یاد دادن» جنبهٔ استعاری دارد، و همکاری آن دو که در نُه فیلم ادامه یافت، نشانهٔ مشارکت مساوی هردو در این تولیدات بود: اشترنبرگ در مقام کارگردان و فرتمن در مقام فیلمنامه نویس.

برای اینکه کشف کنیم آیا اصلا مسئلهٔ نفوذ فرتمن در کار بود یا نه، بهترین اقدام آن است که به فیلمهایی که مارلین‌دیتریش در آمریکا بازی کرده است، توجه کنیم. این فیلمها را براحتی می‌توان به دو دسته تقسیم کرد: فیلمهایی که فرتمن درآنها کار کرده و فیلمهایی که او کار نکرده است. جداً تفاوت آشکاری میان **بدنام**، **شاهزاده خانم بوالهوس**، **شیطان یك زن است** (که فرتمن در آن کار نکرد) و فیلمهای دیگر وجود دارد و این تفاوت در شیوهٔ برخورد با گسترش قصه به چشم می‌آید. ساختار این سه فیلم رؤیاگونه، و تقریباً بی‌شکل است. در **بدنام** چهره‌ها می‌آیند و می‌روند، بی‌آنکه آن حس وحدت کلاسیك در جان اثر مشهود باشد، اما در ساختار امپرسیونیستی فیلم، تأثیری بی‌گفتگو دارند. وارنراولند ظاهر می‌شود، ناپدید می‌شود. آیا حضور او در فیلم الزامی داشت؟ حضور و عدم حضور او در پیشبرد قصه نقشی ندارد، اما در شخصیت پردازی مهم است. در این فیلمها شخصیت پردازی با قصه‌های جانبی تقریباً نچسب به انجام می‌رسد- و اهمیت اصلی را دارد. وقتی این فیلمها را با سیر آثاری که در دههٔ ۱۹۳۰ ساخته شده است مقایسه کنیم، آنها را به نحو تکان دهنده‌ای امروزی می‌یابیم. روایت، در **شاهزاده خانم بوالهوس** به مدد میان نوشته‌های فیلم پیش می‌رود، که وظیفهٔ «توسعهٔ قصه» را برعهده دارند، حال آنکه رویدادهای دراماتیك که درحد فاصل این

● صفری بوگارت و والتر برنان در داشتن و نداشتن

● صفری بوگارت و لورن باکال در خواب بزرگ

میان نوشته‌ها رخ می‌دهند (در واقع، جزء «سینمایی» این فیلم)، فقط از خلال شخصیت پردازی، و نه اصلاً از طریق قصه، جلو می‌رود. در **شیطان یك زن است** اوج این سبك کار را شاهد هستیم که در آن لایونل انتویل، یك رشته سرنخهای پراکنده بیان می‌دارد، که در کنار همدیگر شخصیت زن نقش اول فیلم را می‌سازند (**شیطان یك زن است** شباهت زیادی به **آناتاهان** دارد که شاید ناب‌ترین فیلم اشترنبرگ باشد، در این فیلم خود اشترنبرگ عملاً نقش وی را به عهده می‌گیرد. ساریس در کتابش دربارهٔ سینمای اشترنبرگ معتقد است که آنتویل

اصلاً تجسمی از حضور خود اشترنبرگ است، منتهی در این فیلم کارگردان دیگر هرگونه دستاویز دیگری را کنار می‌گذارد و رسماً قصه را به صورت طرح داستانی برای تماشاگر باز می‌گوید، تا تصویرهای فیلم، نقش خاص خودشان را ایفا کنند و دربند پیشبرد قصه نباشند).

مراکش و **قطار سریع‌السیر شانگهای** اصولاً فیلمهای متفاوتی‌اند. (من از ذکر **ونوس مو طلایی** صرف نظر می‌کنم، چون در این فیلم تأثیر ا.ک. لورن، فیلمنامه نویس و قصه نویس همکار فرتمن که جنبه‌های خاصی به فیلم افزوده است و تجزیه و تحلیل آن را مشکلتر می‌کند، آشکار است. هرمن‌واینبرگ در کتاب مذکور، بدرستی به «منطق انعطاف‌ناپذیر **مراکش**» اشاره می‌کند و آن را با حال و هوای باروک گونهٔ **شاهزاده خانم بوالهوس** و **شیطان یك زن** است، متباین می‌بیند. اما باید اضافه کرد که «منطق انعطاف ناپذیر» در سینمای هالیوود معمولاً نتیجهٔ فیلمنامه‌ای است که به دقت از پیش آماده شده باشد. یعنی همان چیزی که در سینمای آلفرد هیچکاك، پرستون استورجس و ارنست لوبیچ شاهدش هستیم. نوشتن این نوع فیلمنامه برای **مراکش** و **قطار سریع‌السیر شانگهای** جز از فرتمن از چه کس دیگری برمی‌آمد؟ در این دو فیلم حتی یك نمانیست که بشود حذف کرد، بی‌آنکه اصلاً کل اثر را از مفهوم خود بیاندازد (در فیلمهای دیگر او، حذف نما یا نمایی سبب می‌شود تا آن اثر، دیگر به کمال قبل نباشد). تنشهای موجود در **مراکش** از این‌رو موفقیت بارند که فیلمنامه چنان دقیق به هم بافته شده، که‌یك حس تمرکز خلق می‌کند؛ تمرکزی که در سه فیلم سابق‌الذکر کمتر نشانی از آن به چشم می‌آید. **قطار سریع‌السیر شانگهای** هم به همین اندازه کامل و بی‌نقص است. این فیلم، ساختار یکپارچه‌ای دارد که هرجزء آن نقش ضروری‌ای بازی می‌کند. در آن هیچ نشانی از سردرگمی و پیچ و تاب بیهوده نیست، فقط حرکت دقیق از نقطهٔ الف به نقطهٔ ب مطرح است، و همزمان با حرکت قطار سریع‌السیر و دور شدنش از مبدأ شاهد دگرگونی اخلاقی و احساسی شخصیتها هستیم. حضور تمام شخصیتهای حاضر در قطار، برای رابطهٔ تازهٔ دیتریش ـ کلایوبروك، ضروری است؛ و هریك تا حداکثر درجه مورد استفاده قرار می‌گیرند (قاعدتاً فرتمن باید از کار روی این قصهٔ هری‌هاروی راضی بوده باشد؛ چون بیست سال بعد، نام او در نسخه‌ای که ویلیام دیترله تحت عنوان **قطار سریع‌السیر پکن** (۱۹۵۲) می‌سازد، بار دیگر تکرار می‌شود. جالب است بدانیم که او در نسخه‌های دیگری که از این قصه ساخته شده، هیچ نقشی نداشته است. نسخه‌های دیگر عبارتند از: **آخرین قطار از مادرید** (۱۹۳۷) و **پرواز شبانه از چانگ کینگ** (۱۹۴۳).

این مهارت و کاردانی اشترنبرگ را می‌رساند که توانست با این موفقیت، فیلمنامه‌هایی تا این حد متفاوت را به شکل و سبك بصری یگانه‌ای بسازد. با این همه کوته‌بینی است که منکر تأثیر فرتمن برغنای این فیلمها باشیم.

من بخش اعظم این مقاله را از این‌رو به فیلمنامه‌های فرتمن برای فیلمهای اشترنبرگ اختصاص دادم، چون در این زمینه هم نشانه‌ها و هم بحث «مؤلف» بودن جادتر از موارد دیگر است. آثاری که هاوکز با فیلمنامه‌های فرتمن ساخته است، گرچه در دنیای مردانه‌ای که رابین‌وود و دیگران در آثارشان به آن اشاره کرده‌اند، خوب جا می‌افتد، اما در ضمن نشانه‌های تعلق خاطر غریب فرتمن به اخلاق‌گرایی، و در عین حال ارائهٔ تصویر اروتیك از زنان هم در آنجا مشهود است. برای مثال می‌توان روی رابطهٔ میان شخصیتهایی که لورن باکال در **خواب بزرگ** و **داشتن و نداشتن** ارائه می‌دهد، با برخی شخصیتهایی که دیتریش در فیلمنامه‌های فرتمن به عهده می‌گیرد، یا با شخصیتهایی که جین‌هارلو در **بمب و دریای چین** بازی می‌کند، یا با زنان **فقط فرشته‌ها بال دارند** تحقیق کرد. شاید اثبات این نکته زمان زیادی بطلبد؛ اما آیا آن همه زنان غریبی که در بسیاری از فیلمهای دهه‌های ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ حضور داشتند، ثمرهٔ ذهن یگانه‌ای نیستند؟

● فیلم شناسی مُنتخب جولز فرتمن (۱۸۸۸ـ ۱۹۶۰)

نایتینگل ژاپنی (۱۹۱۸ـ جورج فتیزموریس)؛ **همهٔ دنیا به پشیزی نمی‌ارزد** (۱۹۱۸ـ هنری کینگ)، فرتمن به مدت سه سال از ۱۹۱۸ تا ۱۹۲۰ به اجبار با نام استیفن فاکس امضا می‌کرد؛ **هابزعجبول** (۱۹۱۸، هنری کینگ)؛ **آغاز غرب** (۱۹۱۹، هنری کینگ)؛ **پیروزی** (۱۹۱۸، موریس تورنور)؛ **تگزاسی** (۱۹۲۰، لیسن‌رینولدز)؛ **سرزمین جاز** (۱۹۲۰، جولز فرتمن)؛ **ضربهٔ بزرگ** (۱۹۲۱، جان‌فورد)؛ **دزدی در کلرادو** (۱۹۲۱، جولز فرتمن)؛ **قمار عشق** (۱۹۲۲، جوزف فرانکن)؛ **شمال خلیج هودسن** (۱۹۲۳، جان‌فورد)؛ **نفرین شده** (۱۹۲۴، آرتور راسن)؛ **هرزنی** (۱۹۲۵، هنری کینگ)؛ **تعجب خواهی کرد ۱۹۲۶، آرتور راسن)**؛ **هتل امپریال** (۱۹۲۷، موریتس استیلر)؛ **سیم خاردار** (۱۹۲۷، رولندلی)؛ **اسکله‌های نیویورك** (۱۹۲۸، جوزف فن‌اشترنبرگ)؛ **از ایرلندی ابی** (۱۹۲۹، ویکتورفلمینگ)؛ **تندربولت** (جوزف فن‌اشترنبرگ)؛ **شبهای نیویورك** (۱۹۳۰، لوئیس مایلستن)؛ **بلیط زرد** (۱۹۳۱، رائول والش)؛ **برفراز تپه** (۱۹۳۱، هنری کینگ)؛ **شورش در کشتی بونتی** (۱۹۳۵، فرانك لوید)؛ **بیا بگیرش** (۱۹۳۶، هوارد هاوکز)؛ **محصول شمال** (۱۹۳۸، هنری هاتاوی)؛ **یاغی** (۱۹۴۳، هواردهیوز)؛ **کوچهٔ نایت‌میر** (۱۹۴۶، ادموند گلدینگ)؛ **بچهٔ خوشگل** (۱۹۵۰، برتون ویندا‌ست)؛ **ریوبراوو** (۱۹۵۹، هوارد هاوکز).

برگرفته از فیلم کامنت ویژهٔ فیلمنامه نویسان زمستان ۷۱ـ ۱۹۷۰