۵
دفترهای سینما
مرداد ماه ۶۰
۵۰ ریال

# ویژه‌ی
# همشهری کین

# همشهری کین: پیش درآمد

## آندره بازن

* سرو صداهای بسیاری که پس از پخش برنامه‌ی رادیویی‌ی " جنگ دنیاها " براه افتاد ، " اورسن ولز" را در حد یک شخصیت ملی مطرح کرد . " هالیوود" دیگر نمی‌توانست وی را با تشریفات کامل دعوت نکند .

کمپانی فیلم "آر . ک . او" و " جرج شیفر" ــ مدیر کمپانی در آن زمان ــ افتخار این را یافتند که ، از "اورسن ولز" ــ این جوان مشهور که طالب بسیار چیزها بود ــ دعوت بعمل آورند :

" ولز" نه طالب امتیازات مالی ، که آزادی هنری و قانونی بود .

" ولز" خواستار چیزی بود که هالیوود از آن بسیار وحشت داشت : آزادی تام و تمام .در عین‌حال وی حاضر نبود که از هنرپیشگانی که در گروه "تآتر کوری" با آنها همکاری کرده‌بود ، جدا شود . باین ترتیب مذاکراتی طولانی آغاز شد و سرانجام ، در ماه اوت ۱۹۳۹ ، " ولز" قراردادی با کمپانی‌ی "آر . ک . او" امضاء کرد که ، در تاریخ هالیوودبی‌سابقه بود . طبق مفاد قرارداد ، "ولز" متعهد شده بود سالی یک فیلم بسازد . او می‌توانست ، با انتخاب خود ، در نقش " تهیه کننده" ، کارگردان" ، فیلمنامه نویس" ، " هنرپیشه" ، یا هر چهار نقش ــ در آن واحد ــ ظاهر شود .

بیست‌وپنج درصد فروش کل هر فیلم ، و صد وپنجاه هزار دلار پیش پرداخت برای هرفیلم ، از آن او بود . این شرایط‌ویژه دشمنان بسیاری در هالیوودبرای این جوان "نابغه"ــ که می‌خواست همه چیز را به هم بریزد ــ فراهم نمود . دست اندرکاران هالیوود او را مسخره کرده و روابط خود را با او محدود کردند .عده‌ی بسیار معدودی به مهمانی‌یی که او برای ورودش به هالیوود ترتیب داده بود ، آمدند . طرز لباس پوشیدن وی ــ که بسیار بی‌مبالات‌بود ــ و ریش پرپشت او ــ که در حقیقت برای شکل دادن به شخصیتی که "ولز" خیال داشت در فیلمی‌نقش آن را ایفا کند ،گذاشته شده بود ــ برای کاریکاتوریست‌های روزنامه‌ها مواد خام خوبی فراهم کرد . به هر حال ، حسادت کار خود را کرد[1] .

پس از اینکه دو طرح " قلب تاریکی" اثر "جوزف کنراد" ، و "لبخندی بر لب وچاقویی در دست" اثر " سی .دی . لوییس" پس از شروع به کناری گذاشته شد ، "ولز" و" مانکیه ویتس" روی طرح سوم ــ که " همشهری کین" نام داشت ــ شروع به کار کردند .

باین ترتیب ، ما به بهار ۱۹۴۰ می‌رسیم .

" هاوسمن " ، " مانکیه ویتس " و "ولز" بیش از سه ماه روی این فیلمنامه‌ی تازه کار کردند .

سرانجام در ژوییه‌ی ۱۹۴۰ ، فیلمبرداری با حضور نمایندگان مطبوعات افتتاح شد .

روز بعد روزنامه‌ی " پیک سینما " با تیتر درشتی اعلام کرد :

" ساکت ! نابغه مشغول کار است . " . . . و این درست یکسال پس از ورود "ولز" به‌هالیوود بود !

در طول این یکسال ، علیرغم آنچه به نظر می‌آید ، "ولز" وقت خود را تلف نکرد . آنچه که وی پس از اولین دیدارش از استودیوی " آر . ک . او " به زبان راند ، بسیار مشهور است :

" این بزرگترین دستگاه ترن برقی بی‌ست که کودکی تا بحال داشته است . "

این جمله آشکاراحرف یک بچه است اما ، برای مدت زمانی‌طولانی این‌چنین نماند . "ولز" در آن ماههایی که فعالیت زیادی نداشت ( از تابستان ۱۹۳۹ تا تابستان ۱۹۴۰ ) از وقت خود استفاده‌کرده ،به شیوه‌یی سیستماتیک شروع به‌مطالعه و تفحص در مورد تکنیک ـ و کلک‌های‌سری‌ـ فیلمسازی نموده ، و فیلمهای بسیاری را نیز تماشا کرد .

باین ترتیب ، او در هنگام شروع فیلمبرداری " همشهری کین " بادانشی غنی در زمینه‌ی تکنیکی و هنری‌ی سینما آغاز به کار کرد . ـ دانشی که اگر از همان هنگام رسیدنش به هالیوود شروع‌به کار می‌کرد ، در دسترس نداشت .

" فیلمبرداری " پانزده هفته بطول انجامید . ( در بیست سوم اکتبر ۱۹۴۰ ، فیلم برای "تدوین" آماده شده بود . ) : فیلمبرداری در شرایطی کاملا " سری انجام گرفت . معروف است که ، روزی عده‌یی تهیه‌کننده ، در هنگام فیلمبرداری در قسمت ممنوعه‌ی استودیو وارد شدند . " ولز " پس از خبردار شدن از این موضوع به کارکنان فنی و هنرپیشگان دستور داد تا فیلمبرداری را قطع کرده و "بیس‌بال" بازی کنند ! علیرغم ( و شاید بخاطر ) این کار مخفی ، شایعاتی در موردا اینکه فیلمنامه اثری ننگ‌آور و مفتضح است ، بر سر زبانها افتاد .

"لولا پارسونز" مقاله‌نویس مشهور هالیوود ، که در روزنامه‌های غول مطبوعات آمریکا : " ویلیام راندولف هرست " قلم می‌زد ـ و تا آن زمان جزو طرفداران "ولز" محسوب می‌شدـ این را وظیفه‌ی خود دانست که به "هرست" اطلاع دهد که ، زندگی‌تخیلی‌ی قهرمان اول فیلم در حقیقت از زندگی خود "هرست" اقتباس شده است . اتفاقات بعدی نشان داد که ، این شایعات چندان بی‌اساس نبوده‌اند . با اینکه "ولز" و کمپانی‌ی "آر . ک . او" این شایعات را تکذیب‌کردند ، "هرست" اجازه‌یی گرفت تا فیلم تدوین شده ، برای خانم "پارسونز" و وکلای "هرست" نمایش داده شود . دیدن فیلم برای آنها مسایل بسیاری را روشن کرد و پس از آن "هرست" با تمام‌نیرو کوشید تا از توزیع فیلم جلوگیری کند . در حقیقت از نظر قانونی "هرست" شانس زیادی برای اینکار نداشت و "شیفر" ـ مدیر "کمپانی‌ی آر . ک . او" و "ولز" این را به خوبی می‌دانستند . آنها به سختی‌مقاومت کرده وبا تبلیغات وسیع اعلام کردند که ، فیلم "همشهری کین" در چهارده

فوریه‌ی ۱۹۴۱ توزیع خواهد شد.

"هرست" که متوجه شده بود از طریق‌قانونی کاری نمی‌تواند انجام دهد. شیوه‌ی مبارزه‌یی غیررسمی ــ ولی بسیارموثر ــ را به کار بست. روزنامه‌های وی شیوه‌یی بسیارخصمانه علیه‌کمپانی‌ی "آر.ک.او" در پیش گرفتند؛ فیلمهای این کمپانی را تحریم کرده و بقیه‌ی استودیوهای فیلمسازی هالیوود را نیز زیرفشارهای موثر قراردادند. این درگیری ــ حتی ــ به مرحله‌یی رسید که، مسئله‌ی متحد شدن مخالفین فیلم جهت خرید و نابود کردن نگاتیو آن مطرح شد. "ولز" که ابدا" خم به ابرو نیاورده بود اعلام کرد که، اگر وی رابیش از آن در فشار قرار دهند، ساختن فیلمی را آغاز خواهد کرد که فیلمنامه‌ی آن بر مبنای زندگی‌ی "ویلیام راندولف هرست" نوشته شده است!

(اگر یکی از مقاله‌نویسان مجلات سینمایی‌هالیوود: "هدا هاپر"، از "ولز." در مقابل مقاله‌ی "لولا پارسونز" دفاع نمی‌کرد ــ شاید برخورد شدیدتر نمی‌شد. چه، این امر موجب شد که بحث و جدل حتی به قلب کمپانی "آر.ک. او" نیز سرایت کند و، باین‌ترتیب "شیفر" مجبور شد عده‌یی را اخراج کند) توزیع فیلم هرهفته عقب می‌افتاد. "ولز" که نگران شده بود تصمیم گرفت "آر.ک.او" را تهدید به پرداخت خسارت (بعنوان زیر پاگذاشتن قرارداد بین "آر.ک.او" وبازیگران "تآتر مرکوری") کند. خوشبختانه اومجبور به طرح این مسئله نشد. چه، خود "آر.ک. او" هم ــ که هشتصد هزار دلار برای فیلم خرج کرده بود ــ بسیار مایل بود که، فیلم توزیع شود. (دست کم، این امر موجب بازگشت سرمایه‌ی فیلم می‌شد.)

علیرغم خشم "هرست"، فیلم "همشهری کین" در نُهم آوریل ۱۹۴۱ برای دست‌اندرکاران مطبوعات به نمایش در آمد. از فیلم بسیار خوب استقبال شد، ومنتقدین در مقاله‌هایشان با شیفتگی تمام از آن یاد کردند. بی‌تردید، استقبال از فیلم و خبرهای خوش که حاکی از موفقیت فیلم می‌کردند، به بازیابی سلامتی‌ی "ولز" کمک کرد. (وی بنابه توصیه‌ی پزشک معالجش که احتمال خستگی عصبی وی را پیش‌بینی کرده بود، در یک بیمارستان "پالم اسپرینگز" بستری‌شده بود.)

بدبختانه این موفقیت در میان نقد فیلم‌نویسان در همان سطح باقی ماند و فیلم در میان تماشاگران عادی محبوبیتی نیافت.

"همشهری کین" ــ که یک فیلم "بالغ" بود ــ برای سطح شعور تماشاگر متوسط آمریکایی بسیار نامناسب بود، و حداکثر می‌توانست شعور آنها را کمی بالا ببرد.

بطورخلاصه باید گفت که، علیرغم سروصداهایی که بپا شد، و علیرغم نظر مثبت‌منتقدین، اولین فیلم "اورسن ولز" یک شکست مالی‌ی سنگین بود.

"اورسن ولز" در مورد فیلم چنین می‌گوید:

*"ــ "همشهری کین" داستان جستجوی روزنامه‌نگاری‌ست به نام "تامسون" برای کشف معنی‌ی آخرین حرفی که کین در هنگام مرگ به زبان می‌آورد. این روزنامه‌نگار به این نتیجه می‌رسد که سخنانی که انسان درست قبل از مرگ بر زبان می‌آورد تماما" در مورد زندگی او توضیح*

می‌دهند .

شاید اینطور باشد . او هرگز موفق به کشف معنی‌ی حرف کین در هنگام مرگ نمی‌شود. اما ، تماشاگران موفق می‌شوند . او درهنگام جستجویش به پنج‌نفر که کین را می‌شناسند ،برخورد می‌کند . این اشخاص یا "کین" را دوست داشته‌اند ، و یا از او متنفر بوده‌اند . آنها پنج داستان متفاوت تعریف می‌کنند که بیطرفانه نیستند . به این‌ترتیب ، حقیقت زندگی‌ی کین مانند حقیقت زندگی‌ی هر انسانی ــ فقط از طریق در نظر گرفتن کل مطالبی که در مورد او گفته می‌شود ، عیان می‌گردد .

اشخاص فوق داستانهای مختلفی را تعریف می‌کنند : یکی می‌گوید که ،

کین فقط مادرش را دوست داشت . دیگری می‌گوید که ،

وی فقط روزنامه‌اش را دوست داشت . و باز دیگری می‌گوید که ،

او فقط زن دومش را دوست داشت . و سرانجام یکی می‌گوید که ،

او فقط خود را دوست داشت .

شاید او همه‌ی اینها را دوست داشت و شاید هم ، اصلا " هیچکدام را دوست نداشت . این تماشاگران هستند که باید قضاوت کنند .

کین خودخواه و درعین‌حال فداکار بود . او یک ایده‌آلیست ، یک شارلاتان و مردی‌بسیار بزرگ ــ و درعین حال بسیار کوچک ــ بود .

همه‌ی این مسایل بستگی دارد به اینکه ، چه کسی در مورد او سخن می‌گوید .

او هرگز با دید عینی‌ی یک نویسنده مورد تحلیل قرار نگرفته است ، و هدف فیلم ، بیشتر ، مطرح کردن مسئله است تا حل کردن آن . "

تنهاچیزی که باید اضافه کرد ( و آن چیزی‌ست که از این خلاصه‌ی داستان دقیق آشکار نمی‌شود ) این است که ، جزءجزء بودن داستان فیلم به "ولز" این امکان را داد تا با روال زمانی داستان آزادانه به بازی بپردازد .

ترتیب زمانی‌ی متعارف داستانسرایی به کلی کنار گذاشته شده است . شهادت‌های مختلف شخصیت‌های فیلم در مورد کین ــ که در مورد اتفاقات مختلف بیان می‌شوند ــ جبرا" در هم می‌آمیزند . هر کدام از این شهادت‌ها که به گذشته رجوع می‌کنند ، در عین حال ، با زمان‌حال ــ که تحقیقات روزنامه‌نگار را تشریح می‌کند ــ در هم آمیخته می‌شوند .

پس از "همشهری کین" تکنیک " رجعت به گذشته " پیشرفت دیگری نکرده است . گرچه در آنزمان استفاده از این تکنیک در این فیلم چیزی بدیع و اصیل نبوده است .اما تا آنزمان، استفاده از این تکنیک بسیار نادر بوده ، و اگر هم استفاده می‌شده ، بدون بکار گرفتن در هم آمیختگی زمانها بوده است . ( رجوع کنید به فیلم " روز می‌دمد " ساخته‌ی " مارسل کارنه " که کمی قبل از نوشته شدن فیلمنامه‌ی " همشهری کین " ساخته شده است . ) بعلاوه ، بعدها بطورخیلی ابتدایی از تکنیک " رجعت به گذشته " ــ در سطح یک عامل حل‌کننده‌ی مشکلات داستان ــ استفاده

شد . در حالی که ، در فیلم " همشهری کین " ، استفاده از این تکنیک آن را به سطح والا مقام یک دید فلسفی بالا برد . بهرحال ، اگر "ولز" عملا" تکنیک" رجعت به گذشته" را خلق نکرد ، دست کم ، آن را در زبان سینمایی‌ی رایج مطرح ، و تاریخ فیلمنامه‌نویسی را بسیار دگرگون کرد .

**ترجمه‌ی امید روشن‌ضمیر**

# همشهری‌کین: هزارتویی ترسناک

## جوزف مک‌براید

باشگاه ادبیات

*در یکی از داستانهای "چسترتون"، فکرمی‌کنم "سرسزار" باشد ، قهرمان کتاب به‌این نتیجه می‌رسد که هیچ‌چیز ترسناکتراز هزارتویی نیست که راه‌به‌جائی‌نداشته باشد . این فیلم درست شبیه همان هزارتو است .*

**خورخه لوئیس بورخس**

* "ولز" در سال ۱۹۷۰ گفته بود : "سینما باید زمخت و خشن باشد ." اما او کارحرفه‌ای سینمائی خود را درسال ۱۹۴۰بادقیق‌ساختن یک "موضوع هنری" آغازکردکه‌حتی جای کوچکترین امکان موفقیتی راهم باز نمی‌گذاشت . . . "همشهری کین" . فیلم تصویر آینه‌گونه‌ی کامل مردی برخاسته از تئاتر است که در سن بیست وسه سالگی شهرتی جهانی کسب کرده‌بود . حالا زمان آن بود که سطوح مختلف توهم کشف شوند . "چارلزفاستر کین" ، غول مطبوعات ، جهانی در رویای خود خلق می‌کند ، وقتی این رویا درهم می‌ریزد ، چیزی که باقی می‌ماند جز پوچی و مرگ نیست . "کین" به‌وضوح تلاشی برای کشف سردرگمی‌های شخصیت مردی افسانه‌ای است ــ که در قالب جستجوئی برای کشف آخرین کلمه‌ای که قبل از مرگ یعنی "رزباد" برلب می‌آورد عرضه می‌شود ــ اما در واقع بخشی از مهارتی هم هست که قهرمان اصلی را پشت آرایه‌ای از هنر و راز پنهان می‌کند . در آخر ، همانقدر سربسته و سحرآمیز به‌راز شخصیت‌کین صحه گذاشته‌می‌شودکه‌به رویای برفی درون گوی بلورینی‌که هنگام مرگ از دست اورها می‌شود ودرهم می‌ریزد . کین‌همچون برنامه‌ی رادیوئی "جنگ دنیاها" در این‌جهت تمایل دارد که دست‌آوردهای بعدی خالق آنرا ــ

آن کارهای "زمخت و خشن‌تر" که از ورای حقه‌های تئاتری در می‌گذرد وبه کشف دقیقتر شخصیت نائل می‌آید ــ تحت‌الشعاع قراردهد . "ولز" تلاش می‌کرد تا "آخرین کلام" در سینما را بسازد، و هالیوود را با زیباترین تکنیک و تکنیسین‌ها نابود کند و از خود یک یادبود جاودانی بر جای نهد . کین به‌خاطر جوانی و جسارت ناشی از آن است که همیشه زنده و هیجان انگیز است .

شباهت کین به "ویلیام راندلف هرست" ، علیرغم انبوه حیرت برانگیز طفره‌ها درمورد موضوع در هنگام نمایش فیلم در نظر اغلب بینندگان واضح و آشکار بودومقاله‌ی جالب "همشهری هرست" به قلم " و . ا . سوانبرگ" افشاء می‌کند که تاچه‌حد این فیلم از زندگی‌ی " روزنامه‌نگار بزرگ ترسو" وام گرفته‌است ." ولز "دراین‌مورد خود را اسیر تفاسیری استعاره‌گونه‌کرده‌است ــ "در یک روز خوب و آفتابی ، در حالتی که آقای "هرست" خیلی‌هم مراقب نباشد ، حتما فیلمی که کاملا بر زندگی او منطبق باشد خواهم ساخت" (۱۹۴۱) . و "کین حتما خوشش می‌آمد که فیلم زندگیش راببیند ، اما هرست اینطور نبود ــ این روش او نبود" ( ۱۹۶۵ ) .بهرحال به‌نظرمی‌رسد که "هرست" یک نسخه از فیلم را در اختیار داشت و به دوستانش هم نشان می‌داد . پسر یکی‌از مدیران اجرائی دفاتر "هرست"به من‌گفت که هر ساله در کنفرانس" سن‌سیمون" ، مدیران اجرائی با بیان‌این جمله‌که " حال همشهری کین پیر چطور است ؟" از او استقبال می‌کردند و او هم ازاین نکته بسیار لذت می‌برد .

ظاهرا" تائید دو دلانه‌ی حملات " لولاپارسونز" به کین با تائید " ماریون دیویس " ، که‌از بسط شخصیت "سوزان الکساندر" به شدت ناراحت شده بود و همیشه فیلم را با لفظ" آن‌همشهری کین لعنتی" یاد می‌کرد ، تفاوت داشت . کین البته شخصیت مستقلی دارد ، که به دور از هر ارجاعی به "هرست" حضور دارد ، اما نکته‌ی ارزشمند در کشف جاهائی است که شخصیت‌های "کین" والگوها یاد ر هم می‌آمیزند یا ازهم دور می‌شوند . نکته‌ی جالب این که درست در همان جاهائی که آنها از هم دورمی‌شوند فیلم به چهره‌نگاری شباهت پیدامی‌کند . برای مثال ، "هرست" تا نوزده‌سالگی با والدین‌خود زندگی می‌کرده و پس از آن نیز همواره به دیدنشان می‌رفته ، اما مادر " ولز " در هشت‌سالگی ــ درست همان سنی که "تاچر" کین را از "مری" جدا می‌کند ــ و پدرش درسیزده سالگی می‌میرند . " ولز"با بیان این جمله که " من هرگز " رزباد"ی نداشتم یار دیگر تمایز خود را آشکارمی‌کند ،اما بیش از آنکه خودش بخواهد آشکار کند نکات مشترکی وجود دارند .

مرگ کین درآغاز فیلم در آنچنان زمینه‌ی خیال‌گونه و رویائی رخ می‌دهد که‌بیننده‌هیچگونه آشنائی وارتباطی با آن حس نمی‌کند ــ بابرش آنی از مرگ به‌فیلم خبری این عدم ارتباط ادامه می‌یابد . با وجود اینکه فیلم خبری حوادث زندگی‌ی‌کین را در مسیر تاریخ ، مرگ " امیلی " در ۱۹۱۸ وکین در۱۹۴۱ وغیره‌را نشان می‌دهد ، اما تازمانی‌که بیننده گروه گزارشگران برنامه‌ی "در گذر زمان" را نمی‌بیند که مشغول بحث و بررسی در باره‌ی فیلم هستند زمان واقعی فیلم را در نمی‌یابد . از اینجا بیان زمان حال و جنبه‌های ضد رمانتیک آن آغاز می‌شوند . بر طبق اصلی‌که

در فیلم رعایت شده تمامی کارهای‌کین درقالب فصل " گذشته " بیان می‌شوند ــ و این‌یعنی‌اینکه دیگر اثری ندارند . استفاده‌ی‌زمانی‌ی "ولز" دقیقا بااقدامات قدرتمندانه‌ی کین ، آنهم باپیش‌ــ آگاهی‌ی‌بیننده دراین مورد که این اقدامات راه به جائی نمی‌برند ونهایتا " آنطور که در آغاز فیلم دو ساعته دیده شده یعنی پوچ و فنا شده خواهد شد ، مغایرت دارد . حوادث زندگی او ، چنانکه در فیلم خواهیم دید تنها در برزخی از پوچی‌ی اخلاقی عینیت دارند .

وقتی فیلم خبری پایان می‌یابد ، ما نور پروژکتور و سپس دستی که آنرا با مکثی و به همراه صدای وزوزی خاموش می‌کند می‌بینیم .هگوئی که جهان ، سینمائی بی‌اعتبار و تهی است ، اما این از "گوئی" تجاوز نمی‌کند ، چون " همشهری کین" آغاز می‌شود . " ولز" می‌خواهد ما را با قبول این نکته که فیلم خبری تمامی‌ی حقیقت درباره کین است تکان دهد ، و از آن بیشتر می‌خواهد ما را با نشان‌دادن" راولستون" ، تدوینگر فیلم‌خبری ، که در طول فیلم خبری ایستاده و در نور کم‌رنگی که از نمایش فیلم حاصل شده دستانش را حرکت می‌دهد ، تکان دهد . " ولز " در تمام فیلم صورت "راولستون" را در سایه نگهمیدارد ــ او همینکار را با "تامسون" ، " مولف " فیلم خبری می‌کند ــ و با اینکار می‌خواهد به فاصله‌ای که پرسشگر از قضایا دارد تاکید کند . اگرما " تامسون" را می‌دیدیم ، قادر بودیم که نقطه نظرهای او را "دریابیم" ، اما ما هرگز او را به طورکامل نمی‌بینیم وبه‌همین‌خاطرمجبوریم همدلی‌ی خودرا با او به‌یک شکل استعاره‌ای درآوریم . سیمای کین در بی‌خود بودن‌ترین لحظه‌ها نیز واضح و روشن دیده نمی‌شود ، بهترین نمونه زمانی است که او" Declaration of principles " را می‌خواهد و امضاء می‌کند ، وپیش از اینکه واژه‌ی "کین" را بر لب بیاورد مکث می‌کند و نوعی بی‌مایگی‌ی غریبی را به این کلمه‌تحمیل می‌کند . نمایش جنبه‌های گوزان و خبری‌ی زندگی‌ی کین ، " للاند " و " تامسون" دست‌مایه‌ی استعاره‌گونه اما گذرانی را درباره‌ی احتمال بیان "واقعیت" حقیقت عرضه می‌کند .

"راولستون" به "تامسون" می‌گوید ؟"کافی نیست که بما بگوئی او در زندگی چه‌کرد . بلکه باید برای ما روشن کنی که او "که بود" . "راولستون" با منکوب کردن مخالفت‌ها ونکته‌های "تامسون" و دیگر گزارشگران ، که در میان آنها چهره‌ی بدون گریم "جوزف کاتن" (للاند) و "ارسکین سالنوزد" (ویرایشگر پیر روزنامه‌ی "اینکوایرر" ، که نقش "کارتر" را بازی می‌کند) دیده می‌شود ، "تامسون" را به‌جستجوی "رزباد" می‌فرستد : "شاید او همه‌چیز درباره‌ی خودش راروی همان تختی که مرد بما گفته‌باشد . " که در اینجا گزارشگر دیگر می‌گوید : "بله ، شاید‌هم چیزی نگفته‌باشد : صدای "کاتن" شنیده‌می‌شود که با لحنی خوارشمارنده وتحقیرآمیز واژه‌ی "رزباد" را برلب می‌آورد ، درست باهمان لحنی که در انتهای فیلم به‌نقش "للاند" درپایان جستجوی "تامسون" آنرا تکرار می‌کند ، حضور او در اینجا به‌عنوان شخصیت مضاعف "للاند" این فکر را به‌نظر می‌آورد که این جستجو محکوم به‌شکست است ــ "تامسون" در جستجوی خود دائما به‌دور دایره‌ای می‌چرخد . گزارشگر علاوه برآنکه در خدمت بینندگان فیلم‌است درخدمت قهرمان اصلی فیلم هم هست که تناقضات سوژه ــ موضوع را دریابد . او چه درنهان ،وچه‌آنطوری

که تقریبا هست یعنی وادار شده ، سوای یافتن معنی‌ی یک کلمه یا یک کار پیش مـی‌رود تـا بلکـه بتواند سرنخی بیابد . او درمسیربسط بیشتر فکر مقدماتی خود هم به‌تشویق و هم به منع ازادامـه آن برمی‌خورد ، قضیه دائما تغییر شکل می‌دهد و بالاخره درست درجائی که چیزی نمانده او بـه کشف معما نائل شود جستجو را رها می‌کند . جستجوگر تا آنجا که می‌تواند ــ حتی‌تا پای "رزباد" پیش می‌رود ، اما هرگز به‌آن نمی‌رسد . "ولز"وبینندگان ، البته ، راز "رزباد" را "کشف"می‌کنند، اما این ، همانطور که درفیلم می‌بینیم ، تنها نمایشگر اینست که "تامسون" در دریافت تناقضات درونی‌ی کین و نه قضاوت روی او محق بود .

"ولز" این اواخر در مصاحبه‌ای گفته‌بود : "از نظر من مسئله‌ی بصری راه‌حلی برای آینـده چیزهائی است که شعروموسیقی دیکته می‌کنند . من ابتدا با عوامل بصری آغاز نمی‌کنم کـه بعـد سعی کنم شعریاموسیقی مناسب آنرا بیابم و به‌فیلم بچسبانم . تصویر خود بـایـد به‌دنبـال آن بیاید . بارها مردم مستعد بوده‌اند اینطور فکرکنند که اولین دلمشغولی‌ی من با افکت‌های ساده‌ی سینمائی است . درحالی که در نظرمن آنها همه از ریتم درونی فیلم برمی‌خیزند ، که این درست شبیه شکل موسیقی یا شکل شعر است . من اصلا مثل کلکسیونرها نیستم که دنبـال بهترین چیزها بگردم وآنها راپشت سرهم ردیف کنم . . . فیلم به‌نظر من یک وسیله‌ی بیان شعری است . من معتقد نیستم که آن با نقاشی یا باله رقابت می‌کند ــ جنبه‌ی بعدی فیلم‌کلیدی‌برای دستیابی به‌شعراست .هیچ‌فیلمی‌هرچقدرزیبا ، تاثیرگذرانده ، ترسناک ، احساساتی‌باشدولی‌امکان‌شعری‌نداشته باشد نمی‌تواند به‌عنوان سینما پذیرفته‌شود . این خود نکته‌ی دیگری را مطرح می‌کند و آن اینکه شعر سبب می‌شود تا موهای بدنتان سیخ شود ، چیزهای متفاوتی به‌نظرتان بیاید و بیش ازآنچـه می‌توانید ببینید در نظرتان عرضه‌کند . خطری که در سینما هست اینست که در اینجـا دوربیـن فیلمبرداری وجود دارد که سبب می‌شود بیننده همه‌چیز را ببیند . لذا آنچه شمابایدانجام دهید اینست که این انگیزه‌ها را رهبری کنید و چیزهائی که واقعا روی پرده حضور ندارنـد را در نظـر بیاورید . . . و برتر از همه‌ی اینها محتوای درونی‌ی فکر مولف باید یک شکل منفرد داشته‌باشد".

بقیه‌ی فیلم با آنچه در فیلم خبری دیده‌ایم آب و رنگ خورده‌اند ، اولین اظهار نظر هـم درمورد کین بیان شده‌است . تحقیقات بعدی گزارشگر چه برای خود او و چه برای ما نوعی نقد از فیلم پرآب و تاب "درگذر زمان" است . (اصلا نقد فیلم مستند ؟) چیزهائـی که در فیلم خبری دیدیم بدون شک درزندگی‌ی کین رخ‌داده بودند ، او جـداً در قصـری کـه در فیلم می‌بینیـم زندگی می‌کرد ، آن جملات را به‌زبان می‌آورد و غیره . ولی دوربین دروغ هم می‌گوید (اشاره به این جمله‌ی اوکه گفت "هیچ فیلمی‌نیست‌که‌خودش رابقبولاند" . ) ، وما هنوز نمی‌توانیم ازسطوحی بگذریم تا به "ریتم درونی" و شعر زندگی کین برسیم . تصاویر "کین" مشکوکند ، هرلحظه ازطرح موسیقی فیلم تنها در وجود دیگر لحظه‌هائی که گذشتند و می‌آیند است که اهمیت می‌یابد .آنچه درهر لحظه بر پرده دیده‌می‌شود قطعی و منطقی نیست بلکه بخشی ازحالت فکری است که بیـن نویسنده و بیننده‌اش مشترک می‌باشد . حرکات و کارهای کین به‌دو شکل دیده‌می‌شوند : درفیلم ــ

های خبری به‌طور دقیق و در بخش‌های بعدی فیلم خیلی کامل و ممتد . ساختمان فیلم تنش‌ناشی از بدگمانی و راز است ، نوعی تنش متافیزیکی ، بدگمانی که درقالب آن ما (به‌همراه "تامسون") بیشتر نسبت به تمام اقداماتی که کین به‌آنها دست می‌زند آگاهیم ، راز در قالب جستجو برای یافتن معمای کلمه‌ی "رزباد" که در پس همه‌ی جریانات قراردارد . آنطوریکه می‌بینیم زندگی کین شمای یک تراژدی‌ی کلاسیک را دنبال می‌کند ، اما شکل آنرا بخود نمی‌گیرد . درواقع پایان‌زندگی او ، در ابتدای فیلم مطرح می‌شود واین خود از اصول تراژدی کلاسیک به‌دوراست . دیگرکارهای او را از نظر زمانی نامرتب می‌بینیم ، چون فیلم از چشم گزارشگر دیده‌می‌شود . کنار گذاشتن فکرتاریخ نگاری ارسطوئی نوعی تعلیق جبری قوانین علت ومعلولی را به‌بار می‌آورد. شکل زمانی‌ی فیلم باعث می‌شود تا مابرخلاف سنت تراژدی‌های کلاسیک زندگی قهرمان داستان راپربار ،ساده و پیش رونده به‌جلو نبینیم که آنرا پوچ ، بیهوده و آمیزه‌ای از "اوج‌ها و حضیض‌ها" دریابیم .

آنچه بسیار جالب به‌نظر می‌رسد اینست که از هیچ‌یک از نزدیکترین دوستان کین ، "للاند" و "برنشتاین" ،درفیلم خبری اثری نیست . و طبق فیلمنامه‌ای‌که در دست است آنها باید در صحنه‌ی ازدواج کین و "امیلی" حضور می‌داشتند اما "ولز" عاقلانه نقش آنها را حذف کرد . "راولستون" به‌خنده می‌گوید : "تمام این فیلم خبری فقط یک چیز را به‌ما نشان داد و آن هم اینکه چارلزفاستر کین مرده‌است ــ من این را در روزنامه‌ها هم خوانده بودم ." آنچه ما از این فیلم خبری دیدیم به‌وضوح زندگی مردی است که هیچ آشنائی‌شخصی با موضوعی که بدنبال آن است ندارد . تمام کارهای "تامسون" محدود به‌خواندن روزنامه‌ها و نگاه به‌فیلم خبری می‌شود.

اما فقط برای یک لحظه فیلمی که "به‌طورمخفیانه" از کین پیر گرفته شده او را در باغ گل نشان می‌دهد ، و این تنها باری است که‌کین را صادقانه در پیش چشم می‌بینیم . ( او را قبلایک بار هم دیده‌بودیم که سعی کرده بود دوربین عکاس "اینکوایرر" را بخاطر عکس‌هائی که از عروس او و "سوزان" گرفته‌بود بشکند!) این بخش "مخفیانه" ، مثل صحنه‌ای در فیلم "پنجره‌ی رو به حیاط" ساخته‌ی "آلفرد هیچکاک" نمایشگر روحیات خارجی قهرمان فیلم است و بهترین کمک برای آگاهی ما از موقعیت قهرمانان است . عنوان فیلم خبری خود آمیزه‌ای از کلمات راست و دروغ است : "برخی از زندگی‌های خصوصی خیلی هم عمومی بودند ."

جستجوی "تامسون" ، درامی ، تاریخی و ارسطوئی است . او از آغاز تا پایان فیلم ، که چیزی حدود یک هفته از مرگ کین تا پایان جستجو است ، دائما تغییر می‌کند . لحظه‌ی اوج درام "تامسون" لحظه‌ای است که او به "برنشتاین" می‌گوید : "للاند چیز مهمی درباره‌ی اوندارد ، آنها فقط به‌من می‌گویند که . . . " و مکثی معنی‌دار در اینجا می‌کند . " برنشتاین" جمله رااینطور برای او به‌پایان می‌رساند : " آقای تامسون ، اینها فقط ناشی از پیری است ، این تنها مرضی است که با گذشت زمان علاج نمی‌شود ." از آن پس "تامسون" به‌جریان نزدیک و نزدیکتر می‌شود ،تا اینکه نهایتا با خشونتی که پیشخدمت کین نشان می‌دهد ، ناامید می‌شود . او در پایان جستجو خود را همچون آغاز کار می‌یابد . "تامسون" هم مثل "للاند" ، مثل خود کین بی‌گناهی است

که به‌نحوی خشونت بار آورده‌شده تا فسادرابشناسد . اثر بهوش‌آورنده‌ی سیر زمان و پیری در پهلوی هم‌ردیف کردن حوادث زندگی کین جوان تا پیر ، "تامسون" جوان و "برنشتاین" و "للاند" پیر آشکار شده‌اند .

نقطه‌ی عطف بین رشد دراماتیک "تامسون" و تلاشهای بی‌ثمر کین برای تغییر جریان زندگی‌ی ناخودآگاهانه طنز تلخ فیلم را تشکیل می‌دهد ، کما اینکه تقارن مطلق و آشکار ساختمان فیلم خودنقطه‌ی عطفی‌استعاره‌گونه‌ی دراشاره‌به‌فقدان کامل نظم در زندگی کین است . بعلت‌اینکه مثالی از میان صداها مورد این تقارن زده‌باشیم به‌صحنه‌ای اشاره می‌کنیم که عکس کین ، "امیلی" و فرزندشان را در روزنامه و به‌خاطر مرگ همسر و فرزند کین در یک حادثه‌ی رانندگی انداخته‌اند و درست پیش از آن در فیلم خبری صحنه‌ای از ازدواج کین و "امیلی" را دیده‌بودیم . بعد ،کمی جلوتر ، ما صحنه‌ی واقعی این عکسبرداری را می‌بینیم ــ در لحظه‌ای پیش از آنکه "امیلی" ، پسر را در ماشین به‌منزل بفرستد و به‌کین بگوید که آنها به‌آپارتمان "سوزان" می‌روند : جائی که کین تصمیم به‌طلاق می‌گیرد . چندین‌مورد دیگر از این نمونه‌ها بابه‌کارگیری استعاره‌ای ــ کنایه‌ای‌وجود دارد و در اینجاست که گفته "گرترود استاین" که آنان را "لذت تمرکز برسادگی نهائی پیچیدگی‌های بیش از حد" نامیده‌بود فهمیده می‌شود .

"ولز" در کنار یکدندگی‌ی جستجوگرانه‌ی "تامسون" و پوچی‌ی غائی آن ، قصد دارد امید بیننده را برای یافتن پاسخ مناسبی به‌زندگی کین بفریبد و دست بیندازد . کما اینکه "للاند" اینکار رامی‌کند . اودرپاسخ "تامسون" که درباره‌ی "رزباد" از او می‌پرسد ، می‌گوید : " رزباد ؟ ، آره ، یادم می‌آید که چنین چیزی را در روزنامه "اینکوایرر" دیده‌ام . خب ، من هرگز هر آنچه را که دراین روزنامه می‌دیدم باور نمی‌کردم . چیز دیگری هم‌هست ؟" "تامسون" به‌دور از دیگر گزارشگران که در آخر فیلم در "اگزانادو" (قصر کین) گردآمده‌اند درمی‌یابد که ،بالاخره ، هیچ پاسخی برای این مسئله وجود ندارد . کسی به‌او می‌گوید که اگر می‌توانست معنی‌ی "رزباد" را دریابد تمام چیزهای دیگر هم معنی می‌یافتند . "تامسون" ، رو به‌دوربین ، اما همچنان‌درسایه، می‌گوید : "نه ، من اینطور فکرنمی‌کنم . نه . آقای کین کسی بود که‌هرچه‌می‌خواست بدست می‌آورد و بعد از دست می‌داد . شاید "رزباد" چیزی بود که او نتوانسته بود بدست بیاورد یا چیزی بود که از دست داده بود ، ولی بهرحال نمی‌توانسته مفهوم چیزی باشد . نه ، من فکرمی‌کنم که این واژه تنها قطعه‌ای از قطعات معمایی تصویری باشد ــ یک قطعه‌ی گم شده ."

کمی بعد این معمای تصویری کامل می‌شود ، اما از این کمال چه بدست می‌آید ؟ دوربین "ولز" ، "تامسون" را در میان انبوهی از وسایلی که کین در زندگیش مصرف کرده‌تنها می‌گذارد، که‌درمیان آنها مجسمه‌ی بدون سرونوس در پی‌نمائی از مادر کین به‌چشم می‌خورد . از این نماهای از بالا ، به‌یک نمای ویژه و ممتاز می‌رویم : "رزباد" ، "لوژ" ایام کودکی‌ی کین ، در یک‌نماکه‌تمام پرده را پرمی‌کند ، دارد می‌سوزد . بیان "دوایت مک دونالد" دراین‌موردکه اواز این نما"ماجرای بزرگی" را به‌نظر می‌آورد الگوی مناسبی است ، هرچند که نمی‌تواند علت آنرا توضیح دهد . با

این نما "پاسخ" معمائی که "تامسون" بدنبال آن بوده آشکار می‌شود ، و ما به‌خاطر می‌آوریم که چیزی حل نمی‌شود . وقتی ما می‌باید "رزباد" را می‌دیدیم تا به‌یافته‌های "تامسون" برسیم ، او را خیلی موقر و بزرگ می‌یابیم .

اما آیا اینهم ، همچون نظر بسیاری از منتقدان دیگر ، محتمل است که سخنان گزارشگر کنایه‌ای است ، که دیدن تصویر گویا و پرمحتوای "لوژ" سوزان سبب می‌شود به‌خاطر بیاوریم که اصلا توضیحی برای این جریان وجود دارد یا نه؟ به‌سختی ممکن است چنین احتمالی وجود داشته باشد چون افشاء معمای "رزباد" خود بعد تازه‌ای به‌زندگی‌ی کین می‌افزاید . اگر "ولز" ، "رزباد" را برای ما آشکار نکرده‌بود ، همیشه فکر می‌کردیم که باید برای این معما پاسخی وجود می‌داشت که "تامسون" هرگز قادر به‌یافتنش نبود . و ما با ابتکار و ابداع راه‌حل‌های ویژه‌ی خود تنها می‌ماندیم . در عوض "ولز" با یادآوری‌ی تنها یادبود کین از زمان کودکی و استفاده‌ای که او از این "لوژ" به‌عنوان سلاح علیه "تاچر" می‌کند دایره‌ی زندگی کین با بازگشتن به‌نقطه‌ی عطف کامل می‌شود ــ به‌لحظه‌ای که او هنوز شانس داشت . علیرغم عرضه‌ی "بهشت گمشده"ای در صحنه‌ای که کین از خانواده‌اش دور می‌شود ( برف ، یک نمای طولانی ، نمای درشت از چهره‌ی مادر و پسرش) ، باید به‌یاد داشت که کودکی‌ی کین از احساس و شور کودکی به‌دوربود .

وقتی ما برای اولین باربچه‌را ، درنمائی که از پنجره و در فاصله‌ای دور او را نشان می‌دهد ، می‌بینیم او دارد در برف بازی می‌کند ، و همانقدر تنها و بی‌پناه است که در هنگام پیری بود . درگیری‌های خانوادگی اگرچه خیلی پوشیده‌ومرموز هستند اما فورا آشکار می‌شوند : درخانه‌اگر چه مادر سالاری حاکم است ، اما این‌امر با بخشیدن فرزند به "تاچر" آسیب می‌بیند ، پدر نیز در اعتراضات خود احساساتی و خشن جلوه می‌کند . چرا مادر می‌خواهد پسر را از خود دور کند؟ آیا می‌خواهد او را از پدر که هنگام مستی با او بد رفتاری می‌کند دورکند؟ شاید . اما از آن محتمل‌تر اینست که "ولز" با فضائی آکنده از ناامیدی که دراین خانواده ترسیم کرده‌سرنوشت مقدر کین را ترسیم کرده و آن اینکه : "چارلز باید پیشرفت کند" . آنچه به‌این صحنه‌ی ترک خانواده راز و تلخی می‌بخشد این احساس دقیق جبرگرائی است . "لوژ"ی که‌کین‌کوچک کورکورانه و ناخودآگاه به‌همراه‌برمی‌دارد نمادی نه‌فقط ازگذشته بلکه‌از آینده‌ی زندگی او نیز است . مسافرت بانمای بسیار جذابی که درآن "لوژ" بشکل سنگ قبری در برف قرار گرفته و متعاقب آن صدای سوت قطاری شنیده‌می‌شود در فیلم نمایش داده شده است .

وقتی‌کین‌پیرگوی‌بلورین رادردست‌می‌گیرد وواژه‌ی "رزباد" رابرلب‌می‌آورد ،این‌درست‌همان لحظه‌ای است که "سوزان" (یادآور مادر او) ترکش می‌گوید . یک صحنه‌ی حیرت‌انگیزاماناادیدنی کودکی‌ی اورا باآغازماجرای کین و "سوزان" بهم ربط می‌دهد . وقتی خانم کین پشت میزمی‌نشیند تا ورقه‌های مربوط به‌تحویل فرزندش به "تاچر" را امضاء کند ، دوربین حرکت بی‌اندازه کوچکی به راست می‌کند ودر پس زمینه و روی یک میز ، گوی بلورین دیده‌می‌شود . سالها بعد ، گوی بلورین ، درآپارتمان "سوزان" دوباره به‌چشم می‌آید ، که اینبار در میان اشیاء خرت و پرتی که روی میزی

پهن شده‌اند قراردارد واستعاره‌ی شعرگونه‌ی‌بی‌منطق جادوئی رل به‌یاد می‌آورد . وقتی "سوزان"، "اگزانادو" را ترک می‌گوید ، کین گوی بلورین را در میان چیزهای متعلق به "سوزان" پیدامی‌کند و گوی از آن به‌بعد تا بستر مرگ همراه اوست . آنچه آخرین کلام و رویای کهن را اینقدر پرقدرت می‌کند این وضع نهانی شرایط متفاوت است ــ شرایطی که در مواردی بسیار غیر واقعی و دست نیافتنی به‌نظر می‌رسند .

اگرچه خود مولف این آمادگی را دارد که بابت "رزباد" عذرخواهی کند ("ولز "زمانی‌آنرا گول زننده ، واقعی وحتی یک کتاب بی‌ارزش روانشناسانه نامیده‌بود ) اما ماباید به‌داستان اعتماد کنیم نه‌به‌داستانسرا و به‌نماهائی که در دنبال "لوژ" سوزان می‌آیند توجه کنیم : دودی از قصر برمی‌خیزد و در آسمان سیاه گم می‌شود "دیزالو" بعد به‌موقعیت ابتدائی مادر پس پشت علامت "ورود ممنوع" است و پس از آن "دیزالو" دیگری به "اگزانادو" و بار دیگر "ک" بزرگ را ازپشت تاریکی‌ی پنجره‌ی اتاقی که کین درآن جانسپرده‌است می‌بینیم . نورکم‌رنگ سپیده‌دم به ابرهای اطراف قصر سایه انداخته و دود همچنان برمی‌خیزد . این تکرار اسرارآمیز صحنه‌ی گشایش فیلم ما را وادار می‌کند که بیاد داشته باشیم مسئله‌ی دشوار کین از بین رفته ، اما پرونده هنوز برای بررسی باز است و راز کین ادامه دارد . همانطوریکه "رابین‌وود" درباره‌ی تشریح روانشناسانه‌ی "نورمن بیتز" قاتل فیلم "روح" اثر "هیچکاک" یادآوری می‌کند که : "روان پزشک ، بازبان چرب و نرم خود به‌ما اطمینان و قوت قلب می‌بخشد . اما ما در عکس‌العمل هایمان می‌بینیم که این توضیحات هرچه بیشتر به‌زبان بیایند اثر توضیحی خود را از دست می‌دهند ." هیچکاک "سپس "نورمن" را به‌ما نشان می‌دهد ، که ما حالا او را کاملا "می‌فهمیم" ، در تنهائی مثل جنین در رحم نشسته و پتوئی به‌خود پیچیده‌است ، با نوعی بی‌منطقی‌ی غیرقابل علاج ، و بعد ماشین را می‌بینیم که از گودال بیرون می‌آورند . درست شبیه به‌همین ، آخرین صحنه‌ی کین است که درآن دو عامل مخالف موسیقاری ــ عامل "قدرت" که با سنج و عامل "رزباد" که با "ویبرافون" بیان شده‌اند و اینرا "برناردهرمان" اعتراف کرده‌است ــ این وضعیت را درابهام کامل فرو می‌برند .

گستاخی و خودبینی‌ی "تامسون" با فروتنی و تواضع جایگزین شده‌است . او حالا با کین که بطور سرسری در فیلم "درگذر زمان" نمایش داده شده بود ، احساس همدردی می‌کند . او با تجربه‌کردن وقایعی‌که‌درفیلم‌خبری خودعرضه‌کرده است ، فهمیده‌که کین چیزی بیشتر از "امپراطور خبری" بود . دربخشی ازفیلمنامه که البته دراصل فیلم ظاهرنشد قرار بود "تامسون" در پاسخ مخبری‌که درباره‌ی دست‌آوردهایش ازاوسئوال می‌کندپاسخ‌دهد : "خب ــ حالا تصویرواضحی ازاو بدست‌آمده است . اوامین‌ترین مردی بودکه‌تابحال زیسته ، اوهم‌لیبرال وهم‌مرتجع بود . اوشوهری دوست داشتنی بود که هر دو همسرش ترکش گفتند . او هدایائی برای دوستی داشت‌که‌کمترمردان دارند ــ و با اینهمه قلب صمیمی‌ترین دوستش را طوری شکست که گوئی ته‌سیگاری را با بی‌تفاوتی به‌دورمی‌اندازد . به‌غیرازاین . . . "این صحنه‌هائی‌که ازفیلم بیرون کشیده شده‌اند بهترین‌است . چون به‌خوبی تمام آنچه را با نور و صدا صحنه‌های پایانی احساس شده به‌حرف درمی‌آورد . اما

این اشاره‌ای به‌روش فیلم ، یعنی به استعاره کشیدن دائمی‌ی جستجوی بینندگان برای‌کشف‌راه‌حل است .

عنوان فیلم خود نمایانگر معمای اصلی است . "همشهری" و در کنارش جامعه‌ی انسانی‌ی مفید هدفی است که کین درسر می‌پروراند . او دوبار واژه‌ی "همشهری" را تکرار می‌کند ، آنهم در مواقعی که ناب‌ترین تحریکات اجتماعی او آشکار می‌شوند و ضمنا پراستفاده‌ترین لحظات فیلم‌هم هستند : زمانی که Declaration of principles را می‌خواند ــ "من همچنان برای آنها قهرمان جنگنده و خستگی ناپذیر برای حقوقشان بعنوان "همشهری" و انسانهای‌اصیل عرضه خواهم کرد ." و بار دیگر زمانیست که نطق انتخاباتی خود را خطاب به "همشهری‌های معمولی و محجوب" ایراد می‌کند .

"همشهری" هم‌چنین جنبه‌ی قهرمانانه و موثر کین را عرضه می‌کند ، کین خود جنبه‌ی از پیش مقدر و معین شده‌ی خودرا می‌شناساند . محتوای قهرمانانه‌ی کین به‌مثابه‌ی شخصیتی که در طول زمان زخم‌های زیادی را تحمل کرده تا به‌سرنوشتی که مقدر بوده رسیده بااین درک همراه است که او خود کنترل کننده کامل تمامی حوادث زندگیش نبود ، بلکه نیروی دیگری برزندگی‌ی او حکم می‌کرد . حضور "تامسون" بیش از پیش تاکید براین مسئله دارد ، کما اینکه فیلمبرداری "گرگ تولند" به‌شیوه‌ی تنظیم حضور پس زمینه و عدم وجود نمای درشت و تداوم نماهای کم زاویه تماما دست بدست هم می‌دهند تا چنین محیطی برای قهرمان فیلم خلق کنند .آشکارترین ارائه‌ی جبرگرائی در فیلم درصحنه‌ای رخ می‌دهد که "سوزان" ، کین را ترک می‌کند . طوطی‌ی کوچکی جیغ‌کشان از جلوی دوربین می‌گذرد و ما کین را می‌بینیم که درپس زمینه‌ی دوری حیرت زده در آستانه‌ی در اتاق او ایستاده‌است . بلافاصله در یک نمای عمومی ، او را می‌بینیم که‌به‌طور کاملا غیر ارادی به‌اطاق می‌رود ، دراینجا "ولز" با یک برش به‌یک نمای کم‌زاویه به‌بقیه‌ی حرکات کین می‌رود ، حرکات کین همچون یک عروسک کوکی است و این احساس با تغییر مداوم زاویه تشدید می‌شود . کمی‌ی زاویه فیلمبرداری او را در یک محیط‌آبستره و غیر منطقی قرار می‌دهد .

همچون فیلم خبری ، می‌توان اینطور فرض‌کرد که حوادث زندگی‌ی کین در یادآوری‌های‌هر کدام از گویندگان جریان دارد ــ دست نوشته‌ی "تاچر" و یادآوری‌های "برنشتاین" ، "للاند" ، "سوزان" و "ریموند" ــ نه براساس‌تصادف بلکه بخاطر علل استعاره‌ای در کنار هم‌جمع‌آمده‌اند. اصل موضوع هم‌همین است . بخش مربوط به "تاچر" کاملا به‌بازی‌های قدرت ربط دارد .جداکردن "چارلز" از خانواده‌اش ، دادن یک "لوژ" دیگر به‌کین ، انتقام‌های کین از طریق روزنامه‌اش و بالاخره گرفتن روزنامه از دست کین واین حرف کین به‌او که : "من‌همیشه‌درموردآن‌قاشق نقره‌ای شوخی می‌کردم ."

"برنشتاین" مثل بچه است . یادآوری‌های او نمایشگر یک کین ایده‌آلی است و بیشتر لحظات موفقیت بار کین را در برمی‌گیرد . از میان تمام شخصیت‌های فیلم ، فقط "برنشتاین" است که به‌بهترین نحوی کارهای اورا انجام می‌دهد و هیچ انتظار بجز رفاقت از کین ندارد.

یادآوری‌های "برنشتاین" هم‌چنین شامل آغاز کار روزنامه‌نگاری کین و امور حرفه‌ای او هستند... روزهائی که او به‌جنگ با دنیا برخاسته‌بود. "برنشتاین" و "للاند" بدبین را بارها در نماهای متفاوتی رودر روی هم می‌بینیم که این خود نمایشگر مخالفت‌های آنها براساس تقاضاهای روحی آنها از کین است. در آخرین شبی که آنها باهم هستند، درشب اپرای فاجعه‌آمیز، "برنشتاین" جلوی "للاند" در می‌آید و بالحنی کاملا بیگانه به‌او می‌گوید: "حدس می‌زنم به‌حساب تو هم برسند." طبق آنچه در فیلمنامه آمده‌است این عبارت باید باحالتی کاملا متعصبانه و نه‌موفقیت آمیز بیان شود.

اگر "برنشتاین" عاری ازنفس پرستی‌ی مترادف باوفاداری است در عوض "للاند"، رمانتیکی ایده‌آلیست است. دریادآوری‌های او ما شاهد تمام مراحل زندگی‌ی عشقی‌ی کین هستیم، ازآغاز عشق سرشار تا ازدواج، تا ملاقات با "سوزان"، مواجهه با "گتیس" در آپارتمان "سوزان"، جدائی‌ی نهائی از "امیلی" و از "للاند" تا ازدواج با "خواننده" و بالاخره حقارت‌های "سوزان" و کین در اپرا و خواندن بررسی‌ی "للاند" با لبخندی ظاهري که بیشتر به‌هق‌هق گریه شباهت دارد. "للاند" از آنجائی که احساساتی‌تمام خاطرات احساسی را که ندرتا دیگر شخصیت‌ها به یاد می‌آورند بیان می‌دارد. مثلا در یادآوری "برنشتاین" ما فقط "امیلی" را در یک نمای دور می‌بینیم که وحشت زده‌است، اما در خاطرات "للاند" ازدواج آن دو را می‌بینیم که از عشق به سردی می‌گراید، در صحنه‌ی میزصبحانه‌ی‌یادآوری‌ی "سوزان" تنها لحظات مصیبت‌بار رابطه‌ی او باکین به‌یادمی‌آید، امادریادآوری‌ی "للاند" این مصیبت را درکنار اظهارعشق می‌بینیم. "ولز" چندین بار دیگر به‌حضور متفکرانه‌ی "للاند" در نمایش روند زندگی‌ی عشقی‌ی کین دست‌می‌زند. صورت او دریک" lapdissolue " تدوین صحنه‌ی‌صبحانه وهم‌چنین درآغازاین‌نمادیده می‌شود. اظهار نظر مالیخولیا گونه‌ی اودرمورد ازدواج اینست: " این ازدواج مثل همه‌ازدواج‌های دیگر بود."

دریک مرتبه‌ی دیگروقتی او درباره‌ی ملاقات کین و "سوزان" حرف می‌زند، نمائی ازصورتش برای چند لحظه در خیابان باران زده دیده‌می‌شود. بالاخره، وقتی "للاند" در میان بازوان دو پرستار بی‌عاطفه از "تامسون" دور می‌شود، بهترین تدبیر فیلم صورت می‌گیرد: او در میان تصویری از چهره‌ی "سوزان" محو می‌شود.

در اولین ملاقات "للاند" با تامسون در بیمارستان، در فیلمنامه آمده است که باید دوربین، بعد از بیان چند خط از گفتگو، حرکت کرده و از صورت "تامسون" به صورت "للاند" برود اما "ولز" تصمیم می‌گیرد که صورت گزارشگر را به‌طور مستقیم دور از دسترس دوربین قرار دهد. لذا ما نیز شاهد نگاه خیره‌ی عقده‌ای "تامسون" به "للاند" هستیم. "ولز" با گذاشتن این گفتگو که "للاند" به "تامسون" می‌گوید: "جوان، من می‌توانم کاملا همه چیز را بیاد بیاورم، بدبختی‌ی من هم همینست. این بزرگترین مصیبتی است که می‌تواند گریبان حافظه‌ی‌بشررا بگیرد". و آوردن آن به‌ابتدای این صحنه کمک بزرگی در تصحیح نقطه‌نظرمانسبت

به "للاند" می‌کند ــ که او تجسمی از گذشته‌ی کین، حضور فیزیکی‌ی یاد او، یک "رزباد" زنـــده، و بخش بهتر خصلت‌های اوست. دراین رابطه، اقدام "للاند" درمورد پاسخ ندادن به‌نامه‌ی‌کین از "اگزانادو" آخرین عدم پذیرش کین در قبول طرح آشتی اوست. تک گفتار "للاند" در مـورد مکث‌های غم‌انگیزبسیار شبیه‌به‌نوشته‌های "جویس" است (از... "ما‌به‌یک‌چیزی "ایمان "داریم" به "کاملا مطمئنی که سیگاری نداری؟") .

ما هرگز "للاند" را بایک زن نمی‌بینیم، هرچند اشاراتی در مورد شیفتگـی او نسبت بـه "امیلی" را شاهد هستیم: "من می‌توانم باره‌ی امیلی با تو صحبت کنم. با امیلی به‌کلاس آموزش رقص می‌رفتیم. خیلی کار دلپذیری بود. ــ ما دائما درباره‌ی اولین خانم کین صحبت‌می‌کردیم" البته درفیلمنامه فصلی دریک فاحشه‌خانه وجود دارد که در آن کین بدون هیچگونه موفقیت سعی می‌کند توجه "للاند" را به‌یک دختر جلب کند. او دخترک را نمی‌پذیردودر عوض به‌کین درمورد کشاندن کشور به‌جنگ اعتراض می‌کند. "للاند" بیانگر تحریکات عشقی‌ی کین است و کاستی‌های او را به‌صراحت بیان می‌دارد. او به‌کین می‌گوید که درباره‌ی "سوزان" چگونه فکر می‌کندوبه‌همین خاطرهمچون "کوردلیا" در "شاه‌لیر" و همچون "فالستاف" به‌خاطر عشق آزاد و ساده‌اش‌مجازات می‌شود. کین دروغ می‌گوید، پا را از حد خود فراتر می‌نهد، درباره‌ی خود افسانه‌سازی می‌کنـد و بالاخره‌دوست صمیمی‌ی خود را که اثرات انسانی آن قدرت را تحت سوال در مـی‌آورد خـرد می‌کند. حضور "للاند" تاکیدی بر محدودیت‌های توانائی دوست داشتنی‌ی کین است. اونقـش "هابیل" را برای کین بازی می‌کند.

*ترجمه‌ی رحیم قاسمیان*

پاشگاه ادبیات

# همشهری کین: غول شکننده

## فرانسوا تروفو

* اگرچه " همشهری کین " در فاصله ماههای اوت ـ سپتامبر ۱۹۴۰ در هالیوود ساخته شد و سال ۱۹۴۱ در آمریکا به‌نمایش درآمد، اما به‌خاطر جنگ شش سال طول کشید تا در فرانسه اکران بگیرد. نمایش این فیلم در سال ۱۹۴۶ در پاریس حادثه‌ی بزرگی برای مشتاقان سینما هم عصر من بود. از زمان آزادی فرانسه ما در حال کشف فیلم‌های آمریکایی بودیم و داشتیم به‌شدت از فیلمسازان فرانسوی که در طول جنگ تحسینشان می‌کردیم دل می‌کندیم. هرچه بیشتر به طرف فیلم‌ها و بازیگران آمریکایی جذب می‌شدیم بی‌میلی‌مان از بازیگران مرد و زن فرانسوی شدت می‌گرفت. شعار ما این بود: بی‌خیال " پیر فرنه "، " ژان ماره " ، . . . ، " آرلتی " و زنده باد " کاری گرانت " ، " همفری بوگارت " ، " جیمز استوارت " . . . ، "جین تیرنی" ، " اینگرید برگمن " ، " جون بنت " و بقیه.

ما برای این اقدام رادیکال خود این توجیه را داشتیم که مجلات سینمایی فرانسه، به‌ویژه " *L'ecran Francais* " بشدت ضد آمریکایی بودند و ما با این مسئله مخالف بودیم. از آنجایی که در طول اشغال فرانسه توسط آلمانها فیلم‌های آلمانی چندان جالب توجه نبودند و فیلم‌های به‌زبان انگلیسی هم ممنوع بودند، صنعت سینمای فرانسه موفق بود و فیلم‌ها با استقبال عمومی روبرو می‌شدند و سالن‌ها همیشه پر بودند. بعد ازآزادی، نمایش بسیاری از بزرگترین فیلم‌های آمریکایی در فرانسه آزاد اعلام شد و فروش فیلم‌های فرانسوی سیر نزولی طی کرد. چندین عجیب نبود که در پی این واقعه تظاهرات بازیگران و کارگردانان فرانسوی را در خیابانها و برای درخواست کاهش تعداد فیلم‌های آمریکایی وارداتی شاهد باشیم.

به‌علاوه، لذتی که فرار از قراردادهای اجتماعی محیط دارد، تشنه‌ی چیزهای بکر و نوظهور بودن، علاقه به رمانتیسم، و البته آن روحیه‌ی مخالفت با چیزهای قراردادی و تکراری، و از همه بیشتر عشق به قوه‌ی حیات وادارمان می‌کرد تا هر تولید هالیوودی را دوست داشته باشیم. در یک چنین شرایطی بود که برای اولین بار آنهم در تابستان سال ۱۹۴۶ نام " اورسن ولز " را شنیدیم. فکر می‌کنم اولین چیزی که ما را جلب کرد نام کوچک غیر عادی او بود: " اورسن " خیلی شبیه " *Ourson* " به فرانسه بود ـ که به‌معنی‌ی‌بچه‌خرس است ـ و ما شنیده بودیم که این بچه تازه سی سالش شده و " همشهری کین " را در بیست و شش سالگی ساخته است، یعنی همان سنی که " آیزنشتاین " فیلم " پوتمکین " را ساخته بود.

منتقدین فرانسوی با تحسین تمام از این فیلم یاد می‌کردند ـ " ژان پل سارتر " که

آن موقع در آمریکا بود با نوشتن مقاله‌ای زمینه را آماده می‌کرد. با اینهمه هنوز عده‌ای از منتقدین در مورد فیلمنامه گیج مانده بودند، آنها با مقالاتی که در مجلات مختلف می‌نوشتند اعاهای یکـــدیگر درمورد معنی‌ی واژه‌ی " رزباد " را رد می‌کردند. برخی می‌گفتند که این واژه اسم گوی بلوریني است که در هنگام مرگ " کین " از دستش می‌افتد. " دنیس مارتین " و " آندره بازن " سردمداران این بررسی ژورنالیستی بودند و درهمین رابطه موسسه توزیع کننده فیلم، " آر. ک.او"، را تشویق کردند که عنوان فرعی " رزباد " درست هنگامی که " لوز " کین خردسال به‌درون آتش افکنده می‌شود به‌فیلم افزوده شود.

اشتباه در این تشخیص درست همان چیزی است که " ولز " آرزو می‌کرد . گوی بلورین پر بود از دررات برفی که روی خانه کوچک فرو می‌ریختند و کین دوبار در رابطه با این گوی این کلمه را بزبان می‌آورد ــ بار اول هنگامی که آنرا از همسر دومش موقع رفتن او برمی‌دارد و بار دوم هنگامی که می‌میرد آنرا رها می‌سازد .

نام " اگزانادو " نیز به همان اندازه‌ی " رزباد " برای ما جادویی بود . ما در فرانسه چیزی درمورد شعر " کومریج " درمورد " کوبلاخان " نمی‌دانستیم . اگرچه این شعر به روشنی در فیلم تکرار می‌شود ، اما بیان آن در قسمت فیلم خبری‌ی " درگذر زمان " در بین ما فرانسوی‌ها توجه چندانی جلب نکرد .

به‌همین علت می‌توانستیم این نتیجه را بگیریم که حتی نام " کین " هم از "خان " می‌آمد ، کما اینکه نام " آرکادین " هم بنام " ایرنا آرکادین " هنرپیشه ــ قهرمان اصلی‌ی کتاب " مرغ دریایی " اثر " چخوف " شباهت داشت .

" همشهری کین " که هرگز هم دوبله نشد ، ما را در مجیزگویی‌هایمان به هالیوود هشیارتر کردوسبب شدکه‌علاقه‌مان به سینما چندان برابر شود . این فیلم بیش از هر فیلم دیگری در سینمای کشورهای مختلف جهان تاثیر گذاشته است . و این امر از آنجایی که اغلب کارهای آن به‌درستی غیر قابل تقلید معرفی شده‌اندکمی‌عجیب‌بنظرمی‌رسد مضاف بر اینکه نفوذی که اعمال می‌کند ، حتی اگر همچون کارهایی نظیر " کنتس پابرهنه " ساخته‌ی " مانکیه ویتس " " Les mavvaises rencontre " ساخته‌ی " آستروک " ، " لولا مونتس " ساخته‌ی " ماکس‌مافولس " و " هشت و نیم " ساخته‌ی " فلینی " قابل تشخیص باشد ، اغلب غیر مستقیم است و به‌چشم نمی‌آید . فیلم‌های هالیوودی که قبلا" صحبتش شد ، و ما خیلی دوستشان داشتیم ، اغوا کننده بودند ، اما در عین حال دست نیافتنی هم بنظر می‌رسیدند .

می‌توانستیم فیلم‌هایی چون " خواب بزرگ " ، " رسوا " و " لیدی ایو " را بارهاو بارها ببینیم ، اما هرگز این فیلم‌ها این احساس را در ما برنمی‌انگیختند که ما هم می‌توانیم روزی فیلمساز شویم . تنهاکاری که از آنها برمی‌آمد این بودکه نشان دهند اگر سینما یک کشور باشد ، بدون شک هالیوود پایتخت آن است .

بنابراین بدون تردید این جنبه‌ی مخالفت ــ موافقت با هالیوود بود که در کنار جوانی‌ی " ولز " و یک عامل‌قوی‌ی‌اروپایی ، که در فیلم او به‌چشم می‌خورد ، حسابی ما را به تحریک واداشت . به‌عقیده‌ی من این دانش عمیق و گسترده‌ی‌اوبرشکسپیربودکه‌حتی بیشتر ازمسافرتهای طولانی او ، نقطه نظری ضد مادی درمورد درهم آمیختن موفقیت بار قهرمانان خوب و بد به او داد . اینجا باید اعترافی بکنم . من در سال ۱۹۴۶ ، ۱۶ سال داشتم و تازه از مدرسه اخراج شده بودم . من شکسپیر را از طریق " اورسن ولز " کشف کردم ، کما اینکه علاقه‌ام به " برنارد هرمان " مرا به سوی " استراوینسکی " که اغلب ملهم از " هرمان " بود کشاند .

از آنجایی که " ولز " جوان و احساساتی بود ، نبوغ او بیش از هر کارگردان سنتی آمریکا به‌ما نزدیکتر بود . وقتی " اورت اسلون " ، که نقش " برنشتاین " در " کین " را بازی می‌کند این خاطره را تعریف می‌کند که چگونه روزی در سال ۱۸۹۶ قایقی که او سوارش بود از کنار قایق دیگری در خلیج " هودسن " گذشت و او زنی با لباس سفید و چتری در دست را فقط برای یک ثانیه در آن قایق دید ، زنی که‌اگرچه‌اوهرگزدیگرندیدش،اما تا آخر عمر حداقل ماهی یکبار به‌فکرش می‌افتاد . . . آه ، خب ، ورای این نمای " چخوفی " هیچ کارگردان بزرگی برای ستایش نیست بلکه برای دوستی برای یافتن ، یاری برای دوست داشتن و شخص است که بسیار به قلب و احساس نزدیک است .

ما این فیلم را مطلقا" به این خاطر دوست داشتیم که از همه نظر ، روانشناسانه ، اجتماعی ، شاعرانه ، دراماتیک ، کمدی و . . . کامل بود . کین هم اراده‌ی به‌قدرت رسیدن را به‌نمایش می‌گذارد و هم با آن مخالفت می‌کند ، این فیلم سرودی به جوانی و عبادتی بر عصر ، بررسی پوچی‌ی تمام جاه طلبی‌های انسانی و شعری درمورد زوال است که تمام انعکاس بر تنهایی موجودات استثنایی ، نابغه‌ها یا هیولاها و هیولاهای نابغه را تحت انقیاد خود دارد .

" همشهری کین " هـــــم چهره‌ی یک " اول فیلم " را ، بخاطر کوله‌باری از تجارب ، دارد و هم چهره‌ی فیلمی که بخاطر تصویر جهانی‌اش از دنیا کاملترین بلوغ کارگران را عرضه می‌کند .

من تا مدتها بعد از اولین مواجهه‌ام با " کین " در ژوئیه ۱۹۴۶ نفهمیده بودم که چرا کین آنچنان است که هست و یکتایی آن در چه رابطه‌ایست ،پاسخ‌این‌بودکه‌این تنها اولین فیلمی است که بوسیله‌ی شخصی ساخته‌شده که تازه مشهور شده است . " چاپلین " وقتی فیلم‌های اولیه‌اش را ساخت چیزی بیشتر از یک دلقک کوچک مهاجر نبود . " رنوار " نیز ، از نقطه نظر حرفه‌ای ، پسر نثری بود که خود را با دوربین سرگرم می‌کرد و با پول خانواده " نانا " را می‌ساخت ، " هیچکاک " هم طراح معتبری بود که بعد از ساختن فیلم " حق‌السکوت " تازه درحال پیشرفت بود . اما " ولز " وقتی ساختن " همشهری کین " را آغاز کرد چهره سرشناسی در آمریکا بود ، آنهم نه‌فقط‌بخاطر برنامه‌های رادیویی پر طرفدارش درباره‌ی " جنگ دنیاها " . او مشهور بود و روزنامه‌های تجارتی هالیوود برایش تبلیغ می‌کردند . آنها دستور صادر می‌کردند : " ساکت ، نابغه دارد کار می‌کند . " شکل عادی قضیه به این صورت است که کارگردانی بعد از ساختن یک فیلم خوب مشهور شود . به ندرت این اتفاق می‌افتد که کسی در سن ۲۶ سالگی مشهور شود ، و از آنهم نادرتر اینکه در این سن به او امکان فیلمسازی بدهند . به این دلیل است که " همشهری کین " تنها اولین فیلمی است که این چنین اشتهاری کسب کرده است . در طویل مدت ، این آشکارا حماسه‌ی‌کین و زودرسی آن بود که او را قادر ساخت تا بطوری ستودنی و قابل تحسین برای تمام ادوار در برابر ما قد علم کند ــ ما " چارلز فاستر کین " را در این فیلم از کودکی تا مرگ تعقیب می‌کنیم "ولز"کاملا "برعکس فیلمساز ترسو و کم رویی که احتمالا" می‌توانست سعی کند برای جلب نظر اربابان فیلم در هالیوود یک کار خوب بسازد ، با تکیه بر اشتهارش که تثبیت شده بود این اجبار را احساس که باید فیلمی بسازد که تمام‌ابداعات گذشته‌ی سینما را در خود داشته باشد و تمام آینده‌ی سینما را پیشگویی کند . این‌قمار غیر معقول او نتیجه خوبی داد .

بحث‌های مفصلی درباره‌ی جنبه‌ی تکنیکی کار " ولز " به‌انجام رسیده است . اینکه او تمام تکنیک خود را در ظرف چند هفته‌ی پیش از آغاز فیلمبرداری کسب کرده بود ، یا اینکه این تکنیک را از بازبینی تعداد زیادی فیلم بدست آورده بود ؟ پاسخ این سوءال در خود آن نهفته است . هالیوود پر از کارگردانانی است که حداقل‌چهل فیلم ساخته‌اند اما هنوز نمی‌دانند چگونه باید دو نما را بطور موزون درهم ادغام کرد . برای ساختن یک فیلم به آگاهی ، دانش ، احساس ، بصیرت و چند ایده‌ی خوب نیاز است ، فقط‌همین . و " ولز " همه‌ی اینها را در خود داشت . وقتی در یک صحنه از فیلم " تاچر " از او می‌پرسد : " پس تو فکر می‌کنی اینطوری باید یک روزنامه را اداره کرد ؟ "کین‌جوان‌پاسخ‌می‌دهد : "آقای‌تاچر من هیچ تجربه‌ای در زمینه اداره‌ی روزنامه ندارم . من فقط سعی می‌کنم تمام افکاری که به مغزم می‌آیند پیاده کنم . "

وقتی این روزها " کین " را می‌بینم ، این احساس را دارم که با تمام قلبم آنرا می ــ شناسم ، اما نه آنطوری که باید یک فیلم را بشناسم بلکه آنطوری که باید یک صحنه‌ی ثبت شده در قلبم را بشناسم . هربار که فیلم را می‌بینم باز هم‌مطمئن نیستم چه تصویری پس از این تصویری که می‌بینم ظاهر خواهد شد ، یا چه صدایی به‌گوش خواهد رسید ، یا ارتباط موزیکی صحنه‌ی بعد به قبلی چگونه خواهد بود . ( پیش از اینکه " کین " به‌نمایش دربیاید هیچکس در هالیوود نمی‌دانست که چگونه باید از موسیقی به‌درستی در فیلم استفاده کرد . ) . کین اولین ، و در واقع تنها ، فیلم بزرگی بود که از تکنیک‌های رادیویی سود برد . در پشت هر صحنه طنین و انعکاسی است که روی صحنه اثر خود را برجای می‌گذارد : صدای باران که به شیشه‌های کاباره‌ی " ال رانچو " می‌خورد ــ در صحنه‌ای که جستجوگر می‌رود تا با خواننده‌ای گمنام و از یاد رفته که تنها می‌تواند آهنگ " آتلانتیک سیتی " را " کار " کند ، طنین صداها در صحنه‌ای که کتابخانه‌ی" تاچر " را نمایش می‌دهد و درهم‌آمیزی چند صدا هنگامی که چند شخصیت در صحنه حضور دارند ، از آنجمله‌اند . فیلمسازان بسیاری می‌دانند که چگونه باید همچون "اگوست

رنوار " چشم را به هر قیمتی که هست با تصاویر پر کنند اما فقط " اورسن ولز " است که فهمید باید اینکار را با صدا هم انجام داد.

" ولز " پیش از آنکه تصمیم به ساختن " همشهری کین " بگیرد، خود را آماده می‌کرد تا براساس رمان " قلب تاریکی " اثر " جوزف کنراد " فیلمی بسازد که در آن گوینده‌ی متن جای خود را به یک دوربین سوبژکتیو بدهد. چیزی از این فکر در کین حفظ شده است. " تامسون " جستجوگر فیلم کین، در تمام طول فیلم از پشت فیلمبرداری شده، که این خود تمام اصول کلاسیک تدوین را که هر صحنه باید به‌دنبال صحنه ماقبل خود بیاید را به‌دور می‌افکند. داستان فیلم طوری تعقیب می‌شد که گویی یک خبر روزنامه‌ای است. تدوین فیلم از نقطه نظر بصری بیشتر به تدوین یک روزنامه شبیه است تا یک فیلم. یک چهارم از نماها جعلی هستند، دوربین طوری عمل می‌کند که گویی یک فیلم کارتونی را دارد می‌گیرد. بسیاری از نماهایی که با " تنظیم عمق " گرفته شده‌اند ــ مثل نمای لیوان زهر در اتاق خواب " سوزان " که صحنه با این نما آغاز می‌شود ــ نماهای کلکی، نوعی " مخفی شو و دنبالش نگرد "، یعنی معادل سینمایی " فتو مونتاژ " مجلات شورانگیز و احساساتی هستند. اگر بخواهیم " همشهری کین " را با فیلم بعدی " ولز " یعنی " آمبرسون‌های باشکوه " مقایسه کنیم اولی را فیلمی پر از مهارت‌های هنری یافته، حال آنکه برعکس فیلم دوم، فیلمی رمانتیک، با صحنه‌های کار شده و تاکیدهایی بر حرکت و کار دوربین در طی زمان که واقعی هستند.

" ولز " در " آمبرسون‌های باشکوه " کمتر از دویست نما را برای داستانی که سرگذشت بیست و پنجسال از زندگی خانواده‌ی " آمبرسون " را بیان می‌کند بکار می‌گیرد ( در " کین " این تعداد نما ۵۶۲ نما است)، اینطوربنظر می‌رسد که فیلم دوم را کارگردانی درحالت عصبانیت و بیزاری از فیلم اول ساخته تا به " ولز " درسی بدهد. " ولز " چون همیشه‌هنرمند و " منتقد " بوده است، کارگردانی است که آسان کار می‌کند اما بعد هوس‌ها و تفنن‌های خود را روی میز تدوین و با توجهی که در هر فیلم بیشتر و بیشتر می‌شود به‌قضاوت شخصی می‌گذارد. بسیاری از فیلم‌های اخیر " ولز " این احساس را به انسان می‌دهند که گویی فیلم را کارگردانی که می‌خواهد همه چیز را به‌نمایش بگذارد گرفته است و یک سانسورچی هم تدوینش را به‌عهده داشته‌است.

بگذارید به " همشهری کین " برگردیم، که به‌نظر می‌رسد در این فیلم " ولز "، با تکبری فوق‌العاده تمام قوانین سینماو محدودیت‌های توان تصوری آن را زیر پا گذاشته و با ضربات تند و حقه‌ها ــ که برخی بسیار زیرکانه‌تر و موفقتر از بقیه هستند ــ کاری کرده که فیلم او به شکل کمیک‌های آمریکایی، که در آن فانتزی به هنرمند اجازه می‌دهد تا در کنار چهره‌ی درشتی از قهرمان فیلم چهره‌ی تمام قد کسی را بکشد که با او حرف می‌زند و در عقب هم حدود مثلا" ده‌شخصیت دیگر که طرح‌های روی کراوات‌هایشان به‌اندازه زگیل روی دماغ قهرمان اصلی که چهره‌ی درشتش کشیده شده مشخص است، شبیه باشد. و این معجزه‌ی بی‌همتا حداقل پنجاه بار پشت سر هم تکرار می‌شود. این‌که این نکات به فیلم سبک می‌بخشند، به‌واقعیت‌درآوردن فکری از اثرهای بصری است که بعد از فیلم " آخرین خنده " و " طلوع " مورنائو هرگز تجربه نشده بود. فیلمسازان بزرگی که به شکل آگاهی و تسلط دارند ــ " مورنائو "، "لانگ"، " آیزنشتاین "، " درایر "، " هیچکاک " ــ همه پیش از اختراع سینمای ناطق شروع کرده بودند و این اصلا" اغراق نیست اگر ادعا کنیم " ولز " تنها هنرمندی در زمینه‌ی دید طبیعی است که بعد از ظهور صدا به صحنه می‌آید.

با دیدن یک صحنه‌ی فوق‌العاده از یک فیلم وسترن می‌توان حدس زد که باید این صحنه کار یکی از این افراد: " جان فورد "، " رائول والش "، " ویلیام ولمن " یا " مایکل کورتیس " باشد، اما سبک " ولز " مثل " هیچکاک " به‌آسانی قابل تشخیص است. شیوه‌ی بیان بصری " ولز " تنها مال خود اوست، و به این علت غیرقابل تقلید است، که همچون شیوه‌ی بیانی‌ی " چاپلین " از حضور فیزیکی نویسنده ــ بازیگر در بطن صحنه ناشی می‌شود. این " ولز " است که به آرامی در طول ایماژها ظاهر می‌شود، که حبابی ایجاد می‌کند و بعد یک

مرتبه با به آرامی صحبت کردن آنرا می‌ترکاند، " ولز " است که حبابهای خود را به‌سوی مغز شخصیت‌هایش سوق می‌دهد گویی که دارد فقط با خدایان حرف می‌زند ( اثری که شکسپیر روی کارهای او به‌جا گذاشته است ) ، " ولز " است که برخلاف تمام قواعد کار می‌کند ، که تمامی افق‌ها را درهم می‌ریزد طوری که تمام صحنه گاهی به‌طور تصادفی از دست می‌رود و صحنه مثل اللەکلنگی جلوی روی‌قهـــرمان، درحالی که او به‌سوی لنزها گام برمی‌دارد ، بالا و پایین می‌رود .

" ولز " شاید همه فیلم‌های دیگر را کند ، ساکن و ایستا ببیند چون فیلمهای او همه بسیار متحرکند . آنها درست مثل موسیقی که در گوش گردش می‌کند در برابر چشم به‌نمایش درمی‌آیند .

با دیدن " همشهری کین " در این روزها ، چیزجدیدی‌را کشف می‌کنیم : این فیلم که اگرچه بطور غیر معقولی پر خرج و لوکس جلوه می‌کند ، اما از قطعات مختلف کلک‌های صحنه‌ای ، و درواقع از سرهم بندی‌ی فیلم‌های متفرقه ساخته شده است . در این فیلم تنها چند نمای خارجی و تعدادزیادی‌نماهای‌اصلی ،مقادیر زیادی مبلمان وجود دارند اما بسیاری دیوارها جعلی هستند و دیگر اجزاء فیلم چند نمای درشت از زنگهای کوچک ، سنج‌ها ، نماهای "بهم متصل شده" ، روزنامه‌ها ، مسایل فرعی ، عکس‌ها ،پرتره‌ های ریزکاری شده و انبوهی از "فیدها" و "دیزالو"ها هستند ، حقیقت این است که " همشهری کین " اگرچه فیلم ارزانی نیست اما خیلی هم پر خرج نبوده ، و پر خرج بودن آن هم از کار در اتاق تدوین حاصل آمد . این نتیجه‌حاصل کار بسیار زیاد برای ترفیع تمام عوامل منفرد بود که به‌ویژه از طریق تقویت فوق‌العاده‌ی کار- بصری با ابتکاری‌ترین کار با صدا در تاریخ سینما صورت گرفت .

وقتی در نوجوانی و به‌عنوان یک علاقمند به سینما " همشهری کین " را دیدم به‌شدت تحت تاثیر شخصیت اصلی فیلم قرار گرفتم . معتقد بودم که او شاهکاروفوق‌العاده‌است و در یک حالت بت پرستانه " اورسن ولز " را به " چارلز فاستر کین " ربط می‌دادم . فکر می‌کردم که فیلم مدیحه‌ای از جاه طلبی و قدرت بود . وقتی دوباره دیدمش، آن هم بعد از " منتقد " شدنم ، با این عادت که فیلم‌های مورد علاقه‌ام را تجزیه و تحلیل کنم ، نقطه نظر اصلی که نقد باید بر آن استوار می‌بود را کشف کردم و آن طعنه وکنایه بود .

نمی‌توانم بگویم که آیا کار ولز " پاکیزه‌گرا " است یا نه ، چون نمی‌دانم که این مفهوم تا چه حد در آمریکا جا افتاده است ، اما همیشه تحت تاثیر نجابت فیلم قرار داشته‌ام . سقوط کین با یک رسوایی جنسی انجام می‌پذیرد : " کین ، کاندیدای ریاست جمهوری ، بـــا " خواننده"ای در یک تختخواب بدام افتاد" ، و با اینهمه ما می‌بینیم که رابطه‌ی " کین ـ سوزان " نوعی رابطه پدر و دختر و رابطه‌ای حاکی از سرپرستی است . رابطه‌ی نامشروع آنها ، اگر بتوان نامشروع نامیدش ، کاملا" به کودکی کین و ایده‌ای که او از خانواده دارد مربوط است . او در بازگشت از یک مسافرت به‌نزد خانواده است که " سوزان " را در خیابان می‌بیند ( او رفته بود که از اسباب و اثاثیه‌ی والدین ، و احتمالا" لوژ " رزباد " خود که در اشکافی قرار داشت دیدن کند ) . " سوزان " از دراگ استوری بیرون می‌آید و فکش را چسبیده ، چون دندان درد دارد . ناگهان ماشینی در حال عبور باعث پاشیدن آب به‌روی او می‌شود . توجه کنید که بعدها کین دوبـار واژه‌ی " رزباد " را به‌زبان می‌آورد ـ یکی هنگامی که می‌میرد و باردیگر قبل از آن ، هنگامی که " سوزان " او را ترک می‌گوید و او تمام اثاثیه‌ی اتاق " سوزان " را درهم می‌ریزد ـ که این صحنه‌ی بسیار مشهوری است ، اما به این نکته نیز باید توجه داشت که خشم کین تنها موقعی فرو می‌نشیند که گوی بلورین را در دست می‌گیرد . در اینجا ، کاملا" آشکار است "رزباد" که به‌جدایی او از مادرش مربوط بود ازاین پس به‌جدایی " سوزان " ازاو ارتباط پیدامی‌کند . جدایی‌هایی در این فیلم هست که کمتر از مرگ نیست .

آنچه از فیلـم " همشهری کین " بدست می‌آید ، و با کارهای بعدی کین بهتر نمود

پیدا می‌کند اینست که جهان بینی او شخصی، نبوغ‌آسا و یکتا است. هیچگونه عبارت و اصطلاحات عامیانه و مبتذل، هیچگونه بی‌مفهومی در این فیلم دیده نمی‌شود، هرچه هست کنایه است و استعاره که با یک اخلاق ضد بورژوایی سرزنده و تخیلی اشباع شده است، فیلم خطابه‌ای در چگونگی رفتار: نوع رفتار و عدم انجام کارهائیست که نباید انجام شوند.

آنچه در فیلم‌های " ولز " مشترک است لیبرالیسم است، تاکیدی بر این باور که اعتقاد به محافظه‌کاری اشتباه است. غولهای شکستنی که در مرکز داستانهای افسانه‌ای او قرار دارند درمی‌یابند که نمی‌توان درمورد هرچیز ــ و منجمله نه‌جوانی، نه قدرت ونه عشق ــ محافظه‌کار بود. " چارلز فاستر کین "، " جورج مینافر آمبرسون و " گریگوری آرکادین " می‌فهمند که زندگی آمیزه‌ای از غم و اشک دردناک و اقدامات سریع و تند است.

*ترجمه‌ی رحیم قاسمیان*

# همشهری کین: هم آزادیخواه و هم واپس‌گرا

## آندرو ساریس

* ظهور مجدد " همشهری کین " آن نوع ارزیابی تازه‌ای که شایسته‌ی این موقعیت باشد را پدید نیاورده است. خیلی راحت است که با اطمینانی ناشی از خودبینی ــ مبنی بر اینکه هرچه درباره‌ی این فیلم می‌باید گفته می‌شد قبلا" گفته شده است ــ کین را به‌عنوان بهترین فیلم ندیده گرفت. همه‌ی این‌ها بکنار، پانزده‌سالی که از اولین‌بار نمایش فیلم می‌گذرد، می‌باید چشم‌انداز جدیدی ایجاد و مطرح کرده باشد. این واقعیت که " همشهری کین " به‌نظر از زمان خود جلوتر می‌نماید همان اندازه ادعانامه‌ای علیه فیلمسازی‌ی معاصر است که توجیه و دفاعیه‌ای از کیفیت کلاسیک این هنر بشمارمی‌رود. این فیلم بدور از احساسگرایی شخصی و موضوعی، برتر از حملات بوالهوسانه‌ای که پانزده سال قبل به آن می‌شد قرار دارد.

بیشتر مخالفت‌ها علیه کین که مربوط به ۱۹۴۱ می‌شود متوجه خالق جوان آن، " اورسن ولز "، بود. بسیاری از مخالفین او با این واقعیت ساده خود را دلشاد می‌کنند که " ولز " از زمان ساختن این فیلم تاکنون پانزده سال پیر شده است. در عوض بقیه ستایش از حرفه‌ای بودن دایمی او درمقابل فقر فجیع و محسوس و حتی صدمات شخصی که در فیلم اخیرش " لیر " و بر روی صندلی چرخدار به‌وضوح قابل رویت است را درپیش گرفته‌اند. با این وجود، شخصیت خیره کننده‌ی " ولز "، علیرغم بدبختی، فلاکت و مهاجرت داوطلبانه‌اش، هنوز بر بیشتر جنبه‌های اساسی نبوغش سایه انداخته است.

" همشهری کین " ، اگر کمتر به جنبه‌ی شخصی بودن آن بپردازیم، بسیاری کسان را که تحت تاثیر فضای سیاسی بسیار بد ۱۹۴۱ مجذوب فیلم شده بودند حالا ناامید کرده است. وسعت میزان محبوبیت، بسیاری از آزادیخواهان را برای حملات سیاسی شدید علیه " ویلیام راندولف هرست "، یکی از برجسته‌ترین دشمنان سیاست اقتصادی روزولت، آماده‌کرده بود. " خوشه‌های خشم " و " دیکتاتور بزرگ " که هر دو در ۱۹۴۰ ساخته شده بودند قبلا" جای خود

بسیاری نماهای آغازین فیلم را متظاهرانه و نماهای پایانی آن را قهقرایانه دانسته و به آنها حمله کرده‌اند، حال آنکه با نگاهی دقیق و تیزبین دریافته می‌شود که آغاز و پایان " همشهری کین " دقیقا" مایه‌ی داستان را مطرح می‌کند. درابتدای‌فیلم‌حقیقت آشکار مادی‌ی سیم‌ها در ناواقعی بودن مشخص قصر درهم می‌آمیزد و در پایان نیز نمود اسرارآمیز قصر در جوهر دنیوی سیم‌های خاردار حل می‌شود. ماده با یک گردش دایره‌ای کامل از کیفیت ذاتی‌ی خود ــ و به‌خاطر افراط و بی‌اعتدالی‌های بیش از حد ــ به شکل بی‌تناسب غریبی درآمده است.

همانطوری که هریک از رجعت‌ها رازهای جدیدی را باز می‌گشایند، فیلمنامه‌ی بصری " همشهری کین " نیز گفتگوها را رهبری می‌کند. جهنی از سقف‌ها قامت‌شخص کین را کوچک نگه‌می‌دارد. او زندانی‌ی‌دارایی‌های خود، پیرایه‌گر اثاث‌هایش و وسیله‌ی مالی جمع‌آوری مجموعه‌هایش می‌شود. صدای پرطنین او را دیوارها، فرش‌ها، مبلمان، راهروها، پلکان‌ها و فضاهای بیشمار غیرقابل مصرف خفه می‌کنند.

محل‌های استقرار دوربین طوری طرح‌ریزی شده‌اند که شخصیت‌ها را در زوایای مایلی نسبت به نور و سایه‌ای که از جانب محیط مصنوعی ایجاد می‌شوند، بگیرد. در این فیلم هیچ نمای درشت از چهره که صورت‌ها را از پس‌زمینه‌هایشان جدا می‌کنند وجود ندارد. وقتی شخصیت‌ها در طول اطاق قدم می‌زنند، سقف‌ها و کف‌های اتاق هم با آنها حرکت می‌کنند و نقطه‌های ارجاع را تغییرمی‌دهند اما هرگز در برتر نشان دادن شخصیت‌ها سعی نمی‌شود. این تکنیک بـــه دو دلیل جلب توجه کننده است یکی اینکه خیلی غیرعادی است و دیگر اینکه سعی دارد جنبه‌ی انسانی‌ی شخصیت‌ها را با تنزل دادنشان به حد زیورهای ثابت مانده در یک طراحی‌ی متحرک از آنها بگیرد.

تدوین صوتی نیز به همراه و در رجعت‌ها و برای خاطرنشان کردن فواصل زمانی بین دو نمای بهم مرتبط در اغلب مـوارد و بنحو موثری بکار گرفته شده‌اند. شخصیتی جمله‌ای را آغاز می‌کند و بعد در مکانی دیگر چند هفته، ماه یا سال بعد آنرا کامل می‌سازد. در بعضی جاها، یک شخصیـــت جمله‌ای را آغاز و نفر دیگری آنرا به همان شیوه کامل می‌کند. نتیجه‌ی این تدبیر فشردگی‌ی زمان و حذف اوقات انتقالی‌ی‌سکون‌وآرامش است. تدوین صوتی‌ی کیـــن به دور از مسایل زیبـاشناسانه‌ی ایجاد نکات برجسته و موزون، به‌خوبی از عهده‌ی تقویت تنش غیر طبیعی در غرور زوال پذیرنده و سردشخصیت اصلی برمی‌آید. به‌طور کلی تکنیک فیلم بازتاب و تصویر کیفیت غیر انسانی از بازیگر اصلی آن است.

یک استفاده‌ی درخشان از تدوین صوتی که اغلب هم به‌عنوان صدای عجیب و غریب کمتر به آن توجه شده است، صفیر نفوذ کننده‌ی طوطی‌ی کوچکی است که مقدم بر آخرین حضور کین در فیلم به‌گوش می‌رسد. یک رجعت به گذشته و چند صحنه‌ی قبـل از آن کین و دومین همسرش در چادری که با صدها نفر از میهمانان پیک نیکی‌ی کین احاطه شده است مشغول بحث‌اند. صدای جیغ مداومی در اینجا به‌گوش می‌رسد حاکی از آن که یک تجاوز جنسی انجام می‌گیرد. وقتی طوطی‌ی کوچک در لحظه‌ی حضور کین فریاد برمی‌آورد، تداوم صوتی در لحن و نه در زمان بیش از پیش محیط اطراف کین را غیر انسانی می‌سازد. کین در جهان غریبی که که خلق کرده است، از مشکوک‌ترین شکل انسانی هم جدا مانده.

فقدان انسانیت در وجود کین به‌خوبی و با ثباتی در بازی‌ی " اورسن ولز "، نمایان است. او در تغییر شرایط، عدم انعطاف و یکنواختی‌ی کین از جوانی تا پیری موفق است. کین در جوانی به‌وضوح ناشاد است. صحنه‌ای در فیلم وجود دارد که‌کین برای نویسندگان تازه‌اش که از روزنامه‌ی رقیب استخدام شده‌اند مهمانی می‌دهد. یک گروه از دختران خواننده به‌روی صحنه می‌آیند. دوستان کین او را به وسط‌صحنه می‌کشانند ولی او با شلوغکاری‌هایش همه‌چیز را به‌هم می‌زند. صحنه با حضور فکر شده‌ی کین به‌عنوان عنصر اصلی مهمانی و اصلا" جوهر حیاتی آن بسیار سنگین است.

بازیگری در کیـــن همچون سبک کاشی‌کاری‌های اسلامی آمیزه‌ای از مکالمات درهم رونده، اختلاطات صوتی‌ی گوشخراش و مواجهات فیزیکی‌ی ناموزون است. جهان کین، که

مسئول امور مالی‌اش، و نهایتا" در یادآوری یک پیشخدمت. حرفهای نزدیکترین دوستان کین هیچ سرنخی به واقعیت نمادین زندگی او به‌دست نمی‌دهند. این تاکیدی نهایی بر تنهایی روحی کین است، و درست برهمین تنهایی است که ساختمان پر رمز و راز فیلم پایه‌گذاری شده.

راز " رزباد" به شیوه‌ای بیاد ماندنی آشکار می‌شود. مخبر و همراهانش قصر کین را ترک کرده‌اند. در حالی که پیشخدمت غرغروی او مشغول رتق و فتق امور دور ریزی "آشغال"های کین به‌درون‌کوره‌ی‌بخاری است، کارگری با تنفری عادی " لوژ"ی را برمی‌دارد و آنرا به‌درون شعله‌های آتش می‌اندازد. دوربین به سطح رویی " لوژ " نزدیک می‌شود و ماتام "رزباد "رابرآن می‌بینیم که حروفش درحال آب شدن هستند. تماشاگر در حالی جواب معمای " رزباد " را درمی‌یابد که می‌داند هیچ کس دیگری از اطرافیان کین هرگز راز را درنخواهند یافت.

بسیاری به این‌شیوه‌ی پایان دادن فیلم به‌عنوان حقه‌ای که با مایه‌ی داستان فیلم نمی‌خواند انتقاد کرده‌اند. در حالی که بدون این شیوه‌ی نتیجه‌گیری ویژه، شلوغی و درهم برهمی‌ی فیلم همچنان پا برجا می‌ماند. " لوژ" سوزان نه‌تنها از نظر جمع‌بندی نمادین بلکه بعنوان یک فاش سازی نمادین هم موفق بوده است. مخبر، پیشخدمت، کارگر، دوستان، دشمنان و آشنایان کین هرگز به راز " رزباد " واقف نخواهند شد چون این نام هم درمیان دیگر "آشغال"های وجود مادی‌ی کین نابود شده است.

تراژدی کین در عدم کارایی پشتیبانی تجربی در جبران احساسات خام و ساده‌ی روابط انسانی او نهفته است. " چارلز فاستر کین" تمام چیزهای ارزشمند را از سراسر جهان گرد آورده بود، ولی آخرین تفکراتش‌درباره‌ی"لوژ"ی بودند که او پیش از آنکه اصلا" رنگ ثروت را ببیند با آن بازی می‌کرد. درجایی از فیلم او به‌مسئول امور مالی خود می‌گوید که اگر این همه ثروتمند نبود شاید انسان بزرگی می‌شد. " رزباد" کانون نوستالوژیک او برای نقطه‌ی عطفی متفاوت در زندگیش بود. بینش کین از زندگی خود جبرگرایانه است، و ایماژهای کین در تمام طول فیلم با این احساس جبرگرایانه مطابقت دارند.

سطحی بودن روشنفکرانه‌ی فیلم " هشمهری کین " را به‌وضوح می‌توان در کم محتوا بودن شخص کین مشاهده کرد. حتی زمانی که کین را می‌بینیم که همچون روزنامه‌نگار مارر به خاطر طبقات پایین‌مبارزه می‌کند، از گوشه و کنار مفاهیم و اعمال خودپرستانه بر کارهایش سنگینی می‌کنند. استعارات و طنزهای هوشمندانه او بیشتر از آنکه پایه‌ی مبارزه‌ای داشته باشد نمایشی هستند. بهترین دوستش ــ ناظری که خود را از مسایل دورتر نگاه می‌دارد و چون شعور بالایش‌یافته و برتر عمل می‌کند ــ به مخبر خاطرنشان می‌سازد که کین هرگز چیزی را از دست نمی‌داد و، " حتما چیزی حتی نیشی برای شما باقی می‌گذاشت". همسر دومش نیز از این مسئله شکایت می‌کند که کین هرگز چیزی را که به‌خودش تعلق داشت به او ــ همسرش ــ نمی‌داد و می‌گوید که او فقط اشیای گرانبهایی از کین دریافت می‌کرد که ممکن بود به یک سگ هم برسد. مشاور مالی و ستایشگر همیشگی او با بیان این جمله که کین همیشه به‌دنبال چیزی برتر از ثروت بود سوی دیگر شخصیت کین را فاش می‌سازد.

در هرحال، شخصیت کین در واژه‌های مادی‌گرایانه تشریح شده‌اند. آنچه که کین دنبالش بود ــ عشق، وفاداری اخلاقی، دنیای نابود شده‌ی کودکیش که در " رزباد " تجلی کرده بود ــ را نه توانست از اطرافیانش کسب کند و نه برای خود بخرد. به‌همین جهت بهترین حالت اینست که داستان کین با مرگ در تنهاییش آغاز وبافنای‌نماد زندگیش پایان یابد.

تکنیک " ولز " و " گرگ تولند "، فیلمبردارش، با ساختمان بیانی‌ی فیلم مطابقت دارد. افکت‌هایی که به وضوح خرد کننده هستند در لحظاتی که فیلم به آنها نیاز دارد بخوبی جا می‌افتند. فیلم کین با نمایی خشک از یک دیوارسیم خاردار آغاز می‌شود که تابلوی " ورود ممنوع " را بر آن می‌توان خواند. دوربین سپس بالا می‌رود و قصر نمایانی را در پس‌زمینه‌ای از ابرهای تیره و گسترده می‌گیرد. همین نماها، البته بطور معکوس، در پایان فیلم تکرار می‌شدند. این برخورد آغازین و انتهایی متشکل از رئالیسم و اکسپرسیونیسم یکی از سبک‌دارترین روش‌ها در تاریخ سینما است.

دوست و دومین‌همسرش تجلی می‌کند. هرکدام از این برگشت‌های اصلی در نقطه‌ی جلوتری از زمان نسبت به مورد سابق خود برمی‌گردند، اما هرکدام از این برگشت‌ها با حداقل یکی دیگر از برگشت‌ها مطابقت می‌کند به‌نحوی که هرکدام از حوادث یا دوره‌ها از دو یا سه نقطه نظر مورد بررسی قرار می‌گیرند.

یک پنجمین بازگشت هم وجود دارد ــ فیلم خبری از موقعیت احتماعی کین ــ که برای اولین بار هویت " چارلز فاستر کین " را تثبیت می‌کند. هیچگونه رابطه‌ی انتقالی بین صحنه‌ی گشایش مردی که در قصر متروکی می‌میرد و " رزباد " را بر لب می‌آورد و نمایش از جاپراننده‌ی فیلم خبری وجود ندارد. این اولین تاثیر تکان دهنده در " همشهری کین " است، که به‌عنوان یک شیوه‌ی نادرست بیان داستانی مورد سوء استفاده ناشایسته‌ای واقع شده است. آنچه از آن عموما" چشم پوشی شده است، اهمیت عظیم اقتصادی این طرح در تثبیت تدابیر فیلم بدون توسل به تدوین‌های قراردادی عکس‌العمل‌های عمومی و حوادث تاریخی بزرگ شده در موومان‌های اصلی داستان است.

" ولز " از طریق جداکردن فیلم‌های خبری از بقیه‌ی ساختمان فیلم، رجعت به گذشته ــ های خود را از قیود تشریحی آزاد ساخته و به شخصیت های فیلمش این امکان را می‌دهد که با فراست بیشتری درمورد مسائل خارجی بیوگرافی کین کار کنند. بعد از فیلم خبری، انتقال خبر به داستان با دقت و مهارت زیادی به‌وسیله‌ی حرکت ها واقدامات منطقی مخبر ــ کارآگاه انجام می‌شود. این شخصیت سایه‌گونه، که بااینحال بسیار حرفه‌ای است، با استفاده از کلمه‌ی پیچیده‌ی " رزباد " و در یک معمای بسیار سردرگم، گذشته را به‌حال ارتباط می‌دهد، این معما تنها در آخر فیلم و آنهم در غیاب مخبر که دیگر به اقداماتش نیازی نیست، برای بیننده فاش می‌شود.

فیلم خبری چیزی بیشتر از طرح عمومی بیوگرافی " چارلز فاستر کین " را به‌انجام می‌رساند. در یک سطح بیانی، این فیلم آقای " تاچر" مسئول حسابداری و امور مالی کین را می‌شناساند که او اولین رجعت به گذشته‌ی شخصی اززندگی کین و اولین کلید حل معمای " رزباد" را مطرح می‌کند. فیلم خبری هم‌چنین با ایجادمعمایی، کیفیت غیرسیاسی فیلم را پیش‌بینی می‌کند. در همان حالی که " تاچر" دربرابر کمیته‌ای اعتراف می‌کند که کین کمونیست است، سخنران دیگری در میدان " یونیون " به‌کین به‌عنوان یک فاشیست حمله می‌کند. کین سالخورده نیز به بینندگان فیلم خبری می‌گوید که او آمریکایی است و همیشه هم آمریکایی خواهد ماند. و این اولین اشاره به این نکته است که کین هیچ‌چیز دیگری غیر از کین نیست.

فیلم خبری محو می‌شود، یک نما که آنا" ثابت می‌شود و داخل اطاق تاریکی در استودیو را نشان می‌دهد. اولین از بسیـــاری صداهای مجزا شده از تصویر در این فیلم از درون تاریکی به‌گوش می‌رسد و فیلم سایه‌وار " همشهری کین " آغاز می‌شود. یک گروه از مخبرین دقیق و کنجکاو شیوه‌های دیدنی کردن فیلم‌خبری را بررسی می‌کنند. به مخبر مورد بحث این ماموریت داده می‌شود که راز " رزباد " را کشف کند. دیالوگ نیمه گفتگویی با اصرار زیادی از هر سو به‌پیش می‌رود. در این نوع گفتگو نه نکته‌ی عمیقی و نه شوخی نهفته است اما همچنان با سرعت و با صرفه‌جویی مالی ادامه می‌یابد.

مخبر جستجوی خود را آغاز می‌کند و به‌این ترتیب موومانهای‌بزرگ‌وعظیم " هشمهری کین" آغاز می‌شوند. دوربین با استفاده از یک لنز " واید انگل " و به همراه مخبر به یک موزه‌ی غار مانند، یک کلوب شبانه‌ی پر دود، یک دفتر کار با مبلمان بسیار مجلل، یک بخش کسل کننده‌ی بیمارستان و قصر غم‌افزای " چارلز فاستر کین " وارد می‌شود و سر می‌کشد. دنیای مخبر وابسته به شغل و حرفه اوست، دروازه‌ای است کهنه شونده و تغییر یابنده به‌زندگی و عصر " چارلز فاستر کین".

ششمین و آخرین بازگشت به گذشته‌ی " همشهری کین " کلید نهایی برای حل معمای " رزباد" را مطرح می‌کند و جستجوی مخبر را با نتیجه‌گیری‌ی ناموفق به‌پایان می‌رساند. دانستن این نکته بسیار جالب است که سه نوع سرنخ اصلی " رزباد" در زمانهایی ظاهر می‌شوند که از کین کمتر اثری است ــ در صحنه‌ی مرموز مرگ در آغاز فیلم، در یادآوری‌های خصمانه‌ی

را در سنگرهای مبارزه معین کرده بودند. " ولز " درهمان ایام با روی صحنه آوردن نمایشنامه‌ی " ژول سزار " با محتوای ضد فاشیستی آمادگی‌ی خود را برای این مبارزه اعلام کرده بود. تحریم " ولز " و " همشهری کین " از سوی تمام نشریات " هرست " این گمان را تقویت کرد که برخوردی بین چپ مزاحم و مردپیردست‌راستی وجود دارد.

وقتی بالاخره " همشهری کین " به‌نمایش درآمد، در برآوردن تمام انتظارات ایدئولوژیک موفق نبود. " چارلز فاستر کین " در هیچ مورد " مهمی " همان " ویلیام راندلف هرست " نبود. " ولز " و " هرمان مانکیه ویتس " برای نوشتن فیلمنامه‌ی پیچیده‌ای که حاوی یک راز روانشناسانه و بدون پیشبرد هیچگونه مسئله‌ی دیگری باشد به‌ندرت از جزئیات زندگی " هرست " وام گرفته بودند و آنچه هم که گرفته شده بود اغلب افترا آمیز بودند.

پس از کاستن نقد شخصیت " ولز " و بیان این نقص که فیلم فاقد ایدئولوژی است، تمام آنچه که می‌ماندو به‌بحث ما مربوط می‌شود نقد " همشهری کین " به‌عنوان یک کار هنری است. برای اینکه بپذیریم که " همشهری کین " برترین فیلم آمریکایی است، کما اینکه بسیاری بر این عقیده‌اند، لازم است تا توجیه و تفسیری برای پاسخگویی به برخی از مهمترین ایراداتی که به این فیلم وارد می‌آورند پیدا کنیم.

" همشهری کین " ادعاهای ویژه‌ای برای برترین بودنش دارد به این ترتیب که شایستگی‌هایش از ایرادات منتسب به آن برمی‌خیزد. نقد معکوس کین اساسا" بر سه پایه قرار می‌گیرد:

۱ ــ ساختمان بیانی آن بی‌جهت پیچیده است،

۲ ــ تکنیک آن تمامی‌ی توجه را به‌خود جلب می‌کند،

۳ ــ محتوای روشنفکرانه‌ی آن سطحی و ظاهری است.

اگر هریک از این ایرادات هم کاملا" پذیرفته شوند، آنوقت کین به‌شدت از بزرگترین بودن خود به‌دور می‌افتد. هرسه‌ی این ایرادات در نگاه اول بی‌اعتبار بنظر نمی‌رسند. بیان داستانی آن پر پیچ و خم است و از استنتاجات خود عدول می‌کند. تکنیک آن چشم و گوش را خیره می‌کند و به‌خود جلب می‌سازد. هیچ فکر ارزشمندی صریحا" بسط نمی‌یابد. با اینهمه بررسی‌ی دقیق‌تر فیلم ثبات و استحکام داخلی‌ی مایه، ساختمان و تکنیک را بهتر آشکار می‌سازد. شناختن جنبه‌های مختلف این ثبات برای هر تحلیل موثر و مفیدی که " همشهری کین " واقعا" درباره‌ی چه‌چیزی است، حیاتی و ضروری است.

کین درخلال پیچ و خم‌های زیبایی‌شناسانه‌ی خود دو مایه جالب توجه را بسط می‌دهد: پستی و نزول شخصیتی محبوب عام که زندگی‌ی خیلی خصوصی و شخصی داشت، و شکستن همه جانبه‌ی مادی گرایی. کنار هم گذاشتن این‌دومایه‌این طنز تلخ را دربرمی‌گیرد که این فیلم موفقترین داستان آمریکایی است که با نوستالژی عبث تنهایی و مرگ پایان می‌پذیرد. این حقیقت که مایه‌ی شخصی شفاها" بسط می‌یابد حال آنکه مایه‌ی مادی‌گرایانه بعدا"، خود نقطه‌ی مقابلی سبک‌دار و متمایز است. در برابراین نقطه‌ی مقابل، مایه‌ها را داریم که درخلال ساختمان یک‌داستان پر رمز و راز یکی‌پس از دیگری چهره می‌کنند.

" چارلز فاستر کین " در قصر متروک خود می‌میرد. آخرین کلمه‌ای که بر زبان می‌آورد " رزباد " است. " رزباد " چی یاکی است؟ این راز " همشهری کین " است. کارآگاه، مخبر یک سرویس خبری است که فیلم‌های خبری به شکل " اخبار در گذر زمان " تهیه می‌کند. مشکوکین همه اشخاص و اشیایی هستند که کین در زندگی درهم‌ریخته‌ی‌خود با آنها مواجه بود. کلیدهای حل معما در سه‌مورد بکار رفته-شده‌اند، اما، برخلاف کلید قراردادی فیلم‌های رازدار "رزباد" پاسخی به زندگی انسان است تا به مرگش. و در حالیکه مفاهیم بغرنج زندگی در راز مرگ پایان می‌پذیرند، " رزباد " پاسخی نهایی نیست بلکه خلاصه‌ای نمادین است. " رزباد " وسیله‌ای‌است که از طریق آن گذشته‌ی " چارلز فاستر کین " بوسیله‌ی مخبر ــ کارآگاه و دوربینی که بر همه‌چیز واقف و مسلط است آشکار می‌شود. زمان در چهار موومان فیلم به عقب و جلو کشیده می‌شود، برگشت به گذشته به‌ترتیب در وجود بانکدار کین، مدیر امور تجاری، بهترین

بازیگران ان " بازیگران گروه مرکوری " هستند ، با وجود خود محوربینانه‌ی کین شکل می‌گیرد . " جوزف کاتن " ، " اورت اسلون " و " دورتی کامینگور " که بترتیب در نقش‌های بهترین دوست ، مشاور مالی و دومین‌همسر کین بازی می‌کنند و نیز گویندگان اصلی فیلم با حضور دیدنی‌ی " ولز " به‌نوعی سازگاری‌ی ناهنجار دست می‌یابند . ثبات شدید بازیگری به هر خط‌از گفتگو معانی و مفاهیمی می‌بخشد که انتظارشان نمی‌رفت . شیوه‌ی تشریح و بیان گاهی حتی محتوای محاورات را به‌سوی سطح جدیدی از خودآگاهی بدبینانه تغییر می‌دهد . به این ترتیب بازیگری ،ریاکاری‌ی عمدی‌ی برخی از ادعاهای اصولی که در متن فیلمنامه نیز وجود دارند را برمی‌انگیزاند .

کین در اواخرعمر به بی‌وفایی همسر دومش، آنهم از طریق داغان کردن اثاثیه‌ی اتاق همسر ، عکس‌العمل نشان می‌دهد . بار دیگر کارهای خشونت بار او به‌طور غیرقابل انعطافی با خودآگاهی‌ی مایوس‌کننده‌ای کنترل می‌شوند . او در حالی که با کارهای بی‌جهت روش‌دار خود ویرانی را کامل می‌کند به یک اسباب بازی شیشه‌ای می‌رسد که نشانگر بارش برف بریک کلبه روستایی است . او با بیان نام " رزباد " از صف میهمانان و از جلوی آینه‌های بیشمار و بازتاب‌های بی‌انتهای ایماژهایش می‌گذرد ـ که صرفا" یادآوری‌ی گذشته‌ی او بدون هیچگونه تحلیل هستند . این آخرین بخش از زندگی کین و آخرین بازبینی‌ی مادی از بزرگیش است .

" همشهری کین " نمای کاملی از زندگی‌ی آمریکایی را عرضه می‌کند که عوامل مادی گرایانه‌ی آن به بهای کیفیات و توانایی‌های انسانی ، تغییر شکل یافته و افزوده شده‌اند . فقدان آشکار اراده‌ی آزاد در گسترش و تکوین شخصیت کین به‌طور ریشه‌ای با هوای اخلاقی محیط او در ارتباط کامل است . عظمت و بزرگی کین ، رها از اصول محدود کننده یا ستهای ریشه‌دار ، به عامل نابودی روحی او مبدل می‌شود . کین‌به‌آمریکایی‌ی‌نوکیسه‌ای بدل می‌شود که جستجوگر فرهنگ زندگی در یادگارهای مرده‌ی گذشته است . کین ، با تلاشی نومیدانه جهت اوج دادن ارزش مادی خود قربانی‌ی قدرتی می‌شود که ثروتمندیش برای او به ارمغان آورده و او می‌خواهد با تکیه به آن کیفیات اخلاقی کارهایش را تغییر دهد . درپایان ، همه‌چیز خریداری شده و باب‌شان پول نقد پرداخت شده ، ولی احساسی بدست‌نیامده است .

*ترجمه‌ی رحیم قاسمیان*

باشگاه ادبیات

# مصاحبه‌ی ولز با کایه‌دوسینما

* مثل اینکه در فیلم " محاکمه " خواسته‌اید سوءاستفاده از قدرت را مورد انتقاد قرار بدهید ، " آنتونی پرکینز " کمابیش نقش " پرومته " را دارد .

**ولز** ــ در ضمن یک " بوروکرات " کوچک هم هست . من گناهکارش می‌دانم .

* چرا ؟

**ولز** ــ کسی چه می‌داند ؟ او به‌چیزی وابسته است که نماینده‌ی " بدی " و درعین‌حال جزئی از خود اوست . گناهش آن نیست که برایش قایل شده‌اند ، ولی بهرحال گناهکار است ، چون به جامعه‌ای گناهکار تعلق دارد و جزیی از این جامعه است . بهرحال من متخصص تحلیل آثار و فلسفهٔ " کافکا " نیستم .

* مثل اینکه در یک نسخه از فیلمنامه‌ی شما ، پایان ماجرا با آنچه بعدا " به‌فیلم برگردانده شد فرق دارد . در این نسخه " ک "،قهرمان ماجرا بدست جلادان به‌ضرب کارد کشته می‌شود .

**ولز** ــ از این پایان خوشم نیامد . بنظرم این پایان،نوشته‌ی یک روشنفکر یهودی قبل از دوره‌ی هیتلر بود . بعد از قتل شش میلیون یهودی " کافکا " برای داستانش چنین پایانی را نمی‌نوشت . نمی‌خواهم بگویم " پایان " من خوب بود ، ولی بهرحال تنها راه حل بود . باید برای چند لحظه هم که شده بود با دنده‌های بالا و سرعت زیاد حرکت می‌کردم .

* یکی از موضوع‌های همیشگی آثار شما تلاش بخاطر دست یافتن به‌آزادی و دفاع از فرد است .

**ولز** ــ تلاش بخاطر حفظ حیثیت . من مطلقا " با آن دسته از آثار هنری ، رمان‌ها و فیلم‌هایی که این روزها از نومیدی سخن می‌گویند مخالفم به‌نظر من هنرمند نبایدنومیدی‌ی مطلق را موضوع اثر خود قرار دهد ، چون ما در زندگی روزمره به‌نومیدی خیلی نزدیکیم . این نوع موضوع ها را فقط موقعی می‌شود بکار برد که زندگی کم‌خطرتر و روشن‌تر و مثبت‌تر باشد .

* در نقل " محاکمه " از کتاب به سینما یک تغییر اساسی صورت گرفته ، در کتاب " کافکا " شخصیت "ک " انفعالی‌تر است تا در فیلم .

**ولز** ــ بله ، من او را فعال‌تر جلوه دادم . علتش این است که قهرمانانی که حالت انفعالی دارند "بدرد درام‌پرداری نمی‌خورند . من مخالفتی با " آنتونیونی " ندارم ، اما قهرمان برای اینکه نظر مرا جلب کند از نقطه نظر دراماتیک باید کاری بکند ، بایدفاعل عملی باشد .

* گویا از خیلی وقت پیش در نظر داشتید " محاکمه " را فیلم کنید .

**ولز** ــ یک روز تهیه کننده‌ای نزد من آمد و گفت می‌تواند پولی جور کند تا من با آن فیلم بسازم . مستها این فیلم باید در فرانسه ساخته می‌شد . بعد صورتی از پانزده موضوع را داد که من یکی را برای ساختن فیلم انتخاب کنم و من هم انگشت روی " محاکمه " گذاشتم که بنظر خودم از همه بهتر بود . چون اختیار نداشتم که یک نوشته‌ی خودم را به‌فیلم برگردانم "کافکا" را انتخاب کردم .

* چه‌نوع موضوع‌هایی را دوست دارید فیلم کنید؟

**ولز** – موضوع‌های نوشته‌ی خودم را. کشوی میزم پر از فیلمنامه‌هایی است که خودم نوشته‌ام.

* منتقدی که از طرفداران شماست نوشته بود که در " محاکمه " از آثار گذشته خودتان تقلید کرده‌اید.

**ولز** – درست است من کارهای گذشته‌ام را تکرار کرده‌ام. همه همین‌کار را می‌کنند، همهٔ ما عناصری از گذشته را مدام در کارهای تازه بکار می‌بریم و این امر اجتناب ناپذیر است. لحن صدای یک هنرپیشه تغییر ناپذیر است. پس او باید دایم همین لحن را تکرار کند. درمورد خواننده یا نقاش هم همینطور است، بعضی از چیزهاست که مدام برمی‌گردد چون جزو شخصیت، جزو سبک انسان است. اگر این عناصر تکرار شونده وجود نداشت شخصیت آدمی چنان پیچیده می‌شد که توصیف و تفکیکش محال می‌نمود.

من عامدا" قصد ندارم کارهای سابقم را تکرار کنم ولی در آثارم قطعا" رجوع به آنچه در گذشته انجام داده‌ام هست. شما هرچه می‌خواهید بگویید، ولی " محاکمه" بهترین فیلمی است که من تابحال ساخته‌ام. آدم موقعی دست به‌تکرار مکررات می‌زند که خسته شده باشد، ولی من خسته نبودم، هرگز شور و نشاطی را که موقع ساختن این فیلم بمن دست داده بود نداشته‌ام.

* جنبه‌ی شگفتی‌انگیز کار شما تلاشی است که دایم برای حل مسایلی که کارگردانی ایجاب می‌کند بخرج می‌دهید.

**ولز** – سینما هنوز خیلی جوان است، هنوز آدم باید بتواند برای بیان در سینما وسایل جدیدی پیدا کند. کاش می‌توانستم بیشتر فیلم بسازم. می‌دانید چه‌بلایی سر " محاکمه " آمد؟ در هفته‌ی قبل از اینکه برای فیلمبرداری عازم یوگسلاوی شویم‌بما خبردادند که از دکور و استودیو خبری نخواهد بود، چون تهیه کننده قبلا" در یوگسلاوی فیلمی ساخته و بدهی‌هایش را نپرداخته‌بود. بنابراین تمام نقشه‌های من نقش بر آب شد، چون من فیلمنامه را براساس دکورهایی خاص نوشته بودم. حالا مجبور بودم همه‌چیز را بهم بریزم، چون از دکور نمی‌توانستیم استفاده کنیم.

*در فیلم‌های شما حرکت هنرپیشه‌ها و دوربین نسبت بهمدیگر بسیار زیباست.

**ولز** – این موضوع برای من حکم یک‌جور وسوسه‌ی " عینی " رادارد. راجع به فیلم‌های خودم که فکر می‌کنیم، می‌بینیم بیش از آن که براساس یک تعقیب بنا شده باشند بر پایه‌ی " جستجو " قرار دارند. اگر چیزی را جستجو کنیم زمینه‌ی ایده‌آل برای این جستجو راهروهای پر پیچ و خم ( لابیرنت ) است. نمی‌دانم چرا، ولی اغلب فیلم‌های من براساس یک جستجوی مادی قرار دارند.

* مثل اینکه راجع به فیلم‌هایتان زیاد فکر می‌کنید.

**ولز** – بعدازساختن‌فیلم‌هرگز. موقعی که دارم تدراک تهیه‌ی فیلمی را می‌بینم درباره جوانب مختلفش خیلی فکر می‌کنم، لطف سینما و آنچه سینما را به تئاتر رجحان می‌دهد این است که در سینما عناصر بسیاری است که ممکن است آدم را مقهور خودش کند ولی درعین‌حال می‌تواند باعث غنای کار و فکر آدمی هم بشود، می‌تواند چیزی به‌ما عرضه بدارد که از عهده‌ی هیچ قالب بیانی دیگری برنمی‌آید. سینما باید همیشه متضمن کشف چیزی باشد. بنظر من سینما باید اساسا" و ضرورتا" غنایی باشد، برای‌همین‌هم من‌موقع فیلمبرداری و نه موقع تدارک کار، سعی می‌کنم وقایع راازنقطه‌نظرغنایی‌تکوین بدهم و پیش ببرم، نه از نقطه‌نظر روایتی و نمایشی. من در اصل مرد فکرم، نه مرد اخلاق.

* بنظر شما تراژدی ممکن است از ملودرام ( درام احساساتی ) بدور بماند؟

**ولز** – بله، ولی خیلی مشکل است، مخصوصا" برای هنرمندان وابسته به سنت‌های آنگلوساکسون، کما اینکه " شکسپیر" هرگز نتوانست خود را از قید ملودرام خلاص کند.

* راست است که اغلب فیلم‌های شما با آن‌چه که قبلا" در نظر داشته‌اید خیلی

تفاوت می‌کند، به‌علت دخالت تهیه‌کننده‌ها و غیره؟

**ولز** ــ نه، درواقع، و تا آنجا که مربوط به‌کار خلاقه‌ی من می‌شود باید بگویم که دایم درحال تغییر و تبدیلم. در آغاز تصوری کلی از آنچه فیلم در شکل نهایی خواهد بود در ذهن دارم. ولی آدم هر روز، هرلحظه از این تصور عدول و یا آنرا تعدیل می‌کند، در این تغییر و تبدیل ممکن است حالت چشم هنرپیشه زن یا محل تابش آفتاب دخالت بکند. من کسی نیستم که یک فیلم را پیشاپیش از هر نظر آماده کنم و بعد درست مطابق فرمول جلو بروم. فیلم را تدارک می‌بینم ولی قصد ساختن این فیلم مخصوص را ندارم. تدارک صرفاً" کمک می‌کند که من خودم را رها و آزاد کنم طوریکه بتوانم به شیوه‌ی خودم بکار ادامه دهم. نمی‌دانم چه کلماتی را بکار ببرم چون وقتی از فیلم حرف می‌زنم دوست ندارم لغات پر لفت و لعاب به‌کار ببرم. میزان تمرکزی که من در دنیایی که می‌آفرینم صرف می‌کنم، خواه این تمرکز به‌مدت سی‌ثانیه یا دو ساعت باشدبسیار زیاد و شدید است، بهمین دلیل هم موقع فیلمبرداری شبها خیلی بدشواری به‌خواب می‌روم. علتش دل‌نگرانی نیست، علت آن است که دنیایی که دارم خلق می‌کنم برای من آنقدر واقعی است که به صرف بستن‌چشمهایم نمی‌توانم فراموش و محوش کنم. علتش شدت احساسات است. اگر در زمینه‌ای بسیار مجلل فیلم بگیرم. این زمینه را با چنان شدت و حدتی می‌بینم و حس می‌کنم که وقتی بعدها بار دیگر همان مکان را می‌بینم، بنظرم مثل تبصره می‌رسد، مکانی که احساس کاملا" از آن مکیده شده، هرجایی که قبلا" فیلمش را گرفته باشم بعدا" بنظرم مثل لاشه می‌رسد، چون هرچه باید درباره‌اش حس بکنم کرده‌ام. " ژان رنوار " چیزی در همین مایه گفته است:

ــ " باید به افراد خاطرنشان کنیم که مزرعه گندمی که " وان‌گوگ " در تابلویش کشیده می‌تواند احساسی شدیدتر از دیدار یک مزرعه گندم در طبیعت برانگیزد".

باید به این نکته‌ی مهم همیشه توجه داشت که هنر از واقعیت درمی‌گذرد، فیلم واقعیت دیگری می‌شود.

در همین مورد باید بگویم من کار " رنوار " را خیلی دوست دارم، هرچند او کار مرا اصلا" نمی‌پسندد. ما دوستان خوبی هستیم وراستش باعث تاسف است که او فیلم‌های خودش را به آن دلیلی که من دوستشان می‌دارم دوست ندارد. من فیلم‌های او را به‌این خاطر دوست می‌دارم که درآنها چیزی را می‌بینم که درمورد کار هر خالقی دنبالش می‌گردم: واقعا" و اصالتا" حس کردن ... برای من اصلا" مهم نیست که فیلم از نظر فنی درخشان و موفق است یا نه. سینما، سینمای واقعی، بیانی شاعرانه است و " رنوار " یکی از نادرترین شاعران سینماست. مثل " فورد " این لحن شاعرانه جزو سبک اوست. " فورد " هم شاعر است، یک‌شاعر و یک کمدین. او فیلمساز باب طبع زنان نیست. فیلمساز مردان است.

* غیر از " فورد " و " رنوار " دیگر کدام سینماگر رامی‌پسندید؟

**ولز** ــ همان همیشگی‌ها را. شاید در این مورد نظرم چندان بکر و اصیل نباشد. کسی که کارش را بیش از هر فیلمساز دیگری دوست می‌دارم " گریفیث " است بنظر من او بهترین فیلمساز تاریخ سینماست، بهترین فیلمساز خیلی بهتر از " آیزنشتاین " هرچند من " آیزنشتاین " را هم خیلی دوست می‌دارم.

* قبل از اینکه شما وارد کار سینما شوید گویا " آیزنشتاین " نامه‌ای برایتان فرستاده بود.

**ولز** ــ بله، به فیلم " ایوان مخوف " مربوط می‌شد.

* ظاهرا" شما گفته بودید که این فیلم شبیه آثار " مایکل کورتیس " است.

**ولز** ــ نه، قضیه این است که من انتقادی بر فیلم " ایوان مخوف " نوشتم که در روزنامه‌ای چاپ شد. یک روز از " آیزنشتاین " نامه‌ای برایم رسید. یک نامه‌ی چهل صفحه‌ای از شوروی. و من جوابش را دادم و بعد به‌همین ترتیب یک‌جور دوستی مکاتبه‌ای بین ما ایجاد شد. اما به‌هیچ وجه مقایسه‌ای‌بین‌فیلم‌او و آثار " مایکل کورتیس " نکردم. این کار دور از انصاف بود. به‌نظر من " ایوان مخوف " بدترین فیلم یک سینماگر بزرگ است.

من " آیزنشتاین " را در سطح خودش قضاوت کردم و نه در حد یک سینماگر کم ارزش‌تر. درام او قبل از هرچیز سیاسی بود. این قضیه به‌اجبار وی در بیان قصه‌ای که دوست نمی‌داشت مربوط نمی‌شد. بنظر من " آیزنشتاین " برای بیان قصه‌های تاریخی استعداد نداشت. روسها معمولا" در نقل قصه‌های ادوار گذشته خشک‌تر و آکادمیک‌تر می‌شوند، لفاظ و پر لفت و لعاب به بدترین شکلش.

* شما در آثارتان به‌مکان و فضای واقعی توجهی ندارید.

**ولز** ــ درست است که من مکان واقعی را بکار نمی‌گیرم، ولی خیلی عناصر دیگر زبان سینما هم‌هست که به‌کار من نمی‌آید. نه اینکه مخالفتی با این عناصر داشته باشم.

حقیقتش، سینما، باستثنای چند حقه که " کاربرد " و تاثیر زیادی هم ندارند از سی سال پیش به اینطرف هیچ پیشرفتی نکرده. فقط موضوع و قصه‌فیلم‌هاتغییر کرده. کارگردانان خوش آتیه و حساسی را می‌بینم که در موضوع‌های تازه کند و کاو می‌کنند، ولی هیچکس را نمی‌بینم که به " فرم "،به شیوه و قالب بیان حمله کند. از نقطه نظر سبک، فیلمسازها همه بهم شبیه‌اند.

* شما ظاهرا" خیلی تندکار هستید. ظرف ۲۵ سال کار در سینما ده‌تا فیلم ساخته‌اید، در سی‌تا فیلم بازی کرده‌اید، چند سلسله برنامه طویل برای تلویزیون تهیه کرده‌اید، در تئاتر بازی و کارگردانی کرده‌اید، گفتار فیلم‌های دیگران را قرائت کرده‌اید و علاوه بر همه‌ی اینها سی‌تا فیلمنامه نوشته‌اید که هرکدامشان باید حدود شش‌ماه از وقت‌شما را گرفته باشد.

کرده‌اید، گفتار فیلم‌های دیگران را قرائت کرده‌اید و علاوه بر همه‌ی اینها سی‌تا فیلمنامه نوشته‌اید که هرکدامشان باید حدود شش‌ماه از وقت شما را گرفته باشد.

**ولز** ــ چندتاشان حتی بیشتر وقت گرفت برای نوشتن بعضی از این فیلمنامه‌ها دوسال وقت صرف کردم، گرچه علتش این بودکه گاه ناچار می‌شدم کەکنارشان بگذارم تا به کارهای دیگر برسم و بعد دوباره به‌سراغشان بروم. بهرحال درست است، من خیلی سریع چیز می‌نویسم.

* شما فیلمنامه‌هایتان را کامل و با گفتگو می‌نویسید!

**ولز** ــ همیشه با گفتگو شروع می‌کنم. چطور می‌شود اول شرح صحنه را نوشت و بعد گفتگو را؟ می‌دانم که در سینما کلام در درجه‌ی دوم اهمیت قراردارد ولی در کار من همه‌چیز براساس کلام قرار دارد. من فیلم صامت نمی‌سازم. همیشه باید با حرف آدمها شروع کنم تا بعد ببینم اینها موقع ادای این حرفها چه می‌کنند.

* با وجود این تصویر و جنبه تصویری در فیلم‌های شما خیلی مهم است.

**ولز** ــ درست است، ولی من تا استحکام کلام را اساس ساختن تصاویر قرار نمی‌دادم به این جنبه تصویری دست نمی‌یافتم. وقتی تکیه بر تصویر باشد کلام از دست می‌رود. نمونه‌ی بارزش فیلم خودم " خانمی از شانگهای " است. صحنه‌ی " آکواریوم " از نظر تصویری چنان گیرا بود که هیچکس نشنید و نفهمید که قهرمانان در این صحنه چه گفتند، گرچه در این صحنه جوهر و روح تمام قصه بیان می‌شد. موضوع صحبت خسته کننده بود، من بخودم گفتم که باید برای این صحبت یک زمینه‌ی قشنگ جور کرد این است که آن صحنه بهرحال از نظر عینی قشنگ از کار درآمد. اما من ده دقیقه‌ی اول فیلم " خانمی ازشانگهای " را هیچ دوست ندارم. وقتی به این ده دقیقه فکر می‌کنم بنظرم می‌رسد که این تکه را من نگرفته‌ام. شبیه تمام فیلم‌های مرسوم هالیوودی است.

شاید جریان پشت پرده‌ی " خانمی از شانگهای " را نشنیده باشید. من داشتم روی طرح‌تهیه‌ی پیسی مجلل از روی داستان " دور دنیا در هشتاد روز " کار می‌کردم که قرار بود " مایکل تاد " تهیه‌اش کند، ولی او یکشبه ورشکست شد و من ناگهان خودم را در روز افتتاح نمایش در " بوستون " دیدم در حالی که لباس‌های نمایش را دراختیار نداشتم چون پنجاه هزار دلار از پولمان کم بود در آن موقع مدتی می‌شد که من از زنم " ریتا هیورث " جدا شده

بودم و حتی با هم حرف هم نمی‌زدیم . این است که به هیچ‌وجه حتی تصورش را هم نمی‌کردم که فیلمی با او بسازم . بهرحال از " بوستون " تلفنی با " هری کوهن " مدیر کمپانی " کلمبیا " تماس گرفتم و گفتم : " یک سوژه فوق‌العاده برای فیلم پیدا کرده‌ام که اگر تا یک ساعت دیگر تلگرافی پنجاه هزار دلار برایم حواله کنی این سوژه را در اختیارت می‌گذارم " . "کوهن" پرسید : " اسم این قصه‌ات چیست؟" ــ من داشتم از کیوسک تلفن عمومی حرف می‌زدم . کنار کیوسک یک قفسه کتابفروشی بود اولین عنوانی را که بچشمم خورد گفتم : " خانمی ازشانگهای ! " ــ " کوهن " گفت : " بسیار خوب ، حقوق تهیه‌ی فیلم را بخر ، من فیلمش را می‌سازم " یک ساعت بعد ، پول بدست ما رسید . من کتاب را خریدم و خواندم . وحشتناک بود . این است که نشستم و با منتهای سرعت یک قصه نوشتم . بعد روانه‌ی هالیوود شدم تا با بودجه‌ای محدود و ظرف شش هفته یک فیلم بسازم . " کوهن " گفت : چرا از " ریتا " استفاده نمی‌کنی؟ ــ "ریتا" از این پیشنهاد خیلی استقبال کرد . من به " ریتا " گفتم که این نقش با نقش‌های سابقش فرق می‌کند . شخصیت زن فیلم جذاب و خوشایند نیست ، زنی است مزور که آدم می‌کشد و این ممکن است به اعتبار سینمایی او لطمه بزند . ولی " ریتا " مصمم بودکه هرطور شده در این فیلم شرکت کند . به‌این ترتیب " خانمی از شانگهای" بجای آن که یک فیلم سیصد و پنجاه هزار دلاری باشد یک فیلم دو میلیون دلاری شد . " ریتا " منتهای همراهی و همکاری را بخرج داد . تنها کسی که از دیدن فیلم وحشت کرد " کوهن " بود .

* با هنرپیشه‌هایتان چطور کار می‌کنید؟

**ولز** ــ بهشان این احساس را می‌دهم که آزادند و درعین حال باید دقیق و سنجیده باشند . این ترکیب ، ترکیب غریبی است . بعبارت دیگر ، از نظر جسمانی ، من از هنرپیشه هایم سنجیدگی و دقت " بالرین"ها را می‌خواهم . ولی شیوه‌ی بازی کردن آنها همانقدر که مال من است مال خودشان هم هست . وقتی که دوربین شروع به‌کار می‌کند از نظر عینی من دست به بداهه‌سازی نمی‌زنم . از این نظر و در این زمینه همه‌چیز قبلا" تدارک شده ، ولی با هنرپیشه‌ها خیلی آزادانه کار می‌کنم . سعی می‌کنم زندگی را برایشان خوشایند سازم .

* سینمای شما اساسا" دینامیک ( پرشور و تحرک ) است .

**ولز** ــ بنظر من سینما باید دینامیک باشد ، هرچند هر هنرمندی از سبک و سلیقه‌ی خودش دفاع می‌کند ، برای من سینما یک تکه از زندگی‌ی در حال‌حرکت است که بر پرده‌ی سینما تابانیده می‌شود . سینما یک قاب عکس نیست . من به سینما اعتقادی ندارم ، مگر آن که روی پرده حرکت دیده شود . بهمین دلیل با کارگردانانی که به سینمای ساکن و بی‌حرکت رضایت می‌دهند موافق نیستم ، این نوع تصاویر از نظر من تصاویر مرده است . من صدای آپارات سینما را پشت سرم می‌شنوم و وقتی که این راه‌پیمایی‌های بسیار طولانی را در خیابانها روی پرده می‌بینم هرلحظه منتظرم که کارگردان بگوید :

ــ قطع !

تنها کارگردانی که نه دوربینش رازیاد حرکت می‌دهد و نه هنرپیشه‌هایش‌را و من به او اعتقاد دارم " جان فورد " است . " فورد " مرا وامی‌دارد که فیلم‌هایش را باور کنم هرچند حرکت در آنها کم رخ می‌دهد . ولی درمورد دیگران حس می‌کنم که سخت می‌کوشند که " هنر" ایجاد کنند . فیلمساز باید درام بوجود بیاورد و درام باید سرشار از زندگی باشد . سینما برای من اساسا" و ضرورتا" یک وسیله‌ی بیان نمایشی ( دراماتیک ) است ، نه یک وسیله‌ی بیان ادبی .

* بهمین دلیل هم میزانسن شما آنقدر پر تحرک و جاندار است : میزانسن فیلم‌های شما شامل تلاقی دو حرکت است ، حرکت دوربین و حرکت هنرپیشه‌ها . از این تلاقی حالت رنجی ناشی می‌شود که زندگی امروزی را خیلی خوب مجسم می‌کند .

**ولز** ــ این‌امر ناشی‌ازبرداشت‌من‌ازدنیاست . میزانسن‌من‌نمودارسرگیجی ،تزلزل‌ک بی‌ثابتی و آمیزه‌ی حرکت و هیجانی است که دنیای ما را می‌سازد . سینما باید این را بیان کند . چون سینما تظاهر می‌کند به‌اینکه یک هنر است بـــاید بالاتر از هرچیز تصویر متحرک باشد ، و نه

وابسته‌یی به یک وسیله‌ی بیانی‌ی ادبی.

* منتقدی گفته است که در تماشای فیلم‌های " اورسن ولز " تماشاگر نمی‌تواند لم بدهد و استراحت کند بلکه باید تا نیمه‌ی راه به استقبال فیلم بیاید تا بتواند راز وقایع را در هرثانیه کشف کند، وگرنه همه‌چیز را از دست می‌دهد.

**ولز** ـ تمام فیلم‌های من همینطورند. بعضی از سینماگران، که بین آنها فیلمسازان خوبی هم پیدا می‌شوند، هستند که همه‌چیز را خیلی واضح و روشن ارائه می‌دهند بطوریکه علیرغم لطف و تاثیر تصویری آثارشان، آدم همه‌چیز، و نه فقط خط قصه را، خیلی راحت و بی‌تلاش و زحمت دنبال می‌کند. من خوب می‌دانم که در فیلم‌هایم از تماشاگر می‌خواهم که از علاقه‌ی خودش مایه بگذارد. غیر از این نمی‌شود توجه او را جلب کرد.

* " خانمی از شانگهای " داستانی است که اگر فیلمساز دیگری می‌ساخت به مسائل جنسی در آن بیشتر توجه می‌کرد . . .

**ولز** ـ بله، کارگردانهای دیگر احتمالا" این فیلم را واضح‌تر می‌ساختند. دوست ندارم "سکس" راروی پرده خام‌ولخت‌وزمخت‌نشان‌بدهم. نه‌بخاطر تعصب‌های اخلاقی و ازاین حرفها، بلکه صرفا" از نقطه‌نظر هنری و زیبایی شناسی. بنظر من دو چیز است که مطلقا" نباید روی پرده سینما نشان داده شود: اجرای واقعی عمل جنسی و دعا به‌درگاه خداوند. وقتی دوتا هنرپیشه زن و مرد دارند ادای عمل جنسی را درمی‌آورند من محال است باور کنم، همانطور که باور نمی‌کنم که هنرپیشه‌ای واقعا" دارد دعا می‌خواند. این دو جور اتفاق آنا" مرا بوجود آبارات سینما و پرده‌ی سفید و یک مشت کارکنان کادر فنی و کارگردانی که می‌گوید: "خوب است، قطع کنید!" واقف می‌کند.

بهمین‌دلایل‌من‌موقع‌فیلم‌ساختن‌کسی را مثل خودم در نظر مجسم می‌کنم و همه‌ی قدرتم را بکار می‌برم تا توجه چنین آدمی را تمـــام و کمال به‌فیلم جلب‌کنم، کاری کنم که اتفاقات روی پرده را واقعا" باور کند. معنی‌اش این است که‌من باید یک دنیای واقعی روی پرده بوجود بیاورم، سعی می‌کنم فیلمم از نقطه نظر یک آدم دنیای واقعی روایت شود . . . اگر غیر از این باشد فیلم مرده است و روی پرده را فقط یک مشت سایه اشغال کرده‌اند.

* کمدی را دوست دارید؟

**ولز** ـ من اقلا" پنج‌تافیلمنامه‌ی‌کمدی نوشته‌ام. در تئاتر هم بیشتر از درام، کمدی بازی کرده‌ام. کمدی شوق زیادی در من برمی‌انگیزد ولی متاسفانه تا بحال نتوانسته‌ام تهیه کننده‌ای پیدا کنم که حاضر شود برای ساختن یک فیلم کمدی به‌من سرمایه بدهد. از حمله کارهایی که در این زمینه تهیه کرده‌ام نوشتن حدود بیست و پنج دقیقه از یک فیلم کمیک به کارگردانی "هوارد هاوکز" بود باسم " من یک عروس مذکر زمان جنگ بودم". فیلمنامه نویس فیلم ناخوش شد و من یک سوم فیلم را نوشتم. کمدی‌های " هاوکز" را خیلی دوست دارم.

* تا حالا فیلمنامه کمدی به‌قصد فیلم کردن نوشته‌اید؟

**ولز** ـ یکی از بهترین کمدی‌های من به عقیده ی خودم فیلمنامه‌یی است باسم " عملیات سیندرلا" که جریان یک قصبه‌ی کوچک ایتالیایی است که سابق تحت اشغال مسلمانان، مغربی‌ها و نورمن‌ها بوده. بعد در جریان جنگ دوم جهانی انگلیس‌ها و بالاخره آمریکایی‌ها اشغالش کردند. آخر سر یک کمپانی فیلمسازی آمریکایی برای تهیه‌ی فیلم این قصبه را تسخیر کردند. عملیات درست مثل اشغال زمان جنگ پیاده می‌شود. زندگی مردم ده در جریان فیلمسازی عوض می‌شود. هزلیه‌ی نابی است. خیلی دلم می‌خواهد در سینما یک فیلم کمدی بسازم.

از لحاظی فیلم اخیر من " دن کیشوت " هم یک کمدی است. من در تمام فیلم‌هایم کمدی می‌گنجانم منتها متاسفانه باید بگویم کمـــدی در آثار من از نوعی است که فقط آمریکایی‌ها درک می‌کنند. " محاکمه "هم‌ازاین‌نوع بذله‌ها سرشار بود، بذله‌هایی که در جاهای دیگر دنیا حتـــی لبخند هم به لب تماشاگر نمی‌آورد. ولی تماشاگر آمریکایی آنرا فورا" " می‌گیرد".

* گویا موضوع فیلم " مسیو وردو " متعلق به شما بوده که بعدا" آنرا به " چاپلین "

فروخته‌اید .

**ولز** ــ سر این موضوع من هیچوقت با " چاپلین " بحثی نداشته‌ام فقط تعجبم از اینست که او ادعا می‌کند که سوژه‌ی " مسیور وردو " مال خودش است و هرگز آنرا از من نگرفته ! " چاپلین " درمقام هنرپیشگی خیلی خوب است ولی در سینمای کمیک من " باستر کیتون " را به او ترجیح می‌دهم . اینست یک مرد سینما که نه فقط هنرپیشه‌ای خارق‌العاده که کارگردانی خارق‌العاده است ، چیزی که " چاپلین " نیست . " کیتون " همیشه افکار و مضامین عالی داشته . در فیلم " لایم لایت " صحنه‌ای با شرکت ایندونفر هست که ده دقیقه طول می‌کشد . " چاپلین " در این صحنه عالی ولی " کیتون " فوق‌العاده بود . وی در این صحنه بهترین بازی خود را در تمام طول عمرش ارائه می‌داد . " چاپلین " تقریبا " تمام صحنه را حذف کرد . چون فهمید که بین آندو کدامیک بر صحنه تسلط کامل دارد .

* بین کارهای شما با آثار بعضی از مؤلفان تئاتر جدید شباهت و پیوندی هست ، کسانی مثل " بکت " ، " یونسکو " و دیگران ، وابستگان تئاتر پوچی . . .

**ولز** ــ شاید ، ولی من اگر جای شما باشم " یونسکو " را حذف می‌کنم چونکه از او خوشم نمی‌آید . در لندن " کرگدن " را با شرکت " لارنس الیویه " در نقش اول کارگردانی می‌کردم ، هرچه کار جلوتر می‌رفت و اجرا تکرار می‌شد من ناراضی‌تر می‌شدم . بنظر من " کرگدن "چیزی ، مغزی ندارد . هیچ ندارد . وجه شباهت بین این نوع تئاتر با آثار من این است که شاید هر دو نمودار عصر ما باشند : شاید که هردو از عناصر مشابهی ترکیب می‌شوند .

* دو جور هنرمند هست : مثلا " " ولاسکوئز " و " گویا " . یکی از تابلو کنار می‌رود ، دیگری در تابلو حضور دارد . از طرف دیگر " وان گوگ " و " سزان " را داریم . . .

**ولز** ــ منظورتان را کاملا " می‌فهمم . . .

* بنظر ما شما به جبهه‌ی " گویا " تعلق دارید .

**ولز** ــ شکی نیست . ولی " ولاسکوئز " را ترجیح می‌دهم . از نقطه نظر کار هنری ، بین آندو نمی‌شود قیاس کرد . من " سزان " را به " گویا " ترجیح می‌دهم .

* بین " تولستوی و " داستایوسکی " کدام را . . . ؟

**ولز** ــ " تولستوی " را .

* ولی بعنوان هنرمند . . .

**ولز** ــ بله ، بعنوان هنرمند . . . ولی من این جبهه را نفی می‌کنم چون سلیقه‌ی خودم را ملاک قرار نمی‌دهم . من خودم خوب می‌دانم که درآثارم چه می‌کنم و وقتی که مشابه‌اش را در دیگران تشخیص می‌دهم علاقه‌ام سلب می‌شود . هرچه کمتر به من شباهت داشته باشد بیشتر علاقه‌ام را جلب می‌کند . برای من " ولاسکوئز " شکسپیر نقاشان است ، اما کارش هیچ شباهت و هیچ وجه مشترکی با آثار من ندارد .

* درباره‌ی سینمای امروز چه نظری دارید ؟

**ولز** ــ کار بعضی از فیلمسازان جدید فرانسوی را دوست می‌دارم . خیلی بیشتر از ایتالیایی‌ها .

* از " سال گذشته در مارین باد " خوشتان آمد ؟

**ولز** ــ نه ، می‌دانم که شما منتقدان خوشتان آمده ، ولی من نه . تا چهل دقیقه تحمل کردم و بعد بحال فرار از سینما بیرون دویدم . فیلم خیلی به عکسهای مجله‌ی " وگ " شباهت داشت !

* تکوین و تحولات سینما را چگونه می‌بینید ؟

**ولز** ــ تکوین و تحولی نمی‌بینم . در دنیا دو جور نویسنده هست : نویسنده‌ای که هرچیزجالبی‌راکه‌چاپ‌شده‌باشدمی‌خواند . باسایر نویسندگان مکاتبه و تبادل نظر می‌کند و یک‌جور دیگر نویسنده‌ایست که مطلقا " آثار معاصرانش را نمی‌خواند . من به این گروه دوم تعلق دارم . خیلی بندرت سینما می‌روم ، به این خاطر که دیدار فیلم به من لذتی نمی‌دهد . فکر نمی‌کنم آدم زیاد هوشمندی باشم . آثاری هست که می‌دانم خوبست ولی من طاقت تحملشان را ندارم !

* گویا قرار بود " جنایت و مکافات " را فیلم کنید . . . چه شد ؟

**ولز** ــ یک نفر پیشنهادش را به من کرده بود ، من درباره‌اش فکر کردم و آخر سر منصرف شدم . من این کتاب را خیلی دوست می‌دارم ، ولی دیدم که نمی‌توانم درحقش کاری بکنم . دوست نداشتم فقط " مصور کننده "ی قصه باشم . نمی‌خواهم بگویم موضوع دون شان من بود . قضیه اینست که چیزی نمی‌توانستم به کتاب اضافه کنم . می‌توانستم فقط به آن هنرپیشه و تصویر بدهم ، ولی سینما در چنین حالتی برایم جالب نیست . آدم باید بتواند درباره‌ی یک کتاب چیز تازه‌ای بگوید وگرنه بهتر است به آن دست نزند .

از این گذشته " جنایت و مکافات " به‌عقیده‌ی من اثر بسیار دشواریست ، کتابی است که خارج از حیطه‌ی زمان و مکان خاص خودش کاملا" قابل درک نیست . روانشناسی این آدم و اطرافیانش چنان " روسی " است که هیچ جای دیگر مشابه‌اش را نمی‌توان یافت .

* در کارهای " داستایوسکی " تشریحی از عدالت و از دنیا صورت می‌گیرد که به آثار شما خیلی نزدیک است .

**ولز** ــ شاید هم زیاد نزدیک است . بهمین دلیل از خودم چیزی نمی‌توانم به کارهای او اضافه کنم ، فقط باید به‌کارگردانی قانع باشم . من دوست دارم فیلمی بسازم که خالق کاملش باشم تا مفسر . من در فیلم " محاکمه " نقطه نظر " کافکا " را اتخاذ نکرده‌ام . " کافکا " بنظر من نویسنده خوبیست ولی نابغه‌ای که امروزی‌ها خیال می‌کنند نیست ، بهمین دلیل هم در برگرداندن " محاکمه " به‌فیلم زیاد پایبند وفاداری و امانت نبودم . این عدم امانت لازم بود تا بتوانم فیلمی بسازم که اثر " ولز " باشد ! من اگر بتوانم سالی چهار پنج فیلم راه بیاندازم قطعا" " جنایت و مکافات " را خواهم ساخت ، ولی چون متقاعد کردن تهیه کننده‌ها خیلی مشکل است باید فیلم‌هایم را خیلی بدقت انتخاب کنم .

* در کار شما هم به روش " برشت " گرایش هست و هم به روش " استانیسلاوسکی. "

**ولز** ــ فقط می‌توانم بگویم که دوره شاگردی را در مدارس " استانیسلاوسکی " گذرانده‌ام . من با هنرپیشه‌های او کار کرده‌ام ، رهبری آنها برایم بسیار آسان بود . با آکتورهای وابسته به شیوه‌ی معروف به " متد " پیوندی ندارم . " استانیسلاوسکی " معرکه بود . درمورد " برشت " باید بگویم که او از دوستان بسیار عزیز من بود . با هم روی " گالیله " کار کردیم . درحقیقت برشت " گالیله " را برای من نوشت ، نه اینکه درش بازی کنم بلکه برای اینکه کارگردانیش کنم .

* " برشت " چه‌جور آدمی بود ؟

**ولز** ــ فوق‌العاده خوب . مغز خارق‌العاده‌ای داشت . خوب می‌شد فهمید که زیر دست کشیشان " ژزوئیت " تربیت شده . مغز بسیار دقیق و منظمی داشت که خاص تربیت ژزوئیتی است . بطور غریزی بیش از آنچه مارکسیست باشد آنارشیست بود ولی خودش فکر می‌کرد که یک مارکسیست تمام عیار است . یک روز که راجع به " گالیله " حرف می‌زدیم به او گفتم که اثری کاملا" ضد کمونیستی نوشته است . این حرف را که شنید بدجوری از کوره در رفت . توصیحا" به او گفتم : " کلیسایی که تو وصف می‌کنی کلیسای استالین است نه کلیسای پاپ "

* بین کار خودتان بعنوان کارگردان تئاتر با کارگردان سینما چه رابطه‌ای می‌بینید ؟

**ولز** ــ رابطه‌ی من با این دو حیطه کاملا" فرق می‌کند . بگمان من سینما و تئاتر پیوند محرم و نزدیکی ندارند . شاید بعنوان یک آدم درموجود من چنین رابطه‌ای وجود داشته باشد ، ولی راه حل مسائل فنی مربوط به هریک از این دو چنان با هم تفاوت دارد که من در روح خودم هیچگونه پیوندی نمی‌توانم بین این دو وسیله‌ی بیانی قایل شوم .

من در تئاتر به آنچه " تئاتر برشتی " شناخته شده تعلق ندارم . این فرم کنار کشیده شده‌ی خاص هرگز باب طبع من نبوده است . من همیشه کوشیده‌ام در هر لحظه به تماشاگر یادآور شوم که در تئاتر نشسته است . هرگز نخواسته‌ام صحنه را نزد تماشاگر بیاورم . این درست نقطه مقابل سینماست !

* شاید در نحوه‌ی رهبری و اداره کردن هنرپیشه‌ها بین سینما و تئاتر رابطه‌ای باشد .

**ولز** ــ در تئاتر هزارو پانصد دوربین فیلمبرداری حرکات را تعقیب می‌کند. در سینما فقط یک دوربین هست. این اختلاف تمام خصوصیات هنری تئاتر را از سینما جدا می‌کند.

* از فیلم " موبی دیک " ساخته‌ی " جان هیوستن " که درآن بازی داشتید راضی هستید؟

**ولز** ــ از رمان " موبی دیک " بیشتر بعنوان درام خوشم می‌آید تا رمان. این رمان دو خصیصه‌ی کاملا" متفاوت دارد: یک عنصر " شبه انجیلی " که زیاد جالب نیست و یک عنصر غریب متعلق به قرن نوزدهم آمریکا از نوع " مکاشفه"ای که در سینما خیلی خوب از آب در می‌آید.

* شما یک صحنه در فیلم بازی داشتید، درمورد کارگردانی این صحنه پیشنهادی به " هیوستون " نکردید؟

**ولز** ــ چرا، راجع به نحوه‌ی فیلمبرداری از این صحنه کمی بحث کردیم. می‌دانید که موعظه‌ی‌من خیلی طولانی است، تقریبا" در تمام صحنه، یعنی مدت ده دقیقه طول می‌کشد. من گریم کرده و لباس پوشیده، حاضر و آماده در پلاتوی فیلمبرداری حاضر شدم، رفتم بالای منبر خطابه و صحنه را در یک " برداشت "، فقط از یک زاویه‌ی " دید "،فیلمبرداری کردند. یکی از محاسن کار " هیوستون " همین است، هر کارگردان دیگری بود حتما" می‌گفت: " حالا یک دفعه هم از یک زاویه‌ی‌دیگر فیلم بگیریم ببینیم چطور از آب در می‌آید." ــ ولی "هیوستون" همان یک بار که گرفتیم گفت: " خوبست" و نقش من در فیلم تمام شد.

* گویا یک وقت خیال داشتید فیلمی درباره‌ی گاوبازی بسازید.

**ولز** ــ بله، این فیلمی خواهد بود درباره‌ی علاقمندان غیر حرفه‌ای گاوبازی، درباره‌ی پیروان این ورزش . . ؟ واقعه‌ی اصلی در " کوریدا" ( گاوبازی) چیزی است که در خود میدان می‌گذرد، چیزی که نمی‌شود فیلمی درباره‌ی گاو بازی ساخت و به‌آن رجوع نکرد. اما برای من جذاب‌ترین خصیصه‌ی این ورزش فضایی است که گرداگرد آن را گرفته. " کوریدا " برای خودش هویت و شخصیت خاصی دارد. سینما برای جنبه‌ی دراماتیک بخشیدن به " کوریدا " هیچ‌کاری نمی‌تواند بکند. هیچ چیز به آن نمی‌تواند اضافه کند، آدم فقط می‌تواند آنچه را که هست به تصویر منتقل کند. الان فکر من اینست که " رزی " دارد فیلمی از ماجراهای گاوبازی می‌سازد در حالی که من چهار سال است که سرگرم نوشتن فیلمنامه‌ی این فیلم هستم، بهمین دلیل حالا دیگر برای من پیدا کردن تهیه کننده خیلی مشکل‌تر شده، چون می‌دانم که خواهند گفت: " " راجع به گاوبازی قبلا" یک سینماگر جدی فیلمی ساخته است یک فیلم دیگر در این مورد به‌چه درد می‌خورد؟" بهرحال هنوز امیدوارم که این فیلم را بسازم گرچه نمی‌دانم پولش از کجا ممکن است برسد. " رزی " پارسال یک مقدار فیلم ۱۶ میلی متری از گاوبازی گرفت. به تهیه کننده‌ی ایتالیایی " ریتسولی " نشان داد و از او برای ساختن فیلم خودش آزادی و اختیار کامل گرفت. معلوم نیست فیلم او خوب از کار درمی‌آید یا بد. امیدوارم خوب بشود، چون در غیر اینصورت پیـــدا کـردن تهیه کننده برای‌من بیش از پیش مشکل خواهد شد.

* گویا شما قبل از شروع جنگ‌های داخلی اسپانیا مدتی در این سرزمین اقامت داشته‌اید.

**ولز** ــ دفعه‌ی اولی که به اسپانیا رفتم هفده سالم بود، قبل از آن بعنوان هنرپیشه مدتی در " ایرلند " کار کرده بودم. محل اقامت من در جنوب اسپانیا بود، در " آندالوزی" در " سه ویل " در ناحیه " تریانا " زندگی می‌کردم. هفته‌ای دو روز کار می‌کردم، داستان پلیسی می‌نوشتم و از این راه سیصد دلار گیرمی‌آوردم. با این پول در " سه‌ویل " زندگی شاهانه‌ای داشتم. خیلی‌ها شیفته‌ی گاوبازی هستند. تب این کار مرا هم گرفت. اوایل برای شرکت در گاوبازی بعنوان تازه‌کار پول می‌دادم بعد که ورزیده‌تر شدم سه‌چهار بار بدون پرداخت پول در میدان با گاو روبرو شدم. در آگهی‌ها اسم مرا " آمریکایی " اعلام کرده بودند. آن سه چهار دفعه شرکت در مسابقه بدون دادن پول از هیجان‌های بزرگ زندگی من بود. عاقبت فهمیدم که در گاوبازی به‌حایی نمی‌رسم و تصمیم گرفتم خودم را وقف نوشتن کنم. در آن موقع خیلی کم به تئاتر فکر می‌کردم. فکر سینما که اصلا" از مخیله‌ام هم نمی‌گذشت.

* زمانی گفته بودید که پیدا کردن تهیه کننده و پول بخاطر ساختن فیلم برایتان همیشه آنقدر مشکل بوده که بیشتر عمرتان بجای آن که صرف فعالیت‌های هنری‌شود وقف پیدا کردن پول شده. مبارزه شما در این راه فعلا" چه صورتی دارد؟

**ولز** ــ ازهمیشه‌تلخ‌تر و ناگوارتر است! قبلا" گفته‌ام که به اندازه‌ی کافی، آنقدر که خودم دلم می‌خواهد نمی‌توانم کار کنم و این موضوع برایم بصورت عقده‌ای دردناک درآمده. فکر می‌کنم کار من نشان می‌دهد که به‌اندازه‌ی کافی فیلم نمی‌سازم. سینمای من شاید خیلی حالت انفجاری داشته باشد چون برای اینکه یک فیلم بسازم خیلی باید صبر کنم. دوربین کوچک خریده‌ام که اگر پول پیدا کردم به صورت شانزده میلی‌متری هم که شده فیلم درست کنم. سینما یک حرفه است، هیچ چیز با آن قابل قیاس نیست. سینما هنر مطلق و خاص عصر ماست، موقع ساختن " محاکمه" بمن خیلی خوش گذشت. ساختن این فیلم برای من سرگرمی و خوشبختی بود. نمی‌توانید تصور کنید که چه حالی داشتم.

موقعی که فیلم تازه یا نمایش‌تازه‌ای‌را ارائه می‌دهم منتقدان معمولا" می‌گویند: " کار اورسن ولز نسبت به سابق پس رفته است". وقتی به انتقادهایی که از کار سابقم شده رجوع می‌کنم می‌بینم که باز مرا در مرحله‌ای پایین‌تر از کار قبل از آن قرار داده‌اند و این پس‌روی به‌نظر منتقدان مرتب ادامه داشته. بهرحال در هنر پیروی از مدیک جور تزویر فروشی است. اگر آدم بیشتر عمرش را صرف ساختن آثار مد روز کند بجز آثار درجه دوم چیزی بوجود نخواهد آورد. هنرمند مد روز اگر هم به‌توفیقی دست یابد این توفیق را به‌عنوان یک " دنباله رو " حاصل کرده است نه در مقام یک بدعت‌گذار. هنرمند باید راه گشا باشد.

مسئله آنست که در کشورهای انگلیسی زبان نقش انتقاد فیلم در مورد کارهای جدی خیلی اهمیت دارد. با توجه به این حقیقت که نمی‌توان فیلم‌هایی ساخت که با آثار محبوب و تجارتی رقابت کند چند کلمه‌ای کـــه مجلات جدی سینمایی درباره‌ی آثار غیر تجارتی می‌نویسند یگانه توجیهی است که باین گونه آثار می‌شود.

در سرزمین خود من که اوضاع از این نظر خیلی خراب است. " ضربه‌ی شیطان " را هرگز به عنوان یک فیلم مستقل برای نخستین بار پخش نکردند، جلسه‌ی نمایش برای مطبوعاتی‌ها ترتیب ندادند و درباره‌اش چه در روزنامه‌ها و چه در هفته‌نامه‌ها هیچ نقدی ننوشتند. فیلم مرا همه اثر بسیار بدی قلمداد کردند. وقتی که نماینده‌ی کمپانی تهیه کننده قرار شد فیلم را در بازار جهانی بروکسل در ۱۹۵۸ نشان بدهد به او گفتند که فیلم مهمل است و بدرد فستیوال نمی‌خورد. و علیرغم این حرفها فیلم را در فستیوال شرکت داد و " ضربه‌ی شیطان " جایزه‌ی بزرگ فستیوال را برد ولی هیچ سر و صدا و عکس‌العملی ایجاد نکرد.

* خودتان را آدمی اخلاقی می‌دانید؟

**ولز** ــ بله، و در عین حال آدمی که مخالف با اخلاقیات است. شاید این حرف بنظر متناقض بیاید. بهرحال آنچه که من در نقاشی، موسیقی و ادبیات دوست می‌دارم نمودار گرایش من به چیزهایی است که با روحیات خودم تناقض دارد. اخلاقیون حوصله‌ام را سر می‌برند، هرچند خودم متاسفانه یکی از آنها هستم!

* در آثار شما بیشتر تلقی یک آدم پایبند اصول اخلاقی منعکس است تا یک مصلح اخلاقی.

**ولز** ــ درست است. دو اثر شکسپیری من نمودار یک چنین طرز تلقی است که می‌گویید. فکر می‌کنم در عمرم فیلمی نساخته‌ام که در قصه‌اش یک چنین نقطه نظر اخلاقی منعکس نباشد. از نظر اخلاقی، کارهای من هیچ جنبه اتهامی ندارد.

* ولی اتهام در هنـــر ضروری است. اصولا" دنیای امروز مبهم است.

**ولز** ــ بنظر ما مبهم می‌رسد. ولی درواقع مبهم نیست. دنیا مثل یک پرده‌ی سینمای بزرگ است و ما با یک جور اخلاق سینماسکوپ سر و کار داریم بنظر من باید گذاشت هر شخصیتی حرفش را بزند تا از خودش دفاع کند حتی کسانی که من با آنها مخالفم. من از آنها هم بهترین دفاع ممکن را بعمل می‌آورم، به‌آنها طوری امکان بیان می‌دهم که گویی شخصیت‌های عاطفه جلب کن و مثبتند.

شاید همین موضوع همدردی من در حق شخصیت‌های نامساعد و مخالف به آثارم جنبه ابهام می‌دهد. شخصیت‌ها مبهمند ولی مفهوم اثر چنین نیست. نمی‌خواهم به اکثر هنرمندان آمریکایی شبیه باشم که عوام فریب و غلنبه گو هستند. بنظر من لفت و لعاب دادن و غلنبه ـ گویی یکی از بزرگترین ضعف‌های هنرمندان آمریکایی و بخصوص هنرمندان نسل من است. مثلا" " میلر " فوق‌العاده غلنبه گو و ادیب‌مآب است.

* مسئله‌ی مهم در آمریکا چیست؟

**ولز** ـ من نمی‌خواهم از معایب واضح که کشورهای دیگر مثل ایتالیا، فرانسه و اسپانیا هم در آن مشترکند حرف بزنم. در هنر آمریکا، مسئله یا یکی از مسایل خیانت " چپ است" به " چپ ". خیانت به‌خویشتن. به یک معنی این خیانت حماقت، شعار دادن، پیروی از سنت‌ها و به‌معنی دیگر نفس خیانت بود. در نسل ما کمند افرادی که به‌موقعیت خودشان خیانت نکرده‌اند، که دیگران را لو نداده‌اند.

این خیانت وحشتناک است، کاری است که هرگز جبران نمی‌شود. یک خیانت غیرقابل قیاس با انواع مشابه است. مثلا" یک فرانسوی با آلمانها همکاری می‌کرد تا جان همسرش را نجات بدهد. " چپی " آمریکایی خیانت می‌کرد تا استخر شنایش را از دست ندهد. در نسل من جناح " راست " از نظر روشنفکرانه در آمریکا وجود نداشت. فقط " چپ"ها بودند که متقابلا" به‌هم نارو زدند. " چپ"ها را " مک کارتی " از بین نبرد، خودشان یکدیگر را از بین بردند و به‌نسلی نهیلیست مبدل شدند.

اسمش را فاشیزم نمی‌شود گذاشت، بنظر من اصطلاح فاشیزم را فقط برای بیان یک طرز تلقی خاص و معین سیاسی باید بکار برد. به‌منظور توصیف آنچه دارد الان در آمریکا رخ می‌دهد باید اصطلاح و عبارت جدیدی پیدا کرد.

فاشیزم از آشفتگی و هرج و مرج زائیده می‌شود و آمریکا آنطور که من می‌شناسم گرفتار هرج و مرج نیست. ساختمان اجتماعی آمریکا در حالت از هم پاشیدن نیست. وضع آمریکا دو جنبه ساده و روشن دارد: آمریکا جامعه‌ایست تکنولوژیک که به زندگی با ابزاری که خود آفریده خو نکرده است. ما از این ابزار حرف می‌زنیم، این ابزار را بکار می‌گیریم ولی نمی‌دانیم چطور با آنها زندگی کنیم. مسئله‌ی دیگر، پرستیژ افرادی است که مسئولیت این جامعه تکنولوژیک را بعهده دارند. در این جامعه کسانی که رهبری می‌کنند و دانشمندانی که نماینده‌ی تکنیک هستند جایی برای هنرمندی که نماینده‌ی انسان است باقی نمی‌گذارند. در واقع تکنوکرات‌ها هنرمند را فقط بصورت تزیین بکار می‌برند

" همینگوی" در " په‌های سرسبز افریقا" می‌گوید آمریکا سرزمین حادثه است و اگر حادثه از این سرزمین رخت بربندد هر آمریکایی که هنوز این روح بدوی حادثه‌جویی را دارد باید به‌جستجویش به جاهای دیگری مثل آفریقاواروپابرود. این یک‌طرزتلقی‌ی فوق‌العاده رمانتیک است. در آن چیزی از حقیقت هست ولی اگر شدیدا" جنبه‌ی رمانتیک دارد بخاطر این است که هنوز حادثه در آمریکا به‌وفور پیدا می‌شود. تمام آنچه که در سینما امکان‌پذیر است در تصور نمی‌گنجد. من فقط می‌خواهم در سینماکاری بعهده‌ام بسپرند، یک دوربین به‌دستم بدهند.

کار کردن در آمریکا هیچ جنبه‌ی دور از شرافتی ندارد. در این سرزمین امکان بسیار برای بیان آنچه دردنیای امروز رخ می‌دهد وجود دارد. ضمنا" آمریکا سرزمینی است سرشار از سازش. تیپ ایده‌آل آمریکایی در وجود یک فرد پروتستان، تک‌روی آشتی ناپذیر کاملا" تجلی می‌کند. این تیپ در شرف نابود شدن است، در حال حاضر جز معدودی از این قبیل افراد باقی نمانده‌اند.

* شما با " همینگوی " چه رابطه‌ای داشتید؟

**ولز** ـ رابطه من و " همینگوی " خیلی مسخره بود. اولین دفعه که همدیگر را دیدیم از من خواست که بیایم و متن گفتار فیلمی را که او و " یوریس ایونس " راجع به اسپانیا ساخته بودند بخوانم، فیلمی که اسمش " زمین اسپانیا " بود. وقتی که وارد شدم دیدم " همینگوی" دارد ته یک بطری ویسکی را بالا می‌آورد. متن نوشته‌ای که بدستم دادند طولانی و ملال‌انگیز

بود و هیچ ربطی به سبک نگارش " همینگوی " نداشت که همیشه آنقدر موجز و مختصر است.
ازاین‌قبیل جمله‌های پر طمطراق در متن زیاد بود: " اینست سیمای مردانی که بر آستانه مرگ گام می‌نهند". این جمله باید در لحظه‌ای قرائت می‌شد که روی پرده چهره‌ی بسیار گویا و حالت‌دار تعدادی مرد بچشم می‌رسید. من به " همینگوی " گفتم:
ـ آقای " همینگوی " بهتر است این چهره‌ها را به‌تنهایی و بدون کلام نشان بدهید.
" همینگوی " از این حرف خوشش نیامد و چون خبر داشت که قبلا" کارهای پیشروی تئاتری کرده‌ام فکرکرد از این هنرمندهای ادائی عجیب و غریبم، اینست که برگشت و گفت:
ـ شما چه تئاتری‌های زن صفت از جنگ واقعی چه می‌دانید؟
من این حرف را " بل " گرفتم وبا حرکاتی لوند و زنانه گفتم:
ـ آقای " همینگوی " شما چقدر درشت هیکل و قوی هستید!
" همینگوی " از این حرف بکلی از کوره در رفت و پرید و یک صندلی برداشت، منهم یک صندلی دیگر برداشتم و آنجا، جلوی پرده‌ای که صحنه‌های جنگ داخلی اسپانیا را نشان می‌داد زد و خورد شدیدی بین ما درگرفت. صحنه‌ی جالبی بود، دو مرد در حال مبارزه درمقابل‌تصویرافرادی‌که‌بسوی‌مرگ‌می‌رفتند! عاقبت‌کار به اینجا رسید که باهم به میگساری نشستیم و کدورت از بین رفت. بعدها هم دوره‌هایی پیش می‌آمد که با هم دوست بودیم و دوره‌هایی که حتی حرف هم با هم نمی‌زدیم. من همیشه او را کمی دست می‌انداختم، کاری که هیچکس دیگر جرئتش را نداشت. همه با نهایت احترام با او رفتار می‌کردند.

* بعنوان یک هنرمند و عضوی از یک نسل خاص، خود را جدا مانده و تک‌افتاده حس نمی‌کنید؟

**ولز** ـ من همیشه احساس جدا افتادن را داشته‌ام، خیال می‌کنم هر هنرمند خوبی این حس را داشته باشد در غیر اینصورت نمی‌توانم کار کنم. می‌بخشید که باید بگویم اگر کسی می‌خواهد فیلم بسازد باید قبول داشته باشد که هنرمند خوبیست. هنرمند خوب باید از اطراف جدا باشد. در غیر اینصورت یک جای کارش ایراد دارد.

* گویا این روزها براه انداختن بساطی مشابه با تئاتر " مرکوری " شما دیگر ممکن نباشد.

**ولز** ـ بهیچ وجه امکان ندارد. بپا کردن بساط تئاتر مرکوری از آن جهت امکان داشت که در آن زمان من از کار در رادیو هفته‌ای سه هزار دلار درمی‌آوردم که دو هزار دلارش را خرج تئاتر می‌کردم.
لطف تئاتر پیشروی مرکوری در این بودکه از مرکز فعالیت تئاتری جدا نبود. ما در قلب تئاتر رایج روز بودیم. در کنار ما پیس‌های تجارتی نشان می‌دادند، ما بدون داشتن رابطه رسمی با تئاتر روز با آن بهرحال پیوند داشتیم. ما به یک نسل واحد تعلق داشتیم هرچند راهمان از هم جدا بود. این وضعیت در نیویورک آن زمان زندگی و شور خاصی ایجاد می‌کرد. امروزه دیگر کیفیت هنرپیشه‌ها و تماشاگران‌فرق می‌کند. بهترین تئاتر آن است که در مرکز همه‌چیز باشد.

* بهمین دلیل است که شما دائم می‌کوشید در محیط سینما باقی بمانید و از صنعت سینمای روز جدا نشوید؟

**ولز** ـ درست است، گرچه طردم می‌کنند ولی همیشه می‌خواسته‌ام که در قلب اوضاع باشم. اگرمن جدا افتاده‌ام بخاطر این است که مجبورم وگرنه قصد خودم این نیست. هدف من مرکز اوضاع است. درست است که به این مرکز راه ندارم ولی برای رسیدن به آن همیشه می‌کوشم.

* خیال ندارید به‌هالیوود برگردید؟

**ولز** ـ در حال حاضر نه. ولی کسی چه می‌داند که لحظه‌ای بعد چه پیش خواهد آمد؟ من برای کارکردن در هالیوود جان می‌دهم، بخاطر وجود متخصصان فنی فوق‌العاده‌اش. این افراد کمال مطلوب یک کارگردان هستند.

* در فیلم‌های شما یک‌جور تلقی ضد فاشیست می‌توان پیدا کرد . . .

**ولز** ــ از قضا بعضی از روشنفکران فرانسوی فکر می‌کنند که من فاشیست هستم . مسخره است ، ولی واقعا" چنین چیزی را درباره‌ی من می‌نویسند . قضیه اینست که این روشنفکرهای فرانسوی هیکل ظاهری مرا به‌حساب طرز تلقی من بعنوان یک خالق هنری می‌گذارند . من بعنوان هنرپیشه همیشه یک‌جور نقش‌های خاص را بازی می‌کنم ، نقش سلاطین و مردان بزرگ و غیره را . نه به این خاطر که عقیده داشته باشم نقش‌های دیگر دون شأن‌من است بلکه چون هیکل و قواره‌ام اجازه نمی‌دهد رل‌های دیگری را بعهده بگیرم . ولی‌بعضی‌ها این قضیه را بحساب یک جور طرز تلقی از جانب من می‌گذارند . امیدوارم اکثریت این‌نکته‌ی‌بدیهی‌را بپذیرند که من ضد فاشیست هستم . . .

فاشیزم واقعی را همیشه با ایدئولوژی فاشیستی بهفته در مکتب " فوتوریست " اشتباه می‌گیرند ، منظورم اولین نسل فاشیست ایتالیاست که پیرو یک جور رمانتیسیزم احمقانه بود ، رمانتیسیزم‌افرادی نظیر " دانونزیو " ، این نسل با ظهور فاشیزم واقعی از بین رفت . چیزی که بعضی از منتقدان فرانسوی حرفش را می‌زنند از این قرار است .

فاشیزم واقعی گنگستریزمی است که بر طبقه‌ی متوسط فاقد اصل و نسب حکمفرماست و بر آن افرادی خاص به وجهی فجیع فرمان می‌رانند ، افرادی چون . . . بگذریم . همه می‌دانند که فاشیزم واقعی چیست .

جالب است بدانیم که روسها درمورد موضوع‌فیلم " ضربه‌ی شیطان " اشتباه کرده‌اند . آنها بیرحمانه به فیلم حمله کرده‌اند ، مثل اینکه نمونه‌ی واقعی انحطاط تمدن غرب باشد . روسها به حمله بر آنچه من نشان می‌دادم اکتفا نکردند ، به‌خود من هم حمله کردند .

فکر می‌کنم روسها گفتگوی فیلم یا چیز دیگری را در آن‌نفهمیده‌اند . موضوع وحشتناک در شوروی آن است که آنها کاملا" در قرون وسطی بسر می‌برند ، قرون وسطی به‌خشک‌ترین و بدترین شکلش . هیچ کس مستقلا" و برای خودش فکر نمی‌کند . خیلی غم‌انگیز است . یک خط و یک شکل و شیوه بودن وحشتناک است . روسها فقط با شعارهایی که به‌آنها به ارث رسیده زندگی می‌کنند . هیچکس دیگر نمی‌داند این شعارها چه معنی می‌دهند .

* " فالستاف " چه‌جور فیلمی خواهد بود ؟ (۱)

**ولز** ــ نمی‌دانم ، امیدوارم خوب از کار دربیاید . فقط می‌توانم بگویم که از نظر تصویری فیلمی فروتن خواهد بود که خدا کند در عین حال صحیح و رضایت بخش هم باشد . از نظر من بهرحال فیلم یک ماجرای انسانی است که امیدوارم عده‌ی‌زیادی از ابلهان سینمادوست بدیدنش احساس غبن کنند ، چون همانطور که اشاره کردم از لحاظ ظاهری فیلم شکل بسیار فروتنی دارد ، نه اینکه از این نظر ارزشی نداشته باشد بلکه این ارزش زیاد به‌چشم و رخ کشیده نخواهد شد . قهرمانان اصلی و حاکم بر ماجرا سه ــ چهار نفر خواهند بود . فکر می‌کنم در این فیلم تصاویر درشت زیاد بکار ببرم . " فالستاف " درواقع فیلمی خواهد بود کاملا" در خدمت هنرپیشه .

* اغلب شما را به زیاده از حد خودبین و خودخواه بودن متهم کرده‌اند . می‌گویند وقتی شما در فیلم‌های خودتان درمقام هنرپیشه ظاهر می‌شوید دوربین قبل از هرچیز در خدمت نمایش دادن شخص شماست . . . مثلا" در " ضربه‌ی شیطان " در اولین صحنه‌ای که شما ظاهر می‌شوید دوربین اول از کمی دور شما را نشان می‌دهد بعد که شما از اتومبیل پیاده می‌شوید دوربین آنقدر جلو می‌آید تا تصویر درشت شما را بگیرد .

**ولز** ــ درست است ، ولی این امر به اقتضای داستان و موضوع مربوط می‌شود . خیال نمی‌کنم من دوربین را به‌نفع خودم بکار ببرم و بقیه هنرپیشه‌ها را عاطل بگذارم . آنچه می‌گویند حقیقت ندارد . هرچند شاید دیدن فیلم " فالستاف " بهانه بیشتری در این مورد بدست این قبیل افراد بدهد . ولی این مورد هم بار تابع اقتضای نقش خاص " فالستاف " است .

در حال حاضر من بیش از هرچیز به‌دنیایی فکر می‌کنم که داستان در آن جریان دارد، به ظاهر فیلم فکر می‌کنم. کار من بخصوص در مورد فیلم " فالستاف " مشکل است چون بدشواری می‌شود دنیای تاریخ گذشته را زنده کرد.

در فیلم تاریخی مشکل می‌شوداحساس زندگی واقعی را بوجود آورد.

" فالستاف" از نظر تصویری بسیار ساده خواهد بود چون قبل از هر چیز یک داستان واقعی انسانی است، بسیار جامع و بسیار قابل انطباق با یک تراژدی امروزی. بین قصه و گفتگوها هیچ چیز نباید حائل بشود. جزء تصویری فیلم باید بصورت زمینه، بصورت چیزی فرعی باقی بماند. در فیلم هرآنچه اهمیت دارد باید بر چهره‌هایی که هر یک دنیایی را تشکیل می‌دهند دیده شود. از نظر تصویر درشت " فالستاف " فیلم عمده‌ی زندگی من خواهد بود. از لحاظ " نظری " من با تصویر درشت مخالفم ولی اصولا" با " نظرات " میانه‌ی چندانی ندارم و می‌خواهم همیشه آزاد بمانم . من به قطع با تصویر درشت مخالفم ولی به قطع می‌دانم که این فیلم تصویر درشت می‌طلبد.

* چرا با تصویر درشت مخالفید؟

**ولز** – چون میل دارم تماشاگر خودش در کادر تصویر جزیی را که می‌خواهد انتخاب کند. نمی‌خواهم جزء خاصی را به تماشاگر تحمیل کنم، بکار بردن تصویر درشت یعنی تحمیل جزیی از کادر به بیننده، بیننده چاره‌ای جز دیدن آنچه جلوی چشمش می‌گذارند ندارد. مثلا" در فیلم " همشهری کین" اگر یادتان باشد خیلی کم و بندرت تصویر درشت بکار می‌رفت شاید در تمام فیلم شش تصویر از این نوع بیشتر نباشد. ولی قصه‌ای مثل " فالستاف " تصویر درشت می‌طلبد چون بمحض اینکه قدم پس می‌کشیم و خودمان را از چهره‌ها جدا می‌کنیم هنرپیشه‌هایی را ملبس به لباس تاریخی می بینیم، یک مشت آکتور که در قسمت جلوی تصویر ایستاده‌اند.

" فالستاف " را از این نظر می‌پسندم که بعنوان یک هنرپیشه برایم لذت‌بخش است، در حالی که بندرت یک فیلم را فقط در مقام یک هنرپیشه پسندیده‌ام. من وقتی که در فیلم‌بازی نداشته باشم خوشحالم. " فالستاف " از معدود فیلم‌هایی است که دوست دارم در آن در مقام هنرپیشه کاری ارائه بدهم. فقط دو داستان هست که فیلم آنها برای من از نظر هنرپیشه جالب است. در " محاکمه " من مطلقا" می‌خواستم بعنوان هنرپیشه ظاهر بشوم و اگر در این‌فیلم بازی کردم بخاطر این بود که هنرپیشه دیگری‌که‌مناسب‌آن‌نقش خاص باشد پیدا نکردم و از هرکه خواستم بازی کند رد کرد.

* قبلا" گفته بودید که در " محاکمه " نقش کشیش را خواهید داشت.

**ولز** – در همین نقش هم در فیلم ظاهر شدم ولی چون هنرپیشه‌ای برای ایفای رل " وکیل " پیدا نکردم، صحنه‌هایی را که در آن در نقش کشیش بازی کرده بودم در فیلم درآوردم واین‌باردررل "وکیل "بازی‌کردم. "فالستاف "فیلم هنرپیشه‌است. فیلمی‌است که ارزش یک هنرپیشه‌ی خوب را می‌نمایاند. " اتللو"ی من در تئاتر موفق‌تر بود تا در سینما. باید دید که وضع درمورد " فالستاف " چه خواهد شد، " فالستاف " بهترین نقشی است که شکسپیر تا بحال نوشته. شخصیتی است به عظمت " دن‌کیشوت" ، اگر شکسپیر غیر از این اثر فوق‌العاده هیچ چیز دیگری نوشته بود باز همین یک اثر کافی می‌بود که او را جاودان کند. من فیلمنامه‌ی " فالستاف " را با الهام از سه اثر شکسپیر که در آن‌ها این شخصیت ظاهر می‌شود نوشتم، و نیز با توجه به یک اثر که در آن از " فالستاف " صحبت می‌شود و نکات دیگری که در اثری دیگر یافتم. به‌این ترتیب نوشته‌ام براساس پنج اثر شکسپیر قرار دارد. طبعا" فیلمنامه‌ی من راجع به " فالستاف " است، راجع به دوستی او با شاهزاده و کراهتش وقتی که شاهزاده به‌مقام سلطانی می‌رسد. باین فیلم خیلی امیدوارم.

* در فیلم " همشهری کین " جمله‌ایست که " کین " خطاب به بانکدارش ادا می‌کند: " اگر اینقدر پولدار نبودم مرد بزرگی می‌شدم" . . . خیلی میل داشتیم این حرف را برای ما تفسیر کنید.

**ولز** – تمام داستان در همین حرف نهفته است، هر چیزی ممکن است مرد را از رسیدن به عظمت باز دارد: زن، ثروت، بیماری. ثروت من از ثروت خودی خود شکل وسوسه ندارد.

معتقد نیستم که ثروت یگانه دشمن عظمت است. " کین " اگر قیصر بود مرد بزرگی نمی‌شد، ولی یک چیز مسلم است: مردی موفق از کار می‌آمد. " کین " فکر می‌کند که موفقیت، عظمت می‌آورد. بهرحال این حرفی است که قهرمان فیلم من می‌زند، نه خودمن. " کین " تشخص دارد ولی عظمت ندارد.

علتش آن نیست که همه‌چیز بنظروی خیلی آسان جلوه می‌کند. این بهانه‌ایست که خود وی برای خویش می‌تراشد. ولی فیلم این را نمی‌گوید. بدیهی است که چون " فرمانروای یکی از بزرگترین ثروت های دنیاست" همه چیز برایش راحت و هموار می‌شود. بزرگترین اشتباه " کین " همان اشتباهی است که اغلب ثروتمندان با نفوذ آمریکایی در آن روزگار مرتکب می‌شدند و آن اینکه پول خود به‌خود به آدمی تشخص و اعتبار می‌بخشد. " کین " مردیست که براستی به‌زمان خودتعلق دارد، مردی که دیگر نظیرش کمتر پیدا می‌شود. این‌ها همان ثروتمندان با نفوذ بودند که عقیده داشتند اگر بخواهند می‌توانند حتی به‌مقام ریاست جمهوری آمریکا برسند، که همه‌چیز را باپول می‌شود خرید. آدم زیاد نباید باهوش باشد تا بداند که همیشه اینطور نیست.

* بنظر شما این قبیل افراد واقع‌بین‌تر از دیگران نیستند؟

**ولز** مسئله واقع‌بینی نیست. دیگر از این قبیل افراد وجود ندارند. اوضاع و بخصوص ساختمان اقتصادی خیلی عوض شده. امروزه بندرت افراد ثروتمندی پیدا می‌شوند که به‌پول خود قدرت کنترل کامله‌ی مطلق داشته باشند: پول آنها را دیگران کنترل می‌کنند. مسئله، مثل خیلی چیزهای دیگر مسئله سازمان است. این افراد زندانیان پول خویشند. این حرف را از سر احساسات نمی‌زنم. امروزه بر ثروت‌های کلان هیئت‌های مدیره و عقاید مختلف آنها حکمفرمایی می‌کند. ثروتمندان دیگر آن آزادی را ندارند که دست به کارهای تفننی جنون‌آمیز بزنند، کارهایی که در گذشته امکان داشت. زمان این‌قبیل ثروتمندان با نفوذ بسرآمده‌است، همانطور که دیگر صاحبان نشریات با قدرت نظیر " کین " دیگر پیدا نمی‌شوند.

مشخصه‌ی خاص " کین " این است که او هیچوقت پول درنیاورده و در زندگی هیچ کاری نداشته جز خرج کردن پول. او به طبقه‌ی ثروتمندانی که میلیونها ثروت حاصل می‌کردند، تعلق نداشت. " کین " فقط خرج می‌کرد. او حتی مسئولیت یک کاپیتالیست واقعی را حس نمی‌کرد.

* فیلم " همشهری کین " پول زیادی درآورد؟

**ولز** ــ مسئله‌پول نیست. فیلم خوب کارکرد ولی اشکال کار من با هالیوود قبل از اینکه پا به آنجا بگذارم شروع شد. مسئله‌ی واقعی این بود که در قرارداد ساختن " همشهری کین " به‌من اختیارات مطلق و تمام و کمال داده بودند. قرارداد حتی پیش از رفتن من به هالیوودامضاءشده‌بود. زیادی‌قدرت‌پیدا کرده بودم. در آن موقع درمکانیزمی‌افتادم که‌ازآن‌دیگر هرگز رهایی پیدا نکردم چون هیچکدام از فیلم‌هایم از لحاظ تجارتی موفق و پول‌درآر نشد اگر فیلم آدم کار بکند از آن لحظه به‌بعد می‌تواند در هالیوود " آقایی " کند.

در شروع کار، من از بزرگترین شانس زندگیم برخوردار شدم، بعد از آن بزرگترین بدبیاری‌را درتاریخ سینما داشتم، شاید این مکافات خوش شانسی و فرصت غیر منتظره‌ی اولیه‌ی من بود. در تاریخ هالیوود سابقه نداشت که هرگز قدرتی نظیر قدرت من به کسی داده شده باشد. قدرت مطلق. کنترل کامل هنری.

* در اروپا هم سینماگرانی هستند که یک چنین قدرتی داشته باشند.

**ولز**ــ شاید، ولی سینماگران اروپایی قورخانه‌ی‌فنی عظیم سینمای‌آمریکارادراختیارندارند. در سینمای‌آمریکا مسئول‌جرثقیل‌دوربین، مسئول‌حرکت‌دادن دوربین‌یاتعویض و جابجاکردن‌چراغ‌ها بچه‌هایی دارند که به دانشگاه می‌روند. آدم در کنار کسانی کارمی‌کند که خود را کارگر نمی‌دانند بلکه حرفه‌ای‌های بسیار قابل و پردرآمدی بحساب می‌آورند.

من کاری را که در "ضربه‌ی شیطان" کردم هیچ جای دیگر بجز درسینمای آمریکا نمی‌توانستم بکنم. مسئله‌ی تکنیک نیست، مسئله قابلیت انسانی افرادی‌است که با آنها کار می‌کردم. این امر از تأمین اقتصادی خاصی ناشی می‌شود که این افراد از آن برخوردارند، اینکه خوب دستمزد می‌گیرند و خود را به طبقه‌ی فرودست‌تری وابسته نمی‌دانند.

در سینمای اروپا آدم حس می‌کند که بین افراد از نظر سواد و تحصیل فاصله و اختلاف زیادی وجود دارد. در آنجا آدم را پروفسور ودکتر و غیره صدا می‌کنند و برای افراد دانشگاه دیده اهمیت بخصوصی قایلند.

مزیت بزرگ سینمای آمریکا در آن است که در آنجا آدم با کارگردانانی روبرو می‌شود که سواد و فرهنگشان از مامور حرکت دادن دوربین کمتر است. در سینمای آمریکا دکتر و پروفسوری نیست و اختلاف طبقاتی وجود ندارد. لذتی که از کار کردن با کادر آمریکایی نصیب آدم می‌شود در هیچ نقطه دیگر روی زمین معادل ندارد. در عوض سینمای آمریکا یک ایراد بزرگ دارد و آن وجود تهیه کننده‌هاست. هرقدر مسئولان فنی خوبند، تهیه کننده‌ها افتضاحند!

* در فیلم " ضربه‌ی شیطان " فصل طویلی است در اتاق خواب آن دخترک که طی آن از " سانچز " پسرک مظنون به قتل بازجویی می‌شود. این فصل مشکل را چطور فیلمبرداری کردید؟

**ولز** ــ در اروپا سه فیلمبردار هستند که از نظر قابلیت با فیلمبرداران آمریکایی برابری می‌کنند. مثلا" کسی که " محاکمه " را برای من گرفت فیلمبردار فوق‌العاده‌ایست ولی کسی که بتواند جرثقیل دوربین را خوب اداره کند پیدا نمی‌شود. در آمریکا چنین آدمی یک اتومبیل آخرین سیستم دارد. حسابی کار کشته است و وجود خود را در فیلم به‌اندازه فیلمبردار مهم می‌داند. در فصلی که اشاره کردید ما شصت علامت با گچ روی زمین گذاشته بودیم، به این ترتیب می‌توانید حدس بزنید مسئول حرکت دادن دوربین چقدر باید وارد و باهوش بوده باشد که کار را درست انجام بدهد. در آن لحظه تمام فیلم و حتی خود من به حسن اجرا و دقت او بستگی داشتیم. اگر این آدم کارش را بلد نبود نمی‌شد این فصل را گرفت.

* درست است که " چارلتون هستون " هنرپیشه اول فیلم " ضربه‌ی شیطان " شما را برای کارگردانی فیلم پیشنهاد کرد؟

**ولز** ــ قضیه جالب‌تر از اینهاست. فیلمنامه‌ی‌این‌فیلم را به " چارلتون هستون " پیشنهاد کردند و گفتند " اورسن ولز " آن را نوشته است. از آن طرف " هستون " تصور کرده بود که این فیلم را قرار است من کارگردانی کنم، به‌این ترتیب فیلمنامه را نخوانده قبول کرد، چون گفته بود حاضر است در هر فیلمی که من کارگردانش باشم ظاهر شود، فیلمنامه هرچه می‌خواهد باشد. مدیران مسئول کمپانی تهیه کننده فیلم این سوءتفاهم را برطرف نکردند، در عوض گوشی رابرداشتند و به‌من تلفن کردند و گفتند بیایم و فیلم را کارگردانی کنم. حقیقت قضیه این است که " هستون " گفته‌بود: " هر فیلمی که " ولز " کارگردانی کند من قطعا" حاضرم در آن ظاهر شوم" وقتی که به من پیشنهاد کارگردانی فیلم شد به‌شرطی قبول کردم که فیلمنامه را خودم بنویسم. در نتیجه فیلمنامه را نوشتم و کارگردانی را انجام دادم بدون اینکه بابت این دو کار حتی یک پنی دستمزد بگیرم. من در "ضربه‌ی‌شیطان" فقط دستمزد هنرپیشگی گرفتم.

* پس داستان اصلی را خیلی تغییر دادید.

**ولز** چه می‌گویید؟! من اصلا" داستان را نخوانده بودم، فقط فیلمنامه‌یی‌راکه‌قبلا "آماده کرده بودند خواندم. شاید داستان اصلی سر و تهی داشته بوده ولی فیلمنامه فوق‌العاده مسخره بود. من محل واقعه را به مرز مکزیکو منتقل کردم. " هستون " را مبدل به یک مکزیکی کردم و خواستم نشان بدهم که این قبیل شهرهای مرزی را چطور با تبلیغاتی که روی رابطه با آمریکا می‌کنند به فساد و تباهی می‌کشانند.

* عقیده‌تان راجع به سینمای آمریکا ازنقطه نظر اروپاییها چیست؟

**ولز** ــ تعجب می‌کنم از اینکه بعضی منتقدان جدی اروپایی فقط در آثار آن دسته از کارگردانان آمریکایی ارزش می‌یابند که سازنده‌ی فیلم‌های آکسیون ( پرتحرک ) هستند و هیچ اعتنایی به کارگردانهای ساربده‌ی فیلم‌های تاریخی ندارند. مثلا" " ارنست لوبیچ " برای خودش غولی است ولی ظاهرا" سینماشناسان کارش را نمی‌پسندند. جوابش را خدا می‌داند. بعلاوه من علاقه‌ای ندارم که علتش را بدانم بهرجهت اصالت و استعداد " لوبیچ " خیره‌کننده است.

* درباره " فن اشترنبرگ " چه نظری دارید ؟

**ولز** ــ تحسین انگیز است. او بهترین کارگردان خارجی است که تاریخ سینمای آمریکا به‌خود دیده.

* از کارگردانان دیگر حرف بزنیم ، " آتورپن " به‌نظرتان چطور است ؟ " تیرانداز چپ دست " را دیده‌اید ؟

**ولز** ــ این فیلم را من اول در تلویزیون دیدم و بعد در سینما. به‌نظرم در تلویزیون بهتر و خشن‌تر آمد. به‌نظرم در آن زمان " پن " تجربه‌ی کاری بیشتری در تلویزیون داشت که کارش در تلویزیون بهتر جلوه می‌کرد ، ولی فیلمش را از جلوه انداخته بود. او را یک کارگردان خوب تئاتری و یکی از رهبران خوب ستاره‌های‌زن می‌دانم که استعداد بسیار نادرست ، استعدادی که کمتر سینماگری از آن بهره دارد.

از نسل خیلی‌جدید چیزی ندیده‌ام ، جز چند نمونه از کار " پیشرو"ها. بین کسانی که من عنوان " نسل جوانتر " را به آنها می‌دهم " استانلی کوبریک " به‌نظرم عوالی جلوه می‌کند.

* ولی مثلا" فیلم " آدمکشی " اثر " کوبریک " کم و بیش کپیه " جنگل آسفالت " ساخته‌ی " جان هیوستن " نبود ؟

**ولز** ــ چرا ، ولی " آدمکشی " از " جنگل آسفالت " بهتر بود ! من به‌تقلید هیچ اهمیتی نمی‌دهم. مخصوصا" اگر مقلد از نسخه‌ی اصلی پیش بیفتد. به‌نظر من " کوبریک " از " جان هیوستن " در کارگردانی بهتر است. من " لولیتا " را ندیده‌ام ولی خیال می‌کنم " کوبریک " در سینما هرکاری می‌تواند بکند. او کارگردان بزرگیست که هنوز فیلم بزرگ خود را نساخته است. در او استعدادی می‌بینم که هیچکدام از کارگردانان یک نسل پیش‌ازاو، یعنی امثال " نیکلاس ری " و " رابرت آلدریچ " و امثال آنها نداشته‌اند. شاید علت این رجحان از طرف من این باشد که خلقیات " کوبریک " به خلقیات خود من نزدیک است.

* از نسل قدیم چه می‌گویید ، مثل " وایلر " یا " هیچکاک " ؟

**ولز** ــ " هیچکاک " کارگردان خارق‌العاده‌ایست. " ویلیام وایلر " تهیه کننده‌ی درخشانیست.

* ولی این‌ها هردو به کارگردانی شهرت دارند.

**ولز** ــ تهیه کننده خودش کاری نمی‌کند. داستان را انتخاب می‌کند ، روی‌آن‌با نویسنده‌ی فیلمنامه کار می‌کند ، در توزیع فیلم دست دارد و به مفهوم قدیمی تهیه کننده در آمریکا ، این آدم حتی زوایای دوربین و اینکه چه فصل‌هایی باید به‌کار برده شود راهم انتخاب می‌کند. علاوه‌براینکه‌اوست که شکل نهایی فیلم را معین می‌کند.

درواقع اویک جور حکم رئیس کارگردان رادارد . . . "ویلیام وایلر " چنین آدمیست. مردیست که خود رئیس خویش است. فقط کارش بعنوان رئیس از کارش در مقام کارگردان بهتر است. بعنوان تهیه کننده با دوربین صبر می‌کند که اتفاق جالبی رخ بدهد ، هیچ حرفی نمی‌زند. همانطور که تهیه کننده در دفترش منتظر است او هم روی صندلی کارگردانی انتظار می‌کشد. بعد می‌آیند و به او بیست "نما"ی بی‌نقص را که از یک صحنه گرفته شده نشان می‌دهند و او که معمولا" حسن انتخاب دارد بهترین " نما " را برمی‌گزیند. " وایلر " کارگردان خوب و تهیه کننده فوق‌العاده‌ایست.

* پس بنظر شما کارگردان باید موجب شود که چیزی رخ دهد ؟

**ولز** ــ دوست ندارم قوانین قاطع وضع کنم ، فقط می‌دانم که کارگردان در هالیوود یک شغل دارد و در جاهای‌دیگر شغلی دیگر. دوست ندارم قانون بگذارم چون دیده‌ایم که حتی در آمریکا زیر فشارسیستم جابرانه‌ی تهیه کننده‌ها نیز فیلم‌های درخشانی بوجود آمده است. از آن طرف فیلم‌های مهم و معتبری هم هست که کارگردان آنهارا نساخته بلکه بوسیله تهیه کننده و فیلمنامه‌نویس ساخته شده‌اند. . . در سیستم سینمای آمریکا هیچکس نمی‌تواند بگوید فلان فیلم مخصوص را فلان کارگردان ساخته !

* " جان هاوسمن " در مصاحبه‌ای گفته است که تمام اعتبار فیلم " همشهری کین " نصیب شما شده و این غیر عادلانه است. اعتبار فیلم باید به " هرمان مانکیه ویتس " تعلق می‌گرفت که فیلمنامه را نوشته.

**ولز** ــ " مانکیه ویتس " چند تا از صحنه‌های مهم فیلم را نوشته ( معترضه بگویم که " جان هاوسمن " از دشمنان قدیم من است ! ) . خیلی شانس آوردم که از همکاری " مانکیه ویتس " برخوردار شدم . تمام آنچه را که مربوط به " رزباد " می‌شود او نوشته. ولی درمورد خودم باید بگویم که از کارش گرچه خوبست زیاد خوشم نمی‌آید ، هیچوقت اعتماد کامل به او نداشته‌ام . وی بصورت یک جور عامل ربط بین عناصر فیلم خوبست . درعوض این شانس بزرگ را داشتم که با " گرگ تولند " کار کنم که بهترین فیلمبرداریست که تابحال سینما بخود دیده است ، هم‌چنین از وجود هنرپیشه‌هایی برخوردار بودم که‌پیش‌ازآن‌هیچکدام جلوی‌دوربین فیلمبرداری ظاهر نشده بودند و مطلقا" تجربه سینمایی نداشتند . همگی همکاران من در تئاتر بودند . من محال بود " همشهری کین " را بتوانم با هنرپیشه‌هایی بسازم که سابقه‌ی کار سینمایی داشته باشند چون هر آن ممکن بود وسط‌فیلمبرداری بیایند و بپرسند :

" هیچ معلوم هست ما داریم چکار می‌کنیم ؟ "

تازه‌کار بودن من باعث می‌شد این افراد درمقابلم حالت دفاعی بخود بگیرند و فیلم را به کثافت بکشانند . ساختن " همشهری کین " بخاطراین میسر شد که من به اصطلاح بین افراد خانواده خودم کار می‌کردم .

* چطور به ابداعات سینمایی فیلم " همشهری کین " دست یافتید ؟

**ولز** ــ من این ابداعات را به جهل خودم مدیونم . اگر این کلام زیاد گویا نیست بجای جهل " معصومیت " را بگذارید . بخودم می‌گفتم : " این کاریست که دوربین فیلمبرداری واقعا " باید بتواند انجام دهد . در شروع فیلمبرداری اولین فصل فیلم به "گرگ‌تولند" گفتم : باید این پلان را بگیرم . او گفت : این کار غیر ممکن است ــ گفتم امتحانش که اشکالی ندارد . دادیم عدسی‌های مخصوص برای دوربین درست‌کردند ، چونکه در آن موقع عدسی‌هایی شبیه آنچه امروز هست وجود نداشت .

* موقع فیلمبرداری هیچ این احساس را داشتید که دارید فیلم مهمی را می‌سازید ؟

**ولز** ــ حتی یک لحظه در این امر شک نداشتم .

* فیلم " دن کیشوت " که از مدتها پیش دست در کار ساختنش بودید چه شد ؟

**ولز** ــ فیلم تقریبا" تمام شده. فقط سه هفته‌ی دیگر کار دارد ، چند صحنه‌ی کوچک بیشتر نمانده که باید فیلمبرداری کنیم . مسئله‌ی مشکل برای من مسئله‌ی عرضه فیلم است‌به بازار ، چون می‌دانم " دن کیشوت " فیلمی است که هیچکس از آن خوشش نخواهد آمد . من پیش از فرستادن این فیلم به بازار ، به یک موفقیت تجاری بزرگ احتیاج دارم . اگر " محاکمه " با استقبال مردم روبرو می‌شد من جرئت فرستادن " دن کیشوت " را به بازار پیدا می‌کردم . با وضع حاضر نمی‌دانم چه‌کنم ، چون می‌دانم این فیلم همه را عصبانی خواهد کرد .

* شخصیت اصلی‌ی این قصه را چطور می‌بینید ؟

**ولز** ــ درست همانطور که " سروانتس " می‌دید . فیلم من در عصر حاضر می‌گذرد ولی شخصیت " دن کیشوت " و " سانچو " بصورت اصلی خودشان ظاهر می‌شوند . این دو شخصیت را من آزادانه ولی با رعایت روح اثر " سروانتس " بکار می‌گیرم . آندو مال من نیستند ، مال نویسنده‌ی اسپانیولی هستند .

* چرا تصمیم گرفتید " دن کیشوت " را فیلم کنید ؟

**ولز** ــ اول خیال داشتم یک فیلم نیمساعته‌ی تلویزیونی از " دن کیشوت " تهیه کنم ، چون فقط به همین اندازه پول داشتم . ولی بعد چنان عاشق این اثر شدم که بتدریج کار را " کش " دادم و نسبت به پولی که گیرم می‌آمد مرتب به طول اثر هم اضافه می‌کردم . می‌شود گفت همینطور که در ساختن اثر پیش می‌رفتم اثر نیز رشد می‌کرد . این درست همان وضعی بود که برای " سروانتس " پیش‌آمد . او هم اول شروع کرد به نوشتن یک رمان کوتاه ، و بعد بصورت رمان مفصلی که می‌دانید تمامش کرد . " دن کیشوت " اثری است که وقتی گریبان آدم را

گرفت دیگر رها نمی‌کند.

* فیلم انعکاسی از بدبینی‌ی نهفته در رمان را خواهد داشت؟

**ولز** ـ قطعا"! فکر می‌کنم همان بلایی که سر رمان آمد بر سر فیلم هم بیاید. " سروانتس " می‌خواست شرحی از دلاوری‌های گذشته را ترسیم کند و در غایت زیباترین اعتذاریه‌ای را که می‌شود در ادبیات یافت برای سلحشوران ارائه داد. فیلم ضمن حفظ ارتباط به این جنبه، دفاع از دوران سلحشوری، صادق تر از رمان خواهد بود، هرچند امروزه سلحشوری خیلی کهنه‌تر شده تا زمان " سروانتس". من خودم در فیلم در نقش " اورسن ولز " ظاهر می‌شوم، ولی " سانچو پانزا " و " دن کیشوت " نقش‌های خود را خواهند داشت، من از خودم حرفی در دهان آنها نگذاشته‌ام.

فکر نمی‌کنم فیلم من بدبین‌تر و شکاک‌تر از رمان باشد. اگر تحلیل را تاآخر بکشانیم به این نتیجه می‌رسیم که بدبینی " سروانتس " جزیی از تلقی او بوده است، طرز تلقی یک فرزانه.

بنظر من زیر این بدبینی مردی نهفته بود که شوالیه‌ها را به‌اندازه خود " دن کیشوت " دوست می‌داشت، مخصوصا" که بالاتر از هر چیز او یک اسپانیولی بود.

" دن کیشوت " براستی فیلم مشکلی است، فیلم طویلی هم هست، آنچه خیال دارم بگیرم بکار تکمیل آنچه تابحال گرفته‌ام نخواهد آمد، من از مقدار فیلمی که‌الان در دست دارم می‌توانم سه‌تا فیلم بسازم. فیلم در شکل اولیه‌اش خیلی تجارتی بود، چون در اصل برای نمایش تلویزیونی در نظر گرفته شده‌بود. برای اینکه ارزش بیشتری پیدا کند ناچار شدم بعضی از قسمت‌ها را عوض کنم. مسخره‌ترین قسمت قضیه اینست که من فیلم را با یک کادر شش‌نفری ساختم. همسرم منشی‌ی‌صحنه بود، راننده‌ام نورافکنها و چراغ‌ها را جابجا می‌کرد. خودم کار نورپردازی را بعهده داشتم و ضمنا" فیلمبردار دوم بودم. فقط‌آدم پشت دوربین می‌تواند همه‌چیز را از دریچه‌ی چشم خودش‌کنترل کند.

*ترجمه‌ی پیام*

*اصل مصاحبه بوسیله "کایه دو سینما" انجام گرفته که باز می‌گردد به سال ۱۹۶۵*

پاشگاه ادبیات

# زندگینامه‌ی ولز

* "جورج اورسن ولز" در ششم ماه مه‌سال ۱۹۱۵ در شهر "کنوشا" ، ایالت "ویسکانسین" امریکا متولد شد . پدر او ، "ریچارد هدولز" مخترع و مادرش "بئاتریس ایوزولز" پیانیست بود . او برادر بزرگتری بنام "ریچارد" هم‌داشت که جنگلبان بود . "اورسن" بخش عمده‌ای از جوانیش را در "شیکاگو" گذراند و بهمین خاطر آنجا را موطن اصلی خود می‌داند . وقتی مادرش درسال ۱۹۲۳ درگذشت ، او به‌همراه پدرش به‌مسافرت دور دنیا رفت و مدت مدیدی را در چین گذراند در ۱۹۲۵ وارد کالج "تاد" در "ووداستاک" ، "ایلی‌نیوز" ، شد و به‌فعالیتهای تئاتری پرداخت . پدر او سال بعد درگذشت و "اورسن" به‌قیمومت دکتر "موریس برنشتاین" پزشک اهل "شیکاگو" ، درآمد . "ولز" در ۱۹۳۱ از "تاد" فارغ‌التحصیل شد و با ارثی که از پدرش به‌اورسیده‌بود دست به‌مسافرت زد . بعد از طی یک مسافرت به‌دور ایرلند و طرح برداری‌های زیاد ــ او امیدوار بود روزی نقاش شود ــ در "دوبلین" در تئاتر "گیت" مشغول به‌کار شد ، او در آنجا ادعا کرده بود که باریکر سرشناس تئاتر در نیویورک است . بعد از بازی و کارگردانی چند تئاتر او مجبور شد به نیویورک بازگردد چون درلندن به‌خارجیان اجازه‌بازی درنمایش نمی‌دادند . "هیلتون ادواردز" مدیر تئاتر "گیت" بعدها گفت که او هرگز ادعای "ولز" را باور نکرد ، اما تحت تاثیرگستاخی‌اش واقع شده بود . اوپس ازعدم موفقیت در پیدا کردن کاری در "نیویورک" با توصیه‌های "تورنتون وایلدر" و "الکساندر ولکوت" نقشی در نمایش "رومئو ژولیت" که گروه "کاترین کورنل" به‌صحنه می‌برد گرفت . در سال ۱۹۳۴ با "ویرجینیا نیکولسون" ، بازیگر ، ازدواج کرد و ضمنا درهمین‌سال با "جوزف کاتن" و "جان هاوسمن" نیز آشناشد واولین فیلم خود بنام "قلب‌های عصر" راساخت و ضمنا برای اولین‌بار در رادیو برنامه اجرا کرد . در سال ۱۹۳۷ با همکاری "هاوسمن" موسسه‌ی "تئاتر مرکوری" را بعد از نمایش‌هائی که برای سازمان پیشرفت کار تهیه کرد بنا نهاد . اولین دخترش ، بنام "کریستوفر" ، در سال ۱۹۳۷ به‌دنیا آمد . برنامه رادیوئی گروه "مرکوری" بنام "جنگ دنیاها" در سال ۱۹۳۸ وحشت و هراس عمومی ایجاد کرد . در سال ۱۹۳۹ همسرش از او طلاق گرفت واومتعاقب آن باموسسه‌ی برنامه‌های رادیوئی "آر . ک . او" قرارداد بست . در۱۹۴۳ با "ریتا هیورث" ازدواج کرد ، در۱۹۴۷ ازاو جدا شد ومجددا در ۱۹۵۵ با "پائولاموری" ازدواج کرد . فرزندان دیگرش "ربکا" ، متولد ۱۹۴۴ و "بئاتریس" متولد ۱۹۵۶ هستند . "ولز" اینک‌در اروپا زندگی می‌کند .

باشگاه ادبیات

# فیلم‌شناسی‌ی ولز

| | |
|---|---|
| ۱ ــ قلب‌های عصر | ۱۹۳۴ |
| ۲ ــ بیش از حد جانسون | ۱۹۳۸ |
| ۳ ــ همشهری کین | ۱۹۴۱ |
| ۴ ــ آمبرسونهای باشکوه | ۱۹۴۲ |
| ۵ ــ تمامش واقعی‌ست (باهمکاری) | ۱۹۴۲ |
| ۶ ــ سفر به‌ترس (باهمکاری) | ۱۹۴۳ |
| ۷ ــ بیگانه | ۱۹۴۶ |
| ۸ ــ خانمی از شانگهای | ۱۹۴۶ |
| ۹ ــ مکبث | ۱۹۴۸ |
| ۱۰ ــ اتللو | ۱۹۵۲ |
| ۱۱ــ دن کیشوت (ناتمام) | ۱۹۵۵ |
| ۱۲ ــ آقای آرکادین | ۱۹۵۵ |
| ۱۳ ــ ضربه‌ی شیطان | ۱۹۵۸ |
| ۱۴ ــ محاکمه | ۱۹۶۲ |
| ۱۵ ــ زنگهای نیمه‌شب | ۱۹۶۶ |
| ۱۶ ــ داستان جاویدان | ۱۹۶۸ |
| ۱۷ ــ اعماق (ناتمام) | ۱۹۷۰ |
| ۱۸ ــ طرف دیگر باد (ناتمام) | ۱۹۷۲ |
| ۱۹ ــ ت مثل تقلب | ۱۹۷۴ |
| ۲۰ ــ فیلمبرداری اتللو (مستند) | ۱۹۷۸ |

**نشریه‌ای که هم اکنون در حال مطالعهٔ آن هستید، در راستای طرح «آرشیو مجازی نشریات گهگاهی» و با هدف مبارزه با سانسور، گسترش کتابخانه‌های مجازی، تشویق به کتاب‌خوانی و بازیابی مطبوعات قدیمی توسط "باشگاه ادبیات" تهیه شده است. در صورت تمایل به بازپخش آن، خواهشمندیم بدون هیچ گونه تغییری در محتوای پوشه اقدام به این کار کنید.**

**http://bashgaheadabiyat.com/**
**https://t.me/BashgaheAdabiyat**
**https://www.facebook.com/groups/BashgaheKetab/**
**https://www.instagram.com/bashgaheadabiyat/**