گفتگو با فیلمساز

اُرسُن ولز[1]

مترجم: حمید رضا منتظری

مقدمه

همین امر که ولز، وروجک مسن سینمای امریکا هنوز جوانترین کارگردان بزرگ امریکایی به‌حساب می آید، نشانهٔ شوم زوال در این صنعت است. می توان روی این موضوع نیز بحث کرد که فیلمهای ولز اکنون بیشتر اروپایی هستند تا امریکایی، یا اینکه حدوداً ده سال است که در سینمای امریکا نمونه‌ای با اهمیت هنری فوق العاده نداشته‌ایم. حتی امروزه نیز بهترین فیلمهای امریکایی بیشتر تشنج خلاقانهٔ انسان درحال مرگ هستند تا تشنج نوزاد درحال تولد. مهم نیست. بافیلم «محاکمه»، مسیر ولز به پیچ غریبی رسیده است. حاشیهٔ صوتی «مردی که از مریخ آمد» و پویایی رادیو را به آن اثر کلاسیك استودیو آر. ك. او. یعنی «همشهری کین»، بخشید، رفته رفته خش برداشته است. ارتباط گوش این تبعیدی با ظرافتهای کلامی امریکایی قطع شده‌است. شاید اتفاقی نباشد که ولز از تراکم روان شناختی زندگینامه (همشهری کین) و رمان فیلم شده (آمبرسون های باشکوه) بتدریج به سمت تجرید روان شناختی خیال (بانویی از شانگهای)، تمثیل (نشانی از شر)، افسانه (آقای آرکادین) و هذیان گویی (محاکمه) تغییر مسیر داده است. مسیر او را به شکل مرسوم امریکایی می توان زوالی ساده و بی غل و غش تشخیص داد، ولی زوال هیچ وقت بی غل و غش و ساده نیست. ولز راه خود را از جایگاه بلندی آغاز کرده است که شتابناکترین زوالها نیز مقامش را در پانتئون تغییر نخواهد داد. بعد از «تولد یك ملت» هیچ فیلم امریکایی تأثیری ژرفتر از «همشهری کین» بر سینما نگذاشته است. اگر دههٔ سی به زیبایی کم نظیر و تدوین نامشهود لوبیچ تعلق داشت، دههٔ چهل متعلق به ولز بود که زاویهٔ دوربین شگفت انگیز مورنائو را از نو احیا کرد. دههٔ طرحها، در مقابل دههٔ مضامین، عقب نشینی کرد و سینمای امریکا معصومیت و فریبندگی خود را برای همیشه از دست داد. ولز از همان ابتدا خُلق و خویی اروپایی را به سینمای امریکا تحمیل می کرد. حتی امروزه نیز آرتور پن اعتراف می کند که از ولز تأثیر گرفته است. یقیناً سینما از اینکه هوش و فراست ولز به آن تزریق شده، فقیرتر نشده است.

اندروساریس

س: به نظر می رسد که در «محاکمه» از سوء استفاده از قدرت بشدت انتقاد کرده‌اید، اگر به چیز عمیقتری اشاره نشده باشد. پرکینز در فیلم به صورت نوعی پرومته ظاهر می شود...

ولز: او کمی هم بوروکرات است. من او را گناهکار فرض کرده‌ام.

س: چرا می گویید گناهکار است؟

ولز: او به چیزی تعلق دارد که نشانهٔ شر است، و جزئی از اوست. او به‌خاطر آن چیزی که به آن متهم شده گناهکار نیست، ولی در هر صورت گناهکار است. او به‌یك جامعهٔ گناهکار تعلق دارد و با آن همدست است. من تحلیلگر آثار کافکا نیستم.

س: نسخه‌ای از فیلمنامه هست که پایان متفاوتی دارد. جلادها «ك» را با چاقو می زنند تا بمیرد.

ولز: من از پایان آن خوشم نیامد. فکر می کنم که فیلمنامه در آن صورت، شکلی از یك «رقص دسته‌جمعی» است که یك یهودی متفکر قبل از هیتلر آن را نوشته است. کافکا چنین چیزی را بعد از مرگ شش میلیون یهودی نمی نوشت. به نظر من کار به قبل از آشویتس تعلق دارد. نمی خواهم ادعا کنم که پایان من خوب بوده، ولی تنها راه‌حل بود. من می بایست با دنده‌های سبکتر می رفتم، حتی برای چند لحظه.

س: یکی از مایه‌های ثابت کارهای شما، تلاش برای آزادی و دفاع از فرداست.

ولز: تلاشی برای ارزش یافتن. من کاملاً مخالف آن دسته از آثار هنری هستم که این روزها از ناامیدی حرف می زنند؛ چه رمان، چه فیلم. من فکر نمی کنم که هنرمند اجازه داشته‌باشد ناامیدی محض را موضوع کار خود قرار دهد، ما در زندگی روزمره بیش از حد با آن سروکار داریم. این گروه از مضامین را فقط وقتی می شود به کار گرفت که خطرات زندگی کمتر و نکات مثبت آن روشنتر شده باشند.

س: در برگرداندن زمان «محاکمه» به سینما، یك تغییر اساسی به وجود آمده است. درکتاب کافکا، شخصیت «ك» منفعل تر از فیلم است.

ولز: بهتر است بگوییم من او را فعالتر کرده‌ام. فکر نمی کنم شخصیتهای منفعل به کار نمایش بیایند. من مخالفتی با مثلاً آنتونیونی ندارم، ولی از دید دراماتیك، شخصیتها برای جذب من باید کاری بکنند.

س: آیا «محاکمه» طرحی قدیمی بود؟

ولز: یك بار گفته بودم که از این رمان می شود فیلم خوبی ساخت، ولی خودم خیال ساختنش را نداشتم. مردی به دیدنم آمد و گفت فکر می کند می تواند پول ساختن فیلمی را در فرانسه برایم فراهم کند. فهرستی از فیلمها را به‌من داد و خواست که انتخاب کنم، و از آن فهرست پانزده‌تایی، من عنوانی را انتخاب کردم که فکر می کنم بهترین بود: «محاکمه». چون نمی توانستم روی نوشته‌های خودم کار کنم، کافکا را انتخاب کردم.

س: چه فیلمهایی را واقعاً می خواهی بسازی؟

ولز: فیلمهای خودم را. کشوهای میز کارم پر از فیلمنامه‌هایی است که‌نوشته‌ام.

س: آیا نمای تراولینگ طولانی از کاتینا پاکسینو[۲] در فیلم «محاکمه» که همزمان با صحبتهای آنتونی پرکینز[۳] خود را روی زمین می کشد، ادای دین به برشت است؟

ولز: من آن را این طور ندیده‌ام. یك صحنهٔ طولانی از این خانم وجود داشت که ده دقیقه طول می کشید و از طرف دیگر می کوشیدم تدوین فیلم را برای مراسم استقبال ازشهردار پاریس تمام کنم، من فیلم را یك بار بیشتر به طورکامل ندیده‌ام. ما هنوز در مرحلهٔ کنار هم گذاری صدا و تصویر بودیم که شهردار از راه رسید. در آخرین لحظه، من آن صحنهٔ ده دقیقه‌ای را حذف کردم. این صحنه باید بهترین صحنهٔ فیلم می شد، ولی نشد. فکر می کنم که چیزی اشتباه بوده. نمی دانم چرا، ولی از کار درنیامد. موضوع این صحنه، ارادهٔ آزاد بود، و آن را به رنگ «کمدی سیاه» در آوردیم. این سلیقهٔ من بود. همان طورکه می دانید، این حالت را همیشه بر ضد ماشینیسم و در ستایش آزادی به کار گرفته‌اند.

س: ژوزف ك. بازی سایه‌ها را در پایان فیلم می بیند، همراه با قضیهٔ آن نگهبان و در و غیره. آیا این مورد به سلیقهٔ خود شما برمی گردد؟

ولز: این مورد به فن داستان گویی مربوط است. اگر این مسئله در همان لحظهٔ دقیق خودش بیان می شد، مردم خوابشان می برد. برای همین، در ابتدای فیلم آن را مطرح می کنم و در پایان فیلم فقط به آن اشاره می کنم. تأثیر این روش مانند همان است که قضیه را در لحظهٔ خود مطرح کنید. من از این راه توانستم آن را در چند ثانیه بگویم. ولی من

دو نوع نویسنده داریم، نویسنده‌ای که هر چیز را که چاپ می شود با علاقه می خواند و بانویسنده‌های دیگر مکاتبه می کند ودیگری، آن که به هیچ وجه نوشته‌های نویسندگان معاصر خود را نمی خواند. من جزو گروه دوم هستم. خیلی بندرت به تماشای فیلمهامی روم... فیلمهایی هست که می دانم خوب هستند، ولی نمی توانم تحملشان کنم.

نباید در این مورد قضاوت کنم.

س: یکی از منتقدان ستایشگر آثار شما، گفته است که شما در «محاکمه» خود را تکرار کرده‌اید...

ولز: دقیقاً خودم را تکرار کردم. من معتقدم ما دائماً این کار را می کنیم. ما همیشه همان عناصر خاص را انتخاب می کنیم. چطور می توان از آن اجتناب کرد؟ صدای یك هنرپیشه همیشه یك طنین دارد و بنابراین، او هم خود را تکرار می کند. همین حالت برای یك خواننده، یك نقاش و... وجود دارد. همیشه چیزهای خاصی تکرار می شوند، چرا که جزئی از شخصیت و سبك ما هستند. اگر این چیزها وارد نمایش نشوند یك شخصیت ممکن است به قدری پیچیده شود که شناختن آن غیرممکن باشد.

من نمی خواهم خود را تکرار کنم، ولی در کارهایم حتماً رجوع به کارهای گذشته‌ام وجود دارد. هرچه می خواهید بگویید، ولی محاکمه بهترین فیلمی است که تا به حال ساخته‌ام. آدم تنها وقتی خودش را تکرار می کند که خسته شده باشد. من که خسته نبودم. هیچ وقت به اندازهٔ زمان ساختن این فیلم، خوشحال نبوده‌ام.

س: چطور صحنهٔ دویدن طولانی آنتونی پرکینز را گرفتید؟

ولز: یك سکوی بسیار دراز ساختیم و دوربین را روی یك چرخ دستی قرار دادیم.

س: اما سرعتش وحشتناك بود!

ولز: بله، ولی یك دوندهٔ یوگسلاو همراه من بود که دوربین را هل می داد.

س: چیزی که در کارتان حیرت انگیز است، تلاش بی وقفهٔ شما برای یافتن راه‌حلهایی جهت مشکلات کارگردانی است...

ولز: سینما هنوز بسیار جوان است و خیلی مسخره است که نتوانیم چیزهای جدیدی برای آن پیدا کنیم. فقط کاش می توانستم فیلمهای بیشتری بسازم! می دانید هنگام ساختن محاکمه چه پیش آمد؟ دو هفته قبل از آنکه پاریس را به مقصد یوگسلاوی ترك کنیم، به ما گفتند که امکان ساختن مجموعهٔ مستقلی در آنجا وجود ندارد، چرا که تهیه کننده قبلاً فیلمی در آنجا ساخته و هنوز بدهیهایش را نداده است. این است که مجبور شدیم از آن ایستگاه متروك استفاده کنیم. من فیلم کاملاً متفاوتی را درنظر داشتم. همه چیز در لحظهٔ آخر ساخته شد، چون فیلم من از نظر ظاهری مفهوم کاملاً متفاوتی داشت. اساس آن بر حذف اجزای صحنه بود. آن بزرگ نمایی[۴] که به خاطر آن سرزنش شدم تا حدی ناشی از این حقیقت است که تنها مجموعه‌ای که دراختیار داشتم، همان ایستگاه قدیمی متروك بود. یك ایستگاه راه‌آهن خالی، زیادی بزرگ است! آن طور که من طرح ریزی کرده بودم، این مرحله از کار شامل ناپدید شدن تدریجی اجزای صحنه بود. عناصر واقع گرایانه باید بتدریج کم شده و تماشاگران هم، متوجه می شدند، تا جایی که صحنه به یك فضای خالی تبدیل می شد؛ مثل اینکه همه چیز محو شده باشد.

س: در فیلمهای شما، حرکت همراه بازیگران و دوربین بسیار زیباست.

ولز: این یك وسوسهٔ بصری است. وقتی به فیلمهایم فکر می کنم، به نظر می رسد که آنها بیش از آنکه چیزی را دنبال کنند یك

جستجو هستند. اگر دنبال چیزی می گردیم، «هزار تو» بهترین محل برای جستجوست. نمی دانم چرا، ولی فیلمهای من همگی بیش از هر چیز، صرفاً یك جستجو هستند.

س: شما زیاد در مورد کارهایتان فکر می کنید...

ولز: هیچ وقت به *فیلمهای قبلی* فکر نمی کنم. راجع به هر فیلم، همان موقعی فکر می کنم که درحال کار روی آن هستم. من برای هر کدام از فیلمها، تدارکات بسیار زیادی می بینم و هنگام شروع، واضحترین طرح را انتخاب می کنم. چیزی که در سینما فوق العاده است و باعث می شود بالاتر از تئاتر قرار گیرد، این است که عناصر بسیاری در سینما هستند که ممکن است برما غلبه کنند، ولی در عین حال موجب غنی شدنمان هم بشوند، و لحظاتی ایجاد می کنند که جز در سینما، غیرممکن هستند. سینما باید همیشه کشف یك چیز باشد. من فکر می کنم سینما باید اساساً شاعرانه باشد؛ برای همین در طول فیلمبرداری، خود را در یك روند شاعرانه غرق می کنم که با روند قصه‌گو یا دراماتیك متفاوت است.

ولی در مرحلهٔ تدارکات این کار را نمی کنم. راستش من مرد ایده‌ها هستم. بله، بیش ازهر چیز ـ حتی فکر می کنم بیش از آنکه یك اخلاق گرا باشم، مرد ایده‌ها هستم.

س: آیا فکر می کنید که می توان به شکلی از تراژدی بدون ملودرام دست پیدا کرد؟

ولز: بله، ولی بسیار مشکل است. برای هر *مؤلفی* که از سنت آنگلوساکسون پیروی کند، بسیار مشکل است. شکسپیر هرگز بدان

می دانم که از نظر تئوری، کلام در سینما مقام دوم را دارد؛ ولی راز کار من استوارکردن همه چیز بر کلام است. من که فیلم صامت نمی سازم. باید با چیزی که شخصیتها می گویند آغاز کنم. باید پیش از آنکه ببینم چه می کنند، بدانم چه می گویند.

نرسید. نه اینکه غیرممکن باشد، ولی تا به امروز کسی بدان موفق نشده است. در سنت فرهنگی من، تراژدی نمی تواند از ملودرام جدا شود. ممکن است همیشه به عناصر تراژیك و شاید شکوه تراژدی جذب شویم، ولی ملودرام همیشه با جهان فرهنگی آنگلوساکسون آمیخته شده است. در این مورد هیچ شکی ندارم.

س: آیا درست است که فیلمهایتان هیچ وقت مطابق آن چیزی نمی شوند که از ابتدا قصد داشته‌اید؟ به خاطر تهیه کننده‌ها و غیره؟

ولز: نه، در آن زمینه‌ای که به من مربوط می شود، یعنی خلاقیت، من مدام درحال تغییر هستم. در آغاز کار، تصور اولیه‌ای از مفهوم نهایی فیلم دارم. ولی هر روز، درهر لحظه، آدم ممکن است با دیدن حالت چشمهای یك هنرپیشهٔ زن یا موقعیت خورشید در آسمان، تصوراتش را رها کند یا تعدیل شود. عادت ندارم فیلمی را تدارك ببینم و بعد خودم را مجبور به ساختن آن فیلم کنم. تدارك می بینم ولی قصد ندارم همان فیلم را بسازم. تدارك فیلم برای آزاد کردن من است، پس من به سبك خودم کار می کنم؛ به تکه‌هایی از فیلم فکر می کنم و نتیجه‌ای که خواهند داشت؛ و قسمتهایی هستند که فریبم می دهند، چون آنها را به‌اندازهٔ کافی و کامل تصور نکرده‌ام. نمی دانم چه اصطلاحی به کار ببرم، چون وقتی از فیلم ساختن حرف می زنم، از به کار بردن کلمات پر آب و تاب می ترسم. میزان تمرکزی که به کار می برم تا جهانی را خلق کنم، بسیار زیاد است؛ چه سی ثانیه باشد، چه دو ساعت؛ برای همین، در طول فیلمبرداری، برای خوابیدن دچار اشکال می شوم. دلیلش این نیست که ذهنم مشغول است، بلکه دلیلش این است که دنیایی که خلق می کنم چنان برایم واقعی است که بستن چشمهایم، برای ناپدید کردنش کافی نیست. این حالت نمایانگر احساساتی بسیار شدید است. اگر در یك مکان شاهانه فیلمبرداری کرده باشم، احساس و نگاه من به قدری شدید است که وقتی دوباره به این مکانها نگاه می کنم، به نظر شبیه به گورستان می آیند؛ کاملاً مرده‌اند. نقاطی در دنیا هستند که به چشم من مرده‌اند؛ چرا که در آنجا فیلمبرداری کرده‌ام ـ برای من کاملاً تمام شده‌اند. ژان رنوار جمله‌ای دارد که به نظر من مربوط به همین قضیه است: «ما باید به مردم یادآوری کنیم که یك نقاشی از مزرعهٔ گندم کار وان گوگ، می تواند احساس قوی تری از یك مزرعهٔ گندم در طبیعت، ایجاد کند.» این مهم است که به خاطر داشته باشیم هنر از واقعیت پیشی می گیرد. فیلم، خود، واقعیت دیگری می شود. پس منطقی است که من کاررنوار را بسیار تحسین کنم، هر چند که کارهای من اصلاً برای او جالب نیستند. ما دوستان خوبی برای هم هستیم و در واقع، یکی از افسوسهای من این است که او فیلمهایش را به دلایلی غیر از دلایل من دوست دارد. فیلمهای او از نظر من فوق العاده هستند، چون چیزی که من بیش از هر چیز در یك مؤلف تحسین می کنم، حساسیت قابل اعتماد است. من هیچ اهمیتی برای این قائل نیستم که آیا فیلم یك موفقیت تکنیکی محسوب می شود یا نه. از آن

گذشته، در مورد فیلمهایی که این گونه حساسیتها را ندارند، نباید با همان دقت زیبایی شناسانه یا تکنیکی قضاوت کرد. ولی سینما، سینمای واقعی، یك بیان شاعرانه است و رنوار، یکی از شعرای کم نظیر است. درست مانند فورد، این حالت در سبك اوست. فورد یك شاعر است، یك کمدین. البته نه برای زنها، بلکه برای مردان.

س: گذشته از فورد و رنوار، چه «سینماگرانی» را تحسین می کنید؟

ولز: همیشه همان قبلیها. فکر می کنم در این زمینه زیاد فرقی با دیگران ندارم. کسی که بیش از همه می پسندم، گریفیث است. معتقدم که او بهترین کارگردان تاریخ سینماست. بهترین، بسیار بهتر از آیزنشتاین. و با تمام این حرفها، آیزنشتاین را بسیار تحسین می کنم.

س: در مورد آن نامه‌ای که آیزنشتاین، قبل از شروع کارتان در سینما، برای شما فرستاده بود، چه می گویید؟

ولز: زمان ساختن **ایوان مخوف** بود.

س: ظاهراً گفته بودید که فیلم او شبیه کارهای مایکل کورتیز است...

ولز: نه، قضیه این بود که، نقدی بر **ایوان مخوف** برای یك روزنامه نوشتم، و یك روز، نامه‌ای از آیزنشتاین رسید که از روسیه آمده بود. حدوداً چهل صفحه بود. من جواب نامه را دادم و به این ترتیب، مبادله‌ای میان ما آغاز شد که موجب دوستی مکاتبه‌ای ما شد. ولی من چیزی نگفتم که بتوان آن را به معنای همتراز دانستن او و کورتیز دانست. این حرف نمی توانست منصفانه باشد. **ایوان مخوف**

بسیار مشکل است که به شکلی از تراژدی بدون ملودرام دست پیدا کرد. شکسپیر هرگز بدان نرسید. نه اینکه غیرممکن باشد، ولی تا به‌امروز کسی بدان موفق نشده است. در سنت فرهنگی من‌تراژدی نمی تواند از ملودرام جدا شود.

بدترین فیلم یك سینماگر بزرگ است.

مسئله این است که من آیزنشتاین را با سطح خودش سنجیدم، نه با دید یك سینماگر کم اهمیت. نمایش او بیش از هر چیز، سیاسی بود. این قضیه ربطی به این نداشت که او مجبور بود داستانی را که نمی خواست تعریف کند. به نظر من، دلیل آن، مناسب نبودن او برای ساختن فیلمهای تاریخی بود. فکر می کنم روسها وقتی دورهٔ دیگری از تاریخ را بررسی می کنند، بیشتر آکادمیك هستند. در این مواقع، به بدترین معنای کلمه، لفاظ و آکادمیك می شوند.

س: در فیلمهایتان احساس می شود که فضای واقعی هرگز رعایت نمی شود. به نظر می رسد که این فضا برایتان جذاب نیست...

ولز: این حقیقت که من از این فضا استفاده نمی کنم، به معنای جالب نبودن آن نیست. به عبارت دیگر، عناصر زیبادی در زبان سینماتوگراف هستند که من به کار نمی برم؛ ولی این به دلیل آن نیست که با آنها مخالفت دارم. به نظر می آید که زمینهٔ عملی تجربیات من، بسیار کم شناخته شده است و وظیفهٔ من آن است که این زمینه را کشف کنم؛ ولی این بدان معنا نیست که بگوییم این برای من تنها زمینه و بهترین زمینهٔ مربوط به سینماست یا من از مفهوم طبیعی فضا منحرف شده‌ام. معتقدم که هنرمند باید شیوهٔ بیان خاص خود را بیابد.

درواقع، سینما بیش از سی سال است که پیشرفتی نکرده است، بجز در چند حقهٔ کوچك که برد چندانی ندارد. تغییرات فقط به موضوع فیلمها مربوط می شوند. کارگردانانی هستند که آیندهٔ درخشانی دارند، حساس هستند و مضامین جدیدی کشف می کنند، ولی هیچ کس به شیوهٔ بیان امور، حمله نمی کند. گویا هیچ کس به این امر علاقه‌مند نیست. از نظر سبك، کارگردانها بسیار شبیه هم هستند.

س: از قرار معلوم، سرعت کار شما زیاد است. در بیست و پنج سالی که در سینما بوده‌اید. ده فیلم ساخته و در سی فیلم بازی کرده‌اید، یك مجموعه برنامه‌های طولانی مدت برای تلویزیون تهیه کرده و در تئاتر کارگردانی و بازی داشته‌اید، برای فیلمهای دیگران فیلمنامه نوشته‌اید و سی فیلمنامهٔ دیگر هم دارید. هر کدام از آنها باید بیش از شش ماه وقتتان را گرفته باشد.

ولز: خیلیهایشان حتی بیشتر. بعضی از آنها هستند که برایشان دو سال وقت صرف کرده‌ام؛ اما دلیلش این است که گاهی برای انجام کارهای دیگر کنارشان می گذاشتم و بعد دوباره آغاز می کردم. ولی این هم درست است که من خیلی سریع می نویسم.

س: فیلمنامه‌ها را به شکل کامل می نویسید، با گفتگو؟

ولز: من همیشه با گفتگو شروع می کنم و

نمی فهمم که چطور یك نفر جرئت می کند شرح صحنه را بدون گفتگوها بنویسد. چیز غریبی است. می دانم از نظر تئوری، کلام در سینما مقام دوم را دارد، ولی راز کار من استوار کردن همه چیز بر کلام است. من که فیلم صامت نمی سازم. باید باچیزی که شخصیتها می گویند، آغاز کنم. باید پیش از آنکه ببینم چه می کنند، بدانم چه می گویند.

س: با این حال، در فیلمهایتان اساس کار جزء بصری است.

ولز: بله، ولی بدون استفاده از استحکام کلام برای بنا کردن تصوراتم، نمی توانم به آنجا برسم. چیزی که هست، وقتی اجزای بصری نشان داده می شوند، کلام پوشیده می شود. کلاسیك ترین مثال، **بانویی از شانگهای** است. صحنهٔ آکواریم در این فیلم، از چنان گیرایی بصری برخوردار بود که هیچ کس چیزی را که گفته شد، نشنید. با وجود این، گفتگوی این صحنه، عصارهٔ فیلم بود. موضوع به قدری خسته کننده بود که به خودم گفتم: «اینجا به چیز قشنگی احتیاج داریم که به آن نگاه کنیم». مطمئناً این صحنه بسیار زیبا بود. ده دقیقهٔ اول فیلم اصلاً راضیم نکرد. وقتی به فیلمهایم فکر می کنم، انگار نه انگار که خودم آنها را ساخته‌ام. آنها شبیه دیگر فیلمهای هالیوودی هستند.

فکر کنم داستان **بانویی از شانگهای** را می دانید. من داشتم روی ایدهٔ تماشایی دور دنیا در هشتاد روز برای تئاتر کار می کردم که ابتدا قرار بود توسط مایك تاد[5] تهیه شود. ولی او یکشبه ورشکست شد و من دیدم در روز اول نمایش در بوستون[6] هستم، و به علت پنجاه‌هزار

من فکر می کنم سینما باید اساساً شاعرانه باشد؛ برای همین در طول فیلمبرداری، خود را در یك روند شاعرانه غرق می کنم که با روند قصه‌گو یا دراماتیك متفاوت است.

دلار بـدهی کـه داشتم، حتی قـادر نبـودم لباسهایم را از محل اقامتم بگیرم. بدون این پول، نمی توانستیم نمایش را افتتاح کنیم. آن موقع تازه از ریتا[۷] جدا شده بودم. ما حتی با هم حرف نمی زدیم. من قصد نـداشتم فیلمی با او بسازم. از بوستون با هری کان[۸]، که بعداً کارگردان شرکت کلمبیا شد، در هالیوود تماس گرفتم و به او گفتم: «اگر یکساعته با تلگراف، پنجاه هزار دلار علی الحساب برایم بفرستی، یك داستان غیر عادی برایت دارم و قراردادی برای ساختنش امضا می کنم.» کان پـرسید: «چه داستانی؟» من داشتم از باجهٔ تلفن تئاتر صحبت می کردم که کنـار آن آگهی کتابهـای جیبی قرار داشت و من اسم یکی از کتابها را گفتم: **بانویی از شانگهای**. گفتم: «تو رمان را بخر، من فیلم را می سازم.» یك ساعت بعد پول را دریافت کردیم. بعدها کتاب را خواندم، وحشتناك بود. پس با تمام سرعت شروع بـه نوشتن یك داستان کردم. من به هالیوود رفتم تا فیلم را با بودجهٔ بسیار کم و طی شش هفتـه فیلمبرداری بسازم. ولی پول بیشتری برای تئاترم لازم داشتم. کان از من پرسید که چرا از ریتا استفـاده نمی کنم. ریتـا گفت کـه بسیـار خوشحال خواهد شد. من فیلمنامه را به ریتا دادم که بدانـد آن شخصیت، یك شخصیت دوست داشتنی نیست، بلکه زنی است که آدم کشته است و این ممکن است به تصور مردم از او به عنوان یك ستارهٔ سینما، لطمه بزند. ریتا مصمم بود که در این فیلم شرکت کند و به‌جای بودجهٔ سیصد و پنجاه هزار دلاری، ما یك فیلم دو میلیون دلاری ساختیم. ریتا خیلی همکاری کرد. کسی که از دیدن فیلم وحشت کرد، کان بود.

س: با هنرپیشه‌ها چطور کار می کنید؟

ولز: من به آنها آزادی زیاد و در عین حال، احساس دقیق بودن می دهم. تـرکیب غریبی است. بـه عبارت دیگـر، از نظر فیـزیکی و چگونگی پروراندن نقش، من دقت یك «باله» را می خواهم. ولی چگونگی بـازیگری آنهـا همان قدر که از ایده‌های من نشئت می گیرد، از ایده‌های خودشان نیز ناشی می شود. وقتی دوربین آغاز به کار می کند، من بدیهه‌سازی بصری نمی کنم. در این حیطه، همه چیز از قبل تعیین شده است. ولی با هنرپیشه‌ها بسیار آزادانـه کـار می کنم. سعی می کنم اوقـات لذت بخشی داشته باشند.

س: سینمای شما اساساً پویاست...

ولز: معتقدم سینما باید پویا باشد، هر چند که فکر می کنم هر هنرمندی باید از سبك خود دفاع کند. برای من، سینما یك برش درحال حرکت از زندگی است کـه روی پردهٔ سینمـا انداخته می شود. سینما یك قاب نیست. اگر حرکتی روی پرده نباشد، من سینمـا را باور نمی کنم. برای همین با برخی کارگردانها که به یك سینمای ایستا اکتفا می کنند مخالفم،

هر چند که آنها را تحسین می کنم. برای من، اینها تصویرهای مرده‌اند. صدای پروژکتور را از پشت سرم می شنوم، و وقتی قدم زدنهای طولانی را در طول خیابان می بینم، همیشه منتظرم صدای کارگردان را بشنوم که بگوید: «کات!»

تنها کارگردانی که نه دوربینش را زیاد حرکت می دهد نه بازیگرانش را، و در عین حال من به او اعتقاد دارم، جان فورد است. او موفق می شود مرا به فیلمهایش معتقد کند، هر چند که حرکت چندانی در فیلمهای او وجود ندارد.

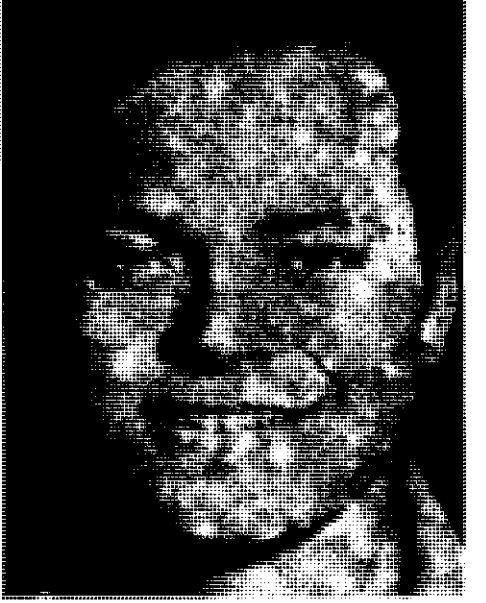
ولی در مورد دیگران همیشه این احساس را داشته‌ام که ناامیدانه در تلاش هستند تا یك اثر هنری خلق کنند. آنها باید نمایش خلق کنند و نمایش باید سرشار از زندگی باشد. سینما برای من اساساً رسانه‌ای نمایشی است، نه ادبی.

س: دلیل زنده بودن میزانسنهای شما همین است. دو نوع حرکت با هم ترکیب می شود: حرکت بازیگران و حرکت دوربین. حاصل این ترکیب، اضطرابی است که بخوبی نمایانگر زندگی مدرن است...

ولز: فکر می کنم این نتیجهٔ دید من از دنیاست؛ بازتاب یك نوع سرگیجه، تردید، بی ثباتی. ترکیبی از حرکت و کشش که جهان ما را تشکیل می دهند، و سینما باید آن را بیان کند. از آنجا که سینما ادعای هنر بودن دارد، باید بیش از هر چیز، فیلم باشد، نه دنباله‌رو یك رسانهٔ بیانی ادبی تر.

س: هرمن جی. ویندبرگ[9] درمورد فیلم «آقای آرکادین[10]» گفته‌است: «در فیلمهای اورسن ولز، تماشاگر اجازه پیدا نمی کند راحت بنشیند. برعکس، باید فیلم را دست

وقتی به فیلمهایم فکر می کنم، به نظر می رسد که آنها بیش از آنکه چیزی را دنبال کنند یك جستجو هستند... نمی دانم چرا، ولی فیلمهای من همگی بیش از هر چیز، صرفاً یك جستجو هستند.



کم با حالت نیم خیز ببیند تا بفهمد در هر لحظه از فیلم چه می گذرد؛ وگرنه همه چیز از دست می رود.»

ولز: تمام فیلمهای من همین طورند. برخی سینماگران، که سینماگران خوبی هم هستند، همه چیز را خیلی صریح و واضح نمایش می دهند، به طوری که برخلاف قدرت بصری بسیاری که در فیلم نهفته است، تماشاگر براحتی فیلم را دنبال می کند ـ در این مورد اشاره‌ام تنها به فیلمهای قصه‌گوست. من کاملاً آگاهم که در فیلمهایم توجه خاص گروهی از مردم را طلب می کنم. بدون این توجه، فیلم از دست می رود.

س: «بانویی از شانگهای» قصه‌ای است که اگر کارگردان دیگری آن را می ساخت، احتمالاً بر مسائل جنسی بیشتر تکیه می کرد...

ولز: منظورتان این است که آن کارگردان، این فیلم را واضح تر می ساخت. من دوست ندارم مسائل جنسی را به شکل خام بر پرده نشان دهم. نه به دلیل اخلاقیات یا تعصب مذهبی؛ مخالفت من صرفاً زیبایی شناسانه است. به نظر من دو چیز است که به هیچ وجه نباید روی پرده بیاید: نمایش واقع گرایانهٔ آمیزش جنسی و دعا به درگاه خداوند. اگر در صحنه هیچ گونه ابتکاری نباشد، من هرگز هنرپیشه‌ای را که وانمود می کند کاملاً درگیر آمیزش جنسی است، باور نمی کنم؛ همان طور که هنرپیشه‌ای را که می خواهد به من نشان دهد درحال دعا کردن است، باور نمی کنم. برای من این دو چیز بلافاصله یادآور حضور پروژکتور و پردهٔ سفید و وجود تعداد زیادی تکنیسین و یك کارگردان است که می گوید: «خوبه، کات». و من آنها را تصور می کنم که درحال تدارك نمای بعدی هستند، و درهمان حال، کسانی با حالت اسرار آمیز ایستاده و مشتاقانه به یك نقطهٔ نورانی خیره شده‌اند...

به خاطر همین، تصورات من هنگام تماشای یك فیلم تمامی ندارند. موقع ساختن فیلم، به کسی مثل خودم فکر می کنم. از تمام دانشم استفاده می کنم تا این شخصیت را وادار کنم فیلم را با بیشترین اشتیاق تماشا کند، از او می خواهم چیزی را که بر پرده می گذرد، باور کند؛ این به معنای آن است که آدم باید روی پرده دنیایی واقعی خلق کند. من دید نمایشی خود را از یك شخصیت، در این دنیا قرار می دهم... در غیر این صورت، فیلم چیزی مرده به حساب می آید. آنچه روی پرده است چیزی جز سایه‌ها نخواهد بود. چیزی حتی مرده‌تر ازکلام.

س: آیا کمدی را دوست دارید؟

ولز: من حداقل پنج فیلمنامهٔ کمدی نوشته‌ام، و در تئاتر تعداد کارهای کمدی من از درامها بیشتر است. کمدی، مرا سرشار از

احساسات می کند، ولی هرگز نتوانستم تهیه کننده‌ای پیدا کنم که امکان ساختن فیلم کمدی را به‌من بدهد. یکی از بهترین کارهایم در تلویزیون، برنامه‌ای در گونهٔ کمدی بود. من کمدیهای هاوکز را خیلی زیاد دوست دارم. حتی حدود بیست و پنج دقیقهٔ یکی از کمدیهای او را من نوشته‌ام. اسمش است **من یك عروس مذکر زمان جنگ بودم**. فیلمنامه‌نویس آن فیلم مریض شد، و تقریباً یك سوم فیلمنامه را من نوشتم.

س: آیا فیلمنامه‌های کمدی را با قصد ساختن نوشته‌اید؟

ولز: فکر کنم بهترین کمدیم **عملیات سیندرلا**[11] باشد. این، داستان اشغال یك دهکدهٔ کوچك ایتالیایی توسط یك کمپانی فیلمسازی هالیوود است. (این دهکده قبلاً توسط ساراکن ها[12]، مورها[13]، نورمن ها و طی جنگ اخیر، توسط انگلیسی ها و بالأخره، امریکایی ها اشغال شده است). اشغال جدید دهکده، درست مانند یك عملیات نظامی نشان داده می شود. زندگی تمام ساکنان دهکده طی فیلمبرداری تغییر می کند. یك نمایش مضحك چشمگیر بود. خیلی دلم می خواهد که در سینما کار کمدی انجام دهم.

از یك جهت خاص، **دون کیشوت** کمدی است ـ متأسفم که این را می گویم، چون یك ضعف است ـ ولی من لحظات کمدی زیادی در فیلمهایم قرار داده‌ام که تنها امریکاییها آنها را فهمیدند و مردم سایر کشورها، هر جای دنیا که باشد، متوجه آنها نشدند. صحنه‌هایی که به هنگام نمایش در کشورهای دیگر حتی لبخند کوچکی هم بر لب کسی نمی آورند، ولی در

من فکر نمی کنم که هنرمند اجازه داشته باشد ناامیدی محض را موضوع کار خود قرار دهد، ما در زندگی روزمره بیش از حد با آن سرو کار داریم. این گروه از مضامین را فقط وقتی می شود به کار گرفت که خطرات زندگی کمتر و نکات مثبت آن روشن تر شده باشند.

امریکا، درهمان صحنه‌ها ناگهان رگه‌های کمدی یافت می شود. **محاکمه** پر از طنز است، ولی امریکاییها تنها کسانی هستند که جزء سرگرم کنندهٔ آن را فهمیدند. این جایی است که ملیت من خودنمایی می کند؛ شوخیهای من به اندازهٔ کافی جهانی نیستند. بارها شده که با هنرپیشه‌ها جر و بحث داشته‌ام، چون قرار بوده که صحنه کاملاً به شکل کمدی باشد و در پنج دقیقهٔ آخر، من تبدیل به درامش کرده‌ام. روش کار من این است: جنبهٔ سرگرم کنندهٔ چیزها را نشان می دهم، و جنبهٔ غم انگیزشان را تا آنجا که ممکن است نشان نمی دهم.

س: بعد از آنکه طرح «موسیو وردو»[۱۴] را به چاپلین فروختید، چه اتفاقی افتاد؟

ولز: هیچ وقت بر سر **موسیو وردو** با چاپلین بحث نکردم. چیزی که آزارم می دهد، این است که او حالا وانمود می کند که این طرح را از من نخریده است. چاپلین، هنرپیشهٔ خوب و با احساسی است؛ ولی در سینمای کمدی، باسترکیتون را به او ترجیح می دهم. او مردی است که در سینما، هم یك بازیگر و هم یك کارگردان عالی است، چیزی که چاپلین نیست. کیتون همیشه ایده‌های افسانه‌ای دارد. در **روشنایی صحنه**[۱۵] فصلی هست که هر دوشان حضور دارند و ده دقیقه طول می کشد. در این صحنه چاپلین عالی است و کیتون با احساس. این صحنه موفقترین کاری است که در عمرش انجام داده است. چاپلین تقریباً تمام این صحنه را حذف کرد، چرا که متوجه شد که کدام یك کاملاً بر صحنه غالب است.

س: یك نوع وابستگی میان کارهای شما و آثار برخی از مؤلفان تئاتر مدرن، مانند بکت[۱۶]، یونسکو[۱۷] و دیگران وجود دارد... چیزی که به تئاتر پوچی[۱۸] معروف است.

ولز: شاید، ولی من یونسکو را از این میان حذف می کنم. چون او را نمی پسندم. وقتی **کرگدن**[۱۹] را در لندن کارگردانی می کردم لورنس اولیویه نقش اول آن را داشت. با هر تمرین، روز به روز مرا کمتر راضی می کرد. فکر می کنم هیچ چیزی در این متن نیست. مطلقاً هیچ چیز. این نوع تئاتر از تمامی شیوه‌های بیانی سرچشمه گرفته است، تمام انواع هنر یك دورهٔ خاص تاریخی، و بنابراین، از همان دنیایی ساخته شده که فیلمهای من. چیزهایی که این گونه تئاتر راتشکیل می دهند، همان اجزای فیلمهای من هستند، بدون آنکه این گونه تئاتر در سینمای من باشد یا سینمای من در این گونه تئاتر. این یکی از خصوصیات عصر ماست. سرچشمهٔ این مطابقت از همین جاست.

س: دو نوع هنرمند وجود دارد: مثل ولاسکوئز[۲۰] و گویا[۲۱]. یکی در نقاشی اش پنهان می شود و دیگری در آن حضور دارد. از طرف دیگر وان گوگ[۲۲] و سزان[۲۳]

راداریم . . .

ولز: می فهمم چه می گویید. کاملاً روشن است.

س: به نظر می آید که شمادر جناح گویا هستید.

ولز: بدون شك، ولی ولاسکوئز را ترجیح می دهم. اگر هنرمند بودن ملاك باشد، مقایسه‌ای میان آنها وجود ندارد. همان طور که سزان را به وان گوگ ترجیح می دهم.

س: میان تولستوی و داستایفسکی چطور؟

ولز: تولستوی را ترجیح می دهم.

س: ولی به‌عنوان یك هنرمند . . .

ولز: بله، به عنوان یك هنرمند. ولی انکارش می کنم، چون من با سلیقه‌ام هماهنگی ندارم. می دانم که چه می کنم، و وقتی همان را در کار دیگران می بینم، علاقه‌ام کم می شود. چیزهایی که کمترین شباهت را به من دارند، بیش از همه توجهم را جلب می کنند. از نظر من، ولاسکوئز شکسپیر نقاشهاست و با این همه، هیچ چیز مشترکی با روش کار کردن من ندارد.

س: نظرتان راجع به چیزی که سینمای مدرن نام گرفته چیست؟

ولز: من بعضی از سینماگران جوان فرانسوی را دوست دارم، خیلی بیشتر از ایتالیاییها.

س: آیا «سال گذشته در مُارین باد[۲]» را دوست داشتید؟

ولز: نه. می دانم که از آن خوشتان می آید؛ ولی من نه. من تاحلقهٔ چهارم فیلم ادامه دادم و سپس، از این مسابقه جا ماندم. این فیلم مرا خیلی به یاد مجلات *عامه‌پسند*

من کار رنوار را بسیار تحسین می کنم، هر چند که کارهای من اصلاً برای او جالب نیستند. در واقع یکی از افسوسهای من این است که او فیلمهایش را به دلایلی غیر از دلایل من دوست دارد.

انداخت.

س: شما تکامل سینما را چگونه می بینید؟

ولز: نمی بینم، بندرت سینما می روم. دو نوع نویسنده داریم، نویسنده‌ای که هر چیزی را که چاپ می شود، با علاقه می خواند و با نویسنده‌های دیگر مکاتبه می کند، و دیگری، آن که به هیچ وجه نوشته‌های نویسندگان معاصر خود را نمی خواند. من جزو گروه دوم هستم. خیلی بندرت به تماشای فیلمها می روم، و دلیلش این نیست که دوست ندارم، علت آن است که برایم لذت بخش نیست. فکر نمی کنم در مورد فیلمها خیلی باهوش باشم. فیلمهایی هست که می دانم خوب هستند، ولی نمی توانم تحملشان کنم.

س: می گویند شما قصد داشته‌اید «جنایت و مکافات» را بسازید؛ این طرح چه شد؟

ولز: یکی از من خواست که این کار را بکنم. راجع به آن فکر کردم؛ اما من کتاب را بیش از حد دوست دارم. در نهایت به این نتیجه رسیدم که هیچ کاری از دستم بر نمی آید و اصلاً خوشم نمی آمد که صرفاً قناعت کنم به اینکه کتاب را مصور کنم. از این حرف، منظورم این نیست که این کار پایینتر از حد من است، منظورم این است که من نمی توانستم هیچ چیزی به کتاب اضافه کنم. فقط می توانستم به آن، هنرپیشه و تصویر بدهم و وقتی این تنها کارممکن باشد، سینما برایم جذاب نیست. معتقدم که باید چیز جدیدی دربارهٔ یك کتاب بگویید، درغیر این صورت بهتر است اصلاً به آن دست نزنید.

جدای از این مسئله، به نظرم کار بسیار مشکلی است، چرا که این کتاب خارج از زمان و مکان خود، زیاد قابل درك نیست. روان شناسی این مرد و آن پلیس بشدت روسی است، آن قدر روسی قرن نوزدهمی است که آدم نمی تواند نمونه‌اش را جای دیگر پیدا کند؛ فکر می کنم تماشاگران قادر نبودند که آن را تا به آخر دنبال کنند.

س: در کارهای داستایفسکی، نوعی تجزیه و تحلیل مسئلهٔ عدالت در جهان مطرح است؛ این خیلی شبیه کارهای شماست.

ولز: شاید زیادی شبیه است. در آن صورت، نقش من احتمالاً محدود می شد. تنها کاری که می توانستم بکنم، کارگردانی بود. دوست دارم فیلمهایی بسازم که بتوانم در آنها خودم را یك *مؤلف* بدانم تا یك برگرداننده. من با دیدگاه کافکا در **محاکمه** موافق نیستم. قبول دارم که او نویسندهٔ خوبی است، ولی کافکا آن نویسندهٔ نابغه‌ای نیست که امروزه مردم تجسم می کنند. به همین دلیل زیاد نگران وفاداری به متن نبودم و توانستم یك فیلم «متعلق به ولز» بسازم. اگر می توانستم سالی چهار فیلم بسازم، حتماً روی جنایت و مکافات کار می کردم. ولی از آنجا که متقاعد کردن تهیه کننده‌ها برایم بسیار مشکل است، سعی می کنم موضوع فیلمهایم را به دقت انتخاب کنم.

س: به نظر می رسد که می توان در شما تمایلات برشتی و تمایلات استانیسلاوسکی را به طور همزمان یافت.

ولز: تنها چیزی که می توانم بگویم این است که من در مکتب استانیسلاوسکی

کارآموزی کرده‌ام؛ من با هنرپیشه‌های این مکتب کارکرده‌ام و معتقدم که کارگردانی آنها بسیار ساده است. منظورم هنرپیشه‌های «سبك دار»[۲۵] نیست؛ آن کاملاً چیز دیگری است. ولی استانیسلاوسکی عالی بود، او هم مثل برشت، از دوستان خوب من بود. ما با هم روی **گالیلئو ـ گالیلئی**[۲۶] کارکردیم. درواقع این متن را برای من نوشت نه برای آنکه در آن بازی کنم، بلکه برای آنکه کارگردانیش کنم.

س: برشت چطور بود؟

ولز: بی نهایت خوب. مغز فوق العاده‌ای داشت. بخوبی می شد دید که توسط «ژزوئیت ها[۲۷]» تعلیم دیده است. فکر منضبط او مشخصهٔ تعلیمات ژزوئیت هاست. او به طور غریزی بیشتر آنارشیست بود تا مارکسیست، ولی خود را مارکسیستی تمام عیار می دانست. یك روز که داشتیم دربارهٔ **گالیلئو** صحبت می کردیم، وقتی به او گفتم که یك نمایش کاملاً ضد کمونیستی نوشته است، نزدیك بود به من حمله کند. به او گفتم: «ولی آخر این کلیسایی که تو توصیف کرده‌ای، در زمان ما باید در قلمرو استالین باشد نه پاپ. تو اثری کاملاً ضد شوروی به وجود آورده‌ای»!

س: چه رابطه‌ای میان کار خودتان به عنوان یك کارگردان سینما و یك کارگردان تئاتر می بینید؟

ولز: ارتباط من بااین دو *رسانه* بسیار متفاوت است. معتقدم که هیچ کدام به دیگری وابستگی نزدیکی ندارند. شاید در درون من، به عنوان یك انسان، چنین رابطه‌ای باشد، ولی راه‌حلهای تکنیکی هر کدام به قدری متفاوت هستند که من در ذهن خود هیچ رابطه‌ای میان این دو رسانه نمی بینم.

در تئاتر، من به آن چیزی که امروزه تبدیل به تفکر برشت از تئاتر شده است، تعلق ندارم؛ آن فرم خاص انتزاعی هرگز برای شخصیت من مناسب نیست. ولی همیشه تلاش زیادی کرده‌ام تا در هر لحظه به یاد تماشاگر بیاورم که این یك تئاتر است. هیچ وقت سعی نکردم تماشاگر را به صحنه بیاورم، بلکه سعی کرده‌ام صحنه را نزد او ببرم، و این درست برعکس سینماست.

س: شاید رابطه‌ای میان چگونگی بازی گرفتن از بازیگران وجود داشته باشد.

ولز: در تئاتر ۱۵۰۰ دوربین همزمان مشغول کارند، در سینما فقط یکی. این قضیه، تمام حس زیبایی شناسانهٔ کارگردان را تغییر می دهد.

س: آیا از «موبی دیك»[۲۸] هیوستن که شما هم روی آن کار کرده بودید، راضی هستید؟

ولز: رمان را خیلی می پسندم، ولی از آن بیشتر به عنوان یك درام خوشم می آید تا یك رمان.

در رمان دو چیز کاملاً متفاوت وجود دارد: یك عنصر شبه انجیلی که خیلی خوب نیست و نیز یك نوع کنجکاوی امریکایی قرن نوزدهمی، یك نوع مکاشفه، که خیلی خوب می شود در سینما نشانش داد.

س: آیا درمورد چگونگی پرداخت صحنه‌ای که در آن‌بازی کردید، پیشنهاداتی هم دادید؟

ولز: ما تمام مدت راجع به اینکه چطور باید فیلمبرداری شود، بحث کردیم. می دانید که تك گویی من در آن صحنه بسیار طولانی

است. یك حلقهٔ کامل طول می کشد و ما هیچ وقت آن را تکرار نکردیم. من با گریم و لباس کامل به محل فیلمبرداری رسیدم، روی سکو رفتم و در یك برداشت فیلمبرداری شد. این کار تنها با یك زاویهٔ دوربین انجام شد و این یکی از شایستگیهای هیوستن است، چون هر کارگردان دیگری که بود، می گفت: «یك بار هم از یك زاویهٔ دیگر بگیریم، ببینم چه می شود.» او گفت: «خوبه» و همانجا نقش من در فیلم تمام شد!

س: شما درحال تدارك برای یك فیلم راجع به گاوبازی هستید.

ولز: بله، ولی فیلمی در مورد گاوبازان آماتور و سرنوشتشان... حادثه اصلی در کوریدا[۲۹] (گاوبازی)، خود میدان مسابقه است؛ اما نمی شود راجع به آن فیلم ساخت. از نظر سینماتوگرافیك، مهیجترین چیز فضای میدان است. کوریدا چیزی است که خود به خود یك شخصیت مشخص دارد. سینما نمی تواند هیچ کاری برای نمایشی کردن آن بکند. تنها کاری که می شود کرد، فیلمبرداری از آن است. درواقع، چیزی که بیش از همه ذهن مرا مشغول کرده، این است که «روزی»[۳۰] در مرحلهٔ فیلمبرداری است، و من به طور متناوب چهار سال صرف نوشتن فیلمنامه کرده‌ام. به خاطر فیلم او، پیدا کردن پول لازم برای من مشکلتر خواهد بود؛ به من خواهند گفت: «ما همین الآن هم یك فیلم راجع به گاوبازی داریم که یك فیلمساز مطرح آن را ساخته است؛ دومی به چه درد می خورد؟» در هر حال، امیدوارم که بتوانم این فیلم را بسازم، ولی هنوز نمی دانم که پولش را از کجا خواهم آورد. «روزی» سال گذشته در پامپلونا[۳۱] فیلمی ۱۶ میلی متری ساخت. آن را به ریزولی[۳۲] نشان داد و گفت: «این را ببین چقدر قشنگ است» و ریزولی به او چك سفید داد. در حال حاضر تنها مسئله این است که بدانم آیا فیلم خوبی می شود یا نه. به نفع من است که فیلم خوبی باشد. اگر این فیلم شکست بخورد، کار من برای پیدا کردن سرمایه از این هم که هست مشکلتر می شود.

س: هراز گاهی چیزهایی راجع به اولین اقامت شما در اسپانیا می شنویم، قبل از جنگهای داخلی.

ولز: وقتی برای اولین بار به اسپانیا رفتم، هفده سالم بود، و قبل از آن در ایرلند به عنوان هنرپیشه کارکرده بودم. من فقط در جنوب اقامت کردم، در آندلس[۳۳]. در سویل[۳۴]، در بخش تریانا[۳۵] زندگی می کردم. داستانهای پلیسی می نوشتم؛ دو روز هفته را روی آنها کار می کردم و ۳۰۰ دلار گیر می آوردم. با این پول من در سویل «سینیور بزرگ»[۳۶] بودم. آدمهای بسیاری از *کوریدا* به هیجان می آمدند، و ویروس آن به‌خود من هم سرایت کرد. من شهریهٔ کارآموزی در *کوریداهای* متعددی را پرداختم و پس از آن توانستم *قدم اول* را بردارم ـ در پوسترها، «امریکایی» خطابم می کردند. بزرگترین هیجان من این بود که بتوانم شغل *توره‌رو*[۳۷] را روزی سه یا چهار بار تمرین کنم، بدون آنکه پولی بپردازم. بالأخره به این نتیجه رسیدم که نمی توانم یك *توره‌روی* خوب باشم، و تصمیم گرفتم خودم را به نوشتن مشغول کنم. در آن زمان، بندرت به تئاتر فکر می کردم و از آن کمتر به سینما.

س: روزی گفته بودید که مشکلات زیادی

برای یافتن پول تهیهٔ فیلمهایتان دارید، و مدت زمانی که تلاش می کنید تا این پول را به دست آورید، بیش از زمانی است که به عنوان یك هنرمند کار می کنید. در حال حاضر این کشمکش در چه وضعی است؟

ولز: تلختر از همیشه. بدتر از همیشه. خیلی سخت. قبلاً هم گفتم که به اندازهٔ کافی کار نمی کنم. من عقیم شده‌ام، می فهمید؟ و فکر می کنم که کارهایم نشان می دهند که به اندازهٔ کافی فیلم نمی سازم. سینمای من شاید بیش از حد اشباع شده‌است، چرا که برای صحبت کردن مدتهای طولانی صبر می کنم. وحشتناك است. دوربینهای کوچکی خریده‌ام که اگر پولش را پیدا کردم یك فیلم بسازم. آن راشانزده میلی متری می سازم. سینما یك صنعت[۳۸] است... هیچ چیزی را نمی شود با سینما مقایسه کرد. سینما متعلق به عصر ماست. «یك کار حسابی» است. طی فیلمبرداری محاکمه اوقات خوشی داشتم. برای من لذت بخش بود، یك خوشبختی. نمی توانید تصورکنید که چه می گویم.

وقتی فیلمی می سازم، یا شب افتتاح تئاترهایم، منتقدان طبق عادت می گویند «به خوبی کار سه سال قبلش نبود.» و اگر به نقد سه سال پیش آنها در مورد کار قبلیم نگاه کنم، یك نظر مخالف دیگر پیدا می کنم که می گوید این کارم به خوبی کار سه سال پیش ترش نبوده است، و به همین ترتیب. قبول دارم که ممکن است تجربه‌ها اشتباه باشند، ولی معتقدم این هم اشتباه است که بخواهیم مطابق سنت عمل کنیم. اگر کسی بخواهد بیشتر عمرش را مطابق سنت عمل کند، تنها می تواند کارهای درجهٔ دو ارائه دهد. شاید تصادفاً به موفقیتی هم برسد، ولی این به‌معنای آن است که یك دنباله‌روست نه ابداع کننده. هنرمند باید رهبری کند، از خودش رد پا به جا گذارد.

مسئلهٔ اساسی در کشورهای انگلیسی زبان این است که نقش نقدکارهای مطرح سینما، بسیار مهم است. این یك واقعیت است که کسی نمی تواند فیلمی در رقابت با «دوریس دی»[۳۹] بسازد، چیزی که در مقالاتی مانند مقالات سایت اندساند[۴۰] گفته می شود، تنها مرجع است.

بخصوص در کشور خود من همه چیز نادرست است. **نشانی از شر**[۴۱] هرگز اکران اول نداشت، هرگز به طور معمول در روزنامه‌ها آگهی نشد و موضوع نقد هیچ کدام از مجلات هفتگی یا روزنامه‌ها قرار نگرفت. فرض شده بود که فیلم بسیار بدی است. در سال ۱۹۵۸، وقتی نمایندهٔ یونیورسال می خواست آن را به بازار فیلم بروکسل بفرستد، به او گفتند که فیلم خوبی برای یك جشنواره نیست. او در جواب گفت که در هر حال باید در برنامه قرار گیرد. فیلم بدون هیچ گونه توجهی رفت و پس فرستاده شد. فیلم، «جایزهٔ بزرگ»[۴۲] را گرفت، ولی با پس فرستادن فرق چندانی نداشت.

س: آیا خود را اخلاق گرا می دانید؟

ولز: بله، ولی بر ضد اخلاق. بیشتر مواقع این حرف متناقض به نظر می آید، ولی‌چیزهایی که من در نقاشی، موسیقی یا ادبیات، دوست دارم، همگی نشان دهندهٔ تمایل من به چیزهایی است که مخالف عقیده‌ام هستند. و اخلاق گراها برایم بسیار خسته‌

کننده‌اند. گرچه می ترسم خودم هم یکی از آنها باشم!

س: تا جایی که به شما مربوط می شود، این قضیه بیشتر از آنکه مشکل دید اخلاق گرای شما باشد، ناشی از پای بندی به اصول اخلاقی است که در مقابل اخلاقیات جهانی قرار داده‌اید.

ولز: دو فیلم شکسپیری من، با دیدگاه اخلاقی ساخته شده‌اند، فکر می کنم هرگز فیلمی را بدون داشتن یك دیدگاه اخلاقی استوار از داستانش نساخته‌ام. اگر بخواهم اخلاق گرایانه صحبت کنم، هیچ ابهامی در کارهای من وجود ندارد.

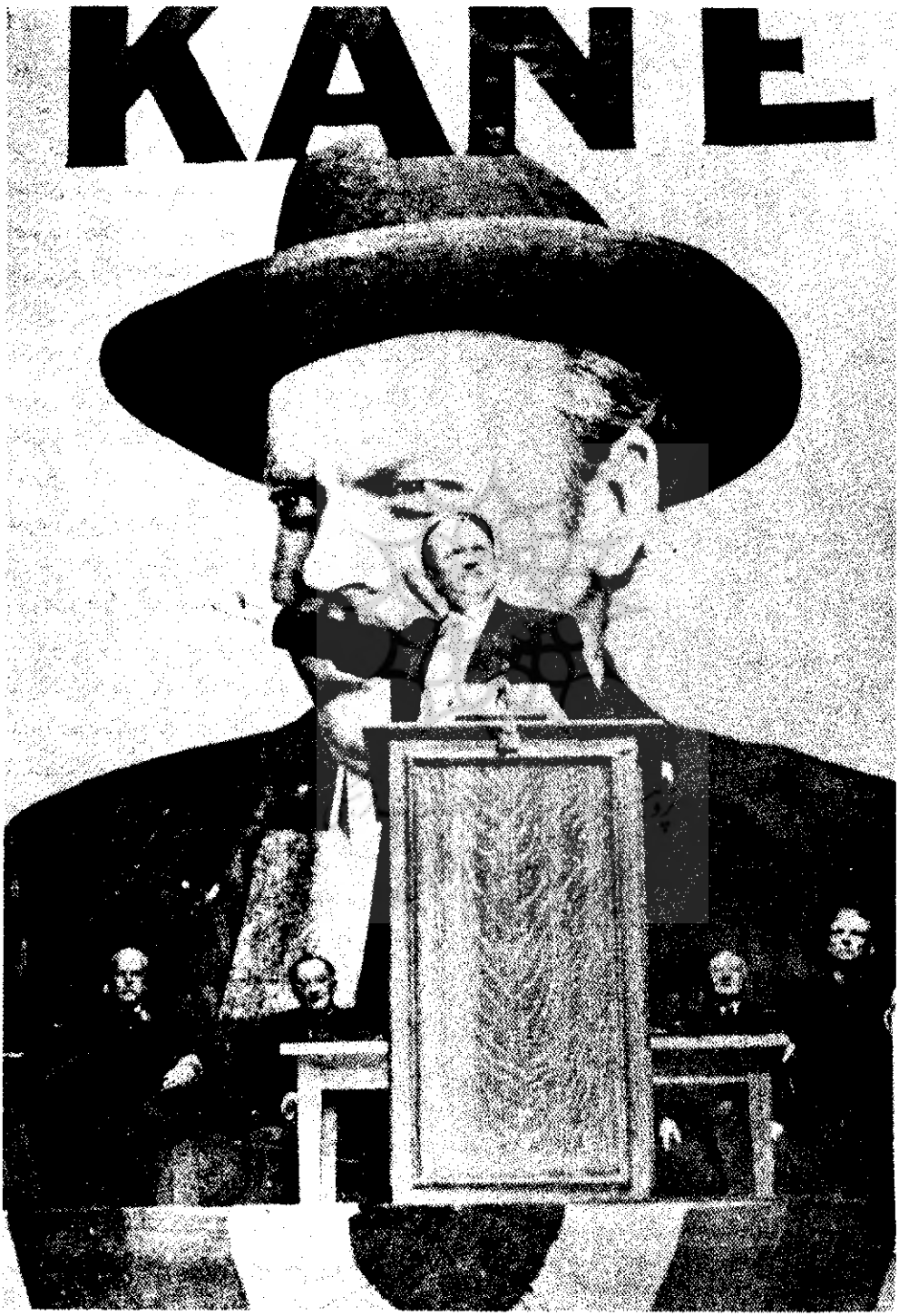
س: ولی دیدگاه ابهام آمیز لازم است. این روزها، دنیا براین اساس ساخته شده.

ولز: ولی دنیا خودش را این طوری به ما نشان می دهد. این ابهام حقیقی نیست: مثل یك پردهٔ نمایش بزرگتر است. یك جور سینما- اسکوپ اخلاق گرا. فکر می کنم لازم است که به تمام شخصیتها بهترین استدلال را داد تا بتوانند از خود دفاع کنند، حتی آنها که مخالفشان هستم. به آنها هم، بهترین دلایل دفاعی را که می توانم تصور کنم می دهم. من به این شخصیتها به همان اندازه امکان بیان خود را می دهم که به شخصیتهای دوست داشتنیم.

چیزی که احساس ابهام را ایجاد می کند، جوانمردی من در حق کسانی است که رفتارشان را تأیید می کنم. شخصیتها مبهم هستند، ولی معنای کار نه. نمی خواهم مثل اکثریت امریکاییها، لفاظ و عوام فریب باشم. این یکی از بزرگترین ضعفهای امریکاییهاست، و لفاظی

من نمی خواهم خود را تکرار کنم، ولی در کارهایم حتماً رجوع به کارهای گذشته‌ام وجود دارد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



همشهری کین

یکی از بزرگترین ضعفهای هنرمندان امریکایی؛ و بیش از همه، هنرمندان هم نسل من است. برای مثال، میلر به طرز وحشتناکی لفاظی می کند.

س: مسئله اصلی در امریکا چیست؟

ولز: چیزهای غلط آنجا موارد آشکاری نیستند؛ این مشکلات شبیه همانهایی هستند که در فرانسه، ایتالیا یا اسپانیا وجود دارند؛ همه، مشکل را می دانیم. مشکل هنر امریکا، یا بهتر بگویم یکی از مشکلات آن، خیانت دست چپی به دست چپی است، خیانت به خود که به یك معنا، ناشی از حماقت، تعصب مذهبی و شعارهاست و به معنای دیگر، خیانت محض. درنسل ما، تعداد بسیار کمی هستند که به موقعیت خود خیانت نکرده‌اند و اسامی دیگران را فاش نکرده‌اند...

وحشتناك است. هیچ وقت نمی شود جبرانش کرد. نمی دانم یك نفر بعد از چنین خیانتی، چطور دوباره از نو شروع می کند، خیانتی که درهر حال با این مثال متفاوت است: یك مرد فرانسوی که برای نجات زنش، با گشتاپو همکاری کرد - این یك نوع دیگر همکاری است. چیزی که در مورد چپیهای امریکایی نفرت انگیز است، این است که آنها برای نجات استخرهای شنایشان خیانت کردند. در نسل من هیچ دست راستی امریکایی از نظر فکری وجود نداشت. تنهادست چپیها بودندو آنهاهم‌به‌طور متقابل‌به‌هم خیانت کردند. دست چپیها را مك کارتی[۲۳] از میان نبرد؛ خود به خود خراب شدند و جای خود را به نسل جدید نیهیلیست[۲۴] دادند. این است آن چیزی که اتفاق افتاد.

نمی توان اسم این را «فاشیسم» گذاشت. فکر می کنم اصطلاح «فاشیسم» را باید تنها برای یك دیدگاه کاملا مشخص سیاسی به کار برد. باید یك لغت جدید پیدا کرد تا آنچه را در امریکا می گذرد؛ مشخص کند. فاشیسم باید از هرج و مرج[۲۵] زاده شود و امریکا تا جایی که من می دانم، دچار هرج و مرج نیست. ساختار اجتماعی آنجا درحال تجزیه نیست. نه، به هیچ وجه با معنای واقعی فاشیسم تطابق ندارد. فکر می کنم دو چیز ساده و مشخص وجود دارد: جامعهٔ صنعتی به زندگی با ابزارهای خود عادت نکرده است. این چیز تعیین کننده‌ای است. ما در مورد این ابزارها صحبت می کنیم، از آنها استفاده می کنیم، ولی نمی دانیم چطور با آنها زندگی کنیم. چیز دیگر، اعتبار کسانی است که مسئول چنین جوامعی هستند. دراین جامعه، اربابان و دانشمندانی که تکنیك را عرضه می کنند، جایی برای هنرمندی که طرفدار بشریت است، باقی نمی گذارند. در واقع، آنها هنرمند را تنها برای دکوراسیون به کار می گیرند.

همینگوی در **تپه‌های سبز افریقا**[۲۶] می گوید که امریکا سرزمین‌ماجراهاست، و اگر این ماجراها از آنجا حذف شود، هر امریکایی که چنین روحیهٔ بدویی داشته باشد، باید جای دیگری به دنبال ماجرا باشد: افریقا، اروپا و غیره... این دیدگاهی بشدت رومانتیك است و تا حدی حقیقت دارد. ولی اگر بشدت رمانتیك به نظر می آید، دلیلش آن است که هنوز در امریکا ماجراهای بسیار زیادی وجود دارد. در سینما، نمی توان تصور کرد چه

کارها می توان کرد. من تنها به یك شغل در سینما احتیاج دارم، یك نفر که به‌من یك دوربین بدهد. کار کردن در امریکا تحقیر کننده نیست. این مملکت برای بیان آنچه در سراسر دنیا می گذرد مملو از امکانات است. چیزی که واقعاً وجود دارد، سازش بسیار زیاد است. بهترین نمونه‌های تیپ ایده‌آل امریکایی، پروتستانها، فردگراها و مخالفان کلیسا هستند، و این تیپ در حال زوال است. درواقع، تعداد بسیار کمی از آنها باقی مانده‌اند.

س: رابطهٔ شمابا همینگوی چطور بود؟

ولز: رابطهٔ من با همینگوی همیشه خیلی خنده‌دار بود. اولین بار که او را دیدم، وقتی بود که از من خواستند تا گفتار متن فیلمی را بخوانم که او و یوریس ایونس[۲۷] در مورد جنگ اسپانیا ساخته بودند. اسم فیلم **خاك اسپانیا**[۲۸] بود. تا رسیدم، رفتم پیش همینگوی که مشغول تمام کردن یك شیشه ویسکی بود، چند سطر نوشته دستم دادند که بسیار طولانی و مبهم بود و ربطی به سبك نگارش او که همیشه موجز و صرفه‌جویانه بود نداشت. این نوشته‌ها چیز پرآب و تاب و پیچیده‌ای شبیه این بودند: «این چهرهٔ مردانی است که با مرگ فاصلهٔ چندانی ندارند» و این جمله باید زمانی خوانده می شد که تصویر صورتهایی را روی پرده می دیدیم که بسیار گویاتر از جملات بودند. من به او گفتم: «آقای همینگوی، بهتر است فقط صورتها را ببینیم، بدون هیچ تفسیری». این حرف من اصلاً برای او خوشایند نبود و از آنجا که من بتازگی تئاتر مرکوری[۲۹] را کارگردانی کرده بودم، که یك نوع تئاتر آوانگارد[۳۰] بود، او فکر کرد من یك جور حقوق بگیر هستم و گفت: «شما، بچه سوسولهای تئاتری راجع به جنگ واقعی چه می دانید؟» درحالی که داشتم با شاخ گاو در می افتادم، شروع کردم به اداهای زنانه در آوردن و گفتم: «آقای همینگوی، آه که چقدر شما قوی و نیرومندید، آه که چقدر بزرگید!» با این کار من از کوره در رفت و یك صندلی برداشت؛ من هم یك صندلی دیگر برداشتم و درست همانجا، جلوی تصاویر جنگ داخلی اسپانیا که روی پرده رژه می رفتند، دعوای مفصلی کردیم. چیز فوق العاده‌ای بود، دو نفر مثل ما، در مقابل تصاویری که مردم را درحال تنازع بقا نشان می دادند... بالأخره روی شانهٔ هم زدیم و کار را با نوشیدن یك شیشه ویسکی تمام کردیم. ما در طول زندگی دورانهای طولانی دوستی داشته‌ایم و نیز دورانهایی که به زور با هم حرف می زدیم. من هیچ وقت نتوانستم جلوی خودم را بگیرم که یك کمی مسخره‌اش نکنم، کاری که هیچ کس دیگر نمی کرد ـ همه با او با بیشترین احترام رفتار می کردند.

س: به عنوان یك هنرمند و به عنوان فردی از یك نسل خاص، آیا خود را جدا افتاده حس می کنید؟

ولز: من همیشه خودم را جدا افتاده حس کرده‌ام. فکر می کنم هر هنرمند خوبی، احساس جدا افتادگی می کند. و من باید فکر کنم که هنرمند خوبی هستم، چون درغیر این صورت نمی توانم کار کنم و برای آزاد دانستن خود در چنین عقیده‌ای، از شما معذرت می خواهم؛ اگر کسی بخواهد فیلمی را کارگردانی کند، باید فکر کند که کارگردان خوبی است. یك هنرمند خوب باید جدا افتاده

باشد. وگرنه، یك چیزی در این میان اشتباه است.

س: این روزها، به نمایش در آوردن تئاتر مرکوری غیرممکن است.

ولز: به دلایل مالی کاملاً غیرممکن است. تئاتر مرکوری تنها به این دلیل امکان پذیر شده بود که من در رادیو هفته‌ای سه‌هزار دلار درآمد داشتم و دو هزار دلار آن را برای تداوم تئاتر خرج می کردم. آن زمان، هنوز ادارهٔ یك تئاتر ارزان بود، ضمن اینکه من هنرپیشه‌های پرقدرتی داشتم. و جالبتربن نکته در مورد تئاتر مرکوری این بود که تئاتری بود دربرادوی[۵۱]، نه «بیرون». امروزه می شود یك تئاتر خارج از برادوی داشت، ولی آن روزها قضیه به گونه‌ای دیگر بود.

مشخصهٔ تئاتر مرکوری این بود که دیوار به دیوار تئاتر دیگری بود که در آن، یك کمدی موزیکال اجرا می کردند، نزدیك یك تئاتر تجارتی. تئاتر ما در مرکز تئاترها قرار داشت. قسمتی از برنامهٔ تئاتر همسایه، تئاتر گروهی[۵۲] بود که تئاتر رسمی چپیها بود؛ ما با هم تماس داشتیم، بدون آنکه ارتباط رسمی داشته باشیم؛ ما بی آنکه راهمان یکی باشد، از یك نسل بودیم. تمام این چیزها به نیویورك آن سالها سرزندگی فوق العاده‌ای بخشیده بود. کیفیت کار بازیگران و تماشاگران، دیگر مانند آن سالها فوق العاده نیست. یك تئاتر خوب باید در مرکز همه چیز باشد.

س: آیا همین مسئله، دلیل تلاش همیشگی شما برای باقی ماندن در مرکز سینما و خارج نشدن از این صنعت است؟

ولز: ممکن است مرا پس بزنند، ولی من همیشه می خواهم درست در مرکز باشم. اگر جدا افتاده هستم، از سر ناچاری است، چرا که قصد من این نیست. من همیشه مرکز را هدف می گیرم. شکست می خورم، ولی این چیزی است که تلاش می کنم به آن برسم.

س: فکر برگشتن به هالیوود به سرتان نزده؟

ولز: درحال حاضر، نه. ولی کسی چه می داند لحظهٔ بعد چه پیش می آید؟... می میرم برای اینکه آنجا کار کنم، به خاطر تکنیسینهایش که فوق العاده‌اند. آنها واقعاً رؤیاهای کارگردان را به نمایش در می آورند.

س: در فیلمهای شما نوعی دیدگاه ضد فاشیستی را می توان یافت...

ولز: تعداد متفکرین فرانسوی که معتقدند من یك فاشیست هستم، کم نیست... احمقانه است، ولی این چیزی است که آنها می نویسند. این متفکرین فرانسوی قیافهٔ ظاهری مرا به‌عنوان بازیگر، با عقایدم به‌عنوان یك مؤلف عوضی می گیرند. به عنوان یك هنرپیشه، همیشه تیپ خاصی از نقشها را بازی می کنم: پادشاهان، مردان بزرگ و غیره. نه به این دلیل که فکر می کنم اینها تنها اشخاص دنیا هستند که به زحمت بازی کردن نقششان می ارزند. قیافه ظاهری من این اجازه را نمی دهد که نقشهای دیگری بازی کنم. هیچ کس نقش یك آدم بی دفاع و متواضع را که من بازی کنم، باور نمی کند. ولی آنها این را بازتابی از شخصیت خودم می دانند. امیدوارم لااقل برای بیشتر مردم واضح باشد که من ضد فاشیست هستم...

فاشیسم واقعی همیشه با دیدگاههای

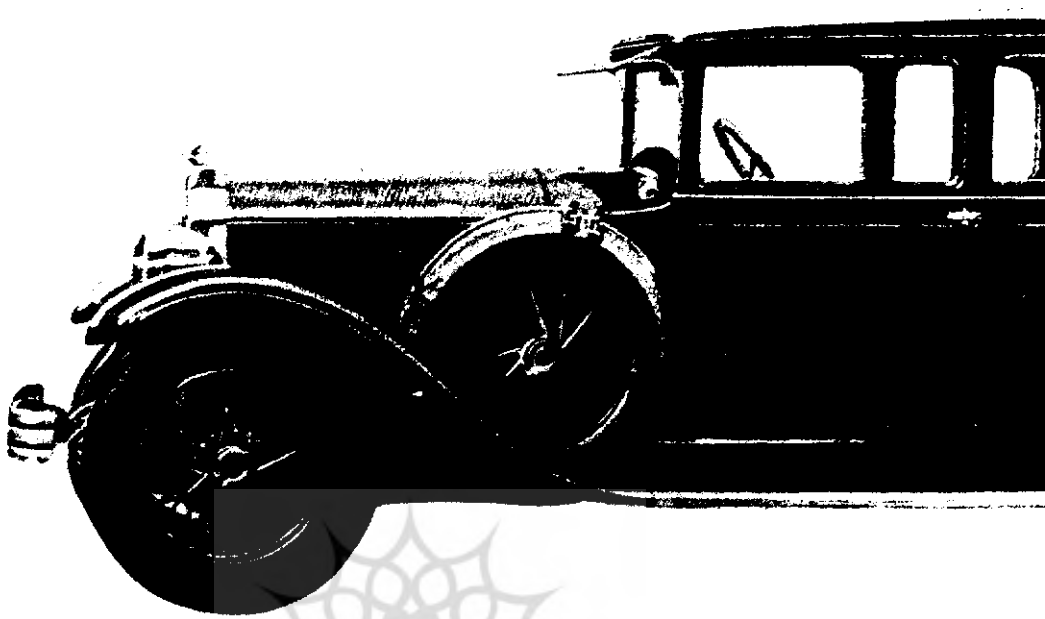
فاشیستی اولیهٔ فوتوریسم[۵۳] اشتباه می شود. منظورم اولین نسل فاشیستهای ایتالیایی است، که نوعی طرز بیان بود که به محض ظهور فاشیسم حقیقی ناپدید شد، چرا که یك نوع رمانتیسم احمقانه بود، مانند آثار آنونزیو[۵۴] و دیگران. این چیزی است که اتفاق افتاده، و این همان دیدگاهی است که منتقدان فرانسوی درباره آن صحبت می کنند.

فاشیسم تبهکاری فرومایگان طبقهٔ متوسط است که متأسفانه سازمان یافت... خوب، همهٔ ما می دانیم فاشیسم چیست. خیلی روشن است. جالب است که بدانید روسهاچه اشتباهی در مورد موضوع نشانی از شر کرده بودند. آنها بی رحمانه به فیلم حمله کردند، درست مثل اینکه موضوع فیلم زوال واقعی تمدن غرب است. آنها به حمله به فیلم قناعت نکردند، به خودم هم حمله کردند.

فکر می کنم روسها گفتگوها یا شاید هم چیز دیگری را نفهمیدند. نکتهٔ فجیع در مورد روسیه این است که آنها کاملاً در قرون وسطی زندگی می کنند؛ قرون وسطی آن هم با انعطاف ناپذیرترین جنبه‌اش. هیچ کس از خود فکری ندارد. خیلی غم انگیز است. این اعتقادات شدید بلای وحشتناکی سرشان آورده است. آنها تنها با شعارهایی زندگی می کنند که با آنها زاده شده‌اند. دیگر هیچ کس نمی داند که این شعارها چه چیزی را نشان می دهند.

س: فیلم «فالستاف»[۵۵] شما چگونه خواهد بود؟

ولز: نمی دانم... امیدوارم خوب بشود. تنها چیزی که می توانم بگویم این است که از نظر بصری خیلی معتدل خواهد بود، و امیدوارم در عین حال راضی کننده و صحیح هم



باشد. ولی آن طور که من به آن نگاه می کنم، اساساً یك داستان انسانی است و امیدوارم که تعداد زیادی از احمقهای سینمایی را گول بزند. به این دلیل که می خواهم این فیلم از نظر بصری خیلی معتدل باشد. این به معنای آن نیست که از نظر بصری موجودیت نخواهد داشت، بلکه از این نظر پر زرق و برق نخواهد بود. این فیلم داستانی است در مورد سه یا چهار نفر، و بنابراین، این اشخاص باید در فیلم غالب باشند. فکر کنم باید از نماهای نزدیك بیشتری استفاده کنم. در واقع این از آن فیلمهایی خواهد شد که کاملاً در خدمت بازیگران است.

س: اغلب شما را به خاطر خود بزرگ بینی سرزنش می کنند. وقتی در فیلمهایتان به‌عنوان بازیگر ظاهر می شوید، می گویند که دوربین بیش از هر چیز، در خدمت نمایش شخصیت شماست... برای مثال، در «نشانی از شر» زاویهٔ دوربین از یك نمای عمومی به یك نمای نزدیك تغییر می کند تا اولین حضور شما در فیلم را به هنگام پیاده شدن از ماشین، بگیرد.

ولز: بله، ماجرا به همین شکل است. اگر احساس کنم که یك نقش برکل فیلم غلبه ندارد، آن را بازی نمی کنم. گمان نمی کنم این حرف منصفانه باشد که بگوییم من دوربین را برای نفع خودم به کار می گیرم، نه برای دیگر بازیگران. این حقیقت ندارد. هر چند که این حرف را در مورد **فالستاف** بیشتر خواهند زد؛ صحیح است، چرا که من نقش فالستاف را بازی می کنم، نه هاتسپر[۵۶].

درحال‌حاضر بیش‌از هر چیز در مورد فضایی که داستان در آن اتفاق می افتد یا شکل فیلم فکر می کنم. تعداد دکورهایی که می توانم

بسازم، به قدری محدود است که فیلم آگاهانه ضد باروك خواهد شد. فیلم تعداد زیادی نمای عمومی تشریفاتی خواهد داشت، مانند چیزی که از ارتفاع سطح چشم انسان دیده می شود، مثل نقاشی آبرنگ روی دیوارهای گچی. خلق دنیایی با لباسهای تاریخی بسیار مشکل است. در این نوع فیلم به دست آوردن حس زندگی واقعی دشوار است. بندرت فیلمی این حس را ایجاد کرده. فکر می کنم دلیلش آن است که آدم قبل از شروع کار، تمام جزئیات فضایی را که در چنین فیلمهایی خلق می شوند، تجسم نمی کند.

فالستاف باید از نظر بصری خیلی ساده باشد، چون بیش از هر چیز یك داستان انسانی بسیار واقعی است، داستانی بسیار قابل درك و بسیار قابل انطباق با تراژدی مدرن. هیچ چیز نباید میان داستان و گفتگوها فاصله بیندازد. جزء بصری این داستان باید در پس زمینه باشد، انگار که اهمیتی ثانوی دارد. هر چیز مهمی در این فیلم را باید روی صورتها جستجو کرد؛ روی این صورتها می توان تمام آن دنیایی را کشف کرد که من از آن صحبت کردم. از نظر تعداد نماهای نزدیك، این فیلم در تمام عمرم بی نظیر است. از نظر تئوری، من مخالف نمای نزدیك هستم، از هر نوع که باشد، هر چند که زیاد تئوریها را درنظر نمی گیرم و می خواهم خیلی آزاد باشم. من بشدت مخالف نمای نزدیك هستم، ولی قانع شده‌ام که این داستان به این گونه نماها نیاز دارد.

س: چرا این چنین مخالف نمای نزدیك هستید؟

ولز: این فوق العاده است که تماشاگران بتوانند با چشمهای خود، آنچه از یك نمای فیلم می خواهند، انتخاب کنند. دلم نمی خواهد مجبورشان کنم، و با استفاده از نمای نزدیك، این اجبار به وجود می آید؛ مثلاً در **کین** باید دیده باشید که بندرت نمای نزدیك داریم. شاید در کل فیلم شش نما بیشتر نباشد. ولی داستانی مثل **فالستاف** به چنین نماهایی نیاز دارد، چرا که وقتی عقب بکشیم و خودمان را از صورتها جدا کنیم، اشخاصی را در لباس تاریخی می بینیم، با تعداد زیادی هنرپیشه در پیش زمینه. هرچه به صورتها نزدیکتر باشیم، فیلم بیشتر جهانی می شود؛ **فالستاف** یك کمدی سیاه[۵۷] است. داستان خیانت به دوستی.

چیزی که در **فالستاف** می پسندم، این است که این طرح مرا به عنوان بازیگر هم جلب کرده است، هر چند که بندرت چیزهایی که در سینما مربوط به بازیگری می شوند، برایم جالب هستند. در مواردی که خودم بازی نمی کنم، راحت ترم، و **فالستاف** یکی از موارد معدودی است که آرزو می کنم به عنوان یك بازیگر به آن دست پیدا کنم. فقط دو داستان از میان نوشته‌هایم هست، که دوست دارم در آنها بازی کنم. به هیچ وجه علاقه‌ای به بازی کردن در **محاکمه** نداشتم، و اگر این کار را انجام دادم به این دلیل بود که بازیگری را برای این نقش پیدا نکردم. از هر کسی که خواهش کردیم رد کرد.

س: ابتدا گفته بودید که نقش کشیش را بازی خواهید کرد...

ولز: فیلمبرداری هم کردیم. ولی از آنجا که کسی را برای نقش وکیل پیدا نکردیم، آن فصلها را که در نقش کشیش ظاهر شده بودم،

حذف کردم و دوباره فیلمبرداری را شروع کردیم. **فالستاف** فیلم بازیگران است. نه تنها نقش من، بلکه تمام نقشها برای نشان دادن ارزش یك بازیگر خوب، مناسب هستند. **اتللو** من در تئاتر موفقتر بود تا در سینما. باید دید درمورد **فالستاف** چه پیش می آید، چرا که این بهترین نقشی است که شکسپیر نوشته است. شخصیتی است به بزرگی دون کیشوت[۵۸]. اگر شکسپیر هیچ اثر دیگری هم بجز این مخلوق باشکوه نداشت، باز هم برای جاودانه شدنش کافی بود. فیلمنامه را تحت تأثیر سه نمایشنامه‌ای نوشتم که او در آنها ظاهر می شود و یك نمایشنامه که در مورد او صحبت می شود و با چیزهایی که در نمایشنامهٔ دیگری یافتم آن را کامل کردم. بنابراین، روی پنج اثر شکسپیر کار کردم. ولی بالطبع داستانی راجع به فالستاف نوشتم. در مورد دوستی با شاهزاده و تناقضش با او، وقتی که پادشاه می شود. به این فیلم امیدهای زیادی بسته‌ام.

س: **جمله‌ای هست که جان فاستر به بانکدارش می گوید، خیلی دلمان می خواهد در مورد آن توضیح بدهید: «می توانستم مرد بزرگی باشم، اگر این قدر پولدار نبودم».**

ولز: تمام داستان همین است. هر چیزی ممکن است این بزرگی را خراب کند: زن، بیماری، ثروت. دشمنی من با خود ثروت، یك عقدهٔ روانی نیست. معتقد نیستم که ثروت تنها دشمن رسیدن به بزرگی باشد. اگر کین فقیر هم بود، مرد بزرگی نمی شد، ولی از یك چیز مطمئنم و آن اینکه در آن صورت مرد موفقی می شد. او فکر می کند موفقیت، بزرگی می آورد. به همین دلیل، این شخصیت فیلم است که این جمله را می گوید، نه من. کین به یك طبقهٔ خاص می رسد، ولی به بزرگی، هرگز.

این به دلیل آن نیست که همه چیز به نظر او آسان می آید. این عذری است که برای خود می آورد. ولی فیلم چنین چیزی نمی گوید. واضح است که چون او صاحب یکی از بزرگترین سرمایه‌های دنیاست، همه چیز برایش آسانتر به دست می آید، ولی بزرگترین اشتباه او همان اشتباه اشراف امریکایی آن سالهاست که فکر می کردند پول به خودی خود برایشان قدر و منزلت خاصی می آورد. کین مردی است که واقعاً متعلق به زمانهٔ خودش است. امروزه این مردها تقریباً وجود ندارند. این اشراف بودند که فکر می کردند اگر بخواهند، می توانند رئیس جمهور شوند. همین طور که فکر می کردند هر چیزی را می توانند بخرند. فهمیدن آنکه این همیشه صدق نمی کند، هوش زیادی نمی خواست.

س: آیا اینها واقع بین تر هستند؟

ولز: مسئلهٔ واقع بینی نیست. این نوع اشراف امروزه وجود ندارند. همه چیز بشدت تغییر کرده است، و بیش از همه، ساختارهای اقتصادی. امروزه تعداد مردان ثروتمندی که کنترل کامل پولشان را دردست دارند، زیادنیست؛ پول آنها را کسان دیگری کنترل می کنند. مسئلهٔ مهم سازماندهی است، مانند بسیاری چیزهای دیگر. اینها زندانی پول خود هستند. و من این را از دید احساساتی[۵۹] نمی گویم؛ دیگر چیزی وجود ندارد، جز هیئت مدیره‌ها و دخالت نظرات گوناگون. . . . دیگر آزادی انجام حماقتهایی را ندارند که

زمانی برایشان ممکن بود. دیگر زمان این نوع اشراف خودبین به پایان رسیده است. همان طور که آن جور صاحبان روزنامه‌ها هم ناپدید شده‌اند.

چیز خیلی خاص در شخصیت کین این است که هرگز پول به دست نیاورد؛ او در تمام عمرش کاری بجز پول خرج کردن نکرد. او به آن گروه از پولداران تعلق نداشت که ثروت کسب می کردند. او فقط خرج می کرد. کین حتی مسئولیت یک کاپیتالیست واقعی را نداشت.

س: آیا «همشهری کین» پول زیادی در آورد؟

ولز: نه، مسئله اصلاً این نبود. فیلم خوب پیش رفت. ولی مشکلات من با هالیوود قبل از آنکه به آنجا برسم، آغاز شده بود. مشکل واقعی قرارداد بود که به من آزادی عمل و چک سفید می داد، قراردادی که قبل از رسیدن من امضا شده بود. من بیش از حد قدرت به دست آوردم. در آن زمان با توطئه‌ای روبه‌رو شدم که هیچ وقت نتوانستم از شرش خلاص شوم، چرا که هیچ وقت نتوانستم موفقیت گیشه‌ای زیادی به دست آورم. هر وقت که از نظر گیشه موفق شدید، از آن لحظه به بعد همه چیز به آدم می دهند!

من شانسی داشتم که هیچ کس نداشت؛ و بعد از آن بدترین شانس تاریخ سینما را داشته‌ام. ترتیب قضایا همین است. باید تاوان داشتن بهترین شانس تاریخ سینما را می پرداختم. در نظام هالیوود، هیچ وقت یک نفر تا این حد قدرت به دست نیاورده است. قدرت مطلق؛ و کنترل هنری.

س: در اروپا «سینماگرانی» هستند که چنین قدرتی دارند.

ولز: ولی آنها به ذخایر باشکوه تکنیکی امریکایی دسترسی ندارند. کسی که دوربین را هل می دهد، آنهایی که چراغها را عوض می کنند، کسی که کرین[۶] را جابه جا می کند - همگی بچه‌های دانشگاهی دارند. در کنار مردانی هستید که خودشان را مثل کارگردان ساده احساس نمی کنند، بلکه خود را صنعتگر می دانند؛ بسیار ماهر و با دستمزد بسیار زیاد. خیلی فرق می کند، خیلی.

من هرگز نمی توانستم همهٔ کارهایی را که در نشانی از شر کردم، جای دیگری انجام دهم. و این فقط مسئله تکنیک نیست، بلکه اساساً مربوط به شایستگیهای انسانی کسانی است که با آنها کارکردم. تمام این خصوصیات از آنجا ناشی می شوند که آنها امنیت اقتصادی دارند، از این حقیقت که حقوق خوبی می گیرند، از این حقیقت که خود را متعلق به طبقهٔ دیگری نمی دانند.

در صنعت سینمای تمامی اروپا، کم و بیش می توان مرز مشخصی را احساس کرد که ناشی از تفاوت تحصیلات است. در تمام کشورهای اروپایی، اگر کسی دانشگاه دیده باشد، «دکتر»، «پروفسور» و غیره نامیده می شود؛ مزیت بزرگ امریکا در این است که در آنجا گاه می توان کارگردانهایی پیدا کرد که تحصیلاتشان کمتر از کسی است که دوربین را هل می دهد. هیچ «پروفسوری» وجود ندارد. در سینمای امریکا، طبقات وجود ندارد. لذت کار کردن با یک گروه امریکایی، چیزی است که روی زمین همتا ندارد. ولی برای این لذت باید

تاوان داد؛ تاوانش تهیه کننده‌ها هستند. همان قدر که تکنیسینهای آنجا خوب هستند، تهیه کننده‌هایش بدند.

س: آن نمای بسیار طولانی بازپرسی از سانچز[۶۱] را در اتاق نشیمن مارسیا[۶۲] چگونه فیلمبرداری کردید؟

ولز: در اروپا، سه فیلمبردار به خوبی فیلمبردارهای امریکایی وجود دارند. آن فیلمبرداری که در محاکمه با من بود، سرشوقم می آورد. ولی چیزی که در اروپا پیدا نمی شود، کسی است که مهارت جابه جا کردن کرین را داشته باشد. در امریکا، مسئول این کار یك دستگاه عظیم الجثه دارد، آموزش دیده است و خود را در فیلم همان قدر مهم می داند که خود فیلمبردار. در آن صحنهٔ خانهٔ مارسیا، حدود شصت علامت گچی روی زمین داشتیم. این نشان می دهد که مردی که دوربین را هدایت می کرد، باید چقدر آگاهی و هوش داشته باشد تا همه چیز درست پیش برود. در آن لحظه، من در اختیار او هستم، در اختیار دقتی که به کار می برد. اگر نتواند این کار را با اطمینان انجام دهد، گرفتن چنین صحنه‌ای غیرممکن است.

س: آیا واقعاً چارلتون هستون[۶۳] شما را برای کارگردانیِ «نشانی از شر» پیشنهاد کرد؟

ولز: ماجرا خیلی جالبتر از این بود. فیلمنامه را به چارلتون هستون پیشنهاد کردند و گفتند که توسط اورسن ولز نوشته شده‌است؛ هستون آن طرف خط تلفن فکر کرد که قرار است من فیلم را کارگردانی کنم، که در آن

همشهری کین

صورت حاضر بود درهر فیلمی شرکت کند، فرقی نمی کرد که چه باشد. نمایندگان یونیورسال این سوء تفاهم را برطرف نکردند؛ تلفن را قطع کردند و به من تلفن زدند و از من خواستند که فیلم را کارگردانی کنم. در واقع هستون دقیقاً این را گفته بود: «من در هر فیلمی که اورسن ولز کارگردان آن باشد، بازی می کنم». وقتی به من پیشنهاد کردند که کارگردانی کنم، فقط یك شرط گذاشتم: فیلمنامه را خودم بنویسم! و من فیلم را نوشتم و کارگردانی کردم، بدون آنکه یك سکه هم بابت آن دستمزد بگیرم، ولی برای بازی در آن پول گرفتم.

س: با توجه به رمان اصلی، شما تغییرات زیادی داده‌اید...

ولز: من هیچ وقت رمان را نخواندم: فقط فیلمنامهٔ یونیورسال را خواندم. شاید رمان معنایی داشته است، ولی فیلمنامه که چیز مسخره‌ای بود. همهٔ داستانش در سان دیه‌گو[۶۴] می گذشت، نه در مرز مکزیك، که تمام موقعیت داستان را تغییر می دهد. وارگاس[۶۵] را به دلایل سیاسی مکزیکی کردم: خواستم نشان دهم که چطور تیاجوانا[۶۶] و سایر شهرکهای مرزی به دلیل تمام آن اختلافها فاسد شده‌اند ـ چیزی که کم و بیش در مورد روابط امریکا هم عمومیت دارد ـ تنها دلیلش همین است.

س: حالا که از اروپا به سینمای امریکا نگاه می کنید، نظرتان درمورد آن چیست؟

ولز: از نقدهای جدی اینجا تعجب می کنم که چه تمایلی به پیدا کردن عناصر با ارزش درمیان کارگردانان فیلمهای حادثه‌ای[۶۷] امریکایی دارند. درحالی که هیچ چیزی را در کارگردانان فیلمهای تاریخی[۶۸] امریکایی جستجو نمی کنند. برای مثال، لوبیچ[۶۹] یك غول است. ولی به مذاق زیبایی شناسان سینمایی خوش نمی آید. چرا؟ در این مورد چیزی نمی دانم، دلم هم نمی خواهد بدانم. ولی استعداد و قوهٔ ابتکار لوبیچ مسحور کننده‌است.

س: فون اشترنبرگ چطور است؟

ولز: قابل تحسین است! او بزرگترین کارگردان خارجی تمام دورانها و یکی از بزرگترین استعدادهاست.

س: راجع به بقیهٔ کارگردانها حرف بزنیم. نظرتان راجع به آرتورپن چیست؟ آیا «تیرانداز چپ دست[۷۰]» را دیده‌اید؟

ولز: کارش را اول در تلویزیون دیدم، بعد در سینما. در تلویزیون بهتر بود. خشونت بیشتری داشت، و از آن گذشته، فکر می کنم آن زمان پن بیشتر تجربهٔ کارگردانی تلویزیون را داشت و به همین دلیل، بهتر از پس آن بر آمد. ولی تجربیات او در سینما بر ضدش عمل کردند. من او را یك کارگردان خوب تئاتر می دانم، کارگردان قابل تحسینِ بازیگران زن ـ چیزی که خیلی نادر است، سینماگران معدودی این توانایی را دارند.

از آخرین نسل سینماگران چیزی ندیده‌ام. بجز چند نمونه از سینمای آوانگارد. از میان آنهایی که اسمشان را می گذارم «نسل جوانتر»، به نظر من کوبریك برای خودش غولی است.

س: ولی، مثلاً «کشتن[۷۱]» کم و بیش نسخه‌ای از «جنگل آسفالت[۷۲]» بود.

ولز: بله، ولی کشتن بهتر بود. مسئلهٔ تقلید برای من مهم نیست، بخصوص اگر مقلد از

سرمشق اصلی جلوتر برود. از نظر من، کوبریك نسبت به هیوستون، کارگردان بهتری است. لولیتا[۷۳] را ندیده‌ام، ولی فکر می کنم که کوبریك می تواند هر کاری بکند. او کارگردان بزرگی است که هنوز فیلمهای بزرگش را نساخته است. چیزی که در او می بینم، استعدادی است که کارگردانهای بزرگ نسل قبل از او نداشته‌اند، منظورم کسانی مثل ری[۷۴]، آلدریچ و دیگران است. شاید برای آنکه طبیعت او بیشتر به من نزدیك است.

س: در مورد کارگردانان نسل قدیمی ترچطور؟ مثلاً وایلر؟ و هیچکاك؟

ولز: هیچکاك کارگردان فوق العاده‌ای است، و ویلیام وایلریك تهیه کنندهٔ درخشان.

س: چطور چنین تفاوتی را میان دو نفر قائل می شوید که هر دو کارگردان محسوب می شوند؟

ولز: تهیه کننده چیزی نمی سازد. داستان را انتخاب می کند، همراه با فیلمنامه‌نویس روی آن کار می کند، در تقسیم وظایف نقشی دارد و بنابر سنت قدیمی تهیه کننده‌های امریکایی، حتی در مورد زاویهٔ دوربین هم تصمیم می گیرد، یا این که چه فصلهایی باید در فیلم باشند. او شکل نهایی فیلم را مشخص می کند. راستش، یك جور رئیس - کارگردان است. وایلر چنین آدمی است. تنها فرقش این است که او رئیس خودش است. هر چند کار او به عنوان رئیس بهتر از کارگردان است، چرا که در این نقش، او آزادترین لحظاتش را صرف انتظار کشیدن کنار دوربین می کند تا اتفاقی بیفتد. هیچ چیزی نمی گوید. انتظار می کشد، همان طور که

وقتی به فیلمهایم فکر می کنم، انگار نه انگار که خودم آنها را ساخته‌ام. آنها شبیه دیگر فیلمهای هالیوودی هستند.

یـك تهیه کننـده در دفترش انتـظار می کشد. بیست نمـا را که هیـچ کدام عیبی نـدارنـد، می بیند تا یکی را پیدا کند که چیزی داشتـه باشد، و معمولاً می داند که چطور بهترین نما را انتخاب کند. بـه عنوان کـارگردان خـوب است. ولی به‌عنوان تهیـه کننده، فـوق العاده است.

س: بـراسـاس این گفتهٔ شمـا، وظیفـهٔ کارگردان، این است که کاری کند تا چیزی اتفاق بیفتد؟

ولز: دوست ندارم که وظایف خیلی دقیقی را مشخص کنم، ولی درنـظام هـالیـوود، کارگردان یك شغل دارد و درنـظامهای دیگـر شغلی دیگر. مخالفِ مطلق دانستن وظایف هر کس هستم، چـرا کـه حتی در امـریکـا هم می توان فیلمهای فوق العاده‌ای پیـدا کرد کـه تحت حکومت مستبدانهٔ تهیه کننده‌ها سـاخته شده‌اند. حتی فیلمهـایی هستند کـه از طرف جـوامـع سینمـایی بسیـار مـورد احتـرام قـرار می گیرند، ولی این فیلمهارا نـه کارگـردانها، بلکـه تهیـه کننـده‌هـا و فیلمنـامـه‌نـویسهـا ساخته‌اند... در نظام امریکایی، هیـچ کس نمی تـواند بگـویـد کـه آیـا یـك فیلم تـوسط کارگردان ساخته شده است یا نه.

س: جان هوسمان[۷۵] در یك مصاحبه گفته است که تمام افتخار «همشهری کین» به شما رسیده است و این منصفانه نیست، چرا کـه باید به هرمان ج. منکیه ویچ[۷۶] تعلق می گرفت که فیلمنامه را نوشته است.

ولـز: او صـحنـه‌هـای مـهم و زیـادی نـوشته‌است. (هـوسمـان دشمن قـدیمی من است.) من خیلی خـوش شـانس بـودم کـه توانستم با منکیه‌ویچ کار کنم. هر چیزی که در فیلم به رزباد[۷۷] مربوط می شود، مال اوست. اگر بخواهم صادق باشم، باید بگویم او را زیاد نمی پسندم؛ راست است که او کارایی دارد، ولی هرگز نتوانستم به او اطمینان کامل داشته بـاشم. او مانـند خط ارتباطی میـان عنـاصـر مختلف عمل می کند. درعوض، این شانس را داشتم که گرگ تولند[۷۸] را همراه داشته باشم، کسی که بهترین مدیر فیلمبرداری تمام تاریخ است و در ضمن، شانس دیگرم این بـود که بازیگرانم هیچ کدام قبلاً در فیلمی بازی نکرده بودند، حتی یکی از آنها هم قبلاً جلوی دوربین نرفته بود. همگی از تئاتر آمده بـودند. هیـچ وقت نمی تـوانستم **همشـهـری کین** را بـا هنرپیشه‌های کهنه‌کار سینما بسازم، چون فوری می گفتنـد «جـداً فکـر می کنی چکـار داریم می کنیم؟» تازه وارد بودن من آنها را در لاك دفاعی فرو می برد و به همین دلیل فیلم چیز سـرهم بنـدی شـده‌ای از آب در می آمـد. ساختن این فیلم به این دلیل امکان پذیر شد که با هم خانواده‌های خودم حرف می زدم.

س: چـه طـور بـه ابـداعـات سینمـایی «همشهری کین» رسیدید؟

ولز: این را مدیون نادانی هستم. اگر این کلمـه بـرایتـان کـافی نیست، بـه جـای آن «معصـومیت» را می گذارم. بـه خـود گفتم: «یك حالت طبیعی»، این آن چیزی است که دوربین باید بتواند انجـام دهد. وقتی نـوبت فیلمبـرداری اولین فصل فیلم رسیـد، گفتم: «بیایید این کار را بکنیم!» گرگ تولند جواب داد که این کار غیرممکن است. من هنوز سرحرفم بودم: «همیشه می توانیم امتحان کنیم؛ الآن

معلوم می شود. چرا نتوانیم؟» باید لنزهای مخصوصی می ساختیم، چون آن زمان لنزهای شبیه به لنزهای امروزی وجود نداشت.

س: آیا طی فیلمبرداری احساس می کردید که دارید فیلم مهمی می سازید؟

ولز: حتی یك لحظه در این باره شك نکردم.

س: بر سر «دون کیشوت» شما چه آمد؟ مدتهاست که خبر ساخته شدن آن اعلام شده است.

ولز: در واقع تمام شده؛ فقط حدود سه‌هفته کار دارد که چند تکهٔ کوچك را هم فیلمبرداری کنیم. چیزی که نگرانم کرده نمایش آن است؛ می دانم که هیچ کس از این فیلم خوشش نخواهد آمد. فیلم نفرین شده‌ای خواهد بود. قبل از عرضهٔ آن به یك موفقیت بزرگ احتیاج دارم. اگر محاکمه از نظر منتقدان موفقیتی به دست می آورد، جرئت می کردم دون کیشوت را تمام کنم. با این شرایط موجود، نمی دانم چه باید بکنم: همه از دیدن این فیلم عصبانی خواهند شد.

س: شخصیت اصلی را چطور می بینید؟

ولز: فکر می کنم دقیقاً مثل نگاه سروانتس[۷۹] باشد. فیلم من در زمان حال اتفاق می افتد، ولی شخصیتهای دون کیشوت و سانچو[۸۰] دقیقاً همانهایی هستند که بودند، تکرار می کنم، حداقل آن طور که من فکرمی کنم. این مورد مثل مورد کافکا نبود؛ من از این دو شخصیت آزادانه استفاده می کنم ولی درهمان جهت که سروانتس استفاده کرده است. اینها شخصیتهای من نیستند، از آنِ نویسندهٔ اسپانیایی هستند.

س: چرا «دون کیشوت» را برای ساختن فیلم انتخاب کردید؟

ولز: با یك فیلم نیمساعتهٔ تلویزیونی شروع کردم. پولم فقط برای تهیهٔ همین مقدار کافی بود. ولی آنچنان عاشق موضوع شدم که بتدریج فیلم طولانیتر شد و فیلمبرداری را تا جایی که پول داشتم، ادامه دادم. می توان گفت که فیلم در طول ساخته شدن، بسط پیدا کرد. اتفاقی که برای من افتاد، کم و بیش همان اتفاقی بود که برای سروانتس افتاد که می خواست یك رمان کوتاه[۸۱] بنویسد، ولی دست آخر دون کیشوت رانوشت. موضوع این داستان طوری است که وقتی شروع کردید، نمی توانید زمین بگذارید.

س: آیا فیلم همان بدبینی[۸۲] رمان را حفظ می کند؟

ولز: البته! فکر می کنم چیزی که سر کتاب آمد، برای فیلم من هم پیش بیاید. می دانید که سروانتس ابتدا با نوشتن یك هجونامهٔ کتابهای شوالیه‌ای آغاز کرد و درانتها چیزی خلق کرد که زیباترین دفاعیه از آنها درتمام ادبیات جهان است. در هر حال، فیلم در بحث دفاع از ایدهٔ شوالیه‌ها، صادقانه‌تر از رمان است؛ با وجود آنکه امروزه این کار بیش از زمان نوشته شدن کتاب، یك اشتباه تاریخی محسوب می شود.

من در نقش اورسن ولز ظاهر می شوم. ولی سانچو و دون کیشوت همان گفتگوهای سروانتس را می گویند؛ من هیچ حرفی در دهانشان نگذاشته‌ام.

فکر نمی کنم که فیلم کمتر دچار این بدبینی

باشد، چرا که معتقدم اگر تحلیل اثر را به انتها برسانیم، بدبینی سروانتس تا حدی یک طرز فکر است. بدبینی او یک طرز فکر روشنفکرانه است. فکر می کنم زیر این لایهٔ بدبینی، مردی است که سلحشوری شوالیه‌ها را به‌اندازهٔ دون کیشوت دوست دارد. بالأخره، او یک اسپانیایی است.

فیلم مشکل و طولانی است؛ چیزی که در تدارک فیلمبرداریش هستم، برای تکمیل زمان فیلم نیست ـ از همین چیزهایی که گرفته‌ام، می توانم سه فیلم بسازم. فیلم، در شکل اولیه‌اش، خیلی تجاری بود؛ اول برای تلویزیون طرح ریزی شده بود و من باید خیلی چیزها را تغییر می دادم تا محکمتر شود. مضحکترین چیز در مورد این فیلم، این است که با یک گروه شش نفره فیلمبرداری شد. زنم منشی صحنه بود، راننده‌مان چراغها را جابه‌جا می کرد، من نورپردازی می کردم و فیلمبردار دوم بودم. در چنین شرایطی، فقط از پشت دوربین است که می توانید مواظب همه چیز باشید.

صحنه‌ای از فیلم مشهوری کین

اورسن ولز (۱۹۸۹-۱۹۱۵)
فیلمشناسی

۱۹۴۱ـ همشهری کین (Citizen Kane). ۱۹۴۲ـ آمبرسونهای باشکوه (The Magnificent Ambersons). سفر به قلمرو وحشت (Journey into Fear) (به نام نورمن فاستر[۸۳] امضا شده است). ۱۹۴۶ـ بیگانه (The Stranger). ۱۹۴۸ـ بانویی از شانگهای (Lady From Shanghai). ۱۹۵۰ـ مکبث (Macbeth). ۱۹۵۵ـ اتللو (Othello). ۱۹۵۸ـ نشانی از شر (Touch of Evil). ۱۹۶۲ـ آقای آرکادین (Mr. Arkadin). ۱۹۶۳ـ محاکمه (The Trial). ۱۹۶۶ـ ناقوسهای نیمه شب (Chimes at Midnight). ۱۹۶۸ـ داستان جاودانی (The Immortal Story).

◇

پاورقی ها

۱ـ این گفتگو که توسط خوان کابوس میگوئل روبیو و خوزه آنتونیوپروندا انجام شده، در کایه دو سینما، شمارهٔ ۱۶۵، آوریل ۱۹۶۵، وکایه دو سینما بهزبان انگلیسی، شمارهٔ ۵، ۱۹۶۶، به ترجمهٔ رزکاپلین، به چاپ رسیده است.

2- Katina Paxinou
3- Anthony Perkins
4- Gigantism
5- Mike Todd
6- Boston

۷ـ Rita، منظور ریتاهیورث است.

8- Harry Cohn
9- Herman G. Weindberg
10- Mr. Arkadin
11- Operation Cinderella
12- The Saracens
13- The Moors
14- Monsieur Verdoux
15- Limelight
16- Becket

17- Ionesco
18- The theatre of the obsurd
19- Rhinoceros
20- Velasquez
21- Goya
22- Van Gogh
23- Cezanne
24- L'Annee derniere a Marienbad
25- «Method» actors
26- Galileo Galilei
27- Jesuits
28- Moby Dick

۲۹ـ corrida، به زبان فرانسوی به معنای گاوبازی است.

30- Rosi
31- Pamplona
32- Rizzoli
33- Andalusia
34- Seville
35- Triana
36- grand seigneur
37- torero

۳۸ـ metier، کلمهٔ فرانسوی به معنای صنعت.

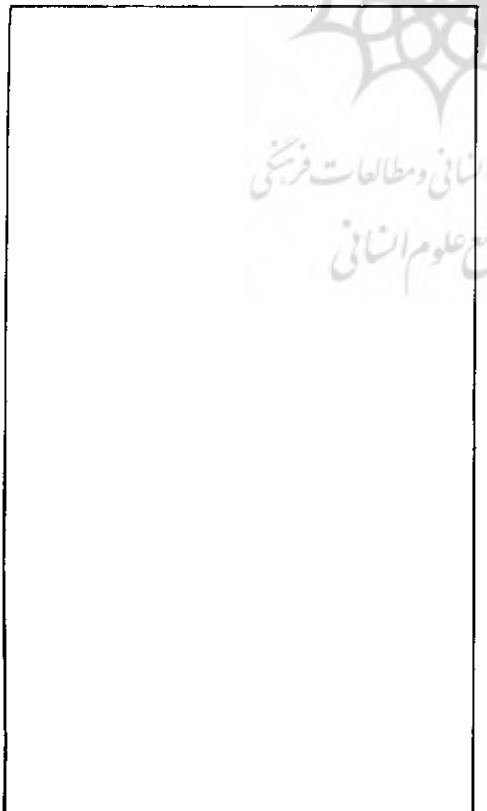
39- Doris Day
40- Sight and Sound
41- Touch of Evil
42- grand prix
43- McCarthy
44- Nihilists
45- Chaos
46- The Green Hills of Africa
47- Joris Ivens
48- Spanish Earth
49- Mercury Theatre
50- avant - garde
51- Broadway
52- Group Theatre
53- Futurism
54- d Annunzio
55- Falstaff
56- Hotspur
57- Somber Comedy
58- Don Quixote
59- Sentimental
60- Crane
61- Sanchez
62- Marcia
63- Charlton Heston
64- San Diego
65- Vargas
66- Tiajuana
67- action films
68- historical films
69- Lubitch
69- The Left - Handed Gun
71- The Killing
72- The Asphalt Jungle
73- Lolita

۷۴ـ Ray : نیکلاس ری

75- John Houseman
76- Herman j. Mankiewicz
77- Rosebud
78- Gregg Toland
79- Cervantes
80- Sancho
81- novella

۸۲ـ Skepticism: فلسفهٔ بدینی و شك؛ فلسفه‌ای است که معتقد است کسب معرفت واقعی غیرممکن است و هیچ حقیقتی را نمی توان از نظر فلسفی محقق دانست. م

83- Norman Foster



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی