کار با نویسنده

گفتگو با هوارد هاوکز

■ غالب فیلمهای شما، حتی فیلمهای قدیمی‌تان، امروز هم فیلمهای سرزنده و تازه‌ای به‌نظر می‌آیند. به عقیدهٔ خودتان، چرا آنها چنین خاصیتی دارند؟

● غالب آن فیلمها قصه و فیلمنامه‌های خوبی داشتند، خوب نوشته شده بودند. به همین خاطر است که هنوز هم زنده‌اند. من همواره از موهبت همکاری با نویسندگان بسیار خوبی بهره‌مند بوده‌ام. درواقع من آنقدر ترسو هستم، که اگر یك نویسندهٔ عالی گیر نیاورم، هرگز حاضر نمی‌شوم فیلمی بسازم. اما ارنست همینگوی، ویلیام فاکنر، بن هکت وچارلزمك آرتور، جولز فرتمن، همه واقعاً به نحو درخشانی خوب بودند. تنها دفعه‌ای که سعی کردم تا از همکاری کسی سود ببرم که نمی‌دانستم خوب است یا نه، خب، مجبور شدم دوباره کاری کنم. پس تکرار می‌کنم که خیلی خوش‌شانس بودم که با این نویسندگان عالی کار می‌کردم، و معتقدم که حضور آنها جداً نقش مهمی در کیفیت فیلم بازی می‌کند.

■ در فیلمهایی که ساخته‌اید، خودتان در نوشتن فیلمنامه چقدر سهم داشتید؟

● خب، فکر می‌کنم که اگر همهٔ فیلمهایی را که ساخته‌ام نگاه بکنید، مشابهت خاصی را در گفت و گوها خواهید یافت و ازسوی دیگر این واقعیت هم هست که گفت و گوها کوتاه، سریع و سخت هستند. من همیشه با نویسندگان فیلمهایم همکاری نزدیك دارم و عملاً در یك اتاق با هم روی فیلمنامه کار می‌کنیم.

■ چرا نام شما به ندرت به عنوان همکار فیلمنامه‌نویس در عنوان‌بندی فیلمهایتان می‌آید؟

● چون اگر این کار را می‌کردم، نمی‌توانستم همکاری این عده از نویسندگان عالی را به کار با خودم جلب کنم.

■ می‌شود کمی در این باره توضیح دهید که کار روز به روز روی فیلمنامه را چگونه انجام می‌دادید؟ آیا شما و فیلمنامه‌نویس در یك اتاق می‌نشستید و گفت و گوهای صحنه‌های همان روز را دقیقاً ماشین می‌کردید؟

● من بلد نیستم با ماشین تحریر کار کنم. من قادر به نوشتن، جز برای فیلم، نیستم. منظورم این است که من بلد نیستم رمان، نمایشنامه، یا این‌جور چیزها بنویسم. وقتی من و بن هکت و چارلز مك آرتور قرار می‌گذاشتیم که روی فیلمنامه‌ای کار کنیم، ساعت هفت و نیم صبح دور هم جمع می‌شدیم، دو ساعتی کار می‌کردیم، و بعد یك ساعت استراحت می‌کردیم و احیاناً به تخته نرد رو می‌آوردیم. بعد دوباره شروع می‌کردیم به کار، و هریك از ما در قالب نقش یکی از شخصیتهای فیلم فرو می‌رفتیم و گفت و گوهای مربوط به خودمان را از روی کاغذ می‌خواندیم، و تمام فکر و ذکر ما این بود که با ذکر جملات شوخی و جدی طرف دیگر را به ستوه آوریم و او هم سعی کند که جمله‌ای عجیب‌تر و شوخ‌تر ارائه دهد. ما از این نوع گفت و گوها استفاده می‌کردیم، و این کلی تفریح داشت. معمولاً می‌توانستیم حرفهایی را که می‌زدیم به‌خاطر آوریم، همان را می‌نوشتیم و کار را ادامه می‌دادیم. گاه می‌شد که کلی کار کرده بودیم و فیلمنامه پیشرفت خوبی داشت، و یکباره تصمیم می‌گرفتیم شخصیتی را تغییر دهیم، درنتیجه برمی‌گشتیم و تمام گفت و گوهای آن شخصیت مورد نظر را تغییر می‌دادیم و همه چیز را از سر نو آغاز

می‌کردیم. هکت و مک آرتور نویسندگان فوق‌العاده خوبی بودند. وقتی فیلمنامه اولین فیلم را با هم نوشتیم، آنها گفتند، «خب، کار ما تمام شد»، ولی من گفتم، «نه، تازه شروع شده. از فردا دوباره کار خواهیم کرد». آن دو گفتند، «چی؟» گفتم، «سعی می‌کنیم راههای دیگری برای بیان همین حرفها پیدا کنیم». و آنها کلی تفریح کردند، همهٔ ما باز هم کلی تفریح کردیم، سه روز تمام سعی کردیم قصه را جور دیگری تعریف کنیم. من به آنها می‌گفتم، «اگر قرار باشد این جمله را ادا کنید، «اوه، تو عاشق شده‌ای»- آن را چگونه خواهید گفت؟» و هکت و مک آرتور می‌گفتند، «اوه، تو خرد شده‌ای». تماشاگر معمولاً آنقدرها متوجه نیست که بازیگر چه می‌گوید، بلکه بیشتر لحن گفت و گوها برای او اهمیت دارد. ما مرحله به مرحله روی کل فیلمنامه کار می‌کردیم؛ هر بار که یکی از ما پیشنهادی می‌داد، یکی دیگر هم بود که پیشنهاد تازه‌تری بدهد و درنتیجه کار بهتر می‌شد. من این کار را از همینگوی یاد گرفتم. یك بار نوئل کوارد، زمانی که من در استودیوی کلمبیا بودم، آمد سراغم و خودش را معرفی کرد و گفت، «این گفت و گویی که تو به‌کار می‌گیری، اسم خاصی دارد؟» گفتم، «خب، همینگوی آن را گفت و گوی مایل نام گذاشته است. من آن را گفت و گوی سه مرحله‌ای نام نهاده‌ام. چون قدم اول و دوم را برمی‌داری تا در قدم سوم به معنا و مقصود مورد نظر خودت برسی. این با گفت و گونویسی سرراست و مشخص از همان آغاز، تفاوت دارد». مدتی روی این نحوهٔ کار با هم چك و چانه زدیم. یك بار هم با فرانك کاپرا دوسه ساعتی دربارهٔ آن با هم حرف زدیم، بعد او از پیش من رفت و همین دو ساعت موجب شد تا او فیلمی را بسازد که به عقیدهٔ من بهترین نمونهٔ این‌جور گفت و گوهاست [**آقای اسمیت به واشینگتن می‌رود** (۱۹۳۹)]. در این فیلم جین‌آرتور عاشق جیمز استیوارت است، و در ضمن می‌کوشد تا تامس میچل را قانع کند که با او ازدواج کند تا به این ترتیب حسادت استیوارت تحریك شود. اگر گفت و گوی مایل اصلاً وجود داشته باشد، این یکی از بهترین نمونه‌های آن است. ما آنقدر دربارهٔ قصه حرف زدیم تا او خط اصلی کار را به دست آورد، و بعد رفت و گفت و گوها را خیلی بهتر از آنچه من تا آن موقع کار کرده بودم، از کار درآورد. به عقیدهٔ من، این شیوهٔ کار سبب می‌شود تا تماشاگر هم بهتر و بیشتر درگیر شود.

■ در سینما معمولاً طرح قصه از شخصیت مهم‌تر است. عموماً شخصیتها مطابق آنچه طرح قصه دیکته می‌کند عمل می‌کنند. اما در فیلمهای شما معمولاً عکس چنین حالتی حاکم است.

● من تئوری ساده‌ای در این زمینه دارم. سی طرح قصه مشخص هست که تمام درامها از یکی یا چند تا از آنها استفاده می‌کنند. آدمهای خوبی روی همهٔ این طرحها کار کرده‌اند. اگر کسی بتواند راه تازه‌ای برای عرضه طرح قصه خود پیدا کند، باید اذعان کرد که آدم موفقی است. اما اگر بشود به خوبی از عهده شخصیت‌پردازی برآمد، در آن صورت می‌توان نگران طرح قصه نبود. تنها کاری که باید کرد این است که گذاشت شخصیتها همان دور و بر بپلکند، باید گذاشت که آنها قصه را برای ما تعریف کنند، و اصلاً دلواپس طرح قصه نبود. من این دلواپسی را ندارم. حرکتها باید ناشی از شخصیت‌پردازی باشد. بخش عمده‌ای از رویدادهای *ریوبراوو* ناشی از این بود که جان وین می‌دید دوست قدیمی‌اش دست از مشروبخواری می‌کشد. و بعد درست وقتی دین مارتین خود را از این مشکل خلاص می‌کند و حالش بهتر می‌شود، هنگام استحمام و تمیز کردن خویش غافلگیر می‌شود. چون یکی به او گفته بود که، «تو بو می‌دهی». من این‌جور قصه‌گویی را دوست دارم. و اگر توجه کرده باشید، تقریباً تمام آدمهای فیلمهای من مشکلی را پشت سر گذاشته‌اند. پس باید سر براه شده باشند. این تمهید اجازه می‌دهد که قصه‌های جذابی بیافرینم.

■ همینگوی گفته است که بهترین شکل قصه‌نویسی آن است که مثل کوه یخ باشد- فقط یك‌هشتمش از سطح آب بالاتر بیاید، و بقیه آن زیر پنهان بماند.

● بله، این درست. اما اگر قرار باشد در فیلمی دختری بیاید و شروع کند و بگوید که چه حال بدی دارد، فیلمساز باید استعارهٔ جداً

● مایکل رجوزف ملد بیاید

خوبی برای بیان این نکته بیابد و به‌کار بندد. او باید این را نشان دهد، نشان دهد که دخترك در چه مخمصه‌ای گیر افتاده است. وقتی فیلم می‌سازی، باید همهٔ اینها را نشان بدهی. ببینید!، اگر می‌خواهید کاری صورت بدهید، این کار را از طریق شخصیتهای فیلمتان بکنید. سعی کنید کارتان کمی متفاوت باشد. در سینما کاری نیست که انجام نشده باشد. پس کار شما این است که تفاوتی پدید آورید، نحوهٔ تازه‌ای پیدا کنید. به نحو متفاوتی دیوانگی کنید، به نحو متفاوتی دزدی کنید.

■ هیچ شده که در نگاه مجدد به فیلمهای قدیمی خود این فکر به ذهنتان خطور کند که، «نه، این صحنه خیلی معمولی است. کاش آن را به طریق دیگری می‌ساختم».

● بله، البته. به همین خاطر است که همان صحنه را برمی‌دارم و دوباره به شیوهٔ تازه‌ای بازسازی می‌کنم.

■ کتابی بوده که بخواهید به فیلم برگردانید، اما نتوانستید حقوق انجام این کار را بخرید؟

● چه فراوان! کتابهای زیادی بوده که دلم می‌خواست بخرم، ولی نشد. من خیلی دلم می‌خواست سری فیلمهای جیمز باند را بسازم. اما یکی از دستیاران سابقم کابی بروکولی این کار را کرد.

■ در کتابهای جیمز باند چه چیزی است که مجذوبتان می‌کند؟

● تخیل عالی نویسنده‌اش [یان فلمینگ]. دلم می‌خواهد اگر از قصه‌ای خوشم آمد، آن را بسازم. اما همیشه هم چنین نیست. معمولاً از هر سه کتابی که می‌خرم، بعد از مدتی کار روی آنها، یکی یا حتی شده که دو تا را دور می‌اندازم. البته مجبور نیستم آنها را دور بیندازم، و معمولاً آنها را به یك بدبختی که خیلی سرش نمی‌شود می‌فروشم اگر قصه عالی ای به‌دستت برسد، ساختنش کاری ندارد؛ اما اگر قصهٔ بدی داشته باشی، ساختنش روزگارت را سیاه می‌کند.

■ تعجب می‌کنم که چرا هیچوقت براساس نمایشنامه **افتخار به چه قیمتی**؟ نوشته مکسول اندرسن و لارنس استالینگز فیلمی نساختید؟ ماجرای آن تقریباً شبیه فیلمهای شماست.

● خیلی از این نمایشنامه و این دو نمایشنامه‌نویس خوشم می‌آید. هیچ تردیدی وجود ندارد که از این نمایشنامه متأثر بوده‌ام. نمایشنامهٔ خوبی است، و رائول والش هم فیلم بسیار خوبی براساس آن ساخت.

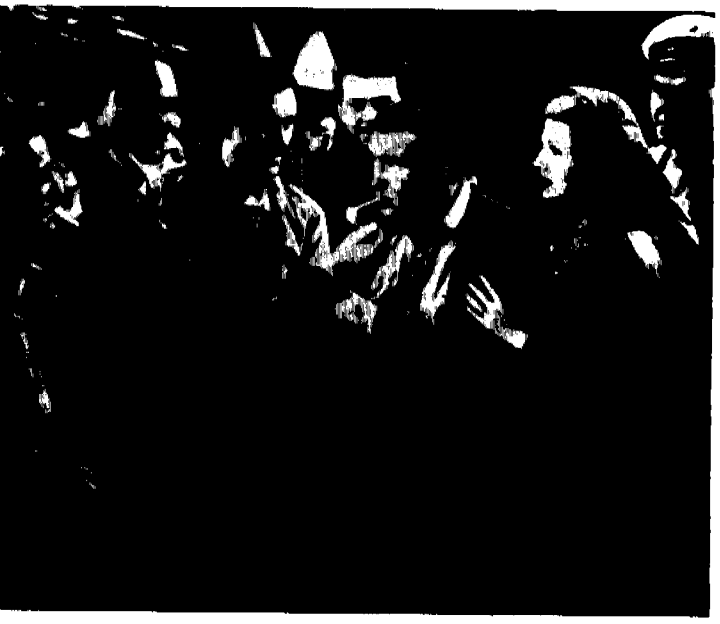
■ نام شخصیتهای فیلمهایتان را چگونه انتخاب می‌کنید؟

● ازطریق فکر کردن دربارهٔ شخصیتهایشان. وقتی **ریو براوو** را می‌ساختیم، جان وین آمد سراغم و گفت، «راستی، چه اسم خوبی برای من برگزیدی. از این اسم [چنس= شانس] خیلی خوشم می‌آید». گفتم، «برای اینکه زنی که نقش مقابلت را بازی می‌کند جداً زن زیبایی است». در **منشی همه‌کاره** یکی از شخصیتها استیروی (=پلکان) سم نام داشت. این اسم هنگامی به ذهنم رسید که نوشتن فیلمنامه را تمام کرده بودیم. نکتهٔ دیگر این بود که کری گرانت به این مرد درشت هیکل می‌گوید، «یك آقایی توی ماشین منتظر توست». و او می‌پرسد، «چه شکلی است؟» و خب، او هم باید شروع می‌کرد و مشخصاتی می‌داد. اما موقع نوشتن این بخش از فیلم، به بن هکت گفتم، «این تکه زیاد به دلم نمی‌نشیند». بن هکت هم گفت، «فهمیدم که او چه می‌تواند بگوید، می‌تواند بگوید، «هی، اون یارو عیناً شبیه رالف بلامی است [درواقع همان بازیگری که در این نقش ظاهر می‌شود]». خب جمله‌ای این چنین هرگز از خاطره محو نمی‌شود. این شوخی بسیار محبوب شد.

■ مثل اینکه خوشتان می‌آید برای شخصیتهای فیلمهایتان نام مستعار انتخاب کنید. آیا نام «اسلیم» که در **داشتن و نداشتن** بوگارت با آن نام لورن باکال را که نامش در فیلم مری است خطاب می‌کند، از اینجا ناشی نمی‌شود که شما همسر دومتان [نانسی گراس] را با همین نام می‌نامیدید؟

● بله، همین طور است.

● فقط فرشته‌ها بال دارند



● ویلیام فاکنر

■ و چرا باکال هم متقابلاً بوگارت را «استیو» می‌نامد، درحالی که در فیلم نام او هری است؟

● چون زنم مرا استیو می‌نامید.

■ آیا زمانی نگفتید که شما و ویکتور فلمینگ همدیگر را «دن» خطاب می‌کردید؟ این نام از کجا می‌آید؟

● خب، فکر می‌کنم بدون منظور شروع شد. احتمالاً او روزی به من گفته بود، «هی، دن، برنامه‌ات چیست؟» و من هم گفته بودم، «دن، نمی‌دانم». منظور خاصی در کار نبود و احتمالاً با این کار کمی درد سر هم برای خودمان خریده بودیم.

■ مثل اینکه خوشتان می‌آید که سر صحنه گفت و گوها را دوباره نویسی کنید، غیر از این است؟

● علتش این است که خطم خیلی ریز است و اگر درشت ننویسم، هیچکس نخواهد توانست خطم را بخواند. نه، شوخی به کنار، اگر بازیگری داشته باشم که در صحنهٔ خاصی خوب بازی کند و بتواند

با افزودن کلمه‌ای، یا جمله‌ای، یا حتی حرکتی، صحنه را بهتر کند و من هم از کارش خوشم بیاید، آن نقش را برایش بازنویسی می‌کنم. می‌کوشم کار را برایش ساده‌تر کنم. درواقع بازنویسی نمی‌کنم، بلکه عین آن عبارت را به واژه‌های دیگری می‌نویسم، از بازیگر هم می‌خواهم آن را با لحن متفاوتی ادا کند.

یادم می‌آید که وقتی شروع کردیم **ببر کوسه** را بسازیم، شخصیتی که ادوارد ج. رابینسن نقش او را بازی می‌کرد، به‌صورت آدمی خشن و تلخ تصویر شده بود. در پایان اولین روز کار، به ادی رابینسن گفتم، «با این شخصیتی که برای تو نوشته شده است، این کسل‌کننده‌ترین فیلمی خواهد بود که تا به حال ساخته شده است». و او هم گفت، «خب، چه می‌توانیم کرد؟» گفتم، «اگر آماده باشی که همپای من زحمت بکشی، یک کاریش می‌شود کرد. بیا این شخصیت را به‌صورت آدمی شاد و خوش‌شانس، پرچانه و... دربیاوریم، تو باید در تمام طول فیلم وراجی کنی». او خیلی از این فکر خوشش آمد و گفت، «خب، پس بیا همین کار را بکنیم». از فردا صبح یک ورق کاغذ زرد رنگ به او می‌دادم و می‌گفتم، «بیا، گفت و گوهای تو روی این کاغذ نوشته شده است». او بازیگر خیلی خوبی است، و فکر می‌کنم در این فیلم بازی فوق‌العاده‌ای کرد. ولی بیزارم از اینکه فکر کنم اگر می‌خواستیم فیلم را به همان صورتی که نوشته شده بود بسازیم، و او را به جای آنکه آدم شاد و پرچانه‌ای تصویر کنیم، آدم تلخ و سردی نشان می‌دادیم، چه اثری ساخته می‌شد، ولی به هر حال باید بگویم که ما حال و هوای فیلم را عوض کردیم. خیلی‌ها از «بداهه‌سازی» حرف می‌زنند، اما این چرند حرفی است که در تمام عمرم شنیده‌ام و در صنعت فیلمسازی هم هیچ معنایی ندارد. به عقیدهٔ این آدمها کارگردان چه کاره است؟ چطور انتظار دارند که ما از اتاق کار خود با یک بغل کاغذ بیاییم بیرون، برویم سر صحنه و همان مطالب را مو به مو پیاده کنیم. چنین چیزی امکان‌پذیر نیست. من هرگز نویسنده‌ای ندیده‌ام که چیزی را تصور کند و بعد بشود همان فکر را عیناً سر صحنه پیاده کرد. و بعد حضرات اسمش را می‌گذارند «بداهه‌سازی». خب، دوست دارم می‌شد بنشینیم و چند فیلم فاقد بداهه‌سازی را تماشا کنیم ـ فیلمهایی که تهیه‌کننده‌شان رو می‌کند به کارگردان و می‌گوید، «می‌خواهیم که این فیلمنامه را عیناً و بدون تغییر حتی یک کلمه، یا صحنه، یا چیز دیگری بسازی». وقتی می‌خواهم صحنه‌ای را بسازم، در وهلهٔ اول به کنش و ماجراها توجه دارم و بعد به کلماتی که رد و بدل می‌شود. اگر نتوانم ماجرا را خوب از کار درآورم، کلمات به چه دردم خواهند خورد؟ اگر قرار است صحنه‌ای را بسازم که در آن عجله و عدم معطلی حرف اول را می‌زند، نمی‌توانم به بازیگرم بگویم، «خب، اینجا مکث می‌کنی و این چند جمله را می‌گویی». در عوض می‌گذارم که سراسیمه به این سو و آن سو بدود و فریاد بزند، من مجبورم چیزهایی را تغییر دهم تا با ماجرا جور بیاید، چون بالاخره هرچه باشد ما فیلم متحرک می‌سازیم. بعضی مواقع مطالب نوشته شده روی صفحات فیلمنامه، مطالبی است که خواندنشان لذت زیادی دارد و اثر هنرمندانه‌ای است، اما سر صحنه اوضاع دیگری حاکم است و لزوماً این نوشته‌های خوب، سر صحنه هم خوب از کار درنمی‌آیند [هاوکز در جای دیگری این نکته را با تأکید بیشتری مطرح کرد و حتی یک بار به من گفت، «هرچه روی کاغذ قشنگ باشد، سر صحنه خراب درمی‌آید»].

■ لیو مک کری، که شما علاقهٔ بسیاری به کارهایش دارید، ازنظر عدم تعلق خاطر بسیار به فیلمنامه یکی از چهره‌های شاخص درمیان فیلمسازان هالیوود است. او عملاً تمام صحنه‌های فیلمش را سر صحنه ابداع می‌کرد. به عقیدهٔ شما او چگونه قادر بود چنین کند؟

● شما می‌گویید «یکی از چهره‌هایی که به فیلمنامه تعلق خاطر زیادی ندارد» ـ اما من معتقدم که هر فیلمساز خوبی چنین است. هیچ یک از فیلمسازان خوب هالیوود صحنه‌ای را نمی‌ساخت، مگر اینکه اطمینان حاصل می‌کرد که صحنهٔ خوبی از کار درخواهد آمد. من بارها خودم شاهد آن بودم که مک کری از صبح تا ظهر سر صحنه حاضر می‌شد، اما حتی یک نما هم نمی‌گرفت. بعد یک‌باره همان روز بعد از ظهر، چهار ساعت تمام پشت سرهم کار می‌کرد. کارگردان داستانسرا است. اگر نتوانیم چیزی را عوض کنیم، اصلاً به درد نمی‌خوریم. قرار نیست ما از بودجه‌ای که دراختیارمان قرار داده‌اند، یا از صورت هزینه‌ها فیلم بگیریم. قرار است صحنه‌ای بسازیم که خوب و به یادماندنی باشد، و این کار را باید به بهترین وجهی که از عهده‌مان برمی‌آید انجام دهیم. اگر این کار را نکنیم، این دیگر تقصیر خود ماست.

● گاه می‌شد که کلی کار کرده بودیم و فیلمنامه پیشرفت خوبی داشت، و یکباره تصمیم می‌گرفتیم شخصیتی را تغییر دهیم، در نتیجه برمی‌گشتیم و تمام گفتگوهای آن شخصیت مورد نظر را تغییر می‌دادیم و همه چیز را از سر نو آغاز می‌کردیم.

در **فقط فرشته‌ها بال دارند** من تک‌تک شخصیتهای فیلم را شخصاً می‌شناختم. خوب می‌دانستم نحوهٔ حرف زدنشان چگونه است. و اگر شروع می‌کردند به وراجی، چون نویسندهٔ فیلمنامه [جولز فرتمن] چند سطر برای آنها گفت و گو نوشته بود، من دخالت می‌کردم و می‌گفتم، «قطعش کن!» و بعد به همان شیوه‌ای رو می‌آوردیم که آنها واقعاً با هم حرف می‌زدند. اگر فیلم را تازه دیده باشید، نقش ریچارد بارتلمس را به یاد می‌آورید، من یک کسی را می‌شناختم که از هواپیما پریده بود بیرون و همراهش در هواپیما مانده بود و کشته شده بود. او تمام عمرش کوشید که این نامردی را جبران کند و دست آخر هم خود را فدای این کار کرد. زمانی منتقدی گفته بود که در فیلمهای من هیچ شخصیتی دست‌به‌افراط کاری نمی‌زند، اما در **فقط فرشته‌ها بال دارند** این رفتن به حد افراط دیده می‌شود. من نامه‌ای به او نوشتم و در آن متذکر شدم که در سراسر

این فیلم حتی یك صحنه غیر واقعی هم وجود ندارد. به او گفتم که چگونه فکر اصلی فیلم شبی در یك مهمانی به سرم زد.

■ فکر آدم ترسویی که بالاخره بعد از سالها بر ترس خود فایق می‌آید، یادآور رمان «مرد جیم» اثر جوزف کنراد است و شما تهیه‌کنندهٔ فیلمی براساس این رمان بودید که ویکتور فلمینگ سال ۱۹۲۵ برای پارامونت ساخت.

● بله، من حق و حقوق کتاب را خریدم و این فیلم را تهیه کردم.

■ پس در آن قصه چیز خاصی بود که جلبتان کرد و بعد در سال ۱۹۳۹ شکل دیگری از آن را در فیلم خودتان استفاده کردید.

● من همیشه از فیلمهای خودم می‌دزدم.

■ با این قضیه اتفاقاتی که در گذشته برای شخصیتی افتاده و هنوز او را تحت تاثیر قرار می‌دهد چه می‌کنید؟ شما مجبور هستید برای تماشاگر توضیح بدهید که در گذشته چه رخ داده است، اما اگر آن را در قالب کلمات بیان کنید، حوصلهٔ همه سر می‌رود.

● اگر ارزش تصویری داشته باشد، تمهیدی برای فیلمبرداری از آن می‌اندیشم. مثلاً من از شروع **رود سرخ** خیلی خوشم می‌آید.

■ همانجا که جان وین دختر محبوبش را ترك می‌کند؟

● بله، دختر را ترك می‌کند و بعد همیشه خود را مسئول کشته شدن او می‌داند. و حتی شکل نشان دادن، یا درواقع نشان ندادن، مرگ دختر را هم خیلی دوست دارم.

■ ازطریق آن دستبند؟

● و در کنار همهٔ اینها، وقتی بعدها به این ماجرا اشاره می‌شود هم خیلی دوست داشتنی است، آنجا که جوان‌درو به وین می‌گوید، «وقتی تو را دیدم احساس کردم خنجری به پهلویت فرو رفته و هنوز هم در همانجاست». این جمله یادآور خاطرات تلخ گذشته است. هیچ یادم نمی‌آید که در فیلمی از تمهید رجعت به گذشته [فلاش‌بك] استفاده کرده باشم.

■ این تمهید مگر چه عیبی دارد؟

● چه فایده‌ای دارد؟ اگر کارت آنقدر خوب نیست که بتوانی قصه‌ای را بدون رجعت به گذشته بیان کنی، اصلاً چرا به خودت زحمت می‌دهی که آن ماجرا را تعریف کنی؟ خب، البته قصه‌نویسان خوبی هستند که می‌توانند قصه‌هایشان را با مهارت تمام با استفاده از این تمهید روایت کنند، اما من از آنها خوشم نمی‌آید. همان‌طور که از زوایای عجیب و غریب و پر پیچ و تاب دوربین هم خوشم نمی‌آید.

■ در فقط فرشته‌ها بال دارند شما فقط اشاره‌ای گذرا به گذشتهٔ بارتلمس می‌کنید و می‌گذرید. درواقع شخصیتها اشاره‌ای سریع به آن می‌کنند، ولی هرگز به‌طور کامل توضیحی نمی‌دهند.

● بله، و همین نشان دادن طرز تلقی بقیه نسبت به آن شخصیت کفایت می‌کند. وقتی ریچارد بارتلمس به آنجا می‌آید، آدم منفوری است. اما او زن زیبایی دارد، و این شایعه بر سر زبانهاست که کری گرانت با همسر او سروسری داشته است.

■ این نکته را چگونه طرح کردید؟

● خب، ما درحال فیلمبرداری از صحنه‌ای بودیم و ریتاهیورت هم سخت وحشت کرده بود. او باید جمله‌ای می‌گفت، ولی خیلی دستپاچه شده بود، او به سرعت از در وارد شد و به‌سوی کری گرانت آمد که کنار میزی ایستاده بود. من گفتم، «هی، یك دقیقه صبر کن.

● تمرین تیراندازی در *الدورادو*: جان وین و جیمز کان

● داشتن و نداشتن با فیلمنامهٔ ویلیام فاکنر

این درست نیست. این کار را باید خیلی کند انجام دهی. وارد اتاق شو، در را پشت سرت ببند و بعد نگاهی به کری گرانت بینداز». و بعد گفتم، «خب، در ذهنت به چه فکر می‌کنی؟». او گفت، «او به من نگاه می‌کند. من کمی دستپاچه هستم». «خب، پس اینجا می‌گویی، این مدل مویم را دوست داری؟». خب این یادآور چه چیزی است؟ یادآور این است که آنها قبلاً همدیگر را می‌شناختند. کری هم به او می‌گوید، «تو هنوز هم همانقدر زیبا هستی». این دیگر به عهدهٔ تماشاگر است که در ذهن خود گذشته‌ای برای آنان بسازد. او حال می‌داند که آنها عاشق هم بوده‌اند، می‌داند که روزها و شبهای مشترکی داشته‌اند و خلاصه برگذشتهٔ آن‌دو اشراف می‌یابد و حالا نسبت به قصه موضع تازه‌ای می‌گیرد. در **رود سرخ** مونتگمری کلیفت و جان آیرلند مهارت خود را در هفت‌تیرکشی به رخ همدیگر کشیدند، تماشاگران از خود می‌پرسیدند، «اگر این دو با هم روبرو شوند، چه خواهد شد؟» همه همیشه منتظر بودند که آن دو را رو در روی یکدیگر ببینند، ولی من هرگز جدالی بین آن دو نشان ندادم.

■ جولز فرتمن، فیلمنامه‌نویسی که کارهای زیادی برای شما کرده است [**بیا بگیرش، فقط فرشته‌ها بال دارند، یاغی، داشتن و نداشتن، خواب بزرگ و ریوبراوو**، و نیز **دنیای تبهکاران** که جوزف فن اشترنبرگ ساخته است] چهرهٔ نسبتاً مرموزی است. جداً سخت است که دریابیم سهم او در فیلمهای شما چقدر بوده است.

● او به متفاوت اندیشی، نوعی بدبینی، و انجام کارها برخلاف رسم همیشه عادت داشت. برای مثال وقتی **داشتن و نداشتن** را می‌ساختیم او قطعه‌ای برای معرفی لورن باکال نوشت، که باکال بیگانه‌ای در سرزمینی غریب است و کیفش را زده‌اند. فرتمن از من پرسید، «خب، نظرت چیست؟» گفتم، «ببین جولز، اصلاً از این خوشم نمی‌آید، من از فکر دختری که کیفش را گم کرده است بدم نیامد، ولی باید این نکته به نحو بهتری بیان شود». او مقداری بد و بیراه به من گفت و رفت. چندی بعد با صحنه‌ای برگشت که در آن باکال کیفی می‌دزدد. خب، فرتمن چنین آدمی بود. او استعداد خارق‌العاده‌ای داشت که به همه چیز نگاه متفاوتی بیندازد و راههای تازه‌ای برای عرضهٔ فکرهایش پیدا کند. جوزف فن اشترنبرگ از این رو با او خوب کار می‌کرد، چون خودش هم آدمی بود که دوست داشت کارهای متفاوت عرضه کند. ویکتور فلمینگ هم می‌توانست با فرتمن کار کند؛ من هم همینطور. ما تقریباً تنها آدمهایی بودیم که می‌توانستیم خودمان را با این آدم عجیب و غریب جور کنیم و با او کنار بیاییم. وگرنه او آدم منفوری بود، همه از او نفرت داشتند. اما ما می‌دانستیم که او چه آدم خوش‌فکری است. او به هر کسی که به اندازهٔ خودش هوشمند نبود، می‌گفت که آدم احمقی است. او به کمک احتیاج داشت، و وقتی کمک معقولی به او می‌شد، کار بسیار درخشانی عرضه می‌کرد.

■ یکی از بهترین گفت و گوهای تمام تاریخ سینمای آمریکا در **داشتن و نداشتن** ذکر می‌شود، آنجا که باکال می‌گوید: «لازم نیست کاری بکنی، هیچ کاری... فقط سوت بزن». این جمله را چه کسی نوشته است ـ فاکنر،

● کارگردان داستانسراست. اگر نتوانیم چیزی را عوض کنیم، اصلاً به درد نمی‌خوریم. قرار نیست ما از بودجه‌ای که در اختیارمان قرار داده‌اند، یا از صورت هزینه‌ها فیلم بگیریم. قرار است صحنه‌ای بسازیم که خوب و به یاد ماندنی باشد، و این کار را باید به بهترین وجهی که از عهده‌مان برمی‌آید انجام دهیم. اگر این کار را نکنیم، این دیگر تقصیر خود ماست.

● اگر کارت آنقدر خوب نیست که بتوانی قصه‌ای را بدون رجعت به گذشته بیان کنی، اصلاً چرا به خودت زحمت می‌دهی که آن ماجرا را تعریف کنی؟

فرتمن، هاوکز، یا اصلاً فی البداهه در هنگام تمرین نوشته شد؟

● **راستش من داشتم به‌طور آزمایشی از باکال فیلمبرداری می‌کردم، این بود که این صحنه را فقط برای آزمایش از او نوشتم،** ولی آنقدر این صحنه خوب از کار درآمد که ما کلی به خودمان زحمت دادیم تا هر طوری که هست آن را در فیلم بگنجانیم. بالاخره‌فاکنر بود که راهی برای گنجاندن آن پیدا کرد. او گفت، «اگر ما این دو نفر را در راهروی هتل قرار دهیم، طوری که کسی هم آن اطراف نباشد، شاید بتوانیم کاری کنیم که این صحنه جا بیفتد». و همین کار را هم کردیم. آن جمله را من نوشتم، اما این فاکنربودکه صحنه‌های لازم برای خلق فرصت و ادای این جمله را نوشت و آن را در جای درست خود قرار داد».

■ یادتان می‌آید که چه شد تصمیم گرفتید، برخلاف متن کتاب که در آن هری مورگان یك دست ندارد، در **داشتن و نداشتن** او را سالم نشان دهید؟

● این کار یك دلیل خیلی ساده داشت، من نمی‌دانم با مرد یك دست چه می‌شود کرد. می‌توانستم به‌جای دست بریده‌اش، یك دست مصنوعی با قلابی بر سر آن بگذارم، یعنی همان کاری که در **ببر کوسه** با ادوارد ج. رابینسن کردم، ولی هر بار که می‌خواستیم از او فیلم بگیریم باید دوز و کلکی جور می‌کردیم تا معلوم نشود که دست مصنوعی را به دست واقعی او بسته‌ایم. در اصل کتاب با این مسئله برخورد خوبی شده است و ما از آن ایده‌هایی برای ایجاد برخی روابط گرفتیم.

■ در تمامی فیلمهای شما چند سطر گفت و گو هست که همیشه تکرار می‌شود. به‌ویژه جملاتی ازقبیل، «دستیابی به من کار خیلی سختی است، باید از من تقاضا کنی» و «فکر می‌کنی به اندازهٔ کافی به‌درد خور هستی؟» چرا این همه از چنین جملاتی استفاده می‌کنید؟

● خب چون «دستیابی به من کار خیلی سختی است، باید از من تقاضا کنی»ـ من این صراحت لهجه و صداقت را دوست دارم. و اگر از آن دختر، از شخصیتی که ایفا می‌کند، خوشم بیاید به او می‌گویم که این جمله را بگوید. البته از او می‌خواهم که تنوعی به آن بدهد، ولی معمولاً در نهایت به همین جا می‌رسیم که او می‌گوید، «دستیابی به من کار خیلی سختی است، باید از من تقاضا کنی». من این جمله را در **فقط فرشته‌ها بال دارند** به‌کار بردم و آن را از زبان لورن باکال هم نقل کردم. و اما «آیا به اندازهٔ کافی به‌درد خور هستی؟»ـ فکر می‌کنم که این یکی از متداول‌ترین پرسشهایی است که مردها از همدیگر می‌پرسند. درنتیجه استفاده از آن امری طبیعی است. من راه دیگری برای طرح این سؤال بلد نیستم. اگر شما راهی به نظرتان می‌رسد به من بگویید تا در فیلم بعدیم از آن استفاده کنم.

● هاوکز سر صحنهٔ رود سرخ

● خواب بزرگ

● منشی همه‌کاره: صفحهٔ اول