فیلمنامه نویس سینمای وسترن

● گفتگو با بوردن چیس

* جیم کیتزس

● بعد از نوشتن فیلمنامهٔ تحت فشار برگشتم به شرق آمریکا. شروع کردم به نویسندگی برای مجله‌های مختلف، خدا می‌داند چند مجله. سالی حدود یك میلیون کلمه می‌نوشتم. به یکی، دو مجله پرتیراژ سبك و چند مجله سنگین ادبی از جمله امریکن مگزین، ساتردی ایونینگ پُست ولیبرتی و مك‌لینز که در کانادا منتشر می‌شد، مطلب می‌دادم.

■ پس بین تحت فشار و کار بعدی شما در سینما، یك فاصلهٔ تقریباً ده ساله وجود دارد.

● بله، البته سردمداران هالیوود مقداری از قصه‌های پرطرفدارم را خریدند و به فیلم برگرداندند.

■ چه موقع با آنتونی‌مان آشنا شدید، آیا این آشنایی زمانی رخ داد که او **دکتر برادوی** را براساس قصه‌ای از شما می‌ساخت؟

● نه. اولین بار، هنگام ساختن **وینچستر ۷۳**، با او آشنا شدم. من نیویورك بودم و از این جور قصه‌های پولساز می‌نوشتم. اصلاً دوست نداشتم به کالیفرنیا بروم و وارد عالم سینما بشوم. در آن سالها هالیوود بی‌مایه‌تر از امروز بود. یك بار به هالیوود رفتم و فیلمنامه‌ای به نام **طلای سیاه** نوشتم که هرگز ساخته نشد.

● ویرانگر (۱۹۴۳)

● ویرانگر فیلمی است که در کمپانی کلمبیا با مشارکت لوئیس ملتزر نوشتم و بیل‌سیتر هم آن را ساخت. نام بازیگرانش یادم نیست (ادوارد جی. رابینسون وگلن فورد)؛ ولی یك نکته دربارهٔ آن می‌خواهم بگویم. من صحنه‌ای نوشته بودم که طی آن ملوان جوان می‌آید تا دختر رئیس را ببیند. جوان وقتی وارد اتاق می‌شود تمام چراغها را خاموش می‌کند و آن دو روی کاناپه می‌نشینند و درست همین موقع دخترك دوباره چراغها را روشن می‌کند. همین. پسرك که این را می‌بیند، تصمیم می‌گیرد از آنجا برود. بلند می‌شود می‌رود طرف در و می‌گوید، «شب به خیر». دختر هم می‌گوید، «شب به خیر» و بعد مرد جوان می‌گوید، «باید راه بهتری هم برای گفتن» شب به خیر «وجود داشته باشد». خب، این را من روی کاغذ نوشته بودم. بیل سیتر که به عقیده من فیلمساز بسیار درخشانی بود، این صحنه را ساخت، با همان کلمات. و گرمترین صحنه‌ای را که در عمرم دیده‌ام خلق کرد. او این کار را فقط با تأکید روی ادای کلمات انجام داد. من بعد از دیدن فیلم و آن صحنه، به او تبریك گفتم. او گفت، «من کاری نکردم، فقط کلمه به کلمه صحنهٔ تو را ساختم». گفتم، «ولی من صحنه را اینچنین در ذهن نداشتم». او گفت، «ولی من داشتم». منظورم این است که کارگردان هم می‌تواند فیلمنامه را بهتر کند و هم می‌تواند نابودش کند.

● نیروی دریایی این مرد (۱۹۴۵)

● سال ۱۹۴۴ به کمپانی مترو رفتم. قرار بود فیلمنامه‌ای برای ال‌روبین بنویسم که نشد. بعد فیلمنامهٔ **نیروی دریایی این مرد** را نوشتم که سام‌مارکس تهیه کننده‌اش

بود. قرار شد فیلمنامه‌ام را تکمیل کنم که آلن‌ریوکین آمد سراغم و گفت که با او هم سراین کار قرارداد بسته‌اند و قرار شده است که بعضی صحنه‌ها را من بنویسم و بعضی را هم او. من گفتم «خب، شروع کن به نوشتن». و خودم هم یك فیلمنامه کامل نوشتم. وقتی کارم تمام شد، فیلمنامه‌ام را به او نشان دادم و او گفت، «عجب، تو قصد همکاری نداری. تو می‌خواستی رقابت کنی». گفتم، «کاملاً حق با توست. من می‌خواهم تو را پس بزنم، تو نمی‌خواهی همین کار را با من بکنی؟ اگر نمی‌خواهی، پس احمقی». بعد از آن رابطهٔ ما هیچ وقت خوب نبود، ولی سام‌مارکس فیلمنامه مرا پسندید. ویلیام ولمن آن را ساخت، و من و او با هم سرساختن فیلم اوقات خوشی داشتیم.

■ شما پیش از آن هم چند داستان درباره نیروی دریایی نوشته بودید.

● بله، اما نمی‌دانم چند تا. سه یا چهار. داستان از این سری داستانها را به ساتردی ایونینگ پست فروختم و تعداد بیشتری را به مجلات پرتیراژ نه چندان بااعتبار. من به ازای نرخ دو (۲) سنت برای هرکلمه داستان می‌نوشتم.

اما یك نکته هست که مایلم بگویم. ما زمینه‌های آموزشی برای نویسندگان را از دست داده‌ایم. من چند سالی فقط قصه کوتاه می‌نوشتم. به نظر من قصه کوتاه شالودهٔ فیلمنامه نویسی است. فیلمنامه نویس باید بتواند قصه‌ای را در کمتر از ۵۰۰۰ کلمه بیان کند. باید شروعی داشت. میانه‌ای و پایانی. اما حالا از ساتردی ایونینگ پست خبری نیست. از آن همه مجله خبری نیست. از آن همه مجله‌های مصور اثری نمانده. حالا فقط کتاب هست و کتاب. حال آنکه وجود آن مجلات لازم بود. آنها جنبه کارآموزی داشتند و کار در آنها پیش از شروع به فیلمنامه نویسی، بسیار مفید بود. حالا هربچه‌ای که پایش را از دانشکده بیرون می‌گذارد، می‌خواهد فیلمنامه بنویسد. این به خودش مربوط است، ولی دوست دارم بدانم وقتی این همه فیلمنامه‌های پورنوگرافیکی بالاخره به آخر خط برسند، آن وقت چه کسی می‌ماند که یك

● ورنهمتز ۷۲

● اولین وسترنی که نوشتم روی سر ری...

● من وقتی از عنوانی خوشم می‌آید، آن را حفظ می‌کنم و به دفعات به کار می‌برم تا بالاخره مسئولان استودیو رضایت بدهند. همیشه این را پذیرفته‌ام که دو نکته در فیلمنامه وجود دارد که اختیارش دست فیلمنامه نویس نیست، عنوان و پایان فیلم.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فیلمنامه درست و حسابی بنویسد.

● رودسرخ (۱۹۴۸)

■ در آن دوران، آیا شما قصه‌های وسترن هم زیاد می‌نوشتید؟

● من تا به هالیوود نرفته بودم؛ هیچ قصهٔ وسترنی ننوشته بودم. اولین وسترنی که نوشتم رودسرخ بود. من هرگز دربارهٔ چیزی که از آن سردر نمی‌آورم، چیزی نمی‌نویسم. تازه شروع کرده بودم به اسب خریدن. من رفت بودم به تگزاس که چند اسب بخرم و آنها را با هواپیما به کالیفرنیا بیاورم.

■ آیا در همین سفر بود که فکر اصلی قصه، انتقال گله، به سرتان زد؟

● به هرحال این یك قصه بود و نمی‌دانم اول چه فکری به سرم زد، ولی من آن را به ساتردی ایونینگ پست فروختم. بعد به فکر فروش فیلمنامه‌اش افتادم، اما هیچ استودیویی حاضر به خریدن آن نبود، تا اینکه هوارد هاوکز و چارلز فلدمن آن را خریدند تا با بازیگری جان‌وین فیلمی از آن بسازند. آنهااز نحوهٔ پرداخت من خوششان آمده بود، ولی می‌خواستند فیلمنامه را دوباره بنویسم. کار سختی بود. اواسط کار به پالم اسپرینگز رفتم تا با هوارد هاوکز ملاقات کنم. یکی از دوستانش هم آنجا بود و من پرسیدم، «او کیست؟» و او گفت، «او منشی من اسکنی است، ما در حال تهیه چند یادداشت بودیم». من گفتم، «ببین هوارد، تو خوب می‌دانی که من حاضر نیستم کار مشترك انجام دهم. پس اگر فیلمنامهٔ مرا نمی‌خواهی، به منشی‌ات بگو برایت بنویسد». او گفت، «نه، شرطت را قبول دارم». من هم نشستم و کار را ادامه دادم. در صحنه آخر بودم؛ آنجا که جان آیرلند هنگام ورود جان‌وین او را صدا می‌زند (وقتی داشتم به جان‌وین یاد می‌دادم که در این صحنه چگونه باید جلو بیاید و با جان آیرلند و تنی چند از گاوچرانان دیگر ملاقات کند او تقریباً تمام مبلمان اتاق پذیرایی مرا خرد کرد. من به او گفتم که اصلاً لازم نیست چشم در چشم آنها بیندازد و کافی است به بالای کلاهشان نگاه کند). بالاخره رسیدم به آخر ماجرا، آنجا که دخترك (جوان‌درو) به وین و کلیفت می‌گوید، «خب، شما دو تا دیگر دعوا را بس کنید». من با این پایان مخالف بودم و گفتم، «هوارد این خیلی چرند است». در متنی که من نوشته بودم وین قصد کشتن مونتگمری کلیفت را داشت و تا به او برسد چند گلوله می‌خورد. ولی هاوکز موافق نبود که وین بمیرد. گفتم، «خب اگر قرار نیست بمیرد، لااقل اجازه نده که یك زن این دعوا را ختم کند». اوگفت، «قبول، حالا فکر خودم را با تو مطرح می‌کنم». و فکرش را گفت و من هم گفتم، «ببین، این صحنه‌ای که تعریف کردی، صحنه خوبی است، ولی این را از هوارد هیوز دزدیده‌ای. و من دوست ندارم در این کار مشارکت کنم».

■ منظورتان کدام فیلم است؟ یاغی؟

● بله، فکر می‌کنم. به هرحال به او گفتم، «هرکاری دلت می‌خواهد، بکن». این شد که صحنه آخر را اسکنی و خود او نوشتند. یك روز در کمپانی مترو گلدوین مایر به جوانی برخوردم که کفش کتانی به پاداشت و یك دست لباس ورزشی به تن. آمد جلو و گفت، «من هوارد هیوزم». گفتم، «سلام، بنشین». او گفت، «خیلی عصبانیم. می‌دانی وقتی از تگزاس آمدم، جوانی دهاتی بودم و چیزی نداشتم. قصه‌ای به اسم فرشتگان جهنم نوشته بودم. برادران وارنر آن را از من دزدیدند و براساس آن **فقط فرشته‌ها بال دارند** را ساختند. کارگردان آن فیلم هوارد هاوکز بود. حالا هم در **رودسرخ**، باز او فکر دیگری از من دزدیده است. منتهی این بار آن قدر پولدارم که به پیشنهاد میلیونی آنها حتی فکر هم نمی‌کنم. ما مدتی حرف زدیم، در بیشتر اوقات او به من خیره شده بود و بالاخره این خیره شدن‌هایش حوصله‌ام را سربرد. برگشتم که به او اعتراض کنم، متوجه شدم گوشش سنگین است و لب‌خوانی می‌کند. دوتایی خیلی خندیدیم. او گفت، «من به آنها گفتم یك میلیون دلارتان را نمی‌خواهم، ولی باید آن صحنه‌ای را که دوك (جان‌وین) به گوشهای کلیفت شلیك می‌کند از فیلم در بیاورید، و آنها هم این صحنه را که اسکنی نوشته بود از فیلم در آوردند».

■ آیا در فیلمنامهٔ شما چری (جان آیرلند) با هفت تیرش دانسون (جان‌وین) را هدف قرار می‌دهد؟

● بله، آن هم وقتی که آنها نزدیکی‌های آبلین هستند، در همین موقع است که چری تصمیم می‌گیرد دست به کاری بزند. نقش او در فیلمنامه خیلی مهم بود.

■ اما در فیلم نقش او به همین که هست تقلیل داده شده.

● نقشش راخیلی کم کردند. یك روز دوك به من تلفن کرد و گفت، «می‌آیی با من و هوارد نهاربخوری؟» من هم رفتم. بعد از مدتی هوارد بلند شد که به توالت برود و دوك به من گفت، «قصد داریم قسمت اعظم صحنه‌های چری را از فیلم درآوریم.» پرسیدم، «منظورت چیست؟» او گفت، «جان آیرلند تازگیها با دختر هوارد آشنا شده و هوارد از این موضوع خوشش نمی‌آید». گفتم، «این چه ربطی به فیلم دارد؟ شما یك فیلم دارید که بسازید و او هم بازیگر خوبی است و این هم نقش مهمی است». او گفت، «به هرحال او تصمیم خودش را گرفته». وقتی فیلم را دیدم، فهمیدم چه به روز شخصیت چری آمده است. در فیلم صحنه‌ای هست که دانسون می‌گوید، «شما باید این نان را بخورید، این آب را بنوشید و این گله را هم به مقصد برسانید». همه سکوت کرده بودند. چری‌والنس پا پیش می‌گذارد و می‌گوید، «من از حرفهای او خوشم آمد». او با مخالفان دانسون رودررو می‌شود. چری مرد بزرگی است. اما کاری که هاوکز کرد این بود که نقش او را کم کرد و بعد برایش دوبلوری گذاشت که صدای زیری داشت و ابهت او را کم می‌کرد.

■ فیلمنامهٔ خود شما چگونه پایان می‌یافت؟

● خب، جان‌وین بشدت مجروح می‌شود و در دلیجان دختر، سفر را به پایان می‌برد، ولی در شرف موت است. او به همان حالی که هست خود را برای مواجهه با مونتگمری کلیفت آماده می‌کند. کلیفت به روی او

اسلحه می‌کشد اما نمی‌تواند خود را راضی کند که به وین تیراندازی کند، اما متقابلاً وین با تلاش بی‌حدی خود را سرپا نگه می‌دارد و تیراندازی می‌کند، اما هیچ کدام از گلوله‌هایش به هدف نمی‌خورد. او تمام گلوله‌هایش را شلیک می‌کند و بعد با صورت به زمین سقوط می‌کند. در اینجاست که دختر پا پیش می‌گذارد و می‌گوید، «احمق، او داره می‌میره». آنها او را بلند می‌کنند و او می‌گوید، «دلم می‌خواهد در تگزاس بمیرم». قصه به این صورت پایان می‌پذیرد.

■ آیا او در اثر صدمات ناشی از گلوله‌های چری می‌میرد؟

● بله، آنها وین را در دلیجان می‌گذارند و دختر هم کنار او می‌نشیند و در صحنهٔ آخر، وقتی از رودسرخ می‌گذرند، او را بلند می‌کنند، از دلیجان پایین می‌آورند تا بتواند ایستاده بمیرد و بعد او به زمین می‌افتد. من کوشیدم فیلمنامه را با غرور و افتخار برای جان‌وین به پایان ببرم و به عقیدهٔ خودم این پایان بسیار بهتر از آن آشغالی است که آنها برای فیلم تدارک دیدند. در فیلم دختر می‌گوید، «حالا شما دوتا دعوا را بس کنید». خدای من! آدم در زندگی با چه چیزهایی روبرو می‌شود!

■ آیا در تمام فیلمهایی که کار کرده‌اید **رودسرخ** جایگاه ویژه‌ای در ذهنتان دارد؟

● من با آن خیلی صمیمی بودم. من در غرب هستم، من نیویورکی‌ام، و یاد گرفته‌ام چگونه اسب‌سواری کنم، طناب بیندازم و عاشق نژاد خاصی از اسبها هستم. این روش زندگی من شده بود، بعد به آدمی برخوردم که کمترین تصوری در این باره ندارد. او خود را کارگردان وسترن می‌نامد، اما می‌دانید این احمق چه می‌کرد؟ او پنج هزار رأس گاو داشت و گذاشت تا آنها تمام علفهای مرتع را بخورند و بعد بناچار با دست به آنها غذا می‌دادند. گاوها حالشان خراب شده بود، گاو نر به اندازهٔ کافی موجود نبود و در ضمن تغذیه آن همه گاو کار آسانی نبود. یکی دیگر از نکات مسخرهٔ فیلم، اسلحه‌هایی بود که همه حمل می‌کردند. انها همه ششلول بسته بودند، در حالی که در آن مقطع در تمام تگزاس حتی یک ششلول هم پیدا نمی‌شد و فقط رنجرها از آن استفاده می‌کردند. مسئلهٔ دیگر هم همین گاوها بودند.

■ به غیر از آن سکانس آخر، آیا می‌شود گفت که بقیهٔ فیلم همان طور که در فیلمنامه شما آمده بود فیلمبرداری شد؟

● بله. کم و بیش همین طور است.

■ دلم می‌خواهد درباره یک صحنهٔ خاص سؤال کنم. صحنه‌ای که سرخپوستها به آنها حمله‌ور شده‌اند و مونتگمری کلیفت و جوان‌درو مشغول صحبت هستند و تیری به شانهٔ جوان‌درو می‌نشیند. آیا این صحنه را شما نوشتید یا بیشتر ابتکار هاوکز بود؟

● ابتکار هاوکز بود. او مکیدن زهر و این جور کارها را دوست دارد. او دوست دارد، ولی من ندارم. اولین باری که حسابی شوکه شدم، زمانی بود که افراد مونتگمری کلیفت یک گوسالهٔ نر مرده پیدا می‌کنند که در اثر اصابت تیری که از چلهٔ کمان سرخپوستها رها شده، مرده است. به خودم گفتم، «چه ابلهانه! اگر سرخپوستی ان دور و اطراف است و تیری پرت می‌کند، چرا گوساله را با خود نمی‌برد؟» من هم مانند هرنویسنده دیگری از برخورد ناجور با دستمایه‌ام عصبی می‌شوم.

● وینچستر ۷۳ (۱۹۵۰)

● آرون روزنبرگ تهیه کننده، دوست جوان کم نظیری به نام رابرت (باب) ریچاردز داشت. او روی این فیلمنامه کار می‌کرد و روزنبرگ به من گفت، «من یک فیلمنامه عالی دارم و می‌دانی می‌خواهم چه کسی نقش اول آن را بازی کند؟» گفتم، «نه، نمی‌دانم». و او گفت، «جیمزاستیوارت». گفتم، «فیلم وسترن می‌سازی؟» و او هم جواب مثبت داد. خب، هیچکدام از سه فیلم اخیر جیمی استیوارت فروش نکرده بودند و من متحیر مانده بودم که حضور او در یک نقش خشن، در این فیلم آیا درست است؟ بعد یادم آمد که او در نیروی هوایی خدمت کرده است و چنین آدمی می‌تواند به اندازه کافی خشن

● من چند سالی فقط قصهٔ کوتاه می‌نوشتم. به نظر من قصهٔ کوتاه شالودهٔ فیلمنامه نویسی است. فیلمنامه نویس باید بتواند قصه‌ای را در کمتر از ۵۰۰۰ کلمه بیان کند. باید شروعی داشت. میانه‌ای و پایانی.

● اولین وسترنی که نوشتم رودسرخ بود. من هرگز دربارهٔ چیزی که از آن سردر نمی‌آورم، چیزی نمی‌نویسم.

● من هم مانند هرنویسندهٔ دیگری از برخورد ناجور با دستمایه‌ام عصبی می‌شوم.

باشد.

■ آیا در این مرحله، نامی از آنتونی مان به عنوان کارگردان همین فیلم مطرح بود؟

● نه. ما محل مناسب وقوع قصه را انتخاب کردیم و بعد من نسخهٔ دوم و نهایی فیلمنامه را نوشتم. در فیلم قرار بود از رودخانه‌ای عبور کنند، اما در محل رودخانه‌ای نبود. من اصلاحات نهایی را انجام دادم و فیلمنامه را برای فیلمبرداری آماده کردم.

● تک‌ستاره (۱۹۵۲)

● وینسنت شرمن تنها فیلمسازی است که یکی از فیلمنامه‌های مرا به طور کامل نابود کرده است.

■ شما با اینکه او این فیلم را بسازد، موافق نبودید؟

● نه، من جورج شرمن را می‌خواستم. اما کلارک گیبل نمی‌خواست که یکی از اعضای کمپانیش این فیلم را بسازد، در نتیجه فیلم را به مترو‌گلدوین مایر فروخت. دورشاری و من هیچ وقت دوستان صمیمی نبودیم. او آن موقع رئیس مترو بود، در نتیجه آنها وینسنت شرمن را برگزیدند و من هم اعتراضی نکردم. این پایان راه بود. متأسفانه سیاست هم وارد عرصهٔ فیلمسازی می‌شود. هرچقدر هم که بکوشید اجازه ندهید پای آن وارد حرفه فیلمسازی شود، فایده‌ای ندارد. من هم اگر جای شاری بودم همین کار را می‌کردم و سخت‌ترین ضربات را به او می‌زدم. او قدرتمندتر بود و بازی را هم برد.

● خم رودخانه (۱۹۵۲)

■ آیا در هرفیلم، پی‌طرح مضمون تازه‌ای بودید، یا می‌خواستید مضمون خاصی را در همه فیلمهایتان مطرح کنید و فقط شکل و طرح قصه را تغییر دهید؟

● هرکدام مضمون خاصی داشتند. موقع نوشتن فیلمنامه فکری دارم، اولین سؤالم این است که با این فکر چه کنم. مسئله اصلی این است که تماشاگر نباید خسته شود. وحشتناکترین تجربه‌ای که در عمرم داشتم وینچستر ۷۳ بود. شب نمایش خصوصی، وقتی نام جیمزاستیوارت روی پرده ظاهر شد، همه تماشاگران خندیدند. استیوارت کتابها را از روی جلدشان می‌خرد و بندرت هم کتاب می‌خواند. روزی آمد سراغم و گفت حق و حقوق کتاب محشری به نام «خم‌مار» را خریده است. آرون روزنبرگ با من تماس گرفت و کتاب را به من داد. فردای آن روز من با روزنبرگ تماس گرفتم و گفتم، «ببین آرون، استیوارت کتاب را نخوانده است. او می‌خواهد در چه نقشی بازی کند؟» استیوارت آمد سراغم، به او گفتم، «جیمی تو در کدام نقش می‌خواهی بازی کنی؟ اصلاً کتاب را خوانده‌ای؟» او گفت، «خب، نه. یکی از دوستانم به من گفت این کتاب به دردم می‌خورد». گفتم، «کتاب را ببر و امشب آن را بخوان». همین کار را کرد و فردا صبح آمد سراغم و گفت، «خب، می‌خواهی با آن چه کنی؟» گفتم، «می‌اندازمش توسطل زباله». و همین کار را هم کردم. «این کتاب فقط به همین می‌ارزد که عنوانش را حفظ کنی». و چون نمی‌خواستم از کلمهٔ «مار» استفاده کنم، نام آن را به «خم رودخانه» تغییر دادم. وقتی فیلم اکران شد، نویسنده کتاب (بیل‌گولیك) شکوائیه‌ای در مطبوعات چاپ کرد و در آن گفت که تنها چیزی که از کتاب من در این فیلم مورد استفاده قرار گرفته، نیمه اول نام آن «خم» است. بعد از اتمام کار، فیلم **سرزمین دوردست** را ساختیم.

■ آیا فیلمنامهٔ آن غیراقتباسی و اثر خودتان بود؟

● بله. من ابتدا نام «سرزمین دوردست» را برای فیلم **خم رودخانه** انتخاب کرده بودم، ولی مسئولان استودیو این نام را تغییر دادند. درست مثل مطبوعات که دوست دارند عنوانها را عوض کنند. ولی من وقتی از عنوانی خوشم می‌آید، آن را حفظ می‌کنم وبه دفعات به کار می‌برم تا بالاخره مسئولان استودیو رضایت بدهند. همیشه این را پذیرفته‌ام که دو نکته در فیلمنامه وجود دارد که اختیارش دست فیلمنامه نویس نیست، عنوان و پایان فیلم.

■ چرا پایان فیلم به شما تعلق ندارد؟

● چون همه در مورد آخر فیلم نظر می‌دهند و اگر وارد بحث بشوی، فقط اعصابت خرد می‌شود و در نهایت هم چیزی به دست نمی‌آوری.

■ یکی از نقاط قوت همهٔ فیلمنامه‌هایی که نوشته‌اید، رابطه‌ای است که بین دو مرد وجود دارد.

● که به اعتقاد من این رابطه یکی از صمیمانه‌ترین و دوست داشتنی‌ترین روابط موجود است. من اصلاً به جنبهٔ جنسی آن نمی‌اندیشم. همیشه اعتقاد داشته‌ام که یك مرد می‌تواند عملاً بیش از هرزنی، مرد دیگری را دوست داشته باشد و به او احترام بگذارد. من زنم را دوست دارم، عاشقش هستم، ولی رابطه‌ام با بعضی دوستانم بسیار عمیقتر است. رابطه بین مردان، رابطه‌ای صمیمانه‌تر است. من روی این مضمون کار کرده‌ام.

■ غالباً این دو نفر بسیار شبیه به هم هستند.

● بله، کندی و استیوارت هم به همدیگر شباهت دارند. هم استیوارت و هم کندی طناب دار را دور گردن خود حس کرده بودند. تنها تفاوتشان این بود که استیوارت توان پذیرش آن را داشت و کندی نداشت. یکی به او می‌گوید، «دست آخر تنها چیزی که گیرت می‌آید یك متشکرم است» و همین طور هم شد.

● دنیا در آغوشش (۱۹۵۲)

● رائول واش فیلمساز خیلی خوبی است. او برای هرصحنه مقدمه و مؤخره‌ای می‌نویسد. او صحنه‌ها را هنگام فیلمبرداری تغییر نمی‌دهد و اگر نتواند آنها را به نحو مطلوب فیلمبرداری کند حتماً از آنها صرف نظر می‌کند. او کارگردان خونگرم و پرشوری است.

■ وقتی فهمیدید چه بازیگرانی قرار است در این فیلم ظاهر شوند، آیا فیلمنامه را بازنویسی کردید؟

● بله، البته. من همیشه فیلمنامه را

مطابق بازیگر خاصی می‌نویسم. برای مثال در همین فیلم قرار بود جان‌وین نقش اول را بازی کند. اما او رضایت نداد. بعد گریگوری پك استخدام شد. او بازیگر خوبی است، ولی خب، جان‌وین نمی‌شود. ما یك آدم گردن کلفت هم در کنار او قرار دادیم که دعواها را انجام می‌داد و میز صندلی خرد می‌کرد. به عبارت دیگر ما دو بازیگر برگزیدیم تا از ماحصل آنها یك جان‌وین بسازیم. پس در نتیجه لازم بود که فیلمنامه بازنویسی شود، این مسئله‌ای است که اما و اگر ندارد.

● وراکروز (۱۹۵۴)

● قصه و نسخهٔ اول فیلمنامه را من نوشتم. فکر اصلی، که یك واقعیت تاریخی است، از آن بیل آلن بود. من ۱۰/۰۰۰ دلار بابتش به او دادم و به مکزیك رفتم تا کار را تمام کنم. جان‌وین آمد سراغم و من ماجرا را برایش تعریف کردم. او گفت که‌این روزها فرصت سرخاراندن ندارد. بعد گاری‌کوپر با من تماس گرفت و من قصه را برایش گفتم و او گفت، «قبول. بازی می‌کنم». در نتیجه نسخه اول فیلمنامه را برای گاری‌کوپر و برت‌لنکستر نوشتم، ولی نمی‌دانم نسخه نهایی، کار کدام نابغه‌ای است.

■ پس با رابرت آلدریچ همکاری نزدیك نداشتید؟

● نه، اصلاً با او کار نکردم.

■ شخصیت لنکستر را به همین صورتی که در فیلم هست نوشته بودید؟

● برای او کار دیگری نمی‌شد کرد. او وقتی می‌خندد نیشش تا بناگوش باز می‌شود و دوست دارد همه روحیات و اخلاق خودش را به نمایش بگذارد. اگر فرصتش را فراهم نکنی، خودش این کار را خواهد کرد.

● سرزمین دور دست (۱۹۵۵)

■ زنها در فیلمنامه‌هایتان چه نقشی دارند؟

● خب، ابتدا این را بگویم که در غرب تعداد زنها خیلی کم بود. مشخصاً دو تیپ زن در غرب دیده می‌شد. یکی زنی که در بار کار می‌کرد و با مردان زیادی بود و دیگری زنی که همسر مرد مزرعه‌داری بود. بندرت کابوی‌ها، زن و خانه و کانون خانوادگی داشتند. مردها حرمت زنها را نگه می‌داشتند و وقتی زنی در محفل آنها پیدا می‌شد، حرفهای رکیك نمی‌زدند. من زنان روسپی را آدمهای معصومی نشان می‌دادم که از فشار زندگی به این روز افتاده بودند و از آنها چهره‌هایی پذیرفتنی می‌ساختم. آنها چهره‌های جذابتر و مقبولتری بودند. زنان مزرعه‌دارها حرفی برای گفتن نداشتند و فقط پخت و پز و کارهای خانه می‌کردند.

■ آیا آنتونی‌مان فیلمنامه‌هایتان را تغییر می‌داد؟

● نه، او به فیلمنامه‌هایی که من می‌نوشتم بسیار وفادار بود، آنقدر که من برداشتهای هرروز را تماشا نمی‌کردم. یك بار روزنبرگ از من پرسید که چرا این کار را نمی‌کنم و من هم گفتم چون او کلمه به کلمه، نمابه‌نما، فقط فیلمنامه را پیاده می‌کند و این کار از عهده خود من هم برمی‌آید. آرزو می‌کردم، مان می‌توانست جز تصویر، چیز دیگری هم به فیلمنامه بیفزاید. من کار کردن با او را دوست داشتم. بیش از هرکارگردانی دلم می‌خواست با او کار کنم. ولی او فقط فیلمنامه را مدنظر داشت و این برای من کافی نبود. فیلمساز باید بتواند چیزی از خودش به فیلمنامه بیفزاید و آنتونی‌مان چنین نمی‌کرد.

■ مان پیش از مرگش از فیلمی حرفی می‌زد که می‌خواست بسازد و نامش شاه بود و می‌گفت که یك برداشت وسترن از شادلیر است. آیا او به آثار کلاسیك ادبی علاقه خاصی داشت؟

● نه، نداشت. ولی احتمالاً طی سالها، این علاقه در او به وجود آمده بود. او بسیار پرکار بود و خودش را فیلمساز بزرگی نمی‌دانست، ولی جداً آدمی با کفایت بود. بزرگترین آرزوی من این بود که هرفیلمنامه‌ای می‌نویسم، او کارگردانی کند.

● فیلمساز باید بتواند چیزی از خودش به فیلمنامه بیفزاید.

● معمولاً قصه را بازیگر نقش دوم روایت می‌کند، شخصیت اول هرگز راوی قصه نیست. نباید گذاشت شخصیت اول راوی باشد، چون در این صورت تمام حس و حال قصه از دست می‌رود.

● موقع نوشتن فیلمنامه فکری دارم، اولین سؤالم این است‌که‌با این فکر چه کنم. مسئلهٔ اصلی این است که تماشاگر نباید خسته شود.

● مرد بی‌ستاره (۱۹۵۵)

● نوشتن فیلمنامهٔ این فیلم فقط ده روز طول کشید! کرک‌داگلاس بازیگر و مرد قدرتمندی است. به جرات می‌توانم بگویم که او تنها بازیگری است که می‌تواند به فیلمی که در آن بازی می‌کند جلوهٔ تازه‌ای بیفزاید. جیمزاستیوارت عین فیلمنامه و توصیه‌های فیلمساز را پیاده می‌کرد.

■ آیا در **مرد بی‌ستاره** همکاری نزدیکی با کینگ‌ویدور داشتید؟

● این فیلم خیلی عجولانه ساخته شد و من هم تا آنجا که می‌شد همکاری کردم. من برای داگلاس احترام خاصی قائلم، ولی او فقط یك ماه وقت داشت و کار باید در همان مدت تمام می‌شد. اصل قصه مال بوشامپ بود، ولی او هنوز داشت روی قصه کار می‌کرد. من شروع قصهٔ او را گرفتم و همان را ادامه دادم. کرک‌داگلاس فیلمنامه را خواند و گفت عالی است و کینگ‌ویدور را برای کارگردانی آن برگزید. من به او گفتم، «تو شانس آوردی، او بهترین کسی است که می‌تواند این فیلمنامه را بسازد». او هم از فیلمنامه خوشش آمد و قرار شد فیلم را در محوطهٔ استودیو بسازیم. در طول فیلمبرداری او درست همان کاری را می‌کرد که بیل‌سیتر کرده بود، مثلاً صحنه‌ای در فیلم هست که کرک‌داگلاس در یك بار، با نوای بانجو می‌رقصد. این ابتکار خود ویدور بود. او از این ابتکارها زیاد داشت و در نتیجه فیلم خوبی از کار درآمد که اثر کارگردانش بود.

● گذرشبانه (۱۹۵۷)

■ چه برسر این فیلم آمد؟ فکر می‌کنم محصول زمانی است که شما و مان از هم جدا شده بودید.

● نمی‌دانم چرا این یکی را نساخت. به هرحال من هیچ تقصیری نداشتم، من دوست داشتم این را هم او بسازد. اما جیمزاستیوارت می‌خواست جیمزنیلسون آن را بسازد. او جوان معقولی بود، ولی قدرت ابتکار عمل نداشت. به هرحال تصمیم استیوارت غلط بود.

■ شما در تمام فیلمنامه‌هایتان برای استیوارت، دستیاری برای او در نظر گرفته‌اید، که معمولاً یك پیرمرد است.

● خب، معمولاً قصه را بازیگر نقش دوم روایت می‌کند، شخصیت اول هرگز راوی قصه نیست. نباید گذاشت شخصیت اول راوی باشد، چون در این صورت تمام حس و حال قصه از دست می‌رود. اگر هم به بازیگران زن نقش اول خود امید بسته‌ای، هرگز او را راوی قصه نکن.

● فیلمنامه نویسان و سیاست

■ غیر از هالیوودی‌ها، از کدام نویسنده خیلی خوشتان می‌آید؟

● تعدادشان کم نیست، ولی در صدر همه استفن وینسنت‌بنه قرار دارد. کمتر کسی به پای او می‌رسد.

■ نظرتان راجع به نویسندگان قدیمی چیست؟ مثلاً هیچ یك از آثار جیمزفنیمورکوپر را خوانده‌اید؟

● بله، البته. من با آثار او بزرگ شده‌ام.

■ از فیلمنامه نویسان هالیوودی، کدام را ترجیح می‌دهید؟

● جان‌لی ماهین را. او غالب فیلمنامه‌های کلارك‌گیبل را نوشته یا بازسازی کرده است. او صناعت پیشه‌ای بسیار خوب است. کس دیگری نمی‌شناسم. البته من خودم جوجه اردك زشت اتحادیهٔ فیلمنامه نویسان بودم.

■ چرا؟

● چون من ضدکمونیست بودم و از ابراز عقایدم ابایی نداشتم. آن موقع دوستم نداشتند، این روزها هم دوستم ندارند. البته، برای من مهم نیست.

■ آیا در دوره مك‌کارتی خیلی فعال بودید؟

● من در دوران فعالیت کمیته فعالیتهای ضدآمریکایی خیلی فعال بودم. در آن موقع رئیس اتحادیهٔ سینمایی برای حفظ آرمانهای آمریکایی بودم. من فکر تغییر نظام حکومتی را دوست ندارم. من اعتقاد ندارم حکومت آمریکا بهترین حکومت دنیاست و شخصاً هم به آقای نیکسون علاقه‌ای ندارم؛ ولی می‌دانم نحوهٔ زندگی در روسیه شوروی چگونه است و دلم نمی‌خواهد وضع آمریکا به آن صورت درآید.

■ نظرتان دربارهٔ لیست سیاه چیست؟

● اگر این فهرست برمبنای اصول درست شده بود، نه رشوه، قبولش داشتم. من برای نویسندگانی که نامشان در آن لیست قرار گرفت احترام زیادی قایلم: آنها به اعتقاداتشان وفادار ماندند و نویسندگان خوبی هم بودند. اما سردمداران استودیوها فقط پول را می‌شناختند. من اگر کاری از دستم برمی‌آمد حتماً برای آنها می‌کردم. حاضر بودم هرکاری بکنم که آدم نازنینی مثل دالتون ترومبو را به زندان نفرستند. اما او دل و جراتش را داشت و من اصلاً نداشتم. آنها را اذیت کردند. ده نفر از آنها را به زندان انداختند و اجازه ندادند کار کنند. اما حالا اوضاع عوض شده و همه آنها کار دارند، ولی اگر نمی‌توانستند کار کنند، حتماً دیوانه می‌شدند.

■ به عنوان سؤال آخر، دلم می‌خواهد بپرسم در فیلمهایتان، به طور کلی، چه نگاهی به غرب قدیم دارید؟

● دوست دارم جملهٔ قصار چارلز راسل، نقاش بزرگ آمریکایی را نقل کنم که گفت، «غرب مرده است، آدم ممکن است دختر محبوبش را از دست بدهد، ولی هیچ وقت فراموشش نمی‌کند». فکر می‌کنم وقتی جنبش وسترن به آخر خط رسید، ما خیلی چیزها را از دست دادیم. ما شاهد مرگ این سرزمین هستیم. همه شواهد حکایت از این دارد.

●