

# استقلال کاغذی

ویژگی های "روی کاغذ" فیلمنامه های آثار بیلی وایلد

چاپ شده در : ویژه نامه نمایشگاه کتاب

کسی را در نظر بگیرید که شیفته پیگیر سینماست و امکان دسترسی به آثار بزرگان سینمای قدیم، چه کلاسیک های آمریکایی و چه مدرن های اروپایی، برایش وجود ندارد. اما علاقه اش چنان جدی و میل به شناختش چنان قدرتمند است که هر گوشه و کناری را می کاود و سرانجام به سراغ قالب موجود و مکتوب این آثار یعنی فیلمنامه های منتشرشده شان می رود. می دانم در این وانفسای بی اشتیاقی و تراکم پیروان روش های «هلو، برو تو گلو»یی، یافتن چنین علاقه مند عمیق و دقیقی ناممکن می نماید؛ اما فرض محال، محال نیست و فقط تصور کنید چنین آدمی در میان منابع ترجمه شده به فارسی، به دنبال فیلمنامه های آن بزرگان دوره های گوناگون می گردد و روی هر کتابی که نام یکی از آنها را می بیند، می گیرد و می خواند. او با خواندن فیلمنامه یا فیلمنامه های آثار کدام شان می تواند به درستی و بدون دیدن فیلم(ها)، از دنیای آن فیلمساز، از ساختار فیلم(ها) و فضا و حال و هوای آنها بیشتر و بهتر سردر بیاورد؟ فیلمنامه های نویسندگانی که برای فیلم های هیچکاک نوشتند، به اجرای او، تکنیک های ابداعی اش و کارکرد و همنشینی سنجیده «تدوین» و «میزانسن» در کارش به شدت متکی اند و تا پیش از دیدن فیلم، تکمیل نشده می نمایند. فیلمنامه های برگمان در دوره های مختلف، طبعاً و به دلیل ماهیت ادبی فیلمنامه در مقابل ماهیت بصری/شنیداری فیلم، نشانی درستی از مکث ها، سکوت ها، نگاه ها، صورت ها و حس های مبهم و چندگانه جاری در هر کدام از اینها به دست نمی دهند. با توصیف ها و دلایلی مشابه یا متفاوت، همین نابسندگی برای هر فیلمنامه نمونه ای فیلم های بونوئل، تارکوفسکی، فورد، ولز، برسون، ازو، فلینی، گدار یا کوروساوا هم وجود دارد. و قطعاً نمی توان این را زمینه ای برای ضعف و کاستی فیلمنامه ها تلقی کرد؛ چون با کاربردی که از ابتدا برایشان تعریف شده، اساساً نوشته شده اند که ساخته شوند و «به فیلم در آمدن» برایشان نیاز به جایی است. اما آن دوست پیگیر فرضی می تواند آثار یکی از فیلمسازان بزرگ دوران کلاسیک سینمای آمریکا را به شکلی امیدبخش و به میزانی قابل اعتنا، فقط با خوب خواندن فیلمنامه هایش بشناسد: بیلی وایلد را.

شاید خیلی ها مثل وایلدن ذهنیاتی از این دست داشته و دارند که «مرحله نگارش فیلمنامه، خیلی مهم تر از مرحله فیلمبرداری است»؛ شاید حتی برخی خود را در این حس استاد که می گفت مرحله فیلمنامه نوشتن برایش لذتبخش ترین بخش کار سینماست و از مراحل بعدی معمولاً حوصله اش سر می رود، با او شریک ببینند؛ یا در این که فیلم ساختن را چیزی جز مصورکردن فیلمنامه نمی دانست و می گفت نمی تواند آن قدر به تصویرسازی عجیب و غریب روی بیاورد که مثلاً از پشت آتش یک شومینه، اتاق را نشان دهد. اما واقعاً هیچ کس به غیر از خود وایلدن نمونه ای به این کمال برای این نگرش و سلیقه فیلمنامه محور، ارائه نداده است. حتی اگر چنین در نظر بگیرید که آن جوان فرضی سینمادوست و سینمافهم با دیدن فیلم های وایلدن بعد از خواندن فیلمنامه های آنها، حس می کند چیز زیادی بهش اضافه نشده و در واقع در همان فیلمنامه خوانی و پیش از فیلم دیدن، ادراکش نسبت به اثر کامل شده بود، تصور پرتی نیست.

یکی از عوامل این ماجرا آن است که فیلمنامه های وایلدن در همه دوره ها، همان لحن و شیوه توصیفی را دارند که خود فیلم و روایتش دارد. به عبارت دیگر، جملات توصیفی فیلمنامه (یعنی فیلمنامه منهای دیالوگ ها) به لحاظ واژگان و لحن، طوری نوشته شده اند که لحن کلی فیلم را تعیین می کنند و در آنها هم به طور مستقل از اجرا، نکته و ظرافت های ادبی وجود دارد. مثلاً در پایان فیلمنامه «آپارتمان»، توصیف های خود فیلمنامه هم همان عبارت «از لحاظ.../...wise» را که مدام در دیالوگ های آقای کرکبی و سی.سی. باکستر جاری است، به کار می برد! یا لحن و واژه های توصیفی فیلمنامه «سانست بولوار»، حتی بدون دیدن فیلم هم تلخی و سردی و وقار شکننده هر فیلم نوآر شاخص را دارد و حتی بی دیدن فیلم، می شود این ویژگی های ساختاری اش را از روی ادبیات به کار رفته در متن، دریافت.

عامل دیگر آن است که وسواس وایلدن در زمینه چینی برای هر اتفاق یا کنش، در به سامان رساندن همه خطوط فرعی و اصلی و در استفاده کامل و کافی از هر عنصری که جایی از فیلم وارد می شود، همه در

همان مرحله فیلمنامه به نتیجه و چیدمان دقیق خود می رسند و چیزی برای اصلاح و تکمیل در مرحله فیلمبرداری و تدوین باقی نمی ماند. مثلاً «اشیاء» مشخصی چون ویولنسل، کلاه لبه تور دار، گل میخک، شیشه سرشیر، مانکن نیم تنه مخصوص خیاطی که برخی در «عشق در بعد از ظهر» و برخی در «احمق مرا ببوس»، به عنوان چفت و بست های ماجراها و موقعیت ها وارد فیلم می شوند، همه در همان شکل فیلمنامه ای و فراتر از ایده های بصری صرف، با کارکردهای خاصی در روایت و نشانه های روایی، تکمیل می شوند و معنا می یابند و بعد، از دایره عناصر فیلم بیرون می روند.

بدین ترتیب وایلدِر چه در دوره همکاری با چارلز براکت، چه در دوران جواهرسازی ناب و مشترکی که به اتفاق یال دایموند به پا کرده بود و چه در معدود ارتکابات دیگر با ترکیبی به غیر از این دو تیم دونفره (که از جمله همین بهانه نگارش این مطلب یعنی «سانست بولوار» را هم به ارمغان آورد)، همیشه این آرمان «اتمام کار در مرحله فیلمنامه نوشتن» را پی گرفت و اغلب به چنگ آورد. از فیلم مستند سه ساعته فولکر شلوندورف با عنوان عالی «بیلی، چه طور از پس ساختن اون فیلما براومدی؟» که به قرینه عبارت توی تابلوی نصب شده در پشت سر وایلدِر یعنی «لویبچ، چطور از پس ساختن اون فیلما براومدی؟» بر آن نهاده شده، بیش از هر چیز این نکته در یادمانده که گاهی، به ویژه در اشاره به شوخی مشخصی از یکی از شاهکارهای کمدی رومانتیک وایلدِر، استاد پا می شد که نسخه اصلی و اولیه فیلمنامه اش را از روی کتابخانه - و نه توی کتابخانه - بیاورد؛ شلوندورف می گفت لازم نیست، در تدوین همین لحظه ای را که داریم می گوئیم، از دل آن فیلم به خصوص شما برمی داریم و توی فیلم می گذاریم. ولی وایلدِر با تأکید می گفت که نه، باید فیلمنامه اش را برایتان بخوانم. بعد تکه ای از جواهرات کاغذی اش را می آورد و موقع خواندنش چنان می خندید و می خنداند که استقلال شان، بی نیازی شان از این که الزاماً ساخته شوند تا اثر بگذارند، ثابت می شد.

دو نکته بی ربط را اگر در پایان نگویم، بعدها دچار احساس گناه خواهم شد: نخست این که این همه امتیاز دادن به فیلمنامه های وایلدز، اغلب به نادیده گرفتن ظرافت های «کارگردانی» او انجامیده و امیدوارم روزی در مطلبی تفصیلی بتوانم این نکته ظاهراً تناقض آمیز را توضیح دهم که وایلدز چگونه هم در فیلمنامه هایش کار را تمام می کند و هم در جریان کارگردانی، انبوهی خلاقیت اجرایی به نمایش می گذارد؛ و دوم این که اگر بخواهم از سینمای این دوران، یک نمونه معادل وایلدز بیاورم که آن علاقه مند فرضی مان بتواند با خواندن فیلمنامه هایش، درصد قابل قبولی از کلیت فیلم هایش را درک و لمس کند، فقط به وودی آلن خواهم رسید.