ده سؤال از ده فیلمنامه‌نویس

● فیلیپ دان

■ ۱. روی چه پروژه‌هایی کار کردید که ساخته نشد؟

● طی سالها شاید روی ده فیلمنامهٔ ساخته نشده کار کرده‌ام. آخرین آنها پروژه‌ای بود به نام «راس» که زندگینامهٔ چارلز راسل نقاش صحنه‌های وسترن است که برای کمپانی یونیورسال نوشتم. دیگری فیلمنامه‌ای بود تحت عنوان «پروژهٔ پایتن» که باز هم برای یونیورسال آماده کردم. البته هنوز استودیو روی این دو فیلمنامه کار می‌کند و دنبال بازیگر مناسب می‌گردد.

■ ۲. آیا با نویسندگانی که نامشان به عنوان همکار شما، در عنوان‌بندی فیلم قید می‌شود، همکاری نزدیک می‌کنید؟

● فقط یك مرتبه اخیراً این کار را کردم، آن هم با ادیت سودربرگ. در دههٔ ۱۹۳۰ چند بار با جولین جوزفسون کار کردم که محصولش فیلمهای «سوئز» (آلن دوان، ۱۹۳۷) و «استنلی ولیوینگستن» (هنری کینگ، ۱۹۳۹) بود. در بقیهٔ موارد هریك کار خاص خودمان را انجام می‌دادیم.

■ ۳. در کدامیك از فیلمهایتان بیش از بقیّه کار کردید؟ آیا خود را «مؤلف» این فیلمها می‌پندارید؟

● من نه تنها خودم، بلکه هیچ فیلمنامه‌نویس دیگری را «مؤلف» فیلمهایش نمی‌پندارم و عملاً هیچ کارگردانی جز چارلز چاپلین و اینگمار برگمان را «مؤلف» نمی‌دانم. در فیلم منظری از سر پمپئی، فیلمنامه‌نویس، کارگردان و تهیه کننده بودم؛ ولی اگر قرار است من «مؤلف» این فیلم باشم، پس همیلتون باسو که کتاب را نوشته، چکاره است؟

■ ۴. کدامیك از فیلمنامه‌هایی که نوشته‌اید: الف. به عنوان یك فیلمنامه و ب. به عنوان یك فیلم؛ بیش از بقیه رضایتتان را جلب کرده است.

● به عنوان فیلمنامه: «چه سرسبز بود درهٔ من» (جان فورد، ۱۹۴۱) و «پینکی» (الیاکازان، ۱۹۴۹) و به عنوان فیلم: «شمارهٔ ۱۰ فردریك شمالی» (۱۹۵۸) که فیلمنامه‌اش را براساس رمانی از جان اوهارا خودم نوشتم و کارگردانی کردم (این تنها اقتباس از آثار اوهاراست که او شخصاً از آن بسیار راضی بود).

■ ۵. کار با کدام فیلمساز برایتان راحت‌تر از بقیه بود؟ کدامیك کمتر از بقیه در فیلمنامه‌هایتان دست برده‌اند؟

● می‌توانم بگویم «خودم به عنوان فیلمساز»، ولی ترجیح می‌دهم پاسخ دهم ویلیام وایلر و جان فورد را بربقیه ترجیح می‌دهم. هیچ فیلمسازی هم فیلمنامهٔ مرا تحریف نکرد.

■ ۶. آیا فیلمنامه‌نویس باید به‌ویژه نسبت به این مسئله که تمامیت اثرش در هالیوود، در مظان تغییر قرار دارد، بدبین باشد؟

● چه سؤال سختی! خود من همواره توانسته‌ام آثاری را که می‌نویسم ازهرگونه تغییری مصون بدارم، این از یك‌سو، بدان خاطر است که بعضی از آنها را خودم ساخته‌ام، و از سوی دیگر ناشی از کار زیرنظر داریل زانوك است که برای نویسندگان احترام خاصی قائل است و کارگردانهایی را که با او کار می‌کردند وادار می‌ساخت تا به فیلمنامه به دیدهٔ احترام بنگرند. من حتی جرأت نداشتم صحنه‌هایی را که خودم نوشته بودم، در هنگام فیلمبرداری تغییر بدهم. زانوك اگر می‌فهمید، بلوایی به‌پا می‌کرد!

■ ۷. بیشتر این دست بردنها در فیلمنامه از سوی چه کسی انجام می‌شد: تهیه کننده، کارگردان، بازیگر یا نویسنده‌ای که با اشارهٔ تهیه کننده درآن دست می‌برد؟

● همان‌طور که در جواب بالا گفتم، کار من دستخوش تغییرات چندانی نمی‌شد. اگر فیلمنامه‌ای را خودم نمی‌ساختم، به کارگردانش می‌گفتم «من در اختیار تو هستم، هروقت خواستی صحنه‌ای را تغییر بدهی، مرا خبر کن تا این کار را برایت انجام دهم». تقریباً همیشه، به این توصیهٔ من عمل می‌شد. یکی دو مرتبه هم که چنین نشد، زانوک شخصاً دخالت کرد.

■ ۸. در سالهای تولید «خط مونتاژی»، آیا شما «تخصص» خاصی داشتید ـ مثلاً کار زیربنایی می‌کردید، گفتگوها را می‌نوشتید، صحنه‌های کمدی به فیلمنامه می‌افزودید!

● ذکر «سالهای خط مونتاژی» نوعی ساده‌انگاری بیش از حد است. فیلمنامه‌نویسی که کامل است، باید بتواند فیلمنامهٔ کاملی هم بنویسد. این گفتهٔ درستی است که در یک زمینه متخصص بودن، بسیار مخرب است. من هرگز در یک زمینهٔ خاص «تخصص ویژه‌ای» نداشتم. من فیلمنامه می‌نوشتم. و چون معتقدم کارگردانی، صرفاً بسط تصویری نویسندگی است، بعدها خودم ساختن فیلمنامه‌هایم را به عهده گرفتم.

■ ۹. آیا می‌توان ادعا کرد که در دوران معاصر که موسوم به «عصر اقتدار کارگردانها»ست، فیلمنامه‌ها از «عصر اقتدار تهیه کنندگان»، که دورانش سرآمده، دست نخورده‌تر باقی می‌مانند؟

● جداً پاسخ این سوال را نمی‌دانم ـ حداقل هیچ‌گونه تجربهٔ شخصی در این مورد ندارم. اما از فیلمنامه‌نویسانی شنیده‌ام که فیلمنامه‌هایشان به دست کارگردانان جوانی که در اثر مقالات مندرج در مجلات مختلف مغرور شده‌اند، آش و لاش شده است.

■ ۱۰. به کار کدام فیلمنامه‌نویس بیش از بقیه علاقه دارید؟ در میان نویسندگان چطور؟ آیا از نظر سبک سینمایی، تحت تاثیر هیچکدامشان بوده‌اید؟

● فیلمنامه‌نویسان محبوب من: آلبرت هکت و فرانسیس گودریچ، لامار تراتی، نانالی جانسن، چارلز براکت و بیلی وایلدر، جورج سیتون، جولیوس اپستاین، رابرت ریسکین، جان‌لی ماهین. اینها آدمهایی حرفه‌ای‌اند که امضایشان پای هراثری باشد، ضامن یک اثر درخشان است. جان هیوستن و جوزف منکیه ویچ هم در سابقهٔ خود آثار درخشانی دارند. ایزوبل لنارت هم آدم درجه یکی است. فیلمنامهٔ «مش» نوشتهٔ رینک لاردنرجونیور هم خیلی عالی بود. احتمالاً نامهای زیادی را از یاد برده‌ام و به خاطر حافظهٔ بدم، که روزبروز هم بدتر می‌شود، از همهٔ کسانی که نامشان را قید نکردم عذر می‌خواهم.

نویسندگان محبوب من: جان اوهارا، ا.م. فارستر، غالب آثار اشتاین‌بک و همینگوی، ویتمن، ملویل، امرسون، هاثورن، ابراهام لینکلن، شکسپیر، مولیر، گوته، رابله، ولتر، دانته، چرچیل در مقام مورخ، پارکمن و گیبن. اینها نویسندگانی هستند که آثارشان را مطالعه می‌کنم.

تاثیر سبکی: احتمالاً از کسانی متأثر بوده‌ام، اما مورد خاصی را به یاد ندارم. چند بار سعی کردم کار کاملاً تازه‌ای ارائه دهم، ولی عملاً امکان‌پذیر نبود. چون سینما هنری جمعی است، فیلمنامه‌نویسی هم قاعدتاً متأثر از کار بقیه است.

● ارنست لمان

■ ۱. روی چه پروژه‌هایی کار کردید که ساخته نشد؟

● «قصهٔ کار» برای متروگلدوین مایر، که قرار بود توسط جان هاوسمن تهیه شود. من از این کار دست کشیدم، چون فکر نمی‌کردم که این کار به سامان برسد، چه برسد به اینکه فیلم خوبی از کار درآید، یا فیلم موفقی بشود. بعد از «شمال از شمال غربی» (آلفرد هیچکاک، ۱۹۵۹) یک فیلمنامهٔ غیر اقتباسی دیگر برای هیچکاک شروع کردم، ولی بعد از چند ماه کار به او اطلاع دادم که کار را رها کرده‌ام، چون به نظرم کار خوبی نخواهد بود. به هرحال، هیچ وقت آن را تمام نکردم.

■ ۲. آیا با نویسندگانی که نامشان به عنوان همکار شما در عنوان‌بندی فیلم قید می‌شود، همکاری نزدیک می‌کنید؟

● تنها با بیلی وایلدر، هنگام ساختن «سابرینا» (وایلدر، ۱۹۵۴). تا روزی که فیلمبرداری شروع شد، با هم همکاری نزدیک داشتیم، در «بوی خوش موفقیت» (الکساندر مکندریک، ۱۹۵۷)، درست پیش از آغاز فیلمبرداری، کلیفورد اودتس آمد که کار کند، در آن موقع من به خاطر ابتلا به بیماری سختی از کار دست کشیده بودم و اودتس برخی از صحنه‌ها را بازنویسی کرد. این فیلمنامه براساس قصهٔ کوتاهی از خودم نوشته شده بود.

■ ۳. در کدامیک از فیلمهایتان بیشتر کار کردید؟ آیا خود را «مؤلف» این فیلمها می‌پندارید؟

● این سؤال و سؤال فوق، سؤالهای روشنی نبودند. من فقط در فیلمهایی «همکاری» کردم که پای فیلمنامه‌نویس دیگری هم در میان بود. مثلاً در «سابرینا» کار مشترک زیادی انجام دادم. خودم را مؤلف مشترک آن فیلم می‌دانم و مؤلف «بوی خوش موفقیت» و مؤلف مشترک فیلمنامه‌اش.

■ ۴. کدامیک از فیلمنامه‌هایی که نوشته‌اید: الف. به عنوان فیلمنامه و ب. به عنوان فیلم، بیش از بقیه رضایتتان را جلب کرده است.

● الف و ب: «کسی آن بالا هست که دوستم دارد.»

■ ۵. کار با کدام فیلمساز برایتان راحت‌تر از بقیه بود؟ کدامیک کمتر از بقیه در فیلمنامه‌هایتان دست برده‌اند؟

● آلفرد هیچکاک و رابرت وایز. هیچ کارگردانی در کارم دست نبرده است. از این نظر بخت با من یار بود.

■ ۶. آیا فیلمنامه‌نویس باید بویژه نسبت به این مسئله که تمامیت اثرش در هالیوود، در مظان تغییر قرار دارد بدبین باشد؟

● مطلقاً نه. هیچ فیلمنامهٔ خوبی در مظان تغییر قرار ندارد. فقط فیلمنامه‌هایی که کامل نیستند در معرض تغییرند، و باید تغییر یابند و فیلمنامه‌نویس دیگری روی آن کار کند که اطمینان حاصل آید فیلم خوبی از آن قابل ساخت است. اینکه کار نویسنده در مظان تغییر نباشد، آرمانی دست نیافتنی نیست. بدبینی معمولاً بهانه‌ای است در برابر انتقادهای منطقی.

■ ۷. بیشتر این دست بردنها در فیلمنامه از سوی چه کسی انجام می‌شد: تهیه کننده، کارگردان، بازیگر یا نویسنده‌ای که با اشارهٔ تهیه کننده در آن دست می‌برد؟

● چه دست بردنی؟ در سینما؟ بیشتر این دست بردنها در تلویزیون صورت می‌گیرد، نه در سینما، مگر اینکه تهیه کننده، کارگردان، یا نویسندهٔ دیگر بسیار خلاقی در پروژه باشند که از ذکاوت خاصی بهره‌مند باشند و بتوانند درست پیش از آغاز فیلمبرداری، چنان درآن دست ببرند که در آن بهبود محسوسی حاصل آید. آیا این «دست بردن» است؟

■ ۸. در سالهای «تولید خط مونتاژی»، آیا شما «تخصص» خاصی داشتید، مثلاً کار زیر بنایی می‌کردید، گفتگوها را می‌نوشتید، صحنه‌های کمدی به فیلمنامه می افزودید؟

● من از دههٔ ۱۹۵۰ به این سو، کار فیلمنامه‌نویسی را شروع کردم. درنتیجه در آن سالها چیزی به اسم «تولید خط مونتاژی» از سینما رخت بربسته بود. درنتیجه به این سؤال نمی‌توانم جواب دهم.

■ ۹. آیا می‌توان ادعا کرد در دوران معاصر، که موسوم به «عصر اقتدار کارگردانها»ست، فیلمنامه‌ها از «عصر اقتدار تهیه‌کنندگان»، که دورانش سرآمده، دست نخورده‌تر باقی می‌مانند؟

● همان‌طور که تا به حال باید برایتان روشن شده باشد، من از تعمیم دادن بیزارم. چه در دوران معاصر و چه در دوران قبل، فیلمنامه‌های بد، دستخوش تغییر، بازنویسی، کوتاه شدن، دوباره‌نویسی و غیره می‌شوند. هرچه فیلمنامه بهتر باشد، در آن کمتر دست‌کاری می‌شود. به نظر من هرگونه تعمیم‌دهی، جز این، بی‌معنی است.

■ ۱۰. به کار کدام فیلمنامه‌نویس بیش از بقیه علاقه دارید؟ در میان نویسندگان چطور؟ آیا از نظر سبک سینمایی، تحت تأثیر هیچ کدامشان بوده‌اید؟

● فیلمنامه‌نویسان: رابرت بولت، نیل پاترسون، ویلیام دز، هرمن منکیه‌ویچ و جان هیوستن.

نویسندگان: فیلیپ رات، برنارد مالامود، گراهام گرین، ایروین شاو، آرتورمیلر، کلیفورد اودتس، اگوست استریندبرگ، هنریک ایبسن، ویلیام شکسپیر.

از نظر تأثیر برسبک سینمایی: قصه‌های کوتاه و نوولهای ارنست لمان.

● استرلینگ سیلیفانت

■ ۱. روی چه پروژه‌هایی کار کردید که ساخته نشد؟

● یک فیلمنامهٔ غیر اقتباسی که با جان استورجس برای کمپانی یونایتد آرتیستز کار کردیم. یک فیلمنامه هم بود که براساس رمان «خداحافظی همیشگی» اثر ریموند چندلر نوشتم.

■ ۲. آیا با نویسندگانی که نامشان به عنوان همکار شما در عنوان‌بندی فیلم قید می‌شود، همکاری نزدیک می‌کنید؟

● از شانزده فیلمنامه‌ای که نوشتم، فقط سه مورد کار مشترک بود؛ بقیه را به تنهایی نوشتم. از آن سه مورد، دو مورد همکاری نزدیک بود و در یک مورد هم اصلاً فیلمنامه‌نویسان همکار را ندیدم، چون آنها در انگلیس بودند.

■ ۳. در کدامیک از فیلمهایتان بیش از بقیه کار کردید؟ آیا خود را «مؤلف» این فیلمها می‌پندارید؟

● فقط در یک فیلم که همان «آزادی ال. ب. جونز» (ویلیام وایلر، ۱۹۷۰) بود و در آن با جسی هیل‌فورد، نویسندهٔ رمان، کار زیادی کردم. اما به هیچ وجه خود را «مؤلف» این فیلم قلمداد نمی‌کنم.

■ ۴. کدامیک از فیلمنامه‌هایی که نوشته‌اید: الف. به عنوان فیلمنامه و ب. به عنوان فیلم، بیش از بقیه رضایتتان را جلب کرده است؟

● هیچ کدام. از چند فیلم تلویزیونی که از روی فیلمنامه‌هایم ساخته شده است راضیم، ولی از کارهای سینمایی، هیچ کدام.

■ ۵. کار با کدام فیلمساز برایتان راحت‌تر از بقیه بود؟ کدامیک کمتر از بقیه در فیلمنامه‌هایتان دست برده‌اند.

● آنها که کمتر از همه در فیلمنامه‌هایم دست برده‌اند، لزوماً بهترین نبوده‌اند. من بیشتر به یک بدهبستان با کارگردان اعتقاد دارم. از کار با پیترییتز در «جنگ مورفی» (۱۹۷۱)، نورمن جویسون در «در گرمای شب» (۱۹۶۷) و رالف نلسون در «چارلی» (۱۹۶۸)، خیلی لذت بردم.

■ ۶. آیا فیلمنامه‌نویس باید بویژه، نسبت به این مسئله که تمامیت اثرش در هالیوود، در مظان تغییر قرار دارد، بدبین باشد؟

● من به بدبینی کوچکترین اعتقادی ندارم و به نظرم خطاست. به هرحال در بطن نویسندگی، جلب رضایت هم هست. خلاصه کنم، من هالیوود را مکان نامناسبی برای کار نمی‌یابم و اعتقاد ندارم که کار ما در آنجا در مظان تغییرات مخرب است.

■ ۷. بیشتر این دست بردنها در فیلمنامه از سوی چه کسی انجام می‌شد: تهیه کننده، کارگردان، بازیگر یا نویسنده‌ای که با اشارهٔ تهیه کننده درآن دست می‌برد؟

● به نظر من «دست بردن» واژهٔ مناسبی نیست. من، حداقل در این پنج سال آخر دورهٔ کاریم، تا مرحلهٔ فیلمبرداری در کنار فیلمنامه‌ام بوده‌ام. درنتیجه، هر تغییری در فیلمنامه، بسته به نظر کارگردان است که می‌تواند نسبت به صحنه‌ای، برداشتی متفاوت با

برداشت من داشته باشد.

■ ۸. در سالهای «تولید خط مونتاژی»، آیا شما «تخصص» خاصی داشتید ـ مثلاً کار زیربنایی می‌کردید، گفتگوها را می‌نوشتید، صحنه‌های کمدی به فیلمنامه می افزودید؟

● من در آن سالها فیلمنامه نمی‌نوشتم.

■ ۹. آیا می‌توان ادعا کرد که در دوران معاصر، که موسوم به «عصر اقتدار کارگردانها»ست، فیلمنامه‌ها از «عصر اقتدار تهیه‌کنندگان»، که دورانش سرآمده، دست نخورده‌تر باقی می‌مانند؟

● اگر با کارگردان همکاری کنید و متقابلاً به یکدیگر احترام بگذارید، کار شما به نحوی کم و بیش نزدیک به آنچه در سر داشتید، روی پرده خواهد آمد. اگر خودتان فیلمنامه‌ای را که نوشته‌اید بسازید، این امکان بیشتر می‌شود.

■ ۱۰. به کار کدام فیلمنامه‌نویس بیش از بقیه علاقه دارید؟ در میان نویسندگان چطور؟ آیا از نظر سبک سینمایی، تحت تاثیر هیچ کدامشان بوده‌اید؟

● رابرت بولت. به عقیدهٔ من او بهترین است.

● جان‌لی ماهین

■ ۱. روی چه پروژه‌هایی کار کردید که ساخته نشد؟

● «نامه‌ای از پکن» براساس رمانی به همین نام نوشتهٔ خانم پرل باك. خود او هم خیلی از آن راضی بود ولی به خاطر حب وبغضهای جك وارنر ساخته نشد.

■ ۲. آیا با نویسندگانی که نامشان به عنوان همکار شما در عنوان‌بندی فیلم قید می‌شود، همکاری نزدیك می‌کنید؟

● بله. در هشت فیلم چنین بود.

■ ۳. در کدامیك از فیلمهایتان بیش از بقیه کار کردید، آیا خود را «مؤلف» این فیلمها می‌پندارید؟

● «صورت زخمی»، «پسر خندان»، «جانی ایگر»، «خدا می‌داند آقای آلیسون»، «سواره‌نظام»، «از شمال محدود به آلاسکا». نه، مؤلف مشترك می‌دانم.

■ ۴. کدامیك از فیلمهایی که نوشته‌اید: الف. به عنوان فیلمنامه و ب. به عنوان فیلم، بیش از بقیه، رضایتتان را جلب کرده است؟

● «خدا می‌داند آقای آلیسون.»

■ ۵. کار با کدام فیلمساز برایتان راحت‌تر از بقیه بود؟ کدامیك کمتر از بقیّه در فیلمنامه‌هایتان دست برده‌اند؟

● ویکتور فلمینگ و مروین لروی. تمام فیلمسازان خوبی که با ایشان کار کردم و تعدادشان اندك نبود، اگر به مشکلی برمی‌خوردند، فیلمنامه‌نویس را دعوت می‌کردند تا رفع اشکال کند.

■ ۶. آیا فیلمنامه‌نویس باید بویژه، نسبت به این مسئله که تمامیت اثرش در هالیوود، درمظان تغییر قراردارد، بدبین باشد؟

● نه. بویژه اگر آدمی حرفه‌ای، و شایستهٔ پولی که دریافت می‌کند، باشد.

■ ۷. بیشتر این دست بردنها در فیلمنامه، از سوی چه کسی انجام می‌شد: تهیه کننده، کارگردان، بازیگران یا نویسنده‌ای که با اشارهٔ تهیه کننده در آن دست می‌برد؟

● من با هیچ یك از مواردی که می‌پرسید، برخورد نکرده‌ام.

■ ۸. در سالهای «تولید خط مونتاژی»، آیا شما «تخصص» خاصی داشتید، مثلاً کار زیربنایی می‌کردید، گفتگوها را می‌نوشتید، صحنه‌های کمدی به فیلمنامه می افزودید؟

● نه.

■ ۹. آیا می‌توان ادعا کرد که در دوران معاصر، که موسوم به «عصر اقتدار کارگردانها»ست، فیلمنامه‌ها از «عصر اقتدار تهیه کنندگان»، که دورانش به سرآمده، دست نخورده‌تر باقی می‌مانند؟

● نه.

■ ۱۰. به‌کارکدام فیلمنامه‌نویس بیش ازبقیه‌علاقه دارید؟ در میان نویسندگان چطور؟ آیا از نظر سبك سینمایی، تحت تاثیر، هیچ کدامشان بوده‌اید؟

● فیلمنامه‌نویسان: پل آزبرن، فرانسیس گودریچ و آلبرت هکت، بیلی‌وایلدر و ای. ال. دایموند. نویسندگان: همینگوی، جان مك دانلد، جیمز میچنر، رابرت لویی استیونسن.

● هاورد کاچ

■ ۱. روی چه پروژه‌هایی کار کردید که ساخته نشد؟

● خیلی. در فیلمسازی شرایطی وجود دارد که سبب می‌شود هر پروژه‌ای با خطر عدم اجرا روبرو شود. وقتی فیلمنامهٔ فیلمنامه‌نویسی روی پرده به نمایش درمی‌آید، این موفقیت بزرگی برای اوست، وقتی فیلم با مضامینی که او نوشته جور باشد، این دیگر معجزه است. من از خیلی از فیلمنامه‌نویسان خوش شانس‌تر بوده‌ام، شاید به این خاطر که شانس آورده‌ام تا با بعضی از بهترین تهیه کنندگان و فیلمسازان همکاری کنم.

■ ۲. آیا با نویسندگانی که نامشان به عنوان همکار شما در عنوان‌بندی فیلم قید می‌شود، همکاری نزدیك می‌کنید؟

● فقط با جان هیوستن هنگام نوشتن گروهبان یورك. در مورد سایر کارهای مشترك، بعد از اینکه نویسنده یا نویسندگان فیلمنامه کارشان را با آن تمام می‌کردند، من روی فیلمنامه کار می‌کردم. کما اینکه در «کازابلانکا» چنین کردم.

■ ۳. در کدامیك از فیلمهایتان بیش از بقیه کار کردید؟ آیا خود را «مؤلف» این فیلمها می‌پندارید؟

● به عقیدهٔ من «تئوری مؤلف» یك اصطلاح جعلی و ساخته و پرداختهٔ بعضی فیلمسازان و نشریاتی چون «سایت اندساوند»[!] و کایه «دو سینما» است. به عقیدهٔ من سینما هنری جمعی است، که در آن استعدادهای مختلف با یکدیگر همکاری می‌کنند. به نظرم بدیهی می‌آید که فیلمنامه‌نویس (یا فیلمنامه‌نویس ـ کارگردان، البته اگر این دو کار توسط یك نفر صورت گیرد) زمینهٔ اصلی این همکاری مشترك را فراهم می‌آورد، ولی فکر نمی‌کنم که او، یا هرکس دیگری، «مؤلف» فیلم باشد.

■ ۴. کدامیك از فیلمنامه‌هایی که نوشته‌اید: الف. به عنوان فیلمنامه و ب. به عنوان فیلم، بیش از بقیه، رضایتتان را جلب کرده است؟

● درست است که از فرایند خلاق نویسندگی لذت می‌برم، ولی رضایت واقعی وقتی حاصل می‌شود که فیلم ساخته شود و ارزشهای فیلمنامه را دست کم تنزل ندهد و دست بالا جذابتر کند. فیلمهایی که در آنها کار کرده‌ام و بیشتر از بقیه رضایتم را جلب کرده‌اند عبارتند از: «نامه»، «کازابلانکا»، «نامه یك زن ناشناس» و «برای من آهنگ غمگین بنواز».

■ ۵. کار با کدام فیلمساز برایتان راحت‌تر از بقیه بود؟ کدامیك کمتر از بقیه در فیلمنامه‌هایتان دست برده‌اند؟

● ماکس افولس، ویلیام وایلر، جان هیوستن، رودلف ماته، لوییس گیلبرت، اورسن ولز.

■ ۶. آیا فیلمنامه‌نویس باید بویژه نسبت به این مسئله که تمامیت اثرش در هالیوود، در مظان تغییر قرار دارد، بدبین باشد!

● به گمان من اگر فیلمنامه‌نویس دربارهٔ کاری که در فیلمها می‌کند بدبین است، باید این حرفه را رها کند. نوشتن فیلمنامه در هالیوود، یا در هرجای دیگری، صرفاً جزئی از فرایند نوشتن است؛ مبارزه برای حفظ ارزشهای آن، بخش دیگر کار است. اگر فیلمنامه‌نویس به کارش علاقه داشته باشد، می‌تواند اثرش را حفظ کند.

■ ۷. بیشتر این دست بردنها در فیلمنامه از سوی چه کسی انجام می‌شد: تهیه کننده، کارگردان، بازیگر یا نویسنده‌ای که با اشارهٔ تهیه کننده در آن دست می‌برد؟

● این سؤال یك پاسخ کلی ندارد. تقریباً هرکسی که در تولید فیلم مشارکت دارد، می‌تواند به فیلمنامه صدمه بزند، این حتی سازندهٔ موسیقی متن و تدوینگر را هم دربر می‌گیرد. اما شاید عملاً خطرناکترین آدم، فیلمسازی است که عاشق خودش است؛ یا به قول معروف، می‌خواهد امضای خودش را پای اثر بگذارد و به ارزش فیلمنامه و محتوای آن کمترین توجهی ندارد.

■ ۸. در سالهای «تولید خط مونتاژی»، آیا شما «تخصص» خاصی داشتید ـ مثلاً کار زیربنایی می‌کردید، گفتگوها را می‌نوشتید، صحنه‌های کمدی به فیلم می‌افزودید؟

● به نظر من فیلمنامه‌نویس خوب کسی است که از همهٔ جوانب کار سررشته داشته باشد. او باید برعناصر بصری و شنوایی مسلط باشد تا بتواند قصه‌ای را بخوبی تعریف کند. اگر کار به طور زیربنایی اشکال داشته باشد، هیچ گفتگویی، حتی اگر عالی نوشته شده باشد، نمی‌تواند آن را نجات دهد. اما متاسفانه بعضی از تهیه کنندگان خلاف این نظر را دارند و سعی می‌کنند با جایگزینی گفتگوهای خوب، ضعف کلی قصه را پنهان کنند.

■ ۹. آیا می‌توان ادعا کرد که در دوران معاصر که موسوم به «عصر اقتدار کارگردانها»ست، فیلمنامه‌ها از «عصر اقتدار تهیه‌کنندگان»، که دورانش سرآمده، دست نخورده‌تر باقی می‌مانند؟

● کارگردان باید اهل نویسندگی هم باشد، کما اینکه جان هیوستن هست. اگر چنین نیست و فقط اثر کس دیگری را به فیلم برمی‌گرداند، می‌تواند به آن چیزی بیفزاید یا کم کند. هیچ فیلمنامه‌ای نیست که در آن دخالت بشود و با این همه باز هم نشود کاریش کرد. البته فیلمنامه‌ها را می‌توان کاملاً از بین برد. در این مورد، فیلمنامه‌نویسها می‌دانند من چه می‌گویم.

■ ۱۰. به کار کدام فیلمنامه‌نویس بیش از بقیه علاقه دارید؟ در میان نویسندگان چطور؟ آیا از نظر سبك سینمایی، تحت تأثیر هیچ کدامشان بوده‌اید؟

● از کار خیلی‌ها خوشم می‌آید، از جمله زاواتینی، ترومبو، پولانسکی، رینگ لاردنر جونیور، والدوسالت و بقیه. به عقیده من «سبك» فیلم را محتوای آن تعیین می‌کند، درنتیجه فکر نمی‌کنم تحت تأثیر سبکی خاص قرار داشته باشم.

● بن مدو

دوست دارم به جای پاسخ دادن به پرسشهای دردناکی که در این تحقیق مطرح کرده‌اید، تحلیل کوتاهی از گرفتاریهای عجیب و غریب فیلمنامه‌نویسی و فیلمنامه‌نویسان ارائه دهم. این امر به من فرصت می‌دهد تا در عین حال هم صبور باشم و هم متعصب.

به اتکای تجربهٔ سی ساله، به من ثابت شده است که جانوری به نام فیلمنامه‌نویس وجود خارجی ندارد. البته آدمهایی هستند که فیلمنامه می‌نویسند؛ اما آنها آدم نیستند، بلکه جانورانی هستند در هیئت انسان؛ چون مسئولیت سنگینی دارند، اما فاقد هرگونه اختیارند. اگر حرفم را باور نمی‌کنید به فیلمهای تولید شده بنگرید. معمولاً فکر اصلی فیلم از سه منبع سرچشمه می‌گیرد:

به ندرت، فکر کارگردان یا تهیه کننده‌ای است، که معمولاً از تجارب واقعی زندگی انسان کمترین تصوری در ذهن ندارد. معمولاً او به کلی از توان نوشتن بری است، البته چهره‌های با استعدادی هستند که می‌توانند چیزهایی را دیکته کنند.

پس، فیلمنامه‌نویس کسی است که اجیر می‌شود، یا به نحوی از انحاء ترغیب می‌گردد تا این فکر شفاهی را بپرورانند و بر شخصیتهای مطرح شده در آن پوست انسانی بکشد، و احتمالاً کمی گوشت به آن اضافه کند، و هرطورشده مشخص کند که آنها چه موقع دهانشان را باز و بسته می‌کنند.

جان بخشیدن به این آدمها کار خیلی سختی است. چون فکر

اصلی، هرچقدر هم گرم و صمیمی باشد، متکّی به آن دانش بسیط از زندگی نیست.

منبع دوم و عمدهٔ فیلمهای آمریکایی، رمان یا اثری تخیلی است، که وقتی هم حق و حقوق آن خریداری می‌شود، چندان اعتمادی به آن وجود ندارد. این رمان یا نمایشنامه را کس دیگری برمی‌گزیند و معمولاً اثر مقبولی است. اما این واقعیت که آن رمان خریداران زیادی داشته، یا آن نمایش تماشاگران زیادی؛ به خودی خود ضامن آن نیست که بتوان از آن اثر، فیلم خوبی ساخت.

چون نویسندهٔ فیلمنامه با این واقعیت نه چندان دلپذیر روبروست که باید نوعی از هنر را به نوعی دیگر بدل سازد، او می‌تواند کاملاً به متن کتاب وفادار بماند و کپیه‌ای از اصل اثر تحویل دهد و یك اسکار هم برای این کار بگیرد.

با این همه، اگر رمان، اثرخیلی‌خوبی نیست، فیلم این شانس را دارد که فیلم خوبی از کار در بیاید. اگر رمان اثر خوبی است. فیلم هم خیلی بد نخواهد بود. اما اگر رمان درحد خود، شاهکاری است، معمولاً فیلم دقیقاً وفادار به آن، اثر بدی از کار درمی‌آید.

شخصاً اعتراف می‌کنم که در هر دو دستهٔ فوق فیلمهای خوبی دیده‌ام. ولی اگر آنها را آثاری درخشان بنامم، درحق چهره‌هایی چون داستایفسکی، ملویل، شکسپیر و ایبسن که گنجینه‌های گرانقدر شعور بشری‌اند، بی‌انصافی کرده‌ام. نه، فیلمهای واقعاً عالی وقتی ساخته می‌شوند که سازندهٔ واقعی آنها، کارگردان، مؤلف آنها هم باشد. این امر نیازمند آن است که او صاحب استعدادی خیره کننده باشد. در این کشور تعداد معدودی داریم که بتوانند از عهدهٔ این کار برآیند. غالب فیلمسازان آدمهای بالغی نیستند؛ استعداد پرورش یافته‌ای هم ندارند؛ از یك حس بصری ظریف هم بی‌بهره‌اند؛ گوششان به صدا حساس نیست، شعور درك نمایش، درك بازیگر و بازی، و از همه مهمتر تعلق خاطری واقعی به انسان، ندارند.

برای همین است که در سینمای آمریکا، روبربرسون، آنتونیونی، رنوار، کوروساوا و برتولوچی نداریم.

البته ناامید هم نیستم. شخصاً به این نتیجه رسیده‌ام که فیلمهای خوب در هرکشور، یك دهه بعد از آن ساخته می‌شود که کشور مزبور با شکست بزرگی روبرو شده باشد. پس عصر بزرگ فیلمسازی در آمریکا هنوز فرا نرسیده است، و امیدواریم که برسد.

● آرتور لورنتس

■ ۱. روی چه پروژه‌هایی کار کردید که ساخته نشد؟

● فیلمنامهٔ «بدون زنجیرها» که به مسئلهٔ اختلافات نژادی می‌پرداخت و تهیه کنندهٔ آن (ری استارك) معتقد بود که نمی‌تواند بازیگران سرشناسی برای شرکت درآن بیابد تا هزینهٔ گزاف تولید فیلم را توجیه کند. آنها از موضوع فیلم نگران بودند، آن هم در سال ۱۹۶۴ (!)

■ ۲. آیا با نویسندگانی،که نامشان به عنوان همکار شما، در عنوان‌بندی فیلم قید می‌شود، همکاری نزدیك می‌کنید؟

● نه. در «گودال مار» من فیلمنامه را کاملاً بازنویسی کردم و در این کار مشارکت نزدیکی با آناتول لیتواك، کارگردان آن، داشتم؛ ولی او نامش را به عنوان همکار فیلمنامه‌نویس قید نکرد.

■ ۳. در کدامیك از فیلمهایتان بیش از بقیه کار کردید؟ آیا خود را «مؤلف» این فیلمها می‌پندارید؟

● فیلمنامهٔ «طناب» (آلفرد هیچکاك، ۱۹۴۸). نه، چون با وجود آنکه گفتگوها را شخصاً می‌نوشتم، دستمایه را از اثر دیگری اقتباس کردم و فیلم، ساختار آن را دنبال می‌کرد.

■ ۴. کدامیك از فیلمنامه‌هایی که نوشته‌اید: الف: به عنوان فیلمنامه و ب. به عنوان فیلم، بیش از بقیه، رضایتتان را جلب کرده است؟

● الف و ب: «آناستازیا» (آناتول لیتواك، ۱۹۵۶).

■ ۵. کار با کدام فیلمساز برایتان راحت‌تر از بقیه بود؟ کدامیك کمتر از بقیه در فیلمنامه‌هایتان دست برده‌اند؟

● هیچکاك و لیتواك. هیچکاك تنها در یك مورد در فیلمنامهٔ من دست برد (آن هم چون فیلم در دست ساخت، ویژگی خاصی داشت). لیتواك گاهی در گفتگوها دست می‌برد. و جالب اینجاست که خود او لهجهٔ آمریکایی بدی دارد.

■ ۶. آیا فیلمنامه‌نویس باید بویژه نسبت به این مسئله که تمامیت اثرش در هالیوود، در مظان تغییر قرار دارد، بدبین باشد؟

● او باید واقع‌بین باشد. شخصیت اصلی در هر فیلمی دوربین است، و مسئول دوربین هم کارگردان است. بعلاوه در هالیوود کمتر کارگردانی است که بداند (یا اصلاً برایش مهم باشد) که بازیگران را چگونه هدایت کند. آنها فقط به کار دوربین و برنامه فکر می‌کنند.

■ ۷. بیشتر این دست بردنها در فیلمنامه از سوی چه کسی انجام می‌شد: تهیه کننده، کارگردان، بازیگر یا نویسنده‌ای که با اشارهٔ تهیه کننده در آن دست می‌برد؟

● کارگردان (که معمولاً خودش تهیه کننده هم بود). اما «دست بردن» عبارت مبهمی است. من فیلمنامهٔ فیلمی را نوشته‌ام که در آن کارگردان، یك صحنه یا حتی یك کلمه را هم تغییر نداد، ولی به نظر من، چنان فیلم را بد از کار درآورد که وقتی خودم آن را دیدم نفهمیدم فیلم من است! آیا این «دست بردن» نیست؟

■ ۸. در سالهای «تولید خط مونتاژی»، آیا شما «تخصص» خاصی داشتید ـ مثلاً کارهای زیربنایی می‌کردید، گفتگوها را می‌نوشتید، صحنه‌های کمدی به فیلمنامه می‌افزودید؟

● نه.

■ ۹. آیا می‌توان ادعا کرد که در دوران معاصر، که موسوم به «عصر اقتدار کارگردانها»ست، فیلمنامه‌ها از «عصر اقتدار تهیه‌کنندگان»، که دورانش سرآمده، دست نخورده‌تر باقی می‌مانند؟

● بله. البته اگر کارگردان شخصاً فیلمنامه را هم بنویسد.

■ ۱۰. به کار کدام فیلمنامه‌نویس بیش از بقیه علاقه

دارید؟ در میان نویسندگان چطور؟ آیا از نظر سبک سینمایی، تحت‌تاثیر هیچ کدامشان بوده‌اید؟

● فیلم،رسانهٔ کارگردان است. فیلمنامه در مرتبهٔ دوم اهمیت قرار دارد.

● جورج زوکرمن

■ ۱. روی چه پروژه‌هایی کار کردید که ساخته نشد؟

● «شراب جوانی» اثر رابرت وایلدر، «خیابان کالیفرنیا» اثر نیون بوش و دو فیلمنامهٔ غیر اقتباسی.

■ ۲. آیا با نویسندگانی که نامشان به عنوان همکار شما، در عنوان‌بندی فیلم قید می‌شود، همکاری نزدیک می‌کنید؟

● معمولاً نه. یا روی فیلمنامه‌های دیگران کار می‌کنم، یا برعکس.

■ ۳. در کدامیک از فیلمهایتان بیش از بقیه کار کردید؟ آیا خود را «مؤلف» این فیلمها می‌پندارید؟

● سؤال سختی است. من خود را مؤلف «فرشتگان تباه شده» (داگلاس سیرک، ۱۹۵۷) می‌دانم که براساس رمانی از فاکنر ساخته شده و نیز مؤلف «نوشته برباد» (داگلاس سیرک، ۱۹۵۶)، که براساس رمانی از رابرت وایلدر ساخته شد. دلیلم این است که سانسور و ساختار هردو قصه، ابتکار و ابداع زیادی می‌طلبید. در فیلمنامه‌های غیر اقتباسی‌ام نیز خود را «مؤلف» آنها می‌پندارم.

■ ۴. کدامیک از فیلمنامه‌هایی که نوشته‌اید: الف. به عنوان فیلمنامه و ب. به عنوان فیلم، بیش از بقیه، رضایتتان را جلب کرده است.

● الف. فرشتگان تباه شده، ب. نوشته بر باد.

■ ۵. کار با کدام فیلمساز برایتان راحت‌تر از بقیه بود؟ کدامیک کمتر از بقیه در فیلمنامه‌هایتان دست برده‌اند؟

● داگلاس سیرک، داگلاس سیرک.

■ ۶. آیا فیلمنامه‌نویس باید بویژه نسبت به این مسئله که، تمامیت اثرش در هالیوود، درمظان تغییر قرار دارد، بدبین باشد؟

● فیلمنامه‌نویس باید بداند که وقتی روی دستمایه‌ای که از آن خودش نیست، کار می‌کند، در واقع اجیر شده است. آثاری که برای مجلات نوشته‌ام یا رمانم مال خودم است. نه مال داگلاس سیرک، یا راک هادسن، یا استودیو.

■ ۷. بیشتر این دست‌بردنها درفیلمنامه‌ازسوی چه کسی انجام می‌شد: تهیه کننده، کارگردان، بازیگر یا نویسنده‌ای که با اشارهٔ تهیه کننده درآن دست می‌برد؟

● این امر به ارج و قرب و قدرتم در هنگام ساخته شدن هر فیلم بستگی داشت. اما این دست بردنها معمولاً با تهیه کننده شروع می‌شد، بعد از سوی کارگردان ادامه می‌یافت و در نهایت ستاره‌ها هم سلیقهٔ خود را اعمال می‌کردند.

■ ۸. در سالهای «تولید خط مونتاژی»، آیا شما «تخصص» خاصی داشتید ـ مثلاً کار زیربنایی می‌کردید، گفتگوها را می‌نوشتید، صحنه‌های کمدی به فیلم می‌افزودید؟

● پیش از آنکه به هالیوود بیایم، گوش تیزی برای گفتگوها داشتم. سالها طول کشید تا با کارهای زیربنایی آشنا شدم. حداقل نیم دوجین فیلم هست که عیبهایشان را رفع و رجوع کرده‌ام، بی‌آنکه نامم در عنوان‌بندی آنها قید شود.

■ ۹. آیا می‌توان ادعا کرد که در دوران معاصر که موسوم به «عصر اقتدار کارگردانها»ست، فیلمنامه‌ها از «عصر اقتدار تهیه‌کنندگان»، که دورانش سرآمده، دست نخورده‌تر باقی می‌مانند؟

● نمی‌توانم به این سؤال پاسخ دهم. من سالهاست از حرفهٔ سینما به دور افتاده‌ام. نمی‌دانم آنکه قدرتمندتر است، هرکسی که هست، فیلم مورد نظر خودش را می‌تواند بسازد یا نه. به هرحال این را می‌دانم که فیلمنامه‌نویسان کماکان قدرت چندانی ندارند، مگر اینکه کارگردان و یا تهیه کننده هم باشند. بعد از «نوشته برباد» به من پیشنهاد شد که فیلمنامه‌نویسی، کارگردانی و تهیهٔ فیلمی را عهده‌دار شوم. اما این پیشنهاد را رد کردم تا شانسم را در «برادوی»، به عنوان نمایشنامه‌نویس، و بعدها به عنوان رمان‌نویس، امتحان کنم.

■ ۱۰. به کار کدام فیلمنامه‌نویس بیش از بقیه علاقه دارید؟ در میان نویسندگان چطور؟ آیا از نظر سبک سینمایی، تحت تاثیر هیچ کدامشان بوده‌اید؟

● از همهٔ قدیمی‌ها خوشم می‌آید. از منکیه‌ویچ‌ها، اپستاین‌ها، از چارلز شنی. از نویسنده‌ها هم، از همینگوی، فیتزجرالد و ریموند چندلر بیشتر خوشم می‌آید. تاثیر سبکی هم به سرشت دستمایه یا قصه بستگی دارد.

در رمانی که نوشته‌ام، قهرمان آن معتقد است که سینما ظریفترین فرم هنری است. این عقیدهٔ واقعی من است. اما سینما دامی هم هست برای فیلمنامه‌نویسی که آرزو دارد قصه‌های خودش را، به سبک مورد نظرش و با نتیجه‌گیریهای خاص خودش، تعریف کند.

● موری ریسکیند

■ ۱. روی چه پروژه‌هایی کار کردید که ساخته نشد؟

● تا آنجا که یادم می‌آید، فقط یک مورد است. علتش هم عدم توافق تهیه کننده و کارگردان برسر موضوعات دیگری بود و ربطی به فیلمنامه نداشت.

■ ۲. آیا با نویسندگانی که نامشان به عنوان همکار شما، در عنوان‌بندی فیلم قید می‌شود، همکاری نزدیک می‌کنید؟

● فقط در «شبی در اپرا» که با جورج کافمن کار کردم. در بقیهٔ موارد کار مشترکی نداشتم و تنها در خانه‌ام کار می‌کردم.

■ ۳. در کدامیک از فیلمهایتان بیش از بقیه کار کردید؟ آیا خود را «مؤلف» این فیلمها می‌پندارید؟

● فکر می‌کنم در سؤال قبلی، جواب این را هم داده باشم.

■ ۴. کدامیک از فیلمنامه‌هایی که نوشته‌اید: الف. به عنوان فیلمنامه و ب. به عنوان فیلم، بیش از بقیه رضایتتان را جلب کرده است.

● برایم سخت است که بینشان تمایزی بگذارم، بویژه آنکه همیشه سرصحنه با کارگردان همکاری نزدیکی کرده‌ام. ولی فعلاً «شبی در اپرا» را بیش از بقیه دوست دارم. اما از «گادفری»، «در صحنه» و «کلودیا» هم راضی بوده‌ام.

■ ۵. کار با کدام فیلمساز برایتان راحت‌تر از بقیه بود؟ کدامیک کمتر از بقیه در فیلمنامه‌هایتان دست برده‌اند؟

● گریگوری لاکاوا و جورج استیونس. از دست بردن در کارم هم شکایتی ندارم. اگر لاکاوا و من در مورد صحنه‌ای با هم توافق نداشتیم. آن صحنه را به هردو صورتی که موردنظر من و او بود فیلمبرداری می‌کردیم.

■ ۶. آیا فیلمنامه‌نویس باید بویژه، نسبت به این مسئله که تمامیت اثرش در هالیوود، درمظان تغییر قرار دارد، بدبین باشد؟

● اگر کارش را درست انجام دهد و اگر از مسیر کاری خود منحرف نشود، لازم نیست نگران باشد. ولی به هرحال هیچ رمان‌نویس، نمایشنامه‌نویس یا فیلمنامه‌نویسی نمی‌تواند کاملاً مصون باشد.

■ ۷. بیشتر این دست بردنها در فیلمنامه، از سوی چه کسی انجام می‌شد: تهیه کننده، کارگردان، بازیگر یا نویسنده‌ای که با اشارهٔ تهیه کننده درآن دست می‌برد؟

● غالب این دست بردنها کار خودم بود. سرصحنه اگر احساس می‌کردم که صحنه‌ای درست از کار درنمی‌آید، تغییراتی درآن می‌دادم و صحنه را دوباره فیلمبرداری می‌کردیم.

■ ۸. در سالهای «تولید خط مونتاژی» آیا شما «تخصص» خاصی داشتید ـ مثلاً کارهای زیربنایی می‌کردید، گفتگوها را می‌نوشتید، صحنه‌های‌کمدی به فیلمنامه می افزودید؟

● نه، تخصص خاصی نداشتم. اگر گاهی از من خواسته می‌شد تا «عیب و ایرادهای فیلمنامه‌ای را رفع و رجوع» کنم، دنبال نقطه ضعفها می‌گشتم و تقریباً همیشه به طور کامل فیلمنامه را بازنویسی می‌کردم و چند صحنه هم به آن می افزودم.

■ ۹. آیا می‌توان ادعا کرد که در دوران معاصر، که موسوم به «عصر اقتدار کارگردانها»ست، فیلمنامه‌ها از «عصر اقتدار تهیه‌کنندگان»، که دورانش سرآمده، دست نخورده‌تر باقی می‌مانند؟

● دربارهٔ امروز چیزی نمی‌دانم. ولی در یک نکته شکی ندارم، کارگردان رئیس است و این اصل در سینما جا افتاده، اما شاید در تئاتر چنین نباشد. من می‌توانم دربارهٔ هر صحنه و محتوای آن اظهارنظر کنم، ولی نباید دربارهٔ زاویهٔ دوربین سلیقه‌ام را اعمال کنم. و گاه یک زاویهٔ خوب می‌تواند حسن یک گفتگو را دوچندان کند.

■ ۱۰. به کار کدام فیلمنامه‌نویس بیش از بقیه علاقه دارید؟ در میان نویسندگان چطور؟ آیا از نظر سبک سینمایی، تحت تأثیر هیچ کدامشان بوده‌اید؟

● یک بار دیگر از اینکه پاسخ درستی نمی‌توانم بدهم پوزش می‌خواهم، من با کار نویسندگان معاصر آشنا نیستم.

● نورمن کراسنا

■ ۱. روی چه پروژه‌هایی کار کردید که ساخته نشد؟

● من مدت سی سال فیلمنامه‌نویس فعالی بودم و طبعاً در این مدت فیلمنامه‌های زیادی نوشتم که دود شد و به هوا رفت. این اتفاق عجیبی نیست.

■ ۲. آیا با نویسندگانی که نامشان به عنوان همکار شما، در عنوان‌بندی فیلم قید می‌شود، همکاری نزدیک می‌کنید؟

● به ندرت. من درآمد خوبی داشتم و گاه می‌شد که بعد از تحویل فیلمنامه‌ام، بنا به دلایل اقتصادی، یا به خاطر عدم دسترسی به من، یا اختلاف سلیقه، فیلمنامه‌نویس دیگری روی متنی که من داده بودم کار می‌کرد. گاه تهیه کننده‌ها دوست دارند خودشان در متن فیلمنامه دست ببرند، خب، آدم است و هزار آرزو. بعضی از فیلمنامه‌هایی که نوشتم بعداً به کلی دوباره‌نویسی شد.

■ ۳. در کدامیک از فیلمهایتان بیش از بقیه کار کردید؟ آیا خود را «مؤلف» این فیلمها می‌پندارید؟

● من بیشتر، فیلمنامه‌های غیر اقتباسی می‌نوشتم؛ یا براساس نمایشنامه‌هایی که نوشته بودم، کار می‌کردم. طبعاً خودم را «مؤلف» غالب این فیلمها می‌پنداشتم.

■ ۴. کدامیک از فیلمنامه‌هایی که نوشته‌اید: الف. به عنوان فیلمنامه و ب. به عنوان فیلم، بیش از بقیه، رضایتتان را جلب کرده است؟

● به عنوان فیلمنامه، خودم «شیطان و خانم جونز» را بیشتر دوست دارم. به عنوان فیلم، «شاهزاده اوروورک»، که در ضمن اولین فیلمی بود که ساختم و تنها جایزهٔ اسکار عمرم را نیز برایم به ارمغان آورد.

■ ۵. کار با کدام فیلمساز برایتان راحت‌تر از بقیه بود؟ کدامیک کمتر از بقیه در فیلمنامه‌هایتان دست برده‌اند؟

● رنه کلر و هنری کاستر دو چهره‌ای بودند که در کار من تأثیر مثبت و بسزایی گذاشتند. در چند کار با بیلی وایلدر سهیم بوده‌ام که به نظرم بهترین است. سام وود هرگز در فیلمنامه‌هایم دست نمی‌برد. استنلی دانن بسیاری از صحنه‌هایی را که نوشته‌ام، خیلی بهتر از متن فیلمنامه از کار درآورد.

■ ۶. آیا فیلمنامه‌نویس باید بویژه، نسبت به این مسئله که تمامیت اثرش در هالیوود، درمظان تغییر قرار دارد، بدبین باشد؟

● من از واژهٔ «بدبین» متنفرم، ولی منظورتان را می‌فهمم شاید مشارکت در کار عبارت بهتری باشد، یا اصلاً بهتر است بگوییم اختلاف سلیقه را جدی نگرفتن. بالاخره همهٔ آدمها درد شخصیت

دارند. وقتی کار سینمایی می‌کنی، باید خودت را برای خیلی چیزها آماده کنی.

■ ۷. بیشتر این دست بردنها در فیلمنامه از سوی چه کسی انجام می‌شد: تهیه کننده، کارگردان، بازیگر یا نویسنده‌ای که با اشارهٔ تهیه کننده در آن دست می‌برد؟

● تهیه کننده، ولی باید منصف بود، بعضی فیلمنامه‌ها جداً به این دست بردنها احتیاج داشتند. و این از وظایف تهیه کننده است که چنین تشخیصی بدهد. بعلاوه بعضی تهیه کنندگان ذوق خلاقی داشتند.

■ ۸. در سالهای «تولید خط مونتاژی»، آیا شما «تخصص» خاصی داشتید، مثلاً کار زیربنایی می‌کردید، گفتگوها را می‌نوشتید، صحنه‌های کمدی به فیلمنامه می افزودید؟

● ارزیابی خودم حاکی از آن است که من در کار زیربنایی عالی بودم و در گفتگونویسی هم خوب. به عنوان کمدی‌نویس شهرت زیادی داشتم، ولی فکر می‌کنم این امر بیشتر از مهارتم در کارهای زیربنایی ناشی می‌شد. برای صحنه‌های نامناسب، نمی‌توان گفتگوی عالی نوشت.

■ ۹. آیا می‌توان ادعا کرد که در دوران معاصر، که موسوم به «عصر اقتدار کارگردانها»ست، فیلمنامه‌ها از «عصر اقتدار تهیه کنندگان»، که دورانش به سرآمده، دست نخورده‌تر باقی می‌مانند؟

● فقط به گروهی که با هم کار می‌کنند بستگی دارد. هرآنکه قویتر است، بازی را می‌برد.

■ ۱۰. به کار کدام فیلمنامه‌نویس بیش از بقیه علاقه دارید؟ در میان نویسندگان چطور؟ آیا از نظر سبک سینمایی، تحت تأثیر هیچ کدامشان بوده‌اید؟

● بیلی وایلدر و ای. ال. دایموند. البته الان فیلمنامه‌نویسان خوبی داریم، بهتر از بیست سال پیش، اکثر کمدی‌نویسها هم، پیرو مکتب لوبیچ هستند.

● دانیل مین ویرینگ

■ ۱. روی چه پروژه‌هایی کار کردید که ساخته نشد؟

● «شورش» برای سیدهاومن، «شاه‌کلی» برای کرک داگلاس، «مقاومت ناپذیر» (براساس رمان *شاهین مالت*)، «مردی از ناکجا» برای جوزف لوزی، «خیابان سیلور» براساس ریچارد جانسن، «گناهی برای شستن نیست» برای ری استارک، «از چشم غربی» براساس کتابی به همین نام نوشتهٔ جوزف کنراد.

■ ۲. آیا با نویسندگانی که نامشان به عنوان همکار شما، در عنوان‌بندی فیلم قید می‌شود، همکاری نزدیک می‌کنید؟

● فقط با جورج ورتینگ پیتز و جیمز کلیول.

■ ۳. در کدامیک از فیلمهایتان بیش از بقیه کار کردید، آیا خود را «مؤلف» این فیلمها می‌پندارید؟

● «مثل اژدها راه برو» و «آخرین پایگاه از مرز». نه. کلیول و پیتز هم در آنها مشارکت داشتند.

■ ۴. کدامیک از فیلمنامه‌هایی که نوشته‌اید: الف. به عنوان فیلمنامه و ب. به عنوان فیلم، بیش از بقیه، رضایتتان را جلب کرده است؟

● «از گذشته» چه به عنوان فیلمنامه و چه به عنوان فیلم، همین‌طور «یاغی»، «طوفان»، «تهاجم جسد ربایان» و «نلسن بچه صورت».

■ ۵. کار با کدام فیلمساز برایتان راحت‌تر از بقیه بود؟ کدامیک کمتر از بقیه در فیلمنامه‌هایتان دست برده‌اند؟

● دان سیگل، جوزف لوزی و مارک رابسون؛ در ضمن دان‌سیگل کمتر از همه در فیلمنامه‌هایم دست می‌برد.

■ ۶. آیا فیلمنامه‌نویس باید بویژه نسبت به این مسئله که تمامیت اثرش در هالیوود، در مظان تغییر قرار دارد، بدبین باشد؟

● نه. وقتی فیلمنامه می‌نویسم، و وقتی با آدمهای چون سیگل، لوزی، کلیول، گیلرمن و رابسون کار می‌کنم، لذت خاصی می‌برم.

■ ۷. بیشتر این دست‌بردنها در فیلمنامه از سوی چه کسی انجام می‌شد: تهیه کننده، کارگردان، بازیگر یا نویسنده‌ای که با اشارهٔ تهیه کننده در آن دست می‌برد؟

● در «آتلانتیس»، که جورج پال کارگردان و تهیه کنندهٔ آن بود و همهٔ گفتگوها را هم بازسازی کرد و دست آخر مرا مسئول ناکامیهایش معرفی کرد.

■ ۸. در سالهای «تولید خط مونتاژی» آیا شما «تخصص» خاصی داشتید ـ مثلاً کار زیربنایی می‌کردید، گفتگوها را می‌نوشتید، صحنه‌های کمدی به فیلم می افزودید؟

● تا آنجا که من می‌دانم، هیچ وقت دوره‌ای به اسم «خط مونتاژی» نداشتیم. هرجا کار می‌کردم به عنوان کسی که کار زیربنایی می‌کند و گفتگوهای خوبی می‌نویسد، شهرت داشتم.

■ ۹. آیا می‌توان ادعا کرد که در دوران معاصر، که موسوم به «عصر اقتدار کارگردانها»ست، فیلمنامه‌ها از «عصر اقتدار تهیه کنندگان»، که دورانش سرآمده، دست نخورده‌تر باقی می‌مانند.

● من فکر می‌کنم بشود دوران معاصر را، دوران اقتدار کارگردانها دانست، مگر اینکه خود او فیلمنامه را هم بنویسد.

■ ۱۰. به کار کدام فیلمنامه‌نویس بیش از بقیه علاقه دارید؟ در میان نویسندگان چطور؟ آیا از نظر سبک سینمایی، تحت تأثیر هیچ کدامشان بوده‌اید؟

● والدو سالت، مایکل ویلسون، ابراهام پولانسکی و ویلیام گلدمن؛ نویسندگان: هـ. ل. دیویس و کن کیسی. از تأثیر خاصی با خبر نیستم.

● مایکل ویلسن

■ ۱. روی چه پروژه‌هایی کار کردید که ساخته نشد؟

● «به سوی خانه بنگر، فرشته» بر مبنای رمانی از تامس ولف؛ «مونتسرا» براساس نمایشنامه‌ای از لیلیان هلمن؛ «صبحی در ماه آوریل» بر مبنای رمانی از هوارد فاست؛ «تاریکی» و «سال حماقت» که غیر اقتباسی بودند و اثر اخیر دربارهٔ آلودگی محیط‌زیست است. آثار نامبرده همه در اختیار کمپانیهای بزرگ فیلمسازی است، ولی بایگانی شده‌اند. به عقیدهٔ خودم، اینها بهترین آثار من هستند.

■ ۲. آیا با نویسندگانی که نامشان به عنوان همکار شما، در عنوان‌بندی فیلم قید می‌شود، همکاری نزدیک می‌کنید؟

● من جز در یک فیلم (The sandpiper) کار مشترک نکردم. معمولاً تنها کار می‌کردم و روی فیلمنامه خودم هم دیگران بدون حضور من کار کرده‌اند.

■ ۳. در کدامیک از فیلمهایتان بیش از بقیه کار کردید؟ آیا خود را «مؤلف» این فیلمها می‌پندارید؟

● «همکاری مشترک» من، عمدتاً با خود کارگردانها (جورج استیونس، دیوید لین و غیره) بود. این همکاری شامل برقراری جلسات بحث و گفتگو برای طرح مباحثی چون تداوم قصه، طرح قصه، شخصیت‌پردازی و هزینه‌های تولید بود. کارگردانهایی که من با آنها کار کرده‌ام، عمدتاً در نوشتن دست نداشتند، اما آنقدر قدرتمند بودند که تصمیمهای اساسی اتخاذ کنند. درنتیجه باید گفت این تصمیم‌گیریها گاه به شخصیت نویسنده لطمه می‌زد، اما در مجموع به نفع فیلم تمام می‌شد.

■ ۴. کدامیک از فیلمنامه‌هایی که نوشته‌اید: الف. به عنوان فیلمنامه و ب. به عنوان فیلم، بیش از بقیه، رضایتتان را جلب کرده است؟

● شاید «نمک زمین» (هربرت بیبرمن، ۱۹۵۴)؛ چون کنترل کامل با من بود. البته منظورم، کنترل بر فیلمنامه است. کسی بدون اجازهٔ من نمی‌توانست در آن دست ببرد، درنتیجه هر تغییری با دلیل و استدلال در آن انجام می‌شد، نه با زور.

■ ۵. کار با کدام فیلمساز برایتان راحت‌تر از بقیه بود؟ کدامیک کمتر از بقیه در فیلمنامه‌هایتان دست برده‌اند؟

● نظر خاصی ندارم.

■ ۶. آیا فیلمنامه‌نویس باید بویژه، نسبت به این مسئله که تمامیت اثرش در هالیوود، درمظان تغییر قرار دارد، بدبین باشد؟

● فیلمنامه‌نویس بدبین، کارش از همان آغاز ساخته است. اگر او اطمینان نداشته باشد که اثرش به همان صورتی که نوشته، به فیلم برگردانده خواهد شد، نخواهد توانست بهترین کار را ارائه دهد. نویسندهٔ خوب، به شیوه‌های ممکن راهش را پیدا می‌کند.

■ ۷. بیشتر این دست‌بردنها در فیلمنامه، از سوی چه کسی انجام می‌شد: تهیه کننده، کارگردان، بازیگر یا نویسنده‌ای که با اشارهٔ تهیه کننده در آن دست می‌برد؟

● هرکسی که به خود اجازه می‌داد در فیلمنامه دست ببرد این کار را می‌کرد، از متصدی نور گرفته تا زن تهیه کننده. بازیگر تنها موقعی می‌تواند در فیلمنامه دست ببرد که تهیه کننده یا کارگردان آدم ضعیف‌النفسی باشد. من نظر خاصی دربارهٔ بازیگران دارم: معتقدم که بازیگران خیلی خوب، بهتر از خود من گفتگو می‌نویسند.

■ ۸. در سالهای تولید «خط مونتاژی» آیا شما «تخصص» خاصی داشتید. مثلاً کار زیربنایی می‌کردید، گفتگوها را می‌نوشتید، صحنه‌های کمدی به فیلمنامه می‌افزودید؟

● نه.

■ ۹. آیا می‌توان ادعا کرد که در دوران معاصر، که موسوم به «عصر اقتدار کارگردانها»ست، فیلمنامه‌ها از «عصر اقتدار تهیه‌کنندگان»، که دورانش به سرآمده، دست نخورده‌تر باقی می‌مانند.

● نه.

■ ۱۰. به کار کدام فیلمنامه‌نویس بیش از بقیه علاقه دارید؟ در میان نویسندگان چطور؟ آیا از نظر سبک سینمایی، تحت‌تأثیر هیچکدامشان بوده‌اید؟

● نه.

● جان پاکستن

■ ۱. روی چه پروژه‌هایی کار کردید که ساخته نشد؟

● ظرف دوازده سال گذشته، شاید دوازده پروژه.

■ ۲. آیا با نویسندگانی که نامشان به عنوان همکار شما، در عنوان‌بندی فیلمها قید می‌شود، همکاری نزدیک می‌کنید؟

● نه. همکاری واقعاً مشترک من با تهیه کننده‌ها، و بویژه آدرین اسکات، استنلی کریمر، جان هاوسمن، ایروینگ راس و بقیه بود. در سالهای اخیر با ریچارد کارتر هم، همکاری نزدیکی داشتم. تجربهٔ شخص من این است که تهیه کننده عامل و اصلی‌ترین کسی است که تصور درستی از فیلم در ذهن دارد، اما قدر او هرگز بدرستی شناخته نشده است.

■ ۳. در کدامیک از فیلمهایتان بیش از بقیه کار کردید؟ آیا خود را «مؤلف» این فیلمها می‌پندارید؟

● در بالا به این سوال جواب دادم. من خود را «مؤلف» هیچ فیلمی نمی‌پندارم، من فقط فیلمنامه‌نویسم. واژهٔ «مؤلف» را فرانسویها برسر زبانها انداخته‌اند و منظورشان برخوردی تازه با سینما بوده است. آنها سینما را وسیله‌ای برای توصیف شخصی می‌دانسته‌اند، نه یک هنر جمعی. «مؤلف» واژهٔ احمقانه‌ای است، حتی اگر کسی تهیه کننده و کارگردان فیلمش هم باشد، باز نمی‌توان او را «مؤلف» نامید.

■ ۴. کدامیک از فیلمنامه‌هایی که نوشته‌اید: الف. به عنوان فیلمنامه و ب. به عنوان فیلم، بیش از بقیه رضایتتان را جلب کرده است؟

● سؤال سختی است. فکر نمی‌کنم هیچ فیلمنامه‌نویسی از کاری که روی پرده به نمایش درمی‌آید راضی باشد، و این اصلاً به اقتدار یا عدم اقتدار او مربوط نیست... غالب فیلمهای آمریکایی از ایراد

بزرگ «رتوش کردن» رنج می‌برند. با این همه Crossfire که خیلی سریع ساخته شد و زود هم اکران گرفت و بازیگران آن بخوبی انتخاب شده بودند، نسبت به باقی فیلمها، با فکر اصلی من بیشتر جور بود.

■ ۵. کار با کدام فیلمساز برایتان راحت‌تر از بقیه بود؟ کدامیک کمتر از بقیه در فیلمنامه‌هایتان دست برده‌اند؟

● جوابی ندارم.

■ ۶. آیا فیلمنامه‌نویس باید بویژه نسبت به این مسئله که تمامیت اثرش در هالیوود، درمظان تغییر قرار دارد، بدبین باشد؟

● نه، مگر اینکه اساساً او نسبت به زندگی بدبین باشد. مگر او چه می‌کند؟ اصلاً او کیست؟ هالیوود کجاست؟

■ ۷. بیشتر این دست‌بردنها در فیلمنامه از سوی چه کسی انجام می‌شد: تهیه کننده، کارگردان، بازیگر یا نویسنده‌ای که با اشارهٔ تهیه کننده درآن دست می‌برد؟

● چه سؤالهایی! «دست بردن» واژهٔ پرطمطراقی است. چون به فیلمنامه‌نویس کلی پول می‌دهند، به آن معنا نیست که کنترل کامل هم با اوست. باید انواع فکرها و عقاید و سلیقه‌ها را هم درنظر گرفت که‌درفیلم دخیل هستند. برسر اثر او اتفاقات مختلفی می‌افتد. از لحظه‌ای که نوشتهٔ او مورد مطالعه قرار می‌گیرد، تا زمانی که فیلم ساخته شود، هزار اتفاق می‌افتد. هم اتفاق خوب و هم اتفاق بد.

■ ۸. در سالهای «تولید خط مونتاژی»، آیا شما «تخصص» خاصی داشتید ـ مثلاً کار زیربنایی می‌کردید، گفتگوها را می‌نوشتید، صحنه‌های کمدی به فیلمنامه می‌افزودید؟

● «سالهای خط مونتاژی» چیزی بیش از یك سوءتفاهم نیست، پیچیده‌تر از آن است که به سادگی اصلاح‌پذیر باشد... من به تصادف،بیشتر در نمایشی کردن رمانها کار می‌کردم.

■ ۹. آیا می‌توان ادعا کرد که در دوران معاصر، که موسوم به «عصر اقتدار کارگردانهاست، فیلمنامه‌ها از «عصر اقتدار تهیه کنندگان»، که دورانش سرآمده، دست نخورده‌تر باقی می‌مانند؟

● منظورتان را از «عصر اقتدار کارگردانی» نمی‌فهمم. این بیشتر عبارتی انتقادی است. وقتی دوربین به کار می‌افتد، یك نفر باید فرماندهی را برعهده بگیرد، کارگردانی کند. همیشه چنین بوده و چنین هم خواهد بود. مرحلهٔ مقدمات و آماده‌سازی، مرحله‌ای جداست و به این بستگی دارد که چه کسی آن را انجام دهد. به هرحال کسی که سرمایه‌گذاری می‌کند، دستمزدها را می‌پردازد، حق داشته و دارد که از اقتدار زیادی بهره‌مند باشد و روی حرفش حساب کنند.

■ ۱۰. به کار کدام فیلمنامه‌نویس بیش از بقیه علاقه دارید؟ در میان نویسندگان چطور؟ آیا از نظر سبك سینمایی، تحت تأثیر هیچ کدامشان بوده‌اید؟

● یکی بود، یکی نبود...

● فصلی از یك فیلمنامه

درهٔ من چه‌سرسبزبود

براساس رمان دره من چه سرسبز بود، نوشته للیولین

تهیه‌کننده: داریل اف. زانوك

کارگردان: جان فورد

* نویسنده فیلمنامه: فیلیپ دان

■ ترجمهٔ مسعود نقاش‌زاده