فیلمنامه‌نویسی در هالیوود

* ترجمه اسماعیل میهن دوست

با اتحاد صاحبان استودیوهای هالیوود و نخبه‌های شرق آمریکا، در اوایل دهه ۱۹۳۰، هیولایی مالی ـ صنعتی پدید آمد که با دارایی ناخالص بیش از دو بیلیون دلار و درآمد ناخالص یك بیلیون دلار در سال و تولید سالانه بیش از ۶۰۰ فیلم، یکی از سودآورترین فعالیتهای اقتصادی در ایالات متحده آمریکا به شمار می‌آمد. هشت کمپانی بزرگ هالیوود، موسوم به هشت غول، (*مترو گلدوین مایر، پارامونت، فوکس قرن بیستم، برادران وارنر، آر.کی.او، کلمبیا، یونیورسال و یونایتد آرتیستز*) نه تنها سرتاسر ایالات متحده، بلکه کل بازار جهانی فیلم را زیر سیطره خود در آوردند، آنها با در اختیار گرفتن کنترل این بازار، ۸۰٪ کل سرمایه در صنعت فیلمسازی، ۶۵٪ کل تولید فیلم سینمایی و ۱۰۰٪ فیلمهای خبری آمریکا را به خود اختصاص دادند. همچنین ۸۰٪ سالنهای نمایش دهنده فیلمهای اکران اول نیز، متعلق به آنها بوده که تقریباً ۹۵٪ کرایه تمام فیلمها را دریافت می‌کردند.

این «غولها» علی‌رغم رقابت شدیدشان در عرصه استخدام کادرهای با استعداد و یا به تملك درآوردن سالنهای نمایش، از تفاهم و توافق متقابلی برخوردار بوده و در حوزه کنترل و تثبیت بازار، در صف مقدم سرمایه عظیم آمریکایی قرار داشتند. کمپانیها در واقع اعضای خانواده عظیمی بودند که جملگی از طرف یك گروه بانکدار تامین مالی شده و همگی با ریسکهای مشترکی مواجه بوده و با دشمنان واحدی دست و پنجه نرم می‌کردند، آنها با اعمال یك سری سیاستهای استاندارد در زمینهٔ مبادلهٔ هنرپیشگان، روابط عمومی داخلی و خارجی، بازاریابی، سیاستهای اتحادیه‌ای و قراردادهای کاری، تولید مشترکشان را سازمان می‌دادند.

پیدایی هشت غول و سلطهٔ انحصاریشان برصنعت فیلمسازی آمریکا، آسیب بزرگی را نیز به خود محصول در پی‌داشت. ایده‌های اولیه و مقررات متهورانهٔ مؤسسین روز به روز به سمت نقطه نظرات حسابداری، بهای تمام شده و سیاست حداکثر کردن سود، تغییر جهت می‌یافت و کم‌کم رویه‌ها، سیاستها و چشم اندازهای دنیای مالی نیویورك، بردنیای تقریباً فاقد ساختمان فیلم صامت و هالیوود اولیه، مستولی گشت.

در حالی که نیروی سرمایه مالی، هالیوود را به سمت ملحوظ داشتن جنبه‌های تجاری فعالیت سوق می‌داد، مقاومت فیلمسازان هنرمند از یك سو و نفس روند تولید فیلم از سوی دیگر، جنبه‌هایی از خلاقیت هنری را حفظ می‌کرد. نهایتاً دنیای غریبی که از این تنشها، کشمکشها و تناقضات حاصل شد و برهالیوود حاکم گشت، نظام استودیویی بود. روابط مراکز قدرت در استودیوهای کلاسیك به موازنه ناپایداری از نیروهای رقیب در صنعت فیلمسازی منجر شد، سود در مقابل هنر، بدعت گذاری در مقابل استاندارد کردن، آراستگی و ظرافت در مقابل رفتار عوامانه، تخصص در مقابل غریزه و... نتیجه کار کردی یك پدیده منحصر به فرد، در دنیای صنعتی بود، یعنی یك خط تولید جمعی مدرن، در هیئت ملك فئودالی.

فیلمنامه نویسان در هالیوود، با «بحران بزرگ» و غرش میکروفن ظاهر شدند، با تولید فیلم ناطق نه تنها در روشهای تولید صنعت

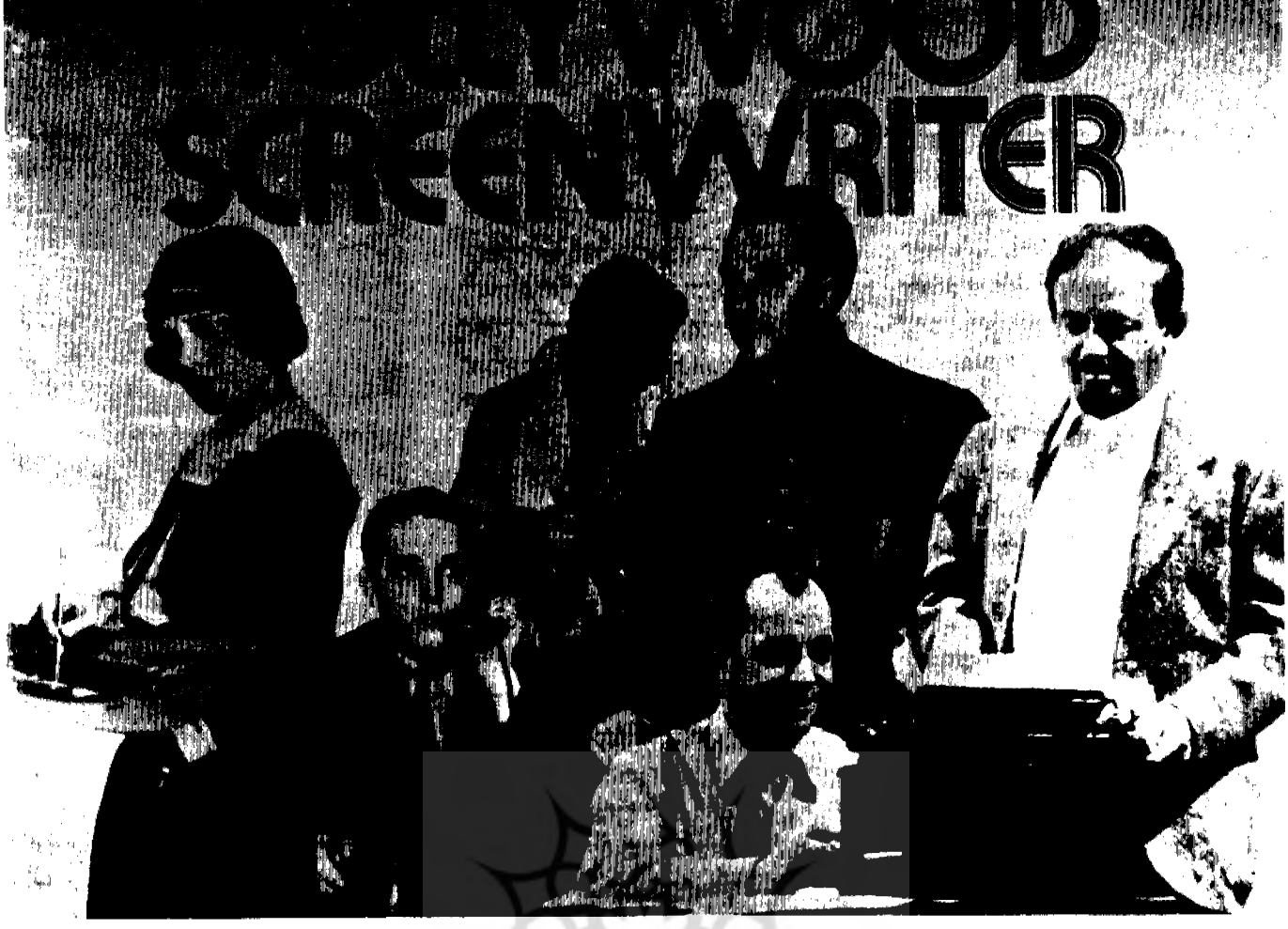
فیلمسازی تکامل حاصل شد، بلکه برای تهیه کنندگان، استاندارد کردن تولید فیلم و همچنین احتیاج دائمی به نویسندگان حرفه‌ای قادر به تهیه نوشته‌های طولانی فیلم شدنی (با دیالوگهای مربوطه) را ضروری ساخت. اما مقارن دورانی که فیلمنامه نویسان، جایگاه خویش را در هرم قدرت فیلمسازی می‌پذیرفتند، اشرافیت هنری در مبارزه خود برای حفظ عنوان «منبع نیروی خلاقه» شکست خورد و مقام خود را به طبقهٔ مالی مدیریتی واگذار کرده بود. طبقه‌ای که نمایندگانش (تهیه کنندگان) سلطه خود را برتمامی فرآیند تولید فیلم، گسترده بودند. طنز تاریخی‌ای که هرفیلمنامه نویس اجباراً دلیرانه با آن مواجه می‌شد، آن بود که بسیاری از افرادی که او را به حوزه عمل فرا خوانده و وظیفه مشخص و معین او را تعریف می‌کردند، از انتساب نیروی آفرینش هنری به وی امتناع ورزیده و او را از داشتن حس رضایت ناشی از خلاقیت هنری که زمانی کارگردانان و بازیگران مزه آن را چشیده بودند و علی‌الظاهر فیلمنامه نویس هم آن را طلب می‌کرد، محروم ساختند. امتیازاتی از قبیل دریافت حقوق‌های گزاف و برخورداری از موقعیت استخدامی قرص و محکم نزد اقلیت مهمی از فیلمنامه نویسان هم نتوانست انقیاد و کم بها دادن هنری بدانها را در عرصه فعالیتی که حضور و شرکتشان در آن ضروری بود، جبران نماید. نویسندگان از هرنوع، بدون اطلاع از معضلات یاد شده که ممکن بود نه تنها شرایط موجود حرفه‌ای آنها، بلکه زندگی خصوصی و سیاسی آنها را تحت تأثیر قرار دهد، با بذل توجه به دسته چك استودیوها به هالیوود سرازیر شدند.

البته هیچ ابهام و رمز و رازی در انگیزه‌هایی که این افراد را به هالیوود کشاند، وجود نداشت، مهمترین آن (البته، نه به عنوان تنها انگیزه)، پول بود. بعضی از جدی‌ترین نویسندگان آمریکا از جمله *رابرت شروود*، *المر رایس* و ویلیام فاکنر زمانی به هالیوود روی آوردند که احتیاج مبرمی به پول داشتند. فیلمنامه نویسان ناشناس نیز، در اغلب موارد به امید پرداخت بدهیهای خود و یا تأمین مخارج خانواده، همراه آنها به هالیوود مهاجرت کردند. دربعضی موارد، خود فیلمنامه نویسان (چه مشهور و چه ناشناس) از حقوق هنگفتی که دریافت می‌کردند دچار حیرت می‌شدند. آنها رقمی بالغ بر ۱۲۰۰ دلار در هفته دریافت می‌کردند؛ آن هم در زمانی که مالیات بر درآمد تقریباً هیچ بود و ارزش واقعی دلار چهار الی پنج برابر ارزش جاری آن بود. *آلدوس هاکسلی* و همسرش هنگام دریافت ۱۵۰۰۰ دلار از مترو گلدوین مایر، به خاطر هشت هفته کار روی فیلمنامهٔ *مادام کوری*، مات و مبهوت شده بودند. *جان هاوارد لاوسون* که به خاطر کار برای کمپانی *آر. کی. او* پول زیادی به جیب زد، در سپتامبر ۱۹۳۰ در نامه‌ای به *سام اورنیتز* می‌نویسد: «دیروز قراردادی را امضا کردم که برطبق آن باید یك متن و دیالوگهایش را همین جا در شرق بنویسم، آن هم در ازای ۷۵۰۰ دلار برای شش هفته کار... چه چیز می‌تواند از این بهتر باشد؟!»

البته بیشتر فیلمنامه نویسان نتوانستند در اظهارات رضایت بخش *لاوسون* و یا بهت زدگی هاکسلی و همسرش با آنها شریك شوند، زیرا متوسط دستمزد فیلمنامه نویسان در ۱۹۳۹ فقط ۱۲۰ دلار در هفته بود. به عبارت دیگر فیلمنامه نویسان به عنوان یك گروه و صنف نتوانستند به اندازه سایر همقطاران خود در حرفه‌های کارگردانی، بازیگری نقش اول و تهیه کنندگی، درآمد کسب کنند. به عنوان مثال در ۱۹۳۱ حقوق فیلمنامه‌نویسان فقط ۱/۵٪ کل درآمد حقوق بگیران در صنعت سینما بود. این میزان تقریباً معادل ۷ میلیون دلار می‌شد، که به ۳۵۴ فیلمنامه نویس تمام وقت (متوسط سالانه ۱۴۲۰۹/۲۲ دلار) و ۴۳۵ نویسنده نیمه وقت (متوسط سالانه ۶۱۱۱/۱۲ دلار) اختصاص داشت. کارگردانان به سهم خود ۵٪ کل درآمد را در همین سال دریافت کرده بودند، (متوسط سالانه ۲۹۷۴۴/۷۵ دلار) در حالی که ستارگان سینما، خیلی بیشتر از سایر دست اندرکاران، البته به استثنای تهیه کنندگان، دستمزد گرفته بودند و هنرپیشگان متوسط، حتی کمتر از فیلمنامه نویسان متوسط، دستمزد دریافت کرده بودند (حدود ۴۱۰۰ دلار در سال). در جهانی که دریافت دستمزدهای هنگفت، نشانه ارزش دریافت کنندگان آنها برای استودیو تلقی می‌شد و همچنین نمایانگر پرستیژ آنها در صنعت فیلمسازی بود، مایه تعجب است که تا ۱۹۴۱، فقط اسامی پنج فیلمنامه نویس در لیست[1] قسمت خزانه داری قید شده بود. البته تمام حقوقهای پرداختی در هالیوود و منجمله حقوق فیلمنامه‌نویسان را باید با توجه به بیکاری فصلی که وضعیت همه را (به استثنای افراد خیلی سطح بالا) تحت تأثیر قرار می‌داد، در نظر گرفت. فصل کاری نویسندگان فیلم در پنج ماه آخر سال به اوج خود می‌رسید و در بهار فروکش می‌کرد، لذا هرنویسنده‌ای ـ حتی نویسندگان برجسته با این مشکل مواجه بودند، و همچنین در مدتی محدود با قضیه هیجان ناشی از سپری شدن زمان انتخاب و تردید و تزلزل در انتخاب پیشنهادات مختلف کاری برخورد می‌کردند. در مجموع بندرت اتفاق می‌افتاد که فیلمنامه نویسی، در مجموع بیشتر از ۴۰ هفته در سال کار کند.

برای اینکه یك فیلمنامه نویس در زمره نویسندگان خلاق و هنرمند قرار گیرد، نیروی محرکه‌ای بسیار قوی لازم داشت. بویژه در شرایط و اوضاع و احوالی که پول بیشترین جاذبه شغل فیلمنامه نویسی بود. اما مبارزه طلبی نوار سلولوئید، اذهان اکثر نویسندگان را مسخّرکرده بود و آنها به این قضیه که نوشتن برای فیلم، نزد مردم با فرهنگ و روشنفکر شرق، کمتر حائز ارزش ادبی تلقی می‌شد، اهمیت نمی‌دادند. در واقع استهزاء عالمان خودخواه شرق، نمایانگر شدت میزان جاذبه مدیومی بود که با میلیونها نفر در تماس بود، و آنها را به طور مستقیم بسیار بیش از کتاب یا نمایشنامه تحت تأثیر قرار می‌داد. ریشخند و تحقیر فیلمنامه نویسی را از جانب آنها، همچنین می‌توان دال براین حقیقت دانست که نوشتن برای فیلم، هنر مشکل و خاصی بود که اکثر مؤلفین مشهور و با پرستیژ آمریکایی در این عرصه، نتوانستند به موفقیتی نایل شوند.

در بین خود فیلمنامه نویسان، اظهارات



دادلی نیکولز، بهترین شاهد برای توضیح علت باقی ماندن فیلمنامه نویسان در صحنه هالیوود است: «علیرغم تکنسینهای متخصص سینما، این مدیوم پرانعطاف‌ترین و مهیج‌ترین وسیله قصه‌گویی (روایی) در جهان می‌باشد. امکانات و قابلیت‌های خود مدیوم، گیرا و جذاب هستند.» با وجود احساسات دوگانه و متناقض، هیچکدام از فیلمنامه‌نویسان شیفتگی کودکانه شما را نسبت به شغل خود پنهان نمی‌کردند، هرنسلی از آنها نوع متفاوتی از این خوشی و لذت را تجربه کرده بودند. گروه اوایل دهه سی (*آلن ریوکین، مری‌مکال، جان‌لی‌ماهین* و غیره) سالها پس از عزیمت آگاهانه و یا تحمیلی‌شان از ساختمان نویسندگان، هنوز شادی و شعف بودن در هالیوود و نوشتن برای فیلم در آنجا را ابراز می‌کردند از طرف دیگر نسل اواخر دهه سی و اوایل دهه چهل (*رینگ لاردنر جونیور، مایکل ویلسون، ادوارد هبس*) فرم در فیلم را به عنوان هنری والا تلقی می‌کردند. آنها، متأثر از فیلمهای «خوب»، نسبتاً به پتانسیل مدیوم پی‌برده، خود را فیلمنامه نویس تلقی کرده و تمایلی به شناساندن خود به عنوان رمان نویس و یا نمایشنامه نویس نداشتند.

به طور مختصر، عواملی از جمله عشق به سینما (به عنوان سرگرمی یا هنر) کشش و لذت مصاحبت با همقطاران در بخش‌های نویسندگان، مباشرین استودیویی، Watering holes و یا رستورانهای مشهور (لوسی، فورموس، موس اندفرانکس) یا کتابفروشی *استانلی راسل* و علی‌الخصوص، هیجان ناشی از تماشای جان گرفتن نوشته یك فرد روی پرده، جملگی جاذبه و لذت شدیدی برای آنها داشت و علاوه برانگیزه پول، در نگهداشتن و ماندگار شدن نویسندگان در هالیوود، نقش داشتند.

● کار و موقعیت در هالیوود

هرنویسنده‌ای در هالیوود، اعم از اینکه در کمپانی فوکس قرن بیستم چیز می‌نوشت یا در مترو گلدوین مایر و یا سایر کمپانی‌ها، به زودی کشف می‌کرد که‌بند و گره‌ای که او را در هالیوود نگهداشته است بین تماشاگر سینما و وی نیست بلکه بین تهیه کننده و او می‌باشد. او همچنین دیر یا زود می‌فهمید که محیط شلوغ و پرقیل و قال سیستم تولید استودیویی، خیلی با اتاق زیرشیروانی دنج و آرامش بخش و یا با تجربیات دانشگاهی فرق دارد، آنها در هالیوود شناخته شده بودند و شدیداً زیرنظر مافوق‌های خود قرار داشتند.

مسئولیت تغذیه صنعت فیلمسازی با انواع نوشته‌های قابل فیلم شدن، در واقع امر، به جای اینکه به گردن نویسندگان باشد، به عهده بخش داستان هرکمپانی بود. کار هیئت نویسندگان، عمدتاً جرح و تعدیل و آماده نمودن متن‌ها، خلاصه داستان‌ها و طرحهای مدون ارائه شده توسط بوروکراسی استودیو بود. اگر چه نویسندگان، علی‌الظاهر، به ارائه طرحها و ایده‌های داستانی بکر و اوریژینال تشویق می‌شدند، اما نظرات خشك و تثبیت شده تهیه کنندگان آن قدر سخت بود که برای یك فیلمنامه نویس بندرت اتفاق می‌افتاد که در جریان دوره کاری پنج یا شش ماهه‌اش، ایده و فکر بکری را نوشته و فروخته باشد؛ به طور کلی کار وی تغییر شکل و جرح و تعدیل و وصله پینه کردن بود. او مواد اولیه

کارش را از بخش داستان کمپانی تحویل گرفته و آن را به یك فیلمنامه دقیقاً فرموله و طراحی شده (در عین حال خلاصه) تبدیل می‌کرد (که در آن یك توضیح ۱۰ پاراگرافی، در تشریح طلوع آفتاب تبدیل می‌شد به چند عبارت: خارجی نمای پانورامیك- آسمان- طلوع آفتاب).

یکی از علل از بین رفتن استعداد فیلمنامه نویسان در هالیوود، وجود کنفرانس‌های داستان بود، جاییکه نود درصد ایده‌ها، طرحها و ابتکارات نویسندگان کنار گذاشته می‌شد. در این نشستها، نویسندگان در کنار تهیه کنندگانشان (و گاهی رئیس استودیو) قرار گرفته و در آنجا، نویسنده شاهد واکنش آنها در قبال آخرین کارش بود و همچنین رهنمودها و پیشنهادات را برای کارهای آتی خود دریافت می‌کرد. از دید فیلمنامه‌نویسان، اشکال اساسی این کنفرانس‌ها در این بود که مجبور می‌شدند با یك سری انتقادات غیردوستانه و تند راجع به آثارشان، آن هم برپایه استانداردها و اهدافی که خود آنها اعتقادی به آنها نداشتند، مواجه شوند، از جانب کسانی که هیچ تجربه و مهارتی در امر نوشتن نداشته و از مشکلات و مسائل مربوط به این حرفه اطلاع اندکی داشتند. امّا نویسندگان، عمدتاً به ناچار و به علت انزوایشان، در این کنفرانس‌ها از مقابله با نیروهای قاهر و قادر سیستم استودیویی دوری می‌جستند و همواره در انگیزاسیون تهیه کنندگان سنگدل، ابداع هنری و نوآوری در برابر قالبهای پیشین سرفرود می‌آورد: «پس اکشن کجاست؟»، «چه کسی دختره را به چنگ می‌آورد»، «خنده و شوخی چه شد؟» و «بالاخره‌آدم بدفیلم کیست؟» (نویسنده‌ای عصبانی در یکی از این کنفرانس‌ها به این سؤال آخر پاسخ داده بود: «شما، بلی شما آدم بدلعنتی فیلم هستید.» و سالن را ترك کرده بود). این دری وری‌های لاینقطع، سؤالات و مدافعات همه و همه، در کنفرانس داستان، صرفاً به رخ کشیدن و برجسته نمودن مراکز قدرت در نظام استودیویی بود. نویسندگان، سرانجام مجبور بودند، که نوشته‌هایشان را دوباره جرح و تعدیل و یا تغییر دهند. چرا که اگر آنها نمی‌کردند، افراد دیگری این کار را می‌کردند. بهترین فیلمنامه نویسان- هکت، *استیوارت*، ترومبو، و دیگران- همگی می‌دانستند که انواع و اقسام فیلمنامه‌نویسان فرصت طلب، مترصد آنند که جای آنها را پرکنند بن هکت می‌گوید: «من تغییرات را انجام می‌دادم چون اگر این کار را نمی‌کردم، سناریو کلاً از دستم گرفته می‌شد و توسط نویسندگان مزدور استودیو که تنها تخصصشان خواندن افکار تهیه کنندگان و خوش رقصی برای آنها بود، کلاً ناقص و تباه می‌گشت.» و استیوارت، خاطر نشان می‌سازد که: «آدم نمی‌توانست مرتکب اشتباه شده، یا ریسك کند. چرا که، خیل عظیمی از نویسندگان وجود داشتند که منتظر بودند وارد عمل شده و همانطور که شما نوشته‌های دیگران را حك و اصلاح کرده بودید، آنها نیز همین کار را با نوشته شما انجام دهند».

بنابراین، تمام مسائل نهایتاً به رابطه بین نویسنده و تهیه کننده برمی‌گشت و به نظر می‌رسید از اینکه نویسنده در فضای پرپیچ و خم نظام استودیویی کجا سرگردان می‌شد، اهمیتی نداشته و تهیه کننده قادر بود مانع پیشرفت او شود. پس چاره‌ای نبود، می‌بایست با وی کنار آمد و راضی‌اش نمود. بنابراین، هرنویسنده فیلمنامه، بزودی درمی‌یافت که فکر و ایده و نظر تهیه کننده راجع به «فیلمنامه خوب» اهمیت دارد، نه ایده و نظر خود وی؟!

اگرچه اکثر تهیه کنندگان از حس تشخیص و ایده منطقی نسبت به چیزی که فیلمنامه خوب خوانده می‌شد، برخوردار بودند، اما قادر به ارائه یك تعریف یا فرمول بخصوص و یا یك سری اقدامات سهل‌الوصول برای رسیدن به آن نبودند. و به همین ترتیب، یك وسیله اندازه‌گیری مصون از خطا نیز، برای سنجش میزان استقبال تماشاگر وجود نداشت.

بخش‌های نویسندگی نیز فاقد یك تعریف جامع و قابل قبول همگان در مورد ساختار یك اثر مکتوب بودند و از ارائهٔ قواعد مفصلی شبیه آنچه که به عنوان مثال در تراژدیهای کلاسیك حاکم بود (ابیات الکساندرایی و یا سونات‌های شکسپیری)، عاجز بودند. به نویسندگان مبتدی صرفاً گفته می‌شد: «به زبان دوربین فکر کن»، «برای چشم بنویس نه برای گوش» و «رابطه دراماتیك نماها را حفظ کن». تهیه کنندگان نه تنها خواستار مایه‌های قابل تبدیل به تصویر، دیالوگهای قاطع و هوشمندانه و روایت واضح و روشن در باب موضوعات سرگرم کننده و «درام»، از نویسندگان بودند، بلکه حتی این نوع نوشته‌ها را به طور منظم و بسرعت احتیاج داشتند. درست است که عاملین اجرایی استودیو، که خاستگاهشان عمدتاً کارناوالها، تماشاخانه‌ها، و پارکهای تفریحی بود، فاقد معیارهای زیباشناختی بودند، اما آنها این کمبود را با نیروی «احساس» جبران می‌کردند. و مدعی بودند که واجد یك نوع درجه «ریشتر» تشریحی هستند که به استناد و اتکای آن، در مورد کیفیت فیلمها و همچنین میزان فروش آنها، اظهار نظر می‌کردند: «غرق شدن در شکم»، «کشش هیجانی»، و...

نویسندگانی که با سیستم استودیویی کنار آمده و در هالیوود دوام آوردند، آموختند که چطور حداکثر تلاش خود را در مورد اصلاح و تعدیلهای محوله انجام داده و در عین حال (حتی الامکان) نوشته‌ها و ایده‌های قبلی را حفظ و یا جا به جا کنند. در روند خلاقیت، شاید این نوع تلاش امر غریبی باشد، اما حفظ و بقای فیلمنامه نویس در پروسه تولید فیلم در گرو همین توانایی بود و شاید درست‌تر آن است که بگوییم فیلمنامه نویسان، آن را کمابیش در عمل و بتدریج، کسب می‌کردند. فیلمنامه نویسان در تلاش بودند تا ضمن حفظ روابط محترمانه و جلب اعتماد همکارانشان، به رضایت خاطر، و با اخذ تأیید و تصویب از تهیه کنندگان و مدیران بالا دست، به یك نوع غرور دست پیدا کنند. گرچه مکانیسم این عمل، تدافعی بود، ولی به هرحال به نسبت درجاتی که به کار گرفته می‌شد، دیگر آنها از جنبه روانی کار هنرمندانه انجام نمی‌دادند، بلکه خود را به سطح یك عامل اجرایی متوسط در یك تولید وسیع دسته جمعی، تنزل می‌دادند.

انتخاب حرفه فیلمنامه نویس یك چیز بود، و پذیرش شیوه‌های تهیه کنندگان و مدیران

امری کاملاً علی‌حده. نویسندگانی چون بن‌هکت و کن *انگلاند*، به علت تجربیات قبلیشان در دنیای پررقابت روزنامه نگاری و نویسندگی برای رادیو، شاید می‌توانستند بهتر از ادیبان نیویورکی، وجوه متناقض حرفه فیلمنامه نویسی مبنی برحک و اصلاح اضطراری و همچنین حفظ روابط همکاری با سایر نویسندگان را تواماً انجام دهند، ولی کمتر فیلمنامه نویسی را می‌توان یافت که از دنیای شلوغ فیلمسازی و رقابت سبُعانه آن به خوشی یاد کرده باشد، دنیایی که از یك سو حاصل کشش و جاذبه سینما و وسوسه حقوق گزاف آن و از سوی دیگر محصول زندگی و استادی تهیه کنندگان در به کار گیری ذخیره نیروی کار بود. فیلمنامه نویسان برای درج اسامی‌شان در تیتراژ فیلمها نیز با هم رقابت داشتند، در خلال دهه سی، هرسال تنها اسامی یك سوم فیلمنامه نویس‌ها، آن هم به طور مشترك، در عنوان بندی فیلمها قید شد. *لئونارد اشپیگل* گس به خاطر می‌آورد که: «شش نفر از ما شیرر می‌نوشت، شش نفرمان گاربو می‌نوشت، شش نفرمان روت چترتون شش نفر *رابرت مونتگمری* و شش نفر *کلارك گیبل* اما کدامیك از ما شش نفر انتخاب می‌شود؟ این، یك لاتاری بزرگ بود!»

با وجود «تیمهای نویسندگان» مسئله تخصیص اسامی در عنوان بندی فیلمها، مشکل حاد و پایان ناپذیری بود. از چهل و سه فیلم موزیکالی که *آرتورفرید* در طی یك ربع قرن در کمپانی متروگلدوین‌مایرساخت، حتی یك فیلم هم به یك فیلمنامه نویس تنها اختصاص نیافت، در این رابطه فقط یك تیم نویسندگان- *کامدن* و *گرین*- موفق شد، فیلمنامه فیلمهایی را برای *فرید* تهیه کند، بدون اینکه نیازی به تیمهای کمکی و یا نویسندگان جرح و تعدیل کننده باشد. *کنت مك‌گاون* در طول نه سال کار در کمپانی فوکس قرن بیستم، از بین ۳۰ فیلم ساخته شده و ۵۲ فیلمنامه عقیم مانده‌اش، تنها دو فیلمنامه را به خاطر می‌آورد که به یك فیلمنامه نویس منتسب شده بود (فیلمهای *آقای لینکلن جوان*، کار *لامسارتروتی* و *بازگشت فرانك جمیز* کار *سام هلمن*).

خط مشی استودیوها در مورد ساعات کار و بازده کار فیلمنامه نویسان مبتنی برقاعده و روال خاصی بود. از تمام فیلمنامه نویسان خواسته می‌شد که یك سری قوانین و مقررات معین استودیو را پذیرفته و رعایت کنند. آنها موظف بودند که سرساعت ۹ یا ۱۰ در دفتر کارشان حضور یافته، برای نهار بیشتر از یك ساعت صرف نکرده و زودتر از ساعت ۵ یا ۶ عصر هم کار را تعطیل نکنند. در ضمن، آنها شنبه‌ها نصف روز کار می‌کردند. این مدت، زمان کاری در مواقع عادی بود. و بالطبع در مواردی که کار باید زودتر آماده و تحویل می‌شد، زمان بیشتری را اقتضا می‌کرد تا در موعد مقرر کارتمام شود. گرچه حافظه فیلمنامه نویسان از خاطرات نهارهای طولانی و نشستهای دوستانه در دفتر کارشان با همکاران و غیره پُر است. اما حقیقت موضوع این است که این گونه نشستها و تفریحات، موقتی بود و در واقع درحد فاصل بین دوره‌های سخت کاری امکان پذیر بود. حاصل کار فیلمنامه نویس از جنبه کمی نیز، دقیقاً کنترل می‌شد، با احتساب اینکه اکثر استودیوها از فیلمنامه نویسان انتظار ده الی بیست صفحه کار در هفته را داشتند، معلوم می‌شود که سالانه از هرفیلمنامه نویس توقع نوشتن چهار فیلمنامه بلند می‌رفت. فیلمنامه نویس تازه کار هم چاره‌ای نداشت که در مدت زمان کوتاهی خود را با شرایط کار استودیویی تطبیق دهد. تهیه کنندگان و ایادی آنها وقت و بودجه و انرژی بیشتری را، صرف کنترل فیلمنامه‌نویسان می‌کردند. اگرچه همه استودیوها به اندازهٔ *برادران وارنر* در این مورد افراط نمی‌کردند، با این حال رویه آنها در این مورد مثال خوبی است: «آنها، دور ساختمان نویسندگان و قسمت پارکینگ آن حصار کشیده و برای اطمینان بیشتر، یك نگهبان هم در آنجا گمارده بودند که چهارچشمی مراقب رفت و آمد نویسنده‌ها بود، تا مبادا در خلال ساعات کاری از محل کارشان جیم شوند.»

اینکه چرا فیلمنامه نویسان، آن عزت و احترام و شناسایی لازمی را که نقش و اهمیت آنها در صنعت فیلمسازی ایجاب می‌کرد، کسب نکردند، به گمان ما یك علت عمده و اصلی داشت، و آن اینکه فیلمنامه

● دادلی نیکولز

نویسان دیرتر از سایرین به صحنه وارد شدند. در کشمکش و رقابتهای اوایل دهه ۳۰ برای کسب جایگاهی رفیع در هرم ذوق و خلاقیت هنری، فیلمنامه نویسان خود را جوانترین و بی‌تجربه‌ترین موجود در جنگلی یافتند که مقام و موقعیت هرفرد در آن، بامیزان تهاجم و تجاوزگری وی تعیین می‌شد. به عبارت دقیقتر، فیلمنامه نویسان زمانی به هالیوود آمدند که نبرد سهمگین کارگردانان با تهیه کنندگان روبه پایان بود و فقط بعضی از کارگردانان موفق شدند به جبران مقام از دست رفته‌شان، صرفاً عناوینی چون، *دردسر در بهشت از ارنست لوبیچ*، *آقای اسمیت به واشنگتن می‌رود از کاپرا*، *حقیقت زشت از مك کری* را کسب نمایند. و این عمل، در ضمن مقارن بود با استفاده منفعت طلبانه تهیه کنندگان از ستارگان سینما و بهره‌جویی از پتانسیل آنها برای بالا بردن فروش گیشه، لذا در این اوضاع و احوال طبیعتاً مطرح کردن اهمیت و ارزش فیلمنامه نویسان، به نفع مدیران هالیوود نبود و به مذاقشان خوش نمی‌آمد.

و نهایتاً، نکته دیگر درباب فیلمنامه نویسان و حرفه فیلمنامه نویسی این بود که آنها علاوه براینکه تازه وارد بودند، اساساً با سایرین در زمینه ذوق و استعداد و اصل و سرمنشأ، متفاوت بودند و در نوشتن نیز منحصر به فرد. حرفه‌های هنرپیشگی، کارگردانی و غیره، البته همه‌شان به تکنیك مهارت احتیاج داشتند، اما آنها می‌توانستند هنگام کار و در عمل هم آن را فراگیرند. اما رویهمرفته و با در نظر گرفتن

جمیع جهات، نوشتن فیلمنامه احتیاج به درجه‌ای از ذوق و استعداد، هوش و توانایی و کاردانی دارد که آن را در عمل و با تجربه نمی‌توان تحصیل کرد، البته تمرین و تجربه حین کار برای حرفه فیلمنامه نویسی هم ضروریست- همان طوریکه برای همه، در هرنوع تخصص ضروری است- اما شخص قادر نیست اصول و مبادی، ذوق ادبی و قوه تخیل را تحصیل کند. به این ترتیب نوشتن فیلمنامه قابل جعل کردن یا فراگرفتن و کندن و برداشتن از جایی نیست. فیلمنامه نویسان، این گروه مردان و زنان، مواد خالص و پالایش یافته‌ای را فراهم می‌نمودند که تمام فیلمهای سینمایی از آنها ساخته می‌شد. هوش، استعداد و میزان تحصیلات (۲) که کارگردانان، تهیه کنندگان و ستارگان سینما کمتر از فیلمنامه نویسان واجد آن بودند، اهمیت و اعتبار شخصی آنها را بالاتر از افراد سایر حرف قرار می‌داد و این امر قابل انکار نیست که علی‌رغم موقعیت پایین و رفتار دور از شأن با آنها، نفوذ و اعتبار فیلمنامه نویسان امری مسلم بود و گرچه اسامی تهیه کننده، کارگردان و هنرپیشه در تیتراژ فیلم درشتتر از اسم فیلمنامه نویس قید می‌شد، ولی از شروع فیلم آشکار بود که مهرزایل نشدنی فیلمنامه نویس برروی فیلم حك شده است.

بیوگرافی‌ها و شرح احوال دیگر هنرمندان هالیوود، بیانگر کم ارجی و تحقیر فیلمنامه نویسی در سیستم استودیویی بود. *تالبرگ* بزرگ روزی با اوقات تلخی به *آنیتالوس* گفته بود: «من حساب هرکسی را در استودیو می‌توانم داشته باشم و ببینم که آیا کارشان را انجام می‌دهند یا نه، اما هرگز نمی‌توانم بگویم که در داخل آن به اصطلاح مغزهای شما چه می‌گذرد؟! «بت دیویس گفته است: «همه‌شان (فیلمنامه‌نویسان) گم شوند به جهنم». و دیوید نیون، می‌نویسد: «نویسندگان مدام مورد سرزنش قرار می‌گیرند؛ آیا کارگردان‌ها و یا هنرپیشه‌ها، خود نمی‌توانند از عهده این قضیه برآیند؟ *ویلیام دیترل* شدیداً تصدیق می‌کند که در دوران طولانی کارش در هالیوود، نویسندگان فیلمنامه از بدرفتاری‌ای که با آنهامی‌شد شناخته می‌شدند. از طرف دیگر، همکاران ادبی فیلمنامه نویسان نیز (نویسندگان رمان، داستان کوتاه...) نه تنها حمایت زیادی از آنها به عمل نیاورده و ارج و اعتباری برای آنها قائل نبود، بلکه خیلی هایشان نوشتن برای فیلم و همچنین خود فیلمنامه را پست و حقیر تلقی می‌کردند.

فیلمنامه نویسان نیز، گاه و بیگاه به داستان نویسی می‌پرداختند. تقریباً هرفیلمنامه نویس یك داستان پخته داشت که می‌توانست او را از گمنامی در ساختمان فیلمنامه نویسان نجات داده و به قله‌های رفیع پانتئون ادبی ارتقا دهد، اما شمار کمی از آنها موفق شدند داستان‌های موفقی به معنای دقیق کلمه بنویسند، و آنهایی هم که موفق شدند، تقریباً هیچ کدام از فروش داستان‌هایشان به آن میزان درآمد دست نیافتند که شغل فیلمنامه نویسی را رها کنند. در ضمن، این حقیقت تأسف بار هم وجود داشت که «داستان نویسان» بزرگ و موفق، اکثراً فیلمنامه نویس‌های متوسط از آب درآمدند.

فیلمنامه نویسان، با ماندن و ادامه فعالیت در هالیوود و نظام استودیویی، متوجه گمنامی نسبی حرفهٔ جدید خود شدند و اولین اقدامشان در رفع آن، حذف «تألیف مشترك» از عنوان بندی فیلمها بود، و دومین اقدام را زمانی صورت دادند که متوجه تأثیر زودگذر و آنی این عناوین در فیلمها شدند. برای نویسندگان و ادبای شرق آمریکا که اسامی‌شان به عنوان مؤلف تا ابد روی کتابهایشان حك شده باقی می‌ماند، مانع عمده برای نوشتن فیلمنامه، ناپایداری و موقتی بودن درج اسامی آنها در تیتراژ فیلم بود. چرا که هرفیلمی زمان اکران محدودی داشت و بعد از آن کسی نمی‌توانست آن را مثل کتابها از قفسه بیرون آورده و یا در نزدیکترین کتابفروشی یا کتابخانه پیدا کند. و همین بود که باعث شد در ۱۹۴۳ *جان گاسنر* و *دادلی نیکولز* به تعدادی از فیلمنامه‌ها حق چاپ داده و با انتشار یك مجموعه تحت عنوان «فیلمنامه‌های بیست فیلم برتر» شمار اندکی از ۹۰۰۰ فیلمنامه تولید شده و تعداد بیشماری تولید نشده را، به صورت کتاب در آوردند. دو سال بعد، اولین مجموعه را تحت عنوان «فیلمنامه‌های برتر ۴۴- ۱۹۴۳» که شامل ۱۰ فیلمنامه می‌شد، در آوردند. اما از آن پس، مجموعه دیگری از این سری انتشار نیافت. این رویداد علی‌رغم تلخی و ناگواری برای فیلمنامه نویسان، بیانگر یك واقعیت ساده، نیز بود: اینکه فیلمنامه‌های منتشر شده زیاد فروش نمی‌کنند. و این، تنها عادت فیلمنامه نویس‌ها بود که دوست داشتند کتابهای خود را در جلدهای چرمی و زرکوب، در قفسهٔ کتابخانه‌های خود قرار دهند بدون اینکه کسی برای خواندن آنها مراجعه کند.

در مراحل نخست کار، هرفیلمنامه نویس مجبور بود کسب لذت از نفس کار خود را نیز بیاموزد. آنها به درجاتی، کمابیش موفق به این کار می‌شدند. و آن هم بستگی به مقتضیات و شرایط فردی داشت، یك مثال خوب در این مورد «کول» می‌باشد، که خود اظهار می‌دارد رضایت وی به عنوان فیلمنامه نویس، از کوشش خود در «جلو بردن صادقانه و خوب» داستان، موفقیتها و توصیف مطالبی که به او اختصاص می‌یافت، ناشی می‌شد. او، همچنین می‌گوید: «من انتظار ندارم تماشاچی عیناً همان اثری را ببیند که من نوشته‌ام و آن را به شخص من نسبت دهد» و می‌افزاید که از این نظر، رابطه خریدار بلیط سینما و فیلمنامه نویس، ابداً مثل رابطه شخصی مؤلف یك کتاب با خوانندگانش نیست، «آنها مرا به عنوان مؤلف نمی‌شناسند.»

فصل اول از کتاب

The Inquisution in HollyWood
Larry ceplair, steven England

پاورقیها:

۱. لیست حاوی اسامی ۲۰۰ نفری که در هالیوود، سالانه بیش از ۷۵/۰۰۰ دلار دریافت کردند. فیلمنامه نویسان مزبور عبارت بودند از: ۱. جوسیولینگ، ۹۷/۵۰۰ دلار ۲. جیمزك. مك گانیس ۹۱/۸۷۵ دلار ۳. آنیتالوس ۸۸/۳۷۵ دلار ۴. جان لی‌ماهین ۷۹/۱۶۶ دلار ۵. ویرجینا وان‌آپ ۷۵/۸۰۰ دلار

۲. «طبق آمار، در اواخر دهه سی ۵۷٪ تهیه کنندگان، ۵۳٪ کارگردانان و ۵۵٪ دستیار کارگردانها از تحصیلات دانشگاهی برخوردار بودند، در حالی‌که این مورد درباره فیلمنامه نویسان، بالغ بر ۸۰٪ می‌شده جان باکستر/ هالیوود در دهه سی/ چاپ ۱۹۷۰ نیویورك ص ۱۴