فیلمنامه نویسی و فیلمنامه نویسان

* دیوید تامسن

از دیرباز فیلمنامه نویسان نسبت به تهیهٔ فیلم از روی فیلمنامه‌هایشان اعتراض داشته‌اند و همیشه از تهیه کننده، کارگردان و سایر دست اندرکاران انتقاد کرده‌اند که نتوانسته‌اند روح اثرشان را به فیلم برگردانند. گور ویدال از نویسندگان نامی معاصر، و کسی که براساس رمانهایش فیلمهای زیادی ساخته شده است، در گفتگویی گفته است که خود او قادر بود بهتر از هرفیلمسازی، براساس رمانها و گاه فیلمنامه‌هایی که شخصاً نوشته است، فیلم بسازد و حتی خود را به «پانتئون کارگردانها» برساند. او می‌گوید در دههٔ ۱۹۵۰ فرصت مناسبی برای فیلمسازی را نادیده گرفته است: «چون نویسندهٔ سرشناسی بودم و احتیاجی به فیلمسازی نداشتم؛ کما اینکه بسیاری از جدی‌ترین فیلمنامه نویسان هالیوود هم، در این احساس با من شریک بودند. کارگردانی، کار آدمهای میان مایه بود. تا اینکه اروپاییان با تئوریهای پرطمطراق خود از راه رسیدند و یک شبه کارگردان را به بالاترین رتبهٔ ممکن رساندند. ما رمان نویسان به حاشیه‌ها ـ آنجا که جایگاه شاعران است ـ رانده شدیم و من احساس می‌کنم که کاش از آن فرصت استفاده می‌کردم».

اما حتماً آقای ویدال می‌داند که فیلم ساختن به این سادگیها هم نیست. فیلم ساختن یعنی دست و پنجه نرم کردن با هیولاهایی که خود را به هیئت دلقکها آراسته‌اند. فیلم ساختن یعنی وارد انواع مراحل اعصاب خرد کن شدن، یعنی تن دادن به هزار نوع کثافت کاری. عرصهٔ سینما جولانگاه کسانی نیست که می‌خواهند از هرمسئله‌ای بری بمانند فقط حرمت خود را حفظ کنند.

به همین دلیل است که بسیاری از فیلمنامه نویسان، فیلم ساختن را کاری پست می‌دانستند و به آن تن در نمی‌دادند. بن هکت، فیلمنامه نویس سرشناس آمریکایی، می‌گوید فقط به خاطر پول فیلمنامه می‌نوشته و کار محترم نویسندگی را با آن مخلوط نمی‌کرده است. همان طور که ویلیام فاکنر از راه فیلمنامه نویسی پول در می‌آورد تا بتواند به کار «اصلی» خود، یعنی قصه‌نویسی ادامه دهد. در دهه‌های ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ فیلمنامه نویس همه کاره بود، ولی در دههٔ ۱۹۶۰ اوضاع دگرگون شد و «تئوری مؤلف» این فکر را مطرح کرد که خالق اصلی فیلم، کارگردان است و تمام اعتبار را به کسی بخشید که فیلمنامه نویس او را اصلاً به حساب نمی‌آورد. در دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ فیلمنامه نویسان دستمزدهای کلان می‌گیرند و احساس می‌کنند که فیلم ساختن آسانتر از گذشته است. اما جالب اینجاست که فیلمنامه‌های قدیمی، با ساختار، گفتگوها و دقت نظرهای دیگر، کمتر نوشته می‌شود. دیگر کسی نیست که فیلمنامه‌ای همتای «شمال از شمال غربی» بنویسد که ارنست لمان برای هیچکاک نوشت. ظاهراً پل شرایدر، فیلمنامه نویس موفق هالیوود، که فیلمنامه‌های «وسوسه»، برای برایان دی‌پالما و «راننده تاکسی»، برای مارتین اسکورسیسی و «یاکوزا» برای سیدنی پولاک را نوشته و شخصاً فیلمهای «یقه آبی»، «وقاحت نگاری» و «ژیگول آمریکایی» را ساخته است؛ نام مناسبی برای همین فیلم اخیر خود برگزیده است. فیلمنامه نویسان امروز

آمریکا، بیشتر ژیگولهای آمریکایی‌اند تا فیلمنامه نویسان پرقدرت و خارق‌العاده.

● فیلمنامه به صورت دستورالعمل

زمانی فیلمنامه‌ها مدارکی بودند با کاربردی خاص. سردمداران استودیوها در عصری که برنامه‌ریزی حرف اول را می‌زد، با ارجاع به آن تصمیم می‌گرفتند که فیلم را بسازند یا نه و از فروش آن اطمینان حاصل می‌کردند؛ مدت زمان خاصی و بودجهٔ مشخصی برای تولیدآن در نظرمی‌گرفتندو با ستاره‌ها قرار داد می‌بستند. فیلمنامه یك دستورالعمل کامل بود، رعایت آن در طول فیلمبرداری الزامی بود و می‌توانست الگوی تدوین فیلم باشد. البته طبیعی است که بعضی اوقات فیلم نهایی با فیلمنامه تفاوتهایی داشت، یا فیلم از فیلمنامه سبقت می‌گرفت. اما به هرحال تصویب فیلمنامه به معنای قبول این نکته بود که قصه مزبور «فروش» خواهد کرد و بهتر است عوامل مناسب برای تهیهٔ فیلم گرد هم آورده شوند. مهم نبود اعتبار فیلم از آن چه کسی است. وقتی فیلمی شکست می‌خورد، همه به این بهانه پناه می‌آوردند که «ما عیناً فیلمنامه را موبه مو اجرا کردیم».

فیلمهای آن دوره این احساس را در بیننده به وجود می‌آورند که ساختار قرص و محکمی دارند. ساختارقصه‌یکی ازویژگیهای مهم سینمای آمریکا به حساب می‌آمد. در دههٔ ۱۹۴۰، و بویژه در ژانر «**سینمای سیاه**»، یك شکل آرمانی وجود داشت که فیلمها می‌کوشیدند خود را به آن نزدیك کنند، ولی کماکان الزامات خاص استودیوها در زمینهٔ نورپردازی، تدوین و بازیها رعایت می‌شد. شاید گروهی مدعی شوند که این دخالتها جلوی خلاقیت را می‌گیرد، اما خلاقیت امکان بروز داشت و چه ابتکاری از این بالاتر که را وی **سانست بولوار** (بیلی وایلدر، ۱۹۵۰) یك آدم مرده است.

● فیلمنامه به صورت یك فکر

با فروپاشی نظام استودیویی و لاجرم نیاز به فراهم آوردن زمینه‌های تولید هرفیلم به تنهایی، فیلمنامه هم بیش از پیش به ابزاری پویا و الزامی بدل می‌شود. دیگر کارخانهٔ فیلمسازی نبود که به فیلمنامه‌های دستورالعملی نیاز مبرمی داشته باشد، اما هنوز توزیع کنندگان، سرمایه‌گذاران، دلالها و ستاره‌ها بودند که باید برای مشارکت در کار، نظرشان جلب می‌شد. در اینجاست که نام فیلمنامه نویس یا همان «ژیگول آمریکایی» نقش قاطعی پیدا می‌کند؛ چون همتای نام رستوران یا مارك لباس، تأثیری اقتصادی- روانی دارد. کمپانیهای فیلمسازی روی فیلمنامه و ستاره‌ای که باید در آن بازی کند و میزان سرمایه مناسب برای تولید آن، تصمیم‌گیری می‌کنند. وقتی قرار شد در «**ژیگول آمریکایی**» پل شرایدر، به جای جان تراولتا، نقش اول را ریچاردگر بازی کند، بودجهٔ فیلم به نصف تقلیل یافت.

خود شرایدر که در دانشگاه، فیلمنامه نویسی تدریس می‌کند، در مصاحبه‌ای گفته است که فکر فیلم در یکی از کلاسهای درس به ذهنش خطور کرد. او موضوعی را با شاگردانش مطرح کرده بود. و درحال بحث برسر این نکته بودند که قهرمان اثر چکاره است؟ آیا فروشنده است؟ نویسنده است؟ ژیگول است؟ ژیگول آمریکایی! و بعد از کلاس آن فکر را پخته‌تر کرده و فیلمنامه را نوشته و شخصاً ساخته است. جالب اینجاست که شرایدر در همان سالی که این فیلمنامه را می‌نوشت، پنج فیلمنامهٔ دیگر هم نوشته است. او اعتقاد دارد که سرعت نوشتن به نیاز استودیو وابسته است. بعضی وقتها فیلمنامه کند پیش می‌رود و بعضی وقتها ظرف یك ماه کار تمام است جان میلیوس فیلمنامه نویس «**و اینك آخر زمان**» و «**آرواره‌ها**» و بسیاری فیلمهای دیگر گفته است که روزی شش صفحه می‌نویسد، اما این کار را فقط ظرف یك ساعت و نیم به انجام می‌رساند و تقریباً بقیه وقت روز از نوشتن عاجز است.

استیون اسپیلبرگ در سمیناری که از سوی انستیتوی آمریکایی سینما برپا شده بود، اعلام کرد: «آنچه بیش از هرچیز نظرم را به خود جلب می‌کند، فکر تازه است. اگر کسی بتواند فکری را در بیست و پنج کلمه یا کمتر به من عرضه کند، من یك فیلم خوب از آن می‌سازم. من عاشق فکرها، بویژه فکرهای سینمایی هستم که بتوان آنها را در جلوی چشم مجسم کرد». من به طور خیلی سر دستی قصه‌های چند فیلم را خلاصه کرده‌ام و فکر نمی‌کنم هیچ یك از علاقه‌مندان واقعی سینما نتوانند نام این فیلمها را مشخص کنند:

یك رانندهٔ تاکسی که تنها زندگی می‌کند و دنبال عشق است، ناکام می‌شود. با فاحشهٔ کم سن و سالی آشنا می‌شود، پنج نفر را می‌کشد تا او را از منجلاب نجات

● استیون اسپیلبرگ: آنچه بیش از هرچیز نظرم را به خود جلب می‌کند، فکر تازه است. اگر کسی بتواند فکری را در بیست و پنج کلمه یا کمتر به من عرضه کند، من یك فیلم خوب از آن می‌سازم. من عاشق فکرها، بویژه فکرهای سینمایی هستم که بتوان آنها را در جلوی چشم مجسم کرد.

دهد. (راننده تاکسی)
کوسهٔ عظیم الجثه‌ای در حوالی ساحل پیدا می‌شود. چند نفر را هلاک می‌کند. سه نفر برای کشتنش عازم دریا می‌شوند. (آرواره‌ها)
یك استاد سلمانی با مشتریهای خود سروسری دارد. (شامپو)

تمام این فیلمها در یکی دو دههٔ گذشته، جزو پرفروش‌ترین فیلمهای سینما بوده‌اند. در همهٔ آنها نوآوری خاصی به چشم می‌خورد که بعدها مایهٔ تقلید زیادی از آنها شده است.

اهمیت این توصیفهای چند کلمه‌ای در این است که بخوبی شتاب و دستمایهٔ ادبی را که از ویژگیهای فیلمهای امروزی است، به نمایش می‌گذارند. فیلمنامه معمولاً مجموعه‌ای از صفحات تایپ شده است که هرصفحهٔ آن حدوداً یك دقیقه از فیلم را تشکیل می‌دهد. طی سالهای اخیر، کوشش زیادی مصروف این شده که فیلمنامه را به متنی قابل خواندن بدل کنند. تهیه کننده‌ها، ستاره‌های سینما و مسئولان پخش فیلم در سال باید فیلمنامه‌های زیادی بخوانند. در نتیجه ترجیح می‌دهند فیلمنامه‌هایی بخوانند که قابل خواندن و روان باشند و نکات اصلی آن در همان صفحات آغازین رخ دهند. بعضی از این افراد گفته‌اند، اگر فیلمنامه‌ای در بیست صفحهٔ اول آنها را جذب نکند، به خواندن ادامه نمی‌دهند. به هرحال آمار حاکی از آن است که آن دسته از کسانی که ناگزیرند فیلمنامه‌ها را تا ته بخوانند، چندان دل‌خوشی از این کار ندارند.

گهگاه یك فکر دوسه کلمه‌ای هم می‌تواند در خلق یك فیلم پرفروش مؤثر باشد. دیوید براون و ریچارد زانوك دست نوشتهٔ آرواره‌ها نوشتهٔ پیتربنچلی را خواندند و فکر را پسندیدند و فوراً امتیاز به فیلم برگرداندن آن را خریدند. آنهابا بنچلی روی نسخهٔ اول فیلمنامه کار کردند و بعد استیون اسپیلبرگ را استخدام کردند تا هم فیلم را کارکردانی کند و هم نسخهٔ دوم فیلمنامه را بنویسد. جان میلیوس هم بخشهایی از فیلمنامه را نوشت «**آرواره‌ها ۲**» بخوبی نشان می‌دهد که در اثر عدم حضور اسپیلبرگ و توانایی او در نوشتن تصویری فیلمنامه، چه فیلم بدی ساخته می‌شود.

اسپیلبرگ دو سال بعد فیلمنامهٔ «**برخورد نزدیك از نوع سوم**» را بیشتر به صورت یك فیلمنامهٔ مصور تا یك فیلمنامهٔ کلاسیك آماده کرد. او متن اثر را به صورت کمیك استریپ روی میز و در و دیوار اتاق کارش چسبانده بود. در اینجا تأثیر آلفرد هیچکاك مشهود است. کسی که ماهها روی فیلمنامه و تهیهٔ یك فیلمنامهٔ مصور کار می‌کرد و در واقع فیلمسازی را پیش از آغاز مرحلهٔ فیلمبرداری به پایان می‌رساند و هرحرکت بازیگر و هرزاویهٔ دوربین را دقیقاً مشخص می‌کرد.

پس فیلمنامه باید به صورت کالایی قابل فروش آماده شود، کالایی که با اطمینان روی فروش آن سرمایه گذاری کنند. فیلمنامه نویسانی هستند که اطمینان ندارند متن فیلمنامه‌هایشان به طور کامل و بدرستی خوانده شود. جیمز توبك فیلمنامه‌ای داشت که استودیوهای زیادی از تأمین بودجه برای ساختنش طفره رفته بودند. او تصمیم می‌گیرد شانس خود را با وارن بیتی آزمایش کند، ولی چون مطمئن بود که میز کار بیتی سرشار از فیلمنامه‌های مختلف است، با او تماس گرفت و گفت که خودش فیلمنامه را برای او خواهد خواند و فردای آن روز قرار داد ساختن آن فیلم منعقد شد.

همیشه هم اوضاع به این سختی نیست. گاه می‌شود که دربارهٔ فیلمنامه‌ای حرف می‌زنند و پیش از آنکه اصلاً حتی یك ورق هم نوشته شده باشد، فیلمنامه معامله می‌شود. حتی تازه کارها هم می‌توانند برای فراهم آوردن یك خلاصهٔ پنج صفحه‌ای پیشاپیش پول بگیرند. تنی چند از فیلمنامه نویسان سرشناس براساس وعده‌هایی که می‌دهند پولهای کلان اخذ می‌کنند. فیلمنامه نویسی عرصه‌ای است که در آن رقابت شدیدی جریان دارد. اینکه روی میز وارن بیتی دهها و در دفتر کارش صدها فیلمنامهٔ نخوانده وجود دارد، اصلاً اغراق نیست. غالب این ستاره‌ها و تهیه کنندگان، کارپردازهایی دارند که فیلمنامه‌ها را می‌خوانند و نظر صائب خود را ابراز می‌دارند. خیلی از فیلمنامه‌ها دست نخورده به صاحبان اصلیشان پس فرستاده می‌شوند. این کار بدین منظور صورت

● طی سالهای اخیر، کوشش زیادی مصروف این شده که فیلمنامه را به متنی قابل خواندن بدل کنند. تهیه کننده‌ها، ستاره‌های سینما و مسئولان پخش فیلم در سال باید فیلمنامه‌های زیادی بخوانند. در نتیجه ترجیح می‌دهند فیلمنامه‌هایی بخوانند که قابل خواندن و روان باشند و نکات اصلی آن در همان صفحات آغازین رخ دهند.

● گهگاه یك فکر دو سه کلمه‌ای هم می‌تواند در خلق یك فیلم پرفروش مؤثر باشد.

● فیلمنامه باید به صورت کالایی قابل فروش آماده شود، کالایی که با اطمینان روی فروش آن سرمایه‌گذاری کنند.

می‌گیرد که تهیه کننده از اتهام دزدیدن فکر از فیلمنامه‌ای مصون نگه داشته شود. تمام مواردی که گفته شد و سایر مواردی از این دست، براین گفته صحه می‌گذارد که فقط هفده نوع قصه وجود دارد و قصهٔ تمام فیلمها به نوعی حول یك یا چند تا از آن قصه‌ها دور می‌زند. و علیرغم آن، هنوز گروه کثیری معتقدند که نوشتن فیلمنامهٔ خوب و مناسب، تنها راه ورود به صنعت فیلمسازی است.

● تجربه‌های اخیر در کشورهای مختلف نشان می‌دهد که کارگردان یا باید فیلمنامه نویس هم باشد، یا در نوشتن فیلمنامهٔ نهایی برای فیلمبرداری همکاری نزدیکی از خود نشان دهد.

● فیلمنامه‌های قدیمی، با ساختار، گفتگوها و دقت نظرهای دیگر، کمتر نوشته می‌شود. دیگر کسی نیست که فیلمنامه‌ای همتای «شمال از شمال غربی» بنویسد.

● به هرحال تصویب فیلمنامه به معنای قبول این نکته بود که قصهٔ مزبور «فروش» خواهد کرد و بهتر است عوامل مناسب برای تهیهٔ فیلم گردهم‌آورده شوند. مهم نبود اعتبار فیلم از آن چه کسی است.

● فیلمنامه‌نویسی و کارگردانی

زمانی، خیلی سخت بود که فیلمنامه نویسی پا از حد خود فراتر بگذارد. اما در بیست، سی‌سال گذشته فیلمنامه نویسان زیادی بوده‌اند که به فیلمسازی روی آورده‌اند. رابرت بنتن سازندهٔ «کریمرعلیه کریمر» (۱۹۷۹) فیلمنامهٔ «**بانی وکلاید**» (آرتورپن، ۱۹۶۷) را نوشته است. مایکل کریچتن پیش از ساختن فیلم، فیلمنامه و رمان می‌نوشت. جان میلیوس فیلمنامه‌های «**جرومیاجانسن**» (سیدنی پولاك، ۱۹۷۲) و «**زندگی و دوران قاضی روی بین**» (جان هیوستن، ۱۹۷۲) را نوشت و بعد به کارگردانی روی آورد. جوان تیوکسبری و باك هنری هم پیش از کارگردانی، فیلمنامه نویس بودند. جیمز توبك پیش از آن که شخصاً «**انکشتها**» (۱۹۷۸) را بسازد. فیلمنامهٔ «**قمار باز**» (۱۹۷۴) را برای کارل رایتس نوشت. مایکل چیمینو هم پیش از ساختن «**شکارچی گوزن**» (۱۹۷۸) فیلمنامهٔ «**دویدن در سکوت**» داگلاس ترمبل، ۱۹۷۲) و «**تاندربولت ولایت فوت**» (مایکل چیمینو، ۱۹۷۴) را نوشته بود. وودی الن هم قبل از فیلمسازی، فیلمنامه نویس بود. فرانسیس فورد کاپولا هم در سابقهٔ خود، فیلمنامهٔ فیلمهای «**آیا پاریس می‌سوزد؟**»، «**ژنرال پاتن**» و «**گتسبی بزرگ**» را دارد.

بسیاری از کارگردانها هم هستند که اصلاً با فیلمنامه نویسی میانه‌ای ندارند. مثلاً **هال اشبی**، هیچ فیلمنامه‌ای ننوشته است. بعضی فیلمسازان همتای هیچکاك هم، به حضور مستمر فیلمنامه نویس در مراحل مقدماتی کار، نیاز مبرم دارند.

با این همه، معدودند فیلمسازانی که فیلمنامه‌ای را بگیرند و آن را عیناً، بدون هیچ تغییری، به فیلم برگردانند. یکی از مواردی که کارگردانها در آن زیاد دست می‌برند، گفتگوهاست. امروزه کمتر فیلمی ساخته می‌شود که گفتگوهای هوشمندانه و جذابی در ان شنیده شود. در فیلمهای معاصر حرف برای پیشبرد کنش و ارائهٔ افکار حقیرانه است، اما در زمانی که هاوکس، جوزف‌فن اشترنبرگ، ارنست‌لوبیچ، بن‌هکت، سامسون رافلسن، جولز فرتس و بیلی وایلدر، فیلم می‌ساختند و فیلمنامه می‌نوشتند، با زبانی فاخر، حرفهای حسابی و شوخیهای خوشمزه به تماشاگر عرضه می‌شد. گفتگوهایی که وودی آلن می‌نویسد، بامزه‌اند، تردیدی در این نیست، اما وقتی آنها را برصفحهٔ کاغذ می‌خوانیم فاقد وزن و وقار خاصی هستند

امروزه با استعدادترین فیلمنامه نویسی که در سینمای آمریکا کار می‌کند رابرت تاون است. او از زمانی که «**محلهٔ چینی‌ها**» (رومن پولانسکی، ۱۹۷۴) را نوشت، کمتر دست به کار زد (فیلمهای اخیر او، «**تکیلا سانرایز**» (۱۹۸۹) و «**دوتاجیك**» (جك نیکلسون، ۱۹۹۰) بوده‌اند. در ضمن، او کسی است که روی فیلمنامه‌های دیگران کارهای اصلاحی انجام می‌دهد و در این مورد باید به کارهای زیادی که روی فیلمنامه‌های «**بانی و کلاید**» و «**پدر خوانده**»، انجام داد اشاره کرد. گفتگوی نهایی فیلم اخیر، بین مارلون براندو و آل پاچینو کار اوست. او در ضمن فیلمنامهٔ «**یاکوزا**» (سیدنی پولاك، ۱۹۷۵) نوشتهٔ پل شرایدر را هم عمیقا دستکاری کرد، در نوشتن فیلمنامهٔ «**شامپو**» (۱۹۷۵) با وارن بیتی همکاری داشت و فیلمنامهٔ «**آخرین جزئیات**» (هال اشبی، ۱۹۷۴) را هم نوشت

رابرت تاون در «**محلهٔ چینی‌ها**»، جروبحثهای زیادی بارومن پولانسکی داشت. ولی خود او در گفتگویی تأکید کرده است که به هرحال به خاطر مسئولیت و اختیاری که کارگردان دارد، بعضی اوقات همهٔ اعتبار، به حق یا ناحق، به او تعلق می‌گیرد. ولی با این همه او به کارگردان حق می‌دهد که سلیقهٔ خود را اعمال کند. او می‌گوید، «شاید این امر در هیچ یك از دیگر اشکال نویسندگی مشابهی نداشته باشد، اما به هرحال فیلمنامه نویسی یك کار دو مرحله‌ای است. مرحلهٔ اول، هنگامی است که نویسنده، تنها، به دور از جنجالهای تولید، در خلوت خود می‌نشیند و افکارش را روی کاغذ می‌آورد و مرحلهٔ دوم هنگامی شروع می‌شود که مرحلهٔ اول پایان یافته و حالا باید متن نوشته شده را با واقعیات جهان سینما جور کرد. این فرایند دیگری

است: مرحله‌ای است که می‌تواند نویسنده را به جنون برساند. او در مرحله‌ای از کار، تنها آدم خلاق است و بعد به یکباره به عضوی از یک گروه عظیم بدل می‌شود که مشغول جان بخشیدن به یک پروژهٔ مشترکند. البته اگر با آدمهایی کار کنی که بهشان اعتماد داری و مورد علاقه‌ات هستند، این کار می‌تواند خیلی هم دوست داشتنی باشد».

سینمای آمریکا ظرف بیست، سی سال گذشته ساختار روایی خود را کم‌وبیش دست نخورده حفظ کرده است. نیاز بازار، و از همه مهمتر سهولت درک سبب می‌شود تا نویسندگان از تجربه‌های تازه منع شوند. اما در اروپا و ظرف همین مدت، مثلاً فیلمهای ژاک‌ریوت، حس بداهه سرایی بازیگران را چنان تشدید می‌کنند که خودشان یک پانویسندهٔ فیلمنامه‌اند. ریوت در ضمن توانسته است محدودیتهای زمانی و ریتم تعلیق فیلمهای سینمایی را بشکند. فیلمهای خوب او دربارهٔ تخیل، تداوم و تصادف بوده‌اند، نه اینکه فقط مکانیزمی برای عرضهٔ قصه‌باشند.

ژان- لوک گدار یکی از «نویسندگان» عمیقاً بدعت‌گذار سینماست. این امر تاحدی از این واقعیت سرچشمه می‌گیرد که او عموماً چیزی به نام فیلمنامه در اختیار نداشته است. او فیلم خود را با حرکت دوربین و تدوین دیالکتیکی می‌نویسد. ژان- کلودکاریه و لوئیس بونوئل در **جذابیت ناپیدای بورژوازی»** (۱۹۷۲) و **«آن میل مبهم آرزو»** (۱۹۷۷) به خلق فیلمهایی توفیق یافته‌اند که شکل تازه‌ای از زندگی و رؤیا را به نمایش می‌گذارد. هانس- یورگن سیبربرگ در **«هیتلر ما»** (۱۹۷۷) موفق به خلق کولاژی از واقعیت و اسطوره می‌شود که حتی فیلمهای روز آمریکایی را هم کهنه جلوه می‌دهد.

● فیلمنامه نویس در مقام کارگردان، یا عضوی از گروه سازنده

تجربه‌های اخیر در کشورهای مختلف نشان می‌دهد که کارگردان یا باید فیلمنامه نویس هم باشد، یا در نوشتن فیلمنامهٔ نهایی برای فیلمبرداری همکاری نزدیکی از خود نشان دهد. در آمریکا کم‌کم نقش فیلمنامه نویس و کارگردان برعهدهٔ یک نفر گذاشته می‌شود. اما تجربهٔ ریوت هم هست که اعتقاد دارد فیلم باید به بازیکر تکیه کند و نباید از پیش شکل تمام شده‌ای داشته باشد. در آمریکا فقط رابرت آلتمن هست که کم و بیش به این شیوه کار می‌کند. در **«نشویل»**، فیلمنامه فقط بهانه‌ای بود که بازیکران بتوانند روی نقشهایشان کار کنند. او مقدار زیادی فیلم گرفت که بعدها در تدوین دور ریخت. در عین حال جوان تیوکسبری، فیلمنامه نویس فیلم مقدار زیادی مطلب دربارهٔ هرنقش نوشت که رسماً در فیلم به کار نیامد، اما برای بازیکرانی که می‌خواستند نقش خود را ساخته و پرداخته کنند، مفید افتاد. او در مقدمه‌ای که برفیلمنامهٔ چاپ شده این فیلم نوشته است از این تجربهٔ سینمایی دفاع کرد و ان را با تجربهٔ ادبی قابل قیاس ندانست. او می‌نویسد، «وقتی این فیلمنامه را می‌خوانید، به یاد داشته باشید که این برای رسانه‌ای تصویری نوشته شده است. رسانه‌ای که می‌تواند اطلاعاتی به ما بدهد که به هیچ شیوهٔ دیگری قابل عرضه نیست. با در ذهن داشتن این نکته، تنها چیزی که شخصاً باید از خودتان مایه بگذارید این است که خود را یکی از شخصیتهای ان فرض کنید و بدانید که هرآنچه دربارهٔ فیلم می‌اندیشید صحیح است، حتی اگر فکر کنید که خود فیلم راه غلطی در پیش گرفته است.»

● فیلمنامه نویس در مقام مؤلف

بیش از سی سال از زمانی می‌گذرد که نیکلاس‌ری گفته بود اگر فیلمنامه نویس ادعا می‌کند که همهٔ نکات را در فیلمنامه‌اش گنجانده است، پس دیگر چرا آن را به فیلم برگردانیم؟ اما خواندن متن «نشویل» کار دلچسبی نیست، ولی فیلمی که آلتمن از روی ان ساخته است، فیلمی دلچسب، گیرا، موزیکال و خلاقه است. هرفیلمی می‌کوشد از هیچ حادثه‌ای ساده عبور نکند. فیلم، خود، مؤلف خویش است: چه مؤلفی داشته باشد چه نداشته باشد: چه سوژهٔ خاصی داشته باشد و چه نداشته باشد. فیلم یک فرایند است، نسبت به زمان و دگرگونی، حساس‌تر از آثار ادبی منسجم است. فیلمهای پرفروش هیچ نشانه‌ای از تقید به این عوامل نشان نمی‌دهند و تقریباً حساسیت نسبت به زمان را به کلی کنار گذاشته‌اند.

فیلم، بربهترین نویسندگان و کسانی که به جنبهٔ ادبی کار ایمان دارند ناگوار می‌آید و آنها را ناامید می‌کند، ولی این ناشی از کوشش بی‌ثمرش برای درآوردن ادای رمان، نمایشنامه یا مقاله است. فیلم نمی‌تواند با توانناییهای نویسندگی در کشمکش با اندیشه‌ها، احساسات پیچیده یا تمایزات اخلاقی، برابری کند. اما فیلم، فضا، حضور و قطعه‌ای است که به میلیونها مخاطب می‌رسد و برانها چنان تاثیر می‌نهد که غالباً خودشان هم متوجه نمی‌شوند که تاثیر پذیرفته‌اند. فیلم مثل هواست. آینده از ان فیلمهایی است که در چنین فضایی بتوانند دست به خلاقیت بزنند. نیکلاس‌روک، فیلمساز انگلیسی، در گفت و گویی با هارلن کندی که در نشریه **امریکن فیلم** به چاپ رسیده است، این وظیفه و فرصت را تاکید می‌کند و معتقد است که این امر به حذف تمایز میان نویسنده و کارگردان منجر خواهد شد. او می‌گوید، «به اعتقاد من سینما هنر است. من جداً به این امر اعتقاد دارم. فکر را می‌توان با تلفیق تصاویر عرضه کرد و نباید از این هراس داشت که تماشاگر متوجه نمی‌شود و درک نمی‌کند. فیلمساز باید حرفش را مصور کند و در این کار درنگ جایز نیست و این راهی است که سینما خواهد رفت. فیلم نمونهٔ مصور یک کتاب چاپ شده نیست. فیلم یعنی انتقال فکر».