فاکنر در درهٔ مرگ

خاطرات فاکنر در هالیوود

تام داردیس

ترجمهٔ اختر اعتمادی

فاکنر در درهٔ مرگ

تام داردیس

فاکنر در درهٔ مرگ

(سالهای فعالیت ویلیام فاکنر در هالیوود)

ترجمهٔ

اختر اعتمادی

نشرشیوا

فاکنر در درهٔ مرگ
(سالهای فعالیت ویلیام فاکنر در هالیوود)
تام داردیس
اختر اعتمادی
طرح روی جلد: مرتضی ممیز
حروفچینی: گردون
لیتوگرافی: فام ۳۱۴۴۰۲
چاپ و صحافی: صنوبر
چاپ اول ۱۳۷۰

نشر شیوا، شیراز، قصرالدشت، اول پوستچی، کتاب اسفند
تلفن: ۳۳۰۲۰ ـ ۰۷۱

«آنها شنبه‌ها را با من حساب می‌کنند.
آنها شنبه‌ها را با من حساب می‌کنند.»

تعجب می‌کنم که می‌گویی چهار سال در آنجا گذراند. هرگز تصورش را هم نمی‌کردم. واقعاً به این پول نیاز داشت و اگر هاکز می‌خواست که این پول به او برسد، چرا نه.

(از نامهٔ نانالی جانسون به تام داردیس نوامبر ۱۹۷٤)

فاکنر بهترین فیلمنامه‌ها را نوشته است و اصلاً مهم نیست که دیگران خلاف این نظر را داشته باشند، حتی خود فاکنر. فاکنر از آن نوع آدمهایی است که اگر قرار باشد کاری را انجام دهد، به بهترین نحو ممکن آن کار را خواهد کرد.

(از نامهٔ دانیل فوشز به تام داردیس. مه ۱۹۷۵)

پیشگفتار نویسنده
(۱)

بخشید آقای تالبرگ من موسیقی عاشقانه نمی‌نویسم...
آرنولد شوئنبرگ

شبی در لندن، در گفت‌وشنودی با آنتونی پاول دربارهٔ اف. اسکات. فیتز جرالد و دوران فعالیتش در هالیوود به صرافت نوشتن این کتاب افتادم. سخت عجیب می‌نمود که پاول در تابستان سال هزارونهصدوسی‌وهفت ـ درست کمی بعد از آمدن به لس‌آنجلس و دیدار از امریکا ـ یک بعدازظهر طولانی را با فیتز جرالد گذرانده باشد. عجیب بود اما اتفاق افتاده بود. پاول چنان به وضوح از سال‌های آخر عمر فیتز جرالد گفت که گمان نمی‌کنم شرح احوال‌نویسان حرفه‌ای بتوانند به پای او برسند.

در بهار سال هزارونهصدوسی‌وهفت دوستان پاول در لندن به او خبر دادند که مایکل بالکان قرار است فیلمی از برای شرکت تازه تأسیس متروگلدین مایر در انگلستان بسازد. قرار بر این بود که فیلم در انگلستان فیلمبرداری بشود اما فیلمنامه، بازیگران و... در هالیوود تدارک دیده شود. اسم فیلم «یک یانکی در آکسفورد.» بود و رابرت تیلور نقش اصلی را بعهده داشت.

پاول بیکار و بی‌پول بود. عزم جزم کرد تا بخت خود را در کالیفرنیا بیازماید و اگر متروگلدین مایر می‌پذیرفت، در نوشتن فیلمنامه مشارکت کند. پاول و همسرش تهماندهٔ پس‌اندازشان را روی هم ریختند و با کشتی و

در طی چهار هفته از طریق پاناما به لس‌آنجلس رسیدند. اوضاع در کالیفرنیا مساعد نبود زیرا آژانس امریکای پاول در بولوار هالیوود پیش از ورود آنها به کالیفرنیا ورشکست و تعطیل شده بود. پاول به آژانس دیگری سر زد اما به او فهماندند که در کالیفرنیا امید زیادی نبایستی داشته باشد.

پاول به استودیوهای متعددی در هالیوود سر زد و شرح احوال خود را برای آنها بازگو کرد اما هیچ فایده‌ای نداشت. هیچ شغلی از برای او نبود. در همین دورهٔ سرگردانی، آشنایانی یافت که یکی از آنها انگلیسی جوانی بود به نام الیوت مورگان که در استودیو مترو گلدین مایر در بخش تحقیقات و بررسی کار می‌کرد. مورگان روی فیلمنامهٔ «یک یانکی در آکسفورد» کار می‌کرد که از قضا پاول هم به خاطر آن به کالیفرنیا آمده بود. مورگان قراردادی با فیتز جرالد منعقد کرده بود تا فیلمنامه را دوباره‌نویسی کند. مورگان که از علاقهٔ پاول به آثار فیتز جرالد آگاه بود ترتیبی داد تا پاول و همسرش، فیتز جرالد بزرگ در فضای آشیانه‌مانند استودیو مترو گلدین مایر ملاقات کنند. در تابستان سال هزارونهصدوسی‌وهفت، فتیز جرالد جلوه‌ای اسطوره‌ای داشت: «تجسم زندهٔ مرگ بود، تندیس پرداخته‌شدهٔ مرگ که همهٔ ارزش‌ها را مورد تردید قرار می‌داد...»

پاول هنوز هم به وضوح آن بعدازظهر طولانی روز بیستم جولای را به‌خاطر می‌آورد: انسانی مغموم اما پراحساس و استوار و دور از دسترس زندگی روزمره. آنها دربارهٔ فیلمنامهٔ «یک یانکی در آکسفورد» گپ زدند و نیز دربارهٔ ماهیت زبان عامیانه‌ای که بایستی استفاده بشود. پاول از این همه دقت و درایت در شگفت شده بود، خاصه از صلابت شخصیت فیتز جرالد وقتی از تفاوت زندگی و منش انگلیسی‌ها و امریکایی‌ها حرف می‌زد، حیرت زده شده بود. فیتز جرالد نقشه‌ای از ایالات متحده را رسم کرد و در آن مسیر ورود فرهنگ‌ها را به این قاره نشان داد. این بارقه از وجود فیتز جرالد را فقط پاول دیده است و بس و همهٔ شرح احوال‌نویسان او از آن غافل بوده‌اند. فیتز جرالد در آن بعدازظهر از ویژگی‌های جهان معاصر گفت و از... و پاول را به وجد آورد.

محل ملاقات رستوران شلوغی بود و حقوق بگیران مترو گلدین مایر در آنجا شکمشان را سیر می‌کردند. اسپنسر تریسی و جیمز استوارت هم ناگهان میزشان را ترک کردند و به سمت آنها آمدند. فیتز جرالد، استوارت را با پاول آشنا کرد.

نزدیک غروب، رستوران کم‌کم خالی شد و همه به اتاقهایشان پناه بردند اما چند نفری از کله‌گنده‌ها هنوز در وسط سالن ایستاده بودند و گرم گفت‌وگو بودند. حالا دیگر وقتش بود که فیتز جرالد برود تا به میهمانی‌اش برسد. کله‌گنده‌ها با کنجکاوی به میز آنها زل زده بودند چون دستشان آمده بود که آدم‌های دور آن میز متفاوت از اعضا مترو گلدین مایر هستند.

چند هفته بعد پاول دست از پا درازتر به لندن برگشت و فیتز جرالد در اتاق‌های استودیو مترو گلدین مایر زندگی جدیدی را آغاز کرد. ناگفته نماند که آن شب یعنی در شب بیستم جولای، فیتزجرالد اولین شام خود را با شیلا گراهام صرف کرد. فیتز جرالد و آنتونی دیگر هرگز همدیگر را ندیدند...

تصویری که پاول از فیتز جرالد داده است، نویسنده‌ای با صلابت و باشکوه را می‌نماید اما این آن چیزی نیست که دیگران دربارهٔ او نگاشته‌اند. به واقع او مردی بود درهم شکسته که فقط حضور شیلا گراهام می‌توانست او را تسکین بدهد. ظاهراً شرح احوال‌نویسان فیتز جرالد چندان توجه‌ای به سه سال‌ونیم آخر فعالیت او در کالیفرنیا نشان نداده‌اند. و هر چه هست به شرح قصه‌هایی دربارهٔ میگساری و طغیان‌های روحی او مربوط می‌شود.

فیتز جرالد درآمد خوبی داشت. چیزی حدود هزارودویست‌وپنجاه دلار در هفته حقوق می‌گرفت. با این همه پول چه می‌کرد؟

فیتز جرالد در استودیو مترو گلدین مایر با کسانی چون منکیه ویچ و استرومبرگ مشکلات جدی داشت و به‌نظر می‌رسد که فقط بابت یک فیلم در تمام سال‌های فعالیتش در هالیوود، نامش را در عنوان‌بندی فیلم آورده باشند. این فیلم «سه همرزم» بود که در سال هزارونهصدوسی‌وهشت تهیه شد و بر اساس رمانی از «رمارک» بود. مارگارت سولوان و رابرت تیلور در آن

فیلم همکاری داشتند.

فیتز جرالد بر روی فیلمنامهٔ «آخرین سلطه‌جو» هم کار کرد که رمان آن پس از مرگش منتشر شد، یعنی تنها کتابی که در پنج سال آخر عمرش نوشت. گمان نمی‌کنم او کار زیادی کرده باشد که از چشم ما پنهان مانده باشد و اگر در سال هزارونهصدوسی‌وهفت به استخدام مترو گلدین درآمد آیا بدان علت نبود که عمر خلاق او در مقام نویسنده به‌پایان رسیده بود؟

آرون لاتهام در کتاب «یکشنبه‌های پریشان» به‌طور کامل به این دوره از زندگی فیتز جرالد پرداخته است و کشف کرده است که فعالیت سینمایی فیتز جرالد جزئیات جالبی دارد. اما فیتز جرالدی که لاتهام تصویر می‌کند همان فیتز جرالد مأیوس و مغموم است که در کتاب‌های میزنر و تورنبال آمده است. به دلایلی که مبهم مانده است آقای لاتهام به ما می‌گوید که فیتز جرالد در فیلمنامه‌نویسی، اهل سهل‌انگاری و ساده‌اندیشی نبود. تصویری که او از این موجود درهم شکسته می‌دهد نشان می‌دهد که فیتز جرالد در چشم مسئولین استودیو، مردی برجسته و بااستعداد و قابل اعتماد می‌نموده است. و عجیب است زیرا با جزئیات همکاری فیتز جرالد با آلدوس هاکسلی در فیلمنامهٔ «مادام کوری» تناقض دارد. لاتهام همچنین ماجرایی را تعریف می‌کند که به گردش فیتز جرالد و ارنست همینگوی در دکورهای استودیو مترو گلدین مایر مربوط می‌شود. همینگوی عقاید ضدیهودیت خود را در حضور لوئیس. ب. مایر و برنارد هیمن ابراز کرده است. و همین واقعه موجب شد که همینگوی را اخراج کنند.

به‌زعم همه جزئیاتی که لاتهام در سیصد صفحه دربارهٔ فعالیت سینمایی فیتز جرالد در هالیوود گفته است هنوز هم فیتز جرالد در پردهٔ ابهام پنهان مانده است. هیچ معلوم نیست که حال و روز او در هالیوود چگونه بوده است. اگر هفته‌ای هزارودویست‌وپنجاه دلار درآمد داشته است، این درآمد در مقایسه با دستمزد دیگران در چه سطحی بوده است.

اطلاعات دربارهٔ نویسندگان ادبیات مدرن که در هالیوود عمر می‌گذراندند چندان متناقض و کم است که ناگزیریم خودمان دست‌به‌کار

بشویم تا اطلاعات لازم را جمع‌آوری کنیم و بدانیم که بر فیتز جرالد، هاکسلی و فاکنر و... چه رفته است. به واقع شرح احوال‌نویسان این نویسندگان دورهٔ اقامت آنها در هالیوود را چندان به‌جد نگرفته‌اند و با ذکر یکی دو نکتهٔ دست دوم و گاه متناقض از آن گذشته‌اند. شکی نیست که آنچه بر سر این نویسندگان معاصر در هالیوود رفته است، نکبت‌بار است و از بهره‌کشی استودیوها خبر می‌دهد. برتولت برشت وقتی در سال هزارونهصدوچهل‌ویک به لس‌آنجلس وارد شد، چنین نوشت:

هر صبح از برای کسب نان
به بازار می‌روم، جایی که فقط دروغ می‌فروشند.
و من ساده‌دلانه
به صف خریداران می‌پیوندم.

فاکنر در سال هزارونهصدوسی‌ودو به این صف پیوست. اما تقریباً همهٔ اطلاعاتی که دربارهٔ بیست‌وچند سال فعالیتش در هالیوود گفته شده، مشکوک و متناقض است. زندگی او در هالیوود حتی از فیتز جرالد هم مبهم‌تر است. تقریباً همه نوشته‌اند که فاکنر به علت فقر مالی به هالیوود کشانده شد و هیچ علاقه‌ای به کار در استودیو نشان نداد و به تجاربی که می‌توانست از هالیوود کسب کند بی‌اعتنا بود. شکی نیست که فاکنر اوضاعی به مراتب بدتر از فیتز جرالد داشت و خانواده‌ای پرجمعیت را می‌بایستی سیر کند و این تنگنا بیست سال به درازا کشید. در طول این سال‌ها فاکنر فیلمنامه‌های متعددی از برای استودیوهای بزرگ نوشت و گاه چند ماه بر سر یک فیلمنامه وقت صرف کرد.

در اوایل دههٔ سی فعالیت فاکنر فقط در استودیو متروگلدین مایر متمرکز بود و در اواخر دههٔ سی در استودیو فوکس قرن بیستم و تقریباً در تمام مدت جنگ جهانی دوم در استودیو برادران وارنر بسر برد. همهٔ کسانی که دربارهٔ فاکنر مطلب نوشته‌اند به پرکاری او اشاره کرده‌اند. او دهسال فقط

روی رمانی کار کرد که قرار بود فیلمنامه بشود و نشد و این حقیقتی است که باور آن دشوار است.

جوزف بلوتنر گوشه‌هایی از زندگی فاکنر را نشان داده است اما هیچ اشاره‌ای به آشفتگی فاکنر در هالیوود نکرده است. بدیهی است که فاکنر در مقام فیلمنامه‌نویس هیچ‌گونه اعتمادبه‌نفسی نداشت و همین موجب می‌شد که از سر استیصال به حقوق ناچیز هفته‌ای صد دلار اکتفا کند. کتاب‌های فاکنر در سال هزارونهصدوچهل‌وسه اصلاً به‌فروش نمی‌رفت و مانند فیتز جرالد در زمرهٔ نویسندگان کم‌تیراژ بود. اما اگر فاکنر سر از فیلمنامه‌نویسی درنمی‌آورد و دست و دلش به کار نمی‌رفت و استعدادی بروز نمی‌داد پس چگونه است که کارگردانی چون هوارد هاکز حدود دو دهه بر همکاری فاکنر در مقام فیلمنامه‌نویس تأکید و اصرار ورزیده است؟

هاکز از فاکنر در بیش از نیمی از بهترین فیلم‌هایش سود جسته است، و این همان رابطه‌ای است که برگمان سال‌ها با گروه قدیمی‌اش داشته است. هاکز چه استعدادی در نویسنده‌ای که فقط هفته‌ای صد دلار می‌ارزید دیده بود؟

[۲]

روزی جک وارنر با صدای بلند اعلام کرد که قشر نویسنده در چشم او چیزی بیش از یک گیاه هرز نیستند. و چه‌بسا همین تلقی از نویسنده موجب شده بود تا نویسندگان در استودیوی او روزگار آشفته‌ای داشته باشند. در بسیاری از استودیوها در دهه‌های سی و چهل نویسندگان جا و مکان آبرومندانه‌ای نداشتند و آنها را به هر اتاقی که خالی مانده بود می‌فرستادند. در طول این سال‌ها، نویسندگانی که در این کتاب از آنها اسم برده شده است عموماً در اتاق‌های محقر و تنگ و ترش جا داده شده بودند و آنها این اتاق‌ها را لانهٔ خرگوش می‌نامیدند. آنها مدام نامه‌نگاری می‌کردند تا بلکه صاحب یک پنکهٔ دستی یا تهویهٔ هوا بشوند. اوضاع نویسندگان درهم و آشفته بود. اگر مقام و منزلت رابرت ریسکین، دادلی نیکولز، نانالی جانسون و بن هکت را داشتید اوضاع روبراه بود اما بیشتر فیلمنامه‌نویسان که به اعتباری دست نیافته بودند چیزی بیش از یک نویسندهٔ مزدبگیر و اجیرشده تلقی نمی‌شدند. وقتی فیتز جرالد مجموعهٔ داستان‌های «پت هوبی» را می‌نوشت در واقع داشت دربارهٔ این نویسندگان فقیر بیچاره می‌نوشت. پت در اواخر دههٔ بیست از مرتبهٔ یک نویسندهٔ دون‌پایه که میان‌نویس‌های فیلم‌های صامت را می‌نوشت به رتبهٔ فیلمنامه‌نویسی متوسط الحال ارتقا پیدا می‌کرد. پت نویسنده مزدوری محسوب می‌شود که به‌نظر می‌رسد فیتز جرالد ماجراهای خود را در این شخصیت گنجانده است زیرا وقایع داستان بی‌شباهت به شرایط فیتز جرالد نیست.

عنوان نویسندهٔ مزدور به بسیاری از نویسندگانی که در استخدام هالیوود بودند اطلاق می‌شد و خاصه در مورد نویسندگانی که در این کتاب از آنها یاد شده است، بکار برده می‌شد. احتمالاً وجه مشترک همهٔ آنها این بود که: در هالیوود عمر را به بطالت سپری کرده بودند و آثار آنها به‌دست فراموشی سپرده می‌شد و در غبار استودیو مترو گلدین مایر و برادران وارنر پنهان می‌ماند.

اگر از یک استثنا ـ ناتانیل وست ـ بگذریم که برای استودیوهای ریپابلیک، یونیورسال و آ. ک. اُ کار می‌کرد، بقیه نویسندگان: فیتز جرالد، فاکنر، هاکسلی وایجی هیچ علاقه‌ای به رسانهٔ سینما نداشتند و فیلمنامه‌نویسی را حرفه‌ای می‌دانستند که عمر را به‌هدر می‌دهد و جز اتلاف وقت از برای چندرقازی پول ارزش دیگری ندارد. آنها خود را نویسندگان مزدور آن استودیوها می‌پنداشتند. اما واقعیت دارد که آنها در نوشتن بعضی فیلمنامه‌ها نبوغی از خود نشان داده‌اند که با اطلاق مزدوری به کار آنها منافات دارد. به عبارت دیگر آنها استعداد و قریحه‌ای به مراتب درخشان‌تر از جولز فورتمن و بن‌هکت از خود بروز می‌دادند. مثلاً فاکنر عزم جزم کرده بود یک رمان پرفروش بنویسد اما حاصل کار اثر درخشانی چون «حریم» از آب درآمد. و نیز به حرفهٔ فیلمنامه‌نویسی چنان می‌نگریست که به هر نوع معیشت دیگر و آشکارا نسبت به این حرفه اعلام انزجار می‌کرد اما حاصل کار او چنان بود که دانیل فوشز را واداشت تا در این‌باره بنویسد: «به گمانم فاکنر اگر تعمیرکار لوله هم می‌شد کارش را به بهترین وجه انجام می‌داد.»

آثاری که این نویسندگان نوشتند درخشان‌تر از آن است که با عنوان مزدوری، پنبهٔ آن زده بشود. این نویسندگان در طول فعالیت سینمایی خود فیلمنامه‌هایی چون: خواب بزرگ، عروس به آسمان زرد می‌آید، جین‌ایر، داشتن و نداشتن، غرور و تعصب و جنوبی را از برای کارگردان‌های صاحب نامی مانند هوارد هاکز، ژان رنوار، جان هیوستن و... نوشته‌اند. و شکی نیست که این کارگردان‌ها از آثار خلاق نویسندگانی که نام بردیم سود بسیار بردند.

دربارهٔ مشکلات مالی و معیشتی نویسندگان مفصلاً حرف زده‌ایم زیرا صرف قضایای مالی بود که آنها را به هالیوود کشاند خاصه فیتز جرالد، فاکنر و ناتانیل وست بیش از هاکسلی و ایجی گرفت و گیر معیشتی داشتند، که البته این دو نفر اخیر هم تا آخر عمر حرفهٔ فیلمنامه‌نویسی را بد ک می‌کشیدند.

عده‌ای معترضند که چرا نویسندگان ما برخلاف میل و رغبت خود، تن به خفت و خواری دادند و اجیر هالیوود شدند. در سال‌هایی که این کتاب به آن می‌پردازد ـ دههٔ سی تا نیمهٔ پنجاه ـ عبارت فروخته شدن به هالیوود جمله‌ای کلیشه‌ای بود که بر پیشانی همه نویسندگان سینما حک شده بود. در کرانهٔ غربی همه این داغ ننگ را بر پیشانی داشتند حال آنکه در ساحل شرقی همه مبرا از خواری و خفت پنداشته می‌شدند. واقعیت این است که همهٔ نویسندگان به‌نوعی در پی ثبات مالی بودند. حتی آدمی مثل هنری جیمز هم در سال هزاروهشتصدونود برای تئاترهای لندن نمایشنامه می‌نوشت تا دخل و خرج زندگی را مهیا کند. او پنج سال نوشت بی‌آنکه چندان موقعیتی نصیبش بشود اما به رمان‌نویسی برنگشت. دلایل اصلی او صرفاً جنبهٔ اقتصادی داشت زیرا فروش رمان‌هایش هرگز از حد و حدود سه تا چهار هزار نسخه فراتر نرفت و طرفه آنکه او در زمرهٔ برجسته‌ترین رمان‌نویسان امریکایی بود. مدیران تئاتر به او فقط وعده وعید می‌دادند و بس. یک بار به یکی از همین مدیران گفت: «دربارهٔ طلا حرف می‌زنید، من طلا را خیلی دوست دارم.»

فیتز جرالد و فاکنر وجوه مشترکی داشتند. هر دو آنها رمان‌نویسانی بودند که ارزش ادبی آثار آنها بسیار بود ولی کتابهایشان فروش چندانی نداشت. آنها می‌دانستند که نمی‌توانند رمان پرفروش بنویسند و هر ترفندی می‌زدند بی‌فایده بود. اما فیلمنامه‌نویسی مسئلهٔ دیگری بود. آنها حتی به صحنه‌های برادوی هم نمی‌توانستند چشم امید بدوزند.

فیتز جرالد در سال‌های هزارونهصدوبیست‌وهفت تا هزارونهصدوسی‌ویک تقلای زیادی کرد تا از راه فیلمنامه‌نویسی امرار معاش کند. مدام به کالیفرنیا سر می‌زد. در طی همین سال‌ها درآمدش از مجلهٔ

«ساتردی ایوینینگ پست» سه تا چهار هزار دلار برای هر داستان بود و اموراتش به‌هرحال می‌گذشت اما در سال هزارونهصدوسی‌وهفت اوضاع بر وفق مرادش پیش نمی‌رفت زیرا درآمدش از مجله قطع شده بود. کتاب Tender is the night فروش بدی نداشت اما ناگفته نماند که حاصل ده سال تلاش مستمر او بود. فیتز جرالد وقتی به هالیوود رفت که دیگر از فروش رمان‌هایش پاک ناامید شده بود. روزگاری که قطعات پراکنده را برای اسکویر می‌نوشت، می‌پنداشت که همه توش و توان ادبی خود را به خرج داده است. هالیوود هر چه بود، به فیتز جرالد فرصت و امکان نوشتن را دوباره و در سال‌های آخر عمر بازگرداند.

فاکنر در طول دههٔ سی گرچه می‌توانست شکم خانوادهاش را سیر کند اما همیشه با فقر و فلاکت دست به گریبان بود. او نمی‌توانست به ناشران ورشکسته، بنگاه‌های فقیر ادبی و فروش کتابهایش امید داشته باشد. درآمد اصلی او از هالیوود تأمین می‌شد. پولی که از چاپ داستان‌های کوتاهش در مجلهٔ «ساتردی ایوینینگ پست» به او می‌رسید آب‌باریکهٔ مختصری بود که تازه همین چندرقاز هم بعداً قطع شد و او نیز به سرنوشت فیتز جرالد دچار شد. خانواده از او پول طلب می‌کرد و حقوق هفتگی‌اش از هالیوود خاصه در طی جنگ جهانی دوم کفاف آنها را نمی‌داد.

وابستگی ناتانیل وست به هالیوود از نوع دیگری بود. او که اصلاً به فروش کتابهایش ـ از همان آغاز کار ـ امیدی نداشت یکسره خود را وقف کار طاقت‌فرسا و سخت در استودیوهای کوچک هالیوود کرد. او از تجارب خود در هالیوود سود می‌جست و در عرصه‌های ادبی آن را بروز می‌داد.

آلدوس هاکسلی و جیمز ایجی حال و روزی خوشایندتر از فاکنر، فیتز جرالد و ناتانیل وست داشتند و کمتر وابستهٔ هالیوود بودند. هاکسلی البته هالیوود را چندان جدی نمی‌گرفت، زیرا به هنر سینما بی‌اعتنا بود. وقتی در سال هزارونهصدوسی‌وهفت سینمای ناطق با فیلم «خوانندهٔ جاز» اعلام وجود کرد، هاکسلی مقالهٔ «سکوت طلاست» را نوشت. البته بعدها هاکسلی ناگزیر شد به عقاید خود پشت کند و گفت‌وگوی فیلمنامه‌ها را بنویسد.

جنوب کالیفرنیا برای هاکسلی پناهگاه مطمئنی بود. آنجا بیش از هر جای دیگری می‌شد در انتظار پول نشست. او فیلمنامه‌نویسی را به جد نمی‌گرفت اما فیلمنامهٔ «آلیس در سرزمین عجایب» را با شور و شوق زیادی از برای والت دیسنی نوشت.

برخلاف همهٔ نویسندگان مطرح‌شده در این کتاب، جیمز ایجی فیلمنامه‌نویسی را با شور و شوق انجام می‌داد چون به سینما سخت علاقه‌مند بود. او به کالیفرنیا آمد تا دبیر صفحهٔ نقد سینما در مجلهٔ تایم بشود و دربارهٔ فیلم‌سازان مورد علاقه‌اش نقد بنویسد اما از کنار جان هیوستن سر در آورد و مسیر زندگی‌اش تغییر کرد و یکسره به فیلمنامه‌نویسی روی آورد که تا آخر عمر حرفهٔ او باقی ماند.

[۳]

سونات ویلون اثر هندل باشکوه بود و نیز هشت موومان از باخ به رهبری یک مجار سخت به دل می‌نشست و با چارلز لافتون غذا خوردیم که با همان سبک درون‌گرایانه‌اش نمایش باشکوهی از The Tempest را با لهجهٔ بریتانیایی‌اش اجرا کرد. در سال هزارونهصد نه در پاریس و نه در مونیخ امکان نداشت شبی این چنین سرشار از ذوق و شور درونی بر ما بگذرد.

توماس مان: لس‌آنجلس تابستان هزارونهصدوچهل

تجسم فاکنر و هاکسلی در آن اتاق‌های تنگ و ترش مربوط به نویسندگان و در حال تایپ فیلمنامه سخت و دشوار است. فیلمسازانی که به سراغ آنها می‌آمدند عمدتاً چیزی بیش از یک فیلمنامه‌نویس از آنها توقع داشتند. اگر گزارش مربوط به نحوهٔ همکاری هاکز با فاکنر و یا ایجی با هیوستن روشن بشود معلوم خواهد شد که کارگردان‌ها از آن دو نویسنده انتظار قریحهٔ ناب و نادری را داشتند که در فیلمنامه‌نویسان حرفه‌ای سراغ نداشتند. وقتی هاکز خرسند از همکاری با فاکنر اعلام می‌کند که: «خیلی خوب بود که او را داشتم.» به نبوغ فاکنر اشاره دارد و بس.

یکی از بیادماندنی‌ترین صحنه‌های موجود در فیلم‌های معاصر، صحنهٔ چای‌خوری در «ملکهٔ افریقا» اثر جان هیوستن است. در این صحنه کاترین هپبورن و رابرت مورلی وحشتزده می‌شوند زیرا دستشان می‌آید که شکم پر از جین همان همفری بوگارت است که صداهای وحشتناکی درمی‌آورد و به‌نظر می‌رسد که هیوستن این صحنه را بدیهه‌سازی کرده است. بقیهٔ فیلمنامه

را هیوستن موبهمو از روی فیلمنامه ایجی ساخته است. پرسش اجتناب‌ناپذیر این است که آیا هیوستن و بازیگرانش مجری فیلمنامهٔ ایجی بودند؟ پاسخ این است که هم ایجی و هم هیوستن هر دو به این صحنه علاقهٔ بسیار داشتند و تصمیم گرفتند که آن را با دقت تمام ساخته و پرداخته کنند. اگر فیلمنامهٔ ایجی را به فیلمساز دیگری می‌سپردند مطمئناً حاصل کار چیز دیگری می‌شد. پس بایستی گفت که فیلم «ملکهٔ افریقا» حاصل کار مشترک ایجی و هیوستن است.

فیتز جرالد، هاکسلی و وست آنقدر خوش‌اقبال نبودند که مانند فاکنر و ایجی، کارگردان‌هایی داشته باشند که با خلق و خوی آنها جور در بیایند.

برخی از فیلمنامه‌هایی که این نویسندگان نوشتند عالی است اما برخی از آنها با هیچ متر و معیاری، اثری خوب یا حتی متوسط تلقی نمی‌شوند اما شکی نداشته باشید که همهٔ آثار آنها نکته‌ای جالب و جذاب داشته است.

[بک]

اقامت فاکنر در مقام فیلمنامه‌نویس، در هالیوود، بیش از آن است که دیگران تصور می‌کنند. او حدود چهار سال در هالیوود کار کرد؛ از سال ۱۹۳۲ تا ۱۹۵۵ که این مدت به چند دوره قابل تقسیم است. البته خود او این سالها را چندان به جد نمی‌گیرد که همین موجب اما و اگرهای بسیار شده است و نیز سؤالهای بسیار: در همهٔ آن سالها فاکنر چه می‌کرد؟ چرا در آنجا نماند و چرا دوباره به آنجا بازگشت؟...

پاسخ می‌تواند این باشد: فاکنر با استودیوی برادران وارنر شروع کرد. فیلمنامهٔ «خواب بزرگ» را نوشت که در سال ۱۹٤٦ به نمایش درآمد. این فیلم بارها در تلویزیون نمایش داده شد و هنوز هم در فیلمخانه‌ها به نمایش درمی‌آید. موفقیت آن را مدیون همفری بوگارت می‌دانند. شکی نیست که نام بوگارت خاصه در آن سالها موفقیت هر فیلمی را تضمین می‌کرد اما دلایل دیگری نیز برای موفقیت این فیلم وجود دارد. فیلم را هوارد هاکز کارگردانی کرده است که یکی از بهترین کارگردانهای امریکا محسوب

می‌شود. فیلم بر اساس رمان جنایی و جذاب «ریموند چندلر» است که او نیز آن سالها طرف توجه مردم بود و سرآخر خود فاکنر که در مقام یکی از نویسندگان فیلمنامه به اتفاق «جولز فورتمن» و «لی براکت» بر این فیلم دین دارد.

فصل افتتاحیه فیلم به حق مشهور است؛ شخصیت «فیلیپ مارلو»ی رمان چندلر که بوگارت نقش او را بازی می‌کرد، گفتگوی عجیبی با ژنرال «استرن وود» پیر، ثروتمند و رنجور دارد. ژنرال دو دختر دارد که یکی از آنها توسط شخص ناشناسی به فساد کشانده شده است. صحنه در گلخانه‌ای وسیع در ملک ژنرال می‌گذرد، جایی که او خود را به پرورش گل ارکیده مشغول کرده است. هوای گلخانه گرم و خفقان‌آور است و مارلو حسابی عرق کرده است. ژنرال بلوز و شلوار سفید پوشیده و در صندلی چرخدار خود گرفتار است. او در یک مونولوگ طولانی از ارکیده و فسادی که گریبانگیر دخترانش شده، حرف می‌زند. استرن وود، «جالب است که آدم ناگزیر شود اموراتش را به دست یک وکیل بسپرد، تو داری به بقایای یک زندگی پرزرق و برق نگاه می‌کنی و به یک چلاق؛ از هر دو پا چلاق. اشتها ندارم. خوابیدنم هم فرقی با بیداری ندارد. اگر بگویم خواب ندارم، درست‌تر است. شده‌ام مثل عنکبوتی که تازه از تخم درآمده و باید روی حرارت زندگی کند.»

مارلو، «بله؟»

استرن وود، «ارکیده‌ها بهانه‌ای هستند برای ایجاد گرما. از ارکیده خوشت می‌آید؟»

مارلو، «نه چندان.»

استرن وود، «خیلی کریه هستند. گوشتشان مثل گوشت آدم است و بوی شیرینی فاسد می‌دهند...»

مارلو از ژنرال درباره دخترهایش می‌پرسد، «بهم شبیه هستند؟»

استرن وود، «گمان نمی‌کنم. البته در رگهای هر دو آنها خون فاسد جریان دارد. ویویان، تباه شده، سختگیر، شیک و بی‌پرواست. کارمن هنوز

مثل بچه‌ها دوست دارد بال مگسها را بکند. مطمئنم همیشه غرق در گناه و خلافهای ابتکاری هستند.»

لحن استرن وود طنینی از وجود فاکنر را دارد. این صحنهٔ بخصوص حال و هوای نوشته‌های فاکنر را دارد و طرفه آنکه تقریباً کلمه به کلمهٔ این صحنه مستقیماً از رمان چندلر برداشته شده است. پس فاکنر کجاست؟ اگر گفتگوهای این صحنه را او ننوشته، پس چه کرده است؟

حقیقت این است که در فیلمهایی از قبیل «خواب بزرگ» کار، مشترک انجام می‌پذیرد و تشخیص دقیق عملکرد هر کس در این میان کار دشواری است. نگاه مجدد به این صحنه، ویژه‌گی دیگری را آشکار می‌کند: «خواب بزرگ» از لحاظ تصویر و دیالوگ کاملاً متمایز از سایر فیلمهاست و وجودی یگانه دارد.

«مانی فاربر» منتقد معروف سینما، این ویژه‌گی را چنین توضیح می‌دهد: حوادث متعدد در فیلم «خواب بزرگ» با پرشهای زمانی مشهودی، به‌هم متصل شده‌اند. اما در هر پرش ـ هر جا که یکی از افراد قصه حضور دارد ـ نکتهٔ درخور توجه‌ای دربارهٔ شخصیت و اعمال او گنجانده شده است. پیراهن تنگ بوگارت و کم‌طاقتی غضب‌آلودش در مواجهه با ژنرال متشخص، انگار خصوصیتی آنی است و از جنبهٔ تیپیک، تناسبی با سایر حوادث فیلم ندارد و مطمئناً به نوع طنز فاکنر مربوط می‌شود.

شاید حق با فاربر باشد که فاکنر این صحنه را در فیلم گنجانده است. به واقع عملکرد فاکنر در مقام فیلمنامه‌نویس در اکثر فیلمها این بوده است که تعیین کرده «چه چیزی در کجا باشد.» مثلاً می‌توان از فیلم قبلی هاکز و فاکنر «داشتن و نداشتن» نام برد. در صحنه‌ای ماری (لورن باکال) سعی می‌کند که خود را سهل‌الوصول بنمایاند. به مورگان (بوگارت) می‌گوید هر وقت که طالب اوست فقط کافی‌ست که سوت بزند. مورگان تعجب می‌کند. ماری نشان می‌دهد که چگونه «لبهایت را جمع کن... و سوت بزن» دیالوگ را هاکز نوشته بود اما نمی‌توانست جایش را در فیلم پیدا کند. فاکنر پیشنهاد کرد که دو بازیگر را در اتاقی در هتل بگذارند و آنجا این گفتگو

ردوبدل بشود ؛ مکانی که با فیلم «جور در بیاید» فاکنر اسباب تمهید را چنان چید تا دیالوگهای هاکز، محلی برای اجرا داشته باشد.

در نیمهٔ دههٔ شصت، لی براکت را که یکی از سه نویسندهٔ فیلمنامهٔ «خواب بزرگ» بود، در کنفرانس نویسندگان که در سواحل غربی تشکیل شده بود، ملاقات کردم. از او دربارهٔ سهم فاکنر در نوشتن فیلمنامه پرسیدم. ـ چون این اولین فیلمنامه‌ای بود که لی براکت در نوشتن آن دخیل بود، خاطرات روشن و جذابی از آن داشت ـ فاکنر در مورد او چنان شرط ادبی را رعایت کرده بود که بعد از بیست سال هنوز هم این نکته برای لی براکت موجبی برای قدردانی بود. «او با من همانطور رفتار می‌کرد که مردان جنوبی، با دختری که به‌تازگی در استخدام جایی درآمده رفتار می‌کنند.»

لی براکت گفت که بیشتر وقت آنها بر سر تنظیم طرحی از داستان پیچیدهٔ چندلر صرف شد. هر سه نویسنده، لایه‌های داستان را بهم ریختند تا داستانی منطقی و منسجم از آن درآورند.

انگیزه و اعمال شخصیت‌های رمان آنها را گیج و آشفته کرده بود: چرا x ، y را کشت. اگر z واقعاً نمی‌دانست که x دقیقاً...؟

گروه دست به شعبده‌بازی می‌زد و فاکنر سردستهٔ آنها بود. پس از سه ماه کار دشوار، سرآخر فیلمنامه‌ای نوشته شد که گرچه نویسندگان آن نگران بودند اما هاکز آسوده‌خاطر بود. هاکز به آنها گفت، «اگر اندکی سرعت وقایع را بیشتر کنند، جای هیچگونه نگرانی نیست.» و حق با هاکز بود و نگرانی آنها موردی نداشت.

همهٔ این وصله‌پینه‌ها و قلم به تخم چشم‌زدنها صرفاً جنبهٔ معیشتی داشت و شکی نیست که فاکنر نیز آن را نوعی امرارمعاش هفتگی ـ مقداری کلمه در برابر مقداری دلار ـ تلقی می‌کرد.

باری، کار فاکنر در هالیوود خاصه در جوار هاکز، حاصلش فیلمهای دلپذیر و مطرح بود که عمدتاً فیلمهایی عاطفی به‌حساب می‌آمدند تا فیلمهایی متفکرانه و جدی که در دهه‌های سی و چهل رونق داشتند. بسیاری از فیلمهای جاه‌طلبانهٔ آن دوره: (خبرچین)[1] ، (بلندیهای بادگیر)[2] ، (بهترین

سالهای زندگی ما)[۳] اینک از یادها رفته‌اند اما خاطرهٔ خوش (خواب بزرگ) و (شاهین مالت) همچنان برجا مانده است.

این نگاه مختصر مسلماً نمی‌تواند به همهٔ پرسشهای مربوط به فیلم (خواب بزرگ) پاسخ بدهد. و درست‌تر این است که برای یافتن تصویر روشن‌تری از سالها اقامت فاکنر در هالیوود، به آغاز فعالیت او بپردازیم.

«راستش را بخواهید ترسیده بودم... از هیاهویی که در هنگام ورودم برپا شده بود، وحشت کرده بودم. وقتی مرا به سالن نمایش فیلم بردند و گفتند که همه چیز روبراه است، دستپاچه شدم...»

ویلیام فاکنر

[دو]

عدم موفقیت فاکنر در مقام نویسنده‌ای پولساز او را به هالیوود کشاند و چون امرارمعاش او از راه نوشتن مقدور نبود بارها به هالیوود پناه برد. فقط یکی از کتابهای او موفقیتی درخور یافت و پای فاکنر را به هالیوود باز کرد. رمان (حریم) فروش خوبی داشت و یک اثر صددرصد فاکنری بود.

(خشم و هیاهو) که اولین رمان از رمانهای چهارگانه‌اش محسوب می‌شود، بطور متوسط در هر چاپ بیش از دوهزار نسخه به‌فروش نرفت. سه ناشر به تبعیت از نظر منتقدان این کتابها را با عنوان‌های ستایش‌انگیز، مبهوت‌کننده و متفاوت تبلیغ کردند اما مردم به دور از این تبلیغات، استقبالی از این چهار رمان نکردند.

در اواخر دههٔ بیست، فاکنر ظاهراً به کسب از طریق نوشتن وقعی نمی‌گذاشت و در آکسفورد می‌سی‌سی‌پی به انواع خرده‌کاری‌ها دست می‌زد: نقاشی ساختمان، نجاری و حتی آموزش گلف. ونیز در سواحل خلیج ـ در

۱ ـ خبرچین (۱۹۳۵) جان فورد.

۲ ـ بلندیهای بادگیر (۱۹۳۹) ویلیام وایلر.

۳ ـ بهترین سالهای زندگی ما (۱۹٤٦) ویلیام وایلر

پاسکاگولا ـ با کارهای عجیب و غریب از جمله صید میگو با قایق‌های ماهیگیری امرارمعاش می‌کرد و ظاهراً همین او را کفایت می‌کرد.

فاکنر پس از ازدواج با «استل فرانکلین» در سال ۱۹۲۹، که از ازدواج اولش دو فرزند به همراه آورده بود، به تقلای معاش افتاد. حالا که صاحب خانواده شده بود بایستی از پس مخارج آن برمی‌آمد. تصمیم گرفت که از راه نوشتن سوروسات زندگی را مهیا کند. «حریم» را در پی همین توقع نوشت و بعدها اعلام کرد که، «به کتابهای پرفروش فکر کردم و عزم جزم کردم که خودم هم امتحانی بکنم. مدتی زور زدم تا دستم بیاید که یک آدم اهل می‌سی‌سی‌پی تکلیفش با تمایلات معاصر چیست؟ و هولناکترین داستانی را که می‌توانستم تخیل کنم، در حدود سه هفته تمام کردم و برای «اسمیت» که قبلاً (خشم و هیاهو) را منتشر کرده بود، فرستادم. بلافاصله جواب داد، «خدای من، اصلاً نمی‌توانم این را منتشر کنم. هر دویمان را به زندان می‌اندازند.»

فاکنر می‌گوید که پس از آن کتاب (حریم) را به بایگانی سپرد، اما ناشر چنین نکرد. در سال ۱۹۳۰، هریسون اسمیت تغییر رأی داد و نمونه‌های حروفچینی را برای تصحیح به آدرس فاکنر فرستاد. فاکنر وقتی نمونه‌های حروفچینی را خواند، وحشتزده شد، «دستم آمد که حسابی گند زدمام. دو راه پیش رو داشتم: یا همه‌اش را پاره کنم و بریزم دور یا بازنویسی کنم. فکر کردم چه‌بسا کتاب فروش خوبی داشته باشد. ممکن است ده‌هزار خواننده داشته باشد. این بود که نمونه‌های حروفچینی را پاره کردم و دوباره دست بکار نوشتن رمان شدم. می‌دانستم که باید ضرر حروفچینی را بپردازم، اما چه باک، باید راهی می‌جستم تا چون زمان انتشار (خشم و هیاهو) و یا (دراز می‌کشم و می‌میرم) مغبون نشوم. آخر خواننده باید کتاب را بخرد و دوستانش را هم تشویق به خواندن آن بکند.»

دوازده‌هزار نفر کتاب را خریدند و اجر فاکنر ضایع نشد و پولی را که به آن نیاز داشت به کف آورد. اما افسوس که اوضاع بر وفق مراد پیش نرفت و مؤسسهٔ هریسون اسمیت شش ماه پس از انتشار (حریم) یعنی در اوایل

سال ۱۹۳۱ ورشکسته شد و فاکنر از بابت حق‌التألیف کتاب چندان نصیبی نبرد. تنها پولی که از بابت (حریم) به فاکنر رسید، در هالیوود بود.

درآمد حاصل از (حریم) به دو طریق میسر شد: فروش حقوق رمان به استودیو پارامونت و قرارداد فاکنر در مقام فیلمنامه‌نویس با استودیو مترو گلدین مایر.

(حریم) اگرچه از لحاظ تجاری چندان موفق نبود اما کتاب، بحث‌انگیز شد و زبانزد خاص و عام و نیز تأثیر آن بر هالیوود کاملاً مشهود بود.

در روزهایی که فیلم ناطق رونق می‌گرفت به نویسندگان جدید روی خوش نشان می‌دادند. فیلم ناطق به گفت‌وگو نیاز داشت و بسیاری از استودیوها به نویسنده‌ای که بتواند این نیاز را برآورده کند، محتاج بودند. هر نویسنده‌ای در هر کجا که قریحهٔ خود را بروز می‌داد ـ در مطبوعات، تماشاخانه‌های برادوی و خاصه در عرصهٔ رمان و داستان ـ فوراً به استخدام استودیو درمی‌آمد. کسی در غم زیروبم نویسنده نبود و ای بسا اگر هنری جیمز هم در اوایل دههٔ سی، در آن حوالی پیدایش می‌شد، قراردادی امضاء می‌کرد.

البته امروز و برای ما غریب می‌نماید که چگونه فاکنر و ناتانیل وست توانستند بر اساس کتابهایی نظیر (حریم) و (Miss Lonelyhearts) فیلمنامه بنویسند، اما یادتان باشد که هر دوی این کتابها محتوایی داشتند که می‌شد از آنها گفتگوهای واقع‌گرایانه به‌دست آورد، آثاری که در آن سالها چون (صورت زخمی)، (سزار کوچک) و (دشمن مردم) تحسین همگان را برانگیخته بودند، امتیاز زیادی محسوب می‌شد.

در اواخر سال ۱۹۳۱، فاکنر زیرک، دستش آمده بود که هالیوود به استعداد او احتیاج دارد. پائیز همان سال در سفری به نیویورک به آژانس لیلاند هیوارد سرزد و هیوارد او را به «ساحل غربی» معرفی کرد. در هیجدهم دسامبر، هیوارد از سام مارکس که مسئول بخش طرح و داستان مترو گلدین مایر در «کالورسیتی» بود، یادداشتی با این مضمون دریافت کرد: شما در

سفر اخیرتان به اینجا، ویلیام فاکنر را توصیه کردید. گمانم به درد کار ما می‌خورد ؛ بگوئید چند؟ با بهترین درودها.

فاکنر البته از این پیشنهاد طرفی نبست، چون اصلاً حال و حوصلهٔ رفتن به کالیفرنیا را نداشت و ترجیح داد برای خانم «تالولا بانکهد» که با همسرش استل دوست بود، طرحهای اورژینال بنویسد، که البته از این کار هم پولی عایدش نشد، اما چون کار را در خانه‌اش در آکسفورد انجام داده بود، چندان مغبون نشد.

در طول ماه‌های اوایل سال ۱۹۳۲ به حق التألیفی که از فروش رمان (حریم) نصیبش می‌شد، دلخوش کرده بود، خاصه که از بابت مشکلات مالی ناشی از خرید ملک و املاکی که بعدها آن را "Rowan oak" نامگذاری کرد، سخت در مضیقه بود.

متروگلدین مایر همچنان خواستار فاکنر بود اما او از رفتن به کالیفرنیا امتناع می‌کرد تا سرآخر بحران مالی و نیز پیشنهادهای متنوع متروگلدین مایر موجب شد که کوتاه بیاید ؛ خاصه که در اوایل سال ۱۹۳۲ هریسون اسمیت در نتیجهٔ عدم توافق با شریک انگلیسی‌اش «جاناتان کپ» ورشکسته شد و فاکنر را از چهارهزار دلاری که سهم می‌برد، محروم کرد. فاکنر وقتی که مطمئن شد پولی از این بابت به او نخواهد رسید، پیشنهاد متروگلدین مایر را پذیرفت. البته در بهار همان سال رمان (روشنایی ماه اوت) به پایان رسیده بود اما تضمینی وجود نداشت که کتاب فروش خوبی داشته باشد. هریسون اسمیت دوباره به حرفهٔ نشر کتاب بازگشت ولی با همهٔ توش و تقلایی که کرد و کتابهای متعددی که چاپ کرد، کارش چندان نگرفت.

باری... فاکنر در ماه مه ۱۹۳۲ در اثر فقر و تنگدستی به هالیوود پناه برد و این سرآغاز سفرهای فاکنر به هالیوود است.

بد نیست در ابتدا، تصویر روشنی از مردی که آن روزها در استودیو متروگلدین مایر، آمدوشد داشت در نظر آوریم، مردی کوتاه‌قامت که قدش به زحمت به پنج پا می‌رسید. معمولاً لباسی تمیز و اتوکشیده اما نخ‌نما به تن می‌کرد و همواره پیپی را لای دندانهایش می‌فشرد. وقار و آداب معاشرتش در

کالیفرنیا غریب می‌نمود و نشان می‌داد که اهل می‌سی‌سی‌پی یا حتی نیویورک است. در رفتار با دیگران چنان بود که او را گستاخ می‌پنداشتند و آنقدر دور از دسترس به نظر می‌رسید که دیگران در حضورش، راحت نبودند. لهجهٔ می‌سی‌سی‌پی‌وار و صدای بم و آهسته‌اش دقیقاً مفهوم نمی‌شد و اغلب درک آنچه فاکنر می‌گفت برای همکارانش در استودیو بسیار دشوار بود. اما وقتی حرفهای او را می‌فهمیدند، بشدت مجذوب می‌شدند. البته بیشتر مواقع به‌نظر می‌رسید که فاکنر در جای دیگر سیر آفاق می‌کند تا در آن اتاق‌های کسالت‌بار کنفرانس. مراودهٔ چندانی با کسی در هالیوود بهم نزده بود و مدام میگساری می‌کرد. ظرفیت مشروب‌خوردنش باور کردنی نبود و از این لحاظ زبانزد خاص و عام بود. میگساری شاید بهانه‌ای بود تا در هالیوود قدری تسکین پیدا کند اما نتیجه‌ای نداشت جز آنکه پولی را که به‌دست می‌آورد بر باد بدهد.

عده‌ای او را جذاب می‌پنداشتند، زیرک بود و تا کمرویی‌اش پنهان بماند مدام نکته می‌پراند و شوخ‌طبعی می‌کرد. معمولاً کم‌حرف می‌زد اما وقتی به سخن درمی‌آمد، می‌توانست به رغم متانتی که داشت، ویران کند. هیچ چیز در او سرسری و از سر اتفاق نبود.

فاکنر برخلاف ناتانیل وست هرگز برای استودیوهای کوچکی چون «ریپابلیک» یا «مونوگرام» که آثاری کم‌ارزش تولید کردند، کار نکرد. او با استودیویی کارش را آغاز کرد که آن موقع بسیار شاخص بود: متروگلدین مایر و صاحبانش ایروینگ تالبرگ و لوئیس بی‌مایر سهم در خوری در عرضهٔ آثار فرهنگی داشتند و همواره، بهترین بیلان مالی را از لحاظ حرفه‌ای، کسب می‌کردند. در بحران اقتصادی سال ۱۹۳۲ فقط استودیوهای متروگلدین مایر و برادران وارنر توانستند از لحاظ مالی سرپا بمانند. پارامونت، فوکس و یونیورسال یا اعلام ورشکستگی کردند یا موقتاً دست از کار کشیدند. تولید فیلم بشدت کاهش یافت و نویسندگان بیش از دیگران از این کسادی، لطمه دیدند. فاکنر در دورهٔ نحسی به هالیوود آمده بود.

قرارداد فاکنر با متروگلدین مایر نه شبیه به قراردادهایی بود که امروزه

می‌بندند و نه شبیه قراردادهای سال ۱۹۳۲ بود. قرارداد کوتاه‌مدتی مبنی بر شش هفته کار بود و هفته‌ای پانصد دلار به او می‌رسید ؛ که البته برای فاکنر پول زیادی بود، «بیشترین پولی که تابه‌حال به چنگ آورده بودم و گمان می‌کردم اگر همهٔ پولهای می‌سی‌سی‌پی را جمع بکنی، اینقدر نمی‌شود...»

فاکنر از همان بدو ورود به هالیوود هالهای از اسطوره به دور خود رسم کرد و چنان هالیوود را سرد و بی‌روح یافت که بلافاصله اعلام کرد که در استودیو به اندوه مبتلا شده است. و این بهانه‌ای بود تا به «درهٔ مرگ» پناه ببرد:

«راستش را بخواهید، ترسیده بودم... از هیاهویی که هنگام ورودم برپا شده بود، وحشت کرده بودم. وقتی مرا به سالن نمایش فیلم بردند و گفتند که همه چیز روبراه است، دستپاچه شدم.»

و چرا درهٔ مرگ؟ گفتنی است که دو فیلمساز یعنی فون اشتروهایم و آنتونیونی که چهل سال از هم فاصله داشتند نیز شیفتهٔ آن مکان شده بودند. در هر دو فیلم (حرص) و (قلهٔ زابریسکی) از درهٔ مرگ بعنوان «محل گریز» شخصیتهای اصلی استفاده شده است و شاید همین جاذبهٔ پنهان بود که فاکنر را به آنجا فرا می‌خواند، به متروک‌ترین نقطهٔ زمین در امریکای شمالی.

فاکنر خیلی زود به متروگلدین مایر بازگشت ـ ظاهراً همه چیز روبراه شده بود ـ به او امکان این را دادند که محصولات متروگلدین مایر را ببیند. ده دقیقه‌ای که از نمایش یکی از فیلمها گذشت، به گمان اینکه همهٔ این ماجراها از اتاق پخش فیلم بیرون می‌آید، زیر لب غرولند کرد، «خدای من، غیرممکن است»

فاکنر گفته است که در یکی از جلسات نمایش فیلم، پس از مدت کوتاهی از مسئول اتاق نمایش خواهش کرده است که فیلم را پخش نکند زیرا کاملاً متوجه شده که فیلم چگونه پخش می‌شود.

نکته‌های متعددی دربارهٔ عدم آگاهی فاکنر از عالم فیلمسازی وجود دارد. بسیاری از این نکته‌ها البته ساختگی‌ست اما در موارد دیگر، حاکی از طنز فاکنر است. مشهور است که به سام مارکس ـ رئیس بخش طرح و

داستان مترو گلدین مایر ـ گفته است که دوست دارد فقط در زمینهٔ فیلمهای میکی‌موس، که آنها تهیه می‌کنند، فعالیت کند. مارکس مؤدبانه به او پاسخ داده است که در مترو گلدین مایر فیلمهای کارتونی ساخته نمی‌شود. آنوقت فاکنر می‌گوید: پس اجازه بدهید متن فیلمهای خبری را بنویسم.

در پس و پشت این سیمای ساده‌لوح و روستایی، فاکنری پنهان بود که دقیقاً می‌دانست در هالیوود چه باید بکند. البته وانمود می‌کرد که نمی‌داند اما مدتی بعد دست از این بازی برداشت و ظرف یکسال به اندازهٔ یک لیست حقوق، برای مترو گلدین مایر کار کرد.

فاکنر نه پروژه به آنها ارائه داد: فیلمنامه‌هایی اصل یا اقتباس‌شده از آثار خود و دیگران، که مجموعه‌ای از طرحهای بیست‌وپنج صفحه‌ای تا فیلمنامه‌هایی بلند بود. داستان این فیلمنامه‌ها از آن نوعی بود که بعدها در مترو گلدین مایر به فیلمهای «دشوار» معروف شدند: فیلمهای افسانه‌ای امریکای لاتین، عملیات نیروی هوایی در جنگ اول جهانی و داستانهای عاشقانه... و فقط دو فیلمنامه از این سری به مرحلهٔ تولید رسید که از قضا در دورهٔ دوم و در پایان راه فاکنر با مترو گلدین مایر بود. اولین فیلمنامهٔ اصل را فاکنر در ماه ژانویه ۱۹۳۲ به‌پایان رساند اما مترو گلدین مایر از پرداخت حقوق آن طفره رفت و این بهانه‌ای شد تا فاکنر از فیلمنامه‌نویسی دست بردارد.

عایدی فاکنر، هفته‌ای سه‌هزار دلار بود که سه‌هزار دلار دیگر هم بابت فروش حقوق داستان عقب‌گرد که دربارهٔ ناوهای اژدرافکن بود و در «ساتردی ایوینینگ پست» چاپ شده بود، از مترو گلدین مایر دریافت کرد. در واقع، فاکنر در هالیوود به جایی نرسید. بعدها گفت، «جار و جنجال راه نمی‌اندازم، اما من چیزی نمی‌بینم، فقط وعده و وعید می‌شنوم.»

فاکنر قول داده بود که صادقانه در خدمت استودیو باشد. شش‌هزار دلار بیشترین پولی بود که تا آن موقع نصیبش شده بود. و حالا که کمپانی مترو گلدین مایر به او احتیاج نداشت، وقت آن بود که از کالیفرنیا برود و نقطهٔ پایان بر همه چیز بگذارد.

یکی دو ماه پس از بازگشت فاکنر به آکسفورد، ناگهان همه چیز تغییر کرد. هوارد هاکز (عقب‌گرد) را برای کمپانی مترو گلدین مایر، به تولید نزدیک کرد و از فاکنر خواست، فیلمنامه‌ای بر اساس آن و با عنوان (امروز ما زندگی می‌کنیم) بنویسد. فاکنر زیر بار نمی‌رفت اما هاکز هم دست‌بردار نبود.

«هاکز دنبالم فرستاد. به خانمام در آکسفورد تلفن زد. گفتم: حالا چرا باید به آنجا بیایم؟ اینجا هستم، شش‌هزار دلار هم پول دارم، پولی که کمتر کسی این روزها در می‌سی‌سی‌پی دارد...»

هاکز سماجت بخرج داد و باز هم تلفن زد. فاکنر، ماه بعد به کالورسیتی بازگشت. مترو گلدین مایر آنقدر نرخ را بالا و پایین کرد تا دستمزد فاکنر به هفته‌ای دویست و پنجاه دلار رسید.

فاکنر و هاکز کارشان را شروع کردند و ارتباط نزدیک آنها تا زمان مرگ فاکنر در سال ۱۹۶۲ ادامه یافت. هر دو به شکار، پرواز و خاصه به داستان‌گویی علاقهٔ وافری داشتند و نیز هر دوی آنها برادر کوچکترشان را در ماجراجویی‌های هوایی از دست داده بودند. فاکنر، هاکز را خلبان بازنشسته‌ای چون خودش تلقی می‌کرد، حال آنکه هاکز به درایت و قریحهٔ فاکنر در نوشتن فیلمنامه‌های مورد علاقه‌اش، اعتقاد راسخی داشت و تا بیست سال بعد هم همچنان همین اعتقاد را دربارهٔ فاکنر داشت.

ارتباط با هاکز چندان جذاب بود که سالها به درازا کشید، خاصه که فاکنر ناچار بود از هالیوود امرارمعاش کند. همکاری هاکز و فاکنر متفاوت از ارتباط معمول میان نویسنده و کارگردان بود؛ شاید به این علت که هاکز با بقیهٔ کارگردانهای سال ۱۹۳۲ فرق داشت.

شیوهٔ فیلمسازی هاکز در هالیوود منحصر به فرد بود. او از سال ۱۹۲۶ کارگردانی فیلم را شروع کرد و تا سال ۱۹۷۰، ادامه داد. آنچه در کارنامهٔ او شاخص و برجسته است دوام او در مقام کارگردان نیست بلکه کنترل و نظارتی‌ست که بر نحوهٔ ساخت فیلمهایش داشت که این امر برای دیگر کارگردانهای هالیوود میسر نبود. و همین نظارت موجب آن شد که فیلمهای

هاکز، لحن و فکر، نظم و نظام مشخصی داشته باشد و سبک مشخص او را بنمایاند. استقلال نسبی در آن روزگار که شرایط بر فیلمسازان دیگر سخت و دشوار می‌گذشت، دلیل مشخصی دارد؛ تقریباً همهٔ فیلمهای هاکز پرفروش بودند و رونق گیشه، قیدوبندها را از دست‌وپای او برمی‌داشت. عامل دیگر ـ که بسیار مهم است ـ قریحهٔ نویسندگی هاکز بود. او در نوشتن تمام فیلمهایی که کارگردانی کرد، سهیم بود. او داستانهای زیادی برای فیلمهای صامت نوشته بود. (جاده افتخار ـ ۱۹۲۶)، (برگهای انجیر ـ ۱۹۲۶)، (دختری در اسکله ـ ۱۹۲۸) و (پاسداران سحر ـ ۱۹۳۰) از زمرهٔ آثاری‌ست که هاکز نوشته است. او تعدادی از فیلمهای ناطق را نیز بر اساس داستانهای خودساخته است: (جمعیت می‌غرد ـ ۱۹۳۲)، (فقط فرشته‌ها بال دارند ـ ۱۹۳۹)، (خط سرخ ۷۰۰۰ ـ ۱۹۶۵)، که گرچه شهرتی نصیب او نکردند اما به‌نظر می‌رسد که مفری شد تا در نوشتن فیلمنامهٔ (زیرزمین) اثر «فون استرنبرگ» همکاری کند. قریحهٔ نوشتن، به او امکان بدیهه‌سازی می‌داد، که در تک تک فیلمهایش مشهود است.

تلقی هاکز از اثری که خلق کرده است اغلب شبیه تلقی فاکنر است. وقتی منتقدان از او دربارهٔ فلان منظور و معنی در فلان صحنه می‌پرسیدند، جواب سرراستی نمی‌داد.

«به‌نظر آنها گوش می‌دهم و دهانم از تعجب باز می‌ماند. تعجب می‌کنم که چرا این حرفها را دربارهٔ من می‌زنند. من فقط داستان تعریف می‌کنم.»

هاکز در مقام کارگردان، توانایی آن را داشت که با نویسنده، مراودهٔ خلاقی بهم بزند؛ قدرتی که دیگر کارگردانهای هالیوود از آن بهره‌ای نبرده بودند و حتی امروز هم در کمتر فیلمسازی می‌توان این قدرت را سراغ گرفت. این استعداد هاکز، ارتباط او را با فاکنر خلاق کرده بود، زیرا فاکنر نیز طالب فیلمسازی چون هاکز بود تا بتواند فیلمنامه‌هایی نزدیک به طبع خود بنویسد.

فاکنر در آغاز فقط تکنسین بود و بس. نویسنده بود اما آنچه را از او

می‌خواستند، بی‌چون و چرا به گردن می‌گرفت و انجام می‌داد.

فاکنر بخود نمی‌دید که از زبان فیلم به‌مثابهٔ واسطه‌ای خلاق سود بجوید، حال آنکه فیتز جرالد در آن روزگار ناگوار فیلمنامه‌نویسی تقلا می‌کرد تا اثری درخور خلق کند. تلقی فاکنر ـ که خود را اجیر هالیوود می‌دانست ـ به ناتانیل وست که از کار جدی برای هالیوود امتناع می‌کرد، نزدیک است. هر دوی آنها هالیوود را مفری برای کسب معاش که از طریق نویسندگی تأمین نمی‌شد، می‌دیدند. البته همکاری با هاکز فرق می‌کرد؛ هم تفریح بود و هم منفعت.

در اواخر دههٔ بیست با پیدایش سینمای ناطق، از ریتم تند فیلمها به میزان زیادی کاسته شد. برخی از تاریخ‌نویسان سینما البته در این مورد غلو کرده‌اند اما نگاهی گذرا به فصل افتتاحیهٔ فیلم (دشمن مردم ـ ۱۹۳۱) تا حدودی تأسف تاریخ‌نویسان را تائید می‌کند. وسایل سنگین و حساس جدید، تحرک را از دوربین گرفت و تا سالها بعد، حرکت دوربین بسیار کند انجام می‌شد.

ضبط دیالوگها مسئله‌ای شده بود و بازیگران ـ آنطور که حرف می‌زدند ـ تأثیر بسزایی نداشتند. رغبت هاکز به‌حرکت دادن دوربین از او فیلمسازی پرتحرک ساخت. او حتی وقتی صحنه‌ای پر از دیالوگ را کارگردانی می‌کرد، بازیگران را وامی‌داشت تند و قبراق حرف بزنند؛ (قرن بیستم ـ ۱۹۳٤) و (منشی وفادار او ـ ۱۹٤۰) از این زمره است:

در سال ۱۹۳۲ که فاکنر و هاکز با هم آشنا شدند، هاکز سه تا از فیلمهای پرهیجان خود را کارگردانی کرده بود: (صورت زخمی)، (ببر ـ کوسه) و (جمعیت می‌غرد)، که هر سه را هم در همان سال ۱۹۳۲ ساخته بود. سرعت و شتابی که در نحوهٔ بیان بازیگران بود، این سه فیلم را از سایر فیلمهای آن دوره متمایز می‌کند. این فیلمها با حداقل زمان و سرمایه، ساخته شده بودند و جنبهٔ سرگرم‌کنندگی آنها کاملاً مشخص بود و از هر جهت می‌توان آنها را متفاوت از فیلمهای جدی و هنری به‌حساب آورد. هر سه فیلم دقیقاً بر اساس کلیشه‌های رایج ساخته شده بودند، اما عنصر «حرکت» به

آنها اعتبار می‌بخشید.

در ایالات متحده، مانی‌فاربر اولین منتقدی بود که هاکز و نیز رائول والش: (آنها در شب می‌رانند)، (اوج التهاب) ، (سیرای بلند) و ویلیام ولمن: (دشمن مردم) را بر فیلمسازان جدی و برندهٔ جایزهٔ اسکار نظیر ویلیام وایلر و جرج استیونز، برتر دانست. او (فاربر) معتقد بود، «هاکز و همکارانش نمونهٔ تمام عیار هنرمندانی هستند که از رنگ و لعاب‌زدن به تزویر، تفاخر و فریب، پرهیز می‌کنند ـ که از قضا در فیلم به اصطلاح جدی چنین نیست.»

هنرمندی مثل هاکز، اگر بخواهد در صنعت سینما قبراق و سرپا باشد ناگزیر است که نبوغ خود را پنهان کند و دست به عصا قدم بردارد. فیلمهای هاکز به ظاهر، پیش پا افتاده و کلیشه‌ای و حتی خنثی می‌نماید اما به واقع این اپراتور نقاب بر چهره‌زده می‌تواند از هر مضمون ضعیف و دستمالی‌شده، نکته‌هایی بیرون بیاورد نغز و درخور اعتنا. هاکز می‌توانست به مدد نبوغ خود از حوادث سطحی، موقعیتی خلاق بیافریند. زیرا او، گوش تیزی برای شنیدن، چشمی باریک‌بین برای دیدن جزئیات، دریافتی عمیق از موقعیتها و تدبیری کارساز در زمینهٔ فیلمسازی داشت و از همین‌رو توانست سالها صحنه‌هایی موجز و خلاق بیافریند و راه تعالی را در سینما طی کند.»

اگر این تعریف و تمجیدها را قضاوتی عادلانه دربارهٔ هاکز و آثار او بدانیم، بدیهی است که نقش درخور اعتنای فاکنر را نباید دست‌کم بگیریم. و اگر کارگردان (صورت زخمی) به رمان (حریم) دل می‌بندد، ناشی از حوادث مهیج و لحظات درخشان آن است. تشییع جنازهٔ (رد) را که تبدیل به عربده‌های مستانه شده است و تابوت به در و دیوار می‌خورد، به خاطر بیاورید. [وقتی جنازه را بلند کردند، حلقهٔ گل به او چسبیده بود، چون سیم زیر حلقهٔ گل در گونه‌هایش فرو رفته بود، کلاهی که سرش بود، سر خورده بود و سوراخ آبی‌رنگ و کوچکی که وسط پیشانی‌اش بود، دیده می‌شد. سوراخ را با موم و به دقت پر کرده بودند و رنگ زده بودند، اما موم بیرون پریده بود و نتوانستند پیدایش کنند ؛ این بود که لبهٔ کلاه را تا روی

چشمانش، پائین کشیدند.] این صحنهٔ کتاب صرفاً تصویر است، حال آنکه هاکز به جنبه‌های دیگر هم نیاز داشت. هاکز به فاکنر نیاز داشت زیرا مطمئن بود که فاکنر می‌تواند گفتگوها را کاملاً انگلیسی بکند، «فاکنر همان چیزی را که از او می‌خواستند، انجام می‌داد.» او فیلمنامهٔ کاملی با گفت‌وگوهای موجز و منقطع، به شیوهٔ انگلیسی نوشت و در اختیار بازیگران امریکایی گذاشت. وقتی فیلم (امروز ما زندگی می‌کنیم - ۱۹۳۳) نمایش عمومی یافت، این گفتگو بسیاری از منتقدین را به تحسین واداشت:

«زدی به خال؟»

«آره.»

«خوشحالم. منتظرش بودم.»

در همان دیدار اول هاکز به فاکنر گفت که از او توقع دارد به متن اصلی قصه، وفادار بماند. فاکنر در جواب گفت فقط پنج روز مهلت می‌خواهد. فاکنر فیلمنامه را نوشت تا نشان دهد که می‌تواند سریعتر از فیلمنامه‌نویسان هالیوود، کار را به سرانجام برساند. در فاصله‌ای که ایروینگ تالبرگ، فیلمنامه را می‌خواند تا تصویب بکند یا نه، جون کرافورد با متروگلدین مایر قرارداد بست و به ناچار می‌بایستی نقش زن را به قصه تزریق کرد. بازنویسی فیلمنامه، منجر به مثلث عشقی حزن‌انگیزی میان جون کرافورد، گاری کوپر و رابرت یانگ شد. صحنه‌های پرهیجان تنها امتیاز فیلم بود. فیلم را منتقدان نپسندیدند و موفقیت تجاری آن نیز اندک بود.

شکست نسبی (امروز ما زندگی می‌کنیم) اعتقاد هاکز را به فاکنر سست نکرد. حتی می‌توان گفت که سماجت او باعث شد که فاکنر دوباره به هالیوود بازگردد و شکی نیست که پشتیبانی هاکز فاکنر را در هالیوود ماندگار کرد.

همکاری فاکنر و هاکز در (امروز ما زندگی می‌کنیم) موجب شد که قصهٔ مشهوری در هالیوود دربارهٔ فاکنر سر زبانها بیفتد، «من در خانه‌ام کار می‌کنم.» این جمله حداقل یک‌دوجین روایت مختلف دارد. این قصه در قالبهای متفاوت و در کتابهای متنوعی که دربارهٔ هالیوود نوشته شده، نقل

شده است و همیشه هم شیرین و شنیدنی است.

کتاب مل گوساو دربارهٔ زانوک و (تا حرفم را تمام نکرده‌ام، بله نگو.) محل وقوع این قصه را استودیو فوکس قرن بیستم و در اواخر دههٔ سی ذکر کرده است. جک وارنر در اتوبیوگرافی‌اش (صد سال اول زندگی من در هالیوود) محل وقوع قصه را در نیمهٔ دههٔ چهل و در استودیوی برادران وارنر ذکر می‌کند. اما شکی نیست که این ماجرا در سال ۱۹۳۲ و در استودیو متروگلدین مایر رخ داده است.

هنگام بازنویسی فیلمنامهٔ (امروز ما زندگی می‌کنیم) ناگهان پدر فاکنر درگذشت. فاکنر به‌ناچار به آکسفورد برگشت و چند ماهی در آنجا ماند و کار مشترک بر روی فیلمنامه بوسیلهٔ تلفن، پیش می‌رفت. وقتی فیلمنامه به سرانجام رسید، هاکز به فاکنر گفت هر وقت اراده کند درهای استودیو متروگلدین مایر به روی او باز خواهد شد. و از قضا خیلی زود فاکنر به هاکز خبر داد که چنانچه به او نیاز داشته باشد، آماده است که کار تازه را شروع بکند. فاکنر دوباره دست بکار شد. هفته‌ای ششصد دلار می‌گرفت که تا ماه مه ۱۹۳۳ ادامه داشت. بین فاکنر و هاکز آنقدر تفاهم وجود داشت که فاکنر اگر می‌خواست، می‌توانست چون گذشته در خانه‌اش کار را انجام بدهد. مشکل وقتی بروز می‌کرد که کسی می‌خواست با فاکنر تماس بگیرد. کار در خانه غیرمعمول نبود اما نه خانه‌ای که دوهزار مایل با استودیو فاصله داشت ؛ و همین موجب شد که آن قصه سر زبانها بیفتد، خاصه که خود فاکنر نیز به آن دامن می‌زد.

فاکنر به شیوهٔ داستان از حوادث دوروبرش سخن می‌گفت. البته او گاهی منکر همهٔ آن قصه‌ها می‌شد، «این دروغی است که کارچاق‌کن‌های مطبوعات راه انداخته‌اند.» اما معمولاً طوری حرف می‌زد که انگار استودیوی متروگلدین مایر بابت هیچ، هفته‌ای ششصد دلار به او پرداخت می‌کرده است. در سال ۱۹۵۶ در مصاحبهٔ معروفی با جین استین، از مجلهٔ پاریس ریویو، گفته است، «حدود شش ماه بعد به دوست فیلمسازم تلگراف زدم و خواستار کار شدم. کمی بعد پاکتی از هالیوود بدستم رسید که یک چک در

آن بود. تعجب کردم چون منتظر متن قرارداد بودم نه حقوق هفتگی. تصور کردم در ارسال متن قرارداد تأخیر شده و حتماً با پست بعدی می‌رسد. اما هفتهٔ بعد چک دوم هم رسید. این ماجرا از نوامبر ۱۹۳۲ شروع شد و تا مه ۱۹۳۳ ادامه یافت. آنوقت تلگرافی از استودیو رسید که در آن نوشته شده بود: ویلیام فاکنر، آکسفورد، می‌سی‌سی‌پی، کجا هستی؟ استودیو مترو گلدین مایر. پاسخ دادم: استودیو مترو گلدین مایر، کالورسیتی، کالیفرنیا ویلیام فاکنر. خانم اپراتور پرسید، «آقای فاکنر پس پیام کجاست؟» گفتم، «همین است دیگر.» خانم گفت، «طبق قانون نمی‌توانم بدون پیام تلگراف را مخابره کنم. شما باید چیزی بگویید.» چند تا متن نوشت؛ یکی را انتخاب کردم که به پیامهای جشن سالگرد مربوط می‌شد. همان را فرستادم. بعد یک پیام تلفنی از راه دور بدستم رسید که باید با اولین پرواز به نیواورلئان بروم و خودم را به فیلمسازی بنام براونینگ معرفی کنم. با قطار از آکسفورد راه افتادم و هشت ساعت بعد در نیواورلئان بودم. بعد به دستور استودیو به ممفیس رفتم ـ البته سه روز طول کشید تا با هواپیما که گاهی به ممفیس پرواز داشت، خودم را به آنجا برسانم.

حدود ساعت شش به هتل محل اقامت آقای براونینگ رسیدم و خودم را به او معرفی کردم. داشت به میهمانی می‌رفت. گفت برو بخواب تا فردا صبح کارمان را شروع کنیم. دربارهٔ داستان فیلم پرسیدم. گفت، «اوه بله، برو به فلان اتاق. یک نویسندهٔ مزدبگیر آنجاست که ماجرا را برایت توضیح می‌دهد.»

به اتاقی که آدرس داده بود رفتم. نویسندهٔ اجیر شده، تنها نشسته بود. خودم را معرفی کردم و داستان فیلم را از او جویا شدم. گفت، «وقتی گفتگوها را نوشتی، داستان فیلم را برایت تعریف می‌کنم.»

به اتاق براونینگ برگشتم و ماجرا را گفتم. گفت، «برو بگیر تخت بخواب تا فردا صبح.» صبح همهٔ ما بجز نویسندهٔ اجیرشده، سوار یک قایق تفریحی شیک شدیم و به جزیره‌ای رفتیم که از محل فیلمبرداری صد مایل فاصله داشت. درست وقت ناهار به آنجا رسیدیم و آنقدر وقت داشتیم که

می‌توانستیم تا قبل از تاریک شدن هوا، برویم و خودمان را به نیواورلئان برسانیم.

سه هفته به همین منوال گذشت. گاهی که نگران داستان فیلم می‌شدم، براونینگ می‌گفت، «خوب بخواب، فردا صبح کار را شروع می‌کنیم.»

یک روز غروب به اتاقم که رسیدم، تلفن زنگ زد. براونینگ بود. خواست که فوراً به اتاقش بروم. رفتم. یک تلگراف داشت: «فاکنر اخراج، استودیو مترو گلدین مایر.» براونینگ گفت، «تلفن می‌کنم و فلان و بهمان و همین حالا از آنها می‌خواهم که تمام حقوق ترا بپردازند و از تو عذرخواهی کنند...»

کسی به در زد. یک تلگراف دیگر رسیده بود، «براونینگ اخراج، استودیو مترو گلدین مایر.» برگشتم به خانه‌ام. گمانم براونینگ هم همین کار را کرد. اما مطمئنم که نویسندهٔ اجیر، همچنان در همان اتاق، کزمروک نشسته و چک حقوق هفتگی‌اش را در مشت می‌فشرد... هرگز آن فیلم تمام نشد.»[1]

علت واقعی اخراج فاکنر از استودیو مترو گلدین مایر، توقعی بود که فاکنر نمی‌توانست در سال ۱۹۵۶ به آن پاسخ مثبت بدهد. استودیو، توقع داشت فاکنر پس از عکسبرداری از محل در نیواورلئان، برای حک و اصلاح فیلمنامه به کالورسیتی برگردد. و فاکنر به دلیل تولد دخترش (جیل) نمی‌خواست در آن زمان به کالیفرنیا برگردد. و همین موجب آن شد که سام مارکس تلگرافی برایش بفرستد، «فیلمنامهٔ براونینگ احتیاج به بازنویسی دارد و چون شما نمی‌توانید به اینجا بیائید، با شما فسخ قرارداد می‌شود. چون استودیو این شیوه کار را مفید فایده نمی‌داند، هر وقت که توانستید به کالیفرنیا بیائید. از ادامهٔ همکاری با شما خوشحال خواهیم شد. از هوارد هاکز خواستم که این مطلب را برای شما تشریح کند. با تشکر از همکاری شما...»

متن بالا بسیار دوستانه‌تر از عبارت، «فاکنر اخراج» است که فاکنر

در مصاحبهٔ سال ۱۹۵۶ به زبان آورده است. در متن کاملاً مشخص است که از لحاظ استودیو، کار در خانه مفید فایده نیست. و نیز واقعیت این است که فاکنر در بهار سال ۱۹۳۳، فیلمنامه‌هایی برای استودیو مترو گلدین مایر نوشت که هیچکدام ساخته نشدند. اینکه فاکنر می‌گوید، استودیو مترو گلدین مایر بابت هیچ به او حقوق می‌داده، به واقع از آن ناشی می‌شد که فاکنر مدام فیلمنامه می‌نوشت ولی هیچکدام از آن فیلمنامه‌ها به مرحلهٔ تولید نمی‌رسید.

مترو گلدین مایر نمی‌توانست با مشکل محل اقامت فاکنر کنار بیاید و نیز لزومی نمی‌دید که هفته‌ای ششصد دلار به فیلمنامه‌نویسی بپردازد که نوشته‌هایش به مرحلهٔ تولید نمی‌رسند.

از همان آغاز هم معلوم بود که همکاری فاکنر با براونینگ سازندهٔ فیلمهای ترسناک و نیز فیلمهای دراکولا و فیلم «ناقص‌الخلقه‌ها» به جایی نخواهد رسید. زیرا استودیو مطمئن بود که ترکیب فاکنر (جنوبی) و براونینگ (فرانسوی) حاصلی به دنبال نخواهد داشت. هم‌زمان با این وقایع، براونینگ به دلیل عدم موفقیت فیلم (ناقص‌الخلقه‌ها) که سال پیش آن را ساخته بود، به فیلمساز کم‌جیره و مواجبی تبدیل شده بود که مجبور بود تمام وقت در استودیو مترو گلدین مایر کار کند. واقعیت آن است که فیلم «ناقص‌الخلقه‌ها»، امریکایی‌ها را به‌سختی آزرده بود. تقریباً همهٔ بازیگران فیلم از میان ناقص‌الخلقه‌های واقعی انتخاب شده بودند: دوقلوهای سیامی، کوتوله‌ها، موجودات بدون دست و پا و زنان ریش‌دار. و درست در نقطهٔ اوج قصه، (اولگا باکلانوا) که نقش زن ولگرد و هنرمندی را بازی می‌کرد، با ضربات کارد ناقص‌الخلقه‌ها آش و لاش می‌شد. وقتی فیلم در لس‌آنجلس و در یک اکران خصوصی نمایش داده می‌شد، زنی جیغ‌کشان از سالن سینما گریخت. فیلم خیلی زود از اکران عمومی بیرون آورده شد، چون مدیران سینماها نمی‌توانستند آن را پخش کنند. شعار دورهٔ رونق (تو واقعاً به‌خوبی آخرین تصویرت هستی) بود و شکست فیلمهایی نظیر (امروز ما زندگی می‌کنیم) و (ناقص‌الخلقه‌ها) کافی بود که در سال ۱۹۳۳ هر کسی از

استودیو اخراج شود.

هاکز هم در سال ۱۹۳۳ چندان مراودهٔ خوبی با استودیو مترو گلدین مایر نداشت. پس از فیلم (زنده باد ویلا) در سال ۱۹۳٤، کارگردان دیگری جای او را در استودیو پر کرد. بعد از این ماجرا، هاکز مدتها آواره بود و در مقام تهیه‌کننده و کارگردان از این استودیو به آن استودیو می‌رفت، زیرا هیچ استودیویی طالب یک کارگردان ثابت نبود. هاکز و فاکنر مراوده‌ای نداشتند تا سال ۱۹۳۵ و در فوکس قرن بیستم که باز توانستند کار مشترکی را سروسامان بدهند.

فاکنر این اخراج دوم را با پز فیلسوفانه‌ای پذیرفت. او به جستجوی پول آمده بود و بدست هم آورده بود. هالیوود او را آزرده‌خاطر می‌کرد و هیچ انگیزه‌ای به او نمی‌داد. کارش را دوست نداشت و از آدمهای دوروبرش متنفر بود. فقط یک داستان برای دکورهای هالیوود نوشت (سرزمین طلا) و او نیز مانند ناتانیل وست، هالیوود را به آتش جهنم حواله داد، «آن شهر متمول فقط به درد این می‌خورد که، بوبین برق آن از آتش کبریت یک مردک لاابالی گربگیرد و همهٔ آن ثروت بیلیونی دود بشود و به هوا برود.»

گرچه فاکنر برای من فیلمنامه نوشت اما اصلاً باورم نشد که او به این فیلمنامه و یا هر چیز دیگر هالیوود علاقمند شده باشد. کارگردانی به نام هوارد هاکز او را به دلیلی که می‌توانم حدس بزنم به هالیوود آورد. گمانم دلش می‌خواست که نامش در کنار فاکنر بیاید. شاید هم به این دلیل بود که هاکز با فاکنر باب مراوده داشت و آن بابا هم ـ فاکنر ـ اهمیتی نمی‌داد که فیلمنامه دربارهٔ چیست و... هیچ تعصبی نداشت...

از ناتالی جانسون به تام داردیس نوامبر ۱۹۷٤

[سوم]

فاکنر به آکسفورد ـ خانه‌اش ـ برگشت و به عوالم خود پناه برد. فاکنر در سودای پول به هالیوود رفته بود اما همیشه نگران نوشتن داستانهایش بود. در اواخر سال هزارونهصدوسی‌وسه به دوستی نوشت: «از وقتی که در جوار رودخانهٔ جنوبی سیروسلوک می‌کنم، سه داستان کوتاه نوشته‌ام.» که منظور او کتاب (ابشالم، ابشالم) بود. البته فاکنر نتوانست رکاب از این داستان بگیرد و موقتاً آن را رها کرد تا بر روی (برج) کار کند. رمان اخیر، دربارهٔ چند خلبان فقیر بود که می‌خواستند در نیواورلئان مسابقه بدهند. رمان بر مبنای حادثه‌ای واقعی نوشته شده بود، که فاکنر در هنگام افتتاح فرودگاه شوشان، در فوریه هزارونهصدوسی‌وچهار، عیناً آن را تجربه کرده بود. اینکه فاکنر به صرافت رمانی دربارهٔ مسابقهٔ خلبان‌های نیواورلئان افتاده است، به گمان من به هوارد هاکز و هالیوود مربوط می‌شود. ارادت فاکنر به هوارد هاکز بی‌شباهت به اثر اسکات فیتز جرالد ـ آخرین پیشوا ـ نیست که دربارهٔ تالبرگ نوشته است.

نوشتن رمانی دربارهٔ خلبان‌های تیرپرواز، آن هم در نیمهٔ دههٔ سی، ارتباط نزدیکی با آن فیلمهایی دارد که هاکز در آن سالها ساخته است: (فقط فرشته‌ها بال دارند.)، (ارتفاع صفر) و (جمعیت می‌غرد). کتاب (برج) مانند بسیاری از فیلمهای هاکز، به خصوصیات مردانی می‌پردازد که سر نترسی دارند و درگیر مشغله‌های خطرناک می‌شوند. قاعده و قرار همیشگی این نوع رمان هم رعایت شده بود: «وقتی این کار را می‌کردی، چه احساسی داشتی؟».

شخصیت‌های این کتاب به سبک و سیاق قهرمان‌های هاکز به مصاف خطر می‌روند و نیز خصوصیات رواقی و بی‌اعتنایی شخصیت‌های فاکنر را هم دارند.

ماجرا از دید گزارشگر روزنامه‌ای مهجور که یکی از یاران آنها است،

گفته می‌شود. راجر شامان (خلبان)، جک هولفر (چتربان) و لاورن (معشوقهٔ جمع) اشخاص اصلی رمان هستند. شخص دیگری هم هست ـ جیگز ـ که تنها آرزویش داشتن یک جفت پوتین شیک و گرانقیمت است. لاورن ضمن آنکه معشوقهٔ جمع است با شامان هم ازدواج کرده است تا نام او را بر کودک خود بگذارد. او ـ لاورن ـ گرچه خشن است و سر نترسی دارد اما نقطهٔ توازن عاطفی داستان نیز هست و نیز به هوای او است که گزارشگر به جمع آنها می‌پیوندد. ناگفته نماند که لاورن همان زن همیشگی آثار هوارد هاکز است: هیلدی جانسون در (منشی وفادار او)، اسلیم در (داشتن و نداشتن) و فیچرز در (ریو براوو). لاورن مثل همهٔ زنهای خشن هاکز، مردهای زیادی را به‌دنبال خود می‌کشد و ناکام می‌گذارد. این خصوصیات لاورن ـ که انگار برای فیلمی از هاکز ساخته و پرداخته شده بود ـ با بازی دوروتی مالون در فیلمی به کارگردانی داگلاس سیرک که عنوان (فرشتگان رنگ‌پریده) را بر خود داشت، رنگ باخته بود. اما خصوصیات مشخص شخصیت‌های این کتاب ـ برج ـ در بسیاری از فیلمهای دههٔ سی جا خوش کرد. فیلمهایی نظیر (پیشتازان مرگ ـ صفحهٔ اول) و فیلمهای هاکز: (جمعیت می‌غرد) و (ببر ـ کوسه)، آثاری خشن و تندوتیز دربارهٔ مردمی که از دست‌وپنجه نرم کردن با حوادث ابایی نداشتند و بی‌محابا به مصاف خطر می‌رفتند.

آدمهای داستان (برج) برخلاف رمانهای قبلی فاکنر، از درون نمایش داده نمی‌شوند بلکه اعمال بیرونی آنها نشان داده می‌شود. آنها حتی عیناً به شیوهٔ مردم واقعی حرف می‌زنند و مثلاً به عوض (Yes) می‌گویند (Yoir) .

فاکنر همیشه به نقش تصویر در فیلمنامه اهمیت می‌داد و به جزئیات صحنه می‌اندیشید و آن را در فیلمنامه ذکر می‌کرد. چه‌بسا وقتی صحنهٔ معاشقهٔ لاورن و شامان را ـ در حین پرواز ـ می‌نوشت به جزئیاتی می‌اندیشید که نشان دهد که این آخرین عشقبازی آنهاست.

فاکنر وقتی در سال هزارونهصدوسی‌وچهار، (برج) را می‌نوشت، امیدوار بود که آن را به هالیوود بفروشد اما رمان خریداری پیدا نکرد. حتی

هوارد هاکز هم خریدار (برج) نشد. کتاب از لحاظ تجاری شکست خورد. فاکنر سخت گیر افتاده بود چون به هریسون اسمیت ـ ناشرش ـ بدهکار بود و او هم دیگر نمی‌توانست به فاکنر پیش‌قسط بدهد تا (ابشالم، ابشالم) را به‌پایان ببرد. در پاییز سال هزارونهصدوسی‌وپنج، اسمیت کمی پول به‌عنوان پیش‌پرداخت به فاکنر داد اما چند شرط برای بازپرداخت آن وجود داشت که فاکنر را سخت معذب می‌کرد.

فاکنر بیشتر اوقات خود را در ماه جولای هزارونهصدوسی‌وچهار در کمپانی یونیورسال با حقوق هفته‌ای هزار دلار سر می‌کرد و روی پروژهٔ درک‌نشدنی از هوارد هاکز (طلای زحمتکشان) مشغول بود و به احتمال زیاد در همین روزگار بود که داستان سرزمین طلا را مهیا کرد و به هالیوود سپرد. اسمیت او را تشویق می‌کرد که کارش را ادامه بدهد زیرا اینطوری می‌شد از پس مشکلات مالی برآید.

اسمیت از آژانس (هارولد اوبر) مدد می‌طلبد و همین آژانس بعدها به فاکنر روی خوش نشان می‌دهد و از او حمایت می‌کند. فاکنر به آژانس خود یعنی (مورتی گلدمن) نامه‌ای می‌نویسد و خواهان یک قرارداد می‌شود: «در مورد فیلم، چندان مهم نیست که قرارداد چگونه باشد. همانطور که می‌دانی احساس من دربارهٔ قرارداد فیلم اصلاً مساعد نیست اما دربارهٔ آثار ادبی، ادامهٔ کار من در واقع وابسته به تعهدی است که به اسمیت دارم. اگر بخواهند می‌توانند مرا واگذار کنند. من حاضرم، البته به شرطی که آنها هم بخواهند.»

فاکنر دربارهٔ نامه‌ای که به گلدمن نوشت، توضیح می‌دهد که تقلای اولیهٔ هارولد اوبر برای هر نوع پیشنهادی با شکست مواجه شد: «پی بردم که اوبر به هال اسمیت گفته که من به آنها گفته‌ام که آنها حتی با خود شکسپیر هم سه ماهه قرارداد نمی‌بندند. و شنیده‌ام که اوبر شرط و شروطهایی از برای آینده گذاشته است.»

احتمالاً آن شرط و شروطها پذیرفته شدند زیرا همان ماه قرارداد منعقد شد. و باز هم این هوارد هاکز بود که اوضاع فاکنر را روبراه کرد. در واقع هاکز با کمپانی فوکس قرن بیستم قرار و مدار داشت تا فیلمی از برای آنها

بسازد و همین بهانه‌ای شد تا دست فاکنر را آنجا بند کند. هاکز، داریل. اف. زانوک را متقاعد کرد که فاکنر تنها کسی است که می‌تواند فیلمنامه را بنویسد. ـ فیلم «جادهٔ افتخار» که در سال هزارونهصدوسی‌وشش ساخته شد.

فوکس قرن بیستم آن روزگار در تکاپو بود تا شرکت منحل‌شدهٔ فوکس کور پوریشن ـ متعلق به جوزف. ام. شانک ـ را در شرکت تازه تأسیس (تصویر قرن بیستم) که توسط داریل. اف. زانوک اداره می‌شد، جا بدهد. وقتی فاکنر استخدام شد، کمپانی زانوک شش ماهی بود که روبراه شده بود.

زانوک ظاهراً سخاوتمندتر از استودیو متروگلدین مایر بود. به فاکنر هفته‌ای هزار دلار پیشنهاد شد و فاکنر هم پذیرفت. فاکنر در نوامبر سال هزارونهصدوسی‌پنج به لس‌آنجلس رفت و تا تابستان هزارونهصدوسی‌وهفت آنجا ماند و فقط گاه‌گداری به خانه‌اش سر زد.

تولید فوکس قرن بیستم به همت زانوک می‌چرخید و همهٔ امور در مشت او بود و (جادهٔ افتخار) یکی از معدود فیلمهایی بود که هاکز در استودیوهای دیگر ساخت. گرچه هاکز موجب ارتباط فاکنر با زانوک شده بود اما بعد از یک فیلم مشترک، فاکنر کاملاً مستقل بود که البته نتایج غم‌انگیزی هم به‌بار آورد.

اقامت هاکز در فوکس قرن بیستم چندان نپایید و تقریباً تا بیست سال بعد برای ساختن فیلم به آنجا بازنگشت. ظاهراً زانوک دستش آمده بود که فاکنر در نوشتن فیلمنامه چندان خبره نیست و اصرار داشت که برای نوشتن (جاده افتخار) یک همکار بتراشد و به او حقنه کند. همکار جدید ، جویل سایر بود که رمان مشهور (Ricketay - Rax) را نوشته بود.

به خلاف فیتز جرالد، فاکنر از همکار جدید استقبال کرد و دو نویسنده در صلح و صفا دست بکار شدند تا فیلمنامه‌ای برای زانوک و هاکز بنویسند. همکاری سایر و فاکنر بسیار صمیمانه بود و تا سالهای آخر فعالیت فاکنر در هالیوود ادامه داشت.

فاکنر در تمام این سالها، به‌شدت مشروب می‌نوشید و قصه‌های زیادی

دربارهٔ میگساری فاکنر در استودیو فوکس قرن بیستم بر سر زبانها بود. یکی از بامزه‌ترین قصه‌هایی از این نوع، به ملاقات فاکنر و نانالی جانسون که با زانوک در تهیهٔ (جادهٔ افتخار) شریک بود، مربوط است. این قصه را رارک برادفورد که در شاخ و برگ دادن به هر حادثه‌ای چیره‌دست بود، ساخته و پرداخته است. او ـ برادفورد ـ نقل کرده است که: «نانالی جانسون بچهٔ می‌سی‌سی‌پی، عزم جزم می‌کند که مجلسی بیاراید با جلال و جبروت تمام و فاکنر را فراخواند تا چه‌بسا موجب حیرت او بشود. قرار بر این شد که ملاقات با فاکنر در تالاری به طول صد پا و به ارتفاع سه پله بلندتر از همکف انجام شود و... تازه‌وارد می‌بایست از پله‌ها بالا برود طول این تالار وسیع را بپیماید و بعد به خلوتگاه آقای نانالی جانسون برسد.

«شما جناب جانسون هستید؟»

«بله. شما جناب فاکنر هستید؟»

«بله.»

دقایقی سکوت برقرار شد. فاکنر بی‌آنکه حرف دیگری بزند در جیب دست کرد و یک بطر ویسکی درآورد و زور زد تا چوب پنبهٔ در آن را بیرون بکشد. اما قضیه به این سادگی هم نبود زیرا در بطری قلع‌اندود شده بود. فاکنر کلاهش را از سر برداشت تا از شر آن راحت بشود و بعد بطری را لای پاهایش گذاشت و با هر دو دست مشغول درآوردن چوب‌پنبه شد. چنان بی‌محابا تقلا می‌کرد که فلز سر بطری دستش را زخمی کرد. فاکنر انگشت زخمی خود را مکید تا خون بند بیاید اما زخم عمیق‌تر از این بود که به این سادگی بند بیاید. فاکنر اطرافش را نگاه کرد تا پارچه‌ای چیزی گیر بیاورد، که نبود. تنها چیزی که می‌توانست بردارد، کلاهش بود که روی زمین افتاده بود. از انگشت فاکنر خون می‌چکید اما او بی‌اعتنا بود و با سر بطری ور می‌رفت. آنقدر کلنجار رفت تا سرآخر چوب‌پنبه بیرون آمد. آنوقت بطری را بلند کرد، نصف آن را سر کشید و بعد بطری را به جانسون نشان داد.

«اهل ویسکی هستی؟»

«بد نیست.» جانسون بطری را گرفت و تا ته ویسکی را سر کشید.

این شروع ماجرا بود چون میگساری آن دو سه هفته به درازا کشید. استودیو سه هفته به دنبال فاکنر و جانسون به همه جا سر زد تا سرآخر آنها را در زاغه‌های متعلق به کشاورزان مهاجر پیدا کرد. آنها را به هوش آوردند و...

البته خود جانسون ـ که او هم در پرداختن قصه‌های غلوآمیز دست کمی از براد فورد نداشت ـ روایت واقعگرایانه‌تری از این قصه را نقل کرده است: فاکنر با سماجت تمام، جزییات غم‌انگیز مرگ برادر جوانش و مراسم دفن او را که یک ماه قبل از ورود فاکنر به هالیوود اتفاق افتاده بود شرح می‌داد. فاکنر در سال هزارونهصدوسی‌وسه به کمک استودیو متروگلدین مایر هواپیمای کوچک تک‌موتوره‌ای خریده بود که به همراه برادرش (دین سویفت فاکنر) مدام با آن پرواز می‌کردند. دین موقع آموزش پرواز، سقوط کرد. چهرهٔ دین چنان درب و داغان شده بود که اصلاً قابل تشخیص نبود. فاکنر در آکسفورد می‌سی‌سی‌پی، شبی را تا صبح با تکه‌های چهرهٔ برادر کلنجار رفت تا بتواند چهرهٔ او را بازسازی کند. او می‌خواست که زن برادر حامله‌اش دوباره چهرهٔ شوهر را ببیند. «زن برادرم مدام اشک می‌ریخت و ناله می‌کرد و من سرآخر از آن تکه‌ها، چهرهٔ برادرم را درست و حسابی مهیا کردم.» فاکنر خود نیز این ماجرا را بارها برای کارکنان استودیو فوکس قرن بیستم تعریف کرده است.

فاکنر، میگساری‌اش را از دیگران پنهان نمی‌کرد. و بارها از بدمستی خود ماجرا می‌ساخت و تعریف می‌کرد. یکی از این قصه‌ها به چوگان‌بازی او مربوط می‌شد. یک روز فاکنر حسابی می می‌نوشد، اسبی کرایه می‌کند و چهارنعل می‌تازد تا به میدان بازی برسد اما نرسیده به محل، کله پا می‌شود و از هوش می‌رود. و... «ناگهان متوجه شدم که دندانهای داریل زانوک درست در پشتم فرو رفته است. چنان یکه‌ای خوردم که مستی از سرم پرید و به هوش آمدم.»

اما ناتالی جانسون هم قصهٔ دیگری دارد که به مراودهٔ فاکنر با داریل زانوک برمی‌گردد. «در اولین جلسه که سه ساعت به طول انجامید، فاکنر

صم‌ویک نشست و لام تا کام حرفی نزد. در اواخر جلسه زانوک ـ که رئیس جلسه بود ـ پرسید: سؤالی نیست؟ فاکنر بلند شد، سینه‌ایی صاف کرد و گفت: چرا آقا.

آقای زانوک گمان کرد فاکنر پیشنهاد خلاقی در چنته دارد. گفت: جناب فاکنر، نظر شما چیست؟ فاکنر گفت: نظری ندارم، فقط یک اتاق می‌خواهم.»

فاکنر دفتری برای کار به چنگ آورد و به اتفاق جویل سایر دست به کار نوشتن فیلمنامهٔ (جاده افتخار) شد.

(جاده افتخار) فیلمی بود از قماش فیلمهای کلاسیک مربوط به جنگ ؛ چیزی در حدود (رژهٔ بزرگ ـ ۱۹۲۵) و (در غرب خبری نیست ـ ۱۹۳۰) و یا فیلم خود هاکز (پاسداران سحر) البته با اندک تفاوتی در دستمایهٔ آن. وظیفهٔ فاکنر و سایر این بود که فیلمنامه‌ای مهیا کنند که هاکز بتواند بهانه‌ای داشته باشد و چند صحنهٔ رزم که قبلاً زانوک از یک تهیه‌کنندهٔ فیلمهای جنگی خریده بود، در آن بگنجاند. و چه‌بسا بدون این صحنه‌ها، فیلم (جاده افتخار) ساخته نمی‌شد.

فاکنر و سایر، فیلمنامه را (ساعت صفر) نام نهادند و در اوایل سال هزارونهصدوسی‌وشش آن را به‌پایان رساندند که همان موقع هم تولید آن شروع شد.

فیلمنامه‌ای که آنها ـ فاکنر و سایر ـ نوشتند، قصهٔ عاشقانه‌ای بود دربارهٔ رقابت میان یک کاپیتان پیاده‌نظام معتاد به برندی و ستوانی جوان بر سر پرستار زیبایی که مخالف استحکامات جنگی در فرانسهٔ ۱۹۱۸ بود. این سه نقش را وارنر باکستر، فردریک مارچ و جون لانگ بازی می‌کردند.

کاپیتان لاروش، وحشت از جنگ را با برندی و آسپرین فرو می‌نشاند. اما ستوان جوان معتقد بود که او «زیده‌ترین افسر ارتش است.» پدربزرگ کاپیتان ـ لیونل باری موری ـ گروه خود را به ارتش غیررسمی فرانسه ملحق می‌کند. او کهنه سربازی از جنگ سدان (شهری در جنوب فرانسه) در سال هزاروهشتصدوهفتاد است.

کاپیتان لاروش و پدرش صادقانه خود را فدا می‌کنند و پدر فرصت می‌یابد تا بار دیگر در همان شیپوری بدمد که در جنگ سدان دمیده بود. کاپیتان لاروش ایثار می‌کند و از خیر دختر می‌گذرد تا او نصیب ستوان جوان بشود. کاپیتان ترجیح می‌دهد بمیرد تا دختر در کنار ستوان جوان از طراوت زندگی محروم نشود.

هاکز این قصهٔ پرسوزوگداز را به مدد درایت و سبک و سیاق همیشگی خود به روایت دیگری بدل کرد. او ـ هاکز ـ سوزوگداز فیلمنامه را دور ریخت و خاصه صحنه‌ای را که گروه فرانسوی با شور و حرارت به صدای نقب زدن و خندق کندن آلمانی‌ها گوش می‌دهند، تغییر داد. گفت‌وگوها به طرز نچسبی احساساتی و کسل‌کننده بود. بخصوص صحنه‌ای که مونیک (پرستار جوان) با ستوان دنت دربارهٔ نفرتش از جنگ حرف می‌زند، کاملاً کلیشه‌ای بود.

مونیک: «شجاع بودن مگر چه اهمیتی دارد که شما حاضرید خودتان را به کشتن بدهید؟»

دنت: « [او را آرام می‌کند.] این سؤال هر بار که کسی کشته می‌شود طرح می‌شود اما هرگز پاسخی درخور نداشته است و کشت و کشتار همچنان ادامه دارد.»

نانالی جانسون مدعی است که تمام فیلمنامه را یک بار هم او بازنویسی کرده است. بعید نیست که راست گفته باشد اما جا پای فاکنر کاملاً مشهود است و نمی‌توان منکر او شد. صحنه‌ای که کاپیتان مست است و با ستوان حرف می‌زند و نیز گفت‌وگوهایی هست که آشکارا به فاکنر متعلق است و بس.

فاکنر روزی سی‌وپنج صفحه از این فیلمنامه را می‌نوشت. و کسی که باید دست‌نوشتهٔ فاکنر را تایپ کند با دیدن دست خط او به کابوس مبتلا می‌شد. صفحه‌های بسیاری از نوشتهٔ فاکنر در فیلمنامهٔ نهایی باقی ماند که این البته برخلاف میل زانوک، جانسون و حتی هاکز بوده است.

نوشتن فیلمنامه فاکنر را از دل و دماغ انداخته بود و آنقدر خسته شده

بود که قبل از آنکه فیلمنامه را تمام کند، یک هفته‌ای غیبش زد و رفت بسراغ میگساری معمول خود. چه‌بسا آن هفته را به جشن و سرور گذرانده باشد. چون رمان (ابشالم، ابشالم) را تمام کرده بود که یکی از عظیم‌ترین رمانهایش محسوب می‌شد. نوشتن چنین رمانی آن هم درست در روزهایی که سی‌وپنج صفحه از فیلمنامهٔ (جادهٔ افتخار) را می‌نوشت، حیرت‌انگیز است. ممارستی که در نوشتن این رمان نشان می‌داد، آن هم در طی چند ماه، این شایعه را تأئید می‌کند که فاکنر وقعی به نوشتن فیلمنامه نمی‌گذاشته است و کاری بوده است که بایستی انجام می‌شده.

برخلاف اسکات فیتز جرالد، فاکنر می‌توانست میان نوشتن رمان و فیلمنامه تمایز بگذارد. او ـ فاکنر ـ فقط به نوشته‌های خود اهمیت می‌داد و بس.

فیتز جرالد نمی‌توانست تمایز قائل بشود و نوشتن هر چیزی را جدی می‌گرفت. تا آنجا که کار، گاه به تداخل می‌رسید. صفحاتی در فیلمنامهٔ «آخرین سلطه‌جو»، هست که انگار فیتز جرالد آن را برای تالبرگ نوشته است. فاکنر هیچوقت آنطور که فیتز جرالد شیفته شده بود به فیلم علاقه نشان نمی‌داد. فاکنر استعداد و قریحهٔ خود را ذخیره می‌کرد تا در جای دیگر به مصرف برساند. البته این به آن معنا نیست که استعداد شگفت‌انگیز او در فیلمنامه‌هایی که نوشته است، دیده نمی‌شود و با زانوک به همین راحتی او را به حال خود وا می‌گذاشته یا حتی بعدها، جک وارنر که او نیز مدتی فاکنر را در اختیار داشته است او را آسوده می‌گذاشته است.

میگساری فاکنر گاه او را به بیمارستان می‌کشاند و بستری می‌کرد. مترجم فرانسوی آثار او، موریس ادگار کوئیندرو در تابستان هزارونهصدوسی‌وهفت در بورلی هیلز ـ خانهٔ فاکنر ـ او را ملاقات کرد. او از میگساری فاکنر در آن ایام چنین یاد می‌کند: «به افراط مشروب می‌خورد. از کسی پوشیده نبود. تقلایی هم نمی‌کرد که بدمستی‌های او پنهان بماند. اما به سیاق نویسندگان (نسل گمشده) به آن افتخار نمی‌کرد. ایام نحسی را می‌گذراند اما سرآخر چنان از آن گرداب سر برآورد که انگار شناگر

ماهری است و چم و خم گریز از گرداب را می‌داند. هیچوقت نشانی از شرم در او نمی‌دیدم. در تمام مدتی که در خانه‌اش بودم یک بطر مشروب دم دستش بود اما اصلاً به دائم‌الخمرها شبیه نبود...»

فاکنر به‌سرعت بهبود یافت و در اواخر فوریهٔ هزارونهصدوسی‌وشش به استودیو برگشت و مشغول کار شد. در آن ایام طبق قراردادی که داشت می‌بایستی گفت‌وگوهای فیلم (بانجو روی زانوی من) را بنویسد. فیلم، قصهٔ عاشقانهٔ پرسوز و گدازی داشت و دربارهٔ کرجی‌بانان می‌سی‌سی‌پی بود. از جملهٔ مشکلات فاکنر در هالیوود یکی هم همین گفت‌وگوهایی بود که می‌نوشت. اغلب متهم می‌شد که گفت‌وگوها را به طرزی می‌نویسد که بازیگران به دشواری می‌توانند آنها را ادا کنند. نمونه‌ای از گفت‌وگوهای فیلم (بانجو روی زانوی من) را می‌آوریم تا روشن شود قضیه از چه قرار بوده است. در این صحنه پرل (باربارا استانیک) شرح می‌دهد که چرا و چگونه معشوقه‌اش او را ترک کرده است.

پرل: «آنوقت یعنی قبل از اینکه برای ثبت ازدواج برویم من را ول کرد و رفت. طوری قضایا را جور کرده بود که انگار مردم حق دارند پشت سر من هر چه دلشان می‌خواهد ور بزنند. بعد هم ولم کرد و رفت و وقتی ولم کرد و رفت من هم اصلاً دنبالش ندویدم چون اگر دوستم داشت، که ولم نمی‌کرد برود. اگر دوستم داشت حتماً برمی‌گشت و بغلم می‌کرد و چه عیبی داشت اگر بغلم می‌کرد. بله بایستی این کار را می‌کرد یعنی بغلم می‌کرد چون هیچ زنی دوست ندارد دنبال هیچ مردی برود و بغلش کند و دوست دارد که دنبالش بدوند و بغلش کنند. آخر اگر مرد دنبال زن بدود به این صرافت هم می‌افتد که هیچ چیزی از او دریغ نکند. و این شد که این مرد هم به سرش زد که من را ول کند و همینطور هم شد و من را ول کرد و رفت.»

ریتم و آهنگ این کلمات ظاهراً ساده و سرراست است اما می‌توان باور کرد که حتی بازیگر برجسته‌ای مثل باربارا استانیک هم از پس آن بر نمی‌آید. زانوک و جانسون هم سخت نگران بودند که نکند این

گفت‌وگوهای پرپیچ و خم، تماشاگران را به ستوه آورد. و نیز باور نداشتند که دختران کرجی‌بان واقعاً اینطوری حرف بزنند ؛ و همین استدلال موجب شد تا صحنه‌هایی را که فاکنر نوشته بود به قیچی بسپرند.

فیلمنامهٔ بعدی فاکنر «کشتی بردگان» بود. در عنوان‌بندی فیلم نوشتند: بر اساس طرحی از ویلیام فاکنر، که اندکی مبهم و شبهه‌انگیز است زیرا فاکنر نه فیلمنامهٔ اصلی را نوشته بود و نه مضمون و موضوع اصلی فیلم به او ربطی داشت. طرح فیلم اقتباسی از رمان (آخرین برده‌دار) اثر جرج. سی. کینگ بود. ممکن است فاکنر صحنه‌هایی را مطابق ساختار رمان به متن فیلمنامه افزوده باشد، اما طرح و قصهٔ فیلم از آن فاکنر نبود. احتمال قوی‌تر این است که فاکنر ـ همچنان که خود نیز اذعان کرده است ـ نقش پزشک فیلمنامه را ایفا کرده باشد و صحنه‌هایی از طریق سام هلمن، لامار تروتی و گلادیس لمان به فیلم اضافه کرده باشد.

وقتی از فاکنر سؤال شد که نقش او در نوشتن فیلمنامهٔ «کشتی بردگان» چه بوده است، گفت: «من پزشک فیلمنامه بودم. وقتی آنها به صحنه‌ای می‌رسیدند که از پسش برنمی‌آمدند، من آن را بازنویسی می‌کردم. آنقدر زور می‌زدم تا بالاخره از آب در بیاید و تائید بشود. من فیلمنامه نمی‌نویسم و دربارهٔ آن هم چیزی سرم نمی‌شود.»

«کشتی بردگان» را (تای گارنت) که فیلمساز زبده‌ای هم نیست، کارگردانی کرده است. (دریای چینی) و (پستچی همیشه دو بار زنگ می‌زند.» شاید از بهترین فیلمهای او باشند. او ـ تای گرانت ـ تنها فیلمسازی است، البته سوای هاکز، که فیلمنامه‌هایش را فاکنر نوشته است. حاصل کار فیلمی بود که از لحاظ منتقدین چندان فیلم موفقی نبود، اما در زمرهٔ فیلمهای پرفروش سال ۱۹۳۷ درآمد.

در این فیلم وارنر باکستر، والاس بیری و میکی رونی بازی می‌کنند.

داستان فیلم دربارهٔ تلاش کاپیتان «باکستر» برده‌فروش بود که سرآخر حرفه و تجارت برده را رها می‌کند و زندگی آرام و بی‌دغدغه‌ای را در جوار همسرش آغاز می‌کند. اما مورد تهاجم کینه‌توزانه افسر ارشد کشتی

(بیری) و سایر افراد گروه قرار می‌گیرد. و فقط در آخرین دقایق جوانکی که مسئول کابین هدایت کشتی است به کمک او می‌آید و کاپیتان باکستر موفق می‌شود که دشمنان خود را با کمک نیروی دریایی انگلیس دستگیر کند و به مجازات برساند.

قصهٔ فیلم در میان دو نوع اجرا ؛ کمدی سیاه و ملودرامهای خونین در نوسان است. فضای فیلم نشان می‌دهد که فاکنر بخشی از فیلم را ساخته و پرداخته کرده است.

دلمور شوارتز شاعر مقاله‌ای در اوایل دههٔ چهل دربارهٔ فاکنر نوشت و نقش تعیین‌کنندهٔ فاکنر در فیلم «کشتی بردگان» را نشان داد. «تجربهٔ حیرت‌انگیز پنج سال گذشته موجب ساخت فیلمی چون «کشتی بردگان» بوده است. من سخت تحت تأثیر قصه‌گویی فاکنر قرار گرفتم و بعدها متوجه شدم که فاکنر نقش بسزایی در نگارش فیلمنامه داشته است.»

شوارتز نقد جامع و همه‌جانبه‌ای ننوشته است و مقالهٔ او اعتبار سینمایی ندارد اما در مورد فاکنر و نحوهٔ قصه‌گویی او، کاملاً حق با شوارتز است. یکی از جنبه‌های مثبت فیلم «کشتی مردگان» بازی چشمگیر میکی رونی ـ با آن چشمان مات و مبهوت ـ در نقش مسئول کابین است. او گرچه دلش رضا نیست اما خود را وقف افسر جذاب کشتی می‌کند که البته از اقدام به جنایت نیز پروایی بخود راه نمی‌دهد. افسر کشتی ـ که در نحوهٔ باده‌گساری ساختگی بیری او را باز می‌یابیم ـ در بستن محمولهٔ انسانی به لنگر کشتی مقصر است اما در عین حال رابطهٔ انسانی و شاعرانه‌ای هم با قناری خود دارد. سرآخر جوانک (میکی رونی) بر ضد خشونت مرشد قدیمی خود می‌شورد و راز او را پیش کاپیتان فاش می‌کند. پیوستگی عجیب و مرموز میان افسر کشتی و جوانک مسئول کابین، و صحنه‌هایی که آن دو در آن حضور دارند از قسمتهای درخشان فیلم است.

نکتهٔ دیگری که نمی‌توانم از آن بگذرم، صحنه‌های کوتاهی است که با اندکی تنوع در تمام طول فیلم جریان دارد. این صحنه‌ها مربوط به آشپز چینی درنده‌خویی است که در پی کشتن گربه‌ای است که مدام به آشپزخانه

دستبرد می‌زند. در تصاویر مکرری که از این آشپز نشان داده می‌شود، او مشغول تیز کردن کارد سلاخی است تا چنانچه گربه را به چنگ آورد، پوستش را بکند. شبیه به چنین صحنه‌هایی در فیلم (خواب بزرگ) و در صحنهٔ گلخانه هم دیده می‌شود. این صحنه ظاهراً مستقل از قصهٔ فیلم است ولی در ایجاد تنش کمک می‌کند ونیز در بستر حوادث فیلم بخوبی قرار می‌گیرد.

جای هیچ شک و تردید نیست که بدون هوارد هاکز، حرفهٔ فیلمنامه‌نویسی فاکنر به مخاطره می‌افتاد. هاکز مرتب دست فاکنر را در جایی بند می‌کرد. با فاکنر قرارداد دیگری بسته شد تا فیلمنامهٔ جنگی دیگری بنویسد. فاکنر دوباره مشغول شد تا فیلمنامهٔ «ناوگان جزء» را مهیا کند اما باز هم اعتراض صاحبان قرارداد بلند شد که گفت‌وگوها «درست» نیستند. بعد از چند هفته کار سرآخر فاکنر ناچار شد فیلمنامه را رها کند. و عاقبت فیلمنامه «ناوگان جزء» با تغییر نام به (نگهبان زیردریایی) به جان فورد واگذار شد که او هم نوشته‌های فاکنر را دور ریخت.

قرارداد فاکنر با فوکس قرن بیستم فسخ شد و به او وعده دادند که هر زمان و هر کجا که به او نیاز داشته باشند، خبرش خواهند کرد. فاکنر ناگزیر به سمت شرکت (Rko Radio) رفت تا در فیلمنامهٔ (گونگادین) همکار جرج استیونس باشد. در این طرح نویسندگان صاحب اعتباری از جمله بن هکت، چارلز مک‌آرتور، جویل سایر و فرد گویل کار می‌کردند. وقتی بالاخره در سال هزارونهصدوسی‌ونه فیلم به نمایش درآمد، هکت، مک آرتور، گویل و سایر همه چیز نصیبشان شد اما فاکنر سرش بی‌کلاه ماند. ـ البته فاکنر به این اوضاع و احوال دیگر عادت کرده بود.

از قرائن چنین برمی‌آید که فاکنر بدون حضور هوارد هاکز، اعتماد بنفس خود را در هنگام نوشتن فیلمنامه از دست می‌داد و نمی‌توانست آنطور که باید و شاید، جایگاه خود را بیابد. احساس می‌کرد که در جای نادرستی ایستاده است و نمی‌تواند از استعدادش برای نوشتن فیلمنامه‌های موفق مدد بگیرد. گاهی هم اصلاً تعجب می‌کرد که چرا کارگزارانش بابت هیچ به او

دستمزد می‌پردازند. و هیچ تعجب نداشت که دستمزدش که در اوت هزارونهصدوسی‌وشش، هفته‌ای هفتصدوپنجاه دلار بود، در مارس هزارونهصدوسی‌وهفت فقط به هزار دلار افزایش پیدا کرد و نه بیشتر.

فاکنر از محیط کار در هالیوود رنج می‌برد. کار روزانه در استودیو ـ آن هم بدون هاکز که به او شور و نشاط می‌بخشید ـ طاقت‌فرسا می‌نمود. کسالتی که دامن‌گیرش شده بود نگذاشت برای پروژه‌هایی چون، (چرخش غول‌آسا) و (چهار مرد و یک عابد) حتی یک کلمه بنویسد. قافیه را باخته بود اما فشار مالی ـ مثل همیشه ـ او را وامی‌داشت که در کالیفرنیا بماند و از برای امرارمعاش تقلا کند.

فاکنر در مدت دو سالی که در خدمت فوکس قرن بیستم بود، سخت تقلا می‌کرد و اوقات خوشی نداشت. بارها همسر و دخترش را برای مدتی طولانی نزد خود فراخواند و حتی آشپز سیاه‌پوست محبوبش را هم از آکسفورد، به آنجا کشاند تا بلکه اندکی خانه و کاشانه را تداعی کند. حالا دیگر می‌توانست صبحانه ذرت پوست‌کنده و آب‌پز شده با شیر بخورد.

فاکنر در سال هزارونهصدوسی‌ویک ناتانیل وست را در نیویورک ملاقات کرد. آن روزها کمتر کسی دربارهٔ کتاب وست (Miss Lonely hearts) چیزی شنیده یا حتی خوانده بود اما فاکنر این اثر را ستایش می‌کرد و همین موجب دوستی او با وست شد. وست از علاقهٔ فاکنر به کتاب خود عمیقاً خوشحال بود. ناتانیل وست هم در هالیوود غریبه بود و هر وقت از کار بر فیلمنامه‌های نوع ب در استودیوهای ریپابلیک فراغت حاصل می‌کرد به پنجاه مایلی لس‌آنجلس سفر می‌کرد تا به شکار بپردازد.

در برنامه‌های شکار دونفره به فاکنر و وست خوش می‌گذشت. آنها بارها به کاتالینا و سانتاکروز از برای شکار گراز وحشی سفر کردند و این‌طور به نظر می‌رسد که جستجو در پی شکار به واقعیت وجودی آنها نزدیک‌تر است تا کار ملال‌آورشان در استودیوها. فاکنر همسفر خود را آقای وست صدا می‌کرد و این تناقض در نوع رفتار و معاشرتی بود که به آن عادت کرده بودند.

وست، فاکنر را با دنیای کتاب‌فروشی استانلی روز در بولوار هالیوود که محل تجمع بسیاری از نویسندگان حاضر در هالیوود بود آشنا کرد. استانلی روز اهل تگزاس بود و مرد خودساخته‌ای بود که حاضر بود خود را در راه ادبیات ایثار کند. عشق او به ادبیات موجبی بود تا نویسندگان و مشتاقان ادبیات در مغازهٔ مدرن او گرد بیایند. او با چمدانی پر از کتابهای نویسندگانی که به مغازه‌اش می‌آمدند، به استودیوهای هالیوود سر می‌زد تا آنها را معرفی کند. اگر وام فوری نیاز داشتی یا دنبال آدرس کسی می‌گشتی، هیچکس بخوبی استانلی روز از عهده بر نمی‌آمد. و نیز با زندگی زیرزمینی هالیوود کاملاً آشنا بود ـ دنیای دخترهای تلفنی، جوجه گانگسترها، فروشندگان مواد مخدر و...

ناتانیل وست کتاب (روز ملخ) را مدیون همیاری روز بود. استانلی روز بالاخره یک آژانس ادبی راه انداخت که ویلیام سارویان مشاور اصلی آن شد. روز سالن کوچکی پشت ساختمان مغازه‌اش تروتمیز کرد و میهمانخانه‌ای راه انداخت که هر شب و بطور مداوم در آن سمینار ادبی برگزار می‌شد. در آنجا بود که ویلیام فاکنر با نویسندگانی چون، جان اوهارا، ارسکین کالدول، جان سان‌فورد، داشیل هامت، ژنه فاولر، هوراس مک کوی، میرلوین و حتی با باد شولبرگ که در آن روزگار خیلی جوان بود آشنا شد و به حرفهای آنها گوش سپرد. در آن زمان اسکات فیتز جرالد با ناخشنودی تمام در مترو گلدین مایر کار می‌کرد و عصرها در زمرهٔ مشتریان سالن استانلی روز بود اما هیچ نشانه‌ای از آشنایی او با فاکنر، در آنجا یا هر جای دیگری در هالیوود وجود ندارد. سالن روز شبیه یک کلوپ خصوصی بود و تسهیلاتی هم داشت که حتی شامل ماشین‌های سکه‌ای هم می‌شد که در ته مغازه‌اش علم کرده بود. اما فاکنر چندان به این مراوده‌ها دلبسته نبود و در هالیوود هم همانقدر تنها و منزوی بود که در می‌سی‌سی‌پی. گپ و گفتی هم اگر داشت فقط با ناتانیل وست می‌زد، که این گفت‌وشنود هم صرفاً در حول و حوش شکار دور می‌زد. شبهایش را به عادت همیشه به پیاده‌روی‌های طولانی در بورلی هیلز و خیابانهای جنوبی لس‌آنجلس می‌گذراند. می‌نوشت.

داستانهایش را می‌نوشت. میگساری می‌کرد و زمان می‌گذشت.

در اوت سال هزارونهصدوسی‌وشش، بعد از آنکه نسخهٔ نهایی (ابشالم، ابشالم) آماده شد، نامه‌ای به آژانس مورتی گلدمن نوشت و دربارهٔ فروش آن به تهیه‌کنندگان سینما دم زد: «همانطور که می‌دانی در کالیفرنیا و تا خرخره در کار فیلمنامه فرو رفته‌ام و تا یکسال دیگر هم باید آنجا باشم و دندان روی جگر بگذارم. اولاً قصد دارم کتاب را خودم به تهیه‌کنندگان بفروشم. ثانیاً کمتر از یک‌هزار دلار هم حاضر نیستم بفروشم و کوتاه هم نمی‌آیم، چون فعلاً اوضاعم چندان بد نیست و می‌توانم منتظر بمانم.»

قیمت پیشنهادی فاکنر موجب شد که هیچ تهیه‌کننده‌ای نزدیک نیاید. هفته‌ها و ماه‌ها سپری شد و کسی طالب کتاب نشد. فاکنر بایستی کتاب را می‌فروخت، این بود که کم‌کم از حرف خود گذشت و قیمت را پایین آورد.

قرارداد بعدی فاکنر با فوکس قرن بیستم، کار بر روی رمان پرفروش والتر دی ادموندز با عنوان «طبل‌های موهاک» بود که به مذاق هر فیلمنامه‌نویسی خوش می‌آمد، زیرا رمان طولانی بود و پراکنده و از لحاظ ساختار سست و ضعیف. طرح و قصهٔ چندان دلچسبی هم نداشت و همین بهانه‌ای بود تا کارش کش بیاید و مواجب بیشتری به فیلمنامه‌نویس برسد. فاکنر هیچ علاقه‌ای به رمان پیدا نکرد ولی دست به کار شد تا چیزی از آن در بیاورد چون هیچ اهمیتی به اصل قضیه نمی‌داد. فقط شخصیتهای سرخپوست رمان کمی واقعی و زنده می‌نمودند. فاکنر بی‌حوصله و دمق بود و کار را کش می‌داد. در آخرین صفحات فیلمنامه، فاکنر این یادداشت را در حاشیه نوشته است: «لانا به مری می‌گوید پیروزی عشق به خادمان زبده نیاز دارد و غیره...»

فاکنر تقریباً سه ماه بر روی این فیلمنامه کار کرد و عرق ریخت اما حاصل کار چیز چندان دندان‌گیری نشد و پروژه را از چنگ او درآوردند و به نویسندهٔ دیگری واگذار کردند. فیلم «طبل‌های موهاک» به کارگردانی جان فورد و بر اساس فیلمنامهٔ لامار تروتی و سونیا لوین تا سال

هزارونهصدوسی‌ونه به نمایش در نیآمد. علت تأخیر شاید این بود که نویسندگان دیگر هم کار را آسان نیافتند.

زانوک و جانسون احتمالاً متوجهٔ دلسردی و بی‌علاقگی فاکنر شده بودند زیرا دیگر قراردادی با او در فوکس قرن بیستم منعقد نشد. فاکنر در اوت هزارونهصدوسی‌وهفت درحالی‌که به خود می‌گفت این دیگر آخرین بار است، کالیفرنیا را ترک کرد.

وقتی به خانه‌اش در آکسفورد باز آمد، گفت: «من فیلمنامه‌نویسی را دوست ندارم چون چیزی دربارهٔ آن نمی‌دانم. و اصلاً نمی‌توانم خودم را با این نوع کار تطبیق بدهم و گمانم دیگر دوروبر این مشغله پرسه نزنم.»

فاکنر این حرفها را از سر صدق زده است و ای بسا می‌بایستی همین جا نقطهٔ پایان بر فعالیت او در هالیوود بگذاریم، اما چنین نیست و چنین نیز نشد.

«هیچوقت شده زنبور مرده‌ای نیشت بزند؟»
ادی در فیلم داشتن و نداشتن - ۱۹۴۵

«هر چه باشد، عیبی ندارد فقط بیش از صد دلار بیارزد.»
از فاکنر به هارولد اوبر - ۱۹۴۲

«او اتاقی تنگ و ترش و سرد در هاید در متلی بسیار وحشتناک در کنار بزرگراه برای زندگی دست‌وپا کرده است.»
از دانیل فوشز به تام داردیس - ۱۹۷۵

[چهارم]

فاکنر آنقدر از کالیفرنیا دلزده بود که همیشه در فضای می‌سی‌سی‌پی سیر می‌کرد. کالیفرنیا محل «بیگانه»ای بود که فاکنر به آن راه نمی‌یافت. وقتی به خانه‌اش بازگشت تا دوباره بنویسد، این معضل به طرز آشکاری خود را نمایاند. با رقه‌ای از این بیگانگی و نامأنوس بودن محیط کالیفرنیا در (برج) که درست بعد از خاتمهٔ کارش در استودیو متروگلدین مایر نوشته شد و نیز در (نخلهای وحشی) که بعد از رها شدن از فوکس قرن بیستم نوشت، دقیقاً دیده می‌شود. کالیفرنیا را «آن ساحل غربی لعنتی» می‌نامید. و روزگاری که داشت دربارهٔ New ralois در رمان برج می‌نوشت، این خشم و غضب در درونش می‌جوشید و بر نوشتهٔ او اثر می‌گذاشت. از نیواورلئان، شیکاگو، سان‌آنتونیو و کوهستان یوتا در (نخلهای وحشی)، تصوری ناآشنا و بیگانه در ذهن داشت. از کالیفرنیا پرهیز می‌کرد و در آفاق دیگری به سیر و سیاحت می‌پرداخت، حتی ترجیح می‌داد به جاهایی فکر کند که اصلاً نمی‌شناخت. پیش می‌آمد که یکسره به تخیل محض پناه ببرد و واقعیت را دگرگون کند و دربارهٔ آفتاب اسرارآمیز جنوب کالیفرنیا بنویسد و نیز در (نخلهای وحشی) چنین بیآورد که: «... در اتاق ناهارخوری، دختران فرز و چابک غربی از درون مجلات هالیوود ـ هالیوود دیگر یک مکان نیست بلکه با یک‌بیلیون نقطه‌چین به سراسر امریکا رنگ خود را زده است ـ به چشم جان کرافورد که خواب نبود اما مات و مبهوت مانده بود، می‌آمدند.»

در طی سالهای هزارونهصدوسی‌وهشت تا هزارونهصدوچهل‌ودو، فاکنر چهار کتاب منتشر کرد که فقط یکی از آنها توانست فروش نسبتاً درخوری داشته باشد. این کتاب (نخلهای وحشی) بود که در سال هزارونهصدوسی‌ونه منتشر شد و در ردیف هشتم لیست کتابهای پرفروش نیویورک تایمز قرار گرفت و حدود چهارده‌هزار نسخه از آن فروش رفت. چنین استقبالی عجیب می‌نمود زیرا دو مجموعه داستان «هاملت» و «موسی به آنجا برو.» از نصف

این رقم هم کمتر، به‌فروش رفت.

داستانهای کوتاه فاکنر به نحو عجیبی کم‌فروش بودند و او قادر نبود داستانهای کوتاه خود را به کسی بفروشد. وقتی در سال هزارونهصدوچهل‌ودو از راندوم هاوس حق و حقوقش را دریافت کرد فقط سیصد دلار از بابت فروش کتابهایش، دستش را گرفت. درآمدش به حداقل ممکن رسیده بود. آن سال فقط رمان (حریم) در "Modern Library" چاپ شد که تا پایان دهه به همین طریق ادامه داشت و بقیه کتابهایش روی دستش ماندند... هالیوود اکنون تنها امید نجات فاکنر بود و او در پی یک قرارداد، آنجا پرسه می‌زد.

در سال هزارونهصدوچهل‌ودو هیچ تقاضایی از فاکنر و یا کتابهایش نشد. دو دورهٔ کوتاه‌مدت در هالیوود به سر برد که حاصلش فقط سه فیلم بود: امروز ما زندگی می‌کنیم، جاده افتخار و کشتی بردگان، که چندان هم به مذاق کارگزاران هالیوود خوش نیآمد.

(حریم) در سال هزارونهصدوسی‌وسه در هالیوود فیلم شد که فیلمنامهٔ آن توسط اولیور. اچ. پی. گرت و موریس واتکین نوشته شده بود. فیلم را با عنوان (داستان معبد اژها) نمایش دادند و موفقیت چندانی هم نداشت. تا سال هزارونهصدوچهل‌ونه هیچکدام از رمانهای فاکنر به فیلم برگردانده نشد تا بالاخره مترو گلدین مایر، (آمده از پس غبار) را ساخت. تا سال هزارونهصدوچهل‌ودو، فاکنر نویسندهٔ بداقبالی تلقی می‌شد چون هیچ کتاب پرفروشی عرضه نکرده بود. سال بدی بود و فاکنر چه در دایرهٔ ناشران نیویورک و چه در عرصهٔ هالیوود روزگار نابسامانی را از سر می‌گذراند.

دربارهٔ اوضاع آشفتهٔ فاکنر ناچارم جزییاتی را شرح دهم تا آشکار شود که چرا او همیشه در اثر فقر به تنگنا می‌افتاده است ؛ آن هم در روزگاری که پولهای هنگفتی بارها به سمت او سرازیر می‌شد... فقط در سال هزارونهصدوسی‌وهفت و از فوکس قرن بیستم بیست‌ویک‌هزاروششصدوپنجاه دلار درآمد داشته است. سال بعد هم سال خوبی بود و بنت سرف کارگزار راندوم هاوس، «تسخیرناپذیرها» را به استودیو مترو گلدین مایر به قیمت بیست‌وپنج‌هزار دلار فروخت که از این مبلغ، نوزده‌هزار دلار به فاکنر رسید.

در همین سال مبالغ دیگری هم از فروش داستانهای کوتاه به فاکنر رسید. چنین درآمدی آن هم برای نویسنده‌ای که کتابهایش کم‌فروش هستند، مبلغ درخور توجه‌ای است. اینکه فاکنر این همه پول را چه می‌کرده و در چه اموری خرج می‌کرده است چندان بر کسی معلوم نیست. اما چند مورد هست که تقریباً پرده از دخل و خرج فاکنر برمی‌دارد. فاکنر عهده‌دار مخارج سه و گاهی چهار نفر از اعضای خانواده‌اش بوده است که با مخارج خودش به پنج نفر می‌رسید. و نیز او عهده‌دار مخارج مادرش و ـ چند سال ـ بیوهٔ جوان و دو فرزند برادرش دین بود. و ناگفته نماند که نوزده‌هزار دلاری را که از مترو گلدین مایر دریافت کرده بود، صرف خرید یک مزرعه کوچک کرد تا برادرش جان از قبل آن تأمین معاش کند. ویلیام سالهای سال ناگزیر بود به این برادر هم برسد و سوروسات او را مهیا کند. او ـ فاکنر ـ در نامه‌ای که به رابرت هاوس سرپرست راندوم هاوس نوشته است این حکایت را شرح می‌دهد: «... دیگر به تنگ آمده‌ام و کلافه شده‌ام. حال و روزم اصلاً سروسامان ندارد. آخر در سن سی سالگی مجبورم نقش مدیر و مسئول خانواده را بازی کنم و غذا، جا و مکان، گرما، لباس، دوا، خرج و مخارج تحصیل، کاغذ توالت و حتی بلیط سینمای خانوادهٔ برادرم ـ برادر نالایق و همسر و دو بچه‌اش ـ، بیوهٔ برادرم دین و فرزندش، همسر خودم، دو بچهٔ همسرم، دختر خودم و... مهیا کنم. من وارث قرضهای پدرم و تخم و ترکه‌هایش هستم. باور کن دریغ از یک اینچ ملک و املاک یا حتی یک فنجان نعلبکی اگر از او به من رسیده باشد. گاهی چنان جان به سر می‌شوم و از فشار مالی در تله می‌افتم که با زمین و زمان دست به یقه می‌شوم. اوضاع نابسامانی دارم و درست در روزگاری که باید بنشینم و رمان بنویسم، وقتم را در راه هیچ تلف می‌کنم. کی از این نکبت و فلاکت نجات پیدا می‌کنم، خدا عالم است. به کمی شانس و اقبال محتاجم تا بتوانم از بار این قرضهای کمرشکن خلاص بشوم.»

نکته‌ای که بنا به سابقه به فاکنر هشدار می‌داد این بود که نمی‌تواند به امید درآمد حاصل از فروش کتابهایش بنشیند. مبلغی که از این راه و نیز

چاپ داستان در مجله‌ها به دست فاکنر می‌رسید، آنقدر نبود که شکم آن همه آدم را سیر کند. پس ناگزیر بود به هالیوود پناه ببرد و معاش خود را در آنجا جستجو کند. خاصه در اواخر دههٔ سی چاره‌ای جز این نداشت که به تقلای بیشتر دست بزند. تقریباً همه پولی که در سال هزارونهصدوسی‌ونه از حق‌التألیف کتاب (نخلهای وحشی) دریافت کرد، که حدود پنج‌هزاروپانصد دلار بود، صرف خرج و مخارج متفرقه شد. در سال هزارونهصدوچهل، وضع و روز فاکنر افتضاح شده بود و با آغاز سال هزارونهصدوچهل‌ویک به هارولد اوبر که مدیر و مشاور ادبی او در سال هزارونهصدوسی‌وهشت بود، نامه‌ای نوشت که این نامه بسیار شبیه به نامه‌ای است که فیتز جرالد دو سال پیش از این برای اوبر نوشته بود. فاکنر نوشته بود: «هر قدر که مقدور است برایم جمع کن و از آنچه که دارم حداقل و فوراً صد دلار تا روز شنبه بفرست.»

اوبر فوراً صد دلار برای فاکنر فرستاد. و فاکنر در جواب از او تشکر کرد که نشان می‌دهد چقدر اوضاع مالی نکبت‌باری دارد: «از بابت پول متشکرم. قصد نداشتم مزاحم تو بشوم ولی باور کن که سخت محتاج بودم. راستش اگر فوراً پانزده دلار به ادارهٔ برق نمی‌رساندم، برق خانه‌ام قطع می‌شد...»

در اوایل تابستان سال هزارونهصدوچهل‌ودو وضع فاکنر آنقدر وخیم بود که می‌بایستی فوراً دستش به یک قرارداد با هالیوود بند می‌شد. مدام به هارولد اوبر نامه می‌نوشت و از دست روزگار نابسامان گله می‌کرد: «دو ماه می‌شود که نتوانسته‌ام حق اشتراک تلفن را بپردازم. به بقال سر گذر هم ششصد دلار بدهکارم. زمستان هم دارد از راه می‌رسد و من حتی سوخت تهیه نکرده‌ام. اگر یکجوری دستم در کالیفرنیا به قرارداد برسد می‌توانم این شش ماه باقیماندهٔ سال را خاطرجمع باشم و نفسی به آسودگی بکشم. ببین می‌توانی فعلاً قراردادی، چیزی با این مجله‌ها ترتیب بدهی تا من فرصت کنم و خودم را به کالیفرنیا برسانم. اگر بتوانم خرج و مخارج این ماه را جور کنم، بد نیست.»

جوزف بلوتنر که شرح احوالات فاکنر را نوشته است، یادآوری می‌کند که فاکنر پس از چند نامه که به هارولد اوبر نوشت، به صرافت بنت سرف افتاد و نامه‌ای هم به آدرس او فرستاد: «داروندار من فقط شصت سنت پول سیاه است. دیروز داستانی را تمام کردم و به آدرس تو پست کردم. البته هیچ امیدی به فروش آن ندارم. طلبکارهایم سخت آزارم می‌دهند و کلافه‌ام کرده‌اند. به آنها یکی یک سفته بابت قرضهایم داده‌ام و فعلاً خیال ندارند من را به دادگاه بکشانند. اما سفته‌ها بزودی مهلتشان بسر می‌رسد و من کله‌پا خواهم شد. خانه و زندگی‌ام را از دست خواهم داد و داروندارم به یغما خواهد رفت... بایستی فوراً خودم را به هالیوود برسانم و الا اوضاعم بی‌ریخت خواهد بود. و گمان نمی‌کنم جز این امید دیگری داشته باشم.»

هارولد اوبر و اچ. ان. سوانسون، صاحبان آژانسهایی که در سال هزارونهصدوسی‌وهفت توانستند فیتز جرالد را به استودیو مترو گلدین مایر وصل کنند و او را از تنگنا برهانند، به دست و پا افتادند و تمام هم و غمشان را گذاشتند تا قراردادی برای فاکنر جور کنند. اوبر از فاکنر خواست که از سوابق‌اش در فیلمنامه‌نویسی بنویسد و او را در مفاد قرارداد یاری بدهد. پاسخ فاکنر حکایت از ناامیدی مطلق او در کسب درآمد از هالیوود می‌کند و آشکار می‌کند که فاکنر اصلاً امیدی به پول درآوردن از طریق فیلمنامه‌نویسی نداشته است.

«شکی ندارم که شما می‌خواهید دربارهٔ هزار دلار در هفته چانه بزنید. اما بیهوده است چون من آن نویسنده‌ای نبوده‌ام و نیستم که به درد هالیوود بخورد و به مذاق آنها خوش بیاید. راستش در این مدت پنج سال دستم آمده که تقلای بیهوده می‌کنم. بنابراین روی هفته‌ای صد دلار به بالا چانه بزنید به واقعیت نزدیک‌تر است. من عجله دارم چون عنقریب ممکن است به دادگاه کشانده شوم و آنوقت داروندارم بر باد خواهد رفت و چیزی برای دختر، همسر و مادرم باقی نمی‌ماند. اگر بتوانم از این مخمصه خودم را بیرون بکشم و طلبکارها را دور کنم، آنوقت می‌توانم بنشینم و دوباره بنویسم و کتابهایم را بفروشم.»

مدت‌زمان زیادی طول کشید تا سرآخر فاکنر قرارداد هفت‌ساله‌ای با استودیو برادران وارنر منعقد کرد. طبق این قرارداد، فاکنر هفته‌ای سیصد دلار دریافت می‌کرد. برای انعقاد این قرارداد، فاکنر هزار جور خرده‌فرمایش دو آژانس راندوم هاوس و نیویورک را به گردن گرفت. البته از حق نباید گذشت که اگر دوندگیهای این دو آژانس و مدیران آن، هارولد اوبر و بنت سرف نبود، دست فاکنر به این قرارداد نمی‌رسید و چیزی از استودیو برادران وارنر نصیبش نمی‌شد. اگر امروز نامه‌ای به استودیو وارنر بنویسید و از آنها دربارهٔ نحوهٔ استخدام فاکنر بپرسید، از بخش حقوقی آنجا این یادداشت را دریافت خواهید کرد.

«او را کمپانی برادران وارنر استخدام کرد. قرارداد در تاریخ بیست‌وهفت جولای هزارونهصدوچهل‌ودو امضاء شد. طبق این قرارداد آقای فاکنر در مقام نویسنده از تاریخ بیست‌وهفت جولای هزارونهصدوچهل‌ودو تا نوزده سپتامبر هزارونهصدوچهل‌وپنج در استودیو کار می‌کرد. در طول این سه سال آقای فاکنر حدود هفده فیلمنامه را مستقلاً یا با مشارکت دیگران نوشتند که یازده فیلمنامه از آن مجموعه به مرحلهٔ تولید رسید. آقای فاکنر از بابت دو فیلم نیز که به مرحله تولید رسید، اسمش در تیتراژ فیلم آمد.»

این نامه وضعیت ویژهٔ فاکنر را اندکی آشکار می‌کند اما در آن از سه سال محنت و رنج و تقلای معاش خبری نیست. فاکنر سه سال اندوهبار را در استودیو برادران وارنر از سر گذراند و طعم تلخ هالیوود را چشید. هالیوود به این نویسندهٔ مستعد کمترین دستمزد را می‌پرداخت. حتی ناتانیل وست هم در دوران پرادبار سال هزارونهصدوچهل، چیزی بیش از سیصد دلار در هفته مزد می‌گرفت. شکی نداشته باشید که فاکنر از استودیو برادران وارنر، حقوق یک نویسندهٔ دون‌پایه و درجه سه را دریافت می‌کرد. و اگر فاکنر از اقامت خود در هالیوود دل‌چرکین بوده است به همین اوضاع نابسامان او و حقوق ناچیزش برمی‌گردد.

در آغاز انعقاد این قرارداد فاکنر چهل‌وپنج سال داشت و در پایان کار یعنی وقتی استودیو برادران وارنر را ترک کرد، چهل‌وهشت ساله بود. فاکنر

درست در سالهایی وقت و استعداد خود را در هالیوود تلف می‌کرد که دقیقاً به قدرت تخیل خود پی برده بود و سالهای شکوفایی او بود، سالهایی که دیگر بازنمی‌گشتند تا او بتواند بنویسد. اما ریشه ناامیدی فاکنر همه از آن بود که می‌دانست فیلمنامه‌نویسی سرنوشت محتوم او شده است. بایستی هالیوود و مصائب آن را تحمل کند چون مردم چندان استقبالی از آثار ادبی او نمی‌کردند و هیچ معلوم نبود که چه وقت کتابهای او به دل مردم راه پیدا خواهد کرد... عمر می‌گذشت و انزجار فاکنر از محیط هالیوود بیشتر و عمیق‌تر می‌شد.

روزهای سیاه جنگ جهانی دوم شروع شد. غذا و سوخت جیره‌بندی شد. اجارهٔ خانهٔ مستقل امکان نداشت. پیدا کردن یک خانهٔ مناسب در هالیوود سخت دشوار شده بود. فاکنر مجبور بود به دوستانش متوسل شود و با آنها همخانه شود و یا به هتلهای درجه سه و ارزان‌قیمت پناه ببرد. هرگز موفق نشد یکی از آن آپارتمانهایی که اسکات فیتز جرالد در آنها زندگی می‌کرد از برای خود دست و پا کند. فاکنر اما نویسندهٔ مغرور و توداری بود. مسیر خانه تا استودیو را پیاده می‌رفت و می‌آمد و هالیوود را به باد سخره و طعنه می‌گرفت و سر خم نمی‌کرد.

«... اینجا همه چیز مرده است. همه علاف و بیکاره هستند. کسی را ندیدم که در اینجا ریشه دوانده باشد. هیچ اتفاقی نمی‌افتد. حتی هیچ پرنده‌ای بر در خانه‌های سرد و بی‌روح اینجا فضله‌اش را نمی‌اندازد. همه چیز ساکن و راکد است تا آن‌گاه که برگ از درخت می‌افتد و سال نو شروع می‌شود... آب و هوا و راه‌ورسم مردم اینجا را دوست ندارم. عمر به بطالت می‌گذرد تا یک روز صبح که بیدار می‌شوی و تقویم نشان می‌دهد که شصت‌وپنج سال سن داری... اینجا هیچ اتفاقی نمی‌افتد.»

مجموعه‌ای از عکسهای فاکنر موجود است که آلفرد اریس در سال هزارونهصدوچهل‌وچهار در هتل هایلند از او گرفته است. یکی از این عکسها، فاکنر را نشسته در زیر آفتاب داغ و سوزان کالیفرنیا نشان می‌دهد. او روی یک صندلی راحتی و در ایوان نشسته است و فقط شورت به پا دارد. ماشین

تحریرش نیز در مقابلش قرار دارد. پیپش را با دندان گرفته است. چیزی از نگاهش خوانده نمی‌شود زیرا چشمهایش در پشت یک عینک آفتابی پنهان است، اما انگار با همان کج‌خلقی همیشگی دارد سؤال می‌کند که: «من اینجا چه می‌کنم؟»

بسیاری از نویسندگان مشهورتر امریکایی ـ مثلاً سینکرلوییس ـ هم وقتی احساس می‌کردند که عمرشان در هالیوود به هدر می‌رود، به چنین پرسشی می‌رسیدند. اسکات فیتز جرالد هم چنین دغدغه‌ای داشت و مدام با خود کلنجار می‌رفت. البته آنها برخلاف فاکنر، نویسنده‌های موفقی بودند. حال آنکه از آثار فاکنر چندان استقبالی نمی‌شد. داستان کوتاه «خرس» که در مجموعهٔ (موسی آنجا برو) چاپ شده بود، در بهار سال هزارونهصدوچهل‌ودو اعتباری ویژه به فاکنر بخشید، اما کتاب در کتابفروشی‌ها خاک خورد. بقیهٔ کتابهای فاکنر هم همین سرنوشت را داشتند. فاکنر ناچار بود در آفتاب داغ و سوزان کالیفرنیا بنشیند و به جک وارنر نامه بنویسد و از او مطالبهٔ دستمزدش را داشته باشد. کار دیگری نمی‌شد کرد. فاکنر در مخمصه‌ای افتاده بود که بیرون آمدن از آن دشوار می‌نمود.

در دههٔ سی و چهل، برادران وارنر سبک و سیاق مشخصی را دنبال می‌کردند. فضای باشکوه و جدی (بر بانک) موجب آن می‌شد که نویسندگان به آن سمت بیایند و به استخدام برادران وارنر درآیند. متروگلدین مایر صاحب عزت و اعتبار بود و به گروههای رقیب فخر می‌فروخت اما نویسندگان در سالهای هزارونهصدوچهل، استودیو برادران وارنر را (ستایش‌آمیز) می‌خواندند و تمایل بیشتری به کار در آنجا داشتند. علت به آسانی قابل درک بود زیرا برادران وارنر به (مفاهیم اجتماعی) فیلم اهمیت بیشتری می‌دادند. آنها از مضامین اجتماعی ـ سیاسی استقبال می‌کردند و شهامت آن را داشتند که فیلمهایی چون: «من از زندان اعمال شاقه گریخته‌ام.»، «آنها فراموش نمی‌کنند»، (دربارهٔ قوانین لینچ جنوبی‌ها)، «خشم سیاه» (مربوط به اعتصاب معدنچیان ذغال‌سنگ)، «آنها در شب می‌رانند»، (مربوط به رانندگان کامیون)، «لژیون سیاه»، (در افشاء نازیهای

امریکا)، تهیه و تولید کنند. و از سر اتفاق نبود که از «گروه ده نفرهٔ هالیوود» ـ که هشت نفر آنها نویسنده بودند ـ پنج نفر در استودیو برادران وارنر کار می‌کردند. آلوابسی، آلبرت مالتز، دالتون ترومبو، لستر کول و جان هوارد لاوسون، استخدام شده بودند تا فیلمنامهٔ فیلمهایی که فهرست داده شد را بنویسند ـ و همهٔ آنها، مثل فاکنر می‌دانستند که به حیطه‌ای کاملاً متفاوت از ادبیات قدم گذاشته‌اند.

استودیو برادران وارنر بی‌آنکه قصد نوآوری داشته باشد، اولین استودیوی مهمی بود که از فیلمهای به‌ظاهر متفاوت و غیرتجاری، پول هنگفتی به کیسه ریخت. موفقیت بی‌نظیر دو فیلم (خیابان بیست‌وچهارم) و (جویندگان طلا) در سال هزارونهصدوسی‌وسه، بیش از همه صاحبان استودیو برادران وارنر را حیرتزده کرد. به واقع مردم در اواخر دههٔ سی از فیلمهای موزیکال دیگر خسته شده بودند و نیز البته از فیلمهای گانگستری. بازار فیلم در طی سالها از این نوع فیلمها انباشته شده بود و فقط (سزار کوچک) و (دشمن مردم) برای چندصباحی بازار فیلم را رونق بخشید.

در اواخر دههٔ سی استودیو برادران وارنر سرمایهٔ خود را صرف تهیهٔ فیلمهای وزین و جدی دربارهٔ شخصیتهای ممتاز تاریخی مانند، زولا، پاستور، خوارز و ارلیخ کرد و همین موجب شد که بر اعتبار و منزلت استودیو افزوده بشود. البته این فیلمها در روزگار آشفته‌ای به بازار عرضه شدند و توفیق چندانی نیافتند. برادران وارنر در سال هزارونهصدوسی‌ودو به صرافت فیلمهایی نظیر، «من از زندان اعمال شاقه گریخته‌ام» افتاد. اینک آنها می‌خواستند که فیلمهای پیام‌دار و شعارگونه بسازند که به‌نظر می‌رسید به گیشه هم رونق می‌دهد. در تابستان هزارونهصدوچهل‌ودو، پیام و شعار روز به ستایش از میهن توجه داشت و استودیو وارنر زیرکانه‌تر از رقبایش به میدان آمد.

استودیو برادران وارنر در دوران جنگ جهانی، مجموعه‌ای از فیلمهای میهن‌پرستانه عرضه کرد ؛ «پیام به مسکو»، «نیروی هوایی»، «یانکی خوش‌تیپ»، «کازابلانکا»، «مقصد توکیو»، «عملیات بر فراز آتلانتیک

شمالی»، که با استفاده از کلیشه‌های موفق و تجربه‌شدهٔ گذشته، ساخته و پرداخته شده بودند. فیلمنامه این نوع فیلمها را فاکنر، مالتز، بسی و ترومبو می‌نوشتند.

هیچ‌یک از فیلمنامه‌های میهن‌پرستانه‌ای که فاکنر، به تنهایی برای برادران وارنر نوشت سرآخر به جایی نرسید و به فیلم برگردانده نشد. ظاهراً فیلمنامه‌های فاکنر فاقد عمق و اصالت بود و چنگی به دل نمی‌زد. یکی از این فیلمنامه‌ها «داستان دوگل» فیلمنامه‌ای اورژینال بود دربارهٔ خانواده‌ای انگلیسی که در اثر اقدامات حکومت ویشی ژنرال پتن و نهضت مقاومت، چند پاره شده بود. بخش اعظم فیلمنامه کنکاشی در علت واقعه بود و عنصر تعلیق و ماجرا در آن چندان جایی نداشت. در صحنه‌ای از فیلم، امیلی که قصد دارد نامزد خود را به فعالیتهای زیرزمینی ترغیب کند، بحث کشافی دربارهٔ آسیب‌پذیری نازیها و ضرورت مقابله با آنها می‌کند: «... شبیه مورچه‌های کوچکی هستند در جنگل که کسی به صرافت لگد کردنشان نمی‌افتد. آنها نه قدر قدرتند نه زوری دارند و نه جبروتی. میلیونها میلیون از این مورچه‌ها را می‌توان زیر پا له کرد؛ البته دوباره دور هم جمع می‌شوند چون خیلی کوچک هستند. همینطوری و بر حسب اتفاق و اشتباه بوجود آمده‌اند. آنها به آدمهای ضعیف که از قضا تعدادشان هم زیاد است زور می‌گویند و شاخ و شانه می‌کشند. تنها حربه آنها سلاح مرگ‌آور است و ما را می‌ترسانند حال آنکه مورچه‌های کوچک از مرگ نمی‌ترسند. فقط آدمهای خیلی بزرگ یا خیلی کوچک از مرگ نمی‌ترسند. اگر این همه آدمهای کوچک را زیر پا له کنی و بعد از مجموع آنها یک آدم بزرگ بسازی آنوقت دورهٔ خوار و خفت به پایان می‌رسد. بایستی به مورچه‌های کوچک گفت که نترسند و وقتی نترسند و مطمئن باشند که می‌توانند از سر و کول فیل بالا بروند آنوقت...»

فاکنر بیشتر از دو صفحه گفتگو نوشته است و طرفه آنکه امیلی خیلی به پرل در «بانجو روی زانوی من» شبیه شده است. این گفت‌وگوی طولانی نشان می‌دهد که فاکنر به ساختار فیلمنامه متعهد نمی‌مانده است حال آنکه وقتی رمان می‌نوشت جزییات آن را به دقت گرد می‌آورد و حاصل کار از

نبوغ و قریحهٔ او خبر می‌داد. اما گفت‌وگوی امیلی آنچنان پرپیچ‌وخم است که به فیلمهای دههٔ هفتاد بیشتر نزدیک است تا به فیلمنامه‌ای در هالیوود دههٔ سی و چهل.

شباهت غریبی هست بین فاکنر و اسکات فیتز جرالد که می‌خواست فیلمنامه بنویسد اما مدام به بن‌بست می‌رسید و ناکام می‌ماند. او مرتب می‌نوشت و بخت خود را می‌آزمود اما هیچوقت تهیه‌کننده‌ها به آثار او روی خوش نشان نمی‌دادند. وقتی که فیلمنامهٔ «سه همرزم» را در سال هزارونهصدوسی‌وهشت برای جوزف. ال. منکیه‌ویچ نوشت، کار آن دو به مشاجره کشید. فیتز جرالد در مقام نویسنده می‌خواست که حرفه‌ای عمل کند و فیلمنامه‌هایی بنویسد که به مذاق هالیوود خوش بیاید و حتی تا آن مرحله پیش می‌رفت که فیلمنامه‌هایی باب طبع شرلی تمپل و جون کرافورد می‌آفرید، اما سلیقهٔ هالیوود چیز دیگری می‌طلبید. فیتز جرالد از سر استیصال تن به دستمایه‌هایی داد که ـ با معیارهای مبتذل هالیوود هم ـ ارزش چندانی نداشتند. این بازی را سهل و ساده می‌پنداشت اما همین موجب می‌شد که در ورطهٔ هیچ و پوچ در بغلتد. دیری نگذشت که متوجه شد نمی‌تواند به سلیقهٔ کلیشه‌ایی کسانی گوش بدهد که شایسته مقامی که داشتند نبودند. فاکنر هرگز مدعی نشد که از اصول فیلمنامه‌نویسی سر در می‌آورد. فقط مواقعی که با هوارد هاکز کار می‌کرد فرصت را مغتنم می‌شمرد و آنچه را که می‌پسندید در فیلمنامه می‌گنجاند.

در فصل آخر فیلمنامهٔ تولیدنشدهٔ (داستان دوگل)، امیلی موفق می‌شود معشوقه‌اش را به فعالیت سیاسی قانع بکند و او نیز روانهٔ یک کارخانه اسلحه‌سازی فرانسوی می‌شود تا به نهضت مقاومت بپیوندد. در صحنه‌ای از این فصل، ژان ـ معشوقهٔ امیلی ـ کارخانه را علامت‌گذاری می‌کند تا بمبها روی مواضع کلیدی ریخته شوند. همهٔ کارگران کارخانه در جریان ماجرای ژان قرار دارند. بمبها مثل باران مرگ بر کارخانه می‌بارد و آنوقت کارگران برمی‌خیزند و سرود مارسی‌یز را سر می‌دهند. عیناً چنین صحنه‌ای در همان سال در فیلم (کازابلانکا) هم وجود دارد. چه‌بسا صحنه‌هایی از این دست

موجب می‌شد که فیلمنامه‌های فاکنر به مرحلهٔ تولید نرسند.

هاکز نیز در همین دوران در استخدام استودیو برادران وارنر بود تا فیلمهای ملی میهنی بسازد. او در سال هزارونهصدوچهل‌ودو فیلم (گروهبان یورک) را ساخت که گاری کوپر نقش کوتاهی در آن ایفا می‌کرد. اما فیلم موفق هاکز (نیروی هوایی) بود که بطریقهٔ پانورا میک و دربارهٔ بمب‌افکن ب ـ ۱۷ «مری آن»، تهیه شده بود و به روز قبل و بعد از ماجرای پرل‌هاربور می‌پرداخت. فیلمنامه را دادلی نیکولز نوشت که بی‌گمان زبده‌ترین فیلمنامه‌نویس آن روزگار بود.

دادلی نیکولز چند فیلمنامه نیز برای جان فورد نوشت: «خبرچین»، «دلیجان» و «سفر دور و دراز به میهن» و نیز فیلمنامه‌هایی برای فریتز لانگ نوشت: «شکار انسان» و «خیابان سرخ». فیلمنامه‌های دیگر او عبارتند از: «باتلاق» و «این سرزمین من» است که برای رنوار نوشت و نیز فیلمنامهٔ «بزرگ کردن بیبی» را برای هوارد هاکز نوشت. هاکز وقتی فیلمنامهٔ نیکولز را به‌دست گرفت احساس کرد که چیزی در این اثر کم است. تصمیم گرفت آن را به فاکنر بسپرد تا او به حک و اصلاح آن اقدام کند. در واقع هاکز به یک صحنه‌ای شبیه به فیلم نیروی هوایی نیاز داشت.

در فیلم نیروی هوایی، صحنهٔ اندوهباری هست که طی آن، کاپیتان کوین کانن در بستر احتضار است و مصر است که بمب‌افکن ب ـ ۱۷ را برای پریدن آماده کند. اعضای گروه پرواز دور کاپیتان که در بیمارستان بستری است حلقه زده‌اند و او آخرین فرمانهای خود را صادر می‌کند تا از انجام عملیات مطمئن بشود. هر کدام از اعضا گروه آنچه را که بر عهده گرفته است اعلام می‌کند تا نوبت به خلبان می‌رسد. صحنه با پاسخ خلبان: «به سمت شرق ؛ در طلوع خورشید.» به‌پایان می‌رسد و آهنگی از گروه «فرانس واکسمن» شروع می‌شود. واقعیت آن است که اگر گفت‌وگوی فاکنر نبود و نیز اگر هاکز نبود تا جان گارفیلد را به آن نحوه استادانه هدایت کند و به صحنه جلوه بدهد، بی‌گمان چنین صحنه‌ای فاقد هرگونه ارزشی می‌بود. چنین صحنه‌ای همان بود که هاکز می‌خواست و فقط هم از

عهدهٔ نویسنده‌ای با قریحه فاکنر برمی‌آمد. فاکنر به تقاضای هاکز جواب مثبت داد و صحنهٔ مورد نیاز او را در فیلمنامه جا داد.

(نیروی هوایی) به‌شدت مورد استقبال قرار گرفت و گرچه فاکنر طبق معمول سرش بی‌کلاه ماند و نامش در تیتراژ فیلم نیامد، اما همکاری او در این فیلم از چشم استودیو برادران وارنر دور نماند.

مراودهٔ فاکنر و هاکز دوباره برقرار شد و نتایج درخشانی هم در بر داشت. دو فیلم جذاب (داشتن و نداشتن) و (خواب بزرگ) حاصل این ارتباط خلاق بود. آنها بهار و تابستان سال هزارونهصدوچهل‌وسه را بر روی پروژهٔ (فریاد جنگ) به کار پرداختند که فیلمنامه مفصل و پرفراز و نشیبی بود دربارهٔ مضمون (چرا می‌جنگیم). این فیلم بر مبنای استعدادهای آن سالها، هنری فوندا، چارلز لافتون، پل رابسن و حتی رونالد ریگان ـ در نقش یک گروهبان کله‌پوک ـ برنامه‌ریزی شده بود. نویسندگان استودیو برادران وارنر هر چه تقلا می‌کردند نمی‌توانستند نقش مناسبی جز نقش اشخاص قلدر برای ریگان دست‌وپا کنند. او ـ ریگان ـ مجبور بود همیشه نقش اشخاص قلچماق و سبک‌مغز را بازی کند.

فاکنر در (فریاد جنگ) به سبک و سیاق دیگری چنگ انداخت و زبان و شیوهٔ دیگری را آزمود که خاصه در مورد سیاه‌زخم‌خورده‌ای که (امریکا) نام داشت، جلوه می‌کرد. سهم عمدهٔ فاکنر را باید در صحنهٔ قطار که جسد رئیس جمهور مقتول (لینکلن) را از واشنگتن به اسپرینگ فیلد حمل می‌کرد، جستجو کرد. این ایده را بعدها، یعنی در دههٔ پنجاه جیمز ایجی در نمایشنامهٔ تلویزیونی خود گنجاند. (فریاد جنگ) تا پای تولید رفت اما به‌علت هزینهٔ سرسام‌آوری که برمی‌داشت، به مرحلهٔ ساخت نرسید. استودیو برادران وارنر پشیمان شد و حاضر نشد بودجه‌ای عظیم صرف یک فیلم صرفاً میهن‌پرستانه بکند.

فاکنر دست از تقلا برنداشت و فیلمنامه‌ای در همین مضمون نوشت با عنوان (زندگی و مرگ بمب‌افکن). فیلم دربارهٔ کارخانه‌ای بود که با تولید و ساخت جنگنده بمب‌افکن در خدمت جنگ قرار می‌گرفت. فیلمنامه انگار با

نیت جنگ میان کارگر و کارفرما نوشته بود تا دربارهٔ تولید بمب‌افکن. فاکنر موضوع را بد پرورانده بود و محتوای آن نارسا می‌نمود. عنوان سه فصل از فیلمنامه عبارت بود از: «دارد دیر می‌شود.»، «خیلی دیر شده است.» و «خیلی دیر شده بود.» برادران وارنر فیلمنامه را نپسندیدند و فاکنر ناچار شد، دوباره به اقتباس از آثار دیگران روی بیاورد.

بدیهی است که فاکنر به فیلمنامه‌هایی که از آثار این و آن اقتباس می‌کرد، وقعی نمی‌گذاشت. یکی از این آثار (قاضی دهکده) اثر پرفروش بلامی پاتریدج بود. این اثر را نویسنده بر اساس خاطرات پدرش که در اواخر قرن گذشته در شهر کوچکی در ایالت نیویورک به قضاوت اشتغال داشت، نوشته بود. استودیو برادران وارنر سالها بود که امتیاز این کتاب را در اختیار داشت و مرتب آن را به نویسندگان جدید استودیو ـ و از جمله به آلوابسی ـ می‌داد تا بر اساس آن فیلمنامه بنویسند.

فاکنر فقط عنوان کتاب را گرفت و بقیهٔ ماجرا و حوادث آن را دور ریخت و آنگاه داستان خود را نوشت. چیزی در حدود پنجاه‌ودو صفحه دربارهٔ دو خانوادهٔ متخاصم در سرزمین جفرسون می‌سی‌سی‌پی خیالی خود نوشت. او داستانی عاشقانه پرداخت که حول محور قضایای نژادپرستی دور می‌زد. ماجرای فاکنر سه نسل را در برمی‌گرفت و شامل شخصیتهای متعددی می‌شد که از لحاظ سبک و سیاق، به همان پیچیدگی آثار دیگرش بود. شاید بد نباشد نمونه‌ای بدست بدهیم تا فضای کار او روشن بشود. پسر سفیدپوست که متعلق به نسل دوم است و در جنگ جهانی اول شرکت دارد، از جبهه برای پدرش نامه می‌نویسد که: «... مرا در این گروه گذاشتند چون جنوبی هستم و کاکاسیاه‌ها را خیلی خوب می‌شناسم. به کلنل گفتم: بله آقا من سیاه‌ها را مثل کف دستم می‌شناسم البته با تعداد کمی از آنها آشنایی دارم اما من بین آنها بزرگ شده‌ام. آنها مرا می‌شناسند و پدرم را و پدرم هم پدر آنها را می‌شناسد. به گمانم می‌خواهید سیاه‌پوستها را درک کنید، نه؟... به او گفتم که نمی‌دانم چه اصراری دارد که سیاه‌پوستها را درک کند. شاید اینطور فکر می‌کرد که هر آدمی معمایی دارد و آن را با خود به گور می‌برد. و

نمی‌دانم چرا خیال می‌کرد رنگ پوست چیز مهمی است و می‌تواند آدمیزاد را واضح‌تر یا مبهم‌تر بکند...»

داستانی که فاکنر از کتاب «قاضی دهکده» ساخته و پرداخته کرد، آن چیزی نبود که استودیو برادران وارنر می‌خواست: چرا همان قصه‌ای نباشد که کتاب را پرفروش کرده بود؟... آنها تردید نکردند و کتاب را به نویسندهٔ دیگری سپردند و فاکنر را بر سر دو فیلمنامهٔ دیگری گماشتند که از بابت آن دو فیلمنامه هم نامش در تیتراژ نوشته نشد.

پس از یکسال و اندی کار در استودیو برادران وارنر، فاکنر احساس کرد که انگار روزهای پرملال و کسالت‌آور اقامتش در فوکس قرن بیستم در اینجا نیز دارد تکرار می‌شود. دستش آمد که هفته‌ها و حتی ماه‌ها وقت خود را بر سر نوشتن فیلمنامه‌هایی تلف می‌کند که هیچکدام قرار نیست به مرحلهٔ تولید برسد و هیچ حاصلی برای او نمی‌آورد.

فاکنر به مسائل نژادپرستی می‌اندیشید و دوست داشت اثری در این زمینه بنویسد و فرصت دست نمی‌داد تا آنکه با فیلمساز امریکایی، دادلی مورفی آشنا شد. مورفی از آن چهره‌های متشخصی بود که آثار (بدیع) در پاریس، نیویورک، هالیوود و حتی مکزیک خلق کرده بود. او در سال هزارونهصدوبیست‌وچهار در پاریس فیلمبردار فرناند لژر در فیلم کوتاه و تجربی (باله مکانیک) بود. در نیویورک و در سال هزارونهصدوبیست‌ونه، بسی اسمیت را در تنها فیلمی که ظاهر شد ـ سنت لوییس بلوز ـ کارگردانی کرده بود و نیز در اوایل دههٔ سی فیلم کوتاهی با دوک الینگتن به نام (Black and tan) ساخت و در سال هزارونهصدوسی‌وسه فیلم بلندی با عنوان (امپراطور جونز) و با شرکت پل رابسن تهیه و کارگردانی کرد که تمام صحنه‌های فیلم در استودیوی متروکهٔ پارامونت فیلمبرداری شد.

مورفی اهل ماجراجویی و دل به دریا زدن بود و اینک علاقه‌مند شده بود تا با فاکنر (ابشالم، ابشالم) را به فیلم برگردانند. فاکنر مدعی بود که می‌شود از داستان این کتاب، فیلمنامهٔ خوبی درآورد. در سال هزارونهصدوسی‌وشش که تازه کتاب آماده شده بود، آن را به نانالی جانسون

ـ در فوکس قرن بیستم ـ پیشنهاد کرده بود و یادداشتی هم فرستاده بود: «نانالی. این پاکنویس کتاب جدید من است. قیمت آن پنجاه‌هزار دلار است. کتاب دربارهٔ اختلاط نژادهاست. فاکنر.»

آنها عنوان فیلمنامه را (دگرگونی در زمین) گذاشتند. استودیو برادران وارنر دست به دست می‌کرد و کار را به تأخیر می‌انداخت. همکاری فاکنر و مورفی به جایی نرسید. سال هزارونهصدوچهل‌وسه سالی نبود که بتوان فیلمی دربارهٔ اختلاط نژادها در هالیوود ساخت؛ هنوز هم امکان‌پذیر نیست. امتیاز این کتاب را هیچوقت، هیچکس نخرید و فاکنر دوباره به همان کارهای معمول در استودیو مشغول شد.

هوارد هاکز یکی از معدود کسانی در هالیوود بود که فاکنر و همینگوی را خوب می‌شناخت و آن دو را درک می‌کرد. در اواخر دههٔ سی و اوایل دههٔ چهل، هاکز و همینگوی بارها برای شکار و صید ماهی به کی‌وست و سان‌ولی می‌رفتند. در سال هزارونهصدوچهل، بعد از انتشار (زنگها برای چه کسی به‌صدا درمی‌آیند)، هاکز به همینگوی پیشنهاد کرد که این کتاب را به فیلم برگرداند. اما اوضاع بر وفق مراد هاکز پیش نرفت و سرآخر سام وود کارگردان این فیلم شد.

هاکز مدعی بود که می‌تواند از همهٔ آثار همینگوی فیلم چشمگیری بسازد. آنها ـ همینگوی و هاکز ـ بر سر کتاب (داشتن و نداشتن) کاملاً توافق نظر داشتند.

همینگوی با هاکز شرط بسته بود که او یعنی هاکز نمی‌تواند از این کتاب چیز دندان‌گیری در بیاورد، اما موافقت کرد که امتیاز کتاب را به استودیو برادران وارنر بفروشد، به‌شرطی که حتماً هاکز کارگردان آن باشد. شرط بندی هاکز و همینگوی موجب شد که دوباره هاکز و فاکنر همکار بشوند زیرا هاکز او را صاحب‌نظر می‌دانست. هاکز، فاکنر و جولز فورتمن گوشهٔ دنجی اختیار کردند و فیلمنامهٔ داشتن و نداشتن را نوشتند.

مطالب زیادی دربارهٔ دو فیلم (داشتن و نداشتن) و (خواب بزرگ) نوشته شده است. هر دو فیلم ضرب‌آهنگی استوار و پرتحرک دارند. حتی در

(خواب بزرگ) ریتم چندان متلاطم است که نشان می‌دهد سازندگان آن به هنگام کار در جوش و خروش بوده‌اند. گرچه سالهای زیادی از تولید این فیلم می‌گذرد اما همچنان می‌توان شور و نشاط متبلور در آن را بعینه درک کرد و هنوز هم علاقه‌مندان سینما با لذت به تماشای (خواب بزرگ) می‌نشینند.

اگر هاکز به صرافت فاکنر نمی‌افتاد، عمر و قریحهٔ فاکنر در هالیوود بیهوده سپری می‌شد و ما نیز از چنین فیلمهای کلاسیکی محروم می‌ماندیم. در این دو فیلم است که قریحهٔ هاکز و فاکنر به تمامی خود را نشان می‌دهد.

فاکنر در سال هزارونهصدوسی‌وهفت می‌گفت که از فیلمنامه نوشتن اطلاع چندانی ندارد و دقیقاً بر آنچه می‌گفت ایمان داشت. آنچه که او خوب از عهده‌اش برمی‌آمد کار مشترک با هاکز بود. جزییات کار آنها در این فیلم ـ خواب بزرگ ـ مبهم مانده است و دقیق‌ترین منتقد فقط می‌تواند آن را نوعی بداهه‌سازی گروهی تلقی کند. واقعاً آنها در عمل چه شگردهایی را در پیش گرفته بودند؟

فاکنر در این‌باره گفته است: «فیلمنامهٔ من را که از قضا خوب هم از آب درآمده بود، کارگردان و بازیگران، دور انداختند و صحنه‌ها را با تمرین و بداهه‌سازی راست و ریست می‌کردند و قبل از آنکه کلید دوربین زده بشود، آنچه را که می‌خواستند به این طریق ساخته و پرداخته می‌کردند.» گمان می‌کنم هاکز همین شیوه را در مورد (داشتن و نداشتن) هم بکار بست و صحنه‌ها را هنگام فیلمبرداری و به کمک بازیگران، خلق و بداهه‌سازی کرد.

خبرنگار مجلهٔ تایم گزارش کرده است که لورن باکال برخی از این ابتکارات را انجام داده است: «بعد از ستیزه و دعوای سختی با بوگارت که چند دقیقه بیشتر طول نکشید، لورن باکال بغض‌آلود از هتل ارزان‌قیمت به منزلش رفت. خانم باکال فردا صبح به هاکز گفت: خدای من چرا اینقدر احمقانه رفتار کردم. اگر اندکی شعور داشتم بایستی برمی‌گشتم و دنبال آن پسر می‌دویدم.» صحنه عیناً همینطور فیلمبرداری شد. وقتی در سال

هزارونهصدوچهل‌وچهار، فیلم (داشتن و نداشتن) به نمایش درآمد، جیمز ایجی متوجهٔ این جنبهٔ بداهه‌سازی شد: «نمایشی پرشور و شر از کار گروهی و متکی به شخصیت‌سازی و عنصر فضا بیش از طرح و قصه و ماجرا... بیش از هر چیز از آن همه نشاط و شور و بداهه‌سازی لذت بردم که در بازی بازیگران می‌دیدم و این خلاقیت مغایر بود با آن پریشانی حرفه‌ای و فحش و ناسزاهایی که این روزها در صحنه‌های هالیوود می‌بینم.»

شیوهٔ فیلمسازی هاکز ـ کار گروهی ـ احتیاج به توضیح بیشتری دارد چون شیوهٔ کار محدود به خلاقیت هاکز نمی‌شد و دیگران نیز در آن دخیل بودند. آنچه در فیلم دیده می‌شود نسبت به فیلمنامه، تغییرات کمی و کیفی بسیاری را نشان می‌دهد. وظیفه نویسنده در این نوع کار فقط این است که بنویسد چه تصویرهایی دیده است و نظم و توالی صحنه‌ها چگونه است. کار گروهی هاکز به واقع چندان دور از شیوهٔ برتولت برشت و تئاتر برلینر انسامل یا نحوه‌ای که اینگمار برگمان فیلم می‌سازد، نیست.

در فیلمهای اولیهٔ هوارد هاکز، اثرات این شیوه کاملاً مشخص است: «صورت زخمی»، «قرن بیستم»، «سقف صفر»، «بزرگ کردن بیبی»، «فقط فرشته‌ها بال دارند»، «منشی وفادار او»، «رود سرخ» و «ریو براوو». هاکز همیشه در مصاحبه‌هایش می‌گفت: «ما این کار را کردیم.» یا «ما آن کار را کردیم.» و هرگز نمی‌گفت (من). حال آنکه بقیهٔ کارگردانها بر (من) خود تأکید می‌کردند. هاکز همواره همین روش کار گروهی را بکار می‌برده است و در طول چهل سال فیلمسازی چنین بود.

جولز فورتمن همکار فاکنر در فیلمنامهٔ (داشتن و نداشتن)، فیلمنامه‌نویس موفقی بود. او حرفهٔ فیلمنامه‌نویسی را خوب می‌شناخت و در طول سی سال برای هالیوود فیلمنامه‌هایی نوشت که از آن میان می‌توان: (مراکش) و (قطار شانگهای) برای فون اشترنبرگ، (فقط فرشته‌ها بال دارند) برای هوارد هاکز و فیلمنامه‌هایی نیز برای فرانک للوید و... نام برد. او از همان سالهای هزارونهصدوپانزده این امتیاز را داشت که مستقلاً از هر قصه‌ای که خوشش می‌آمد، می‌توانست فیلمنامه بر اساس آن بنویسد. در سالهای

آخر فعالیتش در هالیوود تقریباً فقط برای فون اشترنبرگ، هوارد هاکز و هوگز فیلمنامه می‌نوشت. او استعداد فاکنر را در فیلمنامه‌نویسی جدی نمی‌گرفت و شکی نیست که متن اولیهٔ فیلمنامهٔ (داشتن و نداشتن) را جولز فورتمن نوشته است. جولز فورتمن در نقش یک ویراستار همیشه بالای سر فاکنر حاضر و ناظر بود و او را هدایت می‌کرد. قهرمان زن فیلم داشتن و نداشتن (ماری براونینگ) خیلی شبیه به همان دختری است که (اولین برنت) نقش او را در فیلم زیرزمین بازی می‌کرد. و نیز شبیه همان دختری است که (مارلن دیتریش) نقش او را در قطار شانگهای بعهده گرفته بود و همینطور البته (آنجی دیکنسون) در فیلم ریو براوو. این سه فیلم در سالهای هزارونهصدوبیست‌وهفت، سی‌ودووهزار و نهصدوپنجامونه به‌نمایش درآمدند و هر سه نقش شبیه هم بودند و طرفه آنکه نام دختر فیلم اول و سوم یکی است: فیچرز.

فیلم (داشتن و نداشتن) هیچ شباهتی به رمان سیاسی ـ اجتماعی همینگوی از وقایع کوبا و فلوریدا در دههٔ سی ندارد و بیشتر به فیلم (کازابلانکا) شبیه است. فاکنر و فورتمن ماجرا را به وقایع مارتینیک در دورهٔ جنگ جهانی دوم برگرداندند و خط داستان اینطور تغییر کرد که: هری مورگان در برابر نیروهای ضد ویشی که می‌خواهند در جزیره از قایق ماهیگیری او استفاده بکنند، مقاومت می‌کند. فیلم از لحاظ دراماتیک، ملودرامی است با پایانی تماشاچی‌پسند: مورگان تلاش می‌کند تا فرانسوی‌ها را آزاد کند. او به جزیرهٔ شیطان می‌رود تا یک فرانسوی را که اسیر گشتاپو شده است آزاد کند. بوگارت در نقش هری مورگان تقریباً همان جنمی را دارد که ریک در فیلم (کازابلانکا) داشت. لورن باکال در نقش یک زن امریکایی زیبا و خشن (ماری براونینگ) یا (اسلیم) ـ که نام همسر آن زمان هاکز نیز هست ـ ظاهر شده است. وفاداری به فیلم (کازابلانکا) این بار در نقش هوگو کارمیکل که بنا به حال و هوای ماجرا، پیانو می‌نوازد و آواز می‌خواند، خود را می‌نمایاند. ـ در فیلم (کازابلانکا)، دولی ویلسون عیناً چنین نقشی به‌عهده داشت. اما ناگفته نماند که با همهٔ این شباهتها، (داشتن و

نداشتن) کپی دیگری از (کازابلانکا) نیست. فیلمهای هاکز، هر کدام حال و هوای خود را دارند. در (داشتن و نداشتن) جوش و خروشی که در جنم شخصیتهای فیلم هست، دقیقاً همان نیست که در (کازابلانکا) دیده‌ایم. شور و شهوت از عناصر اصلی این فیلم است و به تمامی صحنه‌ها، گرمای دیگری می‌بخشد.

علاوه بر هری مورگان، شخصیت دیگری نیز هست که از رمان همینگوی برگرفته شده است: ادی، که والتر برنان نقش او را به نحو درخشانی ایفا می‌کند. ادی آدم پا در هوای عجیب و غریبی است که روزگاری اوضاع خوش‌تری داشته است اما حالا نقش دستیار هری مورگان را دارد. ادی به هر غریبه‌ای که می‌رسد، از او می‌پرسد: «هیچوقت شده زنبور مرده‌ای نیشت بزند؟» و اگر آن غریبه‌ها به سؤال او اعتنایی نکنند و به او بخندند، ادی دستش می‌آید که نباید روی آنها حساب کند: (آنها آدمهای اهل معنایی نیستند.) اما دخترک (اسلیم) به او جواب می‌دهد و احترام ادی را برمی‌انگیزاند. ادی با این جمله انگار قصد دارد راز سر به مهری را آشکار کند. این جمله در کتاب همینگوی نیست و من مطمئنم که فقط نویسنده‌ای مثل فاکنر می‌تواند چنین چیزی را از آستین خود درآورد و بس و به گمانم آنها که فاکنر را می‌شناسند در این قضیه تردیدی به خود راه ندهند.

پی بردن به این نکته رازآمیز که چه کسی در فیلمهای قدیمی هاکز بار سنگین‌تری به دوش خود داشته است، دشوار می‌نماید. چون هیچ سند معتبری در این مورد وجود ندارد. مانی فاربر بارها گفته است که: «سینمای هاکز غلبه بر نگرانی است و این البته می‌تواند به خلاقیت جولز فورتمن مربوط باشد تا خود هاکز، همانطور که شکل سراب در فیلمهای ژان لوک گودار به رائول کوتار مربوط است و نه او...»

به درک و دریافت منتقدانهٔ مانی فاربر چندان اعتمادی نمی‌شود کرد اما او بهتر از دیگران دربارهٔ شیوهٔ کار هوارد هاکز به کنکاش دست زده است. در کتاب معروفش (فیلمهای زیرزمینی) که متعلق به دورهٔ اواخر دههٔ پنجاه است، او تأکید زیادی بر صحنهٔ آغازین فیلم (خواب بزرگ) می‌کند و

آن را نمونه‌ای درخشان از سینمای هاکز می‌داند: «پرارزش‌ترین بخش (فیلمهای زیرزمینی) مربوط به صحنه‌های هیجان‌انگیز آنهاست. شروع صحنه در این نوع فیلمها بسیار دقیق‌تر و جذاب‌تر از فیلمهای هالیوودی است. و نکتهٔ مهم این است که شروع فیلم با صحنه‌ای استراتژیک آغاز می‌شود و حرکات برخلاف حال و هوای صحنه به نحوی زیرکانه دنبال می‌شود. در همهٔ (فیلمهای زیرزمینی) تناقض عمدی و بسیار چشمگیری وجود دارد. هیچکس این تعارض میان صحنه و رفتار شخصیتها را به‌خوبی هاکز نشان نداده است... کارآگاه در صحنهٔ گلخانه ـ در فیلم خواب بزرگ ـ مدام عرق می‌ریزد و این احساس به تماشاچی دست می‌دهد که موجودی زیرک به مسایل پنهانی و سربسته نقب زده است. چیزی در زیر پوست زندهٔ فیلم در حرکت است و داستان را مهیج می‌کند.»

فاکنر برای نوشتن دو فیلمنامهٔ (داشتن و نداشتن) و (خواب بزرگ) فراخوانده شده بود تا هاکز به کمک او لحظه‌های نادر زندگی را بازسازی کند. اما واقعاً فاکنر چه کمکی به هاکز می‌کرد؟ پاسخ کاملاً روشن نیست. هاکز بارها اعتراف کرده است که برای برخی از فیلمهایش به فاکنر نیاز داشته است. گفته است که حضور فاکنر مهم بوده است. وقتی هاکز را سؤال‌پیچ کردند تا از حضور فاکنر بیشتر بگوید و میزان همکاری او را نشان بدهد، گفت: «او خلاق بود و صاحب سلیقه. توصیف و تخیل تصویری او از حوادث و مسایل قابلیت سینمایی داشت و به درد این رسانه می‌خورد. او زیرک بود و اهل نکته‌گویی و وجه مهمتر شاید شخصیت با وقار او بود که بدون هوو جنجال این همه کار را انجام می‌داد.»

تعریف و تمجید هاکز از سر صدق و همدلی است اما به‌نظر می‌رسد او صرفاً به تعریف و تمجید بسنده کرده است و از استعداد درخشان مردی که می‌توانست دربارهٔ (زنبور مردهٔ ادی) تخیل کند، چیزی بر معلومات ما نیفزوده است.

کار بر روی دو فیلمنامه با هاکز ـ یکی در اوایل سال هزارونهصدوچهل‌وچهار و دومی یکسال بعد ـ بایستی اتکا به نفس خوبی به

فاکنر داده باشد که از قضا، در آن روزگار آشکارا احساس ناتوانی می‌کرد. هنگام کار بر این دو فیلمنامه، فاکنر نه تنها با دوست دیرینه و همدل خود همکار شده بود بلکه توانست از این بابت دستمزد درخوری هم کاسب بشود. و نیز از معدود مواردی بود که از او در عنوان‌بندی فیلم اسم برده شد و طلسم و بن‌بست دوسالهٔ فاکنر در استودیو برادران وارنر شکسته شد. در سال هزارونهصدوچهل‌وچهار فاکنر در دو فیلمنامهٔ (خدا، خلبان همکار من است)، با رابرت سی‌اسکات و در فیلمی از اریک امبلر که بر اساس رمان جاسوسی (زمینهٔ خطر) نوشته شده بود همکاری کرد اما در این دو فیلم استودیو برادران وارنر که از قضا بسیار هم پرفروش بودند، نام فاکنر در عنوان‌بندی ـ به‌عنوان همکار فیلمنامه‌نویس ـ ذکر نشد.

فاکنر بر سر لج آمد و بابت دوباره‌نویسی فیلمنامه‌هایی که به او می‌سپردند تقاضای دستمزد بیشتری کرد. استودیو برادران وارنر وضعیت مشخصی در بازنویسی فیلمنامه‌ها داشت. آنها بیش از هر استودیو دیگری از فیلمهایشان ورسیون جدید تولید می‌کردند. این دوباره‌سازیها همیشه علتش استقبال از نسخهٔ قبلی نبود. وقتی جان هیوستن در سال هزارونهصدوچهل‌ویک (شاهین مالت) را ساخت، در واقع سومین ورسیون برادران وارنر از رمان هامت بود زیرا دو ورسیون قبلی شکست خورده بودند. و نیز آنها پس از موفقیت فوق‌العادهٔ (داشتن و نداشتن) به کارگردانی هاکز در سال هزارونهصدوچهل‌وچهار، باز هم به صرافت آن افتادند و در دههٔ پنجاه دوباره آن را ساختند. دوباره‌نویسی فیلمنامه اغلب به نویسندگانی واگذار می‌شد که در تشکیلات استودیو جزو لیست حقوق‌بگیران بودند و در فاصلهٔ بین دو پروژهٔ مربوط به استودیو، بیکار می‌ماندند. اگر نویسنده در بازنویسی جدید، نسخهٔ بهتری از نسخهٔ قدیمی می‌آفرید، احتمال ساختن فیلمنامهٔ جدید زیاد بود اما اگر حاصل کار چیز درخوری از آب درنمی‌آمد یا بایگانی می‌شد و یا به نویسندهٔ دیگری سپرده می‌شد.

فاکنر موافقت کرد که نسخهٔ کاملاً جدیدی از فیلم موفق (دکتر کلیتر هاوس عجیب و غریب) اثر ادوارد. جی. رابینسون بنویسد. ماجرای فیلم

دربارهٔ دکتری اهل نیویورک بود که به درون گروه جنایتکاران نفوذ کرده بود تا بتواند در مورد «ذهن جنایتکار» به تحقیق بپردازد. فیلمنامهٔ اصلی که نویسندگان آن جان وکسلی و جان هیوستن بودند، کمدی شاد و پرنشاطی بود و امید چندانی نبود که فاکنر بتواند نسخهٔ متفاوتی از آن بنویسد. فاکنر نام فیلمنامه را (مه بر روی لندن) گذاشت و داستان را به کلی تغییر داد و از شخصیت دکتر، ملغمه‌ای از (جکیل و هاید) ساخت و پرداخت و دکتر را روانپزشک متلون‌المزاجی فرض کرد که از شیزوفرنی و نسیان رنج می‌برد. دکتر مدام در تهاجم است و از یک مصیبت رها نشده به چنگ مصیبت دیگری می‌افتد. فاکنر صحنه‌ای را در فیلمنامه گنجاند که دکتر در خلوت به روانکاوی خود اقدام می‌کند: «چه کسی بهتر از من؟... نسیان، شیزوفرنی، تمایل به نابودی و جنایت در ناخودآگاه. ضمیر خودآگاه نه‌تنها از شناخت و دریافت امتناع می‌کند بلکه ترجیح می‌دهد خود را به فراموشی بزند تا ناچار به دیدن و درک کردن...».

زمان زیادی که بر سر نوشتن (مه بر روی لندن) تلف شد نشان می‌دهد فاکنر همیشه کار را به‌نحوی انجام می‌داده است که «صرفاً دیگران می‌گفتند.» اگر آنها باز هم تقاضا می‌کردند تا فاکنر نسخهٔ دیگری از داستان دکتر کلیتر هاوس بنویسد، او حتماً استقبال می‌کرد و دوباره دست به قلم می‌شد. اما از قرائن چنین برمی‌آید که کل ماجرا چیزی جز اتلاف وقت نبوده است زیرا آنها ـ برادران وارنر ـ فیلمنامه را به کف با کفایت آلوابسی سپردند و به او گفتند هر کاری که فاکنر کرده، تو نکن و تا آنجا که امکانش هست به فیلمنامهٔ اولیه وفادار بمان. وقتی آلوابسی فیلمنامه را نوشت و تحویل داد، جیغ و داد تهیه‌کننده درآمد چون آلوابسی اصلاً به حرفهای آنها گوش نداده بود و امید به ساختن دوبارهٔ آن فیلم کاملاً نقش بر آب شد.

اتفاق مشابه‌ای هم عیناً بر سر بازنویسی فیلمنامهٔ «جنگل سنگ‌شده» اثر آر. چی. مایو که در سال هزارونهصدوسی‌وشش با بازیگری بت دیویس، بوگارت ولسلی هوارد، خوش درخشیده بود، پیش آمد. فیلمنامه به نمایشنامهٔ ئی شروود متعهد مانده بود اما تلاشها برای بازنویسی نسخهٔ تازه‌ای از آن فیلم

ـ گرچه تغییر زیادی هم در آن داده نشده بود ـ به بن‌بست رسید. فاکنر هفته‌ها وقت خود را صرف نوشتن فیلمنامه‌ای کرد که سرآخر هم به بایگانی سپرده شد. برای نویسنده‌ای با آن انرژی، چنین تلاشهای بیهوده و بی‌ثمری، واقعاً کمرشکن بود؛ خاصه عمری را که صرف نوشتن این فیلمنامه می‌کرد و انرژیی را که در این راه تلف می‌کرد، او را از نوشتن هر اثر تازه‌ای محروم می‌کرد.

هفته‌ها و ماه‌ها بر فاکنر در ساختمان پر از آفتاب و روشن نویسندگان در بربانک به کندی می‌گذشت و او عمر خود را بر سر نوشته‌هایی تلف می‌کرد که ذره‌ای به آنها تعلق‌خاطر نداشت. شش روز در هفته کار می‌کرد و تنها چیزی که او را به وجد می‌آورد چکی بود که بدستش می‌رسید. سالها بعد وقتی از او پرسیدند چگونه آن روزهای مشقت‌بار و کار یکنواخت کارمندی را تحمل می‌کرده است، گفت: «مدام بخودم دلداری می‌دادم و می‌گفتم: آنها شنبه‌ها را با من حساب می‌کنند. آنها شنبه‌ها را با من حساب می‌کنند.»

تا سن چهل‌وهفت سالگی امرارمعاش فاکنر از همین راه بود و هر تمهیدی می‌زد نمی‌توانست قید هالیوود را بزند. او منزوی و به دور از جاروجنجال اجتماعی می‌زیست و حتی در جلسات (انجمن نویسندگان فیلمنامه) که در سال هزارونهصدوسی‌وشش روبراه شده بود، شرکت نمی‌کرد. انگار نه انگار که صنف او تشکیلاتی هم دارد. اغلب به میهمانی‌ها دعوت می‌شد، هر وقت که می‌پذیرفت و می‌رفت معمولاً گوشه‌ای می‌نشست و با لیوان مشروب خود ور می‌رفت و حرف نمی‌زد. همیشه مترصد فرصتی بود تا از هالیوود بگریزد و به خانه‌اش پناه ببرد. اگر اندکی راه می‌داد، دوستان زیادی می‌توانست در استودیو داشته باشد اما او به هیچکس محل نمی‌گذاشت و سرش گرم کار خودش بود. در گروه نویسندگان متمایل به چپ به ریاست هوارد لاوسون و رفقایش، آلوابسی، آلبرت مالتز و دالتون ترومبو، عضو نشد. آن روزها نه‌تنها همهٔ نویسندگان استودیو برادران وارنر بلکه کسانی چون، دانیل فوشز، آ. ئی. برزیدز، دبلیو. آر. برنت، جیمز

هیلتون، جوپو گانو و استیفن لانگ استریت هم در عرصهٔ سیاست فعال بودند. فاکنر همهٔ آنها را از نزدیک می‌شناخت، آنها هم فاکنر را می‌شناختند اما فاکنر به آنها آشنایی نمی‌داد. فاکنر به نویسنده‌های سیاست‌زده و نیز به نویسنده‌های هالیوود وقعی نمی‌نهاد. فقط لانگ استریت که اصلاً نقاش بود و بعداً رمان‌نویس معروفی شد و فیلمنامهٔ (دهه) و (جادهٔ مالرو) را نوشته و نیز بزریدز که یک کامیون خریده بود و مدتی از طریق آن امرارمعاش می‌کرد ـ و چه‌بسا مأخذ اصلی فیلمنامهٔ «آنها در شب می‌رانند»، از همین نکته باشد ـ با فاکنر خوش و بش مختصری داشتند. آنها تنها شنوندگان درددلهای اندوهناک فاکنر و عذابی که از دست هالیوود می‌کشید، بودند.

رفتار و سیروسلوک فاکنر هیچ تغییری نکرده بود و هنوز همان رفتار قدیم خود را داشت: آرام، محتاط، کم‌حرف اما هر وقت از چیزی به وجد می‌آمد شوخ‌طبعی‌اش گل می‌کرد و نیز گاه و ناگهانی از دست هالیوودنشینها چنان بر سر خشم و غضب می‌آمد که سیلاب نفرت از زبان او بر علیه هالیوود جاری می‌شد. همچنان و مثل گذشته میگساری می‌کرد. وضع جسمانی او خوشایند نبود و بارها او را روانهٔ بیمارستان کرد و سخت نگران بود که مبادا کارش را در استودیو برادران وارنر از دست بدهد. و ای بسا اگر دوستانی نداشت تا از او حمایت کنند، شغلش را مدتها پیش از دست داده بود.

روزگار بر فاکنر سخت می‌گذشت. بیشتر اوقات ساکت بود، پیپ می‌کشید و در خود فرو می‌رفت.

لانگ استریت می‌گوید که او ـ فاکنر ـ از همه فاصله می‌گرفت و منزوی بود: «همهٔ ما ـ نویسندگان ـ با سرویس استودیو به خانه می‌رفتیم یا از آنجا به استودیو می‌آمدیم. کسی جرأت نمی‌کرد با فاکنر گرم بگیرد یا حتی احوالپرسی بکند. یکروز وقتی فاکنر از سرویس پیاده شد و رفت، یکی از نویسندگان به من گفت: استیو او انگار از تو خوشش آمده است چون بهت صبح بخیر گفت.»

فاکنر و اسکات فیتز جرالد علاوه بر افراط در میگساری اهل فسق و

فجور هم بودند و همین موجب می‌شد که نظم و نظام خانوادهٔ آنها همیشه در خطر باشد. فیتز جرالد در هالیوود با شیلا گراهام سرگرم بود و پرده‌پوشی هم نمی‌کرد اما فاکنر تودار بود و راز را برملا نمی‌کرد. او در سالهای هزارونهصدوچهل‌وسه تا هزارونهصدوچهل‌وچهار روابط مشکوکی با یک خانم جوان اهل سینما برقرار کرده بود. این خانم اخیراً کتابی دربارهٔ ماجراهای خود با فاکنر نوشته است که هنوز منتشر نشده است.

در اواخر سال هزارونهصدوچهل‌وسه دو مرد در هالیوود به ملاقات فاکنر آمدند که سالهای سال تأثیر گفت‌وشنود با آنها، ذهن فاکنر را رها نکرد. نقش این ملاقات بر سرنوشت ادبی فاکنر حائز اهمیت است.

این دو مرد ـ ویلیام باچر و هنری هاتاوی ـ هر دو فیلمساز بودند. ملاقات آنها بارها تکرار شد و انگیزه‌ای شد تا فاکنر یازده سال تمام درگیر آن ماجرا باشد. پروژه‌ای که آن دو به فاکنر پیشنهاد دادند به نوشتن و بازنوشن طولانی‌ترین، جاه‌طلبانه‌ترین و نیز بدترین رمان او منجر شد: «یک حکایت»

ویلیام باچر از آن نوع آدمهایی بود که آنتونی پاول دربارهٔ آنها گفته است: «می‌توانند به آدم کور تصویر، انگیزه‌ای بدهند تا به مرحلهٔ شفا برسد.» شخصیت مجلل او ترکیبی بود از گروچو مارکس و ژنرال جرج. اس. پتن. استعداد خارق‌العاده او در عرضهٔ خیال به مانند دوره‌گردی بود که متاع خود را به مشتریان می‌فروشد. او سوژه‌های تخیلی و مضامینی را که انگار از طریق الهام محض کسب کرده بود حتی به آدمهای سختگیری چون داریل. اف. زانوک حقنه می‌کرد. هیچکس نمی‌توانست به این کله‌سرخ تصویرپرداز «نه» بگوید. اصل و نسبش بر کسی آشکار نشد ـ احتمالاً در رومانی زاده شده بود ـ و سوابقی را که به او نسبت می‌دادند، محرز نبود. ظاهراً از حرفهٔ دندانپزشکی شروع کرده بود و بعدها مشاور حقوقی شده بود و در جوانی نیز کار در رادیو را تجربه کرده بود. در اوایل دههٔ چهل حرفهٔ سینما را انتخاب کرد و همانموقع فیلمهایی را که برای کمپانی فوکس قرن بیستم ساخت از قدرت خیال او در عرصه تصاویر شفاف خبر می‌داد. ویلیام

باچر بعضی از سوژه‌های خود را به دوستش هنری هاتاوی می‌سپرد که فیلمسازی شایسته بود و اواخر دههٔ شصت فیلمهای زیادی کارگردانی کرد: «خانه‌ای در خیابان بیست‌ونهم»، «بوسهٔ مرگ»، «نیاگارا»، «افسانهٔ گمشده» و...

هاتاوی که با فیلمهای وسترن در سالهای دههٔ سی شروع کرده بود، در اوایل دههٔ چهل به سطح فیلمسازی حرفه‌ای ارتقاء پیدا کرده بود و فیلم A wing and prayer را ساخت که تهیه‌کننده‌اش ویلیام باچر بود. هاتاوی برخلاف هاکز سبک و سیاق مشخصی نداشت و اساساً فیلمسازی بود که فیلم خوب یا بد ساختنش به فیلمنامه‌ای مربوط می‌شد که به دستش می‌رسید.

استیفن لانگ استریت دربارهٔ هاتاوی می‌نویسد: «او موجب شد که فاکنر دویست‌هزار کلمه بنویسد و رمان (یک حکایت) را خلق کند. هاتاوی دوست داشت فیلمی دربارهٔ اسطورهٔ سرباز گمنام و جنگ جهانی اول بسازد. ویلیام باچر به این انگیزه پروبال داد و پای فاکنر هم به‌میان کشیده شد تا فیلمنامه‌ای بر اساس آن ایده بیافریند.»

استیفن لانگ استریت در اولین جلسهٔ در جمع فاکنر، باچر و هاتاوی حضور داشته است. او می‌نویسد: «... باچر فوراً چشمهایش را بست و بنا به عادتی که داشت در عالم خلسه فرو رفت. بعد به زبان درآمد و داستان حضرت مسیح و دوازده نفر حواریون او را تعریف کرد و گفت که آنها به زمین برگشته‌اند تا سرجوخه و گروهی باشند که در جنگ جهانی اول مبارزه می‌کنند و سرآخر هم به شهادت می‌رسند.»

فاکنر همیشه سکوت می‌کرد و حرفی نمی‌زد اما این‌بار به وجد آمده بود و نمی‌توانست سکوت کند. گفت: «خیلی جالب خواهد شد.»

فاکنر سوژه‌ای را درخور نوشتن یافته بود و از جلسهٔ بعد فیلمنامه را شروع کرد. او حدود دوهزار کلمه بر اساس ایدهٔ هاتاوی و سوژهٔ باچر نوشت. اگر فیلمنامه به سرانجامی می‌رسید، حتماً این پرسش بدشگون مطرح می‌شد که چه کسی صاحب اصلی آن است؟ آیا هر سهٔ آنها بطور مساوی در خلق آن دخیل بودند؟ اما هاتاوی وقتی فیلمنامهٔ فاکنر را خواند وحشتزده

شد: «داستانم را در آن پیدا نمی‌کنم. هیچ چیز به درد بخوری در آن نیست.»

بدیهی است که باچر هم فیلمنامه را پس زد. به واقع نه او نه کس دیگری هیچوقت نتوانست با این تمهیدات به یک فیلمنامهٔ مناسب برسد. گناه از فاکنر نبود؛ روش غلط بود.

یک دههٔ بعد فاکنر از دوستان قدیمی‌اش در هالیوود سپاسگزار بود زیرا رمان (یک حکایت) بالاخره در سال هزارونهصدوپنجاموچهار منتشر شد. فاکنر در تقدیم‌نامچهٔ کتاب نوشته بود: «تقدیم به ویلیام باچر و هنری هاتاوی از بورلی هیلز کالیفرنیا که ایدهٔ اصلی این رمان متعلق به آنهاست...» آنها بیشتر از آنچه تصور می‌کردند به فاکنر انگیزه داده بودند و یک دهه او ـ فاکنر ـ را دل‌مشغول (یک حکایت) کرده بودند.

چرا فاکنر شیفتهٔ ایده‌ای شد که حتی تالبرگ و زانوک هم از پذیرش آن طفره رفته بودند؟ جواب این است که فاکنر به حوادث جنگ جهانی اول و هر چه که به این جنگ مربوط می‌شد علاقه‌مند بود. این جنگ، جنگ روزگار او بود و نیز اسکات فیتز جرالد. آن دو در این جنگ شرکت نکرده بودند اما فاکنر آنچنان به ماجراهای آن دل‌مشغول بود که ادعا کرد در عملیات نیروی هوایی انگلیس در فرانسه حضور داشته است. ملکوم کاولی که این ادعا را باور کرده بود خواست آن را در وقایع مربوط به فاکنر ذکر کند اما فاکنر ادعای خود را پس گرفت و دیگر هم در این‌باره حرفی نزد. به یاد داشته باشیم که اولین فیلمنامهٔ فاکنر برای هاکز در سال هزارونهصدوسی‌ودو ـ امروز ما زندگی می‌کنیم ـ که از داستان خود او (عقب گرد) اقتباس شده بود دربارهٔ جنگ جهانی اول بود. وقتی در سال هزارونهصدوسی‌وپنج برای بار دوم به هالیوود بازگشت، وظیفه‌اش بار دیگر نوشتن فیلمنامه‌ای دربارهٔ جنگ بود: «جادهٔ افتخار».

در سال هزارونهصدوسی‌وشش که (جادهٔ افتخار) به نمایش درآمد منتقدان به شباهت این فیلم با رمان «راه‌های افتخار» اثر همفری کوب اشاره کردند که سال قبل منتشر شده بود. شکی نیست که فاکنر این رمان را

خوانده بود و آن را تا روز مرگش در سال هزارونهصدوشصت‌ودو در کتابخانه‌اش نگهداری می‌کرد. در صفحهٔ اول کتاب، فاکنر تاریخ اکتبر هزارونهصدوسی‌وپنج را نوشته و امضاء کرده است. و درست یک ماه بعد از این تاریخ، فاکنر فیلمنامهٔ «جادهٔ افتخار» را برای فوکس قرن بیستم شروع کرده است و شکی نیست که او سخت متأثر از ماجراهای این رمان بوده است.

وقایع راه‌های افتخار همفری کوب در جبههٔ فرانسه و در بهار سال هزارونهصدوهیجده می‌گذرد. کشتار و آشفتگی و هرج و مرج همه را به سرحد جنون رسانده است. سربازان دست به شورش می‌زنند و حاضر نمی‌شوند که نقش گوشت دم توپ آلمانی‌ها را بازی کنند. سربازان یاغی را جدا می‌کنند و از میان آنها سه نفر را به جوخهٔ اعدام می‌سپارند. این سه تن از سر اتفاق و صرفاً برای ترساندن دیگران انتخاب می‌شوند. رمان کوب بر اساس وقایع مستند سال هزارونهصدوهیجده در ارتش فرانسه، نوشته شده است. گرته‌ای از شورش و جوخهٔ اعدام عیناً در رمان (یک حکایت) فاکنر هم تکرار شده است. جوخهٔ رمان فاکنر سه نفر را اعدام می‌کند که آشکارا یکی از آن سه مسیح است و آن دو نفر دیگر دزد هستند. فاکنر طرح رمان همفری کوب را با جاه و جلال مذهبی مستتر در ایدهٔ باچر و هاتاوی درهم آمیخت و مسیح را به جبههٔ غرب ـ در سال هزارونهصدوهیجده ـ فرود آورد. حاصل سالها توش و تقلای فاکنر داستان رمزی قطوری شد با عنوان «یک حکایت».

فاکنر در اواخر سال هزارونهصدوسی‌وپنج (جادهٔ افتخار) را نوشته بود اما وقتی هشت سال بعد از آن، باچر در عالم شوق و جذبه آن ایده را به او داد، احساس کرد که طرح فیلمنامه در قلمرویی آشنا می‌گذرد... پس می‌توان ادعا کرد که فاکنر هم از هالیوود چیزی به چنگ آورده است؛ چیزی که اصلاً فکرش را نمی‌کرد: می‌پنداشت که این مضمون دستمایهٔ درخوری برای یک شاهکار ادبی است. چه‌بسا در طلب آن بود تا از «یک حکایت» بهانه‌ای بتراشد و به گوشهٔ امن ادبی خود پناه ببرد... این بخت و

اقبال در سال بعد از این ماجرا نصیبش شد.

... یک روز بالاخره برگی از شاخه جدا می‌شود و فرو می‌افتد و آنوقت به ما می‌گویند که این زمستان است.

فاکنر
هزارونهصدوچهل‌وپنج

فاکنر در دفتر کارش مدام تکان می‌خورد، آخر یک صندلی راحتی در دفتر دارد.

دانیل فوشز به تام داردیس
مه هزارونهصدوهفتادوپنج

هاکز، فاکنر را در لیست کسانی که باید فیلمنامهٔ (اهرام مصر) را بنویسند، وارد می‌کرد ـ هر طرح مزخرف دیگری هم داشت به فاکنر می‌داد ـ و هری کرینتز را هم به کمک او می‌گماشت. فاکنر همیشه ناچار بود یک نفر دیگر را هم تحمل کند. انگار که خود او به‌تنهایی قادر نبود چیزی بیافریند... مجموعهٔ عجیبی بود: فاکنر و مشروبش و هری کرینتز و مصر، و بدیهی است که فاکنر چیزی بیشتر از آنچه که در سرزمین زانوک نوشت در «سرزمین فرعون» انجام نداد.

نانالی جانسون به تام داردیس
نوامبر هزارونهصدوهفتادوچهار

۱ - گروهی نویسنده و کارگردان و تهیه‌کنندهٔ هالیوودی که در سال ۱۹٤۷ حاضر نشدند در برابر «کمیته فعالیتهای ضد امریکایی» اعتراف کنند که کمونیست هستند یا نه. همهٔ آنان مدت کوتاهی زندانی شدند و سپس تا سالها بعد نتوانستند در هالیوود کار پیدا کنند.

[پنج]

در آغاز سال هزارونهصدوچهل‌وپنج، فاکنر از کالیفرنیا دل کنده بود چون هیچ امیدی نداشت که با او یک قرارداد دیگر ببندند. بیشتر پروژه‌هایی که کار کرده بود، یا به بایگانی سپرده بودند یا نصفه نیمه از او گرفته و به نویسندهٔ دیگری سپرده بودند. انرژی او مدام بر باد می‌رفت.

در سال هزارونهصدوچهل‌ودو از هوای یکنواخت آنجا شکایت می‌کرد اما در سال هزارونهصدوچهل‌وپنج، به هوای دل‌انگیز هالیوود لعنت می‌فرستاد. حالا دیگر از هالیوود می‌ترسید چون می‌پنداشت که انرژی خلاقه‌اش بیهوده از کف می‌رود. بارها، تقلا کرد تا مفری بجوید و از آنجا ـ که زندان می‌نامیدش ـ بگریزد و نشد. در پایان سال هزارونهصدوچهل‌وچهار قراردادی با استودیو برادران وارنر منعقد کرد که بر طبق آن می‌بایست شش ماه از سال را در استودیو باشد و شش ماه دیگر را در خانه‌اش در آکسفورد. مجبور بود بپذیرد چون هنوز هم از درآمدهای غیرهالیوودی طرفی نمی‌بست. تغییر چندانی در روزگار او رخ نداده بود و هفته‌ای پانصد دلار غنیمتی بود که نمی‌توانست از آن بگذرد. فاکنر در آن سالها، در زمرهٔ نویسندگان فقیر محسوب می‌شد و استودیو هم قصد نداشت به او چیز بیشتری بدهد. نویسندگانی که در کنار فاکنر بودند اغلب سه تا پنج برابر او دستمزد می‌گرفتند. حتی فیتز جرالد که خود را نویسندهٔ فقیری می‌پنداشت در سال هزارونهصدوسی‌وهشت، هفته‌ای هزارودویست‌وپنجاه دلار از استودیو مترو گلدین مایر حقوق دریافت می‌کرد.

فعالیت ملال‌آور فاکنر بر همین منوال می‌گذشت. همراه با جیمز. ام. کینز فیلمنامه (میلدردپیرس) و به اتفاق استیفن لانگ استریت فیلمنامهٔ (جادهٔ مالرو) را نوشت. این دو فیلمنامه به مرحلهٔ تولید رسیدند اما اسمی از فاکنر در تیتراژ فیلم برده نشد. فعالیت او در هالیوود به وصله‌پینه کردن فیلمنامه‌های دیگران محدود شده بود که اغلب موقع فیلمبرداری بطور کل

تغییرش می‌دادند.

در اوایل سال هزارونهصدوچهل‌وپنج، فیلمنامه (خواب بزرگ) از برای فیلمبرداری مهیا بود. این شیوه کار با هاکز و بوگارت را دوست داشت زیرا برخلاف برنامه‌های کسل کنندهٔ دیگران بود. مفری بود و می‌توانست از قبل آن هم عایدی داشته باشد و هم اینکه اوقات بیکاری خود را پر کند. و در همین حال و روزگار بود که پروژه ژان رنوار را هم پذیرفت: «جنوبی»

ژان رنوار در سال هزارونهصدوچهل به دلیل اشغال فرانسه توسط آلمانها به امریکا آمد و پناهنده شد. ـ رنه کلر هم در همین اوضاع و احوال به امریکا آمد. ـ هر دو آنها در سال هزارونهصدوچهل‌ویک در هالیوود مشغول به کار شدند که البته هیچ موفقیتی نصیبشان نشد. اولین فیلم امریکایی رنوار (باتلاق) بود که بیشتر فیلم را در لوئیزیانا فیلمبرداری کرد. رنوار به جنوب امریکا تعلق‌خاطر داشت خاصه که امتیاز رمان (پاییز را در دستانت بگیر) اثر جرج. سسشنزپری را خریده بود. ماجراهای این رمان در جنوب امریکا و در منطقه‌ای کشاورزنشین می‌گذشت. رنوار تا وقتی در فرانسه بود فیلمنامه‌هایش را خودش می‌نوشت اما این رمان که پر از گفت‌وگوهای عامیانهٔ جنوبی بود کاری بود دشوار و از عهدهٔ او برنمی‌آمد. رنوار به استعداد نویسندهٔ جنوبی ـ فاکنر ـ آشنایی داشت زیرا آثار فاکنر در اواخر سالهای سی بطور وسیعی در فرانسه خوانده می‌شد. نانالی جانسون هم البته در قضیه دخیل بود و فاکنر را توصیه می‌کرد. او و رنوار از سال هزارونهصدوچهل‌ویک که رنوار فیلم (باتلاق) را برای کمپانی فوکس قرن بیستم ساخت، با یکدیگر آشنا بودند.

سالها بعد فاکنر اذعان کرد که از کار بر روی فیلمنامه رنوار، «جنوبی» لذت بسیار برده است و بیش از هر کار دیگری در هالیوود از خود مایه گذاشته است. البته آشکار نشد که میزان دخالت فاکنر در این فیلمنامه تا به چه حد و حدودی بوده است. در کتابی که لئوبرادی دربارهٔ رنوار نوشته است، همکاری فاکنر را فقط در گفت‌وگوها ذکر کرده است و نه بیشتر. زاچاری اسکات ـ بازیگر نقش اول فیلم ـ مدعی است که تمام فیلمنامه را فاکنر نوشته است اما چون با استودیو برادران وارنر هم قرارداد داشت اسم او را

در تیتراژ نیاوردند. نشانه‌هایی هم هست که نانالی جانسون در فیلمنامه نهایی دست برده است... باری، رنوار فقط اسم خود را در تیتراژ فیلم گذاشته و قضیه را فیصله داده است: بهترین ترفند ممکن از برای کارگردانی که همیشه خود فیلمنامه‌هایش را می‌نوشت.

فیلم «جنوبی» را در زمرهٔ فیلمهای معمول رنوار نبایستی تلقی کرد زیرا این فیلم از نوع فیلمهای به‌اصطلاح صادقانه بود که در آن روزگار کمتر ساخته می‌شد. فیلم، داستان و ماجرای چندانی نداشت و بر خصوصیات زندگی یومیهٔ کشاورزان بی‌زمین متکی بود و همین نیز موجب عدم موفقیت فیلم شد. فیلمهایی که در دفاع از کشاورزان بی‌زمین و مستأجر ساخته می‌شد به نظر آنقدر غلوآمیز می‌آمدند که مردم در باور آنها شک داشتند. هیچ بعید نیست که همهٔ گفت‌وگوها به فاکنر تعلق داشته باشد اما بازیگران آنقدر جملات را بد ادا می‌کردند که تأثیری بر جا نمی‌گذاشت. جیمز ایجی پس از تعریف و تمجید از رنوار، می‌افزاید که: «... می‌توانم از لهجهٔ نادرست و حتی عدم یکدستی آن بگذرم و حرفی نزنم، اما این عدم یکدستی در همهٔ فیلم و عناصر آن مشهود است و اصلاً قابل دفاع نیست. عیب و ایراد فقط به یک یا دو جنبه از کار نیست چون اکثر بازیگران فیلم بد بازی می‌کنند: درست راه نمی‌روند، درست نمی‌ایستند، درست غذا نمی‌خورند. صدایشان ناهنجار است و هیچ حس و حالی در چشمانشان نیست و...»

همکاری با رنوار، وقت گذرانی دلچسبی بود اما دیر نپایید. فاکنر بیش از آن در هالیوود احساس کسالت می‌کرد که به این اوقات خوش اهمیت بدهد. نشانه‌هایی هم می‌دید که امیدوار باشد بزودی از شر هالیوود رها بشود. گرچه فقط چهار سال از انتشار رمان جدیدش می‌گذشت اما ناگهان نامش بر سر زبانها افتاده بود. در اروپا به اعتباری دست یافته بود که بی‌گمان حاصل نقد و نظرهای ژان پل سارتر در پاریس بود. هر چند کتابهای قبلی‌اش ـ بجز حریم ـ به تجدید چاپ نرسیده بود اما نام فاکنر در لیست رمان‌نویسان طراز اول هزارونهصدوچهل‌وچهار آورده شده بود. فاکنر مطمئن شد که هر دو ناشرش ـ سرف و اوبر ـ مسئول وقفهٔ طولانی در تجدید چاپ کتابهایش

هستند.

نقدهای تحسین‌آمیز نشان داد که فاکنر نویسندهٔ فراموش‌شده‌ای نیست. گمان کرد که حالا می‌تواند به تعهداتش نسبت به هالیوود بی‌اعتنا باشد و به خلوت خود ـ به خانه‌اش در آکسفورد ـ پناه ببرد اما نمی‌شد، نشد: گسستن از هالیوود چندان آسان نبود. در سال هزارونهصدوچهل‌وپنج در نامه‌ای به هارولد اوبر نوشت:

«از هالیوود خسته شده‌ام. احساس ناخوشایندی دارم. بطرز مرگباری عمر من در اینجا بر باد می‌رود. کرخت و بیمار شده‌ام و بهتر است مدتی از اینجا دور باشم. این پروژه را که تا نیمه رفته‌ام تمام می‌کنم و می‌روم خانه‌ام. شاید بعدها دوباره برگردم اما فعلاً بایستی بروم. واقعاً از اقامت در اینجا حالم بد می‌شود...»

در پایان تابستان هزارونهصدوچهل‌وپنج فاکنر تقلا کرد تا شاید برادران وارنر را وادارد که با او تجدید قرارداد بکنند و حقوق بیشتری به او بپردازند. اما پروژهٔ ویلیام باچر و هنری هاتاوی از (یک حکایت) مایهٔ گرفت و گیر بود. استودیو از آن ماجرا اطلاع داشت و زیر بار نرفت. آنها فاکنر را وادار کردند که روایت جدیدی از (یک حکایت) آماده کند. حق و حقوق فیلمنامه را هم از آن خود می‌دانستند. فاکنر نمی‌توانست چنین کند زیرا قبلاً حق و حقوق آن را به باچر و هاتاوی واگذار کرده بود. بنابراین هیچ قراردادی میان او و استودیو منعقد نشد و فاکنر دلزده و مغبون در پایان تابستان به می‌سی‌سی‌پی برگشت و گفت که دیگر به هالیوود برنمی‌گردد.

موفقیت (داشتن و نداشتن) و (خواب بزرگ) از برای استودیو وارنر و دستمزد ناچیز هفته‌ای پانصد دلاری فاکنر، چیزی نبود که استودیو ندیده بگیرد. فاکنر مفت و مجانی در خدمت استودیو بود و جک وارنر اصلاً مایل نبود که او را از کف بدهد. ناگفته نماند که از لحاظ قانونی هنوز قرارداد فاکنر با استودیو تمام نشده بود و در سپتامبر هزارونهصدوچهل‌وپنج، چهار سالی به خاتمه آن مانده بود. وقتی فاکنر جل و پلاسش را جمع کرد تا از استودیو برود به او اخطار کردند که بایستی در ماه مارس

هزارونهصدوچهل‌وشش، به آنجا برگردد.

در آکسفورد، به‌دست و پا افتاد بلکه بتواند از شر قرارداد استودیو برادران وارنر خلاص بشود. به او گفته بودند ـ خیلی رک و راست و بدون رودربایستی ـ که قرارداد، قرارداد است و او از لحاظ قانونی نمی‌تواند از زیر آن شانه خالی کند. نامه‌هایی که فاکنر در همین دوره به مالکوم کاولی نوشته است نشان می‌دهد که ناگزیر است به کالیفرنیا برگردد، زیرا آنها جداً تهدید کرده بودند و متن قرارداد را به یادش آورده بودند.

«... باید در پانزدهم مارس به استودیو برگردم چون آنها می‌خواهند سگهایشان را بسراغم بفرستند. قبلاً هم تهدید کرده بودند که اگر امتناع کنم و به سر کارم برنگردم، هالیوود من را بایکوت خواهد کرد...»

در اواسط اکتبر سال هزارونهصدوچهل‌وپنج، ـ یک ماه و اندی پس از بازگشت به آکسفورد ـ نامهٔ مفصلی به جک وارنر نوشت بلکه بتواند او را متقاعد کند که از خیر قرارداد بگذرد. او پرسیده بود اگر فیلمنامه‌های او به درد استودیو نمی‌خورند پس چرا اینقدر به قرارداد چسبیده‌اند و دست از سرش برنمی‌دارند؟

«احساس می‌کنم که در عرصهٔ فیلمنامه‌نویسی به بن‌بست رسیده‌ام و بیهوده وقتم را تلف می‌کنم. در این سن و سال هم دیگر نمی‌توانم از نو شروع کنم. در طول سه سال کار ـ که بخشی از آن به علافی گذشت ـ پنج یا شش فیلمنامه برای استودیو وارنر نوشتم که فقط دوتای آنها ساخته شدند و اگر اسمم در عنوان‌بندی فیلم آمد بدون شک مدیون مراودهٔ من با هوارد هاکز بود نه به دلیل آنکه شما به آنها اهمیت می‌دادید. من سه سال در استودیو برادران وارنر عرق ریختم و چیزهای مزخرفی سر هم کردم که به درد هیچ بنی بشری نمی‌خورد. پس من فقط وقت تلف کرده‌ام و دیگر برای رمان‌نویس چهل‌وشش ساله‌ای چون من فرصتی نمانده که از کف بدهد. دست و دلم به کار نمی‌رود چون می‌دانم فقط وقتم را تلف می‌کنم و بس... عاجزانه تقاضا دارم که لطف کنید و آن قرارداد کذایی را فسخ شده قلمداد کنید...»

وارنر، این نامهٔ کوتاه را به دایرهٔ حقوقی استودیو سپرد. آنها هم رک و

راست گفتند: نه... اما مدت کوتاهی بعد از آن ماجرا، اتفاق عجیبی افتاد که به فاکنر آسایش خاطر داد.

«راندوم هاوس و اوبر آتشی به جان جک وارنر انداخته‌اند و من ظاهراً تا سپتامبر در اینجا ـ در آکسفورد ـ می‌مانم. فعلاً از راندوم هاوس مقرری مختصری می‌رسد و بر سر اثری عرق می‌ریزم که گمانم همان شاهکار من باشد.» شاهکاری که فاکنر از آن یاد می‌کند همان (یک حکایت) بود که در پایان سال هزارونهصدوچهل‌وشش، کار بر روی آن را ادامه داد.

در دسامبر هزارونهصدوچهل‌وشش به مالکوم کاولی نوشت: «فعلاً در مشت راندوم هاوس هستم. دارم یک رمان می‌نویسم و قصد برگشت به کالیفرنیا را هم ندارم مگر آنکه راندوم هاوس خسته بشود و مقرری را قطع کند... اگر اینطور بشود مجبورم به کالیفرنیا برگردم.»

فاکنر مجبور شد به هالیوود بازگردد. البته گاه فرصتی پیش می‌آمد و فصلی از رمان را هم می‌نوشت. هفت سال اینطوری کجدارومریز رفتار کرد. (یک حکایت) به دقیق‌ترین کلام، در حکم آزادی او بود زیرا فقط راندوم هاوس امکان آن را داشت که او را از چنگ استودیو برادران وارنر برهاند. اقبال به فاکنر روی آورده بود و کتابهایش اینک به فروش می‌رسید و دیگر ناچار نبود به بخور و نمیر حاصل از هالیوود اکتفا کند.

فسخ قرارداد با استودیو برادران وارنر به منزلهٔ پایان ماجراهای فاکنر در هالیوود است. او البته در اوایل و اواسط دههٔ پنجاه دعوت هاکز را پذیرفت اما شکی نیست که به دو دلیل این کار کرد: هاکز به او محبت بسیار کرده بود و نیز فاکنر به فراغت کوتاه‌مدتی نیاز داشت تا با روحیهٔ قوی‌تری به سراغ پایان رمان (یک حکایت) برود. از پول هم که بدش نمی‌آمد ـ وجهی که از این دو مورد نصیبش شد چیزی بود حدود مبلغی که از جایزه نوبل در ادبیات به او رسید... باری روزگار ناخوش فاکنر به‌پایان رسیده بود...

هاکز او را دعوت کرد تا فیلمنامه‌ای بر اساس رمان مذهبی ویلیام. ئی. بارت با عنوان (دست چپ خدا) بنویسد. او ـ هاکز ـ در این باور بود که نقش مناسب حال همفری بوگارت را در این رمان پیدا کرده است.

فاکنر به هالیوود برگشت ـ در اوایل سال هزارونهصدوپنجاه‌ویک ـ تا در ازاء هفته‌ای دوهزار دلار و به‌مدت هشت هفته، فیلمنامه را مهیا کند. اما تولید فیلم در نیمه راه به بن‌بست رسید؛ نه فیلمنامهٔ فاکنر مورد استفاده قرار گرفت و نه هوارد هاکز کارگردان فیلم شد. فقط مفری بود تا فاکنر از شر برادران وارنر خلاص بشود.

آخرین فیلمنامهٔ فاکنر برای هاکز (سرزمین فراعنه) بود که در فاصلهٔ سالهای پنجاه‌وسه تا پنجاه‌وچهار به اتفاق هری کرنیتز و هارولد جک بلوم، نوشته بود و داستان آن مربوط به مصر باستان بود. فیلمنامه را در مکانهای مختلفی از جمله: قاهره، پاریس، ایتالیا و سویس نوشتند و ناگفته نماند که در طول این ماجرا چنان که عادت فاکنر بود ـ مثل همیشه که از خانه‌اش دور می‌شد ـ به میگساری می‌گذراند. در همین دوره بارها او را در نیویورک و می‌سی‌سی‌پی بستری کردند. بیشتر داستانهایی که دربارهٔ میگساری فاکنر ساخته شده است به این دوره مربوط می‌شود. می‌گفتند که فاکنر پیشخدمتی استخدام کرده است تا مدام به او مشروب برساند... این داستانهای بامزه و غلوآمیز سرآخر به داستانی تراژیک ختم شد: فاکنر در سال هزارونهصدوشصت‌ودو، پس از یک میگساری مفرط کارش به آسایشگاه رایت واقع در جنگلهای باهالیای می‌سی‌سی‌پی، کشید و فوت کرد. تا سال هزارونهصدوپنجاه‌وچهار، فاکنر هنوز سر پا بود و الکل او را از پا نمی‌انداخت، گرچه بارها نصفه و نیمه فیلمنامه را رها می‌کرد و در نیویورک بستری می‌شد اما حال و روزش چندان وخیم نبود.

دشوار است که در پی رد پای فاکنر در فیلمی چون (سرزمین فراعنه) بگردیم زیرا فیلم از آن نوع بود که در سنتهای دومیل می‌گذشت: ساختمان عظیم اهرام مصر و شاهزادگان و شاهدختهای زیباروی دفن شده در آن... هاکز هر نکته‌ای که به‌نظرش می‌رسید ـ به کمک سه نویسنده‌اش ـ در فیلمنامه گنجانده بود. ظاهراً شوخی بامزه‌ای تلقی می‌شده است و کاری بوده است از برای انبساط خاطر فاکنر: «... شبیه به همهٔ فیلمهای هوارد هاکز بود. انگار داشت دوباره رود سرخ را می‌ساخت. فرعون چیزی بود شبیه به یک

گله‌دار. جواهراتش، گلهٔ او بودند و نیل هم همان رودخانهٔ سرخ بود. هوارد می‌دانست که چه می‌کند و بنابراین دستش بود که آن را چگونه بسازد.» بعید نیست حرفهای فاکنر راست باشد اما خود هاکز بعدها اعتراف کرد که می‌ترسیده است که فیلمی بد از آب دربیاید. او نمی‌دانست: «فراعنه چگونه حرف می‌زدند.» فاکنر هم ترجیح می‌داد که فراعنه را نوعی ژنرال تلقی کند و از این ماجراها سردر نمی‌آورد.

سال هزارونهصدوپنجاه‌ویک را باید پایان کار فاکنر در مقام فیلمنامه‌نویس به‌حساب آورد. فاکنر سخت به رمان‌هایش دلبسته بود و دیگر تن به فیلمنامه‌نویسی نمی‌داد. جری والد که آن روزها در استودیو فوکس قرن بیستم بود، چندین رمان به فاکنر پیشنهاد داد اما او نپذیرفت. به والد گفت: «من هرگز فیلمنامه نوشتن را یاد نگرفتم و اصلاً هم فیلمنامه‌نویسی برای من جدی نبوده است. دیگر به پول نیازی ندارم بنابراین چرا باید وقتم را صرف فیلمنامه‌نویسی کنم.»

سه‌سال‌ونیم بعد در سپتامبر هزارونهصدوپنجاه‌وهشت بار دیگر ازاو دعوت شد؛ این بار استودیو مترو گلدین مایر از او خواست تا فیلمنامهٔ (تسخیرناپذیرها) را که بیست سال قبل از راندوم هاوس خریده بودند و روی دستشان مانده بود، بنویسد. مبلغ پیشنهادی آنها چیزی حدود پنجاه یا حتی هفتادوپنج هزار دلار بود. فاکنر نپذیرفت. به هارولد اوبر نوشت: «من از حرفهٔ فیلمنامه‌نویسی سر در نمی‌آورم و بهتر است دور آن را برای همیشه خط بکشم و به کار خودم برسم.»

این چیزی بود که او می‌پنداشت. در این حرفه پیشرفتی نکرده بود. جد و جهدی هم نکرده بود. از اتاق کارش در استودیو مترو گلدین مایر گریزان بود و در اتاقهای استودیو فوکس قرن بیستم بخواب رفته بود. او هیچوقت سعی نکرد تا فیلمنامه‌نویس موفقی باشد و وقتی دو فیلمنامهٔ موفقیت‌آمیز (داشتن و نداشتن) و (خواب بزرگ) را نوشت عزم جزم کرد تا هالیوود را ترک کند. او خود را کارگزار فقیر هالیوود می‌پنداشت و توقع چندانی از این حرفه نداشت؛ فرقی نمی‌کرد که داستان دربارهٔ فراعنه مصر

بنویسد یا داستانی سکسی با گفت‌وگوهای جذاب از برای همفری بوگارت. هر چه آنها می‌خواستند، می‌نوشت. فاکنر فقط پول می‌خواست، پولی که بتواند از پس مخارجش برآید و به او فراغت بدهد تا رمان‌هایش را بنویسد: پول مختصری به او می‌رسید و همین او را بس بود تا بنشیند و رمان بنویسد، که نوشت... ■

کتابهای نشر شیوا

سیاوشون
(مجموعه داستان)
محمدرضا صفدری

محاق
(رمان)
منصور کوشان

دل فولاد
(رمان)
منیرو روانی‌پور

خانواده پاسکوال دوآرته
(رمان)
خوزه سلاّ/ فرهاد غبرایی

خانه ابر و باد
(رمان)
فرشته مولوی

خواب صبوحی و نمیدیها
(دو داستان)
منصور کوشان

دروازه‌های بهشت
(مجموعه داستان)
خولیو کورتازار/ بهمن شاکری

داستان‌های شیوا
(مجموعه داستان)
نویسندگان امروز ایران و جهان

ابر شلوارپوش
(مجموعه شعر)
ولادیمیر مایاکوفسکی/ مدیا کاشیگر

خیابان‌ها، بیابان‌ها
(مجموعه شعر)
م- ع- سپانلو

ماه را دوباره روشن کن
(مجموعه شعر)
نازنین نظام‌شهیدی

نقشی از روزگار
(مجموعه مقاله)
فرخ سرکوهی

گرونیک
(هنری)
فیلیپ تامسون/ غلامرضا امامی

یادواره ابوالحسن صبا
(هنری)
علی دهباشی

سونات پاییزی
(فیلمنامه)
اینگمار برگمن/ بهروز توانی

فاکنر در دره مرگ
(خاطرات ویلیام فاکنر در سینما)
کام فاردیس/ اختر اقتصادی

وسوسه و گزارش اداری
(دو نمایشنامه)
راستاتر هاورل/ شهره شمسدینی

منتشر می‌شود:

جان که می‌سپرم
رمان
ویلیام فاکنر/ مسعود طوفان

بررسی نمایشنامه‌نویسی ایران
از آغاز تا امروز
چهار جلد
هنری
منصور کوشان

دمی با سیاوش
زندگی و آثار محمدرضا شجریان
احمد کریمی/ کوروش کمالی

افسانه‌های بی‌زمان
تاریخ اساطیر
ادیت هامیلتون/ پریرخ صنیعی

جاده بازارگان
شعر
منوچهر آتشی

مرا بشنوید
شعر
منصور اوجی

یادداشت کوتاه
فلسفه
هارولد پینتر/ آتام
عباس اکبری

انسان طاغی
هنری
آلبرکامو/ مهبد ایرانی‌طلب

راهنمای فیلمنامه‌نویسی
هنری
سیدفیلد/ عباس اکبری

یکی بود یکی نبود
مجموعه داستان
محمدعلی جمالزاده

سه داستان
داستان
فلانکین/ مراد فرهادپور

فرایند خلاقیت
روانشناسی
گیس لین/ گلناز
فرشاد اشرافی

مضمون
داستان و فیلمنامه
مدیا کاشیگر

سینماء سینما
مجموعه مقاله
نویسندگان ایران و جهان

سینما و روانکاوی
هنری
احمدرضا مظفری

ویکتور ویکوختی
زندگی و آثار
جابرک ناول اسمیت/ محمدرضا میرزوی

خدا و شیطان
هنری
میرچا الیاده/ مدیا کاشیگر

نشر شیوا