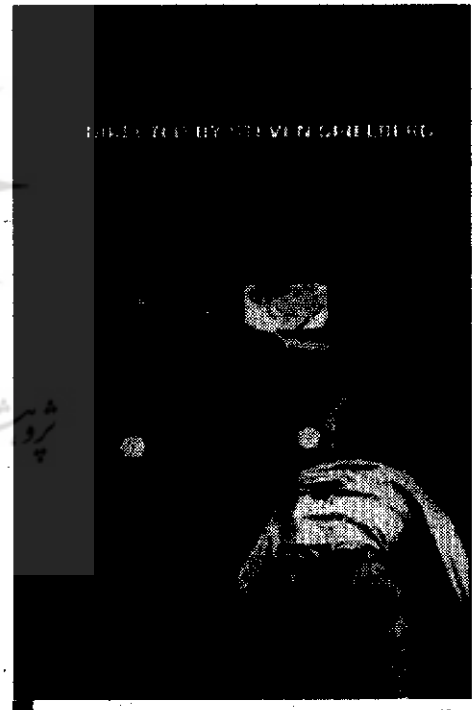
تمرین فیلمنامه‌نویسی

تمرین‌هایی که برای پرورش
مهارت‌های نویسندگی شما طراحی شده است

طرز صحبت

سه مکالمه تلفنی بنویسید که محتوای هر سه یکی باشد، اما شخصیت‌های مختلفی آن را ادا کنند. شخصیت نوعی این صحنه‌ها عبارت‌اند از: راننده کامیون لات، جیب بر نوجوان و پیشوای روحانی از کلیسای «پرسبیتری». اگر بخواهید می‌توانید از این شخصیت‌ها استفاده نکنید و خودتان شخصیت‌هایی دیگر انتخاب کنید. اگر شخصیت‌های خودتان را به کار می‌برید، پس حتماً پسزمینه‌های اجتماعی مختلفی داشته باشند. توجه داشته باشید که مکالمات تلفنی را باید از یک طرف خط تلفن بنویسید. صحبت‌های شخصی که از آن سوی خط صحبت می‌کند، شنیده نمی‌شود، بلکه استنباط



دونل

می‌گردد. طرز صحبت و کلمات مورد استفاده، خاستگاه اجتماعی شخصیت‌ها را نشان می‌دهند. در این صحنه، شخصیت به برادرش خبر می‌دهد که زنش با اتومبیل تصادف کرده و مرده است. گفتن این حرف‌ها مشکل است، احتمالاً شخصیت باید برای به زبان آوردن این افکار تقلا کند. برای این‌که واقعی به نظر برسد، باید خصوصیت (فردی، اجتماعی، طرز صحبت) شخصیت و رابطه با برادرش را در نظر بگیرید. به شرایطی فکر کنید که باعث شود این شخصیت اطلاعاتی قبلی دربارهٔ مرگ زن خود داشته باشد (مثلاً برادر در خارج از شهر باشد). برای هر شخصیت و برادر وی نام مناسبی انتخاب کنید. برای هر مکالمهٔ تلفنی مکان ویژه‌ای برگزینید که منطقی بنماید. تا آن‌جا که می‌توانید، صحنه را زنده و درست و منطقی بنویسید. تذکر: برای ایجاد فرق بین شخصیت‌ها، برخی نویسندگان تمایل دارند که جای آدم‌های منطقی و معمولی، کاریکاتور خلق کنند. سعی کنید در مقابل این گرایش موضع‌گیری کنید.

کلیشه‌ها

حداقل شش کلیشه را که در حرف‌های خود یا یکی از دوستان پیدا کرده‌اید، بنویسید. شیوه‌های (نوا) دیگری برای بیان هر کدام از این عبارت‌های کهنه بیابید.

شیوه‌های دیگری برای بیان کلیشهٔ صفحه ۲۰۰ که: «میشل، تو باید بدونی که نمی‌تونی سر من کلاه بذاری» می‌تواند از این قرار باشد:

۱. میشل، شاید خیلی روشن نباشم، ولی کور هم نیستم!
۲. میشل، به من دروغ نگو.
۳. هنوز خیال می‌کنی من آقای گولیبل‌ام، نه؟

خواندن با صدای بلند

ده دوازده نمونه از گفت‌وگوهای رمان یا داستان‌های کوتاه را انتخاب کنید. ترجیحاً این گفت‌وگوها را از لحظات بحرانی یا عاطفی برگزینید. آن‌ها را بلند بخوانید. راحتی بیان، درستی و باورپذیری آن‌ها را مقایسه کنید. احتمالاً متوجه خواهید شد با آن‌که برخی از رمان‌نویسان گفت‌وگوهای عالی می‌نویسند، جملاتشان صرفاً ادبی است نه واقعی و فی‌البداهه.

گفت‌وگوهای رمان را به زبانی بنویسید که دارای ویژگی‌های گفت‌وگوی مؤثر تشریح شده در فصل پنجم باشد. آن‌ها را بلندبلند بخوانید و با گفت‌وگوهای اصلی رمان مقایسه کنید.

تشریک مساعی تماشاگر

موقعیت: پنی سیزده ساله مادرش را با خود به مدرسه می‌برد. پنی دختری بشاش، حساس و قدری کمروست و به کار کلاس هنرش افتخار می‌کند و بسیار مشتاق است که مادرش، شارون، از نمایشگاه او دیدن کند. شارون با ورود به کلاس و کشف این‌که معلم پنی مردی است که سال‌ها پیش با او رابطه داشته، جا می‌خورد.

دوگ هینتون و شارون فوراً یکدیگر را به جا می‌آورند، اما به علت حضور پنی بی‌پروا حرف نمی‌زنند.

تکلیف شما نوشتن صحنه‌ای است که طی آن زیر متن، مهم‌تر از خود متن باشد. در واقع، نگاه‌ها، حالات و اشاره‌های غیرمستقیم به نقاشی دانش‌آموز، مکالمه‌ای پنهانی را القاء می‌کند که پنی کاملاً از آن بی‌خبر است.

فرض کنید که شارون در حال حاضر مطلقه است. یا همسرش سرکار است و بنابراین نمی‌تواند در مدرسه بماند. دنبال نخود سیاه فرستادن پنی بسیار ساده است تا شارون و

معلم بتوانند راحت با هم صحبت کنند. ممکن است سعی کنند پنی را بیرون بفرستند، ولی او باید کنارشان بماند.

این صحنه را در دو یا سه صفحه بنویسید. می‌توانید آن را به صورت یک کمدی کمرنگ یا به صورت یک درام منطقی و جدی بنویسید. فرض کنید که تماشاگر سابقه آن‌ها را می‌داند. تخیلتان را به کار اندازید و رابطه عشقی شارون و دوگ و همچنین نتیجه نهایی را مشخص کنید.

تکامل

برخورد پدر ـ پسر توصیف شده در فصل پنجم را با دو پایان مختلف بنویسید. فرض کنید که کار پدر ادارهٔ رستورانی است که طی دو نسل متعلق به آن‌ها بوده است. آگاهی از این راز که سلامتی‌اش به خطر افتاده، به کلمات و حرف‌های پدر حالتی اضطراری می‌بخشد. پدر، والتر پنجاه و دوساله، احساساتی، بشاش و اندکی خیره‌سر است.

پسر، رندی(۱)، نوزده ساله در رستوران پدر کارهای مختلفی انجام داده و خرسند و راضی نبوده است. او آهنگسازی عالی است، طبالی که حدود پنج شش آهنگ اصلی ساخته است. یکی از اعضای گروه رندی برای آزمون پذیرش صدا با یکی از شرکت‌های عمدهٔ ضبط موسیقی قرار گذاشته است. تمرین برای این قرارداد باعث شده است که رندی بدون

شکسپیر عاشق برنده اسکار بهترین فیلمنامه

ملاحظه با پدرش برخورد کند.

هرجا که بخواهید، می‌توانید این صحنه را به اجرا در آورید. تا آن‌جا که می‌توانید آن را ـ در سه یا چهار صفحه ـ منطقی و درست جلوه دهید اما آن را با دو پایان مختلف که هر یک نتیجهٔ بی‌برو و برگرد موضوع صحنه باشد، بنویسید. دو پایان از موارد زیر برگزینید: ۱. والتر با عصبانیت پسرش را از خانه بیرون می‌اندازد؛ ۲. رندی موافقت می‌کند که دست از موسیقی بردارد، لااقل به طور موقت و برای پدر کار کند؛ ۳. والتر عمق علاقهٔ پسرش را به موسیقی درمی‌یابد و عدم سلامتی خود را پنهان می‌کند و اجازه می‌دهد که رندی در پی رویای خویش باشد.

استفاده از ریتم

صحنه شارون و دوگ (مادر و معلم هنر) یا برخورد پدر و پسری را که نوشته‌اید، مطالعه کنید و ببینید که آیا برای تاءثیر دراماتیک بیش‌تر می‌توانید گفت‌وگو یا اعمالی را که مستمد تکرار باشند، بیافرینید یا نه؟ احتمالاً این جملات به عنوان جملهٔ پایانی صحنه عمل می‌کنند و برای تاءثیر عاطفی یا ایجاد طنز مجدداً تکرار می‌شوند.

احتمالاً والتر در جروبحث قبلی با پسر، گفته: «رندی، تو توی رویایی! تو درست مثل مادرت رویاپردازی!»

در اوج صحنه، پس از این‌که هر دو بر سر اختلافاتشان به توافق رسیده‌اند، پدر در حالی که او را در آغوش گرفته و می‌بوسد، می‌تواند با تحکم این جمله را تکرار کند که: «درسته، تو یه آدم رویاپردازی. درست مثل مادرت. ولی، به جهنم، من با مادرت ازدواج کردم، مگه نه؟»

کشف و شهود نویسنده

ملاحظاتی دربارهٔ گفت‌وگو

جُرج اکستین، نویسنده، تهیه‌کننده و مدیر تولید برخی از بهترین فیلم‌ها یا سریال‌های تلویزیونی بوده است. در میان فیلم‌های تلویزیونی او «مسعده(۲)»، «دوئل»، «ماءموری به نام جو»(۳)، «آملیای سنگین گوش»(۴) و «بنر نامرغوب»... را می‌توان نام برد. از سریال‌های تلویزیونی «نام بازی»، «باناچک»(۵)، «تلالوُ آفتاب»، «فراری»، «تسخیرناپذیران» و «سیدنی دوست داشتنی» و... قابل ذکر هستند.

اگر تنیس او به خوبی نویسندگی‌اش بود، هر سال می‌توانست در تیم‌های ویلمبل‌دان و فورست هیلز بازی کند.

متن زیر، فکرهای پراکنده‌ای است که امیدوارم ارزش کاربردی داشته باشد:

۱. پرده‌برداری. تمام نویسندگانی که من می‌شناسم، توافق نظر دارند که نوشتن پرده‌برداری پردردسرترین قسمت نگارش فیلمنامه است. زندگی‌نامهٔ شخصیت‌های اصلی، جزئیات زمان و مکان، روابط خانوادگی یا حرفه‌ای شخصیت‌ها، پیشداستان، جنبه‌های تخصصی قانون، پزشکی، تبلیغ یا هزاران هزار حرفه‌ای که فیلمنامه با آن‌ها سروکار دارد، ممکن است برای انتقال به تماشاگرانی مورد استفاده قرار گیرند که اکثراً کم‌حوصله‌اند. بدبختانه، جاده مستقیمی برای رسیدن به سرزمین باشکوه پرده‌برداری وجود ندارد. با وجود این، چند علامت راهنما در جاده پیدا می‌شود.

الف) نشان بده، نگو. اگر اطلاعات پرده‌برداری بتواند به طور بصری انتقال یابد، بسیار مفیدتر است. یک ساعت، یک نوشتهٔ روی در، یک مشغولیت، کمد یا وسایل خاصی از صحنه یا دکور، هر کدام از این‌ها می‌تواند مورد استفاده قرار گیرد تا بی‌این‌که شخصیت به حرف آید، به درک تماشاگر از اطلاعات مورد نیازش کمک کند.

مردی ظرف ناهار به دست، از کلبهٔ محقری بیرون می‌آید، به گرمی همسرش را جلو در می‌بوسد، دست به سر یکی دو بچه می‌کشد، کلاه ژنده‌اش را به سر می‌نهد، سوار ماشین قراضهٔ مدل ۱۹۵۵ می‌شود، عقب‌عقب از در خارج می‌شود، از کنار یک صندوق پستی که روی آن نام «پیتر» نوشته شده می‌گذرد، از کنار ماشین حامل انگور عبور می‌کند و دور می‌شود. این یک نمای صامت و واحد است، اما ما با این خانواده آشنا شده‌ایم، نامشان را می‌دانیم، ویژگی رابطهٔ خانوادگی، پایگاه اقتصادی و به طور کلی دوره‌ای را که داستان در آن رخ می‌دهد، برایمان مشخص می‌شود. اگر روی ماشین

نوشته شده بود: «کارگاه لوله‌کشی پیتر»، اطلاعات ما بیش‌تر می‌شد. و اگر به جای کنش مذکور، مرد به شتاب از در خارج می‌شد و همسری گریان و دو بچهٔ پریشان حال را که از پشت سر ناظر او هستند، ترک می‌کرد، ما متوجه چیز کاملاً متفاوتی می‌شدیم. اگر مرد جای ظرف ناهار یک چمدان به دست داشت، قضیه کاملاً فرق می‌کرد. به علاوه، هر اطلاعاتی که بتواند به طور بصری انتقال یابد، شما درست به همان اندازه مجبورید از طریق گفت‌وگو آن را انتقال ندهید و با وجود این، باید دانست که تقریباً همیشه گفت‌وگوی فراوان وجود خواهد داشت.

چند سال پیش فیلمی نود دقیقه‌ای موسوم به «دوئل» را تهیه کردم. این فیلم تعقیب و گریز صرف یک تانکر و یک ماشین سواری بود. از ترس این‌که مبادا تماشاگر انتظار یک فیلم پرحرف را داشته باشد، تک‌گویی درونی رانندهٔ سواری را به شکل «صدای خارج از تصویر» نوشتیم. بعد وقتی من و کارگردان (اسپیلبرگ) مجبور شدیم که به قصد پخش سینمایی پانزده دقیقهٔ دیگر به آن بیفزاییم، نیمی از این گفت‌وگوها را حذف کردیم و فیلم بسیار بهتر شد. من هنوز هم مایلم برگردم و نصف دیگر گفت‌وگوها را در آورم و مطمئنم که کارگردان فیلم هم با من موافق است.

ب) به تدریج بهتر است. نویسنده همیشه به محض تمام شدن پرده‌برداری نفس راحتی می‌کشد، چون می‌تواند به اصل داستان بپردازد یا روابط آدم‌ها را تفحص کند. در نتیجه، نویسندگان تلاش می‌کنند تمام دستمایهٔ پرده‌برداری را در یک صحنه واحد نزدیک به شروع فیلمنامه جمع کنند. این کار از جهات مختلفی خطرناک است: اولاً، صحنه دقیقاً همان طور که واقعاً هست ـ بازگویی خستهٔ‌کنندهٔ اطلاعات ـ به نظر می‌رسد. ثانیاً، خطر سوزاندن مدار فکر تماشاگر وجود دارد. بیننده به سینما آمده است تا سرگرم شود، نه این‌که به او درس اخلاق بدهیم یا گنجایش حافظه‌اش را برای نگهداری اطلاعات محک بزنیم.

در حین طراحی پرده‌برداری، دو سؤال را از خودتان بپرسید. آیا لازم است تماشاگر این موضوع را حالا بداند؟ و سؤال احتمالاً مهم‌تر، آیا اصلاً لازم است از این اطلاعات با خبر شود؟ معمولاً بهتر ـ و از لحاظ دراماتیک مناسب‌تر ـ است که همگام با پیشرفت داستان اطلاعات بیش‌تری دربارهٔ شخصیت‌ها بدانیم. هیچ یک از ما در همان پنج دقیقه اول نخستین دیدار به طرف کسی که کل ماجرای زندگی‌اش را برایمان تعریف کند، جلب نمی‌شویم. اگر افشای شخصیت و گسترش طرح فوراً به خورد ما داده نشود، نه تنها مؤثرتر بلکه به راحتی قابل هضم است. بی‌تردید، تماشاگر نباید به علت فقدان اطلاعات، منحرف یا گیج و پریشان شود، اما اگر پویایی‌های روی پرده کافی باشد تا توجه او را به خود جلب کند، «پرده‌برداری تدریجی» بهترین سیاست ممکن است.

البته، گاهی اطلاعاتی هستند که هیچگاه لازم نیست از آن‌ها باخبر شویم. ممکن است نویسنده زندگی‌نامهٔ افسون‌کننده‌ای برای شخصیت بنویسد تا نیازها، ارزش‌ها و طرز برخوردهای وی را بشناسد، اما لازم نباشد که تمام این اطلاعات را بداند تا با شخصیت همذات‌پنداری کند. گاهی ممکن است تحقیق، جزئیات مفصل تاریخی یا فرهنگی را برملا سازد که نویسنده مسحور آن شود. اما اگر این جزئیات، داستان را به پیش نراند یا در روند تفحص، ویژگی‌های شخصیت شما را یاری ندهد، بهتر است آن‌ها را برای «اسم بازی» ذخیره کنید. چون اطلاعات مربوط به پرده‌برداری همیشه به حد وفور هست و باید نگران چگونگی انجام آن شد. بنابراین، نمی‌توانیم فیلمنامهٔ خود را از مواد زاید پر کنیم. از پرده‌برداری غیرضروری احتراز کنید، حتی به قیمت زیرپا گذاشتن غرور خود در انتقال این موضوع که خاستگاه اجتماعی شخصیت را چقدر عالی ابداع کرده‌اید یا چقدر خوب تکلیف خود را انجام داده‌اید.

ج) کشمکش و ماجرا. به نظر من افشای اطلاعات مربوط به پرده‌برداری در صحنه‌ای با کشمکش ساده‌تر است. به دلایلی، یک صحنهٔ پراحساس، اجازهٔ انتقال اطلاعات را از آنچه در غیر این صورت دستمایه‌ای کسل‌کننده یا کاملاً آشکار می‌نمود، بهتر می‌دهد. البته، اصل بر این است که چیز دیگری جریان دارد تا حواس تماشاگر را از درک این نکته که اطلاعاتی مدنظر است، پرت کند. با وجود این، یک صحنه کشمکش‌دار نباید صرفاً برای این منظور به وجود آید، مگر این‌که این صحنه چیز دیگری دربارهٔ رابطه شخصیت‌ها به ما بگوید یا در پیشبرد داستان نقش داشته باشد.

شیوهٔ دیگری برای لاپوشانی پرده‌برداری، اجرای آن در قالب کنش است. صحنه‌هایی که در آن شخصیت‌ها راه می‌روند یا رانندگی می‌کنند، آشکارا بهتر از صحنه‌ای است که دو نفر ایستاده یا نشسته حرف می‌زنند. یا اگر در صحنه‌ای دو نفر مشغول انجام دادن کار خاصی هستند یا بازی می‌کنند (مثلاً اتومبیل می‌شویند یا فوتبال‌دستی بازی می‌کنند)، به نحو مؤثری از عذاب تحمل پرده‌برداری می‌کاهند. البته، در این روش نیز دامی نهفته است. احتمال دارد که فعالیت جنبی چنان جذاب باشد که تماشاگر توجهی به پرده‌برداری نکند. این نکته بسیار ظریف است، اما هیچکس هیچگاه نگفته پرده‌برداری کار ساده‌ای است.

۲. ایجاز. یکی از دوستان نویسنده‌ام پایبند قانون سفت و سختی است: «اگر برای شما پیش آمد که حذف کنید، حذف کنید». اگرچه او این قانون را برای کلیت فیلمنامه می‌گوید، برای گفت‌وگو نیز قانون درستی است. اما گاهی اعمال این قانون بسیار مشکل است. نویسندگان ـ طبق تعریف ـ کلمه را به عنوان ابزار کار خود به کار می‌برند و در کاربرد زبان به خود افتخار می‌کنند. ما می‌توانیم شیفتهٔ جمله یا عبارتی از گفت‌وگوهای خود شویم و قربانی کردن چیزی که آدم دوست دارد، بسیار سخت است. اما فیلمنامه‌نویس (یا نمایشنامه‌نویس) باید بسیار خشن‌تر از رمان‌نویس یا شاعر باشد، وگرنه تامس ولف(۶)، نمایشنامه‌نویس بسیار بدی بود (که البته بود).

حتی لرد بایرون در تلاشی که برای نوشتن نمایشنامه به خرج داد، شکست خورد. اما فیلمنامه‌نویسان (یا نمایشنامه‌نویسان)، اگرچه ممکن است در حین نوشتن توضیحات صحنه، افسار اسب ادبی خویش را رها کنند، اما همیشه باید به گفت‌وگوی شخصیت‌هایی که آفریده‌اند، وفادار باشند. اگر نویسنده با سنگ جواهرنشانی روبه‌رو شد که در دهان شخصیت نمی‌چرخد، بهتر است آن را روی کارت ۱۸ * ۱۳ ذخیره کند تا بعد استفادهٔ بهتری از آن بکند.

الف) مستمسک‌ها. نویسندگان، از جمله خودم، در این مورد ضعف داریم. «مستمسک‌ها»، کلمات و عبارت‌های نامربوطی هستند که جمله‌ای از گفت‌وگو را شروع می‌کنند: «ببین»، «عجب»، «می‌دانی»، «موضوع این است که»، «به هر حال»، «خلاصه» و... (کمدین کمی پرسروصدایی معروف به پرفسور آیروین کوری به خاطر این مشهور شده است که روی صحنه می‌گردد، تماشاگران را از نظر می‌گذراند و تک‌گویی‌اش را با عبارت «و اما...» آغاز می‌کند.) با این‌که صددرصد واقفم که مستمسک‌ها فقط باعث اطالهٔ کلام می‌شوند، باز هم نمی‌توانم به کارشان نبرم. گاهی آن‌ها را می‌آورم تا گفت‌وگو را واقعی‌تر جلوه بدهم. گاهی احساس می‌کنم به ریتم کلام کمک خاصی می‌کنند. گاهی به نظر می‌رسد به عنوان تمهید انتقال به فکری دیگر با تغییر موضوع

صحنه، مورد استفاده قرار می‌گیرند. گاهی خودم را، گرچه گناهکارانه، گرفتار استفاده از ترکیب بسیار وحشتناکی از آن‌ها می‌بینم. مثلاً «ببین، به هر حال، موضوع اینه که، ما داریم می‌ریم.»

بهترین توصیه این است که تا حد امکان مستمسک‌ها را حذف کنید. احتمال غم‌انگیز دیگر این است که یا بازیگر خودش را از شر آن‌ها خلاص می‌کند یا مستمسک‌های خاص خودش را جایگزین می‌کند.

ب) به کارگیری بازیگر. فیلمنامه‌ها نوشته می‌شوند که فیلم (یا ویدیو) شوند، نه این‌که خوانده یا صرفاً شنیده شوند. به عبارت دیگر، نویسنده باید از همه وجوه بازیگران، از جمله چهره و زبان ایماء و اشارهٔ آن‌ها سود جوید. من معمولاً عادت دارم دستنویس فیلمنامهٔ نهایی را مرور کنم و تک‌تک جملات گفت‌وگو را بررسی کنم که ببینم آیا می‌توانم آن را با کنش صامت عوض کنم یا نه؟ یک شانه بالا انداختن ساده می‌تواند جانشین «نمی‌دانم» شود؛ سر را به علامت تأیید حرکت دادن می‌تواند جانشین «بله» شود و سربالا انداختن به جای «نه» بنشیند. نگاه به پایین انداختن یا نگاه به سوی دیگر گرداندن بی‌کلام می‌گوید: «ترجیح می‌دهم درباره‌اش حرف نزنم»؛ یا یک اخم می‌تواند جایگزین «اشتباه می‌کنی» یا «از مرحله پرتی» شود. شخصیت می‌تواند با عصبانیت به کنار در برود و آن را به شتاب باز کند جای این‌که به دیگری دستور دهد که «از این‌جا برو بیرون!»

معمولاً یک تبسم بهتر از «نمی‌تونم بهت بگم که چقدر خوشحالم» است. مثال‌ها زیادند، اما خیال می‌کنم که منظورم روشن باشد.

ج) گفت‌وگوی خوب اصلاً بد نیست. در پرتو برخی از راهنمایی‌های بسیار درست آلن آرمر در این فصل (و در فصل‌های پیشین)، شاید چنین به نظر برسد که گفت‌وگو صلیبی است که فیلمنامه باید به دوش بکشد و ما باید بکوشیم تا این بار را سبک‌تر کنیم. اما به یاد داشته باشید که استعداد سخن گفتن (و البته، تحت تأثیر قرار دادن) چیزی است که نوع انسان را از انواع پست‌تر متمایز می‌سازد: چه کمدی بنویسید چه درام جدی، کشمکش زیربنای لاینفک و ویژگی برجستهٔ درام‌نویسی است. شخص می‌تواند با شخصیت‌های دیگر، با عناصر طبیعت، با نیروهای بدنهاد اسرارآمیز، یا با خودش در کشمکش باشد و غالباً زبان بهترین ـ و گاهی تنها ـ روش دراماتیزه کردن قلب طپندهٔ این کشمکش و افشای شخصیت است. به ویژه وقتی که کار قهرمان و ضدقهرمان متمایزی داشته باشد، این اصل انکارناپذیر است.

گفت‌وگوی خوب می‌تواند به اندازهٔ زد و خورد در کافه یا تعقیب و گریز اتومبیل هیجان‌انگیز باشد، اما بدیهی است که این امر به ماهیت دستمایه بستگی تام دارد. بی‌شک، اتکاء به هنر گفت‌وگونویسی در عصر مک‌لوهان متاع بسینمایی کم‌بهایی است؛ پس بگذارید بر آن خط بطلان مطلق نکشیم. نمایشنامه‌نویسانی چون تام استپارد(۷)، دیوید ریب(۸)، ادوارد آلبی، آلن ایکبورن(۹) و سیمون گری(۱۰) به ما نشان داده‌اند که استفادهٔ خوب از گفت‌وگو چقدر می‌تواند تماشاگر تئاتر را به هیجان آورد. بدون تردید با وجود اتکاء دم‌افزون ما بر تکنولوژی و خشونت فیزیکی، استفادهٔ اندکی می‌توان از آن برد. و وودی آلن، رابرت بالت و چند نویسندهٔ دیگر شیوهٔ آن را به ما نشان داده‌اند و این راهی است که لزوماً سرشار از خطر نیست.

۳. مطالب متفرقه. تقریباً هرچه که من می‌توانستم دربارهٔ گفت‌وگو بنویسم، آلن آرمر (نویسندهٔ کتاب) نوشته است، اما مایلم تذکرات مختصری را که به حرفه نویسندگی تلویزیون و سینما مربوط می‌شود، اضافه کنم.

الف) ریتم. اگرچه در حیطه گفت‌وگو به سادگی نمی‌توان دسته‌بندی کرد، اما هر جمله ریتم خاصی دارد و هر شخصیت ریتم ویژه‌ای. اگر گفت‌وگوی شما این ویژگی‌ها را نداشته باشد، با کلماتی چون «مهمل»، «مطنطن» و امثالهم مورد انتقاد قرار خواهید گرفت. من به این نتیجه رسیده‌ام که اگر در حین نوشتن، هر جمله ـ و بعد هر صحنه ـ و بالاخره تمام فیلمنامه را با صدای بلند بخوانم، بسیار مفید است. با این کار، اکثر اوقات متوجه خواهید شد که جریان سیالی وجود ندارد یا خشکی خاصی در گفت‌وگوی خاصی وجود دارد که به راحتی قابل تصحیح است. اگر در فیلمنامه گفت‌وگویی دارید که مخصوص متنی است غیر از آنچه پیش‌رو دارید، می‌توانید خواننده یا هنرپیشه را با راهنمایی داخل پرانتز یا با ترسیم خط در زیر جمله‌ای که از نظر شما باید مؤکد شود، هدایت کنید. اما وقتی لازم نیست، این کار را نکنید، چون با خطر توهین به بازیگر یا کارگردان مواجه خواهید شد. به عنوان یک قاعدهٔ کلی، آن‌ها همکاران باهوشی هستند و متوجه منظور شما می‌شوند. همچنین به این نتیجه رسیده‌ام که ـ در صورت امکان ـ حضور در تمرینات و دورخوانی‌ها بسیار مفید است. شنیدن گفت‌وگوها وقتی با صدای شخص دیگری خوانده شود، فقدان ریتم در سطر خاصی از گفت‌وگو را آشکار می‌کند یا برای شما انگیزه‌ای می‌شود تا ساختار گفت‌وگوها را تغییر دهید.

ب) اقتباس. از نویسندهٔ اثری که برای فیلم اقتباسش می‌کنید، نهراسید. بله، احترام دستمایه محفوظ، اما اگر کار بسیار مقدس تلقی شود، فیلمنامه خراب خواهد شد. فراموش نکنید که نویسنده اصلی قصد نداشته است آن را برای سینما بنویسد. ترجمان هر اثری در قالب یک رسانه به قالب رسانه‌ای دیگر، نیازمند تغییرات جوهری است و همچنین به یاد داشته باشید که بسیاری از رمان‌نویسان از جمله برندگان جایزهٔ پولیتزر، در نوشتن گفت‌وگوهای دراماتیک ماهر نیستند.

ج) دفاع از کار. در حرفهٔ نویسندگی برای سینما و تلویزیون متأسفانه باید غرور نویسندگی خود را جلوی در ورودی چک کنید. بله، شما می‌توانید و باید به آن چیزی که اعتقاد دارید بچسبید و به خاطرش بجنگید، اما اگر چیزی شبیه به قرارداد سرتاسر مؤلف برای نمایشنامه‌نویسان وجود نداشته باشد، شما هیچ گونه سنگر دفاعی در مقابل اهداف تهیه‌کننده، کارگردان یا ستارهٔ فیلم ندارید. آن‌ها به طور عادی صاحب فیلمنامه قلمداد می‌شوند، در نتیجه این حق قانونی را دارند که هر بلایی بخواهند سر فیلمنامه بیاورند. گاهی منتهای شجاعت در این است که برای محافظت از دستمایه خویش هر کاری می‌توانید انجام دهید بی‌آن‌که حق و حقوق آن را در اختیار شرکای صاحب قدرت اما لازم پروژه قرار دهید. کنار کشیدن ناگهانی از پروژه به این دلیل که احساس می‌کنید دستمایه در شرف نابودی است، می‌تواند عملی ضد تولید تلقی شود. اگر بتوانید خود را به نحوی از انحاء آن‌جا بند کنید، حداقل این شانس را دارید که اگر بازیگر یا کارگردان تصمیم گرفتند جمله خاصی را آش و لاش کنند و جایش را به نزدیک‌ترین کلیشهٔ ممکن بدهند، با سیاست خاصی مانع شوید.

د) اصالت و غافلگیری. من پس از اتمام فیلمنامه، آن را مرور می‌کنم و در حین کار هر جمله را از این نظر که قابل پیش‌بینی است یا نه، مورد بررسی قرار می‌دهم. هیچ چیز غم‌انگیزتر از این نیست که تماشاگر، چه در خانه و چه در سالن سینما، عین حرف‌های بازیگر را همزمان به زبان آورد. همیشه برای همه چیز در پی راه‌حل بیانی نو باشید و فکر بدی نیست که به پرت و پلاگویی پایان دهم و به همین دلیل این‌ها را روی دیوار دفتر کارم آویزان کنم.