بازار کتابهای فیلمنامه‌نویسی

اندرو مارتن
ترجمهٔ عباس اکبری

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

به جای مقدمه

مقاله‌ای که در پی می‌آید نگاهی دارد به کتابهای «فیلمنامه‌نویسی» و به بهانهٔ معرفی بعضی از آنها به نکاتی اشاره می‌کند که برای خوانندگان ایرانی نیز مفید است. با توجه به این نوشته، به نظر می‌رسد «بحران فیلمنامه» منحصر به سینمای ما نیست و یک مسئلهٔ عمومیتر است و به همین علت نیز کتابهای بسیاری دربارهٔ آن نوشته و توزیع می‌شود، بی‌آنکه تأثیری اساسی در حل بحران داشته باشد.

علی‌رغم این همه، سؤال همچنان بدون پاسخ مانده است: آیا صرفاً با فراگیری شیوه‌های مختلف فیلمنامه‌نویسی این بحران به پایان می‌رسد؟

نویسندهٔ این مطلب در فرازی به طور غیرمستقیم به نکته‌ای اشاره کرده است که می‌تواند مدخلی برای پاسخ به این سؤال باشد:

«اکثر فیلمهای شایسته و ماندگار را نویسندگانی نوشته‌اند که مسیر کتابهای «فیلمنامه‌نویسی» را نپیموده‌اند. بسیاری از آنها نمایشنامه‌نویس بوده‌اند یا رُمان نویس، برخی روزنامه‌نگار یا همه‌کاره!»

بی‌آنکه با این نقل قول قصد نفی آموزشهای مربوط به فیلمنامه نویسی یا استفاده از تجارب دیگران را داشته باشیم باید اشاره کنیم که این جمله حاوی «لطیفه‌ای نهانی» است که متأسفانه مورد غفلت است.

دو کتاب جدید دربارهٔ فیلمنامه نویسی - یعنی **فیلمنامه نویسی جایگزینی: نوشتن ورای اصول**[1] اثر استادان، کن دَنسیگر[2] و جف راش[3] (بوستون: فوکال پرس، ۱۹۹۱) و **خلق شخصیتهای ماندگار**[4] (نیویورک: هنری هالت و شرکا، ۱۹۹۱) اثر لیندا سیگر[5]، مؤلف کتاب **چگونه یک فیلمنامهٔ خوب را به عالی تبدیل کنیم**[6] - به زور وارد جنگل کتابهای راهنمای فیلمنامه نویسی شده‌اند و به افقهای دوردستی که هنوز نیاز به تفحص و تجسس دارند اشاره می‌کنند. همچنین، انتشار این دو کتاب این نکته را مطرح می‌سازد که بررسی تمامی کتابهای فیلمنامه نویسی منتشره در آمریکا بیش از آنچه مدنظر داشته‌اند، آموزنده خواهد بود.

برخلاف افسانهٔ رایج، سیدفیلد بدعت گذار فیلمنامه هالیوودی نبود! از ۱۹۷۹ که کتاب **فیلمنامه: مبانی فیلمنامه نویسی**[7] (نیویورک: انتشارات دل) به چاپ رسید، میلیونها فیلمنامه-نویس مشتاق، راهنمای سه بخشی (پرده‌ای) و ۱۲۰ صفحه‌ای سیدفیلد را برای نگارش فیلمنامهٔ متکی به طرح («فیلمنامه، داستانی است که با تصاویر گفته شود»، ص ۷) به ذهن سپرده، کپی کرده و آن را نخ‌نما کرده‌اند. اما قالب شناخته شدهٔ فیلمنامهٔ آمریکایی تا حد زیادی در سالهای ۱۹۲۰ پی‌ریزی شده بود که فرانسیس پترسن[8] کتاب **صنعتگری سینما**[9] (نیویورک: هرکورت، بریس وهو) را نوشت. پترسن در دفاع از فیلمنامهٔ متکی به طرح که در همهٔ گونه‌ها دارای ترتیب زمانی شروع، میانه و پایان است، چنین نوشت: «تأکید باید برعلیت و کنش و واکنش خواستهٔ انسان باشد.»

از آن زمان تاکنون تغییر مهمی در این نظریه به وجود نیامده است.

چیزی که تغییریافته، انبوه کتابهایی است که تلاش می‌کنند «چگونگی نوشتن فیلمنامهٔ موفق» را شرح دهند.

در آمریکا، هیچگاه به اندازهٔ زمان حال، کتاب، سمینار، کارگاه یا کلاسهایی که قول می‌دهند اسرار نوشتن فیلمنامه‌ای را برملا کنند که «کار کند» و پول در آورد، وجود نداشته است.[10] اما در عین حال، هیچگاه هالیوود به اندازهٔ زمان حال دچار بحران ساختن فیلمهایی که با تماشاگر عامه رابطه برقرار کنند، نبوده است. به استثنای **نابودگر ۲**، هالیوود سال ۱۹۹۱ را به سختی پشت سرگذاشت. فروش کم بود و فیلمهای «بزرگی» که انتظار می‌رفت همه را کله پا کنند، پس از اکران افتضاحی در خاموشی فرو رفتند.

چه شده است؟ با وجود این همه گفتار و دستورالعمل دربارهٔ فیلمنامه نویسی، تناقض و معمای فیلمهای شکست خورده در سالهای اخیر از چیست؟

دیوید براسکین[11]، یکی از مسئولان بررسی داستان در شرکت کلمبیا پیکچرز، سال گذشته که همین سؤال را از او پرسیدم چنین پاسخ داد: «همه از نویسنده تا خواننده و ازکارگردان تا تهیه‌کننده به سمینارهای مشابه آخر هفته می‌روند که همگی دربارهٔ «چگونگی خلق ساختار قوی فیلمنامه» یا «چگونگی نوشتن و فروش فیلمنامه در بیست و یک روز» است. بنابر این، واضح است که همهٔ فیلمنامه‌ها مثل هم از آب در می‌آیند.» سرمقالهٔ **امریکن فیلم**، دسامبر ۱۹۹۱، هشدار داد: «یکی از راههای موفقیت، به کاربستن همان مایه‌های قدیمی است». بسیاری از متخصصان که اخیراً در این باره با آنها حرف زده‌ام توافق نظر دارند که:

مردم آمریکا، پس از یک دهه پیگیری داستانهای متکی بر طرح با بودجه‌های عظیم و همه جور جلوه‌های ویژه، در شرف علاقه‌مند شدن به داستانهای پرمایه‌تر و دندانگیرترند.

هر چند در این مقاله جای آن نیست که به بررسی صدها کلاس و کارگاه فیلمنامه نویسی، از بروکلین گرفته تا وینس بیچ و از آن آربر تا بِنْ تون روج بپردازم؛ مایلم با اتکا به ده دوازده سال تدریس و نگارش فیلمنامهٔ سینمایی، پدیدهٔ نشر کتاب در این زمینه، بخصوص برخی از پرتوهای تاریک و روشن افق آن را ارزیابی کنم.

کتابهای «چگونه فیلمنامه بنویسیم» همیشه کمتر از کتابهای «رژیم غذایی کاهش وزن»، «سرمایه‌گذاری در املاک و مستغلات» یا «آیین دوست‌یابی» جذابیت دارند و در عین حال بیش از کتابهای راهنمای «برنامه ریزی روزهای‌شنبه» یا کتابهای راهنمای «تعمیر وسایل خانگی» جذاب‌اند. چرا؟ زیرا فیلمنامه نویسی، مانند خود صنعت فیلمسازی، هنوز واقعاً چهارراهی است برای ارضای نَفْس، حرص، هنر و حتی برای عده‌ای، مکانی برای جنگ به خاطر هدفی والا در عین دستیابی به میلیونها دلار پول نقد. به همین دلیل، شاهد تودهٔ مشابهی از کتابهای چگونگی نوشتن رمانهای تاریخی یا غزلهای موفق نیستیم. خلاصه، افسون و جلوهٔ فیلمنامه‌نویسی کماکان پابرجاست، با توجه به این خبر جدید که قیمتهای یک تا سه میلیون دلار برای هر فیلمنامه - به استثنای فیلمنامهٔ غریزهٔ اصلی[۱۲] - صفحهٔ جدیدی را در تاریخ هالیوود خواهند گشود.

بگذریم، تقریباً تمام کتابهای فیلمنامه نویسی موجود در بازار سه اشکال عمده دارند. اولاً، اکثراً به دست کسانی نوشته شده که یا هرگز فیلمنامه‌ای

در آمریکا، هیچ‌گاه به اندازهٔ زمان حال، کتاب، سمینار، کارگاه یا کلاسهایی که قول می‌دهند اسرار نوشتن فیلمنامه‌ای را برملا کنند که «کار کند» و پول درآورد، وجود نداشته است.

نوشته‌اند یا فیلمنامه‌ای که فیلم سینمایی از آن ساخته شده باشد، تحریر نکرده‌اند (این گفته شامل سیدفیلد هم هست!) ثانیاً، هیچ‌کدام مفهوم کاملاً جامعی از فیلمنامه، به عنوان شاخه‌ای از «روایت» که سنتهای شفاهی، مکتوب و دراماتیک داستانگویی غرب از هُمر تا زمان حال را در خود دارد، ارائه نداده‌اند؛ و ثالثاً، اکثر این کتابها با تمرکز کامل بر جریان اصلی تولیدات هالیوود، بیش از آنکه خلاقیت را توسعه دهند، آن را محدود می‌سازند. شایان ذکر است که اکثر فیلمهای شایسته و ماندگار را نویسندگانی نوشته‌اند که مسیر کتابهای «فیلمنامه نویسی» را نپیموده‌اند. بسیاری از آنها نمایشنامه‌نویس بوده‌اند (پرستن استرجس[۱۳]، بن هکت[۱۴]) یا رمان نویس (ویلیام فاکنر[۱۵]، ویلیام گلدمن[۱۶]، جون دایدی یِن[۱۷])، برخی روزنامه‌نگار یا همه کاره (جان هیوستن[۱۸]).

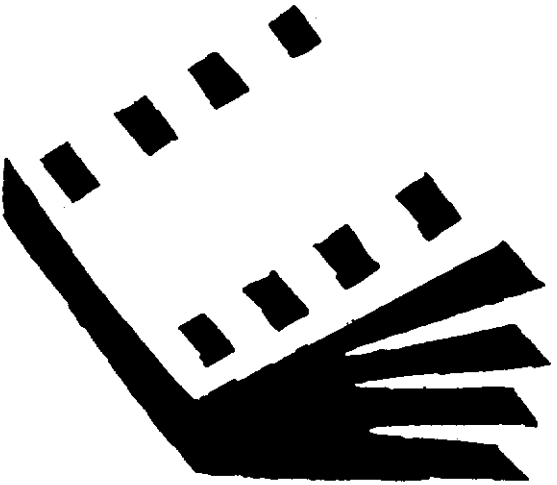
با احتساب حیطهٔ محدود اکثر کتابهای فیلمنامه نویسی، نویسندهٔ مشتاق چه باید بکند؟

شاید بهترین توصیه، پیشنهاد گیلبرت کیتس[۱۹] باشد. او تهیه کننده و کارگردانی است که در حال حاضر مسئول دانشکدهٔ درام، سینما و تلویزیون دانشگاه UCLA است. او با شِکوه از اینکه بسیاری از دانشجویان این رشته چیزی دربارهٔ زندگی و شخصیتهای واقعی نمی‌دانند، پیشنهاد می‌کند: «چیزی که واقعاً نیاز داریم دانشجویان کمتر است، بخصوص دانشجویانی که زندگیشان غنیتر و مطالعاتشان گسترده‌تر باشد». به عقیدهٔ او بخشی از این مطالعه باید شامل درام باشد. کیتس درام را پسرعموی فراموش شدهٔ فیلمنامه می‌داند. مثلاً اندکی غور در مرز میان درام و فیلمنامهٔ نویسی، فیلمنامه نویس آتی را به کتاب فن نمایشنامه نویسی[۲۰] لاجوس اگری[۲۱] (نیویورک: سیمون وشاستر، ۱۹۴۹) می‌رساند که هنوز یکی از بهترین آثار در زمینهٔ درام یا فیلمنامه‌نویسی است («درام خود زندگی نیست، بلکه جوهرهٔ زندگی است.» ص ۲۰۵).

در میان کتابهای فیلمنامه نویسی، کدام یک از بوتهٔ آزمایش گونه‌ها و مدهای متغیر و همچنین تغییر و تحول سریع رؤسای استودیوها، سربلند از آب در آمده است؟

ماجراهایی در تجارب سینما[۲۲] نوشته ویلیام گلدمن (نیویورک: انتشارات وارنر، ۱۹۸۳) هنوز یکی از بهترین و برجسته‌ترین دیدگاهها دربارهٔ هالیوود و نقش نویسنده، به حساب می‌آید. دیدگاه بامزه و انتقادی او («هیچ‌کس همه چیز را نمی‌داند») باید راهنما و هشداری به همگان باشد.

نگارش فیلمنامه‌های پرفروش[۲۳] نوشته مایکل هوگ[۲۴] (نیویورک: مگ گراوهیل، ۱۹۸۸)



کتابی دقیقاً خاص این صنعت است؛ اما، در تجزیه و تحلیل دقیق فیلم کاراته باز[25] و بحث دربارهٔ داستان، شخصیت، ساختار و بازاریابی، کتاب هوگ در مقایسه با اکثر کتابهایی که عناوین مشابهی دارند، طیف وسیعتری از امکانات حساس و برانگیزنده را ارائه می‌کند. از نظر پیشنهادات جاروجنجالی «تجارتی»، کتاب هوگ کمتر حالت ناهنجار و موهنی دارد.

کتاب **چگونه یک فیلمنامهٔ خوب** را تبدیل به **عالی کنیم: راهنمای بازنویسی فیلمنامه** به قلم لینداسیگر (هالیوود: ساموئل فرنچ، ۱۹۸۷) به طرزی کنایه‌آمیز همانقدر برای نویسندگان تازه، کارامد است که برای کسانی که فیلمنامه را بازنویسی می‌کنند. سیگر که مشاور حرفه‌ای فیلمنامه نویسی است با استفاده از فیلمنامه‌های **قایق آفریکن کوین**[26] و **شاهد**[27] به عنوان مثالهای اصلی کتاب، به سبکی سلیس و زبانی غیرفنی می‌نویسد و به خوانندگان توصیه می‌کند: «آنچه را کار نمی‌کند بازنویسی کنید و بقیه را دست نزنید».

یک نامزد غیرمنتظر که سرشار از انرژی و متکی به برخی از فعالیتهای هوشمندانهٔ خود نویسنده است، کتاب **چگونه در ۲۱ روز فیلمنامه بنویسیم: روش فیلمنامه نویسی درونسی** (نیویورک: هارپر اند رو، ۱۹۸۸) نوشتهٔ ویکی کینگ[28] است. اکثر فیلمنامه نویسان تازه کار که بخواهند فیلمنامه‌ای سینمایی را در بیست و یک روز تکمیل کنند احتمالاً سر از تیمارستان یا بدتر از آن در خواهند آورد. اما در ورای نثر کالیفرنیایی و یکی کینگ، پیشنهاداتی است که همهٔ فیلمنامه‌نویسان می‌توانند بخوبی مورد استفاده قرار دهند؛ از جملهٔ این پیشنهادات، مفهوم «فیلمنامهٔ نه دقیقه‌ای» است. به طور اجمال اگر بدانید در صفحات ۱، ۳، ۱۰، ۳۰، ۴۵، ۶۰، ۷۵، ۹۰، ۱۲۰ چه اتفاقی رخ می‌دهد[29]، طی نگارش و پرداخت و تکمیل فیلمنامهٔ خود اوقات راحت‌تری خواهید داشت (البته او پیشنهاد نمی‌کند که برده‌وار پایبند فیلمنامهٔ نه دقیقه‌ای باشید: زیرا همه چیز متغیر است و در روندکار بیشتر دستخوش تغییر خواهد شد). او حتی توصیه‌هایی دارد که چگونه به دوستان و «همراه» خود کمک کنید تا بتوانند با هیجانات شما در حین نوشتن فیلمنامه کنار بیایند.

کمدی قلمرو ویژه‌ای است و محرکترین اثر در این گونهٔ همیشه محبوب، کتاب طنزآمیز و کنایی **نگارش کمدی برای تلویزیون و هالیوود**[30] (نیویورک: هارپر انسد رو، ۱۹۸۷) اثر میلت جوزفزبرگ[31] (**همه در خانواده، لاورن و شرلی، مارک و میندی، و دوران شادی**)[32] است.

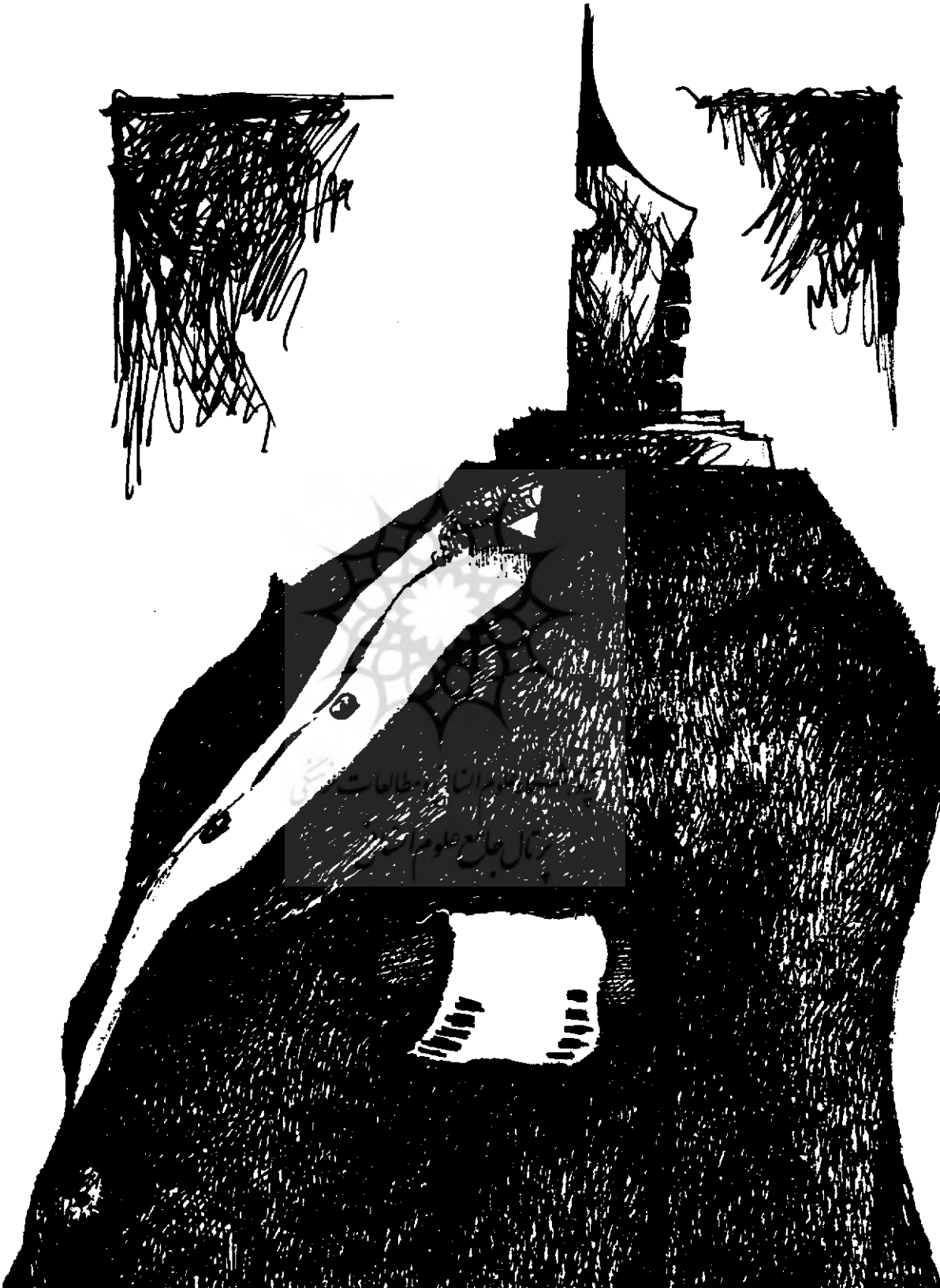
از جمله کتابهایی که دست اندرکاران دانشگاه نوشته‌اند، **فیلمنامه‌نویسی برای فیلم روایی و تلویزیون**[۳۳] (نیویورک: هستینگ هاوس، ۱۹۸۰) نوشتهٔ ویلیام میلر[۳۴] است که در زمان چاپ خود، نیاز مبرمی را برآورده کرد، اگر چه مثالهای دههٔ هفتاد، فقدان توجه تئوریک و، عدم توجه به نوع فیلمنامه و مطالب فرعی مربوط به نگارش، این کتاب را مشمول مرور زمان کرده است.

سرانجام، کتاب جذابی که با توصیهٔ «خودتان انجامش دهید» به مقابله با هالیوود پرداخته، کتاب پرمایه و هوشمندانه و جالب تولید فیلم سینمایی با بودجهٔ اتومبیلهای دست دوم[۳۵]: چگونه یک *فیلم سینمایی را با بودجه‌ای کمتر از ده هزار دلار بنویسیم و تولید، کارگردانی، فیلمبرداری، تدوین و پخش کنیم* (نیویورک: پنگوئن، ۱۹۸۸) نوشتهٔ ریک اشمیت[۳۶] است. چه بسیار مسئولان استودیوها را در نظر دارم که باید این کتاب را بخوانند و به آن عمل کنند!

دنسیگر و راش با تکیه بر آخرین کتابهای چاپ شده در این زمینه، داروی نیروبخش شدیداً مورد نیاز مشکلات جاری هالیوود را با تمرکز کتابشان - یعنی فیلمنامه نویسی جایگزینی - بر «جایگزین»های الگوی متکی بر طرح سیدفیلد ارائه می‌دهند. آنها با اتخاذ یک «نگرش چندگانه نه تنها به محتوا، بلکه به فرم»، این جایگزینها را برای گونه‌های اصلی، طرحریزی، شخصیت پردازی و شکل کلاسیک سه پرده‌ای معین کرده‌اند. مثالها عمدتاً از فیلمهای دههٔ هشتاد - از پیتزای سحرآمیز[۳۷] و سرزمین رؤیاها[۳۸] تا سکس، دروغ و نوار ویدئو[۳۹] و دختره دلش می‌خواست صاحبش شود[۴۰] - و با بذل توجه به فیلمها و فیلمسازان درجهٔ دوم همراه است.

اما این کتاب، علی‌رغم جهتگیری ستودنیش، مأیوس‌کننده است. باز هم باید گفت، به هیچ روی متنی غنی که فیلمنامه را در زمینهٔ تاریخ نمایش و روایت قرار دهد، وجود ندارد؛ این کتاب، چشم‌انداز نظری منسجمی ندارد که براساس مثلاً، پژوهش مؤثر سینمای کلاسیک هالیوود[۴۱] (نیویورک: انتشارات دانشگاه کلمبیا، ۱۹۸۵) اثر دیوید باردول[۴۲]، جَنِت استیگر[۴۳] و کریستین تامپسن[۴۴] باشد؛ و فقدان مبحثی جدی دربارهٔ سینمای اروپا به عنوان تأثیراتی جایگزین (گدار به عنوان «یک سینماگر غیرآمریکایی» قلمداد شده است)؛ عدم بحث دربارهٔ سینمای جایگزین یا پست مدرنیست؛ و عدم بحث دربارهٔ سینما و تلویزیون مستقل آمریکا از ضعفهای کتاب است. حیرت‌انگیزتر از آن، دستور زبان غلط و مغشوش (پس از شمردن حدود پنجاه غلط دستوری در یک سوم اول کتاب، این کار را رها کردم) و اطلاعات کاملاً خطای کتاب است: مثلاً الیوراستون[۴۵] را به جای برایان دی پالما[۴۶] کارگردان صورت زخمی[۴۷] قلمداد کرده‌اند. وقتی استادان دقت وافی به خرج نمی‌دهند تا اطلاعات صحیح ارائه کنند، چگونه می‌توان دانشجویان را هدایت کرد؟ همچنین جای توضیح دربارهٔ مؤلفان و بحثی، حداقل گذرا، دربارهٔ فیلمنامه‌ها یا فیلمهایی که خود نوشته یا ساخته‌اند، خالی است. اگرچه از نظر تجزیه و تحلیل، انتخاب گاوخشمگین[۴۸] به عنوان نمونه‌ای از فیلمسازی جایگزین آمریکا عالی است؛ عدم تجزیه و تحلیل درخشان پژوهشی آن - مثل تحلیل رابین وود[۴۹] از نقش عشق سرکوفته به همجنس در این فیلم - را به سختی می‌توان قبول کرد.

بنابر این با اثری پریشان، بی‌دقت و بی‌هویت



مواجه‌ایم که به قول «جایگزین» بودنش وفا نمی‌کند. انتظار برای متنی که واقعاً جایگزین و غنیتر از این کتاب باشد، کماکان به قوت خود باقی است.

از طرف دیگر، خلق شخصیتهای ماندگار اثر لینداسیگر به نحو موفقیت‌آمیزی بر اساس کتاب قبلی او - چگونه یک فیلمنامهٔ خوب را تبدیل به عالی کنیم - شکل گرفته است. کتاب سیگر به درستی نیاز به شخصیتها و شخصیت‌پردازی قوی را در کل حیطهٔ رسانه‌های روایی: فیلم، مجموعه‌های تلویزیونی، آگهیهای تجاری، رمان و داستان کوتاه تشخیص داده است. از اینرو، در جالی که توجه سودمندی به شخصیت‌پردازی در رین من[۵۰] و مردم عادی[۵۱] دارد، چشم‌اندازی را از شکل‌گیری و جریان تولید مورفی براون[۵۲] و هلهله[۵۳] به دست می‌دهد. حتی جیمی سواگارت[۵۴] و دیک نیکسن[۵۵] با مبحثی تحت عنوان مفهوم تناقض در وجود انسان، وارد بحث وی می‌شوند! این نگرش قیاسی به ما کمک می‌کند تفاوتها و تشابه‌های رسانه‌ها و گونه‌ها و نیازها را درک کنیم.

در ضمن، سیگر با استفاده از روابط شخصیش با تهیه‌کنندگان و نویسندگان صنعت سینما، گفتگوها را به چیزی شبیه به «گفتگوی خودمانی» مکتوب تبدیل می‌کند و همه از جودیت گیست[۵۶]، نویسندهٔ رمان مردم عادی گرفته تا جیمز باروز[۵۷] یکی از خالقان هلهله کار خویش را توضیح می‌دهند.

بالأخره، سیگر روان‌شناسی پست فرویدی را چنان مفصل مطرح کرده که از برچسبهای سادهٔ فرویدی بسیار فراتر می‌رود. فصلی از کتاب او که دربارهٔ نیاز به شخصیتهای مؤنث و فرعی بحث می‌کند، از مدتها قبل مورد نیاز بوده و فصل دیگری که دربارهٔ «شخصیتهای غیرواقعی» است به کسانی که باز به خلق فیلمهایی مانند ئی.تی یا نابودگر خواهند پرداخت، کمک شایانی می‌کند. تمام نویسندگان می‌توانند از این راهنمای سلیس و بی‌ادعا که سیگر دست آخر آن را یک «حادثه» می‌خواند، استفاده کنند.

کتاب سیگر، علی‌رغم گسترهٔ وسیع و توصیه‌های استادانه‌اش، ما را به درک این مطلب می‌رساند که هنوز نیاز بیشتری به کار روی شخصیت وجود دارد. ما به کتابی احتیاج داریم که به تمام ابعاد مفهوم شخصیت در درام و روایت غرب بپردازد و به تلاش معاصران برای غور و تفحص در نظریهٔ شخصیت - چه از نظر ادبی و چه از لحاظ روانکاوی - توجه جامعتری به خرج دهد.

ما هنوز به کتابهایی دربارهٔ فیلمنامه‌نویسی نیاز داریم که فرصتهای بیشتری را در اختیار ما قرار دهند. شاید این یکی از پیامهای موفقیت تلماولوییس[۵۸] باشد، اینکه شاید یک سال یا بیشتر، باید در خطر زیست. تلما در اواخر فیلم می‌گوید: «گمونم یه خرده خل شدم. مگه نه؟» و لوییس جواب می‌دهد: «نه. تو همیشه خل بودی. ولی این اولین باره که مجبور شدی ذاتت را نشان بدهی.»

سینه‌است (CINEASTE)
دورهٔ نوزدهم، شمارهٔ ۲ و ۳
سال ۱۹۹۲

پاورقیها

1 - Alternative Scriptwriting: Writing Beyond the Rules

2 - Ken Dancyger

3 - Jeff Rush

4- Creating Unforgettable Characters

5 - Linda Seger

6 - Making A Good Script Great :A Guide for Writing and Rewriting

7 - Screenplay: The Foundations of Screen - Writing

چگونه فیلمنامه بنویسیم، ترجمهٔ مسعود مدنی، عکس معاصر، ۱۳۶۳. این کتاب با تجدید نظر سیدفیلد، در ۱۹۸۲ به چاپ مجدد رسیده است.

علاوه بر این، سیدفیلد کتاب دیگری در سال ۱۹۸۴ به چاپ رسانده است. عنوان این کتاب **راهنمای فیلمنامه نویس** است

8 - Francis Patterson

9 - Cinema Craftsmanship

۱۰ - طبق بروشور «ساموئل فرنچ» - که تنها بخشی از کتابهای فیلمنامه نویسی را در بردارد - ۱۳۹ عنوان کتاب در این زمینه آمادهٔ فروش است - م.

11 - David Bruskin

12 - Basic Instinct

13 - Preston Sturges

14 - Ben Hecht

15 - William Faulkner

16 - William Goldman

17 - Joan Didion

18 - John Huston

19 - Gilbert Cates

۲۰ - The Art of Dramatic Writing؛ **فن نمایشنامه-نویسی**، ترجمهٔ دکتر فروغ.

21 - Lajos Egri

22 - Adventures in the Screen Trade

23 - Writing Screenplays That Sell

24 - Michael Hauge

25 - The Karate Kid

26 - The African Queen

27 - Witness

28 - How to Write a Movie in 21 Days: The Inner Movie Method by Viki King

۲۹ - نویسندهٔ مقاله، صفحهٔ ۴۵ را از قلم انداخته است.

30 - Comedy Writing for Television & Hollywood

31 - Milt Josefsberg

32 - All in the Family, Laverne and Shirley, Mork and Mindy, Happy Days

33 - Screenwriting for Narrative Film and Television

34 - William Miller

35 - Feature Filmmaking at Used - Car prices

36 - Rick Schmidt

37 - Mystic Pizza

38 - Field of Dreams

39 - sex, lies & videotape

40 - She's Gotta Have It

41 - The Classical Hollywood Cinema

42 - David Bordwell

43 - Janet Staiger

44 - Kristin Thompson

45 - Oliver Stone

46 - Brian De Palma

47 - Scarface

48 - Raging Bull

49 - Robin Wood

50 - Rain Man

51 - Ordinary People

52 - Murphy Brown

53 - Cheers

54 - Jimmy Swaggart

55 - Dick Nixon

56 - Judith Guest

57 - James Burrows

58 - Thelma & Louise

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی