کارگاه فیلمنامه

با سپاس از آقایان: حمید دهقان‌پور، امیرحسین بابایی، حسن نجفی،
شهاب شادمان ، اشکان سپهر
خانم‌ها: دکتر سپیلا نجم و شعله نظریان

- درباره‌ی خلق فیلمنامه
- ماهیت سینمای سیاسی
- نمای نزدیک : بیا و بنگر
- بررسی فیلمنامه‌های بهرام بیضایی
- آشنایی با کتاب‌های سینمایی روز
- ادبیات سینمایی : نشانه‌شناسی
- گزارش بانک فیلمنامه
- کاریکاتور سینمایی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

درباره‌ی خلق فیلمنامه

امیرحسین بابایی

«یک فیلم خوب باید سه شرط داشته باشد: فیلمنامه‌ی خوب داشته باشد، فیلمنامه‌ی خوب داشته باشد و فیلمنامه‌ی خوب داشته باشد ...»؛ آلفرد هیچکاک

بی‌هیچ شبهه‌یی یکی از اساسی‌ترین ارکان هنر سینما فیلمنامه محسوب می‌شود. دقت و توجه به امر فیلمنامه‌نویسی برای هر سینماگری باید جزو واجبات باشد. متأسفانه در سال‌های اخیر، به‌ویژه پس از ورود به هزاره‌ی سوم، سینمای جهان به‌شدت با معضل فیلمنامه دست به گریبان است. کمبود موضوع مناسب برای پرداخت، تکراری بودن اغلب داستان‌ها و سطحی و مبتذل بودن روایت‌هاست که سیل بی‌شماری از آثار ضعیف، بی‌پنیه و خطی را روانه‌ی دنیای تصویر کرده است.

به اعتقاد بنده جمع زیادی از دستاندرکاران سینما در کشور ما هم با این نظر که یکی از اساسی‌ترین مشکلات کنونی سینمای ایران فیلمنامه است، موافق‌اند. نبود داستان‌هایی با نیاز روز، پرداختن به موضوعات دستِ چندمیِ عوامانه، عدم وجود مدیریتی مناسب بر فیلمنامه‌های ارایه‌شده و نبود آموزش صحیح در این امر هر روز به مشکلات سینمای ما می‌افزاید. فیلمنامه‌نویسان ما به جای این‌که مبلّغین فرهنگ ملی – مذهبی ما باشند و سعی در بالا بردن سطح آن کنند، با رویکرد به مبتذل‌ترین داستان‌ها و سطحی‌ترین موضوع‌ها، در پایین بردن سطح شعور و سلیقه‌ی سینمایی مردم – متأسفانه – یکی از نقش‌های اصلی را بازی می‌کنند.

هرچند بسیاری، فیلمنامه را اثری خام می‌دانند که تا وقتی به تصویر درنیاید به‌طور مستقل ارزش چندانی ندارد اما هستند فیلمنامه‌هایی که کاملاً نقیض این سخن و نظر را ثابت می‌کنند. کدام سینمادوستی است که از خواندن فیلمنامه‌های درخشان «آندره تارکوفسکی»، «کریشتف کیشلوفسکی»، «پیر پائولو پازولینی» یا «میکل آنجلو آنتونیونی» لذت نبرد، حتی اگر آثار این کارگردانان بزرگ را نیز ندیده باشد. بنابراین هرچند هدف از نوشتن فیلمنامه در حقیقت برنامه‌یی برای کارگردان است تا او را در به تصویر درآوردن آن یاری دهد اما جدای از آن هرچه ظریف‌تر، عمیق‌تر و دقیق‌تر باشد، به‌طور قطع با به تصویر درآمدن آن توسط کارگردانی زبده خود را پررنگ‌تر جلوه خواهد داد؛ بهترین کارگردانان هم نمی‌توانند از روی فیلمنامه‌یی ضعیف حتی اثری متوسط بسازند، اما کارگردانی متوسط می‌تواند از روی اثری درخشان کاری قابل قبول ارایه دهد. هنر فیلمنامه‌نویسی را می‌توان این‌گونه تعریف کرد: «درک و شناخت کامل زبان سینما، اجزای تشکیل‌دهنده‌ی آن و نقش هر یک از اجزا در زنجیره‌ی تهیه و تولید فیلم و هم‌چنین فراهم آوردن شرایطی که استفاده از حداکثر این امکانات را ممکن سازد». فیلمنامه‌یی می‌تواند دارای پایه و اساس استواری باشد که نویسنده‌ی آن از دانش کافی درباره‌ی سینما برخوردار باشد. هر چه دامنه‌ی این دانش وسیع‌تر باشد، کار برای او حساس‌تر و حوزه‌ی دید او وسیع‌تر خواهد بود؛ از خواندن بسیاری فیلمنامه‌ها می‌توان فهمید که نویسنده درکی از شرایط تولید در سینما ندارد یا نمی‌داند که برای رساندن فلان منظور و نشان دادن فلان احساس از چه ترفندی باید استفاده کند یا اصولاً امکان ساخت چنین اثری – با توجه به محدوده‌ی ساخت آن و امکانات سینمایی هر کشوری – وجود دارد یا خیر. چه بسیار سوژه‌هایی که در ابتدای امر به ظاهر جذاب بوده‌اند اما به دلیل پرداخت بد نویسنده و عدم درک امکانات سینمایی برای تولیدشان در گوشه‌یی خاک می‌خورند، بنابراین قبل از آن‌که هر فردی اقدام به نوشتن فیلمنامه کند باید روی دانش سینمایی خود کار کرده و آن را وسعت بخشد. خواندن فیلمنامه‌های درخشان تاریخ سینما، تأمل در ساختار داستانی فیلم‌های شاخص و مطالعاتی در باب اسلوب و روش فیلمنامه‌نویسی و حتی شرکت در کارگاه‌های نوشتن فیلمنامه برای هر فیلمنامه‌نویسی لازم است، هرچند در نهایت هر کس باید روش خود را برای نوشتن فیلمنامه بیابد و نباید دست به تقلید صرف بزند یا خود را در چارچوب‌هایی که خلاقیت را از او سلب می‌کنند کلیشه سازد. با داشتن چنین پشتوانه‌یی فیلمنامه‌نویس با دست پر به سراغ مصایب و مشکلات فراوانی که در راهش وجود دارد می‌رود و البته عشق، علاقه و پشتکار فراوان

اولین گام برای نوشتن فیلمنامه داشتن ایده‌یی مناسب است؛ چه‌بسا فیلم‌های بزرگ تاریخ سینما از دل ایده‌های کوچک بیرون آمده‌اند. فیلمنامه‌نویس باید همواره نگاهی دقیق به اطراف خود بیندازد و در جست‌وجوی ایده‌های ناب باشد

هم در کنار دانش، او را یاری خواهد داد.

اولین گام برای نوشتن فیلمنامه داشتن ایده‌یی مناسب است؛ چه‌بسا فیلم‌های بزرگ تاریخ سینما از دل ایده‌های کوچک بیرون آمده‌اند. فیلمنامه‌نویس باید همواره نگاهی دقیق به اطراف خود بیندازد و در جست‌وجوی ایده‌های ناب باشد. ایده‌ی خوب و نو هدیه‌یی ارزشمند است که نباید از دست برود، باید سریع یادداشت شود. بسیاری از ایده‌های خوب بر اثر سهل‌انگاری و ساده‌اندیشی به راحتی به دست فراموشی سپرده شده‌اند، چرا که ذهن آدمی مدام در حال تغییر و کنکاش است و گذشت زمان هیجان هر چیزی را از بین می‌برد.

توصیه‌ام به همه‌ی دوستان فیلمنامه‌نویس این است که گام اول را محکم بردارند. ایده به مثابه بذر می‌ماند، اگر ضعیف و سست باشد یا رشد نخواهد کرد یا در نهایت چیز خوبی از آب درنمی‌آید.

بسیاری از فیلمنامه‌نویسان ایده‌های خود را از فیلم‌های دیگر می‌گیرند. این کار جز تلف کردن وقت یا نگارش آثار نازل عاقبت دیگری در بر ندارد، چرا که هر کس باید داستان خودش را بنویسد! بیننده به محض این‌که داستان را تکراری ببیند، یا کسل خواهد شد یا با بی‌رغبتی فیلم را خواهد دید مگر آن‌که در ساختار داستان کهنه آن‌چنان تغییرات شگرفی پدید آید که ایده‌یی نو از داخل آن تراوش کند. تعداد فیلم‌های این‌چنینی اگر هم باشد، بسیار اندک است. اما این ایده‌ی نو است که راه موفقیت را به روی نویسنده‌اش باز می‌کند. ایده‌ی نو لزوماً نباید پیچیده باشد. گاهی اوقات ساده‌ترین داستان‌ها فقط به دلیل تازه بودنشان برای نویسنده به گنجی بزرگ بدل شده‌اند؛ داستان ساده‌ی «طعم گیلاس» برای «عباس کیارستمی» نخل طلای جشنواره‌ی کن را به ارمغان آورد، قصه‌یی که در نگاه اول هیچ جذابیتی ندارد اما ایده و پرداخت آن تازه و منحصر به فرد است حتی اگر دوست‌داشتنی هم نباشد! متأسفانه فیلمسازانی که خود مؤلف‌اند اغلب پس از موفقیت یک ایده یا داستان یا حتی فرم سعی می‌کنند در آثار بعدی‌شان همان را به نوعی تکرار کنند که در بیش‌تر اوقات هم شکست می‌خورند. حتی بزرگانی مثل «گدار» و «برگمان» هم در این دام گرفتار شدند. پس یادمان باشد نه تنها باید از تکرار داستان‌های دیگران بپرهیزیم، بلکه باید از تکرار خودمان هم پرهیز کنیم. به هر حال تکرار و اقتباس ناآگاهانه همواره پاشنه‌ی آشیل هر فیلمنامه‌نویس و فیلمسازی است.

گام بعدی که در حقیقت مشکل‌ترین مرحله‌ی کار فیلمنامه‌نویس است، خلق شخصیت‌ها در فیلمنامه است. در واقع این کار احتیاج به تمرین و تحمل سختی بسیاری دارد، حوصله و زمان بسیاری نیز می‌طلبد. ترسیم شخصیت‌ها در سینما به نظر بسیاری از اهل فن مشکل‌ترین نوع شخصیت‌پردازی است و دلایل زیادی را می‌توان برای آن متصور شد:

اول این که شخصیت‌های فیلمنامه باید طی زمان بسیار کوتاه فیلم ساخته و پرداخته شوند، در نتیجه خصوصیات شخصیتی هر یک باید فشرده شود؛ فرصتی برای گزافه‌گویی نیست و ضروری‌ترین ابعاد هر شخصیت باید نمایش داده شود.

دوم این که رفتارهای برونی و غیرکلامی‌یی که فیلمنامه‌نویس برای انتقال خصوصیات اصلی شخصیت‌ها برمی‌گزیند باید هم دقیق و هم واضح باشد، اما این دقت و وضوح محدود است و قوه‌ی تخیل خواننده / تماشاگر را به شیوه‌ی نشانه‌های کلامی برنمی‌انگیزد.

سوم این که فیلم جهان بیرونی را ترسیم می‌کند یا در حقیقت جهان را آن‌گونه که هست نشان می‌دهد، ولی شخصیت‌پردازی فیلمنامه از تشریح احساسات و افکار ذهنی شکل می‌گیرد؛ به عبارت دیگر فیلمنامه‌نویس باید راهی بیابد تا مضمونی ذهنی و درونی را در چارچوبی عینی از نمودی خارجی برخوردار سازد.

بنابراین کار فیلمنامه‌نویس خلق شخصیت‌های چندوجهی در مدت زمان بسیار کوتاه نمایش فیلم است، آن هم از طریق رفتارهای بیرونی که احساسات و افکار ذهنی را منتقل کنند. بی‌تردید چنین کاری به سادگی ممکن نیست.

اغلب آثاری که در اصطلاح به سطل زباله می‌روند، آن دسته آثاری هستند که شخصیت‌های سطحی و تک‌بُعدی دارند، تحرک و پویایی ندارند و در حقیقت

در حد یک تیپ بوده و هرگز به شخصیت نزدیک نشده‌اند. تیپ‌ها تنها به درد داستان‌های اسطوره‌یی و قهرمانانه می‌خورند یا فیلم‌های فانتزی و تخیلی، که تازه در سینمای مدرن آن‌ها هم دارای پیچیدگی‌های یک شخصیت کامل شده‌اند و همین امر است که حتی یک کار فانتزی را به اثری متفاوت و جذاب بدل می‌کند.

شخصیت‌ها با توجه به موقعیت اجتماعی، نحوه‌ی زندگی، حتی نوع پوشیدن لباس و فرم قیافه باید کنش‌هایی داشته باشند که معرف کاراکتر آن‌ها باشد و چون فیلمنامه‌نویس زمان اندکی در اختیار دارد باید از تصاویری گویا برای بیان منویات درونی شخصیت خود استفاده کند. «پودوفکین» از این تصاویر گویا، با عنوان دستمایه‌ی شکل‌پذیر فیلمنامه‌نویس یاد می‌کند و می‌گوید: «فیلمنامه‌نویس باید بداند که چگونه دستمایه‌ی شکل‌پذیر – و از نظر بصری گویا – را بیابد و به کار گیرد»؛ به عبارت دیگر باید بداند چگونه از میان دستمایه‌های بی‌نهایت متنوع زندگی و مشاهدات خویش آن قالب‌ها و حرکاتی را بیابد که مضمون کلی ایده‌ی او را به وضوح تمام بیان کنند.

چیزی که باعث خواهد شد شخصیت‌های یک فیلمنامه‌قوی و مستحکم باشند، شناخت فیلمنامه‌نویس نسبت به شخصیت‌های داستانش است. هر چه این شناخت عمیق‌تر باشد، فیلمنامه از جفت و بست بیش‌تری برخوردار خواهد بود. فیلمنامه‌نویس باید مدام با شخصیت‌هایش کلنجار برود و صدها سؤال را درباره‌ی آن‌ها پاسخ گوید؛ حتی بخش‌هایی از کنش‌ها، رفتارها و اتفاقاتی را که در فیلم اثری ندارند برای خود روشن کرده تا بتواند شخصیت‌ها را هرچه بیش‌تر به واقعیت نزدیک کند.

شخصیت‌های ماندگار تاریخ سینما یا از اشخاص واقعی الهام گرفته شده‌اند یا از منابع قوی ذهن فیلمنامه‌نویسان برجسته. برترین فیلم تاریخ سینما «همشهری کین» اقتباسی آزاد است از زندگی «ویلیام راندولف هوست»، «بن‌هور»، «اسپارتاکوس» و «السید» نیز گواهان دیگری بر این امرند.

داستان عجیب «استنلی کوبریک» در فیلم «چشمان کاملاً بسته» به دلیل شخصیت‌پردازی درخشانش است که باورپذیر می‌شود. همین‌طور شخصیت‌های فیلم‌های «دیوید فینچر» آن‌قدر خوب پرداخت شده‌اند که جای هیچ سؤالی برای بیننده باقی نمی‌گذارند؛ نگاهی دیگر به فیلم‌های «هفت»، «باشگاه مبارزه» و «بازی» این نکته را برای شما آشکارتر خواهد ساخت. به هر حال این مقوله احتیاج به تمرین و ممارست فراوان دارد و اگر با آن سطحی برخورد شود، نتیجه‌ی کار مشخص است.

نباید از یاد ببریم که هر یک از اجزای فیلمنامه مثل حلقه‌یی از یک زنجیر است که اگر یکی از حلقه‌ها سست باشد، به راحتی کل زنجیر را تحت تأثیر خود قرار خواهد داد و با تکانی کوچک این روند از هم خواهد پاشید.

گام سوم و پراهمیت خلق فیلمنامه نوشتن گفت‌وگوی بین شخصیت‌هاست، امری که می‌تواند ما را به اوج ببرد یا به‌طور کامل از مسیر منحرف سازد. اگر شخصیت‌های داستان خود را خوب بشناسیم به‌طور قطع به دنبال زبانی مناسب برای آن‌ها خواهیم گشت، زبانی که معرف شخصیت و حتی منویات درونی او باشد. گفت‌وگو (دیالوگ) باید چهار عملکرد اصلی داشته باشد:

۱- خط داستانی را به درستی پیش ببرد.

۲- ابعادی از شخصیت‌ها را معرفی کند که به طریق دیگر نمود ندارد.

۳- جزییات حوادث گذشته را شرح دهد.

۴- حال و هوای فیلم را تعیین کند.

گفت‌وگوها باید طوری با مهارت نوشته شوند که به‌طور طبیعی و متناسب با موقعیتی باشند که افراد در آن قرار دارند، ولی فیلم یک رسانه‌ی بصری است و از همین رو گفت‌وگوها در عین حال باید بسیار خلاصه و کوتاه باشند. اگر هر کدام از جملات یکی از کارکردهای چهارگانه را ندارد باید حذف شود، هرچند قطعه‌یی هوشمندانه، به‌یادماندنی یا شاعرانه باشد.

اولین جملات، قوت یا ضعف فیلمنامه را مشخص می‌کند و در واقع استعاره‌یی است از کل فیلم. گفت‌وگوها هر چه در فیلم بیش‌تر باشند، ریسک کار برای فیلمنامه‌نویس بیش‌تر خواهد شد مگر آن‌که آن‌قدر دقیق و قوی باشند که هر گونه تردیدی را برطرف کنند. نمونه‌هایی مثل «چه کسی از ویرجینیا وولف می‌ترسد» یا «گربه روی شیروانی داغ» که به‌طور کامل متکی به گفت‌وگو هستند، زیاد نیستند و در عوض بسیاری از فیلم‌هایی که خیلی زود فراموش شدند، فیلم‌هایی بوده‌اند که گفت‌وگوهای ضعیف داشتند. به هر ترتیب هر جا که می‌شود به جای گفت‌وگو از تصویر استفاده کرد، به‌طور قطع باید گفت‌وگو حذف شود.

از نوشتن گفت‌وگوهایی با پیام خاص باید پرهیز کرد. یکی از آسیب‌های جدی سینمای ما بیان واضح نصایح اخلاقی و پیام‌های اجتماعی در زبان شخصیت‌هاست. بیننده پذیرای این گونه پیام‌ها نخواهد بود، پیام باید در داخل فیلم مستتر باشد تا بیننده آن را کشف و شهود کند. هدف‌های بزرگ و پرطمطراق وقتی در کلام بازیگران باورپذیر می‌شوند که دارای شخصیت‌های مستحکم و قوی باشند و حرف‌هایشان با شخصیتشان جور از آب دربیاید. «هامون» و «آژانس شیشه‌یی» پر از گفت‌وگوهای به ظاهر شعارگونه است، اما شخصیت‌پردازی در آن‌ها آن‌قدر قوی است که هر بیننده‌یی باور می‌کند آن‌ها این‌گونه حرف بزنند.

گفت‌وگوها باید طوری با مهارت نوشته شوند که به‌طور طبیعی و متناسب با موقعیتی باشند که افراد در آن قرار دارند، ولی فیلم یک رسانه‌ی بصری است و از همین رو گفت‌وگوها در عین حال باید بسیار خلاصه و کوتاه باشند

«بهشت و زمین» اثر «الیور استون» بدون سخنرانی درباره‌ی تبعات جنگ، آن را تمام و کمال به تصویر کشیده است.

«مرثیه‌یی برای یک رؤیا» اثر «دارن آرنوفسکی»، بدون نصیحت و پیام‌های روزمره، یکی از اثرگذارترین آثار درباره‌ی سوءمصرف مواد مخدر و تبعات فردی، اجتماعی و خانوادگی آن است.

شعارزدگی به‌طور قطع یکی از آفات وجود گفت‌وگوهای زیاد در فیلمنامه است.

«پدی چایفسکی» استاد گفت‌وگونویسی می‌گوید: «اول تمام جملات فاضلانه را حذف کنید، بعد هم همه‌ی صفت‌ها را. خود من بعضی از قطعات مورد علاقه‌ام را حذف کرده‌ام. وقتی پای حذف کردن در میان باشد، جایی برای ترحم و دلسوزی نیست. بعضی از عزیزترین و دوست‌داشتنی‌ترین نوشته‌های من در همین بریدن‌ها دور ریخته شده است».

ضلع پایانی این مربع، به وجود آوردن کشمکش در فیلمنامه است. در حقیقت رویارویی شخصیت‌ها و حوادث فیلمنامه ستون فقرات آن محسوب می‌شود.

گر رویارویی موفق باید قبل از هر چیز دو یا چند شخصیت درگیر را طوری کنار هم قرار دهد که بتوانند کشمکش به وجود بیاورند. رویارویی موقعیتی خیالی بوده و به میزان خلاقیت فیلمنامه‌نویس بستگی دارد. هر چه تنش‌ها غافلگیرکننده‌تر، تازه‌تر و جذاب‌تر باشند، بیننده را بیش‌تر به خود جلب می‌کنند. در حقیقت نقاط عطف داستان و فراز و فرودها همه بر اساس همین کشمکش‌ها شکل می‌گیرند.

هدفمند بودن رویارویی شخصیت‌ها نکته‌ی مهمی است که هرگز نباید فراموش شود. در بسیاری فیلم‌ها شاهد صحنه‌های زاید و رویارویی‌های بی‌موردی هستیم که هیچ بار معنایی به فیلم اضافه نمی‌کنند و تنها موجب افت کیفی فیلم و پرت شدن بی‌جهت حواس تماشاگر از داستان می‌شوند. رویارویی با تعیین هدف‌ها شروع می‌شود، بعد کشمکش اضافه شده و با حادثه به پایان می‌رسد. به فیلم‌های «آلفرد هیچکاک» دقت کنید، لحظه‌یی شما را رها نمی‌کنند. کشمکش‌ها در فیلم‌ها آن‌قدر آگاهانه طراحی شده‌اند که هرگز برخورد بی‌هدف یا حادثه‌ی زایدی در آن‌ها مشاهده نمی‌شود. آثار هیچکاک به‌طور قطع کلاس درسی برای یاد گرفتن اسلوب ایجاد کشمکش در فیلمنامه است، هرچند در این که این کشمکش با چه ریتم یا ضرب‌آهنگی به وجود آید، اصلی در کار نیست و به‌طور کامل بستگی به موضوع و روش فیلمنامه‌نویس برای کار دارد.

رویارویی و کشمکش عامل ایجاد تنش در تماشاگر است، فاصله‌ی زمانی نه باید در طول کشمکش‌ها آن‌قدر طولانی شود که تماشاگر خوابش ببرد و نه آن‌قدر نزدیک به هم که دچار سرگیجه شود.

گفت‌وگوها نباید جای کنش‌ها را در فیلمنامه بگیرند، بگذارید حوادث به جای آن‌ها داستان را جلو ببرند. تا جایی که می‌شود باید کنش‌ها را طوری سازماندهی کرد که برای بیننده سؤال به وجود آورند؛ نباید همه‌ی اطلاعات را ناگهان در اختیار او قرار داد، اگر ناشیانه این کار انجام شود ممکن است خطرناک باشد و حتی یک کار جدی را به سمت کمدی سوق دهد! یکی از کارگردان‌های دیگری که کنش در فیلم‌هایش نقش اصلی را بازی می‌کند، «دیوید فینچر» است. فیلم «هفت» به‌طور قطع یکی از شاهکارهای نگارش حادثه در فیلمنامه است؛ «بازی» و حتی «اتاق وحشت» هم همین‌طور. «زودیاک» هرچند ریتم کند و شاید آزاردهنده‌یی داشته باشد اما به دلیل این که اطلاعات بسیار جزیی در اختیار بیننده قرار می‌گیرد، با همه‌ی کلافگی که در او ایجاد می‌کند، لحظه‌یی نمی‌تواند دست از تماشای فیلم بردارد.

به هر حال هر چه ترتیب و نحوه‌ی آرایش رویارویی‌ها و حوادث ماهرانه‌تر باشد کار جذاب‌تر و نتیجه‌اش درخشان‌تر خواهد بود.

آن چه خواندید تنها بخشی از نکات مهم در باب هنر فیلمنامه‌نویسی بود؛ در حقیقت بیش‌تر توجه به ساختار بود و نه ظرایفی که در این کار باید مد نظر داشت. در پایان باز هم باید تأکید کنم که تنها راه رسیدن به نتیجه‌ی مطلوب، تمرین بسیار، مطالعه‌ی فراوان و پشتکار زیاد است. فیلمنامه‌نویسی هنری است که ذوق و علاقه‌ی فراوان می‌طلبد و نویسنده مدام باید در راه آزمون و خطا گام بردارد تا آثار درخشانی را خلق کند.

در آخر، این مقال را با سخنی از «فرانک دارابونت» فیلمنامه‌نویس و کارگردان برجسته‌ی آمریکایی – کارگردان فیلم‌های رستگاری در شائوشنگ، مسیر سبز و ... – به پایان می‌برم:

«این حرفه – فیلمنامه‌نویسی – به هیچ وجه تفننی و ساده نیست. به نظر من ارزش کارهای آدم با میزان سادگی و لذت‌بخشی آن‌ها سنجیده نمی‌شود. هر چه کار سخت‌تر و پیچیده‌تر باشد، ارزش بیش‌تری پیدا می‌کند. گمان نمی‌کنم که با راحتی و تفنن بتوان به اهداف بزرگ رسید. مطمئنم که ادیسون لامپ برق را بر اساس تفنن اختراع نکرد، به‌طور حتم علل دیگری داشته است» ■

هر چه تنش‌ها غافلگیرکننده‌تر، تازه‌تر و جذاب‌تر باشند، بیننده را بیش‌تر به خود جلب می‌کنند، در حقیقت نقاط عطف داستان و فراز و فرودها همه بر اساس همین کشمکش‌ها شکل می‌گیرند

منابع

۱- فروگ ویلیام، ذن و هنر نگارش فیلمنامه، ترجمه‌ی عباس اکبری

۲- مکی ابراهیم، مقدمه‌یی بر فیلمنامه‌نویسی

۳- سواین دوایت، داستان سینمایی، ترجمه‌ی محمد شهبا

۴- سیگر لیندا، فیلمنامه‌ی اقتباسی، ترجمه‌ی عباس اکبری