پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

سینما

الگوهای فیلمنامه

فرانسیس وانوا[1]
ترجمه: داریوش مؤدبیان

فصلی از یک کتاب
فیلمنامه‌های الگو

وقتی که امکان ترجمه کامل یک کتاب علمی و مخصوصاً نشر آن به دلایل گوناگون نیست، ترجمه فصلی برگزیده، فصلی که به‌خوبی محتوای اصلی اثر را در طرحی کلی بنمایاند و از سوی دیگر سبک و سیاق نویسنده و پژوهشگر را بشناساند - عموماً فصل آغازین: که به شرح نتیجه‌گیری از هر آنچه که شرح داده مبادرت می‌ورزد - می‌تواند از یک سوی پاسخ‌گوی نیاز خواننده پژوهنده باشد و از سوی دیگر راضی کننده دست و قلم مترجم پژوهشگر.

درباره این کتاب و نویسنده آن:

کتاب «فیلمنامه‌های الگو، الگوهای فیلمنامه، منتشر شده در سال ۱۹۹۱ برای نخستین بار و چاپ شده برای دومین بار به سال ۱۹۹۵ از انتشارات بنگاه نشر «دانشگاهی - ناتان» - پاریس، در ۲۵۸ صفحه، اکنون از کتاب‌های درسی و دانشگاهی فرانسه می‌باشد.

نویسنده این کتاب «فرانسیس وانوا» از استادان برجسته نقد و تحلیل فیلم و فیلمنامه، در دانشگاه دهم پاریس (نانتر) است.

پیش از این کتاب، «وانوا» آثاری چند پیرامون فیلمنامه، نقد و تحلیل فیلمنامه‌های مشهور، ادبیات سینمایی و رابطه میان ادبیات و فیلم منتشر ساخته است که مهمترین آنها عبارتند از:

۱- ***نقد تحلیلی بر «قاعدهٔ بازی»، فیلم و فیلمنامه***، ۱۹۸۹، انتشارات، ناتان، پاریس.

۲- کتاب بسیار ارزشمند: ***قصهٔ نگاشته شده، قصهٔ فیلم شده***، انتشارات دانشگاهی- ناتان، پاریس، ۱۹۹۱.

۳- ***دقایق تحلیل فیلم***، (با همکاری: آن گولیو -لته) انتشارات ناتان - ۱۹۹۲.

آخرین اثر پژوهشی «وانوا» در زمینه فیلمنامه - تاآنجا که ما خبرداریم - : کتابی است تحت عنوان: ***نقد تحلیلی «حرفه: خبرنگار»، فیلم و فیلمنامه***، انتشارات ناتان، ۱۹۹۴.

پیش‌درآمدی بر هر آنچه که فیلم‌نامه نام گرفته

- «به نظر شما فیلمنامه چیست و چگونه باید باشد؟»

«- امروزه، تعبیر فیلمنامه از میان رفته است. ما دیگر خودمان را با این مشکل معروف و قدیمی سینما که فیلمنامه چیست و چگونه باید باشد مشغول و درگیر نمی‌کنیم. مشکل فیلمنامه وجود ندارد، هیچ‌وقت هم وجود نداشته. [...] می‌شود هر چیزی را نوشت، اسمش را هم فیلمنامه گذاشت. اما من هیچوقت فیلمنامه ننوشته‌ام. من متن‌هایی نوشته‌ام که بعداً از روی آنها فیلم‌برداری کرده‌ام. [...] من فیلمنامه به سبک امروزی می‌نویسم، نه فیلمنامه آن چنان که در دیروز بوده. با این همه، برای من هر فیلمنامه مابین سه تا شش ماه کار می‌برد: این زمان بستگی به فیلمنامه دارد، اما به هر صورت فیلمنامه قدم نخستین کارگردانی است.»

ما در همین ابتدا، گفته‌های «برتران بلیه»[۲] پیرامون فیلم:

- [۳]«Trop belle pour toi» رابه عنوان مدخلی برای صفحه‌هایی که پس از این خواهد آمد، آوردیم، نخست به خاطر اینکه این گفته‌ها ویژگی ناپایداری یا «شناور بودن» پدیده‌ایی به نام فیلمنامه را روشن می‌سازد. فیلمنامه، همه آن چیزی است که بیش از، یا هنگام یا برحسب تهیه یک فیلم نگاشته می‌شود. اما فیلمنامه می‌تواند، آن چنان که تماشاگران تصور می‌کنند و یا حتی اهل فن می‌انگارند هم چنان که عملاً نیز این چنین است نوعی از نگارش برحسب اصول و قواعد بسیار معین و مشخص باشد. یعنی فیلمنامه مجموعه‌ای است منسجم از قوانین واحکام دستوری. بی‌شک این همان چیزی است که «بلیه» به آن «فیلمنامه دیروز» نام نهاده است و فراموش نکنیم که امروزه روز هم هم چنان از این فیلمنامه‌ها نگاشته می‌شود.

از سوی دیگر، این گفته‌ها نشانگر این است که یک آدم حرفه‌ای سینما چگونه می‌تواند در مورد فیلمنامه دارای حس‌هایی دوگانه و متضاد باشد، بلافاصله پس از آنکه آن را نفی می‌کند، مقام و ارزش آن را می‌ستاید. گویی فیلمنامه پدیده‌ای است دوگانه [زشت و زیبا].

و دست آخر این گفته‌ها تأکیدی است بر اینکه فیلمنامه فقط یک داستان نیست، فقط یک ساختار نمایشی نیست، بلکه در کنار همهٔ اینها خود «نخستین گام‌ها» در راه کارگردانی‌است.

یک بار دیگر این سه نکته را برشمریم

۱- فیلمنامه، پدیده ناپایدار

برای تهیه یک فیلم، مقدم بر کارگردانی، مجموعه‌ای از نگارش با شیوه‌های گوناگون، گاه هم‌زمان و گاه در پی‌یکدیگر، وجود دارد. کتاب‌های فنی و جزوه‌های دستوری برای عمل کردن روی فیلمنامه (به درستی هم نام «دستورالعمل، برآنها گذاشته‌ایم، چراکه به کار و عمل اهل فن هنگام عمل کردن می‌آیند.) این شیوه‌های نگارش فیلمنامه را نام‌گذاری کرده، طبقه‌بندی کرده و تعریف هر یک و برشمردن احکام دستوری آنها پرداخته‌اند.

«SYNOPSIS» [۴] [چکیده] خلاصه‌ای کوتاه از داستان، چکیده گزارش از موضوع و مضمون است. (در یک و گاهی در چند صفحه). «Synopsis» می‌تواند طرح اولیه و کلی فیلمنامه باشد (عموماً برای جلب نظر تهیه کننده). یا ممکن است، آن را پس از نگارش کامل فیلمنامه از روی آن استخراج کرد. حتی ممکن است برای کاربردهای حرفه سینمایی: مطبوعاتی، ارتباطی با تماشاگران و از این دست، پس از اتمام فیلم‌برداری، خلاصه‌ایی از فیلمنامه یا داستان فیلم را از روی فیلم آماده کرد.

«SUJET» [۵] [موضوع] ، در یک تعریف عام که مورد پذیرش همگان است: خلاصه‌ایی کوتاه و جامع از مضمون و محتوی فیلم است که در ضمن چارچوب داستانی فیلم را نیز معین می‌دارد. (شخصیت‌های اصلی، وقایع و رویدادها).

«TRAITEMENT» [۶] [گسترده] گسترده داستان است در ده‌ها صفحه، با فرازها و نشیب‌ها، گره‌افکنی‌ها و گره‌گشایی‌ها، بند و پی‌های وقایع در یکدیگر و با یکدیگر، گسترش رویداد اصلی، ساختار نمایشی، طراحی بعضی از صحنه‌ها از طریق گفت‌وگوها.

«Continuite dialoguee» [۷] [پی‌رفت گفت و گوها]، تقطیع داستان را به صحنه‌ها و فصل عرضه می‌دارد، اعمال و وقایع را شرح می‌دهد و جزء به جزء می‌نمایاند، متن کامل گفت‌وگوها.

«Scenario» یا «Script» [۸] [فیلمنامه یا تصویرنامه]، در بسیاری از اوقات با «پی‌رفت گفت‌وگوها» اشتباه می‌شود.

با همه این اوصاف «ژان - پل توروک» [۹] پیشنهاد می‌کند: «فیلمنامه هم‌چون یک روند تکاملی در راه گسترش روایت سینمایی «بینگاریم، روندی که از مراحل گوناگون می‌گذرد، از فکر نخستین برای شروع تا متن نهایی در انجام. این بدین معنا است که: فیلمنامه متنی است روایی - توصیفی. نگاشته شده به منظور فیلم‌برداری یا درست بگوییم به منظور فیلم شدن. با این همه «فیلمنامه» در بیشتر مواقع، به صورت «برشنامه فنی» [۱۰] خود را شناسانده است. و این آخری مجموعه‌ای است کامل از فیلمنامه و اطلاعات دقیق فنی (اندازه نماها، حرکت‌های دوربین، تمهیدهای شنیداری، تمهیدهای ویژه و غیره.) که به کار فیلم‌برداری می‌آید و در خود پیشنهادهایی نیز پیرامون برنامه‌ریزی فیلم‌برداری تا عملیات پس از فیلم‌برداری و حتی تخصیص سرمایه لازم در هر صحنه را دارا می‌باشد.

در عمل نیز، فیلمنامه در بیشتر مواقع شکل تلفیقی یا میانگینی را به خود می‌پذیرد (میان گسترده و پی‌رفت گفتاری، میان پی رفت گفتاری و برشنامه فنی).

برخی از کتاب‌های خودآموز (MQNUEL) فن نگارش فیلمنامه نشان نمی‌دهند که چگونه می‌بایست بعضی از مشخصه‌های فنی را - بی‌آنکه از آنها به طور مستقیم نام برده شود و یا آنها را به توصیف و تشریح کشید - در متن به طور غیرمستقیم جا داد، یعنی آنها را در متن به صورتی القاء کرد. می‌دانیم که در ذکر مستقیم این مشخصه‌ها و نکات فنی باعث سنگینی بار «فنی» بودن و شدن و گیجی خواننده و حق به فراموشی سپردن خط اصلی داستان و رویدادها می‌شود. مشخصه‌هایی همانند برشنامه فنی (نقطه. جمله تمام، سرخط، جمله جدید، به معنی: تغییر نما. یک خط سپیدی در متن به معنای تغییر فصل و تمهیدهای تصویری در انتقال زمان و مکان و جزء اینها.) یا چگونه با رعایت مسایل و محدوده‌های سرمایه‌گذاری سینما می‌توان فیلمنامه نوشت. (صحنه‌هایی را ننوشت که تهیه آنها بسیار گران می‌شود. چگونه به مسایل اقتصادی فیلمی در حال تولید فکر کرد)؟

مسایل فنی، عملی و علمی و حتی روزمره به حرفه سینما پیوستگی تنگاتنگ دارند و نسبت به حضور درکشورها و سرزمین‌های گوناگون بسیار متفاوتند، از

یک زمان به زمان دیگر و حتی در یک کشور معین و در یک زمان معین: از یک فیلم به فیلم دیگر دستخوش تغییر می‌شوند. این تغییر و تنوع به احتمال یقین از این جهت است که سینما یک عمل هنرمندانه است و «شرایط اجتماعی» - که خود بسیار متغیر و ناهمگن‌اند - جایی برای انسجام قواعدی همیشگی و غیرقابل تغییر باقی نمی‌گذارند. اما از طرفی تاریخ نمایانگر این نکته نیز بوده است که همیشه و در همه حال «فیلمنامه» کمتر نسبت به «فیلم» دستخوش تنوع و دگرگونی شده است، چه نسبت به شکل و چه نسبت به کاربرد، چراکه امروزه روز هم‌چنان همان کاربرد و همان کارکرد را از آن انتظار داریم.

«دیوید بردول»، «جانت استیجر» و «کریستیان تامپسون»[11] ادعا دارند که از سال ۱۸۹۷ موسسه «بیوگراف» [در آمریکا] نویسندگانی را به خدمت گرفته بود تا هر آنچه می‌توانستند از طرح اولیه، داستان، چکیده داستان و خلاصه داستان و قصه و حتی «ایده»هایی را فراهم آورند که پس از آن بتوان از روی آنها چیزی را آماده کرد که در آن روزها به آن عنوان OUTLINE SCRIPT داده بودند. و این عنوان بدین معنا بود که برحسب آن مواد فراهم آمده از پیش، موضوعی را انتخاب کنند، برخوردی نمایشی را به وجود آورند و برروی این برخورد چند صحنه نمایشی بسازند که قابل فیلم شدن باشد.

(با توضیح صحنه‌ها واعمال صحنه‌ای و شخصیت‌ها، توصیف عواطفی که بازیگران قرار است از خود نشان دهند و به ویژه با مشخص کردن زمان ورود بازیگران به قاب تصویر و خروج آنها از قاب - در همین جا است که نفوذ تمهیدهای تئاتری را در آن روزگاران به روشنی مشاهده می‌کنیم - و دست آخر چند کلمه هم به عنوان گفت‌وگو برای بهتر مشخص کردن صحنه‌ها و موقعیت‌ها).

همین نویسندگان [منظور: بوردل، استیجر و تامپسون] به ما نشان می‌دهند که چگونه این اصولی که به «تیلوریسم»[12] در سینما شهرت یافته است در تمام محافل صنعت سینمایی گسترش یافت، به ویژه در «هالیوود»، و سعی بر این داشت که پیش از فیلم‌برداری برآورد درستی از بودجه فیلم و برنامه‌ریزی دقیقی برای فیلم‌برداری به دست بدهد. در این روند فیلمنامه وسیله و حربه اصلی محسوب می‌شود: البته وقتی که به صورت یک متن فنی کامل و جزء به جزء شده باشد. و برحسب همین اصول بودکه فیلمنامه مرحله نخستین و سرنوشت‌ساز برای تهیه و تولید یک فیلم محسوب می‌شد و می‌شود. از نظر مسئوولان استودیوها، این تهیه کننده بود که مسئوول اصلی - با مسئوولیت تمام و کمال - در مورد فیلم بود، او بود که فیلمنامه‌نویس و کارگردان را برمی‌گزید و پس از آن حتی بازیگران، گروه فنی و فیلم‌برداری و تسلط کامل بر فیلمنامه‌نویسی در هالیوود دارد، البته برای برخی از فیلم‌ها و یا به خاطر حضور بعضی از کارگردانان برجسته، گاهی در این شیوه انعطاف نیز مشاهده می‌شود یعنی فیلم‌برداری بر حسب یک برنامه‌ریزی دقیق نما به نما پیش نمی‌رود، بلکه بیشتر بر متنی تکیه دارد که به آن «General outline Script» می‌گفتند، (نوعی از «گسترده فیلمنامه» که عموماً برحسب قسمت‌های طولانی روایتی پیش می‌رود)، کارگردان به خواست خود برشنامه فیلمش را کمی پیش از فیلم‌برداری و یا در طول آن آماده می‌کرد و می‌نوشت. «گریفیث» فیلمنامه‌های عمومی را به کار می‌برد و بیشتر برروی فیلمش به هنگام تدوین کار انجام می‌داد تا هنگام نگارش فیلمنامه. «چاپلین» هم‌چنین می‌کرد.[13] اما فقط این کارگردانان، نامدار و برجسته، اجازه داشتند در زمان‌های خارج از قاعده (چه برای نگارش، چه برای فیلم‌برداری و تدوین) کار انجام دهند.

ورود صدا به سینما شکل فیلمنامه را تغییر داد، چراکه می‌بایست گفت‌وگوها به فیلمنامه اضافه شود و

جایی هم برای معین و مشخص ساختن سروصداها و موسیقی در نظر گرفته شود. فیلمنامه صحنه به صحنه (و نما به نما) باب می‌شود، و این خود اجازه می‌دهد که کارگردانی با انعطاف بیشتری انجام شود و کارگردان در مسایل ساخت و ساز و حتی بودجه‌بندی فیلم دخالت بیشتر داشته باشد. از سوی دیگر فنون پیش‌بینی طول مدت هر صحنه در این دوره کامل‌تر شده و کاملاً استقرار می‌یابد.

در سال‌های بیست، کمپانی‌های بزرگ فیلم‌سازی، بخشی از سازمان اداری خود را به تهیه و تأمین فیلم‌نامه اختصاص می‌دهند (جستجوی «سوژه»، بررسی رمان‌ها، داستان‌ها، نمایشنامه‌ها و کلیه آثار و دیگران را. کارگردان فقط یک کارشناس رهبری بازیگران و گاه گروه فنی می‌تواند باشد. این شکل سازماندهی کار در سینما از سال ۱۹۱۶ [در استودیوهای امریکا] استقرار کامل می‌یابد. اما پیش از این یعنی از سال ۱۹۱۱ بودکه جدایی و استقلال عملکرد فیلمنامه‌نویس از کارگردان و عمل او به طور کامل معین و مشخص شده بود.

استودیوها بخش «فیلمنامه» و «نگارش فیلمنامه را تأسیس می‌کنند. در اینجا داستانی انتخاب می‌شود، آن را فصل‌بندی می‌کنند و به دست کارگردانی می‌سپارند، اکثر اوقات او (کارگردان) متخصص نوع خاصی از داستان است. هم‌چنان بر حسب گفته «بوردول» در میان سال‌های ۱۹۱۱ تا ۱۹۱۷ گسترش فیلم‌های چند حلقه‌ایی باعث نگارش متن‌های فیلمنامه‌هایی شد که درآنها رعایت روابط منطقی - مکانی و زمانی - و تداوم میان صحنه‌ها لازم می‌آمد. امکان جدیدی برای تطابق میان صحنه‌هایی به وجودآمد که از نظر شرایط زمانی و مکانی با یکدیگر همگن نبودند. پس باید روش‌هایی اتخاذ می‌شد تا همه چیز قابل فهم باشد و منطق لازم برای پی‌گیری رویدادها و برخورد وجود داشته باشد. (و به ویژه ازلحاظ بازی بازیگران - شخصیت‌ها - در هنگام ورود و خروج و حضور در صحنه‌های متوالی و از جهت جای دادن میان نویس‌ها و از این دست ...). در همین جهت بود که متن فیلمنامه (SCRIPT): زیربنای داستان سینمایی، خزانه اطلاعات و حافظه فیلم و ضمانتی برای حفظ تمامیت قصه و ارتباط آن با مخاطب در طول عملیات فیلم‌برداری و تدوین محسوب می‌شد. فیلمنامه‌های فصل‌بندی شده، جزء به جزء شده - با حفظ تداوم لازم یک فیلم سینمایی سکه رایج پس از سال‌های ۱۹۱۴، بودند، اما میان نویس‌ها در طول تدوین فیلم بود که مدون، نوشته و فیلم‌برداری می‌شدند. در این فیلمنامه‌های اولیه این نکات را به وضوح می‌بینیم: شاخص‌های اصلی مکان نمایش: صحنه (خارجی /داخلی)، فهرستی از نقش‌ها، یک صفحه خلاصه داستان (چکیده)، پی‌رفت شماره‌گذاری شده نماها. به همراه توضیح پیرامون رویدادها، حرکت‌ها و وسایل فنی. در میان سال‌های ۱۹۱۴ تا ۱۹۳۱ این شیوه عملکرد نمایشی و ... و دست آخر نگارش فیلمنامه). در این بخش متخصصان به تنظیم این داستان‌ها براساس تداوم سینمایی می‌پردازند و سپس آنها را تقطیع کرده و برشنامه فنی را آماده می‌سازند. (چیزی که بعدها با عنوان «اقتباس» از آن یاد خواهد شد، در معنای عامش). در اینجا است که گسترده داستان مطروحه، شخصیت‌های نمایش سینمایی و نیازهای بازار و استودیو به فیلمنامه و تأمین آن مورد بررسی قرار می‌گیرد. یک رمان و یا یک نمایشنامه (از طرفی بسیار مشکل می‌نماید، پس از این به فیلم درآمده، بتوان شکل اولیه‌اش را حدس زد، چراکه شکل روایتی و یا تئاتری آن به طور کامل دستخوش دگرگونی شده تا محصولی خاص و سینمایی باشد) می‌تواند چندین «گسترده» داشته باشد، که البته فقط یکی از آنها برای گسترش در شکل فیلمنامه فنی یا «پی‌رفت گفتاری» انتخاب و مورد استفاده قرار می‌گیرد.

و این چنین بود که در هالیوود یک نظام کاملاً

منسجم برای بنا نمودن ساختارهای روایتی در سینما و مراقبت‌های ویژه برای تولید فیلم، با تکیه بر اصل تقسیم کار، استقرار یافت. با این همه نظام منسجم نیز گاهی دستخوش دگرگونی می‌شد، دگرگونی‌ای که توسط برخی از شخصیت‌های برجسته به وجود می‌آمد، (و به این گروه کارگردانان برجسته اضافه نام برخی از تهیه‌کنندگان و بازیگران نامدار را). این دگرگونی در نظام منسجم هالیوودی، به چند دلیل صورت می‌پذیرفت: نخست مخالفت با نظام خودکامه هالیوود، دوم، میل به سوددهی بیشتر فیلم، سوم، ایجاد فضایی مناسب برای امنیت شغلی تهیه کننده، کارگردان و بازیگران و دست آخر و به ویژه میل شخصی به نوآوری در زمینه فیلمنامه‌نویسی و فیلم‌سازی. برای داشتن مثال در این مورد می‌توان داستان تولید فیلم CASABLANCA که توسط «پاتریک بریون» در کتابش نقل شده را خواند. این فیلم در واقع و در ابتدا نمایشنامه‌ای بوده برای تئاتر - که البته در آن زمان هنوز به چاپ نرسیده بوده است -، گروهی از فیلمنامه‌نویسان کارآمد برروی آن کار می‌کنند، نتیجه: متنی است سینمایی که «روز به روز توسط نویسندگان گوناگون نوشته می‌شد، و فقط چند ساعت پیش از فیلم‌برداری هر صحنه به دست بازیگران می‌رسید.[۱۴] پایان فیلم تقریباً به صورت بدیهه‌سازی در سر صحنهٔ فیلم‌برداری نوشته شده و یا ساخته شده است و غیره ... و تمام ماجرای نگارش نمایشنامه تا ساخت و آماده‌سازی فیلم میان سال ۱۹۴۱ تا ۱۹۴۲ رخ می‌دهد. مابین سال ۱۹۵۳ و سال ۱۹۵۴ فیلمی از «نیکلاس ری» با عنوان: «Johnny Guitar» خط سیر مشابه CASABLANCA از نگارش تا ساخت - را طی می‌کند: این فیلم اقتباسی است از یک رمان به چاپ نرسیده، فیلمنامه اولیه به طور کامل بازنویسی می‌شود و هنوز بازنویسی به اتمام نرسیده که فیلم‌برداری با یک متن نیمه‌کاره آغاز می‌شود، و در این میان فراموش نکنیم خواسته‌ها و تلقین‌های هنرپیشه - ستاره فیلم (جوان کرافورد) و نگرانی‌ها و بدیهه‌سازی‌های «ری» را ... اما اگر قول نویسنده زندگینامه «ری»، ایزنشتیز،[۱۵] را بپذیریم: «نیکلاس ری» به این امور عادت داشته و از پس آن نیز به خوبی برمی‌آید، چراکه این فیلم محصولی است با خط تولید مهم‌تروعظیم‌تراز فیلم[۱۶] «La Fureur de uivte» و آن چنان که می‌دانیم فیلم «Johnny Gitar» موفقیت‌های بسیار به دست می‌آورد و خود موضوع ساخت فیلم‌های دیگری می‌گردد. این فقط دو نمونه از میان بسیار مثال‌هایی است که می‌توان در مقابل اسطوره فیلمنامه تمام و کمال و دست‌نزدنی - آن چنان که گفته هیچکاک به آن معتقد بود و عمل می‌کرد - به دست داد. آری فیلمنامه تمام و کمال یک واقعیت سینمایی است، اما تنها واقعیت سینمایی نیست و فراتر و غیر از این هم می‌تواند باشد، که هست.

تاکنون پژوهشی همانند آنچه «بوردویل»، «استیجر»، «تامپسون» برای سینمای آمریکا انجام داده‌اند، در مورد آغاز سینمای فرانسه به عمل نیامده است.

«ژان - پل توروک» فقط چند مشخصه از نخستین فیلمنامه‌های سینمای فرانسه - به ویژه فیلمنامه‌های «ملیس» - به دست می‌دهد: فصل‌بندی فیلمنامه‌ها به تابلو و صحنه (این دو تعبیر گاه به جای یکدیگر می‌آیند و یا در هم می‌آمیزند). در شماره چهارم مجله: «La Revue du Cinema» (اکتبر ۱۹۲۹) متن فیلم «Voyage a ravers impossible» «سفر از میانه ناممکن» با عنوان: نمایشنامه بزرگ، تخیلی و جدید، در ۴۰ تابلو. سناریو، تمهیدها و صحنه‌پردازی از ژرژ ملیس» به چاپ رسیده است. در واقع این متن توصیفی است گاه ادبی از این فیلم، محتوای هر تابلو برحسب شماره (دکور، حرکت‌های شخصیت‌ها و اعمال صحنه‌ای و غیره). به احتمال بسیار کار بعدی برروی فیلمنامه متنوع‌تر از آنچه که در آمریکا اتفاق می‌افتاده

بوده است. بی آنکه به آن درجه‌ای از برنامه‌ریزی که درآمریکا رسیده بودند. نایل آیند.

در اروپا، به ویژه در فرانسه، تعبیر «مولف» در سال‌های پنجاه میلادی گسـ ش یافت. مقاله معروف «الکساندر آستروک»[17]این تفکر را متبلور ساخت که یک کارگردان خود باید فیلمنامه‌هایش را بنویسد، «فیلمش را خود بنگارد». البته لازم نبود این تصور از آن سال‌های پنجاه باشد. پیش از این، در سال ۱۹۲۲ کارل تئودور درایر»[18] افکار «بنجامین کریستینسن»[19] را به بحث می‌گذارد و این چنین آنها را خلاصه می‌سازد: «کارگردان می‌باید خود فیلمنامه‌های خویش را خلق کند.» و سپس اظهار می‌دارد: «رسالت کارگردان در این است که از نویسنده پیروی کند چرا که انتخاب نوشته یک نویسنده دلیل بر حق بودن تفکر نویسنده است.» با این همه «درایر» در سال ۱۹۵۰ اعلام می‌دارد: «آنچه مسلم است، و بهترین، اینکه کارگردان خود فیلمنامه خویش را بنگارد. کارگردان هرگز نمی‌تواند هنرمند خلاق باشد (در مقابل هنرمند تولید کننده) مگر اینکه خود خالق فیلمنامه فیلم خود باشد.» هم‌چنین می‌توان به سال‌های ۲۰ و نوشته‌های «لویی دولوک» در فرانسه رجوع کرد. از میان این نوشته‌ها به خوبی می‌توان دریافت که کارکردها (و همچنین به عبارت دیگر: اشکال) فیلمنامه به صورتی مشهود برحسب کارگردان تغییر می‌کند. اگر کارگردان یک تولید کننده باشد (فیلمنامه در این صورت یک «ماکت» از فیلم است) یا یک مولف (که در این صورت فیلمنامه بخشی از روند خلاقیت سینمایی می‌تواند باشد). اما در همین مورد اخیر عمل نگارش و به کارگیری فیلمنامه ثابت فرض نشده و حتی می‌توان خلاف آن را به اثبات رساند.

«ژاک ریوت» یا «موریس پیالا» به اشکال جدیدی در بدیهه‌سازی سینمایی دست یافتند، برای آنها کار روزانه با یک خلاصه صحنه آغاز می‌شد و سپس فیلم‌برداری چیزی جز ثبت رویدادهای بدیهه‌سازی شده و گفت‌وگوهای فی‌البدیهه بازیگران نبود. اسطوره «کارگردان - بدیهه‌سرا» که در بسیاری از نوشته‌ها توسط منتقدان و یا حتی خود سینماگران عنوان می‌شود، زندگی سخت اشخاصی مانند: «پیالا» ، «گدار» و یا دیگران را به خاطر می‌آورد. و بالاخره، نمونه دیگر: «برتران بلیه» - که بسیار می‌نویسد و البته که نوشته‌هایش فیلمنامه به آن شکل معمولش نیستند - که بدیهه‌سازی زیربنای دوره طولانی آماده‌سازی فیلم‌برداری در کارهای او را تشکیل می‌دهد.

تعبیر «مولف» - گرچه تصویر کارگردان را در ذهن تماشاگران دگرگون کرده است - نمی‌تواند دگرگونی مهم و چندانی در کاربرد و کارکرد فیلمنامه - جایگاه و نقش آن در تولید فیلم - ایجاد کرده باشد.

فیلمنامه هم‌چنان‌که از سویی تغییرپذیر، مواج و ناپایدار است، از سوی دیگر هم‌چنان ضروری و لازم می‌نماید.

غرض- در اینجا- تبیین تاریخچه فیلمنامه نیست (چه برای این منظور یک مجلد قطور لازم است...) بلکه هدف بیان این مطلب است که، از پرهیزهای چاپلین نسبت به نگارش فیلمنامه کامل گرفته تا «فیلمنامه مصور» (Story Bord) هیچکاکی - آنچه که به گفته خودش بتوان از روی آن و بدون حضور او کار فیلم‌برداری بی‌کم و کاست پیش برد- ، از تجمع گروهی فیلمنامه نویسان هالیوودی در کنار هم برای نگارش یک فیلمنامه گرفته تا تک و تنها بودن «ژان اوستاش»، و در این میان با نگاهی به بسیاری از راه‌حل‌های ممکن دیگر (مثلاً ترکیب‌های دوگانه معروف سینمای فرانسه: «اورانش» و «بوست»، «پره‌ور» و «کارنه»، «اسپاک» و «فدر»، بگویم: نگارش فیلمنامه، شکل آن، کاربرد و حتی کارکردن آن همیشه متغیری است از شرایط تولید، مشخصه‌های ویژه هر فیلم‌برداری، شخصیت عواملی که در تهیه یک فیلم شرکت دارند، به کار گرفته می‌شوند (یا به کارگرفته

خواهند شد).

همچنانکه «آلن برگالا»[۲۰]، در نوشته زیبا و وزین خود پیرامون فیلم «Voyage en Italie» «روسیلینی» در صف مقدم سینماگران نوپرداز قرار می‌دهد؛ چراکه «روسیلینی» در مقابل «فیلمنامه - برنامه»[۲۱]، که از رویدادها و وقایع یک ساختار نمایشی منسجم و محکم بنا می‌کند، متنی برنامه‌ریزی شده و آماده برای فیلم‌برداری، «فیلمنامه - آرایه»[۲۲] عنوان می‌دارد، متنی که روبه جانب فراز و نشیب‌های دوران فیلم‌برداری دارد، در خود، اینجا و آنجا، «ایده»های مؤلف را می‌نمایاند و زمینه برخوردهای سازنده را با دیگر عوامل خلاق فیلم آماده می‌سازد. برگالا به شیوه - شاید هم کمی - بنیادین این دو الگوی فیلمنامه‌نویسی را در مقابل هم قرار می‌دهد، البته که این دو شیوه نگارش در طول تاریخ سینما در مقابل هم ایستاده‌اند، اما در مجموع می‌توان گفت روش «فیلمنامه - برنامه» تسلط بیشتری داشته و غالب‌تر بوده است. بی‌انصافی است اگر نقش ارزنده فیلمنامه‌نویس «و. برانکاتی» [فیلمنامه‌نویس. «سفر در ایتالیا»] در به وجود آمدن این فیلم فراموش کنیم. در میان این دو نهایت: «فیلمنامه»ایی که فیلم را هدایت می‌کند و «فیلمنامه»ایی به فیلم خدمت می‌کند- فیلم در اینجا به معنی فیلم‌برداری و تدوین آمده است -بسیاری از روش‌ها و نهضت‌های میانه و تلفیقی وجود دارد.

در بازگشت به بحث خود، از این حرف‌ها چنین نتیجه می‌گیریم که «فیلمنامه» به عنوان حلقه نخستین زنجیر تولید سینمایی، دیدگاه‌های گوناگون منتقدانه‌ایی را پیرامون خود پذیرا بوده است، کم و بیش هم‌چون بحثی که درباره «پیش - متن» در ادبیات مطرح است. این دیدگاه‌های بسیار غنی منتقدانه - که هنوز هم به درستی مورد بررسی قرار نگرفته است - به کار ما نمی‌آید، چراکه مادرصددیم بحث خود را در پهنه گسترده‌تر و عمومی‌تری قرار دهیم.

۲- *فیلمنامه، پدیده‌ای دوگانه [زشت و زیبا]*

فیلمنامه پدیده‌ای دوگانه است، چراکه موقتی است، گذرا است. آینده ندارد، خود واسطه است، یک نقطه عطف، پدیده‌ای‌است که «نه این است و نه آن ...»

در مقایسه میان ادبیات و سینما، فیلمنامه «نوشته» نیست. جایگاهی برای تهیه و تدارک یک نگارش متعالی شونده نیست، هم‌چنان‌که رمان یا تئاتر می‌تواند باشد. در اینجا، توضیح، توصیف و پرداخت چهره‌ها جایی ندارد، مگر برای دادن اطلاعات ضروری - آن هم به شکلی مستقیم، تعابیر و نگره‌های تفکر برانگیز کنار گذاشته شده‌اند، سبک روایی به نقطه صفر خود رسیده است. می‌ماند گفت‌وگوها، که موضوع یک فصل می‌تواند باشد. اما فیلمنامه فیلم هم نیست.

در فیلمنامه تصاویر حقیقی جایی ندارند، از تمهیدهای حقیقی تدوین هم خبری نیست، بی‌آنکه از سروصدا و صداهای انسانی حرفی به میان بیاوریم!...

واسطه‌ایی، استحاله‌ایی، گذرا، موقتی. آن چنان‌که «پازولینی»[۲۳] می‌گوید: «ساختاری که فرو می‌ریزد تا ساختار دیگری را بنا سازد.» فیلمنامه «برای این نوشته نشده که زمان درازی را زندگی کند، نوشته شده که به سرعت از میان برود، تا چیز دیگری شود[۲۴]. فیلمنامه خوانده می‌شود تا بتوان در تخیل فیلمی را ساخت. فیلمنامه روندی است گذرا در چند مرحله، زنجیره‌ایی از نگارش و بازنویسی یک قصه به سوی تجسم عینی آن یعنی یک فیلم که خود هدف نهایی و غایی آن است. در مدت عمر کوتاه خود، فیلمنامه فقط یک هدف دارد، فیلمنامه یک کاربرد دارد، یک کاربرد کاملاً عملی. بیشتر مواقع یک فیلمنامه به چاپ نمی‌رسد. آنچه که عموماً به چاپ می‌رسد یک «پی‌رفت گفت‌وگوها» است که از روی فیلم ساخته شده استخراج گردیده یا فیلمنامه‌های شبه رمان است، روایتی شده که بیشتر به رمان می‌ماند، و یا در بهترین شرایط فیلمنامه‌ای است بدون مشخصه‌های فنی و عملی سینما- چیزی که عموماً در

اثنای کار با آن مواجه شده و لاجرم در فیلمنامه دستی برده‌اند. بسیاری از سینماگران اهمیت یا استقلال ویژه فیلمنامه را منکر می‌شوند. «اریک رومر» می‌گوید داستان‌هایی می‌نویسد، فقط به خاطر خود داستان‌ها، و فقط سعی دارد که این داستان‌ها قابل فیلم شدن باشند، که همیشه هم به سادگی این امکان‌پذیر است... در این صورت «داستان قابل فیلم شدن» چیست؟ مگر نه اینکه این خود دقیقاً یعنی فیلمنامه؟ ژان - ماری اشترب یک سره «فیلمنامه» و «تغییر فیلمنامه را رد می‌کند و مستقیماً «برشنامه فنی» می‌نویسد که فقط به کار خود او در مقام کارگردان می‌آید.

در واقع، نسبت به تصور فیلمنامه مقید به قواعد منسجم هالیوودی است که سینماگران اروپایی جایگاه فیلمنامه را این چنین ترسیم می‌کنند. و هم‌چنین بدون شک به خاطر ارزش‌گذاری زیبا شناختی، نمادین و پویای فیلم نسبت به فیلمنامه باشد.

با این اوصاف فیلمنامه شاید پدیده دیگری باشد. به جزمجموعه‌ای از مشخصه‌های دستوری برآمده از احکام خشک و غیرقابل تغییر، چیز دیگری به جز یک گذر اجباری، یک درد لازم شخص و گاه گروهی از آدم‌هایی است که به آنها پول می‌دهند تا بنویسند، آدم‌هایی که جزء به «دیداری‌ها و شنیداری‌ها» به چیز دیگری نمی‌اندیشند.

۳- فیلمنامه، پیش از هر چیز یعنی: کارگردانی.

«پس درمی‌یابیم، عموماً، فیلمنامه ساختاری است که به کار چیز دیگری [فیلم] می‌آید، اما برای آنکه بتواند زیربنای آنچه واقع شود که بنا گذاشته خواهد شد، فیلمنامه باید در خود عناصر کارگردانی را شامل شود.[۲۵] این گفته‌های «تونینو گوئرا»[۲۶] حرف‌های «برتران بلیه» را هم‌چون پژواکی رسا تعمیم می‌دهد.

نگارش به صورت «زنجیره‌ای»، گروهی یا فردی، با آرامش و مداقه بسیار یا به نحوی سریع و خلق‌الساعه، غیرقابل تغییر یا پیاپی دستخوش دگرگونی و به «روز شدن» .... و به هر صورت که باشد فیلمنامه مجموعه‌ای است از پیشنهادها برای عینیت بخشیدن به یک روایت سینمایی که آن را در دل خود جا داده است. پیشنهادهایی برای عمل کردن به هنگام فیلم‌برداری، تدوین، ساخت موسیقی و ترکیب سروصدا و... و... به غیر از اینها، فیلمنامه می‌تواند - و این پیش فرض ما است - : در مضامین، در شیوه روایت، ساخت و ساز نمایش، پویایی و قاطعیت پی‌رفت‌ها و دست آخر در گفت‌وگوها، پیشنهادهای خود را مطرح کند. در همین معنا است که فیلمنامه به درستی در کارگردانی شرکت می‌کند، بی‌آنکه آن را منکر شود. یقیناً فیلمنامه - همیشه و در همه حال - به پشتیبانی از کارگردانی برمی‌خیزد، و حتی اگر کارگردانی در تضاد با پیشنهادهای فیلمنامه و یا با تهاجم نسبت به آنها اقدام کند بازهم در نهایت او عناصر و ابزار کار خود را منسجم و هماهنگ می‌سازد: آیا «تروفو» از فیلم‌برداری برخلاف آنچه در فیلمنامه نوشته شده و تدوین برخلاف آنچه فیلمبرداری شده است حرف نمی‌زند؟

در همین معنا نیز، فیلمنامه یک «الگو» است. «الگو» به معنای یک وسیله کاربردی. به بیان دیگر، فیلمنامه «الگوی» فیلمی است که قرار است ساخته شود. فیلمنامه زیربنای فیلم است، مرجع آن است، واسطه‌ای میان طرح و اندیشه است (تخیل؟) و اجرای آن. فیلمنامه تجریدی از فیلم است، اما به روشنی در تمام ابعاد می‌نمایاند. فیلمنامه ماکتی است، آن‌چنان که باید، برای فیلم - سند مالکیت هر آنچه فیلم می‌پروراند و تولید می‌کند و هر آنچه که خود نیز تولید می‌کند به مالکیت فیلم درمی‌آورد - اما در زبانی دیگر و در اندازه‌ای دیگر، همچون یک «الگوی» کوچک شده این وظیفه را به عهده دارد. فیلمنامه همچنین نقشه و خطوط طراحی شده از پیش برای هدایت فیلم است. اما برحسب اصل رابطه منطقی میان هر پدیده والگوی آن [میان شئی و شبیه‌سازی آن، البته در اینجا این رابطه

برعکس شده اما باز همان منطق (دیالکتیک) برقرار است: رابطه واژگون شده دیالکتیکی میان خطوط الگو و شئی]: هم‌چنان که شئی اصلی (پدیده) ساخته شده می‌تواند زیربنای ساخت مجدد یک ماکت باشد، می‌توان از «واقعیت‌ها» «الگوهایی» ساخت که خود «الگو» برای خلق آثار جدید شوند و حتی ممکن است «الگو» برای خود «واقعیت» شوند. هم‌چنان که فیلم می‌تواند الگوی فیلمنامه‌های دیگری شود. پژوهش حاضر، کاری که ما آغاز کرده‌ایم - برهمین اساس بنا نهاده شده، مانه فقط برروی بسیاری از فیلمنامه‌ها بلکه بیشتر برروی «الگوهای» فیلمنامه عمل می‌کنیم. الگوهایی که عموماً از روی فیلم‌های تمام شده یا ساخته شده و به نمایش درآمده و یافیلمنامه‌های استخراج شده از روی آنها برآمده است و البته به ندرت به متون فیلمنامه‌ها به چاپ رسیده اشاره داریم.

«الگو»، از سویی می‌تواند موضوع «تقلید» باشد. فیلمنامه کم و بیش - به روشنی - به الگوها رجوع می‌کند (الگوهایی در مضامین، در ساختار روایتی و یا نمایشی). این رجوع گاهی - یا بیشتر مواقع؟ - بر حسب قواعدی معین و از پیش تعیین شده صورت می‌پذیرد. کتاب‌های آموزشی (دستوری در مورد یک فن) امریکایی در مورد فیلمنامه، که عموماً هم کتاب‌های آموزشی برای فیلمنامه‌های امریکایی هستند، تکیه بر تجزیه و تحلیل فیلم‌های ساخته شده که از نظر فروش «گیشه» موفق بوده‌اند دارند، و بسیار به ندرت برروی آثار برجسته کلاسیک سینما و فیلم‌های شاخص تاریخ سینما تأکید می‌ورزند. این کتاب‌ها، عموماً، از «الگوها» قواعدی خشک، دستوری وحتی قانونمند می‌سازند، مطلبی که از دیدگاه آنها بسیار هم «طبیعی» به نظر می‌رسد. پژوهش ما کمتر در پی‌یافتن قوانین خشک «بازدهی سرمایه» است، که البته دلیلی بر ارجحیت آن هم نمی‌تواندباشد، اما گزینشی است ملهم از دیدگاه‌های گوناگون زیبایی شناختی.

در این صورت اثر حاضر یک کتاب آموزشی نیست. در آن بیشتر سعی می‌شود: زمینه‌ای برای اندیشیدن پیرامون فیلمنامه‌های الگو و الگوهای فیلمنامه یافت شود، نه اینک به نظریه‌پردازی پیرامون فیلمنامه و نگارش آن بپردازد (آیا در باب فیلمنامه می‌توان نظریه داد؟ آیا، و مخصوصاً، نظریه‌پردازی در این باب یک آرزو بیش نیست؟ در مورد هر دو سئوال نظر قطعی‌نمی‌توان داد) بی‌آنکه بخواهد نظریه‌پردازی در این باب را خوار بشمارد، (در مورد آخرین نکته، رشته سخن را به «ژان - کلود کاریر»[۲۷] می‌سپاریم: «قواعدی وجود دارند، اما برای آنکه شکسته شوند.»). هدف ما پژوهش، بررسی، درک و دریافت کارکردها، دگرگونی‌ها، گونه گونی های اشکال فیلمنامه، کاربرد آن در خلق وارایه مفاهیم و انتقال عواطف، ارتباط فیلمنامه با تماشاگران، با جامعه‌ای که آن را تولید می‌کند، می‌باشد. و هم‌چنین می‌خواهیم الگوها را درهم بیامیزیم، در میان آنچه که عمل فرهنگی و هنری را موجب می‌شود، برخورد و تلاقی به وجود آوریم. تعبیر «سناریو» در سال‌های اخیر، خارج از مفهوم حقیقی خود، در همه زمینه‌ها گسترش یافته و مفاهیم مجازی را به خود پذیرفته است، به طور مثال می‌توان گفت و شنید: «سناریو زندگی، سناریویک جامعه، سناریو سیاسی، سناریو بازی‌های سیاسی، سناریو بازاریابی و... (در این مورد به فصل پنجم نظر بیفکنید.) ... و همین غنای تعبیر و کاربردهای گوناگون فیلمنامه است که ما کوشش کنیم تعادلی در کاربرد آن برقرار کنیم ... که پیرامون این نیز بیش از این سخن خواهیم گفت... .

پی‌نوشت‌ها:

1) FANCIS VANOYE: **Scenarios Modeles, Modeles de Scenarios** col. NATHAN- UNIVERSITE-ED. NATHAN 1991-PARIS.

۲) فیلم‌ساز معاصر فرانسوی (۱۹۳۹-) Bertrand Blier برنده جایزه اسکار بهترین فیلم خارجی در سال ۱۹۷۸ با فیلم:
Preparey vos mouchoirs! [دستمال‌هایتان را آماده کنید!]

۳) «زیباتر از آنچه که تولایقش باشی» - فیلمنامه و کارگردانی: برتران بلیه، محصول ۱۹۸۸ - فرانسه

۴) SYNOPSIS واژهٔ لاتین دقیقاً برابر : «منظر عمومی» است. در برابر این تعبیر در کتب فارسی: خلاصه طرح - خلاصه داستان - طرح کلی و ... آمده. که برای فیلم و فیلمنامه به نظر می‌رسد «چکیده» مناسب‌تر و رساتر باشد، (مترجم).

۵) «سوژه» در زبان فرانسه دارای معانی گوناگون در کاربردهای مختلف است ازجمله: ذات - مبحث- مورد- زمینه- مضمون - انگیزه - علت- موجب- جهت - و... وو.... که در این مورد (فیلمنامه): موضوع نزدیک‌تر و رساتر می‌نماید، (مترجم)

۶) در برابر Traitement در کتب سینمایی فارسی: فیلم رفتار - فیلم پرداخت - طرح تفصیلی - طرح مفصل و ... آمده، که اگر «چکیده» را در مقابل Synopsis بپذیریم باید واژه «گسترده» را در برابر «Tzaitement» بهتر از همه بدانیم. (مترجم).

۷) در مقابل Continuite = Continuity در فارسی پیش از این: تداوم، پیوستگی برای مجموعهٔ Continuite dialoguee رساتر و بهترمی‌نماید. (مترجم)

۸) در سینما هر دو واژهٔ «Scenario» و «Script» را برای «فیلمنامه» به کار می‌بریم، با این تفاوت که «سناریو» عام فیلمنامه است Script فیلمنامه‌ای است بیشتر فنی با مشخصه‌های فنی منظور شده برای کار در تلویزیون فقط واژهٔ Script را به کار می‌بریم که در فارسی برای آن معادل «تصویرنامه» را برگزیده‌اند تا در ظاهر با فیلمنامه تفاوتی داشته که در اصل تفاوت میان این دو نیست. (مترجم).

9) TOROK (Jean-Poul), **Le Scenario**, Artefact, 1986.

10) DECOUPAGE TECHNIQUE.

11) BORDWELL (David) , STAIGER (Janet), THOMPSON (Kristin), **The Classical Hollywood Cinema**, Routledge, LONDON, 1985.

۱۲) منظور «فردریک و اینلاو تیلور» (FREDERIK WINSLOW TAYLOR) فیزیکدان و مهندس و اقتصاددان امریکایی (۱۹۱۵-۱۸۵۶) بود. او یکی از نظریه‌پردازان پیرامون «کار»، «زمان کار» و «شکل کار» و «بازدهی کار» و مخصوصاً «کار زنجیره‌ای» است. اصول او که ابتدا برای کارهای صنعتی و به ویژه در صنایع فولاد، در سال ۱۹۰۰ عنوان کرده بود، اندکی بعد در مورد بسیاری از «کارها» و مشاغل دیگر، از جمله فعالیت‌های هنری، تعمیم داده شد. (مترجم).

13) ROBINSON (David), CHION (Michel), **Chaplin, Sa vie, son art** Ramsay 1987, et Les Lumiere de avie, NATHAN- 1989.

14) BRION (Patrick), **Casablanca**, de M, Curtiz Ed. Yellow NOW, Crisnee, 1990.

15) EISENSCHITZ (Bernard), **Roman Americain - les vies de Nicholas Ray**, paris 1990.

۱۶) «شورش بی‌دلیل»، محصول آمریکا - ۱۹۵۵ - فیلمنامه: استیوارت استرن، کارگردان: نیکلاس ری

17) ASTRUC (Alexandre), Naissance dnne novvelle avant- garde, la Camera stylo, in **L' Ecran francais**, 19 144, mars 1948.

18) DREYER (Carl Th.), **Reflexions sur mon métier** Ed. de L' Etoile- Cahiers du cinemda, 1983.

19) BENJAMIN CHRISTENSEN

20) BERGALA (Alain), "Voyage en **Italie**" de Roberto Rossellini, Ed. yellow NOW, Crisnee-1990.

فیلم «سفر در ایتالیا» (Viaggio in Italia) محصول کشور ایتالیا - فیلمنامه: روبرتو روسیلینی، ویتالیانو برانکاتی، کارگردان: روبرتو روسیلینی.

21) SCENARIO - PROGRAMME

22) SCENARIO- DISPOSTIF

23) PASOLINI (Pier paolo), "Le scenario comme structure tendant Vers une autre Sturucture" in **Cahier du cinema**, n 185, dec. 1966.

24) CARRIERE (Jean - Claude) **Exercice du Scenario, FEMIS**, 1990

25) QUESTERBER (Marie - Christine) , **Le Scenaristes italiens**. 5 Continents- HATIER- 1988, P.185.

26) TONINO GUERRA
فیلمنامه‌نویس، شاعر و نویسنده برجستهٔ ایتالیایی

27) CARRIERE (J.Claude) , op. cit, P.29.