فیلمنامه فیلمسازان

* ترجمهٔ ماندانا بنی اعتماد

● نقطه شروع: تمایل به شروع کار از کجا پیش می‌آید؟

● پاتریس لوکونت:

کریستان فشنر در مورد فیلم متخصصین روزی به من گفت: آیا شما صرفاً کمدی می‌سازید؟ دقیقاً گویی در حالت روحی بوکسوری بودم که احساس می‌کند به انتهای چیزی رسیده و بهتر می‌بیند که بیش از این نبرد نکند. در پاسخ کریستان فشنر گفتم که در صدد ساختن انواع دیگری از فیلم هستم. سپس او از طرح فیلمی ماجراجویانه با شرکت ژیرودو ولانون با من سخن گفت. بنابراین سفارش چنین بوده است: یك بازی + یك ژانر.

ما نیز در پی فیلمنامه‌نویس برآمدیم. من تمایلی نداشتم به اینکه مسئول اثری از خلاصه داستان تا کپی استاندارد باشم و ترجیح می‌دادم که برروی مسائل میزانسن متمرکز گردم. ما نیز با برونو تاردون تماس حاصل کردیم و او به ما یك، دو، سه، چهار خلاصه داستان پیشنهاد کرد. چیزی که به ما فرصت داد که آنچه را که نمی‌خواهیم باز شناسیم، و نیز اندك اندك ما را به سوی هدفی که مطلوب ما بود، راهبر شود، فشنر آن را بدین صورت بیان کرد: «مدت زمان طولانی است که در سینما یك Casse نداشتیم.» بنابراین طرحمان به این گونه درآمد: «بیان یك Casse مدرن، با پرسوناژهای (بازیگران) مدرن. یعنی برگزیدن یك داستان قدیمی و بیان آن به طریقی دیگر.»

● ادوارد مولینارو:

من حدوداً هفته‌ای یك فیلمنامه دریافت می‌کنم، همه چیز به وضعیت مالی‌ام در آن لحظه بستگی دارد. فیلمهایی که به من سفارش داده‌اند الزاماً بدترین فیلمها نیستند. به عنوان کارگردان آرزوی من یافتن فیلمنامه‌ای است که چنان تکامل یافته باشد که نیازی به دستکاری آن نداشته باشم. من قادر به تخمین مخارج تولید نیستم، صرفاً می‌توانم در چارچوب برآوردی که به من تحمیل گشته، قرار گیرم. برای مثال: یك رمان می‌تواند نقطه حرکتی برای یك فیلمنامه باشد.

همچنین یك فضا، یك حادثه، خاطرات یك اسیر جنگی، برای *پالاس* و غیره نیز، می‌توانند همین موضوع را سبب شوند. یك پرسوناژ باید در شرایطی قرار گیرد (یك زوج مرد پایه و اساس یك فیلم کمیك است: خنده از تفاوت کاراکترها پدید می‌آید.) یك موضوع خوب همواره یك موضوع خوب است منشاء آن هرچه می‌خواهد باشد، یك اقتباس خوب یا یك موضوع *اُریژینال*. هر موضوعی یك اقتباس است. یك اثر ادبی همواره در سینما از ارزشش کاسته می‌شود و بهتر است از یك کتاب درجه دو استفاده شود، اما اقتباس بیشتر نقطه نظر یك تهیه کننده است تا یك آفرینش.

● آندره تچینه:

در آغاز من تمایلی به نوشتن ندارم بلکه مایلم فیلم بسازم. بخش اساسی و عمده یعنی بخشی که من دوست دارم بخش فیلماژ است. از نظر تاکتیکی، من به

فیلمنامه‌ای نیاز دارم که به من فرصت گردآوری امکانات برای دستیابی به این مرحله را بدهد. در حقیقت فیلمنامه به مثابه پلی است که سعی می‌کنیم در جهت تهیه فیلم قرار دهیم، این تهیه کننده است که فیلمنامه را برای تجمع خاطرش طلب می‌کند. فیلمنامه حتی اگر در هنگام فیلمبرداری با آزادی بسیاری با آن برخورد شود، اگر طرح اولیه‌اش سناریویی نشده باشد، شانس اندکی برای تحقق یافتن دارد. برای فیلم *وعده ملاقات* من به تهیه کننده‌ای یعنی *آلن ترزیان*، فیلمی که با بودجه کمی (حدوداً پنج میلیون فرانک) در مدت شش هفته قابل تهیه باشد، پیشنهاد کردم و فیلم نیز براین مبنا نوشته شده بود. در اثنای نوشتن فیلمنامه ناچار شدم که بسیاری از صحنه‌هایی که سخت به آنها علاقمند بودم نادیده انگارم ـ صحنه‌هایی با افراد و جمعیت زیاد ـ زیرا این صحنه‌ها بسیار گران تمام می‌شدند.

● پاسکال کانه:

در ابتدا، می‌بایست میان خود فیلمنامه و طرح سینماتوگرافیک، یعنی مجموع عوامل نامتغیر که توسط آنها هیجان را می‌سازم، تمایزی قائل شوم: تمایل به ساختن فیلمی درباره یك طبقه سنی، یك نوع رابطه. در یك مرحله این هنوز یك داستان مشخص نیست، بلکه میل به ساختن فیلم است و این تمایل که برای من نسبت به فیلمنامه تبیین شده است، بعکس آن صادق نیست. یك سناریوی خوب در یك حکایت، ناچار به سر و سامان بخشیدن به ایده‌های اولیه است. بنابراین پس از فیلم *زیبای آزاد* مشاهده کردم که مدیریت یك سناریو کاری دشوار است و نیز اینکه، تمامی طرح را همواره در راه ساختن فیلم به کار گیریم، بی‌آنکه هیچ یك از تار و پود فیلمنامه از هم بگسلد، از خطر کمتری برخوردار است. این دقیقاً همان کاری است که من با یکی از فیلم‌هایم انجام داده‌ام. اعتقاد من به توان حقیقی فیلمنامه در حال کاهش است. همه چیز به ژانر سینمایی که می‌خواهیم بسازیم بستگی دارد. آنچه برای من جالب است، در واقع یك پیروزی ناب روایتی نیست، بلکه در رابطه قرار دادن عوامل فرا روایتی است که دارای خواص تولیدی باشد. یك فیلمنامه محکم چنین امکاناتی را پیش نمی‌آورد.

● آلین اسیرمن:

برای فیلم *سرنوشت ژولیت* من مصاحبه‌های بسیاری از زنی که می‌شناختم را گردآوری کردم و طرحی از زندگی‌اش ریختم، و در درون آن هرچه می‌خواستم نوشتم. من از اینکه یك خلاصه داستان بنویسم نفرت دارم. با این حال من سی صفحه‌ای، برای فیلم *معشوق فوق‌العاده* سناریوی تازه‌ام که از نظر دراماتیك شکننده‌تر و خطرناکتر از سرنوشت ژولیت است نوشته‌ام. من دوست دارم که بر رویدادهای واقعی تأکید نمایم، و پرسوناژها و مکانها را به کار گیرم. من با پرسوناژ همانندسازی می‌کنم، گویی من با ژولیت طی سالها زندگی کرده‌ام. کارگردان با پرسوناژهایش همان رابطه‌ای را دارد که بازیگر با نقشش.

● کلود سوته:

در فرانسه مشکل آن است که نمی‌توان از تاریخ سخن گفت. من قادر نیستم فیلمی بسازم که داستان آن در سال تهیه‌اش نمی‌گذرد، من قادر نیستم که فیلمی مربوط به زمان گذشته و یا حتی شش یا هفت سال پیش از این بسازم. تمامی پرسوناژها ظاهراً، نشانه‌ها و علائم پذیرفتنی این واقعیت معاصر را دارند. فیلم *ونسان، فرانسوا، پل و دیگران* نشانگر این واقعیت است، من میل نداشتم که این فیلم را دیرتر بسازم، زیرا این بحران بسیار پیشرفته بود و دیگر نیازی به بیان آن نداشت، زیرا عوامل این بحران اقتصادی و روان شناسی بسیار گسترده شده بود. من نیز نیاز دارم که برای اعتقاد به آنچه می‌نویسم، بخوبی بشناسم. می‌بایست جزء لاینفك آن گردم. علی‌رغم اینها من صرفاً جهانی محدود را می‌شناسم. ما غالباً واقعیت را به کار می‌گیریم زیرا چیز دیگری را نمی‌شناسیم تا به کار گیریم. این نوعی عدم توانایی است.

اما میزانسن، حتی به طریقی غیر قطعی همواره از پیش در فیلمنامه وجود داشت. من از فضای میزانسن، ایده‌ای محو دارم و این برعهده فیلمنامه است که آن را تغذیه کند و تحقق بخشد. گهگاه نیز پرسوناژها صرفاً پس از این ایده و حال و هوا ظاهر می‌شوند. اما ابداع میزانسن تکنیك، پس از تهیه فیلم وروزبه‌روز انجام می‌شود. به اعتقاد **تروفو** یك فیلم بیشتر از تجمع ایده‌ها پیش می‌آید تا از یك ایده. برای مثال پرسوناژی داریم که از او خوشمان می‌آید، اما نمی‌دانیم چه بر سرش ممکن است بیاید. سپس فضایی کشف می‌کنیم که به هنگام فرو رفتن در آن، بلافاصله واکنش نشان می‌دهد. این همان چیزی است که در فیلم ونسان. فرانسوا و پل و دیگران بر سرم آمد. چنین به نظرم می‌آید که این پرسوناژها را می‌شناسم، سپس کتابی از **کلود نرون** خواندم که داستان آنها را تعریف می‌کرد. یك فیلم بیشتر از سوی پرسوناژها ساخته می‌شود تا یك داستان: و کار فیلمنامه، عبارتست از در ارتباط قرار دادن پرسوناژها در یك داستان بر اساس ایجاد تمایل به زنده ساختن آنها. این عبارتست از ایجاد یك جوّ بی‌اطمینانی دربارهٔ آیندهٔ آنها. آنچه از تعلیق تمایز می‌یابد و در آنچه برحسب انتظاری دقیق (یك قتل به عنوان مثال توصیف می‌شود اما نمی‌داند که چگونه و چه وقت پیش می‌آید.) و یك سری اعمال ضد و نقیض را بکار گرفته است، بی‌اطمینانی بسیار وسیعتر و مبهم‌تر است. نمی‌دانیم که پرسوناژها به دنبال چه می‌دوند و چه آرزو می‌کنند، اما میل به دانستن آن داریم. گاه در همان موردی که در حال نوشتنش هستیم.

● فیلمنامه نویس و کارگردان: تقسیم نقشها و سازماندهی کار

● آلین اسیرمن:

من به تنهایی می‌نویسم اما مشاوری نیز دارم (میشل دوفرن) که به من یاری می‌کند

تا آنچه نگاشته‌ام را هرس کنم و چیزی ناب به دست آورم. من نیاز دارم که بنویسم، در حال نوشتن است که من فیلمم را می‌سازم. من تنها آنچه را می‌بینم می‌نویسم. همواره از این در هراس هستم که به انتهای سناریو نرسم و بیم آن دارم که پیش از آنکه آن را اتمام کنم بمیرم. بنابراین به سرعت می‌نویسم، از آن تاریخ تا این تاریخ، بی‌آنکه توقف کنم.

● ادوارد مولینارو:

نوشتاری ممکن است یکسال به طول انجامد، زندگی باید با بازگشت به فیلمنامه ادامه یابد. من ذوق و الهام یك مؤلف را ندارم، زیرا نوشتن کاری است که در انزوا انجام می‌گیرد و مناسب من نیست. من به زندگی نیاز دارم و به گرمای حیاتبخش کار گروهی، هنگامی که می‌خواهیم داستانی را تعریف کنیم، نخستین وظیفهٔ کارگردان رهبری فیلمنامه است همان گونه که بعدها بازیگرانش را رهبری خواهد کرد و نیز سعی در اینکه شخصیت سناریوست را به سوی جهت و لحنی که مناسب است بگردانیم. توان کارگردان نسبت به یك فیلمنامه این است که همواره نگرش انتقادی‌اش را حفظ کند. برای نوشتن یك فیلمنامه بهترین کار این است که دو یا سه نفر باشیم، این تکنیك در ایتالیا و ایالات متحده بکار می‌رود و بهترین روش است. این آفرینشی جمعی است، گفت و گویی جمعی و یك نفر مسئول برداشتن یادداشت است. هنگامی که کتابی را اقتباس می‌کنم، با نویسنده آن کتاب کار می‌کنم و (مثل کلاول) ترجیح می‌دهم که او نیز در خیانتش شرکت داشته باشد.

● کلود میلر:

هنگامی که می‌خواستم فیلم بلندی بسازم، یك تهیه کننده یا یك بازیگر، همواره ناتوانی و ضعفی را ابراز می‌داشت و فیلمنامه به پایان نمی‌رسید. هنگامی که ایده‌هایی برای ساختن فیلم بهترین روش قدم زدن را داشتم، ده یا دوازده صفحه نوشتم و از بیم آنکه همان خطاها را انجام دهم، در پی یافتن همراهی بودم که به وی اطمینان داشته و بتوانم با او بحث و مشورت کنم. از آنجا بود که همکاریم با لوك سیرو آغاز شد. نوشتن فیلمنامه دو ماه به طول انجامید، دربارهٔ هر سکانس هر یك از ما تا جایی تلاش می‌کردیم که به دیالوگ نیز می‌رسیدیم. هنگامی که کارمان به پایان رسید متقابلاً کارمان را بازخوانی کردیم و نیز از آن انتقاد می‌کردیم و من میکساژی از دو روایت کردم. پس از نخستین جلسات مشورتی با دستیار فیلمنامه نویس که طی آن جذابیتهایی احساس شد، یا ارتباط برقرار می‌شود یا نمی‌شود. آنچه نهایتاً مطلوب است داشتن stop-deals به مدت پانزده روز برای اینست که دریابیم آیا تدریجاً این جریان می‌گذرد یا نه. بطور کلی هنگامی که فیلمنامه عبارتست از یك اقتباس، من با مؤلفین همکاری نمی‌کنم، دوست دارم بتوانم دگرگون سازم و آنچه را دربارهٔ فصول کتاب فکر می‌کنم و آنچه کمتر دوست می‌دارم بگویم و ظریفتر هنگامی است که مؤلف با کار همکاری می‌کند.

● آندره تچینه:

من با یك دستیار فیلمنامه نویس کار می‌کنم. او باید خصلتهای بسیار و سر زندگی فراوان داشته باشد. این مرحله‌ای نیست که من بخصوص دوست داشته باشم. ترجیح می‌دهم که این دوره بسرعت پایان پذیرد. زمانی من به رابطه انتقادی با دستیار فیلمنامه نویس می‌اندیشیدم، یك رابطه متضاد و مبادله ایده که در نهایت جایش را به انحراف از موضوعات بیهوده می‌دهد. از یك ایده سناریو به دشواری می‌توان دفاع کرد. خودش این چنین فکر نمی‌کند. اما همواره امکان جا به جا کردن چیزهاست. من می‌خواستم وعده ملاقات را خیلی فوری بنویسم و سرانجام فیلمنامهٔ آن را با همکاری *الیویه اماياسی* طی یك ماه نوشتیم، بی‌آنکه کوچکترین ایده‌ای در ابتدا داشته باشیم در بدو کار نوولی از شنیتزلر در اختیارمان بود که رهایش کردیم. ما صحنه‌ها را بین خود تقسیم کردیم. من صحنه‌هایی را از جانب خود نوشتم و او صحنه‌هایی دیگر را و فردای آن روز، من آنچه او نوشته بود را خواندم و او آنچه من نگاشته‌ام بی‌آنکه هرگز کار خودم را باز خوانی یا تصحیح کنم. فرایند بی‌انتهای اصلاح، اندکی ویرانگر است و تکامل‌گرایی غالباً تردید آمیز است. تصنع ایجاد می‌کند.

● مراحل نوشتار: داستان یا پرسوناژها

● کلودسوته:

ما طی دو یا سه ماه *بادابادی* یا نرون یکدیگر را می‌بینیم و از موقعیتها، رویدادها و پرسوناژها سخن می‌گوییم. (مدت زیادی وقت می‌گذاریم تا نام آنها را بیابیم.) بالاخره نظمی ایجاد می‌شود، پس از سه ماه کار یك ساختمان تلگرافیك را بنا کرده‌ایم و شروع به نوشتن صحنه به صحنه به طور منظم می‌کنیم. سپس شروع به نوشتن جزء به جزء می‌کنیم در حالی که به طریقی بسیار زنده و محسوس می‌نویسیم (رابطه پرسوناژها با دکور، روش حرف زدن و راه رفتن آنها، آنچه به آنان زندگی می‌بخشد با جملاتی کلیدی و واژه‌های مهم در دیالوگ مشخص می‌شود.) و همه اینها برای شکستن این دید آبستره است. در این مرحله، گاه خود را در تضاد با جزئیات این ساختار کلی می‌یابیم، ساختاری که از یك ایده نسبتاً زمخت تشکیل گشته و از تحول پرسوناژها و نیز برخی عوامل ساختاری که دگرگون می‌شود به وجود می‌آید. ایرادهای نخستین بخش‌های نوشته شده عمدتاً وسیع و زیاد است، بسیاری از چیزها توضیح داده شده. آخرین مرحله غالباً مرحلهٔ از میان بردن حتی الامکان تمامی آن چیزهایی است که مترادفی دارند و یا بسیار مستقیم بیان شده‌اند.

● پاتریس لوکونت:

من با برونو *تاردون* روی فیلمنامه فیلم متخصصین همکاری بسیار نزدیك داشته‌ام، ابتدا هر روز یکدیگر را دیدیم و سپس او را آزاد گذاردم تا بنویسد. سپس ما

به یك و بعد دو و سپس سومین نسخهٔ فیلمنامه دست یافتیم. هنگامی که تاردون به پایان کارش رسید، من فیلمنامه را بار دیگر با *پاتریك دوولف* از سر گرفتم و از امیشل بلان خواستم که برای برخی صحنه‌ها دیالوگ بگذارد.

سپس در همان شرایطی کار کردیم که یك سناریست روی یك کتاب کار می‌کند، بدیهی است که کار کردن با دوبیست صفحه نوشته، ساده‌تر است تا با یك صفحه سفید.

ما تلاش کردیم که رنگ پرسوناژها را توصیف نماییم. موقعیتها از پس این آمدند. ما صرفاً چیزهایی را حذف کردیم که کمدینهایی چون من، عموماً در رابطه با ریتمی که می‌خواستیم به فیلم بدهیم احساس نمی‌کردیم. آهنگ و ریتم درونی صحنه‌ها کمتر از تنوع آن و کارآیی و پیوندی که میان آنان تنیده شده، نیست. پرسشها در خود صحنه حل نمی‌شوند بلکه در صحنه‌های دیگری پاسخها یافت می‌شوند. یعنی تهییج برخی صحنه‌های تئاتری و افشاندن خرده سنگهای ریز در طی فیلمنامه، پاسخ به این یا آن پرسش که تماشاگر هنوز مطرح نکرده و توزیع اطلاعات در لحظه مناسب.

● پاسکال کانه:

برای فیلم *زیبای آزاد* من از عوامل اساسی و پایه آغاز کردم، سپس ساختمانی بنا کردم که از برخی *اپیزودهای* آن رضایت نداشتم و آن را از نو، به همراه *پاسکال* بونتیزر کار کردم که به من یاری رساند تا پرسوناژها را به درستی بسازم و ضخامت لازم را به آنان بخشم. گهگاه این گونه پیش می‌آید که خود طرح در دست نوشتن را مورد بررسی قرار دهیم. در حالی که به روی آخرین فیلمنامه‌ام کار می‌کردم، دریافتم که آنچه برایم جالب است طرح اساسی آن نیست، بلکه برخی صحنه‌های ضمیمه است. بنابراین، از داستان خود را رهانیدم تا این صحنه‌ها را بپرورم. حتی اگر داستان نقشی داشته باشد، ترجیحاً داستان را به نفع صحنه‌هایی که میل داریم بسازیم، کنار می‌گذاریم. من روی تاروپودی پلیسی حرکت کردم و سرانجام به فیلمی کمدی رسیدم که در آن تمامی عوامل پلیسی ناپدید شد. در هرحال به این نتیجه رسیدم که آنچه به نظرم جالب بود، آهنگ فیلم بوده است، برای پرسوناژها نسبت به هیجان حق تقدم قائل گشتم. صرفاً می‌باید صحنه‌های اساسی را ساخت. صحنه‌هایی که چیزهایی درباره پرسوناژها بیان می‌دارند و من هرصحنه‌ای که روابط بین پرسوناژها را پیش نمی‌برد حذف می‌کنم.

● کلودمیلر:

برای فیلم Garde a vue به همراه *ژان هرمن* ساختاری هشتاد صفحه (مشتمل بر دیالوگهای نشانگر) تهیه کردم. میشل اُدیار از پیش حضور داشت، سپس دیالوگ را نوشت. یك فیلمنامه همواره برای من نشانگر رنج بسیاری است، من به نحوی میل به نوشتن دارم که کوبی در حال دیدن رؤیایی هستم و یا به پیش کوبی هشیار بدل شده‌ام و همه فیلمنامه را در همین حال می‌نویسم: موقعیتها، دیالوگها... من به همه جزئیات نیاز دارم. من نمی‌توانم دومین سکانس را بنویسم، مگر آنکه سکانس نخست را به پایان رسانده باشم. بی‌درنگ فکر نمی‌کنم کاری بسیار مفصل انجام دهم (کاری خلاصه خواهد شد: ده یا پانزده صفحه) در حقیقت صحنه‌ها هستند که داستان را پیش می‌رانند و نه داستان که صحنه‌ها را فرا می‌خواند.

● آندره تچینه:

من داستانی در سر ندارم که تلاش کنم به هنگام نوشتن به آن تسلط یابم. من همواره داستان را بتدریج در حین نوشتن کشف می‌کنم. ما از صحنه‌ها به همراه شریکی سخن می‌گوییم و به محض آنکه شروع به نوشتن می‌کنم، دیالوگها را می‌نویسم، من صحنه به صحنه پیش می‌روم و قادر نیستم با یك طرح از پیش کار کنم. انچه اهمیت دارد این است که توسط داستانی که توصیف می‌کنیم غافلگیر گردیم، نباید بخش حادثه‌ای را حذف کرد. من با نگاهی تردیدآمیز به فیلمنامه‌هایی که زیادی طرح‌ریزی شده، تنظیم شده و از پیش برنامه‌ریزی شده‌اند، می‌نگرم. در چنین فیلمنامه‌ای، خبری از جذابیت نیست. در حقیقت این پرسوناژها هستند که مسیر داستان را معین می‌سازند. در رفتار آنان بی‌ربطی سناریویی وجود دارد که باید آن را دریافت. من دوست دارم که پرسوناژهایم حرکت کنند، تغییر یابند، به یکدیگر خیانت کنند، آنها را در زمان بحرانی قرار دهم و آنان از رویدادها پیشتر روند، در موقعیتی قرارشان دهم که ندانند به کجا می‌روند و ندانند در کجا قرار دارند، دوست دارم آنان از خودشان بیرون آیند. من دوست ندارم که یك پرسوناژ در نخستین صحنه توصیف شده باشد. او باید از چندین رویه چهره‌ای تازه یابد حال آنکه از درون نیز دیده می‌شود، یعنی تماشاگر از چندین سو غافلگیر شود. به هنگام شروع وعده ملاقات، هیچ نوع داستانی در اختیار نداشتم. صرفاً نوولی از شنیتزلر در دست بود که خیال داشتم اقتباسی مدرن از آن بنمایم که سپس از طریق این اقتباس، سریعاً با مشتقات تازه‌ای بسوی چیزی دیگر رهنمون شدیم. فیلمنامه هنگامی به پایان می‌رسد که پرسوناژها به قدر کفایت ترسیم شده باشند، پیش از انتریگ، این پرسوناژها هستند که به من درباره پایان فیلمنامه اطلاعاتی می‌دهند: هنگامی که یك مدار کوتاه میان پرسوناژها و بازیگران تولید شد، من کار را آغاز می‌کنم. من فیلمنامه را بین لحظه‌ای که پایان یافته و روز شروع فیلمبرداری بازخوانی نمی‌کنم. سرانجام ناچار می‌شوم به سبب طرح کار درباره آن فکر کنم. غالباً من برخی از صحنه‌ها را اندکی باریك و بدون تحرك و پویایی می‌یابم. و به جای آنکه این صحنه‌ها را حذف کنم، تلاش می‌کنم که آنها را با یکدیگر درهم آمیزم و در نتیجه صحنه‌ای استوارتر و غنی‌تر به دست آورم. و نیز صحنه‌هایی هستند که از صحنه فیلمنامه تا اجرا درمی‌یابم که هیچ ایده‌ای درباره‌شان ندارم. اما به هنگام فیلمبرداری تمایل شدیدی دارم که فیلمنامه را فراموش کنم (یا حتی آن را گم کنم). مراحل فیلمبرداری علیه مراحل فیلمنامه است، من به آنچه نوشته‌ام توجهی ندارم، سعی می‌کنم که آن را تغییر دهم و خود را از آنچه

پیش از این به روی کاغذ آورده‌ام رها سازم و به سویی دیگر یعنی آنجا که فیلم مرا می‌کشاند، بروم. این بسیار خطرناک است که هنگامی که فیلمنامه پایان یافت، تمامی درها برویمان بسته شده باشد. فیلمنامه «Clara... les chics types» اثر ژان لودابادی از این نظر حیرت‌انگیز است، همه چیز طبقه‌بندی و مدار بندی شده است، با دقتی قطعی و شیطانی هیچ امکانی برای به فیلم برگرداندن آن نیست.

● نمایش و انتقال اطلاعات:

● آندره تچینه:

مشکل شروع مطرح نیست و تنها یك ضرورت است و راهنمایی‌هایی در این زمینه وجود دارد. به عنوان مثال، آغاز کردن توسط یك صحنه بسیار قوی، اینها آشپزخانه تولید کنندگان است. یك تهیه کننده نیز آن را برای زمین سوخته که من باید با شرکت کاترین دونوو بسازم، خواسته بود. تئوری این است که تماشاگر اگر یك صحنه قوی در ابتدای فیلم داشته باشد، وقت مرده بیش از زمان انتظار و اضطراب، در رابطه با خشونتی که به نحوی اجتناب ناپذیر نمی‌توان تولید نمود، نیست. من درباره اعتقاد کامل به این مسئله تردید دارم.

همواره ضروری است که صحنه‌هایی مفید برای پیشرفت حکایت و درك داستان داشته باشیم، اما اگر این صحنه‌ها صرفاً کارآیی سناریویی دارند، محتوای آنها برای امکان بخشیدن به یك صحنه، به قدر کفایت استوار نیست.

● پاسکال کانه:

در کتابی خوانده‌ام که صحنه نمایش می‌باید تمام داستان فیلم را به نحوی رازآمیز در خود فشرده کند. به عنوان بهترین مثال می‌توانم از *هیچکاك* نام ببرم. رازآمیز. یعنی عکس ارائه اولیه، نشان دادن به تماشاگر که تمام کلیدها را به او نمی‌دهند اما اطلاعات عینی که مستقل از منطق پرسوناژها باشد، وجود ندارد... این رابطه‌ای دیالکتیك است، این اطلاعی است که فرصت می‌دهد فیلم پیش برود و در عین حال در دست پرسوناژ است و شرایط پیشرفت آن را فراهم می‌کند.

● کلود سوته:

در ابتدا ضرورت تهیه مقداری اطلاعات در واقع «Cahiers des Charges» است. هیچ فیلمی بدون «Cahiers des Charges» وجود ندارد. بنابراین، لیستی از اطلاعات درباره پرسوناژها و گذشته و غیره به عنوان پس زمینه تهیه می‌کنیم. برای مثال باید بدانیم که، پدر پرسوناژها خودکشی کرده: برای اینکه درك کنیم او از چه حرف می‌زند. گهگاه بهتر است که درست درك نکنیم، اما نه برای مدت طولانی. به عنوان مثال، در فیلم خواب بزرگ، پرسوناژ در ده دقیقه نخست فیلم، از چیزهایی حرف می‌زند که به درستی از انها سردر نمی‌اوریم. این موضوع هیچ کس را ناراحت نمی‌کند و همه آن را به عنوان یك داده هنری پذیرفته‌اند. چیزهایی وجود دارند که بسیار کمتر از آنکه به نظر می‌آید، جهت توضیح مفیدند و کاملا ممکن است که صحنه‌ای بسازیم که در آن پرسوناژها بی‌آنکه بدانند از چه سخن می‌گویند، میان خود صحبت کنند. راه حل کلاسیك جهت ارائه اطلاعات این است که پرسوناژ، پرسوناژ دیگری را ملاقات می‌کند که او از آن چه مخاطبان باید بدانند بی‌اطلاع است و پرسوناژ نخستین وی را در جریان می‌گذارد. البته همواره بهتر است که توضیح در ابتدای فیلم باشد تا در انتها، یعنی همان گونه که تروفو گفته، طی یك ربع نخستین فیلم، تماشاگران شکیبا هستند.

● در جستجوی پایان: شگفتی موعود

● آلین اسیرمن:

من تا آخرین لحظات مونتاژ، همواره چندین پایان فیلم دارم.

● آندره تچینه:

پایان فیلم، باید انتهای منطقی تمامی آن چیزهایی باشد که فیلم طی یك ساعت و نیم ارائه داده است. من آن را غالباً تا مرحله مونتاژ به تعویق می‌اندازم. در این مرحله است که می‌توان نتایجی را به دست آورد و آن را ارائه داد.

● کلود سوته:

برای برخی از فیلمهایم، پایان آنها از همان ابتدا قابل پیش بینی بوده است، مثلاً در فیلمهای *سزار و روزالی* و *یا ونسان، فرانسوا، پل* و دیگران که در آن رمان *نرون* که پرسوناژهایش یکی از پس دیگری نمایش داده می‌شوند و در هرفصل تغییر می‌کنند، اما پایانش را می‌توان حدس زد. کار فیلمنامه رسیدن به این طرح انتهایی بوده است اما در فیلم «Max et les ferrailleurs» به عکس، سه ماه طول کشید تا برای آن پایانی یافته شد. غالباً با روش حذف، یعنی پیروی از روش *ژاك بکر*: «هرآنچه که از آن خوشمان نمی‌آید را حذف می‌کنیم.» و بدین ترتیب یکی باقی می‌ماند که اهمیت به آن نمی‌دادیم و یا اساساً آن را ندیدیم. یعنی همان گونه که *تریستان برنار* می‌گوید: «غافلگیر کردن با آنچه که در انتظارش هستیم» زیرا به طور غیرمترقبه باید در نوعی منطق وارد گردد. برای فیلم *سزار و روزالی* من پایانی تراژیك نوشته بودم. سپس *ژول و ژیم* را دیدم و پایانی در نظر گرفتم که هرکس می‌توانست حدس بزند.

● پاسکال کانه:

باید دو پایان در نظر گرفت، نخست پایانی که براساس منطق پرسوناژها بیان گشته و دیگر آنکه، در حالی که به دقت حقیقت آنها را بیان می‌دارد و فاصله‌ای نسبت به آنان می‌گیرد، از دستشان به

نحوی بیرون می‌رود. من در واقع ایده پایانی دروغین را دوست می‌دارم که به سوی جهتی حرکت می‌کند که تداوم آن نیست بلکه طریق دیگری برای دیدن چیزهایی است که طی فیلم دیده‌ایم، برای مثال پایان فیلم *زیبای آزاد* جایی که دو پرسوناژ در استودیو برتران با یکدیگر برخورد میکنند. دو صحنه از پیروی دیوانه چند سال پس از یکی پس از دیگری وارد فیلم می‌گردند.

● تماشاگر آینده: پیش‌بینی غیرمترقبه

● آلین اسیرمن:

من به واکنش تماشاگران در حین نوشتن بسیار فکر می‌کنم. این یك اجبار نیست. من یك فیلم را برای نور می‌سازم و این نور در سالن سینما هست. من یك فیلم را صرفاً برای ذوق نوشتن و ساختن فیلمنامه آن نیست که می‌سازم، بلکه هدف اکران آن است.

● پاتریس لوکونت:

من به خود نمی‌گویم که مخاطبان از چه خوششان می‌آید، زیرا نمی‌دانم. من می‌دانم که آنان از چه خوششان آمده، که این نیز یکی نیست، خوشامد مخاطب، مستلزم این است که آنچه قبلاً انجام داده‌ایم از نو بسازیم و این ممکن نیست. بدترین خاطره من در این باره، ادامه فیلم برنزه‌ها یعنی (برنزه‌ها اسکی می‌کنند) که ایده خوبی نبود و در نوشتن آن من مشارکت (گروه با شکوه تمام آن را انجام داد.) داشتم. یگانه پرسشی که من می‌توانم مطرح کنم این است که: «از چه چیز خوشم خواهد آمد؟» «چه چیز مرا به خنده خواهد آورد؟» باید جنبه‌های غافلگیر کننده داشت، اما هرگز تمایلی به اینکه به هربها تازگی آور باشد نداشت.

● ادوارد مولینارو:

باید همواره تلاش کرد که سفری بین اکران و صندلی تماشاگر طی شود. اگر چنین سفری ممکن باشد، تمامی فیلم موفق خواهد بود. از اینکه از مسائل شخصی دوری کنیم امکان پذیر نیست حتی اگر آنها را پنهان کنیم.

● کلود سوته:

بسیار مهم است که بتوان به توجه تماشاگر فکر کرد: نمی‌دانیم تماشاگر کیست. این عبارتست از یك بازی با خود، که اصالت فیلمساز را توصیف می‌کند. هیچکاك و وایلدر به یك نحو با تماشاگر بازی نمی‌کنند.

● پاسکال کانه:

من هنگامی که صحنه‌ای را می‌نویسم به مخاطبم فکر نمی‌کنم بلکه به آنچه دوست دارم می‌اندیشم. با این حال نسبت به تصویر مشخص، فیلم پایان یافته که این اساسی است. مردم از خود خواهند پرسید: «این چیست؟ آیا یك فیلم کمدی است»؟ باید ضمانتی برای اصالت فیلم تولید کرد، مخاطبان در عین حال، ناشناخته را دوست نمی‌دارند و عمیقاً میل به چیزهای تازه دارند، حتی اگر این تازگی براساس عواملی ساخته شده باشد که آنها می‌شناسند. در ابتدا باید اندیشید به چه جهتی می‌خواهیم برویم. اما یکبار وقتی عوامل به نظرم قابل فروش آمد، آنها را همان گونه که میل داشتم سازماندهی می‌کنم. شاید برای اینکه گمان می‌کنم چیزهایی که برای من جالب است برای همه جالب است!

● آندره تچینه:

من همواره فکر کرده‌ام که آنچه برای من جالب است الزاماً برای دیگران جالب نیست. اما من سعی می‌کنم چیزی بسازم که به گونه‌ای آنچه برای من جالب است ترجمان چیزهایی بیش از پیش مفید و متقاعد کننده باشد. برای من بیش از پیش مسئله ترجمه مطرح است، براساس یك هسته مرکزی، تلاش می‌کنم که وسواسهای خود را با انعطاف هرچه بیشتر با مخاطبان مرتبط سازم. بخش عمده‌ای از این مسئله از طریق انتخاب بازیگر تحقق می‌یابد.

● از پرسوناژها تا بازیگران: رفت و برگشت

● آندره تچینه:

در نقطه آغاز غالباً تمایل به کار با عده‌ای بازیگران خاص است. من به همراه *پاسکال* بونتیزر فیلمنامه‌ای برای *پاتریك ریور* و *کاترین رونوو* به نام *مکزیکو بار* نوشتم که ساخته نشد و با توافق خود ایشان، من فیلمنامه *هتل آمریکا* را برایشان نوشتم. تنها چیزی که من در بدو کار می‌دانستم، این بود که داستان فیلم، عبارت است از داستانی عشقی میان این دو بازیگر. یگانه عامل حرکت این زوج بود، برخورد این دو پرسوناژ. بنابراین من به هنگام کار، تصویر بازیگران خاصی را در سر دارم. ترجیحاً نباید همه چیز را پیش از فیلمبرداری دانست، برای دستیابی به نتایج جالب، باید کمی آنها را نگران کرد.

● کلود میلر:

بازیگران حدوداً در میانه نوشتار پدیدار می‌شوند. البته استثناهایی نیز وجود دارد (برای فیلم *به او بگویید که دوستش دارم*، از ابتدای خواندن رمان به *ژرارد پاردیو* فکر می‌کردم.) اما ترجیح می‌دهم که با ایده یك بازیگر حرکت نکنم و انتظار بکشم و شناخت عمیقی از پرسوناژ به دست آورم و سپس دخالت کنم، از نظر من پرسوناژها باید بیش از دیگران وجود داشته باشند، اینها مهمترین چیزهایی هستند که در یك فیلم وجود دارد. در سطح نوشتار، من به آنان بیش از اکسیون فیلم ارزش می‌دهم.

هنگامی که بازیگران انتخاب گردیدند، من از جزئیات دیالوگها و رفتار بازبینی می‌کنم، اما انتخابهای اساسی پیش از این انجام شده‌اند به محض آنکه اعتمادی روشنفکرانه با کمدینها برقرار شد، من تمام فیلمنامه را با آنها باز خوانی می‌کنم، برای این که مطمئن شوم که ایرادی وجود ندارد و در حقیقت می‌توانم پیش بروم. فیومیو و دیور درباره دیالوگهای بهترین روش راه رفتن دخالت فراوان کردند. مسئله به صورت دیگری است هنگامی که بازیگران از قبل پیش بینی شده‌اند و از پیش یك دیالوگ نویس، میشل و ادیار، برای آنان دیالوگ نوشته است نظیر فیلمهای Garde a vue Martelle randonne

● کلود سوته:

دوبار پیش آمده است که من به هنگام نوشتن بدانم چه کسی نقش را ایفا می‌کند، (یك داستان ساده زیرا رمی شنایدر از من خواسته بود که فیلمی برایش بنویسم و نیز فیلم پسربچه برای مونتان). اما بیشتر اوقات در نخستین ساختمان، پرسوناژها کاملاً تخیلی هستند. این همان چیزی است که غالباً بیشتر جالب است و اجازه می‌دهد که تخیلات محدود نشوند، پرسوناژ توان بیشتری دارد و به نمونه‌ای واسطه‌ای بدل نمی‌شود. سپس هنگامی که بازیگران انتخاب می‌شوند، میان کنش و بازیگر سازشی وجود دارد، اما مشاهده نمی‌کنم که چگونه می‌تواند از یك بازیگر نشأت گیرد. به عکس این بازیگر است که در انتظار پرسوناژی است که از او خارج می‌شود.

● ادوارد مولینارو:

گهگاه پیش می‌آید که بازیگر منشأ یك طرح باشد و این طرح نیز توسط همین بازیگر اجرا شود. گاه نیز امکان دارد که در فضایی تهی نوشت، پیش از آنکه یك کاراکتر را با یك بازیگر منطبق کرده اما بازیگر را هر روزه دید و با او مشورت کرد برای اینکه ببینیم این پرسوناژ در سرشت او وجود دارد یا نه. برخی از بازیگران همکاران آفرینش هستند، نمی‌توان علیه آنان نوشت. لویی دو فونس همواره در نوشتن فیلمنامه مشارکت داشت. در فیلم *مرد عجول آلن دلون* می‌خواست که مؤلف باشد و من دشواریهای بسیاری در کارگردانی فیلم یافتم. مبارزه سختی در پیش گرفتیم، اما نتیجه آن مثبت بود.

● پاتریس لوکونت:

برای مشارکت با کمدینها، اساساً باید فیلم، از شدت و حدت خاصی برخوردار باشد. باید فیلم از وجود شما عبور کند. اگر فیلم بخوبی برای شما در نظر گرفته شده باشد، به شما توان ضروری جهت ارتباط با کمدینها را نیز می‌بخشد. برای فیلم متخصصین *لانون* و *ژیرودو* درپایان فیلمنامه *تاردون* رسیدند و سپس با آنان به کار پرداختیم، آنها نیز نیاز داشتند که چیزها به ایشان شباهت داشته باشد. آنها نظرات بسیاری در باب صحنه‌ها و دیالوگ داشتند که ما نیز از آنها استفاده کردیم. (من در فیلمهای دیگرم که به عنوان مثال *میشل بلان* نیز، در آن بازی می‌کرد از همین روش بهره گرفته‌ام.) بسیاری از بازیگران دریافت بسیار صحیحی از دیالوگ دارند (لانون از این قبیل است.) و بهتر است از این توانایی بازیگر پیش از فیلمبرداری بهره گیریم تا زمان فیلمبرداری، زیرا در این میان امکان پس رفتن برای ارزیابی نیست.

● دیالوگ، دل نگرانی من: روش به سخن درآوردن بازیگر

● کلود سوته:

بادابادی! ما غالباً دیالوگهای غریبی بکار نمی‌بریم، بلکه از دیالوگی روزمره و پیش پا افتاده استفاده می‌کنیم. این دیالوگ دیالوگی است با علامت سئوال. به محض آنکه پرسوناژی را وادار به گفتن حقیقتی کلی می‌کنیم، نزد تماشاگر، همانندسازی بین پرسوناژ و مؤلف ایجاد می‌شود که سبب می‌شود این حقیقت را به عنوان «پیامی» بپذیرد. این مشکلی اخلاقی است. به محض آنکه پرسوناژی دچار احساسات می‌شود، تماشاگر به خود می‌گوید: «این خودش است، این احساسات اوست.»

● آندره تچینه:

ضمن نوشتن فیلمنامه *وعده ملاقات* به همراه آساياس تصمیم گرفتیم که تمامی آنچه توصیفگرانه است را حذف کنیم، فیلمنامه ساختمان خاصی یافت. تنها پرسوناژها نیستند که آنها را رها می‌کنیم بلکه دیالوگ را نیز به نثری عاری از لطافت، بسیار مستقیم و حتی الامکان نثری آنی بدل می‌کنیم. ما هرگز دیالوگ را قطعی نمی‌دانیم. به جز فیلم *خواهران برونته*، هرگز فیلمی بی آنکه دیالوگهای آن را در آخرین لحظه تغییر دهم، نساخته‌ام. در همان حالی که آنها را مرور می‌کنم، تغییرات ضروری را نیز انجام می‌دهم. همان دیالوگ گفته می‌شود و در آن لحظه است که فرم واقعی آنها را در می‌یابیم.

● کلود میلر:

میشل ادیاربه‌تنهایی‌دیالوگ Garde a vue را نوشت و دیالوگ‌ها را بیست صفحه بیست صفحه برایم فرستاد. نخستین حرکت من این است که آنچه مورد علاقه‌ام است برگزینم و باقی را به کناری نهم و آن را بازنویسی کنم. میشل ادیار و تولید کنندگان فیلم، رسوایی بزرگی به سرم آوردند و گفتند: «چنین است و غیر از این نیست.» در اینجا دریافتم که من خطا کردم زیرا دیالوگهایی که به وسیله من تصحیح شده بود، تمامی پرسوناژها را به یك طریق به حرف می‌آورد حال آنکه دیالوگهای او چرخشی حیرت انگیز از نخستین تمرینها یافت. میزانسن من به روی این دیالوگ، نظیر آنچه به نمایشنامه‌ای تئاتری انجام می‌گیرد، صورت پذیرفت.

● پاسکال کانه:

از نظر من، صحنه‌ای که در آن

پرسوناژها حرف نمی‌زنند وجود ندارد. بتدریج این دیالوگ است که باقی ماجرا را تعیین می‌کند. من دیالوگهای میان پرسوناژها را نوشتم که روابط بین آنان را می‌تنید و سپس آن را توسعه دادم. دیالوگ از میزانسن جالبتر است و برای اینکه جالبتر باشد، باید آن را با پرسوناژ و دیالوگ منطبق کرد. ممکن است آن را ننوشت. اما میزانسن در رابطه با آنچه قابل گفتن است صورت می‌گیرد: میزانسن به خودی خود وجود ندارد.

● هدف میزانسن: تعین نوشتار

● کلود سوته:

برای دیالوگ من با *دابادی* بحث و گفتگو می‌کنم، من می‌نویسم، او نیز می‌نویسد و در نهایت او کار نهایی را انجام می‌دهد. او همان گونه که در گذشته گفته می‌شد دوست می‌دارد که ستون چپ را تغذیه کند، یعنی دکور و فضا را بدقت شرح دهد. نمی‌دانیم که اکسیون در کجا می‌گذرد اما فیلمنامه باید درباره حالات و احساساتی که فیلم ارائه می‌دهد به درستی و دقت تعیین شده باشد. هرچه فضا بهتر توصیف گردد، بیشتر به حال و هوای رمانتیک فیلم شباهت می‌یابد و تماشاگر بهتر درک می‌کند. فرمی از نوشتار واسطه‌ای وجود دارد که نه ادبی است و نه تکنیکی. من نوشتار را با توجه و دقت بسیاری به تصویر درمی‌آورم، زیرا در هنگام فیلمبرداری باید ایده‌هایی داشته باشم، اما می‌دانم که یك صفحه معادل سی ثانیه است.

● ادوارد مولینارو:

من فیلمهای طولانی را دوست نمی‌دارم و به ندرت فیلمهایی به بلندی یك ساعت و سی و پنج دقیقه می‌سازم. فیلمهایی که براساس مکانیك خنده ساخته شده‌اند، باید کوتاه باشند، مثلاً فیلمهای *لورل و هاردی* یکساعت و ده دقیقه هستند. من مدت فیلمنامه را برحسب وزن آن، ارزیابی می‌کنم و می‌دانم که نباید از صد و سی صفحه در برخی نسخه‌ها بکذرم. توصیفات بسیار دقیق، معذبم می‌سازد، باید بتوان به هنگام فیلمبرداری قدرت تخیل و آفرینش فراوانی داشت. من تمایلی به ساختن فیلم، هنگامی که بسیار نوشته شده باشد ندارم و دکوپاژ قطعی را نمی‌پسندم: مؤلف نیز بخشی از زندگی است و باید حتی الامکان بسرعت در فیلم وارد شود حتی اگر به طریقی فی البداهه.

● آلین اسیرمن:

باید بسرعت مدت آنچه را می‌نویسم ارزیابی کنم. مدت اولیه فیلم سرنوشت ژولیت، دو ساعت و نیم بود و قرار داد ما با گومون یك ساعت و چهل و پنج دقیقه، و می‌توانست به یك ساعت و پنجاه و هفت دقیقه نیز برسد. باید در رابطه با امکانات پخش، فیلم ساخت. من جزئیات بسیاری دربارهٔ مکانها و پلانها ارائه می‌دهم. و بسیار سریع نوشتار را به تصویر نزدیك می‌کنم. طرحها را فوری می‌بینم، عمق صحنه‌ها را حدس می‌زنم و صداها را می‌شنوم، ابتدا فیلم را با نگاه سفید و سیاه می‌بینم. سپس تدریجاً در حین نوشتن صحنه‌ها را رنگی می‌کنم و story board روشنی فیلمنامه من را مورد پرسش قرار می‌دهد. گهگاه پیش می‌آید که یك ساعت صرف یك پلان می‌شود. سپس به ناگاه محوری که با توان بسیار نوشته‌ام، به وضوح پدیدار می‌شود، بنابراین من آنچه را می‌بینم، می‌نویسم و در آخرین نسخه سناریو یا وقتی که story board را انجام می‌دهم. تمامی آنچه را که نمی‌بینم، حذف می‌کنم.

● کلود میلر:

من به ندرت تصمیم می‌گیرم که برای مسائلی احتمالی یا کارآیی چیزی را هرس کنم. به همین جهت است که فیلمنامه‌های من بایستی فرم ادبی صحیحی داشته باشند، حتی اگر در رابطه با هدفی که به خودی خود، هدف محسوب نمی‌شود زائد و بیهوده بنظر آید. من بیشتر تلاش می‌کنم فریفته کنم تا متقاعد سازم (این فیلم پایان یافته است که بایستی متقاعد کننده باشد) من تلاش می‌کنم، این فریفتگی را که فیلم می‌تواند داشته باشد، انتقال دهم و می‌توانم ساعتها وقت را صرف یافتن معادل ادبی یك پلان زیبا بکنم. من بدقت فضا (نور و دکور) را تعیین می‌کنم و کمتر به جابجایی می‌پردازم و هیچ نکتهٔ تکنیکی را متذکر نمی‌شوم مگر در مرحله دکوپاژ دخالت داده شود.

● پاتریس لوکونت:

صحنه‌ها بایستی به نحوی نوشته شوند که گویی روش فیلمبرداری از آنها را یادآور می‌شود. من story board، ندارم، حرکتها را متذکر می‌شوم. در سرم فضاهایی خاص دارم و نیز کادرهایی، اما نه تصاویر حك شده. دکورها برایم بسیار اهمیت دارند و از آغاز نوشتن فیلمنامه متخصصین با برونو *تادون* بر سر این موضوع نیز به توافق رسیدیم.

● قواعد هنر

● آلین اسیرمن:

به هنگام نوشتن دومین بار فیلمنامه صرفه‌جویی می‌کنیم و دیگر دامهای گسترده را می‌شناسیم. روایت اکران چنین نیست. سه صفحه ضروری است برای اینکه بگوییم در یك پلان چه می‌گذرد. یك پلان از طبقات، از قشرهای زمین‌شناسی تشکیل یافته و آهنگ نوشتار چنین نیست. دخل و تصرف زیادی نباید کرد. و این بدان معنا نیست که حرفه‌گرایی ضروری نیست. باید اندکی خود را فراموش کرد. این یعنی که من قواعدی ندارم. من *سرنوشت ژولیت* را در حالی نوشتم که هیچ شناختی از اصول فیلمنامه نویسی نداشتم. اما می‌توان یك نویسنده حرفه‌ای فیلمنامه بود و به طریقی بسیار مفید از معیارهایی تبعیت کرد. باید نویسندهٔ خوبی بود تا بتوان فیلمنامه‌ای خوش ساخت نوشت، امریکاییها از عهده این مهم برمی‌آیند اما فرانسویان در این زمینه موفقیتی ندارند. من می‌خواستم که فیلمنامه *معشوق فوق‌العاده* را به یك