www.IrPDF.com

به نام خدا

استفاده از کتاب pdf « از این تا فیلمنامه » نوشته ارجمند جعفر حسنی بروجردی در سایت آموزشی کتابخانه مجاز وجهت استفاده رایگان هنرجویان و دانشجویان و علاقمندان بدون هیچگونه تغییر مثل چاپ نشانی کتابخانه ها و هرگونه حذف و اضافه، با فرمت pdf حاضر مجاز است.

جعفر حسنی بروجردی

پنجم اردیبهشت هزار و سیصد و هشتاد و نه

www.IrPDF.com

www.IrPDF.com

هوالحکیم

مولا علی علیهم السلام :

بَذْلُ الْعِلْمِ زَکوةُ الْعِلْمِ. زکات دانش، بخشیدن آن به دیگران است

این کتاب را که حاصل ۲۰ سال تدریس در رشته فیلمنامه نویسی است به علاقمندانی تقدیم می کنم که می خواهند مشغله های ذهنی فاخرشان را در قالب های مورد انتظار آثار حرفه ای، به دفاتر تهیه و تولید فیلم عرضه کنند.حق الزحمه من دعای خیر استفاده کنندگان این کتاب است.
اگر مجالی بود در ویرایش بعد اضافاتی براین کتاب خواهم افزود.

جعفر حسنی بروجردی
ja.hasani@gmail.com

کتاب آموزش فیلمنامه نویسی

از ایده تا فیلمنامه

جعفر حسنی بروجردی

www.IrPDF.com

www.IrPDF.com

کارگاه فیلمنامه (از ایده تا فیلمنامه)

قسمت اول

جعفر حسنی بروجردی

گام نخست ، الهام از شخصیت ، حادثه و یا موضوع ؟

اغلب رمان نویس ها ممکن است هنگام کار تحت تاثیر یک شخصیت قوی قرار گرفته و شروع به نوشتن کنند . شخصیتی که در جایی با او برخورد می کنند ، یا چیزی در باره وی می شنوند و یا می خوانند . آن شخصیتِ جذاب آنها را با خود درگیر می سازد و به فکر وا می دارد ، و ناچار می کند روزی قلم را برداشته شروع به نوشتن مطلبی راجع به او نمایند . در اینگونه مواقع ممکن است نویسنده اصلا چیز زیادی راجع به قصه اش و به خصوص پایان آن نداند ، و اجازه دهد شخصیت مورد نظر هر جا که می خواهد او را به دنبال خود بکشاند .

اما ممکن است ایده به شکلهای دیگری در ذهن نویسنده جای گیرد . برای مثال به « ادوارد پی جونز » اشاره می کنم . او جایزه پولیتزر ۲۰۰۴ را برای ادبیات داستانی تصاحب کرده است ، رمانی در باره گوشه ای از جنگهای داخلی امریکا نوشته است که قصه آن در زمین های زراعی یک سیاه پوست می گذرد ، پس از مرگ مرد سیاه پوست روابط آدمهای پیرامون او در هم می پیچد و رمان به توصیف آن روابط می پردازد . وقتی خبرنگاری از جونز در باره نحوه شکل گرفتن داستانش می پرسد جونز می گوید: پیدا کردن سوژه مثل شکار نیست که هر وقت خواستی بروی و آن را بگیری . ناگهان تصویری در ذهن نقش می بندد و چیزی ظاهر می شود . به گمانم تصویری که در این مورد به ذهنم رسید ، تصویر مالک زمین در بستر مرگ بود . خیلی ناگهانی به ذهنم رسید. صدایی از بیرون ، برنامه رادیویی یک خاطره ، همه اینها با هم جمع شدند و آن شخص را در بستر مرگ دیدم . اینطور نبود که من دنبال موضوع باشم . داشتم کتاب اولم را به پایان می رساندم که این تصاویر ناگهان در ذهنم شکل گرفت .

اما فیلمنامه از لحاظ زمانی محدودیت دارد . باید از محدوده زمانی مشخصی پیروی کند این محدوده معمولاً حدود یک ساعت و نیم تا دو ساعت است . پس فیلمنامه نویس نمی تواند خود را به دست شخصیت قصه بسپرد و اجازه دهد او هر کاری می خواهد بکند ، و وی را به هر مسیری که دلش می خواهد بکشاند . در نتیجه بهتر است فیلمنامه نویس از همان ابتدا پایان قصه اش را بداند ، و قصه را طوری

www.IrPDF.com

www.IrPDF.com

پیش ببرد که به آن نقطه منتهی شود . به زبان دیگر بهتر است ـ به خصوص نویسنده های جوان و کم تجربه ـ فیلمنامه را بر اساس حادثه شروع کنند . حادثه ای که به وقوع پیوسته و آنها را تحت تاثیر قرار داده می تواند بستر مناسبی برای خلق یک فیلمنامه باشد .

روزی در جلسه کارگاه اجتماعیِ مدرسه کارگاهی فیلمنامه نویسی که افرادی مثل آقایان: ترابی ، توحیدی ، فرهودی ، فاطمی ، داوودی ، خانم فرشچی و برخی دوستان دیگر در آن حضور داشتند خبری از روی یک روزنامه خوانده شد . خبر مربوط به صفحه حوادث روزنامه بود. پیشنهاد می شد از روی آن حادثه فیلمنامه ای نوشته شود . اگر درست به خاطر بیاورم حادثه که وقوع یک قتل را خبر می داد اینگونه بود : یک روز صبح وقتی مردی از خواب بر می خیزد متوجه می شود همسرش در بستر به قتل رسیده است . با رسیدن مامورین و پی گیری ماجرا قاتل به زودی شناسایی می شد . قاتل خدمتکار جوان آن خانه بود . بررسی های به عمل آمده مشخص می کرد که انگیزه قاتل صرفاً انتقام بر اثر احساس حقارت بود . جوان که به تازگی از شهرستان به تهران آمده بود و در آن خانه مشغول به کار شده بود ، شب قبل از حادثه مورد تحقیر مقتول قرار گرفته بود . بین مقتول با همسرش اختلافاتی وجود داشت و رابطه آنها تیره و سرد بود . شب قبل از جنایت مقتول که گمان می کرده خدمتکارِ جوان جاسوسی او را برای همسرش می کند بعد از جر و بحثی با وی سیلی محکمی به صورت جوان خدمتکار می زند و بعد به اطاق خود می رود تا استراحت کند . نیمه های شب مرد جوان که از این عمل او به شدت عصبی شده بوده چاقو به دست به اطاق وی می رود و او را به قتل می رساند .

خبر بیشتر از این چیزی را روشن نمی کرد . با اینحال بین اعضای کارگاه حرف هایی راجع به این خبر رد و بدل شد و هر کس نظرش را گفت . کمی بعد تصمیم گرفته شد هر کس علاقه دارد در فرصت مناسب طرحی در یکی دو صفحه بنویسد و در جلسه بعد بخواند تا روی آن بیشتر صحبت شود . هفته بعد سه نفر از اعضا کارگاه طرحی راجع به همان خبر نوشته بودند . من ، آقای فرهودی و آقای فاطمی . نکته جالب این بود که هیچ یک از طرح های نوشته شده شبیه هم نبود . فاطمی طرحی پلیسی با مایع طنز نوشته بود . فرهودی طرحی با مضمون عاطفی و من در طرحی در نقد تاثیرات منفی و مخرب برخی تفکرات بیگانه و غربی که وارد روابط خانوادگی ما شده است . هر سه طرح بعد از بررسی و تحلیل و ارائه پیشنهاداتی برای شکل گیری بهترِ خط سیر داستان ، در همان جلسه مورد تصویب اعضا قرار گرفت و قرار شد فیلمنامه ی آن ها نوشته شود .

خبری که در روزنامه می خوانیم می تواند یک جرقه باشد . می تواند ما را به ایده های مختلف دیگری بکشاند . لزوما اینگونه نیست که ما عین خبر را تبدیل به داستان کنیم .

برای مثال در روزنامه می خوانیم : مردی بر اثر اعتیاد دست به قتل فرزند خود می زند . سپس می گریزد و بعد رنج و عذاب باعث می شود خود را تسلیم پلیس کند . **این چکیده آن چیزی است که توسط گزارشگر صفحه حوادث در روزنامه نوشته و منتشر می شود . آیا این سوژه به همین شکل می تواند زمینه ساز یک**

www.IrPDF.com

www.IrPDF.com

قصه نمایشی باشد . می دانیم که برای ایجاد نمایش به درگیری نیاز داریم . در سوژه بالا مرد بعد از قتل دچار عذاب وجدان می شود . او فرزند خود را می کشد . بعد با خود کشمکش پیدا می کند . گاهی خود را در انجام این جنایت محق می داند ، و گاه از دردی درونی در خود می شکند . او دچار شک و تردید می شود . این شک و تردید و دودلی همان درگیری و کشمکش است . اما اگر بنا باشد این موضوع به کاری بلند تبدیل شود آیا همین شک و تردید و کشمکشِ با خود کافی است ؟ شاید یک نویسنده حرفه ای بتواند قصه اش را تا پایان با همین کشمکش درونی به شکلی جذاب پیش ببرد . اما نویسنده جوان و کم تجربه برای نگارش چنین موضوعی حتماً به عناصر دیگری نیاز دارد . عناصری نظیر کنش و واکنش بین شخصیت ها .

همانطور که مشاهده می کنید در قصه بالا کنش و واکنشی وجود ندارد . در فیلمنامه شخصیت می خواهد دست به کاری بزند و برای انجام آن کار با موانعی روبرو می شود . او باید برای از میان برداشتن آن موانع تلاش می کند و آنها را یکی یکی از پیش رو بر می دارد . هر چه جلو تر می رود کارش سخت تر می شود . (به مانعی مهمتر و اساسی تر بر می خورَد) اما در درگیری یا کشمکش نهایی موفق می شود آن مانع مهمِ آخر را نیز از سرِ راه خود کنار بزند و به هدف خویش برسد . پس اگر قرار به کار روی سوژه فوق باشد باید تغییراتی در آن ایجاد کنیم . در این قصه اگر بنا باشد پدر به شخصیت اصلی یا همان قهرمان قصه تبدیل شود باید تغییرات زیادی در او ایجاد کرد . او مشخصه های لازمه برای قهرمان شدن را ندارد . بلکه برعکس ویژگی هایی منفی دارد . یعنی هم معتاد است و هم دست به قتل فرزند خویش می زند .

می دانیم شخصیت اصلی کسی است که می خواهد دست به عملی بزند و با مانع روبرو می شود . یکی از عناصر لازمه در شخصیت اصلی این است که مخاطب بتواند با او همذات پنداری یابد . یعنی او را دوست بدارد ، برایش نگران شود ، و آرزوی قلبی اش این باشد که او به هدفش برسد. در متن فوق شخصیت پدر فاقد هرگونه ویژگی است که او را فردی قابل احترام یا دوست داشتنی نشان دهد . او هدفی نیز ندارد . پس نمی تواند شخصیتی باشد که مخاطب با او همذات پنداری یابد .

در قصه فوق اگر قرار باشد پدر شخصیت محوری و قهرمان این قصه شود در گام اول باید او را از حالت منفی خارج ساخت . یا او را در شرایط سخت و ناگزیری قرار داد .

مثال : پسر او خلافکار بوده و با قاچاقچیان همکاری می کند . در حالی که پدر به بن بست رسیده است . او خود را نابود شده می داند و نمی خواهد فرزندش نیز راه وی را دنبال کند و به تباهی برسد . تصمیم می گیرد هر طور شده فرزندش را از این لجنزار بیرون بکشد و او را که هنوز جوان است و در ابتدای راه ، متوجه خطاهای خویش سازد . فرزند مقداری مواد در خانه پنهان کرده تا آن را به خریدار تحویل دهد . پدر با او صحبت کرده و سعی می کند متقاعدش سازد که دست از این کار بکشد . اما هرچه می گوید فایده ندارد . پسر اصلا ارزشی برای پدر معتاد خود قائل نیست . پدر مواد را برداشته و جایی

www.IrPDF.com

www.IrPDF.com

دور از چشم فرزندش نابود می کند . فرزند متوجه سرقت مواد می شود. یقه پدر را گرفته و مـواد را از او می خواهد . پدر به نصیحت او می پردازد . پسر حوصله این حرفها را ندارد . پدر فاش می کند که آنهـا را آتش زده است . پسر باور نمی کند . او پدر را متهم می کند که آنها را برای خود برداشته اسـت . بـا هـم درگیر می شوند . فرزند می خواهد جای مواد را بداند . از سوی دیگر پای همکاران و صاحبان اصلی مـواد نیز به میان کشیده می شود . آنها پسر را تحت فشار قرار می دهند تا مواد را باز گردانـد . پـدر از چنـگ آنان می گریزد . آنها مهلتی کوتاه به پسر می دهند تا پدر را یافته و مواد را پس بگیرد . پسر به تعقیب او می پردازد .پدر چاره ای نمی بیند جز اینکه خود را به پلیس معرفی نمایـد و از آنهـا کمـک بخواهـد . امـا پسر و همکارانش به وسیله ای او را تحت فشار می گذارند تا مانع رفتن او پیش پلیس شوند . مثلا تهدیـد می کنند که اگر هرچه زودتر مواد را پس ندهد خانواده او را به قتل می رسانند. آنها در اولین گام فرزنـد کوچک وی را ربوده و در محلی نامشخص پنهان می کنند . مرد چاره ای نمی بیند جز اینکه به ظاهر خود را تسلیم نشان دهد . اما او در واقع نقشه ای می کشد تا ضمن نجات فرزند کوچکش آنها را به دام پلـیس بیندازد ..... در نهایت فرزند اصلاح ناپذیر به دست پدر کشته می شود .

مشاهده می کنید که یک خبر ساده ی روزنامه ای را چگونه می توان با پیچ و تاب و اوج و فرود و در نظر گرفتن نقاط عطف دنبال کرد و به انتها رساند .

سوژه یابی

شما می توانید از منابع مختلفی جهت سوژه یابی استفاده کنید . منابعی مثل کتابها ، داستان ها و رمان ها ، فیلمهای ساخته شده ، شنیده ها ، تاریخ ، حکایات و مَثَل ها ، حوادث ، و ..... گاهی ممکن اسـت مـا بخواهیم واقعه ای را بدون کمترین دخل و تصرفی تبدیل به یک کار نمایشی کنیم . در این صورت کـافی است دست به تحقیق بزنیم و اطلاعات خود را در خصوص آن کامل کنیم .

اما گاهی نویسنده ها دستشان باز است . می توانند از تخیل خود کاملا استفاده کنند و ضرورتی ندارد که زیاد پایبند ماجرای واقعی باشند . در این صورت نوعِ نگاه و زاویه دید مهم است . مهم این اسـت کـه شما به عنوان نویسنده کجا ایستاده باشید و از چه زاویه ای به موضوع بنگرید . نویسنده فرانـسوی " ژان کلود کاریر" راجع به کارگاههای آموزشیِ خود گفته که گاهی از هنرجویانش می خواهد از کلاس خـارج شده به بازارچه ای که روبروی محل کلاس قرار دارد بروند و ساعتی در آنجا پرسه بزنند و سـوژه هـایی برای نگارش پیدا کنند . او سپس تعریف می کند که معمولا هنرجویان با ایده های مختلفی باز می گردند. مثلا یکی از هنرجویان راجع به یک ماهی فروش حرف می زند، و اینکه او مدام در لابـلای مـاهی هـا وول می خورد و تلاش می کند ماهی هایش را بفروشد . در حالی کـه پـشت پیـشخوانش انباشـته از ماهیهـایی است که بوی بدی را منتشر می کنند .... در اینجا این هنرجو از زاویه دید یک فروشندهٔ ماهی به موضـوع

www.IrPDF.com

www.IrPDF.com

نگریسته است . در حالی که ممکن است هنرجویی دیگر از زاویه دید یک خریدار به همین موضوع بنگرد. هریک از این زوایا می تواند بستر انجام کاری باشد . باید دید چه می خواهیم بگوییم و کدام زاویه فضای بهتری به ما می دهد .

ویژگی های یک سوژه مناسب

وقتی سوژه ای به ذهنتان می رسد قبل از هر چیزی باید ظرفیت آن را بسنجید . آیا سوژه مورد نظر مناسب یک کار نمایشی است یا به قالب هایی چون رمان و قصه کوتاه نزدیکتر است . یعنی از لحاظ تصویری و نمایشی در چه سطحی قرار دارد. برخی نوشته ها از لحاظ حسی قوی هستند و در قالب یک کار مکتوب نظیر رمان گیرایی بهتری دارند . در حالی که در قالب یک اثر نمایشی و تصویری کاری ضعیف به نظر می رسند . باید دید سوژه مورد نظر از لحاظ کشش و جذابیت داستانی چگونه است . آیا می تواند در قالب یک فیلمنامه بلند گیرایی لازمه را داشته باشد یا از حد یک فیلمنامه کوتاه فراتر نمی رود .

نکته مهم دیگر رابطه سوژه با مخاطب است . باید دید سوژه مورد نظر چگونه نسبتی با جامعه ای که قرار است در آن مطرح شود دارد . مثلا اگر قرار است ما فیلمنامه ای بنویسیم برای تولید و اکران در ایران ، آیا سوژه مورد نظر ما می تواند ارتباطی با مردم و مخاطب ایرانی داشته باشد . آیا به یکی از مسائل مطروحه در همین جامعه می پردازد ، یا اینکه ارتباط و تناسبی با زندگی ایرانی ندارد .

در مراحل بعدی باید به قهرمان و شخصیت اصلی سوژه فکر کرد . شخصیت محوری سوژه مورد نظر چگونه ویژگی هایی می تواند داشته باشد . آیا مخاطب می تواند با او همذات پنداری یابد ؟ آیا او هدف و ویژگی های مثبتی را دنبال می کند؟

همچنین باید از لحاظ تولیدی نیز آن را سنجید . البته شاید برخی مدرسین معتقد باشند این نکته ربطی به فیلمنامه نویس ندارد . اما وقتی شما به عنوان یک حرفه ای به نویسندگی می پردازید نمی توانید این مساله را نادیده بگیرید .باید ببینید سوژه مورد علاقه شما از لحاظ تولیدی در چه سطحی است . آیا امکانات تولید و اجرا در محیطی که شما در آن فعالیت می کنید جوابگوی تامین هزینه و ساخت آن اثر هست یا به تولید رسیدن آن امکانات ویژه ای می طلبد .

www.IrPDF.com

www.IrPDF.com

بسمه تعالی

کارگاه فیلمنامه (۲)

از ایده تا فیلمنامه

جعفر حسنی بروجردی

مخاطب ـ عنصری اساسی

یکی از مهمترین نکاتی که باید مد نظر قرار داد مخاطب است . نویسنده و فیلمساز باید مخاطب خود را به خوبی بشناسند . این نکته جای شک ندارد . چرا که فیلم برای نگهداری در موزه ها تولید نمی شود . برای آرشیو شدن ساخته نمی شود. فیلم تولید می شود تا افرادی به تماشای آن بنشینند . شما باید بدانید کارتان را برای که می نویسید . مخاطبتان کیست . آیا قرار است فیلمنامه ای که شما نوشته اید و فیلمی از روی آن ساخته شده است در جلسات خصوصی نمایش داده شود یا برای عموم مردم است . مخاطب شما افراد عامی هستند یا افراد خاص . بزرگسالان هستند یا کودکان و یا نوجوانان ، نگاه محدودی دارند یا نگاهی وسیع و اطلاعاتی بسیار . این مهم است که شما مخاطب خود را بشناسید . اگر شما تا بحال فیلمنامه ای نوشته اید که به تولید رسیده باید حتماً آن را همراه با تماشاگران هم ببینید .

هنگام تماشای فیلم در سالن های سینما یا در بین اعضا خانواده بهتر است به واکنش های آنان در مواقع مختلف فیلمها توجه کنید . باید بدانید آنها از کدام لحظاتِ فیلم لذت بیشتری می برند . قهقهه می زنند و یا به هیجان می آیند . کدام لحظه است که واکنش تند آنان را بروز می دهد . کجای کار خمیازه می کشند و به حرف زدن با اطرافیان خود می پردازند ، یا یادشان می افتد که باید به کسی زنگ بزنند ....

هر ساله در ایران تعدادی فیلم ساخته شده و در جشنواره های خارجی به نمایش در می آیند . برخی نیز با اقبال روبرو شده و موفق به کسب جوایزی در آن جشنواره ها می گردند . در حالی که اغلب در داخل کمتر کسی علاقه به تماشای این نوع فیلم ها نشان می دهد . چرا اینگونه می شود ؟ علت چیست ؟ شما حتماً باید شناخت کافی از مخاطب خود داشته باشید .

آیا شما هم جزء گروهی هستید که می خواهید مخاطب خاص داشته باشید ، یا اینکه ترجیح می دهید با مخاطبین بیشماری روبرو شوید . مخاطب شما کیست ؟ تحصیل کرده است یا بیسواد . روستایی است یا شهر نشین . مرفه است یا فقیر . شرایط سنی او چگونه است . علایقش چیست ، آیا

www.IrPDF.com

www.IrPDF.com

دوست دارد آنچه را که خود در زندگی ندارد بر پرده سینما ببیند ، یا ترجیح می دهد آنچه کـه مـی بینـد برگرفته از زندگی واقعی و محیط اطرافش باشد .

یک مدرس قبل از ورود به کلاس درس راجع به سطح آگاهی حاضرینِ در کلاس می پرسد . او بایـد بداند اطلاعات آنان در چه حدی است . آیا قبلاً دوره هایی را گذارنده اند یا تـازه در ابتـدای راه هـستند . یک سخنران قبل از آنکه وارد سالن شود و پـشت تریبـون بایـستد ، از شـرایط افـرادی کـه قـرار اسـت برایشان صحبت کند می پرسد. او باید شناختی نسبی از دانش و آگاهی آنان بـه دسـت آورد ، آیـا قـرار است او در یک جلسه شورای کشاورزی سخنرانی کند، یا جلسه مربوط به انجمن اولیاء و مربیـان مدرسـه است ، و یا قرار است برای گروهی نخبـه در دانـشگاه و موسـسه ای پژوهـشی حـرف بزنـد . از چـه نـوع واژگانی می تواند در حین سخنرانی استفاده کند . چقدر می تواند مسائل را باز کند . آیا براساس فرمی که انتخاب کرده شنونده به خوبی متوجه منظور او خواهد شد یا بهتر است به گونه ای دیگر حرف بزند . در سینما ، فیلمسازی ، و فیلمنامه نویسی هم اوضاع همین گونه است .

شما به عنوان نویسنده باید مخاطب خود را بشناسید ، دغدغه های آنان را بدانید و از طرز فکر شـان آگاهی داشته باشید تا بتوانید با آنان ارتباط برقرار سازید .

هدف

بسیاری از کارها بر اساس سفارشی از سوی یک نهاد یا سـازمان ، کارخانـه، و یـا موسـسات تولیـدی ساخته می شوند . ممکـن اسـت وزارت آمـوزش و پـرورش بخواهـد کـاری آموزشـی را در قالـب اثـری داستانی برای دانش آموزان بیان کند . شاید وزارت علوم در پی تولید فیلمی مستند یا داسـتانی راجـع بـه المپیاد های علمی باشد . وزارت بهداشت و سازمان های پزشکی بخواهند در فیلمی سینمایی یا سریال بـه تبلیغ اهدای اعضای بدن بپردازند . یا سازمان بهینه سازی مصرف سوخت سفارش دهنده کـاری باشـد . شما باید بدانید هدفتان چیست . آیا فیلمنامه شما محتوایی خـاص و آموزشـی دارد ، هـدف آن بازاریـابی است ، یا یک اثر انتقادی است و می خواهید به نقد روابط اجتمـاعی بپردازیـد ، و یـا .... شـما نمـی توانیـد بدون توجه به این نکات کار خود را پیش ببرید .

کارگاه فیلمنامه (۳)

از ایده تا فیلمنامه

جعفر حسنی بروجردی

قالب بیانی

www.IrPDF.com

www.IrPDF.com

می خواهیم فیلمنامه بنویسیم . اما آیا واقعاً قالب فیلمنامه را می شناسیم ؟ آیا به همه زیر و بم های آن آگاهیم ؟ ... گفتیم فیلمنامه با قصه ادبی ، رمان و حتی نمایشنامه تفاوت دارد . اما این تفاوت در چیست . آیا صرفاً شکل ظاهری آنها با هم متفاوت است ، یا اینکه از لحاظ ساختار و جزییات دیگر هم هر یک ظرافت های خاص خود را دارند .

فیلمنامه قالبی متفاوت با قصه ادبی دارد . قصه برای چاپ ، انتشار و مطالعه توسط خواننده (بدون هیچ واسطه ای) نوشته می شود . اما فیلمنامه اینگونه نیست . هر جا هم که این اتفاق بیافتد و فیلمنامه ای در قالب کتاب منتشر شود محدود به مخاطبین خاص خود است . مخاطبانی نظیر دانشجویان رشته فیلمنامه نویسی و منتقدین سینمایی . به همین خاطر فیلمنامه اگر هم چاپ و منتشر شود تیراژ محدودی خواهد داشت . قالب قصه یک قالب حسی ، درونی و ذهنی است . خواننده با مطالعه قصه و توصیفات آن ، شخصیتها را در ذهن کامل می کند ، به آنها شکل می دهد و آنگونه که شخصاً برداشت کرده آن شخصیت ها را در نظر مجسم می کند . وقتی می گوییم «جلال» هر کس ممکن است تصویر خاصی از صاحب این نام در ذهنش نقش ببندد . یکی با شنیدن نام جلال تصویر مردی پنجاه ساله و مهربان در ذهنش مجسم می شود . چرا که چنین شخصی را با این نام می شناسد . دیگری تصویر فردی جوان ، لاغر اندام و موذی جلوی چشمش نقش می بندد . او هم شاید با جلال نامی در محیط کارش ارتباط دارد . ممکن است نفر سوم جلال را در قالب مردی مقتدر ، درشت اندام ، و کمی خشن ببیند . در این صورت او هم با چنین شخصی در جایی برخورد داشته است و آشنا شده است . البته در قصه و رمان اختلاف در این حد نیست ، اما به هر حال بین نویسنده قصه و رمان ، و خواننده ی آن یک نوع همکاری در خلق و تصویرسازی شخصیت ها و موقعیت های داستانی وجود دارد . نویسنده رمان توضیحاتی در باره شکل فیزیکی و ظاهری شخصیت ها ، و محل وقوع داستان می دهد . اما تصاویر نهایی را خواننده در ذهن خویش خلق می کند . به همین خاطر است که وقتی یک رمان با فیلم ساخته شده از روی همان رمان مقایسه می شود ، اغلب از مطالعه رمان لذت بیشتری می بریم تا مشاهده ی آن فیلم . زیرا خود در تصویر سازی رمان دخالت داریم و آن را آنطور تجسم می کنیم که تجربه ای هر چند اندک از آن داریم.

رمان حالات درونی شخصیت ها ، افکار و احساسات ، عواطف و خاطرات آنها را با استفاده از توصیفات و توضیحات یک راوی بیان می کند. اما در فیلمنامه همه چیز باید شکل عینی و نمایشی داشته باشد . در رمان و داستان راوی می تواند بگوید که شخصیت مورد نظر از مشاهده فلان وضعیت یا شخصیت احساس خوشایندی پیدا می کند ، دچار نفرت می شود ، یا سردرد به سراغش می آید .... در فیلمنامه نمی توان به این سادگی عمل کرد ، آنچه در فیلمنامه نوشته می شود باید توسط دوربین فیلمبرداری ضبط شود . چطور دوربین می تواند سردرد ، احساس خوشی ، یا نفرت را به تصویر بکشد ، چطور دوربین می تواند نشان دهد که شخصیت مثلا به یاد اتفاقی که سال پیش برایش رخ داده می افتد ؟ ... دوربین فیلمبرداری کنش و واکنش ها را ضبط می کند . حرکات و رفتار بازیگران و عناصر صحنه را به تصویر می کشد .

www.IrPDF.com

www.IrPDF.com

همینطور موسیقی و صداهای مختلفِ درون صحنه ، و گفتگوهای شخصیت ها را . پس این احساسات باید از طریق یکی از این عناصر نشان داده شود . یعنی یا از طریق گفتگو و دیالوگ ، یا صداهای درون صحنه و یا حالات ، حرکات و رفتار بازیگران . تعیین هر یک از این ها هم جزیی از وظایف نویسنده فیلمنامه است . فیلمنامه با نمایشنامه نیز تفاوت دارد . چرا که نمایشنامه متنی است محدود به صحنه تئاتر. در نمایشنامه کفه ترازوی دیالوگ نسبت به تصویر به مراتب سنگین تر است . در واقع در نمایشنامه همه ی بارِ کار بر دوش دیالوگ ها قرار دارد . در حالی که در فیلمنامه اینگونه نیست . در فیلمنامه ممکن است ما حتی به ندرت از دیالوگ استفاده کنیم . شاید هم در برخی از فیلم ها اصلا دیالوگی وجود نداشته باشد. همانطور که در آغاز ، در فیلمهای صامت اینگونه بود. ممکن است دیالوگ و تصویر در فیلمنامه وزن برابری با هم داشته باشند . در نمایشنامه شخصیت ها در باره خود و دیگر شخصیت های نمایش صحبت می کنند . در باره ی وقایعی که برای آنها اتفاق افتاده است از طریق کلام به تماشاگر اطلاعات می دهند و از همین طریق هم داستان را پیش می برند . اما در فیلمنامه (و در نهایت فیلم) تماشاگر خود شاهد رویدادها و وقایع قصه است . او مستقیما از زاویه دید دوربین به اطلاعات لازم در خصوص شخصیت ها پی می برد و اتفاقات و مسائل مختلف مربوط به داستان را می بیند . به همان شکل که رخ می دهند . در فیلمنامه تماشاگر ممکن است در یک لحظه از چندین صحنه ی مختلف مطلع شود فیلمنامه هیچ محدودیتی از این لحاظ ندارد .

در مهمانی ها ، در نشست های دوستانه و ارتباطات خودمانی و یا حتی گاهی رسمی ، بسیار اتفاق می افتد افراد مختلف همینکه می فهمند طرف مقابلشان به نوعی با سینما و تلویزیون در ارتباط است ـ مثلاً کارگردان یا فیلمنامه نویس و یا تهیه کننده است ـ فوراً به او پیشنهاد می دهند قصه زندگی آنها را بشنود و آن را به فیلم تبدیل کند . برخی از این افراد حتی شخصاً پیشقدم در نگارش فیلمنامه ی زندگی خود و عرضه ی آن برای تولید فیلم می شوند . گاه افرادی به دفاتر و سازمان های سینمایی یا تلویزیونی مراجعه کرده و مدعی می شوند قصه یا فیلمنامه ای دارند که اگر تولید شود چنین و چنان خواهد کرد . آنها اصرار می کنند که به قصه اشان گوش داده شود و آن قصه خریداری شود. حتی این صنعت در درون خود نیز گرفتار چنین وضعیتی است . یک صدا بردار مدعی فیلمبردار بودن نیست ، مدیر تولید فیلم این اندیشه را در ذهن ندارد که هر وقت بیکار شد و هوس کرد می تواند کارگردانی کند . کسی که تخصص او فیلمبرداری است به این فکر نمی افتد که گاهی هم به عنوان کارگردان فعالیت نماید . اما همه اینها گاهی به سرشان می زند که فیلمنامه بنویسند . اگر به سراغ مدیر تدارکات فیلم هم بروید ، احتمالا با چندین صفحه دست نوشته در گنجه خانه اش روبرو می شوید که خودش آنها را نوشته ، و تمایل دارد آن متون را به عنوان فیلمنامه به دست تهیه کننده یا کارگردان بدهد . همین نشان می دهد که فیلمنامه نویسی چقدر جذاب و در عین حال ساده فرض می شود . غافل از اینکه این فن در نگاه اول سهل و آسان

www.IrPDF.com

www.IrPDF.com

به نظر می آید . در حالی که در واقع فنی بسیار پیچیده و حرفه ای است ، که فعالیت در آن نیاز به آموزش ، تجربه و تخصص دارد .

فیلمنامه چیست ؟ آیا فیلمنامه همان داستان است ، بخشی از زندگی است ، سرگذشت آدم است ، یا چیزی دیگر . آیا فیلمنامه با قصه ادبی ، یا نمایشنامه تفاوت دارد ، یا فرقی نمی کند و این کارگردان و فیلمبردار و بازیگران هستند که آن را تصویری و نمایشی می کنند ؟

بله ، فیلمنامه همان داستان است ، اما نه داستان ادبی . بخشی از زندگی است . اما نه زندگی با همه جزییاتش ، همان سرگذشت آدمها ست ، اما نه به آن شکل که در عالم واقعیت رخ می دهد . فیلمنامه یک داستان است . داستانی که شروع ، میان و پایان مشخصی دارد . داستانی که عینی است و نه ذهنی . داستانی است که به وسیله گفتگو و تصویر بیان می شود .

نیاز حیاتی

هر درامی باید با یک نیاز و هدف مهم در درون خود داشته باشد . چیزی که آرامش و خواب و خوراک شخصیت را به هم می زند . این نکته لزوما یک مساله بزرگ مثل انفجار بمب اتمی در هیروشیما نیست . می تواند نکته کوچکی باشد . اما نویسنده باید آن نکته کوچک را تبدیل به یک مساله بزرگ کند . فرض کنید شخصی نیمه شب دندان درد می گیرد . ابتدا سعی می کند اهمیتی ندهد و درد را تحمل کند . اما نمی تواند . درد دندان آرامش را از او می گیرد . قرص مسّکن می خورد . اما فایده ندارد . روی آن محلول ضد درد می ریزد . باز هم فایده ندارد . عاقبت لباس می پوشد تا به بیمارستان برود . بیاد می آورد که ماشین اش خراب شده و نمی تواند آن را حرکت دهد . از خانه بیرون می زند . خانه او در نقطه ای خارج از شهر است و هیچ درمانگاه ، بیمارستان یا مطب شبانه روزی نزدیک آنجا نیست . کنار جاده می ایستد . اما هیچ ماشینی عبور نمی کند . پیاده به سوی شهر راه می افتد . همه جا غرق در تاریکی است. ناگهان نور ماشینی که از دور نزدیک می شود او را خوشحال می کند . برای ماشین دست بلند می کند . ماشین به او نزدیک می شود که چند متر جلوتر متوقف می گردد . مرد خوشحال شده و خود را به آن می رساند . پیرمردی تنها سرنشین آن است . مرد می خواهد در جلو را باز کند و سوار ماشین شود . در باز نمی شود . راننده بی آنکه او را بنگرد با دست به صندلی عقب اشاره می کند . مرد در عقب را باز کرده و سوار می شود . او درون ماشین از پیرمرد تشکر می کند که حاضر شده وی را سوار کند . پیرمرد مشغول رانندگی است و واکنشی نشان نمی دهد . مرد از دندان درد خود می گوید . اما باز هم پیرمرد جوابی نمی دهد . گویی اصلا صدای او را نمی شنود . مرد سعی می کند همانطور که نشسته چهره پیرمرد را ببیند . اما در تاریکی درون ماشین چیزی نمی بیند . به یک سه راهی می رسند . جایی که یک طرفش به شهر می رود و طرف دیگر به سمت گورستان . پیرمرد فرمان را می چرخاند و ماشین را به درون جاده فرعی می برد که انتهایش به گورستان می رسد . مرد متعجب می گوید قصد دارد به شهر برود . پیرمرد باز واکنشی نشان نمی دهد . مرد که ترس وجودش را در بر گرفته باز حرف خود را تکرار می کند .....

www.IrPDF.com

www.IrPDF.com

توجه داشته باشید دندان درد در واقع یک نکته کوچک و کم اهمیت است که هر کسی در طول زندگی ممکن است آن را تجربه کرده باشد . اما یک نویسنده حرفه ای می تواند از همین نکته به ظاهر کوچک به یک قصه جذاب و پر کشش یا دلهره آور برسد .

بسمه تعالی

کارگاه فیلمنامه (از ایده تا فیلمنامه) ۴

جعفر حسنی بروجردی

جایگاه شخصیت در فیلمنامه

شخصیت و مساله او سنگ بنای فیلمنامه را تشکیل می دهند . این دو عنصر در کنار هم رفته رفته تبدیل به موضوع ، طرح ، و در نهایت فیلمنامه می شوند.

به نظرم بهترین تعریف مختصر و مفید از شخصیت همان است که می گوید : شخصیت کسی است که دست به عملی غیر منتظره اما باور پذیر می زند . یعنی برخلاف تیپ که اعمال و رفتاری قابل پیش بینی دارد رفتار شخصیت را نمی توان با اطمینان از قبل حدس زد . با این وجود رفتار و عملکرد یک شخصیت قوی و حساب شده هر چه باشد با ویژگی ها و تعاریفی که در طول داستان از او ارائه به دست می آید همخوانی دارد و باور پذیر است . (تعریف گسترده تر شخصیت و تفاوت های شخصیت با تیپ بماند برای مراحل بعد .) پس شخصیت مورد نظر ما همان کسی است که با یک گرفتاری و مشکل یا مساله روبرو شده است . مساله ای که می تواند خیلی ساده و کم اهمیت یا پیچیده ، مهم و حیاتی باشد .

در " بیگانه ها در ترن[1] " مساله ی شخصیت این است که او باید بی گناهیِ خود در ماجرای قتل همسرش را ثابت کند .

در " مشق شب[2] " شخصیت ـ دانش آموزی روستایی ـ باید دفتر دوستش را به دست او برساند .

در " بانی لیک گمشده[3] " فرزند خردسال شخصیت اصلی فیلم ناپدید شده است . در حالی که هیچکس این بچه را ندیده و وجود چنین بچه ای را باور ندارد .

---

1 . ساخته آلفرد هیچکاک
2 . " عباس کیارستمی
3 . " اتو پره مینجر

www.IrPDF.com

www.IrPDF.com

در " لیلا[۴] " مساله ی شخصیت نازاییِ اوست .

در " رابین هود[۵] " مساله ی شخصیت این است که نمی تواند در برابر ظلم بی تفاوت بماند .

مشاهده می کنید که مساله شخصیت در فیلم " مشق شب " در مقایسه با فیلم های دیگری که مثال زده شده ، در ظاهر چقدر ساده و کم اهمیت است . در حالی که فیلم مذکور اصلا فیلمی بی تحرک ، خسته کننده و ضعیف نیست . بلکه مخاطب به خوبی با آن ارتباط عاطفی برقرار کرده و تا انتها آن را دنبال می کند . پس نکته مهم این است که نویسنده بتواند مساله را (چه ساده باشد ، و چه مهم) به شکلی حیاتی و با اهمیت مطرح نماید . به گونه ای که در قالب یک فیلمنامه مخاطب را کاملا جذب کرده، و احساس روبرو بودن با یک امر حیاتی و نگران کننده را به او منتقل نماید . این حالت نیز وقتی ایجاد می شود که نویسنده بتواند به شکلی درست و اساسی از همه عناصر درام بهره جوید .

پس شخصیت و مساله یا نیاز او از مهمترین نکاتی است که نباید فراموش کرد.

جاذبه و دافعه

هر فیلمنامه ی داستانی در درون خود از نیروی جاذبه و دافعه سود می جوید . جاذبه و دافعه ای که بین شخصیت ها و یا شخصیت ها با محیط پیرامونشان در جریان است . هرگز نباید در انتخاب شخصیت های داستانی از این نیرو غافل شویم . در یک دستان خوش ساخت در حالی که شخصیت ها با هم تضاد دارند نیرویی هست که آنها را در کنار هم نگه می دارد . این نیرو هر چیزی می تواند باشد . خانواده ، شغل و حرفه ، اهداف مشترک ، نیرویی جبری و یا هر چیز دیگر . فیلم هایی مثل دیوانه ای از قفس پرید[۶] ، اتوبوسی به نام هوس[۷] ، یا مردی برای تمام فصول[۸] را بخاطر بیاورید . اینها همه از شخصیت های متضاد بهره می برند . برخی از این فیلم ها بطور چشمگیری از این نوع کشمکش برخوردارند . در فیلم خاطرات آن فرانک[۹] این الگو به شکل بارزی مورد استفاده قرار گرفته است . فیلم به شرح خاطرات آنا فرانک دختر سیزده ساله ای می پردازد که در زمان جنگ جهانی و سیطره فاشیسم بر هلند به اجبار دو سال همراه خانواده و چهار نفر دیگر در محیطی کوچک زندگی می کنند . فیلم در لوکیشن و فضایی کاملا بسته و محدود سعی می کند مخاطب را زمانی حدود دو ساعت و پنجاه دقیقه با خود همراه سازد . در طول فیلم جز یکی دو صحنه کوتاه ، هرگز از فضایی بسته که مخفیگاهی در طبقه بالایی ساختمانی است بیرون نمی آییم ، و در تمام این مدت سرگرم و مجذوب هفت هشت کاراکتر فیلم و سرنوشت آنها می شویم .

---

4 . " داریوش مهرجویی
5 . " آلن دوان
6 . ساخته میلوش فورمن ، نوشته لارنس هابن ، بوگدارمن
7 . " الیا کازان " تنسی ویلیامز
8 . " فرد زینه مان " رابرت بولت
9 . " جورج استیونس " فرانسیس گودریچ

www.IrPDF.com

www.IrPDF.com

ما از همان آغاز کشمکش و تقابل اندیشه ها را می بینیم . در همان ابتدا شاهد عبور کامیونی از خیابانی خلوت هستیم ، کامیونی که عده ای آدم افسرده و پژمرده را در خود دارد . کامیون جلوی ساختمانی توقف می کند و از آن میان تنها یکنفر پیاده شده و وارد ساختمان می شود . پیرمردی غمگین به نام فرانک که وارد ساختمان شده و دنبال چیزی می گردد . او توقف کرده تا به جستجوی گذشته بپردازد . زن و مردی از آشنایان با او برخورد می کنند . آنها با دیدن پیرمرد خوشحال شده و می خواهند او را همره خود ببرند . اما پیرمرد حاضر به همراهی با آنان نیست . این لحظه ابتدایی ایجاد درام است . زن و مرد ، یعنی کرالر و منشی او به زندگی و آینده می اندیشند و پیرمرد به گذشته .

چیزی نمی گذرد که با ورود به فلاشبکی طولانی به سه سال عقب تر بر می گردیم ، و ماجرا را از روز اول مخفی شدن دو خانواده فرانک و وان دام در همان محیط دنبال می کنیم و به زودی با افرادی آشنا می شویم که هر کدام برای خود طرز فکر و دیدگاهی دارند . هر کدام علایقی دارند و خواست هایی ، هر کدام روحیه ای دارند و طرز برخوردی . آنا یا همان آن فرانک دختر سیزده ساله سرزنده و پر جنب و جوشی در کنار خواهر بزرگترش مارگریت که دختری آرام سر به راه و درون گراست . هر دوی اینها در کنار جوانی به نام پیتر قرار می گیرند که به غریبه ها علاقه ای ندارد ، و به شدت معتقد به طرفداری از رفتار اعضای خانواده خود است . حتی اگر رفتار آنان کاملا غلط باشد . ایدی مادر آنا ، زنی است که تمام عشق و علاقه اش بچه ها و خانواده اش هستند . زنی که حاضر است خود را قربانی کند تا بچه ها زنده بمانند . در مقابل او الیشیا وان دام زنی خود نما و سبک سر است که در حسرت گذشته اش می سوزد و به کت خزدارش بیشتر علاقه نشان می دهد تا پسرش پیتر . مدتی بعد شخصیتی دیگر به این جمع اضافه می شود . دوسل دندانپزشک . او تقریبا همسن فرانک پدر آناست . اما فرانک فردی با شخصیتی قوی است . یک مرد مطمئن برای حمایت از خانواده و رهبری دیگران . در حالی که دوسل شخصیتی ضعیف و خودخواه دارد . او هیچوقت ازدواج نکرده و به هیچکس وابسته نیست . دوسلی که حتی از پس کارهای شخصی خود هم به زحمت بر می آید . فرانک مردی است که به پایان جنگ و نجات و رهایی امیدوار است و دوسل فردی منفی باف و نا امید . در کنار اینها می توان به شخصیت وان دام یعنی پدر پیتر و همسر الیشیا توجه کرد . او آدمی است شکم پرست که مثل یک موش در تاریکی شب به آذوقه جیره بندی شده جمع دستبرد می زند و سهمیه دیگران و حتی زن و فرزند خود را می خورد تا گرسنه نماند . می بینید که هیچکدام از این افراد شبیه هم نیستند . اما یک چیزی باید باشد تا اینها را با وجود اینهمه اختلاف و تضاد در کنار هم نگه دارد . یک عامل جذب با نیرویی بسیار قوی ، و این نیروی جاذبه چیزی نیست مگر عشق به زندگی و آرزوی زنده ماندن و نجات و رهایی . با این ترفند درام این قصه شکل می گیرد و صاحب اثر فرصتی می یابد تا به شرح داستانی نسبتا طولانی بپردازد .

وقتی به درگیری و کشمکش اشاره می‌شود، اغلب نویسندگان جوان و مبتدی به یاد فیلمهای حادثه‌ای و اکشن می‌افتند. آنها گمان می‌کنند که کشمکش مربوط به فیلمهایی اینچنین است. فیلمهایی که از یک

www.IrPDF.com

www.IrPDF.com

قهرمان قوی هیکل و یک ضد قهرمان خشن، بدون احساس و جان سخت برخوردارند و در طول فیلم این دو، یعنی قهرمان و ضد قهرمان دائم با مشت و لگد یا با اسلحه‌های عجیب و غریب به جان هم می‌افتند. اما باید این نکته را دانست که درگیری و کشمکش همیشه اینطور نیست. درگیری و کشمکش می‌تواند کاملاً پنهانی و مخفی باشد. دو شخصیت مخالف می‌توانند دائم با هم در حال تضاد و کشمکش باشند. بدون آنکه شاید حتی برای یکبار هم که شده بر سر هم فریاد بکشند. کشمکش عنصر اساسی یک فیلمنامهٔ داستانی است. چیزی که با کمک آن می‌توان مخاطب را از هر کاری دور کرد و او را مجذوب ماجرایی نمود که برایش تعریف، یا به تصویرکشیده می‌شود.

همانطور که ما در الگوی کلی فیلمنامه به درگیری ، کشمکش و تضاد نیاز حیاتی داریم ، در پرداختن به جزئیات هم به این عنصر احتیاج داریم . یک فرمول کلی وجود دارد . اگر شخصیت زود به هدف خود برسد ، و با مانع و نیروی مخالف روبرو نشود فیلمنامه به سرعت به نقطه پایانی خود خواهد رسید . این فرمول بر صحنه پردازی هم حاکم است . پس اگر در گسترش صحنه هم شخصیت ها با مخالفتی روبرو نباشند ، و تضادی نباشد ، یا صحنه به سرعت به پایان می رسد ، یا به توضیح چیزهایی می پردازد که زائد ، غیر ضروری و خسته کننده هستند .

تضاد البته محاسن دیگری نیزدارد . کمک می کند ما با روحیات شخصیت ها به شکل بهتری آشنا شویم. با گذشته آنها ، احساست آنها ، و عشق و نفرتی که نسبت به هم دارند . با استفاده از درگیری شخصیت شکل می گیرد و رفته رفته کامل می شود . مثل همان سنگی که از نوک کوه غلت زنان پایین می رود . هر بار به مانعی برخورد می کند و کمی تغییر شکل می دهد . تا اینکه به پایین کوه می رسد ؛ و آنجاست که دیگر شکل نهایی خود را یافته است .

کشمکش در صحنه‌ها نیز باید حضور داشته باشد. یک فیلمنامهٔ پلیسی را در نظر بگیرید: مأمور پلیس در طول فیلمنامه با جنایتکار درگیر است و این دو با هم کشمکش دارند. اما در صحنه‌هایی که پلیس با افرادی دیگر برخورد می‌کند نیز کشمکش می‌تواند وجود داشته باشد . فرض کنیم که پلیس به دنبال جنایتکاری می‌گردد. ردپای او را دنبال می‌کند و به خانه‌ای می‌رسد. درِ خانه را زنی باز می‌کند. اما حاضر نیست حرفی بزند و نشانی از فرد جنایتکار بدهد. پلیس باید تلاش کند به طریقی اطلاعات مورد نظر را از زن کسب کند. فراموش نکنید که کشمکش فقط به معنی زد و خورد نیست. شک و تردید هم یک نوع کشمکش است. عدم سازگاری دو نفر با هم، یا حتی با محیط نیز همینطور. وقتی پلیس سؤال می‌کند، و زن سکوت کرده و حرفی نمی‌زند، یا اینکه او را به تسمخر می‌گیرد و دست می‌اندازد، این کشمکش است. اختلاف فکر و تضاد دیدگاهی دو فرد که کنار هم هستند یک کشمکش است. در صحنهٔ فرضی پلیس ناچار است برای آنکه حرفی از زن بکشد به شکلهای مختلف تلاش کند. شاید او را تهدید کند, شاید تلاش کند رابطه‌ای دوستانه با او برقرار نماید، شاید با حرفهایش بخواهد وجدان او را بیدار کند.... وقتی پدر و پسری که با هم زندگی می‌کنند، بر سر مسائل روزمره یا یک مسئله خاص اختلاف دارند، این

www.IrPDF.com

www.IrPDF.com

اختلاف منجر به ایجاد کشمکش بین آنها می‌شود. کشمکش در قالب گفتگو یا طرز برخورد. وقتی پسر نوجوانی که سابقهٔ خوبی ندارد، در خانهٔ دوستش، چشمش به بسته‌ای پول می‌افتد، ممکن است بر سر اینکه بستهٔ مذکور را دور از چشم دوستش در جیب بگذارد یا نه، با خود درگیری ذهنی پیدا می‌کند. دچار تردید و دو دلی شود. فیلمنامه‌نویس برای نشان دادن این شک و دو دلی باید به دنبال راهی بگردد.

در یک صحنه از فیلمی جنگی وقتی دو همرزم بر سر اینکه چطور به یکی از افراد دشمن حمله کنند و او را بکشند با هم اختلاف نظر دارند، و هر کدام سعی دارد نظر خود را به دیگری تحمیل کند، در این صحنه کشمکش وجوددارد. در حالی که در فیلم مذکور کشمکش اصلی بین آندو و دشمن است. کشمکش نیروی عمده و اصلی انکارناپذیر درام است. نیرویی جادویی است که هر کسی را جذب می‌کند. احتمالاً شما هم با جمعیتی که در خیابان با مشاهدهٔ درگیری دو رهگذر با هم، می‌ایستند و به تماشا می‌پردازند برخورد نموده‌اید. آنها اغلب نمی‌دانند دعوا سر چیست، شاید همان وقت که به تماشا ایستاده‌اند قرار مهمی داشته باشند و باید هر چه زودتر به آن برسند. اما می‌ایستند و درگیری و کشمکش را می‌نگرند. این همان جادوی درام است.

کارگاه فیلمنامه (۵)

از ایده تا فیلمنامه

جعفر حسنی بروجردی

چه کسی داستان را تعریف می کند ؟

داستان از زاویه دید چه کسی روایت می شود ؟! او کجا ایستاده و در چه موقعیتی قرار گرفته است؟! آیا به موضوع کاملاً اشراف دارد و می تواند همه چیز را ببیند یا نقطه ای که در آن قرار گرفته زاویه ی دیدش را محدود کرده و او را با اطلاعات ناقصی روبرو ساخته است ؟!

وقتی قصه به صورت خام در ذهنتان شکل می گیرد و شخصیت ها کم کم نمایان می شوند و هویت می یابند، آنگاه باید در خصوص نحوه ی ورود به داستان و چگونگی بیان آن تصمیم بگیرید . باید بدانید راوی ماجرا کیست و او چه مقدار اطلاعات از داستان و حوادث مربوط به آن دارد . اصلاً چگونه باشد بهتر است . آیا بهتر است به هر جا که لازم شد برود و فوراً از همه چیز مطلع شود . یا اینکه اطلاعاتش محدود باشد و صرفاً از یک دریچه و نقطه نگاه خاص به ماجرا بنگرد . آیا بهتر است همه اطلاعات را همزمان به مخاطب بدهید ، یا اینکه نقص در اطلاعات ، خود سبب می شود داستان پیچیده تر جلوه کند و کشش بیشتری داشته باشد . آیا محدودیت در ارائه اطلاعات باعث سردرگمی و از هم پاشیدگی شیرازه ی داستان نمی شود . آیا این محدودیت باعث نارضایتی مخاطب می گردد ..... اینها سوالاتی است که نویسنده باید جواب آنها را بداند تا بتواند بهترین و موثرترین شیوه را برای بیان داستانش انتخاب کند .

www.IrPDF.com

www.IrPDF.com

اینکه چه کسی داستان را تعریف می کند و ماجرا چگونه بیان می شود ، اهمیت زیادی دارد و می تواند بر خصوصیات دیگرِ داستان تاثیر بگذارد .

در قصه نویسی ماجرا را می توان از زوایای مختلف نوشت . می توان داستان را از نقطه نگاه یکی از شخصیت ها بیان کرد . یا از طریق یادداشت های روزانه آن را تعریف نمود . به وسیله نامه نگاری آن را مطرح کرد ، و یا .....

در داستان نویسی می توان از چهار زاویه دید استفاده کرد :

۱- زاویه دید اول شخص (بر اساس زاویه دید شخصیت اصلی و یا شخصیت فرعی)

۲- زاویه دید دانای کل

۳- زاویه دید دانای کل محدود(بر اساس زاویه دید شخصیت اصلی و یا شخصیت فرعی)

۴- زاویه دید بیرونی

زاویه دید اول شخص

در این شیوه داستان از نقطه نگاه یک شخص بیان می شود . او نمی تواند در هر لحظه هر جا که لازم شد حضور داشته باشد . پس بدیهی است که اطلاعات کاملی از همه مسائل نخواهد داشت . در نتیجه نادانسته ها و سئوالات بی پاسخ او می تواند برای مخاطب هم سئوال ایجاد کند .

این شیوه محسنات و محدودیت هایی دارد . از محدودیت هایش می توان به این نکته اشاره کرد که نویسنده ناچار خواهد بود برای حضور شخصیتِ راوی در اماکن مختلف (برای بیان داستان) منطق لازمه را پیدا کند . همچنین انتخاب شخصیت راوی برای بیان داستان ، تحلیل و تفسیر ماجرا ، حوادث و شخصیت ها ی داستان از نکاتی است که گاهی برای نویسنده دردسرساز می شود . چرا که شخصیت راوی باید توان لازمه و سواد کافی برای این منظور را داشته باشد . در واقع در این شیوه معلومات و توانایی شخصیت مهم است و باید نسبت آن با حرفها و تحلیل هایش سنجیده شود .

از امتیازاتش نیز این نکته را می توان برشمرد که در این شیوه واسطه ای به نام نویسنده وجود ندارد . پس داستانی که راوی اول شخص دارد واقعی تر به نظر می رسد .

مثال : خورشید هنوز سر نزده بود و شهر آنطور که باید از سکوت شبانه در نیامده بود . نگران و مضطرب بودم. سعی می کردم با گامهایی بلند هر چه سریعتر از آنجا دور شوم . یک لحظه هم نمی توانستم آنچه را دیده ام باور کنم . خیابان کاملا خلوت و آرام بود. وقتی پیچ خیابان را پشت سر گذاشتم تازه متوجه ماشین بهرام شدم که چند متر جلوتر توقف کرده بود. از همان فاصله می توانستم چهره ی خسته و کوفته و چشمان سرخش ببینم . به نظرم از خرط بی خوابی چند متر جلوتر از خود را هم نمی دید .

در متن فوق مشاهده می کنید که نویسنده همه چیز را از زاویه دید راوی بیان و حتی تحلیل می کند .

زاویه دید دانای کل

در این شیوه معمولا نویسنده نقش راوی را دارد . او به عنوان راوی سوم شخص از همه چیز خبر دارد . هر جا که بخواهد می رود و با هر کس که بخواهد همراه می شود ، و ما را نیز در جریان افکار و

www.IrPDF.com

www.IrPDF.com

احساسات شخصیت ها و همه امور قرار می دهد. در این شیوه حتی ممکن است او رفتار شخصیت ها را نیز تحلیل و تفسیر کند . (البته این تحلیل را ما از زبان شخصیت های مختلف داستان می شنویم .)

در زاویه دید دانای کل نیز شیوه بیان ممکن است شکل های متفاوتی داشته باشد . یعنی نویسنده گاهی ممکن است بدون استثناء ما را در جریان همه مسائل قرار دهد . اما گاهی نیز ممکن است به یکی دو تن از شخصیت ها چندان نزدیک نشود ، به درون آنها نرود و ما را از احساسات و افکار آنها با خبر نسازد . شخصیت هایی که راوی به عمد آنان را چندان باز نمی کند نیز می توانند شخصیت فرعی باشند ،یا حتی از شخصیت های مهم و اصلیِ داستان .

این شیوه یعنی زاویه دید دانای کل دست نویسنده را برای تعریف داستان باز می گذارد و محدودیت ها را از او دور می کند . اما اگر نویسنده تسلط ، شناخت و تجربه کافی نداشته باشد این شیوه ممکن است باعث به هم ریختگی وحدت داستانی شود . به خصوص نویسندگان کم تجربه ممکن است در این شیوه گاهی شخصیت اصلی را فراموش کرده و مدام نقش او را کمرنگ و پررنگ نمایند . تا حدی که به اصطلاح داستانشان دچار تعدد شخصیت گردد .

نرگس نگران و مضطرب ، با گامهایی بلند سعی می کرد هرچه سریعتر از آن جا دور شود . یک لحظه هم نمی توانست آنچه را دیده از ذهن خود دور سازد . خیابان کاملا خلوت و آرام بود. وقتی پیچ خیابان را پشت سر گذاشت تازه متوجه ماشین بهرام شد که چند متر جلوتر توقف کرده بود.

بهرام با چشمهایی که سوزش آن امانش را بریده بود اطراف را می پایید . از سر شب که خبر را شنیده بود حتی یک لحظه پلک نزده بود. گویی می ترسید به فاصله همان یک پلک زدن نرگس بیاید و برود و او نفهمد ....

در متن فوق مشاهده می کنید که نویسنده هم به درون ذهن نرگس می رود ، و هم به درون ذهن بهرام.

زاویه دید دانای کل محدود

این شیوه نیز شبیه همان زاویه دید قبلی را دارد .با این تفاوت که در این شیوه داستان از دید یکی از شخصیت های داستان تعریف می شود . نویسنده همراه او و از نگاه او ماجرا را دنبال می کند .در این شیوه نویسنده می تواند هم به درون این شخصیت برود ، و هم کنار او قرار بگیرد . اما از او دور نمی شود . هر جا که او باشد نویسنده هم همانجاست . این شخصیت می تواند شخصیت فرعی باشد ، یا شخصیت اصلی . می تواند نقش اساسی در حوادث داشته باشد یا نقشی آنچنانی نداشته باشد .

معمولا در داستان نویسی این شیوه کمتر استفاده می شود .

این شیوه همان امتیازات و محدودیت های زاویه دید اول شخص را دارد . واقعی تر به نظر می رسد ، و کمک می کند که داستان یکدست شود . اما بدیهی است که میدان دید نویسنده را تنگ می کند . همچنین منطق حضور شخصیت راوی در محل های مختلف داستانی از نکاتی است که در این شیوه باید رعایت شود .

www.IrPDF.com

www.IrPDF.com

نرگس نگران و مضطرب ، با گامهایی بلند سعی می کرد هرچه سریعتر از آن جا دور شود . یک لحظه هم نمی توانست آنچه را دیده از ذهن خود دور سازد . خیابان کاملا خلوت و آرام بود. وقتی پیچ خیابان را پشت سر گذاشت تازه متوجه ماشین بهرام شد که چند متر جلوتر توقف کرده بود. بهرام با چشمهایی سرخ اطراف را می پایید . نرگس فوراً خود را کنار کشید . مطمئن نبود بهرام او را دیده یا نه ....

در متن فوق نویسنده به درون نرگس می رود و احساسات او را مطرح می کند ، اما به بهرام نزدیک نمی شود .

زاویه دید بیرونی

زاویه دید بیرونی یا ظاهری شبیه زاویه دید دانای کل است . با این تفاوت که در این شیوه قصه نویس به درون ذهن شخصیت ها نمی رود . بلکه همه چیز را از بیرون می بیند . او ناظری خارجی بر وقایع و کنش آدمها و موجودات دیگر است . به همین خاطراین شیوه را قصه نویس ها شیوه ای نمایشی دانسته و آن را به تئاتر و سینما نزدیکتر می دانند . این شیوه سریع ترین شکل بیان داستانی است . چرا که عمل داستانی (Action) در آن نقشی عمده و اساسی دارد .

نرگس نگران و مضطرب ، با گامهایی بلند از آن جا دور می شد . خیابان کاملا خلوت و آرام بود. وقتی پیچ خیابان را پشت سر گذاشت متوجه ماشین بهرام شد که چند متر جلوتر توقف کرده بود. بهرام با چشمهایی سرخ و پف کرده اطراف را می پایید . نرگس خود را کنار کشید ...

مشاهده می کنید که نویسنده قصه در متن فوق بدون هیچ تفسیر و تحلیلی صرفا وقایع را گزارش می کند . نه از حال و هوا و خستگی بهرام می گوید و نه از ذهنیت نرگس . در این شیوه اگر قرار باشد چیزی بیان شود از طریق دیالوگ و کنش و واکنش ها بیان می گردد .

زاویه دید در سینما و فیلمنامه نویسی

در فیلمنامه نویسی ما بیشتر از زاویه دید سوم شخص (همان زاویه دید دانای کل) ، و گاهی نیز از زاویه دید اول شخص، استفاده می کنیم .

خیابان های مختلف / روز / خارجی

بسته ای روزنامه توسط موتور سواری جلوی دکه ای انداخته می شود . تیتر درشتی در صفحه اول جلب توجه می کند: هر روز صدها تن در کشورهای غربی مفقود می شوند.

تصویر ثابت می ماند و عنوان فیلم و قسمتی از تیتراژ می آید .

در جایی دیگر ، مجدداً یک بسته روزنامه جلوی دکه ای انداخته می شود . در این روزنامه تیتر دیگری جلب توجه می کند: باند سرقت کودکان سریلانکایی در دام پلیس . باز تصویر ثابت می شود و قسمتی دیگر از تیتراژ فیلم می آید . سومین بسته ی روزنامه نیز جلوی دکه انداخته می شود : سازمان انرژی اتمی از ماجرای قتل دو دانشمند ایرانی در امریکا پرده برداشت .

فرودگاه مهرآباد/ شب / خارجی

www.IrPDF.com

www.IrPDF.com

هواپیمایی غول پیکر بر باند فرودگاه می نشیند. مسافران پیاده می شوند . ماشین مخصوص حمل اجساد از دور می آید و کنار درِ دیگر هواپیما می ایستد. چند تابوت مهر و موم شده از هواپیما خارج ، و به درون ماشین منتقل می شود .

خانه / روز / داخلی

فرانک – زنی جوان – پشت میز صبحانه نشسته ، و روزنامه را ورق می زند . به صفحه حوادث می رسد . تیتر آن را می توان دید : جزئیات تازه ای از مرگ مشکوک دانشجوی ایرانی در امریکا.

از ضبط صوت آهنگ دلنشینی پخش می شود . موسی خان – مردی چاق و مسن – در لباس خانه جلو آمده و با عصبانیت ضبط را خاموش می کند . در حالی که زیر چشمی نگاهی به فرانک می اندازد ، به طرف ظرفشویی رفته و غلط گلویش را با سر و صدا درون کاسه ظرفشویی می اندازد . فرانک بی حوصله، روزنامه را کنار می گذارد و پیشانی اش را بر کف دست تکیه می دهد . موسی خان با حوله صورتش را خشک کرده و عرق گردنش را می گیرد .

مادر – چهل و پنج ساله– جارو به دست می آید . آن را کناری می گذارد و شروع به تمیز کردن ظرفشویی می کند . موسی خان نگاهی به او و نگاهی به فرانک می اندازد که همچنان سرش پایین است.

موسی خان : نور به قبرش ببارہ ننَم . همیشه می گفت مردی که زن کره دار می گیره باس تا آخر عمر للگی کنه ....

منتظر واکنش فرانک و زن ، نگاهی به هر دو می اندازد . اما آنها عکس العملی نشان نمی دهند.

..... نکبت این خونه رو ورداشته ! یه روز ، دو روز ، ده روز، سه سال ! گناه ما این وسط چیه ، خدا عالمه ! .....

حوله را به گوشه ای پرت می کند ، زن آن را بر می دارد . فرانک استکان چای را خشمگین ، و به تندی سر می کشد...

همانطور که مشاهده می کنید در متن فوق[10] دوربین هر کجا که لازم باشد می رود، و هرکه را بخواهد به ما نشان می دهد . هیچ محدودیت برای خود قائل نیست . از باند فرودگاه گرفته ، تا خیابانهای مختلف ، درون خانه ها ، و هر جای دیگر . همانطور که گفته شد در فیلمنامه نویسی اغلب از شیوه سوم شخص استفاده می شود . اما ممکن است برخی از فیلمنامه نویسان در بعضی موارد از راوی اول شخص نیز استفاده کنند . همانطور که گفته شد این شیوه کمک می کند که داستان واقعی تر به نظر آید .

بسمه تعالی

از ایده تا فیلمنامه ۶

جعفر حسنی بروجردی

ساختار یک خطی و تخت

[10] فیلمنامه تشخیص هویت / جعفر حسنی / انتشارات سوره مهر

www.IrPDF.com

www.IrPDF.com

طرح یک خطی طرحی فاقد قصه ی فرعی است . طرحی است که نویسنده از ابتدا یک موضوع را می گیرد و تا انتها همان را قدم به قدم دنبال می کند . بدون آنکه برای ایجاد تنوع پیچشی به داستانش بدهد . مثال :

مردی که رابطه خوبی با همسرش ندارد متوجه تماس های تلفنی مشکوک او می شود . مدتی همسرش را زیر نظر می گیرد و بعد می فهمد که او با شخصی ارتباط برقرار ساخته است . او را می کشد، یا از خانه اش بیرون می اندازد و یا از او شکایت می نماید . (پایان را خصلت ها و خصوصیات شخصیتی مرد مشخص می سازد.) اگر بخواهیم قصه را به شکل بالا پیش ببریم و به سرانجام برسانیم ، این قصه قصه ای یک خطی خواهد شد . قصه ی یک خطی نقطه ضعف هایی دارد . از جمله اینکه به هرحال خواننده از همان اوایل می تواند باقی کار را حدس بزند و بر اساس شناختی که از مرد و زن مورد نظر به دست می آورد پایان آن را نیز پیش بینی نماید . این قصه احتمالاً مخاطب را با موضوع ویژه و خاصی روبرو نمی سازد . به همین خاطر قصه ی یک خطی قصه ای خسته کننده خواهد شد . اما اگر بخواهیم به آن پیچیدگی های دیگری بدهیم و آن را از فرم یک خطی خارج سازیم ، به گونه ای که خواننده نتواند وقایع مختلف آن را حدس بزند باید به شکل دیگری عمل کنیم .

گفتیم فیلمنامه هایی که طرح هایی یک خطی دارند حتی اگر مملو از درگیری و تضاد باشند و در طول داستان شخصیت ها مدام بر سر و کله ی هم بکوبند باز فیلمنامه هایی خسته کننده خواهند بود . پس هر فیلمنامه ای به جز طرح و قصه ی اصلی به یک قصه ی فرعی نیز نیاز دارد .

زمانی که قرار شد فیلمنامه ی سینمایی "تلفن " در کارگاه اجتماعیِ مدرسه ی کارگاهی فیلمنامه نویسی نوشته شود سوژه و فکر پیشنهادی شکل ساده ای داشت . « روزی پسرِ جوانی در حالی که در خانه به استراحت مشغول است با تماسی ناراحت کننده روبرو می شود . مرد ناشناسی که تماس گرفته می خواهد با خواهر وی صحبت کند . پسر عصبانی شده و راجع به هویت او می پرسد . مرد ناشناس به طعنه و تحقیر وی می پردازد و با نشانه هایی که از خواهر او می دهد می گوید مدتهاست که با او در ارتباط است . پسرِ خشمگین با شنیدن این حرف ها به جان خواهر می افتد و او را به شدت مورد ضرب و شتم قرار می دهد تا نام و نشانی تماس گیرنده را افشا کند . دختر موضوع را به کلی انکار می کند و زیر ضربات برادر جان می دهد . برادر با گمان اینکه تماس گیرنده پسر همسایه اشان است می رود تا حق او را نیز کف دستش بگذارد . در حالی که به واقع دخترک کاملاً بی گناه بوده و تماس فوق صرفاً یک شیطنت بوده است . » قرار شد این خط قصه گسترش یابد و تبدیل به یک فیلمنامه ی سینمایی شود . می شد همین داستان را در خط طولی گسترش داد و ماجرا را حول پیدا کردن تماس گیرنده ناشناس و درگیری بین پسرِ جوانِ خانواده با او ادامه داد . و در نهایت نشان داد که یک شوخی یا شیطنت ساده می تواند به سرانجامی فاجعه بار و مرگ و نیستی منجر شود . حرفی که مد نظر مسئولین کارگاه فیلمنامه بود . اما اگر فیلمنامه روندی اینگونه را دنبال می کرد متنی یک خطی و تخت و یکنواخت می شد . ضمن اینکه

www.IrPDF.com

www.IrPDF.com

مخاطب بر اساس نقطه ی شروع می توانست پایان آن را نیز حدس بزند . از همان آغاز معلوم است که خواه ناخواه این ماجرا به فرجامی تلخ منجر خواهد شد . اما یک قصه ی فرعیِ مناسب می توانست به داستان فوق پیچیدگی و گیرایی خاصی ببخشد و آن را تبدیل به داستانی غیر قابل پیش بینی نماید .

قصه ی فرعی بخشی از قصه ی اصلی است . از دل موضوع اصلی بیرون می زند و نمی تواند بی ارتباط با آن باشد . این دو موضوع با هم رابطه تماتیک و تنگاتنگی داشته و بر هم تاثیر می گذارند . درجلسات بعدی کارگاه وقتی بیشتر روی داستان فوق کار شد رفته رفته این قصه ی ساده ی یک خطی قصه ی اصلی و قصه ی فرعی خود را پیدا کرد . با انتخاب شخصیت ها و تعیین پیشینه و هویت آنها نقشه ی کلی کار نیز نمایان شد. در این لحظه بود که می شد به قصه ی اصلی و قصه ی فرعی فکر کرد و این قصه را از دل شخصیت ها و زندگی آنان بیرون کشید . در طرح جدید خواهر و برادرِ قصه جای خود را به یک زوج همراه با برادر زنی جوان دادند . « یک مامورِ اداره ی آگاهی بر اثر حادثه ای که در گذشته رخ داده رابطه سرد و تیره ای با همسرش دارد . او برادر زنی بزهکار داشته که چهار سال قبل به اتهام قاچاق مواد مخدر تحت پیگرد قانونی بوده و طی یک درگیری و تعقیب و گریز جنازه ی سوخته او به دست آمده است . مرد پلیس خود شخصاً پرونده ی او را دنبال می کرده و دستور تعقیب و دستگیری وی را داده بوده است . به همین دلیل همسرش او را در مرگ برادر مقصر می داند و کینه ی او را به دل گرفته است . اینک مرد تلاش می کند رابطه اش را با همسرش بهبود بخشد و گذشته را از ذهن او پاک کند. (این می تواند خط اصلی داستان باشد .) اما در همین زمان متوجه تماس های مشکوک همسرش با یک ناشناس می شود . تماس ها ، بی نظمی ها ، بداخلاقی ها و رفتار سرد و بی روح زن بوی خیانت می دهد و رفته رفته شک و ظن مرد را تقویت می کند. مرد ناگزیر دست به تعقیب همسرش می زند و عاقبت نیز او را در محلی با جوانی گیر می اندازد . اما با دیدن آن جوان شوکه می شود . او کسی نیست جز برادرزنش مسعود که تا این زمان همه ی آنها را گمراه کرده و جنازه ی سوخته ی کسی دیگر را جای خود جا زده است . مرد از این ملاقات غیر منتظره شوکه شده و مسعود فرصت دوباره ای برای فرار می یابد . حالا مرد نمی داند باید به افراد مافوق خود چه بگوید . از یک سو وظیفه حرفه ای و اخلاقی خود می داند که موضوع را گزارش کند و از سوی دیگر این گزارش می تواند کانون زندگی او را به کلی از هم بپاشاند . مرد حالا باید دو هدف را دنبال کند . اولاً او که عاشق همسرش است باید به هر شکلی شده رابطه اش را با وی بهبود بخشد . ثانیاً موضوع برادرزن را گزارش داده ، و پرونده را مجدّداً به جریان بیندازد . در این شکل تماس های تلفنی مزاحم ناشناس باعث بیرون زدن آتش از زیر خاکستر می شود . در اینجا رابطه ی این دو خط داستانی یعنی قصه ی اصلی و قصه ی فرعی بر اساس فرضیه ای است که از گذشته ی شخصیت ها به دست می آید . در ادامه معلوم می شود مسعود که چهار سال دور از چشم همه به زندگی پنهانیِ خود ادامه می داده اینک پولی در بساط ندارد و بازگشته تا با گرفتن پول از خواهرش فرزانه از راه غیر قانونی کشور را ترک کند و به گفته ی خویش خود را نجات دهد . فرزانه تحت تاثیر احساسات

www.IrPDF.com

www.IrPDF.com

شدید خواهرانه می خواهد دور از چشم همسرش برای او پول تهیه کند . غافل از اینکه مسعود از او و همسرش کینه ای شدید به دل دارد و طبق نقشه ای شیطانی ضمن سرکیسه کردنِ وی می خواهد زندگی او را نیز از هم بپاشاند . اما عاقبت و بر اثر تلاش مرد پلیس دست مسعود رو شده ، به سزای عملش می رسد و فرزانه که به دیدگاه تازه ای نسبت به اطرافیانش رسیده می رود تا زندگی گرم و صمیمانه ای را با همسرش پی بگیرد . »

مشاهده می کنید که داستانی یک خطی و ساده می تواند به داستانی پیچیده تبدیل شود و در یک ساختار پیچیده ی سینمایی چیزی قابل پیش بینی نیست و مخاطب هر لحظه با نکته تازه ای روبرو می شود که قبلا فکرش را نمی کرده است . در حالی که همه این نکات حول یک محور مشخص قرار دارند و کاملا به هم مرتبط بوده و بر هم تاثیر می گذارند . در فیلمنامه ی تلفن وقتی مرد پی به زنده بودن برادرزنش می برد اگر حاضر به چشم پوشی از این مساله شود و به فرار او از کشور کمک نماید ، رابطه اش با همسرش بهبود می یابد . اما او به وظیفه حرفه ای ، قانونی و اخلاقی خود عمل می کند و این رابطه به بحرانی جدی تر می انجامد . پس فراموش نکنید که داستان اصلی و داستان فرعی به خاطر رابطه ی تنگاتنگی که با هم دارند در انتها بر هم اثر تعیین کننده ای می گذارند و در انتها به یک نقطه ی مشترک می رسند .

حذف شخصیت های دست و پا گیر

در همین فیلمنامه شخصیت های طرح و فکر اول را یک مرد تاجر، همسر جوان او ، برادرِ زن ، و مامورین پلیس تشکیل می دادند . مرد تاجر بخاطر شغلش مدام در سفربود . روزی سر زده از سفری باز می گشت و با پیغامی مبهم روی پیغامگیر تلفن روبرو می شد . ابتدا اهمیت نمی داد . اما بعد که تماس ها تکرار می شد او رفته رفته به همسرش مشکوک شده و با شکایت پنهانی او پای پلیس به ماجرا کشیده می شد . کمی که بیشتر روی این طرح فکر کردم دیدم در قصه حداقل چهار شخصیت محوری دارم . مرد تاجر، همسرش ، مردی ناشناس و پلیسی که اجباراً در طول کار باید حضوری دائم داشته باشد . می توانستم حدس بزنم که در چنین صورتی مخاطب سردرگم خواهد شد و با هیچ یک از شخصیت ها ارتباط لازمه را برقرار نخواهد کرد . این حالت یعنی تعدد شخصیت منجر به آشفتگی در فیلمنامه خواهد شد و مانع ایجاد رابطه ای محکم بین مخاطب و شخصیت اصلی داستان می گردد . در داستان مذکور حضور فیزیکی مرد ناشناس را تا یک سوم ابتدایی فیلمنامه نداشتم(چون نمی خواستم تماشاگر بفهمد او کیست.) اما حس حضور او کاملا بر قصه حاکم بود و به هرحال او نقشی موثر داشته و در واقع آنتاگونیست داستان بود . وقتی هم معلوم می شد او کیست ، باید به موازات داستان به او نیز بیشتر می پرداختم . بعد برای آنکه بتوانم حداقل یکی از شخصیت ها را حذف کنم فکر کردم چرا شغل مردِ قصه تجارت باشد . از خود پرسیدم اگر او مامور اداره آگاهی باشد چه می شود ؟ او می تواند کسی باشد که بجای سفرهای تجاری دائم در ماموریت برای پیگیری پرونده های مختلف است . اینطور خیلی بهتر به

www.IrPDF.com

www.IrPDF.com

نظر می رسید . با این تغییر یکی از شخصیت های اضافی حذف شده و از نظر ساختاری نیز کار محکم تر می شد . کسی که مدام پرونده های دیگران را دنبال می کرد یک روز به خود می آمد و می دید که زندگی خودش تبدیل به یک پرونده ی پیچیده شده است ! به این شکل تکلیف شخصیت اصلی را مشخص کردم . او یک مامور پلیس بود که بر اثر حوادثی رفته رفته به همسرش مشکوک می شد و دورادور وی را زیر نظر می گرفت تا واقعیت برایش آشکار شود . بعد ها وقتی فیلم ساخته شده را دیدم متوجه شدم متاسفانه در هنگام تولید ساختار و چینش فوق را به هم زده اند و دومرتبه شخصیت زائدی را وارد قصه کرده اند . شغل شخصیت اصلی داستان به خلبانی هواپیمای مسافربری تغییر کرده بود و به جای آن یک شخصیت پلیس وارد ماجرا شده بود . این تغییر (جدا از تغییرات پراکندهٔ دیگری که در سرتاسر داستان به چشم می خورد) شاید به نظر تغییری اندک می آمد . اما همان تاثیر ویرانگر تعدد شخصیت و آشفتگی را متوجه فیلم نموده بود .

از ایده تا فیلمنامه ۷

جعفر حسنی بروجردی

شخصیت پردازی در فیلمنامه :

اگر فیلم هایی را که تا بحال دیده ایم مرور کنیم فوراً برخی از شخصیت های سینمایی جلوی چشمانمان شکل می گیرند . شخصیت هایی نظیر «خورشید » در فیلم «ناخدا خورشید[11]» ، « مش حسن» در فیلم «گاو [12]» ، «حمید هامون» در فیلم «هامون[13] » ، «شخصیت مادر» در فیلم « مادر[14]» و .... این شخصیت ها آنقدر خوب پرداخت شده اند که جایی برای خود در ذهن مخاطب باز کرده اند . این اتفاق رخ نمی دهد مگر با دقت ، تجربه و تحقیق در خلق شخصیت .

هر کسی در طول زندگی آگاهی زیادی از دنیای اطرافش بدست می‌آورد و مسائل مختلفی را تجربه می‌کند. ما در برخورد با اتفاقات مختلف، با شخصیت و منش و طرز برخورد های گوناگونی روبرو می شویم. بعضی از افراد در مشاهدات خود از دقت بیشتری برخوردارند و حتی گاهی از سرِ عادت رفتار دیگران را بررسی می‌کنند . اینکه فلانی چطور راه می رود ، چگونه غذا می خورد ، از چه نوع لباس هایی بیشتر استفاده می کند ، با چه لهجه ای حرف می زند ، چه تکه کلامی دارد ، و.... این روند می‌تواند بخشی از تحقیقی باشد که ما به صورت عام انجام می دهیم .

---

[11] . ساخته ی ناصر تقوایی
[12] . ساخته ی داریوش مهرجویی
[13] . ساخته ی داریوش مهرجویی
[14] ساخته ی علی حاتمی

www.IrPDF.com

www.IrPDF.com

برخی از نویسندگان علاوه بر نویسندگی شغل دیگری نیز دارند . مثل پزشکی، خبرنگاری، معلمی، ... این افراد در این شغل‌ها به دست مایه هایی می رسند که هنگام نوشتن فیلمنامه ممکن به دردشان بخورد. این‌ها هم شامل همان تحقیق عام می‌شوند . اما ممکن است تحقیق عام اطلاعات کافی به ما ندهد . بنابراین لازم است تحقیق خاصی نیز انجام دهیم تا جزئیات شخصیت را طوری پرداخت کنیم که بخشی از مشاهده و تجربه شخصی ما به حساب آید . شما زمانی به تحقیق راجع به شخصیت ها نیاز دارید که اطلاعات کافی از دنیای آنها نداشته باشد . ممکن است شخصیتی که خلق کرده اید جذاب باشد اما بعضی از انگیزه‌هایش روشن نباشد و اعمال و رفتارش گاه عجیب و غیرمنطقی به نظر برسد . در این صورت نیاز به تحقیق دارید . در کتاب «خلق شخصیت‌های ماندگار»[۱۵] می خوانیم که« شخصیت محصول محیط خویش است. » این تعریفِ روشنی از شخصیت است . کسی که در شهرهای سرسبز شمال ایران زندگی می‌کند، با کسی که مثلا در یزد بزرگ شده تفاوتهای شخصیتی آشکاری دارد . بدیهی است که گرما و کم آبی مناطق گرم کویری بر رفتار اجتماعی و فردی شخصیت تاثیری می گذارد که آب و هوای معتدل یا مرطوبِ سرزمین های سرسبز نمی گذارد . هرگز نمی توان گفت رفتار و طرز برخورد مدیر یک مدرسه روستایی همچون رفتار و طرز برخورد مدیر مدرسه ای در شهری بزرگ و مهاجرپذیر است . بطور یقین پس زمینه های اجتماعی ، مذهبی و آموزشی از مهمترین مواردی است که در شخصیت پردازی باید مد نظر قرار گیرد . همه ی اشخاص رفتار و منشی متناسب با موقعیت مالی و خانوادگی ، آموزه های دینی و مذهبی و تحصیلات و مطالعات خود دارند. اگر شخصیت قصه شما در دهه ی سی زندگی می کند باید به گونه ای متناسب با دوره ی خود رفتار کند . اگر قصه ی شما در زمانه ی حاضر می گذرد باید مشخصه های رفتاری و گفتاریِ زمانه حال را داشته باشد . نوع لباسها ، آداب، و حتی واژگان هر دوره منحصر به زمانه ی خویش است . نوع شغل می‌تواند تأثیر بسیاری بر شخصیت بگذارد . طرز برخورد و روش زندگی یک باغدار و پرورش دهنده ی گل، یک موسیقی‌دان، یا یک کارمند دفتری ، با یک سلاخ، یک راننده کامیون، یا یک نظامی تفاوتهای محسوسی دارد. شکی نیست که مکان بر وجوه مختلف شخصیت تأثیر می‌گذارد .

تحقیق برای خلق شخصیت، ممکن است زمانی طولانی را در برگیرد. این موضوع به اطلاعات شما و داستان و شخصیت داستان شما بستگی دارد. «ویلیام کلی»[۱۶] می‌گوید برای نگارش فیلمنامه ی «شاهد» هفت سال تحقیق کرده است . در حالی که ممکن است نویسنده‌ای دیگر برای نگارش فیلمنامه‌اش بیشتر از چند ماه وقت صرف تحقیق آن نکند . متاسفانه در ایران همچنان با وجود گفتگو و مطالعات زیادی که راجع به نقش و اهمیت انکار ناپذیر فیلمنامه در موفقیت نهایی یک فیلم دارد همچنان کمترین توجه و هزینه صرف این مرحله از کار می گردد . همچنان نگاه و برخورد برخی تهیه کننده ها به فیلمنامه نگاه

۵. . نوشته لینداسیگر

۶. . William Kelly

www.IrPDF.com

www.IrPDF.com

شایسته ای نیست و حاضر نیستند حتی معادل یک پنجاهم هزینه کلی تولید را صرف زیر بنا و اساس کار خود که همان متن و فیلمنامه است نمایند . به همین دلیل اغلب فیلمنامه نویسان ایرانی با حق التالیف های ناچیزی که برای نگارش یک فیلمنامه می گیرند نمی توانند دست به تحقیقات آنچنانی بزنند . پس اگر می خواهید فیلمنامه ای بنویسید و امکان سفر و تحقیق را ندارید بهتر است از شخصیت های بیگانه ای استفاده نکنید . بلکه به جای آنها داستانی بنویسید که شخصیت هایش را کاملاً می شناسید و با آنها نشست و برخاست داشته اید .

هر شخصیتی ویژگی‌های ثابتی دارد. محور خاصی دارد که مشخص می‌کند چه نوع آدمی است و چه انتظاری باید از او داشت. اما این موضوع به شکلی نیست که شخصیت را تبدیل به تیپ نماید. بلکه شخصیت جدا از ویژگی‌های ثابت خود، جزئیاتی منحصر به فرد نیز دارد. این ویژگی‌ها و جزئیات منحصر به فرد است که شخصیت را چند بعدی می‌کند. این شخصیت ها گاه در عمل دست به کاری می‌زنند که ما را غافلگیر می‌کند و پیش داوری ما را نسبت به خود تغییر می دهند . اما با همه اینها عملکردشان را باور می‌کنیم . گاهی شخصیت‌ها ویژگی‌هایی متناقض نسبت به خصلت‌های ثابت خود دارند. در فیلم «حرفه‌ای»[۱۷] شخصیت اصلی یک آدمکش حرفه‌ای است. او در آپارتمانی تنها زندگی می‌کند و یک گلدان گل طبیعی دارد که خیلی به آن می‌رسد. روزی چند ساعت آنرا جلوی پنجره می‌گذارد تا نور آفتاب به آن برسد. او به جای هر نوشیدنی دیگری فقط شیر می‌خورد! خصلت‌های متناقض‌نما، ثبات خلق و خوی شخصیت را نفی نمی‌کند. بلکه چیزی به آن می‌افزاید.

شخصیت‌های فرعی

شخصیت فرعی وظیفه‌اش کمک به شخصیت اصلی است و اصولی که در مورد شخصیت‌های اصلی به کار می‌رود در مورد شخصیت‌های فرعی نیز اعمال می‌شود. شخصیت‌های فرعی مهم هستند. اما نباید پا را از حد خود فراتر بگذارند. چرا که در این صورت تعادل داستان از بین می‌رود.

برای خلق شخصیت فرعی ابتدا می‌بایست کارکرد او را تعیین کرد و بعد سپس بررسی کرد که او چه تفاوتی با شخصیت‌های دیگر داستان دارد. در هنگام به کارگیری شخصیت فرعی این سؤال را نباید فراموش کرد که به جز قهرمان، چه کسی برای بیان داستان مورد نظر لازم است. پر کردن داستان با شخصیت‌های غیر لازم فقط باعث آشفتگی و شلوغی کار می شود .

در پشت صحنه یکی از فیلمهای دفاع مقدس ، یک ضد هوایی را بر بام آپارتمانی بلند قرارداده بودند . قرار بود شخصیت اصلی در کنار ضد هوایی بایستد و به کسی که پشت تیربار ضد هوایی نشسته کمک کند . قبلا به بازیگر سیاهی لشگری که می بایست پشت تیربار بنشیند فکر نکرده بودند و او انتخاب نشده بود . کارگردان در بین حاضرین به دنبال کسی می گشت که این نقش کوتاه را به او بسپارد .

---

۷ . ساخته لوك‌بسون

www.IrPDF.com

www.IrPDF.com

عاقبت یکی از دوستانی که برای تماشای پشت صحنه ی فیلم آمده بود لباس پوشید و آماده ی نقش شد . روی سر و صورت و ظاهر او کار کردند . پشت ضد هوایی نشست . بازیگر اصلی هم کنار او قرار گرفت . همه منتظر بودند کارگردان دستور حرکت ، و ضبط را بدهد . اما کارگردان وقتی به صحنه نگاه کرد و بازیگر اصلی و فرد مذکور را دید ، پشیمان شد و صحنه را به هم زد . نظرش این بود که آن شخص از بازیگر اصلی خوش چهره تر است و بازیگر اصلی را تحت الشعاع خود قرار می دهد . هر چند که قرار نبود بیشتر از چند لحظه در فیلم حضور داشته باشد. شاید کارگردانی دیگر ، به چنین مساله ای اصلاً اهمیت ندهد . اما کارگردان این فیلم نمی خواست بازیگر اصلی در هیچ صحنه ای نادیده گرفته شود. در فیلمنامه هم همینطور است. اگر شخصیت فرعی بیش از حد گسترش یابد ، دیگر نمی تواند در خدمت شخصیت اصلی باشد . نقش و تاثیر او را کم می کند و باعث آشفتگی و تعدد شخصیت می شود . شخصیت های فرعی تنها باید بخاطر کمک در پیشبرد قصه و در خدمت شخصیت اصلی و محتوای کار باشند .

شخصیت‌های قالبی:

شخصیت قالبی شخصیتی است که یکی دو خصلت بیشتر ندارد. پیچیدگی ندارد و تک بعدی است . مثل نامادری بد جنس در قصه های قدیمی و یا دزدها ، جنایتکاران ، دلقک های سیاه پوست ، و افرادی از این دست . شخصیت برخلاف تیپ چند بعدی است و پیچیدگی های زیادی دارد . ممکن است در جایی دست به جنایت بزند و در جایی دیگر مهربان و دلسوز باشد . او دیدگاه ، علایق و طرز برخورد خاص خود را دارد .

توصیف فیزیکی شخصیت:

باید توجه داشته باشید که در فیلمنامه با توصیفاتی نظیر آنچه در رمان و قصه ادبی می آید روبرو نیستیم . در رمان ، نویسنده ممکن است توصیفات فیزیکی زیادی از شخصیت بدهد تا تصویری کامل از او به خواننده داده باشد . اما در فیلمنامه معمولاً مختصری از خصوصیات فیزیکی بیان می شود و نویسنده با اشاره به خصوصیات اصلی و کلیِ شخصیت به کارگردان قدرت انتخاب بیشتری برای گزینش بازیگر می دهد . برای نمونه به توصیف فیزیکی «ترمیناتور» در فیلم «ترمیناتور ۲»[۱۸] اشاره می شود :

۱- *مردی است برهنه . اندامی درشت و بی‌عیب و نقص دارد و چهره‌اش فاقد احساس است .*

سه صفحه بعد شخصیتی دیگر را توصیف می‌کندکه موجودی جیوه‌ای است و نقش مقابل ترمیناتور را دارد:

۲- *مرد برهنه‌ای بیرون می‌خزد... انفجار الکترونیکی و برهنگی او نشانه‌های کافی برای این است که بفهمیم هم اکنون از آینده آمده است . خوش چهره و خوش‌اندام است ، با چشمانی سرد و خاکستری و با نفوذ که حکایت از هوش او دارد.*

۸.. روز داوري «نوشته جيمز كامرون - ويليام ويشر

www.IrPDF.com

www.IrPDF.com

و توصیف چند تن از شخصیت ها در فیلمنامه محله چینی[۱۹] :

۱- **"گیتس" نگاهی به پنکه می اندازد و** *در لباس سفید و کتانی اش ، علی رغم گرمای موجود ، سرزنده و خونسرد به نظر می آید .*

۲- *زنی آراسته و مو مشکی ، مضطرب* **بین دو میز نشسته** *و لبه توری روی کلاهش* **را درست می کند .**

۳- **گیتس اکنون از کنار "سوفی" که آشکارا می کوشد از نگاه او فرار کند رد می شود .**

۴- **"سم بگبی" شهردار سابق صحبت می کند . پشت سرش نقشه ای بزرگ و طرحی با ..**

۵- *" مالوری " .... مرد لاغر اندام شصت ساله ای است که عینک به چشم دارد و با فرزی شگفت انگیزی راه می رود.*

همانطور که در متن فوق ملاحظه می کنید برخی از شخصیت ها اصلا تعریف فیزیکی به خصوصی ندارند. مثلا سوفی ، یا سم بگبی . این شخصیت ها شخصیت های فرعی و کم اهمیت داستان بوده و نقش مهم و تعیین کننده ای در قصه ندارند . پس نیازی نیز نیست که به شکل خاصی تعریف شوند . این در حالی است که در فیلمنامه مذکور تعریف شخصیت اصلی قصه یعنی گیتس نیز بسیار کلی است .

کارگاه فیلمنامه (۸)

جعفر حسنی بروجردی

نقش ضد قهرمان در فیلمنامه

می دانیم کسی که مقابل شخصیت اصلی قرار می گیرد و با او به مخالفت یا دشمنی می پردازد ضد قهرمان نامیده می شود . پیش از این گفته بودیم هر داستانی با بهره گیری از درام و تضاد بین نیروهای مخالفِ هم قادر به حیات است و هر درامی علاوه بر شخصیت اصلی ، ضد قهرمانی نیز دارد.

همه ما در فیلمهای اکشن حوادث و برخوردهای فیزیکی غلوآمیز بین نیروهای خیر و شر را شاهد بوده ایم . صحنه هایی نظیر درگیری قهرمان و ضد قهرمان روی سقف کامیونی که با سرعت دویست یا سیصد کیلومتر در جاده ی پرپیچ و خم کوهستانی به پیش می‌راند یا آویزان شدن از یک هواپیمای در حال پرواز و یا ورود به یک هواپیمای در حال اوج با استفاده از یک موتور سیکلت . در حالی که در ژانرهای دیگر هم قهرمان برای رسیدن به هدف خویش چنین تلاشی دارد . اما به شکل باورپذیر و واقعی تر. در این نوع، ممکن است درگیرهای درونی و حسی به کمک درگیریهای فیزیکی بیایند و بخشی از کشمکش را بر عهده بگیرند و دیگر نیازی نباشد که برای حفظ جذابیت و همراه نمودن مخاطب با قصه، قهرمان را وادار به انجام هر کار عجیب و غریب و دور از ذهنی نمود.

پس هر نمایشی ضد قهرمانی دارد که با لجاجت ، یا کینه ای شدید و بطور کلی با سرسختی و اراده ای بسیار قوی ، رودررو و مقابل قهرمان و هدف او می ایستد تا او را از رسیدن به هدفش باز دارد . به همین

۹ . Chinatown نوشته رابرت تاون

www.IrPDF.com

www.IrPDF.com

دلیل ضد قهرمان در هر درامی نقشی موثر و تعیین کننده دارد . به این ترتیب همانطور که قهرمان و شخصیت اصلی باید با دقت پرداخت شود ضد قهرمان نیز نیاز به پرداخت دارد . همانطور که انگیزه و هدف قهرمان مشخص است انگیزه و هدف ضد قهرمان نیز باید روشن باشد . انگیزه ی ضد قهرمان نیز باید منطقی (از زاویه دید خودش) و باور پذیر باشد . یعنی او برای مخالفت با قهرمان باید دلیل قابل قبولی داشته باشد . این دلیل باید آنقدر قوی باشد که او را وادار به ایستادگی و تحمل سختی و مخالفت با قهرمان نماید . در زندگی واقعی نیز هیچکس بی‌دلیل به مخالفت با دیگری نمی پردازد . ممکن است دلیل و انگیزه ای احمقانه جلوه کند . اما به هر حال از زاویه دید فرد مخالف یک دلیل قانع کننده است . در فیلم ترمیناتور قهرمان مأموریت دارد پسربچه‌ای را که قرار است در آینده فرماندهی گروهی از مبارزین علیه سلطه ی ماشین بر انسان را بر عهده گیرد نجات دهد . مرد جیوه‌ای که ضد قهرمان است می‌خواهد پسرک را نابود کند . او هم از سوی گروهی دیگر مامور شده است . پس قهرمان و ضد قهرمان هر دو هدفی روشن و قابل قبول دارند. هدفی که آندو را به هم مربوط می‌کند و ایجاد رابطه متقابل می‌نماید . اگر قهرمان شخصیتی مصمم و محکم است و برای رسیدن به هدفش دست از هیچ تلاشی نمی کشد ، در مقابل ضد قهرمان هم باید به همین صورت مصمم ، محکم و راسخ باشد و تا آخرین لحظه تسلیم نگردد . به این شکل است که کشمکش در فیلمنامه به درستی شکل می گیرد. یکی از ایرادات فیلمهای گونه ی جنگی ایرانی در دهه شصت و هفتاد معمولا این بود که ضد قهرمان هایش اغلب افرادی احمق ، نادان و ضعیف بودند . همیشه در پشت خاکریز ها و درون سنگرهای خط مقدم جبهه یا مست بودند و یا در حال عیش و نوش و خوش گذرانی . به همین خاطر این ضد قهرمان ضعیف نمی توانست به درستی در مقابل قهرمان قرار بگیرد و با او مقابله نماید و در نتیجه این فیلم ها ضعیف ، باور ناپذیر و سطحی جلوه می کردند . فراموش نکنید که اگر قهرمان و ضد قهرمان را در دو کفه ترازو قرار دهیم باید هر دو هم وزن باشند . اگر یکی قوی و دیگری ضعیف باشد درام ساختاری گیرا و جذاب نخواهد یافت . فرقی نمی کند که ضد قهرمان یک موجود جیوه ای باشد (مثل فیلم ترمیناتور) یا یک انسانی معمولی ، مثل شخصیت منفی در فیلمهای خانوا دگی .

نیروهای مافوق طبیعت ، اجنه، شیاطین، خون‌آشامها و موجوداتی از این دست اغلب نقش منفی و ضد قهرمان در فیلم های ژانر وحشت را دارند . ما در زندگی روزمرهٔ خود با چنین موجوداتی روبرو نیستیم. اما در تخیل ما و برخی نیز در اعتقادات و باورهای مردم دیگر جای دارند . جنگ شیاطین همواره یکی از جذاب ترین گونه های نمایشی بوده و سینما استفاده ی بی حد و حصری از آن نموده است . اما شیاطین هم بدون انگیزه و بی دلیل به جان شخصت های داستان نمی افتند . گاهی موجودات طبیعی در شکل یک نیروی ما فوق طبیعت بروز می کنند. مثل کوسه ی با هوش و زیرک و شرورِ فیلم "آرواره‌های کوسه" که در آبهای جزیره دیده می شود و وحشت به دل آدم‌ها می اندازد . بدیهی است که ضد قهرمان حتی اگر

www.IrPDF.com

www.IrPDF.com

نیرویی طبیعی مثل طوفان و برف و کولاک شدید یا سیل و آتش فشان های مخرب و کشنده باشد فیلمنامه نویس باید راهی پیدا کند تا بتواند این نیروی طبیعیِ بدون کنترل را در قالب ضد قهرمانی رام شدنی و مهار پذیر به کار گیرد .

زمانی که نادر ابراهیمی طرح و فیلمنامه ای راجع به وارونگی هوا[20] را در جلسه مدرسه کارگاهی فیلمنامه نویسی مطرح کرد ایده ی کلی آن خوب به نظر می رسید . « ایستادیی و وارونگی هوا، مردم شهری بزرگ مثل تهران را با خطر مرگ روبه رو می کند. کارمندان سازمان هواشناسی مضطرب و نگران به تکاپو برای اعلام وضعیت خطر و نجات جان شهروندان می افتند . دولت تشکیل جلسه می دهد . برخی از مشاورین دولت معتقدند هرچه سریعتر باید در شهر وضعیت فوق العاده اعلام شود و از مردم خواسته شود که شهر را ترک کنند و برخی دیگر با بیان خطرات و هراس و وحشت مردم و در نتیجه خارج شدن اوضاع از کنترل با اعلام وضعیت فوق العاده مخالفت می کنند و امیدوارانه می گویند به زودی هوا به جنبش می افتد و خطر رفع می گردد . اما چنین نمی شود و دقایق به سرعت می گذرند . هوای آلوده سطح شهر را فرا می گیرد و نفس کشیدن به شدت سخت می شود . عاقبت دستور تعطیلی همه ی کارخانه ها و خاموشی ماشین ها داده می شود و مردم به سوی کوه ها راهنمایی می شوند . همه به سوی دامنه کوهها هجوم می برند و هر کس برای نجات خود به تکاپو می افتد. کودکان و افراد پیر در می مانند و جوان ترها به پیش می روند. عاقبت تعدادی از مردم جان می بازند و عده ای دیگر راه خود را می یابند.

اما آنچه باعث شد در نهایت از این ایده کار قابل توجهی به دست نیاید نگاه صاحب اثر به موضوع و نحوه ی بکار گیری نیروهای مخالف در پرداخت درام بود . همانطور که از متن فوق هم بر می آید در فیلمنامه ای که می توانست نیروی منفیِ آن آلوده کننده های هوا و نیروی مثبت آن یک قهرمان پرتلاش و عاطفی باشد فیلمنامه نویس اصرار داشت که کار به شکلی رئال پرداخت شود و در این فیلمنامه روی هیچ شخصیتی به عنوان شخصیت محوری مثبت و ضد قهرمان تاکید نشود . در فیلمنامه مزبور همه ی مردم ، کارخانه داران ، کارمندان سازمان هوا شناسی و مسئولین حضوری یکسان داشتند و آلودگی و ایستایی هوا هم در همان شکل واقعی خود که به طور روزمره با آن در ارتباطیم به کار گرفته می شد . در جلسات متعدد راجع به این موضوع و اشکالاتی که این نگاه در برخورد مخاطب با فیلم مذکور که به هر حال قرار بود قالبی نمایشی و داستانی داشته باشد و نه مستند گوشزد شد . اما آقای ابراهیمی همچنان روی نظر خود که واقعی دیدن موضوع بود اصرار داشت و عاقبت فیلمنامه را با همین نگاه نوشت و به تولید رساند . در حالی که هرگز به نتیجه ی دلخواه خود نرسید .

[20] - روزی که هوا ایستاد / نادر ابراهیمی / ۷۶

www.IrPDF.com

www.IrPDF.com

ضد قهرمان ممکن است یک جنایتکار باشد . اما همیشه اینگونه نیست . یعنی اینطور نیست که در هر فیلم و نمایشی ضد قهرمان لزوما جنایتکار و شرور باشد . در بسیاری از نمایش ها آنچه فردی را رودرروی قهرمان و شخصیت اصلی داستان قرار می دهد منافع شخصی، حسادت یا عقده های سرکوب شده ی روانی نیست . بلکه پایبندی به اصول و قواعدی خاص است . در فیلمی پلیسی وقتی قهرمان مورد ظلم قرار می گیرد و خود شخصاً به مقابله و انتقامجویی دست می زند انگیزه ی شخصیت پلیس برای دستگیری یا جلوگیری از اعمال او انگیزه ای منفی و بد نیست . بلکه او بر اساس وظایفی که دارد مقابل قهرمان قصه قرار می گیرد . حتی اگر ناچار شود به سوی او تیراندازی کند و او را از پای در آورد . وقتی در فیلمی دو تیم فوتبال مقابل هم قرار می گیرند ممکن است مثلا مدیر یکی از باشگاهها صرفاً به منافع مالی خود بیندیشد و بخواهد این منافع را به هر قیمیتی حفظ کند و بر این اساس دست به توطئه هایی علیه باشگاه مقابل بزند . اما اینطور نیست که همه ی افراد تیم او آدم های پست و شروری باشند .

شخصیت های شرور همچون بمبی آماده ی انفجار همواره حسی از اعمال پلید و منفی و جنایت آمیز را با خود یدک می کشند . مهم نیست که چه شکلی داشته باشند . ممکن است به ظاهر انسان هایی فرهیخته و قابل احترام باشند . رده های شغلی بالایی داشته باشند . یا در پست های حساسی قرار گرفته باشند . ممکن هم هست که در شکل همان اوباش کثیف و چاقوکش و آسمان جل در داستان ظاهر شوند . آنها در هر شکلی در برابر شخصیت مثبت قصه قرار بگیرند با او به جنگی آشکار یا پنهان می پردازند . آنها به قواعد اجتماعی احترام نمی گذارند و به خاطر رسیدن به اهداف خود همه چیز را زیر پا می گذارند . آنها شخصیت هایی مصمم ، قاطع و فعالند . آنها نیرویی شر در برابر و ستیز با نیروی خیر هستند . این نیروها در بسیاری از فیلم ها انگیزه ، رفتار و کنش مشابهی دارند . به همین دلیل شبیه هم به نظر می رسند . در اینصورت فیلمنامه نویس شخصیت شرور و منفی تک بعدی خلق کرده است . در حالی که می توان با کمی پرداخت بیشتر شخصیت های شرور پیچیده ، جذاب و ماندگار خلق کرد . همانطور که نویسنده سعی می کند شخصیت های مثبت قصه اش این ماندگاری و جذابیت را داشته باشد . یکی از مهمترین نکته ها انگیزه ی شخصیت شرور است . شما به عنوان نویسنده باید بدانید انگیزه ی شخصیت شرور قصه اتان از مقابله با شخصیت مثبت چیست . آیا این تقابل شیطانی ناشی از حوادث و رویدادهای منفی در زندگی شخصیت شرور قصه ی شماست . در اینصورت آن حوادث چه بوده و تا چه میزان تاثیر مخرب بر شخصیت مذکور گذاشته است . برای این شخصیت ها زندگی نامه بنویسید همانطور که برای شخصیت های مثبت و قهرمانان قصه ی خود زندگینامه می نویسید . به دنبال دلایل عقده های روانی و ناهنجاری های زندگی آنان باشید . مسائل عاطفی که وجه مثبت شخصیت آنها را تخریب کرده پیدا کنید تا بتوانید به آنها بُعد و پیچیدگی بدهید. فراموش نکنید که هیچ آدمی ذاتاً بد نیست . هیچکس به نظر خودش آدمی شرور و پست و منفی نیست . چنین فردی حتی زمانی که دست به عملی منفی و شرورانه می زند برای خود توجیهات و دلایلی دارد . برای مثال کسی که مدام با دیگران درگیر می شود و به زد و خورد

www.IrPDF.com

www.IrPDF.com

می پردازد ممکن است انگیزه اش را دفاع را دوستان مظلوم واقع شده ی خود و یا حمایت از اعضای خانواده ی خویش بیان کند . پس این دلایل را بیابد تا بتوانید شخصیت های مثبت و منفی چند بعدی و جذابی خلق کنید .

کارگاه فیلمنامه (۹)

جعفر حسنی بروجردی

تصادف در ساختار فیلمنامه :

می دانیم که داستان چیزی جز بیان زندگی نیست و دنیایی که نویسنده ی داستان خلق می کند ناشی از زندگی آدمیان پیرامون اوست . حتی آنجا که تخیل او نقش چشمگیری در قصه دارد و رنگ و بویی متفاوت به کار می دهد که منجر به خلق داستان های عجیب و غریب می شود باز نقش اصلی را افرادی از جنس آدم های اطراف او بر عهده دارند . پس داستان همان زندگی است . اما نه به شکل روزمره و معمولی اش . بلکه هر داستانی ویژگی هایی دارد که آن را از روزمرگی دور می سازد و به آن رنگ و بویی متفاوت و جذاب می دهد . دو ویژگی مهم که داستان و فیلمنامه را از زندگی واقعی متمایز می سازد ایجاز و منطق است . زندگی واقعی می تواند سرشار از لحظات کسل کننده و تکراری باشد . در حالی که قصه نویس و فیلمنامه نویس خود را موظف می داند این لحظات را از زندگی جاری در قصه اش حذف نماید . در زندگی واقعی آدم ها صبح که چشم باز می کنند تا هنگام شب که دومرتبه به رختخواب می روند ممکن است دقایق و ساعت های زیادی از وقتشان به اعمال تکراری و گاه نیز بیهوده اختصاص یابد . اما زمانی که فیلمنامه نویس در اختیار دارد به هیچ وجه قابل مقایسه با زمان جاری در زندگی نیست . پس او هرگز نمی تواند بخش هایی از این زمان مختصر و اندک را به اعمال و صحنه های تکراری اختصاص دهد . بلکه باید از فرصتی که در اختیار دارد بهترین استفاده را ببرد . (البته گاهی قصه به گونه ای است که می خواهیم تکرار و کسالت برخی زندگی ها را با حفظ همین لحظات به مخاطب منتقل کنیم

www.IrPDF.com

www.IrPDF.com

که در این صورت شکل کار کمی متفاوت خواهد بود .) دومین ویژگی حاکمیت منطق بـر داسـتان اسـت . ساختار فیلمنامه بر اساس منطق طراحی می‌شود . ما در زنـدگی خـود ممکـن اسـت بـا حـوادث عجیـب و غریبی روبرو شویم . حوادثی که هر چند تعجب ما را بر می انگیزند اما چون در دنیای واقعی با آن روبرو هستیم باورشان می کنیم . در حالی که مخاطبِ فیلم می داند در پشت همه ی آنچه مشاهده می کند یـک نویسنده حضور دارد . پس به سادگی از کنار هر اتفاق و رخدادی نمی گذرد . در این لحظه است که قالب داستان با زندگی واقعی تفاوت می یابد . مثلا بارها شنیده ایم که کودکی از طبقه پنجم یا ششم ساختمانی سقوط کرده و هیچ آسیبی ندیده است . در حالی که اگـر بخـواهیم ایـن حادثـه را در فیلمنامـه و داسـتان بگنجانیم حتماً باید زمینه چینی های لازمه را برای آن به عمل آوریم تا مخاطب باورش کند . به خصوص در پرده ی میانی و پایانی فیلمنامه .

استفاده از عنصر تصادف در شروع داستان مشکلی ایجاد نمی کند . چرا که تصادف در آغاز داستان، در واقع خالق داستان است . اگر این تصادف از ابتدای داستان حذف شود دیگر چیزی برای گفتن باقی نمـی ماند . مثل بسیاری از فیلم‌های هیچکاک . در فیلم" بیگانه‌ها در ترن "[21]، یک قهرمـان رشـته ی ورزشـی می‌خواهد از همسر فاسدش جدا شود . اما زن حاضر به طلاق نیست . در شروع فیلم مرد قهرمان اتفاقاً بـا مردی برخورد می‌کند که او نیز قصد از میان برداشتن پدر را دارد . مرد غریبه به قهرمـان پیـشنهاد یـک همکاری جنون آمیز را می دهد . می گوید تو پدر مرا بکش تا من تو را از شر همسرت خلاص کـنم . بـه این شکل پلیس هیچ رابطه ای بین این دو قتل پیدا نخواهد کرد و از سوی دیگر در زمان قتل هر یـک از ما در مکانی معلوم و در حضور شاهدانی قرار می گیریم تا از اتهام قتل مبرا بمانیم . قهرمان که اهل اعمال جنایت آمیز نیست اعتنایی به این پیشنهاد احمقانه نمـی کنـد . امـا از ایـن لحظـه بـه بعـد مـرد جنایتکـار دست‌بردار نبوده و قهرمان را تحت فشار قرار می دهد تا بـه نقـشه ی وی تـن دهـد . ایـن مـاجرا کلیـت داستان را تشکیل می دهد .

جدا از این حالت ، تصادف اگر باعث پیچیده‌تـر شـدن مـسأله و گرفتـاری قهرمـان شـود نیـز از طـرف تماشاگر پذیرفتنی‌است . فرض کنید «که قهرمان برای در امان بودن از شر شخصیت منفی در زیر میـزی پنهان می‌گردد . شخصیت منفی که از پیدا کردن او نا امید شده ، برای کشیدن سیگار می‌آید و درست به همان میز تکیه می‌زند». در چنین حالتی از آنجا که تماشاگر نگرانی‌اش بیشتر می‌شود و دلهره و اضطراب بر او چیره می گردد – از یاد نبرید که تماشاگر ناخودآگـاه عاشـق نگرانـی و اضـطراب اسـت . – از ایـن تصادف لذت می برد .

پس در یک اثر دراماتیک و نمایشی اگر عنصر تـصادف بـه درسـتی مـورد اسـتفاده قـرار نگیـرد منطـق داستان را به هم می‌ریزد و کار را سطحی و ضعیف جلوه می‌دهد . در آثار قدیمی، فیلم‌های هندی یا آثـار

[21] - Strangers on a train

www.IrPDF.com

www.IrPDF.com

معروف به فیلمفارسی اغلب نویسندگان و فیلمسازان برای گره‌گشایی از روشدنِ تصادفی اطلاعات بهره می بردند و هر جا که دلشان می‌خواست از این آن برای تغییر جهت داستان یا حل مسأله استفاده می نمودند . مثلاً دو برادر که در کودکی اتفاقاً از هم دور می شدند و در بزرگسالی یکدیگر را نمی‌شناختند در جایی تصادفاً با هم روبرو شده و هر دو عاشق یک دختر می‌شدند و برسر او باهم به جنگی خونین می‌پرداختند . تا اینکه در آخرین لحظه بر اثر حادثه‌ای تصادفی مثل دیدن یک بازوبند یا گردنبند می‌فهمیدند که با هم برادرند و ... اما اینک اینگونه ساختارها قابل قبول نبوده و چنین پرداخت هایی کار را مضحک و خنده‌دار می‌کند . در شکل صحیح و پرداخت حرفه‌ای ، هر حادثه ریشه در اتفاقِ قبلی خود داشته و زمنیه‌ای قابل قبول و باور پذیر دارد . در نتیجه حوادثی که پرده آخر را می سازند باید زمینه چینی محکمی داشته باشند . فراموش نکنید گره گشایی داستان از لحظات بسیار مهم در داستان پردازی است و نباید سست و سطحی باشد .

از آنجا که درام و زندگی واقعی تفاوت‌های آشکاری دارند فیلمنامه نویس صرفاً ظاهر زندگی روزمره را می‌سازد . حتی در داستان‌های تاریخی ، نویسنده ممکن است در متن واقعیت دست ببرد تا شخصیت‌هایی مشابه شخصیت های واقعی خلق کند یا حوادث و جزئیات را پس و پیش نماید و یا برخی از این حوادث را حذف کند . آنچه نویسنده در این فیلمنامه‌ها دنبال می‌کند وفاداری صرف به تاریخ نیست . چرا که او تاریخ‌نگار نیست . بلکه یک فیلمنامه نویس است و در جستجوی حقایق عاطفی مهمی است که پشت این وقایع تاریخی نهفته است .

صحنه های تکان دهنده :

اگر قصه شما جا دارد که در آن از صحنه های ترسناک استفاده کنید ، حتماً این کار را انجام دهید . چرا که تماشاگر از ترسیدن لذت می برد . او ابتدا احساساتش تحریک شده ، و مجذوب وقایعی می شود که شاهد آن است . سپس با ترس و دلهره آن را دنبال می کند و وقتی می بیند این خطر برای دیگری است (نه خود او) ناخود آگاه از آن لذت می برد و با شگفتی آن را پی می گیرد . حتی با همان شگفتی بعدها می نشیند و آن صحنه ها را برای دیگران بازگو می کند . همین صحنه ها به شما فرصتی می دهد تا ضمن افزایش بار نمایشی کار و سرعت بخشیدن به حرکت و پیشروی داستان ، شخصیت ها را بیشتر باز کرده و آنها را دچار تغییر و تحول نمایید .

برای خلق یک صحنه ترسناک لازم است ابتدا وقایع و حوادثی جزیی که نشانه هایی از ترس و دلهره در خود دارند را ایجاد نمایید . این حوادث و رویدادها خیلی تکان دهنده نیستند . اما ذره ذره اضطراب تماشاگر را بالا می برند ، نفس او را به شماره می اندازند و او را آماده ضربه نهایی می سازند . این حوادثِ کوچک ممکن است از شنیدن صدای باد ، یا صدای چرخیدن دری بر پاشنه ی خود در تاریکیِ مطلق باشد ، تا صدای جیغ و ناله ای که به گوش می رسد .

www.IrPDF.com

www.IrPDF.com

اما صحنه ی اصلی بسیار ترسناک ، تکان دهنده و اغراق آمیز است . تاکید بر عناصر وحشت لازمه چنین صحنه ای است . قطع شدن دست و پا ، یا سر ، فرو کردن سیخِ داغ در گلوی شخصیت یا مواردی از این دست از صحنه های ترسناکی هستند که در اغلب فیلمهای ژانر وحشت شاهد آن هستیم .

اما نکته ای که در ایجاد یک صحنه ترسناک نباید از آن غافل شد ، موقعیت و مکان صحنه است .

مشاهده ی گوسفندان سر بریده ی درون کشتارگاهها در حالی که از چنگک ها آویزانند ، یا مشاهده جنازه هایی در سردخانه ی بیمارستان ها و پزشکی قانونی آنقدرها تکان دهنده نیست که مثلاً مشاهده ناگهانی و غیر منتظره ی چیزی در شخصیت ایجاد هراس می کند .

در فیلم "پدر خوانده" با شخصیتی روبرو هستیم که می خواهد بازیگر سینما شود . اما کارگردان که به ناتوانی او در ایفای نقش اطمینان پیدا کرده از دادن نقش به وی امتناع می ورزد . شخصیت مورد نظر که یکی از اعضای خانواده ی کرلئونه است از وی (پدرخوانده) استمداد می طلبد . کرلئونه برای کارگردان پیغام می فرستد تا دست از مخالفت با او بردارد . اما کارگردانِ مغرور به توصیه های کرلئونه اعتنایی نمی کند . در صحنه ی بعدی کارگردان شب هنگام در بستر خود احساس ناخوشایندی می یابد و وقتی رواندار را کنار می زند سرِ بریده ی اسب محبوب و بسیار گران قیمتش را رویت می کند . در حالی که خون تمام تشک را در بر گرفته و او مبهوت و هراسان جیغ می کشد و فریاد های ناشی از شوک او در قصر بزرگ و خلوتش حس تنهایی او در این ماجرا را به مخاطب منتقل می کند و پایان بخش سکانس می شود . در چنین موقعیتی شاید یک فیلمساز کم تجربه تر این سکانس را به شکلی طراحی می کرد که مثلاً هنگامی که شخص کارگردان در جاده منتهی به ویلایش پیش می رود ناگهان در حاشیه جاده با جنازه اسبش روبرو شود که با شلیک گلوله ای کشته شده است . این صحنه هم می تواند همان پیام صحنه قبل را برای کارگردان داشته باشد . اما بی شک به اندازه آن غافلگیرانه و وحشتناک نیست .

کارگاه فیلمنامه (۱۰)

جعفر حسنی بروجردی

ضرورت نگارش خلاصه داستان

نگارش خلاصه ی داستان در دو مرحله ضروری خواهد بود . اولین بار زمانی که نویسنده هنوز متن فیلمنامه را ننوشته است . یک ایده و فرضیه ی داستانیِ کلی و خام دارد که ممکن است حتی آن را به روی کاغذ نیز نیاورده باشد . در چنین حالتی تنها نویسندگان جوان و کم تجربه ممکن است بدون نوشتن طرح و خلاصه ی داستان و تعیین ساختار کلی فیلمنامه شروع به نوشتنِ صحنه ها ، دیالوگ ها و بطور کلی

www.IrPDF.com

www.IrPDF.com

نوشتن فیلمنامه با تمام جزییات آن نمایند . ولی فیلمنامه نویسان با تجربه هرگز چنین کاری را انجام نمی دهند . آنها به خوبی می دانند که نوشتن طرح یا خلاصه ی داستان چه اهمیتی دارد و چقدر می تواند کیفیت و حتی سرعت کار آنان را افزایش دهد . پس آن ها قبل از آنکه وارد مرحله نهایی نگارش فیلمنامه شوند ابتدا ایده، فرضیه ی داستانی و طرحی کلی از آنچه در ذهن دارند را به روی کاغذ می آورند . این طرح کلی کمک می کند که آنها در یک دید کلیت کارشان را پیش رو داشته باشند و قبل از هر کسِ دیگری خود بتوانند آن را ارزیابی کنند . نقاط کور و گنگ و مبهم یا غیر منطقی در روند داستان را پیدا کنند و ایرادهای آن را برطرف نمایند . بتوانند برآورد روشنی از روند حرکتی شخصیت ها داشته باشند و بفهمند کدام شخصیت زائد است ، داستان آنها به چه شخصیت دیگری نیاز دارد ، کدام مرحله از رفتار شخصت ها بی منطق ، نارسا و عجیب است و یا کدام لحظات داستان ظرفیت و ارزش پررنگتر شدن را دارد . به این شکل است که نویسنده با خیالی آسوده می تواند وارد دنیای تاریک شخصیت های داستانش شود و گام در عمق ناپیدای قصه اش بگذارد . خلاصه ی داستان این فرصت را به نویسنده می‌دهد تا عناصر داستان را سریع‌تر مرور کند و مشخص نماید که شخصیت‌ها چه کسانی هستند و چه اهداف و روابطی دارند .

فیلمنامه نوشتن بدون نوشتن خلاصه ی داستان ، مثل ساختن بنا بدون نقشه است . وقتی معماری بدون طرح و نقشه شروع به ساختمان سازی می‌کند، در طول کار احتمالاً بارها مجبور به تخریب قسمتی از ساختمانی که ساخته و تغییر مکان دیوارها، درها و سایر جزئیات ساختمانش می‌شود تا به ترکیبی معقول‌تر و زیباتر دست یابد . پیداست که در این صورت او هر بار نیروی انسانی و مصالحی را که قبلاً به کار برده به هدر می‌دهد . ضمن اینکه پیش رفت کار نیز به تاخیر می افتد .

زمان دیگری که به احتمال بسیار زیاد شما مجبور به نوشتن خلاصه ی فیلمنامه ی خود می شوید زمانی است که می خواهید فیلمنامه را به شوراهای بررسی فیلمنامه و تولید ارائه دهید . همیشه اغلب مراکز سینمایی و تلویزیونی با انبوهی از فیلمنامه ها روبرو هستند که برای تولید به آنان ارائه و پیشنهاد می شود و کارشناسانِ این مراکز ناچارند زمان زیادی را صرف مطالعه و بررسی این کارها نمایند . درحالی که بسیاری از این متون به خاطر ضعف در داستان پردازی واقعاً ارزش وقتی که صرف مطالعه ی آنها می شود را ندارند. به همین دلیل مراکز سینمایی و اعضای شوراهای فیلمنامه ترجیح می دهند پیش از مطالعه متن کامل طرح و خلاصه فیلمنامه را بررسی کنند و در صورتی که کلیت فیلمنامه ی پیشنهاد شده با سیاست های کاری و سازمانی آنها همخوانی داشت و از سطح قابل قبولی نیز برخوردار بود به مطالعه متن کامل بپردازند . پس در این زمان نیز شما به یک خلاصه ی داستان نیاز دارید . خلاصه ای که به شکلی مناسب ، گیرا و تاثیر گذار نوشته شده باشد و بتواند خواننده را به مطالعه متن کامل فیلمنامه علاقمند سازد . به همین دلیل همواره یکی از تمرین هایی که در کارگاههای آموزش فیلمنامه نویسی به هنرجویانم می دهم نوشتن خلاصه داستان از روی فیلمنامه های خارجی و یا فیلمنامه های ایرانی است .

www.IrPDF.com

www.IrPDF.com

برخی از هنرجویان این کار را به شکل درست و مناسبی انجام می دهند . اما برخی دیگر متنی می نویسند که یا گنگ و نارساست و یا خیلی سطحی و پیش پا افتاده به نظر می رسد .

در خلاصه نویسی باید از نوشتن جزئیاتی که اهمیت زیادی ندارند و باعث گنگ و نامفهوم شدن قصه نمی گردند خودداری نمود . همچنین تجربه نشان داده بهتر است روی لحظاتی از داستان که به جنبه های عاطفی شخصیت ها می پردازد و انگیزه ها و رفتار آنان را معقول و پذیرفتنی می نماید تامل بیشتری کرد . به زبان دیگر در خلاصه نویسی باید روی صحنه های کلیدی داستان دقت بیشتری داشت و بدیهی است که تشخیص این لحظات به دانش ، تجربه و مهارت نویسنده بستگی دارد .

زندگینامه:

بسیاری از نویسندگان قبل از شروع به نوشتن داستان برای هر یک از شخصیت‌ها زندگی نامه ی مختصری می‌نویسند . این زندگی نامه شامل جریانات مهم زندگی شخصیت است. تولد، تحصیل، محل زندگی، شرایط خانوادگی و اجتماعی، و تأثیر حوادث عاطفی .

برخی روانشناسان اعتقاد دارند که شخصیتِ یک انسان تا سن بیست سالگی شکل می‌گیرد. یعنی شرایط اجتماعی و خانوادگی تا این سن روی شکل‌گیری شخصیت تأثیر می‌گذارد و پس از آن شخصیت آدمی تغییر محسوسی نمی‌کند . اگر شخصیت داستان ما فرد شروری است، یا فردی ترسو، ما به عنوان نویسنده باید بدانیم چرا او اینطور شده است. هر چند ممکن است قصهٔ ما ربطی به دوران نوجوانی او نداشته باشد. وقتی ما این اطلاعات را در مورد شخصیت داستان خود داشته باشیم رفتار و اعمال او منطقی، طبیعی و باورپذیرتر خواهد بود. در غیر اینصورت فاقد عمق لازمه خواهد شد و شکلی سطحی به خود می‌گیرد. ممکن است در جایی از داستان به جزئیاتی از زندگی گذشته ی او نیز اشاره کنیم.

در فیلم «معجزه‌گر» ساختهٔ «آرتورپن» در شروع فیلم ما زن جوانی را در قطار می‌بینیم که عینکی با شیشهٔ تیره به چشم دارد . قطار به سوی مقصد می‌رود و زن جوان در افکار خود غوطه‌ور است. ما صدای گفتگوی دو کودک (پسر و دختر) را روی تصویر چهرهٔ او می‌شنویم. گفتگوی کوتاهی که به ما می‌فهماند او به همراه برادرش در یک شبانه‌روزی بزرگ شده است . او اینک به عنوان معلم به خانه‌ای می‌رود تا به دختری کر و لال آموزش دهد . در طول فیلم ما شاهد بروز اختلاف او با پدرِ دختر که مخالف روش تعلیمی وی است می شویم . این اختلاف تا آنجا پیش می رود که پدر تصمیم به اخراج معلم جوان می گیرد. ولی معلم با از خود گذشتگی به ادامه ی کار خویش اصرار می ورزد . در چنین حالتی اگر ما از گذشتهٔ تلخ او اطلاع نداشته باشیم، اصرارش احمقانه و بی‌دلیل به نظر می‌رسد . به همین خاطر است که فیلمنامه نویس برای طبیعی جلوه دادن اصرار او صحنه های آغازین را می نویسد تا ما بدانیم معلم بر اثر تجربیات شخصی خود احساس عاطفی شدیدی نسبت به دخترک کر و لال یافته است .

نویسنده اگر شخصیتها را خوب بشناسد و زندگینامهٔ آنها را بداند شخصیت‌های داستانش قابل لمس ، طبیعی و واقعی‌تر جلوه می کنند . گاهی گذشته شخصیت‌ها به ما کمک می‌کند تا به اطلاعات دیگری

www.IrPDF.com

www.IrPDF.com

دربارهٔ آنها دست یابیم. مثلاً فرض کنیم که فیلمنامهٔ ما در مورد طلاق و از هم پاشیدگی یک خانواده است. ناگهان در جایی از داستان، ممکن است کار را متوقف کرده و از خود بپرسیم که اصلاً این زن و مرد در کجا با هم آشنا شده‌اند . دانشگاه، محل کار، محل زندگی، یا در یک مهمانی. شاید نخواهیم در داستان به این مورد اشاره کنیم. اما اگر آنها مثلاً در دانشگاه با هم آشنا شده باشند می توانیم نتیجه بگیریم پس احتمالاً باید از سطح سوادی برابر برخوردار باشند و نیز با عشق زندگی خود را آغاز کرده اند. حالا چرا آن عشق تبدیل به نفرت شده است! آیا ازدواج آنها عجولانه بوده است. آیا «تصمیم گیری شتابزده» یکی از خصوصیات اخلاقی آنها است. اگر چنین است پس در جدایی از یکدیگر نیز به همین شکل شتابزده عمل خواهند کرد .... مشاهده می کنید یک نکته ی به ظاهر کم اهمیت نکات مهم دیگری را برای ما روشن می کند . دانستن زندگینامه، به نویسنده کمک می‌کند که برای هر عمل شخصیت پاسخی روشن و قانع کننده داشته باشد .

زمان در فیلمنامه :

زمان در فیلمنامه را می توان به زمان جاری ، زمان دراماتیک و زمان فیزیکی تقسیم نمود . زمان جاری ، داستان را از لحظه شروع تا پایان در بر می گیرد . فرقی نمی کند که داستان ما در دو ساعت رخ می دهد . (مثل فیلم « ماجرای نیمروز » که به اتفاقات رخ داده شده در یک شهر کوچک در طول دو ساعت از شبانه روز می پردازد)، یا از عصر غارنشینی آغاز شده و به زمان حاضر یا حتی آینده می رسد . (مانند فیلم ۲۰۰۱: یک ادیسه فضایی)

زمان دراماتیک متوقف نگاه داشتن ، حذف بخش هایی از زمان ، یا کش دادن زمان است . مدت زمانی است که ما برای اتفاقات مختلف داستان در نظر می گیریم . ممکن است ما شخصیتی را نشان دهیم که سیگاری روشن می کند و پکی به آن می زند . بعد به سرعت نشان دهیم که سیگارش به انتها رسیده و ته مانده ی سیگارش را زیر پا خاموش می کند . در حالی که در شرایط عادی و خارج از داستان این سیگار کشیدن می تواند پنج دقیقه به طول بینجامد ، ما آن را در دو ثانیه نشان داده ایم و این شامل زمان دراماتیکی می شود .

زمان فیزیکی وقتِ مربوط به هر صحنه را نشان می دهد . مشخص می کند که صحنه ی مورد نظر در شب می گذرد یا روز . فراموش نکنید که ما صرفاً شب یا روز بودن زمانِ صحنه را مشخص می کنیم و ساعت دقیق حوادث و رویدادها در فیلمنامه به ندرت نوشته می شود . اینکار موقعی انجام می پذیرد که قصه امان ضرب العجل زمانی داشته باشد . مثلا در داستانی قرار است مردی ساعت شش صبح روز بعد اعدام شود . وکیل مدافع و خانواده ی او آخرین تلاش های خود را برای رهاییِ آن مرد از مرگ به کار می گیرند. قصه از شب قبل از اعدام آغاز می شود و نشان می دهیم که وکیل یا همسر مرد بیش از هفت یا هشت ساعت برای نجات متهم فرصت ندارند . در چنین حالتی هر چه زمان می گذرد وضعیت آنان

www.IrPDF.com

www.IrPDF.com

بغرنج تر می شود و نگرانی و اضطراب در داستان افزایش می یابد . در این صورت اعلام ساعت به ساعتِ گذشت زمان می تواند درامی نفسگیر به وجود آورد . این فرم بیشتر در داستان هایی به کار می رود که زمانِ جاری محدودی دارند . به واقعه تاریخی مشخصی مربوط می شوند و یا نویسنده با این ترفند تلاش می کند حس واقعی بودن آن رویداد را تقویت نماید .

کارگاه فیلمنامه (۱۱)

خلاصه سکانس و گسترش صحنه

با وجود آنکه واژه ی سکانس شکل بسیار آشنایی در اذهان نویسندگان و دست اندرکاران سینما و تلویزیون دارد اما باز مشاهده می شود که گاهی برخی نویسندگان و یا کارکنان مراکز تولید فیلم این واژه را به معنی درست و واقعی خود بکار نمی برند . مثلاً در یکی از مراکز تولید فیلم که شاید در طول یک سال حدود سی فیلم به تولید می رساند مشاهده می شد که به مراجعین خود تاکید می کردند فیلمنامه های آنان حتماً باید سکانس بندی شده باشد و شماره سکانس نیز داشته باشد . در حالی که با کمی دقت می شد فهمید منظور آنان از سکانس صحنه است و می خواهند شماره ی هر صحنه به ترتیب وقوع داستان مشخص گردد . می دانیم که صحنه واحدی از فیلمنامه و دارای وحدت زمان و مکان است . طول صحنه را نیز نیاز داستان تعیین می کند . یک صحنه می‌تواند به اندازه مشاهده ی یک شیء در محلی ، نظیر تصویر «عقربه ی بمب ساعتی درزیر یک ماشین باشد یا به اندازه ی گفتگویی که بین دو نفر در طول دو یا سه صفحه بصورت ممتد ادامه می یابد . در حالی که سکانس مجموعه‌ای از صحنه‌هاست که حول یک فکر می چرخند. سکانس زمان و مکان واحد و یکسانی ندارد . بلکه فکر و موضوع به آن وحدت می بخشد . سکانس دارای شروع، میان و پایان مشخصی است. برای مثال فرض کنیم که دو نوجوان تصمیم می گیرند سوار ماشین پدر شده و چرخی در خیابان های تهران بزنند . این موضوع می تواند صحنه های مختلفی را تشکیل دهد. مثل : ۱- صحنه ی داخلیِ ماشین در پارکینگ ۲- صحنه ی خارجی که نشان می دهد آنها به طرز ناشیانه ای در خیابان رانندگی می کنند. ۳- صحنه ی داخلی ماشین ، آنها با سرعت از کنار کامیونی می گذرند ۴- صحنه خارجی ، آنها از چهار راهی می گذرند و با درختی در حاشیه خیابان برخورد کرده و متوقف می شوند . همه این صحنه ها یک سکانس را تشکیل می دهند و فکر داستانی این سکانس ماشین سواری است . نگارش خلاصه سکانس قبل از نگارش دیالوگ می تواند تصویری مطمئن تر از آینده ی فیلمنامه به نویسنده دهد . خلاصه ی سکانس از خلاصه داستان دقیقتر است. خلاصه سکانس بر مبنای زنجیرهٔ صحنه‌ها نوشته می‌شود و توضیح می‌دهد که هر صحنه در کجا رخ می‌دهد، آدمهای صحنه چه کسانی هستند و ماجرای صحنه چیست. البته بدون دیالوگ و گفتگو .

www.IrPDF.com

www.IrPDF.com

فراموش نکنید که هر صحنه یا باید نقشی در پیشرفت داستان داشته باشد و یا اطلاعات مهم و تازه‌ای راجع به شخصیت ها ارائه دهد . در غیر این صورت آن صحنه زائد است و باید حذف شود. نویسندگان با تجربه معمولاً صحنه را از جایی شروع می‌کنند که مقدمات کسل کننده آن پشت سر گذاشته شده است. چیزی که در کارهای ضعیف کمتر می بینیم . شما در برخی فیلم های تلویزیونی می‌بینید که یک صحنه از جایی شروع می‌شود که شخصیت اصلی از ابتدای کوچه‌ای طولانی پیش می آید . آهسته و قدم‌زنان تمام طول کوچه را طی می‌کند تا به در خانه‌اش برسد . در نزدیکی خانه با تعدادی از همسایه‌ها برخورد می‌کند . سلام و احوالپرسی طولانی .... (تا اینجا احتمالاً چهار پنج دقیقه می‌گذرد) و سپس به سوی درِ خانه‌اش می‌رود. دست در جیب‌هایش می‌کند. دنبال کلیدِ درِ خانه می گردد و عاقبت آن را می‌یابد و در قفل در فرو می کند . در این بین تلفن او زنگ می خورد و کسی که پشت خط است به او چیزی می گوید و صحنه خاتمه می یابد ! در حالی که چنین صحنه ای باید با زنگ تلفن شروع شود . البته منظور این نیست که صحنه را به سرعت شروع کنیم و به تندی به انتها برسانیم . بلکه باید تنش و جذابیت های صحنه را بسنجیم . اگر صحنه دارای بار دراماتیک است می توان آن را گسترش داد . در غیر اینصورت بهتر است یا زود خاتمه یابد و یا به آن کشمکش بخشید و درام آن را تقویت کرد . صحنه‌ای که فاقد کشمکش باشد صحنه‌ای خسته کننده است. اما صحنه‌ای که کشمکش داشته باشد می‌تواند حجم بیشتری را به خود اختصاص دهد. (فراموش نکنیم که منظور از کشمکش صرفاً درگیری و زد و خورد فیزیکی نیست. گاهی درگیری غیر فیزیکی و درونی یا پنهانی بسیار زیباتر و دلچسب‌تر است.) پس باید هنگام گسترش صحنه پیش پای شخصیت موانعی قرار داد تا او نتواند به سرعت به هدفش برسد و هر چه این موانع بیشتر باشد (و البته منطقی و باورپذیر) و شخصیت اصلی و قهرمان برای رسیدن به هدف ناچار تلاش بیشتر از خود نشان دهد، کار جذاب تر خواهد بود . به مثال زیر توجه کنید : صحنه ی اول ـ دانش‌آموزی مرتکب خطایی در مدرسه شده است. می‌خواهد به دفتر مدرسه برود و جلوی ناظم اعتراف کند . این کار را می‌کند و ناظم هم او را می‌بخشد . صحنه ی دوم ـ دانش‌آموز مذکور دچار تردید و دودلی است . با خود کشمکش دارد که برود یا نه . گاهی پا پیش می‌گذارد و گاه پا پس می‌کشد . عاقبت تصمیم خود را می‌گیرد و به دفتر رفته، اعتراف می کند . صحنه ی سوم ـ دانش آموز به دفتر می‌رود و می‌بیند آنجا شلوغ است . عده‌ای از معلمان، و چند تن از هم کلاسی هایش آنجا هستند. آن هم دانش‌آموزانی که با او رقابت دارند . او خجالت می‌کشد و نمی‌خواهد جلوی همشاگردی‌هایش خراب شود. از سوی دیگر وجدانش تحمل سرپوش گذاشتن روی آن خطا را ندارد....

مشاهده می کنید که صحنه ی دوم نسبت به صحنه ی اول بهتر است . در حالی که صحنه ی سوم از صحنه ی دوم بهتر و جذاب تر خواهد بود .

www.IrPDF.com

www.IrPDF.com

ایجاز :

ایجاز به زبان ساده همان مختصر و مفید گفتن است . یعنی اینکه بتوانیم در کمترین زمانِ ممکن مفهوم و معنی مورد نظر خود را به دیگری (در فیلمنامه مخاطب) منتقل کنیم. مثالی می زنم. در فیلمی در صحنه ابتدایی کار می بینیم که چند اسیر با هم فوتبال بازی می کنند . حرکات یکی از آنها نشان می دهد که او بازیگر خوبی است . افسری آلمانی که مغرور و جاه طلب نشان می دهد در حال سرکشی به محوطه ، چشمش به آنها می افتد . ناگهان توپ غلت می زند و به سوی او می آید . افسر بی آنکه سر خم کند و به توپ بنگرد ، در حرکتی سریع پا را بر آن گذاشته و متوقفش می کند . اسیر به دنبال توپ به او می رسد . بی حرکت مقابلش می ایستد و به او می نگرد . افسر آلمانی متکبرانه همانطور ایستاده ، پا را بر توپ دارد و منتظر است تا اسیر برای برداشتن توپ خواهش کند و در مقابلش خم شود (یعنی تعظیم کند) . اما نگاه مرد اسیر نشان می دهد که چنین خیالی ندارد . افسر در حرکتی تند و ماهرانه پای خود را به زیر توپ زده و توپ را به سینه او می چسباند .

از همین چند تصویر می توان مفاهیم مورد نظر نویسنده را بخوبی دریافت . او با همین تصاویر شخصیت های اصلی قصه اش را معرفی می کند. توانایی آنها و خصوصیات اخلاقی و علاقه آنها را بازگو می کند . ما از همین تصاویر می فهمیم که مرد اسیر احتمالاً قبل از جنگ فوتبالیستی حرفه ای بوده است . او آدمی مغرور است و حاضر نیست جلوی هر کسی سر فرود آورد . از سوی دیگر می فهمیم که آن افسر آلمانی مغرور و متکبّر هم به فوتبال علاقه دارد . احتمالا او نیز فوتبالیست ماهری بوده است. (پایی که بر توپ می گذارد و ضربه ای که به زیر توپ می زند این موضوع را ثابت می کند .) و می توان حدس زد در طول قصه آن دو با هم تقابل و برخورد خواهند داشت .

مشاهده می کنید که همهٔ این اطلاعات در یک صحنه کوتاه گنجانده شده و به خوبی به تماشاگر منتقل می شود . در حالی که یک نویسنده کم تجربه ممکن است برای بیان هر کدام از این نکات دو سه صفحه توضیح یا دیالوگ بنویسد . اما فیلمنامه نویس حرفه ای این نکات که معرفی شخصیت ها و ارائه اطلاعات است را با ایجاز مطرح کرده و به سرعت قصه اصلی را آغاز می کند .

پرتو شکسته ی طول موج در فیلمنامه :

در صورتی که مخاطب در یک وضعیت یکنواخت و نسبتاً طولانی (حتی اگر این وضعیت خط سیری رو به نقطه ی اوج داشته باشد) قرار گیرد خیلی زود خسته می شود . صحنه های تعقیب و گریز در فیلمهای مختلف را در نظر بگیرید . چرا معمولا این صحنه ها هر بار در طول فیلم بیش از چند دقیقه ادامه نمی یابند ؟ چرا مثلا تعقیب و گریزی نداریم که نیم ساعت از فیلم را به صورت یکنواخت و بدون قطع شدن و

www.IrPDF.com

www.IrPDF.com

پیوند خوردن با صحنه های متنوع و مختلف دیگر ، در بر گیرد ؟ زیرا این صحنه ها هم به هرحال خسته کننده خواهند شد . در فیلم "ارتباط فرانسوی" صحنه ای از تعقیب و گریز داریم که حدود ده دقیقه است . این یکی از صحنه های نسبتا طولانیِ تعقیب و گریز است . در این صحنه فیلمساز توانسته این ده دقیقه را طوری پیش ببرد که خسته کننده نشود . در فیلم " تغییر چهره"در سکانس پایانی درگیری بین نیروی مثبت و منفی خیلی خوب شروع می شود . این درگیری به زودی تبدیل به یک تعقیب گریز طولانی می شود . ابتدا خوب پیش می رود . فیلمساز از صحنه های مختلف و متنوعی استفاده می کند . تعقیب و گریز در خشکی ، با ماشین ، در دریا با قایق ..... اما رفته رفته شکل خسته کننده ای به خود می گیرد . زیرا بیش از حد طولانی می شود . در اینگونه مواقع تماشاگر به صورت ناخودآگاه به صحنه های زد خورد و درگیری ، یا تعقیب و فرار شخصیت ها عادت می کند و در نتیجه آن صحنه ها دیگر برایش آن اهمیت و اضطراب نخست را نخواهند داشت .

در این حالت بهتر است صحنه های هیجان انگیز در جایی به بهانه ای قطع شده و مجالی برای نفس کشیدن به مخاطب داده شود . تا مخاطب با انرژی تازه ای به تماشای ادامه کار بنشیند . مثلاً در فیلمی صحنه ای وجود دارد که شخصیت اصلی از دست مامورین می گریزد . مامورین به تعقیب او می پردازند . تعقیب و گریز در خیابانهای مختلف و با ماشین ادامه می یابد . سکانسی هیجان انگیز شکل می گیرد . پس از چند دقیقه قهرمان فیلم به خیابانی می پیچد . خیابان باریک است و او با یک مانع روبرو می شود . در جلوی او یک مربی آموزش رانندگی مشغول آموزش مردی مسن است . در حالی که قهرمانِ مضطرب قصد فرار دارد و مدام بوق می زند تا از سر راهش کنار بروند ، مردی که پشت فرمان نشسته دست و پای خود را گم می کند و مدام ماشینش خاموش می شود . مربی با لهجه خاصش او را به آرامش و خونسردی در اینگونه مواقع دعوت می کند .... لهجه ، طرز رفتار و دیالوگ هایی که بین آنان رد و بدل می شود شکل شیرینی به کار می دهد و باعث می شود صدای خنده ی تماشاگر که تا لحظه ای قبل نفس در سینه اش حبس شده بود بالا برود . عاقبت قهرمان با کوبیدن ماشین خود به ماشین آنان راه خویش را باز کرده و باز تعقیب و گریز ادامه می یابد . در اینجا همان خنده ی کوتاه و مختصر (در یک سکانس تعقیب و گریز نسبتا طولانی)به تماشاگر فرصت می دهد تا کار را با انرژی و نیرویی بازیافته پی بگیرد .

الگوی فوق در طراحی کلی فیلمنامه نیز رعایت می شود و شکست نمودار خط سیر ماجرا تقریبا همین حالت را دارد .

www.IrPDF.com

www.IrPDF.com

در یک ساختار داستانی شرایط و موقعیت شخصیت اصلی یا شخصیت های داستان از شروع تا پایان لحظه به لحظه سخت تر و بغرنج تر می شود . به زبان دیگر داستان یک فیلم حرکتی پیش‌رونده از طریق حوادث تازه ، پیچیدگی‌های جدید و یا افشای اطلاعات و رمز و رازها دارد و از نقطه ی شروع تا لحظه ی پایان با تنش ها و درگیری های بیشتر و گسترده تری روبرو می شود که دائم بر جذابیت آن می افزاید .

« هواپیمایی با تعدادی مسافر به سوی مقصدی به پرواز در می‌آید. وضعیت هوا خوب نیست. لحظاتی بعد خلبان متوجه می‌شود که یکی از موتورها خوب کار نمی‌کند. او و همکارانش سعی می‌کنند نقص را یافته و آنرا بر طرف کنند. اما موتور به کلی از کار می‌افتد. وضعیت نگران کننده است. ارتفاع آنها کم می‌شود و در لابلای ابرها دچار وضعیتی نامتعادل می‌شوند. تکان‌های شدید هواپیما مسافران را مضطرب کرده است. چند لحظه بعد بیسیم و رادار هواپیما هم از کار می‌افتد خلبان می‌خواهد هواپیما را به فرودگاهی رسانده و آنرا روی زمین بنشاند. اما شب است و آنها در منطقه‌ای کوهستانی و پوشیده از برف قرار دارند. بال هواپیما به صخره‌ای می‌خورد و خرد می‌شود. مسافرین وحشت‌زده به پشتی صندلی‌ها چسبیده‌اند و... »

این نمونه ای از گسترش یافتگی تنش های فیلمنامه از شروع تا پایان است و به این حالت تکامل داستانی گفته می شود . اما اصطلاح تکامل برای رشد و تغییر شخصیت ها نیز به کار می‌رود. وقتی شخصی درگیر با مشکلی، تحت فشار قرار می‌گیرد، رفته رفته تغییر شکل می‌دهد و به دیدگاه جدیدی دست می یابد . ممکن است از ترس به شجاعت یا از سازشکاری به مقاومت، عصیانگری ، مبارزه یا رابطه ای مبتنی بر احترام متقابل برسد . این حالت نیز تکامل شخصیتی نامیده می شود . در این رابطه می توان فیلم های زیادی را مثال زد . از جمله فیلم های «مردی برای تمام فصول» « کازابلانکا» یا «پرواز بر آشیانه ی فاخته ».

روند حرکتی داستان بیشتر از آن جهت اهمیت دارد که اگر به درستی رعایت نشود مانع از آن است که به ساختاری خوب و جذاب دست یابیم و کلیت اثر را ضعیف می کند . این ضعف را در نمونه هایی از قصه های سینمایی و به خصوص سریال هایی که از تلویزیون پخش می گردند به کرات می توانیم ببینیم . سریال هایی که از حرکت داستانیِ خوبی برخوردار نیستند و روند کندی را دنبال می کنند . صحنه های آنها به شکل های مختلف تکرار می شود و شخصیت های آنها هر حرف یا عملی را بارها با هم در میان می گذارند و در طول فیلم مطرح می کنند . بدون آنکه نتیجه یا نکته ی تازه و روشنی در آن باشد . به زبان دیگر داستان در اینگونه آثار درجا می زند و حجم زائد و آزاردهنده ای می یابد . در حالی که ظرفیت داستانی آنها سیزده قسمت بیشتر نیست بین سی تا نود قسمت کش می یابند و به این ترتیب مخاطب را خسته می کنند و در نهایت نیز نمی توانند تاثیر خوبی بر جای بگذارند . البته گاهی هم فیلمنامه ها در هنگام تولید و اجرا به این ضعف مبتلا می شوند و بطور مثال در حالی که متنی برای سیزده قسمت آماده شده است ،کارگردان اصرار می کند که سریالی با حجمی چندین برابر از آن ارائه نماید .

www.IrPDF.com

www.IrPDF.com

تعلیق :

تعلیق ایجاد انتظار و دلهره و نگرانی است . گفتیم در فیلمنامه هایی که از جنبه های داستان پردازی قوی برخوردارند همواره شاهد درگیری دو نیروی خیر و شر هستیم . نیروهایی که هر بار در قالب و شکل متفاوتی به جان هم می افتند . از توطئه اشخاص مختلف علیه هم تا کشمکش و درگیری بین سارقین و نیروهای پلیس ، جاسوسان و مامورین ضد اطلاعات ، تروریست ها و کسانی که درجهت ایجاد امنیت و آرامش می کوشند . در بسیاری از این داستان ها شاهد صحنه هایی عجیب و غریب و رعب آور و نفس گیر یا حتی غیر قابل تصور هستیم . صحنه هایی نظیر: آویزان شدن قهرمان های قصه از کامیون ها یا قطارهای سریع السیری که با سرعت پانصد کیلومتر در ساعت به پیش می روند ، تلاش قهرمان برای نفوذ به هواپیمایی که در چند هزار پایی در حال پرواز است ، تعقیب و گریز قایق های تند رو ، آویزان شدن قهرمان ها از صخره های یخی عظیم و چسبیدن به زیر کامیونی که با سرعت بسیار در حال حرکت است. همه ی این صحنه ها و صحنه هایی شبیه به این ها شکل هایی کلیشه ای از ایجاد تعلیق و انتظار هستند که در نوع خود می توانند با دلهره ای که می آفرینند جذابیت یک فیلم را افزایش دهند .

اما تعلیق و سوسپانس صرفاً در این صحنه ها خلاصه نمی شود و در هر صحنه یا هر ژانری می تواند کاربرد موثری داشته باشد . فرض کنیم قهرمان قصه که یک زن جوان است ، در اطاق خود در آرامش خوابیده است . مردی که نقاب به چهره دارد به آهستگی، با کلید یا وسیله ای دیگر درِ آپارتمان او را باز می کند و در میان تاریکی به سوی اطاق او می رود تا وی را به قتل برساند . مرد ناشناس آهسته در میان تاریک و روشن ساختمان از هال می گذرد و درون اطاق ها را می نگرد . زن در رختخواب غلتی می زند . مرد ناشناس به اطاق خواب رسیده و به آهستگی در را می گشاید . زن همچنان خواب است . مرد اسلحه اش را از جیب در آورده و لوله صدا خفه کن را به آن وصل می کند . زن به آرامی غلت می زند. اما باز هم خواب است .... مرد جلوتر می رود . به کنار او می رسد و بالای سرش می ایستد . لحظه ای نگاهش می کند . اسلحه را بالا می آورد و به سوی سر او نشانه می گیرد . این می تواند سکانسی از یک فیلم جنایی باشد .

در صحنه ای دیگر « دو زن درون آپارتمان گرم گفتگو با یکدیگرند . کودکی خردسال که فرزند یکی از آنان است چهار دست و پا به سوی بالکن می رود . زن ها آن چنان سرگرم گفتگویند که اصلا کودک را از یاد برده اند . کودک به سوی حفاظِ جلوی بالکن می رود و با دست های کوچکش آن را می گیرد . حالا ما متوجه پایه های حفاظ می شویم که به خاطر پوسیدگی شل و لَق هستند . گویی حفاظ با اولین فشار از جا در خواهد آمد . ارتفاع بالکن نیز تا کف خیابان زیاد است و اگر حفاظ کنده شود سقوط بچه تبدیل به یک فاجعه خواهد شد . کودک همانطور که نرده را گرفته روی پا می ایستد و بازیکنان به نرده فشار می آورد . نرده تکان می خورد و کمی به سمت بیرون خم می شود . چیزی نمانده از جا کنده شود و همراه با کودک از آن ارتفاع سقوط کند. زن ها همچنان سرگرم گفتگو بوده و حواسشان به بچه نیست .

www.IrPDF.com

www.IrPDF.com

کودک به نرده فشار می آورد . یکی از پایه های حفاظ از شیار دیوار جدا می شود . کودک که خطر را درک نمی کند خنده کنان به نرده فشار می آورد . ناگهان پایه ی دیگرِ نرده از دیوار بیرون می زند و نرده رها می شود . کودک جیغ می کشد و .... » ممکن است این سکانس متعلق به یک فیلم خانوادگی و یا روانشناختی باشد .

در صحنه ای از فیلم « مارنی » ساخته آلفرد هیچکاک می بینیم که زن جوانی به نام مارنی که یکی از شخصیت های اصلی قصه و شخص مظلوم و دوست داشتنیِ فیلم است ، در محل کارش می ماند تا پس از ساعت تعطیلی و رفتن همه کارکنان ، چیزی را مخفیانه بر دارد . وقتی به هدف خود می رسد و کار مورد نظرش را انجام می دهد به تصور اینکه هیچکس آن اطراف نیست از دفتر خارج می شود . اما همینکه قدمی بیرون می گذارد چشمش به خدمتکاری می افتد که مشغول نظافت راهرو است . مرد خدمتکار پشت به او دارد و هنوز او را ندیده است . مارنی با دلهره و ترس بر جای میخکوب می شود . نه راه پس دارد و نه راه پیش . هر لحظه ممکن است خدمتکار برگردد و مارنی را ببیند . مارنی نمی تواند به درون دفتر باز گردد یا مدت زیادی به همان حالت بماند . در نتیجه تصمیمش را می گیرد . با احتیاط و اضطراب کفش هایش را از پا در می آورد تا بدون ایجاد سر و صدا خود را به پله ها برساند و قبل از آنکه خدمتکار او را ببیند و حضورش در آن ساعتِ تعطیلی سوال برانگیز شود آنجا را ترک کند . کفش ها را به دست می گیرد و به آهستگی به سوی پله ها گام بر می دارد . به نظر می رسد که با موفقیت فاصله ای ندارد. در حالی که کفش ها و کیفش را به سینه چسبانده ، اگر چند گام دیگر بردارد به پله ها می رسد و از این مخمصه خلاص می شود . اما ناگهان یکی از کفش ها از دستش رها شده و بر کف سالن می افتد و صدایش در سالن خلوت و بزرگ می پیچد و سکوت آنجا را بر هم می زند . مارنی از ترس چشم بر هم می گذارد . او دیگر کار خود را تمام شده می داند . اما وقتی چشم می گشاید می بیند که مرد نظافتچی هیچ واکنشی نشان نداده است و همچنان پشت به او ، سرگرم کار خویش است . وقتی دقیق تر می نگرد سمعک او را می بیند که از یقه اش آویزان است . حالا می فهمد که مرد شنوایی درستی ندارد . نفس راحتی کشیده ، کفشش را بر می دارد و خود را به پله ها رسانده و می گریزد . هیچکاک معمولاً در همه ی فیلم هایش به شکل زیبایی از عنصر تعلیق استفاده کرده است .

هر یک از صحنه های بالا یک صحنه تعلیقی هستند . در این صحنه ها تماشاگر دلش می خواهد فوراً به کمک قهرمانان قصه برود . دلش می خواهد فریاد بزند و آنان را از خطری که در کمینشان نشسته آگاه سازد . تماشاگر قصه را پی می گیرد تا بفهمد که آیا قهرمانان می توانند به موقع متوجه خطر شوند و آیا خود را نجات می دهند یا نه . هر فیلمنامه ای می تواند صحنه های تعلیقی فراوانی داشته باشد .

یکی از نقاط قوت آثار هالیوودی که باعث می گردد اغلب مردم با وجود دیدگاه های مختلف و زبان و علایق متفاوت به تماشای اینگونه آثار بپردازند به کار گیری عنصر تعلیق و استفاده ی گسترده از آن در داستان پردازی است . فرقی نمی کند که فیلم قصه ای خانوادگی ، اجتماعی ، عاطفی یا پلیسی و جنایی

www.IrPDF.com

www.IrPDF.com

داشته باشد . هر قصه ای می تواند از این عنصر در ایجاد جذابیت داستانی به خوبی بهره گیـرد . در طـول تاریخ سینما شاهد تولید و پخش انبوهی از فیلم های ژانر دلهره آور ، وحشت یا ماورایی با چاشنی ترس و تعلیق بوده ایم . برخی از این فیلم ها آثـار ارزشـمند و قابـل تـوجهی بـوده انـد . امـا بـسیاری نیـز (بـه خصوص در سینمای این روزهای هالیوود) کارهایی صرفاً سرگرم کننده بوده و حرفی برای گفتن ندارنـد که اگر بخواهیم نام ببریم می توانم به لیستی طولانی از این گونه فیلم ها برسیم . اما همین آثار با استفاده از عناصر داستان پردازی به اهداف اولیه خود دست می یابند و می توانند مخاطبین گسترده ای را جـذب کنند .

شاید گاهی بتوان با استفاده از یک عنصر قوی برخی دیگر از عناصر درام را به شکل کمرنگ تری به کار گرفت . اما می دانیم که نمی توان به پیرنگ های داستانی بی توجه بود . تا حدی کـه اگـر پیرنـگ از داستان حذف شود دارم شکل ناقصی می یابد . اما وقتی داستان بر اساس رابطه ی علـت و معلـولی شـکل می گیرد و پیرنگ به وجود می آید باز این پیرنگ برای جذابیت داشتن نیازمنـد رمـز و راز اسـت و ایـن «راز»، همان ایجاد «تعلیق و انتظار» در داستان است .

باسمه تعالی

از ایده تا فیلمنامه ـ بخش سیزدهم

جعفر حسنی بروجردی

انتخاب لوکیشن

هنگام انتخاب محل وقوع داستان بهتر است سعی شود از فضاهای تازه تر و کمتر دیده شده ای استفاده کنیم . اغلب فیلمنامه نویسان وقتی می خواهند محل وقوع حوادث داستانی را انتخاب کنند یا به یاد اماکن معمول و دم دستی می افتند و یا ناخودآگاه صحنه هایی مشابه از فیلم های مختلف جلـوی چشمـشان مـی آید و به پیروی از آن فیلم ها همان مکان ها را بر می گزینند . مـثلاً وقتـی مـی خواهنـد صـحنه ای بـرای ملاقات یک زن و مرد جوان بنویسند فوراً یک کافی شاپ را در نظر می گیرند و صحنه را در آن محل می نویسند . در حالی که این صحنه ها به مرور شکل تکراری و کلیشه ای یافتـه انـد و اینـک بـرای مخاطـب جذابیت خاصی نخواهند داشت . در نتیجه فیلمنامه نویس یک امتیاز ، یعنـی اسـتفاده از فیزیـک صـحنه و عناصر موجود در آن را از دست می دهد . در حالی که با کمی دقت و وسواس بیشتر می توانیم صـحنه را

www.IrPDF.com

www.IrPDF.com

طوری انتخاب کنیم که ضمن طبیعی بودن بتوانیم از امتیازات دراماتیکی آن بهره گیریم و از لحاظ تصویری نیز صحنه ی ما شکل خاص و تازه تری داشته باشد . برای این منظور بهتر است هنگام نوشتن یک صحنه ، اولین تصاویری که به ذهنمان می رسد را کنار بگذاریم و به دنبال مکان های دیگری بگردیم.

در توضیح شرح صحنه برخی نویسندگان مبتدی یا همه چیز را بر عهده عوامل اجرایی می گذارند و هیچ تصویر روشنی از صحنه ارائه نمی دهند و یا به شکلی آزار دهنده شرح مفصلی از اشیا و ابزار موجود در صحنه را می نویسند . رنگ دیوارها ، نوع چوب مبلمان ، تعداد شاخه های گلی که درون گلدان است و ... در حالی که هیچ ضرورتی برای این توضیحات مفصل وجود ندارد و می توان با توضیحی موجزتر نمایی کلی از صحنه را ارائه کرد و بیشتر روی آن دسته از اشیا ، حرکات و رفتار شخصیت ها تاکید داشت که نقشی موثر در شکل گیری داستان و چگونگی پیشرفت آن دارند .

برای مثال به نمونه های زیر توجه کنید :

گیتس اکنون از کنار "سوفی" که آشکارا می کوشد از نگاه او فرار کند رد می شود و در را باز می کند . روی شیشه ماتِ در خوانده می شود : " جی .جی.گیتس و همکاران ـ تحقیقات محرمانه ." [۲۲]

این دفتر به طور قابل توجهی ساده تر از دفتر گیتس است .[۲۳]

گیتس و کرلی جلوی میز کار ایستاده اند . گیتس با تحقیر به موجودی که روبه رویش ایستاده و به سختی نفس می زند خیره است . گیتس با دستمال قطره عرق را از روی میز کارش پاک می کند . [۲۴]

سپیده دم است . از فراز تپه ای کوچک ، اتومبیلی که در خلاف جهت جاده حرکت می کند نزدیک می شود . وقتی از برابر دید ما می گذرد چراغ های جلوی آن که روشن است دیده می شود.[۲۵]

منظره زیبایی همانند تابلوی نقاشی در زمینه تصویر هویدا می شود .جلوی آن برج قصر نمایان است .

صدای گوینده : قصر بسیار زیبا و مجلل زانادو به دست قوبلای خان ساخته شد..

در زمینه تصویر برج به طور مبهم دیده می شود . درختان نخل در اثر وزش باد تکان می خورند .[۲۶]

در خصوص حرکات بازیگران ، لازم نیست هر چیزی مو به مو نوشته شود . برخی مسائلِ کلی کافی است . مگر اینکه حرکتی جزئی بیان کننده چیزی مثل احساس شخصیت ،دیدگاه او ، یا بخشی از اطلاعات داستان باشد .

مثال : شروع به گشتن کشوها می کند . نخست کشوی بالایی را باز و بررسی می کند . آن را می بندد و کشوی پایینی را امتحان می کند . باز نمی شود . مجددا کشو بالایی را باز می کند و سپس پایینی را . حالا باز می شود . نگاهی به آن می اندازد . دسته چکی را که درون آن می بیند بر می دارد و ته چک ها را

---

22 ـ محله چینی
23 ـ " "
24 ـ " "
25 ـ چاقو در آب
26 ـ همشهری کین

www.IrPDF.com

www.IrPDF.com

همچون بُر زدن ورق از نظر می گذراند . آن را سر جایش می گذارد . دسته ای کلید ، یک دفترچه تلفن ، فهرست غذاهای ناهار سازمان آب در هتل بالتیمور ۱۹۱۳ و نقشه ای که مالوری روی کاپوت اتومبیلش پهن کرده بود از دیگر اشیای درون کشو است . نقشه را در آورده و باز می کند . روی نقشه با خط سیاه نوشته ..... متوجه سایه ای بر شیشه ماتِ در می شود . به سرعت وسایل را جمع می کند و درون کشوها گذاشته و کشوها را می بندد . در حین این عمل عینک دوم مالوری از روی میز می افتد . گیتس آن را در هوا می گیرد و روی میز قرار می دهد . در که باز می شود گیتس مشغول قدم زدن در اتاق است.[۲۷]

توجه کنید که نویسنده در صحنه فوق چگونه جستجوی کاراگاه پلیس را در دفتر کار شخصی که ظاهراً به ملاقات او رفته شرح می دهد . نحوه باز و بسته کردن کشوها که می تواند مساله کم اهمیتی باشد از آن جهت در اینجا اهمیت می یابد که او فرصت زیادی برای به انجام رساندن هدف خود در این اطاق ندارد . نحوه بررسی ته چک ها که دقیقاً مشخص شده می تواند بیان کننده جزئی از توانایی های شخصیت باشد . او یک کاراگاه پلیس است و بدیهی است که تیز هوش و سریع است . اما اینکه مثلا چگونه نگاهش به شیشه مات می افتد برای نویسنده اهمیتی نداشته است . به افتادن عینک نیز اشاره می کند . این نکته دو علت دارد. اول اینکه افتادن عینک بر زمین و شکستن شیشه آن می تواند کاراگاه را لو دهد و مچ او را باز کند . پس این اتفاق می تواند در ایجاد تعلیق و اضطراب موثر باشد . دوم اینکه نویسنده در صحنه ای دیگر از همین عینک به عنوان یک سرنخ استفاده می کند و این اتفاق می تواند تاکیدی بر اهمیت عینک (به عنوان یک سر نخ و نشانه از شخصیت مالوری) در صحنه مذکور باشد .

ریتم در فیلمنامه:

در فیلمنامه وقتی از ریتم سخن به میان می آید منظور سرعت حرکت داستان است که در برخی از کارها سرعتی مناسب است و در برخی دیگر به علت پاره ای از نقایصِ دیگر به کندی و کسالت بار بودن می رسد و خود به عنوان یک نقص نمود می یابد . انبوهی از دیالوگ های ضعیف و فاقد کشمکش و درنگ بیش از حد شخصیت ها روی یک موضوع که معمولاً به بحث های تکراری بین شخصیت ها می انجامد می تواند در کند کردن حرکت داستان موثر باشد و ریتمی خسته کننده به آن بدهد .

در موسیقی ریتم به معنی توالی ضربات آهنگ است که برای موزون کردن نوای موسیقی به کار می رود. به زبان دیگر تکرار پی‌درپی یک حرکت پایدار در زمان مشخص را در موسیقی وزن یا ریتم می‌نامند . در فیلمنامه در صورتی که جمله های کلیدی گفتگو ، مفاهیم یا بخش مهمی از عمل و کنش شخصیت در طی داستان تکرار شود، ریتمی بر همین مبنا به وجود می آید . آواز و محل وقوع ماجرا هم می تواند

[27] . صحنه ای از فیلمنامه محله چینی ها

www.IrPDF.com

www.IrPDF.com

کارکرد ریتم را داشته باشد. ریتم در بر انگیختن حس زیبایی شناختی موثر بوده و باعث درگیری عاطفی بیشتر مخاطب با موضوع می شود .

ریتم در داستان لحظات قبل را تداعی می کند و احساسات مربوط به آن لحظات را بر می انگیزد. مثال ساده ای که می توان برای آن زد به این شکل است: فرض کنیم« مجید » از « پیمان » می خواهد که برایش کاری انجام دهد. پیمان که نمی خواهد کار او را انجام دهد در جواب لحظه ای نگاهش می کند و بعد خنده کنان جمله ای را به شوخی به زبان می آورد. ماجرا می گذرد و مدتی بعد، پیمان دچار مشکلی شده و از مجید کمک می خواهد. مجید هم درپاسخ همین واکنش را نشان می دهد . در این لحظه واکنش مجید می تواند یاد آور برخورد قبلی پیمان در صحنه ی مذکور باشد در اینجا این احساسِ مجید است که به شکلی غیر مستقیم بروز کرده است . ممکن است او دلش بخواهد به پیمان کمک کند. اما با یاد آوری گذشته، بر خلاف میلش اقدام می کند.

در فیلمهای عاطفی ، خانوادگی معمولا از مکانهای خاص برای این منظور استفاده می شود . مثلا یک کافه که زن و شوهر اولین بار در آنجا با هم برخورد کرده اند می تواند این کارکرد را داشته باشد. در صورتی که زندگی آنها به جدایی منجر شده باشد، وقتی مرد یا زن در لحظه ای پا به آن محل می گذارند ، نشانگر احساسی خاص در آنها است .

از فیلمنامه هایی که در آن از ریتم به خوبی استفاده شده است می توان از فیلمنامه " کازابلانکا " نام برد . همفری بوگارت در فیلم کازابلانکا صاحب کافه ای است که معمولا محل اجتماع مهاجران جنگ است . افرادی که در انتظار ویزای ورود به امریکا هستند . بوگارت همیشه خود را از دخالت در این مسائل دور نگه می دارد . اما با ورود ناگهانی اینگرید برگمن و همسرش که رهبر نیروهای مقاومت است و قصد دارند از چنگال نازی ها فرار کنند، اوضاع تغییر می کند . در طول داستان می فهمیم که بوگارت و برگمن سالها پیش در پاریس رابطه ای عاطفی با هم داشته اند . اما ناگهان برگمن او را ترک کرده و ناپدید شده است. اینک وقتی بعد از سالها دوباره همدیگر را می بینند، بوگارت ابتدا به او اعتنایی نمی کند . اما این بی اعتنایی زیاد دوام نمی آورد. او پیشخدمتی دارد که در کافه آهنگ می نوازد . بوگارت همواره وی را از نواختن آهنگی خاص منع کرده است . آهنگی که سالها قبل همیشه همراه برگمن به آن گوش می داده اند و حالا می تواند برایش یادآور خاطرات همان سالها باشد . خاطراتی که با ناپدید شدن برگمن پایانی تلخ پیدا کرده و از آن گریزان است. برگمن بالاخره با بوگارت روبرو شده و علت عمل خود را توضیح می دهد. ظاهراً دلایل او برای بوگارت پذیرفتنی نیست . اما وقتی برگمن کافه را ترک می کند و بوگارت به پیشخدمتش می گوید همان آهنگ قدیمی را بزند معلوم می شود که او تحت تاثیر قرار گرفته است . معلوم می شود همان احساس توام با احترامی که قبلا برای برگمن قائل بوده دو مرتبه ایجاد شده است .

www.IrPDF.com

www.IrPDF.com

گفتگو آشکار ترین فرصت استفاده از ریتم است. اما همانطور که گفته شد، عمل شخصیت ها ، مکان ، موسیقی ، آواز و حتی رنگ و نوع لباس هم می تواند این فرصت را به وجود آورد . در فیلمی که مثال زده شد بوگارت نسبت به یک موسیقی احساس خاصی از گذشته دارد. ممکن است در داستانی دیگر شخصیت نسبت به یک لباس ، یا رنگ لباس این حساسیت و احساس را پیدا کرده باشد . در فیلم " ام قاتل " ساخته فریتز لانگ همواره در طول فیلم قبل از پیدا شدن جنازه ابتدا صدای سوت زدن قاتل را می شنویم . در اینجا این صدا تجربه ای از گذشته را در ذهن ما تداعی می کند . یعنی به زودی احتمالا کودکی دیگر به قتل می رسد . در فیلم ایرانیِ "قیصر"ساخته مسعود کیمیایی نیز بالا کشیدن پاشنه کفش قبل از گرفتن انتقام توسط قیصر همین کارکرد را دارد .

باسمه تعالی

از ایده تا فیلمنامه ـ بخش چهاردهم

جعفر حسنی بروجردی

غلبه بر تردید و دودلی در هنگام نوشتن :

برخی از هنرجویانِ فیلمنامه نویسی بیش از حد در خصوص مسائلی نظیر نقطه عطف یا آنچه در کتاب های سید فیلد مطرح شده دچار وسواس و تردید و عدم اطمینان می شوند و این نامطمئن بودن به قدری آزارشان می دهد که به کلی دست از نوشتن می کشند . این گروه باید بدانند برای فیلمنامه نوشتن لازم نیست که حتماً و بدون استثناء طبق الگوی سید فیلد عمل کنیم . یک متر یا خط کش به دست بگیریم و دنبال این باشیم که حتماً در دقیقه ی اول فلان نکته مطرح شود ، در دقیقه ی سوم مساله ی بعد ، در دقیقه ی هفتم ..... شاید اگر از بسیاری از نویسندگان حرفه ای سئوال شود که نقطه عطف اول فیلمنامه اشان در چه صفحه ای قرار گرفته نتوانند پاسخ روشنی دهند . البته نویسندگان حرفه ای می دانند که هر فیلمنامه ای حتماً به یک قصه ی فرعی نیاز دارد . قصه ای فرعی که رابطه ی تنگاتنگی با موضوع اصلی داشته باشد ، از دل آن بیرون بزند و در نهایت نیز بر آن اثر بگذارد . اما اینگونه فکر نمی کنند که اگر

www.IrPDF.com

www.IrPDF.com

نقطه عطف اول قصه اشان بجای صفحه بیست و هفت در صفحه ی بیست و نه رخ دهد آسمان به زمین می رسد . آنها می دانند که فیلمنامه اشان به ساختاری سه پرده ای نیاز دارد و بر این اساس یک تقسیم بندی کلی را برای کار خود در نظر می گیرند . بر این مبنا که قصه ی فرعی فصل میانی فیلمنامه را شکل دهد و فیلمنامه را از دچار شدن به ساختاری تخت و یک خطی و یک نواخت دور سازد .

وقتی خط کش به دست می گیریم و سعی می کنیم عناصر قصه را بر اساس الگوی سید فیلد طراحی کنیم احتمال زیادی وجود دارد که فیلمنامه شکل خشک و تصنعی به خود گیرد . ضمن اینکه معمولاً نویسندگان کم تجربه و جوان در اینگونه مواقع آنقدر غرق این دقایق یا سانتی مترها می شوند که از پرداختن به سایر عناصر مهم مثل شخصیت پردازی ، منطق داستانی و درگیری های عاطفی شخصیت غافل می شوند و یا حرکت به روی الگوی سید فیلد را به کلی غیر عملی می بینند و همانطور که در بالا گفته شد عطای کار را به لقایش می بخشند .

توصیه ای که من معمولاً برای هنرجویانم در کلاس های فیلمنامه نویسی دارم این است که زیاد خود را درگیر این تقسیم بندی نکنند . بلکه از زاویه دید دیگری به کارشان بنگرند . آنچه مهم به نظر می رسد این است که فیلمنامه نباید فرمی یک خطی داشته باشد . بلکه باید دارای قصه ای فرعی در فصل میانی باشد . مهم این است که فیلمنامه ی شما شکلی متنوع و جذاب داشته باشد . اگر این جذابیت (با استفاده از عناصر مناسب) ایجاد شده باشد ، کارتان را درست انجام داده اید و لازم نیست اصلا به نقطه عطف ها فکر کنید . اما اگر جذابیت نداشته باشد یا مسیری تخت ، یکنواخت و یک خطی را تا پایان دنبال کند آن کار حتماً ایراد دارد . ضمن اینکه نباید فراموش کرد اصلا این الگویی که سید فیلد مطرح می کند مربوط به فیلمنامه ی صد و بیست صفحه ای است . در حالی که اغلب فیلمها زمانی کوتاه تر و یا بلندتر دارند . در حال حاضر فیلمنامه هایی که معمولاً در ایران به تولید می رسند حجمی حدود شصت تا هفتاد صفحه ی تایپ شده ی آ چهار دارند و اگر فیلمنامه ای با تعداد صفحات بیشتر نوشته شود کارگردان و تهیه کننده فیلمنامه نویس را مجبور می کنند تعدادی از صحنه ها را حذف کند تا از زمان و هزینه ی تولید کاسته شود . پس در این صورت اصرار بر الگوی صد و بیست صفحه ای سید فیلد اصرار بیهوده ای است .

البته منظور این نیست که الگوی مذکور غیر قابل استفاده است و به درد نمی خورد . بلکه قطعاً برگرفته از بسیاری فیلم های موفق بوده و به کارگیری صحیح آن نیز می تواند به کارهای موفق دیگری بینجامد . حرف من در راستای توجیهات برخی از نویسندگان غیر حرفه ای که چنین دیدگاهی را دست آویزی برای سرپوش گذاشتن بر ضعف و ناتوانی خود در نگارش فیلمنامه ی قصه پرداز قرار می دهند نیست . این افراد هر فکرِ بی سر و ته و خسته کننده ای را که به ذهنشان می رسد به روی کاغذ می آورند و بعد انتظار دارند دیگران با شور و اشتیاق آن را بخوانند یا حاضر به سرمایه گذاری برای تولید آن شوند . بعد هم که برخورد سرد مخاطبین را می بینند و ایرادات ساختاری داستان به آنها گوشزد می شود می گویند حالشان از الگوی سید فیلدی به هم می خورد . این حرکت را درست نمی دانم . ما نمی توانیم نسبت به

www.IrPDF.com

www.IrPDF.com

تجربه نویسندگان و نظریه پردازان بزرگ و الگوهای نوشتاری کاملا بی اعتنا باشیم. مساله این است که یک هنرجو به هر حال باید با عناصری که حاصل سالها تجربه نویسندگان مختلف است آشنا شود . نویسنده قبل از هر چیز باید اصول را یاد بگیرد . وقتی اصول نویسندگی را یاد گرفت ، آنگاه می تواند به راه های جدیدتر فکر کند . به سبک های دیگر بیندیشد و حتی دست به نو آوری بزند .

در رشته های دیگر هنری نیز موضوع همین است . یک هنرجوی نقاشی که نمی تواند به درستی قلم بزند ، یا رنگها را به خوبی نمی شناسد ، یا طراحی نمی داند ، نمی تواند مدعی ایجاد سبکی نو شود . این بیشتر نوعی شانه خالی کردن از یادگیری است تا حرفی منطقی . وقتی نویسنده توانست فیلمنامه هایی بنویسد که کسی حاضر به خرید ، یا سرمایه گذاری روی آن شود و مخاطب با ان ارتباط برقرار سازد، آنگاه است که می تواند حرف از نو آوری بزند . چون او ابتدا توانایی خود را به اثبات رسانده و بعد مدعی اندیشه ای تازه شده است .

اما در یک کلام ، بخشی از نوشتن یک فیلمنامه هنر است و بر این اساس نیاز به اندکی رها شدن از قید و بندهایی از این دست دارد .

مطالعه ی فیلمنامه های خارجی ابزاری برای یادگیری

سینما آمیخته ای از هنر و صنعت است و در جامعه ما صنعتی وارداتی است . مثل بسیاری صنایع دیگر. پس لازم است ما ابتدا با این صنعت به خوبی آشنا شویم ، پیچیدگی های آن را در یابیم ، به رمز و راز و قدرت جادویی آن پی ببریم و بعد آنگونه که می خواهیم از آن استفاده کنیم .

از این رو مطالعه دقیق فیلمنامه های خوش بافت و بررسی و تحلیل فیلم های خوش ساخت از ضروریات و یکی از ابزار آموزش این فن است . مطالعه و بررسی برای استفاده و یادگیریِ الگوی فنی ، نه محتوایی . در نتیجه اگر از شما خواسته می شود فیلمنامه ای مثل « سکوت بره ها » یا « شمال از شمال غربی » و یا « ترمیناتور » را بررسی و روی آن کار کنید ، منظور این نیست که ببینید شخصیت جنایتکار آن فیلمنامه چه می کند . بلکه باید به ساختار ، شخصیت پردازی و نحوه ی روایت داستان توجه نمایید . ببینید فیلمنامه نویس چطور و چگونه قصه اش را تعریف می کند ، به چه صورتی شخصیت اصلی اش را معرفی می نماید ، چگونه در قصه ابهام ایجاد می کند و مخاطب را درگیر موضوع قصه می سازد . چطور در پایان به تمام سئوالاتی که در طول قصه ایجاد کرده پاسخ می دهد . با این کار شما با نقاط عطف در فیلمنامه ، بحران ، نقطه اوج ، معرفی ضد قهرمان ، و ... آشنا می شوید .

وقتی صحبت از فیلمنامه های خارجی به میان می آید برخی هنرجویان با تعجب و حیرت می پرسند چرا باید فیلمنامه ی خارجی مطالعه کنیم ؟! چرا فیلمنامه های ایرانی که فضایی ملموس و آدم هایی آشناتر را در خود دارند نخوانیم و آنها را الگوی خود قرار ندهیم ؟ پاسخ این سئوال آن است که مطالعه فیلمنامه های ایرانی هیچ ایرادی ندارد و حتی در جای خود می تواند کاری مفید هم باشد . مفید از این

www.IrPDF.com

www.IrPDF.com

نظر که نویسنده با سینمای بومی بیشتر آشنا می شود . به درک بهتری از امکانات ،محدودیت ها و سلایق تهیه کننده ها و مخاطب ایرانی می رسد . اما این کارها اغلب در مرحله آموزشی و به عنوان کارهایی الگویی از نظر فنی و ساختار و ساختمان فیلمنامه نویسی نمی توانند چندان قابل اعتنا باشند . چرا که فیلمنامه های ایرانی (البته جدا از موارد استثنایی) اغلب از طرح و ساختار پیچیده و جذاب و شخصیت پردازی عمیق و قوی برخوردار نیستند . یا آن گروه هم که شخصیت پردازی خوبی دارند، از لحاظ داستان پردازی یک خطی یکنواخت و خسته کننده هستند . به همین خاطر در مرحله یادگیری اصول فیلمنامه نویسی آنگونه که باید نمی توانند الگوی آموزشیِ مناسبی به حساب آیند . کارهایی مثل سفر به قندهار ، پری ، ابر و آفتاب ، گبه و ... را در نظر بگیرید . خیلی ها از تماشای این فیلمها لذت می برند . اما بسیاری هم ممکن است نتوانند با این آثار ارتباط برقرار نمایند . در اینگونه کارها قصه و فیلمنامه به عنوان یک اثر مستقل دارای اهمیتی ویژه نیست . بلکه کلیت اثری که ارائه می شود مهم است . یعنی فیلمنامه ی این آثار را باید همراه با اجرا و کارگردانی ، بازی ، فیلمبرداری ، نور پردازی ، فرم و ... مورد بررسی و ارزشیابی قرار داد .

در فیلم سفر به قندهار یک زن جوان تحصیل کرده افغانی مقیم یک کشور اروپایی وقتی می فهمد خواهرش که در افغانستان زندگی می کند تصمیم به خودکشی دارد ، راهی وطن می گردد تا مانع این اتفاق شود . او مسیری خطرناک را در پیش می گیرد و در این بین با نزدیک شدن به مرز و ورود به خاک افغانستان با اوضاع داخلی افغانستان و رنجی که زنان این کشور متحمل می شوند آشنا می شود . در حالی که تا پایان فیلم خواهر خود را نمی یابد و ما هم نمی فهمیم که او بالاخره با خواهر روبرو خواهد شده یا نه . می توان گفت قصه پایان ندارد و از لحاظ فنی و قصه پردازی کامل نیست و فیلمساز که البته خود قصه پرداز توانایی هم هست این را می داند . اما برایش مهم نیست . او فکر می کند در فیلمش توانسته حس و نگاه خود را به مخاطب منتقل سازد و همین برایش کافی است . بحث بر سر این نیست که او درست فکر می کند یا غلط . بلکه باید دانست فیلمنامه آثار صرفاً هنری یا شاعرانه و حسی به صورت مستقل آثار کاملی محسوب نمی شوند و آنگونه که باید به اصول و قواعد فیلمنامه پایبند نیستند .

باسمه تعالی

از ایده تا فیلمنامه ـ بخش پانزدهم

جعفر حسنی بروجردی

فیلمنامه کوتاه:

www.IrPDF.com

www.IrPDF.com

در خصوص فیلمنامه کوتاه نظرات متفاوتی وجود دارد . فکر می کنم چیزی که در فیلمنامه کوتاه اهمیت زیادی دارد و می تواند روی نظر مخاطب تاثیرخوبی بگذارد ایده و فکر آن است . برخی کارهایی که نویسندگان جوان می نویسند اگر چه چند صفحه بیشتر نیست اما مناسب فیلم بلند است . وقتی آنها را می خوانی احساس می کنی با صفحاتی از یک فیلمنامه بلند روبرو هستی. گویی کسی نشسته و از لابلای فیلمنامه ای هشتاد ، نود صفحه ای ، صفحاتی را جدا کرده و کنار گذاشته است . سپس باقی مانده را به عنوان فیلمنامه کوتاه مطرح نموده . در حالی که این کار غلط است . چرا که آن قصه احتمالا نیاز به شخصیت پردازی های پیچیده ، ساختاری با اوج و فرود مناسب و خط سیری متناسب با یک کار بلند دارد . وقتی بخواهیم بدون در نظر گرفتن این عناصر متن را کوتاه کنیم بدیهی است که کار ناقص و گنگ و نارسا خواهد شد . برخی اوقات هم عکس این حالت دیده می شود . یعنی فیلمهایی در قطع یک کار سینمایی ساخته می شوند در حالی که داستان آنها ظرفیت و کششی بیش از یک فیلم کوتاه ندارد . پس اولین نکته ی مهم انتخاب یک ایده و فکر مناسب برای فیلمنامه ی کوتاه است . با یافتنِ این ایده و فکر خود به خود بخش مهمی از راه پیموده شده است . می دانیم که مخاطب کار کوتاه ، به خصوص در ایران انتظار ندارد با ساختار یک اثر کاملاً حرفه ای روبرو باشد . پس اگر ایده ی فیلم کوتاه به درستی انتخاب شود و کلیتِ آن کار گیرایی لازمه را داشته باشد می تواند بسیاری از نواقص را پوشش دهد .

در خصوص فیلمنامه کوتاه تعاریف گوناگونی وجود دارد. برخی از نظریه پردازان هر فیلمنامه ای که کمتر از هفتاد دقیقه باشد را فیلمنامه کوتاه می دانند . برخی دیگر فیلمنامه ی کمتر از هفتاد دقیقه را نیز به دو بخش کوتاه و نیمه بلند تقسیم می کنند . این در حالی است که وقتی نام فیلمنامه کوتاه به زبان می آید آنچه بیشتر در ذهن شنونده شکل می گیرد ، فیلمنامه ای است که حداکثر حدود سی دقیقه باشد . شاید این فکر بیشتر از آنجا ناشی می شود که اغلبِ افراد فیلمنامه کوتاه را فیلمنامه ای غیر حرفه ای می دانند که نقطه شروع فیلمسازی حرفه ای است . به همین علت این افراد معتقدند که فیلمنامه کوتاه تا آنجا که ممکن است باید موجز و فشرده ، و از نظر تولیدی کم هزینه باشد . معمولا این افراد آنقدر در این اندیشه غرق می شوند که به کلی عناصری نظیر : قصه ، مخاطب و موقعیت اجتماعی فیلمساز را از یاد می برند . در حالی که فیلمنامه کوتاه می تواند شخصیت مستقلی برای خود داشته باشد . می تواند از مخاطب گسترده ای برخوردار باشد . همانطور که داستان کوتاه چنین است. بسیاری افراد می توانند در قالب کار کوتاه موفقیت بیشتری کسب کنند . در حالی که در یک فیلم بلند سردرگم و ناتوان نشان می دهند . همانطور که دیده می شود برخی از فیلمسازان در سریال سازی بسیار موفق تر از ساخت فیلم سینمایی بوده و هستند . در ساختار حرفه ای فیلمسازی ممکن است کارگردانی که سابقه تولید چندین فیلم سینمایی در پرونده خویش دارد، زمانی تصمیم بگیرد فیلمی کوتاه بسازد. در این ساختار ممکن است امکان کار در قالب سینمایی یا سریال برای فیلمسازان کوتاه میسر باشد، اما آنها همچنان مایل

www.IrPDF.com

www.IrPDF.com

باشند حرف و دیدگاه و یا حتی قصه خود را در قالب فیلم کوتاه بیان کنند. طبیعی است که در چنین جامعه ی سینمایی هر یک از عناصر انسانیِ صنعت فیلمسازی جایگاه حرفه ای خود را خواهند داشت و هیچیک دیگری را نفی نمی کنند .

به نظر من در ایران ، فیلمنامه و فیلم کوتاه با سه هدفِ اولیه به تولید می رسد . هدف نخست صرفاً کسب تجربه ی کارگردانی است . در این شکل فیلمساز معمولاً با سرمایه شخصی و به سختی شرایط تولید فیلمش را فراهم می کند و می کوشد فیلمی را به عنوان کارگردان در کارنامه ی کاری خود ثبت نماید . در این صورت روی فیلمنامه ای کار می کند که خودش آن را می پسندد و آن را مناسب افکار و ایده های اجرایی خود می داند . به همین جهت حتی اگر فیلمنامه ای که انتخاب کرده (فرقی نمی کند که نویسنده ی فیلمنامه خود او باشد یا شخصی دیگر) از لحاظ محتوایی حرفی قابل تایید نداشته باشد یا فضایی تلخ و تیره و تار داشته باشد اهمیتی نمی دهد . هدف بعدی نمایش در جشنواره های خارجی است که البته و به هر دلیل ، موج آن در این سال های اخیر کمرنگ تر شده است . در این شکل فیلمساز به عمد به دنبال سوژه های تلخ و فضاهای تیره و تار می رود . با دوربین خود به دنبال به تصویر کشیدن بدبختی ها و زجر و عذاب های مردم می رود و در این راه حتی بدش نمی آید که آن را به شکل بسیار غلو آمیزی به تصویر بکشد و در نهایت نیز با یاس و ناامیدی تمام کند . هدف سوم کسب تجربه ی فیلمسازی ، نمایش در جشنواره ها و ایجاد شناخت به منظور فراهم نمودنِ زمینه های کاری فعالیت حرفه ای در سینما و تلویزیون است . این فیلمساز می کوشد ضمن کسب تجربه ی کارگردانی و اعلام حضور ، روی فیلمنامه ای کار کند که شانس بیشتری برای مطرح شدن در جشنواره های فیلم کوتاه (در وهله ی نخست جشنواره های داخلی و در مرحله ی بعد جشنواره های خارجی) داشته باشد و نام او را در بین دست اندرکاران سینما و تلویزیون بر سرِ زبان ها بیندازد.

معمولاً در بین فیلمسازان جوان و هنرجویانی که با آنها کار می کنم همه ی اشکال فوق را مشاهده می کنم . مثلاً اخیراً یکی از هنرجویان فیلمنامه ای را مطرح کرد که از لحاظ نگارشی فرم بدی نداشت. ساختاری موجز و تصویری داشت . اما دیدگاهی شخصی بر آن حاکم بود . فضایی تلخ و تیره داشت. « جوانی درگیر با دنیای مالیخولیایی خود دست به قتل دوستان خویش و در نهایت خودکشی می زد » به ایشان گفتم اگر مصر هستید روی این فیلمنامه کار کنید این امر صرفاً می تواند برای شما یک تجربه ی کارگردانی باشد و نه چیزی دیگر . هرگز به فیلمی چنین سیاه ، تلخ و سطحی نگاهی جدی نخواهد شد . او شروع به چانه زنی کرد . گویی اگر مرا راضی کند همه ی مشکلات فیلمش حل می شود . به هر حال فیلم را ساخت . با هزینه ی شخصی . از لحاظ اجرایی می شد نمره ی متوسطی برای آن در نظر گرفت . اما همچنان همان فضای گنگ و تار و سیاه در فیلم آزار دهنده می نمود . وقتی با او صحبت می کردم می دانستم بعد از ساخت احساسش تغییر کرده و حالا ترجیح می دهد ضمن کسب تجربه ی اجرایی و

www.IrPDF.com

www.IrPDF.com

کارگردانی ، حرفی برای گفتن داشته باشد .کارش توسط مخاطبین و اهالی سینما دیده شود و مطرح گردد. هر چند به زبان نمی آورد اما حس می کردم از کار کردن روی آن فیلمنامه پشیمان شده است !

فیلم برای دیده شدن به تولید می رسد . یک فیلمساز حتی اگر مهارت خوبی در کارگردانی و به تصویر کشیدن ایده های خود داشته باشد اما کارش به چشم نیاید ، یا به مقصد نمی رسد و یا سختیِ زیادی را متحمل خواهد شد . به همین دلیل بهتر است بیشترین انرژی ، دقت و صبر و حوصله در مرحله ی نگارش فیلمنامه به کار گرفته شود . شما باید مسیر و هدف خود را قبل از هر چیزی روشن کنید و بر اساس آن مسیر آگاهانه در این راه قدم بگذارید . بدیهی است فیلمنامه ای که فکر و اندیشه ، دیدگاهی لطیف و تاثیر گذار و امید بخش داشته باشد می تواند شما را به جایگاه بهتری برساند .

ایجاز ، وجود شخصیت های کم ، نگاه نو و بکر، کم هزینه بودن از نظر تولیدی و ارائه فکر و دیدگاه و نکاتی از این دست می تواند از امتیازات یک فیلمنامه کوتاهِ خوب باشد . حتی بعضی از این عوامل می تواند شانس تولید یک فیلمنامه را به مراتب بیشتر کرده ، آنرا به اجرا نزدیک سازد . البته نمی توان گفت یک فیلمنامه کوتاه حتماً باید همه این عوامل را با هم داشته باشد. مثلا ممکن است فیلمنامه ای کوتاه از چندین شخصیت برخوردار باشد. یا از نظر تولیدی نسبتا پر هزینه باشد. اما در قالب کار کوتاه قرار بگیرد.

در فیلمنامه کوتاه لازم نیست حتماً ضد قهرمانی داشته باشید که با قهرمان کنش و واکنش داشته باشد . اما به هرحال باید طرح در ابتدا نکته ای را مطرح نموده و انتظاری را ایجاد کند تا در نهایت مخاطب بتواند پاسخ انتظارش را بگیرد . اگر غیر از این باشد نمی توان تفاوتی بین یک فیلمنامه و بیان یک خاطره قائل شد . این نکته و حرف لزوماً حرف بزرگ و عجیبی نیست . بلکه می تواند نگاهی ظریف و لطیف به یک موضوع باشد . چیزی که مردم بارها آن را تجربه کرده اند . اما شایدکمتر متوجه آن شده اند . این حرف می تواند بسیار ساده اما گیرا و تاثیر گذار باشد . برای مثال به یکی از فیلم های کوتاهی که در مدرسه کارگاهی فیلمنامه نویسی حوزه به تولید رسید اشاره می کنم : در تاریکی شب، درون خانه ای یک پیرزن و پیرمرد را می بینیم . پیرزن خواب است و خروپف می کند و پیرمرد کمی آن طرف تر ، روی تخت غلت می زند . چرا که صدای خروپف پیرزن آسایش او را به هم زده است . روی تخت جابجا می شود ، بالشت را روی گوش خود می گذارد و... فایده ای ندارد. صبح در حالی که بی خوابی از سر و رویش می بارد به پیرزن به خاطر خرو پفش اعتراض می کند . اما پیرزن حرف او را قبول ندارد . فکر می کند همسرش بی دلیل بهانه گیری می کند . صحنه ی بعد را می بینیم که مجدداً شب است و باز تکرار ماجرای شب پیش . عاقبت پیرمرد فکری به سرش می زند. برمی خیزد و ضبط صوت را بالای سر پیرزن می گذارد و دکمه ی آن را می زند تا صدای زن را ضبط کند . بعد روی تخت خود دراز می کشد و به خاطر بی خوابی مکرر، عاقبت به خواب می رود . با شروع روز پیرمرد چشم می گشاید . به یاد ماجرای شب قبل می افتد و با نگرانی به سراغ ضبط می رود . آن را روشن می کند و با شنیدن صدای ضبط شده ی

www.IrPDF.com

www.IrPDF.com

خروپف پیرزن خوشحال می شود . پیرزن را صدا می زد تا به او ثابت کند که چـه صـدای آزار دهنـده ای دارد . پیرزن جواب نمی دهد . پیرمرد دومرتبه صدایش می کند . پیرزن چشم نمی گـشاید. تکـانش مـی دهد .... اما فایده ای ندارد . پیرزن فوت کرده است ! صحنه ی بعد باز شب است . سکوت خانه را صـدای خرو پف زن می شکند . پیرمرد را می بینیم که روی تخت بر جای خود دراز کشیده ، به سـقف زل زده و به آرامی اشک می ریزد . دوربین حرکت می کند و رختخواب پیرزن را نشان می دهـد . پیرمـرد بـه یـاد همسرش رختخواب او را پهن کـرده و دسـتگاه پخـش صـوت را درون رختخـواب گذاشـته و بـه صـدای خروپف همسرش گوش می دهد و به آرامی اشک می ریزد . » فیلمنامه ی ساده ای است . نـه درگیـری و جیغ و فریاد دارد و نه زد و خورد و قتل و توطئه . اما کاری گیرا و لطیف است و حرفی انـسانی مـی زنـد . این نمونه ای از یک فیلم کوتاه خوب است . در این فیلمنامه از همان ابتدا انتظاری برای مخاطب ایجاد می شود . آیا پیرمرد موفق می شود مشکل خود را حل کند. آیا او به سکوت و آسایشی کـه طالـب آن اسـت دست می یابد ؟ مخاطب با این سئوال کار را دنبال می کند . کاری که چهار یا پنج دقیقه بیشتر نیست . اما در نهایت غافلگیر و شگفت زده می شود . اتفاقی که شاید هرگز در این لحظه انتظار آن را نداشته، بـه او هم مثل همان پیرمرد تلنگری می زند و او را به فکر وا می دارد . چـه خـوب اسـت کـه قـدر لحظـه هـا را بدانیم .

در نهایت می توانم بگویم فیلمنامه ی کوتاه روایتی کوتاه از یک موضوع یا برشی از یک زندگی است . در این روایت ممکن است تنها از تصویر استفاده شود ، یا تصویر همراه با اصوات و گفتگو باشد. فیلمنامه کوتاه معمولا یک موضوع را دنبال می کند و فاقد قصه یا موضوع فرعی است. فیلمنامه کوتاهِ خوب می تواند قصه ای آنچنانی نداشته باشد . اما دارای فکر و صحنه هایی بکر و گیرا است .

باسمه تعالی

از ایده تا فیلمنامه ـ **بخش شانزدهم**

جعفر حسنی بروجردی

درگیری ، اراده و قاطعیت قهرمان :

در خصوص کشمکش پیش از این توضیحات زیادی ارائه شده است . اما از آنجا کـه ایـن عنـصر نقـشی حیاتی و چشمگیر در ساختار یک فیلمنامـه و جـذب مخاطـب دارد ، جـایز اسـت وقـت بیـشتری روی آن

www.IrPDF.com

www.IrPDF.com

گذاشته شود . همانطور که قبلاً گفته شده است اختلاف نظر، تضاد، کشمکش یا درگیری همواره موقعیت مناسبی ایجاد می کند که نویسنده بتواند به اهداف خود در طراحی داستان، معرفی شخصیت ها ، علایق ، خواسته ها و دیدگاه آنان و بطور کلی صحنه پردازی دست یابد . کشمکش منجر به بحران می شود و این بحران گسترش یافته و به نقطه اوج می رسد و همه این ها زمان و فر صتی مناسب در اختیار نویسنده قرار می دهد تا او بتواند همه ابعاد شخصیت های داستان را به مخاطب بشناساند ، اطلاعات داستانی را مطرح کند و قصه را به شکل زیبایی به پیش ببرد .

می دانیم که کشمکش انواع و حالتهایی گوناگونی دارد . از جمله : کشمکش با خود ، با دیگری ، با محیط و اجتماع ، با طبیعت ، با نیروهای نامیرا و شیاطین ، اجنه و ارواح .

گاهی نویسندگان کم تجربه در بکار گیری کشمکش درست عمل نمی کنند . آنها اغلب گمان می کنند چون شخصیت های متضادی را وارد قصه ی خود کرده و در کنار هم قرار داده اند پس قصه و فیلمنامه ی آنان دارای کشمکش است . وقتی کشمکش شکل کم رنگ و بی رمق یا خسته کننده ای دارد در واقع نویسنده نتوانسته شخصیت های مناسبی برای این منظور انتخاب کند . به این دلیل در داستانِ او ستیز و تقابل ضعیف است . به گونه ای که نیروی مثبت و منفی تاثیری بر هم ندارند و یا درگیری و کشمکشِ مهمی بین آنان رخ نمی دهد . آنچنان که به نظر می رسد داستان درجا می زند . بدیهی است که در این صورت با ماجرایی کسالت بار روبرو خواهیم بود .

می توان گفت در چنین شرایطی پروتاگونیست و آنتاگونیست دائما روی دایره ای به گرد خویش می چرخند و جای آنکه درگیریِ شخصیت های مثبت و منفی قصه به کنش و واکنش منجر شود ، عملاً به گفتگوی بی حاصلی بدل می شود که صرفاً حجم فیلمنامه را افزایش می دهد . در حالتی که داستان از حرکت باز می ایستد و به تکرار جزئیات می پردازد ، اغلب یا قهرمان قصه ضعیف است و توانایی لازمه را برای یک کشمکش جدی را ندارد و یا برای رسیدن به هدفش مصمم نیست و قاطعیت ندارد. در اینگونه مواقع قهرمان و شخصیت محوری از هدفی که دارد حرف می زند اما برای رسیدن به آن هدف دست به عمل مهم و موثری نمی زند . البته حالت فوق را نباید با مواردی که در آن فیلمنامه نویس به عمد شخصیتی مردد انتخاب می کند و تردید و دودلی یکی از ارکان و بن اندیشه های کار او را تشکیل می دهد اشتباه گرفت .

www.IrPDF.com

www.IrPDF.com

کشمکش باید به گونه ای باشد که در طول نمایش یا داستان گاهی شخصیت مثبت بـر شخـصیت منفـی غلبه کند و گاه شخصیت منفی بر شخصیت مثبت . به این شکل مخاطب نمی تواند ادامه داستان را از قبـل حدس بزند و این حالت می تواند بهترین حالت درام باشد . در این شکل مخاطب نگران شخـصیت اصـلی می شود و وادار می شود با دقت بیشتری ماجرا را پی بگیرد . در این حالت مخاطب صحنه ها را پیش بینی می کند . اما پیش بینی های او اغلب غلط از آب در می آیند و در واقع نویـسنده و خـالق اثـر بـه او را بـه چالش می کشد . در این وضعیت صحنه ها و وقایعی که او می بیند (یا می خواند) برایش تازگی خواهنـد داشت و انگیزه بیشتری در او ایجاد می کند که کار را پی بگیرد .

اما کشمکش به این مفهوم نیست که همواره در پایان لازم باشد یکـی از طـرفین نـابود و حـذف شـوند . بلکه گاهی کشمکش در نهایت به صلح و سازش و درک متقابل از هم منتهی مـی گـردد . یـک مـدیرِ بـد اخلاق در کنار یک کارمند حساس . فرماندهی خشک و خشن با رفتار و اخلاقی ماشینی در کنار نویـسنده یا شاعری که باید دوره سربازی اش را تحت فرماندهی او بگذراند ، پدر و فرزندی که متعلق به دو نسل متفاوتند ، دو روحیه و جهان بینی متضاد دارند و دچار تضاد و درگیری با هم شـده انـد ، دختـر و پـسر ی جوان ، زن و شوهری که با هم مشکل پیدا کرده اند ، دو همکار ، دو پلیس با روش هایی متفاوت و متضاد ... اینها نمونه هایی از کشمکش هستند که در انتها می تواند به درک متقابل از هم برسد . در فیلم «جهنم در اقیانوس آرام[۲۸] » شاهد آن هستیم که دو سرباز از دو جبهـه متـضاد در جزیـره ای دور افتـاده بـا هـم روبرو می شوند . در طول فیلم هریک سعی می کند دیگری را به اسارت و سـلطه خـود در آورد . گـاهی طرف اول موفق می شود و گاه طرف دوم . در حالی که آنها تنها ساکنین آن جزیره هستند و در نهایت به این نتیجه می رسند که اگر چه از دو جبهه مختلفند و تضادهای آشکار و پنهان زیادی با هم دارند و حتـی زبان یکدیگر را نمی دانند، اما برای ادامه ی بقا به هم نیاز دارند .

معمولاً به اینگونه قصه ها قصه های دونفره گفته می شود . در این حالت نیرویی باعث جـذب شخـصیت ها به هم می گردد و آنها را در کنار یکدیگر نگه می دارد . در حالی که همزمان یک نیروی قـوی مـانع از ایجاد سازش و آرامش بین آنان می گردد . این قصه ها بر اساس جاذبه و دافعه شکل مـی گیرنـد و جلـو می روند . در این روش وجه اشتراک شخصیت و نیازشان به هم است که آنها را در کنار یکدیگر نگه مـی

---

[۱]. جان بورمن . ۱۹۶۸

www.IrPDF.com

www.IrPDF.com

دارد . تضاد و اختلاف آنها برای ایجاد کشمکش و جذابیت یک امر ضروری در داستان است ، اما آنها می توانند در طول کار بر هم تاثیر بگذارند و یکدیگر را متحول نمایند .

نکته مهم در اینگونه مواقع آن است که جذابیت و کشمکش بین دو شخصیت در حد تعادل باشد . چرا که اگر جذابیت قوی تر باشد شخصیت ها خیلی زود به هم می رسند و در نتیجه درام شکلی ضعیف به خود می گیرد و به سرعت نیز پایان می یابد . اگر تضاد قوی تر باشد نیز شخصیت ها در کنار هم نمانده و از هم دور می شوند و یا رفتارشان منطق روشنی در نزد مخاطب پیدا نمی کند . مخاطب در این حالت متحیر می شود که آنان چرا این همه مشقت را تحمل کرده و در کنار یکدیگر می مانند !

برای ایجاد تضاد باید مانع تراشی کرد . اما مانع نباید آنقدر قوی باشد که شخصیت ها نتوانند به هیچ شکل آن را از سرِ راه بردارند و نیز نباید آنقدر ضعیف باشد که به سرعت به صلح و سازش و یا تسلیم شدن نیروهای درگیر بینجامد .

چرا نباید قهرمان شکست بخورد ؟

اگر قهرمان بی آنکه به نکته ی مثبتی دست یافته باشد شکست را بپذیرد و تسلیم شود ، در آن صورت فیلمنامه ی شما از لحاظ محتوایی دچار مشکل خواهد شد . فرض کنیم فیلمنامه ی شما شخصیتی دارد که می خواهد با تلاش و کوشش وارد دانشگاه شود و به ادامه تحصیل بپردازد . او خود را برای شرکت در کنکور آماده می کند ، وقت زیادی روی این کار می گذارد ، در کلاس های مربوطه شرکت می کند ، از سرگرم شدن به کارهای بی ارزش اجتناب کرده و تمام وقت خود را برای رسیدن به هدفش صرف می کند . زمان کنکور فرا می رسد . اما او در جلسه امتحان نمی تواند به سئوالات آنگونه که باید پاسخ دهد و در نتیجه رد می شود . اگر فیلمنامه را به این شکل به پایان برسانید ممکن است بخشی از واقعیت را نشان داده باشید . اما در آن صورت فیلمنامه چه فکری را به مخاطب خود منتقل خواهد کرد ؟ اینکه کار و تلاش بی فایده است . چرا که در هر حال امکان شکست وجود دارد؟! مسلماً هیچ فرد عاقلی از چنین فکری استقبال نخواهد کرد و شما به عنوان نویسنده رسالت خود را به درستی انجام نداده اید . پس باید قصه را به شکل دیگری به پایان برسانید . ممکن است لازم باشد با همه تلاشی که شخصیت در طول قصه

www.IrPDF.com

www.IrPDF.com

داشته او را با شکست روبرو سازیم . در این صورت باید او حتماً از این شکست تجربه ای ارزشمندی کسب کرده و به دیدگاه تازه ای برسد . به گونه ای که زهرِ شکست او گرفته شود و حسی از موفقیت و رسیدن به نقطه ای ارزشمند در آن وجود داشته باشد . نویسنده می تواند با پررنگ کردن این تجربه ی مثبت و دیدگاه ارزشمند ، این شکست ظاهری را به موفقیتی برای شخصیت تبدیل کند . مثلا ممکن است شخصیت در طول مسیری که طی می کند به این نتیجه برسد که همه ی زندگی در کنکور خلاصه نمی شود . بلکه برای رشد و پیشرفت در زندگی و رسیدن به جایگاهی ارزشمند می توان از درهای دیگری عبور کرد .

همانطور که ارسطو معتقد بود سقوط تراژیک قهرمان یک شکست کامل نیست . ممکن است این سقوط حتی در پایانِ نمایش منجر به مرگ او شود . اما او قبل از مرگ به یک باور جدید و آگاهی دست یافته است . به یک کشف ارزشمند رسیده است . خرد و شعور او رشد یافته و به همین دلیل سرنوشت خود را می پذیرد و آن را شاید حتی از سرِ انصاف بداند . چرا که اگر سقوط کرده به دلیل آن بوده که خود شخصیتی کامل و بی عیب و نقص نداشته است . به این دلیل حتی در تراژدی هم در پی شکست و مرگ قهرمان به پوچی نمی رسیم . بلکه آنچه همراه با غم شکست یا مرگ قهرمان به مخاطب منتقل می شود احساس لذت بخش آگاهی و دانایی است . لذت خوشایند رسیدن قهرمان به دیدگاهی نو و تازه .

باسمه تعالی

از ایده تا فیلمنامه ـ **بخش هفدهم**

جعفر حسنی بروجردی

گفتگو در سینما

حاج کاظم : تو می‌دونی گردان بره خط گروهان برگرده یعنی چی ؟ تو می‌دونی گروهان بره خط دسته برگرده یعنی چی ؟ تو می‌دونی دسته بره خط نفر برگرده یعنی چی ؟[۲۹]

[29] . آژانس شیشه ای ساخته ی ابراهیم حاتمی کیا

www.IrPDF.com

www.IrPDF.com

ناصرالدین شاه : مدرسه هنر، مزرعه بلال نیست آقا که هرسال محصولِ بهتری داشته باشد . در کواکب آسمان هم یکی می شود ستاره درخشان؛ الباقی سوسو می زنند.[30]

اسی : مارک کجایی؟ / عباس : حول و حوش نواب / اسی : نوابت هم خوبه آق کمال خوش اومدی / عباس : اسمم عباسه فامیلیم خاکپوره / اسی : اسمت مراد ماست فامیلیت مرام ما [31]

مادر: سر شام گریه نکنید، غذا رو به مردم زهرنکنین. سماور بزرگ و استکان نعلبکی هم به قدر کفایت داریم . راه نیفتین دوره در و همسایه پی ظرف و ظروف.آبروداری کنین بچه ها،نه با اسراف. سفره از صفای میزبان خرم می شه،نه از مرصع پلو. حرمت زنیت مادرتون رو حفظ کنین. محمدابراهیم، خیلی ریز نکن مادر، اون وقت می گن خورشتشون فقط لپه داره و پیاز داغ. [۳۲]

وکیل : وکیل ها حرف مفت زیاد می زنند اما مفت حرف نمی زنند . [۳۳]

حمید : اگه من اون منی باشم که تو می خوای باشم ، که دیگه من من نیست، یعنی منِ خودم نیستم . [۳۴]

مادر : ضیافت مرگ، عطر و طعمش دعاست.روغن خوبم تو خونه داریم، زعفرونم هست، اما چربی و شیرینی ملاک نیست، این حرمتیه که زنده ها به مرده هاشون می ذارن . [۳۵]

ایلزا : یه فرانک بهت می‌دم اگه بگی به چی فکر می‌کنی! / ریک : تو آمریکا برای افکار فقط یه پنی می‌دن. به نظرم چیزی در همین حدود هم بیشتر ارزش ندارن! [۳۶]

دیالوگ های خوب ـ دیالوگ های بد :

گفتگوهای فوق ، نمونه هایی از گفتگوهای سینمایی است که بعد از سالها همچنان در ذهنمان مانده اند. گفتگوی خوب تبادل نیرویی است بین طرفین . نیرویی که بین شخصیت ها رد و بدل می شود. حالتی رفت و برگشتی دارد و آهنگ و حرکتی که شکلی روان به دیالوگ ها می بخشد . شنیدن گفتگوی خوب لذت بخش است . چرا که این گفتگو مثل قطعه ای موسیقی ریتم و ضرباهنگ دارد . کشمکش دارد و قصد و هدفی را دنبال می کند . رو و صرفاً اطلاعاتی نیست . بلکه احساس و اطلاعات را غیر مستقیم بیان می کند . گفتگوی خوب به شخصیت ها پیچیدگی می دهد . آنها را از پیش پا افتادگی و روزمره بودن دور

30 . کمال الملک . ساخته ی علی حاتمی
31 . آدم برفی . ساخته ی داوود میرباقری
32 . مادر ساخته ی علی حاتمی
33 . چتری برای دو نفر ساخته احمد امینی
34 . هامون ساخته داریوش مهرجویی
35 . مادر ساخته ی علی حاتمی
36 . کازابلانکا ساخته ی مایکل کورتیز

www.IrPDF.com

www.IrPDF.com

می سازد . اما گفتگوی بد تصنعی است . در دیالوگ نویسیِ ضعیف آدمها طوری حرف می زنند که کلام و گفتارشان با شخصییت شان هماهنگ و هم سطح نیست . یا همه آنها مثل هم حرف مـی زننـد و از واژه هایی یکسان استفاده می کنند و یا آنقدر پر حرفی می کنند و بدون راز و رمز و کنایه حرف می زننـد کـه گفتگوی شان با یک گفتگوی غیر سینمایی تفاوتی ندارد . آنها مخاطب و شنونده را با گفته های بی مـورد یا تصنعیِ خود آزار می دهند . در گفتگو نویسیِ ضـعیف بـدون توجـه بـه جایگـاه و موقعیـت اجتمـاعی و تحصیلی شخصیت ها ، همه ی آنها از یک نوع کلام و واژه و اصطلاح استفاده می کنند . به زبـان سـاده در دیالوگ نویسی بد فرقی بین حرف زدن یک ولگرد با یک استاد دانشگاه مشاهده نمی شود .

گفتگو نویـسی بـرای اکثـر نویـسندگان سـخت‌تـرین بخـش نویـسندگی بـه حـساب مـی‌آیـد . اغلـب ، گفتگوهایی که نویسندگان جوان می نویسند گفتگوهایی دل نشین نیست . مگر اینکه در این زمینه به قدر کافی تمرین داشته باشند . این گفتگوها معمولاً بدترکیب ، نامناسب و رنگ و رو رفته بوده و حس واقعی بودن را ندارند . خود نمایی می کنند و در ذوق می زنند .

یکی از اولین نکاتی که در گفتگو نویسی باید مد نظر قرار داد ایجاز است . همهٔ ما در زندگی روزمره ی خود حرف‌های زیادی می‌زنیم که احتمالاً نیازی به بیان آنها نیست. اگر به مجموعه گفتگوهایی که در یک مهمانی بین حاضرین رد و بدل می‌شود دقت کنید به سادگی متوجه این موضوع خواهید شد . ما وقتـی در جلسات یا در مصاحبه ها شرکت می کنیم و بعد صحبت های خودمان را می شنویم متوجه می شـویم کـه چقدر از جملات و کلمات زائد و تکراری استفاده کرده ایم . در ارتباطات روزانه ، دور هم نشینی ها و دید و بازدیدها هر کسی می خواهد حرفی بزند . شاید این یک نوع اعلام حضور و وسیله ای برای دیده شـدن باشد . در این مواقع همه می‌خواهند حرفی بزنند و به همین خـاطر در ذهـن خـود دنبـال موضـوعی بـرای گفتن می‌گردند . ممکن است حرف هایی بین افراد رد و بدل شود که حتی هیچ ربطی به بحث‌هـای قبلـی آنان نداشته باشد . ممکن است برای بیان یک جمله و کلام ساده دقایق زیادی حاشیه روی شـود و زمینـه چینی گردد . اما گفتگوی فیلمنامه نمی تواند اینگونه باشد . به خاطر همان محدودیت هایی کـه در دروس قبلی اشاره شده است و از همه مهمتر اینکه هیچکس حاضر نیست برای شنیدن اینگونه حـرف هـای بـی ارزش وقت و هزینه ی خود را هدر دهد . گفتگوهای غیر ضروری و زائد در فیلمنامه کار را خسته کننده می نماید و تأثیر گفتگوهای خوب را از بین می‌برد. امـا ایـن بـه مفهـوم آن نیـست کـه گفتگـو را طـوری بنویسیم که فوراً و بدون هیچ مقدمه ای هر بار به سراغ مطلب اصلی برویم . در این صـورت گفتگـوی مـا رنگ و روی یک گفتگوی طبیعی را از دست خواهد داد . در حالی که گفته بودیم فیلمنامـه نمـایی واقعـی دارد و دیالوگ هم جزیی از فیلمنامه است . نویسندگان حرفه‌ای گفتگو را طوری می‌نویسند که از یک سو کاملاً عادی و معمولی به نظر می رسد و از سوی دیگر تک تک کلمـات آن بـه دقـت و بـا منظـور خاصـی انتخاب شده است .

www.IrPDF.com

www.IrPDF.com

هر گفتگویی در فیلمنامه چند وظیفه ی اصلی دارد . از جمله اینکه : باید عواطف ، افکار و احساسات و خصوصیات شخصیت ها را بروز دهد . همچنین اطلاعات داستانی را بر ملا سازد و داستان را پیش ببرد .

به اعتقاد بسیاری از نویسندگان مهمترین وظیفه ی گفتگو در فیلمنامه بیان افکار و عواطف شخصیت هاست . همانطور که در زندگی، آدم ها از طریق کلام احساسات خود را بروز می‌دهند ، گفتگو در فیلمنامه نیز این وظیفه را انجام می‌دهد . نظیر:

تیلر : می‌دونی، ما همه واقعاً خوشحالیم که داریم از دست تو راحت می شیم سامرست[۳۷]...

اما گفتگو تنها شیوه ی بیان افکار نیست . رفتار ، حرکت و حالت چهره ، افکار و عواطف ما را گاهی دقیق‌تر از هر کلمه‌ای برملا می‌سازند. گاهی نیز گفتگو می‌تواند بیان دقیق افکار نباشد، مثلاً در مواقعی که شخصیت دروغ می‌گوید و سعی می‌کند اعمال خلاف خود را پنهان سازد . اما تماشاگران باید صحت حرف‌های شخصیت را تشخیص دهند . چرا که یکی از وظایف گفتگو ارزیابی شخصیت است .

گفتگو می‌تواند رابطه ی کمی با محتوای صحنه داشته باشد . مثل گفتگوی دو نفر در یک صحنه ، در حالی که یکی از آنها دور از چشم دیگری ، به کسی دیگر در همان محیط توجه دارد و صرفاً برای لو نرفتن ذهنیت خود ، گفته های شخصیت مقابل را پاسخ می دهد .

هر فیلمنامه نویسی برای ارائه اطلاعات داستانی به دو شیوه عمل می‌کند : بصری و از طریق گفتگو. اغلب از آنجا که انتقال اطلاعات از طریق گفتگو آسان‌تر است ، اولین فکری که به ذهن نویسنده می رسد بیان این اطلاعات از طریق گفتگوست . در حالی که با کمی تامل بیشتر می توان از ترفندهایی تصویری برای این منظور استفاده کرد تا حجم دیالوگ در فیلمنامه ی ما زیاد نشود .

بر ملا ساختن خصوصیات شخصیت از طریق گفتگو :

نوع واژه‌هایی که شخصیت به کار می‌برد و جملاتی که بیان می‌کند ، در تعریف خصوصیات شخصیت نقش مهمی دارد . مثلاً وقتی شخصیتی از اصطلاحات خاص کوچه بازاری استفاده می‌کند ما فوراً پی می‌بریم که او در چه جایگاه اجتماعی قرار دارد . یک گدا به گونه‌ای حرف می‌زند و یک ثروتمند به گونه‌ای دیگر. یک پزشک از اصطلاحاتی استفاده می‌کند که یک مهندس، یک راننده کامیون ، یا یک وزیر ممکن است استفاده نکند . نویسندگان حرفه‌ای شخصیت‌ها را به دقت بررسی می‌کنند و بر اساس خصوصیات جسمانی، روانی و اجتماعی آنها ، نوع واژه‌هایی را که به کار می‌برند و ریتم و لحن بیان آنها را تعیین می‌کنند .

داستان از طریق گفتگو حرکتی رو به جلو دارد . وقتی دو شخصیت بر سر چیزی با هم بحث می‌کنند و در آخر به نتیجه‌ای مشخص رسیده و تصمیم گیری می کنند ، در واقع داستان وارد مرحله تازه ای می گردد . این همان نقشی است که دیالوگ در خط سیر داستان دارد .

---

[۱]- فیلمنامه هفت

www.IrPDF.com

www.IrPDF.com

شکل روان و ساده در دیالوگ :

یکی از اشتباهاتی که برخی نویسندگان جوان و کم تجربه در دیالوگ نویسی مرتکب می شوند به کار بردن کلمات و جملات غلمبه و اصطلاحات و عبارت مشکل برای اظهار فضل است . حتی در حالتی که شخصیت ها از تحصیلات و تخصص های علمی ـ مثل روانشناسی و پزشکی یا مهندسی ـ برخوردارند بهتر است تا آنجا که ممکن است از بکار بردن اصطلاحات علمی خاص خودداری شود . چرا که در غیر این صورت دیالوگ ها حالتی خشک و خسته کننده به خود می گیرند . فراموش نکنیم که معمولاً افراد مختلف سعی نمی‌کنند هنگام گفتگو با دیگران با بکارگیری همه ی لغاتی که می‌دانند خودنمایی کنند . مگر اینکه این مسئله جزیی از ویژگی های شخصیتی آنها باشد و نویسنده روی این موضوع در آن شخصیتِ به خصوص ـ به عنوان یکی از ویژگی های شخصیتی او ـ تاکید داشته باشد . پس بهتر است دیالوگ تا آنجا که ممکن است شکلی روان و ساده داشته باشد .

باسمه تعالی

از ایده تا فیلمنامه ـ بخش هجدهم
گفتگو در سینما / جعفر حسنی بروجردی

منطق بیانی گفتگو

یکی از مواردی که گاه نویسندگان جوان در دیالوگ نویسی کمتر مورد توجه قرار می دهند ، منطق بیانی و ارتباط بین دیالوگ هاست . مثلاً وقتی از یکی از هنرجویان خواستم چند خط دیالوگ برای دو شخصیت بنویسد،او صحنه ای نوشت که در خیابانی دو ماشین با یکدیگر تصادف می کنند . بعد از تصادف راننده ی ماشین اول پیاده شده و ناراحت و کلافه نگاهی به خسارت وارده به ماشین خود می اندازد و سپس معترضانه به راننده ماشین مقابل که مردی مسن است چیزی می گوید . در حالی که در جمله اش از واژه ای فرنگی استفاده می کند . نفر دوم که یک استاد رشته ادبیات است فوراً با نارحتی می گوید آقا این چه معنی دارد که شما از واژگان بیگانه استفاده می کنید ؟! و بعد هم بحث آن دو بر سر استفاده کردن از واژه ها و اصطلاحات غیر بومی به درازا می کشد . خوب وقتی چنین صحنه ای خوانده می شود از همان ابتدا خواننده را دچار مشکل می نماید . چرا که اصلاً طبیعی نیست . در شرایطی که دو نفر با هم تصادف کرده اند ، منطقی نیست که یکی از آنان به جای توجه به حادثه و میزان خسارتی که خود دیده ، یا به دیگری وارد کرده و گرفتاری های بعدی که به خاطر همین بی احتیاطی گریبانش را خواهد گرفت، فورا کلاس واژه شناسی بگذارد . تصنعی و نچسب است .

www.IrPDF.com

www.IrPDF.com

رابطه دیالوگ بین شخصیت ها رابطه ای زنجیره ای است . به زبان ساده حرف حرف می آورد . وقتی شخصیتی چیزی می گوید دیالوگِ شخصیتِ مقابل باید کاملا مرتبط و در واقع پاسخی برای آن باشد . به قول سید فیلد رابطه دیالوگ ها با هم مثل رابطه ضربه هایی است که دو تنیس باز به توپ می زنند . توپ دائم در رفت و برگشت است . در حالیکه هر ضربه ای که به توپ می خورد پاسخ ضربه ای است که طرف مقابل به آن وارد کرده است . ضمن اینکه خود این ضربه نیز پاسخی در پی خواهد داشت .

اگر قرار است شخصیت چیزی بگوید که ارتباطی با موضوع ندارد ، باید زمینه لازم را برای بیان آن مطلب ایجاد نمود . البته نه به شکل صحنه ای که هنرجو برای من نوشته بود . بلکه به گونه ای ظریف ، منطقی و طبیعی و باور پذیر . مثلا در صحنه ی فوق بهتر بود ابتدا دو راننده راجع به تصادف و نحوه ی دریافت خسارت حرف می زدند و در نهایت ، زمانی که شوک اولیه تصادف فروکش کرده و ماجرا به خیر و خوشی ختم شده ، آن استاد دانشگاه به شوخی نسبت به طرز حرف زدن مرد دیگر چیزی بگوید و سپس همین کلام بحث های بعدی را پیش بکشد .

هنگام نوشتن دیالوگ برای شخصیت ها باید روزمرگی دیالوگ ها زدوده شود . همانطور که دنیای درام با زندگی خارج از درام تفاوت دارد دیالوگ نویسی نیز با گفتگوهای روزمره و زندگی واقعی فرق دارد . هر کلامی در فیلمنامه و کارِ نمایشی مفهوم و منظوری خاص از نویسنده را منعکس می کند . حتی اگر آن کلام یک جمله تعارفی و به ظاهر پیش پا افتاده باشد .

گاهی یک جمله ساده می تواند حاوی اطلاعات بسیاری در خود باشد . اطلاعاتی که شاید برای معرفی شخصیت ها و وضعیت زندگی آنها در شروع فیلمنامه لازم باشد به مخاطب منتقل شود و یا جنبه ای پیش برنده برای داستان داشته باشد .

مثال :

موسی خان : نور به قبرش بباره نَنَم . همیشه می گفت مردی که زن کُره دار می گیره تا آخر عمر باس لَلگی کنه !

ما از دیالوگ فوق می توانیم به چندین خبر دست یابیم . از جمله اینکه :

۱- احتمالا صاحب دیالوگ یعنی موسی خان یک کاسب ، بازاری یا فردی از این دست است .

۲- او با زنی بیوه ازدواج کرده است .

۳- زنی که با وی ازدواج کرده از همسر قبلی خود بچه ای داشته است .

۴- از ازدواج آنان چندین سال می گذرد .

۵- فرزند زن یا در خانه موسی خان زندگی می کند و یا ارتباط زیادی با او دارد .

۶- موسی خان از این وضعیت آزرده خاطر است ، و احتمالا رابطه آنان سرد و توام با درگیری است ....

www.IrPDF.com

www.IrPDF.com

مشاهده می کنید در جمله فوق در دیالوگی مختصر و موجز می توانیم بخش مهمی از مفاهیم مورد نظر خود را بگنجانیم .

تنش و تردید در دیالوگ

یکی از عناصری که دیالوگ را جذاب می نماید ایجاد تنش است . بدیهی است که تنش در گفتگو می تواند بر جذابیت دیالوگ تاثیر مستقیمی داشته باشد . اگر همه چیز در شکلی صریح ، مستقیم و تخت بیان شود لایه ای گزارشی سطح دیالوگ ها را در بر می گیرد و آن ها را از جذابیت به دور می سازد . در حالی که وقتی دیالوگ از طریق ایجاد تنش ، اختلاف نظر و در کنار هم قرار دادن نظرات متضاد بیان می شود جذابیت خاصی به درام می بخشد . البته تنشِ دیالوگ ها نباید صرفاً در داد و فریاد کشیدن بر سر هم خلاصه شود . بلکه جنبه های مختلف آن باید مد نظر قرار گیرد . مثلا وقتی برادری که طی درگیری ناخواسته باعث مرگ شوهر خواهر الکلی و شرور خود شده و حالا با گذشت مدتی از ماجرا اطرافیان از وضعیت خواهر ناراضی اند و برادر را مقصر بیوه شدن خواهر و یتیم شدن فرزند او می دانند برادر از خواهر می پرسد آیا او هم با آنان هم عقیده است و زندگی نکبت بار گذشته را به وضعیت فعلی ترجیح می دهد ، خواهر اگر با تردید ضمن اعتراف به وضعیت نابسامان خود در گذشته از وضعیت نابسامان خود و فرزندش در زمان حاضر بنالد دیالوگ شکل بهتر و جذاب تری می یابد تا زمانی که خواهر به صراحت و در یک کلام پاسخ منفی یا مثبت بدهد . وقتی ما جمله ای حاوی تردید و دو دلی در دهان شخصیت می گذاریم در واقع سئوالی را بی پاسخ گذاشته ایم و دریافت جواب این سئوال منوط به دنبال کردن ماجرا توسط مخاطب است .

نقش لهجه در دیالوگ

نکته ی دیگری که در دیالوگ نویسی می تواند مد نظر قرار گیرد استفاده از لهجه است . لهجه می تواند دیالوگ را جذاب و شیرین نماید . همچنین لهجه یکی از عناصری است که به دیالوگ ویژگی می بخشد . می دانیم وقتی برای شخصیت های داستان دیالوگ نویسی خوبی صورت گرفته باشد همینکه هر یک از شخصیت ها حرف بزنند شنونده حتی بدون نگاه کردن به تصویر می تواند تشخیص دهد دیالوگ متعلق به چه کسی است و صاحب سخن کیست . چون او به شکلی متفاوت و متمایز حرف می زند . لهجه نیز چنین ویژگی به دیالوگ می بخشد . فراموش نکنید لهجه جزیی از شخصیت پردازی است . پس اگر می خواهیم شخصیتِ قصه دارای لهجه باشد باید به شکلی درست ، ظریف و به جا از آن استفاده کنیم . اگر شخصیت ها بی دلیل از لهجه های متفاوت و گوناگون برخوردار باشند دیالوگ شکلی تصنعی و ضعیف به خود می گیرد . بدیهی است که در این حالت مخاطب دائم به یاد نویسنده می افتد و از دنیای قصه فاصله می گیرد . وقتی می خواهیم لهجه ای برای شخصیت در نظر بگیریم قبل از هر کاری باید از خود بپرسیم

www.IrPDF.com

www.IrPDF.com

آیا این شخصیت می تواند لهجه داشته باشد . آیا لهجه داشتن او منطقی ، طبیعی و باور پذیر و جزئی از ویژگی های ذاتی اوست یا اینکه حالتی نچسب و تحمیلی خواهد داشت . نکته ی دیگر آشنا بودن لهجه است . یک اصل مهم و حیاتی را نباید از یاد برد . دیالوگ باید به گونه ای باشد که مخاطب بتواند به راحتی متوجه آن شود . نه اینکه آنقدر ناشناس و گنگ و مبهم باشد که نیاز به مترجم و مفسر داشته باشد . نباید فهم آن به سختی صورت پذیرد . چرا که در این صورت مخاطب را خسته می نماید و در چنین حالتی مخاطب دلزده از کلیت کار ، یا از خیر آن می گذرد و یا با بی میلی آن را دنبال می کند . به هر حال هدف از به کار گیری لهجه در وهله ی نخست افزودن خصلت های جزیی و چند بعدی کردن شخصیت و در مرحله ی بعد افزایش جذابیت های شخصیتی است . پس نباید این عمل به نتیجه ی معکوسی منتهی شود و به جای جذاب نمودن شخصیت ، کار را خسته کننده و کسالت بار نماید .

شنیدن گفتگوی خوب لذت بخش است . چرا که این گفتگو مثل قطعه های موسیقی ریتم و ضرباهنگ دارد . کشمکش دارد و قصدی را می رساند . رو و صرفاً اطلاعاتی نیست . بلکه احساس و اطلاعات را غیر مستقیم بیان می کند . گفتگوی خوب به شخصیت ها پیچیدگی می دهد . آنها را از پیش پا افتادگی و روزمره بودن دور می سازد، اما گفتگوی بد تصنعی است . در دیالوگ نویسی ضعیف آدمها طوری حرف می زنند که یا با شخصیت آنها جور نیست و به آنها نمی آید ، یا همه آنها مثل هم حرف می زنند و از واژه هایی یکسان استفاده می کنند . در حالی که ممکن است جایگاه اجتماعی متفاوتی با هم داشته باشند . به زبان ساده فرقی بین حرف زدن یک ولگرد با یک استاد دانشگاه در دیالوگ نویسی بد مشاهده نمی شود.

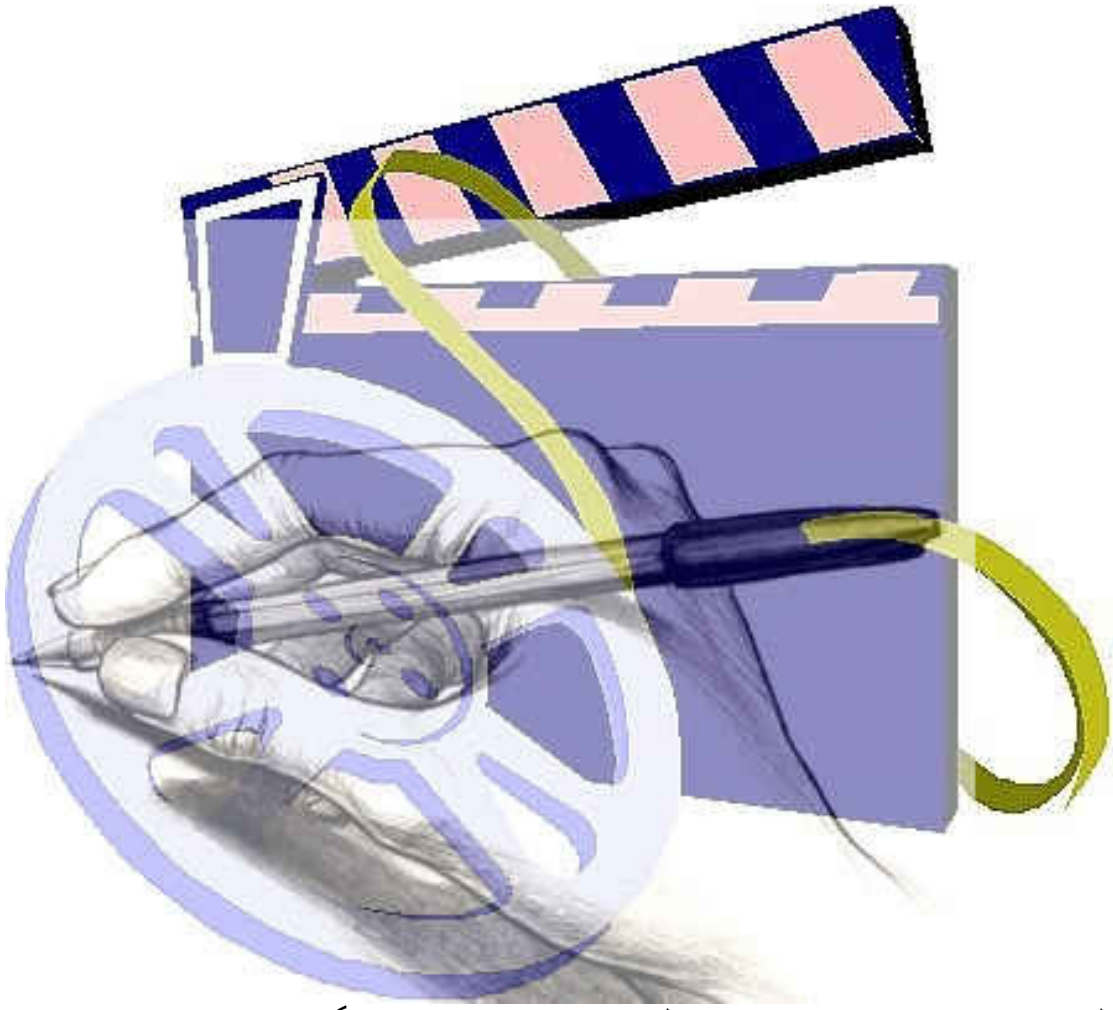
در آخر به شیوه ای که اخیراً در برخی کارها باب شده اشاره می کنم . برخی نویسندگان به غلط گمان می کنند از آنجا که دیالوگ های لمپنی و کوچه بازاریِ موجود در فیلم های دهه ی چهل و پنجاه شکل شیرین و جذابی دارند می بایست همان دیالوگ ها را برای شخصیت های زمانه حاضر در فیلم و فیلمنامه ها به کار برد . یعنی شخصیت هایی که در سال هشتاد و هشت زندگی می کنند هم در فیلم باید مثل افرادی حرف بزنند که در دهه ی چهل زندگی می کرده اند . بدیهی است که این عمل غلط است . در زمانی که فرهنگ گفتاری به سرعت تغییر شکل می دهد و متحول می شود نمی توان به صرف جذاب بودن نوع خاصی از دیالوگ شخصیت ها را غیر واقعی و عجیب و غریب نشان داد . وقتی ما در فیلمی که قصه ی آن در سال هشتاد و هفت می گذرد نشان می دهیم پسری دوازده ساله همچون مردهای سبیل آویخته ی کاباره نشین در سال پنجاه و پنج حرف می زند باید برای این کار حتماً یک روال منطقی در نظر بگیریم . در غیر این صورت شخصیت طراحی شده شخصیتی بی هویت و متناقض جلوه خواهد کرد.

www.IrPDF.com

www.IrPDF.com

منابع فیلمنامه نویسی

فریبرز روشنفکر



منابع فیلمنامه نویسی تجارب بیش از صد سال کام و ناکامی های سینماگران برجسته را به علاقمندانی که گام های نخست را در جاده اشراف جویی می گذارند، منتقل می کند.این رشته در دانشگاههای کشورمان تا مقطع کارشناسی ارشد و در دانشگاههای غربی تا مقطع دکترا تدریس می شود.اهمیت ندادن به اصول و قواعد فیلمنامه نویسی و عدم فراگیری های لازم در این وادی تخصصی، باعث هرز رفتن انرژی ذهنی شخص علاقمند و غیرقابل اعتنا شدن دستنوشته های آماتورانه وی در مراکز حرفه ای خواهد شد.

در موازات مطالعه عمیق آثار ساختارشناسی فیلمنامه ، کالبد شکافی فیلمنامه های کلاسیک می تواند ظرائف و نکته پردازی های ریز و درشت فیلمنامه نویسان برجسته را به دانشجویان این رشته آشکار کند تا با سرمشق قرار دادن روند گسترش ایده به فیلمنامه به رفع اشکالات آثار در دست نگارش خود اهتمام ورزند.فیلمنامه هایی همچون محله چینی ها، انجمن شاعران مرده، ربکا، سکوت بره ها، ترمیناتور ۲ ، بدنام و آثاری از این دست که در کتب ساختارشناسی از آنها به عنوان فیلمنامه های کلاسیک و الگویی یاد شده است.

فیلم آموزش فیلمنامه نویسی سید فیلد که به صورت دو CD دوبله به فارسی، در بازار محصولات فرهنگی به جامعه فیلمنامه نویسی عرضه شده است و منابع زیر همگی پله هایی هستند که دانشجوی فیلمنامه نویسی می باید با صبر و اهتمام در جهت ارتقاء سطح دانش فیلمنامه شناسی خود از آن بهره گیرد.

www.IrPDF.com

www.IrPDF.com

تاریخ	عنوان	نویسنده	مترجم	ناشر
	تمرین فیلمنامه‌نویسی	ژان کلود کری‌یر، پاسکال بونیتزر	نادر تکمیل‌همایون	فارابی.
۱۳۶۰	*فیلمنامه*		محسن مومنی	سروش.
۱۳۶۵	*فن سناریونویسی*	یوجین ویل	پرویز دوایی	اداره کل تحقیقات وروابط سینمایی وزارت ارشاد اسلامی.
۱۳۶۶	*فیلمنامه‌نویس از نگاه فیلمنامه‌نویس*	ویلیام فروگ	فیروه مهاجر و کاوشگر	سروش.
۱۳۶۸	*اقتباس برای فیلمنامه*		محمد خیری	انتشارات سروش.
۱۳۶۸	*نگارش فیلمنامه داستانی*	سرگئی ایزنشتین	احمد ضابطی جهرمی - مسعود مدنی	عکس معاصر.
۱۳۷۳	*دربارهٔ فیلمنامه‌نویسی*	ادوارد میتریک	فریدون خامنه‌پور - محمد شهبا	دفتر پژوهش‌های فرهنگی
۱۳۷۳	*شخصیت‌پردازی در سینما*		مجید امامی	نشر برگ
۱۳۷۴	*کلیدهای نویسندگی برای سینما تئاتر و تلویزیون*		حیدرعلی عمرانی	
۱۳۷۴	*خلق شخصیت‌های ماندگار*	*لیندا سیگر*	عباس اکبری	مرگز گسترش سینمای تجربی
۱۳۷۵	*چگونه فیلمنامه را بازنویسی کنیم*	لیندا سیگر	عباس اکبری	نشر برگ.
۱۳۷۵	*فیلمنامه‌نویسی برای سینما و تلویزیون (۱و۲)*	آلن آرمر	عباس اکبری	سوره
۱۳۷۵	*نگارش فیلمنامه مستند*	دوایت وی.سوئین - جری آر.سوئین	عباس اکبری - امیر پوریا	دفتر پژوهش‌ها

www.IrPDF.com

www.IrPDF.com

۱۳۷۶	*نوشتن فیلمنامه*	میشل شیون	ماندانا بنی‌اعتماد	ایثارگران
۱۳۷۶	*مقدمه‌ای بر فیلمنامه‌نویسی*		ابراهیم مکی	سروش
۱۳۷۶	*نوشتن فیلمنامه*	میشل شیون	ماندانا بنی‌اعتماد	کانون فرهنگی هنری ایثارگران
۱۳۷۷	*راهنمای نگارش گفت‌وگو*	ویلیام نویل	عباس اکبری	سروش
۱۳۷۷	*روند اقتباس*	ویلیام گلدمن	عباس اکبری	سروش
۱۳۷۷	*روند فیلمنامه‌نویسی*	رابرت برمن	عباس اکبری	
۱۳۷۸	*چگونه در ۲۱ روز فیلمنامه بنویسیم"*	ویکی کینگ	عباس اکبری	نشر برگ
۱۳۸۰	*کارگاه سناریو*	گابریل گارسیا مارکز	محمدرضا راه‌ور	نشر مرکز
۱۳۸۰	*خلق شخصیت‌های ماندگار*	لیندا سیگر	عباس اکبری	سروش و کانون اندیشه
۱۳۸۰	*راهنمای فیلمنامه‌نویس*	سید فیلد	عباس اکبری	نشر ساقی
۱۳۸۰	*فیلمنامه اقتباسی*	لیندا سیگر	عباس اکبری	نقش و نگار
۱۳۸۰	*نگارش فیلمنامه کوتاه*	ویلیام اج. فیلیپس	عباس اکبری	سروش و کانون اندیشه
۱۳۸۰	*هنر نگارش کمدی تلویزیونی*	لوشوارتر	جمال آل‌احمد	کانون اندیشه و سروش
۱۳۸۱	*راهنمای نگارش فیلمنامه*	یورگن ولف - کری کاکس	عباس اکبری	سروش
۱۳۸۱	*راه‌گشای فیلمنامه‌نویسی*[۱۱]	سید فیلد	سیدجلیل شاهری لنگرودی	انتشارات دستان
۱۳۸۲	*داستان*	رابرت مک‌کی	محمد گذرآبادی	هرمس

www.IrPDF.com

www.IrPDF.com

۱۳۸۳	*نوشتن برای سینما*[۲۱]	گروه نویسندگان	گروه مترجمان	بنیاد سینمایی فارابی
۱۳۸۳	*فیلمنامه‌نویسی برای سینما و تلویزیون*	آلن آرمر	عباس اکبری	سوره مهر
۱۳۸۵	*ذن و هنر نگارش فیلمنامه*	ویلیام فروگ	عباس اکبری	انتشارات نیلوفر
۱۳۸۵	*ساختار اسطوره در فیلمنامه*	کریستوفر وگلر	عباس اکبری	انتشارات نیلوفر
۱۳۸۵	نگارش کمدی	جنی روش	معصومه امین-داریوش مودبیان	اداره کل پژوهش‌های سیما
۱۳۸۵	از فیلمنامه تا فیلم	لیندا سیگر و ادوارد جی وتمور	سید جلیل شاهری-لنگرودی	نشر افراز
۱۳۸۷	سفر نویسنده	کریستوفر وگلر	محمد گذر آبادی	مینوی خرد
۱۳۸۷	نظریه و تحلیل درام	مانفرد فیستر	مهدی نصراله زاده	مینوی خرد
۱۳۸۵	چگونه از هر چیزی فیلمنامه اقتباس کنیم	ریچارد کریوولن	بابک تبرائی	فارابی

www.IrPDF.com

www.IrPDF.com

راهی نامتعارف ولی قانونی در حفظ مالکیت فکری آثار

فریبرز روشنفکر

اگر چه چند دهه از تصویب قانون مالکیت فکری در کشورمان می گذرد ولی هنوز راه درازی برای تاسیس مراکز ثبت آثار هنری در رده های مختلف هنری پیش رو داریم.
یکی از راههای ثبت آثار هنری که تقریبا در اکثر رشته های هنری می تواند کاربرد داشته باشد ، روش نامتعارف مهر و موم و ارسال به نشانی خود هنرمند است.
تصنیف سرای ما برای تولید ترانه و سرود، شعری سروده است و می خواهد آن را به مراکز تولید آثار شنیداری ارائه کند،آهنگساز ما آهنگی ساخته،رمان نویس، فیلمنامه نویس نمایشنامه نویس و ....کار هنری جدیدی خلق کرده و می خواهد آن را به مراکز مرتبط ارائه کند ولی بیم آن دارد که اثرش مورد سوء استفاده قرار گیرد.کاری که می تواند قبل از عرضه اثر خود در جهت حفظ مالکیت فکری اثر انجام دهد این است که به یکی از دفاتر مرکزی پست برود و تقاضا کند مرسوله اش را ابتدا مهر و موم کرده و سپس به صورت دو قبضه و سفارشی به نشانی خودش ارسال کند.
هنرمند ما اداره پست را ترک می کند و در نشانی خود منتظر دریافت مرسوله خود از پستچی می ماند. پس از دریافت پاکت مهر و موم شده آن را همراه با رسیدهای پستی در جای امنی نگهداری می کند.اگر اثر هنری اش در یکی از دفاتر هنری مورد سوء استفاده قرار گیرد می تواند پاکت مهر و موم شده خود را همراه با رسیدهای پستی به بخش مالکیت فکری دادگستری ببرد و آنجا تحویل مسئولین مربوطه داده تا مرسوله را طی یک صورتجلسه رسمی باز کنند و سپس هنرمند دادخواست رسمی خود را به استناد صورتجلسه طرح نماید.

www.IrPDF.com

www.IrPDF.com

پیشنهاد فیلمنامه به مراکز تولید فیلم در آمریکا
ضمن حفظ مالکیت فکری و ادبی اثر

فریبرز روشنفکر

نویسندگان جوان زیادی از من می پرسند چگونه می توانند به مراکز سینمایی غربی فیلمنامه پیشنهاد کنند.قبل از ارائه توضیح در این باره باید بدانیم که فیلمنامه نویس کسی است که با دریافت اطلاعات عمیق در زمینه های مختلف تخصصی و تجزیه و تحلیل آن به باورها و مشغله های فکری ممتازی می رسد و آن را در اشکال مورد انتظار دراماتیکی به کارشناسان تحت استخدام تهیه کننده عرضه می کند تا مورد بررسی و تایید قرار گیرد.شما موقعی می توانید برای اجتماعی دیگر حرف بزنید که فرهنگ و تمدن آن اجتماع را شناخته و حرف هایی در حد نویسندگان آنسو برای جامعه آنان داشته باشید و لازمه این کار این است که ابتدا در کشور خود و در مراکز تولید فیلم داخلی توانایی های خود را به اثبات رسانده باشید.

انجمن فیلمنامه نویسان آمریکا موسوم به WGA یک تشکیلات صنفی است که پس از توافقات قانونی با مراکز تولید فیلم ، مرجع نمایندگان تام الاختیار خریداری فیلمنامه در آمریکا شناخته شده است.یعنی اینکه نویسندگان نمی توانند بطور مستقیم به مراکز تولید فیلم مراجعه کنند بلکه می باید فیلمنامه های خود را ابتدا در شکل خلاصه طرح ۴ صفحه ای در WGA به ثبت رسانده و منتظر بازاریابی این مرکز بمانند.انجمن نویسندگان آمریکا پس از دریافت ۲۰ دلار حق ثبت به مدت سه سال خلاصه طرح ۴ صفحه ای نویسنده را در بایگانی گونه (ژانر) مربوطه نگهداری می کند و نمایندگان تهیه کنندگان فیلم به این بایگانی ها مراجعه کرده و خلاصه طرح ها را مطالعه می کنند و اگر اثری مورد توجه آنان قرار گیرد WGA تحت قوانین فروش فیلمنامه بر قرارداد فی مابین نویسنده و تهیه کننده نظارت حقوقی خواهد کرد و از مبلغ قرارداد حق الزحمه واسطه گری را از طرفین دریافت می کند.از آنجا که جزئیاتی از خدمات WGA هر ساله تغییر می کند علاقمندان می توانند به سایت www.wga.org مراجعه نمایند و در مستطیل جستجوی موجود در سایت ، کلمه register به معنای ثبت را تایپ کرده و اطلاعات به روز شده درباره نحوه ثبت نام را دریافت و دقیقا مطالعه نمایند.WGA نظر یک نویسنده آمریکایی را درباره اثر ثبت شده برای فرستنده ارسال می کند اما این نظر تاثیری در بایگانی یا عدم بایگانی اثر ندارد و فقط اظهار نظری تخصصی اما علی السویه درباره کیفیت اثر است.

www.IrPDF.com