گزارشی از وضعیت فیلم‌نامه‌نویسی در سینمای ایران

زهرا مشتاق

آرنولد هاوزر - نظریه پرداز هنری - در جایی گفته است: «بحران فیلم، که به نظر می‌رسد به یک بیماری مزمن مبتلا شده است، بیش از همه، حاصل این امر است که سینما هنوز نویسندگان خود را نیافته، یا اگر دقیق‌تر مطرح شود، نویسندگان راه خود را به سوی فیلم پیدا نکرده‌اند.

آنان که خو گرفته‌اند که هر چه دلشان خواست در چهار دیواری خود بکنند، اینک می‌باید تهیه کنندگان، کارگردانان هنری و تکنسین‌هایی از هر نوع را به حساب آورند؛ در حالی که از اقتدار این روح همکاری، یا در حقیقت از فکر همکاری هنری به طور کلی شناختی ندارند.»

در چند سالهٔ اخیر تأکید بر وجود بحران، و به ویژه «بحران اقتصادی در سینمای ایران» چنان پر رنگ مطرح شده است که در رویی‌ترین لایهٔ این دیدگاه از توجه به «عنصر» پر اهمیتی چون «فیلم‌نامه» - ناخواسته - غفلت شده است.

گر چه تأکید بر این عنصر پر اهمیت به مفهوم نادیده انگاشتن دیگر عناصر تشکیل دهندهٔ فرایندی به نام فیلم و سینما نیست، اما از آن‌جائی‌که خلق، تکوین و وجود فیلم‌نامه ،دیگر اجزاء را نیز به خودی خود در کنار هم قرار می‌دهند و اساساً منجر به اتفاق این پروسه و روند می‌شود، قابل تحلیل و کنکاش است.

قدر مسلم دههٔ ۶۰ و اساساً سینمای پس از انقلاب نقطهٔ عطف برجسته‌ای است در توجه به مقوله‌ای به نام فیلم‌نامه از سوی دست اندرکاران سینمای ایران و به ویژه مثلث تعیین کنندهٔ فیلم‌نامه نویس، کارگردان و تهیه کننده. اما همین نقطهٔ عطف هیچ‌گاه به شکلی مؤثر و پی‌گیر در سینمای ایران جایگاهی نمی‌یابد و نهادینه نمی‌شود و عنصر فیلم‌نامه تنها در بررسی‌هایی نه چندان عمیق مورد تحلیل‌های گاه به گاه، مثلاً در رشته‌های سینمایی قرار می‌گیرد.

این شناخت، چنان در سطح و لایه‌های ظاهری باقی می‌ماند که مگر در «گفتار»، هیچ‌گاه به لحاظ رسیدن به روش‌های تأثیرگذار در بهبود عملی این عنصر کوششی نمی‌شود.

در تمام این سال‌ها به رغم وجود واحدی به نام «فیلم‌نامه‌نویسی» و تدریس آن در مدارس سینمایی و مؤسسات آموزش عالی، در عمل هیچ - یا حداقل کم - فیلم‌نامه نویس حرفه‌ای تربیت نشده است. این بدیهی است هم‌چنان که هر ساله از میان تعداد قابل توجه فارغ التحصیلان رشته‌های مختلف هنری در دانشکده‌های هنری، هیچ بازیگر، کارگردان، مونتور و... شاخص تربیت نمی‌شود.

واقعیت این است که کوشش مدارس هنری و به ویژه کلاس‌های آموزش فیلم‌نامه‌نویسی تنها در جهت آموزش اصول و مبانی کلاسه شده‌ای است که به مفهوم تعلیم الفبای دانستن و ورود به چارچوب‌های کلی فیلم‌نامه‌نویسی است.

باز هم واقعیت این است که هیچ فیلم‌نامه‌نویسی و اساساً هیچ هنرمندی از پشت میز و نیمکت درس به روح یکتای هنر تبدیل نمی‌شود. فیلم‌نامه نویسی و ذات هنر، خلاقیت و سرشت پر عطش می‌طلبد که حتی چارچوب و آموخته‌های کلاسیک در آن رها و گم می‌شود. هنر به ویژه نویسندگی «خلاقیتی ذاتی» است که در هر «فن آموخته‌ای» یافت نمی‌شود. مراکز آموزش فیلم‌نامه‌نویسی حتی اگر در هر سال از میان علاقمندان بسیار به نوشتن سناریو، به کشف تنها یک نفر و تغذیه و حمایت او بپردازند، شاید بتوان گفت به زنده گردانیدن نسل نوی سینمای ایران کمکی تاریخی کرده‌اند.

مدارس سینمایی و ناکامی‌ها....

چرا مدارس سینمایی موفق نبوده‌اند؟

سیروس الوند - فیلم‌نامه نویس و کارگردان می‌گوید: (مدارس سینمایی ما درست عمل نکرده‌اند آن چه انجام شده است، «انجام وظیفه» بوده و نه آموزشی که درست آموخته شود. فن فیلم‌نامه‌نویسی، البته آموختنی است، در مدرسه‌های آموزش فیلم‌نامه‌نویسی هم آدم‌های معتبری درس می‌دهند. اما قریحه و ذوق و چگونگی نوع نگاه آموختنی نیست، ذاتی است، درونی است، نظری است.»

اما آیا «فیلم‌نامه نویسی گروهی» می‌تواند در گشایش خلاقیت و تبلور و جلوهٔ بیرونی عمل نگارش فیلم‌نامه موفق باشد؟

الوند در این باره فکر می‌کند که «یک فیلم‌نامه در بیان محاوره‌ای و تبادل نظر پیدا و پرورده می‌شود. اما وقتی در همین تبادل نظرهای اولیه، تخصص و ذوق و قریحه به همراه عنصری به نام «تحقیق» در کنار هم قرار می‌گیرند، کار نگارش جلوه و معنای دیگر می‌یابد.

یعنی وقتی در، نشستی هدف مشترکی در جهت تبیین

● در چند سالهٔ اخیر تأکید بر وجود بحران، و به ویژه «بحران اقتصادی در سینمای ایران» چنان پر رنگ مطرح شده است که در رویی‌ترین لایهٔ این دیدگاه از توجه به «عنصر» پر اهمیتی چون «فیلم‌نامه» - ناخواسته - غفلت شده است.

● الوند: مدارس سینمایی ما درست عمل نکرده‌اند آن چه انجام شده است، «انجام وظیفه» بوده و نه آموزشی که درست آموخته شود.

ویژگی‌های یک فیلم‌نامهٔ خاص مورد بحث و شور گذاشته می‌شود، حرفه‌ای‌ترین شکل ممکن در تکوین یک فیلم‌نامه پی ریزی و طی می‌شود.

ممکن است در نهایت فیلم‌نامه تنها توسط یک فرد به نگارش درآید، این مهم نیست؛ آن چه اهمیت دارد حاکمیت «روح گروهی» است که با مشورت و بررسی و تحلیل ایده‌ها و نظرات مختلف و برجسته شدن وجوه مختلف شخصیت‌های قصه و رویدادها برای شخص فیلم‌نامه‌نویس تفهیم شده و این جاست که امر نگارش با آگاهی و تسلط و البته اطمینان بیش‌تری صورت می‌گیرد.»

اما آیا شرط« تصویب فیلم‌نامه» می‌تواند مفهوم ارزشمند بودن یک فیلم‌نامه تلقی شود؟

الوند می‌گوید: «نه. چه بسا فیلم‌های بسیاری که به صرفه مهر تأیید و تصویب ارشاد ساخته شد ولی فاقد اولیه‌ترین مبانی مورد نیاز یک فیلم‌نامه بود.»

بهروز افخمی ؛ فیلمساز و فیلم‌نامه نویس حرفه‌ای دیگری است که فکر نمی‌کند دوره‌های آموزشی مدارس سینمایی خیلی بی نتیجه بوده باشد: «من مطمئن نیستم دوره‌های اخیر نتایج خوبی نداشته باشد. این جور کارها در دراز مدت نتیجه‌اش معلوم می‌شود.

فیلم‌نامه نویس، برای نویسندگی گذشته از قریحه و استعداد، یک دورهٔ زمانی طولانی برای رسیدن به حداقل پختگی لازم، برای تسلط برکار در بردارد که به نظرم کم‌تر از ۱۰ - ۱۵ سال نیست.یعنی حتی نویسنده‌های خوبی که در ۲۰ - ۲۵ سالگی اولین آثار خوبشان را نوشته‌اند، اگر مراجعه کنیم و بپرسیم متوجه می‌شویم که از سنین پایین شروع به نوشتن کرده‌اند و همین از آن‌ها آدم‌های با تجربه‌ای ساخته است.

واقعیت این است که کوشش‌هایی که برای تقویت روند فیلم‌نامه نویسی در ایران شروع شده است، هنوز بیش از۷-۸ سال سابقه ندارد. کوشش‌هایی که هنوز به قدر کافی سازمان یافته نیست و ما می‌بایست منتظر نتایج محیط‌های آموزشی باشیم. اما البته قریحه و استعداد شرط اول است. نویسنده‌های واقعی چندان احتیاجی به آموزش کارگاهی ندارند و می‌توانند مشکل خود را با خواندن و نوشتن مدام حل کنند.»

آیا کتاب‌های آموزشی و به ویژه کتاب‌های ترجمه شده دربارهٔ چگونگی فیلم‌نامه‌نویسی می‌تواند در ساختارهای کلی سینما و فیلم‌نامه‌نویسی در ایران نیز مؤثر می‌باشد؟

افخمی در این باره فکر می‌کند که بودن بهتر از نبودن است. «تجربیاتی که به فرض یک نویسندهٔ در آمریکا از سر می‌گذراند، برای یک نویسندهٔ ایرانی هم جالب است و حتماً می‌تواند نکات مشترکی در آن‌ها وجود داشته باشد. این طبیعی است که هر آدم با استعداد و توانایی خاص خود با محیط فرهنگ خودش رشد کرده و به راه حل‌های خاص خود می‌رسد. اما بعضی نگرش‌ها از حالت سلیقه فراتر می‌رود و تبدیل به سبک و یک نگرش جهانی و عمومی می‌شود و در حقیقت به مسایل کل آدم‌ها، صرف نظر از محیط خصوصی مبدل و پرداخته می‌شود. البته آن چه اهمیت دارد این است که بیش از آن که به تجربیات نویسندگان خارجی تکیه کنیم، به راه حل‌های ویژهٔ خودمان فکر کنیم.

این تجربه‌ها را می‌توان با بسیار فیلم دیدن و ژرف نگری نسبت به فیلم‌نامه‌هایی که منجر به پدیدآمدن فیلم‌ها شده‌اند، به دست آورد.

اساساً فیلم‌نامه نویسی یعنی تعریف یک قصه، قصه‌ای که تو نوعی هنگام تعریف آن می‌بایست از بهترین شیوه‌ها برای جذابیت بخشیدنِ داستانت بهره بگیری. قصه‌ای که کلیتی است مرکب از اجزاء اجزائی که گاه کاملاً غیر قابل پیش بینی شده از اصلی‌ترین عناصر قصه می‌شوند.

آیا غم نان می‌تواند فیلم‌نامه نویس را دچار «سری دوزی» کند؟

در جوامع پیش‌رفته آدم‌های شناخته شده در هر رشته برای ایجاد تأثیر در حرفهٔ خاص خودشان، در عمل چنان از حمایت‌های دولتی مردمی برخوردارند که بی‌دغدغه، تنها به «خلق» می‌پردازند. این خلق می‌تواند از برجسته شدن در رشته‌های ورزشی تا مثلاً یکی از شاخه‌های هنر باشد. آن چه اهمیت دارد حمایت‌هایی است که این «خلق» را در نهایت در نیکوترین وجه، ممکن می‌سازد. حمایت‌هایی که البته هنرمند فعال در هیچ رشته‌ای را و وامدار دولت یا اوامر بی‌چون و چرای خالی خود نمی‌کند.

در ایران چنین حمایت‌هایی تنها برای بعضی ورزشکاران، آن هم ورزشکاران شاخص و البته در یکی دو رشتهٔ کاملاً محدود، تا اندازه‌ای، فراهم آمده است. به طوری که فلان آقای فوتبالیست البته «حرفه‌ای» و «شناخته شده» کم‌تر غم نان دارد، یا اصلاً ندارد و به مثابه یک حرفه‌ای، تنها به توپ زدن می‌اندیشد.

اما در رشته‌های دیگر به ویژه مشاغل هنری چنین حمایت‌هایی هرگز نه بوده و نه تداوم داشته است. بازیگران، و به ویژه بازیگران «مرد» به دلیل قرار داشتن در جایگاه اصلی‌ترین منبع اقتصادی خانواده و لزوم پاسخگویی به نیازهای مادی و معنوی خانوادهٔ تحت تکفل ناگزیر از پذیرش پیشنهادهایی بوده‌اند که گاه تکرارپذیرش در عمل آنان را دچار سقوط و ابتذال حرفه‌ای کرده است و حتی بعضاً نیز آنان را از مقام یک بازیگر «انتخاب کننده» و «گزینش‌گر» تا حد بازیگری که هر پیشنهادی را می‌پذیرد، نزول بخشیده است.

نگاهی به سینمای ایران و به ویژه سریال‌های تلویزیونی این فاجعه را عمق بیش‌تری می‌بخشد. یعنی غم نانی که تأمین شده است. و حال این چگونگی برآورده ساختن، تبدیل به انتخاب عامیانه‌ترین و دم دستی‌ترین روش‌های تأمین معاش شده است.

این واقعیتی است که اگر فیلم‌نامه‌ای وجود نداشته باشد - حداقل در سینمای امروز جهان - گروهی گردهم نمی‌آیند و طبیعتاً فیلمی هم ساخته نمی‌شود. اما واقعیت دیگری هم در همین امتداد وجود دارد. دستمزدی که برای یک فیلم‌نامه‌نویس در نظر گرفته می‌شود، در قیاس با سایر هزینه‌ها و دستمزدها عملاً هیچ است. این پرسش همیشگی فیلم‌نامه نویسان است که شخصیت‌های اصلی فیلم را ما خلق می‌کنیم، اما بازیگران شخصیت‌های خلق شده توسط ما، همیشه دستمزدی چندین و چندین برابر ما دریافت می‌کنند، چرا؟...

گرچه مسأله دستمزد و قیمت فیلم‌نامه را نمی‌توان و نباید تمام معضل فیلم‌نامه نویسی در سینمای ایران دانست، اما به هر حال به مفهوم از دست دادن بخشی از «انگیزه» هست. وقتی دستمزد فیلم‌نامه‌نویس در نوسانی نه چندان دور از هم در تغییر باشد، عملاً انگیزه‌ای برای بهتر نوشتن یا بهره‌بردن از عواملی که منجر به استاندارد کیفی فیلم‌نامه باشد، صورت نمی‌گیرد. فیلم‌نامه‌ای نوشته می‌شود که با همان نرخ‌های تعیین شدهٔ و زبانی سینما و ایران به فروش رود و بعد، خوردن کف‌گیر به ته دیگ و یک فیلم‌نامهٔ فرمایشی دیگر.

تلویزیون را نیز در مقام یکی از رسمی‌ترین رسانه‌های تصویری در ایران نمی‌توان مبرا از تشویق به این جریان دانست.

سینمای جمهوری اسلامی ایران در عمل باتصویب سطحی‌ترین و مبتذل‌ترین فیلم‌نامه‌های تلویزیونی و اجازهٔ ساخت آن‌ها در پایین‌ترین سطح کیفی، عملاً به ترقیب و تشویق چنین فیلم‌نامه نویسانی - خواه ناخواه - همت گماشته است. نتیجه مستقیم چنین عمل‌کردی کاهش سطح سلیقهٔ تماشاگر و متقاعد ساختن اجباری و حتی گاه ناآگاهانهٔ وی به پذیرش محصول ضعیف و فاقد حتی اولیه‌ترین و بدیهی‌ترین اصول فیلم‌نامه‌نویسی و فیلم‌سازی است.

پوران درخشنده: فیلم ساز در این مقوله می‌گوید «فیلم‌نامه نویسی داشتن اطلاعات صرف آکادمیک نیست. چون اساساً هنر امری ذاتی است و تنها از جانب صاحبان اندیشه برمی‌آید. کلاس،

● سینایی: فیلم‌نامه نویس اولین شخصی است که به محض شروع نگارش درگیر انواع ممیزی‌های «اجتماعی» و «دولتی» است. فیلم‌نامه‌نویس صنف‌های بسیاری را مگر در رویکردی مثبت و غیر منتقدانه، نمی‌تواند در فیلم‌نامهٔ خود بیاورد. پزشکان، کارمندان دولت و... زیر ذره‌بین شخصی، اجتماعی و دولتی دست به دست هم فیلم‌نامه نویس را در برابر انعکاس بسیاری از هنجارهای اجتماعی، خلع سلاح می‌کند.

بخشی از فن را می‌آموزد اما استعداد فطری کار را نمی‌توانند به هنرجو منتقل کند. آن چه که داستان را پیش می‌برد،جدا از اصول فیلم‌نامه‌نویسی ،جذابیتی است که به واسطهٔ اندیشه، تفکر و خلاقیت شخص صاحب اثر، به تمامیت فیلم‌نامه منتقل می‌شود.

البته وقتی چنین ذهنیت مستعدی با مطالعه، دیدن فیلم، مشاهده و قرار داده شدن امکانات در اختیارش تقویت می‌شود، انگیزه و نتیجه بخشی مؤثرتری خواهد داشت.»

علی ژکان؛ فیلم‌ساز نسبت به مقولهٔ فیلم‌نامه نویسی چنین تصوری ندارد:«من فکر نمی‌کنم مشکل سینمای ایران مربوط به فیلم‌نامه باشد. چون فیلم‌نامه تنها یکی از اجزاء و عناصر سینماست ما می‌بایست در ابتدا تعریفی برای سینمای خودمان داشته باشیم. هنوز پس از گذشت ۲۰ سال از انقلاب ما صاحب نظریهٔ زیبایی شناسانه که بشود آن را مورد تحلیل قرار داد، نیستیم .در چنین شرایطی و زمانی که ما صاحب تعریف یا نظریهٔ سینمایی نباشیم مشکل فیلم‌نامه حل نمی‌شود. فیلم‌نامه امری جدا و مستقل از امر فیلم‌سازی نیست، بلکه یکی از اجزاء تشکیل دهندهٔ سینماست.

مسأله این است که سینمای پس از انقلاب و ابعاد مختلف تشکیل دهندهٔ آن هنوز تحلیل نشده است. این در حالی است که هر ارگان یا مؤسسه‌ای، صاحب تعریفی است که در معرفی خود به دیگران از آن بهره می‌گیرد.

شما به سینماهایی که پس از انقلاب در کشورهای دیگر متولد شده است، نگاه کنید. سینمای شوروی - روسیه فعلی - پس از «انقلاب اکتبر» به زایش می‌رسد. یا سینمای «موج نو» فرانسه. یعنی سینمایی که تأثیرات گسترده‌ای به لحاظ نوع دیدگاه در فیلم‌سازی در سینمای جهان گذاشت.

مشکل اساسی سینمای ایران این است که در این ۲۰ ساله همه

● این واقعیتی است که اگر فیلم‌نامه‌ای وجود نداشته باشد - حداقل در سینمای امروز جهان - گروهی گردهم نمی‌آیند و طبیعتاً فیلمی هم ساخته نمی‌شود. اما واقعیت دیگری هم در همین امتداد وجود دارد. دستمزدی که برای یک فیلم‌نامه‌نویس در نظر گرفته می‌شود، در قیاس با سایر هزینه‌ها و دستمزدها عملاً هیچ است.

● درخشنده: فیلم‌نامه نویسی داشتن اطلاعات صرف آکادمیک نیست. چون اساساً هنر امری ذاتی است و تنها از جانب صاحبان اندیشه برمی‌آید. کلاس بخشی از فن را می‌آموزد اما دانش فطری کار را نمی‌تواند به هنرجو منتقل کند. آنچه که داستان را پیش می‌برد جدا از اصول فیلم‌نامه‌نویسی جذابیتی است که به واسطهٔ اندیشه، تفکر و خلاقیت شخص صاحب اثر، به تمامیت فیلم‌نامه منتقل می‌شود.

● ژکان: من فکر نمی‌کنم مشکل سینمای ایران مربوط به فیلم‌نامه باشد. چون فیلم‌نامه تنها یکی از اجزاء و عناصر سینماست ما می‌بایست در ابتدا تعریفی برای سینمای خودمان داشته باشیم. هنوز پس از گذشت ۲۰ سال از انقلاب ما صاحب نظریهٔ زیبایی‌شناسانه‌که بشود آن‌را مورد تحلیل قرارداد، نیستیم.

چیز دوره‌ای و مقطعی تعریف شده است. یعنی بر اساس اهداف و سلایق یک مقطع خاص. مثلاً زمان جنگ تعریف سینما در قالب هماهنگی با چنین برهه‌ای است. یا اوایل انقلاب که سینما هم نیز تحت تأثیر آن مقطع تعریف می‌شد.

اما مثلاً حالا پس از پایان جنگ، کسانی هستند که برای سینما تعریف خاصی دارند و مثلاً مفهوم سینما را این می‌دانند که ضد تعاریف کلاسیک امریکا باشد یا اصلاً قواعد سینمای تجاری را رعایت نکنند. طبیعی است که چنین تضادهای گونه‌گون می‌تواند در این نابسامانی سهیم باشد.

من فکر می‌کنم دیگر کافی است. حداقل می‌بایست به یک نظریهٔ تحلیلی در تفهیم توقعاتمان از سینما و توقع سینما از ما پرداخت. فیلم‌نامه هم جزئی از این تحلیل کلی است و البته پرداختن مجرد و منتزع مشکل ما را حل نمی‌کند. چرا که فیلم‌نامه هم همان قدر ارزش دارد که تک تک عنصرهای سینما.

می‌بایست برای تشریح و حل هر مسأله‌ای، مجموعه‌ای از عوامل را در نظر گرفت. پیدا کردن یک مقصر، طبیعتاً داوری غلطی است. دانشکده‌ها هم البته مشکلات خاص خود را دارند. نظام آموزشی ما هنوز از نرم فرنگی و غربی تبعیت می‌کند که خیلی با ساختار فرهنگی و بافت سنتی جامعهٔ ما همگن و سازگار نیست. باید به تغییر روش‌ها پرداخت. مثلاً شما به بافت «حوزه» نگاه کنید. روش آموزش سنتی بر شاگرد - استادی است. به هر حال تب سینما مختص سینمای ایران نیست. فیلم‌نامه هم تنها معضل سینمای ایران نیست. حتی آدم‌های مستعد و فارغ التحصیل نیز احتیاج به بازار کار و شرایط مناسب دارند. مباحثی که در باب فیلم‌نامه‌نویسی در دانشکده‌ها مطرح است با آنچه در «بازار فیلم‌سازی» و به ویژه با مفهوم بازار «فیلم‌فارسی سازی» می‌گذرد در تعارض عمیقی است. این عدم تناسب و تعارض حتی به مباحث درسی که عملاً با فرهنگ ما بیگانه و آدابته نشده است، تسری و تعمیم می‌یابد. در دانشکده‌های ما آن‌چه می‌گذرد بحث‌هایی است که هر روزه تکرار می‌شود، حال آن که کشورهای شرقی برای سینمای خود و معضلاتش به راه حل رسیده‌اند.»

دانش‌جوی ما با ذهنیتی از دانشکده فارغ التحصیل می‌شود که عملاً این ذهنیت در دنیای بیرونی و بازار واقعی فیلم و سینما خریداری ندارد و با دانش و سواد سینمایی‌اش در تعارض است. دولت نیز البته می‌تواند در قالب حمایت‌های هدایتی، نظارتی و فکری کمک کننده باشد.

خسرو سینایی: فیلم‌ساز فکر می‌کند فیلم‌نامه نویس در صف اول جبهه‌ای است که از طرف مقابل،به سویش شلیک می‌شود: «مثلاً فیلم‌بردار چنین نیست. چون در واقع دچار ممیزی نیست. یعنی بستگی به خلاقیتش موجب می‌شود که با چنین مشکلی رو به رو نشود: یا حتی کارگردان که به نسبت فیلم‌نامه‌نویس کم‌تر درگیر است. اما فیلم‌نامه نویس اولین شخصی است که به محض شروع نگارش، درگیر انواع ممیزی‌های «اجتماعی» و «دولتی» است. فیلم‌نامه‌نویس صنف‌های بسیاری را مگر در رویکردی مثبت و غیر منتقدانه، نمی‌تواند در فیلم‌نامهٔ خود بیاورد. پزشکان، کارمندان دولت و... زیر ذره‌بین شخصی، اجتماعی و دولتی دست به دست هم فیلم‌نامه نویس را در برابر انعکاس بسیاری از هنجارهای اجتماعی، خلع سلاح می‌کند.

این در حالی است که اگر شرایط اجتماعی عوامل سانسور را کاهش دهد. فیلم‌نامه‌نویس در محدوده و ابعاد به مراتب بارزتری امکان حرکت دارد. آن هم در موقعیتی که اطمینان دارم استعدادهای نویسندگی زیادی داریم.

فیلم‌نامه نویسانی که به اشکال مختلف می‌شود مورد حمایت قرار گیرند. آثار نوشته شده، حتی آن‌ها که قرار نیست تبدیل به فیلم شوند، می‌بایست به لحاظ اقتصادی و مالی برای نویسنده‌اش تأمین کننده باشد. یا این که حتی وقتی فیلم‌نامه‌ای چاپ می‌شود، این خیلی تفاوت دارد که شما کتابتان را در تیراژ محدودی چون ۳۰۰۰ تا چاپ کنید یا این که به یک تیراژ چند میلیونی برسانید. شمارگانی که در تمام دنیا قابل پخش باشد. معرفی مناسب و بیش‌تری که به فیلم‌نامه نویس تأمین شده این امکان را می‌دهد که برای فیلم‌نامهٔ بعدی‌اش وقت انرژی و البته انگیزهٔ بیش‌تری صرف کند.

چرا نباید یک فیلم‌نامه موفق بتواند تمام زندگی فیلم‌نامه نویس را تأمین کند؟

نویسندهٔ فیلم‌نامه «ای. تی» در مصاحبه‌ای گفته است: «من با دستمزد فیلم‌نامه‌ام می‌توانم برای ده سال زندگی بسیار مرفهی داشته باشم» اما در ایران چه.... بله، این واقعیتی است. فیلم‌نامه نویس اصولاً نسبت به اجزاء دیگر این کار گروهی - سینما- از محدودیت‌های خیلی بیش‌تری برخوردار است. هراز گاهی موضوع‌های خاصی مطرح می‌شود، فیلم‌های متعددی هم راجع به آن ساخته می‌شود اما با محدودیت. یعنی جز دربارهٔ «بچه‌ها»، فیلم‌نامه‌نویسان امکان پرداختن به شخصیت‌های دیگر، در ابعاد مختلف را ندارند یعنی فیلم‌نامه نویسی که شاخصه‌اش، پروراندن و «برجسته کردن» نکات است، به لحاظ اصل غالب و پرقدرت ممیزی ناگزیر از توقف در این پروریدن است.

یعنی در جامعه‌ای که عادتاً با «تعارف» برخورد می‌کنیم و در اجتماعی که هنجارها و عرف‌های اجتماعی به گونه‌ای انتقادناپذیر به نظر می‌رسد، شخص فیلم‌نامه‌نویس نیز ناچار از تبعیت از ممیزی قاطعی است که نه تنها اجازهٔ رفتن به عمق را به او نمی‌دهد که او را در حرکتی سطحی نیز متوقف می‌کند و شخصیت‌های داستانش را به آدم‌هایی دور از ذهن و غالباً باور نکردنی تنزل می‌بخشد.

اصغر هاشمی فیلم‌ساز دیگری است که تصور می‌کند اصلی‌ترین ریشهٔ این معضل نه در اندازهٔ «دانش» فیلم‌نامه نویس که در واقعیتی به نام «بینش» فیلم‌نامه نویس قرار دارد.

او می‌گوید: «دانشکده‌ها و مؤسسات سینمایی اغلب به تعلیم دانش و سواد سینمایی دانش‌جویان خود تأکید می‌کنند. حال آن که مفهوم بینش نویسنده ربطی به فراگیری تکنیک و سواد ندارد و به جوهرهٔ وجودی آن آدم و میزان حساسیتش نسبت به مسایل اجتماعی، انسان‌ها، خلقت و کلیت هستی و نیز نوع نگاه متفاوت آن شخص نسبت به سایرین و تفاوت زاویهٔ دید، برمی‌گردد.

یک فیلم‌نامه‌نویس زمانی می‌تواند بنویسد که نه تنها آن زاویهٔ دید متفاوت را پیدا کرده باشد که حتی صاحب بینش نیز شده باشد. و همین تفاوت و صاحب نظر بودن است که فیلم‌نامه را دارای عنصر جذابیت می‌کند.

در زندگی ما آدم‌ها شغل‌هایی وجود دارد که پس از چند سالی درس و تحقیق و کسب تجربه، شخص را به لحاظ اقتصادی خیلی زود تأمین می‌کند. اما فیلم‌نامه نویسی مقوله‌ای است که نه تنها ورود به آن نیازمند جست و جو، تحقیق دقت و مهارت و تجربه است که طبعاً برای ایجاد یک پشتوانهٔ فکری نیز نیازمند وقت و انرژی بیش‌تری است.

فیلم‌نامه نویسی حرفهٔ «تجربه‌انگیز» بی‌پایانی است که انتهایی ندارد. چشمه‌ای است که به سبب نوشیدن از آب آن به تأمین مالی و اجتماعی نمی‌رسید و این تنها وسیله‌ای اکتسابی است. فیلم‌نامه‌نویسی هنری ذاتی است که فیلم‌نامه نویس به سبب شفافیت و تفاوت منظر نگاهش به جایگاه متفاوتی نیز مقام می‌یابد.

«پول بیش‌تر» فیلم‌نامه‌نویس را «بهتر» نمی‌کند. یک فیلم‌نامه نویس ذاتی، که فطرتاً نویسنده خلق شده باشد، در هر شرایطی خواه ناخواه به خلق و خلاقیت وتأثیر خواهد پرداخت. بله، امکانات می‌تواند مؤثر باشد، آن هم صرفاً به سبب آرام یافتن و سکون و دغدغه‌های معیشتی آرامشی که به تحقیق و جست و جوی بیش‌تر می‌انجامد.»

رضا مقصودی ، فیلم‌نامه نویسی است که اصلی‌ترین دلیل ضعف فیلم‌نامه نویسی را تکرار، ادامه و اجرای همان شیوه‌های غلط آموزشی گذشته می‌داند: «کارگاه‌ها و مدارس سینمایی نیز پی‌گیر همان روند آموزش آکادمیک هستند. آموزشی که در دانشکده‌های سینمایی به شکل گسترده‌تری انجام می‌شود. یعنی شیوه‌ای که قبلاً به نتیجه‌ای نرسیده است، اینک باز هم تکرار می‌شود. شیوه‌ای که هیچ اتفاق مهمی را در این عرصه منجر نمی‌شود. مضافاً این که بسیاری از فیلم‌نامه نویسان و نیز فیلم سازان نتیجهٔ حضور در این‌کلاس‌ها نیستند و عملاً آدم‌هایی هستند که اغلب منفرد عمل کرده‌اند. مثلاً «ابراهیم حاتمی کیا» اول فیلمساز بوده است و سپس به دانشکده رفته است. یا «کمال تبریزی» که تجربه‌هایی چون فیلم برداری، نویسندگی و فیلم‌سازی را پیش از رفتن به دانشکده داشته است. یا «داریوش مهرجویی» که فلسفه خوانده است، یا «مخملباف» که اصلاً به شکل آکادمیک وارد سینما نشده است. بحث من این است که به یقین نحوهٔ آموزش ما دچار اشکال است که در تمام این سال‌ها نتوانسته‌ایم به تربیت فیلم سازان دیگری بپردازیم. آن‌چه اهمیت دارد این است که برای فراگیری فیلم‌نامه نویسی و یا عناصر دیگر سینما به روش‌های خاص خود بپردازیم. برویم، بپرسیم و ببینیم آدم‌های موفق این دیار از چه مسیرهایی رفته‌اند، چگونه کار کرده‌اند و به پختگی رسیده‌اند. روش‌هایی که به ما پر و بال بیش‌تری ببخشد.

ممکن است تأسیس «بانک فیلم‌نامه» پیشنهاد و اقدام خوبی باشد، اما آن چه ما را به فیلم‌نامه‌ای خوب می‌رساند، تربیت فیلم‌نامه نویس‌های حرفه‌ای است، فیلم‌نامه نویسانی که در سایهٔ سواد، ذوق، سلیقه و زحمت پی‌گیر خود می‌توانند به عرصهٔ حرفه‌ای و خلق گام بگذارند. این البته معضل بزرگی است که فیلم‌نامه نویسان ما به لحاظ جبر معیشتی ناچار از گرایش به سمت

● افخمی: واقعیت این است که کوشش‌هایی که برای تقویت روند فیلم‌نامه نویسی در ایران شروع شده است، هنوز بیش از ۷-۸ سال سابقه ندارد. کوشش‌هایی که هنوز به قدر کافی سازمان یافته نیست و ما می‌بایست منتظر نتایج محیط‌های آموزشی باشیم.

● مقصودی: به یقین نحوهٔ آموزش ما دچار اشکال است که در تمام این سال‌ها نتوانسته‌ایم به تربیت فیلم سازان دیگری بپردازیم. آنچه اهمیت دارد این است که برای فراگیری فیلم نامه نویسی و یا عناصر دیگر سینما به روش‌های خاص خود بپردازیم. برویم، بپرسیم و ببینیم آدم‌های موفق این دیار از چه مسیرهایی رفته‌اند، چگونه کار کرده‌اند و به پختگی رسیده‌اند. روش‌هایی که به ما پر و بال بیش‌تری ببخشد.

● هاشمی: دانشکده‌ها و مؤسسات سینمایی اغلب به تعلیم دانش و سواد سینمایی دانش‌جویان خود تأکید می‌کنند. حال آن که مفهوم بینش نویسنده ربطی به فراگیری تکنیک و سواد ندارد و به جوهرهٔ وجودی آن آدم و میزان حساسیتش نسبت به مسایل اجتماعی، انسان‌ها، خلقت و کلیت هستی و نیز نوع نگاه متفاوت آن شخص نسبت به سایرین و تفاوت زاویهٔ دید برمی‌گردد.

سناریوهایی هستند که ماحصل‌شان، آنان را زودتر به «پول» نزدیک کند. به هر روی، اقتصاد بخش کتمان‌ناپذیر زندگی است. شما تصور کنید که تفاوت دستمزد فیلم‌نامه نویس و بازیگر چه قدر است و فیلم‌نامه نویس چگونه این چاله بزرگ را می‌بایست پر کند. یعنی فیلم‌نامه نویسی که به لحاظ نقش خود می‌تواند منشاء ایجاد شغل برای چیزی حدود ۶۰ - ۵۰ نفر باشد و در واقع انگیزه‌ای می‌شود برای یک حرکت اقتصادی و نیز فرهنگی، خود به شخصه کم‌ترین سود و نتیجهٔ مادی را از این راه، نصیب می‌شود. حال خود شما دستمزد این آدم را که شروع کنندهٔ یک کار فرهنگی است با مابقی عوامل ادامه دهنده مقایسه کنید. به قول آقای سیف الله داد صرفه‌جویی در سینمای ایران از فیلم‌نامه نویس شروع می‌شود و به همان هم ختم می‌شود.»

دانش‌جویان چه می‌گویند... ؟

شهرام شریف درس‌های سینمایی خود را در مدرسهٔ باغ فردوس خوانده است. او دربارهٔ تأثیر کلاس‌های آموزش فیلم‌نامه نویسی می‌گوید:

«فیلم‌نامه نویسی از جمله اجزائی است که با ادبیات داستانی ارتباطی نزدیک و تنگاتنگ دارد. شاید به همین خاطر باشد که اگر قصه گوهای خوب بپروریم، خواهیم توانست به تربیت فیلم‌نامه نویس حرفه‌ای نیز بپردازیم. مهم جوهرهٔ نوشتن است. بسیاری از داستان نویسان و فیلم‌نامه نویسان کلاس درسی نرفته‌اند، تحصیلات آکادمیک نیاموخته‌اند، اما نویسنده‌های خوبی هستند و پای بند به این قواعد نیستند. آگاهی و دانستن البته ضروری است، اما به قول فرانسیس بیکر:« قانون را بشناس و بعد بشکن» این ایده دربارهٔ فیلم‌نامه نویسی نیز صدق می‌کند. فراگیری قواعد، هیچ وقت به کسب استعداد، منجر نمی‌شود اصول آکادمیک یک چیز است و داشتن ذوق و قریحه موضوع دیگری است. یعنی اگر این عنصر نباشد، حتماً کسی هم به عالم سینمای حرفه‌ای معرفی نخواهد شد. کلاس‌ها و مدارس آموزش فیلم‌نامه نویسی بسان رانندگی هستند که رانندگی را به صرف مطالعهٔ تئوری کتاب رانندگی به هنرجویان خود آموخته باشند.

فریبا اشویی فارغ التحصیل رشتهٔ پرستاری است. اما علاقه‌اش به سینما او را به تحصیل در رشتهٔ کارگردانی سینما کشانده است و البته خواندن و مطالعهٔ پی‌گیر در زمینهٔ فیلم‌نامه نویسی. او اصلی‌ترین ضعف نبود فیلم‌نامه نویس‌های حرفه‌ای را ناشی از فقدان یک سینمای صنعتی و حرفه‌ای می‌داند و می‌گوید: «من معتقدم که فضای سینمای ما صنعتی و حرفه‌ای نیست. یعنی وقتی فیلم‌نامه نویس ما اطمینان و اعتمادی به تضمین قلمش ندارد، در این سینما، حرفه‌ای نخواهد شد. از سوی دیگر فیلم‌نامه نویس اساساً همراه با دغدغه و در چارچوب‌های تعیین شده و محدودیت‌زا امکانی برای حرفه‌ای شدن نمی‌یابد. چون اصولاً پروسه تولید در سینمای ایران نیازمند ایجاد امنیت برای تک تک گروهی است که در این روند مشغول به کار می‌شوند.

صنعتی نبودن سینمای ایران و عدم وجود پشتوانهٔ حرفه‌ای تنها گریبان‌گیر فیلم‌نامه نویس سینما نیست. بلکه به عنوان مثال، یک تهیه کننده نیز به دلیل عدم وجود پشتوانهٔ متمرکز و حتی عدم تضمین برای برگشت سرمایه نمی‌تواند به سینمایی حرفه‌ای و صنعتی فکر کند.»

محسن آزرم دانش‌جوی دیگری است که فیلم‌نامه نویس حرفه‌ای را حاصل کلاس‌های آموزشی نمی‌داند: «فیلم‌نامه نویس کسی است که بتواند قصه‌گوی خوبی باشد. این به بضاعت ذاتی این آدم برمی‌گردد نه این که سواد سینمایی او چقدر باشد. علی حاتمی، ناصر تقوایی، بهرام بیضایی و خیلی‌های دیگر از قصه و نمایشنامه نویسی شروع کرده‌اند، بی آن که تحصیلات خاصی این رشته را داشته باشند. ولی می‌بینید که چگونه به سبب وجود ذات هنری خود،به فیلم‌نامه نویسانی حرفه‌ای تبدیل شده‌اند. حال آن که مثلاً کسانی چون شادمهر راستین یا پیمان قاسم خانی، به رغم این که رشتهٔ تخصصی اشان فیلم‌نامه نویسی بوده است، عملاً به صورت جدی جذب این رشته نشده‌اند.

حسن محمودی دانش‌جو و کارگردان سینما و قصه نویس فکر می‌کند معضل فیلم‌نامه نویسی در سینما و ایران، اساساً به نبود فیلم‌نامه نویسان حرفه‌ای و اساتید با تجربه برای تدریس در دانشگاه‌ها برمی‌گردد.

محمودی می‌گوید، «اساساً پرسش این است که آیا در کلاس‌های فیلم‌نامه نویسی اساتیدی خوب برای تدریس وجود دارد یا نه؟ در ترم‌های بالاتر این رشته، اغلب استادانی به تدریس می‌پردازند که این فن را خود نیز به لحاظ تجربی آموخته‌اند. تجربه‌ای که انتقالش به دانش‌جویان تنها به حس و حال آن استاد، در خواستن یا نخواستن یا اصلاً چگونگی انتقال برمی‌گردد.

کلاس‌های فیلم‌نامه نویسی به ویژه در ترم‌های بالاتر صرفاً بر حسب وظیفهٔ هیأت علمی دانشگاه برای پر کردن ساعت‌های آن کلاس برگزار می‌شود. یعنی اغلب کسانی به تدریس گمارده می‌شوند که اساساً آشنایی با فیلم‌نامه نویسی ندارند. یعنی اصلاً تجربه‌ای در سناریو نویسی ندارند. ظاهراً تقصیری هم متوجهشان نیست چون استاد اهل فنی برای تدریس و انتقال آموخته‌هایش وجود ندارد. در دانشکدهٔ سینما- تئاتر از سال ۷۴ تاکنون هیچ دانش‌جویی رغبتی برای رفتن و انتخاب گرایش فیلم‌نامه نویسی پیدا نکرده است. چون در «مبانی فیلم‌نامه نویسی» هیچ استاد خوبی نداریم. و اگر هم کسانی به رغم آگاهی بر وجود چنین مشکلاتی به‌این رشته گرایش می‌یابند تنها دانش‌جویانی هستند که به صرف داشتن مدرک این رشته را انتخاب می‌کنند.

اما البته عدم تأمین اقتصادی به سبب گرایش به این رشته موجب می‌شود که دانش‌جوی هنربه رشته‌های پول‌سازتری چون فیلم برداری و تدوین علاقه‌مند شود. یا حتی اغلب انتخاب گرایش کارگردانی به خاطر جایگاهی است که این حرفه در نزد عموم یافته است. حال آن که مثلاً فیلم‌نامه نویسی از چنین آوازه و جایگاهی برخوردار نیست.

این در حالی است که حتی مدرسین سینمایی ما در تمام دروس کارگردانی تأکید می‌کنند که کارگردان کسی است که از میان یک فیلم‌نامه ۹۰ صفحه‌ای ۸۵ صفحه‌اش را دور بریزد و از خلاقیت خود استفاده کند. یعنی اساساً هیچ کارگردان بزرگی حاضر نیست از فیلم‌نامه‌های فیلم‌نامه نویس دیگری برای ساخت فیلمش استفاده کند.»

ضعف فیلم‌نامه نویسی به رغم گذشت سال‌ها از بحران آن، هنوز از اصلی‌ترین معضلات سینمای ایران محسوب می‌شود. هیچ کدام از مسئولین و حتی دست اندرکاران سینمای ایران به گونه‌ای جدی به این مقوله پر اهمیت فکر نکرده‌اند.

فیلم‌نامه نویسی که به شرط تأمین به لحاظ اقتصادی، سواد و آگاهی و دیگر جنبه‌ها می‌تواند به سبب نوشته‌اش به شروع و آغاز روندی بلند، مانا و ارزشمند تبدیل شود. ▣

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی