۳ عناصر فیلمنامه نویسی روایی

ایروین بلیکر
مترجم: محمد گذرآبادی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

گفتگو

کارکرد

گفتگو یکی از دو جزء آشکار فیلمنامه است که بینندگان توجه زیادی به آن دارند. آنها به پرده نگاه می‌کنند و گفتگوها را گوش می‌دهند. چهار وظیفهٔ اصلی گفتگو عبارت است از:

- پیش بردن خط داستانی.
- فاش ساختن جنبه‌هایی از شخصیت که جز با گفتگو علنی نخواهد شد.
- معرفی و ارائهٔ جزئیات حوادث گذشته.
- به وجود آوردن لحنی خاص برای فیلم.

گفتگوها باید ماهرانه باشند، به نحوی که شنونده باور کند شخصیتها در متن کشمکش موجود در فیلم چیزی غیر از این نمی‌توانستند بگویند. اما فیلم رسانه‌ای دیداری است؛ و از اینرو گفتگو را باید در آن به حداقل رساند. اگر سطری از گفتگو، یکی از چهار نقش اصلی را ندارد، بی‌توجه به این که چقدر هوشمندانه، به یاد ماندنی یا شاعرانه است آن را حذف کنید. به قول «ویلا کسر»[1]، «دُردانه‌های خود را بکُشید». اولین سطور گفتگو می‌تواند قوّت یا ضعف کلی فیلمنامه را رقم زند. این سطور لحن فیلم را تنظیم می‌کنند و استعاره‌ای برای تمام فیلم به شمار می‌روند، مثلاً اولین سطور گفتگو در فیلم *Now, Voyager*:

ویلیام (سرپیشخدمت)
(خطاب به خدمتکاران)
داره می‌یاد پایین.

خانم وال از پلکان پایین می‌آید.

خانم وال
امروز بعد از ظهر در اتاق نشیمن چای می‌نوشیم.

ویلیام
(به خارج از کادر و خطاب به خدمتکاران)
هیلدا!

خانم وال
لطفاً به دوشیزه شارلوت بگویید تا ده دقیقهٔ دیگر پایین

باشند.

تعارض اصلی این فیلم، برخورد میان خانم وال مستبد و خودرأی (با بازی گلادیس کوپر[۲]) و دخترش شارلوت (بت دیویس[۳]) است.

حس قوی برای شنیدن کلمات

بازی خوب شاید پیرنگ خامی را نجات دهد؛ اما حتی یک بازی فوق‌العاده نیز قادر به نجات گفتگوهای ناپرورده نیست. گفتگو، مکالمات عادی و روزمره نیست؛ ممکن است رنگ و بویی از مکالمات عادی روزمره داشته باشد؛ اما دستچین شده، نظم یافته و در خدمت هدفی خاص است. مکالمات عادی تصادفی [و پراکنده]اند. حرفهایی که در یک اجتماع اتفاقی میان زوجهایی در ساحل، موقع شام، مسافرت، در آسانسور یا در یک جمع ردّ و بدل می‌شوند، مکالمه هستند، نه گفتگو.

گفتگوهای به ظاهر طبیعی، صورت تدوین شده‌ای از مکالمات واقعی هستند. فیلمنامه‌نویس باید گوش خود را برای شنیدن کلمات آموزش دهد. همهٔ شخصیتها به یک صورت حرف نمی‌زنند و الزاماً حرف زدن همهٔ آنها شبیه حرف زدن نویسنده نیست. گفتگوهای طبیعی صورت تدوین شده‌ای از مکالمات واقعی هستند.

رونوشت دادگاه برای مشخص کردن نکات اصلی تنظیم می‌شود، مع‌هذا هنوز هم نمی‌توان آن را گفتگو نامید. یک محاکمهٔ واقعی ممکن است روزها، هفته‌ها و حتی ماهها طول بکشد.

- فیلم **رأی دادگاه**[۴]، تمام داستان شخصیت اصلی به علاوهٔ بررسیهای قاضی و صحنه‌های دادگاه را در عرض ۱۲۹ دقیقه در سینما و ۱۲۰ دقیقه همراه با آگهیهای تجاری در تلویزیون به تصویر کشیده است.

گفتگو منش شخصیت را آشکار می‌کند

با وجود آنکه بهترین شکل معرفی شخصیت از طریق نمایش اعمال وی است، دوربین نمی‌تواند وارد ذهن شخصیت شود و افکارش را فاش سازد. از اینرو گفتگو می‌تواند در کنار کنشها شخصیت را آشکار سازد. بدون استفاده از گفتگو،انتقال افکار شخصیت یا نشان دادن دلیل اعمالی که از گذشته نشئت می‌گیرند، ممکن نیست.

بهترین نوع گفتگو برخورد رودرروست.

- در صحنهٔ افتتاحیهٔ **چه کسی از ویرجینیا ولف می‌ترسد؟** همزمان با ورود زوج جوان، مارتا سر شوهرش جُرج فریاد می‌زند. گفتگوهای این صحنه، واکنش مارتا را نسبت به دیگران و نیز رابطهٔ وی را با جُرج آشکار می‌سازند. در این بازی که تقریباً یکسره گفتگوست و کنش اندکی دارد، تنش، تندخویی و خشونت و برخوردهایی عاطفی که در گفتگوها انعکاس می‌یابند موجد کنش و معرف شخصیتها هستند. شخصیتها «صرفاً حرف می‌زنند»؛ اما با حرفهای خود دل و روده یکدیگر را پاره می‌کنند و بر رؤیاها و تصوراتی که طرف مقابلشان از خود دارد هجوم می‌برند.

سبک گفتگو شخصیتها را از هم متمایز می‌سازند.

- مباهیت پولونیوس در **هملت** با لفّاظی او آشکار می‌شود.
- استنلی کووالسکی در **تراموایی به نام هوس** با ناتوانیش در استفاده از کلمات معرفی می‌شود و خواهر زن او، بلانش، به خاطر نحوهٔ حرف زدنش دربارهٔ دنیایی موهوم و خیالی در یادها می‌ماند.
- پروفسور هیگینز در فیلم **بانوی زیبای من**[۵] به خاطر زبان انگلیسی موجز و بی‌نقصش شناخته می‌شود.
- شخصیتهایی که نقش آنها را ویل راجرز[۶] بازی کرده است به خاطر لهجهٔ اوکلاهوماییش شناخته می‌شوند.
- خصایص گفتاری، شخصیت را معرفی می‌کند.

شخصیت می‌تواند از طریق گفتگو خود را بشناساند. در صورت امکان، فیلمنامه‌نویس باید

صحبتی برای قهرمان و رقیبش بنویسد که در آن دیدگاهشان را نسبت به خود و کشمکش بیان کنند. این صحبتها چه بسا جنبه‌هایی از شخصیتها و کشمکش را آشکار سازند که یکسر متفاوت با چیزهایی باشند که شخصیتهای دیگر و بیننده می‌دانند یا انتظار آن را دارند. از چنین صحبتی، در صورتی که در متن درام جا بیفتد، می‌توان برای آشکار کردن درونیترین احساسات یک شخصیت استفاده کرد. بهترین موقع برای این کار زمانی است که شخصیت تحت فشار، در حال تفکر یا عصبانی باشد. شخصیت در لحظه‌ای که بی‌دفاع شده است، سپر خود را می‌اندازد و تصوری را که از خود دارد فاش می‌سازد. برای مثال در فیلم **شب ایگوآنا**[۷]، شخصیت دبورا کِر[۸] در صحنه‌ای بدون قطع، گذشته و تخیلات خود را آشکار می‌سازد. مع‌هذا معمولاً بهتر است صحبتی طولانی را با یک سؤال یا اظهار نظر قطع کنیم: «منظورت واقعاً اینه که...؟»، «آیا گفتی که...» یا کلمه یا عباراتی را تکرار کنیم و گوینده نیز برای تأکید سر تکان دهد یا جمله را تکرار نماید. (به فصل شخصیت نگاه کنید.)

گفتگو طرح داستانی را پیش می‌برد

گفتگو باید در متن کشمکش ردّ و بدل شود و طرح داستانی را پیش ببرد. اگر بیننده از کشمکش موجود در پسزمینه آگاه باشد ایده‌ها، رؤیاها، دیدگاهها و عشق را می‌توان مطرح کرد. گفتگو وسیله‌ای برای آفریدن و رفع کشمکش است. شخصیت صرفاً برای معرفی خود حرف نمی‌زند. گفته‌های وی بر داستان به عنوان یک کل تأثیر می‌گذارد، به آن حرکت می‌بخشد و آن را درست تا آنجا که لازم است و با سرعتی مناسب پیش می‌برد.

از گفتگو می‌توان هم به منظور زمینه‌سازی برای کنش و هم به عنوان تکنیکی برای انتقال [از این صحنه به آن صحنه] استفاده کرد.

- دو نفر در دفتری نشسته‌اند. یکی از آنها بلند شده و می‌گوید، «می‌خواهم نزد جان بروم». حال دوربین می‌تواند یک غریبه را [در جایی دیگر] نشان دهد و سپس به مردی که «می‌خواست پهلوی جان برود» باز گردد. تماشاگر می‌فهمد که مرد غریبه همان جان است.

استفاده از گفتگو برای معرفی

استفاده از گفتگو برای تشریح حوادث گذشته و انگیزه‌هایی که در سیر داستان مؤثر می‌باشند ضروری است؛ اما بهترین زمان برای این کار پس از تثبیت کشمکش است. بعضی از نویسندگان با افراط در معرفی اولیه فیلمنامه را تباه می‌کنند، اتفاقی که در **لُرد جیم**[9] اثر ریچارد بروکس[10] روی داد. ضرورت جذب فوری تماشاگر در تلویزیون، قبل از عنوان‌بندی، بعضی از نویسندگان را از این اشتباه محفوظ داشته است؛ اما به هر حال استفاده از سخنرانیهای طولانی در مرحلهٔ معرفی به ندرت موجّه می‌نماید. (به فصل معرفی نگاه کنید).

لزومی ندارد پیام فیلم در گفتگو توضیح داده شود

- در فیلم **در جبههٔ غرب خبری نیست** آوردن نطقی علیه جنگ ضرورت نداشت.
- در فیلم **حادثهٔ آکس بو** نیازی به نطق علیه اجرای عدالت انقلابی نبود.
- در فیلم **اِلمر گنتری** لازم نبود علیه تبلیغ سودجویانهٔ مذهب نطقی ایراد شود.

فیلم باید حرف خود را بدون آنکه شخصیتها دربارهٔ موضوع آن سخنرانی کنند بزند. موضوع و ساختار فیلم باید پیام لازم را در خود داشته باشد. فیلم **حدس بزن چه کسی برای شام می‌آید** به خاطر گفتارهای غیرنمایشیش دربارهٔ مدارای نژادی لطمه دید؛ هیچ یک از شخصیتهای نمایشنامهٔ **مرگ دستفروش** در این باره که «بهشت آمریکایی» دم به دم رنگ می‌بازد سخنی نمی‌گویند. این جمله از ساموئل گلدوین معروف است که، «پیامها به درد شرکت مخابراتی وسترن یونیون می‌خورند».

فنون و سبک

سادگی. گفتگو باید در همان بار اول که آن را می‌شنویم قابل فهم باشد. برخلاف کتاب، تماشاگر فیلم نمی‌تواند به عقب برگردد یا دربارهٔ آنچه گفته شده است تأمل کند. به عبارت دیگر، فرصتی برای روشن کردن زبانی مبهم وجود ندارد. فیلم با سرعت بیست و چهار قاب در ثانیه پیش می‌رود و بیننده باید فوراً آن را «بگیرد»؛ چرا که داستان به هر حال پیش می‌رود. کلمات ساده‌ای که به خوبی انتخاب شده ونظم درستی داشته باشند بهترین گفتگوها را می‌آفرینند. کلمات چند هجایی، پرطمطراق یا مُغلق در گفتگوهای فیلم جایی ندارند مگر آنکه ذاتی نقشی باشند که شخصیت فیلم ایفا می‌کند.

خطوط قابل نقل. مراقب گفتگوهایی که در فیلمنامه جلوه‌ای بیش از حد دارند باشید. فیلمنامه نباید دارای سطور قابل نقل باشد؛ یعنی سطوری که نیازی به زمینهٔ یک داستان ویژه ندارند. خطوط گفتگو ممکن است در متن فیلم هوشمندانه بنمایند؛ اما نباید به شکلی مصنوعی خودنمایی کنند. توجه بیش از حد بیننده به زبان فیلم حواس او را پرت می‌کند. گفتگو باید زبانی معمولی داشته باشد و ایجاد مزاحمت نکند. دیگر دوران نطقهای غرا و پر از لفاظی به سر آمده است. کم گویی بهتر از زیاده‌گویی است.

حذف کردن. یکی از بزرگترین نقصهای فیلمنامه، زیاد بودن گفتگو در آن است. در بسیاری از فیلمنامه‌ها، گفتگو چیزی را به تماشاگر می‌گوید که وی قبلاً می‌دانسته یا نیازی به دانستن آنها دربارهٔ شخصیتها و طرح داستان ندارد. گفتگو، جز در فیلمنامه‌هایی نظیر **شام من با آندره** (فیلمی مرکب از دو ساعت گفتگو و بدون کنش)، باید اندک بوده و آنها را تا آنجا که به درک داستان

لطمه نخورد باید حذف کرد. در بسیاری از فیلمنامه‌ها می‌توان تمام نطقها را حذف کرد بدون آنکه ساختار صحنه زیان ببیند. ساده‌ترین راه پیرایش گفتگو در دل گفته‌ای وجود دارد. پدی چایفسکی، استاد گفتگو نویسی، نوشته است:

ـ ابتدا تمام سخنان حکیمانه را حذف کنید؛ سپس تمام صفتها را. من تاکنون بسیاری از دستمایه‌های مورد علاقه‌ام را حذف کرده‌ام. وقتی شروع به کوتاه کردن فیلمنامه می‌کنم احساس دلسوزی، تأسف یا همدردی ندارم. بعضی از عزیزترین و دوست داشتنی‌ترین قطعات نوشته‌هایم با یک حرکت سریع قلم حذف شده‌اند.

گفتگو و تصاویر اغلب نسخهٔ المثنای یکدیگرند. لزومی ندارد که «هم نشان دهیم و هم بگوییم» مگر آنکه این کار واجد معنایی نمایشی باشد. از خود بپرسید که برای مثال، سؤال «مارجی کجاست؟» چه دستاوردی دارد. اگر مارجی در خانه است و موهایش را می‌شوید و بیننده نیز این را می‌داند، این پرسش و پاسخ بی‌مورد است. اما اگر پاسخ این باشد که «او در خانه مشغول شستن موهای خود است»، حال آنکه بیننده می‌داند او مرده‌یاباغریبه‌ای همراه شده است، پاسخ ممکن است معنایی نمایشی داشته باشد.

گفتگوها باید سازگار و همگون باشند. اگر شخصیتی لهجهٔ خاصی دارد، قواعد دستوری را به درستی رعایت نمی‌کند یا شیوه‌ای خاص یا نوعی نارسایی در حرف زدن دارد، باید آن را در سراسر فیلم حفظ کند، مگر آنکه نظیر فیلمهای **بچهٔ دیروزه**[11] و **بانوی زیبای من**، دلیل نمایشی خوبی برای تغییر آن وجود داشته باشد.

هر آدمی با ریتم خاص خود حرف می‌زند. گفتگوی خوب، ریتم و الگوی کلامی هر شخصیت را منتقل می‌کند.

به ریتم، تکرار کلمات، تشخص، سیلان و تصاویر ملموس عبارات [گفتگوها] توجه کنید.

گفتگو جسته جسته *است.* آدمها هنگام حرف زدن، فکر هم می‌کنند. دچار اشتباه می‌شوند، مکث می‌کنند و جملات ناقص به کار می‌برند. گفتگو باید با سخنان معترضه و واکنشهای مخاطب شکسته شود. به دیگر سخن، گفتگو باید میان افراد حاضر در صحنه از آن به این و از این به آن بپرد. اگر این بده بستان کلامی مثل بازی پینگ پنگ به نوبت و منظم صورت گیرد، گفتگویی یکنواخت و ملال‌آور حاصل می‌شود. باید برای طول عبارات ریتمی وجود داشته باشد. تکرار به خلق ریتم کمک می‌کند.

جان

به چی فکر می‌کنی؟

ماری

فکر؟ خُب، فکر می‌کنم که بیل - بیل رو به خاطرداری؟

جان

بله، بیل رو به خاطر دارم. همون کسی که...

ماری

درسته. دماغ عقابی داره

به تکرار کلمات و اسامی توجه کنید. سه بار، *فکر کردن*؛ دو بار، به *خاطر داشتن*؛ سه بار *بیل.*

نطقهای طولانی. نطقهای طولانی بر صحنهٔ تئاتر کارکرد بهتری دارند تا بر پردهٔ سینما. در فیلم برای استفاده از نطق طولانی باید دلایل بسیار محکمی وجود داشته باشد، مثلاً آشکار شدن شخصیت در نطق مونتگمری کلیف در فیلم **دادگاه نورمبرگ**[12] که او را برندهٔ جایزهٔ اسکار نیز کرد. فقط معدودی از بازیگران می‌توانند نطقهای طولانی ایراد کنند. تک‌گویی هیکی در فیلم *The Iceman Cometh* برروی صحنهٔ تئاتر فوق‌العاده؛ اما بر روی پردهٔ سینما ضعیف بود.

خلق تصاویر برای تقویت گفتگو. نویسنده در موقع نوشتن گفتگو باید تصاویر روی پرده را در ذهن مجسم کند. اگر سکانس گفتگو طولانی است

– دو دقیقه یا بیشتر – فیلمنامه‌نویس باید کنشی بصری برای گوینده به وجود آورد؛ چراکه استفاده از اعمال فی‌البداهه در صحنه بسیار پرهزینه و نامطمئن است. شخصیتها در حین گفتگو ممکن است در حال عبور، کندن لباس، شستن ماشین، انجام بازیهای کامپیوتری، قدم زدن، پرتاب سنگ به داخل آب یا غیره باشند. گفتگو را با کنش و واکنش قطع کنید. واکنشهای شخصی که مخاطب قرار گرفته است باید در فیلمنامه ذکر شود.

انتقال وتسلسل. بیننده را از مکانی به مکان دیگر یا از زمانی به زمان دیگر پرتاب نکنید. گفتگو باید تغییر زمان یا مکان را به طور ضمنی نشان دهد. لزومی ندارد شخصیتی را نشان دهید که سوار ماشین شود، در خیابانها رانندگی کند، مقابل ساختمانی بایستد، یا وارد آن شود، سپس آسانسور، بعد راهرو، در بزند و اجازهٔ ورود بگیرد، مگر آنکه این اعمال زمینه‌ای برای یک گفتگوی مهم باشند.

سطور گفتگو به دنبال یکدیگر می‌آیند؛ آنها به شکلی منطقی و بدون از دست دادن حتی یک جزء، از سطری به سطر دیگر منتهی می‌شوند. بیننده باید بتواند گفتگوها را کلمه به کلمه، جزء به جزء و نکته به نکته دنبال کند. ممکن است شخصیتی کلمات یا عباراتی را که دیگری به کار برده تکرار کند یا جمله‌ای را که کس دیگری شروع کرده به اتمام برساند. نباید ابتدا تمام سطور مربوط به یک شخصیت را بنویسید و سپس به سراغ دیگری بروید، بلکه آنها را در یکدیگر «قلاب» کنید. غیر از مواردی که هدف روشنی برای استفاده از سطور نامرتبط یا نامربوط وجود دارد، سطور گفتگو را به یکدیگر پیوند دهید و آنها را با هم مربوط سازید. در موارد خاص، استثنائاتی نیز وجود دارد: مثلاً ممکن است شخصیت حرف زدن دربارهٔ امور بی‌اهمیت را بهانه‌ای برای فرار از یک مشکل بزرگتر قرار دهد و سپس، ناگهان و بی‌مقدمه حرف نگفته یا غیرقابل بیان را فاش سازد: «با سارا چکار کنیم؟»

ارتباط غیرکلامی. یوجین اونیل گفته است که

چه کسی از ویرجینیا ولف می‌ترسد؟

بلاغت کلام ما در مکثها، لکنتها و ناتوانیمان در برقراری ارتباط است. چه بسا در سکوت نیز بتوان به فصاحت دست یافت.

در سینما، به خلاف درام صحنه‌ای، غالباً سکانسهای طولانی بدون گفتگو وجود دارد. اشارات، تکانهای سر و نیز بالا انداختن شانه می‌توانند جایگزین گفتگو شوند. چه بسیار مواقعی که یک ناله یا چیزی شبیه به آن بی‌نهایت تأثیرگذارتر از هر کلامی باشد، مثلاً صحنه‌ای از فیلم *Mourning Becomes Electra* که در آن کاتینا پاکسینو[۱۳] در لحظهٔ مرگ همسرش مویه می‌کند.

شعر. در سینما، شعر نیز جایگاهی دارد؛ اما در تصاویر، الگوهای گفتاری و مفاهیم و نه در گفتگوها. تأثیر یک لحظهٔ دردناک، واکنش ساده‌ای که نشانگر مخفی کردن چیزی باشد و یا ریتمهای موجود در گفتگوها ممکن است شاعرانه باشند.

نبوغ شکسپیر است که نمایشنامه‌های شعر گونهٔ وی را با آن واژگان دوران الیزابت قابل قبول می‌کند؛ اما در کل، تماشاگران آمریکایی حقیقتاً از شعر بیزارند. تعداد کمی از نمایشنامه‌هایی که زبانشان به طور کامل شاعرانه بوده است به فیلم درآمده‌اند از جمله: ***Winterset*** و ***High Tor*** از مکسول اندرسن[۱۴]، ***Under Milk Wood*** اثر دیلن تاماس[۱۵] و **قتل در کلیسای جامع**[۱۶] اثر تی. اس. الیوت. تعدادی فیلم نیز از شعر اقتباس شده‌اند؛ اما در گفتگوها از منبع اصلی استفاده نکرده‌اند از جمله: شعر جاز تبانی اثر جوزف مانکور مارچ[۱۷]؛ **بهترین سالهای زندگی ما**[۱۸]، از شعری نوشتهٔ مک کینلی کانتور[۱۹]؛ و **Hiawatha** از لانگفلو[۲۰].

ممکن است شخصیتی روح شاعرانه داشته باشد؛ اما چنین فردی به‌ندرت افکار خود را در قالب شعر بیان می‌کند. مع‌هذا شخصیت خاصی، در فیلمنامهٔ بخصوصی، ممکن است احساسات خود را به راستی در قالبی تقریباً شاعرانه بیان کند. دوران ما فاقد زبانی زیباست؛ کلام به شکلی فزاینده عادی و روزمره می‌شود؛ اما این زبان از

نظر اصطلاحات عامیانه، گستردگی واژگان و صراحت و وضوح غنی است. یک شخصیت چرب زبان و لفاظ می‌توانند در کلام خود از الگوها و ریتمهایی استفاده کند که وی را از شخصیتهای دیگر جدا سازد، برای مثال پدر رفتگر الیزا دولیتل[۲۱] در فیلم **بانوی زیبای من**. می‌توان تأثیر شاعرانه را نه با گفتگوهای شعرگونه، که بیشتر با تکرار کلمات ایجاد کرد.

واژگان

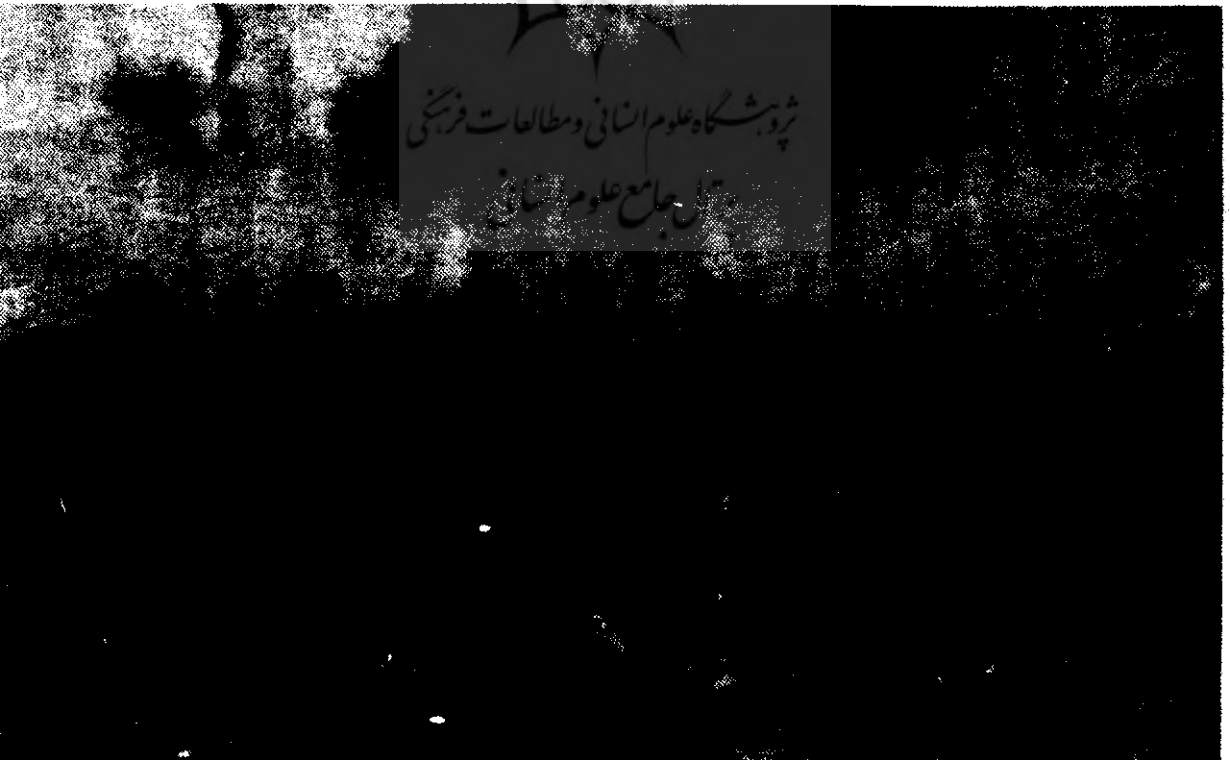
زبان صنفی، شغل افراد؛ اصطلاحات عامیانه، زمان و مکان؛ و سطح زبان، مقام و مرتبهٔ اجتماعی را مشخص می‌کنند.

کلمات محلی به معرفی پسزمینهٔ شخصیت کمک می‌کنند. اگر می‌توانید آنها را در گفتگو جای دهید.

زبان صنفی و زبان مردم کوچه و بازار. یک فیزیکدان و یک سرباز هر یک به زبان صنفی خاص حرفهٔ خود حرف می‌زنند. واژگانی که یک هنرمند یا یک زن خانه‌دار به کار می‌برد هویت آنان را آشکار می‌سازد. معهذا یا باید زبان عامیانه رابه درستی انتخاب کرد یا اصلاً از خیر آن گذشت، چه این زبان به سرعت منسوخ می‌شود. یک عبارت عامیانهٔ مشهور چه بسا حتی قبل از اکران فیلم از مُد بیفتد. پُرواضح است که اثری که به دورهٔ خاصی تعلق دارد از واژگان آن دوره، از جمله زبان عامیانهٔ آن استفاده خواهد کرد.

سطح زبان. کلام، پسزمینهٔ اجتماعی و فکری شخصیت و نیز تحصیلات و موقعیت وی را آشکار می‌سازد. جرج برناردشاو در نمایشنامهٔ **پیگمالیون**[۲۲] **(بانوی زیبای من)**، درام کاملی را به تفاوتهای اجتماعی که در سطوح کلامی انعکاس یافته‌اند، اختصاص داده است. موقع نوشتن گفتگو، همواره این پرسش را مطرح کنید: «آیا این همان چیزی است که شخصیت خواهد گفت و آیا نحوهٔ بیان وی این گونه خواهد بود؟» یک

در جبههٔ غرب خبری نیست



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فارغ‌التحصیل دانشگاه مانند یک آدمکش حرف نمی‌زند و بعید است که یک جنایتکار نیز، شبیه یک فارغ‌التحصیل دانشگاه تکلم کند. به ندرت ممکن است یک قاضی، آدم بی‌زبانی باشد. همهٔ شخصیتها از هوش و فرهیختگی یکسانی برخوردار نیستند و کلامشان این تفاوتها را نشان می‌دهد.

شرایط، واژگان شخصیت را تغییر می‌دهد. شیوهٔ تکلم یک سرباز در سربازخانه با شیوهٔ تکلم وی هنگام دادن گزارش در حضور افسر ارشد متفاوت است. کلام غیررسمی یک دانشمند در خانه یا در هنگام بازی در سطح زبانی همان شخص هنگام سخنرانی در یک کنفرانس دانشگاهی نیست. ساختمان جملات در نزد گروههای نژادی مختلف، متفاوت است.

لهجه‌ها. نباید برای رسیدن به لهجه یا آهنگی خاص در کلام، گفتگو را با املای ناصحیح نوشت. اگر شخصیت به لهجهٔ فرانسوی، آلمانی یا لندنی حرف می‌زند باید این نکته را در سطر جداگانه‌ای که شخصیت را هنگام معرفی اولیه توصیف می‌کند، ذکر کرد.

اصالت و اعتبار گفتگوها را می‌توان به بهترین نحو با استفاده از ویژگیهای زبانی هر منطقه یا زبان دورانی خاص، ساختار جملات و نظم کلمات تضمین کرد.

اگر شخصیت از عبارات یا کلمه‌ای خارجی استفاده می‌کند، در صورتی که بیننده آن را در زمینه و متن خود درک می‌کند، این کلمه یا عبارت را می‌توان در گفتگو جای داد. ماهیت و میزان لهجه را بازیگر به کمک کارگردان تعیین می‌کند.

عواطفی که از طریق گفتگو منتقل می‌گردد

در درام امریکایی، خویشتنداری به هنگام واکنش عاطفی، هنجاری پذیرفته شده است. امریکاییها، انگلیسیها و مردم اروپای غربی معمولاً با نجوا فریاد می‌کشند. این امر ممکن است از زرق و برق، حالت نمایشی، جذابیت، گرمای احساسی، شور و حرارت و غریزی بودن فیلم بکاهد و به فیلمهایی سرد و بیروح بینجامد. از سوی دیگر اغراق در نمایش عواطف به راحتی به ملودرامهای بی‌ارزش منتهی می‌شود. فیلمنامه‌نویس خوب باید در این راه به تعادلی برسد و از خویشتنداری و اغراق در جای درست خود استفاده کند.

آزردن بیننده بهتر از ملال‌آور بودن است. صحنه‌های عاطفی بی‌پروا ممکن است بینندگان را بیازارند. فیلمهای *The Iceman Cometh*، **چه کسی از ویرجینیاولف می‌ترسد؟** و *The Glass Menagerie* قسمت اعظم موفقیت خود را مدیون برآشفتن بیننده هستند که از بی‌پردگی این فیلمها احساس می‌کند به یک آدم دلهٔ چشم چران تبدیل شده است. فیلمنامه‌نویسان بزرگ از آزردن بینندگان به شرط آنکه برپایهٔ عواطفی واقعی باشد، ابا ندارند.

خطراتی که هنگام نوشتن گفتگو باید از آنها پرهیز کرد

استفادهٔ بیش از حد از اسامی کوچک. آدمهایی که تازه با هم آشنا شده‌اند، هنگام گفتگو اسامی یکدیگر را تکرار نمی‌کنند مگر آنکه موقعیت، نظیر یک مصاحبهٔ شغلی یا یک موقعیت قضایی، رسمی باشد. اولین باری که شخصیتها در فیلمنامه ظاهر می‌شوند، می‌توانیم برای معرفی به بینندگان از اسامی آنها هم استفاده کنیم. وقتی سه نفر یا بیش از سه نفر در یک گفتگو شرکت دارند، می‌توانند برای مخاطب قرار دادن هم از نام یکدیگر استفاده کنند. در غیر این صورت، چنین کاری، یک عمل غیرعادی از سوی شخصیت تلقی خواهد شد. البته به کار بردن اسامی در صورتی که چیزی در خود داشته باشد

که در شناخت بهتر شخصیت به کار آید بخشی از آن هویت شخصی است که در پرورش شخصیت به کار می‌آید.

جان: به چی فکر می‌کنی، بیل؟

بیل: خُب، ببین جان، من فکر می‌کنم که ما باید...

این شیوهٔ ابتدایی و خام است. شک نیست که این دو یکدیگر را می‌شناسند. دو نفری که یکدیگر را می‌شناسند، بدون آنکه از اسامی هم استفاده کنند با هم غذا می‌خورند و می‌خوابند.

نطقهای طولانی ممکن است فیلمنامه را تباه کنند. برای صیقل دادن و کوتاه و خرد کردن قطعه گفتگویی که بیش از پنج یا شش سطر طول می‌کشد بایدآن رابه‌دقت مورد مطالعه قرار داد. کارگردانان، نویسندگان و بازیگران اندکی وجود دارند که بتوانند به مهارتی تام و تمام یک نطق طولانی را از کار درآورند. در موقع نوشتن، قابلیتهای ستارهٔ فیلم را به حساب نیاورید. فوق ستاره‌ای که شما می‌خواهید یا انتظار دارید که سطور گفتگوهایتان را بگوید، شاید علاقه‌ای به این کار نداشته یا حاضر به انجام آن نباشد.

از تک گویی بپرهیزید. آدمهای روی پرده با خودشان حرف نمی‌زنند. استفاده از این شگرد راه گریزی برای تازه کارهاست. راه دیگری برای درمیان گذاشتن اطلاعات بیابید.

از کلامی که مخاطب آن تماشاگر است استفاده نکنید. چراکه از مُد افتاده است.

در فیلمنامهٔ داستانی *از راوی استفاده نکنید* مگر آنکه آن را آگاهانه به عنوان یک تکنیک مستند به کارگیرید، نظیر فیلمهای خانهٔ خیابان بیست و نهم یا به سوی پایان زمین، که در آنها از این تکنیک برای مستند جلوه دادن داستان استفاده شده است.

از گفتگوهای نامتوالی بپرهیزید. گفتار هر شخص باید از سطور قبلی گفتگوها نشئت گیرد.

استفاده از کلمات بله و خیر غالباً ضرورت ندارد. به جای آن از اشاره یا حرکت سر بازیگران استفاده کنید. از گفتگوی غیرضروری در صورتی که بتوان واکنشی بصری را جایگزین آن کرد، بپرهیزید.

اجازه ندهید که شخصیتها به یکدیگر ناسزا بگویند. این عمل کارساز نیست. خشم را در گفتگوی عادی نمایش دهید یا بازیگر را وادارید تا خشم خود را بدون استفاده از کلمات بروز دهد – مشت خود را تکان دهد، دستهای خود را به هم بفشارد، اخم کند و غیره.

معرفیهای رسمی، زمخت و وقت گیر است. وقتی شخصیتی برای اولین بار دیده می‌شود شاید بد نباشد که از اسم وی استفاده کنید، تا اگر بعداً به آن شخصیت رجوع شد، بیننده وی را بشناسد.

وقتی برای سیاهی لشکرها گفتگو می‌نویسید به یاد بودجهٔ فیلم نیز باشید. اگر «سیاهی لشکر» حتی یک کلمه هم ادا کند باید دستمزدی معادل حداقل حقوق یک روزکامل را دریافت کند.

زندگینامهٔ خودتان را ننویسید. اگر باز هم از شما کار بخواهند چه می‌کنید؟

از گفته‌ها و اتفاقات شبیه به هم اجتناب کنید. اینکه دو نفر حرف واحدی را بگویند ممکن است سرگرم کننده بنماید؛ اما به ندرت به زحمتش می‌ارزد و باید از آن پرهیز کرد، مگر آنکه نقش مهمی در پیرنگ داشته باشد.

از انتقال صحنه‌های تکراری و مستعمل اجتناب کنید. نشان دادن شخصیتی که می‌گوید «این کار را نمی‌کنم»... و سپس قطع به صحنه‌ای که در آن شخصیت دقیقاً در حال انجام همان کار است، کلیشه‌ای است که به اشکال متفاوتی تکرار شده است.

از کلیشه‌های کلامی نظیر آنچه در زیر می‌آید بپرهیزید:

– «چقدر خلوته... پرنده پر نمی‌زند».

- «نذار زندگیمون از هم بپاشه».
- «چی شده؟ انگار کشتیهات غرق شده‌اند».
- «برنگرد... می‌خوام قیافتو همین طور به خاطر بسپارم».
- «به خاطر او حاضرم دست به هر کاری بزنم».
- «هر چی بدبختیه سر ما می‌آد».
- «اون آدم پُردل و جرئتیه».
- «خودتو جمع و جور کن»!

اگر عمداً می‌خواهید از یک کلیشه استفاده کنید، آن را تذکر دهید:

- «این حرف ممکنه تکراری باشه، ولی...»
- «می‌دونم که شاید این حرفو قبلاً شنیده باشی، ولی...»
- «ای کاش راه بهتری برای گفتن اینکه «دوستت دارم» وجودمی‌داشت، ولی...»
- «اون ماشینو تعقیب کن»، و راننده تاکسی پاسخ می‌دهد، «همیشه منتظر این لحظه بودم»!

از پایان دادن صحنه با جملات کنایه‌آمیز خودداری کنید. اشارات کنایه‌آمیز یا کلامی که بار معنایی زیادی داشته باشد از تأثیر عاطفی صحنه می‌کاهد و رویداد دراماتیک راکُند می‌کند.

از نوشتن توضیحات اضافی دربارهٔ گفتگوها اجتناب کنید. **طراحی حالات و حرکات خاصی راکه نیاز است از جمله اخم، لبخند، بالا انداختن شانه یا پوزخند را به عهدهٔ بازیگر و کارگردان بگذارید.**

اطمینان حاصل کنید که آخرین سطر گفتگوی فیلم قوی و مؤثر است

به تماشاگر چیزی بدهید که سالن سینما را با آن ترک کند؛ تماشاگران آخرین لحظه و آخرین کلمات را به خاطر می‌سپارند.

پاورقیها

1 - Willa Cather
2 - Gladys Cooper
3 - Bette Davis
4 - The Verdict
5 - My Fair Lady
6 - Will Rogers
7 - The Night of the Iguana
8 - Deborah Kerr
9 - Lord Jim
10 - Richard Brooks
11 - Born Yesterday
12 - Judgment at Nuremberg
13 - Katina Paxinou
14 - Maxwell Anderson
15 - Dylan Thomas
16 - Murder in Cathedral
17 - Joseph Moncure March
18 - The Best Years of Our Lives
19 - Mackinlay Kantor
20 - Longfellow
21 - Eliza Doolittle
22 - Pygmalion

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی