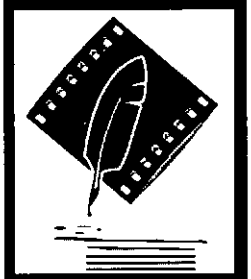

شخصیت‌پردازی در فیلمنامه

مارگارت مهرینگ
ترجمه‌ی حمیدرضا منتظری

(قسمت اول)

استفاده از تجربیات عملی بزرگانی که در سایه‌ی روش‌هایی خلاق و ابتکاری در عرصه‌ی فیلمنامه‌نویسی به نتایج درخشانی دست یافته‌اند، برای علاقه‌مندان نگارش فیلمنامه می‌تواند بسیار سودمند باشد. چاپ ترجمه‌ی متن زیر - برگرفته از کتاب «نوشتن برای سینما»، از انتشارات بنیاد سینمایی فارابی - با هدف آشنایی با تجربیات مفید و سازنده‌ی برخی از فیلمنامه‌نویسان صاحب‌نام صورت پذیرفته است.

نقد سینما

از زمان «ارسطو»، یعنی حدود ۲۴۰۰ سال پیش، این بحث همواره مطرح بوده که از میان سه جنبه‌ی داستان‌گویی یعنی پیرنگ، شخصیت‌ها و مضمون، کدام یک مهم‌تر است و کدام یک زودتر شکل می‌گیرد، اما این بحث‌ها بی‌فایده است؛ به عقیده‌ی من هر سه عنصر، کارکرد مهمی دارند و سخت به یکدیگر پیوسته‌اند و همزمان گسترش می‌یابند. شخصیت‌ها باید در زمینه‌یی گسترش پیدا کنند و آن زمینه پیرنگ است، پیرنگ نوعی رویارویی است، پیرنگ و شخصیت‌ها برای انتقال مضمون طراحی می‌شوند، مضمون از تحول و رشد شخصیت‌ها پدید می‌آید و تحول و رشد شخصیت‌ها هم خود حاصل رویارویی است. هیچ کدام بدون دیگری وجود نخواهد داشت و هیچ کدام هم بدون شکلی از هنر که همگی آن‌ها را در بر بگیرد خلق نخواهد شد. در چنین زمینه‌یی است که ما می‌خواهیم ماهیت شخصیت‌پردازی را بررسی کنیم.

ویژگی‌های منحصر به فرد شخصیت‌پردازی

ترسیم شخصیت‌ها از طریق فیلم تفاوت‌های بسیاری با ترسیم شخصیت‌ها در ادبیات و هنرهای کلامی دارد. در رمان و داستان کوتاه، نویسنده به ما می‌گوید که هر کدام از شخصیت‌ها چه می‌کند و چه فکر و احساسی دارد. در نمایشنامه، نمایشنامه‌نویس کنش‌های آشکاری برای شخصیت‌ها تدارک می‌بیند و آنان را وامی‌دارد که به ما بگویند چه فکر و احساسی دارند. در اپرا نیز وضع به همین منوال است. ولی در فیلمنامه، فیلمنامه‌نویس باید شخصیت‌ها را واادار کند تا به ما نشان دهند که چه فکر و احساسی دارند.

ترسیم شخصیت‌ها در سینما به نظر بسیاری از اهل فن دشوارترین نوع شخصیت‌پردازی است؛ البته برای چنین عقیده‌یی دلایل متعددی نیز وجود دارد.

اول این که، شخصیت‌های فیلمنامه باید طی زمان بسیار کوتاه فیلم ساخته و پرداخته شوند، در نتیجه تمام ویژگی‌های غیرضروری شخصیتی هر یک باید حذف گردد و آن چه باقی می‌ماند نیز باید در قالب متمرکزتر فشرده شود.

دوم این که، رفتارهای برونی و غیرکلامی‌یی که فیلمنامه‌نویس برای انتقال خصوصیات اصلی شخصیت‌ها برمی‌گزیند باید هم دقیق باشند و هم واضح، اما این دقت و وضوح محدود است و قوه‌ی تخیل تماشاگر (یا خواننده) را بمانند شیوه‌ی نشانه‌های کلامی برنمی‌انگیزد.

سوم این که، فیلم جهان بیرونی را ترسیم می‌کند، به سخن دیگر جهان را آن‌گونه که هست نشان می‌دهد، ولی شخصیت‌پردازی فیلمنامه از تشریح احساسات و افکار ذهنی شکل می‌گیرد؛ به عبارت دیگر، فیلمنامه‌نویس باید راهی بیابد تا مضمونی ذهنی و درونی را در چارچوبی عینی از نمودی خارجی برخوردار سازد.

بنابراین کار فیلمنامه‌نویس خلق شخصیت‌های چندوجهی در مدت زمان بسیار کوتاه نمایش فیلم است، آن هم از طریق رفتارهای بیرونی که احساسات و افکار ذهنی را منتقل کنند؛ بی‌تردید چنین کاری به سادگی ممکن نیست.

شخصیت‌های فیلمنامه از راه‌های غیرمستقیم معرفی می‌شوند. تماشاگر (یا خواننده) مانند آدم فضولی است که از پنجره‌اش به زندگی دیگران سرک می‌کشد و بازیگران از حضور او آگاه نیستند - یا بهتر است آگاهند. آنان خود را ملزم به بیان افکار و احساسات یا تجربیات گذشته نمی‌بینند و صرفاً در زمان حال زندگی می‌کنند. آن آدم فضول نیز با این شخصیت‌ها یکی می‌شود تا در افکار و احساساتشان شریک شود و برای رسیدن به همان هدف‌های آنان بجنگد. هر توضیح آشکاری، تصور حضور را در هم می‌شکند؛ همان تصوری که باعث می‌شود بتوانیم تجربیات شخصیت‌ها را دوباره تجربه کنیم.

تمام هنرهای نمایشی، از جمله سینما، گفت‌وگو و کنش را بر حسب سنت آن رسانه به کار می‌گیرند. کنش‌های روی صحنه‌ی تئاتر باید هم محدود باشند و هم آشکار؛ محدود برای آن‌که تمام کنش‌ها روی یک صحنه‌ی واحد اتفاق می‌افتد و آشکار برای آن‌که حرکات ظریف و کوچک برای تماشاگران انتهای سالن قابل تشخیص نیست، اما فیلم با چنین محدودیت‌هایی روبه‌رو نیست. فیلمنامه‌نویس از

کنش احساسات و افکاری است که نمود عینی پیدا می‌کنند؛ به عبارت دیگر، کنش رفتاری درونی است که به منصه‌ی ظهور می‌رسد

شوی یا کنش‌هایی فراگیر سر و کار دارد و از سوی دیگر با کنش‌هایی ظریف که اسرار ناگفته و درونی شخصیت‌ها را آشکار کرده و بسیار مهم‌تر از کنش‌های پیشین هستند. ابزار نمایشنامه‌نویس گفت‌وگو با خود است، ابزار سراینده‌ی اپرا تک‌سرایی و ابزار فیلمنامه‌نویس کنش.

کنش

رنگ و بوی هر شخصیتی کنش اوست. کنش پنجره‌یی است به ذهن، قلب و روح شخصیت‌ها. کنش تحول رشد شخصیت‌ها را تسریع می‌کند و آن را آشکار می‌سازد.

کنش تصمیمی است که عملی می‌شود؛ به سخن دیگر، کنش‌ها فرایندهایی ذهنی هستند که نمودی عینی می‌یابند. خرید یک حلقه‌ی نامزدی از «تصمیم به ازدواج» خبر می‌دهد. مدل موی جدید نشانه‌ی «تصمیم برای متفاوت جلوه کردن» است. باز کردن در یخچال از «تصمیم برای پیدا کردن غذا» حکایت دارد. تلفن زدن نشانه‌ی «تصمیم برای تماس گرفتن با کسی» است.

کنش احساسات و افکاری است که نمود عینی پیدا می‌کنند؛ به عبارت دیگر، کنش رفتاری درونی است که به منصه‌ی ظهور می‌رسد. اشک نشان می‌دهد که «من غمگینم». دراز کشیدن و بر هم گذاشتن پلک‌ها نشان می‌دهد که «خسته‌ام». دور شدن از کسی نشان می‌دهد که «دیگر با تو کاری ندارم». خودداری از سرازیر شدن اشک نشان می‌دهد که «نمی‌خواهم از احساساتم باخبر شوی».

کنش پدیده‌یی بصری است که حرکت می‌کند، فضا و زمان را اشغال کرده و صدا ایجاد می‌کند، به همین دلیل کنش پدیده‌یی سینمایی است.

اساساً کنش فیلمنامه‌یی بر دو قسم است: کنش پیرنگ و کنش شخصیت‌پردازی. کنش پیرنگ، حادثه‌یی را از لحظه‌یی در زمان به لحظه‌یی دیگر می‌برد. کنش شخصیت‌پردازی به ما می‌گوید که شخصیت چه فکر یا احساسی دارد. کنش‌های شخصیت‌پردازی دست کم در دو جنبه بروز می‌کنند؛ یکی در افکار و احساساتی که شخصیت می‌خواهد دیگران بفهمند و به آن‌ها واکنش نشان دهند و دیگری در افکار و احساساتی که از دیگران – و اغلب حتی از خودش – پنهان می‌کند. به افکار و احساساتی که از دیگران مخفی می‌شود، گاهی در رویدادهای فرعی اشاره می‌گردد؛ در هر حال برای کشمکش‌های درونی هر شخصیت، یعنی اضطراب‌ها و ترس‌های او، جایی وجود دارد. کشف و خلق چنین کنش‌هایی بزرگ‌ترین وظیفه‌ی شماست و بیش‌ترین خلاقیت و ابتکار را می‌طلبد. اگرچه کنش پیرنگ با کنش شخصیت‌پردازی متفاوت است، ولی معمولاً پشت سر هم اتفاق می‌افتند؛ از عادات روزمره که بگذریم به‌ندرت ممکن است کاری انجام بدهیم که درباره‌ی آن تفکر یا احساسی نداشته باشیم، این دو لازم و ملزوم یکدیگرند.

در زندگی واقعی غالباً احساسات و افکارمان را از دیگران پنهان می‌کنیم، زیرا تصور می‌کنیم که اگر فکر و احساس واقعی‌مان را نزد دیگران بروز دهیم آسیب‌پذیر می‌شویم؛ اما در هنرهای نمایشی، به‌خصوص در سینما، بیان کامل احساسات و افکار ضروری است. شخصیت‌های فیلمنامه اغلب می‌کوشند احساسات و افکارشان را مخفی کنند، ولی در نهایت مجبور می‌شوند همه چیز را بروز دهند.

به قول «سوزان لانگر» هر اثر هنری «نمایش بیرونی ماهیت درونی یا تظاهر بیرونی واقعیت ذهنی» است. احساسات و افکار خصوصی و اغلب پنهان‌شده که از طریق کنش بیان می‌شوند، ما را از مهم‌ترین ابعاد وجودی شخصیت‌ها و اساسی‌ترین پیام‌های فیلمنامه‌نویس آگاه می‌کنند؛ از طریق همین کنش‌هاست که فیلمنامه‌نویس تصاویری گویا خلق می‌کند.

«پودوفکین» از این تصاویر گویا با عنوان «دستمایه‌ی شکل‌پذیر» فیلمنامه‌نویس یاد می‌کند: «فیلمنامه‌نویس باید بداند که چگونه دستمایه‌ی شکل‌پذیر – و از نظر بصری گویا – را بیابد و به کار گیرد؛ به عبارت دیگر، باید بداند چگونه از میان دستمایه‌های بی‌نهایت متنوع زندگی و مشاهدات خویش آن قالب‌ها و حرکاتی را بیابد که امکان بدهد مضمون کلی ایده‌ی او با وضوح تمام بیان شود».

در فیلم «افسر و آقا» (تیور هکفورد)، استفاده‌ی «استوارت» از خالکوبی نمونه‌یی از دستمایه‌ی شکل‌پذیر است. در جایی از فیلم «زاک»، پسری در اولانگاپو، وارد سالن اجتماعات سربازان می‌شود. نمای نقطه‌نظر زاک، سالن اجتماعات سربازان؛ سربازی تصویری را بر روی شکمش خالکوبی می‌کند، نقطه‌نظر زاک حرکت می‌کند تا به تصاویر روی دیوار می‌رسد که یکی‌شان تصویر عقابی است که بال‌هایش به دقت و با جزییات تمام ترسیم شده است.