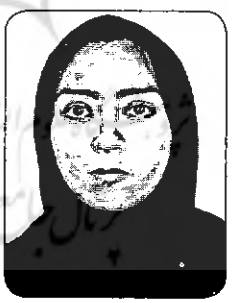
خوبی برخوردارند. فیلمنامه اساس و پایه‌ی هر فیلم است و باز هم متأسفانه در ایران فقط می‌توان از چند نویسنده‌ی سینمایی خوب مثل «هوشنگ مرادی کرمانی» و داستان‌هایش و «فرهاد توحیدی» و فیلمنامه‌های خوبش نام برد. به هر حال باید فکری اساسی برای معضل فیلمنامه‌نویسی در ایران کرد. اکثر بازیگران بعد از خواندن فیلمنامه‌های ابتدایی و معمولی از قبول بازی در فیلم‌ها سر باز می‌زنند، ولی فیلمنامه‌ی خوب همیشه طرفداران خود را دارد.

حسن معظمی، روزنامه‌نگار:
فیلمنامه و فیلمنامه‌نویس از ارکان جدایی ناپذیرند

فیلمنامه از مهم‌ترین ارکان یک فیلم است و معمولاً موفقیت یا شکست هر فیلم از فیلمنامه نشأت می‌گیرد اما چون ما به قانون کپی‌رایت نپیوسته‌ایم و حقوق معنوی به صاحبان اثر تعلق ندارد، وقتی فیلمنامه‌نویس فیلمنامه‌یی می‌نویسد، هیچ تضمینی برای حفظ کار او نیست. در تلویزیون این نادیده گرفتن‌ها پررنگ‌تر شده است، چون تلویزیون قانون خودش را دارد و یک قرارداد نامحدود با نویسندگان منعقد می‌کنند آن‌ها این حق را به خود می‌دهند تا فیلمنامه‌یی را بازنویسی کنند و این یعنی سلب حقوق معنوی! فیلمنامه و فیلمنامه‌نویس از ارکان جدایی‌ناپذیر در حوزه‌ی تولید تصویرند و اگر کارگردان‌های ما دارای فیلمنامه‌های قوی باشند، فیلم‌هایشان نیز قوی و موفق خواهد بود.

سحر عصرآزاد، روزنامه‌نگار:
اهمیت فیلمنامه در سینمای ما جا نیفتاده است



در هر مقطعی اگر سینما رو به رشد یا رخوت بسوده، مشکل به فیلمنامه بازمی‌گشته و البته این نگاه بی‌رحمانه‌یی به فیلمنامه‌نویس است. ما در سینمای خودمان الگوی مقایسه‌یی نداریم که بشود نسخه‌یی پیچید. مشکل بزرگ در سینمای ما نبود یک فرد متخصص به عنوان فیلمنامه‌نویس مستقل است و این قضیه هیچ‌گاه آسیب‌شناسی نشده است. سؤال اصلی این است که ما چه جایگاهی به فیلمنامه‌نویسی داده‌ایم که حالا می‌خواهیم کوهی از مشکلات را به دوش آن‌ها بگذاریم. به نظر من بزرگ‌ترین مشکل، به روند تولید و اکران فیلم در سینما برمی‌گردد که خود کارشناسان هم سر درنمی‌آورند و بی‌رحمانه است که همه چیز را به گردن فیلمنامه بیندازیم. مشکل از جایی است که تفکر اهمیت دادن به فیلمنامه‌نویس در سینمای ما جا نیفتاده تا آن‌ها را باور کنیم و وجهه‌یی برایشان در نظر بگیریم. بهتر است به جای این که گناه را گردن کسی بیندازیم، بار را سبک کنیم و ببینیم در این فرایند پیچیده، هر کسی چه‌قدر سهم دارد. باید روند فیلمنامه و فیلمنامه‌نویسی و حضور فیلمنامه‌نویس آسیب‌شناسی شود و همیشه این دیوار کوتاه نباشد و همه‌ی کاسه‌ها بر سر فیلمنامه‌نویس نشکند■

امیر فرض‌الهی

بزرگ‌ترین معضل سینمای ایران ضعف فیلمنامه است!

ما فیلمنامه‌نویس حرفه‌یی نداریم؟!

فیلمنامه‌ی استاندارد یعنی چه؟

آیا ضعف در قسمت‌های دیگر سینما باعث ضعف فیلمنامه‌نویس شده است؟

آیا بنیه و پتانسیل سینمای ایران جوابگوی فیلمنامه‌ی خوب نیست؟

این‌ها جملاتی است که بارها نوشته‌ایم، شنیده‌ایم و گفته‌ایم اما گویا پاسخی برای آن‌ها نداشته‌ایم چرا که هر کس در هر جایگاه شغلی در سینما از زاویه‌ی دید خود به این موضوع نگریسته است و در مقام دفاع و رد این مفاهیم خطابه‌یی ایراد نموده و اقاضاتی به آن اندوخته است. در این میان منتقدان به گونه‌یی خطابه دارند، فیلمنامه‌نویسان در جایگاه دفاع از حیثیت کاری و شغلی در مقام توجیه و پاسخگویی برآمده‌اند و کارگردان‌های فیلمنامه‌نویس نیز به طریقی آتش بر این معرکه افروخته‌اند.

اما آیا واقعاً ضعف فیلمنامه‌نویس بزرگ‌ترین یا یکی از برجسته‌ترین معضلات سینمای ایران است؟ سینمایی که به قول هوشنگ مرادی کرمانی برای واقعی نشان دادن یک صحنه‌ی تصادف و یا بارش باران هنوز با تکنیک‌های «عهد بوق» امور را سپری می‌کند، معضل فیلمنامه‌نویسی را برای جبران سایر ضعف‌ها علم می‌نماید؟

البته در این که سایر حوزه‌های تولیدی در سینمای ایران هنوز در حال درجا زدن است و با سرعت پیشرفت آن حوزه در دنیا مطابق نیست، شکی نیست و در این که تنها از نظر بازیگری و نسبتاً کارگردانی در مقایسه با کشورهای پیشرفته در عرصه‌ی سینما قابل مقایسه هستیم نیز شکی نداریم اما تا کنون به این اندیشیده‌ایم که چرا ضعف در حوزه‌ی فیلمنامه‌نویسی این‌قدر در چشم ما گل‌درشت جلوه می‌کند و سایر نقاط مورد بحث در این سینما کم‌تر به چشم می‌آید؟

شاید به این خاطر است که در بسیاری از فیلمنامه‌هایی که با هدف جذب مخاطب نوشته می‌شود، فیلمنامه‌نویسان ما در ابعاد شخصیت‌پردازی و گره‌افکنی به افراط و تفریط گرفتار می‌شوند و فضای داستانی را غیرقابل باور جلوه می‌دهند پس نتیجتاً در مخاطب عام دفع فوری ایجاد می‌کنند و در منتقدان تأمل دوباره در نوشته را به وجود می‌آورند.

آری به گمان نگارنده چنین است. فیلمنامه‌نویسان ما آن

معضلی به نام فیلمنامه یا فیلمنامه‌نویس؟

هنگام که مجبور می‌شوند برای مجموعه‌ی تلویزیونی مناسبتی بنویسند از مرز شعارزدگی فراتر می‌روند و توصیه‌های مدیران را سراپا گوش می‌نهند تا در آینده نیز کارهایی از این دست به آن‌ها پیشنهاد شود و محل مراجعه‌ی مناسبی برای ایشان محسوب شوند و آن زمان که برای سینما می‌نویسند خود را مجبور می‌کنند با قلاب‌های مصنوعی و مطابق انگاری‌های داستانی فرض‌های باطل و دور از ذهن بر مخاطب پیش نهند و او را از قصه وازده نموده و بلایی بر سر او بیاورند که از سینما رفتن خویش پشیمان شده و عطای این سینما را به لقایش ببخشد.

این اتفاق در سینمای موسوم به هنری ما نیز به گونه‌یی دیگر رخ می‌دهد آن زمان که فیلمساز مؤلف با هدف هر چه دورتر شدن از سطح و مخاطب و فرار به سوی بیرون (جشنواره‌ها) با قصه‌یی کشدار، غیرمنسجم و غیردراماتیک فیلمی می‌سازد که نه به دردِ مخاطب داخلی می‌خورد - که در سطح فهم او نمی‌گنجد چرا که در فهم فیلمساز نیز نیست - و نه جشنواره‌های خارجی دیگر گولِ این لعابِ ظاهری سینمای هنری ما را می‌خورند و این نوع فیلمسازان چاره‌یی جز دربه‌دری هجرت در درون خویشتن نمی‌بینند.

سؤال این است که چاره چیست؟ شاید سینمای سومی لازم است که فیلمنامه‌نویسان ما بدان روی آورند. سینمایی که هم منتقدان بپسندند و هم مخاطب عام از آن راضی باشد و با طیبِ خاطر پس از تماشای آن از سالن سینما بیرون بیاید.

سینمایی که با انواع روش‌های غیرمعقول در گسترش داستان همراه نباشد و همراه مخاطب به پیش رود، زیاد از او فاصله نگیرد و زیاد هم به او نزدیک نباشد. در این گونه از سینما باید فرصت فکر کردن به مخاطب داده شود و در عین حال او را احمق نپندارد. برای این که در حیطه‌ی فیلمنامه‌نویسی چنین محصولی داشته باشیم، قواعد کلاسیک و گاهی خارج از عرف فیلمنامه‌نویسی باید با توجه به سطح فهم طیف متوسطی از مخاطب باسواد و کم‌سواد رعایت شود، در شخصیت‌پردازی به وادی تیپ‌سازی نرسیم و در گره‌افکنی، گره‌های کاذب و فرضی ایجاد نکنیم.

یکی از مهم‌ترین راه‌های رسیدن به شیوه‌ی مطلوب در فیلمنامه‌نویسی، شناختِ شفاف فیلمنامه‌نویس از جامعه و شخصیت‌های یک اجتماع است. پس فیلمنامه‌نویسی که حتی حوزه‌ی نوشته‌هایش فیلمنامه‌های اجتماعی نیست برای آن که بتواند شخصیت‌ها و قصه‌های فراواقعی بنویسد اگر واقعیتِ جامعه‌اش را نشناسد، چگونه می‌تواند فراتر از آن را در نوشته‌اش ایجاب کند؟

شاید این نکته‌یی تکراری باشد اما حضور فیلمنامه‌نویسان ما در عرصه‌ی اجتماع برای شناخت جامعه به میزان کافی نیست، چه این حضور شفاف می‌تواند به قدرت درامِ فیلمنامه‌نویسان بیفزاید و باعث شود که شخصیت‌های قابل باورتری را به نگارش و تصویر درآورد و فضای ملموس‌تری از مشکلات، شادی‌ها و غم‌های جامعه در سینما، مخاطبین عام و خاص را برای دیدار به شوق آورد هم‌چنین فکرها را تحریک کند و تأملی بر رفتار مدیران در جامعه پدید آورد.

آفت بزرگ‌تر آن که فیلمنامه‌نویسانی داریم که پس از نگارش یک یا دو اثر مطلوب از هر حیث در توهم موفقیت آن اثر خویش فرو رفته و در کارِ کل‌نویسی به مرداب بیهوشی گرفتار آمده‌اند و نان آن یک اثر خود را با تکرار دایمی می‌خورند و این آفتی است که برای هر هنرمندی می‌تواند واقع شود اما فیلمنامه‌نویسی که کارش فکر کردن است اگر به این آسیب دچار شود خود و عده‌ی کثیری را به خواب خرگوشی فرو می‌برد و جماعتی را معطل خوشنامی خود کرده و مخاطبان واقعی سینما و هنر را از این هنر وازده می‌کند.

به اعتقاد من لازم است که فیلمنامه‌نویسان ما پس از هر کار در مقام مقایسه و آسیب‌شناسی آن اثر خود برآیند و برای کار بعدی تتبعی در چگونگی کوشش بیش‌تر در عمیق‌تر کردن سطح و عمق ارتباط با مخاطب انجام دهند. لازم به ذکر است یکی دیگر از آفات هنرِ فیلمنامه‌نویسی همانا گرفتار آمدن در پرتگاه تکرار آثار موفق است و کپی‌برداری شرافتمندانه از دیگر آثار (داخلی و خارجی). هنر اقتباس اگر با ترجمان مناسبی از بُعد در نظر گرفتن هنجارها و عرف داخلی و ... همراه نباشد جدی‌ترین آثار را به سخره تبدیل می‌کند و بدون آن که قصد مضحکه کردن اثر ارژینال را داشته باشد به واسطه‌ی عدم رعایت تکنیک به سخره گرفته می‌شود و چه بسیار است این اتفاقات و اشتباهاتی که در سینمای ایران روی داده است.

و آسیب آخر این که نویسنده‌یی بخواهد با اثرش دنیا را تکان دهد و بدون آن که تمرکز لازم را بر اثر خود داشته باشد به وادی شعارزدگی و تفریط بلغزد و چه خطرناک‌تر است این اشتباه در مقایسه با فیلمنامه‌نویسی که با فریب‌های سطحی تلاش در جذب مخاطب می‌کند چرا که آسیبِ این نوع نوشتن دامن خودِ نویسنده را می‌گیرد و مخاطب با هر میزان سواد اثر را جدی نگرفته و چون در سطح ایجاد باور پیش نرفته است اَلکن باقی می‌ماند ■