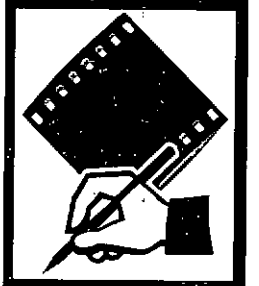
کارگاه فیلمنامه

با سپاس از آقایان: جعفر حسنی، شهاب شادمان، حمید منتظری
و خانم شعله نظریان

- از ایده تا فیلمنامه (بخش دهم)
  ضرورت نگارش خلاصه‌ی داستان
- شخصیت پردازی در فیلمنامه(بخش سوم)
- معرفی کتاب
- آشنایی با کتاب‌های سینمایی روز
- گزارش بانک فیلمنامه



از ایده تا فیلمنامه

ضرورت نگارش خلاصه‌ی داستان

(بخش دهم)

جعفر حسنی

نگارش خلاصه‌ی داستان در دو مرحله ضروری خواهد بود. اولین بار زمانی که نویسنده هنوز متن فیلمنامه را ننوشته است، یک ایده و فرضیه‌ی داستانی کلی و خام دارد که ممکن است حتی آن را به روی کاغذ نیز نیاورده باشد. در چنین حالتی تنها نویسندگان جوان و کم‌تجربه ممکن است بدون نوشتن طرح و خلاصه‌ی داستان و تعیین ساختار کلی فیلمنامه شروع به نوشتنِ صحنه‌ها، گفت‌وگوها و به‌طور کلی نوشتن فیلمنامه با تمام جزییات آن نمایند ولی فیلمنامه‌نویسان باتجربه هرگز چنین کاری را انجام نمی‌دهند آن‌ها به خوبی می‌دانند که نوشتن طرح یا خلاصه‌ی داستان چه اهمیتی دارد و چه‌قدر می‌تواند کیفیت و حتی سرعت کار آنان را افزایش دهد. پس آن‌ها قبل از آن‌که وارد مرحله‌ی نهایی نگارش فیلمنامه شوند ابتدا ایده، فرضیه‌ی داستانی و طرحی کلی از آن چه در ذهن دارند را به روی کاغذ می‌آورند. این طرح کلی کمک می‌کند که آن‌ها در یک دید، کلیت کارشان را پیش رو داشته باشند و قبل از هر کسِ دیگری خود بتوانند آن را ارزیابی کرده، نقاط کور و گنگ و مبهم یا غیرمنطقی در روند داستان را پیدا و ایرادهای آن را برطرف نمایند. هم‌چنین بتوانند برآورد روشنی از روند حرکتی شخصیت‌ها داشته باشند و بفهمند کدام شخصیت زاید است، داستان آن‌ها به چه شخصیت دیگری نیاز دارد، کدام مرحله از رفتار شخصیت‌ها بی‌منطق، 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 می‌تواند وارد دنیای تاریک شخصیت‌های داستانش شود و گام در عمق ناپیدای قصه‌اش بگذارد. خلاصه‌ی 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 خلاصه‌ی داستان مثل ساختن بنا بدون نقشه است. وقتی معماری بدون طرح و نقشه شروع به ساختمان‌سازی می‌کند، در طول کار احتمالاً بارها مجبور به تخریب قسمتی از ساختمانی که ساخته و تغییر مکان دیوارها، درها و سایر جزییات 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 این که پیشرفت کار نیز به تأخیر می‌افتد.

زمان دیگری که به احتمال بسیار زیاد شما مجبور به نوشتن خلاصه‌ی فیلمنامه‌ی خود می‌شوید، زمانی است که می‌خواهید فیلمنامه را به شوراهای بررسی فیلمنامه و تولید ارایه دهید. همیشه اغلب مراکز سینمایی و تلویزیونی با انبوهی از فیلمنامه‌ها روبه‌رو هستند که برای تولید به آنان ارایه و پیشنهاد می‌شود و کارشناسان این مراکز ناچارند زمان زیادی را صرف مطالعه و بررسی این کارها نمایند؛ در حالی که بسیاری از این متون به خاطر ضعف در داستان‌پردازی واقعاً ارزش وقتی که صرف مطالعه‌ی آن‌ها می‌شود را ندارند به همین دلیل مراکز سینمایی و اعضای شوراهای فیلمنامه ترجیح می‌دهند پیش از مطالعه‌ی متن کامل، طرح و خلاصه‌ی فیلمنامه را بررسی کنند و در صورتی که کلیت فیلمنامه‌ی پیشنهادشده با سیاست‌های کاری و سازمانی آن‌ها هم‌خوانی داشت و از سطح قابل قبولی نیز برخوردار بود به مطالعه‌ی متن کامل بپردازند. پس در این زمان نیز شما به یک خلاصه‌ی داستان نیاز دارید. خلاصه‌یی که به شکلی مناسب، گیرا و تأثیرگذار نوشته شده باشد و بتواند خواننده را به مطالعه‌ی متن کامل فیلمنامه علاقه‌مند سازد. به همین دلیل همواره یکی از تمرین‌هایی که در کارگاه‌های آموزش فیلمنامه‌نویسی به هنرجویانم می‌دهم، نوشتن خلاصه‌ی داستان از روی فیلمنامه‌های خارجی و یا فیلمنامه‌های ایرانی است. برخی از هنرجویان این کار را به شکل درست و مناسبی انجام می‌دهند اما برخی دیگر متنی می‌نویسند که یا گنگ و نارساست و یا خیلی سطحی و پیش‌پاافتاده به نظر می‌رسد.

در خلاصه‌نویسی باید روی صحنه‌های کلیدی داستان دقت بیش‌تری داشت و بدیهی است که تشخیص این لحظات به دانش، تجربه و مهارت نویسنده بستگی دارد

در خلاصه‌نویسی باید از نوشتن جزییاتی که اهمیت زیادی ندارند و باعث گنگ و نامفهوم شدن قصه می‌گردند، خودداری نمود. هم‌چنین تجربه نشان داده بهتر است روی لحظاتی از داستان که به جنبه‌های عاطفی شخصیت‌ها می‌پردازد و انگیزه‌ها و رفتار آنان را معقول و پذیرفتنی می‌نماید، تأمل بیش‌تری کرد. به زبان دیگر در خلاصه‌نویسی باید روی صحنه‌های 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 زندگینامه‌ی مختصری می‌نویسند این زندگینامه 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 ۲۰ 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؛ هرچند ممکن است قصه‌ی 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 این صورت فاقد عمق لازمه خواهد شد و شکلی سطحی به خود می‌گیرد. ممکن است در جایی از داستان به جزییاتی از زندگی گذشته‌ی او نیز اشاره کنیم.

در فیلم «معجزه‌گر» ساخته‌ی «آرتور پن» در شروع فیلم ما زن جوانی را در قطار می‌بینیم که عینکی با شیشه‌ی تیره به چشم دارد. قطار به سوی مقصد می‌رود و زن جوان در افکار خود غوطه‌ور است. ما صدای گفت‌وگوی دو کودک (پسر و دختر) را روی تصویر چهره‌ی او می‌شنویم. گفت‌وگوی کوتاهی که به ما می‌فهماند او به همراه برادرش در یک شبانه‌روزی بزرگ شده است. او اینک به عنوان معلم به خانه‌یی 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، می‌شویم. این اختلاف تا آن‌جا پیش می‌رود که پدر تصمیم به اخراج معلم جوان می‌گیرد ولی معلم با از خود گذشتگی به ادامه‌ی کار خویش اصرار می‌ورزد. در چنین حالتی اگر ما از گذشته‌ی تلخ او اطلاع نداشته باشیم، اصرارش احمقانه و بی‌دلیل به نظر می‌رسد. به همین خاطر است که فیلمنامه‌نویس برای طبیعی جلوه دادن اصرار او صحنه‌های آغازین را می‌نویسد تا ما بدانیم معلم بر اثر تجربیات شخصی خود احساس عاطفی شدیدی نسبت به دخترک کر و لال یافته است.

اگر نویسنده شخصیت‌ها را خوب بشناسد و زندگینامه‌ی آن‌ها را بداند شخصیت‌های داستانش قابل لمس، طبیعی و واقعی‌تر جلوه می‌کنند. گاهی گذشته‌ی شخصیت‌ها به ما کمک می‌کند تا به اطلاعات دیگری درباره‌ی آن‌ها دست یابیم. برای مثال فرض کنیم که فیلمنامه‌ی 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، می‌توانیم نتیجه بگیریم پس احتمالاً باید از سطح سوادی برابر برخوردار باشند و نیز با عشق زندگی خود را آغاز کرده‌اند. حالا چرا آن عشق تبدیل به نفرت شده است؟ آیا ازدواج آن‌ها عجولانه بوده است؟ آیا «تصمیم‌گیری

شتابزده» یکی از خصوصیات اخلاقی آن‌هاست؟ اگر چنین است پس در جایی از یکدیگر نیز به همین شکل شتابزده عمل خواهند کرد. مشاهده می‌کنید، یک نکته‌ی به ظاهر کم‌اهمیت نکات مهم دیگری را برای ما روشن می‌کند. دانستن زندگینامه، به نویسنده کمک می‌کند که برای هر عمل شخصیت پاسخی روشن و قانع‌کننده داشته باشد.

زمان در فیلمنامه

زمان در فیلمنامه را می‌توان به زمان جاری، زمان دراماتیک و زمان فیزیکی تقسیم نمود. زمان جاری، داستان را از لحظه‌ی شروع تا پایان در بر می‌گیرد، فرقی نمی‌کند که داستان ما در دو ساعت رخ می‌دهد – مثل فیلم ماجرای نیمروز که به اتفاقات رخ داده شده در یک شهر کوچک در طول دو ساعت از شبانه‌روز می‌پردازد – یا از عصر غارنشینی آغاز شده و به زمان حاضر یا حتی آینده می‌رسد – مانند فیلم ۲۰۰۱: یک اودیسه‌ی فضایی–.

زمان دراماتیک متوقف نگاه داشتن، حذف بخش‌هایی از زمان یا کش دادن زمان است. مدت زمانی است که ما برای اتفاقات مختلف داستان در نظر می‌گیریم. برای مثال ممکن است ما شخصیتی را نشان دهیم که سیگاری روشن می‌کند و پکی به آن می‌زند. بعد به سرعت نشان دهیم که سیگارش به انتها رسیده و تمانده‌ی سیگارش را زیر پا خاموش می‌کند در حالی که در شرایط عادی و خارج از داستان این سیگار کشیدن می‌تواند پنج دقیقه به طول بینجامد، ما آن را در دو ثانیه نشان داده‌ایم و این شامل زمان دراماتیکی می‌شود.

زمان فیزیکی وقتِ مربوط به هر صحنه را نشان می‌دهد و مشخص می‌کند که صحنه‌ی مورد نظر در شب می‌گذرد یا روز. فراموش نکنید که ما صرفاً شب یا روز بودن زمانِ صحنه را مشخص می‌کنیم و ساعت دقیق حوادث و رویدادها در فیلمنامه به‌ندرت نوشته می‌شود. این کار موقعی انجام می‌پذیرد که قصه‌مان ضرب‌الاجل زمانی داشته باشد. مثلاً در داستانی قرار است مردی ساعت شش صبح روز بعد اعدام شود. وکیل‌مدافع و خانواده‌ی او آخرین تلاش‌هایشان را برای رهایی آن مرد از مرگ به کار می‌گیرند. قصه از شب قبل از اعدام آغاز می‌شود و نشان می‌دهیم که وکیل یا همسر مرد بیش از هفت یا هشت ساعت برای نجات متهم فرصت ندارند. در چنین حالتی هر چه زمان می‌گذرد، وضعیت آنان بغرنج‌تر می‌شود و نگرانی و اضطراب در داستان افزایش می‌یابد. در این صورت اعلام ساعت به ساعتِ گذشت زمان می‌تواند درامی نفس‌گیر به وجود آورد. این فرم بیش‌تر در داستان‌هایی به کار می‌رود که زمانِ جاری محدودی دارند و به واقعه‌ی تاریخی مشخصی مربوط می‌شوند و یا نویسنده با این ترفند تلاش می‌کند حس واقعی بودن آن رویداد را تقویت نماید ■