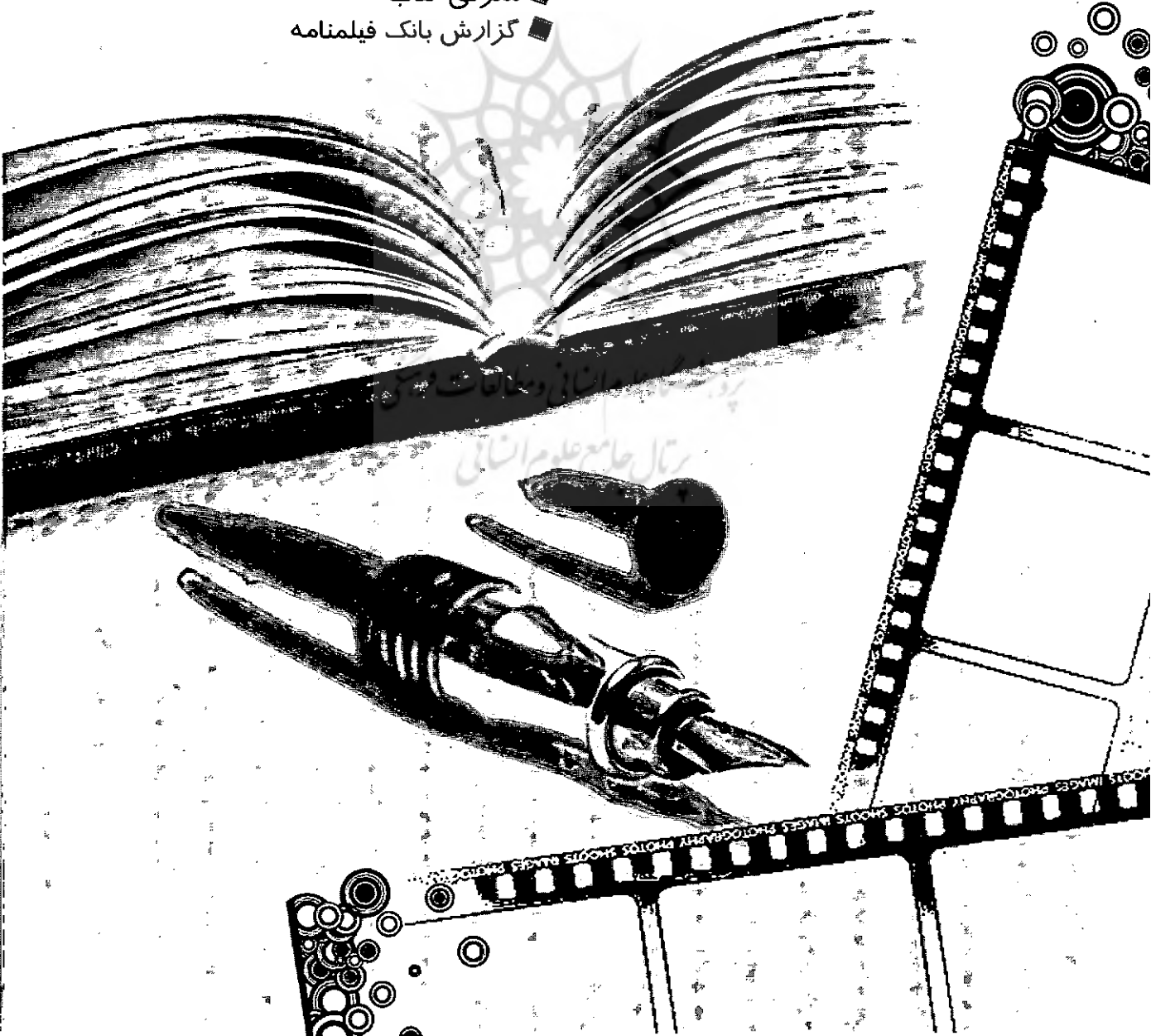
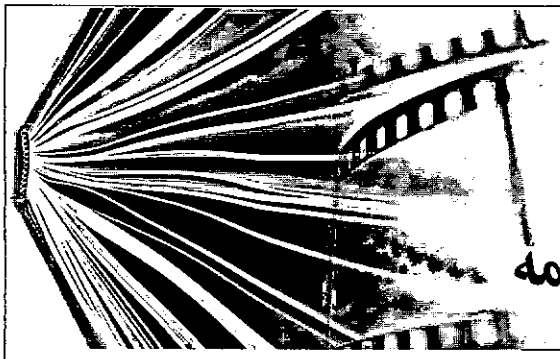
کارگاه فیلمنامه

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

- از ایده تا فیلمنامه (بخش چهاردهم)
- شخصیت پردازی در فیلمنامه(بخش هفتم)
- بررسی فیلم هیت/گرما
- واقعیت و فیلمساز مستند
- بررسی فیلمنامه‌ی روز هشتم(بخش اول)
- معرفی کتاب
- گزارش بانک فیلمنامه





از ایده تا فیلمنامه

ضرورت مطالعه‌ی فیلمنامه

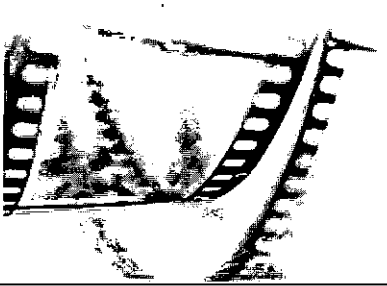
جعفر حسنی (بخش چهاردهم)

غلبه بر تردید و دودلی در نوشتن

برخی از هنرجویان فیلمنامه‌نویسی بیش از حد در خصوص مسایلی نظیر نقطه‌ی عطف یا آن چه در کتاب‌های «سید فیلد» مطرح شده دچار وسواس، تردید و عدم اطمینان می‌شوند و این نامطمئن بودن به قدری آزارشان می‌دهد که به‌کلی دست از نوشتن می‌کشند. این گروه باید بدانند برای فیلمنامه نوشتن لازم نیست که به‌طور قطع و بدون استثنا طبق الگوی سید فیلد عمل کنیم؛ یک متر یا یک خط‌کش به دست بگیریم و دنبال این باشیم که در دقیقه‌ی اول فلان نکته مطرح شود، در دقیقه‌ی سوم مسئله‌ی بعد، در دقیقه‌ی هفتم ... شاید اگر از بسیاری از نویسندگان حرفه‌یی سؤال شود که نقطه‌ی عطف اول فیلمنامه‌شان در چه صفحه‌یی قرار گرفته، نتوانند پاسخ روشنی دهند. البته نویسندگان حرفه‌یی می‌دانند که هر فیلمنامه‌یی به‌طور حتم به یک قصه‌ی فرعی نیاز دارد؛ قصه‌یی که رابطه‌ی تنگاتنگی با موضوع اصلی داشته باشد، از دل آن بیرون بزند و در نهایت نیز بر آن اثر بگذارد اما این‌گونه فکر نمی‌کنند که اگر نقطه‌ی عطف اول قصه‌شان به جای صفحه‌ی بیست و هفت در صفحه‌ی بیست و نه رخ دهد آسمان به زمین می‌رسد. آن‌ها می‌دانند که فیلمنامه‌شان به ساختاری سه پرده‌یی نیاز دارد و بر این اساس یک تقسیم‌بندی کلی را برای کار خود در نظر می‌گیرند؛ بر این مبنا که قصه‌ی فرعی فصل میانی فیلمنامه را شکل دهد و فیلمنامه را از دچار شدن به ساختاری تخت و یک‌خطی و یکنواخت دور سازد. وقتی خط‌کش به دست می‌گیریم و سعی می‌کنیم عناصر قصه را بر اساس الگوی سید فیلد طراحی کنیم احتمال زیادی وجود دارد که فیلمنامه شکل خشک و تصنعی به خود گیرد، ضمن این که به‌طور معمول نویسندگان کم‌تجربه و جوان در این‌گونه مواقع آن‌قدر غرق این دقایق یا سانتیمترها می‌شوند که از پرداختن به سایر عناصر مهم مثل شخصیت‌پردازی، منطق داستانی و درگیری‌های عاطفی شخصیت‌ها غافل می‌شوند و یا حرکت به روش الگوی سید فیلد را به‌کلی غیرعملی می‌بینند و همان‌طور که در بالا گفته شد، عطای کار را به لقایش می‌بخشند.

توصیه‌یی که من در این مواقع برای هنرجویانم در کلاس‌های فیلمنامه‌نویسی دارم این است که زیاد خود را درگیر این تقسیم‌بندی نکنند، بلکه از زاویه‌ی دید دیگری به کارشان بنگرند. آن چه مهم به نظر می‌رسد این است که فیلمنامه نباید فرمی یک‌خطی داشته باشد، باید دارای قصه‌یی فرعی در فصل میانی باشد. مهم این است که فیلمنامه‌ی شما شکلی متنوع و جذاب داشته باشد. اگر این جذابیت - با استفاده از عناصر مناسب - ایجاد شده باشد، کارتان را درست انجام داده‌اید و لازم نیست به هیچ وجه به نقطه‌عطف‌ها فکر کنید اما اگر جذابیت نداشته باشد یا مسیری تخت، یکنواخت و یک‌خطی را تا پایان دنبال کند، آن کار به‌طور حتم ایراد دارد. ضمن این که نباید فراموش کرد الگویی که سید فیلد مطرح می‌کند مربوط به فیلمنامه‌یی صد و بیست صفحه‌یی است، در حالی که اغلب فیلم‌ها زمانی کوتاه‌تر و یا بلندتر دارند. در حال حاضر فیلمنامه‌هایی که در ایران به تولید می‌رسند حجمی حدود شصت تا هفتاد صفحه‌ی تایپ‌شده‌ی A۴ دارند و اگر فیلمنامه‌یی با تعداد صفحات بیش‌تر نوشته شود کارگردان و تهیه‌کننده فیلمنامه‌نویس را مجبور می‌کنند تعدادی از صحنه‌ها را حذف کند تا از زمان و هزینه‌ی تولید کاسته شود. پس در این صورت اصرار بر الگوی صد و بیست صفحه‌یی سید فیلد کار بیهوده‌یی است. البته منظور این نیست که الگوی مذکور غیرقابل استفاده است و به درد نمی‌خورد، بلکه برگرفته از بسیاری فیلم‌های موفق بوده و به‌کارگیری درست آن نیز می‌تواند به کارهای موفق دیگری بینجامد. حرف من در راستای توجیهات برخی از نویسندگان غیرحرفه‌یی که چنین دیدگاهی را دستاویزی برای سرپوش گذاشتن بر ضعف و ناتوانی خود در نگارش فیلمنامه‌ی قصه‌پرداز قرار می‌دهند نیست. این افراد هر فکرِ بی‌سر و ته و خسته‌کننده‌یی را که به ذهنشان می‌رسد روی کاغذ می‌آورند و بعد انتظار دارند دیگران با شور و اشتیاق آن را بخوانند یا حاضر به سرمایه‌گذاری برای تولید آن شوند، بعد هم که برخورد سرد مخاطبین را می‌بینند و ایرادات ساختاری داستان به آن‌ها گوشزد می‌شود می‌گویند حالشان از الگوی سید فیلدی به هم می‌خورد. این حرکت را درست نمی‌دانم. ما نمی‌توانیم نسبت به تجربه‌ی نویسندگان و نظریه‌پردازان بزرگ و الگوهای نوشتاری بی‌اعتنا باشیم. مسئله این است که یک هنرجو به هر حال باید با عناصری که حاصل سال‌ها تجربه‌ی نویسندگان مختلف است آشنا

نویسنده قبل از هر چیز باید اصول را یاد بگیرد. وقتی اصول نویسندگی را یاد گرفت آن‌گاه می‌تواند به راه‌های جدیدتر فکر کند، به سبک‌های دیگر بیندیشد و حتی دست به نوآوری بزند



شود. نویسنده قبل از هر چیز باید اصول را یاد بگیرد. وقتی اصول نویسندگی را یاد گرفت آن‌گاه می‌تواند به راه‌های جدیدتر فکر کند، به سبک‌های دیگر بیندیشد و حتی دست به نوآوری بزند. در رشته‌های دیگر هنری نیز موضوع همین است؛ یک هنرجوی نقاشی که نمی‌تواند به درستی قلم بزند یا رنگ‌ها را به خوبی نمی‌شناسد و یا طراحی نمی‌داند، نمی‌تواند مدعی ایجاد سبکی نو شود. این بیش‌تر نوعی شانه خالی کردن از یادگیری است تا حرفی منطقی. وقتی نویسنده توانست فیلمنامه یا فیلمنامه‌هایی بنویسد که کسی حاضر به خرید یا سرمایه‌گذاری روی آن شود و مخاطب با آن ارتباط برقرار سازد آن‌گاه است که می‌تواند حرف از نوآوری بزند، چون ابتدا توانایی خود را به اثبات رسانده و بعد مدعی اندیشه‌یی تازه شده است.

اما در یک کلام، بخشی از نوشتن یک فیلمنامه هنر است و بر این اساس نیاز به اندکی رها شدن از قید و بندهایی از این دست دارد.

مطالعه‌ی فیلمنامه‌های خارجی، ابزاری برای یادگیری

سینما آمیخته‌یی از هنر و صنعت است و در جامعه‌ی ما صنعتی وارداتی به حساب می‌آید؛ مانند بسیاری صنایع دیگر. پس لازم است ما ابتدا با این صنعت به خوبی آشنا شویم، پیچیدگی‌های آن را دریابیم، به رمز و راز و قدرت جادویی آن پی ببریم و بعد آن‌گونه که می‌خواهیم از آن استفاده کنیم. از این رو مطالعه‌ی دقیق فیلمنامه‌های خوش‌بافت و بررسی و تحلیل فیلم‌های خوش‌ساخت از ضروریات و یکی از ابزار آموزش این فن است؛ مطالعه و بررسی برای استفاده و یادگیریِ الگوی فنی، نه محتوایی. در نتیجه اگر از شما خواسته می‌شود فیلمنامه‌یی مثل «سکوت بره‌ها» یا «شمال از شمال غربی» و یا «ترمیناتور» را بررسی و روی آن کار کنید، منظور این نیست که ببینید شخصیت جنایتکار آن فیلمنامه چه می‌کند بلکه باید به ساختار، شخصیت‌پردازی و نحوه‌ی روایت داستان توجه کنید؛ ببینید فیلمنامه‌نویس چه‌طور و چگونه قصه‌اش را تعریف می‌کند، به چه صورتی شخصیت اصلی‌اش را معرفی کرده، چگونه در قصه ابهام ایجاد می‌کند و مخاطب را درگیر موضوع قصه می‌سازد و چه‌طور در پایان به تمام سؤالاتی که در

طول قصه ایجاد کرده پاسخ می‌دهد. با این کار شما با نقاط عطف در فیلمنامه، بحران، نقطه‌ی اوج، معرفی ضدقهرمان و ... آشنا می‌شوید.

وقتی صحبت از فیلمنامه‌های خارجی به میان می‌آید برخی هنرجویان با تعجب و حیرت می‌پرسند چرا باید فیلمنامه‌ی خارجی مطالعه کنیم؟! چرا فیلمنامه‌های ایرانی که فضایی ملموس‌تر و آدم‌هایی آشناتر را در خود دارند نخوانیم و آن‌ها را الگوی خود قرار ندهیم؟! پاسخ این سؤال آن است که مطالعه‌ی فیلمنامه‌های ایرانی هیچ ایرادی ندارد و حتی در جای خود می‌تواند کاری مفید هم باشد، مفید از این نظر که نویسنده با سینمای بومی بیش‌تر آشنا می‌شود و به درک بهتری از امکانات، محدودیت‌ها و سلایق تهیه‌کننده‌ها و مخاطب ایرانی می‌رسد، اما این کارها اغلب در مرحله‌ی آموزشی و به عنوان کارهای الگویی از نظر فنی و ساختار و ساختمان فیلمنامه‌نویسی نمی‌توانند چندان قابل اعتنا باشند، چرا که فیلمنامه‌های ایرانی – البته جدا از موارد استثنایی – اغلب از طرح و ساختار پیچیده و جذاب و شخصیت‌پردازی عمیق و قوی برخوردار نیستند یا آن گروه هم که شخصیت‌پردازی خوبی دارند، از لحاظ داستان‌پردازی یک‌خطی، یکنواخت و خسته‌کننده هستند. به همین خاطر در مرحله‌ی یادگیری اصول فیلمنامه‌نویسی آن‌گونه که باید نمی‌توانند الگوی آموزشیِ مناسبی به حساب آیند. کارهایی مثل «سفر به قندهار»، «پری»، «ابر و آفتاب»، «گبه» و ... را در نظر بگیرید. خیلی‌ها از تماشای این فیلم‌ها لذت می‌برند اما بسیاری هم ممکن است نتوانند با این آثار ارتباط برقرار کنند. در این گونه کارها قصه و فیلمنامه به عنوان یک اثر مستقل دارای اهمیتی ویژه نیست، بلکه کلیت اثری که ارایه می‌شود مهم است، یعنی فیلمنامه‌ی این آثار را باید همراه با اجرا و کارگردانی، بازی، فیلمبرداری، نورپردازی، فرم و ... مورد بررسی و ارزشیابی قرار داد.

در فیلم سفر به قندهار یک زن جوان تحصیلکرده‌ی افغانی مقیم یک کشور اروپایی وقتی می‌فهمد خواهرش که در افغانستان زندگی می‌کند تصمیم به خودکشی دارد، راهی وطن می‌گردد تا مانع این اتفاق شود. او مسیری خطرناک را در پیش می‌گیرد و در این بین با نزدیک شدن به مرز و ورود به خاک افغانستان با اوضاع داخلی افغانستان و رنجی که زنان این کشور متحمل می‌شوند آشنا می‌شود، در حالی که تا پایان فیلم خواهر خود را نمی‌یابد و ما هم نمی‌فهمیم که بالاخره با خواهر روبه‌رو خواهد شد یا نه. می‌توان گفت قصه پایان ندارد و از لحاظ فنی و قصه‌پردازی کامل نیست و فیلمساز که البته خود قصه‌پرداز توانایی هم است این را می‌داند اما برایش مهم نیست. او فکر می‌کند در فیلمش توانسته حس و نگاه خود را به مخاطب منتقل سازد و همین برایش کافی است. بحث بر سر این نیست که او درست فکر می‌کند یا نادرست بلکه باید دانست فیلمنامه‌ی آثارِ صرفاً هنری یا شاعرانه و حسی به صورت مستقل آثار کاملی محسوب نمی‌شوند و آن‌گونه که باید به اصول و قواعد فیلمنامه پایبند نیستند ■