مسعود اوحدی

کارگردان، فیلمنامه‌نویس، فیلمنامه

بزرگترین پرسشی که تئوری «کارگردان ــ محور»ی چون تئوری مؤلف در برابرمان می‌گذارد اینست که اگر هنرمند آفرینندهٔ فیلم همان کارگردان باشد، پس نقش هنرمندان دیگری که در آفرینش آن سهیم بوده‌اند چه می‌شود و اصلاً چگونه یک اثر هنری می‌تواند حاصل کار جمعی، افکار، و اهدافی این چنین گونه گون باشد؟ آیا مقایسه و مقابلهٔ محصولات تجاری ــ تفننی هالیوود با فیلمهای «هنری» اروپا (بویژه، آثار آوانگارد و اکسپرسیونیستی) و آثار شخصی /تجربی فیلمسازان سینمای زیرزمینی ــ آنگونه که بسیاری از نظریه‌پردازان و منتقدین پیشین مدّعی بوده‌اند ــ می‌تواند پاسخگوی چنان پرسشهائی باشد و تألیف و آفرینش فیلم از آنچه که محصول و برآیند استعدادهای گونه گون است، جدا شود؟ اروین پانوفسکی ساختن فیلم را با بنا کردن یک کلیسای جامع مقایسه می‌کند: یک کلیسای بزرگ، حاصل کار جمعی متخصّصان بسیاری است که هنرمند معمار تنها یکی از آنان است. چنانکه متخصّصان هالیوود نیز به‌همین ترتیب در کنار کارگران، در ساخت یک اثر سینمائی شرکت دارند.

فرانسوا تروفو در مقالهٔ «گرایشهای ویژه در سینمای فرانسه»، خط‌مشی سینمای

مؤلف را مشخّص کرده و طی آن از سینمای هالیوود به‌شیوه‌ای دیگر دفاع می‌کند؛ از نظر تروفو، اثر یک مؤلف (Auteur) را ــ با اینکه اغلب حتّی توجّهی به‌آن نمی‌شود ــ می‌توان در بسیاری از فیلمهای هالیوود مشاهده کرد. امضای این مؤلف که نوعاً همان کارگردان فیلم است، می‌تواند توسط منتقد دقیق و حسّاس تمیز داده شود. هدف تروفو از این مقاله، در ابتدای امر، ارائهٔ یک تئوری کلّی نبود. نظر او پاسخی بود جدلی و چالش‌برانگیز به‌منتقدان سالهای نخستین بعد از جنگ [دوّم] که به‌اشتباه فیلمنامه‌نویس را مؤلف فیلم می‌دانستند ــ البتّه اگر قرار بود اصلاً مؤلّفی برای فیلم بشناسند. آنچه در این مقاله مورد نظر است، بررسی شخصیت، نقش، و رابطهٔ خلاّق کارگردان با حوزه‌های گوناگون حرفه و تفکّر، بویژه ارتباط با آن زمینه‌های اندیشگی است که در صورت ظاهر به‌نویسنده [فیلمنامه‌نویس] تعلّق دارد. امّا پیش از این بررسی، مشخّصات حرفه و هنر کارگردانی را مورد توجّه قرار می‌دهیم:

کارگردانی سینما، به‌هر انگیزه که باشد، خود وسیله‌ای بسیار مناسب جهت ارتباط و تفاهم میان انسانهاست. کارگردان با آگاهی و تسلّط بر امکانات بالقوه‌ای که ابزار و تکنولوژی سینما و تکنیک‌های گذشته و حال فیلمسازی در اختیارش می‌گذارد، می‌تواند ازاین رسالهٔ ارتباطی نهایت استفاده را بنماید. کارگردانی سینما خود گونه‌ای طراحی است؛ طراحی در مفهوم کلّی، طراحی زمان، طراحی فضا، طراحی عناصر و یژهٔ بیان تصویری، و آنگاه، طراحی صدا. در اینجا، مقولهٔ ترکیب‌بندی بیرونی و درونی، و خلاصه، افکاری که باید در شکلی ملموس عینیّت یابند نیز مطرح است. چگونگی ارائهٔ آن افکار بر پردهٔ سینما و انتقال آن افکار بعنوان محتوایی که از درون شکل برخاسته و بر پرده نمایان می‌شود، مسأله بازیگر و مطرح شدن او به‌عنوان شخصیت/انسان و تجسّم واقعیّت شخصیتهایی که وجودشان برای گفتن داستان [یا بیان موقعیّت] لازم است، و شاید مهمتر از همه، مسأله تماشاگر (چرا که خمیر مایهٔ تلاش کارگران در همین‌جا، یعنی رابطهٔ بین کارگران و قصّه از یک‌سو، و رابطهٔ او با تماشاگر از سوی دیگر، قرار دارد)، همه در روند اصول و تکنیک و هنر کارگردانی قرار دارند.

کارگردانی سینما را نباید با کارگردانی هنرهای نمایشی دیگر یکسان پنداشت. در تئاتر، کارگردان همچون رهبر ارکستر، کارش برداشت و تعبیری از کار مؤلف است، حال آنکه نقش کارگردان سینما، کم و بیش همچون نقش مؤلف یا خالق اثر است ــ

نه‌تنها از این نظر که کارگردان سینما در مفهوم فیلم و پیشبرد فیلمنامه سهیم است، بلکه ماهیتاً سینما پردازی کاری تألیفی و خلاّقه است. درواقع تفاوت کار در تفهیم است نه در تعبیر. به‌عبارت دیگر، کارگردان فیلم، کارگردانی را بسیار پیشتر از مرحلهٔ فیلمبرداری آغاز می‌کند. در مرحلهٔ فیلمنامه‌نویسی، کارگردان همانگونه که به‌رهبری بازیگران می‌پردازد، ابتدا فیلمنامه‌نویس، و سرانجام تدوین گر را در اطاق تدوین فیلم هدایت و رهبری می‌کند. توانایی کارگردان بسته به‌جذب و هدایت خلاقیّت‌دیگران، و انتقال آن خلاّقیت‌ها به‌حوزهٔ استعدادهای شخصی خود است.

بدون تردید، در آفرینش یک اثر سینمائی کار کارگردان بر کار فیلمنامه‌نویس اولویّت دارد؛ در آثار کنونی سینمای مدرن، غالباً ایده و تم فیلم از آنِ کارگردان است. یعنی کارگردان موضوع و تم فیلم را انتخاب می‌کند و آنگاه نویسنده‌ای را برمی‌گزیند که بتواند دیدگاهها و برداشتهای او را پرداخت نماید. بدین‌ترتیب، کارگردان در ساختار فیلمنامه بطور کامل نفوذ دارد. امّا در این راه، کارگردان بالطبع باید زمینهٔ خلاقه و فرهنگی لازم را برای نویسنده فراهم کند. و از آنجا که تم فیلم متعلّق به کارگردان است، ساختار فیلمنامه از درک و دریافتی که نویسنده از تم کارگردان دارد، شکل می‌گیرد و سرانجام، نویسندگی فیلمنامه در جزئیات از طریق تصوّر کارگردان از صورت نهایی فیلم، تحقّق می‌پذیرد. بهترین نمونهٔ این هماهنگی را می‌توان در فیلمنامه‌های «مارگریت دورا» و «آلن رب گریه» و شیوهٔ کار آنها با «آلن رنه» کارگردان بزرگ فرانسوی، پیدا کرد.

آنچه که ما بعنوان شخصیّت و آثار حضور کارگردان می‌شناسیم، از راههای گوناگون می‌تواند مشخّص شده و مورد بررسی قرار گیرد. سبک کارگردان یکی از آن راههاست. در هر کار هر کارگردان قابل‌اعتنایی سبک قابل ردّیابی است و به‌غیر از عواملی مثل ساختار تصویر (ترکیب‌بندی، نور، حرکات دوربین)، بازیگری، تدوین (ریتم، شتاب ریتم و...) و جلوه‌های فرعی یا مکمل (موسیقی ــ جلوه‌های صوتی و تصویری /نوری)، دو عامل بسیار مهم یعنی: مسألهٔ **انتخاب موضوع** و **ساختار فیلمنامه** از مهمترین عوامل شناخت سبک کارگردان و تمیز شخصیّت و حضور اوست:

۱ ــ انتخاب موضوع

فلسفه، دیدگاهها و علائق فیلمساز از مواد / موضوعهایی که وی با آنها کار می‌کند

و شیوهٔ نگرش او به‌موضوعهای مذکور مشخّص می‌شود؛ مثلاً آلن رنه در اکثر آثار خود عملاً نشان داده که موضوع یا مواد تشکیل‌دهندهٔ موضوع موردتوجه او، جنگ و اثرات سیاسی ــ اجتماعی آن، جلوهٔ تماتیک زمان، و خاطرات انسان است. از سوی دیگر می‌بینیم که کارگردان دیگری همچون بونوئل به‌تأثیرات متقابل فانتزی و واقعیّت، نمادپردازی، وارایهٔ فانتزی انسانی در یک هیأت سوررئالیستی می‌پردازد، و باز از سوی دیگر، «برگمن» با موضوع فلسفهٔ وجود، حضور خدا، و تجلّی این افکار در شخصیتهایش، بلافاصله سبک، حضور و شخصیّت خود را نمایان می‌سازد.

۲ ــ ساختار فیلمنامه

انتخاب موضوع در شکل گیری ساختمان فیلمنامه اثر مستقیم دارد. تشابه تمهای فیلمنامه‌ها، داستان‌ها، و شخصیتها از فیلمی به‌فیلم دیگر، یکی از نشانه‌های سبک کارگردان است. در این مورد، اشاره به‌تمهای مورد علاقهٔ کارگردانان نامبرده که در ساختار فیلمنامه‌هایشان انعکاس یافته، می‌تواند آموزنده باشد:

در غالب آثار «رنه»، خاطرات و گفتار و صدای آزاد بر روی تصاویر (صحنه‌ها)، و صداهایی که منشاء آنها موقتاً دیده نمی‌شود، یا بعداً در تصویر می‌آیند، بصورت یک تم مشخص مشاهده می‌شود. در مورد بونوئل، تم مقابلهٔ خیر و شر، و نمادهای آئین کاتولیک، تقریباً در تمامی آثار وی نمایان است. امّا در آثار برگمن، قصّه از طریق گفتگوهایی که درون شخصیتها را عیان ساخته و غالباً بر محور یک حادثه یا موقعیّت جریان دارند، پرورش می‌یابد. درواقع، برگمن طرح فیلمنامهٔ خود را با تمهای مورد علاقهٔ خود شکل داده و شخصیّت می‌آفریند.

شخصیّت و حضور کارگردان در مراحل شکل‌پذیری فیلمنامه

در آغاز، هستی فیلم تنها در قالب یک ایده یا طرح نمایان می‌شود. از آنجا که تهیهٔ فیلم مستلزم صرف مخارج و وقت زیاد است، ایدهٔ فیلم غالباً به‌صورت نوشته درآمده و طرحی برای گسترش آن در نظر گرفته می‌شود و پیش از اینکه تهیهٔ فیلم عملاً آغاز شود، طرح مزبور به‌شکل مدوّن درمی‌آید که در کامل‌ترین و مفیدترین شکل آن، دستورالعمل فکری است که باید در قالب تصویر و صدا به‌تحقّق درآید.

قصّهٔ فیلم در طرح کنش‌هایی شکل می‌گیرد و فیلمنامه به‌وجود می‌آید و فیلمنامه،

بنوبهٔ خود امکان اجرا یا تهیهٔ فیلم را فراهم می‌آورد. امّا طرح فیلم هرچند مفید و ارزشمند، پیش از مرحلهٔ اجرا تنها همان ایده یا فکر فیلم است؛ همانگونه که متن یک نمایشنامه نمی‌تواند جانشین اجرای آن شود، فیلمنامه نیز نمی‌تواند جای فیلم را بگیرد ولی یک فیلمنامهٔ خوب که هوشمندانه به‌رشتهٔ تحریر درآمده، می‌تواند راهنما، منبع الهام، و حتّی یک هدف باشد.

کارگردانان مختلف به‌روشهای گوناگون از فیلمنامه استفاده می‌کنند؛ ممکن است کارگردان از فیلمنامه (اعم از فکر، خلاصهٔ اثر، یا هر شکلی که طرح فیلم ایجاب نماید) بعنوان آینه‌ای استفاده کند که از طریق آن دیدگاههای خویشتن را انعکاس می‌دهد. فیلمنامه در دستهای او به‌صورت وسیله‌ای برای بیان افکارش درمی‌آید و خویشتنِ خویش و توانائی اش را برای رساندن مفاهیم به‌تماشاگر، در آن جای می‌دهد. اینجا کارگردان نه تعبیر پرداز، بلکه یک بداهه‌ساز است و کم و بیش به‌تجلّی خود، و نظرات و دیدگاههایش ــ در قالب قصّه‌ای که وسیلهٔ برقراری ارتباط او با دیگران است ــ می‌پردازد. کار او نه ترجمه، بلکه تبدیل و انتقال افکار است؛ خواهی نخواهی، چنین کارگردانی برقصّه اثر می‌گذارد، آنرا تغییر می‌دهد، سکانسهایی را می‌افزاید یا آنچه را که احساس می‌کند برای منظورش نامناسب یا از نظر کار سینما بی‌ارزش یا نارساست، حذف می‌کند. برای او قصّه مادهٔ کار بکری است که از طریق وجود وی به‌باروری می‌رسد.

از آنسو، ممکن است کارگردان دیگری به‌همان فیلمنامه بعنوان سندی غیرقابل جرح و تعدیل که در برابرش احساس مسؤولیّت و اطاعت دارد، بنگرد. چنین کارگردانی به‌ماده کار خود (قصّه) اجازه می‌دهد که بر وی تأثیر گذارد و واکنشهایش را هدایت کند. دقّت و صحّت، پرداخت جزئیات، و وفاداری به‌متن، معیارهای موفقیت وی را تشکیل می‌دهد. اغلب اوقات، بیشتر کارگردانان بین این دو حدّ نهایی برخورد با مادهٔ کار به‌خلق آثارشان می‌پردازند. یک کارگردان، در نمونهٔ نوعی خود به‌آفرینش، ترجمان، بداهه‌پردازی و تعبیر می‌پردازد. اینکه کارگردان چه هنگام بر مادّهٔ کار خویش تأثیر می‌گذارد یا نسبت به‌آن واکنش نشان می‌دهد، امری است که از یک فیلم تا فیلم دیگر، یا در همان فیلم، یا حتّی هنگام آفرینش یکی از صحنه‌ها، متغیّر خواهد بود. ممکن است یک کارگردان در شکلی فعّال، و کارگردانی دیگر بصورت انفعالی با فیلمنامه برخورد کند. حتّی ممکن است نگرش کارگردان بر مادهٔ کارش حالت معمایی برخورد با هر دو روش را داشته باشد؛

اگرچه این وضع شاید چندان قابل دوام نباشد. بسیاری از کارگردانان این کشمکش فعّال و منفعل را در چارچوب کار خویش قرار داده و درواقع کارشان ایجاد تعادل و گزینش میان این دو است.

پس بهرحال، هستی فیلم با ایده و داستانی آغاز می‌شود که معمولاً در فیلمنامه تجسّم یافته است. ایده و داستان فیلم برای برخی از کارگردانان، نشاندهندهٔ فیلم در صورت کامل آن و برای برخی دیگر تنها نقطهٔ آغاز است. از نظر هیچکاک «با به پایان رسیدن فیلمنامه [ساختن] فیلم هم به‌پایان رسیده است».

فیلمنامه می‌تواند جنبه «برنامه کار» و مرجع را داشته، و راهنمائیهای لازم را در طول تهیهٔ فیلم تأمین نماید. فیلمنامه در مفیدترین شکل آن باید کامل، ولی در عین‌حال، محدودکننده نباشد. مانند هر طرح خوب دیگر، فیلمنامه باید محل کافی برای تعبیر و تغییر لازم در جهت تحقّق ساخت فیلم در نظر بگیرد. چنین تعبیر و تغییری معمولاً باید بر پایهٔ برخی از عناصر فیلمنامه ــ و نه براساس عاملی که ممکن است برای داستان جنبهٔ نامربوط و مخرّب داشته باشد ــ انجام پذیرد.

کار کارگردان مشخّص کردن ارزشهای ضمنی فیلمنامه است. اعم از اینکه فیلمنامه را خود کارگردان نوشته باشد یا دیگری، سرانجام همان کارگردان است که باید داستان را از نظر طرح ساختاری اولیه و جزئیات مورد بررسی قرار دهد. به‌محض شروع کار، کارگردان خود را درگیر مشکلی می‌یابد که تا لحظهٔ اتمام آخرین نمای فیلم همراه اوست و آن اینکه: چگونه مفهومی را از رسانه‌ای به‌رسانهٔ دیگر منتقل سازد. بدیهی است که در حین انتقال، برخی حکّ و اصلاحات لازم می‌بایست صورت پذیرد. فیلمنامه یک مرحلهٔ واسطه‌ای، در بینابین ایدهٔ فیلم و خود فیلم است، ارزش فیلمنامه تنها در ویژگی آن بعنوان وسیلهٔ ارتباطی بین نویسنده و کارگردان است. چنین ارتباطی ــ بین دو انسان ــ بخودی خود پیچیده است و هنگامی که هر دو، شخصیت‌هایی خلاّق، فعّال و پرانرژی، ذهنیّت گرا، و متفاوت از نظر خصوصیّات فردی باشند مشکلات بزرگتر خواهند بود.

ارتباط کامل یا توافق تام بین نویسنده و کارگردان ــ اگر اصلاً چنین چیزی وجود داشته باشد ــ نادرست، و شاید غیرممکن باشد. با این‌همه، مسؤولیّت تفهیم و تفاهم با کارگردان است. اوست که باید فیلمنامه را به‌فیلم برگرداند ــ اعم از اینکه فیلمنامه از نظر او روشن و واضح بوده یا نبوده یا اینکه احساس شخصی او بر له یا علیه ایدهٔ فیلمنامه باشد.

بنظر می‌رسد کارگردانان آگاهانه و ناخودآگاه بر ایده‌های بخصوصی در فیلمنامه انگشت گذاشته و حتی برخلاف ایده‌های نویسنده بر آن ایده‌ها تأکید می‌ورزند. ممکن است کارگردان چه از روی قصد و چه از روی بی‌نظری ایده‌هایی را بر متن فیلمنامه تحمیل نماید؛ آنها که در تهیهٔ فیلم با وی همکاری دارند طبعاً از همین رویّه پیروی می‌کنند. ولی کارگردان استعداد و ظرفیت بیشتری برای خطا و دگرگونی دارد، اگر او اهداف فیلمنامه را درک نکند و در عمل نتواند آن اهداف را دنبال کند، حتی در مراحل ابتدائی کار نیز از طرح فیلمنامه عدول خواهد کرد. با اینهمه، این خود گزینشی است که کارگردان پیش از آغاز کار باید اختیار کند. چنانچه کارگردان، فیلمنامه را ــ آنگونه که خود از آن سر درمی‌آورد ــ خط به‌خط دنبال کند، باز هم به‌جایی می‌رسد که احساس می‌کند برخی از بخشهای طرح نیاز به‌تغییر دارد. به‌دلایلی از قبیل محدودیت بودجه فیلم، موجودی مواد کار و نیروی انسانی قابل اجرا نبودن برخی از ایده‌ها که موجب تغییر و اصلاحاتی در طرح می‌گردد، ایدهٔ کارگردان نیز به‌فراخور حال، شکل‌پذیری مجدّد پیدا می‌کند.

مواجهه با فیلمنامه

همزمان با شکل گیری و پیشرفت طرح فیلم، کارگردان بارها به‌مطالعه و بازخوانی فیلمنامه می‌پردازد. نخستین دور مطالعه، تلاشی است در جهت تجربهٔ اولیه‌ای که تماشاگر از فیلم کامل‌شده خواهد داشت. در همین مراحل اوّلیّه است که بخشی از طرح بتدریج شکل می‌گیرد. برخی از صحنه‌ها خود بخود نمایان می‌شوند؛ بطوریکه شاید کارگردان نتواند دست به‌ترکیب آنها بزند ــ و درواقع لزومی به‌این کار نیست. خواندن در این مرحله بالنسبه سریع انجام می‌گیرد ولی در عین‌حال باید نسبت به‌جزئیاتی که یادآورد منظور و مقصود فیلمنامه است دقیق‌بود. در طول بازخوانی های بعدی، کارگردان در شکلی سیستماتیک ایده‌های موجود در میان کلمات را مجسّم و در ذهن خود تصویر می‌کند، یادداشتهایی ضمنی دربارهٔ تصاویر و جزئیات کنش یا صدا که به‌ذهنش خطور می‌کند، برداشته و در حالیکه آهسته و به‌تدریج افکار یا ایده‌ها را به‌کنش در می‌آورد، سعی می‌کند حسّ خویشتن را از ساختار اساسی کار حفظ نموده و تصاویر ذهنی خویش را در این ساختار جای دهد. از اینجا، فیلمنامه رفته‌رفته از نظر کارگردان واجد کیفیّت «جاری در زمان» می‌شود یعنی آهنگ و ضرباهنگی می‌یابد که کارگردان می‌تواند آنها را به‌ساختار فیلمنامه مرتبط کند. شخصیتها هم بعنوان انسانهای واقعی شکل می‌گیرند. در همین مرحله،

کارگردان به گزینش گروه بازیگران فکر می‌کند و نیز جزئیات عوامل صحنه، و ایده‌هایی در مورد فضای صحنه و نور پردازی آن، از مطالعه فیلمنامه مشخص می‌گردند. در حین تجسّم کنشهای شخصیتها، کارگردان می‌تواند محل وقوع کنشها، ویژگیهای فضاهای بسته، فضاهای بان اشکال و احجام، و ورودیها و خروجیها، و اینکه این عوامل چگونه به‌اکسیونهای او شکل و یا محدودیت می‌بخشد، فکر کند. ایده‌هایی نیز در مورد جلوه‌های صوتی و حتم تم‌های موسیقی، به‌همراه ملاحظهٔ محل بُرشها و جلوه‌های اپتیک (دیزالو، فید، وایپ...) به‌خاطر او خطور می‌کنند. ضمناً طرحهایی از حرکات دوربین در ارتباط با موضوعهای ثابت و متحرک، و طراحی زوایای دوربین، و یادداشتهایی دربارهٔ نور پردازی را هم آماده می‌سازد.

در تمامی این احوال، شکل دراماتیک اثر در ذهن کارگردان محفوظ می‌ماند. امّا او بردهٔ عناصر دراماتورژی نیست؛ چراغ راه او حسّ وی از آن چیزی است که تماشاگر را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد، حال چه با قواعد دراماتیک منطبق باشد و چه نباشد.

کارگردانی که با ایدهٔ شخصی و فیلمنامهٔ خودش کار می‌کند، مسأله ارتباط با ذهن مولّد کلمات فیلمنامه را حلّ کرده است؛ کلمات روی کاغذ بعنوان یادآور تصاویر ذهنی خودش ــ نه بعنوان ناقل معانی ــ عمل می‌کنند. اینجا دیگر ایده نیازی به‌واسطهٔ کلامی ندارد و مستقیماً از ذهن و تخیّل به‌فیلم درمی‌آید. با اینکه از یک لحاظ، این مسأله خود یکی از تکالیف عمدهٔ کارگردانی را حذف و از میان برمی‌دارد، ولی مسؤولیّت کارگردان را در ملاحظه و بررسی انتقادی افزایش می‌دهد. وقتی نویسنده و کارگردان یکی [یک نفر] باشد،حسّ وحدت و انسجام شدّت می‌گیرد ولی از آنسو، خطر افراط و تفریط و عدم‌اعتدال نیز افزایش می‌یابد. تجسّس و تشخیص کژیها در کار دیگران آسانتر از یافتن آن (کژیها) در نزد خود است. مشکل اینجاست که کار کارگردان محدود به‌ارتباط ذهن او با ذهن فیلمنامه‌نویس (و دیگر هنرمندانی که در محدودهٔ خلاقیّت او کار می‌کنند) نیست. او باید تماشاگر خود را یافته، و در عین‌حال، در حین نمایش فیلم تماشاگرش را بیافریند. یافتن تماشاگر، یافتن چیزی است که با عواطف انسانها در تماس باشد؛ آفرینش تماشاگر امّا، همان رهنمونی این عواطف در راهی است که به‌نتیجه، هدف، یا پیام دلخواه کارگردان می‌انجامد.