نویسنده حرفه‌ای فیلمنامه برای خواندن بسیارم تا بتواند به روی ساختار موقت و کارآیی فیلمنامه کار کند. اما در فرانسه نمی‌دانم آخر به چه کسی آن را بسپارم. یك فیلمنامه خوب، یك فیلم خوب نیز خواهد شد. باید کارگردان بسیار ضعیفی بود تا بر مبنای فیلمنامه‌ای خوب فیلم بدی ساخت. به هنگام نوشتن فیلمنامه *معشوق فوق‌العاده*، من تصور نداشتم از معیارهای تجاری پیروی کنم، بنابراین چنین فیلمی را باید با ارزش و دقت بسیار ساخت.

● کلود سوته:

قاعده کارآیی خود معیاری است، بهترین وسیله برای ارائه پیام و احساس به نحوی منسجم است. هر درام‌نویسی باید به نقطه تعادل میان اطلاعات و مدت به مفهوم موسیقایی واژه واحساسی دست یابد. همه چیز به این بستگی دارد که یك فیلمنامه به فرم کرونیك باشد که چیزها را در یك لحظه می‌گیرد و آنها را به دیگری واگذار می‌کند و ضرورتاً از اوجی دراماتیك نیز تبعیت نمی‌کند و یا سناریویی که براساس تنش ساخته شده. به عنوان مثال، *از نفس افتاده* که پس از آغاز به خیانت و مرگ منتهی می‌شود. در چنین ژانر فیلمنامه‌ای یك مسئله متناقض همواره مطرح است و آن اینکه تمرین اشباع می‌کند و یا ارزشی غنایی می‌یابد.

● پاسکال کانه:

این ناممکن است که فیلمنامه‌ها به مبنای طرح ساخته شوند اما بدیهی است که سه فیلم از چهار فیلم از قواعد *درام‌نویسی کلاسیك* که برایشان مفیدتر است تبعیت می‌کند. و بدین خاطر است که سینمای متوسط فرانسه، بخوبی سینمای متوسط ایتالیا Age, scarpelli یا هالیوود نیست.

مطالب این گزارش توسط *دانیل دوبرو*، *فلورانس مورو*، *مارك شوری* و *سرژلویرن* گردآوری و تهیه شده است.

سینمای فیلمنامه‌نویسها

مکتب ذکاوت

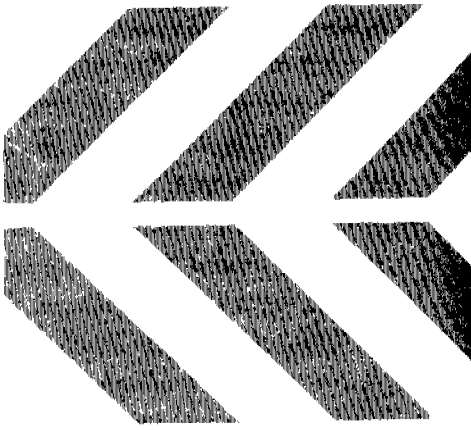
گفتگو با میشل اودیار

* ترجمهٔ حمیده فرمانی

کار من مشاهده است، مشاهدهٔ خیابانی. البته رئالیسم در آن به چشم نمی‌خورد زیرا باید تغییرش داد، آمیزه‌ای است از آنچه شنیده‌اید و می‌نویسید

■ آقای اودیار، کارتان را چگونه آغاز کردید؟

● بعد از آزادی فرانسه، من خبرنگار مجله‌های سینه‌موند و سینه‌وی بودم و کارهای تبلیغاتی می‌کردم، از من می‌خواستند برای فیلمهای مختلف مطالب طنز آمیزی بنویسم. روزی آندره هونه‌بیل به من گفت: «چرا برایمان فیلمنامه نمی‌نویسی؟». شروع کارم از همین جا بود. او فیلمنامه‌ای به من سفارش داد و گفت: «من داستانی جاسوسی می‌خواهم که در طنجه اتفاق بیفتد و قهرمان آن یك روزنامه‌نگار باشد.» دست به کار شدم. فیلمنامه احمقانه بود، اما دیالوگها خوب جاافتادند و نتیجه رضایت بخش بود. از آن به بعد کارم را متوقف نکردم. فیلمنامه‌های دیگری براساس این نوع سفارشها نوشتم اما نه زیاد. رئیسم عقیده داشت که از تنبلی من است. فیلمنامه‌هایی نوشتم که به آنها فیلمنامه ـ دیالوگ می‌گویند و زیاد ارتباطی با یکدیگر ندارند، زیرا فیلمنامه نویسی با



دیالوگ نویسی فرق دارد دو کار کاملاً متفاوت است. نویسندگانی که در سینمای فرانسه به عنوان فیلمنامه‌نویس مشهور شده‌اند، همه دیالوگ‌نویس هستند. پره‌ور، در فیلمنامه‌نویسی پایین‌تر از ردهٔ متوسط است، اما در دیالوگ‌نویسی، معجزه‌گر است. ژانسون، فیلمنامه‌نویس نیست اما فیلمی که دیالوگ آن توسط او نوشته شده، فیلم خاص ژانسون است. سبک کار در دیالوگهاست. فیلمنامه‌نویس، همیشه یک قصه پرداز است.

■ به نظر شما دیالوگ‌نویس، از اهمیت بیشتری برخوردار است؟

● بله، زیرا این دیالوگ‌نویس است که با ایجاد رابطهٔ صحیح با بازیگر، همه چیز را می‌سازد. بازیگر کاری به فیلمنامه‌نویس ندارد و می‌داند کار به هرترتیبی که شده، انجام خواهد شد. اما چه کسی در این میان دیالوگهای او را می‌نویسد؟ مسلماً دیالوگ‌نویس: اما او نیز به نوبهٔ خود برای شروع کارش، نگرانیهای زیادی دارد از جمله اینکه چه کسی از دیالوگهایش استفاده خواهد کرد؟ دیالوگ نویسی که در کارش جدی است هیچگاه قبل از شناخت بازیگر، قراردادی امضا نمی‌کند. اساس کار این است. من اگر بازیگری را که قرار است برایش دیالوگ بنویسم، نشناسم، نمی‌توانم کار کنم زیرا او روی پردهٔ سینما، از زبان من صحبت خواهد کرد؛ بنابراین باید کاری کنم که به زبان من نزدیکتر شود. هرقدر بهتر او را بشناسم در کارم موفق‌تر خواهم بود.

■ آیا در موقع نوشتن دیالوگ و کلاً در دیالوگهایتان از جملات خود بازیکران استفاده می‌کنید؟

● بله، همیشه، بعضی از بازیکران مثل ماشینی هستند، مملو از عبارات و جملات و گاهی ماشینهایی شگفت انگیز و افسانه‌ای. ماشینهایی که هیچ دنیا و زبانی ندارند. بعضی از آنها هم تواناییهای خاصی دارند، مثل **ژرار دپاردیو و میشل سه‌رو** و در **گذشته ژان گابن و ژووه**. از آنها کلمه‌ای در فیلم شنیده نمی‌شد، اما لحن صحبت کردنشان حس می‌شد. گاهی هم مجبور می‌شدیم از کلمات و جملات آنها استفاده کنیم. ژان‌گابن خیلی جالب و بامزه صحبت می‌کرد و بیان خاصی داشت. من جمله‌های زیادی را از او، در فیلمها استفاده کردم اما نه همیشه برای فیلمهای خودش.

■ شما با بازیگران زیاد حرف می‌زنید؟

● بله، قبل از نوشتن دیالوگها. وقتی شما داستانی می‌سازید هنوز راه جلویتان باز است و می‌توانید به خود بگویید: «خواهیم دید برای چه کسی خواهد بود.» اما در مورد دیالوگ وضع کاملاً فرق می‌کند، زیرا دقیقاً باید بدانید برای چه کسی آن را می‌نویسید. صحبت کردن با بازیگرانی مثل ژرار دپاردیو و میشل سه‌رو مثل حرف زدن با ژان‌گابن و ژووه است و به راحتی می‌توان با آنها روی پرسوناژها تبادل نظر کرد. اما صحبت با بعضی از بازیگران مشکل است، زیرا عقیدهٔ مشخص و ثابتی از شخصیت خود دارند. من با ژان پل‌بلموندو روی سوژهٔ یک فیلم درگیری‌هایی داشتم. سوژه، رمان جالبی بود که شخصیت اول آن مجبور می‌شود برای مدتی از میهن خود دور شود و در بازگشت، همسر خود را الکلی می‌یابد. از همان دقایق اول با بلموندو اختلاف نظر پیدا کردیم، زیرا او قبول نمی‌کرد شریک زندگی اش یک زن الکلی باشد و عقیده داشت در آن صورت یک ضدقهرمان معرفی خواهد شد. خیلی سخت است آدم مجبور شود داستانی بنویسد ولی دستش این طور بسته باشد. تهیه کننده تسلیم بلموندو شد؛ کارگردان هشت روز طاقت آورد ولی او هم به جبههٔ تهیه کننده پیوست و در نتیجه یکی از زیباترین شخصیتهای رمان، از آن پاک شد. اما به عنوان مثال، برای فیلم «Devay» من یک روز تمام با میشل سه‌رو، روی متن کار کردم. ما بحث کردیم و بعضی چیزها را تغییر دادیم. مثلاً سه‌رو می‌گفت: «در اینجا می‌توانم پاسخ را وارونه جلوه دهم. در اینجا شاید بهتر باشد به جای اینکه چیزی بگویم، مستقیم در چشمانش نگاه کنم.» و در نیمی از موارد حق داشت. آدم باید روی آنچه می‌گوید محکم بایستد. من دوست ندارم پشت سرم چیزی به

دیالوگها اضافه کنند و معتقدم باید کار بازیگران را هم آسان کرد، حال آنکه کارگردانان این طور فکر نمی‌کنند. من نمی‌توانم روی فیلمنامه‌ای کار کنم بدون اینکه اصلاً کارگردان را ببینم. می‌توانم بگویم که اکثر آنها را هرقدر کمتر ببینم راحت‌ترم.

■ شما همیشه تنها کار می‌کنید؟

● من سعی می‌کنم به کارگردانها بقبولانم که در تنهایی بهتر و سریعتر کار می‌کنم. اما همیشه یکی از آنها بالای سرتان می‌آید تا ببیند خوب کار می‌کنید یا نه و به شما می‌گوید: «این دیالوگ خوب است. نه، این زیاد خوب نیست.» بسیار پیش آمده که با هم کار کرده‌ایم، اما نتایج آن همیشه زیاد خوب نبوده است. تازگی گرایش جدیدی به وجود آمده است: گذشتن از نوعی سانسور، سانسوری که بازیگر در آن دست دارد: «ژان‌پل (بلموندو)، باید این را بخواند»، «ژان‌پل، باید موافق این باشد...» بعد از سه فیلم، دیگر با بلموندو کار نکردم. او هرکاری دلش بخواهد می‌کند. مثلاً صحنه‌های خطرناک به فیلم اضافه می‌کند و این به اسم من تمام می‌شود.

■ روش دیالوگ نویسی چگونه است؟

● در دیالوگ نویسی، میزانسن و فیلمنامه دخالت دارند و علاوه براین چیزهایی هم هست که از گوشه و کنار به آن اضافه می‌شود. برای دیالوگ نویسی باید به صحبتهای مردم گوش داد و از بعضی کلمات و جملات آنها استفاده کرد. یك روز در تاکسی بودم که رانندهٔ آن شروع کرد به پرخاش کردن به راننده‌ای دیگر، بعد روکرد به من و گفت: «وقتی به چنین احمقهایی اجازهٔ رانندگی می‌دهند باید هم این طوری ویراژ بدهند.» من داشتم از خوشی می‌مردم و حاضر بودم هرصحنه‌ای را در فیلمی جور کنم تا از این جملهٔ راننده استفاده کنم. بالاخره در یکی از فیلمهای گابن از آن استفاده کردم. من قبل از هرچیز یك دیالوگ نویس هستم و حاضرم فیلمنامه را به خاطر چنین صحنه‌هایی دست کاری کنم. این جمله‌های یك نویسنده نیست زیرا من نویسنده نیستم و از این کار چیزی نمی‌دانم. من همیشه به **ساشاگیتری** حسادت می‌کردم، او در کارش بی‌نظیر بود. اما کار من مشاهده است، مشاهدهٔ خیابانی. البته رئالیسم در آن به چشم نمی‌خورد زیرا باید تغییرش داد؛ آمیزه‌ای است از آنچه شنیده‌اید و می‌نویسید.

■ آیا حاضر جوابی‌هایی هستند که از آنها چشم‌پوشی کنید؟

● حاضر جوابی‌هایی هستند که عامیانه بودنشان مرا مجذوب خود می‌کند. پس نمی‌توانم آنها را حذف کنم. زیرا احساس خودسانسوری به من دست می‌دهد و به خود می‌گویم: اگر این جمله را حذف کنم شاید کس دیگری از آن در فیلمش استفاده کند. به همین دلیل از این کار چشم‌پوشی می‌کنم. البته این مربوط به فیلمهای جدی نمی‌شود. من به همین راحتی در فیلمهای دراماتیك و جدی تسلیم نمی‌شوم، مثل فیلم **بازداشت موقت** که وجدانم را ناراحت کرده بود.

■ نوشتن دیالوگهای یك فیلم وقت زیادی می‌گیرد؟

● نه. برای نوشتن فیلمنامه، ممکن است از پانزده روز تا شش ماه وقت لازم باشد، اما برای نوشتن دیالوگ یك ماه کافی است. من مثل پیکاسو عمل می‌کنم، به دنبال چیزی نمی‌روم، بلکه آن را پیدا می‌کنم. فیلمنامه نوشتن گاهی اوقات، ترس‌آور است اما برای دیالوگ نوشتن، من هیچ نگرانی ندارم، فقط شروع کار مهم است. ممکن است دو یا سه روز طول بکشد تا لحن دیالوگهایم را پیدا کنم. مثلاً این بازیگر چگونه باید حرف بزند و آن یکی چگونه. اگر داستان زندگی یك زوج باشد باید کاملاً لحن این دوشخصیت متفاوت باشد. این دو نفر نمی‌توانند مثل هم صحبت کنند. من مسائل و مشکلات را با شروع نوشتن دیالوگها حل می‌کنم. تنها دوپینگ من، صفحهٔ سفید کاغذ است. گاهی با هرچه که به فکرم می‌رسد شروع می‌کنم، مثلاً: «سلام، چطورید؟» یا «بروگمشو!» می‌دانم که همه چیز به تدریج از هم تفکیك خواهد شد. نباید از خود سؤال کرد کار را چگونه باید شروع کنیم. فقط باید شروع کرد حتی اگر این کار بد باشد. هیچ اهمیتی ندارد زیرا شما همهٔ آنها را در سطل زباله خواهید انداخت. اما اصل کار این است که شما صحنهٔ مورد نظر را آغاز کرده‌اید و بازیگران روی صحنهٔ کاغذ شما حرف زده‌اند، زندگی کرده‌اند و شاید فقط دو جمله از تمام این نوشته‌ها خوب باشد که شما آن را نگه خواهید داشت. من اگر زیاد فکر کنم دیگر تمایلی به ادامهٔ کار نخواهم داشت. من خود را برای یك فیلم به صلیب نخواهم کشید. هیچ سوژه‌ای ارزش آن را ندارد که تا ابد روی آن کار کرد و خود را آزار داد. این کار در صورتی ارزش دارد که سوژه متعلق به خودتان باشد. در این صورت من ترجیح می‌دهم بنویسم. البته بیشتر فیلمنامه نویسها، همیشه طبق سفارش کار کرده‌اند. کلمهٔ نابغه را کم و بیش این طرف و آن طرف در سینما استفاده کرده‌اند. می‌دانیم که چاپلین یك نابغه بوده و شکسپیر هم نبوغ داشته است. اگر این مسئله در مورد ما نیز صادق باشد، دیگر در سینما کار نخواهیم کرد و رمان می‌نویسیم.

فیلمنامه نویس، یك رمان نویس ناموفق است. بعلاوه، بهترین فیلمنامه‌هایی که در زندگی‌ام خوانده‌ام از رمان اقتباس شده‌اند. البته اگر از یك رمان خوب برای فیلمنامهٔ فیلمی استفاده کنیم، به این معنی نیست که همه چیز رمان را حفظ کنیم. می‌توانیم چیزهایی را که خوب است نگه داریم و مواردی که به نظرمان خوب نمی‌آیند، حذف کنیم. اتفاقی نیست که کتابهای زیادی از سیمنون فیلم شده است، اگر فیلمنامه نویسی استعداد او را داشت، خودش می‌شد یك سیمنون!

■ آیا هنگام دادن اطلاعات دربارهٔ شخصیتها به مشکل خاصی برمی‌خورید؟

● مسلماً برای پیشبرد داستان به اطلاعات نیاز است بخصوص در رمانهای پلیسی که باعث جلو بردن بازجوییها و تجسسها می‌شود. البته این غنی و یا تهی بودن رمان را نشان می‌دهد. به هرحال ما تا حدی محکوم به جمع‌آوری و دادن اطلاعات هستیم. فایدهٔ این اطلاعات آن است که باعث بعضی پیشرفتها در کار می‌شود بخصوص در زمینهٔ دسیسه‌ها و سرنخها که فیلمنامه نویسها، طرفدار آن هستند. بهترین شخصیت برای فیلمنامه نویس، مأمور پلیس است. شخصی به دری می‌کوبد، در به روی او باز می‌شود و او می‌گوید: «پلیس!»

من می‌توانم پشت این در هرکسی را که بخواهم بگذارم: چینی، هندی... ولی مهم جلب توجه تماشاگر هنگام باز شدن در است. این برگ برندهٔ فیلمنامه‌نویسهاست. من می‌توانم هرگونه داستان پلیسی از خودم بسازم به شرط آنکه بازیگر نقش اول آن، که قرار است نقش مأمور پلیس را بازی کند، بازیگر مشهوری باشد وگرنه در کارم موفق نخواهم شد زیرا قهرمان داستان، بیشترین زمان فیلم را اشغال می‌کند، اوست که با مردم در تماس است و از آنها بازپرسی و سؤال می‌کند. همیشه مسئلهٔ بازیگر مطرح بوده است زیرا باید شخصی باشد که با علاقه‌مندی دو ساعت او را دنبال کنیم.

■ چه کسی ایدهٔ فیلم «بازداشت موقت» را داد؟

● خودم. من اجازهٔ کار روی این کتاب را داشتم. به تهیه کننده پیشنهاد کار روی آن را دادم. او قبول کرد و کلودمیلر را برای کارگردانی آن پیشنهاد کرد. بعد نویسنده‌ای برای اقتباس از کتاب انتخاب کردیم: ژان‌هرمن. میلر هم در کارهای ما شرکت می‌کرد اما در نوشتن فیلمنامه دخالتی نمی‌کرد. من ایده‌های زیادی برای این کتاب داشتم و می‌خواستم از بهترین آنها برای دیالوگها استفاده کنم. اما در بعضی موارد با هم توافق نداشتیم. مثلاً من می‌خواستم شخصیت اول داستان، شخص مهمی باشد نه یك صندوقدار ساده؛ زیرا این امر موضوع را جالبتر می‌کرد. ایدهٔ اینکه شخصیت اول، شخص مهم و زمان وقوع داستان، شب سال‌نو باشد ما را به این نتیجه رساند که این شخص باید لباس رسمی به تن داشته باشد مثل اینکه بخواهد به یك شب نشینی یا مهمانی شام برود. میشل‌سه‌رو بعدها در این باره به من گفت: «من واقعاً زمانی شخصیتی را که بازی آن به من محول شده بود درك کردم که تو گفتی او باید لباس اسموکینگ به تن داشته باشد.» به او گفتم: «دفعهٔ دیگر به جای فیلمنامه برایت یك دست لباس می‌فرستم!» برای فیلم **راهپیمایی مرگ‌آور** به میلر فکر کردم اما کار ما با شکست روبرو شد چون **ایزابل آجانی** که قرار بود نقش شخصیت اول فیلم را بازی کند درخواست ما را رد کرد. زیرا این شخصیت، زنی زشت بود و آجانی قبول نکرد او را زشت کنند.

■ آیا ممکن است وقتی فیلمی را که روی آن کار کرده‌اید، روی پردهٔ سینما می‌بینید، متعجب شوید؟

● بله، اکثر اوقات این طور می‌شود و ناامید کننده است. شما خیلی چیزها در فیلم می‌بینید که زمان نوشتن، آن را به صورت دیگری تصور کرده بودید. وقتی آدم صحنه‌ای را می‌نویسد در عین حال آن را می‌بیند و در ذهن خود به حد کمال تصور می‌کند. وقتی مشکلی پیش آید من به محل فیلمبرداری می‌روم. گاهی، بعد از شش هفته فیلمبرداری، کارگردان مرا خبر می‌کند و می‌گوید: «من فکر می‌کنم ده دقیقهٔ فیلم زیادی است و باید چیزی را از آن حذف کنیم». همه دور هم جمع می‌شویم و تصمیم می‌گیریم کجای آن راحذف کنیم. بعد من چیزی به آن اضافه می‌کنم. وقتی مشکلی پیش می‌آید در کار مونتاژ هم دخالت می‌کنم. به نظر می‌رسد بعضی از صحنه‌ها اضافه هستند، حال آنکه در موقع نوشتن به نظر لازم و ضروری می‌آمدند، در این صورت مجبور خواهیم شد صحنه‌ای را حذف و دستکاری کنیم. این مثل آشپزی است، که خیلی دوست دارم. اما اگر شما به شخصیت اول فیلم بگویید صحنه‌ای که سوار ماشین، در مقابل آرك‌دوتریومف است، باید حذف شود، برای او این صحنه، معرف پنج دقیقه فیلمبرداری است و در اینجا پلان ارزش مالی پیدا می‌کند.

■ آیا فیلمنامه‌های شما دقیق هستند؟

● باید حالت و وضع شخصیت و یا طرز گفتار و حرکت بازیگر را در هنگام صحبت کردن، مشخص کرد. مثلاً وقتی بازیگر دیالوگش را می‌گوید، باید قید کرد که بیرون را نگاه کند و یا درست در چشمان طرف مقابلش. این امر کاملاً حالت کلام را تغییر می‌دهد. اوایل من مثلاً می‌نوشتم «او لباس خاکستری و کراوات سبز به تن دارد» بعدها فهمیدم که به هرحال او لباس آبی خواهد پوشید اما اگر من صحنه‌ای را باید بنویسم که در آن مردی با زنی صحبت می‌کند و قید نکنم که مرد قبل از شروع حرفش، ضبط صوتی را که در جیب دارد به راه می‌اندازد، کاملاً معنای دیالوگ را تغییر داده‌ام. و یا اینکه هنگام اجرای نقشش تلویزیون را روشن می‌کند، و یا اینکه وقتی صحبت می‌کند به چیز دیگری می‌اندیشد. تمام آنچه که روی صحنه دیده می‌شود، در گفتار تأثیر می‌گذارد. تنها چیزی که شما روی کاغذ نمی‌توانید بیاورید ریتم است و این برعهدهٔ میزانسن است. میزانسن کاری تکنیکی است نه ذهنی و فکری.

■ آیا بازیگران هنگام صحبت باید کاری هم بکنند؟

● بله. من ترجیح می‌دهم تا حد امکان هنگام سخن گفتن، مشغول به چیزی یا کاری باشند و یا حتی کاری که می‌کنند با آنچه که می‌گویند مغایرت داشته باشد. معنای دوگانهٔ هرچیزی جالب و سرگرم کننده است. نوشتن یك صحنهٔ عاشقانه کار مشکلی است و من ترجیح می‌دهم سربازیگران را به چیزهای دیگر گرم کنم. من در نوشتن صحنه‌های عاشقانهٔ دروغین ماهر هستم.

■ منظورتان از صحنه‌های عاشقانهٔ دروغین چیست؟

● یعنی صحنه‌ای که یکی از دو طرف دربارهٔ عشقش به دیگری دروغ می‌گوید و او باور می‌کند. و زمانی کار مشکلتر می‌شود که او دروغ بگوید و ما حرفش را باور نکنیم. اکثر اوقات، صحنه‌های عاشقانهٔ پرهور مرا آزار می‌دهد؛ اما او به نحو شگفت‌آوری صحنه‌های عاشقانهٔ دروغین به وجود می‌آورد که فقط یکی از دو طرف واقعاً عاشق است. این مرا به یاد صحنه‌ای از فیلم **روزآغاز می‌شود** می‌اندازد که گابن، آرلتی را به خاطر دختر جوانی ترك می‌کند و به او می‌گوید که قصد رفتن دارد. آرلتی می‌گوید: «چقدر وحشتناك می‌شد اگر ما عاشق هم بودیم.» این دردناك است زیرا آدم احساس می‌کند که آرلتی واقعاً عاشق او است. به وجود آوردن چنین صحنه‌هایی واقعاً کار مشکلی است. باید یك نویسندهٔ چیره‌دست رمانتیك بود تا بتوان چنین صحنه‌هایی را خوب از آب درآورد. من با صحنه‌های بزرگ و پرشور و حرارت، خیلی زود کنار می‌آیم. البته، تا آخر نمی‌توانم پیش بروم. کلماتی را که ما در غلو احساسات و شهوات نفس می‌گوییم همیشه تأسف‌آور هستند و این درست عکس هوشمندی است.

از مجله کایه دوسینما