گفت‌وگو با سیروس الوند

سخت‌ترین کار سینما، نوشتن است

سیروس الوند در سال ۱۳۵۱ با نوشتن فیلم‌نامه «میعادگاه خشم» وارد عرصهٔ حرفه‌ای سینما شد و خیلی زود به‌عنوان نویسندهٔ حرفه‌ای به شهرت رسید. وی با اینکه خودش را نویسندهٔ تنبلی می‌داند تاکنون بیست‌وشش فیلم‌نامه سینمایی نوشته که چهارده عدد از آن‌ها توسط خودش ساخته شده است.

■ **آقای الوند برای شروع بحث می‌خواستم سؤال کنم که شما معمولاً سوژه فیلم‌نامه‌هایتان را چه‌طور پیدا می‌کنید؟**

● این مسئله چیزی نیست که همیشه به یک شکل اتفاق بیفتد. اگر تجربه‌ها همیشه شبیه به هم بشوند آن وقت می‌شود گفت که معمولاً من این کار را می‌کنم. اما در حال حاضر نمی‌شود این حرف را زد. خود من داستان کارهایم را به چند شکل ممکن است که پیدا کنم.

یک شکلش این است که شما از اتفاقاتی که در اطراف و جامعه‌ات می‌افتد الهام می‌گیری. این اتفاقات گاهی اوقات اگر خیلی حاد باشد در روزنامه‌ها منعکس می‌شود. گاهی وقت‌ها هم سینه به سینه نقل می‌شود و شما می‌شنوی. یعنی یک حادثه و اتفاق پیدا می‌شود که شما می‌بینی زمینه برای کار دارد. از این به بعد دیگر دست شماست که برای این اتفاق چه قصه‌ای را مناسب ببینی و آن قصه را به چه شکل تعریف کنی؟ از چه آدم‌هایی استفاده کنی؟ و داستانت چه زمان و فضایی داشته باشد؟

یک شکل دیگرش این است که شما یک آدمی را پیدا می‌کنید که این شخصیت به طور طبیعی یک زندگی دراماتیزه دارد. زندگی دراماتیزه یعنی این که شکل زندگی این آدم جوری است که خود به خود ایجاد کشمکش می‌کند. مثلاً مردی که دو زن دارد. چون علی‌القاعده هر مردی یک زن دارد. وقتی که یک نفر دو همسر داشته باشد معمولاً مجبور است که یکی را از دیگری پنهان کند. همین مخفی کاری ایجاد کشمکش می‌کند و می‌تواند زمینه یک قصه باشد. یعنی در این شکل شما از یک شخصیت به یک قصه می‌رسید.

یک شکل دیگرش این است که شما به عنوان هنرمند حس می‌کنی که فضای جامعه نیاز و ظرفیت پذیرش یک پیام خاص را دارد. یعنی اگر این پیام درکاری داده شود می‌تواند جذاب باشد. حالا برای این که به این پیام برسی باید فکر کنی که به چه قصه‌ای نیاز داری؟ یعنی برای مظروفت به دنبال یک ظرف مناسب می‌گردی.

به همهٔ این شیوه‌ها می‌شود فیلم‌نامه نوشت و اتفاقاً من در همهٔ این زمینه‌ها تجربه کرده‌ام.

مثلاً قصهٔ فیلم **چهره** بر مبنای یک اتفاق که در دور و برم افتاد شکل گرفت. من یک روز از مادرم شنیدم که برای یکی از دخترهای فامیل خواستگار آمده. خواستگاری که تمام شرایطی را که همه فکر می‌کنند یک همسر ایده‌آل باید داشته باشد ، دارد. یعنی هم مهندس است، هم تنها بچهٔ یک خانوادهٔ ثروت‌مند است و هم این که می‌خواهد بعد از ازدواج عروس را همراه خودش به خارج ببرد. چند وقت بعد شنیدم که این خواستگار خانوادهٔ عروس را به شمال برده و حدود یک میلیون برایشان خرج کرده است. مدتی بعد شنیدم که این داماد با پدرزن آینده‌اش و چند نفر دیگر از بستگان شریک شده و پولی را برای کاری از آن‌ها گرفته و مدتی بعد هم فراری شده و الی آخر. من تمام این حرف‌ها را مرتب می‌شنیدم چون تمام فامیل از این خواستگار به ظاهر ایده‌آل صحبت می‌کردند.

همان موقع من فکر کردم که یک موجودی وجود دارد که وسط این همه آدم خیلی قابل دیدن است. آن هم دختری است که این عشق را باور کرده. آن دختری که در حقیقت وجه‌المصالحهٔ این معامله قرار گرفته. آن دختری که به خاطر او پدر اطمینان کرده و به داماد آینده‌اش پول داده است.حالا هم وقتی طرف گیر افتاده همه دنبال این هستند که به شکلی پولشان را وصول کنند. ولی این دختر یک خسارت عاطفی خورده که به راحتی قابل جبران نیست.

من دیدم که این اتفاق زمینهٔ یک کار را دارد. خوب یک فاکتور بسیار مهم این وسط مطرح است و آن هم چیزی نیست جز پول. به غیر از داماد کلاه بردار که به خاطر پول به سراغ این دختر آمده، خانوادهٔ عروس هم خیلی مادی به این رابطه نگاه کردند. آن‌ها هم به خیالشان یک بچه پول‌دار بی‌دست و پا گیرشان آمده،نه یک آدمی که بتواند دخترشان را خوشبخت کند. من این را مایه گرفتم و قصهٔ چهره را نوشتم و به این هم فکر نکردم که این آدم چه خصوصیاتی دارد،بلکه به این فکر کردم که این جمع چه خصوصیاتی دارند. یعنی این آدم‌ها چه نقطه ضعفی دارند که به‌واسطهٔ آن نقطه ضعف این داماد توانسته به میانشان نفوذ کند. قصهٔ چهره این طوری شکل گرفت.

■ یک بار برای همیشه چطور؟

● فکر اصلی **یک بار برای همیشه** رابطه‌ای بود که از مدت‌ها قبل به آن فکر می‌کردم. و آن این که زن و شوهری قصد دارند تا از هم جدا شوند. اما زن حامله است. آن‌ها کوششی را آغاز کرده‌اند برای این که این فصل مشترک را حذف کنند. هر دو هم در این موضوع توافق دارند. در طی مسیر حذف این فصل مشترک، یعنی کورتاژ بچه‌ای که در شکم زن است، به هم دیگر نزدیک می‌شوند. یعنی در طی این مسیر این دو تا آدم یک سری از ارزش‌های نهفتهٔ یک‌دیگر را پیدا می‌کنند. در واقع آن موجود که به نظر نمی‌آید فعلاً موجودیتی داشته باشد ،باعث می‌شود که این ارتباط از هم گسیخته نشود و اتفاقاً وصلت جدی اتفاق بیفتد. این تم و طرح یک بار برای همیشه بود که سن مدت‌ها می‌خواستم آن را بسازم اما امکانش فراهم نشد. زمانی که امکانش فراهم شد سن فکر کردم که حالا این طرح را باید توی چه قصه‌ای بیان کنم. به جامعه مراجعه کردم. در آن زمان چند موضوع ، وجود داشت. یکی کوچ مهاجرین جنگ زده بود به شهرهای بزرگ و یکی هم وضعیت ژاپن رفتن جوانان بود. طبیعتاً با توجه به شرایط و فضای جامعه زن و مرد قصه را از همین بستر بیرون آوردم. یعنی زن را یک مهاجر جنگی انتخاب کردم. با مشکلات و مسایلی که دارد و مرد هم آدمی است که می‌خواهد به ژاپن برود و محیط زندگی‌اش دیگر جذابیتی برایش ندارد. خوب این قصه با همین مشخصات نوشته شد. مسلماً اگر این قصه را من در سال هفتادوهشت می‌نوشتم جور دیگری بود. یا اگر اوایل انقلاب نوشته می‌شد، فضای دیگری داشت. در تمام این‌ها تم اصلی واحد است ولی قصه‌ها و آدم‌ها تغییر می‌کنند. یک فیلم‌نامه‌نویس خوب باید بفهمد که چه فضا و چه آدم‌هایی با این تم جواب می‌دهد. یعنی بداند که ارزش‌های کارش کجاست و چه آدم‌هایی برای انتقال این مفهوم و پیام مناسب هستند.

■ بعد از این مرحله چه کار می‌کنید؟ منظورم این است که بعد از پیدا کردن سوژه تا موقعی که شروع می‌کنید به نوشتن فیلم‌نامهٔ اصلی چه مراحلی را طی می‌کنید؟

● وقتی طرحی به ذهن من می‌آید اولین کاری که می‌کنم این است که آن را برای دیگران تعریف می‌کنم. تعریف طرح برای دیگران یک ایراد دارد و آن هم این است که ممکن است طرح لو برود. اما چند خاصیت دارد. وقتی شما طرحتان را برای دیگران تعریف می‌کنید، طرح برای خود شما عیان می‌شود. یعنی نقاط ضعف و قوتش برای خود شما روشن می‌شود. قصهٔ شما در تعریف‌های متعدد، شکل‌های مختلفی پیدا می‌کند. شما اگر امروز طرحی را برای من تعریف کنید، فردا برای یک نفر دیگر، پس فردا برای یک نفر دیگر. هفتهٔ بعد موقعی که برای نفر هفتم تعریف می‌کنید، قصه‌ات شکل دیگری دارد. حتی اگر هیچ کدام از ما هیچ نظری به شما نداده باشیم. شما از واکنشی که ما داریم و از برخورد فیزیکی که با شما می‌کنیم، خودبه خود می‌فهمید که ضعف و قوت کارتان کجاست؟ وقتی نظرات به حد مطلوبی رسید و من می‌بینم که میانگین آدم‌هایی که طرح مرا شنیده‌اند نظر مثبت داشته‌اند. اولین کاری که می‌کنم پیدا کردن شخصیت‌های اصلی است. به نظر من یک طرح با شخصیت‌های متفاوت شکل‌های متفاوتی پیدا می‌کند. این مسئله خیلی اهمیت دارد. وقتی شخصیت‌های درخور این طرح را پیدا کردم، یعنی وقتی فهمیدم که این طرح با چه آدم‌هایی پیش می‌رود، گره می‌خورد و فراز و فرود پیدامی‌کند، آن وقت شروع می‌کنم به نوشتن.

● در مرحلهٔ نوشتن باید یک کمان کلی را ترسیم کنم. یعنی پلات داستانی برایم مشخص باشد و بدانم که نقطهٔ شروع و پایان قصه چیست.

● من در کارهایم معمولاً از شخصیت‌هایی که نسبت به آنها شناخت کافی دارم استفاده می‌کنم.

● واقعیت‌ها به شکل انتزاعی خودشان زیاد جذاب نیستند و اصلاً کار هنر به خصوص سینما وظیفه‌اش این نیست که واقعیت را دقیقاً منعکس کند.

● دیالوگ خوب نباید مستقیم باشد. همیشه اطلاعات در حالت غیر مستقیم است که در ذهن تماشاگر می‌ماند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

در مرحلهٔ نوشتن باید یک کمان کلی را ترسیم کنم. پلات داستانی برایم مشخص باشد و بدانم که نقطه شروع و پایان قصه چیست. قصه‌های خوب همیشه از یک جای خاص شروع می‌شود. یعنی قصه باید زمانی شروع بشود که باید شروع می‌شده و امکان شروعش در روز قبل یا بعد نباشد.خیلی از فیلم‌نامه‌ها هست که می‌بینید شروع شده و مدت نسبتاً زیادی هم از فیلم گذشته اما هنوز قصه شروع نشده است و هنوز شخصیت‌ها را معرفی می‌کند. بهترین راه به نظر من این است که شناسایی آدم‌ها بعد از شروع قصه باشد. یعنی در داخل قصه آدم‌ها خودشان را بشناسانند. چون اگر شما تمام آدم‌ها را دقیق شناساندی تماشاگر دیگر منتظر هیچ چیز نیست مگر حادثه‌های آن‌چنانی، چون او بر آدم‌ها اشراف کامل دارد.

پشت صحنهٔ چهره

بهترین شکل این است که برگی از شخصیت را بازکنی و قصه را با همان مقدار شروع کنی. در این حالت هم دنبال کردن قصه جذابیت دارد و هم این که آدمی که قصه را پیش می‌برد هنوز آدم ناشناخته‌ای است. وظیفهٔ فیلم‌نامه‌نویس این نیست که در همان دقایق اولیه شخصیت‌ها را کاملاً معرفی کند. در دقایق اولیه باید یک سمپاتی برای خواننده یا تماشاچی ایجاد بکند. یک علاقه‌ای که این شخصیت را دنبال بکند. برای ایجاد این علاقه باید مخاطب تا حدودی روی این شخصیت شناخت پیدا کند. در حدی که مسایل این آدم برایش جذاب باشد.

البته مقصد همیشه چندان برایم روشن نیست. چون کم و کیف فیلم‌نامه و فعل و انفعالاتی که در طول کار نوشته می‌شود بعضی وقت‌ها مقصد را تغییر می‌دهد. لزومی هم ندارد که از اول دقیق آن نقطه را بدانیم. یک مقدار هم باید اجازه بدهیم که شخصیت‌ها جان بگیرند. چون به نظر من فیلم‌نامهٔ خوب فیلم‌نامه‌ای است که شخصیت‌هایش در طول کار قوی می‌شوند و شما نمی‌توانی هر بلایی که بخواهی سرشان بیاوری. یعنی اگر یک شخصیتی را درست خلق کرده باشید یک جاهایی ممکن است برخلاف میل و نظر شما حرکت کنند و بعضی وقت‌ها مجبور شوید کاری را بر آن‌ها تحمیل کنید.

بعد از این مراحل من یک سیناپس خیلی کلی می‌نویسم و خیلی زود هم شروع می‌کنم به نوشتن جزئیات و دیالوگ‌ها. ممکن است در بازنویسی خیلی از دیالوگ‌ها را کنار بگذارم و خیلی تغییرات بدهم. اما همین که دیالوگ‌ها را می‌نویسم در واقع شصخیت‌هایم حرف می‌زنند و زبان باز می‌کنند. همین کمک می‌کند که خیلی از نقاط کور برایم روشن شود. این مراحلی است که من برای نوشتن فیلم‌نامه طی می‌کنم.

■ **شخصیت‌هایتان را چه‌طور پیدا می‌کنید؟**

● من در کارهایم معمولاً از شخصیت‌هایی استفاده می‌کنم که می‌شناسمشان و به لحاظ مسایل خودشان ممکن است در مورد آن‌ها تحقیق کنم. مثلاً فرض کنید که شخصیت داستان ما یک قصاب است. ماممعمولاً قصاب‌ها را در لحظه‌ای می‌بینیم که گوشت می‌برند. اما برای نوشتن قصه شما باید بدانید که این قصاب گوشت را از کجا تهیه می‌کند؟ چه ساعتی گوشت را تحویل می‌گیرد؟ اگر در کارش خلافی مرتکب می‌شود، کجاست؟ رفتار این آدم باید برایتان روشن باشد. ممکن است این آدمی که با کارد و گوشت یک کار خشنی را انجام می‌دهد در زندگی واقعی‌اش آدم ظریفی باشد و مثلاً از دیدن یک آمپول زدن حالش بد شود. فهمیدن این مسایل احتیاج به تحقیق دارد.

مثلاً در فیلم **چهره** من از شخصیت‌هایی استفاده کردم که در طول زندگی‌ام دیده بودمشان وفقط به عنوان فیلم‌نامه‌نویس آن‌ها را تا حدودی نمایشی کردم. به طور مثال من برای اجارهٔ خانه به یک آژانس مسکن رفته بودم.دیدم که یک سرهنگی رئیس آن جاست و همه به او می‌گویند جناب سرهنگ. وقتی که می‌خواستیم برای دیدن خانه برویم،این جناب سرهنگ به یکی از دلان‌هایش گفت که جناب سروان! خانه را به آقای الوند نشان می‌دهید. یعنی دقیقاً روابطی که در یک پادگان وجود دارد آن جا وجود داشت. بعد که از این جناب سروان علت را پرسیدم گفت که رئیس آژانس سرهنگ بازنشسته است و من هم زمانی که خودم را باز خرید کردم سروان بودم. حالا هم برحسب عادت او هنوز جناب سرهنگ است و من جناب سروان. من هم بر همین مبنا پدر دختر را یک سرهنگ بازنشسته گذاشتم که حالا آژانس مسکن دارد. یعنی با این شخصیت قبلاً آشنا بودم. بقیه هم همین طور. مثلاً شخصیتی که مغازهٔ ساندویچ فروشی داشت، ولی قبلاً استاد ادبیات بوده. یا آدمی که سابق بر این مطبوعاتی بوده و حالا یاتاقان وارد می‌کرد و

روده صادر. خوب این‌ها موقعیت‌هایی بود که در جامعه وجود داشت و من کم و بیش با آن‌ها برخورد داشتم. در کارهایم سعی می‌کنم از این تجربیات استفاده کنم.

■ یک مسئله‌ای را شما این جا مطرح کردید و آن هم این که گفتید من شخصیت‌هایم را نمایشی کردم. این سؤال برای من پیش آمد که یک شخصیت واقعی چه‌طور نمایشی می‌شود؟

●البته من گفتم تا حدودی. چون وقتی که شما می‌خواهید آدمی را کاملاً نمایشی بکنید ممکن است آن شخصیت از واقعیت وجودی‌اش دور بشود. به هر حال کار نمایش واقعیت‌نمایی است. ما هیچ‌گاه واقعیت محض را در نمایش نمی‌آوریم. یعنی ما همیشه یک برگ از واقعیت را می‌گیریم و نمایشی‌اش می‌کنیم. چون واقعیت‌ها به شکل انتزاعی خودشان زیاد جذاب نیستند و اصلاً کار هنر به‌خصوص سینما اصلاً وظیفه‌اش این نیست که واقعیت را دقیقاً منعکس بکند. در این انتقال واقعیت یک مرحله وجود دارد و آن هم خود سازنده است. یعنی این واقعیت باید از کانال‌های حسی و فکری سازنده بگذرد و به شکل یک کار هنری متجلی بشود.

حالا این که چه‌طور شخصیتی را نمایشی می‌کنم؟ برای این کار من بررسی می‌کنم که چه وجوهی از این شخصیت را در این قصه لازم دارم. وقتی آن وجوه را پیدا کردم آن‌ها را تقویت می‌کنم. یک مثالی که قضیه را روشن می‌کند یک کلاس درس است. یک کلاسی که همهٔ شاگردهایش درس‌خوان هستند اصلاً جنبه نمایشی ندارد. به محض این که در این کلاس چند نفر پیدا شوند که دیر می‌آیند و نمره‌هایشان پایین است. تازه این کلاس جنبه‌های نمایشی پیدا می‌کند. در واقع شخصیت نمایشی شخصیتی است که در جهت حرکت درام خصوصیاتش تقویت یا تضعیف شود.

■ بعد از این مراحل می‌رسیم به دیالوگ. به نظر شما یک دیالوگ خوب باید چه خصوصیاتی داشته باشد؟

● اولین خصوصیت دیالوگ خوب این است که کم گوی و گزیده گوی باشد. دیالوگ خوب دیالوگی است که کوتاه باشد و با حداقل واژه‌ها، حداکثر مطلب را منتقل کند.

دومین خصوصیتش این است که با زبان محاوره کاملاً جفت باشد. مثلاً دیدیم که در بعضی از فیلم‌ها دکترهاو مهندس‌ها یک جوری حرف می‌زنند که انگار از کرهٔ مریخ آمده‌اند. زبان محاوره و دیالوگ طبیعی،که بین مردم ردوبدل می‌شود باید دیالوگ یک فیلم باشد. یعنی این که به لحاظ مفاهیم است که نوع حرف زدن آدم‌ها با هم فرق می‌کند نه به لحاظ استفاده از واژه‌های خاص و عجیب و غریب.

یکی دیگر از خصوصیات که شاید زیاد به نظر مهم نیاید ولی اهمیت زیادی دارد این است که دیالوگ خوب نباید مستقیم باشد. همیشه اطلاعات در حالت غیر مستقیم است که در ذهن تماشاگر می‌ماند. مثلاً شما می‌خواهید به تماشاگر بگویید که برای یکی از شخصیت ها اتفاقی افتاده و به همین دلیل سرکار نیامده. اگر همکارانش همین طور بگویند که برای فلانی اتفاقی افتاده ممکن است در ذهن تماشاگر نماند. اما اگر ارباب رجوع سراغش را بگیرد و همکارانش در پاسخ به او بگویند که برای او اتفاقی افتاده این در ذهن تماشاگر باقی می‌ماند. این مسئله خیلی اهمیت دارد.

■ آقای الوند شما تا به حال با موانع روانی نوشتن مثل تنبلی برخورد کرده‌اید؟ و این که چطور بر این موانع غلبه کردید؟

● به نظر من یکی از سخت‌ترین کارهای سینما نوشتن است. من مدت‌ها به این موضوع فکر کرده‌ام که چرا نوشتن سخت است؟ این کار حتی برای نویسنده‌های حرفه‌ای هم سخت است. به جواب‌هایی هم در این زمینه رسیده‌ام. یک دلیلش این است که تنهاکار سینماکه قبلش چیزی وجود ندارد نوشتن است. در رشته‌های دیگر قبل از آن یک چیزی وجود دارد. شما اگر بخواهید مونتاژ کنید یک سری راش وجود دارد. اگر بخواهید کارگردانی کنید یک فیلم‌نامه‌ای وجود دارد. در بقیهٔ رشته‌ها هم همین طور. ولی قبل از فیلم‌نامه هیچ چیز وجود ندارد. یعنی دقیقاً مرحله‌ای است که خلق معنی می‌دهد. علت دیگرش این است که در تمام کارهای سینما نفس جمع بودن وجود دارد و این ارتباط با دیگران به آدم روحیه می‌دهد و کمک می‌کند که بتوانی کاری را انجام بدهی. اما فیلم‌نامه‌نویسی یک کار تنهاست. شما حتی مونتاژ هم که می‌خواهی بکنی، کارگردان کنار دستت نشسته. شاید به این دلیل است که می‌گویند فیلم‌نامه را بهتر است به صورت کارگاهی بنویسی. به هر حال فرنگی‌ها که در این زمینه خیلی پیش‌رفته‌تر از ما هستند به این نتیجه رسیده‌اند که فیلم‌نامه را جمعی بنویسند.

خود من یکی از تنبل‌ترین نویسنده‌ها هستم. سن زمانی می‌نویسم که کار جدی شده است. طرح‌های بسیاری دارم که ننوشته‌ام. در اوقات فراغتم هم آن‌ها را نمی‌نویسم. به نظر من راه مقابله با تنبلی این است که هر روز بنویسید. چون نوشتن کار هر روزه است و شما باید برنامه بگذارید و هر روز به مقدار مشخصی بنویسید. حتی اگر چیزی برای نوشتن نداشته باشید. می‌توانید داستان فیلمی را که دیده‌اید بنویسید یا این که خاطرات روزانه و اتفاقاتی که در طی روز برایتان افتاده را یادداشت کنید. این‌ها کمک می‌کند که شما وقتی می‌خواهید فیلم‌نامه بنویسید به نوشتن عادت کرده باشید. به نظر من بهترین راه مقابله با تنبلی این است که نوشتن را به صورت عادت در وجودتان در آورده باشید. یعنی هر روز بنویسید.حتی اگر آن نوشته تبدیل به چیز با ارزشی نشود.

■ به عنوان آخرین سؤال می‌خواستم بپرسم که چه توصیه‌ای برای جوانان مستعد و علاقه‌مند دارید ؟

●این که تا جایی که می‌توانند مطالعه کنند. تا جایی که می‌توانند قصه بخوانند. رمان بخوانند. نمایش‌نامه بخوانند. وقتی کسی زیاد مطالعه کند خودبه‌خود یک پتانسیل و ظرفیتی پیدا می‌کند که وقتی می‌نویسد به طور ناخودآگاه به یک سری اصول عمل کند و ارزش کاری که انجام می‌دهد را هم متوجه شود.

بعد این که مرتب فیلم ببینند. فیلم‌های ایرانی و خارجی خوب را ببینند. از همان ابتدا هم شروع نکنند به نوشتن کارهای بلند و نخواهند که از اول نویسندهٔ حرفه‌ای بشوند. هر چه‌قدر دیرتر شروع کنند بهتر است. چون یکی از مشکلات سینمای ما این است که سن فیلم‌نامه‌نویسی‌مان کم است. همه در یک دورهٔ سنی‌ای می‌خواهند فیلم‌نامه بنویسند ولی بعد رها می‌کنند.■