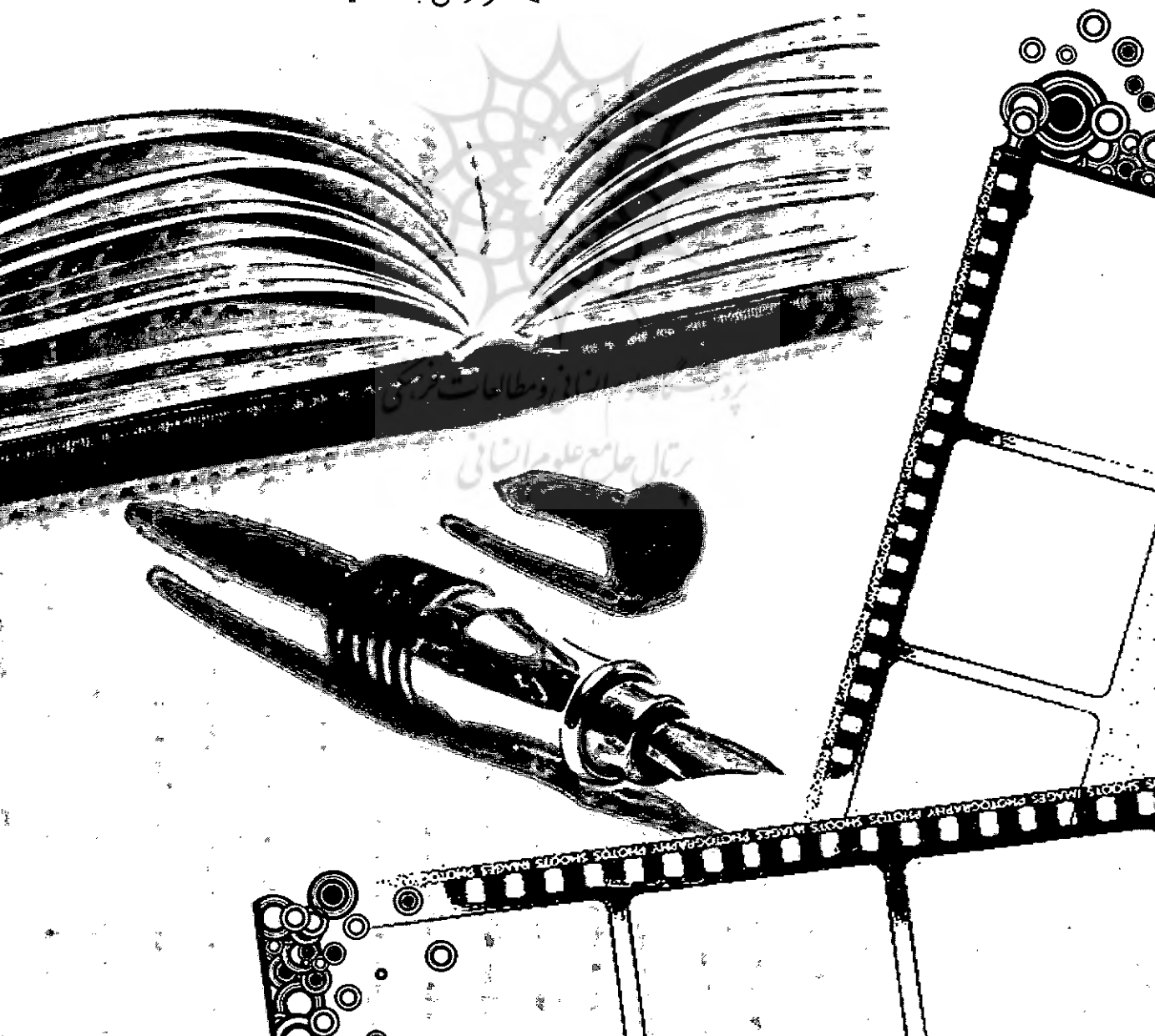
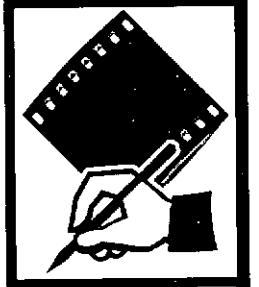
کارگاه فیلمنامه

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

- از ایده تا فیلمنامه (بخش نهم)
- شخصیت پردازی در فیلمنامه
- معرفی کتاب
- آشنایی با کتاب‌های سینمایی روز
- گزارش بانک فیلمنامه





آموزش فیلمنامه‌نویسی

از ایده تا فیلمنامه

تصادف در ساختار فیلمنامه

(بخش نهم)

جعفر حسنی

می‌دانیم که داستان چیزی جز بیان زندگی نیست و دنیایی که نویسنده‌ی داستان خلق می‌کند ناشی از زندگی آدم‌های پیرامون اوست؛ حتی آن‌جا که تخیل او نقش چشمگیری دارد و رنگ و بویی متفاوت به کار می‌دهد که منجر به خلق داستان‌هایی عجیب و غریب می‌شود، باز هم نقش اصلی را افرادی از جنس آدم‌های اطرافش بر عهده دارند. پس داستان همان زندگی است، اما نه به شکل روزمره و معمولش؛ هر داستانی ویژگی‌هایی دارد که آن را از روزمرگی دور ساخته و به آن رنگ و بویی متفاوت و جذاب می‌دهند. دو ویژگی مهم که داستان را از زندگی واقعی متمایز می‌سازد، ایجاز و منطق است. زندگی واقعی می‌تواند سرشار از لحظات کسل‌کننده و تکراری باشد، در حالی که فیلمنامه‌نویس خود را موظف می‌داند که این لحظات را از زندگی جاری در قصه‌اش حذف نماید. در زندگی واقعی ممکن است دقایق و ساعات زیادی از وقت آدم‌ها از صبح که چشم باز می‌کنند تا شب که دوباره به رختخواب می‌روند به اعمال تکراری و گاه حتی بیهوده اختصاص یابد، اما زمانی که در اختیار فیلمنامه‌نویس است به هیچ وجه قابل مقایسه با زمان جاری در زندگی نیست؛ پس او هرگز نمی‌تواند این زمان مختصر و اندک را به اعمال و صحنه‌های تکراری اختصاص دهد، بلکه باید از فرصتی که در اختیار دارد بهترین بهره را ببرد (البته گاهی قصه به گونه‌یی است که می‌خواهیم تکرار و کسالت برخی زندگی‌ها را با حفظ همین لحظات به تماشاگر منتقل کنیم که در این صورت شکل کار کمی متفاوت خواهد بود). دومین ویژگی، حاکمیت منطق بر داستان است. ساختار فیلمنامه بر اساس منطق طراحی می‌شود. ما در زندگی خود ممکن است با وقایع عجیب و غریبی مواجه شویم، وقایعی که هرچند تعجبمان را برمی‌انگیزند ولی چون در دنیای واقعی با آن‌ها روبه‌رو هستیم باورشان می‌کنیم، حال آن‌که تماشاگر فیلم می‌داند در پشت همه‌ی آن چه مشاهده می‌کند یک نویسنده حضور دارد پس به سادگی از کنار هر اتفاق و رخدادی نمی‌گذرد؛ در این لحظه است که قالب داستان با زندگی واقعی تفاوت می‌یابد. برای مثال بارها شنیده‌ایم که کودکی از طبقه‌ی پنجم یا ششم ساختمانی سقوط کرده و هیچ آسیبی ندیده است، در حالی که اگر بخواهیم چنین حادثه‌یی را در فیلمنامه بگنجانیم حتماً باید زمینه‌چینی‌های لازم برای آن را به وجود آوریم تا تماشاگر باورش کند؛ به‌خصوص در پرده‌ی میانی و پایانی فیلمنامه.

استفاده از عنصر تصادف در شروع داستان مشکلی ایجاد نمی‌کند، چرا که در واقع خالق داستان است؛ اگر این تصادف از ابتدای داستان حذف شود دیگر چیزی برای گفتن باقی نمی‌ماند، مانند بسیاری از فیلم‌های «هیچکاک». در فیلم «بیگانه‌ها در ترن» یک قهرمان رشته‌ی ورزشی می‌خواهد از همسرش جدا شود، اما زن حاضر به جدایی نیست. در آغاز فیلم مرد قهرمان اتفاقاً به مردی برمی‌خورد که او نیز قصد از میان برداشتن پدرش را دارد. مرد غریبه به قهرمان پیشنهاد یک همکاری جنایت‌آمیز را می‌دهد؛ او می‌گوید: «تو پدر مرا بکش تا من تو را از شر همسرت خلاص کنم، در این صورت پلیس هیچ رابطه‌یی بین این دو قتل پیدا نمی‌کند؛ از طرف دیگر در زمان قتل، هر کدام از ما در مکانی معلوم و در حضور شاهدانی قرار می‌گیریم تا از اتهام به قتل مبرا بمانیم». قهرمان که اهل این گونه اعمال نیست اعتنایی به این پیشنهاد نمی‌کند، اما مرد دست‌بردار نبوده و وی را تحت فشار قرار می‌دهد تا به نقشه‌اش تن دهد. این ماجرا کلیت داستان را شکل می‌دهد. جدا از این حالت، تصادف اگر باعث پیچیده‌تر شدن مسئله و گرفتاری قهرمان شود نیز از سوی تماشاگر پذیرفتنی است. فرض کنید که قهرمان برای در امان بودن از شر شخصیت منفی در زیر میزی پنهان می‌گردد و شخصیت منفی که از پیدا کردن او ناامید شده برای کشیدن سیگار درست به همان میز تکیه می‌دهد؛ در چنین حالتی گرچه تماشاگر نگرانی‌اش بیش‌تر شده و دلهره و اضطراب بر او چیره می‌شود، ولی از این تصادف لذت می‌برد – از یاد نبرید که تماشاگر ناخودآگاه عاشق نگرانی و اضطراب است. در یک اثر دراماتیک و نمایشی اگر عنصر تصادف به درستی مورد استفاده قرار نگیرد، منطق داستان را به هم می‌ریزد و کار را سطحی و ضعیف جلوه می‌دهد. در فیلم‌های هندی یا فیلمفارسی‌ها اغلب نویسندگان و فیلمسازان برای گره‌گشایی، از رو شدن تصادفی اطلاعات استفاده کرده و هر جا که دلشان می‌خواهد از این و آن برای تغییر جهت داستان و یا حل مسئله بهره می‌برند؛ مثلاً دو برادر که در کودکی اتفاقی

دو ویژگی مهم که داستان را از زندگی واقعی متمایز می‌سازد، ایجاز و منطق است

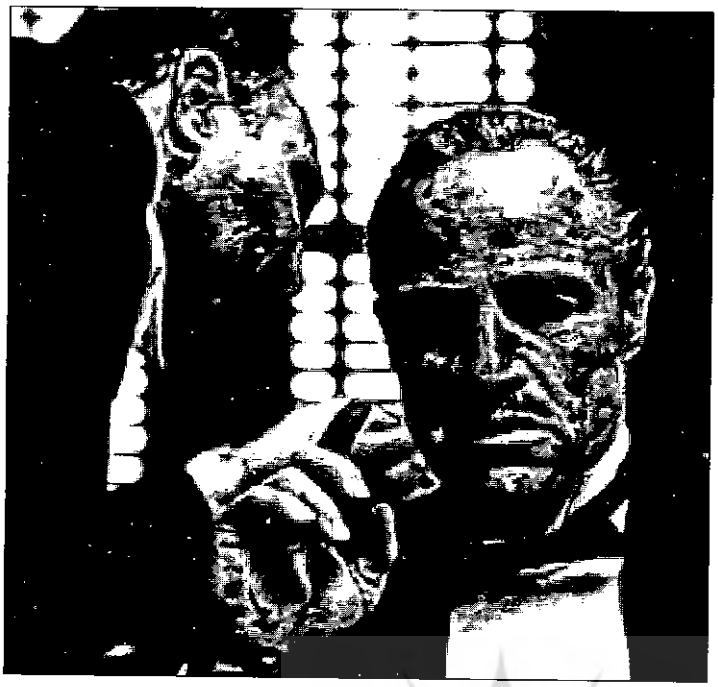
از هم جدا می‌شوند و در بزرگسالی یکدیگر را نمی‌شناسند در جایی تصادفاً با هم روبه‌رو شده و هر دو عاشق یک دختر می‌شوند و بر سر او با هم به جنگی خونین می‌پردازند تا این‌که در آخرین لحظه با دیدن چیزی مثل یک بازوبند یا گردنبند پی می‌برند که با یکدیگر برادرند و ...، اما اکنون این گونه ساختارها قابل قبول نبوده و چنین پرداخت‌هایی کار را مضحک و خنده‌آور می‌کند. در شکل درست و پرداخت حرفه‌یی، هر حادثه ریشه در اتفاقِ پیشین خود داشته و زمینه‌یی قابل قبول و باورپذیر دارد، در نتیجه حوادثی که پرده‌ی آخر را می‌سازند باید زمینه‌چینی محکمی داشته باشند. فراموش نکنید گره‌گشایی از لحظات بسیار مهم در داستان‌پردازی است و نباید سست و سطحی باشد.

از آن‌جا که درام و زندگی واقعی تفاوت‌های آشکاری دارند، فیلمنامه‌نویس صرفاً ظاهر زندگی روزمره را خلق می‌کند. حتی در داستان‌های تاریخی نیز نویسنده ممکن است در متن واقعیت دست ببرد تا شخصیت‌هایی مشابه شخصیت‌های واقعی خلق کند و یا وقایع و جزییات را پس و پیش کرده یا برخی از وقایع را حذف نماید؛ آن چه نویسنده در این فیلمنامه‌ها دنبال می‌کند وفاداری صرف به تاریخ نیست چرا که او تاریخ‌نگار نیست، بلکه فیلمنامه‌نویس است و در جست و جوی حقایق عاطفی مهمی که در پس این وقایع تاریخی نهفته است.

صحنه‌های تکان‌دهنده

اگر جا دارد که در قصه‌تان از صحنه‌های ترسناک استفاده کنید حتماً این کار را انجام دهید، چرا که تماشاگر از ترسیدن لذت می‌برد. او ابتدا احساساتش تحریک شده و مجذوب وقایعی می‌شود که شاهد آن است، سپس با ترس و دلهره آن‌ها را دنبال می‌کند و وقتی می‌بیند این خطر برای دیگری است (نه خود او) ناخودآگاه لذت برده و آن‌گاه با شگفتی آن را پی می‌گیرد؛ حتی با همان شگفتی بعدها همین صحنه‌ها را برای دیگران بازگو می‌کند. این گونه صحنه‌ها به شما فرصتی می‌دهد تا ضمن افزایش بار نمایشی کار و سرعت بخشیدن به حرکت و پیشروی داستان، شخصیت‌ها را بازتر کرده و آنان را دچار تغییر و تحول نمایید.

برای خلق یک صحنه‌ی ترسناک لازم است



ابتدا وقایع و حوادثی جزیی که نشانه‌هایی از ترس و دلهره در خود دارند را در نظر بگیرید. این حوادثِ کوچک که ممکن است از صدای باد یا صدای چرخیدن دری بر پاشنه‌ی خود در تاریکیِ مطلق باشد تا صدای جیغ و ناله‌یی که به گوش می‌رسد، خیلی تکان‌دهنده نیستند، ولی ذره‌ذره اضطراب تماشاگر را بالا می‌برند، نفسش را به شماره می‌اندازند و او را آماده‌ی ضربه‌ی نهایی می‌سازند. اما صحنه‌ی بسیار ترسناک اصلی، تکان‌دهنده و اغراق‌آمیز است؛ تأکید بر عناصر وحشت لازمه‌ی چنین صحنه‌یی است. قطع شدن دست و پا یا سر، فرو کردن سیخ داغ در گلوی شخصیت و مواردی از این دست، از صحنه‌های ترسناکی هستند که در اغلب فیلم‌های ژانر وحشت شاهد آن‌ها هستیم؛ ولی نکته‌یی که در ایجاد صحنه‌ی ترسناک نباید از آن غافل شد، موقعیت و مکان صحنه است. مشاهده‌ی گوسفندان سربریده‌ی داخل کشتارگاه‌ها در حالی که از چنگک‌ها آویزان‌اند و یا جنازه‌هایی در سردخانه‌ی بیمارستان‌ها و پزشکی قانونی، آن‌قدرها که مثلاً مشاهده‌ی ناگهانی و غیرمنتظره‌ی چیزی که در شخصیت ایجاد هراس می‌کند، تکان‌دهنده نیست. در فیلم «پدرخوانده» با شخصیتی روبه‌رو هستیم که می‌خواهد بازیگر سینما شود اما کارگردان که به ناتوانی‌اش در ایفای نقش اطمینان پیدا کرده از دادن نقش به او امتناع می‌ورزد. شخصیت مورد نظر که یکی از اعضای خانواده‌ی «کورلئونه» است، از وی (پدرخوانده) استمداد می‌طلبد. کورلئونه برای کارگردان پیغام می‌فرستد که دست از مخالفت با او بردارد، اما کارگردان به توصیه‌های وی اعتنایی نمی‌کند. در صحنه‌ی بعدی کارگردان شب‌هنگام در بستر خود احساس ناخوشایندی می‌کند و وقتی رواندازش را کنار می‌زند، سر بریده‌ی اسب محبوب و بسیار گران‌قیمتش را می‌بیند؛ در حالی که خون تمام تشک را در بر گرفته و او مبهوت و هراسان جیغ می‌کشد و فریادهای ناشی از شوک او در قصر بزرگ و خلوتش حس تنهایی‌اش در این ماجرا را به تماشاگر منتقل می‌کند، سکانس به پایان می‌رسد. شاید یک فیلمساز کم‌تجربه‌تر این سکانس را به شکلی طراحی می‌نمود که مثلاً هنگامی که کارگردان در جاده‌ی منتهی به ویلایش پیش می‌رود ناگهان در حاشیه‌ی جاده با جنازه‌ی اسبش که با شلیک گلوله‌یی کشته شده روبه‌رو شود؛ این صحنه هم می‌تواند همان پیام صحنه‌ی قبل را برای کارگردان داشته باشد، اما بی‌شک به اندازه‌ی آن غافلگیرانه و وحشتناک نیست ■