مقدمه مترجم

دنیای شتابان امروز، کاهلی را در هیچ سطح و زمینه‌ای، نه برمی‌تابد و نه خوش می‌دارد. سینما با عمری نه‌چندان طولانی در مقایسه با سابقهٔ بسیاری از هنرهای دیگر، مؤید و شاهد این مدعاست. اگر درگذشته، سینما در یک نما خلاصه و تعریف می‌شد و فیلمنامه نیز به هر شکلی که وجود داشت، در چند جمله و عبارت به بیان داستان و موقعیت می‌پرداخت، سینمای امروز با هزاران نما چونان موجودی زنده خلق می‌شود تا سخن بگوید، سرگرم کند، بیندیشد، ارزش بنهد و عجایب روان و امیال بشری را به نمایش گذارد. سینما این جهش صد و چندین ساله را بر فراز شانه‌های بزرگانی به انجام رسانده است که ابداعات و دستاوردهایشان توانسته است چونان ستونهایی این ساختمان عظیم را که سینما می‌خوانیم استوار نگه‌دارد و البته، در طول این تاریخ کوتاه عوامل و ارکان مختلفی که سینما را شکل می‌دهند و می‌سازند همزمان و به طور یکسان تحول نیافته‌اند، یا محل اعتنا نبوده‌اند. اهمیت و اعتبار عواملی مانند بازیگر، فیلمنامه‌نویس، تهیه کننده، و ...، هر یک تا پیش از تثبیت موقعیت کنونی آنها به طور متناوب جابه‌جا می‌شده، کاستی می‌گرفته و یا فزونی می‌یافته است. در این میان فیلمنامه‌نویس جایگاهی نداشت و تا مدتها گویی به چشم نمی‌آمد. «از میان همه اجزائی که یک فیلم سینمایی را می‌سازند، جزئی که تماشاگر کمتر از همه درک می‌کند و به ارزش آن پی می‌برد فیلمنامه است؛ ولی همین جزء، کلید رازگشای بسیاری از اسرار سینماست».[1]

با این همه به هیچ روی نمی‌توان پوشیده داشت که سینما از همان آغاز، با نوعی فیلمنامه و احساس ضرورت آن آشنا بود. ذکر قسمتهایی از دو نمونه فیلمنامه از نخستین

---

۱. گسنر، رابرت؛ *تصویر متحرک*؛ ترجمه اختر شریعت‌زاده؛ ص ۱۱.

فیلمسازان تاریخ سینما، «جرج ملیس»[1] و «ادوین پورتر»[2] به نامهای *سفر به ماه* و *زندگی یک آتش‌نشان امریکایی* آشکار می‌سازد که این فعالیت خلاق تا به امروز دستخوش چه تغییرات همه جانبه‌ای شده و تغییر شخصیت واسطه فیلم تا چه اندازه با این تغییرات همگام شده است.

فیلمنامه ملیس مشتمل بر سی جمله است و این سی جمله داستان را پیش می‌برند، مکانها را مشخص می‌کنند و به شرح رخدادها می‌پردازند:

۱. انجمن علمی در باشگاه نجوم.
۲. برنامه‌ریزی برای سفر ـ تعیین کاوشگران و ملازمان ـ زمان بدرود.
⋮
۱۴. چهل درجه زیرصفر ـ پایین رفتن از دهانه آتشفشان.
⋮
۲۹. پرده‌برداری از مجسمه یادبود به وسیله مدیر و شورای باشگاه.
۳۰. وجد و شادمانی مردم.

سفر به ماه (۱۹۰۲)، فیلمی پیشگام در زمینه موضوعات علمی ـ تخیلی، بر اساس چنین فیلمنامه‌ای ساخته شد. در آن اثری از احساس یا بار عاطفی نیست. اما به لحاظ جاذبه‌های بصری غنی است و نگاهی انتقادی به جوامع صنعتی دارد.

فیلمنامه دوم متعلق به ادوین پورتر فیلمساز معاصر ملیس است. او با دیدگاهی متفاوت به میدان آمد و برخلاف ملیس که فیلمهای علمی ـ تخیلی و رازآمیز می‌ساخت، به دنیای واقعی روی آورد و موضوعات مورد علاقه‌اش را از این دنیا برگرفت و با پرداخت نمایشی آنها جامعه معاصر امریکا را با دیدی انتقادی باز نمایاند و بدینسان به کالبد نحیف نگارش سینمایی جانی بخشید. او از راه معرفی فیلمنامه داستانی، افق سینما را گسترده‌تر ساخت. داستان فیلمنامه هفت صحنه‌ای پورتر، *زندگی یک آتش‌نشان امریکایی* (۱۹۰۲) از این قرار است: «ساختمانی در آتش می‌سوزد و یک مادر و فرزند در محاصره شعله‌های آتش قرار دارند. آنان سرانجام در آخرین لحظه به وسیله مأموران آتش‌نشانی نجات می‌یابند».

---

1. George Melies 2. Edvwi Porter

صحنهٔ نخست بدین شرح است:

«رؤیای مأمور آتش‌نشانی از مادر و فرزندی که در معرض شعله‌های آتش قرار گرفته‌اند. رئیس آتش‌نشانی پشت میز خود نشسته است. مطالعه روزنامه عصر را به پایان رسانده و به خواب رفته است. شعاعهای نور سفید همراه نوری ملایم بر چهره وی می‌تابد و سایهٔ او بر روی دیوار اداره دیده می‌شود. رئیس آتش‌نشانی خواب می‌بیند، و رؤیای او در تمثال مدور روی دیوار ظاهر می‌شود. در این تصویر مادری دیده می‌شود که در حال خوابانیدن کودکش در بستر است. انگار که او زن و کودک خود را در خواب می‌بیند. ناگهان بیدار می‌شود و با حالتی مضطرب شروع به قدم‌زدن می‌کند و بدون تردید در همین لحظه به مردمانی می‌اندیشد که ممکن است در معرض خطر آتش‌سوزی قرار گرفته باشند». در اینجا تصویر را با صحنه دوم دیزالو می‌کنیم.

اگر بدقت نظر کنیم درمی‌یابیم که حتی در این زمان میان این دو فیلمساز تفاوت آشکاری به لحاظ نگارش و بیان سینمایی وجود دارد. ملیس صرفاً صحنه‌ها را به صورت فهرست‌وار می‌نوشت و محتوای آنها را کلی توصیف می‌کرد، در حالی که پورتر با درک خلاق خود از مفهوم ساختار و تأثیر نمایشی، با آگاهی بر ابزار کار خود، با تأکید بر فضایلی چون شجاعت و شهامت در نزد آدمهای فیلمنامه‌اش، میدان دید خود را وسیعتر می‌ساخت و برای شکل سینمایی و محتوای سینمایی سرآغازی ارائه می‌داد.

همسو با دیدگاه آموزشی مؤلف کتاب، ما نیز بر این باوریم که امروزه در این زمان، خیزش برای فراگیری علم پرگسترهٔ سینما ـ و تئاتر ـ[1] و فنون شناخته شده، مکتوب

---

۱. از آن رو این دو رسانه را کنار هم می‌آورم؛ زیرا ضمن باورتفاوتهای ذاتی میان آنها، به وجوه اشتراکشان که همواره به سود غنای هردو حوزه عمل کرده است نیز باور دارم. گاه در برخی نوشته‌ها و زبانها، با ساده انگاری تمام، سینما و تئاتر را چنان مقابل یکدیگر قرار می‌دهند که گویی این دو پدیده همچون «کارد و پنیرند». شناخت عمیق این وجوه افتراق و اشتراک و ماهیت‌وجودی هر یک از آنها، جایی که ارتقای این هنرها مد نظر است، خود عین تعامل و تبادل فرهنگی به شمار می‌آید. گریفیث که از تئاتر به عالم سینما گام گذاشته بود در این باب اشاره‌ای دارد به این مضمون: «در تئاتر تماشاگر ابتدا می‌شنود و بعد تماشا می‌کند، در سینما تماشاگر ابتدا تماشا می‌کند و بعد می‌شنود. وظیفه‌ای که من می‌کوشم آن را به انجام برسانم، قبل از هر چیز این است که شما را وادار به دیدن کنم». البته در شرایط گریز و بیزاری از فراگیری، فهم معنای این سخن بسیار دشوار است.

و مدون آن، بر رهرو این وادی حرکتی الزامی، و ورود به عرصه‌های تجربی، نظری و عملی از اهم واجبات است. نیاز نظام ارتباطی و اطلاع رسانی و انتقال معارف گوناگون در سطوح دانشگاهی، بازنگری و نوسازی ساختار کمّی و کیفی مدارس عالی را که متولی و وظیفه‌دار تدریس این معارف هستند اجتناب‌ناپذیر می‌سازد.

به تبع همین التزام، بسیاری از دانشکده‌ها و مدارس معتبر سینما و تئاتر دنیا ظرف دو دهه اخیر تحولات چشمگیری در ساختار برنامه‌های آموزشی خود ایجاد کرده‌اند؛ بخشهای جدید تأسیس کرده‌اند و در این بخشها به ارائه برنامه‌هایی با مواد آموزشی تازه و بازپروری‌شده، مشغولند و متناسب با نیازهای فرهنگی‌ـ هنری جامعه امروز خود و نظر به ارتقای سطح دانش عمومی به تعاریف تازه‌ای از کارکرد و جایگاه این هنرها رسیده‌اند و آنها را با بینش علمی جدید مجهز نموده‌اند. طبیعی است که تحت این شرایط و در برخورد با چنین نگرش متحولی، استاد، دانشجو و دانشکده وظیفه‌مندان به نقش خویش در برابر یکدیگر وقوف حاصل می‌کنند و روشن‌بینانه به تعلیم و تعلم می‌پردازند و در نهایت مدیریت آموزشی در بستری هدفمند، بدون تنش در مسیر مطلوب پیش می‌رود.

اما در کشور ما پیکر برنامهٔ آموزشهای سینمایی و تئاتری در دانشکده‌های هنری، دهه‌های متمادی است که همچنان ساکن بر جای مانده و با دانش جدید هماهنگ و همسو حرکت نکرده است.[1] در واقع اگر دقیقتر به این پیکر نگاه کنیم آن را چیزی جز پوست و استخوان نمی‌یابیم. فقط جامه‌ای بر آن است که ظاهرش را بپوشاند و البته، این کاستی و فقر مزمن نه بر مسئولان پنهان است، نه بر استادان و نه بر دانشجویان.

اگر براستی باور داریم که ارزشهایی در جامعه وجود دارد، ارزشهایی که مبین هویت ماست، و باید در حفظ و پویایی و معرفی آنها پایمردی نشان داد و کوشید، پس لازم است در راههایی گام گذاریم که می‌توانیم هرچه غنی‌تر این مهم را محقق سازیم.

---

۱. در این میان تلاشهای انفرادی معدودی از استادان ودانشجویان در جهت افزایش دانش خود و پربارکردن کلاسها قابل ستایش است. اینگونه حرکتهای خودانگیخته اگرچه مفید و مثبت بوده، بتنهایی فقر موجود را چاره ساز نیست.

از میان این راهها، یکی هم رهگذر سینما و تئاتری است سالم، متعهد، اندیشه‌برانگیز و غیر بازاری که خود ضمن ارزش‌آفرینی بتواند قابلیت حمل و بیان هنری ارزشهای معتبر را نیز بروز دهد. سینما و تئاتری که به ارزشهای والای انسانی و فطرت تعالی‌پذیر انسان، بیش از نمایش و فروش صرف فلاکت زندگی او در پس کوچه‌ها و کوهسارها بپردازد و به جای آنکه با ابزار بیان و امکانات این هنرها به رسوا کردن ریشه‌ها همت گمارد، خود به رسوایی بیشتر آن بیفزاید.

باری، تا آنگاه که در بافت نظام آموزشی ما و نگرشهای معطوف به آن تغییر و دگرگونی اساسی راه نیابد سینما و تئاتری که یاد کردیم ـ منهای اندک تلاشهای جدی، صمیمانه و معرفت‌آمیز موجود ـ در دور دست خواهد ماند.

کتاب *فیلمنامه‌نویسی، آمیزه‌ای از شکل و محتوای فیلم* نوشته خانم مارگارت مرینگ، مدرس مدرسه سینما و تلویزیون دانشگاه کالیفرنیاست. مؤلف در بخش اول به شیوایی به معرفی مباحث کتاب می‌پردازد و باب آشنایی مقدماتی خواننده را با مطالب آتی از این طریق می‌گشاید، و بدینسان اندکی وظیفه مترجم را از این بابت سبک می‌گرداند و او را بر می‌انگیزد تا موضوع سخن را به سمت و سویی دیگر بکشاند.

هدف اصلی نویسنده، آموزش عملی و علمی به دانشجوی علاقه‌مند به فراگیری فیلمنامه‌نویسی و ایجاد شرایط رشد درک سینمایی و دید بصری به فیلمنامه‌نویس، و نیز تبیین مقام و منزلت و هنر اوست. نویسنده کتاب بر آن است که گامها و مراحل فراگیری این واسطه هنری را به خواننده معرفی کند و نشان بدهد که حاصل کار فیلمنامه نویسان صاحب نام تنها نتیجهٔ این نیست که آنان به کیفیت هنری توجه فراوان مبذول داشتند، بلکه نتیجه این حقیقت است که آنان هرگاه به کیفیت هنری و دانش هنری خود بیشتر توجه می‌کردند، و در عرصه‌های فراگیری کوشمندانه گام می‌گذاشتند، آثارشان از معانی بلند و ژرف برخوردار می‌شد. این انگاره می‌کوشد آنچه را موجب تمایز و تشخص فیلمنامه‌نویسان نامی و پیدایی سبک آنان شده است، مرحله به مرحله گوشزد کند. خانم مرینگ پیشرفتهای خلاق فیلمنامه‌نویسی را که از گرایش به پالایش، تعمیق و تجربه‌اندوزیهای شخصی ناشی می‌شود و از فضیلت هنری مایه می‌گیرد و راه به تصنیف

خلاق هنری، می‌برد به ما نشان می‌دهد.

کتاب *فیلمنامه‌نویسی، آمیزه‌ای از شکل و محتوای فیلم* ضمن آنکه نکته‌هایی مشترک با کتابهای معتبر در این زمینه دارد دارای ویژگیهای منحصر به فرد نیز هست، که اهم آنها را در روش آموزش مؤلف با استفاده از فیلمنامه‌های منتخب و تطبیق مباحث کتاب با آنها می‌توان نشان کرد. ویژگی دیگر کتاب دیدگاه ارسطویی وی به آموزش است. او به علاقه‌مندان به فیلمنامه‌نویسی رهنمود می‌دهد که از کلاسهای بازیگری به سبک استانیسلاوسکی سود برند و با عوالم حرفهٔ بازیگر آشنا شوند. خواندن نمایشنامه‌های معتبر از جمله توصیه‌های اکید اوست، که این امر نیز به عنوان جزئی از روش مزبور تازگی و تأثیر غیر قابل انکاری دارد. به اعتبار چنین دیدگاهی است که مؤلف ادراک نمایشی به مفهوم ارسطویی را نخست در ذهن خواننده کشت می‌دهد و سپس طریق کاربرد آن را به هنگام نگارش نماها، صحنه‌ها، فصلها و در نهایت کل فیلمنامه به طور عملی می‌آموزد.

نگارش اینگونه کتابهای فنی و آموزشی در مقایسه با کتابهای دیگری که در عرصه سینما در زمینه‌های مختلف نظری نگارش می‌شود بسیار اندک است. دست یافتن به اندکی از این اندک در روند فراگیری، خود نعمتی بزرگ است و فرصتی است مغتنم.

در اینجا لازم می‌دانم از مدیریت محترم سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی سمت برای فراهم آوردن امکانات چاپ و نشر اینگونه نوشته‌ها و کتب علمی برای استفادهٔ دانشجویان و علاقه‌مندان رشته‌های هنری، بویژه سینما و تئاتر- سپاسگزاری کنم؛ همچنین، از خانم احترام صالح که در ویرایش این متن دقت و تلاش بی‌شائبه نمودند قدردانی نمایم؛ و از زحمات خانم سهیلا مقدم و همکاران گرامی‌شان تشکر کنم. از گروه سینما- تئاتر آیین که متن انگلیسی کتاب را در اختیار من قرار دادند و در جریان ترجمه آن همواره یاور و مشوقم بودند نیز بسیار سپاسگزارم.

داود دانشور

سرآغاز

به عنوان نویسنده جوانی که می‌خواهد شروع به کار کند، یکی از تکالیف اولیه من این بود که با کارگردان افسانه‌ای، کینگ ویدور[1]، روی پیشنهاد ساخت دوباره فیلم صامت کلاسیک وی به نام *ازدحام*، البته این بار به عنوان فیلم «ناطق»، کار کنم.

هنگام کار با آقای ویدور در پاسوروبلز کالیفرنیا، گفتگوی ما بدل به این پرسش شد که آیا فیلم، به عنوان یک شکل هنری، در مسیر پیشرفت قرار دارد یا منحرف شده است؟ آقای ویدور با بیان این عقیده که عصر صدا (ناطق) هنوز فاصله درازی تا رسیدن به سطح ممتاز و درخشان عصر صامت دارد مرا شگفت‌زده کرد. در ابتدا به خود گفتم که او به این دلیل چنین احساسی دارد که خود، بهترین سالهای فعالیتهای خویش را پیش از ورود صدا انجام داده است، لیکن پس از سالها ـ تقریباً پانزده سال که از زمان آن گفتگو می‌گذرد ـ شکوه و درخشش این ایدهٔ او را درک می‌کنم.

من مطمئنم که فیلم به عنوان یک شکل هنری، بر اساس تمام معیارهایمان، هنوز در عنفوان جوانی است، اما در آغاز دوره‌ای وجود داشت، دوره صامت، که فیلمسازی صفا و خلوص داشت، از تصویرسازی و داستانگویی ساده‌ای بهره‌مند بود که می‌شد بی سر و صدایش خواند، و از هر آنچه ما نویسندگان، کارگردانان و تهیه کنندگان از آن موقع تاکنون برای این ابزار هنری انجام داده‌ایم، بی‌نیاز بود. برگردیم و فیلم *ازدحام* یا *آخرین خنده*[2] یا *روشناییهای شهر* را ببینیم. استفاده از «تصاویر متحرک» برای نقل داستان،

---

1. King Vidor

۲. The Last Laugh: (۱۹۲۵) کارگردان: فردریش مورتائو، از فیلمهای دورهٔ میانی سینمای آلمان شمرده می‌شود (م).

بدون گفتگو، نیشدارتر، جهانی‌تر، مضمون‌پردازتر، بی‌اغتشاشتر و ساکت‌تر و خلاصه، هنرمندانه‌تر از بیشتر فیلمهای ناطقی است که، ساخته‌ایم.

صدا، از زمان اختراع رادیو، همدم جدید و سیمدار ابزار تصویر متحرک شده و همگان می‌خواستند که همه چیز با کلام نقل شود، تا این موضوع که تصویر تا چه اندازه می‌تواند سخنگو باشد، به دست فراموشی سپرده شود. نویسندگانی که- اگر بپسندید- نویسندهٔ گفتگوها بودند، مکلف می‌شدند با کارگردانها که نویسنده‌های بصری بودند، کار کنند. طبیعی است که این دو «قیم» طرح بشدت بر سر اینکه چه کسی مؤلف باشد، با یکدیگر تعارض پیدا کنند. همچنین تعجبی ندارد که امروزه بیشتر فیلمها با شکست روبه‌رو می‌شوند. در این فیلمها وحدت تصویر و صدا تحقق نمی‌یابد و بیشتر اوقات این ابزار مهم به یک دستگاه ضبط صوت تبدیل می‌شود تا به یک شکل هنری.

مارگارت مرینگ، ایده‌ئالیست و رؤیایی است. او در این کتاب فوق العاده نشاط‌آور و اندیشمندانه این موضوعات محوری و مهم را به شیوهٔ تمام آنهایی که من ضمن کار در فیلم با آنها آشنا شدم در میان می‌گذارد: آیا فیلم می‌تواند به عنوان یک شکل هنری پیشرفت کند، بدون اینکه ابتدا فیلمنامه‌نویسان تعلیم دیده، حسی را برای هر دو نیمهٔ شکل هنری‌شان بپرورانند، خواه بعدها طرحشان را خود کارگردانی کنند یا نه؟ آیا هنرمند حقیقی می‌تواند آنچه را قرار است گفته شود از شیوه‌ای که گفته می‌شود جدا سازد؟

قلب یک فیلم و ایده‌های آن باید از همان اول زاده و تغذیه شود، تا فیلم از فرصت دستیابی به نقطهٔ اوج تعالی، چه در زمان ساخت فیلم و چه در زمان تدوین، برخوردار گردد. فیلمنامه‌نویس و نه کارگردان، بهترین داوطلب برای ایفای این نقش است؛ زیرا او اولین کسی است که وارد طرح ساخت فیلم می‌شود.

آن زمان که بتوانیم نسل جدیدی از فیلمنامه‌نویسان را تربیت کنیم که بتوانند بخوبی تصویر و صدا را در هم آمیزند و فیلمنامه‌هایشان را طوری طراحی کنند که بتوانند از آنها برای بیان دیدگاههایشان بهره جویند، آنگاه خواهیم توانست در انتظار درخشانترین عصر فیلم صامت باشیم.

داگلاس دی استوارت

مالیوود، کالیفرنیا

پیشگفتار نویسنده

در ساعت یازده صبح روز چهارشنبه هفتم ماه مه ۱۹۸۰، نگارش *فیلمنامه‌نویسی: آمیزه‌ای از شکل و محتوای فیلم*[1] آغاز شد. در این چهارشنبه، به دلیل کاری، ناچار شدم در اتاق مطالعه ساختمان سینما بمانم و به همراه یک گروه، طرح برنامه تحصیلی جدیدی را آماده کنم که «نگارش سینمایی و طراحی» را در بر داشته باشد.

اعضای گروه این را نمایندگان دانشکدهٔ «مطالعات تولیدی و انتقادی» بخش سینما تلویزیون دانشکده هنرهای نمایشی دانشگاه کالیفرنیای جنوبی تشکیل می‌داد. این گروه اجرایی تشکیل شد و دستور یافت طی تحقیقات گسترده، پیشنهادها و دستورالعملهایی را برای به‌وجود آوردن یک رشته تحصیلی جدید ارائه دهد. هدف این بود که دانشجویان با گذراندن این رشته تحصیلی بتوانند فیلمنامه‌هایی بنویسند که در آنها از ویژگیهای بی‌مانند این واسطه هنری بهره گرفته شده باشد.

طی دو سال بعد، ما جلسات زیادی برپا داشتیم، مطالعه کردیم و در پی ایجاد کلاسهایی برآمدیم که بتوانند به دانشجویان الهامات و تلاشهای تمام بشریت را در تمام دوران حیاتش نشان دهند؛ کلاسهایی که در دانشجویان حساسیت به عوالمی را که در درون و پیرامون آنهاست برانگیزند؛ کلاسهای که به آنان قلب و هنر یک داستانگو را بیاموزند؛ کلاسهایی که شیوه‌های گوناگون و همیشه در حال تغییری را که هنرمندان برای ارائه دیدگاههایشان از آنها بهره می‌گیرند به دانشجویان نشان دهند؛ و کلاسهایی که تجارب عملی و دانش استفاده از عناصر ویژه و منحصر به فرد هنر تصاویر متحرک را

---

۱. مترجم پس از کسب اجازه از ناشر، این عنوان را برای کتاب برگزیده است (م).

در اختیار دانشجویان قرار دهند.

دو سال پس از نخستین ملاقاتمان،و پس از ساعتها صرف وقت بر سر جستجو، بحث، مطالعه و توافق بر سر برنامه‌تحصیلی، نخستین گروه دانشجویان برای تحصیل پذیرفته شدند و به آنها مدرک کارشناسی هنرهای زیبا از برنامه نگارش سینمایی اعطا شد.

نام این برنامه جدید- برنامهٔ نگارش سینمایی- آگاهانه و با تعمق انتخاب شد. ما بعمد این نام را انتخاب کردیم و نمی‌خواستیم نام این برنامه را فیلمنامه‌نویسی بگذاریم؛ زیرا می‌خواستیم توجه همگان را به این واقعیت جلب کنیم که این برنامه تحصیلی جدید تأکید متفاوتی دارد- رویکردی متفاوت به آموزش فیلمنامه‌نویسی. به جای تمرکز سنتی و انحصاری بر هنر ساز و کار نمایشی[1]، برنامه تحصیلی ما بر هنر شکل فیلم متمرکز شد. ما می‌خواستیم نام مذکور نماد امتزاج قصه‌گویی و طراحی سینمایی باشد.

این برنامه اکنون هشت‌ساله است. چهار گروه دانشجویان فارغ‌التحصیل شده‌اند. برخی از آنان هم‌اکنون استودیوهای بزرگ راه انداخته‌اند و به داد و ستد مشغولند، بسیاری امتیاز نمایندگی به دست آورده‌اند، و عده‌ای نیز در برخی از جنبه‌های مختلف صنعت تصویر متحرک مشغول به‌کار هستند،وکم‌و بیش به نوشتن فیلمنامه ادامه می‌دهند.

بر اساس معیارهای موجود، برنامه نگارش سینمایی بی‌نهایت موفقیت‌آمیز و در حال پرورش فیلمنامه‌نویسانی بسیار خوش‌فکر و بی‌نظیر است. لیکن، این امر یکباره و به طور معجزه‌وار اتفاق نیفتاد. اوقات سختی پشت سر گذاشته شد. بعضی از انگاره‌های ما عملی شدند، برخی عملی نشدند؛ بعضی از اشخاص کار ما را تحسین کردند، بعضی دیگر به ما طعنه زدند؛ بعضی از اعضای برنامه کم جرأت بودند و بعضی دیگر ثابت‌قدم و دلیر. اما ورای همه اینها، با جدیت و از خودگذشتگی دانشجویان، اعضای دانشکده و اعضای جامعه حرفه‌ای تصویر متحرک، برنامه‌ای بسیار مرتبط، بی‌مانند و جاندار شکوفا گردید.

اعضای انجمن صنفی نویسندگان امریکا، شاخه نویسندگان آکادمی علوم و هنرهای تصویر متحرک و سایر اعضای محترم صنعت تصاویر متحرک که ما را به عنوان

---

1. dramaturgy

جامعه مشاوران و نیز استادان تحصیلات تکمیلی و عالی یاری دادند، نقش بسیار بسزایی در رشد و اعتلای ما داشتند.

جان میلیوس[۱] هیأت مشاوران سازمان را تأسیس نمود و خود اولین رئیس آن بود. داگلاس دی استوارت دومین رئیس آن شد و اعضا و وظایف آن را توسعه داد. اعضای هیأت شامل جولیان بلاستین[۲]، آلن برنز[۳]، سید فیلد[۴]، جو گیتون[۵]، لوئیس گارفینکل[۶]، نلسون گیدینگ[۷]، ویلیام کلی[۸]، ماکس لامب[۹]، ادموند نورث[۱۰]، آبراهام پولانسکی[۱۱]، دیویدرینتلز[۱۲]، کارول سوبیسکی[۱۳]، جیسون اسکویر[۱۴]، و جوسوئرلینگ[۱۵] بود. سید فیلد، نلسون گیدینگ، تام یوسلین[۱۶]، ویلیام کلی، ماکس لامپ، ادوارد اشپیگل[۱۷]، ابراهام پولانسکی، جیسون اسکویر، و چاک ورکمن[۱۸] استادان ما بودند. این استادان برجسته نیز مشاوران ما بودند: باری بکرمن[۱۹]، جان دی. اف.بلک[۲۰]، رابرت بلیز[۲۱]، هل بلوم[۲۲]، آلن برنز، ویلیام کنون[۲۳]، مورتون فاین[۲۴]، لوئیس گارفینکل، ویلیام کلی، مارک نورمن، ادموند نورث، نورمن باناما، دان پیتری، کوویین رِدِکِر[۲۵]، اریک راث[۲۶]، مان رابین[۲۷]، چاک شایر[۲۸]، اپریل اسمیت[۲۹]، داگلاس دی استوارت، و سید استبل[۳۰].

من مدیون تمام حمایتها و زحماتی هستم که همگان برای دستیابی ما به اهداف برنامهٔ نگارش سینمایی متحمل شدند و عمیقترین سپاسهای خویش را تقدیم ایشان می‌کنم که با تلاش و تعهد بسیار شدند فیلمنامه‌نویسان جوان ما بتوانند به

---

1. John Milius
2. Julian Blaustein
3. Allen Burns
4. Syd Field
5. Joe Gayton
6. Louis Garfinkle
7. Nelson Gidding
8. William Kelley
9. Max Lamb
10. Edmund North
11. Abraham Polonsky
12. David Rintels
13. Carol Sobieski
14. Jason Squire
15. Jo Swerling
16. Tom Joslin
17. Edward Spiegel
18. Chuck WorkMan
19. Barry Beckerman
20. John D. F. Black
21. Robert Blees
22. Hal Bloom
23. William Cannon
24. Morton Fine
25. Quinn Redeker
26. Eric Roth
27. Mann Rubin
28. Chuck Schyer
29. April Smith
30. Sid Stebel

فیلمنامه‌نویسان قابلی تبدیل شوند.

برنامه نگارش سینمایی بسیار مدیون به ای.راسل مک گرگوار[1]، ملوین اسلوان[2] و کارن سگال[3] است. ای. راسل مک گرگوار به عنوان همکار رئیس بخش سینما- تلویزیون، نیاز بخش را به تاکید بیشتر بر فیلمنامه‌نویسی تشخیص داد. او نخستین گام را برای توسعه برنامه برداشت و رشد آن را آسان نمود. ملوین اسلوان، نقش بسزایی در تأسیس مدرسه سینمایی دانشکده کالیفرنیای جنوبی داشت و حامی اصلی قصه‌گویی «سینمایی»، در شکل‌گیری زیرساخت برنامه تحصیلی بود. کارن سگال، مدیر برنامهٔ موضوع گزینی اختیاری- یک برنامه برای ممتازان USC دانشگاه کالیفرنیای جنوبی- آراء ارزشمندی برای گزینش مقررات آموزش عمومی و دوره‌های انتخابی ارائه داد.

از ویلیام ساموئل مرینگ که قدرت شکل فیلم را به عنوان وسیله‌ای برای تبادل فکر و شکل دادن انگاره‌های مهم بشری به من آموخت نیز سپاس فراوان دارم.

فیلمنامه‌نویسی: آمیزه‌ای از شکل و محتوای فیلم، اینک در مسیر خود به سوی چاپخانه، به یک قطعه عکس ثابت و ساکن شباهت می‌یابد؛ لحظهٔ ثابتی از یک اندیشه. آرزوی قلبی من این است که این کتاب تنها یکی از لحظات در فرایند پویا و زنده مطالعه و خلق اندیشه‌ها باشد. خلق اندیشه‌ای دربارهٔ آمیختن شکل فیلم و محتوای فیلم.

مارگارت مرینگ

مدیر برنامه نگارش سینمایی

دانشکدهٔ سینما ـ تلویزیون دانشگاه کالیفرنیای جنوبی،لوس آنجلس

1. E. Russell McGregor 2.Melvin Sloan 3. Karen Segal

سپاسگزاری

سپاس بیکران بر وینسنت رابرت، رزماری تیلور، و جنیفر ویلکه، که مسوده‌های مختلف را خواندند و بی‌دریغ وقت و مشاوره گرانبهایشان را در اختیار من گذاشتند؛ رابرت گاناوی، که مهارت حرفه‌ای و بینش خود را برای خلق نقاشیهای کتاب به کار زد؛ تونی گیتون و ریچارد اولیس، دانشجویان پیشین، که مثالهایی عالی برای آموزش پاره‌ای از مفاهیم مهم در اختیار من گذاشتند؛ دایان مک لالین که فرصت نوشتن را برایم فراهم آورد؛ ابراهام پولانسکی که همواره همچون رایزنی محبوب یاریم کرد؛ داگلاس دی استوارت برای تشویق و حمایت بی‌دریغش؛ و تمام دانشجویان فیلمنامه‌نویسی که به من آموختند چگونه فیلمنامه‌نویسی را آموزش دهم.

همچنین تشکر می‌کنم از فیلمنامه‌نویسان: ویلیام کلی، کورت لوتکه، دانیل پیتری، ابراهام پولانسکی استوارت استرن، داگلاس دی استوارت و ارل دابیلو. والاس، که در طول کتاب برای تفهیم نکات به خوانندگان، به فیلمنامه‌های بسیار ارزشمندشان مراجعه کرده‌ام.

مقدمه

به نظر می‌رسد که در صنعت تصاویر متحرک هیچ سدی مرتفعتر و غیرقابل نفوذتر از سدی نیست که پیش روی فیلمنامه‌نویسی قرار داد که می‌خواهد فیلمنامه‌ای همانند یک اثر ادبی بنویسد!

در سلسله مراتب کلی اعضا، فیلمنامه‌نویس همواره در مقام کم‌اهمیت‌ترین شخص بوده و هست. دیدگاههای متداول در این صنعت، بر این فرض استوار است که تقریباً هر کسی می‌تواند دستنویس نهایی فیلمنامه را اصلاح کند و اینکه اگر نویسنده‌ای خوب می‌نویسد، حتماً نویسندگان بهتر از او هم پیدا می‌شوند و نویسندگان فیلمنامه نظارتی بر آنچه از کارشان تهیه می‌شود، ندارند و نباید هم داشته باشند.

از دیدگاه تاریخی کارگردان فیلم صاحب فکر و نظر اصیل و اولیه بود، یعنی شخصی بود که داستانی را ابداع می‌کرد، بازیگران، مجریان و خدمه را گرد می‌آورد و فیلم می‌ساخت. حقیقت این است که برخی از آنها در ابتدا داستان فیلم خود را می‌نوشتند و برخی دیگر ضمن کار دوربین کنش مورد نظر خود را ابداع می‌کردند. لوئیس و آگوست لومیر، ژرژ ملیس، آلیس گای، دیوید وارک گریفیث، لویس وبر، مک سنت، چارلز چاپلین و بسیاری دیگر در اصل خود نویسندهٔ آثارشان بودند. شخص صاحب عنوان در سینما واقعاً وجود نداشت. در آغاز رسم بر این بود که نویسندگان تابلوی عناوین و موضوعات را برای فیلمهای صامت می‌نوشتند. در این تابلوها اطلاعات ضروری مثل معرفی شخصیتها، و گاه تفسیری از داستان فیلم ارائه می‌شد، نویسندگان با واژه‌ها همبسته بودند، و تا سال ۱۹۲۹، فیلمها نیاز اندکی به «واژه‌ها» داشتند چرا که هیچ کس صحبت نمی‌کرد. با ورود صدا، نیاز به گفتگو و «فتو

نمایشنامه»ها پدید آمد. نقش‌نویسنده تغییر کرد. حال «نقش» ایشان عبارت بود از خلق مکالمه و فراهم کردن نمایشنامه‌های اجرا شده برای عکسبرداری.

قرنها وظیفهٔ نویسنده ترتیب و تنظیم کلمات بود، همان طور که کارنقاشان از تنظیم عناصر ترکیبی، کار معماران سامان دادن به فضا و مکان، کار مجسمه‌سازان تنظیم شکل، و کار آهنگسازان تنظیم نتهای موسیقی بود. با تولد تصاویر متحرک، این نقش دیرینهٔ نویسنده به فیلمنامه‌نویس واگذار شد. این حقیقت که یک شکل هنری جدید سر بر آورده - شکلی هنری که بیش از هر چیز یک واسطهٔ بصری بود- توقعات و انتظارات مربوط به نقش را تغییر نداد. فیلمنامه‌نویس مشغول نوشتن برای تصاویر شد اما گمان نمی‌رفت که با عناصر بصری ارتباطی داشته باشد!

تهیه کنندگان با این روند کنار آمدند. کارگردانان با آن کنار آمدند. و مهمتر از همه، بسیاری از فیلمنامه‌نویسان با آن ساختند و آنگاه با قبول رتبهٔ خود به عنوان شهروند درجه دو، راه را برای ورود اربابانشان باز کردند و در این میان تنها آنها بودند که از این آب گل‌آلود ماهی گرفتند. نانالی جانسون با این نقش نمایشنامه‌نویس و فیلمنامه‌نویس مخالف است و مخالفت خود را با گفتن این جمله ابراز می‌کند که «در این صورت، فیلمنامه‌نویسان دار و ندار و هستی خود را بر سر فیلمها می‌گذارند، اما در آخر باید انتظار داشته باشند کدخدا عوضشان بدهد.(۱) کسانی هم بودند که با بنیان گذاشتن آنچه بغدها بدل به اتحادیهٔ نویسندگان امریکا شد گام پیش نهادند تا دوباره ابتکار عمل را به دست بگیرند و در این میان کسانی هم بودند که دریافتند اتصال خط پیوند[1] حلّال مشکلات است. هنگامی که از ادوارد انهالت سؤال شد فیلمنامه‌نویس چه کاری می‌تواند بکند تا نظارت بیشتری بر نوشته خویش داشته باشد جواب داد: «نوشتن و به کار گرفتن مواد اصیل در فیلمنامه و خودداری از تسلیم محض آن، مگر آنکه از حق کنترل و نظارت کلی یا نسبی بر کار خود برخوردار باشد.»(۲) ولی با تمام اینها به قول ویلیام فروگ، «فیلمنامه‌نویس همیشه مظلوم، مضروب و تحقیر شده است.»(۳) و این مسأله همیشه به

۱.نویسنده‌کارگردان /نویسنده‌تهیه کننده /نویسنده-مباشر تهیه.

رغم این واقعیت مسلم بوده که هیچ تصویر متحرکی بدون وجود نوعی داستان- یک پیش طرح[1] مدون- هیچ‌گاه ساخته نخواهد شد. تا زمانی که کسی داستانی را در ذهن خویش عینیت نبخشد و سپس آن داستان را به دیگران منتقل نکند، هیچ اتفاقی نمی‌افتد. تا آن زمان دوربینها داخل جلدهای خود می‌مانند، بازیگران در کارگاههای بازیگری تنها به تمرینات بازیگری می‌پردازند، رؤسای استودیوها در آپارتمانهایشان می‌نشینند، کارگردانان گوش به زنگ تلفن به انتظار می‌نشینند و دستگاههای تدوین بدون استفاده و خاموش می‌مانند. پس چرا وقتی که همه چیز وابسته و مشروط به یک داستان خوب است، فیلمنامه‌نویسان در چنین وضعیت زاری باقی بمانند؟ ظاهراً پرسشی از این دست را پاسخی در خور نیست! ولی این مشکل حتماً راه‌حل دارد!

سالها تدریس فیلمنامه‌نویسی و حتی بیش از آن، تجربه در امر نوشتن، کارگردانی، و تهیه فیلمهای آموزشی، تربیتی و علمی، و سالها ممارست در نظریه‌پردازی دربارهٔ رویکردهای بصری به نمایشنامه‌نویسی، این تعریف مرا از «*فیلمنامه‌نویس*» ساخته و پرداخته کرده است: «فیلمنامه‌نویس هنرمندی است که نکته‌ای مهم و ارزشمند برای گفتن دارد. هنرمندی است که ارزشهای فرهنگ خویش را مصور می‌سازد و موضوعاتش را روشنی می‌بخشد، مشکلاتش را بیان می‌کند و تقلاها و تلاشهایش را به تصویر می‌کشد. آدمی است که ساختمان نمایشی می‌آفریند و آن عناصر دیداری و شنیداری خاص فیلم را در آن به کار می‌گیرد تا انگاره‌های خویش را با تأثیر هر چه بیشتر منتقل سازد. فیلمنامه‌نویس، فردی است با دید منحصر به فرد و اصیل،. «شکل فیلم»[2] از بی‌مانندی تصویر متحرک- تصویر دارای حرکت و صدا- سخن می‌گوید. شکل فیلم حرکت و صدا را به کار می‌گیرد، تصاویر معنادار خلق می‌کند، دوره‌ها و روابط زمانی قراردادی را گسترده و برقرار می‌سازد و ما را به فضاهایی می‌بردکه تنها در فیلم نظیر آنها وجود دارد. شکل فیلم این امکان را به وجود می‌آورد که سوار قطارهای پر پیچ و خم کودکانه شویم، به تعقیب سارقان بپردازیم و بر فراز بامها به

1. pre-plan 2. film form

رقص درآییم. بعلاوه، این وسیله جادویی حس لطیف و شاعرانه بودن در بزرگراههای خلوت را عطا می‌کند، می‌گذارد تا در جوشش خشم غرقه شویم، یاد نخستین روزهای مدرسه را برایمان زنده می‌کند و سایه روشنهای ظریف گل کوکنار کالیفرنیایی را پیش رویمان قرار می‌دهد. شکل فیلم ما را به فضاهای دوردست و به سرزمینهای قصه‌ها و افسانه‌ها می‌برد، زمان حال را پیش از گذشته قرار می‌دهد و گذشته را آن سوی آینده. این، همان چیزی است که فیلم را از رمان، نمایشنامهٔ صحنه‌ای، داستان کوتاه، و شعر متمایز می‌سازد.

شکل فیلم نحوهٔ به فعلیت درآمدن انگاره‌های فیلمنامه‌نویس در فیلم است و نشان می‌دهد که اشیاء چگونه‌اند و چه صدایی دارند، ولی این امور را هرگز نباید با امور فنی تولید اشتباه گرفت؛ زیرا تولید فیلم، فرایند به کارگیری اجزای انتخاب شده بر اساس شکل فیلم است که فیلمنامه‌نویس آنها را به‌صورت فیلمنامه نگاشته است.

در اینجا ما اصطلاح «سینمایی»[1] را به مثابه هرگونه تمهیدی ـ خواه بصری، خواه سمعی ـ که تواناییها و امکانات اصلی و منحصربه‌فرد شکل هنری تصویر متحرک را به کار می‌گیرد، تلقی می‌کنیم. این تمهیدات، گوناگون و متعددند و ما آنها را عناصر خاص فیلم نامیده‌ایم.

عناصر «سینمایی»[2] یک فیلمنامه برگرفته از طبیعت و ذات شکل هنری تصویر متحرک است. آنها از قابلیت تحرک این واسطه[3]، یعنی استعداد و توانایی آن برای خلق زمان و فضایی که در عالم واقع وجود ندارند، و قابلیت آن برای عرضهٔ تصویر و صدا به عنوان عناصری مجزا از واقعیت نشأت می‌گیرند.

«محتوای فیلم» دارای دو جزء است، یکی مطلبی که فیلمنامه‌نویس می‌خواهد بگوید و دیگری ساختاری که آن مطلب در آن گفته می‌شود. محتوا همان داستانی است که نقل می‌شود، شخصیتهایی است که با آنان آشنا می‌شویم، مکانهایی است که بدانها وارد می‌شویم، و مضمونی است که به ما منتقل می‌شود. محتوای فیلم داستانهایی است

---

1. filmic 2. filmic-elements 3. medium

شکل ۱ عناصر سینمایی

که درسهایی از گذشته را به کودکان آینده می‌آموزند، شخصیتهایی است که ما را یاری می‌کنند تا با درک و شناخت آنان خودمان را بهتر درک کنیم، موقعیتهایی است که راههای روشنتر به سوی آینده را به ما نشان می‌دهد و ما را رهنمود می‌دهد تا بتوانیم بسیار بیش از آنی باشیم که تصور می‌کردیم باید باشیم. محتوای فیلم انگاره‌هایی هستند که در ساختاری که ما را در خود درگیر می‌کنند و وادارمان می‌سازند که خویشتن را بخشی از آن ساختار تلقی کنیم، عینیت می‌یابند.

شکل ۲ محتوای فیلم

شاخصهای محتوای فیلم از مفاهیم باستانی قصه‌گویی، شیوه‌های امروزین نمایشنامه‌نویسی و تجربیات فنی و صنعتی رایج گرفته می‌شوند.

آمیزهٔ این دو قلمرو، یعنی شکل و محتوا نگارش سینمایی[1] را بنا می‌نهد. «نگارش سینمایی» به تعریف ما، یک فرایند است: فرایندی از کشف و خلاقیت. فرایندی که مستلزم آگاهی یافتن از تمامی عناصر فیلم و درک این نکته است که چگونه این عناصر به یکدیگر و ساختارسازی نمایشی مربوط می‌شوند. فیلم‌نگاری همان فرایندی است که می‌تواند از تمامی عناصر فیلمی بهره بگیرد و بعمد و آگاهانه، شکل فیلم و محتوای فیلم را در هم آمیزد و همان است که می‌تواند از محتوای فیلم، به جای یک داستان صرف شاهکاری جهانی بیافریند و به عبارتی هنر تصاویر متحرک را با هنر داستانگویی تلفیق کند.

برخی از بنیادگرایان[2] ممکن است چنین استدلال کنند که عناصر فیلمی تنها می‌توانند به ویژگیهای زیبایی‌شناختی فیلمسازی مربوط باشند و اینکه عناصر فیلم به خودی خود بندرت محتوای داستانی را منتقل می‌کنند. این تعریف بسیار محدود و

شکل ۳ نگارش سینمایی

1. filmic writing 2. purists

مختصر است و گرچه بحثهای جالبی دربارهٔ حمایت از این دیدگاه وجود دارد، دربارهٔ آنها بحثی نمی‌کنیم؛ زیرا ما را از مطلب اصلی باز می‌دارد.

ممکن است این سؤال به ذهنتان راه یابد که «چرا منِ فیلمنامه‌نویس لازم است که شکل فیلم، را بشناسم؟» وی. آی. پودوفکین [1] در صفحه اول کتاب کلاسیک خود، *فن فیلم و بازیگری فیلم* [2]، به این پرسش پاسخ می‌دهد: «به منظور نگارش یک سناریوی مناسب برای فیلم‌شدن، شخص باید روشهایی را که می‌توان به وسیلهٔ آنها تماشاگر را از طریق پرده سینما تحت تأثیر قرار داد، بشناسد».(۴)

اسلاوکو ورکاپیچ [3] ادعا می‌کرد که: «بیشتر فیلمهایی که تاکنون ساخته شده‌اند نمونه‌هایی از کاربرد خلاقانه و بدیع تمهیدات و فنون تصویر متحرک نیستند بلکه تنها نمونه‌هایی هستند که از کاربرد آن تجهیزات و فنون به عنوان وسایل و فرایندهای ضبط حاصل شده‌اند.(۵) او این مطلب را در سال ۱۹۵۰ بیان کرد ولی به گمان ما، البته با چند مورد استثنا، اگر او امروز نیز حضور داشت، همچنان همین گفته را بر زبان می‌آورد.

با اظهار تأسف برای هنر فیلم، با تلفیق تمام امکانات و قابلیتهای تمام هنرها، تصاویر متحرک به ابزاری بدل شده‌اند که توسط آن، این هنرها بتوانند بازآفرینی شوند. از نظر بسیاری، این مسأله، بیانگر ارزش والای فیلم است. بعلاوه، بسیاری معتقدند که فیلم، بیشتر یک ابزار و وسیلهٔ ضبط کننده تلقی می‌شود تا هنری آگاهی دهنده و معنادار. این اظهارات، موجودیت و هستی فیلم را به عنوان یک شکل هنری بی‌مانند و پرقدرت نفی می‌کنند.

این فیلمنامه‌نویس است که برای خلق فیلمنامه‌ای بامعنا به لحاظ فیلمی [4] و نه نمایشنامه‌های صحنه‌ای صرف، بهترین موقعیت را دارد. فیلمنامه‌نویس به عنوان بانی سفر، می‌تواند مسیرها و مقصدش را، خود تعیین کند. فیلمنامه‌نویس می‌تواند فیلمنامه‌ای را خلق کند که نیازمند به کارگیری تمامی استعدادها و قابلیتهای این واسطه هنری باشد.

---

1. V. I. Pudovkin 2. *Film Technique and Film Acting* 3. Slavko Vorkapich
4. Filmically

تصاویر متحرک براستی از قدرتمندترین رسانه‌هاست. بهتر از همه اشکال هنری را ترکیب می‌کند و ضمن ترکیب، شکل خود را می‌آفریند. قدرت این ابزار پویا، در استفادهٔ کامل آن از طبیعت گلچین شده و تلفیق آگاهانه و هنرمندانه شکل و محتوای آن نهفته است. خلق اولیهٔ این یکپارچگی مسئولیت فیلمنامه‌نویس است و این مهم، نیازمند فهم کامل و درونی آن چیزی است که این ابزار هنری می‌تواند انجام دهد و اینکه چگونه خود این ابزار می‌تواند به انتقال انگاره‌های فیلمنامه‌نویس یاری رساند.

تاکنون، شکل و محتوای فیلم به عنوان عناصر و مؤلفه‌های مجزا از هم تلقی شده‌اند ـ شکل فیلم متعلق به مرحلهٔ تولید آن است و محتوای فیلم متعلق به قلمرو «ساز و کار نمایش». قصد ما در این کتاب این است که این دو را یکپارچه و قدرت تفسیرکنندگی و گویایی[1] شکل فیلم را آشکار کنیم. این منظور، بر اساس رویکرد همیشگی به آموزش فیلمنامه‌نویسی نیست و دقیقاً به همین دلیل است که ما از واژه‌های «نگارش سینمایی» استفاده کرده‌ایم تا بروشنی، این واقعیت را که ما رویکردی متفاوت داشته‌ایم، نشان دهد.

شکل فیلم زبان حال[2] محتوای فیلم است. وسیله‌ای است که محتوای فیلم را منتقل می‌کند. غیر ممکن است که فیلمنامه‌نویس، با آگاهی‌ای که از بی‌همتایی و قدرت ابزار هنری تصویر متحرک ـ فیلم سینمایی ـ دارد، شکل و محتوا را از هم جدا کند. داشتن این آگاهی نیازمند این است که شما همچنان که فیلمنامه را خلق می‌کنید، تصویرها را ببینید و بشنوید ـ نه کلمات را. کلمات صرفاً وسیله انتقال تصاویر شما هستند. شما کلماتی را که شخصیتها برزبان می‌آورند، می‌شنوید و کارهایی را که در مکانهای خاص احاطه شده با مردمان، اشیاء، و صداها انجام می‌دهند، می‌بینید. این همان تصویر کلی است که معنای تمام انگاره‌های شما را در بر دارد، و همچنان که تصاویر در ذهن شما نقش می‌بندند، در نهایت و بدون هیچ گونه تلاشی، نخست در فیلمنامه و سپس بر روی پرده ظاهر خواهند شد.

---

1. expressive 2. expression

هنگامی که شکل و محتوا واقعاً در فیلمنامه در هم تنیده شوند، به آسانی از هم جدا نمی‌شوند. محتوایی که برای انتقال یافتن به طور کامل به شکل وابسته است، هرگونه تلاشی را برای جدا ساختن این دو از هم، خنثی می‌کند. **این است راز قدرت فیلمنامه‌نویس! این است راه مطمئن شدن از اینکه فیلمنامه برای حفظ دید اصیل و اولیه، همانند یک اثر ادبی ارزشمند تولید می‌شود. این است راه‌حل. این است راه از میان برداشتن سدها و اثبات قدرت فیلمنامه‌نویس.**

در نظر و دید اولیه قدرتی نهفته است که دیدهای دیگر را پشت سر می‌نهد. این دید منبع الهام اولیهٔ ما و واضحترین و شفافترین لحظهٔ دید ماست. سرگئی آیزنشتاین[1] زمانی که مشغول ساختن *ایوان مخوف*[2] بود در باب اهمیت و کیفیت پردوام این دید نخستین نوشت:

«مهمترین چیز داشتن دید است. گام بعدی گرفتن و نگه داشتن آن است. در این مرحله دیگر تفاوت نمی‌کند که شما فیلمنامه می‌نویسید، در باب طرح کلی تولید فیلم می‌اندیشید و یا برای یافتن راه‌حل برای بیان جزئیاتی خاص اندیشه می‌کنید.

... شما باید آنچه را بدان فکر می‌کنید ببینید و احساس کنید. باید تلاش کنید که آن را ببینید و به چنگ آورید. باید آن را در حافظه و حواس خود محفوظ و ثابت نگه‌دارید و این کار را باید هرچه زودتر انجام دهید.

زمانی که از شوق نوشتن لبریز هستید، انگاره‌های ذهنی به تخیل شما هجوم می‌آورند. در این حالت، به چنگ آوردن و نگه داشتن آنها همانند به چنگ آوردن شاه‌ماهی لغزان و گریزان سخت دشوار است.

در این هنگام، ناگهان رئوس یک صحنهٔ کامل را می‌بینید و همچنان که در برابر این چشم درونی ایستاده‌اید، نمای درشتی با تمام جزئیات آن ظاهر می‌شود: سری بزرگ که از یقه سفید چینداری نمایان است.

... گاه نکته‌ای که بر تکه کاغذی نوشته شده، با کمی تغییر به پرده منتقل و گاه دور انداخته می‌شود. گاه مشارکت بازیگر، یا اتفاقی پیش‌بینی نشده (یا بعضاً عدم امکان) روشنایی یا هر نوع لوازم و مایحتاج تولید، دید نخستین شما را تغییر می‌دهد و یا آن را

---

1. Sergei Eisenstein 2. *Ivan the Terrible*

اصلاح می‌کند. اما حتی در همین حالت نیز، با ابزار و روشهای دیگر تلاش خواهید کرد که آن بذرگرانبها راکه در دید نخستین شما حاضر بود و دوست داشتید آن را بر پرده ببینید، به کار نهایی خویش منتقل کنید.(۶)

همین دید نخستین است که فیلمنامه‌نویس باید آن را، چنان به کارگردان فیلم منتقل کند که او هم بتواند در آن الهام و با همان وضوح و شفافیت شریک شود.

این سخن بدان معنا نیست که فیلمنامه‌نویس، مسئولیتها و حقوق ویژه کارگردان فیلم را غصب می‌کند. برعکس این نکته مقام مهم کارگردان فیلم را به عنوان مفسر آن دید اولیه و کسی که به بهترین وجه برکیفیت آن دید می‌افزاید و آن را تعالی می‌بخشد، می‌ستاید. همانطور که استوارت استرن متذکر می‌شود: «چیزی که ما در مقام فیلمنامه‌نویس به آن امید می‌بندیم بهبود بخشیدن زمینه و برنامه کار است، آماده ساختن شانه‌های خود به عنوان سکویی که کارگردانی با استعداد بتواند برآن بایستد و عملیات سیرک را انجام دهد. فیلمنامه یک هرم است- هرمی وارونه. اما او (کارگردان) باید در «دید» شما با هیجان و علاقه سهیم شود در غیر این صورت در دام «او هل بده، من هل بده» گرفتار خواهید شد.(۷) در هرحال، برای سهیم شدن و مشارکت توأم با «هیجان» در دید نویسنده، لازم است فیلمنامه‌نویس و کارگردان فیلم با یکدیگر همکاری کنند. همان‌طور که بسیاری از بهترین فیلمنامه‌نویسان و کارگردانان ما این همکاری را تجربه و ثابت کرده‌اند.[۱]

همکاری به معنای کار با یکدیگر به منظور خلق یک اثر هنری یکپارچه و منظم است. این واژه به معنای یکزبانی است- زبان شکل فیلم. همکاری به معنای کاربرد مشارکتی عناصر فیلم- هم دیداری و هم شنیداری- است. این یعنی آمیزهٔ استعدادهای مختلف ولی وابسته به یکدیگر. بنابراین، زمانی که فیلمنامه‌نویس عناصر فیلم را به کار می‌گیرد و اثر صاحب دیدگاه و ساختار می‌شود و زمانی که کارگردان فیلم این دید را

۱. رابرت ریسکین و فرانک کاپرا، کورت لوتکه و سیدنی پولاک، استوارت استرن و پل نیومن، نلسون گیدینگ و رابرت ای. وایز، دادلی نیکولز و جان‌فورد، ایروینگ راوچ و هاریت فرانک، جونیر و مارتین ریت، و آی. اِی. اِل. دیاموند و بیلی وایلدر.

درک و تقویت می‌کند، یک اثر هنری یکپارچه زاده می‌شود.

اتحاد شکل فیلم و محتوای فیلم به هیچ وجه مفهوم تازه‌ای نیست. از زمانی که نخستین تصاویر عکسبرداری شد و به نمایش در آمد، این مفهوم را می‌شناسیم. شکل فیلم، کشف شد و تحول یافت تا به خدمت محتوای فیلم درآید. فیلمسازان قدیمی و جدید، این فرایند را اصلاح کرده، گسترش داده و تداوم بخشیده‌اند. کتابهای زیادی در باب تاریخ فیلم، نظریهٔ فیلم و نقد فیلم به رشته تحریر در آمده‌اند که در آنها اتحاد گسترده و کامل شکل و محتوا مورد تأکید قرار گرفته است ولی در تعداد کمی از آنها می‌توان مطالبی دربارهٔ ضرورت مطالعه شکل فیلم به عنوان زبان حال محتوای فیلم پیدا کرد.

فیلمنامه‌نویسان افراد خاصی هستند و شما یکی از دلپذیرترین، دردناکترین، دلگرم‌کننده‌ترین، مأیوس‌کننده‌ترین، قدرتمندترین، پست‌ترین، آزادترین و مقیدترین شغلها را برگزیده‌اید. هرگاه سؤال شود که چرا چنین انتخابی کرده‌اید، تصور می‌کنم که شما هم همان سخن را بر زبان آورید که سینتیاویت[1]، دانشجوی فیلمنامه‌نویسی بر زبان آورد: «من به شخصیتها و داستانهایی می‌اندیشم که نیاز دارم با آنها همباز شوم؛ زیرا اگر با آنها همباز نشوم، فروخواهم پاشید».(۸) همواره این مسأله مایه اضطرار هنرمندان بوده است و همین، هنرمندان را به صورت موجوداتی خاص مجسم می‌کند- نیازمند کشف کردن، فهمیدن و جستجوی پاسخهایی برای مسائل و دشواریهای بشری و به طور کلی نیاز به سهیم شدن.

فراگیری نوشتن، برای بسیاری از افراد، به نسبت آنان که قریحهٔ ذاتی نویسندگی دارند۷ بسیار دشوارتر است. بسیاری از جوانانی که می‌خواهند نویسنده شوند، با این باور بزرگ شده‌اند که مردم «نویسنده به دنیا می‌آیند» و نوشتن موهبتی است الهی و شخص تنها درصورت برخوردار بودن از این موهبت، به عالم نویسندگی دست خواهد یافت. داشتن این باور مهمترین عامل شکست نویسندگان مبتدی است. چنین باوری این

1. Cynthia Waite

توقع را به وجود می‌آورد که اگر از آن موهبت برخوردار باشید می‌توانید بنویسید، اما اگر نتوانید بنویسید، حتماً از آن موهبت برخوردار نیستید، و برای به دست آوردن آن نمی‌توانید کاری بکنید. مانند آنکه از شخصی توقع داشته باشیم جراح شود بی‌آنکه ساعتی را در اتاق عمل بگذراند، در مسابقات المپیک شنا شرکت کند بی‌آنکه ماهها تمرین شنا کرده باشد، یا نوازنده پیانو شود و قطعه‌ای از موتسارت را اجرا کند بی‌آنکه زحمت یادگیری را برخود هموار کرده باشد.

و همان مردمی که پیانو نوازِ آرزومند اجرای کنسرت را پند می‌دهند که درسهای موسیقی را هرچه زودتر آغاز کند و به تمرین روزانه بپردازد، به جوان آرزومند نویسندگی هم خواهند گفت که به مدرسه برود، هرآنچه را می‌توان در آنجا آموخت بیاموزد، موقعیتها، احساسات و هیجانات بشری را تجربه کند و از آنها درس بیاموزد، و هنگامی که پخته‌تر شد و حرفی برای گفتن یافت، نوشتن را آغاز کند. البته، جوانان آرزومند نویسندگی باید هرآنچه را می‌توانند بیاموزند، و البته لازم است همهٔ موقعیتها، احساسات و هیجانات بشری را تجربه و با آنها زندگی کنند ولی «در همان ضمن»باید تلاش کنند هم دربارهٔ نویسندگی هم مطلب بخوانند و هم روزانه به تمرین نویسندگی بپردازند. چنانکه تجارب زندگی به من آموخته است که مهم نیست شما چه می‌دانید، چند سال دارید، یا دارای چه تجاربی هستید بلکه مهم این است که همواره حرف ارزشمندی برای گفتن داشته باشید.

فیلمنامه‌نویس شدن تجربه‌ای آسان و یا آنی نیست. مستلزم اطلاعاتعمومی وسیعی است درباره همه مردم گذشته و حال ـ تاریخ، هنر، ادبیات، فلسفه‌ها، و مذاهب آنان. این فعالیت مستلزم فهم کامل چگونگی تأثیرپذیری و تأثیرگذاری گروههای مختلف مردم به هنگام مواجهه با یکدیگر است، فهم اینکه ویژگیهای فردی چگونه شکل می‌گیرند و صفات چگونه کسب می‌شوند. لازمه فیلمنامه‌نویسی داشتن آگاهی از تاریخ پیدایش تصویر متحرک و تلویزیون است، از نظریه‌های فیلم گرفته تا نقد و زیبایی‌شناسی. لازمه فیلمنامه‌نویس شدن اشراف داشتن به خویشتن است ـ به افکار و احساسات خود. این مهم نیز نیازمند این است که بیاموزید چگونه دنیا را با تمام

پیچیدگیهای آن مشاهده کنید و بدانید که چگونه با دیگران و با خود به تبادل اندیشه بپردازید. چنین فعالیتی، نیازمند آگاه شدن و تجربه کردن شیوه‌های کلاسیک و مرسوم داستانگویی و قالبهای[1] پذیرفته شدهٔ این صنعت است. فیلمنامه‌نوشتن تجربه کردن شیوه‌ها و فنون کلی تولید و آگاهی یافتن از مسائل و مشکلات کسانی است که فیلمنامه‌های شما را به مرحلهٔ تولید خواهند رساند. لازمه فیلمنامه‌نویسی داشتن آگاهی درونی از منحصربه فرد بودن فیلمنامه و عوامل خاص تصویرپردازی سمعی و بصری و داشتن استعداد و استفاده از این زبان به طرز صحیح و صریح است. فیلمنامه‌نویس شدن یک عمر ماجراجویی و به‌کارگرفتن تمام تجارب عقلی و عاطفی است تا به حال با آنها مواجه بوده‌اید.

در طی بیست و هشت سالی که من به تدریس فیلمنامه‌نویسی مشغول بوده‌ام با صدها هنرجو کار کرده‌ام. برخی، از آن رو به کلاس من می‌آمدند که الزامی بود. پاره‌ای صرفاً دربارهٔ فیلمنامه‌نویسی کنجکاو بودند. بعضی با این توقع می‌آمدند که الههٔ الهام‌بخش فرود آید و آنان را به فیلمنامه‌نویس بدل کند ـ و زمانی که او فرود نمی‌آمد، می‌رفتند. بعضی واقعاً می‌خواستند فیلمنامه‌نویس شوند. آنها را می‌دیدم که می‌آموزند، تقلا می‌کنند که رشد کنند، توش و توان خود را شناسایی می‌کنند، متنها و فیلمهایشان را خود خلق می‌کنند، و آنگاه وارد صنعت فیلمسازی می‌شوند تا به انتخاب خود، تهیه کننده، کارگردان، فیلمبردار، تدوین‌کننده، صدابردار، مدیر تولید، متصدی جلوه‌های ویژه ـ و فیلمنامه‌نویس شوند. من موقعیتهای آنان را می‌ستودم و از بداقبالیهایشان دچار تأسف می‌شدم. وقتی می‌دیدم که شکستهایشان را به موفقیت تبدیل می‌کنند، سرسختی آنان را تحسین می‌کردم و با تمام وجود اضطرابهایشان را حس می‌کردم و بارها و بارها این سؤال را به گوش خود شنیدم که: «آیا شانسی برای اینکه فیلمنامه‌نویس موفقی بشوم، دارم»؟

جواب من همواره یکی است. اگر می‌خواهید برنامهٔ نگارشی منظم و بقاعده‌ای را

---

1. format

پیش بگیرید و به درک عمیق شکل هنر تصویر متحرک و عناصر داستانگویی نایل شوید، اگر مایل به کشف و شناخت خودتان هستید، و می‌خواهید تمام زندگی را تجربه کنید، جواب بله است ـ بخت و اقبالتان برای اینکه فیلمنامه‌نویس موفقی شوید بسیار بلند است.

فیلمنامه شیئی نیست که بتوان تمام اجزاء تشکیل‌دهندهٔ آن را برشمرد. نمی‌توان اندازهٔ دقیق عناصر به وجود آورندهٔ آن را تخمین زد و چنین اظهار نظر کرد که اگر تمام آنها به یکدیگر افزوده شوند، یک فیلمنامه ساخته شده است.

فیلمنامه موجودی جاندار است. مانند آدمی، زندگی می‌کند، تغذیه می‌شود و پرورش می‌یابد. فرا می‌گیرد، رشد می‌کند، تغییر و تحول می‌یابد و بالغ می‌شود. روشی بی‌مانند و مخصوص به خود دارد. نگاه آن به دنیا منحصر به خود اوست، و علت وجودی خاص خود را داراست. با سایر فیلمنامه‌ها صفات مشترک دارد، اما با هیچ یک از آنها همانند نیست.

بیشتر فیلمنامه‌ها دارای طرح، شخصیت، مضمون و میزانسن هستند؛ ابتدا، میان و انتها دارند؛ در آنها کشمکش، تغییر و گره‌گشایی وجود دارد؛ متشکل از پرده، فصل، صحنه، و نما هستند؛ از وجوه حوادث، دگرگونی، بحران، اوج، و نقاط حساس نهایی برخوردارند؛ نورپردازی، رنگ، موسیقی و ترکیب در آنها دیده می‌شود؛ به گفتگو مجهزند و افکار و احساسات بیرونی در آنها وجود دارد؛ دارای مکان و بافت، ریتم، ضرب و شتاب هستند؛ از پیچیدگی و سادگی برخوردارند؛ در آنها زمان سینمایی و فضای سینمایی را می‌بینیم؛ تمام اینها، به همراه عوامل بسیار دیگر، فیلمنامه را به وجود می‌آورند. همهٔ اینها به همراه شیوه‌های تعامل و ارتباطشان با یکدیگر حیات و ساختار فیلمنامه را به وجود می‌آورند.

به طور کلی، ساختمان هر چیزی به صورت مجموع عناصر ذاتی آن در ارتباط با یکدیگر تعریف می‌شود. با استفاده از این تعریف، «ساختمان یک فیلمنامه» را می‌توان مجموع عناصر شکل فیلم و محتوای فیلم در ارتباط با یکدیگر تعریف کرد.

ساختمان یک فیلمنامه هرگز تصادفی نیست؛ آگاهانه است؛ طرح ریزی

می‌شود؛ عناصر آن به طرزی خاص و بنا به دلیلی خاص در یک حیطه زمانی خاص پی‌ریزی می‌شود. هر یک از عناصر این واسطه- زمان سینمایی، فضای سینمایی، حرکت، تصویرپردازی، و صدا- مشخصات خاص خود را دارا هستند. ما این مشخصات را به طور جداگانه بررسی خواهیم کرد، البته همیشه با این آگاهی که آنها همزمان به کار می‌افتند و اهمیت و مفهوم خود را به واسطهٔ اتکا و تعامل متقابل کسب می‌کنند و همواره، همچنان که هر یک از عناصر این واسطه را مطالعه می‌کنیم، آنها را در زمینهٔ محتوا و نیز ساز و کار نمایشی نیز بررسی خواهیم کرد.

بیشتر مطالبی که تا بدینجا دربارهٔ تصویر متحرک گفته شد- و بعدها نیز خواهیم گفت در مورد تلویزیون نیز کاربرد دارد. البته، میان این دو تفاوتهای آشکاری وجود دارد. این تفاوت عمدتاً ناشی از قابلیتهای منحصر به فرد، محدودیتها، نیازمندیها و مقتضیات فنی و ماهیت و طبیعت نمایشی بودن آنهاست. بعلاوه، تلویزیون، هنگامی که برای دستیابی به قابلیت منحصر به فرد آن به کار گرفته می‌شود، بسیار قدرتمندتر و با ویژگیهای توجه برانگیز خاصی جلوه گر می‌شود. به هر حال منظور اصلی ما در این کتاب پرداختن به مشخصات ویژهٔ تلویزیون یا تفاوتهای میان این دو ابزار هنری نیست بلکه تنها به بسیاری از نقاط مشترک میان آن دو نظر و ضمن گفتگو دربارهٔ شکل فیلم به شباهتهای فراوان این دو نیز اشاره خواهیم کرد.

بسیاری از برنامه‌های آموزشی را می‌توان به قسمتهای کوچکتر و جزئی‌تر تقسیم کرد یادگیری هر اصل را می‌توان با حرکت از یک قسمت به قسمت بعد انجام داد و ابتدا در یک قسمت کاملاً مهارت کسب کرد و بعد به قسمت دوم پرداخت و در نهایت آنها را به منظور دستیابی به یک دانش و آگاهی تمام و کمال و یکپارچه کنار هم نهاد. این شیوه در مورد بیشتر هنرهای خلاق[1] صدق نمی‌کند و بیقین برای یادگیری فیلمنامه‌نویسی نیز صادق نیست. مطالعهٔ نگارش سینمایی عبارت است از مطالعه رابطه و فعل و انفعالهای میان همهٔ عناصر آن و این عناصر معنای خود را از یکدیگر می‌گیرند و تنها هنگامی که

1. creative arts

باهم تلفیق و ترکیب شوند وظایفشان را بخوبی انجام می‌دهند. ما مشخصات هریک از اجزاء شکل و محتوای فیلم را تحلیل و بررسی خواهیم کرد، اما همواره این بررسی در زمینه و اتکا و وابستگی متقابل آنها صورت خواهد گرفت.

در حین برنامه‌ریزی برای یادگیری مقوله کشمکش، هرگز نباید این مقوله را به طور مجرد مطالعه کنید، یعنی زمانی را برای یادگیری ضرب یا روزی را برای مطالعه و بررسی لحظات حساس و روزی دیگر را به بررسی بخت‌برگشتگی قهرمان در این شرایط اختصاص ندهید.

با تجربه کردن، فهمیدن و درونی کردن آگاهیهای مربوط به هر عنصر شکل و محتوای فیلم و دانستن راههای گوناگونی که هریک از آنها به یکدیگر مربوط می‌شوند و با یکدیگر تعامل می‌کنند، تمام آنها در ذهن شما جایگیر می‌شوند، جزئی از شما می‌شوند ودر همه حال فعال و کارآمد در اختیارتان قرار می‌گیرند.

به گذشته و به زمانی فکر کنید که می‌خواستید رانندگی و یا طرز راه اندازی و کار با قطعهٔ پیچیده‌ای از یک دستگاه را یاد بگیرید. در ابتدا می‌بایست بیازمایید، بفهمید و هر گام این فرایند را جداگانه تمرین کنید. اما پس از اینکه ساعتها رانندگی کردید و یا دستگاه را به کار انداختید، این فرایند جزئی از شما می‌شود. در این هنگام دیگر راجع به اینکه مشغول چه کاری هستید فکر نمی‌کنید؛ چراکه در این مرحله، گامهای مختلف در هم می‌آمیزند و تحت فرمان واحدی به فعالیت در می‌آیند.

همین پدیده، زمانی که در حال یادگیری مراحل خلق یک فیلمنامه هستید رخ می‌دهد. شما در ابتدا و به طور آگاهانه هر عنصری را می‌آزمایید، آن را فهم و تجربه می‌کنید، در راستای فهم آن رشد می‌کنید، آن را تمرین می‌کنید، و آنگاه، پس از گذراندن مراحلی چند، عناصر بسیاری را در هم می‌آمیزید و یک فرایند را به وجود می‌آورید.

بدیهی است که یادگیری مراحل فیلمنامه‌نویسی، به سادگی یادگیری راندن اتومبیل نیست. برای دستیابی به یک فیلمنامهٔ «خوب»، نه قانون یا دستورالعمل خاصی وجود دارد و نه فرمولی که بتوان آن را حفظ کرد، یا آزمونی که بشود از سر گذراند.

پاسخهای «درست» یا «نادرست» هم به کار نمی‌روند. با مطالعهٔ عناصر شکل فیلم و محتوای فیلم و راههای تلفیق این است که یادگیری میسر می‌شود. یادگیری با آزمایش و خطا و با آزمودن ترکیبات مختلف عناصر برای درک چگونگی تلفیق آنها با یکدیگر حاصل می‌شود. یادگیری با درخواست و پذیرش آراء انتقادی و بازخوردها برای بهبود و برطرف کردن کاستیها و نقایص کار میسر می‌شود، و با نوشتن، بازنویسی و باز هم بازنویسی این یادگیری جایگیرتر و عمیقتر می‌شود.

فیلمنامه‌نویس شدن سفری است که شما را به مکانهای مختلف رهنمون می‌شود، ولی در نهایت تمام این مکانها به «یک» هدف منتهی می‌شوند.

سفر ما با بحث درباره «تصویر بصری ساکن»[1] آغاز می‌شود، وما آن را به عنوان مراتب کار ـ یک ساختمان ـ در داخل فضای قابدار ساکن مطالعه خواهیم کرد وخواهیم آزمود که چگونه عناصر بصری ثابت محتوا را منتقل می‌کنند و ساختار محتوا در داخل قاب ساکن، چگونه از ترکیب بسیاری عناصر فضایی مانند خط، شکل، رنگ، بافت، نور، ضرباهنگ، تناقضها، تعادل، اضداد و لایه‌ها به وجود می‌آید.

حال به مطالعهٔ عناصر تصویر متحرک می‌رسیم. ما این تصاویر متحرک را همچون مراتبی یا ساختاری درون فضاهای متحرک، زمانی که تداوم می‌یابند و پیش می‌روند بررسی خواهیم کرد و این نکته راکه چگونه عناصر بصری و شنیداری متحرک، محتوای فیلم را از راه مضمون، ساختار، شخصیتها، و میزانسن منتقل می‌کنند و چگونه ساختار محتوای فیلم از ترکیب زمان سینمایی، فضای سینمایی، حرکت، تصویرپردازی و صدا به وجود می‌آید، مورد بررسی دقیق قرار می‌دهیم.

پس از این مرحله، کشف تصویر متحرک را با «ساختارسازی زمان سینمایی» آغاز می‌کنیم تا ببینیم چگونه فیلمنامهٔ امروزی از ساختار نمایشی کلاسیک ارسطویی تبعیت می‌کند و به چه طریق پرده‌ها، فصلها، صحنه‌ها و نماها از راه حوادث انتخاب‌شدهٔ زندگی در دل زمان ساخته می‌شوند.

---

1. static visual image

سپس به «عناصر زمان سینمایی»[1] می‌پردازیم تا دریابیم چگونه «برهه‌های» منتخب زمانی می‌توانند به یکدیگر بپیوندند تا شرایط واحد و یکپارچه‌ای را خلق کنند؛ چگونه زمان می‌تواند گسترده و یا فشرده شود و دوباره به حالت اول و زمان حال برگردد و اینکه چگونه می‌توان آن را سرعت بخشید، کند کرد، برگرداند و یا ثابت نگه داشت.

بعد «عناصر فضای سینمایی» را بررسی می‌کنیم تا ببینیم به چه طریق «قطعات» انتخاب شده‌ای از مکانها می‌توانند به یکدیگر بپیوندند تا فضایی را به وجود آورند که تنها روی سلولوئید می‌تواند خلق شود. خواهیم دید که چگونه خواننده /ناظر در حالی که ساکن بر جای خود نشسته است از راه فضا به حرکت در می‌آید، چگونه توهم بُعد حاصل می‌شود، و فضاهای قابل استفاده برای جاسازی اطلاعات کدامها هستند.

«عناصر حرکتی خاص فیلم» را هم بررسی می‌کنیم تا نشان دهیم حرکت فراتر از جنبیدن صرف آدمیان یا موجودات، یا رفتن از جایی به جای دیگر است و اینکه تا چه حد حرکت می‌تواند روشنگر و آگاهی‌دهنده باشد. بعلاوه نشان خواهیم داد که در حقیقت اعمال و کنشها صدای احساسات و افکار هستند، و تصویر متحرک موسیقی، ریتم و شتاب را خلق می‌کند.

سپس به «تصویرپردازی» خواهیم پرداخت تا درباره کیفیت نمادین و شاعرانهٔ تصاویر مطالبی بیاموزیم. خواهیم دید چگونه میزانسن و حضور همهٔ عناصر بصری بر آنچه اتفاق می‌افتد و بر آنچه منتقل می‌شود تأثیر می‌گذارد.

قدرت «صدا» را به عنوان عنصر گویای تصویر متحرک کشف خواهیم کرد و خواهیم دید که چه مشارکتها و همراهیهایی باید به وسیله صداهای موقعیتی[2] و نمادین و نیزگفتگو و موسیقی به عمل آید.

گاهی گفته می‌شود که اساس یک داستان خوب شخصیت خوب است. ما «شخصیت‌پردازی» را نیز بررسی می‌کنیم تا ببینیم یک شخصیت «خوب» چگونه ساخته می‌شود، چگونه شخصیتها خلق و چگونه ظاهر می‌شوند.

---

1. elements of filmic time
2. situational sounds

اصطلاح «مضمون»[1] در جای‌جای کتاب به کار برده شده، اما این مفهوم را به طور کاملتر، به عنوان یکی از مهمترین اجزاء کار هنرمند و نیز به عنوان اساس داستانگویی مورد بحث قرار خواهیم داد.

فیلمنامه را به عنوان یک شکل ادبی بی‌همتا، و «صفحه‌آرایی» فیلمنامه را به عنوان یک کار توأم با خلاقیت بررسی خواهیم کرد. بعلاوه خواهیم دید چگونه می‌توان شکل صفحه را به منظور کمک به انتقال محتوا به کار گرفت، چگونه می‌توان از شکل صفحه برای نقش‌زدن به دیدگاههای فیلمنامه‌نویس استفاده کرد و خواننده را در تصور شکفتن و آشکار شدن تدریجی جوهرهٔ نمایش سهیم ساخت.

اگرچه مرکز اصلی توجه ما در این کتاب، یکپارچگی و وحدت شکل و محتوای فیلم است، قصد ما آن است که بر آگاهی شما از دنیایی که در آن زندگی می‌کنید، بر روابطی که با این دنیا برقرار می‌کنید و نیز دیدگاهها و دریافتهای شما از این دنیا بیفزاییم. فیلمنامه‌های شما تجدید شکل و بازگویی تمام آن چیزهایی است که انجام داده‌اید شما به عنوان گیرندهٔ تجربیات، همانند اسفنجی هستید که هر چیزی را به درون خود می‌کشید و ذخیره می‌سازید تا وقتی که شما را «بفشارند» و آنها را به شکلها و برای مقاصد متفاوت بیرون بریزند. دانستن این نکته بسیار مهم است که پس از آگاهی یافتن و تجربه بسیاری از مسائل می‌توانید دست به کار ساختن «داستانخانه»[2] خود شوید. آشکار است که هرچه داستانخانه شما بزرگتر باشد، داستانهای بیشتری برای تعریف کردن در اختیار خواهید داشت. «فرایند خلاقیت» را نیز بررسی خواهیم داد و خواهیم کرد چگونه تجربیات خود را «جذب می‌کنید»، آنها را در داستانخانهٔ خودتان ذخیره می‌سازید و سپس با فشردن، آنها را بیرون می‌ریزید.

سرانجام نگاهی خواهیم داشت به «لایه‌های نگارش»ـ تهیه دستنوشتهای مختلف و بازنویسی آنهاـ که فیلمنامه از روی آنها تولید می‌شود.

در سراسر این کتاب همکاری و مشارکت فعالانه شما مورد نیاز است. این کتاب

---

1. theme 2. story house

جزوه‌ای نیست که پاسخها را در اختیار شما قرار دهد و چنین نیست که راحت و آرام بنشینید، بخوانید، و جاهای خالی را با اطلاعات داده شده پر کنید. شما با درگیر کردن خود در تجربه‌ها، فعالیتها، تمرینها، و خیالپردازیها و تخیلّها این دانش را فرا خواهید گرفت.

از شما خواهیم خواست که خود را در مکانهای خیالی قرار دهید و با شخصیتهای خیالی سخن بگویید، موقعیتها و چیزهای جدید را کشف کنید، تمرینهای ساده‌ای را انجام دهید و یاد بگیرید که فیلمنامه‌نویس شدن هم نوعی کار و فعالیت است. شما با «انجام دادن» آن، چگونگیِ کار را خواهید آموخت، نه صرفاً با خواندن یا صحبت دربارهٔ چگونگی انجام دادن آن، و هرچه کاملتر وارد این فعالیتها، تمرینها و خیالپردازیها شوید، سریعتر آن را فرا خواهید گرفت.

نخستین کاری که باید انجام دهید تهیه یک دفترچه است. در این دفترچه شما هرآنچه را که می‌بینید، صداهایی را که می‌شنوید، و افکاری را که دوست دارید، یادداشت کنید. همچنان که زمان سپری می‌شود، دفترچه‌های زیادی از این- یادداشتها پر خواهد شد و تمام اینها پس از مدتی به «کتابخانه مرجع» زندگی شما و زمینه‌ای برای آموزش نگارش روزانهٔ شما بدل خواهند شد. اگر به نوشتن خاطرات روزانه عادت کنید، «عادت نویسندگی» در شما به وجود خواهد آمد. نویسندگان می‌نویسند و هر روز هم می‌نویسند. در هر روز زمانی را به اندیشیدن و روی کاغذ آوردن افکارتان اختصاص دهید تا خاطراتتان از گزند فراموشی در امان بماند. نوشتن را برای خود به صورت یک کار روزانه درآورید. چه بسا بخواهید دفترچه‌تان را همراه خود ببرید و یا دائماً دم دست نگه دارید تا دیدنیها، شنیدنیها و انگاره‌هایی را که به ذهنتان می‌رسد در آن یادداشت کنید، یا شاید بخواهید افکارتان را در همان لحظه روی کاغذهای کوچکی یادداشت کنید و به دفترچهٔ اصلی خود منتقل کنید تا بعداً آنچه را می‌خواهید وارد دفترچه‌تان کنید به خاطرتان بیاورند. در هرحال هرکاری که به نظرتان بهتر است همان را انجام دهید.

به طور کلی، فیلم را با نگاه کردن به نمونه‌های تمام شده و فیلم بر پرده آمده[1] بررسی می‌کنند. نگارش سینمایی به تصاویر و محتوایی که فیلمنامه‌نویس آنها را خلق و توصیف کرده مربوط است، بنابراین، نمونه‌های ذکر شده در اینجا صحنه‌ها و فصلهایی از چندین فیلمنامه خواهند بود. بسیاری از مواقع فیلم تمام شده تصاویر را غنی‌تر از آنچه بر صفحات فیلمنامه توصیف شده‌اند نشان می‌دهد. در مواردی نیز ممکن است تصاویر نهایی تا حد قابل ملاحظه‌ای تغییر کنند، اما این موضوع هیچ ارتباطی به گزینش صحنه‌ها و فصلهای گلچین‌شده ندارد. مثالهایی که انتخاب کرده‌ایم نمونه‌های بسیار خوبی برای نشان دادن این نکته هستند که چگونه فیلمنامه‌نویس شکل فیلم را به منظور افزایش میزان انتقال محتوای فیلم به کار می‌گیرد.

فیلمنامه‌هایی که گلچین کرده‌ایم عبارتند از: *افسر و جنتلمن*[2] اثر داگلاس دی استوارت؛ *جسم و روح*[3] اثر آبراهام پولانسکی، *شورشگر (شورش) بی‌دلیل*[4] اثر استوارت استرن؛ *پلیس بورلی هیلز*[5] اثر دانیل پیتری؛ *بدرود افریقا*[6] اثر کورت لوتکه (اقتباس از *بدرود افریقا و سایه‌ها بر علف* اثر آیزاک دینسن؛ *آیزاک دینسن: زندگی یک داستان‌نویس* اثر جودیت تورمن؛ و *سکوت سخن خواهد گفت*[7] اثر ارول ترزبینسکی)؛ و *شاهد*[8]؛ اثر ارل دابلیو. والاس و ویلیام کلی، برگرفته از داستانی نوشتهٔ ویلیام کلی، پاملا و ارل دابلیو. والاس. شایان ذکر است که همه ما به این فیلمنامه‌نویسان برای نگارش این

---

1. projected film
2. *An Officer and a Gentleman*
3. *Body and Soul*
4. *Rebel Without a Cause*
5. *Beverly Hills Cop*
6. *Out of Africa*
7. *Silence Will Speak*
8. *Witness*

داستانهای جذاب که در آنها به شکل خلاقانه‌ای از شکل فیلم بهره گرفته شده مدیونیم. بعلاوه از لطف تهیه کنندگان و استودیوهایی که به ما اجازه چاپ این گزیده‌ها را دادند، سپاسگزاریم. آنان فرصتی استثنایی در اختیار ما گذاشتند تا بتوانیم به طور کامل جملات واقعی خود فیلمنامه‌نویسان را بررسی کنیم.

ارسطو *فن شعر* خویش را با عبارات زیر آغاز می‌کند:

> قصد دارم که به شعر با توجه به ذات شعر و انواع مختلف آن و با توجه به طبیعت خاص خود آن نگاه کنم و ساختمان طرح را شرط لازم برای یک شعر خوب تلقی کنم و به بررسی تعداد و طبیعت اجزائی که شعر را پدید می‌آورند بپردازم، و هرچه را که در حوزهٔ آن جستار واقع می‌شود بررسی کنم.(۹)

بسیاری از کسانی که دربارهٔ ماهیت داستانگویی، جوهرنمایش، هنر فیلمنامه‌نویسی و نظریه‌های نمایشنامه‌نویسی مطلب نوشته‌اند و مطالعه و اندیشه کرده‌اند به این معنا توجه داشته‌اند.

ولی، ما با کمی احتیاط به تشریح شکل و محتوای فیلم و گزینش نمونه‌هایی برای توضیح کاربرد آنها می‌پردازیم. فهرست و تعریف کردن عناصر تشکیل‌دهنده می‌تواند به تنظیم دستورالعمل مربوط به مراحل مختلف نگارش فیلمنامه کمک کند. نمونه‌های واقعی اغلب رونویسی می‌شوند. اما هر دو این روشهای آموزشی برای فهم و درک کامل مفاهیم این موضوع لازمند. بنابراین امید است این پیش آگهی، آمادگی کامل شما را به همراه آورد و شما را از افتادن در کوره راههای نگارش دستوری و رونویسی کردن از آثار دیگران، باز دارد. همچنین، امیدواریم که این آزمونِ وحدت ساختاری شکل و محتوای فیلم، به عنوان چهارچوب مفهومی برای انگاره‌های شما و پرسش و پاسخهای موقتی و مستمرتان تلقی شود، و نمونه‌هایی که ما به کار برده‌ایم تنها محرکهایی باشند تا شما شیوهٔ خاص خودتان را برای تلفیق این دو بیابید.

یادداشتها