

شکسپیر برای فیلمنامه‌نویسان

-
- سرشناسه: اونسون، ج. ام، ۱۹۷۳ - م.
عنوان و نام پدیدآور: شکسپیر برای فیلمنامه‌نویسان / جی. ام. ایونسن؛ ترجمه فرشاد رضایی.
مشخصات نشر: تهران: ققنوس، ۱۳۹۸.
مشخصات ظاهری: ۱۸۴ ص: مصور.
شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۲۷۸-۴۶۰-۵
وضعیت فهرست‌نویسی: فیبا
یادداشت: عنوان اصلی: Shakespeare for screenwriters: timeless writing.
tips from the master of drama, c2013
موضوع: شکسپیر، ویلیام، ۱۵۶۴-۱۶۱۶م. - فن
موضوع: shakespeare, William -- Technique
موضوع: فیلمنامه‌نویسی - راهنمایی شغلی
موضوع: Motion picture authorship -- Vocational guidance
شناسه افزوده: رضایی، فرشاد، ۱۳۷۰ -، مترجم
رده‌بندی کنگره: ۸ش۸ الف/۱۹۹۶ PN
رده‌بندی دیوبی: ۸۰۸/۲۳
شماره کتاب‌شناسی ملی: ۵۵۲۱۱۸۱
-

شکسپیر برای فیلمنامه‌نویسان

جی. ام. ایونسن

ترجمه فرشاد رضایی



این کتاب ترجمه‌ای است از:

Shakespeare For Screenwriters

J. M. Evenson

Michael Wiese Production, 2013



انتشارات ققنوس

تهران، خیابان انقلاب، خیابان شهدای ژاندارمری،
شماره ۱۱۱، تلفن ۴۰ ۸۶ ۴۰ ۶۶
ویرایش، آماده‌سازی و امور فنی
تحریریه انتشارات ققنوس

جی. ام. ایونسن
شکسپیر برای فیلمنامه‌نویسان
ترجمه فرشاد رضایی

چاپ اول

۱۱۰۰ نسخه

۱۳۹۸

چاپ پارمیدا

حق چاپ محفوظ است

شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۲۷۸-۴۶۰-۵

ISSN: 978-600-278-460-5

www.qoqnoos.ir

Printed in Iran

۱۸۰۰۰ تومان

فهرست

پیشگفتار ۷

بخش اول: نمایشنامه‌ها

۱. هملت ۱۳
۲. رومئو و ژولیت ۲۳
۳. مکبث ۳۳
۴. اُتلولو ۴۱
۵. شاه لیر ۴۹
۶. رؤیای شب نیمه تابستان ۵۹
۷. رام کردن زن سرکش ۶۷
۸. هنری پنجم ۷۷
۹. ژولیوس سزار ۸۷
۱۰. ریچارد سوم ۹۳
۱۱. حکایت زمستان ۱۰۱
۱۲. آنتونی و کلئوپاترا ۱۰۹

۱۱۷ ۱۳. هیاهوی بسیار برای هیچ

۱۲۵ ۱۴. تاجر ونیزی

بخش دوم: تصویر کلی

۱۳۷ ۱۵. شکسپیر چطور قهرمان‌هایی فراموش‌ناشدنی می‌آفریند

۱۴۷ ۱۶. مهندسی معکوس اَبَرشروان شکسپیر

۱۵۷ ۱۷. رمزگشایی از بزرگ‌ترین داستان عاشقانه ادبیات

۱۶۵ ۱۸. نبوغ مطلق: منابع الهام شکسپیر

۱۷۳ ۱۹. چرا داستان‌های شکسپیر از پسِ گذشت زمان برمی‌آیند

بخش سوم: کلام آخر

۱۸۱ ۲۰. بزرگ‌ترین درس شکسپیر: قواعد را بشکنید

پیشگفتار

فیلمنامه‌نویس‌ها می‌توانند
چه درس‌هایی از شکسپیر بگیرند؟

«بودن یا نبودن؟ مسئله این است.»

میلیون‌ها نفر در سراسر جهان جملاتی را که از هملت شکسپیر در بالا آمده می‌شناسند. این جملات بخشی از یکی از شگرف‌ترین شاهکارهای ادبیات انگلیسی‌اند؛ جملاتی‌اند که صدها سال است خیال ما را در برگرفته‌اند و از زبان شخصیتی بیان می‌شوند که پیچیدگی‌های بغرنج روان‌شناختی‌اش همچنان ما را مسحور می‌کند.

هر سال هزاران اجرا از نمایشنامه‌های شکسپیر در تمام دنیا به روی صحنه می‌روند. نبوغ و خلاقیت منحصر به فرد او مرزهای زبان، فرهنگ، زمان و مکان را درمی‌نوردند و عشق، خانواده، قدرت و جنگ موضوعاتی‌اند که شکسپیر درباره‌شان حرف می‌زند. نمایشنامه‌های او اثرگذارند چون بکر، انسانی و به‌شدت انقضاگریزند.

هر نویسنده‌ای در جهان آرزو دارد شخصیتی همچون هملت خلق کند یا داستانی عاشقانه مانند رومئو و ژولیت بنویسد. ولی سؤال این‌جاست که شکسپیر چگونه شخصیت‌هایی با چنین ژرفای روان‌شناختی جذابی خلق کرده است؟ چه چیز داستان‌های او را تا این حد عاشقانه، بامزه، دلخراش یا هولناک می‌کند؟ چرا آثار او از آزمون

زمان سربلند بیرون آمده‌اند؟ خلاصه آن‌که جادوی شکسپیر در چیست؟ شکسپیر برای فیلمنامه‌نویسان شکسپیر را از منظر یک نویسنده تحلیل می‌کند و داستان‌ها، صحنه‌ها و شخصیت‌های مشهور بزرگ‌ترین آثار او را واکاوی می‌کند تا آنچه باعث گیرایی این آثار شده کشف کند و سپس به شما نشان دهد چطور می‌توانید از قدرت این آثار در فیلمنامه‌های خود استفاده کنید. در طول کتاب، رازهای مگوی داستان‌پردازِ یکی از بزرگ‌ترین نویسندگان دنیا افشا خواهند شد.

افشای رازهای جادوی شکسپیر قطعاً کار آسانی نیست. پس چطور می‌خواهیم این کار را انجام دهیم؟ هر فصل بر سه درس مشخص از آثار شکسپیر تمرکز دارد و به شما نشان می‌دهد که چطور قدرت ابزار دراماتیک شکسپیر را روی پردهٔ نقره‌ای به تصویر بکشید. هر فصل، با تمرکز بر لحظات درخشان چند فیلم سینمایی، درس‌هایی را عرضه می‌کند که می‌توانیم از شکسپیر و با استفاده از مثال‌هایی ملموس از بهترین فیلم‌های دوران حاضر یاد بگیریم.

مثلاً در یک فصل جاه‌طلبی و سواس گونهٔ لیدی مکبث را کالبدشکافی می‌کنیم و بعد، برای آن‌که ببینیم بلندپروازی لجام‌گسیختهٔ او چطور روی پردهٔ نقره‌ای به نمایش درآمده، نگاهی به یکی از فراموش‌نشده‌ترین بازنمایی‌های جاه‌طلبی بی‌پیرایه در سینما می‌اندازیم: فیلم کالت و محبوب صورت‌زخمی^۱ (۱۹۸۳). نکته این نیست که بخواهیم بگوییم صورت‌زخمی برای ادای دین به شکسپیر ساخته شده است، چرا که مشخصاً این‌طور نیست؛ با این حال این فیلم نمونه‌ای عالی برای نشان دادن چگونگی استفاده از یک ابزار دراماتیک خاص در فیلمی مدرن است.

در انتهای هر فصل فهرستی از فیلم‌های پیشنهادی برای تماشا و همین‌طور سه تمرین برای نوشتن آمده تا به شما در یافتن درونمایه‌ها، داستان‌ها و شخصیت‌های انقضاگریز در داستان‌های خودتان کمک کند. هدف مشخص است: خردِ تعظیم‌برانگیز شکسپیر را دریابید و آن را

1. Scarface

به توصیه‌ای عملی در نوشتن آثار خودتان تبدیل کنید. اگر می‌خواهیم نوشتن را بیاموزیم، چرا آن را از بهترین نویسنده یاد بگیریم؟ تأثیر شکسپیر بر هالیوود بنیادین بوده است. بسیاری از فیلمسازان بزرگ دوران ما، از آرسن ولز گرفته تا جاس ویدن، آن‌چنان شیفته آثار شکسپیر بوده‌اند که فیلم‌هایی هالیوودی با اقتباس از نمایشنامه‌های او ساخته‌اند. تعداد زیادتری نیز از روایت‌های شکسپیر به عنوان ساختار زیرین اقتباس‌های غیرمستقیمشان بهره برده‌اند. با این حال این کتاب، به جای تمرکز بر اقتباس‌ها یا کنکاش علمی در منابع سینمایی، فنون داستان‌پردازی در آثار شکسپیر را پیدا می‌کند و نشان می‌دهد که چطور می‌توانید این فنون را در فیلمنامه‌هایتان به کار بگیرید.

برخی خوانندگان ممکن است نگران این موضوع باشند که به اندازه کافی آثار شکسپیر را مطالعه نکرده‌اند. اکثر ما یک یا دو نمایشنامه از او در دوران دبیرستان یا دانشگاه خوانده‌ایم ولی عده کمی در میان ما هستند که در این زمینه صاحب‌نظر باشند. شما به هیچ وجه مجبور نیستید برای خواندن این کتاب در زمینه آثار شکسپیر صاحب‌نظر باشید؛ این کتاب برای تمام افراد با سطوح متفاوتی از علاقه و تجربه در زمینه آثار شکسپیر و فیلمنامه‌نویسی طراحی شده است. هر فصل شما را به یاد مهم‌ترین لحظات هر نمایشنامه می‌اندازد و مرحله به مرحله در هر صحنه پیش می‌رود. در ضمن، پیوستی در انتهای کتاب تعبیه شده که خلاصه هر نمایشنامه را توضیح می‌دهد. و البته منابع اینترنتی بسیاری هستند که شما می‌توانید برای مطالعه بیشتر به‌شان رجوع کنید. هدف این نیست که خوانندگان این کتاب به عده‌ای شکسپیرشناس تبدیل شوند بلکه هدف آن است که درس‌های کاربردی‌ای را که می‌توانند برای نوشتن آثار خودشان از «شاعر شاعران» بیاموزند به شکلی واضح و کامل مقابل خود بیابند.

اگر حتی یک بار به این فکر کرده‌اید که چه چیز آثار شکسپیر را چنین منحصربه‌فرد می‌کند و آرزو داشته‌اید که اندکی از جادوی

نوشتن او را وارد آثار خود کنید، پس این کتاب برای شما نوشته شده است. شکسپیر قدرتمندترین درام‌ها، کمدی‌ها، رمانس‌ها، تریلرها و حماسه‌های تاریخی ادبیات انگلیسی را نوشته است. شکسپیر برای فیلمنامه‌نویسان به شما می‌گوید او چگونه این کار را کرده است.

بخش اول
نمایشنامه‌ها

هملت

«آن گونه باش که هستی»:
ایجاد عمق روان‌شناختی در شخصیت

از میان تمام نمایشنامه‌های شکسپیر، آن که بیش از همه به روی صحنه رفته، از آن نقل قول شده و به آن ارجاع داده‌اند هملت بوده است. هر ساله هزاران بار اجرا می‌شود و از سال ۱۹۰۰ بیش از پنجاه فیلم سینمایی از آن اقتباس شده است. هملت بی‌شک مرکز ثقل فرهنگ و ادبیات غرب است. چرا بازیگران، کارگردان‌ها، منتقدان و خوانندگان به این متن علاقه‌مندند؟ چرا این نمایشنامه تا این حد مهم است؟

نوآوری اصلی این نمایشنامه خود شخصیت هملت است. او باهوش، درون‌نگر، عصبانی، محزون، شادمان، نوستالژیک، شوخ‌طبع و حتی دیوانه است. شخصیت او، مانند یک منشور، رنگین‌کمانی از احساسات را به نمایش می‌گذارد. بینندگان طوری جلب او می‌شوند که گویی می‌خواهند معمایی را حل کنند. شکسپیر چگونه توانست شخصیتی با چنین عمق روان‌شناختی‌ای خلق کند؟ ما چطور می‌توانیم این پیچیدگی را به شخصیت‌های آثار خودمان ببخشیم؟

کشمکش درونی ایجاد کنید

کلید ایجاد پیچیدگی در شخصیت آن است که وادارش کنید تصمیم‌های مهم بگیرد و بعد دلایلی برای درست و غلط بودن آن تصمیم بیاورید که به یک اندازه قوی باشند. دیدن این‌که شخصیتی در حال مواجهه با کشمکش درونی خود است باعث ایجاد همذات‌پنداری می‌شود و عمقی روان‌شناختی ایجاد می‌کند که بیننده آن را منحصراً انسانی می‌یابد. این مواجهه درونی در هملت از همان صفحات نخستین آغاز می‌شود. هملت، شاهزاده دانمارک، با روح پدرش که شاه سابق بوده ملاقات می‌کند. روح پدر به هملت می‌گوید که کلودیوس او را کشته و خود بر تخت نشسته و از هملت می‌خواهد که انتقام پدر را با قتل کلودیوس بگیرد.

اگر هملت یک انتقام‌گیر کلیشه‌ای بود می‌رفت و انتقامش را می‌گرفت. ولی هملت انسانی متفکر است. اگر روح پدر دروغ گفته باشد چه؟ اگر این شیطان باشد که در لباس پدر بر او ظاهر شده چه؟ اگر این‌ها همه هذیان‌های ذهنی هملت باشد چه؟ اگر او کسی را به اشتباه بکشد چه بلایی بر سر روح خودش خواهد آمد؟ شک در تمام وجود هملت رخنه کرده است. او در جایی که تشویش تمام وجودش را گرفته آن سؤال مشهور را از خود می‌پرسد:

بودن یا نبودن، حرف در همین است
 آیا بزرگواری آدمی بیشتر در آن است
 که زخم فلاخن و تیر بخت ستم‌پیشه را تاب آورد،
 یا آن‌که در برابر دریای فتنه و آشوب سلاح بگیرد و
 با ایستادگی خویش بدان همه پایان دهد؟ (پرده سوم، صحنه اول)^۱

در این بند به جوهر حقیقی شک هملت پی می‌بریم. مسئله فقط این

۱. تمامی نقل‌قول‌های مستقیم از نمایشنامه‌های شکسپیر از ترجمه علاءالدین بازارگادی در کتاب مجموعه آثار نمایشی ویلیام شکسپیر چاپ انتشارات سروش استخراج شده‌اند. م.

نیست که آیا هملت کلودیوس را می‌کشد یا نه، بلکه مسئله ذات مرگ و زندگی است. چرا اتفاقات بد برای ما می‌افتد؟ مُردن بهتر از زجر کشیدن نیست؟ پس از مرگ چه اتفاقی برآید؟ این‌ها سؤالاتی حقیقی‌اند؛ سؤالاتی که بشریت از صبح آلت با آن‌ها مواجه بوده است. فرمان روح هملت را به نوعی سرگشتگی اخلاقی می‌کشاند و از آن لحظه به بعد این کشمکش درونی دردناک هملت را نابود می‌کند. او باید کلودیوس را بکشد یا نه؟

مخاطبان مشتاق‌اند ببینند شخصیت‌ها چطور به خاطر کشمکش درونی از هم می‌پاشند. مثلاً بیابید نگاهی به شخصیت جیم استارک در یانچی بی هدف^۱ (۱۹۵۵) می‌بینیم که جیم (جیمز دین)، همزمان با وسوسه‌های درونی، با دنیای نابکار اطرافش نیز در نبرد است. جیم از پدرش می‌خواهد که برای رویارویی با جوان لاتی به نام «باز» و دار و دسته‌اش به او کمک کند. او چندین بار از پدرش می‌پرسد: «آدم واسه مرد بودن باید چه کار کنه؟» در مشهورترین صحنه فیلم، یعنی جایی که باز جیم را وادار می‌کند تا با ماشین‌هایشان مسابقه‌ای بدهند که در آن باید به سمت دره‌ای بروند و هر کس زودتر از ماشین بیرون بپرد «بزدل» نام می‌گیرد، سؤال جیم از پدرش نقشی حیاتی پیدا می‌کند. جیم می‌داند که این بازی‌ای خطرناک است ولی اگر مسابقه ندهد دیگر چطور می‌تواند اسم خودش را مرد بگذارد؟ وقتی آستین باز به دستگیره در ماشین گیر می‌کند و باعث می‌شود او نتواند بیرون بپرد و تصادفاً خود را به کشتن می‌دهد، جیم دچار نوعی اضمحلال احساسی می‌شود، احساس گناهی که آزارش می‌دهد فوران می‌کند و آن دیالوگ معروف را فریاد می‌زند: «شماها دارین دیوونه‌م می‌کنین!»

انتخاب‌های غیرمنتظره انجام دهید

هر نویسنده‌ای می‌داند که مجموعه‌ای از انتخاب‌ها شخصیت را می‌سازند.

۱. *Rebel Without a Cause* که در ایران با نام شورش بی دلیل شناخته می‌شود. —م.



یاغی بی هدف، ۱۹۵۵، برادران وارنر

آنچه ما گاهی فراموش می‌کنیم این است که بیننده دوست دارد شخصیت انتخاب‌های غیرمنتظره انجام دهد. انتخاب‌های شخصیت‌های شما باید بیننده را غافلگیر، تحریک و مسحور کنند.

هملت زمانی که کلودیوس را تنها و بدون محافظ در کلیسا می‌یابد باید تصمیمی خطیر بگیرد. تا آن‌جا که هملت می‌داند کلودیوس در آن لحظه در حال دعا کردن است. سؤال این‌جاست که آیا او باید موقعیت را غنیمت بشمرد و کلودیوس را درجا بکشد یا خیر:

اکنون که سرگرم دعاست می‌توانم کارش را بسازم
هم‌اینک اقدام می‌کنم. ولی، در این حال، به آسمان خواهد پیوست.
با چنین کاری آیا من انتقام گرفته‌ام؟
... این کار مزدوری است، نه انتقام. (پردهٔ سوم، صحنهٔ سوم)

هملت، در حالی که در موقعیتی عالی برای قتل کلودیوس قرار گرفته، شمشیرش را غلاف می‌کند و دور می‌شود. چرا همین‌جا کار را تمام نمی‌کند؟ این انتخاب غیرمنتظره در ابتدا کنجکاوِ بیننده را برمی‌انگیزد. ولی هملت باور دارد که اگر تنها بحث «مزدوری» در میان باشد، و اگر کلودیوس را در این شرایط بکشد دیگر فرقی با یک مزدورِ اجیر شده ندارد و اگر چون مزدوران او را بکشد کلودیوس به بهشت می‌رود و

روح هملت نفرین خواهد شد. حالا دیگر مسئله اکنون و این جا در میان نیست بلکه پای نفرین ابدی به میان کشیده می‌شود. حتی اگر هملت مطمئن بود که کلودیوس پدرش را به قتل رسانده آیا باز هم کشتن یک انسان در کلیسا کار درستی بود؟

هملت نمی‌تواند بشنود کلودیوس در کلیسا چه می‌گوید و کلودیوس در آن صحنه اصلاً در حال دعا کردن نیست. او به سمت تماشاگران زمزمه می‌کند که پدر هملت را کشته تا بتواند با گرترو، مادر هملت، هم‌بستر شود. او حتی از انجام دادن این کار پشیمان هم نیست! در همان حین که هملت دور می‌شود مخاطب می‌داند که هملت دارد اشتباه می‌کند ولی این انتخاب پیچیده آن قدر تحریک‌کننده است که مخاطب را نگران و هیجان‌زده نگه می‌دارد. آیا این قاتل نابکار قیسر در خواهد رفت؟ این انتخاب‌های غیرمنتظره را می‌توان جوهره فیلم ویل هانتینگ خوب^۱ (۱۹۹۷) دانست. ویل (مت دیمون) هم مثل هملت تصمیماتی می‌گیرد که اولین شاخصه‌شان این است که به شدت کنجکاو و برانگیزند. وقتی پروفیسور لامبو مصاحبه‌هایی در شرکت‌های بزرگ برای ویل ترتیب می‌دهد، بلکه او به جایی برسد، ویل عمداً در مصاحبه‌ها خرابکاری می‌کند و حتی تا آن جا پیش می‌رود که دوست بی‌سوادش را برای مسخره‌بازی به این شرکت‌ها می‌فرستد تا سربه‌سرشان بگذارد. بعدتر و وقتی اسکایلر به ویل می‌گوید که دوستش دارد و از او می‌خواهد که با هم به کالیفرنیا بروند ویل به دروغ به او می‌گوید که دوستش ندارد. آنچه ما از انتخاب‌های غیرمنتظره ویل می‌فهمیم این است که او دوست ندارد هیچ‌کس کمکش کند. او هر چیز خوبی در این دنیا را از خود دور نگه می‌دارد چون به دنیا اعتمادی ندارد. در معروف‌ترین صحنه فیلم، روانکاو یعنی شان مگوایر (رابین ویلیامز) داستانی را برای ویل تعریف می‌کند: روزی شان بلیت مسابقه ششم و تاریخی لیگ قهرمانان بیس بال آمریکا را گیر آورده بوده و تیم شهرشان اتفاقاً در آن بازی برنده هم می‌شود

1. *Good Will Hunting*

ولی شان بی‌خیال آن بلیت‌ها و مسابقه می‌شود چون می‌خواسته «برود دختری را ببیند». این انتخابی غیرمنتظره بوده ولی او هرگز حسرتش را نخورده. داستان‌شان در صحنه پایانی فیلم مهم می‌شود؛ در آن صحنه ویل بالاخره یک تصمیم درست می‌گیرد. او از پروفیسور لامبو به خاطر موقعیت‌های شغلی‌ای که برایش فراهم کرده تشکر می‌کند ولی به او می‌گوید که می‌خواهد «برود دختری را ببیند». و بعد به جاده می‌زند تا دختری را که دوست دارد در آن سوی آمریکا ملاقات کند.

انتخاب‌های غیرمنتظره توجه بیننده را جلب می‌کنند. هرچه انتخاب تحریک‌کننده‌تر باشد بیشتر ترغیب می‌شویم تا آن شخصیت را دنبال کنیم و ببینیم در نهایت چه بلایی بر سرش خواهد آمد. البته این انتخاب‌های غیرمنتظره در هر بخشی از داستان که رخ دهند باید ارتباطی ارگانیک با شخصیت داشته باشند و حقیقتی بنیادین را در خصوص ذات آن شخصیت افشا کنند.

اجازه دهید شخصیت‌هایتان بجنگند و رشد کنند
وقتی هملت را با لائرتس، دیگر شخصیت نمایشنامه که او هم پدرش



ویل هانتینگ خوب، ۱۹۹۷، لاینز گیت

را از دست می‌دهد، مقایسه می‌کنیم تفاوتی چشمگیر می‌بینیم. بعد از این‌که هملت پدر لائرتس، پولونیوس، را می‌کشد، کلودیوس از لائرتس می‌پرسد آیا علاقه دارد برای گرفتن انتقام قتل پدرش هملت را بکشد؟ لائرتس بی‌معطلی می‌گوید: «گلویش را در کلیسا نیز خواهم برید.» این دیالوگ ما را به یاد امساک هملت از قتل کلودیوس در صحن کلیسا می‌اندازد. اگر هملت کسی است که نمی‌تواند پرسش‌های ذهنی‌اش را تماماً پاسخ بگوید لائرتس دقیقاً نقطهٔ مقابل اوست. لائرتس شخصیتی ساده است که ذهنش درگیر پرسش‌های فلسفی در خصوص بایدها و نبایدها نیست. لائرتس در هیچ جایی از نمایشنامه رشد یا تغییر نمی‌کند؛ او انتقام را تک‌هدف خود قرار می‌دهد و انجامش هم می‌دهد. در نتیجه شخصیت لائرتس از لحاظ روان‌شناختی شخصیتی تحت محسوب می‌شود، چون ما هرگز او را در کشمکش برای یافتن پاسخ نمی‌بینیم. بخشی از عمق روان‌شناختی آن است که شخصیت‌های ما در نبرد و کشمکش باشند و به خاطر این جنگ ذهنی رشد کنند.

یکی از بهترین نمایش‌های کشمکش درونی و تغییر شخصیت در تاریخ سینما شخصیت تری ملوی در فیلم در بارانداز^۱ (۱۹۵۴) است. فیلم این‌طور شروع می‌شود که تری (مارلون براندو) با چرب‌زبانی جویی دوپل را که کارگر اسکله است از آپارتمانش بیرون می‌کشد و به پشت‌بامی می‌کشانند و در آن‌جا کسانی قصد جان جویی را کرده‌اند تا نتواند در دادگاه علیه جانی فرندلی، رئیس خلافکار اتحادیهٔ کارگران اسکله، شهادت دهد. با این حال ماجرا زمانی پیچیده می‌شود که تری با ادی، خواهر جویی، دیدار می‌کند و عاشق ادی می‌شود. حالا که عذاب وجدان ناشی از مرگ جویی تری را آزار می‌دهد، او هر لحظه به شهادت علیه رئیس اتحادیه نزدیک‌تر می‌شود. در انتهای فیلم تری کاملاً موضعش را عوض می‌کند. تری، با فاصله گرفتن از شخصیت فرمانبری که در آغاز داشته، در ادامه و بعد از آن‌که نوجه‌های فرندلی به او حمله

1. *On the Waterfront*

می‌کنند و به شدت کتکش می‌زنند، به نمادی از مقاومت تبدیل می‌شود. کارگران اسکله در مواجهه انتهای فیلم طرف تری را می‌گیرند و اعلام می‌کنند که اگر تری نتواند در اسکله کار کند، آن‌ها هم دست از کار خواهند کشید. تری که خونین و خسته است خود را به روی اسکله می‌کشانَد و به عنوان رهبر جدید امور را در دست می‌گیرد. ما در طول فیلم می‌بینیم که تری چطور با وجدان بیدارش در جنگ و ستیز است. این دگردیسی قابل توجه که بخشی از تغییر شخصیت اوست شمایی از شخصیت او را به بیننده نشان می‌دهد و نتیجه آن است که ما هم او را درک می‌کنیم و هم دلمان برایش می‌سوزد.

بسیاری از کتاب‌های فیلمنامه‌نویسی به شما می‌گویند که یک انگیزه بیابید و مطمئن شوید که شخصیتتان روی همان یک انگیزه متمرکز بماند. ولی آنچه ما از هملت، یاغی بی‌هدف، ویل هانتینگ خوب و در بارانداز یاد می‌گیریم این است که گاهی اوقات بهتر است شخصیت‌هایمان را به یک انگیزه، که در تمام طول داستان هم ثابت می‌ماند، محدود نکنیم. بگذارید شخصیت‌ها با کشمکش‌های درونی‌شان در نبرد باشند. بگذارید شخصیت‌ها در مقابل چشم بیننده رشد کنند و در طول داستان تغییر کنند.

نکات کلیدی

- ✦ دیدن کشمکش درونی شخصیت‌ها باعث ایجاد همذات‌پنداری با شخصیت در بیننده می‌شود و پیچیدگی روان‌شناختی ایجاد می‌کند.
- ✦ برای ایجاد کشمکش درونی، کاری کنید شخصیتتان تصمیم‌هایی مهم بگیرد و بعد دلایلی برای درست و غلط بودن آن تصمیم بیاورید که به یک اندازه قوی باشند.
- ✦ انتخاب‌های شخصیت‌های شما باید بیننده را غافلگیر، تحریک و مسحور کنند.
- ✦ وقتی به شخصیتتان اجازه دهید در طول داستان بجنگد و رشد کند می‌توانید سطحی از عمق روان‌شناختی را در او به وجود بیاورید.

فیلم‌های پیشنهادی

در بارانداز (۱۹۵۴)

یاغی بی هدف (۱۹۵۵)

ویل هانتینگ خوب (۱۹۹۷)

تمرین

۱. به سخت‌ترین تصمیمی که در زندگی‌تان گرفته‌اید فکر کنید. دلایل انجام دادن یا انصراف از آن چه بود؟ چطور تصمیم گرفتید کاری را انجام بدهید یا ندهید؟ تصمیمی مشخص را در نظر بگیرید و شخصیتی را خلق کنید که قرار است آن تصمیم را بگیرد یا نگیرد. تمام دلایلی را که بر اساسشان آن شخصیت باید یا نباید آن تصمیم را بگیرد فهرست کنید و دلایل هر دو سو را به یک اندازه قوی در نظر بگیرید. بعد یک صحنه دوصفحه‌ای بنویسید که شخصیت در آن مجبور می‌شود تصمیمش را بگیرد.
۲. سه شخصیت محبوبتان در تاریخ سینما را بنویسید. آن‌ها مجبور بوده‌اند چه تصمیم‌هایی بگیرند؟ آیا گرفتن این تصمیم‌ها برایشان سخت بوده؟ آن تصمیم‌ها چه تأثیری بر شخصیتشان گذاشته است؟
۳. کاری کنید یک شخصیت رشد و تغییر کند. به این فکر کنید که دوست دارید شخصیتتان در انتهای داستان به چه آدمی تبدیل شود. بعد خلیاتی برای شخصیت در نظر بگیرید که دقیقاً در نقطه مقابل آن چیزی است که دلتان می‌خواهد باشد؛ این همان کسی است که در ابتدای داستان خواهید داشت. حالا این شخصیت چطور باید تغییر و رشد کند تا در انتها به خلیاتی برسد که شما دوست داشتید؟ این شخصیت برای رسیدن به خلیات مورد نظر باید چه کارهایی انجام دهد؟

رومئو و ژولیت

«جدایی چه شیرین غمی است»:

اوج داستان باید گریزناپذیر (اما غیر قابل پیش‌بینی) باشد

رومئو و ژولیت را عموماً تراژیک‌ترین نمایشنامه شکسپیر می‌دانند؛ اثری که تأثیر عاطفی یگانه‌ای دارد و داستان جانکاه دو عاشق را روایت می‌کند که به دست خانواده‌های متخاصمشان از هم جدا می‌افتند. بیشتر آدم‌ها معتقدند که دلیل تراژیک بودن این نمایشنامه قصه شیرین عشق دو جوان است ولی باید این موضوع را مد نظر داشت: اگر رومئو و ژولیت در پایان در کنار هم پیر می‌شدند و سر همدیگر غر می‌زدند باز هم همین احساس را راجع به این اثر داشتیم؟ سکانس پایانی محشر نمایشنامه که در آن رومئو و ژولیت هر دو خودکشی می‌کنند روح اصلی این اثر است. این پایان‌گریزناپذیر یک عشق تمام و کمال است. در حقیقت جادوی این نمایشنامه در گریزناپذیری‌اش است. نقطه اوج رومئو و ژولیت از این جهت جگرسوز است که بیننده جز این پایان نمی‌تواند پایانی برای این اثر متصور شود. اما شکسپیر چطور این حس گریزناپذیری را به منصه ظهور رسانده است؟ او چطور پایان‌بندی را غیر قابل پیش‌بینی ساخته است؟ ما برای نوشتن پایان‌بندی‌هایی در

اوج برای داستان‌های خودمان چه درسی از این اثر می‌توانیم بگیریم؟

پیش‌نمایی

شکسپیر در همان سطور اول رومئو و ژولیت کاری غیرمنتظره انجام می‌دهد؛ او پایان‌بندی نمایشنامه را لو می‌دهد. در واقع این سطور تمام پیرنگ داستانی اثر را تعریف می‌کنند و به بیننده اطمینان می‌دهند که رومئو و ژولیت عاشق هم می‌شوند و در نهایت می‌میرند:

دو خاندان که از لحاظ شأن و مقام هم‌تراز بودند
در شهر زیبای ورونا که نمایش ما در آن‌جا برگزار می‌شود
کینه قدیمی خود را به فتنه‌های تازه‌ای کشانده
و خونی که در این نزاع ریخته می‌شود دستان پاک‌ی را آلوده می‌سازد.
سرنوشت این بود که نطفه دو عاشق، که ستاره آن‌ها به هم پیوست
در این دو خاندان کینه‌توز بسته شود
و وقایع ناگوار رقت‌انگیزی به مرگ آن‌ها منتهی گردد
و در نتیجه به مجادله پدرانشان پایان بخشد. (برده اول، صحنه اول)

در این‌جا شکسپیر یکی از قوی‌ترین آرایه‌های ادبی را به کار می‌گیرد و آن پیش‌نمایی^۱ است. پیش‌نمایی (که به آن پیش‌آگاهی هم می‌گویند) نوعی فلش‌فوروارد در روند وقایع است که از خلال آن می‌فهمیم در انتهای داستان چه اتفاقی رخ خواهد داد. شاید لو دادن انتهای داستان عملی خلاف عقل به نظر برسد ولی این سطور ابتدایی افشاگر کنجکاو بیننده را برمی‌انگیزند: مخاطب از همان لحظات ابتدایی می‌داند که رومئو و ژولیت غرق در داستانی مملو از خون، شهوت، خشونت و مرگ خواهند بود، و این درک ابتدایی مایه لذت بیننده است.

وقتی می‌بینیم شکسپیر تا این حد داستانش را لو می‌دهد درسی ارزشمند می‌گیریم: بسیاری از نویسندگان نگران‌اند که ایجاد نقطه اوج

در عین داشتن پیش‌نمایی عنصر غافلگیری را از آن‌ها بگیرد، ولی این نگرانی بی‌مورد است. اگر نگاهی به فیلمی مثل زیبای آمریکایی^۱ (۱۹۹۹) بیندازیم، می‌بینیم که پیش‌نمایی به هیچ وجه از شوک پایانی فیلم نمی‌کاهد. این فیلم با صدای خارج از قابی که معادل امروزی همسرایان در آثار یونان باستان است شروع می‌شود:

اسم من لستر بُرنهامه. این محله‌ایه که توش زندگی می‌کنم؛ این خیابونیه که توشم؛ این زندگی منه. من ۴۲ سالمه و تا یه سال دیگه می‌میرم.

حتی بعد از آن‌که این جملات را می‌شنویم آیا می‌دانیم که قرار است همسایهٔ کهنه‌سرباز لستر او را با یک همجنس‌گرا اشتباه بگیرد و سعی کند لستر را اغوا کند و بعد با اسلحه به سر او شلیک کند؟ پیش‌نمایی پایان‌بندی را خراب نمی‌کند، در عوض به تک‌تک اعمال لستر اهمیت می‌بخشد چون ما می‌دانیم که او خواهد مُرد و این اتفاق خیلی هم زود رخ خواهد داد.

پیش‌نمایی در سینمای مدرن به حربه‌ای محبوب تبدیل شده است. بلوار سانست^۲ (۱۹۵۰) با تصویر جسد غوطه‌ور شخصیت اول داستان در یک استخر آغاز می‌شود. در میان فیلم‌های جدیدتر، انیمیشن مگامیند^۳ (۲۰۱۰) نیز با نمای سقوط شخصیت اصلی ماجرا و مرگ او شروع می‌شود. پیش‌نمایی، به سبب عبور از حدود زمان و ژانر، یک آرایهٔ نمایشی قدرتمند است. این آرایه نه‌تنها کنجکاوی مخاطب را منکوب نمی‌کند، بلکه او را حریص‌تر می‌کند تا بیشتر دربارهٔ شخصیت و سفر قهرمانانه‌اش بداند؛ با این کار لذت تماشای داستان از کشف این‌که چه اتفاقی خواهد افتاد به کشف چرایی و چگونگی وقوع داستان منتقل می‌شود.

سایه‌افکنی

سایه‌افکنی نظامی از نشانه‌هاست که مخاطب در انتهای داستان و با نگاه

1. *American Beauty*

2. *Sunset Boulevard*

3. *Megamind*

به روند قصه آن‌ها را همچون سرنخ‌هایی واضح شناسایی می‌کند. هدف از این کار آماده کردن بیننده برای آن چیزی است که در ادامه خواهد دید. این حربه به معنای واقعی کلمه نشان دادن سایه‌ای از آن چیزی است که در آینده رخ خواهد داد.

شکسپیر در هر پرده از رومئو و ژولیت از سایه‌افکنی به بهترین نحو استفاده کرده و نمونه‌های آن را مدبرانه در میان وقایع مهم زندگی شخصیت‌ها پنهان کرده است. وقتی ژولیت برای اولین بار رومئو را می‌بیند، اولین جملاتش خطاب به پرستار دربارهٔ هویت رومئو این است:

برو اسمش را بی‌رس. اگر همسر گرفته باشد
 محتمل است قبر من حجلهٔ عروسی من شود. (پردهٔ اول، صحنهٔ پنجم)

در لحظه‌ای حیاتی که ژولیت برای اولین بار رومئو را می‌بیند اولین فکری که به ذهنش خطور می‌کند با مرگ مرتبط است. و این آخرین باری نیست که او از مرگ حرف می‌زند. ژولیت درست پیش از آن‌که رسماً به عقد رومئو دربیاید می‌گوید:

رومئوی مرا به من ببخش و وقتی قرار است بمیرد
 او را قطعه‌قطعه کن و ستاره‌هایی از او بساز
 که سرتاسر آسمان را چنان نورانی کند
 که تمام جهان دلباختهٔ شب شوند
 و دیگر پرستشی نسبت به خورشید خیره‌کننده روا ندارند. (پردهٔ سوم،
 صحنهٔ دوم)

وقتی رومئو ژولیت را ترک می‌کند، او از ایوان به رومئو خیره می‌شود و می‌گوید:

خدایا! روح من نسبت به آینده نگران است
 و فکر می‌کنم تو را در آن پایین

چون مُرده‌ای می‌بینم که در ته قبر قرار گرفته‌ای
 یا چشمان من بینایی ندارد یا تو رنگ پریده هستی. (پردهٔ سوم، صحنهٔ
 پنجم)

ولی احتمالاً گویاترین مثال سایه‌افکنی در این اثر مرگ تصنعی ژولیت در پردهٔ چهارم باشد که همچون پیش‌نمایشی از صحنه‌های پایانی عمل می‌کند؛ بدین ترتیب ژولیت پیش از صحنهٔ پایانی یک بار «مُرده» است و وقتی به صحنهٔ پایانی می‌رسیم دیگر مرگش گریزناپذیر جلوه می‌کند. شکسپیر در طول داستان بارها و بارها به مرگ ارجاع می‌دهد. این ارجاع‌ها برای رسیدن به هدفی خاص طراحی شده‌اند و آن هدف این است که به بیننده بگوید چه چیز در انتظارش است. ما حتی وقتی می‌دانیم که رومئو و ژولیت قرار است بمیرند باز هم امیدواریم که این اتفاق نیفتد و تراژدی این اثر در این نکته نهفته است که می‌بینیم آن‌ها چقدر به موفقیت نزدیک شده بودند اما شکست خوردند.

چرخش داستانی

درست است که در انتها مرگ رومئو و ژولیت گریزناپذیر جلوه می‌کند ولی باز هم، با تمام سایه‌افکنی‌ها، پیش‌نمایش‌ها و صحبت از مرگ، بیننده نمی‌تواند دقیقاً پیش‌بینی کند که پایان چگونه رقم خواهد خورد. ما نمی‌توانیم پیش‌بینی کنیم که نامهٔ ژولیت به رومئو دربارهٔ تصنعی بودن مرگش گم می‌شود یا این که رومئو موقعی برمی‌گردد که ژولیت همچنان تحت تأثیر معجون است و در مرگی تصنعی به سر می‌برد یا این که رومئو، با این تصور که ژولیت مُرده است، خودش را بُکشد و چند لحظه بعد ژولیت از خواب مرگ‌مانندش بیدار شود و او هم خودکشی کند. پایان‌بندی شکسپیر در اوج اتفاق می‌افتد و ساختاری پر از چرخش‌های داستانی و پیچیده و غافلگیری و بیم و هراس است. این پایان‌بندی ترکیبی عالی از پیش‌نمایی، سایه‌افکنی و چرخش‌های داستانی است و به پایانی گریزناپذیر اما غیرقابل پیش‌بینی ختم می‌شود.

اگر هنوز معتقدید که سایه‌افکنی پایان‌بندی را لو می‌دهد بیابید گاهی دقیق‌تر به ژانر دلهره [تریلر] بیندازیم. فیلم‌های دلهره‌آمیز باید ما را با معماها و رمز و رازشان بترسانند، غافلگیر کنند و فریمان بدهند. درست است که آن ترسیدن‌ها به غافلگیری مطلق وابسته است، ولی یکی از ترسناک‌ترین فیلم‌های تاریخ یعنی درخشش^۱ (۱۹۸۰) استفاده‌ای سخاوتمندانه از سایه‌افکنی می‌کند و این سایه‌افکنی‌ها نه تنها از میزان غافلگیری پایانی نمی‌کاهد بلکه آن را شدت می‌بخشد.

وقتی در ابتدا شغل متصدی زمستانی هتل اورلوک به جک تارنس (جک نیکلسون) پیشنهاد می‌شود، رئیسش دربارهٔ انزوای ناشی از بارش برف در آن‌جا و خطرهایش اخطار می‌دهد و داستان متصدی زمستانی قبلی را تعریف می‌کند که دیوانه شده و خانواده‌اش را سلاخی کرده است. نویسنده به جای آن‌که این داستان هولناک را مثل رازی سربه‌مهر نگه دارد آن را در همان صحنه‌های آغازین فیلم در اختیار ما می‌گذارد. این سایه‌افکنی به ما می‌فهماند که جک و خانواده‌اش در خطرند. نتیجه این می‌شود که از همان ابتدا در هول و هراسیم، می‌ترسیم سرنوشت شومی در انتظارشان باشد.

سایه‌افکنی در این‌جا تمام نمی‌شود. صحنه‌به‌صحنه اطلاعاتی به ما ارائه می‌شود که خطرهای پیش‌رو را برایمان نمایان می‌کند. درست قبل از این‌که جک و خانواده‌اش به سمت هتل اورلوک حرکت کنند، می‌بینیم وندی، همسر جک، به دوستش می‌گوید که جک یک بار دست پسرشان، دَنی، را شکسته است. و بعد از این‌که آن‌ها به هتل می‌رسند، می‌بینیم که جک از خواب برمی‌خیزد:

جک: بدترین کابوسی بود که به عمرم دیده‌م. ترسناک‌ترین خوابی بود که تا حالا دیده‌م.

وندی: طوری نیست. نترس. مگه چی دیدی؟

1. *Shining*

جک: خواب دیدم تو و دنی رو کشته‌م. ولی فقط کشتن خالی نبود. شماها رو تیکه‌تیکه کردم. وای خدا! فکر کنم دارم دیوونه میشم.

معلوم است که این کابوس هم برای یادآوری اختطار رئیس جک است و هم برای خبر دادن از آینده به مخاطب: جک دیوانه می‌شود و تلاش می‌کند وندی و دنی را تکه‌تکه کند. این اطلاعات نه تنها تیش را کم نمی‌کند بلکه همچون مثال «بمب زیر میز» هیچکاک تعلیق ایجاد می‌کند. اما با ترس و نگرانی منتظر نقطه اوج فیلم می‌مانیم تا از راه برسد و روی پرده منفجر شود؛ و وقتی از راه می‌رسد قالب تهی می‌کنیم. در درخشش هم مانند رومئو و ژولیت امکان ندارد مخاطب بتواند دقیقاً پایان‌بندی را پیش‌بینی کند. صحنه‌های پایانی مملو از چرخش‌های داستانی‌اند و یکی از ترسناک‌ترین سکانس‌های تاریخ سینما را می‌سازند. چه کسی می‌تواند لحظه‌ای را که جک نیکلسون با تبر در را می‌شکند و فریاد می‌زند: «وندی! من خونه‌م!» فراموش کند؟ این پایان‌بندی‌ای غافلگیرکننده و دلهره‌آور و در عین حال غیرقابل پیش‌بینی است.



درخشش، ۱۹۸۰، برادران وارنر

۱. هیچکاک برای اشاره به تفاوت تعلیق و غافلگیری صحنه‌ای را مثال می‌زند که در آن دو نفر پشت میزی نشسته‌اند. در حالت اول پس از چند دقیقه بمبی زیر میز منفجر می‌شود و ما غافلگیر می‌شویم، اما در حالت دوم اگر ما از همان ابتدا بدانیم که بمبی زیر میز جاسازی شده دچار تعلیق می‌شویم و هر آن منتظریم بمب منفجر شود. هیچکاک در این مثال جانب تعلیق را می‌گیرد و نه غافلگیری. — م.

آنچه ما می‌توانیم از این نمونه‌ها بیاموزیم این نکته است که پیش‌نمایی و سایه‌افکنی روش‌هایی مؤثر برای تشدید تراژدی و افزایش تعلیق‌اند. از آن‌جا که بیننده تا حدی می‌داند چه چیز در انتظارش است، پایان‌بندی گریزناپذیر جلوه می‌کند. اگر سکانس پایانی‌تان را پُر از چرخش‌های داستانی غافلگیرکننده بکنید، نقطهٔ اوج پایان‌بندی‌تان از قابل‌پیش‌بینی بودن نجات می‌یابد.

نکات کلیدی

- ۴ پیش‌نمایی (فلش‌فورواردی در روند وقایع) و سایه‌افکنی (سرنخ‌هایی از آنچه در پیش است) ابزارهایی حیاتی برای نوشتن نقطهٔ اوج‌اند.
- ۴ نوشتن پایان‌بندی همراه با پیش‌نمایی و سایه‌افکنی کلید ایجاد پایانی مناسب برای داستان‌تان خواهد بود.
- ۴ سایه‌افکنی و پیش‌نمایی از غافلگیری انتهای داستان نمی‌کاهند بلکه آن را شدت می‌بخشند.
- ۴ گذاشتن چرخشی رضایت‌بخش در پایان‌بندی کمک می‌کند پایان اثرتان قابل‌پیش‌بینی نباشد.

فیلم‌های پیشنهادی

- بلوار سانست (۱۹۵۰)
- درخشش (۱۹۸۰)
- زیبای آمریکایی (۱۹۹۹)
- مگامایند (۲۰۱۰)

تمرین

۱. فیلم محبوبتان را دوباره ببینید و به این‌که نقطهٔ اوج چطور ایجاد شده توجه کنید. فیلمساز از چه حربه‌هایی استفاده کرده است؟ آیا می‌توانید نمونه‌هایی از پیش‌نمایی یا سایه‌افکنی را در فیلم بیابید؟ این نمونه‌ها چه تأثیری در داستان داشته‌اند؟