درس‌هایی دربارهٔ فیلمنامه‌نویسی

لطفی، حسن
درس‌هایی در بارهٔ فیلمنامه‌نویسی / حسن لطفی. ـ تهران: ققنوس، ۱۳۸۳.
۱۷۵ ص. ISBN 978-964-311-520-3
فهرستنویسی بر اساس اطلاعات فیپا.
کتابنامه: ص. ۱۷۳–۱۷۵.
۱. فیلمنامه‌نویسی. ۲. فیلمنامه‌ها ـ فن. الف. عنوان.
PN ۱۹۹۶/د۶ل۴ ۸۰۸/۰۶۶۷۹۱۴۳
کتابخانه ملی ایران ۸۳–۱۹۶۳م

درس‌هایی دربارهٔ
فیلمنامه‌نویسی

حسن لطفی

انتشارات ققنوس
تهران، خیابان انقلاب، خیابان شهدای ژاندارمری
شمارهٔ ۱۰۷، تلفن ۴۰ ۸۶ ۴۰ ۶۶
* * *
حسن لطفی
درس‌هایی دربارهٔ فیلمنامه‌نویسی
چاپ سوم
۱۱۰۰ نسخه
۱۳۸۹
چاپ شمشاد
حق چاپ محفوظ است
شابک : ۳ ـ ۵۲۰ ـ ۳۱۱ ـ ۹۶۴ – ۹۷۸
ISBN: 978 - 964 - 311 - 520 - 3
www.qoqnoos.ir
Printed in Iran

فهرست

پیشگفتار ۷
زبان سینما ۱۱
فیلمنامه چیست ۱۷
جای امن ۱۹
آغاز نوشتن ۲۷
روند خلق فیلمنامه ۳۳
معرفی شخصیت ۳۹
ایجاد حس همدلی با شخصیت‌ها ۴۷
شخصیت درون‌کشمکش ۵۷
کاربرد صدا در فیلمنامه ۶۳
نقش مکان و زمان در فیلمنامه ۸۳
اطلاعات و نحوهٔ پخش آن در فیلمنامهٔ داستانی ۱۰۳
نوشتن فیلمنامهٔ داستانی ۱۱۹
فیلمنامهٔ اقتباسی ۱۳۳
نوزاد ۱۴۳
بچهٔ خوشبخت (فیلمنامه) ۱۵۳
آشنایی با واژه‌های سینمایی ۱۶۷
فهرست منابع ۱۷۳

پیشگفتار

همه چیز با نگاه آغاز می‌شود، هر چند در ابتدا چشمانت فقط سیاهی را می‌بیند. کورمال کورمال دستت را به دیوار می‌کشی و جلو می‌روی. نور شتابزده‌ای از دریچه کوچکی به بیرون فرار می‌کند، نور چشمانت را متوجه خود می‌کند. به سمت نور حرکت می‌کنی. جایی را نمی‌بینی، وحشت برت می‌دارد که با کسی برخورد نکنی. «آقا شما پای منو لگد کردید.» شتابزده و خجول خودت را عقب می‌کشی. حیرانی چرا که سفتی پایی را زیر کفشت احساس نکرده‌ای. صدا ادامه می‌دهد: «درست همان پایی که یک میخچه دارد!» شرمنده به اطرافت سرمی‌گردانی، سیاهی در سطح سالن پخش شده است. صدای دیگری از شرمندگی‌ات می‌کاهد: «عذر می‌خواهم می‌دانید من نزدیک‌بینم....»[1] خیالت راحت می‌شود. پس تو پای کسی را لگد نکرده‌ای! با خیال آسوده سر می‌گردانی و به پشت سرت به آن‌جایی که نور گریزان روی پرده پخش شده است نگاه می‌کنی. لگد شده و لگد کرده را می‌بینی که درون کافه‌ای نشسته‌اند. آن دو و دیگران را با بهت نگاه می‌کنی و دیگر توجه‌ای به نور تند نداری که از روزنه بیرون می‌زند و خودش را روی پرده پخش می‌کند.

۱. قسمت‌هایی از فیلم نقطه ضعف، ساختهٔ محمدرضا اعلامی، محصول ۱۳۶۲.

وقتی فیلم تمام می‌شود، تو دیگر شیفته‌ای! شیفتهٔ سینما. آن قدر که ویرت می‌گیرد فیلم بسازی. اما نمی‌دانی چطور می‌شود فیلم ساخت و حتی نمی‌دانی برای ساختن فیلم، فیلمنامه لازم داری. این‌ها را زود درمی‌یابی و یکی که به او احترام می‌گذاری کتاب فن سناریونویسی با ترجمه پرویز دوایی را به تو معرفی می‌کند. کتاب را که می‌خوانی می‌دانی که کتاب خوبی است، اما دوست داری یوجین ویل طور دیگری برایت فیلمنامه‌نویسی را معنا کند. چند سال بعد که خودت سینما خوانده‌ای و سینما تدریس کرده‌ای به یاد آن خواسته می‌افتی، اصرار دوست نویسنده‌ات، محمد حسینی را در شکل‌گیری این کتاب ارج می‌نهی و به آثار فیلمسازان ارزشمندی همچون بهرام بیضایی، ناصر تقوایی، مسعود کیمیایی و... رجوع می‌کنی و کلاس‌های فیلمنامه‌نویسی سیف‌الله داد، عبدالله اسفندیاری و کلاس کارگردانی بهروز افخمی را در مرکز اسلامی آموزش فیلمسازی به خاطر می‌آوری و در خیالت از همه کسانی که در این سال‌ها از خواندن فیلمنامه‌ها و دیدن فیلم‌هایشان لذت برده‌ای اجازه می‌گیری و قصد می‌کنی کتابی بنویسی که بتواند به جوانی مثل جوانیِ تو پاسخ بدهد پس قلم را برمی‌داری و می‌نویسی: «استعداد یعنی شکیبایی مداوم...»

ح. ل

استعداد یعنی شکیبایی مداوم

آیزنشتاین

نخستین فیلم‌های تاریخ سینما را باید فیلم‌های بدون فیلمنامه خواند. در این آثار، به طور نمونه فیلم‌های: غذا دادن به بچه، خروج کارگران از کارخانه، باغبان خیس شده و ... . ساختهٔ برادران لومیر ــ اگوست و لویی ــ، دوربین بدون هیچ مداخله‌ای ثبت‌کنندهٔ اتفاقی واقعی بود، اما نو بودن سینما و تازگی آن بیننده را جذب این پدیدهٔ نوظهور می‌کرد و حتی نزدیک شدن لوکوموتیو درون تصویر به وحشتش می‌انداخت و به نوعی در فضای تصویر قرارش می‌داد. گذشت زمان باعث آشنایی بینندگان با این پدیده شد، حالا دیگر جذابیتی در این صنعت جدید نبود و باید راه‌های دیگری پیدا می‌شد. ژرژ ملیس، شعبده‌باز و تماشاخانه‌داری که شیفتهٔ تصویر متحرک شده بود، به سراغ آنتوان لومیر، پدر اگوست و لویی، رفت تا در برابر مقدار زیادی پول اختراع آنان را بخرد. پاسخ آنتوان به او «نه» بود چرا که پدر لومیرها معتقد بود این اختراع تنها یک پدیدهٔ علمی است و از نظر تجاری آینده‌ای ندارد. اما ملیس همچون همهٔ هنرمندان بزرگ، به خاطر یک نظر، عقیدهٔ خود را رها نکرد، دوربین فیلمبرداری

دیگری فراهم کرد و با استفاده از رگ خواب همهٔ انسان‌ها از سینما هنری ساخت که هنوز محبوب‌ترین هنر قرن است. ملیس داستان را به سینما آورد و پدر سینمای داستان‌گو نام گرفت.

حضور عنصر داستان در سینما و بسط و گسترش این هنر باعث گردید تا بیش از هر زمانی نیاز به فیلمنامه در فیلم احساس شود و به تدریج فیلمنامه به عنوان الگو و نقشه‌ای برای فیلمسازان مورد توجه قرار گیرد. امروزه کم‌تر فیلمی را می‌توان یافت که بدون فیلمنامه ساخته شده باشد. این بخش از سینما به قدری اهمیت یافته است که بسیاری از هنرمندان معتقدند که با یک فیلمنامه بد حتی کارگردان خوب هم نمی‌تواند فیلم خوب بسازد، در حالی که کارگردان خوب با یک فیلمنامهٔ خوب می‌تواند شاهکاری خلق کند و کارگردانی میانمایه با همین فیلمنامه فیلمی قابل قبول خواهد ساخت.

بنا داریم در این کتاب نگارش فیلمنامهٔ داستانی را پی بگیریم، مسلماً عمر طولانی سینما، که اینک بیش از یک قرن است، به ما این امکان را می‌دهد که با بهره از تجربیات دیگران نگاه دقیق‌تری به موضوع داشته باشیم. ناگفته نماند که مبنای این کتاب مشارکت هرچه بیش‌تر هنرآموز است که اگر مطالب را با درنگ دنبال نماید و از همه بالاتر استعدادش را با شکیبایی مداوم بارور کند، در انتهای مطالب شناختی نسبی از فیلمنامه‌نویسی به دست خواهد آورد. شناختی که نشانهٔ آغاز فیلمنامه‌نویسی اوست.

زبان سینما

اگر سینما زیبایی‌شناسی داشته باشد می‌توان آن را در یک کلمه خلاصه کرد: «حرکت.»

رنه کلر

برای کسی که تصمیم دارد فیلمنامه‌ای بنویسد، ضروری است که بداند فیلمنامه به تنهایی اثر هنری به حساب نمی‌آید و هدف از نگارشش رسیدن به فیلمی است که بر اساس آن ساخته خواهد شد. به خاطر همین خصوصیت فیلمنامه، نویسندهٔ آن باید درک درستی از هنر سینما داشته باشد تا فیلمنامه‌اش بتواند قابلیت ساخت پیدا کند و گذشته از این بروز خلاقیت دیگر عوامل سازندهٔ فیلم (کارگردان، فیلمبردار و...) را ممکن سازد.

سینما چیست؟ شاید این سؤال را بارها و بارها از خود پرسیده باشید یا در حرف‌ها و فیلم‌های مختلف شنیده باشید. به راستی سینما چیست؟ قدری درنگ کنید و برای یافتن جواب‌های کامل‌تر، همهٔ جواب‌هایتان را بنویسید و چند بار مرورشان کنید. درک درست سینما باعث خواهد شد تا زبان سینما را بهتر بشناسید و آن وقت می‌توانید راحت‌تر در حیطهٔ سینما قلم بزنید.

مسلماً جواب سؤالِ «سینما چیست؟» با توجه به انتظاری که هر یک از ما

از این هنر داریم متفاوت خواهد بود. اما بی‌گمان همهٔ ما در یک تعریف اشتراک نظر داریم: «سینما هنری است که خالقش با استفاده از تصویر متحرک و بهره از صدا، اطلاعات سازندهٔ اثر خود را به مخاطبش منتقل می‌نماید.» این اطلاعات اگر در قالب داستانی به بیننده منتقل شود فیلم آن فیلم داستانی خواهد بود و اگر بیننده بدون وجود داستانی، روایت خلاقانه‌ای از واقعیت را شاهد باشد آن فیلم مستند خواهد بود.

از آن‌جایی که مقولهٔ سینمای مستند خود بحث گسترده‌ای را طلب می‌کند و قصد ما نیز آشنایی با نگارش فیلمنامهٔ داستانی است، بحث در بارهٔ این نوع خاص از سینما را رها می‌کنیم و تنها به سینمای داستانگو می‌پردازیم. اکنون لازم است تعریف جامع و کاملی از فیلم داستانی به دست بیاوریم. با تکیه بر نقاط مشترک تعاریف فیلم داستانی، این نوع از سینما را چنین معنا خواهیم کرد:

فیلم داستانی اثری است که خالقش در آن داستانی را با استفاده از تصویر متحرک و صدا روایت می‌کند.

طبق این تعریف، داستان، تصویر متحرک و صدا سه عنصر اصلی ساخت یک فیلم داستانی به حساب می‌آیند. ناگفته پیداست که از این سه عنصر تنها تصویر متحرک مختص فیلم است و داستان و صدا در برخی از دیگر هنرها نیز به‌کار می‌رود. اما آیا داستان فیلم همان ویژگی‌هایی را دارد که داستان در ادبیات داستانی و نمایشنامه‌نویسی دارد؟ برای پی بردن به این نکته بد نیست یک فیلم داستانی را در ذهنتان مرور کنید. (یا به تماشای آن بنشینید) بعد از این کار با توجه به شناختتان از داستان، به دنبال عناصری باشید که در داستان‌هایی که تاکنون خوانده‌اید نیز وجود دارد. عناصری همچون شخصیت، گفتگو، ماجرا و... . با پی‌گیری این مقوله درمی‌یابید که اولین و اساسی‌ترین تفاوتِ بیان داستان در ادبیات داستانی و فیلم در نحوهٔ به کارگیری این عناصر است.

داستان در فیلم کاملاً بی‌واسطه و به شکلی مادی روایت می‌شود، حال آن‌که داستان در ادبیات داستانی به شکلی غیرمستقیم و با تکیه بر معنای کلمات و ذهن خواننده روایت می‌شود. نکتهٔ مهم در این میان حضور تصویر متحرک در سینماست.

برای آن‌که درک بیش‌تری از عامل تصویر متحرک داشته باشید، این بحث را به شکل کامل‌تری دنبال می‌کنیم. می‌دانیم که چشم آدمیزاد با نگاه به هر چیزی، طی زمانی معادل $\frac{۱}{۱۰}$ ثانیه آن را در خود ضبط می‌کند، حال اگر به چند تصویر پیوسته که تفاوت اندکی با هم دارند در زمانی کم‌تر از $\frac{۱}{۱۰}$ ثانیه نگاه کنیم این تصاویر را متحرک خواهیم دید. سینما با تکیه بر این خصوصیت چشم شکل گرفته است و آنچه ما به هنگام تماشای فیلم می‌بینیم حرکت واقعی نیست بلکه تصوّر حرکت است. در واقع فیلمسازان به هنگام فیلمبرداری وقایع را به عکس‌های مختلف تجزیه می‌کنند و به هنگام نمایش آن‌ها دستگاه نمایش فیلم مجدداً ترکیبشان می‌کند و تصویر متحرک را به‌وجود می‌آورد.

در حال حاضر به هنگام فیلمبرداری در حالت طبیعی دوربین فیلمبرداری در هر ثانیه ۲۴ عکس (فریم) از واقعه می‌گیرد که در زمان نمایش نیز دستگاه نمایش فیلم همین تعداد را پشت سرهم به بیننده نشان می‌دهد. با این توضیحات مشخص می‌شود که در سینما تصویر متحرک بیان‌کنندهٔ داستان است. پس ناگزیریم وقت اندیشیدن به فیلم و سینما این نکته را درنظر بگیریم، به همین دلیل هر فیلمنامه‌نویسی ناگزیر است از اتفاقاتی کاملاً مادی بگوید؛ اتفاقاتی که از قابلیت اجرای جلوی دوربین برخوردارند. برای آن‌که منظور از کلمهٔ مادی و توصیفات و اتفاقات مادی را بهتر درک کنید. تصور کنید شخصی دچار دل‌درد شده است، آیا با نگاه به او متوجه دل‌دردش خواهید شد؟ حتی چهرهٔ درهم او نیز نمی‌تواند حکایت‌گر دل‌دردش باشد. حالا اگر کسی سرش شکسته باشد چه؟ مسلماً خونی که از سر او می‌رود،

وضعیتش را برای بیننده مشخص می‌کند. دل درد حکم یک اتفاق غیرمادی را دارد که برای درکش باید کاری انجام شود؛ اما شکستن سر یک اتفاق مادی است.

برگردیم به ادبیات و سینما. حتماً در داستان‌های مختلفی که خوانده‌اید با توصیفات و اتفاقاتی روبرو شده‌اید که فهم آن زمانی امکان‌پذیر است که ذهن خواننده در آن مشارکت نماید.

برای درک بهتر این نکته قسمتی کوتاه از داستان بلند مدیر مدرسه نوشتهٔ مرحوم جلال آل احمد را مرور می‌کنیم. در این داستان بخش‌هایی وجود دارد که تنها زمانی معنا پیدا می‌کند که خواننده‌ای آن را بخواند و در ذهنش آن را تجسم بخشد. این قسمت به درد فیلمنامه‌نویس نمی‌خورد و اگر قرار است مبدل به فیلمنامه شود باید به تصاویری مادی‌تر تبدیل گردد. توجه کنید:

> دویست و سی و پنج تا بچهٔ مردم را پاییدن و معلومات‌دارکردن و از خان اول گذراندن کار ساده‌ای نبود، اما برای آدمی مثل من که از قفس معلمی پریده بودم هر جایی می‌توانست بهشت باشد و هرکاری باب میل. این بود که شال و یراق کردم، پریدم وسط گود.
>
> مدیر مدرسه، ص ۱۴

بعد از خواندن این بخش از داستان مدیر مدرسه، برخیزید و تلاش کنید تا این قسمت را به شکلی نمایشی برای دیگران اجرا نمایید، به طوری که آن‌ها متوجه اطلاعات موجود در این بخش بشوند. مسلماً با شکل موجودش امکان‌پذیر نیست و دلیل آن ذهنی بودن این بخش از داستان مدیر مدرسه است. چنین اطلاعات و توصیفاتی به درد سینما نمی‌خورد، یادتان باشد در سینما ما با توصیف مادی روبروییم. یعنی اگر بگوییم غم روی دل مرد سنگینی می‌کرد، یک توصیف ذهنی را بیان کرده‌ایم که به درد فیلم نمی‌خورد. برای آن‌که وضعیت مرد را در فیلمنامه بیاوریم باید آن را به

موقعیتی تبدیل کنیم که قابل اجرا در جلوی دوربین باشد. آیا می‌توانید این موقعیت را بسازید؟ عجله نکنید! برای این کار فرصت زیادی دارید. برای آن‌که توصیف مادی و اتفاقات قابل ثبت توسط دوربین را بهتر دریابید بهتر است داستان کوتاهی را برای خواندن انتخاب نمایید. برای این کار به سراغ نویسندگانی بروید که در داستان‌هایشان توصیفات مادی جلوه بارزتری دارد و خصوصیات شخصیت را در عمل تعریف می‌کنند. نویسندگانی همچون ارنست همینگوی، ویلیام فاکنر، ریموند کارور، غلامحسین ساعدی، هوشنگ گلشیری، شهریار مندنی پور، عباس معروفی و... .

تمرین

۱. به این نکته بیندیشید که تعریف سینما با توجه به اهدافش و ابزاری که در اختیار دارد چگونه تعریفی می‌تواند باشد. آن را بنویسید.
۲. سعی کنید دریابید که اگر هنگام فیلمبرداری با سرعت ۱۲ عکس (فریم) در ثانیه فیلمبرداری شود و با سرعت ۲۴ فریم نمایش داده شود چه اتفاقی خواهد افتاد؟
۳. داستان کوتاهی انتخاب نمایید و به هنگام خواندنش توصیفات مادی آن را از توصیفات ذهنی‌اش جدا کنید.

فیلمنامه چیست

ریشهٔ هر فیلمی برای من در این احتیاج شخصی است که می‌خواهد چیزی را بیان کند، چیزی که این ریشه را تغذیه کرده و باعث می‌شود به یک درخت تبدیل شود. فیلمنامه و چیزی که باعث می‌شود این درخت بارور شود و میوه دهد کارگردانی است.

آکیراکوروساوا

به عنوان یک فیلمنامه‌نویس ناگزیریم در اولین قدم پاسخ دهیم که «سینما چیست؟» پس از یافتن جواب این سؤال باید پاسخگوی سؤالی دیگر باشیم «فیلمنامه چیست؟» برای یافتن تعریف مناسب، فیلمنامه‌هایی را که تا به حال مطالعه کرده‌اید به خاطر بیاورید و بعد از پیدا کردن جوابی کامل ادامهٔ این نوشته را دنبال کنید.

فیلمنامه چیست؟

طرحی ابتدایی برای یک فیلم! نقشهٔ راهنمای عوامل سازندهٔ یک فیلم! نوشته‌ای که در آن موقعیت افراد، گفتگوها، مکان، زمان و... مشخص شده است!

هر کدام از این تعاریف بخشی از فیلمنامه را مدنظر قرار داده‌اند. شاید اگر بخواهیم تعریفی نسبتاً کامل از فیلمنامهٔ داستانی داشته باشیم چنین خواهد بود: «نوشته‌ای که در آن داستانی با استفاده از توصیفاتی کاملاً مادی بیان شود و گفتگو در آن به طور کامل نقل گردد و هدف از نوشتن آن ساخت فیلم باشد.» برای درک بهتر این تعریف، فیلمنامهٔ کوتاه جای امن نوشته زهرا دربهانی‌نژاد را می‌خوانیم. این فیلمنامه برگزیده یکی از جشنواره‌های دانشجویی است و ویژگی‌های یک فیلمنامهٔ کلاسیک را در خود دارد.

جای امن

[بر زمینهٔ سیاه تصویر تیتراژ شکل می‌گیرد و همزمان با تصویر صدای زن‌های مختلفی شنیده می‌شود، در آغاز همهمه است، بعد صداها شکل واضح‌تری پیدا می‌کند.]

زن اول: نری پشت سرتم نگاه نکنی.

زن دوم: پیش ما بیا. البته واسه ملاقات!

زن سوم: یادت نره، تو گاراژ ثلاث، بهش بگو دیگه طاقت ندارم.

زن چهارم: یه روز بارونی جای من خودتو تو بارون بشور.

زن پنجم: قبر هفتم از دست چپ، قشنگ بشورش... با گلاب.

زن ششم: پنج پرس، کوبیده نه، برگ، تو یه رستوران اعیونی.

زن هفتم: سلام منو به میدون ونک برسون.

[صدای باز شدن در آهنی، صدای زن‌ها را می‌برد و همهمهٔ خیابان جایگزین آن می‌شود، تصویر به روشنی می‌گراید. عاطفه زنی سی و پنج ساله جلوی در زندان ایستاده است. باران ریز می‌بارد و هوا گرفته است. عاطفه چمدان کهنه‌ای را بر می‌دارد و از جلوی در زندان دور می‌شود.]

روز، خارجی، خیابان

[باران تندتر شده و عاطفه بی‌توجه به آن کنار خیابان در انتظار ماشین ایستاده است. اتومبیل‌های مختلف بی‌توجه به او از کنارش می‌گذرند و آب جمع شده توی خیابان را به سر و رویش می‌پاشند.]

روز، خارجی، پیاده‌رو

[پیاده‌رو خلوت است، باران همچنان می‌بارد. عابران باشتاب در حال عبورند، عاطفه چمدان به دست آرام و آهسته در پیاده‌رو قدم می‌زند، چادرش کاملاً خیس شده است.]

روز، خارجی + داخلی، کوچه‌ای قدیمی + خانه‌ای متروکه

[دیوارهای کاهگلی و شکم‌داده از باران خیس شده‌اند. خانه‌های قدیمی‌ساز با سرازیری کوچه شکلی خاص پیدا کرده‌اند. در انتهای کوچه عاطفه ساکش را زمین می‌گذارد و زنگ دری را فشار می‌دهد. صدای زنگ روی تصاویر اتاق‌های خالی طنین می‌اندازد. در کوچه عاطفه پا به پا می‌کند. دستش را از زنگ بر می‌دارد و کلون را با شدت می‌کوبد. صدای کلون در اتاق‌های خالی طنین می‌اندازد، آخرین صدا با صدای رعد قاطی می‌شود.]

روز، خارجی، ایستگاه اتوبوس

[آب باران جلوی ایستگاه اتوبوس جمع شده، تصویر زن توی آب باران منعکس شده و چمدانش کنار آب است. اتوبوسی جلوی پای زن می‌ایستد. زن سوار می‌شود.]

روز، داخلی، اتوبوس + خارجی، خیابان‌های مختلف

[اتوبوس نسبتاً خالی است. زن روی صندلی نشسته است و به خیابان نگاه می‌کند. از پشت شیشهٔ خیس اتوبوس تصاویر خیابان گنگ و نامشخصند. زن با دست بخار شیشه را پاک می‌کند. تغییری به وجود نمی‌آید. اتوبوس در آخرین ایستگاه می‌ایستد، مسافران پیاده می‌شوند. راننده به زن نگاه می‌کند. زن بر می‌خیزد از اتوبوس پیاده می‌شود. راننده با نگاهش او را دنبال می‌کند. از پشت شیشه اتوبوس زن دیده می‌شود که به طرف دیگر خیابان می‌رود و جلوی ایستگاه اتوبوس می‌ایستد.]

روز، داخلی، اتوبوسی دیگر

[زن کنار پنجره اتوبوس نشسته و شیشه آن را باز کرده است. باران با شدت

به سر و روی زن می‌زند. مسافر پشت سری جای خود را عوض می‌کند. مسافران اندک اتوبوس با تعجب زن را نگاه می‌کنند.]

روز، خارجی، کوچهٔ ابتدای فیلم

[زن جلوی در ایستاده، زنگ را به شدت فشار می‌دهد، صدای زنگ روی اتاق‌های خالی طنین می‌اندازد.]

روز، خارجی، حاشیهٔ یک خیابان

[باران بند آمده و زن در حاشیهٔ میدان که فضای سبزی است، بر نیمکتی نشسته است. نگاهش به نقطهٔ نامعلومی است. اتومبیل مدل بالایی روبرویش می‌ایستد. شیشهٔ اتومبیل پایین می‌آید. راننده مرد جوانی است. در صندلی عقب یک سگ شکاری لم داده است. شیشه عقب پایین می‌آید. سگ سرش را از شیشه بیرون می‌آورد و به طرف زن پارسی می‌کند. زن برمی‌خیزد، چمدانش را برمی‌دارد و می‌دود.]

روز، خارجی، کوچه‌های مختلف

[زن در کوچه‌های مختلف می‌دود. صدای پارس سگ به شکلی اغراق شده به گوش می‌رسد.]

روز، داخلی، مقبرهٔ یک امامزاده

[زن در گوشه‌ای نشسته و به آدم‌های مختلفی که مشغول زیارتند، نگاه می‌کند، چند زن مسن نماز می‌خوانند. زن سرش را روی چمدان می‌گذارد.]

روز، خارجی، گاراژ ثلاث

[گاراژی با بافت قدیمی که در اطرافش تعمیرگاه‌های مختلف قرار دارد. زن چمدان به دست وارد گاراژ می‌شود، از چند نفر چیزی می‌پرسد. یکی مغازه‌ای را نشان می‌دهد.]

دقایقی بعد

[زن جلوی مغازه ایستاده است و با مرد تنومندی حرف می‌زند. مرد مشغول

ور رفتن با اتومبیلی است. کمی آن طرف‌تر نوجوانی آهنی را جوش می‌دهد. صدای موتورجوش نمی‌گذارد تا بیننده حرف‌های زن را بشنود. موتورجوش که خاموش می‌شود مرد به طرف زن برمی‌گردد.]

مرد: خیلی وقته فراموشش کرده‌ام...! حالام یادم نیومد...! خواستی بهش بگو...! اگه دیدیش!

روز، داخلی، سوپرمارکتی بزرگ

[زن درون سوپرمارکت قدم می‌زند، به کالاهای مختلف نگاه می‌کند. به شیشه‌های گلاب که می‌رسد، به دور و برش نگاه می‌کند. کسی متوجه او نیست، با شتاب چند شیشهٔ گلاب را توی چمدانش می‌اندازد، صدای قارقار کلاغ به گوش می‌رسد.]

روز، خارجی، قبرستان

[صدای قارقار کلاغ از تصویر قبل همچنان ادامه دارد. زن جلوی قبری نشسته و شیشه‌های خالی گلاب کنار قبر افتاده است. روی قبر جملاتی در وصف مادر نوشته شده و قبر تمیز و براق است. زن چادرش را روی صورتش می‌کشد و صدای هق هق گریه‌اش شنیده می‌شود و شانه‌هایش به شدت تکان می‌خورد.]

غروب، خارجی، کوچهٔ قدیمی

[زن جلوی در پا به پا می‌کند. چند بار کلون را به صدا درمی‌آورد، منتظر می‌ماند. بعد چمدانش را برمی‌دارد و به راه می‌افتد.]

شب، خارجی، خیابانی در شمال شهر

[مغازه‌های مختلف با چراغ‌های روشن می‌درخشند. زن چمدان به دست تو پیاده‌رو قدم می‌زند. زوج‌های متفاوتی از کنارش می‌گذرند. زن جلوی طلافروشی می‌ایستد و داخل مغازه را نگاه می‌کند. در گوشهٔ مغازه سگی به زن نگاه می‌کند. قلادهٔ سگ در دست جوانی است. زن برمی‌گردد. در خیابان از کنار چند اتومبیل می‌گذرد که درون هر کدام سگی در صندلی عقب لم داده است.]

شب، داخلی، رستورانی شیک

[آدم‌های مختلفی روی صندلی‌ها مشغول صرف غذا هستند. زن در گوشهٔ خلوت‌تر رستوران تک و تنها نشسته است. گارسن ظرف‌های غذا را روی میز او می‌چیند، زن شروع به خوردن می‌کند. گارسون از میز زن دور می‌شود و در حین دور شدن هر از چندی بر می‌گردد و نگاهش می‌کند.]

دقایقی بعد همان جا

[ظرف‌های زیادی روی میز زن قرار دارد، گارسنی مشغول جمع کردن ظرف‌هاست. گارسن دیگری صورت‌حسابی را درون بشقاب جلوی زن می‌گذارد. زن به‌صورت‌حساب نگاه می‌کند و پوزخندی می‌زند. تصویر به تاریکی می‌گراید. به محض تاریک شدن تصویر صدای بازشدن دری آهنی شنیده می‌شود و بعد همهمهٔ زن‌های مختلف به گوش می‌رسد که معلوم نیست چه می‌گویند. اسامی گروه سازندهٔ فیلم روی زمینهٔ سیاه می‌آید و صداهای مختلف چند زن در طول فیلم شنیده می‌شود، حرف‌هایشان واضح نیست و رنگ همهمه می‌گیرد.]

احتمالاً پس از خواندن فیلمنامهٔ جای امن متوجه بخش‌های مختلف آن شده‌اید. مثلاً دریافته‌اید که جای امن همچون هر نوشته دیگری دارای مقدمه، میان و پایان (نتیجه) است. گذشته از آن مفهومی دارد که در طول فیلمنامه مشخص می‌شود و بعد از خواندن فیلمنامه درکی نسبتاً تازه از آن مفهوم به دست داده می‌شود. به غیر از این‌ها با خواندن فیلمنامه به طور تقریبی عناصر موجود در آن تشخیص داده می‌شود. عناصری همچون شخصیت، زمان، مکان، صدا، گفتگو، صدای زمینه و... . عجالتاً با مبنا قراردادن فیلمنامهٔ جای امن به نقش مقدمه، میان و پایان در یک فیلمنامه می‌پردازیم.

مقدمه در فیلمنامه همچون هر نوشته دیگری وظیفه معرفی روند کلی اثر را به عهده دارد و طی آن خواننده با شخصیت‌های فیلمنامه آشنا می‌شود و

در می‌یابد هدف و نیاز آن‌ها چیست. روال عادی فیلمنامه‌نویسی ایجاب می‌کند که این مقدمه در ابتدای فیلمنامه بیاید، اما مشهور است که ژان لوک گدار، از فیلمسازان موج نوی فرانسه، معتقد بوده است که اگرچه فیلم بدون مقدمه وجود ندارد اما مقدمه می‌تواند در ابتدا، میان یا پایان فیلم بیاید. با این گفته مشخص می‌شود که گدار اصل معرفی شخصیت را باور دارد اما به اعتقاد او این اصل می‌تواند در فیلم جابجا شود.

در فیلمنامه جای امن مقدمه فیلمنامه در ابتدا آمده است و خواننده فعلی و بینندهٔ آینده (وقتی جای امن مبدل به فیلم شود) در می‌یابد با زنی زندانی روبرو است که هنگام آزادی‌اش دیگران از او خواسته‌هایی دارند و... . با این توضیحات درمی‌یابیم مقدمه در هر فیلمنامه‌ای آشناسازی، مشخص کردن هدف شخصیت اصلی، معلوم کردن موقعیت و وظیفه آماده‌سازی برای ورود به درون ماجرای فیلمنامه را به عهده دارد. در بخش میانی برای رسیدن به هدف و برطرف کردن موانع موجود بر سر راه شخصیت اصلی تلاش می‌شود و در بخش پایانی سرانجامِ ماجرا و سرنوشت شخصیت اصلی مشخص می‌گردد. ناگفته نماند که بخش میانی بیش‌ترین حجم هر فیلمنامه را شامل می‌شود و حدود دوچهارم آن را دربرمی‌گیرد. مقدمه و پایان نیز به طور تقریبی هر کدام یک چهارم فیلمنامه را دربرمی‌گیرند.

تمرین

فیلمنامه بلندی را به دقت مطالعه کنید، مقدمه، میان و پایان آن را مشخص نمایید و به طور خلاصه توضیح دهید. ترجیحاً این فیلمنامه را از میان فیلمنامه‌های پیشنهادی زیر انتخاب کنید:

هامون (داریوش مهرجویی)، بچه‌های آسمان (مجید مجیدی)، مسافران (بهرام بیضایی)، اشغال (بهرام بیضایی)، سگ کشی (بهرام بیضایی)، آژانس شیشه‌ای (ابراهیم حاتمی کیا)، دو زن (تهمینه میلانی)، نیاز (علی اکبر

قاضی‌نظام)، تختی (بهروز افخمی)، مرسدس، (اصغر عبداللهی و مسعود کیمیایی)، کازابلانکا (هاوارد کاچ)، سینما پارادیزو (جوزپه تورناتوره)، ماجرای نیمروز (کارل فورمن)، سکوت بره‌ها (تامس آنتونی هریس)، همشهری کین (اورسن ولز) و راننده تاکسی (دیوری فریمن و آلبرت بایچ).

آغاز نوشتن

برای من فیلمسازی مانند رفتن به یک سفر است. جالب‌ترین قسمت سفر آن چیزهایی است که در طول راه کشف می‌کنیم.
فدریکو فلینی

برای شروع نوشتن یک فیلمنامه قبل از هر عملی باید نحوهٔ نوشتن و نثر حاکم بر آن را بشناسیم. چنان که پیش از این گفته شد فیلمنامه با تکیه بر توصیف مادی پیش می‌رود، توصیفی که جلوی دوربین فیلمبرداری قابل اجرا باشد. گذشته از این نثر فیلمنامه باید نثری ساده و قابل هضم باشد و توضیحات در آن به روشنی بیان گردد.

باید به هنگام نگارش فیلمنامه از به کاربردن مفاهیم ذهنی و کلی‌گویی پرهیز کرد. برای درک بهتر این نکته قسمتی از داستان کوتاه «دهن کجی» نوشتهٔ زنده‌یاد جلال آل احمد مثال خوبی است:

آب سردی که پیش از خوابیدن آشامیده بودم به بدنم عرق نشانده بود و من در زیر پتویی که روی خود کشیده بودم گرمم می‌شد. دلم می‌خواست پتو را عقب بزنم و خودم را خنک کنم ولی می‌بایست می‌خوابیدم، می‌بایست استراحت می‌کردم، ساعت از دوازده گذشته بود و چراغ اتاق صاحبخانه

مدتی پیش خاموش شده بود. صاحبخانه ساعت یازده می‌خوابید و در این ساختمان فقط چراغ اتاق من بود که تا آن طرف نصف شب روشن می‌ماند.
سه تار، ص ۱۰۹

نویسندهٔ این متن همّ و غم خود را بر کلی‌گویی گذاشته است، کلیاتی که خواننده به هنگام خواندن آن متوجه منظور راوی‌اش خواهد شد. در دو صورت می‌توان از این متن در فیلمنامه استفاده کرد. شکل اول آن‌که اطلاعات فوق به صورت گفتار از زبان شخصیتی بیان شود و حالت دوم این‌که اطلاعات فوق از حالت کلی و ذهنی به اعمالی مبدل شود که قابلیت اجرای جلوی دوربین را داشته باشد. از این نظر داستان‌هایی که نویسندگان آن بر اعمال و جزئیات تکیهٔ بیش‌تری دارند به فیلمنامه نزدیک‌تر است. وقایع فیلمنامه در زمان حاضر رخ می‌دهد و افعال جملات آن به صورت مضارع مستمر (می‌رود، می‌خورد، می‌آید و...) است. فیلمنامه‌نویس باید تمام وقایع را با جزئیاتش و مشخصات مکان و زمان را که در فیلم مورد نیاز است به روشنی برای خواننده‌اش بیان کند. برای آشنایی بیش‌تر با نثر و توصیف در یک فیلمنامه، قسمتی از فیلمنامهٔ وقت دیگر شاید[1] نوشتهٔ بهرام بیضایی را می‌خوانیم:

اتاق خواب، شب، داخلی

[نور کرکره روی دیوار بر صورت کیان افتاده که در خواب است. چراغ کوچکی گوشه‌ای روشن است. روی میز کنار تختخواب ساعت و زیرسیگاری خالی هست. صدای نالهٔ سگی از دور، کیان در خواب رنج می‌کشد و می‌غلتد. دوربین می‌چرخد و درِ اتاق باز می‌شود. مدبر نزدیک می‌شود، سایهٔ او روی صورت کیان می‌افتد.]

مدبر: مریضی؟

۱. فیلمنامهٔ وقت دیگر شاید، با نام شاید وقتی دیگر به فیلم تبدیل شده است.

[جوابی نیست. مدبر مطمئن می‌شود که کیان خواب است، آرام می‌آید درِ گنجهٔ لباس را باز می‌کند و چراغ‌خواب را پیش می‌برد. دوربین به طرف جالباسی می‌رود. مدبر سعی دارد روپوش ماشی رنگ را پیدا کند. دوربین به طرف کیان برمی‌گردد و پیش می‌رود که خیس عرق در جا می‌غلتد و با حرکت دست حمله‌ای تصوری را از خود دور کند و از پشت دندان‌های کلیدشده می‌نالد شبیه غرشی. دوربین دوباره برمی‌گردد طرف مدبر که چند تا چند تا و سپس یکجا همهٔ لباس‌های گنجه را برمی‌دارد و می‌ریزد روی تخت و نفس‌زنان به آن‌ها خیره می‌شود، گویی گمشدهٔ خود را میان آن‌ها نیافته.]

وقت دیگر شاید، ص ۱۹ و ۲۰

ناگفته نماند که نثر یک فیلمنامه تنها در مراحل ابتدایی اهمیت دارد و پس از آن که فیلمنامه مبدل به فیلم شود تمام زیبایی یا ضعف نگارش آن از جهت نثر از بین می‌رود و آنچه باقی می‌ماند مربوط به روند کلی داستان و چگونگی پخش اطلاعات و شخصیت‌پردازی و... است. البته باز بر شفافیت و وضوح نثر فیلمنامه‌نویسی تأکید می‌گردد چرا که حتی اگر کارگردان تنها خوانندهٔ این فیلمنامه باشد مسلماً باید آن فیلمنامه را به درستی درک کند.

بعد از دانستن چگونگی نثر موجود در یک فیلمنامه، می‌توان به سراغ ویژگی‌های دیگر آن رفت. هر فیلمنامه به طور کلی از یک یا چند صحنه و یک یا چند سکانس تشکیل شده است.

صحنه از جهتی محل وقوع رویداد است؛ یعنی مکانی که فیلم در آن اتفاق می‌افتد. اما در این‌جا این مفهوم صحنه مدنظر ما نیست. «صحنه» برای فیلمنامه‌نویسان بخشی از فیلمنامه است که دارای وحدت مکان و زمان باشد. درست مثل قسمتی از فیلمنامه وقت دیگر شاید که قبلاً خواندید. در این قسمت مکان به طور ثابت اتاق خواب است و زمان رویداد به شکلی پیوسته بخشی از شب است. حال اگر مدبر از اتاق خواب خارج شود و بیننده او را در مکانی دیگر ببیند، یا همان جا بماند و دوربین دو ساعت بعد را نشان بدهد،

صحنه تغییر کرده است. در هر فیلمنامه تیترِ «مکان + زمان + داخلی یا خارجی» آغاز یک صحنه را نشان می‌دهد، منظور از داخلی یا خارجی عبارت از مکان مسقف (داخلی) و مکان روباز (خارجی) است.

سکانس برخلاف صحنه به وحدت زمان و مکان نیاز ندارد و با تغییر زمان و مکان سکانس عوض نمی‌شود، البته هر سکانس با تغییر موضوع جای خود را به سکانس بعدی می‌دهد. از همین رو وحدت موضوع لازمهٔ هر سکانس است. به طور نمونه در فیلمنامهٔ جای امن سکانس اولیه مربوط به قدم زدن زن در خیابان‌ها و کوچه‌ها و سرکشیدن به خانه‌ای است که کسی در آن نیست و درِ آن به روی زن باز نمی‌شود. به محض این‌که زن برای انجام دادن سفارشات دوستانش به مکان‌های مختلف می‌رود چون موضوع تغییر می‌کند سکانس نیز عوض می‌شود. ناگفته نماند که هر فیلم در کلیت یک موضوع اصلی دارد که با عنوان سوژه، درونمایه، بن‌مایه و... از آن یاد می‌شود. به طور مثال موضوع فیلم شاید وقتی دیگر، هویت است. پس وقتی در تعریف سکانس صحبت از تغییر موضوع می‌شود منظور این موضوع کلی نیست. چرا که در همهٔ فیلم‌ها جدا از موضوع اصلی، موضوعات فرعی دیگری نیز وجود دارد که در خدمت موضوع اصلی است.

هر فیلمنامه از یک یا چند سکانس تشکیل می‌شود. نما و فریم نیز به همراه صحنه و سکانس از اجزاء فیلمند. تک‌عکس‌هایی که قبلاً از آن‌ها صحبت شده «فریم» نام دارند و «نما» بخشی از فیلم است که بیننده از نقطهٔ دید ثابتی به آن نگاه می‌کند و به محض قطع دوربین و جابجا شدن موقعیتش تغییر می‌کند. به نما پلان و شات نیز می‌گویند. نما بیش‌تر در کارگردانی استفاده می‌شود.

برگردیم به مسئله موضوع؛ موضوع، بن‌مایه، سوژه و... یک مفهوم کلی است که ذکرش هیچ اندیشه‌ای را به ذهن نمی‌آورد (مگر تصوری که شنونده یا خواننده از آن واژه دارد). جنگ، ثروت، فقر، مبارزه، ایمان و... همه