

# چگونه داستان را به فیلم نامه تبدیل کنیم؟

جلد سوم



محسن دامادی

همراه با

چگونه طرح بنویسیم؟

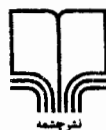
چگونه داستان را به فیلم نامه تبدیل کنیم؟

---

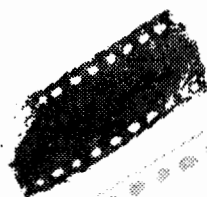
سرشناسه: دامادی، محسن، -۱۳۳۸  
عنوان و نام پدیدآور: چگونه داستان را به فیلم‌نامه تبدیل کنیم؟  
مشخصات نشر: تهران، نشر چشمه، ۱۳۹۷  
مشخصات ظاهری: ۱۲۹ ص  
شابک: ۹۷۸-۶۲۲-۰۱۰۰۱۱-۹۰۲  
وضعیت فهرست‌نویسی: فیا  
یادداشت: ج. ۳ (چاپ اول: ۱۳۹۷) (فیا)  
مدرجات: ج. ۲، بررسی تطبیقی فیلم‌نامه و رمان از منظر شکل، ساختار و شیوه‌ی  
نگارش: همراه با فیلم‌نامه‌ی شیخ بهایی (آشیانه‌ی سیمرغ)  
موضوع: سینما و ادبیات  
موضوع: اقتباس‌های سینمایی  
موضوع: ادبیات فارسی - اقتباس‌های سینمایی  
رده‌بندی کنگره: ۸۳۱۳۹۳ ج ۵۲ / ۳ / ۱۹۹۵ PN  
رده‌بندی دیوبی: ۷۹۱ / ۴۲۷  
شماره‌ی کتابشناسی ملی: ۴۴۳۴۶۳

# چگونه داستان را به فیلم نامه تبدیل کنیم؟

جلد سوم



نشر چشمه



همراه با  
چگونه طرح بنویسیم؟

رومندی نشر چشمه: هنر - سینما

### چگونه داستان را به فیلم نامه تبدیل کنیم؟

- جلد سوم -

محسن دامادی

مدیر هنری: مجید عباسی

چاپ و صحافی: دارا

تیراژ: ۵۰۰ نسخه

چاپ اول: پاییز ۱۳۹۷، تهران

ناظر فنی چاپ: یوسف امیرکیان

حق چاپ و انتشار محفوظ و مخصوص نشر چشمه است.

هرگونه اقتباس و استفاده از این اثر، مشروط به دریافت اجازه‌ی کتبی ناشر است.

شابک: ۹۷۸-۶۲۲-۰۱-۰۰۱۱-۹

دفتر مرکزی نشر چشمه: تهران، کارگر شمالی، تقاطع بزرگراه شهید گمنام، کوچه‌ی چهارم، پلاک ۲.  
تلفن: ۸۸۳۳۳۶۰۰ — کتابفروشی نشر چشمه‌ی کریم خان: تهران، خیابان کوریم خان زند، نیش میرزای  
شیرازی، شماره‌ی ۱۰۷. تلفن: ۸۸۹۰۷۷۶۶ — کتابفروشی نشر چشمه‌ی کوروش: تهران، بزرگراه ستاری  
شمال، نیش خیابان پیامبر مرکزی، مجتمع تجاری کوروش، طبقه‌ی پنجم، واحد ۴. تلفن: ۴۴۹۷۱۹۸۸ —  
کتابفروشی نشر چشمه‌ی آرن: تهران، شهرک قدس (غرب)، بلوار فرحزادی، نرسیده به بزرگراه نیایش، خیابان  
حافظی، نیش خیابان فخارمقدم، مجتمع تجاری آرن، طبقه‌ی ۲. تلفن: ۷۵۹۳۵۴۵۵ — کتابفروشی  
نشر چشمه‌ی رایزن: تهران، خیابان نیاوران (باهنر)، بعد از صغراه باسر (به سمت تجریش)، پلاک ۳۱۱. تلفن:  
۲۶۸۵۴۱۳۵ — کتابفروشی نشر چشمه‌ی بابل: بابل، خیابان شریعتی، روبه‌روی شیرینی‌سرای بابل. تلفن:  
۳۲۴۷۶۵۷۱ (۰۱۱) — کتابفروشی نشر چشمه‌ی پریس: تهران، خیابان پاسداران، نیش گلستان یکم،  
مجتمع پریس، طبقه‌ی دوم. تلفن: ۹۱۰۰۱۲۵۸ — کتابفروشی نشر چشمه‌ی دلشدگان: مشهد، بین وکیل آباد  
و ۱۸ (بین هفت‌تیر و هنرستان)، پلاک ۳۸۶. تلفن: ۳۸۶۷۸۵۸۷ (۰۵۱) — پخش کتاب چشمه:  
تلفن: ۷۷۷۸۸۵۰۲

www.cheshmeh.ir

cheshmehpublication

cheshmehpublication

## فهرست

|    |                       |
|----|-----------------------|
| ۷  | چرا فیلم «در نمی آید» |
| ۵۱ | آفرینش هنری           |
| ۶۷ | منطق داستانی          |
| ۹۳ | چگونه طرح بنویسیم؟    |

## چرا فیلم «در نمی آید!»

در کتاب‌های آموزشی تعاریفِ مشابهی برای داستان آمده. در تعریفِ این کتاب، هر گاه چیزی<sup>۱</sup> برای کسی بگوییم که او بخواهد ادامه‌ی آن را بشنود، داریم داستان می‌گوییم. بنابراین با داستان برای شنونده پرسش ایجاد می‌شود چرا؟ چگونه؟ در غیر این صورت:

الف. داستان را جذاب شروع نکرده‌ایم؛

ب. داستان را درست پیش نمی‌بریم، یا داستان‌گوی خوبی نیستیم. اگر داستان را خوب آغاز کرده ولی درست پیش نبریم، یعنی در داستان‌گویی ضعیف لیم یا تکنیک داریم. این موضوع ناظر بر این حقیقت است که شیوه‌ی بیانِ داستان به اندازه‌ی دو شق داشتن داستانِ جذاب و داستان‌گوی خوب بودن اهمیت دارد. شاید داستانی کم‌اهمیت برای کسی جذاب باشد و حتی با شیوه‌ی داستان‌گو کنار بیاید، اما برای آن‌که تا انتها همراه باشد روندِ تکاملی یا سیرِ داستان منطقی باشد. برای این‌که فیلم‌نامه‌نویسِ قابل‌ی باشیم، باید داستان‌گوی خوبی بشویم.

حال می‌توان پرسید: چگونه ماجرایِ داستان و چگونه ماجرایِ فیلم‌نامه است؟ لیم یا تکنیکِ داستان‌گویی برای فیلم‌نامه چگونه به دست می‌آید؟

۱. این کلمه معانی گوناگون و تعابیر عام دارد. در منطق و فلسفه، آفریده، پدیده، مخلوق، شیء و هر چیز که به عالم امکان آمده و هستی داشته باشد و به هر موجود می‌توان چیز گفت.

مبحث را با طرح این موضوع ادامه دهیم:

ممکن است ماجرای واقعی بشنویم و باور نکنیم اما از آدم‌ها، مکان‌ها و رویدادهای خیالی و حتی ماورایی و بیگانه با ذهن، داستان، یا فیلم‌نامه نوشته یا حتی ساخته شود و به باور همه بنشینند! چرا؟

چرا داستانی خیالی باورپذیر می‌شود و رویدادی واقعی، غیرقابل باور؟  
مشکل از کجاست؟ از داستان یا داستان‌گو؟ از شیوه‌ی روایت، یا انتخاب روایت؟  
چه عناصری برای باورپذیری داستان و فیلم‌نامه لازم است؟  
چرا از برخی داستان‌ها، فیلم‌نامه‌ها و فیلم‌ها استقبال می‌شود؟  
آیا بسته به نوع رسانه، موج‌سازی تبلیغاتی، پخش تجاری اثر و قدرت رانت دارد؟  
آیا آثار خوب در گذر زمان و در درازمدت شناخته می‌شوند؟  
برای پاسخ به این پرسش که آیا درآمدن یا درنیامدن فیلم‌ها به فیلم‌نامه ارتباط دارد، باید نقش چندین عامل بررسی شود.

اصطلاح درآمدن یا درنیامدن در این سال‌ها ساخته نشده، اما این سال‌ها زیاد شنیده می‌شود. چرا؟ چون از اندک مطبوعات سینمایی و نقدهای نگارشی به تلویزیون وارد شده که بیننده و خریدار بیش‌تری دارد! نیز جز آن‌که ورد زبان منتقدان و رسانه‌ها بوده و هست در زبان مردم عادی نیز جاری شده تا نشانه‌ای از نارضایتی از داستان، فیلم و فیلم‌نامه باشد.

این اصطلاح غالباً همراه با دلیل و برهان نیست؛ یعنی در برابر این پرسش که چه عاملی باعث شده تا داستان یا فیلم درنیاید، پاسخ این است: «خب، درنیامده!»

جلد سوم این سلسله از پژوهش‌ها در ابتدا به بررسی نقش مجموعه عواملی می‌پردازد که برای به اصطلاح درآمدن داستان و فیلم‌نامه دخیل است، پس باید معنای درآمدن جست‌وجو شود.

مطالب این جلد ذهن خواننده را با چندین پرسش به تکاپو می‌اندازد تا شاید پاسخ‌هایی قانع‌کننده برای موضوع درآمدن یا درنیامدن پیدا شود؛ و در دل این موضوع به شیوه یا لیم یا تکنیک داستان‌گویی توجه دارد.

در ادامه‌ی مباحث کتاب، مفهوم «منطقی داستانی» بررسی می‌شود. کاوش درباره‌ی منطقی داستانی از راه جست‌وجوی معنای منطق و ارسی می‌شود تا نتیجه گرفته شود تعریف منطق چندان آسان نیست؛ درحالی‌که به سلاخی همگانی تبدیل شده تا همه آن را علیه مخالفان خود به کار بگیرند. حتی از نظر نویسنده و فیلم‌سازی که کار آن‌ها درنیامده، منطق داستان و فیلم آن‌ها حداقل برای خودشان فهمیدنی و قابل درک و دفاع است، گرچه برای دیگری نباشد، مشکل از کجاست؟

و سرانجام در مبحث پایانی کتاب شیوه‌ی نوشتن «طرح» بررسی خواهد شد. نخستین راه ارتباطی هر صاحب فنی — و در این جا فیلم‌نامه‌نویس و فیلم‌ساز — با صاحبان سرمایه و تهیه‌کنندگان، ارائه‌ی طرح است. طرح چگونه نوشته شود که سیم ارتباطی بین فکر و سرمایه منجر به روشن شدن چراغ تولید و کسب درآمد برای صاحبان فکر شود؟ این پرسش مطرح است که آیا نوشتن طرح نیز لیم یا شگرد خاصی دارد؟

### به عنوان سرآغاز

نوجوان بودم و مسافر جاده‌ای کویری. در میانه‌ی راه اتومبیل برادرم خراب شد. آن زمان جاده‌ها و رفت‌وآمد مثل حالا نبود. هر کسی اتومبیل نداشت. از جاده‌ها، مخصوصاً جاده‌های فرعی، گاهی اتومبیلی می‌گذشت.

نگاهی به خورشید، نگاهی به ساعت و نگاهی به تسمه‌ی خاکستری راه داشتم که پشت تپه‌ای دور ناپیدا شده بود. در آن پسینگاه و بادخیز دشت کویری تنها ترمسی که نبود به قول مرحوم اخوان ثالث این بود که باد، زلف‌کانم را برای جایی که دعوت بودیم پریشان کند. روزگاری بود که موی بلند روی گوش‌ها مد بود و همه بنده‌ی مد.

هوا رو به تاریکی می‌رفت و در آن جاده‌ی خلوت، تخیل میدان گرفته بود. در نوجوانی داستان‌های ترسناک زیاد می‌خواندم، استعداد زیادی داشتم که خودم را بترسانم؛ نمی‌دانم کم‌تر یا بیش‌تر از برادرم.

هوا تاریک شده بود که اتومبیلی رسید. جوان دانشجویی که می‌گفت از اتومبیل

زیاد می‌داند، حکم فرشته‌ی بیابانی داشت. با پر خیال سیرها کردم! جوان انگار بیابان را با حضور در جلسه‌ی دفاع از پایان‌نامه اشتباه گرفته بود. یک نفس سخنرانی کرد: «اگه اتومبیل یهویی خاموش بشه، اول باید برق ماشین رو کنترل کنیم تا مشکل از کویل، دِ لُکُو و وایرها نباشه (به چه طریق؟ خودِ او نمی‌دانست) بعد باید مسیر بنزین و کاربراتور رو وارسی کنیم تا خس و خاشاکی (!) توی ژِیگلور نباشه.» او نمی‌دانست ژِیگلور کجاست، ولی نحوه‌ی تمیز کردنِ آن را آموزش داد... بسیار گفت و اتومبیل خاموش ماند. اورفت، درحالی‌که به سوی سرخ‌رنگِ چراغِ عقبِ اتومبیلی که فرشته را می‌برد، تا دور شد، نگاه می‌کردم.

شب و سوزِ پاییزی دشت و اوجِ ناامیدی و سنگینیِ چترِ گنبدِ سیاهِ آسمان روی سرمان. و سرانجام رسیدنِ اتومبیلی که به آن امید می‌نمود. پیرمردی و پسر بچه‌ای در اتومبیل بودند. پیرمرد گفت پسر بچه در موتور سازی کار می‌کند. ما ایستادیم و او مشغول شد و در واقع او فرمان می‌داد و ما، از روی ارادت، امریِ او شدیم. «آچار بیار، تَکُونِ بده، بشین، استارت رو بزن، زن، زن، دویاره بزن...» سرانجام دستِ کوچکش را از روی دهانه‌ی کاربراتور برداشت و فریاد زد: «برید به امانِ خدا.» صدای خوشایندِ موتورِ پیکان در دشتِ خاموش پیچیده بود!

مسافرِ راهِ فیلم‌نامه‌نویسی در ایران این راه را باید به شیوه‌ی این جاطی کند. حال «نقش» چندین عامل وارسی می‌شود، تا هم موتورِ نوشتن به راه افتد، هم دلایل درنیامدن جست‌وجو شود.

### نقش کتاب‌های آموزشی

حدود ۲۵ سال پیش (۱۳۶۸)، آپارتمان شماره‌ی ۱۳ را نوشتم که نخستین فیلم‌نامه‌ام بود. نمی‌دانستم با آن چه باید کرد؟ کجا برد؟ به کی داد؟... همواره حالِ کسانی را که نوشتن را دوست دارند یا به عنوانِ حرفه انتخاب می‌کنند، با حالِ آن روزهای خودم مقایسه می‌کنم. ابتدا گمان می‌کردم برای کسانی که از دانشگاه‌های تخصصی خارج

می شوند، شرایطی بهتر هست، اما به تدریج متوجه شدم حال و روز آن ها بدتر از کسانی است که ذوقی کار می کنند، یا کار حرفه ای را با فعالیت در تدارکات و خدمات سینمای حرفه ای یا به عنوان راننده ی گروه فیلم برداری آغاز می کنند!

در نگارش کتاب های چگونه داستان را به فیلم نامه تبدیل کنیم؟ همواره به حال و روز علاقه مندان جوان فیلم نامه نویسی توجه داشتم، در ضمن مراقب بودم از مطالب کتابی دیگر تقلید نکنم، مبدا حقوق معنوی کسی تبا، یا چیزی بیهوده تکرار شود. تعاریف نظری در ده ها کتاب هست. روش این کتاب جست و جوی راه و آموزش کار عملی است.

پس مطالب این کتاب به شیوه ی مرسوم کتاب های آموزشی سرفصل هایی مانند تعریف شخصیت، بحران، کشمکش، نقطه ی عطف، اوج، فرود و برخی واژگان نو آمد این سال ها مانند چاله، زخم داستانی، پیش جراحی و... ندارد؛ البته تعاریف در دل توضیحات عملی بارها تکرار می شود، اما به طور کلی انباشت توری در ذهن هنرجوی هیچ حرفه و فنی، از جمله علاقه مندان داستان و فیلم نامه و فیلم سازی، کارساز و مؤثر نیست.

همه ساله از مؤسسات دولتی و غیردولتی، کلاس ها و کارگاه های آزاد و خصوصی، صدها دانش آموخته خارج می شود، ولی همه موفق به حضور حرفه ای و جذب در بازار کار و تولید نمی شوند. تکرار تعاریف، ولو با تغییر عناوین و خلق واژه های نو آمد، به تنهایی مشکل گشا نخواهد بود.

روش انتخابی این سلسله از پژوهش ها شبیه یاد گرفتن زبان بیگانه در کشوری بیگانه است که زبان آموزی همواره با آموختن قواعد دستور زبان آغاز نمی شود.

این کتاب محصول تجربه ی عملی نویسنده، پرسش ها و چالش هایی است که خودش با آن ها درگیر بوده و تردید ندارد علاقه مندان نوشتن با آن ها روبه رو می شوند. در جلد دوم چگونه داستان را به فیلم نامه تبدیل کنیم؟ فیلم نامه و رمان از منظر ساختار و شیوه ی نگارش و با آوردن مثال های عملی بررسی شد، این روال در این مجلد نیز ادامه خواهد یافت.

من در مسیر کار حرفه ای از فیلم نامه نویسی به کارگردانی و سپس تهیه کنندگی وارد

شدم، کار عملی در این سه حوزه‌ی کلیدی بر دانش نظری و به‌ویژه تجربه‌ی هایم تأثیری جدی داشته است. پس این نوشته به کار و برخورد با مشکلات نوشتن و تولید در ایران می‌پردازد. مثال‌ها و مصداق‌ها نیز از کار در سینما و تلویزیونِ خودمان انتخاب شده که به نظرم شبیه خودمان است! هر چند مبانی تولید اثر هنری در هر جای جهان اشتراکاتی دارد، ولی این اشتراکات، تحت تأثیر ویژگی‌های سیاسی - اجتماعی خاص هر سرزمینی است.

جز انتقال تجربه، هدف از کتاب‌های چگونه داستان را به فیلم‌نامه تبدیل کنیم؟ کمک عملی برای راه افتادن است، تا اگر مجموعه‌ی عواملی موجب شد من در پنجاه و چندسالگی نخستین فیلم خود را کارگردانی کنم، انتقال این تجربه‌ها به کار جوانانی بیاید که از نوجوانی و جوانی به فیلم‌نامه‌نویسی و فیلم‌سازی علاقه دارند... امیدوارم اگر به هر دلیل روزگار بر نسل ما ناهموار و دشوار گذشت بر آن‌ها آسان‌تر بگذرد.<sup>۱</sup>

نوشتن هر کتاب، نشانه‌ی نیاز برای وجود آن است، به شرط آن که مفید باشد!

### نقش اشتیاق به آن‌چه از ما نیست!

اگر سید فیلد امریکایی، کارمند کمپانی فیلم‌سازی، به گفته‌ی خودش با خواندن فیلم‌نامه‌هایی که برای تولید به کمپانی آن‌ها آورده می‌شد، راهنمای فیلم‌نامه‌نویسی نوشت، چرا نویسندگان ایرانی از تجربه‌ی خود ننویسند؟ برای خودم کتاب‌هایی که نویسندگان ایرانی نوشته‌اند مفیدتر بوده است.

سید فیلد قواعدی نوشت که در بسیاری موارد از بدیهیات این فن بود؛ او به‌ویژه از روی فیلم‌های ساخته‌شده، کتاب آموزش فیلم‌نامه‌نویسی نوشت، زیرا با توجه به فیلم‌هایی که دیده بود، نتیجه می‌گرفت، مثلاً بهتر است چه زمانی نخستین بحران، یا نقطه‌ی عطف اول و... شکل بگیرد.

به دلایلی که خواهم نوشت، این روش از آموزش، فاقد کاربرد منطقی است.

۱. گویی رودکی، شاعر نام‌دار ما، برای مردم هر دورانی این شعر را سروده: «هموار خواهی کرد گیتی را؟ - گیتی ست، کی پذیرد همواری؟» در این سخن معنایی عمیق هست. دنیای مادی جای کام و نام نیست و زندگی «دنیایی» جز حسرت و ندامت، دریغ برای نرسیدن به خواسته‌ها و اندوه ناشی از ناکامی‌ها حاصلی نخواهد داشت!

فیلم ساخته شده محصول کار گروهی و متأثر از مجموعه‌ای از عوامل است. هر فیلمی حتماً با فیلم‌نامه‌ی اولیه تفاوت‌هایی اساسی خواهد داشت. فیلم‌های موفق سینما، نه تابع تعریف و زمان‌بندی کتاب‌های آموزشی بوده‌اند، نه بنابه قرارداد‌های جزئی این کتاب‌ها به آثاری بزرگ تبدیل شده‌اند. قواعد خطی کتاب‌های آموزش فیلم‌نامه‌نویسی در اختیار تمام سازندگان آثار سینمایی هست، ولی گاهی فیلمی به اثری برجسته تبدیل می‌شود.

چنان که گفته شد کم‌تر فیلمی به قول عرب زبان‌ها، طابق النعل بالنعل، مثل فیلم‌نامه ساخته می‌شود؛ زیرا فیلم‌نامه، فرض اول تولید است. جز الزامات تولید که موجب تغییر فیلم‌نامه می‌شود آن‌چه در نهایت، فیلم را می‌سازد حاصل خلاقیت گروهی از عوامل از جمله کارگردان، بازیگر، تدوینگر، آهنگساز، تهیه‌کننده و مجموعه‌ای از عناصر مثل مکان فیلم‌پردازی (لوکیشن)، کشور تولیدکننده، نحوه‌ی ممیزی، زمان اکران و تبلیغات رسانه‌ای است که هر کدام به درجاتی در تولید، پخش، فروش، محبوبیت و اهمیت فیلم نقشی جدی دارند.

### جایگاه فیلم‌نامه

مسلم است در بین عواملی که گفته شد فیلم‌نامه بیش از هر عاملی اهمیت دارد، اما تنها با تقلید، یا نوشتن از روی فیلم‌نامه‌ی الگونی نمی‌توان به تجزیه و تحلیل و پیش‌بینی نقش دیگر عوامل برای موفقیت فیلم پرداخت. فیلم قیصر مثال خوبی است. موضوع فیلم نه آن بود که تکیه بر الگویی پیش از خود داشته باشد و پیش‌بینی امیدبخشی برای فروش آن نبود، اما موسیقی نوآورانه‌ی فیلم، که به شدت در میان جوانان آن زمان محبوب شد، در فروش آن نقشی مؤثر داشت. اگر در همین زمان فیلم را بدون موسیقی ببینیم متوجه اهمیت موسیقی برای جذابیت آن خواهیم شد!

در روزگار پهلوی، مرحوم محمدعلی فردین گران‌ترین بازیگر سینمای ایران بود که غالباً دو تا سه برابر مجموع هزینه‌ی تولید فیلم دستمزد می‌گرفت، اما تمام فیلم‌های او پرفروش نشد و حضور او به‌تنهایی متضمن برگرداندن هزینه‌ها، از جمله دستمزد کلان خودش نبود.

این موضوع در سینمای جهان نیز سابقه دارد. جز بازیگر، زمان، مکان و شرایط سیاسی-اجتماعی کشور، به هنگام نمایش فیلم قابل پیش‌بینی نیست تا نویسنده هنگام نگارش فیلم‌نامه چشم‌اندازی از آن داشته باشد.<sup>۱</sup>

به مثال فیلم جدایی نادر از سیمین توجه کنیم، فیلمی که برای رسیدن به جایزه‌ی آکادمی اسکار آمریکا، جز عناصر ارتباطی لازم (۱) مدیون فیلم‌نامه‌ی آن بود. شاه‌بیت فیلم، سکانس‌های آغازین آن است که تعلیقی مناسب برای تداوم داستان ایجاد می‌کند. به گفته‌ی فیلم‌ساز این سکانس در فیلم‌نامه‌ی اولیه سکانس پایانی بوده و هنگام تدوین (شاید با ایده‌ی تدوین‌گر) به ابتدای فیلم منتقل شده تا آن شروع جذاب پایانی متفاوت بسازد.<sup>۲</sup>

حال به عنوان تمرین ذهنی همین فیلم را مطابق نسخه‌ی اولیه‌ی فیلم‌نامه در ذهن خود بازسازی کنید. قطعاً نتیجه یکسان نخواهد بود!

صورت نهایی فیلم با مجموعه‌عناصر ساختاری آن بر روان مخاطب اثری خوشایند یا ناخوشایند می‌گذارد و تأثیر عناصر ساختاری فیلم از کلیت آن جداشدنی نیست. بنابراین آموزش فیلم‌نامه‌نویسی با اتکا به الگوی فیلم نمایش داده‌شده، تأکیدی غیرواقعی برای نوشتن فیلم‌نامه است.

چنان که گفته شد در فیلم‌نامه نمی‌توان نقش بسیاری عوامل را پیش‌بینی و برجسته کرد، اما در فیلم آماده‌شده، این امکان به قصد تجزیه و تحلیل آن عوامل وجود دارد.

۱. از فیلم‌های معروف سلطان قلب‌ها و گنج قارون ایرانی، یا اشک‌ها و لبخندهای خارجی پس از انقلاب، بارها کی‌برداری شد. اما به‌رغم تقلید موبممو، نسخه‌های کی‌شده، فیلم‌هایی کم‌اهمیت و کم‌فروش بودند. موارد زیادی مانند این فیلم‌ها وجود دارد که ناگفته، هر کس نمونه‌ای از آن در آستین دارد.

۲. به این بخش از مصاحبه‌ی اصغر فرهادی توجه کنید. او با اشاره به تغییراتی که معمولاً در پروسه‌ی ساخت یک فیلم روی فیلم‌نامه اعمال می‌کند، توضیح می‌دهد که در نسخه‌ی اول فیلم‌نامه‌ی جدایی نادر از سیمین فینال فیلم فکلی، در ابتدای داستان قرار داشته و در واقع فیلم‌نامه با تصویر دختری که بین انتخاب پدر یا مادرش مردد است، شروع می‌شده. او در توضیح این که چرا در فیلم این صحنه به آخر داستان رفته است، می‌گوید: «فکر کردم کمی درشت است. کمی بی‌احترامی است به شعور تماشاگر که همان ابتدا بگویم این صورت مسئله‌ی ماست و حالا برویم ببینیم او کدام‌یک را انتخاب می‌کند. به نظرم رسید این که در انتها خود تماشاگر هم در این موقعیت شریک شود، بحران عمیق‌تری را نشان می‌دهد. این یکی از مهم‌ترین تغییرات بود؛ سکانس اول رفت آخر فیلم. تغییرات دیگری هم داشتیم.» ناگفته‌های اصغر فرهادی در گفت‌وگو با حسین ممزوی‌نیا، به نقل از همشهری ۲۴، اسفند ۸۹.

کم نیست فیلم‌نامه‌هایی موفق که پس از ساخت، آثاری بی‌ارزش شدند و کم نبوده فیلم‌نامه‌هایی متوسط که در ساخت به فیلم‌هایی شاخص و قابل‌اعتنا تبدیل شده باشند، زیرا هر یک از عوامل فنی فیلم نسبت به هنر، دانش، توانایی، استعداد و با ابتکارات و ابداعات خود به ساخت فیلم کمک می‌کنند.

در قیاس فیلم‌نامه مانند قانون اساسی کشور است، چنان‌چه فصل‌ها و بندهای آن با رعایت تمام جوانب یک قانون بی‌نقص نوشته و به‌درستی اجرا شود، نتیجه‌ی آن کشوری در حال رشد و ترقی با مردمی قانون‌مدار و سعادتمند خواهد بود. البته ممکن است بعضی بندهای قانون اساسی هر کشور به تناسب اقتضائات آن کشور نوشته و اجرا شود، ولی در هر حال اجرای هر قانونی بسته به دانش، توانایی، نیت حاکمان و هنر و تخصص اجراکنندگان است.

در کشور خودمان کم نیستند نویسندگانی که از شعور تهیه‌کننده برای پذیرفتن فیلم‌نامه‌ی خود شاکی هستند. اغلب می‌گویند که فیلم‌نامه را آن‌طور که سید فیلم نوشته تمام کرده‌اند، ولی تهیه‌کننده پذیرفته. گاه بعضی جوان‌ترها از بی‌احترامی تهیه‌کننده به سید فیلم بیش‌تر از رد شدن فیلم‌نامه‌ی خود شاکی هستند.

روایت است کسی در جمعی از خرق عادات مُرادِ خود تعریف می‌کرد که مُراد چنین است و چنان است و نفسِ او سنگ را آب می‌کند و روی آب راه می‌رود و... کسی در جمع بود. مُرادِ او را می‌شناخت. گفت: «من او را می‌شناسم، نه چنین کارهایی می‌تواند بکند، نه چنین ادعاهایی دارد.» مُریدِ شیفته برآشفته گفت: «تو از کجا می‌دانی؟» گفت: «از خودش شنیدم.» مُریدِ مفتون فریاد کشید: «خودش غلط کرده، من می‌دانم او چه مقامی دارد!»

### نقشِ عالم‌بی‌عمل!

راهنمایی و آموزش باید به کار عمل بیاید! هستند کسانی که در سیمای مدرس، منتقد یا عضو شورا با محفوظاتی حیرت‌انگیز از روی کتاب‌های آموزشی، به‌ویژه با حفظ کردنِ اصطلاحاتِ سینمایی، از قولِ آندره، جان، آلفرد و... فیلم‌نامه‌نویسانِ مشتاق

را راهنمایی می‌کنند. این‌ها غالباً مانند پخش صوت راه می‌افتند و با بیان مطالبی که از ترجمه‌های نادرست حفظ کرده‌اند رهرو را به کوچه‌ی غلطی می‌برند. شاهد مثال آن‌که همین‌ها که تمیز سخنرانی می‌کنند چون قلم به دست می‌گیرند یا در نقشی هنری وارد عرصه‌ی عمل می‌شوند نه تمیز می‌نویسند نه در کاری آبرومند حضور می‌یابند! به عبارتی کار عملی آن‌ها عاری از همان مبانی مقدسی است که در کار دیگران جست‌وجو می‌کنند یا به علاقه‌مندان سینما آموزش می‌دهند.

در واقع، حافظان تئوری غالباً در سیمای مدرس و منتقد بیش‌تر دوست دارند کانون توجه و شمع محفل باشند و دانا جلوه‌کنند. آن‌ها نقش عالم بی‌عمل دارند. بهترین ابزار برای آن‌ها استفاده از قول بیگانه برای مقهور کردن شنونده و نیز تحقیر ایرانی است. این‌ها از هر گروه و لباس و عنوان غالباً در خفقان یک چیز درد مشترک دارند که در مان آن دست کسی نیست مگر خودشان!

تئوری‌ها را طوطی‌وار خواندن و از بر کردن، مخزن ذهن را از اطلاعات انباشتن، دانا جلوه‌کردن و عبارت‌هایی تکراری را لقلقه‌ی زبان کردن، گره از کاری از جمله نوشتن نخواهد گشت. اصولاً دانستن مفاهیم مانند روشن کردن چراغ در زیرزمینی تاریک است به شرط آن‌که جوینده بداند دنبال چیست. در عین حال در تاریکی نوری قابل انعکاس است که به منبع قابل اعتمادی متصل باشد. در قیاس مانند قطب‌نمای کشتی‌ای است که تنها می‌تواند جهت حرکت را نشان دهد. اگر ناخدا نداند روبه کدام بندر دارد، در دریا گم می‌شود. قطب‌نما عامل حرکت نیست، نیروی محرکه از موتور کشتی است.

موتور کشتی سوخت مناسب می‌خواهد. در قیاس سوخت مناسب برای موتور محرکه‌ی هنرمند علاوه بر دانش و تکنیک فردی، تجربه‌ی شخصی مفید است. البته با تکیه بر رابطه‌های خویشی، رانتی، اعتبارات مادی، یا یاری ارباب قدرت (همه از آثار جهان‌سومی) شاید بتوان تا مدتی در تالابی کوچک دست‌وپا زد، اما کسی در این تالاب شناگری قابل نخواهد شد؛ مگر آن‌که عمر هنر و هنرمند را به اندازهی دوران شهرت‌های کوتاه و گذرا ببینیم.

سرمایه‌ی اصلی هنرمند پیوسته آموختن، دانستن و به کار بردن دانسته‌ها همراه با آزمون و خطا و کسب تجربیات عملی مفید است تا فرد به مرحله‌ی پختگی هنری برسد. اغلب کسانی که توانسته‌اند اثری ماندگار از خود باقی بگذارند که در گذر زمان همواره خواندنی، شنیدنی و دیدنی بوده، از این مسیر رفته‌اند... در نهایت قضاوت عادلانه درباره‌ی کارهای هنری همیشه تابع گذشت زمان بوده و قضاوت تاریخی در زمانی کوتاه ممکن نیست... در نهایت چون برای کسی نتیجه همان نشد که انتظار اوست باز هم نباید ساده قضاوت کند.

### نقش علم بدون عامل!

مبانی هر دانشی پایدار و مفاهیم آن در گذر زمان در حال تغییر است. در گذشته‌ای نه‌چندان دور، تلاشی بیهوده بین طرف‌داران شعر کهن برای مبارزه با شکستنی قواعد شعر کلاسیک برقرار بود؛ اما شاعری که در برابر تغییر ایستاد نماند و قانون تغییر ماند. قانون تغییر تنها قانون غیر قابل تغییر جهان مادی است.

در زمینه‌ی شعر گروهی از شاعران — که حتی به قواعد شعر کهن تسلط داشتند — با تحولات اجتماعی هماهنگ شدند و بعضی در برابر آن ایستادند. گذشت زمان نشان داد کسانی که تغییر را فهمیدند در میدان هنر زمانه‌ی نو ماندند و اعتبار گرفتند و گروه دوم با دانش، سواد و تسلط شاعرانه به تدریج کمرنگ شدند. هنرمند باید قانون تغییر را بفهمد، بداند که اگر هنر قالب‌پذیر بود، این همه نقش تازه بر درو دیوار وجود آن تجلی نمی‌کرد. گاه تصویر تغییر به آسانی دیده نمی‌شود، چون تغییر به تدریج رخ خواهد داد، اما در هر حال بروز آن اجتناب‌ناپذیر است. در قیاس هنرمند ریشه‌دار در برابر حکم تغییر مانند ریشه‌ی گیاه است، ولو در زمستان باشد. ریشه‌ی سرمازده‌ی وجود او به وقت خود شکوفه می‌دهد.

در جلد نخست این کتاب نوشته بودم، گیاه با نور مصنوعی و خاک آغشته به جواهر زنده نمی‌ماند. هنرمندی که پیوسته تجربه می‌کند، به طور طبیعی با آهنگ زمانه هماهنگ خواهد شد و چون به درکی درست و پذیرشی منطقی از اصل تغییر برسد می‌داند از مقاومت بی‌دلیل، چیزی به دست نخواهد آورد. قانون تغییر برقرار است.

یکی از عوارضِ علمِ بی‌عاملِ تکیه بر مبانیِ فکریِ نظریه‌های کهنه یا منسوخ است. محفوظاتِ ذهنی نه ضمانت نه وسیله‌ی حرکت است. در عین حال که مسافرِ محتاط بهتر است از خطراتِ راه، به‌ویژه تجربه‌های گذشتگان، باخبر باشد و به درصدی از موانعِ پیش‌بینی نشده بها بدهد...

### نقشِ منابعِ ترجمه‌شده

ویژگی بارزِ کتاب‌های ترجمه‌شده‌ی آموزشی مثال‌های آن‌هاست. نویسندگانِ این کتاب‌ها برای آموزشِ فیلم‌نامه‌نویسی غالباً چند فیلمِ مشهورِ تاریخِ سینما را انتخاب و الگوی آموزشِ فیلم‌نامه‌نویسی می‌کنند. مشهورترینِ این الگوها: همشهری کین، بانی و کلاید، دزد دو چرخه، کازابلانکا، تِلما و لوییز، سکوتِ بره‌ها... است.

در این کتاب‌ها ساختار و ساختمانِ این آثارِ سینمایی تجزیه و تحلیل و به ناخودآگاه هنرجو چنین تلقین می‌شود که اگر از روی الگوی نگارشِ این آثار کپی بردارد، هم نوشتن را خواهد آموخت، هم کاری بدونِ نقص خواهد نوشت!

در کشور ما این کتاب‌ها تبلیغاتی جذاب دارند. اساساً فرهنگِ غالبِ ایرانی میل به استفاده از هر چیز غیر ایرانی دارد، از خوردنی و پوشیدنی گرفته تا لوازمِ خانه و کتاب... در دهه‌ی ۶۰ معلوماتِ غالباً کهنه‌ی کتابِ دکتر اسپای آمریکایی برای تغذیه و تربیتِ کودک بیش‌ترین خواننده را بینِ خانواده‌های ایرانی داشت تا آشکار شد تعالیمِ کتاب، غیر مفید و حتی برای رشد و تربیتِ کودک زیان‌آور است. در همین زمینه بسیاری پزشکانِ شریف و دلسوزِ ایرانی کتاب‌هایی نوشتند که گاهی به چاپ دوم نرسید.

به دلایلی که گذشت جایگاه کتاب‌های ترجمه‌شده همواره از آثارِ تألیفی بهتر بوده و متأسفانه هست! البته با استناد به قولِ مشهورِ بی‌هقی که: هیچ نوشته (نوشته) نیست که به یک‌بار خواندن نیرزد، می‌توان هر کتابی را خواند، اما نباید از کتاب انتظارِ معجزه داشت.

در کنارِ مترجم، ناشر نیز برای کتابِ ترجمه‌شده تبلیغ می‌کند تا خریداران تشویق شوند و کتاب تجدید چاپ شود. کشور ما تابعِ قانونِ کپی‌رایت جهانی و پرداختِ

حقوق ناشر و مؤلف اصلی کتاب نیست پس ناشران نیز شوق و ذوق پیش تری برای چاپ آثار خارجی دارند.

از جمله‌ی این گونه آثار، کتاب‌های آموزش فیلم‌نامه‌نویسی است که چون یک موضوع چندین بار تکرار می‌شود مترجمان با ابتکارات خود اصطلاحاتی تازه برای مفاهیمی تکراری می‌سازند تا این گونه کتاب‌ها تازگی داشته باشند، زخم داستانی، جراحی، پیش جراحی و... از این جنس اصطلاحات نوآمد است که جایی برای خود باز می‌کند. بماند که کسی تنها با دانستن اصطلاحات یک حرفه نمی‌تواند در آن حرفه توانا و ماندگار شود.

### نقش زمان و مکان نمایش فیلم

زمان و مکان نمایش فیلم در شهرت و جذابیت فیلم برای فروش، نقشی اساسی دارد. این ویژگی متناسب با اقتضانات هر کشور است. منظور از مکان، تنها سالن نمایش فیلم نیست. گاهی کشور و حتی شهری که فیلمی در آن برای نخستین بار نمایش داده می‌شود و این که نخستین نمایش آن در جشنواره‌ای صاحب‌نام باشد برای موفقیت بعدی فیلم تأثیر دارد. در کشور ما به جز گروه غالب اجتماعی، یعنی طبقه‌ی متوسط و کم‌درآمد جامعه که غالباً بیننده‌ی فیلم‌های تجاری هستند، رویدادهای سیاسی-اجتماعی نیز در توفیق یا عدم توفیق فیلم‌ها تأثیری مثبت یا منفی دارند؛ اما برای صاحبان فیلم، این که کدام زمان برای نمایش فیلم آن‌ها انتخاب شود، در اولوی‌تی جدی است. آن‌ها که قوی‌ترند مثلاً از اکران نوروز ایرانی نمی‌گذرند.

تقسیم سالن‌های سینما به ممتاز، درجه‌یک و دو و سالن پردیس دولتی و... نیز از دیگر عناصری است که برای فروش دخیل است. از دیگر عوامل فروش و محبوبیت فیلم‌ها، نقش رسانه‌ها و پوشش تبلیغات تلویزیونی است که مخاطبان زیادی دارد. باید برای میزان و گسترش تبلیغات شهری در شهرهای گوناگون ایران، در کنار نقد و نظر منتقدان رسمی و غیررسمی، پولی و غیرپولی، در رسانه‌های دیداری، شنیداری و نوشتاری (که به آن خواهیم پرداخت) نیز بها داد. هر زمانی در اختیار این جریان‌های

تبلیغاتی نیست و ممکن است این گونه تبلیغات تحت تأثیر جریان‌های روز قرار گیرد. همچنین عضویت عوامل فیلم از جمله تهیه‌کننده، کارگردان، بازیگر و... در صنف و تشکیلات سیاسی بر زمان، نحوه‌ی نمایش و فروش فیلم جایگاهی بی‌انکار دارند. در نظر بگیرید فیلم‌سازان دولتی با پشتوانه و اهرم محکم قدرت و ثروت دولت، در کشوری که نیمی از سینماهای آن مصادره و در اختیار دولت است، چه توانایی ویژه‌ای دارند! به هر روی هر مهری که چون مهری بر فیلمی بخورد، بر سرنوشت و فروش آن تأثیر دارد.

### نقش منتقدان و بحث فرم و محتوا!

اگر فرض بر این باشد که فیلم‌ها در شرایط متعارف و بدون در نظر گرفتن عناصر حاشیه‌ای و فاکتورهای جانبی ارزیابی شوند، نقش منتقدان برجسته‌تر هم می‌شود. بعضی از منتقدان ایران شکست‌خوردگان حضور در حرفه‌های سینمایی و کارهای حرفه‌ای هستند. حال و کار بعضی از آن‌ها می‌تواند سوژه‌ی کتابی مستقل باشد.

بحث بر سر این که فرم همان محتواست از جمله نظریه‌های معروف نقد فیلم در ایران است. این عبارت معروف، غالباً نه از روی علم و آگاهی، بلکه کلیشه‌وار بیان می‌شود؟ فرم اگر همان محتوا باشد، منطقاً نباید دو نام و ماهیت داشته باشند!

شاید مراد از این ادعای عجیب، اشاره به عجین بودن صورت و معنای آثاری است که مرهون سبک و ویژه‌ی هنرمندانی خاص است. مثلاً در کار بزرگان هنر عناصر ترکیبی مفهومی با صورت ظاهری اثر آن‌ها تلفیق شده و سبک خاص آن هنرمند را به وجود می‌آورد. مثلاً حماسه‌سرایی حکیم فردوسی، غزل‌سرایی حافظ و با اندکی تسامح، سبک موسیقی مشکاتیان، یا شیوه‌ی فیلم‌سازی کیارستمی... در قالب ظاهری این گونه آثار هنری، محتوایی هست که سبک خاص آن هنرمند است. شاید به همین ترتیب سبک‌های فردی یا گروهی یا حتی دوره‌ای از سبکی ویژه خلق می‌شود.

در تنها کتاب سبک‌شناسی ایران، گرچه زنده‌یاد محمدتقی بهار، سبک را از منظر ادبی بررسی کرده، اشاره دارد به این که «سبک» به یک اثر ادبی وجهی خاص خود را از