

سعید
عقیقی

1

3

24

2

10

12

3

11

17

4

12

18

5

13

20

6

14

21

7

15

22

8

23

معیارها
و در ست‌گفتارها

داستان‌گوی در فیلم کوتاه



به نام خدا

داستان‌گویی در فیلم کوتاه
معیارها و درس‌گفتارها

سعید عقیقی

داستان‌گویی در فیلم کوتاه

ناشر: انجمن سینمای جوانان ایران، کتاب آبان

مؤلف: سعید عقیقی

طراح جلد: الهه کشاورز

صفحه‌آرا: سارا محسن پور

چاپ و صحافی: واژه

نوبت چاپ: اول، ۱۳۹۹

شمارگان: ۱۰۰۰ نسخه

کلیه حقوق این اثر برای ناشر محفوظ است.

سرشناسه: عقیقی، سعید، ۱۳۴۹ -

عنوان و نام پدیدآور: داستان‌گویی در فیلم کوتاه: معیارها و

درس‌گفتارها/سعید عقیقی.

مشخصات ظاهری: ۲۱۶ ص.

شابک: ۹۷۸-۶۲۲-۶۰۲۵-۳۴-۸

وضعیت فهرست‌نویسی: فیا

موضوع: فیلم‌های کوتاه -- فیلم‌نامه‌نویسی

موضوع: Short films -- Authorship

رده‌بندی کنگره: PN۱۹۹۶

رده‌بندی دیویی: ۸۰۸/۲۳

شماره کتابشناسی ملی: ۵۹۲۲۵۱



تهران/خیابان گاندی/کوی نوزدهم/

شماره ۲۰/کد پستی: ۱۵۱۷۸۷۳۸۱۱

صندوق پستی: ۹۵۴۴-۱۵۸۷۵

تلفن: ۸۶۰۸۴۷۱۰

نمابر: ۸۸۷۹۷۱۰۶

www.iycs.ir

info@iycs.ir

سال گذشته در حاشیه سی و پنجمین جشنواره بین‌المللی فیلم کوتاه تهران تلاش کردیم با انتشار کتاب «فن نگارش فیلم‌نامه، کم یعنی زیاد» نوشته کلودیا هانتر جانسون به ترجمه محمد گذرآبادی خلا‌تئوریک موجود در حوزه نگارش فیلم‌نامه برای فیلم کوتاه را تا حدی برطرف کنیم. خلأیی که با تدریس روش‌های نگارش فیلم‌نامه فیلم بلند در کلاس‌ها و دوره‌های آموزش فیلم کوتاه و نیز مطالعه کتاب‌های آموزش فیلم‌نامه‌نویسی که اساساً برای فیلم‌نامه بلند نگاشته شده‌اند، باعث بروز آسیب‌های ساختاری محسوسی در آثار فیلم‌سازان جوان شده و باعث سردرگمی آنان می‌شود. امسال نیز در حاشیه سی و ششمین جشنواره بین‌المللی فیلم کوتاه تهران کتاب «داستان‌گویی در فیلم کوتاه؛ معیارها و درس‌گفتارها» نوشته سعید عقیقی را منتشر می‌کنیم که همین مسیر را از منظری کاربردی دنبال می‌کند. با وجود این کتاب، جوانان فیلم‌ساز و دوستان فیلم‌نامه‌نویسی می‌توانند از دیدگاهی متفاوت، و با تمرکز بر نمونه‌هایی متنوع از گذشته و حال، با ساختار و الگوهای نگارش فیلم‌نامه کوتاه آشنا شوند. عقیقی در کتاب پیش‌رو تلاش می‌کند در دو بخش مجزا اما در تکمیل یکدیگر، ابتدا با تکیه بر آثار شاخصی از سینمای جهان و نمونه‌های از بهترین فیلم‌های کوتاه ایرانی در سال‌های اخیر، معیارهای نگارش و ساختارهای روایی را تبیین کند و در ادامه، در قالب درس‌گفتارهایی عملی معیارهای مطرح شده را در مرحله اجرا/نگارش توضیح دهد. پرداختن به مراحل چون «عزم» نوشتن و نیز توجه به ادبیات ایران و روش‌های اقتباس از آثار ادبی در این کتاب از ویژگی‌های منحصر به فرد آن است. کتابی که جوانان

علاقه‌مند را به نوعی با پیش‌نیازها و زمینه‌های اساسی خلق یک اثر هنری - اینجا به صورت مشخص فیلم کوتاه - رودررو می‌کند و لزوم شناختن «خود» و تکیه بر داشته‌های فرهنگی به جای الگوبرداری کورکورانه از آثار موفق را یادآور می‌شود.

امید است در آینده با انتشار کتاب‌های تخصصی بیشتری در حوزه فیلم کوتاه زمینه بالندگی بیشتر سینما فردای ایران را فراهم کنیم.

انجمن سینمای جوانان ایران

پیشگفتار..... ۹

پیش نیاز: عزم نوشتن..... ۱۵

ایده پردازی..... ۲۷

چند تعریف..... ۳۰	پیش آیند..... ۶۰
باورپذیری..... ۴۰	تداعی..... ۶۳
خلاصه‌ی طرح..... ۴۱	انتخاب..... ۶۳
چند پرسش..... ۴۵	گسترش..... ۶۶
لطفا براساس مضمون فیلم نامه ننویسید..... ۴۷	مکان..... ۶۸
لطفا افکار شخصیت ها را ننویسید..... ۴۹	زمان..... ۶۹
آغاز و پایان..... ۴۹	انتخاب و بداهه پردازی..... ۷۲
نقشنامه..... ۵۹	

کنش و کشمکش..... ۷۵

کنش و روایت..... ۷۷	مناظرروایی..... ۸۹
تقابل..... ۷۸	معنای کنایی..... ۹۱
تضاد..... ۷۸	کنش و شخصیت..... ۹۱
تشابه..... ۷۹	انواع شخصیت..... ۹۵
بُن و بُر (علت و معلول)..... ۸۰	تحول شخصیت..... ۹۷
تقدیر و تصادف..... ۸۱	جدول شناخت شخصیت..... ۹۹
انواع روایت..... ۸۵	نام فیلم یک کنش است؟..... ۱۰۰
کشمکش..... ۸۶	کنش و کلام..... ۱۰۱

صحنه نویسی..... ۱۰۵

قواعد بیرونی..... ۱۰۷	خردکردن صحنه به لحظه..... ۱۰۹
قواعد درونی..... ۱۰۷	شطرنج بازی کنید..... ۱۱۱
انواع صحنه..... ۱۰۸	مطالعه موردی: تونل..... ۱۱۹

درسگفتارها..... ۱۲۵

درسگفتار یکم..... ۱۲۷	درسگفتار ششم..... ۱۷۷
درسگفتار دوم..... ۱۳۵	درسگفتار هفتم..... ۱۸۷
درسگفتار سوم..... ۱۵۱	درسگفتار هشتم..... ۱۹۵
درسگفتار چهارم..... ۱۶۱	درسگفتار نهم..... ۲۰۵
درسگفتار پنجم..... ۱۶۹	

پی گفتار..... ۲۱۳

فهرست فیلم ها..... ۲۱۵

جدا از چند جلسه‌ی خصوصی تحلیل فیلم در اوایل دهه‌ی ۱۳۷۰، از سال ۱۳۷۶ معلم تاریخ سینما و تحلیل فیلم بوده‌ام، اما چیزی که مرا به تدریس فیلم‌نامه‌نویسی کشاند، همان چیزی بود که همواره اصرار داشتم هنرجویان خودشان را در تناسب با آن تعریف کنند، یعنی حاصل کارشان. نمایش عمومی شب‌های روشن در پاییز ۱۳۸۲، بخشی از زندگی مرا به عنوان معلم تغییر داد. پیش‌تر، در بهمن ماه ۱۳۸۱، هم‌زمان با نخستین اکران فیلم در جشنواره فیلم فجر، یکی از بینندگان فیلم از من خواست در کلاسی خصوصی، به او فیلم‌نامه‌نویسی درس بدهم. درخواست او دقیقاً این بود: «اول می‌خواهم بدانم این را چه طور نوشته‌ای، بعد می‌خواهم ببینم می‌توانم در این سطح، فیلم‌نامه بنویسم یا نه». من که تازه داشتم با فضای حرفه‌ای فیلم‌سازی در ایران آشنا می‌شدم و سطح معینی برای فیلم‌نامه شب‌های روشن در نظر نگرفته بودم، به راهی قدم گذاشتم که پیش‌تر تجربه‌اش را نداشتم؛ یعنی تدریس الفبای فیلم‌نامه. یادم آمد که در اوایل سال ۱۳۷۰، در پرونده‌ی «سینمای دهه‌ی ۱۳۶۰» مجله فیلم که بخش‌های مختلف تولید فیلم در ایران را مرور می‌کرد، به انتخاب خودم بخش فیلم‌نامه را نوشته بودم، که سال‌ها بعد فهمیدم تصادفی انتخابی بوده، نه انتخابی تصادفی. نزدیک سه سال بعد، هنرجوی دیروز و دوست امروز، نگارش نخستین فیلم‌نامه بلندش را تجربه کرد که متأسفانه ساخته نشد، اما بی‌آن که بخواهد، درس بزرگی به من داد: هر معلمی برای ادامه دادن تدریس، باید بیش از آن که می‌آموزاند، بیاموزد.

این آموختن هنوز ادامه دارد. طی هر دوره می‌فهمیدم که باید چه بخوانم

و چه طور بخوانم، و شیوه‌های متغیر برقراری ارتباط با هنرجویان نشان می‌داد پیرامون ما چه چیزهایی در حال تغییر است: از شیوه‌ی فیلم دیدن تا نگاه به سینما، از اقتصاد تا فرهنگ، از هدف‌گذاری تا بهره‌برداری، جنبه‌هایی از فراسینما و پیراسینما را برایم آشکار کرد که پیش‌تر یکسرا از آن‌ها غافل بودم. در این مسیر، شیوه‌های سلبی به مرور جای خود را به راهکارهای ایجابی می‌داد، و طبعاً معلم از آن شخصیت غرغروی همیشگی که حتا هنرجویان از او انتظار دارند در لحظه‌ی مناسب به جای آن‌ها عمل کند، فاصله می‌گرفت. حالا معلم کسی ست که می‌تواند هم‌زمان با تدریس، فقط با یکی دو پرسش ساده از نوشته‌ها و نه لزوماً از افراد، نظریه را به عمل نزدیک کند و در مسیری مشترک با هنرجویانش گام بردارد، تا آن‌ها به راهکارهای فیلم‌نامه‌نویسی به شکل قوانین خشک و بی‌انعطاف نگاه نکنند و با چشم خود ببینند که دانستن قواعد به چه کار می‌آید، و هر آموزه‌ای چگونه در لحظه‌ی موعود بی‌آن‌که احضارش کنیم پیش چشم‌مان حاضر می‌شود و گره از کارمان باز می‌کند. آن‌چه در لحظه ظاهر می‌شود و مانع را از پیش پای نویسنده برمی‌دارد در لحظه پدید نیامده است، و شاید مهم‌ترین تفاوت معلم و هنرجو این باشد که اولی باید این نکته را پیش از دومی تجربه کرده باشد، و دومی برای باور کردن باید دستاورد آن لحظه‌ی موعود را در کار معلم‌اش دیده باشد. بدون این قرارداد، هیچ مراوده‌ای پدید نمی‌آید، و شوربخت معلمی که این را دریافته باشد و بی‌هیچ لذت آموختن از هنرجویان‌اش روزگار گذرانده باشد. بدون این مراوده، او به سرعت به ابزاری میان علم بی‌عمل خود و جیب هنرجو تبدیل می‌شود، و گوش شنیدن بهترین و درست‌ترین حرف‌هایش را نیز نمی‌یابد.

چرا فیلم‌نامه‌ی کوتاه؟ شاید خنده‌دار به نظر برسد، اما مشاهده‌ی تعداد زیادی فیلم بلند ایرانی مرا به این راه کشاند. آن‌ها آشکارا فیلم‌های کوتاهی بودند که بی‌هیچ گسترش و پردازشی، یک ایده‌ی واحد را در وضعیتی محدود پیش می‌بردند و به سرانجام مشخصی هم نمی‌رسیدند. به فیلم‌های کوتاه داستانی سینمای ایران برگشتم، و طی پژوهشی ساده متوجه شدم اغلب سازندگان فیلم کوتاه از ایده‌هایی استفاده می‌کنند که

پیش‌تر در فیلم‌های بلند سینمایی استفاده شده و به نظرشان موفق بوده است. آن‌چه در این وارونگی جلب نظر می‌کرد، فقدان یا کمبود رویکرد نظریه‌پردازانه در زمینه‌ی تفاوت این دو گرایش در سینمای داستانی بود. امروز این وارونگی به تورم رسیده است. سالانه بیش از هزار فیلم کوتاه داستانی در ایران ساخته می‌شود که نسبت به آموزش و کیفیت فیلم‌سازی رقمی حیرت‌آور است. با دیدن فیلم‌ها، این تعجب به سرخوردگی می‌گراید. بسیاری از این فیلم‌ها فریاد می‌زنند تنها دلیل ساخته شدن‌شان شور و اشتیاق فیلم‌سازی بوده، و بی‌اعتنایی به مرحله نگارش فیلم‌نامه، وجه مشترک بیشترشان.

فرضیه‌ی دانش‌شهودی، بداهه‌پردازی در لحظه و اتکای صرف به ایده‌ی مرکزی برای ایجاد جذابیت، هنوز در سینمای ایران حرف اول را می‌زند، و این نقص بزرگ هنوز به عنوان یک غلط مصطلح در میان فیلم‌سازان جوان نیز به چشم می‌خورد. توضیح ساختار منطقی برای بارور کردن استعداد و خلاقیت و نسپردن همه چیز به بخت و اقبال و حس و لحظه، در کشوری که عبارت «آزمون و خطا» لُقلقه‌ی زبان همگان است، دشوار و گاه ناممکن به نظر می‌رسد. آموزش سینما از دهه‌ی ۱۹۶۰ در میان دانش‌آموزان کالج‌های بیشتر کشورهای دنیا به صورت امری رایج درآمده است، اما در ایران هنوز در دانشکده‌ها به جای آموزاندن کار با دوربین و اصول نگارش زبان فارسی برای بهتر نوشتن فیلم‌نامه، با استفاده از شبه تئوری‌های نیمه‌کاره و پُر کردن ذهن دانشجویان با واژگان انتزاعی، آن‌ها را از مفاهیم عملی سینما دور و به بخش‌های توهم‌زای فرهنگ دانشگاهی نزدیک می‌کنند. بارها به هنرجویانی برخورده‌ام که از کلاس‌های کارشناسی و کارشناسی ارشد دانشگاه‌های هنری به تنگ آمده، در جست و جوی آموزش سینما راهی موسسه‌های آزاد شده‌اند و در میان تعدادی دیگر، جمله «چیزی به من بیاموز» جای خود را به «مرا تایید کن، همین کافی‌ست» داده است. این کتاب برای کسانی‌ست که می‌خواهند فیلم‌نامه کوتاه بنویسند، اما نوشتن فیلم‌نامه نیازمند مقدماتی‌ست که ابتدا به روح و روان نویسنده برمی‌گردد. به همین دلیل، گفتار یکم کتاب را به آمادگی روانی نویسنده برای نگارش

فیلم نامه اختصاص داده‌ام و تصور می‌کنم این بخش، تفاوتی آشکار با کتاب‌های رایج آموزش فیلم نامه‌نویسی دارد. تا این لحظه دو کتاب جدی در زمینه‌ی فیلم نامه‌نویسی به زبان فارسی وجود دارد. نخست فیلم‌نامه‌ی کوتاه: فیلم کوتاه از مفهوم تا تولید نوشته‌ی دان گرسکیس به ترجمه‌ی حسین فراهانی^۱ و دوم کتاب کم یعنی زیاد نوشته‌ی کلودیا هانتربانسن به ترجمه محمد گذرآبادی^۲ که بخشی از نیازهای دستداران فیلم‌نامه‌ی کوتاه را برآورده می‌کند. از ویژگی‌های کتاب نخست، افزودن فیلم‌نامه‌ی بادکنک قرمز^۳ به عنوان یکی از مشهورترین فیلم‌های کوتاه تاریخ سینما، و همچنین «سیزده فیلم کوتاهی که هر فیلم‌سازی باید آن‌ها را ببیند» به بخش پایانی آن است. در هر دو کتاب، نمونه‌هایی از فیلم‌های بلند آورده شده که اگرچه به حجم کتاب‌ها می‌افزاید، اما تا حدی ذهن هنرجویان را به سمت فیلم‌های حرفه‌ای سینمای داستانی که قواعد نگارش و اجرای متفاوتی دارد، منحرف می‌کند. سعی نکرده‌ام آن‌چه را در کتاب‌های دیگر خواننده‌ام تکرار کنم، و امیدوارم این کتاب به عنوان نمونه‌ای عملی - کاربردی، بتواند مکمل مناسبی برای این دو کتاب ارزشمند باشد. عامدانه و به تناسب موضوع، گاه از فیلم‌های کوتاه ایرانی به عنوان نمونه‌های قابل بحث استفاده کرده‌ام و نسبت حکایت‌های کهن با روایت‌های معاصر را برشمرده‌ام، چون عقیده دارم این کتاب به زبان فارسی و برای مخاطب جوان ایرانی نوشته می‌شود، و اشاره به فیلم‌نامه‌های کوتاه ایرانی موفق این سال‌ها، امید به رعایت الگوهای فیلم‌نامه‌نویسی را در دل دستداران فیلم کوتاه زنده نگه می‌دارد.

کتاب به دو بخش تقسیم شده است: بخش یکم به رابطه‌ی نظریه پردازی و عمل در فیلم‌نامه‌ی کوتاه داستانی می‌پردازد و بخش دوم با استفاده از راهکارهای عملی فیلم‌نامه‌نویسی، نشان می‌دهد که هنگام تدریس فیلم‌نامه‌نویسی چه طور می‌توان از این آموزه‌ها بهره گرفت. تقریباً تمامی راهکارهای بخش دوم، چکیده‌ی چند دوره تدریس «کارگاه فیلم‌نامه‌ی کوتاه» در نقاط مختلف ایران است که به شکل مدون، و در قالب شیوه‌های بداهه‌پردازانه‌ی نگارش فیلم‌نامه، یعنی طرح‌هایی که از راه گفت‌وگو

۱. نشر سوره‌ی مهر

۲. نشر آبان

۳. آلبر لاموریس (۱۹۵۶)

مشارکت گروهی هنرجویان در کلاس ها به دست می آید، عرضه شده است. دوستان ارباب از داستان کوتاه نیز می توانند برای آگاهی از اقتباس ادبی به روش کارگاهی، به درسگفتار پنجم کتاب مراجعه کنند. از ماهدخت عقیقی، هادی علی پناه، مرضیه حکیم، محسن سراجیان، سعید پوراسماعیلی، جواد میرهاشمی، فریبا شفیعی و ناصر فتوگرافی بابت کمک به انتشار کتاب متشکرم.

سعید عقیقی

تیر هزار و سی صد و نود و هشت

پیش نیاز: عزم نوشتن

عزم، جُفتِ طلب است و طلب آبستنِ یافت

خاقانی

از واژه‌ی «عزم» استفاده می‌کنم، چون به نظر نمی‌رسد کلماتی چون اشتیاق، شور و انگیزه به تنهایی یا با هم، در این معنی کارآمد و کافی باشد. عزم به معنای جور کردن ملزومات سفر است، و به معنی مورد نظر، به مفهوم «اراده پیشین بر واداشتنِ نفس به انجام کار» نزدیک‌تر^۱. وقتی اراده پیشین وجود داشته باشد؛ یعنی نیتی در کار است که با خود انگیزه و اشتیاق می‌آورد، و نظم‌پذیری و مُقَدِّم دانستنِ آن چه اراده کرده‌ایم بر هر چیز دیگر، ابزار حرکت است. عزم نوشتن وادارمان می‌کند که در جست‌وجوی نیازمان، کتاب‌ها و فیلم‌ها و دنیاها را جست‌وجو کنیم، در فضاهای مرتبط و گاه نامربوط به خواسته‌مان قدم برداریم و دریابیم چگونه می‌شود به آن چه مانند حرکت الکترون به دور هسته‌ی اتم از ذهن می‌گریزد دست یافت؛ به ایده‌ای که نسبت ما با آفرینش را توضیح می‌دهد. نیاز ما خلق کردن و آفریدن است، و خواسته‌ی ما نگارش. آیا عزم نوشتن با این دو عنصر، یعنی خواسته و نیاز نسبتی دارد؟

حقیقت این است که وقتی می‌گوییم «می‌خواهم یک فیلم‌نامه‌ی صد ثانیه‌ای بنویسم»، نیاز خود را تا حد پذیرفته شدن در جشنواره‌ی فیلم‌های صدثانیه‌ای کاهش داده‌ایم، و وقتی درباره فیلم‌نامه پانزده دقیقه‌ای سخن می‌گوییم، در حال تطبیق آرزوهای خود با مقررات جشنواره‌های فیلم کوتاه‌ایم. شکی نیست که نظم فیلم‌نامه‌نویسی چیزی نیست جز رابطه‌ی ایده با زمان. فیلم‌نامه برای ساخته شدن و عرضه شدن نوشته می‌شود و تطبیق با شرایط تولید و نمایش از الزامات کار است، اما این نباید موجب شود که عزم نوشتن شکلی مکانیکی و جزمی پیدا کند، و نویسنده را به جایی بفرستد که جایش

۱. فرهنگ دهخدا

نیست. تخیل همواره لذت بخش است، اما نویسنده‌ای که به جای آوردن تخیلاتش بر صفحه‌ی کاغذ، مدام به توهماتش در زمینه‌ی پاسخ‌گویی به هلهله تماشاگران مشتاق بر روی صحنه‌ی جشنواره‌های جهانی دامن می‌زند، دارد از سینما دورتر می‌شود، و نشان می‌دهد که نیازش یعنی دیده شدن به هر قیمت، و خواسته‌اش یعنی نوشتن برای سینما، به سادگی می‌تواند جای خود را به هر چیز دیگری بدهد که نیازش را برآورده می‌کند. صفحه‌ی سفید پیش رو، و توهمی که از پسِ پُرکردن‌اش بر نمی‌آید، به نویسنده گوشزد می‌کند که هنوز عزم نوشتن نیافته، و از پیش نیاز غافل مانده است.

برگردیم و مصراع خاقانی را دوباره بخوانیم. او به شیوه‌ی فاخر و قدرتمندانه خود می‌گوید وقتی نیاز و خواسته با یکدیگر جور شد به دنبال‌اش می‌روی، و اگر بجویی بی‌گمان خواهی یافت. عزم نوشتن، همان مرحله جور شدنِ نیاز و خواسته است؛ یعنی یافتنِ نهادی در درون خود، که استعداد و علاقه و پشتکار و میل به مطالعه‌اش در نوشتن برای سینما بیش از هر چیز دیگر است. خاقانی از تعبیر جفت‌گیری برای رابطه عزم و طلب، بهره می‌گیرد و یافتن را فرزند این دو می‌داند، و به راستی آن‌چه از هم‌آمیزی عزم و جست‌وجو پدید می‌آید، به نوعی صبر و مہیایی نیازمند است که سخت به دست می‌آید. آمادگی برای نوشتن، یعنی جست‌وجو در هر آن‌چه پیش‌تر بوده و کمین گرفتن برای لحظه‌ای که ایده به ذهن می‌رسد. دویدن به دنبال ایده‌هایی که از ذهن می‌گذرد اشتباه است. این حرکت فقط به بی‌اعتمادی، نومیدی، شتاب، ترس و بی‌اعتقادی به آن‌چه در ذهن داریم می‌انجامد. بهتر آن است که در خاموشی و تفکر گوشه‌ای بایستیم تا ایده‌ای مناسب از راه برسد. این مدت به شادمانی آموختن می‌گذرد؛ به مطالعه در زمینه‌های گوناگون، یادداشت برداری، مشاهده و یافتن نقاط پیوند و جدایی میان آن‌چه دوست می‌داریم. بنابراین، حتا وقتی نمی‌نویسیم، عزم نوشتن دارد با طلب جفت می‌شود، و چرا از این هم‌آمیزی ایده‌ای زاده نشود، اگر به وقت و درست و کامل باشد؟

ما همگی مدعی عشق به سینما هستیم، اما واقعا چند درصد از ما حاضریم خودمان را به خاطر این عشق از عادت‌هایمان محروم کنیم؟

مثلا یک مکالمه را بابت ایده‌ای که به ذهن مان رسیده قطع کنیم و برای نوشتن‌اش در دفترمان به گوشه‌ای بخیزیم؟ اگر حاضر نیستیم بابت عشق در این حد هزینه کنیم؛ هزینه‌ای که ممکن است به شکل لذت بردن، رسیدن به یک فیلم نامه خوب و موفقیتی که خودمان بیش از هر کس دیگر از آن آگاهیم به ما برگردد، بهتر نیست به طور کلی نوشتن را کنار بگذاریم و مکالمه را ادامه دهیم؟ حقیقت امر این است که بسیاری از شبکه‌های اجتماعی با اخبار سطحی، نادرست، ریشخند کردن نام و نشان و چهره‌ی افراد و تفریح کردن با هر خدای که به وسیله موبایل‌های دوربین دار ثبت و ارسال می‌شود، جدا از تلف کردن وقت و راضی کردن مخاطبان به زشت‌ترین چیزها، مردم را از موهبتی بزرگ محروم می‌کنند. تنهایی، که زمانی فرصتی عظیم برای یک نویسنده محسوب می‌شد، اکنون به سختی به دست می‌آید و نیازمند عزمی جزم است. ما به دلیل تحمل نکردن تنهایی به این فضا پناه می‌بریم، ناقل یا مصرف کننده‌ی تصاویر و اخبار اغلب بی‌ارزش و جعلی می‌شویم، گمان می‌کنیم که دوستان زیادی داریم، و وقتی گوشی را کنار می‌گذاریم یا کامپیوتر را خاموش می‌کنیم، از پیش تنهاتریم. در روزگار معاصر، نویسندگی با زمانه‌ی اندیشه‌ورزی مؤلفان معتقد به رسالت نویسنده تفاوت زیادی کرده است، اما نویسنده در هر شرایطی نیازمند تنهایی است. امروز بیش از هر زمان دیگر وقت بشردر حال تلف شدن است، و در تناقضی آشکار، او بیش از هر زمان دیگر فریاد می‌زند که وقت ندارد. آن‌چه نویسنده و مشخصاً فیلم‌نامه‌نویس را نجات می‌دهد نظم است. او در هر زمینه‌ای می‌تواند کاملاً بی‌نظم باشد، اما بهتر است نظم نوشتن را بپذیرد. وقتی برای نوشتن هرایده‌ای فرصت را غنیمت می‌شماریم، داریم به مرحله‌ی یافتن ایده جادویی نزدیک می‌شویم. خوش بختانه پیشرفت تکنولوژی به ما کمک کرده تا بتوانیم با استفاده از یک یا چند دگمه از صفحه‌ی گوشی‌هایمان همچون دفترچه‌ی یادداشت استفاده کنیم، اما حواس مان باشد که کمترین اتفاقی برای گوشی، همه چیز را برباد می‌دهد. اگر ایده‌هایمان را واقعاً دوست داریم و گمان می‌کنیم از آن‌ها فیلم‌نامه‌ی به درد بخوری درمی‌آید، و اگر به حقیقت عاشق سینما هستیم، همراه داشتن

دفترچه‌ای کوچک و قلمی کنار آن، کمترین کاری ست که می‌توانیم برای عشق مان بکنیم. پس به قیمت عشق، می‌توانیم پرسش بسیاری از دوستان شناخته و ناشناخته‌ی شبکه‌های اجتماعی، و پیام‌های پیش پا افتاده را بی‌پاسخ بگذاریم و به عشق مان بپردازیم. نهایتِ فرضِ دیگران درباره‌ی شما این خواهد بود که متکبر و بی‌توجه‌اید. اما کسی نمی‌داند که در آن لحظه به سراغ چه رویداد مهمی رفته‌اید و در نبرد با خودتان فقط و فقط نیازمند تنهایی و دانایی خویش هستید.

در بسیاری از کتاب‌های آموزش نویسندگی می‌خوانیم که بزرگ‌ترین دشمن نویسنده‌ی ناموفق کسی نیست جز خود او. این «خود»، به دو بخش تقسیم می‌شود: بخش اول، کودکی ست لوس و نازپرورده. پدر و مادرش او را طوری بار آورده‌اند که حتا زمین خوردن‌اش در یک سالگی را به گردن زمین انداخته‌اند، و آن قدر به دیگران درباره استعداد فرزندشان دروغ گفته‌اند و مبالغه کرده‌اند که خودشان هم باورشان شده. وقتی این بچه می‌خواهد فیلم‌نامه بنویسد، در عین حال که مدام منتظر تایید والدین خویش است، مدام پا به زمین می‌کوبد که: «من می‌خواستم شخصیت‌ام این جوری باشد. می‌خواستم فیلم‌نامه‌ام فلان لحن را داشته باشد، می‌خواستم چند راوی داشته باشم...». طوری این حرف‌ها را می‌زند که گویی پدر و مادرش فیلم‌نامه‌نویس‌اند و او تهیه‌کننده. وقتی این اتفاق در درون مان می‌افتد، باید متوجه باشیم که با ذهنیتی رُشد نیافته وارد حرفه‌ی فیلم‌نامه‌نویسی شده‌ایم. متأسفانه این بچه‌ی لوس به هیچ وجه راضی نمی‌شود، چون حاضر نیست شکست را بپذیرد و از نو شروع کند. با هیچ یک از هم سن و سال‌هایش کنار نمی‌آید، چون آن‌ها حاضر نیستند در برابرش ادای بازنده‌ها را در بیاورند. بنابراین، او به بچه نابغه‌ای تبدیل می‌شود که هیچ ایده‌ای برای نوشتن ندارد، اما خودش در نقش پدر و مادری که کودکی چنین مستعد را پرورانده‌اند، مدام برای دیگران توضیح می‌دهد که کارش چه قدر درخشان است. او هیچ چیز را نمی‌پذیرد، و هنگام یادگیری زیر و بم کار، تمام حواس‌اش به این است که با دیگران متفاوت باشد و هم زمان که با حداقل تمرکز در حال توضیح بی‌ربط‌ترین چیزهای مرتبط با

فیلم نامه نویسی ست، از دیگران توجه و تشویق بگیرد. آوار وقتی بر سرش فرود می آید که طرح اش را برای دیگران می خواند، چون با ادعا نمی توان آن طرح را به چیز دیگری تبدیل کرد، و متاسفانه پدر و مادر هم نمی توانند به جای فرزندشان چیزی بنویسند و بخوانند. به این نکته ی مهم دقت کنیم: این جا هم عزم نوشتن در کار نیست. نوشتن بهانه ای ست برای گرفتن توجه و تشویق. پس میان نیاز و خواسته ی نویسنده شکافی عظیم وجود دارد، که توهم نویسندگی نمی تواند آن را پُر کند.

خود دوم به مراتب خطرناک تر است. در این وضعیت، نویسنده در مقام منتقدِ درون خود و دیگران ظاهر می شود و در یک کلام، دشمنِ خلاقیت خود و دیگران است. او به والدی سنتی همانند است که همواره به شیوه های گوناگون به دیگران می گوید: «شما چیزی نمی شوید!» یا «این راه ها به بن بست می رسد!» و نویسنده را و ا می دارد که هر بار موقع نوشتن و خواندن طرح اش به خودش بگوید: «من بدبخت یا بدشانس و بی استعدادم!» و هنگام خواندن طرح اش از همان آغاز به دیگران اعتراف کند که: «من به تمام مشکلات طرح ام آگاهم و می دانم که مزخرف است!» اگر خود قبلی را کودکی بدانیم که نازپروردگی اش به او اعتماد به نفس کاذب داده و ما را و ا می دارد که در نقشِ پدر و مادر طلب کارِ این بچه از حقوق اش دفاع کنیم؛ خود دوم والدی ست هم زمان جاهل و سخت گیر، که مدام ما را و ا می دارد به او احترام بگذاریم و خودمان را موجودی زیر دست او و بدون اعتماد به نفس تصور کنیم. ما بر مبنای تلقی والدان از مفهوم خلاقیت، پیش از ورود به جلسه ی امتحان مردود شده ایم و نوشتن تنها مراسمی ست تشریفاتی برای ایمان به بی کفایتی مان. با این دو خود ناسازگار، این دو مانع بزرگ نوشتن چه باید کرد؟ چاره در پذیرش است یا شورش؟ می شود در پاسخ این پرسش مدتی به قلم فرسایی گذراند، اما بهتر است موضوع را ساده ببینیم: در برابر کودک متوقع و بی ادبی که خودش را فراتر از موضوع نوشتن می پندارد، و والدِ خُرِف و بدبینی که اعتماد به نفس و خلاقیت را در وجود مان می خشکاند، تنها چاره در بلوغ است. با چیزی که در درون ماست نمی توان به طور مستقیم نبرد کرد و آن را از میان برداشت.

تنها می‌توان او را در محدوده‌ای که مانع خلاقیت نشود، کنترل کرد. به زبان ساده‌تر، از یک سوداریم غرولندهای کودکانه‌ی آناستازیای متکبر و گرازیلای^۱ بد ادا را تحمل می‌کنیم و از سوی دیگر طعنه‌های مادرخوانده‌ای را به جان می‌خریم و بی‌پاسخ می‌گذاریم که دارد در خانه‌ی پدری مان به ما دستور می‌دهد. زمین را جارو می‌کشیم، اما ته دل مان اطمینان داریم که اوضاع همین جور نمی‌ماند. آن‌ها باید کار خودشان را بکنند و در توهم زیبایی و شکوه خود روزگار بگذرانند. ما هم کار خودمان را می‌کنیم: می‌خوانیم و می‌بینیم و می‌نویسیم و گوش به زنگ جادوی امید بخش جادوگر می‌شویم. بله؛ مراحل سیندرلایی نویسنده‌ی از همین جا آغاز می‌شود. چرا از مارسل پروست، داستایفسکی و فدریکو فلینی مثال نمی‌زنم؟ چون توهم «خود مولف‌پنداری» در آغاز کار نه تنها راه ورود جادوگر را می‌بندد، که ما را تا حد آناستازیا و گرازایلا، همان ناخواهران بی‌استعداد و خودبزرگ بین سیندرلا پایین می‌آورد. افزون بر آن، در اوایل کار ما نیازمند لحظه‌هایی هستیم که انتخاب درست شکل می‌بندد. ما برای یافتن ایده‌ی فیلمی پانزده دقیقه‌ای یک عمر وقت نداریم. جشن در ساعت دوازده تمام می‌شود و همه چیز به حال اول برمی‌گردد. بنابراین، همواره باید مراقب باشیم که چه نوع انتخابی می‌کنیم. اول باید ببینیم که آیا کفش فیلم‌نامه‌نویسی واقعا اندازه پای ما هست، یا این هم از جمله توهمات و تلقینات کودکان و والدان درون و بیرون ماست؟ راز قصه‌ی سیندرلا برای من در پیش پا افتاده‌ترین بخش روایت داستانی ست: این که سیندرلا با وجود خدمتکار بودن، همواره کفشی به پا دارد که اندازه‌ی پای اوست، و به همین دلیل هیچ کس نمی‌تواند او را با دیگری مقایسه کند، اشتباه بگیرد یا جایگزین کند. مانند کفش سیندرلا، ایده‌های ما اندازه ذهن، جهان بینی و نوع فکرمان را نشان می‌دهد. اگر می‌کوشیم بر مبنای اعتماد به نفس کاذب یا خودکوچک‌پنداری مژمن، پای خود را در کفش ایده‌های دیگران جای دهیم، حتا اگر کفش مان به دست شاهزاده بیفتد، بهره‌ای از آن نخواهیم بُرد. نویسنده‌ی نیازمند نوعی بلوغ است، و لازمه رفتار بالغانه، صداقت با خویشتن. سود این مرادوه از آن کسی ست که ایده‌هایی از جنس

۱. خواهرخواندگان سیندرلا

خودش دارد، و تداوم بلوغ خود را در به ثمر رساندن این ایده‌ها می‌داند. مشاهده‌ی کشیدن نقشه‌ی یک ساختمان، وبه ویژه پی‌ریزی آن برای هیچ غیرمتخصصی جذاب نیست. فیلم‌نامه‌نویسی در سینما دقیقاً همین است. یک نفر پشت میز، زیر دوش، در خیابان در حال پروراندن یک موضوع در ذهن و در عین حال، سرگرم کارهای روزمره. تصویری غیردراماتیک محسوب می‌شود. نویسندگی یک شغل تمام وقت است؛ و حتا وقتی که هنوز شغل نیست، باز هم تمام وقت است. فقط باید توجه کنیم که اگر دوست داریم یکی از اتاق‌های طبقه دوازدهم ساختمان تبدیل به کتاب‌خانه شود، این موضوع را بی‌جهت بر سر کارگرانی که عرق‌ریزان در حال کندن پی ساختمان‌اند، فریاد نکشیم. اگر چنین اتفاقی افتاد، یادمان باشد که آن کودکِ نازپرورده را به عنوان سرکارگر استخدام کرده‌ایم، و اگر به بهانه‌ای بر سر کارگران فریاد کشیده‌ایم که چرا کار بلد نیستند، حواس مان را جمع کنیم و به مودبانه‌ترین شکل ممکن یعنی بی‌اعتنایی، یا اگر نشد با صراحت از والدِ غرغروی بدبین و مشکوک به زمین و زمان بخواهیم هر چه زودتر از معرکه خارج شود. جای تمام این تذکرها در همان دفترچه است. خُب؛ حالا نامه‌ای از حاکم شهر می‌رسد که همه را به مهمانی دعوت کرده است. هیچ کس، حتا کودک نُتر و والد مزاحم درون تان هم دلشان نمی‌خواهد شما به مهمانی برسید. برای رسیدن به مهمانی، به یک ایده نیاز دارید. چه کار می‌کنید؟ عجیب‌ترین و کاربردی‌ترین تکه‌ی لباس سیندرلا کفش‌های اوست؛ چون قرار است یک لنگه‌ای از آن در مهمانی جا بماند. زمان زیادی برای به تعویق انداختن وجود ندارد، و لباس مادر مرحوم سیندرلا هم برای مهمانی مناسب نیست، چون به دست بخشی از ناخودآگاه حسود و خودخواه ما تکه پاره شده است. پس چه باید کرد؟ ایده‌ی ما باید ساده، کوتاه و خلاقانه باشد. از جنس جادو. چیزی از خودمان، به اضافه حقیقت. اما ایده از کجا می‌آید؟ از کجا بفهمیم که ایده‌ای مناسب فیلم کوتاه هست یا نه؟ اگر به این پرسش رسیدیم، یعنی عزم نوشتن مان جزم است.

این روزها همه درباره‌ی برنده شدن حرف می‌زنند. حتا اصطلاحات خودنمایانه‌ی فیلم‌سازان درباره‌ی کارشان تغییر کرده است: «فیلم من

چندین حضور بین‌المللی داشته است». از این جمله تازه به دوران رسیدگی، بیش از صداقت می‌بارد. گویی فیلم‌ها برای ثبت در آمار حضور و غیاب در جشنواره‌های جهانی ساخته می‌شوند. پژواک این صداها در گوش فیلم‌سازان جوان، گوش‌خراش‌تراز همیشه است. دیگر کمتر کسی برای خودش فیلم می‌سازد و شاید این نکته با توجه به تعداد فیلم‌هایی که برای رسیدن به جشنواره‌ها تلاش می‌کنند، غم‌انگیزتر هم جلوه کند. کپی‌کاری، گذاشتن تمامی معایب تکنیکی به حساب شالوده‌شکنی و نبوغ‌آمیز خواندن هر چیز شتاب‌زده و بی‌نظم، داوری درباره‌ی فیلم‌ها را دشوار کرده است. اما هنوز یک چیز وجود دارد: بهترین فیلم‌ها، با جایزه و بی‌جایزه، با حضور و بی‌حضور بین‌المللی، اعتبار خود را به دست می‌آورند. به نظر می‌رسد که نقطه‌ی عزیمت آن‌ها به سمت اعتبار، بیش از هر فرمول و تکنیک، به جدی گرفتن سینما و فیلم‌سازی از سوی سازندگان‌شان مربوط باشد؛ چیزی که ممکن است از جانب خیلی‌ها زیاد جدی گرفته نشود، اما وجود دارد. زمان جذب ایده‌های نمایشی موثر و منحصر به فرد فرا رسیده است. وقت خود را با دویدن به دنبال ایده‌ها تلف نکنیم. کافی ست گوشه‌ای بایستیم، به درستی منتظر بمانیم و اجازه بدهیم ایده‌هایی از جنس خودمان، راه خود را به سوی ما پیدا کنند. باید لحظه را دریابیم؛ لحظه‌ای که ایده به سمت ما می‌آید و ما فارغ از آن، بی‌خیال و با اطمینان از این که آن ایده همواره سر جای خودش هست، سرگرم کار دیگری هستیم. حقیقتی که در نوشتن از آن غافل‌ایم این است: آن ایده دیگر هیچ وقت شبیه لحظه حضورش نخواهد بود. بارها پیش آمده که ایده‌ای را از خود رنجانده‌ایم، چون در لحظه مناسبی که خود را به آغوش ما انداخته، بی‌اعتنا از او گذشته و قدرش را ندانسته‌ایم. شکی نیست که تمام ایده‌ها در لحظه و به طور ناگهانی تبدیل به فیلم‌نامه نمی‌شود، اما همین که آن را به شکل چند جمله‌ی کوتاه در دفترچه‌ای مجزا به شکلی می‌نویسیم که حتا چند سال بعد هم می‌توانیم خوانایی و تاریخ‌نگارش آن را تشخیص بدهیم، یعنی برایش ارزش قائل شده‌ایم. فقط در گلخانه‌ی آن دفترچه است که ایده تازه می‌ماند، و هر زمان به سراغش برویم به ما لبخند خواهد زد. آن چه

می‌تواند راهنمای نویسنده باشد، پلی ست میان درون ایده و درون نویسنده؛ چیزی که نویسنده از آن پس می‌آموزد، قدم زدن روی همان پل است. اگر فکر نکنیم که داریم با راه رفتن روی پل وقت تلف می‌کنیم، یعنی درون خودمان را شناخته‌ایم. ایده‌ها این را حس می‌کنند، و به همین دلیل برای آن که ما از خودمان دور نشویم، به احضار ما پاسخ مثبت می‌دهند. دست افشانی و پایکوبی نهایی، زمانی ست که پس از طی دوره‌ی تنهایی، تمام ایده‌ها را در حال گردش به دور خودمان می‌بینیم. حالا می‌توانیم انتخاب کنیم و مطمئن باشیم که هیچ ایده‌ای از انتخاب نشدن سرخورده نمی‌شود، چون می‌داند زمانی دیگر، روی پُلی دیگر به سوی ما باز خواهد گشت.

طی این سال‌ها، کسی را ندیده‌ام که از راه گشودن و بستن مداوم انواع شبکه‌های اجتماعی به تمرکز رسیده باشد و ایده‌ای دندان‌گیر برای سینما یافته باشد، اما کسانی را می‌شناسم که از راه مراقبه و تمرین، تمرکز لازم برای نوشتن را یافته‌اند. پس اگر ممکن است، به عنوان تمرین هم که شده، گوش‌تان را مدتی کنار بگذارید. بدون تمرکز، انتخاب‌ها دروغین است و آموخته‌ها فرار. وقتی به کاغذ یا مانیتور کامپیوتر نگاه می‌کنید، چیزی از درون‌تان بر آن نمی‌بینید. اگر بخواهیم بر ایده‌ای متمرکز شویم و پیوند میان خود و ایده را بکاویم، نخست باید خودمان کمی تمرکز داشته باشیم. تجربه تدریس به من آموخته است که حتا هنگام توضیح امری به ظاهر بدیهی، قدرت تمرکز شنوندگان، به دلیل کشمکش ناشی از عامل بیرونی (مشکلات زندگی روزمره) و درونی (اضطراب یا دگیری) به قدری پایین می‌آید که ممکن است به طور کاملاً ناخودآگاه به تکرار پرسش چند ثانیه قبل هم کلاسی‌شان بینجامد. پس چند دقیقه چشم‌ها را ببندید و به چیزی فکر نکنید. صدای پای ایده‌ها را می‌شنوید؟