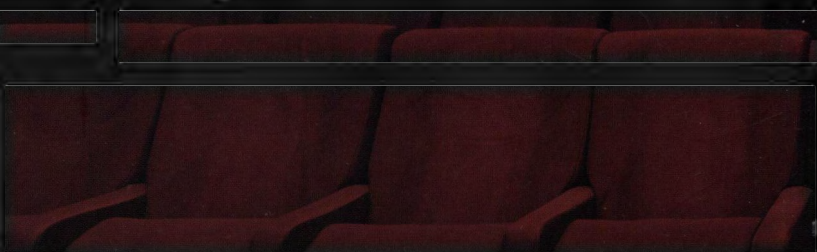




چگونه از هر روایتی فیلمنامه اقتباس کنیم؟

ریچارد کرولین ترجمه مجید آقائی



بسم الله الرحمن الرحيم

How to Adapt Anything into a Screenplay

Richard Krevolin

John Wiley & Sons



کرولین، ریچارد، ۱۹۶۴ - *Krevolin, Richard*
چگونه از هر روایتی فیلمنامه اقتباس کنیم؟ / ریچارد کرولین؛ ترجمه مجید آقائی.
تهران: امیرکبیر، ۱۴۰۰.
۹۷۸-۹۶۴-۰۰۰-۲۱۰۸-۸
فیبا
آقائی، مجید، ۱۳۴۶-، مترجم
PN1996
۸۰۸/۲۳
۷۳۵۳۱۸۵
فیبا

سرشناسه:
عنوان و نام پدیدآور:
مشخصات نشر:
شابک:
وضعیت فهرست نویسی:
شناسه افزودن:
ردیف بندی کنگره:
رده بندی دیویی:
شماره کتابشناسی ملی:
وضعیت رکورد:

چگونه از هر روایتی فیلمنامه اقتباس کنیم؟

ریچارد کرولین
ترجمه مجید آقائی



چگونه از هر روایتی فیلمنامه اقتباس کنیم؟

ریچارد کرولین
ترجمه مجید آقائی

چاپ اول ه تابستان ۱۴۰۰ ه ۵۰۰ نسخه

طرح جلد: سعید سعادت ه صفحه آرایی: امین شجاعی ه
امور چاپ: محمد امین رضاپور ه

دفتر مرکزی: تهران، خیابان جمهوری اسلامی،
تقاطع خیابان سعدی، پلاک ۲
شماره تماس: ۰۲۱۳۳۹۰۰۷۵۱-۲ و ۶۱۲۸
کدپستی: ۱۱۴۳۸۱۷۸۱۸

amirkabirpub.ir
@amirkabirpubco



تقدیم به شینا، و به تمامی آموزگارانم همچون جان
فیوریا، ژوزف بولونا، جف آرچ و کوچ اورگووان.
به شما دانشجویانم در گذشته، حال و آینده. صادقانه
سپاسگزاران هستم زیرا حتی بیش از آنچه تصور
کنید، همواره در حین آنچه دربارهٔ فنّ و مهارت نگارش
به شما آموخته‌ام، نویسنده و انسان بهتری بودن را
شما به من آموخته‌اید. و تقدیم به همهٔ خوانندگان
کتابم. بی‌واهمه، با علاقهٔ وافرو جسورانه بنویسید.

فهرست

۹	پیشگفتار مترجم
۱۷	پیشگفتاری از جف آرج
۲۷	درباره نویسنده
۳۱	مقدمه
۳۵	مروری بر تاریخچه اقتباس
۴۷	روند پنج مرحله‌ای استاد کرولین برای اقتباس
۹۱	موضوعات حقوقی اقتباس
۱۰۷	آثار اقتباسی تا چه حد باید وفادارانه باشند؟
۱۲۷	ردگیری رگه، حفر معدن و استخراج طلا
۱۵۳	صدق، کذب و نظام‌های جانشین
	گلچین ویژگی‌های یک قهرمان خارق‌العاده از میان ترکیبی از اشخاص واقعی
۱۶۳	
۱۸۷	ترجمان و بازآفرینی چرخه داستان‌گویی
۲۰۳	هر چند که می‌دویم در واقع اون جوری
۲۰۳	اتفاق افتاده، ولی ...
۲۳۳	فراگیری از طریق تمرین نگارش روی گونه‌های ادبی
۲۵۵	بازآفرینی جدال دائمی خیر و شر در طول فرایند اقتباس
۲۸۳	گزینش هوشمندانه عناصر داستانی
۲۸۳	از درون منابع اقتباسی

۸۵ چگونه از هرروایتی فیلمنامه اقتباس کنیم؟

۳۰۷

توصیه‌هایی مهم از مصاحبه با

۳۰۷

افراد صاحب‌نام در هالیوود

۳۴۱

فیلم‌نگاری

پیشگفتار مترجم

اقتباس در تعریف، عملِ اخذِ عناصرِ معنایی و مفاهیم از یک گونه از زبان و انتقال آن‌ها به گونه‌ی زبانی دیگر است و علی‌القاعده می‌توان این تعریف را به گستره‌ی وسیعی از فعالیت‌های شناختی و کنش‌های زبانی ناشی از آن در قلمرو ارتباطات نیز تعمیم داد. به عبارت دیگر اگر فرایندِ اقتباس را شامل ادراک و اخذِ مفاهیم موجود در ساختارِ یک متن و سپس تبدیل و انتقالِ آن مفاهیم به ساختارِ متنی دیگر در چارچوبِ زبانی جدید بدانیم، مفاهیمی که هریک از ما در پیِ مواجهه با یک موقعیت، در ذهنمان تجزیه و تحلیل و به عنوان دیدگاهی شخصی از طریق زبان به دیگران منتقل و بیان می‌کنیم نیز محصول فرایندی اقتباسی است. در ادامه این معنا می‌تواند فعالیت‌های آفرینشگرانه ادبی و هنری را نیز شامل شود. هنرمند یا نویسنده‌ای که در پیِ مواجهه با یک پدیده آن را در ترکیب با تخیلی خلاقانه به یک اثر هنری همچون نقاشی، مجسمه، تئاتر و فیلم یا متنی داستانی، شعر یا گزارشی ژورنالیستی تبدیل می‌کند، فعالیتِ ذاتاً اقتباسی انجام داده است. از سوی دیگر، اگر آن‌گونه که روایت‌شناسان عنوان می‌کنند، روایت را برخاسته از گستره‌ی وسیعِ واقعیت و پدیده‌های ذاتاً روایت‌مندِ موجود در آن بدانیم^۱، نتیجه‌ی حاصل از چنین

۱. برای کسب اطلاعات بیشتر در این باره به مباحث روایت‌شناسی و آرای روایت‌شناسان

مقدمه‌ای عبارت است از اینکه اقتباس همچون ترجمه، در کلیت خود با ادراک، روایت و شیوه بیان آن در قالب ساختارهای زبانی سروکار دارد.

البته آنچه در این کتاب مد نظر ماست، فرایند اخذ عناصر بالقوه دراماتیک از متون روایت‌مند بیشترشان نوشتاری از پیش موجود و تبدیل آن‌ها به عناصری بالفعل برای انتقال به ساختار متنی جدیدی به نام فیلمنامه است و آن‌گونه که جف آرج در پیشگفتار کتاب مطرح می‌کند، این روند به اخذ عناصر داستانی از روایات موجود در متونی نوشتاری همچون رمان‌ها، رمان‌های کوتاه، داستان‌های کوتاه، مقالات، زندگینامه‌ها، ترانه‌ها و در ادامه حتی عکس‌ها و... و روش اقتباس آن‌ها در فیلمنامه می‌پردازد.

از این رو مناسب‌تر دیدم که برای عنوان انگلیسی کتاب یعنی: «*How to Adapt Anything into a Screenplay*» که می‌توان آن را به فارسی «چگونه هر چیزی را در قالب یک فیلمنامه، اقتباس کنیم» ترجمه کرد، عنوان فارسی چگونه از هر روایتی، فیلمنامه اقتباس کنیم را انتخاب کنم؛ زیرا به اعتقاد خود نویسنده، روش مطرح در کتاب، شیوه‌ای است برای اخذ عناصر داستانی از تمام چیزهای «روایت‌مند» موجود در واقعیات اطرافمان و انتقالشان به فیلمنامه در قالب زبانی سینمایی.

اساساً به باور من، واقعیت بدون روایت تجلی پیدا نمی‌کند و روایت، خود محصول مواجهه ذهن راوی با پدیده‌های موجود در واقعیت، ادراک و خوانش آن‌ها و در نهایت انتقال مفاهیم اخذ شده از طریق زبان و از این روکنشی ادراکی است. این فرضیه اولین بار هنگامی در ذهنم بارور شد که پس از طی مقاطع تحصیلی کارگردانی و ادبیات نمایشی، تصمیم گرفتم تحصیلاتم را در رشته «مطالعات فیلم و رسانه»^۱ ادامه دهم و چون طی مقاطع تحصیلی پیشین، مباحث مربوط به روایت و ارتباط آن با داستان برایم دغدغه‌ای مهم محسوب می‌شد و پژوهش‌های مرتبط با پایان‌نامه‌هایم در آن مقاطع تحصیلی، حول

مراجعه کنید.

مباحث فوق می‌چرخید، بر آن شدم که در تداوم پژوهش‌های قبلی، عنوان پژوهش نهایی مقطع تحصیلی جدیدم را «مبانی معرفت‌شناختی روایت و تحلیل روند انتقال عناصر داستانی از روایت به فیلمنامه در یک اقتباس»^۱ انتخاب کنم که بخشی از آرای پیشنهادی‌ام در آن پژوهش را در کتابی با عنوان *تماشای روایت*، تألیف کرده‌ام که هم‌اکنون در دست چاپ است. در حین تحقیق و کنکاش مطالعاتی درباره پژوهش فوق بود که با این کتاب ریچارد کرؤلین که هم‌اکنون ترجمه‌اش مقابل شماست مواجه شدم و همان زمان از همسانی و قرابت دیدگاه او به متون روایی و فرایند اقتباس با دیدگاه‌ها و دغدغه‌های خودم بسیار هیجان‌زده شدم. خوشبختانه پس از مدتی موفق شدم در یکی از کارگاه‌های آموزشی او شرکت کنم و با روش و تکنیک‌های او در زمینه اقتباس از متون روایی بیشتر آشنا شوم. در آن دوران و در حین تکمیل فرایند پژوهش، هرگاه طی سفرهایم از سوی مراکز دانشگاهی در ایران برای تدریس دروس نظری و عملی سینما همچون تحلیل، کارگردانی و فیلمنامه‌نویسی به همکاری دعوت می‌شدم، تلاش می‌کردم تا با ارائه اطلاعاتی که در طول مراحل تحقیقاتم کسب کرده بودم، از طریق آموزش فنون آکادمیک و روش‌های جدید که همچون پلی ارتباطی، مباحث تحلیلی و اجرایی سینما را به هم پیوند می‌دهد، مجموعه‌ای از اطلاعاتم را به دانشجویان منتقل و به قصد آفرینش متون یا فیلم‌هایی خلاقانه‌تر، آن‌ها را با مباحث به‌روز سینمایی آشنا کنم. هرچند در ابتدای هر ترم دانشجویان با حیرت و گاهی بی‌میلی با روش فوق مواجه می‌شدند، ولی در ادامه آنچنان بدان علاقه‌مند می‌شدند که در برخی از موارد آثاری که آنان با اتکا به این روش در همان ترم‌های ابتدایی تحصیلشان در مقطع کارشناسی می‌آفریدند، موفق به حضور و کسب جایزه در جشنواره‌ها می‌گشت و از آن مهم‌تر، حس کنجکاوی‌شان را در کشف عناصر داستانی از واقعیت پیرامونشان برمی‌انگیخت. البته

متأسفانه در برخی مراکز آموزش عالی برخورد‌های غرض‌ورزانه‌ای نیز با این روش صورت می‌گرفت. برای مثال در یکی از آن مراکز که به واسطه تلاش و همت بخشی از دانشجویان و مدرسینش، تنها طی سالیانی کوتاه پس از تأسیس، به دانشگاهی معتبر به‌ویژه در رشته سینما تبدیل شده بود، تنگ‌نظری، بغض و کارشکنی ناشی از جهالت مدیر و برخی از اعضای هیئت علمی گروه سینما که با تأسف مجدد بعضاً دارای سمت‌های مدیریتی در سایر مراکز سیاست‌گذاری سینمای کشور نیز بودند، موجب شد تا علی‌رغم استقبال فوق‌العاده دانشجویان از این روش، عطای همکاری با آن گروه آموزشی را به لقایش ببخشم. در هر صورت، تداوم تدریس این متد و مشاهده اشتیاق فراوان دانشجویان به فراگیری روش فوق که گویای کیفیت کاربردی آن بود، من را ترغیب کرد تا برای دسترسی ساده‌تر علاقه‌مندان به مباحث روایت و اقتباس، در اولین فرصت نسبت به ارائه آرای ریچارد کرولین از طریق ترجمه این کتاب اقدام کنم و اکنون به یاری خداوند این امر محقق شده است. همان‌گونه که اشاره کردم و خود ریچارد کرولین نیز بر آن تأکید دارد، کتاب حاضر نه تنها برای علاقه‌مندان به مباحث مربوط به اقتباس سینمایی، بلکه برای تمامی افراد علاقه‌مند به نگارش متون داستانی، روشی کاربردی فراهم می‌کند تا آنان با کنکاش در هر آنچه در خود روایتی را حمل می‌کند و اخذ عناصر داستانی نهفته در آن روایات، آن‌ها را به امکانی برای نگارش متون داستانی، اعم از رمان، نمایشنامه یا فیلمنامه تبدیل نمایند. در این کتاب او با اتکا به تجربیات عملی و آکادمیکی که طی سالیانی طولانی کسب کرده است، از طریق تحلیل نمونه‌هایی از فیلم‌های اقتباسی برگرفته از خوانش یک رمان، یک رمان کوتاه، یک داستان کوتاه، یک گزارش خبری، یک منظومه اساطیری، یک زندگینامه، یک نمایشنامه، یک داستان مصور و یک رمان درباره کودکان، به معرفی، تبیین و ارائه متد خلاقانه و کاربردی خود در زمینه نگارش فیلمنامه‌های اقتباسی می‌پردازد و ما را با مؤلفه‌های اصلی روش خود در نگارش فیلمنامه اقتباسی مد نظرش آشنا می‌کند. قطعاً رویکرد

کرؤلین در روش فوق رویکرد غالب در سینمای تجاری هالیوود نسبت به مقوله داستان‌گویی و فیلمسازی است و چنین رویکردی ممکن است برای بسیاری از شما - خصوصاً دانشجویان تازه‌کار، پرشور و آوانگاردی که به سینمای هالیوود به چشم یک توهین می‌نگرند خوشایند نباشد، ولی مایلم به عنوان کسی که روزگاری به همین شکل می‌اندیشید خطاب به این گروه از مخاطبان احتمالی مطلبی را یادآوری کنم. داستان‌گویی یکی از شگفت‌انگیزترین دستاوردهای انسان و جوامع انسانی است تا جایی که بنیادهای اندیشه انسانی در جوامع ابتدایی از طریق اساطیر و رویکرد اساطیری و در قالب داستان‌پردازی و افسانه‌سرایی تجلی می‌یابد و در ادامه بخش اعظمی از اندیشمندان جهان، از جمله مشرق‌زمین و سرزمین عزیزمان، آرای خود را در قالب داستان یا منظومه‌های داستانی بیان کرده‌اند. برای توانایی در اخذ عناصر داستانی از متون فوق یا هر متن روایی دیگر، باید روشمند عمل کرد. آنچه ریچارد کرؤلین در اختیار ما می‌گذارد روشی است آکادمیک و کاربردی در جهت نیل به چنین هدفی. حال هر یک از ما می‌تواند با افزایش دانش و آگاهی خویش نسب به مقولات مؤثر در این فرایند، در جهت نیل به رویکردی دلخواه، چیزهایی جدید بدان بیافزاید. آنچه موجب حاکمیت بلامنازع سینمای هالیوود بر بخش عظیمی از صنعت سینمای جهان گشته، اتخاذ روش‌های کاربردی در جهت نیل به اهداف مفهومی معین آن شکل از داستان‌گویی و سینماست. بیایید با فراگیری و بهره‌مندی از این تجربیات و روش‌ها، جهان مورد علاقه خود را در متون و فیلم‌هایمان بازتاب دهیم. جهانی بهره‌مند از مؤلفه‌های داستانی قدرتمند و بیان‌کننده ایده‌ها، آرمان‌ها و مضامینی کاملاً متفاوت با آنچه مورد نظر سینمای هالیوود است. چیزی که متأسفانه سینمای ایران در حال حاضر غالباً - و نه کاملاً - فاقد آن است. برای این منظور باید آگاه و خردمند بود و این کتاب منبعی است ارزشمند در فراگیری آگاهی‌های بنیادین برای کسب اهدافی ارزشمند در زمینه نگارش متون داستانی و دراماتیک و به‌ویژه فیلمنامه‌های اقتباسی.

در اینجا لازم است درباره ترجمه این کتاب، به موارد زیر اشاره کنم:

۱. در ترجمه این کتاب تلاش کرده‌ام تا ضمن تعهد و وفاداری کامل به تمامی مقاصد و نیتات و اهداف نویسنده درباره آنچه در بخش‌ها و فصول مختلف کتاب ارائه داده است، با پرهیز از ترجمه‌ای لفظ به لفظ، خوانشی سیال برای خواننده فارسی زبان ایجاد نمایم.

۲. در طول متن، در تداوم و تکمیل منظور نویسنده و کاملاً هم‌راستا با مفاهیم ارائه شده از سوی او برای فهم بهتر جمله یا عبارت و روان تر شدن خوانش آن، کلمات، عبارات یا جملاتی را در میان دو خط فاصله (- -) به متن اضافه نموده‌ام.

Example: J.k. Rowling wanted the audience to believe that Snape had it in for Potter, and well, frankly, most readers had already figured that out by then.

ترجمه: رولینگ بدین وسیله قصد داشته است تا به مخاطب بیاوراند که اسنیپ - بدان خاطر - با پاترین گونه رفتار می‌کند - که از او بدش می‌آید - و راستش بی تعارف، - این زیاده‌گویی است؛ چراکه - بیشتر خوانندگان تا پیش از آن حساب کار دستشان آمده است.

۳. تلاش کرده‌ام تا برای مشخص شدن و پرهیز از بدخوانی اسامی یا عناوین خاص در هم‌جواری با سایر کلمات آن‌ها را به صورت ایتالیک نمایش دهم.

p>

۴. گاهی اوقات در ترجمه برخی از کلمات، برای آهنگین تر شدن جمله و جامع تر شدن معنای کلمه از دو یا چند معنی هم‌زمان بهره برده‌ام.

Example: Shawshank is a story about hope about what it means to be institutionalized, a story about redemption, about will, faith, cruelty, kindness, and friendship.

ترجمه: شاوشنک داستانی است درباره امید، داستانی درباره معنای پاگیر شدن، ریشه دواندن، مأنوس شدن و روزمرگی. داستانی درباره رهایی، درباره اراده، ایمان، ستم، مهربانی و رفاقت.

۵. در ترجمه عناوین فیلم‌ها، به اسامی رایج و آشناتر مراجعه کرده‌ام.
۶. آنچه در متن به صورت پانویس ارائه داده‌ام همه از سوی خودم برای دسترسی سریع‌تر به اطلاعات مورد نیاز گنجانده شده‌اند.
- در پایان ضمن تکرار این توصیه حرفه‌ای جف آرج، امیدوارم شما عزیزان خواننده نیز همچون من از مطالعه مباحث کاربردی این کتاب لذت ببرید.
- «و حالا بفرمایید، اینم دومین کتابی که ریچارد داده بیرون. کتابی که اون دانشجویها... قطعاً در دانشگاه کالیفرنیا ی جنوبی خواهند خوندش. اگر می‌خواهید صرفاً نظاره‌گریه نسل تمام و کمال دیگر از فیلم‌سازانی باشید که ...، پیش از شما صاحب مدیر برنامه شدن، این کتاب رو برگردونید سرجای خودش توقسه و برید سراغ خرید به کتاب دیگه ...»

مجید آقائی

زمستان ۱۳۹۸

پیشگفتاری از جف آرج^۱

وقتی ریچارد کرؤلین از من خواست تا برای اولین کتابش یعنی فیلمنامه نوشتن با دل و جان^۲ پیش‌گفتار بنویسم، به او گفتم از این کار خوشحال می‌شم. راستش واقعاً هم خوشحال بودم، اول از همه به خاطر اینکه کتاب ارزشمند و مفیدی بود (و البته هنوزم هست)، که هرچی باشه یه پروفیسور دانشگاه یواس سی نوشته بودش، نه آدمی معمولی.

بعدشم به خاطر اینکه ریچارد بهم گفت که به جای دستمزد نگارش اون پیشگفتار، من رومی‌بره به یه رستوران ژاپنی عالی تو غرب لس‌آنجلس که فعلاً بیشتر مردم از وجودش خبر ندارن و اونجا برام یه کاسه سوپ رشته می‌خره.

حالا از اینا گذشته برای اینکه بهتون نشون بدم ریچارد چه آدم نازنین و دست‌ودل‌بازیه، اونجا بهم گفت که از بین دو جور رشته، یعنی رشته یودون و رشته سوبا که اولی مثل روده آدم کلفت و سفید و اون یکی دیگه، مثل بند کفش‌های ورزشی دراز، نازک و قهوه‌ایه، هرکدوم رو خواستم می‌تونم انتخاب کنم.

۱. چون این پیشگفتار، دوستانه و طنزآمیز نگاشته شده، برای انتقال صمیمیت موجود در آن، برای نگارش ترجمه، از شیوه محاوره‌ای استفاده شده است.

تازه به عنوان نوشیدنی، آبِ خُنکِ لوله رو بهم پیشنهاد کرد؛ چراکه همون آب از نوعِ بدون سرب و بطری شده‌اش گرون‌تر تموم می‌شد و ضمناً گفت که می‌تونم دوتا میلۀ چوبی غذاخوری - که مجانی جزء سرویسه^۱ - رو هم برای خودم نگه دارم.

با چنین اوصافی حتماً می‌تونید درک کنید که نه تنها من، بلکه هر کس دیگه‌ای هم بود پیشنهاد نگارش اون پیشگفتار رو دوستی می‌قاپید.

این جوری بود که تمام سعی و تلاش من رو برای نوشتن اون پیشگفتار به کار بردم و کتابش هم حقیقتاً خوب فروخت. ولی بعد از اون، به جای اینکه بی‌خیال بشه و به همون اکتفا کنه، یه کتابِ یه جور دیگه نوشت و فکر می‌کنم تنها به یک دلیلِ خرافی - که این جوری اینم مثل قبلی پرفروش می‌شه - ازم خواست که به فکرِ نگارشِ پیشگفتار برای این یکی هم باشم.

من تا حالا بر اساس دو کتابِ روایی کاملاً واقعی و غیر تخیلی، سه رمانِ داستانی و همین‌طور برای اینکه مجموعه‌ام کامل بشه، از روی یک متنِ کم‌دی، یه سری فیلمنامهٔ اقتباسی نوشته‌ام که این آخری حسابی خنده‌داره (البته امیدوارم واقعاً این‌طور باشه). به جز همین فیلمنامهٔ کم‌دی که با هزینهٔ خودم برای اجرا آماده‌اش کرده‌ام، بقیه اون فیلمنامه‌ها رو، استودیوهای فیلمسازی یا شبکه‌های تلویزیونی بهم سفارش دادن و پول خوبی هم بابتش بهم پرداخته‌اند، بدین معنی که در واقع، این بین من فقط بیست و چهار بستهٔ پنج‌تایی روان‌نویس مارکِ «پایلت»، پنج بسته چندتایی در رنگ‌های جور از ماژیک‌هایی که برای تفکیک و برجسته کردن عبارات در متن به کار می‌رن، بیشتر از ده دفترچه یادداشت سیمی که از بالا سیمی شدن (چون من چپ‌دستم)، سه تا و نصفی کامپیوتر، تعداد غیر قابل شمارشی فلاپی دیسک، حداقل دوتا صندوق اداری، یه چندتایی حیوون خونگی و یه عالمه قرص

۱. مطالب میان دو خط فاصله در طول کتاب، توضیحاتی متناسب و مکمل برای جمله و از مترجم است.

سردرد آدویل^۱ از کیسه خودم رفته، به اضافه اینکه من هنوز همون زن و بچه‌هایی رو دارم که از اول و قبل از شروع به نگارش کتاب‌ها داشتم و همین باید بیان‌کننده خیلی چیزها باشه!

اما اینجا به نکته ظریفی هم تو طریقه نگارش هست: در مواردی که من با خود نویسندگان کتاب‌هایی که از رویشان اقتباس کرده‌ام در ارتباط بوده‌ام، این رو گرفتم که از این خیلی کیف کرده‌اند که من این توانایی رو داشته‌ام تا ساختار متنشون رو به شکلی به فیلم یا فیلمنامه منتقل کنم که متن جدید همچنان واجد همون چیزی باشه که اون‌ها تو کار خودشون بهش افتخار می‌کنن.

اگه می‌خواهید بدونید چنین چیزی بین متن اصلی و متن اقتباسی چقدر به ندرت اتفاق می‌افته، از نویسندگانی بپرسید که این مسیر رو تجربه کرده‌اند و ممکنه بشناسیدشون.

خُب این از احوالات من؛ حالا دوباره برگردیم سراغ ریچارد. بگذارید مرور کنیم: او در لس‌آنجلس به رستوران ژاپنی محشر می‌شناسه که در عین حال هیچ‌کس از وجودش اطلاع نداره، به عنوان مدرسِ محصلینِ مقاطع عالی، در یکی از دانشگاه‌های طراز اول شغلی دائمی داره، مشغول گشت و گذار برای مراسم معرفی و امضای کتابش در جاهای مختلف بوده،^۲ نمایشنامه‌هاش اجرا شده‌اند، فیلمنامه‌هاش تصویب شده و در حال تولیدند. پس وقتی چنین آدمی علاقه‌مند می‌شه دومین کتابش درباره فیلمنامه‌نویسی رو به نگارش دربار، موقعشه که همه ما آماده به خدمت و گوش به فرمان باشیم، به‌ویژه من که قراره به خاطرش سوپ رشته بخورم!

تازه من نه درباره هر رشته‌ای، بلکه درباره رشته‌های ژاپنی دارم صحبت می‌کنم که کاملاً سالم و بهداشتی‌اند، چون تو رستوران‌های ژاپنی عرضه می‌شن. جایی که تقریباً «هر چیزی» کاملاً سالمه. اگه حرف منو باور ندارید کافیه به این نکته توجه کنید که: فقط تو خورد ژاپن، به عالمه ژاپنی زندگی

1. Advil

2. Book Tours

می‌کنم. اون چیه که این آدم‌ها اونجا به وفور در دسترسشونه؟ خب معلومه رستوران‌های ژاپنی که سوپ رشته می‌فروشن. درحقیقت تعداد رستوران‌های ژاپنی که به‌ازای هر شهروند ژاپنی وجود داره، از تعداد عروسک‌های هیولامانندی که اونجا یافت می‌شه بیشتره و درعین حال علت اینکه تو اون کشور، عروسک‌های هیولامانند بی‌شماری وجود داره اینه که اونجا همون جاییه که آن‌ها توش تمام اون فیلم‌های مُضحک علمی - تخیلی رو می‌سازند. جایی که پایتختش یعنی توکیو، دائماً توسط موجودات ترسناک و عظیم‌الجثه‌ای که ازنبود مکانی که بتونن خودشون رو توش جاکنن، عصبانی و خشمگینن، داره له و لورده می‌شه. پس اون‌ها شروع می‌کنن به متلاشی کردن تمامی ساختمان‌ها. مردم معمولی هم درحالی‌که بهشون اشاره می‌کنن و با یه صداگذاری افترضاح، جیغ‌کشان و سراسیمه درخیابان می‌دون، سعی دارند وانمود کنن که چنین جهنمی واقعاً داره اتفاق می‌افته.

و چیزی که تک‌تک این آدم‌ها با رفتارشون قراره به شما بگن چیه؟ اینه که «اینایی که می‌بینن، از دل فیلمنامه بیرون اومده و همه‌ش فیلمه.» ولی آنچه درحقیقت دارن می‌گن اصلاً این نیست، به این خاطرکه احتمالاً سزاوارند - درزندگی واقعی هم - از دست عروسک‌های هیولامانند آتشین‌دم، فراری باشن.^۱

نکته‌ای که می‌خواهم بهش اشاره کنم اینه: برخی از این فیلم‌ها، فیلمنامه‌ای دسته اول داشتند و برخی دیگر اقتباسی. درست مثل فیلم‌هایی که ما در اینجا می‌سازیم. و هرکسی اون‌ها رو نوشته دقیقاً با همون مشکلاتی مواجه بوده و همون پرسش‌هایی براش مطرح بوده که به‌عنوان فیلمنامه‌نویس، من و شما هم هر روز باهاشون مواجهیم. و این مسیری است که ازپس موضوعاتی همچون انتخاب رشته یودون یا سوبا، به موضوعاتی بزرگ‌تریوندمان می‌دهد، موضوعاتی که نه تنها مقاصد و اهداف این کتاب، بلکه کلاً فیلمنامه‌نویسی،

۱. نویسنده در اینجا به مقوله «Escapist Fantasy» یا «خیال‌پردازی گریز» اشاره دارد که در فصول بعد بدان خواهیم پرداخت.

حقیقتاً با آن‌ها دست به گریبان است، گونه‌ای از فیلمنامه‌نویسی که به‌طور ویژه با تبدیل کردن ویژگی‌های روایی از پیش موجود در متونی همچون یک کتاب، یک داستان کوتاه، یک ترانه، واقعه‌ای عنوان‌شده در یک مجله یا روزنامه و حتی نسخه‌ای قدیمی از یک فیلم یا یک سریال تلویزیونی (هرچند این پاراگراف رو باید ببندم، ولی احتمالاً خیلی چیزهای دیگری هم هست که الان به ذهنم نمی‌رسد ولی می‌شه به موارد بالا اضافه کرد) از شکل اصلیش به شکل فیلمنامه‌ای حرفه‌ای و به‌روزشده که متضمن این باشه که کارگزار یا مدیر برنامه‌تون^۱ برای خوندنش حسابی وقت بذاره، سروکار دارد.

بعضی از شما خوانندگان ممکنه در مورد این نکته سؤال داشته باشید «همه این‌ها درست، ولی من چطوری اون مدیر برنامه رو گیر بیارم؟» در عین اینکه این سؤال، کاملاً بجا و جایز است، ولی سؤالیه نیست که اینجا بخوام بهش بپردازم، رک و راست بگم، برای اینکه دلم نمی‌خواد. چون حتی اگه شما جزو اون دسته کوچک از نویسندگانی باشید که - انگار - از بدو تولد با یه معترف و کارگزار به دنیا اومدن، هنوز باید پذیرید که جمع‌کثیری از ما باید خودمون بجنبیم، و این دقیقاً همون کاریه که وقتی موقعش برسه، شما هم انجام خواهید داد. و حتی اگر احتمالاً دارید به این فکر می‌کنید که «امروز دیگه واقعاً وقته»، محض احتیاط فرض کنید که نیست، - صبور باشید - احساس و اشتیاق‌تون رو نگه دارید و بگذارید که مسیر حرفه‌ای‌تون، در راه منحصر به فرد، جذاب، دیوانه‌کننده و اصیلش، آشکار و رها بشه. از این گذشته، تا وقتی که یه چندتایی فیلمنامه قوی و تأثیرگذار ننوشته‌اید نیازی به یک مدیر برنامه ندارید و اگه احساس می‌کنید برای نگارش چنین فیلمنامه‌هایی به کمک نیاز دارید، خوب جایی اومدین - این کتاب همون چیزیه که دنبالش می‌گردید - .

اول از همه اینکه، ریچارد واقعاً همین جنس مطالب رو تدریس می‌کنه اون هم نه تواتاق پشتی یه کارواش، بلکه همون‌طور که گفتم در دانشگاه

کالیفرنزیای جنوبی (USC)، جایی که کلی از آداسایی که به اونجا رفتن الان حسابی خریول اند و بیشتر از تعداد دفعاتی که سرویس های تلفن راه دور، با من و شما تماس گرفته اند و از میزان رضایتمون از خدماتی که در حال حاضر ازشون بهره مندیم سؤال کرده اند، صاحب موقعیت های برتر در لیست «یکصد قدرت اول هالیوود» شده اند.

نام هایی همچون «لوکاس»^۱ و «اسپیلبرگ»^۲ به نظرتون آشنا نیست؟ «زمکس»^۳ چگونه؟ همین هایی که گفتم کفایت می کنه. اون ها الان اون قدر پولدارن که - برخلاف، من و شما که باید دائماً نگران میزان مکالمه و هزینه اون باشیم - می تونن هر نوع بسته تلفن راه دوری رو که می خوان (حتی به طور همزمان سه تا از اون ها رو) درخواست کنن بدون اینکه نگران سررسید میزان اعتبار مکالمشون و این جور چیزا باشن! تازه اونا می تونن آدم هایی رو استخدام کنن تا براشون تصمیم بگیرن چه جور بسته مکالمه ای بهتره!، فکرشو بکنید ... خیلی خفنه.

نمی خوام بگم که ریچارد استاد این سه نفر بوده چون از نظر زمانی غیر ممکنه. چیزی که می خوام بگم اینه که اگه همین الان بیرون از جایی که من و شما هستیم، دانشجویانی وجود داشته باشند که قراره لوکاس و اسپیلبرگ و زمکس آینده باشند، اون وقت اون ها احتمالاً دانشجوی یکی از معدود دانشگاه های فیلمسازی دنیا (که دانشگاه کالیفرنزیای جنوبی هم جزوشونه) هستند و اگه دانشجوی این دانشگاه باشن، احتمالاً تصمیم می گیرن که یکی دوتا واحد درسی با ریچارد کرؤلین بردارند و ترکیب همه این ها این امکان فوق العاده رو فراهم می کنه که روزگاری من و شما در صف تماشای فیلم هاشون ایستاده باشیم.

و حالا بفرمایید، اینم دومین کتابی که ریچارد داده بیرون. کتابی که اون

1. George Walton Lucas

2. Steven Allan Spielberg

3. Robert Lee Zemeckis

دانشجو‌هایی که صحبتشون بود قطعاً در دانشگاه کالیفرنیا جنوبی خواهند خوندش. حالا اگر می‌خواهید صرفاً نظاره‌گرِ به نسل تمام و کمال دیگر از فیلم‌سازانی باشید که سوار بر اتومبیل‌های لیموزین، پیش از شما صاحب مدیر برنامه شدن، این کتاب رو برگردونید سر جای خودش توقفسه و برید سراغ خرید به کتاب دیگه یا مثل به عالمه آدم دیگه تو این حرفه، بروید به شیرقهوه با شکلات تلخ و دارچین که نصفش خامه باشه و نصفش رایس کریسپیز^۱ یا به املت با سفیده تخم مرغ و مطلقاً بدون کربوهیدرات سفارش بدید و بعدشم با رفقاتون بشینید و غرغر کنید که کارهاتون اصلاً خوب پیش نمی‌ره.

(اگه قسمت آخر اون پاراگراف اذیتتون کرده، پس بدونید که نیاز دارید پوستون رو کلفت‌تر کنید. ساختار هالیوود مثل به سازمان پیشاهنگی نیست، حتی مثل نیروی تفنگداران دریایی هم نیست. خشونت و زمختی ساختار هالیوود تا بدان حدّه که قاده حول نیروی تفنگداران دریایی فیلم بسازه، - و خشونت اون‌ها رو در قالب فیلم بازآفرینی کنه - به مشت آدم زبده از نیروهای عملیات مخصوص روبه تصویر بکشه و به جوری سرکارتون بذاره که حتی حواستون نباشه که هکرها در حال خالی کردن حساب بانکیتون هستن.

این همان چیزی است که من رو به سوی موضوع اقتباس می‌کشونه. چون در عین اینکه چیزهایی (در واقع به عالمه چیز) هست که من مطلقاً چیزی در موردشون نمی‌دونم، به سری چیزهای دیگه هم هست که من حداقل به خرده ازش سردر می‌آرم و به عنوان به آمریکایی کودن و فرتوت و صرفاً باتجربه و خوش اقبال، در طول این سال‌ها بر حسب اتفاق، به حوزه نگارش فیلم‌نامه‌های اقتباسی ورود و اندک دانشی کسب کرده‌ام. این‌گونه نیست که همه فیلم‌نامه‌های من ساخته شده باشند. همان‌گونه که برای شما یا هر کس دیگری هم چنین اتفاقی نخواهد افتاد. اما چه فیلم‌نامه‌هایتان مقبول واقع بشه و برای تصویریشان چراغ سبز بگیرید چه نه، در واقع تغییر چندانی در خود

فرایند فیلمنامه نویسی به وجود نخواهد آمد. شما همچنان باید این مسیر را از ابتدا تا انتها به بهترین صورت ممکن طی کنید. چندان که هنگام عرضه پیش نویس فیلمنامه، به پیمایش تمام مراحل بنیادین موجود در مسیری که طی کرده اید، دانا باشید؛ چرا که اساسی ترین چیز، اینه که به عنوان یه نویسنده بالندگی خودتونو حفظ کنید، و تنها راه عملی کردن چنین اقدامی، استمرار در نوشتن و نگذارید گرفتار این بشید که معنای موفقیت براتون همان چیزی باشه که دیگران، برای خودشون معنایش کرده اند. موفقیت در فیلمنامه نویسی در عین زیستن در حیاتی متعادل، متوازن و مستقل از صفحه کلید رایانه، به معنای گفتن یک داستان جذاب از طریق کنترل حرکت سیال ابزارهایی است که برای نگارش در دست دارید. سوگند می خورم که بقیه اش، تقریباً به تمامی، جادوگری است. جادوی سیاه، جادوی تصویر متحرک.

و وقتی قضیه وارد بحث رویارویی قدیمی مابین فیلمنامه دسته اول و فیلمنامه اقتباسی می شه، حقیقت اینه که نگارش هیچ یک از این متون، ساده تر از آن یکی دیگر نیست و نگارش هر متن ارزشمندی، سخته، واقعاً سخت ولی آگه کارتون رو درست انجام بدید، اون وقته که هر فیلمنامه ای که می نویسید، دقیقاً به شکلی دور از ذهن، در پیشبرد شما به سمت مقصودتون بهترین عملکرد را خواهد داشت. طی تمامی این مسیر، نمایان کردن آن روی سکه قابلیت ها و توانایی های نگارش از طریق ارائه داستانی منسجم و جذاب، یکی از لذت های حقیقتاً ناب زندگی هر نویسنده ای است. البته در میانه این مسیر، وضعیت بعضی وقت ها اصلاً جذاب و مفرح نیست و مانند پرواز کردن از میان طوفانه، با وجود این و در مقام یک خلبان، شما امکان بهره مندی از نقشه، جداول پرواز و رادارتان را دارا هستید، چگونگی استفاده مناسب از امکاناتی که در دست دارید، به شما و بی شمار نتایج ممکن از تصمیم گیری هایتان برمی گرده؛ چرا که تنها هدایت کننده هواپیما، شما هستید.

پس خودتون رو در جایگاه یک خلبان فرض کنید و این کتاب ریحارد به اضافه اون یکی کتابش رو دو جور نقشه، جدول پرواز و رادار در نظر بگیرید که

هنگامی که ملزمید در مواجهه با ابرهای باران‌زایی که رعد و برق زنان به سوی شما می‌آیند، بهترین عملکردی که ازتون برمی‌آد رو داشته باشید، بهشون بارها نیاز پیدا می‌کنید. چون قسم می‌خورم به کارگیری صحیح مطالب این دو کتاب، احساس پرواز کردن رو در شما ایجاد می‌کنه و برای درک لذت چنین احساسی لزوماً به هیچ مدیر برنامه‌ای یا کسب مجوز از کسی نیاز ندارید و همچنین به داشتن فضایی اداری با میز و دفتر و دستک آنچنانی یا بستن قرارداد کاری سه نسخه‌ای تحت عنوان فیلمنامه‌نویس با هیچ کمپانی فیلمسازی یا حتی پیش‌نویس سخنرانی برای اعضای آکادمی - وُردن جایزه - اسکار، محتاج نیستید. منظورم اینه که بدون تردید همه اون‌ها دل‌نشینند، ولی اگه نویسنده‌ای به مفهوم واقعی کلمه باشید آن وقت همواره و تحت هر شرایطی علاقه‌مند و مصمم به نوشتن خواهید بود چرا که براتون هیچ دلیل واقعی‌ای وجود نداره که فکر کنید در این کار ناتوانید.

در انتها (آره بابا این پیشگفتار انتها هم داره) تنها علاقه‌مندم اظهار کنم که برای تک‌تکتون بهترین‌ها رو آرزو می‌کنم. براتون لذت، هیجان، سرافرازی، معضلات دردآور، مراحل داستانی بی‌عیب و نقص، پاداش و اضافه دستمزد به‌خاطر موفقیت اثر و خلاصه تمام شگفتی‌های زندگی یک فیلمنامه‌نویس رو آرزو مند؛ و از آنجا که قضیه سینماییه، چیزی که اساساً بیش از هر چیز دیگه‌ای براتون آرزو می‌کنم، پایانی خوش است. اونم نه یکی، بلکه یه عالمه. از کسی که یکی دو مرتبه این تجربه رو داشته، گوش کنید که هیچ چیزی تو دنیا بهتر از یک پایان خوش نیست.

جف آرج، فیلمنامه‌نویس و نامزد جایزه اسکار است؛ بیشترین شهرت خود را مدیون فیلمنامه دست اول و غیر اقتباسی خود با عنوان بی‌قرار در سیاتل^۱ است، که به گونه (ژانر) سینمایی عاشقانه - کمدی حیاتی تازه بخشید.

از آن پس، او به نگارش یا بازنویسی فیلمنامه مشغول بوده است

و فیلمنامه‌هایی که در پی می‌آید محصول تلاش او در اقتباس سینمایی از متونی داستانی یا غیرداستانی است: به هنگام مرگ، فردی مشکل‌گشا باش؛^۱ برای شبکه سی‌بی‌سی، رقص جورجیا؛^۲ به سفارش رون هاوارد^۳ و برایان گرازر^۴، فراری^۵ برای شبکه تلویزیونی هال مارک هال آوفیم^۶، نجات میلی؛^۷ برای شبکه سی‌بی‌اس، دفتر خاطرات روزانه وی^۸ برای شبکه ان‌بی‌سی، کتابچه راهنمای کامل دیویری برای آدم‌هاش^۹ در سال ۲۰۰۳ که یک کار مستقله و جف کارگردانسه.

-
1. Exit the Rainmaker
 2. Georgia Waltz
 3. Ron Howard
 4. Brian Grazer
 5. The Runaway
 6. Hallmark Hall of Fame
 7. Saving Milly
 8. The Diary of V
 9. Dave Barry's Complete Guide to Guys