

تلما

فکر می‌کنم یه خورده دیوونه شدم، آره؟

لوئیز

نه ... تو همیشه دیوونه بودی. این اولین فرصتیه که به دست آوردی تا واقعاً خودت رو نشون بدی.

کالی کوری، تلما و لوئیز

\*\*\*

ترتیبی داده‌ام که زندگیم را میان تناقضاتی بی‌شمار بگذرانم، بدون اینکه هیچ‌وقت در عقلانی کردن آنها یا حلشان بکوشم؛ آنها بخشی از من‌اند و بخشی از ابهام بنیادین همه چیز.

لوئیس بونونل، آخرین حسرت من

\*\*\*

در بیشتر داستانهای خوب، این شخصیت است که کنش داستان را می‌آفریند. اگر با شخصیتی واقعی شروع کنید، حتماً چیزی اتفاق می‌افتد.

فلانری اوکانر، «نوشتن داستان کوتاه»

هفت

## پیشگفتار

درست مثل داستانهایی که به هنگام انکار عشق با اشک و سفری بزرگ همراه می‌شوند، کسانی را که خداوند به هم پیوند داده است حتی من نیز نمی‌توانم از هم جدایشان کنم.  
ملکه الیزابت، شکسپیر عاشق<sup>۱</sup>

شخصیتهای قدرتمند چه در زندگی واقعی و چه روی پرده، تمایل و علاقه ما را به زندگی حفظ می‌کنند. این پیام اولین چاپ این کتاب بود و تا به امروز هم به قوت خویش باقی است.

من آن قدر خوش شانس بودم که در کلاس فیلمنامه‌نویسی معروف لو هانتز<sup>۲</sup>، پیش از آنکه بازنشسته شود، در کلاس ۴۳۴ دانشگاه UCLA<sup>۳</sup> حضور یابم. لو با آن طوطی روی شانه‌اش و با تی شرت کهنه‌ای که به تن داشت سمینار برگزار می‌کرد و برای خودش شخصیتی تمام‌عیار بود. لو درس می‌داد، حرف می‌زد و گوش می‌کرد و در این حال طوطی روی سر و شانه‌اش این طرف و آن طرف می‌رفت. وقتی به این فکر می‌کنم که شاگردان لو چقدر خوش شانس بودند که توانستند مفاهیم نوشتن و کار سینما را از زبان او یاد بگیرند، بی‌اختیار لبخند به لبم می‌آید. اما او با شیوه

---

1. *Shakespeare In Love*

2. Lew Hunter

۳. دانشگاه کالیفرنیا - لوس آنجلس مشهور به UCLA از معتبرترین دانشگاههای تحقیقاتی عمومی آمریکا و جهان به شمار می‌آید. این دانشگاه در ناحیه وست‌وود شهر لوس آنجلس از ایالت کالیفرنیا واقع است.

رفتارش، روح حقیقی بینش کارناوالی را هم به آنان ارزانی می‌داشت. بینشی که در این مجلد درباره‌اش خواهم نوشت، روحی است در دل زیستن و نوشتن، روحی که خیال‌پردازی، شادمانی و آزادی را دربر دارد.

واکنش پرشوری که این کتاب بعد از چاپ اولش در سال ۱۹۹۴ در سراسر جهان برانگیخت، شادمان و غافلگیرم کرد. نامه‌ها، نامبرها، ایمیلها و گفتگوهای رو در رو همه بر مفید بودن این نوشته هم برای نویسندگان جوان و هم نویسندگان مجرب در هر مکانی تأکید داشته‌اند. در عین حال، من تجربه راهنمایی کردن درباره فیلمنامه‌های شخصی و برگزاری کارگاههای نویسندگی را داشته‌ام. کارگاههایی در همه جا؛ از نروژ گرفته تا نیوزیلند، از کالیفرنیا تا اوکلاهما تا یونان و سوئیس و بسیاری کشورهای دیگر.

ایده‌ای که کاملاً بدان واقفم این است که شخصیتها، نیروی محرکه فیلمنامه‌های جذاب‌اند، و دیگر اینکه، کارناوال نوشتن باید بر آنچه شما خواهان نوشتن آن هستید متمرکز باشد، نه حدس و گمان درباره بازار و وضع فروش فیلم. آیا وقتی روبرتو بنینی<sup>۱</sup> مشغول نوشتن غیر معمول‌ترین داستان از دید تهیه‌کنندگان هالیوودی شد، هیچ می‌توانست فکرش را هم بکند که زندگی زیباست<sup>۲</sup> بدل به موفق‌ترین فیلم خارجی تمام دوران در ایالات متحده شود، یک کم‌دی گرم و در عین حال بسیار احساساتی درباره یهودکشی<sup>۳</sup>؟ نه. اما این خود داستان بود که از دست نرفت و دست آخر او نشست و شروع به نوشتن کرد، بی‌آنکه به گیشه و بازار فکر کند. در نهایت آنچه باقی ماند برگ زرینی در تاریخ فیلمسازی معاصر است، به خصوص وقتی به یاد می‌آوریم که بنینی در اوج شادمانی از روی صندلیها و شانه‌های اعضای فرهنگستان، از جمله استیون اسپیلبرگ<sup>۴</sup>، پرید و خودش را به صحنه رساند و جایزه اسکارش را در دست گرفت!

1. Roberto Benigni

2. *Life Is Beautiful*

3. Holocaust

4. Steven Spielberg

به بسیاری از فیلمهای به یادماندنی شخصیت‌محور<sup>۱</sup> فکر کنید. از هالیوود گرفته تا هر جای دیگری. از زمان انتشار اولین چاپ این کتاب، فیلمهای بسیاری از این دست ساخته شده‌اند، از فیلمهایی مثل *داستان عامه‌پسند*<sup>۲</sup>، *پیانو*<sup>۳</sup>، *راه رفتن مرد مرده*<sup>۴</sup> و *فارگو*<sup>۵</sup> گرفته تا *فول مانتی*<sup>۶</sup>، *ویل هانتینگ خوب*<sup>۷</sup>، *علامتهایی با دود*<sup>۸</sup>، *یک چیزی در مورد مری وجود دارد*، *نجات سرباز رایان*<sup>۹</sup> و *شکسپیر عاشق*.

کتاب حاضر شامل مندرجات چاپ اول به همراه فصلی جدید، خطاب به نویسندگانی است که خیال دارند همراه با تغییرات سریع فناوری و فرصتهای جدید و متعدد تغییر کنند. علاوه بر این با کتابها، جشنواره‌ها و مسابقاتی که اطلاعاتشان به‌روز شده است، بر حجم ضمايم افزوده‌ام. اما دستورالعمل تهیه سوپ بامیه برای فیلمنامه‌نویس به همان شکل سابق مانده است، زیرا عده‌ای معتقدند که تغییر آن بیش از این ممکن نیست و همه متفق‌القول‌اند که آشپزی و فیلمنامه‌نویسی بسیار به هم شبیه‌اند.

حتی خانه‌ام نیز بعد از اولین چاپ این کتاب تغییر کرده است؛ به ماردی گراس نیواورلئان نقل مکان کرده‌ام تا شاهد تجربیات کارناوالی سرخ‌پوستان بومی در اوکلاهما باشم و در عین حال از گرفتن جای جین هافمن<sup>۱۰</sup> در منصب تدریس مطالعات سینمایی و ویدئویی در دانشگاه اوکلاهما لذت ببرم. نوشتن و تدریس در اینجا در ایالتی که خانه ویل راجرز<sup>۱۱</sup> است، افتخاری بزرگ محسوب می‌شود. هر وقت این پیشگفتار را به پایان برسانم، به طور مثال به بازنویسی متنی کم‌دی مشغول می‌شوم که قراردادش را بسته‌ام؛ متنی برای جاز نیوزیلند.

- 
1. character-centered
  2. *Pulp Fiction*
  3. *The Piano*
  4. *Dead Man Walking*
  5. *Fargo*
  6. *The Full Monty*
  7. *Good Will Hunting*
  8. *Smoke Signals*
  9. *Saving Private Ryan*
  10. Jeanne Hoffman
  11. Will Rogers

علاوه بر این، از اولین چاپ این کتاب به بعد این افتخار را داشته‌ام که افکارم را درباره نوشتن آثار کمدی به روی کاغذ بیاورم. این نوشته‌ها در انتشارات دانشگاه کالیفرنیا و با عنوان *بلند خندیدن: نوشتن فیلمنامه کمدی‌محور*<sup>۱</sup> در دسترس است.

توصیه‌ام به نویسندگان در سراسر دنیا چیست؟

ساده است. مصرانه با بهترین آرزوهای قلبی از شما دوستان عزیزم می‌خواهم که به نوشتن داستانهایی که دغدغه نوشتنش دست از سرتان بر نمی‌دارد، ادامه دهید. آنها داستانهایی هستند که باید روایت شوند. از فرایند این نوع داستان‌گویی لذت ببرید. شکلی از نوشتن که می‌تواند اقصا نقاط جهان پهناور را در نوردد: فیلمنامه‌نویسی.

اندرو هورتون

نورمن، اوکلاهما

آوریل ۱۹۹۹

## سپاسگزاری

بسیاری کسان، از جمله دانشجویانم در شکل‌گیری افکارم درباره فیلمنامه‌نویسی کمک کرده‌اند.

اما به طور خاص می‌خواهم از همسر صبورم، اودت<sup>۱</sup>، تشکر کنم. برای ساعتها، روزها و هفته‌هایی که به من کمک کرد تا نوشتن برایم ممکن شود. آن هم وقتی که مطمئن بودم ترجیح می‌دهد کار دیگری انجام دهد.

ادوارد دایمنبرگ<sup>۲</sup>، ویراستار انتشارات دانشگاه کالیفرنیا، هوادار و حامی قدرتمندی بود که این پروژه را از مرحله ایده تا بازنویسی نهایی هدایت کرد. کسانی که دست‌نویسهایم را خواندند هم نقشی بسیار مهم و انتقادی داشتند که فکر می‌کنم بسیار سودمند بود. به ویژه از ربکا فریژر<sup>۳</sup>، که مدیریت انتشار را به عهده داشت، و پاولا سیزمار<sup>۴</sup>، که مسئول ویرایش کارم در انتشارات بود، تشکر می‌کنم.

می‌خواهم به تمامی دوستان و همکارانی که قسمتهایی از متن دست‌نویشت را خواندند و آن را در شکلهای مختلف مطالعه کردند و به پروراندن هوشمندانه‌تر ایده‌های کتاب کمک نمودند، درود بفرستم.<sup>۵</sup>

سرانجام، اگر لذت دادوستد با تمام دانشجویان فیلمنامه‌نویسی‌ام وجود نداشت، کتابی هم در کار نبود: آنها در تمام این سالها در دانشگاه لویولا در نیواورلئان، دانشگاه میشیگان، دانشگاه نیواورلئان، دانشگاه لوئیزیانا استیت، کالج

---

1. Odette

2. Edward Dimendberg

3. Rebecca Frazier

4. Paula Cizmar

۵. در اینجا نویسنده تعداد زیادی از اسامی همکاران و دانشجویان خود را ذکر کرده است که به علت حجم بسیار زیاد، از آوردن آنها در متن فارسی اجتناب می‌شود (م).

بروکلین (CUNY)، آکادمی هنرهای دراماتیک بلغارستان، در کنار دانشجویانی که از روسیه، یونان و کشورهای دیگر داشته‌ام، همراه من بودند. تمام شما با انرژی، بینش، کار سخت و اصالت خود، به نوشتن این کتاب کمک کردید.

همچنین این کتاب را به همه فیلمنامه‌نویسانی تقدیم می‌کنم که دریافتند هومر، سافو<sup>۱</sup>، موراساکی<sup>۲</sup>، شکسپیر، مولیر، تولستوی، دیکنز، آستن<sup>۳</sup>، چخوف، مارکز<sup>۴</sup>، آلیس واکر<sup>۵</sup>، میلان کوندرا<sup>۶</sup>، ایتالو کالوینو<sup>۷</sup> و کیت شوپن<sup>۸</sup> از بزرگ‌ترین فیلمنامه‌نویسان بوده‌اند. گرچه بسیاری از آنها پیش از ظهور تصویر متحرک می‌زیستند. البته مثل همیشه تشکر ویژه‌ای دارم از فیلمنامه‌ها، فیلمها و خنده شفافبخش و کارناوالی آثار پرستون استرجس<sup>۹</sup>، و به خصوص متشکرم از لوئیس بونوئل<sup>۱۰</sup> که با سرسختی و در عین حال طراوت محض به ندای «نامعقول بودن» سینما و زندگی پاسخ داد.

#### سپاسگزاری تکمیلی چاپ دوم

بسیار تشکر می‌کنم از انتشارات دانشگاه کالیفرنیا و ناشر دیگرم سوزان ساموئل و ریچل برشتن. ناشری صبور و شوخ طبع که در کتابهای بسیاری همراهی‌ام کرده است. به نشان سپاس و احترام سری تکان می‌دهم برای لو هانتز، برادری که در عرصه دشوار کردن فیلمنامه‌ها از روی «سطح داغ آسفالت روح» (خودش دوست دارد این‌طور بگوید) همواره همراهی‌ام کرده است ...<sup>۱۱</sup>

1. Sappho
2. Murasaki
3. Austen
4. Marquez
5. Alice Walker
6. Milan Kundera
7. Italo Calvino
8. Kate Chopin
9. Preston Sturges
10. Luis Buñuel

۱۱. در اینجا نیز اسامی بسیاری ذکر شده که به دلیل حجم زیاد، در ترجمه فارسی حذف شده است (م).

## مقدمه مترجم

نوشتن در تمام عمر، یادگیری نوشتن است.  
مارگريت دوراس

خواندن کتاب هورتون برای من آغازگر مطالعاتم درباره باختین و خواندن کتابهایش بود. چرا که اساس این کتاب بر نظریات این نظریه‌پرداز روس بنا شده است. باختین فیلسوفی است که نوشته‌هایش حوزه‌های گسترده و متنوعی از مطالعات علوم انسانی را پوشش می‌دهد؛ از جمله مطالعات زبان‌شناسی، انسان‌شناسی، ادبیات، تاریخ و فرهنگ عامه. تمرکز نظری کتاب هورتون بر ادبیات کارناوالی است. بنابراین در ادامه در توضیحی که در بیان این اصطلاح خواهد آمد، سعی می‌کنم برای خواننده‌ای که چندان با نظریات باختین آشنایی ندارد، این بحث را روشن کنم. اما مطالبی که ذکر خواهم کرد تنها تا آنجا پیش خواهند رفت که به فهم زمینه اصلی کتاب هورتون یاری رسانند. مطالعه بیشتر بر عهده خوانندگان علاقه‌مندی خواهد بود که این نظریات را جذاب و خواندنی بیابند.

در این مقدمه، ادبیات کارناوالی به ترتیب در سه مرحله مورد بحث قرار خواهد گرفت:

الف) در ابتدا شرحی کلی از مفهوم کارناوال خواهد آمد؛ اینکه کارناوال به طور کلی به چه معنایی به کار می‌رود و ریشه‌های آن به چه زمانی برمی‌گردد.  
ب) در مرحله بعد به آنچه باختین از کارناوال در ذهن دارد، اشاره می‌شود؛ خواهیم دید که چگونه باختین با تکیه بر مفهومی قرون وسطایی راه به انگاره‌هایی کاملاً نو می‌برد که نزد او کاربرد ویژه‌ای می‌یابند.



ج) در مرحله سوم، استفاده‌ای که هورتون از کارناوال باختینی در خلق فیلمنامه شخصیت‌محور می‌کند، شرح داده می‌شود.

اما قبل از ورود به این مباحث توجه خواننده را به ایده اصلی این کتاب جلب می‌کنم؛ ایده‌ای که بزرگ‌ترین جذابیت این کتاب و در عین حال مهم‌ترین دستاورد آن به شمار می‌رود و آن استفاده از یک نظریه نسبتاً معاصر برای خلق عملی یک متن است؛ به همین دلیل بخش اعظم این کتاب بر تمرینهایی عملی بنا شده که آبخخور آنها آراء باختین است. این آراء در نگاه اول به نظر می‌رسد جز در حوزه نظری جایگاه دیگری ندارد؛ اما خواهیم دید که چگونه هورتون از آنها برای خلق فیلمنامه استفاده می‌کند. در واقع هورتون هم‌زمان با توضیح و تفسیر نظریه باختین از خواننده می‌خواهد که متن یک فیلمنامه را پیش برد و به پایان برساند. در این مسیر خوانندگان ممکن است متوجه شوند که بسیاری از مطالب و توصیه‌های نویسنده را قبلاً در کتابهای فیلمنامه‌نویسی یا نظریه ادبی خوانده یا از کسی شنیده‌اند. اما رویکرد هورتون باعث می‌شود تمام دانسته‌های قبلی مان را این بار از زاویه‌ای دیگر ببینیم و آنها را در فضای کارناوالی که مد نظر اوست، درک کنیم. به این معنا این کتاب می‌تواند راهگشای استفاده از نظریه‌های بسیاری باشد که طی سالها مطالعه در وجود ما رخنه کرده‌اند و ما خواهان اعمال آنها در آثارمان هستیم. غلبه بر شکاف بین نظریه و عمل که بسیاری از نویسندگان و هنرمندان با آن مواجه‌اند موردی است که فقدان آن به وضوح در فرهنگ ما به چشم می‌آید و خودنمایی می‌کند. بر این اساس این کتاب می‌تواند در وهله اول چگونگی استفاده از یک نظریه در خلق یک اثر هنری را آموزش دهد. هر چند انتخاب این نظریه بسیار مهم است. چنانچه هورتون از میان بسیاری نظریه‌پردازها باختین و از میان بسیاری نظریه‌های او، بحث کارناوال را برمی‌گزیند، چنانچه خواهید دید ظرفیت شگفت‌انگیزی برای عجین شدن با مباحث فیلمنامه‌نویسی دارد.

#### الف) شرح کلی مفهوم کارناوال

جستجوی نقطه آغازی برای نظریه کارناوال کار دشواری نیست. چرا که مثل همیشه

ما را به آراء افلاطون و ارسطو باز می‌گرداند. ذکر نظریه‌های این دو، به صورتی کلی و نه چندان دقیق، بیش از همه از این نظر اهمیت دارد که در مقایسه، جایگاه باختین و تصویری را که او از کارناوال در ذهن دارد، برایمان روشن تر می‌سازد. به علاوه آگاهی بر این نکته نیز مهم است که بی‌تردید باختین نخستین نظریه‌پرداز نیست که در این حوزه به طرح نظریه‌هایش پرداخته است.

در مورد افلاطون بسیار جالب است که در خیالها و ایده‌های او مثل همیشه با چرخشی جدی و اساسی مواجه می‌شویم. او در وهله اول کارناوال را محملی برای آرامش انسان و از سر گذراندن دوره فراغتی از کارهای شاق و نزدیکی نژاد بشر با خدایان و حتی مشارکت آنها با خدایان در نظر می‌گیرد و بر این اساس کارناوال را به نظریه آرمان‌شهرگرایی پیوند می‌دهد. موردی که در نظریه کارناوال باختینی هم مشاهده می‌شود. اما در این دیدگاه خود تجدیدنظر می‌کند و معتقد می‌شود که با وجود ارتباط بسیار مؤثر حرکات موزون جشنواره‌ای با سلامت جسمی و روحی و از طرف دیگر با نیایش دیونوسوسی، کارناوال ایده مناسبی برای آرمان‌شهر محسوب نمی‌شود، چرا که هرج و مرج محور آن است و انسانها را از خود بی‌خود می‌کند. توجه کنید که همین بُعد بعدها چقدر مورد علاقه و دغدغه خاص باختین قرار می‌گیرد. کتاب قوانین افلاطون منبعی است که برای مطالعه بیشتر در این زمینه راهگشاست.

نظر ارسطو در باب جشنواره‌ها تابع عقیده او در باب موسیقی است. به نظر می‌رسد او هم بر سر دوراهی عجیبی قرار گرفته باشد. به هر حال دست آخر به این نتیجه می‌رسد که جوانان طبقات بالای جامعه نباید به موسیقی نزدیک شوند، در مقابل جوانان طبقات پایین تر اجازه خواهند داشت مطابق میل خود رفتار کنند و یک مفر هم برای نخبگان باز می‌کند: آنها تنها در شرایطی می‌توانند به موسیقی و مراسم جشنواره‌ای نزدیک شوند که با هدف تزکیه باشد! ارسطو معتقد است که موسیقی تزکیه‌گر شعفی در انسان ایجاد می‌کند که به هیچ وجه مضر نیست. آراء ارسطو در باب جشنواره‌ها در کتاب سیاست او یافتنی است. بر این اساس در دوران کلاسیک

جشنواره‌های گوناگونی برپا می‌شده‌اند. از آن میان می‌توان از جشنواره‌های دیونوسوس و همچنین جشنواره ساتورنالی<sup>۱</sup> یاد کرد که به هر صورت الگویی روشن از کارناوال این دوران در اختیار ما می‌گذارند.

جشنواره دیونوسوس همان‌طور که از نامش پیداست در ارتباط با دیونوسوس است. ساتورن نیز خدای کشاورزی و دامداری است و در دورانی که یادآور عصر طلایی تاریخ روم است به این سرزمین رونق، برکت و حاصلخیزی بخشیده بود. این جشنواره از هفده دسامبر به مدت هفت روز ادامه داشته است. جشنی شگفت‌انگیز مملو از خوراکیهای بسیار و انواع لذت‌جوییهای دیوانه‌وار که مکان آن خیابانها و میادین عمومی روم باستان بوده است. جیمز فریزر در کتاب شاخه زرین بحث تمام و کمالی درباره این جشنواره‌ها ارائه می‌دهد.

مهم‌ترین اتفاقی که در این مراسم مایه شادمانی شرکت‌کنندگان می‌شد و به جشنواره نیرویی سرشار می‌بخشید، دگرگون ساختن جایگاههای تثبیت‌شده‌ای بود که به نظر می‌رسد جز در کارناوال در جای دیگری امکان تحقق نمی‌یافتند. از بین رفتن تمایزات طبقاتی - موردی که همواره دغدغه مردمان در روزگار مختلف بوده است - امری است که در اسطوره ساتورن تجلی واقعی و ملموس یافته بود و حالا این جشن بارقه‌ای از زمان گمشده، یا به تعبیر میرچا الیاده «روز ازل»، را به ذهن متبادر می‌کرد. مرزها و حدود خلع‌یدها و از بین رفتن سلسله‌مراتب در این کارناوال تا وارونگی کامل و بی‌چندوچون ارباب و برده پیش می‌رفت. اربابان جای خود را به بردگان داده و سر میز آنان خدمت می‌کردند و مادام که خوردن و نوشیدن برده به سر نیامده و سفره غذا برچیده نشده بود، ارباب دست به غذا نمی‌برد.

ساختار ساتورنالی<sup>۱</sup> به گونه‌ای بوده که به منظور به وجود آوردن امکان خلع‌ید، شاهی ساختگی خلق می‌کرده است؛ شاهی که با قرعه انتخاب می‌شده و دست

۱. Saturnalia؛ جشنواره‌ای هفت‌روزه در روم باستان برای بزرگداشت ساتورن، که حدود هفده دسامبر آغاز می‌شد.

آخر تمام فرمانها را او صادر می کرده است. فردی که به طور موقت این قدرت را به دست می آورد که تا هر فرمانی صادر کند.

میرچا الیاده در کتاب *اسطوره بازگشت جاودانه*، علاوه بر جشنواره‌های دیونوسوس و ساتورنالیا به جشنواره‌هایی در فرهنگهای دیگر نیز اشاره می کند؛ جشنهایی که با هدف براندازی نظم زمان گذشته، اعاده آشوب نخستین و سرانجام تکرار فعل خلقت انجام می گرفته است. به اعتقاد الیاده برگاه نشستن شاه کارناوالی (میر نوروزی) خوار کردن شهریار واقعی و فروپاشی موقتی همه نظامات اجتماعی، همه از اغتشاش ازلی، از واژگونی نظم و سلسله مراتب حکایت می کند. جشنهای مذکور به تعبیر الیاده نشانه‌ای بودند از برافتادن همه عرفها و دگرگونی و جابه‌جایی همه نظامها و در یک کلام، بازگشت همه صورتها و نظامها به بی صورتی و بی نظمی. در واقع شاید بتوان گفت در این مراسم شاهد بروز توفان دیگری هستیم که همه مردم را غرق و نابود می کند تا راه را برای پیدایش نسل تازه‌ای از بشر، که از نو آفریده می شود، آماده سازد.

جشن دوازده روزه کریسمس در واقع شکل جدید ساتورنالیا در قرون وسطا بوده که بعدها در اروپا با تغییراتی مبدل به کارناوالی شد که آن را با عنوان *ماردی گرامی شناسیم*؛ روزی که به سه‌شنبه متبرک معروف است و قبل از چهارشنبه توبه واقع شده است. ای بسا پژوهشگران بتوانند در مورد ساختار کارناوالی در آیینهای چون میر نوروزی در ایران، سخنها بگویند. حتی شاید بازتابهای ادبیات کارناوالی در اثری چون *گنجینه الاسرار عمان سامانی* بهتر بتواند منظور ما را از مفهوم ادبی کارناوال روشن سازد.

باری کارناوال آیینی است که با مشارکت جمعی مشخص و به نمایشی بدل می شود که همه در آن شرکت دارند. آیینی که طی آن مناسبات حاکم اجتماعی دگرگون می شود و طبعاً بسیاری از امتیازات، قواعد و ممنوعیتهای اجتماعی هم زیر پا گذاشته می شود و بدین معنا نظم معمول را ولو به طور موقت و محدود نفی می کند.

## ب) آنچه باختین از کارناوال در ذهن دارد

باختین در تحقیقی که طی آن به بررسی تاریخچه طنز در ادبیات و شرح کارناوال در نوشته‌های ادبی پرداخته، موضوع ادبیات کارناوالی را مطرح کرده است، اما در واقع با نوشتن کتاب *رابله و دنیایش* است که پژوهش او در باب این موضوع صورتی نظام یافته به خود می‌گیرد. *رابله و دنیایش* اکنون به عنوان اثری مهم درباره مطالعات رنسانس در نظر گرفته می‌شود. باختین در این کتاب سعی دارد وجوه پنهان و نادیده گرفته شده اثر *رابله* را روشن کند و به علاوه، تحلیلی از نظام اجتماعی آن دوران به دست دهد. در این میان، دو مفهوم اساسی را مطرح می‌کند؛ یکی مفهوم کارناوال که باختین آن را به عنوان یک نهاد اجتماعی مطرح می‌کند و دیگری رئالیسم گروتسک که به عنوان یک سبک ادبی بسیار مورد توجه او قرار می‌گیرد.

مفهومی که باختین از کارناوال در نظر دارد شامل خصوصیتی است که به روشنی قابل تمیزند. مهم‌ترین مفهوم در ارتباط با کارناوال، گروتسک و به طور خاص رئالیسم گروتسک است که به معنای اهمیت اصل جسمانی و مادی حیات، یعنی انگاره‌های بدن و برخی اعمال فیزیکی انسان است، آن هم به جهت نقش مهمی که در فرایند تغییر بر عهده دارند. اما عناصر دیگری که در کارناوال اهمیتی حیاتی دارند، از این قرارند؛ واژگونی سلسله‌مراتب، تاج‌گذاری فردی احمق یا پست به عنوان پادشاه، دادن اختیارات و امتیازات بی‌شمار به این پادشاه دروغین و سپس خلع‌ید او با توهین و تحقیر و گاهی به قتل رساندن. این فرایند با عنوان کلی خلع‌ید قابل بررسی است. از دیگر عناصر می‌توان به دعوت کردن همگان به کارناوال، حضور همه‌جانبه زبان کوچه و بازار، خنده، ضیافت، ارتباط کارناوال با تغییر فصول و ایده مرگ و رستاخیز، استفاده از نقاب و تجربه قرارگیری در نقش‌های متنوع، تعلیق سلسله‌مراتب، از بین رفتن ترس از مرگ و پیگیری آن با تولد دوباره، فرجام‌ناپذیری، باز بودن و آرمان‌شهر‌گرایی اشاره کرد.

و اما اصطلاح دیگر مورد بحث باختین، چندآوایی است. او به بهترین نحوی این اصطلاح را در بحث از رمانهای داستایوفسکی و بیش از همه در کتاب *بوطیقای*

داستایوفسکی شرح داده است. باختین در کتابی که در سال ۱۹۲۹ درباره داستایوفسکی منتشر کرد او را مبدع رمان چندآوایی دانسته است. هر چند او از دوران باستان گونه‌های مختلفی از ادبیات چندصدایی را بازشناسی می‌کند، اما معتقد است که چندآوایی در داستایوفسکی به کمال خود می‌رسد و تمام وجوه پنهان این پدیده در آنجا آشکار می‌شود. او از آثار داستایوفسکی به عنوان شاخص‌ترین نمونه آثار چندصدایی نام می‌برد. باختین معتقد است که در آثار داستایوفسکی با شخصیتی روبه‌رو می‌شویم که آوایش همچون آوای نویسنده در رمانهای متعارف، طرح و ترسیم می‌شود. سخن شخصیت درباره خودش و درباره جهان همان‌قدر مهم است که سخن نویسنده‌ای که در عرف معمول می‌نویسد. شخصیت در اینجا سخنگوی نویسنده نیست و به درجه‌ای منحصر به فرد از استقلال در آثار ادبی دست یافته است. در مقابل، باختین نمونه بارز آثار تک‌گویانه را آثار تولستوی می‌داند؛ او معتقد بود که در آثار تولستوی آوای بدیلی در کنار آوای نویسنده حضور ندارد.

بر این اساس می‌توان به این جمع‌بندی رسید که در یک اثر چندآوایی یک زاویه دید واحد و مسلط در روایت وجود ندارد. یا به عبارت دیگر یک اثر چندآوایی با تمام نیرو در مقابل زاویه دید مسلط مقاومت می‌کند و حاضر نیست در صدای واحد نویسنده محو و نابود شود. شخصیت‌های چنین اثری اهداف، آرزوها و خواسته‌های خود را در قالب‌های کلامی مختلف بیان می‌کنند و رشد و دگرگونی آنها مستلزم تعامل صداهای گوناگون به طرق مختلف و در زمانهای مختلف است.

ج) استفاده هورتون از کارناوال باختینی در خلق فیلمنامه شخصیت‌محور تمرکز کتاب هورتون همان‌طور که از عنوان آن پیداست بر شخصیت است. او خود خیلی ساده توضیح می‌دهد که بی‌تردید دلیل این تأکید، برتری شخصیت بر داستان یا روایت نیست. بلکه تنها به این دلیل است که تمرکز همیشه - در اکثر کتابهای فیلمنامه‌نویسی - بر داستان بوده است. او معتقد است فیلمنامه‌ای که در آن شخصیت با اعتبار نظری متفاوتی پرداخت شده باشد، در واقع امکانات بالقوه‌ای را آشکار

می‌کند که از نظر باختین تنها می‌توانست در رمان متجلی شود. بر این اساس امر کارناوالی در کتاب او اصطلاحی است که بر معنای پایان باز، گفتمان چندآوایی و قابلیت‌های نهفته شخصیت دلالت می‌کند.

هورتون بسیار تلاش می‌کند خلق شخصیت‌های چندآوایی را به خواننده پیام‌رساند. او در وهله اول معتقد است که سینما به لحاظ توانایی‌اش در فراتر رفتن از زمان و مکان و ارائه جهان چندآوایی بسیار شبیه رمان عمل می‌کند. شخصیت از نظر او موجودی است که به فرهنگ و صداها‌ی بسیاری تعلق دارد که در هر لحظه معین یکی از این صداها غالب می‌شود و لاجرم ما را متوجه وجهی از شخصیت می‌کند که قبلاً نمی‌شناخته‌ایم. به این ترتیب ما دائماً در حال کشف شخصیت هستیم. در چنین شرایطی بدیهی است که امکان بررسی و تفسیر شخصیت به طور کامل میسر نباشد. دقت کنید که این راهبرد چقدر از فرم‌های ارسطویی / علت و معلولی فاصله می‌گیرد. وقتی باختین در ستایش داستایوفسکی از «طبیعت لاینحل شخصیتها»ی او سخن می‌گوید، دقیقاً به همین وجه شخصیت اشاره دارد. هورتون در نهایت توصیه می‌کند که تحت چنین شرایطی بهتر است به شخصیت «بیشتر به عنوان یک سؤال نزدیک شویم تا یک حکم».

ویژگی چندآوایی بودن شخصیت، ناخواسته عناصر کارناوالی دیگری را نیز پوشش می‌دهد، به طور مثال نقاب را، به این معنی که شخصیتها در جهان چندآوایی همواره در هاله‌ای از رمز و راز پوشیده می‌شوند. هرگز به طور کامل شناخته نمی‌شوند، هرگز جز با مرگشان پایان نمی‌یابند. مرگ خود یکی دیگر از عناصر کارناوالی است که ما را به عنصر فرجام‌ناپذیری می‌رساند؛ الگوی پایان باز که در ابتدای این قسمت به آن اشاره شد، در واقع تحت پوشش فرجام‌ناپذیری است که هم در فرم و هم در محتوای فیلمنامه‌ها کاربرد می‌یابد.

عنصر محوری دیگری که در کارناوال نقشی اساسی دارد، عدم پابندی به هر گونه قانون خاص است؛ موردی که هورتون بسیار بر آن تکیه می‌کند. هورتون می‌اندیشد که باید قوانین را بشناسید، اما منظور از این شناخت باید فراتر رفتن از آنها

باشد. بنابراین در بخشی از کتاب با عنوان *فراسوی ساختار کلاسیک هالیوود* از نویسندگان دعوت می‌کند که پس از شناخت قوانین از آنها فراتر روند. به علاوه شکستن قوانین و الگوها در بحث ادبیات کارناوالی یادآور عنصر خلع ید نیز هست. شرایطی که تحت آن تمام قوانین اعتبار خود را از دست می‌دهند و شخصیتها می‌توانند به هر شکلی در آیند، الگوهای روایت می‌توانند هر فرم دلخواهی را بپذیرند. تنها قانون مسلط خیال‌پردازی، شادمانی و آزادی است که در کارناوال امکان ظهور می‌یابند.



## مقدمه

چیزی که امروز نیاز داریم کم از انقلاب نیست. نیاز داریم با کلیشه خشن برخورد کنیم و در امور مستعمل، ملال آور و تجربه شده آشوب درافکنیم. لری گلبرت<sup>۱</sup>

تهیه کنندگان جان فیلمنامه نویسان را به لب می‌رسانند. فیلمنامه نویسان بیش از اینکه زندگی‌شان را وقف نوشتن کنند، صرف «ایده گویی»<sup>۲</sup> می‌کنند. استودیوها به صورتی بی‌وقفه فیلمهایی را وارد چرخه می‌کنند که به طرز غیرخلاقانه‌ای کپی فیلمهای قبلی‌اند.

نظیر چنین گفته‌ای جوهره هجو<sup>۳</sup> فوق‌العاده دقیق مایکل تالکین<sup>۴</sup> از صنعت سینماست، بازیگر<sup>۵</sup>، فیلمی که در سال ۱۹۹۲ مخاطبان را بیدار و در عین حال شگفت‌زده کرد. فیلمنامه تالکین فرصت جدیدی در اختیار رابرت آلتمن<sup>۶</sup> کارگردان

---

1. Larry Gelbert

۲. pitching به این معناست که فیلمنامه‌نویس ایده‌اش را در جذاب‌ترین شکل ممکن برای تهیه‌کننده شرح دهد با این امید که سرمایه پروژه تأمین شود. تهیه‌کنندگان اغلب به دنبال توصیف کوتاه و موجز ایده هستند: توصیفی ۳۰ ثانیه‌ای یا حتی ۳ ثانیه‌ای. به طور مثال ایده ۳ ثانیه‌ای بیگانه (ریدلی اسکات، امریکا، ۱۹۷۹) این بود: «یهودیها در فضا» (م). به نقل از منبع زیر:

Clarks, Vivienne et al., *Complete A-Z Media and Film Studies Handbook*, Hodder Arnold, 2007.

3. satire

4. Michael Tolkin

5. *The Player*

6. Robert Altman

قرار داد تا آنچه سالها قبل در فیلمهای اولیه‌اش انجام داده بود، بار دیگر به انجام رساند: او در مقابل کلیشه‌های امریکایی واکنش نشان داد و آنها را ویران ساخت. آن هم از طریق قرار دادن همان کلیشه‌ها در جلوی ما با چنان جزئیات مبالغه‌آمیز یا غیرمبالغه‌آمیزی که می‌توانستیم بلند بلند به آنها بخندیم و آنچه را در پس کلیشه‌هاست، ببینیم.

تخریب و نابودی کلیشه‌های موجود در شخصیت، داستان و ساختار، محور این مطالعه است. به بیان دقیق‌تر، ما در اینجا علاقه‌مند به خلق شخصیت‌هایی قوی‌تر، زنده‌تر، پویاتر و چالش‌برانگیزتر در فیلمنامه‌هایی هستیم که فراسوی آن چیزی است که لری گلبرت آن را «مستعمل، ملال‌آور و تجربه‌شده» می‌خواند.

من درباره فیلمهایی چون *کازابلانکا*<sup>۱</sup>، *یک شب اتفاق افتاد*<sup>۲</sup>، *مرد آرام*<sup>۳</sup>، *ماجرای نیمروز*<sup>۴</sup>، *گنجهای سیه‌را مادره*<sup>۵</sup>، *میلدرد پیرس*<sup>۶</sup>، *در بارانداز*<sup>۷</sup>، *بازگشت هفت همکلاسی سابق کالج*<sup>۸</sup>، *تلما و لوئیز*<sup>۹</sup>، *مقهور قانون*<sup>۱۰</sup>، *سکوت بره‌ها*<sup>۱۱</sup>، *پسران محل*<sup>۱۲</sup>، *نابخشوده*<sup>۱۳</sup>، یا فیلمهای خارجی *بازی دشوار*<sup>۱۴</sup>، *توت‌فرنگیهای وحشی*<sup>۱۵</sup>، *دزد دوچرخه*<sup>۱۶</sup>، *قطارهای تحت مراقبت دقیق*<sup>۱۷</sup>، *داستان توکیو*<sup>۱۸</sup>، *قاعده بازی*<sup>۱۹</sup>، *از نفس*

1. *Casablanca*
2. *It Happened One Night*
3. *The Quiet Man*
4. *High Noon*
5. *The Treasure of Sierra Madre*
6. *Mildred Pierce*
7. *On the Waterfront*
8. *The Return of the Secaucus Seven*
9. *Thelma & Louise*
10. *Down by Law*
11. *The Silence of the Lambs*

۱۲. *Boyz N the Hood*، این فیلم در ایران به نام «پسران دار و دسته» نیز معروف است، اما به دلیل تأکیدی که بر «محل» در فیلم می‌شود، پسران محل را ترجیح دادیم (م).

13. *Unforgiven*
14. *The Crying Game*
15. *Wild Strawberries*
16. *The Bicycle Thief*
17. *Closely Watched Trains*
18. *Tokyo Story*
19. *Rules of the Game*

افتاده<sup>۱</sup>، ۴۰۰ ضربه<sup>۲</sup>، تنهایی دونده دوی استقامت<sup>۳</sup>، سینما پارادیزو<sup>۴</sup>، اروپا اروپا<sup>۵</sup>، ایزدان باید دیوانه باشند<sup>۶</sup>، دوران کولیها<sup>۷</sup>، وِرای کوچک<sup>۸</sup> و زندگی من به عنوان یک سگ<sup>۹</sup> صحبت می‌کنم. همچنین سریالهای تلویزیونی بی نظیری چون «مش»<sup>۱۰</sup>، «دلمرگان خیابان هیل»<sup>۱۱</sup> و «رزان»<sup>۱۲</sup>، به علاوه سریالهای درجه یکی مثل فاخته تنها<sup>۱۳</sup>. تمام این فیلمها و پروژه‌های تلویزیونی رضایت مخاطبان را جلب کردند، برنده جوایز بسیاری شدند و برخلاف بسیاری فیلمهای دیگر که به دست فراموشی سپرده شدند، مدتهای مدید در ذهن ما باقی ماندند.

این فیلمها و برنامه‌های تلویزیونی از بسیاری ژانرها و مرزهای ملی عبور کرده‌اند، اما همان‌طور که فلائری او کانر<sup>۱۴</sup> می‌گوید در این فیلمها «شخصیت‌پردازی است که کنش داستان را خلق می‌کند» و نه موارد پیرامونی دیگر. هر چند قسمت اعظم خوراک هالیوود به بهای از دست رفتن شخصیت، طرح<sup>۱۵</sup> محور شده است، با وجود این آرزومندم که در این مطالعه راهکارها و مفاهیمی ارائه دهم که به نویسندگان در خلق و بسط شخصیت‌های واقعی‌تری یاری رساند. اما این ابدأ به این معنا نیست که همه توجه ما باید وقف داستان، ساختار و عناصر دیگر شود. در حقیقت تمرکز ما بر روی شخصیت باید به شما کمک کند تا به روایت از چشم‌اندازی بنگرید که از طریق آن بتوانید بسیاری کلیشه‌ها را که معمولاً روی پرده به ما ارائه

1. *Breathless*
2. *Blows 400*
3. *The Loneliness of the Long Distance Runner*
4. *Cinema Paradiso*
5. *Europa Europa*
6. *The Gods Must Be Crazy*
7. *The Time of the Gypsies*
8. *Little Vera*
9. *My Life as a Dog*

۱۰. M\*A\*S\*H، بیمارستان جراحی سیار ارتش (م).

۱۱. Hill Street Blues، سریال ۱۹۸۱-۱۹۸۷ (م).

۱۲. Rosanne، سریال ۱۹۸۸-۱۹۹۷؛ رزان نام شخصیت اصلی این سریال است (م).

13. *Lonesome Dove*
14. *Flannery O'Connor*
15. plot

می‌شوند، پشت سر بگذارید. به علاوه باید قادر باشیم به صداهای «دیگر» نیز گوش بسپاریم. برای مثال، لوئیس بونوئل، کارگردان سوررئالیست، تصور خود از فیلمنامه‌نویسی را درباره فیلم مشهورش *سگ اندولسی*<sup>۱</sup> (۱۹۲۹) که آن را با همکاری دوستش سالوادور دالی<sup>۲</sup> نوشت، چنین شرح داده است:

تنها قانون ما خیلی ساده بود: هیچ ایده یا تصویری که به نوعی می‌توانست خود را به توضیحی عقلانی مربوط کند، پذیرفته نبود. ما باید همه درها را به روی امور غیر عقلانی می‌گشودیم و فقط تصاویری را نگه می‌داشتیم که غافلگیرمان می‌کرد؛ بدون تلاش برای توضیح (بونوئل، ۱۹۸۳، ۱۰۴).

توصیه‌ای شگفت‌انگیز به نویسندگان و البته تهدیدآمیز برای تهیه‌کنندگان و رؤسای استودیوها. چنین توصیه‌ای حداقل «به زعم» آنها پرمخاطره است و سرانجام دلیل اینکه چرا کلیشه‌ها تا این حد آرامش‌بخش‌اند، همین است.

جورج روی هیل، کارگردان - نویسنده‌ای که کارنامه حرفه‌اش دربرگیرنده برخی از دوست‌داشتنی‌ترین فیلمهای هالیوود طی بیست و پنج سال گذشته است (بوچ کسیدی و ساندنس کید<sup>۳</sup>، نیش<sup>۴</sup>، دنیا به روایت گارپ<sup>۵</sup>، و سلاخ‌خانه شماره پنج<sup>۶</sup>) اظهار کرده که تنها یک فیلم در سال ۱۹۹۱ دیده که او را جذب خود کرده است: *سینما پارادیزو* (هیل، ۱۹۹۱). این فیلم مرا دیوانه خود کرد، اما جای شگفتی نبود که هیچ یک از ناظران جدید هالیوود آن را در فهرست خود قرار ندادند. هر چند جلوه‌های ویژه مهیج و پرهیاهوی *بتمن*<sup>۷</sup>، *شکارچیان روح*<sup>۸</sup> یا *ترمیناتور ۲* و یا طراحی دکور *دیک تریدی*<sup>۹</sup> یا *ادوارد دست قیچی*<sup>۱۰</sup> تحسین‌برانگیز است، اما این فیلمها

- 
1. *Andalusian Dog*
  2. *Salvador Dali*
  3. *Butch Cassidy and the Sundance Kid*
  4. *The Sting*
  5. *The World According to Garp*
  6. *Slaughterhouse Five*
  7. *Batman*
  8. *Ghostbusters*
  9. *Dick Tracy*
  10. *Edward Scissorhands*

حقیقتاً برای مدت زمان طولانی به عنوان داستانهای جذاب و عمیق درباره انسانهای واقعی که تنگناهای اخلاقی و وضعیتهای دشوار (کمیک یا دراماتیک) را تجربه می‌کنند، در ذهن ما باقی نمی‌مانند. با وجود این، به طور کلی فیلمهای عامه‌پسندی که هالیوود در سالهای اخیر به صورتی بی‌وقفه تولید کرده است، «الگوی هالیوود» است که بسیاری از کتابهای «چگونه بنویسیم» همه‌جا، در طبقات کتاب‌فروشیها، آن را تبلیغ می‌کنند.

در مقابل سینما پارادیزو (به نویسندگی و کارگردانی جوزپه تورناتوره<sup>۱</sup>، ۱۹۸۹) که جایزه اسکار را به خود اختصاص داد، داستان پسری است که پدرش از جنگ بازنگشته است؛ پسر (طبق عنوان فیلم) در سالن سینمای شهر کوچکی در ایتالیا بزرگ می‌شود و با یک آپاراتچی پیر دوست می‌شود. این قصه‌ای بی‌نهایت ساده است. با وجود این یک بار تماشای آن کافی است تا دیگر هرگز نتوانید فراموشش کنید. چرا؟ پاسخهای گوناگونی به ذهن می‌رسد، اما در مرکز همه آنها خود پسر است. ما او را به خاطر می‌آوریم: چهره‌اش، کنشها<sup>۲</sup>، حال و هوا<sup>۳</sup> و شخصیتش را. او این‌گونه در خاطرم می‌ماند چون می‌دانیم - چه بتوانیم به روشنی آن را بیان کنیم یا نه - که شخصیت او متکی است بر آنچه فلانری او کانر آن را «چشمه‌های زیرزمینی» می‌داند «که زندگی بخش‌اند». سینما پارادیزو فقط تا اندازه‌ای درباره سینما و بهشت است. اما مهم این است که در سطح تجربه هسته‌ای<sup>۴</sup>، درباره پسر بچه‌ای است که باید بدون پدر بزرگ شود. همین تجربه هسته‌ای کلید مهمی در شخصیت او و در نتیجه در خود فیلم است. بدون آن ما داستانی نه چندان جدی خواهیم داشت پر از حسرت فیلمهای گذشته.

همین ستیز<sup>۵</sup> شخصیت و روایت است که برونو بتلهایم<sup>۶</sup>، در صحبت از نیاز

---

1. Giuseppe Tornatore  
 2. action  
 3. mood  
 4. core experience  
 5. struggle  
 6. Bruno Bettelheim

طبیعی و بسیار مبرم کودکان به قصه‌های پریان در ذهن دارد و آن را در تحقیقش با عنوان کاربرد جادو: معنا و اهمیت قصه‌های پریان<sup>۱</sup> (۱۹۸۹)، بازگو کرده است. به سادگی می‌توان «سینمای نوعی معاصر هالیوود» را با آنچه بتل‌هایم به آن تاخته است، جایگزین کرد: ادبیات مدرن کودکان که «آنها را از کشمکشهای<sup>۲</sup> درونی عمیقی که ریشه در انگیزه‌های بدوی ما دارد، محروم کرده است.» با توجه به این گفته بتل‌هایم که «در مقابل، قصه‌های پریان این دغدغه‌ها و تنگناهای وجودی را بسیار جدی می‌گیرد و دقیقاً به آنها می‌پردازد»، می‌توان امکان جایگزینی فیلمنامه شخصیت‌محور را با قصه‌های پریان مطرح ساخت. روشن است که چنین دغدغه‌ها و تنگناهای درونی، جوهره فیلمهای کنش / ماجرا / طرح‌محور نیستند.

باید گفت که آن دغدغه‌ها و تنگناها در قلمرو طرح‌های شخصیت‌محورند. یک منتقد اخیراً اظهار داشت که به نظر می‌رسد هیئت‌های اجرایی هالیوود شروع به یادگیری این نکته کرده‌اند که «پول هنگفت لزوماً به معنی پول هنگفت نیست؛ هزینه‌های سر به فلک کشیده تولید از دست می‌روند و در نتیجه بهتر است در این زمانه دشوار بر فیلمهای کم‌هزینه‌تر اما انسانی‌تر شرط‌بندی کرد» (هینسون، ۱۹۹۰). شخصیت‌ماده خام ضروری است که نویسنده باید با آن کار کند.

لاجوس اگری، هنرنگارش نمایشی

اگر می‌خواهید فیلمنامه‌ای بنویسید، پس یک فیلمنامه بنویسید. در واقع اگر می‌خواهید فیلمی بسازید، خیلی ساده بسازید. شما به فیلمنامه نیاز ندارید؛ تنها به فیلم خام نیاز دارید، یک دوربین و پول برای گرفتن و چاپ فیلم.

ژان لوک گدار<sup>۳</sup> عادت داشت بگوید که برخی از بهترین فیلمهایش اصلاً فیلمنامه‌ای نداشته‌اند. او در مسیرش به محل فیلمبرداری در هر کافه‌ای که برای صرف قهوه توقف می‌کرده، با شتاب‌زدگی یادداشتهایی روی دستمال سفره‌های کاغذی می‌نوشته و این تنها نوشته‌های اوست. به هر حال حقیقت این است که بیشتر

1. *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*

2. conflict

3. Jean-Luc Godard

فیلمسازان این گونه عمل نمی کنند: به دلایل هنری و اقتصادی ترجیح آنان این است که قبل از حرکت دوربین، متنی مکتوب از آنچه فیلم خواهد شد، داشته باشند. بی شک تهیه کنندگان نیز به این روش اعتقاد دارند و بنابراین نیاز به نویسندگان مطرح می شود.

هیچ کس برای نوشتن، نیاز به خواندن کتابی درباره چگونه نوشتن ندارد. با وجود این وقتی برای نخستین بار درگیر نوشتن فیلمنامه ای داستانی می شوید، به منظور کشف قسمتهای دشوار این فرایند، قسمتهایی که باعث نگرانی و آشفتگی تان می شود و به زعم دیگران باید بیشتر به آن پردازید، راهنمایی اشخاص کارآموده می تواند کمک بسیار مؤثری باشد. در این کتاب روشی اختیار شده است تا هم برای مبتدیان و هم نویسندگان باتجربه و کارآمد مفید باشد. هرطور می خواهید از آن استفاده کنید. شاید برخی بخواهند قدم به قدم از برنامه پیشنهادی بخش سه پیروی کنند، درحالی که برخی دیگر تنها خواندن بخشهایی خاص را سودمند ببینند. انتخاب با شماست. اگر برخی مطالب یا پیشنهادات مفید به نظر برسند یا تعدادی از صفحات این کتاب به فیلمنامه تان کمک کند، احساس شادی و رضایت خواهیم کرد.

نوشتن آنچه به فیلمنامه هالیوودی مبتنی بر طرح سه پرده ای<sup>۱</sup> معروف است، در بی ظرافت ترین شکل خود، همان چیزی است که من فیلمنامه میکروویوی می خوانم. تلاشی برای تهیه فوری غذا یا مخلوط کردن چندین عنصر طبق دستورالعمل، تنظیم تایمر و پختن همه اینها در زمانی بسیار کوتاه. برخی غذاها که به این روش تهیه می شوند، ممکن است خوب از آب در آیند، اما به فرض داشتن حق انتخاب، ترجیح من غذای پخته شده در فر خواهد بود؛ غذایی که نیمی برنامه ریزی و نیمی بداهه پردازی در آن دخیل باشد.

من در نیواورلئان زندگی و کار می کنم نه در لوس آنجلس. این به معنای اهمیت آشپزی، خوردن و موسیقی جاز است. مسلماً، ممکن است مردم قهوه را در

---

1. three-act

میکروویو داغ کنند، اما هیچ نیواورلثانی‌ای که برای خود احترام قائل است، سوپ بامیه یا غذای دیگری را در آن ماشین درست نخواهد کرد! آنچه برای تهیه بسیاری از بهترین غذاهای اروپایی نیاز دارید، خمیرمایه است، یعنی سس آرد و کره (یا روغن) که قبل از اضافه کردن هر چیز دیگری به آرامی بجوشد تا به رنگ قهوه‌ای تیره (فندقی) درآید.

خمیرمایه، ستون فقرات است؛ به عبارت بهتر خصیصه هسته‌ای<sup>۱</sup> شخصیت و فیلمنامه شما محسوب می‌شود. همان‌طور که یک کتاب آشپزی نیواورلثانی توضیح می‌دهد: «آگاهی از اینکه سوپ بامیه غذایی است که نوعی سس - خمیرمایه دارد، شگفت‌انگیز است. خمیرمایه به کلی حل می‌شود اما ترکیب و مزه آن جزء اصلی سوپ بامیه است.» (کالین و کالین، ۱۹۸۹، ۱۱۱؛ تأکید روی جملات آخر از جانب من است).

بله، قضیه از این قرار است.



بگذارید ضمن حرکت به سوی مبارزه با کلیشه‌ها، خطوط کلی پروژه شخصیت‌محورمان را نیز با جزئیات بیشتر ترسیم کنیم.

### نکته شماره ۱ درباره شخصیت

فیلمنامه شخصیت‌محور، شخصیت را نه به عنوان یک وضعیت ایستا از بودن، بلکه به مثابه فرایند پویای شدن که ما آن را امر کارناوالی<sup>۲</sup> می‌خوانیم، ترسیم می‌کند. به طور خلاصه، امر کارناوالی توصیف‌کننده یک وضعیت همواره در حال تکوین

1. core characteristic

۲. carnivalesque، با ترکیبهای غریب، باژگونی هنجارهای مورد انتظار و امر گروتسک عجیب است. امر کارناوالی معمولاً به صورت تغییرات ناگهانی از طرز بیان عالی به نازل ظاهر می‌شود، حال چه این طرز بیان عامیانه و گویش منطقه‌ای باشد و چه زبان محاوره‌ای یا فحاشی. شخصیت‌های کارناوالی خصوصیات حیوانی و انسانی را درهم می‌آمیزند یا خصوصیات نامتعارف دیگری را به نمایش می‌گذارند (به نقل از: پل کاستانیو، راهبردهای نمایشنامه‌نویسی جدید، ترجمه مهدی نصرالله‌زاده، تهران: سمت (م)).



است که در آن شخصیت به عنوان وجودی متشکل از «صداها» بسیار که در درون ماست، بازشناخته می‌شود. هر صدا با تاریخ، نیازها، علایق، محدودیتها، شادیه‌ها و ضرباهنگ<sup>۱</sup> خود.

ما در بخش یک به امر کارناوالی با جزئیات بیشتر خواهیم پرداخت. مطالعه شخصیت، ناگزیر نظریه‌های روان‌شناسی و حتی روان‌کاوی را که فروید و پسا فرویدها و دیگران بسط و توسعه داده‌اند، به ذهن متبادر می‌کند. هر چند این نظریه‌ها کاربرد خودشان را دارند، اما به هر حال در مرکز مطالعه ما نیستند. در مقابل، اتکای ما به آراء نظریه‌پرداز روسی، میخائیل باختین، خواهد بود. بحث او درباره زبان، ادبیات، هویت، فرهنگ و کارناوال، در تقابل با جوامع غیر کارناوال‌گرا، مستقیماً با مباحث فیلمنامه‌نویسی ما ارتباط دارد و بر این مباحث تأثیرگذار است.

به علاوه ارجاع به محیط کارناوالی نیواورلئان - محل زندگی ام - کمک بسیار مؤثری خواهد بود. زیرا برخلاف لوس آنجلس، نیویورک و بقیه ایالات متحده، کل فرهنگ «کرسنت سیتی» بر طبق آنچه قبل یا بعد از ماردی گرا<sup>۲</sup> به وقوع پیوسته، شکل گرفته است. ماردی گرا روز کارناوال است که هر ساله در «سه‌شنبه متبرک»<sup>۳</sup> روز قبل از چهارشنبه توبه<sup>۳</sup> برگزار می‌شود.

در واقع، معنای کارناوالی جذاب‌ترین بخش بسیاری از فیلمها و مجموعه‌های تلویزیونی است. داین فرالوف<sup>۴</sup> نویسنده، نگرش خود را نسبت به مفهوم «جهان قضاوت‌ناشدنی»<sup>۵</sup> تعریف می‌کند (۱۹۹۲، ۲۶۶)؛ جهانی که در آن شخصیتها، نژادها

1. rhythms

۲. Mardi Gras، روز قبل از چهارشنبه توبه که به سه‌شنبه متبرک معروف است. مردم این روز را جشن می‌گیرند و کارناوال برپا می‌کنند (م).

۳. Ash Wednesday، هفتمین چهارشنبه قبل از عید پاک و نخستین روز لذت، چهارشنبه توبه نامیده می‌شود و در این روز بسیاری از مسیحیان به نشانه توبه به پیشانی خود خاکستر می‌مالند (م).

4. Diane Frolov

5. anondjudgmental universe

و گونه‌های مختلف در هر سنی می‌توانند هم‌زیستی داشته باشند، از هم یاد بگیرند و در جامعه حامی یکدیگر باشند.

مفهوم «جهان قضاوت‌ناشدنی» معرف روح کارناوال است: ضیافت‌شدنی که در آن هر چیزی می‌تواند اتفاق بیفتد یا اتفاق می‌افتد. به علاوه به منظور ایجاد هماهنگی با امر کارناوالی:

### نکته شماره ۲ درباره شخصیت

فیلمنامه شخصیت‌محور دل به دریا می‌زند.

جفری گودل<sup>۱</sup> در بازنگری «فاجعه» تجارت سینمای هالیوود در اوایل سال ۱۹۹۲ به این نتیجه می‌رسد که «برای بردن باید قمار کرد» (۱۹۹۲، ۳۲). و جان تیلور در پاییز ۱۹۹۱ در مجله نیویورک می‌نویسد که با توجه به دردهای بی‌شماری که استودیوهای بزرگ با آن دست به گریبان‌اند، «باید از خداشان باشد که سینمای وودی آلن، رویه اصلی تولیداتشان را به خود اختصاص دهد» که منظور، فیلمهای شخصیت‌محور و کم‌هزینه وودی آلن است.

یکی از جنجالی‌ترین نکته‌های تلما و لوئیز چه بود؟ ساده است: «چرا آنها باید به گراند کانیون بروند؟»

زیرا این شخصیت آنهاست که شرایط<sup>۲</sup> را رقم می‌زند.

لوئیز

ما تسلیم نمی‌شیم، تلما.

تلما

پس نذار دستتون به ما برسه.

لوئیز

از چی حرف می‌زنی؟

1. Jeffrey Goodell  
2. circumstances

تلما

(به گراند کانین اشاره می‌کند)

برو.

لوئیز

برم؟

تلما به او لبخند می‌زند.

تلما

برو.

آنها به همدیگر نگاه می‌کنند. بعد سمت ماشینهای پلیس برمی‌گردند که مانند سدی پشت سرشان قرار دارند. به یکدیگر می‌نگرند. لبخند می‌زنند.<sup>۱</sup> تلما و لوئیز دل به دریا می‌زنند. کالی کوری این‌گونه نخستین فیلمنامه‌اش را پیش می‌برد. او آگاهانه شروع به نوشتن خارج از محدوده آنچه قبلاً دیده شده است، می‌کند. او خیلی ساده می‌گوید: «من هیچ چیز برای از دست دادن نداشتم» (۱۹۹۱)، تأکید روی جمله کوری از جانب من است). بی‌تردید «هیچ چیز برای از دست دادن» تبدیل به «همه چیز برای به دست آوردن» می‌شود: او در سال ۱۹۹۲ برنده اسکار بهترین فیلمنامه غیراقتباسی شد.

کوری دل به دریایی می‌زند که بسیاری منتقدان از جمله وولف اشنایدر، تدوینگر فیلم امریکایی، گفته است امروزه نویسندگان بیشتری باید دل به آن دریا بزنند: «جانب احتیاط را گرفتن اغلب به معنای تکرار همان چیزهاست ... شاید اگر همه ما که داستانهایی می‌گوییم، ریسک بیشتری بکنیم و به جای رجوع به بیرون و به ساختارهایی که با موفقیت دیگران به وجود آمده است، به روان و درون خودمان رجوع کنیم، حرفهای بیشتری برای گفتن بیابیم».

تعداد بسیار اندکی از فیلمهای هالیوودی در اواخر دهه ۱۹۸۰ و اوایل دهه ۱۹۹۰ ریسک می‌کردند. به طوری که دیوید تامپسون، منتقد و رمان‌نویس، در اوایل

۱. کالی کوری، *تلما و لوئیز*، فیلمنامه نهایی، ۵ ژوئن ۱۹۹۰. تمام نقل‌قولها از این نسخه فیلمنامه است.

دهه ۱۹۸۰ اظهار می‌دارد که «فیلمها تقریباً به پایان خود رسیده‌اند» (۱۹۸۱، ۲۳). دلایل او؟ وی توضیح می‌دهد: «بحران به اوج رسیده فیلم امریکایی این است که فیلمها درخور فرهنگ مبتنی بر تخیل نبودند». او با صحبت از فیلمهایی مشابه فیلمهای مورد بحث ما، سخنش را به پایان می‌رساند: «تصور می‌کنم که فیلمهای امریکایی هرگز ارزشمند نبوده‌اند، اما آنها اغلب آنقدر به مخاطبان علاقه‌مند نزدیک می‌شوند و آنها را بر سر شوق می‌آورند و مجذوب می‌کنند که در نهایت می‌توانند هر کسی را تحت تأثیر قرار دهند». فیلمنامه شخصیت‌محور بی‌شک علاقه‌مند به آن نوع قدرت و نفوذ عاطفی است که اگر نه با «همه» دست کم با طیف وسیع و متنوعی از مخاطبان ارتباط برقرار کند.

#### نکته شماره ۳ درباره شخصیت

در فیلمنامه شخصیت‌محور ما و شخصیتها با انتخابهای اخلاقی دشوار و اغلب متناقضی روبه‌رو می‌شویم.

پسران محل (به نویسندگی و کارگردانی جان سینگلتون<sup>۱</sup>) شخصیتش را که مردی است جوان، سیاه‌پوست و اهل جنوب مرکزی لوس‌آنجلس بر سر دوراهی اخلاقی مرگ و زندگی قرار می‌دهد. این است که این درام شخصیت‌محور معاصر که با قدرت با مخاطبانش صحبت می‌کند، به طرزی باورنکردنی عامل طغیانها و حتی مرگهای ماههای آغازین نمایش خود در سال ۱۹۹۱ شناخته می‌شود. به هر حال چنانچه استیو نیکولیدز<sup>۲</sup> (۱۹۹۱)، تهیه‌کننده، بیان می‌کند این خشونتها به دلیل کاربرد غیرمسئولانه خشونت در فیلم سینگلتون نبود. او یادآور می‌شود که هر فیلم شوارتزنگر<sup>۳</sup> (آرنولدی) خشونت بیشتری را داراست. آنچه مخاطبان را تحت تأثیر قرار داد، صداقت بی‌واسطه و حقیقت محض در بیان خشونت موجود در تمام پیچیدگیهای اخلاقی معاصر بود. فیلم آشکارا از گسستن زنجیر خشونتی که مردان

---

1. John Singleton  
2. Steve Nicolaidis  
3. Schwarzenegger

جوان سیاه‌پوست را در بند کرده است، حمایت می‌کرد. این امر در سخنرانی پایانی پدر نمایانده می‌شود، سخنرانی قدرتمندی که حتی تا حدودی «موعظه‌گرایانه» به نظر می‌رسد. درک سینگلتون از شخصیت و مکان به طرز دردناکی درست است و صحت این امر با به آتش کشیده شدن لوس آنجلس در بهار ۱۹۹۲ آشکار می‌شود. و بدین گونه بسیاری از تصاویر پیشگویانه او به ذهن متبادر می‌گردد.

ارسطو در این باب کمک می‌کند. او می‌نویسد: «عملاً تمام تفاوتها در شخصیت انسان ناشی از تمایز بنیادین میان خوبی و بدی است، تمایزی که موجب شد نژاد انسانی منقسم گردد» (۱۹۴۷، ۶).

#### نکته شماره ۴ درباره شخصیت

فیلمنامه شخصیت‌محور اغلب برخی یا بسیاری از «قوانین» کذایی فیلمنامه‌نویسی هالیوود را می‌شکند.

عدم پایبندی به هر گونه قانونی، ذات امر کارناوالی است. فیلمنامه‌نویسان خوب، همچون نوازندگان موسیقی جاز از رمزها، شیوه‌ها، سبکها، سنت ژانرها و گرایشها آگاه‌اند، اما از آنها فراتر می‌روند. بر این اساس سالها «قانون» هالیوود این بود که «وسترنها فروش نمی‌روند» و یا غالباً می‌گفتند «درامهای تاریخی هرگز جواب نمی‌دهند». با وجود این رقصنده با گرگها<sup>۱</sup> (مایکل بلیک،<sup>۲</sup> ۱۹۹۰) و نابخشوده (دیوید وب پیوپلز،<sup>۳</sup> ۱۹۹۲) اثبات کردند که همه در اشتباه‌اند. جنگهای داخلی تابو بودند (با این فرض که «چه کسی اهمیت می‌دهد؟»)، اما بر باد رفته<sup>۴</sup> (سیدنی هاوارد و دیگران، ۱۹۳۹) همچنان فیلمی است که همپای *کازابلانکا* (جولیوس و فیلیپ اپشتاین<sup>۵</sup> و هاوارد کوچ،<sup>۶</sup> ۱۹۴۲) و تعداد اندکی از دیگر فیلمها، معرف «هالیوود» به بهترین صورت است.

1. *Dances With Wolves*
2. Michael Blake
3. David Webb Peoples
4. *Gone With The Wind*
5. Philip Epstein
6. Howard Kotch

بار دیگر به کارناوال در نیواورلئان بازگردیم. بله، شما می‌توانید یک راهنما برای پیمودن مسیرهای باشگاههای سازمان یافته کارناوال را بخرید (که krewes نام دارد)، اما پرشورترین کارناوال در کارناوال از سوی باشگاههای نیواورلئانیهای سیاه‌پوست امریکایی با عنوان «قبایل سرخ‌پوست» سازمان یافته است که هیچ مسیر راهپیمایی مشخصی ندارند. آنها در تمام طول روز هرطور که می‌خواهند پرسه می‌زنند. هیچ برنامه، قانون، مسیر و اجباری در روز سه‌شنبه متبرک، برای این قبایل وجود ندارد. جورج لپسیتز<sup>۱</sup> (۱۹۹۰)، تاریخ‌نگار فرهنگی، این قبایل را به دقت مورد مطالعه قرار داده است. باید توجه کرد که این قبایل متشکل از سیاهان کارگری هستند که به طور جمعی «روایت مهمی درباره گذشته، حال و آینده‌شان» نقل می‌کنند. او بر شخصیت چندآوایی<sup>۲</sup> چنین رویدادهایی تأکید می‌کند که به صورت «لباس، گفتار، رقص و موسیقی» نمود می‌یابد.

به عبارت دیگر، سرخ‌پوستان سه‌شنبه متبرک همچنان که هویت قومی و اشتراکی خود را شکل می‌دهند، قوانین خود را نیز خلق می‌کنند.

#### نکته شماره ۵ درباره شخصیت

فیلمنامه شخصیت‌محور از تأثیر زیاد تجربه‌ها و خصیصه‌های هسته‌ای بر زندگی شخصیتها آگاه است. اموری که مخاطب همچون خود شخصیتها، شاید و شاید هم خیر، آنها را می‌فهمد و با آنها همذات‌پنداری می‌کند.

بازی دوشوار (۱۹۹۲) به نویسندگی و کارگردانی نیل جوردن بسیاری را در صنعت سینما شگفت‌زده ساخت. این فیلم کوچک شخصیت‌محور انگلیسی که در بخش «فیلمهای خارجی» شرکت کرده بود، ثابت کرد که در میان توده‌ای از مخاطبان «نفوذ» دارد و اسکار بهترین فیلمنامه غیراقتباسی را در سال ۱۹۹۳ از آن خود کرد.

1. George Lipsitz

۲. multivoiced character، راهبردهای کلامی متعددی را در یک شخصیت واحد جمع می‌کند. این شخصیت قادر است سطح زبان یا رویکرد بدان را «در یک چشم به هم زدن» تغییر دهد (به نقل از: راهبردهای نمایشنامه‌نویسی جدید - م).

فراسوی بسیاری از موضوعات جنجالی و بحث برانگیز که در فیلم مطرح می شود - از سیاست و مذهب گرفته تا نژاد و همجنس گرایی - همچنان که شخصیتها بسط و گسترش می یابند و به ما معرفی می شوند، تأثیری عمیق از خود بر جای می گذارند. در انتهای فیلم و به هنگام بازاندیشی به کل داستان، چنین به نظر می رسد که شگفتیهای گوناگون موجود در فیلمنامه نیل جوردن با توجه به شخصیت فرگوس<sup>۱</sup> اجتناب ناپذیرند. شاید این سؤال پیش بیاید که چرا چنین آدمی در IRA<sup>۲</sup> شخص اول است؟ چرا او از دستورها آن طور که باید اطاعت نمی کند؟ چرا تصمیم می گیرد آرزوی «دشمنی» در حال مرگ را برآورده سازد تا او بتواند دوست دخترش را ملاقات کند؟ و چرا وقتی راز هویت آشکار می شود، تصمیم به ماندن می گیرد؟

بسیاری فیلمنامه های کم اهمیت تر همه اینها را توضیح می دهند: شاید فرگوس به عنوان یک بچه قبلاً مورد ضرب و شتم قرار گرفته یا ماجرای عشقی تأسف باری داشته است و یا در مجموعه ای از تصاویر بازگشت به گذشته<sup>۳</sup> ببینیم که او همواره با حیوانات مهربان بوده، اما برخلاف خواستش مجبور شده است در IRA آدمکشی حرفه ای شود و از این قبیل چیزها. اما موفقیت نیل جوردن در این است که فرگوسی زنده، واقعی و مجاب کننده خلق کرده است، به طوری که ما تجربه ها و خصیصه های هسته ای شخصیت او را بدون آگاهی کامل از آنها می شناسیم یا درک می کنیم. در فیلم از آن دست بازگشت به گذشته های ساده و عقده های فرویدی که به آسانی مشخص شود، خبری نیست، اما روایت فیلم شخصیتی را ارائه می کند که سرانجام در ذهن ما به عنوان فردی با مرکزیت قوی نقش می بندد، مرکزیتی که منشأ رفتارها و کنشهای اوست.

یک مثال دیگر. در پایان دوره اخیر تدریس در کلاس آشنایی با فیلم از دانشجویان خواستم تا سه فیلم برتر مورد علاقه شان را که در آن ترم دیده اند، انتخاب

1. Fergus

۲. ارتش جمهوری خواه ایرلند (م).

3. flashback

و اعلام کنند. دایره رقبا شامل پدرخوانده<sup>۱</sup>، پنجره عقبی<sup>۲</sup>، کینگ کونگ<sup>۳</sup>، همشهری کین<sup>۴</sup>، همه مردان رئیس جمهور<sup>۵</sup>، نامیدانه در جستجوی سوزان<sup>۶</sup>، نخستین فیلم فلینی<sup>۷</sup>، نخستین فیلم رنوار<sup>۸</sup>، و تولید اخیر یوگوسلاوی - هالیوود، دوران کولیهای امیر کوستوریتسا<sup>۹</sup> (در ایران: کاستاریکا) (کلمبیا پیکچرز، ۱۹۸۹) بود. هیچ رقابتی در بین نبود، دوران کولیها برنده مطلق بود.

چگونه چنین چیزی ممکن است؟ این فیلم به ظاهر ناشناخته که با هزینه دو میلیون دلار و با حضور جمعی از بازیگران گمنام یوگوسلاویایی به زبان رومانیایی ساخته شده بود، چه داشت که پدرخوانده و همشهری کین نداشتند؟ دانشجویان پاسخ دادند: حسی تکان دهنده و عمیق نسبت به رمز و راز موقعیت بشر که حقیقتش هرگز بر آنان آشکار نمی شود. فیلم مدام جلوی چشمشان ظاهر می شد: آنان نمی توانستند فراموشش کنند. قصه کولیهای معاصر یوگوسلاویایی که بچه های خود را به اسلاوهای ایتالیایی می فروشند، آنان را تسخیر خود کرده بود و به واسطه موقعیتهای کمیک یا اندوه بار آنها را به جایی می برد که هرگز قبلاً نبوده اند. فیلم دل به دریا می زند و این مخاطره، ارزش و اهمیت بسیاری دارد (به علاوه این فیلم به دلیل سخن گفتن از منازعه ای که به سقوط و فروپاشی یوگوسلاوی منجر شده است، پیشگویانه جلوه می کند).

ملاحظه کنید که این چقدر در مورد سکوت بره ها (تد تالی،<sup>۱۰</sup> ۱۹۹۱) نیز مصداق دارد. هر چند ما درمی یابیم که تجربه هسته ای کلاریس، شخصیت اصلی، نیاز به سازگاری با مرگ پدرش می باشد که یک افسر اجرایی قانون بوده است، اما

1. *Godfather*
2. *Rear Window*
3. *King Kong*
4. *Citizen Kane*
5. *All the President's Men*
6. *Desperately Seeking Susan*

۷. روشناییهای وارسته، ۱۹۵۰ (م).

۸. دختر آب، ۱۹۲۴ (م).

9. *Emir Kusturica*
10. *Ted Tally*



بسیاری پرسشهای دیگر بی‌پاسخ می‌ماند. مادرش چه می‌شود؟ شخصیتی که به طور کلی بیشترین تأثیر را بر رشد و پرورش کودک، به خصوص یک دختر جوان دارد. در فیلم به این واقعیت مهم و پرمعنا هرگز اشاره نمی‌شود و هرچند هدف کلاریس - برای مأمور اف‌بی‌آی شدن - به تحقق می‌پیوندد، ما حس می‌کنیم که او هنوز کیلومترها تا پایان سفر ادیسه‌وارش در پیش دارد.

این نکته در رابطه با شخصیت هانیبال لکتر<sup>۱</sup> بسیار روشن‌تر به چشم می‌آید. او نه تنها در پایان فیلم از بند آزاد شده است («شام را با یک دوست خواهم خورد») بلکه ما هرگز به درک درستی از شخصیت یا تجربه هسته‌ای او نایل نمی‌شویم. ما شکاف بین درک عمیق او از ذات و طبیعت انسانی را حس می‌کنیم و بنابراین توانایی او را نیز در کمک به دیگران از یک سو و نیاز درونی‌اش به کشتن و خشونت از سوی دیگر درمی‌یابیم.

قلمرو بین دانسته‌ها و ندانسته‌ها درباره شخصیت ما را به نکته نهایی رهنمون می‌شود:

#### نکته شماره ۶ درباره شخصیت

فیلمنامه شخصیت‌محور حاکی از این است که وای تجربه‌ها و خصیصه‌های هسته‌ای، رمز و رازی وجود دارد؛ قلمروی از درک و آگاهی که ما نمی‌توانیم به طور تمام و کمال به دانستنش نایل شویم و درکش کنیم. ویلیام گلدمن عبارتی وضع کرد که اغلب میان اهالی هالیوود تکرار می‌شود: «هیچ کس همه چیز را نمی‌داند». او به کل صنعت سینمای امریکا اشاره دارد. نکته شماره ۶ درباره شخصیت به گوناگونی قانون گلدمن اشاره دارد: هیچ یک از ما هرگز هیچ کس از جمله خودش را به طور کامل نمی‌شناسد. شاعر قدیم ژاپن یوشیدا کنکو<sup>۲</sup> می‌گوید: «به راستی زیبایی زندگی در عدم قطعیت آن است». به شخصیت بیشتر به عنوان یک سؤال نزدیک شوید تا یک حکم. این کتاب درباره درک و یادگیری نوشتن فیلمنامه‌هایی است که برای میلیون‌ها مخاطب رضایتی عمیق و همیشگی دارد؛

1. Hannibal Lecter  
2. Yoshida Kenko

فیلمنامه‌هایی چون سکوت بره‌ها، سینما پارادیزو، تلمنا و لوئیز، دوران کولیه‌ها. اما من می‌خواهم این کتاب چیزی بیش از یک کتاب «چگونه بنویسیم» باشد. همچنین به چرایی در مفهومی گسترده علاقه‌مندم که فراتر از مرزهای سینمای سنتی هالیوود می‌رود.



فیلمنامه شخصیت‌محور نوعی علامت تجاری ثبت شده یا بخشی مشخص و به رسمیت شناخته شده با یک برجسب خاص در فروشگاههای عرضه‌کننده فیلمهای پرفروش نیست. به علاوه یادآوری این نکته مهم است که فیلمهای کلاسیک هالیوودی به طور سنتی پیرامون شخصیت‌های قوی و جاذبه ستاره‌ها بنا شده‌اند. بنابراین نمی‌توان هیچ مرز ساده‌ای بین هالیوود در مقابل اروپا یا فیلمهای مستقل هالیوودی قائل شد. بی‌تردید تمام نکته‌های ارائه شده در این کتاب در ساختن شخصیت‌های فیلمهای اکشن / ماجراجویی طرح‌محور نیز به کار می‌رود. اما من از اصطلاح شخصیت‌محور استفاده کرده‌ام، به این دلیل که به بهترین وجه توصیف‌کننده فیلمهایی است که تماشای آنها را دوست دارم؛ فیلمهایی که همچنین مورد علاقه بسیاری از افراد دیگر نیز هستند - فیلمهایی از هالیوود یا جاهای دیگر. به علاوه اینکه این نوعی از فیلم است که من از نوشتنش لذت می‌برم.

همچنین به یاد داشته باشید که تأکید بر شخصیت در این کتاب به این معنی نیست که نیاز به نوعی ساختار روایی یا هر یک از دیگر عناصر سازنده سوپ بامیه غلیظ فیلمسازی را نادیده بگیریم. ترسیم شخصیت کامل بدون نقطه‌نظر روایی، ساختار داستان و حسی از مکان<sup>۱</sup> و شتاب<sup>۲</sup> امکان‌پذیر نیست. حتی در فیلمی چون *شام من با آندره*<sup>۳</sup> (۱۹۸۲) اثر لویی مال که در آن دو بازیگر، آندره گرگوری و والاس شاون<sup>۴</sup>، ۱۱۰ دقیقه در طول شام با هم حرف می‌زنند، روایتی - کلامی و

1. place

2. pace

3. *My Dinner With Andre*

4. Wallace Shawn

بصری - در جریان است که با ظرافت تمام پرداخت شده است. چنان‌که بخش دو این اثر روشن می‌سازد، ساختار در شکل و تأثیر کلی فیلمنامه اهمیت بسیاری دارد و به طرز چشمگیری در نظر گرفته شده است. به هر حال مایلم در این کتاب بر نیاز به بسط و پیشرفت شخصیت‌های قوی‌تر و تخیلی‌تر متمرکز شوم.

فیلمها علاقه عظیمشان به شخصیت را از دست داده‌اند. جای تأمل است که دو شخصیت از شخصیت‌های سال‌های اخیر سینما که بیشترین تبلیغات در موردشان شده، یک کوسه و یک گوریل مکانیکی‌اند.

لری مک‌مورتز<sup>۱</sup>، «شخصیت، تیوپ و مرگ سینما» در کوبیدن بر طبل فیلم بیاید با دقت وارد جزئیات شویم. فرض بنیادین این کتاب ساده است: شکاف بزرگی بین فیلم‌های نوعاً مبتنی بر طرح، به خصوص تولیدات هالیوود و آن دسته فیلم‌هایی که در عمل برنده جایزه آکادمی و دیگر جوایز جهان می‌شوند، وجود دارد. بله من درباره معیارهایی آشکارا متناقض صحبت می‌کنم. هالیوود صنعت است و هدف بسیاری از تولیداتش گیشه است نه جوایز آکادمی یا جشنواره بین‌المللی سان‌فرانسیسکو. در عین حال در پایان هر سال و با نگاهی دقیق‌تر می‌فهمیم فیلم‌هایی که در ذهن ما باقی می‌ماند و اغلب مورد توجه آکادمی قرار می‌گیرد، شخصیت‌هایی به شدت قوی و به یادماندنی دارند. و از آنجا که این داستانها مربوط به آدم‌هایی‌اند که عمیقاً مورد توجه ما هستند، طنینی اخلاقی و عاطفی دارند؛ ما بارها و بارها در سینمای ذهنمان آنها را مرور می‌کنیم.

چنین چیزی در مورد بسیاری از فیلم‌های امروزی مصداق ندارد. واقعیتی که در کاهش عایدی گیشه و درآمد اجاره فیلم انعکاس یافته است. از همه اینها که بگذریم من از بردن پسر پنج ساله‌ام به تماشای لاک پشتهای نینجای عجیب الخلقه نوجوان<sup>۲</sup>: اسرار شهر زمره<sup>۳</sup> (تاد دلیو. لانگن، ۱۹۹۱) لذت می‌برم، اما آیا کسی

1. Larry McMurtry

2. *Teenage Mutant Ninja Turtles II: The Secret of the Ooze*

3. Todd W. Langen

می تواند میان ویژگیهای شخصیتی لئوناردو، میکل آنجلو<sup>۱</sup> و بقیه تمایز بگذارد؟ در مقابل به یاد بیاورید که دیزنی هر یک از کوتوله‌ها را در سفید برفی<sup>۲</sup> (۱۹۳۷) - دکتر، خوشحال، خواب آلود، عطسه‌ای، بداخلاق، خجالتی، خنگول - به گونه‌ای طراحی می کند که به واسطه برخی ریزه کاریها در شخصیتشان در ذهن ما بارز و برجسته باقی می ماند (توجه کنید که نویسندگان انیمیشن هنوز از سوی راهنمای نویسندگان امریکا به رسمیت شناخته نشده‌اند. اسامی پدید آورندگان داستان - فیلمنامه در سفید برفی شامل تد سیرز<sup>۳</sup>، اوتو انگلندر<sup>۴</sup>، ارل هرد<sup>۵</sup>، دوروتی ان بلک<sup>۶</sup>، ریچارد کریدن<sup>۷</sup>، دیک ریچارد<sup>۸</sup>، مریل دو ماری<sup>۹</sup> و وب اسمیت<sup>۱۰</sup> به عنوان اقتباس کنندگان داستان برادران گریم<sup>۱۱</sup> است).

در این متن کوهی را در نظر بگیرید که فیلمنامه نویس مشتاق باید از آن بالا رود تا فیلمی با چنان طنین و شخصیت‌هایی خلق کند که تا مدت‌ها بعد از محو شدن نامشان از روی پرده با ما بمانند.

## موانع نوشتن فیلمنامه شخصیت محور

### کلیات

#### ۱. تأثیر تلویزیون

تلویزیون، دست کم در امریکا در ضدیت با فیلمنامه شخصیت محور عمل می کند؛ به این دلیل که نمایشهای موقعیت<sup>۱۲</sup> محور شخصیت‌های بی خطری را ترجیح می دهد که

- 
1. Michelangelo
  2. *Snow White*
  3. Ted Sears
  4. Otto Englander
  5. Earl Hurd
  6. Dorothy Ann Black
  7. Richard Creedon
  8. Dick Richard
  9. Merrill de Maris
  10. Webb Smith
  11. Grimm
  12. situation

خاطر مخاطبان یا سرمایه‌گذاران را آشفته نمی‌سازد و بر این اساس نوعی یکنواختی و محدودیتی آشکار در حوزه شخصیت به چشم می‌خورد. البته برخی سریالها نیز وجود دارد که به واقع محدودیتهای نویسنده‌گی تلویزیونی را پشت سر می‌گذارد، اما به طور کلی، رویکرد عامه‌پسند به روایت و شخصیت، دست نویسندگان احتمالی را در خلق چندآوایی<sup>۱</sup> شخصیتها می‌بندد: هم‌سرایی بسیاری صداها که آزادانه هرگونه که می‌خواهند صحبت می‌کنند.

در اینجا با اثر استثنایی مواجهیم: سریال کوتاه تلویزیونی *فاخته تنها* که لری مک‌مورتزای ضمن ابراز خرسندی از ساخت آن به این موضوع اشاره می‌کند که فیلمنامه آن بر اساس رمان خودش بوده است. سریالهای کوتاه نسبت به بیشتر فیلمها فرصتهای فوق‌العاده بیشتری برای بسط شخصیت در اختیار نویسندگان خوب می‌گذارند، به این دلیل ساده که در سریال کوتاه، نویسندگان زمان بیشتری در دست دارند. *استالین*<sup>۲</sup> (۱۹۹۲) با هنرپیشگی رابرت دووال<sup>۳</sup>، مثالی است از گسترش‌پذیری که تلویزیون می‌تواند از طریق نویسندگان و فیلمسازان خوش ذوق و مستعد به آن دست یابد.

اندی اشنايدر (۱۹۹۲) که نویسنده‌گی بسیاری از مجموعه‌های تلویزیونی را بر عهده داشته است، در پاسخ به این سؤال که «چگونه می‌توان نمایشی را که در هر فصل مستلزم نوشتن بیست‌وپنج نمایش یک‌ساعته است، تازه و با طراوت نگاه داشت؟» بار دیگر بر شخصیتها تمرکز می‌کند: «ما وجوه تازه‌ای از شخصیت را همچنان مورد کندوکاو قرار می‌دهیم. با اینجاست شگفتی در قلب نمایش می‌توان به تازگی، شادابی و طراوت رسید...».

۱. polyphony، در آثار میخائیل باختین چندآوایی دال بر آن وجه فرهنگ کارناوالی دارد که امکان بیان صداها و نگره‌های مختلف را بدون آنکه تحت نفوذ دیدگاهی رسمی باشند، ایجاد می‌کند (م).

۲. *Stalin*

۳. Robert Duvall

## ۲. زمان همواره رو به کاهش توجه

در این باره تلویزیون تا حد زیادی مسئول است، به خصوص MTV با تدوین مونتاژی سریع که مخاطبان را به گونه‌ای کنترل می‌کند که فرصت اندکی برای مشاهده، توجه و لذت بردن از شخصیتها - چه خوب از کار درآمده باشند، چه خیر - بیابد. البته تدوینی که به فلج شدن ذهن منجر شود خودش تا اندازه‌ای پاسخی است به نیاز به برخورد، کنترل، تحریک و انگیزش مخاطب به گونه‌ای که بی‌هدف دکمه کنترل از راه دور را فشار ندهد تا ده ثانیه از این برنامه را بگیرد و پنج ثانیه از برنامه‌ای دیگر را. آلن پارکر می‌گوید رویارویی اولیه بین میکی رورک<sup>۱</sup> و رابرت دنیرو<sup>۲</sup> در قلب *آنجل*<sup>۳</sup> (۱۹۸۷) به عنوان «یک صحنه فوق‌العاده ده دقیقه‌ای بدون کات (پارکر، ۱۹۸۷) فیلمبرداری شد» و هر چند این صحنه در مرحله برش نهایی، صحنه‌ای طولانی است، اما پارکر فکر می‌کرد که نمی‌توانست تمام ده دقیقه را در فیلم بگنجانند. زیرا «به گمان تهیه‌کنندگان، مخاطبان چنین مدت زمان طولانی را به تماشا نخواهند نشست».

## ۳. نیروانای نینتندو

مارشا کیندر<sup>۴</sup> هوشمندانه تأثیر نمایشهای کودکان را در برنامه‌هایی چون *لاک پشتهای نینجای عجیب‌الخلقه نوجوان* و به خصوص تأثیر نینتندو و بازیهای ویدئویی جوانان را در کتاب *بازی با قدرت در فیلمها، تلویزیون و بازیهای رایانه‌ای*<sup>۵</sup> مورد مطالعه قرار داده است. چنین محرکهای صوتی و نوری و تعامل دیجیتالی احتمالاً جذابیت بسیاری دارند و بی‌تردید در تناسب و هماهنگی دست - چشم بسیار

1. Mickey Rourke

2. Robert De Niro

3. *Angel Heart*

۴. Nirvana، (در سنت بودیسم) بیان صلح و شادی که فرد بعد از رهایی تمام امیال شخصی و فردی خود به دست می‌آورد (م).

5. Marsha Kinder

6. *Playing with Power in Movies, Television and Video Games*

مؤثرند و بنابراین در این سطح بیش از اینکه رسانه‌ای منفی و منفعل باشند، مثبت و مؤثرند و بر اساس تحقیقات کیندر «روایت تعاملی» (۱۹۹۱، ۴) خود را پدید می‌آورند. با وجود این، آنها افراد را به کندوکاو بیشتر در رمز و رازها و هزارتوهای شخصیت انسانی دعوت نمی‌کنند، زیرا در نهایت این گفتگویی است بین ماشین و بازیکن و نه انسانها.

#### ۴. سرعت فراگیر و پراکندگی زندگی امروزی

پراکندگی به عنوان الگوی زندگی امروزی ظاهر می‌شود. زمان بسیار اندکی برای صحبت کردن، قدم زدن یا رؤیا و خیال‌پردازی. نبود هیچ زمان واقعی برای دریافت، تأمل، بروز واکنش، بودن<sup>۲</sup>. بنابراین فیلمنامه‌های با طرح پیچیده از برخی جهات بازتاب زندگیهای توأم با برنامه‌های پیچیده مخاطبان‌اند. تصور من بر این است که این امر تا حدودی روشن می‌کند که چرا بسیاری از فیلمنامه‌های شخصیت‌محور اخیر مثل *رانندگی برای خانم*<sup>۳</sup> (۱۹۸۹)، *رز پریشان*<sup>۴</sup>، *گوجه‌های سبز برشته*<sup>۵</sup> و *مردی در ماه*<sup>۶</sup> (همگی سال ۱۹۹۱) در زمان گذشته روی می‌دهند و در مورد سه تای آخر در گذشته‌ای روستایی (و درباره این حقیقت که همگی آنها نزدیک جنوب اتفاق می‌افتند، چه فکر می‌کنید؟): این فیلمها بر اساس حسی از غربت و دلتنگی بنا شده‌اند. اما گذشته باعث می‌شود طبیعی به نظر بیاید که مردم بیشتر حرف بزنند، بیشتر با هم تعامل داشته باشند، وقت بیشتری برای چیزها بگذارند و اینها اغلب در داستانهای معاصر این‌گونه رخ نمی‌دهند؛ داستانهایی که در زمان حال واقع می‌شوند در بیشتر موارد به سختی گفتگوها و تعامل بیشتری را وارد می‌کنند و این به دلیل شتاب، پراکندگی و تحرک بیش از حد زندگی امروز ماست. فیلمساز فرانسوی ژان

- 
1. media
  2. To Be
  3. *Driving Miss Daisy*
  4. *Rambling Rose*
  5. *Fried Green Tomatoes*
  6. *Man in the Moon*

لوک گدار چنین احساسی را در زندگی امروز در فیلمش *مذکر- مؤنث*<sup>۱</sup> (۱۹۶۶) به دست می‌دهد. شخصیت اصلی<sup>۲</sup> که مردی است جوان، در یک کافه شلوغ و پرهیاهو که سروصدای خیابان و صدای ماشین پین بال داخل کافه بر شلوغی آن می‌افزاید، به دوست دخترش پیشنهاد ازدواج می‌دهد. دختر به جای پاسخ دادن به او می‌گوید قرار ملاقاتش دیر شده و بعداً با او صحبت خواهد کرد و به بیرون می‌شتابد. گدار با کنایه‌ای طنزآمیز اشاره می‌کند که این روزها حتی عاطفی‌ترین لحظات زندگی ما «شلوغ و پرهیاهو» گشته است.

### ویژگی خاص صنعت (سینما)

۵. فیلمنامه‌نویسان و تهیه‌کنندگانی که الگوهای طرح‌محور را ستایش می‌کنند و کتابهای فیلمنامه‌نویسی‌ای که از طرحها بیش از شخصیتها حمایت می‌کنند. بسیاری کتابها (و سمینارها)ی ساختارمحور مثل *فیلمنامه*<sup>۳</sup> اثر همیشه محبوب سید فیلد<sup>۴</sup> یا در این اواخر، *سفر نویسنده: ساختار اسطوره‌ای در خدمت داستان‌پردازها* و *فیلمنامه‌نویسان*<sup>۵</sup> اثر کریستوفر ووگلر<sup>۶</sup> در دهه گذشته تأثیر به شدت منفی روی کیفیت فیلمنامه‌نویسی امریکا داشته‌اند. نکته خیلی ساده این است که تأکید روی ساختار و طرح بدون داشتن درک روشنی از ذات و عملکرد شخصیت اغلب به فیلمنامه‌ای خشک و بی‌روح منتهی می‌شود. شخصیت و کنش به طور تفکیک‌ناپذیری در هم تنیده‌اند. ما باید همواره این گفته ارسطو را به یاد داشته باشیم که «انسانها براساس تمایلات اخلاقی‌شان بهتر یا بدترند؛ اما این کنش و عملکرد واقعی آنهاست که باعث خوش‌بختی یا تیره‌بختی می‌گردد» (۱۹۴۷، ۲۴) این گفته

1. *Masculine-Feminine*

2. protagonist

3. Screenplay

4. Syd Field

۵. *The Writer's Journey: Mythic Structure for Storytellers and Screenwriters*؛ این کتاب با

عنوان *سفر نویسنده: ساختار اسطوره‌ای در خدمت داستان‌پردازها* و *فیلمنامه‌نویسان* در ایران به چاپ رسیده است.

6. Christopher Vogler



ارسطو که داشتن درام بدون شخصیت‌های قوی امکان دارد، اما بدون کنش امکان ندارد، مایه شگفتی است؛ با چنین تعبیری او به واقع پیشاپیش همان الگوی هالیوودی - فیلمنامه‌های با طرح پررنگ و شخصیت‌های کم‌رنگ - را در ذهن دارد. او با این گفته سخنش را به پایان می‌برد: «درحقیقت بسیاری از اشعار تراژیک امروزی، از زمان اریپید<sup>۱</sup>، فاقد عنصر شخصیت‌اند» (تأکید روی جمله آخر از جانب من است).

سیمور چتمن<sup>۲</sup> (۱۹۷۸) از اظهارات ارسطو فراتر می‌رود تا به این واقعیت اشاره کند که درباره نظریه شخصیت چقدر کم نوشته شده است. به علاوه چتمن در باب مناقشاتی به قدمت چندین قرن درباره تقابل کنش و شخصیت، یادآور می‌شود: «هیچ دلیل مسلمی دال بر اولویت یا برتری کنش به عنوان منبع خصایص وجود ندارد». چتمن همان‌طور که درباره منتقدان فرمالیست و ساختارگرا می‌گوید، معتقد است خطر کتابهای ساختار و طرح‌محور این است که آنها به شخصیت به عنوان محصول طرح می‌نگرند و بر این اساس آن را به عنوان شریک و همراه تلقی می‌کنند و نه به عنوان شخصیت.

در نهایت تعداد کمی از این کتابها (اگر نگوییم هیچ کدام) امکانات محتمل و عملی سینمای اروپایی و مستقل را ورای / بالای / به علاوه «هالیوود» به فیلمنامه‌نویسان ارائه می‌دهند.

مایکل ایلیس<sup>۳</sup> فیلمنامه‌نویس باتجربه هالیوود و تلویزیون (که صدها نمایش تلویزیونی از جمله «مبصر»<sup>۴</sup>، «همه در خانواده»<sup>۵</sup> و «شو مری تایلر مور»<sup>۶</sup> و فیلمهایی

---

۱. Euripides (۴۸۴-۴۰۷ ق.م)، شاعر تراژدی‌سرای آتنی است. او را از جمله روشنفکران یونانی می‌دانند که تمام دقت خود را در درون انسان گذاشت و مبشر افکار نو بود که جامعه یونانی کمتر آن را می‌پسندید. آثار او عبارت‌اند از: *مده آ*، *هیپولیت*، *هلن*، *آندروماک*، *ایفی‌ژنی* در *تاوریس*.

2. Seymour Chatman  
3. Michael Elias  
4. Head of the Class  
5. All in the Family  
6. The Mary Tyler Moore Show

چون بچه فرایسکو و بی سرو پا را در کارنامه خود دارد) اخیراً با نارضایتی گفته است «دستورالعمل» نویسندگی که به واسطه تعداد زیادی از کتابهای فیلمنامه‌نویسی و شماری از سمینارها و کارگاههای آموزشی فیلمنامه‌نویسی ارائه می‌شود و مورد حمایت قرار می‌گیرد «کابوس وار» است (۱۹۹۱). بحث او بر سر این است که بسیاری از رؤسای استودیوها زیر بیست و پنج سال و دارای مدرک کارشناسی ارشد هستند که این دوره‌های «سریع» را گذرانده‌اند و تنها یکی دو کتاب از کتابهای «چگونه بنویسیم» را خوانده‌اند؛ حتی تمایل خود نویسندگان بر این است که زیر بیست و پنج سال باشند و در MTV و کلاسها و دوره‌های مشابه تربیت شوند. ایلیس در نهایت اذعان می‌کند «تعجبی ندارد که این همه پرت و پلا ساخته می‌شود، دوباره ساخته می‌شود و دوباره ساخته می‌شود».

گیلبرت کیتس<sup>۱</sup>، تهیه‌کننده / کارگردان، رئیس کنونی مدرسه درام، فیلم و تلویزیون دانشگاه کالیفرنیا، لوس آنجلس (UCLA) مطالعات بیشتری در این زمینه داشته و به کرات اظهار نارضایتی کرده است که «تعداد بسیار زیادی از دانشجویان ما تنها تلویزیون و فیلمهای دیگر را مطالعه کرده‌اند. آنان هیچ چیز درباره زندگی و شخصیت‌های واقعی نمی‌دانند، بنابراین آنچه می‌نویسند شبیه شوهای تلویزیونی و فیلمهایی است که دیده‌اند» (۱۹۹۱). او نتیجه می‌گیرد که «آنچه واقعاً در UCLA نیاز داریم تعداد دانشجویان کمتر و به خصوص دانشجویانی است که با غنای بیشتری زندگی می‌کنند و به شکل گسترده‌تری می‌خوانند».

کیتس وارد جزئیات بیشتری می‌شود: UCLA و دیگر مدارس فیلم امریکا باید توجه بیشتر و عمیق‌تری به تعدادی از مدارس اروپایی، به خصوص مدرسه مشهور فومای پراگ، داشته باشند؛ مدرسه‌ای که میلوش فورمن<sup>۲</sup>، امیر کوستوریتسا و دیگر کارگردانان سرشناس را تربیت کرده است. در فوما دانشجویان باید درام و ادبیات را هم درست مثل فیلم مورد بررسی و مطالعه قرار دهند. نه تنها باید به مطالعه فیلمها

1. Gilbert Cates  
2. Milos Forman

بپردازند، بلکه باید درام و ادبیات را هم مطالعه کنند. کارگردانی که من از نزدیک با او کار کرده‌ام، سرجان کارانوویچ<sup>۱</sup> اهل یوگوسلاویای سابق و فارغ‌التحصیل فوماست. او با شیفتگی از درسی با عنوان «رمان معاصر اروپا» یاد می‌کرد که طی آن رمانهای نویسندگانی چون میلان کوندرا (نویسنده بار هستی<sup>۲</sup> که فیلمنامه به یادماندنی ژان کلود کریر<sup>۳</sup> و فیلیپ کافمن در سال ۱۹۸۸ بر اساس آن نوشته شده است) و دیگر نویسندگان مورد مطالعه قرار می‌گرفت. کیتس می‌پرسد: «چگونه می‌توانید فیلمنامه‌ای خوب بنویسید اگر برخی از بهترین نمایشنامه‌ها و آثار ادبی را نخوانده باشید؟» او اظهار می‌کند که نوشتن فیلمنامه در شرایطی که تنها دانش جان فورد، آلفرد هیچکاک و شین بلیک<sup>۴</sup> را در دست داشته باشید به معنای تضعیف امکانات بالقوه این حرفه است.

آکیرا کوروساوا<sup>۵</sup>، استاد نویسنده‌گی و کارگردانی، با تأکید بیشتری می‌گوید: «برای نوشتن فیلمنامه، باید نخست رمانها و درامهای بزرگ جهان را مطالعه کنید. باید به این نکته توجه کنید که آنها چرا بزرگ هستند. عواطفی که شما درحین خواندن آنها را حس می‌کنید، از کجا نشئت می‌گیرند؟» (۱۹۸۲، ۱۹۳، تأکید از جانب من است).

«سینما هنوز اختراع نشده است» آندره بازن<sup>۶</sup> منتقد فرانسوی به گفتن این جمله عادت داشت و بی‌تردید سخنان بازیگوشانه و البته جدی او به منظور به چالش کشیدن ماست: «سینما در طول تاریخ کوتاهش بسیار تنزل یافته و محدود شده است.» و شاید این جمله خوانش تحت‌اللفظی گفته او باشد. چنان‌که اشاره خواهم کرد این دیدگاه «اروپایی» نسبت به داشتن آموزش و پس‌زمینه وسیع‌تر فیلمنامه‌نویسی موردی است که آن‌قدر خوش‌شانس بوده‌ام تا به عنوان فیلمنامه‌نویسی امریکایی، که گه‌گاه خارج از کشور کار می‌کند، در آن سهم شوم.

- 
1. Srdjan Karanovic
  2. *The Unbearable Lightness of Being*
  3. Jean-Claude Carriere
  4. Shane Black
  5. Akira Kurosawa
  6. Andre Bazin

برخی افراد در جایگاهی کلیدی همان احساسات و تمایلات کیتس و ایلیس را دارند. دیوید بروسکین<sup>۱</sup> یک سرپرست نمونه خوان<sup>۲</sup> در کلمبیا پیکچرز است که می گوید از هر ده فیلمنامه ای که در هفته می خواند یا تجدید نظر می کند، تقریباً همه آنها را رد می کند. او اظهار می دارد: «اگر در سال یک فیلمنامه را بدون قید و شرط شایسته بدانم و قبول کنم، آن سال، سال خوبی است»، اغلب طرحها مملو از الگوهای یکسان و ترکیبهای مشابه است. بنابراین ظاهراً مسئله این نیست که افراد نمی دانند چگونه فیلمنامه بنویسند، بلکه این است که بسیاری از نویسندگان به فیلمنامه فوری میکروویوی روی آورده اند.

#### ۶. ذهنیت هالیوود مبنی بر پرفروش بودن فیلم

هر قدر بودجه یک طرح بیشتر باشد، شانس کمتری نصیب کسانی می شود که درگیر آن هستند. این امر در هالیوود یک کلیشه است با این حال هنوز صادق است. این نکته در این کتاب به ما یادآور می شود که ریسک کردن قدم اول در تولید و تحول فیلمنامه شخصیت محور است. یک فیلمنامه شخصیت محور محکوم به بودجه اندک نیست. به علاوه بخش اعظمی از بودجه به حقوق ستارهها بستگی دارد. اما حرف ما این است که بسیاری از فیلمنامهها می توانند به سادگی و با هزینه اندک ساخته شوند - دوران کولیا با هزینه ای حدود ۲ میلیون دلار شاهد این مدعاست - زیرا عاملی که ما را به حرکت وامی دارد، پیش می برد و درگیر می کند بیش از اینکه جلوه های ویژه یا لوکیشنهای عجیب و غریب و اسرارآمیز باشد، شخصیت است.

هیچ کتابی به واقع نمی تواند به هیچ کس نوشتن یک فیلم پرفروش یا فیلمی را که برنده جایزه آکادمی شود، بیاموزد، چه رسد به یک رمان، شعر یا نمایشنامه درخشان. اما امید من این است که تحلیل، تفسیر، توصیه، تشویق، ترغیب یا اطلاعاتی که در اینجا ارائه می شود حداقل بتواند فضایی خلق کند که در آن شما

1. David Bruskin  
2. reader

بتوانید صدا، مسیر و منبع الهام خودتان را برای نوشتن فیلمنامه‌ای که حقیقتاً دغدغه‌تان است، بیابید. این به این معنی نیست که من به عنوان مربی‌ای عمل می‌کنم که می‌گوید چگونه فیلمنامه‌هایی بنویسید که فروش نکند. اصلاً و ابداً. بخش پایانی این کتاب صرف چگونگی امکان به نمایش درآمدن فیلمنامه روی پرده شده است و هر فیلمنامه حرفه‌ای که مورد بحث قرار گرفته، در عین حال که برنده جوایزی شده، پرفروش هم بوده است.

اما تأکید من در اینجا این است که دغدغه شما نباید دریافت چند هزار دلار از یک استودیو بابت اولین پیش‌نوستان باشد. هیچ‌یک از فیلمنامه‌هایی که در اینجا مورد تحلیل قرار گرفت، از پسران محل تا سکوت بره‌ها با تمایلات جاه‌طلبانه یا تبلیغاتی نوشته نشده‌اند. بله، بگذارید به نخستین فیلممان بازگردم؛ سینما پارادیزو. چه کسی می‌تواند قصه فیلم را که درباره مرد میانسالی است که جوانی‌اش را در شهری کوچک به یاد می‌آورد، فراموش کند، به خصوص آن‌گونه که با فیلمها و آدمهای زندگی‌اش پیوند خورده است؟ فیلم در امریکا تنها حدود ۱۰ میلیون دلار به دست آورد. در مقابل تنها در خانه<sup>۱</sup> (جان هیوز،<sup>۲</sup> ۱۹۹۰) یا ترمیناتور<sup>۳</sup> (جیمز کامرون<sup>۳</sup> و ویلیام ویشر،<sup>۴</sup> ۱۹۹۱) صدها میلیون دلار فروش کردند. بار دیگر در نظر بگیرید که ساخت سینما پارادیزو تنها ۸۵ میلیون دلار هزینه برد. همچنین به پسران محل یا دست‌پرورده‌های بروکلین<sup>۵</sup> (به نویسندگی و کارگردانی متی ریچ،<sup>۶</sup> ۱۹۹۱) بیندیشید که هر یک به واسطه بینش و بصیرت یک جوان سیاه‌پوست امریکایی ساخته شد و نه با پولی هنگفت. به هر حال هر یک از فیلمها توجه ملی و بین‌المللی را به خود جلب کردند و در نقدها به دلیل ترسیم صادقانه موقعیت خشن و معاصر یک خانواده سیاه‌پوست شهرنشین امریکایی مورد ستایش عمیق قرار گرفتند. هر دو به شدت

- 
1. *Home Alone*
  2. John Hughes
  3. James Cameron
  4. William Wisher
  5. *Straight Out of Brooklyn*
  6. Matty Rich

فیلمهایی شخصیت محورند. هر دو به لحاظ درصد هزینه ساخت نسبت به دریافتی گیشه از ترمیناتور ۲ بهتر فروش رفتند.

تأکید می‌کنم که این کتاب ماحصل تجربه عملی با فیلمسازان امریکایی و اروپایی است. من خود نویسنده‌ام، سفارش نوشتن گرفته‌ام، حق خرید و فروش داشته‌ام و فیلمهای بلند تجاری فروخته‌ام و تولیدات داستانی داشته‌ام. در حقیقت باور دارم که بزرگ‌ترین امتیاز من شاید این باشد که هم نسبت به فیلمهای هالیوودی و هم آنچه «الگوی اروپایی» می‌خوانم و نیز رویکرد فیلم «مستقل» آگاهی و اشراف دارم. بنابراین آنچه در این کتاب می‌نویسم از ابتدا تا انتها، هم نوشتن فیلمنامه‌ها و هم تماشای آنها تا کات نهایی و همچنین پخش آنها را دربرمی‌گیرد. دیگر اینکه بیش از یک دهه تدریس، در وضوح و شفافیت تفکر نسبت به این حرفه کمک بسیار مؤثری بوده است. باید اضافه کنم که مثل هر تدریسی، دانشجویان اغلب چیزهای بسیار زیادی به من آموختند، که در طول این سالها تأثیر شگرفی بر من گذاشته است.

در بخش یک ضمن مطالعه و بررسی دریافتهای گوناگون شخصیت، زمینه‌ای روشن برای فیلمنامه شخصیت محور در اختیار قرار می‌گیرد؛ همچنین به برخی جزئیات شخصیتها در چهار فیلمنامه منتخب خواهم پرداخت: *پسران محل*، *تلما* و *لوئیز و سکوت بره‌ها* از امریکا و *دوران کولیا* از خارج. تأکید من بیشتر روی آثار متأخر است تا فیلمهای کلاسیک (که به آنها نیز اشاره می‌کنم) و دلیلش احساس مبنی بر نیاز به درک بهتر گرایشها و امکانات فیلمنامه‌نویسی در محیط خودمان و در سطح جهانی است. به علاوه فکر می‌کنم که برای توصیف و تحلیل مجموعه‌ای از فیلمنامه‌های کلاسیک به کتابی جداگانه نیاز داریم. هر یک از چهار فیلمی که در این مطالعه مورد بحث قرار می‌گیرد، روشنگر جنبه متفاوتی از فیلمسازی معاصر است: *پسران محل* مثالی است از فیلمسازی اقلیتها، که از طریق یک استودیوی اصلی متحقق می‌شود؛ *تلما و لوئیز* به نویسندگی و تهیه‌کنندگی زنانی است که در «ژانری مردانه» کار می‌کنند، فیلم *جاده‌ای* (همین مسئله عاملی شد تا کارگردانی با اسم و

رسم ریدلی اسکات<sup>۱</sup> علاقه‌مند به ساختن این فیلم شود؛ سکوت بره‌ها مثالی است از اقتباسی داستانی و تلاش برای رسیدن به ژانری مردم‌پسند - فیلم جنایی / ترسناک - و فراتر رفتن از آن. (به یاد داشته باشید که جنایت و مکافات<sup>۲</sup> داستایوفسکی براساس داستان قتلی در روزنامه نوشته شد). دست آخر دوران کولپها مورد مطالعه قرار می‌گیرد، به این دلیل که گرچه تهیه‌کننده آن کلمبیا پیکچرز است، اما فیلمی «خارجی» محسوب می‌شود و مخاطبانی جهانی دارد.

در بخش دو روایت و ساختار فیلمنامه‌های شخصیت‌محور را در بستر روایتگری غربی از زمان حماسه‌های شفاهی هومر مورد بررسی دقیق قرار می‌دهیم. مرور «روایتگری کلاسیک هالیوودی» مبنایی است برای بررسی دگرگونیهای ساختار روایی «استانداردی» که اندک‌اندک از زمان تنظیم و شکل‌گیری‌اش در هالیوود از ابتدای سال ۱۹۱۷ دچار تغییر و نوسانات بسیاری شده است.

در بخش سه تمرکزمان روی نیازهای عملی برای نوشتن چنین فیلمنامه‌ای است و این کار از طریق تمرینهای برنامه چهارده‌هفته‌ای «پرورش شخصیت» و برنامه چهارده‌هفته‌ای فیلمنامه داستانی به انجام می‌رسد که باید در مسیر نوشتن فیلمنامه از نخستین ایده‌ها تا اثر نهایی همراهی تان کند.

و بخش پایانی، راهنمای استفاده از نرم‌افزار رایانه‌ای است؛ اینکه چگونه فیلمنامه‌تان را در مسابقات شرکت دهید یا تقاضای کمک هزینه تحصیلی کنید، یا احتمالاً با فیلمسازان خارجی کار کنید و یا حتی فیلمنامه خودتان را تهیه‌کنندگی و تولید نمایید. درخصوص موضوع آخر سعی کرده‌ام که همپای مسابقات فیلمنامه‌نویسی و برنامه‌های ویژه فیلمنامه‌نویسی در سراسر کشور و یا خارج از کشور، به اهمیت فستیوالهای فیلم و تولیدات مستقل نیز اشاره‌ای داشته باشم.

پیوست حاوی نمونه‌های «پشت جلد» است (تمرینهای یک صفحه‌ای اختصاری - تحلیلی فیلمنامه) و شامل انتقاد از خود و کتابها و فیلمنامه‌های پیشنهادی

---

1. Ridley Scott  
2. *Crime and Punishment*

برای کتابخانه شخصی تان و اطلاعاتی درباره اینکه کجا می‌توانید تقریباً هر فیلم ویدئویی را که می‌خواهید با قیمتی معقول بیابید.

شاید خل باشم اما دلکک کسی نیستم.

بسی اسمیت

معادل یونانی کلمه شاعر، پوئیس<sup>۱</sup> است که ترجمه می‌شود «کسی که می‌سازد». از دریچه چشم یونانیان باستان یک شاعر شعر یا نمایشنامه نمی‌نوشت، بلکه آن را می‌ساخت.

به گمانم این رویکرد در مواجهه با فیلمنامه به خصوص از نوع شخصیت‌محور کمک مؤثری است. به این دلیل که «ساختن» حاکی از حرفه‌ای آموختنی است (ساختن اسباب و اثاثیه، بافتن، معماری) که مستلزم مطالب یا مواد خامی است که به واسطه مهارت، استعداد، تجربه و الهام شکل می‌گیرد.

از شما خواسته می‌شود که شخصیتی بسازید و سپس آنها را در متنی روایی که امید است تبدیل به فیلم شود، جای دهید.

گذشته از همه اینها ما همواره می‌گوییم فیلم «می‌سازیم».

این کتاب درباره ساختن فیلمنامه است و درباره شادی و لذت حقیقی فیلمنامه‌نویسی. من مدتهاست حس می‌کنم فیلمنامه‌نویسی بیش از هر چیز دیگری که می‌توانم تصورش را بکنم به من لذت و شعف می‌بخشد. تنها دوست دارم فیلمنامه بسازم و از دیدن شور و سرزندگی‌ای که در فیلمنامه‌نویسان مبتدی جوانه می‌زند، لذت می‌برم، به خصوص هنگامی که آنها بر سرخوردگیها و موانع پردرد و رنجی که با اولین مراحل نوشتن همراه است، فائق می‌آیند.

این کتاب همچنین تلاش دارد شجاعت ریسک کردن و بلندپروازی را پرورش دهد؛ تخیلتان را بگسترانید و به سرزمینهای ناشناخته و بکر سفر کنید و آنها را برای خودتان گزارش دهید.



سیمور چتمن به خوبی به بیان این مطلب دست یافته است: «یک نظریه ماندنی و قابل قبول درباره شخصیت باید صراحت و گشادگی‌اش را حفظ کند و با شخصیت به عنوان وجودی مستقل و آزاد برخورد کند، نه صرفاً به عنوان کارکرد طرح» (۱۹۷۸، ۱۱۹).

از سفر ادیسه‌وار خود لذت ببرید؛ از جاده باز و گسترده‌ای که پیش رو دارید. در همه جا توصیه فیلمنامه‌نویسان خردمند را به یاد آورید: در فرایند نوشتن فیلمنامه به تمامی زیستن و عمیقاً خواندن بسیار بیشتر از تماشای فیلم و تلویزیون اهمیت دارد.

### مرور: فهرست بازی‌های شخصیت‌محور

۱. فیلمنامه شخصیت‌محور، شخصیت را نه به عنوان یک وضعیت ایستا از بودن بلکه به مثابه فرایند پویای شدن که ما آن را امر کارناوالی می‌خوانیم، ترسیم می‌کند. به طور خلاصه، امر کارناوالی توصیف‌کننده یک وضعیت همواره در حال تکوین است که در آن شخصیت به عنوان وجودی متشکل از «صداها» بسیار که در درون ماست، باز شناخته می‌شود. هر صدا با تاریخ، نیازها، علایق، محدودیتها، شادیه‌ها و ضرباهنگ خود.
۲. فیلمنامه شخصیت‌محور دل به دریا می‌زند.
۳. در فیلمنامه شخصیت‌محور، ما و شخصیتها با انتخابهای اخلاقی دشوار و اغلب متناقضی روبه‌رو می‌شویم.
۴. فیلمنامه شخصیت‌محور اغلب برخی یا بسیاری از «قوانین» کذایی فیلمنامه‌نویسی هالیوود را می‌شکند.
۵. فیلمنامه شخصیت‌محور از تأثیر شدید تجربه‌ها و خصیصه‌های هسته‌ای بر زندگی شخصیتها آگاه است. اموری که مخاطب همچون خود شخصیتها، شاید و شاید هم خیر، آنها را می‌فهمد و با آنها همذات‌پنداری می‌کند.
۶. فیلمنامه شخصیت‌محور حاکی از این است که ورای تجربه‌ها و خصیصه‌های هسته‌ای، رمز و رازی وجود دارد؛ قلمروی از درک و آگاهی، که ما نمی‌توانیم به طور تمام و کمال به دانستنش نایل شویم و درکش کنیم.

## آثار نام برده شده در مقدمه

- Aristotle. *On The Art of Poetry*. Trans. Lane Cooper. Ithaca: Cornell University Press, 1947. [Originally published 1913]
- Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination*. Ed. Michael Holquist, trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.
- Bettelheim, Bruno. *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*. New York: Vintage Books, 1989.
- Buñuel, Luis. *My Last Sigh: The Autobiography of Luis Buñuel*. Trans. Abigail Israel. New York: Alfred A. Knopf, 1983.
- Cates, Gilbert. Directors Guild of America workshop, Los Angeles, August 1991.
- Chatman, Seymour. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press, 1978.
- Collin, Richard, and Rima Collin. *The New Orleans Cookbook*. New York: Knopf, 1989.
- Egri, Lajos. *The Art of Dramatic Writing*. New York: Simon & Schuster, 1949
- Elias, Michael. Directors Guild of America workshop, Los Angeles, August 1991.
- Frolov, Diane. "Interview" In William Froug's *The New Screenwriter Looks at the New Screenwriter*. Los Angeles: Silman-James Press, 1992.
- Goldman, William. *Adventures in the Screen Trade*. New York: Warner Books, 1983.
- Goodell, Jeffrey. "Hollywood's Hard Times." *Premiere*, January 1992: 29-36.
- Hill, George Roy. Personal interview, New Orleans, 1991.
- Hinson, Hal. "Yarns That Don't Connect." *Washington Post*, 23 November 1990, sec. C, p. 7.
- Horton, Andrew. "The 'How to Write the Best Ever Screenplay' Book Biz." *Cineaste* 19, nos. 2-3 (Winter 1992-1993): 12-14.
- Khoury, Callie. Symposium on *Thelma & Louise*. Writers Guild of America West, November 1991.
- Kinder, Marsha. *Playing with Power in Movies, Television and Video Games*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1991.
- Kshetarpal, Amit. "Civilization and Its Discontents Revisited." Speech delivered at the New Orleans Psychoanalytic Society, December 1988.
- Kurosawa, Akira. *Something Like an Autobiography*. Trans. Audie E. Bock. New York: Alfred A. Knopf, 1982.
- Lipsitz, George. "Mardi Gras Indians: Carnival and Counter-Narrative in Black New Orleans." In *Time Passages: Collective Memory and American Popular Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990, 233-256.
- Lucey, Paul. "Story Sense." Unpublished Manuscript.
- McMurtry, Larry. "Character, the Tube, and the Death of the Movies." In *Film Flam: Essays on Hollywood*. New York: Touchstone, 1987.
- Nicolaides, Steve. Personal Interview, Directors Guild of America, August 1991.

- O'Connor, Flannery. "The Grotesque in Southern Fiction." In *Mystery and Manners*. New York: Farrar Straus, 1969.
- Parker, Alen. Personal Interview, New Orleans. April 1987.
- Pond, Steve. "The Year in Revenue." *The Washington Post*, 27 December 1991, p.C-7.
- Schneider, Wolf. "Playing It Safe." *American Film*. December 1991:2.
- Soderbergh, Steven. *Sex, lies and videotape*. New York: Harper & Row, 1990.
- Swain, Dwight V. *Creating Character*. Cincinnati: Writers' Digest Books, 1990.
- Taylor, John. "Woody in Wonderland." *New York*, 0 September 1991, 21-24.
- Thomson, David. *Overexposures*. New York: William Morrow, 1981.
- Todorov, Tzvetan. *The Poetics of Narrative*. Ithaca: Cornell University Press, 1977.
- Vogler, Christopher. *The Writer's Journey: Mythic Structure for Storytellers and Screenwriters*. Los Angeles: Michael Wise Productions, 1992.