صد صحنه - صد قاعده
روایت سینمایی

صد قاعده سینمایی
که تمام سینماگران باید بدانند

«جنیفر وان سی جل»

مترجم: مسعود [illegible]

www.ketab.ir

شناسه: ون سیجل، جنیفر، ۱۹۵۴ - م. Van Sijll, Jennifer
عنوان و نام پدیدآور: صد صحنه ـ صد قاعده روایت سینمایی: صد قاعده سینمایی که تمام سینماگران باید بدانند/ جنیفر ون سی‌جل؛ مترجم مسعود مدنی.
مشخصات نشر: تهران: تابان خرد، ۱۳۹۴.
مشخصات ظاهری: ۲۶۴ ص.: مصور، عکس.
شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۸۱۰۲-۰۱-۴
وضعیت فهرست نویسی: فیپا
یادداشت: عنوان اصلی: Cinematic storytelling: the 100 most powerful film conventions every filmmaker must know, c2005
عنوان دیگر: صد قاعده سینمایی که تمام سینماگران باید بدانند.
موضوع: فیلم‌برداری
موضوع: سینما — [illegible] و کارگردانی
[illegible]سه افزود[illegible]ی، مسعود، مترجم
رده‌بندی کنگره: ۱۳۹۴ ۴ص۹و/TR۸۵۰
رده‌بندی دیویی: ۷۹۱/۴۳۰۲۳
شماره کتابشناسی ملی: ۴۰۵۰۳۸

صد صحنه - صد قاعده روایت سینمایی

(صد قاعده سینمایی که تمام سینماگران باید بدانند)

نویسنده: جنیفر ون سی جل
مترجم: مسعود مدنی
صفحه‌آرایی و طراحی جلد: شبنم‌ترابی پاییز
مدیر تولید: مهدی محمدحسینی
نظارت چاپ: محمد خالق وردی
لیتوگرافی، چاپ و صحافی: نقشینه پیمان
نوبت چاپ: اول
ناشر: تابان خرد، ۱۳۹۵
تیراژ: ۵۰۰ جلد
شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۸۱۰۲-۰۱-۴

آدرس: تهران. شهرک آپادانا. بلوک ۱۲. ورودی ۳. همکف شرقی
تلفن: ۰۹۱۲۵۰۷۹۴۶۱-۴۴۶۴۹۶۷۱
www.taban.kherad@yahoo.com

www.ketab.ir

فهرست

■ **مقدمه** ---- ۹
■ **روایت سینمایی از دیدگاه فیلمنامه‌نویس** ---- ۱۰
■ **روایت سینمایی از دیدگاه کارگردان** ---- ۱۱

■ **بخش اول: فضا**

فضا: جهت توجه در تصویر دوبعدی و سه‌بعدی سینما ---- ۱۴
۱. عنصر سینمایی: محور- X (افقی) ---- ۱۶
۲. عنصر سینمایی: محور-Y (عمودی) ---- ۱۸
۳. عنصر سینمایی: محورهای XY (مورب یا مایل) ---- ۲۰
۴. عنصر سینمایی: محور- Z (عمق میدان) ---- ۲۲
۵. عنصر سینمایی: محور- Z (سطوح حرکت در تصویر) ---- ۲۴
۶. عنصرسینمایی: محور-Z (محور تغییر وضوح) ---- ۲۶

■ **بخش دوم: نما**

نما: ترکیب تصویری ---- ۳۰
۷. عنصر سینمایی: هدایت چشم تماشاگر ---- ۳۲
۸. عنصر سینمایی: عدم توازن تصویری ---- ۳۴
۹. عنصر سینمایی: توازن ---- ۳۶
۱۰. عنصر سینمایی: جهت‌یابی ---- ۳۸
۱۱. عنصر سینمایی: اندازه شی ---- ۴۰

■ **بخش سوم: شکل اشیاء در تصویر**

فرمهای درون قاب تصویر ---- ۴۴
۱۲. عنصر سینمایی: دایره ---- ۴۶
۱۳. عنصر سینمایی: خط مستقیم ---- ۴۸
۱۴. عنصر سینمایی: مثلث ---- ۵۰
۱۵.عنصر سینمایی: مستطیل ---- ۵۲
۱۶.عنصر سینمایی: شکل‌های ارگانیک در برابر شکلهای هندسی ---- ۵۴

■ **بخش چهارم: تدوین**

پنج اصل تدوینی «پودوفکین» ---- ۵۸
۱۷. عنصر سینمایی: «مونتاژ» (فشردن زمان سینمایی) ---- ۶۰
۱۸. عنصر سینمایی: «مونتاژ» ---- ۶۲
۱۹. عنصر سینمایی: تدوین اولیه (ردیف کردن) ---- ۶۴
۲۰. عنصر سینمایی: «میزانسن» ---- ۶۶
۲۱. عنصر سینمایی: تدوین متناوب ---- ۶۸

www.ketab.ir

۲۲. عنصر سینمایی: پرده تقسیم شده ---- ۷۰
۲۳. عنصر سینمایی: «درهم‌گدازی» (دیزالو) ---- ۷۲
۲۴. عنصر سینمایی: «درهم‌گدازی» ---- ۷۴
۲۵. عنصر سینمایی: «برش خردکننده» ---- ۷۶

■ **بخش پنجم: زمان**

زمان ---- ۸۰
۲۶. عنصر سینمایی: گسترش زمان از طریق آهسته کردن ضرباهنگ صحنه ---- ۸۲
۲۷. عنصر سینمایی: تضاد زمانی (ضرباهنگ تدوینی و تدوین متناوب) ---- ۸۴
۲۸. عنصر سینمایی: گسترش زمان سینمایی- تداخل رویدادها ---- ۸۶
۲۹. عنصر سینمایی: «حرکت آهسته» (اسلوموشن) ---- ۸۸
۳۰. عنصر سینمایی: «حرکت تند» (فست موشن) (فشردگی زمان) ---- ۹۰
۳۱. عنصر سینمایی: «پس‌نگر» (فلش بک) ---- ۹۲
۳۲. عنصر سینمایی: «پیش‌نگاه» (پیش فوروارد) ---- ۹۴
۳۳. عنصر سینمایی: «قاب ایستا» ---- ۹۶
۳۴. عنصر سینمایی: پیش‌آگهی تصویری ---- ۹۸

■ **بخش ششم: جلوه‌های صوتی**

جلوه‌های صوتی ---- ۱۰۲
۳۵. عنصر سینمایی: صدای واقع گرا (واقع نما) (سحصر) ---- ۱۰۴
۳۶. عنصر سینمایی: صدای واقع گرا (واقع نما) (واکنش عاطفی) ---- ۱۰۶
۳۷. عنصر سینمایی: صدای بیانگرا (واقع نما) (دنیای بیرونی) ---- ۱۰۸
۳۸.عنصر سینمایی: صدای سورئالیستی (صدای ورا واقع نما یا صدای ی رونی) ---- ۱۱۰

■ **بخش هفتم: موسیقی**

۳۹. عنصر سینمایی: کلام‌ترانه به جای کلام روایتگر ---- ۱۱۴
۴۰. عنصر سینمایی: استفاده استعاری از موسیقی ---- ۱۱۶
۴۱. عنصر سینمایی: موسیقی به عنوان تکه‌ای دکور زمینه ---- ۱۱۸

■ **بخش هشتم: تمهیدات انتقالی صوتی و تصویری**

انتقال صحنه (انتقال صوتی و تصویری) ---- ۱۲۲
۴۲. عنصر سینمایی: انتقال صوتی منطبق ---- ۱۲۴
۴۳. عنصر سینمایی: پل صدایی (گفتگو) ---- ۱۲۶
۴۴. عنصر سینمایی: «پل صدایی» (جلوه‌های صوتی) ---- ۱۲۸
۴۵. عنصر سینمایی: برش تصویری منطبق (شباهت گرافیکی) ---- ۱۳۰
۴۶. عنصر سینمایی «برش تصویری منطبق» (براساس طرح و رنگ‌های مشابه) ---- ۱۳۲
۴۷. عنصر سینمایی: «برش تصویری منطبق» (براساس حرکت‌های مشابه) ---- ۱۳۴

www.ketab.ir

۴۸. عنصر سینمایی: «برش تصویری منطبق» (براساس مفهوم مشابه) ---- ۱۳۶
۴۹. عنصر سینمایی: «برش تصویری منطبق» (براساس مفهوم مشابه) ---- ۱۳۸
۵۰. عنصر سینمایی: «پیوند تصویری منطبق» تطویل یافته (براساس انتقال زمانی) ---- ۱۴۰
۵۱. عنصر سینمایی: «برش منطبق از هم گسیخته» ---- ۱۴۲

■ **بخش نهم: عدسی (لنز) دوربین**

۵۲. عنصر سینمایی: عدسی زاویه باز (وایدانگل) ---- ۱۴۶
۵۳. عنصر سینمایی: عدسی زاویه باز (وایدانگل) (دورنماها و نماهای معرف) ---- ۱۴۸
۵۴. عنصر سینمایی: عدسی فاصله کانونی بلند (تله فتو) ---- ۱۵۰
۵۵. عنصر سینمایی: عدسی «چشم ماهی» ---- ۱۵۲
۵۶. عنصر سینمایی: عدسی جایگذاری شده در دکور/ (عدسی دکوری) (چشم ماهی) ---- ۱۵۴
۵۷. عنصر سینمایی: اشیاء ---- ۱۵۶

■ **بخش دهم: زاویه دوربین**

۵۸. عنصر سینمایی: «درشت چهره» ---- ۱۶۰
۵۹. عنصر سینمایی: «درشت چهره بسیار نزدیک» ---- ۱۶۲
۶۰. عنصر سینمایی: نمای دونفره ---- ۱۶۴
۶۱. عنصر سینمایی: نمای از روی شانه ---- ۱۶۶
۶۲. عنصر سینمایی: نمای نقطه نظری ---- ۱۶۸
۶۳. عنصر سینمایی: نمای نقطه نظری ---- ۱۷۰
۶۴. عنصر سینمایی: نما از زاویه بالا ---- ۱۷۲
۶۵. عنصر سینمایی: «نما از زاویه پایین» ---- ۱۷۴
۶۶. عنصر سینمایی: زوایای از پایین و از بالا درترکیب باهم ---- ۱۷۶

■ **بخش یازدهم: حرکت دوربین**

۶۷. عنصر سینمایی: نمای ثابت ---- ۱۸۰
۶۸. عنصر سینمایی: چرخش دوربین ---- ۱۸۲
۶۹. عنصر سینمایی: چرخش عمودی دوربین به بالا ---- ۱۸۴
۷۰. عنصر سینمایی: چرخش عمودی به پایین ---- ۱۸۶
۷۱. عنصر سینمایی: «چرخش دایره‌ای دوربین حول محور عمودی» ---- ۱۸۸
۷۲. عنصر سینمایی: نمای حرکتی از روی ریل ---- ۱۹۰
۷۳. عنصر سینمایی: نمای حرکتی دایره‌ای ---- ۱۹۲
۷۴. عنصر سینمایی: حرکت دوربین به پس و پیش ---- ۱۹۴
۷۵. عنصر سینمایی: نمای جرثقالی ---- ۱۹۶
۷۶. عنصر سینمایی: دوربین روی دست ---- ۱۹۸
۷۷. عنصر سینمایی: نمای دوربین روی دست ---- ۲۰۰
۷۸. عنصر سینمایی: نمای «استدی کم» ---- ۲۰۲

www.ketab.ir

۷۹. عنصر سینمایی: نمای هوایی ---- ۲۰۴

■ **بخش دوازدهم: نورپردازی**

۸۰. عنصر سینمایی: نورپردازی «رامبراند» ---- ۲۰۸
۸۱. عنصر سینمایی: نورپردازی تلویزیونی ---- ۲۱۰
۸۲. عنصر سینمایی: نورپردازی با نور شمع ---- ۲۱۲
۸۳. عنصر سینمایی: نورپردازی منطقی ---- ۲۱۴
۸۴. عنصر سینمایی: نورپردازی بی‌دلیل ---- ۲۱۶
۸۵. عنصر سینمایی: نور متحرک ---- ۲۱۸

■ **بخش سیزدهم: رنگ**

۸۶.عنصر سینمایی: رنگ‌گذاری شخصیت ---- ۲۲۲

■ **بخش چهاردهم: دکور و اثاثیه**

۸۷. عنصر سینمایی: دکور و اثاثیه (مادی و عینی کردن شخصیت) ---- ۲۲۶
۸۸. عنصر سینمایی: دکور و اثاثیه (تصویری کردن شخصیت) ---- ۲۲۸
۸۹. عنصر سینمایی: تغییر مفهوم دکور در طول داستان ---- ۲۳۰
۹۰. عنصر سینمایی: تضاد ---- ۲۳۲

■ **بخش پانزدهم: لباس و پوشش**

۹۱. عنصر سینمایی: لباس و پوشش ---- ۲۳۶
۹۲. عنصر سینمایی: طرح لباس ---- ۲۳۸
۹۳. عنصر سینمایی: تضاد در طرح لباس‌ها ---- ۲۴۰

■ **بخش شانزدهم: مکان صحنه**

۹۴. عنصر سینمایی: تعیین شخصیت ---- ۲۴۴
۹۵. عنصر سینمایی: مکان به عنوان عنصر متحدکننده ---- ۲۴۶
۹۶. عنصر سینمایی: مکان به عنوان مضمون ---- ۲۴۸
۹۷. عنصر سینمایی: تحرک درمکانهای مختلف ---- ۲۵۰

■ **بخش هفدهم: محیط‌های طبیعی**

محیط‌های طبیعی ---- ۲۵۴
۹۸. عنصر سینمایی: آب و هوا ---- ۲۵۶
۹۹. عنصر سینمایی: فصول سال و گذشت زمان ---- ۲۵۸
۱۰۰. عنصر سینمایی: پدیده‌های ظاهری طبیعی ---- ۲۶۰

www.ketab.ir

مقدمه:

روایت سینمایی

صدها روش برای بیان اندیشه کارگردان در سینما وجود دارد، صحنه گفتگو یا «دیالوگ» تنها یک روش از آنها است. این کتاب صد روش بیانی غیرکلامی و سینمایی را در کنار هم گردآورده و هدفش ارائه یک دانشنامه روایت سینمایی به خواننده است. در این کتاب نمونه‌هایی از برخی از فراموش ناشدنی‌ترین لحظه‌های سینمایی در تاریخ سینما را گردهم آورده‌ام. گرچه ظرفیت محدود کتاب آنها را به صد نمونه تقلیل داده اما امید آنست که نمونه‌ها به اندازه کافی گویا باشند تا نویسندگان و کارگردانان بتوانند بهتر قابلیت‌های روایت سینمایی را درک کرده و در فیلم‌هایشان به‌کارگیرند.

روایت سینمایی چیست؟

در بیست سال اول تاریخ سینما، داستانگویی سینمایی همانا روایت داستان بود. در سالهای اولیه سینما، صدای همزمان هنوز اختراع نشده بود و از این رو فیلم‌هایی چون «سرقت بزرگ قطار»، «متروپلیس» و «رزمناور پوتمکین» باید از تکنیک‌های غیرکلامی و یا غیرگفتگویی برای معرفی شخصیت‌ها و طرح داستانی استفاده می‌کردند. ازطرفی در فیلم‌ها از «میان نویس» برای توضیح کلامی استفاده می‌شد اما این تکنیک هم از نظر کارگردانان در مرحله آخر اهمیت قرار داشت.

اولین عواملی که در روایت سینمایی تغییر ایجاد کرد به ذهن کارگردان رسید، عبارت از استفاده از محل و زاویه دوربین، نورپردازی، ترکیب تصویری، حرکت و تدوین بود. ابزار سینما، یعنی دوربین تنها برای ضبط تصویری صحنه به کار نمی‌آمد بلکه دوربین برای پیشبرد بیشتر داستان و شناخت شخصیت‌ها به‌کار گرفته می‌شد. چرا که در آن زمان امکان استفاده از گفتگو از صدا در آن سالها در سینما وجود نداشت. پس از آنکه در سال ۱۹۲۶ صدا به سینما افزوده شد، استفاده از صحنه‌های گفتگو و روایت کلامی در فیلم‌ها به تدریج به تکنیک رایج بیان سینمایی بدل شد. این عوامل از رمان (ادبیات) و نمایش (تئاتر) به وام گرفته شده و به این‌ترتیب بود که ریشه ادبی این رسانه‌ها در راس اهمیت عوامل سینمایی قرار گرفت. بسیاری از دوستداران سینما از آمدن سینمای گویا خشنود نبودند، در حالیکه برخی دیگر افزودن صدا به سینما را باعث غنی شدن سینما می‌دانستند. اما در هرصورت از این زمان به بعد بود که هر دو نظام روایت سینمایی – یعنی هم غیرشفاهی (تصویری) هم شفاهی (صوتی)– به طور کامل در اختیار فیلمنامه‌نویسان و کارگردانان قرار گرفت.

روایت ادبی و روایت سینمایی

با افزودن ابزار روایت ادبی به سینما، نوآوری‌های سینمایی همچنان به تحولات خود ادامه دادند و فیلم‌هایی چون «همشهری کین»، «سانست بولوارد»، «آتش متقاطع»، «روح»، «پیانو» و «عروج آریزونا» به صورت مرجعی برای این گونه ابداعات سینمایی به شمار آمدند. گرچه این ابزارها و تکنیک‌های سینمایی بیشتر در جهت گونه‌های خاص سینمایی همچون فیلم‌های حادثه‌ای و اکشن، سینمای وحشت، سینمای پلیسی و درامهای روانشناسانه و تعلیقی قرار داشتند، حتا امروزه هم ادبی‌ترین کارگردان سینما، چون «وودی آلن» غالبن از عنصر تعقیب سینمایی و رقابت با زمان، گاه در بخش دوم فیلم‌هایش چون «مانهتن» استفاده می‌کند.

کتابهای معدودی در زمینه آموزش سینما به بحث نگارش سینمایی می‌پردازند و البته اتکای غالبشان به داستانهای گونه‌ای سینمایی است. گرچه روایت سینمایی باید صریح و ساده باشد اما غالبن فیلمنامه‌ها چنین نیستند. در واقع روایت سینمایی بدون آگاهی تماشاگران، عواطف تماشاگران را متحول کرده و با این کار شخصیت‌ها و طرح داستانی آنان را آشکار می‌کردند. به این دلیل روایت سینمایی، عنصری این چنین موثر و گیراست. به ده دقیقه اول فیلم «ای تی» نگاه کنید، ساختار این ده دقیقه، کاملن سینمایی است و یک کلمه گفتگو در آن وجود ندارد. این ده دقیقه چنان شفاف است که هر بچه هشت ساله‌ای طی آن می‌فهمد آدم‌های بد داستان چه کسانی هستند و به چه دلیل این آدمها بد هستند. روایت سینمایی غالبن در سطح ناآگاه عمل می‌کند به این دلیل بندرت می‌توان آن را به تعریف کشید. اما این مورد مانع از آن نمی‌شود که فیلمنامه‌نویسان و کارگردانان به شناخت آن نپرداخته و در به‌کارگیری آن در فیلم‌هایشان تلاش نورزند. روایت سینمایی در حقیقت تفاوت میان فیلم مستند و فیلم داستانی است، اختلاف میان به کارگیری ابزارهای روایت سینمایی و یا صرفنظر کردن از آنهاست. امید است این کتاب امکان شناخت روایت سینمایی را برای فیلمنامه‌نویسان و کارگردانان فراهم آورده و به یاری آنها آید تا بیشتر از این ابزارهای ویژه سینما در کارهایشان بهره جویند.

www.ketab.ir

روایت سینمایی از دیدگاه فیلمنامه‌نویس

مشکل:

فیلمنامه طرح اساسی داستان سینمایی است، داستانی که با صدا و تصویر روایت می‌شود.

دو پیش شرط برای یک فیلمنامه خوب وجود دارد: وجود داستانی برجسته و دیگری بیان این داستان به شکلی سینمایی. انبوهی از کتابهای آموزشی عالی به مورد اول پرداخته‌اند. این کتابها غالبن به طرح، ساختار و شخصیت در داستان می‌پردازند. البته این عناصر، بنیادهای یک کار روایتی خوب را تشکیل می‌دهند. در حقیقت هریک از این کتابها را می‌توان در راستای نگارش یک رمان و یک نمایش بجا دانست و در نتیجه آنچه در این کتابهای مورد بحث قرار می‌گیرد به طور دقیق همانا هنر نمایش و یا نگارش فیلمنامه است. در هر دو صورت این کتابها اولین و مهمترین شرایط تولید فیلمنامه را توضیح می‌دهند. اما پیش شرط دوم ارائه داستان به شکلی سینمایی در این کتاب‌های کمتر مورد توجه قرار می‌گیرد. فیلمنامه‌نویس بدون شرط دوم حتا با داشتن یک داستان خوب و برجسته هم نمی‌تواند زمینه‌های مناسب برای ارائه فیلمی خوب به دست دهد.

چرا که فیلم با رمان داستان کوتاه یکسان نیست. از این رو فیلمنامه‌نویس باید از عناصر فنی تولید سینمایی در کارش بهره جوید. قابلیت و توان فیلمنامه‌نویس در این حوزه کار او را از کار دیگر نویسندگان کارهای نمایشی (تئاتر) و ادبی (رمان) متفاوت می‌کند. بسیاری از فیلمنامه‌نویسان تازه‌کار به جای استفاده از امکانات خلاقه سینما از آن در کارش فراموش کند، بسیاری از امکانات سینما را به کناری می‌گذارد. یک فیلمنامه موفق باید به عنوان طراح اولیه برای فیلم عمل کند که شامل این موارد می‌شود که تماشاگر روی پرده چه می‌بیند و چه می‌شنود.

در روزهای اولیه سینما، نگره‌پردازانی چون «لو کولشف» «سرگئی آیزنشتین» و «وسولود پودفکین» بر آن بودند که قابلیت داستانگویی را در رسانه جدید سینما درک کنند. آنان دریافتند که سینما دو عنصر را به تماشاگر عرضه می‌کند که دیگر رسانه‌ها از انجام آن تا این زمان ناتوان بوده‌اند. این دو عنصر: تصویر عکاسی شده و حرکت است. این دو مورد هزاران امکان نوین بیانی برای فیلمنامه‌نویس در سینما می‌گشاید.

تدوین به کارگردان امکان می‌داد که میان شماری رویدادهای نمایشی تدوین موازی یا متناوب انجام دهد که این ویژگی بیشتر شامل صحنه‌های تعقیب می‌شود. دوربین میتوانست از صحنه بسته درونی به صحنه‌های بیرونی برود و صحنه‌های بیرونی و درونی را به هم پیوند دهد. همزمان از طریق تدوین، کارگردان می‌توانست تصاویری از گوشه‌های مختلف جهان را درپیش روی تماشاگر قرار دهد. می‌توانست تصاویر بسیار نزدیک چهره را در کنار تصویر بسیار دور از شخصیت قرار دهد. کارگردان با بهره جویی از عدسی‌ها مختلف می‌توانست کیفیت‌های تصویری ویژه را به تصویر بیافزاید و از آنها در بالا بردن کیفیت‌های داستانی بهره جوید. حرکت دوربین با بهره‌جویی از برخی وسیله‌ها همچون «بالابر»، «استدی کم» و... حرکت ویژه برای حرکت بی‌لرزش دوربین روی دست) می‌توانست دنیایی از امکانات مختلف را در فیلم تحقق بخشد.

این امکانات برای فیلمنامه‌نویس به چه مفهومی است؟

در ابتدای سینما «پودوفکین» دریافت که کار فیلمنامه‌نویس عبارتست از نگارش داستانهایی که در آنها امکانات رسانه نوین نهفته باشد. در سال ۱۹۲۶ «پودفکین» به فیلمنامه‌نویسان توصیه می‌کرد که باید ابتدا بر جنبه‌های فنی سینما آگاه و مسلط شوند تا بتوانند عناصری چون تدوین را در داستانهای بهتری که دارای ویژگی‌های سینمایی است به کار گیرند.

هدف این کتاب اینست که این روش را که از زمان نگره‌پردازان اولیه سینما در شکل گیری روایت سینمایی همچنان تا زمان حاضرادامه داشته، دوباره پی گیرد. این کتاب شامل صد تکنیک سینمایی غیرکلامی است که تا به حال در دنیای حرفه‌ای سینما از سوی بهترین نویسندگان و کارگردانان سینمای خاموش (صامت) «متروپلیس» تا فیلم‌های جدیدی چون «بیل را بکش!» به کارگرفته شده‌اند. کتاب تلاش دارد از طریق متن فیلمنامه‌ها و تصاویر برگرفته از فیلم‌های ساخته شده نشان دهد چگونه می‌توان سینما را در جهت پیشبرد روایت سینمایی هدایت کرد. امیدوارم که با کمک این نمونه‌ها بتوانم ارزش یک فیلمنامه خوب را در راستای بناکردن یک روایت سینمایی برای خوانندگان آشکار کنم.

www.ketab.ir

نمونه‌هایی از فیلمنامه‌ها

نمونه‌ای از فیلمنامه‌ها به ویژه به این دلیل در کتاب گنجانده شده تا موضوع روایت سینمایی برای فیلمنامه‌نویسان بیشتر روشن شود. این نمونه‌ها نشان می‌دهند که چگونه استادان فیلمنامه‌نویس از روایت سینمایی در کارشان بی‌آنکه در خواندن متن فیلمنامه مزاحم ذهن خواننده یا ذهن خلاق کارگردان شوند، استفاده می‌کنند. به این دلیل بیشتر این نمونه فیلمنامه‌ها که محصول کار مشترک فیلمنامه‌نویس و کارگردان است در کتاب گنجانده شده‌اند. آثار فیلمنامه‌نویسانی چون «آلن بال»، «مایکل بلیک» و «رابرت تاون» و یا آثاری از نویسنده –کارگردانانی چون «کوانتین تارانتینو»، «جین کمپیون» و «برادران کوئن» در این زمینه قابل توجه‌اند. به این‌ترتیب امیدوارم فیلمنامه‌نویسان در استفاده از امکانات روایت سینمایی در آثارشان مسلط‌تر و روانتر شوند.

روایت سینمایی از دیدگاه کارگردان

مشکل:

در آموزش فیلمسازی، روش نگارش داستان برای تولید فیلم غالبن به صورت جداگانه آموزش داده می‌شوند. فیلمنامه‌نویسان در ساختمانی جداگانه و افراد دست‌اندرکار تولید در جای دیگر مستقر می‌شوند. به نظر من ناخواسته در جایی که باید اتحادی میان این دو گروه خلاقه صورت گیرد، آنها را از هم جدا کرده‌اند. به این‌ترتیب به نظر من خطا است که ابزار فنی داستان از آنچه از دل آن باید به دست می‌آید و نتیجه حاصل با فیلم تولید شده باشد– جدا شود.

یادمان باشد که فیلم‌های سینمایی با داستان آغاز و با داستان پایان می‌یابند. به دلیل وجود داستان است که برای فیلم، بلیط فروخته می‌شود و برای تولید چنین فیلمی است که گروه تولید فیلم استخدام می‌شود. بسیاری از فیلم‌های بودجه بالا و با جلوه‌های چشم‌گیر با این امید تولید می‌شوند که به فیلم‌های پرفروش بدل شوند، ولی در بسیاری موارد، چنین هدفی تحقق نمی‌یابد. تنها به این دلیل که سازندگان اهمیت داستان را در فیلم خود دست کم می‌گیرند و داستان این فیلم‌ها نسبت به نوآوری‌های فنی از اهمیت ثانویه برخوردار می‌شوند.

روایت سینمایی از نظر کارگردان به چه مفهومی است؟

یک صنعتگر حرفه‌ای تولید فیلم می‌داند که چگونه نمایی با جلوه ویژه را تولید کند اما کارگردان است که در مرحله اول دلیل این کار را درک می‌کند. بخشی از دانش لازم حرفه‌ای یک کارگردان عبارت است از آنکه پیچیدگی‌های فنی را در تولید فیلم درک کرده و آنرا به گونه‌ای خلاقه در راه پیشبرد داستان به کار گیرد. بدون این ارتباط تنگاتنگ میان تکنیک و محتوا شاهد دو بخش به هم ناپیوسته خواهیم بود. نتیجه حاصل، غالبن نه همیشه، یک تمرین فنی و نه چیزی بیشتر است.

این کتاب با عنوان روایت سینمایی بر آنست که آثار کارگردانانی چون «فریتز لانگ»، «ارسن ولز»، «الفرد هیچکاک»، «فرانسیس فورد کاپولا»، «استیون اسپیلبرگ»، «جین کامپیون»، «تیم برتن»، «برادران کوین»، «لوک بسون»، «جیمز کامرون» و «برادران اوچوسکی» را مورد بررسی و تحلیل قرار دهد. روش کار در کتاب به این‌ترتیب است که در نمونه‌هایی از آثار این کارگردانان، تکنیک خاصی از نظر اهمیت آن در پیشبرد داستانی مورد تحلیل قرار می‌گیرد. واقعیت اینست که از نظر این کارگردانان و بسیاری دیگر سینماگران برجسته، هیچ نمایی در فیلم گنجانده نمی‌شود مگر آن نما داستان را گامی به پیش برده و یا جنبه‌ای از یک شخصیت داستانی را نمودار کند. هیچ نمای بی‌هدفی درآثار این کارگردانان وجود ندارد.

اولین وظیفه کارگردان اینست که بداند تماشاگر در هنگام تماشای یک صحنه باید چه احساسی داشته باشد. وظیفه دوم او اینست که با استفاده ماهرانه از یک تکنیک سینمایی این احساس را در صحنه به تماشاگر منتقل کند.

این کتاب تلاش دارد بین دو حوزه سینمایی، یعنی نگارش فیلمنامه و تولید فیلم پلی بزند. امید من اینست که با نشان‌دادن نمونه‌هایی از آثار برخی از برجسته‌ترین کارگردانان سینما، پیوند میان شکل و کارکرد تکنیک خاصی در سینما در آثار این سینماگران نشان داده شود. چرا که این کارگردانان برخی از خاطره انگیزترین لحظات سینمایی را در آثارشان خلق کرده‌اند.

www.ketab.ir