مبانی فیلمنامه‌نویسی

راهنمای گام به گام از فکر تا فیلمنامه

جدیدترین نسخه (به‌روزشده، با اضافات و تغییرات اساسی)

نویسنده: سید فیلد – مترجم: سید جلیل شاهری لنگرودی

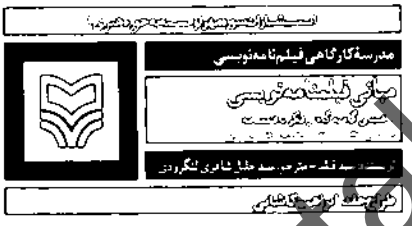
www.ketab.ir

این کتاب ترجمه‌ای است از:

The Foundation of Screenwriting

A Step-by-Step Guide From Concept to Finished Script

اثر Syd Field



چاپ و صحافی: واژه‌پرداز اندیشه - چاپ اندیشه
چاپ اول: ۱۳۹۰
شمارگان: ۲۵۰ نسخه
شابک: ۶-۱۷۶-۱۷۵-۶۰۰-۹۷۸
قیمت: ۲۲۰۰ تومان

سرشناسه: فیلد، سید Field, Syd
عنوان و نام پدیدآور: مبانی فیلمنامه نویسی : راهنمای گام به گام از فکر تا فیلمنامه / نویسنده سید فیلد ؛ مترجم سید جلیل شاهر یلنگرودی.
مشخصات نشر: تهران : شرکت انتشارات سوره مهر، ۱۳۹۰.
مشخصات ظاهری: ۴۱۲ ص.
ISBN:978-600-175-177-6
وضعیت فهرست نویسی: فیپا
یادداشت: عنوان اصلی: Screenplay : the foundations of screenwriting, 2005
یادداشت: کتاب حاضر اولین بار تحت عنوان " چگونه فیلمنامه بنویسیم" منتشر شده است.
موضوع: فیلمنامه‌نویسی
شناسه افزوده: شاهری لنگرودی، جلیل، ۱۳۳۹ -، مترجم
شناسه افزوده: شرکت انتشارات سوره مهر
رده بندی کنگره: ۱۳۹۰ ۸چ۹ف/PN۱۹۹۶
رده بندی دیویی: ۸۰۸/۲۳
شماره کتابشناسی ملی: ۲۳۸۹۸۸۲

خیابان بهلول جنب خیابان جلیل بنست ۲۲ پلاک ۲۲
صندوق پستی ۱۱۱۴ - ۱۵۸۱۵ تلفن ۶۶۴۷۷۰۰۱
تلفن مرکز پخش ۹۹۳-۶۶۴۶ فکس ۶۶۲۶۹۹۵۱
www.sooremehr.com

www.ketab.ir

فهـــــرست

مقدمه ۰۰۷
فصل اول ○ فیلمنامه چیست؟ ۰۲۵
فصل دوم ○ موضوع ۰۴۷
فصل سوم ○ خلق شخصیت داستانی ۰۶۵
فصل چهارم ○ ساخت شخصیت داستانی ۰۸۷
فصل پنجم ○ داستان و شخصیت داستانی ۱۰۷
فصل ششم ○ پایان‌ها و آغازها ۱۲۷
فصل هفتم ○ آغاز داستان ۱۴۹
فصل هشتم ○ دو حادثه ۱۷۳
فصل نهم ○ نقطه‌های عطف ۱۹۳
فصل دهم ○ صحنه ۲۱۷
فصل یازدهم ○ سکانس ۲۴۵
فصل دوازدهم ○ ایجادِ خطِ داستانی ۲۶۷
فصل سیزدهم ○ شکل فیلمنامه ۲۸۹
فصل چهاردهم ○ نوشتن فیلمنامه ۳۱۷
فصل پانزدهم ○ اقتباس ۳۴۱
فصل شانزدهم ○ دربارهٔ همکاری ۳۶۵
فصل هفدهم ○ بعد از نوشتن فیلمنامه ۳۸۳
فصل هجدهم ○ یادداشت شخصی ۴۰۵

www.ketab.ir

مقدمه

این کتاب می‌گوید که ممکن است ما از گذشته جدا شویم، ولی ممکن نیست گذشته از ما جدا شود.

ـماگنولیا[1]
پل توماس اندرسن[2]

وقتی برای اولین بار در ۱۹۷۹ فیلمنامه: مبانی فیلمنامه‌نویسی را می‌نوشتم، فقط چند کتاب دربارهٔ هنر و حرفهٔ فیلمنامه‌نویسی در بازار وجود داشت. پرطرفدارترین آن‌ها، هنر نمایشنامه‌نویسی[3] از لاگوس اِگری[4] بود که اولین بار در دههٔ ۱۹۴۰ چاپ شده بود. گرچه این کتاب، نه دربارهٔ فیلمنامه‌نویسی بلکه دربارهٔ نمایشنامه‌نویسی بود، اصول دقیق و شفافی در آن مطرح شده بود. در آن هنگام، بین حرفهٔ نوشتن برای صحنه و نوشتن برای پرده، تمایزی واقعی وجود نداشت.

با چاپ کتاب فیلمنامه، همهٔ این‌ها تغییر کرد. در این کتاب، اصول ساختار نمایشی برای پایه‌ریزی مبانی فیلمنامه‌نویسی مطرح شد؛ همچنین، اولین کتابی بود که در آن برای به‌تصویرکشیدن حرفهٔ نوشتن برای پرده، از فیلم‌های معروف و پرطرفدار مثال آورده شده بود. تا آنجا که همه می‌دانیم، فیلمنامه‌نویسی، حرفه‌ای است که گاه تا سطح هنر می‌رسد.

---

1. *Magnolia*
2. Paul Thomas Anderson
3. *Art of Dramatic Writing*
4. Lagos Egri

www.ketab.ir

کتاب فیلمنامه، بلافاصله بعد از اولین چاپ پُرفروش شد یا آن چنان که ناشرم بر آن نام گذاشت، «نیازی مبرم» شد؛ به طوری که در چهار ماه اول، به چاپ چندم رسید و به بحث «داغ» محافل تبدیل شد.

به‌نظر می‌رسید همه از موفقیت برق‌آسای کتاب، شگفت‌زده شده بودند، جز من. من در طول تدریس در جلسات درسم دربارهٔ فیلمنامه‌نویسی در دههٔ ۱۹۷۰ در «شروود اوکز اکسپری منتال کالج»[1] در هالیوود، افرادی از تمامی طبقات جامعه را می‌دیدم که اشتیاقی باورنکردنی به نوشتن فیلمنامه داشتند. صدها نفر به کلاس فیلمنامه‌نویسی‌ام سرازیر شدند؛ و طولی نکشید که معلوم شد همه داستانی برای گفتن داشتند، فقط نمی‌دانستند چطور آن را نقل کنند.

از آن روز، در اوایل بهار ۱۹۷۹، که کتاب فیلمنامه برای اولین بار در قفسهٔ کتاب‌فروشی‌ها قرار گرفت، موج بی‌سابقه‌ای در مسیر نوشتن برای پرده ایجاد شد. امروزه، محبوبیت فیلمنامه‌نویسی و فیلمسازی، جزئی از فرهنگ ما است که نمی‌توان آن را نادیده گرفت. به هر کتاب‌فروشی که وارد شوید، قفسه‌هایی می‌بینید که به فیلمسازی (همهٔ جنبه‌های آن) اختصاص یافته‌اند. در واقع دو تا از پرطرفدارترین رشته‌های دانشگاه، تجارت و فیلم است؛ و با پیشرفت چشمگیر فناوری رایانه و تصویربرداری گرافیک رایانه‌ای، تأثیر گستردهٔ MTV، تلویزیون رئالیتی[2]، ایکس‌باکس[3]، پلی‌استیشن[4]، فناوری‌های نوین در شبکهٔ محلی بی‌سیم[5]، و افزایش بسیار زیاد جشنواره‌های فیلم، هم در داخل هم در خارج، در نیمه راه انقلاب سینمایی هستیم. آن روز خیلی دور نیست که بر روی تلفن‌های خود فیلم کوتاه بسازیم و آن را برای دوستانمان ایمیل کنیم یا از تلویزیون خود نمایش دهیم. بی‌گمان در نحوهٔ نگاهمان به اشیا، تحولی رخ داده است.

نگاهی بیندازید به ماجرای حماسی ارباب حلقه‌ها[6] (هر سه قسمت آن)، یا تابلویی از خانوادهٔ امروزی که در زیبای امریکایی[7] به‌تصویر کشیده شده است، یا تأثیر عاطفی و دیداری سی‌بیسکویت[8]، یا جلوه‌های ادبی برتری بورن[9]، کوهستان سرد[10]، یادگاری[11]،

1. Sherwood Oaks Experimental College
2. Reality TV
3. X Box
4. Play Station
5. wireless LAN (Local Area Network)
6. *Lord of the Rings*
7. *American Beauty*
8. *Seabiscuit*
9. *The Bourne Supremacy*
10. *Cold Mountain*
11. *Memento*

www.ketab.ir

راشمور[1]، ماگنولیا، خانوادهٔ رویال تننبوم[2]، یا آفتاب ابدی ذهن تمیز[3]؛ و آن‌ها را با فیلم‌های دههٔ ۷۰ و دههٔ ۸۰ (میلادی) مقایسه و تفاوت‌های این انقلاب را مشاهده کنید: تصاویر سریع هستند؛ اطلاعاتی که ارسال می‌شوند، بصری و سریع هستند، استفاده از سکوت، فوق‌العاده و بسیار زیاد شده است؛ و جلوه‌های ویژهٔ تصویری و موسیقی افزایش یافته و برجسته‌تر شده است. مفهوم زمان، اغلب ذهنی‌تر و غیرخطی و ازنظر لحن و اجرا، بیشتر رمان‌گونه است. با این حال، گرچه ابزار و شیوهٔ روایت‌گویی با توجه به نیازها و فناوری‌های زمان متحول شده و پیشرفت کرده، هنر روایت داستان ثابت مانده است.

سینما، آمیزه‌ای از هنر و علم است؛ انقلاب فنی واقعاً نحوهٔ نگاهمان به فیلم و درنتیجه لزوماً روشی را که در نوشتن فیلمنامه به‌کار می‌بردیم، تغییر داده است. اما مهم نیست در اجرای متن چه تغییری صورت گرفته، ماهیت فیلمنامه همان‌طور است که همیشه بوده است: فیلمنامه، داستانی است که با تصاویر، گفت‌وگو و توصیف روایت می‌شود؛ و در متن ساختار نمایشی قرار می‌گیرد. فیلمنامه همین است؛ ماهیتش همین است؛ هنر داستان‌گویی تصویری است.

حرفهٔ فیلمنامه‌نویسی، روند خلاقی است که می‌توان آموخت. برای روایت داستان، باید شخصیت‌های داستانی خودتان را ایجاد کنید، قضیهٔ نمایشی (اینکه داستان دربارهٔ چیست) و موقعیت نمایشی صحنه (شرایط حاکم بر رویداد) را مطرح کنید، برای شخصیت‌های داستانی خود موانع ایجاد کنید تا با آن‌ها روبه‌رو شوند و بر آن‌ها فایق آیند و بدین ترتیب داستان گره‌گشایی شود. می‌دانید: پسر با دختر ملاقات می‌کند، دختر را به‌دست می‌آورد، و سپس ازدست می‌دهد. همهٔ داستان‌ها، از ارسطو و درطول تمامی تمدن‌ها، تجسم همین اصول نمایشی هستند.

در ارباب حلقه‌ها: پیروان حلقه[4]، «فرودو»[5] حامل حلقه می‌شود تا آن را به جای اصلی‌اش، «کوهستان شوم»[6] برگرداند و بدین ترتیب بتواند آن را از بین ببرد. و این، نیاز نمایشی او است. داستان این است که فرودو چگونه به «کوهستان شوم» می‌رسد و این وظیفه را انجام می‌دهد. در ارباب حلقه‌ها: پیروان حلقه، شخصیت‌ها و روایت

---

۱. Rushmore: کوه راش‌مور (در ایالت داکوتای جنوبی ـ امریکا)

2. *The Royal Tenenbaums*
3. *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*
4. *Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring*
5. Frodo
6. Mount Doom

www.ketab.ir

در خط تصویر نهایی ایجاد می‌شوند؛ فرودو و «شایر»[1] و نیز «پیروان»[2] خلق می‌شوند تا رهسپار مأموریتشان به «کوهستان شوم» شوند. در قسمت دوم: دو برج[3]، موانعی که فرودو، «سام» و پیروان در سفرشان برای ازبین‌بردن حلقه با آن‌ها مواجه می‌شوند، نمایش داده می‌شود. آن‌ها با موانع زیادی روبه‌رو می‌شوند که مأموریتشان را به‌تأخیر می‌اندازد. درضمن، «آراگورن»[4] و دیگران باید موانع زیادی را پشت سر بگذارند تا «ارک‌ها»[5] را در «هلمز دیپ»[6] شکست دهند. و در قسمت سوم: بازگشت پادشاه[7]، داستان گره‌گشایی می‌شود: فرودو و سام به «کوهستان شوم» می‌رسند و شاهد به‌آتش‌افتادن و نابودی حلقه و «گولوم»[8] می‌شوند. آراگورن بر تخت شاهی می‌نشیند؛ و «هوبیت‌ها» به شایر برمی‌گردند و زندگی آن‌ها ادامه می‌یابد.

آغاز، تقابل (رویارویی)، و گره‌گشایی.

این، خمیرهٔ نمایش است. این را وقتی بچه بودم، یاد گرفتم؛ زمانی که در سالن نمایش تاریکی می‌نشستم، پاپ‌کورن دردست داشتم و با ترس و تعجب به تصاویری که در شط سفید نوری حرکت می‌کرد و بر آن پردهٔ غول‌پیکر می‌افتاد، خیره می‌شدم.

درکنار یک بومی لس‌انجلس (پدربزرگم در ۱۹۰۷ از لهستان به اینجا آمد) درحالی‌که دوروبرم را فیلم فراگرفته بود، بزرگ شدم. وقتی تقریباً ده سال داشتم، به‌عنوان عضوی از دستهٔ بچه‌های کلانتر[9]، در فیلم فرانک کاپرا[10] به‌نام سرزمین شورا[11]، با شرکت اسپنسر تریسی[12] و کاترین هپبورن[13]، جزو بازیگران بودم. دربارهٔ این تجربه، زیاد یادم نیست جز اینکه ون جانسون[14] به من یاد داد چگونه چکرز (مهره‌بازی) کنم.

بعدازظهرهای شنبه، با دوستانم دزدکی وارد سینمای محل می‌شدیم و سریال‌های فلش

---

1. Shire
2. Fellowship
3. *The Two Towers*
4. Aragorn
5. Orcs
6. Helms Deep
7. *The Return of the King*
8. Gollum
9. Sheriff's Boys' Band
10. Frank Capra
11. *The State of the Union*
12. Spencer Tracy
13. Katharine Hepburn
14. Van Johnson

www.ketab.ir

گوردون[1] و بوک راجرز[2] را تماشا می‌کردیم. درطول دورهٔ نوجوانی، رفتن به سینما برایم به یک میل شدید تبدیل شده بود؛ نوعی تفریح، سرگرمی و موضوعی برای بحث و نیز جایی برای وقت‌گذرانی، لذت و خوشگذرانی. گاه این ایام، لحظاتی فراموش‌نشدنی به‌همراه داشت؛ مثل تماشای بوگارت[3] و باکال[4] در داشتن و نداشتن[5]، یا رقص دیوانه‌وار والتر هستون[6] در فیلم گنج‌های سیرا مادره[7] موقعی که در کوهستان‌ها طلا کشف می‌کرد، یا تماشای براندو[8] که در انتهای فیلم در بارانداز[9] در بالای پُلچه[10] تلوتلو می‌خورد.

من به دبیرستان هالیوود[11] رفتم. در آنجا، از من خواسته شد به باشگاه آتنی‌ها[12] بپیوندم؛ یکی از بسیار باشگاه‌هایی که اعضایش درطول دبیرستان با هم زندگی می‌کردند. کمی بعد از فراغت از تحصیل، یکی از بهترین دوستانم به‌نام فرانک مازولا[13] ـ که او هم عضوی از باشگاه آتنی‌ها بود ـ با جیمز دین[14] دیدار کرد و بین آن‌ها دوستی محکمی ایجاد شد. فرانک، دین را به آنچه در این دوره شبیه «باشگاه» دبیرستان بود، معرفی کرد (با معیارهای امروز، احتمالاً به چنین چیزی، «گروه» گفته می‌شد). کارگردان نیکلاس ری[15] و جیمز دین، فرانک را به‌عنوان مشاور «گروه» در فیلم شورش بی‌دلیل[16] انتخاب کردند و کسی که نقش کرانچ[17] را در این فیلم بازی کند. بنابراین، باشگاه آتنی‌ها، الگوی باشگاه/ «گروه» در شورش بی‌دلیل قرار گرفت. گاهی شب‌های شنبه، موقعی که در «بلوار هالی‌وود»[18] گشت می‌زدیم و دنبال دردسر می‌گشتیم، دین هم با ما می‌آمد. ما به‌اصطلاح بچه‌های تُخسی بودیم که هرگز در هیچ چیزی کم نمی‌آوردیم، چه در استقبال از خطر و چه در دعوا. همیشه کاری می‌کردیم که حسابی به‌دردسر می‌افتادیم.

---

1. *Flash Gordon*
2. *Buck Rogers*
3. Bogart
4. Bacall
5. *To Have and Have Not*
6. Walter Huston
7. *The Treasure of the Sierra Madre*
8. Brando
9. *On The Waterfront*
10. gangplank: تخته‌ای که به‌عنوان پُل موقت بین کشتی و دیوارهٔ ساحل قرار می‌دهند تا عبور و مرور راحت شود.
11. Hollywood High School
12. Athenians
13. Frank Mazzola
14. James Dean
15. Nicholas Ray
16. *Rebel Without a Cause*
17. Crunch
18. Hollywood Boulevard

www.ketab.ir

دین دوست داشت «ماجراهایی» را که برای ما اتفاق می‌افتد، بشنود؛ برای همین، مدام از جزئیات می‌پرسید. وقتی وحشی‌بازی درمی‌آوردیم، می‌خواست بداند این کار را چگونه شروع کردیم، چه فکر می‌کردیم و چه احساسی داشتیم؛ سؤال‌های بازیگران.

بعد از اینکه شورش بی‌دلیل پخش شد و در جهان غوغا کرد، تازه فهمیدم که چه نقش مهمی در ساخت این فیلم داشتیم. سرکردنِ دین با ما در آن زمان، تأثیری جدی بر من نگذاشت، تا اینکه ازدنیا رفت؛ تازه آن موقع بود که نمادِ نسلِ ما شد؛ و من کم‌کم به اهمیت آنچه کرده بودیم، پی بردم.

مازولا متقاعدم کرد در یک کلاس بازیگری شرکت کنم؛ اقدامی که درنهایت، زندگی‌ام را تغییر داد. این، یکی از آن لحظه‌هایی بود که بر بقیهٔ لحظات زندگی‌ام تأثیر گذاشت و مرا به راهی کشاند که تا امروز دنبال کرده‌ام. خانواده‌ام ـ عمه‌ها، خاله‌ها، عموها و دایی‌ها (پدر و مادرم چند سال پیش‌تر ازدنیا رفته بودند) ـ می‌خواستند من «آدم بزرگی» بشوم؛ یعنی پزشک، وکیل یا دندانپزشک. برای همین، من به‌طور پاره‌وقت در بیمارستان «مونت سینای»[1] کار می‌کردم و شور و هیجان و شتابی را که در بخش اورژانس وجود داشت، دوست داشتم؛ بنابراین، به شکلی جدی دربارهٔ پزشک‌شدن فکر می‌کردم. در دانشگاه کالیفرنیا[2] ثبت‌نام کردم؛ اندک چیزهایی را که داشتم، جمع کردم و راهی «برکلی»[3] شدم. اگوست ۱۹۵۹ بود.

برکلی در اوایل دههٔ ۶۰ (میلادی) در گوران طغیان و ناآرامی بود: و پرچم‌ها، شعارها و اعلامیه‌ها در همه جا پخش بود. نیروی انقلابی فیدل کاسترو[4] ژنرال باتیستا[5] ـ دیکتاتور کوبا ـ را ساقط کرده بود و نشانه‌های آن در همه جا به‌چشم می‌خورد، از «کوبای آزاد» و «عصر انقلاب» تا «آزادی بیان»، «تساوی حقوق برای همه» و «سوسیالیسم برای همه و همه برای سوسیالیسم». در خیابان تلگراف[6] ـ خیابان اصلی منتهی به محوطهٔ دانشگاه ـ همیشه خطی از پرچم‌ها و اعلامیه‌های رنگارنگ به‌چشم می‌خورد. تظاهرات اعتراض‌آمیز تقریباً هر روز برقرار بود؛ و وقتی من می‌ایستادم گوش کنم، مأموران «اف.بی.آی.» با آن پیراهن‌ها و کراوات‌هایشان که سعی می‌کردند بدون جلب توجه از همه عکس بگیرند، مسخره بودند.

---

1. Mount Sinai Hospital
2. University of California
3. Berkeley
4. Fidel Castro
5. Batista
6. Telegraph Avenue

www.ketab.ir

خیلی طول نکشید که من هم در این فعالیت‌ها که به مسائل پُرشور آن هنگام صورت انسانی می‌داد، غرق شدم. من هم مثل بسیاری از هم‌نسل‌هایم، تحت تأثیر این جریان‌ها، الهام می‌گرفتم؛ کسانی مثل کرواک[1]، گینزبرگ[2]، گرگوری کورسو[3]، قدّیس/ شاعرانی که مسیر طغیان و انقلاب را باز کرده بودند. من نیز می‌خواستم با الهام از عقاید و زندگی آنان، بر امواج تحول سوار شوم. طولی نکشید که فضای دانشگاه در طغیان سیاسی ـ که ماریو ساویو[4] و جنبش آزادی بیان[5] آغازگر آن بودند ـ فرورفت.

درطی نیم‌سال دوم تحصیلم در برکلی بود که از من برای نقش وویتسک[6] در نمایش اکسپرسیونیستی آلمانی از گئورگ بوخنر[7] به‌نام وویستک، آزمون صدا گرفتند؛ و به‌هنگام بازی در وویستک بود که با کارگردان بزرگ فرانسوی ژان رُنوار[8] ملاقات کردم.

رابطهٔ من با رنوار، زندگی‌ام را واقعاً تغییر داد. یاد گرفته‌ام درطول زندگی، دو یا سه بار، اتفاقی می‌افتد که مسیر زندگی را عوض می‌کند. با کسی ملاقات می‌کنیم، به جایی می‌رویم یا کاری می‌کنیم که قبلاً هرگز نکرده بودیم؛ و این لحظات، فرصت‌هایی هستند که ما را به جایی که قرار است برویم یا کاری که قرار است در زندگی بکنیم، هدایت می‌کنند.

مردم می‌گویند من فوق‌العاده خوش‌شانس بودم که با رنوار کار می‌کردم؛ و این، فرصت و اتفاقی غیرمنتظره بود که در مکان و زمان مناسب رخ داد. حقیقت دارد. اما در گذر زندگی آموخته‌ام که به شانس یا تصادف، خیلی زیاد معتقد نباشم. به‌نظر من، هر اتفاقی به دلیلی رخ می‌دهد. هر لحظه، درسی دارد که باید آموخت. باید از هر تجربه‌ای که در زمان کوتاهی که در این سیاره می‌گذرانیم، با آن مواجه می‌شویم، درس بگیریم. اسمش را بخت بگذارید، سرنوشت بگذارید، یا هرچه می‌خواهید بگذارید؛ اهمیتی ندارد.

از من برای نمایش اول جهانی نمایشنامهٔ رنوار به‌نام کارولا[9]، به‌عنوان بازیگر سوم، در نقش کمپان[10] ـ مدیر صحنهٔ تئاتری در پاریس درطول اشغال نازی‌ها در آخرین روزهای جنگ جهانی دوم ـ آزمون صدا گرفتند. من دنباله‌رو رنوار بودم؛ از دید او به سینما نگاه

---

1. Kerouac
2. Ginsberg
3. Gregory Corso
4. Mario Savio
5. Free Speech Movement
6. Woyzeck
7. Georg Büchner
8. Jean Renoir
9. *Carola*
10. Campan

www.ketab.ir

می‌کردم و دربارهٔ آن می‌آموختم. او همیشه دربارهٔ فیلم‌ها نظر می‌داد؛ و نظرهای او دربارهٔ هر چیزی که می‌دید یا می‌نوشت ـ به‌عنوان هنرپیشه، فرد، یا آدم انسان‌دوست ـ صریح و پُرشور بود. و او همهٔ این‌ها بود. بودن در حضور او، منبع الهام بود، درس بزرگ زندگی بود، شادی بود، امتیاز بود، تجربهٔ بزرگ یادگیری بود. گرچه فیلم‌ها همیشه بخش عمده‌ای از زندگی‌ام را تشکیل می‌دادند، فقط درطول زمانی که با رنوار گذراندم بود که توجه‌ام را به فیلم متمرکز کردم؛ همانند گیاهی که سرش را به‌طرف خورشید برمی‌گرداند. ناگهان، به سبکی کاملاً نو به سینما نگاه کردم، به شکل هنری برای پژوهش و یادگیری؛ و در داستان و تصاویر، درپی تعبیر و درکی از زندگی بودم. از آن به بعد، عشقم به سینما به من نیرو و پروبال داده است.

«سینما چیست؟». این، سؤالی است که رنوار همیشه، قبل از اینکه یکی از فیلم‌هایش را به ما نشان دهد، از ما می‌پرسید. «فیلم چیست؟». و این، پرسشی بود که او از آن استفاده می‌کرد تا بگوید سینما چیزی بیش از تصاویری است که بر پرده تابانده می‌شود: «فیلم‌ها شکلی از هنرند که بیش از حد رشد می‌کنند». دربارهٔ ژان رنوار چه می‌توان گفت؟ او آدمی مثل همهٔ آدم‌های دیگر بود. اما آنچه او را از بقیه متمایز می‌کرد، حداقل در ذهن من، قلب بزرگ او بود. او فردی صادق، صمیمی، با هوش سرشار، فرزانه، و بادرایت بود که به‌نظر می‌رسید در زندگی همهٔ کسانی که با آن‌ها سروکار داشت، تأثیرگذار بود. ژان هم مانند پدرش، پیر ـ اگوست رنوار[1] (نقاش بزرگ امپرسیونیستی)، استعداد ژرف خدادادی برای دیدن داشت. رنوار دربارهٔ فیلم به من تعلیم داد؛ استاد من در هنرِ تصویری روایت‌کردنِ داستان بود؛ و موهبت روشن‌بینی و بصیرت را به من عطا کرد. او «در» را به من نشان داد؛ بعد آن را باز کرد تا من داخل شوم. و من هیچ‌گاه نگاهم را به گذشته برنگردانده‌ام.

رنوار از کلیشه متنفر بود. او درمورد خلق یک اندیشه، از پدرش ـ نقاش بزرگ امپرسیونیستی ـ نقل می‌کرد که زمانی گفته بود: «اگر بدون استفاده از الگو، برگی را برروی درختی نقاشی کنی، قدرت تخیل تو فقط چند برگ در نظرت می‌آورد. اما طبیعت میلیون‌ها برگ دربرابر دیدگانت قرار داده است. همهٔ آن‌ها روی همان درخت‌اند؛ و هیچ دو برگی دقیقاً مثل هم نیست. هنرمندی که فقط آنچه را در ذهنش است، نقاشی می‌کند. خیلی زود کارهایش تکراری می‌شود». اگر به نقاشی‌های درخشان رنوار [پدر] نگاهی بیندازید، به مقصودش پی خواهید برد. در نقاشی‌های او، هیچ دو برگی، هیچ دو گلی و هیچ دو نفری، هرگز مثل هم نقاشی نشده‌اند. درمورد فیلم‌های فرزندش نیز چنین است: توهم بزرگ[2]،

1. Pierre-Auguste Renoir
2. *Grand Illusion*

www.ketab.ir

قاعدهٔ بازی[1] (که دو تا از بزرگ‌ترین فیلم‌هایی هستند که تاکنون ساخته شده‌اند)، کالسکهٔ طلایی[2]، گردشی در چمنزار[3]، و بسیاری دیگر از فیلم‌ها. رنوار به من می‌گفت که او «با نور نقاشی می‌کند»؛ درست به همان صورت که پدرش با رنگ روغن نقاشی می‌کرد. ژان رنوار هنرمندی بود که سینما را به همان صورتی کشف کرد که پدرش [نقاشی] امپرسیونیسم را کشف کرد. او می‌گفت: «هنر باید امکان یکی‌شدن با پدیدآورنده‌اش را به بیننده‌اش بدهد».

نشستن در سالن نمایش فیلم و تماشای آن تصاویر رقصان که بر پرده درحرکت‌اند، گواهی‌دادن بر تجربهٔ وسیع انسانی است؛ از فصل آغازین ارباب حلقه‌ها: پیروان حلقه تا خانوادهٔ رویال تننبوم؛ از ماتریکس[4] تا برخورد نزدیک از نوع سوم[5]؛ از چند نمای اول پل رودخانهٔ کوای[6] تا درچهارچوب‌قراردادن تاریخ انسانی، مثل یک استخوانی که به فضا پرتاب می‌شود و سپس به فضاپیمایی ـ فیلم ۲۰۰۱[7] استنلی کوبریک[8]– تبدیل می‌شود. هزاران سال از تکامل انسان به‌ظرافت در دو نمای فیلم خلاصه شده است؛ و این لحظهٔ سحر و اعجاز، و سرّ و شکوه است؛ و این است قدرت فیلم.

در چند دههٔ گذشته که به اطراف دنیا سفر کرده‌ام و دربارهٔ هنر و حرفهٔ فیلمنامه‌نویسی سخنرانی داشته‌ام، شاهد بوده‌ام که سبک فیلمنامه‌نویسی به ابزاری دیداری‌تر تحول پیدا کرده است. چنان‌که پیش‌تر اشاره کردم، ما با بعضی از راهکارهای زمان، مثل جریان سیال ذهن و عنوان‌بندی‌ها پیش رفته‌ایم و به‌تدریج به فیلمنامهٔ مدرن رسیده‌ایم. بیل را بکشید[9] (۱ و ۲)، ساعت‌ها[10]، خانوادهٔ رویال تننبوم، زیبای امریکایی، برتری بورن، کاندیدای منچوری[11] و کوهستان سرد[12]، فقط چند نمونه در این خصوص هستند. پیداست که نسل کاملاً جدید رایانه‌فهم که با نرم‌افزار دوسویه، روایت‌گویی دیجیتال، و برنامه‌های کاربردی تدوین بزرگ شده‌اند، همه چیز را به روشی بصری‌تر می‌بینند و بنابراین می‌توانند به سبکی سینمایی‌تر آن‌ها را بیان کنند.

---

1. *Rules of the Game*
2. *The Golden Coach*
3. *Picnic on the Grass*
4. *The Matrix*
5. *Close Encounters of the Third Kind*
6. *Bridge on the River Kwai*
7. *2001*
8. Stanley Kubrick
9. *Kill Bill*
10. *The Hours*
11. *Manchurian Candidate*
12. *Cold Mountain*

www.ketab.ir

اما با همهٔ آنچه گفته و انجام می‌شود، اصول فیلمنامه‌نویسی تغییر نکرده است. این اصول، یکسان باقی مانده است؛ صرف نظر از اینکه در چه زمان یا در کدام مکان و عصری زندگی می‌کنیم. فیلم‌های بزرگ، بی‌زمان‌اند: زمان‌هایی را تجسم و تسخیر می‌کنند که در آن ساخته شده‌اند؛ شرایط انسانی امروز، همانند شرایط آن روز است.

هدف من از نوشتن کتاب فیلمنامه، بررسی حرفهٔ فیلمنامه‌نویسی و تشریح مبانی ساختار نمایشی آن بوده است. وقتی می‌خواهید فیلمنامه بنویسید، با دو جنبه سروکار دارید: یکی، تهیهٔ مقدمات مورد نیاز برای نوشتن (تحقیق، زمانی برای تفکر، پرداخت شخصیت داستانی و طراحی پویایی ساختاری)؛ دیگری، اجرا (نوشتن عملی فیلمنامه، طراحی تصاویر بصری و آماده کردن گفت‌وگوها). دشوارترین بخش نوشتن این است که بفهمید چه بنویسید. این حکم، هم موقعی که برای اولین بار این کتاب را می‌نوشتم، صادق بود و هم الآن صادق است.

این کتاب، کتابی دربارهٔ «چگونه...» نیست. نمی‌توان به هیچ کس یاد داد چگونه فیلمنامه بنویسد. افراد، خودشان حرفهٔ فیلمنامه‌نویسی را به خودشان یاد می‌دهند. همهٔ آنچه من می‌توانم انجام دهم، این است که به آن‌ها نشان دهم چه بکنند تا فیلمنامهٔ موفقی بنویسند. بنابراین، این کتاب را کتاب «چه...» می‌نامم؛ به این معنا که اگر ایده‌ای برای یک فیلمنامه دارید و نمی‌دانید چه بکنید یا چگونه آن را به‌انجام برسانید، این کتاب به شما نشان می‌دهد.

من به‌عنوان نویسنده ـ تهیه‌کنندهٔ «تولیدات دیوید ال. ولپر»[1]، فیلمنامه‌نویس ـ روزنامه‌نگار آزاد، و سرپرست واحد داستان در «سامانه‌های سینه‌موبیل»[2]، سال‌ها صرفِ نوشتن و خواندن فیلمنامه‌ها کرده‌ام. فقط در سینه‌موبیل، در زمانی کمی بیش از دو سال، بیش از دو هزار فیلمنامه را خوانده و خلاصه کرده‌ام؛ و از همهٔ این دو هزار فیلمنامه، فقط چهل تا را برای تولید فیلم احتمالی، به شرکای مالی‌مان داده‌ام.

چرا این‌قدر کم؟ برای اینکه از هر صد فیلمنامه‌ای که می‌خواندم، نودونه فیلمنامه آن‌قدر خوب نبودند که میلیون‌ها دلار روی آن‌ها سرمایه‌گذاری شود؛ یا برعکس، از هر صد فیلمنامه‌ای که می‌خواندم، فقط یک فیلمنامه را برای تولید فیلم، خوب تشخیص می‌دادم. و در «سینه‌موبیل»، کارمان، ساخت فیلم بود. فقط درطی یک سال، مستقیماً در تولید ۱۱۹ فیلم

1. David L.Wolper Productions
2. Cinemobile Systems

www.ketab.ir

سینمایی شرکت داشتم؛ از پدرخوانده[1] گرفته تا جرمیا جانسون[2]، نجات[3]، آلیس دیگر اینجا زندگی نمی‌کند[4]، و دیوار نوشته‌های امریکایی[5].

در آن موقع، اوایل دهۀ ۷۰ (میلادی)، «سینه‌موبیل» وسیلۀ قابل حملی برای لوکیشن بود که انقلابی واقعی در تولید فیلم ایجاد کرد. فیلمسازان دیگر مجبور نبودند برای حمل بازیگران، خدمه و تجهیزات به هر لوکیشنی که استفاده می‌کردند، به کاروان تدارکات متکی باشند. اساساً «سینه‌موبیل»، اتوبوس گری‌هوند[6] با هشت دیفرانسیل بود، که ما می‌توانستیم تجهیزات را در محل بار آن بگذاریم، سپس بازیگران و خدمه را به بالای کوه منتقل کنیم، سه تا هشت صفحه از فیلمنامه را در روز فیلمبرداری کنیم، بعد به جای خود برگردیم. رئیس من، فؤاد سعید[7] ـ خالق سینه‌موبیل ـ آن‌قدر موفق شد که تصمیم گرفت فیلم‌های خودش را بسازد؛ بنابراین، به خارج از امریکا رفت و در عرض چند هفته، میلیون‌ها دلار جمع کرد، با چند میلیون بیشتر بودجۀ در گردش، که درصورت نیاز از آن استفاده کند. طولی نکشید که همه در هالیوود برایش فیلمنامه می‌فرستادند. هزاران فیلمنامه رسید؛ از ستارگان و کارگردانان، از استودیوها و تهیه‌کنندگان، از آدم‌های معروف و گمنام.

و این موقعی بود که به من فرصت دادند فیلمنامه‌های ارسالی را بخوانم و آن‌ها را ازنظر هزینه، کیفیت و بودجۀ احتمالی ارزیابی کنیم. وظیفه‌ام ـ همچنان‌که مکرر یادآور شدم ـ این بود که برای سه شریک مالی ما، مطلب تهیه کنم: گروه سینمایی «یونایتد آرتیستز»[8]، شرکت توزیع فیلم «همدیل»[9] که مرکز آن در لندن بود، و شرکت خبرگزاری «تافت»[10] که شرکتِ مادرِ سینه‌موبیل بود.

بدین ترتیب، شروع کردم به خواندن فیلمنامه‌ها. درمقام فیلمنامه‌نویسی که فرصت بسیار مغتنم بیش از هفت سال نویسندگی آزاد را پشت‌سر گذاشتم (من نه فیلمنامه نوشته بودم: دو فیلمنامه تولید شد، چهار فیلمنامه انتخاب شد، و برای سه فیلمنامه هنوز هیچ اتفاقی نیفتاده است)، وظیفه‌ام در سینه‌موبیل در مجموع، چشم‌انداز نوینی در نوشتن فیلمنامه به رویم گشود.

---

1. *The Godfather*
2. *Jeremiah Johnson*
3. *Deliverance*
4. *Alice Doesn't Live Here Anymore*
5. *American Graffiti*
6. Greyhound : (سگِ) تازی
7. Fouad Said
8. United Artists Theatre Group
9. Hemdale Film Distribution Company
10. Taft Broadcasting Company

www.ketab.ir

فرصتی عالی بود، چالشی عظیم، و تجربه‌ای پویا در یادگیری.

همیشه از خودم می‌پرسیدم چه عاملی باعث می‌شود فیلمنامه‌هایی که من توصیه می‌کنم، بهتر از فیلمنامه‌های دیگر شود. ابتدا هیچ جوابی نداشتم؛ اما این پرسش را در ذهن خود نگه داشتم و مدت‌ها دربارهٔ آن فکر می‌کردم.

هر صبح که به سر کار می‌رسیدم، یک خروار فیلمنامه روی میزم بود که انتظارم را می‌کشیدند. مهم نبود چه می‌کردم، چقدر تند می‌خواندم یا چند فیلمنامه را از نظر می‌گذراندم، نخوانده رد می‌شدم، یا رها می‌کردم؛ یک حقیقت محض همچنان ثابت بود: اندازهٔ این کُپه هیچ‌گاه تغییر نمی‌کرد. می‌دانستم که هرگز نمی‌توانم این تودهٔ فیلمنامه را به‌اتمام برسانم.

خواندن فیلمنامه، تجربه‌ای منحصربه‌فرد است. مثل خواندن رُمان، نمایشنامه، یا مقالهٔ روزنامه نیست. اوایل که خواندن را شروع کرده بودم، واژه‌های داخل صفحه را به‌کندی می‌خواندم، و همهٔ توصیف‌های بصری، تفاوت‌های ظریف شخصیت‌های داستانی، و موقعیت‌های نمایشی صحنه، توجه مرا به خود جلب می‌کرد. اما این کار برای من فایده‌ای نداشت. بیش از اندازه درگیر واژه‌ها و سبک نویسنده می‌شدم. پی بردم که بیشتر فیلمنامه‌هایی که خوب نوشته شده‌اند ـ یعنی جملات زیبا، نثر شیک و فرهیخته، و گفت‌وگوهای قشنگی دارند ـ معمولاً خوب از کار درنمی‌آیند. هرچندکه ممکن است خواندن آن‌ها بسیار لذت‌بخش و دلنشین باشد، احساسی که در کل دست می‌دهد، این است که گویا داستانی کوتاه یا قطعه‌ای بسیار ژورنالیستی را در مجله‌ای مثل وَنیتی فِر[1] یا اسکوایر[2] می‌خوانید. اما این‌ها باعث نمی‌شود که فیلمنامه‌ای خوب از کار درآید.

دلم می‌خواست سه فیلمنامه در روز بخوانم و خلاصه کنم. فهمیدم تا دو فیلمنامه را بدون مشکل می‌توانم بخوانم؛ اما وقتی به سومی می‌رسم، مثل این است که همهٔ واژه‌ها، شخصیت‌ها و رویدادها، به نوعی احساسات آبکی آشفتهٔ نزاکت حاکم بر اف‌بی‌آی.[3] و سی.آی.اِی.[4] محدود می‌شوند که علامت مشخص آن، سرقت از بانک‌ها، قتل و تعقیب‌وگریزهای با اتومبیل به‌همراه تعداد زیادی بوسهٔ سرد و بدن‌های برهنه است که رنگ بومی گرفته باشند. در ساعت ۲ یا ۳ بعدازظهر، بعد از ناهاری سنگین و شاید مقدار زیادی نوشیدنی، برایم دشوار بود که توجهم را به ماجرا یا تفاوت‌های ظریفِ شخصیت‌های داستانی و خود داستان متمرکز کنم. به همین دلیل، بعد از چند ماه کار، به این نتیجه رسیدم که (در این ساعت‌ها) در

1. *Vanity Fair*
2. *Esquire*
3. FBI
4. CIA

www.ketab.ir

اتاقم را ببندم، پاهایم را روی میز تحریر بگذارم، تلفن را قطع کنم، فیلمنامه را روی سینه‌ام بگذارم، به صندلی لم بدهم، و چرتی بزنم.

باید بیش از صد فیلمنامه می‌خواندم تا به این نتیجه می‌رسیدم که نمی‌دانم چه می‌کنم. دنبال چه بودم؟ چه عاملی باعث می‌شد فیلمنامه‌ای خوب از کار درآید یا درنیاید؟ بله، می‌توانستم بگویم از فیلمنامه‌ای خوشم می‌آید یا نه؛ اما چه عواملی در خوب‌ازکاردرآمدن یک فیلمنامه دخالت داشتند؟ باید چیزی بیش از یک رشته قطعات هنرمندانه و گفت‌وگوی شیک درکار باشد که در مجموعه‌ای از تصاویر زیبا قرار گرفته‌اند. آیا این عامل، طرح داستان بود یا شخصیت‌های داستانی، یا موقعیتی بصری که رویداد در آنجا اتفاق می‌افتاد؟ آیا سبک تصویری نویسنده بود یا ظرافت گفت‌وگوها؟ اگر پاسخ این سؤال را پیدا نمی‌کردم، چگونه می‌توانستم به پرسشی که کارگزاران، نویسندگان، تهیه‌کنندگان، و کارگردانان مکرر می‌پرسیدند، جواب دهم: دنبال چه هستم؟ در اینجا بود که پی بردم پرسش اصلی من این است: چگونه فیلمنامه را بخوانم؟ می‌دانستم چطور فیلمنامه بنویسم، و مطمئناً می‌دانستم وقتی به سینما می‌روم، از کدام فیلم خوشم می‌آید و از کدام فیلم خوشم نمی‌آید؛ اما چگونه باید از این‌ها برای خواندن فیلمنامه استفاده می‌کردم؟

هرچه بیشتر در این باره فکر می‌کردم، مسائل برایم روشن‌تر می‌شد. طولی نکشید که دریافتم آنچه درپی آن هستم، سبکی است که از صفحه سرریز کند و آن نوع انرژی طبیعی را که در فیلمنامه‌هایی مثل محلهٔ چینی‌ها[1]، راننده تاکسی[2]، پدرخوانده[3]، و دیوارنوشته‌های امریکایی یافت می‌شود، نشان دهد. همان‌طور که کپهٔ فیلمنامه‌های روی میز تحریرم بیشتر می‌شد، احساسم خیلی زیاد شبیه احساسی می‌شد که «جی گتسبی» در انتهای فیلم گتسبی بزرگ[4] ـ رمان کلاسیک اف. اسکات فیتزجرالد[5] ـ داشت. در انتهای کتاب، نیک ـ راوی داستان ـ یادآوری می‌کند که چگونه گتسبی می‌ایستاد و برروی آب، تصویر نور سبزی را می‌دید که خاطرات گذشتهٔ عشق نافرجام را به‌یادش می‌انداخت. گتسبی به گذشته معتقد بود؛ اعتقاد داشت که اگر پول و قدرت کافی داشت، می‌توانست زمان را به عقب برگرداند و آن را از نو بسازد. و این رؤیایی بود که او را که جوان بود، برانگیخت تا راهش را عوض کند؛ راهی که عبارت بود از درجست‌وجوی عشق و ثروت بودن، و به‌دنبال توقعات و

1. *Chinatown*
2. *Taxi Driver*
3. *The Godfather*
4. *The Great Gatsby*
5. F. Scott Fitzgerald

www.ketab.ir

خواسته‌های گذشته بودن، که او امید داشت در آینده تحقق پیدا کند.

آن نور سبز.

همان‌طور که با آن توده‌های فیلمنامه دست‌وپنجه نرم می‌کردم و درپی «خوانشِ خوبِ» فیلمنامه‌ای خاص و بی‌نظیر بودم که استودیوها، مدیران، ستارگان، اعجوبه‌های مالی، و خودخواهی‌ها را به‌مبارزه بخواند و درنهایت، به آن پردهٔ عظیم در سالن نمایش تاریک برسد، دربارهٔ گنسبی و آن نور سبز بسیار فکر کردم.

و تقریباً در همین زمان‌ها بود که فرصت یافتم در کلاس فیلمنامه‌نویسی «شروود اوکز اکسپری‌منتال کالج» در هالیوود تدریس کنم. در آن موقع، دههٔ هفتاد، «شروود اوکز»، آموزشگاهی حرفه‌ای بود که کارکشته‌ها در آنجا درس می‌دادند. در این مرکز، پل نیومن[1]، داستین هافمن[2]، ولوسیل بال[3] سمینار بازیگری برگزار می‌کردند، تونی بیل[4] سمینار تهیه‌کنندگی می‌داد، مارتین اسکورسیز[5]، رابرت آلتمن[6]، و آلن پاکولا[7] سمینار کارگردانی می‌دادند. جان آلونزو[8] و ویلموس زیگموند[9] ـ دو تا از بهترین فیلمبرداران دنیا ـ کلاس‌های فیلمبرداری داشتند. مرکزی بود که تهیه‌کنندگان، مدیران تولید حرفه‌ای، تصویربرداران، تدوینگران فیلم، نویسندگان، کارگردانان، و ناظران فیلمنامه، همه، برای تدریس حرفهٔ خود به آنجا می‌آمدند. این مرکز، بی‌نظیرترین مدرسهٔ فیلم در امریکا بود.

تا پیش از آن، در کلاس فیلمنامه‌نویسی درس نداده بودم؛ بنابراین، باید درون نوشته‌هایم و در تجربه‌های خواندنم غور می‌کردم تا مطالب اصلی‌ام را تکمیل می‌کردم.

دائم از خودم می‌پرسیدم فیلمنامهٔ خوب چیست؟ و اندکی بعد، به پاسخ‌هایی رسیدم. وقتی فیلمنامهٔ خوبی می‌خوانید، تشخیص می‌دهید خوب است: از همان صفحه و واژهٔ اول مشخص می‌شود. سبک، نحوهٔ قرارگرفتن واژه‌ها در صفحه، روشی که داستان شروع می‌شود، بیان موقعیت نمایشی صحنه، معرفی شخصیت‌های اصلی داستان، قضیهٔ نمایشی یا مسئلهٔ اصلی فیلمنامه ـ همهٔ این‌ها ـ در چند صفحهٔ اول فیلمنامه ایجاد می‌شوند. محلهٔ

---

1. Paul Newman
2. Dustin Hoffman
3. Lucille Ball
4. Tony Bill
5. Martin Scorsese
6. Robert Altman
7. Alan Pakula
8. John Alonzo
9. Vilmos Zsigmond

www.ketab.ir

چینی‌ها، پنج قطعهٔ آسان[1]، پدر خوانده، ارتباط فرانسوی[2]، شامپو[3] و همهٔ مردان رئیس جمهور[4]، نمونه‌هایی عالی در این مورد هستند.

زود فهمیدم که فیلمنامه، داستانی است که با تصاویر روایت می‌شود. مثل یک اسم[5] است؛ نهادی[6] دارد و معمولاً دربارهٔ یک شخص[7] یا اشخاص است، در محلی[8] یا محل‌هایی است، کار خود را انجام می‌دهد یا کار خودشان را انجام می‌دهند[9]. آن شخص، شخصیت اصلی داستان است و کاری که انجام می‌دهد، رویداد است. بعد از این نتیجه‌گیری، فهمیدم هر فیلمنامهٔ خوبی، اجزای مفهومی معینی دارد که متناسب با شکل و قالب فیلمنامه است.

این عناصر، به شکلی نمایشی درون ساختاری قرار می‌گیرند؛ ساختاری که آغاز، میانه و انتهای مشخصی دارد، هرچند که نه لزوماً به همین ترتیب. در بازنگری چهل فیلمنامه‌ای که برای شرکای مالی ما ارسال شده بود ـ از جمله پدر خوانده، دیوار نوشته‌های امریکایی، باد و شیر[10]، آلیس دیگر در اینجا زندگی نمی‌کند، و تعدادی دیگر ـ پی بردم که این مفاهیم اصلی در همهٔ این فیلمنامه‌ها هست، صرف‌نظر از اینکه چطور از نظر سینمایی اجرا شده باشند.

درنتیجه، تدریس این رویکرد مفهومی در نوشتن فیلمنامه را آغاز کردم. استدلال من این بود که اگر نویسندهٔ بلندپرواز بداند فیلمنامه چیست، شبیه چیست، می‌توان از آن به‌عنوان راهنما یا نقشهٔ اصلی استفاده کرد تا راه را در این جنگل نشان دهد.

تا الآن، بیش از ۲۵ سال است که این رویکرد را در فیلمنامه‌نویسی تدریس کرده‌ام. رویکردی مؤثر و جامع در نوشتن فیلمنامه و هنر روایت تصویری داستان است. مطالبم را هزاران هزار دانشجوی سراسر دنیا به‌کار برده‌اند و با آن‌ها پرورش یافته‌اند. اصولی که در این کتاب هست، به‌طور کامل در صنعت فیلمسازی پذیرفته شده است. در استودیوهای فیلمسازی و شرکت‌های تولید فیلم، غیرمعمول نیست که به‌طور قراردادی تصریح کنند که فیلمنامهٔ ارسالی باید ساختار سه‌پرده‌ای مشخصی داشته باشد و از نظر اندازه بیش از ۲ ساعت و ۸ دقیقه، یا ۱۲۸ صفحه نباشد (البته، همیشه استثناهایی هم وجود دارد).

---

1. *Five Easy Pieces*
2. *The French Connection*
3. *Shampoo*
4. *All the President's Men*

۵. noun: مفهوم دستور زبانی
۶. subject: مفهوم دستور زبانی

7. person
8. place
9. doing his, or her, or their "thing"
10. *The Wind and the Lion*

www.ketab.ir

بسیاری از دانشجویانم، آدم‌های موفقی بوده‌اند: انا همیلتون فلان[1]، ماسک[2] را در کارگاه من و بعد گوریل‌ها در مه[3] را نوشت؛ لورا اسکوئیول[4]، مثل آب برای شکلات[5] را نوشت؛ کارمن کالور[6]، پرندگان خارزار[7]؛ جانوس سرکونه[8]، خیزش ایمان[9]؛ لیندا الستاد[10]، برای جنگ‌های طلاق[11]، جایزهٔ معتبر هیومَنیتاس[12] را برد؛ و فیلمسازان صاحب‌نامی مانند جیمز کامرون[13] (نابودگر[14] و نابودگر ۲: روز داوری[15]، تایتانیک[16])، تد تالی[17] (سکوت بره‌ها[18]، عضو هیئت منصفه[19])، آلفونسو[20] و کارلوس کورون[21] (و مامان تو هم همین‌طور[22]، هری پاتر و زندانی ازکبان[23])، کن نولان[24] (سقوط شاهین سیاه[25]، دیوید اُ. راسل[26] (سه پادشاه[27]، من هوکابی‌ها را دوست دارم[28])، و تینا فی[29] (دختران بد)[30]، فقط تعدادی از کسانی هستند که وقتی کار فیلمنامه‌نویسی خود را شروع کردند، از این مطالب استفاده کردند.

تا زمان اثر حاضر، فیلمنامه نزدیک به ۴۰ بار تجدید چاپ شده، چندین چاپ از کتاب به‌فروش رفته و به ۲۲ زبان ترجمه شده است، به‌اضافهٔ چند چاپ در بازار سیاه: ابتدا در

---

1. Anna Hamilton Phelan
2. *Mask*
3. *Gorillas in the Mist*
4. Laura Esquivel
5. *Like Water for Chocolate*
6. Carmen Culver
7. *The Thorn Birds*
8. Janus Cercone
9. *Leap of Faith*
10. Linda Elstad
11. *Divorce Wars*
12. Humanitas Award
13. James Cameron
14. *Terminator*
15. *Terminator 2: Judgment Day*
16. *Titanic*
17. Ted Tally
18. *The Silence of the Lambs*
19. *The Juror*
20. Alfonso
21. Carlos Cuarón
22. *Y Tu Mamá También*
23. *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*
24. Ken Nolan
25. *Balck Hawk Down*
26. David O. Russel
27. *Three Kings*
28. *I Heart Huckabees*
29. Tina Fey
30. *Mean Girls*

www.ketab.ir

ایران، سپس در چین، بعد در روسیه.

وقتی به فکر بازبینی این کتاب و تجدید نظر در آن افتادم، سریع فهمیدم که بیشتر فیلم‌هایی که دربارهٔ آن‌ها مطلب نوشته بودم، فیلم‌های دههٔ ۷۰ (میلادی) است؛ و من می‌خواستم از نمونه‌های معاصرتر استفاده کنم، فیلم‌هایی که مردم با آن‌ها آشناترند. اما وقتی کتاب را کاویدم، دیدم بیشتر نمونه‌هایی که در اصل از آن‌ها استفاده کردم، اینک فیلم‌های کلاسیک سینمای امریکا به‌حساب می‌آیند. فیلم‌هایی مثل محلهٔ چینی‌ها، هارولد و ماود[1]، شبکه[2]، سه روز کندور[3]، و بقیه. این فیلم‌ها هم در سطح سرگرمی و هم در سطح تدریس، هنوز مطرح‌اند. در بیشتر موارد، فیلم‌ها امروز همان ارزش و اعتباری را دارند که در زمان ساخت داشتند. این فیلم‌ها، به‌رغم داشتن بعضی نگرش‌های منسوخ، لحظات خاصی از زمان را اشغال کرده‌اند: لحظات ناآرامی، انقلاب اجتماعی، و خشونت که بازتاب برخی از احساسات ضدجنگ رایج امروز است. کابوس در عراق بسیار شبیه کابوس در ویتنام است. آنچه من در بازنگری پی برده و به آن رسیده‌ام، این است که آن اصول فیلمنامه‌نویسی را که در طلیعهٔ دههٔ ۸۰ (میلادی) ترسیم کرده‌ام، همان‌قدر الآن مطرح هستند که در آن زمان بودند. فقط نحوهٔ بیان تغییر کرده است.

مطالب کتاب طوری تنظیم و بیان شده است که برای همه مناسب باشد؛ و همه ـ رمان‌نویسان، نمایشنامه‌نویسان، ویراستاران مجلات، خانه‌داران، بازرگانان، پزشکان، هنرپیشگان، تدوینگران فیلم، مدیران تجاری، منشیان، مجریان تبلیغاتی، و استادان دانشگاه ـ می‌توانند از آن بهره ببرند.

هدفم در این کتاب این است که این توانایی را در شما ایجاد کنم که بنشینید و با انتخاب، اعتمادبه‌نفس و اطمینان از اینکه می‌دانید چه می‌کنید، فیلمنامه بنویسید. چنان که پیش‌تر هم عنوان کردم، دشوارترین قسمت نوشتن این است که بفهمید چه بنویسید. با خواندن این کتاب، دقیقاً خواهید دانست که برای نوشتن فیلمنامهٔ حرفه‌ای چه باید بکنید. دیگر اینکه فیلمنامه بنویسید یا ننویسید، به خودتان بستگی دارد.

استعداد، عطیهٔ خداوند است، چه آن را به کار ببرید چه نبرید؛ اما نوشتن، مسئولیتی شخصی است، چه آن را انجام بدهید چه ندهید.

---

1. *Harold and Maude*
2. *Network*
3. *Three Days of the Condor*

www.ketab.ir