چگونه فیلم بسازیم

کلود شابرول

ترجمهٔ مانا اسکویی

نشر دولین‌آفرین

چاپ یکم / زمستان ۱۳۸۳

www.ketab.ir

این اثر ترجمه‌ای است از:

Comment Faire Un Film / by Claude Chabrol
Published by Manuels Payot
Paris / 2003

www.ketab.ir

چگونه فیلم بسازیم / کلود شابرول

مترجم: مانا اسکویی
تیراژ دوره اوّل: ۳۰۰۰ نسخه
چاپ اوّل: تهران / زمستان ۱۳۸۳
ویرایش: محمدرضا عزیزی
حروفچینی و صفحه‌آرایی: حروفچینی هُما (امید سیّدکاظمی)
ناظر فنّی: عماد دورنایی

شابک: ۹ـ۴۱ـ۷۱۳۷ـ۹۶۴

انتشارات توفیق‌آفرین
تهران، صندوق پُستی ۱۶۴۷ـ۱۶۳۱۵
تلفن: ۸۷۵۲۴۶۶ دورنگار: ۸۵۰۶۶۰۷
www.tofighafarin.com
E-mail: Publisher@tofighafarin.com
Azizi@tofighafarin.com

© کلّیه حقوق متعلق به انتشارات توفیق‌آفرین است.
هر گونه اقتباس و استفاده به هر عنوان از این کتاب بدون اجازهٔ کتبی از ناشر ممنوع است،
و متخلفین تحت تعقیب قرار خواهند گرفت.

توفیق آفرین

انتشارات توفیق آفرین
تهران ـ صندوق پستی ۱۶۴۷-۱۶۲۱۵
تلفن: ۸۷۵۲۴۶۶ دورنگار: ۸۵۰۶۶۰۷

Tofigh Afarin Publisher
Tel:(009821)8752466
Fax:(009821)8506607
P.O.Box:16315-1647
Tehran-Iran
www.tofighafarin.com
E-mail: publisher @tofighafarin.com

فهرست‌نویسی پیش از انتشار

شابرول، کلود، ۱۹۳۰ـ م. Chabrol, Claude
چگونه فیلم بسازیم / کلود شابرول [فرانسوا گریف]؛ ترجمه مانا اسکویی. ـ تهران: توفیق‌آفرین، ۱۳۸۳.
۸۸ ص.
ISBN: 964-7137-41-9 ۱۹۵۰۰ ریال
فهرست‌نویسی بر اساس اطلاعات فیپا.
عنوان اصلی: Comment faire un film.
۱. سینما ـ تهیه و کارگردانی. الف. گریف، فرانسوا Guerif, Francois. ب. اسکویی، مانا، ۱۳۵۶ـ ، مترجم. ج. عنوان.

۲ ش ۹ ت / ۹ / PN ۱۹۹۵ ۷۹۱ / ۴۳۰۲۳۳
۱۳۸۳
کتابخانه ملی ایران ۳۶۶۹۹ ـ ۸۲ م

www.ketab.ir

پیشگفتار مترجم

هنگامی که تحصیلات خود را در دورهٔ کارشناسی کارگردانی فیلم و سینما، در دانشکده Lyon II در شهر لیون فرانسه به پایان رساندم و در دوره کارشناسی ارشد، به‌ادامه تحصیل در همان رشته پرداختم، این فکر برایم به‌وجود آمد تا در میان کُتب مختلفی که در زمینه کارگردانی فیلم و سینما به‌رشته تحریر درآمده است کتابی را به فارسی ترجمه و در اختیار دانشجویان و علاقه‌مندان به‌این رشته قرار دهم. به همین جهت پس از مطالعه کتاب‌های مختلف و مشورت با استاد راهنمای خود، «مارتن بارنیه»، کتاب چگونه فیلم بسازیم اثر کلود شابرول، کارگردان بزرگ فرانسوی را به‌خاطر ویژگی‌های فراوانی که در آن مشاهده گردید، انتخاب و به ترجمه آن پرداختم.

ویژگی‌ها و امتیازات این کتاب، از چند جهت قابل اهمیت است، که در اینجا فقط به برخی از آن‌ها اشاره می‌گردد.

۱. کتاب چگونه فیلم بسازیم توسط کارگردانی مشهور نوشته شده است که تاکنون فیلم‌های فراوان و معروفی همچون فیلم مادام بواری، گل بوی، دکتر اِم و... را کارگردانی کرده و در واقع صاحب‌نظر در کارگردانی فیلم می‌باشد.

۲. همان‌طور که در آغاز کتاب بیان شده؛ نویسنده دارای دیدگاه‌های خاصی در کارگردانی است؛ که آشنا شدن دانشجویان و علاقه‌مندان به‌این رشته با دیدگاه‌های این کارگردان از هر حیث لازم و مفید می‌باشد.

۳. نویسنده ضمن طرح اصول و مراحل مختلف در کارگردانی یک فیلم و تجربیاتی که طی زمان به‌دست آورده است، به‌گونه‌ای مسائل را مورد بحث قرار داده که خودبخود تمایل خواننده و علاقه‌مند به‌این رشته را برمی‌انگیزد و او را به تفکر و اندیشه و توجه به مسائل کارگردانی یک فیلم از زاویه‌ای دیگر می‌اندازد.

www.ketab.ir

۴. علاوه بر این ویژگی‌ها، ویژگی‌های دیگری نیز در کتاب مورد نظر یافت می‌گردد که ترجیح داده می‌شود در اینجا اشاره‌ای به آن‌ها نگردد و این فرصت به خود خوانندگان داده شود تا به فراخور تمایلات و برداشت‌های خود، پی به اهمیت آن‌ها ببرند.

مانا اسکویی
پاییز ۸۳

www.ketab.ir

مقدمه

همیشه این امکان وجود دارد که از تجربیات فیلم‌های گذشته درس آموخت، می‌توان فیلم‌های گذشته را آنالیز کرد، می‌توان از یک احساسات ساده گذشت و به آنالیز رسید، اما در هیچ شرایطی نمی‌توان گفت: با دیدن فیلم‌های ساخته‌شده، روش فیلم‌سازی را می‌آموزیم، زیرا هر سینماگری، روشی مشخص و مخصوص به خود برای ساختن فیلم دارد و خواهد داشت.

بنابراین، آنچه را که می‌توانم بگویم، ممکن است بیهوده باشد، زیرا تمامی این گفته‌ها می‌توانند برای من راهگشا باشند.

متد من، برای ساختن فیلم، با متد کارگردان‌های دیگر متفاوت است. تمامی متدها با یکدیگر متفاوت هستند. همین تفاوت، در برداشت کارگردان هم وجود دارد. متد قابل قبول و کاربردی یک کارگردان ممکن است برای کارگردان دیگر قابل استفاده نباشد.

بنابراین، صحبت کردن در مورد یک مدرسه سینمایی خاص بدون ارزش است.

برای چه فیلم بسازیم؟

ساخت یک فیلم هزینهٔ زیادی به همراه دارد. همین است که در ابتدای

www.ketab.ir

کار ما را وادار می‌کند از خود بپرسیم برای چه هدفی می‌خواهیم فیلم بسازیم و قبل از آموزش ساخت فیلم، علل وابستگی ساخت فیلم به عناصر و اشخاص دیگر را بشناسیم.

امروزه، سینما از یک شخصیت بزرگ و عجیبی برخوردار است! مردم امروز، نمی‌خواهند سینما را انجام دهند، آنها می‌خواهند در درون سینما باشند.

انجام سینما و بودن در سینما یک معنا را به همراه ندارد!

آنهایی که می‌خواهند در درون سینما باشند هرگز نیازی به ساخت فیلم احساس نمی‌کنند. برای آنها ساخت فیلم به اندازهٔ هوایی که تنفس می‌کنند ضروری نیست. زمانی که من شروع به ساخت فیلم کردم، حتی زمان درازی بعد از آن، فکر پیروی نکردن از موج نو در فرانسه برایم غیرممکن بود، در صورتی که برخی از همکارانم هرگز به موج نو فکر هم نمی‌کردند.

امروزه، این جمله را همه‌جا می‌توان شنید، خودم را در کاری که به من امکان خلاقیت بدهد می‌بینم. این فکر بسیار نادرست است و نتیجه‌ای هم ندارد. باید همیشه به طور دقیق، کاری را که می‌خواهیم انجام دهیم، بدانیم و بشناسیم.

دو گروه سینماگر وجود دارد

به طور کلی، می‌توان سینماگران را به دو دسته تقسیم کرد: آنهایی که نقل می‌کنند و آنهایی که شعر می‌گویند.

نقل‌کنندگان آنهایی هستند که داستانی را تعریف می‌کنند و در ذهن، هیچ دیدگاه خاصی ندارند و نمی‌خواهند پیام خاصی را منتقل کنند.

www.ketab.ir

برعکس، هدفشان فرم دادن و جذاب کردن داستان‌هایی است که توسط دیگران نقل شده است. این دسته از سینماگران در نهایت مجبور هستند فقط به فرم ظاهری توجه کنند و این کار باید به‌گونه‌ای عمیق انجام شود.

کارگردانی که بتواند کنترل تمام پارامترها را به‌دست بگیرد (نه‌تنها پارامترهای تکنیکی، که شامل تشکیلات درونی فیلم می‌باشند) می‌تواند به یک سینماگر عالی بدل شود، حتی اگر هیچ پیامی برای گفتن، هیچ خلاقیت ذهنی و حتی استعداد سینماگری هم نداشته باشد.

گفتیم: نه‌فقط پارامترهای تکنیکی، چون کلمه تکنیک برای من همیشه سرگرم‌کننده است. تکنسین‌های خوب، تکنسین‌های بزرگ سینما، خیلی کم هستند و معمولاً آنهایی نیستند که ما تصور می‌کنیم.

در فرانسه، سینماگرانی که فیلم‌های شاخصی را ساخته‌اند مانند: رالف حبیب[1] یا ژیل گرانژیه[2] به‌عنوان تکنسین‌های ماهری معرفی شده‌اند، اما این واقعیت ندارد. فیلم‌های ژیل گرانژیه خیلی درست کارگردانی شده‌اند، ولی عاملی که به آنها ارزش داده است نوع دیدگاه آنها در ارتباط با عناصر پیرامون است.

در فرانسه تکنسین‌های بزرگ و خوب خیلی کم وجود دارند، شاید به‌جز ژولین دوویویه.[3] ژولین دوویویه یک استثناء است.

با وجود این، ژولین دوویویه هم دیدگاه شخصی خودش را (دیدگاه منفی‌گرایی نسبت به دنیا) در ساختارها به‌کار می‌گیرد.

قصد ژولین دوویویه از ساخت فیلم، ایجاد فضایی تفریحی نبود. برخلاف کارگردانانی مانند ریچارد تُرپ[4] یا گُردن دوگلاس[5] که در کار خود موفق بودند، اما تکنسین‌های عالی نبودند.

---

1. Ralph Habib
2. Gilles Grangier
3. Julien Duvivier
4. Richard Thorpe
5. Gordon Douglas

www.ketab.ir

تنها کارگردانی که می‌توان به عنوان یک تکنسین بی نظیر از او نام برد، ارنست لوبیچ[1] است، چون به فیلم‌های خود بر اساس تکنیک، جذابیت می‌داد. یک تکنیک خاص. این نوع تکنیک بسیاری از فاکتورها را نادیده می‌گیرد یا از رده خارج می‌کند و به عکس، بسیاری دیگر را بیشتر تأیید می‌کند. لوبیچ موفقیت در ساخت فیلم‌هایش را فقط مدیون متد کارگردانی می‌باشد.

متد یا فرم کارگردانی لوبیچ در موفقیت فیلم‌هایش تأثیر کلی و بسزایی داشت. او سعی می‌کرد که نه‌تنها فلسفه‌ای را ارائه دهد بلکه در کنار آن یک نکتهٔ خاص، یک دیدگاه خاص از موضوع و طرز خاص در معرفی چگونگی ارائهٔ آنها بیان کند.

شعرا

شعرا آنهایی هستند که دیدگاه خاصی نسبت به پیرامون خود دارند، دیدگاهی از جهان[2]، و همچنین در جستجوی بیان آن هستند. ممکن است که استعداد داستان‌سرایی هم داشته باشند که البته این بسیار عالی است. (من کلمه شاعر را به کار می‌برم، چون کلمه‌ای بهتر از آن نیافته‌ام) اما به محض اینکه یک داستان‌سرا دیدگاهی از جهان را از خود بروز می‌دهد، این داستان‌سرا به یک شاعر تبدیل می‌شود.

به نظر می‌آید که یک شاعر سینما از سطح بالاتری نسبت به یک داستان‌سرا برخوردار باشد، اما در عین حال بدترین فیلم‌های تاریخ سینما، آنهایی بوده‌اند که توسط شعرای سینما ساخته شده‌اند، زیرا تمام آن فاکتورهایی که درآماتورژی[3] را می‌سازد از دست آنها خارج است.

1. Ernst Lubitsch 2. weltanshauung 3. Dramaturgie

www.ketab.ir

در میان این شعرا بسیاری هستند که ایده‌های فراوان دارند اما بدون هیچ دیدگاه خاص از دنیا. داشتن ایده روی موضوع یا هر چیزی با داشتن دیدگاهی خاص به دنیا با هم فرق دارند. می‌توان گفت که شاعر سینما یک نقش تعلیمی و آموزشی دارد یعنی از یک طرز تفکر قوی در جهت آموزش و تعلیم برخوردار است. در حالی که سعی بر تفسیر ایده‌های خود دارد می‌خواهد اشتباه و نامناسب بودن سایر ایده‌ها را هم اثبات کند و همین باعث می‌شود که بیشتر فیلم‌های این دسته از سینماگران (شعرا) برای بیننده کسل‌کننده باشد. چون هم فیلم‌های سنگینی هستند و هم به علت جنبهٔ مقایسه بین خوب و بد[1] که در این فیلم‌ها دیده می‌شود کسل‌کننده می‌شوند به همین سبب است که اکثر تماشاگران به سمت فیلم‌های آن دسته از کارگردانانی جذب می‌شوند که داستان‌سرا هستند و این نوع سینما را خوشایندتر احساس می‌کنند. روشن است که یک فیلم خوب داستانی ارزش بیشتری دارد تا فیلم یک سینماگر شاعرِ ایده‌آلیست که از طرف تماشاگر رد شده است.

سینماگر رویایی یا ایده‌آلیست

سینماگر ایده‌آلیست (رویایی) برای بیان دیدگاه شخصی خود (دیدگاهی که به نظر خود شخص بهترینی است که می‌تواند برای آیندهٔ بشریت وجود داشته باشد) اثری را می‌آفریند.

مسئله‌ای که برای سینماگر ایده‌آلیست وجود دارد، درست برعکس آن‌چیزی است که برای یک سینماگر داستان‌سرا وجود دارد.

---

1. manicheisme

www.ketab.ir

در میان سینماگران ایده‌آلیست، بلندپروازانی هستند که برای آنها می‌توان لفظ آوانگاردیست[1] به‌کار برد. یعنی اشخاصی که بر اساس خواسته‌های بلندپروازانه خود از زمان خود خارج شده‌اند.

اما موضوعی که در آنها کسل‌کننده است، بلندپروازی‌هایی است که همیشه مطابق با جهت دیدگاه خاص آنها از جهان پیش نمی‌رود.

معمولاً، این دسته از سینماگران در دام همان فرمی که به آثار خود داده‌اند می‌افتند. مانند ژان لوک گدار[2] که به‌وسیلهٔ متد خاصِ خود به خودش خیانت شده است. این همان نکته‌ای است که مانع می‌شود سینماگر بتواند خود و ایده‌هایش را به اکثر جمعیت تماشاگر بفهماند.

و لیکن به عکس، سینماگران ایده‌آلیستی که خیلی محتاط هستند و بلندپروازی‌های کمتری دارند، می‌خواهند خیلی خوب دیدگاهشان به دنیا را به تماشاگر بفهمانند، بدون اینکه این دیدگاه برای آنها دردسر زیادی ایجاد کند. این دسته از ایده‌آلیست‌ها، اگر ضرورت داشته باشد، به خوبی قادر هستند به دیدگاه خود خیانت کنند (اگر اطمینان داشته باشند، توسط تماشاگر مورد توجه قرار خواهند گرفت)

در این مرحله است که سینماگر ایده‌آلیست محتاط، به یک خالق اثر داستانی تبدیل می‌شود و این تغییر مسیر، نباید منفی تلقی شود، زیرا این دسته از سینماگران جزء کسانی هستند که یک متد[3] را جستجو می‌کنند.

معنی کلمه میزآنسن

کلمهٔ میزآنسن چه معنی‌ای می‌تواند داشته باشد؟

---

1. avant-gardiste 2. Jean-Luc Godard 3. Style

www.ketab.ir

جواب دادن به این سؤال مشکل است، چون فاکتورهای زیادی وارد قضیه می‌شوند.

مطمئناً یک فاکتور دراماتیک وجود دارد که منشاء آن از تآتر است. درام در سینمای گویا از سناریو، هنرپیشگان و حرف‌ها تشکیل می‌شود.

در عین حال این سینمای گویا به وسیلهٔ یک‌سری مشخصات و ویژگی‌های خاص تغییر پیدا کرده است.

در سینما یک ایدهٔ تصویری وجود دارد که نمی‌توان همانند آن‌را در تآتر پیدا کرد. این ایدهٔ تصویری به نقاشی نزدیک است.

به یقین، مسئلهٔ ریتم در سینما حائز اهمیت زیادی است. ریتم در سینما یک ایدهٔ موزیکال است و آن‌را با صدا و یا با کلام می‌توان ایجاد کرد، اما نه به طور ضروری و اجباری، چون بسیاری از فیلم‌های صامت دارای ریتم موزیکال هستند. (موزیک تصاویر صامت)

معماری اجسام، ایده‌ای است که می‌توان مورد بحث قرار داد، زیرا باید یک هماهنگی بین فیلم و اشیاء وجود داشته باشد. باید در نظر گرفت که یک فیلم از تعدادی سکانس تشکیل شده است، مانند یک خانه. اتاق‌های مختلف همان سکانس‌ها هستند و در مجموع، خانه را تشکیل می‌دهند. تمام این اجزاء باید به‌گونه‌ای با هم متحد شوند.

منظور از بیان این مطالب این است که برخی از فیلم‌ها بیشتر نیاز دارند که ریتمیک باشند تا تصویری و برخی دیگر باید بیشتر تصویری باشند تا معماری. اما در تمام فیلم‌ها، درصدی از این فاکتورها یا این ایده‌ها وجود دارد. فیلم‌هایی که به طور کامل یک فاکتور لازم را ندارند، خارج از ارزش هستند.

www.ketab.ir

حتی اگر فیلمی از یکی از این اجزاء تشکیل‌دهنده محروم باشد، هیچ‌وقت نمی‌تواند از دو جزء تشکیل‌دهنده با هم محروم باشد.

این‌گونه فیلم‌ها، آنهایی که یک جزء تشکیل‌دهنده را ندارند (مثلاً از کیفیت تصویری برخوردار نیستند) باید کمبود خود را به وسیلهٔ یک درجه قوی هنری دراماتیک جبران کنند.

یکی از بزرگترین رازهای میزآنسن این است که بدانیم چه کاری انجام خواهیم داد. آنهایی که بدون آمادگی و پیش‌بینی میزآنسن می‌کنند، من را حیران می‌کنند.

بعضی‌ها حتی دیالوگ فیلم را هم از قبل پیش‌بینی نمی‌کنند. در حالی که دیالوگ‌های یک فیلم، جزء آن اجزایی از فیلم هستند که باید از قبل مطمئن بود و دانست.

در یک روند و مرحلهٔ کاری که از قبل در آن نااطمینانی به اندازهٔ کافی وجود دارد، تبدیل کردن یک چیز مطمئن به چیزی که نامطمئن و قابل پیش‌بینی نیست مرا به حیرت می‌اندازد، زیرا به نظر من، ایدهٔ اصلی در یک روند فیلم‌سازی، حذف هر چه ممکن نااطمینانی‌هاست.

با این وجود، گاهی دیده می‌شود که این اصل صددرصد نیست. زیرا بعضی‌ها خیلی راحت با این نااطمینانی و شرایط غیرقابل پیش‌بینی موفق می‌شوند.

از ایده به سینوپسیز[1]

بعد از آنکه پیش‌گفتار را تمام کردیم، می‌توانیم وارد قالب موضوع مورد

1. synopsis

www.ketab.ir

بحث شویم. سعی کنیم تصور کنیم کارگردان جوانی را که می‌خواهد اولین فیلمش را بسازد. او می‌تواند مانند بسیاری از مبتدیان، کارش را با داستان یک زندگی واقعی[1] شروع کند و یا اینکه فیلمش را در مورد موضوعی که خودش دیده است و یا آن‌را تجربه کرده است بسازد.

می‌توان یک موضوع را انتخاب کرد. به عنوان مثال: زن‌هایی که هرجایی هستند. بعد در نظر می‌گیریم که کارگردان جوان و تازه‌کار، این موضوع را انتخاب کرده است.

او به این موضوع فکر کرده است، ایدهٔ خود را تثبیت کرده است و به خود می‌گوید: من در مورد این موضوع، یک فیلم پلیسی سخت و محکم می‌سازم. تا به این مرحله از کار، کارگردان تازه‌کار ما هیچ قدمی به جلو نگذاشته و هیچ کاری عملاً انجام نداده.

در مرحلهٔ بعد، او با خودش فکر می‌کند که برای انجام یا ساخت یک‌چنین فیلم پلیسی به دو پرسوناژ اصلی نیاز دارد، یک زن که نقش هرجایی را بازی کند و یک شخص ساده‌لوح که به راحتی فریب می‌خورد.

حالا کارگردان ما می‌تواند به ساخت فکر کند، یا اینکه به جستجوی داستان‌های مشابه‌ای که نوشته شده‌اند بپردازد.

پیدا کردن داستانی از یک کتاب به این معنی نیست که با سرعت حقوق کتاب را خرید زیرا در شروع کار پولی وجود ندارد. در این‌جا کارگردان تازه‌کار جستجو می‌کند، اطلاعات به دست می‌آورد و کشف می‌کند. اگر کمی شانس داشته باشد ممکن است بتواند چندین ماه روی یک داستان مجاناً کار کند.

---

1. autobiographie

www.ketab.ir

او به خود می‌گوید: من خودم را قادر به نوشتن چنین داستانی به تنهایی نمی‌بینم. او به دنبال کسی است که در نوشتن سناریوی فیلم کمک کند.

اول از همه یک سینوپسیز

سینوپسیز می‌تواند به پیشرفت کارها کمک کند، اگر بتواند واقعاً ساختار یک داستان را بسازد. برعکس سینوپسیز می‌تواند مشکلات بسیاری به همراه بیاورد. حتی می‌تواند در ساخت فیلم اِشکال ایجاد کند، اگر بیان دروغینی از خواسته‌هایی باشد که شخص با آن قصد زیرک نشان دادن خود را دارد.

اولین اصل که باید به آن توجه کرد: یک فیلم نمی‌تواند بر اساس سینوپسیز ساخته شود. وجود سناریو از قبل کاملاً لازم است.

یک سناریو از قوانین شخصی پیروی می‌کند

نوشتن یک سناریو از قوانین شخصی پیروی می‌کند. در اولین تجربهٔ فیلم‌سازی، یکی از مهمترین نکاتی که باید به آن توجه کرد، نوشتن یک سناریوی مناسب است تا برداشت ذهنی تهیه‌کننده (کسی که قسمت مالی فیلم را تضمین می‌کند، زیرا ساختن فیلم پول زیادی می‌خواهد) یک آماتورِ ناتوان از نوشتن سناریو نباشد.

بنابراین سناریو باید تا جایی که ممکن است مانند یک سناریوی حرفه‌ای معرفی شود (یعنی به سکانس‌های زیادی تقسیم‌بندی شده باشد)

شخصاً توصیه نمی‌کنم که در سناریو، اطلاعات یا مشخصات تکنیکی ذکر شود، چون این مشخصات یا اطلاعات می‌توانند دروغ و مسخره جلوه کنند. چون تهیه‌کنندگان معمولاً قادر به تشخیص نکات

www.ketab.ir

تکنیکی یا جنبه‌های تکنیکی قضیه نیستند، بنابراین بی‌فایده است که ریسک کنیم.

چگونه می‌توان سناریو نوشت؟

باید یک دراماتورژی ادبی یا تآترال نوشت یا هر دوی آنها را با یکدیگر. اما در این دراماتورژی باید تا جایی که ممکن است، اِلمان‌ها و یا ساختار ریتمی و موزیکالی را که یک فیلم باید در بر داشته باشد در نظر گرفته شود.

بنابراین به نظر من باید هرچه زودتر به خودمان تمرین دهیم و بگوییم:

به عنوان مثال: حال، در این قسمت من یک صحنه‌ای دارم که خیلی کُند است، پس باید تندتر پیش بروم، یا به عکس.

نوشتن یک سناریو، با در نظر گرفتن تمام جزئیات ریتمی آن، نیاز به آموزش در طی زمان دارد.

این همان رابطه‌ای است که بین دراماتورژی و ریتمیک وجود دارد. بعضی از صحنه‌ها خیلی کُند به نظر می‌آیند و لیکن دراماتیکمان به اندازهٔ کافی قوی هستند که به نظر ریتمیک هم بیایند.

به عکس، بعضی از صحنه‌ها به نظر می‌آیند که با سرعت و تند پیش می‌روند، اما ریتم تند خود را می‌شکنند.

تفکر یا احساسات

به دو طریق می‌توان به یک فیلم نگاه کرد:

۱. فیلمی که باعث برانگیختن واکنش تماشاگر می‌شود.

۲. فیلمی که باعث برانگیختن احساسات تماشاگر می‌شود.

فیلم‌های زیادی هستند که باعث برانگیختن احساسات تماشاگر

www.ketab.ir

می‌شوند و نیازی به تفکر در آنها نیست. امروزه نزد کارگردان‌ها، این‌گونه فیلم‌ها باب روز است. این سبب شده که کارگردان‌ها انرژی کمتری صرف کنند (زحمت کمتری بکشند) و زمانِ به تثبیت رساندن خود را به تأخیر بیاندازند. اگر من باید صحنه‌ای را کارگردانی کنم که در آن مردی، بعد از زمان‌های طولانی تردید، سرانجام زنش را می‌کشد در حالی که زنش به‌او خیانت نکرده (این نمونه‌ای از یک شرایط پیچیده است) می‌توان گفت که در سینمای متفکر هستیم، و احساساتی که بر اثر خفه کردن زن برانگیخته می‌شود به همان اندازه قوی است که واکنش برانگیخته (تفکر ایجادشده) قوی بود.

برعکس... فیلم‌هایی هستند که کارگردان می‌تواند به خود بگوید: چگونگی اجرای صحنه برای من اصلاً جالب نیست، چیزی که برای من اهمیت دارد تعداد ماشین‌هایی هستند که در صحنه خواهند بود و اثرهای ایجادشده و من این را در موقع اجرای صحنه خواهم دید.

از همه خنده‌دارتر این است که بیشتر مواقع، احساس می‌کنیم که کارگردان دوباره موفق نبودن را به تعویق انداخته، در حالی که می‌گوید: من بیشترین پلان را در تمام زوایای فیلم خواهم گرفت و بعد خواهم دید که در مونتاژ چه باید بکنم. زمانی که شروع به مونتاژ می‌کند، سعی می‌کند که این کار را با سرعت هرچه بیشتر تمام کند. در حالی که به خودش می‌گوید به صداها در زمان میکساژ[1] رسیدگی می‌کند و در زمان میکساژ به آنها نظم و ترتیب می‌دهد... فیلم‌هایی که به‌این روش ساخته می‌شوند بسیار نامطلوب هستند، زیرا از قبل با فکر و برنامه‌ریزی ساخته نشده‌اند.

1. Mixage

www.ketab.ir

کسانی که کارهایشان را در یک وضعیت اورژانس و با عجله انجام می‌دهند همیشه باعث خنده من هستند. ما نمی‌توانیم با عجله و بدون برنامه‌ریزی، فیلم بسازیم.

در زمینهٔ فیلمی که واکنش و تفکر تماشاگر را برمی‌انگیزد، در زمان نوشتن سناریوی فیلم بسیار ضروری و مهم است که آگاهی دقیق از کاری که می‌خواهیم انجام دهیم داشته باشیم.

بدون تردید در مورد فیلمی که احساسات تماشاگر را برمی‌انگیزد (این به معنی فیلم احساساتی نیست)، این اصل ضرورت کمتری دارد ولی همیشه مهم است. هنگامی که ما فیلمی را می‌سازیم زمانی می‌رسد که نیاز به بدست گرفتن و یا کنترل کردن تمام شرایط ممکن را احساس می‌کنیم.

ما خودمان را مانند فلوبر[1] نویسندهٔ مادام بواری[2] درمی‌یابیم که به خودمان بگوییم: چقدر زمان برای رفتن او از سمت در به سمت پنجره لازم است؟ برای اینکه، برای ساختن یک مجموعهٔ منظم[3] به دانستن آن نیاز داریم.

سناریو یک مجموعه ساختمانی منظم است

بله، همین‌گونه است. سناریو یک مجموعهٔ ساختمانی منظم است و ساختار آن از سکانس به سکانس پیش می‌رود. مسئله این‌جاست که برقراری تعادل درونی هر سکانس مشکل‌تر است تا تشکیل مجموعه‌ای از سکانس‌ها.

1. Flaubert 2. Madame Bovary 3. Édifice

www.ketab.ir

می‌توانیم به شرایطی برخورد کنیم که تعدادی سکانس داریم، درون هر یک از این سکانس‌ها، همه چیز تحت کنترل است و تعادل، عالی به نظر می‌رسد، اما مجموع این سکانس‌ها در یک جا هیچ بازدهی نداشته باشد.

بنابراین، مجموعه اهمیت دارد.

در این صورت باید دوباره به هرکدام از این سکانس‌ها بازگشت، یک به یک، و هرکدام را مرور کرد. در این مرحله احتمالاً باید هدف‌های صحنه را خراب کنیم یا اینکه اهداف صحنه را از مسیر عادی منحرف کنیم، و یا آنها را کوتاه یا به عکس برحسب نیاز طولانی‌تر کنیم.

این یک تکنیکی است که با گذشت هر چه بیشتر زمان بهتر آن‌را درک می‌کنیم و بهتر کنترل می‌کنیم، و به پیشرفت ما کمک خواهد کرد.

این تکنیک و روش در زمانِ ارتباط بین چیزی که می‌خواهم بیان کنم و چیزی که می‌خواهم بنویسم برای من تاثیرگذار است.

بقیهٔ چیزها یا بقیهٔ مراحل کار، در زمان شروع کار، روی صحنه اصلاح می‌شوند. منظور اصلاحاتی است که روی ایده‌های فرضی فیلم صورت می‌گیرند، نه اصلاحاتی که در مورد حقیقت و اصل فیلم انجام می‌پذیرد. زیرا در واقعیت یک فیلم، بازیگرانی که در مقابل شما هستند هم تأثیرگذار هستند.

باید در ذهن خود موضوعی را که می‌خواهید تعریف و مرور کنید و نیز نحوهٔ به تصویر کشاندن آن‌را به طور دقیق بدانید.

در بعضی مواقع، آن‌را از ابتدای کار نمی‌دانید و با شروع به نوشتن سناریو است که آن‌را کشف خواهید کرد.

شما ممکن است فکر کنید، موضوعی را انتخاب کرده‌اید و از همین

www.ketab.ir

موضوع کار را شروع خواهید کرد. ولی در عمل به یک موضوع دیگر برخورد خواهید کرد. به طور مثال: شما فکر می‌کردید می‌خواهید فیلمی در مورد مجرمین و مجرم بودن بسازید ولی در عمل فیلم خود را در مورد موضوع زمان به پایان برده‌اید. این زیاد مهم نیست، فقط کافی است که به این مسئله آگاه باشیم و از آن غافلگیر نشویم.

در مورد خودم، من به طور مدام، سعی در تصور کردن آن کارهایی دارم که می‌خواهم انجام دهم، ولی با این حال زمانی پیش می‌آید که غافلگیر می‌شوم.

ایدهٔ بکر یا تقلیدشده

نوشتن یک سناریو بر اساس یک ایدهٔ بکر و اولیه، یا بر اساس یک داستان یا یک رمان، مشکلات مشابهی به همراه دارند. در ضمن این موضوع تجربهٔ شخصی من هم بوده است.

اما کار بر اساس ایدهٔ اولیه و بکر مهمتر است چون ما خودمان باید خالق موضوع و ایده باشیم. بیشتر مواقع، وقتی که تصمیم می‌گیریم که اساس کار را روی رمان یا داستان از قبل‌نوشته بگذاریم، این حُسن را دارد که صحنه از قبل آماده است یا حداقل قسمتی از کار صحنه را از قبل می‌دانیم و می‌توانیم به این صحنه استقامت بیشتری بدهیم یا به عکس، به آن نرمش بیشتری بدهیم، اگر احساس کنیم که چیزی در این صحنه کم است.

اما به طور کلی، کلید کار در این است که باید به طور واقعی به صحنه‌ها یا رمان‌های تطبیق داده‌شده وفادار بمانیم. اگر سؤالی برایمان پیش می‌آید، می‌تواند فقط در ارتباط با کتاب تطبیق داده‌شده باشد.

این نکتهٔ منفیِ پایه‌گذاری کار بر اساس رمان است. نکتهٔ مثبت این است که کار از قبل مشخص و آماده است.

www.ketab.ir

نصیحت من به کارگردانان این است که خودتان کتابی را که می‌خواهید تطبیق دهید انتخاب کنید. به هیچ‌وجه سفارش روش دیگری را قبول نکنید. مثلاً: این کتاب را بخوانید و از روی آن فیلم بسازید!

اگر در مورد رمان سفارش‌شده، احساسی پیدا نکردید و مورد علاقه‌اتان نبود و به خودتان گفتید: حالا ببینم چه‌کار می‌توانم انجام دهم، حالا سعی می‌کنم یک فرمی سر و ته این کار را به هم جور کنم، این روش آغاز خوبی برای کارتان نیست. البته، همیشه استثناء وجود دارد. مثلاً اثر فریتز لانگ[1] به اسم حقیقت دروغین[2] که لانگ خیلی خوب از عهدهٔ آن برآمده است و آن هم به وسیلهٔ روش بهره جستن از نقاط ضعفی که در سناریوی این فیلم وجود داشته.

کار بر اساس یک رمان از قبل آماده نباید صرفاً به علت کیفیت خاص تصویری در کتاب و یا پیدا کردن یک ریتم خاص و یا دوست داشتن صحنه یا حتی خود رمان باشد.

مثلاً، تصور کنید که شما یک کارگردان آمریکایی هستید و به شما داستانی که خیلی هم بد و وحشتناک نیست پیشنهاد می‌کنند. داستان در زمانی که شب است می‌گذرد و آن هم در قسمتی از لوییزیانا[3] که نامش بایو[4] می‌باشد. شما با خودتان فکر می‌کنید که دکور و فضا جالب هستند. این پرسش‌ها را از خود دارید:

۱. مکان در نظر گرفته‌شده در لوییزیانا چه ریتمی در درون خود دارد؟

۲. چگونه می‌توان ریتم زندگی در این مکان را به ریتم فیلم، ربط و تطبیق داد؟

---

1. Fritz Lang
2. invraisemblable vérité
3. Louisiana
4. Bayous

www.ketab.ir

۳. در چه زمانی ممکن است که ریتم زندگی در بایو با آن ریتمی که شما برای فیلم‌تان در نظر گرفته‌اید در تضاد باشد یا اینکه برعکس مطابق شود؟

۴. چه رابطه‌ای می‌تواند بین ساختار عمیق فیلم‌تان با موضوعِ ریتمِ زندگی در بایو وجود داشته باشد؟

می‌توانیم همیشه به همان داده‌ها بازگشت کنیم. برخی از کارگردانان، فیلم‌های بسیار زیبایی را به‌امضاء می‌رسانند و آنها این کار را فقط بر اساس چندین نوشتهٔ ساده روی چندین کاغذ انجام می‌دهند.

من نمی‌دانم که چطور قادر به انجام این کار هستند!!!

اگر شما تصمیم گرفته‌اید که کارتان را بر اساس یک رمان شروع کنید، بهتر است که حقوق آن کتاب را خریداری کنید. اما ممکن است که شما فقط از یک ایده‌ای که در محتویات یک کتاب نوشته شده الهام بگیرید، در این حالت اجباری در خرید حق کتاب نیست و می‌توانید در کمال راحتی و آرامش سناریوتان را بنویسید. البته این امکان وجود دارد که فیلمی را که از روی ایدهٔ الهام‌گرفته ساخته‌اید به‌نظر خیلی نزدیک به‌خود کتاب باشد، در حالی که در واقعیت چنین چیزی نبوده. اگر به همین مسئله برخورد کردید دو راه دارید:

۱. یا تشابهات آن‌قدر زیاد نیستند که مجبور به آن باشید که حق کتاب را بخرید (این همیشه ریسک دارد).

۲. یا تشابهات زیاد هستند و خیلی هم واضح هستند. در این حالت باید حق کتاب را خرید، همه‌چیز بستگی به این دارد که چگونه کارتان را انجام دهید.

می‌توانیم یک مثال واقعی را ذکر کنیم:

www.ketab.ir

مثلاً فیلم کلود میلر[1] به نام افرونته[2]. سناریوی این فیلم به‌گونهٔ خیلی ناچیزی از رمان فرانکی آدامز[3] که نویسندهٔ آن کارسون مک‌کولر[4] می‌باشد الهام گرفته. میلر با خواندن کتاب، ایدهٔ این را پیدا کرد که داستان را به فیلم تبدیل کند و این خیلی واضح است. اما در واقع بین فیلم ساخته‌شده و کتاب رابطه‌ای دور وجود دارد. حتی میلر خیلی صادقانه اعلام کرد که فیلمش تطبیقی از رمان آدامز نیست و این یک حقیقت بود. اما وراث مک‌کولر فیلم را به‌عنوان یک کار تطبیقی در نظر گرفتند و مسائلی که بعدها برای میلر ایجاد شد از اینجا ناشی شده بود.

برای من هم پیش آمده که شروع کارم همانی باشد که نویسندهٔ رمان انجام داده است.

مثلاً در فیلم ماسک‌ها به طور پراکنده از رمان شارلوت آرمسترانگ[5] به اسم گراندیزون نامشکوک[6] الهام گرفته‌ام.

فیلم با کتاب متفاوت است، اما در عین حال، شباهت کمی با موضوع کتاب دارد. به خصوص آخر کتاب، قهرمان آرمسترانگ در صندوقی زندانی شده که این صندوق باید در زباله‌دانی برود.

من، قهرمانم را در صندوق عقب ماشینی زندانی کردم که باید به قبرستان ماشین‌ها فرستاده شود. به نظرم آمد که این راه حل بیشتر به جهت داستان ارتباط پیدا می‌کرد.

می‌توانیم بگوییم که هر دو داستان (کتاب و فیلم) در یک جهت، یا در یک مسیر پیش می‌روند. حالا سؤالی می‌کنم، من چه چیزی را از کتاب آرمسترانگ استفاده کرده‌ام؟

1. Claude Miller 2. L'Effronté 3. Frankie Addams
4. Carson McCullers 5. Charlotte Armstrong
6. Insoupçonnable Grandison

www.ketab.ir

۱. شغل و کار نواره[1] قهرمان داستان.

۲. جهت کلی داستان.

۳. معادل آخر داستان یعنی ایدهٔ قبرستان ماشین‌ها.

آیا این جزئیات برای خرید حق کتاب از طرف من کافی هستند؟

www.ketab.ir

1. Noiret