بررسی اجمالی روند فیلمنامه‌نویسی در سینمای ایران*

دکتر امیرحسین جبینی
استادیار گروه آموزشی هنرهای نمایشی
دانشکده هنرهای زیبا ـ دانشگاه تهران

«هرگاه برای نوشتن آماده می‌شوم، ترسی در درونم بوجود می‌آید.»
جان آزبرن

چکیده

سینما با قابلیت بسیار فراوان با بهره‌گیری از سایر هنرها و تکنولوژی نوین در فرآیند پیشرفت و تکامل خود، طیف وسیعی از دانشها، حرفه‌ها و افراد فنی و هنری را به خدمت خود گرفت و ضمن معطوف کردن توجه قشرهای مختلف اجتماعی، توانست بسیاری از جنبه‌های زیبایی‌شناسی بصری، نحوه برقراری ارتباط و تبادل اطلاعات، شیوه تحلیل محتوی و ارتباط گروهی را از جنبه کمّی و کیفی و ... تحت‌الشعاع خود قرار دهد.

در بررسی تاریخ سینمای ایران، **فیلمنامه‌نویسی در هیچ زمان مرکز توجه دست‌اندرکاران این حرفه و مسئولین فرهنگی کشور نبوده است** و با همه گستردگی نتوانسته خواسته‌های معنوی و روحی تماشاگران را علیرغم نیاز انجام پژوهشهای بنیادی و کاربردی تأمین نماید. به زبانی دیگر باید عنوان کرد که گروه تحقیقی منسجمی به تحلیل سینما از جنبه فیلمنامه‌نویسی با توجه به تحول بنیادین در عرصه هنر فیلمنامه‌نویسی و ساختار آن در زمینه‌های تِم، موضوع، ساختار، طرح داستانی، شخصیت‌پردازی، گفت‌وگوی‌نویسی، حادثه و فضا آفرینی به عنوان سنگ عمارت سینما در طول سالیان نپرداخته و سینمای ایران نتوانسته سهمی را در زمینه چارچوب فیلمهای سینمایی در جهان بخود اختصاص دهد. رجوع به بانکهای اطلاعاتی و شبکه‌های جهانی (Internet) نشان دهنده عدم حضور فعال و جدی سینما و سینماگران ایرانی است.

مقاله حاضر در ابتدا براین بوده است که به تحلیل «فیلمنامه‌های الف» سینمای ایران بپردازد. به چند دلیل عمده این مهم قابل انجام نبود و نتیجه‌ای دربر نداشت.

الف) عدم همکاری و دسترسی به کلیه فیلمنامه‌های درجه‌بندی شده در مراکز ذیربط.

ب) تقسیم‌بندی کیفی فیلمنامه‌ها به «گروههای الف، ب، ج و د» از تیرماه سال ۱۳۶۷ و لغو تصویب فیلمنامه‌ها به روال سابق،

ج) برقراری مجدد تصویب فیلمنامه‌ها از ابتدای سال ۱۳۶۹ در قالب ارائه خلاصه داستان به شورای بررسی فیلمنامه وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی،

د) ابلاغ مقررات جدید تصویب فیلمنامه از آبانماه سال ۱۳۷۱،

ه) عدم انسجام در تصمیم‌گیریها و مصوبات در طی این سالیان،

و) ...

---

* این مقاله برگرفته از طرح پژوهشی مصوب شورای پژوهشی دانشگاه تهران است که با حمایت مالی و معنوی معاونت پژوهشی دانشگاه به انجام رسیده است. بدینوسیله مراتب قدرانی و تشکر خود را از شورای پژوهشی دانشگاه و کلیه افرادی که در این مهم ما را یاری نمودند، اعلام می‌نمایم.

کلید واژه:
فیلم‌نامه‌نویسی، موضوع فیلمنامه، شخصیت‌پردازی، ساختار، تجربه نخست، سینمای رؤیاپرداز، روش علمی فیلم‌نامه‌نویسی.

* * *

سینما به عنوان یک زبان ارتباطی بسیار قوی در هیچ زمان (در ایران) مورد تجزیه و تحلیل اصولی قرار نگرفته، در بررسی پژوهشهای علمی هیچ سهمی بخود اختصاص نداده است.

فیلم[1] به عنوان یک رسانه ارتباطی بسیار قوی، قدرت جذب کلیه طبقات اجتماعی را با «زبان تصویر» یا «نمایش تصویر» در بسط «چشم ذهن» دارد. فیلم (عکاسی متحرک) با کلیه قابلیتهای خود قادر است از فواصل زمانی و مکانی بکاهد. این قدرت اعلای سینماست که می‌تواند به زندگی روزمره تأکید بیشتری بخشد.

هوگو مونستربرگ، استاد روانشناسی دانشگاه هاروارد در کتاب «روان‌شناختی فیلم سینمایی» در سال ۱۹۱۶ با در نظر گرفتن پدیده برجای ماندن، رد تصویر، ایجاد توهم حرکت و فضا آفرینی توسط دوربین و تطابقهای ذهنی برای درک نمای نزدیک (Close up) معتقد است که فیلم برحسب سرشت خود از قوانین ذهن انسان پیروی می‌کند نه از قوانین دنیای خارج و می‌گوید کاراترین فیلمنامه‌ها را «تداعی معانی» می‌سازد.

«سینما با غلبه بر دنیای خارج یعنی فضا و زمان و علیت و با تطبیق وقایع با صور دنیای درون یعنی دقت و حافظه و تخیل و عاطفه، سرگذشت انسان را برای ما می‌گوید ... عمق و حرکت، هر دو، در جهان سینما نه چون حقایقی انکارناپذیر بل بصورت آمیزه‌ای از حقیقت و نماد در برابر ما قرار می‌گیرد ... چنان است که گویی جهان برون، نه با قوانین خاص خود بل با دقتی که ما در آن کرده‌ایم در تار و پود ذهن ما پیچیده و سامان گرفته است.»

(تاریخ سینما از آغاز تا ۱۹۷۰، صفحه ۳۵)

اهمیت موضوع

در هر کار پژوهشی، تعیین و رجوع به چارچوب نظری از اساسی‌ترین موارد طرح است. از آنجا که بیان موضوع در همین ساختار می‌گنجد، بنابراین طرح و نوشتار حاضر به تحلیل، با استناد به مدارک موجود و سپس نظرات ارائه شده در خصوص روند فیلمنامه‌نویسی در ایران متمرکز گردیده است.

طرح مسئله

بیان موضوع، ارائه چارچوب روش فیلمنامه‌نویسی و اهمیت و ضرورت طرحهای پژوهشی در زمینه فیلمنامه‌نویسی و مقایسه دوران مختلف مورد بررسی قرار گرفته است.

طرح سئوالات

براساس این هدف یعنی روند فیلمنامه‌نویسی سعی گردیده است که سئوالات اساسی در طول کار تحقیقی مطرح و جوابهای لازم ارائه گردد.

تهیه و تدوین فرضیه

براساس پرسشها، فرضیه طرح حاضر براین گذارده شدکه **فیلمنامه‌نویسی از نظر شکل و محتوی و روش شناخته شده فیلمنامه‌نویسی تبعیت نداشته و طرز تلقی** سیاستگذاران و دست‌اندرکاران سینما از این مقوله بعنوان منبع پیام و ارائه دهنده الگوی رفتاری مشخص نیست.

سازماندهی تحقیق

همانگونه که گفته شد فیلمنامه‌نویسی بعنوان یکی از معضلات جدی سینمای ایران محسوب می‌شود. پس از گذشت بیست سال از انقلاب اسلامی و معرفی معیارهای جدید به دنیای هنر، همه روزه در سینما با ضعف فیلمنامه روبرو می‌باشیم.

پژوهش حاضر به بررسی روند شکل‌گیری فیلمنامه‌نویسی در ایران پرداخته و سعی شده است که در آن به بررسی عوامل مهم فیلمنامه از جنبه علمی مانند ساختار، ایده، پرداخت، دیالوگ‌نویسی، و ... به بررسی دوره‌های متفاوت بپردازد. در بخشی تحت عنوان «روش علمی فیلمنامه‌نویسی»، ضمن ترجمه قسمتی از کتاب «Form Script to Screen»، سعی گردید ضمن «بررسی امکانات و تنگناهای موجو در روند آموزش فیلمنامه‌نویسی» نسخه‌ای قابل اتکا در اختیار مشتاقان و دست‌اندرکاران این حرفه قرار گیرد. هدف این نبوده است که بگوئیم چه بنویسید، بلکه صرفاً چگونه به مشکل بپردازیم تا ضمن شناخت درد بتوانیم به مداوای آن بپردازیم.

آیا مشکل فیلمنامه‌نویسی حل خواهد شد؟

همه از کمبود فیلمنامه خوب شکوه دارند. تهیه‌کننده (Producer)، کارگردان (Director) و بازیگر (Actor) از فیلمنامه‌های ضعیف گله‌مندند.

تماشاگر (Audience) معتقد است اغلب فیلم‌ها فاقد داستانی منسجم و جذاب است.

مشکل فیلمنامه چیست و راه غلبه بر آن کدام است؟ همانگونه که ماهی به آب زنده است، فیلمنامه هم به فیلمنامه‌نویس. مشکل فیلمنامه‌نویسی در سینمای ایران را چگونه می‌توان برطرف کرد؟ معیار و ضوابط تصویب فیلمنامه چگونه باید باشد؟ جایگاه فیلمنامه‌نویس و حقوق مادی و معنوی (حمایت از حقوق مادی و معنوی و رفع موانع تصنعی و تصویب و تغییر فیلمنامه بدون حضور وی) آن در جامعه کجاست؟ آیا مشکل فیلمنامه‌نویسی، بی‌پشتوانه بودن آن از جنبه اقتصادی و فرهنگی است؟ هزینه تحقیق و تعلیم فیلمنامه‌نویس از کدام محل باید تأمین شود؟

اگر فیلمنامه را سنگ عمارت سینما بدانیم، فیلمنامه‌نویس می‌تواند (از هر جنبه‌ای) سینما را ارتقاء دهد و تعیین کننده خط‌مشی فرهنگی سینما باشد. این عمارت بدست او ساخته می‌شود.

فیلمنامه‌نویس علاوه بر جوهره و ذوق هنری در بخش پژوهش و آموزش مبتنی بر اصول فیلمنامه‌نویسی باید کاملاً تقویت و حمایت شود.

در بررسی تاریخ سینمای ایران، فیلمنامه‌نویسی آنچنان که باید در مرکز توجه دست‌اندرکاران این حرفه از لحاظ شرایط اقتصادی (سرمایه‌گذاری لازم)، مسائل فرهنگی و خواسته تماشاگر نبوده است. در طول سالیان، سینما براساس شرایط، راه خود را به نوعی ـ هرچند ناقص ـ به نوعی یافته است. بسیاری از دست‌اندرکاران حرفه‌ای سینمای ایران موضوع دخالت بخش دولتی در ارزیابی کیفی هنر سینما بخصوص فیلمنامه‌نویسی و دخالت دادن این ارزیابی در تنبیه و تشویق‌های اقتصادی را مطرح و به نظام درجه‌بندی فیلمنامه معترض بوده و می‌باشند.

علت اعتراض این عده از سینماگران به موضوع درجه‌بندی فیلمنامه‌ها نگاه قیم ـ مآبانهٔ متولیان سینما به سینماگران و خرد و صغیر انگاشتن و زایل کردن اعتماد به نفس دست‌اندرکاران این هنر می‌باشد. از طرف دیگر در عرصه رقابت و سیاست‌گذاری این بحث مطرح است که آیا می‌توان «کنترل کیفیت» را به عهده مخاطبین واگذار کرد و فیلمنامه‌ها را با هر کیفیتی بدون درجه‌بندی با شرایطی مساوی بر روی پرده نمایش برد تا مردم (تماشاگران) خود پشتیبان و محافظ سینمای هنری باشند.

در بررسی فیلمنامه‌نویسی و تحول این هنر (و فن) در عرصه‌های موضوع و تِم (Subject & Theme)، ساختار نمایشی (Structure)، طرح داستانی (Plot)، شخصیت و تیپ‌سازی (Character & Type)، گفت‌وگونویسی (Dialogue)، حادثه‌پردازی و فضاآفرینی با یک نکته اساسی روبرو بوده و هستیم: **عدم توجه به ساختار فیلمنامه و بها ندادن به فیلمنامه‌نویس.**

نقش مراکز دانشگاهی

ضرورت تحقیق در خصوص فیلمنامه‌نویسی و نقش آن در بالا بردن کیفیت فیلمهای سینمایی بیش از هر زمان دیگر در مراکز علمی و دانشگاهی آشکار است. یکی از مشکلات عمده نگارش آثار نمایشی (فیلمنامه، نمایشنامه و داستان)، فقدان درک صحیح و روش معتبر برای تبدیل یک ایده (Idea) یا انگاره به اثر نمایشی است. اکثر هنرآموزان یا دانشجویان رشته‌های نمایشی همین که ایده‌ای جذاب (که در شبانه روز تعداد بی‌شماری از آنها یافت می‌شود) می‌یابند به سرعت درصدد نمایشی کردن (فیلمنامه ـ نمایشنامه) آن برمی‌آیند و وقتی که نتیجه را دلسردکننده یافتند گیج و مبهوت و با خستگی از کار کناره می‌گیرند.

فیلنامه‌نویسی وسیله ارتباطی نوشتاری است که به عنوان طرح آفرینش یک اثر هنری (فیلم) به‌شمار می‌آید.

در بین فیلم‌سازان گفته می‌شود که فیلم با ایده یا داستان آغاز می‌شود و فیلمنامه مرحله‌ای واسطه‌ای بین ایده فیلم و خود فیلم و بعنوان یک وسیله ارتباطی بین نویسنده و فیلم‌ساز (کارگردان) عمل می‌کند.

لزوم تحقیق در زمینه مسائل فیلمنامه‌نویسی از این حقیقت ناشی می‌شود که آفت‌زدگی تقریباً در همه جنبه‌ها به ویژه در کلاسهای درس کاملاً نمایان است. یکی از علل آن در زمینه سینما و فیلمنامه‌نویسی، تلقی نادرست بعضی از مدرسین این رشته ها نسبت به ماهیت و خاستگاه فیلمنامه به عنوان یک متن، از همین جا پدیدار می‌شود.

پژوهش و کار تحقیقی در نقش فیلمنامه به عنوان یک برنامه کار در واقع اتخاذ این پیش فرض است که فیلمنامه با داشتن نقش مرجع، راهنمایی‌های لازم را در طول تولید فیلم در اختیار کارگردان قرار می‌دهد و سئوالات اساسی نظیر:

الف ـ جایگاه فیلمنامه‌نویس در تألیف کجاست؟

ب ـ از نقطه نظر شیوه‌ای که فیلمنامه‌نویس برای ساخت شکل روایی به کار می‌گیرد؛ در مورد این شکل چه می‌توان آموخت؟

ج ـ الگوهای روایی کدامند؟ مطرح می‌باشد.

فیلمنامه‌نویسی مهارتی ترکیبی است که تمامی تجربه صد ساله سینما را در کلیه اصول به کار می‌گیرد. آنچه در آموزش فیلمنامه‌نویسی اهمیت دارد شناخت رویدادی است که متن فیلمنامه با شناخت کافی از رسانه سینما و بوسیله تصاویر شکل می‌گیرد. این رویدادها، تصاویر و جلوه‌هایی (صوتی و تصویری) هستند که بصورت قراردادی با احساس و خرد تماشاگر در هر لحظه از فیلم ارتباط برقرار کرده و مخاطبین با آنها کاملاً آشنایند.

پژوهش در آموزش فیلمنامه‌نویسی و تربیت فیلمنامه‌نویس برمبنای کار تحقیقی باید در اولویت برنامه‌ریزی دانشکده‌های سینمایی قرار گیرد و در آن مباحثی مانند ساختارپردازی فیلمنامه، تاریخ سینما، فیلمسازی و تجزیه و تحلیل آثار در نظر گرفته شود.

در تحقیقات دانشگاهی مراحل اصلی فیلمنامه‌نویسی (ساختار فیلمنامه) مانند ایده، رویداد و شخصیت، طرح داستان، زمان و مکان، ریتم، عناصر یا سبک و ... باید مورد بررسی قرار گیرد.

ویژگی و وسعت دامنه مقوله‌های مربوط به فیلمنامه‌نویسی آنرا بصورت یکی از مهم‌ترین زمینه‌های پژوهش (بنیادی و کاربردی) در آورده است.

فیلمنامه‌نویس با تمام ابعاد گسترده پژوهشی‌اش، خود تنها یک نمونه در کار پژوهش مسائل آفرینش تولید فیلم است و براساس این مدل می‌توان حیطه‌های متعددی یافت و ویژگی عنوان پژوهش، ضرورت نحوه به‌کارگیری روشها و تکنیکهای پژوهشی را معین می‌کند.

پیشینه فیلمنامه‌نویسی در سینمای ایران

با توجه به سابقه نسبتاً طولانی سینما و روند تحولات انجام شده، بهتر است مختصری به بررسی تاریخچه فیلمنامه‌نویسی در سینمای ایران بپردازیم.

نخستین تجربه

تجربه نخست فیلمنامه‌نویسی در سینمای ایران متعلق به سینمای صامت (سال ۱۳۰۸) می‌باشد. در این سال فردی بنام «اوگانیانس» با بازسازی شخصیتهای سینمایی دانمارک (به عنوان تیپ یا شخصیتهای کوتاه و دراز) به ساخت فیلمهای (فیلمنامه) کمدی که دربرگیرنده شخصیتها و شوخیهای کمیک می‌باشد، می‌پردازد. اوگانیانس در فیلم «حاجی بابا آکتور سینما» در سال ۱۳۱۱ به خلق نخستین تصویرهای ذهنی و تخیلی در سینمای ایران دست می‌زند. همچنین در این فیلم از صحنه‌های حادثه‌ای و تعقیب و گریز استفاده می‌شود.

ویژگی فیلمنامه‌های این دوره که می‌توانست شروع خوبی برای سینمای کمدی ایران باشد، کمدی موقعیت و اسلب استیک می‌باشد که متأسفانه این روند دوام نیاورد. و در دوره‌های بعدی استفاده از شوخیهای گفتاری و لهجه جایگزین شوخیهای تصویری می‌شود.

در همین دوره پس از فیلم‌های کمدی، فیلمنامه‌نویسی به سبک ملودرام بین سالهای ۱۳۱۰ تا ۱۳۱۲ با موضوع‌هایی مانند به خطر افتادن کانون خانواده، مقایسه و برخورد دو فرهنگ شهر و روستا، رابطه فقیر و غنی، ازدواج و بوالهوسی با فیلم‌هایی مانند «بوالهوس» شروع می‌شود.

برخوردهایی سطحی در فیلمنامه‌ها پاید سینمای ملودرام آن زمان می‌شود.

سپنتا برجسته‌ترین فیلمنامه‌نویس «تجربه نخست» سینما (یا دوره اوّل) نامیده شده است. سپنتا در فیلمنامه‌نویسی با تسلط بر تکنیکی قابل توجه، فیلمنامه‌هایش را با شرح و طراحی دقیق صحنه، مشخص کردن دیالوگها (دیالوگ‌نویسی) بیش از هر کس دیگری به این هنر بها داد، هنری که متأسفانه تا به امروز مورد بی‌مهری و کم توجهی قرارگرفته است و باگذشت بیش از ۷۰ سال از سینمای ایران جایگاه فیلمنامه و فیلمنامه‌نویس مشخص نیست. سپنتا با شخصیت‌پردازی، قدرت حادثه‌آفرینی در تصویر و تعلیق به نقش دیالوگ در فیلم توجه می‌کند و با توجه به احاطه بر ادبیات کلاسیک و تاریخ ایران، اقدام به اقتباس فیلمنامه‌های «شیرین و فرهاد» براساس منظومه نظامی گنجوی در سال ۱۳۱۳، «لیلی و مجنون» براساس دیوان حکیم نظامی در سال ۱۳۱۶، «فردوسی» در سال ۱۳۱۳ و «چشمان سیاه» در سال ۱۳۱۵ می‌پردازد. سپنتا استفاده از ترانه و تصنیف در فیلمهای ایرانی را پایه‌گذاری می‌کند و نخستین استفاده از مونتاژ موازی و فلاش‌بک در فیلمنامه «دختر لُر» بکار گرفته می‌شود.

در جمع‌بندی فیلمنامه‌های این دوره با توجه به اختناق رضا شاهی و سعی در احتراز از پرداختن به مسائل اجتماعی ـ سیاسی روز دارد. و با توجه به امکانات و قابلیت تکنیکی و هنری آن زمان می‌توانست آغاز خوبی برای گونه‌های (genre) مختلف فیلمنامه‌نویسی مانند کمدی، تاریخی، موزیکال، ملودرام و ... بوده و مبنای رشد فیلمنامه‌نویسی گردد و اگر سینمای ایران در همان مسیر با تکیه بر توانائیهای خود قدم برمی‌داشت بدون شک دچار مشکلات کمتری می‌گردید.

اقتباس از ادبیات کلاسیک، فرهنگ و دب ایرانی، انتخاب رویدادهای تاریخی و خلق شخصیتهائی دارای هویت ایرانی با تلاش فیلمنامه‌نویسان آن دوره با تأثیرپذیری از سینمای خارج محسوس است. در این دوره، ایران در بحران جنگ جهانی دوم درگیر برخوردهای سیاسی و اشغال کشور توسط بیگانگان است. در چنین شرایطی سینمای ایران نیز به تسلط سینمای خارجی در می‌آید و دیگر فیلم ایرانی تولید نمی‌شود. از مشخصات دیگر این دوره که کماکان در سینمای ایران ادامه پیدا می‌کند این است که فیلمنامه‌نویس، کارگردان فیلمنامه‌های خود می‌شود.

تجربه دوم

تجربه دوم فیلمنامه‌نویسی در ایران مصادف است با برقراری حکومت مرحوم دکتر مصدق و فضای باز سیاسی ایجاد شده. در این دوران، متأسفانه فیلمنامه‌ها بازتابی از دوران سیاسی آن زمان ارائه نمی‌دهد.

فیلم‌نامه‌نویسان موضوع فیلمنامه‌های این دوره را با گریز از واقعیات و با پند و اندرزهای اخلاقی شخصیتهای غیرواقعی و موضوعاتی (که در سینمای ایران ماندگار می‌شوند) مانند خوشگذرانی، هوسرانی، درفتاری، فریب و تجاوز و پایانی همراه با پند و اندرز برای عبرت تماشاگر، ارائه می‌دهند.

شخصیت

شخصیت یا تیپهای فیلمنامه‌ها عموماً غیرواقعی و در نقشهای آدم پلید، زنهای ضعیف‌النفس، آدم بدهکار و ... نمایان می‌شوند. در فیلمنامه‌های این دوره عنصر اتفاق و تصادف عنصر تعریف شده‌ای نیست و فیلمنامه از قوانین شناخته شده در پرداخت دراماتیک تبعیت نمی‌کند. هر کسی در هر زمانی می‌تواند در هر حادثه‌ای ظاهر شده و اصولاً داستان از منطقی اصولی پیروی نمی‌کند. سعی فیلنامه‌نویسان در فیلمنامه‌ها، ارائه نتیجه داستان است نه چگونگی رویدادها.

در چنین پرداختی، فیلمنامه‌نویس با کمبود جاذبه‌های دراماتیک بالاجبار از عناصری مانند ساز و آواز، رقص و کافه و استفاده از شهرت چهره‌های محبوب رادیو و تئاتر سود جسته و آنها به عنوان بخشی از جذابیت فیلمها محسوب می‌شود. صحنه‌های رقص و آواز جزء لاینفک در فیلمنامه‌ها شده و اغلب ترانه و آوازها هم هیچ ربطی به موقعیت شخصیتها و موضوع فیلمنامه نداشته است. در این گونه فیلمنامه‌ها، نوع ملودرام غالب و تثبیت شده این دوران است.

ساختار

همانگونه که گفته شد، همانند دوره نخست، فیلمنامه‌های این دوره دارای ساختار کلاسیک براساس شخصیت یا قهرمان داستان شکل گرفته و با حذف او چیزی از فیلم باقی نمی‌ماند. گره‌افکنی، پیدایش بحران، وضعیت ناپایدار، تلاش برای گره‌گشایی و مقابله با بحرانهای ایجاد شده در کافه، درگیری قهرمان با ضد قهرمان و موانع و ... از ویژگیهای فیلمنامه‌های این دوران است.

در این دوران در فیلمنامه‌ها تلاش برای برانگیختن احساسات رقیق به جای عقل و منطق، تکیه بر عنصر اتفاق در پرداخت داستان و موسیقی و آواز از ویژگیهای سطحی ملودرامهای فیلم شده است.

در اکثر فیلم‌های ساخته شده در سینمای ایران می‌توان گفت که از جزئیات صحنه به علت نیاز به بودجه زیاد خبری نبوده است و شرح صحنه مطابق با مکان به فیلمنامه اضافه می‌گردیده است.

بنابر گفته‌های آقای کسمایی فیلمنامه‌نویس این دوران، داستان فیلم باید به گونه‌ای انتخاب می‌گردید که مورد پسند تماشاگر باشد که بتواند آنها را به سینما جذب کند. «ما در آن زمان هنوز توان خلق یک شخصیت پیچیده را نداشتیم. بنابراین می‌بایست مبالغه می‌کردیم و شخصیتها را بد مطلق یا خوب نشان می‌دادیم، تا اینکه در تماشاگر احساس علاقه یا نفرت نسبت به ان شخصیت، به وجود بیاید. در فیلمهای آن زمان، کمبودهای اجتماعی به صورتی منعکس می‌شد که فیلمها، اجازه نمایش بگیرند.»[۲]

کمبود وسائل، ضعف تکنیک، عدم پرداخت به فیلمنامه به روش اصولی، عدم سرمایه‌گذاری تهیه‌کننده بر روی فیلمهای با محتوا، تصویب فیلمنامه توسط اداره نمایش، عدم توجه به دیالوگ‌نویسی، عدم توجه به شرح دقیق صحنه‌ها، عدم انعکاس واقعیت اجتماع توسط فیلمنامه‌نویس، الگوبرداری از فیلمنامه‌های موفق با تغییر اندکی در صحنه‌ها از مسائل مهم مربوط به عدم رشد فیلمنامه‌نویسی در ایران است. در یک جمع‌بندی می‌توان گفت کلیه دوره‌های فیلمنامه‌نویسی به معنی واقعی آن تقریباً وجود نداشته و تلاش چندانی هم بر روی آن انجام نمی‌شده است.

فیلمنامه‌های بی‌ارزش، کم‌مایه و بی‌محتوی آن چنان بر سینمای ایران حاکم می‌شود که برای سالهای آینده تبدیل به یک الگو و مدل می‌گردد. فیلمنامه‌های پر از صحنه‌های فریب، تجاوز، رقص و آواز و شخصیت‌پردازی دروغین، آدمهای بی‌هویت و اتفاق و تصادف، سینمای ایران را جولانگاه خود می‌سازد.

دوره سوم فیلمنامه‌نویسی

شالوده و اساس فیلمنامه‌نویسی که از

دوران قبل پایه‌ریزی شده بود با کودتای ۲۸ مرداد به همان روند ادامه می‌یابد. ملودرام با همان ویژگیها و موضوعات دوران گذشته با تِم‌های غم‌انگیز درگیر تِم‌های بی‌مایه و فیلم‌های ارزان قیمت روانه سینماها می‌گردد. متأسفانه در هیچ کدام از دوره‌ها، **فیلمنامه‌نویسی به روش علمی مبتنی بر مستندات تاریخی، تحقیق و بررسی عمیق و سپس پرداخت دراماتیک بنا نگردید.** شاید علت آن در این مطلب نهفته باشد که «... تهیه کننده، حوصله این را نداشته که راه منطقی برای حادثه پیدا نماید و فقط سعی داشته که یک جوری قضیه را تمام کند و همین شیوه سرهم‌بندی، فیلمنامه‌نویس را مجبور به استفاده از عنصر اتفاق می‌کرد.»[۳]

در این دوره فیلمنامه‌نویسی، دچار نزول کیفی می‌شود و شاید از همین دوره است که فیلمنامه‌نویسی به یک شاخه فرعی در سینمای ایران تبدیل می‌شود و تنها پوسته‌ای از آن به چشم می‌خورد. در این سالها گفت‌وگونویسی تاریخی به هیچ‌وجه مورد توجه قرار نمی‌گیرد و دیالوگها همان دیالوگ محاوره‌ای است. ساختار داستان و قصه در قالب زمان و مکان تصنعی، شخصیتهای تاریخی و قهرمانان فولکلور تنها نامی از قهرمانان تاریخی داشته و نشانی از شخصیت‌پردازی متناسب با آن دوره دیده نمی‌شود.

شخصیت‌پردازی بسیار ساده‌لوحانه در حد خوب و بد مطلق و بطوری که اغلب یک فرد روستایی در مقابل تیپ شهری قرار می‌گیرد. برتری صفا و صمیمیت روستا و تیپ روستایی در برابر تیپ شهری و موضوعهایی چون مهاجرت، عشق و بازگشت در فیلمنامه‌ها تکرار و تکرار می‌شود.

فیلمنامه‌های کمدی نیز از همان روش تکراری سابق با موضوعاتی مانند برتری زندگی ساده و بی‌آلایش، چشم‌چرانی و هوسبازی، مسخره کردن ضعفهای فردی، تصادف و سوء تفاهم و جابجایی طبقاتی و فردی پیروی می‌کند.

گونه‌های دیگر فیلمنامه‌نویسی، گونه پلیسی ـ جنایی و کلاه مخملی است. فیلمنامه‌های پلیسی ـ جنایی با طرح یک گره سینمایی یا حادثه‌پردازی، داستان فیلمنامه را به پیش می‌برد. شخصیت‌ها در این گونه فیلمها افرادی خشن و شرور می‌باشند و برای فضای صحنه عموماً قبرستان، خانه‌های متروک و هوای طوفانی انتخاب می‌شود.

فیلمنامه‌های کلاه مخملی با الهام گرفتن از شخصیتهای تاریخی و عیاران و داش‌های دوره قاجاریه و بابا شمل‌های دوران رضا شاه در حمایت از مظلومان و افراد ضعیف و نیازمند و درگیری با مزاحمین و زورگویان و مجازات بدکاران و افراد شرور به عنوان افراد مثبت و خوشگذران به سینما معرفی می‌شوند.

موفق‌ترین یا برجسته‌ترین فیلمنامه‌نویس این دوره (بین سالهای ۴۲ـ۱۳۳۲)، «ساموئل خاچیکیان» از چهره‌های موفق سینمای ایران است. وی تحت تأثیر سینمای هیچکاک، ضمن توجه به روش اصولی فیلمنامه‌نویسی، فیلمنامه‌های خود را با شرح دقیق صحنه‌ها، دیالوگ‌ها و حرکات به نگارش در می‌آورده است.

«جلال مقدم» فیلمنامه‌نویس دیگر این دوران با پشت پا زدن به فیلمنامه‌نویسی کلیشه‌ای و تکراری، فیلمنامه‌های هنری را براساس ساختار قصه ایرانی (داستانهای) «هزار و یک شب» بنا می‌کند. ساختار فیلمنامه‌های «مقدم»، ساختاری محکم به همراه شخصیت‌پردازی موجز، زیبا و محکم استوار است.

بزرگترین ضعف فیلمنامه در دهه ۳۰ این است که «فیلمنامه‌نویسان تفاوتی بین فیلمنامه و نمایشنامه قائل نبودند و نمی‌دانستند که فیلمنامه‌نویسی، نیازمند تکنیک خاصی است و با ادبیات فرق دارد.»[۴]

خاچیکیان معتقد است که **فیلمنامه‌نویسان با تکنیک سینما بیگانه بوده‌اند و فقط دنباله‌رو فیلمهای موفق روز بوده و به الگوبرداری می‌پرداختند.**

سینمای رویاپرداز (۴۸ـ۱۳۴۲)

دهه ۴۰، دهه اصلاحات سطحی و نوید زندگی بهتر گفته شد و براساس همین ایدهٔ رویاپردازانه، سینمای این دوران نیز شکل می‌گیرد. دوران خیالپردازی و بی‌مشکل نشان دادن مردم ایران و دوران بر وفق مراد بودن همه چیز در سال ۱۳۴۴ فیلم «گنج قارون» با فروشی بی‌سابقه رکورد فروش فیلمهای ایرانی را شکسته و به عنوان یکی از موفق‌ترین فیلمهای رویاپرداز سینمای فارسی آن چنان جاذبه‌ای ایجاد می‌کند که تماشاگر بدون ریشه‌یابی و شناخت علتها به فقیر بودن خود مباهات می‌ورزد.

در فیلمهای رویاپرداز و جذاب از این دست، تماشاگر درگیر دنیای حسی و فضای ساختگی فیلم بر پرده سینما، رویائی باور کردنی برای تماشاچی خلق می‌کند که کلیه محرومیتها، رنجها و آرزوهای تحقق نایافته را فراموش و به همذات‌پنداری (sym pathy) با شخصیتهای داستان می‌رسد.

در این دوره از فیلمنامه‌نویسی شاید همانند دوره‌های قبل و حتی بعد، فیلمنامه‌نویس تماشاچی را مجبور به اندیشیدن نمی‌کند بلکه دنیائی می‌آفریند که فقط در تاریکی سینما بنشیند و لذت ببرد. در فیلمنامه همه چیز به عهده اتفاق گذارده می‌شود و بافت و ساختار منطقی در فیلم یافت نمی‌شود.

پرداخت دراماتیک، رویداد منطقی،

شخصیت‌پردازی، گره‌افکنی و گره‌گشایی (Plot Point) در فیلمنامه‌ها نقشی ندارد. صحنه‌های زد و خورد، رقص و آواز و الگوهای کلیشه‌ای بعنوان بخشی از جذابیتهای فیلمنامه تکرار می‌شود. فیلمهایی که تماشاگر را مجبور به اندیشیدن زیاد نمی‌کند، بلکه همه چیز به گونه‌ای سهل‌الوصول و رویایی در دسترس قرار گرفته و تمامی گره‌های داستان صرفاً به وسیله اتفاق و حادثه باز می‌شود.

بدین ترتیب سیل فیلمنامه‌های ملودرام و مشابه گنج قارون، سینمای این دوره را به تسخیر خود در می‌آورد. در کنار فیلمنامه‌های ملودرام گونه تاریخی، موفقیت چندانی پیدا نمی‌کند، اما فیلمنامه‌های کمدی با حضور افرادی مانند وحدت، متوسلانی، سپهرنیا و گرشا به موفقیت تجاری رسیده و انبوهی از این «گونه» فیلمها براساس رفتار عجیب و غریب آدمهای ساده‌لوح و حاضر جواب روانه سینما می‌گردد.

در این دوره نمونه فیلمنامه‌نویس‌هایی که نگاهی تلخ به زندگی آن زمانه اشته و از دیالوگ‌های موجز و شخصیتهای برگرفته از واقعیت به رشته تحریر در می‌آیند می‌توان از «ابراهیم گلستان» با فیلم «خشت و آینه» در سال ۱۳۴۶، «داوود ملاپور» با فیلم «شوهر آهو خانم» در سال ۱۳۴۷ که اقتباسی از رمان مشهور به همین نام است، نام برد. افراد دیگری که در این دوره به عنوان فیلمنامه‌نویس مشغول فعالیت می‌شوند عبارتند از: جمال امید، پرویز دوایی، احمد شاملو، احمد نجیب‌زاده، عباس پهلوان و پرویز نوری.

«در این سالها من فیلمنامه‌هایی را خواندم که فقط داستان بودند و شرح صحنه نداشتند، و یا فقط دیالوگ بودند که از گفت و گوهای یک فیلم دیگر گرفته شده بودند. فیلمنامه‌نویس‌ها با تکنیک سینما بیگانه و فقط دنباله‌رو فیلمهای موفق روز بودند. طرح داستانی هم در فیلمنامه‌ها موجود نبود، دیالوگها و شخصیت‌پردازی‌ها ضعیف بوده و تازه برخی مثل «دکتر اسماعیل کوشان» سر صحنه دیالوگها را می‌نوشتند و کلاً در آن دهه چیزی به اسم فیلمنامه در اختیار عوامل و دست‌اندرکاران تولید فیلم قرار داده نمی‌شد.»[۵]

جوانه‌های اعتراض (۵۷ـ۱۳۴۸)

پس از دوره نوید زندگی بهتر و اصلاحات سطحی دوره قبل اوائل دهه پنجاه جامعه با مشکلات اقتصادی و فرهنگی شدیدی روبرو گشت و رویای تمدن بزرگ رو به فروپاشی نهاد. از آنجائی که سینمای ایران جوابگوی نیازهای اجتماع و خواستهای طبقات مختلف مردم نبوده و نیست. در این دوره فیلمسازی بعنوان پیشگام، معترض سینمای رویاپرداز و شعارهای توخالی دوره قبل می‌شود. فیلمنامه‌نویسان این دوره با تأثیرپذیری از نویسندگانی مانند جلال آل‌احمد، صادق چوبک، جمال میرصادقی، محمود دولت‌آبادی و غلامحسین ساعدی، فیلمنامه‌هایی را به رشته تحریر در می‌آورند که سرشار از اعتراضند؛ فیلمنامه‌هائی مانند گاو و قیصر.

در این دوره فیلمسازان با استفاده از جذابیتها، ساختار، طرح و قوانین حاکم بر سینمای کلیشه‌ای رویاپرداز، دقیق شده و با استفاده از عوامل و عناصر موجود سینمای تجاری موفق اما متفاوت با فیلمهای فارسی قبل می‌سازند. «مسعود کیمیایی» در فیلم «قیصر»، آرزوهای سرکوفته اجتماع را به نمایش در می‌آورد و برخلاف فیلم «گنج قارون» که تماشاگر با رویاهای خود همذات پنداری پیدا می‌کند، در این فیلم نیروی ویرانگری و انتقال را در خود می‌یابد. قیصر برای تماشاچی دردمند و زخمی با دلی پر کینه، انتقام می‌گیرد.

شخصیتهای مورد استفاده مرسوم سینما، زیبا و خوش لباس و اهل رقص نیستند و با توانایی یک شبه ثروتمند شدن و عشق و ازدواج در دو طبقه اجتماعی دیده نمی‌شوند. هرچه هست گود زورخانه، جنوب شهر و بازارچه است و نفرت و کینه، و بجای رقص و آواز، چاقو و قمه‌کشی است و پند و اندرز از نوع دوره‌های قبل نیز وجود ندارد.

قهرمان فیلمنامه‌های این دوره پرخاشگر و عصبانی است و پایانی تلخ در انتظارش می‌باشد.

شخصیت‌پردازی، فضاسازی و دیالوگ‌نویسی در فیلم قیصر توسط کیمیایی، متفاوت از فیلمهای دوره قبل است. دیالوگهایی که در بطن فرهنگ بازارچه و جنوب شهر است و بر ذهن و دل تماشاگر می‌نشیند. فیلمنامه در فضاسازی خود به سراغ مکانهایی مانند حمام عمومی، گورستان می‌رود و صحنه لوکوموتیوهو کاملاً زیبا انتخاب می‌شود. این فیلم با فروش خوب و با بازیگری بهروز وثوقی به مرکز ثقل سینمای ایران تبدیل می‌شود و استانداردهای سابق را به هم ریخته و امکان فعالیت برای فیلمنامه‌نویسان جوانتر را فراهم می‌آورد. فیلمنامه‌های بعدی با به رعایت‌گرفتن تم عصیان فردی بر علیه زور و زورگویی، فضای حسی مناسبی برای اجتماع فراهم می‌کند.

قلندر، طوقی، تنگسیر، خاک، صادق کرده، داش‌آکل، تپلی و فیلمنامه‌های دیگر با استفاده از طرح داستانی و حادثه‌پردازی فیلمنامه‌های موفق این دوره و بعنوان «موج نوی سینمای ایران» نامیده شده‌اند. رویداد و حوادث فیلمنامه‌های این دوره با تکیه بر خشونت و سیاهی حاکم با پایانهای تلخ و گزنده به نوعی اعتراض علیه شرایط

اجتماعی غیرانسانی و نامناسب تبدیل می‌شود و سعی در آگاه کردن تماشاگر نسبت به وضع موجود دارد.

فیلمنامه «گاو» با پرداختن به شرایط رقت‌بار روستا و زندگی روستایی و تأثیر آن بر شخصیت‌های داستان مورد ارزیابی قرار می‌گیرد. حادثه‌پردازی، طرح داستانی، شخصیت‌سازی و فضای فیلمنامه از ساختاری محکم برخوردار است. «مهرجویی» در این فیلم (با اقتباس از کتاب عزاداران بیل، نوشته غلامحسین ساعدی) شرایط حاکم بر جامعه را به محاکمه می‌کشاند و اعتراض ماندگار نسبت به شرایط اجتماعی را به ثبت می‌رساند.

مش حسن با شخصیتی قوی و سبکی روانشناسانه یکی از شخصیتهای ماندگار سینمای ایران می‌شود.

پس از فیلم گاو که اوّل بار در جشنواره شیکاگو به نمایش در آمد، فیلمنامه‌های روشنفکرانه و معترض دیگری مانند «آرامش در حضور دیگران»، «خواستگار»، «پستچی»، «طبیعت بی‌جان»، «زیر پوست شب»، «شازده احتجاب»، «سازدهنی»، «سوته‌دلان»، «رگبار»، «آقای هالو»، «اسرار گنج دره جنی»، «شورش»، «ستارخان»، و ... به رشته تحریر در آمدند.

در جمع‌بندی این دوره می‌توان گفت که فیلمنامه‌ها از نظر تکنیک، ساختار، شخصیت‌پردازی، دیالوگ‌نویسی، فضاسازی، حادثه‌پردازی و بافت از نمونه‌های برتر سینمای ایران به حساب می‌آیند و اغلب فیلمنامه‌ها از فرمول همیشگی و تکراری نمونه‌برداری از فیلمهای موفق استفاده نکرده و بازگوکننده شرایط اجتماعی، فساد حاکم، روابط غیرانسانی و مناسبات تلخ جامعه بوده است. در این دوره فیلمنامه‌ها با تکیه بر عنصر اندیشه و تفکر تماشاچی از برخوردهای حسی دوری گزیده و فیلمنامه‌نویسی بخاطر گریز از سانسور به نمادگرایی روی آورده است. گونه‌های دیگر فیلمنامه‌های دهه ۵۰، گونه کمدی و سینمای جوان پسند متأثر از ادبیات ژورنالیستی همان دهه می‌باشد. قهرمانان و شخصیتهای این‌گونه فیلمنامه‌ها بر مبنای نیازهای جوانان شکل گرفته است.

فیلمنامه‌های «فریاد زیرآب»، «سرایدار»، «علفهای هرز»، «همکلاسی»، «ماهیها در خاک می‌میرند»، «آدمک»، «پرستوهای عاشق»، «در امتداد شب» و «بوی گندم» با استفاده از نوعی تحرک، بی‌قیدی، عصیان و موسیقی غربی بعنوان خواسته نسل جوان و واقعیات روزگار، ساخته و پرداخته می‌شود.

فیلمسازی متفاوت در این دوره بنام پرویز کیمیاوی با فیلم «مغولها»، آربی آوانسیان با فیلم «چشمه»، فریدون رهنما با فیلم «پسر ایران از مادرش بی‌خبر است» و سهراب شهیدثالث با دو فیلم «طبیعت بی‌جان» و «یک اتفاق ساده» ظاهر شده است. فیلمنامه‌نویسانی که در تجربه جدید، سعی در شکستن ساختار کلاسیک و تلاش برای ارائه فیلمنامه‌هایی متفاوت در پرداخت و ساختار دراماتیک، تعلیق، گره‌افکنی و گره‌گشایی دارند. فیلمنامه‌نویسانی که متأثر از موج نو سینمای فرانسه مانند کیمیاوی سعی در به حاشیه راندن طرح داستانی و یا شهید ثالث بدون توجه به حادثه و پرداخت دراماتیک و یا آوانسیان با توجه به درون آدمها و استعاره‌های فلسفی ـ عرفانی بدنبال تجربه ظرفیت بیانی این هنر می‌باشند.

دوران تحول و مبارزه با سینمای گذشته

شکل‌گیری و پیروزی انقلاب اسلامی و رخدادهای سیاسی ـ اجتماعی عظیمی که همه روزه به وقوع می‌پیوست، سیمای سینمای دوران گذشته و نقش ضد فرهنگی آن باعث شد که مردم در مقابل این پدیده موضعگیری کنند و بعلت نقش منفی سینمای قبل از انقلاب، سینماها به تعطیلی کشانده شد. پس از پیروزی انقلاب با توجه به مسائل و ضروریات جدید، فیلمنامه‌نویسی و در کل سینما به عنوان یک اولویت در جامعه مطرح نبود و کار بررسی و ساخت فیلمنامه و تصویب آن در اواخر سال ۱۳۵۷ و اداره کل نظارت و نمایش در محل تعطیل شد.

در سالهای بعد به علت نیاز جامعه و تصویب شورای بررسی فیلمنامه و تدوین آئین‌نامه جدید کار، بررسی و ساخت فیلم با معیار و حال و هوای انقلاب مجدداً شروع می‌شود.

فیلمنامه‌های ارائه شده به شورا جهت بررسی عموماً فیلمنامه‌های جنگی، حادثه‌ای، سیاسی و مبارزاتی در این دوران بوده است. در سال ۱۳۵۹ از تعداد بیست و یک فیلمنامه ارائه شده تعداد شش فیلمنامه به تصویب رسید که تعدادی از آنها هم ساخته شد. در سال ۱۳۶۰ از تعداد نود و سه فیلمنامه فقط ۲۸ فیلم مورد تصویب و تعداد ۹ عدد از آنها به مرحله تولید رسانده شده.

در سال ۱۳۶۱ از تعداد هشتاد و هشت فیلمنامه تعداد ۱۷ فیلمنامه مورد تصویب و فقط تعدادی از آنها به مرحله تولید رسید.

در سالهای پس از انقلاب تولید سینمای ایران بعلت ممیزی و مسائل دیگر در حداقل تعداد خود بود و بعلت تشتت آراء و دخالتها، کسی حاضر به سرمایه‌گذاری در این بخش نمی‌شد.

«... در آن دوران، حساسیتهای سیاسی و نوعی روز مرگی (تشخیص مصلحت روز) بر فضای آن شورا حاکم بود. خط‌مشی مشخصی از نظر فرهنگی و هنری وجود نداشت و امکان برنامه‌ریزی دقیق و دراز مدت نیز فراهم نبود...»[۶] از طرف دیگر

بخش دولتی بعلت درگیری در جنگ تحمیلی توجه‌ای به سرمایه‌گذاری عمده در بخش سینما نمی‌کرد ولی بعلت جاذبه سینما و محدود شدن گذران دوران فراغت، مردم به سینما بیشتر از گذشته روی آوردند.

«سینما پر رونق‌ترین هنر جامعه، بعد از انقلاب است ... اقبال عمومی و روی آوردن مردم به سینما به دلیل جاذبه ذاتی و فوق‌العاده سینما از یک‌سو و محدود شدن راههای گذران اوقات فراغت مردم بعد از انقلاب و .. محدود شدن ورود فیلم‌های خارجی»[۷] باعث رونق و رواج سینمای داخلی گردید.

با توجه به سینمای قبل از انقلاب با ویژگیهایی که برشمرده شد، دست‌اندرکاران سینمای بعد از انقلاب در مصاحبه‌ها و نوشته‌ها به این نکته اشاره داشته و کرده‌اند که هدف از کلیه سخت‌گیریها و ممیزی درکار بررسی فیلمنامه‌ها، یافتن سینمای خوب و متعالی بوده است.

در این کار تحقیقی، ذکر این مطلب مهم است که متاسفانه در فاصله کمی بعد از پیروزی انقلاب اسلامی، دشمنان این مرز و بوم مملکت را دچار جنگ ناخواسته و تحمیلی نمودند. در این دفاع مقدس هم متأسفانه سینمای ایران نتوانست سبکی را که نشئت گرفته شده از حال و هوای معنوی آن بوده است در فیلمنامه‌ها پیاده سازد. یکی از تصویب‌کنندگان فیلمنامه معتقد است «... در ارتباط با قصه‌نویسی مشکل داریم. دنیا دارد مرزهای جدیدی را در این عرصه پشت سر می‌گذارد و ما از لحاظ فن قصه‌نویسی حتی به کارهای قرن نوزدهم (اروپا) نرسیده‌ایم ... دلیل دوم هم این است که در سینمای ایران هنوز فیلمنامه‌نویسی، یک حرفه محسوب نمی‌شود.»[۸]

پس از پیروزی انقلاب اسلامی تا سال ۱۳۶۴ تعدادی از تهیه‌کنندگان، فیلمنامه‌هایی را جلوی دوربین بردند که مصوبه شورای نظارت را نداشته و پروانه نمایش برای آنها صادر نگردید و توقیف شدند.

بدآموزی، ضعف تکنیک، پوشش نامناسب زنان، برخورد سطحی و بدون تحلیل با مفاسد غرب، عدم مطابقت با معیارهای اسلامی، اشاعه فحشا، روابط سرد و غیرالهی حاکم بر افراد خانواده، دزدی و توهین به مردم مستضعف دلایل رد این فیلمها بوده است.

«شورا مبارزه می‌کرد تا در و پنجره‌های اتاق فیلمنامه‌نویس را به روی جامعه باز کند و به او بگوید که آدمها و ماجراهایت را از میان واقعیتهای دور و برت انتخاب کن، در کشاکش خواندن فیلمنامه‌ها و بحث روی آنها، اعضای شورا به درک متقابلی از ذهنیات یکدیگر دست یافتند و بحثها خیلی کمتر شد. دیگر با یک اشاره، همه منظور یکدیگر را می‌گرفتند و کم‌کم دلایل و بیان نظرات هم یکدست و کلیشه‌ای می‌شد و از حالت توصیفی بیرون می‌آمد و تبدیل به چند کلمه یا جمله می‌شد: غیرواقعی است، تحول شخصیت دفعی است! و یا این جمله فاقد ارزش فرهنگی و هنری است که به فیلمنامه‌هایی برمی‌گشت که از نظر محتوایی و شکل، قابل اعتنا نبودند. فکر می‌کنم که در طول سال ۱۳۶۳، ۸۰۰ طرح و فیلمنامه خواندیم که فقط ۳۰ مورد آن تصویب شد و از میان ۷۷۰ طرح باقیمانده، یقیناً ۷۰۰ طرح، مزخرف و غیرقابل بحث بود.»[۹]

در سال ۱۳۶۳ تصویب کلیه فیلمنامه‌ها در دو مرحله ارائه طرح و خلاصه داستان و در مرحله‌ای پس از تصویب طرح ارائه فیلمنامه کامل انجام می‌پذیرفت و به فیلمنامه‌های تصویب شده یک سال وقت ساخت داده می‌شد. مشکل اساسی این روش در این بود که بخش خصوصی و یا تعاونی تمایلی به سرمایه‌گذاری در بخش سینما را نداشته و ارگانهای ذیربط دولتی هم جهت تصویب بودجه ساخت فیلم مدت زمان زیادی را نیاز داشتند و زمان تخصیص بودجه و بازخوانی مجدد فیلمنامه و تعیین لوکیشن‌ها، عوامل اجرایی مانند کارگردان، بازیگر، صدابردار، فیلمبردار و ... مدتها طول می‌کشید و عملاً یا فیلمنامه ساخته نمی‌شد و یا مهلت تعیین شده به اتمام می‌رسید و عملاً بعضی از فیلمنامه‌های تصویبی به بایگانی فیلمنامه‌نویس سپرده می‌شد. هیئت داوران جشنواره چهارم در بیانیهٔ پایانی خود می‌گویند «هنوز با این همه تلاشهای تحسین‌آمیز باز همه چه از حیث محتوی و چه از حیث تکنیک (فیلم‌ها) در حدی که انتظار می‌رود نیست. توصیه می‌شود فیلمسازان در جهت بازگو کردن ارزشهای متعالی انسانی بیش از پیش بکوشند و هنر خود را به تمامی در خدمت مردم قرار دهند.»[۱۰]

ضعف محتوایی و تکنیکی، شخصیت‌پردازی، صحنه‌سازی و ساختار فیلمنامه‌ها متأسفانه علیرغم ممیزی و بررسی فیلمنامه‌های ارائه شده همچنان مشهود و آشکار است «... حضور شورا یک ضرر هم داشت و آن این بود که، آنگ شخصیت اعضای شورا به همه فیلمنامه‌ها می‌خورد و بنابراین نوعی یکدستی و آدمهای شبیه به هم در فیلمنامه‌ها دیده می‌شد که این، کمی حالت سفارشی به کار می‌داد و یکی از دلایل پیدایش آن سینمای «پاستوریزه» نیز شاید همین بود. البته پیدایش سینمای پاستوریزه تنها به، این قضیه منحصر نیست و زمانی که تفکرهای تربیتی، به‌گونه‌ای پیاده می‌شدند که حتی کوچکترین انحراف اجتماعی هم نباید در فیلم مطرح شود، نتیجتاً شخصیتها همه خوب و «شازده پسر» می‌شدند و یک

سینمای شسته و رفته بوجود می‌آید که هیچ مسئله و دردی به صورت عمیق در آن مطرح نمی‌شود.»[۱۱]

روند بررسی و تصویب فیلمنامه تا تیرماه سال ۱۳۶۷ ادامه پیدا می‌کند. «در جهت واگذاری اختیارات بیشتر به دست‌اندرکاران سینما، شرط تصویب لغو و صدور پروانه نمایش موکول به بازبینی فیلمها خواهد بود.»[۱۲]

در این سال وزارت ارشاد به گروه‌بندی کیفی و فیلمها به گروههای الف، ب، ج و د براساس ارزشهای آنها مبادرت ورزید. آغاز چنین تصمیمی، فیلمنامه‌نویس و فیلمساز را بدون آنکه تحت فشار شورای تصویب باشند، مجبور می‌کرد که علاوه بر رعایت قوانین و ضوابط جاری و در نظر گرفتن محدودیتها و شرایط، اقدام به ساخت فیلمی نماید که از نظر ارزشی در ردیف فیلمهای «الف» قرار گیرد. معاونت امور سینمایی وزارت ارشاد در اسفندماه ۱۳۶۸ بمنظور تشویق بیشتر فیلمنامه‌نویسان و کارگردانان در تهیه و ساخته فیلمهای درجه «الف» اعلام می‌کند «با توجه به تجربه‌های بدست آمده طی این دوره، وضعیت فیلمنامه بستگی به کیفیت آخرین ساخته‌های فیلمسازان خواهد داشت. یعنی فیلمسازانی که فیلم قبلی‌شان از درجه «الف» گروه‌بندی کیفی فیلم برخوردار شده‌اند می‌توانند بدون تصویب فیلمنامه، فیلم بعدی خود را بسازند و فیلمسازانی که فیلم قبلی‌شان درجه «ب» گروه‌بندی کیفی فیلم را دریافت نموده است باید طرح فیلمنامه را به تصویب رسانده و سپس به تولید آن روی آورند.»[۱۳]

اعلام ضوابط جدید از طرفی رجعت به شرایط سالهای اولیه یعنی تصویب فیلمنامه و ایجاد محدودیتهای مجدد برای فیلمنامه‌نویس و از طرف دیگر نوعی امتیاز برای فیلمسازان و کارگردانانی که کار بهتری (الف) ارائه داده‌اند را دربر داشت. بررسی، تصویب و ابلاغ بخشنامه‌های اینچنینی و حتی گروه‌بندی کیفی، تأثیری در روند فیلمنامه‌نویسی و بهبود شرایط حاکم بر فیلمنامه‌نویس و اصلاح ساختار کلی فیلمنامه نداشتند و نخواهد داشت. بهمین دلیل شرایط اعلام شده همیشه مورد اعتراض دست‌اندرکاران واقعی سینمای ایران بوده است.

علت این اعتراض‌ها در گروه‌بندی برخی از فیلمها به جهت حمایت از فیلمسازانی خاص بدون در نظر گرفتن توانائیهای هنری و تکنیکی یا با صلاحیتهای دیگر بوده است و این نکته مهم که اگر فیلمی در گروه «الف» قرار گرفت ضمانتی برای خوب بودن اثر بعدی وجود دارد و یا آنکه اگر فیلمی نتواند ارتقاء کیفی پیدا کرده و در ردیف فیلمسازان گروه «الف» قرار گیرد، امکان رشد و ارتقاء برایش نیست.

اما با وجود ضعف در ابلاغ همین بخشنامه‌ها در آبان سال ۱۳۷۱ معاونت سینمائی وزارت ارشاد مقررات جدیدی را رسماً مبنی بر اینکه فیلمنامه‌ها پیش از ارائه پروانهٔ ساخت باید به تصویب برسد، اعلام می‌کند. اعلام مقررات جدید و یا لغو بخشنامه‌های ابلاغی در تمام سالها، بلاتکلیفی شدیدی را در زمینه فیلمنامه‌نویسی ایجاد می‌کند و یک فرد علاقمند و خلاق بالاخره نمی‌داند که آیا می‌تواند وارد بحثی بعنوان «هنر فیلمنامه‌نویسی» گردد یا خیر؟

فیلمنامه‌نویس باید موجودی آگاه، عاشق، خلاق و دارای استعدادهای ذاتی درخور جامعه باشد و برای تحول در فیلمنامه‌نویسی باید از هرگونه عوارض تحمیلی اجتماعی، عدم امنیت شغلی و کمبودهای ناشی از آن به دور باشد. کمبودهای ایجاد شده در مسیر فیلمنامه باید برداشته شود و یک قانون مدون برای نگارش و ساخت فیلمنامه در جامعه حاکم گردد. فیلمنامه‌نویس باید خود باشد نه آنکه دیگران می‌خواهند یا می‌گویند، مسئولین باید بدانند با گذشت ۲۰ سال از انقلاب، زمان اعتماد به یکدیگر فرا رسیده است و باور کنیم که فیلمنامه‌نویس و هنرمند هم به اندازه دیگران به مصالح مملکت و کیان آن علاقمند و وابسته است.

تصویب و ابلاغ آئین‌نامه و بخشنامه و تغییر در آن اگر تا به امروز (باگذشت بیش از صد سال از تاریخ سینما) توانسته است مشکل سینما را حل کند که باید این روند ادامه یابد وگرنه باید اعتماد کرد و به او مجال داد تا ببیند و بشناسد و در کنار شرف هنری در برقراری ارتباط با جامعه، اخلاق، ایمان به وطن، وجدان و احترام، فرهنگ ملی را در قالب تصویر به مردمان منتقل نماید.

نخستین گام اساسی برای ساخت یک فیلم وجود یک فیلمنامه است. فیلمنامه‌نویسی، امروز یک تخصص کاملاً حرفه‌ای به شمار می‌رود. لازمه فیلمنامه‌نویسی تحقیق و مطالعه و نوشتن و ذوق و استعداد و تبحر است.

پس از بررسی تاریخچه فیلمنامه‌نویسی فیلمهای تولید شده، در بخش بعدی به ترجمهٔ قسمتی از کتاب «از فیلمنامه تا پردهٔ سینما» پرداخته شده است.

روش علمی فیلمنامه‌نویسی[۱۴]

قبل از شروع به نوشتن حتی یک کلمه در خصوص موضوع فیلمنامه، حتماً تحقیق جامعی انجام دهید. تحقیق کمک می‌کند که شخصیت واقعی را بنا کنید و کمک می‌کند که همیشه ایده تازه‌تری نسبت به موضوع داشته باشید.

در زمان تحقیق، برای یافتن مکانهای مناسب برای تماس داخلی و خارجی از مکانهای مختلف بازدید نمائید.

یکی از بهترین نکاتی که در زمینه فیلمنامه‌نویسی می‌توان گفت اینست که نه‌تنها زندگی بلکه روش زندگی کردن را می‌آموزد و به انسان این قابلیت را می‌دهد که پتانسیل‌های خود را کاملاً بشناسد.

بعلاوه اگر علاقمند به این کار می‌باشید پس از آموزشهای اولیه کاری بس جالب و جذاب می‌باشد.

فیلمنامه‌نویس شدن چیزی است و فیلمنامه‌نویس شدن موفق چیز دیگر، کاملاً متفاوت.

یک فیلمنامه‌نویس باید این را در نظر داشته باشد که در دنیا چیزی به اسم رقابت وجود دارد. گاهی ممکن است فردی بمنظور ارضاء شخصی خود، پول و یا مسائل دیگر بسوی فیلمنامه‌نویسی کشانده شود. از طرفی فیلمنامه از نظر پایه تکنیکی در مقابل فیلم بسیار ناقص است. همچنین نکته دیگری وجود دارد که باید آنرا نیز متذکر شوم.

فیلم هیچ رابطه‌ای با اثر ادبی نداشته، شخصیتها و اجزاء این دو هنر همیشه با هم در تضاد می‌باشند. این مسئله شاید بعلت پذیرش تدریجی مغز انسان می‌باشد. لغات نوشته شده بوسیله خواندن و بر اثر میل و اراده بهمراه هوش انسان بتدریج جذب و بر نیروی تخیل و تصور انسان اثر می‌گذارد.

در فیلم این مرحله بسیار متفاوت است. وقتی برای دیدن فیلمی می‌رویم (یا فیلمی را مشاهده می‌کنیم) بصورت دلخواه نیروی تفکر و اراده را به کناری گذاشته و نیروی تخیل را بصورتی فعال نگه می‌داریم. سکانسهای تصویر و فیلم مستقیماً بر احساسات ما اثر می‌گذارد. «بنابراین نوشتن فیلمنامه مرحله‌ای بسیار مشکل اما سودمند است که مرا وادار به اثبات اعتبار و صحت ایده‌هایم می‌کند. برای اثبات همیشه در ستیز (ستیز به جهت نیاز به ارسال پیچیده‌ترین پیام‌ها و موقعیتها از طریق تصاویر متحرک)، برای انتقال ایده خود بصورتی کاملاً روشن و قابل درک قرار دارم.»[۱۵]

با پیشرفت تکنولوژی، هنر فیلمسازی در معرض تغییرات زیادی قرار گرفته است بطوری که می‌توان ادعا کرد که در حال یک انفجار آرتیستیکی (artistic) می‌باشد. از نقطه نظر آرتیستیکی برای یک فیلمساز (filmmaker) بهتر است کار هنری موفق و معنی‌داری را پی‌ریزی کند و دقیقاً بداند که چه چیزی را می‌خواهد از طریق فیلم منتقل و با جامعه ارتباط برقرار کند.

برای یک فیلمساز همیشه این سئوال وجود دارد که از کجا باید شروع کرد؟ فیلم همیشه با یک ایده در ذهن فیلمنامه‌نویس، کارگردان و یا تهیه‌کننده شروع می‌شود و این هیچ تفاوتی در فیلمهای تهیه شده از قبیل فیلمهای مستند، آموزشی، تلویزیونی و فیلمهای بلند نداشته است.

قبل از هر کاری یک فیلمنامه‌نویس در ذهن خود باید ایده فیلم را پخته و آماده نگارش نماید.

فیلمنامه تبدیل لغات به ایده اولیه فیلمساز می‌باشد. فکر کردن و پختن ایده در ذهن هم یک دلیل منطقی و عملی و هم از نظر زیبائی شناختی (aestetic) قابل درک می‌باشد.

از آنجائی که فیلم از قطعات و اجزاء متفاوتی تشکیل شده است باید دقت زیادی در بهم پیوستگی آنها از نظر هنری بر روی آن بشود.[۱۶] به عبارت دیگر اگر فیلمساز، کارگردان، فیلمنامه‌نویس و تهیه‌کننده بدانند که می‌خواهند چه کاری انجام دهند و چرا انجام می‌دهند در وقت، انرژی و پول صرفه‌جوئی فراوانی خواهند کرد.

هرچند که در زمینه خودجوشی و آزادی هنری در ساخت فیلم صحبتهای زیادی شده است، اما فیلمهایی موفق بوده‌اند که با فکر و ایده و هدف مشخص با برنامه‌ریزی مشخص و از قبل تعیین شده، ساخته شده‌اند. (مانند فیلمهای Easy Rider, Woodstock, Z, Five Pieces, Easy the Conformist, The French Connection, A clock work orange, and The good father. تمام این فیلمها به علاوه فیلمهای متعدد دیگر همه با یک ایده مشخص در ذهن فیلمنامه‌نویس شروع شده‌اند.)

یک فیلمساز حرفه‌ای و با سابق، هیچ وقت بدون فیلمنامه به فیلمبرداری نمی‌پردازد که بعداً در اتاق تدوین بخواهد از آن فیلم خارق‌العاده ایجاد کند. این روش به ندرت دارای نتیجه می‌باشد.

بسهمین منظور سه عنصر اولیه فیلمنامه‌نویسی[۱۷] در این پروسه عبارتند از: تحقیق، پرداخت (Screen Treatment) و فیلمنامه مصور (Complete Storyboard).

فیلمنامه یا داستان فیلم باید شامل تمام زوایا و ریزه‌کاریهای فیلم به شکل کلمات و قواعد مربوط به نگارش فیلمنامه باشد. با این کار مسیر حرکت و پیشرفت داستان در حین فیلمبرداری مشخص می‌شود. محتوای فیلمنامه بسیار با اهمیت است.

در فیلمنامه رعایت این موارد مهم است:

(۱) فیلمنامه‌نویس چه چیزی را می‌خواهد به بیننده منتقل کند؟ چه چیزی اتفاق خواهد افتاد؟

(۲) داستان در کجا اتفاق می‌افتد؟

(۳) ایده فیلم باید دراماتیزه (Dramatize) شده که قابلیت نمایش پیدا کند.

(۴) از یک موقعیت یا مکان خاصی باید داستان را شروع و سپس براساس آن شخصیت داستان را شکل داد.

(۵) موضوع (Subject) فیلمنامه باید کاملاً روشن و گویا باشد.

(۶) ماجرا و داستان فیلمنامه درباره

چیست؟ آنرا تعریف و فصل‌بندی (Sequence) کنید.

(۷) شخصیت فیلمنامه شما کیست؟ چه اتفاقی قرار است در فیلمنامه بیفتد که با بقیه روزهای زندگی یا فیلمهای دیگر متفاوت است؟

(۸) در فیلمنامه همیشه بدنبال ماجرای قطعی، قابل تکیه، محکم و دارای مسیر باشید.

(۹) عنصر مهم دیگر که عناصر دیگر را به هم متصل نگه می‌دارد ساختار (Structure) فیلمنامه است.

ساختار مانند ستون فقرات و قالب یخ برای آب می‌باشد. فیلمنامه بدون ساختار دارای خط داستانی (Story line) مشخصی نیست. ساختار ابزاری است که به فیلمنامه‌نویس اجازه می‌دهد که به فیلم خود شکل و فرم دهد. ساختار اجزاء فیلم از قبیل (Action)، شخصیت‌ها، نقطه عطف، وقایع و بحثها و رویدادهای ماجرا را به هم متصل می‌کند. فیلمنامه باید براساس کنش و واکنش (Action & Reaction) برقرار شود. یعنی بر روی ستون فقراتی که داستان بر روی آن بنا می‌شود.

فیلمنامه اساس و پایه اصلی فیلم می‌باشد. در یک فیلمنامه داستانی، فیلمنامه‌نویس باید قادر به بازگوئی حوادث و وقایعی (Action & Events) باشد که در اطراف ما اتفاق می‌افتد.

فیلمنامه نقشه و داستان یک فیلم است که باید با کلیه خصوصیات بر روی کاغذ نوشته شود.

فیلمنامه‌نویس باید سینما را خوب بشناسد و استعداد و شوق این کار را نیز داشته باشد.

فیلمنامه باید طوری تنظیم گردد که هر تماشاگر تجلی وجود خویش را در یکی از شخصیتهای اصلی فیلم باز یابد.

فیلمنامه‌نویس باید در نوشته خود از شرح و بسطهای ذهنی که فیلمنامه را به انشاءهای دانش‌آموز شبیه سازد، خودداری کند.

فیلمنامه باید شرایط زندگیش را در زمان و مکان ویژه خود دربر داشته باشد، محیط و فضای شخصیتها باید با عوامل داستان متناسب باشد.

در فیلمنامه از همان ابتدای شروع فیلم، شخصیتها باید کاملاً معرفی شوند. ارائه چگونگی وقایع، زمان و نوع و شخصیتهای داستان، نوع اندیشه و افکار و ارتباطات فردی و اجتماعی شخصیتهای داستان مؤثر می‌باشد. همه عوامل صحنه باید با یکدیگر هماهنگی لازم را داشته باشد. وسائل مورد استفاده در معرفی صحنه و افراد صحنه نقش حساسی دارند.

فیلمنامه‌نویس باید دقیقاً بداند که شخصیت انسانی دارای سه بُعد است که رفتار و اعمال ما متأثر از این سه بُعد می‌باشد:

الف) بُعد جسمانی: ظاهر جسمانی، نظر را نسبت به زندگی تحت تأثیر قرار می‌دهد. آدم قدکوتاه در مقایسه با آدم قد بلند نگاه متفاوت به اشیاء و اطراف خود دارد. آدم چاق، آدم لاغر، آدم خوش تیپ، زشت، معمولی و ... طرز برخورد ما را در زندگی تحت تأثیر قرار می‌دهد.

ب) بُعد اجتماعی: در واکنش آدم نسبت به یک موقعیت موثر است. تضاد بین کسی که در فقر بزرگ شده با کسی که در ناز و نعمت رشد کرده، زندگی در روستا و شهر و چگونگی واکنشها در موقعیتهای گوناگون.

ج) بُعد روانی: ترکیبی از دو بُعد قبلی است. این بُعد طرز برخورد، عقده‌ها، جاه‌طلبی‌ها، محرومیت‌هائی که تأثیر می‌گذارد را بیان می‌کند.

شناخت این سه بُعد کمک می‌کند که ما بتوانیم ساختمان شخصیت را بخوبی پی‌ریزی کنیم.

بُعد جسمانی: جنس، سن، وزن، قد، رنگ پوست، چشم، مو، ظاهر کلی (خوش سیما، متوسط، زشت، چرک، تمیز، ژولیده، و ...)

بُعد اجتماعی: از طبقه پائین، متوسط، بالا، رابطه با خانواده، تأثیر والدین، تعداد خواهر و برادر، آیا پدر و مادر با هم زندگی می‌کنند، شغل، نوع کار، طرز برخورد با کار، مهارت اصلی، خصوصیت فردی (مدیر، فرمانده، و ...)

شرایط زندگی: مزدوج، دارای بچه، مجرد و یا جدا شده، نژاد و ملیت، اعتقادات مذهبی، نظرات سیاسی، علایق و سرگرمی و کارهای مورد علاقه (ورزش، زیبایی اندام، و ...)

بُعد روانی: ارزشها و معیارهای اخلاقی، فعال، بلند همّت، ناامید، خوشبین، متجاوز، بدبین، سهل‌انگار، تسلیم، جنگجو، مدافع، دمدمی مزاج، برون‌گرا، درون‌گرا، متعادل، وسواسی، خرافی، ضریب هوشی، خیالپرداز، عجول، متوازن.

فیلمنامه‌نویس باید تمام اطلاعات مربوط به شخصیت را بر روی کاغذ بنویسد و بعد از این مرحله است که می‌تواند به شخصیت بپردازد.

در فیلمنامه‌نویسی نقطه شروع (ایده) نقطه مهم فیلمنامه می‌باشد که ضمناً پایان فیلم را نیز مشخص می‌کند. از این نقطه است که فیلمنامه‌نویس قادر به پیاده کردن ایده به فرم و سپس قابل دیدن، درک کردن، بحث کردن و ارزش‌گذاری می‌شود.

تحقیق

گذشته از اینکه چه نوع فیلمی می‌خواهد ساخته شود، این بسیار مهم است که فیلمساز درک درستی از مواد مورد استفاده موجود داشته باشد. خواه فیلم یک فیلم بلند و دارای داستان (story) مانند Five Easy Pieces یا یک داستان تاریخی مانند A man for all seasons، یا یک فیلم مستند اجتماعی مانند Gimme shelter و یا حتی

یک فیلم تبلیغی برای تلویزیون. موضوع و محتوای فیلم هرچه باشد برای موفقیت و رسیدن به هدف، فیلمساز باید هرچه بیشتر در خصوص آن فیلم بداند. مرحله تحقیق در فیلمسازی تنها جستجو در میان قفسه‌های کتابخانه نیست، بلکه یک مرحله دارای دیسیپلین خاصی است که اغلب فیلمساز را درگیر موارد و مصالح اصلی آن می‌کند و اغلب بنا بر ماهیت فیلم این نیاز حس می‌شود که یک فیلمساز در مدت زمان بسیار کوتاهی دانش بسیار زیادی در زمینه موضوع فیلم مورد نظر بدست آورد و خود صاحب نظر شود.

امتحان و ارزیابی منابع[۱۸]

در فیلمنامه‌نویسی اولین قدم مؤثر جمع‌آوری منابع و موارد موجود در زمینه و موضوع فیلم می‌باشد. از آنجائی که در مدت زمان مشخصی فیلمنامه‌نویس باید فیلمنامه را آماده کند، عملاً قادر به مطالعه و خواندن تمام مواد موجود نمی‌باشد و بهتر است که نمونه‌برداری از منابع مهمتر در دستور کار قرار گیرد.

بهترین روش برای گزینش مطالب مورد نظر، انتخاب چند نفر خبره در خصوص موضوع انتخابی است.

برای تهیه منابع بهتر است که این کار به آنها سپرده شود. در این مرحله هیچ چیزی نباید بعنوان بهترین و کاملترین منبع پذیرفته شود. باید منابع موجود را مورد بررسی دقیق و کارشناسانه‌ای قرار داد و نقطه نظراتی که همدیگر را خنثی می‌کنند مورد آزمایش قرار گیرد.

این بررسی و مطالعه و بحث، فیلمساز را درباره موضوع انتخابی فیلم کاملاً در خود غوطه‌ور می‌سازد.

مهمترین نقش این قسمت این است که فیلمساز کاملاً به موضوع مسلط شده و می‌داند که واقعاً درباره چه چیزی می‌خواهد فیلم بسازد.

مصاحبه و تجربه شخصی[۱۹]

دومین مرحله در پروسه تحقیق مصاحبه و گفتگو با افرادی است که درباره موضوع فیلم، دانش و اطلاعات کافی دارند. این مرحله قبل از اتمام مرحله اوّل شروع می‌شود.

در زمانی که فیلمساز دانش و اطلاعات بیشتری در زمینه موضوع بدست می‌آورد، قادر خواهد بود که با خبرگان و مطلعین درباره موضوع به بحث سازنده‌تری پرداخته و اطلاعات بیشتری را جذب کند.

به عنوان مثال اگر ایده اولیه فیلم در خصوص «خودکشی در جامعه» باشد، فیلمساز باید با روانشناس، روانکاو، مریض و جامعه‌شناس به صحبت بپردازد.

در مرحله اوّل فیلمساز در خصوص بعضی از آنها اطلاعات بدست خواهد آورد و اطلاعات لازم دیگر را در مرحله دوم.

بهر صورت موضوع فیلم هرچه باشد فیلمساز اطلاعات فراوان و قابل استفاده‌ای در صحبت و مصاحبه حضوری با افرادی که در زمینه خاصی در تمام عمرشان کار کرده‌اند بدست خواهد آورد. به عنوان مثال برای آماده‌سازی فیلم ۲۰۰۱ (2001, A Space Odyssey) استانلی کوبریک (Stanley Kubrick) خود را درگیر موضوع فضا، بوسیله مصاحبه و گفتگو و مطالعه داستانهای تخیلی کرد و به بحث و جدل با نویسنده داستان، کلارک (Arthur C. Clarke) پرداخت و با دانشمندان و پیشتازان و افرادی که خبره مسائل فضائی بودن نیز به مشاوره پرداخت. در این خصوص جرمی برنستاین می‌گوید:

«من به دلیل اشتیاق و جذب اطلاعات بوسیله کوبریک بسیار تحت تأثیر قرار گرفتم. وقتی که وی در حال بررسی بر روی موضوعی است خود را کاملاً غرق در منابع بدست آمده می‌کند و اطلاعات را از هر گوشه‌ای و به هر وسیله‌ای مانند «اسفنج» به خود جذب می‌کند. علاوه بر نوشتن کتاب رمان با کلارک که پایه فیلمنامه ۲۰۰۱ شد، ایشان کلیه کتابهای معروف و تقریباً معروف را که در این زمینه بدست می‌آورد، مطالعه می‌کرد.

بعدها وقتی که مجدداً من کوبریک را در لندن دیدم و به دفتر کار وی رفتم، دیدم که هنوز با توجه به اینکه فیلمنامه آماده فیلمبرداری شده بود در روی میز کارش کاغذهای زیادی در زمینه وسایل صحنه، عکس هنرپیشگانی که ممکن بود در فیلم مورد استفاده قرار گیرند، مدلهای مختلف سفینه‌های فضائی، خلاصه همه چیز را آماده کرده بود. وی همیشه همه کار خود را در دفتر یادداشت کوچکی می‌نوشت و آنها را دنبال می‌کرد.»[۲۰]

کلارک و کوبریک مدت دو سال برای تبدیل رمان ۲۰۰۱ به فیلمنامه کار کردند. داستان در زمینه پیدایش تمدن و جستجو برای تمدنهای دیگر است. جستجوئی که جستجوگران را به کرات دیگر می‌کشاند. زندگی در کهکشانهای دیگر موضوع بسیار عجیبی برای فیلمسازی است (که اگر فیلمنامه با دقت نوشته نشود، باعث اتلاف وقت و عدم استقبال از طرف تماشاچی روبرو خواهد شد). ولی کوبریک این را اثبات کرده است که هر ایده‌ای قابل فیلم شدن است. یک نویسنده داستانهای علمی - تخیلی انگلیسی می‌گوید که گاهی اوقات من فکر می‌کنم که در این کهکشان پهناور ما تنها هستیم و گاهی فکر می‌کنم که موجودات دیگری هم وجود دارند. در هر صورت ایده‌ای حیرت‌انگیز است. کوبریک در این باره می‌گوید: «من با او موافقم».

بنا بر تخمین کوبریک، در زمان نمایش فیلم آن دو نفر (کوبریک و کلارک) روزی چهار ساعت و شش روز در هفته بر روی فیلمنامه وقت گذاشته بودند فقط برای

نوشتن فیلمنامه (که با یک ضرب و تقسیم ساده در حدود ۲۴۰۰ ساعت برای نوشتن یک فیلمنامه دو ساعتی وقت صرف شده است).

در زمانی که مرحله دوم در حال اتفاق افتادن است، مرحله اوّل، مرحله یادگیری و جمع‌آوری اطلاعات می‌شود و مصاحبه شوندگان منابع بیشتری را پیشنهاد می‌کنند که همین امر مواد و مصالح مرحله دوم خواهد شد.

یک فیلمنامه‌نویس در این مرحله باید کاملاً با فکری باز با مسائل روبرو شود و این را نیز در نظر داشته باشد که در موضوع مورد تحقیق به یکباره تحت تأثیر متخصصین قرار نگیرد. یک فیلمساز باید سعی کند که ضد و نقیض‌ها و نقاط اختلاف را پیدا کرده و مسائل مطرح شده را برای متخصص دیگری مطرح کرده تا به هدف اصلی خود برسد و باید همیشه گوش شنوا داشته باشد. و مهمترین نکته اینکه نباید همیشه موافق متخصصین باشد. اگر تمام مصاحبه‌شوندگان با یک موضوع موافقت کامل داشته باشند، فقط یک روی داستان ارائه خواهد شد.

اگر فیلمنامه‌نویس درباره موضوعی که قرار است فیلم شود اطلاعات و دانشی از قبل داشته باشد، دسترسی به نتیجه بسیار ساده‌تر و آسانتر خواهد بود.

در تهیه فیلمهای مستند نیاز به درک موضوع بسیار با اهمیت است. به دلیل اینکه اینگونه فیلمها برای مطلع کردن، آموزش دادن و یا به حرکت در آوردن قشری از جامعه ساخته می‌شود.

اگر پرداخت فیلمنامه‌نویس بسیار سطحی و غیرواقعی باشد و نتواند مواد و مصالح دیگری به غیر از آنهائی که برای همگان روشن است ارائه دهد، علاوه بر عدم موفقیت با انتقادات شدیدی نیز روبرو خواهد شد.

در فیلمهای تبلیغی متخصص (فیلمساز) کسانی هستند که محصول را به راحتی شناخته و دارای یک برنامه‌ریزی دقیق تبلیغاتی می‌باشند. قبل از ایجاد یک story board، فیلمساز باید تا حد امکان در زمینه تبلیغات به نیازهای سفارش‌دهنده کاملاً آگاهی پیدا کند.

درگیری مستقیم در زمینه موضوع (۲۱)

سومین مرحله تحقیق، درگیری مستقیم در زمینه موضوع فیلم می‌باشد و این مرحله نیز قبل از اتمام مرحله دوم شروع می‌شود. در اینجا با گذراندن دو مرحله قبل، فیلمساز باید ایده و عقیده مساعدی درباره موضوع داشته باشد. او باید منابع خود را ارزیابی کرده و آنهایی را که به کارش می‌آید مورد استفاده قرار داده و بقیه را به کناری گذارد و با این مواد قادر خواهد بود هسته اصلی فیلمنامه را بنیان گذارد.

در این مرحله فیلمساز از منابع نوشتاری، کتاب و مصاحبه خود را رها کرده با توجه به یافته‌ها، مستقیماً درگیر موضوع می‌شود. اگر به عنوان مثال فیلمساز بخواهد در خصوص زندگی یک معتاد فیلم بسازد باید به نحوی در دنیای آنها وارد و با آنها زندگی کند. باید از طریق ارتباط مستقیم با افراد معتاد تبادل اطلاعات کند.

در این مرحله فیلمساز باید با تمرکز بر واقعیات موضوع (داستان) نحوه صحبت کردن، راه رفتن و معاشرت آنها و وقایع و اتفاقاتی که در حول و حوش آنها روی می‌دهد را کاملاً بشناسد. این مرحله، مرحله بسیار مشکلی بوده و به راحتی قابل انجام نمی‌باشد. دسترسی به اطلاعات واقعی کاری بس مشکل می‌باشد و ممکن است به علت سختی کار، فیلمنامه‌نویس بهمین اطلاعات سطحی و جزئی اکتفا کرده و بدنبال واقعیات موضوع نرود. بعلاوه همیشه یک سدی بین فیلمنامه‌نویس و دنیای واقعی موضوع ایجاد می‌شود.

یکی از مهمترین المانهای (Elements) موفقیت از نظر هنری و اقتصادی برای فیلم «تماس از نوع فرانسوی» (The French Connection) احساس واقعی است که به تماشاگران منتقل می‌شود. دنیای مرموز و مخوف دلالان مواد مخدر به قدری واقعی است که به نظر می‌رسد یک فیلم مستند در این زمینه تهیه شده است. فیلمسازان این فیلم فلیپ دانتونی (Phillip Dantoni) و ویلیام فرایدکین (William Friedkin) و نویسنده کتاب رابین مور (Robin More) مدتها در دنیای واقعی با قاچاقچیان مواد مخدر دمخور بوده و گاهی ستیز خطرناکی را داشته‌اند که بتوانند این موضوع را با گوشت و پوست خود لمس و درک کنند. یعنی عملاً در باند دلالان و سودگاران مرگ رخنه کرده تا توانستند این فیلمنامه را به رشته تحریر در آوردند. (همین روش در جمع‌آوری اطلاعات فیلمهائی مانند Woodstock ساخته Maysles Brothers, Mike Wadleigh و فیلمهای Z & the Confession ساخته Costa Gavras در زمان خود با موضوع به همین نحو برخورد کرده و فیلم خود را ساختند.)

مرحله سوم نگارش فیلمنامه با هیچ چیز قابل تعویض نیست مگر اینکه کارگردان یا فیلمساز قبلاً در موضوع مورد نظر اشراف کامل داشته باشد. یک فیلمساز باید در ایجاد و خلق دوباره یافته‌های خود بر روی پرده سینما بپردازد. برای چنین کاری باید عمق و حساسیت موضوع را بدرستی شناخته و برای این کار باید وارد موضوع شود.

طرح اولیه و پرداخت (۲۲)

طرح اولین یا ایده، عموماً بوسیله تهیه کننده (Producer)، استودیو یا سفارش دهنده درخواست می‌شود. طرح اولیه فیلم سند مهمی است در دست فیلمنامه‌نویس.

طرح اولیه علاوه بر تمرین، در صورت تنظیم درست مواد و مصالح موضوع، کمک زیادی به فیلمنامه‌نویس در تعیین خط فیلم خواهد داشت. (طرح اولین فیلم برای سینما اغلب جهت جلب نظر سازنده و تهیه کننده فیلم مورد استفاده قرار می‌گیرد.) طرح اولیه برای فیلم‌های تلویزیونی، انیمیشن و فیلمهای مستند به عنوان اولین قدم و شروع کار محسوب می‌شود.

در مواردی که یک نویسنده در فکر ساخت فیلمنامه نوشته شده خود نمی‌باشد، اغلب در جلسات بررسی طرح اولیه که جلساتی بسیار پیچیده می‌باشد، شرکت خواهد کرد. در این جلسات عموماً طرح فیلم، مورد بررسی دقیق قرار می‌گیرد و نقاط مبهم به سئوال گذاشته می‌شود.

تأیید فیلمنامه در این جلسات بستگی فراوانی به آمادگی و مسلط بودن نویسنده (فیلمنامه‌نویس) به موضوع خواهد داشت. اگر نویسنده آمادگی جوابگوئی به سئوالات در خصوص نقاط مبهم فیلم را نداشته باشد، آن فیلمنامه بسیار مشکل مورد تصویب قرار می‌گیرد و در اصل در همان جلسات موضوعیت فیلمنامه رد می‌شود.

شکل و تنظیم (ترتیب)[۲۳]

انتخاب شکل فیلم در خواندن فیلمنامه بسیار نقش خواهد داشت. از آنجائی که هدف اصلی نویسنده برقراری ارتباط با خواننده داستان در مورد نقطه نظرات فیلم می‌باشد، ترتیب قرار گرفتن داستان باید آن طوری باشد که نویسنده فیلم را در نظر دارد. ترتیب کلی فیلمنامه بستگی زیادی به نوع فیلم خواهد داشت.[۲۴]

فیلم بلند سینمایی یا فیلم داستانی[۲۵]

طرح فیلم برای سینما یا داستان در اصل یک نثر می‌باشد. توصیف کننده فیلم، در طرح فیلم، وقایع، شخصیتها و رابطه آنها با طرح (plot) تعریف می‌شوند و بصورت خلاصه سکانسهای دراماتیکی که ساختار فیلم را مشخص کند ظاهر می‌شود.

همانگونه که ذکر شد هیچ راه مشخصی برای نوشتن طرح اولیه یا زمان مشخص برای آن ذکر نشده است، اما فرم پیشنهادی بدین قرار می‌باشد:

سکانس ۱.

صحنه ۱. خارجی ـ روز ـ گوشه‌ای از پارک

دوربین از روی صورت جوانی که نگاهش به جایی خیره شده است و تدریجاً حالت گرفتگی در آن ظاهر می‌شود، باز می‌شود.

دیالوگ

در اینجا می‌توان به راحتی محیط مورد دلخواه را ترسیم کرد و به تصویر در آورد.

در تئاتر یک نمایشنامه به چند پرده (یا یک پرده) و هر پرده به چند صحنه متفاوت تقسیم می‌شود. در فیلمنامه نیز همین امر صادق است. یعنی باید هنگام فیلمبرداری حوادث و وقایع و ریتم و نظم داستان کاملاً حفظ شود.

هر داستان یا فیلمنامه (البته بستگی به مدت آن خواهد داشت) عموماً در سینما به چند بخش تقسیم می‌شود که آنرا در اصطلاح فیلمسازی «سکانس Sequence» نامگذاری کرده‌اند. سکانس عبارت از سلسله وقایعی است که همزمان (ولو در مکانهای متفاوت) در فیلم اتفاق می‌افتد. گاهی ممکن است کلیه داستان در یک سکانس اتفاق افتد.

فضاهای مشخص درون سکانس که در آن حوادث یا وقایع انجام می‌پذیرد را صحنه (Scene) می‌نامند، مانند فضاهای موجود در یک خانه، اتاق خواب، اتاق کار، سالن پذیرایی، آشپزخانه، زیرزمین، و ... که در هریک از این فضاها انجام وقوع حوادث، بطور همزمان صحنه نامیده می‌شود. یا به عبارتی دیگر سکانس یک موضوع و داستان کوچک در کل داستان محسوب می‌شود. اجزاء یک سینما، کادر و پلان می‌باشند. کادر تصویر ثابتی است که بر روی نوار فیلم ثبت می‌شود. در هر فوت فیلم mm ۱۶، ۴۰ کادر وجود دارد. موضوع پلان، بیان مختصات حادثه به وسیله نمایش حالات و حرکات شخصیتها برای بازشناخت فضای کلی داستان است. فیلمنامه در ابتدا سکانس‌بندی و سپس صحنه‌بندی می‌شود.

پلان به کوچکترین جزء در زبان فیلم (که دارای معنی و قابل طرح باشد)، گفته می‌شود. پلان قسمتی از فیلم است که هر بار با فشار دکمه دوربین (وقتی فیلم نور می‌بیند) یا به عبارتی با هر بار فیلمبرداری بدون انقطاع یک پلان بوجود می‌آید. معمولاً هر پلان حدود ۳۰ ثانیه می‌باشد. پلان همیشه جزئی از کل است و به تصویر قبل و بعد بستگی دارد.

دکوپاژ صحنه و سکانس، تقسیم‌بندی صحنه‌های فیلم به قطعات کوچکتر دکوپاژ گفته می‌شود که در فیلمهای متفاوت نوع دکوپاژ متفاوت است. فیلمنامه‌نویس به کمک دانش و تجربه خود و با در نظر گرفتن همه امکانات تکنیکی، طرح یا داستان را به صورت فیلمنامه کامل به دست کارگردان می‌سپارد. داستان فیلمنامه، قصه و حکایتی است که با توجه به تکنیکهای سینما برای فیلمبرداری نوشته می‌شود. در فیلمنامه نباید از شرح و بسطهای ذهنی که قابل اجرا نمی‌باشد، استفاده کرد.

سکانس ۲.

صحنه ۱. خارجی ـ روز ـ باغ فردوس

دانش‌آموزان به آرامی در حالی که مشغول مرتب کردن کیف خود (کتابهای خود) می‌باشند از کتابخانه خارج می‌شوند. جوّ حاکم حاکی از سکوت و آرامش داخل کتابخانه را نشان می‌دهد. فقط صدای راه رفتن آهسته و مرتب کردن کتابها به گوش می‌رسد. عده‌ای با خروج از کتابخانه به طرف صندلیهای اطراف می‌روند.

دیالوگ

در چنین محیط و فضایی از گروه دانش‌آموز که به فعالیتی مشغول هستند نام برده شده است. پرسوناژ (تیپ‌ها و شخصیت‌ها) را به راحتی می‌توان در این سکانس به تصویر کشید.

هر داستانی برای تبدیل شدن به فیلم باید شرایط زمانی و مکانی خاص خود را دربر داشته باشد. یعنی اگر فیلمنامه‌نویس درصدد نقل روابط انسانها در داستان فیلم است، باید محیط و فضائی که شخصیتها در آن واقع می‌شوند با دیگر عوامل داستان تناسب داشته و بازیگران هریک از شخصیتهای فیلمنامه بتوانند بطور معقول خود را با روحیات و زمان و مکان داستان تطبیق دهند. نوع لباس، ظاهر افراد به نمایش در آمده و محیط اطراف در انتقال وقایع داستان و احساس درونی و تصویری فیلمنامه نقش مهمی را بازی می‌کند.

در صحنه بالا محیط و فضا می‌باید طوری ترسیم شود که گروهی دانش‌آموز هر کدام در فکری هستند. صحنه در سینما یعنی هر نوع محیط یا زمینه (خانه، خیابان، مغازه، پارک، اداره، و ...) که از نظر فیلم دارای اهمیت است. صحنه باید بیانگر ارتباط محل وقوع حوادث و حرکت‌ها (Action) باشد. اگر صحنه، به زندان، کلاس درس یا پارک اشاره می‌کند، وقایع اتفاقی نیز باید بازگوکننده وقایع و ماجراهای همان صحنه باشد و بتواند به راحتی معرف شخصیتهای درگیر و موضوع داستان باشد. صحنه، قسمتی از ماجرای دراماتیک است. هر صحنه از فیلمنامه باید هدفی را داشته باشد. برملا کردن شخصیت، ارائه اطلاعات درباره طرح و از همه مهمتر پیش بردن داستان.

در ضمن نوشتن فیلمنامه می‌بایست تعداد صحنه‌های فیلم را مشخص کرد و برای هر صحنه وظیفه و کارکرد خاصی را در نظر گرفت. صحنه مهمترین جزء فیلمنامه است. در یک فیلم، تمام عوامل صحنه باید با یکدیگر هماهنگی لازم را داشته باشند. صحنه باید داستان را به سوی گره‌گشایی پیش ببرد مگر اینکه بطور عمد بخواهیم فکر دیگری را به بیننده القاء کنیم.

در یک فیلم و در صحنه‌های آن وسایلی نیز وجود خواهد داشت. وسائل، غالباً در معرفی صحنه و افراد، نقش بسیار حساسی را بازی می‌کند. در یک کتابخانه قاعدتاً وسایل شخصی وجود نخواهد داشت و با دیدن قفسه و کتاب و چند میز در اطراف، بیننده کاملاً درمی‌یابد که در محیط کتابخانه است.

مهمترین هدف طرح اولیه اینست که فیلمنامه «بر روی کاغذ» آورده شود تا بدینوسیله بتوان آنرا مورد آزمایش، نقد، بررسی و به بحث گذاشت و این کار بوسیله تهیه‌کنندگان، کارگردانان و خود فیلمساز انجام می‌پذیرد. در این حالت نقاط ضعف و قوت فیلمنامه مورد بررسی قرار گرفته و می‌توان به رفع آن پرداخت.

طرح اولیه فیلم یا داستان می‌تواند در چند صفحه خلاصه شده باشد. در هر صورت طرح اولیه باید تصویر واضحی از محصول نهایی را ارائه دهد.

فیلم مستند[۲۶]

امروزه «فیلم مستند» به فیلمهای صنعتی، آموزشی، تبلیغاتی و روابط عمومی اطلاق می‌شود. فیلم مستند ممکن است هر فرمی از نوع دراماتیک (Dramatic Story) مانند فیلمهای سینمایی که دارای دیالوگ و نقل یا روایت (Narration) و یا فیلمهایی که شامل وقایع واقعی با شرکت مردم عادی در موقعیت بسیار واقعی است، باشد و فیلمبرداری شود و آنطوری که واقع می‌شود ضبط شود (Cinema Verite). در این حالت طرح فیلمنامه برای فیلمهای مستند، عموماً المانهای بیشتری را شامل می‌شود. بعلاوه از آنجائی که فیلم مستند باید دارای پیغام یا اطلاعات خاصی باشد در طرح فیلم باید دقیقاً مشخص باشد هر موادی (Material) در کجا قرار خواهد گرفت. در این نوع فیلم تنها کافی نیست که به توصیف شخصیتها، طرح و سکانسها پرداخته شود. بلکه نوعی از مسائل مهم که در طرح فیلم مستند باید در نظر گرفته شود ذکر می‌شود. بسیاری از فیلمهای مستند دارای خط داستانی مشخصی می‌باشند. در این نوع فیلمها از بازیگران حرفه‌ای و طرح داستان استفاده می‌شود. فرمت (Format) فیلمهای مستند مانند فیلمهای دیگر است.

در فیلمهای مستند نوع دیگر ساختار فیلم به دور سکانسهای دیالوگ که بصورت زنده ضبط شده یا از قبل طراحی شده است، شکل می‌گیرد. در چنین وضعی نمی‌توان فیلمنامه‌ای برای آنها از قبل تهیه کرد و همه چیز بصورت آنی اتفاق می‌افتد و ضبط می‌شود.

بیان دقیق هدف[۲۷]

در اینجا باید خلاصه‌ای از هدف یا

اهداف و منظور فیلم که برای فیلمساز قابل درک باشد، لیست شود. از آنجائی که بسیاری از فیلمهای تبلیغی بوسیله مؤسسه یا مرکز سفارش داده می‌شوند باشد از همان ابتدا، یک تفاهم و درک درستی از هدف نهایی ایجاد شود.

بیان تِم[۲۸]

یک فیلمساز باید با چند کلمه قادر به ادای تِم فیلم باشد. اگر سفارش‌دهنده و فیلمساز نسبت به تِم فیلم اختلافی دارند، بهتر است در این مرحله، مورد بررسی و بحث قرار گیرد تا اینکه فیلم ساخته شود.

شناخت مخاطبین اصلی فیلم مستند[۲۹]

فیلمساز بعنوان قسمتی از طرح فیلم باید قادر به شناخت مخاطبین خود باشد. سپس هر کاری براساس این شناخت انجام خواهد شد. در این مرحله نیز توافق بین سفارش دهنده و فیلمنامه‌نویس در خصوص تماشاگران (مخاطبین) بسیار مهم می‌باشد.

لیست اطلاعات مربوط به فیلم[۳۰]

این قسمت باید در خصوص ساختار فیلم و اینکه در چه زمانی و چه جایی اطلاعات مربوط به فیلم ظاهر خواهد شد، باشد.

لیست صوت و تصویر[۳۱]

در این قسمت مشخص خواهد شد که چه صدایی (Narration) برای فیلم مستند گذاشته خواهد شد (شاعرانه، آموزشی، و ...) و چه نوع تصویری (Image) مورد استفاده قرار خواهد گرفت (نشان دادنهای تلخ، فوکوس کردنهای قابل قبول، و ...)؛ علاوه بر توصیف نوع فیلم، یک فیلمساز باید نوع تدوین را نیز دقیقاً مشخص کند.

طرح فیلم مستند نه تنها باید اِلمانهای سینمایی، بلکه از آن مهمتر باید روش رسیدن به اطلاعات را کاملاً در نظر داشته باشد (یعنی اطلاعات بصورت پراکنده بخورد مخاطب داده نشود). در نحوه قرار گرفتن اطلاعات و برقراری توازن بین آنها کاملاً بتواند با مخاطب ارتباط برقرار کند.

تبلیغات تلویزیونی[۳۲]

در چنین نوعی طرح بصورت تصویری ارائه می‌شود. گاهی به همراه داستان یا نوشته کوتاهی می‌باشد اما فیلمنامه مصور اولیه (Rough Storyboard)، برای تهیه فیلم تبلیغی مورد نظر بسیار مهم می‌باشد. در تصویری که ملاحظه می‌شود یک فیلمنامه مصور (Storyboard) ۶۰ دقیقه‌ای برای یک شرکت هواپیمایی تهیه شده است. در این حالت سکانسهای تصویری بصورت نقاشی ترسیم و صوت و موسیقی دقیقاً مشخص می‌شود که در قسمت زیر آن نوشته‌های مربوط به هر تصویر خواهد آمد.

فیلمنامه مصور در تمام مراحل فیلمبرداری در خدمت کارگردان، فیلمبردار و تدوینگر می‌باشد و در کلیه فیلمها خواه سینمایی، خواه مستند یا تلویزیونی یکسان است. گاهی در طول فیلمبرداری و در صورت نیاز فیلمنامه مصور تغییر پیدا می‌کند.

بعضی از کارگردانها بهمراه فیلمنامه، خواستار فیلمنامه مصور کامل که جزئیات بیشتری از قبیل موزیک، صوت، جلوه‌های ویژه و مشخصات دیگر باشد، می‌باشند.

این روش به سفارش‌دهنده و سازنده امکان بررسی دقیق و بحث بر روی مؤثر بودن و رسیدن کامل به نقطه مورد نظر را می‌دهد.

فیلم انیمیشن[۳۳]

یکی از مشکلترین پروژه‌ها، فیلمهای انیمیشن می‌باشد. در این مرحله اِلمانهای تصویری فیلم نهایی فقط در ذهن نقاش یا انیماتور (Animator) وجود دارد و ایجاد ارتباط با آنچه که در ذهن است، بسیار مشکل می‌باشد.

از آنجائی که فیلم انیمیشن دارای هزاران فریم می‌باشد، هرکدام باید بصورت جداگانه پرداخت یا راندو (Render) گردد. بنابراین فیلمنامهٔ فیلمهای انیمیشن با دیگر فیلمنامه‌ها تفاوت فراوانی داشته و می‌توان گفت که دقیقترین نوع فیلمنامه است که بصورت کامل ارائه می‌شود. در فیلمهای انیمیشن، نقاش انیمیشن‌ها باید نقاشی را برای هر فریم در فیلم تهیه کند. نقاشیهای آماده شده توسط نویسنده و انیماتور حرفه‌ای مورد بررسی قرار گرفته و قبل از تولید نهایی، تغییرات لازم در آنها داده شود. از آنجائی که در بسیاری از فیلمهای انیمیشن از طراحی انتزاعی (Abstract Design) و شخصیتها و موقعیتهای فانتزی استفاده می‌شود و آنها بستگی زیادی به حرکات غیرعادی (برای تأثیر بیشتر بر مخاطب) دارد، براحتی می‌توان نسبت به فیلمنامه نهایی صحبت کرد. طرح فیلم در این نوع، عموماً ترکیب سه نوع اِلمان می‌باشد:

الف ـ توصیف نوشتاری یا نثر مانند فیلم، شامل خط داستان و توصیف شیوه انیمیشن.

ب ـ تعدادی تصاویر نقاشی شده با مداد که اِلمانهای تصویری کلیدی را نشان می‌دهد.

ج ـ قسمتی از فیلمنامه مصور که رابطه بین صوت (audio) و اِلمان تصویری و پیشرفت سکانسهای آنرا به نمایش در آورد.

فیلمنامه کامل و فیلمنامه مصور[۳۴]

بعد از تصویب پرداخت و طرح اولیه، فیلمنامه مصور (بستگی به نوع فیلم) باید آماده شود.

هدف اساسی فیلمنامه مصور اینست که راهنمایی واحد برای تمامی کسانی که در کار فیلم مشارکت دارند، می‌باشد. البته ذکر این نکته ضروری است که در زمان ساخت فیلم، فیلمنامه و دچار تغییراتی خواهد شد، اما برای پیشرفت کار لازم و ضروری است. بنابراین باید شامل کلیه اِلمانهای محصول نهایی باشد.

اغلب فیلمها به تخیلی ـ داستانی (Fiction)، مستند (Documentary) و تجربی (Experimental) تقسیم می‌شود.

فیلم مستند (که از نامش برمی‌آید) فیلمی است که براساس واقعیت (داستان واقعی) ساخته می‌شود و یا طوری برای آن برنامه‌ریزی می‌شود که برای بیننده، واقعی جلوه کند.

راهنمای بصری و دراماتیک[۳۵]

اهمیت فیلمنامه در محتوای آن است و برای یک فیلمنامه‌نویس مهمترین هدف، درک محتوای فیلمنامه توسط دیگران می‌باشد.

ساده‌ترین و مؤثرترین روش تهیه راهنمای بصری و دراماتیک توصیف صحنه باید شامل اِلمانهای مشخص و رابطه بین تِم (Theme) و فیلم یا سکانس باشد و توضیحات کنش‌ها و واکنش‌ها فقط در رابطه با پیشرفت فیلم ارائه گردد. (گاهی ممکن است برای درک بیشتر کارگردان و بازیگر از نقش شخصیت توضیحات لازمی اضافه گردد.)

بسیاری از فیلمنامه‌نویسان جوان اغلب وقت و انرژی خود را به توضیح اضافی مانند دیزالو، فید اوت، و ... و یا دستورالعمل‌های دوربین (مانند دوربین خیلی آهسته به طرف جمعیت حرکت می‌کند یا نمای نزدیک و ... صرف می‌کند و در اصل نقش و کار کارگردان را انجام می‌دهد) معطوف می‌نمایند.

برای تدوین فیلمنامه و مشخص کردن اِلمانهای بصری فیلمنامه، یک فیلمنامه‌نویس باید قادر به ایجاد ارتباط محتوای کلی هر قسمت از فیلمنامه و صحنه (Scene) با خواننده باشد و جزئیات کار و حرکات دوربین را به عهده کارگردان گذارد. در فیلمنامه می‌توان گفت، نمای درست از شخصیت فیلم و نمای باز از گروه در همین حد کفایت می‌کند. بطور خلاصه می‌توان گفت راهنمای بصری یک فیلمنامه باید شامل مسائلی باشد که بصورت بسیار روشن، اِلمانهای اساسی که باید دیده شود را توصیف کند و هیچوقت نباید وارد جزئیات تکنیکی و یا توصیفات گردد.

همین مشخصات در خصوص راهنمای دراماتیک فیلمنامه باید رعایت گردد. اِلمانهای کلیدی که نشان دهنده شخصیت و یا تِم‌هایی که برای پیشرفت داستان لازم است باید توسط نویسنده نوشته گردد. (با نوشتن دستورات دوربین و اکشن چیز زیادی به محتوای فیلمنامه اضافه نخواهد شد.)

مطالب دیگری که باید در اینجا اضافه کرد اینست که اخیراً روشهای تدوین جدیدی به دنیای سینما راه پیدا کرده است که در یک فیلمنامه باید نوع تدوین مورد نظر فیلمنامه‌نویس نیز ذکر گردد. حتی مشکلترین و پیچیده‌ترین نوع تدوین باید اشاره گردد. هر چند ممکن است یک تدوینگر در روی میز تدوین درست برعکس موارد مورد اشاره عمل کند، اما ایده اولیه تدوین باید در فیلمنامه به نحوی گنجانده شود که طرح متحدی بدست آید.

اگر فیلمنامه نهایی، در هم ریخته و بدون هدف و ایده اصلی باشد، در واقع دست‌اندرکاران فیلم، مانند کارگردان، فیلمبردار و بازیگر ممکن است که هرکدام خود انتخاب کنند و در نهایت فیلم متناسبی تهیه نشود و فیلم موفقیتی نداشته و در نهایت اینطور بنظر برسد که فیلم دارای چند کارگردان بوده است.

نکته دیگری را که باید در نظر داشت اینست که یک فیلمنامه که هنوز فیلم نشده است در اصل راهنمایی است برای کسانی که در فیلمبرداری و ساخت آن درگیر می‌باشند (کارگردان، بازیگر، فیلمبردار و تدوینگر). فیلمنامه راهنمایی در خدمت ایده (Concept) برای ایجاد یک فیلم سینمایی است.

جزئیات زیاد در فیلمنامه از یک راهنما، آنرا تبدیل به یک دفتر مشق می‌کند.

یک فیلمنامه موفق، فیلمنامه‌ای است که به اندازه کافی مواد و مصالح جهت ایجاد ارتباط ایده یک فیلمنامه‌نویس در اختیار فیلمساز قرار می‌دهد و در ضمن فیلمساز قادر خواهد بود که هرگونه تغییر و اصلاحی در فیلم داشته باشد.

دیالوگ[۳۶]

نوشتن دیالوگ برای فیلم، کاری بمراتب مشکلتر و پیچیده‌تر از نوشتن توصیف بصری (visual description) می‌باشد. کاری است که از قوانین خاصی تبعیت نمی‌کند. در فیلمنامه گفتگو نقش مهمی را بازی می‌کند و گفته شده است که گفتگو باید دارای اهداف زیر باشد:

- انشاء شخصیت
- انشاء حالت عاطفی شخصیت
- انتقال اطلاعات به تماشاگر
- پیش بردن داستان

فیلمنامه‌نویس باید شخصیتهای نمایش را طوری آنالیز و درک کند که همیشه این احساس باشد که گویی دیالوگ

از بطن آنها (شخصیتها) بیرون می‌آید.

گاهی کلامی بسیار زیبا و از شخصیت صادر می‌شود که قبلاً شنیده نشده است. نحوه دیالوگ‌نویسی در فیلمنامه‌ها در دهه گذشته تغییرات بسیار زیادی کرده است. دیگر از دیالوگهای پیرایش شده و شسته و رفته فیلمهای قدیمی خبری نیست و جای انها دیالوگهای محاوره‌ای و گاهی دیالوگ با ادای ناقص، پراکنده و با وقفه در فیلمها ارائه می‌شود. دیالوگ در فیلمهای امروزی، دیالوگهای بسیار خلاقانه (Intuitive)، آشکار و نشان دهنده واقعیت درونی شخصیت می‌باشد و دیالوگهای نوشته و اجرا شده مانند یک سخنرانی واقعی است.

دیالوگهای موفق نشان دهنده زندگی درونی شخصیت‌هاست. برای نوشتن چنین دیالوگی یک فیلمساز باید تمام وقت خود را برای شنیدن الگوی مناسب و منطبق با نقش شخصیت بکار برد. فیلمساز باید این دقت را داشته باشد که شخصیت فیلم از شخصیت واقعی خود خارج و بتواند بین دو دنیای واقعی و فیلم تفاوت قائل شود و بتواند با تماشاچی ارتباط برقرار کند.

البته آنطور که بنظر می‌رسد این کار ساده‌ای نیست و در بسیاری از فیلمها مشاهده می‌شود که تمام شخصیتها مانند همدیگر صحبت می‌کنند. بسیاری از فیلمهای تهیه شده مانند دکتر ژیواگو (Dr. Zhivago)، مردی برای تمام فصول (A man for all seasons) و لورنس عربستان (Lawrence of Arabia) دچار چنین مشکلی می‌باشند.

یک فیلمساز باید بداند که شخصیت فیلم چگونه شخصیتی است. آیا او فردی شوخ، حمله‌جو، رمانتیک و ... است. شخصیتها نباید همه به یک صورت صحبت کنند و در فیلم لورنس عربستان، صحبت بیو لورنس و شاه فیصل مانند اینست که لورنس دارد با خود صحبت می‌کند.

مسئله مهمی که باید توسط فیلمساز رعایت شود اینست که دیالوگ به تنهایی قادر به جلو بردن فیلم نیست. علت رشد و قبول سینما در بین توده مردم نقش ارتباط بصری آن است. بنابراین یک فیلمنامه‌نویس باید دیالوگهایی را بکار برد که مردم عادی در روابط روزمره بکار می‌برند و استفاده می‌کنند. در فیلمسازی ساخت تصویر از طریق سخنرانی نیست.

نقل‌نویسی (روایتگری بروی متن)[۳۷]

نقل‌نویسی یا شرح گفتاری، یکی از سخت‌ترین وظایف یک فیلمنامه‌نویس است. در فیلمهای داستانی، نقل‌نویسی (Narration) به ندرت بکار گرفته می‌شود اما مورد استفاده زیادی در فیلمهای مستند و آموزشی خواهد داشت و از آنجائی که در فیلمسازی از روشهای مدرن تدوین و استفاده از تصویر جهت انتقال پیام استفاده می‌شود، نقل‌نویسی به شیوه قدیمی که بصورت نقالی بوده است، تقریباً منسوخ می‌باشد.

امروزه کاربرد واقعی نقل‌نویسی در فیلم ایجاد ابعاد تازه‌ای در فیلم کرده است که از طریق المانهای تصویری و دیالوگ به تنهایی نمی‌توان این کار را انجام داد. به عنوان مثال استفاده از فرد اوّل در نقل ماجرا، جهت ارائه نقطه نظری خاص، یکی از مرسوم‌ترین روش‌های استفاده از نقل‌نویسی می‌باشد.

در این روش نقل‌نویسی (Narrative) باید با مطالب ارائه شده از طرف فرد هماهنگ باشد و گاهی انتخاب چندانی برای نویسنده (به علت مطالبی که از طرف نقال ارائه می‌شود)، باقی نمی‌گذارد و فیلمنامه‌نویس باید در محدوده اطلاعات و مطالب ارائه شده از طرف نقال، عمل کند.

نوع دیگر گفتار توضیحی روی متن در فیلمهای مستند شامل استفاده قطعه‌هایی از اسناد مربوط به موضوع فیلم می‌باشد، استفاده از نقل قولهایی که اطلاعات بیشتری در خصوص موضوع به بیننده ارائه دهد استفاده از نقال (Narrator) شناخته شده برای جذابیت بیشتر فیلم، مؤثر خواهد بود. گفتار توضیحی برای فیلم، خروج از ظلمات (Out of Darkness) گزیده‌ای از کتاب نوشته شده در قرن هجدهم است که بوسیله یک بیمار بستری در بیمارستان روانی Glasgow، مورد استفاده قرار گرفت. این فیلم ارزش دراماتیک بسیار بالایی بهمراه بازیگری بر روی صحنه (On-screen) به فیلم داد. گفتار توضیحی دیگر فیلم بوسیله یک پزشک ارائه گردید اما گفتار توضیحی اورسون ارزش دیگری ب، فیلم بخشیده است.

یک فیلمنامه‌نویس در زمان نوشتن فیلمنامه‌های مستند باید از زیاده‌گویی، غلو در گفتار، پند و اندرز و دیالوگهای طولانی که باعث خستگی و کسالت تماشاچی می‌شود خودداری کند. در فیلم مستند، ز ارائه مطالب و اطلاعات زیاد و نامربوط ب، فیلم باید خودداری کرد. اطلاعات و گفتر زیاد باعث پیشرفت آهسته (Slow Pace) و از بین رفتن تأثیر آن می‌شود.

محرک صوت و تصویر[۳۸]

تأثیر صوت (Sounds) و تصاویر (Images) بر نیروی فکر و احساس انسان کاری بسیار پیچیده می‌باشد. از آنجائی که انسان موجودی است به نهایت پیچیده و منحصر بفرد، بنابراین دنیای وی نیز منحصر بفرد می‌باشد. برای تشریح بافت و ساختار شخصیت انسان باید موقعیت (Situation) و جایگاه محیطی شخصیت، دنیای بیرون و دنیای درون را کاملاً در نظر داشت.

در هنر سینما، قهرمان داستان (Hero) باید بطور اخص از حداقل ساختار شخصیت دراماتیک و بطور اعم از خصوصیات شخصیت انسانی برخوردار باشد و در

فیلمنامه، شخصیت داستان باید دارای شخصیت قابل قبول باشد.

قبل از هر چیز باید به تعریف شخصیت از دیدگاههای متفاوت پرداخته شود. گروهی از روانشناسان عواطف و نیازها را در انسان اصل می‌دانند و عده‌ای دیگر می‌گویند میل و تمایل ذاتی و عده‌ای دیگر اصالت را به عادت نسبت می‌دهند و بعضی دیگر به صفات. بعضی اعتقاد به ارزشها و بازخوردها و عده‌ای دیگر به زمینه‌ها و ودیعه‌های فطری و الهی. دین مبین اسلام نفس انسان را به نفس اماره، نفس مطمئنه و نفس لوامه ذکر کرده است.

نفس مطمئنه به مجموعه استعدادهای فرد جهت اداره عاقلانه انگیزه‌ها و نفس لوامه به منزله راهنمای نیکی و زشتی است.

از دیدگاه اسلام از نظر ساختار شخصیتی، انسان را با:

۱. نیت
۲. خلق و خوی
۳. حاجت و نیاز
۴. مذهب و طریق
۵. هیئت و ساخت،

مورد ارزیابی قرار می‌دهد.

ارسطو می‌گوید: قهرمان تراژدی باید خوب باشد، مناسب باشد، همانند اصل باشد یعنی اگر یکی از شخصیتهای تاریخی یا افسانه‌ای، مورد تقلید قرار می‌گیرد مطابق سند باشد. از آغاز تا انجام یکسان باشد، یعنی اگر شخصیتی که اعمالش مورد تقلید است، اخلاقی متشتت و متغیر داشت، باید این تغییر و تشتت از آغاز تا انجام ثابت بماند.

در فیلمنامه شخصیت نه آنگونه که هست بلکه آنگونه که باید باشد به تماشاچی ارائه می‌گردد. در شکل دادن شخصیت در فیلم از عوامل تأثیرپذیری وی از محیط، درصد تأثیر، نوع تأثیر، میزان پایداری و ثبات باید نهایت استفاده را کرد. پرداختن به جنبه بیرونی و درونی، شخصیت نمایش را در ارتباط با دیگر شخصیتها بنحوی قرار می‌دهد که تأثیرات متقابل آنها بر یکدیگر قابل بررسی است. جنبه بیرونی شامل جسم و فیزیک و اعتباری و اجتماعی و جنبه درونی شامل عقل و استدلال و روح و عاطفه انسان را دربر می‌گیرد. در فیلمنامه باید با توجه به اعتبار اجتماعی و روح و عاطفه برای شخصیت، هویت خانواگی، نژاد و هویت جغرافیایی تعیین نمود. نژاد و فرهنگ در تعیین شخصیت نقش مهمی دارد.

جان پاول (J. Pavel) روانشناس آمریکایی می‌گوید: «یک انسان همواره در حال تعادل است. تعادل بین حالات درونی و واکنشهای بیرونی یعنی ظاهر و باطن وی با هم موازنه دارند.»

براین اساس یک فیلمنامه‌نویس ارتباط میان ظاهر و درون شخصیت را باید کشف کند و سپس آنها را بکار گیرد.

در فیلمنامه ظاهر جسمی و فیزیکی شخصیت اولین برخورد و آشنایی است که فیلمنامه‌نویس به تماشاگر ارائه می‌دهد.

در فیلمنامه برای نشان دادن ترس و اضطراب نیازی به حرکت تصنعی اندام یا اغراق در میمیک چهره نیست. بلکه با قابلیتهای انتقالی اندام و چهره به سادگی می‌توان آنرا انجام داد. برای خلق شخصیت از عواملی مانند خونسردی، رفیق دوستی، عاشق‌پیشگی، حادثه‌جوئی، فعال، نیرومند، ستیزه‌جوئی و تعرض، منتقد، مفید بودن به حال دیگران، کناره گرفتن و متفکری و افسردگی باید استفاده کرد.

در فیلم اینها خصوصیاتی است که در ابتدا توسط تماشاگر مورد توجه قرار می‌گیرد و پس از خصوصیات ظاهری، فیلمساز می‌تواند خصوصیات درونی شخصیت را طراحی کند. انتخاب لباس، کفش، کلاه، عینک و بعضی از اشیاء شخصی از عوامل مؤثر در شناساندن نمایش می‌باشد.

اِلمانهای تصویر شامل محتوای هر صحنه، تأثیر و پیشرفت آن، آهنگ، آکشن در صحنه و آهنگ پیشرفت در صحنه محلی به محل دیگر و زمان آن، اِلمانهای صوتی شامل موزیک، دیالوگ، اصوات لازم (جزئی) و سکوت می‌باشد که بر روی تماشاگر تأثیر بسزائی خواهد داشت.

ترکیب این فاکتورهای اولیه تشکیل محرک صوت و تصویر در سینما را می‌دهد. بهترین و مسلط‌ترین فیلمسازان قادر به استفاده از این اِلمانها بوده و می‌توانند نتیجه نهایی را متصور شوند.

یکی از بهترین نمونه‌ها در این صحنه تعقیب در فیلم Bulitt می‌باشد. در این فیلم ترکیب صحنه‌های تصویری، تأثیر آن بهمراه استفاده ماهرانه‌ای از صوت، محرک بسیار زیبایی را به نمایش می‌گذارد که در آن تماشاگر درگیر می‌شود. در این فیلم تعدادی از تماشاچیان در زمان نمایش صحنه، سینما را به علت اثر واقعی آن ترک کردند.

فیلمنامه‌نویس در صحنه‌پردازی و پرورش خط داستان باید مراقب برملاکردن اطلاعات بیش از حد نباشد و هیچوقت نگذارد تماشاگر از خط داستان جلو بیفتد و آنچه را که بعد اتفاق می‌افتد پیش‌بینی کند. اطلاعات باید به تدریج ارائه گردد و تماشاگر باید همراه با شخصیت پی به اطلاعات ببرد.

در فیلم یک فیلمنامه‌نویس میل دارد دو چیز را عنوان کند:

۱. چگونه کار پیش می‌رود؟
۲. واکنش تماشاچی نسبت به آن کار چیست؟

نتیجه گیری

اگر بخواهیم فیلمنامه را بطور خلاصه تعریف کنیم، می‌توانیم بگوئیم فیلمنامه شرح دقیق موضوع یا ایده‌ای مشخص است که بطور پیوسته و کامل به نگارش در می‌آید. اگر فیلمساز نتواند آنچه را که

می‌خواهد به تماشاچی منتقل سازد، تماشاچی را دچار سردرگمی خواهد کرد. اگر شخصیتهای داستانی را در ذهن خود بدرستی معرفی کردید و همین را کافی دانستید باید منتظر عدم استقبال تماشاچی باشید. آنچه در ذهن من و شما می‌گذرد برای فیلمنامه کافی نیست. اگر در فیلم فراموش کردید اطلاعات مورد نیاز فردی را بر روی پرده به نمایش در آورید دیگر برای شما دیر خواهد بود و فرصتی برای بازگشت نخواهید داشت.

فیلمنامه خط سیر پیشرفت داستان را باید دقیقاً مورد توجه قرار دهد.

هر فیلم سینمایی باید دارای یک چارچوب و ساختار محکم و منطقی باشد. این ساختار هنوز بدست خواهد آمد که قبل از فیلمبرداری همه نکته‌های مربوط به فیلمنامه جزء به جزء مورد تجزیه و تحلیل قرار گیرد و مورد تحقیق و مطالعه قرار گرفته و پس از بررسی نهایی تمام کارها به نحو دقیق و کامل سازمان داده شود. برای ساخت یک فیلم سینمایی موفق، فیلمنامه‌نویس، کارگردان، تهیه کننده و در مرحله بعد بازیگران باید با همدیگر رابطه تنگاتنگ، منسجم و دقیق داشته باشند.

پس از آن مرحله بودجه و هزینه و سرمایه‌گذاری بر روی فیلم باید بررسی شود و سپس پیش‌بینی مدت زمان فیلمبرداری با توجه به تنوع مکانهای متفاوت، اوضاع طبیعی و بُعد مسافت باید در نظر گرفته شود. در فیلمهای گوناگون روش فیلمبرداری، وسائل و امکانات بستگی زیادی به نوع فیلم (تاریخی، جنگی، سیاسی، و ...) و وقایع و فضاهای مورد استفاده خواهد داشت.

بعد از نشستهای اولیه تهیه کننده، کارگردان، فیلمنامه‌نویس، گروه فنی، تقسیم وظایف و کارها و هماهنگ کردن کار از نکات دیگری است که در همان ابتدا باید وقت و گزینش زیادی بر روی آن انجام پذیرد. تفهیم مسئولیت و همگامی در پیشرفت و بهتر شدن کارها کمک زیادی می‌کند.

سینما قادر است با نیروی بی‌حد خود، با قدرت تصویر بر اختلافهای زبان و ملیت چیره شود.

هنری لانگویس (Henry Longlois) یکی از بنیان‌گذاران سینماتک (Cinemateque) در فرانسه می‌گوید سینما در اصل هنر بی‌سوادان است زیرا قادر است تمام علائم خط و کتاب را به کناری بزند و هر ذهنی هر مقدار ناپخته را به تفکر وادارد، یعنی می‌توان گفت سینما هنر اندیشه است، هنری است که انسان را به اندیشیدن تشویق می‌کند.

فیلم قادر است بطور مستقیم بر بیننده اثر گذارد. آدمها، اشیاء و محسوسات دیگر را به وی عرضه می‌کند و در سکوت و تاریکی او را از جهان معمول و دنیای روانی خود جدا می‌کند. این هنر بیش از هر هنر دیگری قادر است بیننده را برانگیزد، تکان دهد و بیدار کند. سینما قادر است بیننده را به اهدافی متعالی برساند و انسان را به اندیشه وادارد.

فیلمنامه‌نویس باید توان «ادراک بصری» بیننده را کاملاً مورد مطالعه قرار دهد، «توانائی دیدن» او را مورد توجه قرار دهد و در عمل خلاقه خود به دقتی علمی دست یابد. در واقع سینما دانش عمیقی است که به کار گیرندگانش باید از بسیاری جهات صاحب آن باشند. به عبارتی فیلمساز هنرمندی است که باید به سلاح دانش، مجهز باشد.

سینما با قویترین حس انسان، یعنی بینائی که مستقیماً با مغز سروکار دارد. تصویر در اصل دست‌مایه‌ای برای رسیدن به یک ترکیب است که البته کار بسیار سختی است.

شاید بتوان گفت اولین نشانه کشش تصویری و سینمایی این است که حوادث را هر چقدر ممکن است بدون دخل و تصرف و تغییر با نگرشی روشن به دستاوردهای واقعی نشان دهد. کنش واقعی و انگاره تصویری، هرکدام بیانی ترکیبی در تکنیک بازیگری ارائه می‌دهند. ماسک بازیگر در هنگام ورود به صحنه (یا گریم صورت وی) به تماشاگر می‌گوید که باید چه انتظاری از شخصیت داشته باشد. زندگی درونی انسان مجموعه‌ای از تصاویر ذهنی می‌باشد و انسان با دنیای بصری خود است که به شناختی از محیط اطراف می‌رسد.

در خصوص تصاویر، گفته شده است آیا براستی آنجا که کلام از بیان عاجز می‌شود تصاویر قادرند از عهده کار برآیند؟

و آیا می‌توان گفت که تصویر، ابزار آگاهی مغز از پدیده‌ها و وقایع است؟

تصویر حکم پنجره‌ای را برای مغز انسان دارد که به سوی جهان دیگر گشوده شده است. هر تصویر سینمایی (Image)، تنها در چارچوب خود جاری می‌شود و دارای یک «منطق درونی» است و در واقع تصویر تنها یک دیدگاه یا زاویه دید را بر چشم و مغز، تحمیل می‌کند. تصویر (فیلم) از زوایای گوناگون و ابعاد متفاوت قابل وارسی و شناسائی نخواهد بود؟ چرا؟ چون چهره این تصویر تنها دارای یک جهت است و آن همان جهتی است که فیلمساز (کارگردان، فیلمنامه‌نویس) بما ارائه می‌دهد و تماشاگر تسلیم اراده فیلمساز خواهد بود.

«ژان کوکتو» می‌گوید: «سینما خوابی است جمعی که همگان، هنگام بیداری بر پرده می‌بینند.»

در سینما شناخت مرز بین صحت و فریب بسیار مشکل است، چون در فیلم آمیزه‌ای از هر دوی این تجارب به بیننده ارائه می‌شود. سینما به دلیل نزدیکی ماهوی خود با موضوع حرکت قادر است فعالیت فکری بیننده را از او سلب کنند.

در سینما، کنش هنرمند در اصل نوعی دعوت به خلوت رویای شخصی خویش است. در سینما، فیلمنامه‌نویس تخیلات

جاندار خود را با بینندگان در میان می‌گذارد و تماشاگر به درون دنیای سینماگر پا می‌گذارد و به تماشای تصاویری می‌نشیند که گاه از واقعیات نیرومندتر است.

سینما با بهره‌گیری از حس بینایی و شنوایی و حرکتی که در ذات آن (Motion Picture) نهفته است موفق به ایجاد اثر تجسمی واقعیت در اذهان بینندگان می‌شود و آنان را به سویی سوق می‌دهد که مورد نظر فیلم‌ساز است. دنیای ارائه شده در فیلمنامه نشانگر نوعی دیدگاه در مقابل واقعیتی است که از سوی فیلمنامه‌نویس اتخاذ شده است.

بیننده با دیدن فیلم از پنجره‌ای به جریان واقعیت برونی می‌پردازد و از همان طریق با آدمهای داستان نوعی «همذات پنداری» برقرار می‌کند و خود را بجای شخصیتهای داستان قرار می‌دهد.

آنچه در تئاتر تحت عنوان «استحاله جمعی» معروف است در سینما به تأثیری روانی تبدیل می‌شود که ناشی از «هم احساسی» میان بیننده و شخصیت نمایش روی پرده می‌باشد.

فیلمنامه‌نویس، تماشاگر را به یک سفر «درونی ذهنی» وامی‌دارد که بیانگر دیدگاه سینماگر نسبت به واقعیات برونی است. در این حالت بیننده براساس تشابه ظاهری و صوری اشیاء و آدمها با نمونه‌های واقعی آنها را حقیقی می‌پندارد.

پی‌نوشتها:

۱. در بررسی تاریخ سینما نظریه‌پردازان بین فیلم (Film)، سینما (Cinema) و مووی (Movie) تمایز قایل می‌باشند. آنها معتقدند جنبه فیلمی این هنر را به رابطه آن با جهان پیرامون و جنبه سینمایی آن مستقیماً با زیبایی شناختی و ساختار درونی آن و جنبه مووی یعنی نقش آن به عنوان کالایی اقتصادی، دلالت دارد. در هر صورت منظور فیلم و فیلنامه‌نویسی هنری است متعالی و با رایحه‌ای از زیبایی‌شناسی که دامنه کارکردی آن از مستندسازی، فیلمهای داستانی، فیلمهای تجریدی و انیمیشن را دربر می‌گیرد.

۲. گزارش فیلم، سال پنجم، شماره ۵۸، ۱۵ آبان ۱۳۷۳، صفحه ۴۷.

۳. همان منبع، صفحه ۴۷، حرفهای علی کسمایی فیلمنامه‌نویس معتبر دوره دوم.

۴. همان منبع، صفحه ۴۸ ـ چیزی به اسم فیلمنامه نبود.

۵. گزارش فیلم، سال پنجم، شماره ۵۷، ۱۵ آبان ۱۳۷۳، صفحه ۵۸ ـ ساموئل خاچیکیان: «چیزی به اسم فیلمنامه نبود».

۶. شکل‌گیری و عملکرد شورای تصویب «حرفهای عبدالله اسفندیاری»، گزارش فیلم، سال پنجم، شماره ۵۸، ۱۵ آبان ۱۳۷۳.

۷. همان منبع. گفت وگو با مهدی ارکانی، صفحه ۵۲.

۸. همان منبع، صفحه ۵۳.

۹. شکل‌گیری و عملکرد شوراهای تصویب، حرفهای عبدالله اسفندیاری، گزارش فیلم، سال پنجم، شماره ۵۸، ۱۵ آبان ۱۳۷۳.

۱۰. ماهنامه فیلم، سال چهارم، شماره ۳۵، نوزروز ۱۳۶۵، ص ۹۲.

۱۱. شکل‌گیری و عملکرد شوراهای تصویب. گزارش فیلم، شماره ۵۸، ص ۵۷.

۱۲. ماهنامه فیلم، سال دهم، آذر ۱۳۷۱، شماره ۱۲۳.

۱۳. همان منبع.

۱۴. گاهی فیلمنامه به نامهای دیگری مانند داستان (Story)، پرداخت (Treatment)و Story board نامیده می‌شود.

15. Ingmar Bergman, In four screen plays of Ingmar Bergman

۱۶. سینما را به بخشهای زیر تقسیم‌بندی کرده‌اند:

(۱) داستان فیلم (فیلمنامه, Story board, script)

(۲) دیالگوها Dialogues

(۳) تقسیم‌بندی فیلمنامه برای فیلمبرداری (Sequence)

(۴) صحنه‌پردازی (Scene)

(۵) نورپردازی (Lighting)

(۶) افکتهای صوتی (موسیقی، صداهای دیگر) (Sound effect)

(۷) دکور، لباس وگریم (Makeup & prop)

(۸) بازیگری (Acting)

(۹) فیلمبرداری (Comera)

(۱۰) تدوین، مونتاژ (Editing)

۱۷. فیلمنامه یک راهنما، یا طرحی برای فیلم است. مانند یک برنامه کار؟ یک نمودار؟ مجموعه‌ای از صحنه‌ها که با مکالمه و توضیح بیان می‌گردد؟ مجموعه‌ای از ایده‌ها؟ تصاویری که روی کاغذ دنبال هم شده‌اند؟ یک دورنمای رویا؟ فیلمنامه، داستانی است که بوسیله تصاویر گفته می‌شود و آن شبیه یک اسم است، درباره یک شخص، یا اشخاص؛ در مکان یا امکان در حال انجام کار یا کارهایشان. در تمام فیلمنامه‌ها این فرض وجود دارد: سینما (motion picture) رسانه‌ای است بصری که خط اصلی داستان را بصورت نمایش ارائه می‌کند و شبیه هر داستان، حتما دارای شروع، میان و پایان می‌باشد.

18. Examination & Evalution of Source Materials

19. Interview & Direct experience

20. Jeremy Bemstrin: «How about a little game»? Stanley Kubrick. in comprehensible world: on modem science and its origins (N.Y. Random House 1967). pp. 225-30.

21. Direct involvement in the subject area

Screen treatment & rough storyboard ۲۲. در تعریف پرداخت اولیه (Treatment) گفته‌اند شکل مشروح طرح فیلم که فاقد نکات فنی است، مرحله‌ای میانی از طرح و شکل کامل فیلمنامه.

23. Format

۲۴. افرادی (تماشاگران) که به سینما می‌روند و یا به تماشای فیلم می‌نشینند از قشرهای جامعه با برداشتها، سلیقه‌ها، طرز تلقی‌ها، فرهنگها و سطح سواد متفاوتی می‌باشند. اما همگی قادر به درک زبان گویای تصویر می‌باشند. فیلمساز با زبان تصویر که گویاترین زبان ارتباطی است آنچه را که می‌خواهد (ایده و اندیشه) در دل و ذهن بیننده جای می‌دهد. به همین منظور یک فیلمساز باید با کاربرد فیلم و مفاهیم تصویری آشنائی زیادی داشته باشد.

در دنیای سینما، فیلمنامه اساس و پایه فیلم را تشکیل می‌دهد و اساسی‌ترین رکن فیلم می‌باشد. فیلمنامه باید دربرگیرنده زوایا و ریزه‌کاریهای یک فیلم به شکل کلمات و قواعد معینی که بر روی کاغذ نوشته می‌شود و مسیر حرکت فیلم و فیلمبرداری را دقیقاً مشخص می‌نماید، باشد.

در یک فیلم سینمایی عواملی مانند بازیگر، نور، دکور، لباس، وسائل و لوازم صحنه، دیالوگ، صوت، موسیقی، گریم، تدوین و ... دخیل بوده و کار بصورت تیمی انجام می‌شود. پس از تدوین، فیلمنامه برای تصویربرداری باید دکوپاژ (Decoupage یعنی تقسیم‌بندی داستان) شود. فیلمنامه‌نویس با دقت و دانشی که در طول سالیان تجربه کسب کرده است، نقشه اولیه و داستان اجرایی یک فیلم را با کلیه خصوصیات بر روی کاغذ باید منعکس کند. فیلمنامه می‌تواند بازگوکننده آینده یا گذشته، حوادث و وقایع

متفاوت اجتماعی و یا هر چیز دیگری که به تخیل فیلمنامه‌نویس خطور می‌کند، باشد. رنه کلان می‌گوید: «فقط یک نفر است که باید شالوده فیلم را بریزد. آنکه اوّل فکری داشته باشد و آنگاه براساس آن فکر، داستان و فیلمنامه بنویسد و آنرا کارگردانی کند.» متداولترین روش تدوین و تنظیم فیلمنامه بصورتی است که کلیه مطالب مربوط به داستان، یعنی سکانس‌ها، دکور، لباسها، حرکات (کنش و واکنش)، حوادث و آنچه که قابل دیدن یا به تصویر کشیدن است، در یک طرف کاغذ و در سمت دیگر دیالوگها نوشته شوند. حوادث و محل وقوع آنها را در داستان یا فیلمنامه به سکانس و صحنه تقسیم و برای سهولت رجوع، هرکدام از آنها را شماره‌گذاری می‌کنند.

25. The theatrical or «story» film
26. The Documentary Film
27. Statment of purpose
28. Statement of theme
29. Identification of prime audiences
30. Description of the film
31. Description of the audio & visual style
32. T.V. Commercial
33. The animation film
34. Shooting Script & Complete Story Board
35. Visual and gramatic instruction
36. Dialogue
37. Narration
38. Audio-visual stimuli

منابع و مآخذی که مورد استفاده قرار گرفته‌اند:

منابع فارسی:

- احمدی، بابک: از نشانه‌های تصویری تا متن. نشر مرکز.
- امید، جمال: فرهنگ فیلمهای سینمای ایران از ۱۳۵۱ تا ۱۳۶۶ ـ جلد دوم، انتشارات نگاه، چاپ سوم ۱۳۷۳.
- بحث ز میزگرد فیلمنامه‌نویسان در خصوص مسائل فیلمنامه. مجله فیلم، سال نهم، شماره ۱۰۸، تیر ۱۳۷۰.
- برمن، رابرت: روند فیلمنامه‌نویسی. ترجمهٔ عباس اکبری. انتشارات برگ، ۱۳۷۳.
- پورمحمد، مسعود: شکل و مضمون فیلمنامه‌ها. مجله فیلم، سال هفتم، شماره ۸۱، مهرماه ۱۳۶۸.
- دادگو، محمدمهدی: نکاتی پیرامون اقتصاد سینمای ایران. فیلمخانه با همکاری دفتر پژوهشهای فرهنگی، چاپ اوّل، ۱۳۷۰.
- ریکور، پل: زندگی در دنیای متن ـ شش گفتگو، یک بحث. ترجمهٔ بابک احمدی. انتشارات نشر مرکز، چاپ اوّل، ۱۳۷۳.
- سیدفیلد: چگونه فیلمنامه بنویسیم. برگردان حسین نجاتی، ناشر مترجم، بهار ۱۳۷۳.
- سینمای ایران ۱۳۶۳ ـ ۱۳۵۸، اداره کل تحقیقات و روابط سینمایی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، چاپ اوّل، ۱۳۶۳.
- سینمای ایران پس از انقلاب ـ چهارمین جشنواره فیلم فجر، ۱۳۶۴؛ اداره کل تحقیقات و روابط سینمایی ارشاد، ۱۳۶۴.
- شیون، میشل: نوشتن فیلمنامه. ترجمهٔ ماندانا بنی‌اعتماد. کانون فرهنگی هنری ایثارگران، پائیز ۱۳۷۶.
- طالبی‌نژاد، احمد: در حضور یک بیگانه. مجله فیلم، سال نهم، شماره ۱۰۸، تیر ۱۳۷۰.
- گزارش جشنواره نهم ـ فخرالدین انوار، مجله فیلم، سال نهم، شماره ۱۰۴، نوروز ۱۳۷۰.
- گزارش فیلم، سال پنجم، شماره ۵۸، آبانماه ۱۳۷۳.
- گزارشی از سینمای ایران در سالهای ۶۱-۱۳۵۹، اداره کل تحقیقات و روابط سینمای ارشاد، مهر ۱۳۶۲.
- گفت و شنودی با کلود لوی استروس ـ مردم‌شناسی و هنر. ترجمهٔ حسین معصومی همدانی. نشر گفتار، ۱۳۷۲.
- گلشیری: هر فیلمنامه لزوماً قصه‌ای دارد. مجله فیلم، سال نهم، شماره ۱۰۸، تیر ۱۳۷۰.
- ماهنامه فیلم، سال دهم، شماره ۱۲۳، اردیبهشت ۱۳۷۱.
- مرادی، شهناز: اقتباس ادبی در سینمای ایران. انتشارات آگاه، چاپ اوّل، ۱۳۶۸.
- میزگرد فیلمنامه‌نویسان. مجله فیلم، سال نهم، شماره ۱۰۸، تیر ۱۳۷۰.
- ویل، یوجین: فن سناریونویسی. ترجمهٔ پرویز دوائی. اداره کل تحقیقات و روابط سینمایی، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۶۵.

منابع خارجی:

- The Elements of Screen Writing: A Guide for Film & Television Writing, Irwin R. Blacker. Mcmillan Publishing Company. New York, N.Y.
- Making Movies. «From Script to Screen». Harcourt. Jovanovich. Marinis. MGM inc 1973. New York, N.Y.
- The Writer's Jormey «Mythic Structure for Stroytellers & Screen Writers» by Christopher Volger. A Michel Wiese Productions Book.