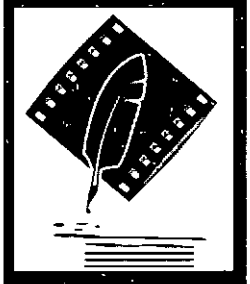

عناصر فیلمنامه‌نویسی روایی

ایروین بلیکر
قسمت چهارم

چاپ ترجمه‌ی متن زیر - برگرفته از کتاب «نوشتن برای سینما»، از انتشارات بنیاد سینمایی فارابی - با هدف آشنایی با تجربه‌های مفید و سازنده‌ی برخی از فیلمنامه‌نویسان صاحب‌نام صورت پذیرفته است.

ترجمه‌ی محمد گذرآبادی

نقطه‌ی اوج یا گره‌گشایی

وجود هر صحنه یا نبود آن و هر تصمیمی که می‌گیریم، در شکل‌گیری و خلق نقطه‌ی اوج مؤثر است. برای ایجاد ساختار مناسب باید صحنه‌های برگزیده را در بهترین سیر صعودی ممکن به سوی نقطه‌ی اوج سازماندهی کرد. نقطه‌یی که در آن بیش‌ترین فشار و تأکید وجود دارد نقطه‌ی اوج است؛ جایی که تنش به حداکثر خود می‌رسد و توازن تازه‌یی به وجود می‌آورد، همه چیز آشکار شده و کشمکش حل می‌گردد و نتیجه‌گیری به دنبال آن می‌آید.

صحنه‌ی ضروری، صحنه‌یی است که قهرمان و رقیبش رو در روی هم قرار می‌گیرند و کشمکش حل می‌شود؛ برای مثال، به نمونه‌هایی از نقاط اوج توجه کنید.

- «هملت» کلودیوس را می‌کشد.
- در فیلم «ماجرای نیمروز»، همسر کلانتر یکی از تبهکاران فیلم را می‌کشد.
- در فیلم «کازابلانکا»، اینگرید برگمن با شوهرش می‌رود و همفری بوگارت را ترک می‌کند.
- «اودیپ شهریار» خود را کور می‌کند.

اگر گره‌گشایی کشمکش فاقد صحنه‌ی رویارویی باشد، ضعیف و نارساخواهد بود؛ مانند گره‌گشایی فیلم «شیر و باد».

اگر نقطه‌ی اوج در ذهن شخصیت اصلی روی دهد، فاقد کیفیت نمایشی است.

- در فیلم «یک مرد و یک زن»، قهرمان زن در حالی که در قطار تنهاست ناگهان تغییر عقیده می‌دهد و به جای قطع رابطه با شوهرش تصمیم می‌گیرد پیش او بماند؛ او این موضوع را با هیچ‌کس در میان نمی‌گذارد، بیننده زمانی از تصمیم زن آگاه می‌شود که او دوباره به شوهرش می‌پیوندد. این سفر انفرادی نقطه‌ی عطف داستان بود. نقطه‌ی اوجی که موجب دگرگونی کامل کنش‌های زن شد در ذهن او رخ داد، یعنی جایی که بیننده نمی‌توانست به آن وارد شود؛ فیلمبرداری فیلم زیبا، اما کنش دراماتیک آن بد بود.

خشونت عاطفی اغلب بامعناتر از خشونت فیزیکی است.

- در نقطه‌ی اوج فیلم «چه کسی از ویرجینیا وولف می‌ترسد»، جورج بچه‌ی مارتا را که هرگز وجود نداشته می‌کشد؛ عمل خشن او تخیلی، اما در واقع قتلی عاطفی است.

استفاده از گفت‌وگو برای حل کردن مسئله‌ی فیلم، از نظر بصری و دراماتیک گره‌گشایی ضعیفی است؛ در واقع استفاده از گفتاری روشنگر در لحظه‌ی گره‌گشایی، ناکافی است.

- فیلم «حدس بزن چه کسی برای شام می‌آید»، با نشستن شخصیت‌های اصلی دور یک میز و گفت‌وگو درباره‌ی دیدگاه‌های جدید یا تغییر نگرش آن‌ها در مورد تعصبات و مدارای نژادی تمام می‌شود؛ در نتیجه، پایان فیلم فاقد قدرت دراماتیک است.

مرگ ضرورتاً به معنای گره‌گشایی نیست.

- در فیلم «دشمنان طبیعی» قهرمان نقشه‌ی قتل خود، همسر و کودکانش را در سر دارد او نقشه‌اش را با دوستانش در میان می‌گذارد و آن‌ها سعی می‌کنند او را از این کار منصرف کنند؛ در نمای پایانی همسرش، کودکانش و خود را هدف گلوله قرار می‌دهد. فیلم با وجود بازیگری و کارگردانی خوب آن شکستی کامل بود، چرا که با انتخابی اخلاقی مواجه نشد و قهرمان از زیر بار مسایلی که موجب بدبختی‌اش شده بودند شانه خالی کرد.

- مرگ تبهکار در یک فیلم وسترن به دلیل حمله‌ی قلبی یا یک حادثه‌ی دیگر، مسئله‌ی فیلم را، که کشمکشی میان قهرمان و تبهکار یا به عبارت دیگر خیر و شر است حل نمی‌کند.

قهرمان باید مسئله‌ی فیلم را حل کند. اوست که باید تصمیم اخلاقی نهایی فیلم را بگیرد.

کشمکش و گره‌گشایی آن باید شخصیت را متحول سازد. بیننده باید درک کند که تغییری در شخصیت اصلی روی داده است و این که چرا این تغییر به وجود آمده و چه چیزی موجب آن بوده است.

نتیجه‌گیری

پس از حل کشمکش در نقطه‌ی اوج، فیلم باید هرچه سریع‌تر پایان یابد. کنشی که بعد از حل شدن کشمکش روی می‌دهد، نتیجه‌گیری، کنش نزولی یا انتهای کنش خوانده می‌شود؛ صحنه‌یی که بخش‌های ناتمام داستان

فیلم یک کل سازمان‌یافته است و اگر بیننده جنبه‌ی از آن را به خاطر جنبه‌ی دیگر از دست بدهد، به این معنی است که نقصی در فیلم وجود دارد؛ مسئولیت اصلی نویسنده ایجاد وحدت و ساختار است

را که ممکن است موجب نارضایتی بیننده شوند کامل می‌کند، تنها چیزی که باید پس از گره‌گشایی کشمکش آورده شود.

– مرگ «هملت» پایان داستان است. تمام آن چه برای بیننده‌ی زمان شکسپیر باقی می‌ماند آن است که بداند چه اتفاقی برای تاج و تخت می‌افتد؛ در حالی که نعش هملت را به سوی گورستان می‌برند، فورتین براس، خویشاوند و وارث مسلم تاج و تخت وارد صحنه می‌شود.

– در فیلم «مردی برای تمام فصول»، سرتوماس مور از تأیید طلاق شاه امتناع می‌کند؛ پس از تلاش‌های بسیار برای عوض کردن عقیده‌ی مور، شاه فرمان مرگ او را صادر می‌کند. فیلم از نظر نمایشی زمانی تمام می‌شود که تبر جلاد بر گردن مور فرود می‌آید و پس از آن پرده تاریک می‌گردد.

در فیلم «بزرگ‌مرد کوچک»، نقطه‌ی اوج فیلم آخرین حمله‌ی کاستر است. تعلیق این صحنه به خاطر وجود شخصیت‌های داستانی در کنار شخصیت‌های تاریخی و علاقه‌ی تماشاگر به دنبال کردن سرنوشت شخصیت‌های داستانی است؛ هرچند این صحنه فاقد تعلیق است، چرا که همه‌ی بینندگان از نتیجه‌ی نبرد آگاه هستند. از نمایی که در آن بزرگ‌مرد کوچک زخمی می‌شود و میدان جنگ را تماشا می‌کند، کنش در سراشیبی قرار می‌گیرد. قسمت لذت‌بخش و اثرگذار داستان که در آن پدر سرخ‌پوست بزرگ‌مرد کوچک دهکده را برای مردن ترک می‌کند و می‌فهمد که جادو وجود ندارد اوج حقیقی درام نیست و مطمئناً به تماشاگر چیزی علاوه بر دانسته‌های قبلی‌اش نمی‌دهد.

به‌طور خلاصه هر چیز غیرلازمی که پس از نقطه‌ی اوج بیاید، ضعف ساختاری فیلمنامه‌یی است که در غیر این صورت ممکن بود فیلمنامه‌ی خوبی باشد. برای حفظ ساختار دراماتیک فیلم، به آسانی می‌شد صحنه‌ی سرخ‌پوست پیر را پیش از جنگ کاستر قرار داد و از بزرگ‌مرد کوچک که در میدان جنگ زخمی شده است به پیرمردی که در خانه‌ی سالمندان با پژوهشگران گفت‌وگو می‌کند قطع نمود؛ در این صورت صحنه‌ی نتیجه‌گیری کوتاه‌تر می‌شد و در عین حال چیزی هم از دست نمی‌رفت.

در درام‌های تلویزیونی یک یا دو ساعته اغلب شروع، وسط و پایان وجود دارد یا پایان و قسمتی جداگانه؛ که پس از پخش آگهی‌های تجاری می‌آید و گاهی مؤخره یا ضمیمه‌ی پایان ماجرا خوانده می‌شود.

وحدت مضمون، زمان، مکان و سبک

وحدت مضمون:

مسئولیت اصلی نویسنده ایجاد وحدت و ساختار است. فیلم یک کل سازمان‌یافته است و اگر بیننده جنبه‌یی از آن را به خاطر جنبه‌ی دیگر از دست بدهد، به این معنی است که نقصی در فیلم وجود دارد. در یک فیلمنامه‌ی یکدست، هر کنش باید در ارتباط با کشمکش مرکزی یعنی مضمون فیلمنامه باشد؛ لزومی ندارد هر کنشی راجع به قهرمان باشد، اما باید به ایده‌ی مرکزی مربوط شود. وحدت کشمکش امری ضروری است، به عبارت دیگر تمام طرح‌های فرعی باید در ارتباط با مسئله‌ی اصلی فیلمنامه باشند.

اگر بتوان چیزی را از فیلمنامه حذف کرد بدون آن‌که بیننده در انتها کمبود آن را حس کند، آن بخش به کل سازمان‌یافته تعلق نداشته است.

– در فیلم «ماجرای نیمروز»، هر کنشی ادامه‌ی منطقی تصمیم کلانتر برای ماندن در شهر و روبه‌رو شدن با مردان شرور است؛ چیزی در فیلمنامه وجود ندارد که به این تصمیم مربوط نباشد.

– در اولین صحنه‌ی فیلم «مارتی» این گفت‌وگو صورت می‌گیرد: «شنیدم برادرت می‌خواد ازدواج کنه، تو کی می‌خوای ازدواج کنی مارتی» و مارتی در گفتار نهایی‌اش می‌گوید قصد دارد به شخص مورد علاقه‌اش تلفن کند، با او وعده‌ی ملاقاتی بگذارد، مقابلش زانو بزند و از او تقاضای ازدواج کند؛ هر چیزی که در این میان می‌گذرد، در ارتباط با پرسش ابتدای فیلم است.

وحدت زمان:

داستان را می‌توان به صورت عمودی (به شکلی که حوادث به ترتیب زمانی رخ دهند) یا به صورت افقی (به شکلی که همه‌ی حوادث در زمانی واحد و در مکان‌های مختلف روی دهند مانند فیلم‌های طولانی‌ترین روز، گراند هتل یا بیمارستان) روایت کرد.

در درام به مفهوم ارسطویی، وحدت زمان طولی برابر با یک روز دارد؛ فیلم‌های معدودی هستند که داستانشان در ساختار زمان واقعی خود به وقوع می‌پیوندد، این فیلم‌ها عبارت‌اند از «طناب»، «تبانی» و «ماجرای نیمروز».

در درام مدرن، جنگ علیه زمان که گاه محتوای درام را

حتی به سال‌ها می‌کشاند اهمیت زیادی یافته است. «ساعت» به فیلم امکان می‌دهد با سرعت بیش‌تر به لحظه‌ی مقرری برسد که تبهکاران برای رسیدن به آن نقشه‌های خود را پیش می‌برند و قهرمان در جهت مخالف آن مبارزه می‌کند.

– «هشدار دو دقیقه‌یی» مثال خوبی برای حرکت ساعت در سینماست.

محدودیت زمانی در تار و پود ساختار فیلم تعلیق به وجود می‌آورد.

– بمب دو ساعت دیگر منفجر خواهد شد.

– دختر خواهد مرد مگر آن‌که ...

– پنج روز برای انجام مأموریت فرصت است، در غیر این صورت ...

داستان ممکن است در یک زمان طبیعی آغاز شود و در زمانی طبیعی نیز پایان یابد، یعنی با آغاز یک جنگ شروع و با پایان گرفتن آن به اتمام برسد، اما لزومی ندارد وقایع میانی در زمان طبیعی و واقعی خود روی دهند.

امروزه در تعداد زیادی از فیلم‌های مدرن وحدت زمان وجود دارد و فیلم‌هایی که دوره‌هایی طولانی را در بر می‌گیرند تقریباً حذف شده‌اند، برای مثال رمان «شش روز کُندر» به فیلم «سه روز کندر» تبدیل می‌شود؛ داستان‌های حماسی به‌ذات این مشکل را دارند که در آن‌ها متصل کردن صحنه‌هایی با سال‌ها فاصله‌ی زمانی به یکدیگر دشوار است.

وحدت مکان:

مکان می‌تواند وحدت‌آفرین باشد؛ برای مثال در فیلم‌هایی چون «آسمانخراش جهنمی»، «گراند هتل» و «فرودگاه»، ولی با وجود این مراقب وحدت ساختگی باشید.

– ساختار فیلم «کشتی احمق‌ها» موجب شکست آن شد، چرا که شخصیت‌های متنوع درون کشتی با همدیگر ارتباط نداشتند؛ وحدت مکان وجود داشت، اما وحدت مضمون خیر.

وحدت سبک:

سبک و دید نویسنده، خواه حماسی باشد و خواه واقع‌گرا یا رومانتیک هالیوودی، سهم بزرگی در وحدت فیلم دارد. از لحظه‌یی که وحدت فیلم فرو بریزد، بیننده را از دست خواهید داد.

نویسنده چه رویکردی به مواد و مصالح خود دارد؟ آیا رویکرد وی شاعرانه است، یعنی سبکی شاعرانه دارد و چشمانی که به عوض شخصیت‌های ثابت، تصاویر را و به عوض مردم، سمبل‌ها را می‌بینند؟ یا به واقعیت خشن نظر دارد که در آن صورت بیننده می‌تواند بگوید، «در دنیای واقعی همه چیز این‌گونه است، آدم‌ها به همین شکل عمل می‌کنند، این دکور به گونه‌یی است که انگار آدم‌های واقعی در خیابان‌ها قدم می‌زنند و در این رختخواب‌ها می‌خوابند» و یا همه چیز به فیلم‌های «جیمز باند» شباهت دارد یعنی دنیایی اساطیری که دوست داریم وجود آن را باور کنیم. رویکرد نویسنده به مواد و مصالح خود، سبک او و دیدگاهش را نسبت به داستان تعیین می‌کند. تقریباً هر داستانی ممکن است بالقوه بیش از یک دیدگاه داشته باشد، اما وقتی یکی از آن‌ها انتخاب شد باید در سراسر فیلم ثابت بماند.

بیننده مستعد پذیرفتن تقریباً هر چیزی است که در داستان وجود دارد به شرط آن‌که در زمینه‌ی خودش واقعی بنماید؛ این واقعیت به این معنا نیست که بگوییم مثلاً یک فیلم علمی – تخیلی باید از هر عنصر واقعی خالی باشد؛ فیلم‌هایی مانند سه‌گانه‌ی «جنگ‌های ستارگان» و «جن‌گیر» در چارچوب خودشان حقیقی‌اند، این موضوع در مورد هر فیلم دیگری که بیننده‌ی خود را جذب کند نیز صادق است.

«تعلیق آگاهانه‌ی ناباوری در لحظه» که به قول کولریج «ایمانی شاعرانه می‌آفریند»، به نویسنده اجازه می‌دهد تا فیلم‌هایی نظیر «جنگ‌های ستارگان»، «سفر به مرکز زمین»، «سوپرمن» و «ای‌تی» را خلق کند و حتی وقتی در فیلم «پیترپن» سؤال می‌شود «آیا به پریان اعتقاد دارید» انتظار جواب مثبت داشته باشد؛ به‌علاوه به نویسنده امکان می‌دهد درباره‌ی قهرمانان و اعمال قهرمانی بنویسد. با این وجود عبارت «در لحظه» که در نقل قول از کولریج آمده، هشداری روشن است که بدون تحریک بیننده برای به تعلیق درآوردن ناباوری‌اش نمی‌توان زمینه‌ی داستان را از رئالیسم به فانتزی تغییر داد یا فیلم نمی‌تواند بدون از دست دادن آن ایمان شاعرانه، از زمینه‌ی علمی – تخیلی که موجب تعلیق ناباوری می‌شود به رئالیسمی معاصر حرکت کند.

فیلم‌های داستانی بلند که سبکی مستندگونه دارند، توهم خاص خود را از واقعیت خلق می‌کنند. فیلم‌هایی نظیر «شماره‌ی ۱۳ خیابان مادلن»، «بومرنگ»، «خانه‌ی خیابان بیست‌ونهم»، «به سوی پایان زمین» و «شهر برهنه» از زمانی معین، مکان‌هایی واقعی و راوی برای خلق این توهم استفاده کرده‌اند، چون داستان تخیلی آن‌ها داستانی واقعی است که در میان مردم واقعی و در زمانی معین روی می‌دهد؛ این تکنیک که پس از جنگ دوم جهانی رایج شد متفاوت است با آن چه درام – مستند (Docu – Drama) خوانده می‌شود و می‌کوشد واقعیت را بازگو کند یعنی کاری که در فیلم «نبرد الجزایر» صورت گرفته است.

فیلم‌های «ارتباط فرانسوی» و «سرپیکو» فیلم‌های متأخرتری‌اند که از کتاب‌هایی بر پایه‌ی داستان‌های واقعی اقتباس شده‌اند، اما سعی نمی‌کنند به جلوه‌یی از واقعیت که در مستندهای داستانی وجود دارد دست یابند، بلکه بر داستان‌گویی متعارف تکیه دارند.

ادامه دارد