عنوان جلسه ● فیلمنامه
سخنرانان ● عبدالله اسفندیاری
● بهروز افخمی
مکان ● دانشکدهٔ سینما و تئاتر
زمان ● ۷۰/۳/۹
گزارشگر ● رامین فراهانی

● فیلمنامه

مقدمه

● صبح پنجشنبه نهم خرداد ماه، جلسهٔ دیگری از سلسله جلسات «بررسی موضوعی سینما» در دانشکدهٔ سینما و تئاتر برگزار شد و آقایان عبدالله اسفندیاری و بهروز افخمی پیرامون «فیلمنامه» با دانشجویان به گفت‌و شنود پرداختند. همچنین در پایان جلسه فیلم «چقدر درهٔ من سبز بود» ساختهٔ جان فورد به نمایش درآمد.

آنچه می‌خوانید، گزیده‌ای از این گفتگوی سه ساعته است.

● افخمی:

فیلمنامه، به نظر من عنصر اصلی سازندهٔ فیلم است. یعنی در واقع جوهر فیلم اصالتاً ادبی است. به تعبیر دیگر سینما شکل متحقق، مدرن و امروزی ادبیات و درام‌پردازی است. البته این نظر از یك طرف با این اعتقاد رایج، اما به نظر من غلط برخورد می‌کند که هنرها جوهر مستقل دارند و سینما هم باید برای خودش استقلالی داشته باشد و به ادبیات یا سایر هنرها وابسته نباشد. از طرف دیگر هم ممکن است این سؤال پیش بیاید که اساساً چه اهمیتی در درام‌پردازی هست که باید از ادبیات به سینما منتقل شود؟ در این مورد اعتقاد من این است که درام‌پردازی یك کیفیت یا خاصیت و امکان بالقوهٔ ذات انسان است که حتی قبل از بوجود آمدن خط وجود داشته و همیشه هم وجود خواهد داشت. درام‌پردازی، کوششی است برای انتقال تجربیات عاطفی هنرمند به دیگران، از طریق بیان کردن یك سلسله حوادث در مجموعه‌ای قابل نقل و قابل توصیف که دارای کشش باشد. تعریف داستان هم همان چیزی است که فورستر در کتاب **جنبه‌های رمان** توضیح می‌دهد. یعنی نقل وقایع به نحوی که دارای کشش باشد... بنابراین من با خرافاتی که در مورد تکامل سینما و حرکتش به‌طرف سینمای ضد قصه یا بی‌قصه متداول است مخالفم و فکر نمی‌کنم که سینما بدون قصه بتواند روی پای خودش بایستد...

● اسفندیاری:

این نظر که قصه، جانمایهٔ اصلی هرفیلمنامه‌ای است، مورد قبول من هم هست و سینمای بدون قصه را به نوعی موجود نمی‌دانم. اما قصه چیست؟ آن معنایی که من از قصه در ذهن دارم یك معنای بسیار بسیط است. به نظر من قصه در حداقل ممکن سیری است از حالی به حالی دیگر. چون جز این نیست که هنرمند دراثر هنری نوشتاری می‌خواهد یك

● وظیفهٔ هنرمند است که برمخاطب خود تأثیر بگذارد و اگر مخاطب ادعا کرد، حس و حال مورد نظر هنرمند را دریافت نکرده است، هنرمند باید شکست خود را بپذیرد.

سیر و یك دگرگونی و از حالی به حالی رفتن را که خود آزموده است به مخاطبش منتقل کند. اگر ما این حداقل لازم را که سیر باشد نپذیریم، فکر نمی‌کنم اصلاً بشود محتوایی را بیان کرد. بنابراین من به سینمای بدون قصه و فراقصه معتقد نیستم. حرف دیگرم این است که بیماری بزرگ و آفت رهروان آموزش سینما، خصوصاً دانشجویان را چه در جاهای کاملاً آکادمیك، چه در جاهای آزاد، همین قضیهٔ گرایش به فراقصه و به اصطلاح حرف جدید زدن می‌دانم. این آفت البته محدود به دانشجویان این رشته نیست بلکه اساساً نوعی آفت ادبیات و هنر جدید در سطح دنیاست و به اعتقاد من ریشهٔ آن هم در گرایش به فرمالیسم است. وقتی به نحوهٔ بیان اصالت داده شود، همهٔ تلاش روی فرم تمرکز پیدا می‌کند و دیگر از اینکه چه قرار است گفته شود، غفلت می‌شود. به این موضوع بیش از آنکه واقعاً اصیل باشد باید به عنوان یك پدیدهٔ عارضه‌ای نگاه کرد. چون قدم اول در هررشتهٔ هنری این است که دانشجو ابتدا به اصول شناخته شده مسلط شود و تجربه کند بعد از آن کوشش خود را برای کشف راههای جدید بکار ببرد.

بنابراین حرفهایم را اینطور خلاصه می‌کنم که وجود قصه در حداقل معنایش را در سینما ضروری می‌دانم و گرایش به ضد قصه را ناشی از یك تب کاذب فرمالیستی می‌بینم.

■ آیا فیلمنامه به عنوان یك اثر مستقل و جدا از آنچه قرار است برپرده مشاهده شود می‌تواند وجود داشته باشد؟

● افخمی:

بعضی فیلمنامه‌ها به تنهایی و جدا از فیلم قابل خواندن هستند و ممکن است که تا حد یك قصه هم باعث تلذّذ مخاطب بشوند. برای نمونه همین فیلم «چقدر درهٔ من سبز بود» را می‌شود اسم برد که فکر می‌کنم با خواندن فیلمنامه‌اش بشود تصوری از آنچه در فیلم بوجود آمده، بدست آورد. اما بسیاری از فیلمنامه‌ها اینطور نیستند. هاوکز گفته است که وقتی فیلمنامه را خیلی آسان می‌خوانید و راحت پیش می‌روید باید در این که فیلم خوبی از آن ساخته شود شك کنید و در مقابل فیلمنامه‌هایی را که فهمیدن آنها احتیاج به فعالیت زیاد ذهن و قدرت تصور خاص دارد باید سینمایی‌تر به حساب آورد. البته این نوع فیلمنامه‌ها خطر این را دارند که فهمیده نشوند. چون خواندن فیلمنامه در سطح حرفه‌ای، برخلاف آنچه ممکن است تصور کنید خیلی سرسری اتفاق می‌افتد. در سینمای امروز برخلاف دههٔ چهل و پنجاه هالیوود، فیلمنامهٔ بیشتر فیلمهایی که مؤثر و موفق‌اند همین حالت را دارد. یعنی داستانشان را نمی‌شود از طریق دیالوگها دنبال کرد. شاید اینها حاصل پیشرفت فن سناریونویسی است. به هرحال خوب بودن فیلمنامه مهم است، اینکه خیلی سینمایی نوشته شده باشد یا به عنوان یك اثر ادبی قابل مطالعه باشد، اصالتاً ارزشی به آن نمی‌دهد.

● اسفندیاری:

من طی ده سالی که فیلمنامه‌های ارائه شده به بنیاد فارابی را مطالعه کرده‌ام، با دو نوع فیلمنامه برخورد داشته‌ام، یکی فیلمنامه‌های ادبیاتی که عموماً هم چاپ شده، مثل بیشتر فیلمنامه‌های آقای بیضایی که بسیار ادبیاتی و دور از سینماست و نوع دیگر فیلمنامه‌هایی که متأسفانه چاپ نشده است، مثل فیلمنامهٔ ناخدا خورشید نوشتهٔ آقای تقوایی که دو ویژگی بسیار جالب داشت. یکی اینکه خیلی سینمایی بود و دیگر اینکه چیزی نزدیك به دکوپاژ در نوشته وجود داشت. نه به معنی اینکه آقای تقوایی دکوپاژ کرده باشد و اصطلاحاتی را که موقع خواندن عذاب‌آورند، آورده باشد، بلکه جمله‌ها براساس دکوپاژی که او در ذهن داشت نوشته شده بودند. متن فیلمنامه هم بسیار روان و قابل فهم بود و بطور کلی نمی‌شد آنرا از ارزشهای ادبی خالی دانست.

■ در ادبیات و هنر مدرن، اتمسفری تعبیربرانگیز آفریده می‌شود که مخاطب می‌تواند با مشاهده و مشارکت در آن به تعبیر خاص خود برسد. با توجه به اشاره‌ای که به ارتباط خاص سینما و ادبیات داشتید، نظرتان در این‌باره چیست؟

● افخمی:

اولین و مهمترین هدف آثار هنری، القای وضعیت عاطفی هنرمند به مخاطب است. اگر مسئلهٔ هنر مدرن این است که از چنین هدفی دست برداشته و خیال دارد با مخاطب یك نوع حاصل ذهنی را درمیان بگذارد و هرکسی به هرنحو که خودش میل دارد آن حاصل را بسازد و به تعبیری کاملاً متفاوت با مخاطبین دیگر و احتمالاً به تعبیری متفاوت با تعبیر هنرمند برسد، این به نظر من آن نوع فعالیتی که بعنوان هنر می‌شناسم نیست و جزئی از جنبه‌های نظری انحطاطی است که بطور کلی هنر مدرن دچارش شده است.

● اسفندیاری:

من فکر نمی‌کنم این موضوع که هرانسانی از هراثری برداشت خاصی می‌کند بتواند منشأ گونه‌ای هنر باشد. این اتفاقاتی که در ادبیات جدید می‌افتد و این تعابیری که واقعاً بازی با الفاظ است و نمی‌شود فهمید ریشه در فرمالیسم و خالی شدن از محتوا دارد. در رد فرمالیسم به تعبیر زیبایی از آرنهایم استناد می‌کنم که در کتاب **فیلم به‌عنوان هنر** می‌گوید: فرم برای فرم، صخره‌ای است که بسیاری از فیلمسازان کشتی برآن شکسته‌اند.

■ تفاوتهای اساسی بین قصه در فیلمنامه و ادبیات چیست؟

● افخمی:

همانطور که می‌دانید در ادبیات توصیف احوال ذهنی و درونی و وضعیت‌هایی که مابه‌ازای عینی نمی‌توانند داشته باشند خیلی متداول و امکان‌پذیر است. اما در سینما توصیف وضعیت‌های ذهنی باید

شکل عینی پیدا کند. یعنی یا باید شخصیت‌های فیلم با تعبیرات کلامی وضعیت ذهنی‌شان را توضیح بدهند، یا برای وضعیت‌های ذهنی معادلهای تصویری ساخته شود. این معادل‌سازی در سینما خیلی مشکل است و فیلمساز باید برنوعی از بیان تصویری وضعیت‌های ذهنی توانا باشد تا بتواند بیننده را به دنیای ذهنیات و اوهام بکشاند و در واقع به کیفیتهای داستان ادبی نزدیک کند.

● اسفندیاری:

درست است که در سینما تکیه برتصویر است اما یک تصویر همیشه محدود در خودش نیست. مخصوصاً اگر این تصویر در کنار تصاویر دیگر و با نوع خاصی از حرکت، زاویه، نور و صدا دیده بشود. چه بسا مجموعهٔ اینها حالی را ایجاد بکند که آن معنای فراتصویری و آن معنای مُثلی، صور خیالی و تجریدی را به‌نوعی بتواند القاء بکند. من شخصاً سینمایی را مطلوب می‌دانم که بتواند به شعر و آن حال و تأثیرگذاری که در شعر هست نزدیک بشود. و این البته به‌معنی نفی قصه نیست. چون به اعتقاد من آن سیر در شعر هم هست. مطلب دیگر مسئله تصویر کردن ذهنیات بشر است. تلاشهایی که در این زمینه شده روشها و ژانرهای مختلف هنری را بوجود آورده است. مثلاً در داستان‌نویسی، جریان سیال ذهن از این حقیقت که بشر در آن واحد ذهنش به خیلی جاها پر می‌کشد ناشی شده است. در سینما وقتی قرار است این ذهنیت‌ها تصویر بشوند، زمانی را باید صرف کرد که هرگز به برق‌آسایی زمانی که در واقعیت ذهنی شخصیت می‌گذرد نیست. سینما هنوز نتوانسته است به اینجا برسد به همین دلیل وقتی به این حیطه وارد می‌شود به جای اینکه ایجاد نزدیکی به واقعیت بکند، ایجاد آشفتگی می‌کند.

این نکته‌ای است که به آن توجه کافی نشده و در حقیقت بسیاری از مدرن‌بازی‌ها و گرایش‌های فرمالیستی از همینجا ناشی می‌شود.

● افخمی:

بخشی از وجود ما در جایی است که بهرحال جز هستی شناخته شده نیست و چون قدرت درک ذهن در این محدودهٔ کمیت‌پذیر قرار نمی‌گیرد، کشش آن بیشتر از تمام وسایل عینی است که ممکن است بتوانند وضعیت ذهنی را منعکس کنند یا شکل بیرونی به آن بدهند. حتی زبان که ظاهراً باید بیشتر از هرچیز دیگری در اختیار انسان باشد، کششی همپای ذهن ندارد.

در آثار هنری مسئلهٔ ریتم و تایمینگ کاملاً به ظرفیت ذهن مخاطب مربوط است و به همین خاطر تاریخ هنر از یک نظر می‌تواند اینطور توضیح داده شود که آثار هنری بطرف موجز، فشرده و سریع شدن پیش می‌روند. البته نه به این دلیل که ریتم تند هیجان‌انگیزتر است و تماشاچی را بیشتر سرگرم می‌کند، بلکه بدلیل نزدیک شدن به ظرفیت ذهن مخاطب این اتفاق می‌افتد و شاید بشود گفت چون این ظرفیت نامحدود است، هیچوقت نمی‌توان به آن حد رسید.

■ با توجه به صحبت‌هایی که پیرامون نسبتهای ادبیات و سینما شد، این نسبتها تا چه حد می‌توانند تاثیر متقابل داشته باشند؟ بعنوان نمونه شرح صحنهٔ قتل در حمام از فیلم روح در فیلمنامه چیزی جز این نخواهد بود که فردی وارد حمام می‌شود و زنی را به قتل می‌رساند. اما این دستمایه در فیلم به شکلی بیان می‌شود که هیچ نوع نسبت مشترکی با ادبیات ندارد. این تناقض را چگونه می‌شود حل کرد؟

● افخمی:

تناقضی وجود ندارد. این صحنه از فیلم روح نه تنها در فیلمنامه ساده نوشته می‌شود، بلکه در خود فیلم هم زیاد پیچیده برگزار نشده است. البته این صحنه خوب ساخته شده است؛ اما به نظر من تأثیرش به چهل دقیقه حوادث قبلی متکی است. یعنی فیلمنامه به نحوی نوشته شده که نوعی آمادگی ذهنی یا ناآمادگی ذهنی در تماشاچی بوجود می‌آورد و باعث می‌شود صحنهٔ قتل در حمام بسیار تکاندهنده باشد. به هرحال اگر منظور شما از تناقض این است که صحنهٔ مورد نظر در عین اینکه مفهوم ادبی ساده‌ای دارد اما به کیفیتهایی دست پیدا کرده‌است که‌کیفیتهای ذهنی‌محسوب می‌شوند، باید گفت بله، این خاصیت در این صحنه از فیلم وجود دارد. یعنی کیفیت صحنه کاملاً ذهنی است و مثل یک خواب می‌ماند. اما از جهت دیگر مجموعه‌ای از تصویرهای سینمایی است و طبیعی است که در موقع نوشتن فیلمنامه چیز زیادی درباره‌اش نشود نوشت، اگر هم نوشته شود در واقع تأثیر خود تصویر را ندارد.

■ اگر هنرمند را در مرتبه‌ای «بالاتر» از دیگران فرض کنیم آیا نباید کسانی که مخاطب اثر هستند یا کسانی که برکار هنرمند نظارت می‌کنند در سطح او قرار بگیرند؟

● اسفندیاری:

مخاطب می‌تواند در سطح هنرمند نباشد اما کسی که بررسی‌کننده و قاضی است باید به این برتری رسیده باشد و اگر نرسیده است نباید قضاوت کند.

● افخمی:

به نظر من تنها هیچ مخاطبی بلکه هیچ قضاوت‌کننده‌ای حتی در حد بررسی و تصویب فیلمنامه موظف نیست که در احوال هنرمند شریک باشد، چون این هنرمند است که فعالیت می‌کند و مخاطب در وضعیت انفعالی و در حال دریافت است. وظیفهٔ هنرمند است که برمخاطب خود تأثیر بگذارد و اگر مخاطب ادعا کرد که حس و حال مورد نظر هنرمند را دریافت نکرده است، هنرمند باید فوراً شکست خود را بپذیرد نه اینکه به توجیهات خاصی از این قبیل متوسل شود که من در احوال خاصی هستم و شما باید در این احوال باشید تا بتوانیم با هم ارتباط برقرار کنیم و من بتوانم روی شما تأثیر بگذارم. اساساً این نوع استدلال غلط

● نظارت به معنای شناخته شده‌اش، زیاد نمی‌تواند برای خود تضمین ایجاد کند؛ مگر آنکه هدف نظارت هدفی فرهنگی باشد، نه یک هدف محدود ایدئولوژیک.

است. چون در این شکل از استدلال، اثر ابطال‌ناپذیر می‌شود. یعنی در هیچ موردی حتی اگر خود فیلمنامه یا اثر بد باشد هیچ راهی نمی‌شود پیدا کرد که هنرمند این را بپذیرد.

■ آنچه در سینمای ایران می‌گذرد نشان می‌دهد که مخالفت آقایان تنها با حرکت‌های تازه‌ای که فراتر از قصه می‌روند نیست، بلکه با سینمایی است که به نوعی وابسته به قصه هم هست اما دارای محتوایی است که با چارچوبهای تنگ سیستم نظارت و ایدئولوژی حاکم نمی‌خوانند. تاریخ سینما از این نمونه‌ها بسیار به خود دیده است و هنرمند همواره از این دیوارها فراتر رفته و نگذاشته است هنرش به ارتجاع کشیده شود. با این وصف آیا اساساً بهتر نیست که ناظران، ذهنیتهای خود را به سینما تحمیل نکنند؟

● اسفندیاری:

من هم این را قبول دارم که نظارت به معنای شناخته‌شده‌اش، زیاد نمی‌تواند برای خود تضمینی ایجاد بکند. مگر آنکه هدف نظارت یك هدف فرهنگی باشد، نه هدف محدود ایدئولوژیك. یعنی بخواهد راهی یا امکانات و وسایلی را برای رشد اذهان در جهات خاصی فراهم بکند. در طول این سالها تعبیر ما از وظیفه‌ای که داشته‌ایم در این سه کلمه خلاصه می‌شده است: هدایت، حمایت و نظارت.

نظارت همان باید و نبایدهاست. ولی در بخش هدایت و حمایت این بحث‌ها نیست. ما همواره از اعمال نظر شخصی و اعمال سلیقه پرهیز کرده‌ایم و سعی ما براین بوده که ژانرهای مختلف سینمایی حتی از نظر فرمی حضور داشته باشند. در مواردی هم که دعوای محتوایی وجود داشته است، اصرار براین بوده که در فیلم، نظر فیلمساز حاکم باشد نه نظر رسمی حکومت. الآن اگر فیلم‌های ایرانی را نگاه بکنید به شکل وسیع دیدگاههای گوناگون حتی از نظر فلسفی خواهید یافت و من فکر می‌کنم اعتقاد به این موضوع که ناظران ذهنیت خود را به سینما تحمیل می‌کنند، قدری بی‌انصافی است.

● افخمی:

من از آن کسانی هستم که اعتقاد دارم نظارت برفیلمنامه‌نویسی نباید وجود داشته باشد. چون مرحله‌ای است که بیشتر دردسر درست می‌کند و حتی برای خود نظارت‌کننده کمتر نتیجه می‌دهد. شاید فکر کنید وقتی من این حرف را می‌زنم یك فضای بسیار آزاد و راحت از هرگرفت و گیری را وعده می‌دهم. اما اینطور نیست. به محض اینکه این نوع نظارتها برداشته شود، فیلمنامه‌نویسان فردا با تهیه‌کنندگانی مواجه خواهند شد که از سینما درکی جز اینکه چه مقدار پول می‌تواند در جیبشان بریزد ندارند و اینجا حیطه‌ای است که قبولاندن یك فیلمنامه بعنوان اثری که ارزش ساخته شدن را دارد بسیار توهین‌آمیزتر و تحقیرآمیزتر از وضعیت فعلی خواهد بود. در نتیجه این تصور را کنار بگذارید که در صورت برداشته شدن نظارت دولتی کارتان آسان‌تر می‌شود.

■ نظرتان دربارهٔ تیپ و کاراکتر چیست؟

● افخمی:

تعریف من از کاراکتر همان تعریفی است که فورستر در کتاب **جنبه‌های رمان** داده است. کاراکتر آن نوع شخص داستانی است که عمل حیرت انگیزی انجام می‌دهدو این عمل به نظر موجه می‌آید. اما تیپ شخصی است که عمل حیرت‌انگیزی انجام نمی‌دهد و کاری از او سر نمی‌زند که انتظارش را نداشته باشیم. مثلاً به قول فورستر «پدر مهربان» که همهٔ کارهای او در حیطهٔ مهربانی نسبت به فرزندانش است. حال اگر تیپی در جایی از داستان عملی انجام داد که از او انتظار نمی‌رفت و در وهلهٔ اول حیرت ایجاد کرد اما بعد معلوم شد که زمینه‌های این عمل در او وجود داشته است و دیوانه‌وار نبوده، این دیگر تیپ نیست و تبدیل به شخصیت شده است. ساختن شخصیت یا کاراکتر به مفهوم واقعی‌اش نه کار آسانی است و نه همیشه لازم است. یعنی در بسیاری از فیلمها تمام اشخاص داستانی تیپ هستند و تا پایان هم‌تیپ باقی می‌مانند و فیلم هم ارزشهای خود را داراست.

■ چه ویژگیهایی یك طرح را شایستهٔ فیلمنامه شدن می‌کند؟

● افخمی:

ویژگیهای تجارتی را می‌شود مشخص کرد اما ویژگیهای هنری را نمی‌شود. چون من کاملاً به لحاظ حسی عکس‌العمل نشان می‌دهم و وقتی مطمئن باشم با موضوع آنقدر درگیری ذهنی و احساسی دارم که حاضرم بخشی از زندگی‌ام را صرف کار عذاب‌آور فیلمساز بکنم؛ آنوقت آن طرح برای من ارزش فیلمنامه شدن را دارد. هیچوقت هم از خودم نمی‌پرسم که به چه علت احساس علاقه می‌کنم چون اساساً فکر نمی‌کنم کار هنری را بشود به سطح توصیف و توضیح کامل کشاند.

■ اینطور حس می‌شود که مشکل فیلمنامه‌نویسی در ایران اولاً به خاطر عدم شناخت نویسندگان است و در درجهٔ دوم که اساسی‌تر هم هست به خاطر درهم‌ریختگی و آشوب فکری جامعهٔ ماست که فاقد یك روند مشخص و دقیق فکری است. لطفاً پیرامون این مطلب توضیحاتی بفرمایید:

● اسفندیاری:

بله. یکی از دلایل ضعف فیلمنامه‌نویسی، عدم تحقیق و دقت و شناخت روی جامعه، فرهنگ و اینطور چیزهاست. این عدم شناخت در پیشینهٔ سینمای ایران ریشه دارد و اینکه فیلمنامه جدی گرفته نمی‌شده است. در این بین ضعف ادبیات داستانی هم به نوعی تأثیر منفی روی فیلمنامه‌نویسی گذاشته است. و به هرحال چاره‌ای نیست جز این که دربارهٔ فیلمنامه بحث‌های جدی بشود. اما دربارهٔ قسمت دوم سؤال من با شما هم‌عقیده نیستم. چون آشفتگی فکری اگر در جامعه ما هست، در جوامع دیگر دنیا هم هست. شما کجا را می‌توانید اسم ببرید که یك فکر منظم و منسجم حاکم باشد؟ البته ما از ابتدای انقلاب تا بحال درگیر یك گذار بسیار ملتهب بوده‌ایم و این التهابات شدید سیاسی، اعتقادی، اقتصادی و... روی هنرمند تأثیر مستقیم گذاشته‌اند و آثارش را دیده‌اید. این وضع به نظر من طبیعی است و بالاخره به یك جای روشن خواهد رسید.

●