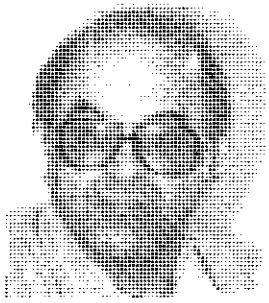
گفت‌وگو با فریدون جیرانی

سینمای حرفه‌ای روی فکرهای نو سرمایه‌گذاری نمی‌کند



فریدون جیرانی با نوشتن فیلم‌نامه «آفتاب نشین‌ها» برای مهدی صباغزاده کار فیلم‌نامه نویسی را آغاز کرد و هم‌اکنون یکی از حرفه‌ای‌ترین فیلم‌نامه‌نویسان سینمای ایران است. وی علاوه بر تدریس فیلم‌نامه نویسی، به طور مرتب در سلسله برنامه‌های شب‌فیلم‌نامهٔ حوزه هنری به تحلیل و تفسیر فیلم‌نامه نویسی در تاریخ سینمای ایران می‌پردازد.

■ **آقای جیرانی! به‌عنوان اولین سؤال می‌خواستم بپرسم که آیا شما از الگوی خاصی در فیلم‌نامه‌نویسی پیروی می‌کنید؟**

● من فکر می‌کنم برای شروع این بحث بهتر است واژهٔ الگو را تعریف کنیم. ببینید ما یک سری قواعد فیلم‌نامه نویسی داریم که این همان قواعد کلی درام نویسی است. یعنی این که هر فیلم‌نامه‌نویسی باید به این قواعد تسلط و شناخت کافی داشته باشد. حالا این که چقدر در استفاده از این قواعد موفق است برمی‌گردد به قصه، ایده و مهارت خودش در استفاده از این قواعد، این قواعد و به‌قول شما الگو یک چیز رایج است. این‌که فیلم‌نامه در پردهٔ اول باید شروع شود و مخاطب بفهمد که موقعیت نمایشی قصه چیست؟ در وسط پردهٔ سوم باید تحول اول قصه اتفاق بیفتد. در تنهٔ قصه باید تقابل و کشمکش داستان باشد، در دقیقه‌های هشتادونود باید تحول دوم قصه صورت بگیرد و فصل پایانی هم باید داشته باشیم. این منحنی کلی درام نویسی است. حالا ممکن است من به عنوان نویسنده نتوانم از این قواعد به خوبی در کارم استفاده کنم، این دیگر به مهارت من برمی گردد. اگر منظورتان از واژهٔ الگو این قواعد است، باید بگویم که من اتفاقاً از آدم‌هایی هستم که به شدت به قواعد فیلم‌نامه‌نویسی متکی‌ام و همیشه هم بر طبق همین قواعد فیلم‌نامه نوشته‌ام.

من وقتی می‌خواهم فیلم‌نامه بنویسم، اول مضمون قصه و حرفی که می‌خواهم بزنم را به طور خلاصه می‌نویسم، بر طبق این مضمون موضوع قصه‌ام را در پنج خط می‌نویسم، بعد شخصیت اصلی داستانم را انتخاب می‌کنم، پس از آن به پایان قصه‌ام فکر می‌کنم. چون من بر این اعتقادم که وقتی پایان قصه‌ام را دارم، می‌توانم بدنه و کشمکش قصه را بر مبنای آن نقطهٔ پایانی طراحی کنم. البته تا به حال اتفاق افتاده که من بر اساس پایانی که از ابتدا فکر کرده‌ام، جلو بروم ولی در جایی به این نتیجه رسیده باشم که، این پایان باید تغییر کند و بخشی از بدنهٔ قصه را بر پایهٔ این پایان جدید تغییر دهم. این هیچ ایرادی ندارد ولی من اول فکر می‌کنم که سرنوشت قهرمان قصه‌ام چه می‌شود و با این آگاهی‌ها و اطلاعات جلو می‌روم. این‌ها قواعدوبه قول شما الگوهای درام نویسی است که هر نویسنده‌ای باید رعایت کند.

■ **شما معمولاً سوژه فیلم‌نامه‌هایتان را از کجا می‌آورید؟ و از زمان پیدا کردن سوژه تا هنگام نوشتن فیلم‌نامه چه مراحلی را طی می‌کنید؟**

● من معمولاً سوژه‌هایم را به چند شکل پیدا می‌کنم. اول این‌که فیلم‌نامه‌نویس به شخصیتی علاقه‌مند است و می‌خواهد بر اساس این شخصیت داستانش را بنویسد. مثل فیلم **نرگس** که در آن‌جا من خیلی علاقه‌مند بودم فیلم‌نامه‌ای در مورد زنان بزه‌کار بنویسم. هیچ قصه‌ای هم نداشتم. صحبت من با خانم **بنی‌اعتماد** این بود که بیائیم در مورد زنان بزه‌کار قصه بنویسیم و ایشان هم از این موضوع خیلی استقبال کردند، حتی فکرهایی هم کردیم که متأسفانه هیچ‌کدام به نتیجه نرسید. بعد تصمیم گرفتیم که در مورد زنان کارگر قصه بنویسیم. حتی به وزارت کار رفتیم و تحقیقاتی هم انجام شد، در طی این تحقیقات دوباره به نتیجهٔ اول زنان بزه‌کار رسیدیم.

شکل دوم این است که فیلم‌نامه نویس به حادثه یا ماجرای

واقعی‌ای برمی‌خورد که این اتفاق به نظرش جالب می‌آید و ساختار قصه‌اش را بر مبنای آن حادثه و اتفاق بنا می‌کند.

غیر از این گاهی اوقات است که یک نفر ایده و داستانی را پیشنهاد می‌کند و من بر مبنای آن ایدهٔ پیشنهادی فکر می‌کنم. بعضی وقت‌ها هم مثلاً به یک فیلم یا یک داستان خارجی برمی‌خورم که می‌بینم این داستان قابلیت تبدیل شدن به یک فیلم‌نامهٔ خوب را داراست و روی آن قصه کار می‌کنم.

خود من معمولاً به این شکل فیلم‌نامه می‌نویسم. خوب بعد از این مرحله اگر احتیاج به تحقیق داشته باشم مسلماً تحقیق می‌کنم. مثلاً موقعی که می‌خواستم در مورد زنان بزه‌کار قصه بنویسم، یک روز به ادارهٔ منکرات نیروی انتظامی می‌رفتم و یک روز کامل با این جور افراد صحبت می‌کردم یا مثلاً در مورد قرمز جرقهٔ اولیه‌اش از یک داستان واقعی بود که در خوی اتفاق افتاده بود و من آن را در روزنامه ایران خواندم. این‌که شوهری همسرش را دوازده روز تمام در یک زیرزمین شکنجه داده بود برای این که اعتراف نامه‌ای از او بگیرد مبنی بر این که زن با مردهای دیگر ارتباط داشته و به شوهرش خیانت می‌کرده است. هیچ‌کس هم خبردار نشده! وقتی زن به حالت اغماء رفته، شوهر او را به بیمارستان آورده و خودش فرار کرده بود، زن قبل از مرگش ماجرا را برای پرسنل بیمارستان تعریف می‌کند و می‌میرد. این اتفاق مرا خیلی جذب کرد،قبل از مرحله هم بر اساس همان الگویی که گفتم فیلم‌نامه را نوشتم.

■ شما برای خلق شخصیت چه مراحلی را طی می‌کنید؟

● من به عنوان یک فیلم‌نامه‌نویس معتقد به شخصیت‌های واقعی و باورپذیر هستم. اما این را به تجربه دریافتم که وقتی شخصیتی واقعی را به سینما می‌آورم باید خصوصیات نمایشی برایش در نظر بگیرم. امکان دارد که یک شخصیت واقعی وقتی خصوصیات دراماتیک پیدا می‌کند، کارهایی را انجام دهد که ممکن است در دنیای واقعی انجام ندهد، هنر فیلم‌نامه نویس این است که بتواند اعمالی را باورپذیر کند که شخصیت‌هایش در واقعیت انجام نمی‌دهند، اما در قصهٔ او انجام می‌دهند. من در واقع وقتی می‌خواهم شخصیتی را نمایشی کنم، مجبورم که ازیک سری مسایل واقعی و ملموس عدول کنم و به آن‌ها شکل نمایشی‌تر بدهم.

■ بقیه مراحلی که برای خلق شخصیت طی می‌کنید چیست؟

● بعد از این که نوع شخصیت برایم مشخص شد، به ضرورت تحقیق می‌کنم. به هر حال ما وقتی یک شخصیتی را در داستان می‌آوریم، به دنبال نمونه‌های واقعی‌اش می‌گردیم و از آن‌ها الگو می‌گیریم. مثلاً من اگر در قرمز یک شخصیت پرستار بیمارستان را می‌آورم، طبیعتاً یک مقدار از تجربیات همسرم که قبلاً مدتی پرستار بیمارستان بوده، استفاده می‌کنم. معمولاً همهٔ

● معمولاً همهٔ فیلم‌نامه‌نویسان از جمله من سعی می‌کنیم که از اطلاعات و شناخت‌هایی که در مدت زندگی‌مان نسبت به آدم‌ها پیدا کرده‌ایم، استفاده کنیم.

● اگر تماشاگر با شخصیت اول قصه‌ای هم‌ذات‌پنداری نکند آن قصه موفق نیست.

● سینمای ایران روی ابتکارات و تفکرات تازه ریسک نمی‌کند. سینمای ایران همیشه روی آدم‌ها و موضوعات امتحان شده و جواب پس داده، سرمایه‌گذاری می‌کند.

● هر آدم متوسطی می‌تواند ذهن داستان‌پرداز داشته باشد، به شرط آن که خودش را تربیت کند.

این من داشتم در مورد مردان روانی‌ای که آزادنه در جامعه زندگی می‌کنند مطالعه می‌کردم. جنایت‌هایی را من از داخل روزنامه درآوردم که مربوط به این مردان روان‌پریش می‌شد. از تلفیق این نمونه‌ها من به طرحی رسیدم در رابطه با زنانی که گرفتار مردان روانی هستند و قانون هم نمی‌تواند به سرعت مشکلاتشان را حل کند. بر پایهٔ همین مباحث من تصمیم گرفتم که فیلم‌نامهٔ قرمز را بنویسم، بعد یک سری اتفاقات در قصهٔ واقعی وجود داشت که به دلیل معذورات نمی‌شد به آن‌ها پرداخت. برای همین قصه را از یک خانوادهٔ کم درآمد شهرستانی مثل خودی آوردم، در یک خانوادهٔ نسبتاً مرفه تهرانی و بر مبنای شخصیت هدف‌مند زنی که گرفتار یک مرد روانی است و دایم برای طلاق مراجعه می‌کند، قصه را نوشتم. در انتها هم در قصهٔ واقعی تغییراتی دادم، یعنی در قصهٔ واقعی زن در پایان می‌میرد ولی در قصهٔ من زن نمی‌میرد، بعداز این

فیلم‌نامه‌نویسان از جمله من سعی می‌کنیم که از اطلاعات و شناخت‌هایی که در مدت زندگی‌مان نسبت به آدم‌ها پیدا کردیم، استفاده کنیم و بدون این شناخت‌ها، هویت و شخصیتی را انتخاب نمی‌کنیم، بعداً سعی می‌کنم که این اطلاعات و داده‌هایم را بر اساس روابط حرفه‌ای‌ام کامل کنم. یعنی من یک ماده خامی از یک شخصیت به صورت تجربی دارم و حالا وقتی می‌خواهم در مورد این شخصیت فیلم‌نامه بنویسم، سعی می‌کنم که این اطلاعات را کامل کنم و برای همین خواه ناخواه یک مسیر تحقیقاتی را طی می‌کنم.

یک سری چیزهای دیگر هم هست که شرح حال و خصوصیات فردی و شخصی آدم‌های قصه است. که این بخش مربوط به تخیل من بر اساس قهرمان قصه می‌شود. مثلاً من وقتی در مورد شخصیتم فکر می‌کنم،از خودم سؤال می‌کنم که این آدم

قرمز

چه خصوصیات شخصیتی‌ای باید داشته باشد؟ آیا این شخصیت منزوی است؟ آیا آدم فعالی است؟ آیا آدم خلاقی است؟ و... این درونیات دیگر ربطی به تحقیق ندارد، این‌ها مربوط به تخیل من بر اساس قهرمانی است که طراحی کرده‌ام. این‌ها را که شکل دادم شروع می‌کنم به نوشتن شخصیت‌هایم.

■ **یکی از نکاتی که باعث جذابیت در قصه می‌شود این است، که مخاطب با شخصیت‌های قصه ارتباط عاطفی برقرار کند. این ارتباط میان مخاطب و شخصیت‌های داستان چگونه ایجاد می‌شود؟**

● در فیلم‌نامه‌نویسی یک بحث وجود دارد و آن هم «هم‌ذات پنداری» میان شخصیت‌های اصلی داستان و مخاطب است. اصلاً اگر تماشاگر با شخصیت اصلی قصه‌ای هم‌ذات پنداری نکند، آن قصه موفق نیست. بنابراین یکی از نکاتی که در خلق شخصیت من به آن توجه می‌کنم این است که شخصیت‌هایم دست به کاری نزنند که به این حس هم‌ذات پنداری خدشه وارد شود. اما این به معنای این نیست که شخصیت از ابتدا خیلی آدم صحیح، سالم، درست و خیلی اصول‌گرایی باشد. مردم با یک دزد و یک قاتل بانگاه درست فیلم‌نامه‌نویس هم‌ذات پنداری می‌کنند. سینمای جدید در دههٔ اخیر دیگر این مرز بندی آدم خوب و آدم بد را به هم ریخته است، یعنی من معتقدم که نسل جدید دیگر آن مرزبندی گذشته را ندارد. بنابراین وقتی می‌گوئیم شخصیت ـ و تیپ نمی‌گوئیم ـ دیگر منظورمان آن قهرمان سالم و شکست‌ناپذیر سینما نیست که همه کارهایش درست باشد. امکان دارد کارهای اشتباه زیادی هم مرتکب شود، اما وقتی می‌خواهیم این را در فیلم‌نامه پیاده کنیم و شخصیت ما دست به جنایتی می‌زند باید انگیزه‌اش برای تماشاگر قابل درک و ملموس باشد تابتواند با آن ارتباط برقرار کند. ما می‌توانیم یک جانی را قهرمان داستانمان بکنیم. این حس هم‌ذات پنداری از مواردی است که برایم خیلی اهمیت دارد. من معمولاً قصه‌ام را قبل از نوشتن برای آدم‌های مختلفی تعریف می‌کنم و عکس‌العمل‌های متفاوت آن‌ها را می‌سنجم. در عکس‌العمل‌های مختلف این آدم‌ها می‌فهمم که آیا توانسته‌ام شخصیت ملموس و قابل باوری خلق کنم و این حس هم‌ذات پنداری ایجاد شده یا نه؟ حالا اگر بخواهیم جمع‌بندی کنیم این را باید بگوییم که شخصیت‌های ما نباید در موقعیت‌هایی دست به اعمالی بزنند که آن اعمال از نظر تماشاگر منفی و آزار دهنده است و اگر هم قرار است یک چنین کاری کنند باید انگیزهٔ توجیهی این عمل را به درستی بیان کنند، تا تماشاگر این عمل و کار شخصیت را قبول کند.

■ **شما برای بناکردن فیلم‌نامه چه روشی دارید؟**

● این موضوع در فیلم‌نامه‌های مختلف برای من فرقی می‌کند. یک وقت است که فیلم‌نامهٔ من بر اساس شخصیت بنا شده، در این حالت با شخصیت خودم را رها می‌کنم و جلو می‌روم. یعنی شخصیت و اعمالش برایم مهم است و حوداث قصه در درجهٔ بعدی اهمیت قرار دارند. در این روش پیش آمده که یک جایی شخصیتم گیر کند، در این حالت به عقب برمی‌گردم و نگاه می‌کنم که کجا شخصیتم اشتباه کرده که قصه گیر کرده است.

یک وقت دیگر است که من فیلم‌نامه را بر اساس یک ماجرا می‌نویسم. در این حالت برای ماجرا سیناپس می‌نویسم، اول یک سیناپس مختصر و وقتی تا انتهای داستان را سیناپس بندی کردم

و شکل قصه را بررسی کردم برمی‌گردم و از اول یک سیناپس کامل‌تر می‌نویسم. در این‌جا تحول‌ها و شکل کلی قصه مشخص می‌شوند وقتی این بخش انجام شد، ایرادات فیلم‌نامه را پیدا می‌کنم. یعنی این که مثلاً می‌فهمم ابتدای این داستان کش‌دار و خسته کننده است. البته احتمال دارد که وقتی قصه را به طور کامل نوشتم این سیناپسی که پیش‌بینی کرده بودم به هم بریزد ولی این وسط یک اتفاقی افتاده و آن، این که بر اساس این سیناپس بندی‌ها ذهن من روشن است و پیش زمینهٔ قبلی دارد.

■ **به نظر شما یک دیالوگ خوب چه خصوصیاتی دارد و این که شما برای نوشتن دیالوگ چه روشی دارید؟**

● من اعتقاد دارم که دیالوگ نویسی در سینما ظریف‌کاری است. یک دیالوگ خوب باید موضوع و اطلاعات را زیر پوستی بیان کند. موجز، مختصر و مفید باشد. من اصلاً به دیالوگ‌های طولانی در سینما اعتقاد ندارم. یعنی دوست ندارم که یک قهرمان مثل فیلم‌های **کیمیایی** یک فصل دیالوگ بگوید. شاید بعضی‌ها از این شکل گفت‌وگو خوششان بیاید، کما این که تماشاگر سینمای ایران از دیالوگ زیاد خوشش می‌آید و بیش‌تر شنیداری است تا تصویری. ولی من اعتقادم این است که این‌ها دیالوگ سینمایی نیست. البته منظور حرف من این نیست که دیالوگ‌ها نباید زیبا نوشته شوند، بلکه این جنس فیلم است که نوع دیالوگ را مشخص می‌کند. ولی من در کلیت به دیالوگ‌های کوتاه، کم و موجز اعتقاد دارم و بیش‌تر سعی می‌کنم تصویر حرف بزند تا دیالوگ و از گفت‌وگو به عنوان مکمل استفاده می‌کنم.

■ **یکی از مشکلاتی که بعضی از نویسندگان جوان با آن روبرو هستند، موانع روانی نوشتن است، که مهم‌ترین آن‌ها تنبلی است. شما چه توصیه‌ای برای این افراد دارید؟**

● من فکر می‌کنم که اکثر نویسندگان جوان ما کم کار نیستند، شاید حتی به دلیل این که موقع نوشتن زیاد سخت‌گیری نمی‌کنند از ما هم پرکارتر باشند. اما نکته‌ای که وجود دارد این است که ارتباطشان با سینمای حرفه‌ای درست برقرار نمی‌شود، یعنی مشکلی که در سینمای ایران وجود دارد کشف چهره‌های تازه است. سینمای ایران روی ابتکارات و تفکرات تازه ریسک نمی‌کند. سینمای ایران همیشه روی آدم‌ها و موضوعات امتحان شده و جواب پس داده سرمایه‌گذاری می‌کند. مثلاً آقای **توحیدی** یک فیلم‌نامهٔ طنز نوشته به نام مردعوضی که خیلی موفق و خوب است، خوب تهیه کننده بعد از این موفقیت سراغ آقای توحیدی می‌رود.

■ **خوب به غیر از این بحثی که شما مطرح کردید یک عده هستند که واقعاً کم کار و تنبل هستند، صحبت من در مورد این آدم‌هاست.**

● این آدم‌ها خودشان مشکل دارند و ربطی به دیگران ندارد. این جور موانع روانی در وجود خود نویسنده است. هنرجویی که در کلاس فیلم‌نامه‌نویسی موضوعی به او داده می‌شود و قرار است طی یک هفته فرصت روی آن موضوع کار کند، ولی یک صفحه

● من به عنوان یک فیلم‌نامه‌نویس معتقد به شخصیت‌های واقعی و باورپذیر هستم. اما این را به تجربه دریافته‌ام که وقتی شخصیتی واقعی را به سینما می‌آورم باید خصوصیات نمایشی برایش در نظر بگیرم.

مطلب نمی‌نویسد؛ حتی به خودش زحمت خواندن یک کتاب را نمی‌دهد، یک فیلم نمی‌بیند چگونه می‌خواهد فیلم‌نامه‌نویس شود؟! فیلم‌نامه‌نویسی که الهامی نیست!باید کتاب خواند، باید فیلم دید، باید نوشت و...

■ **شما خودتان هیچ‌وقت با تنبلی در نوشتن مواجه نشدید؟**

● چرا، برای من پیش آمده که مدتی اصلاً نتوانستم فیلم‌نامه بنویسم، یعنی شروع کردم به نوشتن و کمی که جلوتر رفتم، ذهنم دیگر کار نکرده، تنبلی در کار فیلم‌نامه‌نویس‌ها وجود دارد. من در حال حاضر شصت درصد فیلم‌نامه‌ای را نوشته‌ام و گیر کردم! یعنی این تلاش را می‌کنم و دچار تنبلی می‌شوم. ولی این حرف من با آن چیزی که شما می‌گویید فرق می‌کند، این تنبلی برای یک نویسندهٔ حرفه‌ای است،در صورتی که نویسنده‌های جوان باید مرتب کار بکنند، مهم نیست که خوب یا بد می‌نویسند. مهم این است که بنویسند. چون نشستن پشت میز و نوشتن، کار بسیار سختی است یعنی ظاهراً به نظر می‌رسد که ساده است، آن‌جاست که شما باید به خردت فشار بیاوری آن فشار یعنی زحمت و این زحمت پایه اولیهٔ خلاقیت است.

■ **چه توصیه‌ای برای جوانان علاقه‌مند به فیلم‌نامه‌نویسی دارید؟**

● مشکل عمدهٔ فیلم‌نامه نویسی ما این است که ذهن قصه‌گویی نداریم. سابقهٔ ادبیات نمایشی‌مان کم است. فیلم‌نامه‌نویسان ما اکثراً کم مطالعه می‌کنند. کم فیلم می‌بینند. اصلاً نمی‌دانند چگونه باید فیلم ببینند؟ روش فیلم دیدن خیلی مهم است. من همیشه به شاگردان جوانم گفتم که وقتی فیلم می‌بینید، سعی کنید داستانش را روی کاغذ پیاده کنید. کتاب که می‌خوانید، داستانش را برای خودتان از اول بنویسید، بعد از مدتی که این تمرین را انجام دادید، کم‌کم ذهن قصه‌گو پیدا می‌کنید و می‌توانید به راحتی موقعیت داستانی پیدا کنید. ذهن قصه‌گو هم یک امری اکتسابی است.

البته من کاری به نوابغ ندارم هر آدم متوسطی می‌تواند ذهن داستان‌پرداز داشته باشد، به شرط این که خودش را تربیت کند. نویسنده‌های جوان باید سعی کنند که با تمرین زیاد این ذهن قصه‌پرداز را برای خودشان ایجاد کنند.▣