فیلمنامه‌نویسی متفاوت

گسست موفق از قواعد

کِن دنسمَر و جِف راش

ترجمهٔ محمد شهبا

www.ketab.ir

انتشارات هرمس

این کتاب ترجمه‌ای است از:

Alternative Scriptwriting: Successfully Breaking the Rules
Ken Dancyger and Jeff Rush
Burlington, MA: Focal Press (an imprint of Elsevier), 2007
www.elsevier.com

انتشارات هرمس
تهران، خیابان ولی‌عصر، بالاتر از میدان ونک، بعد از برج نگار، شمارهٔ ۲۴۹۳ ـ تلفن: ۸۸۷۹۵۶۷۴
مجموعهٔ [illegible] فکر ـ هنر ۳۱

فیلمنامه‌نویسی متفاوت
گسست موفق از قواعد
کن دنسیگر و جف راش
ترجمهٔ محمد شهبا
طرح جلد: واحد گرافیک هرمس
چاپ اول: ۱۳۹۳
تیراژ: ۱۰۰۰ نسخه
لیتوگرافی، چاپ و [illegible]: چاپخانهٔ انتشارات سروش
حقوق محفوظ است.

سرشناسه:	دنسیگر، کن.
عنوان و نام پدیدآور:	فیلمنامه‌نویسی متف[illegible] موفق از قواعد/کن دنسیگر و جف راش؛ ترجمهٔ محمد شهبا.
مشخصات نشر:	تهران: هرمس، ۱۳۹۳.
مشخصات ظاهری:	دوازده + ۳۷۶ ص.
شابک:	978-964-363-795-8
وضعیت فهرست‌نویسی:	فیپا
یادداشت:	عنوان اصلی: Alternative Scriptwriting: Successfully Breaking the Rules, 4th ed, 2007.
موضوع:	فیلمنامه‌نویسی
موضوع:	فیلمنامه‌ها ـ فن
موضوع:	نویسندگی خلاق
شناسهٔ افزوده:	راش، جف
شناسهٔ افزوده:	Rush, Jeff
شناسهٔ افزوده:	شهبا، محمد، ۱۳۴۳ ـ ، مترجم
رده‌بندی کنگره:	الف ۱۳۹۰ ۹ف ۹د/PN۱۹۶۶
رده‌بندی دیویی:	۸۰۸/۲۳
شمارهٔ کتابشناسی ملی:	۲۶۴۴۵۲۴

www.ketab.ir

فهرست

یادداشت مترجم ..... هفت
مقدمه ..... نُه

فصل ۱: فراتر از قواعد ۱
فصل ۲: ساختار ۱۳
فصل ۳: نقد قالب سه‌پرده‌ای احیاگر ۲۵
فصل ۴: ضدساختار ۳۳
فصل ۵: تأمل بیشتر دربارهٔ ساختار سه‌پرده‌ای: چشم‌انداز بعد ۴۳
فصل ۶: روایت و ضدروایت: مقایسهٔ دو استیون (آثار اس... سپیل... و استیون سودربرگ) ۵۳
فصل ۷: کاربرد گونهٔ ۱ ..... ۶
فصل ۸: کاربرد گونهٔ ۲: ملودرام و فیلم مهیّج ۱۷
فصل ۹: نگارش برخلاف گونه ۱۰۷
فصل ۱۰: گونه‌های دیدگاه‌محور ۱۲۷
فصل ۱۱: فیلم غیرخطی ۱۳۹
فصل ۱۲: بازنگری در تقسیم‌بندی شخصیت فعال / منفعل ۱۴۹
فصل ۱۳: گسترش مرزهای همذات‌پنداری با شخصیت ۱۶۱
فصل ۱۴: شخصیت‌های اصلی و فرعی ۱۷۵
فصل ۱۵: زیرمتن، کنش، و شخصیت ۱۸۵
فصل ۱۶: برتری شخصیت بر کنش: فیلمنامهٔ غیرامریکایی ۱۹۷
فصل ۱۷: ظرافت‌ها و دلالت‌های قالب فیلمنامه ۲۱۱
فصل ۱۸: پویایی و دیگری ۲۲۷
فصل ۱۹: شخصیت، تاریخ، و سیاست ۲۴۳
فصل ۲۰: لحن: ناگزیری کنایه ۲۶۳
فصل ۲۱: دیدگاه دراماتیک / دیدگاه روایتی ۲۸۳
فصل ۲۲: فیلم‌های بلند دیجیتال ۲۹۱
فصل ۲۳: نگارش دیدگاه روایتی ۳۰۷
فصل ۲۴: بازنویسی ۳۱۵
فصل ۲۵: اقتباس از ادبیات معاصر ۳۲۳
فصل ۲۶: فیلمنامه‌نویسی شخصی: حاشیه ۳۳۵
فصل ۲۷: فیلمنامه‌نویسی شخصی: فراتر از حاشیه ۳۴۹

واژه‌نامه ۳۵۹
نمایه ۳۶۱

www.ketab.ir

یادداشت مترجم

در زمینهٔ آموزش فیلمنامه‌نویسی کتاب‌های پرشماری به فارسی نوشته یا ترجمه شده است. از میان همهٔ رشته‌های سینمایی، سهم کتاب‌های فیلمنامه‌نویسی بیش از بقیه است. بیشترین کتاب‌های آموزشی سینما به ترتیب به فیلمنامه‌نویسی، کارگردانی، تدوین، و فیلمبرداری اختصاص دارند. می‌توان گفت تقریباً همهٔ کتاب‌های فیلمنامه‌نویسی بر ساختار سه‌پرده‌ای استوارند، زیرا الگویی یکدست را برای آموزش فراهم می‌آورند و برای هر یک از جنبه‌های آن، از شخصیت گرفته تا لحن و درونمایه، می‌توان از فیلم‌های فراوان نمونه آورد. با توجه به این موارد، می‌توان نتیجه گرفت که ساختار سه‌پرده‌ای پایه و بنیان آموزش فیلمنامه‌نویسی است.

از سوی دیگر، در تاریخ سینما فیلم‌های پرشماری را می‌توان ذکر کرد که از این ساختار سر پیچیده‌اند و قواعد آن را زیر پا گذاشته‌اند. شمار این‌گونه فیلم‌ها در دو سه دههٔ اخیر رو به فزونی گذاشته است. شاید این رویکرد را بتوان ناشی از تکراری شدن ساختار سه‌پرده‌ای دانست.

کتاب فیلمنامه‌نویسی متفاوت با همین رویکرد نگارش یافته است. این کتاب، ضمن تأکید بر اهمیت ساختار سه‌پرده‌ای، راه‌هایی را برای دگرگونی ساختاری و درونمایه‌ای پیشنهاد می‌کند. این راه‌ها و روش‌ها حالت تجریدی و تجویزی ندارند بلکه، برعکس، بر نمونه‌هایی عینی از فیلم‌های موجود استوارند، فیلم‌هایی که گاه موفقیتشان در گرو سرپیچی از ساختار سه‌پرده‌ای است. اگر به فیلم‌های موفق هنری ایرانی، چه در جشنواره‌های داخلی و چه جشنواره‌های خارجی، نگاهی دقیق بیندازیم، برخی از این تفاوت‌ها را در آنها می‌توان آشکارا دید.

چند نکته دربارهٔ این ترجمه: برای اینکه خواندن متن، آن هم کتابی آموزشی و تحلیلی، آسانتر باشد از ذکر پانویس برای اسامی و فیلم‌ها پرهیز کرده‌ایم و همهٔ این نام‌ها و اعلام را در پایهٔ آخر کتاب، با ذکر اصل انگلیسی آنها، آورده‌ایم. در [illegible] سال تولید و نام کارگردان فیلم‌ها اغلب ذکر نشده است. در اینجا، نخستین بار که نام فیلمی آمده است در پرانتز نام کارگردان و سال تولید را افزوده‌ایم. در متن اصلی، گاهی به جای نام کارگردان نام فیلمنامه‌نویس آمده است. از آنجا که این کتاب دربارهٔ فیلمنامه‌نویسی است، این نکته پذیرفتنی می‌نماید. دشواری برگردان نام فیلم‌ها از مشکلات همیشگی ترجمهٔ کتاب‌های سینمایی است، زیرا اسامی فرانسه و انگلیسی فیلم‌ها گاه متفاوت است و گاه یک فیلم چند نام دارد مانند *Entre Nous* (بین خودمان باشد؛ دایان کوریز، ۱۹۸۳) که عنوان انگلیسی آن *At First Sight* است و عنوان فرانسهٔ دیگری هم دارد: *Coup de Foudre*. در ترجمهٔ این کتاب، تلاش بر این

www.ketab.ir

بوده است تا همان نام رایج فیلم‌ها ذکر شود، جز در مواردی که برگردان فارسیِ رایج اشتباه بوده است یا برابر بهتری برای آن وجود دارد. بنا بر ملاحظات فرهنگی، بخش‌های کوتاهی از متن حذف شده یا تغییر یافته است. به‌علاوه، در واپسین روزهایی که این ترجمه آمادهٔ چاپ می‌شد، ویراست پنجم این کتاب با عنوان فیلمنامه‌نویسی متفاوت: فراتر از فرمول‌های هالیوود منتشر شد که نویسنده چند بخش را به آن افزوده است. از آنجا که فرصتی برای ترجمه و افزودن این بخش‌ها فراهم نبود این کار به یکی از چاپ‌های آینده موکول شده است.

امید است که این کتاب، دست‌کم، چشم‌انداز فیلمنامه‌نویسان حرفه‌ای و نوآموز را به این حیطهٔ گسترده وسیعتر کند. با این حال، همان‌گونه که نویسندگان کتاب نیز بارها تأکید کرده‌اند، دیدگاه‌هایی که در اینجا مطرح شده‌اند از اهمیت ساختار سه‌پرده‌ای هیچ نمی‌کاهند بلکه بر تسلط بر آن تأکید می‌ورزند. زیرا هر گونه دگرگونی در هر زمینه‌ای نخست نیازمند شناخت دقیق آن زمینه و قواعد آن است.

محمد شهبا

اردیبهشت ۱۳۹۳ـ تهران

www.ketab.ir

مقدمه

فیلمنامه‌نویسی متفاوت [illegible] موفق از قواعد ادای احترام است به نگرش‌های گونا[illegible]ون [illegible] فیلمنامه‌نویسی و فیلم‌سازی. در آغاز این کتاب، به ارزیابی دوبارهٔ [illegible]ختار معروف سه‌پرده‌ای می‌پردازیم، و سپس فیلمنامه‌نویس را [illegible]یب می‌کنیم تا به نگرش‌های متفاوت دربارهٔ داستان[illegible]ی د[illegible]های متعارف و نامتعارف نیز توجه کند.

فیلمنامه‌نویسی متفاوت هم از نظر محتوا و هم از نظر قالبْ نگرشی چندگونه دارد. از این رو، نظریه و عمل را آ[illegible]اها در هم آمیخته‌ایم تا نشان دهیم که کار نویسنده هم بر[illegible] و بافت عقلانی استوار است و هم بر دریافت‌های شهود[illegible] مشروط. مباحث اصلی، موارد استثنا، نمونه‌ها، و تمرین‌ها طوری طراحی شده‌اند تا فیلمنامه‌نویس را به تجربه‌ورزی در طیف گسترده‌ای از حیطه‌های روایتی و دراماتیک وادارند که تاریخ طولانیِ داستان‌گویی بشر را تشکیل می‌دهند.

نکتهٔ آخر: از آنجا که این کتاب دربارهٔ تفاوت در نویسندگی است، ما دو نویسندهٔ این کتاب نیز سعی نکرده‌ایم تفاوت‌های جزئی و گاه‌به‌گاه در دیدگاه و سبک نویسندگی‌مان را بپوشانیم. به نظر ما، این تفاوت‌ها نه‌تنها ارزش متن را نمی‌کاهد بلکه این باورمان را تقویت می‌کند که هیچ دیدگاه درست واحدی دربارهٔ این قالب هنری وجود ندارد، زیرا فیلمنامه‌نویسی نیز همچون همهٔ قالب‌های هنری بیشتر بر استثنا استوار است تا بر قواعد.

مقدمه بر ویراست چهارم

در ویـــراست نخست فـیلمنامه‌نویسی متفاوت انـدیشه‌هایی را دربارهٔ فیلمنامه‌نویسی بر پایهٔ الگوهای گـونه (ژانـر) مـطرح کردیم ــ یعنی نقش‌مایه‌های گونه و چگونگی برخورد با این نقش‌مایه‌ها یا زیر پا گذاشتن الگوها و قـواعـد گـونه. در دو ویراست بعدی این اندیشه‌ها را تقویت کردیم و افزایش دادیم. در این ویراست فصل‌هایی را دربارهٔ گونه‌هایی افزوده‌ایم که بر دیدگاه مؤلف و داستان غیرخطی تأکید می‌کنند، یعنی نسخه‌ای از گونه که ساختار باز دارد و دیدگاه مؤلف را بر کاربرد سنتیِ ابزارهای روایتی تسلط می‌بخشد. درواقع، در این فصل‌ها بـه [illegible]سی مهمترین پدیدهٔ داستان‌گویی سینمایی در دو سـه دهـهٔ اخیر پرداخته‌ایم.

در دو سه دههٔ اخیر، صنعت سینما بیش‌ازپیش حـالت دوقطبی [illegible] است. در یک سر این طیف، فیلم‌های تجاری یا داستان‌گوی [illegible]نه‌کارانه قرار دارند که همیشه نمایندهٔ بهترین شکل فیلم‌سازی [illegible]نیستند. در سر دیگر ایـن طـیف، تـولیدات مستقل و کم‌هـ[illegible]ـزینه قرار دارند. نـویسندگانی همـچون سـوفیا کاپولا، چارلی فلد[illegible]ـپل گیس، و آلن بـال نمـایندهٔ همـین جناح دوم‌انـد. اگـر تأثـ[illegible]ـرهای کسـانی همـچون لوکـاس مودی‌سون (سـوئد)، مـوکنس[illegible]ـوف (دانمـارک)، بـرادران داردن (بلژیک)، کاترین بریا (فرانسه)، تام تیک‌ور (آلمـان) و ونگ کار-وای (هنگ کنگ) را نیز در نظر بگـیریم، مـتوجه می‌شویم که فـیلمنامه‌نویسان امـروز چـه حـیطهٔ گسـترده‌ای پیش‌رو دارند. ویراست چهارم این کتاب را با توجه به همـین موارد نوشته‌ایم.

در این ویراست، به بحث ساختار سه‌پرده‌ای که در ویراست

www.ketab.ir

نخست مطرح کردیم نگاهی می‌اندازیم. در آن زمان، به ساختارهای متفاوتی اشاره کردیم که در سینمای مستقل ظهور یافته بودند. با این حال، از آنجا که بسیاری از تولیدات مستقل بتدریج جذب استودیوها شدند، متوجه شده‌ایم که بسیاری از فیلم‌های متفاوتِ ده سال اخیر نیز تا اندازه‌ای به همان داستان سه‌پرده‌ای بازگشته‌اند. به همین دلیل، دوباره به این ساختار پرداخته‌ایم و در فصل «تأمل بیشتر دربارهٔ ساختار سه‌پرده‌ای» بر تفاوت میان نگرش سفت و سخت و نگرش متعادل به این ساختار تأکید کرده‌ایم.

پس از یازده سپتامبر، این کشور به دوره‌ای پا گذاشته که تمایز میان ما و آنها بیش از پیش نیرو گرفته است. این تمایز در فیلمنامه‌هایی آشکار است که دیگران را شخصیت‌هایی فاقد نیروی کنش تصویر می‌کنند. در فصل «نیروی کنش و دیگری» بویژه بر فیلمنامه‌هایی تأکید کرده‌ایم که می‌خواهند این تمایز را از میان بردارند و به این منظور در پی یافتن راه‌هایی هستند که به این نوع شخصیت‌های منفعل نیروی کنش و تفکر ببخشند.

کِن دنسیگر ـ جِف راش

www.ketab.ir

سپاسگزاری برای ویراست چهارم

از بکی گلدن‌ـ‌هارِل در «فوکال پِرس» سپاسگزاریم که از چاپ ویراست چهارم این کتاب حمایت کرد. کِن از مورا نولان نیز سپاسگزار است که در تهیهٔ نسخهٔ پیش‌نویس این ویراست یاری‌رسان بوده است. از دانشجویانمان در سرتاسر جهان نیز سپاسگزاریم که کنجکاوی و نوشته‌هایشان این احساس را در ما بیدار می‌کند که پژوهشمان دربارهٔ عوامل دخیل در موفقیت داستانْ نوعی بررسی خلّاقه و پیوسته است. از همهٔ شما متشکریم.

سپاسگزاری

کِن دنسیگر:

سال‌ها فیلمنامه‌نویسی درس داده‌ام و می‌خواهم از همهٔ دانشجویانم در دانشگاه نیویورک سپاسگزاری کنم که با پرسش‌ها و فیلمنامه‌هایشان به پیرایش اندیشه‌هایم دربارهٔ نویسندگی برای فیلم یاری رسانده‌اند.

به‌علاوه، می‌خواهم از هاروی مارکوویتز، بیل پیترز، استو رابینسون، ریچارد کورتیس، و آندره استاین سپاسگزاری کنم که با حمایت حرفه‌ای‌شان در مراحل بحرانی حرفه‌ام یاری‌ام کردند تا به نوشتن ادامه بدهم.

در فوکال پِرس، از کارن اسپیرسترا سپاسگزارم که ایدهٔ نگارش کتاب فیلمنامه‌نویسی متفاوت را پذیرفت. از ماری لی و شارون فالتر نیز سپاسگزارم که به دقت و حوصله با دو نویسندهٔ این کتاب کار کردند.

از همکارانم که گروه بی‌نظیری از چند فیلمنامه‌نویس‌اند نیز تشکر می‌کنم که دو بار گرد هم آمدیم و دربارهٔ شیوه‌ها و نگرش‌های مربوط به فیلمنامه‌نویسی بحث و گفتگو کردیم. از این گروه آموختم که از یکدیگر می‌توان چیزهای فراوانی را دربارهٔ هنر و صنعت فیلمنامه‌نویسی فرا گرفت. مطمئنم که این بیست استاد خلّاق و دانشجویانشان در آینده کارهای قابل توجهی ارائه خواهند داد.

در دانشگاه یورک، از مایکل استوکز و جورج رابینسون سپاسگزارم که در تهیهٔ پیش‌نویس این کتاب یاری‌ام کردند. تشکر دیگری را نیز به جورج مدیونم، چون کمک کرد نخستین کنفرانس دربارهٔ فیلمنامه‌نویسی را در نیویورک برگزار کنیم. این کنفرانس چنان موفق از کار درآمد که چاره‌ای برایم نماند جز اینکه دربارهٔ مطالب آن کنفرانس کتابی بنویسم!

از همه مهمتر، از همکارم در دانشگاه و در تألیف این کتاب، جِف راش، سپاسگزارم. همکاری ما تجربه‌ای لذت‌بخش و شوق‌انگیز بوده است. ذکاوت همیشگی و معیارهای والای جِف وادارم ساخت تا از خودم توقع بیشتری داشته باشم و متنی ارائه دهم که با معیارهای وی همخوان باشد.

بخش‌هایی از فیلمنامه خانم ایو و سفرهای سالی‌وِن با اجازهٔ انتشارات دانشگاه کالیفرنیا و اِم‌سی‌اِی از کتاب پنج فیلمنامه از پرتره استرجس به ویرایش بی. هندرسون (۱۹۸۵) در اینجا چاپ شده‌اند.

جِف راش:

از همهٔ کسانی که در چند سال گذشته به بحث دربارهٔ فیلمنامه‌نویسی را گسترش بدهیم سپاسگزارم. برخی از سازمان‌هایی که با آنها رابطه‌ای پربار داشتیم عبارت‌اند از: همایش و انجمن فیلمنامه‌نویسی، اسکریپت، انجمن فیلم و ویدئو دانشگاه یورک، شورای ایالتی ادبیات و فیلم فلوریدا، انجمن فیلم دانشگاه اوهایو، و مجمع مطالعات سینمایی.

بویژه از افراد زیر سپاسگزارم: بیل میلر، مدیر اسکریپت؛ [illegible] از دانشگاه نیویورک؛ میله‌نا یلینک از دانشگاه کلمبیا؛ مری گیج و دارن هتزل از دانشگاه ایالتی [illegible] از پوردو؛ مایکل یاکوت از دانشگاه یورک؛ جیم آمباندوس و وارن باس از دانشگاه تمپل، [illegible] ورتون از لایولا؛ مرلین بکر از لویولا مری‌مانت؛ پل لایسی از دانشگاه کالیفرنیای جنوبی، [illegible] چارد والتر از یوسی‌ال‌اِی. از همهٔ این افراد به‌خاطر حمایت و توجه و بحث‌های پرشورشان تشکر می‌کنم. به‌علاوه، از همکارانم لیزا هندرسون، رابرتا پیرسون، بیل یوریچیو به خاطر طرح انتقادهای‌شان، و برایان ویلسون از دانشگاه ایالتی پن، و جین آلن و پل سوان از دانشگاه تمپل به خاطر بحث‌های بی‌شمار دربارهٔ نظریه و عمل فیلمنامه‌نویسی سپاسگزارم.

البته، باید از دانشجویانم در دانشگاه‌های آیوا، پن، و تمپل نیز یاد کنم که در ده سال گذشته همپای من بوده‌اند و از پرسش‌های آنان نکات فراوانی آموخته‌ام. با توجه به آنچه در این ده سال فرا گرفته‌ام، می‌توانم تصور کنم که نخستین دانشجویانم چه رنجی را متحمل شده‌اند.

www.ketab.ir

من نیز همچون کِن از کارن اسپیرسترا، ماری لی، و شارون فالتر در فوکال پِرس سپاسگزارم که ویراستاری دلسوزتر از آنها پیدا نمی‌شود.

مهمتر از همه، از همکارم در دانشگاه و در تألیف این کتاب، کِن دنسیگر، سپاسگزارم که پشتکار، دانش گسترده‌اش دربارهٔ فیلم، و بینش والایش همیشه مرا به خضوع واداشته است. کار ما آغاز همکاری‌ای است که از این کتاب بسی فراتر خواهد رفت.

از صمیم قلب از همسرم ایلنا ریموند سپاسگزارم که مهر و حمایتش یاری‌ام کرده است تا بدانم لحظاتی که مایهٔ تشخص و قوت قلب ماست چقدر ظریف و ارزشمندند. هدفم از کندوکاوهای این کتاب نیز بیان همین ظرایف بوده است.

و سرانجام، از پدر و مادرم فرانک و رنی راش سپاسگزارم که کنجکاوی پایان‌ناپذیر و روحیهٔ سهل‌گیرانه‌شان همیشه الهام‌بخش من بوده است. این دو، و نیز پدربزرگم مکس کارول، از ته دل باور داشتند که در همه چیز موسیقی جاری است و فقط کافی است که گوش شنوا داشته باشیم.

فصل نوزدهم این کتاب نسخهٔ اندکی تغییریافتهٔ مقالهٔ «درونی کردن تاریخ: محدودیت‌های تبدیل مستند به داستان» است که در شمارهٔ ویژهٔ فیلمنامه‌نویسی نشریهٔ فیلم و ویدئو (دورهٔ ۴۲، شمارهٔ ۳، پاییز ۱۹۹۰) به چاپ رسیده است.

www.ketab.ir