نویسندگی برای سینما و تلویزیون

نویسندگان: کریگ بَتی و زارا والدبَک
مترجم: محمد گذرآبادی

آوند دانش

فهرست مطالب

۱ مقدمه

۳ ماهیت فیلمنامه‌نویسی

۵ تاروپود فیلمنامه

۸ شکل ظاهری فیلمنامه

۱۰ رویکردهای خلاقه به فیلمنامه‌نویسی

۱۱ رویکردهای انتقادی به فیلمنامه‌نویسی

۱۳ استفاده از کتاب

۱۵ بخش اول: مبانی

۱۷ فصل ۱) روش کار

۱۹ فرایند پرورش فیلمنامه

۲۴ از فیلمنامه تا پرده

۲۶ کار کردن با ژانر

۲۹ فصل ۲) سوژه: تبدیل ایده‌ها به شخصیت

۳۰ داستان چیست؟

۳۲ شخصیت و پی‌رنگ
۳۴ سفر شخصیت به مثابه داستان
۳۸ نقش پروتاگونیست
۴۱ نقش آنتاگونیست
۴۳ شخصیت فرعی

۴۹ فصل ۳) ساختار و روایت
۴۹ سفرهای فیزیکی و عاطفی
۵۲ ساختار سه‌پرده‌ای کلاسیک
۵۳ معماری ساختاری
۶۴ آغاز و پایان
۶۷ ساختار صحنه
۶۷ صحنه‌ی خوب چه صحنه‌ای است؟
۶۸ یافتن هدف هر صحنه
۷۳ زدن سر و ته صحنه
۷۵ انتقال بین صحنه‌ها
۷۶ مطالعه‌ي موردی درباره‌ی ساختار صحنه

۸۳ فصل ۴) داستان‌گویی با تصویر
۸۴ اصول داستان‌گویی با تصویر
۸۸ "تکنیک چهار ابزار"
۸۸ افعال خاص
۸۹ اشیا
۹۱ محیط
۹۲ طراحی حرکت و زبان بدن
۹۳ اشاره به نما
۹۴ مطالعات موردی صحنه
۹۶ نوشتن کنش صحنه
۹۸ نمادگرایی بصری و استعاره

۱۰۵ فصل ۵) گفتگو و بیان
۱۰۶ هدفِ گفتگو
۱۰۸ تکنیک‌های گفتگو
۱۱۰ عبارت کلیدی
۱۱۲ معرفی
۱۱۴ نوشتن گفتگو
۱۱۵ زیرمتن
۱۲۰ نویسندگی و بیان
۱۲۰ نوشتن برای بیان کردن
۱۲۵ بیان دنیای داستان

۱۲۹ فصل ۶) فرهنگ‌های فیلمنامه‌نویسی
۱۲۹ فرهنگِ صنعتی
۱۲۹ سینما
۱۳۲ تلویزیون
۱۳۴ فیلم کوتاه
۱۳۶ کار در صنعت
۱۳۷ فیلمنامه‌خوان
۱۳۹ فرهنگ ژانر
۱۴۱ ژانر و ساختار

۱۴۴ ژانر و شخصیت
۱۴۵ ژانر و تصویر

۱۵۱ فصل ۷) نکات کلیدی و تمرین‌های مربوط به مبانی

۱۷۱ بخش دوم: نگره‌ها

۱۷۳ فصل ۸) کاوش در امکانات
۱۷۴ کار با دیگران
۱۷۵ کار با بازخورد
۱۷۸ نقش ویراستار فیلمنامه
۱۸۱ پرورش گروهی فیلمنامه و نویسندگی دونفره
۱۸۶ فیلمنامه‌نویسی تعاملی (کریگ بتی)
۱۹۱ گرفتن داستان از شخصیت: کار با بازیگران (زارا والدبَک)

۱۹۵ فصل ۹) سوژه‌ها: تبدیل ایده‌ها به شخصیت‌ها
۱۹۵ یافتن ایده برای فیلم
۱۹۹ نقل کردن برای گفتن یا نقل کردن برای فروختن
۲۰۲ ایده و فرم: قابلیت‌های روایی در فیلم کوتاه
۲۰۷ شخصیت و روانشناسی
۲۱۲ نوشتن واقعیت
۲۱۴ داستان و پی‌رنگ
۲۱۸ قاب‌بندی
۲۱۹ تمرکز
۲۱۹ انتخاب (اقناع)
۲۲۱ حل و فصل

۲۲۵ فصل ۱۰) ساختارها و روایت‌ها
۲۲۶ هدفِ ساختار
۲۲۶ ساختار به منزله‌ی منحنی شخصیت و مضمون
۲۲۷ ساختار به منزله‌ی موسیقی
۲۲۹ عواطف خطی در پی‌رنگ‌های غیر خطی
۲۳۴ روایت فلش‌بک
۲۳۶ انواع فلش‌بک
۲۳۸ روایت‌های چندقهرمانی
۲۴۶ داستان‌های موازی
۲۴۸ فیلم اپیزودیک یا چند قسمتی
۲۵۰ بستار، لذت روایت و ایدئولوژی

۲۵۵ فصل ۱۱) داستان‌گویی با تصویر
۲۵۵ حظ بصری
۲۵۶ منظره‌ی بصری فیلم
۲۶۰ مصرف بصری
۲۶۲ تکنیک‌های پیشرفته‌ی تولید تصویر و پویانمایی
۲۶۳ رابطه‌ی صدا- تصویر

۲۶۵ فصل ۱۲) گفتگوها و بیان‌ها
۲۶۵ کار با نریشن
۲۶۷ فیلمنامه‌نویسی و تألیف
۲۷۲ بیان مؤلف به‌عنوان ابزار بازاریابی

۲۷۵ فصل ۱۳) سایر فرهنگ‌های فیلمنامه‌نویسی
۲۷۵ فیلمنامه‌ی تجاری در برابر فیلمنامه‌ی قابل ساخت
۲۷۶ شیوه‌های تولید و توزیع
۲۷۹ فرهنگ خودتان را به وجود آورید: گروه‌های نویسندگی
۲۸۱ فرهنگ‌های آموزش فیلمنامه‌نویسی
۲۸۳ فرهنگ‌های در حال تغییر ژانر
۲۸۶ ساختارهای تلویزیون واقع‌نما

۲۸۹ فصل ۱۴) نکات کلیدی و تمرین‌های بخش نگره‌ها
۳۰۹ یادداشت‌ها

یادداشت مترجم

در دو دهه‌ی اخیر، مباحث نظری درباره‌ی فیلمنامه‌نویسی چنان رشدی داشته که آن را به یک رشته‌ی دانشگاهی مستقل، با روش‌ها و اهداف خاص خود، تبدیل کرده است. دورانی که مباحث فیلمنامه‌نویسی به آشنایی با ساختار سه‌پرده‌ای و روش‌های شخصیت‌پردازی محدود می‌شد، دیرزمانی است که سپری شده و نگاه ما به فیلمنامه و داستان خیلی عمیق‌تر و کارشناسانه‌تر شده است. از این رو به کتابی نیاز بود که ظهور این رشته‌ی غنی و گسترده را به رسمیت بشناسد و ابعاد و زوایای آن را بررسی کند. بَتی و والدبَک، در این کتاب جالب و مهم، نگاهی گسترده و آکادمیک به فیلمنامه‌نویسی دارند و چشم‌اندازهای خوبی برای آینده‌ی این رشته ترسیم می‌کنند. نقطه‌ی قوت کتاب، پرداختن به هر دو شیوه‌ی فیلمنامه‌نویسی (کلاسیک و نامتعارف) است. در کمتر کتاب فیلمنامه‌نویسی‌ای می‌توان چنین طیفی از مباحث پایه و پیشرفته را کنار هم مشاهده کرد. اما واقعیت این است که در فیلمنامه‌نویسی امروز، روش‌های سنتی و نگره‌های جدید، دوش به دوش هم پیش می‌روند و رابطه‌ی دیالکتیکی آن‌هاست که غنا و تنوع فوق‌العاده‌ای به مباحث معاصر داده است و چون تمام این مباحث در درجه‌ی اول "ارزش عملی" دارند و در نهایت در قالب تکنیک و مهارت

فصل ۱) روش کار

چند مسئله‌ی عملی وجود دارد که بر زندگی فیلمنامه‌نویس تأثیر می‌گذارد و آن را به‌شکل بارزی از زندگی سایر نویسندگان متمایز می‌کند. فیلمنامه‌نویس باید بین دو چیز تعادل ایجاد کند: از یک سو کار مستقل، منضبط و خلاقانه در انزوا و از سوی دیگر رابطه‌ی مؤثر با تهیه‌کننده، ویراستار داستان و کارگردان و ارتقای کیفی کار از طریق ارتباط با محافل نویسندگی و *نقل شفاهی داستان*[۱]. پرورش فیلمنامه معمولاً از روندی کم و بیش تجویز شده پیروی می‌کند. فیلمنامه‌نویس باید یاد بگیرد سریع کار کند، به نقدهایی که درباره‌ی کارش می‌شود توجه کند، نسخه‌های فیلمنامه را سر وقت تحویل دهد و کار را به چند شکل مختلف مثل نقل شفاهی، تریتمنت و طرح گام به گام، ارائه نماید. پس برای حفظ تمرکز در این فرایند بالقوه پیچیده (فرایندی که طی آن افراد مختلف درباره‌ی کار نظر می‌دهند و درخواست تغییر می‌کنند درحالی‌که معمولاً از بصیرت و دانش کافی در زمینه‌ی فیلمنامه برخوردار نیستند) فیلمنامه‌نویس چاره‌ای ندارد جز اینکه حس انجام کار خلاقه را ایجاد و حفظ کند.

فیلمنامه معمولاً به یکی از اشکال زیر نوشته می‌شود:

۱- pitch

۱) *فیلمنامه‌ی گمانی* یا *اسپک*[۱] ـ نویسنده تصمیم می‌گیرد ایده‌ای بکر و دست اول را پرورش دهد و بنویسد بدون اینکه از وی خواسته باشند یا پولی بابت آن دریافت کرده باشد، یعنی "بر اساس حدس و گمان".

۲) *سفارش* یا *قرارداد*[۲] ـ نویسنده به استخدام تهیه‌کننده در می‌آید تا فیلمنامه را بر اساس ایده‌ای که معمولاً از منبعی دیگر مثلاً خودِ تهیه‌کننده یا شخص ثالث آمده، بنویسد.

۳) *اقتباس*[۳] ـ نویسنده از روی اثری که از قبل وجود دارد (مثل رمان یا نمایشنامه) فیلمنامه را اقتباس می‌کند، که معمولاً به درخواست تهیه‌کننده است.

در انگلستان، نویسندگان عموماً از راه سفارش و اقتباس امرار معاش می‌کنند. با وجود این، فیلمنامه‌ی گمانی نقش کوچک اما مهمی در کارنامه‌ی نویسنده ایفا می‌کند. نویسنده معمولاً از آن به‌عنوان نمونه‌ی کار برای گرفتن سفارش استفاده می‌کند. البته گاهی نیز فیلمنامه‌ی اوریجینال به مرحله‌ی تولید می‌رسد. علاوه بر این، نویسنده به کمک فیلمنامه‌ی گمانی، بیان منحصربه‌فرد و متمایز خود را پیدا می‌کند. یعنی آن تازگی و بکر بودنی که مدیران بخش پرورش فیلمنامه و تهیه‌کنندگان معمولاً در نویسندگان تازه‌کار می‌جویند. در هالیوود، از قدیم بازار بهتری برای فیلمنامه‌ی گمانی وجود داشته است، نکته‌ای که تیلور نیز به آن اشاره می‌کند: "امنیتِ دوران سپری شده‌ی هالیوود، جای خود را به ناامنی‌های نظام جدید استودیویی داده که از فیلمنامه‌های غیر اقتباسی (اوریجینال) تغذیه می‌کند (۷:۱۹۹۹). اما در سال‌های اخیر، صنعت فیلم آمریکا نیز روی اقتباس تمرکز کرده، به این دلیل

۱- spec script
۲- commission
۳- adaptation

که محبوبیتِ تثبیت شده‌ی منبع اقتباس (رمان‌ها، کتاب‌های کمیک، بازی‌های کامپیوتری و سریال‌های تلویزیونی) از خطر اقتصادی می‌کاهد.

فرایند پرورش فیلمنامه

منظور از *پرورش فیلمنامه*،[۱] مرحله‌ی بعد از انتخاب ایده تا ارائه‌ی فیلمنامه‌ی نهایی است. به‌نظر *سندال*[۲]، "پرورش به معنای پیچیده کردن نیست بلکه به معنای ساده کردن است... ساده‌سازی درواقع باعث می‌شود لایه‌های عمیق‌تر و پیچیده‌تری پدید آید. درحالی‌که پیچیده کردن باعث خلق لایه‌های سطحی و تصنعی می‌شود" (۹:۲۰۰۳). به عبارت دیگر، فرایند پرورش فیلمنامه، فرایندی پیچیده و خشک نیست، فرایندی است که امکان درک کامل پروژه را برای نویسنده فراهم می‌کند و منجر به فیلمنامه‌ای غنی‌تر می‌شود. بنابراین، پرورش درواقع تکیه‌گاه اصلی در چرخه‌ی زندگی فیلمنامه است و مراحل چندی را در بر می‌گیرد. این مراحل که لزوماً همه‌ی آن‌ها برای هر فیلمنامه‌ای وجود ندارند و همیشه به این ترتیب هم ظاهر نمی‌شوند، عبارتند از:

- نقل شفاهی
- طرح کلی
- تریتمنت [پیش‌نویس فیلمنامه]
- طرح گام به گام
- نسخه‌ی اول فیلمنامه
- نسخه‌های بعدی (تا بیست نسخه‌یا بیشتر)
- نسخه‌ی نهایی فیلمنامه

بهتر است پرورش فیلمنامه را فرایندی حلقوی (یا حلزونی) تلقی کنیم

۱- script development
۲- Sendall