

سینما یک جور امکان مکالمه است

تاماس چیزهای جدیدی یاد گرفته است. موضوعاتی را آموخته است که می گوید باید اول آنها را می آموخته و بعد چیزهایی را که اول بلد شده. تاماس برای چیزهایی که اخیراً دنبال یاد گرفتن آنهاست و از آنها خوشش می آید، اسم کلی ها را انتخاب کرده است. می گوید بدیهی است که آدم اول کلی ها را بیاموزد و بعد جزئی ها را. می گویم عیبی ندارد حالا جای شکرش باقی است که آمده ای سراغ کلی ها. می گوید یکی از چیزهای کلی که یاد گرفته و خیلی وقت است که به آن فکر می کند، مسئله برقراری دیالوگ با مخاطب به وسیله مدیوم فیلم است. او می گوید: «سینما یک زبان است مانند زبان انگلیسی و یا آلمانی و یا فرانسسه و روسی و کدهایی دارد که هنوز تمام آنها کشف نشده است و در هر فیلم یک بار دیگر از نو کشف می شود.» او می گوید: «تصویر خانه همیشه به معنای خانه نیست و برای همین کدهای تصویری در سینما خیلی خیلی وابسته به نوع چینش و طراحی شما دارد.» می گوید: «یکی از فیلمنامه های قدیمم را خواندم و در آن دیدم که لازم است تماشاچی بداند که خانه شخصیت اصلی داستان متعلق به خودش نیست و اگر این کد را نفهمد، همه چیز داستان بی معنی و بی فایده است.» تاماس می گوید: «از خودم خجالت می کشم، چرا که برای مفهوم کردن این کد، از دیالوگ استفاده کرده بودم و برای این که تماشاچی بفهمد که این خانه متعلق به او نیست، غیرسینمایی ترین راه ممکن را به کار برده ام.» می گوید: «من در دیالوگی که در این فیلمنامه با تماشاچی برقرار کرده بودم الکن ترین فیلمنامه نویس بوده ام.» می گوید حالا قصد دارد هر طور شده - حتی اگر کار و زندگی اش را ول کند - این فیلمنامه را بازنویسی کند و آن را به شکل کامل خود ارتقا دهد. به او می گویم وقت را تلف نکن و برو بچسب به یک کار تروتازه و جدید. می گوید: «آن فیلمنامه از من توقع دارد. من او را الکن رها کرده ام. باید او را به سرانجام برسانم. فیلمنامه باید روی پای خودش بایستد.»

برگرفته از: سایت خانوادگی یان سافت، ترجمه پریسا حسینی گلچی

✉ برادر گرامی رضا شعاعی (فیلمنامه هراس)

فیلمنامه شما را که خواندم، احساس کردم انگار چند صفحه آن کم است، اما واقعا این طور نبود، چرا که شماره صفحه ها همه درست بود. خوب که فکر کردم متوجه شدم که شما احیانا در ایجاز افراط کرده اید و چیزهایی را که بهتر است نشان دهید، نشان نداده اید. مثلا در یک صحنه مرد از شرکت سالم بیرون می آید (و به قول شما عصبی به نظر می رسد) و بعد به خانه که می رسد، لباس هایش پاره است و صورتش کبودی دارد. به گمان بنده شما برای رعایت ایجاز صحنه دعوی بین خانه و شرکت را در فیلمنامه نیآورده اید. در حالی که این ایجاز فعلی، هم باعث پرش شده است و هم این که نرمی داستان را از بین برده است. قصه احتیاج به مفاصلی دارد که این مفاصل همراه با کار دراماتیک باید باعث روان شدن و بدریتم نبودن کار شود. موفق باشید.

✉ خواهر گرامی ... (فیلمنامه پستی و بلندی)

فیلمنامه شما را خواندم، با این که دستمایه کارتان

مرگ ناصر به وسیله دیالوگ به لیلا گفته می شود. در حالی که می شد به جای آن صحنه ای تکان دهنده بنویسید که هم تماشاچی بفهمد که ناصر مرده و هم لیلا بفهمد و هم نکته ای از شخصیت لیلا را برای تماشاچی بازگو کنید. سعی کنید افعال و رفتارها را در فیلمنامه هایتان جایگزین اقوال و گفتار کنید. البته دیالوگ خوب است، ولی وقتی که سر جای خودش باشد و نخواهد جور فیلمنامه نویس را بکشد.

✉ برادر گرامی محمدرضا رحیمی (فیلمنامه خندان)

فیلمنامه مثل حرف زدن می ماند و کسی که حرف می زند، باید یک «منظور» داشته باشد. گاهی اوقات آدمها حرف می زنند، ولی خودشان از منظور خودشان اطلاعی ندارند، اگر آن آدمها حرف اشتباهی زده باشند یا حرفشان موجب ناراحتی شود، به اصطلاح می گویند: «منظوری نداشتیم. اما واقعیت این است که هر حرفی مأخوذ از یک منظور است. حال اگر ما خود به منظور خودمان واقف نباشیم...

نویسنده هایی که می گویند ما غریزی می نویسیم، همین هایی هستند که یا دلشان نمی خواهد یا جوشش های درونی شان مانع کوشش برای کشف منظورهایشان می شود... اما نویسنده هایی که مایلند «حواسشان جمع باشد» قبل از شروع نگارش موشکافانه سعی می کنند بدانند منظورشان از نوشتن یک فیلمنامه چیست. از آنجایی که نویسندگان همانند خیلی از آدمها ممکن است مخلوطی از مواضع گوناگون و حتی در بعضی موارد متناقض باشند و این تناقض ها ممکن است به یکدستی فیلمنامه ای که آن نویسنده می نویسد لطمه بزند، واقعا بهتر است که نویسنده اول منظورش را از نوشتن فیلمنامه برای خودش معین کند. به نظر می رسد یک مکاشفه محتوایی پیش از شروع نگارش فیلمنامه برای فیلمنامه نویس لازم است... اگر این اتفاق نیفتد، به احتمال بسیار زیاد اتفاق دیگری برای فیلمنامه می افتد و آن «چند منظوره» شدن آن است. مثل فیلمنامه شما. البته شکر خدا در فیلمنامه شما منظورهای متضاد وجود ندارد، اما به نظر می رسد که منظورها گوناگون است. گاهی با منظوری انسان شناسانه مواجهیم، گاهی منظوری پایه تحلیل روابط اجتماعی است، گاهی منظوری فلسفی و حتی گاهی منظوری پزشکی و بهداشتی... بالاخره در فیلمنامه باید بر یک پاشنه بچرخد. این پاشنه می تواند یک «منظور» باشد... موفق باشید.

✉ خواهر گرامی گلاره رضاعلی (فیلمنامه صحت و سقم)

فیلمنامه شما مبتلا به «بی مسئله گی» بود! استعدادهای نهفته ای در فیلمنامه شما بود که

تکراری به نظر رسید، اما شما تصمیم جدید و خوبی برای پایان کارتان گرفته بودید. این که هر سه نفر بمیرند ایده خوبی بود. ساختار تودرتو و روایت کارتان هم جالب می نمود که فلاش بک و زمان حال را در هم پیوند داده بودید، اما کارتان دو مسئله عمده داشت. اول این که برای تازه کردن شخصیت ها و روابط آنها کاری نکرده بودید. به نظر می رسید که شما هم همان تیپ های کلیشه ای را با همان شغل های کلیشه ای انتخاب کرده اید تا مثلث خود را بسازید. آیا بهتر نبود اگر مایلید که قصه تان در روستا بگذرد، روستایی امروزی تر و معاصرتر را ترسیم کنید؟ به نظر می رسد معلومات شما درباره روستا از مطالعات داستانی شماست. مطالعاتتان را مستندتر کنید تا آدمها و مشخصات آنها تازگی پیدا کنند و ضمناً سینمایی هم باشند. دومین مسئله حجم بالای دیالوگ در کارتان بود که به نظر می رسید در نقاطی می خواهد اطلاعاتی را که شما به تماشاچی بدهید طرح کند. سعی کنید از راهی غیر از دیالوگ اطلاعات بدهید یا سوالات را پاسخ بگویید. مثلاً

پیداست بر آنها تمرکز نکرده‌اید و سعی کافی برای پرورش آنها صرف نکرده‌اید. همین استعدادهاى نهفته در فیلمنامه شما می‌توانست منشأ ایجاد «مسئله» در فیلمنامه شما باشد. «مسئله» موضوعی حیاتی و پایه‌ای برای فیلمنامه است و فیلمنامه در صورت «بی‌مسئله‌گی» تبدیل به متنی خنثی می‌شود که در صورت ساخت، به سختی ممکن است که از آن فیلمی گرم و جذاب به تماشاچی عرضه شود. موضوع «مسئله» در تعبیر کلاسیک و مدرسه‌ای آن مثلاً می‌تواند «انگیزه شخصیت» باشد. انگیزه شخصیت‌ها همیشه اولین و کاربردی‌ترین عنصر برای «مسئله‌دار کردن فیلمنامه» بوده است، در حال حاضر فیلمنامه شما عنصری که بتوان آن را «مسئله» نامید ندارد. شخصیت‌ها و دیالوگ‌ها جالب هستند، بر اساس مواضع و دیدگاه‌های خود حرف‌های جالب می‌زنند، اما بینشان «مسئله‌ای وجود ندارد»... در نوبت دومی که فیلمنامه شما را خواندم، گمان کردم شاید این «بی‌مسئله‌گی» برای شما یک انتخاب است، اما خوب که دقت کردم متوجه شدم که در سه صفحه انتهایی فیلمنامه به طور ناخودآگاه سعی در ایجاد مسئله در فیلمنامه کرده‌اید و خود شما به طور ناخودآگاه متأثر از فقر این موضوع بوده‌اید که اقدام به ایجاد تنش در ماجرای فیلمنامه و طرح مسئله در سه صفحه انتهایی فیلمنامه کرده‌اید. به نظر من تا جایی که ممکن است «مسئله فیلمنامه» را زود مطرح کنید، تا قالب فیلمنامه با ذهن تماشاچی درگیر شود. برقراری ارتباط با تماشاچی در فیلم از همه چیز اولی‌تر است. باید ذهن تماشاچی را در اختیار گرفت و او را مشغول به تماشای فیلم کرد. برخی برای جذب تماشاچی چنان افراطی رفتار می‌کنند که در رعایت دیگر اصول دچار تفریط می‌شوند. اما در حد اعتدال و به شکلی هنرمندانه و فهیمانه باید به فکر درگیر کردن تماشاچی با طرح مسئله‌ای تازه و جدی و بامعنی بود. موفق باشید.

☒ دوست عزیز رضا بقایی (فیلمنامه محاط)

فیلمنامه شما مضمون خیلی خیلی جالبی داشت. برخورد و دیدگاه شما با موضوع «تصادفات اتمی» واقعاً انسانی و متفاوت بود... اما قشنگ معلوم است که شما هنگام نوشتن فیلمنامه عجله به خرج داده‌اید و برای طرح اطلاعات و مشخصات آدم‌های فیلمنامه با عجله رفتار کرده‌اید و به اصطلاح خیلی تند فیلمنامه را نوشته‌اید. نکته‌ای که در مورد کار شما به نظر می‌رسد، این است که خیلی از فیلمنامه‌نویسان که واقعاً علاقه‌مند به فیلمنامه‌نویسی‌اند افرادی خلاق و با استعداد ولی عجول هستند. این عجله واقعاً برای کار فیلمنامه یک آفت بزرگ است... فیلمنامه‌نویس باید به خودش زمان بدهد و خودش به دست خودش کارش را کم‌مایه نکند. در واقع خیلی از

فیلمنامه‌نویسان استعداد خود را در فرایند سرعت نگارش جا می‌گذارند؛ برخی که توقع عجیبی از استعداد و خلاقیت خود دارند و بی‌جهت و (در حقیقت) بر پایه جلوه‌گری‌های بازار کار گمان می‌کنند که باید خلاقیت و استعداد با سرعت نور از نویسندگان بترآورد. در حالی که اثر هنری محصول زمان کافی است و هیچ هنر و اثر هنری در خوری محصول غیرمترقبه‌گی نیست و اگر هم اثری ویژه و ممتاز به صورت غیرمترقبه و آتشفشانی بروز کند، تردید نکنید که محصول پختگی ایده در مدت‌های مدیدی است. فیلمنامه شما به دلیل این عجله دچار «نشانه‌های کلیشه‌ای» شده است. مثلاً معرفی شخصیت زن قصه و ارائه اطلاعات درباره او می‌توانست روش و اجرای تازه‌تر و باسلیقه‌تری را داشته باشد. اما شما به دلیل عجله همان کدهای آشنای همیشگی را به کار گرفته‌اید. برای معرفی کردن کسوت اجتماعی یک شخصیت باید اتودهای گوناگون بزنید و برای این اتودها باید درباره آن آدم و حواشی آن آدم و کسوت آن آدم جست‌وجو کنید... شما در جست‌وجوی آن، هم آن آدم را بهتر خواهید شناخت و هم این که گزینه تازه‌تری را برای معرفی آن شخصیت به تماشاچی عرضه خواهید کرد... تلاش شما برای فیلمنامه‌تان هم‌سنگ موضوع فوق‌العاده و مضمون بارز نشأت نبود... همین فیلمنامه را می‌شود بار دیگر نوشت و از آن کاری واقعاً خوب ایجاد کرد. این کار را انجام بدهید. اما با تلاش و بدون عجله... موفق باشید.

☒ دوست عزیز سعید فرحی (فیلمنامه دشتی)

تصمیم عمده‌ای که پیدا بود برای فیلمنامه‌تان گرفته‌اید، تصمیم بسیار درستی بود؛ تصمیم انتخاب نحوه دیالوگ گفتن آدم‌ها و ایجاد تناسب بین دیالوگ و شکل انتخابی برای دیالوگ‌ها با دیگر عناصر فیلمنامه... مهم‌ترین عنصری که در فیلمنامه شما کاملاً با نوع دیالوگ‌های خاص شما تناسب پیدا کرده بود، «جنس ماجراها» بود. دیالوگ‌های شما نوعی صناعت ادبی در خود داشت که در حقیقت روی ماجراهایی با جنس واقعی قابل ادغام شدن نبود. یعنی دیالوگ‌ها از یک جنس می‌شدند و ماجراها از جنس دیگر. اما شما با انتخاب درستتان در رخدادهای داستانی و حتی انتخاب دقیق اجزای صحنه‌ها توانسته بودید جنس دیالوگ‌ها را با جنس صحنه‌ها یکی و هماهنگ کنید. مثال خیلی خوبی که می‌توانم از توفیق‌تان در این مورد (از فیلمنامه خودتان) بزنم، صحنه‌ای بود که مرد در و پنجره‌ساز هم‌زمان با دیالوگ‌هایی که می‌گوید، ابزار فنی و صنعتی آهنگری را دانه‌دانه به بیرون از مغازه پرتاب می‌کند. انتخاب اشیا بسیار درست و متناسب با دیالوگ‌ها بود... فیلمنامه شما فیلمنامه شکلی بود

که متأسفانه از داشتن یک مفهوم غنی شده و تازه بی‌بهره بود. اما رعایت‌های ساختاری فیلمنامه‌تان واقعاً خوب بود. ممنون از شما و موفق باشید.

☒ برادر گرامی ستار خورشیدی (فیلمنامه شفابخش)

شخصیت اصلی فیلمنامه شما وقتی اقدام به تهیه دارو می‌کند، تماشاچی بلافاصله می‌گوید آفرین به همت و ابتکار او... اما وقتی فیلمنامه شما بسیار پرحوصله مراحل و اقدامات متوالی تهیه دارو را نشان می‌دهد، تماشاچی در ذهن خود جمله‌ای جز «آفرین به همت و ابتکار او» را تکرار نمی‌کند... ایجاد یک تأثیر به صورت بی‌درپی و تکراری همان چیزی است که در اصطلاح معمولش به آن «تکرار و یا اطباب» می‌گوییم... یکی از مسائل عمده در نگارش فیلمنامه «مدیریت ذهن مخاطب» است. شما در ابتدای فیلمنامه خود تماشاچی (و یا خواننده) را مجاب می‌کنید که با خود بگوید: «آفرین به همت و ابتکار او»، اما در ادامه چیز تازه‌ای به او نمی‌دهید و تماشاچی به صورت مداوم تنها همان یک جمله در ذهنش طنین می‌اندازد. این حالت باعث می‌شود که تماشاچی نسبت به وقتی که برای تماشای یک فیلم گذاشته مطلب ناچیزی دستگیرش شود. البته قرار نیست که فیلم انبانی از مفاهیم و معانی مختلف شود، اما شما می‌توانستید در مسیر «تهیه دارو»، مفاهیم زیرمجموعه مفهوم اصلی فیلمنامه‌تان را به تماشاچی عرضه کنید تا ضمن عمق دادن به فیلمنامه‌تان، تماشاچی را هم با ابعاد مختلف شخصیت اصلی داستان و دیگر وجوه شخصیت آشنا کنید. واقعیت این است که هنوز فرمولی و یا دستور کاری مشخص تدوین نشده است که اگر بخواهیم یک شخصیت را عمق بدهیم، چه عناصری را باید از او نمایش بدهیم و یا در خودآموزهای فیلمنامه‌نویسی و شخصیت‌پردازی فهرست تمام و کمالی وجود ندارد که بگوید نویسنده عناصر الف و ب و جیم و دال و... از شخصیت را نمایش دهد. به نظر می‌رسد مطمئن‌ترین راه همان شناخت شخصیت بر اساس پژوهش‌های روان‌شناسانه و انسان‌شناسانه است. چنانچه در مورد شخصیت‌های داستانی این مهم رخ بدهد، نویسنده می‌تواند تمام دریافت‌هایش از شخصیت را به جهت عمق بخشیدن به آن به تماشاچی عرضه کند. در شناخت شخصیت‌ها نباید کم‌حوصله و یا قانع بود، شخصیت‌ها را واقعاً باید از خودشان بهتر شناخت، با تشکر از شما و موفق باشید.

☒ خواهر گرامی محبوبه انصاری (فیلمنامه داستان من و جاوید)

قلم راحت و روانی دارید، اما پیداست که نوشته‌هایتان را بازنویسی نمی‌کنید و تنها یک بار و آن هم در

یک نوبت فیلمنامه‌ای را که در ذهن پرورانده‌اید، می‌نویسید. شاید مهم‌ترین نکته‌ای را که در مورد فیلمنامه شما می‌توانم بگویم، «ضرورت بازنویسی» است. گاهی اوقات فیلمنامه‌ها چندین بار بازنویسی می‌شوند و فیلمنامه اول با فیلمنامه نهایی شاید تا حدود بیش از ۵۰ درصد و یا بیشتر تفاوت داشته باشد. فیلمنامه‌هایی که بازنویسی می‌شوند (به غیر از فیلمنامه‌هایی که توسط شخص دیگری غیر از خود نویسنده بازنویسی می‌شود)، فیلمنامه‌هایی هستند که معمولاً «یک باره و یک نفس» نوشته شده است. یعنی بدون پلات و بدون مهندسی قبلی روی کاغذ... البته ممکن است نویسنده کل فیلمنامه را قبلاً در خلوت خود و در ذهن خود کاملاً پرورانده باشد. اما اگر قبل از نگارش صحنه‌ها را روی کاغذ ریز و ردیف کرده باشد و تقدم و تأخر و اندازه و کم و زیاد آن را بررسی نکرده باشد و یک نفس کار را نوشته باشد، به احتمال زیاد کار به بازنویسی‌های چندباره کشیده خواهد شد. البته این هم یک مدل نوشتن است و حتی گاهی اوقات ممکن است فیلمنامه نهایی در نسخه دهم به دست بیاید. اما عیبی که ممکن است داشته باشد، این است که نویسنده چون صحنه‌ها را کامل نوشته، یا انرژی‌اش را از دست بدهد یا به صحنه‌ها دلبسته شود و هم این که سیاهه و فهرستی از تمام صحنه‌های فیلمنامه در اختیار نداشته باشد. فیلمنامه‌نویس، خالق داستان فیلمنامه از لحظه آغاز تا انتهاست. فیلمنامه‌نویس بایستی که به فیلمنامه محاط باشد. گاهی اوقات برخی از نویسندگان می‌گویند که نمی‌توانند از فیلمنامه‌ای که نوشته‌اند فاصله بگیرند. این احتمالاً به دلیل نگارش فیلمنامه بدون احاطه بر ساختار و مهندسی داستان است. با فیلمنامه در عین آشنایی باید غریبه بود. ضرورت این غریبه‌گی دل نبستن به فیلمنامه برای مرمت و تعمیر و ارتقای آن است، برای ایجاد این غریبه‌گی باید فیلمنامه را تجزیه کرد... یعنی باید همه صحنه‌هایی را که نوشته شده در حد یک سطر خلاصه کرد و دوباره آنها را ورنانداز و ارزیابی کرد و نسبت به کارکردها و خواص هر صحنه حساسیت نشان داد. بهترین بازنویسی‌ها معمولاً بعد از این خلاصه کردن انجام می‌گیرد. این خلاصه کردن کاری است که بهتر می‌بود همان ابتدای نگارش صورت بگیرد. اما مشکلی نیست! اگر کسی دوست دارد فیلمنامه‌ای را یک باره بنویسد، این کار را انجام دهد، اما اگر می‌خواهد عیب‌ش را پیدا کند، قطعاً این خلاصه کردن برای او مفید خواهد بود. موفق باشید.

✉ برادر گرامی علیرضا قدرتی (فیلمنامه بطری آب)

نویسندگانی که نسبت به یک موضوع علمی خاص (مثلاً یک بیماری) اطلاعات بسیار زیاد و کافی و خوبی دارند، ممکن است مبتلا به مسئله‌ای شوند که شما در فیلمنامه‌تان مبتلا به آن شده‌اید، یعنی «فوران اطلاعات». و معمولاً این فوران توسط شخصیت‌های متخصصی که در فیلم وجود دارد (و به صورت دیالوگ، صورت می‌گیرد. ما در زمان دبیرستان یک معلم شیمی داشتیم (که یادش گرامی)، معلم ما هنر ویژه‌ای که داشت این بود که می‌توانست تمام درس‌های شیمی را تشبیه به روابط انسانی کند و در نهایت مطالب را چنان ساده می‌کرد که ما همگی (اگر گوش می‌کردیم) می‌توانستیم آن درس را بفهمیم. فیلم هم می‌تواند این گونه عمل کند. یعنی اگر قرار است که فیلم حاوی اطلاعات سخت و پیچیده‌ای باشد، بهتر است که این اطلاعات تبدیل به زبانی ساده و همه‌فهم شود، تا اگر قرار است به صورت دیالوگ هم ادا شود، از زبان فرد ساده و غیرمتخصص بیان شود تا تماشاچی (مثلاً مکانیسم تخریب‌گری یک بیماری را) به راحتی درک کند. فوران اطلاعات در فیلمنامه معمولاً باعث سردی و کسل‌کنندگی و ریزش مخاطبان یک اثر می‌شود. علمی بودن اصلاً بد نیست، اما تظاهر به علم (آن هم به وسیله عرضه علم با زبان فوق تخصصی) به روانی و جذابیت فیلمنامه لطمه می‌زند. ایده اصلی فیلمنامه شما خیلی خوب بود، اما آرایه‌های علمی باعث غلبه جلوه‌های عالمانه بر علم واقعی خود فیلمنامه شده بود. انسان عالم اگر تظاهر به علم کند، تظاهرش مانع و مشکلی برای عرضه علم مفیدش خواهد شد. با تشکر از شما دوست صمیمی و پزشک که آشنای قدیمی بنده هستم و جسارت من را به دوستی دیرپایمان ببخشید. موفق باشید.

✉ برادر گرامی مسعود نوایی (فیلمنامه گلاب‌دره)

درون‌مایه‌ای که برای کارتان انتخاب کرده بودید، واقعاً درون‌مایه‌ای انسان‌شناسانه و بر پایه تحلیل روابط اجتماعی انسان بود. این درون‌مایه‌ها واقعاً ذی‌قیمت است و معمولاً به صورت مبهم و با درکی ناکافی ارائه می‌شود. به شما به خاطر تحلیل‌ها و شناخت خوبی که از آدم‌ها و روابطشان دارید و به خاطر ریزبینی‌هایتان تبریک می‌گویم. بی‌تردید در صورت تقویت جنبه‌های سینمایی کارتان و با تقویت شناخت مسائل جامعه (تقویت لایه‌های سینمایی و اجتماعی فیلم) شما خواهید توانست فیلمنامه‌های پروپیمان و قرص و محکمی بنویسید. تا همین جا هم امتیاز خوبی نصیب شما شده و ضمن دانستن قدر این امتیاز، نسبت به تقویت دو لایه دیگری که

عرض کردم اهتمام کنید... خواندن فیلمنامه شما باعث خوشحالی بود... موفق باشید.

✉ دوست گرامی موسی اشک‌تراز (طرح مسائل تاکسی‌ها)

دوست عزیز طرحی که به عنوان طرح مستند فرستاده بودید، فقط یک سوژه و یک طرح توجیهی بود و شما در طرح خود به هیچ‌گونه ساختار روایی و به هیچ‌گونه تحقیق و اطلاعاتی که با آن ساختار روایی باید عرضه شود اشاره نکرده بودید. شما در واقع طرحی توجیهی برای متقاعد کردن یک تهیه‌کننده متعهد نوشته بودید تا او را مجاب کنید که باید درباره رانندگان تاکسی فیلمی مستند ساخت. نگارش طرح مستندی که بناسط نقشه و دست‌ورعمل ساخت یک مستند باشد، با نگارش طرح توجیهی که معمولاً برای ایجاد انگیزه در تهیه‌کننده است، امری کاملاً متفاوت از هم است. منتظر رسیدن طرح فیلمنامه مستندان هستیم تا بعد از مطالعه آن درباره چند و چون کیفیت ساختار کارتان و نحوه هنری عرضه اطلاعات سوژه مستندان با هم تبادل نظر کنیم. موفق باشید.

✉ برادر گرامی بیژن شهابی (فیلمنامه چوب‌کار)

فیلمنامه کوتاه‌تان همانند یک سکانس خوب از یک فیلمنامه بلند بود. (آیا واقعا همین است؟) ولی واقعیت این است که فیلمنامه کوتاه ایداً حکم یک سکانس از یک فیلمنامه بلند را ندارد. اما از قضا سکانس‌های فیلمنامه‌های بلند می‌توانند هر کدام برای خود حکم یک فیلمنامه کوتاه را داشته باشند. برای همین هم هست که برخی از فیلمنامه‌ها (و فیلم‌ها) بلند متشکل از چند فیلمنامه کوتاه است تا از مجموع یا اختلاط آنها با یکدیگر فیلمی با زمان استاندارد برای یک فیلم بلند به دست بیاید. فیلمنامه کوتاه شما شبیه به برشی بود که برای خود آغاز و پایان ندارد. نه شروع می‌شد و نه تمام می‌شد. البته این فرم به عنوان یک عملکرد تجربی در عرصه فیلم کوتاه قابل پذیرش است، اما هر پدیده بی‌شروع و بی‌فرجام معمولاً با بی‌اعتنایی و کمبود توجه مواجه می‌شود. ضمن این که اگر شما تصمیم به اجرای این فرم تجربی دارید، می‌توانید در پوسته و شکل بیرونی آن را اجرا کنید. اما در محتوا و باطن کار بایستی که پرونده یک محتوا را گشوده و آن را به تماشاچی عرضه کنید و سپس آن را ببندید. البته بهتر است آن محتوا با خود این فرم (بی‌شروع و پایان) نسبت مفهومی هم داشته باشد که در این صورت شما موفق به ساخت فیلمنامه‌ای کوتاه و باارزش شده‌اید. تا همین جا هم دیالوگ‌نویسی و فضاسازی شما ستودنی بود. موفق باشید. کج