

کسانی در میان خوانندگان این متن باشند که همچون نگارنده این متن، تسلطشان به زبان انگلیسی (در حوزه شنیدار) صفر باشد و ابتداء فیلم را بی هیچ زیرنویسی - چه انگلیسی، چه فارسی - دیده باشند و بار دوم یا سوم، آن را با دوبله (که امیدوارم این تجربه را تکرار نکنید، چون ترجمه‌های غلط گفت‌وگوهای فیلم عذاب‌آور است!) یا با زیرنویس دیده باشند، احتمالاً باز هم همچون نگارنده! ابتداء، سبک بصری فیلم را از مد افتاده یافته‌اند، اما با درک کامل گفت‌وگوها، انگار به سبک بصری فیلم، جان تازه‌ای بخشیده شده است. مطمئنم - این را با ذکر چند سوگند می‌گویم - اگر دیوید ممت (که نمی‌دانم به کدام دلیل احمقانه‌ای، از نام مستعار در این فیلم استفاده کرد) نبود تا فیلمنامه را بازنویسی کند، هیچ یک از شخصیت‌ها این قدر جاندار و باور کردنی و به یادماندنی نمی‌شدند. با آن که فیلمنامه قبل از بازنویسی را خوانده‌ام، اما حاضرم سر آخرین ساعات زندگی‌ام در ۸۰ سال آینده شرط ببندم (من حالا ۴۰ ساله‌ام و خیال دارم ۱۲۰ سال عمر کنم!) بخش‌هایی که کاملاً مرتبط با ظرایف شخصیت‌پردازانه چه در حوزه عمل، چه در حوزه عکس‌العمل و چه در حوزه گفت‌وگوست، متعلق به ممت است. مثلاً آنجا که ژان رنو در قرار تحویل گرفتن سلاح - زیر پل - به دنیرو می‌گوید: «لطفاً مواظبم باش!» در حالی که تا آن لحظه، قوی‌تر، حرفه‌ای‌تر و مسلط‌تر به نظر می‌رسد و تازه، توی کشور خودش فرانسه است که چم و خم کار دستش است. همین جمله، کل روابط بعدی فیلم را همچون تأثیری پروانه‌ای تحت شعاع قرار می‌دهد؛ یا جایی است در سکانس استادیوم که ژان رنو سر صحبت را با یک نگهبان باز می‌کند و سیگاری از او می‌گیرد و این، اولین آشنایی او با این نگهبان است. اما هنگامی که لازم است نگهبان مضروب شود، به دنیرو می‌گوید: «تو این کار رو بکن. من نمی‌تونم!» و همه این روابط شگفت‌انگیز و انسانی را در فیلمی شاهدیم که ژان رنو در تک‌گویی پایانی‌اش می‌گوید: «نه

سؤالی، نه جوابی، شغل ما اینه!»
 خب! یکی از شگردهای کارآمد، ارائه شخصیت‌هایی است که در مرز تاریکی و روشنی سو، کژ و مژ می‌شوند یا در مرز یقین و شک یا نومیدی و امید یا ایمان و کفر در نوسان‌اند. این شگرد در دو فیلم با مضامین دینی به کار گرفته شد و پاسخی شایسته‌تر از تماشاگران دریافت کرد. گرچه در فیلم دوم (در واقع سریالی تلویزیونی) فیلمنامه‌نویس به اندازه فیلمنامه‌نویس فیلم نخست موفق نبود و شخصیت مالک اشتر هرگز نتوانست همانند شخصیت حمزه در ذهن بنشیند و این، معلول تفاوت سطح بازیگری آنتونی کوبین و داریوش ارجمند نبود، بلکه معلول تفاوت سطح روایتگری در دو اثر بود. آن چه حمزه را به یادماندنی می‌کند، تقابل شهامت و دلیری‌اش با دودلی‌ها و بیم و امیدهای اوست هنگامی که با پیامبر اسلام (ص) سخن می‌گوید. گرچه نباید از یاد برد که بازیگر عربی که این نقش را در نسخه عرب زبان فیلم پیام (در ایران: **محمد رسول الله (ص)**) بازی کرد، با همین فیلمنامه هم، در ایفای این نقش ناتوان بود. کلاً



در آوردن شخصیت‌های مثبت خیلی دشوار است، که سینمای ایران را که دچار «سندرم نقش مثبت» است، دچار بی‌نفسی و بی‌حالی کرده است. فیلمنامه‌نویس ایرانی می‌تواند هزارویک دلیل بیاورد که چرا می‌شود در فرانسه، دانمارک، آلمان یا آمریکا، یک نقش مثبت را به شکل ایده‌آلی پرورش داد و در ایران نمی‌شود؛ ممکن است بخش قابل توجهی از این توجیحات هم درست باشند، اما فقط توجیه‌اند! فیلمنامه‌نویس ایرانی (جز معدودی که در همین شرایط و تحت سیطره همین توجیحات، آثار قابل تأملی خلق می‌کنند که معمولاً قربانی عدم احاطه حرفه‌ای کارگردانان یا مداخله تهیه‌کنندگان یا هر دو می‌شود) تنبل است و دیر یادگیر و اغلب غیرخلاق! چرا؟ چون روایتگری‌اش مشکل دارد. چون نمی‌خواهد بپذیرد که یک فیلمنامه‌نویس اول باید بتواند قصه‌اش را درست روایت کند؛ و چون نمی‌خواهد بپذیرد که محتاج خواندن و آموختن بیشتر است ... بنگ! کارش تمام است! کج

آن استقبال می‌کنند و اگر چنین نباشد، تهیه‌کننده فیلم باید برود دنبال یک شغل دیگر؟ فکر نمی‌کنم! همه شما، ما، تماشاگران گرامی و می‌دانیم که شخصیت‌پردازی واقعاً کار مشکلی است و چون کار مشکلی است، فیلمنامه‌نویس یا نویسنده (فرقی نمی‌کند) اگر کسی حواسش نباشد، از زیرش در می‌رود. مخصوصاً اگر فکر کند که می‌تواند تقصیر را گردن عوامل دیگری (از جمله ممیزان، تهیه‌کنندگان، کارگردان، بازیگران یا پایین بودن دستمزد) بیندازد!

آن چه شخصیت را می‌سازد، در ساده‌ترین تعریفش «تضاد» است. گاهی این تضاد از تفاوت ظاهر آراسته و طینت زشت حاصل می‌شود که البته نوعی شخصیت‌پردازی ابتدایی است که اغلب در فیلم‌های ارزان‌قیمت، با انتخاب یک هنرپیشه بی‌استعداد اما خوش‌قیافه و خوش‌ظاهر و قرار دادنش در نقشی که در فیلمنامه پرداخت نشده، به شخصیت‌پردازی خام‌دستانه‌ای دست می‌یابند که فقط جهت حفظ ظاهر کار است؛ و گرنه اصلاً مشمول تعریف حرفه‌ای شخصیت نیست. این فرمول، در برخی از بهترین فیلمنامه‌های سینمای تجاری نیز کارآمد بوده، منتها دست‌اندرکاران فیلم، ابتدا به همین تضاد ناچیز اکتفا نکرده‌اند و در فیلمنامه، فراز و فرودهای بسیاری را به شخصیت‌های منفی و مثبت خود بخشیده‌اند.

بگذارید به یک نکته اساسی اشاره کنم: در یک داستان - اگر خیلی کوتاه باشد - ممکن است شخصیت مجال ابراز وجود نیابد و موقعیت، کل داستان را ببلعد. اما در یک فیلمنامه - هر چقدر هم کوتاه باشد - به دلیل سروکار داشتن با ابزار روایی تازه‌ای به نام تصویر و صوت، امکان گریز از شخصیت نیست. بخشی از رفتارهای شخصیت - حتی اگر دیده نشود - کل موقعیت را به تسخیر خود درمی‌آورد. علت ناموفق بودن بسیاری از آثار «پرخارج» که چون حباب صابون محو شده‌اند، توجه نداشتن به همین اصل است و دلیل به یاد ماندن فیلم‌هایی ارزان‌قیمت همچون **تغییر چهره** یا بسیار ارزان‌تر از آن شاهکارهای کوچک راجر کورمن (که کاپولا، صرفه‌جویی در هزینه‌ها و هویدا کردن موسی از میان سنگ مرمر یکپارچه را از او آموخت) پرداختن به همین نکته است. شاهکاری همچون **کمندی قتل‌ها** (با بازی‌های

درخشان وینسنت پرایس، بوریس کارلوف و پیترو لوره) اگر شخصیت‌پردازی درخشانش در تصویر کردن شخصیت یک «کفن و دفن کار» قرن نوزدهمی نبود که برای رونق بخشیدن به کار خود، اشراف را به قتل می‌رساند، هرگز نمی‌توانست حتی به یمن حضور مستحکم و نوآورانه کورمن (در نقش کارگردان) چنین در تاریخ سینما، جا محکم کند.

مثال مشهورتری که می‌شود در اینجا به آن استناد کرد، فیلمنامه‌ای است که ما آن را با نام **رائین** می‌شناسیم و ساخته کهنه‌کاری است به نام جان فرانکن هایمر و در واقع، به یادماندنی‌ترین اثر اوست. اگر