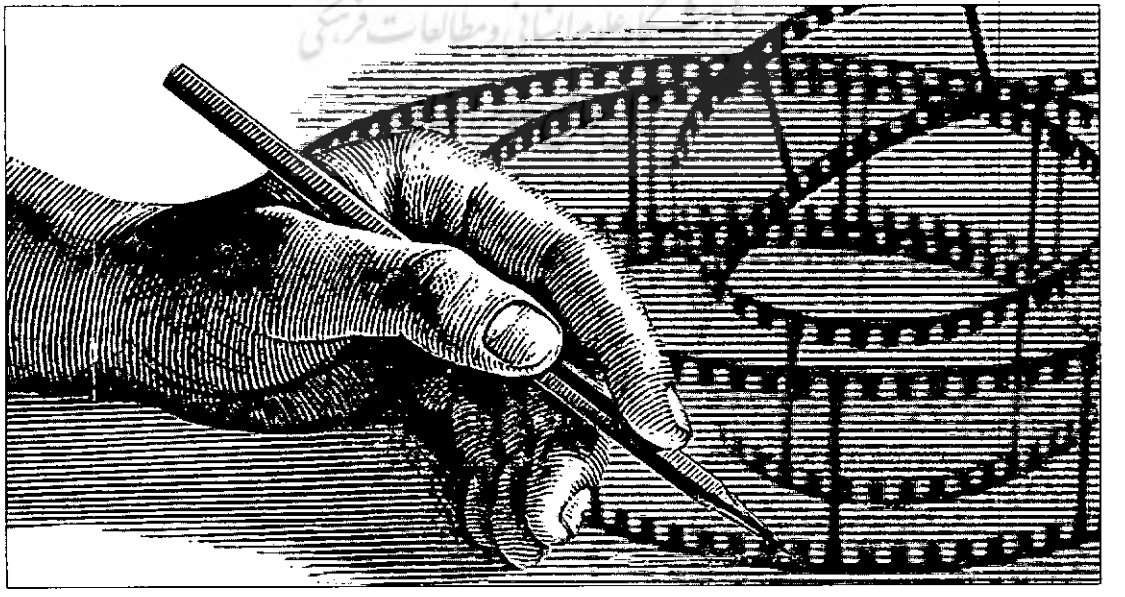
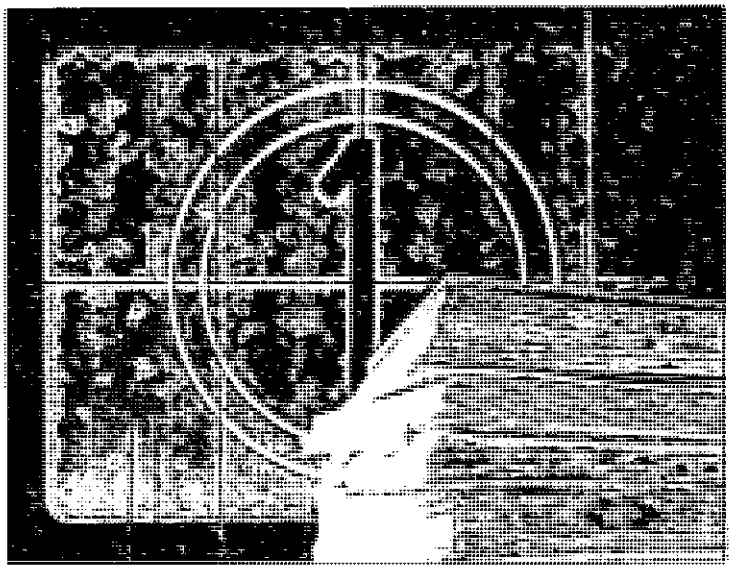
کارِ فیلمنامه - حرفه‌ی فیلمنامه‌نویس

مجید روانجو

اسلوب‌های نوشتاری

فیلمنامه نوشتاری است که بیش‌تر و به مراتب آشکارتر از هر متن دیگری، در معرض بی‌واسطه‌ی فعل و انفعالات قواعد و دستورهای زبان گفتار قرار می‌گیرد و با همه‌ی ناسازگاری‌های معنایی و تمایزهای ساختاری که با قلمروی عملِ گفتاری دارد، می‌کوشد از آن تأثیر بپذیرد. فیلمنامه در طول دوره‌ی تکوینی خود دنباله‌رو و مطیع هیچ سبک و سیاق نوشتاریِ شناخته‌شده‌یی نبوده است بنابراین به هیچ اثر نوشتاری شبیه نیست جز به خودش. پس همه چیز آن - از ساختار روایت‌های مهیا برای تصویرشدگی و کارکردهای تغییر تخیل گرفته تا جست‌وجو برای یافتن شکل‌ها و شگردهای متنوع به منظور هر چه خالص نشان دادن رخدادها و منطق خاص حاکم بر شخصیت‌پردازی و ... - سرانجام مدیون نظام بیان بصری تازه و منحصر به فردی می‌باشد که قرار است امروز یا فردا در ساز و کارهای روند تولید و چگونگی و چندگانگی اجرای هنر سینما، ابتدا تا حد قابل اعتنایی مستهلک گردد و سپس به شکل دیگر پرداخت و پدیدار شود. فیلمنامه برای آن‌که «خود» را بیابد و بتواند آن را به بخش انکارناپذیری از عملکرد ترکیبی سینما تبدیل نماید، همواره درصدد آن است که از تمامی نظام‌ها و شبکه‌های ارتباط نوشتاری - گفتاری که بر هستیِ پیچیده‌ی ادبیات، روانشناسی، مردم‌شناسی و ... دلالت دارند و نیز از بازتاب‌های منطقِ قطعیت‌ناپذیر و کم‌تر شناخته‌شده‌ی حاکم بر مناسبات مردمی به قدر کفایت بهره‌مند شود، ضمن آن که شباهت‌های ماهوی و هم‌سازه‌گونی‌های ساختاری خود را با دیگر انواع و اَشکال نوشتاری، به‌طور پیوسته و مصرانه انکار می‌کند. همواره می‌توان برای یک فیلمنامه دو نوع موجودیت‌یافتگی مبتنی بر دو مرحله‌ی زیستی قابل تشخیص در نظر گرفت: یکی موجودیت نوشتاری - زیست در مرحله‌ی خلق از طریق تبدیل اندیشه و احساس به کلمات - و دیگری موجودیت بصری - زیست در مرحله‌ی تکوین دیداری، از طریق تبدیل به ساختار سینمایی. این دو مرحله اگرچه به لحاظ تقدم و تأخر زمانی و شرایط خاصِ موجودیت‌یافتگی فیلمنامه و برخی نگرش‌های قیاسی مانند قابلیت‌های اسلوب نوشتاری در مقایسه با امکانات روش کارگردانی، یا اندازه‌ی درکِ لذت خوانش فیلمنامه و سنجش آن با مفهوم و میزان لذت دیداری حاصل از یک اثر سینمایی و ... به ظاهر مستقل و جدا از هم دیده می‌شوند اما واقع این است که ارگانیسم زنده و هر بار تکوین‌پذیر فیلمنامه و دینامیسم محاسبه‌ناپذیرِ موجود در آن را هرگز نمی‌توان جز با تبیین پیوستگی‌های درونی و ردیابی تداوم حرکت زیباشناختی از مرحله‌ی زیست کلمات تا مرحله‌ی تکوین بصری مورد ارزیابی قرار داد. هر تعریف یا زمینه‌یی که فن و هنر نوشتار را - با توجه به حفظ تناسب‌های روایی و امکانات بصری سینما - در احاطه‌ی دگرگونی‌های معطوف به تصویر و صدا درآورد، می‌تواند ما را به بخشی از چیستیِ فیلمنامه نزدیک نماید. از همین دیدگاه می‌توان به نوع محدودیت‌ها و اعتبارهای غیرقطعیِ گمنام اما قابل شناختی اشاره کرد که مناسبات در حال دگرگونیِ فیلمنامه مخاطب را از طرفی با همه‌ی بی‌شکلی‌ها و گنجایش‌ناپذیری‌اش عرصه و زمینه می‌بخشد و از طرف دیگر جایگاه همیشه مفروض و احتمالیِ فیلمنامه را در مقایسه با ارتباط سه‌وجهی و متقابل و تأویل‌طلبِ متن ادبی - منتقد - مخاطب هم متزلزل‌تر و هم غیرقابل تفکیک‌تر نشان می‌دهد. این که فیلمنامه چه بعد از نوشتار و چه هنگام کار، مخاطبان بالفعل و طبقه‌بندی‌شده‌یی ندارد، ادعای نابه‌جایی نیست، زیرا فیلمنامه، حتی به عنوان یک اثر انتشاریافته و شناسنامه‌دار فاقد قابلیت خوانش و فاقد آن انرژی و تکوینی است که قادر باشد ارتباط ذهنی - زبانی روشن و بی‌پیرایه‌یی را با خواننده و با حکمیت فعال و زنده‌ی نقد اثر ایجاد کند. چنین ارتباطی را بعدها قرار است هنر سینما، از دل فیلمنامه و با به‌کارگیری ابزارها و متدهای تولیدی خود ایجاد نماید و خود را به اجتماع تماشاگرانی عرضه نماید که به لحاظ وجه دیداری





هیچ فیلمنامه‌یی، هیچ‌گاه یکّه و اصیل نیست هر روایتی بی‌شک برگرفته از روایت‌ها و رخدادهای پیشین خود است و محملی برای اقتباس‌های بعد از خود

و شنیداری‌شان و از جنبه‌ی سنخ مخاطب‌شناسی با خوانندگان هنوز بالقوه‌ی فیلمنامه تفاوت‌های ماهوی دارند. به همین دلیل، به هیچ طرز و وسیله‌یی نمی‌توان فیلمنامه را اثری قائم به خود تصور کرد. اتکای فیلمنامه به خود، به تعبیری نافی مفهوم و ساختار آن می‌باشد، از این رو ارزیابی ساختاری بصری آن و محاسبه‌ی موقعیت‌های روایی و شناخت نظام‌های نشانه‌شناسی حاکم بر مضمون فیلمنامه، در اندرون فیلم و طی روند تولید اثر سینمایی امکان‌پذیر نیست. مشخص‌ترین ویژگی یک فیلمنامه، وضعیت در حال گذار بودن است، وضعیتی که فیلمنامه در دل اثر سینمایی، از امکان‌های تبدیل شدن به یک مفهوم هنری (یا دست کم به بخشی از یک مفهوم هنری) برخوردار می‌گردد.

اصالت فیلمنامه

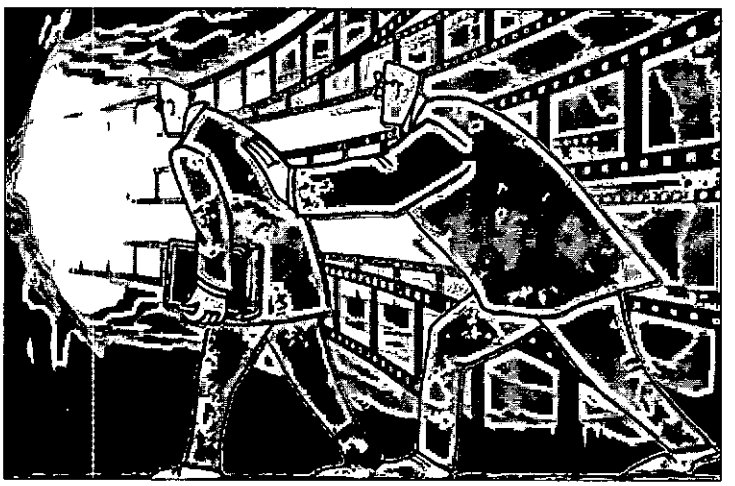
هیچ فیلمنامه‌یی، هیچ‌گاه یکّه و اصیل نیست. هر روایتی بی‌شک برگرفته از روایت‌ها و رخدادهای پیشین خود است و محملی برای اقتباس‌های بعد از خود. حتی نوع حالت‌های بیانی و شکل و اندازه‌ی انرژی انتقال‌دهنده‌ی روایت در پیکر فیلمنامه هم - بنا به تناسب موضوع و جنبه‌های بصری آن - علی‌رغم متنوع بودنشان چندان فارغ از تکرار و معطوف به تفاوت‌های ماهوی نیستند. به‌طور معمول اندیشه‌یی که فیلمنامه را می‌نویسد تنها می‌تواند به تعداد انگشت‌شماری قالب (گونه) نمایشی اکتفا کند که قرار است روایت را در خود شکل دهد و بافت و فضای سینمایی آن را تحقق ببخشد. یک رخداد تاریخی یا یک نگره‌ی مبتنی بر رویدادی اجتماعی برای فیلمنامه شدن، همان قدر که امکان و احتمال گنجانیدنش به عنوان مثال در قالب کمدی وجود دارد، می‌توان - از نگاهی دیگر - به طرح و تدارک آن در قالب تراژدی اندیشید به‌طور کلی پذیرش و پرداخت رخدادها در روند عملی نوشتار فیلمنامه - از انتخاب طرح و جست‌وجوی موقعیت‌های دراماتیک و خلق شخصیت‌ها و شکل‌گیری درام و ... - و تکوین بصری آن با درآمیختن با صنعت و هنر سینما، بیش‌تر از هر چیزی به ابداع دینامیکی دوطرفه‌یی بستگی دارد که از طرفی معطوف به دیدگاه فلسفی، ساز و کارهای اندیشگی و چشم‌اندازهای اجتماعی فیلمساز می‌باشد و از سوی دیگر مربوط می‌گردد به چند و چون علاقه و توجه مخاطبان و چگونگی و اندازه‌ی همراهی آنان با فیلم. تأکید بر بینامتنیت و همواره غیراصیل به نظر رسیدن متن روایی و جوهره‌ی جاری در تکرار کاربرد قالب‌های محدود دراماتیک تنها مختص به داشته‌ها و نداشته‌های سزاوار جست‌وجوی فیلمنامه نیست، بلکه این موضوع بیش از هر چیزی محصول موقعیت‌های واقعی و اجتناب‌ناپذیری است که تحت فرایندهای علّی - نظام‌های علت و معلولی - امکان خلق هر اثر هنری - ادبی را فراهم می‌سازد. با این همه گمان می‌رود که مبنا و معیار اصالت فیلمنامه و به تبع آن هر متن هنری - ادبی از برخی مختصه‌های فراروایتی منتج می‌گردند. این مختصه‌ها که در هر دوره و شرایط زیستی از دل سنت‌های نوشتاری و سبک‌های تثبیت‌شده سر برمی‌آورند به منزله‌ی تغییردهنده‌هایی، زبان - در زمینه‌ی قواعد نحوی و کارکردهای بیانی - و سبک‌های اجرایی - به‌لحاظ چینمان‌های صحنه‌یی و میزانسن - پیشین را به شکل محسوسی به چالش می‌کشانند تا سرانجام مبدع طرزهای نگارشی و فرایندهای دراماتیکی بی‌سابقه‌یی باشند.

بنابراین درجه‌ی اصالت و ارزش‌های تمایزگر آثار ادبی - هنری، در نوآوری‌های سبک‌شناسیک نوشتار و میزانسن نهفته است حتی اگر داستانی تکراری با شخصیت‌ها و موقعیت‌های آشنا دستمایه‌ی ساختار روایتی یک فیلمنامه‌ی متوسط باشد، باز هم می‌توان امیدوار بود که نوآوری در طرز نگارش و در روش‌های میزانسن آن و نیز شیوه‌ی تولید فیلم می‌تواند از طرفی به افزایش اهمیت فیلمنامه در روند تولید بینجامد و از طرف دیگر تا حد قابل توجهی به جلب احساسات و برانگیختگی قوه‌ی ادراک مخاطب منجر گردد. البته این راهکار به معنای آن نیست که قابلیت‌های دراماتیک و چارچوب روایی فیلمنامه عرصه‌ی واقع‌نمایی مفاهیم تحریک‌برانگیزی مانند اغواگری‌های جنسی و جنایی و یا سوداطلبی‌های تجاری شود. روشن است که عمل نوشتار در متن ادبی، از جنبه‌های گوناگونی با آن چه ما به عنوان نوشتار عملی فیلمنامه می‌شناسیم متفاوت است. تبیین این تفاوت‌ها ما را به طرز اجتناب‌ناپذیری با مفهوم و توسعه‌ی عمل در نوشتار، به عنوان بخشی از آن بن‌مایه و جوهره‌ی متن‌آفرینی روبه‌رو می‌سازد که همه حال می‌کوشد در پروسه‌ی دگرگون‌ساز خود، متن را از یک تخیل و یک کنش تجربی به یک امر واقعی و موجود تبدیل کند و پیوسته در پی اثبات خود اصرار می‌ورزد اما نوشتار عملی در فیلمنامه، همه وقت به جنبش درآوردن و تخلیه و انتشار پتانسیلی می‌باشد که سعی بر آن دارد تا کلمات را از اتفاق کلمه بودن برهاند و آن‌ها را برانگیخته‌ی تصویر شدن نماید. برای کلمه و به تبع آن متن حاصل از عمل نوشتار در فرایند تولید سینما هیچ ارزش خودبسنده‌یی نمی‌توان متصور بود زیرا هر عنصری در بافت سینمایی

از کلمه و بازی و نور و صدا گرفته تا حرکت و بیان و نوع لنز و زاویه‌ی دوربین و میزانسن اشیا، ناگزیر به مستهلک شدن در نوع و بخشی از آن دگرگونی معطوف به تصویری است که بر مبنای زبان خاص فیلم و ویژگی‌های منحصر به فرد کارگردانی آفریده می‌گردد بنابراین نوشتار عملی فیلمنامه، متفاوت از عمل نوشتاری متن که جایی سرانجام پایان می‌پذیرد، هیچ‌گاه تمام‌شده محسوب نمی‌شود و از همان آغاز عرصه‌ی پرازدحام بایدها و نبایدها و ممکن‌ها و غیرممکن‌های منجر به رخ دادن یا رخ ندادن وقایع و گستره‌ی تردیدها و اعمال نظرهای دنباله‌دار و متعددی است که از طرفی به هزینه‌های اسباب و ابزار و عوامل و دیگر بساط‌افکنی‌های تهیه و تولید فیلم بستگی دارد و از طرف دیگر پذیرای بی‌تعرض تحمیل‌ها، رفع و رجوع کردن‌ها و اصلاحات مکرری است که کارگردان بنا به تعابیر ذهنی و مقتضیات حرفه‌یی خود بر فیلمنامه روا می‌دارد. البته گفتنی‌ست که طرح و دخالت مسایلی از این دست که از جمله‌ی موارد الزامی و گریزناپذیر چنین حرفه‌یی محسوب می‌شود، به هیچ رو نباید سبب اهمال و غفلت از کار اصلی فیلمنامه که همانا ایجاد شبکه‌یی از مناسبات متقابل و دراماتیک میان روایت و شخصیت، با حفظ یکدستی و وحدت می‌باشد، قلمداد گردد. نگاه ساختاری به فیلمنامه و تلفیق آن با جنبه‌های تجاری تولید فیلم، کارگردان و تهیه‌کننده را همواره ناگزیر به جست‌وجویی چندگانه و گزینش‌های مشروط می‌نماید از دید آنان فیلمنامه‌ها را می‌توان به دو دسته تقسیم کرد: فیلمنامه‌ی خوب و فیلمنامه‌ی بد.

روایت فیلمنامه‌یی

در روایت فیلمنامه‌یی، طرح و حالت‌های هنریِ مربوط به ترتیب شکل‌گیری حوادث و دیگر ساز و کارهای مرتبط با ایستایی و پیش روی داستان، در احاطه‌ی بلافصلِ گونه‌یی فن و صنعت است که از همان آغاز بر ساختار فیلمنامه حاکم می‌گردد و عین‌نمایی کارکردهای ادبیِ روایت و توصیفها و احساس‌هایی را که از هستی و کنش کلمات برمی‌خیزند، بی‌اجتناب در چند و چون اهمیت‌ها و ملزومات جنبه‌ی حرفه‌یی و تخصصی «فیلمنامه‌نویسی» مستهلک می‌سازد. در فیلمنامه، هم به موضوع روایت – اقتباسی یا غیراقتباسی – و هم به شیوه‌ها و شگردهای روایی (جنس و چگونگیِ روایت) و هم‌چنین به گستره و زمان روایت، تنها به منزله‌ی مواد و موجوداتِ در اختیاری نگریسته می‌شود که پیوسته محل و مهیای تبدیل شدن و انطباق با سنخیت سینما



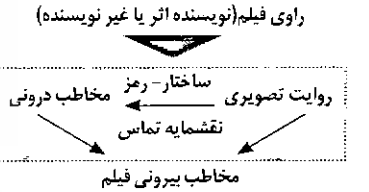
می‌باشند. مفهوم این سنخیت، چیزی نیست مگر کارکرد زیبایی‌شناسانه و متنوع تصویر بنابراین مهم نیست که روایت فیلمنامه از خاستگاه‌های هنری تثبیت‌شده‌یی مانند رمان و نمایشنامه و شعر برخوردار باشد یا برگرفته از منابع خبری و ذخیره‌های فرهنگ شفاهی و اتفاق‌های دیداری، بلکه مهم این است که بتوان این اَشکال روایی را با در نظر گرفتن قابلیت‌های بصری‌شان به بیان تصویری سینما تبدیل کرد. داستان و قدرت میزانسن فیلمنامه، در انطباق با فضا و نور و سبک کارگردانی، روایت تصویری فیلم را امکان‌پذیر می‌سازد. از این‌جا به بعد، همه چیز دیگر در موجودیت پیچیده‌ی تصویر می‌گذرد و ناگزیر با زبان تصویر بیان می‌گردد. از میزان تأثیرگذاری یک احساس خاص و مدت زمان آن، تا تشریح یک رخداد و بازآفرینی معناهای چندگانه‌یی که گاه از چیدمان یک صحنه و همبستگی آدم‌ها و اشیای دیگر با اجزای آن به ذهن متبادر می‌شود. بیان تصویری همواره مبتنی بر شبکه‌یی از دال‌ها و نشانه‌های بصری خاصی نمود می‌یابد تا بتواند به‌طور مستقیم یا به شکل تلویحی واقعیت‌ها و معناهای درون خود را تجسمی و دراماتیک ابراز نماید. از تبیین چگونگی، نوع، زمان و ضرب‌آهنگ چنین بیانی است که لحن و سبک مشخص یک فیلم مشخص می‌گردد حتی گفت‌وگوها و خودگویی‌ها و سکوت‌های کلامی که فیلمنامه‌نویس به تناوب از آن‌ها در جهت معرفی موقعیت‌ها و شناسایی مناسبات پیش‌زمینه‌یی و پیشبرد رخدادهای روایی و تشریح کارکردهای شخصیتی استفاده می‌کند، باید پیوسته آمیخته به چنان احساس بصریِ نیرومندی باشد که بیان تصویری را هر لحظه در حمل و انتقال سکوت و کلمات و ادراکات صحنه‌یی غنا ببخشد و تأثیرگذاریِ طبیعی بر مخاطب را نیز حفظ نماید. نکته‌ی دیگر این که قابلیت‌ها و دست یافتن‌های بیان روایی فیلمنامه، هیچ‌گاه محدود به یک خط داستانی مشخص و منحصر به تسلسل تعدادی نمای مشخص نیست بلکه روایت فیلمنامه‌یی، در واقع، گستره‌یی است چندسویه با رویدادهای اصلی و حاشیه‌یی متنوع که پس از گرفتار آمدن در هر تعلیقِ تقابل‌آمیزی و عبور از فرازهای پرکنش و کشش وقایع به پس‌زمینه‌ها و مرزهای فراروایتی ارجاع‌پذیری هدایت می‌شود که هم می‌تواند بیانگر انگیزش (Motivation)هایی باشد وابسته و در تصرف منطق عادی و طبیعی روایت و هم بازگوکننده‌ی موتیف‌های بالقوه‌یی برای به تقابل فراخواندن توانایی‌های مخاطب در عرصه‌ی تأویل فیلم. روایت فیلمنامه با هر روش و احساسی که نوشته شود و روایت فیلم با هر تکنیک و زمینه و سبکی که به تصویر درآید، ناگزیر و سرانجام در سنجش‌های دیداری – تجربی مردم رقم خواهد خورد و در انطباق با سطح و قوای ادراکی و طرز و اندازه‌های عکس‌العملی که در مواجهه با توقعات مبتنی بر سرگرمی و لذت تماشاگران از خود نشان می‌دهد، جایگاه مناسب را به دست خواهد آورد.

زبان تصویری فیلمنامه

زبان تصویری روایت فیلمنامه، هر قدر هم که در انقیاد بیان انتزاعیِ مناسبات میان دال‌ها و مدلول‌ها باشد و هر چند هم گرایش به نشان دادن جنبه‌های به‌شدت درونی و رمزوارگیِ نهفته در ذات اشیا و شخصیت‌ها و رخدادها، بر آن غلبه داشته باشد، باز هم نمی‌توان آن را عاری از کشمکش‌های زندگی اجتماعی و تهی از برخوردهای حاصل از تقابل‌های بی‌پایان انسان و محیط اطراف تصور کرد بنابراین زبان تصویری و به تبع آن ساختار

روایی فیلمنامه همواره دارای عرصه‌های پنهان و مفاهیم غیرقابل تشخیصی خواهد بود که به مرور عینیت و حقیقت حضور مخاطب در آن‌جا را روشن و ضروری می‌سازد. حضور مخاطب در آن عرصه‌ها و موضوعیت یافتن آن مفاهیم، می‌تواند روایت و زبان روایی - تصویری فیلمنامه را با دخالت‌های پی در پی ارجاعی و احساسی و پژواک‌های چندگانه و بحران‌زا، از اقتدارهای سلطه‌طلبانه و یکه‌گویی‌های سنتی و مبتنی بر روابط یک‌طرفه‌ی فیلم ← تماشاگر رهایی ببخشد. اغلب چنین به نظر می‌آید که داستان فیلم در نتیجه‌ی رابطه‌یی نه چندان پیچیده، یک‌طرفه و عاری از کنش و تقابل شکل می‌گیرد که بر اساس آن یک عامل بیانی - تصویری مشخص به منزله‌ی فاعلیت روایت - که به طور معمول نویسنده‌ی فیلمنامه را به یاد می‌آورد - طرح و بر مبنای آن حوادث ترتیب‌یافته‌یی را به زبان تصویر، آن‌گونه بازگو می‌کند که عده‌یی تماشاگر به منزله‌ی فاعلیت دیداری - شنوایی، جلب و مجذوب آن گردند به چند دلیل روشن، امروزه دیگر نه اساس و دامنه‌ی چنین رابطه‌یی و نه طرز تلقی ارایه‌شده از مناسبات راوی - مخاطب در چنین نگره‌یی، آن چیزی نیست که بتواند حوزه‌ی هنری - حرفه‌یی فیلمنامه و گستره‌های مخاطب‌شناسی آن را تبیین نماید:

۱- طبق مدل ارتباطی:



در آغاز راوی - ممکن است نویسنده‌ی اثر باشد یا نباشد - داستان فیلم را با همه‌ی پیچیدگی‌ها یا سادگی‌های فرمی و معناهای یکّه یا چندگانه‌اش، خطاب به شخص یا اشخاص حقیقی یا غیرحقیقی روایت می‌کند که مخاطب درونی فیلم نامیده می‌شود. این نوع ارتباط که می‌تواند خطی و یک‌طرفه یا غیرخطی و دوطرفه باشد، هرگز قادر نیست به خودی خود موجودیت اثر را به فعلیت درآورد؛ زیرا چنین موجودیتی تنها زمانی تحقق می‌یابد و واقعی می‌شود که با حفظ همه‌ی ساز و کارهای ارتباط نخست، ارتباط دیگری حاصل گردد، میان مناسبات هنوز بالقوه‌ی مجموعه‌ی «راوی - روایت - مخاطب درونی» و «مخاطب بیرونی فیلم». در کنار این ارتباط، می‌توان به دو رابطه‌ی همزمان و گاه به تناوب مخاطب بیرونی فیلم هم اشاره کرد: یکی ارتباط با مخاطب درونی و دیگری پیوستگی با موجودیت بالفعل روایت. البته روایت فیلم هم گاه می‌تواند متوجه مخاطب درونی باشد و گاه معطوف به مخاطب بیرونی و گاه نیز همزمان خطاب به هر دو.

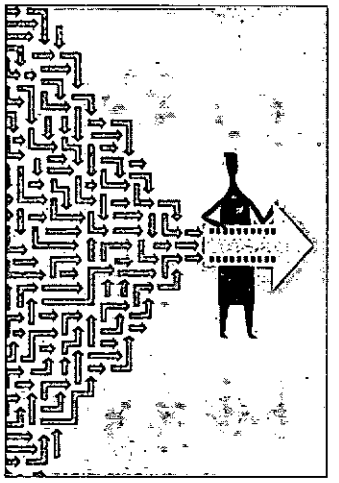
۲- امروزه تصور این فرض غیرممکن به نظر می‌آید که همواره گرداگرد روایت فیلم معنای بزرگ و والایی متمرکز است که مخاطب را برانگیخته می‌کند تا با همراهی و هم‌ذات‌پنداری با مناسبات و شخصیت‌های فیلم و متناسب با بضاعت‌های ادراکی و احساسی‌اش، از آن بهره‌های اخلاقی و اعتقادی برگیرد. پیوسته در حال کنش بودن روایت داستانی و انطباق مدام آن با ماده‌ی سینما، ما را بر آن می‌دارد تا به امکان و احتمال برخی فرافکنی (Projection)های معنایی نزدیک شویم که هنگام رویارویی فیلم با مخاطب انتظار وقوعشان می‌رود. اگرچه دایره‌ی چنین پرتاب‌هایی گاه بیرون از عرصه‌ی واقعیت‌ها و تخیل فیلم به نظر می‌رسند اما می‌توان آن‌ها را به منزله‌ی تکمیل‌کننده‌ی بخش‌هایی از آگاهی متقابل روایت و مخاطب به حساب آورد. این فرافکنی‌ها متناسب با آن که ذهن مخاطب و توجهات احساسی او را از پاره‌های معنای متکثر از اثر دور می‌کند و به گرفتار آمدن در مناسبات انتزاعی ناگزیر می‌سازد، زمینه‌ساز آن موقعیتی خواهند بود که بر اثر آن، مخاطب بتواند به روایت بازگردد و بدون پیش‌زمینه‌های قبلی جنبه‌های متنوع بیانی و بصری داستان فیلم را به دفعات بازآفرینی نماید.

۳- بر حسب کیستی راوی داستان فیلم - به لحاظ ساختار تفکری، نوع نگاه و نحوه‌ی بیان - و کجایی جایگاه اجتماعی‌اش و مطابق با نوع ارتباط او از طریق ساز و کارهای روایت، با مخاطب، می‌توان شکل‌های چندگانه‌یی از روایت سینمایی و روش‌های متعدد مواجهه‌ی راوی با مخاطب و مخاطب با روایت را در نظر آورد. گاهی راوی و مخاطب از آگاهی نسبی و مشترکی نسبت به علل و چگونگی وقوع روایت برخوردارند به گونه‌یی که با شخصیت‌ها و طرز کنش‌های آنان آشنایند و حتی می‌توانند سرانجام یا بی‌سرانجامی ماجرا را حدس بزنند مانند اقتباس‌های تاریخی و ادبی مشهور یا به تصویر کشیدن داستان‌های برگرفته از رخدادهای اجتماعی فراگیر. به نظر می‌رسد در این‌جا نه راوی حرفی برای گفتن و چیزی برای نشان دادن دارد و نه تماشاگر با دنبال کردن فیلم به سطحی فراتر از اندازه‌های احساس و ادراک پیشین خود می‌رسد. در این نوع روایت، تنها زمانی می‌توان شاهد تعامل و همزیستی دیگرگونه‌ی راوی و مخاطب بود که نحوه‌ی بیان تصویری، طراحی و اجرای آن کم و بیش مبتنی بر آشنازدایی از مخاطب و غلبه بر دانسته‌های موضوعی و تصورات احضارشده‌اش باشد. گاه راوی در جایگاهی قرار می‌گیرد که همه چیز را درباره‌ی همه چیز روایت می‌داند و مخاطب را در مسند شنودگی و بینندگی و گاه شگفت‌زدگی می‌نشاند. در چنین وضعیتی مخاطب به اقتضای عملکرد طبیعی ذهن خود، مدام به جست‌وجوی روزنه‌هایی در این‌جا و آن‌جای داستان فیلم برمی‌آید تا بتواند خود را به درون روایت بکشاند. اعمال پیچیدگی‌های ساختگی و طرح معماهای تو در تو از طرف راوی و اصرار بر هر چه هنجارگریزتر کردن زبان بصری اثر، ممکن است تماشاگر را از همان آغاز از همراهی کنجکاوانه‌ی روایت بازدارد. راز برون‌رفت از چنین وضعیتی این است که هم در مرحله‌ی نوشتار فیلمنامه و هم در مرحله‌ی تکوین سینمایی آن، دسیسه‌های روایی و هم‌آمیزی‌های

متعدد مناسبات شخصیت‌ها و خلاف‌آمد رویدادها را تا حد امکان ساده و ممتنع و جاری در گستره‌های سطحی و آمیخته با واقعیت‌های معمولی پیرامون بنمایانیم و بر اثر دیدارهای بعدی مخاطب با فیلم اشتیاق‌ها و احساس‌های او را برای بازخوانی‌های ادراک‌آمیز روایت و رمزگشایی‌ها و تماس‌های برتر با پاره‌های پراکنده‌ی حقیقت در لایه‌های زیرین داستان برانگیزانیم. گاه روایت فیلم، به گونه‌یی منحصر به فرد، خود را چنان به ظهور می‌رساند که به نظر می‌رسد، نه راوی و نه مخاطب، هیچ‌یک به حد کافی از روند شکل‌گیری و علل و نحوه‌ی وقوع رخدادها و چیدمان اشخاص و اشیا برای پیشبرد یک خط داستانی در ابعاد متعدد از اشراف قابل توجهی برخوردار نیستند. در این نوع روایت که اغلب مبتنی بر ناگهانی حضور و غیبت شخصیت‌ها و بر مبنای بداهگی و گسست رخدادها شکل می‌گیرد، به دشواری می‌توان میدان عمل قابل حدسی برای بیان موجودیت راوی و جایگاه مشخصی برای مخاطب در نظر آورد. شاید ماهیت این نوع سینما و نگره‌ی حاکم بر آن درصدد این باشد که همه چیز از جمله راوی و مخاطب در سیلان تعمدی یا فراز و فرودهای طبیعی و تناوب‌های غیرقابل پیش‌بینی پاره‌های رخدادهای روایت به آرامی محو و ناپیدا گردند. آن چه مسلم است این که در جریان تهیه و تولید فیلم‌هایی از این دست، نمی‌توان و نباید به فیلمنامه‌هایی با ساختارهای تثبیت‌شده و مبتنی بر بدیهیات و اصول متعارف هنری - حرفه‌یی فیلمنامه‌نویسی اشاره داشت.

هستی روایت فیلم

هستی روایت فیلم پیوسته مدیون و در تصرف دو جنبه‌ی اصلی و ساختاری آن یعنی شخصیت‌ها و ظهور رویدادها می‌باشد. این دو جنبه با اثرگذاری متقابل و مداوم و پرکنش و نیز با درهم‌تنیدگی‌ها و زمینه‌های طبیعی یا خیالی‌شان دنیای روایت را می‌سازند. مناسبات و استحکام مشخص دنیای روایت می‌تواند هم‌خوانی‌ها و شباهت‌های مکرری با جهان واقعی داشته باشد، یا قلمروی ساخته و پرداخته و متمایزی به نظر بیاید فراتر از مفهوم طبیعی آن. مهم نیست که شخصیت‌ها و رویدادهای روایت محصول فرایند تجربیات و تخیل نویسنده در برهه‌های متفاوتی از زمان باشند یا نتیجه‌ی گرفتار آمدن‌های ناگهانی در لحظه‌های آکنده از تنش، سکوت یا تفکری که سرانجام خود را در نهان‌جاهای ذهن نویسنده به تعمیم و شکل‌گیری و گستره‌های روایی رسانده‌اند بلکه مهم آن است که این شخصیت‌ها با عملکردها و هنجارهای طبیعی یا تمایزیافته‌شان و با بی‌قراری و وسوسه‌های بیرونی و درونی‌شان و این رویدادهای پر از فراز و نشیب‌های بسط‌یافته، چگونه می‌توانند به طرزی انکارناپذیر و نمایشی خود را به زندگی همگانی و فردیِ پوشیده از سودازدگی و مصایب بی‌حساب و کتاب مخاطب تعمیم دهند و چگونه و با برانگیخته شدن چه محرک‌هایی مخاطب قادر خواهد بود خود را در حقیقت‌پذیری آن کنش‌ها و اتفاق‌ها سهیم بداند. بر همین اساس، هر نوع رویکرد معطوف به کنشی، از سرقت و آدم‌ربایی و تجاوز و تصادف و قتل و فرار گرفته تا کشمکش‌های در آستانه‌ی جدایی یک زن و مرد و شیطنت‌های کودکانه و به تأخیر افتادن ساعت پرواز هواپیما و به یاد آوردن یک خاطره و شگفتی ناگهانیِ حاصل از سلام و احوالپرسی‌های معمول و همه روزه، و هر نوع مفهوم معنایی و ادراک انتزاعی، از تنهایی و پیری و وسوسه گرفته تا گناه و سرخوشی و تردید و عقده‌های روانی، همه و همه می‌توانند به منزله‌ی جان‌مایه و طرح کلی یک روایت بصری در ساختار فیلمنامه به کار آیند، مشروط به این که از ساز و کارهای درخور بیان عینی و تصویری برخوردار شوند و طی روند نوشتار با دیگر عناصر روایت به وحدت دراماتیک برسند و قابلیت‌های انتقال فضا و طنین مورد نظر فیلمنامه را داشته باشند. مفهوم واقعی و باورپذیری شخصیت در روایت، مبتنی بر منطق یک‌گانه یا چندگانه‌ی حاکم بر فیلم، قبل از هر چیزی در شکل حضور و کنش‌های بیانی و درونی و بیرونی متعارف یا غیرمتعارف او و هم‌راستایی‌اش با اجزای دیگر داستان فیلمنامه نهفته است. واقع این است که شخصیت‌های فیلمنامه‌یی، اغلب بدیل‌های زیبایی‌شناختی ما در دنیای روایت و تصویرند که همه وقت سعی و اصرار بر این دارند که با دستاویز قرار دادن آن دسته از نشانه‌های ارزشی - اعتباری که دامنه‌ی این همانی‌های ما با آنان را گسترده‌تر و عمیق‌تر می‌سازند، از سطح فیزیکی واقعیت‌ها و قراردادهای تغییرناپذیر اجتماعی - رفتاری بگذرند و اثرات این عبور را از طریق انواع مناسبات روایی به مدلول‌های متکثری تبدیل کنند، قابل انتقال به قوه‌ی ادراک و سطح زبان ما. بر اثر چنین تصوری، شخصیت‌های سینمایی بیش‌تر از آن حد شباهتی که وقت رویارویی با خود، در خود سراغ داریم، تلاش می‌کنند به ما شباهت داشته باشند و هر بار ما را با لحظه‌هایی از عادت‌ها و گرایش‌های قلبی و فکری فراموش‌شده‌مان مواجه نمایند. فیلمنامه‌نویس به علت همواره ناتمام ماندن روایتش و به دلیل درگیری‌های پایان‌ناپذیر با روند تولید فیلم، هیچ‌گاه از تخیل بی‌قید و کمال‌یافته‌یی برای خلق و پرداخت شخصیت‌ها و رخدادهای روایت بهره‌مند نیست. این نقصان و متعاقب آن،



ضرورتِ داشتن ارتباط و مراوده‌ی پیاپی با مردم - برخوردار از هر نوع گرایش فکری، عادت رفتاری و جایگاه اجتماعی - و نیز وسوسه‌های دستیابی به پویایی‌ها و اسرار رفتاری انسان‌ها و اشیا ایجاب می‌کند که او همواره در چگونگی دیدارها و طرز روبه‌رو شدن‌هایش با جهان و هر چه در آن هست تجدید نظر نماید. «دیدن‌ها» و «بازدیدن‌های» مکرر فیلمنامه‌نویس که بیش‌تر به تقویت جنبه‌های حسی تخیل او می‌انجامد و کم‌تر بر مفاهیم فکری‌اش اثر می‌گذارد، موجب آن می‌گردد تا به مرور، علاوه بر رونق تجربه‌اندوزی‌های بصری و یافتن قالب‌ها و قابلیت‌های استفاده از آن‌ها به کشف منطق و طرز بیانی نایل آید که از طریق آن بتواند تناقضات، بیهودگی‌ها و هرزنگری‌های جاری در ژرفای ذهن و پنهان در عمق خواسته‌های به زبان آورده نشده‌ی مخاطب را تصویر و روایت کند. کار فیلمنامه و حرفه‌ی فیلمنامه‌نویس، به‌طور مسلم مبتنی بر دیدن‌ها، احساس کردن‌ها و سپس اندیشیدن‌های اولیه و مداومی است که بر اثر تجمع و به وحدت رسیدن هم‌زمان آن‌ها، راوی، بیان دراماتیک و زبان تصویری، قالب روایی مناسب و متناسب داستان را می‌یابد. اندیشه‌ی حاکم بر اثر سینمایی، هیچ‌گاه به شکل متمرکز و تا انتها پیوسته در فیلم مطرح نمی‌گردد، بلکه کنش‌های مقطعی و احساس‌های گسسته با اندازه‌ها و تجسم‌یافتگی متفاوت، از اندیشه‌یی به مقام تصویر می‌رسند که خود از همان آغاز قطعه‌قطعه و تکثرگرا بوده است و پیوسته در جست‌وجو و کشف لحظه‌لحظه‌های پنهان. لحظه‌های ناپیدایی که آکنده از ناگفته‌ها و قصدهای پوشیده‌اند. چیزهای پنهانی که پنهان شدنشان همیشه و تا هم‌اکنون نیز از چشم‌های ما دور مانده است و دور می‌ماند ■