پژوهش‌نامهٔ انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
ماهنامهٔ علمی ـ پژوهشی، سال نوزدهم، شمارهٔ پنجم، مرداد ۱۳۹۸، ۱۱۷-۱۳۶

تحلیل انتقادی کتاب *بازنویسی فیلم‌نامه*

علی شیخ‌مهدی*
ارسلان مقدس**

چکیده

هدف کتاب *بازنویسی فیلم‌نامه* این است که خوانندگانش را یاری دهد تا مهارت‌های خود را برای بیان داستانی دراماتیک و گیرا پرورش دهند. در این راستا، نویسنده با توضیح ساختار داستان مبتنی‌بر سه پردهٔ درام، نقاط عطف و نقطهٔ اوج، و پرداخت شخصیت خواننده را با مسائل اساسی بازنویسی فیلم‌نامه آشنا می‌کند؛ اما تمامی تلاش نویسنده به‌منظور منافع تجاری و کسب درآمد از فیلم‌نامه است. نظام ارزش‌گذاری او فروش فیلم و مبنای کار او فقط سینمای تجاری هالیوود است. این در حالی است که قید بررسی سینمای امریکا در هیچ کجای کتاب دیده نمی‌شود.

تقلیل سینمای جهان به سینمای هالیوود، مبناقراردادن ساختار سه‌پرده‌ای، و نادیده‌انگاشتن دیگر ساختارهای بدیل در تمامی امور فیلم‌نامه از مشکلات محتوایی کتاب به‌شمار می‌آیند. این مقاله درصدد است با ارائهٔ بدیل‌هایی که نگارنده از اشاره به آن‌ها خودداری کرده است به نقد کتاب حاضر بپردازد. این نقد در سطح روایت، سینمای هالیوود، تجاری‌سازی فیلم‌نامه، و مبحث فرم و ساختار انجام می‌گیرد.

کلیدواژه‌ها: بازنویسی فیلم‌نامه، ساختار روایت، هالیوود، تجاری‌سازی فیلم‌نامه.

۱. مقدمه

بازنویسی فیلم‌نامه برای ارتقای کیفی اثر، چه به‌لحاظ ساختاری و چه به‌لحاظ روایت داستان، اهمیت بالایی دارد. ارتقا به‌معنای نظامی ارزش‌گذار است که میانِ متنِ موجود و

* دانشیار دانشگاه تربیت مدرس، تهران (نویسندهٔ مسئول)، ali.sheikhmehdi@modares.ac.ir
** دانش‌آموختهٔ کارشناسی ارشد سینما، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، arsalan.moghadas@modares.ac.ir
تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۱/۱۷، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۴/۱۲

حالت بازنویسی‌شده تمایزی ارزش‌گذارانه قائل می‌شود. این نظام ارزش‌گذاری براساس مقوله‌بندی را می‌توان نقد اثر به‌شمار آورد؛ چراکه به‌دنبال یافتن کاستی‌ها و سپس رفع آن‌هاست. نقد حاصلِ به‌کاربردن دانش و آگاهی پیرامونِ موضوع موردنقد برای پی‌بردن و ریشه‌یابی روابط علّی و سپس، داشتنِ بدیلی برای جبرانِ نقایص در متن موردنظر است؛ به‌این‌معناکه نقد با به‌کارگیری دانش و آگاهی و برپایهٔ تحلیل دست به تغییر وضعِ موجود، که می‌تواند اثری هنری یا هر موضوع موردنقدی باشد، می‌زند. بازنویسی فیلم‌نامه نیز نقدی همه‌جانبه و فعال است؛ چراکه پس از یافتن نقایص اثر درصدد برطرف‌کردن آن است. بدین‌ترتیب، برای بازنویسی فیلم‌نامه نیاز به شناخت نظریه‌های روایت، ساختار روایی، و آشنایی با جریان‌های ادبی و به‌طور کلی رویکردهای نظری مربوط است تا بتوان به‌کمک آن‌ها فیلم‌نامهٔ موجود را ازنظر کیفی ارتقا داد.

هدف کتاب *بازنویسی فیلم‌نامه*، همان‌گونه که در صفحهٔ یازده آمده، این است: «شما را یاری می‌دهد تا مهارت‌های خود را برای بیان داستانی دراماتیک و گیرا پرورش دهید.» هم‌چنین، در همین صفحه آمده است که «بازنویسی به‌معنی دست‌کاری فیلم‌نامه نیست، بلکه به‌معنی دست‌کاری و تصحیح چیزی است که درست کار نمی‌کند.»

در این مقاله سعی بر آن است تا مطالب گفته‌شده در کتاب را، به‌ویژه ساختار روایت، تأکید بر سینمای امریکا، و ارزش‌گذاری برمبنای عامل فروش تجاری واکاوی کند. در این راستا، ابتدا به معرفی اثر و شرح مختصری از نویسنده می‌پردازیم و سپس، نقد شکلی (نقاط قوّت و ضعف) اثر و دستِ‌آخر نقد محتوایی و نتیجه‌گیری که ساختار این مقاله را شکل می‌دهند خواهند آمد.

۲. معرفی اثر

کتاب نوشتهٔ لیندا سیگر (Linda Seger) و ترجمهٔ عباس اکبری در چهار بخش و سیزده فصل با عنوان *بازنویسی فیلم‌نامه* است. اثر ۳۱۶ صفحه است که پس از پیش‌گفتار ویرایش دوم و مقدمه، به‌ترتیب بخش اول (ساختار داستان: ۱. جمع‌آوری فکرهای اولیه، ۲. چرا به ساختار سه‌پرده‌ای نیازمندیم و با آن چه باید کرد؟ ۳. کارکرد طرح فرعی، ۴. چگونه حرکت پردهٔ دوم را تداوم بخشیم؟، ۵. خلق صحنه، ۶. خلق فیلم‌نامهٔ منسجم)؛ بخش دوم (پرورش فکر: ۷. تجاری‌کردن فیلم‌نامه، ۸. خلق اسطوره)؛ بخش سوم (شخصیت‌پردازی: ۹. از انگیزه تا هدف، ۱۰. پیداکردن کش‌مکش، ۱۱. خلق شخصیت‌های چندبعدی، ۱۲. کارکردهای

شخصیت)؛ بخش چهارم (بررسی ویژه: ۱۳. درراه‌ربودن جایزهٔ اسکار، مؤخره)؛ و بخش پنجم (پیوست‌ها: کتاب‌شناسی فیلم‌نامه، نمایه) آمده است. این اثر را در سال ۱۳۹۴ با شمارگان پانصد نسخه انتشارات امیرکبیر در قطع رقعی منتشر کرد. نگارنده در این مقاله درصدد است که چاپ نخست (۱۳۹۴) را نقد کند.

۳. مختصری دربارهٔ نویسنده

لیندا سیگر متولد ۱۹۴۵ در امریکاست. او در ۱۹۸۱، براساس رسالهٔ دکترایش، رشته‌ای جدید را با عنوان مشاور فیلم‌نامه (script consultant) ابداع کرد. او درجایگاه بازنویس و مشاور فیلم‌نامه به کار مشغول است.[1] از کتاب‌های او می‌توان به *تکوین فیلم‌نامهٔ خوب به عالی* (*Making a Good Script Great*, 1987)، *خلق شخصیت‌های فراموش‌نشدنی* (*Creating Unforgettable Characters*, 1990)، *هنر اقتباس‌کردن: تبدیل حقیقت و داستان به فیلم* (*The Art of Adaptation: Turning Fact and Fiction into Film*, 1992)، *از فیلم‌نامه تا پرده* (*From Script to Screen*, 1994)، *تکوین نویسندهٔ خوب به عالی* (*Making a Good Writer Great*, 1999)، *نوشتن زیرمتن: آن‌چه پنهان است* (*Writing Subtext: What Lies Beneath*, 2011)، و چندین کتاب دیگر درزمینهٔ فیلم‌نامه‌نویسی اشاره کرد.

۴. بررسی توصیفی اثر

سیگر در این کتاب راه‌های تبدیل یک فیلم‌نامهٔ خوب به عالی را ارائه می‌دهد. همان‌گونه‌که در صفحهٔ شانزده آمده است که «نتیجهٔ نوشتن و بازنویسی خوب می‌تواند فیلم‌نامه‌ای باشد که سرگرم می‌کند، چیزی برای گفتن دارد، و از سطح کیفی بالایی برخوردار است» و درادامه خاطرنشان می‌کند که «این کتاب برای این است تا آن فیلم‌نامهٔ خوب به فیلم‌نامه‌ای شایسته تبدیل شود.» این آغازی خوب برای کتاب است؛ هرچند در این‌جا نظام ارزش‌گذاری و چگونگی تعیین «سطح کیفی بالا» مشخص نیست. در بخش نقد محتوایی اثر به این مسئله خواهیم پرداخت.

بخش اول مربوط به ساختار داستان است. این‌که چگونه ایده‌ها داستان را به‌وجود آورده است و در ادامهٔ این فرایند، مؤلفه‌های سازندهٔ فیلم‌نامه یعنی داستان، شخصیت، فکر زیرمتنی، تصاویر، و گفت‌وگو توضیح داده می‌شوند. ساختار سه‌پرده‌ای با آغاز، میانه، و پایان، مسائلی که باعث تحرک داستان می‌شود مانند نقطهٔ اوج میانی، روایت‌های فرعی و حادثهٔ محرک، نیروی انتقال فیلم‌نامه، موانع و پیچیدگی‌ها، و چگونگی تداوم تحرک در پردهٔ

دوم، ضرب‌های داستانی و خلق صحنه، تداوم صحنه‌ها و خلق فیلم‌نامهٔ منسجم با روابط علت و معلولی با ذکر مثال‌های متعدد مطالب این فصل را تشکیل می‌دهند.

بخش دوم پرورش فکر است. بازار، خلاقیت، و ساختار (سه‌پرده‌ای‌بودن روایت) از عناصر ضروری برای موفقیت تجاری فیلم‌نامه است. خلق اسطوره، یعنی عام و جهان‌شمول‌بودن داستان با تعریف انواع شخصیت‌های اسطوره‌ای، کاربرد و مشکلات آن، و ذکر مثال‌های فراوان در تداوم بحث تجاری‌شدن فیلم‌نامه آمده است.

بخش سوم مربوط به شخصیت‌پردازی است. همان‌گونه‌که در صفحهٔ ۲۰۲ آمده است، «ستون فقرات شخصیت را رابطهٔ انگیزه و کنش معطوف به هدف تعیین می‌کند.» انواع کش‌مکش و مواردی که باعث چندبُعدی‌شدن شخصیت می‌شوند، کارکردهای شخصیت و انواع آن با ذکر مثال و تعاریف محتوای این بخش هستند.

بخش چهارم مربوط به فیلم شاهد از آغاز پیدایش ایده تا بازنویسی نهایی فیلم‌نامه است. مؤخره‌ای نیز دربارهٔ تأکید بر لزوم بازنویسی فیلم‌نامه نوشته شده است.

۵. نقاط ضعف شکلی اثر

عنوان کتاب *Making a Good Script Great* است که ترجمهٔ آن «تکوین فیلم‌نامهٔ خوب به عالی» است؛ درصورتی‌که مترجم آن را «بازنویسی فیلم‌نامه» ترجمه کرده است. هرچند نزدیک به مضمون کتاب است، با عنوان انگلیسی آن تفاوت دارد.

برخی نام‌های فیلم‌ها و اشخاص در متن به‌صورت انگلیسی پانویس شده‌اند، ولی بسیاری از آن‌ها پانویس نشده‌اند. اشتباهات نگارشی و ترجمه‌ای در متن کتاب زیاد است که نمونه‌وار چند مورد آن به این شرح است که باید تغییر یابند: در پانویس صفحهٔ سیزده «The Fugitire» به «The Fugitive». در صفحهٔ ۲۷ سطر ۴ «مدارکی کریستال» نوشته شده است، درصورتی‌که در متن اصلی fluid document نوشته شده که معنی آن «مدارک سیال» است. در صفحهٔ ۳۲ سطر ۲ «عامل متحرکی» نوشته شده، ولی در متن اصلی catalyst نوشته شده است، که باتوجه‌به معنای کاتالیزور که انجام واکنش را سرعت می‌بخشد «تسریع‌کننده» ترجمهٔ دقیق‌تری است.

در صفحهٔ ۳۷، باوجوداین‌که نوشته شده است شکلی وجود دارد، فقط جای خالی هست و خبری از شکل نیست. در صفحهٔ ۵۹ باید در پانویس A Room With a Eiew به A Room With a View تغییر یابد. هم‌چنین، مترجم آن را «اتاقی با یک پنجره» ترجمه کرده،

درصورتی‌که «اتاقی با یک چشم‌انداز» ترجمهٔ دقیق‌تری است. در صفحهٔ ۶۲ سطر اول «به اطلاعات رایانه‌ای دربارهٔ مرد یک دست می‌یابد» مناسب نیست؛ چراکه «مرد یک دست» مردی با یک دست است و در جملهٔ نوشته شده «دست می‌یابد» به‌صورت فعل مرکب استنباط می‌شود و مفعول جمله «اطلاعات رایانه‌ای مرد یک» است. در صفحهٔ ۶۹ «رابرت زمکیس» نوشته شده، درصورتی‌که در بخش نمایهٔ صفحهٔ ۳۱۳ «زمیکس» آمده است و هردو باید یک‌سان نوشته می‌شدند. در صفحهٔ ۷۵ اولین گفت‌وگوی مارتی، «داره دید می‌زند» نوشته شده است و باتوجه‌به محاوره‌ای‌بودن گفت‌وگو، فعل «دید می‌زند» باید به «دید می‌زنه» تغییر یابد.

در صفحهٔ ۱۰۲ سطر ۱۷ «فیلم پلیس» باید به «فیلم پلیسی» تغییر یابد. در صفحهٔ ۱۱۱ سطر ۳ «خلق می‌آفریند» حشو است و «می‌آفریند» باید نوشته شود. در صفحهٔ ۱۱۴ سطر ۱۶ ذیل **خارجی- خیابان- روز**، «بهترین صحنه‌های افشای شخصیت را خصوصیات جزیی شخصیت را به اتفاق انتخاب نمی‌کنند» ازنظر دستوری نادرست است. جمله در متن اصلی The best character revelation scenes don't choose character details by happenstance است و ترجمهٔ آن «بهترین صحنه‌های افشای شخصیت خصوصیات جزئی شخصیت را به‌اتفاق انتخاب نمی‌کنند» می‌شود.

در صفحهٔ ۱۱۵ سطر ۶، «رابطهٔ آن‌ها را به تمسخر ریچل ازطرف جان تکامل می‌بخشد» باید به «رابطهٔ آن‌ها را تمسخرِ ریچل ازطرف جان تکامل می‌بخشد» تغییر یابد. هم‌چنین، در صفحهٔ ۱۲۰ در سطر ۹ «کارت‌های بازی به صحنه اضافه شده و الن سعی می‌کند برای پدرش جور کند» مناسب نیست و «سعی می‌کند آن‌ها را برای پدرش جور کند» بهتر است؛ چراکه مرجع «جورکردن» به «کارت‌های بازی» برمی‌گردد. در صفحهٔ ۱۲۴ سطر ۱۸ «طرز بوفرد» به «طرز منحصربه‌فرد». در همین صفحه سطر ۳ «رایون‌وود» نوشته شده که در ادامهٔ همین صفحه و صفحهٔ بعد به‌صورت «ریون‌وود» آمده است. نام کوچک او نیز در سطر ۱۸ «دورین» است، ولی در صفحهٔ ۱۲۵ سطر ۲۱ به‌صورت «استاف دا. ابنر ریون‌وود» نوشته شده است. در صفحهٔ ۱۲۶ سطر آخر نیز «ریون وود» باید به «ریون‌وود» تغییر یابد.

در صفحهٔ ۱۲۹ سطر ۳ «و صحنه با این حس به‌پایان می‌رسد که اگر نازی‌ها شهر تنیس را کشف کرده باشند، چه چیز در خطر خواهد بود، پایان می‌یابد.» که «پایان می‌یابد» اضافی است. در صفحهٔ ۱۳۴ سطر نخست ذیل **پردهٔ سوم**، «اسلحهٔ مگنون» به «اسلحهٔ مگنوم» تغییر یابد. هم‌چنین، در صفحهٔ ۱۵۵ در پانویس، The Osteman Weekend به The Osterman Weekend. در ترجمهٔ این فیلم سام پکینپا (Sam Peckinpah) نیز «تعطیلات آخر هفتهٔ

مسافرخانه‌چی» نوشته شده که در نمایه در صفحهٔ ۳۱۱ فقط «تعطیلات آخر هفته» آمده است. در پانویس صفحهٔ ۱۶۲ نام فیلم *The Black Hole* را مترجم «چالهٔ سیاه» ترجمه کرده است، درصورتی‌که، باتوجه‌به اصطلاح اخترشناسی آن، باید «سیاه‌چاله» ترجمه می‌شد. در پانویس صفحهٔ ۱۶۶ «Ne Ver» به «Never».

در صفحهٔ ۱۷۷ سطر ۲ ذیل عنوان **انتقال درون‌مایه**، جملهٔ «اگر درون‌مایه ازطریق گفت‌وگو انتقال یابد، در مقایسه با انتقال ازطریق تمهیدات دراماتیک کم‌تری خواهد داشت» نامفهوم است و بهتر است به «اگر درون‌مایه ازطریق گفت‌وگو انتقال یابد، در مقایسه با انتقال ازطریق تمهیدات بارِ دراماتیک کم‌تری خواهد داشت» تغییر کند. در صفحهٔ ۱۸۱ شکل معهود وجود ندارد و فقط جای خالی‌اش دیده می‌شود. در پانویس صفحهٔ ۳۱۳، Hero With a Thousand Faces spe به Hero With a Thousand Faces تغییر یابد. در صفحهٔ ۲۱۲ سطر نخست ذیل عنوان **عمل**، «سرسپردگی» نوشته شده، درصورتی‌که در متن اصلی sincerity آمده است که به‌معنای «خلوص»، «صمیمیت»، و «بی‌ریا»یی است.

در پانویس صفحهٔ ۲۳۳ Farhquake به Earthquake و Anight to Remember به A Night to Remember. در صفحهٔ ۲۵۰ سطر ۶ درمورد تغییر شخصیت شیندلر «از ماده‌گرایی و پول‌پرستی به انسانیت» بحث می‌شود؛ در متن اصلی shift from materialism to humanity آمده است و افزودن «پول‌پرستی» و مترادف‌دانستن آن با «ماده‌گرایی» درست نیست. در بخش نقد محتوایی به این موضوع و نادرستی گزینش materialism و در تضاد قراردادنش با انسانیت ازجانب نویسنده خواهیم پرداخت.

در صفحهٔ ۲۶۳ سطر نخست آمده است: «بسیاری از فیلم‌نامه‌ها آشفته، ساکن، و وزین می‌نمایند»، درصورتی‌که متن اصلی Many scripts seem muddy and bogged down است. صفت‌های muddy و bogged down هردو بار معنایی منفی دارند، به‌ترتیب معنای «گِل‌آلود، آشفته و ناشفاف» و «گرفتارشدن، فرورفتن، درگِل‌ماندن» می‌دهند. انتخاب معادل «وزین» که دارای بار معنایی مثبت است برای bogged down مناسب نیست. در پانویس صفحهٔ ۲۹۱ Golden Chelder به The Golden Child تغییر یابد. هم‌چنین، در صفحهٔ ۲۹۸ سطر ۱۷ «قابل‌تحسین‌آمیز» یا به «قابل‌تحسین» یا به «تحسین‌آمیز» تغییر کند.

۶. نقاط ضعف محتوایی اثر

هدف کتاب *بازنویسی فیلم‌نامه* این است که خواننده‌اش را برای تصحیح و بهترشدن فیلم‌نامه آماده کند. تصحیح ساختار فیلم‌نامه، پرداخت شخصیت، نیروی انتقال و محرک

داستان، و هم‌چنین کش‌مکش از مواردی است که نویسنده به آن‌ها پرداخته است؛ ولی موردی که باید به آن اشاره کرد این است که تنها نوع اسکلت‌بندی‌ای که نویسنده متصور است ساختار سه‌پرده‌ای است و سینمای جهان را نیز فقط در سینمای امریکا و آن هم نظام استودیویی هالیوود می‌داند. درادامه، به نقد این موارد خواهیم پرداخت.

۱.۶ ساختارگرایی و روایت

برای درک ساختار، بهتر است بحث خود را با این واژه آغاز کنیم؛ ریشهٔ واژهٔ ساختار (structure) –یعنی struct– دو تعریف دارد که به‌هم مرتبط‌اند. اولین تعریف «بناکردن» (to build) یا «در کنار هم قراردادن اجزای چیزی» (to put something together) مثل ساختمان یا اتومبیل است. دومین تعریف «ارتباط بین اجزا و کل است». اجزا و کل. این تمایز مهم است (فیلد ۱۳۹۰: ۳۲– ۳۳).

«یکی از اصولِ مرکزیِ ساختارگرایی این است که ما باید روابط بین موضوعات را به‌جای موضوعاتِ بررسیِ کنیم» (Wiseman 2007: 102). روابط میان اجزای سازندهٔ هر اثر موضوعیت ساختارگرایی است. «ساختارگرایی تلاش می‌کند بر دوگانگیِ دکارتی (cartesian dualism) غلبه کند» (ibid: 47)، اما باتوجه‌به منشأ آغازِ کارِ ساختارگرایان که کارهای سوسور (Ferdinand de Saussure) بود، ردپای این دوگانه‌هاَ در نظریات آن‌ها به‌چشم می‌آید. لوی استروس (Claude Levi-Strauss) «تقابل دوتایی را که اصل سازمان‌دهندهٔ نظام‌های واجی است به حوزهٔ فرهنگ انسانی به‌طور عام گسترش داد» (استم ۱۳۸۹: ۱۳۰).

آلتوسر (Louis Althusser) ازمنظری دیگر به ساختارگرایی می‌پردازد؛ «فلسفه تنها استدلال‌هایی را که تعارض بنیادینِ خود را به‌صورت مقولات (categories) ظاهر می‌سازند، تکرار و نشخوار (ruminate) می‌کند» (Althusser 1971: 57). آلتوسر این تعارض بنیادین را که در فلسفهٔ غرب وجود داشته است و لوی استراوس نیز درپیِ رهاشدن از آن بود، یعنی «... زوج مفهومیِ بنیادینِ ماده/ روح ...» (ibid) به تعارض طبقاتیَ تبدیل می‌کند، که اساس تقابل دوگانهٔ نظریهٔ اوست؛ تعارض میان طبقات حاکم و تحتِ ستم. او هم به روابط میان این دوگانه‌ها به‌عنوان یک کل می‌نگرد و به بررسی جزئیات برای رسیدن به نظریه‌ای کل‌نگر می‌پردازد. براین‌اساس، ساختارگرایی درپی یافتن زوجی مفهومی است که براثر رابطهٔ آن دو با هم کارکرد اثر را مشخص می‌کند. «مفاهیم دراصل تمایزی هستند و براساس روابط متقابلی که با دیگر اجزای نظام دارند تعریف می‌شوند» (استم ۱۳۸۹: ۱۳۰). بنابراین،

می‌توان گفت که اساس ساختارگرایی ارتباط اجزای سازنده براساس مفهوم تقابلی و متعارض میان آن‌هاست. پس، صرفاً مفهوم ارتباط میان اجزا و ساختن یا بنانهادن بیان‌گر مفهوم ساختارگرایی نیست، بلکه این فرایند از رابطهٔ تقابلی و متضاد مفاهیم دوگانهٔ تشکیل‌دهندهٔ اثر حاصل می‌شود.

همان‌گونه که تزوتان تودوروف (Tzvetan Todorov) متذکر می‌شود، «فرض ما این است که هر متنی می‌تواند به واحدهای کمینه تجزیه شود. نوع روابط میان این واحدهای حاضر درکنار هم نخستین معیار ما برای متمایزکردن ساختارهای متنیِ متعدد از یک‌دیگر است» (تودوروف ۱۳۸۲: ۷۵). او درادامه دو نوعِ اصلی سازمان‌بندیِ یک متن را: ۱. نظم منطقی و زمانی و هم‌چنین ۲. نظم فضایی می‌داند. او نوع اول را، یعنی رابطهٔ منطقی‌ای که بنابه عادت به آن می‌اندیشیم، علیت می‌داند. علیت به‌شکل دسیسه در متن ظاهر می‌شود و زمان‌مندی به‌شکل روایت. تودوروف، براساس رابطهٔ واحدهای کمینهٔ علیت، دو گونه روایت را از یک‌دیگر تمییز می‌دهد: ۱. روایت اسطوره‌ای که رابطهٔ این واحدها بی‌واسطه است و ۲. روایت ایدئولوژیک که این رابطه به‌واسطهٔ قانونِ عامی صورت می‌گیرد که این واحدها نمودهایی از آن هستند. او سازمان‌یابی براساس نَظم فضایی را عموماً روایت نمی‌داند (همان: ۷۶– ۸۳).

«روایت در فیلم داستانی فرایندی است که از ره‌گذر آن پی‌رنگ و سبک فیلم در مسیر هدایت تماشاگر و ارائهٔ نشانه‌هایی به او جهت ساختن داستان بر یک‌دیگر تأثیر می‌گذارند» (بوردول ۱۳۸۵: ۱۱۲). در این تعریف، سه مؤلفهٔ مهم به‌چشم می‌خورد: پی‌رنگ، سبک، و داستان. «داستانْ کنش نمایش را به‌مثابهٔ زنجیرهٔ زمانی و علت و معلولی حوادثی که در محدودهٔ زمانی و مکانی خاص رخ می‌دهند تجسم می‌بخشد» (همان: ۱۰۵)؛ به‌عبارتی، داستانْ آن ادراکی است که تماشاگر از دیدن رویدادهای روایت براساس مفروضات و استنباط‌های خود خلق می‌کند (همان). اما پی‌رنگ «جنبهٔ نمایشی فیلم داستانی است. مجموعه‌ای سازمان‌یافته از اشارات و نشانه‌ها که ما را به استنباط داستان و وحدت و انسجام‌بخشیدن به اطلاعات آن وادار می‌کند» (همان: ۱۱۱).

«داستان (فابیولا) توالی متعارف حوادث به‌ترتیب واقعی‌شان است و پی‌رنگ (سیوژه) داستان به‌شکلی که درون ساختاری هنری روایت شده» (استم ۱۳۸۹: ۷۱). سبک نیز استفادهٔ انتظام‌یافته از تمهیدات و ابزارهای سینمایی است که ازطریق آن، اجزا و عناصر گوناگون (نمودهای خاصی از تکنیک‌های فیلم) براساس اصول سازمان‌بندی روایت به‌جریان می‌افتند (بوردول ۱۳۸۵: ۱۰۶– ۱۰۷)؛ به‌بیانی‌دیگر،

پی‌رنگ درک ما را از داستان ازطریق کنترل سه عامل زیر شکل می‌دهد: ۱. کمیت اطلاعاتی که راجع‌به داستان دراختیار ما قرار می‌گیرد؛ ۲. درجهٔ تناسب و ارتباطی که می‌توانیم میان اطلاعات ارائه‌شده قائل گردیم؛ ۳. تناظرات شکلی میان ارائهٔ پی‌رنگ و داده‌های داستان (همان: ۱۱۴).

بنابراین، نمود اصلی روایت در پی‌رنگ (سیوژه) رخ می‌دهد؛ به‌این‌معنی‌که «روایت راهی است برای سامان‌دادن به اطلاعات مکانی و زمانی به‌منظور دست‌یافتن به زنجیره‌ای علت و معلولی از رویدادها با آغاز، میانه، و پایان؛ زنجیره‌ای که دربردارندهٔ قضاوتی باشد دربارهٔ ماهیت آن رویدادها» (باکلند ۱۳۹۲: ۶۴). بنابراین، روایت شامل کنش‌ها، رویدادها، و شخصیت‌ها می‌شود و روایت‌گری چگونگی دست‌یابی تماشاگر به اطلاعات مربوط به کنش‌ها، رویدادها، و شخصیت‌ها را تنظیم می‌کند (همان). تنظیم اطلاعات به‌معنای ایجاد قواعد و انتظارات است.

هر فیلم روایی از سه نظام متفاوت شکل می‌گیرد:

۱. منطق روایی؛ یعنی تعیین و تعریف رخدادها، مناسبات علت و معلولی، و توازی رخدادها؛

۲. معرفی زمان (نظام زمان‌مند، تداوم زمانی، تکرار)؛

۳. معرفی مکان (ترکیب تصویری، زاویه‌های دوربین، جهت‌گیری تصویر). هر عامل فنی (هم‌چون صداگذاری، تدوین، نورپردازی، جزئیات فیلم‌برداری، و ...) می‌تواند در پیکر یکی از این سه نظام عمل کند (احمدی ۱۳۸۸: ۲۳۸). فیلم‌نامه در ارائهٔ منطق روایی و منطق زمانی نقش تعیین‌کننده دارد و معرفی مکان بیش‌تر براساس تکنیک و سبک فیلم‌سازی ایجاد می‌شود.

۲.۶ ساختار، اسطوره، و ایدئولوژی

در صفحهٔ ۳۶ کتاب آمده است: «بخشی از نگارش یا بازنویسی فیلم‌نامهٔ خوب پیداکردن ساختاری قوی است که داستان شما را قوّت بخشد ...؛ یعنی ریختن داستان درقالب دراماتیک» و درادامه می‌خوانیم «ساختار دراماتیک، تقریباً از شروع درام، به سه‌پرده‌ای‌بودن تمایل داشته است». در صفحهٔ ۵۹ کتاب نیز با این عبارت مواجه می‌شویم که «علاوه‌بر به‌کارگیری ساختار سه‌پرده‌ای فیلم‌نامه، عناصر دیگری نیز برای ساختاربندی فیلم‌نامه وجود دارد، ازجمله استفاده از سکانس افتتاحیه ـ زیرتیتراژ ـ و صحنهٔ نقطهٔ میانی است».

براساس مطالب گفته‌شده دربارهٔ ساختار و روایت، نویسنده ساختار را با روایت سه‌پرده‌ای و سکانس افتتاحیه و چنین اجزایی برابر می‌داند. سید فیلد (Syd Field) نیز متذکر می‌شود که:

> داستانْ کل است؛ و عناصری که داستان را می‌سازند ـ رویداد، شخصیت‌های داستانی، رویارویی‌ها، صحنه‌ها، فصل‌ها، گفت‌وگوها، پرده‌های ۱ و ۲ و ۳، حوادث، اپیزودها، وقایع، موسیقی، لوکیشن‌ها، و غیره ـ اجزا هستند؛ و ارتباط بین اجزا و کلْ داستان را می‌سازند (فیلد ۱۳۹۰: ۳۳).

نکتهٔ اساسی در بررسی ساختار هر اثری یافتن واحدهای کمینه و تقابل و ارتباط آنان با کلیت اثر است که در این کتاب‌ها به‌چشم نمی‌آید. برابردانستن ساختار با سه‌پرده‌بودن درام در صفحهٔ ۱۰۶ و ۱۳۲ نیز دیده می‌شود که برمبنای مطالبی که پیش‌تر گفتیم نادرست است.

در صفحهٔ ۱۸۴ درمورد اسطوره می‌خوانیم: «اسطوره داستان عامی است که ریشه در وجود ما دارد» و درادامه نیز به این صورت تداوم می‌یابد که «اسطوره فراتر از واقعیت است؛ چراکه همهٔ ما به‌نوعی آن را زیسته‌ایم؛ داستانی است که با ما مرتبط بوده و با ما حرف می‌زند». و این مطلب را گواهی بر ارزش‌گذاری این‌گونه رویکرد به خلق شخصیت می‌داند که ضامن موفقیت یعنی فروش بالای فیلم‌نامه است. این مطلب در تمامی فصل هشتم با عنوان «خلق اسطوره» تداوم دارد. همان‌گونه‌که درمورد روایت اسطوره از زبان تودوروف سخن گفتیم بارت (Roland Barthes) نیز می‌گوید: «هرچند که اسطوره ممکن است ناسازه‌وار بنماید، ولی چیزی را پنهان نمی‌کند: کارکرد آن شکل‌شکنی است نه ناپدیدکردن» (بارت ۱۳۹۲: ۴۶). یکی‌شمردن اسطوره (mythos) با حماسه (epic) ازنظر فلسفی نادرست است و این دو واگرا هستند. منطق اسطوره منطق انتزاعی، عقل ابزاری، عام، و کلی است که می‌خواهد نظام بسازد و ازطریق سلطه بر طبیعت و عینی‌کردنش رابطهٔ انسان و طبیعت را متکی‌بر ترس و دشمنی می‌کند. انسان برای غلبه بر این ترس ناچار است طبیعت را سرکوب کند. انتقام طبیعت هم تبدیل جامعه به یک طبیعت ثانویه است که قوانین و تاریخِ آن دیگر در مهار انسان نیست، بلکه به‌شکل اسطوره‌ای تقدیر انسان را رقم می‌زند (آدورنو و هورکهایمر ۱۳۸۹). این بدان معناست که اسطوره رابطهٔ فرد را با طبیعت به‌گونه‌ای غیرواقعی صورت‌بندی می‌کند. «وظیفهٔ اسطوره تبدیل یک قصد تاریخی به طبیعت یک شاید بودن به جاودانگی است. پس این رفتار درست همانند رفتار ایدئولوژی بورژوازی است» (بارت ۱۳۹۲: ۷۲).

به این صورت است که مفهوم اسطوره به ایدئولوژی پیوند می‌خورد. جامعه ازطریق ایدئولوژی و سازمان‌دهی رضایت افراد در جامعه، با نام هژمونی، بازتولید خود را ممکن می‌سازد. «هر ایدئولوژی با فراخواندن (interpellation) افراد عینی (individuals concrete) و ازطریق کارکرد مقولهٔ سوژه آنان را به سوژه‌های عینی (concrete subjects) تبدیل می‌کند» (Althusser 1971: 173). این سازوکاری است برای تداوم وضع موجود: «استیضاح [فراخواندن]، ساختارها و فعالیت‌های اجتماعی‌ای را برمی‌انگیزاند که فرد را گرامی داشته، از هویت اجتماعی برخوردارش می‌کند، و او را به‌مثابهٔ سوژه‌ای شکل می‌دهد که بدون تأمل نقشش را در نظام روابط تولید می‌پذیرد» (استم ۱۳۸۹: ۱۶۳). و دستِ‌آخر می‌توان این مطلب را افزود که «آن‌چه‌که انسان‌ها در ایدئولوژی برای خود بازنمایی می‌کنند شرایط واقعی هستی‌شان و جهان واقعی‌شان نیست، بلکه بیش از هر چیز رابطهٔ آنان با این شرایط هستی‌شان است که در ایدئولوژی بازنمایی می‌شود» (Althusser 1971: 164)؛ ایدئولوژی سازوکاری است که روابط علی و معلولیِ وجودی را به‌عنوان امور بدیهی در نظر افراد جامعه درمی‌آورد و از آن مهم‌تر رابطهٔ حقیقی افراد را با دنیای واقع به رابطه‌ای تخیلی تبدیل می‌کند. باتوجه‌به مطالبی که گفتیم، موارد گفته‌شده درمورد ساختار و اسطوره در کتاب، بدون ذکر تعریفی دقیق، فقط برمبنای تعاریف رایج ارائه شده‌اند که به‌نوعی بازتولید امر ایدئولوژیک حاکم بر نظام استودیویی هالیوود است.

۳.۶ تأکید بر سینمای هالیوود

نگرهٔ مؤلف در اواخر دههٔ ۵۰ و ۶۰ میلادی توسط منتقدان جوانی که در *کایه‌دوسینما* زیرنظر بازن (Andre Bazin) به نقد فیلم می‌پرداختند آغاز شد. «نگرهٔ مؤلف از جهاتی شکل خاصی از اومانیسم اگزیستانسیالیستی بود که براثر پدیدارشناسی تغییراتی یافته بود» (استم ۱۳۸۹: ۱۰۷). اساس این ارزش‌گذاری را در امریکا اندرو ساریس (Andrew Sarris) به این‌گونه شکل داد: او «سه معیار را برای شناسایی مؤلف پیش‌نهاد کرد: ۱. مهارت فنی، ۲. تشخص متمایز، و ۳. معنای درونی که از تنش میان تشخص و دست‌مایهٔ اثر پدید می‌آید» (همان: ۱۱۴). در بررسی این منتقدان، فیلم‌سازانی چون داگلاس سیرک (Douglas Sirk)، هوارد هاکس (Howard Hawks)، نیکلاس ری (Nicholas Ray)، و البته هیچکاک (Alfred Hitchcock) و اورسن ولز (Orson Welles) موردنقد و ستایش قرار گرفتند و سبک شخصی و تداوم این سبک در کارهای این فیلم‌سازان موردتوجه قرار گرفت. این توجه به فیلم‌سازانی که در نظام استودیویی هالیوود توانسته بودند سبک شخصی خود را تداوم

بخشند وجهه‌ای تازه برای سینمای امریکا ایجاد کرد. «نظریهٔ مؤلف در دستان ساریس تبدیل به تمهید پنهان ملی‌گرایانه‌ای شد که داعیهٔ برتریِ سینمای امریکا را داشت» (همان: ۱۱۳). مطالب برشمرده در کتاب نیز به‌تمامی درخدمتِ بررسیِ فیلم‌نامه‌های سینمای امریکا و به‌ویژه سینمای هالیوود قرار می‌گیرد. ساریس هم‌چنین می‌گوید که «آماده است تا اعتبار منتقدانهٔ خود را برسر این مفهوم به‌قمار بگذارد که سینمای امریکا همواره برتر از چیزی بوده که ساریس، با بی‌اعتنایی و قوم‌پرستی، آن را سایر نقاط جهان نامید» (همان). این دیدگاه برتری‌طلبانهٔ هالیوود در تمامی کتاب به‌چشم می‌خورد: در تمامی کتاب نام فیلمی به‌غیراز سینمای امریکا برده نشده است. تمامی فیلم‌هایی که به‌زعم نویسنده موفق بوده‌اند نیز ساخته‌شده در نظام هالیوود هستند، هرچند این کتاب در امریکا و برای خوانندگان امریکایی نوشته شده است، نمی‌توان سینمای دیگر کشورها را نادیده گرفت. مثلاً، در صفحهٔ ۱۳۶ می‌خوانیم: «اگر صدها صحنه برای فیلم در نظر بگیرید، بدانید که فیلمی عجولانه، ناپخته، ناپرداخته، بدون وقت کافی برای داستان‌پردازی از آب درخواهد آمد». براین‌اساس، تکلیف فیلم‌هایی مانند *رزم‌ناو پوتمکین* ساختهٔ ۱۹۲۵ آیزنشتاین (Sergei Eisenstein)، *مردی با دوربین فیلم‌برداری* ساختهٔ ۱۹۲۹ ژیگا ورتوف (Dziga Vertov)، یا فیلم *پول* ساختهٔ ۱۹۸۳ روبر برسون (Robert Bresson) که در این آخری به‌ندرت بتوان نمایی بیش‌تر از یازده ثانیه یافت چه می‌شود؟ آیا این فیلم‌ها «ناپخته»، «ناپرداخته»، و «عجولانه» هستند؟ در همین صفحه می‌خوانیم: «اگر دو یا سه صحنه برای فیلم در نظر گرفته‌اید، بدانید از رسانهٔ دیگری جز سینما، یعنی تئاتر، استفاده می‌کنید.» زمانی‌که ملاک ارزش‌گذاری فقط فروش بالای فیلم باشد و تنها سینمای موجود هم نظام استودیویی هالیوود، این‌گونه می‌شود که ارزش‌های سینمایی فیلم‌های میکلوش یانچو (Miklos Jancso) مانند *سرخ و سفید* ساختهٔ ۱۹۶۷ و *سکوت و فریاد* ساختهٔ ۱۹۶۸ یا به‌طور مثال فیلم *کشتی روسی* ساختهٔ ۲۰۰۲ سوکوروف (Alexander Sokurof) که پلان‌سکانسی بیش از نود دقیقه است نادیده انگاشته می‌شود. براساس نظر سیگر، «[فیلم‌های اروپایی] به‌آرامی از مسیرهای انحرافی و بی‌راهه پیش می‌روند. ساختارشان فاقد جهت است و تنها به خلق تصاویر زیبا اکتفا می‌کنند؛ بدون این‌که دغدغهٔ داستانی قوی داشته باشند» (شهبازی ۱۳۹۳: ۹۲) و در جایی دیگر می‌گوید: «فیلم‌های امریکایی می‌توانند یک موضوع اجتماعی را دقیق‌تر به‌تصویر بکشند و فیلم‌های اروپایی می‌توانند شخصیت‌ها، ویژگی‌ها، و ارتباطشان را بهتر از آب دربیاورند» (همان: ۹۷). خود سیگر نیز به مقایسهٔ میان فیلم‌های سینمای امریکا و اروپا می‌پردازد و این نظام ارزش‌گذار را نه‌تنها در سینمای هالیوود، بلکه میان سینمای امریکا و اروپا تسری می‌دهد.

در صفحهٔ ۱۵۵ نیز با این مطلب مواجه می‌شویم کـه فـیلم *غـلاف تمـام‌فلـزی* سـاختهٔ کوبریک (Stanley Kubrick) را فاقد گره‌گشایی مشخص و متناسب می‌داند. در صفحهٔ ۱۳۹ نیز فیلم‌های کسانی مانند کاساوتیس (John Cassavetes) و رابرت آلـتمن (Robert Altman) را فاقد ضرب داستانی و ایستا می‌داند؛ غافل از ایـن‌کـه سـاختار چنـین فـیلم‌هـایی و نـوع روایت در این فیلم‌ها متفاوت با روش سـه‌پـرده‌ای روایـت و علیـت مرسـوم در سـینمای هالیوود است. «بنکه (Dagmar Benke) معتقد است به‌علت تسلط سینمای هالیوود و ساختار سه‌پرده‌ای (که او عنوان سینمای دراماتیک را برایش انتخاب می‌کند) سـاختارهای سـینمای اپیک که از الگوی سینمای دراماتیک پیروی نمی‌کنند مهجور مانـده‌انـد» (همـان: ۶۳– ۶۴). درادامه نیز می‌خوانیم:

> اپیک ازنظر بنکه نقطهٔ مقابل دراماتیک است. دراماتیکْ فیلم‌های قاعده‌مند با پایان بسـته هستند که در ساختار سه‌پرده‌ای هالیوود به بیان درمی‌آیند. روایت دراماتیـک مبتنـی‌بـر ماجراهای هدف‌مند قهرمان است و تمام ماجراهای فرعی– مستقیم یـا غیرمسـتقیم– در تحقق این هدف قرار دارند و به این اعتبار، روابط علت و معلولی ماجراهای فرعی فیلم از اصول بنیادی این رویکرد محسوب می‌شود، اما در روایت اپیک، ماجراهـا بـه‌شـکل اجباری و علت و معلولی درجهت تحقق هدف جهت‌گیری نمی‌شوند و پایان داسـتان مصادف با افکت کاتارسیس نیست (همان: ۶۴).

بنابراین، قضاوت فیلم‌های اروپـایی یـا کارگردانـانی هـم‌چـون کاسـاوتیس، آلـتمن، و کوبریک با معیار روایت سه‌پرده‌ای به قضاوتی نادرست می‌انجامد.

۴.۶ ملاک ارزش‌گذاری، عناصرِ درونیِ اثر، یا فروش تجاری؟

شکلوفسکی (Victor Shklovsky) در جوابیهٔ تروتسکی (Leon Trotsky) کـه درصـدد طـرد فرمالیست‌ها بود می‌نویسد: «محتوا پدیده‌ای معناشناختی (semantic) از فرم است. ایده‌هـای درونِ یـک مـتن، مصـالح، و رابطـهٔ بـین آن‌هـا فـرم اسـت» (Berlina 2017: 19). مـلاک ارزش‌گذاری یک اثر عناصر درونی آن و هم‌سازی و ارتباط میان اجزای سازندهٔ اثـر اسـت. میزان اقبال عمومی یا فروش تجاری تحت‌تـأثیر عناصـر زیـادی ماننـد ایـدئولوژی حـاکم، اوضاع و احوال اجتماعی، نحوهٔ ارائهٔ اثر، و مواردی ازاین‌دست هستند؛ هرچند لیندا سـیگر در کتابْ روایت سه‌پرده‌ای و فروش را توأمان عامل موفقیت فیلم‌نامه دانسته است. ابتدا بـه مبحث فروش می‌پردازیم:

در تمام کتاب یکی از ملاک‌های فیلم‌نامهٔ خوب فروش تجاری بالای آن برشمرده شده است. مثلاً، در صفحهٔ ۱۰۶ با این عبارت مواجه می‌شویم: «اسپیلبرگ، مانند بسیاری از پُرفروش‌سازان، درمورد سکانس‌ها به‌طور غریزی به نیروی انتقال مجهز است» و در صفحهٔ ۱۹۶ می‌خوانیم: «تمامی این فیلم‌سازان، لوکاس، اسپیلبرگ، استالونه، و ایستوود، به روش خاص خود اسطورهٔ قهرمان را به‌نمایش می‌گذارند و همهٔ آن‌ها ثابت کرده‌اند که اسطوره‌ها بازار خوبی دارند.» درمورد اسطوره پیش‌تر سخن به‌میان آمد، ولی اکنون به رابطهٔ ایدئولوژیک آن با فروش تجاری بالا از زبان رابین وود (Robin Wood) می‌پردازیم: همانند لیندا سیگر، رابین وود نیز می‌گوید: «موفقیت فیلم‌های *صندوقچهٔ گم‌شده*، *ئی‌تی*، و *جنگ ستارگان* نه‌تنها به این واقعیت وابسته است که افراد زیادی به تماشای این فیلم‌ها می‌روند، بلکه به این نکته ارتباط دارد که تماشاگران بارها به دیدن این فیلم‌ها می‌روند» (Wood 2003: 144).

اما رابین وود متذکر می‌شود که لذتْ آشکارا امری ایدئولوژیک است. او دلیل استقبال تماشاگران را موارد زیر می‌داند:

۱) کودک‌انگاری: سلب مسئولیت تماشاگران از اتخاذ تصمیم و کنش‌گری در جامعهٔ سرمایه‌داری؛

۲) جلوه‌های ویژه: که ویترینی زیبنده و دل‌فریب برای نمایش تجمل و اسراف سرمایه‌داری است؛

۳) تخیل/ اصالت: تخیل نیرویی است برای غلبه بر دنیا و دگرگون‌سازی آن، درحالی‌که این فیلم‌ها تلاش برای حفظ وضع موجود با تکیه بر نوآوری‌های تکنولوژیک دارند. اصالت آن‌ها نیز، در پشت ویترین فریبندهٔ ظاهرشان، به ترویج همان مفاهیم ایدئولوژیک مشغول است؛

۴) ترس از بمب اتمی: در زمان جنگ سرد، ترساندن تماشاگر از چنین خطر بزرگی دلیلی بر تمایل تماشاگر به عدم مسئولیت‌پذیری و کودک‌انگاری دارد؛

۵) ترس از فاشیسم: آن هم از درون جامعهٔ امریکا و درصورت روی‌کارآمدن نیروهای تندرو؛

۶) اعادهٔ مقام پدر: به‌صورت اقتدار پدرسالاری (قانون) که تمامی عناصر دیگر را در نقش‌های تعیین‌شده می‌گمارد (ibid: 144- 168).

با این توضیح درمورد فیلم‌سازان به‌زعم سیگر موفق دلیل روی‌آوردن تماشاگران به این فیلم‌ها نه الزاماً ساختار و فیلم‌نامهٔ بی‌نقص آن‌ها، بلکه موارد دیگری ازجمله امور

ایدئولوژیک و اوضاع و احوال اجتماعیِ جامعهٔ مصرف‌کننده است. خواسته‌ها و رفتارهای افراد در جامعه الزاماً نه براساس ضرورت، بلکه برمبنای پیروی از فرهنگ غالب صورت می‌گیرد. وضعیت اجتماعی و اقتصادی وجود برخی پدیده‌ها را محتمل‌تر می‌کند و این‌گونه است که برخی پدیده‌ها با عنوان مُد در جامعه غالب می‌شوند.

> آن‌چه همهٔ کسانی که فرهنگ غالب را پذیرفته‌اند حق برخورداری از آن را دارند (درنهایت حتی افراد بافرهنگ از آن گریزی ندارند و نخواهند داشت) فرهنگ نیست، بلکه بازیافت فرهنگی است؛ روزآمدبودن، اطلاع از آن‌چه در جریان است، و به‌روزکردن ماهانه یا سالانهٔ مجموعهٔ فرهنگی. این درحکم تن‌دادن به این الزام است که مانند «مُد» دائم در حال تغییر است و وجه معکوس مطلق فرهنگ در معنای زیر است: ۱) میراثی از آثار، افکار و سنت‌ها؛ ۲) خطی پیوسته از تأملات نظری و انتقادی‌ـ استعلای انتقادی و کارکرد نمادین (بودریار ۱۳۸۹: ۱۴۷).

در زمان تولید و مصرف متن، اقبال یا روی‌گرداندن از آن نه الزاماً به‌دلیل ارزش‌مندبودن یا بی‌ارزش‌بودن که به میزان زیادی تحت‌تأثیر اوضاع و احوال زمانه و مفهوم «مُد» شکل می‌گیرد.

۵.۶ هم‌ذات‌پنداری یا فاصله‌گذاری؟

در صفحات ۸۸ و ۸۹، وضوح طرح فرعی به‌منظور قابل‌فهم‌بودن برای تماشاگر و در صفحهٔ ۱۷۶ که با این جمله مواجه می‌شویم: «بسیاری از فیلم‌ها صرفاً ماجرای لازم را برای دست‌یابی به هدف نشان می‌دهند. درنتیجه، تماشاگر با شخصیت‌ها احساس فاصله می‌کند و برایش مشکل است در موقعیت‌های پُرمخاطره با آن‌ها هم‌دردی کند» بیان‌گر راحت‌فهم‌بودن فیلم‌نامه در درک داستان است. اما در این‌جا مسئلهٔ فاصله‌گذاری و بیگانه‌سازی که درصدد شکستن رابطهٔ احساسی یا هم‌ذات‌پنداری مخاطب با اثر و درعوض واردکردن عنصر تفکر و دخیل‌کردن مخاطب در ساخت و دریافت اثر است نادیده انگاشته شده است. «مهم‌ترین کار شکلوفسکی مفهوم آشنایی‌زدایی (defamiliarization) (остранение) است که غریب‌نشان‌دادنِ صحنه‌های آشنا به‌قسمی که تجربه‌ای جدید به‌نظر آیند است» (Berlina 2017: 24). به‌گفتهٔ شکلوفسکی: «آشنایی‌زدایی دو کارکرد دارد: مجبورکردن خواننده [مخاطب] به راه‌های جدیدی برای دیدنِ اشیا و هم‌چنین نوعی از ضدِجنبش (counter-movement) برای هدایت‌کردن ادراک به‌سمت بیگانه‌سازی و پیچیده‌سازی فرم است» (ibid: 54).

همان‌گونه‌که پیش‌تر از نظریات بنکه، که پیرو نظریات برشت (Berthold Brecht) است، درمورد سینمای اپیک سخن گفته شد دربارهٔ تئاتر اپیک می‌توان گفت کـه «ایجـاد وقفـه در کنش یکی از دغدغه‌های اصلی تئـاتر اپیـک اسـت. ... کـارکرد اصـلی مـتن در ایـن تئـاتر پیش‌رفت کنش نیست، بلکه به‌عکس توقف آن است» (بنیامین ۱۳۹۵: ۳۸). این‌گونه اسـت که این وقفه یا فاصله برعکس تئاترهایی که کنش را گسـترش مـی‌دهنـد و درنتیجـه «بایـد آگاهی را سرکوب کنند تا بتوانند به‌شکلی هدف‌مند نیتشان را مبتنی‌بر به‌تصویرکشـیدن امـر واقعی دنبال کنند» (همان)، به‌دنبال آگاه‌ساختن مخاطب از جایگاه خود است. بنابراین، «تئاتر اپیک موقعیت‌ها را بازتولید نمی‌کند، بلکه به‌عوض آن‌ها را آشکار می‌کند» (همان: ۴۰) و از این طریق آگاهی را در مخاطب ایجاد می‌کند.

رویکرد نویسنده که سینمایی به‌جز نظام هالیوود و راه‌های دیگرِ برقـراری ارتبـاط میـان مخاطب و اثر به‌غیر از هم‌ذات‌پنداری را به‌رسـمیت نمـی‌شناسـد، رویکـردی ایـدئولوژیک است؛ چراکه به بدیلی دیگر حتی درحد اشاره هم اشاره نمی‌کند. این رویکرد ایـدئولوژیک و انحصارگرا درمورد روایت سه‌پرده‌ای شدیدتر دیده می‌شود.

۶.۶ روایت سه‌پرده‌ای و بدیل آن

مطلبی که به‌صراحت در تمام کتاب به‌چشم می‌آید «سـاختار سـه‌پـرده‌ای» اسـت. درمـورد «ساختار» و «روایت» پیش‌تر سخن گفتیم و نشان دادیم که سه‌پرده‌ای‌بودنِ روایـت سـاختار روایت نیست، اما متداول‌ترین نوع روایت محسوب می‌شود. برای بررسیِ روایت سه‌پرده‌ای و بدیل آن به نظریات اوئرباخ (Erich Auerbach) متوسل می‌شویم. همان‌گونه‌که پیش‌تر نیز درمورد بنکه و بدیل سینمای دراماتیک گفته شد، اوئرباخ نیز بدیلی برای روایت سه‌پرده‌ای ارائه می‌دهد. او درمورد روایت *ادیسهٔ* هومر می‌گوید که تمامی عناصر، بخش‌به‌بخش، کاملاً واضح، و بدون ابهام رخ می‌دهند و مکان، زمان، اشخاص، و اشیا درخدمت توضـیحِ دقیـقِ موقعیت‌های دراماتیک مفصل‌بندی شده‌اند. هیچ رویدادی بی‌دلیل رخ نمـی‌دهـد و تمـامی اشیا و افراد بنابه دلیلی که در آینده مشخص می‌شوند به‌کـار گرفتـه شـده‌انـد. او ایـن نـوع روایت را نه برای ایجاد تنش، بلکه در راستای آرام‌کردن تنش می‌داند. اما نوع دیگر مبتنی‌بر روایت عهد عتیق است که غیرشفاف، تصادفی، و غیرمتعین است؛ درگیـر علیـت نیسـت و پُرتنش است (Auerbach 2003: 3- 24). اریک اوئرباخ این دو نوع روایت را در تقابل با هـم می‌بیند. به‌همین‌سیاق، سبک هومر که لیندا سیگر مبلّغ آن است براساس فرمول‌بندی ساخته

شده است و همه‌چیز براساس منطقی خدشه‌ناپذیر (رابطهٔ علیت) همهٔ عناصر در کنار هم قرار گرفته‌اند. اما در روایت نوع عهد عتیق که بسیاری از علت‌ها بی‌معلول هستند و بالعکس تنش و تعلیق زیادی دارد و نقش مخاطب در تعیّن‌بخشی به داستان، برعکس نوع هومر، نقشی فعال است. در سینما می‌توان به‌طور مثال فیلم‌های لوئیس بونوئل (Luis Bunuel)، خودوروفسکی (Alejandro Jodorowsky)، آلن رنه (Alain Resnais)، و دیگرانی را نام برد که به‌هیچ‌وجه هم‌سو با روایت سه‌پرده‌ای نیستند. رابرت مک‌کی (Robert McKee) نیز روایت را بر سه نوع شاه‌پی‌رنگ، خُرده‌پی‌رنگ، و ضدِپی‌رنگ می‌داند که ضدپی‌رنگ «معادل سینمایی ضدِرمان یا رمانِ نو و تئاتر پوچ است. انواع ضدساختار که در این‌جا فهرست شده‌اند عناصر کلاسیک را تقلیل نمی‌دهند، بلکه معکوس می‌کنند» (مک‌کی ۱۳۸۹: ۳۲). او در صفحهٔ ۳۳ نیز فهرست پُرشماری از فیلم‌های ضدپی‌رنگ که معادل روایت از نوع عهد عتیق اوئرباخ است آورده است. بنابر بدیل‌هایی که گفته شد، ملاک ارزش‌گذاری فیلم و فیلم‌نامهٔ خوب الزاماً پیروی از سه‌پرده‌ای‌بودن روایت نیست و عناصر فرمال فیلم به‌همراه روایت که می‌تواند سه‌پرده‌ای نباشد ملاک مناسب‌تری برای داوری است.

۷. دو اشتباه ایدئولوژیک

در صفحهٔ ۱۹۵ آمده است: «حقه‌باز یک شخصیت نمونه‌ای موذی است که همیشه آشوب به‌پا می‌کند، آرامش را به‌هم می‌زند، و به‌طور کلی یک آنارشیست است.» در زبان انگلیسی آنارشیسم به این معناست:

1. The theory or doctrine that all forms of government are oppressive and undesirable and should be abolished.
2. Active resistance and terrorism against the state, as used by some anarchists.
3. Rejection of all forms of coercive control and authority.[2]

در این معنی که از *American Heritage Dictionary* گرفته شده نکتهٔ اساسی «سروری‌ستیزی» و «نفی هرگونه دولت و اقتدار» است. «ازنقطه‌نظر تاریخی، آنارشیسم عقیده‌ای است که انتقاد از جامعهٔ موجود و چشم‌انداز جامعهٔ مطلوب آینده و وسیلهٔ گذشتن از یک جامعه به جامعهٔ دیگر را مطرح می‌کند» (وودکاک ۱۳۶۸: ۱۱). ازنظر لغوی نیز، «کلمهٔ آنارشی ریشهٔ یونانی دارد و از کلمهٔ آنارکیا (anarkhia) به‌معنای مخالف با قدرت یا بدون حاکم می‌آید» (وارد ۱۳۸۸: ۱۱). به‌این‌دلیل، مترادف‌دانستن آنارشیست با «حقه‌باز» و «آشوب‌گر» افتادن در دام سطحی‌نگری است.

در صفحهٔ ۲۵۰ نیز نویسنده ماده‌گرایی (materialism) را با انسانیت (humanity) در تقابل می‌داند. معنای ماتریالیسم در زبان انگلیسی می‌شود:

1. Philosophy The doctrine that physical matter is the only reality and that everything, including thought, feeling, mind, and will, can be explained in terms of matter and physical phenomena.

2. The theory or attitude that physical well-being and worldly possessions constitute the greatest good and highest value in life.

3. Concern for possessions or material wealth and physical comfort, especially to the exclusion of spiritual or intellectual pursuits.[3]

این تعریف از *American Heritage Dictionary* گرفته شده است. در این‌جا نیز، تقابل ماده‌گرایی با ایده‌آلیسم یا ماوراءالطبیعه است. مارکس در کتاب *ایدئولوژی آلمانی* در مقدمات استنباط ماتریالیستی از تاریخ می‌گوید: «نخستین مقدمهٔ تاریخ بشری همانا وجود افراد زندهٔ انسانی است ... کلیهٔ نوشتارهای تاریخی می‌بایست از این زمینه‌های طبیعی [رابطهٔ جسم انسان با طبیعت] و تغییر شکل آن در پویهٔ تاریخ عمل انسان‌ها آغاز کند» (مارکس ۱۳۷۷: ۴۰– ۴۱). او این مطلب را در رد رویکردهای متافیزیکی در رابطهٔ انسان با طبیعت نگاشته است. سوای درستی یا نادرستی این بحث، دقت نظر علمی در کاربرد واژگان در کتابی که نویسنده‌اش تحصیلات عالی دارد از ضروریات است و این‌گونه به‌نظر می‌رسد که چنین سهل‌انگاری‌ای حاصل جو ایدئولوژیک حاکم و بارِ معنایی منفی واژگانی ازاین‌دست برای نویسنده بوده است.

۸. نتیجه‌گیری

در صفحهٔ ۳۰۲ کتاب می‌خوانیم: «اگر نقد فیلم‌ها را بخوانید، متوجه خواهید شد که به‌ندرت از بازیگری، کارگردانی، یا حتی موضوع فیلم انتقاد کرده‌اند. معمولاً نقدها به انتقاد از ساختار می‌پردازند: خط داستانی نامشخص، شخصیت‌هایی با انگیزهٔ ضعیف، طرح‌های فرعی پریشان، شخصیت‌های زیاد، ...». این مطلب در مؤخره و درحکم نتیجه‌گیری نوشته شده است. باتوجه‌به مطالب گفته‌شده، زمانی‌که تعریفی مشخص و برطبق چهارچوبی تحلیلی از اصطلاحات به‌کارگرفته‌شده وجود ندارد محتوای کتاب در دام ساده‌انگاری و تقلیل‌گرایی می‌افتد. باوجوداین‌که سینمای موردتحلیل کتاب سینمای امریکاست، فیلم‌های مستقل که از الگوی سه‌پرده‌ای‌بودن روایت تبعیت نمی‌کنند «ایستا»، «فاقد ضرب»، و «فاقد

گره‌گشایی مناسب» دانسته شده‌اند. همان‌گونه‌که گفته شد، برای نقد به رویکردهـای علمـیِ تحلیل نیاز است. بدون داشتن این رویکردهای تحلیلـی اساسـاً نقـد غیـرممکن مـی‌شـود. داشتن فرمول‌های ازپیش‌آماده برای بازنویسی فیلم‌نامه و مـلاک ایـن تغییـر را نـه برمبنـای رویکردهای تحلیلی، که فروشِ بالای فیلم‌های گذشته قراردادن کتـاب را بـه بازتولیـدی از وضعیت موجود و حتی گذشته مبدل می‌کند و پی‌آمد آن ازدست‌رفـتن نیـروی خلاقـه در کشف راه‌ها و اشکال جدید بیان و روایت است؛ موردی که می‌توانـد باعـث جلـوگیری از تعالی روند فیلم‌نامه‌نویسی شود.

پی‌نوشت‌ها

1. https://www.lindaseger.com/script-consultant-screenwriting-coach
2. https://www.ahdictionary.com/word/search.html?q=anarchism
3. https://www.ahdictionary.com/word/search.html?q=materialism

کتاب‌نامه

آدورنو، تئودور و ماکس هورکهایمر (۱۳۸۹)، *دیالکتیک روشـن‌گـری؛ قطعـات فلسـفی*، ترجمـهٔ مـراد فرهادپور و امید مهرگان، چاپ چهارم، تهران: گام نو.

استم، رابرت (۱۳۸۹)، *مقدمه‌ای بر نظریهٔ فیلم*، گروه مترجمان به‌کوشش احسـان نـوروزی، چـاپ دوم، تهران: پژوهشکدهٔ فرهنگ و هنر اسلامی.

بارت، رولان (۱۳۹۲)، *اسطوره، امروز*، ترجمهٔ شیرین‌دخت دقیقیان، چاپ ششم، تهران: نشر مرکز.

بنیامین، والتر (۱۳۹۵)، *فهم برشت*، ترجمهٔ نیما عیسی‌پور و دیگران، تهران: بیدگل.

بودریار، ژان (۱۳۸۹)، *جامعهٔ مصرفی: اسطوره‌ها و ساختارها*، ترجمهٔ پیروز ایزدی، چـاپ دوم، تهـران: ثالث.

بوردول، دیوید (۱۳۸۵)، *روایت در فیلم داستانی*، ج ۱، ترجمـهٔ سـیدعلاءالدین طباطبـایی، چـاپ دوم، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

تودوروف، تزوتان (۱۳۸۲)، *بوطیقای ساختارگرا*، ترجمهٔ محمد نبوی، چاپ دوم، تهران: آگه.

شهبازی، شاهپور (۱۳۹۳)، *تئوری‌های فیلم‌نامه در سینمای داستانی*، ج ۲، تهران: چشمه.

فیلد، سید (۱۳۹۰)، *مبانی فیلم‌نامه‌نویسی، راه‌نمای گام‌به‌گام از فکر تا فیلم‌نامه*، ترجمهٔ سیدجلیل شاهری لنگرودی، تهران: سورهٔ مهر.

مارکس، کارل و فردریش انگلس (۱۳۷۷)، *ایدئولوژی آلمـانی*، ترجمـهٔ تیـرداد نیکـی، تهـران: شـرکت پژوهشی پیام پیروز.

مک‌کی، رابرت (۱۳۸۹)، *داستان؛ ساختار، سبک، و اصول فیلم‌نامه‌نویسی*، ترجمهٔ محمد گذرآبادی، چاپ پنجم، تهران: هرمس.

وارد، کالین (۱۳۸۸)، *آنارشیسم*، ترجمهٔ محمودرضا عبداللهی، تهران: افکار.

وودکاک، جورج (۱۳۶۸)، *آنارشیسم*، هرمز عبداللهی، تهران: معین.

Althusser, Louis (1971), *Lenin and Philosophy, and Other Essays*, New York: Monthly Review Press.

Auerbach, Erich (2003), *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, Princeton University Press.

Berlina, Alexandra (2017), *Victor Shklovsky, A Reader*, Bloomsbury Publishing Inc.

Seger, Linda (2010), *Making a Good Script Great*, 3rd Edition, California: Silman-James Press.

Wiseman, Boris (2007), *Levi-Strauss, Anthropology and Aesthetics*, Cambridge University Press.

Wood, Robin (2003), *Hollywood from Vietnam to Reagan … and Beyond*, Colombia University Press.

<https://www.ahdictionary.com/word/search.html?q=anarchism>.

<https://www.ahdictionary.com/word/search.html?q=materialism>.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی