نشریه علمی تخصصی شباک
سال هشتم، شماره ۶ (پیاپی: ۶۹)، اسفند ۱۴۰۱
ISSN: 2476-3667

جستاری پیرامون الگوهای نگارش متن در سینمای ایران

علیرضا اکبرپور[۱]

کد مقاله: ۳۴۲۶۴

چکـیده

سینمای ایران با توجه به توفیقاتی که در سال‌های گذشته از حضور خود در عرصه‌های جهانی داشته است، تاکنون نتوانسته است که خود را با نگارش الگوهای مناسب فیلمنامه‌نویسی وفق دهد و در این میان تنها بر اساس تفکر غریزی فیلمسازان جوایز جهانی را برای خویش رقم زده است. پژوهش جاری تلاش دارد که ضمن معرفی الگوهای سودمند نگارش متون نمایشی به تطبیق‌پذیری بهترین شیوه‌ها در سینمای ایران بپردازد تا بلکه از این مکاشفه مسئله اهمیت فیلمنامه را به عنوان سنگ‌بنای اصلی تولید سینمایی در کشور ایران مورد تأکید قرار دهد.

واژگـان کلـیدی: سینمای ایران، الگوهای نگارش در سینمای ایران، ادبیات ملی و بومی، فیلمنامه نویسی، متون نمایشی.

۱- کارشناس ارشد در رشته سینما و ادبیات نمایشی- مدرس دانشگاه جامع علمی و کاربردی
persianport@yahoo.com

www.SID.ir

۱- مقدمه

در شرایط کنونی نقش و اهمیت متن در دست‌یابی به تولیدات صنعتی سینما امری انکارناپذیر می‌باشد. محقق در پژوهش پیش‌رو تلاش خواهد نمود که با شیوه و روش تحقیق کاربردی و توصیفی به تجزیه و تحلیل انتخاب بهترین شیوه در نگارش فیلمنامه در سینمای ایران بپردازد. یکی از مهم‌ترین نقاط آسیب‌پذیر در سینمای ایران، مسئله سامان‌دهی و کلاسه‌نمودن فیلمنامه آثار تولیدی می‌باشد که متأسفانه در شرایط کنونی هیچ‌گونه توجهی از سوی دست‌اندرکاران سینمایی ایران به این مسائل نمی‌شود. این مسئله منجر به این پرسش اساسی گردیده است که چرا ساختار تولیدی در سینمای ایران، صنعتی به معنای متداول آن نیست و اقتصاد جهانی را در سبد درآمدی خود حذف نموده است. پژوهش حاضر سعی خواهد داشت شیوه‌های الگویی تثبیت‌شده و شناخته-شده‌ای را که هم‌اکنون در سینمای جهان مورد بهره‌برداری قرار می‌گیرند را جهت کارایی در سینمای ایران مورد شناسایی و تجزیه و تحلیل قرار دهد تا در نهایت از این طریق به هدف صنعتی نمودن و دارای ارزش اقتصادی نمودن سینمای ایران در کلیت تولیدات نزدیک گردد. متاسفانه با توجه به بومی بودن ارزش چنین پژوهشی و همچنین قالب نگارشی فرآیند الگوی اوجگاهی که بشکل بارز و غالبی در قاطبه تولیدات ایرانی مورد استفاده قرار می‌گیرد، نمی توان از پیشینه تحقیق جامع و درخوری سراغ گرفت. هرچند که نویسنده بخشی از پژوهش پیش رو را در کتاب صنعتی سازی سینمای ایران در کنار سایر مسائل بصورت تفصیلی مورد واکاوی و کنکاش قرار داده است.

۲- تفاوت قصه‌پردازی و روایت‌سرایی با داستان‌پردازی

بسیاری از اساتید شاخه نمایش، خواستگاه شکل‌گیری نمایش را به دو دسته زایش آیینی و غیرآیینی تقسیم‌بندی نموده‌اند. زایش آیینی به مجموعه باورهای کهن‌الگویی و مراسم و بزرگداشت آیین‌های قومی اشاره دارد و زایش غیرآیینی به فعالیت‌ها و دستاوردهای روزمرگی قوم‌های کهن بازمی‌گردد. به عنوان نمونه انسان دوران کهن، شرح شکار روزانه خود را در کنار آتش شبانه برای اهالی قبیله به شکل نمایش تقلیدی و زبانی سرشار از علائم بصری و بعدها به شکل هجاکردن الفبای مورد توافق افراد قبیله بازگو می‌نمود و این از اولین مراحل شکل‌گیری روایت نمایشی و گفتاری محسوب می‌شود. این شیوه روایت‌سرایی که ریشه در زایش غیرآیینی داشته، عمدتاً به مسائل روزمره اختصاص داشته و شکل‌دهنده قصه‌های آدمی در دوره‌های بعدی گردیده.

اگر بخواهیم ما به تفاوت محوری و اساسی قصه‌پردازی و روایت‌سرایی با داستان‌پردازی اشاره‌ای داشته باشیم، باید عنوان نماییم که فضای حاکم بر عرصه روایت‌پردازی و قصه‌گویی از فضای نظام‌مند علت و معلولی که معمولاً بر داستان‌پردازی وجود دارد، برخوردار نیست. داستان مفهومی جامع از روابط علت و معلولی‌ست که شخصیت‌ها و اعمال مورد کنش آنان راتوجیه می‌نماید، لذا فضای حاکم بر عرصه قصه و روایت از زنجیره‌های مستحکم و منطقی که داستان از آن برخوردار است، تبعیت نمی‌نماید. که البته این مهم خود به کهن بودن و تا حدودی افسانه بودن قصه‌ها باز می‌گردد که جنبه وجود تعقل مدرن در آن‌ها در کمترین سطح ممکن قرار گرفته است.روایت‌سرایی و قصه یک مفهوم کلی‌تر نسبت به داستان‌پردازی به شمار می‌آیند. در داستان‌پردازی نویسنده با شاخ و برگ‌های توسعه‌ای و بسط حوادث با دقیق‌ترین جزئیات مواجه است، لذا در قصه و روایت یک سیر کلی حوادث بدون غور در جزئیات به مخاطب ارائه می‌گردند. همچنین تفاوت قصه، که در ادب گذشته ما سابقه دور و درازی دارد، با داستان به معنای متعارف آن در طرز نگریستن به واقعیت یا در حقیقت در نحوه پرداخت آن است. در قصه در وهله اول سرگذشتی که نقل می‌شود اهمیت دارد و آدم‌ها فقط از حیث پیش بردن این سرگذشت نقشی فعال یا منفعل دارند. در ادب گذشته ما سمک عیار، امیرارسلان نامدار و قصه‌های عامیانه یا شفاهی را می‌توان از مقوله قصه نامید.

در حقیقت قصه یا رمانس شکل بدوی داستان کوتاه یا رمان است. اما داستان یا رمان، چه در نگریستن به واقعیت و چه در پرداختن به ساختارهای روایی، فرق اساسی با قصه یا رمانس دارد. داستان یا رمان معمولاً آدم‌ها را به نحوی می‌پردازد و جریان زندگی را – چنان‌که هست یا فرض می‌شود که هست – به گونه‌ای تصویر می‌کند که پیچیدگی‌های واقعی و تناقض‌های گوناگون هستی در آن انعکاس پیدا می‌نماید. گیریم این پیچیدگی‌ها و تناقض‌ها از صافی ذهن خیال‌پرداز نویسنده می‌گذرند. در داستان یا رمان روایت آدم‌ها با یک‌دیگر و با طبیعت و با موقعیت و وضعیت اجتماعی آن‌ها ـ چه از حیث طبقاتی و نژادی و چه از حیث اخلاقی و جنسی ـ کمابیش قابل توضیح است یا باید قابل توضیح باشد. سیرت یا شخصیت آدم‌ها معمولاً بیش از حوادث و سیر ماجرا ـ چنان‌که در قصه یا رمانس می‌بینیم ـ اهمیت دارد.

از همین رو دیالکتیکی که در داستان یا رمان هست در مقایسه با دیالکتیک قصه یا رمانس کاملاً پیچیده‌تر است و الزاماً آدم‌ها را صرفا به تضادهای اخلاقی یا تقابل‌های خشک و خالص با یکدیگر در یک قلمرو بسته نشان نمی‌دهد.۱(بهارلو، ۱۳۸۴:مقاله)

امروزه مفهوم روایت مبدل به واژه‌ای گردیده است که ما همواره در ادبیات داستانی و گفتاری خودمان از آن استفاده می‌نماییم. استفاده‌ای که عمدتاً با مصادیق تعریفی‌ای که در اینجا ارائه دادیم، انطباق نمی‌نماید. ذکر این نکته اهمیت شایانی دارد که کاربرد واژه روایت دارای اهمیت ویژه‌ایست که می‌توانیم از آن جهت دسته‌بندی ادبیات نمایشی بهره‌گیری نماییم. که در جلوتر به آن اشاره کامل خواهیم نمود.

www.SID.ir

۳- نظریه‌های پایدار و شناسا در داستان و روایت

در این‌جا ما می‌توانیم به بررسی نظریه‌های داستان و روایت در نزد افرادی شناخته‌شده اهتمام ورزیم. مبحث داستان و روایت، پنج نظریه‌پرداز عمده و اصلی دارد: ولادیمیر پراپ(۱۹۷۰– ۱۸۹۵م)، تزوتان تودوروف(تاکنون– ۱۹۳۹م)، رولان بارت(۱۹۸۰– ۱۹۱۵م)، ژرار ژنت (تاکنون– ۱۹۳۰م) و آلجیر داس گریماس (۱۹۹۲– ۱۹۱۷م).

ولادیمیر پراپ: این نظریه‌پرداز روسی، عمده نظریات خود را درباره روایت، در سال ۱۹۳۸ در کتاب «ریخت‌شناسی قصه‌های پریان» منتشر کرد. پراپ روایت را این‌گونه تعریف می‌کند: «متنی که تغییر وضعیت را از حالت پایدار به حالت ناپایدار و دوباره بازگشت آن به حالت پایدار بیان می‌کند». پراپ این تغییر وضعیت را رخداد[1] می‌نامد.[2] (احمدی، ۱۳۸۰: فصل ششم)

تزوتان تودوروف: این نویسنده و منتقد بلغاری‌الاصل، معتقد است که داستان با وضعیتی پایدار شروع می‌شود، سپس نیرویی تعادل آن را بر هم می‌زند و موقعیت ناپایداری ایجاد می‌شود و با کنش قهرمان داستان، موقعیت دوباره به حالت پایدار برمی‌گردد. تودوروف معتقد است که در داستان دو فصل وجود دارد: فصل وضعیت‌ها (پایدار و ناپایدار) و فصل گذار. (احمدی، ۱۳۸۰:فصل نهم)

رولان بارت: بارت روایت را ابزار ارتباط می‌داند که فرستنده‌ای دارد و گیرنده‌ای. او تقسیم‌بندی سه‌گانه‌ای از روایت و داستان دارد:

۱) راوی دیدگاه شخصیت اصلی داستان را دارد، با ضمیر اول شخص می‌نویسد، گاه قهرمان است و گاه شاهد رخدادهای داستان.

۲) راوی غیرشخصی است، دانای کل است و به قول گوستاو فلوبر (۱۸۸۰– ۱۸۲۱م) داستان را «از جایگاه خداوندی» می‌بیند.

۳) در جدیدترین گونه روایت و داستان که نمونه کاملش در آثار هنری جیمز (۱۹۱۶– ۱۸۴۳م) هست، راوی روایت خود را به دانش و بینش شخصیت‌ها محدود می‌کند و همه چیز چنان پیش می‌رود که انگار هر یک از شخصیت‌ها، راوی هستند. (احمدی، ۱۳۸۰:فصل هشتم)

ژرار ژنت: ژرار ژنت، منتقد و نویسنده فرانسوی، داستان را دارای چهار عنصر می‌داند:

۱– نظم که بیان منطقی و زمان‌مند داستان است.

۲– تداوم روایت و بیان داستانی که نشان می‌دهد کدام رخدادها یا کارکردهای داستان را می‌توان گسترش داد یا حذف کرد.

۳– تکرار که به تعداد روایت و بیان داستانی از یک رخداد در رمان می‌پردازد.

۴– حالت یا وجه، به این معنا که فاصله روایت و داستان با بیان راوی کدام است؟ آیا روایت مستقیم است یا غیرمستقیم و یا غیرمستقیم آزاد؟[3] (محمدیان، ۱۳۸۷:مقاله)

آلجیر گریماس:

گریماس، روایت‌شناس مقیم فرانسه، برای روایت، سه نوع ساختار قایل است:

۱– زنجیره‌های اجرایی که چگونگی انجام عمل و یا ماموریتی را بیان می‌کند.

۲– زنجیره‌های میثاقی که به وسیله آنها وضعیت روایی مورد نظر به سرانجام معهود خود می‌رسد.

۳– زنجیره‌های جابه‌جاکننده که به کمک آنها انواع جابه‌جاسازی روایتی انجام می‌شود. (محمدیان، ۱۳۸۷:مقاله)

در پایان باید گفت که نظریه‌های داستان و روایت محدود به این پنج نظریه نمی‌شوند و ممکن است ما به نظریات دیگری هم برخورد نماییم. اما این پنج نظریه که به شکل موجز معرفی شدند، از اصلی‌ترین نظریات مبحث داستان و روایت محسوب می‌شوند.

۴- ساختار فیلمنامه چه چیزی می‌تواند باشد

بحث پیرامون این موضوع که عنصر و عامل فیلمنامه چه چیزی می‌تواند باشد، امروزه به یکی از محورهای اصلی گفتمان در پدیده سینما بدل گردیده. بسیاری از فعالین در امور سینمایی اعتقاد دارند که فیلمنامه چیزی نیست جز یک دستورالعمل فنی که به کارگردان این اجازه را می‌دهد یک متن داستانی و روایتی را با نظم و ترتیبات فنی خاص به فیلم تبدیل نماید. که البته به نقش تصویری بودن و قابل تصویرگشتن این متون نیز تأکید فراوان دارند.

دیوید بوردول (تاکنون– ۱۹۴۷م) و ژانت استیجر و کریستیان تامپسون (تاکنون– ۱۹۵۰م) ادعا دارند که از سال ۱۸۹۷ مؤسسه بیوگراف نویسندگانی را به خدمت گرفته بود تا هر آنچه می‌توانستند از طرح اولیه، داستان و چکیده‌های داستان و قصه، ایده‌های پدیدآورند که از روی آن‌ها بتوان چیزی را آماده ساخت که در آن روزها به آن عنوان متن خلاصه فیلمنامه۲ داده بودند. و این رخداد آغاز رسمی سفارشی‌سازی در سینما و تولد فیلمنامه محسوب می‌شود.۴ (وانوا، ۱۳۷۹: ۱۷ و ۱۸)

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 عمل گفتاری دارد، می‌کوشد از آن تأثیر بپذیرد. فیلمنامه در طول دوره‌ی تکوینی خود دنباله‌رو و مطیع هیچ سبک و سیاق نوشتاری شناخته‌شده‌یی نبوده است. بنابراین به هیچ اثر نوشتاری شبیه نیست جز به خودش. پس همه چیز آن – از ساختار روایت‌های مهیا برای

1- EVENT
2- out line script

www.SID.ir

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 هستی پیچیده‌ی ادبیات، روانشناسی، مردم‌شناسی و ... دلالت دارند و نیز از بازتاب‌های منطق 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 اشکال 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 خاص موجودیت‌یافتگی فیلمنامه و برخی نگرش‌های قیاسی مانند قابلیت‌های اسلوب نوشتاری در مقایسه با امکانات روش کارگردانی، یا اندازه‌ی درک 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 محاسبه‌ناپذیر 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. (روانجو، ۱۳۸۵:مقاله)

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 چیستی فیلمنامه نزدیک نماید. از همین دیدگاه می‌توان به نوع محدودیت‌ها و اعتبارهای غیرقطعی گمنام اما قابل شناختی اشاره کرد که مناسبات در حال دگرگونی فیلمنامه مخاطب را از طرفی با همه‌ی بی‌شکلی‌ها و گنجایش‌ناپذیری‌اش عرصه و زمینه می‌بخشد و از طرف دیگر جایگاه همیشه مفروض و احتمالی فیلمنامه را در مقایسه با ارتباط سه‌وجهی و متقابل و تأویل‌طلب 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 و شنیداری‌شان و از جنبه‌ی نسخ 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.

شاید این جمله پازولینی (۱۹۷۵– ۱۹۲۲م)، فیلمساز شهیر ایتالیایی، تبیین‌گر مفهوم این عبارات باشد: فیلمنامه ساختاری است که فرو می‌ریزد تا ساختار دیگری را بنا سازد. (وانوا، ۱۳۷۹: ۲۶)

۵- ارتباط دوسویه فیلمنامه با شرایط اقتصادی سینما

حرفه فیلمنامه‌نویسی امروزه یک حرفه ویژه در سینما به حساب می‌آید. عرصه فیلمنامه‌نویسی یک ارتباط کاملاً دو سویه با شرایط اقتصادی بصورت رفت‌وبرگشتی دارد. چرا که حرفه فیلمنامه‌نویسی هم می‌تواند شرایط ارتزاق نویسنده را به بار آورد و از طرفی نگارش یک فیلمنامه موفق و ذائقه‌مند که بتواند نیازهای مخاطبان را ارضا نماید، از پیش، فروش یک فیلم را تضمین خواهد نمود و شرایط اقتصادی سینما را بهبود خواهد بخشید. درسینمای فعلی ایران نه‌تنها فیلمنامه‌نویسی بلکه تمامی صنوف دچار مشکل هستند و این مشکلات ریشه در اقتصاد دارند. چرا که سینمای ما هنوز مفهوم حرفه‌ای و صنعتی بودن را، که در آن امکان تفکیک و طبقه‌بندی تخصص‌ها وجود دارد، با خود همراه نساخته است.

توجه به ضوابط، ممیزی‌ها و شرایط تولید فیلم‌نامه و حقوق مادی و معنوی فیلم‌نامه‌نویسان در یافتن جایگاه مناسب این حرفه تأثیر بسزایی دارد و از امور تعیین‌کننده جهت ارتقاء سطح اقتصادی سینمای ایران محسوب خواهد شد. فیلمنامه زیرساخت سینماست و بدون‌توجه به فیلمنامه شکوفایی در سینما میسر نخواهد شد. یکی از راه‌هایی که می‌تواند در توفیق تجاری و اقتصادی سینمای ایران کارگشا باشد، توجه به نگارش فیلمنامه‌هایی با ساختار داستانی‌ست، نه ساختار روایتی که در قبل از آن سخن به میان آوردیم. چرا که مخاطب تمایل بیشتری همواره در توجه به یک داستان منسجم و مهیج که اصول منطقی را در ساختار پیرنگی خود

www.SID.ir

رعایت نموده است، دارد. و در غالب موارد مخاطب از تماشای یک بستر تحلیل شخصی فیلمساز که جهان‌بینی خود را در پیچیدگی‌هایی فلسفی در الگوی یک فیلمنامه روایتی (غیر داستانی یا داستانی کمرنگ)، ارائه می‌دهد، گریزان است.

اگر بخواهیم در یک بررسی اجمالی، از انواع ساختارهای داستانی که می‌توانند در مرحله نگارش فیلمنامه مورد استفاده قرار گیرند، عنوانی ارائه دهیم، می‌توانیم آن‌ها را در چهار دسته کلی قرار دهیم. البته لازم به ذکر است که تنها پاره‌ای از این اسلوب و ساختارهای داستانی، می‌توانند هدف کلی و کامل جذب مخاطب و ارتقاء سطح دستاوردهای اقتصادی سینما را به دنبال داشته باشند. این الگوها از ساختارهای ذیل معمولاً تبعیت می‌نمایند.

۱- داستان و داستان‌سرایی بدون پایان. در این قبیل از فیلمنامه‌ها، نتیجه‌گیری پایانی به تماشاگر محول می‌شود.

۲- داستان و داستان‌سرایی در فیلمنامه‌ایی که فاقد نقطه اوج در خط سیر و منحنی دراماتیک خود است.

۳- داستان و داستان‌سرایی که بر روی داستان‌های کوتاه بدون ارتباط با یکدیگر یا بر روی بخش‌های مستقلی که فقط به سبب اصل منطقی رابطه علت و معلولی می‌توانند در پی هم بیایند، بنا شده است.

۴- داستانی که بر روی یک شخصیت اصلی و مرکزی بنا شده است. (وانوا، ۱۳۷۹: ۴۳ تا ۴۵)

بهره‌گیری از تکنیک‌های داستان‌سرایی اشاره‌گردیده در کنار انتخاب سوژه و موضوع متناسب با نیاز روز مخاطب، راهکاری منحصربفرد در خلق فیلمنامه‌هایی خواهد بود که ضمن دارا بودن مختصات ادبیات و نمادهای ملی، رونق اقتصادی سینمایی کشور را تضمین خواهد نمود.

۶- معرفی الگوهای نگارشی پیشرو و کارا در عرصه خلق متون سینمایی و نمایشی

در شکل‌های نگارشی فیلمنامه و قالب‌ها و الگوهای اجرایی آن دیدگاه‌های متفاوتی وجود دارد. آن‌چه که اهمیت دارد این است که الگوهایی را بتوانیم به عنوان قالب اصلی مورد تجزیه و تحلیل قرار دهیم که از ایستایی و اثبات‌پذیری بالاتر و ماندگارتری برخوردار باشند. و به تبع آن امکان اجرایی‌سازی مطلوبتری را در فرآیند نگارش فیلمنامه در اختیار نویسنده قرار دهند.

به عنوان مثال پاره‌ای از منتقدین عرصه متن و ادبیات داستانی و فیلمنامه، شیوه نگارش اپیزودیک را به عنوان یک الگو مستقل تلقی می‌نمایند. در صورتی که می‌توانیم این راهکار نگارشی را در ساختار اوج‌گاهی بطور جداگانه پیاده‌سازی نماییم و به نوعی آن را به الگوی اوج‌گاهی وابسته گردانیم. «ناظرزاده کرمانی» ساختار اپیزودیک را چنین تعریف می‌کند: «اپیزود به بخشی از رویدادهای داستانی گفته می‌شده که به تنهایی از تمامیت و کفایت نسبی برخوردار بوده، لیکن آن داستان خود از پیوست چند «خرد داستان» یا به سخن دیگر از پیوست چند اپیزود آزگار و بسنده (تمام و کامل) می‌شده و به پایان می‌رسیده است.»[۵] (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۸۲: ۱۸۷) البته این نکته حائز اهمیت فراوان است که در شکل‌گیری یک اثر با شیوه اپیزودیک تم کلی اثر که تکه‌های اپیزود را به یکدیگر متصل می‌گرداند، به یک مفهوم شفاف و واحد اشاره دارد و همچنین در هر یک از اپیزودها ما می‌توانیم عناصر تشکیل‌دهنده اجزاء الگوی اوج‌گاهی را بگنجانیم. پس بر این اساس است که قادریم شیوه نگارش اپیزودیک را یک الگوی مستقل فرض ننماییم و همواره آن را وابسته به شاخه الگوهای اصلی نگارش متون داستانی بدانیم.

در این بخش نیت آن است که به الگوها و تئوری‌های اصلی در نگارش متون نمایشی و فیلمنامه اشاره نماییم که از ثبات بالا و شناخته‌شده‌ای برخوردارند و در مراحل نگارشی و اجرایی، از توان پیاده‌سازی شدن سود می‌برند. بطورکلی ما در این فرصت به سه تئوری اصلی و کارا که هم‌اکنون نیز در عرصه‌های کاربردی در حال انجام و بهره‌برداری می‌باشند، اشاره خواهیم نمود تا ضمن شناخت از کلیت این الگوها، فرصتی را جهت فهم دقیق‌تر و جامع‌تر از این قالب‌های شاخص بدست آوریم.

این سه الگو عبارتند از:

الف- الگوی نگارشی اوج‌گاهی.

ب- الگوی نگارشی اسطوره‌ای.

ج- الگو و تئوری نگارشی و تقسیم‌بندی ساختار کنش بر اساس نظریات سام اسمایلی.

۶-۱- الگوی نگارشی اوج‌گاهی

در این ساختار که یکی از کهن‌ترین شکل‌های روایی (در داستان و درام) است، روایت از جایی نزدیک به نقطه اوج شروع می‌شود و یا آن‌که رفته رفته خود را به یک نقطه اوج نزدیک می‌گرداند. رویدادها با هم روال علل و معلولی دارند و هر رویداد زاده رویداد پیش از خود است و آفریننده رویداد بعدی. در ساختار اوجگاهی یگانگی‌های سه‌گانه (زمان، مکان، کار پرداخت) رعایت می‌شود: «ساختار نقشه داستانی کلیماکتیک[1] ساختاری است، وابسته به اوجگاه و یکی از کهن‌ترین و رایج‌ترین شیوه‌هایی است که به

1- Climactic

www.SID.ir

میانجیگری آن، کارپرداخت‌ها و رویدادها در داستان‌مایه نمایشنامه طرح می‌پذیرد.» (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۸۲: ۱۸۷) در نمایشنامه و داستان، طرح، شخصیت و دیگر عوامل توسط ساختار احاطه شده و در درون آن ساخت می‌یابند. ساختار اوجگاهی هم‌اکنون نیز یکی از ساختارهای غالب در شیوه بیان دراماتیک (تئاتر، فیلم و...) است.

امروزه اغلب فیلمنامه‌نویسان و نمایشنامه‌نویسان، کامل‌ترین تئوری الگویی در زمینه نگارش متن اوج‌گاهی را به سیدفیلد[1] نسبت می‌دهند. او به شکلی جامع مراحل نگارش یک اثر اوج‌گاهی را در کتابش تحت عنوان راهنمای نگارش فیلمنامه تشریح نموده است. سیدفیلد در ارائه این ساختار به جستن یک ایده قدرتمند جهت پرداخت تئوری خود سخت راسخ است و آن را سنگ-بنای اصلی در نویسندگان آثار نمایشی و داستانی می‌داند. ایده‌ها ذاتاً هسته‌ای[2] هستند. یکی از تعاریف کلمه‌ی هسته‌ای در فرهنگ لغت « جزیی آغازین که بخش‌های دیگر به آن افزوده می‌شوند» است. یک حقیقت دیگر درباره‌ی ایده‌ها این است که آن‌ها، اگر نگوییم اصلاً، دست کم به ندرت به شکلی کامل و یکپارچه ظاهر می‌شوند. (موریتز، ۱۳۸۴: ۳۸) از این منظر سیدفیلد معتقد به یافتن ایده‌ایست که بتوان آن را با زندگی جاری یا تخیلات ذهن آدمی وفق داد و با تهییج‌نمایی فراوان آن را در یک منحنی دراماتیک رو به اوج بسط و گسترش داد. نکته‌ای دیگر که سیدفیلد به آن بسیار اهمیت می‌دهد، دوری جستن از پدیده تصادف در خلق متن نمایشی است. ساختار فیلمنامه بر اساس منطق طراحی می‌شود. ما در زندگی خود ممکن است با وقایع عجیب و غریبی مواجه شویم، وقایعی که هرچند تعجب‌مان را برمی‌انگیزند ولی چون در دنیای واقعی با آن‌ها روبه‌رو هستیم باورشان می‌کنیم، حال آن‌که تماشاگر فیلم می‌داند در پشت همه‌ی آن چه مشاهده می‌کند یک نویسنده حضور دارد پس به سادگی از کنار هر اتفاق و رخدادی نمی‌گذرد. در این لحظه است که قالب داستان با زندگی واقعی تفاوت می‌یابد. استفاده از عنصر تصادف در شروع داستان مشکلی ایجاد نمی‌کند، چرا که در واقع خالق داستان است. اگر این تصادف از ابتدای داستان حذف شود دیگر چیزی برای گفتن باقی نمی‌ماند. در یک اثر دراماتیک و نمایشی اگر عنصر تصادف به درستی مورد استفاده قرار نگیرد، منطق داستان را به هم می‌ریزد و کار را سطحی و ضعیف جلوه می‌دهد. بر اساس این باورهاست که سیدفیلد با مواجهه پدیده تصادف در فیلمنامه، محتاط برخورد می‌کند و به اصل وجود نظام دقیق روابط علت و معلولی در ساختار اوج‌گاهی خود سخت اصرار می‌ورزد و پایبند است. چرا که لازمه تعریف یک داستان کامل با جزئیات دقیق و مهیج که سیر صعودی در رویدادها را به مخاطب منتقل سازد، رعایت اصل علت و معلولی در ورود و خروج میان حوادث و رخدادهاست.

اصلی‌ترین سرمشقی که سیدفیلد پدید آورده مربوط به ساختار سه‌پرده‌ای در فیلمنامه است. او یک فیلم ۱۲۰ دقیقه‌ای را به سه بخش تقسیم می‌کند و در هر بخش وظایفی را به عهده فیلمنامه‌نویس می‌گذارد. مثلا در ۱۰ دقیقه اول باید شخصیت‌ها معرفی شوند و فیلم تماشاگر را جذب کند. به همین ترتیب نقاط عطف، بحران‌ها، موانع، نقطه اوج و حل و فصل هرکدام شیوه و جای به‌خصوصی در فیلمنامه دارند. دکتر مایکل بتی دانشمند آلمانی علوم رسانه‌ای، فیلمساز و متخصص بازی‌های رایانه‌ای، روش فیلد را وارد علوم رسانه‌ای کرد و به صورت یک تز برای دانش رسانه‌های دیداری درآورد. (درباره سیدفیلد، ۲۰۰۸، مقاله)

سیدفیلد در ساختار سه‌پرده‌ای خود به اصول آغاز، میانه، پایان اهمیت وافر داده است.

الف- بخش آغاز که از لحظه شروع فیلم تا دقیقه ۳۰ ادامه می‌یابد که او در این بخش به معرفی شخصیت‌ها و انگیزه آنان و اشاره اجمالی به موضوع و جریان اصلی حادثه و ماجرا اشاره می‌نماید.

ب- بخش میانی که از دقیقه ۳۰ تا دقیقه ۹۰ با طول تقریبی ۶۰ دقیقه می‌باشد که جریان اصلی حادثه‌پردازی و کشمکش میان شخصیت‌ها و قهرمان داستان و دوره بحران در بستر آن رخ می‌دهد. این همان بخشی است که از میانه آن قهرمان سعی در بازگرداندن تعادل به عرصه زندگی می‌نماید که تزوتان تودوروف نیز به آن اشاره داشته است.

ج- بخش پایانی که از دقیقه ۹۰ تا آخرین لحظه داستان یعنی دقیقه ۱۲۰ رخ می‌دهد و در این بخش نتیجه عمل قهرمان و گره‌گشایی موضوع پیچیده داستان و وقوع تعادل در روال عادی زندگی و برقراری عدالت‌گستری و بازگشت به عرصه تعادلی تودوروف در آن شکل می‌گیرد.

اما آن‌چه که بستر تعریفی سیدفیلد را اوج‌گاهی جلوه‌گر می‌نماید، توجه او به نقاطی خاص از دقایق فیلمنامه است که عملیاتی خاص در جریان داستان‌پردازی را مسبب می‌گردند. سیدفیلد به دقایق ۳۰ و ۴۵ و ۶۰ و ۷۵ و ۹۰ اهمیتی خاص داده است و معتقد است که این‌ها دقایق طلائی یک فیلم هستند. (سیدفیلد، ۱۳۷۷)

دقیقه ۳۰ را نقطه عطف اول داستان می‌داند و اعتقاد دارد که در این نقطه حادثه و رویدادی، داستان را به یکباره به مسیر جدیدی هدایت و پرتاب می‌کند که آرام آرام شرایط متعادل را به سمت بی‌تعادلی سوق می‌دهد. دقیقه ۴۵ را او نقطه تسلیم‌پذیری قهرمان معرفی می‌کند که در آن شخصیت اصلی خود و محیط پیرامون را درگیر بی‌نظمی‌ها می‌بیند و عزم برای تغییر اوضاع می-نماید. دقیقه ۶۰ را نقطه میانی داستان می‌داند و اذعان می‌کند از این دقیقه مراحل حرکت رو به جلو قهرمان جهت اصلاح بی-تعادلی‌ها و بازیابی مجدد تعادل در عرصه زندگی صورت می‌پذیرد و از این حیث نقطه بی‌بازگشت تلقی می‌شود و قهرمان جهت پیشبرد داستان مجبور به اتخاذ حرکت فزاینده اوج‌یابنده می‌باشد، نه درجا زدن در بی‌تعادلی‌های قبل از آن و سلب پویایی در

1 Syd Field

2- nuclear

www.SID.ir

داستان‌پردازی و یا بازگشتن به دوران قبل که این عامل منجر به سقوط داستان و انفعال قهرمان و شکل‌گیری جریان ضد داستان می‌گردد. اهمیت این نقطه را نیز تودوروف با عنوان فصل گذار و دست‌یابی به تعادل در بستر داستان از ذهن خود یادآور شده است.

سیدفیلد به دقیقه ۷۵ نیز اهمیتی خاص داده است. او این نقطه را یک عامل تهدیدکننده قهرمان و شخصیت مرکزی دانسته است که در راه بازگرداندن تعادل در حال دست و پنجه نرم کردن با نیروهای مقاوم و مقابل در برابر خویش در جریان داستان فیلمنامه است. در واقع این یک نقطه مرگ‌زا محسوب می‌شود. دقیقه ۹۰ را سیدفیلد نقطه عطف دوم و نقطه اوج داستان و دست-یابی به بالاترین حد از منحنی ریاضیاتی اوج‌گاهی خویش درنظر گرفته است. در این نقطه قهرمان جدی‌ترین تلاش خود را در حذف دشمنان و نیروهای سلب‌کننده مقابلش می‌گیرد و داستان‌پردازی در مرحله بازگشت تعادل به عرصه عادی زندگی قرار می-گیرد. از این نقطه مرحله گره‌گشایی و رخداد عدالت‌گستری اتفاق می‌افتد. که تا مراحل پایانی فیلمنامه در دقیقه ۱۲۰ این روند تا از نفس‌افتادن نهایی داستان و خاتمه فیلمنامه ادامه می‌یابد. (سیدفیلد، ۱۳۷۷)

البته جهت بازشناسایی نقطه اوج میان سیدفیلد و لیندا سیگر اختلاف‌نظری وجود دارد. خانم سیگر بر خلاف سیدفیلد نقطه عطف دوم و نقطه اوج را بر هم منطبق نمی‌داند و معتقد است در فواصل میان دقایق ۱۰۵ تا ۱۱۰ از فیلمنامه اوج‌گاهی، نقطه اوج و شکست نیروهای مخالف قهرمان و بازگشت تعادل به روند زندگی خودنمایی می‌کند. اما سیدفیلد به عنوان مبدع این متد اعتقاد دارد که ضربه کاری بر پیکر نیروهای مقابل قهرمان در همان نقطه عطف دوم به عنوان اوج‌گاه اصلی زده می‌شود و پس از آن تا پایان فیلمنامه به علت نبود نیروی مخالف جدی و توانمند شاهد آرام‌گیری قدرت شخصیت مرکزی و فروکش کردن تسلط او هستیم تا با یک تغییر موضع شاهد گره‌گشایی نهایی و اجرای عدالت‌گستری باشیم. لذا این تغییر در فواصل زمانی ۱۰۵ تا ۱۱۰ که لیندا سیگر از آن یاد می‌نماید، نمی‌تواند به عنوان اوج‌گاه تلقی شود، بلکه نقطه چرخشی محسوب می‌شود که به شکل سیال تغییر موضع شخصیت از مسیر مبارزه انجام‌شده با پلیدی‌های زندگی را در قالب بازگشت خود به جمع مردم عادی و روال معمولی و روزمره زندگی را، به تماشاگر و خواننده بازتاب می‌دهد.

سیدفیلد در مرحله نگارش فیلمنامه اوج‌گاهی به رعایت اصول زمان‌بندی‌شده ارائه اطلاعات به مخاطب بسیار اهمیت می‌دهد و تأثیر نهایی آن را در زمانی می‌داند که این تقسیم‌بندی مناسب ارائه اطلاعات توأم با پدیده تعلیق یا دلهره و شوک یا همان اصل غافلگیری باشد. چرا که رعایت این نکات، رسیدن به نقطه اوج‌گاه و لذت دیدن و تعقیب حوادث در تماشاگر را بطور غیرقابل تصوری افزایش داده و او را تهییج می‌کند. این نکته که پدیده‌های تعلیق و شوک در نگارش داستان چه عناصری از حیث تعاریف و تکنیک‌های اجرایی می‌باشند و چه عواملی در خلق آن‌ها و کارآمد ساختن‌شان مؤثر واقع می‌شوند، مباحث متفاوتی را شامل می-گردند که از بحث پیرامون آن‌ها در این پژوهش خودداری نموده‌ایم. چرا که مباحث متفاوتی را شامل می‌گردند که ضمن خارج بودن از موضوع این پژوهش، خود مجالی جداگانه جهت تحقیق را می‌طلبد.

۶-۲- الگوی نگارشی اسطوره‌ای

یکی از الگوهایی که امروزه در عرصه نگارش متون نمایشی جهان بسیار فراگیر گردیده، الگوی نگارشی اسطوره‌ای مبتنی بر نظریات جوزف کمپبل (۱۹۸۷- ۱۹۰۴م) می‌باشد که پیرامون نقش و حضور اسطوره‌ها در خلق داستان‌های امروزی بشر طرح گردیده است. او در اثر جالبش قهرمان هزارچهره به بسط این مسائل پرداخته است. البته نظریات کمپبل در متون نمایشی همچنین، توسط کریستوفر وگلر در قالب کتابی تحت عنوان ساختار اسطوره‌ای در فیلمنامه معرفی گردیده است. وگلر با این اندیشه که تمام داستان‌ها حاوی عناصر ساختاری مشترک‌اند که حضور آن‌ها به نحوی جهان‌شمول در اسطوره‌ها، قصه‌ی پریان، رویاها و فیلم‌ها پیدا می‌شود، کتابش را آغاز می‌کند. به اعتقاد او در همه‌ی داستان‌های ماجراجویانه و اسطوره‌ها یک سری عناصر مشترک وجود دارد که طراحی داستان را هدایت می‌کنند. وگلر در این کتاب این عناصر را به ما می‌شناساند. این کتاب روشی ارائه می‌دهد تا داستان و اسطوره و روان‌شناسی در هم تنیده شوند. (فربود، ۱۳۸۶: مقاله) اما الگوی اسطوره‌ای که ساختاری کارآمد جهت نگارش و الهام از متون داستانی کهن در عرصه نگارش متون نمایشی بدست می‌دهد، چه چیزی می‌باشد؟ جوزف کمپبل در کتاب قهرمان هزارچهره، خط سیر کهن‌الگوی قهرمانی را این‌گونه عنوان می‌کند:

۱- قهرمان آینده در مأوای خویش است. ندایی به گوش او می‌رسد که او را به حرکت به سوی سرزمینی ناشناخته فرا می-خواند. او تصمیم به حرکت و ترک مأوای خویش می‌گیرد.

۲- در هنگام حرکت، یا کمی پس از آن، قهرمان از کمک‌های یک راهنمای روحانی(معنوی) بهره می‌جوید. (که گاه همین راهنما او را دورا دور زیر نظر دارد و تعقیب می‌کند.) راهنما به او توصیه‌هایی می‌کند و احتمالاً ابزار و وسایل قدرت را در اختیارش می‌گذارد.

۳- حرکت. نخستین آزمون‌ها. برخورد با یاری‌کنندگان و یا مخالفان.

۴- رسیدن به دروازه‌ی سرزمین ناشناخته. برخورد و درگیری با نگهبان این دروازه.

۵- ورود به ناحیه‌ای پر از رمز و راز. انجام مبارزه و آزمون‌های پی‌درپی جهت حذف دشمنان.

۶- انجام آزمون نهایی و شکست دشمن اصلی و پیروزی و فتح پایانی.

۷- پاداش عمل قهرمانانه.

۸- فروگذاشتن ابزار و وسایل قدرت و بازگشت به مأوای خویش. (کمپبل، ۲۰۰۸)

www.SID.ir

مشابه این فرآیند را وگلر در کتاب ساختار اسطوره‌ای در فیلمنامه نیز بدان اشاره نموده است. لیکن آن‌چه در این الگوی نگارشی قابل توجه شایان می‌باشد، این است که مسئله زمان‌بندی برخلاف ساختار اوج‌گاهی سیدفیلد مورد اهمیت قرار ندارد و تنها موضوع داستان و بلندی و کوتاهی مدت زمان حوادث و رخدادها در اثر نمایشی خلق‌گردیده، زمان کلی را تعیین خواهند نمود.

وگلر در کتاب خود سعی فراوانی نموده است تا این الگوی اسطوره‌گانی را در روند تکوینی نگارش فیلمنامه درآورد. از همین حیث اقدام به مقایسه آن با الگوی اوج‌گاهی سیدفیلد نموده است. به عنوان نمونه، وگلر به جای نقطه عطف سیدفیلد به حادثه محرک که پیش‌درآمدی جهت تغییر در وضعیت داستان و عملکرد قهرمان است، باور خاصی دارد و حتی رویدادهای دوران گذشته زندگی قهرمان را در شکل‌گیری این حادثه محرک که منجر به نقطه عطف خواهد شد بسیار مؤثر می‌داند و از آن به عنوان پیش-جراحت داستان نام می‌برد. وگلر برای این مسئله که نقاط عطف و اوج داستان‌پردازی دقیقاً در چه زمانی از فیلمنامه بایستی اتفاق بیفتند، اعتباری قائل نیست و وقوع آن‌ها را به فراخور نیاز داستان و موضوع در حال نمایش می‌داند. البته در قالب پیکره‌بندی این الگو در نگارش متن نمایشی به نقطه میانه و میدپوینت که همان نقطه بی‌بازگشت در الگوی اوج‌گاهی سیدفیلد می‌باشد، اعتقادی راسخ دارد. این نقطه هم مبین میانه داستان‌پردازی در فیلمنامه است و هم مرحله تصمیم و اراده در حال اجرای قهرمان داستان جهت زدایش پلشتی‌ها از عالمی که او را فراخوانده و تصمیمی که او به بازگرداندن تعادل به زندگی گرفته. این نقطه بی‌بازگشت قهرمانی‌ست که در میانه سفر اسطوره‌ای خود است و مصادف گشته با نیمه راه داستان‌پردازی نویسنده و خالق اثر. (وگلر، ۱۳۸۶)

سایر بخش‌های این الگو مانند گره‌گشایی پایانی و رسیدن به عدالت از لحاظ اجرا مشابهت‌های بسیار نزدیکی با الگوی سیدفیلد دارد. این الگو شیوه مناسبی در نگارش و الهام از متونی خواهد بود که قائم به رعایت از قصص کهن و اسطوره‌های ملی و الهام از مفاهیم روایتی می‌باشند و همچنین نمی‌توانند ملزم به رعایت ساختار سه‌پرده‌ای اوج‌گاهی سیدفیلد باشند.

۶-۳- الگو و تئوری نگارشی و تقسیم‌بندی ساختار کنش بر اساس نظریات سام اسمایلی

برخلاف دو الگوی قبلی، الگوپردازی سام اسمایلی به عنوان نظریه‌پرداز آمریکایی در عرصه متون نمایشی، یک جنبه تقسیم-بندی در شناخت ساختاری انواع متون نمایشی از قبیل نمایشنامه و فیلمنامه دارد که بر اساس آن ما می‌توانیم شکل‌گیری ساختاری در هر کدام از این گونه‌های متنی و شیوه بررسی و تحلیل آن‌ها از یکدیگر را تمییز دهیم.

به گفته «سام اسمایلی»،«تم ،مغشوش‌ترین ،خطرناکترین و بی‌استفاده‌ترین واژه‌ایست که می‌توان آن را در ارجاع به درام‌نویسی به کار برد. البته نیت غائی اسمایلی این نیست که در یک اثر دراماتیک تم وجود ندارد. او به پیچیدگی کشف تم واقعی به عنوان هدف واقعی خالق اثر اشاره می‌کند و بیان می‌دارد که واژه تم نمی‌تواند همه تفکر و پیام اثر خلق‌شده توسط صاحب اثر باشد و به همین جهت مخاطبان یک اثر هر کدام به فراخور سطح اندیشه خویش بخشی از آن را از درون یک اثر بیرون می‌کشند.

اما آن‌چه که سام اسمایلی را به عنوان یک پژوهش‌گر ویژه در عرصه متون نمایشی معرفی نموده است، آراء و نظریات وی پیرامون بررسی و طبقه‌بندی جامع راجع به قالب ساختاری متون نمایشی بوده است که از آن یک الگوی مفید و کارا در عرصه نگارش چنین متونی در نزد نویسندگان از خود برجای گذارده. اگر بخواهیم الگوی طبقه‌بندی ساختاری سام اسمایلی را مورد بررسی قرار دهیم، باید عنوان نماییم که او سه مرحله و روند مجزا را در الگوی خود در نظر گرفته است.

الف- تقسیم‌بندی از طریق انواع نمایشی[1]

ب- تقسیم بندی از طریق تحرک سازمانی[2]

ج- تقسیم‌بندی از طریق ترتیب و تنظیم ترسیمی[3]

۷- تقسیم‌بندی از طریق انواع نمایشی از منظر اسمایلی

از منظر اسمایلی، دو نوع شکل متون نمایشی وسیع عبارتند از شکل تقلیدی[4] و شکل تعلیمی[5]. مقصود اصلی در متون و نمایش‌های تقلیدی، هست شدن است و مقصود اصلی در متون تعلیمی، القاءکردن و متقاعدکردن مخاطب است. متون تقلیدی از حیث معنا معمولاً شرایط انسانی را بازتاب می‌دهند و متون تعلیمی گرایش‌های انسان را تغییر می‌دهند و شرایط انسانی را متحول می‌نمایند. محور توجه در متون نمایشی تقلیدی، مفاهیم درونی انسان است و معنا در این قبیل از آثار غیرمستقیم و ضمنی و پنهان است. یعنی این‌که مواجهه مخاطب با چنین اثری بصورت استنتاجی خواهد بود. اما در متون نمایشی تعلیمی، فکر در خدمت کارکرد آموزشی است و تفکر، سازمان‌دهنده کل اثر می‌باشد. در چنین آثاری تأکید نهایی بر مسئله آموزش دادن به مخاطب است. فلاسفه معمولاً دارای آثار نمایشی تعلیمی هستند و همواره احساسات و عواطف مخاطبان خود را جهت آموختن و آموزش تحریک می‌کنند.

سام اسمایلی همچنین اعتقاد دارد که پاره‌ای از آثار نمایشی نیز موجود هستند که با تلفیقی از دو گونه تقلیدی و تعلیمی خلق

1 - Dramatic Spaces
2 - Organizational Movement
3 - Graphic Arrangement
4 - mimetic
5 - didactic

www.SID.ir

گردیده‌اند. او برشت (۱۹۵۶– ۱۸۹۸م) را از مهمترین نظریه‌پردازان در عرصه متون نمایشی تعلیمی می‌داند و همچنین اوژن یونسکو (۱۹۹۴– ۱۹۰۹م) را فردی می‌شناسد که پیرامون متون نمایشی تقلیدی مطالب و نظریه‌های متعددی را از خود ارائه داده است. (اسمایلی، ۲۰۰۵)

۸- تقسیم‌بندی از طریق تحرک سازمانی از منظر اسمایلی

بر اساس آموزه‌های اسمایلی، حرکت و و تحرک سازمانی متون نمایشی در دو بخش قابل تحلیل می‌باشند. حرکت افقی[1] و حرکت عمودی[2]. که هرکدام از این دو شیوه، خصوصیات خاص خود را در اثر مزبور برجای می‌گذارند.

الف- ساختار حرکت افقی: اسمایلی اعتقاد دارد که در شکل متون نمایشی افقی، ساختار روابط علت و معلولی بسیار با اهمیت است. یک واقعه علت پیدایش وا قعه دیگر است و هیچ چیز بی‌هدف و به شکل تصادف بروز نمی‌یابد. در این ساختار انگیزه شخصیت‌ها برای آن‌که رشته حوادث داستان علت و معلولی باشند، بسیار مهم هستند. در این قبیل از ساختارهای نمایشی، پدیده داستان‌گویی بسیار پررنگ می‌باشد و بطورکلی داستان اصل نظارت‌کننده بر این ساختار محسوب می‌شود. در این ساختار تأکید بر گسترش حوادث و پیشرفت[3] و حرکت به سوی یک نقطه اوج‌گاه می‌باشد و کشمکش میان شخصیت‌ها از همین حیث، بسیار بارز می‌باشد. در ساختار حرکت افقی تأکید فراوانی بر شدن و انجام گشتن می‌شود و حرکت از یک کنش به کنش دیگر بر همین مبنا اتفاق می‌افتد. به واسطه پررنگ بودن عناصر داستانی در این ساختار، پدیده و عناصر غافلگیری و کشمکش و تعلیق از جایگاه ویژه‌ای برخوردارند. نکته مهم این که در ساختار افقی، عنصر تعلیق بر اساس کشمکش میان شخصیت‌ها زاییده می‌شود. (اسمایلی، ۲۰۰۵)

ب- ساختار حرکت عمودی: برخلاف ساختار افقی، اسمایلی اعتقاد دارد که در متون نمایشی با ساختار عمودی، ما کمتر با روابط علت و معلولی مواجه هستیم و حوادث همگی بصورت تصادفی و غیرعلی شکل می‌گیرند. یک واقعه خودش روی می‌دهد، نه به خاطر حوادث روی‌داده قبلی و یا حادثه‌ای که قرار است در آینده روی دهد. روابط میان حوادث و رویدادها به گونه‌ای ذهنی و تخیلی به هم پیوند می‌یابند نه بر اساس واقعیات بیرونی. برخی از متون نمایشی عمودی عمیقاً در انگیزه‌های شخصیت نفوذ می‌نمایند، اما نه به جهت تطبیق با نظام علیت بلکه جهت تعمق و ارائه تراکم و فشردگی و کشف فشار روحی و روانی شخصیت. البته اسمایلی عنوان می‌دارد که پاره‌ای از متون نمایشی با ساختار عمودی نیز موجود هستند که از نفوذ به درون انگیزه‌های شخصیت خودداری می‌نمایند. در متون نمایشی با ساختار عمودی، داستان به ندرت اهمیت پیدا می‌نماید و وجود آن بسیار کمرنگ می‌باشد. از همین رو عناصر داستانی در این قبیل از متون نمایشی بسیار کمرنگ است. حوادث و رویدادها تلاش بر پیشرفت و حرکت به سمت صعود ندارند، بلکه تأکید بر نفوذ به درون شخصیت‌ها و مرور گذشته آن‌ها را دارند. بر همین اساس، اصرار بر نفوذ است نه گسترش و توسعه رویدادها. بر خلاف ساختار افقی، اصل نظارت‌کننده بر ساختار عمودی، داستان نمی‌باشد، بلکه پدیده کشش[4] و تکرار الگوهای پیونددهنده وظیفه این نظارت را دارد. مفهوم کشش، اضطراب یا فشار روحی و روانی و بیم و امید در نزد شخصیت‌های اثر نمایشی را شامل می‌شود. تعلیق در این ساختار بر اساس کشش بوجود می‌آید. همچنین در ساختار عمودی تأکید بر بودن حوادث است نه شدن آن‌ها. یعنی این‌که حرکت از یک کنش به یک کنش دیگر، نامرتبط و بدون علت و توأم با دگردیسی و تفاوت است. برخلاف ساختار افقی که حرکت در طول انجام می‌شود، در ساختار عمودی حرکت در عمق جهت نفوذ انجام می‌شود. در این ساختار ما ناظر بر وقفه هستیم و به هر حادثه بطور مجزا می‌توانیم تأمل نماییم. در ساختار عمودی حد اعلا و غایت توجه اثر در تشنج، پیچ‌وتاب و یا سکوت به عنوان اوج‌نهایی(گره‌گشایی) می‌باشد. در ساختار افقی ما معمولاً دارای آغاز و میانه و پایان مشخص می‌باشیم. اما در ساختار عمودی ما یک وضعیت نقطه حرکت[5] داریم و یک نقطه مرکز[6] و یک نقطه توقف[7] به عنوان نوعی توالی منقطع یا تصادفی که پایان متن نمایشی را رقم می‌زند. (اسمایلی، ۲۰۰۵)

۹- تقسیم‌بندی از طریق ترتیب و تنظیم ترسیمی از منظر اسمایلی

سام اسمایلی متون نمایشی را از لحاظ نظم و آرایش ترسیمی آنان به دو دسته تقسیم‌بندی نموده است. آرایش خطی[8] و آرایش

1 - Horizontal
2 - Vertical
3 - Progressive
4 - Tension
5 - Start
6 - Center
7 - Stop
8 - Linear

www.SID.ir

پیکره‌بندی[1]. او معتقد است که همه متون نمایشی خلق‌گردیده از لحاظ منحنی دراماتیک از یکی از این گونه‌ها پیروی می‌نماید. او هرکدام از این دو آرایش را به صورت زیر تبیین نموده است.

الف- آرایش و ترتیب و تنظیم خطی: اسمایلی اعتقاد دارد که در آرایش خطی، موقعیت‌ها بسیار اهمیت دارند و اصل و اساس گسترش متن نمایشی بر استمرار و توالی استوار گردیده است. شخصیت‌های اثر بر روال مسائل روانشناختی نمود می‌یابند و دارای روابط علت و معلولی نسبت به حوادث و کنش‌های پیرامونی خود می‌گردند. و مشابه شخصیت‌های آنان را به وفور می‌توان در زندگی روزمره کشف نمود. این قبیل از متون نمایشی از حیث توالی و ترتیب و نوع حوادث و رویدادها به شدت مرتبط و نزدیک با حوادث جاری در زندگی واقعی می‌باشند. حرکت از یک موقعیت به یک موقعیت دیگر با پیچیدگی فزاینده به سوی حل‌وفصل نهایی و موقعیتی پایان‌بخش هدایت می‌شود. ساختار در این قبیل از متون غیرانتزاعی می‌باشد و مبین زندگی بالفعل است. اغلب متون نمایشی مبتنی بر ساختار حرکت افقی را می‌توان دارای آرایش ترتیبی خطی قلمداد نمود. بطورکلی این آرایش یک بستر داستانی قوی را می‌طلبد. در صورت رسم نمودار دراماتیک چنین ساختاری، می‌توانیم به یک الگوی منحنی فعال واحد و ترسیم درام اوج‌گاهی دست یابیم. (اسمایلی، ۲۰۰۵)

ب- آرایش و ترتیب و تنظیم پیکره‌بندی(غیرخطی): شکل ترتیب و تنظیم پیکره‌بندی ویژه آن دسته از متون نمایشی‌ای می‌باشد که دارای الگوهای منحنی فعالیت مجزا و متعدد، خطوط سلسله‌وار کنش (اپیزودیک)، ترتیب و تنظیمات نامتقارن و تصادفی هستند. در این ساختار آرایشی، تعداد داستان‌های فرعی بسیار زیاد هستند. ترتیب میان حوادث و رویدادها غیرمنطقی و غیرعلی هستند و بر اساس تصادف شکل می‌گیرند. شخصیت‌ها در این نوع متون نمایشی، نسبت به ساختار آرایش خطی و عالم واقعیت تحریف‌شده‌تر می‌باشند و به نوعی فانتزی و تخیلی محسوب می‌گردند. شخصیت‌ها فاقد انگیزه می‌باشند. در این متون نمایشی، شرایط[2] بسیار مهم‌تر از موقعیت[3] هستند. این متون نمایشی بر حالت سکون یا دوران متمرکز می‌شوند و روابط میان مردم با یکدیگر و یا وقایع با یکدیگر اغلب فراواقعی بازتاب داده می‌شوند. مناسبات و روابط بیشتر بر پیوند تخیلی مبتنی هستند تا بر پیشرفت علت‌ومعلولی. این متون نمایشی عموماً فاقد زمینه‌چینی و آماده‌سازی می‌باشند و معمولاً ریتم یا الگو در آن‌ها جانشین فرآیند داستان‌پردازی می‌گردد. حوادث ناگهانی در این آثار به وفور چشم می‌خورند. در این ساختار، داستان از اهمیت چندانی برخوردار نیست و کشف حالات درونی شخصیت‌ها بسیار حائز اهمیت می‌باشد. شروع و پایان یکباره از خصوصیات این آرایش محسوب می‌شود و می‌توان عنوان نمود که متون نمایشی با ساختار حرکت عمودی در این آرایش نظم و ترتیب پیکره‌بندی، شکل و نمود کامل می‌یابند. رسم نمودار منحنی دراماتیک آثاری که با این شیوه از آرایش ترتیبی نگاشته می‌شوند، بسیار با مشکل همراه خواهد بود. اما به جهت ساختار دورانی و تکرار حوادث در این ساختار، می‌توان منحنی دورانی را معمولاً برای آثار خلق‌گردیده با این ساختار، مفروض داشت. (اسمایلی، ۲۰۰۵)

در پایان لازم به اشاره می‌باشد که تئوری سام اسمایلی، پیرامون تقسیم‌بندی متون نمایشی و دراماتیک، اساس کار و فعالیت یک نویسنده را در انتخاب گونه نگارشی خود، راهگشایی می‌نماید. اسمایلی این مهم را که، یک نویسنده با توجه به در اختیار داشتن یک موضوع و مضمون خاص، جهت خلق یک الگوی اوج‌گاهی و یا غیراوج‌گاهی لازم است که از چه حرکت سازمانی و آرایش ترتیبی در مراحل خلق اثر خویش سود بجوید، به خوبی تبیین نموده است. همین‌طور این تئوری یک امکان منحصربفرد در تجزیه و تحلیل آثار نمایشی و مکتوبی خواهد بود که مدعی آونگارد و پیشرو بودن می‌باشند و در مطلوب‌ترین شرایط می‌توانند ضمن راست‌آزمایی این‌که یک اثر پیشرو به درستی از ساختار حرکت عمودی و آرایش پیکره‌بندی(غیرخطی) سود جسته است یا نه، تمییز کلی آثار پیشرو و آوانگارد واقعی و مناسب را از آثاری که چیزی جز ملهمات و بافته‌های شخصی و کم‌ارزش خالقان خود نیستند را به محققین و مخاطبان واقف و صاحب‌دانش بازشناساند.

۱۰- نتیجه‌گیری

۱- از آنجایی که زیرساخت ادبیات ملی کشور و عمدتاً فرهنگ مشرق زمین ریشه در عرفان و ساختارهای پیچیده اسطوره‌ای و کهن‌الگویی دارد، لذا جا دارد که جهت استفاده و حضور و انعکاس ادبیات ملی کشور در آثار متون نمایشی و فیلمنامه، از الگوی نگارشی متناسب با موضوع و مضمون قابل برداشت تبعیت نماییم. در شرایط کنونی یکی از ضعف‌های عمده در الهام‌گیری از متون کهن ملی در نزد نویسندگان ایرانی آن است که به الگوی نگارشی کارا و مرتبط با اثر و منبع مورد الهام دست نیافته‌اند. در غالب اوقات الگوی اوج‌گاهی در نگارش متون حماسی و اسطوره‌ای شرقی وملی ما مورد استفاده قرار می‌گیرد که یکی از انتخاب‌های نادرست در این زمینه محسوب می‌گردد. بهترین انتخاب در این قبیل از موضوعات، ساختار اسطوره‌ای کامپبل خواهد بود که متأسفانه در نزد بیشتر نویسندگان ایرانی قالب و الگویی ناشناخته محسوب می‌گردد.

1 - Configurative
2 - Conditions
3 - Situation

www.SID.ir

۲- جهت ارتقاء سینمای تجربی، کشف استعدادهای نو و تولید و ساخت آثار جشنواره‌ای که عمدتاً مخاطبان آن‌ها بر اساس تربیت بصری با خوانش کدهای تصویری و نمایشی به شکل علمی و خاص آشنا شده‌اند، می‌توانیم استفاده از متون عرفانی و اسطوره‌ای کهن ملی خود را در قالب ساختار عمودی و غیرخطی سام اسمایلی به مرحله نگارش نمایشی درآوریم. این انتخاب از آن جهت حائز اهمیت است که ضمن آزمون و خطا در بازتولید شیوه‌های نگارشی پیچیده و نامتقارن در متون نمایشی، فرصتی بی‌بدیل در الهام از ادبیات کهن ملی و آشنا ساختن سایر ملل با آن را در اختیار نویسندگان و سیناگران ایرانی قرار می‌دهیم. همچنین با توجه به حضور چشمگیر این قبیل آثار تولیدی در بازارهای برون‌مرزی و فستیوال‌های غیروطنی، ضمن ارائه چهره ملی از کشور، می‌توانیم به عایدات اقتصادی آن برای سینما و عرصه نمایش کشور خوشبین باشیم. و در نهایت باعث رشد و شکوفایی اقتصادی ارکان سینمای کشور و نزدیکی به مفاهیم صنعتی‌سازی در سینمای ایران از طریق انتخاب الگوی مناسب نگارش فیلمنامه به عنوان جزء و گام اساسی و اصلی ساختار یک فیلم گردیم.

پی نوشت

۱- سیدفیلد یکی از نظریه‌پردازان آمریکایی سینما در حوزه فیلمنامه‌نویسی است. او کتاب‌های گوناگونی درباره نحوه نگارش فیلمنامه به تحریر درآورده است و هم‌اکنون فیلمنامه‌نویسان زیادی در سراسر دنیا از سرمشق سیدفیلد در فیلمنامه‌نویسی تبعیت می‌کنند. الگوی سیدفیلد هم‌اکنون یکی از رایج‌ترین الگوهای فیلمنامه‌نویسی در هالیوود است. سیدفیلد هم‌اکنون در دانشگاه کالیفرنیای جنوبی در بخش نگارش حرفه‌ای فیلمنامه مشغول به تدریس است.

۲- نویسنده‌ی کتاب ساختار اسطوره‌ای در فیلم‌نامه، آقای کریستوفر وگلر، در ابتدا تحلیل‌گر داستان در استودیوهای فیلم‌سازی هالیوود بود و در زمانی که در مدرسه‌ی سینمایی یو.اس.سی مشغول به تدریس بوده با آثار جوزف کمپبل (قهرمان هزار چهره) آشنا می‌شود و در پی همین آشنایی‌اش با اندیشه‌های کمپبل به تجربه‌ای متحول‌کننده دست می‌یابد. وگلر تجربیاتش را در جزوه‌ای به نام «راهنمای به کارگیری قهرمان هزار چهره» جمع‌آوری می‌کند و آن را به دوستان همکار خودش و چند نفر از مدیران شرکت والت دیزنی نشان می‌دهد. پس از تدریس جزوه‌ی راهنما در کلاس تحلیل داستان دانشگاه یو.سی.ال.ای[1] از واحد فیلم‌نامه‌نویسی استودیوهای مختلف هالیوود خواهان نسخه‌ای از جزوه راهنما شدند. پس از این وگلر به نوشتن کتاب ساختار اسطوره‌ای در فیلم‌نامه پرداخت.

منابع

۱. بهارلو، محمد، ۱۳۸۴،مقاله "تفاوت قصه با داستان در طرز نگریستن به واقعیت است"، سایت دیباچه، www.dibache.com، آفلاین، ۱ آذر ۱۳۹۹.
۲. احمدی، بابک، ۱۳۸۰، ساختار و تأویل متن، فصل ششم- شکل و معنا: پروپ، تهران:نشر مرکز.
۳. محمدیان، عباس، ۱۳۸۷، مقاله "درآمدی بر داستان و مفهوم روایت"، روزنامه تحلیل روز، ۲۱ آذر ۱۳۸۷.
۴. وانوا، فرانسیس، ۱۳۷۹، فیلمنامه‌های الگو، الگوهای فیلمنامه، ترجمه داریوش مؤدبیان، چاپ اول، تهران:انتشارات سروش.
۵. روانجو، مجید، ۱۳۸۷، مقاله "کار فیلمنامه- حرفه فیلمنامه نویس"، مجله نقد سینما، شماره ۲۴، صفحات ۳۶ تا ۴۱.
۶. ناظر زاده کرمانی، فرهاد، ۱۳۸۲، درآمدی بر نمایشنامه‌نویسی، چاپ اول، تهران: انتشارات سمت.
۷. موریتز، چارلی، ۱۳۸۴، نگارش فیلمنامه‌ی داستانی، ترجمه محمد گذرآبادی، تهران:انتشارات فارابی.
۸. درباره سیدفیلد، مقاله،سایت ویکیپدیا ،https://en.wikipedia.org/wiki/Syd_Field. آفلاین، ۲۱ اکتبر ۲۰۲۱.
۹. ۱ - فیلد، سید، ۱۳۷۷، راهنمای فیلمنامه‌نویس، ترجمه عباس اکبری، تهران: نشر نیلوفر.
۱۰. فربود، عبدالله، ۱۳۸۶، مقاله "قهرمان هزار چهره- معرفی و بررسی کتاب ساختار اسطوره‌ای در فیلم‌نامه"، سایت فیروز، www.firooze.ir/article-fa-372.html، آفلاین، ۲۸ اسفند ۱۳۹۹.
۱۱. وگلر، کریستوفر، ۱۳۸۶، ساختار اسطوره‌ای در فیلمنامه، ترجمه عباس اکبری، تهران: انتشارات سروش.
12. Campbell, Joseph, 2008, The Hero with a Thousand Faces, 3rd edition, New World Library, Novato, California.
13. F Smiley, Sam, 2005, Playwriting Structure Of Action, chapter three, Yale University Press, New Haven, Connecticut.

1- UCLA

www.SID.ir

A survey of text writing patterns in Iran’s cinema

Alireza Akbarpour
Master of art in cinema and dramatic literature course. Lecturer at applied science and technology university

Abstract

Iran’s cinema with regard to the successes in past year’s presence in global arenas, has not been able to adjust itself to suitable patterns in writing dramatic texts yet, and only has received international awards on the basis of filmmaker's instinctive sense. The current research is making efforts to introduce useful patterns in dramatic texts writing. Meanwhile, is considering selecting and adaption of the best methods and patterns in Iran’s cinema, perhaps from this revelation it can emphasize the importance of the scripts as the main basis in cinema production of Iran.

Keywords: Iran’s cinema, writing patterns in Iran’s cinema, indigenous and national literature, screenwriting, dramatic texts

www.SID.ir