

جایگاه فیلمنامه در رسانه سینما و تلویزیون

دکتر اصغر فهیمی فر*

کامبیز باقری**

اسدالله غلامعلی***

تاریخ دریافت مقاله: ۹۴/۵/۲۶

تاریخ پذیرش نهایی: ۹۴/۱۱/۲۵

چکیده

فیلم تلویزیونی قالب جدیدی از برنامه‌سازی است که به دلیل شباهت‌های فرمی با فیلم‌نامه سینمایی کمتر به عنوان یک اثر مستقل مورد بررسی قرار گرفته است. در این پژوهش تلاش شده است تا این تمایزات با تاکید بر تفاوت‌های فیلم‌نامه که مهمترین و اصلی‌ترین جزء ساختاری این آثار می‌باشد را مشخص کند و بتواند راهکارهایی را برای فیلم‌نامه‌نویسان تلویزیون در جهت ارائه تولیدات بهتر در تناسب با رسانه تلویزیون ارائه نماید. در این پژوهش با استفاده از روش اسنادی، سعی شده تا با بررسی الگوهای فیلم‌نامه و شاخص‌های نگارش متن تلویزیونی در مقایسه با آثار سینمایی این تمایزات بصورت الگوهای نوشتاری ارائه گردد. فیلم‌نامه‌نویس باید برای قطع‌هایی که مخصوص پخش آگهی تجاری از تلویزیون است برنامه‌ریزی کند. ملودرام اجتماعی بهترین ژانر برای فیلم‌های تلویزیونی و مخاطبین عام آن است. مدت زمان کم ساخت آثار و بودجه اندک آنها اجازه‌ی پرداختن به موضوعات روز جامعه را به نویسندگی تله فیلم می‌دهد. و ایجاد داستان‌های شخصیت محور و پرداختن به دیالوگ‌های جذاب، برای تماشاگر که از طریق صدا بتواند فیلم را پی‌گیری کند نیز از ویژگی‌های فیلم‌نامه‌ی فیلم تلویزیونی است. طراحی برای سکانس افتتاحیه برای جذب مخاطب تلویزیون و ایجاد پایان‌های قطعی و امیدوارکننده و همچنین ایجاد طرح‌های فرعی از شاخص‌ها و تمایزات نگارش فیلم‌نامه‌ی تلویزیونی در مقایسه با فیلم‌نامه‌ی سینمایی است. در پژوهش حاضر که به روش تحلیلی-توصیفی نگاشته شده، نتایج و راهکارها و پیشنهادات در پایان مقاله ارائه شده است. تلویزیون در جامعه امروز جایگاهی مهم‌تر از سینما یافته. زیرا تلویزیون رابطه‌ای مستقیم‌تر و راحت‌تر با مخاطب دارد. با نگاهی اجمالی فیلم‌نامه تلویزیونی، شبیه به فیلم‌نامه سینمایی است، اما در حقیقت، شکل نگارش، ساختار و ماهیت آن متفاوت است.

واژگان کلیدی: فیلم‌نامه، فیلم‌نامه سینمایی، فیلم‌نامه تلویزیونی، تلویزیون، سینما.

* دانشیار گروه پژوهش هنر دانشگاه تربیت مدرس fahimifar@modares.ac.ir

** کارشناسی ارشد دانشگاه صدا و سیما

*** دانشجوی دکتری پژوهش هنر دانشگاه تربیت مدرس ۰۹۳۸۰۷۴۲۰۸۷-۰۹۱۲۰۳۴۹۹۱۹- A.gholamali@modares.ac.ir

مقدمه

یکی از اصلی‌ترین کارکردهای تلویزیون در کنار کارکرد اطلاع‌رسانی و آموزش، وظیفه‌ی سرگرم کردن مخاطب است. فیلم تلویزیونی به عنوان قالب نسبتاً جدیدی تکیه‌گاه برنامه‌سازی در شبکه‌های مختلف ما شده است. شبکه‌ها در یافته‌اند که تا یک فیلم سینمایی بخواهد نمایش داده شود و بعد در تلویزیون ارائه شود. تماشاگرانی که خواهان دیدن آن هستند، بسیار کاهش پیدا می‌کند. بنابراین تلویزیون‌ها در یافته‌اند که فیلم‌های مخصوص خودشان را بسازند تا هم مخاطب خود را حفظ کنند و هم آثار ساخته شده با رسانه و زیبایی‌شناسی رسانه هماهنگی بیشتری داشته باشد. در این مقاله تلاش شده است تا تمایزات و تفاوت‌های اصلی نگارش فیلم‌نامه‌ی فیلم تلویزیونی با فیلم‌نامه‌ی سینمایی لحاظ شود و از آنجا که نقطه‌ی آغاز و آسیب اصلی در روند تولیدات تله‌فیلم در تلویزیون ایران فیلم‌نامه می‌باشد امید است تا با دستیابی به این شاخص‌ها و ویژگی‌ها فیلم‌نامه‌های مناسبی در جهت تولید آثاری قابل قبول و ماندگار بدست بیاید.

۴- آن جونز، کترین، (۱۳۸۹)، *راه داستان، فن و روح نویسندگی*، ترجمه محمد گذرآبادی، تهران: انتشارات هرمس

۵- بوالی، امیر، (۱۳۸۷)، *فیلم تلویزیونی*، تهران: انتشارات یوسف

۶- مک کوئین، دیوید، (۱۳۸۴)، *راهنمای شناخت تلویزیون*، مترجمان فاطمه کرمعلی، عصمت گیویان، تهران: اداره کل پژوهش‌های سیما.

۷- تامسون، کریستین، (۱۳۸۴)، *داستان‌گوئی در سینما و تلویزیون*، مترجمان بابک تیرایی و بهرنگ رجبی، تهران: بیناد سینمایی فارابی.

پرسش‌های تحقیق

۱- تفاوت‌های نوع رسانه‌ی سینما و تلویزیون با توجه به اصول زیبایی‌شناسانه هر رسانه و کارکردها و مأموریت‌های هر کدام به چه شکل است.

۲- نوع روایت و ساختار فیلم‌نامه‌ی فیلم تلویزیونی که مناسب با مخاطب عام رسانه و زیبایی‌شناسی تلویزیون باشد چگونه است.

روش‌شناسی تحقیق

در این تحقیق از روش مطالعاتی کتابخانه‌ای - اسنادی استفاده شده است و دو رویکرد توصیفی و کاربردی در آن وجود دارد. برای پرداختن به رویکرد توصیفی بررسی و گردآوری داده‌های اطلاعاتی از تحقیقات کتابخانه‌ای به دست آمده که به عناصر و ویژگی‌های رسانه سینما و تلویزیون و همینطور ساختارهای فیلم‌نامه می‌پردازد و در رویکرد کاربردی این پژوهش قصد دارد ویژگی‌های مهم و منحصر بفرد فیلم‌نامه فیلم تلویزیونی را ارائه دهد.

چهارچوب نظری

از آنجا که تماشای تلویزیون فعالیتی متمرکز و

بررسی پیشینه تحقیق

در انجام این تحقیق کتاب‌های زیر که رویکردی به نگارش فیلم‌نامه فیلم تلویزیونی داشته‌اند مورد بررسی قرار گرفته است.

- ۱- ولتون، استیون، (۱۳۸۸)، *فیلم‌نامه‌نویسی برای تلویزیون*، ترجمه عباس اکبری، تهران: انتشارات نیلوفر
- ۲- ولف، یورگن؛ کاکس، کری، (۱۳۸۴)، *راهنمای نگارش فیلم‌نامه*، ترجمه عباس اکبری، تهران: انتشارات سروش
- ۳- مک‌کی، رابرت، (۲۸۳۱)، *ساختار، سبک و اصول فیلم‌نامه‌نویسی*، ترجمه محمد گذرآبادی، تهران: انتشارات هرمس

مستمر نیست و برعکس معادل سینمایی خود است که نیاز به توجه و تمرکز دارد بنابراین نوع مخاطبان این مدیوم با توجه به اندازه صفحه و شرایط تماشا تعریف می‌شود، بدیهی است که نوشتن متن نمایشی (تله فیلم) برای این تماشاگران با توجه زیبایی‌شناسی مدیوم شکل خاصی از نگارش را می‌طلبد و از آنجا که اساس و نقطه آغاز فیلم‌های تلویزیونی متکی بر فیلم‌نامه می‌باشد، روند نگارش باید لحظه به لحظه با توجه به نوع مخاطبان و شرایط تماشا و ماموریت‌های ویژه تلویزیون طراحی شود. توجه به نوع روایت، سادگی در داستان، اهمیت شخصیت‌پردازی بجای موقعیت‌سازی و تکیه بر گفتگوهای صمیمی و طولانی و پایان‌بندی قطعی و ترجیحاً خوش از ویژگی‌های خاص نگارش متن تلویزیونی برای تله فیلم است. فیلم‌نامه، سناریو: که معمولاً شامل تمام جزئیات صحنه، گفتگو، کنش، و گاه حتی موقعیت و زاویه دوربین است. در این هنگام، فیلم‌نامه تقطیع (یا دکوپاژ) شده نام می‌گیرد. فیلم‌نامه را می‌توان نمونه ابتدایی فیلم‌نمایی دانست چون حین فیلمبرداری و تدوین، تغییرات زیادی در آن پدید می‌آید. نیز: خلاصه داستان، فیلم‌نامه‌نویس و پیش‌نویس فیلم‌نامه (کینگز برگ، ۱۳۷۹، ۷۴۷).

در سینما هر دو واژه‌ی سناریو یا اسکریپت را برای فیلم‌نامه به کار می‌بریم. با این تفاوت که سناریو فیلم‌نامه‌ی ۹۴ دقیقه‌ای است و script فیلم‌نامه‌ای است بیشتر فنی منظور شده در کار تلویزیون فقط واژه script را به کار می‌بریم که در فارسی برای آن معادل تصویرنامه را برگزیده‌اند تا در ظاهر با فیلم‌نامه تفاوتی داشته باشد. در اصول اساسی تفاوتی میان این دو نیست (وانوان، ۱۳۸۹، ۷).

سینما - تلویزیون و تله فیلم

تلویزیون نیز مانند اغلب اختراعات، ترکیبی از

پیشرفت‌های فناورانه بود، نه مخلوق نبوغی خلاق، تاریخچه‌ی تلویزیون را می‌توان در پیشرفت رادیو، فیلم متحرک، فیلمبرداری، اشعه کاتدی و دوربین الکترونیکی جست و جو کرد [..] پخش آزمایشی برنامه‌های تلویزیونی تا اواسط دهه‌ی بیست عملاً امکان پذیر نبود. این برنامه‌ها همزمان در مجارستان، اتحاد جماهیر شوروی، آمریکا و آلمان پخش می‌شد. پخش منظم برنامه‌های تلویزیونی در انگلیس به سال ۱۹۳۶ و در آمریکا به سال ۱۹۳۹ برمی‌گردد. همزمان با جنگ جهانی دوم پخش برنامه‌های تلویزیونی در انگلیس به کلی قطع شد. پس از پایان جنگ، تلویزیون به عنوان رسانه رشد کرد و این امر تا حدودی مدیون فناوری نظامی بود. طی دهه ۵۰ تلویزیون به عنوان رسانه و محبوب اکثر مردم اروپا و آمریکا شمالی بر سینما پیشی گرفت و این پدیده‌ای بود که به موازات صنعتی شدن و تغییر معیارهای زندگی در سرتاسر دنیا رخ داد (مک کوئین، ۱۳۸۴، ۱۶-۱۵). واژه‌ای در اصل یونانی به معنای حرکت که به معنای ۱- سینما به طور کلی ۲- سالن‌های سینما به کار می‌رود. معادل اصطلاح تصویر متحرک با این تفاوت که سینما بار زیبایی‌شناسی و هنری فزون‌تری نسبت به واژه‌های مشابه فیلم یا تصویر متحرک را دارد (کینگز برگ، ۱۳۷۹، ۱۲۶-۱۲۵). فیلم سینمایی که اساساً برای بخش تلویزیونی ساخته می‌شود. این فیلم‌ها در تاکید بر وضعیت‌های دراماتیک تا حد ممکن بر قطع صفحه‌ی تلویزیون نظر دارند. از تکنیک‌های ساده فیلم‌سازی سود می‌جویند. و حتی اگر مضامینی را که بالقوه بحث برانگیز ترند مطرح می‌کنند، آنها را به شیوه‌ای ساده و غیر جنجالی به کار می‌گیرند. این فیلم‌ها، گاه بر اساس رمان‌های پر فروش احساساتی، ساخته می‌شوند و برخی از آنها ماهیت سریالی دارند، اما این فیلم‌ها، از فیلم‌ها و مجموعه‌های رایج تلویزیونی، جاه‌طلبانه‌ترند و گاه آثار درخشانی از کار در می‌آیند با برای مثال،

می‌توان به فیلم ترومیت گویون (۱۹۸۰) با بازی هنری فاندا اشاره کرد که حکایت مرد ساده‌دلی بود که در طلب عدالت تا دیوان عالی کشور رفت، یا نوا زندگی برای وقت گذرانی (۱۹۸۱) با بازی ونسارد گریو که قصه مقاومت زندانیان را در اردوگاه آشویتس نشان داد. برخی از این فیلم‌ها، اکران عمومی هم یافته‌اند (کینگر برگ، ۱۳۷۹، ۴۹۰). فیلم تلویزیونی آن چنان که از نامش پیدا است، هویتی دوگانه دارد: از یک سو به فیلم و هنر سینما پیوند می‌خورد و از دیگر سو، در رسانه نوپای تلویزیون ریشه دارد. این دوگانگی، سبب ساز سوء تفاهم‌های بسیاری شده است به این معنا که برخی گمان می‌کنند صرف نمایش از تلویزیون برای تلویزیونی بودن یک فیلم کفایت می‌کند. به همین دلیل اثر خود را با پارامتر و معیارهای سینمایی می‌سازند و سودای نگاتیو و طراحی باشکوه را در سر می‌پروراند. حال آنکه تلویزیون در سه حوزه (محیط تماشا: اندازه صفحه: سیستم پخش) از سینما متمایز می‌گردد و این تمایزها، خواه‌ناخواه، بر فرم فیلم اثر می‌گذارد و نحوه روایت و شکل پرداخت آن را دگرگون می‌سازد (بوالی، ۱۳۸۷، ۱۰).

جنبه‌های متمایز کننده فیلم در سینما و تلویزیون جان ایس در داستان‌های مصور (۱۹۸۲) به سه ویژگی مهم برای تمایز سینما از تلویزیون اشاره می‌کند.

۱- کیفیت و اندازه‌ی تصویر: تصویر تلویزیونی در مقایسه با تصویر سینمایی از لحاظ تفکیک جزئیات کیفیت پایین‌تری دارد. چرا که از خطوط الکترونیک تشکیل شده و قطر دستگاه تلویزیون از ۱۳۰ اینچ بیش‌تر است. تماشاگر از لحاظ اندازه، بزرگ‌تر از تصویر است. درست برعکس سینما تلویزیون از زاویه بالا و سینما از زاویه پایین دیده می‌شود.

۲- محیط اطراف تلویزیون: این رسانه معمولاً در

محیط خانوادگی و شرایط عادی استفاده می‌شود. برخلاف سینما، نه فضا تاریک است و نه سایر تماشاگران بیگانه‌اند، نه تصویر بزرگ است و نه بقیه بی‌حرکت نشسته و مبهوت صفحه تلویزیون شده‌اند.

۳- میزان تمرکز: تماشاگر تلویزیون نیاز به تمرکز کامل تماشاگر ندارد (بیننده در حال تماشا آن به کارهای دیگری نیز می‌پردازد) و زمان تماشا آن طولانی‌تر و بیش‌تر از سینما است این ویژگی‌ها به تعیین دیگر خصایص تلویزیون نسبت به سینما کمک می‌کند.

تصویر تلویزیون

نیاز به تمرکز کمتر در تماشاگر تلویزیون، تاثیر دیگری بر محصولات این رسانه دارد. با تصویر تلویزیون فاقد ریزه‌کاری‌های تصویر سینما است. ایس جزئیات پرزرق و برق یک فیلم سینمایی پخش شده از تلویزیون را با سادگی صحنه یک مجموعه پلیس تلویزیونی مقایسه می‌کند که در آن اتومبیل‌ها از کنار دیوارهای خالی و در خیابان‌های خلوت به تعقیب یکدیگر می‌پردازند. پس زمینه و بافت صحنه‌ای که در تلویزیون ترسیم می‌شود. برخلاف سینما به ویژه سینمای هنری که در به تصویر کشیدن جزئیات صحنه به افراط می‌گراید تصویر تلویزیون کلی است و جزئیات مهم داستان را با فقدان دیگر جزئیات بصری مورد تاکید قرار می‌دهد (مک کوئین، ۱۳۸۴، ۱۹-۲۲).

انواع الگوهای پیرنگ

در یکی از جدیدترین طبقه‌بندی‌ها مک‌کی (۱۳۸۲) پیرنگ را به سه دسته‌ی شاه‌پیرنگ، خرده‌پیرنگ و ضدپیرنگ تقسیم‌بندی کرده است. وی پیرنگ کلاسیک را معادل شاه‌پیرنگ می‌داند:

طرح کلاسیک، داستانی [است] بر مبنای زندگی یک قهرمان فعال که علیه نیروهای عمدتاً خارجی

و عینی مخالف مبارزه می‌کند تا به هدف خود برسد، یعنی حرکت در امتداد زمان در چارچوب واقعیتی داستانی که یکپارچه و دارای پیوندهای علی است و رسیدن به پایانی مشخص که به منزله تحولی مطلق و غیرقابل بازگشت است. من مجموع این اصول ازلی و ابدی را شاه‌پیرنگ می‌نامم و منظوم طرحی است که در نوع خود برجسته‌ترین و کامل‌ترین است. خرده‌پیرنگ یعنی اینکه نویسنده با عناصر کلاسیک آغاز می‌کند، اما در ادامه آنها را تحلیل می‌برد - یعنی ویژگی‌های بارز شاه‌پیرنگ را کوچک می‌کند، می‌آراید و می‌کاهد. این نمونه‌های مینیمالیسم را من خرده‌پیرنگ می‌نامم. خرده‌پیرنگ به معنای عدم وجود پیرنگ نیست زیرا، خرده‌پیرنگ هم باید به اندازه یک شاه‌پیرنگ زیبا باشد. ضدپیرنگ که معادل سینمایی ضدزمان یا زمان نو و تئاتر پوچ است. انواع ضد ساختار، عناصر کلاسیک را تقلیل نمی‌دهند بلکه معکوس می‌کنند و با نفی فرم‌های سنتی شاید اصلاً فکر وجود اصول فرمال را به سخره می‌گیرند. سازنده ضدپیرنگ هیچ علاقه‌ای به کم‌گویی و زهد و قناعت ندارد، بلکه برای بیان افکار انقلابی فیلم‌نامه‌هایش را به مبالغه و پرگویی عامرانه گرایش دارند. (همان، ۳۲-۳۱).

الگوهای شاه‌پیرنگ

پایان بسته

شاه‌پیرنگ دارای پایان بسته است. یعنی تمام پرسش‌هایی که در داستان مطرح شده و تمام عواطفی که برانگیخته شده پاسخ داده شده است. بیننده هنگام ترک سالن تجربه‌ای تام و تمام و کامل را از سرگذرانده است، نه شک و تردید باقی مانده است و نه کمبود و نقصی. تحول مطلق و غیر قابل بازگشت در نقطه اوج داستان که به همه پرسش‌هایی مطرح شده در داستان پاسخ می‌دهد و تمام عواطف برانگیخته شده در تماشاگر را ارضا

می‌کند پایان بسته است.

کشمکش بیرونی

شاه‌پیرنگ تأکید را بر کشمکش بیرونی می‌گذارد و گرچه شخصیت‌ها غالباً کشمکش‌های درونی سختی دارند اما تأکید بر مشکلات آنها در روابط شخصی و خانوادگی و رابطه با نهادهای اجتماعی یا نیروهای طبیعی است.

قهرمان منفرد

قصه‌ای که روایت کلاسیک دارد معمولاً قهرمانی منفرد - مرد، زن یا کودک - را در مرکز داستان قرار می‌دهد. یک داستان برجسته بر تمام فیلم سایه می‌افکند و قهرمان آن ستاره فیلم است.

قهرمان فعال

قهرمان منفرد شاه‌پیرنگ معمولاً فعال و پویا است و در طی کشمکش و تحولی فزاینده هدف و مقصودی را آگاهانه و با قصد و نیت دنبال می‌کند. [...] قهرمان فعال در طلب مقصود در برخورد مستقیم با مردم و دنیای پیرامون خود دست به عمل می‌زند.

زمان خطی

شاه‌پیرنگ در لحظه معینی از زمان آغاز می‌شود به شکل فشرده و موجز زمانی کم و بیش پیوسته و خطی را طی می‌کند و در لحظه دیگری از زمان پایان می‌یابد. اگر فلاش‌بک استفاده شده باشد به نحوی است که بیننده می‌تواند حوادث داستان را براساس ترتیب زمانی آنها را کنار هم بچیند. داستانی که صرف نظر از داشتن یا نداشتن فلاش‌بک ترتیب زمانی حوادث را برای بیننده روشن می‌کند دارای زمان خطی است. (همان، ۳۵-۳۳).

علیت

شاه‌پیرنگ بر نحوه وقوع چیزها در جهان تأکید

الگوهای خرده پیرنگ

پایان باز

خرده پیرنگ غالباً پایان داستان را به نحوی باز می‌گذارد. اغلب پرسش‌هایی که در داستان مطرح شده پاسخ داده می‌شوند اما یک یا شاید دو پرسش بی‌پاسخ می‌ماند و برعهده تماشاگر است که بعد از تماشای فیلم برای آنها پاسخی بیابد. عواطف برانگیخته شده در فیلم نیز عمدتاً ارضا می‌شوند اما شاید ارضاء تتمه‌ای از عواطف نیز به تماشاگران واگذار شود. [...] گرچه شاید خرده پیرنگ در پایان بر روی فکر و احساس علامت سؤال می‌گذارد اما پایان باز به این معنا نیست که فیلم در میانه راه به پایان می‌رسد و همه چیز را پا در هوا رها می‌کند. سؤالی که مطرح می‌شود باید قابل جواب دادن باشد و احساسی که برانگیخته می‌شود قابل برطرف شدن. آنچه تا لحظه پایان روی داده گزینه‌ها و انتخاب‌های مشخص و محدودی را پیش میکشد که پایان را تا حدودی می‌بندد. [...] داستانی که در نقطه اوج یک یا دو پرسش را بی‌پاسخ می‌گذارد و برخی از عواطف بیننده را ارضا نمی‌کند دارای پایان باز است. داستانگوی مینی‌مالیست آخرین گام در درک فیلم را آگاهانه به عهده بیننده می‌گذارد.

کشمکش درونی

قهرمان ممکن است کشمکش‌های بیرونی شدیدی با خانواده، جامعه و محیط طبیعی داشته باشد، اما نقطه تأکید کشمکش‌های فکری و احساسی خودآگاه و یا ناخودآگاه اوست.

تعدد قهرمان

اگر نویسنده فیلم را به چند داستان نسبتاً کوچک و شبیه به پیرنگ فرعی تقسیم کند که هر یک قهرمان جداگانه‌ای دارند. دینامیسم دگرگون‌ساز شاه پیرنگ تضعیف می‌شود و داستان چند پیرنگی

دارد. اینکه چگونه علت باعث به وجود آمدن معلول می‌شود و چگونه این معلول خود علتی می‌شود برای معلولی دیگر. ساختمان داستان کلاسیک همبستگی وسیع زندگی را در امور آشکار و نهان در امور نزدیک و دور و در هویت فردی و فضای بین‌المللی نشان می‌دهد. این ساختمان شبکه روابط علت و معلولی را عیان می‌کند شبکه‌ای که اگر درک شود به زندگی معنا می‌دهد. علت نیروی محرکه داستانی است که در آن اعمال انگیزه باعث نتایج و تأثیراتی می‌شود که به نوبه خود نقش علت را برای نتایج و تأثیرات بعدی بازی می‌کند و بدین ترتیب سطوح گوناگون کشمکش را در واکنش زنجیره‌ای موقعیت‌ها به نقطه اوج داستان بهم پیوند می‌زند و همبستگی درونی واقعیت را آشکار می‌کند.

واقعیت پایدار

دنیهایی که ما می‌آفرینیم از قواعد درونی خود پیروی می‌کنند. شاه پیرنگ در یک واقعیت پایدار شکل می‌گیرد... اما واقعیت در اینجا به معنای امور واقع نیست. حتی طبیعت‌گراترین و عین واقع‌ترین خرده پیرنگ نیز وجودی انتزاعی و پلایش یافته است. در هر واقعیت داستانی یا تخیلی چیزها به نحو خاصی اتفاق می‌افتند که با نحوه وقوع آنها در یک واقعیت داستانی دیگر متفاوت است. در شاه پیرنگ نمی‌توان این قوانین را شکست حتی اگر عجیب و غریب و غیرعقلی باشد. واقعیت پایدار صحنه‌هایی تخیلی‌اند که نحوه تعامل شخصیتها را با دنیای پیرامونشان تعیین می‌کنند تعاملی که تا پایان داستان ادامه می‌یابد تا از آن میان معنایی پدید آید. [...] نویسنده شاه پیرنگ چون قوانین علت و معلولی خاصی را وضع می‌کند باید در چارچوب قوانین ساخته خود باقی بماند. بنابراین واقعیت پایدار یعنی واقعیتی که از درون سازگار و هماهنگ است.

به وجود می‌آید که نوعی خرده پیرنگ است و از دهه ۱۹۸۰ به این سو رواج یافته است.

قهرمان منفعل

قهرمان خرده پیرنگ گرچه کاملاً سست و ساکن نیست اما واکنش‌گر و منفعل است. این انفعال عموماً یا با قراردادن یک کشمکش شدید در درون قهرمان یا با محصور نمودن او در میان حوادث دراماتیک جبران می‌شود. قهرمان منفعل در ظاهر غیرفعال است در حالی که هدفی را در درون و در برخورد با ابعاد گوناگون وجود خود دنبال می‌کند.

الگوهای ضدپیرنگ

زمان غیرخطی

ضدپیرنگ غالباً فصل فصل و تکه تکه است و زمان را به نحوی به هم می‌ریزد و یا تکه و پاره می‌کند که چیدن حوادث در یک توالی خطی اگر نگوئیم غیرممکن دست‌کم دشوار است. گودار در جایی گفته‌است که در زیبایی‌شناسی او فیلم باید آغاز، میانه، و پایان داشته باشد... اما لزوماً نه با همین ترتیب. داستانی که به شکل نامنظم در زمان پس و پیش می‌رود و یا تداوم زمانی را آن‌چنان تار و مبهم می‌کند که بیننده نمی‌تواند تقدم و تأخر آنها را دریابد دارای زمانی غیرخطی است. (همان، ۳۶-۳۷).

تصادف

ساختار ضدپیرنگ غالباً تصادف را جایگزین علیت می‌کند و تأکید را بر برخورد تصادفی چیزها در جهان می‌گذارد. تأکیدی که زنجیره روابط علت و معلولی را پاره میکند و باعث از هم گسیختگی، بی‌معنایی و پوچی می‌شود. تصادف نیروی محرکه دنیایی تخیلی است که در آن اعمال ناانگیزخته موجب حوادثی می‌شود که تأثیرات و نتایج

بعدی به دنبال ندارند و بدین ترتیب داستان را به بخش‌ها و موقعیت‌های متفاوت و یک پایان باز خرد می‌کنند و ناپیوستگی حیات را اعلام می‌نمایند. (همان، ۸۳).

واقعیت ناپایدار

واقعیت ناپایدار صحنه‌هایی هستند که انواع مختلف تعامل با دنیای پیرامون را کنار هم قرار می‌دهند و لذا هر بخش داستان واقعیت متفاوتی دارد که موجب بروز نوعی پوچی و بی‌معنایی می‌شود. در ضدپیرنگ یگانه قانون موجود بی‌قانونی است» (مک کی، ۱۳۸۲، ۳۸).

تافلینگر (۱۳۸۱) با استفاده از تحلیل نوارسطویی - که خوانشی نو از آراء ارسطو درباره نمایش است - انواع ساختارهای پیرنگ بر اساس شش اصل (عمل، شخصیت، فکر، بیان، صحنه آرایی و موسیقی) مورد بررسی قرار داده است. وی پیرنگ را «ترکیب موقت ویژه‌ای از سه جزء عمل، شخصیت و فکر» می‌داند و بسته به این که چه چیزی در انتهای پیرنگ دگرگون شده پیرنگ را به سه نوع تقسیم می‌کند: پیرنگ آمیزه‌ای از سه جزء است؛ عمل، شخصیت و فکر. تناسب این سه جزء بنا به هدف نویسنده تعیین می‌شود. به هر کرداری که توسط شخصیت نمایش انجام می‌شود، عمل گفته می‌شود که طرح داستان را پیش می‌برد، به ترسیم شخصیت می‌پردازد، موضوعی را شرح می‌دهد و یا به نمایش درمی‌آورد.

در طرح داستان عمل شخصیت‌پردازی تابع عمل است و به پردازش شخصیت اهمیت کمتری داده می‌شود. مثلاً: وقتی که کسی به پشت به زمین می‌خورد، واقعاً مهم نیست که چه کسی می‌افتد، بلکه فقط آن چه که رخ داده است مهم است. در طرح داستان شخصیت، واکنش شخصیت‌ها نسبت به عمل و تأثیر حوادث بر آن از بالاترین درجه‌ی اهمیت برخوردار است. به عبارت دیگر

از عمل و فکر برای رشد و بالندگی شخصیت‌ها استفاده می‌شود. در طرح داستان شخصیت این که چه کسی می‌افتد مهمتر از خود عمل است، به این دلیل که شخصیت یاد می‌گیرد دیگر پا روی پوست موز نگذارد.

در طرح داستان فکر یک موضوع یا دیدگاه خاص به تصویر کشیده می‌شود، نویسنده از عمل و شخصیت‌ها برای ترسیم، بیان و بررسی آن موضوع یا دیدگاه استفاده می‌کند. این که کسی روی پوست موز لیز می‌خورد، یا این که به هر شکل می‌لغزد، در واقع فقط روشی است برای ترسیم این نکته توسط نویسنده که انسان‌ها قابلیت حماقت را دارند. (همان، ۲۸-۲۶).

نگارش فیلم تلویزیونی و تفاوت با فیلم سینمایی

یک قالب نسبتاً جدید فیلم تلویزیون به عنوان قالب نسبتاً جدیدی تکیه گاه برنامه‌سازی تمام شبکه‌ها شده است. شبکه‌ها دریافته‌اند که تا یک فیلم سینمایی بخواهد نمایش داده شود و بعد در تلویزیون کابلی ارائه شود. تماشاگران که خواهان دیدن آن هستند، بسیار کاهش پیدا کرده‌اند، پس راه‌حل چیست؟ فیلم‌های مخصوص خودشان (تلویزیون) ساخته شود. این روزها هر شبکه سالانه بین پنجاه تا صد فیلم در این قالب می‌سازد. تفاوت‌هایی بین نوشتن فیلم‌نامه‌ی سینمایی و فیلم‌تلویزیونی وجود دارد که به آنها پرداخته می‌شود.

هزینه

احتمالاً واضح‌ترین فرق فیلم‌سینمایی و فیلم‌تلویزیونی در مقدار هزینه‌ی آن‌ها است. طبق تحقیق، فیلم هفته با هزینه‌ای حدود یک تا دو میلیون دلار ساخته می‌شود. اگر خیلی بیش از این مقدار باشد. پروژه برای تلویزیون در نظر گرفته

نمی‌شود. اگر فیلمبرداری فیلم‌نامه‌ی شما گران تمام شود، شاید به دلیل نیاز به مکان‌های غیر قابل دسترس، جلوه‌های ویژه مشکل، یا هزاران سیاهی لشکر باشد. اگر طرح شما با هزینه‌ای کمتر از دو میلیون دلار، یعنی بدون مکان‌های عجیب و غریب، جلوه‌های ویژه‌ی زیاد، یا عناصر غیرعادی بسیار گران دیگر، قابل ساخت باشد، برای تلویزیون یا فیلم سینمایی کم‌هزینه مناسب است.

موضوع

در سال‌های اخیر فیلم‌های تلویزیونی قلمرو «درام اجتماعی» را تسخیر کرده‌اند. فیلم‌های سینمایی اندکی درباره‌ی مسائل اجتماعی از جمله ایدز، زدن همسر، مواد مخدر، بچه‌دزدی ساخته می‌شوند، در حالی که هر هفته می‌توان چنین فیلم‌هایی را از تلویزیون دید. بهترین انتخاب جستجوی داستان‌های جدا از جریان‌های جاری است. نکته‌ای که باید در ذهن داشت این است که چیزهای خاص وجود دارند که سینما می‌تواند نشان بدهد و تلویزیون نمی‌تواند، در ضمن باید آگاه بود که شبکه‌ها فیلم‌هایی را دوست دارند که بحث برانگیزند، ولی معمولاً از ساخت فیلم‌هایی که واقعا بحث برانگیزند ابا دارند.

طول و ساختار

فیلم تلویزیونی بین ۸۵ تا ۱۳۵ دقیقه می‌تواند باشد. فیلمی که برای تلویزیون ساخته می‌شود باید در قالب دو ساعت زمان پخش بگنجد، یعنی این که دقیقاً باید ۹۴ دقیقه باشد (دقایق باقی مانده مخصوص آگهی‌های تبلیغی و تجاری است). از نظر داستانی، ساختار [دراماتیک] فیلم تلویزیونی شبیه ساختار [دراماتیک] فیلم سینمایی است. به عبارتی، برای داستان‌گویی می‌توانید از ساختار سه پرده‌ای (شروع، میانه، و پایان) استفاده کنید. با وجود این، ساختار فنی فرق می‌کند. چرا که

باید برای قطع‌هایی که مخصوص بخش آگهی تجاری است. فرصتی ایجاد کرد. برای این منظور فیلم‌نامه‌ی تلویزیونی به هفت پرده تقسیم می‌شود که هر یک تقریباً چهارده دقیقه طول دارد. در حقیقت، با توجه به طول ۹۴ دقیقه‌ای فیلم تلویزیونی، این پرده‌ها تا پنج شش دقیقه قابل تغییر هستند. از آنجا که پایان هر پرده آگهی تبلیغاتی پخش می‌شود، شبکه‌ها مایل هستند تا در پایان هر پرده اوج کوچکی باشد. چیزی که بیننده را وا می‌دارد تا حین پخش آگهی روی همان شبکه بماند، تا بفهمد بعدش چه می‌شود. پایان هر پرده لازم نیست یک اوج هیجانی عظیمی باشد. بلکه اگر نگاهی به فیلم‌های تلویزیونی بیندازید، متوجه خواهید شد که نویسندگان سعی می‌کنند لحظه‌ای پرتنش خلق کنند یا لحظه‌ای جالب بیافرینند و بعد از آن پخش آگهی تجاری شروع شود (ولف، کاکس، ۱۳۸۴، ۱۵۵-۱۵۷).

استیون ولتون وجه تمایز متن تلویزیونی نسبت به بقیه‌ی رسانه‌ها این چنین ذکر می‌کند:

تلویزیون: ۵۰ درصد کلام / ۵۰ درصد تصویر
سینما: ۲۵ درصد کلام / ۷۵ درصد تصویر (مهم‌ترین عنصر فیلم)

تئاتر: ۷۵ درصد کلام / ۲۵ درصد تصویر (محدودیت فضا و جلوه‌های بصری)
رادیو: ۹۵ درصد کلام / ۵ درصد تصویر (به اضافه‌ی جلوه‌های صوتی و موسیقی)

تلویزیون از این نظر جذاب است که تنها رسانه‌ای است که تصویر و کلام را کاملاً متمایز می‌کند. باید در آن واحد هم به تصویر توجه کرد و هم به کلام. (ولتون، ۱۳۸۸، ۱۹). در فیلم‌نامه‌ی تلویزیونی با توجه به حجم زیاد دیالوگ‌ها باید سعی کرد هر کلمه‌ی گفتگو برای مخاطب اهمیت داشته باشد. در فیلم‌نامه‌ی تلویزیونی مکان‌های خارجی (در مقایسه با مکان داخلی) گران از آب در می‌آید. بنابراین باید به نحو موثر و کم‌تری از آن استفاده

کرد. از توصیف بیش از حد جزئیات (اشیا و مکان‌ها) پرهیز کنید. این توصیفات و جزئیات در رمان و نیز روی پرده‌ی سینما زیبا است، اما در تلویزیون بخاطر بودجه و همینطور نحوه‌ی تماشا و اندازه‌ی صفحه جزئیات بصری قابل رویت نیست بهتر است فراموش شود. (ولتون، ۱۳۸۸، ۲۹-۳۰).

خلق گفتگوهای موثر و جذاب از آنجا که بخش زیادی از متن تلویزیونی به صفحه‌های گفتگویی اختصاص می‌یابد. اهمیت این صحنه‌ها و نحوه نگارش آن در فیلم‌نامه‌ی تلویزیونی مشخص می‌شود.

پنج کارکرد گفتگوی دراماتیک

گفتگوی تلویزیونی باید واقعی‌تر از گفتگوی تاتری یا رادیویی به نظر برسد و مقدار آن نیز در تلویزیون بیشتر از سینما است. اما محاوره‌ی واقعی نیست. باید موجزتر و تندتر و جالب‌تر از محاوره واقعی باشد. بر خلاف محاوره واقعی که معمولاً بی‌نظم‌تر و پراکنده‌تر است و بسته به طرف صحبت گوینده مدام تغییر جهت می‌دهد. گفتگوی دراماتیک کارکرد ویژه و خاص برای اجرا دارد که از این قرار است.

۱- پیشبرد داستان

فیلم‌نامه تلویزیونی نیاز به پویایی دارد. نویسنده فرصتی برای معرفی تدریجی شخصیت‌ها یا موقعیت‌ها ندارد. باید حادثه‌ای رخ دهد یا در شرف وقوع باشد. ممکن است این حادثه در داستان اصلی رخ دهد یا در داستان فرعی، اما به هر حال، باید رخ دهد.

۲- انتقال اطلاعات ضروری

مقدار زیادی اطلاعات پس‌زمینه درباره شخصیت اصلی و موقعیت کلی خانواده وی ارائه می‌شود. انتقال اطلاعات و گذشته‌ی شخصیت‌ها

از طریق دیالوگ‌ها صورت می‌گیرد.

۳- توصیف شخصیت

شخصیت‌ها طوری هدایت می‌شوند که بیش از قصدشان از خود بگویند. بنابراین گفتگو به تک تک آنها مربوط و خاص آنها می‌شود.

۴- سکانس افتتاحیه

نمایش تلویزیون معمولاً با یک شخصیت اصلی وظیفه‌ای که باید به انجام برساند یا مساله‌ای که باید حل کند، شروع می‌شود با شخصیت یا شخصیت‌های اصلی آشنا می‌شویم، موقعیت کلی و لحن داستان را می‌فهمیم و قالب داستانی (مساله یا وظیفه‌ای که قرار است با آن مواجه شویم) را می‌شناسیم. در فیلم‌نامه تلویزیونی همه این موارد باید سریع و واضح - در دو صفحه‌ی اول مطرح شوند. برای این امر دلیل کاملاً موجهی وجود دارد. مردم برای رفتن به سینما یا تئاتر توی صف می‌ایستند و بلیط می‌خرند. آن‌ها خیال ندارند بعد از چند دقیقه از جا برخیزند؛ گاهی اصلاً خیال بلند شدن ندارند. هر قدر فیلم یا تئاتر ضعیف باشد، احتمالاً تا آخر تحمل می‌کنند. اما در مورد تلویزیون فرق می‌کند. به راحتی کنترل را برمی‌دارند و کانال را عوض می‌کنند یا تلویزیون را خاموش می‌کنند. (ولتون، ۱۳۸۸، ۷۱-۷۰). سکانس افتتاحیه هر نمایش تلویزیونی حیاتی است. به عبارتی، چند صفحه اول فیلم‌نامه نیاز به دقت خاص دارد. اگر در صفحات اول علاقه خواننده فیلم‌نامه را جلب نکنید، بعید است که او زحمت خواندن فیلم‌نامه را به خود بدهد. با انفجار شروع کنید و فیلم‌نامه می‌تواند با حادثه‌ی جذابی شروع شود که قلاب مناسبی را فراهم کند که تماشاگر را پی‌گیر ادامه داستان کند، فراموش نکنید که دارید برای تلویزیون فیلم‌نامه می‌نویسید (ولتون، ۱۳۸۸، ۸۷).

طرح فرعی

اکثر نویسندگان تازه کار از فکر داشتن بیش از یک طرح فرعی در فیلم‌نامه واهمه دارند، اما در واقع

اینچنین نیست. اگر طرح اصلی را خوب از آب درآورده باشید و شخصیت‌های باورپذیری خلق کرده باشید، تقریباً غیرممکن است که چشم بر طرح‌های فرعی ببندد، یا حداقل مبنایی را که بتوان طرح‌های فرعی را برای مثال بنا کرد نادیده بگیرد. شخصیت اصلی در خلاء کار آمد نیست. او مدام با شخصیت‌های دیگر تعامل دارد، و حداقل یکی دو نفر از این شخصیت‌ها باید به عنوان انسان‌های واقعی مدنظر قرار بگیرند. این طرح‌های فرعی امکاناتی را در امتیاز شما می‌نهند تا نمایش خود را پیچیده و جذاب کنید. مهمترین طرح فرعی را به فاصله کمی بعد از شروع کمیت طرح اصلی شروع کنید. اما کمی قبل از نمایان طرح اصلی آن را به پایان برسانید. در تمام موارد، اطمینان یابید که طرح‌های فرعی تأثیری بر طرح اصلی به شیوه‌ای جالب که به درونمایه اصلی کمک می‌کند، داشته باشند (ولتون، ۱۳۸۸، ۱۲۵).

نتیجه‌گیری

فیلم تلویزیونی ویژگی‌های خاصی دارد که آن را از فیلم سینمایی متمایز می‌کند. مهمترین این تمایزها مربوط به شرایط تماشا و اندازه‌ی پرده می‌باشد. این مساله باعث می‌شود تا در نحوه‌ی انتخاب داستان و ساختار فیلم‌نامه که مهمترین و اصلی‌ترین جزء ساختی فیلم تلویزیونی می‌باشد تفاوت‌هایی لحاظ می‌شود که به شرح زیر است:

۱- انتخاب ساختار داستان کلاسیک مبتنی بر (شروع، میانه، پایان) که مناسب با مخاطب عام تلویزیون باشد. ارائه داستان‌های سراسر و خطی با طرح علی و معلولی و دوری از پیچیده‌گویی و ابهام از عناصر اصلی فیلم‌نامه‌ی فیلم تلویزیونی می‌باشد. امروزه از تلویزیون به عنوان رسانه‌ی خانواده و همینطور رسانه‌ی ملودرام نام می‌برند. بر طبق همین ویژگی، ژانر ملودرام اجتماعی بهترین ژانر برای فیلم‌های تلویزیونی و مخاطبین عام آن

است. ایجاد داستان‌های برای تمام تماشاگران از کودک تا سالمند (طراحی قصه که نسبت‌های مختلف سنی در آن دیده شود) اثرات این ژانر و رسانه را در فیلم تلویزیونی تشدید می‌کند. ۳- مدت زمان کم ساخت آثار و بودجه‌ی اندک آنها نسبت به آثار سینمایی از تفاوت‌های اصلی است. سینما به دلیل هزینه زیاد و زمان بالای تولید امکان پرداختن به موضوعات روز جامعه را ندارد، در حالی که تله‌فیلم‌ها با خرج کم و سرعت زیاد در تولید می‌توانند به مسائل و معضلات روز جامعه بپردازند. ۴- فیلم‌نامه‌نویس باید برای قطع‌هایی که مخصوص پخش آگهی تجاری از تلویزیون است برنامه‌ریزی کند و ساختار مناسبی را در فیلم‌نامه خود ایجاد کند. صحنه‌های نزدیک به پخش آگهی‌ها را دارای بالاترین حد تعلیق بسازد و همچنین دقیق‌پیش از آگهی را به ایجاد لحظاتی که به تعقل، حدس و گمانه‌زنی و تحلیل نیاز دارد طراحی کند تا مانع از قطع ارتباط مخاطب خود به‌وسیله پخش آگهی‌های تجاری شود. ۵- استفاده از الگوی فیلم‌نامه‌ی شخصیت‌محور در مقابل الگوی ماجرا محور مناسب‌تر برای فیلم‌های تلویزیون دارد. شخصیت‌ها قلب و هسته مرکزی داستان‌ها هستند و شخصیت‌های ملموس و واقعی می‌توانند انگیزه‌ی هم‌ذات‌پنداری مخاطب عام تلویزیون را بیدار کند و وی را تا پایان فیلم با خود همراه سازد در ضمن با توجه به بودجه‌ی اندک تله‌فیلم‌ها دوری از موقعیت‌سازی و ماجرا محور که احتیاج به طراحی بصری مداوم دارند چندان با هزینه و زیبایی‌شناسی رسانه تلویزیون سازگار به‌نظر نمی‌رسد. ۶- خلق گفتگوهای موثر و جذاب در فیلم‌نامه اهمیت زیادی دارد. از آنجا که حجم صحنه‌های دیالوگی در تله‌فیلم‌ها نسبت به آثار سینمایی بیشتر است و تماشاگر تلویزیون بیشتر از طریق باند صدا روایت را پی‌گیری می‌کند تا تصاویر اهمیت این صحنه‌ها و نحوه نگارش آنها در فیلم

تلویزیونی دو چندان می‌شود. ۷- اهمیت سکانس افتتاحیه و پایان‌بندی قطعی نیز از ویژگی‌های مهم فیلم تلویزیونی در مقایسه با آثار سینمایی می‌باشد. به عبارتی چند صفحه اول فیلم‌نامه نیاز به دقت خاص دارد. فیلم‌نامه می‌تواند با حادثه جذابی شروع شود که قلاب مناسبی را فراهم کند تا تماشاگر را علاقه‌مند به دیدن ادامه داستان کند. مساله پایان‌بندی نیز اهمیت فراوانی دارد. ایجاد پایان‌های بسته و قطعی و امیدوارکننده (پایان خوش) در مقابل پایان‌های باز و مبهم و سرخورده برای همراهی مخاطب عام تلویزیونی مناسب‌ترند و می‌تواند تماشاگران را قانع‌کنند و نتایج واقعی و ملموس و تاثیرگذار را در اختیار ایشان قرار دهند. ۸- ایجاد طرح‌های فرعی برای فیلم‌نامه‌ی تلویزیون نیز اهمیت خاصی دارد. شخصیت اصلی در حلاء کارآمد نیست، او مداوم با شخصیت‌های دیگر تعامل دارد و طرح‌های فرعی امکان‌اتی را در اختیار نویسنده قرار می‌دهد تا نمایش خود را پیچیده و جذاب کند و شخصیت اصلی را در تعامل با شخصیت‌های فرعی قرار دهد در ضمن این طرح‌های فرعی باعث می‌شود ریتم توالی حوادث در ساختار فیلم‌نامه تلویزیونی نسبت به آثار سینمایی مشابه تندتر شود و مانع از خستگی و دل‌زدگی تماشاگر و ترغیب وی برای پی‌گیری آثار گردد.

فهرست منابع:

- بوالی، امیر، (۱۳۸۷)، *فیلم تلویزیونی*، تهران: انتشارات یوسف
- تافلینگر، ریچارد. اف، (۱۳۸۱)، *کمدی موقعیت چگونگی و نحوه کارکرد آن*، ترجمه مرضیه هدایت، تهران: اداره کل پژوهش‌های سیما.
- تامسون، کریستین، (۱۳۸۴)، *داستان‌گوئی در سینما و تلویزیون*، ترجمه بابک تیرایی و بهرنگ رجبی، تهران: بنیاد سینمایی فارابی
- داد، سیما، (۱۳۷۵)، *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، تهران: انتشارات مروارید
- کینگز برگ، آیرا، (۱۳۷۹)، *فرهنگ کامل فیلم*، ترجمه رحیم قاسمیان، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی، حوزه هنری (نشر اثر اصلی: بیتا)
- مک کوئین، دیوید، (۱۳۸۴)، *راهنمای شناخت تلویزیون*، ترجمه فاطمه کرمعلی، عصمت گیویان، تهران: اداره کل پژوهش‌های سیما
- مک کی، رابرت، (۱۳۸۲)، *ساختار، سبک و اصول فیلم‌نامه‌نویسی*، ترجمه محمد گذرآبادی، تهران: انتشارات هرمس
- وانوا، فرانسیس، (۱۳۸۹)، *فیلم‌نامه‌های الگو، الگوهای فیلم‌نامه*، ترجمه داریوش مودبیان، تهران: انتشارات قاب
- ولتون، استیون، (۱۳۸۸)، *فیلم‌نامه‌نویسی برای تلویزیون*، ترجمه عباس اکبری، تهران: انتشارات نیلوفر
- ولف، یورگن کاکس، گری (۱۳۸۴)، *راهنمای نگارش فیلم‌نامه*، ترجمه عباس اکبری، تهران: انتشارات سروش