



فلسفہ فیلم نامہ

تد نانیچلی

مترجم: احسان شاہ قاسمی



فلسفہٴ فیلم نامہ

تد نانیچلی

مترجم: احسان شاہ قاسمی



۱۳۹۹

سرشناسه: نانیچلی، تد
Nannicelli, Ted
عنوان و نام پدیدآور: فلسفه فیلم‌نامه / نویسنده: تد نانیچلی؛ مترجم: احسان شاه‌قاسمی.
مشخصات نشر: تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۹۸.
مشخصات ظاهری: چهارده، ۴۶۵ ص.
شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۴۳۶-۸۷۴-۲
وضعیت فهرست‌نویسی: فیبا
یادداشت: عنوان اصلی: A Philosophy of the Screenplay, 2013
یادداشت: کتاب‌نامه: ص. [۴۵۵] - ۴۶۵.
موضوع: فیلم‌نامه‌نویسی
موضوع: Motion picture authorship
موضوع: فیلم‌نامه‌ها -- تاریخ و نقد
موضوع: Motion picture plays -- History and criticism
شناسه افزوده: شاه‌قاسمی، احسان، ۱۳۵۷ - ، مترجم
رده‌بندی کنگره: PN ۱۹۹۶
رده‌بندی دیویی: ۸۰۸/۲۳
شماره کتابشناسی ملی: ۵۹۴۱۱۷۹

فلسفه فیلم‌نامه

نویسنده: تد نانیچلی
مترجم: احسان شاه‌قاسمی (عضو هیئت علمی دانشگاه تهران)
چاپ نخست: ۱۳۹۹
شمارگان: ۱۰۰۰ نسخه
حروفچینی و آماده‌سازی: انتشارات علمی و فرهنگی
لیتوگرافی، چاپ و صحافی: شرکت چاپ و نشر علمی و فرهنگی کتیبه
حق چاپ محفوظ است.



انتشارات
علمی و فرهنگی

اداره مرکزی و مرکز پخش: خیابان نلسون ماندلا (افریقا)، چهارراه حقانی (جهان کودک)، کوچه کمان، پلاک ۲۵؛ کدپستی: ۱۵۱۸۷۳۶۳۱۳؛ صندوق‌پستی: ۹۶۴۷ - ۱۵۸۷۵؛ تلفن اداره مرکزی: ۸۸۷۷۴۵۶۹ - ۷۰؛ فکس: ۸۸۷۷۴۵۷۲؛ تلفن مرکز پخش: ۸۸۸۸۰۱۵۲؛ فکس: ۸۸۸۸۰۱۵۱
آدرس اینترنتی: www.elmifarhangi.ir info@elmifarhangi.ir

وب‌سایت فروش آنلاین: www.farhangishop.com

فروشگاه مرکزی (پرندۀ آبی): خیابان نلسون ماندلا (افریقا)، بین بلوار گلشهر و ناهید، کوچه گل‌فام، پلاک ۷۲؛ تلفن: ۲۲۰۲۴۱۴۰-۳

فروشگاه یک: خیابان انقلاب، روبه‌روی در اصلی دانشگاه تهران؛ تلفن: ۱۶-۶۶۹۶۳۸۱۵ و ۶۶۴۰۰۷۸۶
فروشگاه دو: میدان هفت‌تیر، خیابان کریمخان زند، بین قائم مقام فراهانی و خردمند، پلاک ۱۳؛ تلفن: ۸۸۳۴۳۸۰۶-۷

تقدیم به لئو و وین که در حین نوشتن این کتاب
رسیدند و تقدیم به آلیزا؛ من به تو مدیونم.

فهرست مطالب

سپاس نامه	یازده
پیش گفتار	۱

بخش اول: تعریف

فصل اول: فیلم نامه چیست؟ تعریف فرمالیستی قصدمند - تاریخی	۱۷
تعریف کارکردی فیلم نامه	۲۲
نظریه پردازی در مورد مفاهیم و پرونده‌ای برای ضدذات گرایی	۳۷
به سوی تعریف قصدمند - تاریخی	۴۶
تعریف قصدمند - تاریخی از فیلم نامه	۵۱
فصل دوم: دفاع از تعریف: قصدمندی، تاریخ و مفاهیم مصنوع	۵۹
تاریخ و مفاهیم	۶۰
فرگشت مفاهیم مصنوع	۷۴
آزمون تاریخ	۸۱
اولین فیلم نامه‌ها و پیش‌فیلم‌نامه‌ها، و اعتراضات به سرشت غایت‌شناسانه و		

- پذیرفته‌شده یک رویکردِ فرگشتی ۹۱
- نتیجه‌گیری ۱۰۱

بخش دوم: موقعیت هنر

- فصل سوم: رویکرد تاریخی - روایی به شناخت هنر: تفسیر و دفاع ۱۰۵
- روایت‌های تاریخی کارول ۱۰۹
- ایرادهای کلر دیتلز: روایت‌های «تمامیت‌بخش» ۱۱۴
- ایراد استفن دیویس: نسیت جهان هنری ۱۲۱
- ایراد رابرت استکر: قصدمندی به مثابه شرط لازم برای هنر ۱۲۹
- فصل چهارم: از نمایش‌نامه‌نویسی تا فیلم‌نامه‌نویسی: روایت تاریخی.. ۱۳۹
- نمایش‌نامه‌نویسی... برای صحنه و پرده ۱۴۱
- نوشتن برای پرده طی دوره گذار هالیوود ۱۶۱
- فرگشت (مورد مناقشه) سناریوهای فیلم ۱۷۲
- هنر نگارش نمایش تصویری ۱۷۹
- هنر نگارش برای پرده هالیوودی ۱۸۹

بخش سوم: هستی‌شناسی

- فصل پنجم: مخالفت‌ها و هستی‌شناسی ۱: آیا فیلم‌نامه اثر هنری مستقل است؟ ۱۹۵
- استدلال کارول علیه فیلم‌نامه به مثابه اثر هنری ۱۹۸
- اشکالات استدلال کارول ۲۰۵
- فصل ششم: دستورالعمل‌ها و آثار هنری: متن‌های موسیقی، متون تئاتری، نقشه‌های معماری و فیلم‌نامه‌ها ۲۱۹
- متون موسیقی ۲۲۲

۲۲۶	متون تئاتری
۲۳۲	نقشه‌های معماری
۲۳۷	فیلم‌نامه‌ها
۲۴۱	ایرادها
۲۴۵	فصل هفتم: ایرادها و هستی‌شناسی ۲: آیا فیلم‌نامه ادبیات است؟
۲۴۷	فیلم‌نامه‌ها و تعریف ادبیات
۲۶۲	ناکامل‌بودگی فرضی فیلم‌نامه
۲۸۷	فصل هشتم: به سوی یک هستی‌شناسی از فیلم‌نامه
۲۹۲	گام‌های آغازین: واقع‌گرایی و نمونه‌پذیری چندگانه
۲۹۹	روش‌شناسی و یک محدودیت
۳۰۹	خواسته‌ها
۳۳۰	نتیجه‌گیری: بازگشت به پرسش شرایط هویت

بخش چهارم: تحسین

۳۳۹	فصل نهم: تحسین فیلم‌نامه به مثابه ادبیات
۳۴۲	مسائل هستی‌شناختی
۳۴۸	راه‌های تحسین فیلم‌نامه‌ها
۳۶۳	فیلم‌نامه‌خوانی و تصویرسازی ذهنی
۳۸۵	نتیجه‌گیری
۳۸۹	یادداشت‌ها
۴۵۵	فهرست منابع

سیاس نامه

این کتاب در آغاز رسالهٔ دکتری بوده و در نتیجه به صورت خاص از کمک و پشتیبانی گروه زیادی از افراد خاص بهره‌مند شده است. بذره‌های استدلالی که می‌گوید دست کم برخی فیلم‌نامه‌ها آثار ادبی هستند، در آغاز زمانی کاشته شد که به عنوان دانشجوی هنر، فیلم و رسانه در دانشگاه تمپل هم‌زمان به نگارش فیلم‌نامه‌های بلند برای کمیتهٔ رساله‌ام که شامل جف راش^۱، اران پریس^۲ و میشله پارکرسون^۳ می‌شد، مشغول بودم و هم با راهنمایی نوئل کارول^۴ در زمینهٔ فلسفهٔ فیلم مطالعه می‌کردم. من از آن‌ها به دلیل بحث‌هایی که مرا به سمت آغاز تفکر فلسفی در مورد فیلم‌نامه‌ها راندند و نیز برای تشویق‌هایشان متشکرم. به تازگی نوئل چنان به من لطف داشت که دو فصل از کتاب را خواند و باز خورد مطالعه‌اش را به من اعلام کرد. او علاوه بر این مرا تشویق کرد یک مقالهٔ کنفرانسی بنویسم و در نگارش آن، با ارائهٔ نظر خود به من کمک کرد. این مقاله اکنون بخشی از فصل پنجم است و به نقد آثار خود او اختصاص دارد. من به صورت ویژه از کمک او سپاسگزارم.

1. Jeff Rush

2. Eran Preis

3. Michelle Parkerson

4. Noël Carroll

می‌خواهم از همه در دانشگاه کنت سپاسگزاری کنم و به‌ویژه از کسانی که در گروه مطالعات فیلم و گروه پژوهش زیبایی‌شناسی کار می‌کنند و از پژوهش رساله من پشتیبانی کردند. من نمی‌توانم در اینجا از همگان نام ببرم؛ اما دوست دارم از هم کلاس‌م در دوره دکتری برای بررسی دقیق و منظم کار تشکر کنم. کارمندان گروه مطالعات فیلم جینی چوی^۱، پتر استنفیلد^۲ و آیلش وود^۳ نسخه‌های اولیه فصل‌های این رساله را خواندند و بازخورد آن‌ها در این مراحل اولیه بسیار به من کمک کرد. وقتی در کنت بودم، از بحث با جرولد لوینسون^۴ - استاد مدعو لور هولم در سال ۲۰۱۰ - که با نظر دادن در مورد نسخه اولیه یک فصل، لطف خود را به من نشان داد، بهره بسیار بردم.

واقعاً بخت با من یار بود که هانس مائس^۵ و دیوید بوردول^۶ داوران رساله‌ام بودند. نظر اندیشمندان آن‌ها در مورد رساله تکمیل شده‌ام بسیار سودمند بود و من برای انتشار، متن را بر این اساس به مثابه یک کتاب بازنویسی کردم. همچنین از هانس متشکرم، چون به من اجازه داد در کلاس‌های فلسفه هنر او تدریس کنم و به من اعتماد به نفس داد تا در حوزه‌ای کار کنم که برایم رشته‌ای کاملاً جدید بود. کار دیوید از زمانی که در دوره کارشناسی ارشد اولین درس مطالعات فیلم را گذراندم، به منزله الگویی برای من بوده است؛ نیز از او بسیار سپاسگزارم، چون در زمانی که مشغله بسیار داشت، پذیرفت که داور خارجی رساله من باشد. مورای اسمیت^۷ در کسوت راهنمای رساله نه تنها همه فصل‌ها را چند بار خواند، بلکه همچنین این قدر به من کمک کرد که اشاره به تک‌تک آن‌ها در این مقاله نمی‌گنجد. او پیش از آنکه به روشنی بیان کنم در پی چه چیزی هستم، توانایی‌های بالقوه این پروژه را دریافته بود و هم با آثار

1. Jinhee Choi

2. Peter Stanfield

3. Aylish Wood

4. Jerrold Levinson

5. Hans Maes

6. David Bordwell

7. Murray Smith

خود و هم با راهنمایی‌هایش مراقب بود که پژوهش هم‌زمان دربارهٔ مطالعات فیلم و زیبایی‌شناسی فلسفی بسیار ثمربخش است.

از همان روزی که به دانشگاه وایکاتو رسیدم، همکارانم به طرز فوق‌العاده‌ای از من استقبال و به من کمک کرده‌اند. مخاطبان رشته‌های مطالعات رسانه و سینما و نیز رشتهٔ فلسفه باعث شده‌اند ایده‌هایم را اصلاح کنم. به طور ویژه از جاستین کینگزبری^۱ تشکر می‌کنم که در مورد نسخهٔ اولیهٔ دو فصل نظرهایی داد. لازم است از ویلمیجن کریجنن و دانیل بارون^۲ برای همکاری پژوهشی و از دانشکدهٔ هنرها و علوم اجتماعی برای تأمین مالی این پروژه قدردانی کنم.

نگارنده مرهون پایزلی لیوینگستون^۳ و یک داور ناشناس است که پروژه را برای راتلج داوری کردند و بازخوردهای سودمندی ارائه دادند. از فلیسا سالواگو - کیس^۴ که کارهای کتاب را انجام داد، هم سپاسگزارم. مطالبی را در کنفرانس‌ها ارائه کرده‌ام که در نهایت در این کتاب جمع شده‌اند: کنفرانس‌های شبکه‌های پژوهشی فیلم‌نامه‌نویسی در دانشگاه لیدز در سال ۲۰۰۸ و دانشگاه هلسینکی هنر و طراحی در سال ۲۰۰۹؛ کنفرانس شبکهٔ اروپایی برای مطالعات سینمایی در دانشگاه لوند در سال ۲۰۰۹؛ کنفرانس جامعهٔ بریتانیایی برای زیبایی‌شناسی در کالج هیتروپ، دانشگاه لندن در سال ۲۰۱۰؛ کنفرانس‌های جامعهٔ مطالعات شناختی تصاویر متحرک در دانشگاه کپنهاگ در سال ۲۰۰۹ و در کالج سارا لارنس و دانشگاه نیویورک در سال ۲۰۱۲.

از همهٔ مخاطبانی که به سخنرانی‌های من گوش دادند و از من سؤال پرسیدند یا به من بازخورد دادند، سپاسگزاری می‌کنم. به طور خاص مایلم از یان دبلیو. مک‌دونالد و کیرسی رایسن^۵ قدردانی کنم

1. Justine Kingsbury

2. Daniel Barron

3. Paisley Livingston

4. Felisa Salvago - Keyes

5. Kirsi Rinne

که علی‌رغم نکاتی که در مورد برخی ایده‌هایم داشتند، مرا به نخستین کنفرانس شبکه پژوهشی فیلم‌نامه‌نویسی دعوت کردند. یان و من هنوز هم در مورد برخی نکات نظری اتفاق نظر نداریم؛ اما برایم دشوار است که نگویم چقدر پژوهش، رهبری و سخاوت او در شکل دادن به مطالعات فیلم‌نامه‌نویسی، به‌عنوان یک حوزه پژوهشی، مهم بوده است. من برای استقبال او از ورودم به این حوزه تشکر می‌کنم و امیدوارم بعد از خواندن این کتاب نظرش در مورد من تغییر نکند.

برخی مطالب این کتاب پیش‌تر در جاهای دیگری منتشر شده‌اند. فصل پنجم با عنوان «چرا فیلم‌نامه نمی‌تواند اثر هنری باشد» در ژورنال زیبایی‌شناسی و نقد هنری (پاییز ۲۰۱۱) چاپ شده است و در اینجا با اجازه جان وایلی و پسران بازنشر می‌شود. فصل ششم با نام «دستورالعمل‌ها و آثار هنری: موسیقی‌های متن، متون نمایشی، نقشه‌های معماری و فیلم‌نامه‌ها» در ژورنال بریتانیایی زیبایی‌شناسی (اکتبر ۲۰۱۱) منتشر شده است و در اینجا با اجازه انتشارات دانشگاه آکسفورد بازنشر می‌شود. همچنین در برخی جاها از مقاله‌ام با نام «هستی‌شناسی، بین‌المللی بودن و زیبایی‌شناسی تلویزیون» در مجله اسکریپت (تابستان ۲۰۱۲) با اجازه انتشارات دانشگاه آکسفورد استفاده کرده‌ام.

من به صورت جدی از سو فریدریش^۱ تشکر می‌کنم که سخاوتمندانه اجازه داد کل مقاله زیبایش با عنوان «متنی برای هیچ‌کس» (۱۹۸۲) را منتشر کنم. همچنین از استیو ویلسون^۲ و مرکز هنری رنسام در دانشگاه تگزاس - آستین متشکرم که اجازه دادند نقل قول‌هایی از سندی در مجموعه ارنست لمان بیاورم.

در نهایت و مهم‌تر از همه، باید خانواده‌ام را قدر بدانم که در حین نوشتن این رساله و نگارش این کتاب از من حمایت کردند.

1. Su Friedrich

2. Steve Wilson

پیش‌گفتار

از نظر بسیاری از نظریه‌پردازان کلاسیک فیلم، فیلم‌نامه – یا آن طوری که آن‌ها ممکن است به آن بگویند، متن فیلم، سناریوی فیلم یا نمایش تصویری – باعث ایجاد پرسش‌های مهم فلسفی شده است. احتمالاً اصلی‌ترین این پرسش‌ها به وسیله هنرمند، منتقد و نمایش‌نامه‌نویس روسی، اوسپ بریک^۱ مطرح شد:

پرسش از اینکه «چه چیزی فیلم‌نامه است؟» در حال حاضر یک موضوع بحث است. این چیست؟ یک اثر ادبی مستقل است یا فقط ترجمه یک اثر ادبی پیش‌بود (داستان، قصه یا نمایش‌نامه) است که به زبان سینما ترجمه شده است یا یادداشت‌های یک کارگردان است که توالی سکانس‌ها یا اپیزودها را مشخص می‌کند؟ [۱]

از نظر بریک و سایر نظریه‌پردازانی مثل بلا بالاز^۲، هوگو مونستربرگ^۳ و سرگئی آیزنشتاین^۴، پرسش‌های آزارنده‌ای وجود داشت در مورد

1. Osip Brik

2. Béla Balázs

3. Hugo Münsterberg

4. Sergei Eisenstein

اینکه فیلم‌نامه چیست، چگونه است، رابطه آن با فیلم چیست و آیا اثر مستقل هنری است که باید به آن‌ها پاسخ داده شود.

تفاوت در پاسخ‌های نظریه‌پردازان کلاسیک نشان می‌دهد این پرسش‌ها چقدر بغرنج هستند. بریک به صراحت می‌گفت: «متن یک اثر ادبی مستقل نیست [...] متن به صورت واژگان نوشته می‌شود. اما این باعث نمی‌شود که این کار به یک اثر ادبی تبدیل شود، چه برسد به اینکه بخواهد مستقل هم باشد». [۲] هوگو مونستربرگ هم به طریقی مشابه در مورد نمایش نوشت و آن را چیزی دانست که «به‌عنوان یک اثر ادبی نوشته می‌شود؛ اگرچه ممکن است هرگز به صحنه نرسد» و در مورد سینما «اثری که نویسنده سناریو پدید می‌آورد خودش هنوز کلاً ناکامل است و فقط با اقدام تهیه‌کننده می‌تواند به اثری کامل تبدیل شود». [۳] بلا‌بالاز هم به تضاد مشابهی میان متن تئاتری و متن فیلمی اشاره کرد و نوشت: «فیلم [،] برخلاف [نمایش تئاتری]، عمدتاً کل متن را جذب می‌کند تا متن نتواند به‌عنوان چیز مستقلی حفظ شود و بشود دوباره از آن برای تولید فیلم دیگری استفاده کرد». [۴] با وجود این، او نتیجه می‌گیرد که متن فیلم «به همان اندازه‌ای یک فرم خاص مستقل ادبی است که نمایش تئاتری نوشته شده». [۵]

بنا به دلایلی این نوع پرسش‌های نظری و فلسفی در مورد فیلم‌نامه در پایان دوران اوج نظریه کلاسیک فیلم به کل از نظرها ناپدید شدند. نظریه معاصر فیلم از آغاز آن تاکنون، مطالعه فیلم‌نامه را کمتر از سایر دغدغه‌ها جدی گرفته است. اگرچه به صورت پراکنده مقالاتی منتشر شده‌اند، نظریه معاصر فیلم هیچ توصیف نظام‌مند یا موجهی از فیلم‌نامه یا جایگاه آن در تولید فیلم به ما نداده است.

احتمالاً عجیب است که حوزه زیبایی‌شناسی فلسفی هم چنین کاری برای ما نکرده است. من به دو دلیل می‌گویم «عجیب»: نخست،

به‌لحاظ پیش‌انظری^۱ به نظر می‌رسد شباهت‌های مهمی میان فیلم‌نامه‌ها و نمایش‌نامه‌ها وجود داشته باشد؛ هر دوی آن‌ها به‌لحاظ طبیعی چیزهای کلامی هستند که روایت‌هایی را به هم مرتبط می‌کنند که قرار است جلوی دوربین یا در پیشگاه تماشاگران اجرا شوند. بنابراین منطقی است که فکر کنیم فیلم‌نامه مثل نمایش‌نامه یک نوع اثر هنری ادبی است و فیلم‌نامه همان علایق زیبایی‌شناختی و جستار فلسفی را دارد که پسرعموی تئاتریش دارد. دوم، دغدغه‌ها و علایق زیبایی‌شناسی فلسفی دربارهٔ نظریهٔ معاصر فیلم بسیار متنوع‌تر بوده و از امور کلی در مورد تعریف و هستی‌شناسی هنر تا مسائل محلی تری در مورد همهٔ انواع هنرهای خاص گسترده است. علاوه بر آن، دههٔ گذشته به‌صورت خاص انفجاری از کار روی فلسفهٔ فیلم را شاهد بوده است؛ با وجود این، فیلسوفان هنر هم مثل نظریه‌پردازان فیلم چیز زیادی برای گفتن در مورد فیلم‌نامه نداشته‌اند.

البته در پنج سال گذشته یا بیشتر، پژوهشگران از حوزه‌های مختلف کم‌کم به هم پیوسته‌اند و یک حوزهٔ مطالعات فیلم‌نامه‌نویسی را تشکیل داده‌اند. یان دلیو، مک‌دونالد با کیرسی راین علاوه بر اینکه به‌طور مرتب مطالبی در مورد موضوعات مرتبط با فیلم‌نامه‌نویسی منتشر کرده‌اند، شبکهٔ پژوهش فیلم‌نامه‌نویسی را هم تشکیل داده‌اند که کنفرانس‌هایی در لیدز، هلسینکی، کپنهاگ، بروکسل و سیدنی برگزار کرده است. جیل نلمس^۲ موفق شد ژورنال فیلم‌نامه‌نویسی^۳ را تأسیس کند. در جریان پژوهشی که از این حوزهٔ جدید پدیدار شد، دو کتاب به‌طور خاص و آشکارا بحث‌های نظری دربارهٔ فیلم‌نامه را تقویت کردند: کتاب فیلم‌نامه‌نویسی: تاریخ، نظریه و کردار از استیون

1. pretheoretically

2. Jill Nelmes

3. *Journal of Screenwriting*

ماراس و کتاب فیلم‌نامه: تألیف، نظریه و نقد از استیون پرایس. [۶] این یک پیشرفت به حساب می‌آید و این دو کتاب نقش مهمی در این ترقی داشتند.

اما همان طور که بدون شک ماراس و پرایس می‌دانند، پرسش‌های نظری که نظریه پردازان با آن‌ها دست به گریبان بودند، اکنون به همان اندازه که در ابتدا مطرح شدند، بغرنج و پیچیده‌اند. بنابراین عجیب خواهد بود اگر این کتاب‌های جدید به جای شعله‌ور کردن دوباره بحث‌های کهنه، آن‌ها را حل کنند؛ و ثمربخش‌ترین راه برای جلو بردن این بحث‌ها، به نظر من، گفت‌وگوست. بنابراین بیشتر آنچه در ادامه می‌آید، کوششی است برای نقد و تصفیۀ کار نظری روی فیلم‌نامه؛ نه فقط کار ماراس و پرایس، بلکه بسیاری از دیگر نظریه‌پردازان و فیلسوفان.

رویکرد من این است که با توضیح دادن برخی مفاهیم اصلی - به‌طور خاص مفهوم کنونی ما از فیلم‌نامه - جلو بروم. چون توضیح دادن مفاهیم تا حد زیادی در گسترۀ کار فلسفه قرار می‌گیرد، آنچه مخصوصاً باید در حالی که مطالعات فیلم‌نامه‌نویسی در حال شکل‌گیری است داشته باشیم، چیزی شبیه به فلسفه فیلم‌نامه است. این پیشنهاد فلسفه را به شیوۀ خاصی در نظر می‌گیرد و به‌زودی در این مورد سخن خواهم گفت. البته اجازه بدهید نخست توضیح دهم که کتاب چه می‌خواهد بکند.

هدف این کتاب روشن کردن مفهوم ذهنی ما از فیلم‌نامه از دو منظر عمومی است: فیلم‌نامه چیست و چگونه است. به همین دلیل تعریفی از فیلم‌نامه و چند ملاحظه اولیه از هستی‌شناسی فیلم‌نامه را ارائه می‌کنم. در ادامه بحث‌های خاص‌تری را پیش می‌کشم که بر اساس آن، دست‌کم برخی فیلم‌نامه‌ها آثار ادبی مستقل‌اند و توضیح می‌دهم که چگونه می‌شود از فیلم‌نامه همچون یک اثر ادبی لذت برد. بنابراین عنوان کتاب

من یعنی فلسفه فیلم‌نامه تا حدودی گمراه‌کننده است؛ چون یک فلسفه قدرتمند در مورد فیلم‌نامه را که نه فقط تعاریف و هستی‌شناسی، بلکه همچنین ارزش‌شناسی و توصیف کامل‌تری از کردارهای ما برای لذت بردن از فیلم‌نامه را دربر بگیرد، ارائه نمی‌کنم؛ بلکه این کتاب گام‌هایی (امیدوارم مهم) به سمت فلسفه فیلم‌نامه برمی‌دارد و فراخوانی به دیگر پژوهشگران می‌دهد تا در این هدف مشارکت کنند.

اگرچه تمرکز اصلی من به‌طور ویژه بر فیلم‌نامه است، امیدوارم معلوم شود اصطلاح «فیلم‌نامه» را برای اشاره به نه فقط متن فیلم، بلکه به مقوله گسترده از چیزها، از جمله تله - نمایش‌نامه‌ها و سایر متن‌های نوشته‌شده برای کار روی پرده (یعنی فیلم، ویدئو، نمایش‌های تلویزیونی و چیزهایی مثل آن‌ها)، به کار می‌گیرم. علاوه بر آن، اگرچه کردار فیلم‌نامه‌نویسی نقطه اصلی تمرکز من نیست، در عین حال انتظار دارم آشکار شود که این کردار در مفهوم‌سازی من از چیستی فیلم‌نامه و چگونگی آن نقش بسیار مهمی دارد.

از این دو مسئله - چیستی فیلم‌نامه و چگونگی آن - مسئله اول به این دلیل که مطالعات فیلم‌نامه‌نویسی بیش از همه چیز باید مشخص کند چیزی که مطالعه می‌کند چیست، اهمیت عملی و بلاواسطه دارد. اگر فیلم‌نامه یکی از مهم‌ترین ابژه‌های کردار فیلم‌نامه‌نویسی است، یکی از نخستین پرسش‌ها باید این باشد که «فیلم‌نامه چیست؟». علاوه بر آن، پرسش‌های اقماری‌ای هم باید پرسیده شود تا معلوم شود در حین فعالیت فیلم‌نامه‌نویسی چه چیزهای دیگری هم باید تولید شود - اگر اصلاً چیزی تولید شود - و چه روابطی میان فیلم‌نامه و کار روی پرده وجود دارد.

در واقع منتقدان دیگری به‌شیوه‌های مختلفی شروع به پاسخ دادن به این پرسش‌ها کرده‌اند. استیون ماراس در نگرشی که در تقابل با نگاهی که اکنون توضیح دادم قرار می‌گیرد، کتاب اخیرش را با این

ادعا آغاز کرده که مطالعات فیلم‌نامه‌نویسی با «مسئلهٔ ابژه» مواجه است که «دشواری هم تعریف فیلم‌نامه‌نویسی به‌عنوان ابژه و هم تشخیص ابژه برای فیلم‌نامه‌نویسی است». [۷] از نظر ماراس:

فیلم‌نامه‌نویسی «ابژه» ای که سرراست و مشخص باشد، نیست: فیلم‌نامه‌نویسی یک کردار است و به همین دلیل از مجموعه‌ای از فرایندها، تکنیک‌ها و ابزارها استفاده می‌کند که در زمان‌های مختلف به صورت‌های مختلفی کنار هم قرار می‌گیرند. اگرچه این استدلال‌ها با آنچه می‌توان آن را «ابژه» - یعنی متن یا فیلم - دید مرتبط می‌شوند، روشن است که متن یا فیلم در این زمینه به بهترین حالت مانند «ابژه» به کار گرفته می‌شوند: متون در تمام فرایند تولید فیلم در حال گذار هستند، آن‌ها در شیوه‌های مختلف فیلم‌سازی به‌لحاظ فرم و کارکرد تغییر می‌کنند؛ و فیلم‌ها چیزی بیش از محصول نهایی یا برون‌دادی هستند که تنها در پایان فرایند موجود است. علاوه بر آن، مرز میان آنجا که متن می‌ایستد و فیلم آغاز می‌شود، می‌تواند اسرارآمیز و محو باشد. [۸]

اکنون بخشی از آنچه ماراس در اینجا می‌گوید، مطمئناً درست است: فیلم‌نامه‌نویسی ابژه نیست؛ بلکه کردار است که معمولاً از درون تولید فیلم می‌گذرد؛ متون به‌لحاظ فرمی و کارکردی متفاوت‌اند. البته اصلاً معلوم نیست که این واقعیت‌ها نتیجه‌گیری‌های ماراس را تأیید کنند. از این واقعیت که فیلم‌نامه‌نویسی ابژه نیست، بلکه کردار است، معلوم نمی‌شود فیلم‌نامه ابژه فیلم‌نامه‌نویسی (یا کلاً ابژه) نیست. نقاشی بیش از اینکه ابژه باشد، کردار است؛ با وجود این، روشن است که نقاشی‌ها ابژه‌های این کردارند. بنابراین چرا به فیلم‌نامه به‌مثابه (دست کم) ابژه فیلم‌نامه‌نویسی نگاه نکنیم؟ نظرتان در مورد این واقعیت چیست که فیلم‌نامه پیوسته در فرم و کارکردی که قرار است از ابژه بودن آن جلوگیری کنند، در حال گذار و تغییر است؟ علاوه بر این، آیا مرز

میان متن و فیلم واقعاً «اسرار آمیز» یا «محو» است؟ اگر هست، چگونه؟ مشخص نیست این ویژگی‌های شماری‌ها چگونه قرار است باعث شوند بتوانیم به آسانی فیلم‌نامه را ابژه فیلم‌نامه‌نویسی بدانیم، چه برسد به اینکه بخواهیم آن را ابژه در معنای کلی‌اش در نظر بگیریم. همچنین روشن نیست هیچ کدام از چیزهایی که ماراس در اینجا می‌گوید، مخصوص فیلم‌نامه‌نویسی یا فیلم‌نامه است. نمایش‌نامه‌نویسی و متن نمایش به نظر دارای همین ویژگی‌های شماری‌ها هستند؛ اما فرض نمی‌گیریم که در این زمینه «مشکل ابژه‌ای» وجود دارد. به‌طور خلاصه اگرچه ماراس پرسش‌های جالبی در مورد فیلم‌نامه طرح می‌کند، این نتیجه‌گیری که مطالعات فیلم‌نامه با مشکلات ابژه‌ای مواجه است، باید آخرین دستاویز باشد، نه نقطه اتکای اولیه. کار بهتری که در اینجا می‌کنیم این است که دست کم بکوشیم تا به سرشت فیلم‌نامه دست یازیم و روابطی را که میان آن، کردار فیلم‌نامه‌نویسی و آثار بر پرده وجود دارد، پیش از آنکه به این نتیجه برسیم که «مشکل ابژه‌ای» وجود دارد، مشخص کنیم. منتقدان دیگری کوشیده‌اند تا فیلم‌نامه و ویژگی‌های آن را توصیف کنند. برای نمونه یان دلبیو. مک‌دونالد، استیون پرایس و کلاودیا استرنبرگ همگی در مورد ویژگی‌های فیلم‌نامه نظر داده یا تلاش کرده‌اند تمایز و خاص بودن آن را توصیف کنند. [۹] مک‌دونالد به یک تعریف کارکردی از فیلم‌نامه نزدیک شده است و می‌گوید فیلم‌نامه را می‌توان «چیزی که [تمایل دارد تا ایده پرده را منتقل (یا دست کم ثبت و ضبط) کند» تعریف کرد. [۱۰] اما همان‌طور که در فصل اول گفته‌ام، چنین ویژگی‌های شماری‌هایی چنان تعریف‌های گسترده‌ای از فیلم‌نامه ارائه می‌کنند که برای ما مطلوب نیست. علاوه بر آن، اگرچه ویژگی‌های شماری عمومی فیلم‌نامه به لحاظ کارکرد شذنی می‌نماید، شواهد بر آن‌اند که

ماراس درست می‌گفت که فیلم‌نامه در کارکرد متغیر است. اگر چنین باشد، تعریف فیلم‌نامه نیازمند این است که شمول‌گراتر باشد.

این مسئله در شکلی پرداخت‌نشده به صورت استدلالی در نیمه نخست فصل اول آمده است. فصل با ملاحظه طولانی از تعریف فیلم‌نامه به لحاظ کارکرد آغاز شده؛ چون تصور می‌کنم این کار هم ایده بسیار الهام‌بخشی است و هم وقتی قرار بر انجام آن باشد، شدنی است. بحث به صورت گفت‌وگو محور جلو می‌رود و انواع مختلف تعاریف کارکردی احتمالی آزمون و بازبینی می‌شوند؛ سپس به این نتیجه می‌رسیم که به نظر می‌رسد هیچ کارکرد یا مجموعه کارکردی نیست که خاص همه یک گروه از نمایش‌نامه‌ها باشد.

نیمه دوم فصل اول عقب می‌رود و به شکلی گسترده‌تر به پرسش نوع مفهوم «فیلم‌نامه» پاسخ می‌دهد و به دنبال آن توضیح می‌دهد که باید در پی چه نوع تعریفی باشیم. از همه چیز که بگذریم، فیلم‌نامه مفهومی مصنوعی است که پسایندهای جالبی دارد. بسیاری از مفاهیم مصنوعی را می‌توان به صورت اولیه به لحاظ کارکرد و فرم ویژگی‌شماری کرد و بنابراین عجیب نیست که در اینجا نیز می‌توانیم به صورت کلی فیلم‌نامه را به این شیوه ویژگی‌شماری کنیم. البته این واقعیت که مصنوع‌ها نتایج فعالیت قصدمند انسان هستند، بدین معناست که آن‌ها تاریخمندی دارند و بنابراین از برخی لحاظ انعطاف‌پذیرند. از این رو در پایان فصل اول استدلال می‌کنم که یک تعریف قصدمند - تاریخی فرمالیستی از فیلم‌نامه به نظر بیش از بقیه رویکردها ممکن می‌آید؛ زیرا می‌تواند تاریخی بودگی بنیادین فیلم‌نامه را توضیح دهد و تغیر تاریخی آن در کارکرد و فرم را توصیف کند.

فصل دوم با ارائه ویژگی‌شماری‌ای از کار فیلسوفی به نام ایمی توماسون^۱، از این نتیجه‌گیری به صورت مفصل دفاع می‌کند؛ از کار

توماسون روی مفاهیم مصنوع‌ها و فرگشت آن‌ها به این دلیل اقتباس شده که از استدلالی حمایت می‌کند که بر اساس آن، فیلم‌نامه مفهومی تاریخی است. بر اساس کار توماسون استدلال می‌کنم که تمایلات کارورزان ویژگی‌های مرتبط با وحدت‌بخشی و مرزگذاری خاص «فیلم‌نامه» را تعیین می‌کند. به صورت خلاصه بخش اول شروع به گستردن استدلالی به سود یک رویکرد روش‌شناختی می‌کند که قویاً زمینه‌گراست؛ تا جایی که کردار را امری بنیادین می‌داند و معتقد است فلسفه فیلم‌نامه باید با کردارهای ما محدود شود.

اگر یک وظیفه مهم در روشن کردن مفهوم مورد نظر ما از «فیلم‌نامه» گفتن این باشد که فیلم‌نامه چیست، وظیفه دیگر این خواهد بود که بگوییم فیلم‌نامه چگونه چیزی است. در نگاهی کلی، پرسش «فیلم‌نامه چگونه چیزی است؟» پرسشی در مورد هستی‌شناسی فیلم‌نامه است؛ بخش سوم از این منظر کلی به این پرسش پاسخ می‌دهد. اما پیش از آن، بخش دوم - فصل‌های سوم، چهارم و پنجم - پاسخ به پرسشی بسیار محدودتر و قابل تجزیه‌تر را در مرکز توجه قرار می‌دهد. بخش دوم به صورت روان به پرسش «آیا فیلم‌نامه به خودی خود اثر هنری - یا به صورت خاص تر هنر ادبی - است؟» پاسخ می‌دهد. بخش دوم و سوم حاوی پرسش‌هایی در مورد شرایط هنری فیلم‌نامه و تمایز هستی‌شناختی آن هستند و بنابراین استدلال خواهم کرد که آن‌ها پرسش‌های متمایز، اما به هم مرتبط‌اند؛ چون ایرادهای اصلی که به فیلم‌نامه به عنوان اثری هنری به خودی خود گرفته می‌شود، مبنای هستی‌شناختی دارند. پیش از پاسخ دادن به آنچه در بخش سوم «ایرادهای هستی‌شناختی» می‌خوانم، نخست بحثی را در مورد فهم تاریخی زمینه‌مند از فیلم‌نامه‌نویسی به عنوان کردار هنری - و فیلم‌نامه به مثابه اثره یا محصول آن کردار - پیش خواهم کشید، بدون اینکه به مسئله هستی‌شناسی فیلم‌نامه بپردازم. البته بر اساس نتیجه‌گیری‌هایی که در انتهای بخش اول و هر دو بخش

دوم و سوم آمده، معتقدم کردار ما در تعیین پاسخ به هر دو پرسش نقش مرکزی دارد.

فصل سوم بخش دوم با دفاع از یک روش بین‌المللی - تاریخی از نوئل کارول برای تشخیص هنر آغاز می‌شود. به بیان ساده، این تفکر می‌گوید که لازم نیست تعریفی کارآمد از هنر (یا ادبیات) در دسترس داشته باشیم تا بتوانیم هر اثر یا کرداری را تشخیص بدهیم؛ ما می‌توانیم با ربط دادن روایتی که توضیح می‌دهد چگونه اثر یا کردار مورد نظر در نتیجه کردار هنری پذیرفته شده پدید آمده، این کار را انجام دهیم.

فصل چهارم دربردارنده یک روایت تاریخی است که ظهور کردارهای اولیه نمایش‌نامه‌نویسی در امریکا را با مطالعه کردارهای نمایش‌نامه‌نویسی در پایان سده نوزدهم و آغاز سده بیستم بررسی می‌کند. به استدلال من، این پیوند ژنتیک میان نمایش‌نامه‌نویسی و فیلم‌نامه‌نویسی اولیه در هالیوود به ما امکان می‌دهد نمایش‌نامه‌نویسی را کردار هنری بدانیم و بسیاری از فیلم‌نامه‌های هالیوود به دلیل اینکه محصولات یا ابژه‌هایی از این کردار هستند، کار هنری محسوب می‌شوند. استدلال در فصل چهارم اساساً برهانی تاریخی است و برخی فیلسوفان ممکن است تمایلی به خواندن آن نداشته باشند و مستقیم سراغ فصل‌های بعد بروند.

بخش سوم با فصل پنجم آغاز می‌شود که اولین فصل از چند فصلی است که از برخی جهات به اعتراض‌هایی مبنی بر اینکه فیلم‌نامه‌ها هنر نیستند، پاسخ می‌دهد. البته به دلیل آنکه برجسته‌ترین ایرادها در ادعاهایی ریشه دارند که به موقعیت هستی‌شناختی فیلم‌نامه می‌پردازند، فصل پنجم چیزی بیش از یک دفاعیه از استدلال‌های اقامه‌شده در بخش دوم خواهد بود؛ این فصل همچنین تحلیل هستی‌شناختی از فیلم‌نامه را که پیش‌تر مطرح شده بود، به صورت دقیق‌تری ادامه می‌دهد و این وضعیت در کل بخش سوم ادامه می‌یابد. بنابراین فصل پنجم به صورت هم‌زمان

به یک اعتراض پاسخ می‌دهد و با به چالش کشیدن ادعای نوئل کارول، شروع به بررسی هستی‌شناسی فیلم‌نامه می‌کند. نوئل کارول بر آن است که فیلم‌نامه‌ها را نمی‌توان به خودی خود اثر هنری دانست. همان طور که در این فصل به تفصیل گفته‌ام، سخنان کارول در زمینه یک بحث گسترده‌تر هستی‌شناسی فیلم قرار می‌گیرد و بنابراین باید تا جایی که می‌توانیم احترام او را نگه داریم؛ اما ایده‌های او با مفهوم‌سازی از متن تئاتری و رابطه آن با کار تئاتری که او به صورت مفصل توضیح داده، نیز پیوند دارند. بنابراین نقد من فقط دربارهٔ سخنان کوتاه او در مورد فیلم‌نامه نیست؛ بلکه توصیف مبسوط‌تر او از روابط میان دستورالعمل‌های هنری و خود آثار هنری را نقد می‌کنم.

فصل ششم با ادامه یافتن این نقد در کارهای کارول، یک توصیف جایگزین از روابط میان موسیقی متن و کار موسیقایی، متن تئاتری و کار تئاتری، نقشه‌های معماری و آثار معماری، و فیلم‌نامه و کار روی پرده را ارائه می‌کند. من با استفاده از کار استفن دیویس می‌گویم که موسیقی‌های متن و متون تئاتری سندهای اثرمحورند؛ آن‌ها متونی هستند که هستی‌شان به ترتیب به هستی آثار موسیقایی و آثار تئاتری امکان وجود می‌بخشد و شکل این آثار را تعیین می‌کند. برعکس به استدلال من، نقشه‌های معماری و فیلم‌نامه‌ها اثرمحور نیستند؛ چون به‌تنهایی هستی کار معماری یا اثر سینمایی را به وجود نمی‌آورند. با وجود این، نتیجه می‌گیرم که این تفاوت ربطی به موقعیت هنری ندارد. متون تئاتری تقریباً همیشه به‌خودی‌خود اثر هنری هستند؛ موسیقی‌های متن تقریباً هیچ وقت به‌خودی‌خود اثر هنری نیستند؛ نقشه‌های معماری و فیلم‌نامه‌ها برخی وقت‌ها به‌خودی‌خود هنرنده و گاهی نیستند.

پس از اینکه رابطه فیلم‌نامه و کار روی پرده را مشخص کردم و توضیح دادم که فیلم‌نامه چیزی است که می‌تواند هنر باشد، در بخش اول فصل هفتم، بررسی می‌کنم که فیلم‌نامه چگونه اثر هنری‌ای می‌تواند

باشد. احتمالاً عجیب نیست که بگویم وقتی فیلم‌نامه هنر است، به این دلیل این برتری را دارد که اثر ادبی است. من این مسئله را نه با فرض یک تعریف خاص از ادبیات، بلکه با تلاش برای نشان دادن اینکه برخی فیلم‌نامه‌ها می‌توانند شرایط هر گونه تعریف خوب یا ویژگی‌شماری رایج ادبیات را داشته باشند، مطرح می‌کنم. در بخش دوم فصل هفتم، از این استدلال در برابر سایر اعتراض‌های برجسته هستی‌شناختی که می‌گویند فیلم‌نامه هنر نیست - یا به زبان ساده‌تر، فیلم‌نامه‌ها به دلیل سرشتشان نا کامل و ناتمام‌اند - دفاع می‌کنم.

فصل هشتم تلاش نمی‌کند تا دقیقاً بگوید فیلم‌نامه چگونه چیزی است؛ بلکه برخی مرزها را مشخص می‌کند تا نشان دهد فیلم‌نامه چگونه چیزی می‌تواند باشد؛ یعنی دغدغه این فصل روش‌شناسی نظریه پردازی در مورد هستی‌شناسی فیلم‌نامه است که به نفع یک «محدودیت پراگماتیستی» بر نظریه‌های ما استدلال می‌کند و معیارهایی را برمی‌شمرد که هر توصیفی از هستی‌شناسی فیلم‌نامه باید داشته باشد. [۱۱] فصل هشتم در تمرکز خود بر روش‌شناسی نظریه پردازی ما، برخی استدلال‌های ذکر شده در فصل دوم را به خدمت می‌گیرد. این فصل باز هم از کارایمی توماسون کمک می‌گیرد و حجت می‌آورد که کردارهای جمعی کارورزان (و سایر کاربران معمولی فیلم‌نامه‌ها) تعیین‌کننده واقعیت در مورد چیستی فیلم‌نامه هستند. این استدلال اگر درست باشد، نشان می‌دهد توصیف‌های نظری ما از فیلم‌نامه به شدت با کردارهای فیلم‌نامه‌نویسی ما محدود می‌شوند. علاوه بر آن، اگر باورها و الهامات معمولی ما در مورد چیستی فیلم‌نامه ریشه در کردارهای ما داشته باشد، امکان خطای جمعی شدید ما در مورد سرشت فیلم‌نامه از بین می‌رود. معتقدم که این مسئله، یعنی نظریه‌های پسا‌ساختارگرا که فیلم‌نامه را متن دائماً در حال بازنویسی شدن می‌دانند، صحیح نخواهد بود.

در فصل آخر به بحثم در مورد هستی‌شناسی فیلم‌نامه بازمی‌گردم

تا در مورد آنچه در لذت بردن از فیلم‌نامه‌ها به‌عنوان آثار ادبی روی می‌دهد، نتیجه‌گیری‌هایی ارائه کنم. معتقدم خوانش فیلم‌نامه‌ها به‌مثابه آثار ابدی، همتای خوانش آن‌ها به‌عنوان دست‌ورالعمل‌های تولید فیلم است. در هر دو زمینه، یک بخش مهم از خوانش فیلم‌نامه تصویرسازی ذهنی است که همان نوع از تصویرسازی ذهنی است که وقتی سایر آثار ادبی، مثل متون تئاتری و رمان، را می‌خوانیم، با آن درگیر می‌شویم. در نهایت کتاب را با این بحث به پایان می‌برم که اگر هر ویژگی‌شماری مفهوم ذهنی ما از فیلم‌نامه به‌عنوان یک امر تاریخی و قابل تغییر به‌وسیله کارورزان درست باشد، آن گاه باید با گذشت زمان و تغییر کردارها پیوسته نظریه‌های فیلم‌نامه را پالایش و بازبینی کنیم.

تصویری که امیدوارم از درون این کتاب بیرون بیاید، فقط مفهوم‌سازی خاص از فیلم‌نامه نیست؛ بلکه استدلالی است که بتواند نظریه‌پردازی‌های آینده ما را به‌شیوه خاصی - یعنی از پایین به بالا - هدایت کند. دلایل عمل‌گرایانه خوبی برای نظریه‌پردازی به این شیوه وجود دارد؛ آشکارترین دلیل این است که اگر نکته نظریه‌پردازی تبیین واقعی داده‌های ارائه‌شده از طریق کردارهای ما باشد، آن گاه باید به کردارها و ابژه‌های خاصی نگاه کنیم تا بتوانیم نظریه‌های عملی کلی را برسازیم. البته اگر استدلال من درست باشد، مجبوریم نظریه‌هایمان را از پایین به بالا بسازیم؛ چون این کارورزان هستند که مرزها و سرشت مفهومی را که در حال حاضر مطالعه می‌کنیم، تعیین می‌کنند.

در نهایت باید چیزی در مورد رویکردم بگویم که در بسیاری جاها از آموزه‌های فلسفه تحلیلی بهره می‌گیرد. البته فیلسوفان اعتقادی به غیرعادی بودن این کار ندارند؛ اما من می‌دانم این کار برای برخی پژوهشگرانی که در حوزه‌هایی مثل مطالعات فیلم، مطالعات رسانه‌ای، مطالعات ادبی یا مطالعات فرهنگی تحصیل کرده‌اند، چندان خوشایند نیست. دفاع کامل از رویکرد تحلیلی و کاربرد آن در زمینه

نظریه پردازی در فیلم (یا ادبیات) فراتر از چشم‌انداز این پیش‌گفتار کوتاه است؛ اما پیش‌تر برخی مفسران توانمند در این مورد سخن‌هایی گفته‌اند. [۱۲] بنابراین فقط چند نکته را که از خوانندگان شک‌دار می‌خواهم در ذهن داشته باشند، بیان می‌کنم. فلسفه تحلیلی به صورت کلی یک سنت مشخص نیست، چه برسد به اینکه مکتب یا دکترین فکری باشد. برعکس «تحلیلی» پسوندی است که معمولاً این روزها برای توصیف یک رویکرد خاص به فلسفه پردازی یا نظریه پردازی به کار می‌رود که همان طور که ریچارد آلن و مورای اسمیت گفته‌اند، «با صراحت، دقت و روشنی در استدلال و ویژگی شماری می‌شود... [و] تلاش می‌کند تا در دام‌های دگماتیسم (غلبه دفاع از یک دکترین بر دقت استدلال و انسجام آن) و کثرت‌گرایی غیرانتقادی (پذیرفتن گستره‌ای از مواضع بدون علاقه اندکی به بحث در مورد قابلیت‌های نسبی و خاص آن‌ها یا توجه به عدم انسجام در آن‌ها) نیفتد». [۱۳] حتی اگر کتاب من این ویژگی شماری‌ها را نداشته باشد، بدون تردید تلاش کرده تا در این جهت حرکت کند؛ بی‌شک در اینجا چیزی نیست که به آن اعتراض کرد.

البته به صورت خاص‌تر، همان طور که آلن و اسمیت نشان داده‌اند، رویکرد تحلیلی با ویژگی تحلیل یا آشکارسازی مفاهیم و رابطه میان آن‌ها مشخص می‌شود و همان طور که پیش‌تر گفته‌ام، اگر آشکارسازی مفهوم ذهنی ما از فیلم‌نامه‌نویسی و تحلیل رابطه میان آن و سایر مفاهیم کار مهمی برای مطالعات فیلم‌نامه‌نویسی به نظر بیاید، آن‌گاه چنین می‌نماید که رویکرد تحلیلی به فلسفه فیلم‌نامه نه فقط قابل دفاع است، بلکه همچنین بهترین رویکرد است. اینکه این کتاب که اثری از فردی غیرفیلسوف است معیارهای والای یک اثر از فیلسوف امروزی هنر را داشته باشد، یک چیز است و اینکه به صورت واقعی هر مفهومی را روشن کرده باشد، چیزی دیگر. اما اگر نتوانسته باشد این کار را انجام دهد، رویکرد روش‌شناختی‌اش دلیل این کار نیست.

بخش اول
تعریف

فصل اول

فیلم‌نامه چیست؟ تعریف فرمالیستی قصدمند - تاریخی

فیلم‌نامه چیست؟ چگونه می‌توان چیزی را فیلم‌نامه دانست؟ چه ویژگی‌هایی بین همه فیلم‌نامه‌ها مشترک است و چه ویژگی‌هایی خاص فیلم‌نامه‌هاست؟ یا چه چیزی مفهوم «فیلم‌نامه» را جمع‌بندی می‌کند؟ در این فصل، به این پرسش‌ها پاسخ داده می‌شود. در نگاهی گذرا، پاسخ این پرسش‌ها ممکن است آشکار به نظر بیاید. احتمالاً معلوم است که اگر کار کرد چیزی این باشد که همچون طرح اولیه برای تولید فیلم به کار رود، آن چیز «فیلم‌نامه» است. چون این نگاه را یک تصور منطقی می‌دانم - مشخص است که این محتمل‌ترین تصور در مورد چنین چیزی است - فصل را با بررسی امکان تعریف کارکردی فیلم‌نامه آغاز می‌کنم. البته به این نتیجه رسیده‌ام که تعریف محض کارکردی از فیلم‌نامه با ایرادهای حل‌ناشدنی مواجه خواهد شد. بنابراین در اینجا معتقدم هم تعریف کارکردی که با شرایط مربوط به فرم تکمیل شده باشد و هم تعریف محض فرمالیستی با اشکالاتی مواجه خواهد شد.

اشکال همه این تعاریف آن است که یک نوع ناشدنی از ذات‌گرایی را فرض می‌گیرند. در اینجا اصطلاح «ذات‌گرایی» (و به تبع آن اصطلاحات مرتبطی مثل «ذات») رانه از آن منظر تحقیر آمیزی که منتقدان ادبی و فرهنگی گاهی به آن می‌نگرند [۱]، بلکه به صورتی که در فلسفه از آن برای اشاره مستقیم به ایده‌ای خاص استفاده می‌شود، به کار می‌گیرم؛ یعنی سرشتی معین (مثلاً سرشت طبیعی یا مصنوعی) از لحاظ ویژگی‌هایی تعریف می‌شود که برای عضویت در آن گروه سرشت‌محور، به صورت فردی لازم و به صورت مشترک کافی هستند. چون همه اعضای سرشت معین این ویژگی‌های ذاتی و لازم را دارند، این مجموعه ویژگی‌ها ذات این سرشت را تشکیل می‌دهند. بنابراین می‌توانیم همه این تعاریف را که شرایط کافی و لازم را تشکیل می‌دهند، «تعاریف ذات‌گرا» بخوانیم. [۲] من معتقدم برخی تعاریف معین ذات‌گرایانه از فیلم‌نامه - مخصوصاً تعاریف کارکردی و همه انواع تعاریف ذات‌محور که می‌کوشند ذات را از نظر ویژگی‌های بنیادین و درون‌زاد (مثل فرم) تشخیص دهند - نمی‌توانند موفق شوند. دلیلش هم این است که به نظر نمی‌رسد فیلم‌نامه ذاتی هم‌راستا با آنچه این تعاریف فرض می‌کنند، داشته باشد.

البته به باور من، این واقعیت نه باید باعث شود از ضدذات‌گرایی در مورد فیلم‌نامه استقبال کنیم و نه باید به سمت رها کردن پروژه تعریف برویم. می‌دانیم که باید با نگرانی مراقب تعاریف معین ذات‌گرا و این فرض که همه مفاهیم تعاریف ذات‌گرا را می‌پذیرند، باشیم. وقتی تلاش می‌کنیم مفهومی را به لحاظ شرایط لازم و کافی تعریف کنیم، از پیش فرض می‌کنیم این مفهوم «به صورت کلاسیک ساختار یافته است»؛ یعنی فرض می‌کنیم مجموعه‌ای از شرایط لازم و در کنار هم کافی وجود دارد که مرزهای مفهوم را نشانه‌گذاری می‌کند (ممکن است ندانیم این شرایط واقعاً چیست؛ اما جست‌وجو برای یافتن تعریف، فرض را بر

آن می‌گذارد که آن‌ها وجود دارند و منتظرند ما کشفشان کنیم). یک مثال برجسته، مفهوم «مجرد» است که به نظر می‌رسد از خرده‌مفهوم‌های «مجرد» و «مرد» تشکیل شده باشد؛ این خرده‌مفاهیم برای «مجرد» بودن به لحاظ فردی لازم و در کنار هم کافی هستند. البته همان طور که بعدها خواهیم دید، فیلسوفان معاصر اندکی و حتی روان‌شناسان شناختی بسیار اندک‌تری معتقدند این توصیف که به نام «نظریه کلاسیک مفاهیم» یا «نگاه تعریفی» شناخته می‌شود، تبیینی مناسب از چگونگی ساختار یافتن همه مفاهیم به دست می‌دهد.

با وجود این، فکر می‌کنم تعریف فیلم‌نامه به این دلایل ارزش تلاش کردن را دارد: نخست، از این واقعیت که همه مفاهیم به صورت کلاسیک ساختاربندی نشده‌اند، نمی‌توان نتیجه گرفت که هیچ مفهومی به صورت کلاسیک ساختاربندی نشده است؛ به عبارت دیگر، نمی‌شود نتیجه گرفت که ضدذات‌گرایی در مورد هر مفهوم خاصی درست است. بنابراین دلیل دوم من برای باور اینکه تعریف فیلم‌نامه پروژه‌ای مشروع خواهد بود، این است که فیلسوفان هنر نشان داده‌اند دلایل خوبی برای پذیرفتن استدلال‌های ضدذات‌گرا در مورد تعریف هنر وجود دارند. سوم، نه تنها استدلال‌های ضدذات‌گرا در مورد هنر شکست خورده‌اند، بلکه به دلیل اینکه مفهوم «فیلم‌نامه» در قیاس با «هنر» در نگاه اول به نظر مبهم می‌آید، انگیزه کمتری برای پذیرفتن این استدلال‌ها در تعریف فیلم‌نامه داریم.

چهارم و مهم‌تر از همه، ذات‌گرایی نسخه‌های مختلفی دارد که عده‌ای کمتر و عده‌ای بیشتر واقع‌گرا هستند. ذات‌ها را می‌توان کاملاً درون‌زاد، کاملاً نسبی یا ترکیبی از این دو دانست. در گام نخست، باید هشدارهای اخیر برخی فیلسوفان را که می‌گویند ذات‌گرایی را نباید با ذات‌گرایی درونی در هم آمیخت، آویزه گوشمان کنیم. [۳] تعاریف درونی و ذات‌گرا از یک گونه یا هنر ممکن است به دلیل اینکه نه

گونه‌ها و نه هنرها دارای ذات درونی و بنیادین نیستند، شکست بخورند؛ اما ممکن است هر دوی این مفاهیم دارای ذاتی باشند که از مجموعه‌ای از ویژگی‌های درونی یا ویژگی‌های نسبی درونی تشکیل شده باشد. به عبارت دیگر، معتقدم ما باید این ایده را که ذات فیلم‌نامه کاملاً نسبی است، رد کنیم؛ چون به نظر می‌رسد هر چیزی رانمی‌توان فیلم‌نامه نامید. اگر فیلم‌نامه دارای ذات باشد، آن گاه به نظر می‌رسد این ذات از ویژگی‌های درونی و بیرونی تشکیل شده است. در یک سطح، این به دلیل سرشت مصنوع بودن فیلم‌نامه اتفاق می‌افتد؛ فیلم‌نامه ابژه‌ای است که سرشت آن دست‌کم تا حدی به وسیله ویژگی‌های فیزیکی آن اتفاق می‌افتد؛ اما هستی آن الزاماً به رابطه آن با فعالیت انسانی وابسته است. چالش این است که در مورد اینکه فیلم‌نامه ذاتاً از چه ترکیبی از ویژگی‌های درونی یا نسبی تشکیل شده، دقیق‌تر حرف بزنیم. همان‌طور که پیش‌تر گفته‌ام، نگاه تصویری‌ای که اتخاذ کرده‌ام، یک تعریف پیچیده کارکردگراست که با بعضی شرایط در مورد فرم تکمیل شده است. البته استدلال خواهم کرد که این راهبرد عملی نیست.

به همین دلیل رویکرد دورگه درونی/بیرونی را پیشنهاد می‌کنم که یک تعریف فرمالیستی تاریخی - قصدمند است که فیلم‌نامه به وسیله آن با یک رابطه قصدمند با فیلم‌نامه‌های پیشین و برخی شرایط سخت لازم در مورد فرم تعریف می‌شود. هدف من در اینجا این است که تعریف توصیفی ارائه کنم، نه تعریف هنجاری. مثل هدف جرولد لوینسون در تعریف موسیقی، هدف من این است که «گسترده‌ترین و شمول‌گراترین کاربرد [اصطلاح] را به صورتی که در حال حاضر وجود دارد، در نظر بگیرم؛ گرچه نخواهم توانست به روشنی توضیح دهم ضوابط استعاری آن چیست». [۴] در کمترین حالت، از این رویکرد برای بررسی فیلم‌نامه فیلم‌های داستانی روایی (هالیوودی و غیره)، فیلم‌نامه‌های فیلم‌های غیرداستانی، فیلم‌نامه‌های فیلم‌های غیرروایی داستانی و آزمایشی و

فیلم‌نامه‌های فیلم‌نشده استفاده می‌کنم. همچنین با این باور جلو می‌روم که اصطلاح «فیلم‌نامه» در حال حاضر برای گستره‌ای از متون هنری و برای آثاری غیر از فیلم - مخصوصاً شوهای تلویزیونی و همه‌انواع فیلم‌هایی که به صورت دیجیتال ساخته می‌شوند - به کار برده می‌شود [۵] (برای سادگی کار از اصطلاح «فیلم» برای اشاره به همه‌انواع این آثار تصاویر متحرک استفاده خواهم کرد).

به نظر می‌رسد نیاز به نگرانی از ضمائم استعاری به صورت خاص در حوزه‌های فیلم و فیلم‌نامه‌نویسی احساس می‌شود؛ در این حوزه‌ها، برخی نظریه‌پردازان همچنان - بعد از سال‌های زیادی که از ارائه نظریه‌نشانه‌شناسی می‌گذرد - تمایل دارند همه جنبه‌های فیلم‌سازی را نوعی «نوشتن» بدانند. برای نمونه استیون ماراس^۱ معتقد است فیلم‌نامه یک فرم هنجاری از «فیلم‌نامه‌نویسی» است که شامل «نوشتن با نور»، «نوشتن با صدا» و «نوشتن با بدن‌ها» می‌شود. ماراس همچنین به ژاک دریدا متوسل می‌شود تا به خواننده‌اش یادآوری کند که «هم سینماتوگرافی و هم عکاسی به لحاظ واژه‌شناختی، فرم‌های گفتاری از نوشتن هستند». [۶] در اینجا انگاشت نوشتن برای پرده چنان ضعیف است که هیچ معنایی جز «فیلم‌سازی» نمی‌دهد؛ اما واضح است که در همه‌انواع فیلم‌سازی، از فیلم‌نامه استفاده نمی‌شوند و معتمد گویندگان خوب از اصطلاح‌های «فیلم‌نامه‌نویسی» و «فیلم‌نامه» برای انجام کارها به شیوه معمولی استفاده می‌کنند؛ یعنی آن‌ها را برای اشاره به نوع خاصی از نوشتن (از جنبه ادبی آن) به کار می‌گیرند. تصور می‌کنم این توجیه برای محدود کردن میدان عمل من به چنین کاربردهای اصلی کافی باشد. همچنین بر این باورم که مصنوعات زیادی (مثلاً نقاشی یا عکس) وجود دارند که می‌توانند کارکردهای فیلم‌نامه‌ها را داشته باشند؛ اما نمی‌توان آن‌ها را

فیلم‌نامه نامید. [۷] به گمانم، وقتی کارگردانی ادعا می‌کند رمان، نقاشی یا عکس «یک فیلم‌نامه بوده است»، دارد به یک زبان تخیلی سخن می‌گوید که در آن، از یک چیز به مانند فیلم‌نامه استفاده کرده است. در نهایت باید بگویم تعریف توصیفی از مقوله‌ای به گسترده‌گی مثلاً موسیقی شامل آثار موسیقایی که هنر نیستند و نیز آن‌ها که هنر هستند، می‌شود. این واقعیت احتمالاً وقتی روشن‌تر می‌شود که در فیلم ظهور کند؛ بسیاری از چیزهایی که ذیل مفهوم فیلم قرار می‌گیرند، ساخته هنر فیلم نیستند. این را می‌گویم تا نشان دهم پرسش از اینکه آیا فیلم‌نامه‌ها می‌توانند اثر هنری باشند یا نه، ارتباطی با پروژۀ تعریف ندارد. فقط زمانی این دو با هم ربط می‌یابند که تعریف فیلم‌نامه برای اینکه ما بدانیم برخی فیلم‌نامه‌ها آثار هنری هستند یا نه (یا به بیان کم‌در دسترتر، محتویات مهم آثار هنری را دارند یا نه) [۸]، مهم باشد.

تعریف کارکردی فیلم‌نامه

در نگاه نخست به نظر می‌رسد فیلم‌نامه را می‌توان از لحاظ کارکردی به سادگی تعریف کرد. بی‌اشکال به نظر می‌رسد که فرض کنیم کارکرد فیلم‌نامه عموماً این است که چارچوب یا طرحی اولیه باشد که بتوان از روی آن فیلم ساخت؛ یعنی ممکن است تصور کنیم فیلم‌نامه نوعی ابزار برای ساخت فیلم است و به همین دلیل می‌توان آن را تا جایی که این کارکرد را دارد، یک ابزار دانست. البته حتی اگر این نگاه عموماً درست بود، کارکرد به تنهایی برای فیلم‌نامه بودن چیزی کافی بود؛ اما این نمی‌تواند سرشت فیلم‌نامه را تشکیل دهد. اگر فیلم‌نامه در واقع کارکرد ذاتی دارد، این کارکرد ذاتی احتمالاً به دلیل نیازهای مربوط به فرم یا ساختار آن ممکن شده است. چیزی که مثلاً فرم صندلی را داشته، نمی‌توانسته کارکرد(های) ذاتی فیلم‌نامه را برآورده کند.

بنابراین به نظر می‌رسد هر تعریف کاملاً کارکردی از فیلم‌نامه، فارغ از آنچه به‌عنوان کارکرد ذاتی فیلم‌نامه در نظر می‌گیرد، شکستی پیش از شروع مسابقه باشد.

بنابراین برای تعریف فیلم‌نامه، نخست باید دست‌کم چند شرط را در مورد ساختار آن مطرح کنیم. در همین ابتدا، گمان می‌کنم می‌توانیم دست‌کم یک شرط لازم را برای چیزی که قرار است فیلم‌نامه باشد، بیابیم: فیلم‌نامه‌ها ابژه‌های کلامی هستند؛ دست‌کم در حال حاضر آن‌ها را این‌طور می‌شناسیم. اگرچه تأکید می‌کنم که این واقعیتی محتمل است، نه مسئله‌ای به‌شدت لازم، به نظر می‌رسد در مورد مفهومی که ما از فیلم‌نامه در ذهن داریم درست باشد؛ چون نمی‌توان درباره فیلم‌نامه‌ای اندیشید که کلمه نداشته باشد یا چیزی را که کلمه نداشته باشد، بتوان فیلم‌نامه خواند. [۹] بنابراین تعریفی نه‌چندان ظریف از فیلم‌نامه می‌تواند شبیه به این باشد:

ایکس یک فیلم‌نامه است اگر و فقط اگر ایکس یک ابژه کلامی باشد که از آن بتوان فیلم ساخت.

با اینکه این تعریف جذابیت تصویری دارد، آشکار است که بیش از حد کلی است. این ایده که فیلم‌نامه‌ها چیزهایی هستند که «از آن بتوان فیلم ساخت»، خیلی کلی است. این تعریف در وضعیت کنونی آن ناگزیر بسیاری از چیزهای کلامی را که فیلم از آن‌ها ساخته می‌شود – رمان، داستان کوتاه و مقالات روزنامه‌ای – در بر می‌گیرد؛ اما می‌دانیم که این‌ها فیلم‌نامه نیستند. بنابراین باید این تعریف را محدودتر کنیم تا این انواع از شمول آن خارج شود؛ ضمن اینکه آن قدر آن را محدود نکنیم که حتی فیلم‌نامه‌ها را نیز شامل نشود. تلاش دوم برای به دست دادن تعریف کارکردی ممکن است چیزی شبیه به این باشد:

ایکس یک فیلم‌نامه است اگر و فقط اگر ایکس یک ابژه کلامی

باشد که پی‌رنگ، شخصیت‌ها، دیالوگ، نماها، ادیت‌ها، افکت‌های صوتی و یا دیگر عناصر تشکیل‌دهنده فیلم را ارائه کند. [۱۰]

این تلاش دوم برای تعریف کارکردی بیشتر خاص فیلم‌نامه‌هاست؛ اما مشکل ما را حل نمی‌کند؛ چون این تعریف هم بیش از حد کلی است. در اینجا نیز، ابژه‌های کلامی، مثل مقالات روزنامه‌ای، رمان‌ها و داستان‌ها، اغلب عناصر تشکیل‌دهنده فیلم، مثل پی‌رنگ، شخصیت و دیالوگ، را ارائه می‌کنند. علاوه بر آن، این فرمول‌بندی از تعریف مشکل دیگری ایجاد می‌کند: غیرعادی به نظر می‌رسد که بگوییم فیلم‌نامه‌ها بخش‌های تشکیل‌دهنده فیلم را ارائه می‌کنند، چون برخی فیلم‌نامه‌ها هرگز به فیلم تبدیل نمی‌شوند؛ یا به بیان دیگر، با فرض اینکه فیلم‌نامه‌ها کارکرد ذاتی دارند، باید این امکان را نیز در نظر بگیریم که برخی فیلم‌نامه‌ها نمی‌توانند این کارکرد را به سرانجام برسانند. بنابراین تعریف باید تکلیف این مسائل را هم روشن کند.

برای حل هر دو مسئله، دو راه بیان می‌شود: ۱. تعریف را به حدی محدود کنیم که شامل فیلم‌نامه‌ها شود؛ اما سایر ابژه‌های کلامی را که عناصر تشکیل‌دهنده فیلم را ارائه می‌کنند، در بر نگیرد. ۲. شامل فیلم‌نامه‌هایی شود که هرگز فیلم‌برداری نشده‌اند؛ ممکن است این باشد که به نیت عاملی متوسل شویم که فیلم‌نامه را خلق کرده است. چنین راه‌حلی به نظر مناسب و ممکن می‌آید؛ چون فیلم‌نامه نوعی مصنوع است و نگرش رایج این است که یک ابژه در یک گروه از مصنوع‌ها، مثل «فیلم‌نامه» (فارغ از اینکه این کارکرد تحقق یابد یا نیابد)، موضوع کارکرد قصدشده‌ای آن است. از این منظر، تعریف کارکردی اصلاح‌شده از فیلم‌نامه ممکن است شبیه به این باشد:

ایکس یک فیلم‌نامه است اگر و فقط اگر ایکس یک ابژه کلامی

باشد که کارکرد قصدشده‌ای داشته باشد که پی‌رنگ، شخصیت‌ها، دیالوگ، نماها، ادیت‌ها، افکت‌های صوتی و یا سایر عناصر تشکیل‌دهنده فیلم را ارائه کند.

این تعریف اصلاح‌شده چندین قابلیت دارد. همان‌طور که پیش‌تر گفته‌ام، صحیح است که فرض کنیم فیلم‌نامه‌ها - دست‌کم چنان‌که اکنون آن‌ها را می‌شناسیم - الزاما ابژه‌های کلامی هستند. شرط «کارکرد قصدشده» دیگر ابژه‌های کلامی، مثل رمان و داستان‌های کوتاه، را که می‌شود از آن‌ها فیلم ساخت اما کارکرد قصدشده‌ای که عناصر تشکیل‌دهنده فیلم را ارائه کنند در آن‌ها نیست، از دایره شمول خود خارج می‌کند. این شرط همچنین تضمین می‌کند که تعریف فیلم‌نامه‌هایی را در بر می‌گیرد که نمی‌توانند کارکرد خود را به سرانجام برسانند. در نهایت این شرط به این واقعیت مهم اشاره می‌کند که فیلم‌نامه‌ها مصنوع‌هایی هستند که هستی آن‌ها وابسته به فعالیت قصدمند انسان‌هاست.

اگرچه این نسخه از تعریف کارکردی تأیید می‌کند که فیلم‌نامه‌ها مصنوع‌اند، به‌صورت بسنده یک پیامد مهم این واقعیت را توضیح نمی‌دهد: مصنوع‌ها در زمینه خاص اجتماعی - تاریخی قرار دارند. همان‌طور که ایمی توماسون می‌گوید، «سرشت‌های مصنوعی به‌صورت ذاتی تغییرپذیر و تاریخمند هستند». [۱۱] بنابراین به تعریفی نیاز داریم که تبیین‌کننده تغییرات فیلم‌نامه در گذر زمان باشد. در اینجا هوادار تعریف کارکردی به‌خوبی می‌تواند از مفهوم «کارکرد متناسب» از روت گرت میلیکان^۱ استفاده کند. [۱۲] در زمینه کنونی، قابلیت مهم انگاشت کارکرد متناسب این است که «فرم پایه یا طرح کلی آن... به تاریخ یک چیز، و نه به ویژگی‌ها و شرایط کنونی آن، توجه می‌کند تا

کارکرد آن را تعیین کند». [۱۳] نظریه کارکرد متناسب از میلیکان پیچیده است؛ اما باید آن را در اینجا به تفصیل مرور کنیم. برای تحقق هدفمان می‌توانیم از نظریه کارکرد متناسب در زمینه مصنوعات در کنار ادعای لین رودر بیکر استفاده کنیم: «مصنوعات کارکردهای متناسبی دارند که (به صورت قصدمند) طراحی و تولید شده‌اند تا چیزی را اجرا کنند (چه این چیز کارکرد متناسب آن‌ها باشد و چه نباشد)... یک مصنوع اساساً کارکردهای متناسب دارد: سرشت یک مصنوع در کارکرد متناسب آن — آنچه برای آن طراحی شده، هدفی که برای آن تولید شده — نهفته است». [۱۴] اکنون یک عنصر احتمالاً مشکل‌زا در توصیف بکر از کارکردهای متناسب مصنوع‌ها این ایده است که کارکردهای متناسب نه تنها لازم، بلکه کافی‌اند. [۱۵] اما معلوم است که می‌توان نگاهی سطحی‌تر داشت که در آن کارکرد متناسب یک ویژگی ذاتی یا لازم، اما ناکافی باشد. در هر صورت، لحاظ کردن «کارکرد» در تعریف ما به عنوان «کارکرد متناسب» در عین حال تاریخمندی ذاتی فیلم‌نامه را هم می‌پذیرد. علاوه بر آن، این حرکت همچنین به خوبی نشان می‌دهد اثره کارکرد خود را نه از امور درونی یا غیرتاریخی، بلکه از شیوه خاصی از فرگشت دارد.

با وجود این، تعریف پیچیده کارکردی هنوز با چالش‌هایی مواجه است که معتقدم در نهایت حل‌شدنی نخواهد بود. مخصوصاً این تعریف به این دلیل به مشکل بر خواهد خورد که مطابق آن، یک کارکرد خاص و متناسب یک شرط لازم (و در نسخه‌ای نیرومندتر، کافی) را برای اینکه چیزی فیلم‌نامه باشد، تشکیل می‌دهد. اولین چالش این تعریف کارکردی آن است که به نظر نمی‌رسد فیلم‌نامه‌ها یک تک کارکرد مشترک ذاتی داشته باشند. اگرچه فیلم‌نامه‌ها نوعاً کارکرد قصدمند ارائه عناصر فیلم را دارند، همه آن‌ها چنین نیستند. فیلم‌نامه‌های داستان‌های هواداران را در نظر بگیرید. داستان هواداران ژانری در

ادبیات عامه‌پسند است که در آن هواداران یک مصنوع خاص فرهنگی که (معمولاً) با داستان تخیلی مرتبط است، داستان جدیدی بر اساس جهان داستان اصلی می‌نویسند. برای نمونه «سریال‌های واقعی» مثل بافی خون‌آشام کش: دنباله‌دار واقعی را در نظر بگیرید که در وب‌سایت‌هایی مثل «ام‌زدپی تی‌وی»^۱ «پخش» می‌شود. معمولاً سریال‌های واقعی یک مجموعه تلویزیونی وب‌محور و هوادارنویس هستند که در فرم فیلم‌نامه‌های آپلودشده‌ای «پخش» می‌شوند که عموماً یا روایت کاملاً اصیل را ارائه می‌کنند (سریال‌های واقعی اصلی) یا داستان سریال واقعی تلویزیونی‌ای را که تمام شده است، ادامه می‌دهند (ادامه‌دارهای واقعی) یا از عناصر معینی از سریال واقعی مثل نقاط پرش استفاده می‌کنند تا داستانی اصیل را بگویند (مشتق‌های واقعی).

مشخص است که این فیلم‌نامه‌های داستان‌های هواداران قرار نیست عناصر شوهای تلویزیونی را ارائه کنند یا در تولید واقعی تلویزیونی درگیر شوند؛ اما آن‌ها آثار کامل و مستقل داستانی هستند که اشارات تخیلی تجربی دارند. به صورت کلی‌تر در اغلب فیلم‌نامه‌نویسی داستان‌های هواداران، نویسندگان قصد ندارند کارشان را به هیچ وجه به تولید فیلم مرتبط کنند؛ بلکه آنان تجربیات تخیلی را برای جماعتی از خوانندگان ارائه می‌کنند و این کار کردی است که آشکارا مخصوص فیلم‌نامه‌ها نیست. [۱۶]

احتمالاً برخی از اینکه این متون را فیلم‌نامه بخوانند، خوششان نمی‌آید؛ اما شواهد محکمی حاکی از این است که آن‌ها فیلم‌نامه‌اند: نه فقط اعضای جماعت مرتبط با هواداران آن‌ها را فیلم‌نامه می‌دانند، بلکه بسیاری از متون به لحاظ فیزیکی قابل تمایز از فیلم‌نامه‌های استاندارد نیستند و دراصل می‌توان آن‌ها را برای ساخت فیلم به کار

برد. به بیان روشن‌تر، این شواهد در نگاه نخست به چشم می‌آیند؛ ویژگی‌های فیزیکی متن برای فیلم‌نامه خواندن آن‌ها کافی نیستند (به نظر نادرست می‌رسد که بگوییم جزوه‌ای که برای بسته نشدن در زیر آن می‌گذاریم - که به صورت فیزیکی از فیلم‌نامه قابل تشخیص نیست - فیلم‌نامه است). اما همان‌طور که خواهیم گفت، برای اینکه هر متنی نامزد فیلم‌نامه بودن باشد، یک شباهت فیزیکی و نوع معینی از پیوند قصدمند با فیلم‌نامه‌هایی که به عنوان فیلم‌نامه پذیرفته شده‌اند، کافی است. [۱۷]

فیلم‌نامه‌های منتشرشده کورمک مک کارتی^۱ مثال نقضی را ارائه می‌کنند. در سال ۱۹۸۴، مک کارتی شروع به کار درباره دو فیلم‌نامه کرد که هر کدام از آن‌ها بنیانی برای یک رمان شدند: شهرهای دشت^۲ و جایی برای پیرمردها نیست^۳. در این موارد، به نظر می‌رسد کارکرد قصدشده فیلم‌نامه‌ها این بوده که عناصر رمان‌ها را ارائه کنند، نه فیلم‌ها را. در مورد دوم، فیلم‌نامه مک کارتی در پایان برای ساخت فیلمی به نام جایی برای پیرمردها نیست (۲۰۰۶) به کار رفت. البته این کار ابتدا با پیشنهاد عناصر رمان آغاز شد و بعد فیلم‌سازان در فیلم‌نامه خودشان از آن اقتباس کردند. اگرچه این پایانی خوش محسوب می‌شد، مطمئناً فیلم‌نامه را با هدف اینکه به این شیوه عمل کند، نوشته بود. برعکس محتمل است که فیلم‌نامه‌های مک کارتی با این نیت نوشته شده بودند که بتواند رمان‌هایش را چارچوب‌بندی و دیداری کند.

مسئله است برای دست یافتن به چنین نتیجه‌ای باید پژوهشی انجام شود؛ اما نکته نظری این است که در میان جزئیات گم نشویم. محتمل می‌نماید که مک کارتی نوشته‌هایی را خلق کرده باشد که ما آن‌ها را

1. Cormac McCarthy

2. *Cities of the Plain*

3. *No Country for Old Men*

فیلم‌نامه بدانیم، حتی اگر او آن‌ها را فقط با این هدف نوشته باشد که در چارچوب‌بندی و دیداری کردن سریع رمان‌هایش به او کمک کنند. می‌پذیرم که در ابتدا ممکن است غیرمنطقی به نظر بیاید که چنین مصنوع‌هایی را فیلم‌نامه بدانیم؛ اما مطمئن نیستم بسیاری از تهیه‌کنندگان هالیوودی اجازه بدهند این نگرانی خیلی آن‌ها را اذیت کند. چندان دور از ذهن نیست که تصور کنیم بسیاری اگر فرصت دستشان بیاید (و قیمت هم باب میلشان باشد)، چیزی را می‌خرند که از نظر آن‌ها، فیلم‌نامه شهرهای دشت نوشته‌مک کارتی است و هیچ دلیلی وجود ندارد که گمان کنیم کارکرد آن در تولید، علی‌رغم قصد نامعمولی که برای آن خلق شده، کمتر از کارکرد هر فیلم‌نامه دیگری باشد. [۱۸]

به صورت کلی‌تر می‌توانیم موردی را تصور کنیم که در آن کسی بدون هیچ شناختی از چستی کارکرد معمول فیلم‌نامه در تولید فیلم یا - اگر ترجیح دهد - کارکرد فرضاً متناسب، فیلم‌نامه بنویسد. فرض کنید لو در خانه‌ای بزرگ شده باشد که در آن کتاب، تلویزیون و هیچ شکلی از سرگرمی‌ها، به‌استثنای فیلم‌نامه، نیست. علاوه بر آن، فرض کنید هیچ کس به لو نمی‌گوید فیلم‌سازی چیست و فیلم‌نامه‌ها از کجا می‌آیند؛ با این وصف، لو متوجه نمی‌شود چرا فیلم‌نامه‌ها این‌طوری هستند یا چرا مردم به فرم فیلم‌نامه می‌نویسند؛ اما او می‌فهمد که فیلم‌نامه شیوه‌ای است که در آن می‌توان قصه‌ها را تعریف کرد. یک روز لو تصمیم می‌گیرد تا خودش داستانی بنویسد. او که به صورت کلی فهمیده است چگونه قراردادهای فیلم‌نامه اعمال می‌شوند، با اینکه از زمینه‌ای که این قراردادها در آن شکل می‌گیرند اطلاع ندارد، فیلم‌نامه‌ای را با فرم‌بندی کامل خلق می‌کند و در آن، داستان را طوری در ساختار سه‌پرده‌ای روایت می‌کند که «مرشد» فیلم‌نامه‌نویسی مثل سید فیلد^۱ به آن افتخار

کند. به نظر امکان‌پذیر می‌رسد که لو بدون اینکه قصد داشته باشد، فیلم‌نامه‌ای خلق کرده که به لحاظ تاریخی کارگردمند است یا مسلماً کارکردی دارد که خاص فیلم‌نامه‌هاست. [۱۹]

چالش دوم تعریف کارکردی فیلم‌نامه از سمت مخالف می‌آید. حتی اگر کسی مثال‌های نقضی را که پیش‌تر گفتیم، رد کند و ما به عنوان مبنای بحث بپذیریم که فیلم‌نامه‌ها کارکرد قصدشده یا متناسبی در ارائه عناصر فیلم دارند، باید بدانیم فیلم‌نامه‌ها تنها ابژه‌های کلامی نیستند که چنین کارکردی دارند. این وقتی روشن می‌شود که پرسیم ارائه عناصر تشکیل‌دهنده فیلم یعنی چه. فیلم‌نامه‌ها بر مبنای سرشتشان به عنوان ابژه‌های کلامی، هرگز به طور کامل فیلم را پدید نمی‌آورند. بیشترین چیزی که می‌توانیم بگوییم این است که فیلم‌نامه می‌تواند کارکرد ارائه برخی عناصر تشکیل‌دهنده فیلم را داشته باشد. اما این ویژگی فیلم‌نامه‌ها نیست. ابژه کلامی‌ای را تصور کنید که کارکرد آن نمایاندن پی‌رنگ و شخصیت‌های فیلم است؛ اما دیالوگ‌ها را ارائه نمی‌کند. در صنعت فیلم، چنین ابژه‌هایی را پیش‌نویس^۱ می‌دانند، نه فیلم‌نامه. فهرست‌های ما هم مسئله‌ای مشابه ایجاد می‌کنند. داشتن کارکرد ارائه نماهای فیلم (و ابژه کلامی بودن) برای فیلم‌نامه بودن چیزی کافی است؛ زیرا فهرست‌های ما هم دقیقاً همین کار را می‌کنند. همان‌طور که استیون ماراس به درستی مشاهده می‌کند، «چیز زیادی نیست که در فیلم‌نامه وجود داشته باشد و در سازمان صحنه‌محور سناریو، فرمت نما - به - نمای متن اجرایی، 'خوانش' خلاصه مفصل یا دیالوگ نمایش‌نامه نباشد». [۲۰]

یک راه برای رها شدن از این تنگنا این است که استدلال کنیم آنچه فیلم‌نامه‌ها را از پیش‌نویس‌ها و فهرست‌های نما متمایز می‌کند،

این است که فیلم‌نامه‌ها عناصر سازنده بیشتری را عرضه می‌کنند یا فیلم‌نامه‌ها عناصر تشکیل‌دهنده خاصی را ارائه می‌کنند که در ابژه‌های غیرفیلم‌نامه‌ای نشان داده نمی‌شوند؛ یعنی می‌توان یک یا دو شرط اضافی را تعیین کرد برای اینکه چیزی فیلم‌نامه باشد: ۱. تعداد معینی از عناصر سازنده را به دست دهد؛ ۲. عناصر سازنده‌ای را ارائه کند که فقط و فقط فیلم‌نامه‌ها عرضه می‌کنند. صد البته، اضافه کردن شرط اول نیازمند این خواهد بود که نشان دهیم فیلم‌نامه‌ها لزوماً تعداد معینی از عناصر سازنده را ارائه می‌کنند و اضافه کردن شرط دوم نیازمند توصیفی است از اینکه عناصر تشکیل‌دهنده‌ای که فقط و فقط فیلم‌نامه‌ها نمایان می‌کنند، کدام هستند.

افزودن شرط اول، به‌عنوان شرط لازم، یک قید اختیاری است که به‌سرعت از طریق شواهد تجربی رد می‌شود. نکتهٔ ارائهٔ یک عدد این است که نشان می‌دهد فیلم‌نامه‌ها در مقایسه با غیرفیلم‌نامه‌هایی که آن‌ها هم قصد یا کارکرد متناسبی برای عرضهٔ عناصر سازندهٔ فیلم دارند، الزاماً تعداد بیشتری از عناصر تشکیل‌دهندهٔ فیلم را می‌نمایند. اما این آشکارا غلط است. پیش‌نویس‌های بسیار مفصلی وجود دارند که عناصر سازندهٔ بسیاری در فیلم را نشان می‌دهند. تلاش برای افزودن شرط دوم، به‌عنوان شرط لازم، با مانعی مواجه می‌شود؛ واقعیت این است که هیچ کدام از روش‌های مختلفی که در آن‌ها فیلم‌نامه می‌تواند عناصر سازندهٔ فیلم (مثل پی‌رنگ، دیالوگ، شخصیت‌ها، نماها، ادیت‌ها، افکت‌های صوتی و مانند این‌ها) را ارائه کند، به‌صورت فردی برای فیلم‌نامه بودن چیزی لازم نیستند. می‌توانیم نمونه‌هایی از فیلم‌نامه را تصور کنیم که کارکرد ارائهٔ پی‌رنگ، دیالوگ، نماها یا غیره را نداشته باشند؛ و اگر نتوانیم توصیفی به دست دهیم از اینکه چگونه فیلم‌نامه‌ها از دیگر ابژه‌های کلامی که کارکرد ارائهٔ برخی عناصر سازندهٔ فیلم را دارند متمایز می‌شوند، آن گاه دارا بودن آن کارکرد - چه آن را کارکرد قصدمند