مقدمهٔ مترجمان

در سال‌های اخیر خوشبختانه منابع متعددی در زمینهٔ فیلمنامه‌نویسی به فارسی ترجمه و منتشر شده‌اند. برخی از آنها جزو مطرح‌ترین یا پرفروش‌ترین کتاب‌های آموزش فیلمنامه‌نویسی در دنیا بوده‌اند. به‌رغم تنوعِ این آثار، به نظر می‌رسد که رویکرد اصلی‌شان در مورد فیلمنامه و درام تا حدی به هم شبیه است. اغلب آنها نگاهی ساختارگرایانه دارند و بر همین اساس الگوهایی تغییرناپذیر یا کلیشه‌ای ارائه می‌دهند. بعضی از آنها بن‌مایهٔ تئوریک و آکادمیک بیشتری دارند، بعضی دیگر کاربردی‌تر، و سایر موارد عامه‌پسندترند. اما اکثر آنها در نهایت تلاش دارند ساختار و اجزائی برای فیلمنامه تعریف کنند و کمال مطلوب را انطباق بر آن ساختار(ها) بدانند.

البته این سخن به معنای نقد ساختارگرایی یا نفی کارکردها و تأثیرات مثبت چنان کتاب‌هایی نیست، بلکه مراد آن است که بگوییم باید رویکردهای دیگری را نیز در مورد فیلمنامه شناخت، به کار بست و آزمود. انتخاب این کتاب بر همین مبنا صورت گرفته است. رویکرد غالب در اینجا مفهوم‌گرا و معناگراست.[1] اگر بخواهیم مهم‌ترین نقاط تمایز این کتاب و رویکردش را نسبت به سایر کتاب‌های آموزش فیلمنامه‌نویسی برشماریم می‌توانیم به این موارد اشاره کنیم:

۱. تمرکز بر **تأثیر احساسی** در مخاطب به‌منزلهٔ بنیادی‌ترین عنصر در داستان‌گویی؛

---

۱. رویکرد مفهومی به معنای زبان‌شناختیِ کلمه و در تقابل با ساختارگرایی مدنظر است، نه معناگرایی به معنای اصطلاحیِ آن در فارسی که توجه صِرف به مضمون یا اندیشه بوده و عباراتی همچون سینمای معناگَرا و غیره از آن مشتق شده است.

۲. پیگیری این نگاه در همهٔ سطوح فیلمنامه ـ از ایده و عنوان تا توضیح صحنه و دیالوگ ـ با ذکر نمونه‌های متعدد از فیلمنامه‌های شاخص؛

۳. تمرکز بر فیلمنامه به‌مثابهٔ «متن».

اما علاوه بر انگیزهٔ پیش‌گفته ـ که آشنایی مخاطب فارسی‌زبان با این رویکرد به داستان‌گویی و به طور خاص فیلمنامه است ـ دلیل دیگری نیز برای ترجمهٔ این کتاب وجود داشت که در پیوند با فضاهای فیلمنامه‌نویسی در ایران و عارضه‌های آن آشکار می‌شود:

نخست، فضای فیلمنامه‌نویسی دانشگاهی، که گاه بیش از حد به رویکردهای ساختارگرا و نظریه ـ محور معطوف می‌شود، گاه داستان‌گویی کلاسیک را تقبیح و چنان دایرهٔ مخاطب را «خاص» می‌کند که با محدود شدن تولیدکننده و مصرف‌کننده به درون دانشگاه یا حلقه‌های روشنفکری، پیوند و تأثیر خود را در جامعه از دست می‌دهد.

دوم، فضای فیلمنامه‌نویسی در سینما و تلویزیون، به‌رغم آنکه ناگزیر چشم به اقبال مخاطب دارد، اما به دلایلی همچون محدود ماندن به کلیشه‌ها، دیدگاه‌های نادرست در مورد ماهیت درام و کارکرد آن، و نیز اتکای بیش از حد به روش‌های شخصی یا قدیمی در همراه‌کردن و اقناع کردن مخاطب شکست می‌خورد.

باور ما بر این است که توجه به محوریت احساسات در داستان‌گویی، راهگشای برخی از این عارضه‌هاست و ضمناً چشم‌انداز جدیدی را برای نگارش و پژوهش در این حوزه‌ها می‌گشاید. در نتیجه، کتاب حاضر، با ارائهٔ توضیحات و تکنیک‌های متعدد و کاربردی، منبعی در دسترس برای این مهم خواهد بود.

در ادامه، ذکر پاره‌ای نکات در مورد ترجمه برای خوانندگان نکته‌سنج لازم می‌نماید:

۱. واژهٔ «خواننده» در این کتاب به معنایی متفاوت با «خوانندهٔ عام» به کار رفته است، چراکه می‌دانیم فیلمنامه‌ها اصولاً خوانندهٔ عام ندارند. منظور از خواننده، در نظام تولیدی سینما و تلویزیون اشخاصی‌اند که شغلشان خوانش و ارزیابی

فیلمنامه‌هاست. از آنجا که نظر این افراد تعیین‌کنندهٔ سرنوشت رد یا قبول فیلمنامه است، در این کتاب واژهٔ خواننده عمدتاً اشاره به این افراد دارد.

۲. واژهٔ Emotion را، که اصلی‌ترین محور موضوعی کتاب است، به «احساس» برگردانده‌ایم، چراکه گسترهٔ معنایی موردنظر مؤلف، که طیف وسیعی همچون غافلگیری، تعلیق، خشم، چشم‌انتظاری و بسیاری «احساسات» دیگر را در برمی‌گیرد، با برابرنهادهٔ متداول‌ترِ Emotion در فارسی، یعنی «عاطفه» بیان‌شدنی نبود و ترکیباتی همچون «عاطفهٔ خشم» یا «عاطفهٔ چشم‌انتظاری» نامعمول می‌نمود.

۳. تأکید بر احساسات و مفهوم تأثیر احساسی در این کتاب را به هیچ عنوان نباید با «احساسات‌گرایی» (سانتی‌مانتالیسم) و یا هرگونه تمایل به اغراق در بیان احساسات یا مبتذل کردن آنها مرتبط دانست. چنان‌که خواهید خواند، «احساسات» محور هرگونه داستانی از کمدی تا تراژدی و از درام تا ملودرام قلمداد می‌شود.

۴. در ترجمهٔ عنوان فیلم‌ها و فیلمنامه‌های خارجی به فارسی کوشیده‌ایم از عنوان‌های مصطلح استفاده کنیم. حتی با آنکه در مواردی (مثلاً *جنگ ستارگان* یا *شمال از شمال‌غربی*) دلایلی برای غلط بودن یا دست‌کم دقیق نبودن عنوان فارسی مصطلح وجود دارد (و باید به صورت *جنگ‌های ستاره‌ای* یا *شمال با نورث‌وست* ترجمه شود)؛ اما ترجیح دادیم از وضع عنوان‌های نامتعارف حتی‌الامکان بپرهیزیم.

۵. در رابطه با فیلم‌ها این نکته را نیز باید تذکر داد که درک کامل مطالب و مثال‌های مرتبط با آنها زمانی محقق می‌شود که خوانندگان کتاب، نه‌تنها فیلم‌های مورد اشاره را دیده یا فیلمنامه‌هایشان را خوانده باشند، بلکه در مورد جزئیات داستانی هر فیلم نیز حضور ذهن داشته باشند.

۶. برخی دیالوگ‌های خاص (که شامل عناصری زبان‌بنیاد همچون لهجه‌ها یا بازی‌های کلامی‌اند) ترجمه‌پذیر نبوده‌اند. در این موارد یا دست به بازسازی متن در بستر زبان فارسی زده‌ایم یا توضیحات مرتبط را در پانویس آورده‌ایم. حذف یا تغییر برخی موارد نیز به اقتضای مسائل فرهنگی و اخلاقی نشر در ایران بوده است.

۷. فصل‌های سوم تا دهم این کتاب ساختاری مشابه دارند که از ۳ بخش تشکیل می‌شوند: بخش اول با عنوان «مقدمات: دانستنی‌های ضروری» می‌آید، بخش

دوم به «مهارت» مرتبط می‌پردازد و تکنیک‌ها را معرفی می‌کند و بخش سوم با عنوان «نمونه» قسمت‌هایی از فیلمنامه‌های موفق را ذکر می‌کند.

از آنجا که در هر فصل تیترهای اصلی و فرعی، خصوصاً در بخش «مهارت»، پرتعدادند و ضمناً روندی زیرمجموعه‌ای و درختی دارند، احساس کردیم که شاید موجب سردرگمی خواننده شوند؛ لذا نمودارهایی را برای این فصل‌ها طراحی کردیم که تیترهای مرتبط را به طور یکجا و با ارتباطاتی روشن نمایش دهند. این نمودارها در ابتدای فصل‌های مذکور آمده‌اند.

علاوه بر این، از بازخوردها و نظرات خوانندگان محترم دربارهٔ این کتاب و ترجمهٔ آن استقبال می‌کنیم. خواهشمندیم نکات مورد نظر خود را به نشانی الکترونیک مترجمان[1] ارسال فرمایید.

در نهایت از جناب آقای منصور براهیمی، معرف این کتاب، سپاسگزاریم. همچنین قدردان دوستان گران‌قدری هستیم که در حین ترجمه بخش‌هایی از متن را خواندند و نظرات اصلاحی و ایده‌های ارزشمند خود را به ما عرضه داشتند. از سازمان «سمت» و مسئولان و کارکنان محترم آن برای انتشار این کتاب صمیمانه سپاسگزاریم.

متین خاکپور ـ فرهاد دعوت‌خواه

اسفندماه ۱۳۹۵

1. matinkhakpour@gmail.com f.davatkhah@gmail.com