

پایان بندی در فیلم نامه‌ی کلاسیک

مسعود نقاش زاده^۱، علی روحانی^۲، مصطفی کرمی^۳

^۱ هیئت علمی دانشگاه سوره

^۲ هیئت علمی دانشگاه سوره

^۳ کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی دانشگاه سوره

چکیده

با آنکه در کشور ما، در سالهای اخیر کتاب‌های فراوانی در باب تشریح ساختار فیلمنامه و آموزش فیلمنامه‌نویسی به نگارش درآمده و یا ترجمه شده، و نیز در همین عرصه مقالات متعدد در نشریات گوناگون تخصصی به چاپ رسیده، اما اندک بوده‌اند کتابها و مقالاتی که بر روی جنبه‌ای خاص از سایر عناصر فیلم‌نامه انگشت نهاده باشند و همانطور که عنصر مورد نظر را از دیدگاه ساختاری به مخاطب می‌شناسانند، در باب آن فرضیه و نکته‌ای جدید ارائه دهند. این پژوهش میدان تمرکز و بررسی خود را بر پایان‌بندی در فیلم‌نامه‌ی کلاسیک نهاده و قصد دارد پس از شرح کلی ویژگی‌ها و عناصر متشکله‌ی آن، به بررسی وجوه گوناگون ساختاری، روایی و درونمایه‌ای پایان‌بندی و ارتباط آن با عناصر و عوامل خارجی، یعنی شرایط و جنبه‌های اجتماعی، اقتصادی و... بپردازد. همچنین تبیین ارزش‌های ساختاری و روایی پایان‌بندی و جایگاه و اهمیت آن به نسبت دیگر بخش‌ها و اجزاء درام، هدف و فرضیه‌ای است که در این تحقیق دنبال می‌شود. علاوه بر شرح و بیان مثال‌های مرتبط در جهت روشن ساختن هر چه بهتر موضوع، از فیلم دلیجان ساخته‌ی جان فورد به عنوان نمونه‌ی مرکزی و قابل ارجاع به توضیحات پژوهش استفاده شده است. شیوه‌ی پژوهش در این پژوهش بر پایه‌ی مطالعه و بررسی منابع کتابخانه‌ای، نشریات تخصصی و مقالات موجود در آن، سایت‌های اینترنتی، درباره‌ی فیلم‌نامه‌ی کلاسیک و موضوع پایان‌بندی بوده است. ارائه تعاریف و ویژگی‌های فیلم‌نامه‌ی کلاسیک، شرح تعاریف مرتبط با مقوله‌ی پایان‌بندی و طول و عناصر تشکیل‌دهنده‌ی آن، بیان اهمیت و جایگاه ساختاری و روایی پایان‌بندی با تکیه بر دو حوزه‌ی داستان و فیلم‌نامه، تشریح انواع اصلی و فرعی پایان‌بندی و تقسیمات ساختاری آن و بالاخره عوامل موثر بر چگونگی خلق و پرداخت پایان‌بندی که شامل دو دسته عوامل درونی (ساختاری) و بیرونی می‌گردد، روند حرکت این پژوهش را در بر می‌گیرد. با تکیه بر بررسی‌های موشکافانه و یافته‌های این پژوهش نتیجه‌ای که به دست آمده، تاثیر بلاتردید عوامل درونی (ساختاری) و بیرونی بر چگونگی پایان‌بندی و نیز تایید اهمیت و برتری درام به نسبت دیگر اجزاء و بخش‌های فیلم‌نامه، مشروط به تمامیت ساختاری و روایی اثر می‌باشد.

واژگان کلیدی: فیلم‌نامه‌ی کلاسیک، پایان‌بندی، روایت، درونمایه، ساختار، پایان باز، پایان بسته.

مقدمه

یکی از دغدغه‌های معاصر در جامعه‌ی هنری و سینمایی کشورمان، آموزش تکنیک‌های نگارش فیلم‌نامه، بررسی و پژوهش در باب ساختار دراماتیک آن، در قالب چاپ کتاب و انتشار سلسه مقالات در نشریات گوناگون تخصصی بوده است. با توجه به این هدف مهم، پژوهش‌گران و مترجمین عرصه درام و فیلم‌نامه در دهه‌های اخیر به ترجمه آثار مهم جهان فیلم‌نامه‌نویسی و آموزش این مقوله دست یازیدند. کتاب‌هایی همچون چگونه فیلم‌نامه بنویسیم و راهنمای فیلم‌نامه‌نویس هر دو اثر سید فیلد، داستان رابرت مک‌کی و راه داستان آن جونز، نمونه‌هایی چند از تلاش مترجمین و پژوهش‌گران در شناساندن هنر فیلم‌نامه‌نویسی و چگونگی نگارش و خلق آن، به علاقمندان و هنرجویان ایرانی به شمار می‌رود.

در عرصه‌ی آموزش فیلم‌نامه‌نویسی و مطالب مربوط به شناخت ساختار و اجزاء فیلم‌نامه، یکی از جنبه‌هایی که می‌تواند موثر واقع شود، رویکردی جزئی‌نگر و اختصاصی به هر کدام از بخش‌ها و اجزاء ساختاری فیلم‌نامه است. به طور مثال پژوهش بر روی نقطه‌ی عطف، قسمت آغاز فیلم‌نامه و... همگی موضوعاتی هستند که زمینه‌ی تحقیق و بررسی در آن‌ها وجود دارد و درک و شناخت علاقمندان و هنرجویان حرفه فیلم‌نامه‌نویسی را فزونی می‌بخشد.

تحقیق بر روی هر کدام از عناصر و اجزاء تشکیل‌دهنده فیلم‌نامه و ساختار درام و سپس مقایسه آن‌ها با نمایش‌نامه به عنوان شکلی دیگر از بیان دراماتیک و اشکال روایی همانند داستان و داستان کوتاه می‌تواند در دو بخش محتوا و ساختار انجام پذیرد و کارکردهای آن‌ها را هر چه بیشتر کشف کند و در حوزه‌ی آگاهی خواننده علاقمند قرار دهد.

مبانی نظری

تعریف داستان

«منظور از داستان عنصر اصلی ادبیات تخیلی و ادبیات داستانی است، کیفیت عامی که بنیاد هر اثر خلاق را پی می‌ریزد. بنابراین مسائلی که در این بحث مورد بررسی قرار می‌گیرد، کل ادبیات نمایشی و داستانی را نیز شامل می‌شود. از قصه، داستان کوتاه و رمان بگیریم تا نمایش‌نامه، فیلم‌نامه و داستان‌های منظوم و... زیرا داستان اساس همه انواع ادبی خلاقه است، چه روایتی، چه نمایشی...» (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۳۱)

اهمیت پایان در داستان

«چگونه به پایان بردن یک داستان یکی از عوامل بسیار موثر در ماندگاری یا عدم جاودانگی یک داستان است که اگر خوب اتفاق بیفتد دریچه‌ای تازه به سوی مخاطب می‌گشاید و چنان در او اثر می‌کند که هیچ‌گاه آن را از یاد نخواهد برد. چیزی که جیمز جویس از آن به تجلی یاد می‌کرد.

تا به حال داستان‌های فراوانی با درونمایه‌ی تنهایی نوشته شده است اما چه می‌شود که هنوز بعد از گذشت این همه سال وقتی قرار است مثالی آورده شود یاد سوگواری چخوف می‌افتیم؟ آیا اگر پایان درخشان سوگواری را از آن حذف کنیم چیزی جز یک داستان معمولی خواهیم داشت؟ و این صحنه ای نیست که به راحتی از یاد خواننده برود.» (خردمندان، ۱۳۸۹: ۱)

فیلم‌نامه‌ی کلاسیک

با آنکه شمار روایت‌های ممکن نامحدود است، اما به لحاظ تاریخی سینما به یک فرم غالب گرایش پیدا کرده که در اصطلاح به آن فرم روایی کلاسیک هالیوود می‌گویند. «کلاسیک به خاطر تاریخچه‌ی عریض و طولیش، و هالیوود به خاطر این‌که این شیوه شکل مشخص خود را در فیلم‌های استودیویی آمریکا پیدا کرد. بسیاری از فیلم‌های روایی ساخته شده در کشورهای دیگر نیز

از قواعد سینمای کلاسیک هالیوود تبعیت می‌کنند. مثلاً فیلم سردار جاده هر چند یک فیلم استرالیایی است، ولی هم‌سو با مشی سینمای کلاسیک هالیوود ساختار یافته است.» (بوردول و تامسون، ۱۳۷۷: ۹۱)

ساختار سه پرده‌ای

غالب محققان امرِ درام، فیلم‌نامه را محصولی می‌دانند که در سه پرده کامل می‌شود و ظرفیت ساختاری آن در این اندازه است، رابرت مک‌کی در این باره چنین توضیح می‌دهد:

«داستان را می‌توان در یک پرده نقل کرد. پرده رشته‌ای از صحنه هاست که مجموعاً چند سکانس را به وجود می‌آورند و به نقطه‌ی عطف عمده منتهی می‌شوند و در نهایت داستان به پایان می‌رسد. اما در این صورت داستان باید کوتاه باشد. این در واقع همان داستان منثور، نمایش‌نامه‌ی تک‌پرده‌ای یا فیلم دانشجویی یا تجربی است که احتمالاً زمانی بین پنج تا دوازده دقیقه دارند. اما وقتی داستان به اندازه‌ی معینی می‌رسد (فیلم بلند سینمایی، هر قسمت یک ساعته از سریال‌های تلویزیونی، نمایش‌نامه‌های بلند و رمان) تعداد پرده‌ها باید حداقل به سه برسد و این نه به خاطر رعایت یک قرارداد ساختگی بلکه در خدمت هدفی بزرگ و مهم است.» (مک‌کی، ۱۳۸۲: ۱۴۵)

پرده چیست؟

«پرده عبارت است از تعدادی سکانس که در صحنه‌ای نهایی به نقطه‌ی اوج می‌رسند، صحنه‌ای که موجب دگرگونی عمده در ارزش‌ها می‌شود و تأثیری قوی‌تر از تمام سکانس‌ها و صحنه‌های قبل از خود دارد.» (همان، ۱۳۸۲: ۲۹) به این ترتیب پرده خود از مجموع واحدهای کوچکتری به نام‌های صحنه و سکانس شکل می‌گیرد که در طی آن‌ها نویسنده کنش و فرایند را به ساختار می‌بخشد و در نهایت به ساختار کلان پرده دست می‌یابد.

پایان بندی چیست؟

در نگاه نخست به نظر می‌آید که پایان‌بندی^۱ فصل پایانی فیلم باشد که پس از آن تیتراژ را به دنبال خود می‌آورد و تماشاگر می‌فهمد که دیگر باید از روی صندلی سینما بلند شود یا تلویزیون را خاموش کند، اما در واقع پایان‌بندی به هیچ‌وجه در قالب صحنه یا موقعیت پایانی فیلم نمی‌گنجد و گستره‌ی آن طول یک پرده‌ی کامل را شامل می‌شود، این گستره و طول از اجزاء و عناصر سازنده خود تشکیل شده که به صورت یک اندام‌واره، فصلی به نام پایان‌بندی را رقم می‌زنند.

ضرورت ساختاری پایان‌بندی

کل روند فیلم‌نامه به سمت پایان‌بندی و نتیجه‌بخشی هدف دراماتیک می‌رود، در واقع خطوط داستانی فیلم بر اساس چگونگی حل کشمکش و مسئله قهرمان شکل می‌گیرد. کشمکش باید در صحنه‌ها و سکانس نهایی به سرانجام برسد و تکلیف آن از سوی قهرمان روشن گردد. «حل نشدن کشمکش موجب نارضایتی بیننده خواهد شد. تماشاگر در انتظار است که نحوه‌ی حل شدن کشمکش را ببیند. ممکن است وی گره‌گشایی غم‌انگیز را دوست نداشته باشد؛ اما بدون شک آن را بر عدم گره‌گشایی ترجیح می‌دهد.

انواع اصلی پایان‌بندی

«در لحظه‌های پایانی فیلم‌ها، از ورای سرانجامی که برای شخصیت‌های اصلی و فرعی ماجرا به وقوع می‌پیوندد، مخاطبان شاهد انواعی از جمع کردن فیلم هستند.» (Schellhart, 2008: 119)

^۱.Ending

همچنین گرچه، پایان‌بندی یک مفهوم واحد است، اما چندوچون آن همیشه به یک شکل نیست و باتوجه به ساختار درام به چند نوع مختلف تقسیم می‌شود.

انواع پایان‌بندی به طور کلی و عمده به چهار دسته تقسیم می‌گردد که عبارتند از:

۱. پایان بسته

۲. پایان باز

۳. پایان کاذب

۴. پایان واقعی

«خاتمه متون ادبی معمولاً به دو نوع اصلی و متضاد تقسیم می‌شوند: بسته و باز.

پیشینه‌ی پژوهش

در طول این پژوهش هیچ کتابی (فارسی و لاتین) که اختصاصاً در مورد پایان‌بندی باشد، یافت نشد.

در هر کدام از منابع زیر، مولف بخش بسیار کوتاهی را به پایان‌بندی - البته نه به طور مشخص با این عنوان - اختصاص داده و به بحث درباره‌ی وجوه ساختاری و ارزش‌های روایی آن پرداخته است. که از آن مطالب در این پژوهش تا حد ممکن استفاده شده است.

از آن کتب می‌توان به: چگونه فیلم‌نامه بنویسیم و راهنمای فیلم‌نامه‌نویس اثر سید فیلد، راه داستان اثر آن جونز و درآمدی بر نمایش‌نامه‌شناسی اثر دکتر فرهاد ناظرزاده کرمانی اشاره کرد.

از کتب لاتین در این زمینه می‌توان کتب زیر را نام برد:

Linda M. James : How To Write Great Screen play and get them into production

Laura Schellhart :Screen writing for dummies

James Phelan:Beginnings and Endings

Lisa Dethridge: Writing Your Screenplay

نشریه‌ای که در سالهای اخیر در زمینه‌ی فیلم‌نامه‌نویسی بسیار تخصصی عمل نموده، مجله‌ی شناخته شده‌ی فیلم‌نگار است که تمرکز خود را بر مقوله‌ی فیلم‌نامه و جنبه‌های متعدد بررسی بر روی آن (آموزشی، چاپ فیلم‌نامه و...) نهاده، که در این پژوهش از چند مقاله‌ی این نشریه در موضوع پایان‌بندی و یا مرتبط با این موضوع استفاده شده است. همچنین در باب موضوع این پژوهش، از نشریه‌ی سینما و ادبیات نیز استفاده شده است.

در زمینه‌ی مقالات لاتین می‌توان به مقالات زیر اشاره کرد:

Ruwe,Michael. "Writing an Effective conclusion". The Writing Center-Uncw-Westside Hall,Ist Floor,1997

Smily,jane." Say It Ain't So,Huck,Second thoughts on Mark Twain's masterpiece" Harper's Magazine. 1996

همچنین کتاب‌هایی همچون؛ فیلم‌نامه‌نویس از نگاه فیلم‌نامه‌نویس اثر ویلیام فروگ، تاریخ سینما اثر آرتور نایت، فیلم‌نامه‌های الگو؛ الگوهای فیلم‌نامه اثر فرانسیس وانوا، تاریخ تحلیلی سینمای جهان اثر جفری ناول اسمیت، پیش‌درآمدی بر فیلم اثر ویلیام اچ فیلیپس و تاریخ سیاسی سینمای ایران اثر حمیدرضا صدر کتاب‌ها و منابع قابل توجه در عرصه‌ی تاثیرات عوامل بیرونی بر فیلم‌نامه هستند.

در زمینه‌ی پایان‌بندی، هیچ پایان‌نامه‌ی دانشگاهی، که حتی در حد چند صفحه به این مبحث پرداخته باشد، پیدا نشد.

روش تحقیق

روش پژوهش به شکل اسنادی (کتابخانه‌ای) و توصیفی و تحلیلی است. کتابخانه‌ی ملی ایران، کتابخانه‌ی دانشگاه هنر، کتابخانه‌ی مجلس، کتابخانه‌ی حوزه هنری و کتابخانه‌ی دانشگاه سوره از مهم‌ترین منابع جستجو برای یافتن داده‌های مورد نیاز این پژوهش بوده‌اند. با تمام کاستی‌های فراوان در تارنماها و وبلاگ‌های فارسی زبان در زمینه منابع درست و کم و بیش علمی، اینترنت دیگر ابزار مهم در این پژوهش بوده است.

در این پژوهش شیوه‌ی گردآوری داده‌ها و پردازش آن‌ها نیز به شکل زیر انجام شده است:

ابتدا به مدت چند ماه نکته‌ها و موضوعات مفید در راستای هدف‌های این پژوهش از منابع گوناگون یادداشت‌برداری شدند. سپس با مطالعه چندباره و روشن کردن خط و ربط محتوایی، این مطالب به صورت کلی دسته‌بندی و کار نگارش آغاز شد. در طی این روند به‌وسیله منابع جدید و توضیحات و تحلیل‌های نگارنده، مطالب جدید یافته و اضافه شد.

پرسش‌های پژوهش

در رابطه با اهداف پژوهش، پرسش‌های اساسی زیر قابل طرح و پی‌گیری هستند، که در این پژوهش سعی شده تا حد امکان به صورتی قانع کننده به آنها پاسخ داده شود.

۱. لزوم شناخت فیلم‌نامه‌ی کلاسیک و عناصر آن چیست؟ این شناخت چه ارتباطی با جذب مخاطب دارد؟ نقش پایان‌بندی در این ارتباط چیست و کیفیت آن تا چه میزان می‌تواند در رضایت مخاطب و جلب نظر او مفید باشد؟

۲. سهم پایان‌بندی در گونه‌های مختلف روایی (داستان، رمان) و نمایشی (نمایش‌نامه و فیلم‌نامه) چیست؟ ارتباط آن با داستان و بیان محتوا به چه صورت است؟ این مقوله تا چه اندازه دید مولف را اثبات می‌کند و تحت تاثیر جهان‌بینی اوست؟

۳. سهم پایان‌بندی در ساختار درام چیست؟ چه جایگاهی در ارتباط با روایت، بیان معنا و قهرمان داستان دارد؟ با توجه به این نکته و تجزیه و تحلیل آن پایان‌بندی تا چه حد حایز اهمیت ساختاری است؟ در داستان، رمان و نمایش‌نامه، سهم و جایگاه پایان‌بندی چگونه و بر چه اساسی ارزیابی و تبیین می‌شود، آیا می‌توان به قیاس پایان‌بندی و اشکال و کیفیات آن بین گونه‌های مختلف روایت دست زد و به کارکردهای مشابهی در بین آن‌ها دست یافت؟

۴. از چه جهت پایان‌بندی‌ها به دو گروه اصلی پایان‌های باز و بسته تقسیم می‌شوند؟ ارتباط بین اشکال گوناگون پایان‌بندی با انواع مختلف داستان، ژانر، دوره‌ی تاریخی و دیدگاه مولف در چیست؟

۶. آیا پایان‌بندی مقوله‌ای صرفاً ساختاری است و یا این‌که تحت تاثیر عوامل و شرایط خارجی نیز می‌باشد؟ دوره‌ی تاریخی، نظام سانسور، سیاست‌های نظام تولید و انتظار مخاطبین تا چه اندازه به عنوان عوامل موثر بر چگونگی خلق پایان‌بندی و کیفیات آن موثر می‌باشند؟ چرا تماشاگران فیلم‌های کلاسیک به پایان بسته علاقمندند، اما اغلب فیلم‌نامه‌نویسان فیلم‌های مدرن از آن گریزانند.

فرضیه‌ی پژوهش

این پژوهش فاقد فرضیه است و مواردی که مطرح می‌شود همه از مبانی، پایه و اصول درام می‌باشند.

پیرنگ (شاه‌پیرنگ، خرده‌پیرنگ، ضدپیرنگ)

رابرت مک‌کی در کتاب شاخص خود (داستان)، در تقسیم‌بندی و تشریح ساختار روایی و پیرنگ، سه گونه‌ی اصلی و بنیادین را بر می‌شمارد، این سه گونه عبارتند از: شاه‌پیرنگ^۲، خرده‌پیرنگ^۳ و ضدپیرنگ^۴.

شاه‌پیرنگ همان طرح کلاسیک و اصول بنیادی و سازنده‌ی آن است، «طرح کلاسیک یعنی داستانی 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 عملی است و رسیدن به پایانی مشخص که به منزله تحولی مطلق و غیرقابل بازگشت است...»

شاه‌پیرنگ فرم رایج و مرسوم و روزمره دنیای سینماست... اگر تاریخ سینما را دهه به دهه طی کنیم، به تنوع فوق‌العاده‌ای که در شاه‌پیرنگ نهفته است پی می‌بریم: سرقت بزرگ قطار (آمریکا-۱۹۰۴)، رزمناو پوتمکین (شوروی، ۱۹۲۵)، هفت سامورایی (ژاپن، ۱۹۵۴)....

فیلم‌نامه‌ی دلیجان نمونه‌ی کامل استفاده از شاه‌پیرنگ در یک اثر است. این فیلم‌نامه تمام ویژگی‌های فیلم‌های کلاسیک را که اصلی‌ترینش استفاده از شاه‌پیرنگ است، را داراست.

خرده‌پیرنگ، مینی‌مالیسم در داستان‌گویی است. مینی‌مالیسم بدین معنی است که نویسنده با عناصر طرح کلاسیک آغاز می‌کند اما در ادامه آن‌ها را تحلیل می‌برد، یعنی ویژگی‌های بارز شاه‌پیرنگ را کوچک می‌کند، فشرده می‌کند، می‌آراید و می‌کاهد. خرده‌پیرنگ به معنای عدم وجود پیرنگ نیست، زیرا پیرنگ هم باید به اندازه‌ی یک شاه‌پیرنگ زیبا باشد. بلکه منظور این است که مینی‌مالیسم به دنبال سادگی و اختصار است، در حالی که برای راضی نگه‌داشتن بیننده مقداری از عناصر کلاسیک را در خود حفظ می‌کند...

خرده‌پیرنگ نیز اگرچه از تنوع کمتری برخوردار است، اما به اندازه‌ی شاه‌پیرنگ جهانی و فراگیر است: نانوک شمال (آمریکا، ۱۹۲۲)، مصائب ژاندارک (فرانسه، ۱۹۲۸)....

و بالاخره ضدپیرنگ معادل سینمایی ضد رمان یا رمان نو و تئاتر پوچی است. چنین ساختارهایی عناصر کلاسیک را تقلیل نمی‌دهند، بلکه معکوس می‌کنند و با نفی فرمهای سنتی شاید اصلاً فکر وجود اصول فرمال را به سخره می‌گیرند...

نمونه‌های ضدپیرنگ کمترند و عمدتاً در اروپای بعد از جنگ جهانی دوم ساخته شده‌اند: سگ آندلسی (فرانسه ۱۹۲۸)، خون شاعر (فرانسه، ۱۹۳۲) و... «مک‌کی، ۱۳۸۲: ۳۳، ۳۲، ۳۱»

ویژگی‌ها و تفاوت‌ها

هرچند در سطور پیشین ویژگی‌های ساختار کلاسیک را شرح دادیم، اما در این بخش این ویژگی‌ها را به طور بسیار خلاصه در ارتباط با دو گونه‌ی اصلی دیگر دنبال می‌کنیم و تفاوت‌های اساسی بین آن‌ها را برمی‌شماریم.

^۲. Archplot
^۳. Miniplot
^۴. Antiplot

کشمکش بیرونی در برابر کشمکش درونی

«شاه‌پیرنگ تأکید را بر کشمکش بیرونی می‌گذارد و اگرچه شخصیت‌ها غالباً کشمکش‌های درونی سختی دارند، اما تأکید بر مشکلات آن‌ها در روابط شخصی، خانوادگی و... است.

در فیلم‌نامه‌ی دل‌یجان مخاطبین شاهد عینی‌ترین کشمکش هستند. کشمکش انسان با انسان. چرا که کشمکش بین مسافران دل‌یجانی است که قصد مسافرت از شهر تانتو به لردزبرگ را دارند با دسته‌ی آپاچی‌ها به رهبری جرونیمو. که در نهایت مسافران برنده‌ی این کشمکش می‌شوند.

اما در خرده‌پیرنگ، برعکس شاه‌پیرنگ، نقطه‌ی تأکید بر کشمکش‌های فکری و احساسی، خودآگاه و ناخودآگاه شخصیت‌هاست.

قهرمان فعال در برابر قهرمان منفعل

قهرمان شاه‌پیرنگ معمولاً فعال و پویاست و در طی کشمکش و تحول فزاینده، هدف و مقصودی را آگاهانه و با قصد و نیت دنبال می‌کند، اما قهرمان خرده‌پیرنگ گرچه کاملاً سست و ساکن نیست، اما منفعل است.

به عنوان نمونه در فیلم‌نامه‌ی دل‌یجان، رینگو با تمام قدرت به سوی هدف که همانا انتقام از برادران پلامر است به پیش می‌رود و تا رسیدن به این هدف و پیروزی در این کشمکش از حرکت باز نمی‌ایستد. او برای رسیدن به هدفش از زندان فرار می‌کند، با دل‌یجان به لردزبرگ می‌رود، با آپاچی‌ها درگیر می‌شود و در نهایت حتی با وجود مانع عشقی سر راهش (دالاس) و همچنین مانع قانونی (مارشال کرلی) انتقام خود را می‌گیرد.

زمان خطی در برابر زمان غیرخطی

شاه‌پیرنگ در لحظه‌ی معینی از زمان آغاز می‌شود، به شکلی فشرده و موجز زمانی کم و بیش پیوسته و خطی را دنبال می‌کند و در لحظه دیگری از زمان پایان می‌یابد. در مقابل ضدپیرنگ، غالباً تکه‌تکه است و زمان را به نحوی به هم می‌ریزد و یا تکه و پاره می‌کند که چیدن حوادث در یک توالی خطی، اگر نگوئیم غیر ممکن، دست کم دشوار است.

همواره در فیلم‌های کلاسیک زمان خطی از ارزش بالایی برخوردار است. در فیلم دل‌یجان نیز به بهترین نحو ممکن از زمان استفاده شده است. کل زمان این فیلم شامل دو روز است. که در طی این دو روز اتفاقات به دنبال هم رخ می‌دهند. و با پیش رفتن زمان، داستان و حوادث نیز به پیش می‌روند. درست مثل خود دل‌یجان که از مبداء به سوی مقصد در حرکت است.

بهترین نمونه‌ی ارزش زمان در فیلم‌های کلاسیک فیلم صلات ظهر^۵ به کارگردانی فرد زینه‌مان است. قهرمان این فیلم که کلانتر شهر است، با تهدید آمدن فرانک میلر تبه‌کار روبروست. او باید در زمان معین (یک ساعت) افرادی را برای مقابله با دارودسته تبه‌کاران فراهم کند. در لابه‌لای صحنه‌های این فیلم چندین بار به نمای ساعت کات زده می‌شود که هر لحظه به پیش می‌رود.

علیت در برابر تصادف

شاه‌پیرنگ بر نحوه وقوع چیزها در جهان تأکید دارد، این که چگونه علت باعث بوجود آمدن معلول می‌شود و چگونه معلول خود علتی می‌شود برای معلولی دیگر. این در حالی است که ساختار ضدپیرنگ غالباً تصادف را جایگزین علت می‌کند و تأکید را بر

^۵. High noon

برخورد تصادفی چیزها در جهان می‌گذارد، تأکیدی که زنجیره‌ی روابط علی و معلولی را پاره می‌کند و باعث از هم گسیختگی، پوچی و بی‌معنایی می‌شود.» (همان، ۱۳۸۲: ۳۶، ۳۵، ۳۴)

در فیلم‌نامه‌ی دل‌باز هیچ اتفاقی بدون علت رخ نمی‌دهد. این که چرا مسافران با وجود خطر حمله آپاچی‌ها، این سفر را آغاز می‌کنند، در هر توقف‌گاه چه اتفاقاتی رخ می‌دهد و این که چرا با وجود از دست دادن محافظان به راهشان ادامه می‌دهند، همه دارای علت است. همچنین اینکه علت‌ها باعث پیش بردن داستان و اتفاقات می‌شوند.

پایان باز و بسته در ارتباط با سه گونه‌ی اصلی

ساختار روایتی موسوم به شاه‌پیرنگ، همان‌طور که قبلاً گفتیم، دارای پایان بسته است، «یعنی تمام پرسش‌هایی که در داستان مطرح شده و تمام عواطفی که برانگیخته شده پاسخ داده شده‌است. بیننده هنگام ترک سالن تجربه‌ای تام، تمام و کامل را از سر گذارنده است. نه شک و تردیدی باقی مانده و نه کمبود و نقصی. در مقابل، خرده‌پیرنگ 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 بر عهده تماشاگر است که بعد از تماشای فیلم برای آن‌ها پاسخی بیابد. عواطف برانگیخته شده در فیلم نیز عمدتاً ارضاء می‌شوند اما شاید ارضاء تتمه‌ای از عواطف نیز به تماشاگر واگذاشته شود.

گر چه شاید خرده‌پیرنگ در پایان بر روی فکر و احساس علامت سوال می‌گذارد اما پایان باز به این معنا نیست که فیلم در میانه‌ی راه به پایان می‌رسد و همه چیز را پا در هوا رها می‌کند. سوالی که مطرح می‌شود باید قابل جواب دادن باشد و احساسی که برانگیخته می‌شود قابل بر طرف شدن. آنچه تا لحظه پایان روی داده، گزینه‌ها و انتخاب‌های مشخص و محدودی را پیش می‌کشد که پایان را تا حدودی می‌بندد.» (همان، ۱۳۸۲: ۳۴، ۳۳)

در مورد فیلم‌نامه‌ی دل‌باز از آن‌جا که دارای ساختار شاه‌پیرنگ است، درنهایت به تمام سوالات ایجاد شده در طول داستان پاسخ داده می‌شود. این به این معنی است که فیلم دل‌باز دارای پایان‌بندی بسته است.

دلیل پایان‌های باز و بسته در گونه‌های اصلی روایت، براساس ویژگی‌هایی است که در ساختار آن‌ها وجود دارد (همان‌طور که آنها را برشمردیم)، ویژگی‌هایی در فرم روایی، نوع شخصیت‌پردازی و نگرش معنا شناختی مؤلف، اما علل و دلایل بنیادین و ریشه‌ای که چنین ساختارهایی را موجب می‌شوند و کیفیت پایان‌بندی را تحت تأثیر قرار می‌دهند، چیستند؟ در بخش بعد قصد داریم در ذیل یک عنوان اصلی و فراگیر (عامل نسبیت)، به این سؤال پاسخ موجز ارائه دهیم.

عامل نسبیت در ارتباط با پیرنگ و پایان بندی

در آثار کلاسیک با قطعیت و عدم ابهام در عناصر ماجرا، شخصیت و معنا مواجه هستیم. تحول مطلق و غیرقابل بازگشت قهرمان (تغییر نهایی) که از آن سخن گفتیم، دلالت بر سرنوشت مشخص قهرمان و پایان ماجرای دراماتیک می‌کند و بدین ترتیب تغییر قاطع قهرمان پایان داستان را می‌بندد.

در فیلم‌نامه‌ی دل‌باز، همه چیز (سرگذشت قهرمان و شخصیت‌های دیگر، رخدادها و ماجراها) پاسخی کامل و روشن دارد و هیچ مسأله‌ای برعهده مخاطب گذاشته نشده‌است.

اما در ساختارهای روایی موسوم به خرده‌پیرنگ و ضدپیرنگ (که تجلی آن‌را در رمان، تئاتر و سینمای مدرن می‌توان مشاهده کرد)، با عامل نسبیت در ماجرا و معنا مواجه هستیم و این عاملی اساسی در به‌وجود آمدن پایان باز در این‌گونه آثار به‌شمار می‌آید.

واقعیت این است که وجود یک آغاز و بخصوص پایان مشخص، دلالت بر تمامیت و مطلق بودن اثر در معنا، شخصیت و ماجرا می‌کند. در حالی که به طور مثال «در بسیاری از رمان‌های مدرن و پست مدرن، که جزء نمونه‌های اعلا ادبیات معاصر جهان شناخته می‌شوند، نوعی کیفیت نامعین و چند وجهی هست که اثر را تا حدی از کمال و ثبات و در واقع همان تمامیت، دور نگه می‌دارد و نویسندگان‌شان بر نقش خواننده به عنوان کسی که تعادل و توازن را به متن می‌بخشد تاکید می‌گذارند.» (بابا چاهی، ۱۳۸۹: ۶۴)

در این ارتباط، «پایان‌بندی باز را معمولا خاص رمان‌هایی به شمار آوردند که وجود نسبیت در آن‌ها کاملا مشهود است. هیچ چیزی به طور قطع پایان نمی‌یابد. ذهن خواننده درگیر باقی می‌ماند، آکنده از سوال: چرا؟ آیا؟ چطور؟ این آثار اغلب ذهن و روح خواننده را درگیر می‌کنند و اثری ماندگار بر لوح آگاهی او باقی می‌گذارند. عدم قطعیت باعث می‌شود که کار خواننده دشوار شود. به همین دلیل، خواننده‌ی عامی که به داستان‌های خطی با آغاز، وسط و پایان مشخص خو کرده، از این‌گونه آثار گریزان است. حتی در بعضی موارد کار به جایی می‌رسد که داستان با پایانش آغاز می‌شود و برای خواننده‌ای که در متن رمان در پی کسب لذت حاصل از تعلیق است، هیچ کور سوی امیدی باقی نمی‌گذارد. برای مثال، مرد جوانی را در نظر بگیرید که در آستانه‌ی مرگی عنقریب این‌گونه واکنش نشان می‌دهد: و من نیز، احساس می‌کرده‌ام آماده‌ام که زندگی‌ام را از سر بگیرم. پنداری که این خروش خشم مرا از بدی پالوده باشد، از امید تهی باشد، در برابر این شب پر بار از نشانه‌ها و ستاره‌ها، نخستین بار دلم را به روی بی تفاوتی مهرآمیز دنیا گشودم... احساس کردم که سعادت‌مند بوده‌ام و هنوز سعادت‌مندم. برای آن‌که همه چیز به تمامی خود برسد... همین مانده بود آرزو کنم که در روز اعدام تماشاگران بسیاری باشند و با فریادهای نفرت‌بار به پیشوازم آیند.» (سمی، ۱۳۸۹: ۸۱)

دلیل نسبیت و ایجاد پایان باز در آثار مدرن (نمایش‌نامه، فیلم، رمان) به این ویژگی برمی‌گردد که این آثار معمولا درباره‌ی امور و علت آن‌ها بیشتر پرسش می‌کنند و خود هنرمند نیز جواب قاطعی برای این پرسش‌ها ندارد و قضاوت و وظیفه‌ی تعبیر و تفسیر را تا حد عمده‌ای بر دوش مخاطب می‌اندازد. منشأ چندگانگی علیت و جایگزینی عنصر تصادف منجر به این می‌گردد که دلایل سرنوشت و معنای زندگی شخصیت به درستی و به شکلی قاطع معلوم نباشد و در نهایت نوعی ابهام در نقطه پایانی ماجرا و سرانجام شخصیت حاکم شود.

در مجموع، خصوصیت عدم باور به علتی مشخص و دقیق در پس امور، گم‌گشتگی موضوع و معنا، متعاقبا بر ساختار دراماتیک تأثیر گذاشته و آن را از حالت کشمکش که به بحران و نقطه‌ی اوج ختم می‌شود، تهی ساخته‌است. به عنوان مثال، گونه‌ای از سبک نمایشی موسوم به نمایش آبزورد^۷ که در ابتدای قرن بیستم شکل گرفت ضد ساختار نامیده‌شد. چون فاقد عناصر طرح و توطئه بود. فرهاد ناظرزاده کرمانی در تشریح ساختار این‌گونه نمایش‌نامه‌ها از اصطلاح پاداوجگاهی استفاده می‌کند، که مراد از آن فقدان عناصر دراماتیک و نبود نقطه‌ی اوج و تغییر مشخص در پایان‌بندی نمایش‌نامه است. او می‌نویسد: «پایان‌بندی نمایش‌نامه بیشتر فرآورده و پی‌آمد چنداچون اوجگاهی آن است. و از آن جایی که نقشه یا نقشه‌چین داستانی بسیاری از نمایش‌نامه‌های امروزگاری پیشتازی‌گرای، سازگانی پاداوجگاهی دارند و مانند نمایش‌نامه‌های روالی، اوج‌گاه آن‌ها بزنگاهی برجسته و چکادی به شمار نمی‌رود، پایان‌بندی آن‌ها نیز سازگانی ویژه دارد که پی‌آمد سازگان پاداوجگاهی آن‌ها است.» (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۸۵: ۱۳۲، ۱۳۱، ۱۳۰)

سازگان پاداوجگاهی، منجر به شکل‌گیری پایان باز و یا به عبارت بهتر عدم پایان‌بندی در این‌گونه آثار می‌گردد، که به‌زعم این محقق یکی از اساسی‌ترین تفاوت‌های بارز بین این دسته از نمایش‌نامه‌ها با آثار کلاسیک به شمار می‌رود. «پایان‌بندی نمایش‌نامه‌ها نیز از شناسگرها و نمودارهای نمایش‌نامه‌های پسانوگانی (پست‌مدرنیستی) و امروزگاری (معاصر) به شمار می‌رفته‌اند. در این نمایش‌نامه‌ها که در انتظار گودو اثر ساموئل بکت و سرایدار اثر هارولد پینتر نمونه‌هایی از آن‌ها قلمداد شده‌اند،

^۷. بیگانه اثر آلبر کامو

^۸. Absurd Theatre

پایان‌بندی روشنی هستی نیافته‌اند. خاطرنشان می‌گردد بستارهای ابهام‌آمیز و پایان نیافته، که در آن‌ها پیش‌زدایی و تنش‌زدایی انجام نمی‌پذیرد، از ویژگی‌های نمایش‌نامه‌های پسانوگانی (پست مدرن) شمرده می‌شده‌اند. (همان، ۱۳۸۵: ۱۳۲، ۱۳۱، ۱۳۰)

ویژگی‌های ساختاری درام مدرن و عدم وجود پایان‌بندی روشن و مشخص، به روشنی در ساختار روایی سینمای مدرن نیز قابل مشاهده است و از عناصر اصلی و متمایزکننده‌ی آن به شمار می‌رود.

در انتهای این بحث، برای درک و روشن شدن بهتر موضوع به یک فیلم شاخص از سینمای مدرن: کسوف اثر میکال آنجلو آنتونیونی ارجاع می‌دهیم و ماجرا و پایان‌بندی تأثیرگذار آن‌را که از نوع باز است، شرح می‌دهیم. بی‌معنایی و سردی روابط انسانی، مسئله‌ی نسبیت و ابهام در علیت، از جمله خصوصیات برجسته‌ای است که در سینمای آنتونیونی مشاهده می‌شود.

«در این فیلم موضوع اصلی ارتباط آلن دلون و مونیکا ویتی است. در افتتاحیه دو نفر ساکت در اتاقی نشستند. تنها صدایی که می‌شنویم، صدای وزوز یک پنکه‌ی کوچک است که جلو و عقب می‌رود. چیزی حدود چهار دقیقه هیچ چیز گفته نمی‌شود. برای این‌که چیزی برای گفتن وجود ندارد و همه چیز گفته شده. پرده‌ها کشیده شده‌اند. سکوت و صدای پنکه... ما از ورای کلماتی که گفته نمی‌شوند، می‌دانیم که این رابطه یا هر چیز دیگری که بوده، اکنون تمام شده و به آخر رسیده. ناگهان زن برمی‌گردد و پرده‌ها را بالا می‌زند و اجازه می‌دهد که نور یک روز جدید به داخل بتابد.

زن: خب، من دیگه باید برم.

مرد [آشکارا کلافه به نظر می‌رسد، بلند می‌شود]: بذار برسونمت

زن: نه، نه

مرد اصرار می‌کند. زن از اتاق بیرون می‌رود.

مرد [به دنبال او می‌رود]: خواهش می‌کنم... بذار امشب شامو با هم بخوریم... بذار حرف بزنی... زن جوابی نمی‌دهد، اما مصمم و هدفمند با گام‌های بلند به راهش ادامه می‌دهد. این شروع فیلم است. فوق‌العاده است، چرا که هیچ حرفی زده نمی‌شود و ما خیلی سریع می‌فهمیم چه اتفاقی افتاده است. رابطه تمام شده. فیلم چیزی نیست جز رفتار آدم‌ها.

مونیکا به زندگی خود برمی‌گردد و با آلن دلون آشنا می‌شود که مردی است جذاب و سهامداری موفق. آن‌ها از هم خوششان می‌آید و کم‌کم دیدارها آغاز می‌شود و همان‌طور که آن‌ها به هم نزدیک می‌شوند و بیشتر وقتشان را با هم می‌گذرانند، ما هم از آن دو خوشمان می‌آید؛ آن‌ها آدم‌های جذابی هستند و رابطه خوبی دارند و ما امیدواریم که با هم بمانند. اما وقتی فیلم پیش می‌رود، می‌بینیم چیزهایی وجود دارد که می‌تواند آن‌ها را جدا کند. مرد به مشتریان خود دروغ می‌گوید و این چیزی است که زن نمی‌تواند آن‌را تحمل کند، چرا که زن به طور کلی به صداقت و زندگی صادقانه اعتقاد دارد. در همین حال می‌بینیم که زن نسبت به این بخش از شخصیت مرد توجه نشان می‌دهد. هیچ چیز گفته نمی‌شود، فقط ما این چیزها را می‌بینیم. پایان فیلم باورنکردنی است. دو صحنه وجود دارد که خیلی به هم نزدیک‌اند. در صحنه‌ی اول آن‌ها در آپارتمان مرد هستند.

مرد از زن می‌پرسد که آیا به این فکر می‌کند که اون‌ها می‌تونن با هم بمونن؟

زن کمی فکر می‌کند و با تردید جواب می‌دهد: نمی‌دونم.

مرد: تو می‌ری؟

زن: نمی‌دونم. نمی‌دونم. نمی‌دونم...

مرد: پس چرا می‌ای که منو ببینی؟ دیگه بهم نگو که نمی‌دونی...

زن [مکثی طولانی می‌کند]: ای کاش دوست نداشتم... یا خیلی بیشتر دوست داشتم.

مرد فقط به او نگاه می‌کند. سپس در ادامه‌ی صحنه‌ی اول، ما به دفتر مرد می‌رویم. عصر است. گوشی همه تلفن‌ها روی زمین است. زن هم آن‌جاست. او آماده‌ی رفتن است. وقتش است که مرد به کارهایش بپردازد. او گوشی‌ها را برمی‌گرداند روی تلفن‌ها و آن‌ها یکی یکی شروع می‌کنند به زنگ‌زدن.

مرد: فردا می‌بینمت؟

زن [سرش را تکان می‌دهد]: فردا، پس فردا و...

هر دو با خوشحالی می‌گویند: و امشب...

زن [با خنده]: ساعت هشت، همون‌جا...

آن دو به یکدیگر نگاه می‌کنند. زن برمی‌گردد و از پله‌ها پایین می‌رود.

هفت دقیقه بعد، ما شاهد سکانسی باورنکردنی هستیم. دو شخصیت فیلم را که در تمام فیلم دیده‌ایم، اکنون دیگر در هیچ جایی نیستند. ما فقط مکان‌هایی را می‌بینیم که آن دو در آن‌ها بوده‌اند. فقط نماها هستند که پرده را پر می‌کنند. ما زنی را از پشت سر می‌بینیم که خیلی شبیه اوست. اما او نیست. مردی را می‌بینیم که از آپارتمانش بیرون می‌آید، اما او نیست. بر مکان‌ها، چهره‌ها و اشیاء تمرکز می‌کنیم و در پایان نور چراغ‌های خیابان قاب را پر می‌کنند. فیلم تمام می‌شود و یک موسیقی ناموزون شنیده می‌شود. همه چیز نفس‌گیر است. شاید این کوبنده‌ترین پایانی است که مخاطبین تا به حال دیده‌اند. ما انتظار داریم آن زوج را دوباره ببینیم، اما فقط در پایان است که می‌فهمیم ارتباط آن دو آن قدر قوی نبوده که ادامه داشته باشد. این سکانسی هیجان‌آور و زیباست که قدرت خود را از صحنه‌ی افتتاحیه می‌گیرد. هر دو رابطه، در آغاز و در پایان، از بین رفته‌اند و هیچ حاصلی برای او نداشته‌اند و ما حیران می‌مانیم که او در رابطه به دنبال چه چیزی است؛ واقعیت یا آرمان. ما هیچ وقت نمی‌فهمیم، چرا که چشم‌انداز عشق و رابطه همیشه چالش‌پذیر است و دستخوش تغییرات. از یک نظر، این پایانی مبهم است و به شکل کامل بازده لازم را ندارد. ما می‌دانیم که زن آدمی است که به دنبال عشق است و می‌فهمیم که هرگز آن را پیدا نکرده است، اما از آن جایی که پایان واقعی یک رابطه را ندیده‌ایم، باعث می‌شود که خود تصمیم بگیریم در واقع چه اتفاقی افتاده است. اگر چه ما به دلایل رمانتیک بیشتری نیاز داریم، اما این پایان تأثیرگذار است؛ گیرم که واقعی نباشد. قدرت پایان‌بندی مثل یک کسوف است.» (فیلد، ۱۳۸۲: ۶۷، ۶۶، ۶۵، ۶۴)

ژانر و پایان‌بندی

پیش از ورود به بدنه‌ی اصلی بحث از تعریف گونه یا ژانر آغاز می‌کنیم.

«مفهوم ژانر^۱ وام‌گرفته از کلمه‌ای فرانسوی به معنای نوع یا دسته (مشتق از واژه‌ی لاتین) نقش مهمی در طبقه‌بندی و ارزش‌گذاری ادبیات ایفا کرده‌است. به ویژه از هنگام احیاء افکار ارسطو در ایتالیا و فرانسه در قرون شانزدهم و هفدهم. در بررسی‌های ادبی، اصطلاح ژانر به اشکال مختلف به کار می‌رود تا به تمایزهای میان انواع متن اشاره کند.» (ناول اسمیت، ۱۳۷۷: ۳۳۱)

^۱. Genre

«هاری.ام.گدولد و رونالد گوتزمن در فرهنگ مصور اصطلاحات فیلم، ژانر یا گونه‌ی سینمایی را به این شکل تعریف می‌کنند: مقوله، نوع یا صورتی از فیلم که با ماده‌ی مضمونی اولیه، مضمون یا شیوه‌ها متمایز می‌شود. آن‌ها بیش از هفتاد و پنج گونه‌ی فیلم قصه‌ای و غیر قصه‌ای را فهرست کرده‌اند. از آن‌جا که تعریف تک‌تک گونه‌ها در این مجال نمی‌گنجد، فیلم گونه‌ای قصه‌ای (کلاسیک) را مقوله‌ی واحدی در نظر می‌گیریم که در بردارنده‌ی تمام آن چیزهایی است که معمولاً شرط گونه‌ای بودن فیلم قلمداد می‌شود. نمونه‌ی این مقوله‌ها فیلم‌های وسترن، سینمای وحشت، موزیکال و... هستند. این فیلم‌ها خاستگاه مشترکی دارند و با مجموعه دقتی از قراردادهای محدود شده میان فیلمساز و تماشاگر تعریف می‌شوند. در فیلم گونه‌ای تجربه‌ی دنیایی سامان یافته ارائه می‌شود، ساختاری کلاسیک که به‌طور کلی بر اساس اصول جهان‌بینی کلاسیک بنیاد نهاده شده و به‌طور اخص مرهون فن شعر ارسطو است؛ در فیلم گونه‌ای، طرح کلی تثبیت شده، شخصیت‌ها مشخص و روشن بوده و خاتمه به شکل رضایت بخشی قابل پیش‌بینی است.

متن داستان‌ها در فیلم‌های گونه‌ای، ماده‌ای است که می‌توان مضمون یک فیلم گونه‌ای را بر اساس آن ساخت و این قلمرو، قلمرویی بسیار محدود است. در فیلم‌های دیگر ممکن است کل تجربه‌ی زندگی برای انتخاب در اختیار باشد؛ اما فیلم گونه‌ای باید با طرح‌های کلی معین و معروفی ساخته شود که مستقیماً قابل شناسایی است. در این طرح‌های کلی معمولاً به حوادث ملودرامی پرداخته می‌شود که طی آن‌ها تبه‌کاران و قهرمانان مشخص، تضاد اساسی خیر و شر را به نمایش درمی‌آورند. صرف نظر از چگونگی پیچیدگی طرح کلی یک فیلم گونه‌ای، همواره می‌توان تشخیص داد که آدم‌های خوب و بد کدامند.» (سابچک، ۱۳۷۳: ۱۳۸، ۱۳۹)

همچنین در کتاب هنر سینما گونه یا ژانر به این صورت تعریف شده است: «ژانر یا نوع فیلم خواستگاه عمده‌ی انتظارات بیننده است. اگر شما قرار است به دیدن یک فیلم علمی تخیلی بروید. در مورد چیزهایی که در این فیلم با آن‌ها مواجه خواهید شد پیشاپیش حدس‌هایی خواهید زد. ژانرها بر اساس توافقی اعلام نشده بین سازندگان فیلم‌ها و تماشاگران بنا شده‌اند... ژانر مجموعه‌ای از قواعد برای ساختار روایی شکل می‌دهد که هم برای فیلمساز و هم برای بیننده آشنا هستند.» (بوردول و تامسون، ۱۳۷۷: ۹۱، ۹۰)

با توجه به تعاریف و توضیحات فوق، هنگامی که از یک گونه‌ی سینمایی صحبت می‌کنیم در واقع قائل به نوعی طبقه‌بندی می‌شویم، فیلم‌های موجود در هر طبقه دارای ویژگی‌ها و خصلت‌های یکسانی چه از لحاظ تکنیکی و فنی و چه از لحاظ تکنیک‌های روایت و... می‌باشند. عموماً فیلم‌های موجود در یک گونه‌ی سینمایی توقع خاصی را به‌وجود می‌آورند. به گونه‌ای که مخاطب پس از تشخیص گونه یا ژانر اثر به حدس‌هایی در مورد چگونگی روند فیلم‌نامه و در نهایت چگونگی پایان‌بندی فیلم می‌رسد. گاهی حتی این حدس مخاطب برای پایان‌بندی در برخی گونه‌ها تا حدی محتوم و قطعی است. طوری که اگر اثر به آن نوع پایان‌بندی نرسد، گویا فیلم‌نامه ناقص و ناکامل است. به طور مثال در گونه‌ی جنایی پلیسی همواره مخاطب انتظار دارد که در پایان اثر، پلیس یا کارآگاه قاتل یا قاتلین را بیابد و به دست عدالت بسپارد. از طرفی اگر فیلم‌نامه‌نویس با توجه به ویژگی‌های فیلم‌نامه‌های کلاسیک به این انتظار پایانی مخاطب جواب مناسب ندهد، تماشاگر اقناع نشده چرا که انتظاری را که از فیلم‌نامه و پایان‌بندی آن دارد برآورده نشده است.

از آن‌جا که مخاطب کلاسیک از هر ژانر انتظار و برداشت به‌خصوص و تعریف شده‌ای دارد. از این لحاظ شاید بتوان گفت که دشواری کار فیلم‌نامه‌نویس در فیلم‌های کلاسیک پایان‌بندی آن نیست و بیشتر از آن چگونگی روایت کردن قصه است. حتی شروع، بسط و گسترش ماجرا در این گونه فیلم‌نامه‌ها به نوعی دشوارتر از پایان آن است چرا که در نهایت مخاطب به چیزی که تا حدی حدس می‌زند می‌رسد البته نه به گونه‌ای که فکر می‌کند. یعنی نویسنده چیزی را که مخاطب می‌خواهد به او می‌دهد اما نه آن گونه که مخاطب انتظارش را دارد.

پس ژانرهای مختلف انتظارهای خاصی را در مخاطب زنده می‌کنند. که کار نویسندگان به این انتظارهاست، مخصوصاً در پرده‌ی سوم که مخاطب منتظر حل و فصل ماجراست.

«فیلم گونه‌ای (ژانری)، ساختاری است که مفهوم شکل و جانبداری اکید از شکل را مجسم می‌کند که در نقطه‌ی مقابل آزمایشگری، تازگی یا تحریف نظم موجود امور قرار دارد. فیلم گونه‌ای مثل تمامی هنر کلاسیک، اساساً و در هر دو جنبه زیبایی‌شناسانه و سیاسی، محافظه‌کار است.» (سایچک، ۱۳۷۳: ۱۵۲)

در چارلی‌واریک (دان سیگل، ۱۹۷۳) یک فیلم ضد قراردادی، شخصیت اصلی در پایان فیلم با یک میلیون دلار و بدون مجازات می‌گریزد. در چنین پایانی تماشاگر فرصت نمی‌یابد که بگوید: راه‌حل همین است. هیچ‌کس نمی‌تواند پس از جنگیدن با جمع یا سندیکا بگریزد... این پایان، نوعی تندروی غیرعقلانه را در تماشاگر برمی‌انگیزد که در نقطه‌ی مقابل هم‌نوآوری عقلانه قرار دارد: اگر او می‌تواند پس‌ممكن است من هم بتوانم با نظام و نهادهای آن بجنگم و پیروز شوم.

مثلاً در فیلم‌های پلیسی یا کارآگاهی نیز طرح کلی مشابهی دنبال می‌شود. به‌گونه‌ای که پلیس ممکن است فاسد یا کودن یا در تصور امور کند باشد، اما با این حال همواره هدف نهایی یکسان است... و یا در غالب فیلم‌های موزیکال، هنگامی که دختر و پسر پس از غلبه بر موانع به یکدیگر می‌رسند با یک ازدواج و وعده‌ی آن به پایان می‌رسد.

همچنین در نظریه‌ی کلاسیک، اصرار بر رجحان - نسخه - آغازین است. از این نسخه باید تقلید کرد و عناصر اساسی و بنیادین نباید تغییر یابد. بنابراین، برای پرهیز از یک نسخه بدل دقیق، تقلیدهای بصری را صرفاً برای ایجاد نقش و تزئین می‌توان به کار برد که در اکثر موارد به تلف شدن ظرافت و سادگی طرح آغازین می‌انجامد.

یک فیلم گونه‌ای، صرف نظر از عجیب و غریب بودن سبک، کماکان به اتکای پشتگرمی به شکل‌های از پیش تعیین شده، طرح‌های کلی شناخته شده، شخصیت‌های قابل تصدیق و شمایل‌نگاری واضح، با دیگر فیلم‌ها تفاوت بنیادین دارد؛ در این نوع فیلم به خاطر اصرار بر استفاده از اشکال آشنا، کماکان آفرینش تجربه کلاسیک امکان پذیر است. این همان چیزی است که از یک فیلم گونه‌ای توقع داریم و از طریق آن به دست می‌آوریم. فیلم‌های دیگر، فیلم گونه‌ای نیست زیرا در آن‌ها به شکل مخالف عمل می‌شود؛ این فیلم‌ها به بیراهه می‌رود تا اصیل و ابتکاری، بی‌همتا و نوظهور باشد. (سایچک، ۱۳۷۳: ۱۵۳، ۱۵۲)

«با اهمیت‌ترین جنبه‌ی فیلم گونه‌ای که مفهوم فشرده شکل را مطرح می‌کند، طرح است... رویدادی، رویداد بعدی را به پیش می‌برد. واژگونی پس از واژگونی، همه‌ی وقایع شبیه دانه‌های تسبیح بر روی یک نخ پشت سرهم، هر یک در جای خود تا پیش آمدن رویداد نهایی با ارزشی ویژه، سوختن قلعه، هلاکت دیو... آن‌چه در آغاز هر طرح کلی گونه‌ای به صورت ضمنی و لاینفک وجود دارد پایان است؛ همه‌ی عناصری که در آغاز نمایش ارائه شده، به نحوی آشکار، گرفتار نتیجه‌ی اجتناب‌ناپذیر است. هیچ عنصری را که نسبت به طرح کلی نامربوط باشد نمی‌توان به صورت اتفاقی، در جایی در پایان طرح مطرح کرد.» (همان، ۱۳۷۳: ۱۴۴)

«هیچ چیز بیش از این باعث سرخوردگی نمی‌شود که شروع به خواندن یک رمان یا دیدن یک فیلم کنیم و نیم ساعت بعد کاشف به عمل بیاید که ژانر داستان آن چیز دیگری است که در آغاز وعده داده شده بود. یک نمونه دیگر از این سرخوردگی، تماشای فیلمی است که ادعا شده یک درام جدی است اما خیلی جلوتر معلوم می‌شود که در واقع یک کمدی فارس است.» (آن جونز، ۱۳۸۹: ۱۹)

«به نظر هایدن وایت گر چه بررسی چگونگی شکل‌گیری داستان اهمیت زیادی دارد اما اغلب پایان‌بندی‌ها مورد بررسی موشکافانه قرار می‌گیرند، چرا که آخرین بخش نوشته همان‌طور که به تفصیل شرح دادیم، معنای داستان را مشخص کرده و متعاقباً اثر را در یکی از طبقه‌بندی‌های تراژدی، کمدی، رمانتیک و یا هزل قرار می‌دهد.» (Griffith, 2004:49)

در رابطه با تاثیر پایان‌بندی بر تعیبین نهایی سبک و ژانر اثر به یک فیلم شاخص: ماجرای نیمروز اشاره می‌کنیم. در پایان ماجرای این فیلم کلانتر بر گروه تبه‌کاران پیروز شده و چون وظیفه خود را تمام شده می‌داند، نشان کلانتری خود را به زمین می‌اندازد و شهر را ترک می‌کند. حال تصور کنید چنین پایان‌بندی وجود نمی‌داشت و داستان با کشته شدن کلانتر پایان می‌گرفت و نوعی نتیجه‌گیری دیگر در انتهای اثر صورت می‌گرفت. در این حالت به طور کلی، مقولات مربوط به ژانر، سبک، نوع شخصیت‌پردازی، انتقال معنا و در نهایت قضاوت تماشاگر نسبت به کل اثر شکل دیگر پیدا می‌کرد.

و یا به طور مثال اگر در هملت در پایان نمایش‌نامه با توطئه عموی خود کشته نمی‌شد، یعنی عامل فاجعه در انتهای نمایش‌نامه اتفاق نمی‌افتاد (که طراحی چنین اتفاقی نیز از سوی نویسنده امکان داشته است) نمایش‌نامه از گونه یک نمایش تراژدی خارج می‌شد و می‌شد آن را یک ملودرام به حساب آورد.

قهرمان و پایان‌بندی

ابتدا لازم است یادآوری کنیم که «گرچه ممکن است داستان طیف وسیعی از شخصیتها را در بر بگیرد اما در یک روایت قراردادی و کلاسیک، توجه اصلی معطوف به قهرمان^۹ یا شخصیت اصلی داستان است... در واقع قهرمان همان شخصیت برگزیده‌ای است که زندگی‌اش با حادثه‌ای غیر عادی مختل شده و در نتیجه این حادثه، هدفی را جهت استقرار نظمی جدید دنبال می‌کند.» (موریتز، ۱۳۸۴: ۲۳، ۲۲)

از طرفی قهرمان یا شخصیت اصلی در فیلم‌نامه‌ی کلاسیک کسی است که بیشترین بار کشمکش و خلق ماجرا را در درام بر دوش می‌کشد و پایان ماجرا و به سرانجام رسیدن کشمکش دراماتیک به دست او رقم می‌خورد.

در واقع اوست که کنش دراماتیک را تا زمان رسیدن به هدف به‌طور سرسختانه ادامه می‌دهد، خصلت قهرمانی شخصیت اصلی از این جنبه نشأت می‌گیرد، بنابراین اگر قهرمانی در کار نباشد، داستانی نیست و از آن‌جا که داستان به سمت پایان بخشی و به سرانجام رسیدن مسئله‌ی دراماتیک می‌رود که آن‌هم به دست قهرمان و نوع مبارزه‌ی او رقم می‌خورد، در نتیجه پایانی در کار نیست.

بنابراین اگر بگوییم پایان‌بندی در فیلم‌نامه‌های کلاسیک بدون حضور و تاثیری که قهرمان در آن می‌گذارد، معنایی ندارد بیراه نگفته‌ایم.

در واقع قهرمان دارای واکنشی به حادثه‌ی محرک است که این خود نیروی محرک در داستان محسوب می‌شود. به طور مثال در فیلم ماجرای نیمروز تلگرافی که به کلانتر مبنی بر آزاد شدن دسته تبه‌کاران و بازگشت آنان به شهر می‌رسد، حادثه‌ی محرک و دلیل واکنش قهرمان (کلانتر) و تصمیم او برای ماندن و مبارزه با تبه‌کاران است، به این ترتیب قهرمان خود از پی حادثه‌ی محرک تبدیل به نیروی محرک و پیشروی داستان می‌شود.

آنچه قهرمان را برای تماشاگر جذاب می‌کند، شکل منحصر به فرد مبارزه او در چگونگی به پایان رساندن کشمکش است. تماشاگر مشتاق است نحوه‌ی برخورد قهرمان با نیروهای متضاد و در انتها پیروزی یا شکست او را ببیند، یعنی مرحله‌ای که در بخش پایان‌بندی به تحقق می‌پیوندد.

به طور کلی و بر اساس قواعد فیلم‌نامه‌ی کلاسیک، پایان‌بندی همواره درباره‌ی قهرمان است و حول او می‌چرخد. اینکه قهرمان به چه سرانجام و نتیجه‌ای می‌رسد و از مجرای آن چه معنا و تاثیری به تماشاگر انتقال می‌یابد.

^۹. Hero

«قهرمان، نه تنها در فیلم جنگی که در تمامی فیلم‌های کلاسیک، همواره در خدمت گروه، قانون و نظم، پایداری و بقاست.» (همان، ۱۳۷۳: ۱۵۰)

«قهرمان و شخصیت اصلی در هر یک از ژانرها به نوبه‌ی خود نقش موثری در پایان‌بندی فیلم دارند. در واقع پایان شاد یا غم‌انگیز با حضور قهرمان معنا پیدا می‌کند. پیروزی شخصیت اول داستان یا شکست اوست که به شادی یا غم در داستان معنا می‌دهد. معمولاً نزدیک به پایان داستان قهرمان داستان باید با مشکلات و آزمون‌های بزرگ یا زیادی مواجه شود. در این آزمون‌ها انتخاب میان خوب و بد نیست بلکه اغلب باید میان بد و بدتر انتخاب کند. این بحران و چنین انتخابی مخاطب را مشتاق به ادامه‌ی فیلم می‌کند و در نتیجه همین انتخاب از سوی قهرمان، درس‌هایی که می‌آموزد، آنچه کسب می‌کند یا از دست می‌دهد، نوع پایان‌بندی شکل می‌گیرد.» (Griffith, 2004: 65)

نتیجه‌ی پژوهش

فرم کلاسیک، همان‌طور که تجربه نشان داده و بنابر گفته‌ی بزرگان و کارشناسان عرصه‌ی فیلم‌نامه‌نویسی و سینما، فرم مطلوب بیان قصه و مخاطب‌پسند در زمینه‌ی داستان و ساخت فیلم به‌شمار می‌رود، حتی زمانی که شیوه‌ی روایت فیلم از این نوع فرم فاصله می‌گیرد، لاجرم عناصری از طرح کلاسیک را حفظ می‌کند تا شکل مطلوب و جذاب قصه استوار بماند.

فیلم‌نامه‌ی کلاسیک از گذشته تاکنون دارای یک الگو و قالب ساختاری واحد، موسوم به الگوی سه پرده‌ای است که فیلم‌نامه‌نویس بر مبنای آن ماجرای داستان و کشمکش دراماتیک را پی‌ریزی کرده (پرده‌ی اول) و در روندی خطی در آن گره و پیچش به‌وجود آورده (پرده‌ی دوم) و به گره‌گشایی، نتیجه و فرود می‌رساند (پرده‌ی سوم).

از نقطه‌ی عطفِ انتهای پرده‌ی دوم، روند ماجرا وارد پرده‌ی سوم می‌گردد. پرده‌ای که نقش اصلی دراماتیک آن، گره‌گشایی از مسئله قهرمان و پایان دادن به ماجراست. آنچه از کارکرد پرده‌ی سوم درک و به عنوان نتیجه بر آن تأکید می‌شود این است که پایان‌بندی شامل یک بخش و یا مرحله‌ای آنی نیست. بلکه فرایندی است که کل طول پرده‌ی سوم تا پایان فیلم را شامل می‌شود. بدین معنا که عناصر بخش سوم که عبارتند از بحران، نقطه‌ی اوج و گره‌گشایی به صورت یک فرایند، همگی در جهت روشن شدن تکلیف و سرانجام قهرمان و موقعیت دراماتیک عمل می‌کنند.

آنچه از مباحث مربوط به ویژگیها و عناصر پایان‌بندی (پرده‌ی سوم) دریافتیم این بود که نمی‌توان خط و حدود مشخصی بین این عناصر و فرایندها کشید و به طور دقیق تعیین کرد که هر عنصر دقیقاً از کجا شروع و به کجا ختم و سپس مرحله‌ی بعد آغاز می‌گردد. آنچه شکل ساختاری و نحوه‌ی تنظیم و ترتیب این عناصر را مشخص می‌کند، کیفیات و ضروریات داستانی است و بس.

به‌همان صورت که در عرصه‌ی درام هر یک از عناصر و جنبه‌ها (شخصیت، ژانر و...) دارای وظیفه و کارکردی خاص و واجد اهمیت ساختاری، روایی و معنایی هستند، پایان‌بندی و عناصر و اجزاء آن نیز حامل کارکردها و تاثیراتی می‌باشند که در نهایت به بحث ضرورت ساختاری می‌انجامد.

نتیجه‌ای که حاصل می‌شود این است که در اولین مرحله‌ی پایان‌بندی یعنی بحران، ستیز دراماتیک بین دو نیروی مخالف شدت می‌گیرد که این خود باعث به‌وجود آمدن تنش، هیجان و تعلیق بسیار برای تماشاگر می‌گردد. در راس کشمکش بحرانی قهرمان، نقطه‌ی اوج قرار گرفته که حامل بیشترین تاثیر بر تماشاگر و تحریک هیجان و احساسات اوست. لحظه‌ای که تمام بار کشمکش و تعلیق مرحله‌ی بحران نهایی به‌بار می‌نشیند و تکلیف تماشاگر با قهرمان و ضد قهرمان معلوم می‌شود. همچنین در این لحظه کل بار معنایی درام و ارزشی که شخصیت بر آن تأکید داشته بر تماشاگر آشکار می‌گردد و بدین ترتیب بعد قهرمانی شخصیت اصلی به طور کامل خود را نشان می‌دهد. آن‌گاه که قهرمان از مرحله‌ی ستیز، چه با پیروزی و چه شکست خلاص

شد، وارد مرحله‌ی فرود می‌شویم، جایی که مسئله‌ی قهرمان و مانع دراماتیک او برطرف شده و تماشاگر مشتاق است تا ببیند، نتیجه‌ی نهایی کنش‌ها و کشمکش‌های او به چه می‌انجامد. نتیجه‌ی نهایی در هر چه بیشتر روشن ساختن اهمیت ساختاری پایان‌بندی بحثی است که در پی می‌آید.

در مباحث ساختاری درام، عامل کشمکش در مرکز توجه هنرمندان، پژوهش‌گران و کارشناسان قرار دارد. در واقع کشمکش جوهره‌ی ساختاری و شکل‌دهنده‌ی درام محسوب می‌شود. به همین دلیل در این‌جا قصدمان تاکید بر عامل کشمکش و به‌واسطه‌ی آن روشن ساختن اهمیت ساختاری پایان‌بندی است.

به‌طور کلی در درام کلاسیک، کشمکش واجد اهمیت ساختاری و روایی بالایی در بیان داستان است که بین دو نیروی مخالف صورت می‌گیرد که همانند مسابقه‌ای بین دو حریف بازی برای تماشاگر ایجاد جذابیت کرده و او را به هدف مشاهده‌ی نتیجه‌ی نهایی به انتظار و تمرکز بر فراز و فرودهای بازی وا می‌دارد. این‌که فرجام و نتیجه‌ی کشمکش در بخش پایان‌بندی و قهرمان به چه صورت در مقابل نیروی مخالف (ضد قهرمان) به پیروزی یا شکست می‌رسد، عاملی است که اشتیاق تماشاگر را در پی‌گیری ماجرای دراماتیک حفظ می‌کند، تا جایی‌که در بسیاری مواقع تماشاگر حاضر نیست تا آخرین مرحله‌ی روشن شدن سرنوشت قهرمان فیلم سالن سینما را ترک گوید. بسیاری از فیلم‌های شاخص سینمای کلاسیک که بر پایه‌ی ماجرا و شخصیتی جذاب قصه‌ی خود را پیش برده‌اند، حایز این خصلت یاد شده هستند.

در بخش پایان‌بندی، کشمکش دراماتیک به اوج خود می‌رسد و ستیز بین دو نیروی قهرمان و ضد قهرمان در شدیدترین و بحرانی‌ترین مرحله قرار می‌گیرد. لحظه‌ای سرنوشت‌ساز که تماشاگر تمام مراحل فیلم را صرف رسیدن به آن و کسب لذت داستانی، احساسی و معنایی برگرفته از آن نموده است. به بیانی دیگر پایان‌بندی تجربه‌ی لذتی شیرین است که وعده‌ی آن در طول اثر به تماشاگر داده شده است.

در عرصه‌ی داستان و نمایش‌نامه نیز پایان‌بندی همین نقش مهم را در ابعاد روایت، معنابخشی و تاثیر اصلی و نهایی بر مخاطب ایفا می‌کند.

اشاره به داستان‌های هزار و یک‌شب در این پژوهش و شرح ویژگی‌های ساختاری و روایی آن، نمونه‌ای بود در جهت فهم نکته‌ی فوق، یعنی درک ارزش روایی و ساختاری پایان‌بندی. پایان‌بندی بنا بر شرح ما از هزار و یک‌شب، ارضاء حس کنجکاو تماشاگر در جهت آگاهی از فرجام شخصیت و موقعیت داستانی است، که چون در این داستان به تعویق می‌افتد همانند سریالی تلویزیونی مخاطب خود را مشتاق و منتظر نگه می‌دارد.

اگر بپذیریم که کل ماجرای فیلم‌نامه به سمت گره‌گشایی می‌رود، هر چه بیشتر به اهمیت پایان‌بندی پی می‌بریم. این فاکتور بر تاثیرپذیری بیان داستان و خط قصه از نحوه‌ی پایان‌بندی دلالت دارد، البته این رابطه یک‌سویه نیست بلکه چگونگی پایان‌بندی نیز به طور گریزناپذیر متاثر از کیفیات داستانی و محتواست.

انواع اصلی پایان‌بندی و سایر رویکردهای گوناگون به این مقوله کیفیاتی متاثر از شیوه‌ی بیان داستان، محتوا و ژانر به شمار می‌آیند.

همچنین انواع اصلی ساختارهای روایی یعنی شاه پیرنگ، خرده پیرنگ و ضدپیرنگ تعیین‌کننده‌ی انواع اصلی پایان‌بندی در تناسب با شیوه‌ی روایت و ساختار دراماتیک اثر به شمار می‌آید.

مسئله‌ی محتوا و جهان‌بینی مولف عامل بسیار اساسی دیگر در تعیین چگونگی ساختار و فرم قصه‌گویی اثر است، نکته‌ای که به بارزترین شکل تفاوت بین دو نوع سینمای کلاسیک و مدرن را نشان می‌دهد و وجوه روایی و ساختاری آن‌را تعیین می‌کند.

بنابراین به این نتیجه می‌رسیم که شکل پایان‌بندی تا حد بسیار عمده‌ای انعکاس‌دهنده‌ی جهان‌بینی مولف و اثر اوست؛ در آثار سینمای کلاسیک کیفیت قهرمانانه پایان‌بندی ناشی از نگرش آرمان‌خواهانه مولف و هدفمندی قهرمان داستان است. اما در آثار سینمای مدرن کیفیت پایان‌بندی برخلاف این جهت‌گیری بوده و ناشی از گم‌گشتگی سررشته‌ی امور، علت و معنای آن‌ها و عدم هدفمندی مشخص قهرمان است.

پایان‌بندی به عنوان عاملی حیاتی در چارچوب بخشیدن به معنا و جهت‌گیری اثر، حساسیت‌های بسیاری را از ابتدای شکل‌گیری سینما تاکنون از سوی مدیران سیاسی کشور و کارگزاران تولید فیلم برانگیخته است؛ به همین دلیل فاکتوری نبوده که چندوچون آن به تمامی در اختیار مولف و فیلم‌نامه‌نویس باشد. باتوجه به این واقعیت تنها عوامل ساختاری، روایی و محتوایی تعیین‌کننده چگونگی پایان‌بندی اثر نمی‌باشند، بلکه شرایط اجتماعی و سیاسی نیز فاکتورهای مسلط و موثر بر نحوه‌ی شکل‌دهی به پایان‌بندی و سمت‌وسوی محتوایی آن است، ضمن این‌که خود عوامل ساختاری و روایی نیز به طور کلی، برگرفته از شرایط روزگار هنرمند و خواست مدیران کشوری و کمپانی‌هاست.

پایان‌بندی فیلم‌های کلاسیک بر حسب ارزش و عرف جا افتاده‌ی فیلمسازی، عمدتاً شکلی امیدوارانه و حاکی از قهرمانی و والامنشی شخصیت اصلی داستان دارد، به‌خصوص در شرایطی که جامعه با مشکلات اقتصادی، اجتماعی و یا مسئله‌ی بزرگی چون جنگ روبروست، این ویژگی بیشتر نمود می‌یابد که ناشی از سیاستگذاری‌های دولتی و تولید فیلم است.

به طور کلی مدیران کمپانی که مسئولیت مالی فیلم را بر عهده دارند و به برگشت سرمایه و سود دهی نگاه می‌کنند، از شرایط روز جامعه و سیاستگذاری‌های دولت تاثیر می‌پذیرند و عوامل هنری و تولیدی همچون فیلم‌نامه‌نویس و کارگردان را وا می‌دارند که هم‌راستا با آن شرایط به خلق و ساخت فیلم دست زنند.

عامل اقتصادی و تجاری در سایر تصمیم‌گیری‌های هنری و تولیدی نقشی مهم را ایفا می‌کند. برگشت سود و سرمایه فرایندی وابسته به جلب رضایت و سلیقه‌ی قشر وسیع تماشاگران فیلم‌های کلاسیک است، مولفه‌ای مهم که از سوی مدیران تولیدی به شدت مورد نظر است و فیلم‌نامه‌نویس نیز باید به این مولفه پایبند باشد. و در راستای سیاست‌های فوق علاوه بر خلق داستانی جذاب با کشمکش هیجان‌انگیز، باید قسمت پایان‌بندی آن را عاری از هرگونه تلخی آزردهنده به نگارش درآورد و اگر پایان‌بندی داستان او واجد چنین ویژگی است، یعنی تلخ و آزردهنده است، باید مبتنی بر امیدواری و والامنشی قهرمان و سرنوشت او باشد.

نتیجه‌ی کلی از مباحث فوق، یعنی تاثیر عوامل بیرونی بر چگونگی پایان‌بندی و طراحی آن، این است که این عوامل چونان زنجیره‌ای به یکدیگر وصل بوده و نمی‌توان به هر عامل به طور جداگانه و منفرد نگریست؛ دوره‌ی تاریخی، مسائل روز جامعه، عامل موثر بر چپستی دیدگاه فیلم‌نامه‌نویس، نوع داستان‌ها و چگونگی پایان‌بندی‌های اثر اوست. این فاکتور همچنین مشخص‌کننده‌ی سیاست‌های دولتی و انتقال آن به کمپانی‌های سازنده و در نهایت فیلم‌نامه‌نویس و کارگردان است، در حالی که سلیقه و پسند عام تماشاگر نیز ملاکی است که البته مدیران کمپانی سازنده و عوامل هنری و حتی مدیران دولتی به آن توجه دارند؛ آنها همه این واقعیت را قبول دارند که نمی‌توان اثری مغایر با معیارهای مربوط به سلیقه و علاقمندی تماشاگر خلق کرد و باید به نیاز روز مردم یک جامعه توجه داشت. و بالاخره سرمایه‌گذاری اقتصادی و بازخورد آن به عنوان معیاری اساسی که کل پروسه‌ی تولید و شرایط حاکم بر آن را تحت تاثیر قرار می‌دهد، عاملی است وابسته به شرایط روز جامعه، سلیقه و خواست طیف عام تماشاگر و سیاست‌گذاری‌های دولتی و تولیدی است.

فهرست منابع

۱. اچ فیلیپس، ویلیام. «پیش‌درآمدی بر فیلم»؛ ترجمه‌ی فتاح محمدی؛ تهران: نشر بنیاد سینمایی فارابی، چاپ اول، ۱۳۸۸.
۲. اسلامی، مجید. «مفاهیم نقد فیلم»؛ تهران: نشر نی، چاپ سوم، ۱۳۸۶.
۳. اسلین، مارتین. «دنیای درام»؛ ترجمه‌ی محمد شهباز؛ تهران: نشر بنیاد سینمایی فارابی، چاپ اول، ۱۳۷۵.
۴. آن جونز، کاترین. «راه داستان»؛ ترجمه‌ی محمد گذرآبادی؛ تهران: نشر هرمس، چاپ اول، ۱۳۸۹.
۵. انصاری، امین. «مقدمه‌ای بر روایت در هنر رسانه‌ای جدید»؛ تهران: نشر افراز، چاپ اول، ۱۳۸۹.
۶. بلیکر، اروین. «نوشتن برای سینما»؛ ترجمه‌ی گروه مترجمان؛ تهران: انتشارات بنیاد سینمایی فارابی، چاپ اول، ۱۳۸۳.
۷. بوردول، دیوید و تامسون، کریستین. «هنر سینما»؛ ترجمه‌ی فتاح محمدی؛ تهران: نشر مرکز، چاپ اول، ۱۳۷۷.
۸. بیغمی، محمد بن احمد. «داراب‌نامه»؛ ترجمه‌ی ذبیح الله صفا؛ تهران: نشر فردوس، جلد دوم، ۱۳۸۰.
۹. جعفری قنوتی، محمد. «روایت‌های شفاهی هزار و یک‌شب»؛ تهران: نشر علم، چاپ اول، ۱۳۸۴.
۱۰. خراسانی، محبوبه. «درآمدی بر ریخت‌شناسی هزار و یک‌شب»؛ اصفهان: نشر تحقیقات نظری، ۱۳۸۷.
۱۱. زرین کوب، عبدالحسین. «ارسطو و فن شعر»؛ تهران: نشر امیرکبیر، چاپ دوم، ۱۳۶۹.
۱۲. ستاری، جلال. «افسون شهرزاد»؛ نشر طوس، چاپ اول، ۱۳۶۸.
۱۳. سجادی، جعفر. «تجلی عرفان در ادب فارسی»؛ تهران: نشر نهضت زنان مسلمان، دفتر ۶۹، ۱۳۷۳.
۱۴. سویین، جوی‌آر و دوایت، وی. «نگارش فیلم‌نامه مستند»؛ ترجمه‌ی عباس اکبری و امیر پوریا؛ تهران: نشر ساقی، چاپ اول، ۱۳۸۲.
۱۵. شهبازی، شاپور. «تئوری‌های فیلم‌نامه در سینمای داستانی»؛ تهران: نشر چشمه، چاپ اول، بهار، ۱۳۹۰.
۱۶. شیون، میشل. «نوشتن فیلم‌نامه»؛ ترجمه‌ی ماندانا بنی‌اعتماد؛ تهران: نشر کانون فرهنگی هنری ایثارگران، چاپ اول، پاییز ۱۳۷۶.
۱۷. صدر، حمیدرضا. «تاریخ سیاسی سینمای ایران»؛ تهران: نشر نی، چاپ اول، ۱۳۸۱.
۱۸. فخرالزمانی قزوینی، عبد‌النبی بن خلف. «تذکره میخانه»؛ ترجمه‌ی احمد گلچین معانی؛ تهران: نشر اقبال، چاپ هفتم، ۱۳۸۷.
۱۹. فروگ، ویلیام. «فیلم‌نامه‌نویس از نگاه فیلم‌نامه‌نویس»؛ ترجمه‌ی فیروزه مهاجر؛ تهران: نشر سروش، ۱۳۶۶.
۲۰. فورستر، ای.ام. «جنبه‌های رمان»؛ ترجمه‌ی ابراهیم یونسی؛ تهران: نشر نگاه، ۱۳۶۹.
۲۱. فیلد، سید. «چگونه فیلم‌نامه بنویسیم؟»؛ ترجمه‌ی حسین نجاتی؛ تهران: نشر نجاتی، بهار ۱۳۷۳.
۲۲. فیلد، سید. «راهنمای فیلم‌نامه‌نویس»؛ ترجمه‌ی عباس اکبری؛ مرکز گسترش سینمای مستند و تجربی، چاپ اول، ۱۳۷۴.
۲۳. قادری، نصرالله. «آناتومی ساختار درام»؛ تهران: نشر نیستان، چاپ اول، ۱۳۸۰.
۲۴. گلچین معانی، احمد. «تاریخ تذکره‌های فارسی»؛ تهران: نشر کتابخانه سنایی، چاپ دوم، ۱۳۶۳.
۲۵. محمدبن عبدوس الجهشیری، أبو‌عبدالله. «الوزراء و الکتاب»؛ ترجمه‌ی ابوالفضل طباطبایی؛ تهران: نشر تابان، ۱۳۶۸.
۲۶. مرینگ، مارگارت. «فیلم‌نامه‌نویسی»؛ ترجمه‌ی داوود دانشور؛ تهران: نشر سمت، ۱۳۸۷.
۲۷. مک‌کی، رابرت. «داستان: ساختار، سبک و اصول فیلم‌نامه‌نویسی»؛ ترجمه‌ی محمد گذرآبادی؛ تهران: نشر هرمس، چاپ اول، ۱۳۸۲.
۲۸. منشی، اسکندر بیگ. «تاریخ عالم آرای عباسی»؛ ترجمه‌ی محمد اسماعیل رضوانی؛ تهران: نشر دنیای کتاب، ۱۳۷۷.
۲۹. موریتز، چارلی. «نگارش فیلم‌نامه‌ی داستانی»؛ ترجمه‌ی محمد گذرآبادی؛ تهران: نشر بنیاد سینمایی فارابی، چاپ اول، ۱۳۸۴.
۳۰. میر صادقی، جمال. «عناصر داستان»؛ تهران: انتشارات سخن، چاپ سوم، ۱۳۷۶.

۳۱. میرصادقی، جمال. «واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی، فرهنگ تفصیلی اصطلاحات ادبیات‌داستانی»؛ تهران: نشر کتاب مهناز، چاپ اول، ۱۳۷۷.
۳۲. ناظرزاده کرمانی، فرهاد. «درآمدی به نمایشنامه‌شناسی»؛ تهران: نشر سمت، چاپ دوم، پاییز ۱۳۸۵.
۳۳. ناول اسمیت، جفری. «تاریخ تحلیلی سینمای جهان»؛ ترجمه‌ی گروه مترجمان؛ تهران: نشر بنیاد سینمایی فارابی، چاپ اول، ۱۳۷۷.
۳۴. نایت، آرتور. «تاریخ سینما»؛ ترجمه‌ی نجف دریابندری؛ تهران: نشر امیرکبیر، ۱۳۴۱.
۳۵. نیکلز، دادلی. «دلیمان»؛ ترجمه‌ی ونداد الوندی‌پور؛ تهران: نشر نی، چاپ اول، ۱۳۸۸.
۳۶. وانوا، فرانسیس. «فیلم‌نامه‌های الگو؛ الگوهای فیلم‌نامه»؛ ترجمه‌ی داریوش مودبیان؛ تهران: نشر سروش، چاپ اول، ۱۳۷۹.
۳۷. ووگلر، کریستوفر. «سفر نویسنده»؛ ترجمه‌ی محمد گذرآبادی؛ تهران: انتشارات مینوی خرد، چاپ اول، ۱۳۸۷.
۳۸. یونسی، ابراهیم. «هنر داستان‌نویسی»؛ تهران: موسسه انتشارات نگاه، چاپ ششم، ۱۳۷۹.
۳۹. پیتر کلارک، روی. «کلیدهای نویسندگی»؛ ترجمه‌ی حیدرعلی عمرانی؛ نشر دفتر پژوهش‌های فرهنگی، چاپ اول، ۱۳۷۴.
40. Andrea, Lunsford, and Connors, Robert. "The Every day Writer" New York: A Brief Reference. 1997
41. Dethridge, Lisa. "Writing Your Screenplay". Australia Allen & Unwin 83 Alexander street. 2003
42. Dancyger, Ken And Rush, Jeff. "Alternative Scriptwriting, Successfully Breaking the Rules". Boston: Focal Press is an imprint of Elsevier. Fourth Edition. 2007
43. Goldman, Wiliam. "Adventures in the Screentrade". New York: Warner Books. 1983
44. Griffith, David. "A Crash Course in Screenwriting". Glasow, Scottish Screen 249 West George Street. 2004
45. Katz, Robert. "The Complete Idiot's Guide To Screenwriting". Indianapolis: Skip Press' Alpha Books, A Pearson Education company 201 west 103rd street. 2001
46. Letwin, David. Stochdale, Robin and Joe. "The Architecture Of Drama". Lanham Maryland, Toronto Plymouth, UK The Scarecrow Press: 2008
47. Marzolph, Ulrich. "The Arabian Nights Reader". Wayne State University, press: 2006
48. m james, linda. "How To Write Great Screen play and get them into production". United Kingdom: Begbroke, Oxford, First edition. 2009
49. Phelan, James. "Beginnings and Endings". Chicago: Fitzroy-Dearborn, Encyclopedia of The Novel. 1998
50. Richardson, Brian. " Narrative Beginnings". London: University of Nebraska Press, Lincoln And London. 2008
51. SHiply Twadell, Joseph. " Terms, Criticism, Form, Technique Dictionary of Word Literary". London: unwin Ltd & Gorge Allen .1955
52. Schellhart, Laura. "Screen writing for dummies". Canada: Adjunct Profesor, northwestern University, Wily publish, inc ,second edition. 2008
53. Scot Bell, james. "Write Great Fiction: Plot & Structure". Manufactured in the united states of America: first edition. 2004