فصل اول

کلیات تحقیق

۱-۱- مقدمه

مدتی پیش یک فیلم با منابع آرشیوی و یک متن داستان‌گو ساخته بودم. فیلم را درجایی به آقای مسعود نقاش‌زاده که استاد بنده در دانشگاه سوره بودند، نشان دادم. بعد از نمایش فیلم همین‌طور که داشتیم راجع به آن حرف می‌زدیم، ایشان چندبار در میان صحبت‌هایشان از لفظ ***Docudrama*** استفاده کردند که برایم آشنا نبود. ابتدا فکر کردم منظورشان همان چیزی است که ما به عنوان ***مستند داستانی***[1] از آن یاد می‌کنیم. از ایشان پرسیدم. ایشان هم طبق مطالعاتی که همان روزها درگیرش بودند مطالبی فرمودند که فهمیدم قضیه به کلی متفاوت است و موضوع مطرح شده اشاره به زیرگونه‌ی دیگری دارد. مسأله برایم جالب شده بود. شاید دلیلش این بود که نوع روایت فیلم من بود که ایشان را به یاد این موضوع انداخت. دوست داشتم راجع به ***Docudrama*** یا همان ***درام مستند*** بیشتر بدانم. وقتی قرار شد برای پایان‌نامه‌ام موضوعی انتخاب کنم، یکی از دوستانم آقای یاسر انتظامی که از گذشته‌ای که در بالا توضیح دادم مطلع بود پیشنهاد داد این موضوع را برای تحقیق پایان‌نامه برگزینم. حرفش به دلم نشست. حالا که قرار بود وقتی برای تحقیق در یک زمینه خاص صرف کنم چه بهتر که آن زمینه را دوست داشته باشم و راجع به آن مسأله داشته باشم. این شد که ***درام مستند*** موضوع پژوهش من در رساله‌ی پایانی کارشناسی ارشدم شد. هرچند فرصت کم بود و منابع در این حوزه به دلیل جدید بودن آن، بسیار ناچیز اما تلاش لذت‌بخشی بود.

پژوهشی که پیش روی شماست سعی دارد که ***درام مستند***، این زیرژانر موثر که در سال‌های اخیر بسیار مورد توجه تلویزیون‌های دنیا قرار گرفته است را بشناسد و در ادامه اگر توانی بود، آن را بشناساند. از آنجا که درک کردم که درام مستند حاصل چالشی تئوریک درحوزه‌ی مفاهیمی چون درام، واقعیت ، خیال ، فیلم مستند و فیلم داستانی است، سعی کردم وارد این حوزه‌ها شوم و این

1. DramaDocumentary

چالش‌ها و گفتمان‌ها را مورد کنکاش قرار دهم تا نسبت به این موضوع که درام مستند درچه فضای تئوریکی شأن وجود می‌یابد، درک پیدا کنم.

شاید کاستی‌هایی در این پژوهش مشاهده شود. اول از آن جهت که این موضوع درحوزه رسانه، موضوع نسبتاً تازه‌ای است و منابع علمی و مصادیق عملی گسترده‌ای در این مورد موجود نمی‌باشد و اغلب، آنچه هم که موجود است به فارسی ترجمه نشده است. البته من سعی کرده‌ام از منابع خارجی به حد توان و نیازم بهره‌مند بشوم. دیگر این که تاکنون در میان پژوهش‌ها و کتبی که در داخل نگاشته‌شده، هیچ‌کدام این موضوع را مورد بررسی قرار نداده‌اند و طبیعی است که هر موضوع علمی که برای اولین بار مورد مطالعه قرار می‌گیرد حاوی کاستی‌هایی خواهد بود. شاید بشود از بخشی از کاستی‌های این پژوهش به خاطر جنبه‌ی جدیدبودن و پیش گام بودنش درمیان منابع داخلی، گذشت. نکته دیگری هم که می‌توان اضافه کرد توان اندک نگارنده‌است که امیدوارم به خاطر این که هم‌چنان خود را دانشجویی که باید کماکان بیاموزد به حساب می‌آورم مورد عفو قرار دهید.

امیدوارم این پژوهش برای خوانندگان مفید واقع شود و سرآغازی باشد بر شکل‌گیری مباحث جدی‌تر در حوزه‌ی این زیرژانر تازه‌ی تلویزیون و سینما.

۲-۱- طرح مسأله

«یک فیلم دراماتیک شده‌ی تلویزیونی که بر اساس رخدادهای واقعی بنا نهاده شده‌است.»

جمله‌ی بالا در فرهنگ جیبی انگلیسی روان آکسفورد، مقابل کلمه‌ی ***Docudrama*** نگاشته شده‌است. آن‌چه از این جمله برمی‌آید این است که ***درام مستند*** در واقع فیلمی است که در آن رخدادهای واقعی، دراماتیک می‌شود. این تعریف هنوز به میزان قابل توجهی مبهم است. آیا منظور از دراماتیک شدن این است که وقایع مستند را به صورت دراماتیک از نو بازسازی کنیم؟ یا این‌که با استفاده از عناصر درام، مواد مستند را به صورتی دراماتیک شکل دهیم؟ آیا ***درام مستند*** در حوزه‌ی فیلم داستانی مورد بحث قرار می گیرد یا فیلم مستند؟ اصلاً ***درام مستند*** چیست و حدود و ثغور آن کجاست؟ خاستگاه نظری این زیرگونه‌ی تلویزیونی کجاست؟ جایگاه ***درام مستند*** در مسیر تحول سینمای مستند چیست؟ این سؤالات و سؤالات مشابه دیگر ما را به این سو سوق می دهد که اگر بخواهیم درام مستند را بهتر بشناسیم باید در ابتدا به لحاظ نظری حوزه‌ی بحث را مشخص‌تر کنیم؛ از سویی با مرور تاریخی سینما و از سوی دیگری با کنکاش در مسائل تئوریک پیرامون سینما به شناخت از این زیرژانر تلویزیونی دست یابیم.

در این پژوهش به دنبال آن هستیم درام مستند را به عنوان زیر ژانر تازه‌ای که این روزها بسیار مورد توجه تلویزیون‌های دنیا قرار گرفته به گونه‌ای عملی بشناسیم. در طول تاریخ سینما زیرگونه‌های زیادی دیده شده که از ترکیب دو گونه‌ی عمده‌ی مستند و نمایش حاصل شده‌اند. حالا سوال این است که درام مستند چه ویژگی نظری یا ملموسی دارد که باعث تمایزش از سایر این زیرگونه‌ها شده است؟ آن خصوصیتی که درام مستند را به پدیده‌ی محبوب بی بی سی، دیسکاوری و دیگر شبکه‌های بزرگ دنیا بدل کرده چیست؟ چرا این شبکه‌ها با صرف هزینه‌های زیاد در طول همین چند ساله‌ی اخیر پروژه‌های گران‌قیمتی چون ***راه رفتن با هیولاها(۲۰۰۵)*** و ***گالیله: سفر به بهشت(۲۰۰۶)*** را تولید کرده‌اند؟ جواب تا حدی روشن است. این پروژه‌ها که میلیون‌ها دلار خرج برداشته‌اند، نتایج اقتصادی خیره‌کننده هم داشته‌اند. علم به جلب تماشاگران توجیه تولید این پروژه‌ها بوده است. تماشاگران میلیونی خود گواهی است بر این‌که درام مستند خاست‌گاه‌های نظری مستحکمی دارد. مساله‌ی اصلی این تحقیق هم واکاوی و کشف همین خاست‌گاه‌های مستحکم نظری است.

اما قبل از این که وارد بحث اصلی بشویم می‌خواهم در همین قسمت طرح مساله، درباره‌ی ترجمه‌ای که از لفظ ***Docudrama*** کرده‌ام، توضیح کوتاهی بدهم. در ترجمه‌هایی که از این لفظ شده است بعضی به اشتباه ***Docudrama*** را ***مستند داستانی*** ترجمه‌کرده‌اند. ***مستند داستانی*** ترجمه‌ای است که بیشتر مناسب عبارت ***DramaDocumentary*** می‌باشد. همان‌طور که می‌دانیم در زبان انگلیسی در ترکیبات اضافی،ابتدا مضاف‌الیه و پس از آن مضاف نوشته می‌شود. در زبان فارسی عکس این موضوع صادق است.برای مثال ترجمه‌ی انگلیسی عبارت ***سکوت زمین*** می‌شود: ***Earth Silenc*** هرچند این‌ها توضیح واضحات به‌نظرمی‌رسد اما این اشاره را لازم دانستم زیرا برگردان اشتباه یک عبارت، سرآغاز اشتباهات بعدی در فهم درست آن عبارت خواهد بود. در این جا لازم می دانم رجوعی داشته باشم به ترجمه‌ی استاد گران‌قدر آقای محمد تهامی نژاد از کتاب ***مقدمه‌ای بر مستند تلویزیونی*** نوشته‌ی ***جان آیزوود و ریچارد کیلبرن***. در صفحه‌ی ۱۴۲ این کتاب دو عبارت ***مستند نمایشی*** و ***درام مستند*** هر دو ذکر شده‌است. با مراجعه به پانوشت این صفحه متوجه خواهید شد که عبارت ***مستند نمایشی*** در ترجمه کلمه‌ی ***Drama-Documentary*** آورده شده است و عبارت ***درام مستند*** در ترجمه‌ی ***Documentary Drama***؛ که این دومی موضوع بحث ماست. البته ترجمه‌های دیگری هم برای ***Docudrama*** وجود دارد. مثلاً در جایی دیگر از همین کتاب از عنوان ***نمایش مستند*** به جای ***درام مستند*** استفاده شده است. یا در ترجمه‌ی آقای ***جمال آل احمد*** از کتاب ***ساختن فیلم مستند*** نوشته‌ی ***باری همپ*** صفحه‌ی ۱۶ از عنوان داستان مستند استفاده شده است. در همه‌ی

این ترجمه‌ها به درستی به الفاظی چون ***درام***، ***نمایش*** و ***داستان*** تقدم داده شده است و تفاوت‌ها در ترجمه‌ی عبارت ***Docudrama*** از آن‌جا ناشی می‌شود که عبارت هم‌سنگی برای کلمه‌ی ***درام***[1] در زبان فارسی موجود نیست. در نتیجه من در این نوشته از همان کلمه‌ی لاتین ***درام*** استفاده کرده‌ام و عبارت ***درام مستند*** را به عنوان بهترین برگردان موجود از عبارت ***Docudrama*** مورد استفاده قرار می دهم.

۱-۳- ضرورت و اهمیت تحقیق

در سال‌های اخیر ***درام مستند*** بسیار مورد توجه تلویزیون‌های غربی قرار گرفته است و این شبکه ها حجم قابل توجهی از تولیداتشان را به فیلم‌هایی در این حوزه اختصاص می‌دهند. در مواجهه با بسیاری از دانشجویان رشته‌های هنرهای دراماتیک و رسانه، متوجه شدم عنوان ***درام مستند*** به گوششان ناآشناست و معمولاً آن را با گونه‌های سینمایی دیگری که مستند و نمایش را در هم می‌آمیزنند اشتباه می‌گیرند. در چنین شرایطی ارائه تحقیقی که بتواند ابعاد بحث در مورد ***درام مستند*** را ترسیم کند ضروری و مهم به نظر می‌رسد. باشد که ارائه این تحقیق گامی در جهت آشنایی دانشجویان و دست اندرکاران سینما و تلویزیون با درام مستند و در ادامه راهی برای ورود این زیرژانر به حوزه های عملی سینما و تلویزیون باشد.

۱-٤- اهداف تحقیق

قصد داریم در این تحقیق دو مفهوم عمده‌ی درام و واقعیت را که به نظر می‌رسد خط تمایزهای سینمای مستند و سینمای داستانی تفسیر شده‌اند، مورد بررسی قرار دهیم و از دل این بحث به درکی تئوریک از ***درام مستند*** که تا حد قابل توجهی محصول چالش‌های پیرامون درام و واقعیت است برسیم. سپس قصد داریم با مطالعه‌ی یک مورد خاص از فیلم‌های تولید شده در این حوزه، بعضی ویژگی‌های شکلی و روایی این زیرگونه را بشناسیم.

۱-۵- سوالات تحقیق

در این تحقیق دو سوال عمده مطرح است:

۱. درام مستند چیست و چه خصوصیاتی دارد؟

۲. در درام مستند اصالت با درام است یا واقعیت؟

---

1. Drama

۱-٦- فرضیات تحقیق

هدف این پایان‌نامه کنکاش در یک زیرژانر تلویزیونی است. پس، از آن‌جا که تحقیق جنبه‌ی روشن‌گرانه و توصیفی دارد، نیازی به فرضیه یا معلوم کردن یک مجهول ندارد. بلکه کاوش در مبادی نظری و زیبایی‌شناختی موضوع مورد بحث است.

۱-۷- تعریف مفاهیم

در ابتدای بحث لازم می‌دانم دو مفهوم عمده که در این پژوهش با آن‌ها زیاد سر و کار خواهیم داشت را تعریف کنم؛ دو مفهوم ***درام*** و ***واقعیت*** که هم در ساختار عبارت ***درام مستند*** مؤثر هستند و هم مباحث نظری اصلی طرح شده در این پژوهش حول آن‌ها شکل می‌گیرد.

۱-۷-۱- درام

پیشینه‌ی این لفظ برمی‌گردد به چیزی حدود هزار سال پیش از میلاد مسیح؛ زمانی که در دوره تمدن طلایی یونان یکی از اشتغالات مردم آتن و دیگر شهرهای یونان حضور در آمفی تئاترها و تماشای اجراهای باشکوه از نمایش‌نامه‌های نویسندگان نامی آن دوران بود. (مرزبان، ۱۳٦٥، صص ٦۰-٦۳)

مک لیش (۱۳۸٦) می‌گوید:

> وقتی ارسطو (۳۲۲-۳۸٤ پیش از میلاد) به دنیا آمد، درام نویسان بزرگی چون آیسخولوس، سوفوکلوس، اوریپیدس و آریستوفانس آثار ماندگار خود را خلق کرده بودند. ارسطو که پدرش پزشک دربار شاه آمینتاس مقدونی بود، این بخت را داشت که از تعلیم و تربیت اعیانی متعارف زمانه برخوردار شود. او در سن ۱۷ سالگی به آتن رفت تا به عنوان شاگرد در محضر فیلسوف بزرگ یونانی، افلاطون، تحصیل علم کند. از او رسالات متعددی در زیست‌شناسی، جهان‌شناسی، طبیعت‌شناسی و بسیاری از رشته های علمی دیگر به جا مانده‌است. او و پیروانش معتقد بودند که کنجکاوی بشر پایان ندارد و هیچ موضوعی نیست که ارزش تحقیق منظم را نداشته باشد. او که مانند بسیاری دیگر از یونانیان تحت تاثیر درام‌های یونانی بود، اولین کسی است که با نگاه دقیق به طبقه بندی «بوطیقا (فن شعری)» نمایش و انواع ادبی می‌پردازد. یونانی‌ها به متونی که برای اجرای نمایش نوشته می‌شد «درام» می‌گفتند. اندیشه‌هایی که ارسطو در ***فن شعر*** طرح و تدوین می‌کند، بنیاد

کلی نظریه‌ی انتقادی غرب را فـراهم مـی‌آورد و از ایـن رو ارسـطو را بـه حـق مـی‌تـوان فیلسوفی هنجارگذار در زمینه نقد ادبی به‌شمارآورد (ص۲).

به این ترتیب برای شکل‌دادن به هر بحثی در حوزه درام ناچاریم ارجاعات گسترده‌ای به ***فن شعر*** ارسطو داشته باشیم. در این بخش قصد دارم با یک مرور اجمالی درک مشترکی از مفهوم «درام» ایجاد کنم تا قدم اول را درست برداشته باشیم.

۱-۱-۷-۱- تقلید و محاکات

مفهوم ***Mimesis*** (=تقلید) نه تنها محور اصلی تحلیل زیبایی شناسی ارسطو از درام، بلکه محـور اصلی تحلیل همه‌ی هنرها است. البته این واژه ترجمه‌ی دقیق برنمی‌دارد و معنی‌اش این است که، بـه مدد نمایش، اندیشه‌هایی را در ذهن به تصور درآوریم که تجربه‌ی پیشین ما را بـا آن‌چـه بـه نمـایش درآمده است پیوند دهد.

ارسطو (۳۲۲-۳۸٤ پیش از میلاد) در ***فن شعر*** می‌گوید:

> وجه مشترک همه هنرها این است که همگی از انواع تقلیداند. این هنرها از سه جهـت بـا یکدیگر تفاوت دارند: وسایل تقلید، اشـیاء یـا موضـوع هـای مـورد تقلیـد و شـیوه هـای گوناگونی که چیزهای واحد را مورد تقلید قرار می دهنـد...کـار هنرهـا تقلیـد و محاکـات کردار کسان است و از آن جا که «نیکی» و «بدی» نشانه‌های ممیـز تفـاوت اخلاقـی میـان انسان هاست، کسانی که مورد تقلید هنرها قرار می‌گیرند می بایست یـا «بهتـر» از زنـدگی واقعی و یا «بدتر» از آن یا مانند زندگی واقعی باشند.... به اعتقاد برخـی، بـه همـین دلیـل است که «درام» [=نمایش] چنین نامیده می‌شود: درام به طور تحت‌اللفظی یعنی «کاری کـه انجام گرفته.» غریزه‌ی تقلید هم از کودکی در نهاد انسان‌ها جای‌گـزین مـی‌شـود. یکـی از تفاوت‌های ما با دیگر جانوران این است کـه از همـه‌ی آفریـده‌هـای زنـده مقلـدتریم. مـا نخستین درس‌های خود را به واسطه‌ی تقلید می آموزیم و از همـه‌ی چیزهـایی کـه مـورد تقلید قرار می گیرد لذت می‌بریم (مک لیش، ۱۳۸٦، صص ۲۳-۲۵).

مک لیش (۱۳۸٦) در توضیح نظرات ارسطو این‌گونه شرح می‌دهد:

> «تقلید» می تواند عبارت از ترسیم چهره‌ی انسان یا کسی باشد که عامدانه وانمود مـی‌کنـد شخص دیگری است. غرض این که تماشاگر شخص مورد تقلید را به یاد آورد طوری کـه

ابتکار خلاقانه را از تماشاگر سلب نماید و او را بر آن دارد که باور کند همانندنمایی همان واقعیت است. ... هنر همواره رابطه‌ای سه سویه را لازم دارد و آن رابطه‌ای است میان هنرمند، تماشاگر و اثر هنری. ... هیچ اثر هنری در خلاء و فضای تهی وجود ندارد. همواره باید تماشاگری باشد و بدون تماشاگر هیچ هنری وجود نخواهدداشت. این نکته به خصوص در هنر درام آشکار است. خالق اثر دراماتیک از تماشاگر می‌خواهد که در اجرا، یعنی تقلید واقعیت، با خود واقعیت درگیر شود. ... تماشاگران نمایش (نمایشی که واقعیت نیست) به تمهیدها و ترفندهای هنرمند، وادار به درگیری ذهنی می شوند و با میل به آن تسلیم می‌شوند و خود را به نحوی سازگار می‌کنند و شکل می‌دهند که این می تواند با نیات نمایش نامه نویس و نمایش‌گران منطبق شود یا نشود. ... در درام ما همیشه شاهد «کنش»های ساده نیستیم بلکه شرح دقیق کنش‌ها به نمایش در می آید که در واقع تصور و توهمی از واقعی بودن آن کنش ایجاد کند(صص ۲۷-۲۸).

در نقد ادبی مدرن عده‌ای این معنا که درام ، هنری تقلیدی است را رد می کنند و معتقدند تماشاگر هرگز تقلید را با واقعیت اشتباه نمی گیرد.

داوسن[1] (۱۳۷۷) از قول ***جانسن***[2] می‌گوید:

... این که یک بازآفرینی با واقعیت اشتباه گرفته شود؛ که یک افسانه‌ی دراماتیک به خاطر عینیت خود اندک اعتباری یافته، یا، حتی برای یک دقیقه باور شده باشد دروغ محض است. ... خواهید پرسید که درام، اگر باور نشود چگونه اثر می گذارد؟ درام با همه اعتباری که شایسته‌ی درام است باور شده است (ص ١٦).

هرچند این دسته از منتقدین به اندیشه درام به عنوان تقلید صرف واقعیت و محدود شدن در دایره‌ی امکانات و احتمالات زندگی واقعی معترضند اما در نهایت شکل‌گیری نوعی توهم در درام که منبعث از واقعیت است را می پذیرند.

داوسن (۱۳۷۷) در ادامه از قول ***کالریج***[3] به نقد نظر ***جانسن*** می پردازد:

1. Dawson
2. Samuel Johnson
3. Taylor Coleridge

عدم قبول اندیشه توهم واقعی بودن نمایش، ... مشکلات عجین شده با سرشت چیـزی را که اغلب ***توهم دراماتیک*** خوانده‌اند رفع نمی‌کند. بـرای مثـال، کـالریج در توضـیح عـدم رضایت از این موضع و ارائه شرحی رضایت بخش از آنچه ***تـوهم صـحنه*** مـی‌نامیـد بـه کوشش هایی دست زد. به نظر او: «توهم صحنه‌ی واقعی .... این نیست که ذهن در داوری خود آن را جنگل تصور کند. بلکه در انصراف ذهن از این داوری است که صـحنه جنگـل نیست» (ص۲۰).

آن چه مسلم است درام بیش از هر هنر دیگری با واقعیت سروکار دارد و چه تقلید واقعیت تعبیر شود و چه توهم واقعیت یا هر چیز دیگر باید تاثیر سطحی از واقعیت و تجربه های پیشین تماشـاگر را در آن در نظر گرفت.

فریمن (۱۳۷۷) می‌گوید:

... روایت شکلی از بازنمایی و از این رو؛ نوعی تعبیر است. به گفته‌ی ***سارا روث***[1] روایت یک رشته حوادث تجربه شده نیست؛ و تنها زمانی، روایت شکل می‌گیرد کـه آن حـوادث در یک بازنمایی روشن و قابل فهم نظم مـی‌گیرنـد. بـه وسـیع‌تـرین معنـا، تنهـا از طریـق بازنمایی یعنی سامان‌دهی محرک‌های خارجی در الگوهای نمادین است که جهان به تجربه در می‌آید. افـراد، خـواه آگاهانـه و خـواه ناخودآگـاه، بـا قـرار دادن و نظـم بخـشیدن بـه تجربیاتشان در الگوهای آشنا، پیوسته در حال ساخت روایـت‌هـای بازنمایانـه‌انـد(محمـد حسن پزشک، ص۲۲٤).

پس تقلید یا بازنمایی چیزی نیست که منحصر به درک دیرینه‌ی ارسطویی از درام شود بلکـه در نظریه های جدید روایت نیز با کیفیتی این‌گونه مواجه هستیم. این نظریات جدید فقط مباحـث را تـا حدودی پیچیده‌تر از آن‌چه ارسطو مطرح کرده‌است بیان می‌کنند.

بازنمایی (=representation) یکی از ترجمه‌هایی است که ***کنت مک لیش*** در کتـاب ***ارسـطو و فن شعر*** برای واژه‌ی ***تقلید***[2] در نظر گرفته است. از این رو قرابت نظریه های جدید روایـت و اندیـشه کهن ارسطو درباره وجه تقلیدی هنر درام نمایان می‌شود. این شان مقلد بودن برای هنرهای دراماتیک

1. Sarah Roth
2. Mimesis

تا جایی است که حتی روایت‌های تخیلی را نیز در بر می‌گیرد. بـه نـوعی کـه مـی‌تـوان گفـت حتـی درام‌هایی که در دنیایی افسانه‌ای و خیالی واقع می شوند هم سـطوحی از تقلیـد واقعیـت را در خـود دارند.

استم، بورگواین و فیلترمن (۱۳۷۷) این مساله را چنین طرح می‌کنند:

> در بطن آن قرارداد روایی که در آن قصه با مخاطب ارتباط می‌یابد، سطح دیگری نیز وجود دارد که در آن راوی «حقیقت را درباره‌ی دنیای خیـالی مـی گویـد» و چنـان چـه رایـان[1] می‌نویسد: «چیزی که روایت بدان می پردازد، از دیدگاه مؤلف و خواننده عبارت اسـت از یک دنیای احتمالی به جای [دنیای واقعی]؛ ولی در سطح قـرارداد محـاط‌شـده، گوینـده و شنونده درباره چیزی که به نظر آن‌ها دنیای واقعی است، با هم به گفت و شنود می‌پردازند. هر متن روایی که راوی آن دچار تـوهم نـشده باشـد، متـضمن سـطحی اسـت کـه در آن گوینده، داستانی را به عنوان سندی واقعی و نه ابداع شده نقل می‌کند(محمد حسن پزشک، ص ۱۵۸)

۲-۱-۷-۱- عمل دراماتیک

وجه تمایز درام با دیگر انواع ادبی این است که درام حاوی کنش یا عمـل[2] دراماتیـک اسـت. در درام، قصه نقل نمی‌شود بلکه عمل می‌شود. درام متنی است که باید قابلیت اجرا و دیـده شـدن پیـدا کند.

ارسطو (۳۲۲-۳۸٤ پیش از میلاد) در ***فن شعر*** تراژدی را به عنوان نـوعی متعـالی از انـواع «درام» این گونه تعریف می کند:

> تراژدی تقلیدی از کنشی است که جدی، کامل و دارای اندازه‌ی معینی است. به زبانی کـه به انواع هنر آراسته است، انواع گوناگونی که در اجرای مختلف نمایش نامه یافت می‌شود. این تقلید به شکل کنش است و نه روایت. این تقلید از طریق شفقت و هراس، پـالایش و تطهیر این عواطف را سبب می شود (مک لیش، ۱۳۸٦، ص ۱۹).

1. Ryan
2. action

عمل دراماتیک ما را به درون خود می‌کشد و فرصت فکر کردن را سلب می‌کند. این گونه، انتظار برای اتفاق یا عمل بعدی را در فرد به وجود می‌آورد. درام نویس با آفریدن موقعیتی که به خودی خود جذاب است، توقع موقعیت‌های دیگری را که ممکن است از آن سر بر آوردند برمی‌انگیزد.

نتیجه‌ی عمل دراماتیک نوعی تنش است. این تنش همان هراسی است که ارسطو از آن سخن می‌گوید. داوسن (۱۳۷۷) می‌گوید:

«تنش» واژه‌ای است که اجباراً در هر بحثی درباره‌ی درام تکرار می شود. طبیعتاً هر وقت می خواهیم این احساس را انتقال بدهیم که اوضاع فعلی هر آن ممکن است تبدیل به چیزی اساساً متفاوت شود، صبحت از یک موقعیت پرتنش می کنیم. همه آثار هنری از طریق درک پیوند میان بخش‌های مختلف‌شان به طور کامل فهمیده می‌شوند و خصلت درام آن است که رابطه‌ی میان بخش‌ها از نوع پرتنش است (ص ٤٦).

انواع مختلف تنش در درام وجود دارد اما تنش بنیادی درام همان تنش بین موقعیت هر لحظه‌ی مشخص و کل عمل است. تا عمل کامل نشود نمایش‌نامه به حالت تعادل نمی‌رسد و ساده‌ترین و بارزترین مثال این نوع تنش، تعلیق است.

داوسن (۱۳۷۷) در مورد تعلیق چنین می‌گوید:

تعلیق که اغلب شکل‌های بسیار ظریفی پیدا می‌کند از درام جدایی ناپذیر است. چخوف در ایجاد تعلیق لاینحل، یا تا حدودی حل شده، استاد است و ایبسن در اکثر صحنه‌های قوی‌اش، از جمله پایان ***استاد معمار*** بر تعلیق تکیه دارد. این امر اغلب شکل تصمیمی کلیدی را می‌گیرد که باید اتخاذ کرد (ص ٤٨).

«تنشی که حاصل عمل دراماتیک است در واقع حاوی نوعی کارکرد اخلاقی نیز می‌باشد. این همان چیزی است که ارسطو از آن به عنوان پالایش و تطهیر عواطف یاد می کند. هرچند به نظر می‌رسد این پالایش بیشتر حاصل تراژدی است تا مقصود ذاتی آن» (مک لیش، ١٣٨٦، ص ١٩).

هرچند ارسطو به نوعی کارکرد اخلاقی برای درام قائل بود اما دست کم منتقدین مدرن تاثیر اخلاقی اثر هنری را وجه تمایز ویژه‌ای نمی‌دانند.

داوسن (۱۳۷۷) در این‌باره می‌گوید:

همان‌طور که آی، ای، ریچاردز[1] در ***اصول نقد ادبی*** یادآور می شود، بد نیست به خاطر داشته باشیم که تنش در خود ماست، ولی فقط می‌توانیم آن را به حسب خود اثر هنری به بحث بگذاریم، و برای همین هم مفاهیمی روانشناختی مانند «تزکیه» می‌توانند تا حد مخاطره‌انگیزی گمراه کننده باشند. می‌توان درباره یک نمایش‌نامه گفت که ما را روی صندلی میخ‌کوب می‌کند، اما این فی نفسه یک تفسیر انتقادی نیست (ص٤٧).

گذشته از این مجادله بر سر نتایج اخلاقی و آموزشی تنش دراماتیک، باید تأکید کنیم مهم‌ترین جنبه‌ای که درام را از دیگر انواع ادبی تمایز می‌بخشد رابطه‌ی آن با اجرا در صحنه است. به همین دلیل است که زبان دراماتیک پیوندی ناگسستنی با کنش یا عمل پیدا می‌کند. عمل دراماتیک، تنش و کنش‌های بعدی را موجب می‌شود و این‌گونه زبان جهان درام آفریده می شود.

۳-۱-۷-۱- پی رنگ[2] یا طرح داستان

پی رنگ یا طرح داستان چیزی است که ارسطو آن را روح درام می‌داند. واژه‌ای که ارسطو در فن شعر برای این عبارت انتخاب کرده، ***موتوس*** است.

ارسطو(۳۲۲-۳۸٤ پیش از میلاد) در ***فن شعر*** درباره‌ی ***موتوس*** می‌گوید:

موتوس[3] یعنی شیوه‌ای که پیشامدهای نمایش‌نامه بر اساس آن ساخته می‌شوند، بخش اصلی تراژدی است. درام نه تقلید صورت ظاهر مردم بلکه تقلید کنش‌ها و زندگی آن‌هاست... از این رو، پیشامدهای نمایشنامه و ساختمانشان بسیار مهم است. خواه نویسندگان از داستان‌های از پیش موجود استفاده کنند و خواه از خود داستان ابداع کنند باید نخست طرحی کلی رقم بزنند و سپس قسمت‌های کلی داستان را پُر کنند و جزئیات را بسط و گسترش دهند (مک لیش، ۱۳۸٦، ص۵۰).

همان‌طور که از تعریف ارسطو معلوم است هر داستان یک طرح کلی دارد که زنجیره‌ی حوادثی که از پی هم می‌آیند در آن تصویر می‌شود. از موضع یک درام نویس این طرح احتمالاً قبل از شکل‌گیری اصل درام طراحی می‌شود. اما خاصیت درام طوری است که از دل یک درام کامل هم

1. I. A. Richards
2. Plot
3. Muthos

پی‌رنگ آن قابل تشخیص است. بدین معنا که شما می توانید مثلاً نمـایش‌نامـه‌ی ادیـپ را در مقابـل خود بگذارید و با بررسی آن طرح داستان و زنجیره وقایع را استخراج کنید.

ارسطو(۳۲۲-۳۸٤ پیش از میلاد) در ادامه می‌گوید:

> می‌توان مجموعه‌ای از گفتارهای بین شخصیت را سرهم کـرد و در نقطـه‌ی شـیوه بیـان و اندیشه به خوبی آن را به پایان برد. ولی هنوز تاثیر اساسی تراژیکی به وجود نیامـده‌اسـت که کمابیش بتواند به خوبی نمایشی باشد که هرچند از این جهات کاستی دارد ولـی دارای زنجیره‌ای از صحنه های اطمینان بخش است. موتوس اصل نخست و جان تـراژدی اسـت همان‌طور که در هنرهای زیبا از طرح زغالی روشن چهره به مراتب بیشتر لذت می‌بخـشد تا زیباترین رنگ‌ها حتی اگر به شیوه‌ی درهم برهم نقش بـسته باشـد (مـک لـیش، ۱۳۸٦، ص۵۰).

همان‌طور که دیدید ارسطو، موتوس یا طرح داستان را زنجیره‌ای از صحنه‌هـای اطمینـان بخـش معرفی می کند. این همان چیزی است که در نظریه های جدید روایت به آن پی رنگ می‌گویند که از عوامل ساختاری مهم در درام است. هنوز هم در نظریه‌های مدرن پی‌رنگ به عنوان عنصری تاثیرگذار در ساختار داستان قلمداد می‌شود.

اسکولز و کلوگ (۱۳۷۷) می‌گویند:

> پی‌رنگ را می‌توان عنصر پویا و زنجیره‌ای ادبیات داستانی دانست. شخصیت یا هر عنـصر دیگر روایت تا وقتی که پویاست جزئی از پی‌رنـگ بـه شـمار مـی‌رود. هنـر فـضایی کـه اطلاعات و عناصر خود را هم‌زمان و با هم و بدون نظم و ترتیب آشکار می سازد پی‌رنگ ندارد اما رشته تصاویر مبهمی که به شکلی معنادار منظم بـشوند از آنجـایی کـه وجـودی زنجیره‌ای و پویا دارند دارای پی‌رنگ هستند. غایت وجود پی‌رنگ در هنر فضایی تـصاویر فیلم سینمایی است که روی سلولوییدثبت می‌شود. ارسطو که به تراژدی نظر خاصی دارد می گوید: «پی‌رنگ روح آثار ادبی تقلیدی است.» ... بی‌شک حق با او بود که در یک غالب هنری زمان‌مند عنصر زنجیره‌ای و پویا بر عناصر دیگر اولویت دارد. ما این عنصر را کـه او گاه پراکسیس[1] و گاه موتوس می‌خواند پی‌رنگ می‌نامیم(محمد حسن پزشک، ص۵۱).

1. Praxis

کاملاً مشخص می‌شود که منظور از عبارت پی‌رنگ یا پلات در نظریه‌های جدید روایت همان چیزی است که ارسطو آن را موتوس می‌خواند. بسیاری از منتقدین مدرن با این نظر ارسطو که پی‌رنگ روح درام است مخالفند اما این مسئاله باعث نشده‌است که پی‌رنگ رابه عنوان عنصری از عناصر اساسی درام نادیده بگیرند.

داوسن(۱۳۷۷) می‌گوید:

به نظر می‌رسد که پی رنگ در اصطلاح عرف برای نشان دادن شرحی متوالی از وقایع نمایش‌نامه (یا داستان) که تا جای ممکن از معنای آن وقایع منتزع شده باشد به کار می‌رود. می‌توان پی‌رنگ یک نمایش‌نامه بزرگ را بسیار وفادارانه و با وجود آن به طرزی مضحک بازگو کرد. (مقاله‌ای که در آن جناب برنالد مایلز[1] همین کار را با هملت کرد را به یاد می آورم.) من هیچ دلیل موجهی برای به هم ریختن کاربردی که قبول عام یافته نمی‌بینم. گرچه بدون تردید کسانی هم هستند که به پیروی از ارسطو با این دیدگاه مخالفت خواهندکرد. حکم ارسطو که پی‌رنگ روح درام است به یقین یکی از موارد استفاده از پی‌رنگ در جایی است که من «عمل» را به کار می‌برم(صص۱۲۷-۱۲۸).

داوسن هر چند «عمل» را روح درام می داند، اما هرگز با کاربردی که پی‌رنگ در قبول عام یافته است مخالفت نمی‌کند.

٤-۱-۷-۱- شخصیت

عنصر اساسی دیگری که ساختار درام را شکل می‌دهد شخصیت است. نمی‌توانید درامی را تصور کنید که یک قهرمان یا شخصیت ویژه نداشته‌باشد.

ارسطو در فن شعر در مورد شخصیت تراژدی چنین می گوید:

قهرمانان می‌بایست مردمانی برخوردار از منزلت و آوازه‌ی بلند باشد. اودیپوس، تیسیتس و دیگرانی از این مرتبه. ... هنگام نگارش شخصیت نیز مانند سازمان دهی توالی رویدادها، نمایش‌نامه‌نویس همواره می‌بایست یا امر ضروری را در نظر داشته باشد و یا امر محتمل را . چون تراژدی عبارت است از تقلید اشخاصی بهتر از متوسط. نمایش‌نامه‌نویسان

1. Bernard Miles

می‌بایست از نمونه‌ی نقاشان چهره‌های نیک پیروی کنند که جوهر مدل‌های خود را بی‌گمان فراچنگ می‌آورند ولی مشابهتی پدید می‌آورند که به اصل وفادار است و با این همه آن را گسترش می‌بخشند. حتی هنگامی که نمایش‌نامه‌نویسان کسانی را تصویر می‌کنند که تند خو، تنبل یا دارای نقص‌های دیگرند، می‌باید این شخصیت‌ها را انسجام بخشند و شأنشان را حفظ کنند. چنان که آگاتون و هومر این کار را در تصویرهای خود از آخیلس انجام می‌دهد. او را هم قهرمان و هم گزافه کار نشان می‌دهند(مک لیش، ۱۳۸٦، ص ۳۱).

از زمان ارسطو تا به امروز منتقدان، نویسندگان و درام‌پردازهای زیادی درباره‌ی شخصیت در درام سخن گفته یا عمل کرده‌اند. با تولد علم روان‌شناسی در دوره‌ی مدرن مباحث مربوط به شخصیت‌پردازی در درام شکل تازه‌ای به خود گرفت. بسیاری از منتقدین شخصیت‌های کلاسیک تاریخ درام را مورد کنکاش روان شناسانه قرار داده‌اند و حتی بسیاری از بیماری‌های روانی شناخته شده از روی شخصیت‌های یونانی نام‌گذاری شده‌اند. امروزه با گسترش هنرهای دراماتیک و علی‌الخصوص تلویزیون، شاهد تولد و شکل‌گیری شخصیت‌های متنوع و متعددی هستیم. بسیاری از شخصیت‌های درام‌های دنباله‌دار تلویزیونی از این جمله‌اند. شخصیت‌هایی که مردم به سرنوشت آن‌ها حساسند.

در این نوشته قصد نداریم ابعاد شخصیت پردازی در درام را مورد بررسی قراردهیم و یا به بررسی شخصیت‌های موفق یا ناموفق در درام‌های نوشته شده‌ی موجود بپردازیم. پس در باب شخصیت به همین مقدار بسنده می‌کنیم.

این اشارات هر چند مختصر به مفهوم درام قبل از هر چیز می تواند در پاسخ به این سؤال که «چرا سینما را هنری دراماتیک می خوانند؟» راه‌گشا باشد. سؤالی که پاسخ به آن زمینه‌ی پیشرفت پژوهشمان در مورد درام مستند خواهد بود. در بخش‌های بعدی با بررسی سینما و تطبیقش با مباحث مطروحه درباره‌ی درام، این بحث را بیشتر خواهیم شکافت.

۲-۷-۱- واقعیت

سؤال از واقعیت یکی از مسائل اساسی فلسفه است. زمانی که در دوره‌ی کارشناسی واحد درسی فلسفه را می‌گذراندم، آقای شهریار زرشناس استاد این درس در تشریح بحث واقعیت می‌گفت:

کانت، فیلسوف بزرگ دوره‌ی مدرن معتقد است، واقعیت چیزی نیست که انسان بتواند آن را به‌دست بیاورد. در تفکر کانت هر انسان همواره یک عینک یا صافی خاصی را به چشم دارد که دنیا را از پشت آن عینک یا صافی خاص می‌بیند. واقعیت بیرون این عینک چیزی است که کانت آن را نومن[1] می‌نامد و آنچه که از دایره‌ی ادراکات و فهم انسان عبور می‌کند و واقعیت ذهنی او را می‌سازد را فنومن[2]. فنومن در واقع درکی است که هر انسان به تبع داشته ها، تجربه‌ها، ادراک و فهمش از واقعیت بیرونی در ذهنش شکل می‌گیرد. در نتیجه هرگاه انسان در مورد یک واقعیت حرف می‌زند در واقع مشغول سخن گفتن از درک خود از واقعیت است. به این ترتیب واقعیت امری است که هرگز فراچنگ نمی‌آید.
دایره‌ی درک انسان از واقعیت از دیدگاه بسیاری از فلاسفه نسبت مستقیم با داشته‌های ذهنی، تجربیات، درونیات، ادراکات و آموزه‌های پیشین انسان دارد. ذهن انسان همواره بزرگ‌ترین واسطه برای درک واقعیت بیرونی است(گفت‌وگوی اختصاصی نگارنده، ۱۳۸۲).

صدری (۱۳۷۹) در همین‌باره می‌گوید:

... متفکرانی چون کانت وهیوم راه ورود به عالم واقع را بسته‌اند و عقل و فاهمه‌ی بشری را عاجز از درک حقیقت عالم دانسته‌اند در نظر آن‌ها درک عالم حقیقی همواره با حجاب نفس و ذهن و فاهمه‌ی انسانی روبه رو است. هیوم اساساً عالم واقع و حقیقت را امری ذهنی و سوبژکتیو وغیر قابل قبول و اثبات معرفی می‌نماید اما کانت می‌پذیرد که عالم واقع و حقیقت به نام نومن یعنی عالم فی‌نفسه وجود دارد اما با حجاب عالم لنفسه [فنومن] به صورت پدیدار در می‌آید. پدیدار ماده‌ی خود را از عالم نومن می‌گیرد. اما بلافاصله در حجاب صور و مقولات ذهنی قرار می‌گیرد و اگر این ترکیب وجود نداشته باشد، ادراک عالم مطلقاً ممکن نیست و اگر انسان می‌پذیرد که عالم واقعی وجود دارد مانند عالم ارواح ، خداوند و اختیار و ... همه به ضرورت اخلاقی و عملی بر می‌گردد. از این می‌توان دریافت که عالم فی‌نفسه نیز برای کانت درکش نظری نیست آن‌چنان که فلاسفه گذشته به آن نظر داشته‌اند(ص ۱۱).

1. Noumenon
2. Phenoumenon

در مورد دیدگاه فیلسوفان دیگر هم کتاب هـای زیـادی نگاشـته شـده‌اسـت. بحـث واقعیـت در فلسفه‌ی غرب از نظریات پارمنیدس که استاد سقراط بود آغاز می‌شود و تا فیلـسوفان مـدرنی چـون کانت و هگل ادامه پیدا می کند. همه‌ی آن ها کم و بیش معتقدند که هـیچ گـاه یـک کـل بـه عنـوان واقعیت که همه درک مشخصی از آن داشته‌باشند، به لحاظ نظری یا وجود ندارد یـا اگـر وجـود دارد دسترسی به آن غیرممکن است.

وال (۱۳۷۵) در مروری کوتاه از این دوره‌ی طولانی می‌گوید:

> می‌توان تاریخچه‌ی تصور واقعیت را با نظر پارمیندس آغاز کرد که صریحاً قلمرو واقعیـت را مقابل عرض‌گاه ظاهر و نمود، دانسته‌است. به‌طور کلی هر فلـسفه‌ای اساسـا جـستجوی واقع است و سنت پارمیندس در تمام طول تاریخ فلسفه با تغییر صـورت و البتـه ابتـدا در فلسفه‌ی افلاطون ادامه یافته است. برحسب فلسفه‌ی افلاطون نه فقط یـک موجـود یگانـه بلکه موجودهای متعدد یعنی «مُثُل» وجود دارند، علاوه بر این افلاطون اشیای محسوس را عدم صرف نینگاشته‌است و آن‌ها را از جمله‌ی موجودات مـی‌خوانـد. درسـت اسـت کـه موجود بودن این موجودات محسوس فقط به واسطه‌ی بهـره‌منـدی از موجـودات معقـول است باری به هر صورت موجودند. اگر قرن‌ها بگذرد و بخواهیم این فکر جدید را از فکر پارمیندس یا افلاطون در این باب امتیاز بدهیم می‌بینیم که در اثر بـسط و توسـعه‌ی علـم، عالم محسوس بر حسب فکر جدید دیگر در قلمرو ظاهر و نمود رانده نـشده‌اسـت و در محسوسات نیز تصورات واضح و متمایزی که از حد محسوس می‌گذرد، می‌تـوان کـشف کرد(ص ۸۵۸).

از مرور این نظریات فلسفی آن چه درک می شود این است که فلاسفه همواره به نوعی به دلیـل عجز بشر و محدودیت‌های حسی و درکی و یا عقاید و تجربه‌های انسانی معتقدند که انسان قادر بـه درک حقیقت جهان نیست. آن‌ها معتقدند آن‌چه کسی از یک شیء درک می‌کند بـا آن‌چـه دیگـری از همان شیء درک می‌کند، فرق دارد. هر چند بعضی فلاسفه می‌گویند آن شی فی‌النفسه یک چیز بیشتر نیست و تفاوت را در نگاه‌های افراد می‌یابند اما بعضی فلاسفه‌ی مدرن تا آن جا پیش رفته‌اند که حتی نظراتی متکثرانه‌تر از این دارند و معتقدند شی فی‌النفسه نیز وجود ندارد.

فصل دوم

مبانی نظری تحقیق

۱-۲- بررسی تحقیقات پیشین

از آن‌جا که ***درام مستند*** زیرگونه‌ی تازه‌ای در حوزه‌ی سینما و تلویزیون محسوب می‌شود، هنوز در داخل ایران پژوهشی آکادمیک در این حوزه صورت نگرفته‌است. حتی در پژوهش آقای ***همایون امامی*** با عنوان ***فیلم مستند، درام و ساختار دراماتیک*** که هدفش بررسی عناصر درام در فیلم مستند بود، هیچ اشاره‌ای به درام مستند نشده است.

۲-۲- چارچوب نظری تحقیق

آن طور که از ظاهر کلمه بر می‌آید ***درام مستند*** فیلمی است که در برخورد دو مفهوم عمده‌ی درام و واقعیت در سینما شأن وجود یافته است. به این ترتیب می‌توانیم با مطالعه‌ی بیشتر در این دو مفهوم و طرح مباحث نظری پیرامون، گام مهمی در شناخت ***درام مستند*** برداریم.

۱-۲-۲- درام در سینما

سینما هنری دراماتیک است. اگر از یک سو به آموزه‌هایی که از درام کسب کردیم رجوع کنیم و تجربه‌ی شخصی و تاریخی خود از سینما را پیش رو بگذاریم و از طرفی عناصر ذاتی این هنر را نیز در نظر بیاوریم، درک خواهیم کرد سینما شاید شبیه‌ترین تقلید به واقعیت بیرونی است تا جایی که در بسیاری از مواقع خیلی‌ها تصویر واقعی را با واقعیت اشتباه می‌گیرند.

برای مثال می‌توان به نمایش فیلم ***ورود قطار*** ساخته‌ی ***لویی لومیر*** در پاریس اشاره کرد. رُد[1] (۱۳٦۵) در این باره می‌گوید:

> لویی لومیر در یکی از فیلم هایش ورود قطار ظاهراً تمهیدی اندیشیده بود تا سطح پرده را چنان بدرد که گویی قطار می خواهد وارد تالار نمایش شود این شوک بستگی به این داشت که تماشاگران غافلگیر شوند و از یکی از ویژگی های هنر فاصله‌گذاری بین بیننده و چیزی که می‌نگرد تخطی شود. عقیده بر این بود که هنر را در صورتی می‌توان تحسین

1. Rhode

کرد که از آدم دور باشد. ... او حتماً مدت‌ها پیش از تحسین جلسه‌ی نمایش فیلم در پاریس (که خود درآن شرکت نکرد) می دانست ورود قطار به ایستگاه راه آهن مردم را به وحشت خواهد انداخت (ص۳۱).

طرح این بحث که سینمای داستانی، همه‌ی عناصر درام از جمله تقلید از واقعیت، عمل و تنش دراماتیک، که جزء ذاتی سینماست، طرح داستانی و شخصیت‌های داستانی را در خود دارد چندان ضروری به نظر نمی‌رسد چرا که سینمای داستانی به طور طبیعی ادامه‌ای است بر تاریخ درام در یک زبان هنری جدید.

این که سینما هم‌چون بسیاری دیگر از هنرهای مدرن به سمت نوعی تصویرپردازی محض یا خلق آثاری آبستره گرایش پیدا نکرده و از همان اوایل گام به سوی داستان پردازی برداشت جای تأمل دارد. سینما می‌توانست شکل‌های دیگری داشته باشد و تبدیل به یک هنر دراماتیک نشود اما شاید اقتضای ذاتی این وسیله‌ی نوظهور باعث شد از همان ابتدا همه به فکر خلق داستان و درام در سینما بیفتند.

آوینی (۱۳۷۰) در این باره می‌گوید:

صورت های دیگری که سینما به مثابه‌ی یک واقعیت تاریخ می‌توانست به خود بگیرد را از نظریاتی که در باب سینما عنوان می‌شود و تعاریف مختلفی که بر آن ذکر می کنند می‌توان حدس زد. سینما به مثابه تصویر محض، سینما به مثابه ادامه‌ی نقاشی، سینما به مثابه یک هنر آوانگارد، سینما به مثابه یک رسانه‌ی ارتباطی و... اما هیچ یک از این‌ها عیناً همان صورتی نیست که سینما به طور طبیعی در طول تاریخ به خود گرفته است. ... داستان‌سرایی بلاشک از لوازم ذاتی سینما است که با نفی آن ماهیت سینما نفی خواهد شد و البته داستان‌سرایی سینمایی رفته رفته توانسته است وجوه تمایز خویش را از رمان‌نویسی پیدا کند. در داستان‌سرایی سینمایی، توصیف تصویری جای‌گزین توصیف ادبی می‌شود و کلام- اگر چه نه به طور کامل- جای خود را به تصویر می‌دهد(صص ۱۳۰–۱۳۸).

هر چند که بسیاری از اشکال سینمای غیرداستانی به تبع هنر مدرن شکل گرفتند اما هیچ وقت این اشکال تبدیل به جریان اصلی سینما نشدند. جریان اصلی سینما، جریانی بود که به درام تعلق داشت.