الگوهای بسط شخصیت در مجموعه تلویزیونی فارگو

تاریخ دریافت: ۹۷/۱۲/۱۳ تاریخ پذیرش: ۹۸/۰۳/۱۹

محمد شهبا[۱]، مانیا محسنی[۲]

چکیده

این مقاله با بررسی عنصر شخصیت به‌عنوان یکی از مهمترین عناصر فیلمنامه‌نویسی برای سینما و تلویزیون به مقایسهٔ فنون شخصیت‌پردازی بکار رفته در فیلم و مجموعهٔ تلویزیونی اقتباسی *فارگو* می‌پردازد. چگونگی اقتباس از سینما برای تلویزیون به‌طور کلی تاکنون مورد بررسی چندانی قرار نگرفته است. روش تحقیق در این مقاله بر دیدگاه ساختارشکنانهٔ دن سیگر در گسست از قواعد ساختار سه‌پرده‌ای استوار است. به این منظور، نخست با بررسی نظرهای کلاسیک دربارهٔ شخصیت‌پردازی، قراردادهای رایج و فرمولی در این زمینه مورد بررسی قرار می‌گیرند. براساس یافته‌های این مقاله، فنون بکار رفته به‌منظور بسط شخصیت‌پردازی‌ها و روابط بین شخصیت‌ها در فارگو شامل این موارد است: انتساب ویژگی‌ها و نقص‌هایی به شخصیت به منظور همراه کردن مخاطب با آنها؛ بسط روابط بین شخصیت‌های اصلی با شخصیت‌های فرعی و با یکدیگر؛ تبدیل شخصیت‌های دوبعدی به شخصیت‌های سه‌بعدی؛ تبدیل شخصیت‌های فرعی به شخصیت‌های اصلی؛ حذف یا افزودن شخصیت‌های فرعی و افزودن شخصیت‌هایی کاملاً جدید. براساس یافته‌های این مقاله، روش «اشتقاق شخصیت‌های فرعی از شخصیت‌های اصلی یا فرعی» رایج‌ترین روش برای گسترش فیلم‌نامه سینمایی به مجموعه تلویزیونی است.

واژه‌های کلیدی

بسط فیلم‌نامه، مجموعه‌های تلویزیونی، الگوهای فیلم‌نامه‌نویسی، شخصیت‌پردازی، فارگو

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱. دانشیار دانشکده سینما و تئاتر دانشگاه هنر (نویسنده مسئول) shahba@gmail.com
۲. کارشناسی‌ارشد سینما، پردیس بین‌المللی فارابی، دانشگاه هنر m.mohseni@yahoo.com

مقدمه

از دیرباز فیلم‌نامه‌های بسیاری به‌منظور تولید مجموعه‌های تلویزیونی از سینما برای تلویزیون اقتباس شده‌اند. این اقتباس‌ها همواره سبب اعمال فنون خاصی بر روی عناصر فیلم‌نامه‌های سینمایی شده‌اند تا این روایت‌های سینمایی را با ویژگی‌های خاص رسانه تلویزیون منطبق سازند. کتاب‌های موجود در ارتباط با بررسی اقتباس‌های سینمایی اغلب با در نظر گرفتن مسئله جریان تنها به بررسی یک قسمت یا تکه‌هایی از یک برنامه تلویزیونی می‌پردازند و هیچ‌یک به بررسی تمامی قسمت‌های یک مجموعه تلویزیونی به‌عنوان یک کل نمی‌پردازند. تنها کریستین تامسون[۱] در کتاب *داستان‌گویی در سینما و تلویزیون* (۱۳۸۴) به بررسی اجمالی داستان کلی چندین مجموعه تلویزیونی اقتباسی می‌پردازد و از تحلیل دقیق هر یک از عناصر فیلم‌نامه‌ای در این مجموعه‌های تلویزیونی سخنی به میان نمی‌آورد. به‌علاوه اغلب کتاب‌های فیلم‌نامه‌نویسی به بررسی فنون متفاوت بکار رفته در نویسندگی برای سینما می‌پردازند. کتاب‌های راهنمای فیلم‌نامه‌نویسی برای تلویزیون نیز بدون تحلیل عناصر فیلم‌نامه و تفاوت‌های شیوه‌های خلق و به‌کارگیری آنها در دو رسانه سینما و تلویزیون، به نویسندگان توصیه‌هایی کلی در زمین نویسندگی برای تلویزیون ارائه می‌دهند. بنابراین، هیچ‌یک از این منابع به بررسی کارآمد شیوه‌های عملی بکار رفته در ارتباط با هر یک از عناصر فیلم‌نامه‌ای در اقتباس‌های موفق تلویزیونی نمی‌پردازند.

یکی از عناصر فیلم‌نامه، که می‌توان آن را تا حدودی جزو مهمترین عناصر در رسانه تلویزیون نیز دانست، عنصر شخصیت و فنون بکار رفته به‌منظور خلق شخصیت‌هایی گیرا و جذاب است. به این علت که در اقتباس‌های تلویزیونی با مسئله بسط فیلم‌نامه‌های سینمایی سروکار داریم، این مقاله در صدد است تا شیوه‌های بسط این عنصر خاص را مورد بررسی قرار دهد. برای این منظور مجموعه تلویزیونی اقتباسی و موفق فارگو[۲](۲۰۱۴) برای بررسی انتخاب شده است.

این مقاله بر رویکرد ضدساختارگرایانهٔ کن دنسیگر[۳] و جف راش[۴] استوار است. دنسیگر و راش با بررسی فیلم‌نامه‌های متفاوت که با استفاده از فنون گوناگون الگوی سه‌پرده‌ای احیاگر را ـ که

---

۱. Christian Thomson
۲. Fargo
۳. Ken Denise
٤. Jeff Rush

از نظر سید فیلد[۱] تنها الگوی قابل‌قبول و رمز موفقیت فیلم‌نامه‌های بسیاری است ـ به چالش می‌کشند.

اهداف کلی این مقاله را می‌توان به شرح زیر دسته‌بندی کرد:

۱. معرفی و ارائه فنون و الگوهای بکار رفته به‌منظور بسط شخصیت‌پردازی و روابط بین شخصیت‌ها در مجموعه‌های تلویزیونی اقتباسی؛

۲. بررسی شباهت‌ها و تفاوت‌های شخصیت‌پردازی در سینما و تلویزیون؛

۳. بررسی میزان شباهت‌ها و تفاوت‌های شخصیت‌ها در مجموعه تلویزیونی فارگو در مقایسه با فیلم.

با توجه به اهداف بالا، سه پرسش اصلی این مقاله عبارت‌اند از:

۱. شخصیت‌پردازی و شخصیت در مجموعه‌های تلویزیونی چه تفاوت‌ها و شباهت‌هایی با این عنصر در فیلم‌نامه‌های سینمایی دارند؟

۲. چه الگوها و شیوه‌های در زمین بسط شخصیت‌پردازی در مجموعه تلویزیونی فارگو مورد استفاده قرار گرفته‌اند؟

۳. شخصیت‌ها در مجموعه تلویزیونی فارگو چه شباهت‌ها و تفاوت‌هایی با شخصیت‌های متناظر در فیلم دارند؟

روش‌شناسی پژوهش

روش تحقیق در این مقاله توصیفی ـ موردی است. در این پژوهش از منابع مکتوب فارسی و لاتین مرتبط با فیلم‌نامه‌نویسی و روایت سینمایی و تلویزیونی استفاده‌شده و سپس با مشاهده فیلم و مجموعه تلویزیونیِ فارگو، تحلیلی از چگونگی بسطِ شخصیت‌ها در فیلم‌نامه‌ها برای تبدیل به مجموعه‌های تلویزیونی که روایت پیچیده‌تری دارند صورت گرفته است.

شخصیت از دیدگاه سید فیلد

یکی از مهمترین عناصری که نقش بسزایی در نوشتن فیلم‌نامه قوی دارد، خلق شخصیت‌هایی گیرا و به‌یادماندنی است. اهمیت شخصیت و شخصیت‌پردازی در فیلم‌نامه‌های سینمایی به حدی است که تقریباً در تمامی کتاب‌های موجود از نظریه‌پردازان مختلف فیلم‌نامه، بخش‌هایی جداگانه به بررسی و تحلیل این عنصر مهم اختصاص یافته است. این موضوع را می‌توان از دو روشی که فیلد برای نوشتن

۱. Syd Field

فیلم‌نامه پیشنهاد می‌کند به‌درستی دریافت.

شاهپور شهبازی در کتاب *تئوری‌های فیلم‌نامه در سینمای داستانی* و در بررسی مهمترین الگوهای فیلم‌نامه‌نویسی سه‌پرده‌ای موجود، از الگوی سید فیلد به‌عنوان الگویی پیرنگ‌محور یاد می‌کند (شهبازی، ۱۳۹۳: ۳۹) و تا سینمای شخصیت‌محور جوزف کمبل[۱] پیش می‌رود. بر این اساس سید فیلد در یک سوی این طیف قرار می‌گیرد که بیشترین اهمیت را به جایگاه قرارگیری نقاط عطف در انتهای هر پرده می‌دهد و در سوی دیگر آن سینمای شخصیت‌محور است که بیشترین تمرکزش را بر روی شخصیت و شخصیت‌پردازی می‌گذارد. دیدگاه پیرنگ‌محور فیلد از ارسطو نشأت می‌گیرد. مک‌کی[۲] در کتاب *داستان: ساختار، سبک و اصول فیلم‌نامه‌نویسی* می‌نویسد: «ارسطو پس از سنجش هر دو [داستان و شخصیت] به این نتیجه رسید که داستان در مرتبه اول اهمیت و شخصیت در مرتبه دوم است» (مک‌کی، ۱۳۹۵: ۶۹). اما این مسئله باعث نمی‌شود که فیلد از بررسی چگونگی خلق شخصیت در روند فیلم‌نامه‌نویسی غافل شود و همین مطلب اهمیت بسیار زیاد این عنصر را به ما متذکر می‌شود.

فیلد در مبحث خلق شخصیت دو روش را برای نوشتن فیلم‌نامه پیشنهاد می‌کند که نظر او را درباره جایگاه والای این عنصر در هنر فیلم‌نامه‌نویسی نشان می‌دهد. وی می‌نویسد:

> *برای خلق فیلم‌نامه دو روش وجود دارد. اول این‌که فکر اولیه‌ای پیدا کرده شخصیت‌های خود را بر اساس آن فکر اولیه خلق کنید ... روش دیگر خلق فیلم‌نامه، از خلق شخصیت آغاز می‌شود. از طریق شخصیت نیاز، ماجرا و داستان جاری می‌شود (فیلد، ۱۳۹۵: ۵۵).*

در روش دوم، فیلم‌نامه‌نویس با خلق یک شخصیت، رویدادهایی را که برای او رخ خواهد داد طراحی می‌کند. در این روش فیلم‌نامه‌نویس پیش از شروع نگارش فیلم‌نامه زندگی‌نامه‌ای برای شخصیت می‌نویسد و تمامی جنبه‌های درونی و بیرونی زندگی او را به‌دقت مورد بررسی قرار می‌دهد. فیلد در مبحث بنا کردن شخصیت از دو مفهوم بطن یا ظرف شخصیت و محتوا سخن می‌گوید. او بطن را به فضای داخل یک فنجان خالی تشبیه می‌نماید که می‌تواند هر محتوایی را در خود جای دهد و در ادامه بطن را جنبش درونی زندگی شخصیت معرفی می‌کند که باید از جنبش بیرونی آن تفکیک شود.

---

۱. Joseph Campbell
۲. McKee

بررسی اجمالی‌ای که فیلد در فصلی از کتابش از چگونگی خلق شخصیت می‌کند در حقیقت برای این است که نقص بزرگ نظریه‌اش را که از فقدان توجه به عنصر بسیار مهمی چون شخصیت ناشی می‌شود، کمی تعدیل نماید. رابرت مک‌کی در اینجا به‌درستی این کاستی در دیدگاه فیلد را به مخاطبش متذکر می‌شود و در جایی که فیلد بین شخصیت و ساختار اهمیت بیشتری را به ساختار می‌دهد، مک‌کی شخصیت و ساختار را دو بخش جدایی‌ناپذیر فیلم‌نامه می‌داند. اما دیدگاه فیلد و مک‌کی، هر دو، بررسی بسیاری از شخصیت‌های فیلم‌های مدرن امروزی را با مشکل روبرو خواهند کرد چرا که به‌زعم آنها شخصیت اصلی باید فعال باشد.

شخصیت اصلی نامتعارف

امروزه فیلم‌نامه‌نویسان بسیاری با خلق شخصیت‌هایی نامتعارف و متفاوت با شخصیت‌های فیلم‌نامه‌های کلاسیک، پا را ازآنچه این نظریه‌پردازان به آن معتقدند بسیار فراتر گذاشته‌اند. کِن دنسیگر و جف راش در کتابشان با عنوان *فیلمنامه‌نویسی متفاوت: گسست موفق از قواعد* به این موارد اشاره کرده‌اند. بر پایهٔ نظر بسیاری از نظریه‌پردازان فیلمنامه‌نویسی، شخصیت باید از ابتدا به مخاطب معرفی گردد و نیازی آشکار داشته باشد. دنسیگر و راش در فصلی از کتابشان با عنوان بازنگری در تقسیم‌بندی شخصیت فعال/ منفعل، این مشکل رایج در تمامی کتب فیلم‌نامه‌نویسی را به چالش می‌کشند که شخصیت‌ها (به‌ویژه شخصیت‌های اصلی) را تنها شخصیت‌هایی فعال در نظر می‌گیرند.

شخصیت مارج[۱] در فیلم *فارگو*[۲](۱۹۹۶) نمونه‌ای از شخصیت اصلی نامتعارف است. فیلد در کتابش می‌نویسد: «فیلم‌نامه‌نویس تقریباً سی صفحه فرصت دارد تا داستان، شخصیت‌ها، فرضیه دراماتیک، موقعیت دراماتیک (شرایط پیرامون ماجرا) را بنا کند و رابطه شخصیت اصلی و دیگران را که در دورنمای دنیای او به سر می‌برند معرفی کند» (فیلد، ۱۳۹۵: ۱۴). اما در این فیلم مارج تا پیش از نیم ساعت اول فیلم‌نامه به مخاطب معرفی نمی‌شود و ۳۳ دقیقه اول فیلم به معرفی سه شخصیت منفی جری[۳]، کارل[۴]، گِیر[۵] و کنش‌های آنها می‌پردازد و مارج که بعداً رویدادها را تا

۱. Margond Ganderson
۲. Fargo
۳. Jerry
٤. Carl
٥. Gear

گره‌گشایی نهایی دنبال می‌کند و به حل معمای قتل می‌پردازد در پرده اول الگوی سید فیلدی حضور ندارد. وقتی در دقیقهٔ ۳۳ شخصیت جدیدی وارد داستان می‌شود مخاطب کمی دچار سردرگمی می‌شود؛ زیرا براساس قاعدهٔ کلاسیک تصور می‌کند که تمامی شخصیت‌های مهم به او معرفی شده‌اند و بنابراین، مارج را شخصیتی فرعی فرض می‌کند اما با پیشروی روایت و گره‌گشایی داستان به دست مارج بر اهمیت او به‌عنوان شخصیت اصلی داستان واقف می‌شود. شهبازی در جلد اول کتابش، روایت فارگو را در گروه روایت‌های رئالیستی در ژانر دلهره‌آور (تریلر) قرار می‌دهد.

او در ارتباط با این ژانر می‌نویسد: «چون داستان دلهره‌آور توسط قهرمان منفی پیش می‌رود، ابتدا باید برنامه او توسط فیلم‌نامه‌نویس طرح‌ریزی شود و قهرمان اصلی که پلیس یا مشابه پلیس عمل می‌کند در مقابل او عکس‌العمل نشان دهد» (شهبازی، ۱۳۹۳: ۱۸۸). آنچه شهبازی در این نوشته به آن اشاره می‌کند این است که برخلاف فیلم‌های ژانرهای دیگر که براساس نظر فیلد اعمال و واکنش‌های شخصیت اصلی ماجرا را به‌پیش می‌راند، در این ژانر اعمال شخصیت منفی است که باعث پدید آمدن چرخش‌های روایت و در نتیجه نقاط عطف می‌شود. اما تفاوت مهم و اصلی این فیلم‌نامه با فیلم‌نامه‌هایی در ژانر مشابه، غیبت کامل قهرمان در پرده اول فیلم‌نامه است. بر این اساس یکی از مهمترین نقش‌های پرده اول که معرفی شخصیت‌ها و تعیین هدف شخصیت اصلی است مخدوش می‌گردد.

اما، این تنها جنبش متفاوت شخصیت‌پردازی برادران کوئن در این فیلم نیست. برادران کوئن با به‌کارگیری فنونی بسیار ظریف، میان مخاطب و تمامی شخصیت‌ها فاصله می‌اندازند، به‌گونه‌ای که حتی مارج که تنها شخصیت اصلی مثبت فیلم‌نامه است همدلی مخاطب را برنمی‌انگیزد. لیندا سیگر[۱] در *فیلم‌نامه‌نویسی پیشرفته* دلیل مهمی را برای این مسئله مطرح می‌کند: «در فارگو، تک تک شخصیت‌ها دنیا را با درجه‌ای از معصومیت می‌نگرند. این معصومیت کودکانه نیست، بلکه معصومیتی است ناشی از یک جهان‌بینی محدود» (سیگر، ۱۳۹۲: ۲۳۵). به‌علاوه، دلایل دیگری نیز در اینجا دخیل است. در *فارگو* مخاطب برخلاف سایر فیلم‌های پلیسی هرگز مارج را در حال دویدن یا انجام عملیات طاقت‌فرسای پلیسی نمی‌بیند، چرا که او باردار است. علاوه‌بر این، برادران کوئن هیچ‌گونه انگیزه شخصی برای دستگیری قاتل در شخصیت مارج قرار نمی‌دهند.

---

۱. Linda Seger

این در حالی است که مخاطب قبلاً در فیلم‌های پلیسی زیادی نظیر *سکوت بره‌ها*[۱] (۱۹۹۱)، *محله چینی‌ها*[۲] (۱۹۷۴)، *هفت*[۳](۱۹۹۵)، و مانند آن بارها شاهد استفاده از چنین تمهیدی بوده است.

فیلم‌نامه‌نویس برای خلق انگیزه شخصی می‌تواند از شیوه‌های گوناگونی استفاده کند. یکی از ظریف‌ترین روش‌ها بهره گرفتن از عنصری است که شاهپور شهبازی آن‌را «جراحت پیش‌داستان» می‌نامد. او این مفهوم را در ارتباط مستقیم با ترس‌های قهرمان و نیاز ناخودآگاه او قرار می‌دهد و در ادامه خاطره تلخ کودکیِ کلاریس از کشتار بره‌ها را به‌عنوان نمونه‌ای از این جراحت پیش‌داستان معرفی می‌کند.

باردار بودن مارج، غیبت او در سراسر پرده اول فیلم‌نامه و همچنین فقدان انگیزه شخصی برای دستگیری قاتل ـ که جملگی روش‌هایی برای فاصله‌گذاری میان مخاطب و شخصیت اصلی هستند ـ این تردید را در مخاطب برمی‌انگیزد که آیا او اصلاً قادر خواهد بود قاتلین خشنی همچون گیر و کارل را به دام بیندازد؟ می‌توان شخصیت مارج را به‌عنوان یک مأمور پلیس، در مقایسه با شخصیت‌های متناظر پیشین‌اش در تاریخ سینما، شخصیتی بسیار منفعل‌تر و آرام‌تر در نظر گرفت که در تضادی آشکار باشخصیت‌های منفیِ فعالِ داستان قرار دارد.

این شیوه‌های خلق شخصیت نامتعارف در دو فیلمنامهٔ بررسی‌شده سبب شده‌اند تا با توجه به گفته دنسیگر و راش، نقش پیرنگ و رویدادها برای جبران این شخصیت‌های نامتعارف پررنگ‌تر شود.

شخصیت در مجموعه تلویزیونی

همان‌طور که مجموعه‌های تلویزیونی از لحاظ ساختار روایت بسیار پیچیده‌تر از فیلم‌های سینمایی هستند، شخصیت و شخصیت‌پردازی نیز در مجموعه‌های تلویزیونی پیچیدگی بیشتری دارد. لیندا سیگر در بررسی اقتباس به دو نوع تمهید یا فن می‌پردازد که مورد استفاده قرار می‌گیرند. اقتباس، یا نیازمند فشرده‌سازی است یا بسط دستمایه. چنانچه می‌دانیم در اقتباس از سینما به تلویزیون با مبحث بسط سر و کار داریم. سیگر می‌نویسد: «اقتباس از داستان کوتاه نیازمند افزودن طرح‌های فرعی، شخصیت‌ها و گسترش صحنه‌ها و خطوط داستانی است» (سیگر، ۱۳۸۸: ۱۲). بسط روابط شخصیت‌ها، تبدیل شخصیت‌های دوبعدی به شخصیت‌های سه‌بعدی پویا، افزودن شخصیت‌های اصلی و فرعی یا حذف برخی شخصیت‌ها، از جمله فنونی

۱. The Silence of the Lambs
۲. Chinatown
۳. Seven

است که اقتباس کنندگان برای بسط فیلم‌نامه به کار می‌گیرند. افزون بر این، نویسندگان برای همراه ساختن مخاطب با شخصیت‌های اصلی، روش‌های خاصی را به‌کار می‌گیرند تا شخصیت‌ها را در نظر مخاطبان جذاب نمایند. استفاده درست از این شیوه‌ها، به‌ویژه زمانی که شخصیت‌ها دارای ویژگی‌های منفی باشند، اهمیت بیشتری می‌یابد.

بسط و گسترش روابط بین شخصیت‌ها و همراه کردن مخاطب با شخصیت‌های اصلی

لیندا سیگر در *نگارش فیلمنامهٔ اقتباسی* می‌نویسد:

> *وجود شخصیت همدردی برانگیز برای رمان یا نمایشنامه ضروری نیست، اما وقتی فیلم‌ساز دستمایه را بررسی می‌کند، در جستجوی چنین شخصیتی است. با وجود این، معنی حرف من این نیست که نمی‌توان از داستان یا شخصیتی منفی اقتباس کرد؛ برای این منظور تکنیک‌های مختلفی وجود دارد. گاهی تفاهم جانشین همدردی می‌شود (سیگر، ۱۳۸۸: ۱۵).*

چنانچه دنسیگر و راش نیز می‌نویسند شخصیت‌ها گاهی به‌جای حس همذات‌پنداری، حس همدردی یا حتی بیزاری ما را برمی‌انگیزند و بر این اساس موقعیت ما را به یک ناظر تغییر می‌دهند. در مقایسه مجموعه‌های تلویزیونی امروزی با آثار کلاسیک درمی‌یابیم که ایجاد حس همذات‌پنداری در مخاطبین امروزی کاربرد چندانی ندارد. این مسئله حتی در مورد بسیاری از فیلم‌های امروزی همچون *فارگو*، که شخصیت‌های اصلی‌شان فاقد ویژگی‌های قهرمانانه هستند، نیز صادق است. در این موارد شخصیت «باید ویژگی جبران‌کننده‌ای داشته باشد که به او جنبه انسانی بدهد. همین ویژگی است که ما را جلب می‌کند.» دنسیگر و راش شش عامل را در ایجاد «جاذبه و فرهمندی» به‌ویژه در شخصیت‌هایی که دوست‌داشتنی و همدلی برانگیز نیستند معرفی می‌کنند: «اندکی بیگانگی، نقص یا کاستی جزئی، حس رسالت یا مأموریت، ستیزه‌جویی یا شورمندی افراطی، کشش جنسی، توانایی مجاب ساختن دیگران» (دنسیگر و راش، ۱۳۹۳: ۱۶۲–۱۶۵).

گفتیم شخصیت‌ها در فیلم فارگو فاقد ویژگی‌های قهرمانان کلاسیک‌اند. این فقدان در شخصیت‌های مجموعه تلویزیونی نیز وجود دارد. با مقایسه فیلم فارگو و مجموعه تلویزیونی می‌توان دریافت بر خلاف فیلم که به‌رغم ایجاد فاصله میان بیننده و شخصیت‌ها، توانسته از طریق پیرنگ پر از حادثه، مخاطب را تا انتها جذب کند، مجموعه تلویزیونی در ابتدا با نمایش صحنه‌هایی حس همدردی مخاطب را به شخصیت‌ها را برمی‌انگیزد. استفاده از این فن، به این

دلیل است که جلب و حفظ توجه مخاطب در تلویزیون بس دشوارتر از سینماست. دلیل این مسئله، تنوع برنامه‌های تلویزیونی، شمار فراوان شبکه‌های تلویزیونی، و طولانی‌تر بودن زمان روایت کلی در مجموعه‌هاست. بنابراین، شاید بتوان با نمایش صحنه‌های جذاب در ابتدای فیلم‌های سینمایی نظر مخاطب را جلب کرد و او را با فیلم همراه ساخت اما در مجموعه‌های تلویزیونی مخاطب باید با شخصیت‌ها همراه شود. می‌توان گفت دلیل اصلی این مسئله، اهمیت بیشتر شخصیت در تلویزیون است. جیمز موناکو[۱] در کتاب *چگونگی درک فیلم*[۲] در ارتباط با تلویزیون می‌نویسد:

> *در اینجا نیز مانند رادیو، شخصیت، مرکز و نقطه اصلی است. اهمیت شخصیت در برابر طرح، موقعیت یا رویداد، حتی در برنامه‌های حادثه‌ای که ظاهراً باید مرکز ثقل بر ماجراها باشد نیز به چشم می‌خورد... برنامه اصلی تلویزیون، نه «شو» بلکه «مجموعه‌های تلویزیونی» است که امکان می‌دهد شخصیت را بهتر از هر رسانه روایی دیگر، به‌جز احتمالاً رمان، پرورش دهد (موناکو، ۱۳۸۵: ۴۶۲).*

برادران کوئن در فیلم فارگو با قرار دادن مخاطب در موقعیتی که به‌تدریج پیچیده‌تر می‌شود، فاصله میان مخاطب و شخصیت‌ها جبران می‌کنند. به‌این‌ترتیب، موقعیت مخاطب به ناظر تغییر می‌یابد و می‌تواند مضمون کنایی فیلم را دریابد. اما این روش با توجه به ویژگی‌های روایت‌های مجموعه‌های تلویزیونی، در این رسانه چندان کارآمد نیست.

در مجموعه‌های تلویزیونی، برای اینکه شخصیت‌های اصلی بهتر معرفی شوند، شخصیت‌های فرعی آشکارتر ارائه می‌شوند و روابط آنها با شخصیت‌های اصلی بسط می‌یابد. برای نمونه، در فیلم فارگو شخصیت جری لاندِگارد به‌سادگی معرفی می‌شود. او در صحنه آغازین با کارل و گیر ملاقات می‌کند و به این ترتیب بدون نمایش صحنه‌ای از زندگی شخصی جری، با او و هدفش در فیلم آشنا می‌شویم. اما در مجموعه تلویزیونی فارگو شخصیت جری که نامش به لستر نایگارد[۳] تغییر یافته است با صحنه‌ای در خانه هنگام خوردن صبحانه کنار همسرش معرفی می‌شود. در فیلم شخصیت همسر جری به‌دقت به مخاطب معرفی نمی‌شود. اما در مجموعه تلویزیونی بسط رابطه لستر با همسرش، رفتارها و حرف‌های آزاردهنده او و اینکه

---

۱. James Monaco

۲. *چگونگی درک فیلم؛ چگونه فیلم بخوانیم*. ترجمهٔ حمیدرضا احمدی لاری. تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

۳. Lester Nygaard

لستر را با برادرش مقایسه می‌کند، سبب می‌شود تا با لستر احساس همدردی کنیم و بلافاصله با او همراه شویم. بعلاوه، این صحنه و صحنه‌های بعدی که همگی با تحقیر لستر همراه هستند به‌عنوان انگیزه و محرکِ کنش‌های بعدی لستر عمل می‌کنند و این کنش‌ها را برای مخاطب قابل‌قبول می‌نمایانند. بنابراین، در اینجا استفاده از تکنیک نقص یا کاستی برای ایجاد جاذبه در شخصیت لستر ضروری است تا مخاطب را با این شخصیت نه‌چندان دوست‌داشتنی همراه نماید.

شخصیت ورن تورمن[۱] که در مجموعه تلویزیونی نقش رئیس مولی سولِورسون[۲] را ایفاء می‌کند، همچنین دوستی او با مولی و قتل او، انگیزه‌ای شخصی برای پیدا کردن قاتل به دست مولی می‌دهد و مخاطب با شخصیت مولی نیز همراه می‌شود. در اینجا حس رسالت یا مأموریت مولی برای یافتن قاتل همکارش او را در نظر مخاطب دارای جاذبه می‌نماید. در فیلم در صحنه مشابه پیدا کردن اجساد در میان برف‌ها، همکار مارج به‌عنوان شخصیتی فرعی ظاهر می‌شود که شخصیت‌پردازی نمی‌شود. علاوه‌بر این، روابط شخصیت‌ها در مجموعه تلویزیونی فارگو وارونه شده است. برای نمونه، مولی به‌عنوان همکار زیردست ورن است و ورن به‌عنوان معلم مولی ظاهر می‌شود. مولی شاگردی زیرک و باهوش است که از معلم خود نکات زیادی آموخته و بنابراین به او بسیار مدیون است. اما در فیلم مارج نقش رئیس را ایفا می‌کند. بر این اساس، در مجموعه تلویزیونی نه تنها روابط بین مولی و همکارش بسط می‌یابد، بلکه برای تقویت این رابطه، مناسبات قدرت نیز میان آنها وارونه می‌گردد.

شخصیت مولی شخصیتی فعال است اما چون نمی‌تواند رئیس جدیدش را متقاعد کند که لستر گناهکار است، ناتوان جلوه می‌کند. با این حال، تلاش‌هایش به پیدا شدن قاتل یاری می‌رساند. ولی قاتل ورن نه به‌دست او که به‌دست گاس گریملی[۳]، همسر مولی، به دام می‌افتد. به این ترتیب، شخصیت مولی نیز بدون ویژگی‌های یک قهرمان می‌شود و میان او و مخاطب فاصله می‌افتد.

نویسندگان مجموعه‌های تلویزیونی اغلب در ضدقهرمان‌ها نیز ویژگی‌هایی قرار می‌دهند تا آنها را برای مخاطب گیرا نمایند. این اتفاق در مجموعهٔ تلویزیونی *فارگو* در ارتباط با شخصیت ملو روی می‌دهد. لورن ملو[۴] در مجموعهٔ تلویزیونی شخصیتی الهام گرفته از گیر گریمزرود[۱] است

---

۱. Vern Thurman
۲. Molly Solverson
۳. Gus Grimly
٤. Lorne Malvo

و هر دو ضدقهرمان‌های اصلی محسوب می‌شوند. خونسردی ملو به‌رغم قتل‌ها و اعمال وحشیانه‌ای که مرتکب می‌شود مخاطب را کاملاً به یاد شخصیت گیر در فیلم می‌اندازد. ملو یک ضدقهرمان کامل است اما با وجود این نویسندگان فیلمنامه ویژگی‌های ظریفی همچون توانایی مجاب کردن دیگران را در او قرار داده‌اند تا حتی شخصیت قاتلی همچون او را برای مخاطب گیرا نمایند. سخنان جالب ملو، تأثیرگذاری او بر دیگران، و همچنین شوخ‌طبعی‌اش از او قاتلی جذاب می‌سازد که با شخصیت خشک و ساکت گیر به میزان زیادی متفاوت است. از سوی دیگر انتقامی که از سم به‌دلیل بدرفتاری‌اش با لستر می‌گیرد، با توجه به شخصیت آزاردهندهٔ سم، به مخاطب احساسی از نارضایتی نمی‌دهد. این مسئله منجر به بسط رابطهٔ دو شخصیت اصلی ملو و لستر می‌شود، به‌گونه‌ای که لستر بعد از قتل همسرش از ملو درخواست کمک می‌کند. در حالی‌که در فیلم هیچ روابط نزدیکی میان گیر و جری شکل نمی‌گردد.

رابطهٔ مولی و همسرش نیز از موارد بسیار مهم بسط روابط شخصیت‌ها است. نورم گاندرسون[۲]، همسر مارج در فیلم، از ابتدا تا انتها شخصیتی فرعی باقی می‌ماند. این در حالی است که گاس گریملی در مجموعهٔ تلویزیونی، شخصیتی اصلی و فعال است که سبب گره‌گشایی انتهایی داستان می‌شود. به منظور بسط این رابطه، روایت در مجموعهٔ تلویزیونی از جایی آغاز می‌شود که گاس و مولی هنوز یکدیگر را نمی‌شناسند و به‌واسطهٔ رویدادهای داستان با هم آشنا می‌شوند و سپس ازدواج می‌کنند.

تبدیل شخصیت‌های دوبعدی به شخصیت‌های سه‌بعدی

دلیل دیگر بسط روابط شخصیت‌های اصلی و فرعی را می‌توان تأکید بیشتر مجموعه‌های تلویزیونی بر نمایش تحول شخصیت دانست. به‌علاوه، این مسئله به چندبعدی کردن شخصیت‌ها نیز کمک می‌کند. والاس مارتین[۳] در کتاب *نظریه‌های روایت* از شخصیت‌های «دو بعدی» و «سه بعدی» سخن به میان می‌آورد. به زعم مارتین، شخصیت‌های دو بعدی شخصیت‌هایی ساکن و فاقد قدرت تغییرند. او می‌نویسد: «شخصیت‌هایی دوبعدی که دیدگاه تازه‌ای برای عرضه ندارند، اغلب صرف پیچیدگی و ناگزیری پیوندشان با دنیای پیرامون است که آنان را جالب می‌سازد» (مارتین، ۱۳۹۵: ۸۶). در فیلم *فارگو* شخصیت‌ها با حوادث احاطه شده‌اند و رویدادهای

---

۱. Gaear Grimsrud
۲. Marge Gunderson
۳. Wallace Martin

ناخواسته، پیرنگ را به پیش می‌برند. برادران کوئن شخصیت‌های نه چندان پیچیده را در موقعیت‌هایی قرار می‌دهند که به‌ندرت پیچیده‌تر می‌شوند. بر این اساس، شخصیت‌ها بیش از آنکه سه بعدی باشند به شخصیت‌های دو بعدی شبیه‌اند. آنها شخصیت‌هایی هستند که دچار تحول چندانی نمی‌شوند و خصوصیات آنها از ابتدا تا انتهای فیلم تقریباً ثابت باقی می‌ماند.

دنسیگر و راش در بحث از شخصیت‌های منفعل «شخصیت اصلی کنش‌انگیز» را معرفی می‌نمایند. به زعم آنها شخصیت کنش‌انگیز شخصیتی است که روایت را به جریان می‌اندازد (دنسیگر و راش، ۱۳۹۳: ۱۵۵). شخصیت جری در فیلم *فارگو* را می‌توان نمونه‌ای از شخصیت منفعل کنش‌انگیز در نظر گرفت که داستان فیلم را به جریان می‌اندازد بدون آنکه خودش نقش فعالی در رویدادها داشته باشد. استفاده از این تیپ شخصیتی در این فیلم از آن روی کارآمد بوده است که منفعل بودن شخصیت‌ها به دو روش جبران می‌شود: یکی فعال‌تر نمودن ضدقهرمان؛ و دیگری استفاده از موقعیت‌های پیچیده.

اما به این علت پویا نبودن شخصیت‌ها در تلویزیون بسیار خطرناک‌تر از سینما است، در اقتباس تلویزیونی نویسندگان با تبدیل شخصیت لستر به شخصیتی فعال‌تر از جری، توانسته‌اند عدم تحول شخصیت‌های اصلی دیگر را جبران کنند. برای نمونه، لستر همسرش را به قتل می‌رساند و دچار تحول شخصیتی عمیقی می‌گردد. با توجه به اینکه شخصیت‌هایی اصلی همچون مولی و ملو تا انتها بدون تغییر باقی می‌مانند، نویسندگان با خلق شخصیت‌هایی مشابه آنها همچون گاس و لستر که در طول روایت دچار تحول می‌شوند به شخصیت‌ها و روایت پویایی بیشتری بخشیده‌اند. گاس در انتها همچون مولی شجاعت می‌یابد و لستر نیز همچون ملو به قاتلی حرفه‌ای تبدیل می‌شود.

تبدیل شخصیت‌های فرعی به شخصیت‌های اصلی یا محوری

گفتیم گاس گریملی شخصیتی است که در مجموعه تلویزیونی به شخصیت محوری تبدیل‌شده است. سیگر در ارتباط با شخصیت‌ها در اقتباس می‌نویسد: «ازآنجاکه شخصیت‌ها خلق شده‌اند، بیشتر مقدمات اقتباس را انتخاب، حذف، و تلفیق شخصیت‌ها می‌گیرد» او همچنین در ادامه می‌افزاید: «بعضی شخصیت‌ها باید دوباره خلق و تعریف شوند. در بعضی داستان‌های دیگر شخصیت‌های جدیدی باید اضافه کرد تا درام مشخص شود» (سیگر، ۱۳۸۸: ۱۵۴–۱۵۳). چنانچه بررسی شد، در مورد شخصیت‌هایی همچون لستر و ملو (به‌ویژه لستر) شاهد خلق دوباره شخصیت‌ها هستیم، اما در مورد شخصیت گاس، اشتقاق دو شخصیت از یک شخصیت رخ

می‌دهد.

شخصیت گاس در وهلهٔ نخست، معادل شخصیت همسر مارج در فیلم است اما با بررسی دقیق‌تر می‌توان دریافت او شخصیتی است که همچون مولی از درون شخصیت مارج بیرون آمده است. با اندکی دقت می‌توان دریافت که گاس در روایت مجموعهٔ تلویزیونی کارکردی همچون شخصیت مولی دارد. در عین حال گاس تلفیقی از شخصیت همسر مارج و خود مارج نیز هست. چنان‌که در ارتباط با خلق شخصیت‌های جدید خواهیم دید، فن یا تمهید اشتقاق معمولاً برای خلق شخصیت‌های فرعی استفاده می‌شود اما در اینجا با مورد کمیاب خلق شخصیت محوری جدید روبرو هستیم.

زمان ظهور گاس در مجموعهٔ تلویزیونی بسیار شبیه زمانی است که نخستین بار در فیلم با مارج آشنا می‌شویم. پس از وقوع اولین قتل‌ها که نقطهٔ عطف بزرگی در پیرنگ فیلم است، بلافاصله مارج وارد داستان فیلم می‌شود. در مجموعهٔ تلویزیونی نیز پس از وقوع دو قتل که نقطهٔ عطف مهمی در پیرنگ مجموعهٔ تلویزیونی است، شخصیت گاس برای نخستین بار به مخاطب معرفی می‌شود. گاس مأمور پلیسی است که ملو را به دام می‌اندازد و گره‌گشایی انتهایی را رقم می‌زند. نکته اینجاست که مخاطب تا انتهای مجموعهٔ تلویزیونی از کشته شدن ملو به دست گاس اطلاعی ندارد. به این ترتیب، این تغییر اساسی موجب غافلگیری مخاطب می‌شود. شخصیت مولی که ویژگی‌های مشابه زیادی با مارج دارد، از سوی مخاطب به‌مثابهٔ معادل شخصیت مارج در نظر گرفته می‌شود. بر این اساس، مخاطب انتظار دارد قاتل به دست او به دام بیفتد و کشته شود.

دلیل دیگر غافلگیری مخاطب از اینجا ناشی می‌شود که در آثار کلاسیک معمولاً صحنه‌ای رخ می‌دهد که در آن شخصیت محوریِ آسیب‌دیده، از ضدقهرمان انتقام می‌گیرد و با او تسویه‌حساب می‌کند. در مجموعهٔ تلویزیونی، دوست و همکار مولی به طرز وحشیانه‌ای به دست ملو به قتل می‌رسد. بنا بر عادت همیشگی، همین موضوع مخاطب را به این فکر وامی‌دارد که مولی در انتها شخصاً انتقام ورن را خواهد گرفت.

افزودن و حذف شخصیت‌های فرعی

در بسط دستمایه معمولاً شمار شخصیت‌ها افزایش می‌یابد. این افزایش به سه صورت کلی صورت می‌پذیرد:

الف) اشتقاق شخصیت‌های فرعی از شخصیت‌های اصلی یا فرعی؛

ب) خلق شخصیت‌های فرعی جدید و مؤثر در پیشبرد داستان؛
ج) حذف شخصیت‌های فرعی و جایگزینی آنها با شخصیت‌های دیگر.

در این تمهید، شخصیت‌های فرعی ناکارآمد حذف و با شخصیت‌های فرعی کاربردی‌تر جایگزین می‌شوند. به این ترتیب، داستان پویایی بیشتری می‌یابد.

با توجه به اهمیت سه روش فوق، توضیح مفصل‌تر آنها ضروری می‌نماید.

الف) اشتقاق شخصیت‌های فرعی از شخصیت‌های اصلی و فرعی

شخصیت میلوس[۱] در مجموعهٔ تلویزیونی شخصیتی فرعی است که (علاوه‌بر لستر) از شخصیت جری مشتق شده است؛ هرچند تفاوت‌های آشکاری با شخصیت جری دارد. میلوس مردی بسیار ثروتمند است و ملو را استخدام می‌کند تا همسرش را گوشمالی دهد. عملکرد میلوس بلافاصله مخاطب را به یاد جری در فیلم می‌اندازد. میلوس اعتقادات شدید مسیحی دارد و همین مسئله نقطهٔ ضعف آشکار او محسوب می‌شود. نقطهٔ ضعفی که در شخصیت جری به‌گونه‌ای دیگر شاهد آن بوده‌ایم. رنچ[۲] شخصیتی است که علاوه‌بر ملو از شخصیت گیر مشتق شده است. در واقع رنچ و نامبرز[۳] یادآور شخصیت‌های کارل و گیر در فیلم هستند. آقای نامبرز همان تیپ شخصیتی دوباره خلق‌شدهٔ کارل است. کارل در فیلم توسط گیر به قتل می‌رسد و در مجموعهٔ تلویزیونی به دست ملو ـ که شخصیت دیگری برگرفته شده از شخصیت گیر است ـ کشته می‌شود.

از سوی دیگر، رنچ نیز نسخهٔ دیگری از شخصیت گیر است. همانطور که خونسردی گیر در ملو ظهور می‌یابد، سکوت او نیز منجر به خلق شخصیت کر و لالی چون رنچ می‌شود.

در مجموعهٔ تلویزیونی *فارگو* دو شخصیت ورن و اسوالت از همکار مارج مشتق شده‌اند. قتل ورن به دست ملو؛ و مخالفت اسوالت با مولی؛ و همچنین وارونگی مناسبات قدرت میان آنها؛ علاوه بر پیشبرد داستان، مانع بزرگی را بر سر راه مولی که شخصیتی اصلی است پدید می‌آورد.

همچنین علاوه‌بر پرل[۴]، همسر دوم لستر و همسر میلوس شخصیت‌هایی برگرفته از شخصیت فرعی همسر جری در فیلم هستند که با ایفای نقش‌هایی هر چند جزئی، داستان را به پیش می‌برند.

---

۱. Milos
۲. Wrench
۳. Numbers
۴. Pearl

ب) خلق شخصیت‌های فرعی جدید و مؤثر در پیشبرد داستان

در مجموعه‌های تلویزیونی با توجه به پیچیده‌تر بودن روایت، شخصیت‌های فرعی متعددی به داستان افزوده می‌شوند که هر یک کارکرد خاص خود را دارند و به پیشبرد روایت کمک می‌کنند. گفتگوهای گاس با دخترش سبب می‌شود تا او بر تردید خود غلبه کند. به‌علاوه، ترس از آسیب رسیدن به او، گاس را در ابتدا وادار به عقب‌نشینی می‌کند و بنابراین، ویژگی مهمی از شخصیت گاس را به مخاطب نشان می‌دهد. از سوی دیگر، پدر مولی و نصیحت‌های او نمی‌تواند مانع مولی از انجام وظیفه‌اش شود و شجاعت مولی را به مخاطب متذکر می‌شود. برادرزادهٔ لستر به او یاری می‌رساند تا نقشه‌اش را برای متهم جلوه دادن برادرش عملی کند. سم هس بزدلی و بی‌عرضگی لستر را آشکار می‌کند و قتل او به دست ملو نقطهٔ شروعی برای آغاز کنش‌های لستر است. رابطهٔ نامشروع لستر با همسر سم نقطهٔ عطف مهمی برای نمایش تغییر شخصیت لستر به حساب می‌آید. البته شخصیت‌های فرعی دیگری نیز خلق شده‌اند که به‌دلیل داشتن کارکردهای بسیار جزئی از ذکر تمامی آنها خودداری شده است.

ج) حذف شخصیت‌های فرعی و جایگزینی آنها با شخصیت‌های دیگر

گاهی شخصیت‌های فرعی‌ای که در روند بسط داستان کارکردی ندارند توسط نویسندگان حذف، و با شخصیت‌های کارآمدتر جایگزین می‌شوند. نمونه‌ای از این مورد را می‌توان حذف شخصیت پدرزن جری در مجموعهٔ تلویزیونی و جایگزینی آن با برادر لستر و خانواده‌اش در نظر گرفت. در فیلم، پدرزن ثروتمند جری با توجه به بدهکار بودن جری کارکرد دارد اما در مجموعهٔ تلویزیونی، لستر شخصیتی است که برخلاف برادرش در کارش پیشرفت چندانی ندارد. لستر با قاتل جلوه دادن او موفق می‌شود تا هم از او انتقام بگیرد و هم از دست پلیس بگریزد و به این ترتیب داستان پیچیده‌تر و طولانی‌تر می‌شود.

چند شخصیتی بودن مجموعه‌های تلویزیونی

مجموعه‌های تلویزیونی اغلب دارای چندین شخصیت اصلی و در موارد بسیاری چندین ضدقهرمان هستند که داستان را به موازات هم به پیش می‌برند. این مسئله نکته‌ای بسیار مهم است که در اقتباس از سینما به تلویزیون باید مورد توجه قرار گیرد. جان تروبی این نوع پیرنگ را «پیرنگ چندرشته‌ای» می‌نامد که در درام‌های تلویزیونی مورد استفاده قرار می‌گیرد. او می‌نویسد:

در این روش، هر داستان یا اپیزود هفتگی، از سه تا پنج رشتهٔ پیرنگ ساخته شده است. هر رشته را شخصیتی جداگانه در درون یک گروه واحد، معمولاً سازمان‌هایی

مانند پلیس، بیمارستان یا موسسهٔ حقوقی، پیش می‌برد. داستان‌گو بین این رشته‌ها میان‌برش می‌زند ... وقتی این روش خوب اجرا می‌شود، هر رشته در واقع واریاسون متفاوتی است از یک مضمون واحد و میان‌برش از یک رشته به دیگری، در لحظهٔ اتصال دو صحنه باعث نوعی شناخت و درک غافل‌گیرانه می‌شود (تروبی، ۱۳۹۵: ۴۰۸-۴۰۹).

در مجموعهٔ *فارگو* شخصیت مارج تبدیل به دو شخصیت اصلی مثبت مولی و گاس می‌شود. این دو شخصیت هر یک با دو ضد قهرمان روبرو می‌شوند و تلاش‌های آنها برای به دام انداختن این ضدقهرمانان پیرنگ را تا انتها به پیش می‌برد. مولی، لستر را زیر نظر دارد و گاس بعد از رویایی با ملو برای به دام انداختن او تلاش می‌کند. بنابراین، در اینجا با بیش از یک شخصیت اصلی و یک ضدقهرمان روبرو هستیم.

بحث و نتیجه‌گیری

در این بخش با توجه به پرسش‌های اصلی پژوهش، نکات مهم جمع‌بندی می‌شود. نخست، هر یک از پرسش‌های سه‌گانهٔ پژوهش دوباره ذکر شده و سپس پاسخ آن با توجه به یافته‌های پژوهش ارائه می‌شود.

شخصیت‌پردازی و شخصیت در مجموعه‌های تلویزیونی چه تفاوت‌ها و شباهت‌هایی با این عنصر در فیلمنامه‌های سینمایی دارند؟

در پاسخ به این پرسش، تحلیل یافته‌ها نشان می‌دهد که شخصیت یکی از عناصر بسیار مهم در بسط فیلمنامه‌های سینمایی به مجموعه‌های تلویزیونی است. شخصیت‌پردازی در دو رسانهٔ سینما و تلویزیون متفاوت است و این مسئله باید در اقتباس‌های تلویزیونی به دقت مورد توجه قرار گیرد. بر خلاف نقطه نظر سید فیلد که شخصیت‌ها باید همگی فعال و دارای هدف مشخصی باشند، امروزه در فیلمنامه‌های بسیاری شاهد ظهور شخصیت‌هایی با ویژگی‌های بسیار متفاوت از الگوی سید فیلد هستیم. شخصیت مارج در فیلم *فارگو* نمونهٔ آشکاری از این نوع شخصیت‌های نامتعارف است که علاوه‌بر منفعل بودن، در مقایسه به شخصیت‌های مشابه پیشین، در پردهٔ اول الگوی سید فیلد به مخاطب معرفی نمی‌شود.

افزون بر این، برادران کوئن با بکارگیری فنونی بسیار ظریف، میان مخاطب و تمامی شخصیت‌ها فاصله می‌اندازند، به‌گونه‌ای که حتی مارج که تنها شخصیت اصلی مثبت فیلمنامه است همدلی مخاطب را برنمی‌انگیزد. به‌طور کلی، دو تفاوت مهم از نظر شخصیت‌پردازی عبارت

است از انفعال شخصیت‌ها در مقایسه با الگوهای ژانر پلیسی و پرهیز از ایجاد همدلی میان شخصیت‌ها و مخاطب.

چه الگوها و شیوه‌های در زمینهٔ بسط شخصیت‌پردازی در مجموعهٔ تلویزیونی *فارگو* مورد استفاده قرار گرفته‌اند؟

در پاسخ به این پرسش می‌توان گفت مجموعه‌های تلویزیونی از شیوه‌های گوناگونی برای بسط شخصیت‌پردازی در فیلمنامه‌های سینمایی استفاده می‌کنند که همگی منجر به پیچیده‌تر شدن شخصیت‌ها و روابط بین آنها می‌گردد. دلیل اصلی این مسئله به علت اهمیت بیشتر شخصیت‌پردازی در تلویزیون در مقایسه با سینما است. روایت‌های تلویزیونی به منظور همراه کردن مخاطب با شخصیت‌ها ـ حتی شخصیت‌هایی همچون ملو و لستر که آشکارا ویژگی‌های ضدقهرمانانه دارند ـ از فنونی همچون نقاط ضعف و قابلیت مجاب کردن دیگران استفاده می‌کنند تا آنها را برای مخاطب گیرا سازند. بنابراین، جذابیت شخصیت‌ها یکی دیگر از عواملی است که در تلویزیون در مقایسه با سینما اهمیتی دو چندان می‌یابد. این مسئله منجر به ایجاد شخصیت‌پردازی بسیار عمیق‌تر از سینما می‌شود. به‌علاوه، روابط میان شخصیت‌ها با یکدیگر نیز آشکارا بسط و گسترش می‌یابد.

در فیلم *فارگو* مخاطب در موقعیتی قرار می‌گیرد که به‌تدریج پیچیده‌تر می‌شود و به این ترتیب فاصلهٔ میان مخاطب و شخصیت‌ها که در پاسخ به پرسش نخست به آن اشاره شد کاهش می‌یابد.

به‌طور کلی، الگوها و شیوه‌های بسط شخصیت‌پردازی در مجموعهٔ تلویزیونی *فارگو* را می‌توان چنین برشمرد:

الف) بسط و گسترش روابط بین شخصیت‌ها و همراه کردن مخاطب با شخصیت‌های اصلی؛ مانند شخصیت ورن تورمن در نقش سولورسون رئیس مولی، همچنین دوستی او با مولی و قتل او

ب) ایجاد ویژگی‌های جذاب برای ضدقهرمان‌ها: مانند شخصیت ملو؛ و رابطهٔ مولی و همسرش

ج) تبدیل شخصیت‌های دوبعدی به شخصیت‌های سه‌بعدی؛ مانند تبدیل لستر به شخصیتی فعال‌تر

د) تبدیل شخصیت‌های فرعی به شخصیت‌های اصلی یا محوری؛ مانند شخصیت گاس که برگرفته از مارج است.

شخصیت‌ها در مجموعهٔ تلویزیونی *فارگو* چه شباهت‌ها و تفاوت‌هایی با شخصیت‌های متناظر در فیلم دارند؟

در پاسخ به پرسش سوم، شایان ذکر است که خلق شخصیت‌هایی جدید یا برگرفته از شخصیت‌های اصلی و فرعی، همچون شخصیت گاس که از شخصیت مارج مشتق شده است، روش دیگری برای بسط شخصیت‌ها در تلویزیون است. در برخی موارد، حذف یا ایجاد شخصیت‌هایی کاملاً جدید رخ می‌دهد که جایگزین شخصیت‌هایی شده‌اند که در روایت مجموعهٔ تلویزیونی کارکرد مؤثری ندارند. مسئلهٔ مهم دیگر این است که روایت‌های تلویزیونی اغلب چند شخصیت محوری دارند و در نتیجه چندپیرنگی هستند. این نکتهٔ مهم نیز شایسته است در اقتباس‌های تلویزیونی مورد توجه قرار گیرد.

جدول شماره ا، دگرگونی شخصیت‌ها را در فیلم و مجموعهٔ تلویزیونی فارگو نشان می‌دهد.

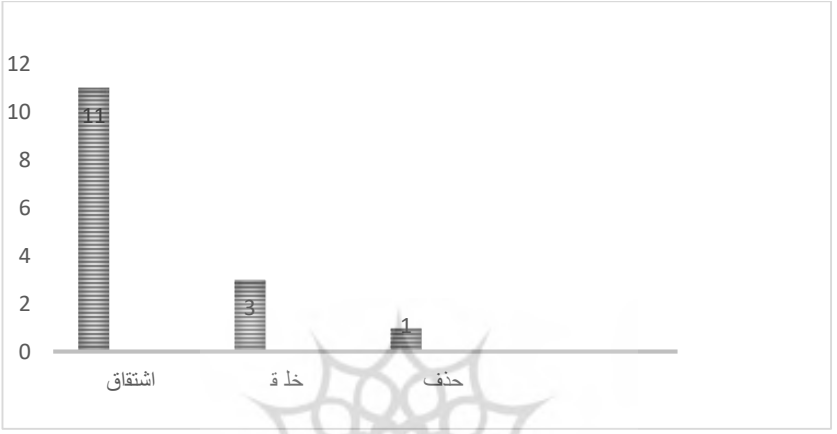
جدول ۱. دگرگونی‌های شخصیت‌ها در فیلم و مجموعهٔ تلویزیونی فارگو

شخصیت در مجموعه تلویزیونی	شخصیت در فیلم	روش مورد استفاده
میلوس	جری	اشتقاق شخصیت‌های فرعی از شخصیت‌های اصلی یا فرعی
لستر	جری	اشتقاق شخصیت‌های فرعی از شخصیت‌های اصلی یا فرعی
رنچ	گیر	اشتقاق شخصیت‌های فرعی از شخصیت‌های اصلی یا فرعی
ملو	گیر	اشتقاق شخصیت‌های فرعی از شخصیت‌های اصلی یا فرعی
ورن	همکار مارج	اشتقاق شخصیت‌های فرعی از شخصیت‌های اصلی یا فرعی
اسوالت	همکار مارج	اشتقاق شخصیت‌های فرعی از شخصیت‌های اصلی یا فرعی
پرل	همسر جری	اشتقاق شخصیت‌های فرعی از شخصیت‌های اصلی یا فرعی
همسر دوم لستر	همسر جری	اشتقاق شخصیت‌های فرعی از شخصیت‌های اصلی یا فرعی
همسر میلوس	همسر جری	اشتقاق شخصیت‌های فرعی از شخصیت‌های اصلی یا فرعی
مولی	مارج	اشتقاق شخصیت‌های فرعی از شخصیت‌های اصلی یا فرعی
گاس	مارج	اشتقاق شخصیت‌های فرعی از شخصیت‌های اصلی یا فرعی
گاس	--	خلق شخصیت‌های فرعی جدید و مؤثر در پیشبرد داستان
پدر مولی	--	خلق شخصیت‌های فرعی جدید و مؤثر در پیشبرد داستان
برادرزادهٔ لستر	--	خلق شخصیت‌های فرعی جدید و مؤثر در پیشبرد داستان
برادر لستر و خانواده‌اش	پدر زن جری	حذف شخصیت‌های فرعی و جایگزینی آنها با شخصیت‌های دیگر

(مأخذ: نگارندگان)

جدول شماره ۱ نشان می‌دهد که شش شخصیت فیلم فارگو در مجموعهٔ تلویزیونی اقتباسی به پانزده شخصیت گسترش یافته است. جالب‌ترین مورد، گسترش شخصیت همسر جری به سه

شخصیت پرل، همسر دوم لستر، و همسر میلوس است. به‌علاوه، روش «اشتقاق شخصیت‌های فرعی از شخصیت‌های اصلی یا فرعی» بیشترین استفاده، و روش «حذف شخصیت‌های فرعی و جایگزینی آنها با شخصیت‌های دیگر» کمترین استفاده را در تبدیل فیلمنامهٔ سینمایی به مجموعهٔ تلویزیونی داشته است. این موارد را در نمودار زیر می‌توان بهتر مشاهده کرد:



نمودار۱. روش‌های مورد استفاده در گسترش شخصیت‌های فیلم‌نامه مجموعه تلویزیونی فارگو
(مأخذ: نگارندگان)

فراوانی موارد استفاده از روش «اشتقاق شخصیت‌های فرعی از شخصیت‌های اصلی یا فرعی» برای بسط شخصیت‌ها در اقتباس از فیلمنامهٔ سینمایی برای مجموعهٔ تلویزیونی، بار دیگر این نکته را مؤکد می‌سازد که گسترش شخصیت‌های اصلی یا فرعی به شخصیت‌های جدید، از راهکارهای مؤثر و رایج در این زمینه است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع و مأخذ

تروبی، جان(۱۳۹۵). **آناتومی داستان: بیست و دو گام تا استاد شدن در داستان‌گویی**، ترجمهٔ محمد گذرآبادی، چاپ دوم، تهران: نشر ساقی.

دنسیگر، کن و راش، جف(۱۳۹۴). **فیلمنامه‌نویسی متفاوت: گسست موفق از قواعد**، ترجمهٔ محمد شهبا، چاپ دوم، تهران: هرمس.

سیگر، لیندا(۱۳۸۸). **نگارش فیلمنامهٔ اقتباسی**، ترجمهٔ عباس اکبری، چاپ دوم، تهران: نیلوفر.

سیگر، لیندا(۱۳۹۲). **فیلمنامه‌نویسی پیشرفته**، ترجمهٔ محمد گذرآبادی، چاپ اول، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

شهبازی، شاهپور(۱۳۹۳). **تئوری‌های فیلمنامه در سینمای داستانی ۱**، جلد اول، چاپ دوم، تهران: نشر چشمه.

فیلد، سید(۱۳۹۵). **چگونه فیلمنامه بنویسیم**، ترجمهٔ عباس اکبری، چاپ نهم، تهران: نیلوفر.

مارتین، والاس(۱۳۹۵). **نظریه‌های روایت**، ترجمهٔ محمد شهبا، چاپ هفتم، تهران: هرمس.

مک‌کی، رابرت(۱۳۹۵). **داستان: ساختار، سبک و اصول فیلمنامه‌نویسی**، ترجمهٔ محمد گذرآبادی، چاپ پانزدهم، تهران: هرمس.

موناکو، جیمز(۱۳۸۵). **چگونگی درک فیلم: چگونه فیلم بخوانیم**، ترجمهٔ حمیدرضا احمدی لاری، چاپ دوم، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی