

هوالبصير

آییب شناسی فیلم نامه نویسی کهدی در
سینهای معاصر ایران
(با بررسی شش عنصر کهدی از دید ملوین هلیتزر)

فاطمه مولازاده

گزارش فرهنگی



پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات
وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی

ناشر: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات

عنوان: آسیب‌شناسی فیلم‌نامه‌نویسی کمدی در سینمای معاصر ایران (۱۳۸۰-۱۳۹۵) با بررسی شش عنصر کمدی از دید ملوین هلیتزر

نویسنده: فاطمه مولاژاده

ویراستار: محمدآرتا

صفحه‌آرایی: حسین آذری

نوبت چاپ: اول، بهار ۱۳۹۸

شمارگان: برای مخاطبان خاص

همه حقوق این اثر برای پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات محفوظ است.

در صورت تخلف، پیگرد قانونی دارد.

نشانی: تهران، پایین‌تر از میدان ولی عصر (عج)، خیابان دمشق، شماره ۹، پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات

صندوق پستی: ۶۲۷۴-۱۴۱۵۵، تلفن: ۸۸۹۰۲۲۱۳، دورنگار: ۸۸۸۹۳۰۷۶، Email: nashr@ricac.ac.ir

فهرست مطالب

مقدمه..... ۱

مختصری از تاریخ نظریه‌های طنز

پیشینه نظریه‌های کمدی‌نویسی خلاق..... ۱۰

نظریه ملوین هلیتزر: شش عنصری که برای هر متن کمیک ضروری است

آماج و خصومت..... ۱۲

انواع آماج..... ۱۲

انواع خصومت..... ۱۵

روش تحقیق

شش عنصر کمیک هلیتزر در فیلم‌نامه‌های سینمای کمدی ایران از ۱۳۸۰ تا ۱۳۹۵..... ۱۹

بررسی ۲۲ اثر سینمایی..... ۲۰

نان، عشق، و موتور ۱۰۰۰ (۱۳۸۰)، نوشته پیمان قاسم‌خانی و ابوالحسن داوودی..... ۲۰

توکیو بدون توقف (۱۳۸۱)، نوشته فرهاد توحیدی..... ۲۲

کما (۱۳۸۲)، نوشته پیمان معادی..... ۲۴

مارمولک (۱۳۸۲)، نوشته پیمان قاسم‌خانی بر اساس طرحی از منوچهر محمدی..... ۲۴

مکس (۱۳۸۴)، نوشته پیمان قاسم‌خانی با طرحی از سامان مقدم..... ۲۶

زیر درخت هلو (۱۳۸۴)، نوشته حمید جبلی و ایرج طهماسب..... ۲۸

مجردها (۱۳۸۴)، نوشته فرهاد توحیدی.....	۳۰
نصف مال من، نصف مال تو (۱۳۸۵)، نوشته اصغر عبدالهی.....	۳۱
اخراجی‌ها (۱۳۸۶)، نوشته مسعود دهنمکی.....	۳۴
فقط با یک پوست موز (۱۳۸۷)، نوشته امیرعلی محسنین.....	۳۶
چارچنگولی (۱۳۸۷)، نوشته سعید سهیلی.....	۳۷
پوپک و مش ماشالله (۱۳۸۸)، نوشته سروش صحت و ایمان صفایی.....	۳۹
سن پترزبورگ (۱۳۸۸)؛ نوشته مهراب قاسم‌خانی و پیمان قاسم‌خانی.....	۴۲
همه‌چی آرومه (۱۳۸۹)، نوشته محمدرضا آریان.....	۴۵
ورود آقایان ممنوع (۱۳۸۹)، نوشته پیمان قاسم‌خانی.....	۴۷
شیش و بیش (۱۳۹۰)، نوشته محمدرضا گلزار.....	۴۸
گشت ارشاد (۱۳۹۰)، نوشته سعید سهیلی.....	۵۰
طبقه هسات (۱۳۹۲)، نوشته پیمان قاسم‌خانی.....	۵۲
نهنگ عنبر (۱۳۹۳)، نوشته مانی باغبانی و مونا زاهد.....	۵۴
مجرد چهل ساله (۱۳۹۳)، نوشته قربان محمدپور.....	۵۶
ایران‌برگر (۱۳۹۴)، نوشته مسعود جعفری جوزانی و محمدهادی کریمی.....	۵۸
من سالوادور نیستم (۱۳۹۵)، نوشته رضا مقصودی.....	۶۰
یافته‌ها.....	۶۵
نتیجه‌گیری.....	۷۱
فهرست منابع.....	۷۷

مقدمه

تجربه آثار کمدی در سینمای معاصر ایران ما را با واقعیتی روبه‌رو می‌کند؛ واقعیتی که از ایرادهایی در فیلم‌نامه بسیاری از این آثار سخن می‌گوید. دنیا و شخصیت‌هایی که اغلب غیرقابل باورند. چنین تصور می‌شود که کمدی آن است که شخصیت‌ها مدام خنده سر دهند و برای خندانیدن تماشاگر به هر روشی متوسل شوند. این آسیب نه تنها به سینمای کمدی کشور که به طنزنویسی معاصر نیز وارد است. این پرسش که مشکل در کجاست، ما را به نظریه‌های کمدی سوق می‌دهد. کتاب‌های زیادی در نظریه‌های کمدی به رشته تحریر درآمده است. نویسندگان ایرانی نیز کمابیش از آنها آگاهند، ولی مشکل همچنان باقی است. باید دید مسئله کجاست. شکل‌گیری نگارش خلاق در حوزه کمدی در غرب با «ملوین هلیتزر» آغاز می‌شود. وی از شش عنصر نام می‌برد که باید در هر اثر طنزی با کیفیتی خاص حضور داشته باشد تا اثر طنز آن‌گونه که باید شکل گیرد. در این بررسی برای تشخیص

ایراد اصلی فیلم‌نامه‌نویسی در سینمای ایران این شش عنصر در این آثار به صورت ترکیبی کمی و کیفی تحلیل شده‌اند. گرچه نظریه‌های کلاسیک کمدی چون وارونگی و عدم تجانس گاه شرط شکل‌گیری دنیای کمدی است، ولی برای زیبایی یک اثر کمدی کافی نیست. بررسی این شش عنصر و رفع آنها برای رفع ضعف سینمای کمدی ایران امری ضروری است. ملوین هلیتزر، استاد فقید ارتباطات دانشگاه اوهایو این شش عنصر را در کتابی تحت عنوان راز و رمز کمدی‌نویسی به دست می‌دهد؛ اثری که در دوره زندگی او و پس از آن در میان علاقه‌مندان به کمدی‌نویسی خلاق جایگاه خاصی یافت. پیش از ورود به مباحث اصلی آسیب‌شناسی فیلم‌نامه‌های کمدی، ارائه تاریخچه‌ای از نظریه‌های خنده، خالی از فایده نخواهد بود. در اینجا کلیتی کوتاه از این نظریه‌ها ارائه می‌شود و پس از اشاره‌ای به گام‌های برداشته‌شده در مسیر نگارش خلاقانه کمدی، نظریه ملوین هلیتزر ارائه می‌شود.

مختصری از تاریخ نظریه‌های طنز

برای بیان علت خنده، در طول تاریخ دلایل فراوانی ذکر شده است. «جان موریال»، بنیان‌گذار مرکز بین‌المللی مطالعات طنز (ISHS) و استاد فلسفه و مطالعات دینی در کالج ویلیام و مری در ویرجینیا در کتاب خود با عنوان *Comic Relief* چاپ‌شده به سال ۲۰۰۹ که در فارسی با عنوان *فلسفه طنز* توسط نشر نی چاپ شده است و نیز «سیمون کریچلی»، فیلسوف معاصر انگلیسی در کتاب *در باب طنز* (۱۳۸۴: ۱۱) این نظریه‌ها را به سه دسته کلی تقسیم می‌کنند:

۱. تفوق یا حس برتری؛

۲. آرامش؛

۳. ناهماهنگی یا عدم تجانس.

کریچلی، افلاطون، ارسطو، کوئینتیلیان و هابز را نظریه‌پردازانی می‌داند که به تفوق معتقدند. نظریه تفوق^۱ نظریه‌ای است که معتقد است، لذت ناشی از خنده، به دلیل این است که تماشاگر نسبت به شخصیت یا

1. Superiority

امری درون متن احساس برتری می‌کند و از این‌رو لذت می‌برد. در کمدی نیز اغلب در آغاز، موقعیت آشفته‌ای وجود دارد. افلاطون معتقد است هنگامی که تماشاگر درمی‌یابد که این موقعیت آشفته سرانجام نیکی خواهد داشت و عاقبت دهشتناکی در پی نیست و نیروی شر داستان توان آن را ندارد که نیات شرورانه‌اش را به انجام برساند، از ضعف و ناتوانی او احساس برتری خواهد داشت و از این‌رو، به لذت خواهد رسید. البته افلاطون نظریه‌هایی افراطی نیز در مورد کمدی دارد. برای مثال، در برخی آثارش به کمدی به دیده تحقیر می‌نگرد. او مانند اسپینوزا «خواستار سرکوب شهوت و هیجان است... و به همین دلیل، تأثیر کمدی را نوعی فریب ارزیابی می‌کند» (فایلمن، ۱۳۷۶: ۲۰).

افلاطون فرق چندانی بین تراژدی و کمدی قائل نیست. کمدی و تراژدی از دید او مانند یکدیگرند، با این تفاوت که در تراژدی سرنوشت بد حتمی است، ولی در کمدی سرنوشت بد ضعیف‌تر از آن است که بتواند پیروز شود.

نظریه‌های ارسطو نیز برآمده از نظریه‌های افلاطون است. در یونان باستان به‌طور کلی عقل حکومت می‌کند و کمدی و خنده جدی گرفته نمی‌شود. استات می‌گوید: «در یونان باستان و در فلسفه هلنی، تصور می‌شد که کمدی به غرایز پست انسانی تعلق دارد» (فایلمن، ۱۳۷۶: ۱۸). به همین دلیل، می‌توان گفت افلاطون و ارسطو به این دلیل که هر دو تحت یک گفتمان واحد می‌اندیشند، نظریاتشان نیز شباهت‌هایی دارد. هرچند ارسطو در مورد نظریه تفوق با افلاطون هم‌داستان است، ولی در زمینه‌هایی مسیرش را از او جدا می‌کند. او برخلاف افلاطون نگاهی بدبینانه به کمدی ندارد. چنانکه افلاطون در مورد کل هنر چنین نظری دارد. ارسطو ماهیت آرمانی هنر و کمدی را درک کرده بود. او معتقد است اگر توجیه روان‌شناختی تراژدی بر اساس ترس و ترحم است، کمدی نیز باعث لذت می‌شود؛ لذتی که عاملی است برای پالایش روانی (همان: ۲۳).

علاوه‌بر این رساله‌ای به نام تراکتاتوس از نویسنده‌ای نامعلوم

وجود دارد که تاریخ آن را به قرن اول پیش از میلاد و به یونانیان نسبت می‌دهند. متن این رساله مهم شباهت فراوانی به قلم ارسطو دارد و در پی ارائه نظریه‌ای برای کمدی مانند فن شعری است که در مورد تراژدی از ارسطو در دست داریم.

این رساله، کمدی را تقلیدی از رویدادی می‌داند که خنده‌آور و ناقص است و میان کمدی و تراژدی تفاوت قائل می‌شود. به علاوه، در این رساله، کمدی انتقاد از وضع موجود و تأیید وضعیت دیگری شمرده شده است. این رساله، کمدی را از دید روان‌شناختی همان چیزی ارزیابی می‌کند که ارسطو در نظر می‌گیرد: پالایش عواطف از رهگذر لذت و خنده (همان: ۲۵-۲۴).

کوئینتیلیان رومی پیرو ارسطو است، ولی بیشتر به اموری توجه کرده است که خنده دارند تا چگونگی تأثیر کمدی. علاوه بر آن، او بر این عقیده است که امر مضحک از بدنمایی و زشتی ناشی می‌شود؛ یعنی از عیوب اخلاقی انسان‌ها (نظریه تفوق).

کوئینتیلیان به همراه سیسرو اعلام می‌کنند که از درک خنده عاجزند و مدعی‌اند، کسانی که به تبیین آن می‌پردازند از آن آگاهی اندکی دارند. کوئینتیلیان معتقدند علت خنده یک چیز واحد نیست (داک ورت، ۱۳۷۶: ۱۰۱). اظهار نظری که باعث تردید و تفکر در مورد خنده برای اندیشمندان پس از وی شد.

«هابز» که در قرن شانزده می‌زیست نیز به نظریه تفوق اعتقاد دارد. البته دوره او، دوره‌ای است که واقع‌گرایی صورت خوشی ندارد؛ زیرا آن را به کلیسای کاتولیک نسبت می‌دهند. فلسفه و تفکر قرن شانزده بیشتر ذهنی است. بر همین اساس، نظریه‌های هابز در باب کمدی نیز ذهن‌گرایانه است؛ یعنی وی بیشتر به جنبه روان‌شناختی خنده نظر دارد. او جزء نام‌گرایان^۱ است. نام‌گرایان می‌کوشند کمدی را بر اساس تأثیر ذهنی آن که در خنده ظاهر می‌شود، تبیین کنند (فایلمن، ۱۳۷۶: ۳۲).

البته در نظریه‌های هابز، علاوه‌بر تفوق می‌توان نظریه‌ناهماهنگی و غافلگیری را نیز مشاهده کرد. او معتقد است، خنده همواره ناشی از ناهماهنگی است؛ کنار هم قرارگرفتن دو عنصری که اغلب کنار هم قرار نمی‌گیرند. از سوی دیگر، او معتقد است، تنها امور نو و غیرمنتظره ما را به خنده می‌آورد. این نظریه همان نظریه غافلگیری است؛ یعنی بروز خنده به هنگام برخورد ذهن با امری غیرمنتظره.

دسته دوم نظریه‌ها در مورد علت خنده که «کریچلی» به نقل از «موریال» نقل کرده، آرامش است. «هربرت اسپنسر» انگلیسی در قرن نوزده و «زیگموند فروید» اتریشی در قرن بیستم این نظریه را مطرح کرده‌اند. بر طبق نظریه آرامش، خنده آزادشدن انرژی عصبی پسرانده‌شده است (کریچلی، ۱۳۸۴: ۱۱).

علاوه‌بر اسپنسر، «ایمانوئل کانت» را نیز می‌توان در زمره این نظریه‌پردازان به حساب آورد؛ چون اندیشه‌های او شباهت‌هایی بسیار نزدیک با نظریه‌های اسپنسر دارد و در اصل نوشته‌های اسپنسر پس از کانت و شاید تحت‌تأثیر او شکل گرفته است.

آنچه در نظریات کانت غالب است، پرداختن به ابعاد ذهنی یا روان‌شناختی وجودی است (فایلمن، ۱۳۷۶: ۳۷). جمله معروفی از کانت وجود دارد که در تاریخ نظریه‌های خنده همواره نقل می‌شود: «خنده حالتی است که در نتیجه انتظار شدید و نقش برآب شدن آن پدید می‌آید». منظور او این است که هنگامی که انتظاری در مخاطب ایجاد شود و در نهایت دریابد که انتظارش برای چیزی پوچ بوده، به خنده می‌افتد. او در کتاب نقد داوری آورده که با شنیدن نکته نغز، تنش ایجادشده از بین می‌رود و ما آرامش خنده را تجربه می‌کنیم. به نظر می‌رسد این نظر کانت مربوط به جفت سوم (هیجان غافلگیری) از شش عنصری است که هلیتزر برمی‌شمرد؛ هیجانی ایجاد می‌شود و سپس غافلگیری. نظریه‌های اسپنسر نیز شباهت فراوانی به نظریه کانت دارد. او معتقد

است «خنده، زاده واکنشی بر کوشش‌هایی تند است که ناگهان با هیچ و تهی مواجه می‌شود» (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۷۶: ۱۴). شاید تفاوت اسپنسر و کانت در آنجاست که کانت نگاهی روان‌شناختی و ذهن‌گرا دارد، ولی اسپنسر نگاهی عینی و تن‌شناختی دارد. کانت معتقد است «انتظار»ی به هیچ می‌انجامد، ولی اسپنسر آنچه را که ناگهان پوچ می‌شود «تلاشی» می‌داند. به نظر می‌رسد، منظور اسپنسر بیشتر به کنش شخصیت‌های درون متن کم‌دی برمی‌گردد؛ کنش‌هایی که شخصیت‌ها در نهایت، متوجه می‌شوند برای «هیچ» انجام داده‌اند. اسپنسر فرایند به پوچی گراییدن این تلاش را «ناهماهنگی نزولی» می‌نامد.

فروید نیز معتقد به نظریه آرامش است. او ابتدا مطایبه را به ذهنیت مطلق نسبت می‌دهد: «مطایبه جنبه ذهنی پدیده‌های خنده‌آور است». فروید معتقد است سازوکار خنده، انرژی‌های نهفته و سرکوب‌شده روانی را آزاد می‌کند و از این طریق موجب لذت و آرامش می‌شود.

از سوی دیگر، فروید کم‌دی را نتیجه کشمکش بین فراخود و نهاد می‌داند. همان‌طور که می‌دانیم او روان انسان را به سه سطح «نهاد»، «خود» و «فراخود» تقسیم می‌کند. نهاد یا Id بخش بدوی شخصیت انسان است که جنبه غریزی در آن غالب است. خود یا Ego هویت فرد است. سطحی از شخصیت انسان که مربوط به من اوست و فراخود یا Superego که بر مدار اخلاق می‌گردد و مربوط به آرمان‌های انسانی است.

می‌توان گفت از دید فروید هنگامی که فراخود قصد می‌کند بر انسان تسلط بیش از حد پیدا کند، نهاد علیه آن شورش می‌کند و کم‌دی خلق می‌شود. شاید بتوان تفسیر کرد که آنجا که کم‌دی از ورود به قلمرو مذهب و جنسیت ناشی می‌شود، با این نظریه فروید هماهنگی دارد.

دسته سوم از دسته‌بندی کریچلی مربوط به نظریه ناهماهنگی یا عدم تجانس است. او نظریه پردازانی چون کانت و «شوپنهاور» را در زمره این متفکران قرار می‌دهد (کریچلی، ۱۳۷۶: ۱۲). این نظریه در حالت کلی

معتقد است، طنز حاصل ناهماهنگی بین دانسته‌ها یا توقعات ما از یک سو و اتفاقات رخ داده از سوی دیگر، است. این نظریه، همان است که ملوین هلیتزر آن را جزء تکنیک‌های نگارش کمدی می‌داند و در اینجا به عدم تجانس از آن یاد می‌شود؛ یعنی هم‌نشینی دو عنصری که اغلب کنار هم قرار نمی‌گیرند.

هنگامی که کانت می‌گوید خنده در نتیجه انتظار شدید و نقش‌برآب شدن ناگهانی آن پدید می‌آید، به ناهماهنگی اشاره دارد. آنچه که انتظارش می‌رود با آنچه که در عمل رخ می‌دهد، ناهماهنگ است و به این ترتیب خنده شکل می‌گیرد.

آرتور شوپنهاور تحت‌تأثیر افلاطون و کانت است و «اصالت اراده» از نظریه‌های معروف اوست. منظور او از اصالت اراده، ارزش واقع‌گرایانه امور است (فایلمن، ۱۳۷۶: ۳۹)، اما نظر او درباره کمدی به‌وضوح همان نظریه ناهماهنگی است. او می‌گوید: «علت خنده در هر مورد تنها ادراک ناگهانی ناهماهنگی میان یک تصور و اشیاء واقعی است که گمان می‌رود با آن رابطه‌ای داشته باشند و نقش خنده همانا بیان این ناهماهنگی است» (همان).

به‌نظر می‌رسد علاوه‌بر تقسیم‌بندی کریچلی، برخی نظریه‌پردازان نیز وجود دارند که نگاهی به اندیشه‌های آنها خالی از فایده نیست. از آن جمله «هانری برگسون» است؛ برگسون در رساله خنده، هوادار این دیدگاه است که خنده در عین ریشه‌داشتن در برتری‌جویی، به‌منزله یک ابزار اصلاح اجتماعی عمل می‌کند (موریل، ۲۰۰۹: ۸). وی در این اثر تمامی نظریه‌های پیشین را گرد آورد و نظریه معروف خود حول تکرار و مکانیکی بودن را مطرح می‌کند. او معتقد است هنگامی که شخصی مانند یک شیء رفتار کند، حالتی مکانیکی ایجاد شده، خنده حاصل خواهد شد. او می‌گوید: «انعطاف‌ناپذیری در حرکت در جایی است که انتظار نرمش و انعطاف به‌عنوان لازمه زنده‌بودن از شخص می‌رود» (برگسون، ۱۳۷۹: ۲۵).

به نظر می‌رسد بخشی از آنچه که برگسون می‌گوید نیز زیرمجموعه نظریه ناهماهنگی است. هنگامی که زمینه متن انتظاری را در تماشاگر ایجاد می‌کند و در نتیجه انعطاف‌ناپذیری این انتظار برآورده نمی‌شود، تماشاگر در نتیجه این عدم انعطاف غافلگیر می‌شود. غافلگیری نظریه‌ای است که ملوین هلیتز از آن به صورت جداگانه به عنوان یکی از اصول طنز یاد می‌کند (هلیتز، ۲۰۰۵: ۲۱).

«نورتروپ فرای» نیز درباره کمدی نظریه‌های ارزشمندی دارد. او هرکدام از وجوه^۱ روایت را به یکی از فصل‌های سال نسبت می‌دهد: رمانس را به تابستان، تراژدی را به پاییز، کنایه و طنز را به زمستان و کمدی را به بهار. او در مورد کمدی به تحلیل ساختاری کمدی و شخصیت‌ها و تیپ‌های رایج در کمدی می‌پردازد و مباحث بسیار مفیدی در چگونگی کنش و مانع کمیک و سایر ویژگی‌های طرح کمدی دارد. وی بر مبنای رساله تراکتاتوس چهار تیپ اصلی کمدی‌ها را برمی‌شمرد و به بررسی آنها می‌پردازد: آیرون، آلازون، بومولوکوی و آگرایکوس.

این مباحث فرای چندان به علت خنده بر نمی‌گردد، ولی در تاریخ نظریه‌های کمدی از اهمیت فراوانی برخوردار است. همانند نظریه‌های «میخاییل باختین».

نظریه باختین در مورد خنده، معروف است به کارناوال‌گرایی. از مهم‌ترین ویژگی‌های این نظریه اصل وارونگی همه امور رسمی و به ظاهر تمام و کمال است و برتری دادن فرهنگ مردمی به فرهنگ رسمی از خاستگاه‌های آن. رئالیسم گروتسک که تمسخر و باز تأیید هم‌زمان یک ابژه در آن اهمیت زیادی دارد نیز از ویژگی‌های مهم نظریه کارناوال‌گرایی است. باختین در کارناوال، خنده و ویژه‌ای را تشخیص می‌دهد که از پستی فلسفی گرمی می‌گیرد. خنده‌ای که افراد شرکت‌کننده در کارناوال به مرگ خویش نیز می‌خندند. این نوع خنده، خود می‌تواند موضوع پژوهشی جداگانه باشد.

پیشینه نظریه‌های کمدی‌نویسی خلاق

مباحثی که تاکنون به‌صورت خلاصه آورده شد، بیشتر جنبه نظری داشت و به چگونگی نگارش مربوط نمی‌شد. از آنجا که مسئله فیلم‌نامه‌های کمدی بیش از آنکه از طریق نظریه حل شود، راه‌حل‌هایی عملی می‌طلبد، در اینجا به برخی از منابعی که در این حوزه قرار می‌گیرند، اشاره می‌شود.

کتاب‌هایی که در مورد نگارش کمدی منتشر شده‌اند و در آنها تمرکز بر ارائه تمرین‌هایی با این هدف است، بیشتر طی دو دهه اخیر به نگارش درآمده است و به‌گفته هلیتزر در درآمد ویرایش نخست کتابش، رمز و راز کمدی‌نویسی، «تا سال ۱۹۸۴ هیچ کتابی وجود نداشت که به اصول نگارش کمدی بپردازد». هلیتزر در پیش‌گفتار ویرایش اخیر کتابش نیز می‌گوید، در ۱۰ سال گذشته نیاز به تولید متون کمیک، مهم‌ترین تغییر را در صنعت نگارش فکاهی به‌وجود آورده است.

«ژان پرت» در سال ۱۹۹۰ با کتاب *comedy writing work book*، «گریگ دین» و «آلن استیو» در سال ۲۰۰۰ با کتاب *step by step to stand-up comedy*، «جیمز مندرینوس» در سال ۲۰۰۴ و با کتاب *the complete idiot's guide to comedy writing*، و «مارک بلیک» در سال ۲۰۰۵ با کتاب *How to be a comedy writer*، با ارائه تمرین‌هایی تلاش کرده‌اند، به تولید متون کمدی در زمان محدود بپردازند. خود هلیتزر نیز کتاب خود را اولین بار در سال ۱۹۸۷ به چاپ رسانده که مؤثرترین کتاب در این حوزه است؛ زیرا تمرین‌ها و پیشنهادهای آن بر اساس نظریات کلاسیک کمدی بنا شده است.

نظریه ملوین هلیتزر: شش عنصری که برای هر متن کمیک ضروری است

ملوین هلیتزر در کتاب خود با عنوان رمز و راز کم‌دی‌نویسی، از شش عنصر سخن می‌گوید و معتقد است که این عناصر در هر متن کمیک باید وجود داشته باشد و اگر حتی یکی از این عناصر اندکی محو شود یا در میان نباشد، متن کمیک آسیب خواهد دید. این شش عنصر عبارت‌اند از آماج^۱، خصومت^۲، رئالیسم، اغراق^۳، هیجان^۴ و غافلگیری^۵. هلیتزر می‌گوید، این شش عنصر به صورت جفت‌جفت به هم پیوسته‌اند و با هم نسبتی دارند؛ یعنی آماج و خصومت زوجی هستند که با هم تعریف می‌شوند و در متن کمیک نیز در هم تنیده‌اند؛ رئالیسم و اغراق زوج دوم‌اند و هیجان و غافلگیری نیز به همراه هم جفت سوم را شکل می‌دهند.

1. Target

2. Hostility

3. Exaggeration

4. Emotion

5. Surprise

آماج و خصومت

هر متن کمیکی در درجهٔ اول با خصومتی نسبت به امری شکل می‌گیرد. آماج نیز همان امری است که مورد خصومت واقع می‌شود. شاید برخی تصور کنند که طنز عاملی است جهت شادمانی، «ولی این‌طور نیست! طنز انتقادی است که در پوششی از سرگرمی فرورفته و بر آماج خاصی نشانه می‌رود» (هلیتزر، ۲۰۰۵: ۳۷). هلیتزر اموری را که در متون کمیک اغلب به‌عنوان آماج کاربرد دارند، بدین‌ترتیب برمی‌شمرد:

خویشتن، امور مربوط به جنسیت، افراد مشهور، مکان‌ها، محصولات و عقاید. اینها آماج معمولی هستند که ممکن است مخاطب متن کمیک به آنها بخندد؛ این امور در متن کمیک تحقیر می‌شوند.

انواع آماج

هلیتزر اموری را که اغلب در متون کمیک خصومتی نسبت به آنها وجود دارد، بدین‌گونه نام می‌برد:

خودکامگی، پول و تجارت، مسائل خانوادگی، احساس بیم و وحشت، فناوری و تفاوت‌های گروهی.

در نگارش متن کمیک، خصومت از اهمیت بالایی برخوردار است. در این انتخاب، نویسنده باید مخاطبی را که قرار است متن برای وی اجرا شود، در نظر گیرد. این مسئله بسیار مهم است که آیا «این مخاطب خاص» از اینکه متن به این مورد خاص حمله می‌کند، لذت می‌برد یا خیر؟ مخاطب باید با آن امری که مورد خصومت و حمله واقع می‌شود، احساس خصومت کند. هرچه میزان خصومت مخاطب با آن امر بالاتر باشد، لذتی که از متن به او دست می‌دهد، بالاتر خواهد بود؛ آنچه که نظریهٔ «احساس برتری» بر آن است. به‌نظر می‌رسد جهانی شدن یک متن کمیک نیز به این انتخاب بستگی زیادی دارد. اگر خصومت با امری

باشد که بشریت در تمامی جهان و در طول تاریخ از آن متنفر بوده است، تعداد مخاطب متن کمیک بالاتر می‌رود؛ چه از نظر جغرافیایی و چه تاریخی و متن ماندگارتر خواهد شد. برای مثال، در نمایش نامه خسیس مولیر، آماج خصومت با خست است. بی‌شک، تعداد افرادی که خست را امری مطلوب می‌دانند، بسیار کم است؛ بنابراین انتخاب عیبی که با اخلاقیات کلاسیک در تضاد باشد، پیش از نگارش متن کمیک در ماندگار شدن آن اهمیت بسیار دارد. اگر خصومت با امری باشد، مورد خصومت مخاطب نیست و خنده روی نخواهد داد.

در تشریح انواع آماج باید به نکاتی اشاره کرد:

خویشتن

هنگامی که کم‌دین، لطیفه (جُک) را با روایت اول شخص تعریف می‌کند، کسی که می‌خندد به خود او خواهد خندید. خود اوست که تحقیر می‌شود، ولی این شگردی است برای بازیگران - مجریان کم‌دی سرپایی^۱ تا ابتدا مخاطب را آماده کنند و پس از این، به چیزی که با آن خصومت دارند، حمله کنند.

امور مربوط به جنسیت

اگر به متون کم‌دی که هر روز با آنها مواجه‌ایم دقت کنیم، می‌بینیم که امور مربوط به جنسیت بسیار پررنگ است. هلیتزر می‌گوید: «موضوع حدود ۲۵ درصد همه متون کمیک، جنسیت است و آماجی است بسیار محبوب (هلیتزر، ۲۰۰۵: ۳۸).

نکته مهمی که در اینجا وجود دارد، این است که اگر متون کمیک به جنسیت حمله می‌کنند، این حمله به گونه‌ای همه‌جانبه نیست؛ بلکه «افراط» در این امر است که مورد خصومت قرار می‌گیرد. هلیتزر این امر را ناشی از آن می‌داند که انسان‌ها درباره این مسئله، هم‌زمان هم نگرشی موافق دارند و هم مخالف.

افراد مشهور

حمله به افراد مشهور نیز بسیار محبوب است؛ زیرا باعث ارتقاء میزان ملموس بودن لطیفه می‌شود و لذت کمیک را بالا می‌برد. کاریکاتورهایی که عیوب افراد مشهور را بزرگ جلوه می‌دهند، به این دسته تعلق دارند. نمونه آن نیز لطیفه‌هایی است که سیاستمداران را تحقیر می‌کند.

مکان

در بسیاری از نقاط دنیا برخی مکان‌های جغرافیایی، توسط افرادی از مکان‌های جغرافیایی دیگر تحقیر می‌شوند. هلیتزر با دیدگاهی تحلیلی می‌نویسد، این مسئله از نیاز ما به حس برتری نشأت می‌گیرد. برای مثال، آمریکایی‌ها، فرانسه و کره شمالی را به تمسخر می‌گیرند. اهالی ایالت اوهایوی آمریکا، ایالت‌های وست‌ویرجینیا و نیوجرسی را و آنها نیز شهرهای نیویورک و واشینگتن دی‌سی را (هلیتزر، ۲۰۰۵: ۴۱).

محصولات تولیدی

از آنجا که اغلب تماشاگران با برخی اشیاء، از ساختمان‌ها گرفته تا اتومبیل و جواهرات و غذاهای بی‌ارزش به‌دلیلی خصومت دارند، استفاده از آنها به‌عنوان آماج کاربرد دارد. برای مثال، ممکن است برای اصلاح رژیم غذایی، علیه نیم‌غذاهایی که در سوپرمارکت‌ها عرضه می‌شود و برای سلامتی مضر است، لطیفه‌هایی ساخته شود.

عقاید

عقاید در مقام آماج، به‌معنی انتقاد از عقیده‌ای خاص است. این عقیده می‌تواند عقیده‌ای سیاسی، مذهبی یا مربوط به معنای مرگ و زندگی باشد. از آنجا که عقاید مخاطب را از روی ظاهر نمی‌توان تشخیص داد، کار قدری مشکل است. ممکن است تماشاگر اصلاً با لطیفه همراه نباشد و حتی با آنچه که به آن نشانه رفته‌ایم، موافق باشد؛ برای نمونه، اگر آماج لطیفه‌ای عبارت باشد از زنان و حقوق اجتماعی آنان، مسلم است که تماشاگران زنی که به حقوق خود آگاهند در برابر چنین لطیفه‌ای خشمگین خواهند شد.

انواع خصومت

خودکامگی

خصومت با خودکامگی یکی از مسائلی است که در تمام دنیا اختلاف کمی بر سر آن وجود دارد. همگی ما از رهبران خودخواه و ظالم بیزاریم و علیه آنها می نویسیم. این خودکامگی محدود به رهبران نیست، بلکه می تواند شامل هر رئیس و بالادست دیگر نیز باشد. هر کسی که حقوق زیردستانش را زیر پا بگذارد. خنده پوچ گرایانه نیز از همین نوع خصومت برمی آید؛ خنده ای که معتقد است هیچ شخص یا چیزی وجود ندارد که آن قدر مقدس باشد که نتوان آن را به تمسخر گرفت. حتی به نظر می رسد، این نوع خصومت یکی از ویژگی های خنده کارناوالی است؛ زیرا در کارناوال نیز تمام افراد برتر و خدایان و شاهان و قواعد آنها تمسخر و تحقیر می شوند.

پول و تجارت

خصومت با امور مربوط به پول و تجارت، دامنه گسترده ای دارد. از فسادهای مالی، دستمزدها، مالیات و قمار گرفته، تا نگرانی و تشویش برای انتخاب و خرید و نگهداری از اشیاء گران قیمت. مسائل مربوط به پول و تجارت از مسائلی است که در کمدی نویسی برای مخاطب عام و تلویزیون می تواند کاربرد زیادی داشته باشد؛ زیرا از چیزی سخن می گوید که شاید عامه مردم هر روز با آن سروکار دارند. با خنده به این امور و این افراد، متن کمیک به احساسی مشترک با مخاطب می رسد و شاید اندکی از جاه طلبی آنها نیز بکاهد.

امور خانوادگی

این امور شامل اجبار زن و مرد و فرزندان برای انجام وظایفی خاص است؛ مانند انجام وظایف خانه برای خانم ها، دیر و زود به خانه آمدن برای آقایان یا اخلاق های خاصی که هر زنی می تواند داشته باشد. این مسئله در مورد فرزندان نیز می تواند شامل انتظار پدر و مادر در اطاعت از آنها و کنترل بیش از حد باشد.

احساس بیم و وحشت

هلیتزر احساس بیم و وحشت را نگاه روشنفکرانه به هستی می‌داند و معتقد است، داستان‌های پریان صحت ندارند و هر چیزی پایانی ناخوشایند دارد. هراس از سرانجام ناخوشایند نیز آن چیزی است که اغلب افراد بشر درباره آن نگران‌اند. آنها به واسطه این گونه لطیفه‌ها با هم هم‌دردی می‌کنند و اندکی از این هراس‌ها می‌کاهند (هلیتزر، ۲۰۰۵: ۴۷). ترس از مرگ، نگرانی از تغییرات ظاهری و انواع بیماری برخی از این دست مسائل‌اند. تئاتر ایزورد و تراژی کمدی‌های زیرمجموعه آن را می‌توان از آن جمله به‌شمار آورد.

فناوری

پیشرفت هر روزه فناوری و به‌بازارآمدن تولیدات صنعتی جدید، گاه چنان شگفت‌انگیز است که انسان در برابر آن احساس ناتوانی می‌کند؛ زیرا از آن هراس دارد که به واسطه این پیشرفت‌ها کنترل امور را از دست بدهد. به همین دلیل، گاه نسبت به این پیشرفت، درون خود احساس خشم و مقاومت دارد. به همین دلیل، از متون طنزی که این امر را مورد حمله قرار داده‌اند، استقبال می‌کند. از انواع مشکلاتی که ممکن است در نتیجه پیشرفت فناوری به‌وجود بیاید، می‌توان به آلودگی محیط زیست، داروهایی که می‌تواند برای خودکشی استفاده شود و تبلیغاتی نام برد که باعث ظهور و مصرف هر روزه و مدگرایی می‌شود (همان: ۴۸).

تفاوت‌های گروهی

تمسخر اعتقادات و ویژگی‌های گروه‌های اجتماعی یکی از رایج‌ترین موضوعات طنز است. این مسئله باعث می‌شود، افراد نسبت به گروهی که تمسخر می‌کنند، احساس برتری نمایند و از دید روان‌شناسی، به واسطه حضور در یک گروه و احساس امنیت ناشی از آن، نوعی گروه‌درمانی شکل گیرد. بسیاری از لطیفه‌هایی که هر روزه در برخورد با اقوام مختلف می‌شنویم، از این جمله‌اند. علاوه بر آن، ترس از تسلط

یک گروه بر ما نیز ممکن است باعث شود این گروه‌ها و اقوام را به صورت جمعی تمسخر کنیم (هلیتزر، ۲۰۰۵: ۴۹).

رنالایسم و اغراق

رنالایسم و اغراق در کمدی مانند دو کفه ترازو هستند؛ یعنی در متن کمیک مقدار آنها مساوی است. هلیتزر معتقد است، اگر قرار باشد یکی از این دو کفه ذره‌ای سنگین‌تر از دیگری باشد، آن رنالایسم است. ضرورت وجود رنالایسم از آنجا نشأت می‌گیرد که مخاطبان باید علیه آماج خاصی خصومتی مشترک داشته باشند. هرچه متن طنز به واقعیت زندگی تماشاگر نزدیک‌تر باشد، تماشاگر حس نزدیکی بیشتری با آن دارد (همان: ۱۶۳). منظور هلیتزر از رنالایسم، تنها رنالایسم داخل متن نیست! برای مثال، اگر متن، فرد مشهوری را مورد هدف قرار دهد، چون تماشاگر، این فرد و عیوب او را می‌شناسد، توجه‌اش به متن و اجرا بیشتر جلب خواهد شد. هلیتزر می‌گوید: «واقعیت، تماشاگر را درگیر می‌کند» (همان: ۱۶۴).

در مورد اغراق نیز ممکن است این سؤال مطرح باشد که «چه چیز» اغراق می‌شود؟ هلیتزر می‌گوید آنچه که اغراق می‌شود، امور واقعی^۱ و نتایج به دست آمده است. در متن کمیک «شما با یک زمینه رنالیستی شروع می‌کنید و سپس با هدف ایجا تأثیر کمیک آن راکج و منحرف نموده، از شکل طبیعی خارج می‌کنید» (همان: ۱۶۵).

مثالی که هلیتزر می‌زند، کشیدن یک کش است. او معتقد است، حالت طبیعی کش، رنالایسم، و اغراق مانند کشیدن آن است. این کش هرچه بیشتر کشیده شود، هنگام رهاشدن انرژی بیشتری از دست خواهد داد. البته در هر صورت باید مواظب بود که اغراق متن بیشتر از رنالایسم نشود؛ زیرا در آن صورت، متن به سمت لودگی خواهد رفت. به نظر می‌رسد، در نگارش متن کمیک ابتدا باید زمینه رنالیستی متن بنا شود و سپس عناصری از همین زمینه رنالیستی به شکل اغراق شده

درآید. هلیتزر از زبان مارک تواین آورده: «ابتدا واقعیات را بیان کنید و سپس تا هرجا مایل بودید، می‌توانید آنها را از شکل طبیعی بیندازید» (هلیتزر، ۲۰۰۵: ۱۶۵)، ولی در اغراق نیز باید حدود آن را حفظ کرد. این اغراق نباید به‌شدتی باشد که باورپذیری متن دچار خدشه شود.

هیجان و غافلگیری

در مثال کش، هنگامی که کش کشیده شده (اغراق) و از حالت عادی (رئالیستی) خارج می‌شود، تنش و هیجان ایجاد می‌شود. منتظریم ببینیم کدام‌یک از طرفین کش را رها خواهد کرد و پس از آن، چه خواهد شد؟ هیجان در دل اغراق قرار دارد؛ یعنی مخاطب در هیجان است که می‌بیند این حالت اغراق‌شده از چه طریقی به حالت عادی باز خواهد گشت؟ هنگامی که کش از دست یکی از طرفین رها می‌شود، هیجان به اوج خود رسیده است. به‌نظر می‌رسد هیجان، ارتباط نزدیکی با تعلیق نمایشی دارد. در تعلیق نیز مخاطب در هیجان و تنش است و می‌خواهد بداند، بعد چه رخ خواهد داد.

«ژن پرت» درباره‌ی غافلگیری می‌گوید: «کمدی از نظر ذهنی به‌معنی کشیدن قالی از زیر پای تماشاگر است، ولی ابتدا باید کاری کنید که تماشاگر کاملاً روی آن مستقر شود. باید آنها را فریب دهید؛ زیرا اگر حتی یک لحظه پیش از کشیدن قالی احساس کنند که چه قصدی دارید، از روی آن خواهند پرید» (همان: ۵۷).

این مثال نشان می‌دهد که در غافلگیری، نویسنده هرگز نباید اجازه دهد که تماشاگر حتی یک لحظه بتواند اتفاق بعدی را پیش‌بینی کند؛ بدین معنی که در کمدی جایی برای کاشت و اشاره‌ها، آن‌گونه که فرمالیست‌ها برآنند وجود ندارد. غافلگیری اغلب در انتهای متن روی می‌دهد و می‌تواند با چند کلمه آخر، موقعیت یا حتی معنای کل متن را تغییر دهد، نکته‌ای بیان کند و خنده‌ای بر لب بنشانند.

روش تحقیق

شش عنصر کمیک هلیتزر در فیلم نامه های سینمای کمدی ایران از ۱۳۸۰ تا ۱۳۹۵

این تحقیق به روش تحلیلی و به شیوه ترکیبی کمی کیفی انجام گرفته است. در این تحقیق تعداد ۲۲ نمونه از میان فیلم های سینمایی کمدی ایران از ۱۳۸۰ تا ۱۳۹۵ به طور تصادفی انتخاب و بررسی شد. برای بررسی کیفی، شش عنصر هلیتزر به طور تحلیلی در هریک از این ۲۲ نمونه فیلم تحلیل و بررسی شده و سپس به واسطه ارزش گذاری آنها در چند سطح مختلف برای هر عنصر، از دید کمی مذاقه لازم بر روی آنها صورت گرفته است. در نتیجه گیری نهایی نیز، نتایج کمی حاصل از دیدی کیفی تحلیل شده اند.

بررسی ۲۲ اثر سینمایی

نان، عشق، و موتور ۱۰۰۰ (۱۳۸۰)، نوشته پیمان قاسم‌خانی و ابوالحسن داوودی

خلاصه داستان: باران دختری است جوان که پدر و مادرش را در سه‌سالگی از دست داده و همه ارثش در دست عموی اوست. سه روز دیگر تولد باران است و عمو از تبریز به تهران آمده و به باران اعلام می‌کند که اگر تا آن روز ازدواج نکند، دیگر ارث به وی تعلق نخواهد گرفت. عمو یارعلی در منزل آنها می‌ماند تا در این سه روز او را شوهر دهد و برود. باران و مادر بزرگ و خاله و دخترخاله و دیگران همگی به دنبال شوهری برای او هستند تا جایی که وی با خواستگاران پیشین خود تماس می‌گیرد، ولی فایده‌ای ندارد. عمو یارعلی دو خواستگاری را که در این سه روز می‌آیند، به بهانه‌های مختلف از خانه بیرون می‌اندازد. نفر سوم، شاگرد تعمیرکاری به نام برزو است که چند روز پیش، باران را در تعمیرگاه دیده و عاشقش شده است. برزو که فردی صادق و ساده است مورد تأیید عمو قرار می‌گیرد. قرار بر آن می‌شود که وی با باران ازدواج کند. مجلس عقدی ترتیب داده می‌شود، ولی شش‌روز نامزد دخترخاله باران، آویشن که هشت سال است، منتظر مانده تا ارثی به وی برسد، یکی از دوستانش را در مقام عاقد به میان می‌آورد تا ازدواج به صورت صوری برگزار شود. در این بین، روزی ماشینی با ماشین باران تصادف می‌کند و این مسئله منجر به آشنایی او با آقای به نام آریو می‌شود که به خواستگاری باران می‌آید. باران از این مسئله استقبال می‌کند؛ چون او «هم باسواد است، هم خوش تیپ و هم پولدار» و خانواده نیز استقبال می‌کند. او خود را ساکن آمریکا و بسیار ثروتمند معرفی می‌کند که می‌تواند آرزوی مادر بزرگ را در انتقال آنها به آمریکا محقق کند. ارشک، پسرخاله باران طی اتفاقی

متوجه می‌شود که آریو یک حقه‌باز است. آریو ترتیبی می‌دهد که او در جایی خارج از تهران زندانی شود تا برنامه ازدواجش را با باران ترتیب دهد و شهنروز نیز می‌خواهد میراث مادر بزرگ را به نام کند؛ زیرا مادر بزرگ طی این سال‌ها به او اعتماد کرده است. این دو، این نقشه را کشیده‌اند که اموال خانواده را از چنگشان درآورند. در نهایت، عمو که با تلفن خاله باران از ماجرا اطلاع پیدا کرده، ناگهان در مراسم عقد با دو مأمور سر می‌رسد و شهنروز را به همراه آریو دستگیر می‌کند. باران که پیش از سر رسیدن عمو از پای سفره عقد بلند شده، به آریو می‌گوید که او را دوست ندارد. در نهایت، با دسته‌گلی سراغ برزویی می‌رود که در مواجهه با آریو او را از خود رانده بود. او را می‌بخشد و سرانجام قرار بر آن می‌شود که باران با برزو ازدواج کند.

آماج و خصومت: در آغاز به‌نظر می‌رسد، آماج، عمو یارعلی است و خصومت با تحت فشار قراردادن عضوی از خانواده برای ازدواج؛ ولی در طول ماجرا می‌بینیم که عمو یارعلی تبدیل به شخصیتی مصلحت‌خواه می‌شود و دیگرانی چون شهنروز و حتی مادر بزرگ باران به‌عنوان شخصیت‌هایی منفی قدرت می‌گیرند. همان‌طور که گفته شد، در کم‌دی باید جسدی در بین باشد؛ یعنی کم‌دی بی‌رحمانه حمله می‌کند. در این متن شاهد جسدی نیستیم. ما به شهنروز نیز نمی‌خن‌دیم؛ بنابراین او مورد آماج متن نیست و فقط شخصیتی منفی است؛ لذا یکی از مشکلات این متن نامشخص بودن آماج و خصومت است.

واقع‌گرایی و اغراق: در متن تقریباً همه‌چیز باورپذیر است؛ بنابراین زمینه واقع‌گرایانه خوبی بنا شده است، اما به اغراق که می‌رسیم به دلیل نامشخص بودن آماج و خصومت، شاهد اغراقی نیستیم. اصرار عمو یارعلی به ازدواج باران تا سه روز دیگر که روز تولد اوست اغراق است، اما از آنجا که آماج، فرد یا امر مشخصی نیست و خصومت نیز مشخص نیست که با چیست، اغراق نیز دچار مشکل است.

هیجان و غافلگیری: اینکه در انتها سرانجام چه روی خواهد داد، هیجانی ایجاد کرده است؛ تغییر نظر باران بر سر مراسم عقد در ازدواج نکردن با آریو نیز آنچنان غافلگیرکننده نیست که احساس کنیم بادکنکِ موردنظر هلیترز منفجر شده است، با توجه به اینکه هیجان به‌خوبی پیش رفته، انتظار (شکل) غافلگیری شدیدتری را داریم.

نتیجه: این فیلم‌نامه در مورد عناصر آماج، خصومت و به تبع آن، اغراق ضعف بنیادین دارد و غافلگیری نیز چندان گیرا نیست.

توکیو بدون توقف (۱۳۸۱)، نوشته فرهاد توحیدی

خلاصه داستان: در خانواده پرویز رسم است که پدر و خود او از سر تعصب، از ازدواج دختران و خواهران خود جلوگیری می‌کنند و حتی در صورت خروج از منزل باید با امیرعلی پیر که معتمد خانواده است، همراه شوند. پرویز مدیر یک کارخانه است. در سفری که ناهید خواهر پرویز به همراه امیرعلی به کیش دارد، طی یک تصادف با موتور با پسری به نام محسن آشنا می‌شوند که او در نگاه اول عاشق ناهید می‌شود؛ زیرا وی شباهت زیادی به دختری به نام هایکو، معشوق ژاپنی او دارد که به‌دلیلی فوت کرده است. محسن توکیو به دنبال ناهید است و با برخوردهای شدید پرویز روبه‌رو می‌شود تا اینکه پرویز متوجه می‌شود کوبیدن یک شیشه نوشابه به سر او تنها به دست محسن و سپس خوردن یک قرص ژاپنی که او از ژاپن آورده سردردهای وی را درمان می‌کند و علاوه‌بر آن، این امکان را برای وی فراهم می‌کند که بتواند صحبت‌های درونی افراد را بشنود. او از این امکان برای موفقیت شرکت در مقابل رقبا استفاده می‌کند و کارخانه‌ای را که در حال ورشکستگی بود، نجات می‌دهد. به همین دلیل، محسن توکیو به‌عنوان مدیر داخلی کارخانه پرویز انتخاب می‌شود. در حین سفری که پرویز به خارج از کشور دارد، ناهید که در کارخانه فعال‌تر

شده است نیز به محسن توکیو علاقه‌مند می‌شود تا اینکه برادرش بازمی‌گردد. وی با اطلاع از این موضوع تمامی اعضای خانواده را با اسلحه تهدید به مرگ می‌کند، ولی در نهایت ازدواج آنها را می‌پذیرد. خود نیز با منشی کارخانه که می‌داند عاشق اوست، ازدواج می‌کند. **آماج و خصومت:** آماج این متن به پرویز و خصومت آن با تعصب است.

واقع‌گرایی و اغراق: با زمینه واقع‌گرایانه‌ای مواجه هستیم؛ امور کارخانه و زندگی عمه و احمدعلی و دیگران همگی واقع‌گرایانه است، ولی با باورناپذیری‌های فراوانی در اثر مواجهه‌ایم. برخی ویژگی‌های بازی بازیگر نقش پرویز باورپذیر نیست؛ برای نمونه، نوع نگاه و حرکات صورتش. میل اتوماتیک احمدعلی به خروج از پنجره به جای در و نزدیک شدن بیش از حد صورت پرویز به وی پس از خبر از نجات شرکت در نتیجه توافق با آلمان. اغراق در اثر، مربوط است به درخانه‌نگه داشتن زنان و جلوگیری از کمترین ارتباط آنها با مردان که به‌خوبی شکل گرفته است. عدول از واقع‌گرایی و باورپذیری در موارد دیگر که برخی ذکر شد، تنها از تعادل این دو عنصر کاسته است.

هیجان و غافلگیری: واکنش پرویز نسبت به قصد ازدواج خواهرش با محسن توکیو هیجان‌انگیز است، ولی از آنجا که محسن توکیو این مسئله را یک سوم اول فیلم به پرویز می‌گوید و واکنش وی را شاهدیم، بادادکنک تا حدی کم است. مسائل طوری پیش نرفته که هرچه به پایان نزدیک می‌شویم، هیجان افزایش یابد. هیجان بعدی هنگام تصمیم ناهید به ازدواج با محسن توکیو شکل گرفته است که آن هم فشاری را که یک اثر کم‌دی لازم دارد، به بادکنک وارد نمی‌کند. در نهایت، تصمیم پرویز به موافقت با ازدواج ناهید با محسن و خود او با منشی کارخانه و نیز قول اینکه برای عمه انسی نیز کاری کند، غافلگیری است، ولی از آنجا که هیجان به‌خوبی شکل نگرفته، غافلگیری نیز چندان کارگر نیفتاده است.

نتیجه: دو عنصر اول به‌خوبی در متن حاضرند، اما مشکل اصلی فیلم به عدم شکل‌گیری صحیح عناصر واقع‌گرایی و هیجان و غافلگیری مربوط است.

کما (۱۳۸۲)، نوشتهٔ پیمان معادی

خلاصهٔ داستان: امیر، جوانِ نخبهٔ ایرانی است که قصد دارد به همراه نامزدش به آمریکا مهاجرت کند، جایی که مادرش منتظر اوست. پدر و مادر او به‌دلیل اختلافاتی از هم جدا شده‌اند. چند روز مانده به پرواز، امیر با پیرمردی تصادف می‌کند. پیرمرد به کما می‌رود و برای کسب رضایت از پسر وی، لازم است که پیرمرد فوت کند. وی منتظر است که ببیند در نهایت چه روی می‌دهد. در این حین، بین او و حسن رفاقتی شکل می‌گیرد و امیر پس از تقابل با پدرش به خانهٔ او نقل‌مکان می‌کند. امیر به شکل‌گیری رابطهٔ بین حسن و معشوقش کمک می‌کند. در نهایت، پدرِ امیر فوت می‌کند و حسن رضایت می‌دهد و امیر به آمریکا می‌رود.

(شش عنصر) نتیجهٔ کلی: صرف قرارگرفتن شاکی و متهم (حسن و امیر) کنار یکدیگر و رفاقت آن دو، تکنیکِ عدم تجانس دلیل بر کمدی صرف‌بودن این متن نیست. فروتربودنِ حسن نیز این امر را تقویت نمی‌کند. از آنجا که آماج و خصومتی در میان نیست، ما به چیزی نمی‌خندیم. تکنیکِ عدم تجانس بخشی از اثر (هم‌زیستی و رفاقت متهم و شاکی) را به موقعیت کمدیک تبدیل کرده، ولی ساختار آن را مبدل به کمدی نکرده است.

مارمولک (۱۳۸۲)، نوشتهٔ پیمان قاسم‌خانی براساس طرحی از منوچهر محمدی

خلاصهٔ داستان: رضا، معروف به رضا مارمولک، در زندان به‌سر

می‌برد. او پس از انتقال به بیمارستان زندان، لباس‌های یک روحانی را که کنار تختش در حال درمان است، می‌پوشد و از زندان می‌گریزد. مدتی را در لباس این روحانی و با نام وی سپری می‌کند و در این حین، به دنبال فراهم کردن پاسپورت جعلی است تا از مرز خارج شود. او با اهالی مسجد و جوانان، وارد روابطی می‌شود و آنها را بر اساس عقاید خود ارشاد می‌کند. این جوانان متوجه می‌شوند که وی با تغییر لباس مواقعی به محله‌های خطرناک شهر سر می‌زند. کم‌کم افراد او را فردی مقدس می‌پندازند که مخفیانه به مردم کمک می‌کند و حتی بر سر او سوگند یاد می‌کنند. در نهایت، زمانی که چند ساعتی به خروج وی از مرز باقی است، مدیر زندان که به دنبال اوست با او روبه‌رو می‌شود، ولی متوجه تأثیر لباس روحانیت بر وی می‌شود و از دستگیری‌اش می‌گذرد؛ زیرا از ابتدای فیلم تأکید دارد که منظور از زندان آن است که افراد به راه صحیح بازگردند.

آماج و خصومت: آماج این فیلم با روحانیون و افراد جزم‌اندیش و خصومت آن نیز با سخت‌گیری‌های بیش از حد افراد منسوب به دین است.

واقع‌گرایی و اغراق: زمینه واقع‌گرایانه این فیلم، برخلاف بسیاری از نمونه‌های دیگر دچار ایراد خاصی نیست. همه‌چیز باورپذیر است. وارونگی یک زندانی به یک روحانی و به‌خصوص ایمان مردم به وی در حدی که بر سر او سوگند یاد کنند، اغراق اثر است.

هیجان و غافلگیری: از زمانی که رضا در لباس روحانیت از زندان می‌گریزد، هیجان آغاز می‌شود. زمانی که او حتی نمازخواندن را فراموش کرده و پیش‌نماز مسجد می‌شود، هیجان افزایش می‌یابد. باد بادنک معروف هلیتزر برای مدت زیادی در همین حد باقی می‌ماند و حتی با جافتادن موقعیت جدید برای رضا مارمولک، کمتر نیز می‌شود و زمانی که در انتهای فیلم قرار است وی از مرز خارج شود، باز افزایش

می‌یابد. زمانی که مدیر زندان او را می‌یابد، این هیجان به بیشترین حد خود رسیده است. با وجود افزایش تدریجی، هیجان می‌بایست بیش از این به بادکنک هلیتزر فشار می‌آورد. بخشش از سوی مدیر زندان غافلگیری است، ولی بیش از آنکه یک غافلگیری کمیک باشد، معنایی اخلاقی دارد. به عبارت دیگر، این غافلگیری خنده‌ای به همراه ندارد. نتیجه: هیجان این اثر می‌توانست بهتر شکل گیرد. غافلگیری، یک غافلگیری کمیک نیست. باقی عناصر به‌خوبی کار کرده است.

مکس (۱۳۸۴)، نوشته پیمان قاسم‌خانی با طرحی از سامان مقدم

خلاصه داستان: وزارت ارشاد قصد دارد برای استفاده از ایرانیان موفق خارج از کشور، از آنها دعوت کند که به ایران بیایند. هرکدام از مدیران پیشنهادی دارند؛ پیشنهاد خانم گوهری، موسیقی‌دان و رهبر ارکستری شناخته‌شده است. وی نامه‌ای برای دعوت از او می‌فرستد، ولی نامه به اشتباه به خواننده کاباره‌ای لس‌آنجلسی به همان نام ولی معروف به مکس می‌رسد. مکس راهی ایران می‌شود و با استقبال فراوان روبه‌رو می‌شود، ولی با دیدن آثارش همگان تعجب می‌کنند؛ زیرا او با اصطلاحات اولیه موسیقی نیز آشنایی ندارد. مکس که مرد بسیار مهربان و لطیفی است به منزل خانم گوهری دعوت می‌شود و پیش از اجرای ارکستر ویژه‌اش، آن را در منزل او پخش می‌کند. خانم گوهری و باقی همکارانش در منزل متوجه می‌شوند که او فرد دیگری است. خانم گوهری تلاش می‌کند، کسی متوجه ماجرا نشود و مکس را به ویلایی در شمال منتقل می‌کند، ولی مدیر بر اجرای این ارکستر اصرار دارد. مکس ارکستر خود را که ترکیبی است از ارکستر کلاسیک با ترانه اجرا می‌کند. او که در جراید و رسانه‌ها معروف شده است، با تقابل‌هایی از سوی برخی مذهبی‌ها مواجه می‌شود، ولی برخی از همان‌ها نیز با آن مخالفتی ندارند با این توجیه که مملکت نیاز به شادی دارد.

در نهایت، مکس به آمریکا بازمی‌گردد؛ درحالی‌که اندکی دل در گرو خانم گوهری دارد.

آماج و خصومت: خصومت این اثر گفتمان غالبی است که به آزادی قائل نیست و با هرگونه انعطاف فرهنگی مخالف است. افراد منتسب به آن گفتمان نیز در این اثر مورد آماج‌اند.

واقع‌گرایی و اغراق: زمینه واقع‌گرایانه در حالت کلی برقرار است، ولی در موقعیت‌هایی، باورپذیری خدشه‌دار شده است؛ چون عدم واکنش شدید از طرف مسئولان به اجرا و اشتباهات وی در سخنرانی کوتاهش در خانه هنرمندان و همراهی گروه و رهبر ارکستر با وی در اجرای ترانه‌های آمیخته به ابتذالش واقع‌گرایانه نیست. در موقعیت‌هایی نیز شاهد صحنه‌هایی موزیکال هستیم که ژانر را به سمت کمدی موزیکال پیش برده است؛ مانند صحنه جلسه مدیران ارشاد. این صحنه‌ها گرچه از واقع‌گرایی اثر کاسته، اما لطمه‌ای جدی بدان وارد نکرده است. اغراق متن نیز به‌خوبی شکل گرفته است: عدم تجانسی که طی آن مکس به‌جای یک موسیقی‌دان برجسته به ایران آمده است، همچنین اجراهای او در خانه هنرمندان و در مقابل مسئولان، بخش‌های اصلی اغراق را شکل داده‌اند.

هیجان و غافلگیری: اینکه در انتها چه خواهد شد، هیجان‌انگیز است، تکنیک روایی مصاحبه‌هایی که با تک‌تک افراد در مورد این اتفاق می‌شود، از انتهای داستان می‌گوید و گرچه ممکن است به‌نظر برسد، علیه هیجان و غافلگیری عمل می‌کند، اما به شکل‌گیری آنها کمک کرده است. با این وجود، هیجان رفته‌رفته شدت نگرفته است و در نهایت با غافلگیری نیز مواجه نیستیم. بازگشت مکس به آمریکا قابل پیش‌بینی است.

نتیجه: در این اثر واقع‌گرایی و هیجان تا حدی خدشه دارند، اما با غافلگیری مواجه نیستیم. آماج و خصومت به‌خوبی اثرگذار بوده‌اند.

زیر درخت هلو (۱۳۸۴)، نوشته حمید جبلی و ایرج طهماسب

خلاصه داستان: از گذشته دور، در خانواده‌ای رسم است که بزرگ خاندان ساعت مرگ خویش را به خواب می‌بیند و دقیق، رأس همان ساعت از دنیا می‌رود. اکنون نیز بزرگ خانواده چنین خوابی دیده و ساعت پنج عصر روز بعد در زیر درخت هلو واقع در حیاط منزل از دنیا خواهد رفت. او پیش از مرگ وصیت‌نامه خود را در قاب صندوقی گذاشته است، کلید آن را به صفا که خدمتکار قدیمی و خانه‌زاد اوست می‌دهد و شرط خوانده‌شدن وصیت‌نامه توسط اعضای خانواده را ازدواج صفا می‌داند. صفا مدعی است که اگر بخواد ازدواج کند در محل بین زنان آشوبی به پا می‌شود؛ زیرا او مهره مار دارد. از سوی دیگر، او دل در گرو سوسن خانم (خدمتکار دیگر منزل) دارد، ولی مدام بینشان زد و خورد و بحث و مشاجره است؛ درحالی که سوسن خانم نیز به او علاقه‌مند است. وراثت، به‌خصوص داماد خانواده - آقای اعتمادی - که قصد دارد عمارت را خراب کند و به‌جای آن برج بسازد، عجله دارد که هرچه زودتر بداند در وصیت‌نامه چه نوشته شده است. تقابل‌ها و زد و خوردهایی بر سر این مسئله بین او و مسعود و صفا درمی‌گیرد؛ چون آن دو قصد ندارند کلید را به آقای اعتمادی بدهند. صفا در نتیجه فشارها به آرایشگر محل اطلاع می‌دهد که قصد دارد ازدواج کند و از او می‌خواهد که اگر خانمی را می‌شناسد، به وی معرفی کند. ساعتی بعد تعداد زیادی از زنان محل پشت در اجتماع می‌کنند و قصد دارند وارد خانه شوند و با صفا ازدواج کنند. هرج و مرجی به راه می‌افتد؛ زیرا این زنان به دنبال صفا هستند. به هر ترتیب، صفا از میان آنها فرار می‌کند. مسعود پسر بزرگ خانواده و همسرش الهه که متوجه علاقه صفا و سوسن شده‌اند، نقشه می‌کشند که آن دو را به ویلایشان در شمال برده و تنها رهایشان کنند تا آن دو در مورد رابطه‌شان بیندیشند. این کار را هم می‌کنند، ولی در مسیر بازگشت،

الهه که باردار است، به دلیل درد مجبور می‌شود بازگردد. صفا و سوسن در ویلا به‌خاطر درگیری‌ها و مسائل مختلف هم به یکدیگر کمک می‌کنند و هم باز لج و لجبازی بینشان شکل می‌گیرد. آنها تنها اندکی به هم ابراز علاقه می‌کنند. الهه در همان ویلا کودک خود را به دنیا می‌آورد. پس از بازگشت صفا و تدارک ازدواج با سوسن، صفا به خواب می‌بیند که قرار است، ساعت پنج عصر از این دنیا برود؛ درحالی‌که سوسن لباس سفید به تن کرده، او زیر درخت هلو دراز کشیده، آمادهٔ مرگ می‌شود، ولی به جای مرگ دچار برق‌گرفتگی می‌شود و در حال بیهوشی می‌بیند که قرار است به دلیل فرار از ازدواج به جهنم برود. او ناگهان به هوش می‌آید و به‌سرعت با سوسن ازدواج می‌کند.

آماج و خصومت: با وجود آنکه در متن اموری هست که محل خنده قرار می‌گیرند، همچون زنان و لجبازی‌های صفا و سوسن، هیچ جسدی در بین نیست؛ یعنی به هیچ امری بی‌رحمانه حمله نشده است. تنها شوخی‌هایی را شاهدیم؛ بنابراین نه آماجی وجود دارد و نه مشخص است که خصومت متن با چیست. دامادی که تنها به فکر ساختمان‌سازی به جای این خانه‌باغ است نیز نباید با خصومت اشتباه گرفته شود؛ چون او تحقیر نمی‌شود و ما به او نمی‌خندیم؛ بنابراین این دو عنصر اولیه در متن شکل نگرفته است.

واقع‌گرایی و اغراق: واقع‌گرایی یا داستان باورپذیر تقریباً به‌خوبی شکل گرفته است. داستان بزرگ خاندان و خواب‌دیدن و مرگشان و سپس داستان وصیت‌نامه و صفا و ازدواجش باورپذیر است. در تعداد زنانی که به دنبال ازدواج با صفا هستند، شاهد اغراق هستیم. اینکه صفا خواب می‌بیند درست در ساعات مراسم ازدواجش خواهد مرد، نوعی از اغراق است، ولی از آنجا که آماجی وجود ندارد و اغراق در مورد آماج و عیوبی شکل می‌گیرد که طنز آن را مورد نقد قرار می‌دهد، این دو، آن اغراق

موردنظر هلیترز نیستند؛ بنابراین متن از این نظر نیز دچار آسیب است. **هیجان و غافلگیری:** گرچه روندی که به ازدواج صفا و سوسن منجر می‌شود، قدری هیجان در میان دارد، ولی چندان نمایشی نیست؛ بدین معنی که گرچه قراردادهای ژانر به ما می‌گوید که در نهایت، این اتفاق روی خواهد داد اما با موقعیت حادی مواجه نخواهیم بود. به همین دلیل، هیجان چندان را شاهد نیستیم. در نهایت نیز ازدواج با سوسن غافلگیرکننده نیست.

نتیجه: این متن از دید عناصر آماج، خصومت، هیجان، غافلگیری و اغراق دچار آسیب بنیادین است.

مجردها (۱۳۸۴)، نوشته فرهاد توحیدی

خلاصه داستان: مجردها، داستان سه جوان دیپلمه به نام‌های منوچهر، شاهکار و امیرحسین است که برای پیدا کردن کار قصد دارند به دبی مهاجرت کنند. آنها آخرین دستمزدشان را از دایی شاهکار می‌گیرند تا برای سفر آماده شوند، ولی پول‌ها را دزدی در خیابان از شاهکار می‌زنند. آنها مجبور می‌شوند دنبال کار بگردند. دایی آنها را به کارگاه خانم مهندسی معرفی می‌کند که شرط استخدامش آزمون است. منوچهر حاضر به شرکت در آزمون نیست؛ به این دلیل که آزماینده خانم است. شاهکار و امیرحسین پذیرفته شده، مشغول به کار می‌شوند، منوچهر هم با وجود لجبازی و حرف‌ناشنوی از خانم مهندس سختگیر، تبدیل می‌شود به راننده کارگاه. در بین این لج و لجبازی‌ها بین منوچهر و مهندس رابطه‌ای عاطفی آغاز می‌شود و اتفاقاتی چون کمک منوچهر به خانم مهندس به هنگام مزاحمتی خیابانی و رساندن پدر بیمارارش به بیمارستان تقویت می‌شود. در نهایت، این دو با هم و شاهکار نیز با خانم پشتکار که دستیار خانم مهندس است، ازدواج می‌کنند و برای ماه غسل به دبی می‌روند. بدین ترتیب مهندس آنها را از خروج از

کشور بازداشته، در کارگاه به کار گرفته است. نتیجه: گرچه این اثر در دسته کمدی جای گرفته است، ولی کمدی نیست. ما به چیزی نمی‌خندیم. فقط حضور مجید صالحی با آن بازی غیرجدی‌اش که وی را فروتر از دیگر شخصیت‌ها و نیز مخاطب جلوه می‌دهد، این فیلم را در زمره ژانر کمدی قرار می‌دهد. این متن نه تنها خصومتی با امری ندارد، اغراق، هیجان و غافلگیری کمیک نیز در آن مشاهده نمی‌شود.

نصف مال من، نصف مال تو (۱۳۸۵)، نوشته اصغر عبدالمهی

خلاصه داستان: در مدرسه‌ای ابتدایی، شاگرد جدیدی به نام سپیده وفایی وارد کلاس می‌شود که نام خانوادگی، نام و شغل و سن پدرش دقیقاً همانند دانش‌آموز دیگری به نام پونه است. معلمی به نام خاتم سلیمانی که در حال بازنشستگی است به مورد آنها مشکوک می‌شود. خود کودکان نیز حساس‌اند و در موردش گفت‌وگو می‌کنند. پس از چندبار تلاش پونه و سپیده برای اثبات عدم وجود هیچ‌گونه ارتباط خونی بین آنها، متوجه می‌شوند که پدر آنها بهرام وفایی دو زن دارد و آن دو خواهرند. بهرام که از وضعیت پنهان‌کاری نه‌ساله و طولانی مدت خود خسته شده است، قصد دارد مسئله را با دو همسرش پروین و مهری در میان بگذارد، ولی دو دختر مصمم‌اند که اجازه ندهند. در نهایت، این دو زن به دلیل دوستی دخترانشان با هم آشنا می‌شوند. ضمن اینکه دلسوزی آنها برای یکدیگر با این تصور که شوهر آن دیگری ازدواج مجدد و پنهان داشته، مزید بر علت دیدار و دوستی‌شان است. در نهایت، پس از نگرانی برادر و خواهر بهرام، زمانی که بهرام به دلیل بیماری قلبی تمارضی در بیمارستان است، آن دو زن متوجه مسئله می‌شوند، ولی هر دو قصد دارند که با بهرام برخورد کنند؛ زیرا دوستی پیش‌آمده بینشان اجازه نمی‌دهد با یکدیگر برخورد داشته

باشند. در نهایت، پروین قصد جدایی دارد و مهری نیز تظاهر می‌کند که چنین قصدی دارد؛ درحالی‌که در دادگاه ناگهان قاضی با نگاه به برگه‌ای اعلام می‌دارد که هر دو باردارند و در طول مدت بارداری امکان صدور طلاق وجود ندارد. بدین ترتیب آنها مجبورند صبر کنند، ضمن اینکه به نظر می‌رسد هرگز طلاقی در بین نخواهد بود.

آماج و خصومت: آماج این فیلم همانا شخصیت بهرام وفایی، و خصومت، ازدواج مجدد یک مرد و پنهان‌کاری او در این کار است.

رئالیسم و اغراق: ضعف اصلی این متن در عنصر رئالیسم است. بدین معنی که ما شاهد یک داستان و شخصیت‌های باورپذیر نیستیم. در موارد متعددی دست نویسنده را در روند داستان مشاهده می‌کنیم؛ زمانی که پونه به مادرش می‌گوید که سپیده نصفش شبیه اوست و مادرش پروین می‌پرسد، نصف دیگرش شبیه کیست و او پاسخ می‌دهد شبیه مادرش، پروین در پاسخ می‌گوید: «من که نفهمیدم چی شد». گویی نویسنده قصد دارد که او از این مسئله بگذرد. شخصیت پروین شخصیتی باهوش و کنج‌کاو است. وی زمانی که متوجه می‌شود، مادر دوست پونه ازدواج کرده اصرار دارد با مهری صحبت کند. این اصرار وی باورپذیر نیست. به‌خصوص زمانی که آن را در کنار بی‌تفاوتی وی به گفته دخترش در مورد قبل قرار دهیم. از دیگر موارد باورناپذیر بودن، آنکه در انتهای داستان، در دادگاه قاضی به آن دو می‌گوید که هر دوی شما باردارید! آیا آنها خود خبر نداشتند؟ این چه مدرکی است که به قاضی داده شده و در آن چنین اطلاعاتی نهفته است؟ آیا این دست نویسنده نیست که قصد داشته هر دوی آنها هم‌زمان حامله شوند؟ در کمدی چنین چیزی ممکن است، ولی در اینجا مشخص است که تنها به این دلیل چنین چیزی به داستان اضافه شده تا این دو طلاق روی ندهد. از دیگر این موارد، کنار هم قرارگرفتن تخت‌های خانم سلیمانی و بهرام در بیمارستان و واکنش دو زن به افتادن بهرام از پنجره در انتهای

داستان و شعر خواندن آن دو است.

از سوی دیگر، این متن از دید نوع بازی و اطوار شخصیت‌هایی چون برادر و خواهر بهرام، به لودگی نیل کرده است. خواهر وی که البته به دلیل تأثیری که در ازدواج مجدد بهرام داشته، شخصیتی کم‌عقل و فروتر است؛ ولی حماقت وی بیش از آنکه در کنش‌های وی تزریق شود، در تکیه کلام‌ها و اداهای او خلاصه شده که بسیار آزاردهنده است. همچنین نوع بازی برادر بهرام، به دور از واقع‌گرایی است و باورناپذیر به نظر می‌رسد. بدیهی است زمانی که بنای رئالیسم شکست خورده است، اغراق معنایی ندارد، همه‌چیز به هم خورده و عیوبی که مورد هجوم است در حد معمول ملودرام مانده است. تنها این مسئله که این دو خواهر در یک مدرسه و کلاس درس بخوانند و مادرانشان با هم رابطه‌ای دوستانه برقرار کنند، همان عنصر عدم تجانس است که به نوعی اغراق است و به هیجان نیز شکل می‌دهد.

هیجان و غافلگیری: این فیلم از هیجان کمیک برخوردار است و این یکی از مواردی است که باعث می‌شود اثر به حوزه کمدی وارد شود. اینکه مخاطب منتظر است ببیند در نهایت آیا این دو زن به واقعیت پی خواهند برد و چه واکنشی نشان خواهند داد، هیجان‌انگیز است. اوج هیجان زمانی است که آن دو در بیمارستان قرار است، همدیگر را ملاقات کنند. هیجان به‌خوبی پیش می‌رود و بادکنک موردنظر هلیتزر باد شده است، اما غافلگیری چندان خوب عمل نکرده است. غافلگیری عبارت است از باردار بودن دو شخصیت زن. این غافلگیری به دلیل اینکه باورپذیر نیست آزاردهنده است. غیر از آن، داستان پس از این نیز ادامه می‌یابد و تأثیر این غافلگیری کاهش می‌یابد.

نتیجه: ضعف اصلی این اثر به درست عمل نکردن دو عنصر رئالیسم و اغراق و در درجه بعد به عنصر غافلگیری مربوط است.

اخراجی‌ها (۱۳۸۶)، نوشته مسعود ده‌نمکی

خلاصه داستان: مجید سوزوکی سردسته ارادل یک محله، عاشق دختر حاج میرزایی عارف شده که شرط ازدواج وی با دخترش را سفر حج او گذاشته است. او در بازگشت از زندان وانمود می‌کند که از سفر حج بازگشته است، ولی به طریق یکی دیگر از هم‌پندانش که او نیز به‌تازگی آزاد شده است، حقیقت فاش می‌شود. مجید این بار قصد دارد به جبهه برود تا رضایت میرزا را کسب کند. او به همراه دیگر ارادل محل داوطلب اعزام به جبهه می‌شوند. در این بین، حاجی‌ها و افرادی بسیجی وجود دارند که ایشان را شایسته حضور در جبهه نمی‌دانند و تلاش می‌کنند با آنها مقابله کنند، ولی با مخالفت روحانی محل و خود میرزا مواجه می‌شوند که باور دارند ممکن است فردی در عرض یک شب خُر شود و دیگران مدعی از وصال بازمانند. آنها به همراه سیدمرتضی رزمنده مقبول محل، روحانی محل و حاجی راهی می‌شوند. حاجی که بزرگ‌ترین مخالف این گروه است آنها را در راه جایی عامدانه جا می‌گذارد، ولی ایشان با وسیله‌ای دیگر خود را به جبهه می‌رسانند. در آنجا آنها با مخالفت فرماندهان نیز روبه‌رو می‌شوند، ولی سیدمرتضی مسئولیت‌شان را بر عهده می‌گیرد، اگرچه تغییر چندان در رفتارشان حاصل نمی‌شود. در نهایت، در بحبوحه جنگ شدید و حمله تانک‌های عراقی، درحالی که حاجی از ترس عقب‌نشینی کرده است، مجید سوزوکی به مقابله با تانک‌ها می‌رود و در نهایت شهید می‌شود.

آماج و خصومت: آماج این اثر به شخصیت‌هایی از فیلم است که در عین ترس از رفتن به جبهه جنگ یا خط مقدم، افرادی را که او باش می‌خوانند و به خط مقدم رفته و شهید می‌شوند به تمسخر می‌گیرند و از خود فروتر می‌دانند. خصومت نیز با خودبرتربینی افراد به ظاهر مقدس است.

واقع‌گرایی و اغراق: مشکل اصلی این اثر به زمینه واقع‌گرایانه

مربوط است؛ موارد باورناپذیر متعددی در متن وجود دارد که به زمینه رئالیستی ضربه زده است. از آن جمله، سرایش اشعاری چون «همشون کاکل به سر قوقوری مقوری» و «یاور تخریچی من، با من و همراه منی» از سوی رزمندگان معمولی جنگ، خلق و خوی بیژن مرتضوی، دزد و معتاد محل که نیل به کلیشه دارد و دوستی پزشک جوانی که خارج از ایران بزرگ شده با همین اوباش و به خصوص معتاد محل. گنده‌لات بودن مجید سوزوکی، حضور یک معتاد و دزد در این گروه خود اغراقی است و از سوی دیگر، وجود یک بسیجی مدعی (عباس، پسر آمیرزا) که از ترس به جبهه نمی‌رود، ولی بیش از هر کسی صلاحیت این گروه را برای حضور در جبهه نفی می‌کند، حاجی که جرأت نزدیک شدن به خط مقدم را ندارد، اما منتقد این گروه است نیز اغراق را شکل داده‌اند؛ یعنی در ویژگی‌های دو گروهی که تقابل دارند، شاهد اغراق هستیم.

هیجان و غافلگیری: ماجرای رفتن این گروه به جبهه، هیجان‌انگیز است و یکی از نقاط قوت این فیلم محسوب می‌شود، ولی به دلیل اینکه از لحظه راهی شدن آنها به سوی جبهه تا زمانی که به خط مقدم و شرایط واقعی جنگ می‌رسند، موقعیت، تقریباً ثابت و با شوخی‌هایی کلامی پر شده است؛ بنابراین بادکنک موردنظر هلیتزر چندان باد نشده است. شهید شدن مجید سوزوکی، غافلگیری محسوب می‌شود، ولی غافلگیری کمیک نیست. کم‌دی دنیایی جشنواره‌ای دارد و پایان تلخ، این جشنوارگی را از آن می‌گیرد. این اتفاق می‌توانست با مؤثر واقع شدن این گروه در غلبه‌ای در جنگ به جشن تبدیل شود. با این حال، این مسئله ضعفی برای این اثر نیست.

نتیجه: عنصر واقع‌گرایی باید بهبود می‌یافت و باورناپذیری‌ها اصلاح می‌شد. علاوه بر آن، هیجان نیز به شکل موردنظر هلیتزر شکل نگرفته است. باقی عناصر به خوبی کار می‌کنند.

فقط با یک پوست موز (۱۳۸۷)، نوشته‌ی امیرعلی محسنین

خلاصه داستان: حمید، صاحب موفق‌ترین شرکت بورسی کشور به گفته‌ی خود، انسانی تک‌بعدی است که فقط به کار می‌اندیشد. او در زندگی کاری با ازدواج و عشق، کاری ندارد تا اینکه روزی تصادف می‌کند و به کما و عالم برزخ می‌رود. در آنجا با حاج باقر که همان روز فوت کرده بود، ملاقات می‌کند و با خانمی به نام آرزو که به محض دیدن وی عاشقش می‌شود. آرزو دکتر است و با بررسی علائم حیاتی حمید در تخت بیمارستان به وی اطمینان می‌دهد که به دنیا بازخواهد گشت. این درحالی است که حمیدِ عاشق، می‌خواهد در همین عالم برزخ بماند. او تمام تلاش خود را برای کشتن جسم خود در بیمارستان انجام می‌دهد، ولی آرزو به وی می‌گوید که این خودکشی است و اگر او این کار را انجام دهد، به برزخ دیگری خواهد رفت و آن دو همدیگر را نخواهند دید. بدین ترتیب، حمید می‌پذیرد که به دنیا بازگردد. در دنیا اکنون افسرده است و شرکتش هر روز پسرقت می‌کند. او به هر دری می‌زند تا به دنیای مرگ بازگردد. حاج باقر از دنیای برزخ و از سوی عزرائیل مأمور شده که جلوی خودکشی حمید را بگیرد. حمید به وی اطمینان خاطر می‌دهد که به فکر خودکشی نیست. حاج باقر او را رها می‌کند، ولی این بار عزرائیل خود سر می‌رسد و به وی می‌گوید که زمان مرگش یازده سال بعد از این است و وی باید صبوری کند، اما حمید به این صحبت‌ها گوش نمی‌دهد و به سراغ راننده‌ای می‌رود که عزرائیل به عنوان قاتل وی نشان داده است. او از راننده می‌خواهد که در ازای پول، همین اکنون مرگ او را برساند. او می‌پذیرد، ولی باز عزرائیل سر می‌رسد. این بار دیگر حمید می‌پذیرد که قرار نیست او بمیرد، ولی از عشقش به عزرائیل می‌گوید، تا اینکه در نهایت، عزرائیل کاری می‌کند که روز تصادفش تکرار شود. این بار دیگر قرار نیست حمید به دنیا بازگردد.

آماج و خصومت: آماجی این اثر عدم امکان انتخاب بین مرگ و زندگی است و خصومت آن با تشویش‌های مربوط به مرگ است که در بین انسان‌ها عمومیت دارد. از آنجا که این امر مسئله‌ای جهانی است، این اثر و آثاری با چنین آماجی این امکان را دارند که جهانی و ماندگار شوند.

واقع‌گرایی و اغراق: دنیای حمید که در آن وی شرکتی دارد و موفق است زمینه واقع‌گرایانه متن است و اغراق دنیایی است که وی در برزخ تجربه می‌کند و ارتباط وی با مردگان و فرشتگان حتی در همین دنیا. ایرادی در این مورد به متن وارد است. هلیتزر معتقد است که میزان این دو عنصر باید یکی باشد و اگر یکی از آنها افزون بر دیگری شد، آن عنصر واقع‌گرایی است. در این متن شاهدیم که دنیای پس از مرگ و ارتباط با ارواح و فرشتگان بار بیشتری از این دو عنصر را به خود اختصاص داده است. بدین ترتیب ژانر به‌سوی فانتزی پیش رفته است.

هیجان و غافلگیری: اینکه آیا حمید در نهایت موفق به ماندن در برزخ و سپس بازگشت بدان خواهد شد یا تسلیم عزرائیل می‌شود و یازده سال زنده خواهد بود و عشقش را از دست خواهد داد، عنصر هیجان را ساخته است، ولی میزان هیجان ثابت است؛ چون بادکنک موردنظر هلیتزر رفته‌رفته افزایش نمی‌یابد. در نهایت، فرستاده‌شدن دوباره حمید توسط عزرائیل با تکرار روز تصادفش غافلگیری است که توسط عزرائیل روی می‌دهد.

نتیجه: عدم تعادل بین واقع‌گرایی و اغراق، اثر را به‌سوی فانتزی برده است. این مسئله ایرادی به کل اثر به‌مثابه نمونه‌ای از درهم‌تنیدگی دو ژانر کم‌دی و فانتزی وارد نمی‌کند. هیجان شدت نیافته است، ولی در کل فیلم ضعف بنیادینی از دید این عناصر ندارد.

چارچنگولی (۱۳۸۷)، نوشته سعید سهیلی

خلاصه داستان: دو برادر به نام بهرام و شهرام از ناحیه دست به هم

چسبیده‌اند و بهرام که ترجیح می‌دهد خود را احمد و شهرام را محمود بنامد، راضی به عمل جراحی برای جداسازی نیست. بهرام بسیار مذهبی است و شهرام نقطهٔ مقابل او. آنها برای اینکه هر کدام به امور مورد علاقهٔ خود بپردازند، طرح زوج و فردی را اجرا می‌کنند؛ بدین معنی که روزهای زوج اختیار عمل در دست یکی است و روزهای فرد در دست دیگری. بدین ترتیب یک روز در مجلس شادی‌اند و روز بعد در مجلس استغفار. هر دو به خواب می‌بینند که شهرام در استخری که به اصرار بهرام وارد آن شده‌اند، غرق می‌شود و بهرام زنده می‌ماند. در شرف مراسم دفن و سردخانه هستند که بهرام دچار وحشت شده پس از بیداری رضایت می‌دهد که عمل جراحی انجام شود. آنها پس از عمل از هم جدا می‌شوند و می‌توانند با دو نامزد خود ازدواج کنند.

آماج و خصومت: افراط در امور مذهبی مورد خصومت، و بهرام یا احمد، آماج است.

واقع‌گرایی و اغراق: ضعف عمدهٔ این فیلم در عنصر واقع‌گرایی است. زمینهٔ واقع‌گرایانهٔ بسیار اندکی وجود دارد. افراط‌های بهرام و تقابل شهرام با وی جزئی از اغراق است، ولی باقی زمینه نیز در موارد متعددی واقع‌گرایانه یا باورپذیر نیست. رفتارهای آن دو در برابر هم‌گام باورپذیر نیست. برای مثال، زمانی که یکی سخنانی ناسزا به دیگری می‌گوید و برای دیگری عادی است و هیچ واکنشی نشان نمی‌دهد، یا اینکه نامزد بهرام طوری با بهرام رفتار می‌کند که گویی وی هیچ مشکلی ندارد و امکان ازدواج برای وی فراهم است. حضور و رفتار لوتی‌های محل با واقع‌گرایی زمینه در تقابل است. گاه حتی صحبت‌های خود بهرام نیز قابل باور نیست. برای نمونه، زمانی که آنها در قبر هستند، گوشی تلفنش به صدا در می‌آید و وی پاسخ می‌دهد که میت موردنظر در دسترس نیست. این‌گونه اغراق‌های باورناپذیر ضرورتی ندارد.

زمانی که زمینهٔ واقع‌گرایانه به‌درستی بنا نشده است، اغراق نیز

به درستی شکل نمی گیرد. اغراق، چسبیدنِ دو برادری است که عقاید کاملاً متضاد دارند و از نظر سلامتی نیز هیچ مشکلی ندارند و مانند انسان عادی می توانند در مجالس مختلف شرکت کنند. در این متن تعادل بین اغراق و واقع گرایی به هم خورده و اغراق، بسیار سنگینی می کند.

هیجان و غافلگیری: موقعیت بهرام و شهرام تا نزدیکی انتهای پایان ثابت است. ما تنها شاهد آن هستیم که تضاد بین آن دو چه موقعیت هایی را به بار آورده است. این مسئله باعث می شود، بادکنک مورد نظر هلیتزر که قرار است، رفته رفته بزرگ تر شود، بدون تغییر باقی بماند؛ بنابراین هیجان منحصر است به اینکه ببینیم در نهایت این دو از هم جدا می شوند و ازدواج می کنند یا خیر. اگر این دو در طول کار عاشق و سپس نامزد می شدند، هیجان می توانست در طی زمان افزایش یابد. جدا شدن آن دو، کار غافلگیری مورد نظر هلیتزر را به انجام نرسانده است. این تنها یک حل و فصل است.

نتیجه: این فیلم از نظر واقع گرایی، پرورش هیجان و نیز غافلگیری دچار آسیب است، ولی ضعف اصلی آن مربوط به عنصر واقع گرایی است.

پوپک و مش ماشالله (۱۳۸۸)، نوشته سروش صحت و ایمان صفایی

خلاصه داستان: پوپک خواهرزاده احترام خانم قرار است از کانادا به ایران بیاید. احترام خانم، همسر مش ماشالله است. مش ماشالله مردی است شصت ساله و متشرع که در عین قید ظاهری بسیار به شرع، از آن تعدی می کند. وی دور از چشم همسرش، دلداده دختری جوان به نام زهره است و با او دیدارهایی دارد. در امور دیگر نیز او نشان می دهد که در مورد شرع و روابط زن و مرد، ذهنی بیمار دارد. زمانی که پوپک از کانادا به خانه آنها می آید، احترام خانم عمه او به علت بیماری قلبی در بیمارستان بستری است. در خانه پوپک است

و مش ماشالله با پسری جوان به نام محسن که در زیرزمین منزل آنها ساکن است و احترام خانم پس از مرگ مادرش او را به خانه خود آورده است. ماشالله در شدت رعایت شرع کنش‌هایی دارد؛ از جمله ممنوع کردن استفاده از دستشویی برای هر سه نفر آنها تا مبدا در مورد پوپک نامحرم خطی روی دهد، درحالی که خود از آن عدول می‌کند. پوپک دوستی به نام سامی دارد که او هم به‌تازگی به ایران آمده است. پوپک او را «بوی‌فرند» خود می‌نامد، چیزی که تعصب ماشالله را در پی دارد. از طرف دیگر، محسن، دلدادۀ پوپک است. وقتی او مسئله را با ماشالله در میان می‌گذارد، می‌بینیم که خود دل در گرو پوپک نیز دارد؛ هرچند که وجود این بوی‌فرند مانع ادامه این ماجراست. محسن نیز پس از مشاهده رابطه بوی‌فرند با پوپک دل از وی می‌شوید. زهره، معشوق جوان ماشالله پس از سوءتفاهمی که با «دوست» و «ماشالله جان» نامیده‌شدن ماشالله از جانب پوپک در آن‌سوی تلفن روی می‌دهد، قصد دارد با فرد دیگری ازدواج کند. ماشالله به سراغ او هم می‌رود و با او نیز درگیر می‌شود و به‌خاطر رابطه پوپک با سامی، حتی او را نیز با سیلی می‌نوازد. پوپک در نتیجه این مسئله ماشالله را در زیرزمین زندانی می‌کند و وسایلش را جمع می‌کند از آنجا می‌رود. در نهایت، پوپک و سامی سراغ زهره می‌روند و با رفع سوءتفاهم ایجادشده برای زهره، وسایل آشتی وی با ماشالله را فراهم می‌کنند. در پایان، شاهد ازدواج ماشالله با زهره هستیم؛ درحالی که احترام خانم هم بی‌هیچ مشکلی در مجلس حضور دارد.

آماج و خصومت: آماج این متن به‌وضوح شخصیت ماشالله و خصومت با تظاهر به تشرع در عین عدول از آن است.

واقع‌گرایی و اغراق: مشکل اصلی این متن مربوط به واقع‌گرایی است. از آنجا که منظور از واقع‌گرایی باورپذیر بودن نیز هست، این متن اشکالاتی اساسی در این مورد دارد. از جمله این که، مادر ماشالله که

زنی پیر است از کلماتی چون «بوی‌فرند» استفاده می‌کند یا در اولین دیدار با پوپیک با تکان دادن چند انگشت به سبک روز سلام می‌کند، اینکه ماشالله و پوپیک در طول داستان هیچ خبری از احترام خانم که در بیمارستان بستری است، نمی‌گیرند؛ درحالی‌که مخاطب منتظر است شاهد دیدار پوپیک و عمه‌اش باشد. از طرف دیگر برگزاری جشن ازدواج زهره و ماشالله در انتهای کار با حضور احترام انجام می‌گیرد. او واقعاً به چه دلیل با این مسئله مشکلی ندارد؟ ممکن است این مسئله بخشی از اغراق تعبیر شود! در این مورد باید گفت که در کم‌دی اموری که در آنها اغراقی می‌بینیم نیز نسبت به منطق داستان باورپذیرند. از سوی دیگر، اغراق در ایرادهایی که مورد انتقاد کم‌دی هستند، صورت می‌گیرد نه اینکه هر واکنشی از سوی شخصیت‌ها که به دور از منطق دنیای اثر باشد، به اغراق تعبیر شود. در این متن، اغراق مربوط است به: حساسیت‌های شدید ماشالله در مورد امور شرعی؛ سریع کنارکشیدن به محض نزدیک شدن فیزیکی پوپیک؛ حساسیت در مورد رعایت حجاب از سوی او؛ نگاه نکردن او به محسن و گفت‌وگو نکردن آنها به یکدیگر به هنگام آوردن او از فرودگاه؛ حمل زنانی که به دلیلی قادر به راه رفتن نیستند با استفاده از پتو حتی مادرش و تعصب او در مورد هر مردی که به هر زنی که می‌شناسد به اصطلاح، نظری داشته باشد. بنابراین اغراق متن درست کار کرده است، ولی اگر رئالیسم دچار اشکالاتی نبود، این دو عنصر به درستی در شکل‌گیری یک کم‌دی خوب مؤثر می‌بودند.

نکته دیگر اینکه، برخی از این باورناپذیر بودن‌ها به دلیل معرفی دیر هنگام شخصیت‌هاست؛ بسیاری از واکنش‌هایی که محسن در برابر توهین‌های ماشالله دارد، باورپذیر نیست؛ مگر زمانی که بدانیم احترام و ماشالله به او برای زندگی جا داده‌اند و از وی مراقبت می‌کنند. این اطلاعات زمانی نزدیک به پایان فیلم ارائه می‌شود.

هیجان و غافلگیری: هیجان، عنصر دیگری است که در متن با مشکل

رو به روست؛ با وجود اینکه نیروی بالقوه‌ای به شکل رازی که ماشاالله در عشق به دختری دارد، در متن مشاهده می‌شود، اما از آن استفاده نشده است. بدین معنی که امکان باخبر شدن احترام خانم به این مسئله، خود می‌توانست هیجانی را شکل دهد؛ بنابراین هیجانی در متن وجود ندارد؛ همان‌طور که شاهد تعلیق مهمی نیز نیستیم؛ به واسطه نام فیلم، منتظریم ببینیم چه ماجرای خاصی بین ماشاالله و پوپک پیش می‌آید که بدان نیز پرداخته نشده است؛ چون برخلاف عنوان، درون متن، امکان بالقوه‌ای برای شکل‌گیری چنین رابطه‌ای وجود ندارد. بهتر آن بود که زهره‌ای در بین نباشد و ماشاالله با ورود پوپک عاشق وی شود و تلاش کند که او را به دست آورد. در این صورت، هیجانی نیز می‌توانست در مورد اطلاع احترام از این راز شکل گیرد. در این متن شاهد غافلگیری نیز نیستیم؛ هیچ امر غیرمنتظره‌ای روی نمی‌دهد. باید دقت کرد که حضور و لب‌خند احترام در مراسم ازدواج همسرش با زنی دیگر همانا باورناپذیری و نادیده گرفتن چنین نیروی بالقوه ویرانگری در متن است، نه غافلگیری. نتیجه: عدم شکل‌گیری عناصر واقع‌گرایی، هیجان و غافلگیری در متن بدان آسیب رسانده است. عنصر خصومت به‌خوبی شکل گرفته است؛ اگر در انتهای کار شاهد ازدواج شرعی و توجیه‌شدن روابط پنهان او با زهره نبودیم، و اگر به‌قول هلیتزر «جسدی» نیز در میان می‌بود. بر اساس نظر مایک سنکی و به‌نقل از هلیتزر، کمدی بی‌رحمانه حمله می‌کند و تا جسدی در بین نباشد، طنزی شکل نگرفته است (هلیتزر، ۲۰۰۵: ۳۷).

سن پترزبورگ (۱۳۸۸)؛ نوشته مهراب قاسم‌خانی و پیمان قاسم‌خانی
خلاصه داستان: کریم که به‌تازگی از زندان آزاد شده است، به دیدار عمو ژرژ در کافه رستوران او می‌رود. آرشیدوک پیر در نتیجه این تصادف فوت می‌کند و راننده می‌گریزد. کریم که برای نجاتش او را سوار بر ماشینی کرده که به‌طور تصادفی جلویش را سد کرده است تا پیر مرد را سوار کند، از او

کلماتی را در مورد یک گنج می شنود: دروس، معتضدنیا و عقاب دوسر. هر دو متوجه می شوند که تحت چنین نمادی خبری است که باید آن را بیابند، ولی هیچ کدام به روی خود نمی آورند که متوجه نکته آرشیدوک شده اند تا بتوانند به تنهایی آن گنج نهان را به دست آورند. کریم به سراغ معتضدنیا که در آسایشگاه ساکن است می رود تا از او در مورد این سه کلمه بپرسد. او خود را برادرزاده معتضدنیا معرفی می کند که فرشاد، همان راننده، سر می رسد و در مراسم ختم خود را پسر معتضدنیا معرفی می کند. آنها توافق می کنند که همکاری نمایند و به طور برابر از این گنج سهم ببرند. فرشاد که در برقراری ارتباط با دختران جوان مهارت خاصی دارد با دختری که ساکن خانه معتضدنیاست رابطه برقرار کرده، خود را پزشک جا زده و کریم را پزشکی دیگر و بدین ترتیب وارد آن خانه می شوند تا به دنبال عقاب دوسر بگردند، ولی در این خانه تعداد زیادی عقاب دوسر قرار دارد. آنها از خانه خارج می شوند و قرار بر آن می شود که عصر روز بعد فرشاد به عنوان دکتر به همراه این خانم به تماشای تئاتر بروند تا در این زمان کریم بتواند وارد خانه شده عقاب اصلی را جست و جو کند. کریم پس از وارد شدن به ساختمان متوجه دری مخفی می شود که با تکان یکی از عقاب ها باز می شود. با وجود مقابله خدمتکار منزل، وارد دالانی می شود که این در بدان ره می برد و در انتها به کلیسایی می رسد. فرشاد به همراه خواهر کریم سر می رسند و از وی در برابر همان راننده ای که در تصادف آرشیدوک را کشت و گریخت حمایت می کنند. در نهایت، عمو ژرژ، دختر معتضدنیا، خدمتکاری که کریم را از وارد شدن به دالان منع کرد و بسیاری دیگر وارد می شوند و اعلام می دارند که کریم سزار روسیه است. وی بازمانده تزارهای روس است که پس از تغییر حکومت به ایران گریخته اند. عمو ژرژ اعلام می کند که برای حفظ جان وی، هویت اصلی او را به خود وی نیز نگفته اند. گنج نیز در روسیه است. در نهایت افراد با سزار روسیه (کریم) بیعت می کنند، ولی در نهایت او به همان روزگار پیشینش که آه در بساطش نبود بازمی گردد. در این بین، فرشاد و کریم در پشت عکسی

که تصویر او و پدر و مادر واقعی‌اش قرار دارند، متوجه می‌شوند که گنجی که به دنبالش بودند در کلیسایی در سن‌پترزبورگ قرار دارد. آن دو بار دیگر تظاهر می‌کنند که متوجه ادامه مسیر تا یافتن گنج نشده‌اند ولی در هواپیمایی که راهی سن‌پترزبورگ است، همدیگر را می‌بینند. قاتل ژرژ نیز همان‌جاست. **آماج و خصومت:** آماج متن به کریم و به‌خصوص به فرشاد است که به‌طور خودکار دنبال گنج‌اند؛ به‌خصوص فرشاد که استعداد زیادی در فریب و ریا دارد. خصومت نیز با حرص و طمع انسان برای گنج یک‌شبه است.

واقع‌گرایی و اغراق: زمینه‌ای واقع‌گرایانه برپاست. ماجرای گریز تزارهای روس به ایران و آوردن گنج معروف سزار به ایران برای در امان ماندن از حکومت روسیه جدید و دنیای کریم و شخصیت باورپذیرش به همراه فرشادی که به‌طور خودکار در کار فریب دختران است، زمینه واقع‌گرایانه را به‌خوبی بنا کرده‌اند. از سوی دیگر، شخصیت ژرژ و کار او، رابطه کریم با خواهرش و باقی افراد کاملاً باورپذیر است. مواردی از باورناپذیری را نیز می‌توان ذکر کرد. برای مثال، شخصیت نامزد فرشاد در صحنه اول معرفی وی در کافی‌شاپ که هنگام خشم یک چشمش به‌طور خودکار بسته می‌شود، اینکه از موش تقلید می‌کند و یا نحوه قرص خوردنش با رفتارهای قابل باوری که بعد از آن از وی می‌بینیم، تطابقی ندارد. از سوی دیگر، دختر معتضدینا که به‌نظر می‌رسد فریب فرشاد را خورده است، در نهایت، در هویت اصلی‌اش که خویشاوند تزارها و یک کنتس معرفی می‌شود، به‌گونه‌ای معرفی می‌گردد که گویی از همه‌چیز اطلاع داشته، ولی این باورپذیر نیست. تزار از آب در آمدن کریم، میزان استعداد فرشاد در حقه و فریب دختران جوان و اندازه گنج از موارد اغراق‌اند. جز مواردی که باورپذیر نیست، ترکیب واقع‌گرایی و اغراق نسبتاً قابل قبول است.

هیجان و غافلگیری: گذر از موانع برای رسیدن به گنج خط هیجانی این اثر است. از آنجا که با تغییر موقعیت‌های فراوانی مواجه

نیستیم، هیجان چندان عظیم نیست؛ تنها زمانی که کریم به در نهفته و دالانِ خانهٔ معتضدینیا می‌رسد، هیجان رفته‌رفته افزایش می‌یابد. انفجارِ بادکنکِ هلیتزِر در اینجا به واسطهٔ فشارِ ناشی از هیجان نیست که اتفاق می‌افتد، بلکه به واسطهٔ سوزنی است که نویسنده در آن فرومی‌کند. ورود ژرژ و دیگران و معرفیِ هویتِ واقعیِ کریم و افرادِ منسوب به تزارهای روسِ غافلگیری است، ولی ناشی از هیجانِ درونِ متن نیست. نتیجه: هر شش عنصر در این متن شکل گرفته است و اگر از مواردِ باورناپذیر بگذریم، عنصرِ غافلگیری تنها عنصری است که در متن به دست نویسنده وارد شده است. بهتر بود افشایِ هویتِ کریم به واسطهٔ شواهدی بر وی آشکار می‌شد، ولی با این وجود این غافلگیری مخاطب را غافلگیر می‌کند و نسبتاً کارگر افتاده است.

همه‌چی آرومه (۱۳۸۹)، نوشتهٔ محمدرضا آریان

خلاصهٔ داستان: فردا روز ازدواجِ ابی است. او سه دوست دارد که وی را برای تفریح با خود سوار بر ماشین می‌کنند، ولی ناگهان خود را در یک خانه با لباس‌هایی سفید می‌بینند. عابریانک‌هایی در جیبشان است که چندین میلیارد تومان در آنها وجود دارد. ابی شب پیش با خانمی به نام سوسن خانم ازدواج کرده و اینجا خانهٔ اوست. پس از جست‌وجو مشخص می‌شود که آنجا جزیرهٔ قشم است. آنها با این کارتِ عابریانک هرچه تمایل دارند، انجام می‌دهند. در نهایت، زنی که ادعا کرده بود، وکیلِ سوسن خانم است، کارتِ عابریانکِ یکی از آنها را می‌گیرد و کارتِ اعتباریِ دو جوانِ دیگر را نیز در فرصتی دیگر و با تعارفِ خود افراد می‌ربایند. عابریانکِ ابی را نیز پدرِ سوسن خانم می‌گیرد. در نهایت، مشخص می‌شود که سوسن خانم و آن زن به همراه جوانی که ادعا می‌کند خلبانِ مخصوصِ ابی است، سردهستهٔ شرکت‌های هرمی‌اند و از آنجا که پلیس در پی آنها بوده است، کارت‌های اعتباریِ خود را به مدت سه روز به نام این چهار جوان کرده‌اند تا از پلیس

در امان باشند. سپس مشخص می‌شود ابی که کارمند بانک است رمز عابر بانک‌ها را تغییر داده است؛ بنابراین سوسن و همکارانش خود را خطرناک معرفی کرده‌اند تا از آن چهار نفر بخواهند که رمز کارت‌ها را بگویند. سپس آنها را که دچار هراس شده‌اند و قصد دارند معامله کنند در حالی می‌بینیم که گویی با صندلی‌ها سخن می‌گویند. پدر نرگس، نامزد ابی از تهران به اینجا آمده تا دامادش را ببرد. مدیر هتل سوسن خانم به وی می‌گوید که آن چهار جوان را در حالی دیده که یکی از آنها ادعا می‌کرده با وی ازدواج کرده است و باقی آنها ادعای ثروت فراوان می‌کرده‌اند.

آماج و خصومت: آماج این اثر همین چهار جوان‌اند که بدون اینکه از آن سؤال بترسند، از شرایط جدید لذت می‌برند. خصومت نیز با فریب و دغل به‌خصوص از سوی شرکت‌های هرمی است.

واقع‌گرایی و اغراق: این یک داستان به‌وضوح غیرمنطقی است. چنان است که گویی چند تکه کنار هم چیده شده است: ابی و ازدواجش با نرگس، حضور آنها در کیش و تلاش فیلم برای باورپذیر کردن حضور آنها در آن محل. دست نویسند به‌وضوح در فیلم قابل مشاهده است. رویدادها به‌شکل آشکار با هم در ارتباط نیستند و توجیهی نیز وجود ندارد. اگر زمینه باورپذیر می‌بود، حضور ناگهانی این چهار جوان در کیش با لباس‌های سفید و کارت‌های عابر میلیاردری در جیب می‌توانست به‌مثابه اغراق در نظر گرفته شود. در اصل مشکل اصلی فیلم شرایط مفروض نامشخص است؛ یعنی زمان، مکان و اینکه ماجرا از چه قرار است، مشخص نیست.

هیجان و غافلگیری: اینکه سوسن خانم کیست و این کارت‌های عابر از کجا آمده، هیجان این اثر است. البته این هیجان رفته‌رفته افزایش نمی‌یابد، بلکه به‌محض ورود آنها به موقعیت جدیدشان در کیش هیجان در اوج است و همین‌طور تا انتها تقریباً ثابت می‌ماند و افزایش نمی‌یابد. سوسن خانم ابتدا خود را رییس یک شرکت هرمی معرفی

می‌کند و سپس در برابر پدرِ نرگس، خود را مدیر هتل می‌داند. به دلیل ضعف شرایط مفروض و باورپذیری، غافلگیری ضربه دیده است. نتیجه: واقع‌گرایی و غیرقابل باوربودن، مشکل اصلی این فیلم است. غافلگیری نیز به همین دلیل، آسیب جدی دیده است.

ورود آقایان ممنوع (۱۳۸۹)، نوشته پیمان قاسم‌خانی

خلاصه داستان: ورود آقایان به دبیرستانی دخترانه ممنوع است. در این بین، دبیر شیمی به دلیل زایمان تا شش ماه مرخصی دارد و مدرسه می‌بایست دبیر شیمی جدیدی را به کار گیرد. از آنجا که اواسط ترم است، یافتن یک معلم شیمی، کار راحتی نیست. به همین دلیل و نیز به دلیل اینکه هدف مدرسه این است که دختران در المپیاد شیمی کشور رتبه خوبی به دست آورند و مدت زیادی تا المپیاد باقی نیست، مدیر مدرسه - خانم دارابی - که در مورد ورود آقایان بسیار سخت گیر است، مجبور شود معلم مردی را بپذیرد. این معلم مرد آقای جبلی معلم ساده‌ای است که کار ثابتی ندارد و در تلاش است در همان مدرسه باقی بماند. به دلیل سخت‌گیری‌های خانم مدیر، بچه‌ها نقشه می‌کشند که او را عاشق کنند. به همین دلیل، دنبال مردی مناسب این کار هستند. آنها از ورود آقای جبلی بسیار خوشحالند و به همراه پدر پریا تلاش می‌کنند بین آن دو رابطه‌ای ایجاد کنند. آنها اردویی ترتیب می‌دهند که در آن خانم دارابی و خانم ناظم به همراه دختران المپیاد شیمی و پدر پریا و آقای جبلی حضور دارند. در این اردو خانم ناظم به خانم دارابی می‌گوید که آقای جبلی به وی علاقه دارد. خانم دارابی مغرورانه آن را رد می‌کند و در خلوت باورش می‌شود، ولی آقای جبلی وی را از این اشتباه درمی‌آورد و از مدرسه اخراج می‌شود. بچه‌ها با نقشه‌ای آقای جبلی را به مدرسه بازمی‌گردانند. او عاشق معلم ادبیات بچه‌هاست و خانم دارابی نیز به مقایسه قد خود و قد پدر پریا که مجرد است، مشغول می‌شود.

آماج و خصومت: آماج این فیلم خانم دارابی، و خصومت آن با دیدگاه‌های فمینیستی افراطی است.

واقع‌گرایی و اغراق: رابطه دانش‌آموزان با یکدیگر، با معلمان، رابطه پریا و پدرش و... همگی باورپذیر است و زمینه واقع‌گرایانه‌ای قابل قبول دارد. افراط و حساسیت خانم دارابی در مورد هر آن چیزی که به زنان در برابر مردان مربوط است و سخت‌گیری وی در هر زمینه‌ای اغراقی است که شاهد آنیم.

هیجان و غافلگیری: اینکه در انتها سوءتفاهم مربوط به عشق آقای جبلی به خانم دارابی چه می‌شود و آیا خانم دارابی دل از دست می‌دهد یا خیر، هیجان متن است، ولی این هیجان چنان نیست که احساس کنیم بادکنکی در حال بادشدن است تا جایی که بدان فشار وارد می‌شود و ممکن است منفجر شود. از سویی اذعان آقای جبلی به اینکه از خانم مدیر خواستگاری نکرده است و اخراج وی از سوی مدیر و از سوی دیگر، همراهی آقای جبلی با معلم ادبیات مدرسه و ارزیابی پدر پریا از سوی خانم مدیر، دو بخش از غافلگیری‌اند که بین آن دو فاصله افتاده است. اگر اینها دست‌کم با فاصله‌ای نزدیک‌تر روی می‌داد، غافلگیری شدت بیشتری می‌یافت.

نتیجه: این فیلم تقریباً تمامی عناصر کمدی را به‌خوبی در میان دارد. تنها دو عنصر هیجان و غافلگیری می‌توانست بهتر از این از کار درآید، ولی در مقام مقایسه با دیگر آثار، ایرادی اساسی بدان وارد نیست.

شیش و بش (۱۳۹۰)، نوشته محمد رضا گلزار

خلاصه داستان: دو دوست به نام‌های داوود و سامان در حال رهایی از زندان هستند که پیرمردی به‌ظاهر در حال احتضار داوود را فرامی‌خواند و نقشه گنجی به وی می‌دهد. پیرمرد با شرح مراحل سه‌گانه‌گذار برای دست‌یابی به گنج، به وی اطمینان می‌دهد که این یک گنج واقعی

است. طی این نقشه باید سه یاقوت که هرکدام در مکان مشخصی نزد فردی خاص قرار دارد، بر روی تاجی ویژه قرار گیرد تا مقدار زیادی طلا به بار آورد. داوود و سامان با هم در پیدا کردن این گنج همراه می‌شوند. مرحله به مرحله سه یاقوت را می‌یابند، ولی لحظه‌ای که زمان قرارگیری آنها بر روی آن تاج به خصوص می‌رسد، آن دو می‌بینند که خود ابزار دست زنی بوده‌اند تا دو یاقوت دیگر را بازآورند. یاقوت‌ها و تاج آنها با یاقوت‌ها و تاجی بدلی جایگزین شده است و در حال خروج از کشور است. آنها تا هواپیما و جست‌وجوی بار هواپیما هم پیش می‌روند، ولی پلیس سر می‌رسد و آنها دوباره سر از زندان درمی‌آورند.

آماج و خصومت: آماج داوود و سامان هستند که پس از تلاش فراوان در نهایت، خود فریب خورده‌اند. خصومت نیز با دغل است. دنیایی که در آن همواره دستی بالای دست دغل‌بازانی است که خود را نقطه نهایی فریب می‌دانند.

واقع‌گرایی و اغراق: یکی از مشکل‌دارترین آثار بررسی‌شده در این مجموعه از دید واقع‌گرایی این اثر است: فقدان زمینه باورپذیر. بسیاری از کنش‌های شخصیت‌ها باورپذیر نیست. برای مثال، خود این مسئله که فرد هوشمندی مانند سامان به اصل ماجرا یعنی اعتماد پیرمرد به آنها در دادن نقشه گنج شک نمی‌کند، باورناپذیر است. اعتماد پیرمرد در زندان به داوود نیز باورپذیر نیست؛ زیرا دلیلی برای این اعتماد ذکر نشده است. در داستان، ازدواج ظاهری سامان با گلوریا نیز باورپذیر نیست؛ چون این سؤال پیش می‌آید که اقوام گلوریا چگونه ازدواج ناگهانی‌ای را باور می‌کنند. مورد دیگر این که پروین اعتمادی نقشه آنها در معرفی سامان به عنوان پسر گم‌شده‌اش را باور می‌کند، ولی در انتها معلوم می‌شود که وی از سامان برای به دست آوردن آخرین یاقوت استفاده کرده و کل ماجرا نقشه وی بوده است. کشف محل

سکونت سامان به شکل یک قرارگاه بسیج در داستان مربوط به درآمدن به لباس یک بسیجی در اخاذی از پسری که دختری را سوار کرده است از دیگر این موارد است که باید حذف می‌شد؛ زیرا اگر کارکرد آن معرفی این شخصیت‌هاست، همان ابتدای فیلم پیش از تیتراژ این کارکرد به انجام رسیده است. همان‌طور که پیش از این نیز گفته شد، برقرار نبودن صحیح زمینه واقع‌گرایانه به اغراق نیز ضربه می‌زند؛ زیرا تضاد بین این دو دیده نمی‌شود. اغراق به نسبت زمینه خود که همانا زمینه‌ای باورپذیر است، به چشم می‌آید. سگ‌ها، قفل‌های متعدد بر در یک دکان، و گذر آنها از این موانع، جزئی از اغراق است، ولی باورناپذیری‌ها آنها را تا سطح خود پایین آورده است.

هیجان و غافلگیری: این دو عنصر در این اثر به‌خوبی شکل گرفته است؛ گذر آن دو از موانع، رفته‌رفته بر هیجان می‌افزاید؛ چنانکه هنگام گرفتن تاج، بیشترین میزان هیجان در میان است. انتظارات ژانر محور به مخاطب می‌گوید که گویی تاج و یاقوت‌ها از دست خواهد رفت. وی منتظر است ببیند، در نهایت چه روی می‌دهد. این اثر با غافلگیری خوبی نیز همراه است؛ اینکه می‌بینیم این دو نه تنها زنگ نیستند، بلکه بازیچه دست زنی قرار گرفته‌اند تا یاقوت‌ها را نزد وی بیاورند و او بتواند آن را از کشور خارج کند. این غافلگیری به‌خوبی کارگر افتاده است.

نتیجه: مشکل اصلی و جدی این اثر مربوط به عنصر واقع‌گرایی است. بدین ترتیب، اغراق نیز به‌درستی شکل نگرفته است. آماج، خصومت، هیجان و غافلگیری ایرادی جدی ندارند.

گشت ارشاد (۱۳۹۰)، نوشته سعید سهیلی

خلاصه داستان: سه مرد و جوان با نام‌های حاج عباس، عطا و حسن که هر سه از خانواده‌هایی محروم‌اند، برای تأمین معاش تظاهر می‌کنند که گشت ارشاد هستند و بدین ترتیب از جوانان به‌ظاهر

ثروتمند اخاذی می کنند. حاج عباس که از آن دو بزرگ تر است، بر آنها نفوذ دارد. آن سه با هم و در خانه ای که خالی است، سکونت دارند. حاج عباس آپارتمان روبه روی این خانه را با دوربین زیر نظر دارد و سعی می کند با خانمی که آنجا زندگی می کند، رابطه برقرار کند. این به بهانه های مختلف سراغ این خانه می رود و با او آشنا می شود. این دختر از مردی نسبتاً پیر باردار است که تاجر است و از تمامی رازهای نهان و کلاهبرداری های وی سند دارد. دختر مسئله را با حاج عباس در میان می گذارد و وی اعلام می کند که از او حمایت خواهد کرد. این سه به نمایشگاه اتومبیل این پیرمرد می روند و در آنجا او بی رحمانه به هر سه آنها شلیک می کند. در این بین عطا کشته می شود و عباس و حسن به زندگی بازمی گردند.

آماج و خصومت: آماج این اثر به عباس و عطا و حسن است که خود را گشت ارشاد معرفی می کنند. خصومت با ریاکاری و دروغ است. **واقع گرایی و اغراق:** زمینه واقع گرایانه این اثر متشکل است از: وضعیت خانوادگی این سه مرد، وضعیت کنونی زندگی آنها در خانه ای که قرار است اجاره داده شود، مشغول بودن آنها به اخاذی به نام گشت ارشاد و دختری که از پیرمردی کودکی در راه دارد، ولی این واقعیت در موارد متعددی باورپذیر نیست. صدای گوشی تلفن حاج عباس؛ اینکه در ابتدای فیلم حاج عباس بدون اینکه حرف بزند و فقط با یک حرکت سر با حسن سخن می گوید و مردم نیز باور می کنند؛ شلوارک عطا و حسن در برابر مردم که یکی از آنها طرح پرچم آمریکا را دارد یا زمانی که دو هنرمند جوان معترض، از هنر و حقوق خود می گویند که شعارگونه نیز هست و عباس گریه می کند همگی به واقع گرایی اثر آسیب هایی جدی وارد کرده است. آسیبی که بازی های غیرقابل باور به خصوص از سوی این سه شخصیت نیز بدان دامن زده است. از آنجا که زمینه واقع گرایانه به خوبی بنا نشده است، اغراق نیز جایگاه و

وضوح خود را ندارد. موفقیت این سه در اخاذی به نام گشت ارشاد از معدود مواردی است که در آنها اغراق روی داده است. شدت بی‌رحمی پیرمردی که بدانها شلیک می‌کند، دچار اغراق است، ولی اغراقی که تنها به زمینه واقع‌گرایانه ضربه زده است؛ بنابراین این دو عنصر به‌درستی کار نکرده‌اند.

هیجان و غافلگیری: تعلیقی وجود دارد مبنی بر اینکه بینیم اگر گشت ارشاد واقعی متوجه مسئله شود، چه خواهد شد که اصلاً به این انتظار پرداخته نمی‌شود. بادکنک هلیتزر باد نمی‌شود. پتانسیل خود متن شکل نگرفته است. بدین معنی که خود این مسئله می‌توانست رشد کند و هیجان، بیشتر و بیشتر شود تا به غافلگیری منتهی گردد، ولی اواسط یا حتی در دو سوم پایانی اثر، ماجرای جنایی دیگری وارد فیلم می‌شود که کمدی را به هم می‌ریزد و آن را در ظاهر به یک کمدی تلخ بدل می‌کند. درحالی که این تلخی از دل خود ماجرای کمیک بیرون نیامده است، بلکه دست نویسنده در کار است. اگر قرار است گفته شود که این اثر نوعی آمیزش ژانرهاست، باید گفت که متن انرژی‌های درونی خود را هدایت نمی‌کند. آنها را رها می‌کند و یک داستان جنایی را آغاز می‌نماید؛ بنابراین خونریزی نهایی فیلم را به‌مثابه غافلگیری کمیک نمی‌توان در نظر گرفت.

نتیجه: در این اثر، زمینه واقع‌گرایانه و به‌تبع آن اغراق، هیجان و غافلگیری تا حد زیادی ایراد دارند.

طبقه‌هسات (۱۳۹۲)، نوشته پیمان قاسم‌خانی

خلاصه داستان: مردی متعصب به نام آقای کمالی پس از مرگ همسرش وی را در قبری دوطبقه دفن می‌کند و به سفر می‌رود. پس از بازگشت متوجه می‌شود که طبقه بالای قبر همسرش مردی نسبتاً جوان به نام محتشم دفن شده است. او سراغ دادگاه و شکایت می‌رود. دادگاه اعلام

می‌کند که نبش قبر مراحل قانونی خود را دارد و طول می‌کشد که مسئله حل شود. کمالی با دیدن عکس محتشم آن را پرتاب می‌کند و می‌شکند و خانواده وی را مورد ضرب و شتم قرار می‌دهد. از طرف دیگر، آقای کمالی متوسل به یک روحانی می‌شود تا اجازه دهد که نبش قبر را انجام دهد، ولی وی اعلام می‌کند که پس از مرگ همسر ازدواج خود به خود بی‌اعتبار می‌شود و تعصب آقای کمالی را بی‌مورد می‌داند. آقای کمالی به رشوه نیز متوسل می‌شود، ولی این روش نیز کاری از پیش نمی‌برد. او در فکرش مدام تصور می‌کند که زنش که در زندگی با او بیشترین محدودیت‌ها را داشته، در عالم برزخ با محتشم محشور است و آن دو را با هم به شکل زوج تصور می‌کند. به همین دلیل، کمالی برای انتقام به همسر محتشم پیشنهاد ازدواج می‌دهد که با واکنش منفی و شدید او مواجه می‌شود. در نهایت، کمالی مردی چاقوکش به نام یعقوب را به کار می‌گیرد تا جسد زنش را از قبر بیرون آورد و در قسمتی که برای قبرهای خانوادگی خریده است دفن کنند. یعقوب به اشتباه جسد محتشم را بدانجا منتقل می‌کند. کمالی هم تصمیم می‌گیرد که جسد محتشم را همانجا دفن کند و جسد همسرش را جابه‌جا نکند.

آماج و خصومت: در این فیلم آقای کمالی و مردان امثال وی در جامعه مورد آماج‌اند و خصومت نیز با تعصب است.

واقع‌گرایی و اغراق: زمینه واقع‌گرایانه و باورپذیر به‌خوبی بنا شده است؛ همسر مردی متعصب فوت کرده و در قبری دوطبقه، زیر جسد یک مرد دفن می‌شود. در این زمینه باورپذیر، اغراق نیز شکل گرفته است: کمالی از شدت تعصب حتی اجازه نمی‌دهد نام فامیل همسرش به روی سنگ قبرش درج شود؛ او پس از مرگ نیز روی جسد زنش حساس است؛ و بالاخره پیشنهاد ازدواج به همسر محتشم، آن‌هم فقط برای انتقام از ازدواج یا همراهی احتمالی محتشم با همسرش در برزخ و موارد این‌چنینی، واقع‌گرایی فیلم را تحت شعاع قرار داده است.

هیجان و غافلگیری: مشکل این متن به این دو عنصر مربوط است. تقریباً موقعیت داستان ثابت است و تغییر چندانی را در موقعیت، شاهد نیستیم. در کل سه موقعیت داریم: مرگ این زن و دفن او؛ دفن جسد مردی به روی جسد زن در یک قبر واحد و بالاخره خارج کردن جسد یکی از آنها از قبر. این سه موقعیت برای یک فیلم بلند کافی نیست. برای خلق هیجان نیز سه موقعیت صرف کفایت نمی‌کند. اغلب هرچه تغییر موقعیت کمیک بیشتر باشد، بادکنک موردنظر هلیتزر بیشتر باد خواهد شد. در اینجا فقط تعلیقی وجود دارد مبنی بر این سؤال که در نهایت چه روی خواهد داد؟ هیجان کمیک بیش از این میزان از تعلیق است. در نهایت با غافلگیری نیز مواجه نیستیم. خارج شدن یکی از آنها از قبر قابل پیش‌بینی است و امری غافلگیرکننده به‌مثابه ترکیدن بادکنک هیجان را خلق نمی‌کند. برای شکل‌گیری غافلگیری، بناشدن هیجان نیز لازم است. **نتیجه:** در این متن دو جفت اول به‌خوبی کار کرده‌اند و مشکل اصلی به پرورش هیجان و شکل‌گیری غافلگیری مربوط است.

نهنگ عنبر (۱۳۹۳)، نوشته‌ی مانی باغبانی و مونا زاهد

خلاصه داستان: ارژنگ متولد ۱۳۴۰ و از کودکی عاشق رؤیاست. رؤیا دختر تنها مشتری رستورانی است که پدر ارژنگ راه‌اندازی کرده است. ارژنگ ابتدا به‌عنوان فیلم‌فروش کار می‌کند، پس از انقلاب به جبهه می‌رود و دست‌کم از نظر ظاهری متحول می‌شود، سپس مدتی کوتاه تبدیل به مأمور اطلاعاتی می‌شود تا از حاج‌آقایی که در جنگ با او آشنا شده، مراقبت کند و سپس مدیر روزنامه و در نهایت، وارد ساخت‌وساز مسکن می‌شود. به‌هنگام انقلاب رؤیا با خانواده‌اش به آمریکا مهاجرت می‌کند. ارژنگ که نه سربازی رفته و نه گذرنامه دارد، با یک گذرنامه جعلی قصد دارد به آمریکا برود که مأموران او را دستگیر می‌کنند و برای خدمت سربازی به جنگ می‌فرستند. در آنجا وی دچار تحولاتی دست‌کم ظاهری می‌شود، در جریان

دستگیری به دلیل حمل دستگاه پخش فیلم، با حاج آقایی که در جنگ با وی آشنا شده، رابطه نزدیک و دوستانه‌ای برقرار می‌کند و برای مدتی کوتاه تبدیل می‌شود به محافظ وی. در نتیجه برخورد خشن او با مردم و بازداشت هر کس که با حاج آقاکاری دارد، از این کار برکنار می‌شود. سپس به پیشنهاد دوست پدرش مدیر روزنامه‌ای می‌شود که نود درصد فعالیتش چاپ تبلیغات و درآمد از این راه است. سپس به ساخت و ساز روی می‌آورد. در این حین ارزشنگ که متوجه می‌شود، رؤیا در آمریکا ازدواج کرده، با دوست رؤیا، یعنی فرناز ازدواج می‌کند. یک روز فرناز خبر می‌دهد که قرار است رؤیا به ایران بیاید؛ رؤیایی که اکنون طلاق گرفته است. ارزشنگ به سرعت درخواست طلاق می‌دهد و برای اینکه طلاق حتی یک روز عقب‌تر نیفتد، در دادگاه چیزی در گوش فرناز می‌گوید که وی با وجود مخالفت پیشین، ترجیح می‌دهد، همانجا طلاق بگیرد. او پس از دیدار با رؤیا قصد دارد به او پیشنهاد ازدواج بدهد که مسئله دندان او مطرح می‌شود. رؤیا عاشق دندانپزشکی می‌شود که به او مراجعه می‌کند. آنها با هم ازدواج می‌کنند و راهی آمریکا می‌شوند. بدین ترتیب، ارزشنگ بار دیگر از رؤیا بازمی‌ماند. مدتی بعد که ارزشنگ وارد کار ساخت و ساز شده است، رؤیا به ایران آمده و از ارزشنگ می‌خواهد که گذرنامه و شناسنامه‌اش را از شوهر جدیدش بگیرد؛ چون او می‌خواهد طلاق بگیرد. به هر دشواری که هست، ارزشنگ این کار را انجام می‌دهد و از رؤیا می‌خواهد که با وی بماند. رؤیا با وجود اینکه در آمریکا شاد نیست، بازمی‌گردد و ارزشنگ احساس می‌کند برای همیشه او را از دست داده است، ولی رؤیا ناگهان مقابل خانه‌ او از ماشین پیاده می‌شود. سرانجام رؤیا ارزشنگ را انتخاب کرده است.

آماج و خصومت: ارزشنگ در این متن مورد آماج است و خصومت با تغییر سریع افراد تحت تأثیر جریان‌های اجتماعی سیاسی مختلف.

واقع‌گرایی و اغراق: زمینه واقع‌گرایانه متن در سیری تاریخی از پیش از انقلاب آغاز می‌شود و تا زمانه حاضر ادامه دارد. عشق او به رؤیا و

رابطه‌اش با وی، با پدرش، تغییر شغل‌ها، رفتن به جنگ و... همگی بخشی از این بافت واقع‌گرایانه است. در این بافت، برخی امور باورناپذیر را نیز شاهدیم؛ مانند به‌کارگیری زبان فارسیِ امروزی به هنگامی که زمان فیلم پیش از انقلاب است و یا گریه‌های ارژنگ و پدرش به هنگام راهی‌شدن وی به آمریکا و ظاهرشدن ارژنگ در جبهه جنگ، دقیقاً با همان ظاهری که در فرودگاه بوده است. با این وجود، این ایرادها ضربه واقعی به زمینه رئالیستی وارد نیاورده است. چهره‌های مختلفی که ارژنگ در طول زندگی‌اش بدان درمی‌آید، به شکل مبالغه‌آمیزی ارائه شده است؛ فیلم‌فروشی رقص، سربازی با ظاهری کاملاً متفاوت و محافظی که به قیمت ضربه‌خوردن مردم از حاج آقا محافظت می‌کند. تضاد دست‌کم ظاهری بین ارژنگ پیش از انقلاب و پس از آن نیز خود بخشی از اغراق است. طلاق سریع وی از فرناز به محض شنیدن خبر طلاق رؤیا و آمدن وی به ایران نیز اغراقی دیگر است. بی‌تفاوتی رؤیا به احساس ارژنگ نیز مورد دیگری از اغراق است.

هیجان و غافلگیری: تکرار سه‌باره قصد ارژنگ برای خواستگاری از رؤیا و ازدست‌رفتن او ساختار هیجان را شکل داده است. غافلگیری نیز بازگشت رؤیاست که قسمت سوم همین ساختار را شکل داده است. با این وجود، هیجان چنان نیست که آن را بتوان به بادشدن بادکنک و فشارآمدن به آن تا لحظه انفجار تشبیه کرد.

نتیجه: در این فیلم عنصر واقع‌گرایی دارای اندکی نقصان در باورپذیری است. ترکیب هیجان و غافلگیری نیز شدت چندانی ندارد. آماج و خصومت هم عاری از ایراد است.

مجرد چهل‌ساله (۱۳۹۳)، نوشته قربان محمدپور

خلاصه داستان: نرگس، پزشکی چهل‌ساله، مجرد و برخلاف موفقیت در کار، در ازدواج ناموفق است. پدر وی اصرار دارد که وی با خواستگار

جدیدی که برایش آمده ازدواج کند، ولی این خواستگار سیکل هم ندارد. از طرف دیگر، نرگس رییس بیمارستان است و پدرش نیز پزشک. نرگس در این بیمارستان قوانین فمینیستی سختگیرانه‌ای دارد و مدام بر حقوق زنان تأکید می‌کند. پدر نرگس با رضا که پسر یکی از دوستان قدیمی اوست، پس از سال‌ها دیدار دارد و متوجه عشق قدیمی او به دخترش نرگس می‌شود. پدر نرگس، رضا را به شکل یک پزشک درمی‌آورد و راهی بیمارستان می‌کند تا بتواند دل نرگس را به دست آورد و با وی ازدواج کند. رضا در بیمارستان با بیماران دوست می‌شود و نظم معمول آنجا را به هم می‌ریزد و تا بازی فوتبال درون ساختمان بیمارستان نیز پیش می‌رود. این مسئله به اخراج وی منجر می‌شود. در همین حین، پزشک دیگری به نام دکتر شریفی وارد بیمارستان می‌شود و نرگس که مایل به ازدواج با اوست توسط یکی از بیماران که به منزل او می‌آید، متوجه می‌شود که شریفی با خانم دیگری ازدواج کرده است. در انتها، رضا با صداقت، هویت خود و عشق دوران کودکی‌اش را به نرگس می‌گوید و او که از ریای دکتر شریفی متحول شده است، ازدواج با وی را می‌پذیرد.

آماج و خصومت: آماج این فیلم به نرگس و بیمارستان فمینیستی و خصومت آن نیز با افراط در مورد حقوق زنان و جبهه‌گیری زنان در برابر مردان و ازدواج است.

واقع‌گرایی و اغراق: زمینه واقع‌گرایانه در این اثر آسیب زیادی به آن وارد آورده است؛ زیرا موارد بسیاری از باورناپذیری را شاهدیم. از جمله، شخصیت رضا و فعالیت‌های او. برای مثال، در بیمارستان به همراه بیماران مشغول گیتارنوازی و خوانندگی و بازی فوتبال می‌شود. کارکنان بیمارستان با ظاهرهایی که به دستور نرگس نباید آرایشی داشته باشند و تحت تأثیر قرارگرفتن آنها در برابر مردان و بسیاری موارد دیگر، اغراق بیش از حد است که آسیب اصلی این اثر قلمداد می‌شود.

هیجان و غافلگیری: ساختار یک اثر کم‌دی را می‌توان به مثابه

همان بادکنک در نظر گرفت. در این اثر زمانی که نرگس در تقابل بیش از حد با مردان است، بادکنک در حال بادشدن است، زمانی که دکتر شریفی وارد می‌شود و نرگس قصد ازدواج با وی را دارد نیز اندک هیجانی وجود دارد، ولی این هیجان، ساختار درستی ندارد. تقریباً از یک‌سوم فیلم که می‌گذریم دیگر هیجانی را احساس نمی‌کنیم و با ملودرام مواجه‌ایم. بدین ترتیب، غافلگیری نیز در کار نیست. تصمیم نرگس به ازدواج با رضا غیرقابل باور است. باید در نظر داشت که غافلگیری نیز باید در دنیای اثر باورپذیر باشد.

نتیجه: عناصر واقع‌گرایی، هیجان و غافلگیری در این اثر دچار مشکلات زیادی هستند، تا جایی که آن را از حالت کمیک خارج می‌کنند.

ایران‌برگر (۱۳۹۴)، نوشته مسعود جعفری جوزانی و محمد هادی کریمی

خلاصه داستان: فتح‌الله‌خان و امرالله‌خان به‌مثابه دو ثروتمند و خان اصلی روستایی به نام شید، قصد دارند در انتخابات روستا شرکت کنند. به همین دلیل، از مشاورانی بهره می‌گیرند و مدام از مردم روستا برای ضیافت‌هایی دعوت می‌کنند تا از آنها رأی بگیرند. مردم از هر دو سفره بهره می‌برند، ولی در نهایت به فرد سومی که مدیر مدرسه روستاست و هیچ‌کدام از این کارها را نکرده رأی می‌دهند. در این بین، ماه‌گل، دختر امرالله‌خان و سهراب، پسر فتح‌الله‌خان عاشق و معشوق یکدیگرند؛ درحالی که این دو طایفه از قدیم دشمن یکدیگر بوده‌اند. زمانی که امرالله‌خان متوجه عشق آنها می‌شود، ماه‌گل را در خانه زندانی می‌کند و او زهری را سر می‌کشد، ولی در ماشین اورژانس ناگهان بیدار می‌شود. در نهایت، درحالی که انتخابات در حال برگزاری است، این دو سر سفره عقدند و امرالله‌خان و فتح‌الله‌خان نیز از دیدن آن دو در لباس عروس و دامادی خشنود. در این بین، داستان فرعی دیگری را نیز شاهدیم: کارگردانی که به همراه گروهش برای ساختن فیلم به این روستا آمده

است. او توسط افراد منسوب به امرالله خان به دلیل سوءظن دستگیر، ولی برای تبلیغات به کار گرفته می‌شوند. گروه کارگردانی، هنگام شلوغی زمان اعلام نتایج پا به فرار می‌گذارند.

آماج و خصومت: آماج این اثر به امرالله خان و فتح‌الله خان است که برای به‌دست آوردن مقام به هر کار ممکن دست می‌زنند. خصومت نیز با طمع سیاسی افراد در هر نقطه‌ای از جهان از جمله ایران است: ریا و سخنان زیبا برای جمع‌آوری رأی.

واقع‌گرایی و اغراق: مشکل اصلی این فیلم مربوط به زمینه واقع‌گرایانه آن است: فیلم‌آکنده است از امور غیرقابل باور؛ از آن جمله زبان مورد استفاده‌اش. گفت‌وگوها دارای لهجه خاصی است، ولی در همین حین افرادی چون پیرترین فرد روستا از عباراتی چون «مگه عقلتونو مغزِ خر خورده» استفاده می‌کند. در شعارهای انتخاباتی عباراتی چون «فتح‌الله خان شیر، فرزند شمشیره» و امثال آن فیلم را به تمسخر کشانده است و باورپذیر نیست. اینکه فتح‌الله خان، زمان خطبه عقد دخترش پای صندوق رأی‌گیری است، قابل باور نیست؛ زیرا طایفه او نسبت به طایفه امرالله خان تقابلی تاریخی دارد و وی با این ازدواج مخالف است. برخورد او هنگام دیدن ازدواج پسرش با دختر امرالله نیز باورپذیر نیست. بیداری ماه‌گل پس از خودکشی نیز از این قبیل است. از سوی دیگر، زمانی که ماه‌گل هنگام صحبت با خانم مشاور پدرش بر سر سهراب آب می‌ریزد، خانم مشاور هیچ واکنشی نشان نمی‌دهد. اغتشاش متن به واسطه باورناپذیری به اغراق نیز آسیب وارد آورده است. اغراق اصلی متن در میزان فعالیت این دو برای کسب رأی است، ولی باورناپذیری‌ها اجازه نداده که این مسئله به وضوح دیده شود.

هیجان و غافلگیری: اینکه در نهایت انتخابات چه کسی انتخاب خواهد شد، هیجان‌انگیز است، ولی هیجان اصلی همان عاقبت عشق لیلی و مجنون‌وارِ ماه‌گل و سهراب است که از دو طایفه‌ای هستند که

مشکلات ریشه‌ای دارند. این تقابل حدود بیست دقیقه مانده به پایان آغاز می‌شود؛ بنابراین بادکنک چندان باد نمی‌شود. خودکشی ماه‌گل امکانی است برای شکل دادن بهتر هیجان ولی استفاده صحیحی از آن نشده است. در نهایت، انتخاب آقای مدیر را می‌توان به تعبیری غافلگیری دانست، ولی مربوط به بادکنکی است که چندان باد نشده است. به عبارت دیگر، در این اثر شاهد دو بادکنک هستیم که هیچ‌کدام به درستی باد نشده‌اند. غافلگیری نیز چندان تأثیرگذار نیست.

نتیجه: ضعف زمینه واقع‌گرایانه ضعف اصلی این اثر است. بدین ترتیب اغراق نیز تا آسیب دیده است. هیجان به درستی شکل نگرفته و غافلگیری نیز ایراد دارد.

من سالوادور نیستم (۱۳۹۵)، نوشته رضا مقصودی

خلاصه داستان: ناصر ایزدی در نتیجه پس دادن مبلغی میلیاردی و نگرفتن هدیه از صاحب آن به برنامه‌ای تلویزیونی دعوت شده است تا در این مورد مصاحبه کند. مردی به نام سیامک از سوی آژانسی مسافرتی با وی تماس گرفته و خبر می‌دهد که به‌خاطر کار خیری که انجام داده است، آژانس، مسافرتی را برای او و خانواده‌اش به برزیل تدارک دیده است؛ ناصر به دلیل اینکه فردی مذهبی است، برزیل را کشور مناسبی برای مسافرت نمی‌بیند و مخالف است، ولی به دلیل تمایل همسرش می‌پذیرد.

در سفر و کنار ساحل، دختری درحالی که به‌سوی او می‌دود، وی را سالوادور خطاب می‌کند و او به دلیل حساسیت در برابر تماس با نام‌محرم پا به فرار می‌گذارد؛ این دختر به دلیل شباهت ناصر به مردی که قرار بوده با او ازدواج کند، از او می‌خواهد که یک‌بار با مادر بزرگش به عنوان سالوادور ملاقات کند تا بدین طریق مادر بزرگ آنجل را که گرفتار بیماری لاعلاجی است، پیش از سفر به آلمان شاد کند. ناصر برای رضای خدا و

در نتیجه درخواست سیامک می‌پذیرد. او که مسئله را با همسرش در میان گذاشته، با جاماندن لباس هایش در ماشین سیامک مجبور می‌شود پیاده به هتل محل اقامتشان برود و سعی کند همه‌چیز را به همسرش بگوید؛ همسری که مدام خواب خیانت می‌بیند.

در مرحله بعد، تمامی پروازها به آلمان به‌دلیلی لغو شده و مادر بزرگ دوباره می‌خواهد که سالوادور را در منزل خود ملاقات کند. ناصر این بار با همسرش در خانه دختر حاضر می‌شود و حساسیت‌های او در حلال بودن غذا مادر بزرگ را مشکوک می‌کند. پیش از این مشخص شده که انجل برای گرفتن پولی که مادر بزرگش تنها به شرط ازدواج او به وی خواهد داد، تمامی این نقشه‌ها را کشیده است. ناصر به خواهش همسرش و برای رضای خدا بار دیگر به وی کمک کند. در نهایت و بار سوم، مادر بزرگ جلسه‌ای ترتیب می‌دهد که به صورت تلویزیونی مراسم معرفی ناصر (سالوادور) و انجل را به‌عنوان زن و شوهر اعلام کند. در این برنامه ناصر برای سخنرانی دعوت می‌شود. درحالی‌که همه منتظرند او برای بار سوم نیز نقش خود را به‌خوبی بازی کند، به زبان فارسی (درحالی‌که فردی آن را به زبان برزیلی ترجمه می‌کند) حقیقت همه‌چیز را می‌گوید. اینکه او سالوادور نیست و اینکه انجلا قصد دارد بخشی از این پول را صرف نوانخانه‌ای کند که همانجا بزرگ شده است. مادر بزرگ با شنیدن حقیقت همه‌چیز را می‌پذیرد و خود این مبلغ را به آن نوانخانه می‌پردازد. در نهایت، سیامک به وی می‌گوید که در نتیجه علاقه‌اش به انجلا و برای اینکه او این پول را از مادر بزرگ بگیرد، پس از دیدن ناصر در برنامه تلویزیونی و مشاهده شباهت او به سالوادوری که انجلا را رها کرده، نقشه آوردن ناصر به برزیل را کشیده و آژانسی در کار نبوده است.

آماج و خصومت: ناصر کسی است که ما به او می‌خندیم؛ بنابراین آماج طنز اوست. زیاده‌روی در رعایت شرع مورد خصومت است. در

اینجا خصومت در حدی نیست که چنانکه هلیتزر می‌گوید «جسدی در بین باشد»؛ یعنی بی‌محابا و بی‌رحمانه به ناصر حمله نمی‌شود، بلکه به هنگام صحبت‌های او با همسرش مخاطب عام معاصر ایرانی حساسیت‌های شرعی او را درک می‌کند؛ برای مثال، در مورد نخوردن گوشت خوک. او در واقع مردی متشرع و معمولی است که به واسطه قرار گرفتن در بافتی متضاد، اصول اعتقادی‌اش بیشتر به چشم می‌آید. این نظریه ناهماهنگی یا عدم تجانس است که یکی از نظریه‌های کلاسیک کمدی است و در اینجا به عنوان ابزاری برای اغراق نیز به کار رفته است. با این وجود، در یک نقطه نویسنده اوج خصومت را با زیاده‌روی در تشریح به‌نمایش می‌گذارد؛ زمانی که این مرد با وجود اینکه تأکید دارد هرگز به همسرش خیانت نخواهد کرد، به انگیزه رعایت شرع هنگام اصرار انجلا و سیامک برای ملاقات دوباره مادر بزرگ، حرف از صیغه کردن انجلا به میان می‌آورد و در عرض چند ثانیه به هنگام اطلاع از حضور همسرش آن را انکار می‌کند.

رنالیسیم و اغراق: واقع‌گرایی در این اثر به‌خوبی اجرا شده است و ماطی داستانی باورپذیر با زن و شوهری با ویژگی‌هایی مشخص مواجهه‌ایم که به مکانی سفر می‌کنند. انگیزه او برای سفر؛ انگیزه سیامک برای آوردن او به برزیل و انگیزه انجلا از معرفی ناصر به عنوان سالوادور به مادر بزرگ، باورپذیر است و مشکل بنیادینی در میان نیست. شاید لازم بود نویسنده در مورد انگیزه انجلا که با وجود عشق سیامک به خود، هنوز اصرار دارد، سالوادور را به عنوان همسر آینده به مادر بزرگ معرفی کند، کمی کار می‌طلبید. با این وجود، دنیای اثر به گونه‌ای است که رنالیسم قابل قبول است. در مورد اغراق نیز آنکه، قرارگیری فردی متشرع در کشوری غربی تناقضی ایجاد کرده که خود ویژگی‌های اعتقادی و شرعی ناصر را بیشتر جلوه داده است. این مسئله گونه‌ای اغراق است. از دیگر نمودهای اغراق، پیشنهاد صیغه از سوی

ناصر، تغییر ظاهر او از یک کت و شلواری با ریش و سبیل به مردی با جلیقه و شلوار جین و سر تراشیده با ریش (که همانا اصل وارونگی است)، «آقای ایزدی» نامیدن همسرش به هنگام صدا کردن او در میان دیگران و غیرتی شدن وی نسبت به دختر برزیلی را می‌توان نام برد.

هیجان و غافلگیری: طرح این سؤال که آیا ناصر متشرع نقش سالوادور زن‌باره را برای انجلا بازی خواهد کرد یا خیر، آغاز هیجان است. زمانی که برای بار دوم از ناصر درخواست می‌شود که نقش سالوادور را بازی کند، هیجان فزونی می‌گیرد. زمانی که وی برای بار سوم در این نقش ظاهر می‌شود، بادکنک معروف هلیتزر باز در حال بادشدن است، ولی سرعت آن چنان نیست که بسیار هیجان‌انگیز باشد؛ به دیگر معنی، ما انتظار داریم که ناصر برای رضای خدا این بار نیز کار خیرش را به سلامت به انجام رساند. در این مورد هیجان می‌توانست کمی تقویت شود. زمانی که ناصر شروع به سخن گفتن به زبان فارسی می‌کند و حقیقت را در مقابل دوربین‌های تلویزیون به مادر بزرگ می‌گوید، غافلگیری صورت گرفته است.

نتیجه: این اثر تمامی عناصر را تقریباً بی‌کم‌وکاست در بر دارد. استفاده از تکرار سه‌باره که عدد کلیدی هلیتزر برای تکرار است، در ملاقات سه‌بارهٔ مادر بزرگ و دنبال شدن سه‌باره توسط سه زن از دیگر محاسن این اثر در خلق کم‌دی است. نقاط ضعف اندکی را در بخش‌هایی از اثر می‌توان برشمرد که هیچ‌کدام تأثیر مخربی در کل اثر ندارند؛ از جمله اینکه آهنگ گوشی ناصر به‌عنوان متشرعی حساس به رقص و آواز، آهنگی شاد است. این مسئله ضد اغراق عمل کرده است؛ چون قرار بر آن است به هنگام اغراق، شاهد اغراق در عیوب فرد باشیم نه آنکه چیزی به ویژگی‌های وی اضافه شود که به‌عنوان بخشی از شخصیت او اصلاً باورپذیر نیز نیست.

یافته‌ها

بر اساس بررسی‌های انجام‌شده، نتایج حاصل از بررسی شش عنصر ملوین هلیتزر در آثار کمدی سینمای ایران از سال ۱۳۸۰ تا ۱۳۹۵ را در جدولی به‌صورت جدول زیر می‌توان به‌دست داد. در این جدول دو عنصر آماج و خصومت با دو عبارت «مشخص و نامشخص» آورده شده است؛ زیرا این دو عنصر یا در اثر کمدی وجود دارد و مشخص است یا خیر. ارزش‌گذاری شکل‌گیری سه عنصر واقع‌گرایی، اغراق و هیجان به‌ترتیب با عبارات «ضعف بنیادین، نامطلوب، قابل قبول و مطلوب» انجام گرفته و چگونگی شکل‌گیری عنصر غافلگیری نیز با عبارات «مطلوب، نامطلوب، قابل قبول، عدم وجود غافلگیری و غافلگیری غیرکمیک» تعیین شده است.

فیلم	سال تولید	نویسنده	آماج	خصوصیت	واقع‌گرایی	افراق	هیجان	غافلگیری
نان، عشق و موتور ۱۰۰۰	۱۳۸۰	پیمان قاسم‌خانی و ابوالحسن داوودی	نامشخص	نامشخص	مطلوب	نامطلوب	قابل قبول	نامطلوب
توکیو بدون توقف	۱۳۸۱	فرهاد توحیدی	مشخص	مشخص	ضعف بنیادین	قابل قبول	نامطلوب	نامطلوب
کُما	۱۳۸۲	پیمان معادی	این اثر شرایط لازم را برای اینکه یک فیلم کمدی به حساب آید، ندارد. (هیچ‌یک از شش عنصر در متن حاضر نیست)					
مارمولک	۱۳۸۲	پیمان قاسم‌خانی	مشخص	مشخص	مطلوب	مطلوب	نامطلوب	نامطلوب
مکس	۱۳۸۴	پیمان قاسم‌خانی	مشخص	مشخص	قابل قبول	مطلوب	قابل قبول	عدم وجود
زیر درخت هلو	۱۳۸۴	حمیدجلیلی و ایرج تهماسب	نامشخص	نامشخص	قابل قبول	ضعف بنیادین	ضعف بنیادین	عدم وجود
مجردها	۱۳۸۴	فرهاد توحیدی	این اثر شرایط لازم را برای اینکه یک فیلم کمدی به حساب آید ندارد. (هیچ‌یک از شش عنصر در متن حاضر نیست)					
نصف مال من، نصف مال تو	۱۳۸۵	اصغر عبدالمهی	مشخص	مشخص	نامطلوب	نامطلوب	قابل قبول	نامطلوب

فیلم	سال تولید	نویسنده	آماج	خصوصیت	واقع‌گرایی	اغراق	هیجان	غافلگیری
اخراجی‌ها	۱۳۸۶	مسعود ده‌نمکی	مشخص	مشخص	نامطلوب	قابل قبول	نامطلوب	غافلگیری غیر کمیک
فقط با یک پوست موز	۱۳۸۷	امیر علی محسنین	مشخص	مشخص	مطلوب	مطلوب	قابل قبول	مطلوب
چارچنگولی	۱۳۸۷	سعید سهیلی	مشخص	مشخص	ضعف بنیادین	نامطلوب	نامطلوب	نامطلوب
بویک و مش‌ماشالله	۱۳۸۸	سروش صحت و ایمان صفایی	مشخص	مشخص	نامطلوب	نامطلوب	نامطلوب	عدم وجود غافلگیری
سن پترزبورگ	۱۳۸۸	مهراب قاسم‌خانی و پیمان قاسم‌خانی	مشخص	مشخص	مطلوب	مطلوب	مطلوب	نامطلوب
همه چی آرومه	۱۳۸۹	محمدرضا آریان	مشخص	مشخص	ضعف بنیادین	مطلوب	مطلوب	عدم وجود
ورود آقایان ممنوع	۱۳۸۹	پیمان قاسم‌خانی	مشخص	مشخص	مطلوب	مطلوب	نامطلوب	نامطلوب

فیلم	سال تولید	نویسنده	آماج	خصوصیت	واقع‌گرایی	اغراق	هیجان	غافلگیری
شیش و بش	۱۳۹۰	محمدرضا گلزار	مشخص	مشخص	ضعف بنیادین	نامطلوب	قابل قبول	مطلوب
گشت ارشاد	۱۳۹۰	سعید سهیلی	مشخص	مشخص	ضعف بنیادین	نامطلوب	نامطلوب	نامطلوب
طبقه هسات	۱۳۹۲	پیمان قاسم‌خانی	مشخص	مشخص	مطلوب	مطلوب	نامطلوب	نامطلوب
نهنگ عنبر	۱۳۹۳	مانی باغبانی و مونا زاهد	مشخص	مشخص	قابل قبول	قابل قبول	نامطلوب	غافلگیری غیرکلیک
مجرد چهل ساله	۱۳۹۴	قربان محمدپور	مشخص	مشخص	نامطلوب	قابل قبول	نامطلوب	نامطلوب
ایران‌برگر	۱۳۹۴	مسعود جعفری جوزانی و محمدهادی کریمی	مشخص	مشخص	ضعف بنیادین	نامطلوب	نامطلوب	نامطلوب
من سالوادور نیستم	۱۳۹۵	رضا مقصودی	مشخص	مشخص	مطلوب	قابل قبول	قابل قبول	قابل قبول

همان‌طور که در این جدول دیده می‌شود، از بین این ۲۲ فیلم، دو فیلم ویژگی‌های لازم را برای اینکه کمدی شمرده شوند ندارند. تنها در دو فیلم، دو عنصر آماج و خصوصیت نامشخص‌اند. در هفت مورد،

عنصر واقع‌گرایی وضعیت مطلوبی دارد، در سه مورد زمینه واقع‌گرایانه قابل قبول و در چهار مورد نامطلوب است و نیز در شش مورد با ضعف بنیادین این عنصر در اثر مواجهه‌ایم.

عنصر اغراق در هفت مورد مطلوب است، در پنج مورد قابل قبول، در هفت مورد دیگر نامطلوب و در یک مورد نیز دچار ضعف بنیادین است. عنصر هیجان در دو مورد به‌طور مطلوبی شکل گرفته، در شش مورد ساختاری قابل قبول به فیلم داده است. در یازده مورد نامطلوب و در یک مورد هم دچار ضعف بنیادین است.

عنصر غافلگیری تنها در دو مورد به‌صورت مطلوبی شکل گرفته است. در چهار مورد اصلاً غافلگیری در متن وجود ندارد. در دو مورد با غافلگیری غیرکمیك مواجهه‌ایم. در یک مورد غافلگیری به‌گونه‌ای است که می‌توان از لفظ قابل قبول در مورد آن استفاده کرد و در یازده مورد نیز غافلگیری نامطلوب است.

نتیجه‌گیری

از بین این شش عنصر تنها دو جفت اول است که غیر از دو مورد، در تمامی آثار حضور دارد. این بدین معنی است که آثار مورد بررسی در این پژوهش با آسیب‌چندانی از جانب جفت آماج‌خصوصیت مواجه نیستند. آمار و ارقام حاصل چنین نتیجه‌ای را به‌دست می‌دهد، ولی این تمام ماجرا نیست؛ جهانی و ماندگار شدن یا نشدن یک اثر کمدی به همین دو جفت مربوط است. از دیدی دیگر و به‌شکل کیفی، اگر به انواع خصوصیت در این ۲۲ اثر بپردازیم، خواهیم دید که افراط در باورها و اعمال مذهبی در شش فیلم مورد خصوصیت است. خصوصیت با افراط مذهبی در جهت تعدیل آن از سوی افرادی که در جامعه بدان مبتلا هستند، انجام گرفته است؛ یعنی این آثار به اصلاح امور معاصر جامعه ایرانی پرداخته‌اند. عدم برخورداری از آزادی‌های اجتماعی برای حضور همه ایرانیان در کشور، تحول بی‌اختیار یک فرد تحت تأثیر تحولات سیاسی اجتماعی در جامعه (نهنگ عنبر) و تعاریف محدود از شهید و رزمنده دوران جنگ، سه موضوع دیگری است که فیلم‌های کمدی

مورد بررسی بدان پرداخته‌اند. این موضوعات به‌دلیل اینکه به مسائل جاری و همگانی جامعه اختصاص یافته‌اند، برای مخاطب جذاب‌ترند و به‌تعبیری بخشی از کارکرد کمدی و هنر را دست‌کم از جهت انتخاب موضوع در حالت کلی به‌جا آورده‌اند. در این بین، فیلم ایران‌برگر در عین پرداختن به آسیبی که در جامعه کنونی ما در طمع (کاندیداهای انتخاباتی) برای قدرت وجود دارد، به موضوعی جهانی نیز پرداخته است که در همه دوران‌ها و همه جوامع مطرح است، ولی در باقی آثار شاهد پرداختن به طمع برای حصول یک شبه‌گنج، افراط در امور مربوط به حقوق زنان، مرگ و دروغ و ریا هستیم. این موضوعات موضوعاتی جهانی‌اند و در صورتی که باقی عناصر اثر نیز درست کار کند، در تمامی اعصار و مکان‌ها مطرح خواهند بود؛ گرچه موضوعات جاری و به‌روز، جذابیت بیشتری دارند و بخشی از کارکرد هنر را در هر جامعه‌ای به انجام می‌رسانند، نمی‌توانند به‌شکل آثار ماندگار و قابل طرح در تمامی جوامع درآیند. برعکس، موضوعات دیگری که به آسیب‌های اخلاقی کلی بشر همچون ریا و انواع افراط و طمع می‌پردازند هم در طول دوران‌ها و هم در جوامع مختلف ماندگارتر خواهند بود.

یکی از دلایلی که برخی آثار طنز در ترجمه یا انتقال از میان ملتی به ملت دیگر کارکرد خود را از دست می‌دهند، همین نکته است؛ اینکه خصومتی که در دوران مشخصی از تاریخ در منطقه خاصی از جغرافیا ممکن است نسبت به امری وجود داشته باشد، در دوران و زمان تاریخی دیگری کاملاً بی‌اثر باشد. آن خصومتی را که یک ایرانی معاصر ممکن است علیه تعصب احساس کند، فردی که از آن رنج نبرده است، احساس نخواهد کرد. به همین دلیل، این‌گونه آثار ماندگار نیستند و تنها برای دوره خاصی کارکرد خود را انجام می‌دهند که البته ارزشمند و حتی لازم است. یکی از دلایل ماندگاری و جهانی‌بودن کمدی‌های شکسپیر، مولیر و آثار کلاسیک سینمای جهان بدین دلیل است که به

موضوعاتی می‌پردازند که بشریت در طول تاریخ با آن روبه‌رو بوده است؛ رذالت‌های اخلاقی. فیلم «فقط با یک پوست موز» نیز که به نگرانی‌های انسان از مرگ که مسئله‌ای جهانی است، می‌پردازد با محدود شدن به باورهای یک دین و مذهب خاص خود را محدود به افرادی کرده است که به همان باورها معتقدند؛ زیرا فردی از دین و مذهبی دیگر ممکن است اصلاً با فیلم همراهی نکند. بدین ترتیب این اثر نیز تا جهانی و ماندگار شدن فاصله دارد.

از بین آثار بررسی‌شده تعداد آثاری با زمینه واقع‌گرایانه قابل قبول یا مطلوب با تعداد آثاری که زمینه واقع‌گرایانه در آنها نامطلوب است یا ضعف بنیادین دارد، تا حدودی برابری می‌کند. این برابری به معنی آن نیست که رعایت این عنصر در وضعیتی میانی قرار دارد. با توجه به اینکه عنصر دیگر به بنای زمینه واقع‌گرایانه مرتبط است، این آمار، هرگز آمار خوبی نیست. برقراری زمینه باورپذیر واقع‌گرایانه جزء ملزومات آثار کمدی است. زمانی که اثری کمدی به سمت لودگی نیل می‌کند، عنصر واقع‌گرایی است که آسیب دیده است. اگر تعادل بین واقع‌گرایی و اغراق در اثری به هم بخورد و اغراق حتی ذره‌ای بیش از زمینه واقع‌گرایی بر متن سنگینی کند، با لودگی مواجه خواهیم بود. به همین دلیل است که این آمار نزدیک نشان‌دهنده وضعیت قابل قبولی نیست؛ زیرا هنوز اهمیت برقراری زمینه واقع‌گرایانه در کمدی سینمای ایران دست‌کم در برهه مورد بررسی جا نیفتاده است. رنجی که کمدی‌نویسی در ایران دارد، بیش از هر چیز بدین عنصر مربوط است و اولین گام در بهبود متون کمدی رفع آسیب به این عنصر و برقراری تعادل بین زمینه واقع‌گرایانه و اغراق است.

ساختار روایی یک اثر کمدی، ترکیب بین دو عنصر هیجان و غافلگیری است. همان‌طور که پیش از این اشاره شد، هلیتزر این ساختار را به بادشدن یک بادکنک، بزرگ‌تر و بزرگ‌تر شدن آن تا

جایی که به حد انفجار برسد، تشبیه می‌کند. در ۱۷ اثر از ۲۲ اثر مورد بررسی هیجان در حد قابل قبول یا نامطلوب قرار دارد. تنها در دو مورد هیجان به‌صورتی مطلوب شکل گرفته و در یک مورد نیز با ضعف بنیادین این عنصر مواجهیم. در ۱۵ اثر نیز غافلگیری یا در وضعیتی نامطلوب قرار دارد یا اصلاً در متن شاهد غافلگیری نیستیم. این آمار نشان می‌دهد که دست‌کم در این برهه از سینمای کمدی ایران، ساختار روایی کمدی درک نشده است. پس از برقراری زمینه واقع‌گرایانه و باورپذیر، نویسندگان باید به ساختار روایی یک فیلم‌نامه کمدی بپردازند. در یک اثر کمدی از همان ابتدا باید تمامی نیروهای دنیای اثر در خدمت شکل‌گیری و افزایش مداوم هیجان قرار گیرند. هیجان همان تعلیق است با این تفاوت که رفته‌رفته افزایش می‌یابد. در روند شکل‌گیری هیجان نه‌تنها باید سرعت افزایش یابد، بلکه شتاب نیز باید افزوده شود. شتاب مثبت به‌معنی آن است که میزان افزایش سرعت نیز روندی صعودی داشته باشد. همان‌طور که به یک بادکنک از ۳۶۰ در ۳۶۰ درجه فشار وارد می‌شود، در یک اثر کمدی نیز از هر جهت باید این فشار افزایش یابد. این ساختار را در فیلم‌نامه‌نویسی سینمای ایران حداقل در برهه مورد بررسی شاهد نیستیم. در مواردی که هیجان با عبارت «قابل قبول» ارزیابی شده، بادکنک معروف هلیتزر حجیم‌تر شده است، ولی شاید نه با سرعت و شتابی که باید. در برخی آثار نیز شاهد بودیم که هیجان به هر ترتیبی که هست، شکل گرفته، ولی غافلگیری مربوط به امری دیگر است؛ یعنی غافلگیری نهایی باید نتیجه فشاری باشد که به همین بادکنک وارد می‌آید و شدت می‌گیرد. برای مثال، در اثری مانند سن‌پترزبورگ، دست نویسنده، غافلگیری را شکل داده است. نباید در انتها، صدای انفجار به گوش برسد، بلکه همین بادکنک باید منفجر شود تا ساختار روایی کمدی به اوج کمال نزدیک گردد.

بر اساس این پژوهش، در حالت کلی فیلم‌نامه‌نویسی در سینمای کمدی ایران باید دو گام اساسی بردارد: ابتدا زمینه‌ واقع‌گرایانه‌ باورپذیر را درونی‌کند و به‌کار گیرد و سپس، به جفت هیجان غافلگیری بپردازد. شکل‌گیری صحیح هیجان، هم به‌غریزه‌نویسنده و تجربه‌آثار کلاسیک مربوط است و هم به آگاهی از این ساختار و بازنویسی‌های مداوم.

فهرست منابع

- داک‌ورث، جی. ای. (۱۳۷۶). «نگره‌های باستانی و امروزی در باب کمدی». ترجمه داوود دانشور. *مجله فارابی*، ویژه سینمای کمدی. دوره هفتم، شماره سوم، ۱۰۱-۱۰۷.
- فایلمن، جیمز. (۱۳۷۶). «درباره کمدی؛ بررسی چند نظریه کلاسیک». *مجله فارابی*، ویژه سینمای کمدی. دوره هفتم، شماره سوم، ۱۹-۴۹.
- کریچلی، سیمون. (۱۳۸۴). *در باب طنز*. ترجمه سهیل سمی. تهران: ققنوس.
- ناظرزاده کرمانی، فرهاد. (۱۳۷۶). «کمدی، نمایشی آزادی‌بخش». *مجله فارابی*، ویژه سینمای کمدی. دوره هفتم، شماره سوم، ۶-۱۷.

Helitzer, Melvin. (2005). **Comedy Writing Secrets**. Cincinnati Ohio: Writer's Digest Books.

Morreall, John. (2009). **Comic relief: a comprehensive philosophy of humor**. West Sussex: Wiley-Blackwell.