

تحلیل انتقادی کتاب بازنویسی فیلم‌نامه

علی شیخ‌مهدی*

ارسلان مقدس**

چکیده

هدف کتاب بازنویسی فیلم‌نامه این است که خوانندگان را یاری دهد تا مهارت‌های خود را برای بیان داستانی دراماتیک و گیرا پرورش دهند. در این راستا، نویسنده با توضیح ساختار داستان مبتنی بر سه پرده درام، نقاط عطف و نقطه اوج، و پرداخت شخصیت خواننده را با مسائل اساسی بازنویسی فیلم‌نامه آشنا می‌کند؛ اما تمامی تلاش نویسنده به منظور منافع تجاری و کسب درآمد از فیلم‌نامه است. نظام ارزش‌گذاری او فروش فیلم و مبنای کار او فقط سینمای تجاری هالیوود است. این در حالی است که قید بررسی سینمای امریکا در هیچ‌کجای کتاب دیده نمی‌شود.

تقلیل سینمای جهان به سینمای هالیوود، مبنای قرارداد ساختار سه‌پرده‌ای، و نادیده‌انگاشتن دیگر ساختارهای بدیل در تمامی امور فیلم‌نامه از مشکلات محتوایی کتاب به‌شمار می‌آیند. این مقاله درصدد است با ارائه بدیل‌هایی که نگارنده از اشاره به آن‌ها خودداری کرده است به نقد کتاب حاضر بپردازد. این نقد در سطح روایت، سینمای هالیوود، تجاری‌سازی فیلم‌نامه، و مبحث فرم و ساختار انجام می‌گیرد.

کلیدواژه‌ها: بازنویسی فیلم‌نامه، ساختار روایت، هالیوود، تجاری‌سازی فیلم‌نامه.

۱. مقدمه

بازنویسی فیلم‌نامه برای ارتقای کیفی اثر، چه به لحاظ ساختاری و چه به لحاظ روایت داستان، اهمیت بالایی دارد. ارتقا به معنای نظامی ارزش‌گذار است که میان متن موجود و

* دانشیار دانشگاه تربیت مدرس، تهران (نویسنده مسئول)، ali.sheikhmehdi@modares.ac.ir

** دانش‌آموخته کارشناسی ارشد سینما، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، arsalan.moghadas@modares.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۱/۱۷، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۴/۱۲

حالت بازنویسی شده تمایزی ارزش‌گذارانه قائل می‌شود. این نظام ارزش‌گذاری براساس مقوله‌بندی را می‌توان نقد اثر به‌شمار آورد؛ چراکه به‌دنبال یافتن کاستی‌ها و سپس رفع آن‌هاست. نقد حاصل به‌کاربردن دانش و آگاهی پیرامون موضوع موردنقد برای پی‌بردن و ریشه‌یابی روابط علی و سبب، داشتن بدیلی برای جبران نقایص در متن موردنظر است؛ به‌این‌معناکه نقد با به‌کارگیری دانش و آگاهی و برپایه تحلیل دست به تغییر وضع موجود، که می‌تواند اثری هنری یا هر موضوع موردنقدی باشد، می‌زند. بازنویسی فیلم‌نامه نیز نقدی همه‌جانبه و فعال است؛ چراکه پس از یافتن نقایص اثر درصدد برطرف کردن آن است. بدین ترتیب، برای بازنویسی فیلم‌نامه نیاز به شناخت نظریه‌های روایت، ساختار روایی، و آشنایی با جریان‌های ادبی و به‌طور کلی رویکردهای نظری مربوط است تا بتوان به‌کمک آن‌ها فیلم‌نامه موجود را از نظر کیفی ارتقا داد.

هدف کتاب *بازنویسی فیلم‌نامه*، همان‌گونه که در صفحه یازده آمده، این است: «شما را یاری می‌دهد تا مهارت‌های خود را برای بیان داستانی دراماتیک و گیرا پرورش دهید.» هم‌چنین، در همین صفحه آمده است که «بازنویسی به‌معنی دست‌کاری فیلم‌نامه نیست، بلکه به‌معنی دست‌کاری و تصحیح چیزی است که درست کار نمی‌کند.»

در این مقاله سعی بر آن است تا مطالب گفته‌شده در کتاب را، به‌ویژه ساختار روایت، تأکید بر سینمای امریکا، و ارزش‌گذاری بر مبنای عامل فروش تجاری واکاوی کند. در این راستا، ابتدا به معرفی اثر و شرح مختصری از نویسنده می‌پردازیم و سپس، نقد شکلی (نقاط قوت و ضعف) اثر و دست‌آخر نقد محتوایی و نتیجه‌گیری که ساختار این مقاله را شکل می‌دهند خواهند آمد.

۲. معرفی اثر

کتاب نوشته لیندا سیگر (Linda Seger) و ترجمه عباس اکبری در چهار بخش و سیزده فصل با عنوان *بازنویسی فیلم‌نامه* است. اثر ۳۱۶ صفحه است که پس از پیش‌گفتار ویرایش دوم و مقدمه، به ترتیب بخش اول (ساختار داستان: ۱. جمع‌آوری فکرهای اولیه، ۲. چرا به ساختار سه‌پرده‌ای نیازمندیم و با آن چه باید کرد؟ ۳. کارکرد طرح فرعی، ۴. چگونه حرکت پرده دوم را تداوم بخشیم؟، ۵. خلق صحنه، ۶. خلق فیلم‌نامه منسجم)؛ بخش دوم (پرورش فکر: ۷. تجاری کردن فیلم‌نامه، ۸. خلق اسطوره)؛ بخش سوم (شخصیت‌پردازی: ۹. از انگیزه تا هدف، ۱۰. پیدا کردن کش‌مکش، ۱۱. خلق شخصیت‌های چندبعدی، ۱۲. کارکردهای

شخصیت)؛ بخش چهارم (بررسی ویژه: ۱۳. در راه بودن جایزه اسکار، مؤخره)؛ و بخش پنجم (پیوست‌ها: کتاب‌شناسی فیلم‌نامه، نمایه) آمده است. این اثر را در سال ۱۳۹۴ با شمارگان پانصد نسخه انتشارات امیرکبیر در قطع رقعی منتشر کرد. نگارنده در این مقاله درصدد است که چاپ نخست (۱۳۹۴) را نقد کند.

۳. مختصری درباره نویسنده

لیندا سیگر متولد ۱۹۴۵ در امریکاست. او در ۱۹۸۱، براساس رساله دکترایش، رشته‌ای جدید را با عنوان مشاور فیلم‌نامه (script consultant) ابداع کرد. او در جایگاه بازنویس و مشاور فیلم‌نامه به کار مشغول است.^۱ از کتاب‌های او می‌توان به تکوین فیلم‌نامه خوب به عالی (Making a Good Script Great, 1987)، خلق شخصیت‌های فراموش‌نشده‌ای (Creating Unforgettable Characters, 1990)، هنر اقتباس کردن: تبدیل حقیقت و داستان به فیلم (The Art of Adaptation: Turning Fact and Fiction into Film, 1992)، از فیلم‌نامه تا پرده (From Script to Screen, 1994)، تکوین نویسنده خوب به عالی (Making a Good Writer Great, 1999)، نوشتن زیرمتن: آنچه پنهان است (Writing Subtext: What Lies Beneath, 2011)، و چندین کتاب دیگر در زمینه فیلم‌نامه‌نویسی اشاره کرد.

۴. بررسی توصیفی اثر

سیگر در این کتاب راه‌های تبدیل یک فیلم‌نامه خوب به عالی را ارائه می‌دهد. همان‌گونه که در صفحه‌شانزده آمده است که «نتیجه نوشتن و بازنویسی خوب می‌تواند فیلم‌نامه‌ای باشد که سرگرم می‌کند، چیزی برای گفتن دارد، و از سطح کیفی بالایی برخوردار است» و در ادامه خاطر نشان می‌کند که «این کتاب برای این است تا آن فیلم‌نامه خوب به فیلم‌نامه‌ای شایسته تبدیل شود.» این آغازی خوب برای کتاب است؛ هرچند در این‌جا نظام ارزش‌گذاری و چگونگی تعیین «سطح کیفی بالا» مشخص نیست. در بخش نقد محتوایی اثر به این مسئله خواهیم پرداخت.

بخش اول مربوط به ساختار داستان است. این‌که چگونه ایده‌ها داستان را به وجود آورده است و در ادامه این فرایند، مؤلفه‌های سازنده فیلم‌نامه یعنی داستان، شخصیت، فکر زیرمتنی، تصاویر، و گفت‌وگو توضیح داده می‌شوند. ساختار سه‌پرده‌ای با آغاز، میانه، و پایان، مسائلی که باعث تحرک داستان می‌شود مانند نقطه اوج میانی، روایت‌های فرعی و حادثه محرک، نیروی انتقال فیلم‌نامه، موانع و پیچیدگی‌ها، و چگونگی تداوم تحرک در پرده

دوم، ضرب‌های داستانی و خلق صحنه، تداوم صحنه‌ها و خلق فیلم‌نامه منسجم با روابط علت و معلولی با ذکر مثال‌های متعدد مطالب این فصل را تشکیل می‌دهند.

بخش دوم پرورش فکر است. بازار، خلاقیت، و ساختار (سه‌پرده‌ای بودن روایت) از عناصر ضروری برای موفقیت تجاری فیلم‌نامه است. خلق اسطوره، یعنی عام و جهان‌شمول بودن داستان با تعریف انواع شخصیت‌های اسطوره‌ای، کاربرد و مشکلات آن، و ذکر مثال‌های فراوان در تداوم بحث تجاری شدن فیلم‌نامه آمده است.

بخش سوم مربوط به شخصیت‌پردازی است. همان‌گونه که در صفحه ۲۰۲ آمده است، «ستون فقرات شخصیت را رابطه انگیزه و کنش معطوف به هدف تعیین می‌کند.» انواع کنش مکش و مواردی که باعث چندبُعدی شدن شخصیت می‌شوند، کارکردهای شخصیت و انواع آن با ذکر مثال و تعاریف محتوای این بخش هستند.

بخش چهارم مربوط به فیلم شاهد از آغاز پیدایش ایده تا بازنویسی نهایی فیلم‌نامه است. مؤخره‌ای نیز درباره تأکید بر لزوم بازنویسی فیلم‌نامه نوشته شده است.

۵. نقاط ضعف شکلی اثر

عنوان کتاب *Making a Good Script Great* است که ترجمه آن «تکوین فیلم‌نامه خوب به عالی» است؛ در صورتی که مترجم آن را «بازنویسی فیلم‌نامه» ترجمه کرده است. هرچند نزدیک به مضمون کتاب است، با عنوان انگلیسی آن تفاوت دارد.

برخی نام‌های فیلم‌ها و اشخاص در متن به صورت انگلیسی پانویس شده‌اند، ولی بسیاری از آن‌ها پانویس نشده‌اند. اشتباهات نگارشی و ترجمه‌ای در متن کتاب زیاد است که نمونه‌وار چند مورد آن به این شرح است که باید تغییر یابند: در پانویس صفحه سیزده «The Fugitire» به «The Fugitive». در صفحه ۲۷ سطر ۴ «مدارکی کریستال» نوشته شده است، در صورتی که در متن اصلی fluid document نوشته شده که معنی آن «مدارک سیال» است. در صفحه ۳۲ سطر ۲ «عامل متحرکی» نوشته شده، ولی در متن اصلی catalyst نوشته شده است، که با توجه به معنای کاتالیزور که انجام واکنش را سرعت می‌بخشد «تسریع‌کننده» ترجمه دقیق‌تری است.

در صفحه ۳۷، با وجود این که نوشته شده است شکلی وجود دارد، فقط جای خالی هست و خبری از شکل نیست. در صفحه ۵۹ باید در پانویس A Room With a Eiew به A Room With a View تغییر یابد. هم‌چنین، مترجم آن را «اتاقی با یک پنجره» ترجمه کرده،

در صورتی که «اتاقی با یک چشم‌انداز» ترجمه دقیق‌تری است. در صفحه ۶۲ سطر اول «به اطلاعات رایانه‌ای دربارهٔ مرد یک دست می‌یابد» مناسب نیست؛ چراکه «مرد یک دست» مردی با یک دست است و در جمله نوشته شده «دست می‌یابد» به صورت فعل مرکب استنباط می‌شود و مفعول جمله «اطلاعات رایانه‌ای مرد یک» است. در صفحه ۶۹ «رابرت زمکس» نوشته شده، در صورتی که در بخش نمایه صفحه ۳۱۳ «زمیکس» آمده است و هردو باید یک‌سان نوشته می‌شدند. در صفحه ۷۵ اولین گفت‌وگوی مارتی، «داره دید می‌زند» نوشته شده است و با توجه به محاوره‌ای بودن گفت‌وگو، فعل «دید می‌زند» باید به «دید می‌زنه» تغییر یابد.

در صفحه ۱۰۲ سطر ۱۷ «فیلم پلیس» باید به «فیلم پلیسی» تغییر یابد. در صفحه ۱۱۱ سطر ۳ «خلق می‌آفریند» حشو است و «می‌آفریند» باید نوشته شود. در صفحه ۱۱۴ سطر ۱۶ ذیل خارجی-خیابان-روز، «بهترین صحنه‌های افشای شخصیت را خصوصیات جزئی شخصیت را به اتفاق انتخاب نمی‌کنند» از نظر دستوری نادرست است. جمله در متن اصلی The best character revelation scenes don't choose character details by happenstance است و ترجمه آن «بهترین صحنه‌های افشای شخصیت خصوصیات جزئی شخصیت را به اتفاق انتخاب نمی‌کنند» می‌شود.

در صفحه ۱۱۵ سطر ۶، «رابطه آن‌ها را به تمسخر ریچل از طرف جان تکامل می‌بخشد» باید به «رابطه آن‌ها را تمسخر ریچل از طرف جان تکامل می‌بخشد» تغییر یابد. هم‌چنین، در صفحه ۱۲۰ در سطر ۹ «کارت‌های بازی به صحنه اضافه شده و الن سعی می‌کند برای پدرش جور کند» مناسب نیست و «سعی می‌کند آن‌ها را برای پدرش جور کند» بهتر است؛ چراکه مرجع «جور کردن» به «کارت‌های بازی» برمی‌گردد. در صفحه ۱۲۴ سطر ۱۸ «طرز بوفرد» به «طرز منحصر به فرد». در همین صفحه سطر ۳ «رایون وود» نوشته شده که در ادامه همین صفحه و صفحه بعد به صورت «ریون وود» آمده است. نام کوچک او نیز در سطر ۱۸ «دورین» است، ولی در صفحه ۱۲۵ سطر ۲۱ به صورت «استاف دا. ابنر ریون وود» نوشته شده است. در صفحه ۱۲۶ سطر آخر نیز «ریون وود» باید به «ریون وود» تغییر یابد.

در صفحه ۱۲۹ سطر ۳ «و صحنه با این حس به پایان می‌رسد که اگر نازی‌ها شهر تینس را کشف کرده باشند، چه چیز در خطر خواهد بود، پایان می‌یابد.» که «پایان می‌یابد» اضافی است. در صفحه ۱۳۴ سطر نخست ذیل پردهٔ سوم، «اسلحهٔ مگنون» به «اسلحهٔ مگنوم» تغییر یابد. هم‌چنین، در صفحه ۱۵۵ در پانویس، The Osterman Weekend به The Osterman Weekend. در ترجمهٔ این فیلم سام پکینپا (Sam Peckinpah) نیز «تعطیلات آخر هفته»

مسافرخانه‌چی» نوشته شده که در نمایه در صفحه ۳۱۱ فقط «تعطیلات آخر هفته» آمده است. در پانویس صفحه ۱۶۲ نام فیلم *The Black Hole* را مترجم «چاله سیاه» ترجمه کرده است، در صورتی که، باتوجه به اصطلاح اخترشناسی آن، باید «سیاه‌چاله» ترجمه می‌شد. در پانویس صفحه ۱۶۶ «Ne Ver» به «Never».

در صفحه ۱۷۷ سطر ۲ ذیل عنوان انتقال درون‌مایه، جمله «اگر درون‌مایه از طریق گفت‌وگو انتقال یابد، در مقایسه با انتقال از طریق تمهیدات دراماتیک کم‌تری خواهد داشت» نامفهوم است و بهتر است به «اگر درون‌مایه از طریق گفت‌وگو انتقال یابد، در مقایسه با انتقال از طریق تمهیدات بار دراماتیک کم‌تری خواهد داشت» تغییر کند. در صفحه ۱۸۱ شکل معهود وجود ندارد و فقط جای خالی‌اش دیده می‌شود. در پانویس صفحه ۳۱۳، *Hero With a Thousand Faces* به *Hero With a Thousand Faces spe* تغییر یابد. در صفحه ۲۱۲ سطر نخست ذیل عنوان عمل، «سرسپردگی» نوشته شده، در صورتی که در متن اصلی sincerity آمده است که به معنای «خلوص»، «صمیمیت»، و «بی‌ریایی» است.

در پانویس صفحه ۲۳۳ *Earthquake* به *Farhquake* و *Anight to Remember* به *A Night to Remember*. در صفحه ۲۵۰ سطر ۶ در مورد تغییر شخصیت شیندلر «از ماده‌گرایی و پول‌پرستی به انسانیت» بحث می‌شود؛ در متن اصلی *shift from materialism to humanity* آمده است و افزودن «پول‌پرستی» و مترادف دانستن آن با «ماده‌گرایی» درست نیست. در بخش نقد محتوایی به این موضوع و نادرستی گزینش *materialism* و در تضاد قراردادنش با انسانیت از جانب نویسنده خواهیم پرداخت.

در صفحه ۲۶۳ سطر نخست آمده است: «بسیاری از فیلم‌نامه‌ها آشفته، ساکن، و وزین می‌نمایند»، در صورتی که متن اصلی *Many scripts seem muddy and bogged down* است. صفت‌های *muddy* و *bogged down* هر دو بار معنایی منفی دارند، به ترتیب معنای «گل‌آلود، آشفته و ناشفاف» و «گرفتار شدن، فرورفتن، در گل ماندن» می‌دهند. انتخاب معادل «وزین» که دارای بار معنایی مثبت است برای *bogged down* مناسب نیست. در پانویس صفحه ۲۹۱ *Golden Chelder* به *The Golden Child* تغییر یابد. هم‌چنین، در صفحه ۲۹۸ سطر ۱۷ «قابل تحسین‌آمیز» یا به «قابل تحسین» یا به «تحسین‌آمیز» تغییر کند.

۶. نقاط ضعف محتوایی اثر

هدف کتاب *بازنویسی فیلم‌نامه* این است که خواننده‌اش را برای تصحیح و بهتر شدن فیلم‌نامه آماده کند. تصحیح ساختار فیلم‌نامه، پرداخت شخصیت، نیروی انتقال و محرک

داستان، و هم‌چنین کش‌مکش از مواردی است که نویسنده به آن‌ها پرداخته است؛ ولی موردی که باید به آن اشاره کرد این است که تنها نوع اسکلت‌بندی‌ای که نویسنده متصور است ساختار سه‌پرده‌ای است و سینمای جهان را نیز فقط در سینمای امریکا و آن هم نظام استودیویی هالیوود می‌داند. در ادامه، به نقد این موارد خواهیم پرداخت.

۱.۶ ساختارگرایی و روایت

برای درک ساختار، بهتر است بحث خود را با این واژه آغاز کنیم؛ ریشهٔ واژهٔ ساختار (structure) -یعنی struct- دو تعریف دارد که به هم مرتبط‌اند. اولین تعریف «بناکردن» (to build) یا «در کنار هم قراردادن اجزای چیزی» (to put something together) مثل ساختمان یا اتومبیل است. دومین تعریف «ارتباط بین اجزا و کل است». اجزا و کل. این تمایز مهم است (فیلد ۱۳۹۰: ۳۲-۳۳).

«یکی از اصول مرکزی ساختارگرایی این است که ما باید روابط بین موضوعات را به‌جای موضوعات بررسی کنیم» (Wiseman 2007: 102). روابط میان اجزای سازندهٔ هر اثر موضوعیت ساختارگرایی است. «ساختارگرایی تلاش می‌کند بر دوگانگی دکارتی (cartesian dualism) غلبه کند» (ibid: 47)، اما با توجه به منشأ آغاز کار ساختارگرایان که کارهای سوسور (Ferdinand de Saussure) بود، ردپای این دوگانه‌ها در نظریات آن‌ها به چشم می‌آید. لوی استروس (Claude Levi-Strauss) «تقابل دوتایی را که اصل سازمان‌دهندهٔ نظام‌های واجی است به حوزهٔ فرهنگ انسانی به‌طور عام گسترش داد» (استم ۱۳۸۹: ۱۳۰).

آلتوسر (Louis Althusser) از منظری دیگر به ساختارگرایی می‌پردازد؛ «فلسفه تنها استدلال‌هایی را که تعارض بنیادین خود را به‌صورت مقولات (categories) ظاهر می‌سازند، تکرار و نشخوار (ruminare) می‌کند» (Althusser 1971: 57). آلتوسر این تعارض بنیادین را که در فلسفهٔ غرب وجود داشته است و لوی استراوس نیز در پی رهاشدن از آن بود، یعنی «... زوج مفهومی بنیادین ماده/روح ...» (ibid) به تعارض طبقاتی تبدیل می‌کند، که اساس تقابل دوگانهٔ نظریهٔ اوست؛ تعارض میان طبقات حاکم و تحت‌ستم. او هم به روابط میان این دوگانه‌ها به‌عنوان یک کل می‌نگرد و به بررسی جزئیات برای رسیدن به نظریه‌ای کل‌نگر می‌پردازد. براین اساس، ساختارگرایی در پی یافتن زوجی مفهومی است که بر اثر رابطهٔ آن دو با هم کارکرد اثر را مشخص می‌کند. «مفاهیم دراصل تمایزی هستند و براساس روابط متقابلی که با دیگر اجزای نظام دارند تعریف می‌شوند» (استم ۱۳۸۹: ۱۳۰). بنابراین،

می‌توان گفت که اساس ساختارگرایی ارتباط اجزای سازنده براساس مفهوم تقابلی و متعارض میان آن‌هاست. پس، صرفاً مفهوم ارتباط میان اجزا و ساختن یا بنانهادن بیان‌گر مفهوم ساختارگرایی نیست، بلکه این فرایند از رابطه تقابلی و متضاد مفاهیم دوگانه تشکیل‌دهنده اثر حاصل می‌شود.

همان‌گونه که تزوتان تودوروف (Tzvetan Todorov) متذکر می‌شود، «فرض ما این است که هر متنی می‌تواند به واحدهای کمیته تجزیه شود. نوع روابط میان این واحدهای حاضر در کنار هم نخستین معیار ما برای متمایز کردن ساختارهای متنی متعدد از یک‌دیگر است» (تودوروف ۱۳۸۲: ۷۵). او در ادامه دو نوع اصلی سازمان‌بندی یک متن را: ۱. نظم منطقی و زمانی و هم‌چنین ۲. نظم فضایی می‌داند. او نوع اول را، یعنی رابطه منطقی‌ای که بنابه عادت به آن می‌اندیشیم، علیت می‌داند. علیت به شکل دسیسه در متن ظاهر می‌شود و زمان‌مندی به شکل روایت. تودوروف براساس رابطه واحدهای کمیته علیت، دو گونه روایت را از یک‌دیگر تمییز می‌دهد: ۱. روایت اسطوره‌ای که رابطه این واحدها بی‌واسطه است و ۲. روایت ایدئولوژیک که این رابطه به واسطه قانون عامی صورت می‌گیرد که این واحدها نمودهایی از آن هستند. او سازمان‌یابی براساس نظم فضایی را عموماً روایت نمی‌داند (همان: ۷۶-۸۳).

«روایت در فیلم داستانی فرایندی است که از ره‌گذر آن پی‌رنگ و سبک فیلم در مسیر هدایت تماشاگر و ارائه نشانه‌هایی به او جهت ساختن داستان بر یک‌دیگر تأثیر می‌گذارند» (بوردول ۱۳۸۵: ۱۱۲). در این تعریف، سه مؤلفه مهم به چشم می‌خورد: پی‌رنگ، سبک، و داستان. «داستان کنش نمایش را به مثابه زنجیره زمانی و علت و معلولی حوادثی که در محدوده زمانی و مکانی خاص رخ می‌دهند تجسم می‌بخشد» (همان: ۱۰۵)؛ به عبارتی، داستان آن ادراکی است که تماشاگر از دیدن رویدادهای روایت براساس مفروضات و استنباط‌های خود خلق می‌کند (همان). اما پی‌رنگ «جنبه نمایشی فیلم داستانی است. مجموعه‌ای سازمان‌یافته از اشارات و نشانه‌ها که ما را به استنباط داستان و وحدت و انسجام‌بخشیدن به اطلاعات آن وادار می‌کند» (همان: ۱۱۱).

«داستان (فابیولا) توالی متعارف حوادث به ترتیب واقعی‌شان است و پی‌رنگ (سیورته) داستان به شکلی که درون ساختاری هنری روایت شده» (استم ۱۳۸۹: ۷۱). سبک نیز استفاده انتظام‌یافته از تمهیدات و ابزارهای سینمایی است که از طریق آن، اجزا و عناصر گوناگون (نمودهای خاصی از تکنیک‌های فیلم) براساس اصول سازمان‌بندی روایت به جریان می‌افتند (بوردول ۱۳۸۵: ۱۰۶-۱۰۷)؛ به بیانی دیگر،

پی‌رنگ درک ما را از داستان از طریق کنترل سه عامل زیر شکل می‌دهد: ۱. کمیت اطلاعاتی که راجع به داستان در اختیار ما قرار می‌گیرد؛ ۲. درجه تناسب و ارتباطی که می‌توانیم میان اطلاعات ارائه‌شده قائل گردیم؛ ۳. تناظرات شکلی میان ارائه پی‌رنگ و داده‌های داستان (همان: ۱۱۴).

بنابراین، نمود اصلی روایت در پی‌رنگ (سیوژه) رخ می‌دهد؛ به این معنی که «روایت راهی است برای سامان‌دادن به اطلاعات مکانی و زمانی به منظور دست‌یافتن به زنجیره‌ای علت و معلولی از رویدادها با آغاز، میانه، و پایان؛ زنجیره‌ای که در بردارنده قضاوتی باشد درباره ماهیت آن رویدادها» (باکلند ۱۳۹۲: ۶۴). بنابراین، روایت شامل کنش‌ها، رویدادها، و شخصیت‌ها می‌شود و روایت‌گری چگونگی دستیابی تماشاگر به اطلاعات مربوط به کنش‌ها، رویدادها، و شخصیت‌ها را تنظیم می‌کند (همان). تنظیم اطلاعات به معنای ایجاد قواعد و انتظارات است.

هر فیلم روایی از سه نظام متفاوت شکل می‌گیرد:

۱. منطق روایی؛ یعنی تعیین و تعریف رخدادها، مناسبات علت و معلولی، و توازی رخدادها؛
۲. معرفی زمان (نظام زمان‌مند، تداوم زمانی، تکرار)؛
۳. معرفی مکان (ترکیب تصویری، زاویه‌های دوربین، جهت‌گیری تصویر). هر عامل فنی (هم‌چون صداگذاری، تدوین، نورپردازی، جزئیات فیلم‌برداری، و ...) می‌تواند در پیکر یکی از این سه نظام عمل کند (احمدی ۱۳۸۸: ۲۳۸). فیلم‌نامه در ارائه منطق روایی و منطق زمانی نقش تعیین‌کننده دارد و معرفی مکان بیش‌تر بر اساس تکنیک و سبک فیلم‌سازی ایجاد می‌شود.

۲.۶ ساختار، اسطوره، و ایدئولوژی

در صفحه ۳۶ کتاب آمده است: «بخشی از نگارش یا بازنویسی فیلم‌نامه خوب پیدا کردن ساختاری قوی است که داستان شما را قوت بخشد...؛ یعنی ریختن داستان در قالب دراماتیک» و در ادامه می‌خوانیم «ساختار دراماتیک، تقریباً از شروع درام، به سه‌پرده‌ای بودن تمایل داشته است». در صفحه ۵۹ کتاب نیز با این عبارت مواجه می‌شویم که «علاوه‌بر به‌کارگیری ساختار سه‌پرده‌ای فیلم‌نامه، عناصر دیگری نیز برای ساختار بندی فیلم‌نامه وجود دارد، از جمله استفاده از سکانس افتتاحیه - زیرتیتراژ- و صحنه نقطه میانی است».

براساس مطالب گفته‌شده درباره ساختار و روایت، نویسنده ساختار را با روایت سه‌پرده‌ای و سکانس افتتاحیه و چنین اجزایی برابر می‌داند. سید فیلد (Syd Field) نیز متذکر می‌شود که:

داستان کل است؛ و عناصری که داستان را می‌سازند - رویداد، شخصیت‌های داستانی، رویارویی‌ها، صحنه‌ها، فصل‌ها، گفت‌وگوها، پرده‌های ۱ و ۲ و ۳، حوادث، اپیزودها، وقایع، موسیقی، لوکیشن‌ها، و غیره - اجزا هستند؛ و ارتباط بین اجزا و کل داستان را می‌سازند (فیلد ۱۳۹۰: ۳۳).

نکته اساسی در بررسی ساختار هر اثری یافتن واحدهای کمینه و تقابل و ارتباط آنان با کلیت اثر است که در این کتاب‌ها به چشم نمی‌آید. برابردانستن ساختار با سه‌پرده‌بودن درام در صفحه ۱۰۶ و ۱۳۲ نیز دیده می‌شود که بر مبنای مطالبی که پیش‌تر گفتیم نادرست است. در صفحه ۱۸۴ در مورد اسطوره می‌خوانیم: «اسطوره داستان عامی است که ریشه در وجود ما دارد» و در ادامه نیز به این صورت تداوم می‌یابد که «اسطوره فراتر از واقعیت است؛ چراکه همه ما به نوعی آن را زیسته‌ایم؛ داستانی است که با ما مرتبط بوده و با ما حرف می‌زند». و این مطلب را گواهی بر ارزش‌گذاری این‌گونه رویکرد به خلق شخصیت می‌داند که ضامن موفقیت یعنی فروش بالای فیلم‌نامه است. این مطلب در تمامی فصل هشتم با عنوان «خلق اسطوره» تداوم دارد. همان‌گونه که در مورد روایت اسطوره از زبان تودوروف سخن گفتیم بارت (Roland Barthes) نیز می‌گوید: «هرچند که اسطوره ممکن است ناسازه‌وار بنماید، ولی چیزی را پنهان نمی‌کند: کارکرد آن شکل‌شکنی است نه ناپدیدکردن» (بارت ۱۳۹۲: ۴۶). یکی شمردن اسطوره (mythos) با حماسه (epic) از نظر فلسفی نادرست است و این دو واگرا هستند. منطق اسطوره منطق انتزاعی، عقل ابزاری، عام، و کلی است که می‌خواهد نظام بسازد و از طریق سلطه بر طبیعت و عینی‌کردنش رابطه انسان و طبیعت را متکی بر ترس و دشمنی می‌کند. انسان برای غلبه بر این ترس ناچار است طبیعت را سرکوب کند. انتقام طبیعت هم تبدیل جامعه به یک طبیعت ثانویه است که قوانین و تاریخ آن دیگر در مهار انسان نیست، بلکه به شکل اسطوره‌ای تقدیر انسان را رقم می‌زند (آدورنو و هورکهایمر ۱۳۸۹). این بدان معناست که اسطوره رابطه فرد را با طبیعت به گونه‌ای غیرواقعی صورت‌بندی می‌کند. «وظیفه اسطوره تبدیل یک قصد تاریخی به طبیعت یک شاید بودن به جاودانگی است. پس این رفتار درست همانند رفتار ایدئولوژی بورژوازی است» (بارت ۱۳۹۲: ۷۲).

به این صورت است که مفهوم اسطوره به ایدئولوژی پیوند می‌خورد. جامعه از طریق ایدئولوژی و سازمان‌دهی رضایت افراد در جامعه، با نام هژمونی، بازتولید خود را ممکن می‌سازد. «هر ایدئولوژی با فراخواندن (interpellation) افراد عینی (individuals concrete) و از طریق کارکرد مقوله سوژه آنان را به سوژه‌های عینی (concrete subjects) تبدیل می‌کند» (Althusser 1971: 173). این سازوکاری است برای تداوم وضع موجود: «استیضاح [فراخواندن]، ساختارها و فعالیت‌های اجتماعی‌ای را برمی‌انگیزاند که فرد را گرمی داشته، از هویت اجتماعی برخوردارش می‌کند، و او را به مثابه سوژه‌ای شکل می‌دهد که بدون تأمل نقشش را در نظام روابط تولید می‌پذیرد» (استم ۱۳۸۹: ۱۶۳). و دست‌آخر می‌توان این مطلب را افزود که «آن‌چه که انسان‌ها در ایدئولوژی برای خود بازنمایی می‌کنند شرایط واقعی هستی‌شان و جهان واقعی‌شان نیست، بلکه بیش از هر چیز رابطه آنان با این شرایط هستی‌شان است که در ایدئولوژی بازنمایی می‌شود» (Althusser 1971: 164)؛ ایدئولوژی سازوکاری است که روابط علی و معلولی وجودی را به‌عنوان امور بدیهی در نظر افراد جامعه درمی‌آورد و از آن مهم‌تر رابطه حقیقی افراد را با دنیای واقع به رابطه‌ای تخیلی تبدیل می‌کند. با توجه به مطالبی که گفتیم، موارد گفته‌شده در مورد ساختار و اسطوره در کتاب، بدون ذکر تعریفی دقیق، فقط بر مبنای تعاریف رایج ارائه شده‌اند که به‌نوعی بازتولید امر ایدئولوژیک حاکم بر نظام استودیویی هالیوود است.

۳.۶ تأکید بر سینمای هالیوود

نگره مؤلف در اواخر دهه ۵۰ و ۶۰ میلادی توسط منتقدان جوانی که در *کریه‌دوسینما* زیر نظر بازن (Andre Bazin) به نقد فیلم می‌پرداختند آغاز شد. «نگره مؤلف از جهاتی شکل خاصی از اومانیزم اگزیستانسیالیستی بود که بر اثر پدیدارشناسی تغییراتی یافته بود» (استم ۱۳۸۹: ۱۰۷). اساس این ارزش‌گذاری را در امریکا اندرو ساریس (Andrew Sarris) به این گونه شکل داد: او «سه معیار را برای شناسایی مؤلف پیش‌نهاد کرد: ۱. مهارت فنی، ۲. تشخیص متمایز، و ۳. معنای درونی که از تنش میان تشخیص و دست‌مایه اثر پدید می‌آید» (همان: ۱۱۴). در بررسی این منتقدان، فیلم‌سازانی چون داگلاس سیرک (Douglas Sirk)، هوارد هاکس (Howard Hawks)، نیکلاس ری (Nicholas Ray)، و البته هیچکاک (Alfred Hitchcock) و اورسن ولز (Orson Welles) مورد نقد و ستایش قرار گرفتند و سبک شخصی و تداوم این سبک در کارهای این فیلم‌سازان مورد توجه قرار گرفت. این توجه به فیلم‌سازانی که در نظام استودیویی هالیوود توانسته بودند سبک شخصی خود را تداوم

بخشند و وجه‌ای تازه برای سینمای امریکا ایجاد کرد. «نظریه مؤلف در دستان ساریس تبدیل به تمهید پنهان ملی‌گرایانه‌ای شد که داعیه برتری سینمای امریکا را داشت» (همان: ۱۱۳). مطالب برشمرده در کتاب نیز به‌تمامی در خدمت بررسی فیلم‌نامه‌های سینمای امریکا و به‌ویژه سینمای هالیوود قرار می‌گیرد. ساریس هم‌چنین می‌گوید که «آماده است تا اعتبار منتقدانه خود را بر سر این مفهوم به‌قمار بگذارد که سینمای امریکا همواره برتر از چیزی بوده که ساریس، با بی‌اعتنایی و قوم‌پرستی، آن را سایر نقاط جهان نامید» (همان). این دیدگاه برتری‌طلبانه هالیوود در تمامی کتاب به‌چشم می‌خورد: در تمامی کتاب نام فیلمی به‌غیر از سینمای امریکا برده نشده است. تمامی فیلم‌هایی که به‌زعم نویسنده موفق بوده‌اند نیز ساخته‌شده در نظام هالیوود هستند، هرچند این کتاب در امریکا و برای خوانندگان امریکایی نوشته شده است، نمی‌توان سینمای دیگر کشورها را نادیده گرفت. مثلاً، در صفحه ۱۳۶ می‌خوانیم: «اگر صدها صحنه برای فیلم در نظر بگیرید، بدانید که فیلمی عجولانه، ناپخته، ناپرداخته، بدون وقت کافی برای داستان‌پردازی از آب در خواهد آمد». بر این اساس، تکلیف فیلم‌هایی مانند *رزم‌ناو پوتمکین* ساخته ۱۹۲۵ آیزنشتاین (Sergei Eisenstein)، *مردی با دوربین فیلم‌برداری* ساخته ۱۹۲۹ ژیگا ورتوف (Dziga Vertov)، یا فیلم *پول* ساخته ۱۹۸۳ روبر برسون (Robert Bresson) که در این آخری به‌ندرت بتوان نمایی بیش‌تر از یازده ثانیه یافت چه می‌شود؟ آیا این فیلم‌ها «ناپخته»، «ناپرداخته»، و «عجولانه» هستند؟ در همین صفحه می‌خوانیم: «اگر دو یا سه صحنه برای فیلم در نظر گرفته‌اید، بدانید از رسانه دیگری جز سینما، یعنی تئاتر، استفاده می‌کنید.» زمانی که ملاک ارزش‌گذاری فقط فروش بالای فیلم باشد و تنها سینمای موجود هم نظام استودیویی هالیوود، این‌گونه می‌شود که ارزش‌های سینمایی فیلم‌های میکلوش یانچو (Miklos Jancso) مانند *سرخ و سفید* ساخته ۱۹۶۷ و *سکوت و فریاد* ساخته ۱۹۶۸ یا به‌طور مثال فیلم *کشتی روسی* ساخته ۲۰۰۲ سوکوروف (Alexander Sokurof) که پلان‌سکانسی بیش از نود دقیقه است نادیده انگاشته می‌شود. براساس نظر سیگر، «[فیلم‌های اروپایی] به‌آرامی از مسیرهای انحرافی و بی‌راهه پیش می‌روند. ساختارشان فاقد جهت است و تنها به خلق تصاویر زیبا اکتفا می‌کنند؛ بدون این‌که دغدغه داستانی قوی داشته باشند» (شهبازی ۱۳۹۳: ۹۲) و در جایی دیگر می‌گوید: «فیلم‌های امریکایی می‌توانند یک موضوع اجتماعی را دقیق‌تر به‌تصویر بکشند و فیلم‌های اروپایی می‌توانند شخصیت‌ها، ویژگی‌ها، و ارتباطشان را بهتر از آب در بیاورند» (همان: ۹۷). خود سیگر نیز به مقایسه میان فیلم‌های سینمای امریکا و اروپا می‌پردازد و این نظام ارزش‌گذار را نه‌تنها در سینمای هالیوود، بلکه میان سینمای امریکا و اروپا تسری می‌دهد.

در صفحه ۱۵۵ نیز با این مطلب مواجه می‌شویم که فیلم *غلاف تمام‌فلزی* ساخته کوبریک (Stanley Kubrick) را فاقد گره‌گشایی مشخص و متناسب می‌داند. در صفحه ۱۳۹ نیز فیلم‌های کسانی مانند کاساوتیس (John Cassavetes) و رابرت آلتمن (Robert Altman) را فاقد ضرب داستانی و ایستا می‌داند؛ غافل از این‌که ساختار چنین فیلم‌هایی و نوع روایت در این فیلم‌ها متفاوت با روش سه‌پرده‌ای روایت و علیت مرسوم در سینمای هالیوود است. «بنکه» (Dagmar Benke) معتقد است به علت تسلط سینمای هالیوود و ساختار سه‌پرده‌ای (که او عنوان سینمای دراماتیک را برایش انتخاب می‌کند) ساختارهای سینمای اپیک که از الگوی سینمای دراماتیک پیروی نمی‌کنند مهجور مانده‌اند» (همان: ۶۳-۶۴). در ادامه نیز می‌خوانیم:

اپیک از نظر بنکه نقطه مقابل دراماتیک است. دراماتیک فیلم‌های قاعده‌مند با پایان بسته هستند که در ساختار سه‌پرده‌ای هالیوود به بیان درمی‌آیند. روایت دراماتیک مبتنی بر ماجراهای هدف‌مند قهرمان است و تمام ماجراهای فرعی-مستقیم یا غیرمستقیم-در تحقق این هدف قرار دارند و به این اعتبار، روابط علت و معلولی ماجراهای فرعی فیلم از اصول بنیادی این رویکرد محسوب می‌شود، اما در روایت اپیک، ماجراها به شکل اجباری و علت و معلولی در جهت تحقق هدف جهت‌گیری نمی‌شوند و پایان داستان مصادف با افکت کاتارسیس نیست (همان: ۶۴).

بنابراین، قضاوت فیلم‌های اروپایی یا کارگردانانی هم‌چون کاساوتیس، آلتمن، و کوبریک با معیار روایت سه‌پرده‌ای به قضاوتی نادرست می‌انجامد.

۴.۶ ملاک ارزش‌گذاری، عناصر درونی اثر، یا فروش تجاری؟

شکلوفسکی (Victor Shklovsky) در جوابیه تروتسکی (Leon Trotsky) که در صدد طرد فرمالیست‌ها بود می‌نویسد: «محتوا پدیده‌ای معناشناختی (semantic) از فرم است. ایده‌های درون یک متن، مصالح، و رابطه بین آن‌ها فرم است» (Berlina 2017: 19). ملاک ارزش‌گذاری یک اثر عناصر درونی آن و هم‌سازی و ارتباط میان اجزای سازنده اثر است. میزان اقبال عمومی یا فروش تجاری تحت تأثیر عناصر زیادی مانند ایدئولوژی حاکم، اوضاع و احوال اجتماعی، نحوه ارائه اثر، و مواردی از این دست هستند؛ هرچند لیندا سیگر در کتاب روایت سه‌پرده‌ای و فروش را توأمان عامل موفقیت فیلم‌نامه دانسته است. ابتدا به مبحث فروش می‌پردازیم:

در تمام کتاب یکی از ملاک‌های فیلم‌نامه خوب فروش تجاری بالای آن برشمرده شده است. مثلاً، در صفحه ۱۰۶ با این عبارت مواجه می‌شویم: «اسپیلبرگ، مانند بسیاری از پرفروش‌سازان، در مورد سکانس‌ها به‌طور غریزی به نیروی انتقال مجهز است» و در صفحه ۱۹۶ می‌خوانیم: «تمامی این فیلم‌سازان، لوکاس، اسپیلبرگ، استالونه، و ایستوود، به روش خاص خود اسطوره قهرمان را به‌نمایش می‌گذارند و همه آن‌ها ثابت کرده‌اند که اسطوره‌ها بازار خوبی دارند.» در مورد اسطوره پیش‌تر سخن به‌میان آمد، ولی اکنون به رابطه ایدئولوژیک آن با فروش تجاری بالا از زبان رابین وود (Robin Wood) می‌پردازیم: همانند لیندا سیگر، رابین وود نیز می‌گوید: «موفقیت فیلم‌های صن‌دو قچه گم‌شده، ئی‌تی، و جنگ ستارگان نه تنها به این واقعیت وابسته است که افراد زیادی به تماشای این فیلم‌ها می‌روند، بلکه به این نکته ارتباط دارد که تماشاگران بارها به دیدن این فیلم‌ها می‌روند» (Wood 2003: 144).

اما رابین وود متذکر می‌شود که لذت آشکارا امری ایدئولوژیک است. او دلیل استقبال تماشاگران را موارد زیر می‌داند:

- ۱) کودک‌انگاری: سلب مسئولیت تماشاگران از اتخاذ تصمیم و کنش‌گری در جامعه سرمایه‌داری؛
- ۲) جلوه‌های ویژه: که ویترونی زیبنده و دل‌فریب برای نمایش تجمل و اسراف سرمایه‌داری است؛
- ۳) تخیل / اصالت: تخیل نیرویی است برای غلبه بر دنیا و دگرگون‌سازی آن، درحالی‌که این فیلم‌ها تلاش برای حفظ وضع موجود با تکیه بر نوآوری‌های تکنولوژیک دارند. اصالت آن‌ها نیز، در پشت ویترونی فریبنده ظاهرشان، به ترویج همان مفاهیم ایدئولوژیک مشغول است؛
- ۴) ترس از بمب اتمی: در زمان جنگ سرد، ترساندن تماشاگر از چنین خطر بزرگی دلیلی بر تمایل تماشاگر به عدم مسئولیت‌پذیری و کودک‌انگاری دارد؛
- ۵) ترس از فاشیسم: آن هم از درون جامعه آمریکا و در صورت روی کار آمدن نیروهای تندرو؛
- ۶) اعاده مقام پدر: به صورت اقتدار پدرسالاری (قانون) که تمامی عناصر دیگر را در نقش‌های تعیین‌شده می‌گمارد (ibid: 144- 168).

با این توضیح در مورد فیلم‌سازان به‌زعم سیگر موفق دلیل روی آوردن تماشاگران به این فیلم‌ها نه الزاماً ساختار و فیلم‌نامه بی‌نقص آن‌ها، بلکه موارد دیگری از جمله امور

ایدئولوژیک و اوضاع و احوال اجتماعی جامعه مصرف‌کننده است. خواسته‌ها و رفتارهای افراد در جامعه الزاماً نه براساس ضرورت، بلکه بر مبنای پیروی از فرهنگ غالب صورت می‌گیرد. وضعیت اجتماعی و اقتصادی وجود برخی پدیده‌ها را محتمل‌تر می‌کند و این‌گونه است که برخی پدیده‌ها با عنوان مُد در جامعه غالب می‌شوند.

آنچه همه کسانی که فرهنگ غالب را پذیرفته‌اند حق برخورداری از آن را دارند (در نهایت حتی افراد با فرهنگ از آن گریزی ندارند و نخواهند داشت) فرهنگ نیست، بلکه بازیافت فرهنگی است؛ روزآمد بودن، اطلاع از آنچه در جریان است، و به‌روز کردن ماهانه یا سالانه مجموعه فرهنگی. این در حکم تن‌دادن به این الزام است که مانند «مُد» دائم در حال تغییر است و وجه معکوس مطلق فرهنگ در معنای زیر است: (۱) میراثی از آثار، افکار و سنت‌ها؛ (۲) خطی پیوسته از تأملات نظری و انتقادی-استعلای انتقادی و کارکرد نمادین (بودریار ۱۳۸۹: ۱۴۷).

در زمان تولید و مصرف متن، اقبال یا روی‌گرداندن از آن نه الزاماً به دلیل ارزش‌مند بودن یا بی‌ارزش بودن که به میزان زیادی تحت‌تأثیر اوضاع و احوال زمانه و مفهوم «مُد» شکل می‌گیرد.

۵.۶ هم‌ذات‌پنداری یا فاصله‌گذاری؟

در صفحات ۸۸ و ۸۹، وضوح طرح فرعی به‌منظور قابل‌فهم بودن برای تماشاگر و در صفحه ۱۷۶ که با این جمله مواجه می‌شویم: «بسیاری از فیلم‌ها صرفاً مجرای لازم را برای دستیابی به هدف نشان می‌دهند. در نتیجه، تماشاگر با شخصیت‌ها احساس فاصله می‌کند و برایش مشکل است در موقعیت‌های پرمخاطره با آن‌ها هم‌دردی کند» بیان‌گر راحت‌فهم بودن فیلم‌نامه در درک داستان است. اما در این‌جا مسئله فاصله‌گذاری و بیگانه‌سازی که درصدد شکستن رابطه احساسی یا هم‌ذات‌پنداری مخاطب با اثر و درعوض وارد کردن عنصر تفکر و دخیل کردن مخاطب در ساخت و دریافت اثر است نادیده انگاشته شده است. «مهم‌ترین کار شکوفسکی مفهوم آشنایی‌زدایی (defamiliarization) (остранение) است که غریب‌نشان‌دادن صحنه‌های آشنا به‌قسمی که تجربه‌ای جدید به‌نظر آیند است» (Berlina 2017: 24). به‌گفته شکوفسکی: «آشنایی‌زدایی دو کارکرد دارد: مجبور کردن خواننده [مخاطب] به راه‌های جدیدی برای دیدن اشیا و هم‌چنین نوعی از ضد‌جنبش (counter-movement) برای هدایت کردن ادراک به‌سمت بیگانه‌سازی و پیچیده‌سازی فرم است» (ibid: 54).

همان‌گونه که پیش‌تر از نظریات بنکه، که پیرو نظریات برشت (Berthold Brecht) است، در مورد سینمای اپیک سخن گفته شد دربارهٔ تئاتر اپیک می‌توان گفت که «ایجاد وقفه در کنش یکی از دغدغه‌های اصلی تئاتر اپیک است. ... کارکرد اصلی متن در این تئاتر پیش‌رفت کنش نیست، بلکه به‌عکس توقف آن است» (بنیامین ۱۳۹۵: ۳۸). این‌گونه است که این وقفه یا فاصله برعکس تئاترهایی که کنش را گسترش می‌دهند و در نتیجه «باید آگاهی را سرکوب کنند تا بتوانند به‌شکلی هدف‌مند نیتشان را مبتنی بر به‌تصویرکشیدن امر واقعی دنبال کنند» (همان)، به دنبال آگاه‌ساختن مخاطب از جایگاه خود است. بنابراین، «تئاتر اپیک موقعیت‌ها را بازتولید نمی‌کند، بلکه به‌عوض آن‌ها را آشکار می‌کند» (همان: ۴۰) و از این طریق آگاهی را در مخاطب ایجاد می‌کند.

رویکرد نویسنده که سینمایی به‌جز نظام هالیوود و راه‌های دیگر برقراری ارتباط میان مخاطب و اثر به‌غیر از هم‌ذات‌پنداری را به‌رسمیت نمی‌شناسد، رویکردی ایدئولوژیک است؛ چراکه به بدیلی دیگر حتی در حد اشاره هم اشاره نمی‌کند. این رویکرد ایدئولوژیک و انحصارگرا در مورد روایت سه‌پرده‌ای شدیدتر دیده می‌شود.

۶.۶ روایت سه‌پرده‌ای و بدیل آن

مطلبی که به‌صراحت در تمام کتاب به‌چشم می‌آید «ساختار سه‌پرده‌ای» است. در مورد «ساختار» و «روایت» پیش‌تر سخن گفتیم و نشان دادیم که سه‌پرده‌ای بودن روایت ساختار روایت نیست، اما متداول‌ترین نوع روایت محسوب می‌شود. برای بررسی روایت سه‌پرده‌ای و بدیل آن به نظریات اوئرباخ (Erich Auerbach) متوسل می‌شویم. همان‌گونه که پیش‌تر نیز در مورد بنکه و بدیل سینمای دراماتیک گفته شد، اوئرباخ نیز بدیلی برای روایت سه‌پرده‌ای ارائه می‌دهد. او در مورد روایت *ادیسسه* هومر می‌گوید که تمامی عناصر، بخش‌به‌بخش، کاملاً واضح، و بدون ابهام رخ می‌دهند و مکان، زمان، اشخاص، و اشیا در خدمت توضیح دقیق موقعیت‌های دراماتیک مفصل‌بندی شده‌اند. هیچ رویدادی بی‌دلیل رخ نمی‌دهد و تمامی اشیا و افراد بنابه دلیلی که در آینده مشخص می‌شوند به‌کار گرفته شده‌اند. او این نوع روایت را نه برای ایجاد تنش، بلکه در راستای آرام‌کردن تنش می‌داند. اما نوع دیگر مبتنی بر روایت عهد عتیق است که غیرشفاف، تصادفی، و غیرمتعین است؛ درگیر علیت نیست و پُرتنش است (Auerbach 2003: 3-24). اریک اوئرباخ این دو نوع روایت را در تقابل با هم می‌بیند. به‌همین سیاق، سبک هومر که لیندا سیگر مبلّغ آن است براساس فرمول‌بندی ساخته

شده است و همه چیز بر اساس منطقی خدشه‌ناپذیر (رابطه علیت) همه عناصر در کنار هم قرار گرفته‌اند. اما در روایت نوع عهد عتیق که بسیاری از علت‌ها بی‌معلول هستند و بالعکس تنش و تعلیق زیادی دارد و نقش مخاطب در تعیین بخشی به داستان، برعکس نوع هومر، نقشی فعال است. در سینما می‌توان به‌طور مثال فیلم‌های لوئیس بونوئل (Luis Bunuel)، خودروروفسکی (Alejandro Jodorowsky)، آلن رنه (Alain Resnais)، و دیگرانی را نام برد که به‌هیچ‌وجه هم‌سو با روایت سه‌پرده‌ای نیستند. رابرت مک‌کی (Robert McKee) نیز روایت را بر سه نوع شاه‌پی‌رنگ، خُرده‌پی‌رنگ، و ضدپی‌رنگ می‌داند که ضدپی‌رنگ «معادل سینمایی ضدِ رمان یا رمان نو و تئاتر پوچ است. انواع ضدساختار که در این‌جا فهرست شده‌اند عناصر کلاسیک را تقلیل نمی‌دهند، بلکه معکوس می‌کنند» (مک‌کی ۱۳۸۹: ۳۲). او در صفحه ۳۳ نیز فهرست پُرشماری از فیلم‌های ضدپی‌رنگ که معادل روایت از نوع عهد عتیق اوثرباخ است آورده است. بنابر بدیل‌هایی که گفته شد، ملاک ارزش‌گذاری فیلم و فیلم‌نامه خوب الزاماً پیروی از سه‌پرده‌ای بودن روایت نیست و عناصر فرمال فیلم به‌هم‌راه روایت که می‌تواند سه‌پرده‌ای نباشد ملاک مناسب‌تری برای داوری است.

۷. دو اشتباه ایدئولوژیک

در صفحه ۱۹۵ آمده است: «حقه‌باز یک شخصیت نمونه‌ای مودی است که همیشه آشوب به‌پا می‌کند، آرامش را به‌هم می‌زند، و به‌طور کلی یک آنارشیکست است.» در زبان انگلیسی آنارشیکسم به این معناست:

1. The theory or doctrine that all forms of government are oppressive and undesirable and should be abolished.
2. Active resistance and terrorism against the state, as used by some anarchists.
3. Rejection of all forms of coercive control and authority.²

در این معنی که از *American Heritage Dictionary* گرفته شده نکته اساسی «سروری‌ستیزی» و «نفی هرگونه دولت و اقتدار» است. «ازنقطه‌نظر تاریخی، آنارشیکسم عقیده‌ای است که انتقاد از جامعه موجود و چشم‌انداز جامعه مطلوب آینده و وسیله گذشتن از یک جامعه به جامعه دیگر را مطرح می‌کند» (وودکاک ۱۳۶۸: ۱۱). از نظر لغوی نیز، «کلمه آنارشی ریشه یونانی دارد و از کلمه آنارکیا (anarkhia) به‌معنای مخالف با قدرت یا بدون حاکم می‌آید» (وارد ۱۳۸۸: ۱۱). به‌این‌دلیل، مترادف‌دانستن آنارشیکست با «حقه‌باز» و «آشوب‌گر» افتادن در دام سطحی‌نگری است.

در صفحه ۲۵۰ نیز نویسنده ماده‌گرایی (materialism) را با انسانیت (humanity) در تقابل می‌داند. معنای ماتریالیسم در زبان انگلیسی می‌شود:

1. Philosophy The doctrine that physical matter is the only reality and that everything, including thought, feeling, mind, and will, can be explained in terms of matter and physical phenomena.

2. The theory or attitude that physical well-being and worldly possessions constitute the greatest good and highest value in life.

3. Concern for possessions or material wealth and physical comfort, especially to the exclusion of spiritual or intellectual pursuits.³

این تعریف از *American Heritage Dictionary* گرفته شده است. در این جا نیز، تقابل ماده‌گرایی با ایده‌آلیسم یا ماوراءالطبیعه است. مارکس در کتاب *ایدئولوژی آلمانی* در مقدمات استنباط ماتریالیستی از تاریخ می‌گوید: «نخستین مقدمه تاریخ بشری همانا وجود افراد زنده انسانی است ... کلیه نوشتارهای تاریخی می‌بایست از این زمینه‌های طبیعی [رابطه جسم انسان با طبیعت] و تغییر شکل آن در پویه تاریخ عمل انسان‌ها آغاز کند» (مارکس ۱۳۷۷: ۴۰-۴۱). او این مطلب را در رد رویکردهای متافیزیکی در رابطه انسان با طبیعت نگاشته است. سوای درستی یا نادرستی این بحث، دقت نظر علمی در کاربرد واژگان در کتابی که نویسنده‌اش تحصیلات عالی دارد از ضروریات است و این گونه به نظر می‌رسد که چنین سهل‌انگاری‌ای حاصل جو ایدئولوژیک حاکم و بار معنایی منفی واژگانی از این دست برای نویسنده بوده است.

۸. نتیجه‌گیری

در صفحه ۳۰۲ کتاب می‌خوانیم: «اگر نقد فیلم‌ها را بخوانید، متوجه خواهید شد که به‌ندرت از بازیگری، کارگردانی، یا حتی موضوع فیلم انتقاد کرده‌اند. معمولاً نقدها به انتقاد از ساختار می‌پردازند: خط داستانی نامشخص، شخصیت‌هایی با انگیزه ضعیف، طرح‌های فرعی پریشان، شخصیت‌های زیاد، ...». این مطلب در مؤخره و در حکم نتیجه‌گیری نوشته شده است. با توجه به مطالب گفته شده، زمانی که تعریفی مشخص و برطبق چهارچوبی تحلیلی از اصطلاحات به‌کار گرفته شده وجود ندارد محتوای کتاب در دام ساده‌انگاری و تقلیل‌گرایی می‌افتد. با وجود این که سینمای مورد تحلیل کتاب سینمای امریکاست، فیلم‌های مستقل که از الگوی سه‌پرده‌ای بودن روایت تبعیت نمی‌کنند «ایستا»، «فاقد ضرب»، و «فاقد

گره‌گشایی مناسب» دانسته شده‌اند. همان‌گونه که گفته شد، برای نقد به رویکردهای علمی تحلیل نیاز است. بدون داشتن این رویکردهای تحلیلی اساساً نقد غیرممکن می‌شود. داشتن فرمول‌های ازپیش‌آماده برای بازنویسی فیلم‌نامه و ملاک این تغییر را نه بر مبنای رویکردهای تحلیلی، که فروش بالای فیلم‌های گذشته قرار دادن کتاب را به بازتولیدی از وضعیت موجود و حتی گذشته مبدل می‌کند و پی‌آمد آن از دست رفتن نیروی خلاقه در کشف راه‌ها و اشکال جدید بیان و روایت است؛ موردی که می‌تواند باعث جلوگیری از تعالی روند فیلم‌نامه‌نویسی شود.

پی‌نوشت‌ها

1. <https://www.lindaseger.com/script-consultant-screenwriting-coach>
2. <https://www.ahdictionary.com/word/search.html?q=anarchism>
3. <https://www.ahdictionary.com/word/search.html?q=materialism>

کتاب‌نامه

- آدورنو، تئودور و ماکس هورکهایمر (۱۳۸۹)، *دیالکتیک روشن‌گری؛ قطعات فلسفی*، ترجمه مراد فرهادپور و امید مهرگان، چاپ چهارم، تهران: گام نو.
- استم، رابرت (۱۳۸۹)، *مقدمه‌ای بر نظریه فیلم*، گروه مترجمان به‌کوشش احسان نوروزی، چاپ دوم، تهران: پژوهشکده فرهنگ و هنر اسلامی.
- بارت، رولان (۱۳۹۲)، *اسطوره، امروز*، ترجمه شیرین دخت دقیقیان، چاپ ششم، تهران: نشر مرکز.
- بنیامین، والتر (۱۳۹۵)، *فهم برشت*، ترجمه نیما عیسی‌پور و دیگران، تهران: بیدگل.
- بودریار، ژان (۱۳۸۹)، *جامعه مصرفی: اسطوره‌ها و ساختارها*، ترجمه پیروز ایزدی، چاپ دوم، تهران: ثالث.
- بوردول، دیوید (۱۳۸۵)، *روایت در فیلم داستانی*، ج ۱، ترجمه سیدعلاءالدین طباطبایی، چاپ دوم، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- تودوروف، تزوتان (۱۳۸۲)، *بوطیقای ساختارگرا*، ترجمه محمد نبوی، چاپ دوم، تهران: آگه.
- شهبازی، شاهپور (۱۳۹۳)، *تئوری‌های فیلم‌نامه در سینمای داستانی*، ج ۲، تهران: چشمه.
- فیلد، سید (۱۳۹۰)، *مبانی فیلم‌نامه‌نویسی، راهنمای گام‌به‌گام از فکر تا فیلم‌نامه*، ترجمه سیدجلیل شاهی لنگرودی، تهران: سوره مهر.
- مارکس، کارل و فردریش انگلس (۱۳۷۷)، *ایدئولوژی آلمانی*، ترجمه تیرداد نیکی، تهران: شرکت پژوهشی پیام پیروز.

۱۳۶ پژوهش‌نامه انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی، سال نوزدهم، شماره پنجم، مرداد ۱۳۹۸

مک‌کی، رابرت (۱۳۸۹)، *داستان؛ ساختار، سبک، و اصول فیلم‌نامه‌نویسی*، ترجمه محمد گذرآبادی، چاپ پنجم، تهران: هرمس.
وارد، کالین (۱۳۸۸)، *آنارشیزم*، ترجمه محمودرضا عبداللهی، تهران: افکار.
وودکاک، جورج (۱۳۶۸)، *آنارشیزم*، هرمز عبداللهی، تهران: معین.

Althusser, Louis (1971), *Lenin and Philosophy, and Other Essays*, New York: Monthly Review Press.

Auerbach, Erich (2003), *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, Princeton University Press.

Berlina, Alexandra (2017), *Victor Shklovsky, A Reader*, Bloomsbury Publishing Inc.

Seeger, Linda (2010), *Making a Good Script Great*, 3rd Edition, California: Silman-James Press.

Wiseman, Boris (2007), *Levi-Strauss, Anthropology and Aesthetics*, Cambridge University Press.

Wood, Robin (2003), *Hollywood from Vietnam to Reagan ... and Beyond*, Columbia University Press.

<<https://www.ahdictionary.com/word/search.html?q=anarchism>>.

<<https://www.ahdictionary.com/word/search.html?q=materialism>>.