ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
ماهنامه پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال هشتم، شماره ۲ (پیاپی: ۵۳)، اردیبهشت ۱۴۰۲

ساختار دو پرده‌ای در فیلمنامه‌های سینمای ایران

علیرضا اکبرپور[۱]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۱۲/۱۶
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۱/۲۸
کد مقاله: ۲۲۰۸۱

چکـیده

بر اساس ساختار نگارش فیلمنامه‌های اوج‌گاهی طبق الگوی سیدفیلد، ضرورت زمانی ۱۲۰ دقیقه و ارائه سه پرده زمانی در خلق رویدادهای یک فیلمنامه از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است. در کشور ایران و غالب نویسندگان سینمایی با این متد نگارشی بصورت ناقص برخورد کرده اند و همواره دست به خلق آثار ۹۰ دقیقه ای زده اند که از کنش نمایشی مطلوب در سه پرده اوجگاهی مطلوب نظر سیدفیلد فاصله زیادی دارد. پژوهش جاری تلاش دارد تا بر محور قرار دادن نظریه سیدفیلد و تزوتان تودوروف این مهم را به اثبات رساند که در نگارش الگوی فیلمنامه‌ای اوج‌گاهی در سینمای ایران ساختار سه پرده‌ای رعایت نمی‌گردد و بر خلاف آن ما با گونه‌ای خاص از پرده سازی مواجه‌ایم که در قالب زمانی ۹۰ دقیقه و در ساختار دو پرده‌ای معنا و مفهوم می‌یابد. این الگوی دو پرده ای طبعا بر روی بسط موقعیت نمایشی و کنش های رفتاری و شخصیت پردازی و توسعه رویدادها و انگیزش‌ها و شیوه پایان بندی متن دراماتیک تأثیری مستقیم و البته نقصانی خواهد داشت.

واژگـان کلـیدی: سینمای ایران، ساختار سه پرده‌ای، ساختار دو پرده‌ای، فیلمنامه اوج‌گاهی، فیلمنامه‌نویسی، متون نمایشی، ادبیات ملی ایران.

۱- کارشناس ارشد در رشته سینما و ادبیات نمایشی- مدرس دانشگاه جامع علمی و کاربردی
persianport@yahoo.com

۱- مقدمه

بدون شک در خلق آثار سینمایی و نگارش فیلمنامه‌های مهیج، استفاده از ساختار و الگوی نگارشی اوج‌گاهی *سیدفیلد*[1] از جایگاه در خور توجه‌ای برخوردار است. در ایران نیز این الگوی نگارشی از سایر الگوهای نگارشی در نزد نویسندگان سینمایی شناخته‌شده‌تر است. شاید انتخاب این شیوه نگارشی در ایران به جهت شکار بیشتر مخاطبان سینمایی باشد که در پدیده سینما همواره بیشتر در جستجو هیجان و تهییج زایی می‌باشند. هرچند که به صراحت باید اذعان داشت که شیوه منحنی و الگوی درام اوجگاهی بر مبنای مطالعات روانشناسی رسانه امروزه بیشترین تأثیر را در ذهن مخاطب از خود باقی می گذارد و از منظر سرخوشی بصری و ایجاد حس همذات پنداری در مخاطب به شکل موثرتری در قیاس با سایر الگوهای نگارش متن دراماتیک موثر واقع می گردد. یکی از مواردی که در این الگوی نگارشی حائز اهمیت و توجه می باشد وجود سه پرده رخدادی جداگانه از یکدیگر در سه تقسیم بندی زمانی مناسب و از پیش تعیین شده است که افرادی همچون *سیدفیلد* به آن تاکید ویژه ای دارند. در این الگو، پرده نخست ۳۰ دقیقه و پرده میانه ۶۰ دقیقه و پرده نهایی و پایان بندی نیز ۳۰ دقیقه تسهیم سازی می گردد. هرچند این شیوه تقسیم بندی و پایبندی به آن منتقدان خاص خود را نیز دارد اما امروزه به جهت تاثیر بصری ذهنی و انکارناپذیر این الگو در پرداخت بهینه شخصیت پردازی و بسط و توسعه انگیزه ها و کنش های نمایشی می توان آن را از موفق ترین الگوهای نگارشی متن در ساختار تولیدات سینمایی به ویژه در سینمای آمریکا دانست. دو الگوی نگارش متن دیگر یعنی ساختار نگارشی اسطوره ای یا سفر قهرمان و همچنین ساختار غیرخطی و منحنی نمایشی دوار از بحث مقاله حاضر خارج است و این مقاله بر اساس پژوهش بر ساختار الگوی نگارشی اوجگاهی ۱۲۰ دقیقه ای و قیاس آن با شیوه اجرایی این الگو در ساختار نگارش متن ۹۰ دقیقه ای در سینمای ایران تمرکز یافته است. در پژوهش جاری سعی گردیده از جایگاه تعریف اجزا عملیاتی مساله نخست به اهمیت متن دراماتیک و و تعاریف پایه آن و گوناگونی آن از منظر خط داستانی توجه شود و سپس با بررسی ارکان اصلی ساختار سه پرده ای در الگوی زمانی ۱۲۰ دقیقه و قیاس آن در قالب ریزی زمان ۹۰ دقیقه ای که در سینمای ایران متداول است به ناکارآمدی آن اشاره گردد. بدیهی خواهد بود که چنین پژوهشی و ارائه فرضیه اجرای ناقص ساختار اوجگاهی در سینمای ایران از حیث پیشینه تحقیق، اولین بار در این مقاله مورد مداقه و بررسی قرار می گیرد که خود جا دارد در پژوهش های آتی توسط محققان مورد کنکاش بیشتر واقع گردد.

محقق در این مقاله سعی دارد با اتخاذ شیوه هدفمند کاربردی و رعایت اصول و شیوه توصیفی در تولیدات سینمایی کشور ایران به ضعف و عدم اجرای مناسب این الگوی ساختاری در سینمای ایران بپردازد و برای اولین بار در فرآیند مطالعات سینمایی ایران این هدف بارز را مورد تأکید قرار دهد که در زمینه نگارش فیلمنامه‌های اوج‌گاهی ایران که همواره در زمان ۹۰ دقیقه شکل می‌گیرند، ما شاهد زایش یک تئوری خاص هستیم که نگارش فیلمنامه‌های اوج‌گاهی را بر خلاف نظریه *سیدفیلد* که آن را در سه پرده تعیین نموده است، همواره در دو پرده ترسیم ساخته است. جهت دست یابی به چنین استنتاجی از تئوری بسط و الگوی داستانی ثبتیت شده و شناخته شده برخی محققان شناخته شده جهانی همچون *تودوروف*[2] سود برده شده است.

این مهم در دست یابی به این هدف نهایی پژوهش، که اجرای این ساختار اوجگاهی ناقص ۹۰ دقیقه ای در سینمای ایران با نقص های جدی در زمانبندی کنش ها و رخدادها و شکل دهی ناکارا در پایان بندی فیلمنامه مواجه است، فایده مندی مهمی را در دقت بیشتر نویسندگان در قالب ریزی نوین فیلمنامه را ایجاد می نماید. امید می‌رود که ارائه این نظریه خود راهگشای تحقیقات بیشتر در این بستر باشد.

۲- سینما پدیده‌ای وابسته به فیلمنامه و متن

امروز جایگاه روایت در هنر هفتم به دو دریافت مهم درک انسان از واقعیت باز می‌گردد: عامل عقلانی و بینش شهودی.که این مورد تأکیدی بر اهمیت جایگاه متن و فیلمنامه در سینماست. (*ارجمند*، ۱۳۷۰، ۱۲)

در تقسیم‌بندی متن در سینمای ایران ما بارها شاهد این مورد بوده‌ایم که از تعبیر فیلم داستانی و غیرداستانی استفاده شده است. شاید این پرسش فضای مناسبی را پیش‌روی ما بگذارد که آیا می‌شود که آثار بلند سینمایی که با لفظ سینمای داستانی ساخته می‌شوند و عمدتاً در جشنواره‌های خارجی نیز می‌درخشند، فاقد داستان باشند؟ چرا بسیاری از منتقدین داخل کشور این الگو از سینما را سینمای غیرداستانی بازشناسایی کرده‌اند. لذا برخلاف عقیده این قبیل از منتقدین، ما با مشاهده این آثار به وضوح یک روند و خط قصه‌ای را می‌توانیم کشف نماییم. پس علت این اختلاف عقیده و تحلیل در کجاست؟

اگر به تعریف روایت در این پژوهش و همچنین اختلاف آن با موقعیت تعریف داستان دقت نماییم، می‌توانیم پاسخ مناسبی جهت این پرسش ارائه نماییم.

اگر بپذیریم که روایت و قصه از پیچیدگی‌های علت و معلولی روابط شخصیت‌ها و کنش‌ها که بطور معمول در داستان وجود دارد، برخوردار نیست، می‌توانیم به یک تقسیم‌بندی جدیدی در آثار سینمایی که آن‌ها را هم اینک با عنوان سینمای داستانی و غیرداستانی می‌شناسیم، اقدام نماییم.

1- Syd Field
2- Todorov

در آثاری که عمدتاً از آن‌ها به عنوان آثار سینمایی غیرداستانی نام برده می‌شود، مخاطب با یک شکل داستان‌سرایی متعارف سینمایی مواجه نیست. بلکه با گونه‌ای کمرنگ از داستان، یعنی همان قصه و روایت مواجه می‌باشد. چرا که در آثار فیلمی این-چنینی همواره ما با سادگی روابط اشخاص و کنش‌ها و محدودیت در داستان‌های فرعی مواجه هستیم و گاهی حتی از منطق روابط علت و معلولی کنش‌ها، فاصله بسیار زیادی داریم. عدم وجود این شرایط به علت عدم وجود قصه نیست، بلکه در این قبیل آثار ما به جای مواجهه با داستان، با مفهوم روایت روبرو هستیم. مفهوم روایت نه انعکاس وقایع و بازتاب‌های جهانی بیرونی، بلکه انعکاس‌های حالات انسانی(باورها) و دنیای ذهنی خالقان خود می‌باشد که بوسیله هنر متجلی می‌شود. (*فیلد*، ۱۳۹۰)

سینماگران غیرداستان‌گو بیشتر به الگوی روایت پای‌بند هستند، زیرا معتقدند که باورهای ذهنی خود را بیان می‌دارند نه قواعد جزمی‌شده حاکم بر تعریف داستان و داستان‌سرایی را. آن‌چه که تحت عنوان عناصر غیرداستانی در آثار این قبیل از فیلمسازان مورد مداقه قرار می‌گیرد، باورهای اساطیری و شاعرانه و فلسفی هستند که از الگوهای داستان‌سرایی متعارف پیروی نمی‌نمایند و خود را بر محور روایت‌سرایی استوار ساخته‌اند. (*وگلر*، ۱۳۸۶: ۴۶)

همچنین لازم به اشاره می‌باشد که در سینمای ایران، الگوهای داستانی برای سینماگران ما، بیشتر از ادبیات داستانی و رمان تغذیه می‌شود تا از اشکال ادبی دیگر مانند شعر و افسانه‌های کهن ملی. البته این مهم را باید مدنظر داشت این بهره‌گیری در غالب موارد شامل الهام‌گیری از این منابع بوده، نه انجام و اجرای فرآیند اقتباس از آن‌ها.

در یک جمع‌بندی، مطلوب‌نظر خواهد بود که به جای استفاده از واژه سینمای داستانی و غیرداستانی، از ترکیب واژگانی سینمای داستانی و سینمای روایتی استفاده نماییم. چرا که واژه روایت در برگیرنده خصوصیات آثار سینمایی‌ای خواهد بود که از ویژگی‌های داستان‌سرایی برخوردار نیستند و بر محور یک قصه کمرنگ استوار گردیده‌اند. پدیده سینما، در هر شرایطی جهت عرضه خویش به یک متن محتاج است که می‌تواند عناصر داستانی و یا عناصر روایتی را به مخاطب خویش عرضه نماید.

۳- نقش و تأثیر متن در جذب مخاطب سینمای ایران

فیلم‌نامه‌نویسی در سینمای ایران همچون سکه دو رو دارد. سمت شیر آن، اهمیت فیلم‌نامه در جذب مخاطب، ماندگاری فیلم و زنده نگه‌داشتن سینماست که همه به آن اعتقاد دارند و همه مدعی‌اند برای آشتی مردم با سینما و نجات سینما از مرگ تدریجی باید به فیلم‌نامه اهمیت داده شود. باید فیلم‌نامه‌نویس حمایت شود، و بایدهای دیگر که بسیار زیادند.

اما روی دیگر سکه، سمت خط آن، خط کشیدن بر دستمزد فیلم‌نامه‌نویس است. خط کشیدن بر حقوق مادی و معنوی فیلم‌نامه‌نویس است. قراردادن فیلم‌نامه‌نویس در خط‌کشیهای ممیزی است و به بازی‌گرفتن فیلم‌نامه‌نویس در لایه‌های بازی‌های کارگردان و تهیه‌کننده است.

همه مسئولان و هنرمندان بارها تکرار کرده‌اند که نجات سینما در حمایت از فیلم‌نامه‌نویس است. حداقل ۵۰ درصد جذابیت هر فیلمی به فیلم‌نامه برمی‌گردد، و همه واقفیم که یکی از دلایل اصلی استقبال‌ننمودن عموم مخاطبان از سینما، نبود فیلم‌هایی با سوژه‌های بکر و قوی است. هرگاه فیلم‌سازی حرفی برای گفتن داشته باشد و آن را درست بیان نماید، با استقبال مخاطبان روبه‌رو خواهد شد. حال که به اهمیت فیلم‌نامه تأکید داریم، پرسش این است که چرا فیلم‌نامه‌نویسی در تولید فیلم جایگاه مناسبی ندارد؟

در عرصه فیلم‌نامه‌نویسی پیش از انقلاب، جز مواردی انگشت‌شمار، آثار درخور اعتنایی وجود ندارد. مبنای فیلمنامه‌های پیش از انقلاب موضوع‌های محدود کلیشه‌ای بود و همچون سینمای هند تمام آثار مسیر معلوم و عیان و آشکاری را طی می‌کردند و گویا همه فیلم‌ها یک فیلم‌نامه‌نویس داشتند! دیگر آن‌که بعضی از فیلم‌ها نسخه ایرانی فیلم‌های خارجی به‌شمار می‌آمدند و به ویژه کپی‌برداری از فیلم‌های هندی رواج فراوانی داشت. اما پس از انقلاب، به‌دلیل اهمیت قایل‌شدن برای ارزش‌های اسلامی و اخلاقی، فیلم‌نامه اهمیت ویژه‌ای پیدا کرد. البته، هنوز هم فیلم‌نامه‌نویس به جایگاه واقعی خود دست نیافته است.

مخاطبان سینما به دلیل دست‌یابی آسان به سینمای جهان و تولیدات مختلف جهانی، در انتخاب فیلم بسیار نکته‌بین و سخت‌گیر شده‌اند، و به نوعی رقابتی شدید بین تولیدات سینمایی مشاهده می‌شود. و در این بین، فیلم‌هایی پیروز نهایی خواهند بود که سازندگان آن‌ها با شناخت و دانش بیشتری با مخاطب خود روبه‌رو شده باشند و دست به انتخاب فیلمنامه‌ای منسجم و قوی جهت تولید زده‌اند.

هیچ فیلمنامه‌یی، هیچ‌گاه یکه و اصیل نیست. هر روایتی بی‌شک برگرفته از روایت‌ها و رخدادهای پیشین خود است و محملی برای اقتباس‌های بعد از خود. حتی نوع حالت‌های بیانی و شکل و اندازه‌ی انرژی انتقال‌دهنده‌ی روایت در پیکر فیلمنامه هم – بنا به تناسب موضوع و جنبه‌های بصری آن – علی‌رغم متنوع بودنشان چندان فارغ از تکرار و معطوف به تفاوت‌های ماهوی نیستند. به‌طور معمول اندیشه‌یی که فیلمنامه را می‌نویسد تنها می‌تواند به تعداد انگشت‌شماری قالب (گونه) نمایشی اکتفا کند که قرار است روایت را در خود شکل دهد و بافت و فضای سینمایی آن را تحقق ببخشد. یک رخداد تاریخی یا یک نگره‌ی مبتنی بر رویدادی اجتماعی برای فیلمنامه شدن، همان قدر که امکان و احتمال گنجانیدنش فی المثل در قالب کمدی وجود دارد، می‌توان – از نگاهی دیگر – به طرح و تدارک آن در قالب تراژدی اندیشید. به‌طور کلی پذیرش و پرداخت رخدادها در روند عملی نوشتار فیلمنامه – از

انتخاب طرح و جست‌وجوی موقعیت‌های دراماتیک و خلق شخصیت‌ها و شکل‌گیری درام و ... و تکوین بصری آن با درآمیختن با صنعت و هنر سینما، بیش‌تر از هر چیزی به ابداع دینامیکی دوطرفه‌یی بستگی دارد که از طرفی معطوف به دیدگاه فلسفی، ساز و کارهای اندیشگی و چشم‌اندازهای اجتماعی فیلمساز می‌باشد و از سوی دیگر مربوط می‌گردد به چند و چون علاقه و توجه مخاطبان و چگونگی و اندازه‌ی همراهی آنان با فیلم. (*روانجو*، ۱۳۸۵: مقاله) آن‌چه اهمیت وافر خواهد داشت، این نکته ظریف می‌باشد که هر فیلم تولیدگردیده و متن و فیلمنامه مورد دستمایه قراردادهشده، در هر شرایطی متعلق به مخاطب و تماشاگر است. چرا که سینما پدیده‌ایست که در غایت محصول تولیدی خویش را در دعوت مخاطب به نظاره‌اش موردنظر دارد.

۴-سینمای ایران، سینمایی فاقد الگوی نگارشی تثبیت‌شده.

زبان تصویری روایت فیلمنامه، هر قدر هم که در انقیاد بیان انتزاعی مناسبات میان دال‌ها و مدلول‌ها باشد و هر چند هم گرایش به نشان دادن جنبه‌های به‌شدت درونی و رمزوارگی نهفته در ذات اشیا و شخصیت‌ها و رخدادها، بر آن غلبه داشته باشد، باز هم نمی‌توان آن را عاری از کشمکش‌های زندگی اجتماعی و تهی از برخوردهای حاصل از تقابل‌های بی‌پایان انسان و محیط اطراف تصور کرد. بنابراین زبان تصویری و به تبع آن ساختار بیانی فیلمنامه همواره دارای عرصه‌های پنهان و مفاهیم غیرقابل تشخیصی خواهد بود که به مرور عینیت و حقیقت حضور مخاطب در آن‌جا را روشن و ضروری می‌سازد. حضور مخاطب در آن عرصه‌ها و موضوعیت یافتن آن مفاهیم، می‌تواند روایت و زبان روایی - تصویری فیلمنامه را با دخالت‌های پی در پی ارجاعی و احساسی و پژواک‌های چندگانه و بحران‌زا، از اقتدارهای سلطه‌طلبانه و یکه‌گویی‌های سنتی و مبتنی بر روابط یک‌طرفه‌ی فیلم با تماشاگر را رهایی ببخشد. اغلب چنین به نظر می‌آید که داستان فیلم در نتیجه‌ی رابطه‌یی نه چندان پیچیده، یک‌طرفه و عاری از کنش و تقابل شکل می‌گیرد که بر اساس آن یک عامل بیانی – تصویری مشخص به منزله‌ی فاعلیت روایت – که به طور معمول نویسنده‌ی فیلمنامه را به یاد می‌آورد – طرح و بر مبنای آن حوادث ترتیب‌یافته‌یی را به زبان تصویر، آن‌گونه بازگو می‌کند که عده‌یی تماشاگر به منزله‌ی فاعلیت دیداری - شنوایی، جلب و مجذوب آن گردند. بر خلاف این فرض، امروزه دیگر نه اساس و دامنه‌ی چنین رابطه‌یی و نه طرز تلقی ارایه‌شده از مناسبات راوی – مخاطب در چنین نگره‌یی، آن چیزی نیست که بتواند حوزه‌ی هنری – حرفه‌یی فیلمنامه و گستره‌های مخاطب‌شناسی آن را تبیین نماید. (*موریتس*، ۱۳۸۵)

بر محور این استدلال، می‌توان اذعان داشت که دو رهیافت الگویی در نگارش فیلمنامه در سینمای ایران وجود دارد:

اول- دیدگاهی که معتقد است با نگاه نقادانه و خلاقانه الزامی‌ست که موقعیت‌های نمایشی شناخته‌شده در عرصه آکادمیکی رشته نمایش را در خلق آثار بکار گرفت. که البته با توجه به متغیر بودن این بستر و محدودیت‌های موضوعی امکان وجود تنوع در آثار تولیدی و تطبیق‌پذیری آن با واقعیات روزمره خود محل بزرگترین چالش‌ها گردیده.

تعداد موقعیت‌های دراماتیک بکارگرفته‌شده در گنجینه ادبی و فرهنگی جهان محدود است. محدودیت این موقعیت‌های نمایشی در کمترین تعداد خود سی‌وشش مورد که منتقد و پژوهشگر فرانسوی *ژرژ پولتی*[1] (متولد ۱۸۶۸ میلادی) به آن اعتقاد داشته و در بیشترین تعداد خود دویست‌هزار موقعیت نمایشی که در نزد *اتین سوریو*[2] (۱۹۷۹-۱۸۹۲م) معتبر می‌باشد. (*وانوا*، ۱۳۷۹: ۷۰)

منتقدین عرصه بکارگیری موقعیت‌های نمایشی در خلق آثار فیلمنامه، وجود پدیده سانسور را از بزرگترین و اصلی‌ترین موانع در استفاده خلاقانه و آزاد از این موقعیت‌های نمایشی می‌دانند که لازم است با رهاسازی نویسنده در برداشت از این موقعیت‌های نمایشی، اثری درخور توجه زاییده گردد.

دوم- دیدگاه دیگر که اعتقاد دارد، مشکل بهره‌برداری از موقعیت‌های نمایشی شناخته‌شده در ادبیات نمایشی جهان در خلق آثار فیلمنامه، یک بحران حاد تلقی نمی‌شود و یک روند طبیعی با توجه به التزام‌های ساختارهای سیاسی و اجتماعی کشور و اعمال سیاست‌گذاری‌های ممیزی محسوب می‌شود. در منظر این دیدگاه، عدم پیروی نویسندگان سینمایی از الگوهای تثبیت‌شده نگارش فیلمنامه که بطور کلاسیک در سینمای جهان پذیرفته شده است، منبع و خواستگاه مشکلات متن سینمایی در ایران بشمار می‌آید. الگوی اوج‌گاهی *فریتاگی*[3] (۱۸۹۵- ۱۸۱۶م) که در سینما توسط *سیدفیلد* بسط داده‌شده است، در سینمای ایران اصلی‌ترین محمل رجوع نویسندگان است که متأسفانه در غالب اوقات با خوانش نادرست از این الگو و پیاده‌سازی موضوعی که در این قالب نمی‌گنجد و امکان تعریف صحیح بدست نمی‌دهد، نتایج کاملاً ضعیفی را ضمیمه عایدات سینمای ایران ساخته است. (*اکبرپور*، ۱۳۹۲: ۱۰۰)

بر اساس این دیدگاه می‌باشد که با مشاهده مستقیم آثار تولیدی این قبیل فیلمنامه‌ها می‌توانیم به اشکالات فنی فیلمنامه و عدم انطباق مناسب آن با منابع الگویی اصلی که مورد بهره‌برداری قرارگرفته است، واقف گردیم و به این استنتاج دست یابیم که سینمای ایران فاقد یک یا چند الگوی نگارشی خلق متن بر حسب ضرورت موضوع و شرایط ایجابی می‌باشد که در صورت رفع این

1- Georges Polti
2- Étienne Souriau
3- Gustav Freytag

نقیصه می‌توان دست کم به خلق فیلمنامه‌های فنی و عاری از اشکال پیرنگی خوشبین و امیدوار بود.

۵-ساختار نگارشی در سینمای ایران و نیاز به الگوهای کارا در عرصه نگارش فیلمنامه

هستی فیلم پیوسته مدیون و در تصرف دو جنبه‌ی اصلی و ساختاری آن یعنی شخصیت‌ها و ظهور رویدادها می‌باشد. این دو جنبه با اثرگذاری متقابل و مداوم و پرکنش و نیز با درهم‌تنیدگی‌ها و زمینه‌های طبیعی یا خیالی‌شان دنیای داستان را می‌سازند.

مناسبات و استحکام مشخص دنیای داستان می‌تواند هم‌خوانی‌ها و شباهت‌های مکرری با جهان واقعی داشته باشد، یا قلمروی ساخته و پرداخته و متمایزی به نظر بیاید فراتر از مفهوم طبیعی آن. مهم نیست که شخصیت‌ها و رویدادهای داستان محصول فرایند تجربیات و تخیل نویسنده در برهه‌های متفاوتی از زمان باشند یا نتیجه‌ی گرفتار آمدن‌های ناگهانی در لحظه‌های آکنده از تنش، سکوت یا تفکری که سرانجام خود را در نهان‌جاهای ذهن نویسنده به تعمیم و شکل‌گیری و گستره‌های روایی رسانده‌اند. بلکه مهم آن است که این شخصیت‌ها با عملکردها و هنجارهای طبیعی یا تمایزیافته‌شان و با بی‌قراری و وسوسه‌های بیرونی و درونی‌شان و این رویدادهای پر از فراز و نشیب‌های بسط‌یافته، چگونه می‌توانند به طرزی انکارناپذیر و نمایشی، خود را به زندگی همگانی و فردی پوشیده از سودازدگی و مصایب بی‌حساب و کتاب مخاطب تعمیم دهند و چگونه و با برانگیخته‌شدن چه محرک‌هایی، مخاطب قادر خواهد بود خود را در حقیقت‌پذیری آن کنش‌ها و اتفاق‌ها سهیم بداند. (سیگر، ۱۳۹۵)

ادبیات ملی ما در ایران از آنجایی که بیشتر بر ساخت عرفانی و اسطوره‌ای استوار گردیده، دو مشکل اساسی را در زمینه خلق شخصیت به بار آورده است. اول آن‌که شخصیت‌ها در این‌گونه از ادبیات دارای عمق و ویژگی چندلایه بودن نمی‌باشند و در نتیجه محصول نهایی به عنوان منبع الهام موضوع یک تحول دراماتیک را منعکس نمی‌سازند و دوم آن‌که انطباق این قبیل از شخصیت-های کهن و تطبیق و یکسان‌سازی آنان با شرایط اجتماعی روز به نیت کارآمدسازی شخصیت و واقع‌نمایی آن و در نهایت رسیدن به این نیت که مخاطب به غایت پذیرش و باور نقش و شخصیت خلق‌گشته نائل گردد، امری بسیار دشوار و در پاره‌ای اوقات محال بنظر می‌رسد. مسئله‌ای که به نوبه خود توان بسیاری از نویسندگان سینمای کشور را در الهام‌گیری از متون داستانی ملی با مشکل مواجه ساخته است.

با یک بررسی کلی می‌توان به این مشکل از دیدگاه ساختار و الگوی فیلمنامه‌ای اشاره داشت. از جایی که در خلق آثار سینمایی و فیلمنامه در کشور به ساختار اوج‌گاهی توجه وافری داشته‌ایم، لذا می‌توان اذعان داشت که در این الگو نیاز نویسنده به یک داستان منسجم با داستان‌های فرعی متعدد و زنجیره‌های علت و معلولی رویدادها و شخصیت‌های پررنگ و بارز و رسیدن به یک پیرنگ اصولی از مهمترین مواد مورد نیاز در خلق اثری موفق به حساب می‌آیند. که در شرایط کنونی به جهت نقص در اجرای ساختار اوج‌گاهی در عرصه فیلمنامه‌نویسی، تعداد بسیاری از نویسندگان سینمایی کشور هنوز موفق به دمیدن و تزریق این مواد و پیش‌درآمدهای خلق اثر در درون این الگو و ساختار نگردیده‌اند. که مهم‌ترین علت این رخداد نیز به عدم شناخت دقیق از این الگو نگارشی باز می‌گردد. اما مشکل اساسی در عرصه پیاده‌سازی این الگو به ذات شخصیت‌پردازی شرقی در قالب قهرمانان باز می-گردد. ضمن اعتراف آن‌که ادبیات داستانی ما در خلق شخصیت‌های پیچیده و کامل همواره مشکلات فراوانی داشته است، می‌توانیم متذکر گردیم که حضور شخصیت‌های کم‌عمق و فاقد برجستگی خصوصیاتی در الگوی کشمکش‌برانگیز اوج‌گاهی کاملاً ناکارآمد و غیرمفید جلوه‌ساز شده است. ناگفته پیداست که در ادبیات ملی خود اهم از آثار دوران کهن و دوران معاصر کمتر سراغی می‌توانیم از خلق شخصیت‌های ماندگار و پیچیده داشته باشیم. شخصیت‌های پیچیده منجر به عدم حدس رفتاری قهرمان در نزد مخاطب می-گردند و ضمن اجرای اصل غافلگیری باعث پیشرفت روند داستانی به بهترین حالت در ساختار اوج‌گاهی می‌گردند. (*فلکی*، ۱۳۸۲: ساختار شخصیت)

۶-متون نمایشی به مثابه اودیسه‌ها و ایلیادها

ریمون کوند فرانسوی و *جوزف کمپبل*[1] (۱۹۸۷- ۱۹۰۴م) آمریکایی به عنوان محققین عرصه متون نمایشی، معتقدند که تمامی آثار بزرگ داستانی در گنجینه ادبی جهان، یا ایلیاد[2] هستند یا اودیسه[3]. اودیسه‌ها متعددتر از ایلیادها هستند. اودیسه‌ها داستان‌هایی را مطرح می‌کنند که در زمان جاری هستند و همچنین هرچه زمان بخواهند پیش روی خود دارند. ایلیادها برعکس همواره در جستجوی زمان از دست‌رفته و گمشده‌اند. (سیگر، ۱۳۹۳: فیلمنامه پیشرفته)

اودیسه‌ها سفر هستند و لبریز از فضای ماجراجویانه که با رویدادهای متنوع و متعدد رفته‌رفته خود را به نقطه اوج نزدیک می-گردانند. اما ایلیادها یک مکان بسته و محدود. حصاری برگرد آرزوها. شهری ممنوع و قدغن‌شده. شخصیت‌ها اجازه خروج از مکان بسته و حصار در دور خویش تنیده را ندارند. در ایلیادها داستان بر سر خروج و ورود از این حصار کشیده‌شده بر دور این شهر

1- Joseph Campbell
2- Iliad
3- Odyssey

ممنوعه می‌باشد. شخصیت‌ها خویشتن را در گذشته اسیر می‌بینند. (*مک کی*، ۱۴۰۱)

آژه[1] (۱۹۵۵– ۱۹۰۹م)، فیلمنامه‌نویس آمریکایی، معتقد است که اودیسه‌ها دارای ساختار داستانی افقی هستند و همواره حرکت رو به جلو و در یک شرح سفر ماجراجویانه جزء به جزء قرار دارند. در اودیسه‌ها به هیچ‌وجه به عقب بازنمی‌گردیم. از یک مکان که می‌گذریم، دیگر به آن بر نمی‌گردیم. شخصیت در یک‌جا نمی‌ماند و همواره به جلو حرکت می‌کند. اما ایلیادها دارای ساختار داستانی عمودی هستند که تکیه به بازگشت به یک نقطه معین دارند. یک رفت‌وبرگشت و رفت‌وآمد در آن‌ها برقرار است. (*ویتیلا*، ۱۴۰۱)

بی‌شک این نظریات، می‌تواند تأییدکننده آرا *سام اسمایلی*[2] باشد و می‌تواند بر این نکته اصرار داشته باشد که انتخاب الگوی نگارشی با توجه به ساختار اودیسه‌ای یا ایلیادی بایستی صورت گیرد. و هرگاه این انتخاب به درستی صورت نگیرد، اثر نمایشی تولیدگردیده در بحرانی‌ترین شرایط خود قرار خواهد گرفت و ضمن آن‌که اثر مذکور از انتقال دقیق مفاهیم خود ناتوان خواهد بود، طیف گسترده‌ای از مخاطبانش را نیز از برقراری ارتباط مناسب محروم و عاجز خواهد ساخت.

بر اساس این نظریات می‌توانیم این استنتاج را داشته باشیم که بخش اعظمی از ادبیات ملی کهن ما که دارای ساختار ایلیادی هستند می‌تواند دو مسیر پویا جهت تبدیل به آثار نمایشی را داشته باشند.

الف– نخست آن‌که آثاری که دارای زیرساخت عرفانی و سیروسلوک معنوی و یا دیدگاه اسطوره‌ای هستند، به جهت کمرنگ بودن داستان‌پردازی در آن‌ها و برای دست‌یابی به تکانش و تکاپویی بیشتر و تبدیل به آثار فیلمنامه‌ای مخاطب‌دار و آورنده شرایط توفیق اقتصادی در نزد تولیدکنندگان سینمایی، بهتر است از روش پایدار و بایسته الگوی نگارشی ساختار اسطوره‌ای *جوزف کمپبل* تبعیت نمایند. چرا که در این الگوی ساختاری ضمن تطبیق با شرایط سینمای ایران از لحاظ مدت زمان آثار تولیدشده (آثار ۹۰ دقیقه‌ای)، که الزامی به وجود ساختار سه‌پرده‌ای با مدت زمان ۱۲۰ دقیقه ندارد و همچنین قرابت و نزدیکی ساختار اسطوره‌ای *کمپبل* به ساختار اوج‌گاهی *سیدفیلدی*، که امکان تهییج و مخاطب‌مندی آثار ساختار اسطوره‌ای را می‌تواند متضمن گردد، باعث رشد و شکوفایی اقتصادی ارکان سینمای کشور و نزدیکی به مفاهیم صنعتی‌سازی در سینمای ایران از طریق متون نمایشی پرمخاطب می‌گردد.

ب– جهت ارتقاء سینمای تجربی، کشف استعدادهای نو و تولید و ساخت آثار جشنواره‌ای که عمدتاً مخاطبان آن‌ها بر اساس تربیت بصری با خوانش کدهای تصویری و نمایشی به شکل علمی و خاص آشنا شده‌اند، می‌توانیم استفاده از متون عرفانی و اسطوره‌ای کهن ملی خود را در قالب ساختار عمودی و غیرخطی *سام اسمایلی* به مرحله نگارش نمایشی درآوریم. این انتخاب از آن جهت حائز اهمیت است که ضمن آزمون و خطا در بازتولید شیوه‌های نگارشی پیچیده و نامتقارن در متون نمایشی، فرصتی بی‌بدیل در الهام از ادبیات کهن ملی و آشنا ساختن سایر ملل با آن را در اختیار نویسندگان و سینماگران ایرانی قرار می‌دهیم. همچنین با توجه به حضور چشمگیر این قبیل آثار تولیدی در بازارهای برون‌مرزی و فستیوال‌های غیروطنی، ضمن ارائه چهره ملی از کشور، می‌توانیم به عایدات اقتصادی آن برای سینما و عرصه نمایش کشور خوشبین باشیم.

پیرامون ادبیات ملی دوران مدرن و معاصر ایران نیز، می‌توانیم روند اودیسه‌وار را بیش از روند ایلیادی دریابیم. بخش اعظمی از رمان‌های معاصر ایران که قابلیت تبدیل به آثار نمایشی را دارند، یک سفر ماجراجویانه و داستان پررنگ را در بستر خویش دارند. لیکن اهمیت دارد که تا بدانجا که ممکن است نویسندگان نمایشی کشور جهت الهام از این بخش از ادبیات ملی که شرایط انعکاسی از زندگی واقعی مردم ایران را در آئینه‌ای تکراری و بازتاب‌دهنده یافته‌اند، از الگوی ساختاری اوج‌گاهی سیدفیلد سود بجویند. هرچند که بحث عدم تطبیق ساختار سه‌پرده‌ای ۱۲۰ دقیقه‌ای این الگو با مدت زمان آثار فیلمی ۹۰ دقیقه‌ای که به عنوان زمان استاندارد تولید فیلم در کشور ما رواج یافته و تثبیت گردیده است، معضلی قابل تأمل خواهد بود، که نرمش و تصحیح عملکردهای مدیریتی و تولیدی را طلب می‌کند.

۷-الگوی نگارشی ۹۰ دقیقه‌ای، یک الگوی ناقص در عرصه ساختار اوج‌گاهی

فیلمنامه بلند یا همان فیلمنامه سینمایی متنی است که شروع ، میانه و پایان مشخصی دارد . این متن معمولاً چیزی حدود دو ساعت فیلم را شامل می‌شود. «سیدفیلد» مدرس مشهور فیلمنامه‌نویسی معتقد است فیلمنامه سینمایی باید صد و بیست صفحه باشد، و بر همین اساس فرمولی را برای ساختار این نوع از فیلمنامه ارائه داده است. (سیدفیلد، ۱۳۷۷) اما همه می‌دانیم کم نیستند فیلم‌هایی که زمانی حدود نود دقیقه (معادل نود صفحه) دارند . یا فیلم‌هایی سینمایی با زمانی بیشتر ، مثلاً یکصدو هشتاد یا دویست و ده دقیقه. اما به هر حال فیلمنامه سینمایی از نظر زمانی بیشتر از هفتاد دقیقه است.

1- James Agee
2- Sam Smiley

اما نکته اساسی در اینجاست که نیت سیدفیلد در نگارش فیلمنامه، خلق یک اثر سه‌پرده‌ای در مرحله نگارش است. او به عنوان یک اصل حتمی به زمان‌بندی ۱۲۰ دقیقه‌ای به شدت پایبند است و نویسنده را مجاب به رعایت آن دانسته. امروزه که بیشترین تأثیر ساختار اوج‌گاهی سیدفیلد را در سینمای هالیوود شاهد هستیم، به خوبی رعایت این اصل زمان‌بندی را ناظریم. سیدفیلد فیلمنامه را در سه بخش مجزا بررسی می‌نماید. پرده اول که داری زمان‌بندی ۳۰ دقیقه می‌باشد و پرده دوم که دارای زمان‌بندی ۶۰ دقیقه می‌باشد و پرده سوم که مجدداً دارای زمان‌بندی ۳۰ دقیقه خواهد بود. (سیدفیلد، ۱۳۹۲، کتاب دستورکار)

الگوی داستان‌سرایی در این سه بخش و سه پرده در قالب آغاز، میانه، پایان شکل گرفته است و از منظر زمانی نیز تجربه ثابت کرده است که یک داستان‌سرایی جالب و مهیج به خوبی در قالب این تقسیم‌بندی زمانی امکان نمود و خودنمایی خواهد یافت. داستانی که با استفاده از جزئیات و داستان‌های فرعی و کوچک‌تر همواره حرکت پیشرونده و صعودی را دنبال می‌نماید و همه تلاشش را در رسیدن به یک نقطه اوج نهایی متمرکز می‌سازد.

سینمای ایران برحسب یک تجربه غیرعلمی و غیراصولی در بیشترین تولیدات قابل اکران خود از الگوی اوج‌گاهی سیدفیلد سود جسته است. لیکن بزرگترین و محوری‌ترین اصل این الگو را هرگز مورد رعایت قرار نداده است. سینمای ایران به شکل معمول و بر اساس سلیقه مقطعی تولید و اکران بر اساس زمان ۹۰ دقیقه استوار گردیده. که این مهم عمده‌ترین ضربه را بر پیکر متن در سینمای ایران وارد آورده است. نویسندگان سینمایی و فیلمنامه‌نویسان همواره تمامی تلاش خویش را به این نکته معطوف ساخته‌اند که داستانی را در قالب ساختار اوج‌گاهی سیدفیلدی در یک مدت زمان حدودی ۹۰ دقیقه پیکره‌بندی نمایند. در صورتی‌که تئوریسین این متد نگارشی و همچنین سندیکاها و کارگاه‌های فعال جهانی در امور نگارش فیلمنامه سخت اعتقاد دارند که شکل-دهی داستان با زمان ۹۰ دقیقه در شیوه اوج‌گاهی که به زمان ۱۲۰ دقیقه نیاز دارد، باعث می‌گردد که بر اصل داستان‌پردازی و تکوین شخصیت‌پردازی و ارائه نقاط بازگشایی و بازسازی ساخت و قالب سه‌پرده‌ای، خدشه جبران‌ناپذیری وارد آید و مخاطب از داشتن یک لذت واقعی ناشی از دیدن یک فیلم اوج‌گاهی محروم گردد.

در شرایط حاضر شیوه پرداخت آثار فیلمنامه در مدت زمان تقریبی ۹۰ دقیقه، منجر به حذف کامل یک پرده ۳۰ دقیقه‌ای گردیده که این نکته تأثیر منفی خود را بر تزریق کامل و بجا ارائه اطلاعات فرعی داستان‌پردازی و برجسته‌سازی بیشتر شخصیت و تقسیم‌بندی متناسب زمان در ارائه اطلاعات نمایشی به مخاطب، گذاشته است. قطعاً آزادی عمل نویسنده در بسط و ارائه اطلاعات فیلمنامه در ساختار اوج‌گاهی که الزام دارد تا داستان‌پردازی را در ذهن مخاطب منطقی و پیشرونده جلوه‌گر سازد، در قالب یک زمان فشرده‌شده ۹۰ دقیقه محدود و ناقص منعکس می‌گردد.

بر پایه این نظریات می‌باشد که اصلاح ساختار نگارشی ۹۰ دقیقه‌ای در سینمای ایران یک ضرورت جدی بنظر می‌آید. و اولین گام در داشتن یک ساختار درام اوج‌گاهی توجه به فرمت زمانی شکل‌گیری داستان می‌باشد تا از منظر آن همه عناصر داستانی در زمان اجرای این الگوی ساختاری بخوبی پرداخت و برجسته گردند. امکان وجودی این اصلاح ساختاری نیاز به همیاری مدیریتی دارد که در وهله نخست شرایط الزامی در تغییر برنامه‌ریزی‌های اکران و زمان‌های سانس‌های سالن‌های نمایش را می‌طلبد.

۸-ساختار ۹۰ دقیقه‌ای سینمای ایران، یک ساختار دو پرده‌ای

بسیاری از نویسندگان در سینمای ایران الگوی اجرایی نگارش فیلمنامه را منطبق بر آرا *سیدفیلد* و در سه پرده می‌دانند. اما یک تفاوت برای آن قائلند و آن این‌که اجزاء پرده‌ای در فیلمنامه‌های ۹۰ دقیقه‌ای سینمای ایران از تفکیک زمان‌بندی مورد نظر سیدفیلد تبعیت نمی‌نماید. به عبارت بهتر ما می‌توانیم این استنتاج را داشته باشیم که در نظر نویسندگان آثار سینمایی کشور، خالقان آثار، مراحل نگارش فیلمنامه‌ها را به گونه‌ای به انجام می‌رسانند که مخاطب قادر به تفکیک‌سازی پرده‌ها بطور مجزا از یکدیگر نمی‌باشد و به شیوه‌ای غیراستاندارد مراحل تکوینی داستان‌پردازی و نقاط مورد نظر سیدفیلد که معرف تغییر پرده می‌باشند، در یکدیگر ادغام گردیده‌اند و یک ورود و خروج سیالی و تودرتو غیرقابل تشخیص را در این قبیل از فیلمنامه‌های ایرانی بوجود آورده‌اند.

حال نکته اصلی در اینجا هویدا می‌گردد که آیا با وجود این رخداد ما می‌توانیم فیلمنامه‌های ایرانی با مدت زمان ۹۰ دقیقه را یک ساختار کامل سه‌پرده‌ای اوج‌گاهی مبتنی بر نظریات *سیدفیلد* بدانیم؟ یا آن‌که می‌توانیم یک ساختار دیگر را برای آن قائل گردیم؟

جهت رسیدن به پاسخ این سؤال بهتر آن است که نظری بر تفکر زمان‌بندی در تئوری *سیدفیلد* و همچنین آرا *تزوتان تودوروف*[1] (تاکنون- ۱۹۳۹م) بیندازیم.

سیدفیلد ضمن آن‌که بر تقسیم پرده‌ای سه‌گانه تأکید وافر دارد به زمان میانه داستان‌پردازی اهمیتی خاص می‌دهد. او این زمان را در فاصله دقیقه ۶۰ از یک فیلمنامه ۱۲۰ دقیقه‌ای در نظر گرفته است و معتقد است که این نقطه، نقطه میانه و میدپوینت داستان

1- Tzvetan Todorov

است که در آن قهرمان در انجام و عملی ساختن اراده خود قاطعیت ویژه‌ای کسب کرده است و سعی در بازگشت از این قصد نمی-تواند داشته باشد و از همین حیث این نقطه پراهمیت نقطه بی‌بازگشت در ادامه داستان‌پردازی فیلمنامه خواهد بود. (Hay, 2015)

اهمیت نقطه میانی در داستان‌پردازی فیلمنامه آن‌چنان است که ما نیز در ساختار فیلمنامه‌های ۹۰ دقیقه‌ای خود(ایرانی) به وضوح آن را در دقیقه ۴۵ درمی‌یابیم. چرا که نویسندگان ایرانی بر اساس تئوری نگارشی *سیدفیلد* همواره تغییر نیروهای برآیندساز را در این نقطه و تحولات متعادل‌کننده قهرمان را از این نقطه به بعد تا رسیدن به یک نتیجه دلخواه مورد نظر قرار می‌دهند. هرچند که به علت اشکال زمانی و اختلاف اساسی و بنیادین آن با ساختار سه‌پرده‌ای ۱۲۰ دقیقه‌ای، در مسیر اجرا و قالب‌ریزی داستان، کشف این موارد در مواقعی نیز بسیار دشوار می‌نماید.

تزوتان تودوروف، پژوهشگر بلغاری‌تبار نیز به نقطه میانی در داستان فیلمنامه اهمیت فوق‌العاده‌ای داده است. او برای آغاز داستان یک وضعیت متعادل قائل است که بر اساس رخداد یک حادثه، مسیر داستان را از تعادل کلی خارج می‌سازد و قهرمان را بر آن نیت راسخ می‌سازد تا با کشف راه‌حلی، تعادل را به مسیر زندگی و داستان بازگرداند. تودوروف به وجود دو فصل مجزا در داستان‌پردازی اعتقاد دارد. فصل وضعیت‌ها که از زیرشاخه‌های پایداری و ناپایداری تشکیل گردیده و فصل گذار که در آن قهرمان، سعی در بازگرداندن تعادل به روند داستان و موقعیت اصلی پیرامون خود را دارد. (*احمدی*، ۱۳۸۰: فصل نهم)

تودوروف میانه و میدپوینت داستان را پایان فصل وضعیت‌ها و آغاز فصل گذار می‌داند که در آن قهرمان به جهت خلق یک منحنی اوج‌گاهی و پیشرونده امکان بازگشت از تصمیم خود در جهت متعادل ساختن بی‌نظمی‌های موجود در داستان را نخواهد داشت و تمامی قوای خود را در برگشت تعادل به بستر زندگی در فرآیند داستان‌پردازی و رسیدن به یک نقطه اوج و نتیجه نهایی بکار خواهد بست. او در واقع این نقطه را، محل اتکا یک تغییر اساسی و مؤثر در جریان داستان‌پردازی می‌داند.

بر اساس نظریات *سیدفیلد* و *تودوروف* شاید بتوانیم با توجه به وجود نقطه میانی در آثار فیلمنامه‌ای ۹۰ دقیقه‌ای و عدم تبعیت این فیلمنامه‌ها از الگوی زمانی ۱۲۰ دقیقه‌ای در ساختار سه‌پرده‌ای، یک الگوی جدیدی را عنوان نماییم. با توجه به این‌که روال منطقی داستان‌سرائی در فیلمنامه‌های ۹۰ دقیقه‌ای با پیرنگی همراه است که شرح کلی شخصیت‌ها و موضوع داستان و در نهایت نقطه عطف اول را در قبل از دقیقه ۴۵ به مخاطب عرضه می‌دارد و از نقطه میانی به بعد عزم جدی قهرمان را در حل مشکلات و معضلات از کنترل و تعادل خارج‌شده را به تماشاگر عرضه می‌دارد، می‌توانیم به اهمیت جداسازی این نقطه در فیلمنامه‌های ۹۰ دقیقه‌ای واقف گردیدم و مبنای تغییرات پرده‌ای را جهت آنالیز کلی اثر در این نقطه قلمداد نماییم. چرا که در فیلمنامه‌های ۹۰ دقیقه‌ای هیچ زمانی از تقسیم‌بندی زمانی فیلمنامه تا این حد شفاف و قابل لمس نمی‌باشد و نقاط عطف اول و دوم و اوج معمولاً برحسب ضرورت نویسنده برخلاف آموزه‌های تئوری سیدفیلد در موقعیت‌های زمانی دلخواه و غیرثابت آفریننده اثر تعبیه می‌گردند. پس اگر نقطه میانی داستان ۹۰ دقیقه‌ای یک اثر فیلمنامه را در دقیقه ۴۵ به عنوان مرکز تعادل کلی فرض نماییم، می‌توانیم از این نقطه به عنوان تقسیم‌بندی پرده‌ای یاد نماییم. با این نگرش قادر خواهیم بود که ساختار فیلمنامه‌های ۹۰ دقیقه‌ای را دوپرده‌ای بدانیم و جهت بررسی کلیات اثر خلق‌شده از مشابه‌سازی جزء به جزء آن با ساختار سه‌پرده‌ای سیدفیلد بی‌نیاز گردیم. هرچند که جهت بررسی اجزاء تشخیصی نقاط عطف و اوج مجدداً نیازمند به تئوری سیدفیلد خواهیم بود اما با آسودگی و سهولت بیشتری قادر خواهیم بود که سیال‌سازی سه‌پرده مورد نظر سیدفیلد را با تقسیم‌بندی دوگانه فصولی تودوروف در کالبد و قالب فیلمنامه‌های ۹۰ دقیقه‌ای دوپرده‌ای مورد تطابق و پیکره‌بندی قرار دهیم. (*اکبرپور*، ۱۳۹۰: ۶۸ تا ۷۱)

در پایان متذکر می‌شویم که با توجه به ارائه نظریات مورد اشاره، قلمداد نمودن آثار فیلمنامه‌ای ۹۰ دقیقه‌ای اوج‌گاهی در الگوی دوپرده‌ای نسبت به مفروض دانستن آن‌ها در حوزه ساختار سه‌پرده‌ای که همینک رواج دارد، کاملاً منطقی بنظر می‌رسد.

۹- یافته های پژوهش

۱- در امر مربوط به الگوی نگارشی اوجگاهی توجه به بسط داستانی در سه گام آغاز و میانه و انتها بسیار مهم و ضروری می باشد که در تدوین و ثبیت الگوی نگارشی سیدفیلدی یک رکن اساسی بشمار می آید و بر اساس شکل و تقسیم منظم زمانی در سه بخش آغاز ۳۰ دقیقه ای و میانه ۶۰ دقیقه ای و پایانی ۳۰ دقیقه ای صورت می پذیرد. عدول از این تقسیم زمانی ضربه ای مهلک در درک و لذت نمایشی بشمار می آید.

۲- انطباق الگوی نگارشی اوجگاهی ۹۰ دقیقه ای با الگوی نگارشی اوجگاهی ۱۲۰ دقیقه ای اگر امری محال بشمار نیاید، مسئله ای بسیار دشوار در خلق و ایجاد موقعیت متعادل نمایشی در سینمای ایران با وجود اختلاف ۳۰ دقیقه ای که خود در حکم یک پرده نمایشی می باشد، خواهد بود. این نقص در انسداد حس همذات پنداری مخاطب با قهرمان و حوادث پیرامونی او در چنین ساختاری بطور کامل محسوس خواهد شد.

۳- در الگوی نگارشی اوجگاهی ۹۰ دقیقه ای با توجه به تعیین نقشه راه نویسنده و قالب ریزی داستان در این بازه زمانی ۹۰ دقیقه ای، همواره جهت پرداخت و شکل دهی شخصیت و معرفی و ایجاد خواست ها و امیال او و همچنین ایجاد پرده میانی و بسط و توسعه رویدادها و یافتن و تعیین نقاط مشخص دراماتیک طبق منحنی الگوی نگارشی و همچنین ایجاد پرده پایان بندی و

دقت به جزئیات آن شامل فرود حوادث و رستگاری و گره گشایی پایانی مشکلات متعددی از حیث کمبود زمان و عدم انطباق با ساختار کامل ۱۲۰ دقیقه ای وجود خواهد داشت.

۱۰- نتیجه‌گیری

در زمینه تولید متون نمایشی مبتنی بر الهام از ادبیات ملی مدرن و معاصر کشور، نویسندگان ایرانی جهت تولید آثار مکتوب نمایشی از الگوی اوج‌گاهی استفاده می‌نمایند، که در یک نگاه کلی، انتخاب درستی می‌باشد. لیکن مشکل اصلی عدم تبعیت آثار متنی تولیدی از قالب زمانی این الگو در ساختار سه‌پرده‌ای می‌باشد که باعث گردیده آثار متنی حاضر امکان تطبیق با شرایط مورد نیاز داستان‌پردازی در این الگو را به جهت کمبود زمانی ۳۰ دقیقه‌ای که در حدود یک پرده کامل از الگوی اوج‌گاهی خواهد بود را نداشته باشند. به دیگر سخن در زمینه آثار فیلمنامه‌ای که دارای زمان میانگین ۹۰ دقیقه‌ای می‌باشیم، نیاز به اصلاح زمان آثار به ۱۲۰ دقیقه داریم تا شاهد نمود کامل و دقیق یک اثر داستان‌پردازانه اوج‌گاهی از انواع ادبیات ملی دوران معاصر خویش که رابطه تنگاتنگی با زندگی واقع و جاری در شرایط امروز کشور دارند، باشیم. بر پایه این نظریات، به صراحت می‌توان اظهار داشت که جهت ارضاء نیاز متن در سینمای کشور دو راهکار ویژه را الزام خواهیم داشت.

۱- انتخاب ساختارهای نگارشی دیگر که غیر از ساختار اوج‌گاهی، نیازی به انسجام قدرتمند شخصیتی و داستانی ندارند و می‌توانند ویژگی‌های ادبیات ملی کشور ما را در درون فرآیند شکل‌دهی و اجرا پذیرا باشند. مانند ساختار اسطوره‌ای و سفر قهرمان

۲- تکوین دادن برداشت‌های داستانی و شخصیت‌پردازی کامل و دقیق از ادبیات ملی کهن و مدرن به شیوه‌ای که امکان حضور و بازتولید در ساختار الگوی اوج‌گاهی را داشته باشند. ضمن آن‌که ترمیم نواقص موجود در روند اجرای ساختار و الگوی اوج‌گاهی در سینمای ایران و در میان نویسندگان آن بسیار حائز اهمیت خواهد بود. که مهمترین رفع این نقیصه در اجرای تصحیح منحنی نمایشی سه‌پرده‌ای با زمان‌بندی ۱۲۰ دقیقه‌ای خواهد بود. که در شرایط کنونی در یک فرمت زمانی نزدیک به ۹۰ دقیقه‌ای و در دو پرده در حال اجراست. فرمتی که منجر گشته بر اساس آن پژوهشگر مقاله جاری سینمای ایران را دارای ساختار دو پرده‌ای قلمداد نماید.

منابع

۱. احمدی، بابک، (۱۳۸۰)، «ساختار و تأویل متن»، (فصل نهم- لذت نقد: تودوروف)، تهران: نشر مرکز.
۲. ارجمند، سید مهدی، (۱۳۷۰)، «الگوهای روایت در سینمای ایران»، چاپ اول، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
۳. اکبرپور، علیرضا، (۱۳۹۰)، «آسیب شناسی متن در سینمای ایران»، تهران: انتشارات نیلوفران.
۴. اکبرپور، علیرضا، (۱۳۹۲)، «صنعتی سازی سینمای ایران»، تهران: موسسه انتشاراتی جمال هنر.
۵. روانجو، مجید، (۱۳۸۵)، «کار فیلمنامه- حرفه فیلمنامه نویس»، مجله نقد سینما، شماره ۲۴.
۶. سیگر، لیندا، (۱۳۹۳)، «فیلمنامه نویسی پیشرفته»، چاپ اول، (محمد گذرآبادی مترجم) تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
۷. سیگر، لیندا، (۱۳۹۵)، «خلق شخصیت‌های ماندگار»، چاپ دوم، (عباس اکبری مترجم) تهران: امیرکبیر.
۸. فلکی، محمود، (۱۳۸۲)، «تئوری‌های پایه‌ای داستان‌نویسی»، چاپ اول، (بخش ساختار شخصیت)، تهران: انتشارات بازتاب نگار.
۹. فیلد، سید، (۱۳۷۷)، «راهنمای فیلمنامه‌نویس»، (عباس اکبری مترجم) تهران: نشر نیلوفر.
۱۰. فیلد، سید، (۱۳۹۰)، «مبانی فیلمنامه‌نویسی»، چاپ دوم، (سیدجلیل شاهری لنگرودی مترجم) تهران: انتشارات سوره مهر.
۱۱. فیلد، سید، (۱۳۹۲)، «کتاب دستور کار فیلمنامه‌نویسان»، چاپ اول، (حمیدرضا گرشاسبی مترجم) تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
۱۲. مک کی، رابرت، (۱۴۰۱)، «داستان، ساختار، سبک و اصول فیلمنامه‌نویسی»، چاپ سی و دوم، (محمد گذرآبادی مترجم) تهران: هرمس.
۱۳. موریتس، چارلی، (۱۳۸۵)، «نگارش فیلمنامه داستانی»، چاپ اول، (محمد گذرآبادی مترجم) تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
۱۴. وانوا، فرانسیس، (۱۳۷۹)، «فیلمنامه‌های الگو، الگوهای فیلمنامه»، چاپ اول، (داریوش مؤدبیان، مترجم) تهران: انتشارات سروش.
۱۵. وگلر، کریستوفر، (۱۳۸۶)، «ساختار اسطوره‌ای در داستان و فیلمنامه»، (عباس اکبری مترجم) تهران: نیلوفر.
۱۶. ویتیلا، استوارت، (۱۴۰۱)، «اسطوره و سینما»، چاپ ششم، (محمد گذرآبادی مترجم) تهران: هرمس.
17. Hay, Lucy.V. (2015). "Writing and Selling Drama Screenplays", UK: Oldcastle Books

Two-act Structure in Scenarios of Iranian Cinema

Alireza Akbarpour
Master of art in cinema and dramatic literature course. Lecturer at applied science and technology university

Abstract

Based on construction of writing related to climactic scenarios according to Syd Field's pattern, 120 minutes necessary time and presentation of three-act timing structure in creation of events concerning one scenario have an especial position. In Iran the majority of writers are used to this manner of writing of course incompletely and always have created 90 minutes screenplays that have serious differences with dramatic actions of Syd Field. The current research tries to demonstrate the importance of Syd Field and Tzvetan Todorov's theory which in writing Climactic scenarios of Iranian Cinema does not consider and regulate the three-act structure, and opposite to it, we encounter with an especial Kind of making act which find meaning and concept in a 90 minute Frame and with two-act structure. This two-act structure pattern will influence directly and of course faulty on dramatic situations development, behavioral actions, and characterization, event developments, excitements and story simplification.

Keywords: Iranian Cinema, Three-Act Structure, Two-Act Structure, Climactic Scenario, Screenwriting, Dramatic Texts, National Literature of Iran