«ساختار سه پرده ای در زندگی روزمره ما تبیین شده است»

سعید رحمانی از نویسندگانی است که اوایل دهه هشتاد همگام با ورود فیلمنامه نویسان جوان به تلویزیون، قدم در عرصه نگارش گذاشت. کسب تجربه هایی در عرصه نگارش سینمایی و تداوم حضور در تلویزیون در کنار رویکرد این فیلمنامه نویس به امر آموزش، از ویژگی هایی است که ما را بر آن داشت تا به بهانه بحث های تحلیلی فیلمنامه نویسی گفتگویی با او داشته باشیم. این بار با رویکرد پرونده جدید این شماره با موضوع (اهمیت ساختار سه پرده ای) از خلال تجربه های آموزشی و نگارشی رحمانی، به تعریف او از این ساختار اصیل، مرور تحلیلی سینمای ایران از وجه سه پرده ای و البته پیشگویی آینده این شیوه روایت در سینمای ایران پرداختیم.

سحر عصرآزاد

به واسطه تجربه هایی که از نگارش فیلمنامه های تلویزیونی و سینمایی و هم‌چنین آموزش فیلمنامه نویسی به دست آورده اید، تعریف و اهمیت ساختار سه پرده‌ای چیست که در طول زمان توانسته به حیات خود در داستان ها ادامه بدهد؟

یکی از ویژگی‌های ساختار سه پرده‌ای، بر خلاف آنچه ظاهرا به نظر می‌رسد، انعطاف پذیری آن است. از همین رو بسیاری از اساتید و نظریه‌پردازان ، توانسته‌اند به ترجمه‌ی شخصی خود از این ساختار دست یابند و هیچکدام هم تلاشی در جهت نقض این ساختار نکرده‌اند. کسانی از جمله رابرت مک‌کی، سید فیلد، لیندا سیگر و جان تروبی، هر چند با اندک تفاوتی در مؤلفه‌های کارکردی این ساختار، نسخه‌های خود را عرضه کرده‌اند ولی در کلیت، به ساختار سه پرده‌ای وفادار بوده‌اند. من هم حسب تجربیات خودم به تعریفی از ساختار سه پرده‌ای رسیده‌ام که به دور از آنچه کلیت گفته‌های اساتیدِ ماقبل و حاضر است، نیست. تعریفی که مال خود کرده‌ام تا بتوانم از آن دفاع کنم، تدریسش کنم و هم بتوانم در فیلم‌نامه‌هایم از آن استفاده کنم.
اهمیت کارکردیِ ساختار سه پرده‌ای به آنجا بر می‌گردد که با ذهن حکایت دوست ما ، همخوان است. از این منظر، ساختار سه پرده‌ای نه به واسطه‌ی ماهیتش، که به واسطه‌ی کارکردش اهمیت پیدا می‌کند. یعنی فانکشن ساختار سه پرده‌ای، نتیجه‌ای که دارد، نزدیک کردن پدیده‌ی سینما به کهن‌الگوهای ماست. اسطوره‌ها ، اولین داستان‌های ماست و به عبارتی داستانهای اولینِ بشر. ثمره‌ی تخیل انسان‌های ماقبل که در نتیجه‌ی پرسشگری، آرزومندی ، ترس‌ها و امیدهایش زائیده شده است.اسطوره‌ها عمدتا دارای همان ویژگی هستند که ارسطو ۲۳۰۰ سال پیش ، از آن نام برده است ؛ دارای آغاز، میانه و پایان. اما در آن زمان داشته‌های روایتیِ ارسطو غیر از اسطوره‌ها چه بوده؟ نمایشنامه‌هایی از دوران پریکلس شامل نمایشنامه‌هائی از اُرییپد و سوفوکل و چند نمایشنامه‌نویس دیگر از یونان باستان و البته افسانه‌های هومر که در مرز استحاله‌ی اسطوره‌ها به افسانه‌های دارای مؤلف قرار داشتند.
قالب اصلی اسطوره‌ها به چه شکل بود؟شخصیتی یا خدایگانی وجود داشته که واجد شرایطی بوده که به آن موقعیت اولیه می‌گوییم، بعد بلایی به سرش می‌آمده و برای حل این مشکل حرکت می‌کرده و وقتی این مشکل را حل می‌کرده به بخش سوم که سرانجام و نتیجه‌ی کنش او بوده می‌رسیده. این سه بخش، از اساطیر، جدایی‌ناپذیرند. ارسطو همین ساختار را تبیین کرد و بر اساس این داشته‌ها، قواعدی را برای درام تعریف کرد که در کنار وحدت‌های سه گانه،شامل دو عنصر اصلی و پنج عنصر فرعی هستند، بدین ترتیب : اصل علیت، اصل تداوم زمان، قهرمان منفرد، قهرمان فعال ، کشمکش، پایان بسته و واقعیت پایدار ؛ و براحتی می‌بینیم که اینها از مؤلفه‌های تبیینی ساختار سه پرده‌ای در عصر حاضر است.سینما حدود صدواندی سال است که به وجود آمده و تعاریف سینمایی نسبت به هنرهای دیگر جدیدتر هستند، اما سینما در ادامه‌ی مسیر خود، از همان تعاریف اولیه

استفاده کرده. تعاریفی که از ارسطو و اسطوره‌هابه ما رسیده است.پس سینمای قصه‌گویِ حال حاضر در ادامه‌ی مسیرش، ناگزیر به این ساختار سه پرده‌ای رسیده است. حدود سی سال پیش سید فیلد اینِ قواعد را تبیین کرد و اسم ساختار سه پرده‌ای را روی آن گذاشت.
و اطلاق «پرده» هم برای بخش‌های فیلم نامه ، بی‌واسطه از تئاتر گرفته شد. در حالیکه در تئاتر این پرده‌بندی به شکل فیزیکی و ملموس وجود دارد ، چه به شکل قدیمی آن که تقطیع نمایش بود و شروع مجدد آن در وضعیتی جدید و چه به شکل متأخرتر آنهم به شکل بسته و باز شدن پرده یا تاریک و سپس روشن شدن صحنه و تغییر وضعیت. در حالیکه در سینما، اصلا چنین تقطیعی به شکل فیزیکی و ملموس و قابل تشخیص و ممیز وجود نداشته و ندارد. اینکه تعاریف فیلم‌نامه ، وام‌دار تعاریف تئاتری است ، امری ناگزیرناپذیر است چرا که تئاتر سابقه‌ای دو سه هزار ساله دارد و سینما کمی بیش از صد سال و انگار که نظریه پردازان سینما، آن را کودکی صغیر می‌بینند که باید تا اطلاع ثانوی تحت تکفل سَلَف خود باشد! هر چند من معتقدم که شکل گیری سینما و خواستگاه آن ، اصلا ربطی به زمینه‌های شکل گیری درام ندارد. سینمایِ آغازین مطلقا زائیده‌ی علاقه ی بشر به روایت و روایت گوئی نبوده و نتیجه ی کنجکاوی و پیشرفتی تکنیکی بودهَ که البته بعدا ، رفته رفته، حاوی مؤلفه‌های دراماتیک و البته بعدتر ، مؤلفه‌های غیر دراماتیک شد. آنهم به خاطر ظرفیت بالقوه‌ای که در تجسم بخشی به خیال و خلاقیت داشت. آنچه که روزگاری تبدیل به اسطوره می‌شد، درعصر تکنولوژی، تبدیل به سینما شد.
پس در امتداد این جریان استفاده ناخودآگاه اکثر فیلم‌نامه‌نویسان و فیلم‌سازان از این ساختار سه پرده‌ای در دورانی که مؤلفه‌های دراماتیک در سینما مسلط شد، خیلی محل سؤال نیست.اما نکته‌ی مهمی که نباید از نظر دور داشت، و در شکل‌گیری ساختاری نزدیک به سه پرده‌ای مؤثر بوده، نگاه از برون به درون در زخیره‌ی رخدادها بوده. هر وقت بخواهید از بیرون به درون، به زخیره‌ی رخدادها نگاه کنیدَ ناخودآگاه آن‌ها را سه بخشی در نظر می‌گیرید. من شخصاً با تعریف سه پرده‌ای مشکلی ندارم بلکه در تبیین‌اش با یک نگاه جزمی، مشکل دارم. اگر به ساختار سه پرده‌ای به‌صورت گریزناپذیر نگاه شود، غلط است. در بسیاری از ایده‌هایی که در دهه‌های اخیر تبدیل به فیلمنامه و فیلم شده اند، نگاه از درون به بیرون در طراحی پیرنگ اهمیت داشته. وقتی به سینمای امروز نگاه می‌کنیم حتی در هالیوود که عمدَتاً نگاه کلاسیک دارد، پیرنگ درونی را تشخیص می‌دهیم. این پیرنگ درونی سازوکارهایی دارد که باید در دل پیرنگ بیرونی تعریف شود. در واقع این نگاهِ از درون به بیرون است که برای من اهمیت دارد، به‌ویژه در سینمای مدرن.

به نظر می‌رسد نگاه قبلی یعنی از بیرون به درون، نه برای نویسنده ها کافی و راضی‌کننده بوده نه برای مخاطب و به همین دلیل هم حرکتی برای تغییر صورت گرفته است.

دقیقاً. در روایت کلاسیک ، اهمیت شخصیت شاید بعد از پیرنگ تعریف می‌شود و آنچه که ظاهرا شکل پذیر است پیرنگ است ولی آنچه رخ می‌دهد، منتج از تصمیم و کنش شخصیت است. چطور می‌شود که مقتضیات درونی و نگرش و احساسات شخصیت ، جائی در طراحی ساختار نداشته باشد؟ البته در ارائه‌ی الگوها و ساختارها ، تلاش شده که در کنار ارائه‌ی الگوی ساختاری برای پیرنگ که ناچار از بیرون به درون است، مابه‌ازاهایی پیدا شد تا بتواند پیرنگ درونی را هم به آن بچسباند. این‌جاست که من مشکل پیدا می‌کنم و این نکته فیلم‌نامه نویسی را سخت‌تر از آنچه هست، می‌کند. به همین دلیل که من در تعریف و تبیین خودم از ساختار سه پرده‌ای ، تعریفی می‌کنم که بشکلی گریزناپذیر ،روند پی‌رفت رخدادها که مبتنی بر پیرنگ بیرونی است با پیرنگ درونی که مبتنی بر شکل‌گیری لایه‌های داستانی‌است، تلفیق شود. بنابراین ساختار سه پرده‌ای را طوری تعریف می‌کنم که هم قابل آموزش باشد هم از پیرنگ درونی غافل نشویم. در غیر اینصورت اشکال های زیادی به وجود می‌آید. من این شیوه را در آموزش خطا می‌دانم. مثل این است که یک ترم فیلم‌نامه کلاسیک کار کنیم و ترم بعد

فیلم‌نامه مدرن! این جداسازی به نظر من آسیب‌زننده است. نتیجه این می‌شود که گاهی دانشجو می‌گوید می‌خواهم فیلم‌نامه خرده‌پیرنگی بنویسم! این حرف غلط است. وقتی با چنین افرادی مواجه می‌شوم اول می‌پرسم قصه‌ات چیست؟ حرفت چیست؟ یا اینکه می‌خواهی با روایتت چه اثری روی احساس مخاطب بگذاری؟ سپس بگذار خود روایتت بگوید مرا چگونه تعریف کنی و بگوید برای تأثیرگذاری نهایی و تبدیل شدن به یک تجربه حسی نزدیک به واقعیت برای مخاطب، به کدام ساختار احتیاج دارد. کلاسیک یا مدرن بودنش از اینجا نتیجه می‌شود نه با پیش فرض خودت!

در واقع اول باید ایده را به خوبی شناخت و بر تمامی وجوهش مسلط بود و بعد بر اساس آن، ساختار مناسب برای روایت انتخاب کرد.

بله، دقیقاً. در جشنواره‌های فیلم‌های کوتاه که گاهی افتخار داوری در آن‌ها را داشته‌ام، هر سال حدود هفتصد، هشتصد فیلم‌نامه می‌خوانیم و فیلم‌های زیادی می‌بینیم. با انبوهی فیلم‌نامه روبه‌روییم که نگاه اول مؤلف این بوده که فیلم‌نامه هنری یا خرده‌پیرنگی روایت کند. در حالی که اول باید ایده را شناخت و نقطه اثرگذاری بر مخاطب را پیدا کرد، بعد خود ایده‌ی پخته شده، می‌گوید که باید چه‌طور تعریف شود. به همین دلیل همیشه تلاش می‌کنم از ابتدا مسیر پیرنگ بیرونی و درونی را در ایده قرار بدهم.

یعنی از ابتدا پیرنگ درونی و بیرونی را در ارتباط تنگاتنگ با هم قرار می دهید تا از دل آن، ساختار مناسب برای روایت خودنمایی کند؟

بله. مرحله اول شناخت ایده است. شما به‌عنوان یک مؤلف باید ایده را بشناسید؛ و برای این شناخت اولیه باید سؤالات بسیاری را پاسخ دهید ، اینکه چه می‌خواهید بگوئید؟ چگونه می‌خواهید بگوئید؟ چرا می‌خواهید بگوئید؟ برای که می‌خواهید بگوئید؟ فقط بخشی از سؤالاتی است که تا پاسخش را ندانید، ایده برای خودتان سه بعدی نشده.حال وقتی به این سؤال‌ها پاسخ دادید، خودِ ایده می‌گوید در کدام ساختار باید روایت شود. در تعریفی که من از ساختار سه پرده‌ای دارم، کاری می‌کنم که روَند پیرنگ درونی با پیرنگ بیرونی ممزوج شود. من همیشه برای مرحله‌ی طراحی ساختار سه پرده‌ای ۱۲ ویژگی طراحی می‌کنم. اگر نویسنده ایده‌ای را طراحی و این ۱۲ ویژگی را در مورد طرحش تبیین کند، نباید تردید داشته باشد که ایده‌اش به طرح و ساختاری مشخص تبدیل شده است.

با این نگاه از درون به بیرون، چارچوب و اجزای ساختار سه پرده ای واجد تعاریف جدید می شوند یا در همان قالب به ویرایشی جدید می رسند؟

طبعاً پرده اول نمایشگر همان تعادل اولیه است. اما برای این‌که این تعادل اولیه صرفا از جنس یک نگاه بیرونی به شخصیت و جغرافیای قصه نباشد، می‌گویم که این تعادل اولیه یعنی جریان استمراری زندگی شخصیت اصلی که در آن شخصیت به ظرفیت‌های آن واقف است و با شناخت نسبی و شاید ناقصی که از توقع و توانائی‌اش دارد، قلق این جریان استمراری با همه‌ی خوبی‌ها و بدی‌هایش در دستش است.پس تعادل اولیه به این معنا نیست کَه شخصیت با رضایتمندی زندگی می‌کند. و این جریان استمراری زندگی شخصیت هم اگر رخداد پیش‌بینی‌نشده‌ای اتفاق نیفتد و حادثه محرکی رخ ندهد، تا ابد ادامه خواهد داشت. این جریان استمراری، با حالِ خوب تفاوت دارد.آنچه که وجود دارد تداوم یک جریان است و نه رضایتمندی از شرایط. ممکَن است شخصیتی داشته باشیم که با چندین مسأله روبه‌رو باشد یا یک کشمکش درونی از پیش‌داستان داشته باشد یا آدمی باشد که

در یک جغرافیای مسأله‌دار زندگی می‌کند مثل آدمی که در زندان است. ویژگی شرایط جریان استمراری این است که شخص در یک وضعیت تداومی و پایدار حتما ممکن است سؤالاتی داشته باشد. بنابراین هر دو نگاه درونی و بیرونی در آن وجود دارد. به این ترتیب پرده اول در کنار حال‌وهوا، زمان، مکان و ژانر قصه، ویژگی‌های شخصیت شامل توقع و توانائی‌هایش را مشخص می‌کند. و البته شخصیت‌هایی که تا انتها در روند اصلی داستان مؤثرند باید در این پرده تعریف شوند.مؤلفه‌ی بسیار مهم دیگری که در تبیین از درون به بیرون پیرنگ مؤثر است و من آنرا در همین مرحله مهم می‌دانم، تبیین مکانیزم دفاعی شخصیت است. همان مکانیزم دفاعی که بر اساس تیپولوژی تعریف می‌شود و تعریفی کاملا روانشناسانه دارد. این مکانیزم دفاعی از مهمترین جنبه‌های تبیینی یک شخصیت است و حتما در مرحله‌ی نگارش طرح باید به آن اشراف داشت. زمینه سازی و وقوع حادثه محرک هم در همین پرده اول است.شکل گیری و اوج گیری نیاز شخصیت اصلی برای بازگرداندن تعادل هم در همین پرده است که منجر به نقطه عطف اول می‌شود. البته تعریف ناقصی برای عطف اول وجود دارد که من آن را نمی‌پسندم؛ واکنش شخصیت به حادثه محرک. به نظر من این تعریف اصلاً کافی نیست. از نظر من حادثه محرک، اتفاقی است که جریان استمراری زندگی شخص را بر هم می‌زند. زمانی که این تعادل بر هم می‌خورد، شخصیت متوجه تعارض می‌شود. اگر حالش خوب بوده، حالا متوجه تعارض می‌شود و اگر حالش بد بوده می‌فهمد چیزی اشتباه است. ماهیت درام یعنی تغییر و تغییر هم ناشی از تعارض است. تغییر یعنی اتفاقی در روایت که سبب‌ساز تغییر در آگاهی، احساس و نگرش مخاطب شود. و این تغییر در روایت، نطفه‌اش تعارض است. تعارض از این‌جا شکل می‌گیرد که شخصیت متوجه می‌شود توقع و توانایی‌اش در تعادل با یکدیگر قرار ندارند. نوع دوم تعارض، تعارض بین بین توقع شخصیت و داشته‌های دنیای داستان برای اوست. تعارض سوم هم تعارض بین آگاهی شخصیت از دنیای داستان و واقعیت‌های پنهان دنیای داستان است. پس حادثه محرک باعث ضربه خوردن به باور شخصیت می‌شود و یکی از این سه تعارض جریان پیدا می‌کند. پس هم از درون به بیرون است و هم از بیرون به درون. حالا این اتفاق باعث شکل‌گیری و تجلی یک نیاز در وجود شخصیت می‌شود. در فاصله بین حادثه محرک و عطف اول، نیاز شخصیت این‌قدر قدرتمند می‌شودکه به او می‌گوید؛ قدم بردار و تلاش کن تا بتوانی آن جریان استمراری را برگردانی. انباشتگی این نیاز که نطفه‌اش همان تعارض‌هاست، وقتی به انفجار می‌رسد و شخص اولین قدم را برمی‌دارد، به عطف اول می رسیم.

جریان پرده‌ی دوم در تعریف و تبیین شما چگونه هر دو نگاه از بیرون به درون و از درون به بیرون را شامل می‌شود؟

تعریف من از پرده دوم با خیلی از تعاریف موجود مطابقت دارد، اما این‌جا ناگزیر مؤلفه‌هایی را تعریف می‌کنم که در برخی از تبیین‌ها وجود ندارد. پرده دوم جایی است که شخصیت به خاطر یک نیاز انباشته‌شده در وجودش و برطرف‌سازی نیاز و برگشتن به تعادل زندگی، شروع به حرکت می‌کند که این حرکت بر اساس یک نیاز خودآگاه است.چرا نیاز خودآگاه؟ چون می‌داند که کدام جریان استمراری زندگی را از دست داده و دلخواهش این است که به آن سطح از تعادل بازگردد. در روند پرده دوم تا جایی هنوز چیزهائی برای شخصیت گنگ است. من آنرا بر اساس بر هم خوردن مکانیزم دفاعی شخصیت تبیین می‌کنم. یعنی شخصیت اصلی ، در برخورد با این جغرافیای داستانی جدیدی که احاطه‌اش کرده و بیگانگی‌هایش نسبت به آن، مکانیزم دفاعی‌اش کاملا بی اثر می‌شود. اینجاست که آن تعریف ناقص واکنش شخصیت به کار برده می‌شود. بهتر است بگوئیم رفتار گنگ شخصیت به علت مخدوش شدن مکانیزم دفاعی‌اش و مختل شدن آگاهی و توانائی‌اش.این‌جا شخصیت تلاش می‌کند تعادل را به زندگی‌اش برگرداند، اما هنوز خیلی چیزها را نمی‌داند. تا نقطه میانی، شخصیت هنوز مؤلفه‌های نیروی قدری که تعادل را بر هم زده نشناخته است. در میانه‌های این جریان اتفاقی رخ می‌دهد و به همین دلیل من گاهی مایلم به

جای اصطلاح سه پرده‌ای از چهار پرده‌ای استفاده کنم. چون اهمیت نقطه میانی این‌قدر قوی است که به نظر من پرده دوم را دو قسمت می کند. شخصیت این‌جا متوجه یک نیاز ناخودآگاه می‌شود. می‌فهمد چیزهای مهم‌تری هم وجود دارند و رخدادی که تعادلش را به هم زده، در واقع فقط جریان استمراری زندگی‌اش را به هم زده ولی الزاماً از آن زندگی هم راضی نبوده، بلکه فقط حالت تداوم و پایداری داشته است. درونیات شخصیت و تعاملش با رخدادهای بیرونی است که ماجرا را می‌سازد. ماجرا تلاقی نیازها و اتفاقات درونی شخصیت با رخدادهاست. از میانه پرده دوم، شخصیت بر اساس یک نیاز ناخودآگاه عمل می‌کند. از این‌جا به بعد کم‌وکیف مؤلفه‌ها را می‌داند و دنبال چیزی می‌رود که تابه‌حال نبوده است. می‌رسیم به انتهای پرده دوم یا به تعبیر من پرده سوم. عطف دوم جایی است که برای شخصیت، مجهولی در جغرافیای داستانی وجود ندارد اما هنوز ممکن است مجهولی در وجود خودش باقی مانده باشد. در این تعریف از عطف دوم همان نگاه از درون به بیرون وجود دارد، چون هنوز بخشی از توانایی‌های شخصیت برایش مجهول است.دانسته‌هایش در باره‌ی جغرافیای داستانی تا حدودی کامل شده اما معلوم نیست که توانائی‌اش برای حل مسئله به میزان لازم رسیده باشد. همین بخش مجهول در میزان توانائی شخصیت است که علیرغم تکامل دانائی‌اش در این نقطه ، روایت را کماکان برای مخاطب جذاب نگه می‌دارد.چون هنوز شخصیت به اشراف کامل از وجود خودش نرسیده و این ما را به عنوان مخاطب نگران می‌کند.

پرده سوم جایی است که شخصیت جواب سؤالاتش را می‌داند، جغرافیای داستانی را می‌شناسد، به مرحله‌ی مهم دانستن رسیده و حالا باید با انتخاب به نقطه‌ای برسد که من به آن می‌گویم تصمیم قاطع و کنش نهائی یا همان نقطه‌ی اوج. این‌جا شخص تصمیم قاطع دارد و مطمئن است که درست فکر می‌کند.فارغ از اینکه نتیجه‌ی کنش نهائی‌اش معلوم نیست که متضمن دستیابی به خواسته‌اش باشد. اینجاست که باز هم نقطه‌ی اوج کاملاً از درون به بیرون تعریف می‌شود. بسیاری از فیلم‌های کلاسیک و نوعی از فیلم‌های مدرن را که در آن شخصیت در پایان نمی‌تواند به تعادل حاوی رضایتمندی برسد ، می‌توانید در این الگو قرار بدهید. حتی فیلم‌های نوآر و ضدقهرمانی را هم می‌توانید با این نقطه اوج تبیین کنید. این‌جا جایی است که شخصیت نه برای رسیدن به تعادل و جریان استمراری زندگی‌اش ، که برای دستیابی به رضایتمندی درونی تلاش می‌کند. مرحله‌ی آخر در پرده‌ی سوم هم گره‌گشائی است. که مختصراً می‌توانیم آنرا پاسخ دنیای داستان به کنش نهائی شخصیت بدانیم.

با این‌که این ساختار، اصیل‌ترین و قدیمی‌ترین است ولی هم‌چنان در سینمای جهان، برای نویسنده‌ها و فیلم‌سازان جذاب است و در میان مخاطبان هم بازخورد مثبت دارد. دلیل آن را ریشه داشتن در بطن قصه‌های اساطیری می‌دانید یا فکر می‌کنید چون جهان مدرن از ریشه‌های کلاسیک فاصله گرفته، رویکرد به این ساختار برای مخاطب نوستالژی دارد؟

به نظرم هر دو. البته این مسأله یک دلیل زیبایی‌شناسانه و یک دلیل حرفه‌ای دارد. دلیل حرفه‌ای‌اش برمی‌گردد به این‌که فیلم‌نامه‌ای با ساختار سه پرده‌ای را راحت‌تر می‌توانید بفروشید. چون کسانی که فیلم‌نامه‌ها را می‌خوانند پیش‌فرضی دارند که مبتنی بر همان نگاه کلاسیک و سه پرده‌ای است. دلیل زیبایی‌شناسانه اش هم این است که مخاطب با این ساختار بهتر ارتباط برقرار می‌کند، چون با تجربه‌ای که از افسانه‌ها و اسطوره‌ها دارد هم‌خوان است. البته این‌جا ژانر هم به کمک می‌آید، چون وظیفه ژانر؛ سامان‌دهی ساختار است. این دو دلیل تکلمه دلیلی است که شما عنوان کردید.

نکته‌ای که گفتید در سینمای ایران هم مصداق دارد بخصوص که فرهنگ شرق با داستان‌های هزارویک شبی و قصه گفتن و قصه شنیدن عجین شده است. در فیلمفارسی‌های قبل از انقلاب ساختار سه پرده‌ای کلاسیک؛ به

شکلی کاملاً تقلیدی و با نگاه بیرونی، کاربرد زیادی داشت تا تولد سینمای موج نو که به تدریج شخصیت و تمرکز بر درونیات پررنگ شد و تبلور آن در دهه شصت و تا امروز با شدت و ضعف ادامه دارد. تحلیل شما از روند سینمای ایران از منظر ساختار سه پرده ای چیست؟

در سینمای ایران قبل از انقلاب، گیشه نقشی تعیین‌کننده داشت. عمده فیلم‌های قبل از انقلاب در واقع کاریکاتوری از ساختار سه پرده‌ای بودند چون فقط نگاه از بیرون داشتند و حتی عمدتا فاقد پیرنگ بودند و شما در آنها فقط شاهد پی‌رفت رخدادها بر اساس خواست نویسنده بودید! سینمای بعد از انقلاب راحت‌تر تقسیم‌بندی می‌شود. سینمای دهه شصت نزدیک‌ترین روند به ساختار سه پرده‌ای را دارد چون هنوز مخاطبی دارد که به عنوان وارث دهه‌ی قبلش ، توقعاتی از سینما دارد. در این دهه چند فیلم بیش‌تر در سینمای مدرن نداشتیم که البته در امتداد فیلم‌های مدرن قبل از انقلاب بودند. فیلم‌سازانی مثل امیر نادری و کیانوش عیاری در این زمینه فعالیت می‌کردند. سینمای مدرن و اجتماعی ایران با **خشت و آینه** شروع شد و با فیلم‌هایی مثل برخی آثار مهرجوئی، مسعود کیمیایی، هژیر داریوش، فرخ غفاری، **چشمه** آربی آوانسیان و **گزارش** عباس کیارستمی ادامه پیدا کرد. **گزارش** یک فیلم کاملاً مدرن است با نگاه اجتماعی و ادامه این روند تا دهه شصت در اندکی از فیلم‌ها دیده می‌شود. سینماگران قبل از انقلاب در دهه شصت به نوعی تجربه و پختگی رسیده بودند و برخی از کسانی که تمایل به قصه‌گویی و پیرنگ نزدیک به ساختار سه پرده‌ای داشتند، کم‌کم در دهه هفتاد نوع دیگری از سینما را آغاز کردند که در دهه شصت جریانی فرعی بود و در دهه هفتاد تبدیل به جریان اصلی شد. در پایان دهه‌ی شصت هامون را داریم و در میانه‌هایش باشو غریبه کوچک و شاید وقتی دیگر بهرام بیضائی. و آغاز دهه‌ی هفتاد با عروس است و در میانه‌های این دهه می‌رسیم به شوکران . در واقع شکلی از سینما رو به رشد بود که ریشه در سینمای کلاسیک و سه پرده‌ای داشت اما نگاهش از اینکه صرفا از بیرون به درون باشد رفته رفته شکلی از درون به بیرون هم پیدا کرد. این فیلم‌سازان مؤلفه‌های روایت قصه‌گو را که قبلاً آموخته و تجربه کرده بودند، مال خود کردند اما نگاه از درون به بیرون را به آن اضافه کردند که نگاهی شخصیت‌محور بود. در این دوره شکل ترکیبی از سینما را شاهد بودیم و فیلم‌های خوبی هم ساخته شد.

دهه هفتاد در سینمای ایران دوران درخشانی بود که نتایجش هنوز هم قابل استناد است؛ چه در سینمای ایران چه در کارنامه فیلمسازان فعال آن دوره و برای برخی، دیگر این نقاط اوج تکرار نشد. علتش را چه می دانید؟

عمده فیلم‌های شاخص مهرجویی در این دوره ساخته شدند. در نسل فیلم‌سازان بعد از انقلاب کسی مثل ابراهیم حاتمی‌کیا از اواخر دهه‌ی شصت شروع به کار کرد ولی در میانه‌های دهه‌ی هفتاد به اوج پختگی در قصه‌گوئی رسید. از ابتدا تمایل به قصه‌گویی داشت و در اوج کارهایش از یک ضدقهرمان کلاسیک و تراژیک در فیلمش استفاده کرد. این فیلمسازان متوجه شدند که آن سینما هنوز بهترین ساختار را برای روایت دارد، چون مخاطب دوستش دارد. ولی قبل از این‌که مخاطب دوستش داشته باشد، خودشان آن را بلد هستند و تجربه‌اش کرده‌اند. در واقع این نگاه باعث شد فیلم‌نامه‌ها نگاهِ از درون به بیرون هم داشته باشند در قالب ساختاری کلاسیک که بشدت پیرنگ محور بود.

در دهه هشتاد گرایش به خرده‌پیرنگ برجسته شد و امروز که در نیمه دهه نود قرار داریم با تعدد فیلمنامه ها و فیلم های خرده‌پیرنگ روبه‌رو هستیم که روندی افراطی دارد. این رویکرد برای فرار از ساختار کلاسیك و سه پرده ای را تحت تأثیر چه می‌دانید؟

مجموعه‌ای از عوامل این اتفاق را شکل دادند. در یک کشور هر چه‌قدر سینمای هدایتی- حمایتی روی کار باشد و سانسور قدرتمند باشد، جریان سینمای خوب و قدرتمند و مؤثر به حاشیه کشیده می‌شود. سینما محصول شرایط و دوران خودش است. سینما آینه تمام‌نمای عصر و جامعه خودش است. از دهه هشتاد به بعد تعداد دانشجویان چندبرابر شد و عمده جوان‌ها دانشجو و تحصیل‌کرده بودند. جامعه‌ای که دانشجوزده شود، سلیقه و ذائقه را شکل می‌دهد. این جامعه، ذائقه سینمایی را نه در جریان بدنه، بلکه در جریان نخبه شکل می‌دهد. چون از جایی به بعد، به قصه گویی و فیلمسازی کلاسیک، برچسب ابتذال خورد. از طرفی جشنواره‌ها و انعکاس‌های خبری‌شان باعث شد جریانی این‌گونه ساخته شود. از نظر کمّی هنوز هم تعداد فیلم‌های مدرن بیش‌تر از فیلم‌های کلاسیک است، اما فیلم‌هایی که فروش خوبی دارند هنوز فیلم‌های کلاسیک هستند. در واقع در حال حاضر ، جریانی که فیلم‌ساز تولید می‌کند از دل دانشجوها، روشنفکرها، روشنفکرزده‌ها و کسانی بیرون می‌آید که هنوز سینمای قصه‌گو را مبتذل و فاقد ارزش می‌دانند. این جریان رفته‌رفته شکل گرفته و یک‌دفعه اتفاق نیفتاده است. نسل دانشجویی که یک‌باره چندبرابر شد، بدنه فیلم‌سازهای بعدی را تشکیل دادند. حتی فیلم‌سازی که از یک محیط اجتماعی متوسط و زیر متوسط بیرون می‌آید، در این بدنه، فیلم‌سازی را یاد می‌گیرد و در این دانشگاه ذائقه‌اش شکل می‌گیرد. وقتی در جمعی صد نفره قرار می‌گیرید و فیلم‌سازی می‌آموزید و این جمع به نوع خاصی از فیلم‌سازی علاقه دارند، ناخودآگاه شما هم طوری فیلم می‌سازید که این‌ها دوست دارند، نه فیلمی که قاطبه مردم می‌خواهند. بنابراین در دهه نود به فیلم‌هایی می‌رسیم که عمده آن‌ها ظاهرا روایت مدرن دارند. می‌گویم ظاهرا چون متأسفانه بیشترشان فاقد اصول روائی در سینمای مدرن است و شاید بهتر باشد به آنها بگوئیم فیلم‌های ضد کلاسیک!

به جز جنس روایت مدرن و خرده پیرنگ، خود قصه و داستان هم کمرنگ شده و بیشتر با بسط یك موقعیت، ذهنیت یا حتی یك مفهوم سر و کار داریم تا قصه ای سر و شکل دار و قابل پیگیری.

کم‌رنگ شدن قصه‌ها یک دلیل دیگر دارد. فیلم‌سازانی که در قالب قصه‌گویی کلاسیک و روند ساختار سه پرده‌ای، نگاه از درون به بیرون داشتند، با شرایطی به نام سانسور روبه‌رو شدند که تبیین‌کننده است. نسلی که از نیمه دهه هفتاد روی کار آمد، نگاه نخبه تولید کرد و جنس نخبه‌گرایی را در جامعه عوض کرد. همین اتفاق برخی از آثار را دغدغه‌مندتر کرد. برخی ادای دغدغه و برخی واقعاً دغدغه‌مند بودند. وقتی این نگاه وارد فیلم‌ها شد، متأسفانه با سدی به نام سانسور برخورد کرد. وقتی سینما با سانسور برخورد می‌کند دو اتفاق رخ می‌دهد؛ اول اینکه تعداد فیلم‌هایی که کاملاً خالی از دغدغه هستند و فقط می‌خواهند مردم را سرگرم کنند افزایش پیدا می‌کند. دوم افزایش فیلم‌هایی است که برای دور زدن سانسور به سراغ روایت‌های متکلف، ایهام و استعاره می‌روند. سینمای مدرن به روان‌شناسی شخصیت‌ها و جغرافیای پنهان جامعه می‌پردازد. وقتی ناگزیرید این دغدغه‌ها را با ایما و اشاره بیان کنید، ممکن است تعبیرش برای سیستم تصمیم‌گیرنده نگران‌کننده باشد. وقتی سانسور شدیدتر می‌شود این سینما به سمت روایت‌های پیچیده‌تر و متکلف می‌رود. روشنفکری که از دهه هشتاد به بعد شکل دیگری بار می‌آید و دغدغه‌مند است، احساس می‌کند برای روایت نباید به شیوه‌های مبتذل متوسل شود. جریان دیگری هم وجود دارد که از نظر کمّی سینمای مدرن را تقویت کرده و آن جریان جشنواره‌ای است. نمی‌خواهم بگویم جریان جشنواره‌ای بد است. وقتی آثاری در جشنواره‌ها دیده می‌شود و مقبول واقع می‌شود، طبیعتاً جریان ایجاد می‌کند. ما می‌گوییم سینمای مدرن و ضدساختار از لحاظ شکلی فرمول‌بردار نیست. پس یک فیلم موفق در جشنواره‌ها ، بهترین الگوی دم دست برای تقلید و بازآفرینی ساختاری است. به همین دلیل موفقیت فیلم‌های جشنواره‌ای به این دلیل بود که جریان‌سازی می‌کردند. بنابراین فیلم‌سازان جوان سعی‌کردند از روی دست کیارستمی فیلم بسازند. شاید امتیازاتی داشت ولی این نوع فیلمسازی انبوه آنهم از روی دست یک نفر ،

آسیب‌های زیادی هم دارد. همانطور که گفتم چون روایت مدرن از لحاظ فرمی قابل تبیین نیست؛ یک فیلم موفق برای یک نسل تبدیل به یک فرمول موقت می‌شود. در یک دوره فیلم‌ها شبیه به آثار آقای کیارستمی می‌شد و در دوره‌ای دیگر شبیه آثار آقای فرهادی. اقبال جشنواره‌ها هم به این دلیل با این گونه فیلم‌ها همراه است که قواعد را می‌شکند و نگاهی منحصر بفرد دارد. نگاه منحصر بفرد ، وقتی مورد تقلید قرار بگیرد دیگر منحصر بفرد نیست! و هر کس در هر جای دنیا این نگاه را با صاحبش و مُبدعش می‌شناسد نه مقلدانش. اشکالی که این‌جا پیش می‌آید این است که هنرجو یا فیلمساز جوان فقط شکلِ موفق اثر را از فیلم‌سازی که موفقیت کسب کرده، می‌گیرد. فیلمش را می‌سازد که قاعدتا بسیاری از قواعد راَ شکسته است اما با جهل. ما باید زمانی الگوشکنی کنیم که علمش را داشته باشیم. آقای فرهادی فیلم‌نامه‌نویس، نمایش‌نامه‌های رادیویی و سریال‌های زیاد و فیلم‌نامه‌های سینمائی بسیار نوشته تا به این‌جا رسیده است. یعنی قواعد را می‌شناسد و حالا به جایی رسیده که می‌تواند بخشی از قواعد کلاسیک را نقض کند. وقتی از روی جهل قواعد را حذف کنیم، با حجم زیادی از قصه های بی‌سروته مواجه می‌شویم که حتی عنوان روایت مدرن را هم نمی‌توانیم برای‌شان به کار ببریم. چون روایت مدرن هم تعریف دارد. نه تنها نگاه باید از درون به بیرون باشد و شخصیت‌ها اهمیت داشته باشند، بلکه باید تمام روند را بر اساس کشمکش درونی و مکانیزم دفاعی تنظیم کنید و نمایشی شدنش را بر اساس آن طراحی کنید. در روایت کلاسیک، مهندسی ساختار مهم است اما در روایت مدرن، معماری روایت اهمیت زیادی دارد، چون پیشرفت لایه‌ای داریم. این فیلم‌ها ماجرامحور نیستند و پیرنگ به معنای روابط علی و معلولی ممکن است در آن‌ها وجود نداشته باشد. در واقع نوعی پلات داریم اما سببی نیست. روایت در سینمای کلاسیک، پی‌رفت پیش‌رونده، سببی و معنی‌دار رخدادها به قصد ساختن یک اوج داستانی است. اما در سینمای مدرن، روایت این‌گونه تعریف می‌شود؛ پیرفت سببی یا غیرسببی ،اثرگذار یا معنی‌دار فرم‌ها یا رخدادها به قصد ساختن یک اوج اثرگذار. بسیاری از فیلم‌های به‌ظاهر مدرن ما، فاقد معماری روایت هستند و فقط شاهد چند تصویر نامربوط هستیم.

انگار این تفکر غالب شده که شکستن قاعده کلاسیک، لزوماً دلیلی بر مدرن بودن و واجد امتیاز و ارزش است و باقی وجوه اهمیتی ندارد.

دقیقاً به نکته درستی اشاره کردید. البته این اشکال از نگاه رابرت مک‌کی می‌آید. او از معدود افرادی است که در کتابش به روایت مدرن پرداخته، اما با نگاهی که من آن را نمی‌پسندم. مك کی وقتی خرده‌پیرنگ را تعریف می‌کند با اصرار می‌گوید خرده‌پیرنگ جریانی است که در مقابله با آثار هالیوودی و در تعارض با آن شکل گرفت. من این نگاه نسبی را قبول ندارم. روایت مدرن از ابتدا در سینما وجود داشته، اما در دهه شصت میلادی با فیلم‌های بونوئل، تروفو و... تبیین شد. این نگاه نسبی گرایانه‌ی آقای مک‌کی به سینمای مدرن تعریفش این‌گونه می‌شود که روایت مدرن یعنی تحلیل بردن و تضعیف قواعد کلاسیک، گسست ایجاد کردن در پیرنگ، منفعل کردن شخصیت اکتیو و ایجاد ابهام. وقتی روایت مدرن این‌گونه نسبی تعریف می‌شود، نتیجه‌اش این است که عده‌ای همین مقدار مکتوب از سینمای خرده‌پیرنگ را می‌خوانند و خیل عظیمی از فیلم‌های بی‌سروته روانه سینما می‌شود. شاید این تعاریف به شکل ایجابی بر فیلم‌های مدرن مترتب شود اما تعریف سینمای مدرن اینگونه نیست. به من بگوئید در سینمای مدرنی که مک کی تعریف می‌کند جای نگاه کجاست؟ تکنیک‌های معماری روایت کجاست؟ شیوه‌های طراحی رخدادهای درون ساختاری کجاست؟

با این تعاریف، نیمه دوم دهه نود را چه‌طورپیش‌بینی می‌کنید و فکر می کنید رجعت دوباره ای به ساختار سه پرده‌ای خواهیم داشت یا این شاکله ناقص روایت مدرن به یك بازخوانی دقیق و کاربردی برسد؟

پیش‌بینی می‌کنم روایت مدرن به بازتعریف خودش برسد. به‌هرحال مطالب، مقالات و تحلیل فیلم‌های موفق در دسترس قرار می‌گیرند و روایت مدرن بازخوانی می‌شود. پایگاه عمده این‌گونه فیلم‌ها از جایی به نام انجمن سینمای جوان می‌آید که نسلی از فیلم‌سازان جوان را تربیت می کند. تا وقتی آموزش‌ها به این شکل و پر از اشکال و نقطه ضعف باشد که سینمای مدرن را این‌گونه ناقص تعریف کند، هم‌چنان با این فیلم‌ها سروکار داریم. اما وقتی در حوزه آموزش اتفاق جدیدی رخ بدهد این تغییر را شاهد خواهیم بود. به نظرم این اتفاق کم‌کم دارد رخ می‌دهد و در این صورت افراد با نگاه درست به سمت روایت مدرن می‌روند. در پایگاه‌های آموزشی باید این نگاه نخبه‌گرایی معیوب، به نگاه نخبه‌گرایی کامل نزدیک شود و آن زمان است که فیلمسازان جوان می‌توانند روایت مدرن قابل دفاع بسازند. همیشه گفته‌ام یک فیلم کوتاه که روایت مدرن دارد، یک دفاعیه از شکلی از روایت مدرن است. هر فیلم کوتاه باید تبدیل به یک لایحه دفاعیه از یک روایت جدید شود. تا زمانی که این فیلم‌ها فاقد ظرفیت دفاعی باشند، شاهد فیلم‌های ناقص خواهیم بود. از طرفی در مورد ساختار کلاسیک هم معتقدم همین روند ادامه پیدا خواهد کرد، چون مخاطب این ساختار را می‌پسندد.این ساختار به نوعی با شیوه‌های شناخت‌شناسانه که به‌صورت فطری در ما وجود دارد، منطبق است. بنابراین ساختار کلاسیک سه پرده‌ای در زندگی روزمره ما تبیین‌شده است و آن را بیش‌تر می‌پسندیم. کماکان معتقدم فیلم‌های موفق از لحاظ فروش گیشه کاملاً وام‌دار ساختار کلاسیک خواهند بود. در سینمای ما هنرمندان کم‌کم متوجه خواهند شد که خوب قصه تعریف کردن و مخاطب حداکثری داشتن هنر است، ابتذال نیست. به نظرم یکی از کسانی که یک‌تنه جور همه را می‌کشد و باعث شده نگاه‌ها به سمت قصه برگردد، آقای اصغر فرهادی است. هم قصه می‌گوید و هم از روایت کلاسیک استفاده می‌کند، اما در معماری روایت نگاه مدرن دارد. امیدوارم سیاست‌های سینمایی ما با فیلم‌سازان جوان همراهی کند. چون اگر به فیلم‌سازان جوان اعتماد نداشته باشیم ناخودآگاه فیلم‌ها به دو سمت سینمای متکلف و سینمای عوام‌زده هدایت می‌شوند.

چون در دهه شصت این تجربه‌ها را طی کردیم و این دو شیوه امتحان خود را پس داده اند، به نظر می‌رسد نباید بازگشت به عقب داشته باشیم مگر اینکه دچار فراموشی تاریخی شویم!

به هر حال جریان‌ها تحت تأثیر شرایط سیاسی- اجتماعی روز قرار می‌گیرند. اگر یک اتفاق سیاسی- اجتماعی برای جامعه تکرار شود، ناخودآگاه بخشی از سینما به عقب رجعت خواهد کرد. فرضاً اگر یک نظام سینمایی با سانسور حداکثری حاکم شود، تردید نکنید حجم فیلم‌های به‌شدت بد زیاد می‌شوند. این فیلم‌های بد به دو شکل ظهور پیدا می‌کنند؛ فیلم‌هایی که برخورد سطحی با مخاطب دارند و ذائقه‌اش را تغییر نمی‌دهند، و فیلم‌هایی که فکر می‌کنند روایت مدرن دارند اما کاملاً بی سروته هستند. در یک نظام سانسور قدرتمند این جریان ها به‌راحتی برمی‌گردد. البته با تصمیماتی که در بخش سینمای تجربی گرفته می‌شود به نظر می‌رسد مسیر رو به جلویی داشته باشیم. من شخصاً از مدافعان گروه هنر و تجربه هستم، اما طرفداری‌ام اندکی ایجابی و بیشتر سلبی است! یعنی از این بابت که فیلم‌های جوانان نوجو و نوگرا در این ساز و کار رنگ پرده را می‌بینند بسیار خوب است. بویژه که هر از چند گاهی شاهد آثاری درخور در این گروه سینمائی هستیم ولی از این بابت که این نوع اکران ، ایجاد انگیزه کند در فیلمساز، حقیقتا نگاهی سلبی دارم ، یعنی معتقدم که اتفاقا فیلمسازی که اثرش رنگ پرده را دیده ولی رنگ مخاطب ندیده، تکلیفش با خودش روشن می‌شود! و البته فیلمسازان دیگر هم به تأسی، حساب کار دستشان می‌آید که اگر این مسیر را ناشیانه و صرفا با ادعای تجربه‌گرائی طی کنند به آن رضایت نسبی که یک هنرمند فیلمساز نیاز است تا به آن دست پیدا کند نمی‌رسند. این سبب می‌شود که فیلمساز جوان تلاش کند تا روایت مدرن را خوب بفهمد تا بتواند بسازد که در این صورت ، مخاطب مؤثرش را خواهد داشت. پس به این دلیل با جریان هنر و تجربه موافقم که تأثیر تخذیری‌اش بیشتر از اثر امیدبخش آن است! فیلمساز بالاخره باید بفهمد

که سینما به مبتذل و روشنفکرانه در دو قالب کلاسیک و مدرن تقسیم نمی‌شود. سینما به خوب و بد تقسیم می‌شود! فیلم خوب ، با هر ساختاری و فیلم بد با هر ساختاری!

پایان