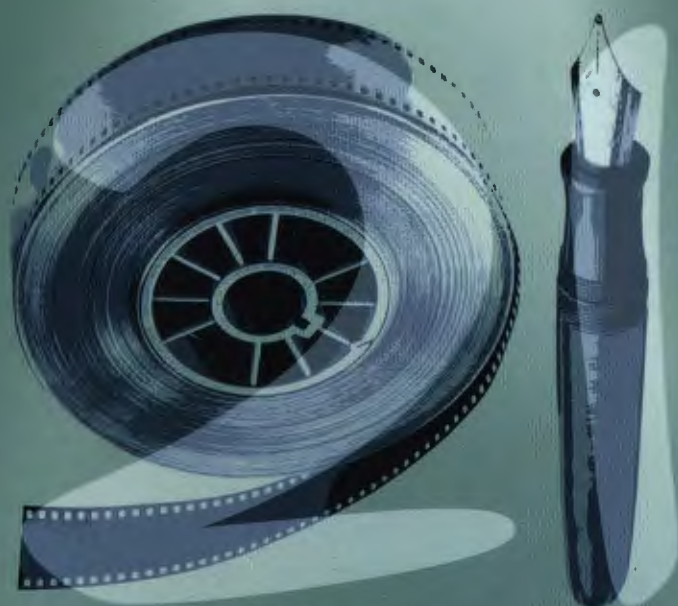




THE 21ST CENTURY
SCREEN PLAY

فیلمنامه نویسی در قرن ۲۱

لیندا آرنسون

راهنمای جامع فیلمنامه نویسی برای فیلم‌های فردا

ترجمه‌ی شاپور عظیمی



انتشارات بنیاد سینمایی فارابی

۱۳۹۷



فیلمنامه نویسه در قرن ۲۱

راهنمای جامع فیلمنامه نویسی برای فیلم‌های فردا

لیندا آرنسون

ترجمه‌ی شاپور عظیمی

THE 21ST CENTURY SCREENPLAY

A comprehensive guide
to writing tomorrow's films

Linda Aronson
Translated by: Shapour Azimi

سرشناسه	: آرنسون، لیندا، ۱۹۵۰ - م.
عنوان و نام پدیدآور	: Aronson, Linda
مشخصات نشر	: فیلمنامه‌نویسی در قرن ۲۱: راهنمای جامع فیلمنامه‌نویسی برای فیلم‌های فردا/ لیندا آرنسون: ترجمه‌ی شاپور عظیمی.
مشخصات ظاهری	: تهران: بنیاد سینمایی فارابی، ۱۳۹۷.
شابک	: ۷۴۳ ص. ۶-۵۱-۲۷۳۹-۹۶۴-۹۷۸
وضعیت فهرست‌نویسی	: فیبا
یادداشت	: عنوان اصلی: The 21st century screenplay : a comprehensive guide to writing tomorrow's films , c2010.
عنوان دیگر	: راهنمای جامع فیلمنامه‌نویسی برای فیلم‌های فردا.
موضوع	: فیلمنامه‌نویسی
موضوع	: Motion picture authorship :
شناسه افزوده	: عظیمی، شاپور، ۱۳۴۲ -، مترجم
شناسه افزوده	: Azimi, shapoor :
شناسه افزوده	: بنیاد سینمایی فارابی
رده‌بندی کنگره	: ۱۳۹۷ ف ۹ آ ۴ / PN ۱۹۹۶
رده‌بندی دیویی	: ۸۰۸۳۹۳
شماره کتابشناسی ملی	: ۵۱۱۹۶۸۰



انتشارات بنیاد سینمایی فارابی

فیلمنامه نویسه در قرن ۲۱ (راهنمای جامع فیلمنامه نویسه برای فیلم های فردا)

نوبت چاپ: اول، ۱۳۹۷

نویسنده	لیندا آرنسون
مترجم	شاپور عظیمی
مدیر اجرایی	مریم رهبر
طراح جلد	صادق جمالی
صفحه آرایی	حمید کریمی
ویراستار	ندا نوری
ناظر چاپ	یوسف بزاز
لیتوگرافی و چاپ	نقره آبی
صحافی	هادی

شمارگان: ۱۰۰۰

قیمت: ۵۲۰۰۰ تومان

شابک: ۹۷۸-۹۶۴-۲۷۳۹-۵۱-۶

کلیه حقوق متعلق به بنیاد سینمایی فارابی و محفوظ است.

نشانی: تهران، خیابان جمهوری اسلامی، خیابان سی تیر، شماره ۵۹، کدپستی: ۱۱۳۵۸۱۷۱۱۳

تلفن: ۶۶۷۲۷۸۵۵

مراکز پخش: آوند دانش: ۶۶۵۹۱۹۰۹ ققنوس: ۶۶۴۶۰۰۹۹

۱۰	مقدمه‌ی مترجم
۱۲	پیشگفتار: قلمرو کشف‌ناشده
۱۷	مقدمه‌ی نویسنده

بخش اول: پیدا کردن ایده ۲۷

۲۸	فصل اول: خلاقیت و حل کردن مشکلات معمول
۴۶	فصل دوم: کسب سریع ایده‌های خوب از مدل‌های سینمایی
۶۳	فصل سوم: کسب ایده‌های خوب و فوری از مدل‌های دیگر
۷۲	فصل چهارم: درگیر چه فیلمی هستیم؟

بخش دوم: ساختار روایی متداول ۹۱

۹۲	فصل پنجم: نگاهی کلی به ساختار روایی متداول
۱۱۵	فصل ششم: طراحی ساختار سه‌پرده‌ای متداول
۱۲۴	فصل هفتم: عادی‌بودن و آشوب (مقدمه‌چینی)
۱۳۰	فصل هشتم: خط کنش یا خط ارتباط
	فصل نهم: پروتاگونیست‌ها و شخصیت‌هایی که پروتاگونیست به‌نظر
۱۳۹	می‌رسند اما نیستند

فصل دهم: یک پروتاگونیست، چندین آنتاگونیست	۱۵۲
فصل یازدهم: شخصیت پردازی	۱۶۰
فصل دوازدهم: طرح ریزی و نقطه‌ی چرخش اول	۱۷۲
فصل سیزدهم: پرده‌ی دوم	۱۸۰
فصل چهاردهم: پرده‌ی سوم: نقطه‌ی اوج، نتیجه‌ی نهایی، نمادگرایی و اسطوره	۱۹۳
فصل پانزدهم: تحلیل ساختاری پیانو	۲۰۳

بخش سوم: طراحی عملی ۲۱۳

فصل شانزدهم: ماهیت یک کار مهم	۲۱۴
فصل هفدهم: طراحی دقیق: ضربه‌ها، درهم آمیختن و فشرده سازی	۲۲۰
فصل هیجدهم: طراحی: توصیه‌ها، تله‌ها و بازنویسی	۲۳۸
فصل نوزدهم: ژانرهایی با معضلات طراحی خاص	۲۵۵

بخش چهارم: روایت موازی ۲۷۱

فصل بیستم: مقدمه‌ای بر روایت موازی	۲۷۲
فصل بیست و یکم: شش طبقه بندی روایت موازی	۲۷۹
فصل بیست و دوم: چه ساختاری مناسب فیلم من است؟	۲۸۹

قسمت اول: روایت متوالی ۲۹۷

فصل بیست و سوم: روایت متوالی: یک مقدمه	۲۹۷
فصل بیست و چهارم: غیرعادی بودن در روایت متوالی	۳۰۵
فصل بیست و پنجم: روایت متوالی خود را بنویسید	۳۱۴
فصل بیست و ششم: شهر امید: نمونه‌ای از روایت متوالی	۳۲۹

قسمت دوم: روایت چندپروتاگونیستی ۳۳۶

فصل بیست و هفتم: روایت چندپروتاگونیستی: پیش درآمد	۳۳۶
فصل بیست و هشتم: چندین پروتاگونیست: طراحی مقدماتی	۳۵۳
فصل بیست و نهم: پروتاگونیست‌های متعدد: طراحی خط کنش گروهی	۳۵۹
فصل سی ام: پروتاگونیست‌های متعدد: طراحی خطوط ارتباط	۳۶۹

فصل سی و یکم: پیامدهای طراحی جست وجوها، پیوند دوباره و گرفتاری ها

در فیلمی با چند پروتاگونیست ۳۸۱

فصل سی و دوم: زیبایی امریکایی: گرفتاری اجتماعی چند پروتاگونیست ۳۹۲

قسمت سوم: روایت سفرهای دوگانه ۳۹۹

فصل سی و سوم: سفرهای دوگانه ۳۹۹

قسمت چهارم: روایت فلاش بک ۴۰۷

فصل سی و چهارم: فلاش بک: مقدمه ۴۰۷

فصل سی و پنجم: فرم های فلاش بک ساده ۴۱۰

فصل سی و ششم: فلاش بک روایت دوگانه یا پیچیده: مقدمه ۴۳۶

فصل سی و هفتم: رؤیای بی حاصل و فلاش بک شرح حال ۴۴۵

فصل سی و هشتم: فلاش بک: پروتاگونیست ها، آنتاگونیست ها و بیگانه ی اسرارآمیز ۴۵۹

فصل سی و نهم: فلاش بک مربوط به شرح حال و صدای روی تصویر ۴۸۰

فصل چهل و یکم: طراحی فیلمی با روایت دوگانه که از فلاش بک استفاده می کند ۴۸۴

فصل چهل و یکم: بررسی موردی فیلم های دارای فلاش بک: آثار متعارف و نامتعارف ۴۹۷

قسمت پنجم: روایت داستان های متوالی ۵۱۹

فصل چهل و دوم: روایت داستان های پیوسته: مقدمه ۵۱۹

فصل چهل و سوم: داستان های پیوسته: داستان هایی که درون فیلم پا می گذارند ۵۲۷

فصل چهل و چهارم: داستان های پیوسته: چشم اندازهای متفاوت ۵۳۲

فصل چهل و پنجم: داستان های پیوسته: نتایج متفاوت ۵۴۰

فصل چهل و ششم: داستان های پیوسته: فیلم های چمدانی ۵۴۸

فصل چهل و هفتم: داستان های پیوسته: تصحیح داستان های سفری با

چهار چوب چمدانی (ادیسه ی هومر) ۵۸۱

قسمت ششم: روایت متوالی گسیخته ۵۹۰

فصل چهل و هشتم: روایت متوالی گسیخته: مقدمه ۵۹۰

فصل چهل و نهم: ریتم، ارتباط، معنا و پایان بندی در روایت متوالی گسیخته ۵۹۶

- فصل پنجاهم: روایت متوالی گسیخته: ساختار ۲۱ گرم ۶۰۶
- فصل پنجاه و یکم: چهار فیلم با روایت متوالی گسیخته ۶۲۲

بخش پنجم: گمشده در روایت: فیلم‌هایی با نقص‌های ساختاری ۶۴۱

- فصل پنجاه و دوم: فیلم‌های روایی متداول با نقص‌های ساختاری ۶۴۲
- فصل پنجاه و سوم: نقص ساختاری فیلم‌هایی با روایت موازی ۶۵۳

بخش ششم: روی کاغذ آوردن ۶۸۹

- فصل پنجاه و چهارم: نوشتن صحنه: شرح و بیان، پیش‌داستان و زیرمتن ۶۹۰
- فصل پنجاه و پنجم: گفت‌وگو ۶۹۷
- فصل پنجاه و ششم: نوشتن پیش‌نویس / طرح فیلمنامه و فیلمنامه
- در مقام دستورالعملی آموزشی ۷۱۸

نمایه ۷۳۰

تا کنون کتاب‌های بسیاری در مورد فیلمنامه‌نویسی ترجمه و منتشر شده است و این گفته اغراق‌آمیز نیست که تحقیقاً همه‌ی این آثار بر اساس رویکرد سستی فیلمنامه‌نویسی به رشته‌ی تحریر درآمده‌اند؛ یعنی همان روش آشنای سه‌پرده‌ای که با ترجمه کتاب‌های سید فیلد بیش از سه دهه رویکرد غالب تدریس فیلمنامه، نه تنها در کشور ما بلکه در سینمای جهان، بوده است. این رویکرد با استقبال بسیاری روبه‌رو شد و کمتر شاهد آن بوده‌ایم که نویسنده‌ای به رویکردهای دیگر پرداخته باشد. در دهه‌ی اخیر، با ساخته شدن آثاری در سینمای جهان که از رویکرد سه‌پرده‌ای تبعیت نکرده‌اند و مورد استقبال قرار گرفته‌اند، به تدریج، در میان سینمادوستان، رویکردهای دیگری به فیلمنامه مورد توجه قرار گرفت. اکنون دیگر آثاری مانند ۲۱ گرم، بابل، سه خاکسپاری برای ملکیداس استرادا و آثاری از این دست، با رویکردهایی ساختارشکنانه، به نمادهای جدید سینمای جهان بدل شدند. بر این اساس، لیندا آرنسون، نویسنده‌ی استرالیایی، در حوزه‌ی روایت موازی کتابی را به نگارش درآورد که در نوع خودش یکه است و معادلی در میان کتاب‌های سینمایی آموزش فیلمنامه‌نویسی ندارد. او در کتاب حاضر، چندین شیوه در روایت آثار نامتعارف را مطرح کرده و برای هر یک چندین نمونه از

فیلم‌های گوناگون عرضه کرده است. کتاب وی، که اکنون ترجمه‌ی فارسی آن تقدیم علاقه‌مندان به فیلم‌نامه‌نویسی می‌شود، در نوع خود بی‌نظیر است و شاید همین امر مطالعه‌ی آن را برای خوانندگان کتاب اندکی دشوار کرده باشد. آرنسون اصطلاحات خاص خودش را در این کتاب آفریده و مثال‌هایی ارائه داده که از نظر وی، به تبیین تئوری‌هایش یاری می‌رساند. برای همین، به خوانندگان این کتاب توصیه می‌شود که هر فصل را با دقت دنبال کنند و از همه مهم‌تر، برای شناخت هرچه بیشتر روایت‌های گوناگونی که در کتاب درموردشان بحث شده است، حتماً به نمونه‌هایی که مؤلف اشاره می‌کند رجوع کنند. یافتن برخی از آثاری که، در ظاهر، شاید از نظر ما مهجور باشند اما، در فضای مجازی، به بسیاری از آن‌ها می‌توان دسترسی داشت کلید درک کتاب **فیلم‌نامه‌نویسی در قرن ۲۱** است. امید است که با حضور این کتاب در بازار کتاب‌های فیلم‌نامه‌نویسی، به‌زودی شاهد رویکردهای تازه‌ای در عرصه‌ی روایت‌های متفاوت سینمایی در میان سینماگران خودمان باشیم.

شاپور عظیمی

بهار ۱۳۹۷

قلمرو کشف نشده

برای هر هنرمندی، کنش آفرینش (ایجادکردن) همواره سفر به قلمروی کشف نشده است. در قرن بیست و یکم، هیچ هنرمندی به اندازه‌ی فیلمنامه‌نویسان از این امر آگاه نبوده است. ما می‌دانیم که چشم‌انداز حرفه‌ی ما در حال تغییر است. همین که سفری را برای نگارش فیلمنامه‌ی بزرگ بعدی آغاز می‌کنیم، همیشه به آن‌هایی فکر می‌کنیم که پیش از ما راه افتاده و مشتاق آموختن از قصه‌های مسافران خود بودند. در سال‌های اخیر، تماشاگران فراوانی را دیده‌ایم که مجذوب آثار خلاقانه‌ی تلویزیونی، مانند *گمشدگان*^۱ و *سیم*^۲، شده‌اند. دریافته‌ایم که تماشاگران سینما دسته‌دسته به تماشای آثار نامتعارفی مانند *هزارتوی پن*^۳ یا *میلیونر زاغه‌نشین*^۴ می‌روند. همچنین پی برده‌ایم که این آثار نامتعارف نه تنها تماشاگران را از آن خود کرده بلکه جوایز را هم ربوده‌اند. مجموعه‌ای گیج‌کننده از تغییراتی که در فرم‌های روایی سنتی ایجاد شده، ما را به چالش کشیده‌اند. هم‌زمان، در تقلا هستیم تا بازار پیچیده‌ی جهانی، پیشرفت‌های پی‌درپی در تکنولوژی‌های تازه و ظهور جایگاه‌های چندگانه‌ی سیستم‌های پخش را بشناسیم. دنیای گیج‌کننده‌ای

1. *Lost*

2. *The Wire*

3. *Pan's Labyrinth*

4. *Slumdog Millionaire*

است. ما فراخوانده شده‌ایم تا داستان‌هایی را تخیل کنیم که به اندازه‌ی کافی، برای سیستم پخش آی‌مکس^۱، بزرگ باشند و به اندازه‌ی لازم، برای تلفن‌های همراه، کوچک. ما به استادان روایت‌های خطی و پیشگامان ساختارهای داستانی تجربی نیازمندیم. ما می‌توانیم ببینیم که جهان فیلمنامه‌نویس در حال تغییر است و می‌دانیم نقشه‌های قدیمی دیگر اصلاً به ما کمکی نخواهند کرد. هر یک از ما که مهبای سفر خود می‌شود تا مثل همیشه به دنبال تولید ایده‌های نو باشد و شخصیت‌هایی فراموش‌ناشدنی پرورش دهد و داستان‌های دراماتیک اثرگذار خلق کند، به دلیل ازکارافتادگی الگوهای قدیمی، اندکی بیشتر دستپاچه می‌شود. در چنین شرایطی، بخت با ما یار است که لیندا آرنسون^۲ با یک راهنمای سفر، در قالب کتاب تازه‌اش، فیلمنامه‌نویسی در قرن ۲۱: راهنمای جامع نوشتن برای فیلم‌های فردا، پا پیش گذاشته است.

بذرهای این کتاب در اثر قبلی لیندا آرنسون، فیلمنامه‌نویسی به‌روز^۳، کاشته شده که ده سال پیش نوشته شده است. فیلمنامه‌نویسی در قرن ۲۱ جزئیات بیشتری از مدل‌های سنتی و نوظهور را برای ساختار فیلمنامه تحلیل می‌کند.

فیلمنامه‌نویسی در قرن ۲۱ به‌شیوه‌ای مساعد و عملی ارائه شده تا بسیاری از آن استفاده کنند. سرفصل‌ها شامل یافتن ایده‌ها، ساختار روایت سنتی، طراحی کاربردی، روایت‌های موازی (فیلم‌هایی با پرش زمانی و کلی)، فیلم‌هایی با کاستی‌های ساختاری و یافتن عیب‌ها روی کاغذ است. این کتاب نصایحی عملی درمورد ساختار فیلمنامه با استفاده از آثاری کلاسیک و معاصر مانند افریکن کوئین^۴، پیانو^۵، درخشش ابدی یک ذهن پاک^۶، ۲۱ گرم^۷، بابل^۸، ساعت‌ها^۹،

1. IMAX
2. Linda Aronson
3. *Screenwriting Updated*
4. *The African Queen*
5. *The Piano*
6. *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*
7. *21 grams*
8. *Babel*
9. *The Hours*

بدو لولا بدو^۱، اثر پروانه‌ای^۲ و شهر خدا^۳ مطرح می‌کند.

فیلمنامه‌نویسان با ترس از کاغذ سفید آشنایند و از طرح گزینه‌هایی که هنگام عزم سفر خلاقه با آن مواجه می‌شوند، وحشت می‌کنند. خبرهای خوب این است که کتاب لیندا آرنسون درباره‌ی راه‌حل‌هاست. وی چالش‌ها را تشخیص داده، نمونه‌های سودمندی در اختیار قرار داده و نمودارهایی ترسیم کرده که ما را در غلبه بر موانع آماده می‌سازد. او در مورد مهارت‌های کلیدی نویسندگی مانند دیالوگ، زیرمتن، طراحی ضربه‌ها و نوشتن خلاصه‌ی داستان‌ها دیدگاه‌هایی فراهم آورده است. همچنین، در زمینه‌ی تحلیل عمیق ژانرهای مردم‌پسند، مانند کمدی رمانتیک، فیلم‌های جاده‌ای، فیلم‌های کوتاه و نیازهای ویژه به اقتباس، پیشنهادهایی دارد. این کتاب شامل فصلی مهیج درباره‌ی آثار معیوب («گمشده در روایت») نیز می‌شود و تحلیلی انتقادی بر آثاری مانند نفوذی^۴، سیریان^۵ و خدایان و هیولاها^۶ دارد.

کتاب بی‌آن‌که بخواهد دورنمایی ترسیم کند، مدل‌ها و الگوهای را در اختیار شما قرار می‌دهد که، به منزله‌ی راهنمای هنر ساختاربندی روایتی که تماشاگر را درگیر خواهد ساخت، ایجاد علاقه می‌کند و با معنا مراد شده خواهد داشت.

لیندا آرنسون فردی با استعدادهای چندگانه است؛ نمایشنامه‌نویسی است که برنده‌ی جایزه شده، فیلمنامه‌نویس و نویسنده‌ی درام‌های تلویزیونی و آثار داستانی برای نوجوانان^۷ است (که آثارش، در آخرین ژانر یادشده، به زبان‌های بسیاری منتشر شده است). او در انگلیس، استرالیا، زلاند نو و آمریکا برای سینما آثار بسیاری نوشته است. اعتبار حرفه‌ای او شامل کاستاس^۸، به کارگردانی پل کاکس^۹،

-
1. Run Lola Run
 2. The Butterfly Effect
 3. City of God
 4. The Insider
 5. Syriana
 6. Gods and Monsters
 7. young adult
 8. Kostas
 9. Paul Cox

و نمایش همراه با موسیقی *جُنگ دینکام*^۱ که در استرالیا طرفداران بسیاری دارد و نخستین بار، در خانه‌ی اپرای سیدنی اجرا شد، رمان‌های کمیک برای جوانان مانند *کلپ: یک کمدی عاشقانه*^۲، *جلبک دریایی و روپرت مرداک*^۳ (که جایزه‌ی کتاب سندرسن^۴ را برنده شد)، *سلامت گستاخانه*^۵، *ناهمواری هموار*^۶ و *طبعاً ناهموار*^۷ و مجموعه‌ای گسترده از درام‌های تلویزیونی، از جمله *مجردها*^۸ و *دوستان دانا*^۹، که قسمت‌هایی از آن‌ها برنده‌ی جایزه‌ی انجمن نویسندگان استرالیایی AWGIE شد. لیندا آموزگار فیلمنامه‌نویسی به‌شدت مورد توجهی نیز به‌شمار می‌رود. او سالیان بسیار، در بیشتر مناطق استرالیا تدریس کرده و اکنون در مقام مشاور بین‌المللی فیلمنامه مشغول به کار است و در سازمان‌های مهمی در سرتاسر جهان، به‌صورت مهمان، کنفرانس داده؛ از جمله در لس‌آنجلس، نیویورک، لندن، پاریس، برلین، دویلین، ژوهانسبورگ، پراگ، استکهلم، کپنهاگ، سنگاپور و اوکلند. روش به‌یادماندنی وی هم فیلم‌های جریان اصلی سینما را پوشش می‌دهد و هم آثار حاشیه‌ای را. چنین تجربه‌ای باعث شده تا وی نفوذ کلام داشته باشد. او هم برای وجوه سنتی هنرش احترام قائل است و هم دلبسته‌ی اصول قراردادی در حیطه‌ی کاری خود است و به‌دلیل اشتیاقش به آثار بسیار ابداعی و تجربی در سینما و تلویزیون معاصر، این هر دو حیطه در کار وی به توازن رسیده‌اند. در جایگاه نویسنده و مدرس، هم می‌تواند مسیرهای لذت‌بخش پررفت‌وآمد را به دیگران نشان دهد و هم راه‌هایی را که کمتر از آن‌ها عبور می‌شود. او همچنین از چالش کشف حیطه‌هایی که کاملاً نامکشوف مانده‌اند لذت می‌برد.

در جایگاه مدرس فیلمنامه‌نویسی در دانشگاه نیویورک، طیف‌های وسیعی از

-
1. *Dinkum Assorted*
 2. *Kelp: A Comedy of Love*
 3. *Seaweed and Rupert Murdoch*
 4. Sanderson Book Prize
 5. *Rude Health*
 6. *Plain Rude*
 7. *Naturally Rude*
 8. *Singles*
 9. *Learned Friends*

متون متفاوت را به دانش‌جویانم توصیه می‌کنم. من به این عقیده تمایل دارم که بسیاری از این کتاب‌ها مطالب ارزشمندی در خود دارند و هر یک اساساً به همان خوبی کسی است که آن کتاب را می‌خواند. اما در مورد کتاب لیندا آرنسون قائل به یک استثنایم. کتاب **فیلمنامه‌نویسی در قرن ۲۱** حوزه‌هایی را دربر می‌گیرد که دیگران پوشش نداده‌اند. این کتاب به ویراستار شخصی فیلمنامه، دراماتورژ یا حتی همکار نویسنده خدماتی عرضه می‌کند؛ کتابی راهنما و به همان میزان، نقشه‌ی راه محسوب می‌شود. کتاب **فیلمنامه‌نویسی در قرن ۲۱** راهنمایی اساسی برای فیلمنامه‌نویسان قرن بیست و یکم است. وقتی ترتیب سفری را می‌دهید، همراه داشتن نقشه همیشه به شما کمک می‌کند. این کتاب نوع خاصی از نقشه‌ی راه است چون ما را تشویق می‌کند تا حیطه‌های نامکشوف را دریابیم. از این کتاب لذت ببرید. بدون آن، خانه را ترک نکنید.

پل تامسن^۱

استاد تمام سینما و تلویزیون

دانشگاه نیویورک

1. Paul Thompson

چندین سال پیش، وقتی اولین بار به فکر نوشتن این کتاب افتادم، قصدم صرفاً ارائه‌ی ویرایش تازه‌ای از کتاب فیلمنامه‌نویسی به‌روزشده: شیوه‌های جدید و سستی نوشتن برای سینما^۱ بود که نخستین بار در سال ۲۰۰۰ انتشار یافت. هرچند به سرعت مشخص شد بسیاری چیزها از آن زمان تا کنون تغییر کرده و انجام دادن چنین کاری نه پسندیده است و نه حتی شدنی. در مقدمه، باید بگویم فیلم‌هایی با روایت‌های موازی، در سرتاسر جهان، افزایش حیرت‌آوری داشته‌اند. فیلمنامه‌نویسانی مانند گی‌یرمو آریاگا^۲، پل هگیس^۳، دیوید هیر^۴، چارلی کافمن^۵، براولیو مانتووانی^۶ و کریستوفر نولان^۷، حتی بیش از پیش، به مرزهای روایت یورش بردند و ساختارهای فیلمنامه‌ای حتی پیچیده‌تری در آثاری مانند ۲۱ گرم، تصادف^۸، ساعت‌ها، درخشش ابدی یک ذهن پاک، شهر خدا و

1. *Scriptwriting Updated: New and Conventional Ways of Writing for the Screen*

2. Guillermo Arriaga

3. Paul Haggis

4. David Hare

5. Charlie Kaufman

6. Bràulio Mantovani

7. Christopher Nolan

8. Crash

یادآوری^۱ خلق کردند؛ فیلم‌هایی که به طرز هیجان‌انگیزی سرمشق‌های استوار و محکمی را به نمایش می‌گذاشتند که نویسندگان متوسط می‌توانستند آن‌ها را به صورت الگو به کار ببرند. نیازی نیست گفته شود هر کتابی که نوشته بودم باید این مسائل را تشریح می‌کرد. اما بیش از هر چیزی و مهم‌تر از آن، لازم بود که به افکار تازه، مهارت‌ها و تغییراتی ذهنی پردازم که، طی ده سالی که از چاپ کتابم می‌گذشت، از آن‌ها آگاهی پیدا کرده بودم - باید بگویم تمامی این‌ها، بی‌کم‌وکاست، به بازخوردهای نافذ، مشتاقانه و تفکربرانگیزی باز می‌گردد که در دوران فعالیتیم در سمّت مشاور فیلمنامه‌های گوناگون و برنامه‌های پرورش نویسندگان می‌دیدم؛ زمانی که (با آغوش باز و بدون ذره‌ای شگفتی) از من دعوت می‌شد تا فیلمنامه‌نویسی به‌روزشده را، در مواجهه با صدها نویسنده‌ی درجه‌ی یک با هر نوع پس‌زمینه و هرگونه تجربه‌ای، به تشکیلات فیلم‌سازی و مدارس سینمایی و دانشگاه‌های سراسر جهان آموزش بدهم.

هم‌زمان با الهام گرفتن از ایده‌های تازه، پی‌بردن به این‌که چرا فیلم‌سازان از کتاب فیلمنامه‌نویسی به‌روزشده خوش‌شان آمده بود غنیمتی محسوب می‌شد. آن‌ها اشاره می‌کردند که کتاب، هنگام نوشتن عملاً چه اندازه به کارشان می‌آمد و مراجعه به آن کار راحتی بود. برای همین، در فیلمنامه‌نویسی در قرن ۲۱، حتی بیشتر روی چنین چیزهایی تمرکز کرده‌ام؛ نمونه‌های مورد مطالعه را افزایش داده‌ام و مثال‌های فرضی ابداع کرده‌ام تا اغلب معضلات فیلمنامه‌نویسی را طرح کرده باشم. همچنین، فصل‌های بسیار کوتاهی را برگزیده‌ام که ماحصل دوران آموزشی من به‌شمار می‌روند و مباحثی را آورده‌ام که نه تنها به راحتی می‌توان آن‌ها را تشخیص داد بلکه جذاب‌اند.

نتیجه‌ی به‌دست آمده به چیزی بسیار عظیم‌تر از کتاب فیلمنامه‌نویسی به‌روزشده تبدیل شد؛ اثری که تئوری‌ها و تکنیک‌های عملی آن بسیار بیشتر است و نکاتی را دربر می‌گیرد که در فیلمنامه‌نویسی به‌روزشده نیامده بود یا اگر هم هست، به‌طور خلاصه مورد بحث قرار گرفته‌اند یا، در کتاب حاضر، بیش از پیش گسترش

یافته‌اند و یا، در غیر این صورت، در شکل نهایی کتاب دگرگون شده و تغییر شکل یافته‌اند. فیلمنامه‌نویسی در قرن ۲۱ را اساساً می‌توان اثری جدید تلقی کرد یا کتابی دانست که دست‌مایه‌اش، در مقایسه با آغاز و انتهای فصل‌های فیلمنامه‌نویسی به‌روزشده، تغییر عمده‌ای داشته است. به این شکل که بخش آغازین «یافتن ایده‌ها» از کتاب فیلمنامه‌نویسی به‌روزشده، در فیلمنامه‌نویسی در قرن ۲۱، با فصلی تازه به نام «در چه فیلمی قرار گرفته‌ایم؟» (درمورد پیشگیری از معضلات در نسخه‌ی اول) ظاهر شده؛ در حالی که بخش آخر «روی کاغذ آوردن»، با استفاده از دست‌مایه‌ی تازه درمورد چگونگی خلق زیرمتن، گسترش یافته است.

در بخشی از کتاب که به روایت سنتی می‌پردازد، در واکنش به بازخورد به‌شدت مثبت به راهبردهای پرورش‌یافته در شیوه‌ی بناکردن روایت سه‌پرده‌ای، دوباره به راهبردهای موجود فکر کرده‌ام، آن‌ها را صیقل و گسترش داده‌ام و راهبردهای محتوایی تازه‌ای برای تعبیه در پرده‌ی دوم و سوم، داستان درونی و بیرونی و صدای بیرون از قاب افزوده‌ام. از آن‌جا که تحلیل من درمورد پیاو از نظر بسیاری از خوانندگان مفید بوده، به‌جز تفسیری درباره‌ی محتوای داستان درونی/ بیرونی فیلم، تغییری در آن ایجاد نکرده‌ام. افزوده‌ی تازه، و به‌نظر خودم بااهمیتی، که در کتاب حاضر وجود دارد بخشی است به نام «طراحی عملی» که از طریق نمونه‌های متنوعی از تکنیک‌های لحظه‌به‌لحظه و زنده‌ی نوشتن (مثل لحظات برگزیده و موجز داستان)، که معمولاً فقط طی تمرین کردن می‌توان به آن‌ها دست یافت، این مبحث را تشریح می‌کند. در این بخش، خوانندگانی که با شیوه‌ی کار من آشنایی دارند متوجه خواهند شد تکه‌هایی از فیلمنامه‌نویسی به‌روزشده و خبرنامه‌های من درباره‌ی مهارت در کار و به همین نسبت، بخش‌هایی از مقاله‌ام که نخستین بار با عنوان «علم مکانیک فیلمنامه: درک و اصلاح فیلمنامه»^۱ و بخش‌هایی از مقاله‌ی دیگرم با نام «شخصیت‌ها در جست‌وجوی طرح»^۲، که نخستین بار در *Newswrite* (مجله‌ی مرکز نویسندگان NSW) منتشر شده، در کتاب حاضر آمده است.

1. "Script mechanics: Understanding and fixing the script", *Film Business*, Tom Jeffrey, Allen & Unwin, 2006.

2. "Characters in search of a plot"

احتمالاً مهم‌ترین و وسیع‌ترین تغییر به بخش چهارم کتاب مربوط می‌شود که به روایت موازی می‌پردازد (یعنی فیلم‌هایی که از داستان‌های چندگانه و/یا غیرخطی استفاده می‌کنند). در واکنش به درخواست بسیاری از نویسندگان در سراسر دنیا که با شور و احساس به مباحث کتاب علاقه‌مندند، این بخش بیش از حد بسط یافته و دوباره مرتب شده تا شش، و نه چهار، طبقه‌بندی اصلی روایت موازی را، با بسیاری از طبقه‌بندی‌های فرعی، دربر بگیرد. برای نظم و ترتیب بیشتر، دست‌مایه‌هایی که از فیلمنامه‌نویسی به‌روزشده باقی مانده بودند، بار دیگر، تقریباً به‌طور کامل به‌کار گرفته شده‌اند.

فصل چهارم اکنون کاملاً شامل دو طبقه‌بندی تازه از روایت موازی است. اولی را «سفرهای دوگانه»^۱ نامیدم (فیلم‌هایی مانند درخت لیمو^۲، زندگی دیگران^۳ و رفتگان^۴، با دو شخصیت، که به‌سوی هم یا برای دورشدن از هم یا به‌موازات همدیگر سفر می‌کنند و در نتیجه، به دو مسیر کنش جداگانه نیاز داریم). دومی را نیز «داستان متوالی گسسته»^۵ نام نهادم (فیلم‌هایی مانند ۲۱ گرم، ساعت‌ها، تصادف و بابل که دو داستان هم‌وزن و پشت‌سرهم دارند اما با فرمی گسسته). داستان متوالی گسسته به‌طور خاص هیجان‌انگیز است چون، همان‌طور که شرح می‌دهم، می‌تواند داستان‌هایی را با موفقیت پیش ببرد که تفسیر متلاطم و ناقص یا عملاً ناموجود پرده‌ی دوم فیلمنامه‌اند (داستان‌هایی که اصلاً برای روایت‌های سه‌پرده‌ای و الگوی تک‌قهرمانی مناسب نیستند). این باعث می‌شود که برخی از نویسندگان، به‌شوخی، بگویند که من «مرگ پرده‌ی دوم» را اعلام کرده‌ام. من این کار را انجام نداده‌ام و فقط خاطرنشان کرده‌ام که چگونه ساختاری قطعاً غیرخطی می‌تواند به دست‌مایه‌ی داستانی معنا ببخشد، در آن پیوستگی پدید آورد، سرعت حرکت داستان را حفظ کند و انتهای دست‌مایه‌ای را ببندد که، به‌دلیل خاصیت توالی

-
1. double journeys
 2. *The Lemon Tree*
 3. *The Lives of Others*
 4. *The Departed*
 5. fractured tandem

زمانی، نمی‌تواند رویدادهای سرشار از تعلیق فزاینده‌ای داشته باشد. بر اساس این ویژگی خارق‌العاده، شرح داده‌ام که چگونه داستان دونفره‌ی گسسته را می‌توان هم به صورت چاره و علاجی برای انواع خاص روایت‌های پیچیده‌ی سه‌پرده‌ای، هم ساختارهای تک‌قهرمانی و هم برای تزریق تعلیق به فیلم‌های تعلیمی دارای روایت‌های هم‌زمان (که اغلب خطاهای اجتماعی را به تصویر می‌کشند، برای همین پایان‌های‌شان را نمی‌توان پیش‌بینی کرد) به کار گرفت.

دو بخش تازه و مفصل دیگر ریشه در یک فصل منفرد از فیلمنامه‌نویسی به‌روز شده دارند؛ فصلی که به روایت پشت‌سرهم و زنجیره‌ای اختصاص داشت. روایت متوالی^۱ (داستان‌هایی هم‌ارز که هم‌زمان و در یک قاب جلو می‌روند، فرم آثاری مانند نشویل^۲، ترافیک^۳ و لانتانا^۴) اکنون با بخش بعدی یک‌کاسه شده و به بخشی گسترده بدل شده است که به فرم قهرمان چندگانه می‌پردازد چون، از دید من، این هر دو فرم روایت‌های چندگروهی‌اند. من توضیح می‌دهم چگونه این سوء تفاهم به وجود آمده که روایت‌های گروهی نیاز به ساختار ندارند (چون «شخصیت‌محور» هستند) یا باید یک قهرمان داشته باشند (چون با قهرمانی زائد و ضعیف به پایان می‌رسند) که یک‌تنه، در بسیاری از فیلم‌ها، شخصیتی در جست‌وجوی طرح است. روایت متوالی (که اکنون آن‌ها را روایت‌هایی با «داستان‌های پی‌درپی» می‌نامم تا با آن تنوری، که بعد از فیلمنامه‌نویسی به‌روز شده در مورد سکانس‌های فیلم‌های خطی سه‌پرده‌ای به وجود آمد، تفاوت داشته باشد) فرم آثاری مانند راشومون^۵، بدو لولا بدو و دایره^۶ است و در فرم‌های گسسته (که من فرم‌های «مرکب» می‌نامم)، ساختار فیلم‌هایی مانند پالپ فیکشن^۷، اثر پروانه‌ای و شهر خداست. من فرم داستان‌های پی‌درپی را به چهار طبقه‌ی فرعی تقسیم

1. tandem narrative

2. Nashville

3. Traffic

4. Lantana

5. Rashomon

6. The Circle

7. Pulp Fiction

می‌کنم و توضیح می‌دهم که چگونه ورسئون‌های مرکب، که در شیوه‌ای مشابه با فرم‌های گسسته عمل می‌کنند، این ظرفیت را دارند که مجموعه‌ای از داستان‌های فاقد ارتباط طبیعی و ساختار دراماتیک با ترتیب زمانی را به فیلمی پرتعلیق و منسجم تبدیل کنند. همچنین، در بخش داستان‌های متوالی، فصلی درباره‌ی ساختار داستان‌های متوالی ادیسه^۱ی هومر^۲ وجود دارد که به‌شکلی جذاب، یعنی احتمالاً من این چنین فکر می‌کنم، ساختار بسیار سودمندی را در اختیار شما قرار می‌دهد که نه تنها برای داستان‌هایی درمورد سفر و فیلم‌های زندگی‌نامه‌ای مناسب است بلکه در مینی‌سریال‌های تلویزیونی هم کاربرد دارد.

با این حال، اکنون بخش فلاش‌بک از تمامی بخش‌های دیگر مفصل‌تر است. این بخش شامل چندین طبقه‌بندی فرعی جدید درمورد فلاش‌بک می‌شود. مهم‌ترین فرم «فلاش‌بک پیش‌آگاهی»^۳ است که در آثاری مانند مایکل کلایتن^۴، رفقای خوب^۵ و سرب‌راه‌باش^۶ به‌کار رفته است؛ فرم بسیار سودمندی که در آن صحنه‌ای از گذشته و پیش از این که فیلم به ترتیب تاریخ زمانی، از ابتدا، شروع شود و به پایان برسد، به‌منزله‌ی قلاب^۷ تعبیه می‌شود. در بخش فلاش‌بک، درباره‌ی پیوندزدن^۸ نیز بحث می‌شود (که در کل مدت رخ می‌دهد) و نمونه‌های فراوانی آورده می‌شود؛ از جمله تحلیل جزئیات ریز در یادآوری، درخشش ابدی یک ذهن پاک و باغبان وفادار^۹.

چون نخستین پرسشی که نویسنده‌ها همواره درمورد «روایت موازی»^{۱۰} می‌پرسند این است که «چه ساختاری مناسب فیلم من است؟»، در آغاز بخش چهارم کتاب، فصلی را دقیقاً با این عنوان قرار داده‌ام که، مانند نقطه‌ی شروعی

1. *Odyssey*

2. Homer

3. preview flashback

4. *Michael Clayton*

5. *Goodfellas*

6. *Walk the Line*

7. hook

8. hybridisation

9. *The Constant Gardener*

10. parallel narrative

برای طراحی داستان، به کار گرفته شود. کمک دیگری که برای طراحی داستان تدارک دیده شده این است که هر طبقه‌بندی اصلی و فرعی روایت موازی با پیشنهادهایی همراه شده تا بدانیم چگونه می‌شود فیلم‌های موجود را به صورت الگو به کار برد. بنابراین، اگر بخواهید فیلمنامه‌ای بنویسید که ساختارش شبیه به ۲۱ گرم، شهر خدا یا پالپ فیکشن باشد، می‌توانید پیشنهادهایی عملی در مورد چگونگی طراحی و ترکیب این نوع ساختار در کتاب بیابید.

سرانجام «گمشده در روایت»، فصلی بسیار پرطرفدار از فیلمنامه‌نویسی به‌روز شده که به ضعف‌های ساختاری در فیلم‌های مشکل‌دار گوناگون می‌پردازد، در این جا در قالب قسمتی در مورد فیلم‌هایی با روایت موازی به کتاب حاضر بازگشته است و به آثاری می‌پردازد که به‌طور بالقوه به تئوری‌های من در این مورد نرسیده‌اند که چگونه از فرم‌هایی مانند فلاش‌بک و داستان‌های متوالی گسسته برای تصحیح انواع مشخصی از فیلمنامه‌هایی استفاده کنند که با ساختار غیرخطی کار نمی‌کنند. کمبود فضا متأسفانه باعث می‌شود بحث‌ها را کوتاه کنم؛ از جمله نمودارهای در مورد فیلم‌های دارای فلاش‌بک، که نشان می‌دهند چگونه و چه هنگام داستان‌ها در بین چهارچوب‌های زمانی جهش پیدا می‌کنند. من این نمودارها را در وب‌سایت خودم، به آدرس www.lindaaronson.net، قرار خواهم داد.

در مورد مسئله‌ی سبک، آگاهم که در تلاش برای واضح و فشرده‌ساختن آن، به‌ویژه به‌سود خوانندگانم که زبان مادری‌شان انگلیسی نیست، ممکن است گاه موضع متعصبانه به‌نظر برسد اما این عمدی نیست. من به تئوری‌های مشهور و قواعدی که نمی‌توان آن‌ها را شکست اعتقادی ندارم. من معتقدم فیلمنامه‌نویسی، مانند هر فرم هنری دیگری، همواره خود را تغییر می‌دهد و از نو اختراع می‌کند و این چیزی است که باید آن را تقدیس کرد. دیوید هیر دیدگاه مرا به‌خوبی بیان می‌کند: «قواعد وجود دارند اما اگر مناسب و زیرکانه عمل کنیم، هیچ قاعده‌ای نیست که نتوان آن را زیر پا گذاشت» و من انتظار دارم موفقیت‌های تنی چند از نویسندگان بااستعداد در زمینه‌ی روایت ثابت کند که تئوری‌های من کافی نیست. در واقع، من منتظر چنین روزی‌ام. از این رو، تا حد امکان سعی کرده‌ام تا با استفاده

از توصیفاتی مانند «شاید بخواهید سعی کنید» و «بهترین کار شما این است»، در مقدمه، به شما پند و اندرز بدهم اما، پس از مدتی، چنین تعبیراتی خیلی سنگین می‌شوند و مانعی برای وضوح و روشنی به‌شمار می‌روند. هرگاه خوانندگان کتاب متوجه شدند که نمی‌توانم اظهاراتم را کنترل کنم، باید به خاطر بیاورند که من صرفاً نویسنده‌ای محسوب می‌شوم که نظر شخصی‌اش را بیان می‌کند. گاهی در جاهایی، آگاهانه، از «نکنید» ساده‌ای استفاده می‌کنم چون در مورد حیطه‌هایی بحث می‌کنم که شاهد بوده‌ام نویسندگان بسیاری را دچار رنجش خاطر کرده است. در چنین مواردی، شایسته است «نکنید» را «پیشروی با بیشترین میزان دقت» تلقی کنید.

افراد و مؤسسه‌های بی‌شماری، به‌شیوه‌های گوناگون، در طراحی و پیشرفت این کتاب سهم بوده‌اند که نمی‌توانم نام همه را برشمارم. باید از افرادی که بسیار سخاوتمندانه وقت گذاشته و اظهارنظر کرده‌اند تشکر ویژه‌ای داشته باشم؛ از کسانی مانند گی‌یرمو آریاگا، اندرو بوول، چارلز هریس، سایمون جانستن، جی میرا کوپل، لیزا اوهلین، دنی رایین، لیندا سیگر، رایین سوئیگرد، پل تامسن، راجر تاکر و مارتین وینکلر. نیز از جیم فاکس، جودی هالند، جولین هنریکس، پاول جج، تونی مورفت، فیل پارکر، سوزان راجرز، رابرت اسمیت، دانکن تامسن، کریستوفر وگلر، کیس ورگ، دیوید ویلیامسن و کیت وودز، به‌دلیل تشویق همیشگی‌شان در تمامی سال‌ها.

مؤسسه‌ها و سازمان‌هایی هم اعضای پرتحرک و پرشوری دارند که به من دلگرمی دادند و الهام‌بخش من شدند (که این برای کسی که خود را از دیگران جدا و اقدام به نوشتن می‌کند بسیار لازم است) از جمله AFTRS، انستیتوی فیلم امریکا، انجمن نویسندگان استرالیا، CEEA (پاریس)، دانشگاه کلمبیا، مدرسه‌ی ملی فیلم دانمارک، DFFB (برلین)، آکادمی رسانه‌های دیجیتال (سنگاپور)، FAMU (جمهوری چک)، کالج گلداسمیت (دانشگاه لندن)، دانشگاه متروپولیتن لیدز، کالج ارتباط لندن (دانشگاه هنرها، لندن)، دانشگاه موناخ (افریقای جنوبی)، مدرسه‌ی ملی سینما و تلویزیون انگلستان، اتحادیه‌ی تهیه‌کنندگان جدید (لندن)، مرکز نویسندگان نیو ساوت ولز، کمیسیون فیلم زلاند نو، بنیاد صنفی

نویسندگان زلاند نو، دانشگاه نیویورک، POEM (فنلاند)، QPIX، RMIT، کالج رویال هالووی (دانشگاه لندن)، SP*RK (سینما استرالیا)، اتحادیه‌ی تهیه‌کنندگان سینمایی استرالیا، صنایع سینمایی ایرلند، منبع ۲ (برلین)، مؤسسه‌ی سینمایی سوئد، کارگاه فیلمنامه‌نویسان لندن، کارخانه‌ی فیلمنامه (لندن)، دانشگاه کالیفرنیا، برکلی، دانشگاه لیوبلیانا و UTS.

تشکر ویژه‌ای نیز دارم از اندکی از افراد؛ تشکر از پل تامسن برای حمایت دائمی و نوشتن چنین پیشگفتاری. تشکر از ناشرم، الیزابت ویس، برای صبوری و خلق و خوی خوبش، چون کتاب بسیار طول کشید تا به ثمر برسد و نثار ویراستاران کتاب، عزیزا کویپرس، آن لوکس و تمامی کسانی که در آلن و آن‌وین حضور دارند؛ برای استعداد و حرفه‌ای بودنشان. تشکر می‌کنم از کارگزارم، جفری ادفورد، برای حضور همیشگی‌اش در انتهای تماس‌های تلفنی؛ هر جایی و هر زمانی. سرانجام تشکری بسیار قاطع دارم از لیزا و مارک آرنسون که بدون هیچ محدودیتی از توان‌شان استفاده کردند، تشویق کردند و با آن‌ها رایزنی کردم - باید اشاره کنم به مهارت افسانه‌ای آن‌ها در خواندن پیش‌نویس - که اگر نبودند، احتمالاً هنوز داشتم کتاب را در آلودگی می‌نوشتم.

به همه‌ی شماها بسیار مدیونم.

لیندا آرنسون

اول مارس ۲۰۱۰

سیدنی