



یکصد آید درا ما تیک باشاکلے فلسفے

بہناز خسروانی

نگاہے بہ جوہر درام نویسے

یکصد ایده دراماتیک با شاکله فلسفی

یکصد ایده دراماتیک با شاکله فلسفی

نگاهی به جوهر درام نویسی

بهناز خسروانی



نقد فرهنگ

۱۳۹۹

• سرشناسه: خسروانی، بهناز، ۱۳۴۷-
• عنوان و نام پدیدآور: یکصد ایده دراماتیک با شاکله فلسفی: نگاهی به جوهر درام نویسی/ بهناز خسروانی.
• مشخصات نشر: تهران: نقد فرهنگ، ۱۳۹۸.
• مشخصات ظاهری: ۲۷/۵×۱۴/۵ س.م.
• شابک: ۹۷۸-۶۲۲-۶۶۸۲-۱۹-۰
• وضعیت فهرست نویسی: فیبا
• موضوع: نمایشنامه پردازی؛ نمایشنامه نویسی
• رده بندی کنگره: PN ۱۶۶۱
• رده بندی دیویی: ۸۰۸/۲
• شماره کتابشناسی ملی: ۵۸۲۹۵۹۱



نقد فرهنگ

 @naqdefarhangpub
  www.naqdefarhang.com
  naqdefarhangpub

نشانی: پردیس، میدان عدالت، خ فروردین جنوبی، خ سعدی، مجتمع قائم ۱، بلوک A2، واحد ۲۰۳
 تلفن: ۷۶۲۷۶۷۴۸ | مراکز پخش: ۶۶۴۶۰۰۹۹، ۶۶۹۶۷۰۰۷، ۶۶۴۸۶۵۳۵

• نام کتاب: یکصد ایده دراماتیک با شاکله فلسفی: نگاهی به جوهر درام نویسی
• نویسنده: بهناز خسروانی
• نوبت چاپ: چاپ اول
• سال انتشار: ۱۳۹۹
• تیراژ: ۵۰۰ نسخه
• قیمت: ۷۵۰۰۰ تومان
• شابک: ۹۷۸-۶۲۲-۶۶۸۲-۱۹-۰

© کلیه حقوق محفوظ و مخصوص انتشارات نقد فرهنگ است.

تقدیم به گروه فلسفی تیرداد

فهرست

۱۳.....	مقدمه
۲۷.....	آتود اول
۳۱.....	آتود دوم
۳۶.....	آتود سوم
۳۹.....	آتود چهارم
۴۲.....	آتود پنجم
۴۵.....	آتود ششم
۴۸.....	آتود هفتم
۵۱.....	آتود هشتم
۵۴.....	آتود نهم
۵۹.....	آتود دهم
۶۶.....	آتود یازدهم
۷۰.....	آتود دوازدهم
۷۲.....	آتود سیزدهم
۷۷.....	آتود چهاردهم
۸۲.....	آتود پانزدهم

۸۸.....	اتود شانزدهم
۹۴.....	اتود هفدهم
۹۷.....	اتود هجدهم
۱۰۰.....	اتود نوزدهم
۱۰۳.....	اتود بیستم
۱۰۸.....	اتود بیست و یکم
۱۱۲.....	اتود بیست و دوم
۱۱۶.....	اتود بیست و سوم
۱۲۱.....	اتود بیست و چهارم
۱۲۴.....	اتود بیست و پنجم
۱۲۹.....	اتود بیست و ششم
۱۳۵.....	اتود بیست و هفتم
۱۳۸.....	اتود بیست و هشتم
۱۴۳.....	اتود بیست و نهم
۱۴۶.....	اتود سی ام
۱۴۹.....	اتود سی و یکم
۱۵۱.....	اتود سی و دوم
۱۵۵.....	اتود سی و سوم
۱۶۰.....	اتود سی و چهارم
۱۶۲.....	اتود سی و پنجم
۱۶۸.....	اتود سی و ششم
۱۷۳.....	اتود سی و هفتم
۱۷۵.....	اتود سی و هشتم
۱۸۰.....	اتود سی و نهم
۱۸۳.....	اتود چهلم
۱۸۵.....	اتود چهل و یکم
۱۹۰.....	اتود چهل و دوم

۱۹۳.....	اتود چهل و سوم
۱۹۶.....	اتود چهل و چهارم
۱۹۹.....	اتود چهل و پنجم
۲۰۳.....	اتود چهل و ششم
۲۰۶.....	اتود چهل و هفتم
۲۱۰.....	اتود چهل و هشتم
۲۱۳.....	اتود چهل و نهم
۲۱۷.....	اتود پنجاهم
۲۲۰.....	اتود پنجاه و یکم
۲۲۳.....	اتود پنجاه و دوم
۲۲۷.....	اتود پنجاه و سوم
۲۳۱.....	اتود پنجاه و چهارم
۲۳۸.....	اتود پنجاه و پنجم
۲۴۴.....	اتود پنجاه و ششم
۲۴۷.....	اتود پنجاه و هفتم
۲۵۲.....	اتود پنجاه و هشتم
۲۵۷.....	اتود پنجاه و نهم
۲۶۱.....	اتود شصتم
۲۶۷.....	اتود شصت و یکم
۲۷۱.....	اتود شصت و دوم
۲۷۵.....	اتود شصت و سوم
۲۸۰.....	اتود شصت و چهارم
۲۸۳.....	اتود شصت و پنجم
۲۸۷.....	اتود شصت و ششم
۲۹۳.....	اتود شصت و هفتم
۲۹۶.....	اتود شصت و هشتم
۳۰۲.....	اتود شصت و نهم

۳۰۶.....	اتود هفتادم
۳۱۲.....	اتود هفتاد و یکم
۳۱۸.....	اتود هفتاد و دوم
۳۲۳.....	اتود هفتاد و سوم
۳۲۸.....	اتود هفتاد و چهارم
۳۳۴.....	اتود هفتاد و پنجم
۳۴۱.....	اتود هفتاد و ششم
۳۴۵.....	اتود هفتاد و هفتم
۳۵۲.....	اتود هفتاد و هشتم
۳۵۸.....	اتود هفتاد و نهم
۳۶۴.....	اتود هشتادم
۳۷۲.....	اتود هشتاد و یکم
۳۷۵.....	اتود هشتاد و دوم
۳۸۰.....	اتود هشتاد و سوم
۳۸۷.....	اتود هشتاد و چهارم
۳۹۱.....	اتود هشتاد و پنجم
۳۹۶.....	اتود هشتاد و ششم
۴۰۲.....	اتود هشتاد و هفتم
۴۰۶.....	اتود هشتاد و هشتم
۴۱۳.....	اتود هشتاد و نهم
۴۱۶.....	اتود نودم
۴۱۹.....	اتود نود و یکم
۴۲۴.....	اتود نود و دوم
۴۲۹.....	اتود نود و سوم
۴۳۳.....	اتود نود و چهارم
۴۳۸.....	اتود نود و پنجم
۴۴۵.....	اتود نود و ششم

٤٥٠.....	اتود نود و هفتم
٤٥٨.....	اتود نود و هشتم
٤٦٢.....	اتود نود و نهم
٤٦٧.....	اتود صدم

مقدمه

"ایده" و "جوهر" از فلسفه تا درام

"ایده" (Idēē, ἰδέα, Idea) اصطلاحی است هم در فلسفه و هم در درام نویسی؛ گرچه بیشترین اشتراک لفظی است تا معنایی. آنچه در درام نویسی ایده گفته می‌شود؛ با معانی و مفاهیم این واژه در فلسفه یک مقدار زیادی متفاوت است.^۱ می‌توانیم بگوییم جوهر درام (Substance)، در ایده (Idea) نهفته است؛ ایده‌ای

۱. در فلسفه افلاطون، اصطلاح "ایده" به معانی مشخصی به کار رفته است: هم در تمثیل غار، و عالم مثل — عالمی که سرمنشأ ایده‌ها و الگوهاست — و هم در آتلانتیس ایدئال او. اتوپای افلاطون براساس عدالت شکل می‌گیرد؛ و در آن جمهوری، هرکس باید به همان کاری گمارده شود که به‌طور طبیعی برای آن ساخته شده است. این عین انسجامی است که هم در درون فرد و هم در سطح جامعه، موجب تعادل و هماهنگی می‌گردد. یعنی ایده‌ای که افلاطون در نظر دارد با از قوه به فعل آمدن و رعایت عدالت و تعادل، موجب سلامت روح می‌شود؛ و در مقابل، اگر عدالت و تعادل رعایت نشود موجب ظلم و رذیلت و بیماری روح خواهد شد. (برگرفته از: مقاله «بررسی و نقد نظریه عدالت در رساله "جمهوری" افلاطون» نوشته ثریا ملکی و شمس الملوک مصطفوی، مجله جستارهای فلسفی، شماره بیست و هشتم، پاییز و زمستان ۱۳۹۴)

در فلسفه ارسطو، همین واژه ایده، شامل مفهوم "صورت" (εἶδος) هم می‌شود. و این مهم است؛ که دایره معنایی این واژه در فلسفه ارسطویی چقدر با افلاطون متفاوت است. اصطلاح دیگری که در آثار ارسطو به کار رفته جوهر یا اوسیا (Ousia) است. ارسطو که برخلاف افلاطون، هیچ اعتقادی به دوگانگی عالم محسوس و عالم مثل ندارد، در متافیزیک، "جوهر" را در همین محسوسات می‌نگرد؛ و می‌گوید: «در واقع پرسشی که از دیرباز و اکنون و همیشه جستجو شده و همواره مایه سرگشتگی بوده، این است که موجود چیست. و این دقیقاً پرسشی است که جوهر چیست.» جوهر (ousia) مشتق از ousa است که خود اسم فاعل مؤنث از مصدر eini در یونانی است که به معنای "بودن، هستن یا باشیدن" است. بنابراین osia به صورت اسم مصدر به معنای "باشندگی" است. (برگرفته از: مقاله «تحلیلی از کاربرد مفهوم "جوهر" در فلسفه ارسطو»، نوشته محمد علی اژه‌ای و رضا ماحوزی، مجله خردنامه، شماره ۵۸ زمستان ۸۸)

البته فلاسفه‌ی بعد از افلاطون و ارسطو هر کدام نظرات مختلفی داشته‌اند؛ و برخی نیز مخالف کاربرد اصطلاح "جوهر" بوده‌اند.

که خلاصه می‌شود در همان پرسش آغازین و پاسخ اولیه و فرضی آنکه اصطلاحاً ایده بالقوه گفته می‌شود (Germinal Idea). یک اثر دراماتیک، از ابتدا، جوهره وجودی‌اش، حول ایده اولیه‌اش شکل گرفته؛ که به‌طور معمول در پی هدفی مطابق با جهت‌اندیشگی خود همان ایده—با انتخاب شخصیت، هدف او، موانع راه، و پایان کار—ظهور و بروز یافته است (مطابق مسیر مرسوم در ساختار درام خوش ساخت کلاسیک). ایده بالقوه زمانی بالفعل می‌شود که اصطلاحاً به آن جرقه ذهنی یا سرآغاز فکر می‌گوییم، و برای ترسیم خطوط اصلی یک طرح (Plot) باید مراحل را طی کند. یعنی مرحله ایده پردازی؛ که کلیت داستان مورد نظر ما بتواند در قالب‌ها و الگوهای مشخصی بگنجد که حدود و ثغور آن را معلوم و معین دارند (چه در قالب کلاسیک و چه مدرن و یا پست مدرن) که بلافاصله بعد از جرقه ذهنی است و پیش از طرح نویسی. بعد از جرقه ذهنی ما به مرحله "داستانِ نانوشته" می‌رسیم.

من در این یکصد ایده، از اصطلاح "داستانِ نانوشته" استفاده کرده‌ام. در کتاب‌های داستان نویسی و درام نویسی همچنین ترکیبی نیست. من این اصطلاح "داستانِ نانوشته" را (که خودم ساخته‌ام) معادل فابولا، ایستوار، استوری، و داستان یا داستان اولیه به کار می‌برم. که متمرکز هم می‌شود بر ژانر و بر الگوهای شخصیتی و رویدادها در یک داستان ابتدایی و شرط آن زمانمندی است و سیر خطی سلسله رویدادها. در مقابل آن هم "طرح" قرا می‌گیرد؛ که همان سیوژت یا پیرنگ، دیسکور، یا گفتمانِ نقل باشد. و در حیطه بوطیقای روایت آن را می‌شناسیم. این چند اصطلاح اخیر را در کتاب "روایت شناسی سپنما" (تألیف دکتر مسعود اوحدی) می‌توانید ملاحظه کنید. به هر حال، طرح نویسی، دارای اصولی است که حکماً می‌توانیم بگوییم چارچوب‌ها یا قالب‌های مشخصی دارد؛ البته قالب‌هایی کلی که تمام انواع را در خود جای دهد، و مبتنی باشد به آنچه مخاطب ملاحظه خواهد کرد.

درام نویس، بهتر است با این قالب‌ها و چارچوب‌ها آشنا باشد؛ و حتی الامکان، ایده خود را (به‌ویژه برای یک درام خوش ساخت) در این الگوها آزمایش کند و در واقع طرح خود را محک بزند؛ کاری که بعد از اجرا، منتقدان نکته سنج انجام خواهند داد و ایرادات ساختار متن را بر همین مبنا معلوم خواهند نمود.

قالب‌های پلات نویسی، از این قرارند:

طرح سه خطی (Logline)

همان‌طور که استدلال در علم منطق، باید در الگوهای مقدمه صغری، مقدمه کبری، حدّ وسط و نتیجه بگنجد، در یک طرح دراماتیک خوش ساخت، ایده باید در این سه مرحله قرار بگیرد: شرط عمل (یا کنش پیش آغازین)، علت عمل (یا کنش اصلی)، و نتیجه عمل (کنش نهایی). اگر کنش قهرمان اصلی داستان از ابتدا تا انتها از این الگوی منطقی خارج شود، طرح ما ایراد ساختاری خواهد داشت.

مثال: (۱) هملت، به واسطه‌ی روح پدرش، آگاه می‌شود که وی به دست کلادیوس به قتل رسیده است و دعوت به انتقام می‌شود. (شرط عمل)، (۲) هملت، برای اطمینان از خبری که روح داده بود، نمایش تله‌موش را در حضور کلادیوس اجرا می‌کند و به یقین می‌رسد. (علت عمل)؛ (۳) هملت، کلادیوس را می‌کشد. (نتیجه عمل)

چنانکه می‌بینیم در هر سه جمله فاعل یک شخص است و او همان پروتاگونیستی است که در مواجهه با آنتاگونیست دست به عمل می‌زند (Act). که این آنتاگونیست می‌تواند فرد یا افراد دیگر باشد، می‌تواند کل اجتماع باشد، می‌تواند خود فرد باشد و کشمکش درونی شکل بگیرد. در همین سه خط است که تم، به عنوان اصلی‌ترین و پایه‌ای‌ترین ویژگی درام، درست به مثابه وجود DNA در بافت‌های بدن، زمینه ظهور می‌یابد.

طرح یک صفحه‌ای (Outline)

طرح یک صفحه‌ای شامل کلیات شروع میان و پایان رویدادهای داستانی که در اجرا و عمل دیده خواهد شد (Story) و حوادث اصلی (Incidents)؛ که با ذکر شخصیت‌های محوری و موقعیت داستان (Situation) و تحول و تعرف اصلی که منجر به نتیجه مورد نظر نویسنده می‌شود. توجه به ژانر، ساختار (کلاسیک، مدرن و یا ضد پیرنگ)، گروه مخاطبین، ضرورت‌ها و روابط علی به طور کلی، در این یک صفحه منعکس خواهند شد. شاید بشود یک یا دیالوگ کلیدی را هم در این طرح

یک صفحه‌ای بگنجانیم تا تأثیرگذاری عمیق‌تری داشته باشد؛ مشروط بر اینکه پیام اصلی کل درام مبتنی بر همین دیالوگ بوده باشد.

طرح سه صفحه‌ای (Treatment)

طرح سه صفحه‌ای، شامل جزئیات بیشتر، و حال و هوای درام (Mood) است؛ یعنی آنچه فضا سازی گفته می‌شود. همچنین چند دیالوگ کلیدی، که منعکس کننده‌ی لحن و شخصیت پردازی باشند؛ کاراکترهایی که مابه ازای واقعی داشته‌اند و یا کاملاً تخیلی هستند (Imagined Character). تبیین جذابیت و کشش داستان برای مخاطبان خاص، تکنیک‌ها و تمهیدات پیش بینی شده، و سایر ضروریات ساختاری که می‌توان در سه صفحه ذکر کرد؛ از جمله: ایدئولوژی، پیام داستان، هدف، پایان، و نتیجه.

نکته‌ای که باید به یاد داشته باشیم این است که همه این قالب‌ها در تئوری و نظر است. ولیکن در عمل، مطلقاً نمی‌توان به نویسنده تحمیل کرد که یک به یک این مراحل را به ترتیب طی کند و پیش برود. نمی‌شود گفت: ابتدا ایده را بنویس، سپس طرح سه خطی، بعد از آن طرح یک صفحه‌ای، و آنگاه طرح سه صفحه‌ای و بعد فیلمنامه یا نمایشنامه. حقیقت این است که معجزه‌ی نویسندگی در تمرین نوشتن است. و نوشتن عملاً با جادوی قلم که از هر جا که می‌خواهد آغاز می‌کند و پیش می‌رود و به هر کجا بخواهد می‌رسد. منتها می‌شود به تجربه آموخت که از همان لحظه جرقه ذهنی و شروع نوشتن، این قالب‌ها هم در ذهن متصور شده و مطابقت داده شوند با متن. نویسنده با تجربه ناخودآگاه به این قالب‌ها فکر می‌کند، و دقت دارد که به تم اصلی درام — به مثابه هسته مرکزی و جوهره وجودی محتوا و فرم متن — وفادار بماند. او هر لحظه مراقب است از هدف غایی‌اش دور نشود.

به هر حال، چه درام مورد نظر، از نوع درام به اصطلاح خوش ساخت باشد، و چه درام مدرن، و یا پست مدرن و حتی درام به اصطلاح ضد پیرنگ، فرقی نمی‌کند. بهتر است برای فعلیت بخشیدن به آن، از چنین چارچوب‌ها و قالب‌های طرح نویسی استفاده شود و ایده مورد نظر در نزدیک‌ترین حالت به این قالب‌ها مکتوب شود و به صورت طرح دربیاید؛ طرحی منسجم و یگانه.

تم چیست؟

وقتی اصطلاح تم را به کار می‌بریم می‌دانیم از چه حرف می‌زنیم؛ اما وقتی می‌خواهیم آن را به فارسی برگردانیم با حوزه‌های معنایی متفاوت از ترجمه‌های این واژه مواجه می‌شویم.

تم را برخی "وضعیت" ترجمه کرده‌اند. نمونه‌اش، کتاب «سی و شش وضعیت نمایشی» ژرژ پولتی. بسیاری آن را "مضمون" برگردانده‌اند، که هم درست است و هم به نظر می‌رسد وجه محتوایی آن غالب شده است. همچنین این واژه "بن مایه" یا "درون مایه" ترجمه شده. که بن مایه انگار زیاد از حد کوچک و عصاره وار است، و درون مایه هم گویی با ساختار و فرم بیگانه باشد.

من می‌خواهم تم را "شاکله" بنامم.

واژه "شاکله" در قرآن کریم، در سوره ۱۷ اسراء؛ آیه ۸۴ آمده است: قُلْ كُلٌّ يَعْمَلُ عَلَى شَاكِلَتِهِ فَرَبُّكُمْ أَعْلَمُ بِمَنْ هُوَ أَهْدَى سَبِيلًا. بگو هر کس بر حسب ساختار [روانی و بدنی] خود عمل می‌کند و پروردگار شما به هر که راه یافته‌تر باشد داناتر است.

واژه "شاکله" در حکمت و فلسفه، معنای مشخصی دارد. از نظر دکتر نصرالله حکمت، هویت و وجود آدمی را شاکله‌ها برمی‌سازند. یعنی هویت چیزی است بر ساختنی، ساخته شدنی. از نظر ایشان می‌توان نظریه شاکله شناسی را جانشین نظریه ناخودآگاه در روانکاوی دانست.

من تصور می‌کنم از طرفی وجه جسمانی تم را، شاید بتوانیم با DNA مقایسه کنیم که در خون و تمام سلول‌ها و بافت‌ها حضور دارد؛ و از طرف دیگر وجه غیر جسمانی تم را با واژه‌ی "من"، طبق رویکردی روان‌شناختی.

تم در هنرهای غیر نمایشی نیز، هویت بخش هم فرم و هم محتوای هراثر هنری است؛ زیرا این هر دو [فرم و محتوا] در جوهره وجودی شان یکی هستند و نمی‌توانند جدا باشند.

در موسیقی، یک قطعه با تم به فرض «محزون خاطره‌انگیز»، سوژه اصلی یا سناریویی مشخص است؛ و خود را نه تنها در ملودی که در هارمونی، و ریتم نیز

نشان می‌دهد. و در نقاشی نیز یک تابلو با تم فرضاً «حزن فراموشی» هم موضوع را شامل می‌شود هم ترکیب بندی، طرح خطوط، رنگ آمیزی و فضا سازی را. نمونه اش تابلوی «تداوم حافظه» سالوادور دالی؛ که نمایشی گرافیکی است در مکتب سورئالیسم با پیامی مشخص از نسبیت و عدم قطعیت زمان محزون و فراموش شده، ... و صدها تفسیر و شرحی که درباره‌ی آن نوشته شده، همگی متوجه تم آن است که حافظه را، (اصطلاحاً) به چالش کشیده. توجه به تم در طراحی داخلی نیز مشخصاً نوعی هارمونی میان بافت و رنگ و نور و جنس اشیاء، و نیز دقت به کاربری و کاربرد هریک از عناصر مجموعه ایجاد می‌کند.

در هنرهای نمایشی، تم موجودیت و جوهره وجودی هراثر هنری را تعیین می‌کند؛ یعنی شاکله آن می‌شود: هم شکل دهنده آن اثر است؛ هم نقطه آغاز تشکیل محتوای آن.

با این حال، بحث‌های قدیمی بسیاری در این میان بوده است که تم در آثار داستانی و نمایشی دقیقاً چیست و چگونه می‌توان آن را شناخت. بیشترین اختلاف‌ها بر سر این بوده که تم یک کلمه است یا یک جمله.

تم اگر یک جمله باشد، آن یک جمله می‌بایست یک حکم اثباتی باشد؛ یعنی چیزی را اثبات یا نفی کند. که در هر دو حالت (اثبات یا نفی) در واقع یک حکم داریم که در پی اثبات چیزی است. مثلاً در پی اثبات اینکه «حق گرفتنی است؛ نه دادنی» یا «خون را باید با خون شست» یا «درخت تو گریار دانش بگیرد به زیر آوری چرخ نیلوفری را» و تمامی آنچه در ادبیات پندآموز و اخلاقیات و حکمت‌ها آموخته‌ایم؛ که به نظر من این‌ها همان مضامین هستند؛ و بهتر است به عنوان مضمون شناخته شوند؛ گرچه در برخی منابع اصول درام نویسی، این جمله به عنوان ایده ناظر هم نام گذاری شده‌اند. ولی من فکر می‌کنم بهتر است بگوییم این جملات، مضامین هستند؛ با این استدلال که اکثر آن‌ها نتیجه اخلاقیات و ارزش‌های نسل‌های پیشین بوده که همچنان بجای مانده‌اند.

تم اگر یک کلمه باشد، معمولاً یک اسم معنا خواهد بود. مثل سرگشتگی، گم گشتگی، و ...

حال سؤال این است: آیا تمام اسم‌های معنا در زبان می‌توانند تم باشند یا فقط تعداد محدودی از آن‌ها؟ و تا چه تعدادی؟ و اساساً این اسم‌های معنا چه حرفی برای گفتن دارند که بشود بگوییم با خواندن این داستان یا دیدن این نمایش من به این یک کلمه رسیدم و بس. مگر ممکن است یک کلمه، بیان فلسفی داشته باشد؟ مثلاً با دیدن فیلم "سگ کشی" بهرام بیضایی، می‌توانیم بگوییم تم اصلی "سرگشتگی" است. این درست، اما همین سرگشتگی صرفاً چه چیز دیگری را می‌خواهد بگوید که بیان اندیشه فیلم ساز هم در آن باشد؟

این مباحث در اکثر کتاب‌های اصول داستان‌نویسی و اصول نمایشنامه و فیلم‌نامه آمده است. به نظرم یکی از بهترین تعاریف تم را دکتر فرهاد ناظرزاده کرمانی در کتاب "درآمدی به نمایشنامه‌شناسی" آورده‌اند و با توضیح کامل، برابرنهادهای مختلف واژه تم را مشخص کرده‌اند. ایشان اصطلاح تم را به صورت "نهاد مایه"، "موضوع" و "تم" ذکر کرده‌اند: «اصطلاح تم (Theme) در گستره هنر نمایش دارای چند معنی است که به منظور دقت و روشنی در رسانش مفهوم، می‌توان برای هر معنای آن، برابرنهاد فارسی متفاوت و ویژه‌ای به کار برد. کاری که این نگارنده کرده است: "تم" به معنای "نهاد مایه" (مضمون، موضوع)، به معنای "بن اندیشه" (پیام، نتیجه اخلاقی)، ... و حتی به معنای "نابمایه" (سوژه، خلاصه داستانی) نمایشنامه و نمایش به کار رفته است... بن اندیشه، از ساخت مایه‌های "خردمایه" (Thought) نمایشنامه و نمایش، و از "ساخت مایه‌های درونمایگی" آن است.» (ناظرزاده، ۱۳۸۹، سمت، صص ۱۶۳-۱۶۴)

نکته‌ای که می‌خواهم در مورد "تم" در اینجا بگویم این است که به نظر من، اگر اصطلاح تم را مجموع «دو کلمه» بدانیم کار راحت‌تر می‌شود؛ و پاسخی مختصر و مفید خواهیم داشت در مقابل سؤال «حرف مؤلف چیست؟»؛ چیزی شبیه پیش فرض (Thesis). مثلاً در مورد همان فیلم سگ کشی، می‌توانیم بگوییم: عبارت "سرگشتگی نسل امروز ما" تم این فیلم است. یعنی «نسل امروز ما» می‌آید که محدوده «سرگشتگی» را مشخص نماید؛ و حرف فیلم‌ساز را با خود حمل کند. در این دو کلمه است که آن ایده بالقوه خود را نشان می‌دهد که در چه جهتی رشد

کرده و بسط یافته. نکته ظریفی است: جهتی که ایده بالقوه برای بالفعل شدنش طی کرده است، در همین دو کلمه می‌تواند خود را نشان دهد. این عصاره و خلاصه‌ترین صورت ممکن یک اثر دراماتیک است که همانا یادآور واژه فلسفی "جوهر" است به گمان من.

اینجاست که اصطلاح "شاکله" به نظرم کارساز است. شاکله می‌تواند همان حرکت جوهر را هم برای من تداعی کند. یعنی در طول شکل‌گیری یک اثر دراماتیک، ما داریم حرکت می‌کنیم از یک نیروی بالقوه‌ای که برای فعلیت یافتن آن، و برای ظهور و بروز آن راهی طی می‌شود که از ابتدا در خود آن هسته اولیه بوده؛ در همان زمان جرقه ذهنی، در همان زمان شروع به نوشتن، تا آخرین مرحله که متن باشد و اجرا باشد و دیده و شنیده شدن توسط مخاطب باشد. به هر حال، امیدوارم با تمام بیان ضعیف خود توانسته باشم منظورم را برسانم.

البته شرط احتیاط حکم می‌کند که ابتدا اعتراف کنم در حال حاضر چنین تصویری دارم؛ و شاید با تحقیق بیشتر، نظرم متفاوت شود. به هر حال، مدت‌هاست کلاً فکر می‌کنم اگر تم دو کلمه باشد، می‌توانیم تمام معنای یک جمله را به صورت یک عبارت مفهومی در نظر بگیریم و آنگاه دیگر هم گستره‌ی وسیعی از مفاهیم اسم‌های معنا را در دست داریم و هم این گستره، محدوده‌ای مشخص و معلوم پیدا می‌کنند که تمام حرف مؤلف باشد. یعنی یک عبارت تا حدود زیادی، اظهار نظر هم با خود دارد؛ و در عین حال، قطعیت یک حکم اثباتی و یک گزاره را هم از خود سلب می‌کند. و این عدم قطعیت و نسبی نگری، اتفاقاً بسیار مناسب خواهد بود برای آن دسته از آثار—بخصوص آثار مدرن—که ادعای (اصطلاحاً) "پایان باز" دارند.

خردمایه‌های این کتاب

ابتدا از خوانندگان گرامی تشکر کنم که وقت می‌گذارند و این مشق‌ها را می‌خوانند؛ مشق‌هایی که در کشوی میز نویسندگان، صدها بار بهترش را می‌شود پیدا کرد. سپس می‌خواهم بگویم تک تک این اتودها برای من حکم حجم نامشخص دو

روژه‌ای را دارند که یک مجسمه‌ساز بجای ساخت یک مجسمه که دو سال کار ببرد، ارائه کرده باشد. البته ای کاش فرصت ویرایش و بازنگری (Revisions) و تغییر بود. اما همین هم که این فرصت پیش نیامد شاید بهتر؛ شاید. شاید بد نباشد کمی هم به قول معروف بلند بلند فکر کنیم نه در خلوت خود، تا دیگران هم فکرهای ما را بشنوند و نظر دهند؛ عادت کنیم حتی در پی انتشار یک مجموعه این چنینی به دیالوگ بنشینیم؛ عادت کنیم ترسیم از نقد شدن و زیاد کمال طلب نباشیم که تا ابد هیچ کار مفیدی نکنیم چون همیشه انگار باید منتظر بود که روزی آرمانی برسد و بهترین کار را انجام دهیم. از این رو خالصانه می‌گوییم من و این اتودهای ویرایش نشده؛ منتظر نظرات راهگشا و نقدهای ارزنده شما خوانندگان گرامی هستیم؛ باشد که با تعامل، همین‌ها را تصحیح کنیم و شاید اجرا.

گاهی در این اتودها خواهید دید که پیدا کردن آن نخ تسبیح معنایی و جان مایه‌ی داستان با مأخذ ایده، در فاصله‌ی بدیعی که دارند ممکن نیست. می‌پذیریم و می‌خواهم بگویم وقتی ذهن شروع می‌کند به فکر کردن و تجسم یک داستان یا اشخاص و یا موقعیت‌ها، گاه پیش می‌آید که دور می‌شود از آن هدفی که در آغاز مدنظر داشته. و بسیاری از این ایده‌ها هم به همین ترتیب، دور شده‌اند از موضوعی که در مأخذ ایده صحبتش بوده؛ یا خواستی که من در ابتدای نگارش آن اتود داشتم. باید برمی‌گرداندمشان؛ و این کار را نکرده‌ام. شاید بسیاری از اتودها به مرور تغییر کنند؛ بخصوص اگر قرار شود به اجرای آن‌ها فکر کنیم.

باید بگویم ایده نگارش این کتاب از آنجا شروع شد که وقتی داشتم در مورد هسته مرکزی فکر (خردمایه) در درام تحقیق می‌کردم، و برایم سؤالی پیش آمده بود که چقدر فکرها با همدیگر متفاوت هستند، همان زمان مفهوم دیالکتیک و دیالوگ هم برایم شگفتی‌آور شد و اینکه در جامعه ما دیالوگ (Dialogue) و مونولوگ (Monologue) چه جایگاهی دارند و دیالوگ چه جایگاهی می‌تواند و باید داشته باشد. دیالوگ همیشه با دیالکتیک است. و از قضا ارزش تضاد اندیشه‌ها را در تالارهای گفتگوی اینترنتی و گروه‌های فلسفی می‌یابیم؛ که پیوسته در جریان بحث‌های چالشی و گفتگوهای دیالکتیکی هستند. این افراد به طور مداوم، نظرو

نظریه‌های مختلف را در اتاق گفتگو، به سنجش می‌گذارند؛ و به‌طور مداوم روی اندیشه‌هایی مفهومی از فیلسوفان و یا جملات قصار متفکران بحث و جدل دارند. در کتاب «منطق گفتگویی میخاییل باختین» به قلم تزوتان تودوروف (ترجمه داریوش کریمی، نشر مرکز) درباره منطق دیالوگ می‌بینیم از نظر باختین همین گفتگوها و بحث‌ها و ارتباطات کلامی، اصل اساسی تفاوت علوم انسانی با علوم طبیعی است: سخن (Parole) که در علوم انسانی حائز اهمیت است (ص ۳۳). او ارزش اثر هنری را در یک کلیت یکپارچه از رابطه بین اثر هنری، پدیدآورنده، و مخاطب می‌داند (ص ۴۱) تا آنجا که درباره ارتباط بین گوینده و دریافت کننده به‌طور عام و کلی [نه تنها در اثر هنری] می‌گوید: "فهم در هرگونه آن طبیعتی گفتگویی دارد" (ص ۴۳). اوزبان را عامل سازمان بخش هستی انسان می‌داند: "زبان، خود تماماً اجتماعی است (ص ۵۳). و تولد دوم انسان تولد اجتماعی اوست (ص ۵۵).

همین منطق و مطالعات دیگر، باعث شد من تصور کنم این اشتباه نیست که برای رسیدن به ایده‌های دراماتیک بهتر است برویم به جهان گفتگوهای مرتبط با علوم اجتماعی و فلسفی. همین بحث‌هایی که در گروه‌های مختلف هست. برای رعایت یک نظم و چارچوب کار، من این دیالوگ‌ها را صرفاً از ویلاگ "چیستی‌ها" انتخاب کرده‌ام که مبتنی بوده است بر گفتگوهای فلسفی "گروه فلسفی تیرداد" در پیام‌رسان تلگرام؛ و به عنوان بن اندیشه، فکریا خردمایه (Thought) از آن‌ها بهره گرفتم. زیرا معتقد بودم جوهر درام نویسی، همین فکریایی است که یا فلسفی هستند یا اجتماعی یا روانی.

همان‌طور که پیشتر اذعان کردم برای نوشتن ایده‌ها، و گذاشتن هر کدام در دستگاه و قالب‌های طرح نویسی - که می‌دانستم ضروری است - باید وقت می‌گذاشتم؛ یعنی هر کدام از مراحل ایده، طرح، متن را اگر می‌خواستم تجربه کنم زمان زیادی را باید صرف می‌کردم. ولی چون تصمیم گرفته بودم این تمرین را برای تعداد یکصد ایده عملی کنم طبیعتاً امکان پذیر نبود که در فرصتی کوتاه بتوان اینهمه طرح را پردازش کرد. بنابراین راه چاره را در آن دیدم که فقط اتود بزنم. و

طبیعتاً در اتود ملزم به رعایت اصول نبودم. اتود را اینگونه ببینیم که همه چیز هست و هیچ نیست.

پس همان ابتدا، با نگاهی به دیالوگ‌ها در ویلاگ "چیستی‌ها" و تصمیم به نگارش طرح‌های دراماتیک براساس این گفتگوهای فلسفی، برای خودم این دسته‌بندی را قائل شدم که تفاوت بگذارم بین سه مقوله: «روان شناختی / عاطفی»، «جامعه‌شناسانه / عقلانی»، «انسان‌شناختی / ارادی؛ فلسفی». و بر این مبنا، کار را شروع کردم. در کنار آن، به این فکرمی‌کردم که طبق آن دیالوگ و آن بحث فلسفی که در گروه فلسفی تیرداد در جریان بوده، حالا این داستان من، در کدام جهان پدیداری باید قرار بگیرد؟ آیا اگر باید پدیدارشناسانه به موضوع وارد شوم؛ یا متافیزیکی؟ چگونه باید هم در فرم و هم محتوا و موضوع این نکته را در نظر بگیرم؟ نمونه‌هایی از آثار اصغر فرهادی را مثال می‌زنم. در فیلم "درباره‌الی"، جهان پدیداری فیلم، مبتنی بر درونیات فکر مورد نظر فیلم‌ساز، اجازه ورود به انتزاع را نمی‌دهد. مواجهه با موضوع کاملاً پدیدارشناسانه است. و مطلقاً از خواب و انتزاع و فلاش بک و رازورزی، خبری نیست؛ هرچند که ابهام زندگی‌ها در سرتاسر همین رویکرد پدیدارشناسانه از طریق تکنیک‌های تصویری و بصری منتقل می‌شود. و یا در چهارشنبه سوری، یا گذشته، یا جدایی نادر از سیمین، یا فروشنده، با عالم واقع طرف هستیم نه انتزاع؛ هرچند انتزاعیات و خواست و میل کاراکترها به بهترین وجه در نگاه و چهره بازیگر موج می‌زند. در واقع، فلسفه فیلم‌ساز با رعایت همین اصول زیباشناسی جلوه‌گر می‌شود.

بنابراین هنگام نگارش این اتودها من به این فکرمی‌کردم که موضوع بحث و آن دیالوگ‌هایی که انتخاب می‌کردم، هر کدام چه نسبتی را ایجاد می‌کند با عالم واقع یا انتزاع؟ این مهم بود؛ که بفهمم آن گفتگوی جاری در فاصله‌ی «سفید سفید انتزاع صرف» تا «سیاه سیاه واقعیت محض»، کجا قرار دارد؟ این به من کمک می‌کرد که برای بحث‌های انتزاعی به سراغ ایده‌ای بروم که در آن بتوانم خواب و رؤیا و فلاش بک و فلاش فوروارد و حلول روح و در هم شکستن زمان‌ها و غیره را وارد طرح کنم؛ و یا اینکه برعکس، اگر قرار بود از واقعیت پدیداری صرف و یک مبحث

پوزیتیویستی دقیق صحبت کنم پس مطلقاً انتزاعیاتی مثل خواب و رؤیا در آن جای نخواهد داشت. پس در این موارد موظف بودم به زمان خطی و واقعیت رویدادهای عالم واقع پایبند باشم. اساساً برای تجسم ایده اولیه و تصویرسازی ذهنی‌ام باید دقت می‌کردم که حالا زیبایی‌شناسی و منطق ساختار حکم می‌کند عدسی دوربین معمولی باشد یا بهتر است اکثر تصاویر مستند گونه و بدون نورپردازی و هردخل و تصرف دیگریا مواردی از این دست. همه این تمهیدات را باید به طور همزمان به کار می‌بستم.

کار نوشتن این اتودها از دوم شهریور ۱۳۹۷ با تشکیل یک گروه تلگرامی با چند دوست شروع شد و شانزدهم خرداد ۱۳۹۸ با نوشتن یکصدمین اتود، به پایان رسید. طرح‌هایی که لزوماً هم مبتنی بر عقاید من نیستند؛ زیرا می‌خواستم به اصل مأخذشان وفادار باشم. قصه‌هایی که فارغ از تفاوت‌هایشان و قوت و ضعف محتوایی و ساختاری و فرمی‌شان، همگی برای ما در آن گروه کوچک خاطره شده‌اند و زنده‌اند. داستان‌هایی که شاید روزی دستمایه الهام درام نویسان باشند. که در آن صورت باید روی آن‌ها کار کرد. باید حدود ثغورشان را مشخص کرد. باید گذاشتشان در قالب‌های مشخص و الگوهای "ایده، طرح، متن". ولی این‌ها هم اکنون فقط اتوهایی هستند بدون محدودیت، بدون حدود و ثغور، بدون قالب.

در نوشتن این اتودها از همان مرحله جرقه ذهنی، و شکل‌گیری شخصیت‌ها و موقعیت‌ها و داستان درام، ذهن خود را آزاد گذاشته‌ام که به هر حوزه‌ای که می‌خواهد برود. به این ترتیب، ذهن از حالت قفل خارج می‌شود؛ و می‌تواند اشراف تام داشته باشد به همه نکات مهم؛ از جمله: میزانشن، قاب‌بندی تصویر، بیان فیلمیک، صدا، نور، جلوه‌های ویژه و در واقع، تمام آنچه مربوط است به بازیگری و کارگردانی، تصویربرداری، تدوین و اجرا. از همان ابتدا، همه این‌ها هجوم می‌آورند به ذهن، که می‌بایست با آرامش، به هر کدام اندیشید و راهکاری برای انسجام معنایی و فرمی پیدا کرد.

در این مرحله دست ما باز است که حتی شروع کنیم بخش‌هایی از متن را بنویسیم، یا روی شخصیت‌پردازی فکر کنیم، یا حتی به محیط رویداد (Place) و

هم‌زمان (در مورد فیلم)، به مکان و لوکیشن فیلمبرداری آن فکر کنیم. به اقتصاد تولید توجه کنیم که چه تعداد بازیگر برای این پروژه لازم خواهد بود و چه ادوات و تجهیزاتی [اصولاً این عمل نوشتن و توجه به تمام جوانب درام، برای درام نویسان از گونه‌ای احساس مسئولیت و خلاقیت برمی‌خیزد (Creative Compulsion) که در واقع نمی‌توانند ننویسند و نمی‌توانند برساختی از زندگی نداشته باشند؛ و طبیعی است که هم‌زمان به همه جوانب اجرایی متن دراماتیک هم می‌اندیشند].

پس باز تأکید و یادآوری کنم که بدیهی است این اتودها برای آنکه به طرح تبدیل شوند باید در قالب و الگوهای "ایده، طرح، متن" بگنجند؛ یعنی باید چیزهایی از آن‌ها کاسته شود و یا چیزهایی افزوده شود. فقط در مرحله اتود است که دایره‌ی تخیل (Imagination) باز است و به هرکجا سرک می‌کشد: گاهی به زاویه دوربین و نور صحنه و میزانشن، گاهی به صداها و روی تصویر و صحنه، گاهی به حرکت بازیگر یا شخصیت‌پردازی، گاهی به روایت و نقطه شروع و یا فصل شروع، و نیز گاهی به تمهیدات سینمایی و قراردادهای نمایشی، یا حتی ایدئولوژی و پایان و نتیجه. در مرحله‌ی اتود، دقت به تک تک این موارد باعث می‌شود طرح دارای انسجام و یکپارچگی فرمی و محتوایی باشد.

نتیجه این‌که: جوهره وجودی و هسته مرکزی داستان و نیز درام—از روزگارا شیل، سوفوکل، اوریپید، و حتی می‌توانیم بگوییم از همان روزگار الواح گیل گمش—میتنی بوده است بر فکر و اندیشه والا، با ارزش‌های حکمی و اخلاقی، برای تعالی بخشی جامعه از طریق بیان تمثیلی، و در واقع، همان فلسفه زندگی. و وجود شاکله یا تم اصلی در یک اثر دراماتیک، از همین اندیشه‌های فلسفی و حکمی برخاسته است. اندیشه‌هایی گوناگون که در جریانی دیالکتیکی، و در طول تاریخ فلسفه و حکمت و تمدن بشر، بروز و ظهور یافته‌اند و البته متحول هم شده‌اند. و ما در این کتاب می‌خواهیم با ملاحظه این مشق‌ها و تمرین‌های ایده پردازی، پی ببریم که می‌توان از یک دیالوگ فلسفی بهره گرفت و طرحی برای فیلمنامه یا نمایشنامه به نگارش درآورد که جان مایه متن، بیان همان فلسفه باشد، و انسجام و یکپارچگی تمام آن، مرهون همان ایده بالقوه. و از ورود به وادی بی‌کرانه فلسفه، نهراسیم و با

ترس‌های خود، مواجه شویم.

منابع: در اینجا باید یادآور شوم که تعدادی از ترجمه‌های واژگان را در این متن از این مقاله برداشت کرده‌ام: «فرآیند نگارش نمایشنامه» نوشته سام اسماعیلی، ترجمه دکتر صادق رشیدی، فصلنامه هنر، شماره ۷۸. مابقی متن، حاصل مطالعه چندین ساله است از کتاب‌ها و منابع گوناگون.

تشکر و قدردانی

در اینجا باید تشکر کنم از آقای حامد درودیان، از ادمن‌های گروه فلسفی تیرداد، که تا پایان کار با این پروژه همکاری داشتند؛ ایشان به این خاطر که هم به مباحث فلسفی و حکمت اسلامی تسلط دارند و هم به مقوله فیلم‌سازی و سینما آشنا هستند، نکات و تذکرات ارزنده‌ای در محتوا و ساختار داستانی بسیاری از این ایده‌ها یادآور شدند و نگارش چند ایده را هم مدیون ایشان هستم. همچنین تشکر می‌کنم از خانم سعیده معصومی، که مواردی را مرتبط با نحله‌های فلسفه تحلیلی و نظریه‌های انتقادی تذکر دادند و تعدادی از ایده‌ها را مطابق نظر ایشان تصحیح کردم. از دوستان نازنینم خانم فاطمه سوزنگر، و خانم افشان حیدری، بخاطر همراهی صمیمانه‌ای که در نگارش ایده‌های اولیه داشتند؛ و از استادان گرامی دکتر شادمان شکروی و دکتر رحمت امینی که مشوق من بودند در نگارش این ایده‌ها بسیار سپاسگزارم. همچنین قدردان زحمات همکاران انتشارات نقد فرهنگ هستم؛ و بخصوص قدردان دکتر بیژن عبدالکریمی بخاطر تمام لطف‌هایی که به گروه‌های فلسفی دارند و عمر خودشان را به گسترش اندیشه فلسفی-اجتماعی اختصاص داده‌اند.

با امید

بهناز خسروانی

poleducationalgroup@gmail.com

اتود اول^۱

• فیلم نامه کوتاه

• مدت زمان: حدود ده الی دوازده دقیقه

• عنوان موقت: کروئومترها

الف:

یک.

شاهد هستیم که قباد از خواب بیدار می شود. صبح است، و اینجا یک سوییت ساده و نیمه تاریک است که تختخواب، و آشپزخانه و میز غذاخوری، و غیره در یک فضا هستند. گوشه اتاق قلاب ماهیگیری هم جزو وسایل است. قباد به دستشویی می رود، و بلافاصله برمی گردد (یعنی کمتر از یک ثانیه بعد)، از توستر نان را برمی دارد. جای ساز جوش آمده. قباد می نشیند که صبحانه اش را بخورد. هم زمان با لقمه دوم، صدای بوق از بیرون. این بوق اتوبوس یا مینی بوس است یعنی با سرویس می رود سرکار. قباد از جا می پرد، از پنجره به راننده اشاره می کند. و شاهد هستیم که گوجه فرنگی نصفه و نان باگت نصفه شده را روی میز جا گذاشته. او کیفش را برمی دارد با عجله از در خارج می شود، یک آن، در آستانه جا می خورد، چیزی یادش آمده یک گام برمی گردد و از روی دیوار برگه ای را از دفترچه ی دیواری

۱. مأخذ ایده شماره ۱: <http://chistiha.blogfa.com/post/229>

مبحث: عالم فیزیکی

از این دیالوگ:

در بودن و هستی صرف بی صورت که حقیقت ماست، زمان و مکانی نیست. شبیه سکوت ذهنی است که فقط هست. جا ندارد، زمان ندارد.

تا این دیالوگ:

سؤال من سر دستگاهی که بتواند زمان را متوقف کند نیست بلکه سر خود زمان هست.

می‌کند. و می‌اندازد در سطل زیر آن. و می‌رود (ما متوجه نمی‌شویم که آن کاغذ چیست) و در ادامه‌ی خروج او، دوربین راه می‌افتد در اتاق آرام چرخ می‌زند. روی هر یک از اشیاء مدتی مکث می‌کند. و ما شاهد هستیم که در کنار هر شیء یک کرونومتر ظاهر می‌شود. ولی، کرونومترها اعدادشان با سرعت‌های مختلف طی می‌شود. که یعنی گذر زمان برای هر شیء متفاوت است. و دوربین که از گوجه شروع کرده بود آخر سر برمی‌گردد به سمت میز؛ و حالا گوجه حسابی چروکیده شده و کرونومترش هم سریعتر دارد اعداد را نشان می‌دهد که وضوح همین تصویر تغییر می‌کند و در این لحظه شاهد هستیم که در پس زمینه که حالا واضح شده، در باز می‌شود و قباد خسته از کار برمی‌گردد چراغ را روشن می‌کند اتاق کمی روشن‌تر می‌شود. قباد کیفش را گوشه‌ای می‌گذارد، و دستشویی و باز کمتر از یک ثانیه و آمدنش به کنار میز که نان خشک شده برمی‌دارد و می‌اندازد در سطل نان‌های خشک و گوجه پوسیده را هم با کراحت در سطل زباله.

یادآوری می‌شود این کرونومترها که هم می‌توانند به صورت انیمیشن باشند و هم به صورت تصویری محو که کرونومترهای واقعی از پشت شیشه تیره تصویربرداری شده باشند، در هر حال دائمی و یک دست نیستند. هم گاه به گاه محو می‌شوند، هم دفرمه شده‌اند درست مثل نقاشی "تداوم حافظه" سالوادور دالی. و هم اینکه جهت یکسان ندارند. و مدام پخش می‌شوند و جمع می‌شوند و رخ برمی‌گردانند و خلاصه زندگی خاص خودشان را دارند. ولی کرونومتر هستند برای هر ماهیتی. و برابر با وجود و هستی همان شیء یا جسم، سرعت و زمانشان فرق می‌کند.

تاریکی

دو.

دقیقاً همان اعمال قباد و حرکات دوربین در صحنه‌ی "یک" تکرار می‌شود با حذف‌هایی. پس کوتاه‌تر است. ولی روی کرونومترهایی که روی تصویر ظاهر می‌شوند، با تأکید بیشتر. این بار فرقی که دارد دوربین به سراغ آن دفترچه‌ی دیواری هم می‌رود. و عدد ۲۹ در آن خودنمایی می‌کند و می‌فهمیم که تقویم است و امروز بیست و نهم. و تا بازگشت قباد در اتاق هستیم. و بعد تاریکی.

سه.

همان تکرار اعمال قباد و حرکات دوربین صحنه‌ی دو است. حذف‌ها بیشتر است. و کرونومترها با تأکید بیشتر. (هم بزرگ‌تر و هم مکث برای دیدنشان بیشتر است.) امروز سی‌ام است. بازهم تا بازگشت قباد در اتاق هستیم. و تاریکی.

چهار.

این بار هم بیدار شدن قباد و اینکه در رختخواب غلت می‌زند و چشم‌هایش را می‌بندد. و بعد از آنکه دوربین از او فاصله گرفت و رفت سراغ تقویم بی‌آنکه به اشیاء دیگر توجه کند قباد از جلوی کادر رد شده یک بار به راست رفته یعنی دستشویی و یک بار به چپ یعنی به سراغ آن قلاب ماهی‌گیری. حالا قلاب در دستش از در می‌خواهد خارج شود باز در آستانه توقف کرده و برگه را می‌کند. این بار عدد ۳۱ به رنگ قرمز است. یعنی تعطیل است. امروز کرونومتر در کنار تقویم هم مثل قبل ظاهر می‌شود. و کنار دستگیره‌ی در هم همچنین. دیگر کاملاً متوجه شده‌ایم که هر شیء یک زمان خاص خودش را برای فاسد شدن و نابودی و مرگ دارد. هر شیء بسته به جنس و مقاومتش ماندگاریش فرق می‌کند. تاریکی.

ب:

و قطع به.

چند نما از قباد در کنار رودخانه. که می‌آید در جایی که فاصله‌ی زیادی با آن ماهیگیرهای دورتر دارد می‌نشیند و وسایلش را پهن می‌کند و شروع به ماهی‌گیری. زمان فشرده شده و شاهد هستیم که سه ماهی کوچک به ترتیب در سبد می‌افتند. ماهی‌ها جان می‌دهند. در ادامه قلاب این بار که می‌افتد در آب، از نزدیک می‌بینیم که چه موج دایره‌ای شکلی روی سطح آب ایجاد کرد. و بعد یک ماهی بزرگ در قلاب که با دقت بالا آورده می‌شود و در دستان قباد جای می‌گیرد. قباد در دو دستش محکم ماهی را نگه داشته. و به آن نگاه می‌کند. ماهی دهانش را باز و بسته می‌کند. در چند نمای POV از نگاه قباد به ماهی می‌بینیم که قباد هم ادای ماهی را در می‌آورد درست مثل کسی که ادای نوزادی را در بیاورد. و بعد با لنز فیش

آی ما از نگاه ماهی به چهره‌ی قباد می‌نگریم. این نگاه که POV ماهی است دوبار تکرار می‌شود. و بار سوم نگاه قباد به ماهی هم به صورت لنز فیش آی است. و در ادامه دوربین با همین لنز به چشم ماهی نزدیک می‌شود.

قطع به دنیای زیر آب. با لنز فیش آی در آب شاهد حرکت ماهی‌ها هستیم. و بعد هم با لنز معمولی شاهد هستیم که قباد دارد کنار ماهی‌ها شنا می‌کند. بعد دوربین قباد را که به سمتی دورتر می‌رود رها می‌کند و روی یک خز می‌ایستد. کرومومتر ظاهر می‌شود کنار خز. زمانش صفر است. هیچ حرکتی نیست. در ادامه، سریع با لنز فیش آی، بازگشت می‌کنیم از چشم ماهی و فاصله می‌گیریم از چشم ماهی و می‌بینیم که دست‌ها (که متعلق است به من / قباد) ماهی را رها می‌کنند در آب. که آزاد شود. هنوز همچنان لنز فیش آی است و ادامه‌ی همان نما. که عقب‌تر آمده و فاصله‌ی عمق میدان هم اتوماتیک است.

قطع به

ج:

بازگشت قباد به داخل خانه.

قباد با سبد ماهی‌هایش وارد اتاق می‌شود. چراغ را روشن می‌کند. همه جا روشن روشن می‌شود. نوری فوق‌العاده. قباد می‌نشیند به سبد ماهی‌های کوچکش نگاه می‌کند. در فکر فرو می‌رود. دوربین راه می‌افتد کنار هر شیء کرومومتر هم روشن می‌شود. این بار به صفر نزدیک هستند. و دیگر کم کم همه صفر هستند. دوربین به چهره‌ی قباد نزدیک شده. نوری فوق‌العاده تمام چهره‌ی او را دربر گرفته. طوری که موهایش به سفیدی می‌زند. کرومومتر کنار چهره‌ی او نمایان می‌شود. کرومومتر عدد صفر را نشان می‌دهد. چهره‌ی قباد کم کم زیر نور محو می‌شود. نگاهش خیره به ناکجا. کرومومتر می‌ماند و عدد صفر. (00:00:00)