پردهٔ سوم

چگونه یک پایان بزرگ
برای فیلمنامه بنویسیم

درو یانو

ترجمهٔ محمد گذرآبادی

چاپ دوم

مقدمه..... ۱۱
فصل اول: ساختار سه‌پرده‌ای ۱۷
اصول اولیه..... ۲۱
پردهٔ اول..... ۲۴
پردهٔ دوم ۲۷
پردهٔ سوم..... ۳۱

فصل دوم: رابطهٔ پردهٔ اول و پردهٔ سوم ۳۳
پردهٔ اول..... ۳۸
پردهٔ دوم ۳۸
پردهٔ سوم..... ۳۸
۱. نجات سرباز رایان..... ۳۹
۲. محلهٔ چینی‌ها..... ۴۰
۳. گلادیاتور ۴۰
۴. مرد بارانی..... ۴۲
۵. ویل هانتینگ خوب ۴۲

فصل سوم: ساختار پردهٔ سوم ۴۷

فصل چهارم: زمینه‌چینی برای نبرد نهایی ۵۷
۱. نجات سرباز رایان..... ۶۰
۲. شاهد..... ۶۲
۳. راکی..... ۶۵

۴. کازابلانکا ۶۶
۵. گلادیاتور ۶۷
۶. جداافتاده ۶۸
۷. ویل هانتینگ خوب ۷۰

فصل پنجم: نبرد نهایی ۷۵
۱. راکی ۷۸
۲. نجات سرباز رایان ۷۹
۳. شاهد ۸۱
۴. گلادیاتور ۸۴
۱. جداافتاده ۸۵
۲. ویل هانتینگ خوب ۸۷

فصل ششم: نتیجهٔ نبرد نهایی ۹۱
۱. نجات سرباز رایان ۹۵
۲. راکی ۹۶
۳. گلادیاتور ۹۸
۴. شاهد ۹۹
۵. جداافتاده ۱۰۰
۶. ویل هانتینگ خوب ۱۰۱

فصل هفتم: گره‌گشایی ۱۰۵
مهلت بازنگری ۱۰۸
حل‌وفصل پیرنگ‌های فرعی ۱۰۸

آمدن به جلوی صحنه..... ۱۰۹
خداحافظی نهایی..... ۱۰۹
پاسخ به آرزوی اعلام‌شدهٔ شخصیت اصلی..... ۱۰۹
۱. ویل هانتینگ خوب ۱۱۲
۲. راکی ۱۱۳
۳. جداافتاده ۱۱۴
۴. نجات سرباز رایان..... ۱۱۶
۵. شاهد ۱۱۹
۸. گلادیاتور ۱۲۰

فصل هشتم: پل..... ۱۲۳
۱. راکی ۱۲۶
۲. نجات سرباز رایان..... ۱۲۷
۳. گلادیاتور ۱۲۷
۴. شاهد ۱۲۸
۱. ویل هانتینگ خوب ۱۲۹
۲. جداافتاده ۱۳۱
۳. مرد بارانی..... ۱۳۲

فصل نهم: پایان‌ها..... ۱۳۵
۱. راکی ۱۳۹
۲. ویل هانتینگ خوب ۱۳۹
۳. جداافتاده ۱۴۰
۴. شاهد ۱۴۱

۵. گلادیاتور ۱۴۲
۶. نجات سرباز رایان ۱۴۲

فصل دهم: سه نوع پایان: هالیوودی، خوش، امیدوارکننده ۱۴۷
۱. زندگی شگفت‌انگیزی است ۱۵۱
۲. داستان فیلادلفیا ۱۵۱
۳. آپارتمان ۱۵۱
۴. آواره‌ها ۱۵۱
۵. ماه‌زده ۱۵۱
۶. عروسی بزرگ چاق یونانی من ۱۵۱
۷. جری مگوایر ۱۵۲
۸. ناتینگ هیل ۱۵۲
۹. Pretty Woman ۱۵۲
۱۰. قایق آفریکن کوییِن ۱۵۲
۱. فارغ‌التحصیل ۱۵۳
۲. سانست بلوار ۱۵۳
۳. American Beauty ۱۵۳
۴. محلهٔ چینی‌ها ۱۵۳
۵. تلما و لوییز ۱۵۳
۶. بوچ کسیدی و ساندنس کید ۱۵۴
۷. پدرخوانده ۱۵۴
۸. ایزی رایدر ۱۵۴
۹. نابخشوده ۱۵۴
۱۰. دختر میلیون‌دلاری ۱۵۴

۱. مرد بارانی ۱۵۵
۲. رهایی از شاوشنک ۱۵۵
۳. افسانهٔ برادران بیکر ۱۵۵
۴. تایتانیک ۱۵۶
۵. کازابلانکا ۱۵۶
۶. روح ۱۵۶
۷. توتسی ۱۵۶
۸. تقریباً مشهور ۱۵۶
۹. جداافتاده ۱۵۷
۱۰. بعضی‌ها داغشو دوست دارن ۱۵۷

فصل یازدهم: چیزی بهتر ۱۵۹
۱. کازابلانکا ۱۶۲
۲. مرد بارانی ۱۶۴
۳. ویل هانتینگ خوب ۱۶۵
۴. زندگی شگفت‌انگیزی است ۱۶۶

فصل دوازدهم: چند پایان ناموفق ۱۷۱
۱. جادهٔ تباهی؛ «تبهکار نادرست» ۱۷۳
۲. گزارش اقلیت؛ «تغییر سؤالات» ۱۷۸
۳. مرد سیندرلایی؛ «عدم اتصال پردهٔ اول-پردهٔ سوم» ۱۸۱
۱. هوش مصنوعی ۱۸۶
۲. دشت بی‌حفاظ ۱۸۷

فصل سیزدهم: پایان‌های بحث‌انگیز ۱۸۹
۱. دختر میلیون‌دلاری ۱۹۳
۲. گمشده در ترجمه ۱۹۷
۳. هفت ۲۰۲

فصل چهاردهم: پایان‌های خارج از ساختار سه‌پرده‌ای ۲۰۷
داستان‌های چندقهرمانه/حادثه‌محور ۲۱۰
هر چیز دیگر ۲۱۴
نتیجه‌گیری ۲۱۸

پیوست‌ها ۲۲۳
پیوست ۱: سی سؤال ۲۲۵
پیوست ۲: برای مطالعهٔ بیشتر ۲۳۱
کتاب‌ها ۲۳۳
مجله‌ها ۲۳۷
سایت‌های اینترنتی ۲۳۷

پی‌نوشت‌ها ۲۳۹
اعلام ۲۴۳

آغاز. میان. پایان.

این را ارسطو بیش از ۲۳۰۰ سال پیش گفت و هنوز هم معتبر است. ساختار سنتی روایت عبارت است از داستانی که در سه پرده نقل می‌شود. آغاز. میان. پایان.

اکنون بیش از ۹۰ سال است فیلمنامه‌نویسان از ساختار سه‌پرده‌ای استفاده می‌کنند. درواقع خیلی‌ها بر این باورند که در زمینهٔ ساختار یک فیلمنامهٔ آمریکایی، از آن موقع تا کنون چیز زیادی تغییر نکرده است. هر چند در مورد زمان شروع آموزش آن در فیلمنامه‌نویسی اختلاف نظر وجود دارد، اما سید فیلد در اثر کلاسیک خود به نام **فیلمنامه: اصول فیلمنامه‌نویسی**[۲۰] الگوی سه‌پرده‌ای را معرفی کرد و این الگو از زمان چاپ آن کتاب تا کنون زیاد مورد تبعیت قرار گرفته است. دست‌کم دو نسل از فیلمنامه‌نویسان، موفقیت حرفه‌ای خود را مدیون الگویی هستند که سید فیلد در ۱۹۷۹ بر همگان آشکار کرد.

با تمام این احوال، برخی از معلمان فیلمنامه‌نویسی و مشاوران، به گسست از محدودیت‌های ساختار سه‌پرده‌ای توصیه می‌کنند. (نگاه کنید به کتاب **فیلمنامه‌نویسی حرفه‌ای**[۳۱] نوشتهٔ الکس اپستین[۳۲] [انتشارات هنری هولت، ۲۰۰۲] و نیز کتاب **داستان‌گویی در هالیوود جدید**[۳۳] نوشتهٔ کریستین تامپسون[۳۴] [انتشارات دانشگاه هاروارد، ۱۹۹۹]).

به‌علاوه، هستند کسانی که در عین توصیه به استفاده از ساختار سه‌پرده‌ای، روی

بخش‌های دیگری از حرفهٔ فیلمنامه‌نویسی تمرکز می‌کنند. (نگاه کنید به سمینار دیوید فریمن[۲۵] به نام «فراسوی ساختار»[۲۶] و مواد همراه آن). حتی ویلیام گلدمنِ[۲۷] بزرگ نیز از نظر تقسیم پرده /صفحه، دقیقاً از الگوی سید فیلد پیروی نمی‌کند؛ نکته‌ای که می‌توان در تحلیل خود او از پردهٔ دوم فیلم **بوچ کسیدی و ساندنس کید** در کتاب مشهور خاطراتش به نام **ماجراها در تجارت پرده**[۲۸] (انتشارات وارنر، ۱۹۸۳) مشاهده کرد.

با وجود این، بسیاری از معلمان برجستهٔ فیلمنامه‌نویسی، استفاده از ساختار سه‌پرده‌ای را برای نوشتن فیلم آمریکایی تشویق کرده‌اند؛ از جمله رابرت مک‌کی[۲۹]، دیوید هاوارد[۳۰]، مایکل هوگ[۳۱]، لو هانتر[۳۲] و لیندا سه‌یر[۳۳]. آن‌ها ممکن است دربارهٔ مؤلفه‌های یک پرده (هانتر) یا میزان پیچیدگی آن (مک‌کی) دیدگاه‌های متفاوتی داشته باشند، اما اغلب‌شان احتمالاً با این نظر موافق‌اند که ساختار سه‌پرده‌ای، فرم مسلط در فیلمنامه‌نویسی امروز است.

مهم‌تر از آن، هالیوود موافق است. کسانی که در هالیوود فیلمنامه‌ها را ارزیابی می‌کنند، آن‌ها را بر اساس ساختار سه‌پرده‌ای تحلیل می‌کنند. در واقع ساختار سه‌پرده‌ای یک فرض مسلم است.

به این دلیل، به دانشجویانم توصیه می‌کنم ساختار سه‌پرده‌ای را فرا بگیرند و دست‌کم در اولین تلاش‌های آن‌ها برای نوشتن، به‌شدت تأکید دارم از این مدل در فیلمنامه‌های خود استفاده کنند.

راهی برای اندازه‌گیری ندارم اما حدس می‌زنم ۸۵ درصد از فیلم‌هایی که در آمریکا ساخته می‌شوند منطبق بر ساختار سه‌پرده‌ای هستند، که نخستین بار سید فیلد توجه ما را به آن جلب کرد. با وجود این که شکستن قوانین آرزوی هر هنرمند حقیقی است اما داشتن یک شغل ثابت و کارنامهٔ مستمر نیز آرزوی هر کسی است و سرانجام این که حتی خلاق‌ترین نویسنده نیز بالأخره یک روز برای نوشتن یک فیلم سه‌پرده‌ایِ «قراردادی» استخدام خواهد شد.

چرا؟ به باور من، داستان‌گویی، مثل نظریه‌های جوزف کمبل[۳۴] دربارهٔ اسطوره، طی قرون و اعصار، از یک ساختار بنیادی سه‌پرده‌ای پیروی کرده و این ساختار تقریباً تمام مرزهای فرهنگی را درنوردیده است. خلاصه این که اوضاع طی سال‌های متمادی چنین بوده و مردمان متمدن از هر ملیتی چنین کرده‌اند. فکر نمی‌کنم سینما تغییری در این شرایط ایجاد کند. هر چند همهٔ ما هرازگاه از فیلم‌هایی که ساختار متفاوتی دارند لذت می‌بریم اما

تصور نمی‌کنم دوست داشته باشیم چنین فیلم‌هایی را منحصراً یا حتی به عنوان فرم مسلط در سینمای داستان‌گو تماشا کنیم.

در این کتاب، فرض ما بر این است که شما در حال نوشتن داستانی در قالب ساختار سه‌پرده‌ای هستید. هر چند در پایان کتاب، فصلی را به پایان‌بندی در فیلم‌های خارج از الگوی سه‌پرده‌ای اختصاص داده‌ام، اما درس‌هایی که می‌خواهم به شما بدهم مشخصاً بر اساس داستان سه‌پرده‌ای طراحی شده‌اند و بهترین کارایی را در آن قالب دارند.

به‌علاوه، مدلی که برای پردهٔ پایانی ارائه می‌دهم، با فرض وجود یک شخصیت اصلیِ منفرد است، نه یک داستان چندقهرمانه/رویدادمحور، که نه‌تنها نوشتن آن دشوار است بلکه معمولاً بخشی از پایان در دلِ ایده وجود دارد (در این‌باره بعداً توضیح خواهم داد).

اگر کتاب سید فیلد یا رابرت مک‌کی یا کسان دیگری که نام‌شان را ذکر کردم نخوانده‌اید، این‌جا مقدمه‌ای فشرده دربارهٔ داستان سه‌پرده‌ای ارائه می‌دهم. اگر این کتاب‌ها (یا کتاب‌های دیگر) را خوانده‌اید، شاید بد نباشد این فصل را نیز بخوانید؛ زیرا وقتی اصولی که دربارهٔ پردهٔ سوم مطرح می‌کنم را به کار می‌گیرید، مهم است تمام جنبه‌های فیلمنامه‌نویسی سنتی را مد نظر داشته باشید.

و آخرین تذکر قبل از شروع بحث: موضوع این کتاب پردهٔ سوم است، اما به باور من، فیلمنامهٔ خوب یک موجود ارگانیک است و هر بخش آن با تمام بخش‌های دیگر ارتباط دارد و حذف یا تغییر یکی از آن بخش‌ها بر بقیهٔ داستان تأثیر می‌گذارد؛ تأثیری که شاید کوچک باشد و شاید بزرگ. این مسأله در مورد صحنه‌ها و پرده‌ها نیز صادق است. به باور من، این قضیه خصوصاً در مورد داستان‌های سه‌پرده‌ای صحت دارد و همان‌طور که در فصل بعد خواهم گفت، پردهٔ اول و پردهٔ سوم همواره با هم پیوند دارند یا باید داشته باشند.

اصول اولیه

قبل از صحبت دربارهٔ ساختار سه‌پرده‌ای، شاید بد نباشد فیلمنامه‌نویسی و فیلمنامه را به کارکرد و عناصر اصلی آن خُرد کنیم.