

## فهرست

یادداشت مترجم ..... ۱۳

### بخش اول: نویسنده و هنر داستان‌گویی

مقدمه ..... ۳

فصل اول: مسئله داستان ..... ۱۵

افول داستان ..... ۱۵

نابودی یک حرفه ..... ۲۱

الزام داستان ..... ۲۵

داستان خوب، روایت مناسب ..... ۳۰

داستان و زندگی ..... ۳۲

توان‌ها و استعدادها ..... ۳۷

مهارت فنی باعث شکوفایی استعداد است ..... ۴۰

### بخش دوم: عناصر داستان

فصل دوم: گستره ساختار ..... ۴۵

واژه‌شناسی ساختار داستان ..... ۴۵

ساختار ..... ۴۷

حادثه ..... ۴۸

صحنه ..... ۵۱

لحظه ..... ۵۴

سکانس ..... ۵۵

پرده ..... ۵۹

داستان ..... ۵۹

۶۱	.....	مثلث داستان
۶۴	.....	شاه‌پیرنگ، خُرده‌پیرنگ، ضد پیرنگ
۶۸	.....	تفاوت‌های صوری در درون مثلث داستان
۶۸	.....	پایان‌های بسته در برابر پایان‌های باز
۶۹	.....	کشمکش بیرونی در برابر کشمکش درونی
۷۰	.....	قهرمان منفرد در برابر تعدد قهرمان
۷۱	.....	قهرمان فعال در برابر قهرمان منفعل
۷۲	.....	زمان خطی در برابر زمان غیرخطی
۷۳	.....	علیت در برابر تصادف
۷۵	.....	واقعیت پایدار در برابر واقعیت ناپایدار
۸۱	.....	تغییر در برابر ایستایی
۸۳	.....	سیاست طراحی داستان
۸۷	.....	نویسنده باید از راه نوشتن زندگی کند
۹۱	.....	نویسنده باید بر فرم کلاسیک تسلط داشته باشد
۹۳	.....	نویسنده باید به چیزی که می‌نویسد ایمان داشته باشد
۹۷	.....	<b>فصل سوم: ساختار و موقعیت</b>
۹۷	.....	جنگ علیه کلیشه‌ها
۹۸	.....	موقعیت
۱۰۰	.....	رابطه ساختار و موقعیت
۱۰۲	.....	اصل ضابطه‌مند کردن خلاقیت
۱۰۵	.....	تحقیق
۱۰۵	.....	حافظه
۱۰۶	.....	تخیل
۱۰۶	.....	امر واقع
۱۱۰	.....	گزینش‌های خلاقه
۱۱۵	.....	<b>فصل چهارم: ساختار و ژانر</b>
۱۱۵	.....	ژانرهای سینمایی
۱۲۴	.....	رابطه میان ساختار و ژانر
۱۲۷	.....	استادی و تسلط در ژانر
۱۳۰	.....	محدودیت در کار خلاقه

۱۳۳	درآمیختن ژانرها
۱۳۳	بازآفرینی ژانرها
۱۳۴	وسترن
۱۳۴	درام روان‌شناختی
۱۳۶	داستان عشقی
۱۴۱	استقامت در کار
۱۴۵	<b>فصل پنجم: ساختار و شخصیت</b>
۱۴۵	شخصیت در برابر شخصیت‌پردازی
۱۴۹	تجلی شخصیت
۱۵۱	منحنی شخصیت
۱۵۳	ساختار و کارکردهای شخصیت
۱۵۵	نقطهٔ اوج و شخصیت
۱۶۱	<b>فصل ششم: ساختار و معنا</b>
۱۶۱	احساس زیباشناختی
۱۶۳	پیش‌فرض
۱۶۶	ساختار به منزلهٔ فن بیان
۱۶۸	ایدهٔ ناظر
۱۷۱	معنا و فرآیند خلاقه
۱۷۳	ایده در برابر ضد‌ایده
۱۷۵	تعلیم‌گرایی
۱۷۹	آرمان‌گرا، بدبین، کنایه‌پرداز
۱۸۱	ایدهٔ ناظر آرمان‌گرایانه
۱۸۲	ایده‌های ناظر بدبینانه
۱۸۳	ایده‌های ناظر کنایی
۱۸۷	دربارهٔ کنایه
۱۸۸	معنا و جامعه

## بخش سوم: اصول طراحی داستان

۱۹۵	فصل هفتم: مادهٔ خام داستان
-----	----------------------------

۱۹۷	.....	قهرمان
۲۰۴	.....	پیوند تماشاگر
۲۰۷	.....	گام نخست
۲۱۰	.....	دنیای شخصیت
۲۱۲	.....	شکاف
۲۱۵	.....	درباره خطر کردن
۲۱۸	.....	تداوم شکاف
۲۲۱	.....	نوشتن از درون به بیرون
۲۲۳	.....	محله چینی ها
۲۴۰	.....	آفریدن در درون شکاف
۲۴۴	.....	ماده خام و نیروی محرکه داستان
۲۴۷	.....	<b>فصل هشتم: حادثه محرک</b>
۲۴۷	.....	دنیای داستان
۲۵۳	.....	تألیف
۲۶۰	.....	حادثه محرک
۲۶۸	.....	ستون فقرات داستان
۲۷۱	.....	جستجو
۲۷۲	.....	طراحی حادثه محرک
۲۷۷	.....	تعیین محل حادثه محرک
۲۸۱	.....	کیفیت حادثه محرک
۲۸۵	.....	خلق حادثه محرک
۲۸۹	.....	<b>فصل نهم: طراحی پرده</b>
۲۸۹	.....	گراه فکنی فزاینده
۲۸۹	.....	نقاط بی بازگشت
۲۹۲	.....	قانون کشمکش
۲۹۶	.....	بیچ و خم در برابر پیچیدگی
۳۰۱	.....	طراحی پرده
۳۰۹	.....	انواع دیگر طراحی
۳۱۳	.....	پایان کاذب
۳۱۴	.....	ریتم پرده

فهرست

نه

۳۱۵	.....	پیرنگ‌های فرعی و پیرنگ‌های چندگانه
۳۲۵	.....	فصل دهم: طراحی صحنه
۳۲۵	.....	نقاط عطف
۳۳۱	.....	مسئله حدیث نفس
۳۳۳	.....	مقدمه/نتیجه
۳۴۰	.....	انتقال‌های عاطفی
۳۴۸	.....	ماهیت انتخاب
۳۵۵	.....	فصل یازدهم: تحلیل صحنه
۳۵۵	.....	متن و زیرمتن
۳۶۴	.....	فن تحلیل صحنه
۳۶۷	.....	کارابلاکا
۳۶۷	.....	سیناپس
۳۶۸	.....	نقطه اوج میان‌پرده‌ای
۳۷۷	.....	همچون در یک آینه
۳۷۸	.....	سیناپس
۳۹۵	.....	فصل دوازدهم: ترکیب
۳۹۵	.....	وحدت و تنوع
۳۹۷	.....	سرعت
۴۰۰	.....	ریتم و تمپو
۴۰۴	.....	نمایش پیشروی داستان
۴۰۵	.....	پیشروی اجتماعی
۴۰۶	.....	پیشروی فردی
۴۰۷	.....	صعود نمادین
۴۱۰	.....	صعود کنایی
۴۱۴	.....	اصل انتقال
۴۱۷	.....	فصل سیزدهم: بحران، نقطه اوج، گره‌گشایی
۴۱۷	.....	بحران
۴۱۹	.....	بحران در نقطه اوج
۴۲۱	.....	تعیین محل بحران

۴۲۳	طراحی بحران
۴۲۵	نقطه اوج
۴۳۱	گره گشایی

بخش چهارم: نویسنده در حین کار

۴۳۷	فصل چهاردهم: اصل تخصص
۴۳۹	رساندن داستان و شخصیت به آخر خط
۴۵۹	فصل پانزدهم: معرفی
۴۵۹	نگو، نشان بده
۴۶۹	استفاده از پیش داستان
۴۷۰	فلاش بک
۴۷۳	سکانس‌های رؤیا
۴۷۳	مونتاز
۴۷۴	نریشن
۴۷۷	فصل شانزدهم: مشکلات و راه حل‌ها
۴۷۷	مسئله حفظ توجه بیننده
۴۸۲	معما، تعلیق، کنایه دراماتیک
۴۹۰	مسئله غافلگیری
۴۹۲	مسئله تضاد
۴۹۶	مسئله کمدی
۴۹۹	ساختار کمیک
۵۰۲	مسئله نقطه دید
۵۰۲	نقطه دید در درون یک صحنه
۵۰۴	نقطه دید در درون داستان
۵۰۵	مسئله اقتباس
۵۱۳	مسئله ملودرام
۵۱۴	مسئله چاله‌ها
۵۱۹	فصل هفدهم: شخصیت
۵۱۹	کرم ذهن

۵۲۰	.....	شخصیت‌ها موجودات انسانی نیستند
۵۲۴	.....	بُعد شخصیت
۵۲۷	.....	طراحی نقش‌ها
۵۳۱	.....	شخصیت کمیک
۵۳۳	.....	سه راهنمایی دربارهٔ خلق شخصیت در سینما
۵۴۱	.....	<b>فصل هجدهم: متن</b>
۵۴۱	.....	دیالوگ
۵۴۴	.....	گفتار کوتاه
۵۴۷	.....	فیلمنامهٔ صامت
۵۴۹	.....	توضیحات صحنه
۵۴۹	.....	قرار دادن یک فیلم در مغز خواننده
۵۴۹	.....	کنش زنده در زمان حال
۵۵۳	.....	نظام‌های تصویری
۵۵۳	.....	فیلمنامه‌نویس به‌مثابه شاعر
۵۶۶	.....	عناوین
۵۶۹	.....	<b>فصل نوزدهم: شیوهٔ نویسنده</b>
۵۶۹	.....	نوشتن از بیرون به درون
۵۷۲	.....	نوشتن از درون به بیرون
۵۷۲	.....	طرح گام به گام
۵۷۵	.....	ترتیب
۲۷۸	.....	فیلمنامه
۵۸۱	.....	<b>فصل بیستم: پایان</b>
۵۸۵	.....	کتابشناسی
۵۸۷	.....	واژه‌نامه
۵۹۳	.....	نمایه

## یادداشت مترجم

دقیقاً بیست سال پیش بود که در انزوای کامل، با دو، سه دیکشنری و بدون دسترسی به اینترنت یا کتابخانه، داستان را ترجمه کردم. همان موقع احساس می‌کردم کتاب بزرگی را دست گرفته‌ام اما پیش‌بینی این حجم از استقبال طبعاً محال بود. داستان مسیر زندگی من و خیلی‌ها را عوض کرد. نگاه ما را به معنا، جایگاه و اهمیت داستان تغییر داد و اعتماد به نفس فیلمنامه‌نویسان را بالا برد. نمی‌شود تصور کرد فیلمنامه‌نویس باشی و این کتاب را نخوانده باشی! رابرت مک‌کی بزرگ، این مرشد نهان‌بین، دست ما را گرفت و به ضیافتی برد که میزبانانش داستان‌گویان بزرگ تاریخ‌اند؛ ضیافت رازبینی و ژرف‌کساوی، ضیافت آشنایی با یکی از ماندگارترین و عمیق‌ترین دستاوردهای بشر. بعد از خواندن داستان خود را وارث سنتی بس دیرینه و کهن احساس می‌کنیم، سنتی هزاران ساله که به سپیده‌دم تاریخ بشر می‌رسد. بعد از داستان، کتاب‌های زیادی درباره فیلمنامه‌نویسی ترجمه کردم، ده‌ها برابر آن خواندم، فرهنگ فیلمنامه را نوشتم، سال‌ها تدریس کردم و همواره درگیر نوشتن فیلمنامه بودم. به عبارت دیگر همه زندگی و وقتم صرف داستان و فیلمنامه شد. این مشغله بیست‌ساله مرا به اشرافی رساند که هنگام ترجمه داستان فاقد آن بودم. لذا هر بار که کتاب را توروک می‌کردم برخی اشتباهات در معادل‌گذاری‌ها آزارم می‌داد و بعضی جملات به دلم نمی‌نشست. منتظر فرصتی بودم که دستی در آن ببرم و متن را به چیزی که آرزو می‌کردم تبدیل کنم. بالاخره این فرصت دست داد و با وجود مشغله زیاد، تجربه تمام این سال‌ها را به کار گرفتم، متن را دوباره به‌طور کامل مقابله کردم و به ویراست جدیدی رسیدم که اکنون در دست دارید. روح ترجمه



قدیم را کاملاً حفظ کردم چون نیازی به تغییر آن نمی‌دیدیم و به‌علاوه می‌دانستم خوانندگان با این لحن و بیان اُخت شده‌اند و آن را دوست داشته‌اند. در ویراست جدید فارسی، بخش فیلم‌شناسی فشرده شده و در عوض واژه‌نامه جدیدی به انتهای کتاب اضافه شده است. امیدوارم بپسندید و از خواندنش لذت ببرید.

در پایان سلام می‌کنم و درود می‌فرستم به داستان‌گویان آینده، جوانانی که در سال‌های پیش رو این کتاب را خواهند خواند و حکمتی را که در برگ‌برگ آن نهفته خواهند بلعید. به جرگه نویسندگان خوش آمدید!

بندر انزلی

آذر ۱۳۹۹

بخش اول

---

## نویسنده و هنر داستانگویی

داستان‌ها ابزار زندگی‌اند

کیت برک

## مقدمه

### کتاب «داستان» دربارهٔ اصول است نه قوانین

قانون می‌گوید، «باید آن را به این طریق انجام دهی.» اصل می‌گوید، «این عملی است ... و همواره چنین بوده است.» این دو از اساس با هم فرق دارند. لزومی ندارد اثر شما نسخه‌برداری از نمایشنامهٔ «خوش ساخت»<sup>۱</sup> باشد؛ بلکه باید در چارچوب اصولی که به هنر ما شکل داده خوش ساخت باشد. نویسندگان ترسو و بی‌تجربه از قوانین پیروی می‌کنند و نویسندگان عصیانگر و مدرسه‌ندیده قوانین را می‌شکنند. اما هنرمندان استاد شناخت فرم‌اند.

### کتاب «داستان» دربارهٔ فرم‌های ابدی و جهانی است نه فرمول‌ها

هر آنچه دربارهٔ سرمشق‌ها و الگوهای مطمئن داستان‌نگویی برای کسب موفقیت تجاری گفته می‌شود، یاوه‌ای بیش نیست. به رغم وجود برخی گرایش‌ها، بازسازی‌ها و دنباله‌سازی‌ها، وقتی به کلیت سینمای هالیوود نظر می‌کنیم نه به الگوهای اصلی بلکه به تنوع

---

۱. well-made play؛ شکلی از ساختار دراماتیک که توسط نمایشنامه‌نویس فرانسوی، اوژن اسکریب (۱۷۹۱-۱۸۶۱) بنیانگذاری شد و توسط خلف او، ویکتورین ساردو (۱۸۳۱-۱۹۰۸) به کمال رسید. منظور نمایشنامه‌ای است که بنا بر یک الگوی از پیش تعیین شده ساختار یافته و پاکیزگی و سادگی پیرنگ و تأثیرات نمایشی را جستجو می‌کند اما معمولاً مکانیکی و کلیشه‌ای است.

حیرت‌انگیزی در زمینه طرح داستان برمی‌خوریم. جان‌سخت همان قدر هالیوودی است که فیلم‌هایی نظیر پدر و مادر بودن، کارت‌پستال‌هایی از برزخ، شیرشاه، این است اسپینال تپ، وارونگی بخت، روابط خطرناک، روز موش خرما، ترک کردن لاس وگاس و هزاران فیلم خوب دیگر در دهه‌ها ژانر و زیرژانر از فارس گرفته تا تراژدی.

کتاب داستان مشوق خلق آثاری است که تماشاگران را در شش قاره به هیجان می‌آورند و تا چندین دهه جذابیت خود را حفظ می‌کنند. هیچ‌کس به کتابی که بازار گرمی برای ته‌مانده‌های هالیوود را آموزش می‌دهد نیاز ندارد. چیزی که نیاز داریم کشف دوباره اصولی است که زیربنای هنر ما را می‌سازند، اصول هدایتگری که به استعدادها پر و بال می‌دهند. یک فیلم — چه در هالیوود ساخته شده باشد و چه در پاریس یا هنگ‌کنگ — در صورتی که واجد کیفیات کهن‌الگویی باشد در سراسر جهان و در زنجیره‌ای پیوسته مورد استقبال قرار می‌گیرد، استقبالی که سینه به سینه و نسل به نسل تداوم می‌یابد.

### کتاب «داستان» درباره کهن‌الگوهاست نه کلیشه‌ها

داستان کهن‌الگویی نخست یک تجربه انسانی فراگیر را کشف می‌کند و آن‌گاه خود را در لفافه یک بیان هنری یکه و به لحاظ فرهنگی خاص، می‌پیچد. اما داستان کلیشه‌ای به دلیل فقر یکسان در فرم و محتوا، فرآیند فوق‌را معکوس می‌کند. این نوع داستان ابتدا خود را به تجربه‌ای محدود و مختص یک فرهنگ مقید می‌کند و سپس به جامعه کلیات فرسوده و نامشخص درمی‌آید.

به عنوان مثال، فرهنگ اسپانیایی زمانی حکم می‌کرد که دختران باید به ترتیب سنی از بزرگ به کوچک ازدواج کنند. در درون فرهنگ

اسپانیایی، فیلمی دربارهٔ خانواده‌ای در دوران مردسالاری شدید قرن نوزدهم، مادری ناتوان، پیردختری در خانه مانده و خواهر کوچکتر زجرکشیده، ممکن است کسانی را که هنوز آن سنت را به یاد دارند تحت تأثیر قرار دهد اما در بیرون فرهنگ اسپانیایی بعید است کسی با آن‌ها همدردی کند. نویسنده که از جذابیت کم داستان‌ش به وحشت افتاده به مکان‌ها، شخصیت‌ها و رفتارهای آشنا که زمانی خوشایند بینندگان بوده متوسل می‌شود. و نتیجه؟ کلیشه‌ها بیش از پیش جذابیت خود را در نظر مردم از دست می‌دهند.

البته این سنت بازدارنده می‌تواند موضوع خوبی برای یک فیلم موفق در سطح جهانی باشد اما این در صورتی است که نویسنده آستین بالا بزند و به دنبال یک کهن‌الگو بگردد. داستان کهن‌الگویی در عین خلق موقعیت‌ها و شخصیت‌های نادری که در جزء جزء خود جذاب و زیبايند، کشمکش‌هایی را به نمایش می‌گذارد که از فرط شمول انسانی تمام فرهنگ‌ها را درمی‌نوردند.

در فیلم مثل آب برای شکلات نوشتهٔ لورا اسکوتیول، مادر و دختر بر سر مسائلی نظیر استقلال و وابستگی، ثبات و تغییر، با خود و دیگران کشمکش دارند، مسائلی که برای هر خانواده‌ای آشناست. مع الوصف نگاه اسکوتیول به خانه و جامعه، روابط و رفتارها، آن‌چنان عمیق و موشکافانه است که ما را ناخواسته جذب شخصیت‌ها می‌کند و مسحور قلمرویی می‌شویم که نه می‌شناختیم و نه می‌توانستیم تصور کنیم.

داستان‌های کلیشه‌ای در خانه می‌مانند اما داستان‌های کهن‌الگویی اهل سفرند. از چارلی چاپلین تا اینگمار برگمان و از ساتیاجیت رای تا وودی آلن، استادان داستانگویی در سینما درگیری دوگانه‌ای را که مشتاقانه در جستجوی آنیم به ما ارزانی

می‌دارند. اولاً، کشف دنیایی که هرگز نمی‌شناختیم. دنیای یک هنرمند نخبه قطع نظر از صمیمی یا حماسی بودن، معاصر یا تاریخی بودن و عینی یا تخیلی بودن، همواره مثل چیزی عجیب و ناشناخته ما را غافلگیر می‌کند. و ما مثل آن کاشفی که لابه‌لای شاخ و برگ جنگل را می‌کاود، با چشمان متعجب وارد اجتماعی ناشناخته می‌شویم، دنیایی فارغ از کلیشه‌ها که در آن امور روزمره به حوادثی خارق‌العاده بدل می‌شوند.

ثانیاً، وقتی به این دنیای غریبه پا می‌نهیم خود را می‌یابیم و در عمق شخصیت‌ها و کشمکش‌هایشان انسانیت خود را کشف می‌کنیم. به سینما می‌رویم تا وارد دنیایی تازه و جذاب شویم، تا غیباً در موقعیت انسانی دیگر قرار بگیریم که در آغاز کاملاً بی‌شبهت به ما اما در باطن همچون خود ماست، تا در دنیایی خیالی زندگی کنیم که روشن‌گر واقعیت روزمره ماست. ما نمی‌خواهیم از زندگی بگریزیم بلکه در واقع به دنبال آنیم، به دنبال استفاده از ذهنمان به شیوه‌هایی تازه و تجربه‌گونه، به دنبال پروراندن احساسمان، به دنبال لذت، آموختن و غنی‌تر کردن زندگی‌مان. کتاب داستان برای کمک به خلق فیلم‌هایی نوشته شده که واجد قدرت و زیبایی کهن‌الگویی‌اند و آن لذت مضاعف را به مخاطبان می‌بخشند.

**کتاب «داستان» دربارهٔ دقت و کمال است نه راه‌های میانبر**  
نوشتن فیلمنامه از نخستین جرقه تا نسخهٔ نهایی ممکن است به اندازهٔ نوشتن یک رمان وقت ببرد. دنیا، شخصیت‌ها و داستانی که نویسندگان فیلمنامه و رمان می‌آفرینند به لحاظ پیچیدگی فرقی با هم ندارند اما چون فضاهای خالی در صفحات فیلمنامه زیاد است غالباً به اشتباه تصور می‌کنیم که نوشتن فیلمنامه سریع‌تر و آسان‌تر از رمان است.

در حالی که زمان نویسان با حداکثر سرعت صفحات را سیاه می‌کنند، فیلمنامه‌نویسان بارها و بارها نوشته‌های خود را حذف می‌کنند و در بیان حداکثر مفاهیم در حداقل کلمات مصمم و بی‌ملاحظه‌اند. یک بار پاسکال نامه‌ای طولانی برای یکی از دوستانش نوشت و در پایان از اینکه وقت کافی برای نوشتن نامه‌ای کوتاه‌تر نداشت از او معذرت خواهی کرد. فیلمنامه‌نویسان نیز همچون پاسکال می‌آموزند که اختصار و صرفه‌جویی در نوشتن شرط اصلی است، که ایجاز وقت‌گیر است و کمال در سایه پشتکار به دست می‌آید.

**کتاب «داستان» دربارهٔ واقعیات است نه رازهای نویسندگی**  
 هرگز برای مخفی نگاه داشتن حقایق هنر ما توطئه یا تبانی در کار نبوده است. در بیست و سه قرن که از نوشته شدن بوطیقا به وسیلهٔ ارسطو می‌گذرد «رازهای» داستان همان قدر مشهور خاص و عام بوده است که کتابخانهٔ سرخیابان. در حرفهٔ داستان‌گویی نکتهٔ غامض و دشواری وجود ندارد. در واقع در نگاه نخست داستان‌گویی در سینما به شکل گول‌زننده‌ای آسان به نظر می‌رسد. اما وقتی گام به گام به مرکز نزدیک می‌شویم و می‌کوشیم داستان را صحنه به صحنه پیش ببریم کار به تدریج دشوار می‌شود زیرا می‌فهمیم که روی پرده جایی برای مخفی شدن نیست.

اگر فیلمنامه‌نویس نتواند صرفاً با درام صحنه بر ما تأثیر بگذارد قادر نیست همچون زمان‌نویس در کلام مؤلف یا همچون نمایشنامه‌نویس در تک‌گویی‌ها، پشت کلمات خود پنهان شود. او نمی‌تواند با زبانی توصیفی و عاطفی اشکال‌های منطقی، انگیزه‌های ناکافی یا عواطف بی‌رنگ و رو را بیوشاند و به ما بگوید که به چه چیزی فکر کنیم یا احساسمان چه باشد.

دوربین در ثبت اشتباهات به اندازه دستگاه اشعه ایکس بی رحم و دقیق است. دوربین زندگی را چندین برابر بزرگ می کند و آن گاه هر ضعف و خطایی را در داستان برملا می سازد، تا جایی که از فرط استیصال و ناامیدی و سوسه می شویم کار را رها کنیم. اما عزم راسخ و مطالعه کلید حل معماست. فیلمنامه نویسی سرشار از شگفتی هاست اما راز غیرقابل حلی ندارد.

کتاب «داستان» درباره تسلط بر هنر است نه پیشگویی بازار هیچ کس نمی تواند بگوید چه چیزی خواهد فروخت و چه چیزی نه، چه چیزی موفق خواهد بود و چه چیزی شکست خواهد خورد، زیرا هیچ کس نمی داند. آشغال های هالیوود با همان محاسبات اقتصادی ساخته شده اند که پر فروش ترین ها، و درام های تیره و تار و غمگین که در نظر عقل سلیم به فهرستی از کارهایی که هرگز نباید انجام شود شباهت دارند — مردم عادی و جهانگرد اتفاقی — به آرامی بازارهای داخلی و خارجی را تسخیر می کنند. در هنر ما هیچ تضمینی وجود ندارد. و درست به همین دلیل است که خیلی ها از مزاحمت و دخالت در امور خلاقه بیمناک اند.

راه حل صادقانه و مؤثر برای تمام این بیم و هراس ها این است که یک کارگزار استخدام کنید، کار خود را بفروشید و شاهد باشید که چگونه اثر شما وفادارانه به فیلم درمی آید، اما این زمانی است که نوشته شما از کیفیت بالایی برخوردار باشد ... و نه قبل از آن. اگر فیلمنامه ای بنویسید که نسخه بدل موفق ترین فیلم تابستان گذشته باشد به خیل نویسندگان کم استعدادی می پیوندد که هر ساله هالیوود را از داستان های کلیشه ای پر می کنند. به عوض شکوه از ناملايمات و موانع، انرژی خود را صرف رسیدن به کمال کنید. اگر فیلمنامه



درخشان و دست‌اولی را به کارگزاران نشان دهید، آن‌ها برای اینکه نماینده شما بشوند، سر و دست خواهند شکست. کارگزاری که استخدام می‌کنید تهیه‌کنندگان تشنه داستان را برای دادن پیشنهادهای بهتر به جان هم خواهد انداخت و برنده این جنگ پول هنگفتی به شما خواهد پرداخت.

از این گذشته، فیلمنامه تمام‌شده شما در مرحله تولید با کم‌ترین تغییرات و دستکاری‌ها مواجه خواهد شد. هیچ‌کس تضمین نمی‌کند که ترکیب ناموفقی از عوامل تولید موجب خراب شدن یک فیلمنامه خوب نشود اما مطمئن باشید مستعدترین بازیگران و کارگردانان هالیوود به خوبی می‌دانند که آینده شغلی‌شان به پیروی از یک متن خوب بستگی دارد. اما به دلیل اشتباهی فراوان هالیوود برای داستان، فیلمنامه‌ها غالباً پیش از کامل شدن خریداری می‌شوند و اجباراً سر صحنه تغییر می‌کنند. نویسندگانی که وضعیت باثباتی دارند فیلمنامه خود را هرگز قبل از کامل شدن نمی‌فروشند. آن‌ها فیلمنامه خود را با صبر و حوصله فراوان آن‌قدر بازنویسی می‌کنند که برای کارگردان و بازیگران تا حد ممکن آماده باشد. کار ناتمام زمینه را برای دخالت و دستکاری فراهم می‌کند، در حالی که یک اثر صیقل‌خورده و پخته تمامیت و یکپارچگی خود را تضمین می‌نماید.

**کتاب «داستان» درباره احترام به تماشاگر است نه تحقیر وی**  
وقتی آدم‌های با استعداد چیز بدی می‌نویسند معمولاً به یکی از این دو دلیل است: یا احساس پابندی به اثبات یک ایده آن‌ها را کور کرده و یا افسار خود را به دست احساسی داده‌اند که باید بیان‌ش کنند. اما وقتی آدم‌های با استعداد چیز خوبی می‌نویسند عموماً یک دلیل بیش‌تر ندارد: نیروی محرکه آن‌ها تمایل به لمس کردن تماشاگر است.

طی سال‌ها نویسنده‌گی و کارگردانی همواره از تماشاگران و توانایی آن‌ها برای واکنش نشان دادن در بهت و حیرت فرورفته‌ام. گویی جادویی در کار است، زیرا هنگام تماشای فیلم نقاب‌ها فرو می‌افتد و چهره‌ها حساس و آسیب‌پذیر می‌شوند. تماشاگران فیلم هرگز جلوی احساسات خود را نمی‌گیرند، که برعکس، خود را آن‌چنان در برابر داستان‌گو می‌کشایند که حتی برای نزدیک‌ترین کسان آن‌ها ناشناخته است. آن‌ها از هر احساسی استقبال می‌کنند: خنده، گریه، وحشت، خشم، ترحم، شهوت، عشق، نفرت — در واقع غالباً این مراسم آن‌ها را به کلی تخلیه و خسته می‌کند.

تماشاگران نه تنها حساسیت خارق‌العاده‌ای دارند بلکه نشستن در سالن تاریک سینما باعث می‌شود هوش جمعی آن‌ها بیست و پنج برابر افزایش یابد. آیا وقتی به سینما می‌روید غالباً احساس نمی‌کنید از آنچه می‌بینید باهوش‌ترید؟ که از قبل می‌دانید شخصیت‌ها چه کار خواهند کرد؟ که پایان داستان را مدت‌ها قبل از رسیدن آن می‌بینید؟ تماشاگران نه تنها باهوش‌اند بلکه از اغلب فیلم‌ها باهوش‌ترند و این واقعیت با رفتن به آن سوی پرده تغییر نمی‌کند. همه کاری که نویسنده می‌تواند بکند این است که از تمام دانش و توان خود بهره بگیرد و همواره یک گام از بیننده حساس و دقیق فیلم جلوتر باشد.

تنها در صورتی می‌توان فیلم موفق ساخت که از واکنش‌ها و پیش‌بینی‌های بیننده مطلع بود. باید داستان خود را به نحوی سروشکل دهید که هم دیدگاه شما را بیان کند و هم به تمایلات مخاطب پاسخ گوید. تماشاگر نیرویی است که به اندازه دیگر عناصر بر شکل‌گیری داستان تأثیر می‌گذارد. زیرا بدون تماشاگر، عمل خلاقه بی‌معنی و بیهوده است.

کتاب «داستان» دربارهٔ خلاقیت است نه نسخه‌برداری خلاقیت محل تلاقی فرم و محتواست — تصمیم‌های مجزا دربارهٔ موضوع به علاوهٔ قالبی منحصر به فرد برای روایت. محتوا (موقعیت، شخصیت‌ها، ایده‌ها) و فرم (گزینش و تنظیم حوادث) منوط به هم و متأثر از یکدیگرند. نویسنده با داشتن محتوا در یک دست و تسلط بر فرم در دست دیگر، داستان را شکل می‌دهد. وقتی محتوای داستان تغییر می‌کند روایت نیز تغییر شکل می‌دهد و وقتی با شکل داستان بازی می‌کنیم، محتوای فکری و عاطفی آن نیز رشد می‌کند.

داستان صرفاً چیزی نیست که باید بگویید بلکه نحوهٔ بیان را هم شامل می‌شود. اگر محتوا کلیشه‌ای باشد روایت هم کلیشه‌ای خواهد بود. اما اگر نگاه شما عمیق و یگانه باشد ساختار داستانتان هم منحصر به فرد خواهد شد. بالعکس، اگر روایت قراردادی و قابل پیش‌بینی باشد، اجرای رفتارهای تکراری و کهنه موجب نقش‌های کلیشه‌ای می‌شود. اما اگر ساختار داستان مبتکرانه و جدید باشد در این صورت موقعیت‌ها، شخصیت‌ها و ایده‌ها نیز باید برای برآوردن نیاز داستان به همان اندازه بدیع و نو باشند. روایت را متناسب با محتوا شکل می‌دهیم و برای تقویت ساختار در محتوا دست می‌بریم. اما هرگز غرابت را با بداعت اشتباه نگیرید. «تفاوت برای تفاوت» همان قدر بی‌معناست که پیروی برده‌وار از مقتضیات تجاری. پس از ماه‌ها و شاید سال‌ها کار برای جمع‌آوری اطلاعات، خاطرات و تخیلات در گنجینهٔ مواد داستانی، نویسندهٔ جدی ذهن خود را نه در چارچوب یک فرمول خاص اسیر می‌کند و نه آن را در حد تکه‌پاره‌های آوانگارد خُرد و حقیر می‌سازد. یک فرمول «خوش‌ساخت» ممکن است صدای داستان را خفه کند اما تمهیدات عجیب و غریب «فیلم هنری» آن را دچار لکنت زبان خواهد کرد.

درست همان طور که کودکان از روی شیطنت و بازیگوشی چیزها را می‌شکنند یا برای جلب توجه اوقات تلخی می‌کنند بسیاری از فیلمسازان نیز با دست زدن به اداهای کودکانه در واقع فریاد می‌زنند: «نگاه کنید چه کارهایی از دستم ساخته است!» هنرمند پخته و آبدیده هرگز جلب توجه نمی‌کند و هنرمند عاقل نیز هرگز کاری را صرفاً برای شکستن قراردادها انجام نمی‌دهد.

آثار استادانی همچون هورتون فوت، رابرت آلتمن، جان کاساوتیس، پرستون استرجس، فرانسوا تروفو و اینگمار برگمان آن‌چنان متمایز و منحصر به فردند که یک خلاصه داستان سه صفحه‌ای از آن‌ها به اندازه‌ی آن‌ها هنرمند معرف اوست. فیلمنامه‌نویسان بزرگ در داستان‌گویی از سبکی شخصی برخوردارند، سبکی که نه تنها از بینش و دیدگاه آن‌ها قابل تفکیک نیست بلکه به گونه‌ای ژرف همان دیدگاه آن‌هاست. گزینش‌های آن‌ها در زمینه فرم — تعداد قهرمانان، ریتم، سطح کشمکش، ترتیبات زمانی و امثالهم — در بده بستان با گزینش‌های محتوایی — موقعیت، شخصیت و ایده — است به نحوی که در نهایت تمام عناصر در فیلمنامه‌ای یگانه ادغام می‌شوند.

اما اگر عجالتاً محتوای فیلم‌های آن‌ها را کنار بگذاریم و صرفاً به مطالعه حوادث و نظم آن‌ها بپردازیم خواهیم دید که طرح داستانی آن‌ها همچون یک تصویر ضد نور و فاقد جزئیات یا موسیقی فاقد کلام، سرشار از معناست. حوادثی که داستان‌گو برمی‌گزیند و نظمی که به آن‌ها می‌دهد ابزار اصلی او برای بیان همبستگی تمام سطوح واقعیت — فردی، سیاسی، محیطی و معنوی — است. ساختار داستان، فارغ از لایه سطحی شخصیت‌پردازی و مکان وقوع حوادث، بیانگر جهان‌بینی فردی هنرمند یا به عبارتی نگرش او در

زمینه عمیق‌ترین الگوها و انگیزه‌ها برای «چرایی» و «چگونگی» بروز چیزها در جهان است — طرحی است که او از نظم پنهان زندگی ارائه می‌دهد.

صرف‌نظر از اینکه قهرمانان شما در زمینه داستان‌گویی چه کسانی باشند — وودی آلن، دیوید ممت، کوئنتین تارانتینو، روت پرور جابوالا، اولیور استون، ویلیام گلدمن، ژانگ ییمو، نورا افرون، اسپایک لی، استنلی کوبریک — ستایشی که نثار آن‌ها می‌کنید به واسطه منحصر به فرد بودن آن‌هاست. آن‌ها برجسته و متمایزند چرا که هر کدام محتوایی متفاوت از دیگری برمی‌گزینند، فرمی را بی‌شبهت به فرم دیگران طراحی می‌کنند و این دو را در سبکی ادغام می‌کنند که آشکارا متعلق به آن‌هاست. من می‌خواهم شما نیز به چنین جایی برسید.

اما چیزی که برای شما آرزو می‌کنم فراتر از تبحر و توانایی است. من تشنه فیلم‌های بزرگ هستم. طی دو دهه گذشته فیلم‌های خوب و تعداد کمی فیلم‌های خیلی خوب دیده‌ام اما بندرت، بندرت شاهد فیلمی با قدرت و زیبایی خارق‌العاده بوده‌ام. شاید گناه از من است و دلزده شده‌ام. اما فکر نمی‌کنم این‌طور باشد. لاقلاً این‌طور نیست. من همچنان بر این اعتقادم که هنر زندگی را دگرگون می‌کند. اما می‌دانم که اگر قادر نیستید در اُرکستر داستان همه سازها را بنوازید، قطع‌نظر از اینکه چه نوع موسیقی‌ای در ذهن دارید، ملزم هستید همان آهنگ قدیمی را زمزمه کنید. کتاب داستان را با این نیت نوشته‌ام که تبحر شما را در این حرفه افزایش دهم، شما را قادر سازم دیدگاه فردی و یکه خود را نسبت به زندگی بیان کنید، استعداد شما را به ورای قراردادهای برکشم تا بتوانید فیلم‌هایی با محتوا، ساختار و سبکی متفاوت بسازید.

## فصل اول

# مسئله داستان

### افول داستان

تصور کنید هر روز در سراسر جهان، تعداد صفحاتی را که از کتاب‌های داستانی ورق می‌خورد، نمایش‌هایی که به صحنه می‌رود، فیلم‌هایی که به نمایش درمی‌آید، نمایش بی‌وقفه کمدی و درام در تلویزیون، چاپ و پخش بیست و چهار ساعته اخبار، قصه‌هایی که قبل از خواب برای بچه‌ها تعریف می‌شود، لاف و گزاف‌های درون قهوه‌خانه‌ها و در یک کلام اشتباه‌های سیری‌ناپذیر بشر برای داستان. داستان نه تنها پر بارترین و شایع‌ترین فرم هنری است بلکه رقیبی جدی برای دیگر فعالیت‌های ما — کار، بازی، خوردن غذا، ورزش — در ساعات بیداری است. ما به همان اندازه که می‌خواهیم، گوینده و شنونده داستانیم — و تازه در خواب نیز به رؤیا فرو می‌رویم، چرا؟ چرا چنین بخش بزرگی از زندگی ما درون داستان‌ها می‌گذرد؟ زیرا به قول کینث برک<sup>۱</sup> منتقد، داستان‌ها ابزار زندگی‌اند.

هر روز به دنبال پاسخی برای پرسش ابدی ارسطو در کتاب اخلاق هستیم: چگونه باید زندگی خود را گذراند؟ اما پاسخ را نمی‌یابیم زیرا در پس پرده ساعات بیداری مان پنهان است، ساعاتی که به تلاش برای هماهنگ کردن امکانات با رؤیاها، تلفیق فکر و احساس

---

1. Kenneth Burke

و جامهٔ عمل پوشاندن به تمایلات می‌گذرد. ما در ماشین پرخاطر زمان پیش می‌رویم. اگر لحظه‌ای توقف کنیم تا به قالب و معنا دست یابیم زندگی تغییر شکل می‌دهد: نخست جدی، سپس کمیک؛ ساکن، پرشتاب؛ بامعنا، بی‌معنا. حوادث مهم جهان خارج از اراده و اختیار ما روی می‌دهند و حوادث زندگی خودمان نیز به رغم همهٔ تلاشی که برای به دست گرفتن لگام زندگی می‌کنیم غالباً مهار ما را به دست دارند.

بشر از دیرباز پرسش ارسطو را به چهار طریق پاسخ گفته است: فلسفه، علم، دین و هنر. و کوشیده به کمک آن‌ها معنایی برای زندگی بیابد. اما امروزه چه کسی جز برای گذراندن یک امتحان، هگل یا کانت می‌خواند؟ علم که زمانی مفسر و تبیین‌کنندهٔ اصلی به حساب می‌آمد، تعریف گنگ و پیچیده‌ای از زندگی ارائه می‌دهد. کیست که بتواند فارغ از شک و تردید به سخنان اقتصاددانان، جامعه‌شناسان و سیاستمداران گوش بسپارد؟ و به زعم بسیاری مذهب نیز به مراسمی توخالی و پوچ برای مخفی کردن ریا و تزویر مؤمنان بدل شده است. در حالی که ایمانمان به ایدئولوژی‌های سنتی کمرنگ می‌شود به منبعی بازمی‌گردیم که هنوز به آن اعتقاد داریم: هنر داستانگویی.

در حال حاضر دنیا در چنان حجم وسیع و با چنان اشتهای سیری‌ناپذیری به مصرف فیلم، رمان، تئاتر و تلویزیون مشغول است که هنرهای داستانگو به نخستین منبع الهام بشر که در جستجوی نظم و شناخت زندگی است، بدل شده‌اند. عطش ما برای داستان انعکاسی است از نیاز عمیق بشر به یافتن الگوهای زندگی، نه صرفاً به عنوان یک عمل فکری و ذهنی بلکه در قالب تجربه‌ای کاملاً شخصی و عاطفی. به کلام ژان آنوی نمایشنامه‌نویس، «داستان به زندگی شکل می‌دهد».

این اشتیاق به داستان از دید برخی صرفاً نوعی تمایل به سرگرمی است، نوعی فرار از زندگی به عوض کندوکاو در آن. اما باید پرسید سرگرمی در نهایت چه معنایی دارد؟ سرگرم شدن یعنی شرکت در مراسم داستان به خاطر هدفی که به لحاظ عقلی و عاطفی ارضاکننده است. برای بیننده فیلم، سرگرمی مترادف است با مراسم نشستن در سالن تاریک، تمرکز بر پرده به منظور تجربه کردن معنای داستان و به همراه آن، تحریک عاطفی شدید و حتی گاهی دردناک، و با عمیق تر شدن معنا، رسیدن به ارضای کامل آن عواطف.

موضوع داستان، چه پیروزی کارآفرینان دیوانه بر شیاطین «هیتایت»<sup>۱</sup> در فیلم نابودگران روح باشد و چه حل و فصل پیچیده شیاطین درون در فیلم درخشش؛ چه هماهنگی و یکپارچگی شخصیت در فیلم صحرای سرخ و چه ناهماهنگی و گسست آن در فیلم مکالمه — تمام فیلم‌ها، رُمان‌ها و نمایشنامه‌های خوب، در تمام انواع کمیک یا تراژیک، با ارائه مدلی تازه از زندگی که از معنایی عاطفی و تأثیرگذار نیرو می‌گیرد، بیننده را سرگرم می‌کنند. پناه بردن به این عقیده که بیننده صرفاً در پی خلاص شدن از مشکلات و فرار از واقعیت است، در واقع به معنای نفی بز دلانۀ مسئولیت هنرمند است. داستان از واقعیت نمی‌گریزد بلکه وسیله‌ای است که ما را در جستجوی واقعیت پیش می‌برد، بهترین تلاش ماست برای معنا بخشیدن به هرج و مرج هستی.

مع هذا در حالی که گسترش فزاینده رسانه‌ها این فرصت را فراهم کرده تا بتوانیم ورای مرزهای زبانی برای داستان‌های خود صدها میلیون مخاطب بیابیم، داستانگویی در مجموع به لحاظ کیفی در حال افول است. البته هر از گاه با آثار ممتاز مواجه می‌شویم اما غالباً

1. Hittite