**مقایسه تطبیقی دو شیوه ساختارشناسی فیلمنامه‌ سید فیلد و جان تروبی**

**مطالعه موردی: فیلم نامه ابد و یک روز**

**مقدمه**

نگرش ساختاری به عنوان یک رویکرد بسیار موفق در سینمای جهان در زمینه فیلمنامه‌نویسی شناخته شده است و بسیاری از فیلم‌های مهم تاریخ سینما بر اساس این نگرش ساخت شده است. برای نمونه نزد اهالی فیلم‌نامه نویسی، روش ساختاری سه‌پرده‌ای یک الگوی کارآمد است که در ژانرهای سینمایی متفاوتی استفاده شده‌است.

اگر چه رویکرد ساختاری نگرشی نسبتا جديد در ادبيات سينما به شمار مي‌آيد اما ريشه‌هاي تاريخی اين اصطلاح به دوران يونان باستان و به ويژه نظریه ارسطو برمي‌گردد که در بسیاری از اشكال داستانی غرب مورد توجه قرار گرفته است.(ولف و کاکس، ١٣٨٤: ٢٣) اولین پژوهش نظام‌مند و ساختاری در مورد کنش دراماتیک، بوطیقای ارسطو بود. ارسطو معتقد بود که درام باید آغاز، میانه و پایان داشته باشد. ارسطو در فن شعر می‌گوید: «تمام داستان ها یک آغاز (پرده اول)، یک میانه (پرده دوم) و یک پایان (پرده سوم) دارند. به بیان دیگر قصه های‌مان دارای یک روند نمایشی هستند، یعنی روند وقایعی كه روی خواهند داد. (ارسطو، ١٣69: ١٢٥) در تحلیل ارسطو بخش‌هایی نظیر مقدمه، کنش صعودی، اوج، کنش نزولی، و گره‌گشایی یا فاجعه از اجزای مهم درام به شمار می‌آیند. (همان)

در ديدگاه ارسطويي ساختار سنتی روایت عبارت است از داستانی که در چند پرده نقل می‌شود. این پرده‌ها در طول زمان تعدادشان تغییر یافته تا به شکل سه پرده‌ای امروزین دست یافته است. دانسیگر و راش معتقدند که شکل امروزی این ساختار از نمایش‌نامه‌نویس فرانسوی اوجین اسکریب در ١٨٢٠ اخذ شده‌است. (دانسیگر و راش، ١٣٩٣: ١٤)

چارلز دیمر معتقد است که ساختار مهم است. و سؤال اصلی در درام نویسی اين است که معني دقيق ساختار چيست. برای نمونه يک فيلم‌نامه‌نويس تازه‌کار با افزايش معلوماتش خواه ناخواه با اين اصطلاح مواجه خواهد شد: «ساختار سه‌پرده‌اي». این که هر فيلم‌نامه داراي پرده اول، پرده دوم و پرده سوم است و به طور قطع در هر کدام از آن‌ها عناصري ساختاری بسط و توسعه مي‌يابند. عناصری چون پي ريزي، کشمکش و گره‌گشايي (دیمر، ١٣٨٢)

**چارچوب نظري**

**سيد فيلد و الگوي ساختاری سه پرده‌اي**

سید فیلد بیش از همه نظریه پردازان فیلم‌نامه آثار مختلفي درباره فيلم نامه‌نویسی دارد كه برخي از آن‌ها نسخه متني برنامه هاي تصويري او هستند. علاوه بر آن چند مطلب درباره حل معضلات احتمالي فيلم نامه ارائه داده است. با اين حال او اولين بار در اثر کلاسیک خود به نام *فیلم نامه: مبانی فیلم نامه‌نویسی*، الگوی سه‌پرده‌ای را معرفی کرد و این الگو از زمان چاپ آن تاکنون مورد تبعیت زیادی قرار گرفته‌است. ديويد بردول معتقد است كه دست کم دو نسل از فیلم نامه‌نویسان آمريكايي، موفقیت حرفه‌ای خود را مدیون الگویی هستند که سید فیلد در ١٩٧٩ بر همگان آشکار کرد.(بوردول، ٢٠٠٦: ٧٢)

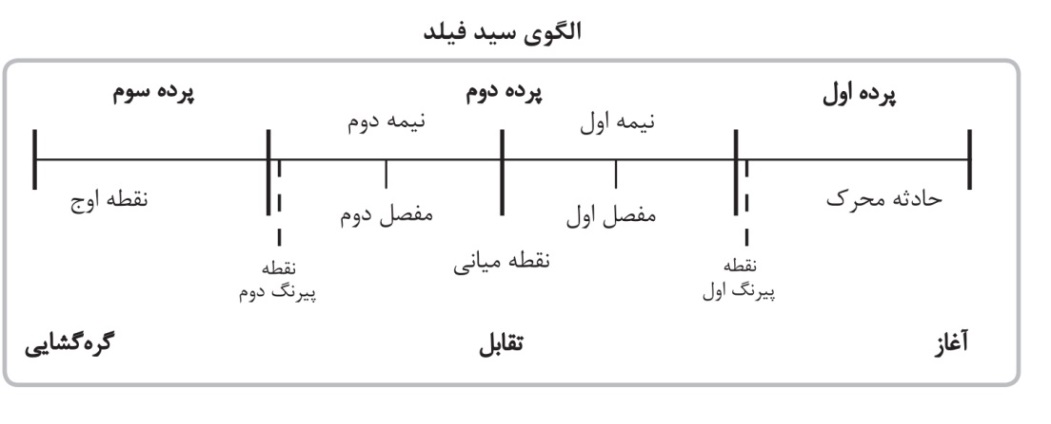
تحليل سيد فيلد يك تحليل سيستمي است كه اجزا با هم در خدمت هدف داستان گویی قرار مي‌گيرند. به باور او فیلم‌نامه يك «طراحی مقدماتی» است برای فیلمی که در نهایت فیلم‌برداری و تدوین خواهد شد. از اين رو قرار نيست فیلم‌نامه یک فرم هنری مستقل باشد. (فیلد، ١٣83: ١٨)

سید فیلد در تبيين ساختار سه پرده اي چندین نقطه عطف[[1]](#footnote-1) را در هر فیلم‌نامه شناسایی می‌کند. اين نقاط نقاطی هستند که نقش جداکننده اي را برای خود پرده‌ها ایفا می‌کنند. واژه نقطه عطف در ديدگاه سید فیلد به معنای صحنه‌ای است که در آن رخدادي غير قابل پيش بيني برای شخصیت اصلی، می‌افتد که کنش را به مسیر تازه‌ای و ناشناخته اي سوق می‌دهد. (همان) به باور سید فیلد در یک فیلم‌نامه سه‌پرده‌ای، تنها به دو نقطه عطف نیاز است. چیزهای دیگر صرفاً صحنه هستند. تمام صحنه‌ها باید در جهت پیشبرد نقاط عطف عمل کنند. هر صحنه درست مثل یک فیلم‌نامه سه‌پرده‌ای، دارای آغاز، میان و پایان است. به علاوه توجه داشته باشید برای قرار گرفتن هر صحنه در فیلم‌نامه دست کم باید یک دلیل وجود داشته باشد و فقط در صورتی باید در فیلم‌نامه دلیل وجود داشته باشد و فقط در صورتی در فیلم‌نامه قرار گیرد که برای درک داستان حتما ضروری باشد.(فیلد،1390: ٣٢)

در الگوی ساختاری سيد فيلد پرده اول، جزئی از کل (فیلم‌نامه) است. برای این واحد، به عنوان واحدی کامل از ماجرا،نقطه شروع آغاز، نقطه میانه آغاز و نقطه پایان آغاز وجود دارد. این واحد، واحدی مستقل است که با توجه به فیلم‌نامه، حدود بیست تا بیست و پنج صفحه حجم دارد؛ و انتهای آن، نقطه عطف ١ است. پرده دوم هم یک کل است؛ واحدی کامل و مستقل از ماجرایدراماتیک (یا کمدی)، و بخش میانی فیلمنامه است که قسمت عمده فیلم‌نامه را شامل می شود. این واحد از انتهای نقطه عطف ١ شروع می شود و تا نقطه عطف در انتهای پرده دوم امتداد دارد. پرده سوم هم مانند پرده های اول و دوم، یک کل، و واحدی مستقل از ماجرای دراماتیک (یا کمدی) است. به معنای دقیق کلمه، در اینجا هم نقطه شروع پایان، نقطه میانی پایان، و نقطه انتهایی پایان وجود دارد. این واحد حدود بیست تا سی صفحه حجم دارد و بافت نمایشی آن، گره گشایی است.

به باور سيد فيلد در پرده اول، فيلم‌نامه‌نويس باید داستان را بنا کند. به این منظور او باید چهار چیز را با صحنه‌هایی که برای این پرده می‌نویسد به انجام برساند. فيلم‌نامه‌نويس باید زمانی را که داستان در آن اتفاق می‌افتد معرفی کند. آیا زمان حال است يا آينده يا گذشته. در اين راه بسياري از عناصر فيلم‌نامه به ما می‌گویند داستان ما در چه زمانی اتفاق می‌افتد و به طور کلی همواره شايد اشاره نکردن به این چیزها به معناي آن است كه داستان در زمان حال اتفاق می‌افتد.

در جدول زير اجزاي ساختار سه پرده اي سيد فيلد آمده است:



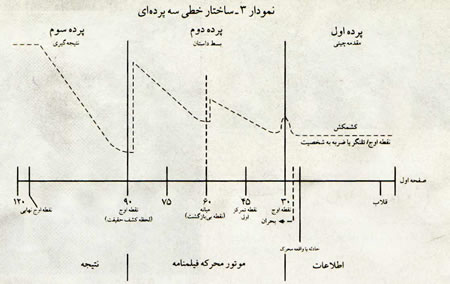
سید فیلد و الگوی سه پرده‌ای(هانتلی، ١٣٩٣)

در پرده اول فيلم‌نامه نويس باید تمام شخصیت‌هایی را که نقش مهمی در داستان ایفا خواهند کرد معرفی کند. معرفی کردن لزوماً به این معنا نیست که همه شخصیت ها را ببینیم و حرفش را بشنویم. شاید اشاره‌ای به آنها کافی باشد یا درباره‌شان توضیح داده شود تا آنها به ناگهان در پرده دوم یا سوم پیدا نشوند و سرانجام این که، فيلم نامه نويس باید پرده اول را با *نقطه عطف اول* كه توضيح داده شده به پایان برساند. این صحنه نیز کنش را به مسیر تازه‌ای می‌راند و شخصیت اصلی و مخاطب را وارد پرده دوم می‌کند. (همان،١١٠)

به باور سيدفيلد پرده دوم بزرگ‌ترین چالشی است که در برابر فيلم‌نامه‌نويس قرار دارد. (همان، ١٠٩) از ديدگاه سید‌فیلد پرده دوم نیمی از تمام فیلم‌نامه را تشکیل می‌دهد. طول این پرده به خودی خود نگران‌کننده است. هر فيلم‌نامه‌نويسي مي داند که در نهايت این پرده هیچ مشکلی از شخصیت اصلی یا موقعیتی که در آن گرفتار شده را به شكل قطعي حل نمی‌کند و زمانی کار دشوارتر می‌شود که بدانید هیچ طرح ساختاری ساده‌ای برای پرده دوم وجود ندارد. به عبارتي ديگر در پرده دوم برخلاف پرده اول، هیچ «مقتضیاتی» وجود ندارد، مگر حفظ حرکت پیش رونده داستان و جذابیت. پرده به طور کامل به هدف یا خواسته شخصیت اصلی بستگی دارد. فيلم نامه نويس باید موانعی خلق کند که سد راه او در رسیده به هدف می شود. این موانع باید به شکلی منطقی از موقعیتی ناشی شوند که در پرده اول خلق شده است. آنها نباید بی‌ارتباط با تمام وقایعی باشند که قبلا اتفاق افتاده است. در واقع، موانع باید ناشی از آن چیزهایی باشند که در پرده اول معرفی و زمینه‌چینی شده است. علاوه بر این، موانع باید از آغاز پرده دوم تا پایان آن، به تدریج دشوارتر شوند. هر چند تعداد موانع ممکن است بسته به نوع داستان، فرق داشته باشد. اما به عقیده سيد فيلد شخصیت اصلی باید قبل از رسیدن به پایان پرده دوم دست کم با سه مانع روبه رو شود و بر آنها غلبه کند. (همان،١١٢-١١۰) این موانع گاهی ساده و فیزیکی بوده و گاهی درونی‌تر یعنی دارای ماهیت روان‌شناختی هستند. انتهاي پرده دوم با بحراني همراه است كه داستان را به پرده سوم پرتاب مي كند.

سید‌فیلد كاركرد اصلي پرده سوم را حل و فصل داستان مي‌‌داند. (فیلد، ١٣٧٤: ١٥٩) به باور او پرده سوم داستان را حل و فصل می‌کند. هدف از پرده سوم حل کردن همه چیز است، به خصوص انگیزه خارجی و

کشمکش قهرمان.



٣. ساختار سه پرده ای سید فیلد(از کتاب مبانی فیلمنامه نویسی سید فیلد)

**تروبی و ساختار هفت گام**

یکی از تحلیل‌گران معاصر ساختار فیلم‌نامه جان تروبی هست که در کتاب *آناتومی داستان* تحلیل‌های جدیدی را از این ساختار ارائه می‌دهد.کتاب آناتومی داستان در سال 2007 میلادی در آمریکا به ‌زبان اصلی منتشر شد و بسیار موفق بوده‌است. استفاده از واژه آناتومی در عنوان کتاب نشان از درک ساختاری تروبی از درام دارد.

اگرچه این کتاب در درجه اول برای فیلمنامه نویسی است ولی رویکرد تروبی آن است که تمایز چندانی بین رمان، داستان کوتاه و نمایشنامه قائل نمی‌شود و ساختار یکسانی برای همه آن‌ها برقرار می‌داند. در مدل جان تروبی ساختار فیلم‌نامه متشکل از بیست و دو واحدسازنده است. این ساختار تلفیقی است از ساختار اسطوره ای جوزف کمپل و کار بدیع خود تروبی است. به عقیده تروبی، طرح در فیلم‌نامه آن چیزی است که شخصیت انجام می دهد و شخصیت را نیز کنش‌ها تعریف می‌کنند. به این ترتیب، خط پیرنگ تروبی، تلفیقی است از کنش های قهرمان که به وسیله نیاز درونی او و یک تمایل بیرونی (هدف) برانگیخته شده‌است.کنش‌های نیروهای متقابل/ مخالفان و متحدان/ نیروهای همراه گوناگون، با استفاده از تضاد، تاثیر دراماتیک کوشش های قهرمان را تقویت می‌کند. این پیرنگ یک حادثه دارد، با تعالی جدید پایان می یابد و در طول مسیر افشاگری‌ها و نگون‌بختی‌های گوناگون دارد.(تروبي، ١٣٩٤)

در الگو جان تروبی رشد داستان از آغاز تا پایان دست کم طی هفت گام اتفاق می افتد. او با اتخاذ این روش از نگرش سنتی ساختار سه‌پرده‌ای فاصله می‌گیرد. این مراحل مبتنی بر کنش انسان هستند و باید با هم در ارتباط باشند تا تاثیر مناسب اتفاق بیفتد.(تروبی،38:1394). این مراحل عبارتند از:

١- **ضعف و نیاز**

 از همان آغاز قهرمان شما یک یا چند نقطه ضعف دارد که او را از پیشروی باز می دارد. فقدانی حاد و برجسته که زندگی‌اش را خراب کرده‌است. نیاز همانا رسیدن به چیزی است که قهرمان باید به آن برسد تا زندگی بهتری داشته باشد.(همان) در نمونه‌های خوب قهرمان علاوه بر یک نیاز روانی یک نیاز اخلاقی هم دارد.(همان،39)

٢- **آرزو**

تروبی معتقد است که وقتی ضعف و نیاز معلوم شد باید یک آرزو به قهرمان بدهید.آرزو یعنی هدف مشخص قهرمان در داستان. آرزو رابطه تنگاتنگی با نیاز دارد در اکثر داستان ها با قهرمان با رسیدن به هدف نیازش بر طرف می‌شود.(تروبی،41)

٣- **حریف**

حریف کسی است که نه تنها قهرمان را از رسیدن به آرزویش باز می‌دارد بلکه با قهرمان بر سر هدف واحدی رقابت دارد. تروبی تاکید دارد که باید به مفهوم حریف در فیلم‌نامه نگاهی ساختاری داشت. یعنی این که نقش کارکردی در داستان داشته باشد.(تروبی،43)

٤- **نقشه**

نقشه عبارتست از مجموعه رهنمود ها یا روش‌هایی که قهرمان برای غلبه بر حریف و رسیدن به هدف به کار می‌گیرد. نقشه ارتباط زیادی با آرزو و حریف دارد.(همان،44)

٥- **نبرد**

نبرد عبارتست از آخرین کشمکش میان قهرمان و حریف و تعیین می‌کند کدامیک از دو شخصیت به هدف خود خواهد رسید. نبرد نهایی می تواند یک کشمکش خشن یا لفظی باشد(تروبی،45).

٦- **مکاشفه نفس**

نبرد باعث رسیدن قهرمان به مکاشفه نفس می‌شود.که به دو شکل روانشناختی یا اخلاقی روی می‌دهد. در این مرحله قهرمان به بصیرتی می‌رسد که تا قبل از نبرد دارای این بینش نبود و دید او به مسایل تغییر کرده است.(همان)

٧- **تعادل جدید**

تعادل جدید: در این مرحله همه چیز به حالت عادی بر می‌گردد و آارزو برطرف می‌شود ولی یک فرق مهم وجود داردو آن تغییر قهرمان است که روند زندگی او را تغییر می‌دهد.(تروبی،47)

این هفت گام بر خلاف یک ساختار مکانیکی به شکلی دلبخواه از بیرون تحمیل نمی‌شوند. آن‌ها در داستان وجود دارند. این هفت گام هسته یا دی ان ای داستان بوده و عامل موفقیت هر داستان‌گو هستند. تروبی معتقد است که این هفت گام می توانند در آغاز و پایان باشند از این رو به مراحل دیگری نیز نیاز است که در میانه داستان قرار می‌گیرند. در جدول زیر اجزای کامل این الگو مشاهده می‌شوند.

ساختار فیلم‌نامه در جان تروبی (هانتلی، ١٣٩٣)****

**طرح مساله**

ابد و یک روز(1394) فیلمی ‌است به کارگردانی سعید روستایی که در زمان اکران خود با استقبال فراوان منتقدین و مخاطبین مواجه شد و به ویژه فیلم‌نامه آن مورد تحسین قرار گرفت و جوایزی را دریافت کرد که مهم‌ترین آن‌ها سیمرغ بلورین بهترین فیلم‌نامه از جشنواره فجر است. داستان فیلم ابد و یک روز در یک خانواده متوسط ضعیف به نام تولی خانلو در جنوب شهر تهران اتفاق می‌افتد که پس از مرگ پدر خانواده به دلیل اعتیاد و فقر روزگار بدی را می‌گذراند. قهرمان داستان سمیه یکی از دختران خانواده است که علی رغم وجود برادران معتاد و مادر منفعل و خواهران بی‌قیدش می‌کوشد تا خانه فرسوده را سرپا نگه دارد و در آن وانفسا از برادر کوچکش نوید که پسر مستعدی هست مراقبت کند. در این میان او به توصیه برادرش مرتضی به پیشنهاد ازدواج یک افغانی جواب مثبتی داده و صیغه محرمیت خوانده است اما او هنوز در پذیرش قطعی به تردید دارد و ممکن است موافقت نکند. علاوه بر آن به نظر می‌خواهد از خواستگارش به عنوان حربه‌ای برای تنبیه و تنبه خانواده بهره می جوید. لذا گم شدن مدارک شناساییش را برای انجام عقد دائم بهانه می‌کند. در شرایطی که خانواده برای خواستگاری آماده می‌شوند، محسن، برادر معتادش از کمپ می‌گریزد و به خانه بر می‌گردد. بازگشت او به خانه مناسبات جدیدی را پدید می‌آورد و محسن نقشه مرتضی را افشا می‌کند. با افشای مدارک سمیه توسط لیلا خواهر تندخو و بد دهن سمیه تصمیم قطعی به ازدواج می‌گیرد و با خانواده افغانی به سوی مرز رهسپار می‌شود. در میانه راه او با دیدن برادرش نوید متاثر شده و به خانه باز می‌گردد.

**يافته‌ها**

برای تحلیل بهتر شایسته است به ساختارشناسی فیلم‌نامه ابد و یک روز از دو رویکرد فیلد و تروبی بپردازیم. این که چگونه فیلم‌نامه ابد و یک روز ساختارمند است و چگونه این ساختار عمل می‌کند و بر مخاطب تاثیر می‌گذارد.

**ساختارشناسی بر اساس الگوی سید فیلدی**

**پرده اول:**

در ابد و یک روز پرده اول وظیفه مهم زمینه چینی داستان را بر عهده دارد و از همان لحظات نخست که خانه تکانی اتفاق می‌افتد با سمیه، قهرمان و شخصیت اصلی داستان آشنا می‌شویم. نقطه برخورد در پرده اول آن‌ جایی است که اعظم، خواهر سمیه هنگام تمیز کردن اتاق مادر از چند و چون خواستگاری می‌پرسد و سمیه هم از پذیرش موقت آن هم به صورت صیغه محرمیت یک ماهه خبر می‌دهد. در میان همان مکالمات از هدف اصلی سمیه که همانا ایجاد تغییر رفتاری و فکری در خانواده هست آگاه می‌شویم. اگرچه سی دقیقه نخست فیلم کارکردهای ساختاری پرده اول را انجام می‌دهد، اما یکی از مهم‌ترین نقاط پرده یعنی نقطه عطف اول مطابق با ساختارِ سید فیلد نیست. به آن معنا که می‌شود نقطه عطف اول را رویداد دستگیری محسن بر سر قرار فروش مواد مخدر دانست، اما نمی‌توان مطابق با الگوی سید فیلدی آن را تحلیل کرد. از دید سید فیلد نقطه عطف عملی است که به داستان اصلی قلاب می‌شود و آن را به مسیر دیگری پرتاب می‌کند. از این رو دستگیری و سپس آزادی محسن چنین نقشی را در کل درام ایفا نمی‌کند و می‌توان ادعا کرد که فیلم‌نامه در انتهای پرده یکم از الگوی ساختاری سید فیلدی تبعیت نمی‌کند که با توجه به اهمیت نقطه عطف در ساختارشناسی سید فیلدی، انحراف معیار مهمی به شمار می‌آید.

**پرده دوم :**

در پرده دوم فیلم‌نامه ابد و یک روز قهرمان می‌کوشد در مسیر هدف خویش گام بردارد و بر موانع موجود غلبه کند. سمیه می‌کوشد خانوداه را به رفتن خود تهدید کند اما در عین حال پاسخ قطعی به مرتضی نمی‌دهد که مدام به ختم ماجری خواستگاری توصیه می‌کند. مانع دیگر حفظ نوید است و سمیه به او می‌گوید که در نهایت جایی نخواهد رفت. فیلم‌نامه نویس نقطه میانی داستان به رویارویی سمیه با لیلا اختصاص داده است. صحنه‌ای که سمیه با او در خیابان بر سر نگه داری گربه‌ها درگیر می‌شود و معلوم می‌شود که لیلا تغییری نکرده و تلاش سمیه بر تاثیرگذاری بر او بیهوده بوده‌است. بر طبق ساختار سید فیلدی پرده دوم باید از دو نقطه بسط[[2]](#footnote-2) در دقایق 45 و 75 بهره مند باشد که داستان را پیش ببرد و محکی باشد برای توان قهرمان در عبور از موانع . چنین نقاطی در ساختار داستانی ابد و یک روز طراحی نشده‌است. در ساختار موجود، هر دو نقطه مذکور به دو رویارویی محسن و مرتضی یکی در مغازه و دیگری در خانه اختصاص دارد. انتهای پرده دوم با الگوی سید فیلدی مطابقت دارد آن جا که لیلا مدارک شناسایی مخفی شده را افشا می‌کند و سمیه را با بحران مشروعیت و هویت مواجه می‌کند.

**پرده سوم:**

پرده سوم تطبیق خوبی با الگوی سید فیلد دارد. یکی از مهم‌ترین نقاط ساختاری سید فیلد نقطه عطف دوم است که در آن قهرمان پس از بحران پدید آمده در انتهای پرده دوم تصمیم جدیدی می‌گیرد که مسیر جدیدی را برایش رقم می‌زند. در نقطه عطف دوم سمیه تغییر رویه داده و تصمیم به پذیرش قطعی خواستگارش می‌گیرد. سمیه سرنوشت را می‌پذیرد و با اتوموبیل داماد به سوی مرز رهسپار می‌شود که در این میان نوید را در کوچه می‌بیند. سید فیلد معتقد است گه گره گشایی یعنی راه حل. راه حل سمیه بازگشت به خانه هست و در نهایت پرده سوم با مرحله حل و فصل یعنی ملاقات نهایی سمیه و نوید و مغبون شدن مرتضی نزد خواستگار طلبکار پایان می‌پذیرد.

**ساختارشناسی بر اساس الگوی تروبی**

در الگوی ساختاری تروبی در هر داستان هفت گام اصلی وجود دارد که هر یک اجزا و کارکردهای متفاوتی دارند. این هفت گام ساختاری در داستان ابد و یک روز عبارتند از:

1**- ضعف و نیاز**

سمیه علی رغم توانایی‌هایش ضعف‌ها و نیازهای متعددی دارد. سمیه خانواده نابسامانی دارد که هنوز به آنها عشق می ورزد و آن‌ها هم با آگاهی از این حس عاطفی از او سوء استفاده می‌کنند. سمیه شخصیتی حساساتی است که هنوز سوگوار پدرش است. از این رو می‌کوشد خانه فرسوده‌شان را همچنان سرپا و تمیز نگه دارد. به اینها باید رابطه مادرانه‌اش با نوید برادر کوچکش را نیز افزود.

2**- آرزو**

آرزوی سمیه رسیدن خانواده به دوران پر رونق و با عزت پدر و دست‌یابی به آرامش و رفع اعتیاد برادرش محسن هست. و این که اهالی خانواده با مسئولیت‌های زندگی آشنا شوند و همگی به ساختن آن ویرانه همت گذارند.

3**- حریف**

سمیه در راه رسیدن به آرزوهایش حریفان زیادی را در مقابل دارد. در سطحی کلی فرهنگ عمومی خانواده که بر پایه سود شخصی و بیرحمی برپا شده حریف اصلی است. این حریف در وجه انضمامی‌تر به اعضای ناسازگار خانواده مربوط می‌شود به مرتضی که دارد با او معامله می‌کند، به محسن که با رفتار غیر قانونی‌اش امنیت خانه را به خطر انداخته و به لیلا که تندخویانه بزرگتر نمی‌شناسد و علنا در جمع به او توهین می‌کند.

4**- نقشه**

نقشه سمیه آن است که با پیش کشیدن ازدواجش خانواده کاهل و منفعل را به واکنش وا دارد و از سویی دیگر با نهان کردن مدارک شناسایی‌اش عقد دائم خود را به تعویق بیاندازد. او در ابتدای داستان به خواهرش می‌گوید که نقشه‌اش تا حدودی نتیجه داده چون به زعم او رفتار اهالی خانه پس از اطلاع از رفتن او کمی عوض شده است.

5**- نبرد**

رویارویی سمیه در سطوح مختلفی صورت می‌گیرد. از ترمیم و نگه داری خانه فرسوده تا تلاش برای رهانیدن محسن از زندان. از رسیدگی به آموزش و تحصیل نوید تا تذکرات دائم به لیلا و ورود به مشکلات زندگی شهناز که از داشتن پسر تندخویی رنج می‌برد و به ویژه نگه داری از مادر علیل که بیماری‌های نامتعارفی دارد.

6**- مکاشفه نفس**

سمیه به تدریج در می‌یابد که ایثاری که انجام می‌دهد مورد توجه و قدردانی اهالی خانه نیست. او پس از افشای مدارک شناساییش توسط لیلا دچار تخریب شخصیت هم می‌شود. این که گویا او فریب‌کارانه و مزورانه نمایشِ خواهر باگذشت و با محبت خانواده را اجرا می‌کند. مکاشفه نفس سمیه به کمک افشاگری‌های محسن، به آگاهی از حقیقت رفتار ِکاسبکارانه و مادی مرتضی در برابر او می انجامد. همه این‌ها زمینه را برای پذیرش سرنوشت جدید، وداع با اهالی خانه و رفتن به غربت را فراهم می‌کند. اما اوج مکاشفه آن جاست که در می‌یابد برای حفظ برادر کوچکش، نوید باید از غرور و آینده خود بگذرد و به خانه بحران زده بازگردد.

**7- تعادل جدید**

سمیه در لحظاتی که نوید از نبود او نگران و مغموم است به خانه باز می‌گردد و او را به اتاقش هدایت می‌کند و زندگی قبلی‌اش را با خودآگاهی جدیدش از سر می‌گیرد.

**مراحل 22گانه ساختار تروبی در ابد و یک روز:**

همانگونه که اشاره گردید شکل نهایی هفت جزء ساختاری الگوی تروبی در 22گام نهایی متحقق می‌شود. از این رو می‌توان مراحل ذیل را در ابد و یک روز تحلیل کرد:

1. مکاشفه نفس:

سمیه پذیرفته که باید نقش پدر و مادر خانواده‌اش را بر عهده ‌گیرد.

1. خاطره تلخ و دنیای داستان:

مرگ پدر و رفتن او خاطره تلخ سمیه است. او در همان نماهای اولیه او در خلوت در فراغ پدرش می‌گرید و بر این باور است که تا پدرش بود همه چیز پابرجا و مرتب بود .

1. ضعف و نیاز:

سمیه شخصیتی احساساتی است که نقطه ضعفش خانواده‌اش است

1. حادثه محرک:

محسن از کمپ می‌گریزد و با ورودش مناسبات داستان را تغییر می‌دهد.

1. آرزو:

سمیه می‌خواهد خانواده به شرایط طبیعی که مدعی است در دوران پدر برقرار بوده باز گردد.

1. متحد یا متحدان:

او در مسیر تغییر خانواده در هر مرحله با عضوی از خانواده متحد است. با این حال اتحاد او با نوید قطعی به نظر می‌رسد.

1. حریف و راز:

حریف اصلی سمیه در میان اعضای خانواده لیلا است که در نهایت راز او را مبنی بر اختفای تعمدی مدارک شناسایسی را افشا می‌کند.

1. حریف در لباس متحد:

مرتضی همان حریف متحد است که سمیه در آغاز او را متحد خود می پندارد اما در نهایت در می‌یابد که او حریف اصلی برای بیرون راندنش از خانه هست.

1. اولین مکاشفه و تصمیم: تغییر آرزو

اولین مکاشفه آن است که باید خانواده را تهدید کرد لذا با پذیرش ضیغه محرمیت آرزویش از حفظ خانه به تغییر آن تغییر می‌یابد

1. نقشه:

از یک سو خانواده را با خبر رفتنش بترساند و از وسویی دیگر با اختفای مدارکش خواستگارش را معطل کند.

1. نقشه حریف و ضد حمله‌ی اصلی:

اعضای خانواده چندان واکنش خاصی انجام نمی‌دهند و تغییر چندانی نمی‌کنند. با آمدن محسن همان نظم موقتی که بر پا شده نیز بر هم می‌ریزد.

1. تلاش:

سمیه تلاش می‌کند با پیوند خوردن به نوید و تاثیر گزاری بر برادرانش همچنان در برابر لیلا دست بالاتر را داشته باشد و همچنان خواستگارش را معطل کند.

1. شکست ظاهری:

لیلا مقابل چشم همه مدارک سمیه را افشا می‌کند و مشروعیت اخلاقی او را زیر سوال می‌برد.

1. مکاشفه و تصمیم دوم: تغییر آرزو و انگیزه

سمیه که غرور و حیثیت خود را از دست رفته می‌بیند تصمیم به پذیرش نهایی خواستگارش می‌گیرد.

1. مکاشفه مخاطب:

مخاطب با شنیدن سخنان محسن درباره مرتضی و همه افراد خانه ابعاد بیرحمی درون خانواده را کشف می‌کند.

1. مکاشفه و تصمیم سوم:

سمیه علاوه بر پذیرش قطعی خواستگارش تصمیم می‌گیرد بلافاصله با خواستگار از خانه به سوی غربت هجرت کند.

1. دروازه، ملاقات با مرگ:

سمیه با اعضای خانه وداع می‌کند و سوار بر اتوموبیل دور می شود در حالی که در درون خودرو کمی پس از لحظاتی که از خانه دور می‌شود، تنهایی مرگبار خود را در میان خانواده داماد در می‌یابد.

1. نبرد:

او با مشاهده ناگهانی نوید در خیابان به نبرد درونی با خود می‌پردازد.

1. مکاشفه نفس:

مکاشفه نهایی برای سمیه فهم این مطلب است که بدون حضور او برادر کوچک سرنوشت بهتری از سایر اعضای خانواده ندارد. این که او باید نقش مادر را به اجبار بپذیرد.

1. تصمیم اخلاقی:

سمیه خودرو را متوقف کرده و به خانه باز می‌گردد.

1. تعادل جدید:

سمیه زندگی سابق خود را از سر می‌گیرد و نوید را به د اخل خانه هدایت می‌کند.

**نتیجه‌گیری**

الگوی سید فیلد توانسته در سطح کلان بسیار موفق و پر طرفدار باشد و در کارایی آن تردید نیست[[3]](#footnote-3). با این حال به نظر می‌رسد که در موارد متعددی تاکید بر این الگوی ساختاری نمی‌تواند جامعیت و قدرت تحلیلی خود را حفظ کند. شاید مساله اصلی تاکید این الگو بر رویدادهای زمانی معین باشد. در این صورت شاید توجه به الگوهای ساختاری فرایند محور نظیر الگوی گام به گام امکان تحلیل بهتری را برای فهم ساختار فیلم‌نامه‌ها فراهم کند.

**منابع**

* ارسطو (١٣۶۹). *ارسطو و فن شعر* . ترجمه عبدالحسین زرین کوب. انتشارات امیرکبیر
* تروبی، جان (١٣٩٤). *آناتومی داستان*، ترجمه محمد گذرآبادی، انتشارات آوند دانش.
* تی یرنو، مایکل (١٣٨٩). *بوطیقای ارسطو برای فیلمنامه‌نویسان*، ترجمه محمد گذرآبادی، نشر ساقی.
* دنسیگر، کن و راش، جف (١٣٩٣). *فیلمنامه‌نویسی متفاوت*، ترجمه محمد شهبا، تهران: انتشارات هرمس.
* فیلد، سید (١٣۸٣) راه گشای فیلمنامه نویسی، ترجمه سید جلیل شاهری لنگرودی، انتشارات دستان.
* فیلد، سید (١٣٩٠) مبانی فیلمنامه نویسی، ترجمه سید جلیل شاهری لنگرودی، انتشارات سوره مهر.
* مک‌کی، رابرت (١٣٩١). *داستان، ساختار، سبک واصول فیلمنامه‌نویسی*، ترجمه محمدگذرآبادی، هرمس.
* ولف، یورگن و کاکس، کری (١٣٨٤). *راهنمای نگارش فیلم‌نامه*، ترجمه عباس اکبری، انتشارات سروش.
* ووگلر، کریستوفر (١٣۹٢). *سفر نويسنده*، ترجمه محمدگذرآبادی، انتشارات مینوی خرد.
* هانتلی، کریس (١٣٩٣). *کدام الگوی فیلمنامه نویسی کارآمدتر است*؟، ترجمه امیر حسین شهبازلو. ماهنامه فیلم‌نگار.
* دیمر، چارلز (١٣٨٢). ***اهمیت داستان گویی در فیلمنامه های سه‌پرد‌ه‌ای*،** ترجمه افسانه منادی، ماهنامه فیلم‌نگار.
* نشریه 24، شماره 70، اسفند 1389

• فرنشمان، ریموند، ساختار فیلمنامه، ترجمه نادیا غیوری برگرفته از سایت

* <https://mehmanefilmnameh.persianblog.ir/post/show/NM5omrvOQauNwydAp3GL> ۹٦, ١۰

1. -Turn point [↑](#footnote-ref-1)
2. -pinch [↑](#footnote-ref-2)
3. -برای نمونه اصغر فرهادی که موفقیت‌های فیلم‌نامه‌ای بسیاری به دست آورده بر استفاده از این الگو تاکید دارد. او در مصاحبه ای اذعان کرده که روشش بر طراحی نقاط عطف و پر کردن میان آن‌ها تاکید دارد( مجله24 ،1389: 55-48) [↑](#footnote-ref-3)