تاریخ دریافت مقاله: ۹۴/۱۲/۲۰
تاریخ پذیرش مقاله: ۹۶/۰۱/۱۵

مسعود نقاش‌زاده[۱]، کاظم نظری[۲]، شهریار صادقی[۳]

بازخوانی وحدت شخصیت در ساختار فیلمنامه‌های مبتنی بر شاه‌پی‌رنگ؛ مطالعهٔ سازوکارهای تغییر و جایگزینی شخصیت اصلی

چکیده

وحدت پی‌رنگ مهم‌ترین اصل درام کلاسیک است. ارسطو در بوطیقا، کنش را بر شخصیت ترجیح می‌دهد و وحدت پی‌رنگ را با وحدت کنش برابر می‌داند؛ اما نظریه‌های متأخر، این تفکیک قطعی بین شخصیت و کنش را از میان برداشته‌اند. تغییر شخصیت اصلی و جایگزین‌کردن آن با شخصیتی دیگر، یکی دیگر از اصول درام کلاسیک، یعنی وجود یک شخصیت اصلی را نادیده گرفته است.

در پژوهش حاضر، با استفاده از آثار ارسطو و نظریه‌پردازان متأثر از او و با روش تحلیل داده‌های مشاهده‌ای، به بررسی فیلم‌هایی پرداخته‌ایم که تغییر شخصیت اصلی در آن‌ها رخ داده است و به این نتیجه رسیدیم که این آثار، برای حفظ وحدت پی‌رنگ، از سازوکارهایی همچون حضور شخصیت اصلیِ جایگزین در زنجیرهٔ علت و معلولی رویدادها، حفظ وحدت کنش، تأکید بر مضمون واحد و ظرفیت‌های حماسه استفاده کرده‌اند. تأثیری که تغییر شخصیت اصلی بر وحدت پی‌رنگ می‌گذارد، در ارتباط با میزان استفاده از این سازوکارهاست؛ هرچه تعداد این سازوکارها بیشتر باشد، امکان حفظ وحدت پی‌رنگ نیز افزون‌تر خواهد بود؛ در غیر این صورت، نتیجهٔ تغییر و جایگزینی شخصیت اصلی، شکل‌گیری پی‌رنگ دوگانه است که به معنای وجود دو پی‌رنگ مجزاست.

واژگان کلیدی: فیلم‌نامه، شاه‌پی‌رنگ، وحدت شخصیت، شخصیت اصلی، پی‌رنگ دوگانه.

[۱] دکترای پژوهش هنر . استادیار دانشگاه صداوسیما
E-mail: naghasham@gmail.com
[۲] دکترای پژوهش هنر . استادیار دانشگاه صداوسیما
E-mail: nazari1971@gmail.com
[۳] کارشناس ارشد تهیه‌کنندگی تلویزیون
E-mail: shahryarsadeqy@gmail.com

۱- مقدمه

در سینما و به خصوص سینمای داستان‌گو، فیلم‌نامه عنصر آغازین و بنیادین در ساخت یک فیلم و سنگ بنای آن است. از طرفی جنبهٔ صنعتی سینما، و لزوم توجه به ارضای سلیقهٔ متفاوت سینماروها، منجر به ساخت و مصرف ایده‌های داستانی مختلف و متنوع در سینما شده است. طبیعی است در چنین شرایطی ایده‌های بکر، عنصری اگر نگوییم نایاب، اما کمیاب است. بنابراین توان بازشناسی و فرارفتن از قواعد آشنای فیلم‌نامه به نویسنده کمک می‌کند تا یک ایدهٔ داستانی را با ساختاری مؤثر و دیگرگون عرضه کند. این امر می‌تواند ارزشی هم‌سنگِ داشتن یک ایدهٔ داستانی بکر داشته باشد. به اعتراف فیلمنامه‌نویسان بزرگ (تی‌یرنو[۱]، ۱۳۹۱: ۱)، بوطیقای ارسطو یکی از مهم‌ترین آثار نظری است که اصول درام در آن تشریح شده است. قواعد این نوع از درام که با عناوین درام کلاسیک، درام سه‌پرده‌ای و درام ارسطویی نیز شناخته می‌شود، بعد از گذشت قرن‌ها همچنان مهم‌ترین مرجع برای فیلم‌نامه‌نویسان است؛ تا آنجا که فیلم‌نامه‌هایی که با عنوان شاه‌پی‌رنگی[۲] معروف شده‌اند، همان اصول درام کلاسیک را با اندک اختلافی رعایت می‌کنند. گفتنی است همان‌گونه که هر قاعده‌ای متناسب با موضوع و شرایط زمان به‌ناچار تغییر خواهد کرد، برخی از قواعد درام ارسطویی هم در دوران معاصر، ناگزیر از تغییر بوده‌اند. تغییر شخصیت اصلی و جایگزین‌کردن آن با شخصیتی دیگر، یکی از اصول درام کلاسیک، یعنی وجود یک شخصیت اصلی را نادیده گرفته است. در بین فیلم‌هایی از این دست، نام برخی از مهم‌ترین آثار تاریخ سینما مانند *رود سرخ*[۳]، *روانی*[۴]، *پدرخوانده*[۵] و *غلاف تمام‌فلزی*[۶] به چشم می‌خورد؛ همین مسئله باعث شد تا این سؤال پیش بیاید که این فیلم‌ها، چه سازوکارهایی را برای تغییر شخصیت اصلی برگزیده‌اند. پرسش بعدی که در ادامهٔ پرسش نخست، مطرح می‌شود، این است که تغییر شخصیت اصلی چه تأثیری بر وحدت پی‌رنگ دارد. همین‌جا باید ذکر کنیم که وحدت پی‌رنگ، مهم‌ترین اصل فیلم‌نامهٔ شاه‌پی‌رنگی است. ارسطو کنش را بر شخصیت ترجیح می‌دهد و وحدت پی‌رنگ را با وحدت کنش برابر می‌داند؛ اما نظریه‌های متأخر، این تفکیک قطعی بین شخصیت و کنش را از میان برمی‌دارند و آن‌ها را در ارتباط تنگاتنگ با هم، می‌بینند.

۲- روش تحقیق

در این مقاله فیلم‌های *رود سرخ* (۱۹۴۷)، *روانی* (۱۹۶۰)، *پدرخوانده* (۱۹۷۲)، *غلاف تمام‌فلزی*(۱۹۸۶)، *جیغ*[۷] (۱۹۹۶)، *تصمیم اجرایی*[۸] (۱۹۹۶)، *شکارچیان ذهن*[۹] (۲۰۰۴)، *رویین‌تن*[۱۰] (۲۰۰۷)، *جایی برای کهنه‌کارها نیست*[۱۱] (۲۰۰۷) و *آدم‌کش*[۱۲] (۲۰۱۵) را که در آن‌ها شخصیت اصلی تغییر کرده است، با روش تحلیل داده‌های مشاهده‌ای بررسی خواهیم کرد، تا سازوکارهای تغییر شخصیت اصلی و همچنین تأثیر این کار را بر وحدت پی‌رنگ آن‌ها مطالعه کنیم.

بررسی ما از این فیلم‌ها بر عناصر پی‌رنگ و عوامل وحدت‌بخش آن متمرکز خواهد بود. بنابراین ابتدا کنش واحد پی‌رنگ را به سه مؤلفهٔ علت، رابطهٔ علیت و معلول تقسیم و مضمونی را که از آن استنباط می‌شود، مشخص می‌کنیم. در مرحلهٔ بعد، نقش و تأثیر شخصیت اصلی جایگزین در جریان علت و معلولی پی‌رنگ، و در انتها نیز تأثیر جایگزین‌شدن شخصیت اصلی بر وحدت پی‌رنگ را مورد مطالعه قرار می‌دهیم.

۳- پیشینهٔ تحقیق

با بررسی پایان‌نامه‌ها و مقالات مشخص شد که پژوهش‌های انجام‌شده در این حوزه، به‌صورت جداگانه، یا به پی‌رنگ و بررسی اصول و قواعد آن پرداخته‌اند و یا به شخصیت، آن هم زیر عنوان شخصیت‌پردازی. تقریباً هیچ‌کدام از آن‌ها به این امکان که می‌شود شخصیت اصلی را تغییر داد، نپرداخته‌اند. تنها پیتر وولن[۱۳]،

در یک یادداشت سینمایی دربارهٔ فیلم *روانی* به تأثیر حذف شخصیت اصلی در ساختار پی‌رنگ اشاره کرده است. دلیل این امر را می‌توان تجربه‌های عملی اندک در این حوزه دانست.

۴- مبانی نظری

ویژگی‌های درام کلاسیک را می‌توان از این تعریف ساختار سه‌پرده‌ای دریافت: «داستان‌های خطی عموماً در قالب سه پرده نقل می‌شوند. داستان با یک مقدمه‌چینی شروع می‌شود که معرف موقعیت و بستری است که در آن اتفاق می‌افتد، و حادثه‌ای را وارد می‌کند که آغازگر داستان است. به‌علاوه در بخش مقدمه با شخصیت‌های اصلی آشنا می‌شویم. در پردهٔ دوم، کشمکش‌ها... و رابطهٔ شخصیت‌ها بسط می‌یابد و داستان با اتکا به کنش پیش می‌رود [و] در پردهٔ سوم... به نتیجهٔ نهایی می‌رسد»(اسمایلی[۱۴]، ۱۳۹۲: ۲۳). منظور ما از شخصیت، شخصیت اصلی واحدی است که حادثهٔ محرک برای او اتفاق می‌افتد و خواست و ارادهٔ اوست که کنش را پیش می‌برد. شخصیت اصلی، از عناصر مهم درام و از عوامل وحدت‌بخش پی‌رنگ است. موریتز[۱۵] در تعریف قهرمان[۱۶] می‌گوید: «قهرمان همان شخصیت برگزیده‌ای است که زندگی‌اش با حادثه‌ای غیرعادی مختل شده است (همان حادثهٔ محرک که گاهی حادثهٔ مختل‌کننده نیز نامیده می‌شود) و در نتیجهٔ این حادثه، هدفی را جهت استقرار نظمی جدید دنبال می‌کند». او با درنظرگرفتن این امکان که داستان می‌تواند طیفی از شخصیت‌ها را در بر بگیرد، معتقد است «در یک روایت قراردادی و کلاسیک، توجه اصلی معطوف به قهرمان و شخصیت اصلی داستان است»(موریتز، ۱۳۸۴: ۲۲ و ۲۳).

رابرت مک‌کی[۱۷] نیز هنگام برشمردن اجزای پی‌رنگ کلاسیک که با عنوان شاه‌پی‌رنگ از آن نام می‌برد، پنجمین جزء را قهرمان واحد بیان می‌کند(مک‌کی، ۱۳۹۰: ۳۲).

یکی از پردامنه‌ترین بحث‌های نظری، ارتباط وحدت پی‌رنگ و وجود یک شخصیت اصلی است که از آرای ارسطو سرچشمه می‌گیرد. او در آغاز فصل هشتم بوطیقا می‌گوید: «چنانکه بعضی پنداشته‌اند، وحدت داستان در آن نیست که فقط یک شخص را موضوع تقلید قرار دهند، زیرا بر آن یک شخص، وقایع و حوادث بی‌شماری روی می‌دهد که بسیاری از آن‌ها هرگز وحدت نمی‌پذیرند، و همچنین از یک شخص اعمال بسیاری سر می‌زند که هیچ‌گاه به‌صورت یک عمل واحد در نمی‌آید»(همان: ۸۰). برداشتی که در نگاه اول از گفتهٔ ارسطو می‌شود، این است که وحدت داستان بدون وجود یک شخصیت واحد هم امکان‌پذیر است، اما با دقت به قید «فقط» در جملهٔ ارسطو، متوجه می‌شویم که او در سلسله‌مراتب اهمیت، اولویت را به کنش و وحدت آن داده است. به‌عبارت‌دیگر، ارسطو وجود یک شخصیت اصلی را علت لازم وحدت درام می‌داند و نه علت کافی آن. اسمایلی که دیدگاهی ارسطویی دارد، بر وجود این سلسله مراتب تأکید می‌کند: «شخصیت مهم‌ترین ماده برای طرح است. زمانی که تمام گفتارها و اعمال شخصیت‌ها به عنوان اعضای یک کل در نظر گرفته شود، آن کلیت همان طرح داستان خواهد بود. سپس شخصیت، فرمی برای کلیهٔ عناصر زیرین خود، به‌خصوص اندیشه محسوب می‌شود. برای فیلم‌نامه‌نویس، طرح از بیشترین اهمیت برخوردار است... شخصیت در مرحلهٔ دوم، اندیشه سوم و الی آخر... »(اسمایلی، ۱۳۹۲: ۲۷).

همسو با هاوارد[۱۸] که قانون سنتی وحدت را متمرکز بر یک شخصیت واحد، یعنی پروتاگونیست می‌داند(هاوراد، ۱۳۹۰: ۱۷۰)، داوسن[۱۹] می‌گوید: «... در واقع هنگام سخن‌گفتن از ساختار دراماتیک، از شیوهٔ ربط‌داشتن موقعیت‌ها به یکدیگر و از شیوهٔ تمرکزیافتن توجه روی این موقعیت‌ها، یک تجربه می‌سازیم تا آن‌ها را با هم متحد و تبدیل به یک عمل کنیم. یکی از اولین سؤال‌هایی که در صحنه‌های آغازین نمایشنامه مطرح می‌شود، این است که سرنوشت چه کسی را می‌خواهیم دنبال کنیم؟»(داوسن،۱۳۷۷: ۵۴)، داوسن در اینجا وجود شخصیت اصلی را عامل این تمرکز می‌داند.

به‌نظر می‌رسد، سام اسمایلی درست‌ترین تحلیل را از وحدت پی‌رنگ به دست می‌دهد: «وحدت‌بخشی به یک نمایشنامه، به معنی نظم‌دادن به بخش‌های آن، بر اساس نوعی طرح یا منطق است. بنابراین طرح به عنوان یک نظم کلی به‌وجود می‌آید. وحدت در هر اثر هنری به نوع بخش‌هایی که در آن مورد استفاده قرار می‌گیرد، هدفی که به‌خاطر آن، این بخش‌ها شکل می‌یابد و شیوه‌ای که هنرمند برای کارکردن اتخاذ می‌کند وابسته است. در درام، بخش‌هایی که باید در قالب یک طرح، وحدت پیدا کند، شامل شخصیت‌ها و کلیهٔ اعمال، افکار و سخنان آن‌ها می‌شود. وحدت کنش، وحدت دراماتیک است، یک ویژگی که به طرح مربوط است» (اسمایلی، ۱۳۹۲ :۱۰۳).

۵- بحث

فیلم‌هایی که در این پژوهش مورد بررسی قرار گرفته‌اند، فیلم‌هایی مبتنی بر شاه‌پی‌رنگ هستند که شخصیت اصلی در آن‌ها تغییر یافته است؛ به این معنی که با شخصیتی دیگر جایگزین شده است. حال این شخصیت مانند شخصیت اصلی فیلم *روانی* می‌تواند در میانهٔ داستان حذف شود، و یا مانند فیلم *پدرخوانده*، جایش را به شخصیت دیگر بدهد و خود نقشی دیگر برعهده بگیرد. در واقع، هدف این پژوهش بررسی وحدت پی‌رنگ بعد از تغییر شخصیت اصلی به عنوان کنشگر اصلی و کسی است که تصمیماتش در سازماندهی پی‌رنگ نقش بنیادین ایفا می‌کند؛ زیرا وجود شخصیت واحد از ویژگی‌های اصلی درام‌های مبتنی بر شاه‌پی‌رنگ است. بنابراین ابتدا سازوکارهایی که از طریق آن‌ها نویسندگان فیلم‌نامه، تغییر شخصیت اصلی را پرداخت کرده‌اند، بررسی کرده و سپس تأثیر این تغییر و جایگزینی را بر وحدت پی‌رنگ مطالعه کرده‌ایم.

فیلم‌های مورد استناد در این مقاله از میان مثال‌های متون نظری فیلمنامه‌نویسی استخراج شده‌اند. برای مثال در کتاب *سفر نویسنده* و در تحلیل فیلم *رود سرخ*، به بحث تغییر قهرمان در مرحلهٔ «راهیابی» اشاره می‌شود. در همان کتاب، تغییر شخصیت اصلی در فیلم *روانی* را مربوط به مرحلهٔ «آزمایش بزرگ» می‌داند. در کتاب داستان نیز از تغییر شخصیت اصلی در فیلم *روانی* بحث شده است(مک‌کی، ۱۳۹۰: ۹۶). گفتنی است در کمتر منبعی به‌طور مستقیم دربارهٔ تغییر شخصیت اصلی و ذکر نمونه‌های مرتبط با آن، بحث شده است؛ بنابراین با کاوش در منابع گوناگون به حدود پانزده عنوان فیلم رسیدیم که به بحث این پژوهش مرتبط بودند. سپس با مشاهدهٔ آن‌ها تعداد ده عنوان فیلم را که از بقیه مناسب‌تر و برای این پژوهش قابل بحث بودند، انتخاب کردیم.

۵-۱- سازوکارهای تغییر و جایگزینی شخصیت اصلی

با بررسی فیلم‌های مورد نظر در این پژوهش، دریافتیم که این فیلم‌ها برای جبران کمبود ناشی از تغییر شخصیت اصلی، یک یا چند عنصر از دیگر عناصر پی‌رنگ را برجسته کرده‌اند. زیرا جایگزین‌کردن شخصیت اصلی ممکن است جریان طبیعی پی‌رنگ، روابط ارگانیک و تمرکز آن را مختل، و از آن طریق در انتظارات مخاطبان گسست ایجاد کند. سازوکارهایی که در این پژوهش به آن‌ها رسیده‌ایم، حضور شخصیت جایگزین در زنجیرهٔ علت و معلول، تأکید بر کنش واحد، تأکید بر وحدت مضمون، استفاده از ساختار حماسه و همچنین استفاده از ظرفیت‌های پیش‌داستان هستند.

۵-۱-۱- حضور شخصیت جایگزین در زنجیرهٔ علت و معلول

در این مقاله برای تقسیم‌بندی پرده‌ها و مشخص‌کردن علت و معلول‌ها، به پیروی از لیندا سیگر که همهٔ داستان‌ها را در سه پرده قابل بررسی می‌داند، ما نیز داستان فیلم‌ها را به سه پردهٔ کلی تقسیم می‌کنیم. در

این تقسیم‌بندی، پردهٔ اول (آغاز)، علت پردهٔ دوم (میانه) است. پردهٔ دوم، معلول پردهٔ اول و علت پردهٔ سوم (پایان) است. پردهٔ سوم نیز معلول پردهٔ دوم است.

در فیلم *رود سرخ*، دانسون[۲۰] گله‌داری است که گلهٔ بزرگی را برای فروش به شهری دور می‌برد. پسرخواندهٔ او، گارت[۲۱]، او را همراهی می‌کند. سخت‌گیری‌های دانسون در طول سفر، افرادش را علیه او می‌شوراند. گارت هم با آن‌ها همراه می‌شود و رهبری گروه را برای به‌مقصدرساندن گله و فروش آن به عهده می‌گیرد. دانسون آن‌ها را تعقیب می‌کند و بعد از فروش گله توسط گارت با او درگیر می‌شود. اما سرانجام با اعتراف دانسون به رفتار خشنش، با هم کنار می‌آیند.

در این فیلم، گارت از پردهٔ اول در ماجرا حاضر است و شاهد بلوغ او در طول درام هستیم؛ بنابراین هنگامی که در اواخر پردهٔ دوم، جایگزین شخصیت اصلی ــ دانسون ــ می‌شود، اتفاق دورازذهنی رخ نمی‌دهد؛ او علتی است که معلول پردهٔ سوم، یعنی فروش گله را سبب می‌شود.

در فیلم *روانی*، ماریون[۲۲] کارمند شرکتی است که برای کمک به نامزدش پول رئیسش را می‌دزد و از شهر فرار می‌کند. شب‌هنگام برای استراحت به یک متل دورافتاده می‌رود، اما در آنجا توسط صاحب متل، نورمن بیتس[۲۳] کشته می‌شود. نورمن کاراگاهی را هم که نامزد و خواهر ماریون استخدام کرده‌اند، می‌کشد، ولی بعد که نامزد و خواهر ماریون در جست‌وجوی ماریون به متل می‌روند به او مشکوک می‌شوند و او را دستگیر می‌کنند.

در پردهٔ اول فیلم، ماریون پول را می‌دزدد و فرار می‌کند(حادثهٔ محرک)؛ نورمن او را به قتل می‌رساند و جنازه‌اش را همراه ماشین در دریاچه می‌اندازد. نورمن، آنتاگونیست این پرده نیست، چون در جریان کنش ابتدایی، یعنی دزدیدن پول، مانع شخصیت اصلی نبوده است. بنابراین، قتل ماریون توسط او یک تصادف بزرگ است، اما در ادامه، پی‌رنگ به علت همین کنش نورمن ادامه پیدا می‌کند.

در فیلم *پدرخوانده*، ویتو کورلئونه[۲۴] رئیس یک خانوادهٔ مافیایی است که پیشنهاد دیگر خانواده‌ها را برای تجارت مواد مخدر نمی‌پذیرد. او سعی می‌کند از بروز جنگ بین گروه‌های مافیایی جلوگیری کند، چون آن را بی‌فایده می‌داند؛ او به دست یکی از همین خانواده‌ها ترور می‌شود، اما زنده می‌ماند. بعد پسر بزرگش نیز که جانشین او محسوب می‌شده، کشته می‌شود. به همین خاطر مایکل،[۲۵] کوچکترین پسر خانواده، جانشین پدرش می‌شود. بعد از مرگ ویتو، مایکل در اقدامی پیش‌دستانه همهٔ سران دیگر خانواده‌ها را می‌کشد و به قدرت مطلق دنیای مافیا تبدیل می‌شود.

پردهٔ اول فیلم *پدرخوانده*، با دعوت از ویتو کورلئونه برای تجارت مخدر آغاز می‌شود. او مخالفت می‌کند و این کار حادثهٔ محرک و علت اتفاق‌های بعدی است. در پردهٔ دوم، ترور ویتو معلول مخالفت او در پردهٔ اول و علت مایکل برای انتقام از ضاربان ویتو و کشته‌شدن سانی، پسر بزرگ ویتو توسط رقبای آن‌هاست. پدرخوانده‌شدن مایکل در پردهٔ سوم، معلول کشته‌شدن سانی است.

در اینجا هم می‌بینیم که مایکل در پردهٔ دوم، بخشی از جریان علت و معلولی بوده است. وقتی او در پردهٔ سوم، به شخصیت اصلی درام تبدیل می‌شود، برعکس فیلم *روانی*، در زنجیرهٔ پی‌رنگ، تصادفی رخ نداده است.

در فیلم *غلاف تمام فلزی*، پایل[۲۶]، جوانی است که برای رفتن به ویتنام در یک پایگاه، همراه چندین جوان دیگر آموزش می‌بیند، اما به علت وضعیت جسمانی‌اش با تمسخر و تحقیر فرمانده‌اش روبه‌رو می‌شود. پایل با تمرین زیاد موفق می‌شود خودش را از لحاظ جسمانی به وضعیت مناسب برساند، اما به دلیل تمرینات سخت و تحقیر دیگران، به لحاظ روحی فرو می‌پاشد؛ بنابراین در یک حملهٔ عصبی فرمانده و سپس خودش را می‌کشد. هم‌دوره‌ای‌های پایل به ویتنام اعزام می‌شوند و در آنجا در یک عملیات توسط یک دختر چریک ویتنامی مورد حمله قرار می‌گیرند. آن‌ها سرانجام موفق می‌شوند با تحمل قربانی‌های زیاد، دختر را بکشند.

در این فیلم، پردهٔ اول، آموزش نوآموزان ارتش است. پردهٔ دوم، شرایط آن‌ها در جبههٔ جنگ ویتنام و پردهٔ سوم، قرارگرفتن در مخمصه‌ای است که یک تک‌تیرانداز ویتنامی برای آن‌ها ایجاد کرده است.
در پردهٔ اول فیلم، شخصیت اصلی، سرباز پایل است که در پایان همین پرده کشته می‌شود. برخلاف فیلم روانی، مرگ او علت اتفاقات بعدی نیست، چون درهرحال سربازان به ویتنام اعزام می‌شدند. پردهٔ دوم هم، علت پردهٔ سوم نیست. با استناد به گفتهٔ ارسطو باید گفت که وقایع در این فیلم، به دلیل احتمال روی می‌دهند، نه ضرورتی که از اتفاق قبل ناشی شود.
در فیلم تصمیم اجرایی، گروهی از نیروهای نظامی امریکایی به فرماندهی کلنل تراویس[۲۷]، برای دستگیری گروهی تروریست در یک کشور اروپایی اعزام می‌شوند، اما عملیات آن‌ها شکست می‌خورد. بعد گروهی از تروریست‌ها یک هواپیمای امریکایی را می‌ربایند تا آن را با یکی از افرادشان که دستگیر شده است، معاوضه کنند. کلنل تراویس به همراه دکتر گرانت[۲۸] و عده‌ای دیگر مأمور می‌شوند، گروگان‌ها را نجات دهند. کلنل تراویس در ابتدای مأموریت از هواپیما سقوط می‌کند و در ادامه دکتر گرانت موفق می‌شود با همکاری بقیهٔ گروه، تروریست‌ها را بکشند و گروگان‌ها را نجات دهند.
در این فیلم، شخصیت کلنل تراویس، در پردهٔ اول از درام خارج می‌شود، اما خارج‌شدن او علت اتفاقات بعدی نیست. در واقع حضور تراویس در پردهٔ اول، در حکم نوعی پیش‌داستان است.
در فیلم *جیغ*، کیسی[۲۹] دختری است که در خانه تنها مانده است. سپس در پی یک تلفن، متوجه می‌شود که قصد دارند او را بکشند. فرار او بی‌نتیجه می‌ماند و کشته می‌شود. در ادامه این اتفاق برای یک دختر تنهای دیگر، سیدنی[۳۰] نیز رخ می‌دهد؛ اما او موفق می‌شود از دست قاتل فرار کند. در ادامه سیدنی دوباره مورد حمله قرار می‌گیرد. او سرانجام می‌فهمد قاتل، دوست خود اوست و او را می‌کشد.
پردهٔ اول، تهدید کیسی و بعد کشته‌شدن اوست. در ادامه سیدنی هم به شکل مشابهی تهدید می‌شود، یعنی اتفاقات پردهٔ اول در حال تکرارشدن است. سیدنی از دست قاتل فرار می‌کند و این علت اتفاقات بعدی در داستان است.
در فیلم *شکارچیان ذهن*، گروهی از مأموران جوان به رهبری «جی دی»[۳۱] برای یک مانور به شهری متروک می‌روند. اما در آنجا به طرز مرموزی یک‌به‌یک کشته می‌شوند. قاتل بر اساس نقطه‌ضعف هرکدام، آن‌ها را می‌کشد. جی دی دومین نفری است که کشته می‌شود. در ادامه سارا[۳۲]، یکی از اعضای گروه، موفق می‌شود بر ترس از آب که نقطه‌ضعف اوست غلبه کند و قاتل را در یک استخر بکشد.
در این فیلم، پردهٔ اول شامل رفتن گروه به مانور است. حادثهٔ محرک در اینجا برای گروه اتفاق می‌افتد و آن‌ها می‌فهمند که با یک قاتل روانی مواجه هستند. «جی دی»، رهبر گروه، در همین پرده کشته می‌شود که در حکم نقطهٔ عطف اول است که داستان را به پردهٔ دوم منتقل می‌کند و آن درگیری گروه با قاتل است. کشته‌شدن «جی دی» علت اتفاقات بعدی نیست، چون جزئی از نقشهٔ قاتل است که در پیش‌داستان شکل گرفته است.
در فیلم *آدم‌کش*، کیت میسر[۳۳] مأمور زنی است که بعد از دیدن جنازه‌هایی که توسط گروه‌های قاچاق مواد مخدر مکزیکی، و به طرز بدی کشته شده‌اند، می‌پذیرد به همراه مأموری به نام آلخاندرو[۳۴] به عملیات دستگیری آن قاچاقچی‌ها برود. در ادامه او که رفتار خشن آلخاندرو را با قاچاقچی‌ها می‌بیند، از عملیات کناره می‌گیرد. آلخاندرو موفق می‌شود رئیس باند قاچاق را بکشد و از کیت میسر امضا می‌گیرد که دربارهٔ نحوهٔ عملیات چیزی را به مقامات بالاتر لو ندهد.
در این فیلم، پذیرفتن مأموریت، علت رفتن کیت میسر به مکزیک است. در ادامه، امتناع او از شیوهٔ رفتار آلخاندرو، علت کنارگذاشته‌شدنش از مأموریت و تبدیل‌شدن آلخاندرو به شخصیت اصلی است. کنش

پردهٔ سوم که امضاگرفتن از میسر است، معلول کنارگذاشته‌شدن او از ماجراست. آلخاندرو از آغاز در زنجیرهٔ علت و معلول حاضر بوده است.

در فیلم *جایی برای کهنه‌کارها نیست*، لاولین[۳۵] شکارچی‌ای است که به شکل اتفاقی مقدار زیادی پول را که متعلق به گروه‌های خریدوفروش مواد مخدر است، پیدا می‌کند. چیگور[۳۶]، از طرف آن گروه‌ها مأمور می‌شود او را پیدا کند. یک کلانتر پیر هم مأمور می‌شود آن‌ها را دستگیر کند. بعد از تعقیب‌وگریزی طولانی، چیگور پیش از آنکه کلانتر موفق به دستگیری او شود، لاولین را می‌کشد و پول‌ها را برمی‌دارد. در این فیلم، لاولین پول‌ها را می‌دزدد و این علت تعقیب‌شدن او توسط چیگور در پردهٔ دوم است. در اواخر این پرده چیگور لاولین را می‌کشد و کنش نهایی داستان را که برداشتن پول‌ها و کشتن همسر لاولین است، انجام می‌دهد.

در فیلم *رویین‌تن*، سه دختر که دوست هستند، به سفری کوتاه می‌روند. در بین راه، مردی که ماشینش را برای کشتن مجهز کرده است، به‌عمد با دخترها تصادف می‌کند و آن‌ها را می‌کشد. در ادامه قاتل، سه دختر دیگر را برای کشتن انتخاب می‌کند. اما آن‌ها موفق می‌شوند از تصادف جان سالم به در ببرند و قاتل را بکشند.

در پردهٔ اول این فیلم، شاهد حذف قهرمان جمعی نخست و جایگزین‌شدن آن با یک قهرمان جمعی جدید در پردهٔ دوم هستیم. حذف قهرمان جمعی ابتدایی، علت اتفاقات بعدی نیست، چون خود آن‌ها معلول انتخاب آنتاگونیست درام هستند. در واقع، کنشی را آغاز نکرده‌اند، بلکه در جریان کنش آنتاگونیست قرار گرفته‌اند.

۵-۱-۲- تأکید بر کنش واحد

تأکید بر کنش واحد، از توصیه‌های ارسطو است. او وحدت پی‌رنگ را محصول وحدت کنش می‌داند و اعتقاد دارد که وحدت داستان با کنش واحد حاصل می‌شود و نه صرفاً با یک شخصیت واحد. درهرصورت، شخصیت اصلی جدید باید کنش نهایی را به سرانجام برساند.

در *رود سرخ*، کنشی که پی‌رنگ بر اساس آن شکل می‌گیرد، یعنی رساندن گله به شهر برای فروش، بعد از تغییر شخصیت اصلی هم پی گرفته می‌شود و شخصیت اصلی جدید، در نهایت همان کنش را پایان می‌دهد.

در *پدرخوانده*، کنش واحد، رقابت خانوادهٔ کورلئونه با دیگر خانواده‌های مافیایی است. در پردهٔ سوم، مایکل که شخصیت اصلی جدید درام است، کنش واحد را به سرانجام می‌رساند.

در *شکارچیان ذهن*، کشته‌شدن سریالی اعضای گروه و تلاش آن‌ها برای پیداکردن قاتل، کنش واحد پی‌رنگ است. در پردهٔ سوم درام، شخصیت اصلی جدید، کنش نهایی را که پیداکردن و کشتن قاتل است، انجام می‌دهد.

در فیلم *جیغ*، کنش مشخص قاتل، تمام حوادث پی‌رنگ را گرد هم می‌آورد. شخصیت اصلی جدید، سیدنی، برعکس کیسی که در پردهٔ اول به عنوان شخصیت محوری ماجرا معرفی شده بود، کنش نهایی را که کشتن قاتل است، انجام می‌دهد.

در *تصمیم اجرایی*، نجات هواپیما از دست تروریست‌ها، کنشی است که تا آخر بر آن تأکید می‌شود، به‌نحوی‌که به هیچ شخصیتی اجازهٔ کنش شخصی نمی‌دهد، اما کنش نهایی فرود هواپیما را دکتر گرانت انجام می‌دهد که این کار در حکم تثبیت او به عنوان شخصیت اصلی است.

در رویین‌تن، کنش واحد را آنتاگونیست درام انجام می‌دهد، یعنی کشتن قهرمان جمعی ابتدایی فیلم. اما قهرمان جمعی جایگزین، موفق می‌شود زنده بماند و قاتل را بکشد.

۵-۱-۳- تأکید بر مضمون

در فیلم *رود سرخ*، تبدیل‌شدن گارت به شخصیت اصلی، مضمون فیلم را که برتری عشق بر وظیفه است، مؤکد می‌کند. دانسون، شخصیت اصلی نخست درام، در پردهٔ اول، با رهاکردن نامزدش، باعث مرگ او می‌شود. رفتار خشن دانسون در ادامه، نشئت‌گرفته از همین ماجراست. اما گارت با قبول عشق یک زن، کنش نهایی را انجام می‌دهد و در درگیری نهایی بر دانسون غلبه می‌کند. بنابراین تغییر شخصیت اصلی، مضمون فیلم را به روشن‌ترین شکل آشکار می‌کند.

اندرو هورتون[۳۷] فیلم *پدرخوانده* را از جهت دیگر بررسی کرده است. او با این استدلال که انحراف از موضوع، خطای بزرگی در یک فیلم‌نامهٔ کلاسیک به شمار می‌رود، می‌گوید که کاپولا[۳۸] در پدرخوانده به مضمون وراثت روی آورد و به داستان پدری پرداخت که سه پسر دارد. «مانند داستان شاه و سه پسرش، هرکدام استعداد خاصی از پدر خویش به ارث برده بودند، اما هیچ‌کدام تمام آن استعدادها را یکجا دریافت نکرده بودند. مایکل زیرک بود، سانی[۳۹] انرژی سرشار داشت و فردو[۴۰] شیرینی و نرم‌خویی پدر را به ارث برده بود»(هورتون، ۱۳۹۰: ۱۸۲).

از حرف هورتون این‌گونه برداشت می‌شود که هرکدام از پسرها می‌توانستند جانشین پدر (و شخصیت اصلی جدید درام) بشوند، بدون آنکه مضمون عوض شود؛ یا هرکدام از آن‌ها، بخشی از مضمون اصلی را آشکار می‌کردند.

در فیلم *غلاف تمام‌فلزی*، شخصیت اصلی، پایل، در پردهٔ اول می‌میرد و در ادامهٔ درام نیز هیچ اشاره‌ای به او نمی‌شود. کنش او، یعنی خودکشی‌اش، برعکس فیلم روانی باعث به‌وجودآمدن اتفاقات بعدی نمی‌شود. آنچه این دو بخش فیلم را به هم وصل می‌کند، مضمون «پوچی جنگ و تأثیر مخرب آن بر روان انسان است» که مرگ شخصیت اصلی به روشن‌کردن آن کمک می‌کند. بنابراین سرنوشت شخصیت اصلی پردهٔ اول و کنش قهرمان جمعی جایگزین در ادامهٔ درام، مضمون مورد نظر نویسنده را روشن می‌کند؛ کاری که پایل با خودش می‌کند، یک قهرمان جمعیِ جدید با دیگران می‌کند.

در فیلم *جایی برای کهنه‌کارها نیست*، ترکیب وقایع به‌گونه‌ای است که تمرکز بر یک شخصیت را دشوار می‌کند. فیلم با صدای کلانتر آغاز می‌شود که از تغییر دوران حرف می‌زند. این همان مضمون فیلم است که گفته می‌شود معمولاً جایی در پردهٔ اول مطرح می‌گردد(ووگلر[۴۱]، ۱۳۸۷: ۱۲۴).

در ادامه، پی‌رنگ را کنش لاولین، به عنوان شخصیت اصلی درام، پیش می‌برد. در آخر پردهٔ دوم، لاولین می‌میرد و پی‌رنگ با قاتل و کلانتر ادامه پیدا می‌کند. در پایان، باز کلانتر را می‌بینیم که حرف‌های آغاز فیلم را به شکل دیگری تکرار می‌کند. با وجودی که کلانتر کنش مؤثری در درام انجام نمی‌دهد، به تقویت مضمون فیلم که «تغییر دوران و حسرت روزهای گذشته است»، کمک می‌کند.

در فیلم *آدم‌کش*، میسر اصرار دارد که روش‌های آلخاندرو علیه مافیای مکزیک، قانونی نیست. این نقطه‌نظر به ضعف او تعبیر می‌شود. در آخر پردهٔ دوم، آلخاندرو به شخصیت اصلی تبدیل می‌شود و در پایان به میسر می‌گوید که این شهر مناسب او نیست و باید به جایی آرام‌تر برود. مضمون فیلم در اینجا توسط شخصیت اصلی جدید بیان می‌شود: «دنیا جای آدم‌های ضعیف نیست». توصیهٔ یانو[۴۲] به نویسندگان تازه‌کار همین است: «سعی کنید داستان را به نتیجه‌ای برسانید که مضمون را تقویت می‌کند... به همین یک دلیل، باید سعی کنید با پایانی که می‌نویسید بر مضمونتان تأکید کنید»(یانو، ۱۳۹۱: ۲۳۱).

۵-۱-۴- استفاده از ظرفیت‌های حماسه

دو فیلم *پدرخوانده* و *رود سرخ*، از ظرفیت‌های حماسه برای تغییر شخصیت اصلی استفاده کرده‌اند. ارسطو

به درستی گفته است از یک حماسه می‌توان تراژدی‌های متعدد ساخت. این کار به‌خاطر امکانات حماسه برای روایت داستانی با شخصیت‌های زیاد و در زمان‌های طولانی است. ارسطو به حماسه‌سرایان پیشنهاد می‌کند همچون درام، بر یک کنش واحد تمرکز کنند (ارسطو، ۱۳۳۷: ۱۶۱).

هاوارد[۴۳] در تأیید این مدعا می‌گوید که دو دلیل اصلی برای نقض‌کردن فرم کلاسیک عبارت است از تعدد شخصیت‌های اصلی یا داستان‌هایی که قرار است با هم نقل شوند، و نحوهٔ پوشش‌دادن زمان در زندگی شخصیت‌ها در داستان(هاوارد، ۱۳۹۰: ۱۷۸).

در *پدرخوانده*، شخصیت‌های محوری در خانوادهٔ کورلئونه، ویتو، سانی، فردو، مایکل و تام هیگن[۴۴] هستند. در طرف مخالف، سولاتزو[۴۵] و بارزینی[۴۶] از شخصیت‌های محوری هستند. وقتی از محوری‌بودن شخصیت حرف می‌زنیم، منظور این است که در پی‌رنگ حضور دارند، چه به لحاظ فیزیکی و چه به لحاظ تأثیری که ایجاد می‌کنند. کنش واحد این فیلم، رقابت خانوادهٔ کورلئونه با دیگر خانواده‌های مافیایی است. هر کنشی که شخصیت‌ها انجام می‌دهند، مربوط به این کنش واحد است. در ابتدای فیلم که ویتو شخصیت اصلی است، کنش اصلی را او انجام می‌دهد و دعوت شرکت در تجارت مواد مخدر را که سولاتزو مطرح کرده، رد می‌کند. پس در دو طرف ماجرا، شخصیت‌های محوری، کنشگر هستند. با اینکه در فیلم، هم به خانوادهٔ کورلئونه و هم به اتفاقات مربوط به سولاتزو و بارزینی پرداخته می‌شود، وحدت کنش مختل نمی‌شود. تا جایی که در عروسی دختر ویتو، بیشتر دربارهٔ کار و رقابت‌های بین خانواده‌ها صحبت می‌شود. بعد که ویتو ترور می‌شود، مایکل، سولاتزو را می‌کشد. می‌بینیم که این کار هم در ادامهٔ کنش اصلی است. در ادامه مایکل به سیسیل می‌رود. زمان زیادی را در آنجا می‌ماند و ازدواج می‌کند. رقبای پدرش، زن او را می‌کشند، اما خودش زنده می‌ماند. در امریکا، سانی، پسر بزرگ ویتو کشته می‌شود که به انتقام کشته‌شدن سولاتزوست. مایکل به امریکا برمی‌گردد و به عنوان جانشین پدرش انتخاب می‌شود. در این قسمت، شخصیت اصلی فیلم تغییر می‌کند. مایکل، داماد خانواده را که در ترور ویتو دست داشته، می‌کشد. این کنش هم، در ادامه و همسو با کنش رقابت با دیگر خانواده‌هاست. بعد به مایکل پیشنهاد داده می‌شود در جلسه‌ای مشترک با سران دیگر خانواده‌ها شرکت کند. او می‌فهمد که قصد جانش را دارند، بنابراین پیش‌دستی کرده و دستور قتل همهٔ آن‌ها را صادر می‌کند. این کار به‌منزلهٔ انجام کنش نهایی، یعنی پیروزشدن بر دیگر خانواده‌هاست.

مشاهده می‌شود که در این حماسهٔ دراماتیک، وحدت کنش با وجود تعدد شخصیت‌ها و کنش‌ها، پیگیری چند خط داستانی و زمان حدوداً یک‌ساله که داستان در آن رخ می‌دهد، از دست نمی‌رود. بخش اول کنش رقابت را ویتو انجام می‌دهد و مایکل همان کنش را تمام می‌کند. تغییر شخصیت اصلی، به‌واسطهٔ حضور او در پی‌رنگ و علت‌بودن در بخشی از آن است.

در فیلم *رود سرخ*، تعداد شخصیت‌های محوری کمتر است؛ دانسون، گارت، پسرخواندهٔ دانسون، نادین گروت[۴۷]، دستیار دانسون و ملای[۴۸]، معشوق گارت. اما زمان داستان نزدیک به پانزده سال است و کنش اصلی هم چندین روز و شب طول می‌کشد. در این فیلم، چند خط داستانی مثل مرگ نامزد دانسون و زمین‌دارشدن او، بردن گله به ابیلین[۴۹]، رقابت گارت با چری والانس[۵۰] و ماجرای عشق گارت در ادامه یا به موازات هم پیگیری می‌شوند.

در این فیلم، با وجود تعدد رخدادها و زمان زیادی که داستان در آن اتفاق می‌افتد، وحدت کنش که رساندن گله به شهر است، از بین نمی‌رود. کنش آغازین، یعنی حرکت گله را شخصیت اصلی اول، دانسون و کنش نهایی یعنی فروش گله را گارت، شخصیت اصلی جدید داستان انجام می‌دهد. همراه با آن مضمون انتخاب بین عشق و وظیفه در چند جا تکرار می‌شود که بر وحدت دراماتیک فیلم می‌افزاید. در این بین به

ماجراهایی مثل رقابت گارت و یک هفت‌تیرکش هم پرداخته می‌شود که دانسون در آخر او را می‌کشد. ملای را هم دانسون به ابیلین می‌برد. در این دو مورد هم، کنش را شخصیتی انجام می‌دهد که در زنجیرهٔ علت و معلول پی‌رنگ حاضر بوده است. در آخر فیلم بر مضمون «انتخاب وظیفه در برابر عشق، آدم را خشن و مستبد می‌کند»، تأکید می‌شود و شخصیت اصلی جدید آن را به زبان می‌آورد.

۵-۲- تأثیر تغییر و جایگزینی شخصیت اصلی بر وحدت پی‌رنگ

گفتیم که وحدت پی‌رنگ از مشخصه‌های فیلم‌نامه‌های مبتنی بر شاه‌پی‌رنگ است. یکی دیگر از این ویژگی‌ها که در رابطهٔ متقابل با وحدت پی‌رنگ قرار دارد، شخصیت اصلی واحد است. به بیان دیگر درام‌های مبتنی بر شاه‌پی‌رنگ که دارای وحدت پی‌رنگ هستند، از یک شخصیت اصلی بهره می‌گیرند. در نگاه اول این‌گونه به نظر می‌رسد که تغییر شخصیت اصلی به عنوان راهبر پی‌رنگ، باید وحدت آن را مختل کند؛ چون در نتیجهٔ تصمیم یک شخصیت اصلی جایگزین، مسیری تازه پیش روی پی‌رنگ باز خواهد شد. اما در عمل خواهیم دید که الزاماً تغییر شخصیت اصلی، وحدت پی‌رنگ را از بین نخواهد برد. ذکر این نکته ضروری است که در تقسیم‌بندی انواع پی‌رنگ، آن را به دو نوع کلی شخصیت‌محور و ماجرامحور تقسیم کرده‌اند (توبیاس، ۱۳۹۲: ۶۲). با پذیرفتن این تقسیم‌بندی، باید دید که تغییر شخصیت اصلی بر وحدت هرکدام از این دو نوع پی‌رنگ، چه تأثیری خواهد گذاشت. از بین فیلم‌های بررسی‌شده در این مقاله تنها پی‌رنگ فیلم تصمیم اجرایی از نوع ماجرامحور است. باید توضیح دهیم منظور ما از پی‌رنگ ماجرامحور پی‌رنگی است که وجودش وابسته به شخصیت نیست، بلکه به کنش است؛ یعنی کنش در این نوع پی‌رنگ‌ها از خواست شخصیت ناشی نمی‌شود (همان: ۶۹). شخصیت‌ها در جریان علّی پی‌رنگ، معلول هستند. در این فیلم، علت اول که مهم‌ترین علت پی‌رنگ است و بقیه به شکل زنجیره‌وار از آن نشئت می‌گیرند، از خواست آن‌ها ناشی نشده است. این علت را رابیندگان به وجود آورده‌اند، اما به آن‌ها پرداخته نمی‌شود. مشابه چنین اتفاقی در فیلم *بعدازظهر سگی* رخ می‌دهد. در این فیلم گروگان‌گیران، پی‌رنگ را پیش می‌برند، بنابراین هر تغییر در وضعیت آن‌ها پی‌رنگ را تغییر می‌دهد.

در آغاز فیلم تصمیم اجرایی به‌نظر می‌رسد که کلنل تراویس شخصیت اصلی باشد، اما حضور او در صحنهٔ ابتدایی فیلم، صرفاً نوعی پیش‌درآمد برای کنش رابیندگان هواپیماست که پی‌رنگ اصلی را به وجود می‌آورد. در فیلم شکارچیان ذهن، دو پردهٔ اول با هر شخصیتی می‌تواند ادامه پیدا کند. آن‌ها هم مانند شخصیت‌های فیلم تصمیم اجرایی، به ماجرا کشیده شده‌اند. قاتل که علت اول را سبب شده است، تا پردهٔ سوم ناشناس باقی می‌ماند، بنابراین ما فقط معلول کنش را می‌بینیم و با خود کنشگر روبه‌رو نیستیم. شخصیت اصلی ابتدایی، قهرمانی جمعی است. شخصیت اصلی جدید در اواخر پردهٔ دوم، خودش را بر درام تحمیل می‌کند و جریان پی‌رنگ را ادامه پیدا می‌دهد. سارا که از ابتدا در پی‌رنگ حاضر بوده، علتِ معلولی است که در پردهٔ سوم اتفاق می‌افتد. وجوه پنهان شخصیتی‌اش، کنشی مؤثر بر پی‌رنگ را سبب می‌شود. او بر ترس از آب غلبه می‌کند و قاتل را می‌کشد. مضمون «غلبه بر گذشتهٔ تاریک» از طریق انجام کنش نهایی توسط شخصیت اصلی جدید که از آغاز در زنجیرهٔ علّی پی‌رنگ حضور داشته، در مجموع وحدت پی‌رنگ را سبب می‌شود.

در فیلم *رود سرخ*، در رابطهٔ علت و معلولی کنش‌ها، دانسون کنش اصلی را آغاز می‌کند. بنابراین او علت رخدادهای بعدی است. رفتار او به عنوان شخصیتی که عشق را فدای کار کرده است، پی‌رنگ را جهت می‌دهد. سخت‌گیری او افراد گروهش را در تنگنا قرار می‌دهد. رفتار گروه، معلول رفتار دانسون است. مضمون درام که «پیامدهای غلبهٔ وظیفه بر عشق» است، از پی‌رنگ استنباط می‌شود. تبدیل‌شدن گارت به

شخصیت اصلی درام، نتیجهٔ رفتار دانسون است، بنابراین دانسون از پی‌رنگ کنار گذاشته می‌شود. اتفاق مهمی که در این فیلم می‌افتد، این است که گارت همان کنش ابتدایی را به سرانجام می‌رساند. کنش او که در جریان علّی حوادث پی‌رنگ حضور داشته، مضمون فیلم را آشکار می‌کند. اگر فیلم به‌جای گارت بر شخصیت دانسون تمرکز پیدا می‌کرد، مصداق حرف ارسطو می‌شد که در زندگی یک شخصیت اتفاقات زیادی ممکن است رخ دهد، اما الزاماً به واسطهٔ حضور آن شخص، به وحدت پی‌رنگ منجر نمی‌شوند. تنها جایی که دوباره دانسون را می‌بینیم در کاروانی است که سرخپوست‌ها به آن حمله کرده‌اند و آن هم برای تأکید دوباره بر مضمون فیلم است.

در فیلم *پدرخوانده*، شخصیت اصلی ابتدایی، ویتو، کنش آغازین را انجام می‌دهد که به اتفاقات بعدی منجر می‌شود. او نمی‌خواهد در تجارت مخدر شرکت کند، بنابراین پی‌رنگ حول رفتار او شکل می‌گیرد. ویتو قصد دارد بحران را با مذاکره با دیگر خانواده‌های مافیایی، حل کند، اما این اتفاق رخ نمی‌دهد. او ترور می‌شود و مایکل به انتقام، بانی ترور را می‌کشد. این کنش مایکل به یک سلسله کشتار منتهی می‌شود که در نهایت او را تبدیل به شخصیت اصلی می‌کند. در پایان او کنش نهایی را انجام می‌دهد و دستور قتل همهٔ سران خانواده‌های مافیایی را صادر می‌کند. مضمون درام که هم در پوستر فیلم دیده می‌شود و هم ویتو آن را به زبان می‌آورد، این است که «نباید اجازه داد سرنوشت آدم را یک عدهٔ دیگر تعیین کنند». ویتو نمی‌خواهد عروسکی باشد که سرنخ‌هایش در دست کسان دیگر است. اما شیوهٔ او با مایکل تفاوت دارد. درحالی‌که او سعی می‌کند با مذاکره، اختلاف را حل‌وفصل کند، مایکل با استفاده از ابزار خشونت و قتل، این کار را انجام می‌دهد. هر دوی آن‌ها یک مضمون را آشکار می‌کنند. یکی از آن‌ها کنش را آغاز می‌کند و دیگری همان کنش را پایان می‌دهد. بنابراین اگر پی‌رنگ را مجموعهٔ متحدی از کنش‌ها در نظر بگیریم که یک شخصیت واحد، آن را برای القای مضمونی واحد انجام می‌دهد، در این فیلم وحدت پی‌رنگ از بین نمی‌رود، چون هر دو شخصیت اصلی، در جریان علّی پی‌رنگ نقش مؤثر داشته و یک کنش واحد را سامان می‌دهند.

مشابه این اتفاق در فیلم *آدم‌کش* می‌افتد. در این فیلم، میسر شخصیت اصلی درام است که حادثهٔ محرک دیدن جنازه‌ها برای او رخ می‌دهد. این کار باعث می‌شود او شرکت در عملیات علیه مافیا را بپذیرد. اما خصوصیات شخصیتی او باعث می‌شود که در جریان علّی حوادث بیشتر یک ناظر باشد. میسر در ادامه تقریباً به هیچ کنشی که پی‌رنگ را جلو ببرد، دست نمی‌زند. دیبل[۵۱] می‌گوید که «پی‌رنگ داستان شامل تمام چیزهایی می‌شود که شخصیت‌های داستان انجام می‌دهند، احساس می‌کنند، فکر می‌کنند و یا می‌گویند، مشروط بر آنکه بر آنچه اتفاق می‌افتد، تأثیر بگذارد» (دیبل، ۱۳۸۷: ۱۸). تنها کنش میسر که منجر به پیشرفت پی‌رنگ می‌شود نیز به علت اشتباه او رخ می‌دهد. در نتیجهٔ همین اشتباه، جانش به خطر می‌افتد، اما آلخاندرو او را نجات می‌دهد. در اواخر پردهٔ دوم، میسر می‌گوید که می‌خواهد عملیات را لو بدهد و این تصور پیش می‌آید که پی‌رنگ را او پیش خواهد برد، اما ضعفش مانع این کار می‌شود. در نتیجه، پی‌رنگ با آلخاندرو پیش می‌رود. ادامهٔ پی‌رنگ با آلخاندرو در وعده‌های ضمنی درام تدارک دیده شده است؛ مافیا خانواده‌ی او را به قتل رسانده است. بنابراین مانند فیلم پدرخوانده، یک کنش واحد را دو شخصیت، به شیوه‌ای متفاوت انجام می‌دهند. آن که کنش نهایی از او سر می‌زند، شخصیت اصلی جدید درام است. بنابراین در این فیلم، دو شخصیت اصلی، کنشی واحد را در ادامهٔ هم انجام می‌دهند که مضمونی واحد از آن استنباط می‌شود؛ در نتیجه وحدت پی‌رنگ حفظ می‌گردد.

در فیلم *جیغ*، حادثهٔ محرک برای کیسی اتفاق می‌افتد، اما چند دقیقهٔ بعد کشته می‌شود. در صحنهٔ بعد، همان اتفاق و حادثهٔ محرک برای سیدنی اتفاق می‌افتد، ولی او زنده می‌ماند و پی‌رنگ را پیش می‌برد. گفتنی

است، از عناصر پی‌رنگ کیسی، علت و بانی کنش، یعنی قاتل سریالی در ادامه حضور دارد. حذف کیسی معلولی در پی ندارد. در این فیلم، مانند پی‌رنگ‌های ماجرامحور، شخصیت‌ها به ماجرا کشیده می‌شوند. اما تفاوت بخش سیدنی این است که نجات‌یافتن او به‌واسطهٔ کنشی است که انجام می‌دهد. مضمون فیلم که «نکوهش اعتمادکردن سریع است»، در بخش‌های مختلف بیان می‌شود. سیدنی به‌واسطهٔ اعتماد به حرف‌های پدر، علیه قاتل مادرش شهادت داده که در ادامه می‌بینیم اشتباه بوده است. به دوستش اطمینان می‌کند، اما می‌فهمد که قاتل خود اوست. در پایان که سیدنی قاتل را می‌کشد بر این مضمون تأکید می‌کند، او ضربهٔ نهایی را به قاتل می‌زند تا کاملاً مطمئن شود او مرده است؛ یعنی دیگر سریع اعتماد نمی‌کند و این مضمون از کنش اوست که دریافت می‌شود. دقیق‌تر بخواهیم بگوییم، در فیلم *جیغ*، چون شخصیت اصلی ابتدایی، دست به کنشی نمی‌زند که روابطی علت و معلول را ایجاد کند، اساساً پی‌رنگی را شکل نمی‌دهد. با این کار او، صحنهٔ ابتدایی، کارکردی در حد معرفی پیدا کرده است.

در فیلم *جایی برای کهنه‌کارها نیست*، خواست لاولین کنش را پیش می‌برد، حادثهٔ محرک برای او اتفاق می‌افتد و او علت اتفاقات بعدی در پی‌رنگ است. بااین‌حال، مضمون فیلم از طریق زنجیرهٔ کنش‌های او دریافت نمی‌شود، بلکه کنش‌های او در تأیید مضمونی هستند که در ابتدای فیلم توسط کلانتر بیان می‌شوند و در عنوان فیلم بازگو شده است. برای مثال از صحنه‌ای می‌توان نام برد که در آن لاولین پشیمان می‌شود و به زخمی‌ها آب می‌رساند. همین کنش، باعث زخمی‌شدن او و اتفاقات بعدی درام است. حضور کلانتر در ابتدا و انتهای این فیلم، همچون یک قاب برای پی‌رنگ است. کنش واحد این فیلم، فرار لاولین از دست چیگور است. لاولین در بیشتر زمان پی‌رنگ، حضور دارد، هرچند به موازات او به چیگور هم پرداخته می‌شود. کنش‌های کلانتر هیچ تأثیری بر پی‌رنگ ندارد. اما بعد از کشته‌شدن لاولین در اواخر پردهٔ دوم، حضورش پررنگ‌تر می‌شود که برای تأکید بر مضمون فیلم است. بنابراین بعد از کشته‌شدن شخصیت اصلی، پی‌رنگ ادامه پیدا می‌کند، اما چون کنش‌های ادامه، مربوط به کنش اصلی هستند و چیزی به مضمون یا تعداد شخصیت‌ها اضافه نمی‌کنند، وحدت پی‌رنگ حفظ می‌شود.

۵-۳- ساخت پی‌رنگ دوگانه[۵۲]

اصطلاح پی‌رنگ دوگانه را پیتر وولن برای بررسی فیلم *روانی*، به‌کار برد. او می‌گوید داستان معمایی درواقع دو داستان است که در ادامهٔ هم می‌آیند. حذف شخصیت اصلی در هر یک از سه فیلم *روانی*، غلاف تمام‌فلزی و *رویین‌تن* منجر به ترکیب دو پی‌رنگ شده که نهایتاً به صورت یک پی‌رنگ دوگانه شکل یافته است.

در فیلم *روانی*، بخش اول فیلم با ماریون کرین آغاز می‌شود. او برای اینکه بتواند بدهی‌های نامزدش را پرداخت کند، پول صاحب‌کارش را می‌دزدد. بنابراین کنش اول و حادثهٔ محرک را او به‌وجود می‌آورد. در پردهٔ اول این بخش، نیروی مخالفی که او را از رسیدن به خواسته‌اش بازدارد، معرفی نمی‌شود. در ادامه، او شهر را ترک می‌کند. در بین راه یک پلیس به او مظنون می‌شود، اما ظن او هم مربوط به سرقت پول‌ها نیست. این پردهٔ دوم این بخش است. در این پرده، حوادث پی‌رنگ در ادامهٔ هم و به علت هم روی می‌دهند. ترک‌کردن شهر معلول سرقت است. در بین راه او خوابش می‌برد و پلیس به همین دلیل به او شک می‌کند. شک پلیس علت فروش ماشین توسط ماریون است. او بعد به متل نورمن بیتس می‌رسد. نورمن بیتس در این زنجیرهٔ علت و معلول که تا اینجا شکل گرفته، هیچ نقشی ندارد. او نه در سرقت، همدست یا دشمن ماریون بوده و نه از وجود پول‌ها اطلاعی دارد؛ برای همین، موقعی که دست به کنش می‌زند و ماریون را به قتل می‌رساند، در واقع پی‌رنگ اول را قطع می‌کند. اگر نورمن از وجود پول‌ها اطلاع

پیدا می‌کرد و قتل را به همین دلیل انجام می‌داد، پی‌رنگ دوپاره به‌نظر نمی‌رسید. دلیل حادثهٔ محرک بخش دوم، یک دلیل روان‌شناسانه است. به همین دلیل، تمرکز در این بخش بر نورمن بیتس است. او کنش نخستین را انجام می‌دهد که معلول کنش اصلی در بخش اول نیست. سازندگان فیلم برای اینکه دوپارگی کمتر احساس شود، نامزد ماریون را که در بخش اول فیلم حضور دارد، در جست‌وجوی او وارد ماجرا کرده‌اند. در واقع او تنها شخصیت بخش اول است که در بخش دوم هم دیده می‌شود، هرچند در بخش اول، در جریان کنش هیچ نقشی نداشته است. نورمن، به عنوان کنشگر این بخش که حادثهٔ محرک را به وجود می‌آورد، علت ماجراهای بعدی است.

مضمونی که از بخش اول فیلم استنباط می‌شود این است که «هر اتفاقی ممکن است روی بدهد». سرقت پول توسط ماریون با قصد قبلی انجام نمی‌گیرد. برخورد اتفاقی او با رئیسش بعد از سرقت پول‌ها و قتل یک‌باره و بدون پیش‌زمینهٔ او نیز همین مضمون را تقویت می‌کند. مضمون بخش دوم اما یک مضمون روان‌شناختی دربارهٔ «جنون ناشی از رابطهٔ غیرعادی با نزدیکان» است. این مضمون از کنش نورمن برداشت می‌شود، نه از کنش خواهر و نامزد ماریون که در جست‌وجوی او به متل نورمن آمده‌اند. به عبارت دیگر، آن‌ها در برابر کنش اصلی نورمن، واکنش نشان می‌دهند؛ هرچند آن‌ها موفق می‌شوند او را دستگیر کنند. صحنهٔ پایانی فیلم که نورمن را با صدای یک زن (مادرش) نشان می‌دهد، برای تکرار مضمون این بخش است.

در فیلم *غلاف تمام‌فلزی*، بخش اول پی‌رنگ، دربارهٔ شخصیت سرباز پایل و تلاش او برای به‌انجام‌رساندن آموزش‌های سخت نظامی و اثبات خودش به عنوان یک سرباز لایق است. تمسخر پایل توسط مربی آموزشی، حادثهٔ محرک این بخش و علتی است برای معلول‌های بعدی که شامل تمرین‌های سخت او و تصمیمش برای مهارت در آن‌هاست. سپس، مربی آموزشی، کلوچه‌ای را در صندوق پایل پیدا می‌کند و به‌خاطر آن، همهٔ سربازان را تنبیه می‌کند؛ پس در اینجا هم علت، پایل است. سربازان به تلافی، پایل را کتک می‌زنند که این کار پایل را به مرز جنون می‌کشاند. این بخش با خودکشی پایل به پایان می‌رسد. با مرگ پایل کنش هم تمام می‌شود، چون کنش، به‌شدت به شخصیت وابسته است. آنچه در ادامه می‌آید، فقط به لحاظ مضمونی با آن ارتباط دارد. مضمون هر دو بخش، «غلبهٔ محیط نظامی بر روح و جسم سربازان» است. اما دو بخش پی‌رنگ فقط به همین دلیل با هم رابطه دارند. در بخش بعدی، یک کنش دیگر شکل می‌گیرد. به همین دلایل است که فیلم دوپاره به‌نظر می‌رسد. زمان زیادی از پارهٔ دوم فیلم به معرفی مستندگونهٔ جبههٔ جنگ ویتنام می‌گذرد و فقط در سی دقیقهٔ پایانی است که کنش، بر تلاش سربازان برای کشتن یک تک‌تیرانداز ویتنامی، متمرکز می‌شود.

بخش اول فیلم *رویین‌تن*، با سه دختر شروع می‌شود که قهرمان جمعی فیلم هستند. در این بخش، کنش واحدی که از خواست آن‌ها ناشی شود، شکل نمی‌گیرد. در ادامه و در جریان گشت‌وگذار در یک کافه، با آنتاگونیست درام آشنا می‌شوند. در ادامه، آنتاگونیست، قهرمان جمعی را می‌کشد. در بخش دوم او تصمیم می‌گیرد که همان کار را با سه دختر دیگر نیز انجام دهد. قهرمان جمعی جدید، برخلاف قهرمان جمعی آغازین، کنشگر است. به همین خاطر از دست آنتاگونیست فرار می‌کنند و در ادامه موفق می‌شوند او را بکشند.

در این فیلم، بخش اول با مرگ قهرمان جمعی به پایان می‌رسد. مرگ آن‌ها علت اتفاقات بعدی نیست. در واقع هرچند پی‌رنگ، متمرکز بر قهرمان جمعی است، اما کنشگر درام، آنتاگونیست است. در بخش اول، کنش و خواست آنتاگونیست، قهرمان جمعی منفعل را حذف می‌کند. در بخش دوم که به‌خاطر احتمال و نه ضرورت در ادامهٔ بخش اول آمده است، قهرمان جمعی کنشگر است. مضمون فیلم در هر دو بخش

یکسان نیست. مضمون در بخش اول «مرگ، تاوان هم‌نشینی با جلاد است»، و در بخش دوم «جلادان نیز می‌میرند» است. در هر دو بخش فیلم، تنها عنصر جلاد است که حضور دارد. او در بخش اول، کنش ابتدایی‌اش را به پایان می‌رساند؛ ولی در بخش دوم همان کنش را تکرار می‌کند که موفق نمی‌شود، چون قهرمان جمعی جدید، کنش خودش را بر پی‌رنگ تحمیل می‌کند.
در این سه فیلم ، حذف شخصیت اصلی، منجر به شکل‌گیری یک پی‌رنگ دوگانه شده است.

۶- نتیجه

اساس فیلم‌نامه‌های شاه‌پی‌رنگی که از ساختار درام کلاسیک پیروی می‌کنند، وحدت‌داشتن تمام عناصر در زنجیره‌ای علت و معلولی است، هرگونه جابه‌جایی یا حذف، نیازمند جبران توسط عناصر دیگر است. بنابراین، با تغییردادن شخصیت اصلی در این نوع از فیلم‌نامه، به سازوکارهایی نیاز هست تا بر اساس آن‌ها بتوان با ایجاد نوعی از وحدت، خلأ تغییر شخصیت اصلی را در درام جبران کرد. سازوکارهایی که در این مقاله دربارهٔ آن‌ها بحث کرده‌ایم، به یک نسبت در بین فیلم‌ها استفاده نشده‌اند. بنابراین ممکن است در یک فیلم، چند روش و در برخی، یکی از آن‌ها به کار رفته باشد. برخی از فیلم‌هایی که شخصیت اصلی را تغییر داده‌اند، این کار را با تأکید بر کنش واحد، برخی با قراردادن شخصیت اصلی جایگزین در روند علت و معلولی پی‌رنگ و برخی با تأکید بر مضمونی واحد انجام داده‌اند. استفاده از ساختار حماسه که امکان پیگیری چند خط داستانی با تعداد بیشتری شخصیت را فراهم می‌کند، و استفاده از ظرفیت‌های پیش‌داستان برای بیان انگیزه‌های شخصیت اصلی جایگزین یا زمینه‌چینی برای کنش اصلی، از دیگر سازوکارهای جایگزین‌کردن شخصیت اصلی است. اگر عناصر وحدت پی‌رنگ را شخصیت اصلی واحد، کنش واحد و مضمون واحد بدانیم که در چارچوبی علّی با هم رابطه دارند، تأثیری که تغییر شخصیت اصلی بر وحدت پی‌رنگ دارد، در شرایط گوناگون، متفاوت خواهد بود. هرچه تعداد عناصر وحدت‌بخش پی‌رنگ، بعد از تغییر شخصیت اصلی بیشتر باشد، احتمال حفظ وحدت پی‌رنگ هم بیشتر است. در نگاهی کلی، اگر شخصیت اصلی جایگزین، از آغاز در زنجیرهٔ علّی پی‌رنگ حضور داشته باشد و کنش واحد برای بیان مضمون واحد ادامه پیدا کند، وحدت پی‌رنگ حفظ خواهد شد؛ در فیلم‌های *رود سرخ*، *پدرخوانده* و *آدم‌کش* این اتفاق رخ می‌دهد. در غیر این صورت، مانند فیلم‌های *روانی*، *غلاف تمام‌فلزی* و *رویین‌تن* با پی‌رنگی دوگانه مواجه خواهیم بود. در این فیلم‌ها، حذف شخصیت اصلی، یک گسست در وحدت پی‌رنگ ایجاد کرده است.

پی‌نوشت‌ها

1. Michael Tierno
2. Master Plot
3. Red River
4. Psycho
5. Godfather
6. Full Metal Jacket
7. Scream
8. Executive Decision

9.Mind Hunter
10. Death Proof
11. No Country for Old Men
12. Sicario
13. Peter Wollen
14. Sam Smiley
15. Chrlie Moritz
16. Protagonist
17. Robert McKee
18. David Howard
19. S. W. Dawson
20. Dunson
21. Garth
22. Marion
23. Norman Bates
24. Vito Corleone
25. Michael
26. Pyle
27. Colonel Travis
28. Grant
29. Casey
30. Sidney
31. J. D
32. Sara
33. Kate Macer
34. Alejandro
35. Llewelyn
36. Chigurh
37. Andrew Horton
38. Francis Ford Coppola
39. Sonny
40. Fredo
41. Christopher Vogler
42. Drew Yanno
43. David Howard
44. Tom Hagen
45. Sollozzo
46. Barzini
47. Nadine Groot
48. Millay
49. Abilene
50. Cherry Valance
51. Ansel Dibell
52. Hybrid Plot

منابع

- ارسطو (۱۳۳۷)، *بوطیقا*، ترجمهٔ فتح‌الله مجتبایی، تهران: بنگاه نشر و اندیشه.
- اسمایلی، سام (۱۳۹۲)، *نمایشنامه‌نویسی: ساختار کنش*، ترجمهٔ صادق رشیدی، پرستو جعفری، تهران: افراز.
- توبیاس، رونالد بی. (۱۳۹۲)، *بیست کهن‌الگوی پی‌رنگ و طرز ساخت آنها*، ترجمهٔ ابراهیم راهنشین، تهران: ساقی.
- تی‌یرنو، مایکل (۱۳۹۱) *بوطیقای ارسطو برای فیلم‌نامه‌نویسان*، ترجمهٔ محمدگذرآبادی، تهران: ساقی.
- داوسن، س. و. (۱۳۷۷)، *درام*، ترجمهٔ فیروزه مهاجر، تهران: مرکز.
- دیبل، آنسل (۱۳۸۷)، *طرح در داستان*، ترجمهٔ مهرنوش طلایی، تهران: رسش.
- سکستون، آدام (۱۳۹۰)، «ساختار داستان کلاسیک با پی‌رنگ آغاز می‌شود»، ترجمهٔ محمد گذرآبادی، *فصلنامهٔ سینمایی فارابی*، دورهٔ هفدهم، شمارهٔ چهارم، ۳۷-۴۲.
- سیگر، لیندا (۱۳۹۲)، *فیلمنامه‌نویسی پیشرفته*، ترجمهٔ محمد گذرآبادی، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- کریوولن، ریچارد (۱۳۸۵)، *چگونه از هرچیزی فیلمنامه اقتباس کنیم*. ترجمهٔ بابک تبرایی، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- لتوین، دیوید، استاکدیل، جو، استاکدیل، رابین (۱۳۹۱)، *معماری نمایشنامه: شخصیت، درونمایه، ژانر و سبک*، ترجمهٔ پدرام لعل‌بخش، ابوذر متشکری، تهران: افراز.
- مک‌کی، رابرت (۱۳۹۰)، *داستان*، ترجمهٔ محمد گذرآبادی، تهران: هرمس.
- موریتز، چارلی (۱۳۸۴)، *نگارش فیلمنامهٔ داستانی*، ترجمهٔ محمد گذرآبادی، تهران: انتشارات بنیاد سینمایی فارابی.
- ووگلر، کریستوفر (۱۳۸۷)، *سفر نویسنده، ساختار اسطوره در خدمت نویسندگان*، ترجمهٔ محمد گذرآبادی، تهران: مینوی خرد.
- هاوارد، دیوید (۱۳۹۰)، «محدودیت‌های سبک کلاسیک و آغاز سبک انقلابی»، ترجمهٔ محمد گذرآبادی، *فصلنامهٔ سینمایی فارابی*، دورهٔ هفدهم، شمارهٔ چهارم، ۱۶۳-۱۷۶.
- هورتون، اندرو (۱۳۹۰)، *فیلمنامه‌نویسی شخصیتمحور*، ترجمهٔ ستاره پیرخدری، تهران: سمت.
- یانو، درو (۱۳۹۱)، *پردهٔ سوم، چگونه یک پایان بزرگ برای فیلمنامه بنویسیم*، ترجمهٔ محمد گذرآبادی، تهران: ساقی.

- Wollen, Peter (1980) *Hybrid Plots in Psycho.* Framework: The Journal of Cinema and Media, P. 14-16

Received: 2016/03/10
Accepted: 2017/04/04

The Reconsideration of Unity of Character in the Structure of Master Plot Scripts; The Study of Main Character Alternating Mechanism

Masoud Naghashzadeh, Assistant Prof., IRIB University.
Kazem Nazari, Assistant Prof., IRIB University.
Shahryar Sadeqy, MA in Dramatic Litrature, IRIB University.

Abstract

The unity of plot is the most important principle in classical drama. In Poetics, Aristotle prefers action to character and equates the unity of plot with the unity of action. Modern theories however, eliminate such a decisive differentiation between the character and the action and consider them highly interconnected. Changing the central character and replacing him/her with another character violates yet another principle of classical drama, namely the unity of the central character.

In the present study, the analysis of observational data is utilized in order to examine the setup of the films with central character replacement using the theories of Aristotle and other theoretician influenced by him. Through observing and analyzing these films, it is concluded that in order to maintain the unity of plot they employ mechanisms such as attendance of the alternative central character in the causal chain, maintaining the unity of action, emphasizing on an unaltered theme, using the capacities of epic. The effect of the change of the central character on the unity of plot is associated with the extent to which these mechanisms are used. The possibility of maintaining the unity of plot increases with the number of utilized mechanisms. Otherwise, the change and replacement of the central character results in a hybrid plot i.e. there would be two separate plots.

Keywords: Screenplay, Master Plot, Unity of Character, Main Character, Hybrid Plot.