تجربه عشق

هریرچی، مهدی

بحث درباره فیلمهای داستانی اغلب رویه‏ای معکوس به‏ خود می‏گیرد و از معلوم به سمت کشف علت حرکت می‏کند.

آنچه همیشه به‏عنوان یک فرض ذکر می‏شود،ضعف‏ سینمای ایران در جلب مخاطب و ارضای اوست.

بیان ضعفها،خود حرکتی برای سعی در کشف علتهای این‏ مقوله است.یعنی پاسخ به این پرسش که چرا سینمای ایران را نمی‏توان-با توجه به فیلمهای قابل توجهی از آن-سینمای‏ خوش ساخت،حرفه‏ای و کم نقصی شمرد.البته این نقصان‏ معلول علتهای بیشماری است که شاید برخی از آن آبشخوری‏ فراتر از یک فیلم-به‏عنوان اثری که بر پرده عریض نمایش‏ داده می‏شود-داشته باشد.اما بی شک،جستجو برای رسیدن‏ به پاسخ این پرسش در متن فیلم،می‏تواند راهگشا باشد.

اگر به این پرسش بیندیشیم که چرا برخی از آثار سینمایی‏ ضعیف خوانده می‏شوند،ذهن در پاسخ به آن متوجه اساسی‏ترین‏ عنصر یک فیلم می‏شود،زیرا مهمترین و کلیدی‏ترین علتها، تعیین‏کننده‏ترین آنها در خلق معلول به حساب می‏آیند.

با توجه به این نکته،باید توجه داشت که هر فیلم سینمایی‏ پیش از آنکه یک هنر صنعت باشد قالبی روایی است که بیش‏ از صد سال قبل ابزار جدیدی را که شامل سلولوئید،مکان و ابزارهای پخش فیلم است،جانشین روایت به وسیله افراد زنده‏ بر روی صحنه نمایش و کلمات داستانهای مکتوب کرد.اما تفاوت در شیوه روایت باعث نشد که جوهره این روایتها تغییر کند،بلکه آنچه در این میان ثابت مانده این است که سینما نیز مانند خواهر خوانده‏های خود-رمان و تئاتر-در صدد بازگویی و روایت داستانی است که ساختاری معین دارد و از آن‏ به ساختار دراماتیک تعبیر می‏شود.ازاین‏رو می‏توان بحث را از این پیش فرض آغاز کرد که نسبت میان سینمای داستانی‏ ایران و جوهره داستانسرایی آن به چه شکلی است.

هنگامی که از فیلمنامه سخن به میان می‏آید توجه‏ به دو نکته ضروری است:نخست اینکه سینمای داستانی، قبل از هر چیز از فیلمنامه آغاز می‏شود و نقش فیلمنامه در تطور و خلق فیلم نقشی بی‏بدیل و غیرقابل انکار است،لذا انتظاراتی که از فیلمنامه یک فیلم داستانی می‏رود بخش عمده‏ و اصلی انتظاراتی را تشکیل می‏دهد که یک فیلم خوش ساخت‏ و تأثیرگذار باید دارا باشد.فیلم،چیزی جز ترجمه تصویری‏ فیلمنامه نیست.ازاین‏رو می‏توان ساختار داستانی هر فیلمی را در فیلمنامه آن جستجو کرد.نکته دوم آنکه،فیلمنامه به تنهایی‏ قالبی وابسته و ناقص است که به خودی خود مطلوبیت تام‏ و تمام ندارد.بنابراین به نقد هر فیلمنامه باید از آن جهت که‏ مقدمه‏ای برای نقد یک فیلم است نگاه شود.هیچ فیلمنامه‏ای‏ به صورت مستقل،اثر هنری کاملی به حساب نمی‏آید.زیرا فیلمنامه،بسیاری از نیازهای خود را بر دوش تصویر می‏گذارد و در بازگویی و آفرینش کامل صحنه‏ها ناتوان است.

سئوال دیگری که ممکن است در اینجا مطرح شود این‏ است که آیا نقد هر فیلم داستانی را باید به نقد فیلمنامه آن‏ محصور کرد یا آنچه به‏عنوان داستان فیلم در ذهن بیننده‏ می‏ماند فراتر از فیلمنامه آن است؟هنگامی که از داستان‏ فیلم یاد می‏کنیم منظورمان جهان مخلوقی است که بر پرده‏ سینما ظاهر می‏شود.انسانها شخصیتهای تک بعدی یا چند بعدی داردند.مکان و زمان با جزئیاتی که تصویر در اختیار مخاطب قرار داده است،هویت غیر وابسته و ویژه‏ای پیدا کرده و درنتیجه جهانی مستقل تکوین یافته است.بدیهی است‏ این جهان مخلوق،با این تفصیل ذهنی،تنها ماحصل فیلمنامه‏ نیست.چنانچه همانطور که گفته شد،فیلمنامه عملا در خلق‏ چنین جهانی بدون کمک گرفتن از عناصر دیگر فیلم،عقیم‏ است.اما بی‏شک،اساس ساختار داستانی فیلم که به به‏کارگیری‏ طرح داستانی،شخصیت پردازی‏ها،و عمل افراد داستان مربوط می‏شود،مربوط به نقطه آغازین شکل‏گیری یک فیلم یعنی‏ فیلمنامه است.

بهتر است اصطلاح«داستان فیلم»را به نحوه قابل‏ لمس‏تری تعریف کنیم تا به نقد فیلمنامه برسیم.سخن گفتن از درام،کنکاش پیرامون قوانین شناخته شده و موقعیتهای تعریف‏ شده‏ای است که با استقراء اهل فن در طول سالیانی فرا دست‏ آمده است.این قوانین که در تعبیر کلی‏اش داستانسرایی را به‏ یک علم/فن قابل تعلیم،تعمیم می‏دهد،اصولی ثابتند و به‏ نسبت آثار مختلف قابل تکرار:ازاین‏رو گفته برخی مبنی بر اینکه قصه داستان محصول بی قیدوبند ذهن فعال راوی است، شامل ساختار داستان نمی‏گردد و می‏توان ساختار را عرصه‏ معیارهایی ثابت برای نقد شمرد.با این تصور،نقد فیلم به نقد ساختاری فیلمنامه می‏انجامد و از آنجا که اصول و ساختار کلی‏ درام در فیلم،رمان و تأتر مشترک است،پس این نقد می‏تواند بیانگر ضعف عنصری مشترک باشد که اصول روایتگری را هدف‏ قرار می‏دهد.

از میان فیلم‏های مطرح فصل،به فیلم«فرش باد»ساخته‏ کمال تبریزی کارگردان نام آشنای سینمای ایران می‏پردازیم. این فیلم در جشنواره بیست و یکم فجر به‏عنوان فیلمی‏ مطرح جایگاه ویژه‏ای یافت و به‏عنوان بهترین فیلم از نگاه‏ تماشاگران شناخته شد.

چکیده فیلم:

«ساکورا دختری ژاپنی است که پدر و مادرش تاجر فرش‏ هستند.مادر ساکورا و همچنین پدرش با فرهنگ و فرش ایرانی‏ آشنایند.مادر ساکورا طرح فرشی را به ایران فرستاده تا پس از بافته شدن به ژاپن فرستاده و برای مراسم جشنی سنتی آماده‏ شود.قرار است ساکورا به همراه پدر و مادرش-ماکوتو-به‏ ایران سفر کند،اما در سانحه تصادفی مادر ساکورا می‏میرد و او و پدرش به ایران می‏آیند.در ایران آنها میهمان اکبر-فروشنده‏ فرش-هستند.اکبر تقریبا به زبان ژاپنی آشناست.پس از ورود ماکوتو،آنها در خانه اکبر ساکن می‏شوند.زن اکبر سعی‏ می‏کند با ساکورا رابطه عاطفی برقرار کند.از سوی دیگر،پسرک‏ درشکه‏چی‏ای که از آشنایان زن اکبر است به ساکورا علاقه‏مند می‏شود.روزی که ساکورا و ماکوتو برای بازدید از شهر اصفهان‏ می‏روند پسرک ساکورا را به گردش می‏برد.ماکوتو گمان می‏کند دخترش گم شده است.پسرک دختر را شب هنگام به منزل اکبر می‏آورد ولی کسی در خانه نیست.پس از آمدن اکبر،او و ساکورا توبیخ می‏شوند.

پس از گذشت مدتها فرشی که قرار بود به سفارش ماکوتو بافته شود بافته نشده است.ماکوتو از این بد قولی عصبانی‏ می‏شود و قصد می‏کند به ژاپن باز گردد.پسرک پیشنهاد می‏کند با چند شیفت کار،بیست روزه فرش بافته شود.اکبر قبول‏ می‏کند.چندین نفر با تعویض شیفت کاری فرش را می بافند. تهیه خامه فرش،رنگ کردن نخها،پارگی تار فرش و خشک‏ شدن رنگ نخها مشکلاتی است که در مراحل بافتن فرش ایجاد می‏شود.پسرک و ساکورا به هم نزدیکتر می‏شوند.پسرک سعی‏ می‏کند با یاد گرفتن چند کلمه ژاپنی به دخترک ابراز علاقه کند ولی موفق نمی‏شود.پسرک و ساکورا سعی می‏کنند مخفیانه هر کدام گرهی بر تار فرش بزنند.ساکورا از پیراهن پسرک نخی‏ سیاه می‏کند و بر حاشیه فرش گره می‏زند.

کار بافتن فرش پایان می‏یابد.فرش در مراسم خاصی در ژاپن به نمایش درمی‏آید.در حاشیه فرش نخی که ساکورا از پیراهن پسرک گره زده دیده می‏شود.

از آنچه ذکر شد می‏توان به چگونگی قرار گرفتن‏ شخصیتهای داستانی و ورود و خروج آنها به ساختار فیلم پی برد. فیلمنامه با مقدمه‏ای کوتاه آغاز می‏شود.این مقدمه به معرفی‏ ساکورا و خانواده‏اش می‏پردازد و با حادثه مرگ مادر ساکورا، بیننده به داستان اصلی فیلم که در ایران اتفاق می‏افتد،منتقل‏ می‏شود.»

نکته مهم در یک ساختار روایی دراماتیک،در وهله‏ نخست،کشف شخصیت یا شخصیتهای اصلی است.از آنجا که‏ پایه و مایه درام بر تضاد بنا شده است و تضاد مبتنی بر تعریف‏ دو موقعیت برای فرد بازی است که او برای گریز از یک موقعیت‏ و دستیابی به موقعیت دیگر،دست به عمل داستانی می‏زند، انتخاب به جای آن و تعریف عدم تعادل برای آن اهمیت ویژه‏ای‏ دارد.پس از آن باید به این نکته اندیشید که دغدغه اصلی‏ شخصیت که شکل‏گیری درام بر آن بنا شده است چیست.

در«فرش باد»،مخاطب داستان از میان چند لایه‏ای که‏ هر کدام درجه‏ای از تضاد را در داستان فیلم تعریف می‏کنند با یک تضاد،بیش‏از دیگر جریانها همزاد پنداری می‏کند.این تضاد در حقیقت همان موقعیتی است که نویسنده فیلمنامه بیشترین‏ هزینه را برای آن به کار برده است و پایان فیلم را با آن‏ رقم زده است.

عدم تعادل اصلی فیلم بر رابطه میان پسرک درشکه‏چی و ساکورا بنا شده است.این رابطه که نوعی علاقه و عشق-نه به‏ معنی مرسوم و مصداقی دیگر فیلمها-است ما را قادر می‏سازد شخصیت اصلی را از میان دو گزینه،یعنی پسرک و ساکورا انتخاب کنیم.بیننده در مواجهه با این دو گزینه همواره،با شخصی که نقش فعالی را بازی می‏کند همراه می‏شود.پسرک، عاشق دلباخته‏ای است که قصد دارد به نحوی به ساکورا اظهار علاقه کند.این اوست که باید حرکت کند و ممکن است موفق‏ شود یا اینکه شکست بخورد.

ساکورا در این میان نقش منفعلی را بازی می‏کند.او تنها کسی است که می‏تواند دوست داشته شود.بدیهی است که‏ داستان،موجود زنده‏ای است که‏ به انحای و گوناگونی تطور می‏یابد، اما لازمه این تطور،داشتن اصل و محوریتی است که بر آن تکیه کند. این محور،همان شخص و مسئله‏ داستانی اوست.با توجه به این محور است که مابقی بخشهای داستان، خود را در به ظهور رساندن آن تنظیم‏ می‏کنند.به عبارت دیگر،تمامی‏ جوانب داستان فیلم باید به خدمت‏ گرفته شود تا شخصیت داستان در مواجهه با مسئله‏اش به نحو اکمل به‏ بار بنشیند و ذهن بیننده را تصرف‏ کند تا در نهایت تأثیر لازم را بگذارد.

دوست داشته شدن برای او عدم تعادل به حساب نمی‏آید.در حالی که افتادن در موقعیت آشنایی با ساکورا برای پسرک عدم‏ تعادلی جدی است.بنابراین پسرک باید نقش محوری‏ای را در این داستان بازی کند.با این فرض که مشکل او رسیدن و جلب‏ اعتماد و توجه دخترک ژاپنی،ساکورا است.

داستان،موجود زنده‏ای است که به نحو گوناگونی تطور می‏یابد،اما لازمه این تطور،داشتن اصل و محوریتی است که‏ بر آن تکیه کند.این محور،همان شخص و مسئله داستانی‏ اوست.با توجه به این محور است که مابقی بخشهای داستان، خود را در به ظهور رساندن آن تنظیم می‏کنند.به عبارت دیگر، تمامی جوانب داستان فیلم باید به خدمت گرفته شود تا شخص‏ در مواجهه با مسئله‏اش به نحو اکمل به بار بنشیند و ذهن بیننده‏ را تصرف کند تا در نهایت تأثیر لازم را بگذارد.

این مهم که از آن به وحدت هنری یاد می‏شود یکی‏ از اساسی‏ترین ارکان درام را تشکیل می‏دهد تا هر عنصری‏ از عناصر ساختاری اثر بدون زیاده گویی و کم گویی در جای‏ مناسب خود قرار گیرد.

اما با دقت در داستان این فیلم درمی‏یابیم که دو خط داستانی به ظاهر قابل تفکیک از یکدیگر وجود دارد.جریان‏ نخست مربوط به دنیای بزرگترهاست.یعنی اکبر،ماکوتو،همسر اکبر،مادر ساکورا و دیگرانی که دغدغه‏های فرعی داستان بر دوش آنهاست.از جمله آماده شدن فرش برای مراسمی در ژاپن.

نویسنده فیلمنامه متوجه این نکته بوده است که این مراسم‏ اهمیت چندانی ندارند تا پایه‏های درام بر آن استوار شود،این‏ مراسم تنها بهانه‏ای است تا در پوشش آن ماکوتو به ایران بیاید، پسرک با ساکورا مواجه شود و برای مهیا شدن آنچه پدر ساکورا می‏خواهد تلاش کند.با این وجود،بیننده درمی‏یابد که قسمت‏ اعظمی از فیلم را روابط بزرگترها باهم که بیشتر جنبه خبری‏ تبلیغی دارند و به کار معرفی فرهنگ و آداب و رسوم ایران‏ می‏پردازد تشکیل می‏دهد.کارکرد این صحنه‏ها کارکردی نیست‏ که در کل مجموعه و با توجه به شخصیت اصلی و مسئله اصلی‏ تعریف گردد.بنابراین شاهد این هستیم که قصه اصلی و مهم‏ داستان فیلم در میان هیاهوی بزرگترها تقریبا کم رنگ می‏شود. هیاهویی که بیشتر کارکرد فیلم را به سوی محصولی تبلیغاتی‏ برای معرفی کالاهای فرهنگی و تجاری و اماکن دیدنی ایران‏ تبدیل می‏کند.

روی دیگر سکه این کم رنگی،گشوده نشدن لایه‏های‏ شخصیتی و رفتاری شخصیتهای اصلی اثر است.از آنجا که‏ کشف انسانها در غالب درام به عهده عمل داستانی گذاشته‏ می‏شود.در هر جایی که عمل داستانی رنگ ببازد درنتیجه‏ می‏توان گفت انسانها چیزهای گفتنی بیشتری از درونشان را از مخاطب مخفی کرده‏اند.در نهایت،آنچه در تعریف لایه‏های‏ شخصیتهایی چون پسرک و ساکورا می‏توان گفت از یک یا چند جمله کوتاه تجاوز نمی‏کند.بدیهی است این شخصیتها گرچه‏ باور پذیرند و حس بیننده را تا حدی با خود درگیر می‏کنند اما وجه ماندگاری خود را به سبب نداشتن عقبه علّی قوی از دست‏ می‏دهند.لذا تبدیل به شخصیتهایی تکراری می‏شوند.

اما اقبال تماشاگران به این فیلم در جریان جشنواره فجر نمونه‏ای از قضاوت جمعی مخاطبان سینمای ایران درباره این‏ فیلم است،ازاین‏رو باید به این اندیشید که این عنوان چه‏ نسبتی با ساختار فیلم«فرش باد»دارد و این موفقیت را باید به چه عنصری از عناصر ساختاری این فیلم مربوط دانست. در بخش مربوط به فیلمنامه،آنچه که«فرش باد»را تبدیل‏ به فیلمی با قابلیتهای ارزشمند کرده است،نگاه نو(و متناسب‏ با ساختارهای فرهنگی جامعه ایران)به مقوله عشق است‏ که روایت را نیز تحت‏تأثیر خود قرار داده است.این رابطه، که تعبیری لطیف‏تر از عشق را می‏طلبد در دنیای کودکانه‏ شخصیتهای اصلی تعریف می‏گردد.

فیلم به رقم ساختار نه چندان دقیقش،از تجربیات ناب‏ زندگی حکایت می‏کند.

تجربه زندگی مردمی که عشق،مرگ،شادی،غم،ایمان و عفت،شالوده آنان را تشکیل می‏دهد.

شخصیتهای این فیلم بیش‏از آنچه درواقع هستند ادعایی ندارند.آنها برای مخاطبان سینمای ایران آشنایند و از متن جامعه برخواسته‏اند.مکانهای وقوع حوادث و نمادهایی از فرهنگ اصیل ایرانی/اسلامی از جمله فرش،احساس قرابت‏ بیننده به جهان فیلم را افزایش می‏دهند.

در مجموع،آنچه در فیلم جدی‏ای چون«فرش باد»دیده‏ می‏شود ضعفی است که دامنگیر سینمای ایران بوده و هنوز هم‏ باقی است.

سینمای داستان گویی که در عمل به ساختار داستانی،آن‏ گونه که باید پایبند نیست.