

## روایت:

پیروزی‌ها و مخاطرات

قسمت دوازدهم

# مخاطرات: گرما و رنگ و رایحه

یزدان سلحشور

گرچه تصور رنگ و گرما در یک فیلمنامه، تصویری اغلب دور از دسترس است، اما نباید از یاد برد که این دو عامل، خیلی پیش از آن که توسط مدیر فیلم‌برداری، بازیگران، طراحان صحنه یا کارگردان وارد فیلم شوند، توسط فیلمنامه‌نویس وارد متنی می‌شوند که قرار است نقش چهارچوب اصلی یک فیلم را بازی کند.

واقعیت امر این است که میزان حضور رنگ و گرما در یک فیلمنامه به همان نسبتی که فاصله استقلال مطلق و نیمچه استقلال است، بسیار متفاوت است. با حضور رنگ و گرما در یک قصه، قصه دارای هویتی مستقل است و نیازی به مراسم ازدواج ندارد تا تحت رعایت قوانینی مشخص و مبرهن، به «واحدی اجتماعی» از منظر جامعه بدل شود. قصه، یک «مجرد» ابدی است که کسی هم فکر پیدا کردن شریک زندگی برایش نیست. یک یالغوز همیشگی که موفقیت‌ها و شکست‌هایش تنها در ارتباط با خودش معنا پیدا می‌کنند. اما فیلمنامه مثل همسری است که بساز یا ناساز بودنش می‌تواند کل یک پروژه پرهزینه را مثل تایتانیک زیر آب ببرد. (گفتم تایتانیک؟ راستی می‌دانید چند فیلم کم‌فروش یا زبان‌ده با همین قصه یا با الهام از آن ساخته‌اند؟ فکر می‌کنید اگر جیمز کامرون به فیلمنامه‌اش اعتماد نداشت، خودش را وارد یک پروژه ۲۰۰ میلیون دلاری می‌کرد؟ که حتی همین حالا هم هزینه بالایی برای ساخت یک اثر هالیوودی است، چه رسد به آن موقع!) گرما و رنگ در یک فیلمنامه، باید بدل به نشانه‌هایی شوند که در یک تنیس بموقع با تصاویر فیلم، به یک پیروزی حتمی و دو گیم اول بدل شوند!



شاهین مالت

(خیلی تمثیلی بود؟ خودم می‌دانم! اما چاره‌ای نیست واقعاً چه کسی از ویرجینیا وولف می‌ترسد؟ راستی! چرا آن اثر کلاسیک با سکانس‌های استودیویی و روایت تأثیرگذارش از یک زندگی از هم پاشیده و یخ، این قدر رنگ و گرما داشت؟ چرا در فیلم‌های سیاه و سفید هم نه حضور رنگ که «توهم رنگ» الزامی است؟ شاید حالا بتوانید درک کنید که رنگ کردن گنج‌های سیره مادره یا ملکه آفریقا فقط به طراحی، بازی بازیگران یا نوع نورپردازی و فیلم‌برداری‌شان لطمه نزد، بلکه آن «توهم رنگ» را که بخشی از «راز آمیزی» متن فیلمنامه بود، نابود کرد. واقعاً بعضی آدم‌ها چقدر احمق می‌شوند که تصور می‌کنند می‌توانند با استفاده از یک نرم‌افزار برای یک موفقیت هنری تعیین تکلیف کنند. به نظر دولت‌ها باید برای هنرمندان حق حمل اسلحه گرم قائل شوند تا در موقع مناسب، با استفاده از حق مسلم «دفاع از خود» مخ این جور آدم‌ها را بپاشند روی دیوار! احتمالاً بارها از خود پرسیده‌اید که چرا در فلان فیلم «ملودرام» نه شاهد رنگ بوده‌اید و نه گرمای «حسی انسانی» را درک کرده‌اید؟ (شاید هم دیده‌اید یا درک هم کرده‌اید اما میزان این مشاهده و درک، کم بوده و هیچ تناسبی با «ژانر» نداشته!) در عوض، احتمالاً بارها از خود پرسیده‌اید که دلیل این ازدحام گرما و رنگ در فیلمی همچون حرفه‌ای که اساساً متعلق به ژانری است که باید در بند عناصری دیگر باشد، چیست؟

گرما و رنگ در فیلم نوآرهایی مثل **مخمصه**، **رائین** و **گوست داگ** - که به دلیل برخورداری از «حرکت مضاعف» و در واقع «اکشن محوری» - مخاطبان عامشان از جنسی دیگر است، در ظاهر حضوری غیرطبیعی را تجربه می‌کنند، اما واقعیت امر چیز دیگری است؛ به گمانم باید برگشت به اوایل دهه ۲۰ و انتشار مجله ماسک که قصه‌های پلیسی‌اش زیربنای سینمای پلیسی - نوآر جهان شد و ابتدا با قصه‌های داشیل همت و بعد از آن با قصه‌های ریموند چندلر به رویکردی از روایت در نوآر رسید که از آن زمان تاکنون، مگر در «زیر عناصری چند» دچار تغییر نشده. همت و چند لر، خود، بعدها در اوج سینمای کلاسیک دهه ۳۰، به هالیوود پیوستند تا در نگارش فیلمنامه‌ها و گاه سروسامان دادن دیالوگ‌ها، معجزه کنند. تا پیش از **شاهین مالت** جان هیوستن، دو نسخه دیگر از این رمان همت ساخته شده بود که ارزششان در حد اعترافات کاپون پیش پدر روحانی محله‌شان بود! یعنی در حد صفر! دلیل موفقیت فیلم هیوستن، حضور گرما در عین «توهم رنگ» بود که به گمان من، در فیلمنامه‌ای متبلور شده بود که به خوبی توانسته بود فشرده‌ای از جهان «رمان» را به دست دهد. «توهم رنگ» در این فیلم سیاه و سفید در جاهایی شکل می‌گیرد که رنگ‌ها در دیالوگ‌ها، بدل به محور روایی می‌شوند؛ چه در توصیف پوشش بازیگران و چه در توصیف رنگ پوست شخصیت‌ها هنگام ترس! این «توهم رنگ» در فیلمنامه‌ای درخشان همچون فیلمنامه **کازابلانکا** خیلی بیشتر به چشم می‌خورد. در واقع در فیلم‌های سیاه و سفید، فیلمنامه‌نویسان وظیفه‌ای دشوار را برعهده داشتند که بخشی از آن وظیفه را شما هم به عنوان فیلمنامه‌نویسان آثار رنگی برعهده دارید. آنها مجبور بودند «رنگ و رایحه» را به شکل «توهم رنگ و رایحه» وارد ذهن مخاطب کنند. (شما هم مجبورید رایحه را در ذهن مخاطب بسازید. بخشی از «گرما»ی مورد بحث، در همین ساخت «توهم رایحه» خلاصه می‌شود. فرض کنید ما به سالن‌های نمایش فیلمی برسیم که این روایت را هنگام نمایش فیلم - مثل آن بیان‌نوازی هم‌زمان پای پرده



هنگام نمایش آثار صامت - در هوا پخش کند. چنان که شنیدم، چنین امری هم محقق شده. فکر می‌کنید آن رازآمیزی و آن رایحه خصوصی ذهن هر کدام از مخاطبان که به درک اختصاصی ما از عطرها برمی‌گردد دیگر توان افزودن به عظمت آثار پیش چشم ما را خواهند داشت؟! پس مشخص شد که وظیفه فیلمنامه‌نویس در نگارش متنی برای فیلمی رنگی، نه تنها در توصیفات و ساخت فضا و ارائه «حال و هوا» شکل می‌گیرد، بلکه دارای یک رویکرد پنهانی در ارائه «توهم رنگ» (رنگ اختصاصی هر مخاطب یا منظری که هر مخاطب به شکلی کاملاً شخصی از رنگ دارد) هم هست. (در اینجا نیازمند یک اعتراف به سبک کاپون هستیم) با این که بالخصوصه از طرفداران سری ۰۰۷ هستیم و چند فیلم از این سری را، آثاری قابل توجه می‌دانم، اما اذعان می‌کنم وجود گرمای اندک در اکثر این آثار - حتی در برخی از آثار شاخص این سری - و فقدان «توهم رنگ» و «توهم رایحه» در آنها - با وجود تمام نوآوری‌هایی که در این فیلم‌ها شاهدیم - از این آثار چیزی را دریغ کرده است که معمولاً هر نوع «تاریخی» به جزئیات تشکیل دهنده خود می‌بخشد و از جمله تاریخ هنر، یعنی جاودانگی! در **دکتر نو** (ترنس یانگ) به دلیل ازدحام صحنه‌های استوایی و رُمنس غالب بر اکثر سکانس‌ها و صحبت از ازدحام روایح انسانی و طبیعی در همه بزنگاه‌های فیلم، باید شاهد فیلمی سراسر گرما و رنگ و رایحه باشیم، اما نیستیم. فیلم - با وجود فیلمنامه جمع‌وجور برخوردار از حداکثر توان روایی - مثل یک کارت پستال از هواویی است که شما را دعوت به خرید یک بلیت برای سفر به این منطقه توریستی می‌کند. همه چیز در این فیلم دور از دسترس است؛ «رُمنس» اش، «ماجرا» یش، «رنگ‌ها» یش، «روایح» اش، و در پایان، هیچ جای پای بر شن‌های حیاط خلوت ذهن مخاطب باقی نمی‌گذارد. حالا این صحنه‌های به ظاهر پر از رنگ و رایحه و «رُمنس» را مقایسه کنید با سکانس‌های توی کافه **کازابلانکا** که ظاهراً فاقد همه این عناصر است، اما ما همه اینها را تسوی ذهن خود می‌سازیم و خاطره‌اش می‌کنیم! متأسفانه کارگردان‌هایی که یک بار از درک این موضوع (این راز!) غفلت می‌کنند، در تلاش‌های بعدی خود هم سراغ فیلمنامه‌نویسانی می‌روند که قادر به شکل‌دهی رنگ و گرما - در شکل قابل قبول یا احیاناً آرمانی‌اش! - نیستند. ترنس یانگ، در فیلمی دیگر هم دچار این اشتباه می‌شود؛ فیلمی که باز هم جزو فیلم‌های مورد تحسین من است، اما به دلیل شکست «پیش‌الگوها» و بازسازی دوباره آنها، نه به خاطر ازدحام، گرما و رنگش؛ **آفتاب سرخ**. در این فیلم، ما تقریباً همه چیز داریم؛ یک سرقت قطار در غرب وحشی، یک آدمکش جنتمن رمانتیک که انگار همین حالا از وسط فیلم‌های ژان پیرمولیو بیرون آمده (آلن دلون)، یک سامورایی رانده شده از «سنت» که می‌خواهد خودش را در دل جامعه‌های نیمه مدرن به اثبات برساند (توشیرو میفونه) و یک حرفه‌ای غیررمانتیک عمل‌گرا که به رفاقت بیشتر از پول اهمیت می‌دهد (چارلز برانسون) و همه اینها، زیر آفتاب درخشان غرب آمریکا و در همان فضاهای آشنای وسترن - کافه‌هایی وسط گرمای هلاک‌کننده با اتاق‌هایی پر از عطر و وان و صابون‌های معطر و... - شکل می‌گیرند. می‌توانید این فیلم را مقایسه کنید با اثری درخشان از سام پکین پا یعنی **این گروه خشن** که خشونتت در قبال خشونت بورژوازی فیلم **یانگ** رعب‌آور است. اما گرمایش، توهم رنگ و رایحه‌اش خیلی بیشتر به چشم می‌آید. من این فیلم را تقریباً ۱۰ بار دیده‌ام (می‌گویم «تقریباً»

چون بار دهم، گزیده‌ای از سکانس‌ها را دیدم) و در این ۱۰ بار، به جز بار دهم، تصورم از رنگ‌های ارائه شده در فیلم چیزی فراوانی بود! بار دهم فقط به همین منظور سراغ فیلم رفتم و عمداً به شکل کامل، نگاهش نکردم تا بفهمم که واقعا همان رنگ‌هایی را در فیلم شاهد بوده‌ام که فیلم‌بردار پکین پا ثبت کرده یا نه؟! و نتیجه: من ۹ بار، فیلمی به شدت شخصی را دیده بودم! یعنی شاهد روایت خودم از فیلم بودم. (ببینید! قبل از این آزمون پیش چشم‌پزشک هم رفتم و مطمئن شدم که نه کور رنگی دارم نه چشم‌هایم آسیب‌کام است!) حضور «رنگ» در یک فیلم باید اینچنین باشد؛ و حضور رایحه، که به بخشی از آن حضور ماورایی «گرما» برمی‌گردد!

اغلب اوقات ما به عنوان فیلمنامه‌نویس آن قدر در ساخت وضعیت، شخصیت، مکان و زمان و ضربه پابانی و پرسپکتیو روایی غرق می‌شویم که از آن چه روح یک فیلمنامه است غافل می‌مانیم و نتیجه‌اش هم فیلمنامه‌هایی است که مخاطبان را ناراضی از سالن‌های نمایش بیرون می‌فرستند. شما فکر می‌کنید چرا باید هر سه نسخه **کینگ کونگ** در یاد مخاطبان بماند و این همه نسخه **گودزیلا** - حتی نسخه آمریکایی‌اش - از حافظه جمعی حذف شود؟ برخی از این **گودزیلاها** - از جمله دو فیلم نخست و البته نسخه آمریکایی - دارای فیلمنامه‌هایی چفت و بستدار هم بوده‌اند. با این وجود نتوانسته‌اند جایگاهی برای این آثار در حافظه جمعی ما دست و پا کنند! من می‌خواهم پا را از این هم فراتر بگذارم و بگویم که «گرما و رنگ» وجودشان از شکل‌گیری یک وضعیت درست و حسایی، یک شخصیت درست و حسایی، یک مکان و یک زمان درست و حسایی، مهم‌تر است! چرا ما هنوز می‌توانیم سری **دراکولاها** کمپانی راجر کورمن را با بازی کریستوفر لی به یاد بیاوریم؟ چون «وضعیت» خیلی خوب در این آثار شکل گرفته بود؟ یا چفت و بست فیلمنامه‌هایشان محشر بود؟! با نگاهی دوباره به این آثار در می‌یابیم که فیلمنامه‌هایشان واقعاً چیز دندان‌گیری نیستند، اما آن رازآمیزی حاصل از «توهم رنگ و رایحه» از این آثار، آثار بلندقدتر از خودشان، در ذهن مخاطبان ساخته است. همچنین می‌توان این آثار را مقایسه کرد با سری **زامبی‌های** دهه ۷۰ که با وجود برخورداری از فیلمنامه‌هایی به مراتب بهتر و استعاره‌های سیاسی و گاه فلسفی، حتی دریغ از یک سکانس که در خاطره جمعی ما به یادگار گذاشته باشند!

به عنوان «ضربه پابانی!» می‌خواهم بروم سراغ فیلمی که نه از لحاظ فیلم‌پردازی، نه از لحاظ کارگردانی، نه از لحاظ شکل‌گیری موقعیت و نه از نظر «طی‌الطریق» از «وضعیت اولیه» به «وضعیت ثانویه»، اثری درخور نیست و می‌توانست به راحتی از حافظه جمعی «عشق فیلم‌های ایرانی» حذف شود، اما هنوز پس از گذشت ۳۸ سال از ساخت آن، سرسختانه در حافظه ما پایداری می‌کند. صرفاً به دلیل انبوهی گرما، رایحه و رنگ. شما به یادش می‌آوردید و احتمالاً از نسبت دادن این همه ضعف به آن، شوکه می‌شوید، چون حتی در دیدار هفتم و هشتم این فیلم، به این ضعف‌ها توجهی نکرده‌اید! بگذارید کمی پرده را به شیوه مجربان سیریک، آرام آرام کنار بزنم تا مشتاق‌تر شوید؛ اول با یک زمزمه: «دلَم از خیلی روزا با کسی نیست/ تو دلم فریاد و فریادرسی نیست/ دیگه دل با کسی نیست/ دیگه فریادرسی نیست» **بله! تنگنای** امیر نادری چنین فیلمی است که تنها به دلیل گرما و رنگ و رایحه‌اش، در ذهن ما جا خوش کرده است و... جا خوش می‌کند!