

## روایت:

### پیروزی‌ها و مخاطرات

قسمت چهاردهم

# مخاطرات: رومانس

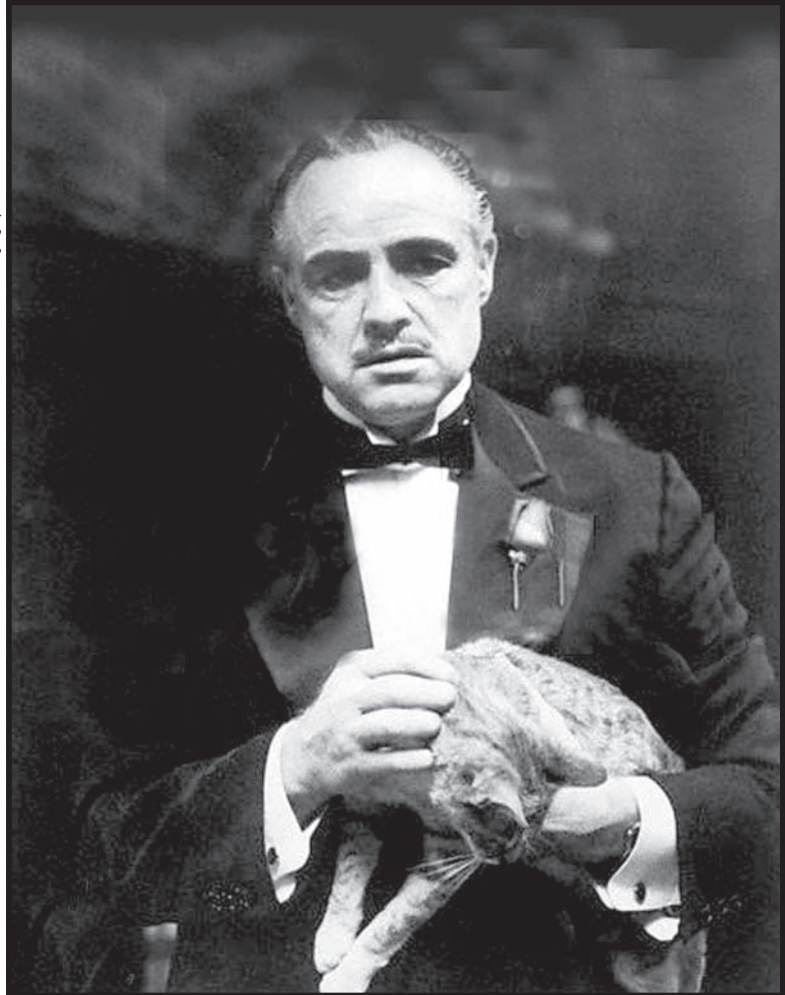
یزدان سلحشور

که می‌دانم، هیچ کدامشان نمی‌توانند جای نمک را بگیرند! فرض کنید حالا می‌خواهیم یک گفت‌وگوی عاشقانه بنویسیم و نمی‌خواهیم طوری آن را بنویسیم که احماقانه جلوه کند، چه کار کنیم؟ اول این که از بیان مستقیم بپرهیزید. از سوز و گداز هم بپرهیزید. از اشک چشم هم حین ادای کلمات تا حد ممکن دوری کنید، مگر این که «قصدمعکوس» داشته باشید و قرار باشد به چیزی ضد خود بدل شود. تو، تو، تو همیشه هلن رو سوار دوچرخه می‌کردی و تا مدرسه می‌پردی. توی یه روز یک‌شنبه، سه تا پاکت بادوم زمینی براش خریدی. حتی کشیشم از صدای خرد شدن بادوم زمینی زیر دندان‌های هلن، موقع وعظش، خون خورش رو داشت می‌خورد. تو هیچ وقت منو دوس نداشتی حتی اون موقع که تو گروه کر کلیسا می‌خوندم و بهمم گفتمی که از هلن خوشگل‌ترم. اون روز با سر رفته بودم تو گل‌های جلوی مدرسه. صورتم عین میمون بود. برو خودت رو مسخره کن پسره قد نردبونی (گریه می‌کند) قبل از این که از این خونه گورت رو گم کنی اون کتاب رو از روی کمد بده من. من دسم نمی‌رسه!

دوم این که بگذارید عاشق و معشوق، احساساتشان را پنهان کنند و درباره چیزهای پیش پا افتاده یا مهم اما بی‌ارتباط با احساسات درونی‌شان صحبت کنند و اشارات پنهانی، افشاکننده آن «غلیان درونی» باشد. (در این مورد آن قدر مثال خوب فراوان است که آدم را خسته کند، اما برای خالی نبودن عریضه، اولین صحنه برخورد بوگارت و برگمن در **کازابلانکا** را می‌توان مثال آورد که حرف‌هایشان ظاهراً کاملاً بی‌ربطاند با احساساتشان، اما در واقع «ما به ازای شیئی» آن احساسات‌اند، یا اولین دیدار دو قهرمان زن و مرد **از ده‌های خفته**، **ببرخیزان** **آنگ لی** را، که درباره مبارزات، جریانات سیاسی، «شمشیر بی‌همتا»ی مرد و هر چیزی غیر از آن چه که هر دو به آن می‌اندیشند حرف می‌زنند. گفت‌وگویی که شمشیر را در نهایت، بدل به نشانه «عشق» می‌کند. هنگامی که شمشیر توسط دختر جوان در دیده و زن با او وارد مبارزه‌ای طولانی می‌شود؛ جنگ، در واقع بر سر عشق است و در پایان فیلم هم که مرد و زن، احساسات پنهانی را واگویم می‌کنند، عشق هویدا می‌شود. اما آن لحظه خطیر است که اغلب، عشق با خواهر همزادش «مرگ» دیدار می‌کند. سوم این که به نقش «مرگ» به عنوان عمق‌دهنده «رمانس» و ادامه دهنده حس عاشقانه در ذهن انواع مخاطب (عام، خاص، منتقد) توجه ویژه داشته باشید. این نکته‌ای است که به درستی در رمانس‌های عامه‌پسند درک شده. «اشک‌انگیزی» تنها «دستاورد» این توجه نیست. (گیرم دستاوردی ناچیز!) مهم‌تر از آن، کمال‌بخشی ذهنیت مخاطب نسبت به مقوله «عشق» به منزله «تولد» است. «مرگ»، مثل گره روبان روی کادوی تولدتان است. نه تنها هدیه را شیک می‌کند، بلکه نشان‌دهنده احترام هدیه‌کننده و جدی بودن جشنی است که برپا کرده‌اید. مخاطبان به این چند نکته بسیار اهمیت می‌دهند.

احتمالاً اگر قرار باشد به مشهورترین فیلم‌های عاشقانه محفوظ در حافظه‌تان رجوع کنید، **تایتانیک** جیمز کامرون را در صدر آن قرار می‌دهید. مشکلی با این انتخاب ندارم. فیلمنامه این فیلم، کاملاً عجین است با توصیه‌هایی که شنیدید. با این

همه ما از «رمانس» خوشمان می‌آید، اما وقتی می‌خواهیم از آن استفاده کنیم، دچار مشکل می‌شویم. چرا؟ شاید به این دلیل ساده که موقع نوشتن گفت‌وگوها، شکل‌دهی «وضعیت» و خلق «شخصیت»، به «واقعیت» نظر داریم. بله! درست شنیدید! واقعی‌ترین صحنه‌های عاشقانه همان‌هایی هستند که شما در رمانس‌های هندی شاهد آن هستید و البته رمانس‌های مصری هم، پس از آنها، شدیداً واقعی‌اند! تصورتان در این باره چیست؟ اگر فکر می‌کنید دارم شوخی می‌کنم یا حس طنزپردازیم گل کرده و ادای منتقدان دهه‌های ۴۰ و ۵۰ شمسی را درمی‌آورم در این زمینه، سخت در اشتباهید! «واقعیت» در «رمانس» شدیداً ضربه‌زننده است. چرا؟ چون همیشه آن چه که در گفت‌وگوها و وضعیت‌های عاشقانه شکل می‌گیرد، از منظر بازیگران صحنه زندگی یک چیزی است و از منظر شاهدان صحنه، چیزی دیگر. «واقعیت» در واقع همان چیزی است که شاهدان - بنده، شما، این همه مردم - آن را می‌بینند و اغلب هم چیز مزخرف و احماقانه‌ای است؛ به همین دلیل هم در همه فرهنگ‌ها، «عشق» را نوعی جنون می‌دانند، یعنی انحرافی نسبت به درک واقعیت. احتمالاً اگر عاشق و معشوق درک درستی از رویدادهای یک روند عاشقانه داشتند، همچون اجداد ما در بهشت، از این بی‌پردگی، خجل می‌شدند. با این همه، این مثل معروف را لایذ شنیده‌اید که «عاشق، کور است». یعنی دچار توهم است، یعنی چیزی را می‌بیند که دیگران نمی‌بینند. آن چه رمانس را در روایت جذاب می‌کند، همان «توهم» است. اگر قادرید از رویدادی عاشقانه «واقعیت‌زدایی» کنید و «توهم» را با بسامد بالا و در چهارچوب‌های زیباشناختی جایگزین کنید، موفق خواهید بود. اگر نه، خودتان را خسته نکنید و بروید فیلمنامه‌هایی بنویسید که رمانسش فقط در بار اضافه‌ای است که زن قصه بر دوش مرد قصه در جامعه‌ای مردسالارانه نهاده است. در واقع فیلمی به شدت مردانه را شکل دهید که رمانسش در عشق به ایده‌آل‌ها، اخلاقیات و دوستی‌ها نهان شده. صبر کنید! فکر می‌کنید همین «رمانس نهان شده» بدون حضور آن «توهم» قابل روایت است؟ به گمانتان چرا انبوهی از فیلم‌های سینمای بدنه‌چینه‌چیتا، در دهه‌های ۶۰ و ۷۰ میلادی و در چهارچوب وسترن‌های اسپاگتی و نوارهای پر زد و خورد، این قدر بی‌حس و حال و ویران و غیرقابل تحمل‌اند؟ نه! بدون روایت درست «رمانس» شما به عنوان فیلمنامه‌نویس قادر به شکل‌دهی هیچ روایتی در هیچ زمینه‌ای نیستید. اگر سرچنو لثونه می‌خواست دچار چنین اشتباهی شود، «روایت عشق» در فیلم‌های به شدت مردانه‌اش، تا این حد «حال و هوا» نمی‌ساخت که پس از دهه‌ها باز به یادشان آوریم که **چقدر خوب**، **بد**، **زشت** مملو از «عشق» به زیستن است یا **روزی**، **روزگاری** در غرب چه مرتبه حس برانگیزی است در مرگ روزگار سپری شده «عشق‌های سامان نیافته». ساخت آن «توهم» به شکلی کاملاً «واقع‌نمایانه» (توهم چیست غیر از واقع‌نمایی؟) وظیفه اصلی هر روایتگری است در هر روایتی؛ بدون آن، «طعم» در فیلمنامه‌تان غایب است. واقعیت این است: رمانس، نمک روایت است! «خشیم»، «ضربانگ تند»، «خشونت»، «عطوفت»، «ترحم» و رویکردهای حسی دیگر، باقی ادویه‌جات‌اند؛ و تا آنجا



بوده اید یا هستید؟ اگر «اغوا» نباشد که روایتان حتی به اندازه یک دو ریالی برای تماس تلفنی از یک باجه تلفن عمومی هم ارزش ندارد؛ دارد؟! \*

\*\*\*

گفت‌وگو نویسی برای سکانس‌های رُمانس بسیار مشکل است. چرا؟ چون شما در عین پرده‌پوشی مجبورید اشاراتی روشن و در عین حال مبهم و دو پهلو به احساسات عاشقانه دو طرف داشته باشید. کم یا زیاد شدن هر کدام از عوامل دو سوی معادله، به ویران شدن «گفت‌وگو» منجر خواهد شد؛ همچنین، آن چه که به چنین صحنه‌هایی عمق بیشتری می‌بخشد، تجمع «عشق و نفرت» در کنار هم است. به نظر من، بهترین مثال در این زمینه، گفت‌وگوی هملت متظاهر به جنون با اقلیای واقعاً مجنون- پس از قتل پدرش به دست هملت- نیست، بلکه سکانشی است که در آن با اقلیای خونخواه و در عین حال عاشق، در **ال سید** آنتونی مان مواجهیم. جایی که پدر سوفیا لورن به دست چارلتون هستون کشته شده است و آنها، در عین عشق و نفرت و با اشارات و ابهامات با هم سخن می‌گویند. «عشق و نفرت»، فقط ریشه در خونخواهی ندارد. حسادت هم می‌تواند به «عشق»، عمق بیشتری ببخشد. پرده آخر نمایشنامه **اتللو** مطمئناً شگفت‌آورترین دستاورد بشری در چنین عرصه‌ای است که در اکثر نسخه‌های سینمایی این اثر، قوام لازم را نیافته. با این همه مایکل مان با معکوس کردن این صحنه در **مخمصه**، اتللو را در موقعیتی قرار می‌دهد که دزدمونا به راحتی از شرش خلاص شود، اما در سکانشی کلیدی، بی‌آن که میان اتللو و دزدمونا، گفت‌وگویی صورت گیرد، زن که به راحتی می‌تواند با یک اشاره به پلیس‌هایی که مراقب صحنه‌اند از شر مرد حسود خلاص شود، از پنجره به او نگاه می‌کند و در جواب پلیس که می‌پرسد همان است؟ می‌گوید: نه! و مرد، در قامت اتلویی پشیمان ولی رها از قتل ناخواسته، سوار اتومبیلش می‌شود و می‌رود. این رابطه ناقص «اتللو- دزدمونا» را در **گریز سام پکین** با هم شاهدیم؛ در رابطه متشنج، متلاطم و تعریف‌ناپذیر میان استیو مک کوئین و زنش، موقعی که زنش می‌پرسد که نظرش درباره وفاداری یا خیانت چیست؟ به هر حال، او به دشمن مرد شلیک کرده؛ البته در این میان، یک اشاره هم فراموش شده؛ سکانش‌های عاشقانه‌ای که «عشق و خیانت» مفاهیمی متضاد با آن چه از آنها می‌شناسیم به خود می‌پذیرند. در سکانش پایانی **شاهین مالت جان هیوستن**، همفری بوگارت با بیان بدون پرده‌پوشی عشقش نسبت به زن روایت، در واقع این توهم را ایجاد می‌کند، که «توهم عشق» را ویران کرده، اما همه این اظهارات بی‌پرده برای آن است که دلایل خود را برای تحویل زن به پلیس به عنوان قاتل ماجرا برشمرد و به او بگوید که ۲۰ سال منتظر می‌ماند تا از زندان آزاد شود! و این، واقعاً زیباست!

همه ترجیح می‌دهم به سراغ نمونه‌ها یا در واقع سکانش‌های مهم‌تری بروم؛ مثلاً در **پدر خوانده ۱** که آل پاچینو، پس از یک بار دیدن دختری در تبعیدگاه ایتالیایی‌اش، به سراغ پدر دختر می‌رود و پیشنهاد ازدواج می‌دهد و فاش می‌کند که تحت تعقیب است. او از عشق عمیقش سخن می‌گوید و در عین حال به پدر دختر هشدار می‌دهد که اگر او را لو دهد، چه پیش خواهد آمد. می‌گوید که دختر او می‌تواند بی‌پدر یا صاحب شوهر شود! این سکانش، به دلیل تجمع خشونت، خونسردی و طنز، که همگی نشانه رفته‌اند سمت عشق، یکی از جذاب‌ترین سکانش‌های تاریخ سینما در حوزه رُمانس است، آن هم در فیلمی که عمیقاً «مردانه» و گریزان از چنین احساسی است. البته می‌شود این سکانش را به معامله‌ای تجاری هم تعبیر کرد، اما تجمع آن نشانه‌های آشنای عاشقانه (گندم‌های موج در باد و ...) و همچنین روح هنوز درگیر خشونت نشده آل پاچینو را هم می‌توانید به این سکانش اضافه کنید و از تعبیر فوق بهره‌برید. یا می‌شود دلون را در یکی از عاشقانه‌ترین سکانش‌های تاریخ سینما به یاد آورد در **سامورایی ژان پیرملویل**، که جای شاخه گلی که به طور معمول برای محبوب می‌برند، یک اسلحه خالی با خود می‌برد در سکانش پایانی و با مرگ خود، خط روایی رُمانس را تکمیل می‌کند. حتی در **تایتانیک** هم شما با این آمیختگی «عشق» و «مرگ» روبه‌روید. منظور من البته از این اشارات، اولویت دادن به فیلم‌های غیرعاشقانه که با سکانش‌های عاشقانه‌شان تعمیق حسی بیشتری می‌یابند نیست. (گرچه به شخصه هیچ فیلم صرفاً رُمانسی را که در همه ظواهرش داد می‌زند عاشقانه است، نمی‌پسندم و بیشتر دوستدار فیلم‌هایی‌ام که در پس ژانرهای دیگر، رُمانسشان را پنهان می‌کنند.) بلکه می‌خواهم به این نکته ساده- و فوق‌العاده کاربردی- اشاره کنم که چگونه «توهم عشق» ساخته پرده‌پوشی است و این پرده‌پوشی، توسط اشیا، رفتارها و رویکردهایی ظاهراً بی‌ارتباط با اصل موضوع روایت می‌شود. این پرده‌پوشی در ادبیات هزار ساله ایران، «بهانه» نامیده می‌شود؛ چه در شکل عشق زمینی و چه در شکل عشق آسمانی‌اش. بنابراین فیلمنامه‌نویسی که سعی می‌کند خودش را از این پرده‌پوشی برهاند و یک‌راست برود سراغ اصل موضوع، «بهانه» را یا در واقع «توهم» را ویران می‌کند و چیزی جز مضحکه به جا نمی‌نهد، یعنی همان چیزی که در سینمای بدنه هندوستان، مصر، ترکیه - و متأسفانه- ایران با آن روبه‌رویم و اغلب هم، در سریال‌های تلویزیونی چند سال اخیر کشور نمود یافته. (یک خبر بدتر هم داریم: این نمود در سریال‌های مناسبتی- مناسبت‌های آیینی- بیشتر است! شگفت‌آور است، نه؟) پرده‌پوشی مورد نظر، عینیت «اغوا»ست که در یک «روایت عاشقانه» رکن اصلی است. در واقع «چون پرده برافتد نه تو مانی و نه من» بیان‌کننده حذف «اغوا» در عین حذف «بهانه» است. با حذف «توهم»، در واقع «اغوا» یا «جذب» یا «جذابیت» روایت (هر روایتی، اعم از عاشقانه یا غیرعاشقانه) از میان می‌رود. شما به عنوان فیلمنامه‌نویس چقدر به دنبال «اغوا»