



عکس‌ها: بابک برزویه

حال متلک‌گویی به یکدیگر هستند و رفاقت و غیرت هم مثل همیشه تقدس ازلی و ابدی دارد و احساسات گرای‌های دفعتی هم هر از چند گاهی شکل می‌گیرد. ولی حجم همه اینها در حدی نیست که روایت و شخصیت و موقعیت را تحت‌الشعاع خود قرار بدهد. خب این وضعیت خوشحال‌کننده بود و پس از سال‌ها آن فرضیه‌ای که در جمله نخست یادداشت‌م درباره‌اش گفتم، داشت عوض می‌شد که...

مشکل اساسی فیلمنامه **محاكمه در خیابان**، اندکی ظرفیت دراماتیکش برای یک فیلم بلند سینمایی است. اشتباه نشود؛ موضوع جست‌وجوی مردی در روز اول زندگی خانوادگی‌اش برای رسیدگی به شایعه‌ای درباره نابکاری همسرش به قدر کفایت پتانسیل دراماتیک دارد، ولی شیوه‌ای که کیمیایی در فیلمنامه اتخاذ کرده است، از این قابلیت کاسته است. امیر پس از شنیدن خبر هولناک از حبیب، چه می‌کند؟ اول سراغ منبع خبر که زن راننده تاکسی است می‌رود، بعد از خود عروس پرس‌وجو می‌کند، آخرش هم راننده تاکسی را گیر می‌آورد و تمام. در این میان نمایش انتظار عروس در سالن تالار هم چند بار باید تکرار شود تا مثلاً بار عاطفی ماجرا بالا برود؟ این مقطع‌بندی مختصر و کم‌مایه، فاقد کشش لازم برای تعلیق و کنجکاوی متداول در مخاطب جهت فیلمی بلند است. پس نویسنده چاره را در چه دیده است؟ اضافه کردن یک داستان دوم در داخل این ماجرا که کمتر ربط و ضبطی را می‌توان بینشان جست‌وجو کرد. درست از زمانی که دختر تصویربردار آرایشگاه عروس را ترک می‌کند و به دفتر نکویی (محمدرضا فروتن) می‌رود، افت شدیدی در روایت اثر به وجود می‌آید. در آغاز این سکانس، حتی حدس می‌زنیم که ممکن است این آقای ورشکسته عاشق که هنوز مثل آدم‌های دهه ۳۰ و ۴۰ لباس می‌پوشد، به نحوی مرتبط با معمای عروس باشد، ولی به تدریج مشخص می‌شود که ماجرا اصلاً چیز دیگری است و فصل مشترک داماد و مرد ورشکسته تنها در دو مورد است؛ تصویربردار مجلس عروسی اولی، تصویربردار جشن تولد پسر دومی است و راننده تاکسی همسر اولی راننده همسر دومی هم شده است. این روزها البته روایت‌های متقاطع در سینما مد شده و فیلم‌های خوبی هم در این زمینه ساخته شده است؛ ولی تقاطع روایی‌ای که در فیلمنامه **محاكمه در خیابان** ترسیم شده است، تهی‌تر از آن است که مفهوم پیچیدگی‌های روابط انسانی و به هم بستگی سرنوشت‌های بشری را بخواند با خود حمل کند. خب شاید هم بتوان با تأویلی خاص رابطه گسسته زن و مرد داستان دوم و حضور خیانت‌آلود شریک را در میانه آنها به نوعی آینه موقعیتی امیر و مرجان و راننده دانست، ولی این نیز دردی را دوا نمی‌کند و الصافی‌تر از آن است که انطباق پرچفت و بستنی را برایش در نظر گرفت.

## نگاهی به فیلمنامه «محاكمه در خیابان»

# امتیازهای نافر جام

مهرداد دانش

**در** طول سال‌ها و بلکه دهه‌های گذشته، آن قدر درباره سینمای مسعود کیمیایی و ویژگی‌های مختلف آن صحبت شده است که گمان نمی‌رود بتوان به بهانه فیلم جدیدش، موضوع تازهای را بدان افزود. راستش با توجه به این که با سینمای کیمیایی دمخور نیستیم و اصلاً نمی‌توانیم قهرمان‌سازی‌ها و جملات مطمئن و فضاهای اغراق‌شده رفاقتی‌اش را درک کنیم، با یک جور پیش‌داوری به تماشای فیلم نشستیم. اما برخلاف انتظارم هر چه فیلم پیش می‌رفت، کمتر با مؤلفه‌های آزاردهنده متداول سینمای او مواجهه پیش می‌آمد. داستان تکلف‌بی‌خودی نداشت و راست و درست روایتش را تعریف می‌کرد؛ این که دامادی درست در روز جشن ازدواجش خبر سابقه خیانت عروس را می‌شنود و در پی صحت و سقم ماجرا برمی‌آید. البته آدم‌ها همچنان در

نگاهی به روایت  
در فیلمنامه  
«محاكمه در خیابان»

# محاكمه یک روایت

زهت بادی

فیلم با یک افشاگری تکان‌دهنده شروع می‌شود و با یک غافلگیری تأثیرگذار پایان می‌گیرد. بنابراین داستان آغاز و پایان خوبی دارد، ولی مشکل اساسی آن در بخش میانی است که از عهده بسط و گسترش ایده‌ها بر نمی‌آید. بیلی وایلدر فقید می‌گوید: «اگر شروع خوبی داشته باشی و به یک پایان متوسط نیز دست یابی ولی حواست به درگیری و کشمکشی که وسط داستان را نگه دارد نباشد، حتماً به دردسر می‌افتی.»

در همان صحنه نخست، سرخوشی و اشتیاق تازه داماد، احتمال وقوع یک حادثه ناگوار را در ذهن به وجود می‌آورد، چون می‌دانیم که اوضاع هیچ‌گاه به این خوبی پیش نخواهد رفت و هر وقت خیلی به آدم‌ها خوش بگذرد، حتماً حادثه‌ای تلخ در کمین آنهاست. درست وقتی دوست امیر لب به سخن باز می‌کند و آن خبر هولناک را به او می‌دهد، آن شکاف بزرگی که انتظارش را می‌کشیدیم، میان آن چه در واقع می‌نمود و آن چه هست، شکل می‌گیرد و دنیای متعادل و سکون روایت از هم می‌پاشد.

انگیزه اصلی که روایت را پیش می‌برد، شک و تردیدی است که در روز عروسی در جان امیر می‌نشیند و او تصمیم می‌گیرد قبل از مراسم عقد، حقیقت را بفهمد. شرطی که مرجان برای بازگشت امیر تا قبل از پایان مراسم عروسی می‌گذارد، روایت را در یک چهارچوب زمانی معین محدود می‌کند. قاعدتاً این محدودیت زمانی باید به نفع فیلمنامه تمام شود، اما گریز ناپهنگام نویسنده از داستان اصلی و برش زدن به یک قصه فرعی، توالی و توازن منطقی روایت را به مسیر تازه‌ای منحرف می‌کند که اگر می‌توانست ماه‌های تماتیک درونی داستان اصلی را ادامه دهد و شخصیت‌ها را در قالبی دیگر بازنمایی کند، فیلم از میانه خوبی نیز برخوردار می‌شد.

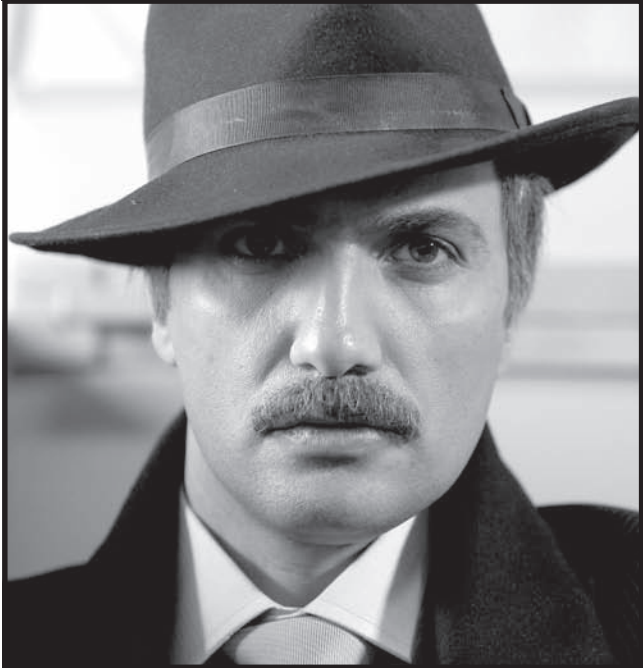
فرض بگیریم درست در جایی که ما به شدت برای سر در آوردن از موقعیت ماجرا کنجکاو هستیم، نویسنده داستان خود را قطع می‌کند

آن که داستان دوم چنان شخصیت‌های تختی دارد که کمتر همدلی و یا دست کم توجه عاطفی مخاطب را به خود جلب می‌کنند. این شخصیت‌های تخت البته به خاطر تکبندی بودن روایت و سوار نشدن آن بر سایر عناصر فیلمنامه‌ای است که



چنین در فضا معلق هستند. شخصیت نکویی را به یاد آوریم که که فیلم تولد بچه‌اش را گرفته و دارد به منزل می‌رود. حالا این که اصلاً گذر طولانی او در مسیر چه وجهی از تأمل دارد بماند؛ گریستن او مقابل پرده فیلم اصلاً چرا باید بر مخاطب تأثیر بگذارد؟ من مخاطب چقدر این آدم را می‌شناسم که حالا بخوام در مقابل این گریه‌ها واکنش احساسی نشان بدهم؟ مردی ورشکسته که زنش هم ولش کرده و حالا دارد فیلم بچه‌اش را می‌بیند و می‌گرید، صدا البته موقعیتی احساسی است، اما پیش‌زمینه‌هایی نیاز دارد تا این پتانسیل احساسی بالفعل شود، وگرنه در خلأ رهاست. این نکته درباره تغییر نظر زن او هم نسبت به سفر دبی جاری است. اصلاً این زن چه وزنه‌ای در داستان دارد که تغییر نظر او بخواهد برای مخاطب قابل توجه باشد؟ آدم‌های فیلم کیمیایی معمولاً خیلی پراهمیت نشان داده می‌شوند، ولی واقعیت آن است که به دلیل نامنطبق بودن فضای روایت و درام با شخصیت‌ها، این اهمیت اصلاً شکل عینی به خود نمی‌گیرد و در حد یک ادعا و اغراق باقی می‌ماند. داستان دوم **محاكمه در خیابان**، مصداقی بارز از این جریان است. ولی مشکل عمده‌تر آنجاست که این معضل با بازگشت به داستان اول هم حل نمی‌شود. بعد از آن که شریک توسط پلیس دستگیر می‌شود (چرا؟! از کجا می‌فهمند خلافکار است؟ کبودی زیر چشم؟! و زن هم از پرواز در می‌رود و تاکسی می‌گیرد و به شهر برمی‌گردد، داستان عروس خیانتکار پی گرفته می‌شود. اما این امر چنان ساده و سهل‌خاتمه می‌یابد که مخاطب درمی‌ماند عصبیت و سماجت اولیه امیر چگونه با این متقاعدشوندگی راحت‌نهایی جفت و جور از آب درمی‌آید. ظاهراً برای آن که این پایان‌بندی خیلی هم شمایلی ساده‌انگارانه‌ای نداشته باشد، با قرار دادن تصویر مرجان پشت آینه تاکسی و معلوم شدن احساس عاشقانه راننده به او، احیاناً قرار است مخاطب یک جورهایی غافلگیر شود، ولی این نیز راه مناسبی برای ختم ماجرا به نظر نمی‌رسد، چون باز هم خلأ دراماتیک خود را نشان می‌دهد.

فیلمنامه **محاكمه در خیابان** اگر چه در برخی فرازاها فاقد پیچیده‌نمایی‌ها و تکلف‌های روایی و شخصیتی و دیالوگی است و امتیازهایی را در قیاس با آثار چندین سال اخیر نوشته‌های کیمیایی دارد، ولی در مجموع و به ویژه در تداوم ماجرا و داستان، همان مشکلات همیشگی رخ می‌نمایند و مانع از به ثمر نشستن امتیازهای اولیه کار می‌شوند.



می‌دهد، در حالی که مرجان نیاز به شخصیتی مرموز و مبهم دارد، به طوری که وقتی نزد امیر به لباس عروسی‌اش قسم می‌خورد و تظاهر به پاکدامنی می‌کند، در سخنان او باید رگه‌هایی از دروغ، پنهان کاری، زبان بازی، مظلوم‌نمایی، احساس گناه و توجیه وجود داشته باشد تا همان طور که ما را برای جلب حمایت و همدردی فریب می‌دهد، نتواند نسبت به صداقت خود متقاعدمان کند و ما نیز در همان ورطه تردیدی که امیر فروافتاده، دست و پا بزنیم. در نظر بگیرید که چقدر قصه دوم و پرسوناژ مرجان می‌توانست در خلق فضایی ناامن و مشکوک نقش بسزایی داشته باشد و در طول فیلم، مسیری را بچیند که بتوان با آن نقطه پایانی را به طور منطقی توجیه کرد. یعنی پایان از دل همان سرنخ‌هایی برآید که کیمیایی در طول داستان برایمان چیده است. ولی ما توجه نکردیم و در تماشای مجدد است که تازه می‌فهمیم آن واکنش‌ها و تغییر حالت‌ها چه معنایی دارد.

در واقع قطع از داستان امیر به داستان نکویی این ظرفیت را داشت که در نهایت به خاطر ماهیت مشترک روایت رویدادها، به نوعی همپوشانی مضمونی منجر شود، گویی که هر یک خلأهای دراماتیک دیگری را کامل می‌کند و هر روایت به کمک روایت مجاور در ذهن مخاطب ساخته می‌شود، به شرطی که کیمیایی بخش‌هایی از هر قصه را در قصه دیگر قرار می‌داد و به درستی گره‌های پیرنگ داستان‌ش را در هر دو قصه تقسیم می‌کرد. به طوری که اتفاقات یک قصه می‌توانست به عنوان دلایل علی رویدادها در بخش دیگر معلول را توجیه کند و مخاطب با جابه‌جایی تکه‌های پراکنده روایت از یک قصه به قصه دیگر، هر دو داستان را در ذهن خود به طور مجزا می‌ساخت و در پایان به کلیتی واحد و یک پارچه از روایت فیلم می‌رسید.



و از ما می‌خواهد به یک موقعیت جدید وارد شویم. طبیعی است که ما دوست داریم داستان امیر و مرجان را بدون هیچ وقفه‌ای تا پایان دنبال کنیم و از این که یک‌دفعه سروکله چند شخصیت جدید در روایت پیدا شود و با خود قصه تازه‌ای بیاورند، خوشمان نیاید. اما به تدریج که داستان ما را با خود می‌برد، متوجه می‌شویم که ما در حال تجربه همان رویداد دراماتیک داستان اصلی هستیم و روایت دوم، زیرمتن روایت اول محسوب می‌شود. در واقع نویسنده به جای آن که تمام اطلاعات لازم در زمینه شناسایی و بازتاب گذشته، انگیزه، کنش و تناقض‌های درونی و بیرونی شخصیت‌های اصلی را در بدنه قصه اول قرار دهد، آن را به طور غیرمستقیم و کنیایی با خلق یک موقعیت تازه به ما ارائه می‌دهد. در چنین شرایطی این موقعیت میانی که وسط آغاز و پایان داستان اصلی قرار می‌گیرد، باید از درون مایه‌ای مشترک با مضمون اصلی برخوردار باشد و لایه‌های زیرین و نهفته قصه اصلی را روشن کند و یا به نوعی نقش پیش‌داستان را برای روایت اصلی ایفا کند. اما کیمیایی در فیلم **محاکمه در خیابان** به درستی از چنین ساختاری استفاده نمی‌کند، چون مشابهت‌های تماتیک آن را به اندازه کافی نمی‌پرواند، در حالی که آن اعتماد از دست رفته و غرور شکسته نکویی می‌توانست مابه‌ازای تردیدها و غیرت جریحه‌دار شده امیر باشد و یا با نزدیک کردن نسیم به شخصیت یک زن اغواگر شخصیت مرجان را مورد واکاوی قرار بدهد و ما از انگیزه او برای رابطه با یک راننده آژانس سابقه‌دار سر در بیاوریم و یا بفهمیم دل بستن او به امیر ریشه در چه حسی دارد.

ببینید یکی از ایراداتی که می‌توان به فیلمنامه وارد دانست، از دست رفتن عدم قطعیت و تزلزلی است که لازمه چنین روایت‌هایی است. چون از همان ابتدا همه چیز بر نجاست و معصومیت مرجان گواهی