

روایت در «چهل سالگی»

آینه‌های روبه‌رو

مهرزاد دانش

روایت‌پردازی در فیلمنامه چهل سالگی

دامنه‌ای سیال دارد. منظور از سیالیت، موقعیتی است که به جای حرکت در یک خط روایی سرراست، روند خود را در تعدادی از شخصیت‌ها و وضعیت‌های داستان تقسیم و تکثیر کرده است. برای همین هم هست که بین بسیاری از مخاطبان فیلم، تشخیص این که شخصیت اصلی اثر چه کسی است، اختلاف نظر وجود دارد. برخی نگار را محور شخصیتی داستان می‌دانند و برخی فرهاد را. در داستان خانم ناهید طباطبایی با توجه به این که راوی داستان اول شخص است، با توجه به محدودیت زاویه دید او، تکلیف مخاطب در این باره معلوم است. اما در فیلمنامه موقعیت مزبور شکلی منشوری به خود گرفته است و این تکثیر زاویه دید، پیچیدگی روایت را مضاعف کرده است. به عبارت دیگر با این که راوی فیلمنامه، دانای کل به نظر می‌رسد، اما انگار وجود این دانای کل در بین نگار و فرهاد و حتی سایرین حلول کرده است و برای همین الگوی جدیدی از دل آن بیرون آمده است که در خط بینابین اول شخص و دانای کل قرار می‌گیرد. طبعاً این روند پیرنگی خاص خود خود می‌طلبد. **چهل سالگی** از آن دست فیلمنامه‌هاست که مرز محکمی بین داستان و پیرنگ در آن به چشم می‌خورد.

اگر قرار بر ریشه‌دستانی اثر باشد، بر مبنای یک مسیر خطی پیش خواهیم رفت: نگار و کوروش هم‌دانشگاهی و علاقه‌مند به هم هستند. شبی به دلیل گردش در پارک دستگیر می‌شوند. قاضی جوانی به نام فرهاد که با دیدن نگار دل‌باخته او شده، کوروش را با فرستادن به خارج کشور از میدان به در می‌کند و خود با نگار ازدواج می‌کند. ۱۵ سال بعد از کوروش به عنوان یک موسیقی‌دان بزرگ دعوت می‌شود در ایران برنامه اجرا کند و نگار که حالا کارمند اداره‌ای فرهنگی است، مدیر برنامه‌های او می‌شود. به موازات دغدغه‌های عاطفی و وجودی نگار در مواجهه دوباره با کوروش، فرهاد ضمن راهنمایی خواستن از یک قاضی پیر، پنهانی به گفت‌وگوهای نگار و کوروش گوش می‌دهد. در پایان نگار بر دغدغه‌هایش فائق می‌آید و دوباره میل به موسیقی در او زنده می‌شود.



خب... فیلمنامه‌نویس متن، مصطفی رستگاری، با این داستان تک‌خطی چه کرده است؟ او ماجرای فیلمنامه‌اش را از میانه این داستان آغاز می‌کند؛ یعنی زمان قبل از خبر آمدن کوروش. این میانه‌گزینی این قابلیت را ایجاد می‌کند که هم نقب به گذشته به سهولت فراهم آید و هم عطف دراماتیک و تعلیقی به آن چه ممکن است در آینده رخ دهد شکل می‌گیرد. در واقع خط الگوی روایی اثر هم از همین مبنا سرچشمه می‌گیرد؛ یعنی گسترش درام در دو حرکت واگسسته از یکدیگر به موازات همدیگر. در این فضای روایی، هر چه نگار و فرهاد به سمت جلو حرکت می‌کنند تا وقایع پیش رو برایشان پدیدار شود، در ذهن خود به همان نسبت عقب می‌روند تا آن چه را که کرده‌اند یا برایشان رخ داده است، در تعامل با موقعیت کنونی خود معنایابی و تأویل کنند. از همین روست که در فیلمنامه حرکت‌های زیگزاگی بین گذشته و حال بسیار به چشم می‌خورد؛ آن‌سان که گویی حال و آینده به مثابه آینه‌ای است که بازتاب کنش‌ها و واکنش‌های جاری در دوران قبل را بازتاب می‌دهد.



این ویژگی روایی به نوعی با درون‌مایه اثر هم ارتباط مفهومی برقرار می‌کند. نام فیلمنامه **چهل سالگی** است و درباره یک مقطع زمانی مهم در زندگی بشر و از جمله شخصیت‌های این متن است. بنابراین حس عاطفی و ادراکی برآمده از درام در تعامل با مفهوم عدد و سن است که غنا پیدا می‌کند. نگار و فرهاد در ذهن خود وقایع ۱۵-۲۰ سال پیش را مرور می‌کنند



دوربین تعریف کند، چندان هنرمندانه و خلاقانه نمی‌نماید. برای ارجاع‌هایی این چنین یک اشاره هم کافی می‌نماید و این نوع دراز‌گویی‌ها تناسبی با بافت مدرن روایت ندارد. صحبت از بافت مدرن کردیم... اصولاً حکایت‌هایی از قبیل همین قصه «کنیزک و پادشاه» در چهارچوب قالب‌های کهن داستان‌سرایی می‌گنجند که فارغ از شخصیت‌پردازی و موقعیت‌سازی بوده‌اند و بیشتر خط کلی روایت برای گوینده و شنونده و خواننده مهم بود تا جزئیات متن. این درست برعکس مختصات قصه‌پردازی مدرن است. رستگاری متأسفانه این فاصله را مورد توجه قرار نداده است و برای همین روایت فیلم عملاً قالبی دوباره پیدا کرده است. این در حالی است که تنها ظاهر حکایت مولوی شباهت‌هایی با ماجرای اصلی داستان **چهل سالگی** دارد و در عمق ماجرا چندان ارتباط مفهومی‌ای را نمی‌توان برایش پیدا کرد. داستان مولوی درباره هوس‌هایی است که با عشق حقیقی متفاوت است، در حالی که در **چهل سالگی** ماجرای عشق و هوس بهانه‌هایی بیش نیست جز برای نقب زدن به درون عزیمت حسی و معرفتی زنی در آستانه میان‌سالگی به حسرت‌ها و بضاعت‌ها و داشته‌ها و نداشته‌هایش.

نکته دیگر در این زمینه پایان‌بندی شتاب‌زده متن است. این درست است که روایت فیلمنامه بر اساس امتناع نگار از نوازندگی در کنار کوروش (در عین احیای اشتیاقش برای نواختن) پایان می‌پذیرد، اما در کنار این مسئله ارجاع مجدد به وقایعی که مخاطب قبلاً از سر گذرانده است، صورت می‌پذیرد و تا حدی مخاطب را از تمرکز اصلی روی آن پایان دراماتیک بازمی‌دارد. البته اجرای نه چندان خوب این فصل هم بر برداشت مزبور افزوده است. ای کاش داستان با تأکید بیشتر روی تنهایی اگزستانسالیستی نگار و واکنش او در قبال مسئولیت بزرگ انسانی و عاطفی‌اش پایان می‌پذیرفت و همین موقعیتی می‌شد برای جواب به دغدغه‌های شوهر او.

چهل سالگی پتانسیل خوبی را برای تبدیل به یک متن قوی و پرنظرات و منسجم دارا بوده است که در بخش‌هایی از آن تحقق این امتیاز کاملاً مشهود است. ولی متأسفانه این بضاعت روی کل پیکره روایت گسترده نشده است و نواقصی مانند حضور زائد قاضی پیر، مشکل سببیتی دستگاه شنود که در روایت جا نیفتاده است، بی‌تناسبی فرمی و حتی محتوایی حکایت مولوی در متن و چند مورد دیگر از به فعلیت رسیدن کامل آن جلوگیری کرده است.

تا نسبتش را با وضعیت کنونی تحلیل کنند. این هم قرینگی عددی و سنی در چنین سرمشق روایی است که هندسه‌ای قرینه‌وار را متبلور می‌سازد. زوج بودن شخصیت‌های اصلی متن هم به این قرینه‌واری مدد رسانده‌اند. ما گذشته را چند بار از دیدگاه فرهاد و چند بار از ذهن نگار مشاهده می‌کنیم. البته در این بین یک فلاش بک هم از استاد فرهاد، معیر پیرنیا، داریم که تا حدی این معادله را مخدوش می‌کند. اصولاً ترسیم این شخصیت در فیلمنامه تا حد زیادی به انسجام و منطق درونی‌اش لطمه زده است و از جمله این آسیب‌ها یکی هم آسیب به پیکره روایت است. در فصل‌هایی که گفت‌وگو بین فرهاد و پیرنیا جاری است، نوعی ایستایی مفرط در روند روایت به وجود می‌آید که با دینامیسم حاکم بر سایر فصل‌ها سازگار نیست. اما فارغ از زائده یادشده، مصطفی رستگاری بدنه موزون و متعادلی را برای پیشبرد حکایت قصه لحاظ کرده است. اتفاقاً یکی از مزیت‌های مزبور گزینش مقطع‌های درست در متن برای نقب زدن به فلاش بک‌هاست. در هنگام هر یک از بازگشت به گذشته‌ها، می‌بینیم که حضورشان در فیلمنامه منطبق با روند درست روایت‌پردازی و بر مبنای حس درست ناشی از فضای کار است. مثلاً اولین ارجاع به گذشته را در اولین نوبت زمانی می‌بینیم که پدر و دختر می‌خواهند زن را از خواب بیدار کنند. این خواب‌گره می‌خورد به کابوسی که زن از گذشته دارد می‌بیند که بعداً درمی‌یابیم مربوط به ماجرای فرار او به اتفاق کوروش از دست مأموران است. فلاش بک دوم باز از آن نگار است، زمانی که به محل کارش رفته است و خبر عزیمت کوروش را به ایران به او می‌دهند و باز این روند داستانی گره منطقی می‌خورد به گذشته‌ای که او در محوطه دانشگاه با کوروش بر سر موسیقی داشته است. به همین ترتیب بازگشت‌های فیلمنامه به زمان گذشته دقیقاً مبتنی با رویدادی تداعی‌بخش در زمان حال پیش می‌آیند. فلاش بک‌های فرهاد هم همین ویژگی را دارند. مثلاً زمانی که فرهاد دارد به نگار روحیه می‌دهد، سکانس قطع می‌شود به گذشته‌ای که شامل خواستگاری فرهاد از نگار است و دقیقاً همان حال و هوای روحیه دادن را دوباره تداعی می‌کند؛ چه آن که نگار تازه از بحران جدایی از کوروش بیرون آمده است و این خواستگاری با آن حرف‌های نامتعارف فرهاد می‌تواند به منزله یک پشتوانه روحی و روانی تعبیر شود و این همان آینه‌وارگی گذشته و حال در مقابل یکدیگر را به یاد می‌آورد. اما آن چه در این میان چندان با روایت چفت و بست لازم را برقرار نکرده است، بازخوانی داستان «پادشاه و کنیزک» از دفتر اول مثنوی معنوی است. این حکایت اگرچه در کلیت خود انطباق‌هایی را با ماجرای فرهاد و نگار و کوروش به ذهن متبادر می‌کند و مثلاً مثلث این شخصیت‌ها را در کنار مثلث پادشاه و کنیز و زرگر قرار می‌دهد، اما نوع واردسازی آن به متن بیش از حد گل‌درشت می‌نماید. فرهاد این حکایت را در ظاهر دارد برای بچه‌اش می‌گوید. اولاً تا حد زیادی دور از ذهن است که چنین حکایتی برای کودکی ۱۰ ساله جذاب و شنیدنی بنماید که یک پدر بخواهد برای بچه‌اش تعریف کند (آن هم به عنوان قصه شبانه‌ای که به خواب بچه بینجامد!) و ثانیاً این که یکی از شخصیت‌ها قصه‌ای را کلمه به کلمه رو به