



مستقیم‌ترین شکل بیان درونیات را که گفت‌وگو با یک همراز است، در **چهل سالگی** نداریم. فرهاد نیز چنین است. جز جاهایی با بهار (کودک ۱۰ ساله‌اش) هیچ دوستی، فامیلی و همکاری ندارد که در هم‌نشینی با او، حرف دلش را بشنویم و از احساساتش باخبر شویم. کوروش هم چنین است. با آن بازی یک‌سره، سرد و سیمای خنثی، هیچ چیز به ما نمی‌گوید. حتی در فلاش‌بک دوستی با نگار در ایام جوانی، انگار نه انگار که دارد با کسی صحبت می‌کند که دل در گرواش دارد. او بی‌توجه به نگار یک‌سره از رفتن سخن می‌گوید و کوچک‌ترین توجهی به حرف و احساس نگار ندارد. می‌گوید می‌خواهد به خارج برود. نگار می‌گوید باید بماند. کوروش هم می‌گذارد و می‌رود و خلاص. دروغ از یک جمله یا نگاه که بیانگر نه عشق آتشین ایام جوانی، بلکه یک دوستی ساده باشد. سه شخصیت اصلی داستان یعنی فرهاد و نگار و کوروش، هر سه درون‌گرا هستند.

داستان‌نویس با این مسئله کوچک‌ترین مشکلی ندارد. اساساً انبوه آثار ادبی درخشانی داریم که شخصیت‌های درون‌گرا، سرد و خلوت‌گزیده دارند. در آنجا دست داستان‌نویس باز است تا با توصیف و با استفاده از زاویه دید دانای کل، نقب بزند به دنیای درونی و هزارتوی ذهن و احساس آدم‌ها و خواننده را در این مسیر همراه کند. و این است راز لذت خواندن یک رمان. اما فیلمنامه‌نویس چه؟ او باید راه دیگری را بییماید. او باید برای این درون‌گرایی آدم‌ها، معادله‌های بیرونی بیابد. اینجا نمی‌شود از توصیف بهره برد. دانای کلی که با مستقیم‌ترین شکل ممکن، درونیات شخصیت‌ها را بر ملا کند، وجود ندارد. (گیریم که برخی فیلمنامه‌نویسان به خود زحمت نمی‌دهند و با گذاشتن نریشن، کار خود را راحت می‌کنند.) اینجا فیلمنامه‌نویس باید بکوشد به ما «نشان بدهد» (بر نشان دادن تأکید دارم) که چه حس عاشقانه عمیقی بین کوروش و نگار در جوانی وجود داشته است؛ چه صمیمیت و عمق اعتمادی در خانواده کنونی نگار وجود دارد (یا اگر نیست به چه دلیل نیست)؛ در لحظه دیدار مجدد نگار و کوروش، ضربان قلب نگار چقدر افزایش می‌یابد یا بدون تغییر است، همین احساس را کوروش به چه میزان دارد و ... اما فیلمنامه‌نویس هیچ کدام را نشان نمی‌دهد. ما می‌بینیم دو هم‌کلاسی دانشکده گاهی یکدیگر را می‌بینند. نگار فقط و فقط از قطعه موسیقی‌ای که نوشته حرف می‌زند و کوروش هم فقط و

نقد فیلمنامه «چهل سالگی»

غوطه‌ور در سکون!

منوچهر اکبرلو

چهل سالگی یک اثر اقتباسی است. اثری که بیش از هر چیز داستان و شخصیت‌هایی درون‌گرا دارد. شخصیت نگار (و به آن بیفزایید جنس بازی لیلا حاتمی را) زنی درون‌گراست. زیاد حرف نمی‌زند. احساسات خود را با کسی (حتی همسر و فرزند) در میان نمی‌گذارد. دوست قدیمی و صمیمی‌اش (شیرازی) نیز راهی به دنیای درونی او ندارد. اهل درد دل هم نیست تا حرف دلش را بشنویم. در یک فیلمنامه، آدم‌ها را در تعامل با دیگران می‌شناسیم. از عمل‌ها و عکس‌العمل‌هایشان در قبال دیگران. از این که دیگران درباره آنها چه قضاوتی دارند. در **چهل سالگی**، نگار هیچ بروز نمی‌دهد. حتی از همسرش فرهاد یا تنها دوست صمیمی‌اش شیرازی هم درباره او چیزی نمی‌شنویم. حتی



می کند و احساسش به همسرش فزونی می یابد و می کوشد از همسرش قدردانی کند. اما فرهاد چه می کند؟ خودکشی! اجازه می دهید شگفت زده شویم؟! تنها در یک حالت این خودکشی نه تنها شگفتی آور نبود، بلکه کاملاً قابل فهم و با عظمت می بود که فرهاد درمی یافت که همسرش با وجود خیانتکار نبودن، در قلبش، هنوز دلباخته و دلبسته کوروش است. در داستان «کنیزک و پادشاه» نیز چنین است. در چنین حالتی است که او می تواند به خاطر عشق بزرگش ایثار کند و خود را از این مثلث عشقی خارج کند. اما در حالت کنونی جز نابودی خود و خانواده و آینده همسر و فرزندش چه چیزی از این خودکشی نصیب می شود، ما نمی دانیم. درون گرایی فرهاد اجازه نمی دهد دریابیم که چرا او چنین می کند؟ و چون نمی دانیم، این رفتار را نه ایثارگرانه، بلکه بلاهت آمیز می دانیم. در نتیجه نه یک سکانس تأثیرگذار و تراژیک، بلکه یک سکانس بی معنا و ابزورد را شاهدیم. یک سره از درون گرایی آدمها گفتیم. اما این را هم بگوییم که دو آدم برون گرا هم در فیلمنامه داریم. اما متأسفانه این دو نفر هم، به جای حرکت و کنش یک سره حرف می زنند. هیچ گاه کاری نمی کنند و فقط و فقط حرف می زنند. اولی استاد سابق فرهاد است که چون دریافته عدالت واقعی دست نیافتنی است، قضاوت را کنار گذاشته و گوشه نشین شده است. (می بینید که این آدم نیز اساساً درون گراست.) او تنهاست و زن و فرزند و دوستی هم ندارد. فقط این فرهاد است که به سراغش می رود و او هم یک سره حرف می زند؛ کلمات قصار می گوید، نصیحت می کند، تحلیل ارائه می دهد و ...

دیگری بهار فرزند ۱۰ ساله فرهاد و نگار است. این فرزند در رمان چهل سالگی ۲۰ ساله است و دانشجو و نگران حفظ کیان خانواده. برای چنان شخصیتی این حرفها بسیار عادی تلقی می شد. اما اینجا یک بهار ۱۰ ساله داریم با حرفهای یک سره غیرمنطقی که از بورس و عشق و فلسفه سخن می گوید و معلوم هم نیست اینها را از که آموخته. از پدر و مادری که به زور با هم حرف می زنند؟ نه پدر بزرگ عارفی در کار است و نه مثلاً معلم را او می بینیم. این گفتار را از کجا آموخته؟ جز فیلمنامه نویسی که چنین جملاتی را در دهان او می گذارد، کسی دیگر را نمی شود تصور کرد! و هیچ گاه هم در نمی یابیم که چرا سن او باید ۱۰ سال باشد. جز این که فیلمنامه نویسی خواسته است این حرفهای مستقیم بهار از زبان یک کودک بیان شود تا شیرین زبانی او، از تلخی مستقیم گویی و شعارها و دیالوگهای غیرمنطبق بر شخصیت او بکاهد. اما تماشاگر می ماند که چنین کودکی با چنان پدر و مادری چرا باید به جای فکر کردن به درس و بازی، همه اش دنبال رفتن به تالار بورس باشد تا به پدر توصیه کند که سهام فولاد را بخرد و شکر را بفروشد.

و این در حالی است که در عالم واقع و نیز بر اساس یافته های روان شناسی کودک، چنین کودکانی مانند پدر و مادر خود درون گرا می شوند و به دنیای تخیلات پناه می برند. یا می کوشند دوست و هم نشینی در میان هم کلاسی ها، افراد فامیل یا بزرگ ترهای خانواده (مانند پدر بزرگ) بیابند. اما بهار چنین نیست. در حالی که با سن ۲۰ ساله و دانشجو بودنش (همچون رمان **چهل سالگی**) می توانست حضوری منطقی

فقط از رفتن از ایران و تمام. حتی یک لحظه در چشم هم خیره نمی شوند. دریغ از یک سکوت معنادار. اگر عشقی رخ داده باید در یک نگاه، کلام یا لحظه شاهد آن باشیم. اما در فیلمنامه و فیلم هیچ خبری از آن نیست. پس از ندیدن یک رابطه حسی (عشق آتشین جای خود دارد) حالا چگونه باید دچار دلهره شویم که این زن با دیدن کوروش احتمالاً به تک و تا بیفتد و چگونه نگران باشیم که یک مثلث عشقی شکل بگیرد و چرا باید معلق بمانیم که زن کدام را انتخاب خواهد کرد؟ در سکانس حضور کوروش در خانه نگار، بیهوده است که منتظر رد و بدل شدن یک نگاه، سکوت یا کلمه ای باشیم که نشان بدهد چیزی از آن (گیریم که بوده باشد) عشق ایام جوانی وجود دارد. هر دو بی حس، هر دو درون گرا. هیچ کدام چیزی بروز نمی دهد و چنین سکانسی که در یک درام سینمایی می توانست به یک سکانس عاشقانه و ماندگار تبدیل شود، به دلیل درون گرایی دو شخصیت به سکانسی بی احساس تبدیل می شود که هیچ چیز منتقل نمی کند و برای همه هم قابل پیش بینی است و تماشاگر می ماند که این سکانس که چیزی جز یک ضیافت شام دو همکار نیست، چرا باید این قدر به طول بینجامد؟ همه چیز که قابل پیش بینی است. یعنی تعلیقی وجود ندارد، پس این سکانس قرار است چه نقشی در روایت داشته باشد؟ از آن سو فرهاد که حرفهای اندک این دو را از طریق شنود می شنود، چرا دست به چنین اقدامی زده است؟ در رفتار و سکانت نگار چه دیده است که شک کرده و با رفتاری که ویژه یک رابطه کاملاً بی اعتماد است؛ یعنی با شنود، می خواهد با احساس او روبه رو شود؟ چه چیز باعث شده که او نتواند در یک گفت و گوی رودررو با نگار در این زمینه سخن بگوید؟ پس از ۱۰ سال زندگی مشترک دیدن چه مؤلفه هایی باعث شده به همسرش شک کند؟ و پس از همه این سخنان، وقتی به صراحت می شنود که نگار هیچ حسی نسبت به کوروش ارائه نمی دهد و حتی در حد یک همکار اداری نیز با او گرم نمی گیرد، چگونه است که تصمیم می گیرد خودکشی کند؟ اگر به فرض متوجه می شد که زنش می خواهد به او خیانت کند یا هنوز حسی عاشقانه نسبت به کوروش دارد، آن گاه چه می کرد؟ در اینجا یک شوهر نسبت به همسرش شک دارد. متوجه می شود که همسر به او وفاداری کامل دارد و نسبت به دوست سابق کوچک ترین احساسی ندارد. هر انسانی در چنین موقعیتی چه می کند؟ بسیار شادمان می شود. به خود افتخار



داشته باشد و مثلاً از طریق او راهی بیابیم به شناخت هر چه بهتر آدم‌های این خانه. خانواده‌ای که مشکل خاصی ندارد. همسر وفادار، پدر فداکار و دختر شیرین‌زبان. خانواده‌ای که نه مشکل اقتصادی دارد، نه بی‌فرزندی، نه اختلاف طبقاتی، نه دخالت فامیل، نه بیماری سخت و نه ... به نظر می‌رسد مشکل خانواده نوعی بی‌دردی روشن‌فکرانه باشد. معلوم نمی‌شود چرا در چنین وضعیتی نگار به دوستش می‌گوید «مثل یه قایق بدون پارو، وسط دریا معلقم»؟ مگر چه شده؟ هیچ مشکلی وجود ندارد. چه شده که نگار می‌گوید «صبح که بلند می‌شم خسته‌م. همه کارهام رو حفظم»؟ چنین کسی با این خانواده خوب و بدون مشکل و با یک کار مشخص، قرار است چه بشود که خسته نشود؟ اگر دل در نواختن ویولن سل دارد، چرا به سراغش نمی‌رود؟ اگر فرهاد با ساز زدن مشکل داشت، می‌توانست یک درام پرکشش شکل بگیرد. اما اصلاً همین ساز باعث آشنایی و شکل‌گیری رابطه آن دو شده. به یاد بیاورید که پیش از ازدواج، همین فرهاد مخفیانه صدای ساز زدن نگار را ضبط می‌کرده است. همین فرهاد همان جا به نگار گفته بود «وقتی ساز می‌زنی، مثل فرشته‌ها می‌شی.» پس مشکل چیست؟ چرا در چنین خانه‌ای کسی دیگری را پدر، مادر یا دختر صدا نمی‌زند و همگی نام هم را می‌گویند؟ مشکل فرهاد چیست که به قول استادش شده مثل اهل هوا؟ فرهاد دنبال چه چیز یا چه راهی است که حالا اهل هوا شده و مسیرش را گم کرده است؟ وقتی تماشاگر می‌شنود که فرهاد می‌گوید «بد وضعی گیر کردم. نه می‌شه زندگی کرد، نه می‌شه مُرد»، با خود می‌گوید این مرد چه مشکلی دارد؟ با چه کسی؟ چرا؟ هیچ پاسخی در فیلمنامه وجود ندارد. نه عشق آتشی‌نی بروز می‌دهد که حالا نگران کم‌رنگ شدنش باشد، نه خیانتی وجود دارد. با آن نگاه تلخ، درون‌گرا و حرف زدن کم و با گوشه و کنایه قرار است چه چیزی را محافظت کند؟ وقتی که اصلاً رقیبی وجود ندارد، نگران چیست؟ چیزی در فیلمنامه نیست که به ما پاسخ دهد. به جای آن، فیلمنامه‌نویس جابه‌جا از عشق عرفانی سخن می‌گوید. از حرف‌هایی عرفانی که ارتباطی با داستان زندگی این آدم‌ها ندارد. از مثلاً این که برای سیر و سلوک نخست باید تطهیر کرد و جامه دگر به تن کرد. این که «آدم تنها عاشق می‌شود و تنها ایمان می‌آورد و تنها می‌میرد». این که «مشیتی در کار است». این که «ما فقط ظاهر کلمات را می‌شناسیم و از عمقش غافلیم» و ... و مشخص هم نمی‌شود که مثلاً حرف‌های استاد درباره نسی بودن مفاهیم عدالت و قضاوت و ظلم و پاکی چه ارتباطی با زندگی فرهاد می‌یابد. فرهادی که وکالت خوانده، اکنون کارگزار بورس است و یک‌ریز شعر می‌خواند. اگر این نوشتار به قصد مقایسه تطبیقی فیلمنامه **چهل سالگی** و رمان **چهل سالگی** نوشته می‌شد، مفصل می‌توانستم از قابلیت‌های این رمان برای خلق یک درام عاشقانه و ماندگار سینمایی سخن بگویم.

اما کوتاه بگویم که ایده رسیدن به ۴۰ سالگی بسیار جذاب تلقی می‌شود. سنی که به نظر روان‌شناسان دوره میان‌سالگی است و در آن، آدم‌ها یا وضعیتشان را می‌پذیرند و محافظه‌کارانه آن را حفظ می‌کنند و یا یک بار برای همیشه دست به خطر

می‌زنند و می‌کوشند به تغییری اساسی در زندگی خود دست یابند.

دلهره پذیرش وضع موجود یا دل به دریا زدن، برای یک درام، شرایط مطلوبی را فراهم می‌آورد. به شرط آن که شخصیت‌ها این دلهره را داشته باشند. آن شک وجودشان را پرآب و تاب کرده باشد و بی‌خوابی به سراغشان بیاید که بمانند یا بروند. شخصیت‌هایی که این دوره را با آرامش پشت سر می‌گذارند به درد درام سینمایی نمی‌خورند؛ کسانی مانند نگار، مثل فرهاد، مثل کوروش. چنین است که فیلمنامه روی به هر کدام برمی‌گرداند، چیزی نمی‌یابد. و ما هم تا انتها در نمی‌یابیم که مسئله فیلمنامه، دلهره ۴۰ سالگی نگار است یا شک فرهاد. در نتیجه چنین است که همان‌گونه که در آغاز گفتیم، از دیدن سکانس رودرویی نگار و کوروش در فرودگاه سرخورده می‌شویم. ما باید انتظار یک تپش قلب فوق‌العاده باشیم؛ اما دو همکار، فقط دو همکار با هم روبه‌رو می‌شوند. به این دلیل است که پوشاندن چهره کوروش با کلاه‌شاپو و بالا آمدن آرام او از پله برقی، هیچ حس خوشایندی در ما ایجاد نمی‌کند. اگر این صحنه به مثلاً چهره عرق کرده و پراضطراب نگار قطع می‌شد، شاید حسی انتقال می‌یافت. اما چنین نمی‌شود. اگر محذوریت حضور دیگران را در نظر بگیریم، این حس می‌توانست در سکانس تنهایی نگار و کوروش در ضیافت شام رخ دهد که آنجا نیز خبری نیست. فضا حتی از یک فضای اداری و رسمی نیز سردتر است و این سرخوردگی مخاطب را به همراه دارد. رمان را بخوانید تا دریابید چه حسی آن هم فقط با کلمات منتقل می‌شود.

با توجه کنید به این قابلیت فوق‌العاده که فرهاد پیش از این بازجوی نگار بوده است. چه ایده‌ای می‌شود برای یک درام عاشقانه. اما در فیلمنامه موجود، هدر می‌رود. در اینجا کنار گذاشتن وکالت از سوی فرهاد هیچ توجیهی ندارد. می‌شد از آغاز هم اقتصاد یا بازرگانی خوانده باشد یا هر رشته دیگری.

کوتاه سخن، فیلمنامه **چهل سالگی** در اقتباس دو راه داشته است؛ یا تن به موج بسپارد و روایتگر یک ۴۰ سالگی پرآب و تاب و آتشی‌ن و پراوج و فرود باشد، یا آرام باشد و غوطه‌ور در سکون. فیلمنامه‌نویس **چهل سالگی**، دومی را انتخاب کرده است.