



«بیداری رویاها» و مروری بر

تاریخچه تراژدی

تجربه تراژدی مدرن

رامتین شهبازی

گیلبرت کوهن سیت، نظریه پرداز سینما، میان دنیای سینما و فیلم تفاوت قائل می شود و بعدتر، کریستین متز نشانه شناس سینما بر اساس این تقسیم بندی از کیفیت سینماتیک و کیفیت فیلمیک یاد می کند. در تقسیم بندی متز هر آن چه از بیرون بر یک فیلم وارد می شود؛ از پیش تولید گرفته تا شرایط جامعه شناسیک متن، سیستم نمایش و پخش یک فیلم و... جزو مباحث سینماتیک طبقه بندی می شود. اما آن چه در مبحث کیفیت فیلمیک مورد توجه قرار می گیرد، خود فیلم، به معنای آن چیزی است که روی نوار سلولوئید رخ می دهد؛ دنیای دایجتیکی که به خودی خود درون فیلم خلق می شود که حاصل نوعی نگاه پدیدارشناسانه به فیلم است. بررسی ماهیت دوگانه این تقسیم بندی ما را به مباحثی در فلسفه فیلم می رساند که چندان هدف این نوشتار نیست، اما آن را از این جهت مورد اشاره قرار دادیم، تا ببینیم که بازساخت ساختمان فیلمنامه یک اثر در چه جایگاهی از این دو طبقه بندی قرار می گیرد. با توجه به این، متز متن و گفتمان حاصل از یک اثر را جزو کیفیت فیلمیک بر می شمرد، در صورتی که حوزه تحلیل این متن چه در عرصه تصویر و چه فیلمنامه در جایگاه کیفیت سینماتیک قرار می گیرد. فیلمنامه در این تقسیم بندی تنها عنصری است که در هر دو حوزه تقسیم بندی سرک می کشد و رابه طه خود را بطور کامل از آنها نمی گسلد. بازخوانی جامعه شناسانه فیلمنامه نیز به ساختمان آن مربوط می شود و در زیرشاخه کیفیت سینماتیک قرار می گیرد.

سینما از اوان پیدایش حوادث سخت اجتماعی و سیاسی را در کشورهای مختلف پشت سر گذاشته است. از آن میان می توان به بحران اقتصادی آمریکا، جنگ های جهانی و... اشاره داشت که سینما به عنوان هنر بازتابنده آنها را کاملاً منعکس کرده است. ساختمان یک فیلمنامه در هر ژانری که باشد بی تأثیر از وقایع اجتماعی که در شکل گیری آن ژانر نقش داشته اند، نیست. در واقع نویسنده از پس این ساختار اجتماعی که غالباً ثابت بوده، با طراحی ساختاری تازه، هنر خود را به نمایش گذاشته است. سینما ژانرهای گوناگونی



ملودرام انتقادی هم هدف آگاهی‌رسانی اجتماعی و سیاسی به توده مخاطب است. اما ملودرام شکست در این میان بسیار شبیه به تراژدی مدرن بود که در بسیاری از بحث‌ها نیز این دو موضوع با هم مخلوط می‌شوند. در ملودرام شکست شخصیت‌ها با تقدیری غمبار همراه می‌شوند و در نهایت نیز به حرمان می‌رسند، زیرا تقدیر بر آنها این حکم را رقم زده است. در این داستان‌ها معمولاً شخصیت منفعل است و تنها با داستان همراه می‌شود که بر مخاطب تأثیر عاطفی بگذارد. تا اینجا همه چیز ظاهراً شبیه به تراژدی است. با توجه به این که در تراژدی دو عنصر مهم‌تر یعنی هامارتیا وجود دارد که این هامارتیا شخصیت را نیز در شکل‌گیری تراژدی مؤثر می‌داند. یعنی شخصیت در یک تراژدی مدرن تنها نظاره‌گر نیست و خود در شرایط به وجود آمده دخیل است. او خود سرنوشتش را به نوعی رقم می‌زند تا بعد بتواند پاسخ‌گوی آن باشد.

از سوی دیگر تراژدی، یک نمایش موقعیت است. روایت ما را با حال شخصیت‌ها درگیر می‌کند، که البته در این زمان حال، گذشته و آینده هم بی‌تأثیر نیستند. اما آن چه ما را به خود می‌خواند و از تماشاگر می‌خواهد که بر آن متمرکز شود، زمان حال است. شخصیت‌ها در این دوران بغرنج است که باید دست به انتخاب بزنند و معمولاً این انتخاب که با تقدیر در می‌آمیزد، حاصلی زینبار دارد. البته این تقدیر نیز از شرایط اجتماعی که شخصیت‌ها را احاطه کرده بیرون نیست.

بد نیست برای روشن شدن بحث و پایان این بازخوانی تاریخی به بحث فیلم **بیداری رویاها** بپردازیم و تقابل ملودرام شکست و تراژدی مدرن را به طور موردی در آن مورد بازخوانی قرار دهیم. سینمای ایران نیز همچون دیگر نقاط جهان همواره به سینمای ملودرام علاقه داشته است که این ملودرام بیشتر از نوع ملودرام‌های پیروزی بوده است. ملودرام پیروزی در بسیاری از شرایط احساسات رقیق تماشاگر را به بازی می‌گیرد و از همین روی بسیاری از منتقدان و کارشناسان برای تحقیر یک فیلم به آن عنوان ملودرام می‌دهند. در صورتی که بسیاری از آثار مطرح در جهان ملودرام بوده‌اند و برای همیشه جزو جاودانه‌های تاریخ سینما و آرشو ذهنی ما مانده‌اند.

جانانتان کالر منتقد ادبی در مباحث نقد‌های ادبی خود به عبارت **competence Literary** اشاره می‌کند که توانش ادبی نام می‌گیرد. این توانش به طور مستقیم به جایگاه مخاطب در بازخوانی متن باز می‌گردد. در این اثنا هرچقدر توان خوانش ادبی مخاطب بالا باشد، هنرمند موظف می‌شود آثاری بدیع خلق کند و دائم چرخه فرمیک خود را در خلق اثر هنری توسعه دهد. سینمای ملودرام در ایران همسو تحت تأثیر نیروهای گریزناپذیر از جمله تأثیر روزمرگی، برنامه‌های سطحی تلویزیون و... نتوانسته ارتقا پیدا کند و تماشاگر نیز در سطحی یکسان باز مانده است. از همین رو ملودرام نتوانسته آنچنان که باید پیشرفت کند و تنها به همان نگاه اشک و آه انگیز بودن بسنده کرده است. برای همین اگر کارگردانی کمی پا را از این دایره تکرار فراتر نهد، اثرش با شکست در گیشه مواجه شده است.

در سال‌های اخیر سینماگرانی همچون اصغر فرهادی نشان

دارد که از حیث اجرای سینمایی، این هنر را از هنرهای دیگری که به آنها وابسته است، جدا می‌کند. اما در همین اثنا در زمینه فیلمنامه نمی‌توان وابستگی‌های آن را به هنرهای تئاتر و ادبیات از نظر دور داشت.

تئاتر نیز با تغییر ساختمان نمایشنامه‌ها در دوره‌های مختلف زمانی چنین خاصیتی همچون سینما داشته است. در بزنگاه‌های مختلف تاریخی و اجتماعی نمایشنامه‌نویسان ساختمان نمایشنامه‌های خود را تغییر داده‌اند که البته این تغییرات در دوره‌های زمانی دور از هم ظاهر خود را آشکار کرده است. ساختمانی که بعدها بسیار بر ساختمان فیلمنامه‌های سینمایی نیز اثر گذاشت. اگرچه فیلمنامه‌های سینمایی با توجه به ساختار بصری سینما دارای ژانرهای گوناگونی شد، اما در یک نگاه کلی از زیرمجموعه تقسیم‌بندی ارسطویی مبنی بر سه‌گانه حماسه، تراژدی و کمدی خارج نشد و بعدها که ملودرام در تئاتر مورد بازخوانی قرار گرفت، بسیاری از آثار سینمایی به خصوص در هالیوود به این شاخه پیوستند.

برای این که بتوانیم تراژدی امروز را که از آن به عنوان تراژدی مدرن یاد می‌شود و تفاوت‌های آن را از ملودرام مورد بازشناسی قرار دهیم، باید نگاهی به دو دوره قبل تراژدی داشته باشیم که ریشه‌های آن در یونان باستان و نمایشنامه‌های یونانی شکل گرفت. در دوره تراژدی‌های کلاسیک که به ۲۵۰۰ سال پیش بازمی‌گردد، تراژدی ساختاری سینوسی، مثلثی داشت. در رأس بالای این هرم خدایان یونانی قرار داشتند که قهرمان می‌بایست با این خدایان به ستیزه برمی‌خاست. این قهرمان در جامعه دچار خطایی می‌شد که به آن هامارتیا می‌گفتند. از پس این هامارتیا نظم جامعه به هم می‌ریخت. قهرمان باید از جامعه حذف می‌شد تا تعادل نخستین به مردم بازگردد. بر همین اساس قهرمان به رویارویی با خدایان می‌رفت، اما چون ذات او بر مبنای شکست بنا شده بود و نقش عنصر تقدیر از نوک مثلث به زیر افکنده می‌شد، با حذف او جامعه آرامش را باز می‌یافت. بعدها در دوره قرون وسطی این ساختار کمی تغییر کرد. مثلث همچنان باقی بود، اما از میان خدایان تا انسان را چند واسطه قرار گرفتند که این واسطه‌ها مثلث را به پنج بخش تقسیم کردند. و از این زمان که از منظر تاریخ اجتماعی دوران مهمی در اروپا محسوب می‌شود، ساختارهای پنج پرده‌ای به وجود آمد که دوران تراژدی نئوکلاسیک را شکل داد و در ادامه با کم شدن فاصله انسان از نوک این مثلث در دوران نویسندگانی همچون آنتوان چخوف و ایبسن، شکل مثلث به خطی صاف بدل شد که همان دوران تراژدی مدرن است. امروز این تراژدی مدرن به دلیل شکنندگی شخصیت‌ها اندک اندک می‌رود که به دایره بدل شود. یعنی آدم‌ها در دنیای درام، بیشتر خود و زندگی‌شان را تکرار می‌کنند که این نیز بر اساس نیروهای گریزناپذیری است که بر انسان امروز وارد می‌شود و انسان بارای ستیز با آنها را ندارد.

سینما در اوایل زایش خود چون به‌ذات هنری مدرن بود، به دوران تراژدی مدرن ادبیات نمایشی رسید. اگرچه ادبیات نمایشی نیز پس از جنگ‌های جهانی به سمت ابزورد تغییر مسیر داد و راه خود را در این مسیر گشود.

با این وجود سینما که به تراژدی مدرن رسید، به این دلیل که می‌بایست وجهه صنعتی بودن خود را نیز حفظ می‌کرد، سعی کرد بیشتر از دنیای ملودرام در دنیای نمایش تأثیر پذیرد. ملودرام در سال ۱۷۷۰ با اجرای نمایش پیگمالیون در لیون متولد شد. بعدها به دلیل استقبال عموم بسیار سریع در تمام جهان منتشر شد و به هنر توده‌ها بدل گشت. به خصوص در دوران انقلاب صنعتی چون مردم خسته از کار روزانه، که خود محصول دوران تراژدی مدرن بودند، برای رهایی از واقعیت زندگی ناچار بودند به سرزمین رویاها پناه ببرند، به سمت تئاترهایی می‌رفتند که جنبه ملودرام در آنها بیشتر بود و ترجیح دادند دل به این رویاها بسپارند تا از رنج تراژیک روزانه خود فارغ شوند. پس همین نگاه در سینمای هالیوود نیز ریشه دواند. بعد از این که وودویل‌ها از تئاتر و نمایش‌های سرگرمی‌ساز به سینما تغییر کاربری دادند، این صنعت می‌بایست چرخه اقتصادی خود را با توده مردمان تکمیل می‌کرد که بنابر تجربه تئاتر ملودرام به سینمای ملودرام روی آورد.

سینمای ملودرام که در تمام جهان از جمله ایران نیز ریشه دواند، بنابر تقسیم‌بندی جیمز ال. اسمیت به سه گونه ملودرام پیروزی، ملودرام شکست و ملودرام انتقادی بدل می‌شود. ملودرام پیروزی همان ملودرامی است که در آن قهرمان داستان در نهایت به پیروزی می‌رسد و از پس همه مخاطراتی که برای او پیش می‌آید، داستان به خیر و خوشی پایان می‌یابد. در



از ارکان تراژدی مدرن به وجود آمده است، اما چون خطایی تعادل جامعه را بر هم نریخته، پس همچنان در حوزه ملودرام شکست هستیم. بعدتر برای پرداختن به عنصر تماتیک بی‌گناهی شخصیت‌ها و در چنبره بودن آنها در برابر نیروهای گریزناپذیر که با دیالوگ‌های رخشانه در هتل کامل می‌شود، در داستان خیانت دوران اسارت همسر اول باقی می‌مانیم. این مکث توصیفی سبب شده داستان پیش نرود و متوقف شود. یعنی نویسنده حرکت بعدی را در فیلمنامه کمی دیر آغاز می‌کند. اما این اتفاق در هر حال رخ می‌دهد و آن زمانی است که ما می‌فهمیم از منظر شرعی با بازگشتن همسر اول در صورتی که زن فکر می‌کرده همسرش مرده و با دیگری ازدواج کرده، ازدواج دوم باطل است. اینجا است که تصمیم هریک از شخصیت‌ها می‌تواند داستان را در حوزه ملودرام شکست باقی نگه دارد یا آن را به سوی تراژدی مدرن سوق دهد. در اینجا ما با چند اتفاق گزینشی از سوی شخصیت‌ها روبه‌رو می‌شویم. اول رخشانه است که سراغ سقط جنین می‌رود. او می‌خواهد بچه‌ای را که از داوود آبستن است، به عنوان نماد ادامه زندگی و آینده ارتباط خود با داوود بکشد. اما این عمل را انجام نمی‌دهد. این عمل می‌توانست نوعی همارتیبای اخلاقی را پدید آورد، اما نویسنده می‌داند که این تصمیم داستان را به سمتی دیگر می‌برد که آن را تنها در حوزه داوود و رخشانه نگه می‌دارد و کمکی به داستان اصلی نمی‌کند. از سوی دیگر این کودک برگ برنده‌ای است که نویسنده بتواند بیشتر از منظر تماتیک داستان خود را در انتها تقویت کند. بنابراین در حرکت بعدی این بازی، خطای درست و اصلی را همسر اول رخشانه مرتکب می‌شود. او اعلام می‌کند که اشتباهی صورت گرفته و همسر اول رخشانه در اردوگاه شهید شده و او با اطلاعاتی که از او در اردوگاه کسب کرده بوده خود را جای او جا زده است. اینجا نویسنده از شیوه ارائه اطلاعات نامحدود استفاده می‌کند تا تماشاگر نتواند قضاوت خود را کامل کند. تا جایی که ما واقعیت را نمی‌دانیم، حتی داستان از حوزه ملودرام شکست به سمت ملودرام پیروزی سوق پیدا می‌کند. یعنی داستانی که از پس اتفاقی دشوار در ادامه به تعادلی مطلوب می‌رسد. زمینه‌های موتیف گونه آن همچون مراسم عروسی، کودک در راه و... نیز

داده‌اند که می‌توان به تراژدی مدرن در جامعه ایرانی نزدیک شد. فیلم‌های **درباره الی...** و **چهارشنبه‌سوری** از این انواع تراژدی‌های مدرن هستند. به طور مثال در **درباره الی...** یک نفر - سپیده - خطایی اخلاقی مرتکب می‌شود که این خطا در یک مسیر تقدیری - غرق شدن الی - پرده‌گشایی می‌شود. اما جمع به جای این که کمک کنند این همارتیبای عمدی سپیده حل شود و جامعه به حالت نخست باز گردد با او همراهی می‌کنند. بنابراین در گناه تراژیک سپیده شریک می‌شوند و جهان را در خلأ نگه می‌دارند. این نگاه در **چهارشنبه‌سوری** نیز وجود دارد. همارتیبای مرد خیانتکار جامعه را از تعادل خارج می‌کند. در پایان با برخی صحنه‌سازی‌ها به ظاهر همارتیا جبران می‌شود، اما در عمل با انسان‌هایی تک‌افتاده مواجهیم که این همارتیا در نقطه دیگری از زندگی آنها خود را می‌نمایند و این همان ارتباط موقعیت فعلی با گذشته و آینده در دنیای تراژدی مدرن است. البته این نگاه را در ساختمان فیلمنامه‌های دیگری نیز می‌توان جست‌وجو کرد که بحث را به درازا می‌کشانند، بنابراین با یک جامپ کات به **بیداری رویاها** می‌رسیم.

بیداری رویاها در ابتدا میان فضای ملودرام شکست و تراژدی مدرن سردرگم است. برای همین قصه در چند نقطه متوقف می‌ماند، اما در انتها با دو تصمیمی که دو نفر از شخصیت‌ها می‌گیرند، داستان به تراژدی مدرن تبدیل می‌شود. البته در این تغییر گرایش مشکلاتی هم رخ می‌نماید که به آن می‌رسیم:

در ابتدای داستان **بیداری رویاها** با موقعیتی متعادل روبه‌رو هستیم. مردی به شهادت رسیده و همسر مرد با برادر او ازدواج کرده و علاوه بر فرزندی که از شهید دارد، فرزندی هم از برادر این مرد به دست آورده است. ناگهان با خبر بازگشت مرد داستان به هم می‌ریزد. تا اینجا تقدیر خود را به تماشاگر می‌نمایند. زندگی خوش به سمت تلخی می‌رود و موقعیتی جدید شکل می‌گیرد که همان نمایش موقعیت مورد نظر تراژدی مدرن است. برای این که شخصیت‌ها فرصت کافی برای تصمیم‌گیری داشته باشند، مسئله خیانت اسیر بازگشته در دوران اسارت مطرح می‌شود که در روند کلی داستان تنها به نویسنده کمک کرده تا نتیجه‌گیری را به تأخیر بیندازد. در اینجا درمی‌یابیم داوود همسر دوم رخشانه، در گذشته بنابه تصمیم بزرگان فامیل دست به این ازدواج زده است و اگرچه عملی کنش‌گرا انجام داده، اما در عمل نسبت به تصمیم دیگران منفعل بوده است. بنابراین ما نمی‌توانیم از داوود انتظار کنش داشته باشیم. او با حضور پرننگی که در فیلمنامه دارد و با وجود این که جدایی از رخشانه را قبول نمی‌کند، شخصیت کنش‌مندی نیست.

در عوض رخشانه اولین شخصی است که دست به کنش می‌زند و خانه را ترک می‌کند. یعنی او در واکنش به موقعیت پیش آمده، تصمیم به ترک خانه می‌گیرد. این کنش، یک کنش منطقی است که همارتیبای را نیز موجب نمی‌شود، یعنی کنش دراماتیکی که در داستان گره ایجاد کند نیست. بنابراین اگرچه یکی



درباره فیلمنامه «بیداری رویاها»

جبر تصمیم

رضا باقرزاده مقدم



در تعیین موضع ابتدایی و جهت‌گیری کلی نسبت به فیلمنامه **بیداری رویاها**، می‌توان آن را خوب و قابل دفاع دانست، اما می‌توان به همین نیز بسنده کرد و در به کار بردن پسوند‌های تفضیلی در مورد آن خست به خرج داد. فیلمنامه با وجود بکر نبودن ایده اولیه‌اش، دارای استعدادها و امکانات بالقوه‌ای است که اگر کمی در مرحله نگارش آن صبوری بیشتری به خرج داده شده بود تا گنگی‌های آن برطرف شود، حتماً حالا با فیلمی شسته‌رفته‌تر و منسجم‌تر طرف می‌بودیم که قابلیت این را داشت برای زمان بیشتری درگیرمان کند و تا مدت‌ها در خاطرم‌مان بماند. در زیر به صورت موردی و اتفاقی، به برخی ویژگی‌های ساختاری فیلمنامه **بیداری رویاها** می‌پردازیم.

مهیاست. اما بعد که می‌فهمیم داستان به گونه دیگری است، دوباره نگاه نویسنده راه تازه‌ای در پیش می‌گیرد. ما می‌فهمیم که پسر رخشانه به او و خانواده، به خواست پدر دروغ گفته است. یعنی رزمنده آزاده همان شخصیتی است که باید باشد. پس با این اطلاعاتی که نویسنده به مخاطب می‌دهد، قضیه شرعی ابطال ازدواج نیز بر جای خود باقی می‌ماند. بنابراین هامارتیای لازم در داستان را همسر اول انجام می‌دهد. او به ظاهر می‌خواهد زندگی رخشانه و داوود را حفظ کند، اما دچار خطایی دیگر می‌شود. تصمیم او در مغایرت با همان دستور شرعی قرار می‌گیرد که در بخش دیگری از فیلمنامه مطرح می‌شود. حالا برای این که به پایان فیلمنامه برسیم، داستان را از زاویه‌ای دیگر نیز مرور کنیم. اگر مرد می‌آمد، رخشانه یا باید با او زندگی می‌کرد و یا با داوود، پس از این که حکم طلاق بین او و همسر اولش جاری می‌شد. اما در صحنه‌ای از فیلم دیده‌ایم که رخشانه هر دو حلقه را از دست خارج می‌کند. پس اگر مرد می‌آمد، رخشانه با هیچ یک زندگی نمی‌کرد و در این میان هم خود بی‌همسر می‌ماند و هم جنینی که در راه بود مجبور بود داغ این جدایی را تحمل کند. در این صورت این فرزند در راه داغ داستان را بیشتر می‌کرد و نویسنده دنیای ذهنی خود را مبنی بر تأثیر جنگ به عنوان نیرویی گریزناپذیر و تراژیک بر زندگی فردی که حتی هنوز به دنیا نیامده کامل می‌کرد و از پس آن این تراژدی از نسلی به نسل بعدتر منتقل می‌شد.

اما حالا داستان دیگری است. این اتفاق‌ها نیفتاده، اما چون نویسنده باید شرع داستان را به عنوان مبنایی که خود در داستان مطرح کرده پاسخ دهد، سکانس انتهایی را تدارک می‌بیند که رخشانه از ماشین پیاده می‌شود. بازم داستان از جاده دیگری به همان شکلی بازمی‌گردد که اگر همسر اول بازگشته بود اتفاق می‌افتاد. هامارتیا را همسر نخست مرتکب شده و تاوان آن را رخشانه با پیاده شدن از ماشین داوود پس می‌دهد. داستان ظاهراً به آن تعادل تراژیکی بازمی‌گردد که باید در دنیای تراژدی مدرن اتفاق بیفتد و به این ترتیب نویسنده الگوی روایتی تراژدی مدرن را در این اثر کامل می‌کند. اگرچه در این میان یک امای بزرگ وجود دارد. این که چرا رخشانه از ماشین داوود پیاده می‌شود. به نظر می‌رسد داستان در این میان به یک شاخه دیگر نیاز دارد تا این ساختمان را کامل کند. گوهری می‌توانست بدون اصرار به بستن داستان همانند فیلمنامه‌های فرهادی هامارتیای درون فیلم را باز نگه دارد، یعنی سکانس آخر را حذف می‌کرد. اما اگر می‌خواست انگاره پس دادن تاوان هامارتیای همسر اول را توسط رخشانه پس دهد، باید یک یا چند سکانس دیگر را برای تکامل این نگاه تدارک می‌دید. در این نسخه، انتهای داستان گنگ باقی می‌ماند. ما معلولی را می‌بینیم که علت آن مشخص نیست. شاید اگر مکث‌های توصیفی میانه داستان کوتاه‌تر می‌بود و همه نتیجه‌گیری و نهایی کردن ساختمان اثر به انتها موکول نمی‌شد، این فرصت نیز برای نویسنده باقی می‌ماند.

ک