



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 خاطرمان 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

ارتباط صحنه ابتدایی فیلم با کلیت فیلمنامه:

صحنه نخستین فیلم، شاید تنها از رهگذر رویکردی فرامتنی و تأویلی قابل فهم باشد، یعنی مثلاً در ارتباط با **فرزند خاک**، فیلم قبلی باشه آهنگر و در ایجاد پیوند و نسبت با آن فیلم، در طرح مجدد مسئله تفحص؛ و الا به لحاظ تماتیک کارکرد چندانی در کلیت فیلمنامه ندارد. تنها بار اطلاعاتی صحنه اول، این است که از طریق آن می‌فهمیم کسی که به دست افسران عراقی افتاده است، می‌تواند خوب معبر باز کند و با اندک اشاره‌ای که در جایی دیگر از فیلمنامه درباره توانایی ایوب در این زمینه مطرح می‌شود، حدس می‌زنیم که ایوب هم‌او باشد. البته باید گفت، این میزان اطلاع‌دهی از طریق کدهایی که فیلمنامه در مورد ایوب در اختیار می‌گذارد، ناکافی است. خوب‌تر آن بود مسئله‌ای که این قدر به لحاظ روایی مهم و تعیین‌کننده است، با تأکید بیشتری بیان می‌شد.

کارکرد چندگانه دیالوگ‌ها:

دیالوگ‌ها در **بیداری رویاها** سوای این که خوب نوشته شده‌اند و به هیچ وجه توی ذوق نمی‌زنند، نقش زیادی در پیش‌برندگی فیلمنامه دارند و علاوه بر وظیفه مهمشان در ایجاد حلقه‌های ارتباطی داستان، عامل مؤثری نیز در انتقال بار معنایی فیلمنامه به شمار می‌روند. در اینجا به برخی از این کارکردها در **بیداری رویاها** نگاهی می‌اندازیم:

(الف) در جایی از فیلمنامه، داوود که خبر بازگشت ناگهانی ایوب پس از ۲۲ سال شوکه‌اش کرده، از سر درد دل و در مقام دفاع از خودش، به دوستان پدرش می‌گوید: «از سر زخم زبون مردم دو سال توی ماهشهر کارگری کردم...» رخشانه که کیفش را به دست گرفته و در شبی بارانی از خانه خارج می‌شود، در مقابل اصرارهای حمید برای بازگشتش به خانه، یکی از دلایل مهمی که برای رفتن عنوان می‌کند، نگاه‌های پرسشگر و معنادار مردم نسبت به خودش است. بی‌بی هم تقریباً در بخش‌های پایانی فیلم به داوود می‌گوید: «لان کسی داره میاد خونه [ایوب] که هیچ‌وقت برای حرف مردم کاری نکرد؛ هر کاری کرد، برای دل خودش کرد...» دور از ارزش‌گذاری نسبت به حرف و نظر بی‌بی در این باره، می‌توان گفت صحبت‌های او در واقع نه تنها جوابی به گفته‌های داوود، بلکه به طور ضمنی پاسخی به رخشانه در مورد «نگاه حرف و زخم زبان مردم» است. این شکل ایجاد ارتباط با فاصله در فیلمنامه از طریق دیالوگ‌ها، طرح پرسش و تأخیر در پاسخ‌گویی، البته در چند جای دیگر از فیلمنامه هم به چشم می‌خورد.

(ب) گفته‌های حضرتی (مأمور کم سن و سال‌تر ستاد مفقودین) به حمید، بر سر برچیده‌شدن بساط چراغانی و ریسه‌ها، نقش مؤثری در بر ساختن چهره‌های تیپیک از او دارد. (البته نمی‌توان از بازی خوب حمیدرضا آذرنگ در شکل‌گیری این تیپ چیزی نگفت.) آنجا که این مأمور ناپخته و کم‌تجربه می‌خواهد حمید را برای این کار مجاب کند، گفته‌هایش را این گونه آغاز می‌کند: «آقا حمید، معلومه که پسر با فرهنگ و کمالاتی هستی...» نوعی اقتناع اولیه برای ارائه درخواستش: «تنباید اینجا زیاد شلوغ بشه... شلوغ که بشه هیاهو می‌شه، هیاهو هم که بشه، سوء استفاده می‌شه...» گفته‌هایی که بدون درشت‌نمایی و دور از هر گونه تأکید ضروری از جانب او بیان می‌شوند و در معرفی او بسیار راهگشا هستند. همین طور است گفته‌هایی که میان او و داوود می‌گذرد و به ایجاد تنش میان آنها می‌انجامد. بهتر است همین‌جا بگوییم حضرتی هنگامی برای ما آشنا تر می‌شود که در کنار کاشانی، مأمور جا افتاده‌تر ستاد مفقودین، قرار می‌گیرد و تمایزهای رفتاری‌شان بدون علامت‌گذاری خاصی - و البته به درستی - عیان می‌شود.

(ج) گاهی گفته‌هایی با درون‌مایه یکسان در فصل‌های مختلف فیلمنامه بیان می‌شوند. برای مثال، آشفتگی و دل‌نگرانی‌های داوود نسبت به از دست دادن همسرش و علاقه‌مندی به ادامه زندگی به تدریج شکل‌یافته‌اش، در سه جای مختلف از فیلمنامه، از طریق حرف‌هایش، نمودی بیرونی می‌یابد. بار اول در آشپزخانه منزلشان که به رخشانه می‌گوید: «نیاز نیست نگران باشیم، نگران نباش... ایوب که اومد باهاش صحبت می‌کنیم...» مرتبه دوم در صحبت با دوست‌های پدرش: «اینجا خونه رخشانه‌اس، هیچ‌جا هم نمی‌ره...» و بار آخر در هتل و مجدداً خطاب به رخشانه: «ما باید خودمون تصمیم بگیریم که چی کار کنیم...» این بیان احوالات داوود از زبان خود و تکرار درونیاتش بدون کم‌گویی، خصوصاً در تقابل با کمتر گفتن‌های رخشانه، در بافت فیلمنامه خوش‌نشسته است. داوود تصمیمش را برای ادامه زندگی با رخشانه گرفته است، این کمترین حقی است که برای خود قائل است. او دنبال قرار و ثبات است، حال آن که رخشانه ناگزیر و ناگزیر از تصمیم‌گیری است و سکوت و خلوت، اختیار کرده است. سکوتی که البته انفعال‌گرایانه نیست و به نوعی فرصتی برای تسویه حساب با خود است؛ با گذشته و حال خویش؛ و از قرار اوست که باید تصمیم‌گیرنده نهایی باشد.

توجه به جزئیات به ظاهر پیش پا افتاده

در فیلمنامه به جزئیاتی که ظاهراً دارای اهمیت چندانی نیستند، توجه درستی نشان داده شده است. پزشکی که برای درمان بی‌بی آمده در موقع رفتن، عینکش را جا گذاشته است. داوود که از شنیدن خبر زنده ماندن ایوب از دهان مأموران ستاد مفقودین، هاج و واج مانده است و سر جایش خشکش زده، نگاهش با رخشانه و دخترشان که در پس‌زمینه قرار گرفته‌اند، تلاقی می‌یابد. هنگامی که کاشانی و حضرتی مشغول صحبت با حمید هستند، نردبانی که توسط آشنایان برای نصب ریسه‌ها و چراغ‌ها مورد استفاده قرار گرفته، از میان این سه می‌گذرد و البته مایه اندکی طنز می‌شود. پرونده نارنجی‌ای که حاوی مشخصات ایوب پارساست و مأموران ستاد مفقودین در دیدار نخستینشان با داوود، از روی آن اطلاعاتی به داوود می‌دهند، در برخورد دوم حضرتی و داوود، روی صندلی جلویی ماشینی حضرتی قرار دارد. در روزی که بناست ایوب به خانه بازگردد و خانواده او حضور مهمانان را انتظار می‌کشند، دوستان پدر داوود که قبلاً یک بار آنها را دیده‌ایم، با او جلوی در خانه، خوش و بش می‌کنند و داخل می‌شوند. در همانجا، داوود که به ناگاه یاد رخشانه افتاده و گوشی موبایلش را همراه ندارد، گوشی مینو را از او درخواست می‌کند. مینو گوشی را به او می‌دهد و خودش گوشی می‌ایستد تا فحواً گفت‌وگوی تلفنی داوود را دریابد، اما نگاهی خیره به او از جانب داوود سبب آن می‌شود تا سرش را بیندازد پایین و برود. خانم صفایی، که محرم رخشانه است و در چند جای فیلمنامه از او صحبت می‌شود یا آن طرف خط پاسخ‌گویی تلفن داوود است، حضور فیزیکی در فیلم ندارد و تنها نامش حضورش را تداعی می‌کند.

پرداخت جزئیاتی از این دست تأثیر بسزایی در فضا سازی فیلم شده است.

اما از اینها که بگذریم، فیلمنامه **بیداری رویاها** با ابهام‌هایی همراه است که اگر در رفع آن کوشش بیشتری شده بود، حتماً حالا با فیلمی بهتر مواجه می‌بودیم. ظرفیت‌هایی که فیلمنامه برای باروری بیشتر داشت، گاهی مواقع به هز رفتن است. این که هر بار در مورد ایوب خبری تازه می‌رسد و بناست این خبرها مسیر فیلمنامه را تغییر دهند و به اصطلاح نقطه عطفی برای داستان باشند، به خصوص در نیم ساعت پایانی فیلم، سردرگمی فراوانی ایجاد می‌کند. تصمیم پایانی رخشانه پس از مراسم عروسی حمید و مینو، مبنی بر ترک داوود، چندان آشکار نیست. ماجرای باردار بودن او و اقدامش برای سقط جنین هم فقط در حد حرف طرح می‌شود و بسط کافی نیافته است و به نظر، بیشتر از کارکرد داستانی‌اش، نقش پُرکنندگی فضاهای خالی فیلمنامه را دارا باشد.

با وجود این اشکال‌ها، **بیداری رویاها** سر پا و زنده است. موقعیت آدم‌هایی را به تصویر می‌کشد که هر یک به فراخور حالی در شرایطی جبری باید تصمیمشان را برای ادامه حیات بگیرند. داوود و ایوب از این پس باید بدون رخشانه سر کنند و رخشانه بی هر دو، داوود بر سر فرمان ماشینش می‌گرید؛ ایوب تنها اجازه دارد برای لحظه‌ای پسر و عروسش را دیدار کند و رخشانه بر سر چهارراه تنهایی‌اش مانده است... **کج**