



## روایت:

پیروزی‌ها و مخاطرات

[قسمت بیست و چهارم]

# مخاطرات: نیک مطلق، بد مطلق

یزدان سلحشور

در بهترین رستورانی که آخر هفته دوستانان را می‌توانید برای صرف شام به آنجا دعوت کنید، کار می‌کند! به «شخصیت‌های مطلق»-تان اجازه دهید که با ساده‌ترین احساسات یا علایق بشری که «جلوه‌ای در زمانی» دارند، خودشان را معرفی کنند. انگیزه‌های مکبث در **سریر خون** کوروساوا و مکبث پولانسکی با هم متفاوت‌اند. مکبث کوروساوا، هراسان از کف دادن «یک فرصت» مرتکب قتل می‌شود، اما مکبث پولانسکی، در اشتیاق کسب قدرت از فرصتش برای قتل پادشاه استفاده می‌برد. ترس و اشتیاق، دو پایان مستقل از هم را برای دو اثر رقم می‌زنند. گرچه در هر دو فیلمنامه، مکبث به دست نیروهای مخالف خود کشته می‌شود، اما در **سریر خون** این مرگ با ترس و آشفتگی همراه است و در مکبث با خون‌سردی و پذیرش سرنوشت. در فیلم پولانسکی، مکبث تا آخرین لحظه، با آرامشی حیرت‌انگیز و با حرکات آرام مردمک‌هایش، واپسین شعله‌های اشتیاقش برای یافتن فرصتی دوباره را خاموش می‌کند. خب، در مورد شکل‌دهی به وضعیت‌هایی که «مطلق»ها در آنها حضور می‌یابند، کمابیش همین شیوه را می‌توان به کار بست. به هر حال، این واقعیت را باید پذیرفت که آدم‌های مطلق، نیازمند وضعیت‌های مطلق هم هستند، اما وضعیت‌های مطلق هم باید واقعی به نظر برسند. در **ماجرای نیمروز** فردزیننه‌مان، همچنان که ما با آدم‌های مطلق روبه‌رو می‌شویم، با وضعیت «مطلق» هم روبه‌رو می‌شویم. یک ساعت و نیم دیگر، یک آدم‌کش [شهر مطلق] وارد شهر می‌شود که نه تنها کلاتر شهر [آخر مطلق] را بکشد، که دخل آدم‌های شهر را که عملاً دست‌کمی از خودش ندارند، بیاورد. کلاتر از هر کس کمک می‌خواهد، به او پشت می‌کند و او تنها به کمک همسرش که همان روز در کلیسا [یکی از مکان‌های «خیر مطلق» سینمایی] با او عقد پیوند جاودانه بسته، از مهلکه نجات می‌یابد. فیلمنامه‌نویس در شکل‌دهی این «وضعیت مطلق»، از همان «ساده‌ترین و تعریف‌پذیرترین» شکل ارائه استفاده می‌برد. خبر ورود قریبالوقوع آدم‌کش که تازه از زندان آزاد شده، به سادگی در همان مراسم کلیسا اعلام می‌شود. او قرار است با قطار وارد شود، اما کلاتر و زنش باید با یک دلیجان ساده از شهر بگریزند. بنابراین توقف ناگهانی دلیجان، بیرون شهر و تصمیم

**آن چه** که در فیلمنامه‌نویسی، اکنون یک امتیاز محسوب می‌شود، حرکت فیلمنامه‌نویس در مرز سیاه و سفید است، یعنی پرهیز از شر یا خیر مطلق در شخصیت‌پردازی و تسری این نگاه به شکل‌دهی وضعیت. حالا دیگر این نگرش، طبیعی‌ترین نگرش در حوزه روایت سینمایی است. سؤال این است که اگر فیلمنامه‌ای میل کند به شکل‌دهی روشنایی و ظلمت در حد نهایتشان [که اغلب حدی فرضی است متناسب با درک عامه]، دچار مشکل است و باید آن را اثری ضعیف نامید؟ با این همه بخش قابل توجهی از آثار تاریخ سینما، متونشان با چنین نگاهی شکل گرفته. پس تکلیف آنها چیست؟ زمانی نه چندان دور در دهه ۶۰ میلادی، موقعی که قرار بود بازیگری فوق‌ستاره که عادت به بازی در نقش‌های پیچیده و پرتالطم داشت، در فیلمی به کارگردانی پونته کورو بازی کند، به خاطر خاکستری نبودن نقشش مجبور شد از شگردهای شخصی بازیگری استفاده ببرد تا پیچش‌هایی را که در فیلمنامه و شکل‌دهی «شخصیت منفی و البته محوری» نبود، به آن ببخشد. آن فوق‌ستاره نامش مارلون براندو بود و در فیلم **شعله‌های آتش**، شگردهای بسیاری به کار زد تا نقش، به اصطلاح «تخت» در نیاید. اما واقعا آن نقش که به روایت براندو واقعا افتضاح شکل گرفته بود، یک نقش «تخت» و فاقد «بعد سوم» و «عمق میدان دید» بود؟ اول بگذارید مرز میان یک نقش «تخت» و نقشی مطلق را مشخص کنیم. به نظر می‌رسد که همه فیلمنامه‌های بد، دارای نقش‌هایی مطلق باشند، همان طور که بسیاری از فیلمنامه‌های خوب هم دارای نقش‌هایی مطلق‌اند. پس فرقی در چیست؟ آیا در **مردی برای تمام فصول** فردزیننه‌من، شخصیتی بی‌نقص که برای پاسداشت واقعیت، از تمامی منافع شخصی‌اش می‌گذرد و از جانش مایه می‌گذارد، یک نقش «مطلق» نیست؟ آیا در **سکوت بره‌های** جاناتان دمی یا **هاننبال** ریڈلی اسکات، هاننبال دکتر نابغه و آدم‌خوار، چیزی جز شر مطلق است؟ امیدوارم نگویید که این فیلمنامه‌ها، فیلمنامه‌های بد، ضعیف یا غیرقابل تحمیلی هستند؟ چیزی که تازه کارها یا کهنه کارهای نابلد و هنوز کار نیم‌موخته از آن غفلت می‌کنند، این است که «تخت شدن نقش» ربطی به مطلق بودن آن ندارد، بلکه به باورناپذیری و «غیرواقع‌نمایی» شخصیت برمی‌گردد. اما در پرداخت نهایی، چه چیزی این «غیرواقع‌نمایی» را رقم می‌زند؟ انگیزه‌ها! نباید انگیزه‌ها مطلق باشند. سرتوماس مور یک «خیر مطلق سینمایی» است که انگیزه‌هایش مشخص، عینی، باورپذیر و در عین حال بسیار ساده‌اند و غیرآرمانی. بگذارید یک فرمول ساده را، اینجا، به همه اعلام کنم: می‌خواهید نقش‌ها یا وضعیت‌های مطلق بسازید؟ فقط انگیزه‌های شخصیت‌ها یا عوامل شکل‌دهی وضعیت را به «ساده‌ترین و تعریف‌پذیرترین» شکل ارائه، تقلیل دهید، یعنی از آنها آرمان‌زدایی کنید! هاننبال لکتر قرار نیست دنیا را نابود کند، بشریت را سر به نیست کند و یا تحولی اجتماعی را مثل «دجال» فیلم **طالع نحس ۳** رهبری کند. او عاشق موسیقی کلاسیک، متون کلاسیک، زیبایی کلاسیک، هوش کلاسیک و طعم کلاسیک است. او یک نابغه هنر آشپزی است که از بس همه طعم‌ها را امتحان کرده، حالا رسیده به این نکته که طعم طبیعی گوشت از هر چیزی بهتر است و کلاسیک‌ترین طعم گوشت را هم در گوشت انسان کشف کرده! ببینید! انگیزه‌های او برای بدل شدن به یک «شر مطلق سینمایی» واقعا فرقی ندارند با انگیزه‌های سرآشپزی که



خوب [مثلاً در نسخه زنده - و نه انیمیشن - سیاره گنج با بازی آنتونی کوپین] بدل کرده‌اند، آثار سینمایی اقتباس شده [و البته چند مجموعه تلویزیونی] را از شاهکاری همچون **جزیره گنج**، سال به سال دورتر و دورتر کرده است. ببینید! سعی نکنید یک **دُن کیشوت** روشن‌فکر بسازید، حتی اگر قصدتان بازتاب این رمان در جامعه امروز باشد. باور کنید چنین اشتباهی را حتی گراهام گرین که استاد پرهیز از «مطلق گرایی» بوده و هست، در نوشتن رمان درخشانی مثل **عالیجناب کیشوت** مرتکب نشده. او که **دُن کیشوت** را بدل به یک کشیش روستایی و پانچو را بدل به یک شهردار سابق با تمایلات سوسیالیستی [آن هم اندکی پس از روزگار فرانکو] در اسپانیا کرده، تنها سعی کرده به این «مطلق‌های ادبی» انگیزه‌های روشن و باورپذیر ببخشد. شما برای نوشتن فیلمنامه‌ای برای سری **جیمز باند** چاره‌ای جز مطلق‌گرایی ندارید و حتی اگر بخواهید برای تشریح انگیزه‌ها به شیوه آثار «درام» یا حتی «نوار» عمل کنید، در بهترین حالت به فیلمنامه‌ای غیر **جیمز باندی** برای فیلمی **جیمز باندی** مثل **کازینو رویال** مارتین کمبل [با بازی دانیل کریک] می‌رسید. زمانی که این فیلم به نمایش عمومی درآمد، طرفداران سری **باند** را شوکه کرد. حتی خود من که از ویژگی مضاعف «مخاطب خاص» بودن بهره‌مند بودم، در دیدار نخست نتوانستم با فیلمنامه کنار بیایم. در این که **کازینو رویال** دارای بهترین فیلمنامه از این سری است، هیچ حرفی نیست، اما یک تماشاگر حرفه‌ای سری **باند** اگر بخواهد **کازابلانکا** ببیند، می‌رود می‌بیند و نیازی ندارد که **گرک** را در نقش بوگارت تصور کند. طبیعتاً اگر فیلمنامه‌نویس **گنج‌های سیره مادری** می‌خواست بوگارت را با همان شیوه‌ای که در **شاهین مالت** تصویر شده بود روایت کند، مخاطبان را ناامید می‌کرد. فیلمنامه‌نویس باید بدانند حد و حدودی که ژانر یا زیرژانر برایش مشخص می‌کند، چقدر است.

مشکل دیگری که پیش روی یک نویسنده فیلم است، «جذاب کردن مطلق» است. «جذابیت و تداوم جذابیت» در بیشتر موارد معلول «تنوع» است. با چنین شرایطی، چطور یک شخصیت یا وضعیت مطلق که فاقد «تنوع» به نظر می‌رسد، می‌تواند بر پسند مخاطب تأثیری عمیق بگذارد؟ یکی از شیوه‌های شکل بخشی به جذابیت «مطلق»، «ایجاد «توهم تنوع» است. تنوع، حاصل چیست؟ گستردگی! یا شما بخوانید عظمت! وقتی که وارد شعبه‌ای از یک فروشگاه زنجیره‌ای بزرگ می‌شوید، مقهور آن می‌مانید. چرا؟ چون تنوعش بی‌شمار است؟ اغلب این فروشگاه‌ها، فاقد مارک‌هایی هستند که شما در جست‌وجوی آنید، اما گستردگی و بزرگی و شیوه چینش «مکررها»، شما را در معرض «توهم تنوع» قرار می‌دهد. در فیلمنامه‌نویسی هم شما محتاج ایجاد گستردگی، بزرگی و خلاقیت در شیوه چینش «مکررها» هستید؛ و این «مکررها» همان وقایع اغلب بی‌اهمیت زندگی روزمره‌اند، مثل خریدن یک پاکت میوه توسط **دُن کورلئونه** پیش از تیر خوردنش در **پدر خوانده ۱** یا سرقت آن قالیچه از خانه اعیانی، باز هم توسط **دُن کورلئونه** در **پدر خوانده ۲**. فیلمنامه **پدر خوانده ۱** واقعاً متن محشری است که گستردگی، عظمت و چینش «مکررها» را به بهترین شکل در رسیدن به «توهم تنوع» به کار گرفته تا «مطلق‌گرایی سینمایی» را چه در شکل بخشی به شخصیت‌ها و چه در «ورزآوری وضعیت» نشان دهد. اما این فیلمنامه خوب همچون یک فیلمنامه خوب دیگر [پدر خوانده ۳] دارای یک سکانس عجیب و به شکل نامیدکننده‌ای بد است؛ سکانس مرگ براندو موقع بازی با نوه‌اش [و در فیلم سوم، سکانس مرگ آل پاچینو در آن روستای دورافتاده]. در هر دو متن، عظمت «مطلق» فرو می‌ریزد و مرگ، آن وجه شوکه‌مند را از دو شخصیت مطلق به شدت خوب طراحی و اجرا شده می‌گیرد تا قضاوت اخلاقی حاصل از سازوکاری فرامتنی جایگزینش شود. در فیلمنامه فیلم دوم هم البته نه به بدی این دو سکانس [یک سکانس «بد طراحی شده» را شاهدیم؛ سکانس انتقام‌گیری دنیرو در آن دهکده سیسیلی. شیوه فرود آوردن کارد در سینه قاتل پدر و پیچش به شدت خشونت‌بار آن در بدن مقتول، مغایر با عظمت **دُن کورلئونه** جوان است که عظمتش در سایه خون‌سردی و درایتش شکل گرفته است.

و نکته پایانی: یادتان باشد موقعی که می‌خواهید «مطلق‌گرایی» را در نوشتن پیشه کنید، حتماً متوجه آن نبرد پایانی خیر و شر باشید؛ حتی اگر این وسط، شخصیتی «نه این سو نه آن سو هم» داشته باشید. در فیلمنامه خوب، **بد**، **زشت**، **جدال پایانی** میان ایستوود و کلیف است و الی والا که فاقد عظمت، تنها یک وسیله است برای انحراف ذهن کلیف و استفاده آنی ایستوود از اسلحه‌اش. در فیلم بعدی لئونه هم این رویکرد را شاهدیم: **روزی روزگاری در غرب**؛ **جدال پایانی** متعلق به «خیر مطلق» [چارلز برانسون] و «شر مطلق» [هنری فاندانا] است و آن که فاقد عظمت است، جیسون روبرادز است که نقشش در شکل‌بخشی این **جدال**، در حد یک «وسيله» فرو کاسته شده.

کلانتر به بازگشت، پیش از آن که دلایل کلانتر را برای بازگشت بشنویم، به سادگی بیان شده، قطار، از دلجان سریع‌تر است! نویسنده چنین متنی، طبیعتاً فرصت چندانی ندارد تا انگیزه‌های طبیعی آدم‌کش و دوستانش را شرح دهد. بنابراین اکتفا کرده به یک حرکت ساده و خالی از تکلف، موقعی که یکی از آنها، ویتترین مغازه تازه بسته شده لباس فروشی را می‌شکند تا یک کلاه روبان‌دار زنانه را بردارد و روبانش را بپاویزد به کمربندی که نگه‌دارنده غلاف اسلحه کمری اوست. در نسخه معروف دیگری که از این قصه دیده‌ایم، نویسنده سعی کرده از «مطلق‌گرایی» بهره‌برد. بنابراین به راحتی می‌توان در **ریوبراوی** هاوارد هاکس تشخیص داد که وضعیت بینابینی این فیلم که خشونتش، گاه با طنز دچار تعدیل و گاه تعمیق است، آدم‌های بینابینی را هم رقم زده است. وضعیت و شخصیت، همیشه دارای ارتباطی متقابل‌اند. اگر یکی به حیطه مطلق‌گرایی وارد شود، دومی هم باید از آن تبعیت کند. فیلمنامه‌نویس موفق، نویسنده‌ای نیست که خودش را یک‌باره از مصیبت «مطلق‌گرایی سینمایی» برهاند، بلکه آدمی است که اول باید برای خودش مشخص کند بنیان اثرش را بر «وضعیت» نهاده یا شخصیت؛ و در مرحله بعد به این نتیجه برسد که بهترین شکل ارائه این وضعیت یا شخصیت چیست؟ اگر می‌خواهید یک متن کلاسیک را بدل به فیلمنامه کنید، اغلب اوقات، تنها انتخابتان مطلق‌گرایی است. و رفتن بیش از حد با وضعیتی مثل حسادت در **اتللو** یا سعی بر اعمال تغییرات عمیق در شخصیت «یاگو»، یعنی پرتاب شدن به اثری که دیگر شبیه نمایشنامه شکسپیر نیست. به نظر من **تاجر ونیزی** مایکل ردفورد یا **البور** پولانسکی، گرچه دارای فیلمنامه‌های موفق هستند، اما فاقد توازن لازم برای رسیدن به ساختاری مرتبط با فرامتن ادبی یعنی نمایشنامه شکسپیر یا رمان دیکتند. فیلمنامه‌نویسان این دو اثر، آن توازن منتشر در سراسر متون اصلی را به نفع بخشیدن جذابیت‌های شخصیتی به دو شخصیت «شر مطلق» آنها، از دست داده‌اند. حتی به گمان من، دخل و تصرفی که فیلمنامه‌نویسان در صد و اندی سال که از عمر سینما می‌گذرد در شخصیت لان جان سیلور کرده‌اند و فیلم به فیلم او را به شخصیتی خاکستری و گاه