

زن‌ها و فیلمنامه‌ها

بخش اول

از ابتدا تا دهه ۷۰

احمد میراحسان

این نوشته بر چند پرسش بنا شده است.

الف: نحوه حضور زن در فیلمنامه‌ها و این که نقش و شخصیت‌های زنانه، به چه مؤلفه‌های درون متنی و فرامتنی بستگی دارد؟

ب: در سینمای ایران، فیلمنامه‌ها در روایت زنان متأثر از چه عواملی بوده‌اند؟

ج: در فیلمنامه‌های نامور امسال تاکنون حضور زنان چه مشخصاتی را به نمایش نهاده است؟ پرسش نخست با کتابی قطور می‌تواند وضوح یابد. صرفاً به تذکر نکته‌هایی بسنده می‌کنم. فیلمنامه‌ها جایی که فیلمنامه نوشته شده است، ظاهراً در رده متون روایی کلامی و در نتیجه تابع قواعد داستان و رمان قرار می‌گیرد. اما در حقیقت فیلمنامه، حتی وقتی که هنوز به فیلم تبدیل نشده و چنانچه هرگز نیز به شالوده روایت بصری تبدیل نشود، باز اثری است که با تمایزات بنیادین به نگارش آمده است. تجسم تصویری شخصیت‌ها نه صرفاً محدودیت، بلکه ویژگی‌هایی دارد که بازنمایی سینمایی و نوشتن به قصد تصویر شدن و جان‌بخشی بر پرده منشاء آن است. این عوامل، درون متنی هستند، زنان بر پرده در حقیقت ادامه زنان فیلمنامه‌ها و زنان فیلمنامه، کاملاً وابسته به تصویر آینده خود، یعنی حضور بصری بر پرده سینما هستند.

در همان حال شکل و معنای حضور زنان به تحولات جامعه درون، توسعه سلسله‌ای از حقوق مدنی زنان، رشد لیبرالیت و تحول فکری/اخلاقی درباره زن مربوط است که در جامعه مدرن با توسعه اقتصادی/سیاسی و فرهنگی/اخلاقی یک ساز و کار صنعتی/سرمایه‌داری آزاد، هم‌آواست و با تعریف حقوق و آزادی‌های زنان بر مبنای برداشت‌های اومانیستی و رها از قید و بندهای سنتی، امکان ظاهر شدن به هیئت تازه را در انتظار برای آنان فراهم می‌آورد و بدیهی است که نیروی نهفته تصویر و تصور فیلمنامه‌ها از نقش زن و حضور او هر چند در شکل نوشتاری محقق می‌شود، اما در حقیقت با واقعیت مجسم و بصری این حضور پیوند خورده است.

فیلمنامه‌های سینمایی در جامعه مدرن نه تنها به نقش زن در حوزه عمومی با دید متمایزی از جهان سنتی می‌نگرند، بلکه از آنجا که فیلمنامه را بر اساس بازنمایی واقعیت همه سویه شکل می‌دهند، وارد حوزه خصوصی زندگی زنان نیز می‌شوند. بدیهی است که در بافت مدرن/لیبرالی زندگی غرب، روابط عاشقانه، حضور در اتاق خواب و خانه و انواع رفتارهای ارائه تصویری واقع‌نما از زن بر پرده سینما استفاده می‌شود.

بدین ترتیب از منظر عوامل درون متنی حضور زن در فیلمنامه‌ها صرفاً به الزامات دراماتیک، نیازهای روایت و ضرورت شخصیت‌پردازی وابسته است. و مانعی بر سر راه ظهور وجوه مختلف هستی زنانه در سینمای غرب وجود ندارد. ماجرا از این زاویه دید با وضع بازنمایی سینمایی واقعیت زنان در ایران اندکی متفاوت است و نظم اخلاقی و رسمی جامعه چنین پاسخ‌عریانی را به نیازهای درون متنی نمی‌پذیرد.

از نظر عوامل برون متنی قوانین و خط قرمزهایی که مربوط به مرز تفسیر از پورنوگرافی است، در

همه چیز از اینجا شروع می‌شد و شکل می‌گرفت. بحث‌های دیگر، نتیجه ثانوی این جور زندگی و کار بود. آنها بزرگ مردانی بودند که از سرگرمی شروع می‌کردند تا ببینند چه می‌شود و البته گاهی حاصل کارشان یک اثر هنری بود. اما خلق شاهکار، هدف اولیه و اصلی به نظر نمی‌رسید. آنها فقط کارشان را انجام می‌دادند و گاهی به نتایج جذابی هم می‌رسیدند. به همین دلیل برای شناختن قدر کارشان باید مسیر سختی را طی کرد. همه چیز پرده‌درانه و جلوه‌فروشانه با مخاطب در میان گذاشته نشده. برای درک کامل آثار این هنرمندان فروتن پرده‌پوش، باید مسیر سخت‌تری را طی کرد، در مقایسه با فیلم‌های ظاهر آجدی که بر چسب «هنری می‌باشد» از کنار کارشان آویزان شده.

و اصلاً شاید به همین دلیل است که شمال از شمال غربی یکی از شاخص‌ترین فیلمنامه‌های لمن به شمار می‌آید. داستانی برای داستان، فارغ از همه نتایج پیچیده (و البته بجای و لازم)ی که مفسرهای آثار هیچکاک از آن گرفتند. فیلمنامه‌ای با کلی پیچ دراماتیک و اتفاق‌های لذت‌بخش، که می‌آیند و می‌روند و تماشاگر را در لذتی وصف‌ناشدنی غرق می‌کنند. لمن و هیچکاک، موقع نوشتن این فیلمنامه آن قدر پیش می‌روند که خود



آزادی موسیقی

داستان، به معنای اصلی اثر تبدیل می‌شود. پیچ‌های دراماتیک، یله و رها، یکی بعد از دیگری سر می‌رسند و حادثه و ماجرای تازه‌ای اتفاق می‌افتد. انگار که سؤال اصلی این باشد: با یک داستان تا کجا می‌شود پیش رفت؟ چقدر از خود بی‌خود شد؟ آنها تماشاگر را سوار رولر کاستری می‌کنند و تنها با تمام شدن سناسن و روشن شدن چراغ‌های سالن، گیج و ویج از آن پیاده‌اش می‌کنند. هیچکاک این طوری زیر پای تماشاگرش را می‌کشد. تجربه‌ای که به یکی از اصلی‌ترین مؤلفه‌های تماتیک اثرش تبدیل می‌شود. آلفرد هیچکاک دو فیلم با ارنست لمن کار کرده، **شمال از شمال غربی** و **توطئه خانوادگی**. در این فیلم‌ها، تمام تمهیدهایی که استاد خودپسند برای تحت‌تأثیر قرار دادن تماشاگرش به کار می‌بست، وجود دارند. اما خبری از فضای مکانیکی که این روش هیچکاک به بعضی از آثارش تحمیل می‌کند، نیست. یک جور طنز شیرین و بی‌قیدانه در این دو فیلم وجود دارد که در بقیه فیلم‌های هیچکاک، مشکل بشود نمونه‌اش را پیدا کرد. ارنست لمن با یک استاد کار کرده، درست. اما قرار نیست که تأثیر فیلمنامه‌نویس‌های پرده‌پوش را انکار کنیم، مگر نه؟