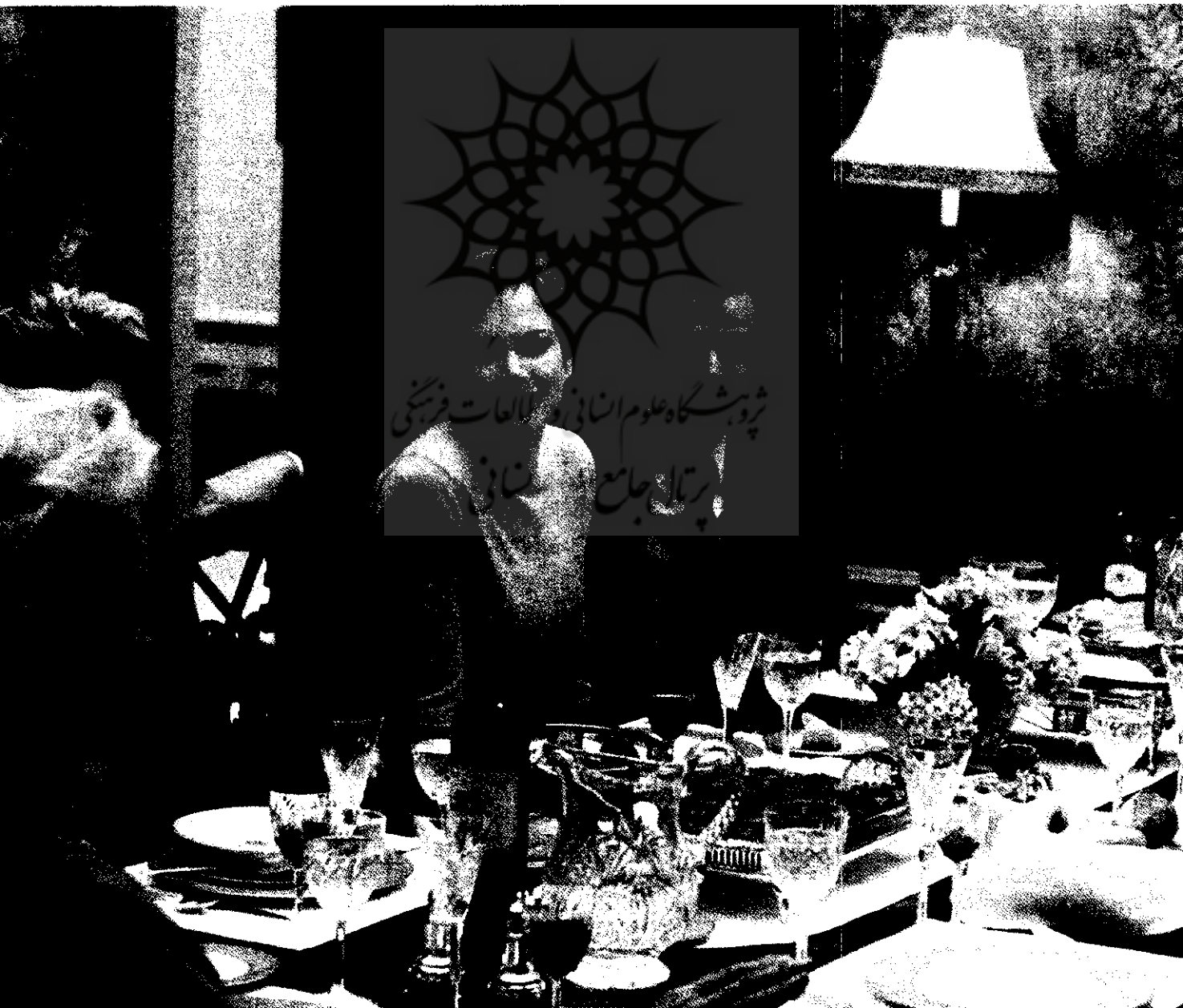
همچو عشقی ناممکن
بی‌رحم و دست‌نیافتنی

■ امیر افشار

تقریباً تمام کتب تخصصی فیلم‌نامه‌نویسی برای سکانس افتتاحیه ویژگی‌های ثابت و مشابهی را تعریف کرده‌اند. همگی آن‌ها اعتقاد دارند که باید شخصیت اصلی یا قهرمان داستان در همان سکانس اول معرفی شود و لازم است در همان ده دقیقهٔ ابتدای فیلم مشخص شود موضوع داستان چیست؟ رابطهٔ قهرمان با دیگر کاراکترها چگونه است؟ و زمان و مکان داستان کی و کجاست؟ و در کنار همهٔ این‌ها یک ویژگی بسیار حیاتی را گوشزد می‌کنند و آن این‌که، باید در سکانس آغازین حتماً موقعیت دراماتیک اثر تثبیت شود تا فیلم برای بیننده جذاب باشد.

سکانس افتتاحیه **تولد** هیچ‌یک از این خصوصیات را ندارد، اما فیلم جذاب و درخشان است. **تولد** در دسته‌بندی‌ها در گروه سینمای کلاسیک داستان‌گو جای می‌گیرد، با این حال چه در روایت و چه در اجرا هر جا که لازم دانسته از روش معمول این مدل آثار فاصله گرفته است. فیلم ارجاعاتی مستقیم به سینمای هنری اروپا دارد (بیش از همه به سینمای کیشلوفسکی) مثلاً تم «عشق پاک یک پسربچه به یک زن» ما را یاد **فیلمی کوتاه دربارهٔ عشق** می‌اندازد و ایدهٔ «کشف رابطهٔ مرد متأهل با زنی دیگر» یادآور **آبی** است. این شباهت در دکوپاژ فیلم و مکث و سکوت‌های بیش از حد میان دیالوگ‌ها نیز هست. قطعاً از مهم‌ترین عوامل فاصله‌گیری این اثر از سینمای کلاسیک، تأثیر فیلم‌نامه‌نویس آن، ژان کلود کری‌یر است.

تولد با صدای نریشن مردی روی سیاهی تصویر آغاز می‌شود. اسم مرد «شان» است و همسری به‌نام آنا دارد. سپس مرد را که در یک پارک جنگلی پوشیده از برف در حال دویدن است، از پشت دنبال می‌کنیم تا این‌که زیر پلی می‌رسد و به زمین می‌افتد. صحنهٔ بعدی نمایی بسته از نوزاد پسری‌ست که تازه به دنیا آمده است. سپس تاریکی تصویر و ظهور این نوشته: ده سال بعد. فقط همین. این سکانس آغازین است.



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فقط در پنج نما و پنج دقیقه. درضمن فیلم عنوان‌بندی به شکل رایج ندارد.

حتی سکانس دوم هم برخلاف قواعد رایج در حکم یک افتتاحیه نیست. هر چند که دیگر انتزاع سکانس اول را ندارد. سکانس دوم از سه قسمت کلی تشکیل شده و هدف ظاهری هر قسمت معرفی تعدادی از کاراکترهاست. در بخش اول این سکانس، زن و مردی را در یک گورستان برفی می‌بینیم. در صحنهٔ بعد متوجه می‌شویم که زن (نیکول کیدمن) آناست و مرد جوزف نام دارد. بخش دوم صحنهٔ مهمانی جشن نامزدی آنا و جوزف است. مهم‌ترین شخصیت‌های این بخش، کلارا و همسرش کلیفورد هستند. کلیفورد به‌تنهایی وارد مهمانی می‌شود و کلارا به‌جای خریدن روبان، به باغی در آن نزدیکی می‌رود و بسته‌ای را دفن می‌کند و سپس با هدیه‌ای تازه به مهمانی می‌رود. قسمت سوم معرفی پسری ده ساله است که «شان» نام دارد و ساکت و مبهوت در تاریکی نشسته است. ما او را در صحنهٔ قبلی در حال تعقیب کلارا دیده بودیم.

این شروعی نیست که قواعد آمریکایی در خصوص آغاز توصیه می‌کنند. شاید بشود گفت این افتتاحیه موضوع را پیچیده‌تر کرده است. مثلاً رفتار عجیب و نامعمول کلارا در دفن آن بسته و یا حضور غریب آن پسر ده ساله فضا را نامعمول‌تر می‌سازند و ما هنوز نمی‌دانیم قهرمان داستان کیست. روایت فعلی تا این جا حتی ما را گمراه‌تر کرده، چون تنها کاراکتری که تا به حال موقعیتی را ایجاد کرده و فضایی را به خود اختصاص داده کلارا است، درصورتی که او قهرمان اصلی داستان ما نیست. تنها چیزی که باعث می‌شود بتوانید حدس بزنید قهرمان داستان کیست، نام نیکول کیدمن است. ولی مهم‌ترین نکته هنوز باقی مانده و ما همچنان نمی‌دانیم موضوع داستان و موقعیت دراماتیک اولیه چیست؟

درواقع روایت از این سکانس‌های ابتدایی استفادهٔ دوگانهٔ دیگری کرده است. اول این‌که به روشی دیگر در جهت درگیرکردن بیننده و باایجاد ابهام نسبی و موقعیت‌های غریب، تماشاگرش را تا معرفی موقعیت دراماتیک اولیه کنجکاو نگه داشته و دوم این‌که اطلاعاتی را کاشته که در حال حاضر برای تماشاگر هیچ مفهومی ندارد. ولی با گذشت زمان و پیشرفت روایت همگی به‌عنوان عناصری کلیدی معرفی می‌شوند و نویسنده نیاز دارد این اطلاعات را جایی کاشته باشد و با فاصله گرفتن از آن‌ها امیدوار باشد که بیننده آن را به‌طور موقت فراموش کند. مثلاً تا سکانس ملاقات آنا و شان ده ساله در پارک و زیر پل، نسبت‌دادن مرگ شوهر آنا - شَان - در آن موقعیت زیر پل در ابتدای فیلم دور از ذهن بود (هر چند این‌که آن مرد «شان» بوده در هاله‌ای از ابهام باقی مانده بود) و یا سکانس دفن‌شدن بستهٔ کلارا تا سکانس ملاقات او و «شان» برای بیننده در حکم فراموشی موقت موضوع بود. چون پس از سکانس دوم و تا دیدار مجدد آنا و کلیفورد ما دیگر کلارا را نمی‌بینیم.

همهٔ این‌ها به این دلیل است که فیلم - برخلاف استراتژی وضوح اطلاعات در سینمای کلاسیک - از ارائهٔ کامل و مشخص اطلاعات طفره می‌رود. شاید از نظر نویسنده یا فیلمساز، صحنهٔ افتادن آن مرد در زیر پل با توجه به نریشن قبلی «شان» برای معرفی مرگ او کافی باشد و به‌نظر واضح بیاید که حضور آنا در گورستان پس از ده سال بر سر قبر «شان» بوده است. ولی این شیوهٔ اطلاعات‌دهی غیرمستقیم هرگز شیوهٔ یک فیلم کلاسیک نیست. فیلمساز در خیلی مواقع کشف اطلاعات را به خود بیننده واگذار کرده و تماشاگر باید

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

با حدس و گمان و چیدن سرنخ‌ها کشف کند که چه اتفاقی در حال وقوع است و این دقیقاً نقطهٔ قوت روایت است. فیلم عجله‌ای در بازگویی اطلاعات داستانی ندارد و اطلاعات را با حداکثر تأخیر ارائه می‌دهد. و این استراتژی کلی روایت است. چراکه فیلم بر پایهٔ اطلاعات پیش نمی‌رود. این موقعیت‌های دراماتیک هستند که فیلم را به جلو می‌برند.

بیش‌تر اهمیت فیلم **تولد** به تنظیم دقیق و خلاقانهٔ موقعیت‌های دراماتیک‌اش مربوط می‌شود. درواقع **تولد** فیلم موقعیت است. استفاده از جزئی‌ترین عناصر روایی و بصری و تبدیل پیش‌پاافتاده‌ترین اتفاقات به یک موقعیت تکان‌دهنده و پیش‌برنده، فیلم را به یک اثر خلاقانه تبدیل کرده است.

کم‌تر عنصری را در فیلم پیدا می‌کنید که کارکرد دراماتیک چندوجهی نداشته باشد. هیچ‌یک از کاراکترها در موقعیت‌های نمایشی فیلم، بدون کارکردهای دراماتیک چندوجهی انتخاب نشده‌اند. نویسنده با محدودنگه‌داشتن اطلاعات بیننده در مورد موقعیت مورد نظر بدون زمینه‌چینی او را وارد موقعیتی می‌کند که انتظار آن را نداشته یا حداقل نمی‌توانسته حدس بزند که چنین وضعیتی برایش چیده شده. نکتهٔ دیگر این‌که، فیلم مهم‌ترین اطلاعاتش را در اوج همین موقعیت‌های غیرمنتظره ارائه می‌دهد. درواقع ارائهٔ اطلاعات در موقعیت‌هایی نامتجانس استراتژی فراگیر اثر است. موقعیت‌هایی که بیننده در آن آمادگی دریافت چنین اطلاعاتی را ندارد و یا بهتر است بگوییم باور نمی‌کند که دارد مهم‌ترین اطلاعات آن صحنه را این‌گونه دریافت می‌کند. به همین دلیل نمودار حسی تماشاگر این فیلم زیاد عادی نیست: در ابتدا یک انتظار و تعلیق طولانی و برآورده‌نشده و درنتیجه عطش کشف علیت‌ها و بعد ناگهان غافلگیری در یک موقعیت نامتجانس.

روش شکل‌گیری موقعیت‌ها در بیش‌تر مواقع به‌نظر ساده می‌آید. ابتدا چیدن یک موقعیت متعارف سپس واردکردن یک عنصر متضاد یا نامتجانس با موقعیت و درنتیجه اغتشاش وضعیت و بعد ارائهٔ اطلاعات پیش‌برندهٔ روایت که از تأثیر مستقیم آن موقعیت نامتجانس به‌وجود آمده است. این شیوه از همان اولین موقعیت دراماتیک روایت آغاز می‌شود. فکر می‌کنید غریب‌ترین موقعیت برای این‌که یک پسرک ده ساله (شان) به یک زن بیوه (آنا) بگوید که شوهر مردهٔ اوست، چه زمانی می‌تواند باشد؟ «شان» لحظهٔ اوج جشن تولد مادر آنا را انتخاب می‌کند. موقعیت این‌گونه آغاز می‌شود: جشن تولد مادر آناست. همهٔ مهمان‌ها آمده‌اند و ما حداقل هنوز هفت نفر از این کاراکترها را درست نمی‌شناسیم. «شان» هم در جشن حاضر است. ناگهان چراغ‌ها خاموش می‌شود و آنا با کیک وارد می‌شود. مادر به کمک دخترهایش شمع‌ها را فوت می‌کند. همه در اوج شادی و لذت، به مادر تولدش را تبریک می‌گویند. چراغ‌ها روشن می‌شود (موقعیت متعارف) و «شان» بدون مقدمه با لحنی جدی و کمی با تحکم از آنا می‌خواهد که با او در آشپزخانه به شکل خصوصی صحبت کند. همه ساکت می‌شوند و آنا به آشپزخانه می‌رود (ورود عنصر نامتجانس). روند پیشرفت صحنه در آشپزخانه این‌گونه است:

«شان» به آنا چشم دوخته و چیزی نمی‌گوید. آنا منتظر است.

آنا: چی می‌خوای؟

شان: تو رو.

آنا: من رو می‌خوای؟ درست شنیدم؟

شان: تو همسرم هستی.

آنا با تعجب ولی کنترل‌شده سعی می‌کند با حرف‌زدن موقعیت را بهتر درک کند و می‌گوید که قصد ازدواج با جوزف را دارد و اگر «شان» کمی بزرگ‌تر بود شاید این خواسته امکان‌پذیر بود. ولی «شان» با قاطعیت حرف‌های او را نادیده می‌گیرد.

شان: این منم... شان.

آنا که تحمل‌اش تمام شده او را به‌زور از آپارتمان بیرون می‌برد و به دربان می‌سپارد. در آسانسور «شان» بدون این‌که در برابر رفتار آنا مقاومت کند می‌گوید: «اشتباه بزرگی مرتکب می‌شی اگر با جوزف ازدواج کنی». (ارائهٔ اطلاعات و پیشبرد روایت). و حالا فکر می‌کنید با توجه به این استراتژی، آنا چه زمانی را برای نقل گفتهٔ «شان» به جوزف دربارهٔ ازدواج‌شان انتخاب می‌کند؟ دقیقاً اوج صحنهٔ عشق‌ورزی با جوزف. روند خلاقهٔ این موقعیت‌ها به همین جا خاتمه نمی‌یابد. این موقعیت‌ها نه‌تنها در درون خود کامل و بی‌نقص و پیش‌برنده‌اند، بلکه امکانات لازم جهت گسترش روایت و موقعیت دراماتیک بعدی را آماده می‌کنند. موقعیت‌ها مثل زنجیری همدیگر را کامل می‌کنند و به‌سمت نقطهٔ عطف نهایی اوج می‌گیرند. این اتفاق از زمان اقامت «شان» در خانهٔ آنا، پررنگ‌تر می‌شود. قرار است آنا و بیننده در این مقطع یک موقعیت غیرقابل‌اثبات را بپذیرند. شان ده ساله ادعا می‌کند که شوهر مردهٔ آنا است و آنا در حال حاضر در آستانهٔ ازدواج مجدد با مردی‌ست که دوستش دارد. فکر می‌کنید چگونه می‌شود چنین موقعیت دشوار و پیچیده‌ای را به شکل دراماتیک پیش برد که هم باورپذیر باشد، هم بی‌جهت طولانی نشود و هم در جهت استراتژی‌های فیلم باقی بماند؟ در حال حاضر «شان» آخرین شب حضورش نزد آنا را می‌گذراند و آنا به مادر «شان» قول داده که او را پس از برنامهٔ نمایش زندهٔ موسیقی، به خانه بازگرداند. موقعیت اول این است. آنا در وان حمام است (موقعیت متعارف ابتدایی). شان وارد می‌شود و باطمأنینه شروع به کندن لباس‌هایش می‌کند. آنا متعجب این روند تنش‌زا را دنبال می‌کند. «شان» وارد وان حمام می‌شود و روبه‌روی آنا می‌نشیند (ورود عنصر نامتجانس). آنا با تعجب منتظر است ببیند «شان» چه قصدی دارد و می‌پرسد: «چه کار می‌کنی؟» و شان با اعتماد به نفس جواب هوشمندانه‌ای می‌دهد: «همسرم را نگاه می‌کنم». ناگهان صدای در حمام هر دو را به خود می‌آورد. جوزف پشت در است. (ارائهٔ اطلاعات پیش‌برنده - چرخش داستانی به موقعیت بعدی). موقعیت بعدی صحنهٔ اجرای زندهٔ موسیقی در خانهٔ آناست. همه نشسته‌اند. می‌دانیم که جوزف به موسیقی علاقه دارد و خودش هم پیانو می‌زند. همه دارند به موسیقی گوش می‌دهند (موقعیت متعارف ابتدایی). شان با پایش به شکل متناوب به صندلی جوزف می‌کوبد. جوزف ابتدا اخطار می‌دهد و بار دوم به شان حمله می‌کند و او را کتک می‌زند (موقعیت نامتجانس). این یکی از عجیب‌ترین مثلث‌های عشقی ممکن است. موقعیت حمام به کمک این صحنه می‌آید و رفتاری را شکل می‌دهد که همهٔ خواسته‌های روایت را با هم دارد. درنتیجه موقعیت بعدی یعنی بوسیده‌شدن آنا توسط «شان» با این‌که از نظر تصویری مثل خیلی از موقعیت‌های فیلم نامتجانس است، شیوهٔ گسترش دو موقعیت قبل آن را باور پذیر می‌کند. و حالا زمانی که کلیفورد پس از این اتفاقات به آنا می‌گوید: «او شان نیست» آنا با اطمینان جواب می‌دهد: «چرا هست» و تماشاگر نیز حرف آنا را باور می‌کند. چون او چیزی را حس کرده که دیگران آن را درک نمی‌کنند و حالا روایت به هدفش رسیده است.

روایت **تولد** روایت بی‌رحمی‌ست و همچون مضمون‌اش همیشه دست‌نیافتنی باقی می‌ماند، درواقع فرم فیلم کاملاً در خدمت محتوا است: عشق، روایت نرسیدن است. روایت فاصله‌هاست به همین دلیل همه فراموش‌اش می‌کنند. یا سعی می‌کنند از زندگی‌شان بیرونش کنند. حقیقت ذاتی‌اش را درنظر نمی‌گیرند و آنگاه انسان دیگری می‌شوند. انسانی آماده برای یک زندگی اجتماعی متعارف و ازدواج. مثل همین روایت؛ بی‌رحم و دست‌نیافتنی.

روایت **تولد** حتی به ما اجازه نمی‌دهد از این عشق ناممکن خشنود باشیم. چراکه بلافاصله در موقعیت بعدی و با ورود کلارا آن را نقض می‌کند. به‌نظر حق هم دارد. چون قصد دارد که فضای واقعی فیلم را حفظ کند. چراکه اگر قرار بود روایت بر پایه‌های محکمی استوار باشد، لازم بود ابتدا موقعیت نامتعارف تناسخ روح شوهر مردهٔ آنا در یک پسر ده ساله را باورپذیر و ممکن نماید، سپس سعی کند برای باقی ماندن در همین فضای واقعی آن را نقض کند یا در پرده‌ای از ابهام قرار دهد. (دقت کنید که این فیلم هرگز وارد فضای موضوعاتی از قبیل تناسخ و روح و این‌گونه موضوعات غیرمادی نمی‌شود و قصد چنین کاری را هم نداشته است). درحقیقت ابتدا موضوع داستان به اندازهٔ کافی متزلزل بود و ردکردن آن کشمکشی را به‌وجود نمی‌آورد. درنتیجه روایت با مهارت، ما و آنا را به جایی می‌رساند که این موقعیت را باور کنیم، سپس با ورود اطلاعات جدید و به کمک اطلاعات کاشته‌شده در ابتدای فیلم موقعیت را به‌سمت نیاز خود تغییر می‌دهد و آن را دست‌نیافتنی و مبهم باقی می‌گذارد. (البته پایان‌بندی این روایت قابل مقایسه با آن شروع خیره‌کننده نیست).

روش شکل‌گیری موقعیت‌ها در بیش‌تر مواقع به‌نظر ساده می‌آید. ابتدا چیدن یک موقعیت متعارف سپس واردکردن یک عنصر متضاد یا نامتجانس با موقعیت و درنتیجه اغتشاش وضعیت و بعد ارائهٔ اطلاعات پیش‌برندهٔ روایت که از تأثیر مستقیم آن موقعیت نامتجانس به‌وجود آمده است.

ساختار روایی **تولد** براساس الگوی متداول سه‌پرده‌ای کلاسیک شکل گرفته است. با این تفاوت که پس از سکانس‌های ابتدایی و بعد از تثبیت موقعیت دراماتیک دیگر، نقطهٔ عطف اول به معنای معمول آن نداریم و نقطهٔ عطف دوم با آن‌که چرخش داستانی ایجاد می‌کند در جای همیشگی روایت کلاسیک قرار نگرفته است و نتایج کسب‌شده از آن در جهت یک پایان‌بندی کلاسیک نیست. به این ترتیب فیلم از یک شروع و پایان‌بندی کوتاه و یک بدنهٔ حجیم تشکیل شده که تمامی مراحل شکل‌گیری رابطهٔ «شان» و آنا در آن طرح‌ریزی شده است. بخش میانی فیلم که از سکانس جشن تولد مادر آنا شروع می‌شود و با اعتراف «شان» به این‌که شوهر آنا نیست به پایان می‌رسد، شامل مراحلی‌ست که به شکل