ماهی‌ها عاشق می‌شوند

...انگار که آب جفت شوجست و تو خودش فروکشید

■ مهدی فهیمی

برای تمام کسانی که عادت کرده‌اند برای لذت‌بردن از فیلم‌های ایرانی سقف خواسته‌های‌شان را تا کف پایین بیاورند و برای تمام کسانی که در سال‌های گذشته به دلیل فقدان فیلم‌های خوب هنگام تماشای محصولات سینمای ایران مجبور شده‌اند آثاری معمولی را خوب توصیف کنند، تماشای **ماهی‌ها عاشق می‌شوند** می‌تواند یک اتفاق خوب به‌حساب بیاید.

هنگام تماشای فیلم چندان لازم نیست خودمان را در چهارچوب «سینمای ایران» - با تمام کمبودها و نارسایی‌هایش -محدود کنیم چون با فیلمی طرف هستیم که نه‌تنها ما را به چشم‌پوشی از خطاهایش دعوت نمی‌کند بلکه سرسختانه تماشاگر را به چالش با خود می‌خواند و ترسی از دست‌وپنجه‌نرم‌کردن با مخاطبش ندارد هر چند که نیمی از تماشاگران بالقوه‌اش را از دست بدهد.

پیرنگ با انتخابی روایتی متفاوت، در کنار استفاده از میزانسن‌هایی سینمایی و حساب‌شده به‌صورتی آشکار خود را در معرض مقایسه با شاهکارهای سینمایی پیش از خود قرار می‌دهد.

تماشای **ماهی‌ها**... تجربهٔ دلپذیری‌ست؛ تجربه‌ای که هر علاقه‌مند سینما دوست دارد آن را در طول سال بارها تکرار کند.

روایت **ماهی‌ها**... شاید به‌نظر کلاسیک بیاید؛ عوامل متعددی در این تصور دخیل هستند: دو داستان عشقی موازی هم -یکی میان عزیز و آتیه و دیگری میان توکا و رضا- یک داستان معمایی (وکیل عزیز و حضور مشکوک او تا میانهٔ ماجرا) و... این تصور تا آن‌جا پیش رفته که اغلب تماشاگران (و مخصوصاً منتقدان سینما) فیلم را به دلیل برخی حذف‌ها و خالی‌بودن قسمت مهمی از پیرنگ، از لحاظ روایی ناقص دانسته و تنها به جلوه‌های بصری فیلم به‌عنوان نقطهٔ قوت آن پرداخته‌اند. اتفاقاً قوت فیلم نه‌تنها در پرداخت بصری بلکه در پیش‌بُرد پیرنگ آن است. شاید بد نباشد به‌عنوان پیش‌زمینه بدانیم که علی رفیعی در خلال دههٔ شصت میلادی برای تحصیل به اروپا رفته. طبعاً حضور در کوران حوادث دههٔ شصت (تشکیل موج نوی سینمای فرانسه؛ حضور در سینماتک و نمایش شاهکارهای تاریخ سینما در آن دوران) به خودی خود می‌تواند به‌عنوان پیش‌زمینهٔ ذهنی در وجود او تأثیر گذاشته باشد. در حقیقت به‌نظر می‌آید رفیعی حتی هنوز پس از گذشت سال‌ها از آن دوران و سپری‌شدن مدل روایی آن نوع سینما هنوز چیزی از آن را در پس ذهن به‌عنوان یک مدل استاندارد؛ دارد.

در ابتدای بحث اشاره کردم که اکثراً، روایت فیلم را کلاسیک دانسته‌اند و این احتمالاً به دلیل شباهت‌های ظاهری‌ای‌ست که با پیرنگ کلاسیک دارد، اما نشانه‌هایی در خود فیلم وجود دارد که باعث می‌شود این‌طور فرض کنم که روایت بیش از آن‌که وام‌دار سینمای کلاسیک باشد، تحت تأثیر «روایت سینمای هنری»ست. روایتی که از قضا اوج دوران رشد و شکوفایی آن در خلال دههٔ شصت در اروپاست و با توجه به پیش‌زمینهٔ کارگردان شاید بشود این‌طور تصور کرد که او تحت تأثیر آن نوع مدل روایی دست به خلق این اثر زده است؛ هر چند به اعتقاد نگارنده عدم خودآگاهی و میل به‌سمت شهودی‌بودن، باعث شده تا روایت نسبت به نمونه‌های مشابه آن نوع سینما در سطحی

عکس: مسعود اشتری

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پایین‌تر قرار گیرد. اما انتخاب این نوع به خودی خود می‌تواند نشانگر جسارت و هوشمندی فیلمساز باشد. بیایید ببینیم پیرنگ چگونه با استفاده از رویکرد روایی سینمای هنری خود را بسط داده و به پیش می‌برد:

همان‌طور که در زیر خواهیم دید پیرنگ از پنج بخش اصلی تشکیل شده که هر کدام از آن‌ها نیز خود به بخش‌های کوچک‌تری تقسیم می‌شوند:

A - آغاز: عزیز وارد می‌شود.

B - نیمهٔ اول: عزیز برای کمک به رضا تصمیم به ماندن می‌گیرد و درعین‌حال در رستوران آتیه سکونت می‌کند.

C - نقطهٔ عطف: عزیز با وکیل صحبت می‌کند.[1]

D - نیمهٔ دوم: آتیه بیمار می‌شود و این سبب نزدیکی بیش‌تر او با عزیز است، آتیه عزیز را از خود می‌راند.

E - پایان: آتیه به دنبال عزیز به‌سمت کلبهٔ جنگلی می‌رود.

اطلاعاتی که پیرنگ از ابتدا به‌دست می‌دهد طوری‌ست که تماشاگر مدام در حال تقلا برای کشف انگیزه‌ها، رابطه‌ها و علل واکنش شخصیت‌هاست. یکی از مهم‌ترین شگردهای پیرنگ، «حذف» عامدانهٔ قسمت‌هایی‌ست که از لحاظ ارائهٔ اطلاعات، مهم به‌حساب می‌آیند. هر چند اطلاعاتی هم که می‌دهد به‌گونه‌ای‌ست که تماشاگر عموماً در دفعات بعدی تماشای فیلم متوجه ریزه‌کاری‌های آن خواهد شد. برای مثال روایت هیچ توضیحی دربارهٔ علت بازگشت عزیز نمی‌دهد. آیا او برای پس گرفتن خانه آمده؟ آیا دلش برای آتیه تنگ شده؟ آیا صرفاً آمده تا بماند؟ یا دلایل دیگری در بین است؟ روایت هیچ توضیحی نمی‌دهد.

علاوه بر این پیرنگ با استفاده از نماهای انتقالی جداگانه‌ای سوای شگردهای انتقالی مرسوم مانند دیزالو، فید و وایپ، به‌عنوان یک عامل فاصله‌گذار میان نماهای مختلف پیرنگ و توجیهی برای «حذف»های روایت عمل می‌کند. این نماها که از آن به‌عنوان «پاساژ» نام می‌بریم، عموماً نماهایی هستند که در لانگ‌شات می‌گذرند و صحنه‌های زائدی هستند که تقریباً کارکرد خاصی هم ندارند و طبیعی‌ست که هر چه به پایان پیرنگ نزدیک شویم از تعداد این پاساژها کاسته شود.

گفتیم که روایت، دلیل قانع‌کننده‌ای برای بازگشت عزیز ارائه نمی‌کند و همچنین برای ماندن او در زادگاهش از یک عامل «تصادفی» استفاده می‌کند. او به‌طور اتفاقی با جوانی آشنا می‌شود که کمی بعد دستگیر می‌شود و این جوان از قضا خواستگار دختر معشوقهٔ سابق عزیز است. اصرار عزیز برای ماندن و کمک به جوان منجر به پدیدآمدن یک «موقعیت سرحدی»[2] در پیرنگ می‌شود. درواقع محدودشدن پیرنگ به این موقعیت و سپس آشکارساختن وقایع پیشین از راه نقل و بازگویی آن‌ها روشی‌ست که عمدتاً در سینمای هنری از آن استفاده شده و طی گذشت زمان به سنت حاکم بر این سینما تبدیل گشته است.

علاوه بر این روایت سینمای هنری برای آشکارکردن تدریجی کنش‌ها علاوه بر قلمرو «زمان»، از «مکان» نیز بهره می‌جوید: برای مثال در صحنهٔ ملاقات عزیز و آتیه در بیمارستان که یکی از معدود صحنه‌های خلوت آن دو است پیرنگ عامدانه از کنش اصلی صحنه فاصله می‌گیرد یا در صحنهٔ ملاقات عزیز و وکیل در کارخانه که روایت با فاصله گرفتن از موضوع صحنهٔ دامنهٔ اطلاعات دانای کل را نسبت به دانسته‌های شخصیت‌ها و همین‌طور تماشاگر در سطحی بالاتر قرار می‌دهد و درنتیجه تأثیر حدس و گمان و پیش‌گویی‌های روایی را برجسته‌تر می‌کند.

همچنین روایت سینمای هنری برای نمایش واکنش شخصیت‌ها از روش‌های خاصی مثل نگاه‌های ثابت، سکوت، پرسه‌های بی‌هدف و... استفاده می‌کند. و اتفاقاً یکی از نکاتی که در اثر سوءبرداشت از نوع روایت فیلم به **ماهی‌ها**... نسبت داده می‌شود نیز همین است. عزیز همچون همهٔ شخصیت‌های نمونه‌ای سینمای هنری بیش از آن‌که سعی کند کنش را پیش ببرد، تلاش می‌کند تا با سکوتش زنجیرهٔ علّی را قطع کند. این سکوت نه‌تنها شخصیت عزیز بلکه به شخصیت آتیه نیز نسبت داده شده است. بنابراین طبیعی‌ست که صحنهٔ ملاقات آتیه و عزیز که به‌صورت بالقوه می‌تواند تنها نشانهٔ به‌بارنشستن و تصویر مستقیم رابطهٔ عاشقانهٔ آن‌ها باشد تا انتهای فیلم به تعویق می‌افتد. به‌جز این‌ها پیرنگ بارها برای نشان‌دادن تنهایی شخصیت‌ها روایت را دچار وقفه می‌کند. مثلاً نماهای خوابیدن و سیگارکشیدن عزیز در تنهایی یا نمایی که یونس و عزیز پس از مکالمه‌شان از کادر خارج می‌شوند، اما نما همچنان ادامه دارد و این تصور را پیش می‌آورد که در ادامه شاهد کنش مهم دیگری خواهیم بود؛ اما پیرنگ باز هم با ایجاد وقفه سعی می‌کند تا زنجیرهٔ علّی را قطع کند.

خودآگاهی در روایت‌های سینمای هنری اغلب منجر به این نتیجه‌گیری شده که «راوی» و «مؤلف» یکی هستند. اگر شباهت مؤلف به راوی /کاراکتر اصلی را به‌عنوان یکی از عناصر روایت هنری بپذیریم و به‌عنوان یک محک از آن استفاده کنیم، در این صورت **ماهی‌ها**... نیز به‌شکلی آگاهانه از یکی دیگر از شگردهای سینمای هنری سود می‌جوید تا شباهتش را به این مدل نزدیک‌تر سازد. می‌توان فکر کرد عزیز با آن چمدان که بیش از هر چیز حسی نوستالژیک از گذشته را حمل می‌کند، با آن طرح‌هایی که از ایده‌آل‌های جوانی در اتاقش پنهان کرده، درواقع همان «رفیعی» کارگردانِ از فرنگ‌آمدهٔ خود ماست.

شاید عزیز تنها به این خاطر به زادگاهش بازگشته تا ما را با خود به ضیافت دلپذیر رنگ‌ها، نقاشی‌ها و غذاهای رنگارنگی ببرد که در دل طبیعت فیلم جاری‌ست.

گفتیم که روایت از پنج بخش اصلی تشکیل شده که شامل یک مقدمه [A] و یک مؤخره [E]، دو نیمهٔ تقریباً مساوی [B و D] است که توسط یک بخش کوتاه - نقطهٔ عطف [C] - از هم جدا شده‌اند. با توجه به این روند می‌توان نوعی نظم ساختاری را در آن کشف کرد. با دقت در شکل پیرنگ و مقایسهٔ آغاز و پایان آن می‌توان نوعی قرینگی به نسبت نقطهٔ عطف را در آن تشخیص داد. درواقع:

A - آغاز: جاده (همراه با عزیز) شامل: ۱ - قهوه‌خانه. ۲ - پاسگاه

E - پایان: جاده (همراه با آتیه) شامل: ۱ - آتیه به‌سمت کلبه می‌رود. ۲ - نقاشی کلبهٔ جنگلی

از آن‌جا که شروع پیرنگ با کاراکتر عزیز و خاتمهٔ آن با آتیه است، هم درست‌بودن فرضیهٔ «شخصیت‌محور»بودن روایت [یکی دیگر از عناصر سینمای هنری] را تقویت می‌کند و هم با توسل به این نوع «تضاد و تکرار» و تکرار آن در دو بخش B و D [ابتدای بخش B جایی که عزیز با ماشین جلوی رستوران آتیه توقف می‌کند، دقیقاً قرینهٔ انتهای بخش D است یعنی جایی که رضا از زندان آزاد شده و مقابل رستوران آتیه از ماشین پیاده می‌شود] که از حیث موقعیت مکانی تکرار یک موقعیت «مشابه» و به دلیل حضور دو کاراکتر مختلف در آن‌ها [عزیز و رضا] به‌نوعی «واریاسیون» یکدیگر هستند، دست به بازی جذابی می‌زند که علاوه بر انسجام فرمی منجر به قضاوتی ناخودآگاه میان دو داستان عشقی پیرنگ نیز می‌شود.

همان‌طور که در بخش قبل هم گفته شد، پیرنگ برای ایجاد وقفه در روایت از پاساژهایی عمدتاً عمودی [مشابه آثار ازو؟] استفاده می‌کند، اما در شکل کلی ساختار فیلم، تکرار این پاساژها منجر به نوعی انسجام درونی شده است، تا جایی که عدم استفاده از آن در بیش‌تر بخش D که از قضا مهم‌ترین بخش روایت از نظر دراماتیک هستند، باعث توجه و تأکید بیش‌تر بر آن شده است.

حال می‌توان به ابتدای این یادداشت برگشت و سؤال ابتدایی را دوباره مطرح کرد: چرا عزیز به زادگاهش بازگشته؟

می‌گویند در جریان مصاحبه‌ای از آنتونیونی پرسیده‌اند بالاخره بر سر آنا (**ماجرا** ۱۹۶۰) که هیچ توضیحی دربارهٔ ناپدیدشدن و عاقبت کارش داده نمی‌شود چه آمد؟ و او جواب داده است: «خبر ندارم. یک نفر می‌گفت خودکشی کرده است. اما من باور نمی‌کنم.» این جواب دوپهلوی هنرمندی‌ست که می‌خواهد بدون آن‌که خودش را خسته کند، به‌طرف مقابل بفهماند که با پرسیدن این سؤال‌ها دارید سُرنا را از سر گشادش می‌زنید.

درواقع می‌توان گفت پرسیدن این سؤال اساساً بی‌معنی‌ست. شاید عزیز تنها به این خاطر به زادگاهش بازگشته تا ما را با خود به ضیافت دلپذیر رنگ‌ها، نقاشی‌ها و غذاهای رنگارنگی ببرد که در دل طبیعت فیلم جاری‌ست.

این صرفاً تحلیلی ابتدایی بود از شکل روایت و چگونگی چینش پیرنگ بدون درنظرگرفتن سبک و به‌طور خاص، کارگردانی آن و همچنین بدون درنظرگرفتن جنبه‌های مختلف میزانسنی آن. هدف اصلی در این نوشته صرفاً نسبت‌دادن مدل روایی سینمای هنری‌ست به پیرنگ فیلم. هر چند که این مدل‌های مختلف روایی (کلاسیک؛ مدرن؛ و...) از لحاظ ارزشی هیچ تمایزی با یکدیگر ندارند، اما شناخت و درک صحیح آن‌ها در پیرنگ هر فیلم باعث می‌شود تا به‌عنوان یک بینندهٔ علاقه‌مند فیلم را با لذت بیش‌تری دنبال کنیم. ◀

۱ - «C» از این جهت به‌عنوان نقطهٔ عطف درنظر گرفته شده که از لحاظ موقعیت مکانی منحصر به فرد است. یعنی هیچ‌گاه در ادامه آن مکان را در فیلم نمی‌بینیم.

۲ - هنگامی که زنجیرهٔ علّی به واقعه‌ای فرعی منتهی می‌شود و در آن شخصیت اصلی به آگاهی دربارهٔ مسائل اساسی پیرامون خود دست می‌یابد.