نقش شخصیت در فیلم‌نامه‌ی عروس آتش

شاپور عظیمی

به چاپ رساندن متن فیلم‌نامه‌ی یک فیلم ساخته شده، چونان تیغی دو دم است. همان‌طور که تا سال‌هاپیش از به بازار آمدن دستگاه‌های تصویری خانگی، هیچ این امکان وجود نداشت که یک فیلم را بتوان به دلخواه عقب یا جلو برد یا تصویر را نگاه داشت. چاپ نشدن فیلم‌نامه‌ی یک فیلم نیز باعث می‌شد که نتوان فراورده‌های ذهنی نویسنده را کالبدشکافی کرد. از زمانی که ویدیو به بازار آمد، گویی فیلم‌ها نیز به بند کشیده شدند. اکنون دیگر این امکان وجود داشت تا فیلم نمابه‌نما تحلیل شود؛ و از زمانی که چاپ فیلم‌نامه‌ها باب شد، حبس شدن کلمات فیلم‌نامه‌ی یک فیلم در چارچوب یک «متن» نگاشته شده این امکان را به وجود آورد که بتوان آن‌چه را ابتدا روی کاغذ آمده و سپس به «زبان» سینما برگردانده شده است، مورد ارزیابی و تجزیه و تحلیل قرار داد.

در سال‌های اخیر چاپ و انتشار فیلم‌نامه‌ی فیلم‌های ایرانی شتاب بیشتری گرفته است و استقبال علاقه‌مندان سینما از چاپ این آثار؛ پدید آورندگان را هرچه بیشتر تشویق به این امر کرده است. به هر

روی چنین فرصت مغتنمی را باید پاس داشت، زیرا اگرچه که فیلم‌نامه‌ی یک فیلم برای ساخته شدن نوشته می‌شود، اما مکتوب کردن این آثار می‌تواند رویه‌ای باشد برای شناخت هرچه بیشتر مقوله‌ی فیلم‌نامه‌نویسی که بارها در بحث‌های مختلف سینمایی شاهد بوده‌ایم که هر بار «معضل» سینمای کشورمان را «مسأله فیلم‌نامه» دانسته‌اند.

آن‌چه در این نوشتار بدان پرداخته می‌شود و امید است که این خود فتح بابی باشد، برای ادامه‌ی این مسیر، تحلیل ساختاری فیلم‌نامه است. همین‌جا ذکر نکته‌ای می‌تواند مفید فایده واقع شود. تحلیل یک اثر، مسلماً با نقد آن اثر تفاوت دارد. در تحلیل ساختمان یک اثر هنری، بحث ارزش‌گذاری در میان نیست و تنها عناصر فرمی اثر ارزیابی می‌شوند؛ روایت و ساختار آن طرح، شخصیت‌پردازی، راوی و دیدگاه را کالبدشکافی می‌کنند و انسجام یا عدم انسجام ساختار متن نیز بررسی می‌شود. اما از سوی دیگر مقوله‌ی نقد و انتقاد، به واسطه‌ی گستردگی حیطه‌های مورد اشاره در آن؛ آن چنان پیچیده و غامض می‌شود که حتی نمی‌توان تعریف واحدی برای آن در نظر گرفت و یا از عناصر ساختاری نقد سخن گفت. نقد سینمایی شاخه‌های متعددی هم‌چون نقد روان‌شناسانه، جامعه‌شناسانه، فرمالیستی و... دارد. اما این همه با وجود تنوع، در یک نقطه اشتراک نظر دارند و آن تأثیر مؤلف بر متن است. در نقدهای سینمایی، منتقد براساس دانسته‌های خویش (که از پیش وجود دارند) دست به نقد یک فیلم می‌زند و متن را براساس آن‌چه بیرون از آن در جریان است، ارزیابی می‌کند.

اگرچه این بحث چه بسا به اطاله‌ی کلام بینجامد، اما لازم است به این پرسش‌ها هم پرداخته شود که سینمای ایران نیاز به نقد دارد یا تحلیل؟ آیا نقد سینمای ایران (که به هرحال هیچ‌کس نمی‌تواند منکر این مسأله شود که اگر نقد در کار نباشد، رشدی حاصل نمی‌آید) توانسته است باعث و بانی رشد این سینما شده یا خیر؟ فیلم‌سازان و منتقدان تا چه اندازه توانسته‌اند به زبان مشترکی دست یابند و نقد منتقدان سینمای ایران تا چه حد توانسته است نظر فیلم‌سازان را به خود جلب کند؟ از آن‌جا که در بسیاری موارد نقد سینما در ایران، بر پایه‌های علمی و تحقیقی صورت نپذیرفته است، لذا اثری که بر جای گذارده، درحد جوابیه‌های فیلم‌سازان و جنجال ژورنالیستی بوده است. از این جهت نگارنده ـ در کمال فروتنی و ادب ـ پیشنهادی برای بهبود وضعیت سینمای ایران ارایه می‌دهد. بیاییم و دست از نقدهای ژورنالیستی برداریم و تحلیل سینمای ایران را پیشه‌ی خود سازیم(!) بارها سمینارها، بحث‌ها، میزگردها و گفت‌وگوهای مفصلی را شاهد بوده‌ایم که همگی معضل و مشکل سینمای ایران را «مبحث فیلم‌نامه» دانسته‌اند. اما هیچ‌گاه شاهد تحلیل موضوعی و فرمی فیلم‌نامه‌هایی که به چاپ می‌رسند نبوده‌ایم. یکی دو سالی است که یکی از مترجمان و نویسندگان کوشای سینمای ایران براساس رویکرد نئوفرمالیستی (که متأثر از دیدگاه دیوید بردول و همسرش کریستین تامسن است) به تحلیل برخی از آثار سینمای ایران اقدام کرده است که امید می‌رود این مباحث ادامه پیدا کنند.

یکی از کتاب‌های عمده در زمینه‌ی فیلم‌نامه‌نویسی، سال‌ها پیش به فارسی ترجمه شده و به چاپ رسیده است. نویسنده این کتاب، یعنی سید فیلد یک ساختار قطعی برای فیلم‌نامه در نظر گرفت و آن را پایه‌ی تحلیل خود از فیلم‌نامه‌های مختلف قرار داد. براساس الگوی ساختاری فیلد؛ فیلم‌نامه دارای شروع، میان و پایان است که به ترتیب پرده‌ی اول، پرده‌ی دوم و پرده‌ی سوم فیلم را در بر می‌گیرد. آغاز یک فیلم‌نامه، تقابل و کشمکش ـ در میانه‌ی داستان ـ و گره‌گشایی آن همراه با نقطه‌های عطف، ما را از پرده‌ی اول به پرده‌ی دوم و از پرده‌ی دوم به پرده‌ی سوم می‌برد.

شروع	میان	پایان
پرده‌ی اول	پرده‌ی دوم	پرده‌ی سوم
آغاز	تقابل	گره‌گشایی

نقطه‌ی عطف اول　　نقطه‌ی عطف دوم

سید فیلد عناصر مهم این ساختار را شخصیت، ماجرا یا کنش و موقعیت دراماتیک می‌داند. این موقعیت است که

فیلم را به پیش می‌راند. بر این اساس پرده‌ی اول موقعیت را بنا می‌نهد، پرده‌ی دوم در آن کنکاس می‌کند و پرده‌ی سوم به گره‌گشایی می‌پردازد. زمانی که یک موقعیت دراماتیک نباشد، تنها کاری که باید کرد دنبال کردن رفتار شخصیت در مابقی فیلم است.

در این ساختار کلیدی‌ترین عنصر، همانا شخصیت است. هنری جیمز شخصیت را همان تعریف یک واقعه می‌داند و واقعه را شرح و تفسیر شخصیت. در پاره‌ای اوقات، رویدادهایی در زندگیمان رخ می‌دهند که خصلت‌های درونی ما را عیان می‌کنند. بدین‌شکل، رویدادهایی که در یک فیلم‌نامه طراحی می‌شوند، به گونه‌ای هستند که درونیات شخصیت را بر مخاطب آشکار می‌کنند. به این ترتیب مخاطب به فراسوی زندگی عادی شخصیت‌ها دست می‌یابد و ارتباطی میان او و شخصیت فیلم برقرار می‌شود. درواقع شخصیت فیلم چونان آینه‌ای است که گویی مخاطب را باز می‌تاباند و مخاطب با شناخت این شخصیت، نسبت به او همدلی می‌یابد.

عروس آتش نوشته‌ی مشترک خسرو سینایی و حمید فرخ‌نژاد، براساس چارچوب و الگوی کلاسیک فیلم‌نامه‌نویسی، حرکت خود را آغاز می‌کند. در سکانس اول فضا معرفی می‌شود، نماهای ۱ تا ۴ به مخاطب می‌گویند که در فضای جنوب و مشخصاً در خوزستان هستیم. در نمای ۵ فرحان و فیصل با قایق موتوری کوچک خود، جعبه‌هایی را به این سوی آب می‌آورند. نمای ۶ به شکلی اشاره‌وار نطفه‌ی اصلی درام را «گوشزد» می‌کند. زن فصلیه و خاله هاشمیه از دختری حرف می‌زنند که «مِلک پسر عموشه» و دیگر این‌که دختر شهری امشب به خانه‌ی شوهر می‌رود. (فصلیه به زنی گفته می‌شود که درازای خون مقتول به خانواده‌ی او سپرده می‌شود و به عقد یکی از بستگان مقتول در می‌آید.)

نماهای ۷، ۸، ۹ و ۱۰. ما را با یکی از شخصیت‌های محوری فیلم، یعنی فرحان آشنا می‌کنند. او «هم‌چنان که سیگار روشن به لب دارد دستش را داخل پیراهنش می‌کند و از آن، جعبه‌ی مخمل‌پوش سرخ رنگی بیرون می‌آورد. جعبه را باز می‌کند. درون جعبه گردن‌بندی از چند رشته مروارید طبیعی است. فرحان گردن‌بند را از جعبه برمی‌دارد، در مقابل فیصل نگه می‌دارد و می‌گوید: قشنگه! مگه نه!» (ص ۱۱). فرحان یکی از شخصیت اصلی *عروس آتش* است. براساس الگویی که فیلد ارایه می‌کند، شخصیت همان رویداد است و رویداد شرح و تفسیر شخصیت است. در این‌جا باید بدانیم فرحان کیست و چه می‌کند، چه تفکری دارد، نگاه او به جهان چه‌سان است و کنش‌ها و واکنش‌های او چگونه‌اند.

شخصیت فیلم چونان آینه‌ای است که‌گویی مخاطب را باز می‌تاباند و مخاطب با شناخت این شخصیت، نسبت به او همدلی می‌یابد

اگر این چیزها را از شخصیت او بدانیم، بسیاری از گره‌های ذهنی ما (مخاطب) باز می‌شوند و درنتیجه داستان سیر طبیعی خود را طی می‌کند و همدلی ما را برمی‌انگیزد. شخصیت، درواقع زنجیر ارتباطی میان داستان و مخاطب است. این اوست که تعیین می‌کند داستان چه سمت و سویی باید داشته باشد. فرحان در جواب برادر کوچکش، فیصل، که می‌گوید او دیگر مرد عیالواری شده و باید حواسش را جمع کند، زمزمه‌کنان می‌گوید: «مرد عیالوار!...» و بعد لبخندی به لب می‌آورد پک عمیقی به سیگارش می‌زند (ص ۱۲). در نمای قبلی و نمایی که از آن یاد شد، فرحان با بیرون آوردن جعبه‌ی مخمل مروارید و گفتن عبارت «مرد عیالوار». درواقع تمنیات درونی خود را آشکار می‌کند. در این‌جا مشخص می‌شود که شغل او قاچاق است. پس نباید کار مثبتی باشد. ازدواج در چشم مرد ایرانی یک نقطه‌ی عطف زندگی است. در این نقطه است که مسیر زندگی شخصی تغییر می‌کند و به مسیر جدیدی می‌افتد. استفاده از واژه‌ی «عیالوار» که در جنوب، اصطلاحی رایج برای مردان متأهل است، در این‌جا بار معنایی وسیعی پیدا می‌کند. مرد عیالوار در جنوب، یعنی این‌که شخص دیگر نمی‌تواند به فضاهای پیش از ازدواج رجوع کند. حتی شکل

ارتباط او با دوستان و رفقایش عوض می‌شود. نوع سلوک شخصی او نیز باید تغییر کند. تعهد یک مرد به زندگی و بار مسؤولیتی که مترادف نام یک زن است، همه و همه مرد جنوبی را وا می‌دارند که «فاز» جدیدی را آغاز کند. در اولین سکانسی که فرحان در فیلم‌نامه حضور پیدا می‌کند، یکی از وجوه شخصیتی او به عنوان یک جوان که متعلق به جنوب کشور است، عیان می‌شود. او اکنون دیگر «عیالوار» است.

در دومین سکانسی که فرحان در فیلم‌نامه ظاهر می‌شود، از ورای گفت‌وگوی او و احلام وجوه دیگر شخصیت او ظاهر می‌شود. احلام کنار نهر نشسته و به یک درخت خرما تکیه داده است. فرحان از راه می‌رسد. در جواب سلام دخترعمو، می‌گوید: «علیکم السلام.... (مکث) شما این موقع تنها نباید این‌جا باشین، خوبیت نداره!!...» (ص ۲۶) احلام در جواب او می‌گوید که آقا فیصل (برادر کوچک فرحان) لطف کرده و از صبح تا حالا آن‌جا نشسته و دارد نگهبانی می‌دهد. فرحان به سرعت تغییر موضع می‌دهد و نگرانی خود را به آفتاب داغ جنوب نسبت می‌دهد. ادامه‌ی این صحنه نمود دیگری از شخصیت فرحان را نشان می‌دهد.

احلام: ممنونم پسرعمو... خسته نباشی.

فرحان: (کمی تغییر حالت داده و با حالتی خجالتی ولی جدی) شما بچه دوست داری؟ بچه خوبه اینشالله.

احلام: خیلی!

فرحان: (خوشحال) سلامت باشی اینشالله.

احلام بچه را می‌بوسد و راهی می‌کند، سکوت کوتاهی شکل می‌گیرد.

احلام: فرحان (مکث) میتونم باهات صحبت کنم (فرحان از شنیدن اسم خود کمی هول می‌شود)

فرحان: شما برو خونه عصر میام اون‌جا...

احلام: نه اگه ممکنه میخوام با هم یه کمی قدم بزنیم

فرحان: (با تعجب) چه کار بکنیم؟

احلام: قدم بزنیم.

فرحان: نه نه! همین جا می‌شینیم... حرف می‌زنیم.

(صص ۲۶ ـ ۲۷)

براساس آن‌چه خوانده‌ایم، فرحان آدمی است که می‌خواهد «مردی» کند. اما چرا می‌گوییم می‌خواهد. چون درست پس از شنیدن جمله‌ی احلام مبنی بر این‌که فیصل مراقب اوست، به سرعت موضع خود را تغییر می‌دهد و موضوع آفتاب را پیش می‌کشد. همین دو جمله که در ظاهر نمی‌تواند چندان جلب توجه کند، منشأ تناقض‌های بعدی فرحان در مواجهه با مسأله‌ی ازدواجش با احلام خواهد شد. در جمله‌ی بعدی فرحان به بچه اشاره می‌کند و از احلام می‌پرسد که آیا بچه دوست دارد؟ فرزند ثمره‌ی یک ازدواج است. فرحان به این شکل و به گونه‌ای غیرمستقیم از میل خود برای ازدواج با احلام سخن می‌گوید، ادامه‌ی حرف او مؤید این ادعاست: «بچه خوبه اینشالله.» احلام، فرحان را به نام صدا می‌زند در متن فیلم‌نامه می‌خوانیم که فرحان از شنیدن اسم خود کمی هول می‌شود. هول شدن فرحان به معنای این است که او عادت ندارد زنی، وی را با نامش صدا بزند؛ برای همین، فرحان درست پس از ماجرای بچه، وجه دیگر شخصیت خود را نشان می‌دهد. در جمله‌ی او تحکم وجود دارد. او از دخترعمو می‌خواهد که برود خانه تا عصر او بیاید و با احلام صحبت کند. فرحان بسیار متعصب است که دخترعمو از او می‌خواهد با هم قدم بزنند. پس در ذهن فرحان قدم زدن یک مرد با یک زن امر نکوهیده‌ای است. فرحان در پاسخ احلام دو بار از کلمه‌ی نه استفاده می‌کند و می‌گوید که همین‌جا می‌نشینند و حرف می‌زنند. احلام می‌خواهد سر صحبت را با فرحان باز کند. با توجه به این‌که از پیش، ماجرای احلام و آقای دکتر را می‌دانیم و درواقع یک گام از فرحان جلوتر هستیم، پاسخ فرحان، هم‌چنان وجوه دیگری از شخصیت او را برملا می‌کند. در این سکانس تمامی زوایای شخصیت فرحان شکافته و عیان می‌شود.

فرحان

این‌که مسلمه، ما اصلاً خودمون می‌خواستیم قبلاً بهت بگیم. مِن بعد شما هرچی میخوای بگی به خودم میگی، از پول و غذا و طلا و لباس و هرچی فکر می‌کنی؛ اصلاً نگران نباش، ما مثل او مردا نیستیم که میگن زن بچه‌داری کنه او وقت خودشون علافن، ما اگر میگیم زن بچه‌داری کنه درعوض خودمون علاف نیستیم؛ او چیزی که زن آدم میخواد، اگه شده این شط رو پشت و رو کنم، چی؟ براش تهیه می‌کنیم این‌طوری! (صص ۲۷ ـ ۲۸)

مرد عیالوار در جنوب، یعنی این‌که شخص دیگر نمی‌تواند به فضاهای پیش از ازدواج رجوع کند. حتی شکل ارتباط او با دوستان و رفقایش عوض می‌شود. نوع سلوک شخصی او نیز باید تغییر کند

فرحان همه چیز زندگی را در «پول و غذا و طلا و لباس» می‌بیند و زمانی هم که می‌گوید «و هرچی فکر کنی» باز هم باید منظورش چیزی در همین حد و اندازه باشد. او مردی است با تفکر مردسالارانه. بنابراین به عقیده‌ی وی اگر «زن آدم» چیزی بخواهد، باید برایش تهیه کرد. تناقض در شخصیت فرحان از همین نقاط به تدریج شکل می‌گیرد و در سرتاسر فیلم، رشد می‌کند. فرحان به جز این چیزها که خودش می‌گوید به چیز دیگری اعتقاد ندارد. او در جواب دخترعمویش که از عشق سخن می‌گوید، وجه دیگری از شخصیت‌های واقعی پیرامون همه‌ی ما را فریاد می‌زند: «حالا کی گفته من تو رو دوست دارم... اصلاً من کدوم زن رو دوست دارم؛ اصلاً تو فکر می‌کنی چی؟... این‌جا برای فرحان زن قحطه...» (ص ۲۸). و سرانجام فرحان آن چیزی را به زبان می‌آورد که پایه و بنیان روایت *عروس آتش* است: «خانم این‌جا کودکستان نیست؛ عشیره‌ان... قانون داره همه اجرا میکنن (...) اگه خون عشیره تو رگمونه باید تابع باشیم... تو متعلق به این عشیره‌ای... ناراحتی، خو ناراحت باش...» ص (۲۸). فرحان نمی‌تواند فراتر از قانون عشیره‌اش اقدامی بکند. او دست و پا بسته‌ی رسوم عشیره است. عشیره هم می‌گوید که دخترعمو مال پسرعموست. پس از

گفت‌وگوی بی‌نتیجه‌ی احلام و فرحان در سکانسی دیگر که شاهد حضور فرحان هستیم، وجه خشونت‌آمیز شخصیت او که درعین‌حال احساس ترحمی هم نسبت به احلام در آن حس می‌شود، ظهور پیدا می‌کند. او در جواب پیچ‌پیچ‌های زنان عشیره که درباره‌ی «خانم دکتر» است؛ می‌گوید: «احلام ناموس مونه... خو تا حالا تو شهر بوده که درسش بخونه.

تناقض دیگری که در شخصیت فرحان دیده می‌شود، تحکم او نسبت به زنان و رفتار خشونت‌آمیز او با آن‌هاست. او از زن در برابر زن دفاع می‌کند. نگاه او به زنان نگاهی برابر نیست

اونم با اجازه‌ی خودم. حالا هم برگشته تو آب و خاک خودش که زندگی بکنه... این که دیگه شاید و اگر نداره... براش حرف درمیارین که چی بشه؟ نمی‌فهمین شما دختری که سرش ای حرفا باشه نمیشه عروسش کرد... خوب گوش کنین! مونه خوب میشناسین. برای بار آخر میگم، مِن بعد کسی بخواد به این دختر بی‌احترامی کنه، یا از گل نازک‌تر بگه یا بخواد پشت سرش از این حرفای مفت خاله زنکی درست کنه خدا شاهده، دهنشه... دهنشه کاه گل می‌گیرم، هرکی میخواد باشه.» ص (۳۵).

مشخص است که فرحان به زن‌ها دروغ می‌گوید. او هیچ‌گاه اجازه نداده که احلام برود شهر و درسش را بخواند. تناقض دیگری که در شخصیت فرحان دیده می‌شود، تحکم او نسبت به زنان و رفتار خشونت‌آمیز او با آن‌هاست. او از زن در برابر زن دفاع می‌کند. نگاه او به زنان نگاهی برابر نیست. پیشتر او احلام را تهدید کرده بود و اکنون از او دفاع می‌کند. فرحان خود را قیم احلام می‌داند چون قانون عشیره این را می‌گوید. «دهنشه کاه گل می‌گیرم» اشاره‌ای به شدت خشونت‌آمیز در جنوب کشورمان است. مردی اگر این را می‌گوید، دلیلش تنها یک چیز می‌تواند باشد. او دارد از «ناموسش» دفاع می‌کند. یادمان باشد که فرحان چند لحظه بعد وقتی سراغ احلام را می‌گیرد و جواب می‌شنود که «رفته در ده یک دوری بزند» می‌گوید: «خیلی غلط کرده» این اشارات به شخصیت متزلزل و سرشار از تناقض فرحان از او چهره‌ای جاندار ساخته است.

او نمونه‌ی عینی یک مرد جنوبی است، با همان وجوه شخصیتی‌شان، آن‌ها عموماً ترکیبی از خشونت و عاطفه هستند. این مسأله خصوصاً برای کسانی که اهل آن‌جا هستند، بسیار ملموس است. وجه افتراق شخصیت فرحان با تیپ‌های منفیِ آثار سینمای ایران، از همین تناقض‌های شخصیتی او می‌آید. در یکی از بهترین شخصیت‌پردازی‌هایی که شاهد بوده‌ایم، حمید هامون که تز دکترایش، عشق و ابراهیم و قربانی کردن عشق است، می‌خواهد به دادگاه برود. او اتومبیلش را جلوی دادگاه پارک می‌کند. عابری به او می‌گوید «می‌چسبونن.» منظور او این است که اگر این‌جا پارک کند، جریمه می‌شود. هامون دست توی داشبوردش می‌برد و چند برگه‌ی جریمه‌ی قدیمی را بیرون می‌آورد یکی را انتخاب می‌کند و سپس زیر برف پاک کن شیشه‌ی جلوی اتومبیلش می‌گذارد. این حرکت به ظاهر ساده نشان از دقت فیلم‌نامه‌نویس در طراحی شخصیت دارد. هامون مانند هر آدم دیگری سرشار از تناقض است. او مهشید را دوست دارد. عاشق اوست. به خاطر از دست ندادن او حاضر به انجام هر کاری است. او درگیری فکری فلسفی دارد. اما به یاد داشته باشیم که او انسان است، انسانی با همه‌ی نقاط قوت و ضعف. در جایی او در جواب وکیلش می‌گوید که نود درصد از علاقه‌ی او به مهشید از فرط عشق بوده است. پس می‌توان نتیجه گرفت که ده درصد آن به خاطر پول پدر مهشید بوده است!

در *عروس آتش* نیز شخصیت‌پردازی فرحان مبتنی بر یک رشته تناقض‌های درونی است که در وجوه هر فردی، می‌توان ردی از آن را دید. فرحان طبعاً شخصیت منفی فیلم‌نامه است. اما این تمام ماجرا نیست، هرچند که اندرز هیچکاک در این‌جا به کار گرفته شده، اما به منفی بودن شخصیت فرحان بسنده شده است. هیچکاک می‌گوید هرچه شخصیت منفی فیلم شما قوی‌تر باشد، به همان نسبت فیلم شما قوی‌تر خواهد بود. قوت حضور شخصیت منفی فیلم،

کشمکش‌ها را برجسته‌تر، و غلبه قهرمان بر ضد قهرمان را جذاب‌تر خواهد کرد. فرحان در فیلم‌نامه‌ی *عروس آتش* آدمی تک بعدی نیست. او نفس می‌کشد، می‌خندد، خشن است، اما گریه نیز می‌کند. فرحان فردی عاطفی است. در سکانس شانزدهم (ص ۵۹) تکانه‌های تردید در شخصیت فرحان نمود می‌کنند. یادمان باشد که در سکانس پانزدهم (صص ۵۴ ـ ۵۶) گفت‌وگوی احلام و فرحان به خشونت می‌گراید و فرحان پس از شنیدن نام پرویز از زبان احلام، به گوش احلام سیلی می‌زند. احلام نام پرویز را بر زبان می‌راند و فرحان درحالتی از التهاب و حسادت می‌گوید: «آخرین باری باشه که اسم یه مرد غریبه رو جلو مو میاری... دهنتو ببند!»

اکنون (در سکانس شانزدهم A) فرحان را می‌بینیم که به نخلی تکیه داده است و با ناراحتی سیگار می‌کشد. فیصل به سراغ فرحان می‌آید. اولین کلام فیصل کنایه‌ای است به حضور فرحان در نزدیک خانه‌ی خاله هاشمیه که می‌دانیم احلام هم آن‌جاست. فیصل (با کنایه): «این‌جایی؟» فرحان: «هوا گرم بود، اومدم بیرون، جُرمه؟» می‌دانیم که به قول فیصل برای یک مرد جنوبی «اُفت» دارد که اسیر دست و پای یک زن باشد. بی‌آن‌که بخواهیم در این‌جا به وجوه جامعه‌شناسانه و تاریخی نگاه مردانه به زن بپردازیم، به ذکر همین نکته اکتفا می‌کنیم که در بسیاری از نقاط جنوبی کشور هم‌چون بسیاری جاهای دیگر ـ نوع نگاهی که مردان به زنان دارند، نگاهی مردسالارانه است. در این‌جا زن «وسیله‌ای» است برای رفع حوایج روزمره‌ی زندگی. او همه‌ی کارهای سنگین و طاقت‌فرسای روزانه را انجام می‌دهد، اما ارزشی که برای مرد دارد، چیزی است در ردیف سایر مایحتاج زندگی، می‌دانیم که در این مناطق (جنوب) دارا بودن یک وسیله‌ی نقلیه به خودی خود یک ارزش محسوب می‌شود. مردی که یک وانت داشته باشد، گویی همه چیز دارد. اما اتفاق جالبی که در این میان می‌افتد این است که جای

نشستن زنان بیشتر مواقع در عقب وانت است. برای یک مرد «افت» دارد که زنش را جلوی وانت سوار کند.

اگر به صحنه‌ای از همین فیلم *عروس آتش* توجه کنیم، متوجه می‌شویم که موقع برگشت از خرید عروسی زنان در عقب وانت می‌نشینند. بنابراین حضور فرحان در نزدیکی خانه‌ی خاله هاشمیه، خرق عادت است. این نشانه‌ی بسیار مهمی از تغییر و تعدیل شخصیت فرحان است که همان‌طور که پیشتر گفته شد، سرآغازی است بر تلاطم درونی این شخصیت.

در این سکانس فرحان بی‌قرار است، او دیگر حتی طاقت حرف‌های فیصل را ندارد. حتی فیصل می‌گوید که از کتک زدن احلام توسط فرحان خوشش آمده و نرفته که برای او «دوا سرخو» بخرد و ادامه می‌دهد که «از عمد گفتم نمیرم تا آدم بشه!»، فرحان به طرف فیصل هجوم می‌برد و گلوی او را می‌گیرد و با خشم فراوان می‌گوید: «صداتو ببر... گفتم صداتو ببرا تو خیلی غلط کردی... غلط کردی نرفتی کثافت لجن، غلط کردی نرفتی براش بخری، حیوون...» (ص ۶۱).

این حرکت از سوی فرحان بسیار معنادار است. چرایش را بلافاصله فیصل می‌گوید: «اگه فرحانِ نمی‌شناختم بهت می‌گفتم... می‌گفتم (مکث) ها؟ چت شده، چته عامو؟ زدی به گِل؟... از اولش میدونستم برای چی اومدی... ها هوا گرمه؟ ها، نخلای ای‌طرف کولر دارن. فکر کردی نمیدونم چته...» (ص ۶۱)

فیصل هم می‌داند که فرحان اسیر تناقض‌هایش شده است. فرحان دیگر نه راه پس دارد و نه راه پیش. خاله هاشمیه، زنی که او را به پسرعمویش داده‌اند، کاتالیزوری است برای شناخت هرچه بیشتر شخصیت فرحان و هم اوست که نقطه‌ی عطف این درام را رقم می‌زند. او در سکانس هفدهم A (صص ۶۶ ـ ۶۸) چشم فرحان را بر آن‌چه که پیرامونش می‌گذرد، بازتر می‌کند. او با گفته‌هایش آتش درون فرحان را

هرچه بیشتر شعله‌ور می‌کند. اولین کلامی که خاله به زبان می‌آورد، به گونه‌ای موجز، تعریف دقیقی است از خلق و خوی مردانه. او با این کلام نگاه معصومانه‌ی زنان به مردان را بازتاب می‌دهد: «مردا همه‌شون همینن تا بچه‌ان، بچه‌ان، بزرگ و رشید که میشن بازم بچه‌ان... پیر هم که میشن بچه‌ان... وقتی میمیرن، بچه‌ان... همیشه‌ی خدا بچه‌ان؛ همون‌طور که به دنیا میان، همون‌طور از دنیا میرن.» (ص ۶۶). این را زنی می‌گوید که تقدیرش زخم خورده‌ی زندگی در عشیره است. زندگی او تلف شده‌ی تفکری است که از پیش همه چیز را برای او رقم زده است. او زن پسرعمویش شده است، پسرعمو نمی‌توانسته صاحب بچه شود، بنابراین خاله، یکی از شیرین‌ترین فرصت‌های زندگی را از دست داده است. او فرزندی ندارد و همیشه دلش می‌خواسته فرحان پسرش باشد. در این سکانس فرحان در سکوت به گفته‌های خاله گوش می‌دهد و گریه می‌کند. تناقض‌های وجود او کاملاً از پرده بیرون افتاده‌اند. گفته‌های خاله نیز هم‌چون نیشتری است که دم به دم این تناقض‌ها را می‌شکافد و می‌شکافد.

خاله

... فرحان پدرت و عموت زندگی منو سوزوندن، تو زندگی این دختره رو نسوزون... فرحان این دختر مثل ماهیه که از آب گرفته باشن، داره رو خاک دم می‌زند، فرحان ننه تا نفس داره بدش به آب بذار بره سی خودش، فرحان او این‌جا میمیره.

(ص ۶۷)

والتر بنیامین در باب شخصیت می‌گوید: «در داستان، ماهیت یک شخصیت نمی‌تواند بهتر از این بیان شود که معنای زندگی تنها در مرگش آشکارشدنی است. اما خواننده‌ی داستان به راستی در پی انسانی است که از او معنای زندگی را بیاموزد. از این‌رو، او باید از پیش بداند که در تجربه‌ی مرگ آنان سهیم است: اگر نیازی باشد باید در مرگ تجسمی آنان ـ پایان داستان را می‌گویم ـ سهیم باشد. اما بهتر است که در مرگ واقعی آنان نیز شریک شود، شخصیت‌ها به او یاد می‌دهند که مرگ (مرگی کاملاً (معلوم، در مکانی کاملاً معلوم) [درست] به نقد، چشم در انتظار آن‌هاست؟ این پرسش است که در جریان حوادث داستان شوق خواننده را موجب می‌شود. پس داستان پرمعناست، نه به این دلیل که سرنوشت کس دیگر را بر ما ـ چه بسا از راه استقرار ـ آشکار می‌کند، بل از این‌رو که سرنوشت شخصی بیگانه به شکرانه‌ی شعله‌هایی که آن را به خاکستر بدل می‌کنند، به ما چنان گرمایی می‌بخشد که هرگز از زندگی و سرنوشت خویش آن را به دست نمی‌آوریم.» (*دستور زبان داستان*، احمد اخوت، نشر فردا، ۱۳۷۱، صص ۱۲۳ ـ ۱۲۴، به نقل از والتر بنیامین، *نشانه‌ای به رهایی* ترجمه‌ی بابک احمدی، تندر، ۱۳۶۶، صص ۲۲۳ ـ ۲۲۴).

اولین کلامی که خاله به زبان می‌آورد، به گونه‌ای موجز، تعریف دقیقی است از خلق و خوی مردانه. او با این کلام نگاه معصومانه‌ی زنان به مردان را بازتاب می‌دهد: «مردا همه‌شون همینن تا بچه‌ان، بچه‌ان، بزرگ و رشید که میشن بازم بچه‌ان... پیر هم که میشن بچه‌ان... وقتی میمیرن، بچه‌ان... همیشه‌ی خدا بچه‌ان

در این فراز که از بنیامین نقل شد، راز مانایی شخصیت‌ها (در این‌جا سینمایی) بر ما گشوده می‌شود که اصلاً راز جاودانگی سینما را از آن درمی‌یابیم. آن‌چه بر پرده جان می‌گیرد و به حیات خویش ادامه می‌دهد، بخشی از وجود خود ماست. ما در مقام مخاطب یک فیلم، با شخصیت‌های آن همدلی نشان می‌دهیم. از آن‌جایی که شخصیت رکن اصلی و اساس یک فیلم به‌شمار می‌آید، نحوه‌ی پردازش این شخصیت اساس عامل تعیین‌کننده‌ی موفق بودن یا نبودن فیلم است.

مرگ فرحان در پایان فیلم نامه‌ی *عروس آتش* نمود دیگری از پرداخت شخصیت سینمایی است. پایان کار فرحان، فرجام همیشگی قهرمانان مولودرام نیز هست. در بازشناسی شخصیت‌های داستانی ـ و در این‌جا سینمایی ـ و براساس

رویکردی پدیدارشناسانه، سیر زندگی یک شخصیت، نمودی است آشکار از یک زندگی واقعی. فرحان براساس تقدیر شکل یافته‌ی خودش حرکت می‌کند. اما نمودار حرکت این شخصیت در طول داستان یک منحنی رو به بالاست. او از آن‌چه تقدیر برایش رقم زده، فراتر حرکت می‌کند. فرحان نمی‌خواهد دست و پا بسته‌ی تقدیرش باشد. در صحنه‌ی مکالمه با خاله، سکوت فرحان و آن‌چه به زبان می‌راند نشان‌دهنده‌ی اتفاقی است که در روان او افتاده است. فرحان گویی می‌داند که به انتهای تقدیرش نزدیک شده است. او به پایان راه رسیده و کارش دیگر تمام است. او مهیای مرگ است. پرونده‌ی او دارد بسته می‌شود. در این نقطه به یادگفته‌های بنیامین می‌افتیم. فرحان خاکستر می‌شود. مرگ او برای ما از سیر زندگی و رویدادها سخن می‌گوید. معنای زندگی‌اش را اکنون در می‌یابیم. او با مرگش این را به ما آموخته است. ما در بخش آخر زندگی فرحان شریک بوده‌ایم. اکنون مرگش را شاهدیم. زندگی فرحان در جهان داستان به اتمام رسیده است. او یک نمونه برای ماست. شاید می‌توانست هرکدام از ما باشد.

سینایی و فرخ‌نژاد در *عروس آتش* به درستی توانسته‌اند یک شخصیت سینمایی بیافرینند. شخصیت فرحان که تمامی فراز و فرودهایش نشان از یک شخصیت‌پردازی دقیق دارد، یکی از نمونه‌های نادر شخصیت‌پردازی در سینمای ایران است. اگر بخواهیم به ابتدای مقاله بازگردیم، باید هم‌چنان اذعان داریم که تحلیل و شناخت ما از چنین شخصیت‌هایی می‌تواند به ارتقای سیمای کشورمان یاری رساند. از آن‌جاکه همواره مسأله‌ی فیلم‌نامه و ضعف‌هایی که در آن وجود دارد، جزء لاینفک نقدهایی است که در رسانه‌های سینمایی‌مان مطرح می‌شوند، شناخت و تحلیل این مقوله می‌تواند گامی مؤثر تلقی شود. باید گفت که باب چنین مباحثی هیچ‌گاه بسته نیست. ❑