«تِم» در سینما

جمال آریان

هنرِ سینما ترکیبی است از دو گروه مشخص عناصر: عناصر تکنیکی و عناصر زیبائی شناسی. در عین حال این هنر بر یک مربع چهارگوشه تکیه دارد: فیلمنامه، کارگردانی، دوربین و تدوین.

یک فیلم خوب و موفق به نحو یکسانی در این ترکیب چهارگوشه موفق و قوی است.

غالب فیلم ها با ترجمه و تبدیل یک مفهوم ابتدائی به فیلمنامه آغاز می شود که راهنما و دستورالعملی است برای تولید یک فیلم.

نوشتن یک فیلمنامه پایان کار آن نیست. به غیر از نویسندهٔ آن، اشخاص دیگری نیز آن را بازنویسی و تغییر می دهند، بویژه کارگردان فیلم. در واقع، فیلم رسانهٔ کارگردان است. کارگردان واژه های نوشته شده در فیلمنامه را به زبان تصویر بر می گرداند.

گاهی اوقات زمانی که کارگردان و نویسندهٔ فیلمنامه از نظر فکری به هم نزدیک باشند و با نقطه نظرات یکدیگر آشنا، در آن صورت فیلمنامه تغییری پیدا نمی کند و فیلم نهایتاً بازتابی از مفهوم اصلی مورد نظر نویسنده خواهد بود. نمونهٔ درخشان این همکاری را می توان در رابطهٔ کاری مارگریت دوراس نویسنده با کارگردانِ فیلم «هیروشیما عشق من» یافت.

به هرحال اولین عنصر قابل ملاحظه در هر فیلمی، «تم» آن است. اگر تماشاگر نتواند بفهمد یک فیلم دربارهٔ چیست، بندرت از او می توان انتظار داشت که آن را انتقاد و تشریح کند. اگر فیلمساز نداند که دربارهٔ «چه چیزی» می خواهد صحبت کند و آن را در ساختار فیلمش منعکس نماید، اثری خلق خواهد کرد که با تماشاگر ارتباط برقرار نمی کند.

برای آشنایی بیشتر چند نمونه از «تم» ها در آثار کارگردانان بزرگ را در اینجا می آوریم:

اینگمار برگمان بیشتر به رابطهٔ انسان با خدا می پردازد و نمونه های آن را می توان در فیلم های «مهر هفتم» و «نور زمستانی» دید.

آنتونیونی، کارگردان شهیر سینمای ایتالیا بر مسألهٔ «از خود بیگانگی و ماهیتِ درگیر شدن در روابط انسانی»- در فیلم هایی چون «ماجرا» و «اگراندیسمان» - توجه دارد.

فلینی، استاد بی نظیر سینمای ایتالیا، مسألهٔ اصلی مورد نظرش «کاوش در نمادهای جامعه» است، در فیلم هایی چون «زندگی شیرین» و «هشت و نیم» این تم را به خوبی می توان دید.

یک تم می تواند «نظریه ای اجتماعی» یا بررسی یک «ایدهٔ فلسفی» باشد. نمونهٔ اول را می توان در فیلم the conformist و نمونهٔ دوم یعنی ایدهٔ فلسفی را در فیلم Mccabe & Mrs. Miller یافت. زمانی هم «تِم» به بررسی یک «واقعیت ویژه» می پردازد؛ مثلاً در فیلم «پرتقال کوکی» ساختهٔ درخشان استانلی کوبریک.

گاه «تم» تفحص در یک مسألهٔ رازآمیز است؛ مثلاً در فیلم «مهر هفتم» و یا «Throvgha Glass Darkly» که هر دو ساختهٔ اینگمار برگمان هستند.

از نمونه های «تِم» در زمینهٔ «نظری به روابط انسانی»، می توان به «Cries & Whispers» ساختهٔ برگمان و یا فیلم درخشان «Last Tango in Paris» ساختهٔ برناردو برتولوچی، و از نمونه های «تم» در زمینه های سیاسی از جمله «آسیب های زمانی یا مکانی»، فیلم های گوستاو گاوراس چون «Z» و «محاصره» را می توان نام برد. باید توجه داشت که محدودیتی در انتخابِ «تِم» وجود ندارد، اما یک فیلمنامه باید «تِمی» و در رابطه با آن تداوم داشته باشد.

«تِم» یک فیلم لزوماً نباید که یک «پیام» یا حتی «نقطه نظر» باشد. یک فیلمنامه می تواند فقط دربارهٔ یک «حالت» باشد، که در آن صورت آن «حالت» تِم فیلم است، مثلاً «یک مرد و یک زن» ساختهٔ کلود للوش و «الویرا مدیگان» ساختهٔ بو وایدر برگ.

مهمترین دلیل پیشرفت سینمای مُدرن این است که پی برده فیلم این توانایی را دارد که با ژرفترین افکار زمان ما طرف شود، و از اینرو توانسته از قلمروی

تفریح سازی عامیانه خارج شود و جایگاهی در کنار هنرهای دیگری چون تئاتر و رُمان پیدا کند.

فلینی در فیلم «جاده» به مسألهٔ انزوای خود خواستهٔ بشری پرداخته است؛ انزوا در دنیائی فاقد عشق، که سوژه ای جسارت آمیز است. پرداخت هنرمندانهٔ فلینی از این «تم» بود که سینمای مدرن اروپا را والائی خاصی بخشید.

زمانی که به مسألهٔ تِم در یک فیلم دقت می کنیم، سوالاتی را باید در رابطه با آن در ذهن طرح کنیم. فی المثل آیا تِم واقعی است؟ یک اثر هنری نمی تواند براساس یک تِم غلط و نادرست مثلاً «کشتار و نسل کشی حق است»، ساخته شود.

سؤال دیگر شاید این باشد که آیا «تم» از نظر ذهنی و فلسفی جالب است؟ آیا فیلم نقطه نظر جدیدی را مطرح می کند؟ آیا انداختن پرتو نگاهی نوین است بر فکری قدیمی؟ و در پایان اینکه آیا «تم» یا «حالت» به نحوی مؤثر عرضه می شود؟ و توجه به اینکه چه ساختار و یا تکنیک هایی برای عرضهٔ «تِم» بکار رفته است.

فیلمنامه، شکل گسترش یافتهٔ «تم» است که بر صحنه ها و سکانس و نماها تقسیم شده و عناصر صدا و تصویر در آن سازمان یافته و دستور کار سازندگان فیلم است.

در یک فیلمنامه سه دسته روابط کلیدی وجود دارد:

۱- رابطهٔ تصویر با تصویر، یعنی رابطه هرتصویر تا تصویر قبل و بعد از خود.

۲- رابطهٔ صدا با صدا، یعنی رابطهٔ هر عنصر صوتی با عنصر صوتی قبل و بعد از خود

۳- رابطهٔ صدا با تصویر و تصویر با صدا

همانطور که یاد شد، فیلمنامه، عُنصر شروع کار است و در واقع طرح و نقشه کار. یک فیلمنامهٔ خوب شانس زیادی ایجاد می کند تا براساس آن فیلم خوبی ساخته شود. اما یک فیلمنامهٔ ضعیف علیرغم تمامی تلاش های کارگردان، فیلمبردار و تدوینگر نمی تواند مبدل به فیلمی خوب شود.

نویسنده معمولاً روابط مختلفی با کارگردان دارد. اما بین «فیلمنامه» و «تصویر»، بین «داستان» و «سبک فیلم» و یا بطور کلی میان «محتوا» و «شکل ارائه محتوا» تفاوت وجود دارد. بطور مثال، نویسنده، شرح گفتگوی میان دو نفر را ، کلامی را که آنها صحبت می کنند می نویسد، کمی دربارهٔ جزئیات صحنه توضیح می دهد و حرکات و جزئیات حرکات صورت و اشارات را می نویسد. اما کارگردان است که تصمیم می گیرد که چگونه بخش های مختلف فیلمنامه تقسیم و فیلمبرداری شود. تصمیم می گیرد که آیا شخصیت ها و صورت هایشان از دور دیده شوند یا نزدیک. حرکات دوربین و تحرکات آن را تعیین می کند، راجع به ریتم و سرعت نهایی فیلم در رابطه با تم و محتوا تصمیم گیری به عمل می آورد و رابطهٔ تصاویر را در شکل کلی تعیین می کند.

سینما، هنر خلق واقعیت از طریق «فُرم» است. ما از طریق فُرم به «محتوای واقعی» توجه می کنیم. انتخاب یک سبک روایی، یک فعل دستوری، یک ریتم جمله بندی و نیز واژه ها ارزش مهمتری در ساخت اثر دارند تا داستان واقعی. ایدهٔ ابتدائی و آغازین یک رُمان باید دربرگیرندهٔ نه تنها داستان بلکه «سَبکِ» آن نیز باشد.

کارگردانان مدرن و هنری جدید از طریق سوژه و فلسفه شان شناخته می شوند، از اینکه سوژه ای که انتخاب کرده اند، از چه زاویه ای بدان نگریسته اند.

آلن رنه، کارگردان مشهور و سازندهٔ «هیروشیما عشق من»، «سال گذشته درمادین باد» و مستند درخشان «شب و مه» به تم های مشخصی توجه دارد و آنها را در فیلم هایش بکار می گیرد؛ تم هایی چون زمان و خاطره. او در عین حال سوژه های مشخصی را نیز برای ارائهٔ این تم ها بر می گزیند: جنگ و اثراتش، چه از نظر سیاسی و چه اجتماعی.

کارگردانانی چون او هر چند علائق شان را

کند اما سوژه هایشان کمابیش همان تعداد معدودی است که بدان علاقه دارند.

تداوم در انتخاب مواد فیلمنامه در کار هر کارگردان بزرگ دیده می شود، از برگمان که سناریوهایش را خودش می نوشت تا آلن رنه که از فیلمنامه های بزرگانی چون مارگریت دوراس، آلن روب گریه و خورخه سمپرون استفاده می کرد.

شباهت فیلمنامه ها یکی از نشانه های سبک این کارگردان هاست. بطور مثال فیلمنامه های لوئی بونوئل بدون استثناء دربارهٔ تم «خوب و بد» و بکارگیری سمبول های مذهبی غریب برای نشان دادن این «تم» است، مثلاً در فیلم هایی چون «ویریدیانا» و «زیبای روز».

فیلمنامه های ژان لوک گدار گرچه ظاهراً بی شکل می نمایند اما دارای داستانی طرح گونه هستند.فیلمنامه های اینگمار برگمان به شدت روی حادثه یا موقعیت واحدی متمرکز است و داستان غالباً بیشتر از طریق گفتگوها گسترش پیدا می کند؛ گفتگوهایی که زندگی درونی شخصیت ها را نشان می دهد. به طور نمونه، فیلم های «در آیینه ای تیره»، «پرسونا»، «اشک ها و نجواها».

فیلم های آلن رنه، گرچه داستان های متفاوتی دارند، اما در شکل بازگویی آنها شباهت های مهمی دیده می شود، از جمله، زندگی درونی قهرمان یا قهرمان های فیلم از طریق صحنه های پراکنده در مورد گذشته، که بر حال و زندگی او تأثیر دارد، نشان داده می شود. همه چیز تحت تأثیر گذشته است. دیگر آنکه، رشتهٔ باریکی از اعمال که دربرگیرندهٔ حرکات جسمانی است، دیده می شود. «صدای روی تصویر» زیاد بکار می رود تا تصاویری را که از زمان و مکان دیگری می آیند همراهی کنند و نکتهٔ آخر اینکه شخصیت ها، انگیزه هایشان را از روابط عشقی در گذشته می گیرند و عناصر را از گذشته به یاد می آورند که تهدیدی برای نابودی شان است.

سناریونویسان پس از انتخاب «تم» و سپس گزینش «سوژه» به داستانی نیازمندند که این مواد را در آن ارائه و گسترش دهند. داستانی که از شخصیت ها و وقایع پر می شود و آن چیزی است که تماشاگر پس از کار کارگردان بر آن و تصویرسازی به شکل فیلم می بیند. داستان نقل وقایع است به ترتیب توالی زمانی، و خصلت با ارزش آن این است که ما را وادار می کند که بخواهیم بدانیم بعد چه اتفاقی می افتد. در این مفهوم عام، تنها «زمان» عامل مهمی است و اینکه چه اتفاق افتاده و می افتد. داستان شالودهٔ هر اثر روایتی و نمایشی خلاقه است و رشتهٔ وقایعی است که برحسب ترتیب توالی زمان روی می دهد.

پیرنگ یا plot اما نقل حوادث با تکیه بر موجبیت و روابط علت و معلولی است و سناریونویس می تواند ترتیب توالی زمان داستان را به دلخواه بر هم زند و وقایع را پس و پیش کند و نظم جدیدی به آنها بدهد و برای آنها آغاز، میانه و پایان تعیین کند.

داستان توالی درست و طبیعی حوادث است، حال آنکه پیرنگ انتخاب خاص و باز آفرینی حوادث است.

اما همانگونه که یاد شد، کار کارگردان پیش از کار نویسنده آغاز می شود. اوست که ایده و تِم های فیلم را تعیین می کند. «مفهوم» فیلم از آنِ اوست. او نویسندهٔ فیلمنامه را انتخاب و بر او تأثیر می گذارد. و داستان همه جا هست.

طوطی قوال شرایط خدمت و اخلاص در میان نهاد و بلبل زبان را به صدگونه نوا بگشاد که:

حکایات بسیار است و قصه ها، بی شمار، افسانه ها فراوان است و داستان ها، بی پایان.

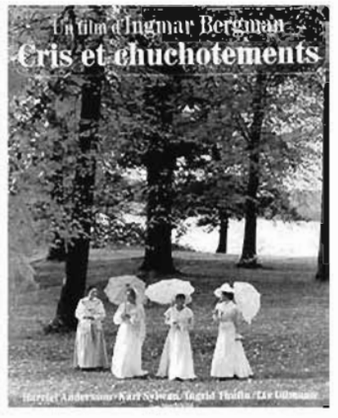
عماد بن الشتری

طوطی نامه (جواهر الاسمار)

Mccabe & Mrs Miller

The conformist

Cries & Whispers



Last Tango in

بقیه از صفحه ۴۰ ادبیات نمایشی مدرن آمریکا

می خواهد از پل به پایین بپرد. وی دیگر معنایی برای زندگی خود نمی شناسد و بی هدف در صحنهٔ زندگی اش سرگردان است. در این اثنی، هری به دوست قدیمی خود میلت بر می خورد. میلت راجع به زندگی هری از وی می پرسد و هَری از بی معنایی زندگی خود می گوید. میلت سعی می کند که هری را با همسر خود اِلن آشنا سازد تا خود بتواند با معشوقه اش خوش باشد و در عین حال هری را از ورطهٔ نابودی برهاند. هری و اِلن تا مدتی با یکدیگر جور می شوند و لیکن این رابطه، مدت زمان زیادی نمی پاید و اِلن به نزد شوهر خود باز می گردد و هری و اِلن هریک دوباره با مشکلات روانی خویش درگیر می شوند. شیسگال می گوید: «احساس عشق چنان مورد سوء استفاده قرار گرفته و به بیراهه رفته است که تنها باید آن را با واژهٔ دیگری همچون Luv توصیف کرد. عشق در دنیای امروز، بیشتر به یک کالا تبدیل شده است تا به یک حس واقعی.»

کندوکاو شیسگال در موضوع عقده های فردی که ابعاد عمیق روانی و عصبی پیدا می کنند، دستمایه ای برای طنز یهودی در ادبیات آمریکا گشت. طنز یهودی در واقع ریشه در تراژدی دارد و یکی از کلاسیک ترین نمونه های آن، تراژدی یهودی آمریکایی «مرگ دستفروش» است در حالی که «Luv» یک طنز یهودی آمریکایی است. وسواس و کند و کاش بیش از حد دربارهٔ شخصیت خویشتن و تحلیل های فرویدی و پسیکو آنالیز که در سال های ۱۹۵۰ بسیار متداول و مُد روز بود، در سال های دههٔ ۱۹۶۰ موضوعی شد مزاح آلود برای طنز یهودی. در نمایشنامهٔ شیسگال، افراط کاری هری در سپردن خود به موج افسردگی روانی و خودکشی مورد تمسخر قرار می گیرد و این نحوهٔ طنز پردازی، راه را برای موجی از نویسندگان یهودی همچون نیل سایمون، وندی واسراستاین، وودی اَلن، ازرائیل هورُویتس، اِلین مِی، و بروس جِی فریدمن گشود. این موج همچنان در تلویزیون و سینمای آمریکا ادامه دارد. فیلم های مِل بروکس، سریال تلویزیونی سَینفلد در دههٔ ۱۹۹۰ (که جری سینفلد و لَری دیوید مشترکاً خالق آن بودند) و نیز در قرن بیست و یکم سریال تلویزیونی «هیجانت را کنترل کن» ساختهٔ لَری دیوید در شبکهٔ HBO را می توان ادامهٔ همین سنت طنز یهودی به شمار آورد.

گرچه شیسگال یکی از پایه گذاران طنز یهودی به شمار می آید، و لیکن وی در این راه تنها نبود. طنز نویسان یهودی با دیدگاهی نسبتاً متداول تر و عامه پسندتر همچون هرب گاردنر و نیل سایمون نیز شخصیت هایی را به صحنهٔ برادوی عرضه کردند که اگر چه گاه یاغی بودند و متفاوت با هنجارهای اجتماعی عمل می کردند، ولی بسیار در نزد عامه محبوبیت یافتند. شخصیت اصلی نمایش «هزار دلقک» (۱۹۶۲) بنام مورای بِرنز که برای به دست گرفتن سرپرستی یک پسر بچه ناچار است نحوهٔ زندگی هیپی وار خود را عوض کند، نمونه ای از این افراد یاغی است که از هنجارها و رفتارهای متداول اجتماعی پیروی نمی کنند. آثار بعدی گاردنر همچون «من را پاپُرت نیستم» (۱۹۸۵) و «مکالمات با پدرم» (۱۹۹۱) نیز همچنان ایدهٔ مخالف خوانی و عدم پذیرش هنجارهای متداول را موضوع اصلی نمایش می سازند. یکی از موفق ترین نویسندگان در سازگار ساختن ایدهٔ «عدم پیروی از سلیقهٔ عام» با «سلیقهٔ عامهٔ تماشاگران برادوی»، نیل سایمون است. بر خلاف نویسندگان دیگری که معمولاً آثار خود را بیرون از سنت برادوی خلق می کردند، سایمون قلب بینندگان برادوی را فتح کرد. داستان های جزم و جفت او که زمان بندی کمیک را به نحوی استادانه به کار می گرفت و ساخت روایی بسیار جذابی داشت، او را شهره ساخت. شیوهٔ او در تولید صحنه های خنده دار با استفاده از سوء تفاهم های میان انسان ها و گوش بسیار حساس وی در اخذ مضامین مضحک در مکالمات روز مره و استفادهٔ مناسب از طعنه و کنایه های متداول در شوخ طبعی یهودی، مایه های اصلی موفقیت بی سابقهٔ او بود.

نمایش «زوج عجیب» یکی از نمونه های موفق طنز سایمون است. در این نمایش، دو مردی که به تازگی از همسرانشان جدا شده اند، با هم همخانه می شوند. همان طور که از عنوان نمایش بر می آید، این دو، زوجی هستند کاملاً نا هماهنگ و متضاد با هم. آسکِر مدیسن که نویسندهٔ ستون ورزشی است، آدمی نامرتب و شلخته و فلیکس آنگر مردی نظیف و وسواسی است که ازدواجش در شرف از هم پاشیدن است.

صحنه های آشپزی، نظافت، جرو بحث های بی انتها و نیز به دست آوردن دل دو خواهر با نام های گوئن دِلین و سِسیلی، مایه های اصلی خنده در این نمایش هستند. پاول سایمون با نمایش های «پا برهنه در پارک» (۱۹۶۴)، «پلازا سوییت» (۱۹۶۸)، «آخرین عاشقان آتشین» (۱۹۶۹) و نمایش های دیگر در تئاتر برادوی محبوبیتی بی نظیر یافت. موفقیت فیلم

سینمایی بر اساس نمایش «زوج عجیب» در سال ۱۹۶۸ (با هنرپیشگی جک لمون و والتر ماتاو) منجر به این فکر شد که یک سریال تلویزیونی بر اساس این نمایشنامه نیز ساخته شود. آن نمایش تلویزیونی از سال ۱۹۷۰ تا ۱۹۷۵ در کانال تلویزیونی ABC پخش می شد.نمایش های «اسکوبا دوبا» (۱۹۶۷) و «حمام بخار» (۱۹۷۰) اثر بروس جِی فریدمن همچنان سنت شوخ طبعی یهودی را در نمایش آمریکا دنبال نمودند. «اسکوبا دوبا» در یک استراحتگاه در فرانسه رُخ می دهد، در جایی که قهرمان نمایش بنام هرولد واندر، همسر خود را به یک رقیب غواص سیاهپوست بنام فراگمن واگذاشته است و از این بابت بسیار سرخورده است. بعد از آن هم همسرش با یک روشنفکر سیاهپوست روی هم ریخته است. واندر با مشکلات بسیاری محاصره شده است.

مادر او و روانشناسش دائم به جان او نِق می زنند و یک دختر بیکینی پوشِ پُر اَدا دورو بر محل اقامت او می پلکد، ولیکن وی نمی تواند رابطه ای با زن دیگری برقرار کند زیرا که همچنان در دورهٔ سرخوردگی ناشی از خیانت همسرش به سر می برد. این نمایش همچون کابوسی با یک تم یهودی است، مردی که نمی تواند با زنان دیگر رابطه برقرار کند، مادرش اورا کلافه کرده است، دریک محیط ضدیهودی زندگی می کند، روانشناسش دائماً او را با احساس گناه مواجهه می سازد و عقاید سیاسی لیبرالش به دلیل رقابت مردان سیاهپوست با او (که زندگی جنسی اش را مختل ساخته اند) مورد چالش قرار گرفته است.

نمایشنامهٔ «حمام بخار» دومین نمایش فریدمن بود که نخستین بار با کارگردانی آنتونی پرکینز به روی صحنه رفت. در این نمایش، زندگی بعد از مرگ، به صورت یک حمام بخار به نمایش در می آید که در آن ارواحِ به تازگی در گذشتگان (که خود نیز از مرگ خویش مطلع نیستند) همچنان دربارهٔ موضوعات پیش پا افتاده ای که در دوران زندگی ، آنها را آزار می داد، صحبت می کنند. یک فرد پورتوریکویی که حمام را اداره می کند، در واقع خداست که ارواح مردگان برای او درد دل می کنند. قهرمان نمایش به نام تَندی مرد جوانی است که اخیراً در ادارهٔ پلیس کار می کرده است و قبل از مرگ خود به کار بر روی رُمانی دربارهٔ زندگی شارلماتی مشغول بوده است.

وی نخست از پذیرفتن آنچه که برای او اتفاق افتاده ، سرباز می زند و زمانی که سرانجام می پذیرد که مرده است، خواستار بازگشت به زندگی می شود. اولین تولید این نمایش به دلیل زبان تند آن و کنایه هایش دربارهٔ مذهب ، بحث انگیز بود و از این جهت در نمایش تلویزیونی آن اصلاح و تغییراتی داده شد و از جمله صحنه هایی که در آنها نمایش برهنگی وجود داشت، تعدیل گشت.

منبع :

1- Krasner, David. American Drama, 1945-2000 : An Introduction. Blackwell Publishing, 2006.

فهرست نام ها به ترتیب ظاهر شدن در متن:

1-Cleveland 2-Houston 3-Seattle 4-Baltimore-5Minneapolis 6-Samuel Beckett 7- Jean Genet 8- Friedrich Durrenmatt 9- Eugene Ionesco 10- Edward Albee 11- The Zoo Story 12- The Connection 13- Jack Gelbert 14- Oh Dad, Poor Dad, Momma's Hung You in the Closet and I'm Feelin' So Sad 15- Living Theatre 16- Judith Malina 17- Julian Beck 18- Rosepettle 19- Christopher Marlowe 20- Jonathan 21- Jack Kerouac 22- Peter 23- Jerry 24- The Story of Jerry and the Dog 25- Dutchman 26- Amiri Baraka 27- Lula 28- Clay 29- Funnyhouse of a Negro 30- Adrienne Kennedy 31- A Dream Play 32- August Strindberg 33- Sarah 34- Raymond 35- Marita Bonner 36- The Purple Flower 37- Exit: An Illusion 38- Murray Schisgal 39- Harry Berlin 40- Milt 41- Ellen 42- Neil Simon 43- Wendy Wasserstein 44- Woody Allen 45-Israel Horowitz 46-Elaine May 47-Bruce Jay Friedman 48-Mel Brooks 49-Seinfeld 50-Larry David 51-Curb Your Enthusiasm 52-Herb Gardner 53- A Thousand Clowns 54- Murray Burns 55- I'm Not Rappaport 56- Conversations with My Father 57- Odd Couple 58- Oscar Madison 59- Felix Unger 60- Gwendolyn 61- Cecily 62- Barefoot in the Park 63- Plaza Suite 64- Last of th Red Hot Lovers 65- Jack Lemmon 66- Walter Matthau 67- Scuba Duba 68- Steambath 69- Harold Wonder 70- Frogman 71- Anthony Perkins 72- Tandy 73- Charlmagne