درباره‌ی نوشتن ۱۱ برای آن ها که می خواهند بنویسند.

عمل دراماتیک، انگیزه ها واهداف

گیتا گرکانی

یکی از اصطلاحاتی که خود من نمی‌دانم واژه‌ی دقیق و مناسب آن در فارسی باید چه باشد اکشن action یا آکسیون، عمل و یا حادثه در نمایش و ادبیات است. در این جا منظور حادثه یا عمل (به شکل مجرد) نیست زیرا بحث بر سر« عمل دراماتیک» یا dramatic action است که راز بزرگ موفقیت یا عدم موفقیت یک اثر ادبی محسوب می‌شود. عمل دراماتیک چیزیست که یونانی‌ها دو هزار سال پیش به اهمیت آن در زندگی ما پی برده بودند و در نمایش‌هایشان به خوبی مورد استفاده قرار می‌دادند. نمایشنامه‌های یونانی مانده گاری‌شان را به همین درک صحیح عمل دراماتیک و کاربرد مناسب آن مدیون هستند.

بیخود اخم نکنید! اصلاً قرار نیست وارد بحث‌های سردرگم کننده‌ی روشنفکرانه بشویم. عمل دراماتیک بر خلاف آن چه خیلی‌ها دوست دارند نشان بدهند نه فقط غیر قابل درک و دشوار نیست بلکه کاملاً ساده و قابل فهم است زیرا از زندگی گرفته شده و به همین دلیل به اثر نیز حیات می‌بخشد.

برای من همیشه راحت‌ترین راه توضیح دادن (و راستش را بخواهید فهمیدن) این که پدیده‌ای غیر ملموس چه چیزیست این است که بفهمم چه چیزهایی نیست. مثلاً، عمل دراماتیک بالا و پایین بردن شخصیت‌های روی صحنه، فریاد کشیدن، به هم ریختن بی دلیل موقعیت، و برخوردهای بی مورد نیست.

عمل دراماتیک بالا و پایین بردن شخصیت‌های روی صحنه، فریاد کشیدن، به هم ریختن بی دلیل موقعیت، و برخوردهای بی مورد نیست. به قول آلن آلدا: «این عمل نه در عضلات بلکه در ذهن اتفاق می‌افتد.»

به قول آلن آلدا: «این عمل نه در عضلات بلکه در ذهن اتفاق می‌افتد.» اگر به این نکته توجه داشته باشید به راحتی می‌فهمید چرا سریال‌های پلیسی ایرانی به این شکل باور نکردنی ملال آور و غیر قابل تحمل‌اند. در آن‌ها به ظاهر همه جور حادثه‌ای اتفاق می‌افتد. آدم‌های خوب در برابر آدم‌های بد، حقه‌بازی و کلاهبرداری و تیر و تیراندازی و دستگیری و فرار، همه‌ی این‌ها را در مجموعه دارید اما هیجان ندارید، چون تفکر بر اثر حاکم نیست. شخصیت‌ها انگیزه‌های معقول و شناخته شده ندارند. برای رسیدن به هدف هم روش معینی ندارند. در نتیجه هر قدر صدایشان را بلند کنند و اصطلاحات عجیب و غریب و ضرب المثل‌های من درآوردی بزنند باز هم برای تماشاگر کمترین جذابیتی نخواهد داشت. حالا که یک نیش به خودمان زدم بگذارید یک نیش هم به خارجی‌ها بزنم: در آخرین نسخه‌ی «هویت بورن» که فکر می‌کنم شماره‌ی ۳ این فیلم بود، آن قدر بدون وقفه بازیگران سرگرم زد و خورد و جنگ و گریز بودند و ریتم فیلم با چنان سرعت مسخره و بی منطقی بالا رفته بود که در عمل شتاب فیلم به ضد خودش تبدیل شده بود و نه فقط به نظر من بلکه به نظر بقیه‌ی کسانی که همراه من فیلم را دیده بودند و اصرار داشتند کار فوق العاده ایست، به شدت خسته کننده بود. در مورد بقیه ی تماشاگران همراهم به جرات می‌گویم بر خلاف ادعایشان فیلم کاملاً حوصله‌شان را سر برده بود چون در غیر این صورت امکان نداشت موقع تماشای یک فیلم پر هیجان به آن خوبی بخوابند. نمونه‌ی برجسته‌ی استفاده از عمل دراماتیک کارهای لوک بسون، کارگردان فرانسوی، است. تک تک شخصیت‌های آثار لوک بسون هویت مستقل و مشخص دارند. هر کدام اهداف خاصی را دنبال می‌کنند که با ویژگی‌های شخصیتی و اجتماعی‌شان متناسب است. به همین دلیل تماشاگر خیلی زود با آن‌ها ارتباط عاطفی برقرار می‌کند. منظور از ارتباط عاطفی علاقمند شدن به یک شخصیت نیست. زیرا نفرت هم یک عاطفه است، هر چند منفی. لوک بسون به تماشاگر اجازه نمی‌دهد نسبت به شخصیت‌های داستان و سرنوشت‌شان بی‌تفاوت باقی بماند. و این ویژگی در کنار استادی‌اش در خلق صحنه‌های پر هیجان به ساختن فیلم‌هایی منجر شده که می‌شود آن‌ها را بارها و بارها دید. در «حرفه‌ای» یا «لئون» شخصیت اصلی یک آدمکش حرفه‌ایست اما ویژگی‌هایی خاص خود دارد. زندگی شخصی‌اش فوق العاده ساده و منضبط است. زن‌ها و بچه‌ها را نمی‌کشد. در واقع برای قتل از قوانینی پیروی می‌کند که به اندازه‌ی قوانین حاکم بر زندگی‌اش دقیق و پیچیده‌اند. و در نهایت متوجه می‌شویم او هم یک قربانی است. قربانی سیستمی که خشونت حاکم بر آن به مراتب از خشونتی که او در عمل نشان می‌دهد عمیق‌تر و هولناک‌تر است. لوک بسون قهرمان داستانش را به خوبی می‌شناسد و او را به چشم انسانی می‌بیند که قادر به درک روابط پیچیده‌ی حاکم بر جهان امروز نیست و به همین دلیل سرنوشتی جز نابودی نمی‌تواند داشته باشد. نقطه‌ی مقابل این سینما کارهای تارنتینو، فیلمساز آمریکایی است. در آثار تارنتینو اگر دنبال دلیل و منطقی برای اعمال شخصیت‌ها بگردید فقط خودتان را خسته کرده‌اید. در «پالپ فیکشن» که ما تحت تأثیر تبلیغات وسیع و فوق‌العاده‌ی رسانه‌های خارجی پذیرفته‌ایم حتما استادانه است، تنها چیزی که از افکار کارگردان درک می‌کنید بیزاری‌اش از انسان و عدم شناختش از پیچیدگی‌های روانی شخصیت‌هاست. دو آدمکش حرفه‌ای فیلم که ضمن به قتل رساندن آدم‌ها با هم به بحث‌های مفصل فلسفی می‌پردازند تنها می‌توانند نشان دهنده‌ی دو چیز باشند: یا کارگردان نمی‌داند شعور و جنایت (آن هم در حد پست و حقیر این فیلم) با هم همخوانی ندارند، و یا سعی دارد به مسخره ترین شکل ممکن برای آدمکش‌ها کسب احترام کند و این کاریست که در سینمای آمریکا سابقه دارد. چرا که سینما صنعتی است که به پول نیاز دارد و گانگسترها پول دارند

و آبرو هم لازم دارند. به این ترتیب است که شخصیت‌های بیمار و ضد اجتماعی روی پرده‌ی سینما به پدران مهربان و دوستان قابل اتکا تبدیل می‌شوند و در نهایت تماشاگر به این نتیجه می‌رسد که یک پدر خوانده‌ی مافیایی هر چند به اعمال خشونت آمیزی دست می‌زند اما قلبی از طلا دارد! این بحثی طولانی است اما کافیست خودتان در آن چه یک فیلم دارد به خوردتان می‌دهد دقت کنید و به خودتان حق بدهید به جای تبلیغات عریض و طویل با معیارهای منطقی و ارزش‌های انسانی با یک اثر مواجه شوید. آن وقت چیزهایی یاد می‌گیرید که خیلی از آن‌ها را در هیچ کتاب و مقاله‌ای پیدا نخواهید کرد. اما برگردیم سر بحث قبلی، قصد از همه‌ی این حرف‌ها طرح این واقعیت بود که عمل دراماتیک به تعدد شخصیت‌های داستان و یا جنگ و گریزهای مدام ربطی ندارد. بر عکس یکی از قوانین اولیه‌ی نمایش این است که با قرار دادن بازیگرانی معدود در فضایی محدود می‌توان قدرت دراماتیک اثر را بالا برد. و طبیعتا هر قدر تعداد بازیگران کمتر و فضا محدودتر باشد قدرت دراماتیک یک کار افزایش می‌یابد. هارولد پینتر، نمایشنامه نویس بزرگ انگلیسی، موفقیت آثارش را مدیون توان خود در خلق چنین فضاهایی است. البته خیال نکنید این کار ساده است. بر عکس یکی از دشوارترین شیوه‌های درام نویسی و همین طور داستان نویسی است. چون مثل هر کار دیگری وقتی زرق و برق‌های ظاهری کنار بروند اصل داستان معلوم می‌شود و اگر شما حرفی برای گفتن ندارید بهتر است به سبک سریال‌های خودمان آن قدر ماجرا را شلوغ و درهم کنید که بقیه هم نفهمند نمی‌دانید دارید چه می‌کنید. هر چند اگر نویسنده‌ی شریفی باشید قلم را زمین می‌گذارید و به جای صفحه سیاه کردن از مغزتان استفاده می‌کنید و وقتی می‌نویسید که واقعاً بدانید دارید چه می‌کنید و می‌خواهید چه بگویید. هر نویسنده‌ای باید از انگیزه‌ها و اهداف قهرمانش کاملاً با خبر باشد. باید بداند قهرمان داستان دنبال چه چیزیست؟ و چه طور سعی می‌کند آن را به دست بیاورد؟ اگر این ها را ندانید نمایشنامه‌تان خود به خود به بن بست می‌خورد. یا به عبارت دیگر نمایش پیش نمی‌رود. در این موقع است که تماشاگر متوجه طولانی بودن دیالوگ‌ها و صحنه‌ها می‌شود و دائم توی صندلی‌اش وول می‌خورد و اگر نور سالن اجازه بدهد به ساعتش نگاه می‌کند تا ببیند کی از دست شما نجات پیدا خواهد کرد. بیخود دلتان را به این خوش نکنید که شما خیال دارید داستان بنویسید نه فیلم‌نامه یا نمایش‌نامه، پس در نتیجه این بحث شامل حالتان نمی‌شود. متأسفم همان طور که در اول این مجموعه مقالات گفتم داستان کوتاه و نمایشنامه‌ی تک پرده‌ای از قوانین مشترکی پیروی می‌کنند، حالا هم باید روی این تاکید کنم که هیچ اثری، از نمایشنامه و فیلم‌نامه گرفته تا داستان و رمان، از توجه به عمل دراماتیک معاف نیست. مگر این که نویسنده خیال داشته باشد گناه خوانده نشدن آثارش را به گردن بی سوادی خوانندگان و عدم درک هنری شان بیاندازد. با این همه برای خودم هم توضیح دادن عمل دراماتیک به ساده‌ترین شکل ممکن کار راحتی نبود. اما از آن جا که گاهی به نظر می‌رسد ضرب‌المثل‌ها را آدم‌های خیلی عاقل درست کرده اند و جوینده یابنده است، نه بازنده، همین تازگی‌ها در آخرین کتاب آلن آلدا، بازیگر معروف تلویزیون و سینما، به یک

اگر نویسنده‌ی شریفی باشید قلم را زمین می‌گذارید و به جای صفحه سیاه کردن از مغزتان استفاده می‌کنید و وقتی می‌نویسید که واقعاً بدانید دارید چه می‌کنید و می‌خواهید چه بگویید. هر نویسنده‌ای باید از انگیزه‌ها و اهداف قهرمانش کاملاً با خبر باشد. باید بداند قهرمان داستان دنبال چه چیزیست؟ و چطور سعی می‌کند آن را به دست بیاورد؟

توضیح عالی برخوردم. توضیحی که در عین سادگی بسیار کامل و گویا بود. آلن الدا عادت دارد هر چند وقت یک بار یک کتاب خاطرات بنویسد. من هم عادت دارم هر وقت او کتاب خاطراتی چاپ کرد آن را بخرم و بخوانم. تا به حال هم ضرر نکرده‌ام چون به خصوص در مورد هنر نمایش نظریات بکری دارد که حاصل سال‌ها کار و تجربه است. این کتاب در واقع یکی دیگر از مجموعه خاطرات پراکنده‌ی اوست که در سال ۲۰۰۷ به چاپ رسیده. چیزی که توجهم را جلب کرد سخنرانی او در مورد عمل به عنوان مهم‌ترین ویژگی یک درام بود. فکر می‌کنم برای شما هم خواندن این متن کوتاه مفید باشد:

«... بعد از پنجاه سال روی صحنه بودن، و سعی در سرزنده نگه داشتن تماشاگران، فهمیدم که اگر یک نمایشنامه از عمل دراماتیک ریشه نگرفته باشد، هیچ کس آن را تماشا نخواهد کرد.»

از کودکی که پشت صحنه می‌ایستادم، می دیدم بازیگران توجه تماشاگران را جلب می‌کنند. آن‌ها این کار را تقریباً بدون زحمت انجام می‌دادند و اول نمی‌توانستم بگویم ماده‌ی ضروری برای این کار چیست. بعد، وقتی هجده ساله شدم و چشم‌هایم به دنیای نظریات باز شد، «فن شعر» ارسطو را خواندم و حس کردم انگار مردی که ۲۴۰۰ سال پیش مرده بود رمزی را در گوشم خواند.

می‌خواستم همه‌ی این ها را به نویسندگان کالج ساوت همپتون بگویم، اما این بحث خشک و روشنفکرانه به نظر می‌رسید. وقتی داشتیم با اتومبیل به طرف کالج می‌رفتیم، به همسرم آرلن گفتم نمی‌دانم چه طور برای آن‌ها موضوع را زنده و ملموس کنم. او داشت اتومبیل را می‌راند، و مطابق معمول، در جهت یابی خطا نمی‌کرد. «چرا به نمونه‌ای برای شروع فکر نمی کنی؟» در این مورد فکر کردم، و وقتی به کالج رسیدیم، سوال او به یکی از بهترین لحظه‌هایی منجر شده بود که در این گفتگوها کسب کرده بودم، زیرا این لحظه‌ای بود که من چیزی نگفتم.

من روی صحنه رفتم و یک داوطلب خواستم، فردی واقعاً شجاع. مرد جوانی از ردیف جلو بالا آمد، و من از یک تنگ، لیوانی آب برایش ریختم. از او خواستم با لیوان به آن طرف صحنه برود. او کمی دستپاچه بود، و چند نفری در میان جمعیت زیر لب می‌خندیدند.

بعد به طرف او رفتم و لیوان را لب به لب پر از آب کردم. بین آب و لبه ی لیوان یک میلیمتر هم فاصله نبود. به او گفتم: «بسیار خوب، حالا تا میزی که آن جاست برو ولیوان را روی میز بگذار – اما یک قطره هم نریز.»

میز آن طرف صحنه بود. در لیوان آن قدر آب بود که نمی شد بدون ریختن آن حتی یک قدم برداشت. من قصه‌ی نمایش را هم گفتم: «اگر تو یک قطره آب را بریزی، همه‌ی مردم دهکده‌ات می‌میرند.» او و تماشاگران از این برخورد ملودرام به خنده افتادند، اما او که به مبارزه خوانده شده بود واقعاً نمی‌خواست یک قطره آب بریزد. او راه افتاد، و سالن کاملاً ساکت شده بود. سی یارد دورتر، حواس ششصد نفر روی لبه‌ی لیوان متمرکز بود. وقتی دستش اندکی کج شد و از یک طرف لیوان یک قطره‌ی کوچک آب آهسته شروع کرد به پایین آمدن، آهی از نهاد جمعیت برآمد. او به طرز آزار دهنده‌ای کند، اما در میان تنش رو به افزایش تماشاگران، خود را به میز رساند و لیوان آب را روی میز گذاشت. جمعیت به شدت دست زد.

از تماشاگران خواستم بگویند کدام حرکت روی صحنه جذاب‌تر و جالب‌تر بود. برای من، تفاوت بین دو عمل فیزیکی مشابه در تمنا و تلاش با تمام وجود، برای رسیدن به چیزی بود. عمل دراماتیک در ذهن او شروع شد و از انگشتان پاها و دست‌هایش به بیرون ساطع شد. همین عمل دراماتیک هر حرکت او را به چیزی تبدیل کرد که نمی‌توانستیم چشم از آن برداریم.