نام کوچک: فرنسیس

(بررسی مسألهٔ "هویت اجتماعی" در فیلم «فرنسیس ـ ها»)*

فربُد رهنما[1]

خلاصهٔ داستان

فرنسیس هالادی دختر بیست و هفت ساله‌ای است که مدتی است از خانوادهٔ خود در ایالت ساکرامنتو جدا شده و در کنار دوست صمیمی‌اش سوفی در نیویورک زندگی می‌کند. او سودای این را دارد که روزی یک رقصنده و طراح رقص مدرن مشهور شود، اما شرایط زندگی بر وفق مرادش پیش نمی‌رود. از کار نیمه‌وقتش در باشگاه رقص بی‌کار می‌شود و مجبور می‌شود برای گذران زندگی، موقتاً دست به کار مشاغل گذری شود و از آن‌جا که پرداخت اجاره‌های سنگین خانه در نیویورک در توانش نیست، در یک خوابگاه دانشجویی اقامت می‌گزیند. با این حالاز زندگی عقب نمی‌نشیند و سعی می‌کند موقعیت و جایگاه خودش را در کلان‌شهر نیویورک پیدا کند. او در نهایت موفق می‌شود مسیر رسیدن به رؤیاهایش را باز کرده و نام خود را در بین ساکنین رسمی این شهر ثبت کند.

مقدمه

در مقالهٔ پیش رو، سعی خواهد شد با تشخیص و تحلیل عناصر ساختاری روایت فیلم «فرنسیس ـ ها[2]»، به بررسی نحوهٔ بازنمایی و تبیین مسألهٔ "هویت اجتماعی" در این فیلم پرداخته شود. به‌منظور تعمق بیش‌تر و دقیق‌تر، این مسأله به دو مفهوم و نمود جزئی‌تر تقسیم شده که عبارتند از "تنهایی" و "تثبیت جایگاه اجتماعی".

در راستای رسیدن به تحلیل‌های دقیق‌تر و مستدل‌تر در ارتباط با ساختار و کارکردهای دراماتیک روایت، در طول مقاله چندین بار مقاطع مختلف روایت مرور شده و هر بار صحنه‌ها و نماهایی شاهد مثال آورده شده‌اند. در ضمن در مباحث تئوریک از کتاب «سفرنویسنده: ساختار اسطوره‌ای در خدمت نویسندگان» نوشتهٔ کریستفر ووگلر کمک گرفته شده است.

---

* **نحوهٔ ارجاع به مقاله:**
رهنما، فربد (۱۳۹۴)؛ نام کوچک: فرنسیس (بررسی مسألهٔ "هویت اجتماعی" در فیلم «فرنسیس ـ ها»)، منتشر شده در
http://academyhonar.com/branches/sociology-of-art/2856-frances-ha.html

۱– دانش‌آموختهٔ کارشناسی ارشد «سینما» از دانشگاه هنر. fbdrahnama@gmail.com

۲– Frances Ha: کارگردان: نوآ بومباخ. فیلم‌نامه‌نویسان: گرتا گرویگ، نوآ بومباخ. بازیگران: گرتا گرویگ، میکی سامنر، مایکل اسپر، ادام درایور، مایکل زگن و... . محصول ۲۰۱۲ آمریکا.

همچنین برای ایجاد یک صورت‌بندی منسجم در ذهن خواننده، مباحث اصلی ذیل سه عنوان «طرح مسأله، رویکرد دراماتیک و گسترش پیرنگ»، «شخصیت‌پردازی و کهن‌الگوهای روایی» و «فضاسازی و لحن روایت» دسته‌بندی شده‌اند. در هرکدام از این بخش‌ها، تلاش بر این است تا با عزیمت از یک نقطهٔ ساختاری در بطن روایت فیلم، به سرمنزلی در راستای کارکردهای اجتماعی اثر برسیم.

طرح مسأله، رویکرد دراماتیک و گسترش پیرنگ

مقایسهٔ وضعیت‌های ابتدایی و انتهایی فرنسیس (گرتا گرویگ) به‌عنوان شخصیت اصلی فیلم، سرنخ خوبی جهت تشخیص مسألهٔ دراماتیک روایت در اختیارمان قرار می‌دهد. او از دختری که کاری نیمه‌وقت دارد و با دوست صمیمی‌اش هم‌خانه است و همچنین در حال تجربهٔ یکرابطهٔ عاطفی با یک پسر است، اما در کل وضعیتش متزلزل بوده و آن‌طور که باید و شاید خرسند نیست، تبدیل به کسی می‌شود که تنها زندگی می‌کند، شغلی نسبتاً مطمئن دارد و بدون وابستگی عاطفی هم خوشحال و آرام است. بر این مبنا می‌توان ادعا کرد مسألهٔ اصلی فیلم در ارتباط با تنهایی و همچنین تلاش برای تعیین و تثبیت جایگاه است. در این راستا، داستان به این شکل قابل تعریف است: فرنسیس پس از این‌که به نیویورک آمده، ابتدا کار پیدا کرده، سپس با سوفی (میکی سامنر) هم‌خانه و پس از آن با دن (مایکل اسپر) وارد رابطهٔ عاطفی شده است. حال همهٔ این‌ها را از آخر به اول، یکی پس از دیگری از دست می‌دهد؛ و سپس می‌رود که زندگی اجتماعی‌اش را از ابتدا بنا کند، منتها این بار مستحکم‌تر و مطمئن‌تر. در آخر، فقط جای خالی رابطهٔ عاطفی‌اش پر نشده باقی می‌ماند ـ هرچند تبدیل به چنان شخصیت قرص و محکمی شده که به‌تنهایی هم می‌تواند از پس کنترل عواطفش برآید.

صورت‌بندی مسألهٔ دراماتیک به‌گونه‌ای که در بالا مطرح شد، در طول پیرنگ تأیید می‌شود. چراکه عمدهٔ چالش‌های فرنسیس در مسیر روایت حول دو دغدغهٔ مذکور قابل صورت‌بندی هستند. مسألهٔ "تنهایی" از همان بدو آغاز چالش‌های فرنسیس، پیش روی وی قرار می‌گیرد. مطابق پیرنگ بیرونی فیلم، این چالش‌ها با اتمام رابطهٔ فرنسیس با دن شروع می‌شود؛ اتفاقی که خود، نمودی از جداسری و تنهایی است و راه این مفهوم را به پیرنگ درونی باز می‌کند. به‌طوری که از این مقطع به بعد، هم‌گام با پیشرفت پیرنگ بیرونی، دست‌وپنجه نرم کردن فرنسیس با مسألهٔ تنهایی در پیرنگ درونی را نیز می‌بینیم. شاهد این مدعا را می‌توان در سکانسی که بلافاصله پس از جدایی از دن می‌آید هم مشاهده کرد: فرنسیس، در حالی تنها وارد مهمانی می‌شود که هیچ‌کس را آن‌جا تنها نمی‌بینیم. او پس از ملحق شدن به سوفی و دوستانش هم تنهاست. حتی زمانی که لِو (ادام درایور) سعی می‌کند با او صمیمی شود، انگار با اتمسفر موجود بیگانه است و نمی‌تواند آن‌گونه که باید پاسخ متقابل رفتار لو را بدهد و با او "دیالوگ" (به‌عنوان کنشی دو سویه) برقرار کند.

"تنهایی" روی حضور فرنسیس در فضاهای آشنایش هم تأثیر می‌گذارد. به‌عنوان مثال همان شب پس از این‌که همراه سوفی به خانه برمی‌گردد، برخلاف تصویری که در سکانس افتتاحیه دیده بودیم این بار در یک قاب تک‌نفره بر لبهٔ پنجرهٔ اتاق نشسته و سیگار می‌کشد؛ و پس از این‌که سوفی به کنارش آمده یک کام از سیگار می‌گیرد و می‌رود، به وی می‌گوید: «بمون. نمی‌خوام تنهایی سیگار بکشم». گویی دارد به‌طور جدی به این مسأله فکر می‌کند و خودش را با آن درگیر می‌بیند.

در ادامه، این درگیری را به‌وضوح می‌توان به‌هنگام تمرین در کلاس رقص و همچنین در مترو دید. نحوهٔ ارائهٔ موتیف مترو در این مقطع، به‌تنهایی تأییدکنندهٔ همین فرضیه است. تصاویری که تا پیش از این از حضور فرنسیس در مترو دیده‌ایم، مربوط به سکانس افتتاحیه و سپس سکانس پس از مهمانی می‌شوند. در سکانس اول، او و سوفی را در کنار یکدیگر در حال ورود به ایستگاه، سپس در انتظار قطار و در نهایت در حالی که فرنسیس سرش را بر شانهٔ سوفی گذاشته، داخل قطار دیده‌ایم. در دومی، آن‌ها با یکدیگر وارد ایستگاه می‌شوند و پس از شیطنت فرنسیس (در حاشیهٔ سکوی ایستگاه) متوجه می‌شوند که دیروقت است و قطار مورد نظرشان را از دست داده‌اند. به همین دلیل برای بازگشت به خانه تاکسی می‌گیرند. این جای‌گزینی مترو با تاکسی، مقدمه‌ای است بر پایان حضور دونفرهٔ این دو رفیق در مترو. به‌گونه‌ای که حضور بعدی فرنسیس در مترو، تنها و بدون حضور سوفی است ـ هرچند در نمایی با قاب‌بندی و ترکیب‌بندی مشابه سکانس افتتاحیه.در ادامه، با جدا شدن سوفی از فرنسیس مواجه می‌شویم. و پس از آن، یک بار دیگر شاهد حضور دو نفرهٔ این دور رفیق در مترو هستیم. تفاوت این سکانس با دو سکانس اول در این است که این بار علیرغم این‌که در کنار یکدیگر هستند، اما جدایش‌شان آشکار است. به‌گونه‌ای که در ایدهٔ نمادین/هجوگونهٔ گیر کردن انگشتر فرنسیس و سپس از جا برخاستن سوفی پشت به دوربین (در حالی که فرنسیس رو به دروبین بر جای خود نشسته است) واضح‌ترین نمودها را پیدا کرده است.

بهترین نمایش تأثیر این جدایی و تنهاشدگی ناشی از آن را در صحنه‌ای شاهد هستیم که فرنسیس در حین گرم کردن شیر، ناغافل دستگیرهٔ داغ ماهیتابه را می‌گیرد و می‌سوزد، و سپس به سوفی تلفن می‌زند و حسابی با او غرولند می‌کند؛ این در حالی است که در فصول ابتدایی فیلم، فرنسیس را به همان اندازه‌ای سر به هوا شناخته بودیم که در این سکانس هم هست. اما تا پیش از این، سر به هوایی‌ها و باری به هر جهت بودن‌هایش این‌چنین او را به‌هم نمی‌ریخت.

مهم‌ترین نمود و پیامد روایی این تنهایی این است که از پس اجارهٔ سنگین خانه برنمی‌آید و درنتیجه با لو و بنجی (مایکل زگن) هم‌خانه می‌شود. اما باز هم تنهاست. چراکه از یک طرف خاستگاه طبقاتی‌اش هم‌سنخ این دو نفر و رفقایشان نیست، و از طرف دیگر نمی‌تواند خودش را با فضای فکری و سبک زندگی فعلی آن‌ها وفق دهد ـ همان‌گونه که بنجی چند بار به‌شوخی تکرار می‌کند: «Frances: undatable!».

تنهایی فرنسیس ادامه پیدا کرده و دامنهٔ بحرانش به پیرنگ بیرونی سرایت می‌کند. از جملهٔ نمودهای ناب این چالش در سکانس هوش‌مندانهٔ سفر فرنسیس به ساکرامنتو و ملاقات با پدر و مادرش مشهود است. این سکانس که در شروع و پایانش تغییر عاطفی مثبتی در فرنسیس نمودار نیست (همان‌گونه که وارد فرودگاه شده بود، همان‌گونه و با همان میزانسن هم بازمی‌گردد. شاید کمی دلتنگ‌تر و بی‌پناه‌تر) مصداق نمایش آدمی بیگانه از جمع، و تنها، در عین حضور در جمع آشنایان است. فرنسیس درمی‌یابد که دیگر برای بازگشت به ریشه‌ها دیر است. چراکه جدایش‌ها ریشه دوانده‌اند و او راهی به‌جز ادامهٔ بازی بزرگان در دل کلان‌شهر ندارد.در این ارتباط، کریستفر ووگلر می‌گوید: «فارغ از این‌که قهرمانان چه راهی را برای فرار از سرنوشت خود انتخاب می‌کنند، دیر یا زود راه‌های فرار بسته می‌شوند و چاره‌ای جز روبه‌رو شدن با مسألهٔ مرگ و زندگی نیست»(ووگلر, ۱۳۸۷, ص. ۱۸۹).

این سکانس مقدمه‌ای می‌شود بر صحنه‌ای که در آن فرنسیس به‌تنهایی در حال قدم زدن در جنگل است و از طریق تلفن به مادرش می‌گوید مجبور شده به خوابگاه برگردد و آن‌جا اقامت کند. این مقطع بدترین و ناملایم‌ترین شرایط برای

فرنسیس در مسیری است که برای ادامهٔ زندگی‌اش انتخاب کرده است. ووگلر در این باره می‌گوید: «قهرمانان با شرایطی قدرتمند دست‌به‌گریبان‌اند، که ممکن است با رؤیاها و اهداف آن‌ها هم‌خوانی نداشته باشد»(ووگلر, ۱۳۸۷, ص. ۱۸۴). گذشته از این، حضور فرنسیس در جنگل علاوه بر نمایش عدم ارتباط ارگانیک و عاطفی با جامعهٔ خشن و مدرن اطرافش، با هوش‌مندی کم‌نظیری در راستای رعایت قواعد کلاسیک درام عمل می‌کند.این مقطع از روایت فیلم، به‌تعبیر ووگلر «راه‌یابی به ژرف‌ترین غار» است.«در داستان‌گویی مدرن... وقتی قهرمانان به دروازه‌های دژی مستحکم در اعماق دنیای ویژه می‌رسند، ممکن است قبل از این‌که دل به دریا بزنند و وارد سرزمین بیگانه شوند زمانی را صرف کشیدن نقشه، شناسایی دشمن، سازماندهی مجدد یا کاستن از گروه، تقویت و مسلح کردن خود، و آخرین تفریح یا سیگار کنند»(ووگلر, ۱۳۸۷, ص. ۱۸۰). دنیای ویژهٔ فرنسیس همان کلان‌شهر نیویورک است که نمی‌خواهد به‌راحتی دروازه‌هایش بر وی بگشاید. بنابراین چه دژی مستحکم‌تر و تحقیرآمیزتر از فرستادن فرنسیس به نقطهٔ مقابل انگاره‌ها و نشانه‌های مدرنیته (و ای بسا مشابه همان فضایی که فرنسیس از آن دل کنده و عزیمت کرده است)، یعنی همان جنگل و طبیعت بکر؟ فرنسیس پرسه‌زنان در دل این فضا به سازماندهی مجدد افکارش می‌پردازد و خود را برای نبردهای دشوارتر پیش رو آماده می‌کند (مکالمهٔ تلفنی با مادر نیز در همین راستاست). در عین حال، بار دیگر جنبهٔ دیگری از بایگوشی هجوآمیز روایت را در همین مقطع هم شاهد هستیم. در ابتدای تماشای حضور فرنسیس در جنگل، او را در حالی می‌بینیم که آرام و متفکر به درختی تکیه داده و همچنان که در بحر تفکر غرق شده، سیگاری بر لب می‌گذارد. اما همین‌که می‌خواهد آن را بکشد، نگهبان منطقه سر می‌رسد و او را از این کار منع می‌کند. این کنش، علاوه بر هجو ساختار کلاسیک روایت، شرایط عمیق‌ترین غار فرنسیس را بحرانی‌تر از معمول به تصویر می‌کشد. به‌عبارتی گویی حتی ژرف‌ترین غار این دنیای ویژه هم کوچک‌ترین نرمشی در برابر فرنسیس از خود نشان نمی‌دهد و این‌جا هم دست از کنترل و تعیین تکلیف برای او برنمی‌دارد.

از مقطع جدایی فرنسیس از سوفی و سپس هم‌خانگی‌اش با لو و بنجی، به‌موازات"تنهایی"، مسألهٔ جایگاه اقتصادی، فرهنگی و اجتماعی نیز در پیرنگ درونی به‌تدریج برجسته می‌شود. مواجههٔ وی با مسألهٔ اقتصاد از چانه‌زنی‌اش با لو بر سر تقسیم سهم اجاره خانه، کلید می‌خورد. سپس با هشداری که سوفی در ملاقاتش، راجع به رفاه طبقاتی لو و بنجی به او می‌دهد رنگ‌وبوی جدی می‌گیرد؛ و با از دست دادن شغلش عریان می‌شود.

اما پیش از همهٔ این‌ها، فیلم با یک مقدمهٔ بصری مخاطب را آمادهٔ پذیرش این مسألهٔ کرده است. این مقدمه در صحنه‌ای اتفاق می‌افتد که فرنسیس برای ملاقات با سوفی به محل کارش رفته و منتظر اوست. این صحنه در نمایی ثابت برگزار می‌شود که در آن فرنسیس را تمام‌قد در سمت چپ قاب در پیاده‌رو، پشت به ساختمان می‌بینیم که با اندکی بهت، به تردد عابرین و ماشین‌ها خیره شده است (گویی با منظره‌ای اگزوتیک روبه‌روست). قاب‌بندی و کمپوزیسیون این نما به‌گونه‌ای است که بدون حضور فرنسیس حاوی نوعی از تقارن و زیبایی مدرسه‌ای، مکانیکی و در عین حال بی‌روح است.اما از آن‌جا که تمامی جزئیات این قاب، اعم از ساختمان، رنگ و نور و همچنین نوع عبور و مرور عابرین پیاده در هماهنگی با فضای صحنه (به‌عنوان مقیاس کوچکی از فضای کلی کلان‌شهرخشن و بی‌روح نیویورک) است، حضور فرنسیس نه‌تنها کمکی به تغییر این فضا نکرده است، بلکه بالعکس شمایل کودک گیج‌وگول و نابالغی را نشان می‌دهد که نمی‌تواند جای درستش را در پهنهٔ این

شهر پیدا کند و در صورت ادامهٔ همین رویه، محکوم به فناست. حتی نگاهشپشت به مسیر ورود سوفی به خیابان است. و زمانی که سوفی از ساختمان خارج شده و به یکدیگر می‌پیوندند، از سمت مقابل از قاب خارج می‌شوند.

در ادامهٔ همین سکانس است که سوفی در مترو مسألهٔ جدایی را مطرح می‌کند. در خلال دیالوگی که در قطار بین این دو نفر برقرار می‌شود، شاهد قابی هستیم که در آن سوفی برخلاف رویهٔ معمول رفتار مسافران در قطار مترو، از جا برخاسته و در مقابل صندلی‌اش، رو به پنجره می‌ایستد و فرنسیس در حالی که بر جای خود نشسته، سرش پائین است و دستش را بلند کرده، از او سؤال می‌پرسد. این قاب، به نوبهٔ خود مقدمه‌ای بصری است برای نمایی از صحنه‌ای که در آن سوفی به ملاقات فرنسیس در خانهٔ جدیدش آمده. در این صحنه، سوفی تلاش دارد که تا اندازه‌ای ترمز رفتارهای ساختارشکنانهٔ فرنسیس را بکشد و او را به مسیری نرمال هدایت کند. اما فرنسیس که گویی گوشش بدهکار نیست، در حالی که سوفی روی کاناپه‌ای نشسته و دیالوگ‌هایش را پی می‌گیرد، در کنار وی با انجام یک حرکت آکرباتیک به‌طور وارونه روی سر و دو دست خود می‌ایستد!

شخصیت‌پردازی و کهن‌الگوهای روایی

فرنسیس در شروع فیلم، دختری است در آستانهٔ بلوغ فکری. سکانس افتتاحیه، او و سوفی را همچون دو کودک بازیگوش و بی‌قرار نشان می‌دهد که در بطن شهر به دنبال شناخت پیرامون و پیدا کردن جایگاه‌شان هستند. جغرافیایشهر، به‌عنوان یک محیط تثبیت‌شده و کرنش‌ناپذیر ثابت است، و این فرنسیس و سوفی هستند که برای احراز خود و موقعیت‌شان در حال دست و پا زدن بوده و از جایی به جای دیگر می‌روند. این جابجایی‌ها لزوماً هم با تغییر لوکیشن همراه نیست؛ بلکه در زمینه‌ای ثابت و با تعویض جای این دو نفر در قاب تصویر هم اتفاق می‌افتد (مقایسه کنید نماهای اول و دوم همین سکانس را). به این دلیل، عمدهٔ وظیفهٔ روایت این سکانس بر دوش مونتاژ است.

در نمای اول، فرنسیس و سوفی را می‌بینیم که در یک پارک در مقابل یکدیگر ایستاده‌اند و در حال و هوایی سرخوش و کودکانه مشغول یک بازی زورآزمایی هستند. از آن‌جایی که هنوز هیچ شناختی از هیچ‌یک از این دو نفر نداریم، تماشای این نما، بیش از هر چیز شمایل دو کودک را تداعی می‌کند که مشغول بازی و زورآزمایی هستند و هر آن امکان دارد ضربه‌ای جدی به یکدیگر وارد کنند. این در حالی است که در پس‌زمینهٔ تصویر (که وضوح کمی هم دارد) زندگی عادی در جریان است. انتخاب یک بازی خشن و جنگجویانه از سوی این دو کودک (که هر دو هم دختر هستند!) نشان از رسوخ انگارهٔ تنازع بقا در ناخودآگاه جمعی شهروندان این کلان‌شهر دارد. کلان‌شهری که زندگی روزمره‌اش ظاهراً آرام و عادی در پس‌زمینه جریان دارد.

سپس در مرور کوتاه و اجمالی که بر زندگی روزمرهٔ فرنسیس و سوفی داریم، باز هم کودکانگی و میل به در هم ریختن و تن ندادن به قواعد روزمرگی در عین تلاش برای ماندن در میدان زندگی را شاهد هستیم. در این سکانس (همان‌گونه که در ادامه با قطعیت بیش‌تری شاهد هستیم)، سوفی نسبت به فرنسیس نرمال‌تربوده و بیش‌تر به دنبال تبعیت از هنجارهاست. به‌عنوان مثال در حالی که فرنسیس مشغول خواندن مطلبی در ارتباط با نقد ادبی است، سوفی بافتنی می‌بافد. یا زمانی که

سوفی مشغول انجام تمرین‌های ورزشی برای حفظ تناسب اندام است، فرنسیس با بی‌خیالی مشغول خواندن مجله و خوردن خوراکی است؛ و یا این فرنسیس است که بازی تخته نرد را به هم می‌ریزد در حالی که سوفی با جدیت و آرامش مشغول بازی و لذت بردن از به جا آوردن مناسک و قوانین آن بوده.

از جملهٔ نمودهای تنهایی فرنسیس این است که به‌عنوان قهرمان درام، تنها یک رفیق صمیمی دارد (سوفی) که از ابتدا تا انتهای فیلم نقش چندین کهن‌الگو را برایش ایفا می‌کند؛ و این در حالی است که خود سوفی هم شخصیتی تنهاست. در پردهٔ اول، سوفی نقش مادر را برای فرنسیس ایفا می‌کند.چراکه در سکانس مونتاژی افتتاحیه، در تقابل با بازیگوشی‌های افراطی فرنسیس، او متعادل‌تر و آرام‌تر است و در انتهای همین سکانس، زمانی که فرنسیس مک‌بوک‌اش را می‌بندد و می‌خواهد به اتاق خودش برود، از او می‌خواهد که همان‌جا بماند. این درخواست، در عین ایجاد و تعریف زمینه‌های رفیقانه، کارکرد حمایت‌گرایانه‌ای به شخصیت سوفی اطلاق می‌کند.بلافاصله با گفتن جملهٔ «جوراب‌هات رو دربیار» نقش مادرانگی و نظم‌دهندگی وی پررنگ‌تر می‌شود. در زیر به سه کهن‌الگو که در تعریف و کارکرد شخصیت سوفی نقش اساسی دارند اشاره خواهد شد:

مادرانگی سوفی در مقطع جدایی، جایش را با کهن‌الگوی «دغل‌باز» عوض می‌کند. چراکه فرنسیس به‌نوعی به‌خاطر هم‌خانگی با او و مساعدت در پرداخت اجارهٔ خانه بود که رابطه‌اش را با دن بر هم زد؛ و اکنون این سوفی است که بدون هماهنگی با فرنسیس، قول و قرارهایش را برای نقل مکان نزد هم‌خانهٔ تازه‌اش گذاشته است.با این کار سوفی، گویی سیلی سردی بر گونهٔ فرنسیس رؤیاپرداز فرود می‌آید و او در آستانهٔ روبه‌رو شدن با زندگی خشن واقعی قرار می‌گیرد. این برش از حوادث پیرنگ به‌خوبی قابل انطباق با ویژگی‌هایی است که ووگلر از کهن‌الگوی «دغل‌باز» برمی‌شمارد: «دغل‌بازان... من‌های بزرگ را سر جایشان می‌نشانند و قهرمانان و مخاطبان را به روی زمین می‌آورند... بیش از همه، آن‌ها، غالباً با جلب توجه به عدم توازن یا پوچی یک موقعیت روان‌شناختی ساکن، باعث تغییر و تحول مثبت می‌شوند... انرژی دغل‌باز می‌تواند خود را از طریق حوادث ناگوار یا لغزش‌های زبانی‌ای بیان کند که ما را به ضرورت تغییر هشیار می‌کنند. وقتی ما خود را خیلی جدی می‌گیریم... دغل‌باز ممکن است ظاهر شود تا ما را به فاصلهٔ لازم برگرداند»(ووگلر, ۱۳۸۷, ص. ۱۰۵).از مهم‌ترین کارکردهای سوفی با نقاب «دغل‌باز» در این مقطع این است که اولین نقطهٔ عطف را به پیرنگ بیرونی روایت فرنسیس تزریق می‌کند. همان‌گونه که ووگلر می‌گوید: «در درام، دغل‌بازان... کارکرد دراماتیک گشایش کمیک را نیز دارند»(ووگلر, ۱۳۸۷, ص. ۱۰۶). از این‌جا به بعد، هر قدر زندگی و شخصیت فرنسیس دستخوش تغییر می‌شود، کم‌ترین تغییرات را در شخصیت سوفی شاهد هستیم. این نیز از ویژگی‌های «دغل‌بازان» است که «غالباً شخصیت‌هایی کاتالیزور هستند که زندگی دیگران را تحت تأثیر قرار می‌دهند، اما خود بدون تغییر باقی می‌مانند»(ووگلر, ۱۳۸۷, ص. ۱۰۷).

از همین مقطع، شاهد یک تغییر نرم و تدریجی نقاب کهن‌الگویی در سوفی هستیم که در برخی از کنش‌ها، حاوی هم‌پوشانی‌ها و اشتراکاتی ظریف و هوش‌مندانه است. کهن‌الگوی جدید عبارتست از «استاد». «کهن‌الگوی استاد... شخصیتی معمولاً مثبت است که یاری‌دهندهٔ یا مربی قهرمان است» (ووگلر, ۱۳۸۷, ص. ۷۱). درست است که ترک فرنسیس از طرف سوفی، نوعی کنش ناجوانمردانه و نارو زنی محسوب می‌شود، اما از طرف دیگر می‌توان گفت این همان سیلی‌ای بود که فرنسیس احتیاج داشت تا چشم‌هایش باز شوند. به‌عبارتی سوفی با این عمل (شاید ناخواسته) نقشی استادانه برای فرنسیس

ایفا کرده است. چراکه «از... کارکردهای مهم کهن‌الگوی استاد، ایجاد انگیزه در قهرمان و کمک به او در غلبه بر ترس است... استاد چیزی را به قهرمان نشان می‌دهد یا امور را به نحوی ترتیب می‌دهد که وی را ترغیب به کنش و ماجراجویی کند»(ووگلر, ۱۳۸۷, ص. ۷۴ – ۷۵). در ادامه، مشخص‌ترین نمود استادانهٔ سوفی را در سکانسی می‌بینیم که به خانهٔ لو و بنجی برای ملاقات فرنسیس آمده و راجع به مناسبات و جایگاه اقتصادی و فرهنگی لو و بنجی به‌عنوان هنرمندان/هنردوستان نیویورکی و عدم سنخیت‌های این مناسبات با واقعیات موجود زندگی فرنسیس به وی هشدار می‌دهد. «درست همان‌طور که آموختن یکی از کارکردهای مهم قهرمان است، تعلیم دادن یا تربیت کردن هم از کارکردهای کلیدی استاد است» (ووگلر, ۱۳۸۷, ص. ۷۲).

از مهم‌ترین کارکردهای روایی تقابل بین فرنسیس و سوفی این است که سوفی به‌نوعی نمایندهٔ وضیعتی است که فرنسیس نمی‌خواهد مذبوحانه در برابر آن سر خمکند؛ و تمام تلاشش را می‌کند تا برخلاف سوفی که به اغلب هنجارهای اجتماعی آری گفته، دنیای شخصی خودش را بنا کند. از نمودهای این تفاوت/تقابل را می‌توان در یکی از دیالوگ‌های پردهٔ اول به‌وضح دید؛ جایی که فرنسیس می‌گوید: «[یه روزی] تو یه ناشر بانفوذ می‌شی» و سوفی پاسخ می‌دهد: «و تو هم یه رقاص مدرن مشهور. و من یه کتاب خیلی مهم دربارهت چاپ می‌کنم». در همین دیالوگ می‌توان تقابل پذیرندگی سوفی و میل به خالقیت و منشأ اثر بودن فرنسیس را مشاهده کرد.از این منظر می‌توان گفت سوفی به‌نوعی نقش کهن‌الگوی «سایه» را برای فرنسیس ایفا می‌کند. «کهن‌الگوی سایه معرف انرژی سویهٔ تاریک، و جنبهٔ نامنتظر، درک‌نشده، یا طردشدهٔ یک چیز است. سایه غالباً مأمن هیولاهای سرکوب‌شدهٔ دنیای درون ماست. سایه ممکن است تمام آن چیزهایی باشد که دربارهٔ خود دوست نمی‌داریم، تمام آن رازهای تاریکی که نمی‌توانیم به آن‌ها اذعان و اقرار کنیم، حتی به خودمان. کیفیاتی که آن‌ها را طرد و ظاهراً ریشه‌کن کرده‌ایم، ولی هنوز در درون‌مان به کمین نشسته‌اند و در دنیای سایه‌وار ناخودآگاه عمل می‌کنند. به‌علاوه سایه می‌تواند کیفیات مثبت را که در ما پنهان‌اند یا آن‌ها را به دلیلی طرد کرده‌ایم، در خود جای دهد» (ووگلر, ۱۳۸۷, ص. ۹۹). بهترین نمود سایه‌وار سوفی برای فرنسیس را در سکانسی شاهد هستیم که فرنسیس مشغل سرو کردن شراب در یک مهمانی است و ناگهان به‌طرزی غافلگیرکننده، سوفی را در آن مهمانی می‌بیند. در این سکانس که در یکی از مقاطع پایانی فیلم اتفاق می‌افتد، فرنسیس به چنان خودآگاهی‌ای رسیده است که به‌راحتیِ مقاطع ابتدایی فیلم اشتیاقی برای روبه‌رو شدن با سوفی ندارد. اما در عین حال، او همان کسی است که به‌نوعی باعث شده فرنسیس اکنون به این درجه از خودآگاهی ذهنی برسد. همان‌گونه که ووگلر اشاره می‌کند: «سایه‌ها کشمکش ایجاد می‌کنند و با قرار دادن قهرمان در موقعیت‌های مرگ و زندگی، باعث بروز بالاترین حد توانایی‌های وی می‌شوند» (ووگلر, ۱۳۸۷, ص. ۱۰۰). در این مقطع نیز، پیرنگ بیرونی فیلم، در راستای قواعد کلاسیک درام عمل می‌کند؛ چراکه سوفی، که تا پیش از این در تقابل با فرنسیس نمایندهٔ تثبیت‌یافتگی پارادایم‌های اجتماعی بوده را در اوج استیصال و آسیب‌پذیری نشان می‌دهد. «یک راه برای دادن چهرهٔ انسانی به سایه‌ها این است که آن‌ها را آسیب‌پذیر کنیم» (ووگلر, ۱۳۸۷, ص. ۱۰۲).

فضاسازی و لحن روایت

با پذیرش مسألهٔ فیلم به‌صورتی که مطرح شد، کلان‌شهر شلوغ و بی‌عاطفه‌ای همچون نیویورک به‌عنوان جغرافیای داستان که در مقابل دختری از شهری کوچک و آرام، به‌راحتی رام نمی‌شود بهترین انتخاب است. حضور شخصیت فرنسیس با ویژگی‌هایی که پیش از این مورد اشاره قرار گرفت در این کلان‌شهر، لاجرم حاوی تناقضاتی است که منجر به کمدی می‌شود. و فیلم از این ظرفیت، بهترین بهره را برده است. به همین دلیل فرنسیس را در عمدتاً تمام‌قد می‌بینیم (همان‌گونه که می‌دانیم، از جملهٔ قواعد کلاسیک ژانر کمدی، نمایش شخصیت‌ها در نماهای باز و تمام‌قد است). علاوه بر تناقضاتی که صرف حضور فرنسیس و کنش‌هایش در فضاهای مختلف ایجاد می‌کند، الگوی بصری فیلم هم آگاهانه در راستای تشدید کمدی عمل می‌کند. در این راستا می‌توان به دو سکانس اشاره کرد که اولی، با بهره‌گیری از الگوهای میزانسن و دومی با بهره‌گیری از ظرفیت‌های مونتاژی، چنین تأثیری را پدید می‌آورد.

مثال اول، سکانسی است که در آن فرنسیس پس از این‌که می‌فهمد یک تخفیف مالیاتی شامل حالش شده، با لو قرار شام می‌گذارد و اصرار دارد که او را مهمان کند. وی پس از این‌که متوجه می‌شود که نمی‌تواند از کارت اعتباری‌اش در رستوران بهره‌ای ببرد، باعجله از آن‌جا بیرون می‌زند تا پول نقد فراهم کند. فیلم با بهره‌گیری از قواعد کلاسیک کمدی، میزانسن نماهای تلاش فرنسیس برای مهیا کردن پول و بازگشتش به رستوران را به‌گونه‌ای ارائه می‌کند که فضای سرخوش و کودکانهٔ فرنسیس به بهترین شکل ممکن به مخاطب منتقل شود. بلافاصله پس از خروج از رستوران، در یک نمای باز، فرنسیس را در حال دویدن در پیاده‌رو می‌بینیم؛ به‌گونه‌ای که تمام طول قاب را طی کرده و دوربین از طریق حرکت پن با او همراهی می‌کند. ارائهٔ این نما آن‌هم به‌طور کامل، هیچ کاربردی در پیش‌رفت داستان ندارد، چراکه طی کردن فاصلهٔ رستوران تا مغازه (اولین جایی که برای دریافت پول نقد می‌رود) توسط فرنسیس به شیوه‌های مختلف دیگری نیز قابل انتقال بود. اما فیلم با نمایش این نما، تأکید مضاعفی بر بی‌تناسبی نوع دویدن فرنسیس در خیابان، آن‌هم با آن اندام و سکنات مردانه و در عین حال بی‌مبالات (حتی نوع لباس پوشیدن او) می‌کند. سپس وقتی وارد مغازه می‌شود، دوربین بر جای خود ثابت می‌ماند و هیچ تلاشی برای نشان دادن داخل مغازه نمی‌کند. صدای مکالمهٔ فرنسیس و مغازه‌دار را بیرون از قاب می‌شنویم و از مجموع این تهمیدات، مطمئن می‌شویم که تیر فرنسیس در این ایستگاه به سنگ می‌خورد. همین رفتار دوربین به‌اضافهٔ موسیقی مفرح و سرخوشانه‌ای که از ابتدای صحنه شنیده می‌شود، باعث می‌شود وقتی فرنسیس بدون نتیجه از مغازه بیرون می‌زند و با همان عجلهٔ قبلی شروع می‌کند به دویدن، تماشای او از فاصلهٔ دور، خنده‌دارتر هم باشد. در ادامه به نمایی می‌رسیم که فرنسیس وارد باجهٔ خودپرداز بانک می‌شود. در ابتدای این نما فرنسیس بیرون باجه است و سپس با همراهی حرکت پن دوربین که معلوم می‌شود پشت دیوار شیشه‌ای باجه قرار دارد، او وارد باجه می‌شود. با این‌که زمان این نما کوتاه است، اما میزانسن و حال‌وهوای حاکم بر آن، کاملاً یادآور و وام‌دار «زنگ تفریح» (Playtime ـ ژاک تاتی، ۱۹۶۷) است. پس از این‌که فرنسیس کارش تمام می‌شود، دوربین در نمایی مشابه اولین نمای صحنه، با یک حرکت پن در جهت معکوس او را در مسیر رستوران تعقیب می‌کند. فیلم این‌جا هم دست از شوخی برنمی‌دارد. فرنسیس درست زمانی که به پشت یک ماشین که در کنار خیابان متوقف شده است می‌رسد، زمین می‌خورد و خودبه‌خود از قاب خارج می‌شود. در این لحظه دوربین هم از حرکت می‌ایستد و

سپس پس از برخاستن فرنسیس، تعقیب وی را از سر می‌گیرد. شوخی فیلم در آخرین نمای صحنه هم ادامه دارد. دوربین بیرون رستوران است و لو را می‌بینیم که مشغول مکالمهٔ تلفنی است. فرنسیس باعجله و دوان‌دوان وارد قاب شده و طول آن را طی می‌کند تا به درب رستوران برسد. سپس دوربین همان‌جا منتظر می‌ماند تا فرنسیس سر میز بنشیند (در حالی که می‌توانست کاملاً مقتصدانه، بازگشت فرنسیس به رستوران را به تصویر بکشد).

مثال دیگر مربوط به حضور فرنسیس در ساکرامنتو است. پس از استقبال پدر و مادر در فرودگاه، فرنسیس را همراه آن‌ها در ماشین می‌بینیم. در یک نما، از نقطه نظر او، یک برج صنعتی را می‌بینیم که روی آن نوشته شده «به ساکرامنتو خوش آمدید. شهر درخت‌ها»! بلافاصله پس از این نما،فیلم بازیگوشانه (و شاید لجوجانه و به‌قصد دهن‌کجی) دو نمای دیگر را پیش روی‌مان می‌گذارد که نه‌تنها در هیچ‌کدام آن‌ها خبری از نشانه‌های چشم‌گیر درخت و طبیعت نیست، بلکه آراسته‌اند به رویش و چیدمان هندسی مظاهر صنعت. دخالت‌های مونتاژی فیلم در راستای ایجاد فضای کمیک را در ادامهٔ این سکانس هم شاهد هستیم. به‌عنوان نمونه در میانه‌های صحنهٔ مهمانی خانوادگی، نمایی را می‌بینیم که در آن فرنسیس همراه با صدای شیپور، سعی می‌کند سرخوشانه برقصد. سپس نماهای دیگری از حضور او در قسمت‌های دیگر مهمانی می‌بینیم و بار دیگر به همان میزانسن برمی‌گردیم و تقلای وی برای لذت بردن از نمایش رقص را شاهد هستیم. فیلم با انتخاب این نحوهٔ چینش نماها، از طریق ایجاد حال‌وهوایی سرخوش و کمیک، اشتیاق کودکانه به رقصیدن را به‌صورت اصیل‌ترین میل درونی فرنسیس به نمایش می‌گذارد.

دیگر تمهید فرمال کمیک فیلم، استفادهٔ هجوآمیز از عنصر میان‌نویس است. این عنصر، از جملهٔ تمهیدات خاص دوران سینمای صامت بوده که از عمده‌ترین کارکردهایش تعریف داستان فیلم، انتقال دیالوگ‌ها، گفتگوهای ذهنی شخصیت‌ها و همچنین توصیف درونیات و تعریف شخصیت‌ها بوده است. در این فیلم میان‌نویس‌ها همین کارکرد آخر را دارند؛ منتها از طریق ارائهٔ آدرس‌های مختلف و متنوع محل‌های سکونت و اقامت فرنسیس. به این ترتیب، فیلم مجدداً و با بیانی دیگر، تعریف شخصیت فرنسیس را در ارتباط با جغرافیای شهری و یا بهتر بگوییم در گرو تعریف و تثبیت جایگاه اجتماعی‌اش می‌داند. گسترش این تمهید در فیلم تا عنوان‌بندی پایانی ادامه می‌یابد؛ تنها جایی که بالاخره به‌جای آدرس، نام فرنسیس را می‌بینیم که به عنصر مسلط قاب تصویر بدل می‌شود. او در انتهای فیلم بالاخره توانسته است جایگاه خودش را در این کلان‌شهر پیدا کند و نامش را در بین اهالی رسمی آن ثبت کند. هرچند فامیلی خانوادگی‌اش (هالادی) به‌طور کامل داخل آن جعبهٔ کوچک جای نمی‌گیرد و او مجبور می‌شود فامیلی مخصوص خودش را ثبت کند. فامیلی‌ای که در عین حال وام‌دار نام فامیلی خانوادگی هم هست: "ها". اما نام کوچک، مهم‌تر از آن است. همین‌جا است که عنوان‌بندی نهایی می‌آید. روی عبارت «Frances Ha». گویی تمام فیلم، نمایش سیر شکل‌گیری این اسم بوده است. هرچند در ابتدای فیلم هم همین عبارت را به‌عنوان نام فیلم دیده بودیم، اما جنس و کیفیت تصویر ابتدایی این عبارت، اندکی مخدوش و لرزان بود؛ و برخلاف در پایان، یک قاب کاملاً شیک و تمیز داریم، که با دست‌خط خود فرنسیس نوشته شده. و حال که این اتفاق افتاده، بهترین زمان برای پایان است.

در همین راستا (که نگاهی به قواعد و الگوهای کلاسیک سینما دارد) حلقهٔ مهم دیگری که ساختمان فرمال فیلم را منسجم نگاه می‌دارد، رنگ سیاه‌وسفید آن است. جنس این پالت رنگی به‌گونه‌ای است که عبارت است از شبکه‌ای از عناصر

سفید و سیاه با کنتراست‌های مشخص. با این تمهید علاوه بر نمایش بی‌رحمی محیط پیرامون، مخاطب (هم‌پای فرنسیس) باید سعی کند از خلال این شبکهٔ نور و سایه، وضوح و تکدر و همچنین بازتاب‌های نوری، شمایل‌های آشنا را جدا کرده و سپس با مشخص کردن جایگاهشان بر پهنهٔ تصویر و گسترهٔ پیرنگ، به ساخت داستان و استنباط معانی بپردازد (همچنان که فرنسیس هم به دنبال تشخیص و تثبیت جایگاه خودش است).

از مهم‌ترین کارکردهای این پالت رنگی در فیلم، پیشنهاد جدیدی است که برای مسألهٔ قضاوت در مورد آدم‌ها و موقعیت‌ها ارائه می‌شود. جنس و لحن رنگ سیاه و سفید در این فیلم تفاوت فاحش و مهمی با کاربرد کلاسیک‌اش دارد. آدم‌ها و موقعیت‌ها با این‌که در کنتراست‌های واضح نور و سایه نسبت به یکدیگر قرار دارند، اما سیاه یا سفید به معنای کلاسیک نیستند. در عین حال خاکستری در معنای مدرن نیز نیستند. همه‌چیز بستگی به موقعیت پیرامونی، و شناخت ما (مخاطب) به‌عنوان ناظر دارد. اتفاقاً هم آدم‌ها و هم موقعیت‌ها در هر لحظه، مشخصاً سفید و یا سیاه (حتی سنگ‌دل و بی‌رحم) هستند. آن‌چه که به‌عنوان استعارهٔ "خاکستری" می‌شناسیم نه در متن، که در زیرمتن، و در ضمن همچون شبحی گسترده بر تمامیت روایت فیلم جاری و ساری است. درنتیجه، برخلاف نمونه‌های افراطی جریان‌های مدرن (و حتی پست‌مدرن)، با آدم‌های منفعل و بی‌تصمیم و یا موقعیت‌های خنثی و بدون حیات مواجه نیستیم. بلکه آدم‌ها را در موقعیت‌ها و کنش‌هایی نزدیک‌تر به واقعیت می‌بینیم و به همین دلیل هم‌ذات‌پنداری بی‌واسطه‌تری با آن‌ها احساس می‌کنیم.

جمع‌بندی و نتیجه‌گیری

«فرنسیس ـ ها» روایتی امروزی است که نقطهٔ عزیمت‌اش،تنهایی انسان معاصر است. انسانی که در برابر جامعهٔ مدرن فعلی به‌مثابه توده‌ای بی‌شکل (هیولا)، خود را بیگانه می‌بیند. اما چاره‌ای هم به‌جز قرارگرفتن در مناسبات موجود ندارد. در عین حال لزومی به تن دادن صرف و تبعیت بی‌چون‌وچرا از الگوهای موجود ندارد. درنتیجه، به‌شیوهٔ خاص و منحصربه‌فرد خودش با این هیولا دست‌وپنجه نرم می‌کند و سعی در تعامل با آن دارد. فرنسیس به این راحتی‌ها نمی‌تواند هیولای اجتماع را رام کند، پس سعی می‌کند شمایلی کاربردی برای هیولا متصور شود تا "واقعاً" بتواند به‌نفع خودش با آن تعامل کرده و جایگاه خود را در آن تعریف و تبیین کند. گویی از قبل جایگاهی برای خود در این هیولا متصور بوده و اکنون سعی می‌کند آن را همچون گم‌شده‌ای پیدا کند. بنابراین، فیلم، اجتماع پیرامون فرنسیس را به مثابه شبکه‌ای گسترده از مناسبات تعبیر می‌کند؛ ساختاری که در عین پیچیدگی درونی، ظاهری دست‌یافتنی و تعامل‌پذیر دارد و پیدا کردن جایگاه در دل آن، مستلزم آگاهی از نحوهٔ تعامل فرد در مقابل آن است، نه الزاماً پذیرش و کرنش در برابر آن. به همین دلیل، فرنسیس در پایان فیلم به رستگاری می‌رسد و در مقابل، سوفی بازنده است. درنتیجه، فیلم پیشنهادی امروزین و عملی در ارتباط با نحوهٔ خوانش و شیوهٔ صورت‌بندی مناسبات اجتماعی مطرح می‌کند. و همچنین با ارائهٔ دو شیوه در ارتباط با نحوهٔ تعامل با این مناسبات و نتایج احتمالی هرکدام از این شیوه‌ها (در قبال شخصیت‌های فرنسیس و سوفی) پیشنهاد مورد نظرش را به بوتهٔ آزمایش می‌گذارد.

منبع استفاده شده

ووگلر, ک. (۱۳۸۷). سفر نویسنده، ساختار اسطوره‌ای در خدمت نویسندگان (مترجم: م. گذرآبادی). تهران: انتشارات مینوی خرد.