

نیم‌نگاه مخالف به اوج و فرودهای فیلمنامه

## ابعاد هیولایی داستان

فرهادی نشان داده است که خوب می‌آموزد. فیلمنامه درباره‌ی باگ‌ها و اشکالات فیلمنامه فیلم‌های قبلی‌اش را ندارد. مشکل انتخاب راوی اصلی فیلمنامه که به وضوح در «چهارشنبه سوری» دیده می‌شد اینجا دیگر برطرف شده است. پایان ول «شهر زیبا» اینجا تبدیل به یک پایان قطعی شده و دو پارگی فیلم «قصه در غبار» حالا به انسجام بدل شده است. حالا ما با فیلمنامه‌ای طرفیم پر از لحظات نفس‌گیر و فکر شده؛ داستانی با طراوت و مضمونی که نعل به نعل با خود درام، ابعاد هیولایی‌اش را نشانمان می‌دهد. اما مشکل اصلی این فیلمنامه شاید توزیع حوادث در آن باشد؛ ۴۰ دقیقه ابتدایی فیلم بدون کوچک‌ترین حادثه‌ای طی می‌شود. ۴۰ دقیقه‌ای که حتی هیچ انتظار یا تعلیق خاصی را در درونمان پدید نمی‌آورد. ما تا قبل از شوک ابتدایی درست نمی‌فهمیم که با چه فیلمی طرف هستیم. آیا این یک فیلم داستان‌گوست؟ پس داستان‌ش کجاست؟ چرا به جز معرفی شخصیت‌ها و فضا سازی هیچ اتفاق دیگری نمی‌افتد؟ آیا نمی‌توان از این ۴۰ دقیقه، بعضی فصول را حذف یا تعدیل کرد؟ اگر فصل پانتومیم را تعدیل یا به کل حذف کنیم، آیا اتفاقی برای داستان پیش روی می‌افتد؟ آیا اگر ۳۰ بار رقصیدن را یک بارش کنیم اتفاقی می‌افتد؟ آیا اگر به طور کلی این فصل ۴۰ دقیقه‌ای ۲۰ دقیقه شود، ضرب‌های به فیلم وارد می‌شود؟ آیا ما با یک ضد قصه طرفیم که شخصیت‌ها بیشتر از پلات داستانی اهمیت دارند؟ اگر این طور است این حجم باور نکردنی از اتفاق و ماجرا بعد از آن شدن (۴۰ دقیقه) چه جایی در این ضد قصه فرضی دارند؟ اگر این فیلم، شخصیت محور، ضد قصه و خرده پیرنگ است چرا با حذف فرضی زوج رعنا آزادی و... از قصه هیچ اتفاقی برای آن نمی‌افتد؟ این سؤال آخری با فرض قصه گو بودن فیلم هم سر جای خودش باقی است. این زوج را حذف کنید آیا اتفاقی برای داستان می‌افتد؟

از تمام این سؤال‌ها هم اگر بگذریم ما نهایتاً با فیلمنامه‌ای طرفیم که حوادث آن درست توزیع نشده است و ضرب‌آهنگش نامتوازن است. نیمه دوم فیلم در نسبت با ۴۰ دقیقه ابتدایی، آن چنان چگال و پر نبض است که فیلم رسماً به آن سمت کج می‌شود؛ به طوری که مخاطب بیشتر خاطراتش را از فیلم مرهون نیمه دوم است چون از نیمه اول به جز فصولی پراکنده خاطره‌های دیگری وجود ندارد. کاش فیلم خیلی زودتر از این حرف‌ها به نیمه دوم می‌رسید و کاش فرهادی بین یک داستان قصه محور و یک خرده پیرنگ آلمنی، نوسان نمی‌کرد. همه اینها را بگذارید در کنار شتاب بی‌دلیل فیلمنامه که در آن خیلی چیزها قربانی شده است؛ از جزئیات رابطه زن و شوهرهای فیلم بگیرید تا این نکته ابتدایی که ما تا انتهای فیلم حتی نام شخصیت‌ها را جز الی، سپیده و احمد درست یاد نمی‌گیریم و گیج می‌زنیم. ما سر آخر هم نمی‌فهمیم (به دلیل همین شتاب بی‌عجله) که برای فرهادی داستان مهم‌تر است یا این جزئیات پرت از داستان اصلی (مثلاً مثلث عشقی فرهادی، حقیقی، حسینی). پایان بندی فیلم هم دلچسب نیست. پایانی چنین قطعی و ناگهانی برای فیلمی که تا این حد در دادن اطلاعات امساک می‌کند و مدام سعی می‌کند تا خود مخاطب اصل واقعه را از خلال بحث و جدل‌ها دریابد، باز هم نامتوازن است و به نظر می‌رسد که به این تیپ از فیلم‌ها نمی‌خورد؛ مخصوصاً با آن صحنه انتهایی گیر کردن ماشین که بیشتر از آنکه نماد پردازانه به نظر برسد، در تناسب با لحن، فضا و سبک شخصیت‌پردازی و سبک رئالیستی آن نامتناسب به نظر می‌آید. فیلمنامه فرهادی عجول است و این باشنه آشیل فیلم اوست.

س.ج

۷ درس از سبک فیلمنامه نویسی اصغر فرهادی

## الی بود الی نبود

# قصه اصلاً این نبود

نقیسه مرشد زاده

فیلمنامه «درباره الی» برای آنهاهی که می‌نویسند یا مثل من دلشان می‌خواهد بنویسند، یادگرفتنی‌های زیادی داشت. چند تا از درس‌هایی که از فیلمنامه «درباره الی» گرفتم را در ذهنم مرتب می‌کنم شاید به درد کس دیگری هم بخورد:

تأثیر بگذارند. شخصیت‌های مثل او، معمولاً وقتی دلشان می‌خواهد اتفاقی بیفتد، همه کار می‌کنند که اتفاق مورد نظر بیفتد؛ از ترندهای ساده تبلیغاتی برای راضی شدن همه گرفته (اصرارهای قبل از آمدن به سفر به الی) تا راست نمودن واقعیت‌ها (گرفتن جا با اینکه می‌داند شب بعد خانواده مزبور می‌آیند)، بعد راضی کردن همه به جای جدید و... و مدیریت فعال جمع... آن قدر که آسیب‌هایی را که در این راه می‌زند، نمی‌بیند.

مزیت همراه شدن با یک غریبه در فیلم این است که ما را دچار همذات‌پنداری شدید با غریبه می‌کند و زودتر به فیلم پیوندمان می‌زند. چون نسبت ما هم با جمع مثل نسبت اوست، ما هم مثل او جمع را نمی‌شناسیم؛ پس ما ناخودآگاه با الی یکی می‌شویم. این است که در بخش پایانی فیلم که الی از نظر گروه نیست، از نظر ما هست. ما مدام حضور او را در همه صحنه‌هایی که جمع دارد دنبالش می‌گردیم. حس می‌کنیم؛ مثل اینکه روحش جایی ایستاده باشد یا اینکه خود ما الی شده‌ایم.

اگر می‌شد غریبه دوم یعنی علیرضا (نامزد الی) را وارد داستان نکرد و جنس اتفاق را از نوعی طراحی کرد که این حساری که بین گروه و دنیای بیرون کشیده‌ایم نشکند، اثر گذاری و چگالی احساسی داستان بیشتر می‌شد. این شخصیت نیمه کامل جدید که نمی‌تواند به هیچ نحوی ما را با خودش همراه کند و تأثیر گذاری جادویی غریبه‌ای به نام الی را کم می‌کند، در پایان فیلم تمرکز داستان روی گروه را می‌گیرد و گره‌گشایی را روی او و گروه پخش می‌کند. گرچه آدم به خاطر صحنه فوق‌العاده گلشیفته و علیرضا در آشپزخانه دلش نمی‌خواهد که او از داستان حذف شود ولی کاش می‌شد همین جور صحنه‌ها را بدون حضور واقعی او ساخت.

پایان باز داستان، باید ما را در ذهن اعضای گروه نگه می‌داشت تا ادامه زندگی آنها را بعد از این اتفاق تجسم کنیم. باید وقتی از سینما بیرون می‌آیدیم، ادامه فکرهایی که در ذهن سپیده و بقیه می‌گذرد در ذهنمان جریان پیدا می‌کرد ولی حضور غریبه دوم، نقطه تمرکز پایان را کم‌رنگ کرد. فکرش را بکنید، اگر همان سیالیت و پیچیدگی‌ای که در باز کردن گروه به عنوان شخصیت اصلی در فیلمنامه به کار رفته بود، تا پایان ادامه می‌یافت اگر همه همین طور زنده در هویت مهمم یک گروه نقش بازی می‌کردند، تأثیر گذاری احتمالاً دیوانه‌کننده بود.

درس‌هایی که می‌شد از این فیلم فوق‌العاده گرفت خیلی بیشتر بود و من در اینجا باید خودم را مجبور به گذاشتن شماره آخر کنم و گر نه متن حالا حالاها ادامه می‌یابد.

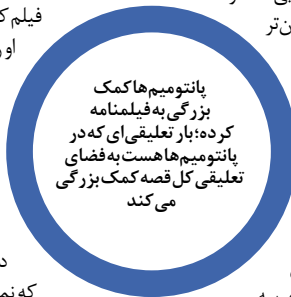
بر خلاف اسمش فیلم اصلاً درباره الی نیست؛ درباره شهر یا گروهی است که الی به آن وارد می‌شود و تعادل زندگی‌اش را به هم می‌زند. درباره الی، در گروه فیلم‌هایی می‌گنجد که تعریف نیم خطی طرح داستان آنها این است: «غریبه‌ای به شهر می‌آید».

بعضی‌ها می‌گویند طرح کل فیلمنامه‌های دنیا در همین ۲ جمله می‌گنجد؛ یکی اینکه آدمی از شهرش (مکان یا موقعیتی که به آن عادت دارد) راه می‌افتد می‌رود سفری طولانی و دیگری اینکه غریبه‌ای (کسی که مکان یا موقعیت ذهنی او متعلق به جای دیگری است و بیننده و مردم شهر از آن خبر ندارند) به شهر می‌آید. این غریبه، گاهی اتفاقات بزرگی مثل سیل، زلزله و آتش است، گاهی موجودات عجیبی مثل ادوارد دست‌چینی. وقت‌هایی که خود غریبه به دل‌لیلی موجودی فانتزی یا خاص است، کار فیلم آسان‌تر است چون در آوردن واکنش‌ها نسبت به او ساده‌تر است. کار سخت وقتی است که غریبه، آدمی معمولی است و الی معمولی بود. در این فیلمنامه، شهری که الی وارد آن شد و تعادلش را به هم زد، گروهی بود که فکر می‌کردند با هم خیلی دوستند و خیلی خوشند. طرح‌های مربوط به ورود غریبه به شهر، خودشان ۱۰ دسته می‌شوند: در بعضی‌شان تمرکز روی غریبه است و مراحلی که در آن شهر طی می‌کند. در دسته دوم که در آوردنش خیلی سخت‌تر است، تمرکز روی شهر است و واکنشی که به غریبه

نشان می‌دهد. درباره الی از همین دسته سخت بود. واکنش جمعی که الی به آن وارد شده بود باید در می‌آمد. الی غریبه‌ای بود که، هم با او شهر را کشف می‌کردیم، هم لایه پنهان شهر را بیرون می‌کشیدیم.

قهرمان فیلم، گروه است نه شخصی و گروه هم بناست جمع بزرگ‌تر و جامعه وسیع‌تری را به نمایش بگذارد؛ پس کار شخصیت‌پردازی، پیچیده و سیالی می‌شود. زمان طولانی‌تری که اول فیلم صرف نمایش ساده جمع می‌شود و به نظر می‌آید داستان فیلم دارد دیر شروع می‌شود، برای کمک به همین شخصیت‌پردازی جمعی و سیالی است؛ شخصیت همه را باید، هم در بیابورد و هم زیادی در نیابورد تا تمرکز روی هیچ کدامشان نیفتد و بیننده به هیچ کدامشان زیاد نزدیک نشود تا گروه به عنوان قهرمان اصلی لطمه نبیند. تازه، خطر تیپ‌سازی و نمادسازی هم همیشه در ساختن شخصیت‌های گروهی، فیلمساز را تهدید می‌کند که فرهادی با کمک زمان طولانی اول فیلم و خصوصیات ریز و متفاوتی که به کار کرده است، آنها را از نماد و تیپ بودن به شکل تابلو نجات داده است. پانتومیم‌ها البته کمک بزرگی از این جهت به فیلمنامه کرده؛ هم کمک کرده گروه به عنوان شخصیت اصلی شکل بگیرد، هم بار تعلیقی‌ای که در بستر پانتومیم‌ها هست به فضای تعلیقی کل قصه کمک بزرگی می‌کند.

اگر سپیده پیرنگ‌تر به نظر می‌آید به خاطر این نیست که قهرمان داستان است، به خاطر این است که رهبر گروه است و تصمیم‌هایش در سرنوشت گروه تأثیر می‌گذارد. سپیده از دسته آدم‌هایی است که می‌توانند با ایده‌ها و توانایی‌هایشان (درست یا غلط) در سرنوشت جمع



پانتومیم‌ها کمک بزرگی به فیلمنامه کرده؛ بار تعلیقی‌ای که در پانتومیم‌ها هست به فضای تعلیقی کل قصه کمک بزرگی می‌کند

