تحلیل فیلمنامه بیگانگان در ترن

نویسنده: حمید پور محمد

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱

دو جفت پا، مسیری را می پیمایند تا به یکدیگر برسند، و لحظه ی کنار هم قرار گرفتن آن ها، لحظه ی ورود به داستانی پرپیچ و خم و پرفراز و نشیب است. ورود و سرآغازی ویژه و خاص برای فیلمی جنایی.

برای هر فیلم نامه نویسی، لحظه ی ورود به قصه، لحظه ای است مهم و حیاتی، و شاید بسیاری از فیلم نامه ها توان و جذابیت خود را از ورود به قصه ی خاص و خلاقانه خود به دست می آورند، سنگ بنایی یا به عبارت بسیار بهتر مدخلی که در تداوم زمانمند خود اثری را پیش روی مان قرار می دهد. شاید یک انفجار، یک تعقیب و گریز یا

پاتریشیا های اسمیت؛ نویسنده

صحنه‌ای پر از دلهره، بتواند شروع بسیار خوبی برای یک فیلم‌نامه و در نهایت یک فیلم باشد، ولی اگر در ادامه، این کشش اولیه به طور هنرمندانه و خلاقانه، تداوم نیابد، واقعاً چه سودی می‌تواند داشته باشد؟ و یا برعکس، شروعی سخت و بی‌روح، چگونه می‌تواند فیلم‌نامه و داستانی جذاب را نوید دهد؟ **بیگانگان در ترن** از لحاظ مقطع ورود به قصه، کاری است مثال‌زدنی و همواره به‌یادماندنی، که می‌تواند به‌خوبی گویای لحظه‌ها و دقیقه‌های بعد از چنین ورودی باشد.

فیلم‌نامه‌ی **بیگانگان در ترن** در نوع خود، اثری است پرقدرت و محکم! شاید کاربرد چنین واژه‌هایی در یک متن تحلیلی چندان صحیح نباشد، چراکه باید این پرقدرت، محکم، خلاقانه و ... را توضیح داد و به اثبات رساند که در ادامه نیز چنین اتفاقی خواهد افتاد، اما از سوی دیگر، هر تحلیل‌گری به‌ناچار گاهی مجبور است که حس خود را هم بازگو کند، و به عبارتی، اولین واژه‌هایی را که پس از اتمام یک اثر به ذهنش خطور می‌کند به یاد بیاورد، و از این رهگذر است که واژه‌های پرقدرت و محکم در ذهن نقش می‌بندد، هر چند که لازم است تا این دو واژه، برای دستیابی به مفاهیم اصلی‌شان، آشنایی‌زدایی شوند و انگار همین‌جاست که پیکره‌ی متن تحلیلی ـ پس از مقدمه ـ مطرح می‌شود.

فیلم‌نامه‌ی **بیگانگان در ترن** متنی کاملاً دراماتیک است، که انگار این یکی نیز نیاز به آشنایی‌زدایی دارد، چراکه دیرزمانی است که مفاهیم ارسطویی در عرصه‌ی نگارش فیلم‌نامه تبیین شده‌اند، و دیر زمانی است که انواع کتاب‌های فیلم‌نامه‌نویسی، با تکیه بر همین اصول به رشته‌ی نگارش درآمده‌اند و هم‌چنین دیرزمانی است که گروهی عمده از فیلم‌نامه‌ها بر اساس همین اصول نوشته می‌شوند، اما از این میان، آن آثاری به یادماندنی‌تر شده‌اند، که این اصول در نسوج‌شان تنیده شده و قواعد دراماتیک فراتر از یک سری دستورات و فرامین برای نوشتن فیلم‌نامه، در آن‌ها خودنمایی می‌کنند. این نوع آثار، درواقع این قوانین را به‌کار نمی‌برند، بلکه آن‌ها را دوباره تعریف می‌کنند، گویی که تمام واژه‌های گره‌افکنی، گره‌گشایی، کشمکش، مقدمه‌چینی، اوج، فرود و... در این دسته از فیلم‌نامه‌ها، بار دیگر کشف شده‌اند و به‌کار رفته‌اند و نویسنده یا نویسندگان، آن‌چنان این قواعد را روان و ورزیده به کار برده‌اند، که در یک لحظه، پیچیدگی گاه ریاضی‌وار ساختار دراماتیک به چشم نمی‌آید و این ساختار، بسیار ساده و آسان به نظر می‌رسد، و باید گفت که **بیگانگان در ترن** نیز از جمله چنین آثاری است، و از این رهگذر است که می‌گوییم فیلم‌نامه‌ای است «محکم» و «پرقدرت».

۲

اشیا به خودی به خود مفهومی ندارند، اما ظرفیت فوق‌العاده‌ای برای پذیرش معنا دارند که این در یک ساختار، با توجه به سلسله اتفاقاتی که به‌وقوع می‌پیوندد، روی می‌دهد. فیلم‌نامه‌ی **بیگانگان در ترن** مالامال از اشیاست، کفش‌های معمولی، کفش‌های ورزشی، راکت تنیس، فندک، چرخ و فلک، قطار، تابلوهای نقاشی، قایق و ... این‌ها همه می‌توانند اشیایی معمولی باشند، اشیایی متعلق به لوکیشن، اما از سوی دیگر،

می‌توانند وظایفی را به انجام برسانند و حامل مفاهیمی باشند، بسیاری این نظر را که هیچ چیز در یک فیلم‌نامه، حتی یک شئ کوچک، وارد نمی‌شود مگر این که کاربردی و وظیفه‌ای داشته باشد، نظری سخت‌گیرانه می‌دانند، اما شاید در سخت‌گیرانه دانستن این نظر نکته‌ای فراموش شده است، و آن این که، این فیلم‌نامه‌نویس است که بر روی صفحه‌ی کاغذ همه چیز را دوباره‌سازی می‌کند، درواقع این نظر که سخت‌گیرانه به‌نظر می‌رسد، اثبات قدرت خلاقه‌ی فیلم‌نامه‌نویس است، این که می‌تواند با تکیه بر جزییات و دادن نقش و کارکرد به هر یک از آن‌ها، ماجرا و مفهوم بیافریند. **بیگانگان در ترن** با توجه به این مفهوم، تأکیدی است بر این نکته که فیلم‌نامه‌نویس می‌تواند تا جزیی‌ترین مراحل پیش برود و کار خود را به انجام برساند، اما اگر ساختار را ارتباط کل با جزء و ارتباط اجزا با یکدیگر می‌سازد، پس حرکت به سمت جزییات، حرکت هدفمند و کنش‌مندی است که سمت و سوی آن بر اساس ساختار کلی اثر تعیین می‌شود. ساختار دراماتیک گونه‌ای درهم‌تنیدگی را طلب می‌کند یعنی بر اساس زنجیره‌ی علت و معلول، هر چیزی، مقدمه‌ی چیزی دیگر است، ضمن این که خود از مقدمه‌ای پدید آمده است و از این رهگذر شبکه‌ای درهم‌تنیده ایجاد و بافته می‌شود و قطعات آن چنان به هم متصل می‌شوند، که برداشتن یکی بدون درهم‌ریختن همگی مقدور نیست، بر همین اساس، شئ‌ای مثل فندک، نقشی خاص در اثر برعهده می‌گیرد، اما فندک در فیلم‌نامه‌ی **بیگانگان در ترن** مثالی مشهور و بارز است، همین ویژگی را در مورد اشیای دیگر نیز می‌توان مثال زد، که البته بنا بر کاربردشان، ممکن است دارای تفاوت‌هایی باشند، اما در یک نگاه کلی، این اشیا، یا در ماجراپردازی به کار می‌روند، یا در شخصیت‌پردازی، یا در تکمیل مفهوم و حسی که از کل اثر حاصل می‌شود و یا ترکیبی از دو یا سه عامل یاد شده، با این تقسیم‌بندی شاید بتوان مثال‌های دقیق‌تری ارایه داد، فندک شی‌ای است که در ماجراپردازی به کار می‌رود، و عینک هم در ماجراپردازی کاربرد دارد و هم در شخصیت‌پردازی، کفش‌های معمولی و ورزشی گای و برونو در ابتدای فیلم در جهت شخصیت‌پردازی به کار رفته‌اند و اما قطار و چرخ‌وفلک بیش‌تر در تکمیل مفهوم و حس برآمده از کل اثر به کار می‌آیند و همین طور اگر ادامه بدهیم، می‌توانید فهرست

ریموند چندلر؛ یکی از فیلم‌نامه‌نویسان بیگانگان...

بلندبالایی از اشیایی بسازیم که در بافت فیلم‌نامه‌ی **بیگانگان در ترن** نقش‌هایی ویژه و کاربردی برعهده دارند و باید تکرار کرد که این همان چیزی است که از یک ساختار دراماتیک دقیق انتظار داریم.

۳

یک حرکت رو به جلوی توقف‌ناپذیر، مکانیسم حاکم بر یک ساختار دراماتیک صحیح است. چیزی آغاز شده، جرقه‌ای زده شده و حرکتی انجام پذیرفته است، حرکتی شتابان و رو به جلو، تمام عناصر دست به دست هم می‌دهند تا این حرکت تداوم یابد و تمام اعمال اشخاص و ماجراها، در بستر همین حرکت قرار دارند، فیلم‌نامه‌ی **بیگانگان در ترن** حرکت رو به جلو را از همان لحظه‌ی اول آغاز می‌کند، از دو جفت پا که در جهت‌های مقابل به سمت هم می‌آیند و آشنایی برونو و گای، تداوم توقف‌ناپذیر همین حرکت است و قتل میریام به دست برونو، خیزشی گریزناپذیر است برای تداومی که لحظه به لحظه

شتاب می گیرد، برونو عرصه را بر گای تنگ می کند و گای به شکلی گریز ناپذیر، درگیر ماجرا شده است، و این تداوم شتابان به سکانس آخر می رسد، به جایی که شتاب فیزیکی چرخش چرخ و فلک با التهاب حاصل از قصه در هم می آمیزد و یکی می شود، بی آن که بخواهیم چرخ و فلک را و حرکت آن را تفسیر و تعبیر کنیم، اما به هر حال، این چرخش، گویای حرکت کل فیلم نامه است، رفته رفته تند و تندتر می شود، اوج می گیرد، خطر آفرین و تهدیدآمیز می شود و متوقف ساختن آن، امکان پذیر نیست، و اگر هم ممکن باشد، به سختی انجام می پذیرد، ویرانی به بار می آورد و قربانی می گیرد و این همان سرنوشت محتومی است که گویا برونو برای خودش رقم زده است.

در این حرکت رو به جلو، تغییر وضعیت ها با مهارت انجام می گیرد در یک شهربازی، در گوشه ای ایستاده اید، و به چرخ و فلکی که روبه روی تان در حال چرخیدن است خیره شده اید. هر لحظه بخشی از چرخ و فلک را می بینید، آن چه را که می بینید دور می شود و قسمتی تازه، خودنمایی می کند و این روند، مداوم و پیوسته است، به طوری که بی تردید آن را حاصل چرخیدن چرخ و فلک قلمداد می کنیم، حال اگر این چرخش تندتر و تندتر شود، تغییر منظره ها نیز تندتر انجام خواهد شد، در فیلم نامه ی **بیگانگان در ترن** همواره تغییر از وضعیتی به وضعیت دیگر، با حالتی تدریجی همراه است، از آشنایی برونو و گای، به قتل میریام، از قتل میریام با اطلاع یافتن «آن» از این ماجرا، از اطلاع یافتن «آن» به خشم «برونو» و تصمیم او برای به دام انداختن گای و از آن جا به سکانس نهایی و در این میان مقدمه چینی هایی که با ظرافت انجام گرفته و کشمکش برونو و گای که در هر دو حالت پنهان و آشکار اتفاق می افتند، از جمله عواملی مهم برای هرچه منسجم ترشدن قصه به حساب می آیند، و عاقبت این که، چرخشی قابل توجه، به وقوع می پیوندد، از ارتباط پنهان گای و برونو که گای هم قصد هرچه پنهان تر نگه داشتن آن را دارد، به آشکار شدن راز میان این دو نفر و قرار گرفتن تمام نیروها در برابر برونو؛ تا این که کار خود را به اتمام نرساند.

از نکات بارز و قابل اشاره که در هر فیلم نامه باید مورد توجه قرار گیرد و البته در ساختار دراماتیک بنا بر ویژگی های آن، مهم تر است و جنبه های خاص خود را دارد، مسأله ی ارتباط صحنه ها با یکدیگر است؛ این که چگونه از یک صحنه به صحنه ی دیگر برویم و به عبارتی، چه اصول و قواعدی برای این حرکت، وجود دارد، اگر قرار است که ساختار دراماتیک بر زنجیره ی علت و معلول استوار باشد، پس تا حدودی منطق حاکم بر مسأله ی ارتباط صحنه ها به دست می آید، اما این نیز خود پیرو عوامل خلاقانه ای است که به نوبه ی خود، کیفیت فیلم نامه ها را از یکدیگر متفاوت و متمایز می کند، از سوی دیگر، ارتباط صحیح صحنه ها با یکدیگر، سبب هرچه روان تر شدن حرکت فیلم نامه می شود. فیلم نامه ی **بیگانگان در ترن** ضمن حفظ منطقی ارتباط صحنه ها بر اساس روال علت و معلولی، نکته ی دیگری را نیز نشان می دهد، این که صحنه ها بر مبنای به نمایش گذاردن مهم ترین اتفاق در روال فیلم نامه و در آن لحظه به نحوی که سبب هرچه مشخص تر بیان شدن روال داستان باشد، می توانند تغییر کنند، نگاهی به همان بخش های ابتدایی فیلم نامه بیندازیم، آشنایی برونو و گای و پس از آن. دعوای گای با میریام برای تأکید و به باور رساندن اختلاف میان این دو نفر و رابطه ای که به بن بست کامل رسیده است، و بعد از این، تلفن گای به «آن»، عصبانیت گای و تأکید بر این نکته که «می خواستم خفه اش کنم» درست بعد از این که برونو در خانه است، در حالی که مانیکور کرده و به دستانش نگاه می کند. این واقعیت را باید پذیرفت که ساختار دراماتیک، شاخ و برگ

اضافه را برنمی تابد و بر این اساس می توان گفت که هرچه که شاخ و برگ اضافه و صحنه های نامربوط کم تر باشد و پیوستگی صحنه ها به یکدیگر بر این اساس افزون تر شود، با فیلم نامه ای منسجم تر روبه روییم و فیلم نامه ی **بیگانگان در ترن** از این لحاظ، اثری منسجم محسوب می شود، چراکه ضرورت دراماتیک و ضرورت داستان است که پیوستگی میان صحنه ها را باعث می شود و در این میان عامل اضافه ای وجود ندارد.

۴

منحنی ای که بر اساس آن ساختار دراماتیک را به نمایش می گذارند، ناظر بر حرکت از زمینه چینی به سمت نقطه ی اوج از طریق گره افکنی و از آن جا فرودی دوباره پس از گره گشایی است که در این میان به طور مرسوم دو نقطه ی عطف نیز وجود دارد، یکی برای حرکت گریز ناپذیر به سمت نقطه ی اوج و دیگری چرخی برای گره گشایی و رفتن به سمت نقطه ی فرود، و اگر این روال به درستی انجام گیرد، باورپذیری مخاطب و بقیه ی موضوع را نیز در پی خواهد داشت، صورت بندی صحیح این روال نیز، در گروداشتن طرحی درست و قوام یافته است، به طوری که عوامل و عناصر داستان و ماجراها بتوانند متضمن چنین روالی باشند، شکل گیری ماجرا، پیشرفت آن، تداومش و نیز به فرجام رسیدن آن در فیلم نامه ی **بیگانگان در ترن** متضمن ایجاد چنین روالی است، مقدمه چینی آشنایی برونو و گای و نیز به بن بست رسیدن ارتباط گای و میریام و این که گای در نقطه ای کاملاً انفعالی قرار می گیرد و از سوی دیگر، اطلاع برونو از زندگی گای و کشتن میریام برای این که گای هم پدر او را بکشد، درواقع به گره اصلی انجامیده است، گای و برونو کشمکشی اوج یابنده با یکدیگر دارند، همه چیز علیه گای است و او مظنون اصلی است، و برونو می تواند بر این اساس نقشه هایش را پیش ببرد و به اجرا بگذارد، اما دیگرانی هم وجود دارند، به خصوص «آن» که عاقبت به اصل ماجرا پی می برد و درصدد کمک به «گای» است، و تصمیم «برونو» مبنی بر رهاکردن فندک «گای» در محل قتل «میریام» به عنوان یک مدرک جرم، حرکت رو به نقطه ی اوج را شتاب می بخشد و «گای» قصد دارد، خود را از این وضعیت خلاص کند و برونو هم می خواهد کاری کند که «گای» گرفتار شود و این تا درگیری فیزیکی آنان بر روی چرخ و فلکی که کنترل آن از دست رفته است، ادامه پیدا می کند و به مرگ برونو و مشخص شدن قاتل بودن او می انجامد، و ما به نقطه ی پایان و یا فرود نزدیک می شویم و شاید ظرافت طنز گونه ای که در سکانس اختتامیه ی این فیلم نامه وجود دارد، هم گونه ای شوخی با ساختار دایره ای باشد و هم به نوعی آرامش و نفسی راحت کشیدن پس از مشاهده ی ماجرایی پر تنش و نفس گیر.

شاید این به نوبه ی خود بحثی گسترده و پرپیچ و خم باشد، این که بخواهیم مطرح کنیم که برای حرکت از زمینه چینی و گره گشایی، چقدر وقت داریم، کی باید به نقطه ی اوج برسیم و چه هنگام و در چه زمانی از فیلم نقطه ی فرود اتفاق می افتد؛ میزان امتداد هر ماجرا چقدر است و به هر عنصر به چه اندازه می توان پرداخت؟ و آیا اصولاً این ها به قاعده درآمده اند؟ البته سیدفیلد تا حدودی سعی کرده چنین کند و این زمان ها را مشخص کند، اما آیا تنها زمان بندی سیدفیلد می تواند مورد اشاره باشد؟ درواقع این همان چیزی است که از آن به عنوان تناسب یاد می کنیم. درک کنش حاکم بر قصه و آشنایی با تنش های حاکم بر داستان و هم چنین حدس زدن در مورد واکنش های مخاطب، می تواند از جمله عوامل سازنده ی تناسب در یک فیلم نامه و به ویژه فیلم نامه ای دراماتیک باشند. بی آن که بخواهیم موضوع را مرموز و یا دست نیافتنی کنیم، باید تجربه و توان فیلم نامه نویس را در

این عرصه و در مرحله‌ی بعد، شناخت کارگردان از قصه را هم به نوبه‌ی خود مهم‌ترین عامل به حساب آورد، این دقیقاً مانند تفاوت میان دو فرد است که یک ابزار سنگ‌تراشی کاملاً از یک جنس در اختیار دارند، اما یکی مجسمه‌ای ناموزون و بی‌تناسب و دیگری تندیسی زیبا و متناسب را می‌سازد. ابزاری که ساختار دراماتیک در اختیار فیلم‌نامه‌نویس قرار می‌دهد، به خودی خود اهمیتی ندارد، نوع کار کردن نویسنده با این ابزار است که مهم و قابل توجه به نظر می‌آید و این هم مانند هر کار دیگری، به آسانی به دست نخواهد آمد و فیلم‌نامه‌ی **بیگانگان در تن** این عناصر و ابزار را کاملاً ماهرانه به کار برده است.

۵

شخصیت و ماجرا، آیا این دو در یک ساختار دراماتیک قابل تفکیک‌اند؟ و آیا می‌توان گفت «شخصیت همان ماجراست» و یا برعکس؟ به‌نظر می‌رسد که این جمله، چندان هم بی‌ربط نباشد، چراکه ماجرا بر اساس نشانه‌هایی که از شخصیت‌ها ارایه می‌شود، پایه‌ریزی شده‌اند و در مقابل، ماجراها هم چنان که پیش می‌روند مسبب پدیدارشدن جنبه‌های گوناگونی از شخصیت‌ها می‌شوند، در فیلم‌نامه‌ی **بیگانگان در تن**، شخصیت برونو، پدیدآورنده‌ی هسته‌ی اصلی اتفاقات است، می‌توان کاملاً مطمئن بود که برونو به طور اتفاقی سر راه گای قرار نگرفته است، بلکه برای این برخورد، برنامه‌ای از قبل تنظیم شده داشته است. نشانه‌هایی که سازنده‌ی رفتار و مرام برونوست، از او شخصیتی نامتعادل به نمایش می‌گذارد و بیش‌تر تمرکز این نشانه‌ها بر نشان دادن عقده‌های روانی فردی است که به‌سبب تنفر از پدر، دست به جنایت می‌زند. اما این تمام ماجرا نیست، درواقع برونو نمایش فردی است که تمایلات پنهان خود را آشکار می‌سازد و به آن‌ها عمل می‌کند، اما در مقابل، گای به لحاظ انواع ملاحظات اخلاقی ـ اجتماعی ـ عاطفی و ... هرچند که دوست دارد میریام را بکشد[و خفه‌اش کند] اما واقعاً نمی‌تواند دست به انجام چنین کاری بزند. برونو که آن‌چنان شهرت و اعتباری ندارد، آن‌چنان هم پای‌بند قواعد و قوانین اجتماعی ـ اعتلایی و ... نیست، بنابراین قصد خود را به سادگی به اجرا می‌گذارد و ماجرا می‌آفریند. تنها تکیه‌گاه عاطفی او مادرش است، که او هم از چندان تعادل قابل اعتمادی برخوردار نیست.

در تضادی که هسته‌ی اصلی یک عمل دراماتیک است، همیشه دوسویه وجود دارد، مثبت و منفی، که مقابل هم قرار می‌گیرند و درصدد خنثی‌کردن اعمال همدیگر هستند و مدام موانع گوناگون می‌تراشند و از این رهگذر کشمکشی پدید می‌آید، اما به نمایش گذاردن این تضاد و این کشمکش این ایجاد مانع و گره، البته شکل‌ها و شیوه‌های بسیار متفاوتی دارد، در فیلم‌نامه‌ی **بیگانگان در تن** به شکل بارز، سویه‌ی منفی، منفی مطلق و یا سیاه سیاه نیست. قضاوتی یکسره منفی درباره‌ی او به وقوع نمی‌پیوندد و این به خودی خود، روایت را دارای ظرایفی ویژه می‌کند، گرچه، آن سویه‌ی مثبت هم، آن‌قدرها سفید نیست، و این رنگ‌مایه‌های خاکستری در مجموع سبب متفاوت به نظر رسیدن روایت در این فیلم‌نامه است. برونو، کودک بیچاره‌ای است که در مجموعه‌ای از شرایط نامتعادل به سوی جنایت سوق یافته است و گای در مقابل جوان زرنگی است که ناخواسته [از این جهت که واقف بر کار برونو نیست] از این بن‌بست، خانمان‌برانداز نجات یافته است و قصد دارد، بی‌آن که توان سنگینی بپردازد، به آسایش برسد، برونو، کاری را به انجام می‌رساند که گای فقط در ذهنش فکر انجام آن را از سر گذرانده است و در مقابل، گای آن‌قدر بالغ است که به نقشه‌ی برونو توجهی نشان ندهد. روال ماجرا و نحوه‌ی به نمایش گذاردن زیروبم‌های روحی برونو در این فیلم‌نامه به شکلی است که چندان ایجاد تنفر نمی‌کند و حتی گاهی ترحم مخاطب را نیز برمی‌انگیزد و در مقابل، رفتار گای و نقشه‌های او و نیز مقاومتش، هرچند که منطقی است و حق طبیعی او جلوه می‌کند، اما گاهی سبب عصبانیت مخاطب می‌شود. پیش از رسیدن به نقطه‌ی اوج، درگیری‌ای میان برونو و گای پدید می‌آید که به لحاظ تأثیرگذاری حسی و عاطفی، حایز اهمیت است، در یک میهمانی، برونو خیره به چهره‌ی باربارا، قصد دارد پیرزنی را خفه کند، و این عملی ناخودآگاهانه است، پس از این برونو غش می‌کند و او را به اتاقی می‌برند، در آن‌جا و پس از این که حالش خوب می‌شود، گای مشتی به چانه‌اش می‌زند،

برونو کاملاً شکست خورده و درمانده در مقابل گای روی مبل می‌افتد، و سپس گای، پاپیون برونو را درست می‌کند تا او را به سمت در خروجی بدرقه کند و جالب این که هنگام منظم کردن پاپیون، برونو رفتارهای کودکانه‌ای از خود بروز می‌دهد. در این جا، حس می‌شود که گای از مشتی که به برونو زده، ناراحت است و حتی او هم برای این کودک بزرگسال قاتل دل می‌سوزاند، و از این جهت با مخاطب همسو شده است و بعد از این و هنگامی که دیگر تمام ماجرا برای «آن» هم مشخص شده است، گای تصمیم می‌گیرد که خواسته‌ی برونو را به انجام برساند، به خانه‌ی او و به اتاق خواب پدرش می‌رود، اما در واقع گای قصد دارد، ماجرا را به پدر برونو بگوید و البته هوشمندی برونو و این که پدرش در خانه نیست و او در جای پدر خوابیده، مانع به انجام رسیدن این نقشه می‌شود. به هر حال، همه جا و به هر شکل، برونو از گای باهوش‌تر به نظر می‌رسد و چند گامی جلوتر از او حرکت می‌کند، حتی هنگامی که می‌خواهد فندک گای را در محل قتل میریام بیندازد، تنها یک اتفاق باعث می‌شود که گای بتواند خود را به برونو برساند و جلوی فاجعه را بگیرد. سوای این دو نفر، میریام، آن و باربارا هستند که قابل تأمل به‌نظر می‌رسند «آن» رقیب و جانشین اوست و «باربارا» با عینکی که بر چهره زده است، شبیه «میریام» شده و توجه برونو را به خودش جلب می‌کند، آن به لحاظ شخصیتی نقطه‌ی مقابل میریام است و جالب این که «باربارا»، به عنوان دخترکی شاد، شباهت‌هایی با میریام پیدا می‌کند، درواقع، باربارا، در تار و پود قصه، نقشی ظریف و پنهان را بازی می‌کند، او، وظیفه‌ی قسمتی از گره‌گشایی را برعهده دارد و چهره و رفتار او در این میان بسیار کارساز است، بدین ترتیب که، توجه برونو به اوست که باعث می‌شود کنترل خود را از دست بدهد و سعی کند آن پیرزن را خفه کند، و همین اتفاق و تحلیل «آن» و «باربارا» سبب می‌شود تا آن‌ها با توجه به اتفاقات قبلی به اصل ماجرایی که میان برونو و گای در جریان است، پی ببرند.

پدر و مادر برونو، نمایشگر زمینه‌های رفتاری و گویای علت شکل‌گیری شخصیت نامتعادل او هستند. مادر برونو، کاملاً نامتعادل است و اوج این عدم تعادل در نقاشی‌ها و گفت‌وگوهایش با «آن» قابل ملاحظه است و رفتار پدر هم در کنار دیگر اتفاقات و زمینه‌ها می‌تواند گویای انگیزه‌های شخصیتی مانند برونو، برای به قتل رساندنش باشد.

عاقبت این که، نشان دادن رفتارهایی ظریف و ساده، شاید یکی از بهترین ترفندهای شخصیت‌پردازی باشد، زمانی که برونو به قصد کشتن میریام، عزیمت می‌کند، در شهربازی، بادکنک یک پسربچه‌ای را می‌ترکاند، بازی ضربه با پتک را با موقعیت به انجام می‌رساند و پس از کشتن میریام، فرد نابینایی را از خیابان می‌گذراند و در ابتدای فیلم نامه کفش‌های ورزشی به برونو در تضاد با کفش‌های گای هم قابل اشاره است.

۶

تعلیق برآیند ساختار دراماتیک است، و هرچه که این ساختار قوی‌تر و منسجم‌تر باشد، تعلیق هم چنین خواهد بود. برای به‌وجودآمدن تعلیق، هیچ کار خاصی وجود ندارد، [دست کم در فیلم‌نامه چنین است، حالا در مرحله ساخته شدن فیلم، دکوپاژ، نور، نوع بازی و ... می‌توانند کمی تعلیق‌های ضعیف را پررنگ کنند] یعنی این که نمی‌توان و نباید، عملی را صرفاً برای ایجاد تعلیق در فیلم‌نامه گنجاند، یا ماجرایی، برخوردی و ... اگر روال و حرکت، درست باشد، باید ایجاد شدن تعلیق را تضمین شده دانست، چراکه در این حالت، وقتی نیروهای برابر، در مقابل هم قرار گرفته‌اند، و به‌راحتی حتی تا آخرین لحظه از میدان به در نمی‌روند، همواره این تنش و نگرانی وجود دارد که بالاخره چه خواهد شد؟ وقتی روند قصه از کلیشه‌ها و تعریف‌های مرسوم فراتر باشد و باورپذیری در بهترین شکل خود بر روال قصه حاکم شده باشد، نتیجه، حتی اگر قابل حدس باشد، مخاطب ترجیح می‌دهد، خود را در حس تعلیق رها کند و با روال فیلم به پیش بروند و از این رهگذر لذت بیش‌تری ببرد.

فیلم‌نامه **بیگانگان در تِرِن** دارای انسجامی دقیق و سنجیده در اتصال صحنه‌هاست و هیچ اتفاقی از روند و دایره‌ی علت و معلولی خارج نیست، هیچ تلاش تعمدی هم برای به تعویق انداختن ماجرا و عاقبت آن انجام نشده است، و همین، به خودی خود، عامل بسیار مهم و قابل اشاره‌ای است برای ایجاد شدن حس تعلیق، مثلاً «آن» آرام آرام به اصل موضوع پی می‌برد، او در ابتدا از این که گای، برونو را نمی‌شناسد، در حالی که قبلاً با او صحبت کرده بود، تعجب می‌کند و اتفاقات بعدی، شک را در او بیش‌تر و بیش‌تر کرده تا این که عاقبت از موضوع مطلع می‌شود و در این عرصه چیزی تصنعی و غیرطبیعی که این روند را مختل کند و یا به تعویق بیندازد، وجود ندارد. بخش نهایی فیلم‌نامه، توازی میان مسابقه‌ی تنیس گای و تلاش برونو برای بردن فندک

به مکان وقوع قتل است، در این جا بروز دو اتفاق، سبب حاکم‌شدن روندی طبیعی شده است، یکی کشیده‌شدن بازی به وقت اضافه و دیگری افتادن فندک در دهانه‌ی فاضلاب، در این جا شکل حاکم بر روند وقوع اتفاقات در فضای اثر، سبب ایجاد روندی پرتعلیق می‌شود، و می‌تواند قصد نویسندگان را که می‌خواهند هیجان را لحظه لحظه افزایش بدهند، پنهان می‌کند. در این جا هم، آن‌چه که در وهله‌ی اول اهمیت یافته است، تعدد و تنش ماجرا برای رسیدن به نقطه‌ی اوج است که به‌تبع آن می‌تواند سبب افزایش تعلیق هم شود، که تا آخرین لحظه، تا لحظه‌ی مرگ برونو، تداوم دارد.

۷

آثار کلاسیک، با توجه به انسجامی که در تاروپود فیلم‌نامه و درام‌پردازی دارند، آثاری در خورتأمل است. ایجاد ساختاری دراماتیک با توجه به تناسب و انتخاب صحیح در تمام ابعاد، عملی پیچیده است، از مرحله‌ی طرح، هسته‌های این تناسب و انسجام، باید وجود داشته باشد، قصه باید بتواند در حد ساختاری صحیح و متعادل بسط یابد و شخصیت‌ها توان انجام و تداوم ماجراها را داشته باشند و در این میان، چگونگی نقطه‌ی آغاز و پایان و نیز چگونگی اتصال صحنه‌ها و نیز آغاز و پایان هر صحنه هم اصولی قابل توجه‌اند، حال در کجا و چگونه می‌توان آثاری با این خصوصیات پیدا کرد، نه برای گرته‌برداری، بلکه برای درک هرچه بهتر این چنین ساختاری، و برای آشنایی هرچه بهتر با چگونگی به نمایش گذاردن باورپذیر آن، گنجینه‌ای قابل توجه از این آثار وجود دارد که آن هم سینمای کلاسیک است. شاید کهنه به نظر برسد، شاید ساختارهای دیگری را بپسندیم، و شاید نحوه‌ی پرداخت فیلم‌نامه در سینمای معاصر مدنظرمان باشد، البته هیچ ایرادی ندارد، این‌ها هم می‌تواند درست باشند و می‌توانند سلیقه‌ی ما را تشکیل بدهند، اما در هر حال، انبساط دایره‌ی شناخت ما از رفتار ساختارهای مختلف، می‌تواند ما را بیش‌تر و بهتر در درک سینما یاریگر باشد.