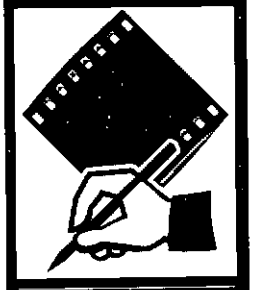

از ایده تا فیلمنامه

ساختار یک خطی و تخت

(بخش ششم)

جعفر حسنی

طرح یک‌خطی، طرحی فاقد قصه‌ی فرعی است، طرحی است که نویسنده از ابتدا یک موضوع را می‌گیرد و تا انتها همان را قدم به قدم دنبال می‌کند بدون آن‌که برای ایجاد تنوع پیچشی به داستانش بدهد؛ برای مثال مردی که رابطه‌ی خوبی با همسرش ندارد متوجه تماس‌های تلفنی مشکوک او می‌شود، مدتی همسرش را زیر نظر می‌گیرد و بعد می‌فهمد که او با شخصی ارتباط برقرار ساخته است، او را می‌کشد یا از خانه‌اش بیرون می‌اندازد و یا از او شکایت می‌کند (پایان را خصلت‌ها و خصوصیات شخصیتی مرد مشخص می‌سازد). اگر بخواهیم قصه را به شکل بالا پیش ببریم و به سرانجام برسانیم، این قصه قصه‌یی یک‌خطی خواهد شد. قصه‌ی یک‌خطی نقطه‌ضعف‌هایی دارد از جمله این که به هر حال خواننده از همان اول می‌تواند ادامه‌ی ماجرا را حدس بزند و بر اساس شناختی که از مرد و زن مورد نظر به دست می‌آورد پایان آن را نیز پیش‌بینی نماید؛ به همین خاطر معمولاً مخاطب را با موضوع ویژه و خاصی روبه‌رو نمی‌سازد و قصه‌یی خسته‌کننده خواهد شد، اما اگر بخواهیم به آن پیچیدگی‌هایی بدهیم و آن را از فرم یک‌خطی خارج سازیم به گونه‌یی که خواننده نتواند وقایع مختلف آن را حدس بزند باید به شکل دیگری عمل کنیم.

گفتیم فیلمنامه‌هایی که طرح‌های یک‌خطی دارند حتی اگر مملو از درگیری و تضاد باشند و در طول داستان شخصیت‌ها مدام بر سر و کله‌ی هم بکوبند باز هم فیلمنامه‌هایی خسته‌کننده خواهند بود، پس هر فیلمنامه‌یی به جز طرح و قصه‌ی اصلی به یک قصه‌ی فرعی نیاز دارد.

زمانی که قرار شد فیلمنامه‌ی سینمایی «تلفن» در کارگاه اجتماعی مدرسه‌ی کارگاهی فیلمنامه‌نویسی نوشته شود، سوژه‌ی پیشنهادی شکل ساده‌یی داشت. «روزی پسر جوانی در حالی که در خانه به استراحت مشغول است با تماسی ناراحت‌کننده روبه‌رو می‌شود؛ مرد ناشناسی که تماس گرفته می‌خواهد با خواهر وی صحبت کند. پسر عصبانی شده و راجع به هویت او می‌پرسد. مرد ناشناس به تحقیر وی می‌پردازد و با نشانه‌هایی که از خواهرش می‌دهد می‌گوید مدت‌هاست که با او در ارتباط است. پسر خشمگین با شنیدن این حرف‌ها به جان خواهر می‌افتد و او را به‌شدت مورد ضرب و شتم قرار می‌دهد تا نام و نشانی تماس‌گیرنده را بگوید. دختر موضوع را به کلی انکار می‌کند و زیر ضربات برادر جان می‌دهد. برادر با گمان این‌که تماس‌گیرنده پسر همسایه‌شان است می‌رود تا حق او را نیز کف دستش بگذارد. در واقع دختر کاملاً بی‌گناه بوده و تماس صرفاً یک شیطنت بوده است»؛ قرار شد این خط قصه گسترش یابد و تبدیل به یک فیلمنامه‌ی سینمایی شود. اگر همین داستان در خط طولی گسترش می‌یافت یعنی ماجرا حول پیدا کردن تماس‌گیرنده‌ی ناشناس و درگیری بین پسر جوان خانواده با او ادامه می‌یافت و در نهایت نشان داده می‌شد که یک شوخی یا شیطنت ساده می‌تواند به سرانجامی فاجعه‌بار و مرگ و نیستی منجر شود، حرفی که مد نظر مسئولان کارگاه فیلمنامه بود، فیلمنامه متنی یک‌خطی تخت و یکنواخت می‌شد ضمن این که مخاطب بر اساس نقطه‌ی شروع می‌توانست پایان آن را نیز حدس بزند؛ حال آن‌که یک قصه‌ی فرعی مناسب می‌توانست به داستان پیچیدگی و گیرایی خاصی ببخشد و آن را تبدیل به داستانی غیرقابل پیش‌بینی نماید.

فیلمنامه‌هایی که طرح‌های یک‌خطی دارند حتی اگر مملو از درگیری و تضاد باشند باز هم فیلمنامه‌هایی خسته‌کننده خواهند بود، پس هر فیلمنامه‌یی به جز طرح و قصه‌ی اصلی به یک قصه‌ی فرعی نیز نیاز دارد

قصه‌ی فرعی بخشی از قصه‌ی اصلی است، از دل موضوع اصلی بیرون می‌زند و نمی‌تواند بی‌ارتباط با آن باشد؛ این دو موضوع با هم رابطه‌ی تماتیک و تنگاتنگی داشته و بر هم اثر می‌گذارند.

در جلسات بعدی کارگاه وقتی بیش‌تر روی داستان کار شد، رفته‌رفته این قصه‌ی ساده‌ی یک‌خطی قصه‌ی اصلی و قصه‌ی فرعی خود را پیدا کرد. با انتخاب شخصیت‌ها و تعیین پیشینه و هویت آن‌ها، نقشه‌ی کلی کار نیز نمایان شد؛ در این لحظه بود که می‌شد به قصه‌ی اصلی و قصه‌ی فرعی فکر کرد و این قصه را از دل شخصیت‌ها و زندگی آن‌ها بیرون کشید. در طرح جدید خواهر و برادر قصه جای خود را به یک زوج همراه با برادرزنی جوان دادند. «یک مأمور اداره‌ی آگاهی بر اثر حادثه‌یی که در گذشته رخ داده رابطه‌ی سرد و تیره‌یی با همسرش دارد؛ او برادرزنی بزهکار داشته که چهار سال قبل به اتهام قاچاق مواد مخدر تحت پیگرد قانونی بوده و طی یک درگیری و تعقیب و گریز به دستور مرد پلیس که خود شخصاً پرونده‌اش را دنبال می‌کرده جنازه‌ی سوخته‌ی وی به دست آمده است، به همین دلیل همسرش او را در مرگ برادر مقصر می‌داند و کینه‌اش را به دل گرفته است. اکنون مرد تلاش می‌کند رابطه‌اش را با همسرش بهبود بخشد و گذشته را از ذهن او پاک کند (این می‌تواند خط اصلی داستان باشد)، اما در همین زمان متوجه تماس‌های مشکوک همسرش با یک ناشناس می‌شود. تماس‌ها، بی‌نظمی‌ها، بداخلاقی‌ها و رفتار سرد و بی‌روح زن بوی خیانت می‌دهد و رفته‌رفته شک و ظن مرد را تقویت می‌کند. مرد ناگزیر دست به تعقیب همسرش می‌زند و عاقبت نیز

او را در محلی با جوانی گیر می‌اندازد؛ وی کسی نیست جز برادرزنش مسعود که تا این زمان همه‌ی آن‌ها را گمراه کرده و جنازه‌ی سوخته‌ی کس دیگری را به جای خود جا زده است (در این شکل، تماس‌های تلفنی مزاحم ناشناس باعث بیرون زدن آتش از زیر خاکستر می‌شود). مرد از این ملاقات غیرمنتظره شوکه شده و مسعود فرصت دوباره‌یی برای فرار می‌یابد. حالا مرد نمی‌داند باید به افراد مافوق خود چه بگوید، از یک سو وظیفه‌ی حرفه‌یی و اخلاقی خود می‌داند که موضوع را گزارش کند و از سوی دیگر این گزارش می‌تواند کانون زندگی او را به کلی از هم بپاشاند. مرد حالا باید دو هدف را دنبال کند؛ اول این‌که او که عاشق همسرش است باید به هر شکلی شده رابطه‌اش را با وی بهبود بخشد و دوم، موضوع برادرزن را گزارش داده و پرونده را دوباره به جریان بیندازد (در این‌جا رابطه‌ی این دو خط داستانی یعنی قصه‌ی اصلی و قصه‌ی فرعی، بر اساس فرضیه‌یی است که از گذشته‌ی شخصیت‌ها به دست می‌آید). در ادامه معلوم می‌شود مسعود که چهار سال دور از چشم همه به زندگی پنهانی خود ادامه می‌داده اکنون پولی در بساط ندارد و بازگشته تا با گرفتن پول از خواهرش فرزانه از راه غیرقانونی کشور را ترک کند و به گفته‌ی خویش خود را نجات دهد. فرزانه تحت تأثیر احساسات شدید خواهرانه می‌خواهد دور از چشم همسرش برای وی پول تهیه کند، غافل از این که مسعود از او و همسرش کینه‌یی شدید به دل دارد و طبق نقشه‌یی شیطانی ضمن سرکیسه کردن او می‌خواهد زندگی‌اش را نیز از هم بپاشاند. عاقبت بر اثر تلاش مرد پلیس دست مسعود رو شده و به سزای عملش می‌رسد و فرزانه که به دیدگاه تازه‌یی نسبت به اطرافیانش رسیده، می‌رود تا زندگی گرم و صمیمانه‌یی را با همسرش پی بگیرد»؛ مشاهده می‌کنید که داستانی یک‌خطی و ساده می‌تواند به داستانی پیچیده تبدیل شود و در یک ساختار پیچیده‌ی سینمایی چیزی قابل پیش‌بینی نیست و مخاطب هر لحظه با نکته‌ی تازه‌یی روبه‌رو می‌شود که قبلاً فکرش را نمی‌کرده است، حال آن‌که همه‌ی نکات حول یک محور مشخص قرار دارند و کاملاً با هم مرتبط بوده و بر هم اثر می‌گذارند. در فیلمنامه‌ی تلفن وقتی مرد پی به زنده بودن برادرزنش می‌برد، اگر حاضر به چشم‌پوشی از این مسئله شود و به فرار وی از کشور کمک نماید رابطه‌اش با همسرش بهبود می‌یابد، اما او به وظیفه‌ی قانونی، حرفه‌یی و اخلاقی خود عمل می‌کند و این رابطه به بحرانی جدی‌تر می‌انجامد. پس فراموش نکنید که داستان اصلی و داستان فرعی به خاطر رابطه‌ی تنگاتنگی که با هم دارند در انتها بر هم اثر تعیین‌کننده‌یی می‌گذارند و به یک نقطه‌ی مشترک می‌رسند.

حذف شخصیت‌های دست و پاگیر

در همین فیلمنامه شخصیت‌های طرح و فکر اول را یک مرد تاجر، همسر جوان او، برادرِ زن و مأموران پلیس تشکیل می‌دادند؛ «مرد تاجر به خاطر شغلش مدام در سفر بود. روزی سرزده از سفری باز می‌گشت و با پیغامی مبهم روی پیغام‌گیر تلفن روبه‌رو می‌شد؛ ابتدا اهمیت نمی‌داد، اما بعد که تماس‌ها تکرار می‌شد او رفته‌رفته به همسرش مشکوک شده و با شکایت پنهانی او پای پلیس به ماجرا کشیده می‌شد». کمی که بیش‌تر روی این طرح فکر کردم دیدم در قصه دستِ کم چهار شخصیت محوری دارم؛ مرد تاجر، همسرش، مردی ناشناس و پلیسی که به‌اجبار در طول کار باید حضوری دایم داشته باشد. می‌توانستم حدس بزنم که در چنین صورتی مخاطب سردرگم خواهد شد و با هیچ یک از شخصیت‌ها ارتباط لازمه را برقرار نخواهد کرد؛ تعدد شخصیت منجر به آشفتگی در فیلمنامه خواهد شد و مانع ایجاد رابطه‌یی محکم بین مخاطب و شخصیت اصلی داستان می‌گردد. در داستان مذکور حضور فیزیکی مرد ناشناس را تا یک - سوم ابتدایی فیلمنامه نداشتم (چون نمی‌خواستم تماشاگر بفهمد او کیست)، اما حس حضور او کاملاً بر قصه حاکم بود و به هر حال او نقشی مؤثر داشته و در واقع آنتاگونیست داستان بود و وقتی هم که معلوم می‌شد او کیست باید به موازات داستان به او نیز بیش‌تر می‌پرداختم؛ پس برای آن‌که بتوانم دستِ کم یکی از شخصیت‌ها را حذف کنم فکر کردم چرا شغل مردِ قصه تجارت باشد، اگر او مأمور اداره‌ی آگاهی باشد چه می‌شود؟ او می‌تواند به جای سفرهای تجاری، دایم در مأموریت برای پیگیری پرونده‌های مختلف باشد؛ این طوری خیلی بهتر به نظر می‌رسید، با این تغییر یکی از شخصیت‌های اضافی حذف شده و از نظر ساختاری نیز کار محکم‌تر می‌شد. کسی که مدام پرونده‌های دیگران را دنبال می‌کرد یک روز به خود می‌آمد و می‌دید که زندگی خودش تبدیل به پرونده‌ی پیچیده‌یی شده است! به این شکل تکلیف شخصیت اصلی را مشخص کردم؛ او یک مأمور پلیس بود که بر اثر اتفاقاتی رفته‌رفته به همسرش مشکوک می‌شد و تورادور وی را زیر نظر می‌گرفت تا واقعیت برایش آشکار شود.

بعدها وقتی فیلم ساخته‌شده را دیدم متوجه شدم متأسفانه در هنگام تولید، ساختار و چیدمان فوق را به هم زده‌اند و دوباره شخصیت زایدی را وارد قصه کرده‌اند؛ شغل شخصیت اصلی داستان به خلبانی هواپیمای مسافربری تغییر کرده و به جای آن یک شخصیت پلیس وارد ماجرا شده بود. این تغییر (جدا از تغییرات پراکنده‌ی دیگری که در سراسر داستان به چشم می‌خورد) شاید به نظر تغییری اندک می‌آمد، اما همان تأثیر ویرانگر تعدد شخصیت و آشفتگی را متوجه فیلم نموده بود.