

از صراحت تا طعنه، از خرافه تا ضد خرافه، از واقعیت تا وهم

فیلمنامه «آل» چگونه و چرا باز نویسی شد؟

چاپ شده در: مجله فیلم نگار

زمان انتشار: اردیبهشت ماه ۱۳۸۹

به دلیل همکاری در نگارش فیلمنامه فیلم "آل" (بهرام بهرامیان، ۱۳۸۸) طبعاً در زمان اکران آن گاه از من خواسته می شد یادداشتی درباره پروسه شکل گیری فیلمنامه بنویسم؛ که این گزارش واره به عنوان یکی از آنها، برای ماهنامه تخصصی فیلمنامه نویسی یعنی "فیلم نگار" نوشته شده است.

*

*

بر حسب مختصات مجله «فیلم نگار»، این یادداشت نه به طور معمول به فیلم آل و ساز و کار اجرایی آن در کار با متن نهایی فیلمنامه، بلکه به سیر و دلایل و چگونگی بازنویسی فیلمنامه اولیه آن - نوشته دوستم بهرام عظیمی - به دست من می پردازد و می کوشد از این طریق، شرحی کلی از ساختار، روایت، شیوه ارائه اطلاعات و دیالوگ نویسی فیلمنامه ارائه بدهد. برای خوانندگان پیگیر مجلات سینمایی که احیاناً نوشته های تحلیلی مرا خوانده اند که همیشه - از ستایش یا نقد فیلمی از بهرام بیضایی بزرگ تا ارزیابی عملکرد وزارت ارشاد و معاونت سینمایی - از خنثی ماندن دور بوده و در هر مورد، به جهت و موضعی مشخص (استدلال شده در دل مطلب) گرایش داشته، این نوشته توصیفی و آرام و دور از موضع گیری، شاید عجیب یا حتی کسالت بار جلوه کند. ولی چه می شود کرد؟ حکایت «خیاط در کوزه» است دیگر. یادداشت حاضر در بردارنده «نظر»م درباره فیلم آل نیست. آن را جاهایی دیگر، از جمله در یادداشتی در روزنامه شرق و در مصاحبه با کارگردان فیلم هم به عنوان یکی از دو فیلمنامه نویس و هم در جایگاه منتقد صرف، در ماهنامه فیلم مطرح کرده ام.

این که داستان اصلی و بعد فیلمنامه ای که عظیمی نوشت دست کم سه بار به طور کامل و چندین بار با تغییر سکانس هایی از آن، توسط خود او دوباره نویسی شد، به طور قطع در گفت و گوی خود او از زبان خودش آمده است. فیلمنامه او در فاصله پنج یا شش ماه پیش از نوروز ۸۸ که بنا بود زمان شروع

فیلمبرداری فیلم در ارمنستان باشد، از سوی تهیه کننده فیلم، دوستم علی معلم و بهرام بهرامیان کارگردان - که آن موقع تازه به واسطه حرف زدن از علاقه من به اجرا و تکنیک و میزانشن ها و ریتم بی مشابه سریال ساعت شنی اش به نسبت هنجارهای تلویزیون، با هم آشنا شده بودیم و حالا دوست و همکار نزدیک هستیم - در اختیارم گذاشته شد تا پردازش نهایی را بر روی آن اعمال کنم. بی تعارف و بی قصد تواضع (که اصلاً تواضع را در بحث از دانش، ضروری نمی دانم تا بخواهم مدعی فروتنی باشم) فکر می کنم اگر بهرام عظیمی تا این حد درگیر ساخت و اجرای پروژه انیمیشن عظیم تهران ۱۵۰۰ نبود، لزومی نداشت که تنظیم و رسیدن به نسخه نهایی کار در دستان کسی جز خود او قرار گیرد. تهران ۱۵۰۰ کاری است که برای انجام آن، به ویژه که در حیطه اصلی تخصص بهرام است، کنار گذاشتن هر کار دیگری مجاز به حساب می آید. هنگام اکران این فیلم در آینده نه چندان دور و نه چندان نزدیک، تمام اهل فرهنگ باید تمام تلاش خود را به خرج دهند و دهیم تا چنین فیلم خوش ساخت و خوش نمکی جای دو فیلم اخراجی ها را در صدر فهرست پرفروش ترین های تاریخ این سینما بگیرد و همه، از سرافکنندگی رهایی یابیم.

فیلمنامه اولیه آل از چند وجه مشخص، با آن چه در نهایت و با تأکیدها و نظرها و خواسته های بهرام بهرامیان به آن رسیدیم، تفاوت داشت. مهم ترین ویژگی که از دید بهرام (از این جا به بعد منظورم از بهرام، بهرامیان است!) این بود که چه در جنس قصه گویی و پیشبرد وقایع داستان، چه از حیث نوع معرفی و پروراندن شخصیت ها و چه به لحاظ دیالوگ نویسی، فیلمنامه موجود تا آن مرحله، بیش از حد صراحت و مستقیم گویی داشت و از هر نوع نمان گری که شاید در این نوع تریلر روانی از ملزومات روایت و نحول ارائه اطلاعات به حساب می آید، نشان چندانانی در آن نبود. همین جا اشاره کنم که قالب ژانری اصلی آل همین تریلر روانی است و تمام مختصات متن و اجرای آن بر اساس همین الگو چیده شده. در حالی که بابت

تبلیغات اولیه مربوط به یک انیمیشن سی چهل دقیقه ای متعلق به سینمای وحشت که عظیمی می خواست بر مبنای ایده و فیلمنامه اولیه اش بسازد، هنوز سایه سینمای وحشت بر سر آل افتاده و همچنان به اشتباه بر همان اساس، سنجیده می شود!

در بخش مربوط به لحن قصه گفتن و پیشبرد حوادث، متن(های) نهایی با نوعی گذر سریع و بدون مکث بر روی هیچ یک از عناصر و جزئیات نوشته شد. عرض کردم که هم دید من این بود که حتی اجرا و کارگردانی هم به همین روش «گفتن و گذشتن» و فرصت ندادن به تماشاگر برای آن که به صدای ذهن اش و به شیوه معمول شیرفهم شدن بیننده در سینمای ایران بگوید «آهان! حالا فهمیدم چی شد!» تکیه کند و هم نظر بهرام این بود که از خود متن و در شیوه ارائه اطاعات، این نبود تأکید وجود داشته باشد. در نتیجه، در مواردی مثل شباهت میان النگوهای توی دست الهه کامرانی (آنا نعمتی) و آلوارت (کیتوش آرزویان) و به ویژه شباهت میان زنگ صدای به هم خوردن آنها که یکی از مهم ترین جلوه های این ذهنیت سینا (مصطفی زمانی) است که هر دوی آنها به عنوان کالبد جسمانی «آل» همدست می پندارد، بهرام مدام مرا واداشت تا تعدد این موقعیت را کم کنم و در مواردی مثل ارتباط عاطفی و حتی احساساتی میان سینا و فریبا (هنگامه حمیدزاده) در صحنه ای که سینا کفش بچگانه را در خانه به فریبا نشان می دهد، نوع اجرای بهرام با گرفتن بخش دوسه دقیقه ای عمده سکانس در یک نمای بدون قطع (ظرافت بااهمیتی در کارگردانی فیلم که کمتر دیده ام دوستان به آن توجه کرده باشند) همه چیز را باز از آن که در متن من بود، گذراتر و مدرن تر برگزار کرده و صحنه را از خطر «لوس شدن» رهانیده است. به همین ترتیب، ریسک بهرام و من در این نوع اطلاعات دادن و قصه گفتن تا حدی ادامه پیدا کرد که اشاره به مرگ مادر سینا بعد از زایمان خود او، به دیالوگ زیرصدایی بسیار کوتاهی در نمای اول بعد از تیتراژ (از زبان یکی از بچه هایی که در تصویر ذهنی لوانگل او در بچگی، روی صورتش خم شده اند) محدود شد. اشاره به این که الهه از ابتدای ورود سینا و فریبا به ایروان

ارمنستان در آن جاست و آن دو را زیر نظر دارد، به قرار گرفتن عینک و لیوان الهه در خانه سینا هنگام ورود او و فریبا و بعدتر به نمایی از دست الهه که پرده جلوی پنجره خانه آلوارت را می کشد، منحصر شد و حتی بر این نکته که آن مراسم هولناک خرافی در آن کلبه جنگلی، نامش «آل گیری» است و مثلاً برای جلوگیری از تسخیر پیکر زن باردار توسط آل برپا می شود، هیچ گونه تأکیدی صورت نگرفت.

مورد دوم، معرفی شخصیت ها و نوع ارائه اصل و عمق احساس های آنهاست. یکی از مهم ترین ریسک های بهرام در این زمینه که با شناخت تاریخ سینمایی من در ایران بی مشابه است، آن بود که روابط و مناسبات و چهره های اصلی آدم ها را در کابوس های سنا منعکس کنیم. معمولاً سینما به سراغ این نگرش می رود که کابوس های شخصیت ها تصویری جعلی و ناواقعی از آنها به دست دهد و واقعیت شان آن چه باشد که در بیداری می بینیم. اما بهرام از من خواست که رفتارها و گرایش های مهمی مثل این که خود فریبا از بچه دار شدن هیچ دل خوشی ندارد و دوست دارد به اندام عادی زنی که باردار نشده بازگردد و ارمنستان را بگردد، این که الهه و سینا در گذشته ارتباط مشخصی داشته اند و حالا الهه، فریبا را مهاجم و برهم زننده زندگی عاطفی خود می داند، این که آلوارت به دلیل بچه دار نشدن خودش، قصد لطمه زدن به فریبا و بچه او را دارد و غیره، همه برای نخستین بار در یکی از کابوس های سینما متجلی شود. در نتیجه، بیننده باید از باور کردن هر کابوس به عنوان اتفاقی که واقعاً افتاده، جا بخورد و حتی دلزده و عصبی شود (واکنش هایی مثل خندیدن یا «آه» گفتن تماشاگر در لحظه پایان یافتن هر کابوس فیلم که البته از نسخه جشنواره تا نسخه اکران سه تایشان کم شده، به همین عصبیت موردنظر ما برمی گردد) اما بعدتر، خصوصیات را که از هر آدم در آن کابوس دیده و شناخته، باور کند؛ و این دوگانگی تأثیر احساسی بر بیننده، ریسک اصلی بود که در این مورد به سراغش رفتیم.

در مورد دیالوگ نویسی هم عادت و علاقه ای که همیشه دارم، از دیالوگ های پر از گوشه و کنایه نیل سایمون و وایلدنر-دایموند و وودی آلن و برایان کلارک و بهرام بیضایی که طبعاً نه فقط در انتقال مفاهیم پیچیده، بلکه حتی در عادی ترین موقعیت های روزمره هم به کار می رود، درست همان الگوی موردنظر بهرام بود و در این زمینه، به طور محسوسی از دیالوگ های فیلمنامه اولیه فاصله گرفتیم. در نتیجه نهایی، طبعاً دیالوگ هایی از جنس آن که الهه به سینا می گوید «این دختر امروزی ها باید ور دل ننه شون بزبان»، نه تنها صریح است، بلکه حتی مقادیری وقاحت خاله زنکی در آن جریان دارد. اما همین که خنثی و یکنواخت و متعادل نیست، مرود نظر ما بود. ضمن آن که این خصلتی کاملاً مرسوم در بین ما ایرانی هاست که مثلاً سینا بدبینی اش نسبت به آلوارت را به فریبا با صراحت تمام می گوید و حتی فریاد می زند. اما به خود آلوارت که می رسد، در نهایت به کنایه ای مثل «نه خیر بنده مزاحم ام، شما بفرمایید» متوسل می شود. همین طور است الهه در رویارویی با فریبا که مدام با لبخند و لحن طعنه آمیز به او مهربانی ظاهری نشان می دهد و حرف های امیدوارکننده می زند، اما رو به سینا درباره او با بدترین واژه ها نظر می دهد.

می ماند یک نکته کلیدی دیگر: فیلمنامه اولیه، قابلیت باوراندن وجود و حضور موجودی موسوم به آل را بیشتر داشت و من و بهرام عامدانه به سمت زدودن این باور خرافی و نسبت دادن آن به ذهن سینا حرکت کردیم. این که محصول نهایی یکسره از تعلق به سینمای وحشت دور شد و به تریلر روانی نزدیکی پیدا کرد، درست به همین باز می گردد. جهان فیلمنامه منجر به ساخته شدن فیلم آل بر این تفکر استوار است که هر دشمنی در ابتدا در ذهن خود ما ساخته می شود، عینیت می یابد و به شکل یک نیروی مهاجم و متخاصم حمله می کند. این فکر که در خواسته های بهرام، آشکارا از تفکر یونگی می آمد و در دیالوگ ساموئل (همایون ارشادی) که بی شک صریح ترین دیالوگ متن است متجلی می شد («دنیا رو هر جور نگاه کنی، همون می شه») باعث می شود که در نهایت نه تنها هراس آل یا هر نماینده او مثل آلوارت را ذهن خود

سینا به زندگی خانوادگی و زن باردارش تحمیل می کند، بلکه حتی بیشترین ضربه های فیزیکی را هم باز سینا با آن زمین انداختن فریبا و نیز با دیرگرفتن داروهایش و باعث بیرون رفتن و تصادف او شدن، به همسرش می زند. مردی که مدام می خواهد مراقب او باشد و در برابر هر دشمن بیرونی از آلوارت تا الهه تا آل به او هشدار می دهد، خودش کابوس های خود را عینیت می بخشد و زن را به بیشترین فرسایش و رنج ممکن می افکند. برای همین است که با یکی از فکرهای اضافه شده توسط بهرام که موقع فیلمبرداری، خود مصطفی زمانی را واداشت تا در نمای آخر سقوط آل در کنار صورت سینا، روسری آل را به سر کند (و باز خیلی از دوستان به دلیل همان خصلت بی نکث فیلم، این را ندیده و دریافته اند) بسیار موافق بودم: آل مثل هر دشمن دیگر، در خود ماست. خودمان آن را می سازیم و خودمان نمایندگی اش می کنیم و واسطه ایجاد فشارها و لطمه هایی می شویم که به زندگی ما و آنها که می خواهیم والی و مراقب شان باشیم، وارد می آید.