

## تنها افسانه رئالیستی سینمای ما

تنها دوبار زندگی می کنیم / بهنام بهزادی / ساخت: ۱۳۸۶ / اکران: ۱۳۸۸

چاپ شده در : ماهنامه سینمایی فیلم

زمان انتشار : ۲۱ شهریور ماه ۱۳۸۸

ماهنامه فیلم شماره ویژه روز ملی سینما در سال ۸۸ را به فیلم های اکران نشده که دچار مشکلات ممیزی بوه و گاه هنوز هستند، اختصاص داد که آن زمان، چند ماه پیش از اکران، «تنها دو بار زندگی می کنیم» هم یکی از آنها بود.

\*

\*

از نخستین دیدارمان با فیلم تنها دوبار زندگی می کنیم که به دلیل آشنایی اندک با سازنده اش، آن موقع بسیار غافلگیرکننده در نظر آمد، بیش از دو سال و نیم گذشته اما برخلاف بسیاری نمونه های دیگر در دل فیلم های متفاوت، عامل زمان به سود ماندگاری این فیلم و تبدیل آن به خاطره ای پررنگ عمل کرده است. محسوس ترین جلوه این کیفیت فیلم، این احساس اغلب بینندگان جدی آن است که با خود می گویند کاش امکان دیدار دوباره اش پدید آید؛ و گرایش انکارناپذیری وجود دارد به این که در دیدارهای دوم و سوم، بکوشیم ساختار روایی عجیب و توأم با رفت و برگشت های زمانی فیلم را به تسخیر نمودار درآوریم یا دست کم خط و ربطشان را پیدا کنیم و ببینیم غافلگیری نوبت نخست، بعد از کشف رمز و ترتیب قطعات مختلف زمان های مختلف، همچنان به جا می ماند یا خیر؟ شخصاً پاسخ آن اشتیاق و این پرسش ها را در دیدارهای بعدی فیلم یافتیم و در ذهن و یادداشت هایم به دنبال دلایل این ماندگاری گشتم. مسیر این جستجو را با شما شریک می شوم و امیدم این است که در زمره آن گروه خوش اقبال و متأسفانه کم شمار پیگیران علاقه مند اتفاق های تازه در این سینما باشید که تنها دوبار زندگی می کنیم را دیده باشید یا بتوانید ببینید.

استثناء خیال انگیز

در این قحطی محض داستان‌های متکی به تخیل در سینمای ما و به ویژه در شرایطی که تمام نمونه‌های خوب و بد سینمای خارج از جریان اصلی ما هریک به شکلی متمایل به واقع‌نمایی و واقع‌گرایی و دستیابی به ضربان زندگی روزمره‌اند (و شاید به همین دلیل، بر اغلب آنها انگ «متأثر از کیارستمی» می‌زنند)، ساخته شدن تنها دوبار زندگی می‌کنیم اهمیتی فراتر از آن دارد که در ابتدا به چشم می‌آید. این فیلمی است درباره مرد مرده‌ای که چند روز وقت دارد در جهان زنده‌ها بگردد و بعد به کلی برود؛ و طی این چند روز هم می‌خواهد به دو سه حسرت بزرگ زندگی‌اش (کشتن مردی به نام پاژنگ که زمانی باعث اخراج او و پاکسازی‌اش شده، ابراز علاقه به هم‌دانشکده‌ای قدیمی‌اش خانم دکتر احمدی بعد از ۱۸ سال تأخیر! و بخشیدن مینی‌بوس و دارایی‌های دیگرش به دوست ساقی و باقی‌اش ناصر) پاسخ گوید و در این مسیر، داستان وجه خیال‌انگیزتری هم می‌یابد و زمان عمده روایت، صرف آن می‌شود: کوله دختر جوانی در مینی‌بوس مرد مرده (سیامک انتصاری‌پور با بازی یا بهتر یگویم، زندگی دقیق و ظریف علیرضا آفاخانی) جا می‌ماند و در جریان آشنایی و ارتباط آن دو، می‌فهمیم که دختر شاهزاده‌ای است که از سیاره‌ای دیگر آمده! مهم‌ترین ویژگی ساختاری تنها دوبار زندگی می‌کنیم به لحاظ روایی، سیر قطعات نامتوالی آن است (که به آن خواهیم پرداخت) و به لحاظ بصری و لحن داستانی، این است که برای انتقال وجه فانتزی ماجرا، هیچ‌گونه تمهید اضافی به کار نگرفته. این آن جنس از سینمای فانتزی نیست که با تغییر بافت تصویر و نوع گریم و بازی‌های دوربین و رنگ و نور، فضای افسانه را به وجود بیاورد. این جا همان زندگی جاری آدم‌ها را با همان آهنگ معمول و شهری معاصر می‌بینیم و چه بسا گاه حتی از یاد می‌بریم که شخصیت‌های اصلی این داستان، مردی مرده و دختری آمده از سیاره‌ای دوردست هستند. واقع‌نمایی فیلم در دوربین روی دست بدون جلوه‌گری‌اش (کار درخشان بایرام فضلی با نورهای اندک و رفتار و حرکات دور از تصنع و خودنمایی) تنها روشی برای تصویرسازی نیست؛ بلکه شگردی ساختاری برای هم‌سوایی این وجه افسانه‌ای با جنبه‌های اجتماعی ملموس

آن است. فیلم با پیوند زدن موقعیت‌های مرکزی‌اش به وضعیتی خیالی، موفق می‌شود طوری توجه ما را به انگیزه‌ها و نتیجه‌های اعمال سیامک جلب کند که خصلت‌های جامعه‌شناسانه اثر، از حال و روز جسمانی منجر به مرگ سیامک تا مینی‌بوس راندن او با وجود سابقه تحصیل در رشته پزشکی تا تحکم مردسالارانه شوهر دکتر احمدی (با بازی مؤثر و فرصت‌شناسانه رایا نصیری) تا وضع و حال ناصر و دستگیری و درگیری منجر به زخمی و کشته‌شدنش، همه با ظرافت و با پرهیز از صراحت بیش از حد، در «زمینه» وقایع قرار بگیرند و نه تنها برخلاف اغلب فیلم‌های دربارهٔ افسردگی، از شعاری‌شدن می‌گریزد، بلکه ورای آن، خصلت‌هایی تلفیقی می‌یابد که گاه تا حد تبدیل به «جمع اضداد» پیش می‌روند: هم واقع‌گراست و هم افسانه‌پرداز، هم از مرزهای زمان و مکان می‌گذرد و هم به شدت درباره تهران این زمانه است (اخبار معتبری وجود دارد مبنی بر این که داوران دوره اخیر جشنواره فیلم شهر بابت تصویر درستی که فیلم به شیوه‌ای غیرمستقیم از تهران امروز به دست می‌دهد، می‌خواستند جایزه بزرگ را به آن اهدا کنند اما تصمیم‌شان به صلاح تشخیص داده نشد) و هم ساده است و هم پیچیده.

ساختار سیال و مسئله معاصر بودن

در میان فیلم‌هایی که محور اصلی ساختار روایی‌شان بازی با زمان و برهم‌زدن توالی قطعات مختلف داستان است، نمونه‌های اصیل‌تر معمولاً از این که به شکلی ریاضی قابل ارزیابی باشند و چیدمان قطعات‌شان به نظمی هندسی درآید، دور می‌شوند. منطق عجیب و دیریابی که در چینش قطعات ظاهراً پراکنده یا در واقع نامتوالی فیلم‌هایی چون ۲۱ گرم، آنی هال، لنی، ممنتو/به یاد آور، آخرین امپراتور، روزی روزگاری در آمریکا و هشت و نیم وجود دارد، به هیچ روی قابل تسخیر و تلخیص در قالب نوعی معادله منظم و واحد از جنس تصاعدهای عددی یا هندسی در ریاضیات نیست. ریشه و دلیل اساسی روایت غیرخطی یکایک این فیلم‌ها، حتی ممنتو که در ظاهر منظم‌تر و قابل محاسبه‌تر از بقیه به نظر می‌رسد، نوعی منطق حسی است که به

احساس‌ها، وضعیت ذهنی یا گذر تاریخی شخصیت(های) اصلی اثر بازمی‌گردد. حضور پل (شون پن) در آن چه خودش «اتاق انتظار مرگ» می‌خواند، به هم ریختگی ذهن آلوی سینگر (وودی آلن) بعد از قطع رابطه عاطفی‌اش با آنی (دایان کیتون) یا آشفتگی ذهنی گویدو آنسلمی (مارچلو ماسترویانی) که یادش نمی‌آید می‌خواسته چگونه فیلمی بسازد و چرا، گذر غریب و فراز و فرودهای نامنتظره زندگی لنی بروس (داستین هافمن) و امپراتور پویی و نودلس (رابرت دنیرو) و در نهایت از دست رفتن حافظه کوتاه‌مدت لئونارد شلپی (گای پی پیرس)، این دلایل حسی را در فیلم‌هایی نام بردم، شکل می‌دهند و حاصلش می‌شود این که نمی‌توان نموداری دارای نظم هندسی برای ساختار روایی هیچ یک از این آثار ترسیم کرد. در رویارویی با تنها دوبار زندگی می‌کنیم نیز هر کوششی برای تسخیر این ساختار در قالب منحنی مشخص، به بن‌بست می‌رسد (این را خودم تجربه کرده‌ام!) شاید منطق این روایت رفت و برگشتی و تکرار موتیف تصویری حرکت سیامک در آن چشم‌انداز برفی که در پایان فیلم تکلیفش روشن می‌شود، بیش از هرچیز از موقعیت او برآید: موقعیت آدمی که بعد از تدفین از گور برمی‌خیزد تا «کارهای ناتمام»‌اش را انجام دهد و در پایان با گذر از آن منطقه صعب‌العبور برفی به سمت «لیو» (هم نام دهی سردسیر از توابع ویسه در حوالی مریوان کردستان و هم نامی از نام‌های خورشید؛ بار دیگر جلوه‌ای از خصوصیت «جمع اضداد»ی فیلم که هم کاملاً واقع‌گراست و هم تمثیلی) بار دیگر می‌میرد. فیلم نه‌چندان شناخته‌شده اما بزرگی هست به نام نردبان جیکوب/پل صراط که آن را بهترین فیلم آدریان لین می‌دانم و منطق روایت پر از ادغام زمان‌ها در آن به همین «گذر برش‌های زندگی در لحظه‌های مجاورت با مرگ» شخصیت اصلی یعنی جیکوب (تیم رابینز) برمی‌گردد. از این حیث، اولین فیلم بلند بهنام بهزادی نشانه ویژه‌ای از معاصر بودن سازنده‌اش به همراه دارد: در سینمایی که بسیاری منبع اقتباس و الگوبرداری‌شان را در دل فیلم‌فارسی‌های قدیمی می‌جویند که حتی نسخه اصلی و اولیه‌شان نیز جز کسالت و احساس بلاهت، دستاوردی برای تماشاگر امروزی ندارد، بهزادی بی آن که فیلمش ذره‌ای از

الگوهای روایت و فضا سازی و دلمشغولی های ایرانی فاصله داشته باشد، از کلیات جریان سینمایی روایت غیرخطی در سینمای معاصر دنیا تأثیراتی البته بسیار کلی و ضمنی می گیرد که از «به روز» بودن و پویایی او و نگاهش خبر می دهد. بارها به این نکته اشاره کرده ام که اگر این نوع حواس جمعی و فیلم بینی و سینماشناسی و امروزی بودن می خواهد به طرح اتهام تأثیرپذیری مستقیم از فیلم هایی دیگر تعبیر شود، بگذار چنین باشد. این پیش آمدن با تجربه های روز و مهم تر از آن - افزودن چیزی، نکته ای، خصلتی تازه و با طراوت به آن چه پیشتر تجربه شده، بر این همه داعیه اریژینالیتیه بی خلاقیت که در گوشه و کنار این سینما از جریان اصلی (موسوم به سینمای بدنه) تا فیلم های تجربی و غیره فراوان است، ترجیح دارد.

#### حسرت های «دهه شصتی»

این اتفاق بس دلپذیری است که فیلمی با همه ویژگی های سنجدیه و صف شده تا این جا، «حس و حال» وصف ناشدنی خاصی هم داشته باشد که بتوانی همه آن معدلات ساختاری را لحظه ای از یاد ببری و بگویی آن را فقط به همین دلایل حسی و شخصی، بزرگ می داری. تنها دوبار زندگی می کنیم در نمایش حسرت های قدیمی سیامک که زخم شان تازه بعد از مرگ او سر باز کرده، با وجود آن که از ابزار رایج برانگیختن احساسات تماشاگر (کلوزآپ بازیگران در حال واکنش احساسی، موسیقی همدلی برانگیز صریح، رفتارهایی چون آه کشیدن و گریستن و غیره) مطلقاً استفاده نمی کند، به چنان تأثیری می رسد که تنها تماشاگر خو کرده به همان کلیشه های آشنا ممکن است با دیدار آن احساساتی نشود. آن بخش گویا و غم انگیزی که سیامک بعد از یکی دوبار ناکامی، موفق می شود شاهزاده (نگار جواهریان) را به عملی کردن یکی از همان کارها که در حسرت شان مانده، راضی کند تا با او به رستوران برود و بعد می بیند ساختمان رستورانی که دوست داشته، مدت ها است کوبیده و تخریب شده؛ آن دو بخش ناپیوسته کمانچه خریدن و بعد کمانچه نواختن

مستانه و دریغ آمیز سیامک در خانه اش که با موسیقی فیلمنامه ای عمداً مالیخولیایی حسین علیزاده (کار محبوبم در میان آثاری که او تاکنون برای سینما ساخته) معلوم می شود از ضبط پخش می شده؛ و بیش از همه بخش ابراز علاقه ناگفته مانده سیامک به دکتر احمدی که مشخص ترین تعبیر فیلم و مرد مرده درباره حسرت های گذشته، در دیالوگ های آن مطرح می شود («بعضی وقت ها به چیزای کوچیکی تو گذشته، تبدیل می شن به یه حسرت بزرگ. هر چی زمان میگذره، اون حسرت هم بزرگ تر می شه؛ تا وقتی که دیگه نمی شه ازش گذشت») همه از عناصر به وجود آورنده این تأثیر حسی عمیق فیلم اند. آن جا که زن و مرد در آن شب بارانی در مینی بوس پیش هم اقرار می کنند که در دوران دانشجویی تمام زورشان را می زده اند تا عشق را پنهان کنند و حتی به این اعتراف نسلی می رسند که «ما همه مون عاشقی کردن بلد نبودیم»، بر اساس حس مشترکی که فراتر از معدلات طبیعی سن و سال شخصیت ها عمل می کرد، به این اطمینان رسیدم که سیامک آن سال های انباشته از حسرت کارهای نکرده را در دهه شصت شمسی گذرانده است. هیچ آسان نیست که فیلمی با این داستان بسیار خصوصی و شرایط بسیار خاص و خیالی قهرمان اش، به ترسیم احساس هایی تا این همگانی از تمامی هم نسلان واقعی او برسد.