

مرگ مکرر

شبانہ / امید بُنگدار و کیوان علیمحمدی / ساخت: ۱۳۸۴ / اکران: ۱۳۸۸

زمان انتشار: بهمن ماه ۱۳۸۸

چاپ شده در: ماهنامه سینمایی فیلم

همراه بر این باور بوده ام که تجربه گرایی هر هنرمند، از هر نقطه به نقطه بعدی خط سیر کاری او، باید با نوعی تکمیل و تکامل همراه باشد. وگرنه، در صورتی که هر تجربه با آزمون و خطاهایش به قوام و انسجام تجربه بعدی نیفزاید، دیگر اساساً چه نیاز و ضرورتی به تجربه کردن وجود دارد؟ ساختارهای کلاسیک که در نهایت کمال و استحکام پابرجایند. اگر نمی توانیم در مسیر پیشنهادی خودمان به کمالی هرچند نسبی دست بیابیم، چرا به پیروی از همان اصول کلاسیک باز نمی گردیم؟ و اگر هنرمندی این توان را ندارد که با پیگیری سیر تجربه گری هایش، به تدریج در همان امتداد مورد نظر و مورد علاقه اش به پختگی برسد یا اصرار دارد همیشه خام و مردد و naive (می بخشید که برای این واژه هیچ معادلی به نظرم پذیرفتنی نیست) بماند و این توقف را مترادف با نوجویی و نوگرایی می داند، عملاً هرگز به او ج کارنامه اش نخواهد رسید.

اینها را از این جهت می گویم که سازندگان شبانه به عنوان یکی - در واقع، دو تا - از تجربه گراترین فیلمسازان این سینما در سال های اخیر شناخته و تثبیت شده اند و سیر این تکمیل و تکامل در فاصله میان مستندها تا اولین فیلم بلند سینمایی شان که همین شبانه است (و البته برخی مستندهایشان بعد از این فیلم ساخته شده) تا دومین فیلم بلند یعنی شبانه روز به روشنی دیده می شود. در واقع آن چه در این جا در جایگاه ویژگی های ساختار بصری و روایی عمداً دیوانه وار شبانه مطرح می شود، پیشتر جزو دانسته ها و یافته های خود سازندگان آن بوده و ساختار متعادل تر و پیوندهای سنجیده تر خطوط داستانی متعدد شبانه روز این را نشان می دهد. بنابراین، بعید نیست که این نوشته برای علی محمدی و بنکدار مثل خود فیلم شبانه برای ما، کمی قدیمی به نظر برسد. چون آنها در این تجربه متوقف نشده اند و پیشروی شان را تا فیلم و تجربه های بعدی انجام داده اند. بخشی از نتایجی که از این نوشته می توان گرفت، پیش از اکران دیرهنگام شبانه و نگارش این مطلب، عملاً در دل فیلم شبانه روز جاری شده است.

کارکرد این شیوه ها چیست؟

مهم ترین خصلتی که می تواند به کارگیری هر تمهید تدوینی و نوری و روایتی غریب و نامعمولی را در فیلمی با ساختار شبانه مجاز و قابل قبول جلوه دهد، این است که هر تمهید به تنهایی و بعد در نسبت با سایر همتایان خود در جای جای فیلم، چه کارکردی می یابند؟ در پی ایجاد چه حس و ادراک حسی خاصی در تماشاگر هستند؟ و اساساً با قرار گرفتن در کنار هم، چه داستان، چه کلیت زیبایی شناختی و چه جهانی را خلق می کنند؟ شک نداشته باشید که اگر این جهان و این کلیت در شکلی هر چند پیچیده و دیریاب، اما متمرکز و دور از پراکندگی، در فیلمی خلق شود، هر میزان نامتعارف بودن آن هم در نظر تماشاگر درگیر سینما و علاقه مند با بازی با ابزار بیانی آن، پذیرفته خواهد شد. از بونوئل تا گدار، از گرین اوی تا روی آندرشون و از غرابت و خشونت و چندلحنی باورنکردنی فیلم رژه مصیبت بار گل های رز (توشیو ماتسوموتو، ۱۹۶۹) تا مثلاً فانتزی رمانتیک عنان گسیخته دختردایی گمشده (داریوش مهرجویی، ۱۳۷۹)، هر جنون جذابی بالاخره مخاطبانی چند را با خود همراه خواهد کرد. در شبانه مشکل اصلی این است که برای این همه تمهیدات و شیوه های دشوار تصویرسازی و طراحی پیچیده صداها، کارکردهای مشخصی نمی توان یافت. اگر بنا باشد فیلم این ترکیب را بدون هیچ گونه دلیل و دلالتی و صرفاً به منزله تجربه ای تازه و نامعمول به کار بگیرد، اولاً با وجود بی اطلاعی مشاور فیلمنامه فیلم یعنی محمدرضا اصلانی از انبوه تجربه های مشابه در دنیا - از موزیک ویدئوها گرفته تا ویدئوآرت ها تا فیلم هایی از لینچ و گای ریچی و بسیاری دیگر - بی تردید خود علی محمدی و بنکدار از تمام این نمونه ها باخبر و بر آنها متمرکزند و در نتیجه، قطعاً نمی پندارند در زبان و بیان سینمایی دست به ابداع شگفت انگیزی زده اند و ثانیاً در این صورت، چنین کولاژی به همین خط کمرنگ داستانی هم نیازی نداشت. اما شبانه ظاهراً می خواهد همه این شیوه ها را به هدف بازگویی غیرمتوالی داستانی خیالی/واقعی به خدمت بگیرد و در این مسیر، البته به تأثیرهای حسی، بصری و شنیداری گوناگونی برسد که در آن وجوه متصل به هنرهای تجسمی در تصویرسازی سینمایی گاه مهم تر از

وجوه متصل به ادبیات داستانی در روایت سینمایی فیلم است. این بدان معنا نیست که داستان، روابط شخصیت ها، مسیری که در طول یک شب طی می کنند و رجعت هایی که به گذشته آنها صورت می گیرد، مطلقاً برای سازندگان فیلم بی اهمیت بوده. بلکه درست برعکس، آنها می کوشند تأثیر و تکان ناشی از هر سکانس و هر بازی تقطیع و کمپوزیسیون و غیره را از طریق ایجاد تغییراتی در روند معمول داستانپردازی سینما، در تماشاگر به جا بگذارند. برای این کار، هم خود داستان و هم شیوه های انتقال آن اثرات حسی در شبانه به شکلی نادرست انتخاب شده است.

وقتی فیلم مثلاً در دقایق خوراندن قرص توهم زا به شبنم (هدیه تهرانی) و خاطره (ستاره اسکندری) و ساناز (کمند امیرسلیمانی) توسط شیما (بهاره رهنما) ناگهان به بازی تدوینی/تصویری پرتنشی بدل می شود که در آن از اینسرت دهانه بطری تا نمای لوانگل صورت و دست شیما تا چند تصویر سیاه و سفید تا افکت های کاملاً جدا از اشیاء و وقایع صحنه به چشم و گوش می رسد، تنها بهانه این شدت تنش بصری و صوتی را می توان همان خصلت توهم زایی داروی پیشنهادی شیما در نظر گرفت. یا در هر دو سکانس تعقیب و گریز فیلم با پای پیاده که اولی در وهم بعد از مهمانی خانه شیما با سررسیدن نیروی انتظامی و دویدن سه زن در پله های اضطراری و بالکن ها و بام ها و دومی در آن راهروی موتورخانه و بعد رودخانه مجاور باشگاه بیلیارد شکل می گیرد (می دانم حتی خواند این مجاورت ها هم تعجب آور است؛ چه رسد به تماشایشان!) همین نوع تصویرپردازی و صداسازی و تدوین انتزاعی، باز بهانه دراماتیکی چون اضطراب و استرس سه زن برای فرار را در پس خود دارد. این نمونه ها را یاد کردم تا از من قبول کنید که فیلم خودش تأکید و اصرار دارد برای هر ترکیب غیرتداومی یا نامتعارف به کار رفته در هر فصل اش، از پسزمینه ای در دل احساس شخصیت های اصلی (مثل آن داوری توهم زا) یا کنش های دراماتیک (مثل آن کوشش ها برای فرار) استفاده

کند. یعنی همچنان و با تمام پافشاری اش بر غریب به نظر رسیدن، می خواهد داستان یا دست کم حواشی حسی آن را زمینه هر بازی تکنیکی و لحنی خود قرار دهد.

یا توجه به این بها و مرکزیتی که خود فیلم به داستان می بخشد، آن چه مظروف اصلی ظرف نامنظم این روایت را تشکیل داده، نه کافی است و نه کامل. شخصیت ها از جمله در همان فصل دارو خوردن، به ویژه جایی که ساناز از ماهیت و تأثیر قرص اظهار بی اطلاعی می کند، گاه از فرط بهت و خیرگی حتی ابله به چشم می آیند. برخی واکنش ها مثل آن چه در رفتار و گفتار کیا/کیارش (کوروش تهامی) در مهمانی غریبه ای که پنهان از شبنم رفته می بینیم و می شنویم، حتی ساده لوحانه می نماید و مرگ های چندباره و زنده شدن مجدد شبنم چه به تأثیر همان دارو برگردد و چه به عوالم حسی و روحی و شبه معنوی فیلم و دنیای تجریدی افراطی اش در نیم ساعت کشنده پایانی مربوط باشد، نه در خود روایت به طور عینی و نه در تأثیرات آن به طور ذهنی، جایگاه قابل لمسی پیدا نمی کند. انگلیسی حرف زدن گاه و بی گاه ساناز یا آن حرف های شیما درباره ماساژ صورت و تتو آن هم موقعی که شبنم و دو دوستش از قطعیت مرگ قریب الوقوع برادر شبنم (آتیلا پسیانی) غمباد گرفته اند، به همان اندازه نجسب و نشان دهنده کم توجهی در نگارش بخش های قصه گوی فیلمنامه است که ظاهر شدن برادر به جای شبنم در جایگاه جسد، در بخش های ذهنی تر و کولاژوار فیلم به بازی نجسب و خامدستانه ای با واکنش های عاطفی بیننده می انجامد. بازی ای که اگر با بخش های هرچند بسیار خوش پرداخت حضور شبنم در کنار برادر عکاسش در جبهه (بی شک انتزاعی ترین تصاویری که تا کنون از جنگ در سینمای ما خلق شده؛ در کنار تصاویر آغازین درخشان فیلم بسیار آشفته قارچ سمی مرحوم ملاقلی پور) ربط حسی و معنایی داشته باشد، اصلاً نقطه عزیمت خوبی نیست. چون بیننده را به تصور این که قهرمان/سوپراستار فیلم با سقوط از بالکن مرده، به واکنشی عصبی از رودستی که خورده، وامی دارد و مطلقاً راهی به آن جهان معنایی و احساسی اواخر فیلم نمی گشاید. و اگر به جای مفاهیم تلویحی

مورد اشاره، تنها برای نمایش میزان توهم زدگی شبنم بر اثر مصرف دارو در فیلم آمده باشد، بیش از بازیگوشی هایی که هوش و تجربه گری علیمحمدی و بنکدار توقع داریم، به تلقی مضحک فیلم احضارشدگان آرش معیریان از توهمات ناشی از این داروها شبیه است یا در شکل بهترش، واکنش های خنده آور آدم های فیلم شمعی در باد پوران درخشنده را در صبح بعد از مهمانی شبانه به یاد می آورد.

این گونه است که فیلم درست برخلاف شبانه روز، موفق نمی شود با محور قرار دادن داستانی با رمق عاطفی و پیوندهای هرچند خاص و بعید و بدیع ولی ملموس بین واحدهای روایی مختلف، تمام هنجارگریزی های تکنیکی اش را به عنوان شیوه ای برای بازگویی همان داستان جا بیندازد. حتی عجیب نیست اگر تماشاگر تشخیص ندهد که مزاحم تلفنی سمج شبنم در آغاز فیلم، همان اشکان (حمیدرضا پگاه که گویی علیمحمدی و بنکدار کنش ابراز علاقه پای تلفن را همواره و به طور تکرارشونده برای نقش های او در فیلم هایشان می نویسند!) است. چون شگردهای متنوع روایت و تصویر و صدا در شبانه به جای آن که کارکردی در مسیر انتقال حس های جاری در داستان و آدم های آن بیابد، رفته رفته به مانعی برای پیگیری روایت و پیوندهای میان اجزای آن بدل می شود.

آیا کادر شکیل و ژست بازیگر برای پرداخت آیینی کافی است؟

یکی از کاستی های اساسی شبانه در اجرا و پرداخت همان ایده های هرچند آشفته اما گاه جذاب میزانشی و نوری که در ذهن و دکوپاژ سازندگانش بوده، این است که چه در چرخش های دوربین، چه در بافت و رنگ ها و حتی زاویه های تابش نور بر صورت ها و دست ها و پسزمینه ها و چه در حرکات یا سکون و نوع نگاه بازیگران، آن وزن و آهنگ و سیالی خیره کننده ای که در معدود فیلم های دارای میزانشن آیینی در تاریخ این سینما سراغ گرفته ایم (طبعاً در اوج آنها آثار بهرام بیضایی منهای وقتی همه خوابیم) به

هیچ وجه جاری نمی شود. میزانسن فصل تصادف شبنم و ماشین کیا که باز میان واقعیت و وهم معلق است، با وجود فکر بسیار جذاب اینترکات به روز آشنایی آنها در استودیوی عکاسی شبنم و باز برگشتن به موقعیت منجر به تصادف، به لحاظ تقطیع لحظه برخورد، متقاعدکننده از کار در نیامده. فصلی که سه زن رو به روی سه مرد توی باشگاه بیلارد می ایستند و همه منهای شبنم رجزخوانی می کنند، حتی تماشاگر را به خنده وامی دارد (که این البته غیر از اجرای دوربین و بازیگران، به مشکل دیگر فیلم هم برمی گردد که همین چند سطر پایین تر به آن خواهیم رسید: دیالوگ نویسی). آن جا که شبنم با در هوا گرفتن چوب بیلاردش خیره به میز و اشکان می ایستد و دوربین در نماهای متحرکی که با جامپ کات به هم پیوند خورده اند، می کوشد خصلتی فیگوراتیو در او و نگاه و ایست و زاویه اش به وجود بیاورد، ضرب و ریتمی در تصویر حس نمی شود. از همه بدتر این که در تمام آن وقتی که فیلم صرف بیلارد می کند، حتی یک بار هم بدون کات و با مهارت در بازی (منظورم بازیگری نیست، بازی بیلارد است) یک شار درست نمی رود! اگر قرار است که مثلاً چیدن آن همه شار قرمز و این همه چرخیدن به دور میز و بازیکنان و مکث روی ضربه های متعاقبی که بر اثر برخورد شار دوم به سوم شکل می گیرد، هر گلی با کات به تصویر تور زیر میز به نمایش درآید، دیگر چه نیازی به آن همه پیوستگی و تداوم در حرکت دوربین و بازیگران و آن همه نورپردازی پرکتراست؟ فیلم حتی در برخی از اله مان هایی که برای بازی های نوری و کمپوزیونی اش به کار برده، به دم دستی ترین کلیشه های تصویرسازی فضاهای آشنایش روی می آورد. مثلاً اگر شما در کلیپ های لس آنجلسی برخی شبه خواننده های وطنی به عنوان تصویر مکرر میز بازی پوکر، چیزی جز چراغ سیم بلند پایین آمده تا نزدیک میز و دود سیگارهای بازیکنان و نگاه های کج و معوج آنان به هم چیز دیگری نمی بینید، در فصل مشابه و خوشبختانه کوتاهی از شبانه هم هیچ اله مان دیگری نمی بینید؛ جز البته یک پیپ که برای محدود نشدن به سیگار، به دهان یکی از هنروران گذاشته شده! ژست ها و نگاه های بازیگر دوست سوم کیا در باشگاه که

کنار حمید پگاه و مهدی پاکدل به سه زن خیره می شود و بعد به تعقیب آنها می پردازد، می تواند به راحتی تداعی کننده تصویر و تصویری باشد که اکشن های رزمی از یک بدمن «خفن» (!) دارند و ارائه می دهند. حتی بیلورد ایرانول که کیا مدل آن و شبنم عکاس اش است، به شکل بیش از حد ناشیانه ای طراحی و اجرا و نصب شده و اصولاً معلوم نیست تصویر درشت کله و صورت کیا که نه بازیگر مشهوری است و نه حسین رضازاده، چرا باید کنار نام ایرانول به عنوان تبلیغ بیاید؛ بی آن که حتی مثلاً یک قوطی از محصولات ایرانول را به دست داشته باشد تا مشهور نبودن اش با نمایش خود محصول، توجیه پذیر جلوه کند.

این بی سلیقه ها در فیلمی که سلیقه بصری خاص و طراحی و گاه حتی نوعی کورئوگرافی (چیزی که فیلم هرگز به آن دست نمی یابد) اصل و مبنای ساختارش را شکل می دهد، با دیالوگ هایی در حد سینمای متعارف با سطحی ترین نوع گرایش به کشمکش های پسر و دختری از یک سو و طرح دغدغه های عرفانی از سوی دیگر، عملاً جان و رمقی برای شبانه باقی نمی گذارند. نوع اخم و تشر ساناز در مقابل سعید (امیرحسین صدیق) که می خواهد سر صحبت را با شبنم باز کند، در فصلی از فیلمی از دل محصولات جریان اصلی (به قول دوستان خوش سلیقه در انتخاب واژه ها، «بدنه ای»!) سینمای ایران، قطعاً بسیار طبیعی به نظر می رسد. اما در فیلمی که همین فصل را با آن تصاویر و نورهای عجیب و شکستن عمودی خط فرضی خلق می کند، نوع «حال گیری» ساناز از سعید، واقعاً سخیف می نماید. در حالی که کوچک ترین گرایشی به لحن شوخ و کمیک در پرداخت فیلم نیست، شخصیت شیما و دیالوگ هایش برای نشان دادن تصویری که فیلم می خواهد از یک دختر امروزی سبکسر و «خوشحال» عرضه کند، بسیار سطحی به چشم می آید و باز به شیوه سینمای فارسی، گویا دیالوگ هایش برای آن که لبخندی به گوشه لب تماشاگر بنشانند و به عنوان چاشنی عمل کند، نوشته شده اند. حتی فیلم در جایی دچار این اشتباه می شود که وقتی سعید در نمایشگاه عکس برای جذب و جلب شبنم می گوید عکس هایش او را یاد «جاده و مسافر» می اندازند، بعد در بخش

کاملاً جدی و ظاهراً تمثیلی و عمیق به هم زدن مرز زمان و حضور شب‌نم در جبهه در کنار برادرش، باز صدای برادر را روی این تصاویر می‌گذارد که همان «جاده و مسافر» را می‌خواند. یعنی اثری که قرار است دستاویز یک دون ژوان برای اظهارات فاضل مآبانه در مسیر جلب یک دختر عکاس باشد، به یکی از مهم‌ترین محمل‌های انتقال معانی در اواخر فیلم بدل می‌شود. و می‌توان پرسید اگر قرار بوده این بها و محوریت به آن داده شود، چرا به اشتباه در جایگاه ابزار چرب‌زبانی روشنفکر نمایانه سعید به کار رفته است؟

در بزرگ‌ترین لطمه‌ای که فیلم از دیالوگ‌های دم‌دستی اش خورده، روی تصویری که ثبت و اجرای آن در سینمای ایران یک اتفاق به حساب می‌آید (تصویری از انعکاس تصویر کیا در مردمک چشم شب‌نم) دیالوگ پایانی فیلم که بناست تداوم یا احیای رومانس زن و مرد اصلی آن را زمینه‌چینی کند، به سبک لحظه‌های آخر منجر به غرق شدن جک در تایتانیک و فریادهای «رز» و «جک» از زبان دی‌کاپریو و وینسلت، این است: - «کیا!» / - «شب‌نم!». همین. یعنی واقعاً جنس تأثیر عاطفی موردنظر سازندگان فیلم، از همان جنس سوزناک و رقیق لحظه‌های وصف‌شده تایتانیک بوده که به همین اولین راه حل یک رویارویی عاشقانه منجر به آشتی و از سرگیری رابطه یعنی صدازدن نام هر کس توسط دیگری، بسنده کرده‌اند؟ یا شاید واقف بوده‌اند که فیلم در نریشن طولانی بخش جبهه آن قدر پرگویی کرده که حالا دیگر باید زودتر دست از سر بیننده‌نگون بختش بردارد؟!

اکران دیر هنگام تا چه حد به زیان فیلم است؟

دو نکته حاشیه‌ای ولی با اهمیت در توضیح عوارض ناشی از اکران به تأخیر افتاده فیلم به نظر می‌رسد: نخست این که وقتی از لزوم نمایش به موقع فیلم‌ها حرف می‌زنیم و احتمال قربانی شدن شان در

صورت تعویق چندین ساله اکران عمومی را مطرح می کنیم، یکی از دلایل بسیار آشکارش تغییراتی است که با ورود امکانات تکنولوژیک تازه، در زندگی شهری پدید می آید و در نتیجه، بخش هایی از داستان فیلمی را که چند سال پیش ساخته شده، در نظر تماشاگر غیرمنطقی جلوه می دهد؛ مثل برخورد شبم پای تلفن هایی که سه آدم مختلف در آغاز فیلم به تناوب به او می زنند و نشناختن هر کدام و اشتباه گرفتن شان با هم، ناشی از نبود امکان **Caller ID** در زمانی است که فیلم و داستانش در آن شکل گرفته اند. در حالی که امروز به نظر بیننده عجیب و به منزله یک بی دقتی در چیدن منطق رویدادهاست. و دوم این که با توجه به دلزدگی قابل پیش بینی همین بیننده های انگشت شمار شبانه و با یادآوری این واقعیت که هنوز در ایران مهم ترین ابزار تبلیغ فیلم ها، گردش دهان به دهان خوشایندی ها و بدنامی های آنها میان مردم است، به مصطفی شایسته پیشنهاد می کنم نام فیلم بعدی علیمحمدی و بنکدار یعنی شبانه روز را در اکران عمومی تغییر دهد تا بیننده عادی بی توجه به نام کارگردانان فیلم ها، خاطره آن چه از شبانه دیده و شنیده را به یاد نیاورد و شبانه روز که یکی از فیلم های محبوبم در میان محصولات پارسال این سینماست، چوب بی جاذبه گی های شبانه را به دلیل تشابه نام ها نخورد.