

تزار در استلخ!

سن پترزبورگ / بهروز افخمی / ۱۳۸۸

چاپ شده در : ماهنامه سینمایی فیلم

زمان انتشار : آبان ماه ۱۳۸۹

یک: این که سن پترزبورگ فیلم محبوب منتقدان سینمایی نباشد و مانند درام اخلاقی – انسانی – اجتماعی شوکران جایگاه رفیعی در کارنامه بهروز افخمی نیابد یا حتی مانند روایت نامتعارف عمداً ادبی – ذهنی گاوخونی علاقه مندان خاص و اقلیتی خود مثل بنده را به آن شکل و شدت نداشته باشد، بسیار طبیعی به نظر می رسد. وانگهی قیاس احتمالی این فیلم ها به صرف این که یک نام را هرچند در قالب های مختلف و دوره های کاملاً بی ربط به هم جلوی عنوان «کارگردان» بر پیشانی خود دارند یا حتی قیاس سن پترزبورگ با روز فرشته که کمدی مرتبط با جهان بعد از مرگ بود، درونمایه های اخلاقی داشت و عمداً به سمت پرداختی کاریکاتوری و اغراق آمیز از آدم ها، موقعیت ها، گریم ها و محیط هایی مانند گورستان و فرشته مرگ و غیره می رفت، کاملاً غیراصولی به چشم می آید. همچنین و از سوی دیگر، با آن که در زمان نگارش این مطلب با گذشت یک هفته نه چندان چشمگیر و نه چندان نامطلوب از اکران عمومی فیلم هنوز امیدواری ام را به فروش قابل توجه اش از دست نداده ام، این که سن پترزبورگ به فیلم محبوب تماشاگر معمول ما بدل نشود هم بسیار طبیعی به نظر می رسد. امیدواری من از این حیث است که مانند پسر آدم، دختر حوا که به جای لودگی های شبه کمدی های معمول این دوره «داستان» و فراز و فرود داشت، مخاطب بتواند این تفاوت میان کمدی درست چیده شده و شبه کمدی را با نمونه هایی همزمان برپرده تشخیص دهد و ضمناً این که استقبال از کمدی همیشه هم به معنای بدحالی سینما و مخاطبانش نیست، باز به یادمان آید.

اما این که تصور نمی کنم چنین اتفاقی مانند کمدی رومانیک رامبد جوان برای فیلم و قصه عمداً دیوانه وارتر افخمی و پیمان قاسم خانی روی دهد، به این دلیل است که اولاً داستانی تا این حد متکی به تعلیق و ایجاد کنجکاوای در بیننده، در نهایت با نوعی گره گشایی تاریخی هجوآمیز به پایان بندی می رسد که برای بیننده امروز و این جا بی داشتن پسزمینه ای از تعارضات میان شکوه دربار تزاری و اصرار چپ های پیروز در انقلاب اکتبر به ساده زیستی و هواداری از خلق و طبقه کارگر، لطف و نمک چندانی ندارد که هیچ،

بیش از حد مبهم و عجیب هم به چشم می آید. جوان امروز که به دلیل دلزدگی از مباحث تاریخی و سیاسی در نسبت با دول و ممالک دیگر حتی نام فیلم را هم از روی پوسترش به شکل معجزه آسایی «سن پدربزرگ» - البته با تلفظ دال به شکلی نزدیک به "ت"!!- خواند و از دیدن دیدگان حیرت زده من حیرت کرد که اصلاً چه جای تعجب دارد، پایان فیلم و آن شوخی های گفتار متن هجویه ای اش با صدای حریرمانند ناصر طهماسب در تصاویر آرشیوی لا به لای فیلم را بی ربط به دله دزدی های کریم توکلی (محسن تنابنده) و فرشاد (پیمان قاسم خانی) می داند و گاه در مواردی، حتی دستگیرش نمی شود که آن دیوانه بازی های شبه آیینی در شبه کلیسای آن اواخر، اصلاً به چه معناست؟

این البته ایراد سن پترزبورگ نیست، ویژگی نگرش و سلیقه مخاطب ایرانی این سال هاست که بیش و پیش از خود شوخی های جاری در یک کمدی، باید «زمینه» و «فضا»ی خلق آن شوخی ها را بداند و بشناسد. برای همین، وقتی تعارض بین طبقه اجتماعی و فرهنگی کریم با کتی (اندیشه فولادوند) را می بیند یا انگیزه های قابل درک فرشاد و زهره (شیلا خداداد) خواهر کریم را برای همصحبتی بر سر سفره تشخیص می دهد، از ابتدای این دو سکانس آماده خندیدن است و مطابق با آن چه دیوید بوردول «پیش رفتن فیلم بر طبق انتظارات ذهنی تماشاگر می خواند، از برآورده شدن این توقعات احساس رضایت می کند. اما وقتی به شکلی غیرقابل پیش بینی و با غافلگیری محض، سکانس گره گشایی با ظاهر شدن ناگهانی ژرژیک با نام اصلی گراندوک اسمیرنوف (امید روحانی) و بقیه شروع می شود، تماشاگر انتظار این غافلگیری را برخلاف یک فیلم جنایی یا معمایی، در این نوع کمدی ندارد و بعدتر هم به دلیل آن که میزان خیال پردازی جنون آمیز ماجرای زنده بودن تزار نیکیتا ایوانوویچ روس و تبدیلس به جوان ایرانی یک لاقبای دست کجی که از زندان اوین آزاد شده در زمره شوخی های قابل لمس و آشنا برای او نیست، صحنه را بیش از آن که حل کننده معما باشد، نوعی سرهم بندی به اصطلاح «سرکاری» قلمداد می کند و بعد از فیلم هم به جای یادآوری این بخش

کلیدی ماجرا، احیاناً بیشتر همان بخش های پیش بینی پذیرتر گفته شده را نقل یا در ذهنش تکرار می کند. این، در درازمدت و بابت آن عارضه قدیمی که همچنان مهم ترین ابزار تبلیغات در سینمای ایران اقوال و تبلیغ دهان به دهان است، بر روی اقبال همگانی فیلم تأثیر کاهنده خواهد گذاشت و تمام تأسف شخصی بنده از این حیث طبعاً و قطعاً تغییری در حاصل کار ایجاد نخواهد کرد.

دو: تا اینجا کوشیدم از طریق اشاره های مرتبط با سلیقه شناسی مخاطب، این نکته را توضیح دهم که چگونه سن پترزبورگ ریسک می کند و محور گره گشایی داستان خود را با تمام خطوط فرعی متعددش، بر ماجرای تاریخی - سیاسی و مرتبط با تغییرات جامعه روسیه از دوران تزاری به دوران حاکمیت کمونیسم تا دهه ۱۹۸۰ و رسیدن به گلاسنوست و پرسترویکا و در ادامه، فروپاشی قرار می دهد. اما این ویژگی از یک جهت می تواند مشکل اصلی ساختار فیلم را هم رقم بزند و آن این است که گره گشایی فیلم با این میزان بی ربطی به تمام مسیر داستانی که تا آن جا پیش رفته، عملاً بسیاری از شاخه های فرعی این داستان را مانند قطعاتی جدا از تنه اصلی جلوه می دهد که انگار به منزله چاشنی هایی در ابعاد میان پرده ها یا آیتم های طنز در یک برنامه تلویزیونی، بناست فقط بیننده را در مقطعی بخنداند و بعد هم به هیچ حاصلی در پایان بندی روایت نرسند. به همین ترتیب و بر اساس همین ساختار قطعه قطعه و میان پرده وار است که ما هرگز نمی فهمیم سابقه زندان رفتن فرشاد چگونه بوده، او از کجا ماجرای زمزمه دم مرگ «گنج تزاری» را از دهان معتضدینا (استاد اردشیر کاظمی) شنیده که به دنبال آن آمده، ماجرای تعلق خاطر هرچند سطحی میان او و زهره به کجا می انجامد و اساساً آن همه شوخی مربوط به تعصب و غیرت در صحنه شام خانه کریم، آن شوخی های مربوط به بازی مردی پنهان کار میان دو زن در صحنه سالن انتظار تالار وحدت یا مثلاً تمام آن شوخی هایی که تظاهرات اطواری روشنفکر نمایانه و اسنویستی رعنا (بهاره رهنما) را به هجو می کشد، در سیر رسیدن به این گره گشایی نهایی چه کارکردی دارند؟ در واقع قاسم خانی ساختار آیتم نویسی و یا

طراحی «اپیزود»های هم مستقل و هم مرتبط مجموعه های طنز را که استادانه می نویسد، در این جا به ماکتی برای ساختار فیلمنامه اش بدل کرده و افخمی هم از سویی دیگر، گره گشایی غافلگیرکننده فیلم محبوبش بچه زمزمی را حتی با میزانشن های عمداً مشابه در همان فصل تاجگذاری نهایی در سن پترزبورگ بازآفرینی کرده است. در حالی که چنین قصه ای هر دوی این گرایش های فیلمنامه نویس و فیلمساز را با تمام جاذبه هایی که دارد، به عنوان نشانی از نبود انسجام و پیوند میان اجزای متن و فیلم در برابر دیدگان تماشاگر قرار می دهد. تردیدی نیست که یکایک بخش های اشاره شده یا حتی جزئیاتی مانند بد و بیراه های گیلکی شخصیت فرعی ظاهراً کوچکی مانند کلفت خانه کتی (نعیمه نظام دوست) که با ظرافت و به سیاق یکی از انواع نق های همه ما گیلک های غرغرو، «زیرلبی» و عمداً نامفهوم اجرا می شود، در جای خود بسیار شیرین و درست نوشته و بازی شده اند و یکی از نمونه های ممتازشان که بعدتر و در بخش آخر مطلب خواهیم گفت، حتی می تواند در زمره بهترین شوخی پردازی های تاریخ سینمای کمدی ما جای گیرد. وانگهی این که اغلب اینها به لحاظ جنس شوخی با هم ربط و نسبتی ندارند و همچنین در انتها هیچ نقشی در گره گشایی و کلید نهایی ماجرا ایفا نمی کنند، در نهایت تک تک شان را همچون قطعات دلپذیری می کند که می شود جداگانه نقل و بازگوشان کرد اما از مجموعه آنها در کنار یکدیگر، چندان غافلگیر نشد و به وجد نیامد.

این «مسئله» اصلی سن پترزبورگ است. داستان منتهی به گره گشایی، به ویژه در شکلی که بناست کلید اصلی اش با وجود تکرار متناوب بخش های مستندوار فیلم در مورد گنج موروثی خاندان سلطنتی روسیه به طور کامل از تماشاگر پنهان بماند، نیاز مبرم به این خصلت دارد که میان بخش های گوناگون تعبیه شده در مسیر منتهی به این گره گشایی، نوعی به هم پیچیدگی خودخواسته جریان یابد تا ذهن تماشاگر نتواند از طریق ایجاد ارتباط بین این اجزای در نظرش پراکنده، ماجرای غایی را حدس بزند و در نتیجه، غافلگیری انتهایی برای همه حضار سالن نمایش فیلم اتفاق بیفتد. ولی این ساختار به همان میزان که در یک اثر

پلیسی/معمایی نمونه ای آگاتا کریستی وار جوابگوست، در یک کمدی پردیالوگ و پرماجرا به همان خصلت قطعه قطعه شدن و جداماندن این قطعات از یکدیگر در ساختار کلی روایت اثر می انجامد. به همین دلیل است که بیننده معمول با انتظاری که برای مرتبط شدن و به سرانجام رسیدن تمامی خطوط اصلی و فرعی ماجرا دارد، این گره گشایی را به مثابه حلال مشکلات دو شخصیت اصلی نمی پذیرد یا مثلاً دوستم امیر قادری با میزان گرایش که به احساسات آشکار دارد، به دلیل پراکندگی و چندگانگی شوخی ها (البته بی آن که خودش به این دلیل اشاره کند) سن پترزبورگ «به دلش نمی نشیند». در حالی که در لا به لا و حین تماشا و شنیدن شوخی های فیلم، فقط تعمد در رفتار خشک یا تصمیم پیشاپیش است که می تواند به نخندیدن بر سر شوخی هایی مانند افتادن کریم در استخر زیرشیشه ای خانه کتی و بعد، بیرون آمدن او و فرشاد با تی شرت و شلوارک هایی به سبک وینسنت (جان تراولتا) و جولز (ساموئل ال. جکسون) در پالپ فیکشن بیانجامد.

سه: سهمی را برای انتها نگه داشته ام که با اطمینان می توانم به نمایندگی از اکثریت قریب به اتفاق بینندگان سن پترزبورگ آن را به عنوان شیرین ترین خاطره به جامانده از شوخی های فیلم معرفی کنم: فلاش بک های سیاه و سفید دوران زندان رفتن فرشاد با صدای آواز سردسته الوات بند زندان (کیانوش گرامی) و درست گفتن واژه هایی مانند «استلخ»، «سوکس» و «ریکس» توسط فرشاد که به حمایت تکخورانه سردسته از او منجر می شود. البته که برخی شوخی های دیگر فیلم در بازی با واژه ها مانند تکرار بیش از حد فعل «درک کردن» در سکانس های خانه کریم و زهره یا گفتن کلمه «تبانی» به شکل «توانیر»، بیش از حد کاریکاتوری و دور از فضا و جنس کمدی فیلم است و البته که برخی از همین شوخی ها مانند نام اصلی کتی یعنی کتس والتینا تروشکووا (در اصل، نام نخستین فضانورد زن جهان!) یا دانشگاهی در بارسلونا که هم نام استادיום اصلی این شهر (نیوکمپ!) است حتماً به خنده تماشاگر مطلع از این خط و ربط ها می انجامد و

این از موفقیت های فیلم به حساب می آید. اما راست این است که حساب این چند سکانس فلاش بک و در نهایت، فلاش بک صرفاً صوتی آخر را باید از تمام موارد دیگر جدا کرد و آن را به عنوان رأس هرم شوخی نویسی های قاسم خانی و شوخی پردازی های افخمی در نظر گرفت که با اجرای مناسب بازیگران، تدوین و صداگذاری به جا سالن های نمایش فیلم را برای لحظاتی منفجر می کند و تکرار کوتاه تر کوتاه تر آن در نوبت های بعدی، نشانه شناخت سازندگان فیلم از اهمیت ضرباهنگ شوخی های موتیفی در کمدی است. سینمای ایران اگر تا این جا هم حافظه ای چندان قوی برای به خاطر سپردن صدای خراباتی خواندن کیانوش گرامی نداشت، حالا و با ثبت این صدا در بهترین سکانس های سن پترزبورگ، دیگر هرگز آن را از یاد نخواهد برد.