

فیلمی که کاستی های آن هم به سودش عمل می کنند

هیج / عبدالرضا کاهانی / ۱۳۸۸

چاپ شده در : ماهنامه آیین به سردبیری هادی خانیکی

زمان انتشار : تیر ماه ۱۳۸۹

در رویارویی با فیلم «هیچ» به آن جنسی از تناقض های خاص در عرصه فیلم بینی و فیلم فهمی دچار می شوم که به ندرت در برخورد با فیلم های ایرانی برایم پیش آمده است: این که اندک اندک و به مرور زمان دریا بم همه کاستی های فیلم و فیلمنامه، آگاهانه و با توجه به بخشی از خصلت های درونی جامعه تصویر شده در آن یا خصایص رفتاری و اخلاقی افراد حاضر در این جامعه، حضوری توجیه پذیر دارند. به عنوان نمونه ای تاریخی، فیلم-کالت داریوش مهرجویی «هامون» از این حیث مثال زدنی است؛ که همواره درباره اش به این تناقض دچارم: از سویی در ساختار و چیدمان اجزای درام در دل زمان های مختلف و آمیختن وهم و واقعیت یعنی همه عناصری که کیفیات ذهنی فیلم را تشکیل می دهند و کلید فهم حسی آن اند، آشکارا آن را آشفته و بی انسجام می یابم و از سوی دیگر تمام این کاستی را با تمام جلوه هایش، بازتاب بسیار مناسبی برای دنیا و شرایط ذهنی آشفته حمید هامون و تشتت فکری/روانی/فلسفی او می بینم و به این ترتیب دیگر نه تنها نمی توانم آن را ضعف و کمبود قلمداد کنم، بلکه عملاً برعکس، باید «هامون» را از این بابت در زمره فیلم های کمیابی قرار دهم که توانسته اند ساختار و نظام شکلی شان را بر مضامون و مایه های خود منطبق کنند و فرم و محتوا در آنها نه همسو، که یکی و یکسان می شود.

به عناصری که امتیازات و نقصان های «هیچ» می دانم، یک به یک نظر کنید تا ببینید چگونه ضعف ها درست همپای قوت ها می توانند در نهایت به سود فیلم و تأثیراتش تمام شوند: ایده مرکزی فیلم را در نظر بگیرید. مردی بی پول و اغلب بی کار به نام نادر سیاه دره (مهدی هاشمی) بابت این که بدنش «کلیه اضافه» تولید می کند و او هم کلیه ها را می فروشد، هم پول و پله ای به جیب می زند و هم محبوب خانواده ای می شود که داشتند او را به دلیل بیماری پرخوری اش از خانه بیرون می انداختند. خب؛ این ایده به لحاظ قابلیت تمثیلی شگفت انگیزی که دارد یعنی تبدیل «بیماری» یک آدم به عامل شهرت، درآمد و محبوبیت او، برای هر فیلم اجتماعی می تواند به منزله معدن طلا عمل کند. از تکیه محض و همیشگی کشور ما به نفت

در تاریخ اقتصادش تا عناصری در رفتار و گفتار غریب سیاستمدارانی که گاه موجب شهرت جهانی آنان شده، «هیچ» با همین ایده محوری قابلیت های تمثیلی فراوانی می یابد. اما در عین حال، با نظر به فضای کاملاً رئال، پرداخت عمدی نزدیک به ضربان و آهنگ زندگی روزمره و حتی شکل اجرای کنش ها و دیالوگ ها توسط بازیگران که کاملاً قرار است «توی هم» و متصل و بدون مکث باشد، «هیچ» به فیلمی صددرصد واقع گرا بدل می شود و با این خصوصیت، این که یک عارضه جسمانی تا این حد خیالی و نامحتمل یعنی همان تولید کلیه اضافی به محور روایت چنین فیلمی بدل شود، به منزله یک تناقض بنیادین است (همکارمان رضا کاظمی در یادداشتی در شماره ۴۰۷ ماهنامه فیلم به همین نکته اشاره کرده و آن را یکی از مهم ترین ضعف های فیلم شمرده است). ولی آیا واقعاً همین ناهمخوانی تعمدی میان پرداخت کاملاً واقع نمایانه و دور از فریب های مرسوم و دوست داشتنی سینمای فانتزی، برگ برنده همه فیلم هایی نیست که عناصر خیالی داستان خود را در جایگاه واقعیاتی عینی، در دل ظواهر دور از تأکید بر خیالی بودن آنها نهان می دارند؟ از «زلیگ» وودی آلن که در این مسیر تا حد مستندنمایی پیش می رود و شخصیتی خیالی با بیماری خیالی «آفتاب پرست شدن» را به واسطه عکس و تصاویر گزارشی و خبری، به شکل و شمایل آدمی واقعی در دل تاریخ دو دهه ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ آمریکا جا می زند تا نمونه های متأخری چون «بازگشت» آلمودووار یا «تنها دوبار زندگی می کنیم» بهنام بهزادی که حضور یک روح/مرده در کنار آدم های واقعی و زنده را تا حدی که می توانیم او را زنده و همچون بقیه ببنداریم، عینی و عادی پرداخت می کند، اصلاً روش افزایش بار تمثیلی این نوع قصه ها همین است که مدام واقعی تر و عینی تر اجرایشان کنی و هر نوع گرایش به متافیزیک یا افسانه پردازی را در آنها پنهان کنی تا معانی نهفته، همه جانبه تر شوند و از قالبی دو دو تا چهارتایی که فلینی نامش را «لغت نامه ساختن» برای تمثیل های فیلم می گذارد، به در آیند.

در زمینه پایان بندی که به نظرم بزرگ ترین مشکل فیلم «هیچ» است، شتاب و فوریت توجیه ناپذیر و تعجب آوری که دیده می شود، حتی به قدری شدید است که تقریباً هیچ بیننده ای نمی تواند دلیل آن را دریابد. این که بقیه باید به کارهای عادی و قبلی خود بازگردند و به عیش موقت و منقصدی که بر سر سفره کاذب نادر داشتند، دل خوش نکنند، به خودی خود درست و به جا و بامعناست. اما رفتاری که از یکتا (باران کوثری) سر می زند، انگیزه و تصمیمی در پس خود ندارد. اما اقبال جادویی فیلم آن جا خود را به رخ می کشد که می بینیم پایان ناگهانی نیز به منزله نشانی آشکار از نافرجامی و بی سرانجامی زندگی های جاری در داستان، خوب معنای نهان خود را منتقل می کند. آدم هایی که به هیچ بسته و وابسته اند، باید هم چنین نا به گاه و نا به خود به سرنوشت محتوم شان دچار شوند. این در زمانه و جامعه ما اصلاً عجیب و نپذیرفتنی نیست.

به همین ترتیب می توان فهرستی طولانی و ممتد از همین نوع نکات در «هیچ» یافت و مطرح کرد که در کلیت خود همچون ضعف و برای فیلمی با دنیا و آدم ها و مختصات «هیچ»، امتیاز و عامل جلوبرنده به حساب می آیند. این که فیلم گاه به لودگی ها و لیچارهایی از جنس طنزهای سخیف تلویزیونی متوسل می شود و همین کاستی در همسویی و همانندی با زیست روزمره و کلام سخیف معمول طبقه فقیر فرهنگی و البته اقتصادی (که بر خلاف ظواهر، اولی در فیلم مهم تر از دومی است) به نوعی امتیاز در واقع نمایی معاصر بدل می شود؛ این که فیلم گاه به این ورطه می افتد که بیماری نادر و نقص های بقیه را تا حدی به سخره بگیرد و همین کاستی در تطابق با «تقدس زدایی از فقر» (تعبیر گویای دوستم مهرزاد دانش از این خصلت فیلم که برخلاف سینمای اجتماعی مرسوم در ایران، به هیچ وجه فقر را فضیلت جاوه نمی دهد) در نهایت به سود اهداف معنایی فیلم و تأثیر مطلوب کاهانی و همکار فیلمنامه نویس اش حسین مهکام عمل می کند؛ همه و همه از جمله همان «اشکالات سودمند» فیلم به شمار می روند.

و شوخ است این که «هیچ» با این خصلت، درست همانند شخصیت اصلی اش نادر می شود. یعنی بیشترین و مهم ترین کسانش را بر اثر همان ایراداتش با خود همراه می کند. به این معنا «هیچ» نیز یکی از آن فیلم های نادری می شود که ساختار و محتوای واحد و یکسانی دارند. خودشان به قهرمان/ضدقهرمان شان شبیه اند و مثل «زلیگ» و «هامون»، همان حال و روزی را می یابند که او دارد: زندگی و هویت و جایگاه شان را از ایرادهایشان هم می گیرند. در این مقیاس است که خود فیلم «هیچ» هم به نشانه ای زنده از درستی مضامین و حرف هایی که درباره این جامعه و این زمانه طرح می کند، بدل می شود.