

انگار نه انگار!

اسب حیوان نجیبی است / عبدالرضا کاهانی / ۱۳۸۹

چاپ شده در : ماهنامه سینمایی فیلم

زمان انتشار : دی ماه ۱۳۹۰

عنوان فرعی این نوشته در زمان چاپ، "نسبت میان آدم ها و بازی ها در فضای آبسورد" بوده است.

در فیلم هایی از جنس اسب حیوان نجیبی است که در فضایی آبسورد (یا همان "جفنگ" به پیشنهاد مرحوم اخوان ثالث) می گذرد و به همین دلیل در سینمای ما کمیاب است، مبنای کار بر این است که همه کنش ها و شخصیت ها در عین عادی به نظر رسیدن، نامعمول باشد و موقعیت ها در عین طبیعی جلوه کردن، به شدت عجیب و اغلب مضحک. در نتیجه، این جا بازیگری وضعیت خاصی پیدا می کند: از طرفی «لحن» دوگانه فیلم طوری است که بازیگران نباید و نمی توانند به سمت «باور» کاملاً عینی و واقع نمایانه نقش شان پیش بروند و مثلاً مشکلات و دردهای او را به شکلی که در درامی واقع گرا تصویر می شود، به بیننده منتقل کنند. اما از طرف دیگر، آن فضای آبسورد نمی گذارد با یک کمدی محض و مشخص رو به رو شویم و بازیگران نمی توانند منطق واقعی رخدادها و رفتارها را به کلی رها کنند و مثلاً پرداختی فانتزی یا کاریکاتوروار از آدم ها ارائه دهند. بنابراین، شناخت بازیگران از جنس فیلمنامه و لحن فیلم که باید با لحن بازی شان تطبیق پیدا کند، هم کاملاً ضروری است و مثلاً این نوع فیلم ها را نمی توان بدون کوچک ترین شناختی از آبسورد و احیاناً به طور حسی و خودجوش بازی کرد؛ و هم کاملاً باید پنهان شود تا آدم ها در موقعیت ها قرار گیرند؛ نه این که مدام غرابت و مضحکه را به تماشاگر یادآوری کنند و از جریان طبیعی زندگی شان دور بمانند.

لو رفتن خودآگاهی بازیگر، مهم ترین مشکل دو زیرمجموعه کاملاً متفاوت فیلم های سینمای ماست: یکی کمدی هایی که در اصل تضاد بین آدم ها و موقعیت هایی که در آن واقع می شوند، محور آنهاست و مانند اخراجی ها ("ها"ی دوم اشتباه تایپی نیست؛ تأکید بر این است که فرقی نمی کند همین سه تا بمانند یا ادامه داشته باشند. قسمت های احتمالی بعدی هم به همین سیاق ساخته خواهند شد) یا شاخه گلی برای

عروس یا زنان ونوسی، مردان مریخی یا شبه کمدی های سعید سهیلی و آرش معیریان و مسعود اطیابی، یکسره به این شیوه غلط بازیگری متکی است که آدم ها همه می دانند و به رخ می شکنند که در شرایط مضحکی قرار گرفته اند و از جمله جلوه های این ماجرا، نیش معمولاً باز بازیگران در حین خرابکاری یا گفتن دیالوگی است که بناست بخنداند. بدیهی است که کمدی موقعیت، از پایه و اساس با «ناآگاهی» آدم ها نسبت به وضع و حال مسخره ای که در آن اند، شکل می گیرد و اگر تماشاگر گهگاهی لبخندی بزند یا به قهقهه بیفتد، باید در اثر رویارویی با همین غافلگیری شخصیت ها از موقعیت های پرت یا عجیب شان باشد. فرقی نمی کند که این موقعیت ها مانند اجاره نشین ها با اندکی تفاوت، بارها در زندگی اجتماعی و شهری اطراف ما رخ داده و دیده شده باشند و برای فیلم شدن فقط دراماتیک تر شوند یا این که مانند شهرستانی ها (The Out-of-Towners، آرتور هیلر، ۱۹۷۰، در ایران: غریبه ها در شهر) که فقط بازیگران اصلی اش جک لمون و سندی دنیس متن نیل سایمون را درست دریافته اند و نه حتی کارگردان، با موقعیت هایی یکی بدبیارانه تر از دیگری رو به رو شویم که پشت هم پیش آمدن شان در زندگی واقعی، بسیار بعید به چشم می آید. حتی اگر این موقعیت ها مانند دیروقت (مارتین اسکورسیزی، ۱۹۸۵) از فرط غرابت در ماهیت و در پردازش، سر به آسمان سوررئالیسم بزنند، باز بازیگران باید طوری که شخصیت ها هیچ نمی دانند شرایط شان چه قدر عجیب و بلاهت بار است، ایفای نقش کنند تا از دل همین ناهمگونی آدم ها و مضحکه هایشان، لبخند یا خنده تماشاگر تدارک دیده شود. در نتیجه، خنده همیشگی رضا شفیعی جم یا مجید صالحی که روی پوسترها و پلاکاردها هم می آید و - به تعبیر سردبیر مجله در نوشته هایش - «خنده های دندان نما»ی جواد رضویان در نمونه های وطنی یادشده، ظواهر کمیک را با کمدی موقعیت درست، اشتباه گرفته اند.

دومین گروه فیلم های سینمای ایران که خودآگاهی بازیگر از وضعیت اجتماعی یا حتی موقعیت فلسفی آدم ها در عرصه حیات، بازتاب های خودنمایانه و آزاردهنده ای در آنها دارد، فیلم هایی اند که با

رسوب پراکنده و بی قاعده برخی انگاره های پست مدرن، می خواهند آدم امروز و این جا را با وجود دست و پا زدن در معضلات گوناگون زندگی فردی و اجتماعی اش، واقف به این مشکلات نشان دهند و در نتیجه، حرکات خودویرانگرانه یا آنارشیستی او را حاصل از نوعی انتخاب ناگزیر و محتوم بدانند؛ غافل از آن که به هم ریخته گی، افسردگی، سردرگمی، نارضایتی و حتی بیمارگونه گی این آدم ها فقط وقتی قابل باور و همدلی برانگیز خواهد بود که خودشان تا این حد آگاهانه از بی هدفی یا ناآرامی خود حرف نزنند یا در نگاه و تصمیم هایشان، به آن اشاره مستقیم نکنند. نفس عمیق، شب های روشن و رأی باز نمونه مشخص این تلقی و جهان بینی به شمار می روند و بازی بازیگران شان هم طوری هدایت شده که انگار جوانان به ته خط رسیده اولی یا زن و مرد بی قرار و مدعی «خاص» بودن دومی یا سیه کاران سومی، همه می دانند چه آدم های افسرده خاطر و پریشانحال ویژه ای هستند و حتی گاه این حال و حالت را به عنوان جلوه ای از پست مدرنیته، مایه فخر و فضیلت هم می دانند. در حالی که اگر بنا باشد آدم ها تا این حد آگاهانه آن افسرده حالی را انتخاب کنند که دیگر دچارش نیستند و در اصل دارند از آن همچون حربه ای برای جلب ترحم یا خاص نمایی یا توجیه رفتارهای نامعقول شان استفاده یا حتی سوء استفاده می کنند. چیزی که دقیقاً باید در بازی بازیگران این نوع قصه ها از بین برود و مانند بوتیک، به نظر برسد که آدم ها با وجود هوش و شناخت امروزی نسبت به شرایط شان، خود تحلیل گر زیست خود نیستند و درست از همین جا می توانند همان قدر که عینیت زنده اجتماعی دارند و مدام مشابه شان را در دنیای واقعی می بینیم، به شخصیت های دراماتیک درست و دارای چالش های مختلف هم بدل شوند.

بی تردید این مقدمه برای ورود به بحث کلی «جنس بازی ها»ی اسب حیوان نجیبی است طولانی به نظر می آید؛ اما ضرورت آن از این جهت است که اساساً در همین نمونه های معدود تحلیل بازیگری در نوشته های سینمایی ما، این که با چه نوع فیلمی از چه جنس و با چه لحن و ساختاری طرفیم، عموماً در نظر

گرفته نمی شود و بازی ها به عنوان عملیاتی صد در صد اجرایی و فاقد زمینه های ادراکی و نظری مورد بررسی قرار می گیرند. در چنین فیلمی، مهم ترین ویژگی مؤثر بر بازی بازیگران پرشمار اصلی و فرعی همین است که اسب حیوان نجیبی است به روشنی در هر دو گروه فیلم هایی که مثال زدیم، جای می گیرد: هم بی آن که کمدی همه جانبه باشد، موقعیت های کمیک یا بهتر است بگوییم آبسورد فراوان خلق می کند و کل پرسه شبانه شخصیت هایش که ظاهراً به دنبال پول جور کردن و در اصل، بی هدف و پوچ است، زمینه موقعیت جفنگ کلی آن را فراهم می آورد و هم آن وضع و حال نا به سامان و سرنوشت تلخ و بی مأوایی در زندگی فردی و اجتماعی، تقریباً تمامی شخصیت هایش را درگیر خود کرده است. اما به ورطه «لو رفتن خودآگاهی» بازیگران و شخصیت ها نسبت به آن موقعیت جفنگ یا این آشفته حالی، نمی افتد. کمال (رضا عطاران) نه تنها دائم به ما این حس را نمی دهد که من چه آدم مفلوک و آویزان و محتاجی ام، بلکه با خونسردی بسیار متناسب با لحن و فضای آبسورد فیلم، حتی می کوشد اضطراب دیگران را کاهش دهد و همه را به آرامشی نسبی برساند. رفتار «جاری» و بدون مکث عطاران در این نقش، طوری است که ما حتی نسبت به چپ بودن چشم چپ کمال هم در تمام دقایق مطمئن نیستیم و وقتی بالاخره با گرفتن چشم چپش با کف دست، می بیند که فرمان موتور صاف است، باز بدون مکث و تأکید، این جلوه هم عینی و هم تمثیلی که او در آن لباس، دنیا و تمام مردم را کج و معوج و گناهکار می بیند، محسوس تر می شود. به گواهی نقل قول هایی از برخی هم بازیان او در فیلم، عطاران چنان بی تأکید این را کورد چپ بودن چشم چپ کمال را در طول فیلمبرداری حفظ کرده که حتی آنها با وجود رودررویی با او از نزدیک، در تمام نماها و مواقع متوجه این حالت چشمش نشده بودند و با تماشای فیلم نهایی دیده اند که واقعاً عطاران همه جا با این خصلت فیزیکی، کمال را بازی کرده است.

مسعود (حبیب رضایی) هم در کلیدی ترین «تغییر» وضعیت و رفتارش در فیلم یعنی آن جا که شروع به جدی شدن و بعد تندی و پرخاش می کند و کمال با دیالوگ طلایی «پریده»، دگرگونی او را توضیح می دهد، چنان از این تغییر mood ناگهانی (در این لحظه از کنش و واکنش ها) و تدریجی (در مسیر وقایع آن شب که مستی اش رفته رفته می پرد) غافل است که خودش اصلاً نمی فهمد تا چه حد از این رو به آن رو شده. حتی وقتی کسی نزدیک او نیست و دارد در پیاده رو به تنهایی قدم می زند هم زیر لب غر غر می کند و در جایی که کمال با درآوردن صدای بیسیم اش می خواهد آنها را تهدید به دستگیری کند، حتی در نمایی که مسعود خارج از کادر است و فقط دستش کمی وارد تصویر می شود، همچنان بدون جلوه گری داریم «امتداد» برآشفنگی اش را می بینیم. بر توصیفی که در این جا از قاب بندی و نوع کارگردانی فیلم و نسبت آن با بازی رضایی کردم، تأکید دارم: اسب حیوان نجیبی است فیلمی است که چه از حیث موقعیت «مداوم» داستانی اش که در یک شب می گذرد و چه به لحاظ انتخاب آدم ها و اتفاقاتی که همگی آن خصلت «جفنگ»ی را داشته باشند، نیاز مبرم به یکدستی و یکپارچگی دارد و به همین جهت، تقریباً تمام آن چه که دارم به توجه کافی و پنهان شده بازیگرانش نسبت می دهم، نتیجه اجرای کاهانی از صحنه ها هم هست. در دل این یکپارچگی است که پیچیدگی حرکت ترکیبی دوربین در صحنه گیس و گیس کشی حکیمه (مهتاب کرامتی) و نسترن (باران کوثری) از آن سر تا این سمت خیابان، هیچ به چشم نمی آید و این پرهیز از خودنمایی، در کار دو بازیگر زن فیلم برای نشان دادن وضعیت «ته خط»ی دو شخصیت بدون خودآگاهی شان در قبال این وضع هم درست در همین صحنه به اوج خود می رسد. حرکت بر روی مرزی که جنبه مضحک و وجه اسف آور شرایط آن دو را یک جا در خود داشته باشد و هیچ کدام از این دو وجه را سوار و مسلط بر دیگری نکند، حتی در تلخ ترین (گریه حکیمه در آخرین نمای حضورش در فیلم) و نمکین ترین (بگومگوی اول شوخ و بعد جدی نسترن و پیمان/کارن همایون فر بر سر خرج شدن حقوق سه ماهه نسترن)

لحظه هایشان هم مشهود است. یعنی نه کرامتی می گذارد آن تلخی، ناگهان با بازی در فیلمی کاملاً واقع گرا و دور از این فضای آبسورد یکسان شود و نه کوثری فراموش می کند که همه تأثیر آن نمک و مزه دعوی کودکانه نسترن و پیمان، به وخامتی بستگی دارد که در پس آن خنده های اولیه هر دویشان و خنده های بعدی بیننده از دیدن صحنه و تغییر رفتار نسترن نهفته است. درست مانند رفتار دوربین فیلم و دکوپاژ کاهانی که این صحنه را عمداً در نمایی ثابت و با چینش تخت و بی پرسپکتیو میزانشن گرفته: دو نفر کنار هم با اندکی فاصله ایستاده اند و فقط با حرکت سر پیمان که وقتی خنده اش می گیرد، پشت سرش را به نسترن می کند، تغییر وضعیت می دهند. طوری که انگار حتی در حد یک کات یا در حد یک جا به جایی و برگشتن کامل یک شخصیت هم لازم نیست وضعیت تغییر کند. خنده و به شوخی برگزار کردن با توپیدن و بی حاصل دانستن زحمات سه ماهه، هیچ فاصله محسوسی با هم ندارند و انگار نه انگار که چیزی در این زندگی های بسیار آشنای این زمانه و این جامعه، زیر و رو شده است.

این رفتار، یعنی انگار نه انگار که در وضعیت بغرنج یا نامعمولی قرار گرفته ایم، از بابک حمیدیان و ماهایا پطروسیان در آن سکانس درخشان و به شدت متکی به «ریتیم بازی» بازیگران در اوایل فیلم تا اشکان خطیبی در نقشی که تیتراژ فیلم به طور بامزه ای نامش را «پسر خیس» می گذارد و فقط از ترس ورود کمال به خانه اش می پذیرد که آن جا «همه خیس اند»، به ویژگی کلیدی بازی های فیلم بدل شده است. در یکی از بهترین نمونه ها، کارن همایون فر در اولین تجربه بازیگری اش، طوری نوسان های احساسی شخصیت پیمان را هم نشان می دهد و هم پنهان می کند که اغلب اوقات حتی نمی توانیم بفهمیم اراده و جهت تصمیم گیری این آدم به کدام سمت است. این برای آدم منفعلی مثل پیمان که حتی جدل دو زن بر سر خودش را به آنها واگذار می کند و از معرکه کنار می رود، اجرای بسیار حساب شده ای است. اوجش آن جاست که بعد از بیرون زدن ناگهانی نسترن از اتاق آموزشگاه، با جمله «چی تو ذهنت گذشت که یهو از اون اتاق اومدی

بیرون» و مکث و سکوت و نگاه های بعدی پیمان، تصور می کنیم می خواهد تنبیه یا واکنش بسیار شدیدی نسبت به آبروریزی نسترن و آفتابی شدن او جلوی مسعود داشته باشد؛ اما بعد از وسط همان سکوت ظاهراً باجذبه، به راحتی با اصرار نسترن به این که برود پایین و با حکیمه شاخ به شاخ شود، به ویژه با قربان صدقه های کاملاً «کاربردی» دختر، به تعبیر عامیانه «خر» می شود و بدون ذره ای شکایت، سرش را پایین می اندازد و می رود. اما در راه پله که با طعنه نسترن به «شل بودن» جلوی زن سابقش مواجه می شود، این بار از وسط همان سکوت همراه با مظلومیت و موش مرده گی، یکهو فریاد می زند «الاغ!» دو تغییر رفتار ناگهانی بدون این که خود شخصیت به غیرعادی بودن رفتار و گفتارش واقف باشد، در نخستین سکانس ورود یک شخصیت به فیلم، برای بازیگری در اولین تجربه کاری، دشوارتر از تصور من و شماست و مهم این است که باز این دشواری نه در شیوه کارگردانی این تغییر وضعیت دراماتیک و نه در نقش آفرینی همایون فر، هیچ به رخ کشیده نمی شود.

معتمد تنها نقش فیلم که باوجود تعادل نسبی بازی بازیگرش از این خصلت «انگار نه انگار» به عنوان کلید دنیای آبسورد اسب حیوان نجیبی است دور مانده، نقش رامین (مهران احمدی) است. در این مورد، به نظرم نقش و تقصیر خود احمدی در این کاستی کلی و به شدت «حیف»، کمتر از کاهانی (در هر دو جایگاه نویسنده و کارگردان) بوده. چون اتفاقاً او با حفظ تعادل در نوع حرف زدن رامین که هم معلوم باشد «یک جوری» است و هم به جلوه کاریکاتوری معمول نقش های اینچینی و کلیشه ای سینمای ایران بدل نشود، تلاش خود را کرده است. مشکل این است که میان تمام آدم های فیلم، غیرعادی بودن وضعیت او توجیهی فیزیولوژیک دارد و در واقع تصویر هوشمندانه فیلم از این که در جامعه بیمار، بیماری ها کاملاً جلوه طبیعی و دور از ظواهر مشخص دارند، در این یک مورد خدشه دار شده است. او ضمناً تنها کسی است که در جزئیات این فیلمنامه، برایش نوعی خودآگاهی نسبت به شرایط خاصی که دارد، پیش بینی شده و

متأسفانه حتی در این خصوص با نسترن دیالوگ مستقیم و صریح رد و بدل می کند (بحث مسافرت از ایران که نسترن به یکی از بستگانش که «حالت های» مشابهی داشته، منسوبش می کند). یعنی وضعیت به هم ریخته سایرین که با رفتار بی تفاوت و ناآگاهی آنها نسبت به این شرایط همراه است و همین فاجعه اصلی و پنهان فضای آبسورد فیلم را به تبعیت از جامعه آبسورد ما می سازد، در مورد رامین با آگاهی و دور شدن از بی تفاوتی توأم است و همین، موضوع را با وجد ظاهر و لهجه کاملاً کمیک، به شدت جدی می کند. در حالی که فیلم در بقیه موقعیت ها و شخصیت ها، از غلبه یکی از دو وجه کمیک یا جدی، به درستی پرهیز کرده بود.

برای فیلمی که حتی کاربرد روش عجیب تدارک دیدن مسعود برای ریش گذاشتن در آینده را هم با مکث کوتاه و سؤال او از کمال که «مگه از این لباس ها می فروشند»، به کنایه ای ظریف و جذاب از روشی که ممکن است مسعود بعدها برای پول درآوردن به کار بندد، بدل می کند، بسی حیف است که یک جا از این قاعده ظرافت و نهان گری خارج شود و وجه «جفنگ» حال و روز یکی از آدم هایش را به موضوعی که روشن، جسمانی و نه صرفاً اجتماعی است، متکی کند.