زندگی همین است؛

سینما هم این است

شرح تولید بی خود و بی جهت/ عبدالرضا کاهانی

زمان انتشار : **بهمن ماه ۱۳۹۰**

چاپ شده در : **ماهنامه سینمایی فیلم**

بچه که بودم، نوع خاص و شلوغی از کمدی های ایتالیایی که در بحران ممانعت از نمایش فیلم آمریکایی در تلویزیون دو شبکه ای آن زمان، بارها روی آنتن می رفتند، بسیار برایم جذاب و درگیرکننده بود؛ کمدی های پرحرفی با آدم های عصبی یا آکنده از موقعیت های به هم پیچیدهٔ خانوادگی یا شغلی این آدم ها که بیننده را هم مثل شخصیت ها به عصبیت دچار می کردند. «حرص خوردن و خندیدن» که از زمان رواج صحنه های تعقیب و گریز و درگیری روی سقف قطار در حال ورود به تونل و آویزان شدن از عقربه های ساعتی بر بالای یک آسمانخراش در کمدی های صامت، یکی از شکل های همیشگی تأثیر برخی موقعیت های کمیک بود، در این نوع کمدی های ایتالیایی به مبنای مکانیسم اثرگذاری فیلم بر تماشاگرش تبدیل می شد. نینو مانفردی، آلبرتو سوردی، آلدو فابریتسی، گاه توتو و گاه حتی لاندا بوزانکا، بازیگران اصلی بیشتر این فیلم ها بودند (که البته فیلم های این آخری طبعاً و هرگز از تلویزیون دههٔ شصت ما پخش نمی شد). بعدها که بعضی از این فیلم ها مانند یک سرباز و نصفی یا زندگی همین است را دوباره دیدم، هرگز آن تأثیر متفاوت با کمدی های سرخوش آمریکایی به آن شدت دوران کودکی و نوجوانی، برایم تکرار نشد. فیلم ها آشکارا می کوشیدند در هر موقعیت عادی هم نوعی استرس و تنش تحمیلی را به ضرب و زور رفتارهای عصبی بازیگران وارد فضا و روایت کنند و از این طریق، یکدستی لحن «کمدی اعصاب» (تعبیری من درآوردی که آن سال ها با پدرم برای توصیف این زیرژانر بومی ایتالیایی به کار می بردیم) را محفوظ بدارند. به دلیل شباهت های میان فرهنگ عامهٔ ایران و ایتالیا، بیراه نیست اگر بعضی از عناصر این نوع کمدی ها را قابل بازآفرینی در سینمای خودمان بدانیم. و این کاری است که رضا کاهانی در ششمین فیلم سینمایی خود، بی آن که لزوماً «به دنبال» تداعی و یادآوری آن کمدی های عصبی ایتالیایی بوده باشد، نه تنها به انجام رسانده، بلکه به الگویی بس منسجم تر از آن فیلم ها برای چنین قالب خاص و دور از ذهنی دست یافته است.

برای کسانی که به هویت مستقل و قوهٔ ابداع فیلمسازان نسل شکوفا و همچنان رو به بالندگی این سینما علاقه دارند، این که اصغر فرهادی، بهرام توکلی و رضا کاهانی دارند در حیطه هایی کاملاً بی شباهت به یکدیگر، دست به تجربه های ارزشمند می زنند و هر بار به «قوام» و تکامل ساختار و «لحن»ی که در دل آن فیلم می سازند و دنیای آثارشان را شکل می دهند، بیشتر نزدیک می شوند، آن هم در این حال و روز بحرانی سینمای ما در ابعاد گوناگون نظارتی، اقتصادی و غیره، موهبتی است که در تاریخ این سینما با لذت و افتخار ثبتش خواهیم کرد. بعد از چرخش تدریجی لحن واحد و یکدست متمایل به تلخی فیلم های کاهانی که تا بیست همچنان ادامه داشت، حالا و در سومین تجربهٔ پیاپی کار با موقعیت و روایت «دولحنی»، هم تلخ و گزنده و هم مضحک، به کمالی در این مرحله از کار و کارنامهٔ خویش رسیده است. بی خود و بی جهت درست برعکس نام درخشانش که می تواند چکیده و خلاصهٔ شرایط زیستی و فردی و اجتماعی ما در این دوران و این جا باشد، هیچ اصرار و زمینه ای ندارد که مانند هیچ و اسب حیوان نجیبی است، آینه ای در برابر جامعه و زمانهٔ خود قرار دهد و چکیدهٔ روزگار ما باشد. بلکه در نقطهٔ مقابل، می کوشد داستان خصوصی و به خصوص چهار آدم – دو زوج- را در موقعیتی بسیار عجیب و در عین حال، بسیار عادی و جاری، به شکل و در ابعادی که زندگی و فردیت و روابط خود این آدم ها تعیین می کند، بازگوید. همین. بدون هیچ نوع ارجاع و اصرار تمثیلی یا حرف های بزرگ. و البته از همین سرچشمه به دستاورد بزرگ خود می رسد: این که وقتی زندگی خصوصی شخصیت ها را بدون تعمیم های تحمیلی به درستی تصویر کنی، به گونه ای طبیعی در امتداد این مسیر به تصویر تمام قدی از معاصران آنها هم دست خواهی یافت.

موقعیت عجیب و در عین حال جاری دو زوج اصلی فیلم، از این قرار است که یکی از آنها یعنی محسن (رضا عطاران) خانه اش را به دوست و هم حرفه اش فرهاد (احمد مهران فر) اجاره داده و درست در همان روزی که فرهاد و همسر عقدکرده اش الهه (نگار جواهریان) وسایل شان را به این خانه آورده اند،

محسن و مژگان (پانته آ بهرام) اثاث خود را جمع کرده اند تا به خانه ای که تازه خریده اند، ببرند. اما هم آن خانه و این یکی، برای انتقال اسباب زندگی مشکلاتی دارند و ضمناً، قرار است همین امشب در همین خانه، مراسم عروسی فرهاد و الهه با جمع کوچکی مهمان، برگزار شود. این مشکلات در کنار اضطرابی که مادر الهه (... تهرانچی) با سرزدن های وقت و بی وقتش ایجاد می کند، عجله ای که رانندۀ کامیون (علی استادی) برای تعیین تکلیف وسایل محسن و مژگان دارد و شیطنت های دیوانه کنندۀ سینا پسر محسن و مژگان که هر بینندۀ بچه ندار را به شکر بابت بچه نداشتن وا می دارد و بینندۀ بچه دار را به شکر از این که بچه اش چنین عزازیلی نیست، همه و همه باعث می شوند که شرایط هر دقیقه بحرانی تر شود.

می بینید که حتی در حد دو تجربۀ قبلی کاهانی که متمایل به آبسورد بودند یعنی هیچ و اسب حیوان نجیبی است، نمی توان «داستان» مشخصی از دل این طرح کلی بیرون کشید و بازگو کرد. آن چه نوشتم هم بیشتر نوعی توصیف موقعیت کلی و مرکزی فیلم و فیلمنامه بود و از فراز و فرود مرسوم دراماتیک که قابل تلخیص باشد، خبری نیست. این ویژگی باعث می شود که اولاً مشکلات نظارتی موجود و مطرح در بابا بی خود و بی جهت، به تمامی بی خود و بی جهت به نظر برسند. چون بس که کاهانی این بار و بعد از پنج شش طرح و فیلمنامۀ دیگرش که پروانۀ ساخت نگرفتند، به سراغ داستان یا در واقع، موقعیتی تخت و ساده رفته که دوستان ممیز و همیشه مشکوک به سینماگران فهیم و دقیق، باورشان نمی شود که پشت این موقعیت، تمثیل های نهانی نباشد و در نتیجه، با تراشیدن معانی عجیب و غریب و بی نهایت بعید و دور از ذهن، فیلم را دچار دردسرهایی کرده اند که شخصاً امیدوارم با حل آنها سینمای ایران از این بداقبالی نجات یابد و یکی از مهم ترین دستاوردهای امسالش را از دست ندهد. ثانیاً این نخستین باری است که در تاریخ سینمای ایران، فیلمسازی برای مکث بر موقعیت مرکزی هم بغرنج و هم معمولی قصه اش، به سراغ «یکی کردن زمان واقعی و زمان سینمایی» رفته است و فیلم درست در همان یک ساعت و نیمی می گذرد که داستان می گذرد. حالا

و با این ویژگی، دشواری همین کار و موقعیت ظاهراً ساده، روشن تر می شود: کاهانی باید بدون آن که نیاز درام فیلمش به نقاط عطف و برش های ساختار سه پرده ای و غیره «لو» برود، همهٔ این اتفاقات عینی متوالی و بدون فاصلهٔ زمانی را طوری پشت سر هم بچیند که اوج های واقعی اش در دل زندگی نود دقیقه ای آدم ها با اقتضای درام، منطبق شود. یعنی درست در همان لحظه و دقیقه ای که فیلم نیاز به مثلاً یک اوج و ضربهٔ نهایی دارد تا پردهٔ دوم تمام شود و وارد موقعیت جمع بندی پردهٔ سوم شویم، محسن و در واکنش به او، مژگان تصمیم هایی بگیرند که در واقعیت و عینیت شرایط شان هم در همان موقع از آنها انتظار می رود. این در حالی است که فیلم هرگز نمی خواهد با تمهیدات دم دستی مانند اشاره به زمان یا نشان دادن ساعت و غیره، آن هم در خانه ای در حین دو اثاث کشی همزمان که طبعاً ساعتی به دیوارش نصب نیست، این «انطباق زمان سینمایی بر زمان واقعی» را به رخ بکشد.

کاهانی برای درست درآوردن این عینیت باورپذیر، از همان گریم بسیار بسیار پنهان شده و به چشم نیامدنی بازیگران که نوید فرح مرزی در فیلم هایش به کار گرفته تا تصاویر بدون تأکید و بدون اصرار به آکروباسی دوربین که علی لقمانی ثبت کرده، هر شگرد تکنیکی را کنترل می کند تا حتی بدون تکیه به دوربین روی دست و بقیهٔ روش های رایج این نوع پرداخت، ضربان زندگی روزمره را در فیلمش جاری کند. لقمانی که از فیلمبرداران باسابقه و صاحب دانش و شناخت است و سینمای ایران بسیار کمتر از شایستگی های واقعی اش، قدر او را دانسته، حتی در تنظیم طیف های نوری و رنگی فیلم هم این «کنترل» را به تمامی اعمال کرده و بی خود و بی جهت با وجود فضای پرهرج و مرج مربوط به خانه و کامیونی که هر دو دارند از فشار وسایل انبارشده می ترکند، به هیچ وجه فیلمی با تصاویر شلوغ و آشفتگی بصری و نازیبایی و چرکی بافت و زمینهٔ نماها از کار در نیامده است. سیر فیلم پربرخوردتر و پرمیزانسن تر و پردیالوگ تر از آن است که جا و نیازی برای موسیقی متن در لحظات مکث و ایست دو سکوت داشته باشد. اما قطعهٔ ظاهراً ساده اما بسیار

هوشمندانه ای که کارن همایون فر برای تیتراژ پایانی آن ساخته، با استفادهٔ محدود از فقط دو ساز تار و گیتار در ترکیبی جادویی، به واقع بار انتقال تمام عواطف انسانی ضد و نقیض منتشر در متن و مسیر فیلم را در انتهایش به دوش می کشد. بازی چهار بازیگر اصلی و دو کشف عجیب و عالی کاهانی یعنی علی استادی در نقش رانندهٔ کامیون (که کاهانی پیشتر او را در سکانس های کیوسک نگهبانی بیمارستان در هیچ به کار گرفته بود) و ... تهرانچی در نقش مادر الهه (که پیش و احتمالاً پس از این، بازی های خنثی و مکرری در سریال های تلویزیونی و تله فیلم ها داشته و خواهد داشت) به قدری هم در نسبت درست با هم و هم کاملاً مستقل و بی شباهت با یکدیگر است که به جرأت می توان گفت این یکی از معدود فیلم های این سال های ما با «تفکیک» مو به موی طرز حرف زدن، رفتار بدن، نوع نگاه و به طور کلی «حضور» یکایک شخصیت هاست. در سینمایی که تمام آدم های یک فیلمش معمولاً با زبان و به روش نویسندهٔ فیلمنامه حرف می زنند و جز نشانه های تیپیک نخ نماشده، تفاوتی میان رفتار و منش شخصیت ها حس نمی شود، میدان وسیعی برای این گونه دقت ها و تفکیک ها در اختیار بازیگران این فیلم بوده که از لهجهٔ اصفهانی پانته آ بهرام که با ظرافتی واقع نمایانه، در مواقع عصبانیت و از کوره در رفتن بیشتر می شود تا تفاوت عجیب و رمزآمیزی که رضا عطاران با همهٔ نقش های مشابهش (به ویژه با نقش هایی که در مجموعه های تلویزیونی خودش بازی کرده) دارد تا آن حالت یلخی و بی اعتنایی حیرت انگیز احمد مهران فر در قالب یکی از امروزی ترین شخصیت های سینمای ما که در جامعه و زمانه ای به غیر از این دوران، هرگز انفعال و «شوت»بودن او را نمی شد باور کرد، همه به بیشترین میزان ممکن از آن بهره برده اند.

مهم ترین خصوصیت این عناصر و دقت ها در بی خود و بی جهت برای من در دو اشارهٔ کلی، قابل وصف است: نخست آن که هر کدام شان به خوبی و در همسویی با این لحن و ساختار عینیت گرا، می کوشند به قدر لازم پنهان شوند و خود را به رخ نکشند. و دوم آن که از طریق کار با این موقعیت و مایه ها

و عوامل، کاهانی موفق به خلق فضایی یگانه در سینمای ما می شود؛ فضایی که چنان از ریشه آبسورد است که دیگر مانند هیچ به چندین و چند شوخی جدا از متن (مانند اشارهٔ صابر ابر به کارت عابر بانک) یا رفتار و طرز حرف زدن شخصیت رامین (مهران احمدی) در اسب حیوان نجیبی است نیازی ندارد. وقتی خود موقعیت از بیخ و بن، هم مضحک است و هم غم انگیز، بدون هیچ پیرایه ای فیلم را پیش می برد و همه چیز را بر لبهٔ باریک همان «لحن دوگانه» استوار می کند.

یک ویژگی برجستهٔ فیلم: نقش و بازی نگار جواهریان

ویژگی ازیادرفتهٔ «زبان» خاص شخصیت

همواره وقتی از ویژگی «زبان» در دل عناصر کلامی فیلمنامه و فیلم یاد می کنیم و می خواهیم به شیوه های خاص کار دیالوگ با زبان اشاره کنیم، مواردی به ذهن هر علاقه مند به این مباحث می آید که رو به پیچیدگی های کار با زبان دارد. کارهای زنده یاد علی حاتمی و ترکیب عجیب و منحصر به فردی که از آرایه های ادبی و زبان و بیان عوام کوچه و بازار و اصطلاحات و مثل های اصل «تهرونی» ارائه می داد یا کنایه پردازی های نغز آثار سترگ تاریخی بهرام بیضایی از مرگ یزدگرد تا طومار شیخ شرزین تا سیاوش خوانی، از نخستین نمونه های قابل اشاره در متون فارسی ادبیات سینمایی اند. حتی وقتی به سراغ زبان و دوران معاصر می ایم، باز معمولاً فیلم هایی مانند خشت و آینه ابراهیم گلستان یا کاغذ بی خط ناصر تقوایی را به یاد می آوریم که دغدغهٔ «کار با زبان»، در دیالوگ های شبه آهنگین و نزدیک به موزون آنها جاری می شد. ولی مثلاً وقتی از این حرف می زنم که شخصیت اتی/احترام (گلشیفته فرهانی) در بوتیک حمید نعمت

اله یا حجت صمدی (شهاب حسینی) در جدایی نادر از سیمین اصغر فرهادی یا مادر/فریده (فاطمه معتمد آریا) در اینجا بدون من بهرام توکلی «زبان» و بیان خاصی در کلام شان دارند، باعث تعجب برخی می شود.

در سینمایی که بحث «طرز خاص حرف زدن» را فقط در بررسی کار و بیان بازیگرانی که نقش دارای لهجه بازی می کنند، قابل طرح می داند، نقش الهه و نوع نگارش دیالوگ هایش در فیلمنامهٔ کاهانی و بعد، بازی بسیار دقیق اش در ادای کلمات به همان شیوهٔ معین توسط نگار جواهریان در فیلم بی خود و بی جهت، یکی از اتفاقت استثنایی در همین زمینه به حساب می آید. الهه دختر مقید و محجبه ای است که مقنعه سر می کند، مانع نصب دیش ماهواره که خواست شوهرش است، می شود و سعی می کند آدم ها را بیشتر «شما» خطاب کند تا «تو». این «طرز خاص حرف زدن» در مورد او به شکلی کاملاً ملموس و منطبق با ما به ازاهای بیرونی، از این که هیچ وقت نمی گوید «چی کار» و به جایش می گوید «چه کار»، تا این که عباراتی کمی «کتابی»تر از سه شخصیت اصلی دیگر به کار می برد، همه جا در متن فیلمنامه و در اجرای جواهریان، رعایت شده است. الهه دربارهٔ سه نفر دیگر به مادرش می گوید «اینها انسان های موجهی هستن»؛ یا می گوید «وضعیتی است که پیش اومده»؛ و اصراری و علاقه ای ندارد که این جملات و عبارات را بشکند یا ساده سازی کند و عامیانه تر به زبان بیاورد. جالب و ظریف است که فیلم در ترسیم «پرسپکتیو» درست آدم ها تا جایی حواس جمع است که وقتی مادر الهه هم وارد خانه می شود، با همین طرز حرف زدن در مورد شخصیت او رو به رو می شویم که مثلاً به جای عبارت محاوره و مرسوم «پنج ماه بعد» یا «پنج ماه دیگه»، می گوید «پنج ماه آینده». یا از کلمهٔ «قابل قبول» که امکان ندارد بر زبان محسن یا مژگان جاری شود، استفاده می کند. الهه از خانواده ای آمده که اعضایش زیاد تلویزیون می بینند و در محافل و فضا و با ادبیاتی صحبت می کنند که رفته رفته رفتار و گفتارشان را به لحن منزه نما و سر و شکل فاخرمآب و «کتابی» گویندگان زن سیما شبیه کرده است. یکی از نقاط اوج بازی های زبانی که فیلم در امتداد همین ویژگی به راه می اندازد، جایی است

که مژگان هم برای طعنه زدن به این ادبیات و تکلم الهه که از دید او قاعدتاً «ادایی» و «اطواری» است، بی آن که اشارهٔ مستقیمی بکند، ادایش را در می آورد و با همان لهجهٔ اصفهانی فریاد می زند: «این جا خونهٔ خودمه، هر جا دلم بخواد حضور به هم می رسونم»!

می پذیرم که مانند اغلب خصلت های دیگر بی خود و بی جهت، این هم ویژگی چندان «قابل توصیف» نیست و ظرافت ها و اصلاً وجود آن را با تماشای فیلم که باز و همچنان امیدوارم سوء تفاهم های ناشی از معناتراشی، فرصت آن را از دوستداران گوشه های انسانی و اثرگذار سینمای ما نگیرد، باید دید و دریافت.