

گر ترا «باور» نیاید سنگ بر آهن بزن

آلزایمر / احمد رضا معتمدی / ۱۳۸۹

چاپ شده در : مجله ۲۴

زمان انتشار : مهرماه ۱۳۹۰

یکی از دشوارترین ایده های داستانی برای باوراندن به مخاطب، این است که اولاً خود «باور» محور اصلی داستان باشد و ثانیاً کسی که در مرکز ماجرای باور ایستاده و شخصیت های دیگر داستان باید او یا هویتش (مانند همین آلزایمر) یا گذشته اش (مانند فارست گامپ) یا شرایط خاص و عجیبش (مانند زلیگ وودی آلن) را باور کنند، خودش به دلیل ساده دلی یا ترکیب آن با نوعی اختلال حواس، هیچ کوششی برای باوراندن خود به خرج ندهد. طرح داستانی فیلم آلزایمر ممکن است برای برخی یادآور آن دسته از آثار روانشناسانه سینمای آمریکا باشد که بازگشت کسی از دل گذشته مدفون شده شخصیت ها را محور داستان خود و مرکز تلاش خود او و سایرین برای شناساندن و شناختن دوباره اش قرار می دهند (مانند سامرزبی یون آمی یل یا منبع اصلی آن یعنی فیلم فرانسوی بازگشت مارتین گوئر و همچنین بخش هایی از فیلم غریب ولی کم دیده شده الهام/Premonition که در آن لیندا (ساندرا بولاک) در صبح فردای مرگ شوهرش بر اثر تصادف، او را زنده و سلامت در خانه می بیند). اما تفاوت اساسی آلزایمر با تمام این نمونه ها همان نکته ای است که باعث نام بردن از فیلم های دیگری در ابتدای بحث شد: این که مرد ناشناس از زندان آمده/امیرقاسم رحیمی (مهدی هاشمی) در آلزایمر نه تنها کوچک ترین تلاشی برای اثبات خود به عنوان همسر آسیه (مهتاب کرامتی) نمی کند؛ بلکه با رو کردن «چشمه»های تردستی اش، با تأکید بر این که هیچ کس را نمی شناسد و با پذیرفتن همه اتهام هایی که محمود برادر آسیه (مهران احمدی) یا آن هم بند شهادت امیرقاسم در زندان به او نسبت می دهند، اغلب حتی علیه روند «باوراندن» عمل می کند. در حقیقت درست از همین جاست که احمدرضا معتمدی زمینه انسان شناسانه فیلمش را عمق می بخشد و بدون سرسوزنی اغراق و افراط فیلسوف مآبانه و غیرضروری که عارضه فیلم های قبلی اش بودند (با این اعتراف که قاعده بازی را هنوز ندیده ام)، عملاً آلزایمر را از حد و سطح یک تریلر معمایی روانشناسانه، به اثری عمیق تر و چندلایه تر بدل می کند.

در همان عبارت دو گانه ای که برای نام بردن از نقش بسیار دشوار و حساس مهدی هاشمی در فیلم به کار بردم، دقیق شویم: نوشتیم «مرد ناشناس» از زندان آمده» و بعد از یک «/» به نشانه «یا»، نام شوهر آسیه یعنی «امیرقاسم» را آوردیم. این که برای هر کدام از ما به عنوان بیننده های فیلم، او کدام یک از اینهاست، خود دلمشغولی اصلی معتمدی و فیلمش به شمار می رود. ما مانند شخصیت های اطراف او در فیلم، در بزنگاه باور کردن یا نکردن قرار می گیریم و در این مسیر، اتفاقاً نشانه های عینی و بیرونی که «سرنخ»های پلیسی ماجرا هستند، کمک چندانی که نمی کنند، هیچ؛ بیشتر به گمراهی آدم هم می انجامند. حتی گروهی از تماشاگران فیلم که احياناً با دیدن آن مدالیون همراه با عکس های امیرقاسم و آسیه در جوانی که نمای آخر فیلم را در دستان نعیم (فرامرز قریبیان) رقم می زند، اطمینانی نسبی به امیرقاسم بودن او پیدا می کنند، در اصل این اطمینان را از «باور» خود به دست می آورند و برای تقویت آن باور درونی و شهودی، به جستجو برای نشانه های عینی و بیرونی روی می آورند. در مسیر دستیابی به این تأثیر و آزاد گذاشتن تماشاگر برای انتخاب بر اساس همان مضمون انسانی و معنوی باور داشتن یا نداشتن که از جوهره خود آدمی سرچشمه می گیرد، فیلم و سازنده اش اغلب عناصر را درست و هوشمندانه برگزیده و چیده اند: سکوت نعیم (این فیلمی است که قریبیان را در نقشی بسیار مناسب به کار گرفته و در مجموع سه سطر دیالوگ به او داده که جمعاً به ده کلمه هم نمی رسند) که تصور اندیشیدن فراوان و ژرف او را در ما ایجاد می کند، به تدریج به تصویری از انفعال او و همتایانش در میان ما بدل می شود و زیاد حرف زدن و مدام سنگ انداختن محمود در جلوگیری از باور بقیه، جلوه ای از مادی گرایی کاملاً طبیعی و قابل درک بسیاری از ما به دست می دهد. فیلم موفق می شود آدم های پیرامون شخصیت «تقریباً امیرقاسم» اش را با تماشاگران «تقریباً اهل باور» یا «تقریباً منکر» او همانند کند تا هر کدام از ما بر حسب میزان باور یا تردیدمان، نماینده ای در دل اشخاص

داستان داشته باشیم. و این اصلی ترین کاری است که منشور چندوجهی مضمونی فیلم را به شکلی مدرن، می سازد و پرداخت می کند.

می ماند یک لحظه نابودکننده و به شدت تعجب آور؛ که به تنهایی می تواند همه این ظرافت در ساختار فیلمنامه و بازی های بسیار کنترل شده را در آنی به باد هوا بدل کند: جایی که این همه نهان گری و نهان گویی فیلم به یکباره با دیالوگ شعاری و زجرآور شخصیت میرزا (داود فتحعلی بیگی) نقش بر آب می شود. او با شعاری ترین لحن ممکن، با آه و حسرتی غلوشده در بیانش و در نمای نزدیکی که جزئیات صورت را همسو با آن حسرت ایدئولوژیک مورد تأکید قرار می دهد، می گوید «کاش یه ذره از باوری که این زن به مردش داره، ما به خدا که هیچ، به خودمون داشتیم»؛ و به شیوه ای آماتوری و به سیاق پایان نامه های دانشجویان سینما که نگران اند حرف های قلبه و عمیق فیلم شان را کسی از ورای روایت و روابط آدم ها در نیابد، همه درونیات اثر را بیرون می پاشد و حرف اصلی را توی صورت تماشاگر می کوبد. این میزان تعارض یک نما و یک دیالوگ با کلیت لحن و ساختار بقیه فیلم، برایم به شدت بی سابقه و «حیف»برانگیز است.