

پایان و بازی با پایان

اینجا بدون من / بهرام توکلی / ۱۳۸۹

چاپ شده در: ماهنامه سینمایی فیلم

زمان انتشار: مهرماه ۱۳۹۰

این نوشته با فاصله ای دوماهه بعد از زمان اکران و نقدهای اولیه فیلم، با عنوان فرعی «نگاهی به مقوله اقتباس در اینجا بدون من» در ماهنامه فیلم به چاپ رسید.

*

*

فرض کنید تازه به خانه ای اثاث کشی کرده اید. تازه دستمزد کارگران باربر را داده اید و در را بسته اید و دارید به این فکر می کنید که سر ظهری در محله جدید، از کجا شماره ای از یک رستوران پیدا کنید و چیزی برای ناهار سفارش بدهید. یکهو در خانه را می زنند. خانم همسایه طبقه پایین است که ظرفی غذا در دست دارد و می گوید از صبح که شنیده دارید اثاث می آورید، فکر کرده حالا که هنوز اجاق گاز را راه نیانداخته اید و ناهار ندارید، برایتان غذا بیاورد. تشکر می کنید و می گیرید و در را که می بندید، خوشحالی از داشتن همسایه ای فهیم و مهربان را با همسران تقسیم می کنید. غروب فردا، خسته از باز کردن و چیدن وسایل، بی موقع خواب تان برده که باز صدای در زدن می آید. می روید و می بیند همان خانم همسایه دو سه بستنی در دست دارد و می گوید شوهرش برای بچه ها بستنی گرفته و او فکر کرده خوب است برای شما هم بیاورد. متعجب و مقداری هم دلزده می شوید، ولی باز می گیرید و تشکر می کنید و به شوهرش سلام می رسانید. از روز سوم به بعد که مهربانی های وقت و بی وقت و معمولاً بی مناسبت و سرزده همسایه عزیز و احیاناً حرف ها و درد دل های سرپایی ولی طولانی اش تکرار می شود، دیگر تقریباً آن حس روز اول را به یاد هم نمی آورید. هیچ هم به نظرتان نمی آید که این، نوعی مهربانی است. از جایی به بعد، وقتی همسران که در حال خانه نبوده و صدای او را نشنیده، می پرسد کی بود، می گوید «همین همسایه پایینی دیوونه هه». حالا دیگر مدت هاست مهربانی او مترادف با دیوانگی است؛ و این فقط قضاوت بیرحمانه شما

نیست. هر کس با هر سن و در هر سطحی، یکی دو روز را در خانه شما بگذراند، حتماً همین برداشت را نسبت به او خواهد داشت.

سال های سال و نسل های متوالی است که همه ما افرادی از این دست را اطراف مان، در همسایگی یا در معابر و اماکن عمومی دیده ایم. یک راننده تاکسی که به تک تک مسافران سلام می کند و حالی می پرسد و خوشرویی می کند و بعد برای خودش زیرلب با سرخوشی آوازی می خواند تا مسافر بعدی و سلام و علیک اغراق آمیز و بیش از حد صمیمانه بعدی، نمونه ای است که بارها دیده ایم ولی ممکن است با جزئیات در خاطرمان نمانده باشد. اما همکار میز کناری پدر آدم یا عمه یکی یا پسر عموی آن یکی که دیگر از یاد رفتنی نیست. ولی خوب که نگاه می کنیم، می بینیم آن قدر آنها را به طور طبیعی پذیرفته ایم که غیرطبیعی بودن شان هیچ به چشم مان نیامده. ما همیشه با این گونه آدم ها که معلوم نیست خل اند یا مهربان، زندگی کرده ایم. اما هرگز آنها را بر پرده سینما ندیده بودیم تا این جا بدون من ساخته شد. ما هرگز در جایگاه تماشاگری که هم دلش برای غم و رنج شان می رود و هم گهگاه به خود می گوید بخشی از این رنج ها حاصل دیوانگی های خودشان است، قرار نگرفته بودیم؛ هرگز تصور نمی کردیم بلا تکلیفی بیننده در قضاوت مشخص نسبت به وضع و حال روانی سه چهار شخصیت اینجایی و معاصر خودش، تا این اندازه به جوهره فیلمی بدل شود و همین تردیدها بر سر سلامت یا نابه سامانی روان هر کدام شان، اصلاً مبنای جهان فیلم را تشکیل بدهد، تا زمانی که این جا بدون من ساخته شد.

بله؛ البته که این خصلت مادر/فریده (فاطمه معتمدآریا)، احسان (صابر ابر) و یلدا (نگار جواهریان) از آماندا و تام و لورا وینگفیلد در متن نمایشنامه «باغ وحش شیشه ای» تنسی ویلیامز می آید. اما نکته مهم این است که هم در این متن، هم در «گره روی شیروانی داغ»، هم در «اتوبوسی به نام هوس» و «ناگهان تابستان گذشته» و حتی در مورد شخصیت دوروتی سیمپل، آدم محوری متن کوتاه و مهجورتری از ویلیامز

به نام «اطلسی های لگدمال شده»، همیشه نوعی خل واره گی یا عصیبت یا سرگشتگی یا آشفته حالی در شخصیت های مرکزی جاری است که به شدت نمایشی و متعلق به اجرا بر روی صحنه به نظر می رسد. مقصودم مطلقاً بحث تفاوت بین شخصیت های نمایشی و شخصیت های سینمایی و رجوع به آن کلیشه های غلطی که در نقد ما درباره تعابیر ناموجود و خیالی محض مانند «بازی تئاتری» و غیره وجود دارد، نیست. بلکه می خواهم بگویم حساسیت ها و رفتارهای عجیب شخصیت های نمونه ای تنسی ویلیامزی، چندان از جنس و ضربان زندگی روزمره نیستند و برای جهانی که در تئاتر یا سینما شکل می گیرد، مناسب اند. هر کدام از آدم های اصلی او را به عنوان مظهری از یک دوران سپری شده (مانند بلانش دو بوای «اتوبوسی به نام هوس») یا نوعی رفتار واکنشی (مانند بریک «گره روی شیروانی داغ») در نظر می گیریم و در واقع به جای آن که عینیت واقعی این آدم را در زندگی اش ببینیم، مدام به این که نماینده ای از کدام دغدغه های روانشناسانه یا رفتارشناسی روابط انسانی است، بررسی و مشاهده اش می کنیم. در حالی که آدم های این جا بدون من، آن قدر عینی و غیرنمایشی اند که حتی تصور این که می توان نشست و به طول زمانی معقول یک فیلم سینمایی، روابط نامعمول و سرشار از ترحم و توهم آنها را دید، عجیب به چشم می آید. چه برسد به این که برایشان به شدت دل هم سوزاند، درک شان کرد و حتی به راه های احتمالی نجات شان اندیشید: آیا اگر احسان با همان اتوبوس رفته باشد و خودش را از کانون آن خانه پرمهر ولی دیوانه وار رها نیده باشد، به تدریج از بعضی رفتارهای خلاقانه اش مانند آن تک گویی مربوط به معتاد شدن و رفتن به شیره کش خانه نجات پیدا می کند و آدمی کاملاً نرمال می شود؟ آیا این احتمال وجود دارد که بعد از سؤال مادر از احسان که آیا باز گذاشتن شیرگاز را جدی گفته بود، آنها به وقاع این کار را کرده باشند؟ به خصوص که نمایی از خواب بودن همه آنها در گوشه و کنار خانه داریم و بعد یلدا بلند می شود و فرضیه زنگ زدن رضا (پارسا

پیروزفر) را مطرح می کند و همین، برای برخی تماشاگران فیلم، این گمان را که آنها خودکشی دسته جمعی کرده اند و آن چه بعد از بیدار شدن از خواب می بینیم، رؤیای دم مرگی بیش نیست، تقویت می کند.

بحتم این است که تصمیم توکلی برای این قدر عینی کردن و به روزمرگی رساندن شخصیت های تنسی ویلیامز، در حکم خودکشی هنری بوده و او توانسته از دل این ریسک مرگ بار نجات کامل پیدا کند. دلیلش هم همان تردید است که بیننده در خل فرض کردن یا قابل همدلی دانستن شخصیت ها دارد. یعنی قطعیتی در واکنش حسی و ذهنی اش نسبت به آنها وجود ندارد و همین یعنی رسیدن به میزانی از باورپذیری که آدم ها را مثل دور و بری های همیشگی مان که وصف کردم، جلوه می دهد. اما تصمیم دوم توکلی مبنی بر تغییر پایان متن و رسیدن به این احتمالات چندگانه معلق میان واقعیت های متعدد و یک رؤیا، می توانست به معنای امضای کاغذی با حکم تقسیم اعضای جسد خودکشی کرده اش باشد که از آن هم با اطمینان خاطر و استحکام قدم های ساختاری، عبور کرده است. معتقدم آن چه این جا بدون من در انتهای خود دارد و به تنهایی برای جایگاه تاریخ سینمایی این فیلم در کشور ما کافی است، به طور مشخص «پایان معلق» به شیوه مرسوم که از سینمای مدرن دهه ۱۹۶۰ اروپا و آثار آنتونیونی و بونوئل و دوره دوم فلینی (از ۱۹۶۰ به بعد) به ارث برده ایم، نیست. بلکه نوعی «بازی با پایان» است به این معنا که روایت زندگی چهار آدم فیلم، پایانی در دل دنیای سینما می یابد اما زندگی خود آنها پایان و سرنوشت مشخصی پیدا نمی کند. کارکرد این روش در فیلمی که تا این حد با مفهوم «امید» و «ناامیدی» در جزئیات نامالایمات زندگی سر و کار دارد، آن است که به جای روانشناسی سراسر است و حالا دیگر کهنه شخصیت ها توسط بیننده، به جای این که مانند متون ویلیامز یا مانند آن برداشتی که اغلب بازیگران مدعی جدی بودن سینمای ما در «روانشناسی شخصیت» دارند و مدام در پی آن اند که اسم و عنوان عارضه های رفتاری شخصیت ها را از روی متون و کتب پیدا کنند، ما به آدم های فیلم برچسب بزنیم که مثلاً این یکی اسکیزوفرنیک است و آن یکی فلان و بهمانیک (!)، درست برعکس

می شود. یعنی فیلم ما را محک روانشناسانه می زند. ما را در این وضعیت قرار می دهد که خودمان را بسنجیم. ببینیم ما از کدام دسته ایم؟ دوست داریم آن حیات سرسبز و ساده و زیبا و سرخوشی آدم ها در دل آن را واقعیت بپنداریم و با اندکی دلخوشی از سالن بیرون برویم؟ یا دوست داریم با بدبینی اتلکتوتولی رایج، این پایان خوش را برای فیلمی با این تأثیرگذاری، ناروا بدانیم و مطمئن باشیم که اشاره احسان به دیدن زندگی خود مانند یک فیلم، به این که «می تونی سرنوشت خودتو تغییر بدی، می تونی واقعیتو به شکل خواب و رؤیا تغییر بدی»، یعنی این که داریم رؤیای او را از خوشی و سرخوشی یلدا و بقیه می بینیم؟

فیلم در این که بازی با پایان را به ابزاری برای روانشناسی تماشاگر تبدیل کند، تا جایی پیش می رود که دیگر حتی نمی توان با اطمینان گفت هر کس می خواهد دل به آن پایان خوش احتمالی ببندد، حتماً آدم خوش بین و خوشدلی است. ممکن است شدت بدبینی و تلخ نگری که در طول فیلم هم همراه او بوده، ذهن و روانش را به این سو سوق داده باشد که دست کم در پایان، گریزراهی برای آدم های فیلم فرض کند. گریزراهی که چون در سینما فقط می تواند شکل بگیرد، امکان ادمه بدبینی این بیننده در عالم واقع را برای او فراهم می کند! مثل آلوی سینگر آنی هال که می گفت در پایان نمایشنامه اش مرد شبیه خود را به زن شبیه آنی رسانده، «چون توی واقعیت معمولاً هیچی اون جوریه که آدم دلش می خواد، پیش نمی ره». این که اغلب تماشاگران فیلم در سؤال هایی که از من و شما می کنند، می خواهند بدانند بالاخره در پایان فیلم چه رخ داد و سرنوشت آدم ها چه طور بسته شد و رقم خورد، خود نشانه موفقیت تام و تمام توکلی در دستیابی به این خواسته – شاید – ناخودآگاهش است. بیننده ای که این را می پرسد، به روشنی اگر نه دریافته، دست کم «حس کرده» که یکی از این چند احتمال نمی تواند پایان مشخص و قطعی زندگی آدم ها باشد. پس سؤال را برای رهایی از این که بپذیرد «سینما» این چندگانگی را برای روایت آنها رقم زده، انتخاب می کند. می پرسد تا خود برای آدم ها تصمیم نگیرد؛ و این اوج همان دستاوردهای روانشناسی تماشاگر در فیلم است.

فیلم هایی مانند این جا بدون من یا مثلاً بدو لولا، بدو ساخته مشهور تام تیک ور، عملاً به جای پایان داستان زندگی شخصیت ها، به سراغ بازی با پایان های سینمایی می روند تا قابلیت های روایتگری به زبان سینما را گسترش دهند. اتفاقی که در نهایت روی می دهد، چنان که گفتم، چیزی ورای پایان معلق و باز و این گونه بحث های دانشجویان ترم اول کارگردانی یا تئاتر است. همین که فیلمی بتواند سه چهار بار شخصیت های امروزی اش را در تهران همین سال ها در حال تماشای فیلم های آمریکایی براساس متون تنسی ویلیامز نشان دهد و تماشاگر از خود نپرسد این چه دنیای غربی است که در واقعیت عینی جامعه و زمانه ما، دارند پل نیومن و الیزابت تیلور و ویوین لی روی پرده نشان می دهند، یعنی این که جهان عمداً معلق بین واقع و خیالش را چنان باورانده که در انتها، آن زدودن مرز رویا و واقعیت هم می تواند به جای سردرگمی، پرسش به وجود بیاورد. این پرسش، سرآغاز آگاهی تازه ای نسبت به شیوه های پایان بندی روایت در سینماست که تماشاگر ایرانی پیش از این در رویارویی با هیچ فیلمی تجربه اش را از سر نگذرانده بود.