

«السلام علیک یا ننه»!

اخراجی ها / مسعود ده نمکی / ۱۳۸۵

چاپ شده در : این نقد در هیچ نشریه ای به چاپ نرسید

زمان انتشار : اردیبهشت ماه ۱۳۸۶

انگیزه نوشتن: احساس مسئولیت انتقادی!

از فروش اخراجی ها متأسفم. از آن بیشتر برای این متأسفم که برای اولین و احتمالاً آخرین بار در دوران فعالیت نوشتاری ام در باب سینما، مطلبی را با چنین جمله بخیلانه ای شروع می کنم. ولی متأسفانه این صادقانه ترین و نخستین احساسی است که درباره این فیلم دارم. واقعیت این است که فروش فیلم های درست، هر علاقه مند پیگیر سینما را خوشحال می کند، اما حالت و شرایط معکوسش الزاماً وجود ندارد؛ یعنی نمی توان گفت که فروش هر فیلم ضعیف یا حتی سخیفی، سینمادوست اصیل را غمگین یا خشمگین خواهد کرد. همه ما در برابر فروش بالای شارلاتان و شاخه گلی برای عروس و تله و سوغات فرنگ و اسپاگتی در هشت دقیقه و زیر درخت هلو و غیره و غیره، تقریباً بی تفاوت بودیم. البته نگران حال و روز، درک و شعور، میانگین سن عقلی یا متوسط بهره هوشی مردم مان می شدیم؛ ولی در نهایت می دانستیم و می پذیرفتیم که داشتن چند فیلم پرفروش در جدول سالانه اکران هر سال، از جهات گوناگونی که برخی اش هم اتفاقاً فرهنگی است، به سود سینمای ما خواهد بود. این نگرانی که فروش یکی دو سه فیلم مبتذل، دفاتر تولید فیلم بخش خصوصی را از رخنه و رواج فیلمفارسی های ظاهراً عقیف بعد از انقلابی پر می کند، به گمانم نمی توانست چندان تعیین کننده باشد، چون سلیقه عمومی حاکم بر این دفاتر اساساً همان است و حتی اگر در موارد متعددی مثل هفت ترانه، خاکستری، مونس، عروس فراری و غیره و غیره نفروشدند، باز هم این دسته از سینماگران ایرانی که فقط «شغل»شان سینماست - نه دغدغه و علاقه و قالب بیانی شان - چیزی جز همان جنس سینما را نه می شناسند و نه عرضه می کنند. حتی منهای این که فروش آن فیلم ها عموماً ناراحت مان نمی کرد، اغلب مان به ندرت این ضرورت را احساس می کردیم که باید درباره شان نقد افشاگرانه و زیر سؤال برنده ای بنویسیم. دلیلش هم روشن بود: خواننده مطالب و مجلات سینمایی جدی، معمولاً اهل این نیست که فریب فیلم هایی در این حد و سطح را بخورد و آن طیف فرهنگی متوسط و زیرمتوسطی که همیشه

امکان به اقبال رسیدن چنین فیلم هایی را فراهم می کند هم اهل نقد خواندن که نیست هیچ، اصولاً تصورش بر این است که نقد یعنی ابزاری برای کوبیدن بی دلیل جمعی آدم زحمتکش طفلکی که در حد درک آنها، ترهات به خوردشان می دهند. بنابراین کارکرد چندان گسترده ای برای نقد منفی اساسی و تفصیلی درباره این فیلم ها نمی ماند. نوشتن درباب چنین فیلم هایی فقط وقتی لازم حس می شود که داعیه ای فراتر از تولید یک کالا برای ارائه و فروش، نزد سازندگانش باشد و افشای این که فیلم اصلاً انطباقی با آن ادعاها ندارد، به گونه ای وظیفه برای منتقد بدل می گردد؛ چه برای آرشیو شدن در تاریخ واکنش های همزمان با اکران عمومی آن فیلم و چه برای اعلام آگاهی و حواس جمعی در برابر خودفریبی و دیگرفریبی های صاحبانش. این ضرورت در این موارد مشخص، به ویژه از این زاویه قابل طرح است که معمولاً طبع «دنباله رو»ی ایرانی، مشتکی به اصطلاح آدم حسابی را هم بیننده و همراه این فیلم ها می کند و آن ادعاها یک جاهایی بالاخره در پرتو هیاهوی عظیم استقبال مردمی، چند فروند دکتر و مهندس و بیزنس من و حتی استاد دانشگاه و اینها را هم به جمع مدافعان فیلم در محافل خصوصی و گردهمایی های خانوادگی می افزاید و روند غلط اندازی همه جانبه، چنان گسترش و امتداد می یابد که فیلم به ابعاد پدیده ای اجتماعی و فرهنگی در می آید و دیگر کسی جلودار آن داعیه ها نیست. سال گذشته، این اتفاقات در مقطع اکران شدیداً موفق آتش بس با آن شعارهای مد روز و باب دل مردم شیفته روانشناسی عامیانه و مورد علاقه زنان خانه دار، رخ داد و متأسفانه وظیفه تحلیلی- تاریخی ام را برای افشای ماهیت جعلی اش ادا نکردم (جز مطلبی درباره دلایل فروش یا در واقع فریب مخاطب توسط فیلم که نقد جدی نبود).

حالا که اخراجی ها به عنوان اولین فیلم عامه پسند برخوردار از سرمایه دولتی - و نه خصوصی - این سینما با این میزان ادعای سازنده اش، به پدیده ای متورم تبدیل شده و بسیاری از همان به اصطلاح آدم حسابی ها را هم به بازگویی جملات ستایش آمیزی واداشته که واژه آغازین شان «بالاخره» است - مثل

«بالاخره مردم احتیاج به تفریح و خوشی دارن» یا «بالاخره با شعارها و کلیشه های رسمی شوخی کرده، شاید کارگردانش متحول شده و دیگه اون جوری نیست» یا «بالاخره هنرپیشه هاش زحمت کشیده بودن و فیلمو بامزه کرده بودن»- نمی توان از کنارش به آسانی گذشت و تنها به عنوان یک فیلم پرفروش، با حضورش در فهرست سالانه اکران کنار آمد. فیلم به لحاظ میزان شوخی هایی که امکان ندارد - تأکید می کنم، مطلقاً امکان ندارد - در ساخته ای از کارگردانی دیگر، اجازه نمایش پیدا کنند، از حیث نوع بی خط و ربطی مسیر اجزاء داستان به یکدیگر و از نظر تکیه بی منطق و بی حساب و کتابش به جوک های کلامی و «sms»ی و نمک پرانی های بداهه بازیگران، بی آن که در نسبت با سیر وقایع آن قرار بگیرد، یک استثناء تاریخی است. این استثنایی بودن عموماً با عباراتی کلی - از قبیل آن چه تا این جا گفتیم - مورد انتقاد واقع شده و برای همین، سازنده اثر را در این مصونیت و امنیت قرار داده که به جای پاسخگویی به یکایک ایرادهای وارده، به عباراتی کلی از جنس ادبیات خود و اخراجی ها متوسل شود و با جملاتی از قبیل «همه خود را ملت می دانند، غافل از این که عددی نیستند» یا «کسانی که نمی خواستند این فیلم ساخته شود، خدا پوزشان را زد»، از جاده کناری معادلات و واژگان نقد و تحلیل، بگریزد. در فضای انترتی طبعاً جای صراحت و جسارت بیشتری برای هر کسی ایجاد می کند، اما در تمام بازتاب های اغلب محافظه کارانه مطبوعاتی، به عنوان تنها مواردی که با نقدی جدی تر و دور از احتیاط های قابل درک دیگران همراه بود، رویکرد روزنامه اعتماد ملی و به ویژه مجله همشهری جوان را به خاطر می آورم. پس طبیعی است که همچنان تصور کنم نگارش و درج نقدی با مختصات کاملاً معمول همیشگی، بی اغماض و احتیاط های ناشی از نام فیلمساز یا رقم فروش فیلم، ضروری است.

داستان و روایت: «دور هم باشیم»!

همان گونه که گفتم، یکی از آن «بالاخره»هایی که بسیاری برای توجیه بی ربطی ها و لودگی های فیلم به کار می برند، به این برمی گردد که بالاخره مردم به کمدی نیاز دارند و در برخورد با کمدی نباید چندان سخت گرفت و معیارهای جدی و بنیادین درام پردازی و روابط شخصیت ها و سیر رخدادها را بر فیلم منطبق کرد! از همه دوستان سینمافهم و سینماشناس عذر می خواهم که سطح بحث را تا این بدیهیات می رسانم؛ ولی چون تلقی جاری فیلم و فیلمساز و همان مخاطب سهل انگار فکاهی پسند نسبت به مفهوم و ماهیت کمدی در چنین حدی است، مجبورم به این بحث کهنه و ابتدایی بازگردم که کمدی به هیچ وجه مترادف با بی منطقی، بی ملاکی و دوری روایت و داستان از هر نوع خط و ربط و پیوند و اتصال و روابط علت و معلولی نیست. خدای ناکرده، انتظار نداریم فیلم اول کارگردانی که تنها سابقه ساخت دو مستند اجتماعی را دارد، به اندازه نصف نصف فیلمنامه های مشترک وایلد و دایموند - مثلاً عشق در بعدازظهر یا آپارتمان یا آوانتی! - وقایع کمیک را همچون الگوی آموزشی اصل سببیت در روایت، بارها بیش از اغلب فیلم های جدی و مشهور هم عصر خود، منطقی و باورپذیر جلوه دهد. اما دست کم اجاره نشین ها یا مرد عوضی یا در حیطه ای مشابه، مارمولک و لیلی با من است که روابط و وقایع شان به جای هپروت، از همان مناسبات علت و معلولی فیلمنامه نویسی معمول (منظورم در فیلم های غیرکمیک است) پیروی می کند، خیلی که دور نیستند، هستند؟! یعنی واقعاً باید این نمونه ها را مثال زد تا روشن شود که به بطالت گذراندن دار و دسته کج و کوله مجید سوزوکی (کامبیز دیرباز) در جبهه، بارها اخراج شدن و باز آنجا ماندن شان، نوع درگیری های تصادفی/random جبهه ای که فیلم تصویر می کند و بیشتر شبیه یک پیک نیک صحرائی یا مثلاً اردوی پایان دوره آموزشی سربازی است، صحبت از عنصری موسوم به «فیلمنامه» در شناسنامه اخراجی ها را به شوخی نزدیک می کند!؟

تصوری که نسبت به نحوه اتصال اتفاقات در این فیلمنامه مشهود است، گاه حتی از نازل ترین تلقی های «سریال ظهر»ی تلویزیون نیز خامدستانه تر می نماید. در همان اوایل فیلم که مجید سوزوکی از زندان آمده و در محل، ادعا کرده که در آن دوره به سفر حج رفته بوده، روش فیلم برای لو رفتن او در این حد است: دوست معتادش (ارژنگ امیرفضلی) دوان دوان سر می رسد و وسط آن جماعت و جلوی آن همه چشم و گوش باز مانده، فریاد می زند که «تا تو رو از زندون آزاد کردن، جواب آزمایش من هم مثبت اومد!» علاوه بر این که به طور رایج، نتیجه آزمایش اعتیاد باید منفی بیاید تا فرد را از اتهام اعتیاد نجات دهد، شیوه لو رفتن مجید سوزوکی به قدری دم دستی است که به نظر می رسد پیش از فیلمبرداری به آن فکر نشده و در لحظه شکل گرفته و مسیر داستان را هم با خود تغییر داده؛ و اگر چنین نبوده و خود فیلمنامه حاوی چنین ایده ای بوده، وضعیت باز بدتر می شود. بعدتر که همین هم بند و بعد هم رزم معتاد، در قهوه خانه زیرلب آواز می خواند که «فریب حاج مجید سوزوکی رو نخورید»، عبارات و کلمات شعروارش آن قدر بی ترتیب و دور از وزن و قافیه و ریتم است که شکی در خلق اساعه بودن شان باقی نمی ماند. با توجه به این وضعیت، پس گردنی ای که مجید سوزوکی در ادامه همین صحنه به او می زند، کاملاً تصادفی و در پیشبرد داستان، بی کاربرد است. همین بی هدفی و ناگهانی بودن کنش و واکنش ها، طوری که انگار فقط برای خنده ای چند لحظه ای در فیلم گنجانده شده و هیچ نقشی در رویدادهای فیلم ندارد، در سکانس بطری شکستن با دستمال یزدی و پارچه لنگی، سکانس بیدار کردن برای نماز، سکانس ثبت نام برای اعزام به جبهه و حتی سکانس های ظاهراً مهیج جنگی مثل ترس کل گروهان از انفجار شیمیایی یا سکانس پایانی هم به چشم می خورد و همه فیلم را به این سستی ها دچار می کند. این روش که به شدت به بداهه گویی های بی ربط بازیگران کلیشه شده فیلم در سینمای شبه کمدی این سال ها متکی است، در صحنه ای مثل گزینش گروه در محوطه مسجد، به دیالوگ های پرت و سوررئالی از این دست می انجامد:

- صالح (محمد رضا شریفی نیا): نماز جمعه می رین؟

- بایرام (اکبر عبدی): رفتیم سه و نیم چهار رسیدیم، گفتن تموم شده، شنبه باز می کنن!!

تلقی ای که به بازیگر فرصت و میدان این مزه پرانی های ناهمخوان با موقعیت را می دهد، در واقع از فیلمنامه در اثری کمدی، برداشتی در ابعاد تعبیر «دور هم باشیم» دارد. درست به همین دلیل است که شأن و وزن واژه ها و نسبت شان با فضای جبهه، برخلاف لیلی با من است که همه شوخی هایش به همان مناسبات مربوط می شد و همه عینیات و حرمت ها را هم حفظ می کرد، هیچ بهایی برای فیلم و سازنده اش ندارد. شوخی روحوضی وار بین دو کلمه «مسح» و «بست» که از نظر لمپن های فیلم، هر دو «کشیدنی» اند و فرقی با هم ندارند، یکی از نمونه های همین ویژگی است. شوخی های دبیرستانی واری مثل این که «ش.م.ر» را مخفف «شوش، مولوی، راه آهن» معرفی کنیم یا آواز بند تنبانی خواندن بیژن (امین حیایی) که در اغلب فیلم او را «بزغاله» صدا می زنند، نشانه های آشکاری از همانندی و همسویی فیلم با عادات و سطح فیلمفارسی هاست که برای دمی خنده گرفتن از تماشاگر عامی، به لودگی های فی البداهه بازیگر تا هر جا که خود او بخواهد، امکان بروز می دهند. تصادفی و بی ربط نیست که حیایی هم در اخراجی ها و هم در مهمان، محصول دیگری از پویا فیلم که همزمان با هم روی پرده بودند، زیر آواز می زند و ترانه عامیانه می خواند. عجیب نیست که نوع پرداخت روابط دو زوج دلباخته فیلم، مجید و نرگس (نیوشا ضیغمی) و بایرام و مرضیه (نگار فروزنده) و چشم و ابرو آمدن ها و نمک ریختن های - به ترتیب- زنان و مردان، درست مثل فیلم های بیک ایمان وردی یا نصرت... وحدت (و نه حتی فردین) است و تصویری که فیلم از یک مرد نیک روزگار ارائه می دهد، با عبا و ریش بلند سفید و سه تار میرزا، درست همتای تصویری است که چند دهه فیلمفارسی سازی در این سینما از عرفا و فرزندان خلق کرده. حتی تجربه فضای جبهه توسط فیلمساز، تا

همین نقطه کوچک هم روی فیلم و روابط و کلام شخصیت ها تأثیر مثبت نداشته که برخلاف واقعیات مرسوم مکالمات آن زمان، واژه تازه باب شده «تریپ» را از زبان مجید سوزوکی آن سال ها نشنویم!

میزانسن و اجرا: جدی نگیرید!

تنها یک بخش از انتقادات وارد شده به فیلم، از نگاه فیلمساز و در برخی گفت و گوهای او، مورد قبول و اقرارش بوده و آن، ضعف های تکنیکی است. از آن جا که مبنای این مطلب، افشای ماهیت داعیه های پشت فیلم است، بخش مربوط به اجرای فیلم را کوتاه تر از بحث های دیگر مطرح می کنم. ولی ضرورت این بحث به آن جا بر می گردد که اغلب این اشکالات، از آن تعبیر ساده «اشکالات طبیعی یک فیلم اول» که مورد اشاره کارگردان بوده، واقعاً فراترند. در همان سکانس ورود مجید به محل در ابتدای فیلم، بایرام که حساسیت مجید در مرود خواهرش را می شناسد، پیش مرضیه می رود و با لحنی که بناست به ما بفهماند «خاطرخواه» دختر است و با لهجه ای که تکرار همان لهجه ترکی اکبر عبدی «خاله جون» است، می گوید: «برادتون گبول باشه، از مکه اومده». میزانسن صحنه و بی منطقی اش طوری است که انگار بازیگر و کارگردان و بقیه، حضور آن همه آدم را در اطراف این دو شخصیت، فراموش کرده اند و چیزی نمانده فرصت خلوت عاشقانه آنها را هم در همین نما فراهم کنند. این نتیجه بخش مشخصی از کم تجربه گی است که هنگام گرفتن نمایی دونفره، در غیاب بقیه بازیگران و هنروران و غیره، گویی فیلمساز از یاد می برد که در اصل و کل این صحنه، انبوهی هم محلی دور و بر آنها ایستاده اند و می بینند و می شنوند؛ و نمی شود به هر خوشمزگی بازیگران، بی توجه به میزانسنی که در آن قرار دارند، میدان داد. در سکانس ثبت نام در حیاط مسجد، گزینش افراد نه بر اساس میزانسن و نه در دیالوگ هایی که بین دار و دسته مجید و حاجی و بقیه رد و بدل می شود، هیچ نوع ترتیبی ندارد و واقعاً بار دیگر همان تعبیر «دور هم باشیم» را از فرط سهل گیری اجرا، تداعی می

کند. بازی شهره لرستانی در سکانشی که آشکارا تکرار صحنه مشهور و درخشان گریه دم خداحافظی در لیلی با من است به حساب می آید، چه در قیاس با بازی ده سال پیش او در همان فیلم و چه به طور مستقل و جدا از آن، به شدت ضعیف است و به طور کلی، مثل اغلب بازی های دیگر فیلم (به ویژه امین حیایی، ارژنگ امیرفضلی، نگار فروزنده و اکبر عبدی) متکی به این تلقی سطحی و دُمده است که "کمدی را باید به تابلوترین شکل ممکن، با شکلک و ادا و کج و معوج کردن صورت و بدن و دست و پا بازی کرد". طبیعی است که این جنس بازی، با کمدی ای که محورش ایجاد نوعی موقعیت متناقض و عجیب (ورود مثنی لمپن به جبهه) است، هیچ انطباقی ندارد و در نتیجه، صحنه و صحنه ها را لوس و لوث می کند. و وقتی بازیگران حرفه ای و باسابقه فیلم که عوام دارند شب و روز از شدت نمک شان به خنده و سرفه و ریشه می افتند، با این تلقی و اجرا کار می کنند، دیگر از بازیگران غیرحرفه ای آن سکانش وحشتناک ضعیف اعزام که زن و شوهری دارند برسر جبهه رفتن فرزند نازپرورده شان (سپند امیرسلیمانی) بگو مگو می کنند، انتظاری نمی رود. گاه مثل همین سکانش یا سکانش پرتاب نارنجک مشقی، بازی بازیگران فرعی به قدری با اجرای آماتوری و با لو رفتن تمام توجه شان به دوربین همراه است که بیش از خود موقعیت های کمیک، در اثر ضعف بازی ممکن است تماشاگر سینماشناس را به خنده بیفکند!

در زاویه بندی نماها و دکوپاژ هم فیلم همان کاستی های میزانشی را تکرار می کند. در آن نمای میان مسیر سفر که اتوبوس اعزامی، عمداً مجید و بقیه را قال می گذارد و می رود، تصویری از بالا می بینیم که با زوم خفیفی همراه است؛ اما زمان بندی حرکات بازیگران به نسبت اندازه نما، نادرست است و آنها زود وارد کادر می شوند؛ طوری که اگر کمی بدونند، به اتوبوس می رسند و این نتیجه استفاده زودهنگام از نمای "های انگل" است. هرچند جای دیگری از فیلم، استفاده به موقع از زاویه رو به پایین، یکی از معدود لحظه های هدفمند و به جا را شکل می دهد و برخلاف بقیه زمان فیلم، حتی واکنش تماشاگر را هم هدفمندانه

جهت می دهد: جایی که دوربین با یک sky shot، تصویر «بشین و پاشو»ی دسته جمعی را نشان می دهد تا نگذارد تماشاگر احیاناً با دیدن صورت عبدی یا حیایی یا امیرفضلی، در این لحظه دراماتیک مهم، به خنده بیفتد و حس جدی موقعیت، حفظ شود.

به طور کلی، طرح و اجرای لباس ها و صحنه ها در فیلم، بر همان برداشت خامی استوار است که هیچ منطق و کارکردی جز خنداندن صرف را دنبال نمی کند. این که می شد لیلی با من است یا مارمولک را هم ایرانی و متکی به حال و هوای اجتماعی و فرهنگی و دینی این جامعه و شعائر آن دانست و هم نمونه هایی از «کمدی جا به جایی» که در تاریخ سینما الگوهای عالی خود را دارد، به همین منطق های کلی موقعیت و اجرا بر می گشت. در اخراجی ها، وقتی مجید به جای پوتین با گیوه سربازی در جبهه قهرمان بازی می کند و هم پالکی هایش طوری راه می روند و حرف می زنند که از اول انگار برای دست انداختن فضای جبهه به آنجا رفته اند، بدیهی است که تماشاگری از جنس عوام لودگی دوست به اطوار آنها بخندد و بیننده پیگیر کمدی موقعیت آن فیلم ها، هیچ لحظه ای را باور نکند و جدی نگیرد.

شوخی با حریم ها و حرمت ها: خودزنی به قصد مقبولیت عام

جایی از فیلم، شخصیت حاج صالح با اشاره به همسر خود، به راننده می گوید: «شما منزل رو برسونید منزل». تماشاگر با همان سلیقه هم سطح شوخی های دبیرستانی به سبک «دوچرخه، سبیل بابات می چرخه»، البته می خندد. ولی منهای همه ابعادی که تا این جا شرح دادم، این نوع شوخی های مشخص فیلم با عرف و عادات زندگی افراد مؤمن و متدین یا آدم های جبهه و جنگ، به واقع از جنس و لحنی است که برای هر فیلمی از فیلمسازی دیگر، هم ممنوع محسوب می شد و هم اگر به کار می رفت، کارگردان این فیلم با ما هم صدا می شد که این شوخی ها دیگر پا را از حد فراتر گذاشته اند. بحث متعصبانه نیست و نمی

خواهم دایهٔ مهربان تر از مادر شوم؛ ولی جداً آن سکانس باد ول دادن بایرام که باعث می شود بگویند عراق شیمیایی زده، جز تئاترهای کمدی بچه های اول دبیرستان، جایگاه دیگری دارد؟ باید وارد شوخی های فیلمی شود که دومین کمدی جنگی سینمای ایران به شمار می رود؟ اصلاً اگر کسی کمدی را جدی بگیرد و برایش ظرافت و خلاقیت و حقانیت و قابلیت قائل باشد، می تواند چنین شوخی ای را در فیلمش بیاورد یا در فیلم کسی دیگر، به آن بخندد؟ سکانس خواندن ترانهٔ بندتنبانی که صدای سرود «خلبانان» را خنثی می کند، چه طور؟ آن دست و بشکن ها را فیلمساز گاه چنین توجیه کرده که برخلاف فضای شعاری اغلب فیلم های جنگی ما، در جبهه ها به دلیل فضای جوانانه و میانگین سنی پایین رزمنده ها، پایکوبی و شادمانی هایی از این دست هم بوده و تا به حال در هیچ فیلم جنگی این را ندیده ایم. یعنی او فیلم هیوا را ندیده؟ ندیده که مرحوم ملاقلی پور چه ظریف، از همان شادمانی و آذری خواندن و دم گرفتن و دست زدن و حتی رقصیدن رزمنده ها در آن خاکریز تحت محاصره، به جای لودگی، چه فضای نوستالژیکی ساخته و چگونه آن شادی را با حس تلخ و اندوه باری که در پس آن نهفته، هم نشین کرده است؟

اغلب دوستان از انتقاداتی که به شوخی های لطیفه وار و «sms»ی فیلم گرفته شده، به این اشتباه می افتند که بحث بر سر اریژینال نبودن و روش تقلیدی فیلمساز است که چرا جوک هایی از قبیل مینا/مین ها و سیما/سیم ها را گرد آورده و در فیلم گنجانده و بی شوخی نویسی تألیفی خواسته مردم را بخنداند. محمدرضا شریفی نیا که دیگر تقریباً نمی شود در هیچ فیلم نازلی حضور و تأثیری نداشته باشد، جایی گفته که اگر بعضی ها ادعا می کنند این فیلم با ۲۰-۳۰ جوک توانسته به این فروش میلیاردی برسد، دست مریزاد به آدمی که چنین توای دارد که از آن مصالح، چنین محصولی بسازد. در حالی که بحث اریژینال بودن یا تقلید و تکرار جوک ها، یک نکتهٔ فرعی است و مسئلهٔ اصلی، جنس سخافت و استهزایی است که در این نوع لطیفه ها

مبناست و قاعدتاً و طبعاً توقع نداریم در فیلمی ایرانی و حرفه ای و متعلق به سینمای اکران، شاهد آن نوع نگاه به جنگ و دین باشیم.

اساساً همیشه به این موضوع فکر کرده ام که خندانند آدم ها با ارسال sms جوک، خیلی از لذت شوخی حضوری و کمدی و طنز و هجو درست، دور است. لذت اصلی هر کمدی ساز و شوخی پردازی در این است که خنده مخاطبش را ببیند و sms با غیابی بودن قالبش و با فاصله بین ارسال کننده و گیرنده اش، این خنده را نادیدنی می کند و لذت خندانند را ناقص جلوه می دهد. علاوه بر این، جنس شوخی های sms های فارسی/انگلیسی (منظورم همان **finglish** خودمان است!) که دیگر واقعاً ته کشیده و بی نمک به نظر می رسد و خوشبختانه دیگر ماه تا ماه، نمی فرستم و حتی به ندرت می گیرم شان، آن قدر دم دستی و در حد همان بازی های کلامی و آوایی دبیرستانی وصف شده است که نمی توان به ساحت کمدی واردشان کرد و نتیجه کار را از سقوط در ابتذال، رهانید. با خودمان روراست باشیم؛ این که کسی در جبهه بیاید و چند لات و لوت را برای نماز از خواب بیدار کند و بگوید «پاشین، اذونه» و یکی از آنها بپرسد «از کدومه؟»، چه ربطی به قالب متعالی کمدی در سینما دارد؟ یا این که یکی دیگر، همان جا، با اشاره به نماز بگوید «من غذاشو (قضاشو) می خورم»، برای کسی که سال ها با همان نماز و فرایض مشابهش نسبت درونی داشته و حالا با ورود به فضای سینما فکر می کند باید همه آن پیوندها را دست کم در شوخی های فیلمش بگسلد، چه لطف و لذتی دارد؟ چه لذتی دارد که آدم تماشاگر را با چنین جملاتی بخندانند؟ و این که تعداد این تماشاگران از هزار و ده هزار و صد هزار و میلیون هم بگذرد، آیا تفاوتی در خود آن جمله و بی لذتی و بی ظرافتی و ماهیت فیلم و حد و سطحش پدید می آورد؟!