

مزیت ها و اذیت های ناخنک زدن

خوابم می آد / رضا عطاران / ۱۳۹۰

چاپ شده در : ماهنامه سینمایی فیلم

زمان انتشار : مرداد ماه ۱۳۹۱

تقریباً هر یادداشت و نقد و نظری درباره فیلم اول رضا عطاران، خوابم می آید با نام قبلی و اصلی رضا هرگز نمی خوابد، به این قضاوت می رسد که از زمان شروع طرح و اجرای نقشه دزدی/آدم ربایی یا به روایت برخی دیگر از مخاطبان و نظردهندگان، از زمان برخورد و آشنایی رضا (رضا عطاران) با شیرین دخترک پاستیل فروش (مریلا زارعی) فیلم به مسیری می رود جدا از آن چه از ابتدا چیده و گرداگرد هسته مرکزی شخصیتی با نوعی خاص از چلمنی تنیده بود. با این نظر کم و بیش همگانی، در این مرحله نه موافقت می کنم و نه مخالفت. هرچند در کلی ترین نگاه ممکن، معتقدم وارد نشدن شیرین به داستان علاوه بر بی لطف و بی نمک کردن فیلم با پیشروی تخت و بی فراز و فرود بر روی زندگی پر از خنگ بازی و خرابکاری رضا (بله؛ بی تعارف دارم از فرمول آمریکایی مشهور " Boy meets girl " حرف می زنم) یک مشکل مبنایی دیگر هم پدید می آورد و آن، پا در هوا ماندن ماجرای ۳۹ ساله شدن رضا بدون هیچ رابطه و دغدغه عاطفی بود؛ و نیز این که فلاش بک کوتاه اما بسیار کلیدی اصابت توپ به «صورت» او (!؟) در کودکی - که با محافظه کاری آشنای نگرش نظارتی در نسخه روی اکران واقعاً همان «صورت» به نظر می رسد - هیچ نتیجه ای در زندگی بزرگسالانه اش نمی گذاشت؛ و این یعنی پنبه شدن آن چه فیلم در آن نمای مهم همراهی کردن با توپ پلاستیکی تا برخورد با رضا رشته بود. این که مردی تا این سن و سال و حتی در این سن و سال هیچ گونه دغدغه اینچنینی نداشته باشد، شاید از دید برخی نهادهای نظارتی و اجرایی ما حتی شایسته دریافت مدال شهروند مجرد امن و محترم قلمداد شود، اما در دید طبیعت نگر تماشاگر فیلم، حتماً بی ربط، غیرعادی و غیرانسانی جلوه خواهد کرد. بنابراین، همین جا با اشاره به ضرورت حضور دست کم یک زن در زندگی رضا برای مشخص شدن داشته ها و نداشته های او در طول این همه سال زندگی بعد از اصابت آن ضربه، مخالفتم را با فرضیه پیشنهادی برخی دوستان در مورد حذف شخصیت شیرین از کل روایت، اعلام می دارم!

ولی باقی ماجرا، این که آیا فیلم از شروع فکر آدم ربایی دوپاره می شود یا نه؛ و آیا این به زیانش تمام می شود یا نه، جای بحث «لحنی» و «ساختاری» دارد.

چرا فیلم را «کمدی وودی آلنی» دانسته اند؟

اطلاق تعابیر و صفت های مختلف و بدجا و بی جا به فیلم ها و سینماگران در نوشته ها و گفت و گوهای سینمایی ما، از پاشیدن نقل و ساییدن کله قند بر سر ازواج لابد خوشبخت هم عمومی تر و حتمی تر است؛ از مطالب مربوط به مرور کارنامه هر بازیگر ایرانی در شماره های ویژه جشنواره فجر نشریات که او را - هر که باشد- «بازیگر مؤلف» خطاب می کنند و به این ترتیب حتی تمام تلاشی را که بازیگر طفلکی برای تنوع نقش و تنوع شکل اجرای نقش در طول سال ها به کار بسته، در لحظه با صفتی که به راحتی و بدون توجه به تعاریف نظری، جایگزین بازیگر «خوب» و «بزرگ» شده؛ تا وقتی که یک فیلم ایرانی را با دیدن نشانه های کوچک ظاهری، به ژانری که تا بیخ و بن متعلق به زیست و دنیای مغرب زمین است مانند وسترن یا گنگستری تشبیه و به همین واسطه آن را ستایش می کنند و می کنیم؛ آن هم بی توجه به این که به سادگی و به روشنی می توان وسترن بد و گنگستری ضعیف هم داشت! همین حالا و در مورد خوابم می آد هم صفت «وودی آلنی» و بدون توضیح یا حتی دانستن چند و چون آن، بارها و بسی راحت به کار می رود. قصدم در این جا بزرگ جلوه دادن آلن یا ایجاد واکنشی در ابعاد «بلا تشبیه» گفتن میان کار او و عطاران نیست. به ویژه از این جهت که اگر هم واقعاً مبنایی برای این تشبیه وجود داشته باشد، چند سال اولیۀ کار آلن تا پیش از شاهکارش آنی هال است که کمدی هایش با وجود زمینه های روانشناختی بسیار گسترده، هنوز به قالب های کلاسیک تری مانند «کمدی رفتار» و «کمدی متکی به کمدین» نزدیکی هایی داشتند. اما بعد از آن، وجوه هستی شناسانه، نقد و گاه هجو مناسبات محافل و زندگی های روشنفکری در عین ناگزیر

نشان دادن آن مناسبات و البته بازخوانی و بازشناسی بسیار جدی و در عین حال بسیار روده بر کننده روابط زن و مرد، به دنیای کم‌دی های آلن راه یافت که پیش از آن حتی در فیلم کلیدی همه آن چه همیشه می خواستید درباره ... (ناتمام گذاشتن نامش و واگذاشتن به شعور خواننده را به تغییر مصلحتی کلمات آن ترجیح می دهم) به شکل ریشه یابی گیر و گرفت ها و رنج و لذت های آن وجوه و مناسبات و این روابط، جاری نشده بود. بنابراین، اتفاقاً ربط دادن خوابم می آید به کم‌دی های اولیه آلن، در صورت «توضیح» و طبعاً «دانستن» چند و چون نسبت های میان آثار، می تواند به پیدا کردن سرخ های سودمندی برای درک دلایل ضعف و قوت های نخستین ساخته سینمایی عطاران بیانجامد؛ به شرط آن که در سطح ظاهری مانند دست و پاچلفتی گری شخصیت اصلی یا عینکی بودن او که می تواند هارولد لوید عزیز را هم به یاد بیاورد، متوقف نشویم.

دو ویژگی اصلی کم‌دی های آلن در دوران شروعش - که پیش از آن در سینما کم سابقه بود- به باور نگارنده عبارت است از یک- استفاده از فرم های روایتی نامعمول در سینمای کم‌دی مانند فرم «مصاحبه» در پولو بردار و فرار کن، عدم تداوم و جهش های روایی به گذشته (در عشق و مرگ) یا به آینده (در دیوانه/خل وضع/Bannanas- در ایران: انقلابی قلابی) و دو- چیدن جزئیاتی پراکنده و به ظاهر کم اهمیت که معمولاً در فیلم های غیرکم‌دی و به خصوص در دراماتیک ترین انواع آنها رایج است، اما در نمونه های آلنی هم در لحظه با تنوع بسیار قالب های شوخی پردازی، شوخی خلق می کند و هم در جایی از روابط آدم ها یا سرگذشت شان، به کار فیلم و درام و روایت می آید. مانند ماجرای شکستن ویولنسل ویرجیل (آلن) توسط دیگران در پولو بردار و فرار کن که در ابتدا یک شوخی واحد و گذرا به نظر می رسد ولی بعدتر با تکرار شدن در شکلی دیگر یعنی شکستن عینک او توسط افراد مختلف و در نهایت، به دست خودش، به «موتیف» مؤثری در بین شوخی های فیلم بدل می شود. یا ماجرای خواندن متن پشت جلد مجله در دوباره

بزن سام (که البته بر اساس نوشته ای از آلن و با بازی خود او، به دست هربرت راس ساخته شده) که از یک شوخی مقطعی تا حد کلید بر هم خوردن رابطه آلن (وودی آلن) و شارون (جنیفر سالت) ارتقا پیدا می کند. یا ماجرای تعویض مداوم ست وسایل حمام در همه آن چه می خواستید... که با تغییر محیط از تو به بیرون خانه، همه فرجام درام اپیزود فابریتیو (آلن) را می سازد.

در مورد اول، ساختار فیلمنامه و فیلم خوابم می آد دقیقاً به همان شکل نامرسوم در کمدی های مشابه که معمولاً روایت خطی و پیش رونده ای دارند، از ابتدا به فلاش بک های برشی همراه با توصیف در گفتار متن و حتی فلاش فورواردهایی مانند تجسم رضا از شغل های دیگری که می توانست داشته باشد، متکی است. این تمهید، به تنهایی برای تماشاگر کمدی های بی بداعت ایرانی، تازگی دارد و به ویژه در مواردی که توضیح و تشریح گفتار متن هم بانمک است (مانند توصیف پوشش خانم ها در دهه شصت خورشیدی با مانتوهای بلند و گشاد اِپُل دار و این که نتیجه اش، نبود تفاوت بین چاق ها و لاغر ها در آن لباس بوده!) مؤثر می افتد و افزون بر خندانان، خاطره ای از فیلم در ذهن مخاطب وودی آلن ندیده باقی می گذارد که شبیه کمدی ایرانی دیگری نیست. اما نوع استفاده عطاران از ایده های جاری در این بازگشت به گذشته ها، طوری است که منهای یکی دو نمونه مانند همان اصابت توپ به «صورت» رضا در کودکی یا ماجرای دزدیدن آن دوربینچه از خانه سرهنگ (اصغر سمسارزاده) که به داشتن یا نداشتن خصلت هایی در رضای بزرگسال ربط پیدا می کند، در اغلب موارد مانند نوعی قطعات جدا از سیر اصلی به چشم می آیند و میزان گذرا بودن یا وصل نشدن شان به موقعیت های زمان حال روایت، باعث نوعی گسست و جدا افتادن از جریان وقایع و وضعیت زندگی رضا می شود. مانند واکنش رضا در قبال خیانت مرتضی (حمید فرخ نژاد) به مزده (هدیه تهرانی) در فیلم چهارشنبه سوری اصغر فرهادی که در زمان حال حتی با وجود احتمال خیانت پدر مانی (حسین محب اهری) به همسرش (فاطمه هاشمی)، نقش و کاربردی پیدا نمی کند. یا شوخی نشستن

آن مرد قلچماق کنار رضا که باز دخلی به مسائل کنونی او ندارد. یا اشاره های مربوط به شخصیت و عادات و علایق سرهنگ که جز در حد گزاره کلی و آشنای جامعه و زمانه ما «آدم مقتدر قدیم که امروز کارش به مسافرکشی با پیکان قراضه اش کشیده»، تأثیری در روند فیلم ندارد. بدیهی است که نمی خواهیم به یاد تئوری های کهن و کهنه فیلمنامه نویسی سنتی، مدعی شوم که هر عنصری در هر گوشه ای از روایت باید به خط و سیر اصلی وقایع آن ربط پیدا کند. اما دارم از این طریق یادآوری می کنم که اگر وودی آلن جوان با به کار گیری این شیوه های روایی نامعمول در کمدی، موفق می شد ساختار یکپارچه ای بیافریند که همه اجزای آن با وجود لطف و نمک مستقل شان، با هم نسبت ها و پیوندهایی سنجیده و بامعنا داشتند و در دورترین حالت نیز نوعی «فضای حسی برای شناساندن افت و خیزهای فردی و زیستی شخصیت اصلی شکل می دادند. دستاوردی که اوایل فیلم عطاران، به نظر می رسد به دست خواهد آمد اما هر چه جلوتر می رویم، کارکرد فلاش بک های او به «ناخنک زدن» های گاه و بی گاه و باربط و بی ربط به گوشه های مختلفی از زندگی رضا شبیه می شود که کلیت شان آشفته، اما جزء جزءشان گاه مفرح یا همدلی برانگیز است.

چرا «ناخنک زدن» هم اوج و هم نزول فیلم است؟

خوب که نگاه کنیم، آن چه در مسیر جست و جوی اولین ویژگی از خصلت های دوتایی تازه و باطراوت کمدی های وودی آلنی اوایل دهه ۱۹۷۰ در دل فیلم اول عطاران برشمردیم، در واقع به جست و جوی ویژگی دوم آنها یعنی چیدن جزئیات بی ربط و استفاده از همه آنها در جریان شکل دادن بدنه و خط سیر عمده فیلم هم راه داد. درست همین ویژگی «جدا جدا بودن» شوخی ها و ایده ها که در فلاش بک های خوابم می آد وجود دارد و نمی گذارد آنها به ستون ساختاری محکم و قابل اعتمادی برای فیلم بدل شوند، در بقیه شوخی پردازی های فیلم هم مشهود است. این که فیلم به انواع و اقسام شوخی ها سری می زند و

در قالب گیری آنها تنوع قابل ملاحظه ای دارد، از خصوصیات دوست داشتنی و «به روز» کمدی جاری در آن است که در بهترین کمدی های این سال های دنیا هم نمونه های بسیار دارد. در تعبیری شخصی، نمونه های شاخص این نوع فیلم ها را که از هر نوع شوخی تصویری، کلامی، میزانشنی، کمدی موقعیت، کمدی رفتار، کمدی رمانتیک و غیره و غیره برای تکمیل ساختار خود بهره می گیرند، «کمدی همه جانبه» می خوانم و دو قسمت اول سه گانه ملاقات با والدین یا فیلم درخشان و دیوانه وار خماری/ Hang Over را مصداق بارز آن. خوابم می آد هم جاهایی مثل نمای رو به بالایی که از زیر تخت خواب رضا گرفته شده و با این پهلو و آن پهلو شدن او، پایه اش از زمین جدا می شود از شوخی های میزانشنی و بصری یا در نمایش انواع نوشیدنی هایی که او در کافه خورده تا از آن جا شیرین را نگاه کند، از شوخی های تدوینی به خوبی استفاده می کند.

اما چه در این موارد و چه در مورد دیالوگ ها و موقعیت هایی که سرچشمه و طعنه های مختلف سیاسی، اجتماعی، قوم شناسانه، سینمایی و زناشویی دارند، فیلم دقیقاً به شیوه «ناخنک زدن» عمل می کند و از هر ظرفی چیزی برمی دارد و در ظرف خودش می ریزد؛ غافل از آن که ترکیب آنها اگر دل به هم زن از آب در نیاید (که به لطف نمک ذاتی عطاران و اجرای متناسب او و مریلا زارعی چنین نشده)، حتماً به مقادیری مشکلات گوارشی در هضم محتوای ظرف خواهد انجامید (مشکلی که بیننده مبهوت از پایان بلا تکلیف فیلم، دقیقاً دچارش می شود و نمی تواند فرآیند هضم فیلم را آغاز کند). آقا تقی (ناصر گیتی جاه) پدر رضا به مادرش (اکبر عبدی) که معتقد است برای پسرش کار ریخته، می گوید: «مثل رئیس جمهورها حرف می زنی». البته بسی درست می گوید، اما این اشاره ها در فیلم طوری بسط و قوام پیدا نمی کنند که بتوان با قطعیت گفت خوابم می آد یک کمدی اجتماعی/سیاسی است (آن قدر انصاف دارم که بگویم این یکی مثل اغلب مسائل این سینما، از محدودیت های تحمیلی می آید و تقصیر عطاران طفلک نیست). آن دخترک اصفهانی

که دمی به جای شیرین بساط پاستیل فروشی او را می گرداند، ده و شاید صد برابر شیرین شم کنجکاوی (بخوانید فضولی) دارد، تقریباً تنها شوخی قومی فیلم است که می توانست بین شخصیت های فرعی پرشمار فیلم، توزیع و تکثیر شود و به سبک همیشگی عطاران که می تواند کاستی های رفتاری آدم ها را بدون استهزاء و تمسخر از کار در بیاورد، (نمونه محبوبم در این زمینه، مجموعه تلویزیونی ترش و شیرین اوست) به نوعی آسیب شناسی رفتارهای قومی هم برسد که از قضا بسیار مناسب نوع کمدی فیلم و زندگی و موقعیت قهرمان آن بود که در مورد شیرین می گوید: «بالاخره یه نفر پیدا شد از آدم طلبکار نباشه». علاقه عجیب پدر رضا به علی دایی و خداداد عزیزی و ایده عالی آمدن خداداد به آسانسوری که رضا در آن است و متوجه نشدن رضا، می توانست در صورت پرداخت درست و سرفرصت و به در آمدن از حالت فعلی «ناخنک» وار، یکی از کلیدهای درک دنیا و دردسرهای رضا باشد. اما دریغ که در حد یک شوخی بامزه و آنی می آید و می رود و به تم «حسرت خواری بیهوده برای جا و جایگاه دیگران» راه نمی برد. حتی در آستانه اتمام فیلم هم این که مادر رضا با آن همه رفتار مطیع و «بساز»، ناگهان با تعصب همیشگی خانم های متأهل ایرانی نسبت به طلا و جواهرات شان چنان بلایی بر سر تقی می آورد و بلوایی در خانه به راه می اندازد، باز یک ایده یک بار برای همیشه و بدون نمونه دیگر است که می توانست در صورت پرداخت و گسترش یافتن، در فیلمی که درباره مشکلات مردی در برقراری ارتباط با جنس مخالف است، بستری مهیا برای تحلیل روابط زناشویی ایرانی و شوخی با آنها فراهم آورد.

در حالی که در شکل کنونی، خوابم می آید به هر کدام از این همه زمینه مضمونی و انواع خلق شوخی، ناخنکی می زند و در حد همان ناخنک هم لذت مقطعی و جداگانه ای به تماشاگر می بخشد؛ اما نمی تواند از این لحظه ها و گوشه های گذرا، سیر و کلیتی به دست آورد که دیگر نتوان به تک مضراب هایش عنوان «ناخنک» زدن داد.

چرا پایان فیلم نه «معلق»، بلکه بلا تکلیف است؟

رضا در دقایق انتهایی خوابم می آید به طور فیزیکی در وضعیت تعلیق و آویزانی است. ماشینی که او تویش حبس شده هم در وضعیت آویزانی و سقوط است. اما این بدان معنا نیست که رضای اصلی هم به درستی «پایان معلق» و مناسبی برای روایت فیلمش برگزیده است. واقعیت این است که وقتی شیرین ایده دزدی را مطرح می کند، لحن برخورد رضا با او و حتی روش پرداختن فیلم به این تصمیم ها و تکه پاره های زندگی رضا طوری است که تصور نمی کنیم بناست ارتکاب این عمل، تمامی مسیر فیلم را از آن به بعد به خود اختصاص دهد. هم لحن رضا که مثل شوخی این پیشنهاد را می پذیرد و ۴۵۰ تومان پول بی زبان حق التدریس اش را به عنوان تنها دریفاتی از دزدی سوپرمارکت به شیرین می دهد و هم این که قیمت های آن رستوران قاعدتاً نباید بگذارد آنها در آن غذا بخورند، باعث می شود که از آن صحنه به بعد، نوعی حس فانتزی و دوری از موقعیت های عینی و معاصر و دارای ما به ازای اجتماعی که فیلم پیش از آن با آنها سر و کار داشت، در بیننده به وجود بیاید که با آن پایان عجیب و جرقه آسا، به نهایت ناباوری مخاطب می انجامد. فیلم ماجرای آدم ربایی را نه به عنوان یکی از بزنگاه های زندگی رضا، بلکه در جایگاه نقطه عطفی در زندگی او و در ساختار فیلمنامه به کار برده؛ در نتیجه نمی تواند ناگهان مختصات و مقتضیات ساختار متکی به تعلیق را بر هم بزند و فرجام او را نامشخص یا دایره و دامنه این همه روابط و آدم ها را باز بگذارد و رهایشان کند. این درست مانند همان بحثی است که درباره تفاوت بین ساختار متکی به تعلیق درباره الی... فرهادی با ساختار ضدتعلیق ماجرای آنتونیونی مطرح کرده ام (ماهنامه فیلم، شماره ۳۹۷، مرداد ۸۸) و همیشه می گویم اگر بنا به سلیقه برخی دوستان مدعی روشنفکری که می پندارند هر فیلمی با هر ساختار روایی و با هر مکانیسم داستان گویی، با پایان معلق به فیلمی «مدرن» تر و متفاوت تر و در نتیجه، بهتر بدل خواهد شد، درباره الی...

در پایان سرنوشت الی (ترانه علیدوستی) را روشن نمی کرد، همین اندازه که این سال ها شارح دوستدارش بوده ام، قلم به جدل با آن برمی داشتم.

خوابم می آد یا باید آدم ربایی تا این حد احمقانه رضا و شیرین را «یکی» از کنش ها و رخدادهای ریز و درشت مسیر زندگی رضا و روایت فیلم قرار می داد تا انتظار پایانی که تا این حد تغییردهنده سرنوشت او و قصه باشد را نمی داشتیم و آن را همچون برشی دیگر از برش های پرشمار فیلم از دوره های مختلف زندگی اش می پذیرفتیم (که می توانست مقداری هم فانتزی تر از بقیه برش ها باشد) و یا حالا که چنین مستقیم و مستقل به سراغ این دزدی رفته تا جریان فیلم و وقایع را به کلی عوض و به آن متکی کند، باید به «پایان» بامعنایی که دایره پستی و بلندی های زندگی رضا را ببندد، منتهی می شد. به عنوان اشاره ای به مقصودم از این «بامعنا» شدن پایان، در نظر بگیرید که فیلم درونمایه مهمی مانند تصور دائمی رضا در مورد این که اگر این نبود که حالا هست، و اگر شغلش فلان بود و زندگی اش بهمان را چه زود در همان چند نمای اولیه بعد از تیتراژ از دست می دهد یا در واقع فنا می کند. و باز در نظر بگیرید که در صورت انتقال تدریجی این حس و مفهوم چه در صحنه های فیلم دیدن و تلاش برای تقلید از قهرمانان رمانس ها، چه در برخورد کوتاه و همراه با ندیدن خداداد عزیزی و چه در این اواخر، چگونه می شد فیلم و پایانی بس بامعنا تر از این جرقه نهایی فعلی داشت.