

زرگری بود از اهالی سرعین که ادیت پیاف گوش می کرد

عیار ۱۴ / پرویز شهبازی / ۱۳۸۷

چاپ شده در : روزنامه اعتماد/ویژه نامه بیست و هفتمین جشنواره فیلم فجر

زمان انتشار : بهمن ماه ۱۳۸۷

درست مثل «نفس عمیق»، میزان کف زدن حضار سالن سینمای رسانه‌ها بعد از پایان یافتن فیلم «عیار ۱۴» پرویز شهبازی برایم حیرت‌انگیز بود. می‌کوشم دلایل بی‌بهرگی فیلم از امتیازاتی که بخواهد به چنین واکنش ستایش‌آمیزی بیانجامد را در ابعاد یک یادداشت جشنواره‌یی اما جزئیات‌پردازانه و امیدوارم بدون شتابزدگی، تشریح کنم:

۱) ساختار

همواره گفته‌ام که وقتی ساختاری با حذف عناصر آشنای روایت کلاسیک به شیوه سینمای داستانی آمریکا را برای فیلمی اختیار کنیم، ولی بخواهیم فیلم به شکلی کلاسیک، درام و تعلیق و فراز و فرود داشته باشد، دچار تناقض ساختاری می‌شویم و مدام هر حسی را که می‌خواهیم در بیننده به وجود بیاوریم، ناخواسته نفی می‌کنیم. شکل ساده‌ترش را می‌توان این گونه گفت: روش و منش ساختاری کیارستمی در فیلمی که بناست درام داشته باشد، به نوعی کارگردانی تلویزیونی منتهی می‌شود. این تعبیر «ساختار کیارستمی وار» هم به کسی برنخورد لطفاً. دکوپاژ و تدوینی که نخواهد به شیوه مرسوم نما/نمای متقابل عمل کند، نخواهد با کلوزآپ‌های ناگهانی و مؤکد در زمان واکنش یا با افکت و موسیقی هیجان‌صحنه را افزون کند، نخواهد با بردن صحنه‌یی طولانی مثل گفتن و نوشتن قولنامه اولیه معامله مغازه بین فرید (محمدرضا فروتن) و احسان (پوریا پورسرخ) به تسریع ریتم فکر کند، از جعفر پناهی تا میسائیل هانه‌که، می‌تواند یادآور کیارستمی و ساختار پیشنهادی او به سینمای دنیا باشد؛ بدون بحث تأثیرپذیری. حتی با وجود این که پیش از او سهراب شهیدثالث این پیشنهاد را به سینما داده باشد؛ باز بدون بحث تأثیرپذیری. در «عیار ۱۴» علاوه بر این خصلت تلویزیونی که باعث شده حتی آن فضای عجیب برفی سرین هم به فضاسازی حسی ویژه‌یی منجر نشود، مشکل چندگانگی ساختار نیز به چشم می‌خورد: یک جا دوربینی که به ندرت حتی برای پن و تیلت، تکانی به خودش می‌داد، یکهو از جا کنده می‌شود و به طرف میز کبابی بال بال می‌زند تا ما با دیدن این که علی

اصغر ایل سعادت‌مند معروف به منصور (کامبیز دیرباز) سه بطری نوشابه را سرکشیده، به نیچ نیچ بیفتیم و از او بهراسیم! جایی دیگر هم در فیلمی که به اندازه نشان دادن یک نمای عمومی از کل مغازه فرید، از شیوه‌های کلاسیک پیروی نمی‌کند (و این به تنهایی می‌تواند خالی از ایراد باشد) ناگهان تصویر انفجار آن هم با آن اجرای خام و عجولانه، اسلوموشن و زود فیدزات می‌شود! انگار دو پاره از دو فیلم دیگر یا مثلاً از تصاویر آرشیوی، به ناگاه از دل فیلمی با این نوع دکوپاژ و این ساختار بصری سردرآورده‌اند.

(۲) تعلیق

بابت جنس تعلیقی که در فیلم جریان می‌یابد و حس بیهودگی محضی که در پایان به بیننده دست می‌دهد، مخاطب عادی حق دارد در رویارویی با «عیار ۱۴» بگوید که با فیلمی «سرِ کاری» طرف بوده است. این همان حرفی است که در رویارویی با «مسافران» بیضایی یا «زیر درختان زیتون» کیارستمی یا «آگراندیسمان» آنتونیونی اگر بگوید، که می‌گوید، نشانه‌های آشکار بی‌سوادگی و سینمانشناسی‌اش را لو می‌دهد؛ چون فیلم‌ها بر پایه منطقی منجر به همان پایان معلق پیش می‌روند و در جستجوی مفاهیم و احساس‌هایی به غیر از تعلیق صرف هستند. در حالی که در «عیار ۱۴» ما ظاهراً بناست با تعلیقی از جنس «ماجرای نیمروز» فرد زینه‌مان مواجه باشیم و از کینه‌جویی منصور به انگیزه‌های قوی پیگیری داستان برسیم. ولی وقتی در نهایت منصور با آن اشک ریختن برای دختر ناپیدایش تطهیر می‌شود و با لبخندی مهربانانه در آفتابی عالم‌تاب با موسیقی «آداجیو»ی آلبینونی (آیا همه این عناصر به اندازه یک پایان «رو»ی صریح شعاری بی‌ظرافت، کلیشه‌یی و دور از منش حذفی فیلم نیست؟) در لانگ‌شات‌هایی به شدت شبیه صحنه «دستشویی روی سقف ماشین» در «زندگی و دیگر هیچ» کیارستمی به دنبال دخترکش می‌رود، می‌توانیم احتمال بدهیم که عبورش از جلوی مهدکودک (یا مدرسه؟) دختر فرید، تصادفی بوده و مراجعه چندین باره‌اش به مغاره فرید هم به هدف خرید گوشواره‌یی برای دخترش! به این ترتیب، نه تنها صحنه سایه‌بازی فیلم که آن ساعت‌فروش

مفلوک را توی مسافرخانه برای ایجاد تعلیق از پله‌ها بالا می‌فرستد، نه تنها تمهید به شدت دم‌دستی هم‌اتاق شدن اجباری منصور و احسان برای افزایش احتمال لو رفتن فرید نزد منصور، بلکه همچنین صحنه بسیار خوب پرداخت شده رویارویی کله به کله فرید و منصور در دو سوی شیشه مغازه هم عبث می‌نماید. سؤال ساده این است که اگر منصور پی خرید گوشواره بوده، چرا آن ساعت نیمه‌شب هم باز به سمت مغازه فرید می‌رود؟! و اگر پی انتقام بوده، چرا با چهار جمله احساساتی که خودش به احسان (و نه او به منصور) می‌گوید، چنین رستگار و متحول می‌شود و بی کنجکاوای بیشتر درباره جای فرید، رهایش می‌کند؟ روشن است که فیلم می‌خواهد ما را به بدبینی و قضاوت نادرست نسبت به منصور رستگار و پاک‌نهاد متهم کند؛ اما به شکلی ناشیانه یا در واقع فریبنده و «سرکاری»، همه عوامل این بدبینی را خود چیده است! در نتیجه، اساساً برنمی‌تابم که دوستم امیر قادری با تخصص ویژه‌ی که در استخراج مفاهیم عمیق انسان‌شناسانه از دل موقعیت‌های پیش‌پافتاده دارد، لابد بار دیگر ساز «رستگاری» منصور را کوک کند. منصور فیلم «آدم‌بده» نبوده که بخواهد با یک تکه طلای رایگان که از دست احسان (به قول خودش در تنها شوخی بامزه فیلم، «حسام راحت‌ترم») در آن برف‌های زیر آفتاب، به رستگاری برسد. این ما بوده‌ایم که بد قضاوت کرده‌ایم، و این خود فیلم بوده که بازی درآورده تا این تصور را ایجاد کند و بعد با یک «فوت» به هوایش بپراکند.

۳) فلاشبک‌ها

یکی از تمهیدات روایی و تکنیکی فیلم که به خطای بد پنداشتن منصور می‌انجامد، تکرار برش‌هایی از فلاشبک دستگیری منصور است. وقتی با شگرد نخ‌نماشده استفاده از تصاویر ویدئویی سیاه و سفید و محدود شدن به نمای نقطه‌نظر فرید در این برش‌ها مواجه شدم، پیش خودم امیدوار بودم که فیلم فقط به همان نگاه اول متعجب و بعد رودست‌خورده و بعد اندکی کینه‌ورزانه منصور به دوربین/فرید (باز تداوم همان

تمهیداتی که بناست ما را هم مثل فرید به تصوراتی ناروا درباره او وادارد) بسنده کند. اما دیالوگ صریح و سریال تلویزیونی وار «همدیگرو می بینیم. تا ابد که اون تو نمی مونم» با لحن تهدیدآمیز همیشگی دیرباز که از «تب سرد» تا «انعکاس» تا همین «عیار ۱۴» همیشه همین طور بوده، حتی همین یک احتمال ظرافت این فلاشبک های کاملاً غیرضروری را از میان برداشت. در بخش دیگری از فیلم، بعد از آن که فرید از برادر صاحب کباب درباره آمدن و ناهار خوردن منصور در آن جا سوالتی می کند، فلاشبک ناگهانی و نمایش همان آمدن و ناهار خوردن و تلاقی نگاه منصور و پیرمرد صاحب کبابی به قدری عجیب و بی منطق و برخلاف سیر خطی روایت فیلم بود که هنوز ترجیح می دهم فکر کنم که در کپی به نمایش درآمده، اشتباهی شده و در نسخه درست نهایی، قرار نیست این سکانس این جا بیاید! وگرنه، باز نشان دادن این صحنه که هیچ حس و اطلاعاتی به ما اضافه نمی کند، جز شيرفهم کردن تماشاگری که ضریب هوشی اش زیر فارست گامپ است، چه کارکردی می تواند داشته باشد؟! این تأکید دوباره به همان اندازه از کسی با نگاه شهبازی به سینما بعید و غریب است که دیالوگ بسیار غیرضروری احسان؛ که بعد از سه چهار جمله گپ و احوالپرسی صمیمانه با فرید در صحبت تلفنی - که به روشنی نشان می دهد دارد با دوستی حرف می زند- رو به منصور می گوید «دوستمه»!! هنگام تماشای این سکانس، به نظرم رسید که اگر نگرش شهبازی در قبال نوع اطلاعات رسانی به بیننده، به این جا رسیده است، می توان به انتظار سریال های تلویزیونی ظهرگاهی او هم نشست.

۴) فیلمنامه

این جا فقط به ذکر سؤالاتی از دل فیلمنامه «عیار ۱۴» اکتفا می کنم: دو شخصیت مجتبی (بهرنگ علوی) و لیلا (مهشید افشارزاده) با حضورشان، چه کارکردی در فیلمنامه و معادلات میان آدمها و رفتارهایشان پیدا می کنند؟ آیا برای این است که بدانیم فرید در بدرفتاری با شاگردش و زنش، آدم خطاکاری بوده و مثل

صحنه دو دو تا چهارتایی انفجار، به این برسیم که چون این کارهای بد را کرد و چون با راننده تریلی بد حرف زد، چنان بلای دهشتناکی بر سرش نازل شد؟ چطور وقتی مینا (مینا ساداتی) که پیشتر به فرید گفته بود شب بلیت دارد که برود تهران، ناگهان می گوید که بلیتی در کار نیست، فرید حتی یک کلمه از او نمی پرسد پس چرا چنین چیزی گفتی؟ چرا باید صحنه بازی منصور با سگ را با آن پرداخت دوگانه که هم می تواند او را خشن و هم مهربان و بازیگوش و کودک صفت نشان دهد، با آن طول زمانی و آن خنده ها و در آن بخش حساس فیلم و فیلمنامه داشته باشیم؟ صرف وقت فراوان فیلم در تلافروشی و با مشتریان متعدد، البته جز رسیدن به زمان معقول یک فیلم بلند، چه نقشی در درام یا فضا سازی یا هر دستاورد کلاسیک و غیر کلاسیک دیگر دارد؟ جملات قصار منصور در باب این که «بهترین لحظه زندگیت همینیه که توش هستی و مهم ترین آدم زندگیت همینیه که جلوت نشسته»، و آن تأکید علمانه و فرزانه وارش به احسان که «به اینی که گفتم، فکر کن»، جز برای معنابیرون کشان از پیش تصمیم گرفته، چه حاصلی جز شعارپراکنی و ناگهان از این رو به آن رو کردن شخصیت دارد؟ و واقعاً روش یک فیلمنامه مدعی مدرن بودن - که نگوید چنین داعیه بی پشتش نیست - برای دگرگون کردن قضاوت مخاطب نسبت به یک شخصیت، باید این نقل قول «رو» باشد؟! وقتی راننده با آن وضوح و تأکید می گوید که ۲۴ هزار لیتر بنزین توی تانکرش است، چطور فرید و مینا بعد از خاموش کردن آتش دست و آستین و کیف فرید، به کلی یادشان می رود که کنار چه اقیانوس مخاطره یی افتاده اند؟ و چطور می ایستند و تماشا می کنند تا بپُکنند؟! آن هم فریدی که تا آن حد جان ترس و محتاط بود؟ و اگر اصراری هست به این که همه آدمها با لهجه روان «تهرونی» دیالوگ بگویند، چه دلیلی دارد که فرید بگوید من بچه همین شهرم، یا منصور اهل روستای جنت آباد باشد؟ نمی شد آنها را هم مثل احسان و مینا، «بچه تهرون» معرفی کرد تا احیاناً این که فرید توی ماشین ترانه های فرانسوی بسیار قدیمی ادیت پیاف (و نه

حتی مثلاً سلین دیون یا دالیدا) گوش می‌کند، اندکی پذیرفتنی جلوه کند؟ آن هم برای فیلمی که بی‌شک ستایش‌گرانش ما را با داعیه «معاصرنامایی واقع‌گرایانه» آن، گلوله‌باران خواهند کرد.