

بدون عنوان

نیمرخ ها (ایرج کریمی)

چاپ شده در : ماهنامه سینمایی فیلم

زمان انتشار : اردیبهشت ۱۳۹۵

این نوشته تقدیم می شود به بانو زهرا رحمتی نژاد؛ که این سال ها ایرج کریمی را اندکی بیشتر برای مان نگه داشته بود

مکتب بر «فیلم اول» کارگردان ها، رسم رایج بسیاری مجله ها، ویژه نامه ها، نظرسنجی ها و بخشی در دل جشنواره های بین المللی مهم است. اما برای «فیلم آخر»، به ندرت پرونده جداگانه ای می بندند و می بندیم. کنار هم فهرست شان نمی کنیم. به قیاس نمی پردازیم. چرا؟ یک دلیل ساده و انسانی و اندوه بارش این است که کسی فیلم آخرش - و همین طور داستان آخر، شعر آخر، تابلوی آخر، ... را با دانستن این که آخری است، خلق نمی کند. از اول بنا نیست آخری باشد. آنها که مانند کریشنف کیشلوفسکی یا آلیس مونرو جایی پیش از اتمام عمر، اعلام می کنند که دیگر خلق نخواهند کرد، باز عموماً بعد از توزیع یا انتشار آخرین اثر، در اقدامی بیشتر ژورنالیستی و کمتر خودشناسانه، چنین می کنند؛ نه پیش از آفریدن آن. اما دلیل دقیق تر این است که برای سنجش درستی های فیلم اول، می توان معیارهایی هرچند نسبی یافت؛ اما آخرین اثر فیلمسازان مختلف، معیاری برای ارزشگذاری و مقایسه احتمالی ندارد.

شاید تنها خصلتی که امکان یا وسوسه قیاسی میان آثار واپسین را در ما همچنان زنده نگه می دارد، ویژگی «وصیت نامه» ای برخی از آنهاست. خصلتی که اغلب بابت امید آدمی به ادامه حیات، به رهایی از بیماری، به رفع رنج ها، به چیرگی بر کهولت سن در ناخودآگاه هنرمند شکل گرفته است. ایرج کریمی با آن همه ایده و طرح و شوق همچنان پا بر جا، با سنی که هنوز تا کهولت خیلی باقی داشت، نه زمان نگارش نیمرخ ها و نه حین ساخت آن که شور و سرخوشی فیلمساز جوان نوجویی را داشت و نه حتی بعدتر در زمان بازگشت بیماری و بستری ها و گذر از دالان منتهی به درگذشت، هرگز «به قصد» یا حتی «به تصور» خلق وصیت نامه، ننوشته و نساخته و حتی دیدش به نیمرخ ها در جایگاه یک مخاطب، از این منظر نبوده است. اما حالا نه فقط این اتفاق همچنان عادی نشدنی. فقدان او، بلکه دنیای درونی خود فیلم، به شدت

و به روشنی طنین وصیت نامه ای دارد؛ و این نوشته می کوشد تشریح کند که ویژگی موردنظر، فقط از راه همانندی بیماری آدم اصلی فیلم با خالق اصلی آن، در آن پدیدار نشده و زمینه های فراوان دیگر نیز دارد.

حسادت همچون جوهر وجودی

ژاله (سحر دولتشاهی) می گوید جز شیرین (بهاران بنی احمدی) که خواهرشوهر او مهران (بابک حمیدیان) است، هر کسی اول حال مهران را از ژاله می پرسد و بعد حال خود او را. می گوید حتی مادر خودش هم وقتی از سوئد تلفن می کند، اول می پرسد مهران چه طور است و بعدتر از خود ژاله احوالپرسی می کند. تا این جا هم دلیل آنها که ابتلای مهران به سرطان است و هم دلیل دلگیری طبیعی و ناگزیر ژاله، قابل درک است. اما اشاره بعدی ژاله، قضاوت را اندکی سخت تر می کند: «خیلی بده آدم به شوهر سرطانیست حسادت کنه». البته که بد است. ولی آدمی است. کاری نمی شود کرد. حسی که وجود دارد، وجود دارد؛ و این یکی، اساساً انگار در جوهری ترین بخش وجودی آدمی وجود دارد. انگار تمام روایاتی که می گفتند آدمی با عقل یا بابت زبان داشتن و سخن گفتن، آدمی است، باد هوا بودند. این حسادت، این مالکیت طلبی که به تعبیر مهران حتی نمی گذارد ما خیابان را با هم قسمت کنیم و در نتیجه، این همه دردسرها در رانندگی به وجود می آورد، این است که آدم را از کوه و جنگل و گیاه و چارپا و پرنده، متمایز می کند!

یکی از ده ها قالبی که می توان برای کسی که **نیمرخ** ها را ندیده، توصیف اش کرد، این است که بگوییم فیلمی است درباره جدل مادری (رویا نونهالی) و همسر یک مرد بر سر تصاحب او در واپسین روزهای زندگی اش. عجیب یا حتی ناخوشایند به چشم می آید. ولی به واقع از یک زاویه، **نیمرخ** ها همین داستان ازلی-ابدی مادرو همسر را دنبال می کند و پیش می رود و بساط آن را کنار بستر احتضار مرد برپا می دارد. شاید در نگرش عامی که به «حسادت» و تعابیر دم دستی آن داریم، نتوان دریافت که این یعنی چه؟ نتوان درست تعیین کرد که مادر و همسر مهران می خواهند بر سر چه حس هایی در پیوند با او یا چه بقایایی از جسمانیت و روحیه او با هم دست و پنجه نرم

کنند. خود سحر دولتشاهی – شاید به نقل از ایرج کریمی- تعبیر زیبایی به زبان آورد: «بانو می خواهد نقش اصلی داستان از دست دادن مهران باشد». حالا بار دیگر قضاوت بر سر این که چنین جدلی بر بالین بیماری در اتاق انتظار مرگ، طبیعی است یا بیرحمانه، دشوار شد. آیا این که مادری بخواد این نقش اصلی را در تراژدی فقدان به عهده داشته باشد، حق او نیست؟ آیا این که یک بار بانو و یک بار خود مهران می گویند ژاله بعدها باز دل به عشقی تازه خواهد سپرد ولی مادر نمی تواند پسر رعنا را دیگری در این دنیا برای خود دست و پا کند، بی انصافی است؟ گمان نمی کنم بگویند که بله؛ بی انصافی است.

اما ژاله را در نظر بگیریم. او به واقع می کوشد فضایی آرام و رها برای مهران فراهم کند. از ماجرای هم عینی و هم تمثیلی سیفون و ادعای بانو در مورد خرابی آن تا آوردن عشق دوران تین اجرایی مهران به خانه توسط بانو، تقریباً با همه چیز کنار می آید؛ طبعاً با اکراه. حتی سیلی بانو به صورت اش، بیش از این که مرگ آگاهانه و متوجه این نکته باشد که این ممکن است آخرین تولد مهران شود (و می شود)، بابت موضوع خاله زنی دعوت نکردن شیرین به تولد مهران است. ولی باز از پس رفتن ژاله در حین پیش آمدن بانو برای روبوسی با او، واکنش تندتری ندارد. حتی این فکر را که بانو در کتاب خواندن برای پسرش دارد از او (ژاله) ایده می گیرد و مهر و محبت اش هم تقلیدی است، به خود بانو نمی گوید تا او را نرنجاند. فقط به شیرین می گوید. در این وضعیت، آن مثال ممتاز مهران که تشبیه «یخ فروش نیشابور» را به کار می گیرد و از بانو می خواهد اندکی به فکر تنها مشتری یخ در حال آب شدن اش باشد و کمتر ژاله را بیازارد، آیا بی انصافی است؟ گمان نمی کنم بگویند که بله؛ بی انصافی است.

یعنی مثلاً می خواهم در ادامه بنویسم که: «نیمرخ ها شخصیت ها را خاکستری پرداخت کرده و در مورد هیچ کس، یکطرفه به قاضی نرفته»؟ یعنی دارم از این دست نقدهای مبتنی بر «اولین چیزی که به ذهن می رسد» تحویل تان می دهم؟ خوشبختانه خیر. این بحث های مربوط به تکنیک فیلمنامه نویسی برای بازشناسی دنیای نیمرخ ها و ایرج کریمی، حقارت بار است. قصدم ارجاع به زمینه ای است که از انسان شناسی

می آغازد و به هستی شناسی دست می یابد: بخش عمده ای از تلاش آدمی برای بقاء، از همین میل به حسادت برمی آید. حتی اگر جلوه هایش هیچ شباهتی به هم نداشته باشند. همین که ایرج کریمی جهان و مناسباتی را مجسم می کند که حتی در واپسین روزهای زندگی کسی هم هیچ چیز، اندکی از بار حسادت های انسانی نمی کاهد، از ویژگی های وصیت نامه وار نیمرخ هاست. شاید تا این نقطه از طرح این مبحث، به نظر بیاید که همچون کهن-الگوی باستانی/شکسپیری نگاه به زن به منزله منبع لایزال حسد، ایرج کریمی زن های این جهان را کانون این تجسم خویش گرفته است. چنین نیست. ببینید:

مهران و مرض هایش

آیا تنها مرض مهران، سرطان است؟ در منش و فردیت او، هیچ مشکل دیگری نمی توان دید؟ جایی بابت تمام شدن وقت تلاش معاش، از روی ژاله شرمسار است. جایی دیگر، تا می گوید توجه ترحم آمیز سایرین را نمی خواهد، آن قدر روراست است که زود حرف اش را پس می گیرد و به لذت بردن از این توجه ها، اقرار می کند. پس باید به این نتیجه برسیم که آگاه ترین و فرشته ترین مبتلای ممکن است؟ پاسخ، نیازمند نور انداختن بر کنج دیگری از رفتار و گفتار اوست: این که مدام اصرار دارد به ژاله بگوید تو باید بعد از من زندگی و عاشقی و مهرورزی و ازدواج بعدی خودت را بکنی. این تأکید مداوم مهران، ژاله را گاه حتی بیش از طعنه های بانو می آزارد. تنها زمانی که ژاله فریادی برمی آورد، در واکنش به همین اصرار مهران است. ما در بخش دیگری از این نوشته که عنوان «زندگی پس از مرگ» را بر خود دارد، به این که ژاله بعد از مرگ مهران همان مسیر را می پیماید و این که حق دارد یا کار ناشایستی کرده، خواهیم پرداخت. وانگهی تأکید شفاهی و «رو»ی مهران از چه بابت است؟ این چه نمک به زخم پاشیدنی است که مهران این همه در آن اهتمام می ورزد؟ حتی وقتی هدیه مثلاً نوستالژی برانگیز و عجیب و غریب بانو برای تولد مهران می رسد و ژاله، طعنه «بانو لشگرکشی کرده» را در وصف سربازهای کوچک اسباب بازی دوران کودکی مهران به کار می برد، چه نیازی است که مهران بگوید با تئوری

«آدم باید یه وقتایی یه چیزایی رو بندازه دور»، موافق است؟ و آن را به طعنه، به خودش و لزوم تجدید زندگی عشقی ژاله بعد از مرگ خود، وصل کند؟

این مرض مهران، سرطانی است که او به جان ژاله می اندازد. تا حد اشاره های سخیفی مانند این که همایون (سام قریبیان) و دوستش آمده بودند دیدن او و «چه قدر بچه های خوبی اند»، هم پیش یا در واقع، پس می رود. حتی لطف می کند و حق انتخاب یا به اصطلاح امروزی option های احتمالی پیش روی ژاله را هم گسترش می دهد و اضافه می کند: «جفت شون!» حالا که به این نقطه رسیدیم، بگذارید حرف نهایی را بزنم: مهران که شاعر، طناز و باهوش است، دارد با این کار، به روشی متفاوت با هر آدم معمولی دیگر، مهرطابی می کند. این که به زن/محبوب ات بگویی بعد از من زندگی و عیش خودت را پی بگیر، به گونه ای پیش بینی پذیر، آشکارا او را به واکنشی انکاری وا خواهد داشت. وقتی در بستر بیماری با وضعیت مهران افتاده باشی، دیگر آشکارتر. بنابراین، به لحاظ روانشناختی، این از آن خودزنی هاست که حاصل اش می شود توجه بیشتر گرفتن. مهم هم نیست که ناخودآگاه مهران چنین می کند یا هوش و قدرت پیش بینی او بابت شناختن ژاله، این دیگر آزاری به ظاهر خیرخواهانه را راه می برد. مهم این است که عقل و شناخت احساس های جاری انسانی می گوید ژاله خودش همین سیر را طی خواهد کرد؛ نیازی به این «بفرما زدن» پیشاپیش مهران نیست. پس اصرار مهران، خواسته یا ناخواسته، به آخرین اذیت شدن زنی به دست شوهرش تبدیل می شود. این که ژاله با تمام این آزار دیدن، به لجابت نمی افتد و این که تصمیم و رابطه و ازدواج بعدی اش، هیچ دخلی به این توصیه های مثلاً ایثارگرانه مهران ندارد، خود حکایتی است. ببینید:

زندگی پس از مرگ

از عنوان این بخش، خوف نفرمایید. مسلم است که نمی خواهم تعابیر ایدئولوژیک ساختگی بر دنیای عینی فیلم سوار کنم. مقصودم زندگی بازماندگان بعد از نبود عزیزی است که از دست داده اند. ژاله به ظاهر درگیر همان معادلات عاطفی و ازدواجی شده که بانو پیش بینی و مهران توصیه می کرد. اما بیننده ایرانی آماده برای

قضاوت آدم ها در چنین موقعیتی، در فرآیند تماشای فیلم هیچ با خود نمی گوید که کاری غیرانسانی یا دور از آن داعیه عاشقی، از ژاله سر زده است. چه طور؟ چه معادله ای در زندگی او موجب این پرهیز تماشاگر ایرانی از متهم کردن اش می شود؟ این که به خانه آخر خودش و مهران برمی گردد، این که خاطرات مهران را عزیز می دارد، این که دوستی اش با شیرین همچنان برقرار است، همه سر جایشان. اصلی تر از اینها آن است که رابطه اش با کاوه (هومن سیدی) اساساً از چند زاویه بر پایه یاد و منزلت مهران شکل گرفته: از اول در بیمارستانی که ژاله در سوئد کار می کرده، متوجه شباهت عجیب سرنوشت شان یعنی تازه از دست دادن همسر شده اند. شباهت عمیق تر، عشقی است که هر دو به همسر داشته اند. نکته بعدی و باز عجیب، این است که کاوه نیز به بیماری لاعلاج لوپوس دچار است. در ادامه، زمانی که هر کدام از آن دو برای از دست رفتگان یکدیگر، حرمت و قدر قائل شده اند، رابطه شکل گرفته. اما همین که ژاله توانسته بر آن وسواس احساس گناه که سهل است بر اثر تکرار اصرارهای مهران در او پدید آمده باشد، غلبه کند و به زندگی عاطفی طبیعی بازگردد، هم نتیجه حفظ سلامت روان اوست و هم حاصل همین درکی که کاوه از زمینه عشق او و مهران دارد. بنابراین، وقتی مثلاً کاوه با تعجب شیرین از ازدواج دوباره ژاله رو به رو می شود و با شفقت می گوید «خواهر مهران عزیز»، در لحن و صدای هومن سیدی حس می کنیم که راست می گوید و «عزیز» خطاب کردن مهران، از سر تلاش برای دلجویی نیست. بعدتر که بدجنسی به گمان من تعمدی سید (سید ابراهیم عمادی) در «مهران» صدا زدن خود را می بیند، البته به اندکی حسودی اقرار می کند؛ اما همین اقرار همچنان در امتداد روراستی های او و ژاله درباره گذشته و احساس هایی است که هنوز در آنها مانده.

بر این پایه، باز ویژگی وصیت نامه وار دیگری در نیمرخ ها می توان یافت: رابطه ژاله و کاوه با نظر به این که هر دو یار قبلی را از دست داده اند، گونه ای آرمان هرچند خیالی است از حرمتی که آدم ها در فرهنگ و عرف ما برای گذشته یکدیگر قائل نیستند. هر کسی با هر سن و شرایطی، بر اساس پیش فرضی انگار قطعی، باید بابت هر رابطه پیشین خود نزد طرف رابطه کنونی، شرمساز یا معترف به این باشد

که گذشته هایش، مُرداب متعفنی بوده است! بهانه ای که ایرج کریمی برای حرمت عشق پیشین در درام فیلم آخرش می تراشد یعنی فقدان یار قبلی، طبعاً تنها راهی است که آرزوی او برای حفظ این حرمت را محقق می سازد؛ چون اگر مهران یا همسر سابق کاوه، زنده بود، لابد بر اساس همان پیش فرض های عُرفی آن دو باید پیوسته در اشاره به گذشته دیگری، متلک بار هم می کردند و ماجرای آمدن به آن خانه که دیگر به کلی منتفی بود.

به این نگاه بی تعصب فیلم و آدم هایش در قبال آنها که بعد از فقدان عزیز می مانند و زمان و زندگی می گذرد، این را هم بیافزایید که کات های شیطنت آمیز فیلم به دف و کوزه زنی دو جوان در همان خانه، چگونه دارد زندگی جاری در فضا را ترسیم می کند. این که صدا (شیرین اسماعیلی) به آن دو می پیوندد، همه چیز را عینیت نمی بخشد و از آن وهم «تداوم زندگی» که با کات به نوازنده ها به دست می آمد، دور نمی کند. صدا از این که محل تمرین همان خانه است و از این که روایت می کند بانو با آوردن او به بالین مهران، ژاله را آزرده بود، به حیرت و گریه می افتد. اما این تصادف در مسیر زمان، تنها عامل پیوند تمرین موسیقی به سیر زمان زنده بودن مهران نیست. بلکه انگار جست و جوی روح فضاست که در زمان ضرب شده و بعد از جریان یافتن شعرهای مهران و نقاشی ژاله در آن خانه، حالا با موسیقی امتداد می یابد. ایده ای سوررئالیستی که در مناسبات عینی نیز پیوندی بهانه آن می شود.

تعبیر «نیمرخ ها»: رمانتیک یا ضد رمانتیک؟

در انتهای یادداشت مربوط به نیمرخ ها در مقاله بعد از جشنواره گذشته فجر، آوردم که: «طنین معنای اصلی نام فیلم برای لذت توأم با فکر، کافی خواهد بود: وقتی رابطه از رودررو نشستن زوج در می آید، نیمرخ های طرفین رابطه کنار هم قرار می گیرند. این وضعیت، تنها یک اتفاق فیزیکی صرف نیست. برای ایرج کریمی، یک مفهوم انسانی است». در دیدارهای بعدی، همین مکث بر دامنه حسی و معنایی این نام، به زمینه های گسترده تری انجامید: هنگام نشستن در ماشین، زن و مرد نسبت به هم در میزانشن نیمرخ واقع می شوند. این که هم در کنار یکدیگرند و هم در اغلب

اوقات، رخ دیگری را نمی بینند، موجب می شود که خیلی حرف ها را دونفری در ماشین و مسیر می شود زد و جاهای دیگر به آن خوبی، نمی شود. همین باعث شده که حرف زدن حین رانندگی مبنای ساختار فیلم هایی از کیارستمی - از جمله **زندگی و دیگر هیچ** و **طعم گیلان** و **ده** و حتی **سکانس شروع و اوج گیری دعوی زن و مرد** (شهره آغداشلو و کوروش افشارپناه) در **گزارش**- باشد و مثلاً مرتضی (محمدرضا فروتن) در **کنعان** مانی حقیقی هم اصرار داشته باشد مینا (ترانه علیدوستی) را در اوج طلاق کشتی، به شمال و نزد مادر خود ببرد تا بتواند در آن مسیر پنج ساعته، با او حرف بزند و شاید نظرش را برگرداند.

چنین موقعیتی در **نیمرخ** ها که آگاهانه همه چیز را در همان خانه برگزار می کند، وجود ندارد. اما زن و مرد اصلی فیلم از جهتی دیگر در تمثیلی از وضعیت «نیمرخ» اند: با احوال مهران، طبعاً و قطعاً هیچ گونه مراوده جسمانی میان آن دو مقدور نیست و با وجود این که به طور فیزیکی بارها رخ در رخ هم نگاه می کنند، مانند زن و مردی که بدون اتفاق جسمانی کنار هم و رو به سقف دراز کشیده باشند، نیمرخ شان به هم است. در همین مثال اخیر، ممکن است تصویر توصیف شده را نشانه گسستی در دل یک رابطه تصور کنیم. یعنی این که دو آدم نسبت به هم نیمرخ مانده اند را به این معنای بصری/روانشناختی بگیریم که کاری به هم ندارند یا حسی میان شان نمانده که از طریق نگاه یا کلام رو در رو منتقل شود. اما همین حالت، در موقعیت مهران و طی همراهی و مراقبت ژاله، به عاشقانه ترین جلوه ممکن می رسد: همین با هم ماندن در حالی که نمی توانند به طور جسمانی از نیمرخ بچرخند و رخ به رخ شوند، اوج مجاورت عاشقانه است؛ درست برعکس زمان عادی.

از بستر وصیت نامه ای این تعبیر، لازم نیست بیش بگویم؛ جز ارجاعی به شعری از خود ایرج کریمی که در فیلم هم می شنویم: «نیمرخ در سفرم. نیمرخ دیگر خود در نظرم. دل نبند؛ رهگذرم». این جایی است که ضدرومانس، خود قلّه رمانس می شود.