

# تلاشی چندجانبه و بی نتیجه به دنبال این که فیلم درباره چیست

مست / یک دور دیگر / یه پیک دیکه / Drunk (توماس وینتربرگ، ۲۰۲۰)

زمان انتشار: بهمن ۹۹

به طور اختصاصی برای این سایت نوشته شده

این که پیرسیم «مست/یک دور دیگر/یه پیک دیگه» درباره چیست، از آن سؤال‌های ملائقظی نیست. این سؤال برای نظم بخشیدن به ذهنیات و احساس‌های گوناگونی که در فرایند تماشای چنین فیلمی در ما شکل می‌گیرد، سود خواهد داشت.

در فیلم‌های توماس ویتبرگ مانند برخی فیلمسازان معاصر جهان که از نهان‌گری در سینمای مدرن، تأثیراتی گرفته‌اند (از میثائیل هانکه تا مایک لی تا اصغر فرهادی)، باید به این نکته نگاه کرد که میان سکوت‌ها و حرف‌زدن‌ها، آرایش خاصی برقرار است. سکانس‌ها یا موقعیت‌های مهم با حرف‌های هر آدم درباره خود یا مشکلاتش شروع می‌شود و با وجود پاسخ دادن و ساکت نماندن طرف یا طرف‌های مقابل، سیر هر سکانس سرآخر به سکوت یا به بی‌حاصلی مکالمه منتهی می‌شود. مهم این است که در کنار دلایل ساختاری فیلم برای این کار که همزمان، دلایل مضمونی هم هستند، خود شخصیت‌ها برای این وضعیت، دلایل روانشناختی داشته باشند (مانند بارها بی‌نتیجه ماندن بحث بین زن/ژولیت بینوش و مرد/دنیل اوتوی در «پنهان» میثائیل هانکه، خواهر/برندا بلتین و برادر/تیموتی اسپال در «رازها و دروغ‌ها»ی مایک لی و تقریباً هر جفتی از پنج شخصیت اصلی «جدایی نادر از سیمین» اصغر فرهادی). این دلیل می‌تواند به سادگی خجالت یا تعارف یا سوءتفاهم باشد یا به پیچیدگی نپذیرفتن تقصیر در عین احساس گناه؛ اما هر چه باشد، باید بتوان آن را به عنوان دلیلی برای این که بحث به سرانجام نرسد، پذیرفت؛ وگرنه تا حد شگردی تنزل می‌یابد که طبق آن فیلمساز خواسته «مشکل» را طرح کند و «راه حل» ارائه ندهد، یا کنجکاوی را ایجاد و جواب آن را مخفی کند تا مدعی چندلایگی شود. شاید هم از این طریق خود را به سینمای مدرن یا هر نوع دوری از تعیین تکلیف و قضاوت، وصل کند.

مثالی چنان گویا دارم که حتی بدون دیدن فیلم، وجه تحمیلی و تصنعی این شگرد در آن روشن خواهد بود: در فیلمی آمریکایی که مدعی همین پیوند با سینمای بهره‌مند از ابهام و ابهام است و البته کُشتگان بسیار دارد، روش بسیار خامدستانه‌ای برای این که آدم‌ها با هم حرف بزنند اما بیننده نشنود و نداند، به کار رفته است: در پایان فیلم «چیزی که در ترجمه از دست می‌رود» (در ایران مشهور به «گمشده در ترجمه»)، مرد میانسال/بیل موری و دختر جوان/اسکارلت جوهانسون بعد از مدت‌ها همنشینی و همصحبتی بدون تمایلات آشکار جنسی و گاه حتی عاطفی، حرف آخری رد و بدل می‌کنند که تمهید فیلم برای نرساندن آن به گوش

مخاطب، در گوشه حرف زدن است! تماشاگر طفلکی ناآشنا با اصل این نگفتن‌ها و ندانستن احساس‌های طرف مقابل در آثار میکال آنجلو آنتونیونی یا حتی نسل‌های بعدی تحت تأثیر او مانند کریشتف کیشلوفسکی و وونگ کار-وای هم با خودش آه می‌کشد که عجیب فیلمساز فرامدرنی؛ ما را در خماری دانستن آن چه در دل زن و مرد نسبت به یکدیگر جریان داشت، می‌گذارد و تا آخر آن را از ما پنهان می‌دارد! در حالی که حتماً تصدیق می‌فرماید حتی در کار یک تردست با بازی «اینو می‌بینی؟/دیگه نمی‌بینی»، منطق معقول‌تری وجود دارد تا در گوشه حرف زدن دو شخصیت و سر و صدای اطراف به‌منزله دلیل به نتیجه نرسیدن تمام حرف‌هایی که پیشتر زده بودند!

آیا قصد دارم بگویم فیلم ویتنبرگ در این سطح است؟ به هیچ وجه. فیلمی است که بسیار دقیق ساخته شده و این کار وقتی بخش‌های قابل ملاحظه‌ای از یک فیلم با احوال رها و سودایی آدم‌ها همراهی می‌کند، بسیار سخت یا حتی تناقض‌آمیز است. توضیح می‌دهم: در «مست»، تعداد زیاد سکانس‌های دیوانه‌بازی جمع دوستان و رفتار مستانه هر کدامشان که گاه یله و سرخوش است و گاه آشفته و ویران، چه در اجرا و چه از نظر جایی که در فیلم می‌آید، نیاز به نوعی رهایی از محاسبات سید فیلدی و معمول فیلمنامه‌نویسی دارد. چندان با مناسبات منطقی و علت و معلولی نمی‌خواند و باید به جای شخصیت‌پردازی یا توجه به کارکرد هر رفتار و حرف در حین مستی، بیشتر خود را به «حال لحظه» بسپارد. از دور که نگاه می‌کنیم، چنین به نظر می‌رسد که ساخت این نوع سکانس‌ها باید همان رهایی جلوی دوربین را در پشت دوربین هم داشته باشند تا خوب از کار دریابند. در همین امتداد، لابد بر اساس فیلمنامه‌ای شکل گرفته‌اند که از تکرار این سکانس‌ها گاه بدون آن که درام فیلم را پیش ببرند، نمی‌ترسیده.

به این معنا، می‌توان گفت «دقیق ساخته شدن» برای چنین فیلمی، گونه‌ای نقض غرض محسوب می‌شود! که البته این گونه نیست. این فقط ظاهر ماجراست که آن ترنم توأم با سرمستی را نیازمند فیلمسازی «دلی» و بدون سنجیدگی جلوه می‌دهد؛ وگرنه، هر جای دیگر سینما هم ظاهر یک شرایط به‌هم‌ریخته با نوع خلق آن در نهایت سنجیدگی، فرق‌ها دارد. از کامبیز کاهه بسیار آموخته‌ام و یکی از ده‌ها آموزه‌ام چیزی بود که درباره «نجات سرباز رایان» نوشت: تصاویر آشفته‌گی و بی‌نظمی فرار در میدان جنگ وقتی بهتر ساخته می‌شود که درست برخلاف آن ظاهر بی‌حساب و کتاب، با چیدمان دقیق نزدیک به نظم هندسی شکل گرفته باشد (نقل به مضمون). البته او درباره تکنیک ساخت افتتاحیه جانکاه فیلم اسپیلبرگ این را می‌گفت و من دارم

درباره ساختار فیلمنامه و فیلم ویتنبرگ عرض می‌کنم. برخلاف تصور رایج در نقد ایرانی، تکنیک و ساختار یکی نیستند و ساختار، عناصر و زیرمجموعه‌های گوناگونی چون روایت، تصویرپردازی، فضا سازی، لحن، زمان بندی و غیره دارد و تکنیک هم یکی از آنهاست.

اما مشکل «مست» هم درست از همین جا جدی می‌شود که نمی‌تواند از چینش متکی به حساب‌شدگی و رهایی متأثر از رفتار مردان داستان، «جمع‌اضداد» منسجمی به دست آورد. همان طور که نمی‌تواند بین نگاه به آدم‌ها از فاصله و نزدیک شدن به حال و درون آنها، تعادلی برقرار کند. پایان فیلم که تقریباً تمام ستایشگران آن برایش دل از دست می‌دهند، جلوه تمام‌عیار همین دو ناتوانی است. از طرفی می‌دانیم وضعیت خانوادگی فروپاشیده و نگرانی‌های قبلی مارتین (مدز میکلسین) همچنان به قوت خود - در واقع بهتر است بگوییم به ضعف خود!- باقی است و از طرف دیگر با وارد شدن تدریجی مارتین به رقص و پایکوبی تین‌ایجرهای تازه فارغ‌التحصیل شده و بعد - طبق زورخانه‌ای- «میان‌دار» شدن او در این شادمانی دسته‌جمعی، می‌خواهد بگوید که باید دم را غنیمت شمرد و زندگی ادامه دارد و از این حرف‌ها. نه آن قدر یله و رهاست که بخواد این گزاره‌ها را همچون نوعی فلسفه زیستی پیشنهاد بدهد (که به این وجه خواهیم پرداخت) و نه چنان خوددار است که با وجود نمایش آن سرخوشی رؤیاگون، خود کنار بایستد و به یادمان بیاورد که خجستگی قهرمان فیلم، موقت است و دیری نمی‌پاید. کاری که بهترین فیلم‌های درباره بحران میانسالی، همه در پایان‌شان به آن دست زده‌اند: «هشت و نیم»، «آنی هال»، «مجری هواشناسی / **The Weather Man**» و حتی «هامون». همه، کمی خوشی نشان می‌دهند، اما با اتمام فیلم در میانه همان خوشی، ادعای ابهام و ایهام نمی‌کنند. بلکه تلخی موقعیت با خاموش شدن هشت و نیم چراغ دور دایره سیرک در «هشت و نیم»، خالی ماندن کادر و میز کافه از آلوی و آنی و آن جوک «چون به تخم‌مرغ‌هاش احتیاج داریم» درباره روابط زن و مرد در «آنی هال»، تصاویر کنایی پایانی رژه و باب‌اسفنجی و تیر و کمان و اشاره کنایی تر نریشن به برنامه «آمریکا سلام» در «مجری هواشناسی» و نفس عمیق بازگشت به همان زندگی پر از مشکلات در «هامون»، عیان است. بله، البته تصویر ثابت‌شده مارتین در لحظه پایانی «مست» هم نوید حل مشکلات نمی‌دهد؛ اما اشاره‌ای هم به آنها نمی‌کند. انگار همان قدر که درباره بحران میانسالی است، از این که امتداد خط همین بحران را بگیرد و تا پایان به آن پردازد، می‌گریزد.

مثالی که برای این مقدم به فیلم می توانم مطرح کنم، مقادیری تعجب آور خواهد بود: آنیکا همسر مارتین اقرار می کند که با مردی دیگر رابطه ای دارد و همان زندگی سردی که بین آنها جریان داشت هم دیگر ادامه نمی یابد. در یکی از آخرین همصحبتی های مارتین و یکی از اعضای جمع چهارنفره شان تامی (توماس بی لارسن) حس می کنیم این احتمال وجود دارد که آن «مرد دیگر» همین تامی بوده باشد. کمی بعد که تامی خودکشی می کند، آنیکا سرانجام به مسیح ابراز دلتنگی مارتین جواب می دهد و البته این حرف هم در همان گپ مسیحی بین آنها رد و بدل می شود که «گمونم تامی هم خوشحال تر می شه اگه ما دوتا با هم باشیم». این آخرین لحظه پیش از خروج مارتین از رستوران و پیوستن به پایکوبی فارغ التحصیلان است. با این شکل برقراری دوباره ارتباط میان او و آنیکا که بیننده آن را به «آشتی» این زوج تعبیر می کند، چگونه می توان از رویکرد آگاهانه فیلم به بحرانی که به طور موقت در رقص انتهای نادیده گرفته می شود، سخن گفت؟

این که گفتیم فیلم تصمیم دیوانه وار مردان را همچون فلسفه زیستی نمی بیند، باز نیاز به تشریح دارد و از قضا به همان سؤال آغازین نوشته که فیلم در اصل درباره چیست، ربط پیدا می کند. وقتی ایده فیلم را برای کسانی که آن را ندیده اند تعریف کنیم، این تصور شکل می گیرد که با فیلمی در تلاش برای تعیین درستی یا نادرستی این تصمیم روبه روییم. بهترین فیلم های مربوط به میگساری افراطی، چه درباره اعتیاد به الکل بوده باشند (مانند «تعطیلی از دست رفته» بیلی وایلدر و «روزهای شراب و گل رُز» بلیک ادواردز) و چه درباره تصمیمی خودویرانگرانه با مصرف الکل (مثل «ترک لاس وگاس» مایک فیگیس)، با آن به عنوان راه و رسم زندگی / **Lifestyle** برخورد می کنند و در نهایت می توان دریافت چه دیدگاهی درباره این راه و رسم دارند. چه مانند پایان فیلم وایلدر با صراحتی که شاید امروز بیش از حد به نظر آید، این دیدگاه را بیان کنند؛ چه مانند فیلم ادواردز امید نیم بندی به بهبود را زمینه پایان معلق قرار دهند و چه همچون فیلم فیگیس فلسفه تصمیم قهرمان خود را با تمام غرابتش، برای ما ملموس سازند. اما در «مست»، اگر جزئیات زندگی روزمره تک تک جمع رفقا را بابت تکرار سکانس های هم نویسی نه معادل «خطوط» بلکه به منزله «دوایر» در حال گردش بگیریم (یعنی تازه به فیلم ارفاق کنیم و ایرادهای فیلمنامه در الگوی کلاسیک را وارد ندانیم)، حرکت این دایره ها هرگز به جهت و نسبت مشخصی در نمی آید. کمی بیشتر شدن طنز و بهتر شدن اخلاق و به ویژه خلاقیت در روایتگری مارتین سر کلاس درس یا پیشنهاد یک سفر ماجراجویانه به همسر، چیزی از این که مارتین با اختیار این شیوه زندگی به چه دستاوری رسید، منتقل نمی کند. این که یکی دیگر از معلمان

به شاگردی پیشنهاد می کند قبل از امتحان یکی دو پیک بنوشد به همان اندازه که مفرح است، گذری است و عمقی نمی یابد؛ همان طور که شب ادرازی یک عضو دیگر جمع، با آن که جهتی برخلاف آن پیشنهاد سازنده (!) دارد، باز هم گذری و بدون تحلیلی بر این تصمیم، می آید و می رود. در رستوران سکانس ماقبل آخر اشاره خود او به کنترل شب ادرازی هم با وجود شوخی مارتین که می گوید «همین چیزهای کوچیکه که تفاوت ها رو می سازه»، در تعیین زاویه نگاه فیلم به ایده مرکزی اش، به حاصلی نمی انجامد.

بعد از تمام احتمال هایی که طرح و با توجه به آن چه در فیلم جاری است، رد شد، می ماند این که برخی معتقدند «مست» درباره قضاوت مردم است. یعنی همان چیزی که «شکار» درباره اش بود و حتی با وجود قطعی شدن بی گناهی قهرمانش (باز همین مدز میکلسن) در پیشگاه قانون و البته نزد تماشاگر، قضاوت مردم و بد و بیراهی که نثار او می کردند، تغییری نکرد. خوب، اگر چنین چیزی باشد که دیگر فیلم به کلی آن چه را که نیاز دارد، رها می کند. در اوج این کار، بلا تکلیفی در نمایش گرفت و گیر مدیریت مدرسه در واکنش به اخبار الکل خوردن چند معلم را داریم که نشان می دهد پیگیری این خرده پیرنگ برای فیلم چندان کلیدی نبوده و تنها مانند تلنگری شاید تعلیق را از آن استفاده کرده است. شاید هم به این مقصود که برای برخی تماشاگران اهل قضاوت درباره مشروب خوردن شخصیت ها، نمایندگانی در دل روایت بگذارد که البته از نظر قانونی با وجود رعایت آن درصدها که در میان نویس بازیگوش فیلم به رؤیت بیننده می رسد، دارند درست می گویند. اما پرس وجو یا هشدارشان هیچ گاه به چالش یا مانعی مهم در برابر چهار معلم تبدیل نمی شود و به این اعتبار، حتی احتمال تابوشکنی و دل به دریا زدن و پا فراتر نهادن از چارچوب های قانونی خشک هم نه تنها نمی تواند پاسخ سؤال «فیلم درباره چیست» باشد، بلکه حتی در ابعاد جمع وجورتر، حتی نمی تواند جواب سؤال «سکانس پایانی درباره چیست» را بدهد!

این که هر نوع ناهمگونی بین رویکردهای گوناگون ساختمان روایت یک فیلم را به «حس و حال» جاری در لحظه های آن ببخشیم و در نهایت هم برای این گونه بحث ها آلترناتیوی جز همان خلسه دقیق پایانی فیلم نداشته باشیم، از ما مدافعانی می آفریند که با ادامه تأکید بر حال و هوا، بدتر از دوست نداران فیلم به آن لطمه خواهیم زد.