



شهریور ۹۹

نقد حاضر بر فیلم مسخره باز از زاویه نگاهی جامعه شناختی و به قلم منتقدی است که آشنایی نسبی با ادبیات داستانی معاصر ایران دارد و فیلم مذکور را بر مبنای ماهیت فرم اندیشگانی-راوی تحلیل می کند. از این زاویه، مساله نقد، نشان دادن شباهتی است که فیلم مذکور با جریان خاصی از ادبیات داستانی روشنفکرانه دهه ۷۰ و ۸۰ و نیز مجموعه ای از آثار سینمایی دارد و علی رغم نوآوریهای در حوزه های دیگر، در فرم روایی-اندیشگانی، ادامه همان مسیری است که نزدیک به سه دهه، در حوزه اندیشه روایی روشنفکرانه سابقه دارد.

شاید چیزی که در وهله نخست توجه هر بیننده ای را جلب کند، ماهیت ساختارشکنانه و کلیشه گریز فیلم باشد. فارغ از تمامی صور تکنیکی که به این امر اشاره دارد، فیلم تمایل دارد صراحتاً خود را ساختارشکن و کلیشه گریز معرفی کند. در یکی از دیالوگهای فیلم که تکرار هم می شود، می شنویم: «زلزله همیشه هم بد نیست زلزله گاهی وقتها یک معجزه است. یک معجزه برای پایانی بهتر. برای فرار از کلیشه ها». پایان بندی فیلم با زلزله، تلاش برای گریز از کلیشه است، امری که کارگردان آن را گوشزد می کند. این همان مساله ای است که توجه داوران جشنواره را به خود معطوف کرده است. در واقع فیلم غنی زاده بیش از هر چیز به واسطه رویکردهای نوآورانه تقدیر شده است (یکی از چهار جایزه فیلم، در جشنواره فجر، سیمرغ بلورین بهترین فیلم سینمایی بخش نگاه نو، بوده است).

فیلم مسخره باز، فیلمی قابل دیدن است. فیلمنامه خوب، جلوه های ویژه مناسب و فیلمبرداری قابل توجه در کنار بازیهای مناسب هنرپیشگان شناخته شده، فیلم را جذاب و گاهی درخشان می کند. بنابراین انتقاداتی که

از زاویه ای خاص به آن وارد می شود، نباید مخاطب را از دیدن آن منصرف سازد. در رویکردی منصفانه باید گفت که فیلم غنی زاده تفاوت های جدی با جریان رایج در سینمای ایران دارد. نوآوریهای کارگردان و تلاش برای ارائه تصویری دیگگون و حمله به ساختارهای رایج فیلم سازی در سینمای ایران قایل تقدیر است. اما آنچه فیلم او را آسیب پذیر ساخته است، پیش نبردن رویکرد نوآورانه در حوزه روایت و فقدان تلاش جهت غلبه بر رویکردهای طبقاتی رایج در طیفی از روشنفکران وطنی است که سالهاست در آثار آنها تکرار می شود و به همین جهت بیش از حد تکراری شده است. این نوشتار تلاش می کند تا این مساله را روشن سازد و از همین زاویه به نقد فیلمی بپردازد که در در انداختن طرحی نو از خلال شکستن خط روایی، گسستن مرز امر خیالی و واقعی، نمادپردازیهای روشن و مبهم، ارجاعات متکثر به سینمای کلاسیک و تئاتر و امثال است، اما در نهایت به یکی دیگر از آثاری بدل می شود که تنها در شکل گفتن داستان تکراری یک موقعیت خاص طبقاتی، تفاوت ایجاد کرده است.

یکی از خصایص عمومی نقد در ایران، تمرکز بر امر جزئی و نادیده انگاشتن نسبت آن با کلیت هایی است که آن امر جزئی را در بر گرفته اند. در این معنا تاکید یک سویه بر هر یک از وجوه یک اثر، در فقدان تعیین نسبت آن با کلیت فیلم یا کلیت های فراتر، عمیقاً رایج است. برای نمونه در مورد فیلم مذکور، توجه به وجه نمادین اثر، وجه اصلی اکثریت غالب نقدهای موجود است. حتی کارگردان تمایل خود برای فهم فیلم در همین چارچوب را پنهان نکرده است. او در نشست خبری جشنواره فیلم فجر می گوید: «فیلم، سمبلیک است، مکان، آرایشگاه، کنار دریا، پشت پنکه، کشور یا چاه دارد».

این همان مسیری است که عموم منتقدان، چه مخالفان و چه موافقان، در پیش گرفته اند و عموماً به شناسایی نمادهای فیلم پرداخته و در جهت کشف معنای مورد نظر کارگردان، به کنار هم گذاشتن وجوه مختلف اثر پرداخته اند. در چنین نقدهایی، نقش مولف چنان برجسته ارزیابی شده است که تلاش برای فهم اهمیت موقعیت اجتماعی-تاریخی در ظهور فرم بصری و روایی اثر سینمایی، جای خود را به کوشش مداوم برای فهم منظور کارگردان از شخصیتها، موقعیتها و گفتگوها و... داده است. مساله ای که این میان، نادیده گرفته شده، نسبت فیلم با کلیت هایی چون تاریخ حیات اندیشگانی و نیز حیات اجتماعی یک دوره تاریخی است، یعنی عواملی که مشخصاً سازندگان واقعی فیلم سینمایی هستند. فهم موقعیت اجتماعی تولید کنندگان اثر هنری و تبیین نسبت نگاه آنها با موقعیت تاریخی شان، امری است از سویی معیارهای دقیق تری برای ارزیابی نوآوری های اثر ایجاد می کند و از سوی دیگر معنای اثر را در کلیت حیات تاریخی اجتماعی روشن می سازد. از این منظر، یک اثر سخنگوی گروه اجتماعی خاصی با رویکرد ویژه-ای است که عمیقاً با موقعیت اجتماعی سازندگان آن ارتباط دارد.

برای فهم فیلم مذکور در بستر کلیت حیات تاریخی اجتماعی معاصر ابتدا می توان به چگونگی روایت آن توجه داشت. در فیلم مسخره باز، با داستان جوانی عاشق بازیگری مواجه می شویم که تلاش می کند به سینما وارد شود. او که عاشق بازی با هنرپیشه ای مشهور به نام هماست، در خیال خود، همبازی او می شود. هما به جوان می گوید که در انتهای فیلم با هم ازدواج خواهند کرد، اما او در صحنه ای که به فیلم «حرفه ای» ارجاع سینمایی دارد، همراه با جوان عاشق به جنگ پلیس و لشکر گدایان می رود و

در نهایت کشته می شود. در دنیایی واقعی، پسر شاگرد مغازه سلمانی است و به کشتن زنان گدا می پردازد و موهای آنها را می فروشد. در نهایت به همین دلیل دستگیر می شود. در حالی که پلیس به دست های او دستبند می زند زلزله می آید و کارآگاه کشته می شود اما سونامی پس از زلزله موجب مرگ اهالی شهر می گردد. در صحنه پایانی، پسر با هما در زیر دریا ازدواج می کند.

در فیلم علاوه بر دانش شخصیت دیگری به نام شاپور حضور دارد. شاپور و دانش، هر دو می توانند نماینده بخشی از طبقه متوسط شهری باشند که آرمانهای فرهنگی و سیاسی مشخصی دارند. در حالی که شاپور یک معترض سیاسی است که یکبار به زندان افتاده، دانش، یک عاشق سینماست که آرزو دارد بازیگر شود. تصویری که از این دو شخصیت ارائه می شود، روشنگر نگرش کارگردان به ماهیت این بخش از طبقه متوسط است.

در مورد شخصیت دانش، توازی دو روایت از زندگی خیالی و واقعی قابل تامل است. در هر دو روایت او کاملاً ناکام می ماند. جوان نه در ساحت خیال به هما دست می یابد و نه در دنیای واقعی امکان بازیگری پیدا می کند. ناکامی دوسویه او، تنها با مرگ پایان می پذیرد، جایی که او امکان وصال با هما را می یابد. در این معنا، فیلم به خوبی روشن می کند که امکانی به رهایی وجود ندارد و تنها مرگ است که می تواند مسیری به رهایی «دانش» باشد. در این زمینه می توان به چند نکته اشاره کرد:

نخست آنکه این فرم روایی در بسیاری از داستانهای پسا مدرن دهه ۷۰ به بعد، به تکرار مورد استفاده قرار گرفته است. می توان چندین اثر داستانی از

مندنی پور، خسروی، مجابی، حکیمی و اکبر پور را نام برد که در آن قهرمانی از طبقه متوسط تحصیلکرده، در ساحت خیال خویش نیز ناکام می شود و راهی به رهایی نمی یابد. این قلم، تحلیل این فرم روایی را در جای دیگر آورده و به تحلیل داستانهای مذکور و نسبت آن با موقعیت تاریخی اجتماعی تولید کنندگان آن پرداخته است (دلال رحمانی، ۱۳۹۸: ۱۶۱). در اینجا تنها به اختصار توضیح داده می شود که شکست در ساحت خیال، تصویر موقعیتی است که سوژه هیچ راهی به رهایی در نظر ندارد و حتی در تخیل خویش نیز امکانی به گذار از موقعیت فلاکت بار خویش نمی بیند. در این معنا، سوژه نه تنها در زندگی روزمره به انقیاد در آمده است، در اندیشه خیالی خویش نیز گریزی به آزادی نمی بیند. این بحران، عمیقاً با موقعیت تاریخی اجتماعی او پیوند دارد و مشخصاً با منافع اجتماعی و اقتصادی سوژه ای مرتبط است که علی رغم نارضایتی از وضعیت موجود، از تغییر نیز به شدت هراسان است.

دوم آنکه چنین روایتی تمایزی اساسی با مرگ اندیشی بنیادین ادبیات دهه ۲۰ و ۳۰ شمسی دارد. مرگ در آن لحظه، انتخابی فردی برای گریز از موقعیتی بود که امکان رهایی اجتماعی را مسدود کرده بود و از این منظر، نوعی رویکرد کنشگرانه در مقابل فشار مضاعفی محسوب می شد که در مقابل تحول خواهی بنیادین ایستاده بود. هم از این روست که مرگ اندیشی شخصیت های داستانی هدایت و حتی خودکشی نهایی او، عموماً به مثابه نشانگانی از ماهیت تلخ استبداد سیاسی دانسته می شد. اما مرگ خواهی در اینجا رویکردی منفعلانه در مقابل موقعیتی است که چندان هم برخلاف میل نیست. هم از این روست که مخاطب، آن را نه به مثابه مرگ خودخواسته بلکه

به عنوان یک عارضه طبیعی (سونامی) مشاهده می کند. این امر ناشی از موقعیتی است که ماهیت سوژه را در بطن زندگی روزمره، نه تماما انکار و نه تماما تایید می کند و این امر نیز عمیقا با ماهیت این سوژه ارتباط دارد. همینجا می توان به سومین نکته توجه کرد: موقعیت چنین شخصیت هایی در فیلم، پیوند مشخصی با برخی موقعیت های اجتماعی در جامعه معاصر دارد. شخصیت هایی که زیستن را به مثابه تنها فرصت لذت درمی یابند و هم از این رو، امکان وانهادن آن را در راستای اهداف خویش ندارند. در نتیجه اگر سطحی از لذت های روزمره او فراهم شود، اعتراضاتش آرام و بی خطر می گردد. چنین سوژه ای گرچه نمی تواند رهایی بخش باشد یا امیدی به تحقق آرمانهایش داشته باشد، می تواند زندگی را ادامه دهد و با دلمشغولی های ساده و اهداف کوچک روزمره و موفقیت های اقتصادی و اجتماعی محدود راضی گردد، و در مقابل شرایط، به آرامی و در انزوا اعتراض های کنترل شده کند و در نهایت برای رهایی، دل به مرگی سپرد که روزی خودش از ناکجا آباد (سونامی) فراخواهد رسید. چنین رویکردی به شدت محافظه کارانه است و از این منظر چیزی جز منطق فرهنگی طبقه متوسط تحصیلکرده مرکز نشینی نیست که از مواهب حیات سیاسی اجتماعی حضور خود در مراکز اصلی فرهنگی منتفع شده، اما از پیگیری منافع سیاسی و اجتماعی خود بازمانده است. بنابراین اگر توازی دائمی میان حیات سیاسی اجتماعی یک موقعیت طبقاتی خاص با یک فرم روایی ظاهر می شود و این فرم به کلیشه ای روایی بدل می گردد، احتمالا چیزی بیش از یک اتفاق ساده در حال رخ دادن است. این یک موقعیت طبقاتی است که سخن می گوید و تصورش از امر واقع را تصویر می کند و به همین جهت، شنیدن صدایش می تواند بسیار آموزنده باشد.

گوش دادن به صدای مذکور می تواند نکات دیگری را نیز روشن سازد. هم از این روست که می توان تقابل نهایی هما و دانش با لشکر گدایان در انتهای فیلم را به عنوان تصویری تکان دهنده از رویکرد شناخته شده طبقه ای فهمید که لذت روزمره خویش را مورد تهدید خطر خیزش فرودستان می بیند (حضور کیانی در کنار گدایان دشمن دیگر این طبقه را نشان می دهد). این تنها دانش نیست که گدایان را به قتل می رساند. «آنها را باید به دریا ریخت»، نظر شاپور (همکار دانش در مغازه سلمانی) درباره گدایان است و این در واقع، راه حل نهایی طبقه ای است که از گدایان هراسان است، هر چند که از آنها منفعت می برد (مویشان را می تراشد و می فروشد). اما این همفکری درباره چگونگی برخورد با گدایان، دانش و شاپور را به هم نزدیک نمی کند. آن دو، بر سر گدایان (همانها که باید به دریا ریخته شوند) درگیری می شوند و در نهایت، دانش، مستی حواله صورت شاپور می کند. این درگیری به خوبی نشان می دهد که گدایان، نباید تنها به دریا ریخته شوند بلکه پیشتر باید مورد استفاده قرار گیرند تا آن لذت روزمره تداوم یابد. پس مساله آن است که چه کسی حق استفاده از آنها را دارد و این میدان رقابتی را می آفریند که به نزاع دانش و شاپور منجر می شود.

اگر مرگ هما، تصویر رایج داستانسرایی دهه ۷۰ و ۸۰ را به یاد می آورد، هراس از گدایان، فیلم های دهه نود را پیش چشم مخاطب می کشد. از «مغزهای کوچک زنگ زده»، تا «ابد و یک روز» و «متری شیش و نیم»، هراس از طبقه فرودست را که یکسره فاسد و آلوده بازنمایی می شود بی آنکه راهی به رهایی داشته باشد، نشان می دهد. اینکه فرودستان از مردم شریف و مستضعف دهه ۶۰، و مظلوم دهه ۷۰ و مسخره و خنده دار سریالهای دهه



۸۰، به یکباره به جانان شرور دهه ۹۰ تبدیل می شوند، بیش از هر چیز نیازمند بررسی و تحلیل جامعه شناختی است. این تحلیل همان جایگاهی است که به ما اجازه می دهد تا از مرزهای اثر رئالیستی و پست مدرن بگذریم و شباهت هایی را دریابیم که در نگاه نخست نادیده می ماند.

حتی در این موضوع نیز ادبیات داستانی بسیار پیشتر از سینما، چنین نگرانی را بازتاب داده بود. در ادبیات داستانی دهه ۸۰، داستانهایی وجود داشتند که نگرانی طبقه متوسط جدید از تداوم خویش را بازنمایی می کردند. تنها برای نمونه می توان به دو داستان رمانس (۱۳۸۴: ۶۱-۶۸) و بازی ناتمام (۱۳۸۴: ۲۹-۴۰) از محمد کشاورز اشاره کرد.

در مورد شخصیت شاپور نیز می توان به چنین نکاتی توجه داشت. در حالی که او یک معترض سیاسی است، اما به شدت از اعتراض علنی می ترسد و همواره با کوچکترین نهیبِ کیانی که مفتشی دولتی است، ساکت می شود و حرفش را عوض می کند. اعتراض سیاسی اش در نهایت به تماس تلفنی و شکایت از یک کارخانه تن سازی تقلیل یافته است که از نظر او مقصر تمام بدبختی های مملکت است. با این حال، حتی همین اعتراض نیز پس از رفع نیاز جنسی اش، کنار گذاشته می شود، گویی که اعتراض او چیزی جز خشم تغییر شکل یافته ناشی از ناکامی جنسی نبوده است.

نقش شاپور در ارجاعی که به فیلم پایون داده می شود بسیار قابل تأمل است. فیلم پایون (۱۹۷۳) ساخته فرانکلین جی. شافنر، اثری در ستایش تلاش برای رهایی و آزادی است، فیلمی که روایتگر امید زندانی خستگی ناپذیری است که هیچ یک از خیانتها و جنایتهای نظام قضایی و زندانهای

فرانسه، نمی تواند انگیزه آزادی خواهی را در او نابود کند. در جایی از این فیلم، هنگامی که زندانبان از پایون می خواهد که در ازای غذا دوستش را لو دهد او پاسخ می دهد که «اینقدرها هم گرسنه نیستم». و دفعه بعد هنگامی که از فرط گرسنگی بیمار شده و دندانهایش را از دست داده است می گوید: «من اسمش یادم بود... من عقلم رو اینجا از دست دادم... خیلی فکر می کنم... قسم می خورم چیزی یادم نمی یاد» و سپس کاغذی را که نشانی از دوستش به همراه دارد، می خورد. ارجاع به این فیلم در فیلمی که راهی به رهایی نمی بیند، یکسره بی جا خواهد بود مگر آنکه ماهیت آزادیخواهانه فیلم مذکور تغییر یابد و این همان مسیری است که در فیلم مسخره باز صورت می گیرد. فیلم، در ارجاعی سینمایی، گفتگوی درخشان پایون را به شکلی دیگر بازسازی می کند. شاپور در حالی که سرش را از حفره در بیرون آورده است، می گوید: «من اسمش یادم موند، هر کاری کردم باز اسمش یادم موند. قسم می خورم من هر کاری می کنم اسمها رو یادم بره باز همه رو لو می دم. من همه رو لو می دم. کاش همه چیز از یادم می رفت». کیانی که نقش مفتش یا زندانبان را دارد، نیز می گوید: «او همه چی را لو داده». آنچه این تصویر را درهم می ریزد صحنه ای است که در آن، شاپور درون سلولش، تکه ای از صفحه روزنامه ای را میخورد. این امر به خوبی نشان می دهد که او اگر بخواهد، می تواند چیزی را پنهان کند و لو دادن دیگران، بیرون از اراده او نیست. بنابراین آنچه به تقدیر نسبت داده می شود چیزی جز انتخاب شخصیت نیست.

در فیلم مسخره باز، ما با مجموعه ای از ترفندهای رایج برای گذار از کلیشه های فیلم سازی مواجهیم، با این حال فیلم در نهایت چیزی جز تکرار

همان تصویر رایج روشنفکران طبقه متوسط جدیدی نیست که در موقعیت مذدبذ خویش، دلبسته و منتقد شرایط موجودند و در این تناقض موقعیتی، نگران فروپاشی چیزی هستند که همواره به آن اعتراض داشته اند. آنها دشمنان خود را می شناسند و از تداوم موقعیت خود نگرانند و آثار هنری شان چه در قالب ادبیات داستانی و چه اثر سینمایی، چیزی جز تکرار این هراس دائم و آرزوی آمدن تیری از غیب نیست. نوآوری، ساختارشکنی و نگاه نو تنها می تواند در سطوحی بسیار آگاهانه و از خلال مجموعه ای از ترفندهای شناخته شده صورتبندی گردد و تا پیش از تحولی جدی در موقعیت اجتماعی تولید کنندگان آثار هنری، هیچگاه حاوی براندازی بنیادین الگوهای هنری موجود و طرح الگوهای جدید نیست. به همین جهت است که تکنیک های پست مدرنیستی فیلم هایی چون مسخره باز، بیش از هر چیز در خدمت ارائه همان کلیشه های طبقاتی است که چارچوب های نگاه تولیدکننده اثر را دربرگرفته است. این امر به خوبی نشان می دهد که نوآوری های مذکور تنها در وجه جزئیت یافته شان، ممکن است نوآورانه تلقی شوند و آنگاه که در درون کلیت آثار هنری یک دوره و در چارچوب حیات سیاسی اجتماعی یک تاریخ خاص، ملاحظه گردند تنها به ابزارهای تکرار الگوهای رایج می مانند.

## منابع:

دلال رحمانی، محمد حسین (۱۳۹۸). دست کشیدن از رویا؛ تراکم شکست طبقه متوسط جدید و بحران کنشگری در ادبیات داستانی پس از انقلاب. در فرهنگ بحران، به کوشش آرش حیدری، تهران: جهاد دانشگاهی.

کشاوری، محمد (۱۳۸۴). بلبلی حلبی. تهران: چشمه.