رئالیسم گیشه

«ویلای ساحلی»

کمدی موفقی از یک کارگردان مؤلف است یا نه؟

حمید همایون

کمدی «ویلای ساحلی» آخرین فیلم کیانوش عیاری که رضا عطاران و پژمان جمشیدی بازیگران اصلی‌اش هستند، با واکنش‌های متفاوتی روبه‌رو شده است. عده‌ای آن را شکستی در کارنامه حرفه‌ای عیاری در مقام کارگردانی مؤلف و صاحب‌سبک می‌دانند که از روی جبر برای گذران معاش تن به ساخت چنین فیلمی داده و عده‌ای دیگر آن را کمدی متفاوتی از کمدی‌های موفق امسال همچون «فسیل» و «هتل» و آثار مشابه‌شان قلمداد می‌کنند که به‌دلیل تفاوتش با جریان غالب سینمای کمدی و عادت نداشتن سینماروها به این نوع فیلم، آنقدر که باید مورد توجه قرار نگرفته است. کدام یک از این دیدگاه‌ها در مورد ویلای ساحلی صحت دارد؟ بگذارید پاسخ این سؤال را از طرز تلقی عیاری از کمدی با استناد به نوشته‌ای قدیمی از او پیدا کنیم.

۱ جدیت کمدی

«موضوع این است که خنده موضوعی بسیار جدی است و ساختن فیلم کمدی هم عملی بسیار جدی‌تر از تکیه بر لودگی صرف و ساده‌انگاشتن کار کمیک است.» این جمله آغازین یادداشتی با عنوان «دچار تشویش شدم» نوشته کیانوش عیاری در شماره ۲ مجله «سینماتئاتر» در مهر ۱۳۷۶ است که با وجود کوتاهی و فشردگی‌اش، توضیح‌دهنده نگاه عیاری به سینمای کمدی در آن زمان است. از همین جمله می‌شود تلقی عیاری از سینمای کمدی را دریافت. برای عیاری که کارش را با سینمای آزاد شروع کرده و کارهای کوتاهش به‌واقع‌گرایی توأم با تجربه‌گرایی گرایش داشته، کار در ژانر کمدی و ساخت فیلم کمدی فقط درصورتی موجه بوده که عملی جدی و به دور از لودگی و سهل‌گیری باشد. عیاری که همواره در اغلب فیلم‌هایش به‌دنبال نوعی واقع‌گرایی مستندگونه بوده و حتی تا حدی که در چارچوب سینمای مترادف برای تماشاگر عام پس‌زننده نباشد، به حذف یا کنترل لحظات دراماتیک آنطور که در سینمای تجاری رایج است نظر داشته، در ساخت فیلم کمدی «روز باشکوه» هم ایده‌آلی متفاوت از فیلم‌های کمدی روز در سر داشته است.

۲ رویکرد رئالیستی

در ادامه این یادداشت عیاری نگرانی‌اش را از گرفتار شدن در چنبره کلیشه‌ها که ممکن بوده به فیلمش راه یابد توضیح می‌دهد. بازیگر اصلی روز باشکوه علیرضا خمسه بود که در سال‌های ۱۳۶۳ و ۱۳۶۴ به‌واسطه حضور در مجموعه تلویزیونی «هوشیار و بیدار» به‌عنوان بازیگر کمدی مشهور شده بود و روز باشکوه نخستین تجربه او در سینما در نقش اصلی فیلمی کمدی به شمار می‌رفت. عیاری دغدغه‌اش را از انتخاب خمسه اینطور بیان می‌کند: «علیرضا خمسه انتخاب مناسبی بود که توأمان می‌توانست باری را از یک دوش فیلم بردارد و باری را به دوش دیگرش بیفزاید! در آن دوران اعتقاد داشتم که سیستمی مثل سینمای آمریکا از آدمی مثل خمسه می‌توانست هارولدلوید دیگری بسازد که هنوز هم بر این رأی پایدارم. پس تا اینجای کار علیرضا خمسه برای فیلم روز باشکوه موهبتی بزرگ بود. اما مشکلی که نگرانم می‌کرد، شهرت او به واسطه نوع نمایش‌هایش در برنامه تلویزیونی هوشیار و بیدار بود که بنا به ضرورت برنامه به اغراق و تیپ‌سازی‌های از پیش‌معلوم متکی بود. تلاطم درونی من تا هنگام نمایش عمومی فیلم ادامه یافت و آنگاه که اطمینان یافتم خمسه بدون توسل به هویتی که به‌خاطر آن در جامعه محبوبیت یافته در نقش گل‌آقا هم پذیرفته شده است، آرام گرفتم. این رویکرد، یعنی ارائه هویتی رئالیستی‌تر از چنین بازیگری، در واقع نوع تلقی من از سینمای کمدی بود. کشاندن اجتناب‌ناپذیر شخصیت‌های فیلم به مسیری که ضمن پیشبرد داستان ایجاد خنده هم بکند. مثل صحنه سخنرانی «گل‌آقا» در بالکن فرمانداری که دچار حادثه هم می‌شود یا جوابگویی به ابراز احساسات مردمی که در مقابل خانه پدری‌اش تجمع کرده‌اند. این ۲ صحنه به مذاق تماشاگر خوش آمد و بسیار هم خندید و البته آن چیزی که مرا بیشتر راضی می‌کرد خنده صرف نبود. احتمال می‌دادم خنده تماشاگران مبتنی بر عناصر نهفته در صحنه است و نه بذله‌گویی‌های پراکنده‌ای که از طریق واکنش‌های عصبی و تحریکات فیزیکی خنده را سازارین می‌کنند. به‌دلیل چنین ادراکی کوشش بسیاری داشتم تا از دایره کمدی موقعیت به ورطه بذله‌گویی و مزه‌پرانی سُرنخورم که البته در مواردی نتوانستم اصول خود را رعایت کنم و برخی بذله‌ها و مزه‌ها و ریشخندها خود را به فیلم تحمیل کرد. گونه‌هایی که هرگز به‌صورت منفرد توان نفوذ به جوهر یک فکر و ایده را ندارند، مگر برای تقویت تضادهایی که دستمایه یک کار کمدی است.»

۳ کمدی از دل داستان

ارائه هویتی رئالیستی‌تر از خمسه که مردم با نقش «بیدار» می‌شناختندش و دور کردن او از این کلیشه و ساخت هویتی جدید برای او، دغدغه عیاری بوده چون اصلا نمی‌خواسته کار تکراری کند و از الگویی حاضر و آماده که قبلا امتحانش را پس داده سود ببرد. برای عیاری مهم بوده که قبل از هرچیز شخصیتی رئالیستی و تازه بسازد که بتواند او را در داستان جدیدی قرار دهد و مخاطب هم پذیرای او باشد. همچنین هدف عیاری این بوده که ضمن پیشبرد داستان ایجاد خنده کند. اینکه جریان روایت متوقف شود تا شخصیت‌ها مزه بریزند و شوخی کنند و بعد دوباره روایت از سر گرفته شود، یعنی همان اتفاقی که معمولا در اغلب کمدی‌های ایرانی می‌افتد و موقعیت‌های خنده‌آفرین ارتباط ارگانیک با روایت ندارند، مطلوب عیاری نبوده و خوش نداشته فیلمش با این روش از مخاطب خنده بگیرد. عناصر نهفته در صحنه را می‌توان شخصیت‌پردازی متناسب با ژانر و داستان، خلق موقعیت کمیک از دل داستان و زمانبندی درست برای اجرای شوخی توصیف کرد. چیره‌دستی کارگردان کمدی در کار با این عناصر سنجیده می‌شود. فیلمی که شوخی‌هایش مدام به خارج از متن ارجاع دارد و با کاسب‌کاری به مسائلی که حق شوخی با آنها را ندارد، نوکی می‌زند و تماشاگر را به خندیدن به دم‌دستی‌ترین و کلیشه‌ای‌ترین شوخی‌ها عادت می‌دهد، خیلی زود بوی نا می‌گیرد اما کمدی متکی بر روایت همیشه دیدنی است و تازه. اتحاد جماهیر شوروی سال ۱۹۹۱ از هم پاشید، اما «نینوچکا»ی ارنست لوبیچ که سال ۱۹۳۹ ساخته شده بود، هنوز دیدنی و خنده‌دار است. نازی‌ها رفتند، اما «دیکتاتور بزرگ» چارلی چاپلین، ۱۹۴۰ جاویدان شد. برای خندیدن به سه‌گانه «خماری» لازم نیست حتما سفر مجردی مردانه پیش از ازدواج را تجربه کرده باشید؛ برخلاف بسیاری از کمدی‌های سینمای ایران که برای خنداندن فقط به شوخی‌های کلامی متکی هستند و چیزی جز لودگی در چنته ندارند.

۴ سزارین خنده

عیاری خنداندن تماشاگر «از طریق واکنش‌های عصبی و تحریکات فیزیکی» را سزارین خنده می‌داند. این نوع خنده ربطی به داستان ندارد و در هر موقعیت دیگری هم ممکن است اتفاق بیفتد. یک عصبیت ناگهانی یا یک حرکت فیزیکی عجیب‌وغریب که مخاطب انتظارش را ندارد، در هر فیلمی با هر پیرنگ و هر سوژه‌ای یا حتی در جمعی دوستانه که افراد قصد خنداندن یکدیگر را دارند، ممکن است. این نوع خنده پس و پیش ندارد و به این می‌ماند که کسی در وسط بحثی جدی برای عوض کردن فضا بدون مقدمه جوکی بگوید و دیگران هم به جوکش بخندند و بعد دوباره بحث به روال قبل برگردد. اما موقعیت کمیکی که از دل روایت درآید، بر جریان روایت تا آن لحظه تکیه دارد و بر آنچه بعد از آن می‌آید، اثر می‌گذارد.

به ویلای ساحلی برگردیم که فیلمی است که اتکای اصلی‌اش در خنداندن تماشاگر بر واکنش‌های عصبی و تحریکات فیزیکی است. روایت، ناخواسته گسسته و تکه‌تکه است و مدام متوقف می‌شود تا بازیگران با اتکا به پرسونای تکراری و کلیشه‌ای‌شان تماشاگران را بخندانند. خود روایت موقعیتی ایجاد نمی‌کند که به بازیگر فضا بدهد کـه از توانایی‌ها و خصوصیاتش برای خنداندن تماشـاگر بهره ببرد. در اینجا خبری از آن جدیتی نیسـت که در زمان ساخت روز باشکوه مورد نظر عیاری بوده. رویکرد رئالیسـتی به فیلم به جای آشـنایی‌زدایی از ۲چهره تثبیت‌شده سینمای کمدی، یعنی رضا عطاران و پژمان جمشیدی، به ورطه آشنای ارائه تصویری کلیشه‌ای از طبقه‌ای اجتماعی که در گیر فقر و نداری اسـت، نزول پیدا کرده. خنده سزارین می‌شـود و مزه‌پرانی و خوشمزگی پرسونای بازیگران تنها سـرمایه فیلم برای خنداندن تماشاگر است. ویلای سـاحلی بیش از اینکه برآمده از نگاه خاص عیاری باشد که مطمئنا از معدود کارگردانان مؤلف سینمای ایران است، بر موج موفقیت کمدی‌ها در سینمای ایران سوار اسـت و موفقیت در گیشه هدف اصلی‌اش بوده است.

نگاهی به چند فیلم شاخص کارنامه کیانوش عیاری

واقعیت به روایت کارگردانی از گرمسیر جنوب

فارغ از کیفیت «ویلای ساحلی» نمی‌توان کتمان کرد که کیانوش عیاری کارگردانی ممتاز و با کارنامه‌ای درخشان در سینمای ایران است. چند فیلم کوتاه در سینمای آزاد اهواز، مستند مهم «تازه‌نفس‌ها» و ۱۳فیلم بلند حاصل سـال‌ها فعالیت عیاری در سینماست. البته اگر فیلم‌های عیاری گرفتار توقیف و اکران‌های نصف‌ونیمه نمی‌شد، شاید حالا تعداد فیلم بیشتری در کارنامه‌اش وجود داشـت. از بین ۱۳فیلم بلندش چند فیلمی را که مهم‌تر است مرور کرده‌ایم. عیاری این روزها در بستر بیماری است و خوشبختانه خبرها از بهبود حالش حکایت دارد. برای او آرزوی سلامتی می‌کنیم.

تنوره‌دیو (۱۳۶۴)

محمدعلی پس از ۲ سال به زادگاهش بازمی‌گردد و تصمیم می‌گیرد با کمک عقیل، دوست دوران کودکی و پدر پیرش قنات خشک‌شده روستا را که با حفر چاه عمیقی بی‌آب شده و اهالی روستا را به کوچ اجباری واداشـته، لایروبی و احیا کند. اما کل علی که صاحب چاه است، دست روی دست نمی‌گذارد و تصمیم به حفر چاه عمیق دیگـری می‌گیرد. قضیه بالا می‌گیرد و کار به انتقام‌کشی می‌رسد. تقابل سـنت و مدرنیته یکی از مضامیـن اصلی فیلم اسـت که در فیلمنامه خیلی قوام نیافته، اما اجرای خوب عیاری باعث شده که این ضعف کمتر در فیلم به چشم آید. فیلم بی‌نقص نیست اما از استعدادی که می‌داند چطور از تکنیک‌های سـینمایی درست بهره بگیرد خبر می‌دهد.

شبح کژدم (۱۳۶۵)

محمود، فیلمساز فیلم‌های ۸میلی‌متری، شیفته سینماسـت و قصد دارد فیلمی بلند به نام «شـبح کژدم» بسازد، اما بی‌پولی مانع بزرگی بر سـر راه اوست. محمود دوستی دارد که سیاهی‌لشکر فیلم‌های تجاری است. محمود برای تهیه هزینه ساخت فیلمش مثل فیلمنامه‌ای که نوشته، با دوستش دست به سرقت از طلافروشی می‌زند. دوست محمود با پول‌ها می‌گریزد و بـرادر محمود که به جریان سرقت مشکوک شده، به کمک محمود به تعقیب حسن می‌پردازد. در پایان دوست محمود جانش را از دست می‌دهـد و برای محمود فقـط دریغ و حسرت باقی می‌ماند. یکی از مهم‌ترین فیلم‌های سینمای ایران درباره سینما و یکی از بهترین نئونوآرهای ایرانی که در روایت و شخصیت‌پردازی همتا ندارد.

آنسوی آتش (۱۳۶۶)

نوذر پس از آزادی از زندان سراغ برادر خود، عبدالحمید، می‌رود تا سـهم خود را از پولی که شـرکت نفت بابت تصاحب خانه آنهـا پرداخته بگیرد. عبدالحمید نگهبان شرکت نفت است. نوذر به‌عنوان کارگر حفاری در شرکت نفت مشغول به‌کار می‌شود و به آسیه، دختر لال شـیرفروش، دل می‌بندد. عبدالحمید از علاقه نوذر به آسـیه خبردار می‌شود و برای آنکه از شر نوذر خلاص شود، از مادرش می‌خواهد که دختر را برای نوذر خواستگاری کند. اما نوذر به این سـادگی‌ها دست‌بردار نیست. عیاری کارگردانی است که از گرمسیر جنوب می‌آید و در «آنسوی آتش» با ظرافت و استادی به داستان نفت و نفرت، نداری در عین دارایی و تصاحب و قدرت می‌پردازد.

آبادانی‌ها (۱۳۷۱)

اتومبیل یک مهاجر جنـگ‌زده مقیم تهران به سرقت می‌رود. او همراه پسرش جست‌وجویی ناامیدکننده را برای یافتن تنها دارایی‌اش آغاز می‌کند. در این بین او با مردی آشنا می‌شـود که به اقتضای حرفه‌اش می‌تواند وی را در ردیابی اتومبیل مسروقه کمک کند. طی این جست‌وجو، برنا، پسـر مرد نیز در پی یافتن عینک گمشده‌اش است. جست‌وجوی همزمان پدر و پسر مسائلی را ایجاد می‌کند. «دزد دوچرخه» سینمای ایران همان قدر که الگوی اصلی‌اش در پا گرفتن نئورئالیسم در سینمای ایتالیا اثر داشت، نتوانست در دوره‌ای که نمایش تیره‌روزی‌های اجتماعی در فیلم‌ها تحمل نمی‌شد، در سینمای ایران اثر بگذارد، اما قـدرت فیلم در رویکرد واقع‌گرایانه‌اش در نمایـش روزگار تلخ فرودستان بی‌مانند است.

خانه‌پدری (۱۳۸۹)

ملوک، دختر جوان خانواده‌ای سنتی، به دلایل ناموسی به‌دست پدرش کل‌حسن کشـته می‌شـود. برادر کوچک ملوک به نام محتشم به دسـتور پدرش قبری در زیرزمیـن حفر می‌کند تـا برای پاک کـردن ننگ و حفظ آبـروی خانواده، ملوک را دور از چشـم مادر و خواهرانش بکشـند و در آنجا دفـن کنند. صحنه کشته شدن ملوک به‌دسـت پدر و با معاونت ناخواسـته برادرش همراه با برخی المان‌ها نمایش فیلـم را تقریبا غیرممکن کرد و فیلم مدت‌هـا در محاق توقیف ماند و بعد از چند سـال که اکران شـد، خیلی کوتاه روی پرده ماند. عیاری این صحنه را کلیدی‌ترین صحنه فیلم می‌دانسـت و به هیـچ ترتیبی حاضر به حذف آن نشد.

بودن یا نبودن (۱۳۷۷)

دختر جوانی به نام آنیک نیاز شدید به پیوند قلب دارد. او به همراه پزشکش به بیمارستانی می‌رود که پسر جوانی به نام امیر را که دچار مرگ مغزی شده به آنجا آورده‌اند. از آنجا که خانواده پسر مرگ فرزندشان را قبول ندارند، تلاش‌های دکتر برای راضی کردن آنها به اهدای قلب فرزندشان به نتیجه نمی‌رسد. آنیک برای رضایت گرفتن خود را با زحمت به خانه امیر می‌رساند و دچار حمله قلبی می‌شود و اعضای خانواده امیر او را به بیمارستان می‌رسانند. سر آخر، خانواده امیر با پیوند موافقت می‌کنند و پس از مراسم خاکسپاری پسر جوان‌شان با دسته گل سراغ آنیک که عملش با موفقیت انجام شده می‌روند. فیلمی انسانی و پر از لحظات عاطفی اثرگذار که با توجه به پخش از تلویزیون در شناساندن موضوع مرگ مغزی و اهدای عضو به جامعه نقش مهمی داشت.