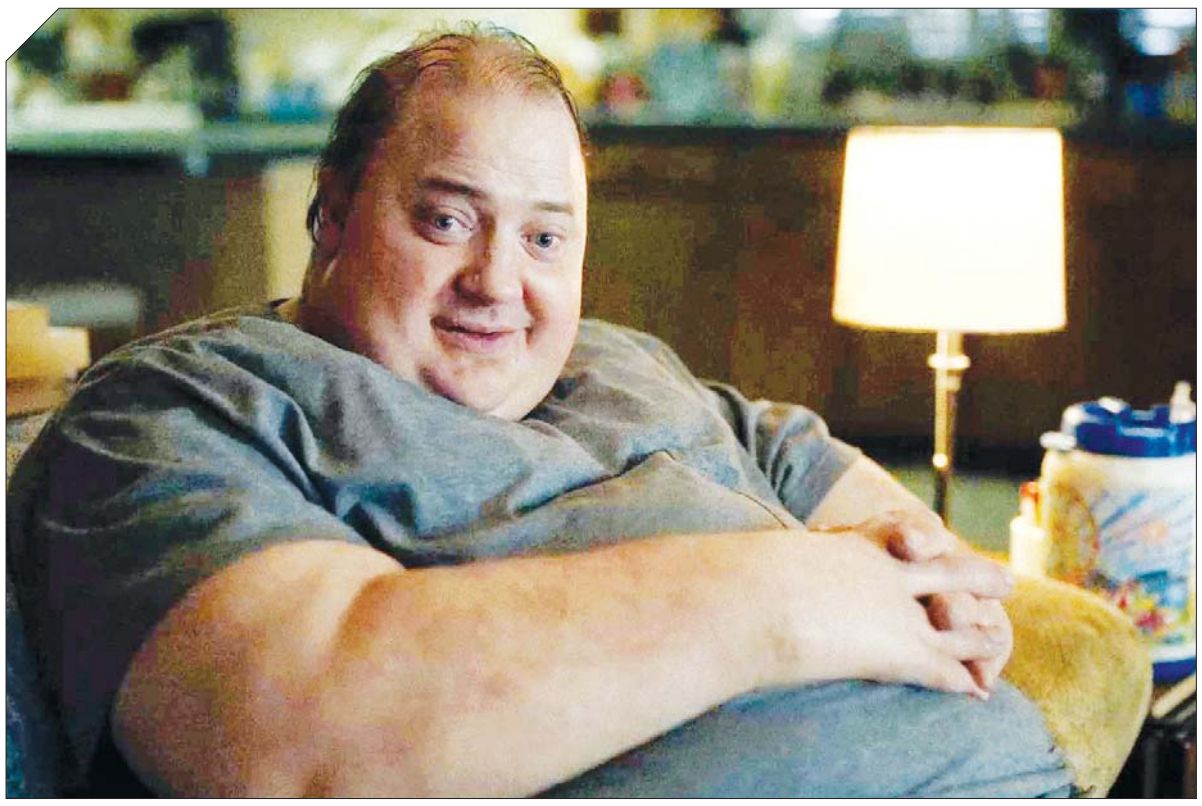
نگاهی به فیلم The Whale، جدیدترین ساخته دارن آرونوفسکی

رستگاری به وقت مرگ



عبدالرحمن فتح‌الهی: بعد از مدت‌ها با فیلمی مواجه شدم که نه‌تنها فکر مخاطب را درگیر می‌کند بلکه به‌سادگی می‌تواند روان بیننده‌اش را هم مچاله کند؛ The Whale، «وال» یا «نهنگ» به تهیه‌کنندگی و کارگردانی دارن آرونوفسکی و نویسندگی ساموئل دی.هانتر، اقتباسی از نمایش‌نامه‌ای به همین نام در سال ۲۰۱۲ است.

آرونوفسکی با ساخت فیلم‌هایی مانند پی (Pi)، مرثیه‌ای بر یک رؤیا (Requiem for a Dream)، چشمه (The Fountain)، کشتی‌گیر (The Wrestler)، قوی سیاه (Black Swan) و نوح (Noah)، اغلب مورد تمجید و ستایش منتقدان و مخاطبان سینما قرار گرفته است. جدیدترین ساخته دارن آرونوفسکی شاید بهترین اثر در کارنامه او نباشد؛ اما فیلمی است که به روال سابق مهر و امضای آرونوفسکی را می‌توان به‌وضوح در آن دید؛ فیلمی که مثل همه فیلم‌های گذشته او ترکیبی از فلسفه، روان‌شناسی و ابعاد مختلف انسانی است که سعی دارد همه این مضامین فکری را به چالش بکشد.

با همین متر و معیار و از منظر «تئوری مؤلف» به‌خوبی جای پای آرونوفسکی در The Whale روشن است تا جایی که اگر تیتراژ را هم نبینیم، مخاطب آشنا به سینما می‌داند که پشت این اثر، آرونوفسکی نشسته که بی‌شک تخصصش ساخت درام‌های روان‌شناسانه است. در میان ۱۲ ساخته آرونوفسکی در مقام کارگردان، The Whale یک رجعت و بازخوانی از درام‌های رئالیستی مانند قوی سیاه، مرثیه‌ای بر یک رؤیا و کشتی‌گیر است؛ اگرچه او تجربه ساخت تریلرهای روان‌شناسانه سوررئالیستی مانند pi را هم دارد که مهم‌ترین و جدی‌ترین اثرش تلقی می‌شود.

این فیلم نخستین نمایش جهانی خود را در هفتادونهمین دوره جشنواره بین‌المللی فیلم ونیز در سپتامبر ۲۰۲۲ داشت و در ۲۱ دسامبر ۲۰۲۲ از سوی اِی۲۴ به‌صورت سینمایی اکران شد. البته در نهم دسامبر اکران محدودی را تجربه کرده بود. The Whale در مقابل بودجه سه میلیون دلاری خود به فروش ۳۲ میلیون دلاری دست پیدا کرد.

در بررسی اثر بی‌تردید باید اول سراغ متن را گرفت که از دو منظر می‌توان به آن نگریست؛ نخست، ظاهر اقتباسی و دوم، تحلیل درون‌مایه و محتوای درام که سمفونی بلند بین سطوری از اِلمان‌های متعدد، متنوع و گاه متضاد است.

در مقام اقتباس، The Whale اولین ضربه و ضعف را تجربه می‌کند؛ چراکه جدی‌ترین کمبود و کاستی به ماهیت متن به‌عنوان اقتباسی از یک نمایش‌نامه به همین نام بازمی‌گردد. اگرچه ساموئل دی.هانتر (Samuel D. Hunter) به‌عنوان نویسنده نمایش‌نامه The Whale، دست به بازنویسی متن سینمایی آن هم زده و کار اقتباس روی نمایش‌نامه خودش را انجام داده؛ اما در تبدیل فرمت «نمایش‌نامه» به «فیلم‌نامه» موفق نبوده است؛ چراکه اساسا «تئاتر» و «سینما» را با وجود قرابت‌هایی، باید دو دنیای متفاوت دانست که دو «زبان»، دو «مفهوم» و دو «جهان‌بینی» جدا دارند؛ ازاین‌رو وفاداری صرف و بی‌کم‌وکاست به متن نمایش‌نامه نهایتا اثر را به یک تله‌تئاتر تقلیل می‌دهد. این ضعف به شکل جدی‌تری هم در اجرا و کارگردانی آرونوفسکی تعمیم پیدا کرده و قاب‌ها فرمت سینمایی به خود نمی‌گیرند.

پیرو همین ضعف اقتباسی دی.هانتر، در یوتیوب کلیپی از اجرای نمایش موجود است که به‌روشنی وفاداری نویسنده را به نمایش‌نامه خود مشخص می‌کند؛ گویی هانتر جرئت و جسارت تغییر متن خودش برای تبدیل‌کردن به فرمت فیلم‌نامه را نداشته است؛ با این تصور که هرگونه تغییری در ساختار متن نمایش‌نامه می‌تواند روی کل پیکره اثر مخرب داشته باشد. این ترس هانتر از تغییر تا جایی پیش رفته است که همه دیالوگ‌های فیلم‌نامه بدون تغییر از نمایش‌نامه گرفته شده‌اند.

این ضعف من را به یاد تئاتر «مردی برای تمام فصول» به کارگردانی بهمن فرمان‌آرا در سال ۱۳۹۳ انداخت که در حالت عکس، اقتباسی از فیلمی با همین نام ساخته فرد زینمان، محصول ۱۹۶۷ بود که اتفاقا اسکار بهترین فیلم‌نامه اقتباسی را برای رابرت بولت در جایگاه نویسنده این فیلم به ارمغان آورد؛ اما فرمان‌آرا هم بدون درک درست از تفاوت دو دنیای سینما و تئاتر، اساسا بدون تغییر فرمت فیلم‌نامه به نمایش‌نامه، نتوانسته اثر قابل دفاعی را در آن سال روی پرده ببرد؛ اما در مقام تحلیل محتوا و درون‌مایه متنی، باید اذعان کرد که The Whale، هم در فرمت نمایش‌نامه و هم در فرمت فیلم‌نامه با همه نقایصش تمام مختصات جهان‌بینی آرونوفسکی را با خود به همراه دارد. شاید به‌همین‌دلیل آرونوفسکی هم نقایص اقتباس هانتر را به عمد یا به سهو ندیده است. به هر حال آرونوفسکی نویسنده دو فیلم کوتاه و پنج فیلم بلند سینمایی خودش بوده؛ پس با دنیای متن بیگانه نیست؛ اما چرا این نقایص اقتباس را ندیده؟ سؤالی است که شاید جوابش در دورن‌مایه اثر نهفته باشد. این‌گونه به نظر می‌رسد که دی.هانتر در The Whale از نسبی‌گرایی در «قوی سیاه» تا ردپایی از به چالش کشیدن مذهب در «مادر» و «نوح» را با پرسشگری در «پی» و دنیای سیاه در «مرثیه‌ای برای یک رؤیا» را تلفیق کرده است؛ میکس این مضامین متناقض شاید دندان‌های نیش طمع آرونوفسکی را برای ساخت The Whale، بدون توجه به نقایصش تیز کرده باشد.

با وجود نقیصه اقتباسی، باز فیلم‌نامه The Whale از آن دست اقتباس‌هایی است که نمی‌توان صفت «بد» را به آن نسبت داد؛ اما اشتباهاتی با خود به همراه دارد که از تبدیل‌شدن به یک شاهکار نیز بازمی‌ماند. در واقع فیلم‌نامه در تمام موارد تا حدی پیشرفت کرده و سپس رها شده است تا به نهایت پتانسیل خود نرسد که خروجی‌اش یک فیلم‌نامه قابل دفاع باشد. The Whale در حوزه متن تلاش دارد به دنیای رئالیسم، درتی رئالیسم (Dirty realism) و تا حدوی ناتورالیسم ادبی وارد شود. به همین منظور از هر سه مکتب و نحله ادبی مذکور نیز وام‌های نصفه و نیمه‌ای را می‌گیرد که در نهایت ابتر می‌ماند.

درعین‌حال مهندسی درام The Whale روی اندوه، غم و استیصال کاراکتر اصلی یعنی چارلی پیش می‌رود، با این حال این احساس غم پیشرفتی نمی‌کند و تا انتها یک احساس غم و دلسوزی کلی است که یکنواخت باقی مانده و تبدیل به یک حس خاص‌تر که مخصوص چارلی باشد، نمی‌شود. در واقع فیلم‌نامه می‌توانست وارد لایه‌های عمیق‌تری شود تا از کلی‌گویی خارج شود؛ اما دست به این کار نزده است؛ یعنی آن‌گونه که باید شخصیت‌پردازی و داستان‌پردازی خوب چکش‌کاری نشده و به مرحله نهایی از صیقل دراماتیک نمی‌رسد. گویی تا دراماتیزه‌شدن یک گام کم دارد. به‌همین‌دلیل اگرچه احساس غم و همراهی با چارلی تا انتها در مخاطب وجود دارد؛ اما هرگز نهایت پتانسیل خود را در این زمینه لمس نمی‌کند. لحظه‌ای مهم در فیلم‌نامه برای کمک به گذر از این مشکل وجود دارد که آن هم ورود الی به زندگی چارلی است؛ اما این بخش ضعف داشته و نمی‌تواند حس اثر را به یک پله فراتر ببرد.

با این وصف غم‌انگیزبودن قصه و زندگی چارلی هویدا است و از ابتدا تا انتهای فیلم احساس غم با مخاطب همراه می‌شود. این همان نکته‌ای است که شاید آرونوفسکی را به‌شدت ترغیب کرده که The Whale را به هر قیمتی بسازد؛ چراکه آرونوفسکی ولع عجیبی برای پرداختن به شخصیت‌های منزوی و پرچالش دارد. افزون بر وجه غم، پُرخوری هم دیگر پارامتر مهم برای ترسیم کاراکتر چارلی در متن است. دراین‌باره پرخوری‌ای که دی.هانتر به نگارش درآورده است، تنها یک پرخوری ساده عصبی نیست؛ این پرخوری چارلی نوعی واکنش چارلی در ترسیم فضای اثر است؛ چراکه این پرخوری چارلی با سرعت بیشتری او را به سمت مرگ پیش می‌برد؛ مرگ خودخواسته‌ای که چارلی به آن تن داده است.

اتفاقا تمرکز و تأکید روی تمایز این پرخوری وجه قرابت معنایی چارلی با مفهوم وِالمان نهنگ را به‌خوبی نشان می‌دهد؛ نهنگ‌هایی که در جهان طبیعت به عمد دست به خودکشی در ساحل می‌زنند؛ خودکشی‌ای که هنوز پاسخی برای آن وجود ندارد؛ کمااینکه در فیلم‌نامه هم پاسخ روشنی برای خودکشی عمدی چارلی داده نمی‌شود و همه چیز در گمانه‌زنی‌ها پیش می‌رود. البته جثه فربه و درشت چارلی هم به‌خصوص زمانی که برای نخستین بار بلند می‌شود، به نوعی سایه‌ای از نهنگ را به ذهن متبادر می‌کند.

دی.هانتر به‌عنوان نویسنده در چنین مواردی دقت بسیار زیادی به خرج داده است؛ اما در برخی موارد دیگر نقص دارد که بزرگ‌ترین آن مربوط به الی و ارتباطش با پدرش است. نه آن فاصله هشت‌ساله بین آنها ترسیم می‌شود و نه بازگشت دوباره الی به سوی او. این در حالی است که این ارتباط در قصه بسیار مهم است و نقص آن به فیلم ضربه می‌زند؛ ولی در کنار خودکشی عمدی و چثه فربه چارلی برای ترسیم دراماتیک نهنگ در فیلم‌نامه، دی.هانتر به شکل مشخصی از رمان موبی‌دیک بهره می‌برد. این وام‌گیری از نوشته هرمان ملویل نقش ستون فقرات را برای فیلم‌نامه بازی می‌کند؛ چراکه دی.هانتر از پیرنگ داستان فیلم گرفته تا متنی را که شخصیت اصلی (چارلی) بارها آن را تکرار می‌کند، به رمان موبی‌دیک ارجاع دهد.

نوشته هرمان ملویل آنجا کارکرد اصلی را برای بازنمایی دارماتیک دی.هانتر از مفهوم «نهنگ» دارد که به بازخوانی نگاه و جهان‌بینی کاراکتر «الی» از پدرش می‌انجامد؛ کافی است که یک بار نوشته الی را درباره موبی‌دیک مرور کنیم؛ «طی داستان، ایهب با سختی‌های زیادی مواجه می‌شود، کل زندگی‌اش حول محور کشتن یک نهنگ می‌چرخد و به نظرم غم‌انگیز است؛ چون نهنگ هیچ احساساتی ندارد و نمی‌داند ایهب چقدر دلش می‌خواهد او را بکشد، او صرفا یک حیوان گنده و زبان‌بسته است؛ اما دلم برای ایهب هم می‌سوزد؛ چون فکر می‌کند اگر بتواند آن نهنگ را بکشد، زندگی‌اش بهتر می‌شود؛ ولی در واقعیت اصلا کمکی به او نمی‌کند. این کتاب من را بسیار ناراحت کرد و خیلی به شخصیت‌هایش وابسته شدم و با آنها هم‌ذات‌پنداری کردم و وقتی فصل کسل‌کننده توصیف وال‌ها را خواندم، غمگین‌تر از همیشه شدم؛ چون می‌دانستم نویسنده داستان، می‌خواهد از داستان غم‌انگیز خودش نجات‌مان دهد، آن‌هم برای مدتی کوتاه. این کتاب باعث شد به زندگی خودم فکر کنم و باعث شد حس خوشحالی به دست آورم؛ چون...». الی با خواندن این نوشتاری که پدرش آن را دوست دارد، به نوعی درون همه مخاطبان را به واکاوی فرامی‌خواند که خود در بیان احساسات درباره آن صراحتا آن را به رشته تحریر درآورده است. این نسبی‌گرایی احوالات انسانی و در کل ذات انسان در تمام شخصیت‌های فیلم نمایان می‌شود.

از سوی دیگر در حوزه شخصیت‌پردازی، فیلم‌نامه The Whale یک اثر خلوت محسوب می‌شود که تنها با شش کاراکتر سروکار داردِ ازاین‌رو دست نویسنده برای پرداخت پرسوناژها بازتر است. به جز چارلی، دی. هانتر روی پنج کاراکتر دیگر خود «الی»، «لیز»، «مری» و «توماس» تمرکز دارد و سعی می‌کند با طرح پیرنگ‌های مرتبط با قوام‌بخشی دارم کمک کند، اما تلاش‌های نویسنده در بهترین حالت به تیپ‌سازی محدود می‌شود و تنها لیز و الی با ارفاق می‌توانند به تیپ - شخصیت برسند؛ در این میان کاراکتر «دن» (تحویل‌دهنده پیتزا) که اساسا به تیپ هم نمی‌رسد.

نکته مهم دیگر در بررسی نوشته دی. هانتر با تمرکز بر داستان‌پردازی اثر ناظر به ترسیم دو تضاد کلی در اثر است؛ اول خاموش‌بودن عمدی وبکم چارلی و نهایتا روشن‌کردن آن در اواخر داستان و دیگری ناتوانی در بلندشدن و در مقابل راه‌رفتن و حتی پرواز چارلی در پایان‌بندی؛ هر دو تضاد به نحوی خوانشی از رستگاری و تطهیر چارلی را ترسیم می‌کنند. با این حال بلندشدن و پرواز چارلی جدی‌ترین ضعف فیلم‌نامه محسوب می‌شود که ضربه کاری را هم به کارگردانی و اجرای اثر وارد کرده است که البته در بخش‌های بعدی به طور دقیق‌تر و جزئی روی آن تمرکز خواهم کرد. در مجموع فیلم‌نامه دی. هانتر ملغمه‌ای از ضعف‌ها، کاستی‌ها و نقاط قوت است که نهایتا موجب شده فیلم‌نامه The Whale موفق به گذر از مرحله خوب به عالی نشود. چون نویسنده نمی‌تواند تمام پتانسیل‌های بالقوه درام را از کُنه شخصیت چارلی و دیگر کاراکترهای اثر بیرون بکشد و آن را بالفعل کند. به همین دلیل بخشی از لایه‌های درونی پرسوناژها در سطح باقی می‌مانند.

در مقابل بیشتر بار موفقیت The Whale در مقام اجرا و کارگردانی است. فیلم در نگاه اول با اینکه یک لوکیشن و نماهای محدود را به نمایش می‌گذارد، اما خسته‌کننده نیست. باید به این مهم نیز اشاره داشت که جدیدترین اثر آرنوفسکی را از حیث اجرا می‌توان رجعت به سینمای کلاسیک تصور کرد. چراکه کارگرانی The Whale از نظر قاب‌بندی، طرح کلی داستان، نحوه پرداخت، تدوین و طراحی صحنه رنگ و بوی سینمای کلاسیک را می‌دهد. حتی فرمت فیلم کاملا همانند فیلم‌های کلاسیک است. در تحلیل عمیق‌تر فرم تصویری اثر می‌توان رگه‌هایی از سینمای اکسپرسیونیستی، ذیل نورگزیری آرنوفسکی برای The Whale و نیز تأکید بر تقارن و تضاد را دید.

یکی دیگر از نقاط قوت اجرای آرنوفسکی به نحوه شروع فیلم باز می‌گردد؛ جایی که کارگران با هوشمندی و در سایه استفاده درست از نمای Zoom In به سمت قاب سیاه وبکم خاموش می‌رود که از دل آن به شخصیت چارلی می‌رسد؛ سیاهی که به خوبی درون زندگی او (چارلی) را نمایش می‌دهد. مضافا فرمت ۳×۴ فیلم که به شکل هوشمندانه‌ای برای چاق‌تر نشان‌دادن چارلی استفاده می‌شود. گویی آرنوفسکی به قصد تلاش دارد که در همین قاب‌ها مخاطبش را همراه با چارلی از چاقی و عظیم‌الجثه‌بودن کاراکتر اصلی رنج دهد. در مقام اجرا زمانی که چارلی برای اولین بار بلند می‌شود هیبت نهنگ را به خوبی تصویر می‌کند. یعنی آن فضای دارک و درتی رئالیستی در مقام اجرا به خوبی ترسیم شده است.

اندازه غیرمعمولی از نماها و قاب‌ها که حس خفقان را برای کاراکتر اصلی (چارلی) و به تبعش برای مخاطب تشدید می‌کند، موجب شده که به طور هم‌زمان فکر و روان مخاطب درگیر شود. این درگیری زمانی بیشتر و بهتر نمایان می‌شود که نوع معماری دکور در تک‌لوکیش فیلم (خانه چارلی) به عمد حس تنگ‌بودن فضا را منتقل می‌کند. خاصه راهروی تنگ و باریک که در تضاد با جسم چارلی است یا در اتاقی که چارلی توان عبور از آن را ندارد، این خفقان را به خوبی منتقل می‌کند. به موازاتش گریز عمدی از نور روز و آفتاب و استفاده مداوم از فضای بارانی و ابری، اتمسفر فیلم را به سمت فضای دارک هدایت می‌کند.

«متیو لیباتیک» که همه آثار آرنوفسکی به جز فیلم «کشتی‌گیر» را فیلم‌برداری کرده است نقش بسزایی در قاب‌بندی‌ها دارد، چراکه لیباتیک با دنیای آرنوفسکی آشناست و هنر قاب‌بندی کارگردان را در بهترین شکل به تصویر کشیده است. در این بین نباید از گریم و طراحی لباس و صحنه هم گذشت. نوع پوششی که برای چارلی انتخاب شده و طراحی خانه، هم چاقی مفرط و هم شلختگی و سردرگمی کاراکتر اصلی را به خوبی منتقل می‌کند.

با این همه نمی‌توان دفاع تمام‌قدی از کارگردانی آرنوفسکی داشت، چراکه او به واسطه کاستی در متن از ساخت یک اثر عالی باز می‌ماند. مهم‌ترین ضربه در پایان‌بندی و زمان رستگاری به وقت مرگ به فیلم وارد شده است. آرنوفسکی در مقام اجرا وجه دیگری از خود را به نمایش می‌گذارد که قرابتی با جهان‌بینی او و کل فیلم ندارد.

در پایان‌بندی دیگر خبری از فضای دارک و خفقان نیست. با بازشدن در توسط الی، نور به خانه می‌تابد. شاید این پارادوکس از نظر اجرا برای مخاطب جذاب جلوه کند، اما فیلم را به مرحله شعار و نماد تنزل می‌دهد؛ ازاین‌رو بی‌شک بزرگ‌ترین نقطه‌ضعف به پایان‌بندی شعاری اثر بازمی‌گردد که باز هم در راستای علاقه آرنوفسکی به استفاده از پس‌زمینه‌های مذهبی در آثار است. ضربه مهلک‌تر زمانی وارد می‌شود که نور حتی باعث می‌شود پاهای چارلی بر وزن بالای خود چیره شده و به پرواز درآیند. کافی بود که چارلی در زمان مرگ تنها به نوشته هاتی الی (دخترش) گوش می‌داد. اصلا نیازی به بلندشدن و به پرواز درآمدن نبود. حتی اگر آرنوفسکی اصرار به بلندشدن چارلی داشت تا تمایز و تضاد او را در رستگاری نشان دهد، درست در جایی که دخترش از او می‌خواهد از جایش بلند شود و چارلی نمی‌تواند، کافی بود کاراکتر محوری از جایش بلند شده و با کات‌کردن از نمای کلوزآپ پاهای چارلی به نمای پای او در ساحل، فیلم تمام شود. اما ارجاع تکراری به مؤلفه‌های آشنایی نظیر تابش نور از آسمان که حداقل در سینمای حرفه‌ای امروز دیگر خیلی نخ‌نما و قدیمی شده است، عملا The Whale را با دوگانگی و دوپارگی در لحن اجرا مواجه می‌کند.

چون در این موضوع مشخص زمانی که کل اثر، هم در درام و فیلم‌نامه و هم در اجرا و کارگردانی روی ستون‌ها رئالیسم، درتی رئالیسم و تا حدودی ناتورالیسم بنا شده است، اساسا ورود به سوررئال و نمادسازی صرفا خودکشی جهان‌بینی آرنوفسکی را می‌رساند. گویی به عمد سعی شده که فیلم نابود شود، چراکه این متدولوژی آرنوفسکی برای پایان‌بندی‌های آثارش و به خصوص برای این فیلم نیست. ضمن آنکه این نوع از پایان‌بندی اساسا با لحن و فضای کلی فیلم تفاوت ماهوی دارد تا جایی که از هر منظری به پایان‌بندی نگاه شود مانند تکه‌ای بدقواره بر کل اثر سنگینی می‌کند.

با این همه بی‌تردید بخش عمده‌ای از موفقیت اثر به بازی درخشان برندون فریزر بازمی‌گردد. فریزر تحلیل کاملا درستی از شخصیت خود دارد که سبب شده چارلی را به معنای درست کلمه ترسیم کند. با نگاه به این بازی درخشان بی‌دلیل نبوده است که آرنوفسکی ۱۰ سال تمام برای یافتن بازیگری که از پس این نقش برآید صبر کرده و برای ساختن The Whale دست نگه داشته است که نهایت مرغ اقبال بر شانه‌های برندون فریزر نشسته تا چارلی را بازی کند. به موازاتش باید این را هم اعتراف کرد که بازی در نقش چارلی، رنسانسی برای فریزر است. بازیگری که سال‌ها در سایه بوده و تقریبا کسی او را جدی نمی‌گرفت، اکنون می‌تواند برای آثار جدی آماده شود. بازی برندون فریزر تا جایی جذاب بود که در جشنواره ونیز هشت دقیقه و به روایت دیگری حدود ۱۴ دقیقه مورد تشویق ممتد حضار قرار گرفت. از سوی دیگر منتقدان یک‌صدا بازی تأثیرگذار و احساسی برندون فریزر را ستوده‌اند.

فریزر برای بازی خود برنده جایزه بهترین بازیگر مرد در بیست‌وهشتمین جوایز انتخاب منتقدان شد و نامزد بهترین بازیگر مرد در هشتادمین مراسم گلدن‌گلوب، بیست‌ونهمین جوایز انجمن بازیگران سینما، هفتادوششمین جوایز فیلم اسکار بریتانیا و نودوپنجمین دوره مراسم جوایز اسکار شد. البته فیلم نهنگ نامزد بهترین بازیگر نقش مکمل زن (چائو) و بهترین گریم شد و همچنین نامزد دریافت جایزه انجمن تهیه‌کنندگان آمریکا برای بهترین فیلم شد.

در کل آرنوفسکی بار دیگر فیلمی مهم و قابل بحث ساخته است. او بارها اثبات کرده که ساخت چنین آثاری را بلد است و فیلم The Whale را شاید نتوان بهترین فیلم او نامید، اما قطعا در دسته آثار خوب او قرار می‌گیرد. به همین دلیل است که The Whale یک دوقطبی جدی را در میان منتقدان ایجاد کرد. در سایه این دوقطبی کسی چون «ریچارد روپر» از «شیکاگو سان‌تایمز»، امتیاز ۱۰۰ از ۱۰۰ را به این فیلم می‌دهد و در این باره می‌نویسد: «فریزر در اینجا به چارلی تبدیل می‌شود. شخصیتی که فریزر او را با هوشمندی، ترحم، شوخ‌طبعی و احساس به تصویر می‌کشد. The Whale یکی از بهترین بازی‌های سال در یکی از بهترین فیلم‌های سال است». در مقابل «کریستی لمیر» از «راجر ایبرت» تنها به امتیاز ۳۸ از ۱۰۰ اکتفا می‌کند و اعتقاد دارد که «وال فیلمی نفرت‌انگیز با بازی‌های عالی است».

در کل The Whale، چه یکی از بهترین فیلم‌های سال ۲۰۲۲ باشد یا فیلمی نفرت‌انگیز، بی‌شک تماشایش خالی از لطف نیست. روایتی یک‌خطی و ساده که رفته‌رفته بسط می‌یابد و مخاطب را با شخصیت اصلی خود همراه می‌کند. فیلمی که قطعا می‌تواند مخاطب را به فکر فرو ببرد.

بازنمایی تصنعی فرهنگ بختیاری در رمان «ایسُف»

برگ‌برگ

امیرهاشمی‌مقدم: ایسف رمان نسبتا کوتاهی است (۱۶۸ صفحه) به قلم سیدحمید پورمحمدی که در سال ۱۴۰۰ در نشر ثالث در ۷۷۰ نسخه و با بهای ۳۸هزارو ۵۰۰ تومان منتشر شده است.

پورمحمدی در این اثر، زندگی خانواده‌ای روستایی در استان چهارمحال‌وبختیاری را به تصویر می‌کشد. این رمان هشت بخش دارد که در هر بخش یکی از شخصیت‌ها یا رویدادهای مرتبط با این خانواده توصیف می‌شود. اگرچه مکان این روستا و زمان دقیق رویدادها بیان نشده؛ اما از روی توضیحات و نشانه‌ها می‌توان تشخیص داد که روستایی از منطقه مشایخ، بخش ناغان، شهرستان شلمزار در استان چهارمحال‌وبختیاری است. زمان رویدادها هم تقریبا با فضای دهه ۱۳۴۰ خورشیدی همخوانی دارد.

ایسُف (تلفظ بختیاری یوسف) فرزند کاکا و ماه‌خانم و از اصلی‌ترین شخصیت‌های رمان است. داستان از ماجرای عشق ناکام کاکا و نهایتا ازدواج نسبتا اجباری‌اش با ماه‌خانم آغاز شده و تا نوجوانی و مهاجرت یوسف که تنها پسر این خانواده و عزیز دردانه‌شان است به شهر، ادامه می‌یابد.

پورمحمدی در این رمان تلاش کرده محدودیت‌های زندگی در جامعه روستایی بیش از نیم‌سده پیش در منطقه بختیاری را به تصویر بکشد. دراین‌میان البته توضیحات فراوان درباره فرهنگ و فولکلور بختیاری‌ها نیز در جای‌جای رمان گنجانده شده است. هرچند پیش‌ازاین برخی نویسندگان مانند هوشنگ مرادی‌کرمانی یا احمد محمود در رمان‌ها و داستان‌های‌شان فرهنگ شهرها و اقوام ایرانی را به‌خوبی بازنمایی کرده‌اند؛ اما پورمحمدی به دلایل زیر در آفرینش چنین اثری موفق نبوده:

۱- گردآوری فولکلور به جای نگارش رمان: «ایسف» در واقع جُنگی است از فولکلور بختیاری که یک روایت داستانی به شکل نامناسبی بر آن سوار شده. از آنجا که به نظر می‌آید هدف نویسنده معرفی حداکثری فرهنگ و فولکلور بختیاری‌ها بوده، بسیاری از بازی‌ها، مراسم‌ها و مناسک، لالایی‌ها، ترانه‌ها، پوشاک، خوراک، آداب و رسوم و... بختیاری در این کتاب نسبتا کم‌حجم معرفی شده است، تا جایی که گاهی داستان در حاشیه معرفی بخشی از فولکلور بختیاری قرار می‌گیرد. برای نمونه در صفحات ۸۹ تا ۹۳ خط اصلی روایت داستان به نفع معرفی مراسم «چل کچلون»، چیستان‌ها و ترانه‌های بختیاری فراوان به حاشیه رانده می‌شود.

۲- نامناسب‌بودن گفت‌وگو/دیالوگ شخصیت‌ها: گفت‌وگوها در ایسف بسیار تصنعی است و دلیلش، نامناسب‌بودن شخصیت داستان با سخنانش. برای نمونه: «ماه‌خانم گیوه و تنبان دبیت و کلاه کاکا را به او [دخترش] نشان داد و گفت: «ترکیب رنگ‌ها در لباس مردان بختیاری سفید و سیاه است که همان ترکیب نور و تاریکی است. کلاه و تنبان مردان بختیاری سیاه است؛ اما چوقا و گیوه آنها سفید است. مردان باید افکار و نیات سیاه و بد را از سر بیرون کنند و سیاهی‌ها را در خاک دفن کنند و قدم بر مسیر نور بگذارند. برای همین همواره در وجود یک مرد بختیاری جنگ بین خیر و شر و سیاهی و روشنایی وجود دارد...» (ص: ۵۴).

دلیل بیان این دست توضیحات فیلسوفانه از زبان ماه‌خانم بی‌سواد، به نقد پیشین برمی‌گردد: اینکه نویسنده می‌خواهد از هر فرصتی برای معرفی فرهنگ بختیاری استفاده جوید و داستان ایسف بهانه‌ای برای این کار است.

همچنین است ناهمخوانی سن شخصیت‌ها با سخنان‌شان. برای نمونه، کفایت به‌عنوان دخترچه هفت‌ساله پدرش را دلداری داده و نصیحت‌های عاقلانه می‌کند (آن هم دخترچه‌ای در فضای دهه چهل در روستایی دورافتاده در منطقه بختیاری) و می‌گوید: «این فقط یک نامه است. معلوم نیست که درست باشد. تازه نگفته‌اند که آنها کشته شده‌اند. یا اینکه اسیر شده‌اند. گفته‌اند که از آنها خبری ندارند. حتما تا الان پیدا شده‌اند» (ص: ۶۵).

۳- سردرگمی در زبان گفت‌وگوها: گفت‌وگو و دیالوگ‌های این رمان نثر و قاعده نوشتاری یکسانی ندارد. نویسنده گاهی از زبان عامیانه استفاده کرده و گاهی از زبان رسمی. حتی بارها در نقل‌قول از یک نفر می‌بینیم که بین زبان رسمی و زبان عامیانه در رفت‌وآمد است. برای نمونه در صفحه ۸۸ از زبان ماه‌خانم نقل‌قولی می‌شود که یک جا نوشته «حرف این و آن» و دقیقا یک سطر زیر همان و در ادامه همان نقل‌قول نوشته «حرف این و اون». یا در صفحه ۱۰۱ از زبان علیداد در یک نقل‌قول یک بار با املای «نان» روبه‌رو می‌شویم و دقیقا چند واژه جلوتر در همان نقل‌قول با املای «نون».

۴- املاهای متفاوت یک واژه: در چندین جا برای یک واژه با املاهای متفاوت روبه‌رو می‌شویم. برای نمونه معادل بختیاری گیسو را در صفحه ۸ «طُرنه» نوشته و در صفحه ۶۳ «ترنه». یا واژه قارا را در صفحه ۴۰ به همین شکل درست نوشته و در صفحه ۳۱ به شکل غارا.

۵- ناهمخوانی تاریخ‌ها و رویدادها: نویسنده در نوشتن سن افراد دقت کافی ندارد. برای نمونه هنگام تولد ایسف، خواهرش کفایت چهار سال دارد (ص: ۲۹). اما هنگامی که کفایت ۱۴ساله می‌شود (ص: ۶۹) و ایسف هم قاعدتا باید ۱۰ساله باشد، تازه می‌رود کلاس اول (ص: ۷۷). درحالی‌که در همان صفحه ۲۹ می‌خوانیم که سن رفتن بچه‌ها در این روستا به کلاس اول، هفت‌سالگی است؛ یا در فصل چهارم نشان می‌دهد که قدم‌خیر چه شور و اشتیاق عاشقانه‌ای برای دیدن نامزدش دارد و چقدر در این زمینه مانند انسان‌های بزرگ عمل می‌کند. اگرچه نویسنده سن او را در اینجا بیان نمی‌کند؛ اما با توجه به اینکه یوسف در این زمان سه‌ساله است (ص: ۵۳) و هنگام به دنیا آمدن ایسف، قدم‌خیر هفت‌ساله بود (ص: ۲۹)؛ بنابراین در اینجا منطقا ۱۰ساله است که با فضای توصیفی داستان و شور و شوق عاشقانه‌اش همخوانی ندارد. تازه این انتظار عاشقانه قدم‌خیر از دو سال پیش که نامزدش را بردند سربازی آغاز شده است (ص: ۵۱)؛ یعنی زمانی که تنها هشت سال داشت. همچنین نویسنده در صفحه ۷۹ از «شهر ناغان» نام می‌برد؛ این در حالی است که ناغان در آن زمان روستا بود و در سال ۱۳۷۳ به شهر تبدیل شد.

۶- تکرار فراوان پانویس‌ها: معنای فارسی بیشتر اصطلاحات بختیاری، دو بار یا بیشتر پانویس شده که این تکرار ضرورتی نداشت؛ به‌ویژه وقتی در پایان کتاب، فرهنگ واژه‌ها و اصطلاحات بختیاری متن را آورده است. البته از سوی دیگر برخی از دیگر اصطلاحات بختیاری نه پانویس شده و نه در فرهنگ پایانی کتاب آمده (مانند اصطلاح بُهون در صفحه ۳۷). معنای ایسُف که نام کتاب است را هم در صفحه ۹۷ برای نخستین بار زیرنویس می‌کند؛ درحالی‌که تا پیش از این ده‌ها بار این نام را در متن کتاب به کار برده بود.

فرجام سخن: خواننده غیربختیاری و حتی بختیاری چنانچه حوصله کند و کتاب «ایسف» را به پایان برساند، با اطلاعات فراوانی درباره فرهنگ بختیاری‌ها آشنا می‌شود که در بسیاری موارد دیگر به فراموشی سپرده شده (برای نمونه مراسم چل کچلون یا هل هل کوسه)؛ اما چیرگی غیرطبیعی این عناصر فولکلوریک در روایت و به‌ویژه بیان تصنعی آنها از زبان شخصیت‌ها، اثر یادشده را خیلی جاها از حالت رمان بیرون آورده و به مجموعه‌ای فولکلوریک با روایت یک خط داستانی تبدیل کرده است؛ خطی داستانی که البته در مواردی مانند تاریخ و زمان، شیوه نقل‌قول و... نیز نمره قبولی دریافت نمی‌کند.

BARGGBARGG