



با در نظر گرفتن این وجه از قصه که تمامی کاراکترها در جهانی فانتزی، مانند آدمکی کوکی با خرده‌پر سوناژهای منبسط که تا حد محدودی حق تنفس دارند، مکانیکی، اکژوتیک و ماشینی زیست می‌کنند؛ شخصیت «دار یوش دانش» محکوم به دنیای تخیل محور خویش تلقی می‌شود



مخفیانه‌شان می‌شود. نگاهی آمیخته با یک کمدی اسلپ‌استیک و گروتسک - آوانگارد که سعی دارد بی‌پیرایه‌ترین و فانتزی‌ترین قصه را با زیرمتنی انسانی ارایه دهد اما در فرایند قصه‌اش تبدیل به یکی از ضدزن‌ترین‌ها شده است؛ آنچنان که این سوال را باقی می‌گذارد چرا که این دو آرایشگر برای رسیدن به موی زنان، پس از کشتن آنان این چنین روحشان آرامش پیدا می‌کند که سکنا و حالاتشان پراز شعف و شعر و عشق می‌شود تا از این که با نگاه‌های شخصی خود همدیگر را لو ندهند این قدر مضطرب می‌شوند؟! از طرفی نقش و کارکرد شخصیت «سرگرد کیانی» به چه اندازه قابل اتکا و بررسی است که این چنین پلات را فیصله می‌دهد و براساس چه منطقی به این میزان با صراحت اعلام نتایج قطعی خویش را از ماجرا می‌کند؟ یا چه منطقی این گونه وارد داستان می‌شود و با چه استدلالی از داستان خارج می‌شود؟

همه این تعاریف و مصادیق، گویای یک اثر متوسط (در پارهای از موارد که ذکر شد البته گاهی ضعیف)، قابل قبول و قابل تحمل است؛ اثری که در جای‌جای خود اشتباه است که از آسودگی و از اندیشه‌های ساده و عناصر را می‌باید، مبتنی بر تریپلی سده است که در جهان و جامعه را به واسطه تنها فیلتر خبری و رسانه‌ای خود یعنی روزنامه که پلی میان او و دنیای بیرونش است پر تلاطم و پر آشوب می‌بیند، می‌توان گفت که تفریحش چنین است که به‌طور متداول در جست‌وجوی مویی در کنسروهاست تا به واسطه چنین خطبی آغازگر بحثی سیاسی و اجتماعی شود.

حال چه چیزی موجب تغییر موضعی پرسوناژ کاراکترهای اصلی «مسخره‌باز» می‌شود؟ «دار یوش» با اولین قتلش و ارایه یک کلاه گیس به «مانفرد» کنش‌هایی که زاده اختلالات روانی او در هنگام شستن سر افراد بودند را به‌طور محیرالعقولی کنار می‌گذارد و «شاپور» نیز پس از آگاهی از مخفی‌کاری‌های شبانه «دار یوش» و گرفتن جایگاه او در ارایه و آرایش موهای زنانه به‌طرز شگفت‌انگیزی با مسئولان کارخانه کنسروسازی با مهربانی سخن می‌گوید و اقرار می‌کند که ممکن است این مو نیز یکی از موهای درون مغازه باشد که اکنون در کنسرو دیده شده است. حالات اپیدمی شده کاراکترها که به‌صورت روتین کدهای مخصوص به هر کدامشان را پشت سر می‌گذارد، بیانگر حواج و نیازهای درونی آنان است. به‌طوری‌که نیازهای این دو کاراکتر، آنان را در ورطه منازعه و درگیری قرار می‌دهد و موجب کشمکش‌های صنفی میان آن دو بدون در نظر گرفتن عملکردهای

توانایی یورش و اعتراض علیه صاحب مغازه را ندارد و از نیروی اتخاذ حقوقش عاجز است، خودخوری می‌کند و به‌واسطه راه مخفیانه و کثیفی که در پیش می‌گیرد سعی دارد به نتیجه برسد. همایون غنی‌زاده با گوشه چشم کمیک و بسیار ضعیفی که به دنیای اکژوستانسیالیستی «در انتظار کودو» اثر ساموئل بکت و «مستخدم ماشینی» اثر هارولد پینتر دارد؛ با تمام قدرت سعی بر آن دارد تا مخاطب در بیان احساسات هرگز بازگوشده کاراکتر اصلی قصه‌اش آنچنان سهیم باشد که وقتی در دریای تخیلات خود در قسمت‌های یابانی فیلمنامه به طرز بی‌رویه‌ای شاهد کشت و کشتار غیر منطقی مستغرق در ارجاعات سینمایی بود به وجد بیاید و از این میزان بهره‌گیری سمبلیک بی‌معنی سوت و کف بزند.

اما «شاپور» مسیر منحنی عکس «دار یوش» را دارد. «شاپور» با بازی ستودنی و قابل قبول و تیبیکال بابک حمیدیان که در بازی‌اش بن‌مایه‌های جدی‌تری به‌نسبت آن دو شخصیت در خود جای داده است ساختار پیچیده‌تر و جذاب‌تری دارد. او در هم شکسته است و چون در ایام نوجوانی که در

گویی می‌توان متصور شد که «دانش» تمام تلاشش را برای رسیدن به بازیگری نه، بلکه بازیگر محبوبش می‌کند. این مقدار تلاش غیرمستقیم به علت در برابر چشم بودن عکس بازیگر محبوب او، در تصور «کاظم آقا» - با بازی قابل قبول علی نصیریان (که گویا جایزه یک عمر فعالیت هنری را به او داده‌اند تا نقش مکمل مرد را) ترسیم‌کننده عشق دوران جوانی‌اش می‌شود که او را ناکام گذاشته است، لذا از سینما تنها به «کازابلانکا» بسنده می‌کند و مانع پیشرفت همه‌جانبه دیگر کارکنان مغازه‌اش می‌شود. در فیلم، تمام کاراکترها مهجور و مهزوراند، چرا که از جنسیت زن که نشانه حیات، زندگی و آرامش است خبری نیست، آنان تماماً از حیات ثانویه خود عقب مانده‌اند و در برابر حضور و ورود جنس مخالف به هر صورتی، مقاومت به خرج می‌دهند، تنهار تباط آنان با جهان بیرون و زنان، گدایان گاه مرد و گاه زن است و این گویای انتظار ضمنی و درونی کاراکترهایی است که از پس محرومیت خود با سمبل‌ها خود را مشغول می‌کنند.

اوج نقص روایی اثر اینجاست که همایون غنی‌زاده به‌خوبی نمی‌تواند از پس شکل فنی که برای فیلم خود در نظر گرفته است بر آید، بنابراین در میانه‌های فیلم گویا چنین حس می‌کند که بهره‌برداری و استفاده کمی بسیار بدی از فیلم‌های معناگرای کیفی در موقعیت‌های گوناگون کرده است. پس دوباره در پرده‌های میانی اثر، دقیقاً بعد از کشف درگیری‌ها و کشمکش‌ها و بازپرسی‌ها مکرر شروع به بازی با کولاژهای تکه‌پاره‌ای می‌کند تا گویی ادای دینش را تکامل بخشد. قصه را فانتزی و سوپزکتیو کند و مثلاً پر و بال دهد و در پشت خرقة انثلتک گونه خود استتار کند.

شخصیت‌ها بر خلاف میل باطنی خویش از عمق، مهار و نهان شده‌اند و سعی دارند از هر روزنه‌ای که امکان تمشیت سایر افراد را بنا بر حرفه‌ای که زبیر لقاییش فعالیت می‌کنند دربرمی‌گیرد، ابراز منیت کرده و خود را ارضا کنند، گویی پراز خشم هستند اما این خشم هرگز پرازنده فرم هنری قصه‌ای که نه ابتدایش هویداست و نه انتهایش شناساست، نیست. با در نظر گرفتن این وجه از قصه که تمامی کاراکترها در جهانی فانتزی، مانند آدمکی کوکی با خرده‌پر سوناژهای منبسط که تا حد محدودی حق تنفس دارند، مکانیکی، اکژوتیک و ماشینی زیست می‌کنند؛ شخصیت «دار یوش دانش» محکوم به دنیای تخیل محور خویش تلقی می‌شود، چنین شخصیتی بر خلاف «شاپور» دائماً با اندیشه‌های خود زندگی می‌کند و از طرفی چون بسان «شاپور» می‌داند که

ExpertSoft Trial Version