

چشم بند سیاه، چشم بند سفید

اتوبوس شب / کیومرث پوراحمد / ۱۳۸۵

چاپ شده در : ماهنامه سینمایی فیلم

زمان انتشار : دی ماه ۱۳۸۶

چند سال بعد از شب یلدا که در بازار ویدئو دارد بارها بیش از اکران محدود و کوچک تر از شایستگی هایش دیده می شود و محبوبیتش مدام افزایش می یابد؛ و البته یکی دو سال بعد از آن دو فیلم اتفاقی و اتلافی که شایسته است نام شان را هم این جا نیاوریم، کیومرث پوراحمد باز مثل شب یلدا با مصالحی بسیار کلاسیک و آشنا کار می کند (آنجا موقعیت مرد تنهامانده ای که با مهاجرت همسرش، اوراق پراکنده زندگی زناشویی اش را ورق و در تردیدهایش پرسه می زند؛ و این جا موقعیت جنگی مشخصی مثل حمل اسرا با یک اتوبوس؛ که امکان رویارویی های انسانی طرفین جنگ را فراهم می آورد) و به شیوه ویژه خودش، عناصر و اجزایی را در لا به لای همین مسیر می بیند و می چیند و عرضه می کند که در نهایت، ویژگی های خاص و خارج از دایره مصالح آشنا بیش تر به چشم می آید و طراوت و ظرافتی در فیلم جریان می یابد که فراتر از عبارات ساده ای از جنس «خوب کار کردن با کلیشه ها» است و عملاً شخصی و حسی و منحصر به خود اثر می شود.

• شعارها و صراحت ها

وقتی حامد احمدپور (محمد رضا فروتن) در انتهای شب یلدا بالاخره پریا (هیلدا هاشم پور) را با دسته گلی در هفده رنگ دم در خانه اش می دید، و وقتی دختر از قالب شخصیتی غایب و «صوتی» به در می آمد و حتی وارد خانه غبارگرفته حامد می شد و - انگار فقط برای دوربین و ما که قرار بود نجات روان بی قرار حامد را به دست او بفهمیم- پرده ها را کنار می زد و شمع روشن می کرد، پوراحمد امکان تبدیل فیلمش به یک اتفاق بزرگ در روایت «داستانی عاشقانه با حذف یکی از دو طرف عشق» را از دست داد. آن چه این بلا را بر سر او و فیلمش آورد، صراحتی بود که پایان فیلم و موقعیت تحمیلی آن را در ضدیتی ساختاری با موقعیت های عینی و زنده بقیه طول زمانی فیلم قرار می داد. توضیحات بعدی پوراحمد در

گفتگوهای زمان اکران فیلم بیشتر در این باب بود که فیلمی با این ساختار متمرکز بر یک موقعیت ساکن و واکنشی و با این مضمون تنهایی آدم عاشقی مه بهش خیانت شده، نباید پایانی تلخ و محنت زده می داشت. این نگاه به دلیل ماهیت قالب رومانس، درست و ساختارشناسانه است. رومانس قالب طرح دیدگاه های مرتبط با جبر و تقدیر و سرنوشت محتوم و غیره نیست که با تلخی شدید و زهرآلود پایش، بشود زمینه مضمونی فیلم را از عشق و روابط و گیر و گرفت ها و شوق و شغف هایش، به هستی و امید و یأس بشر کشاند. حتی پایان بسیار گزنده فیلم های به ظاهر ضدرومانتیکی همچون سرگیجه هیچکاک یا مرد سوم کارول رید یا داستان آدل ه. فرانسوا تروفو یا بلا تشبیه - فیلم فرانسوی گمنام ولی بدیع دوستم داره، دوستم نداره ساخته لائیتیا کولومبانی (با بازی و شخصیت بی مشابه موهبت سینمای اوایل سده بیست و یکم، آدری توتو) هم به مفهوم نیهیلیستی اش سیاه و تلخ نیست و بیشتر به نوعی پایان معلق یا «رومانس ناکام» می ماند. تاحدی که حتی می توان گفت عشق های نافرجام این فیلم ها از وصال بسیاری فیلم های رومانتیک خوشبینانه، شورانگیزتر است و به رغم جنون زدگی حال و روز آدم عاشق هر فیلم، آدمی را بیشتر به هوس عاشق شدن می اندازد. از شاهکار عشق در بعدازظهر بیلی وایلد که موهبت به هم رساندن دو سر یک رومانس رویایی با اختلاف سنی باورنکردنی - و به همین دلیل، رشک انگیز و پرشور - گری کوپر و آدری هپبورن را از دست نمی دهد تا رومانس دلپذیر تعطیلی رمی / شبی در رم که حتی دور شدن گریگوری پک از آدری هپبورن را با تشبیهی وارونه، معادل نزدیکی ذهن و احساس آنها می گیرد، رومانس ها همیشه این الگو را داشته اند که حتی هجران و فراق دلدادگان را هم عامل انکار عشق و عمق و اثر عشق نشمرند.

پس مشکلم با پایان شب یلدا بحث کلیشه ای و کهنه ناقدان سینمایی در باب لزوم تلخ تمام شدن فیلم نیست. بلکه «شیوه» دوری گزیدن فیلم از تلخی، صراحتش در این مسیر و رفتن تا ته خط امید دادن و نوازش چشم و احساس بیننده اش است؛ به طور مشخص با گل ها و شمع و رنگ و لعاب لباس و آرایش

دختر و حتی اشاره کنایی لوس خون آمدن انگشت دست او، و به طور کلی با ورود دختر/منجی به محدوده تصاویر فیلم و به هم ریختن «تجسم ذهنی» بیننده که تاکنون مثل حامد، او را فقط از پای تلفن «شنیده» بود. و حالا که وقتش است به سوژه اصلی این مطلب یعنی اتوبوس شب برگردم، می خواهم بگویم این یکی هم در کمال تأسف درست از همین روزنه، گزیده شده و آسیب خورده است. انگار همان نگرانی پوراحمد که در شب یلدا می پنداشت نشان ندادن پریا و به هم نرساندن آشکار او و حامد در قاب تصویر، ممکن است به این بیانجامد که تماشاگر ستایش عشق از سوی خالق اثر را نگیرد و درنیابد، حالا هم دوباره و در یک چهارم آخر فیلم اتوبوس شب سربرآورده و فیلم را دچار صراحت بیهوده و بیش از حد کرده است.

می توان پرسید که اگر فیلمساز به گوش و هوش تماشاگرش اعتماد ندارد و می ترسد او نشنود که عیسی (مهرداد صدیقیان) همان اوایل بعد از به رگبار بستن عراقی های توی یک خاکریز (که دوست همزمش را تازه کشته اند)، گریان و زیر لب می گوید «چرا می کشیم؟»، پس اصلاً چرا این موقعیت و این دیالوگ را آفریده و در فیلم گذاشته؟ و اگر این به اضافه آن دیالوگ عمو رحیم راننده (خسرو شکیبایی) که «ملت ها دشمنی ای با هم ندارند که»، به نظرش کافی نبوده و باید با دو سه بار تکرار بحث عشق و ازدواج و دوستی عراقی و ایرانی «این ور شط و اون ور شط» در دیالوگ های فاروق (فروتن) در اواخر فیلم، شیرفهم می شده، اساساً چرا آن شیوه گذرا و موجز و بی تأکید را در سه چهارم اول فیلم به کار گرفته؟ اگر این کشمکش و بلا تکلیفی میان شیوه های گذرا و شیوه های مؤکد در فیلم نبود و یکی (حتی شیوه متکی به صراحت) انتخاب پوراحمد می شد، ساختار یکدست تری نمی داشتیم؟ این که رحیم همان اوایل می گوید «حساب حزبی جماعت جداست» و می گذرد، به اضافه رفتار غیرانسانی و کینه توزانه و جنگ طلبانه فرمانده حزبی (احمد کاوری) در میانه های فیلم، کافی نیست؟ حتماً باید آن دوست کرد پزشک عماد (امیرمحمد زند) یعنی سیروان (کوروش سلیمانی) در آخرین دقیقه های فیلم باز بخواهد با بعضی دست بسته گلاویز شود تا احیاناً حرص و

انزجار تماشاگر نسبت به سرسپردگان متعصب حزب بعث را تخلیه کند؟ یا مقاصد نهاد رسمی تهیه کننده فیلم (صدا و سیما) را در اعلام بیزاری از بعثیون (در نقطه مقابل بقیه عراقی های انسان و ناگزیر به جنگیدن) تأمین کند؟!

اما معادل ورود پریای شب یلدا به جلوی قاب دوربین که ویرانی اصلی را به آن همه ظرافت و فکرشدگی تحمیل می کرد، در اتوبوس شب فصل راه رفتن عماد و عیسای چشم بسته و دست بسته روی مسیر مین هاست؛ و آن متن نامه عماد به همسرش ریحانه (الناز شاکردوست) که مثل شمع بازی پریا در آن فیلم، انگار فقط برای دوربین و صدابردار و بیننده، از زبان خود او خوانده می شود. منهای این که خواندن نامه در آن موقعیت، منطقی در وقایع داستان ندارد، عبارات به شدت شعاری اش (از قبیل «باید بمونم، باید خونه مونو پس بگیرم» یا «رسیدن به تو شرطش اینه که اول به اعتقادم برسیم!») تمام اندوخته های فیلم به لحاظ طرح ظریف مسائل جنگ و دفاع و وطن دوستی را یکباره به باد هوا می دهد.

یادم می آید در هر دو نوبتی که در جشنواره فجر پارسال اتوبوس شب را دیدم، موقع آمدن این فصل دوست داشتم از فرط نگرانی برای افت و ویرانی فیلمی که تا آن جا چنان پیش آمده بود، گوش هایم را بگیرم. بار اول طبعاً از سر کنجکاوی و امید به این که شاید تمام متن نامه تا انتها آکنده از این شعارها نباشد و پوراحمد باز به شیوه کم صراحت ترش برگردد، گوشم را نگرفتم و وقتی دیدم و شنیدم که فیلم در خودویرانگری تا ته خط رفت، بیشتر تأسف خوردم. بار دوم هم به طور ابلهانه ای گوشم را نگرفتم تا ببینم آیا واقعاً آن قدری که بار اول به نظرم آمده، با موقعیتی تحمیلی و تعبیری شعاری و ساختاری در تضاد با انتخاب مسیر قبلی فیلم مواجهیم؟ و بار سوم که بهانه اش نوشتن این مطلب بود، باز بابت امید واهی ام به این که شاید در فاصله هشت نه ماهه جشنواره تا اکران عمومی، پوراحمد این فصل را دستکاری و کوتاه کرده باشد و ضرب و زهر آن همه شعار را گرفته باشد، از گرفتن گوش ها منصرف شدم. طبیعی است که نمی

توان مو به مو مطمئن بود؛ اما اگر هم تغییری داده باشد (که بعید می دانم)، هنوز آن چه برجای مانده به طرز هولناکی برخلاف ظرائف پیشین فیلم، به آفت صراحت و شعار زدگی دچار است.

• عطف ها و تقابل ها

بسیاری از الگوهای کلاسیک خلق شخصیت ها و تقابل بین شان، خلق کنش های دراماتیک و خلق بستر مناسب برای شکل گیری آنها، با بحث درباره فیلمنامه اتوبوس شب قابل پیگیری و حتی یادگیری است. دو رابطه دونفره توأم با تقابل که در نهایت به همسویی احساسی می انجامد (یکی میان عیسی و راننده و دیگری میان عیسی و فاروق) و سه رابطه دونفره که رفاقت یا عشق مبنایش است (عیسی و عماد، عماد و سیروان، عماد و ریحانه)، محور اصلی این الگو در یک سوست و کشمکش کلی میان اسرای عراقی و سربازان و راننده ایرانی، سوی دیگر آن. در بعد اول، هر پنج رابطه نقاط عطف مشخصی دارند که مانع از علی السویه شدن شان نزد مخاطب می شود: عیسی و راننده بارها جدال لفظی می کنند و حتی تا مرز برخورد فیزیکی پیش می روند و در فصل های پایانی جلوه «پدر و فرزندی» اش تکمیل می شود (با این دیالوگ عیسی که سنش را می گوید و اضافه می کند «... با یه کشیده» و رحیم از او دلجویی می کند)؛ عیسی و فاروق که اساساً از ابتدا شبیه آدم های دو سر جنگ اند که گویی تقابل شان با هم و رای مرزها و دشمن های سیاسی، نوعی ضدیت خصومت آمیز شخصی است و بعد هم -البته با پردازشی کم و بیش شتابزده و ناگهانی- به همراهی بدل می شود؛ عیسی و عماد که دوست و همرمزم اند و رابطه شان می توانست به آن یکنواختی و بدیهی فرض شدن در این گونه موارد دچار شود، اما با مرحله مهم مجروح شدن چشم عماد و بعدتر، روی مین رفتن اش، به دگرگونی ها و عطف های درگیرکننده ای می رسد؛ عماد و سیروان که به عنوان یکی از رابطه های غیراصولی فیلم، گره مربوط به گذشته و دوستی شان در قطار زود باز می شود و رفته رفته، همچون نمونه

ای از روابط انسانی آدم های دو جبهه مقابل اهمیت می یابد؛ و عماد و ریحانه که از سویی آن بخش شعاری وطن دوستی و وظیفه شناسی مردانه عماد را در تقابل با امنیت طلبی زنانه ریحانه در دل خود دارد و از سوی دیگر، گره نهایی بارداری ریحانه بعد از روی مین رفتن عماد را. مجموعه این روابط، به آدم های اصلی فیلم جان می بخشد و تأثیر و باورپذیری شان را بارها بیش از فیلم هایی جلوه می دهد که طبق توصیه های نخ نموده مدرسین فیلمنامه نویسی، می خواهند با شناسنامه ساختن برای شخصیت ها و ارائه اطلاعات کامل و غیرضروری درباره گذشته شان، به آنها جان ببخشند. اتوبوس شب در اغلب مواقعی که می خواهد وارد پروسه شناساندن گذشته آدم ها شود، بهانه های این کار را از دل زندگی خود آنها و لحظه های جاری اش پیدا می کند و به تمهید نمایشی زایدی متوسل نمی شود. یک نمونه اش رفتار فیلم با گذشته رحیم راننده است که نه به روشنی دلیل یک پا شدنش را می فهمیم و نه با اطمینان می توانیم بگوییم عکسی که جلوی سایه بان اتوبوسش هست و کسی که خبر سلامت یا اسارتش را از رادیو دنبال می کند، پسرش است یا برادرش. فقط می دانیم که کسی را در جبهه داشته و خودش هم یک پا را از دست داده. همین پسزمینه های بدون آن «شناسنامه» ساختن لعنتی و کلیشه ای، برای ایجاد هاله و ابعاد پرسپکتیوی کاراکتر کافی نیست؟

در قطب مقابل یعنی اسرای عراقی، طبعاً فیلمنامه نمی تواند و نباید «شخصیت» های اصلی و مهم و اثرگذار را از آنها که تاکنون برشمردم، بیشتر کند و بنابراین، با اسرا به عنوان سازندگان زمینه قصه سفر اتوبوس رو به رو می شود. در این محدوده، تقریباً هر عنصری که معمولاً برای ایجاد تعلیق و خلق چند عطف و گره جذاب در روایات سینمایی مرتبط با زندانیان یا جنگ به کار می رود، در فیلمنامه و فیلم در جای خودش استفاده شده: تشنگی اسرا، دستشویی داشتن، خرابی ماشین، کسی که صرع دارد، کسی که پزشک است و... مواردی که همه، نگهبانان را ناچار می کند به زندانیان اعتماد کنند، دست کسی را باز بگذارند و تماشاگر را به تعلیق بیفکنند. اینها همه با رفتار و منش کلاسیک درام پردازی و خلق موقعیت در فیلم پیش رفته؛ مگر

یک مورد مشخص که متأسفانه مهم هم هست: آن فرمانده بعثی که در نهایت هم ورق را بر می گرداند و جای غلب و مغلوب را در پاره ای از فیلم عوض می کند، از همان اوایل با چاقو/سرنیزه تفنگ که در پوتین اش جاسازی کرده، برای بیننده از بقیه جدا می شود و نمای نزدیکی که پنهان کردن این سلاح سرد را به ما نشان می دهد، درست مانند تمهید مشهور هیچکاک «بمب دراماتیک» عمل می کند. حتی اگر کتاب بالینی هر سینمادوست جدی جهان یعنی «سینما به روایت هیچکاک» تروفو را نخوانده باشید، حتماً از تکرار بیش از حد این نکته توسط عباس اکبری در همه حضورهای عینی یا تلویزیونی اش، این را شنیده اید که هیچکاک می گفت وقتی شما بمبی را در لحظه ای از یک فیلم منفجر می کنید، فقط برای یک آن کوتاه، تماشاگر را دچار «غافلگیری» کرده اید؛ اما اگر آدمی یا دستی را نشان بدهید که آن بمب را کار می گذارد و بعد شخصیت هایتان را مثلاً در حال صحبت دور میزی که آن بمب زیرش است، بنشانید، می توانید به مدت ده دقیقه یا بیشتر، بیننده را دچار «تعلیق» کنید. این اتفاقی است که در اتوبوس شب هم می افتد و وقتی همین فرمانده بعثی شروع به خلع سلاح عیسی می کند، ما به نقطه اوج و به نتیجه تعلیق طولانی مان می رسیم؛ چون از ابتدا سرنیزه پنهان او را دیده بودیم. اما تناقض اساسی در این است که فیلم های هیچکاک به شکلی افراطی با روایت دانای کلی همراه اند؛ در حالی که در فیلم پوراحمد، روایت در بخش هایی با عیسی همراه می شود، گاه با راننده و گاه با عماد. این تغییر زاویه دید یا بهانه های همراهی با آدم ها به خودی خود خالی از اشکال است؛ اما وقتی دوربین ناگهان با آدم فرعی و پرتی که حتی هنوز نمی شناسیمش همراهی می کند و همان اول فیلم، مثل یک دانای کل فضول به کنار پوتین او سرک می کشد و سرنیزه را نشان مان می دهد، دشواری اصلی این نوع روایت آشفته و نامتمرکز هم رو می شود. اگر این دوربین تا این حد انتخابگر و حتی پیشگو است که آن گوشه دور و بی ربط را برای فاش کردن سلاح پنهان مرد بعثی، بزرگنمایی می کند، چرا در بقیه بخش ها می کوشد با بهانه های روایی قابل قبول، همراهی هایش با آدم های اصلی فیلم را زمینه تراشی کند؟

و چرا در بقیه مسیر به هر گوشه و کناری سر نمی زند و بیشتر از منظر عیسی و راننده، اسرا و عکس العمل هایشان را نگاه و کشف می کند؟

• بازی ها و لحن ها

یکی از معدود رشته های رقابت در جشنواره فجر سال گذشته که انتخاب بهترین شان به دلیل تعدد نمونه های قابل توجه، بسیار دشوار به نظر می رسید، شاخه بازیگر مرد نقش مکمل بود. بازی صابر ابر در مینای شهر خاموش در نقشی که اساساً در کنار نقش عزت ا... انتظامی، یکی از دو عامل پیش برنده فیلم و نجات آن از ملال و انفعال است (و جایزه جشن خانه سینما را هم گرفت)، بازی حامد بهداد در روز سوم در نقشی که اولاً اگر سرنوشتی تا آن حد تحمیلی و باب طبع شعارهای رسمی نداشت، اصلاً نقش اصلی فیلم به حساب می آمد و ثانیاً به لحاظ زمینه نیمه عرب/ نیمه فارسی اش، خشونت در عین شفقت اش و حتی ظواهر و طنزهای گاه به گاهش، شباهت تصادفی عجیبی به نقش مشابه محمدرضا فروتن در همین اتوبوس شب دارد، بازی افشین هاشمی در پابرهنه تا بهشت در نقشی که حتی پیش از اجرا و از همان محدوده فیلمنامه هم به جهت بیماری و وضعیت کلی شخصیت، قابلیت های به چشم آمدن را داشته (و جایزه جشنواره فجر را گرفت)، بازی اغلب مردان مکمل رئیس در نقش هایی که بیش از هرچیز باید غرابت ان در کنار روایت نامتعارف فیلم درک می شد و این، به ویژه در مورد امین تارخ و داریوش ارجمند و خسرو شکیبایی و اکبر معززی، به درستی دریافت شده بود؛ و... البته بازی عجیب مهرداد صدیقیان در اتوبوس شب در نقشی که شباهت های ناچیزی هم با بازی متقاعد کننده قبلی او در عصر جمعه نداشت و احتمال دستیابی «تصادفی» او به آن حد و سطح را به طور کامل از بین می برد.

مهم ترین ویژگی بازی صدیقیان که به طور کلی با جنس بازی ها و شخصیت های مطلوب پوراحمد همخوانی دارد، کیفیت ناتورالیستی نامحسوس آن است (معتقدم ناتورالیستی بودن نقش آفرینی ها در مواقع لزوم، باید از محسوس شدن و به چشم آمدن فاصله بگیرد؛ و گر نه که دیگر «طبیعت گرا» نیست؛ بلکه به شکلی و تا حدی، آمیخته به نمایشگری است). صدیقیان و نوع هدایتی که پوراحمد در خصوص او داشته، حتی نمی خواهند این طبیعت گرایی به عنوان یک شیوه، دیده شود. لحظه گریه او بعد از آمپولی که به عماد می زنند، با نوع بغض اش که می کوشد آن را فرو بخورد و با آن تکیه خفیفی که به دیوار می دهد، به خصوص با نوع تدوین صوتی فیلم که صدای آن ترانه محزون عربی را در پسزمینه اش به عنوان «موسیقی فیلمنامه ای» گذاشته و از تأکید بر «موسیقی متن» احیاناً غم انگیز می پرهیزد، نمونه عالی همان «نشان دادن و گذشتن» لازم برای یک بازی ناتورالیستی است. تا حدی گذراست که حتی طبیعت گرایی اش هم با مکث و فرصت کافی، در نظر بیننده ثبت نمی شود و به سطح محسوس نمی رسد. درست به دلیل حفظ همین حالت است که ما عیسی را بیشتر با شرایط سنی اش می شناسم و می پذیریم و از جمله، تکلیف مان با میزان بهره هوشی او روشن نیست: گاهی در جواب دادن به راننده (مثلاً آن جا که به او طعنه می زند «برو همون ترانزیت کارکن») یا توجه به ظرائف شرایط جنگی (مثلاً آن جا که درباره عراقی ها می گوید «همین که با هم می خونن، کم کم دست به یکی می شن») بسیار باهوش و حواس جمع به نظر می رسد و گاه مثل موقعیت تکرارشونده شمارش اسرا، مدام دچار فراموشی و حواس پرتی می شود و گیج و خنگ به نظر می آید. بازی صدیقیان نه در آن حاضر جوابی ها با به رخ کشیدن هوش عیسی همراه است و نه در این منگی ها، با تأکید بر کم دقتی یا بی تمرکزی او. بنابراین، ما خود عیسی را در کلیتی عینی می شناسیم و باور می کنیم؛ نه نوسانات مؤکد و شدید او را که با الگویی نمایشگرانه اجرا شده باشد.

فروتن در ابعادی فراتر و زنده در محدوده ای کوچک تر، به استانداردهای لازم برای ایفای نقش شان دست می یابند. فروتن که در بخش هایی از فیلم چشمانش بسته است، در بخش هایی دهانش و در بخش های کوتاهی هم باید به نوعی «بازی در بازی» دروغین را با وانمود به همدستی با فرمانده بعثی روی بیاورد، پیشتر با معرفی شایسته اش طی قسمتی از مجموعه تلویزیونی سرخ با نام تماشاخانه و با چندوجهی ترین و در عین حال متمرکزترین بازی کارنامه اش یعنی شب یلدا، آن قدر مرهون و مدیون پوراحمد بوده که به طور طبیعی حاضر شود از تجربه های بی رمق و بی طراوتی چون فیلم قبلی او تا همین نقش مکمل ولی مؤثر اتوبوس شب، هر نوع همکاری با کارگردان گشاده دستش را بپذیرد. در لحظاتی از فیلم، مثلاً در اجرای میزانشن چرخشی اش در آن شب بارانی پنچر شدن اتوبوس که چشم بند فاروق افتاده و همین باعث خشم شدید عیسی می شود یا در نوع گفتار و نگاه و شور جاری در کلامش آن جا که دوربین موقع تک گویی مربوط به پدر عراقی و مادر ایرانی فاروق به سمت چهره اش حرکت می کند، فروتن فراتر از حد استاندارد هم می رود. کنترل و هماهنگی اجزای مختلف چهره و بیان او طوری است که مثلاً وقتی فاروق می گوید «گناه شون این بود که به حزب قائد اعظم سجده نکردند»، لحن دیالوگ گویی و میمیک صورت فروتن با بالا دادن ابروها، نوعی میل به خاطره تعریف کردن در حرف فاروق پدید می آورد و جلوی شعاری شدنش را می گیرد؛ و این درست همان کاری است که زند هنگام اجرای آن فصل نامه خوانی عماد در حین راه رفتن روی مسیر مین ها نمی کند و برخلاف آن چه ملزومات کار بازیگران چنین صحنه هایی است، می کوشد معنا و احساس جاری در حرف های عماد را عمیق تر و جدی تر جلوه دهد و در نتیجه، بار شعارزدگی فصل افزون می شود. تردیدی نیست که عادات متمایل به صراحت و شيرفهم کردن بیننده تلویزیون در اثر کارهای متعدد تلویزیونی زند، باعث این گرایش او شده و ضرب شعاری صحنه را کم نکرده. اما طبعاً با هدایت درست او انتقال این نکته، می شد جلوی لحن احساساتی و تأکید بیش از حدش بر وطن پرستی و غیره را

گرفت. شاید هم خود پوراحمد تا همین حد به دنبال همان حس و لحن آشکار و نزدیک شدن به بیان شعاری بوده و ما داریم وقت مان را تلف می کنیم!

در مورد خسرو شکیبایی به سختی می توان نکته ای گفت که پیشتر در تحلیل بازی اش - حتی با وجود برهوت تحلیل بازیگری به معنای جزئیات پردازانه اصلی اش در ایران - گفته نشده باشد. راست این است که حالا دیگر نمی شود این را تعیین کرد که او نقش ها را با شگردهای بیانی و اجرایی اش، با آن قوز همیشگی و حرکات سر و دست و درهم بردن چهره و زدن «سین» و «شین» و جمله ها را ناتمام و بی فعل گذاشتن و نوسانات فراوان و محسوس درگفتن دیالوگی با فریاد و دیالوگ بعد با نجوا، به هم شبیه می کند یا این که نقش ها را با نظر به توانایی ها و عادات و شیوه و مهر شخصی او، این گونه برایش می نویسند و گاه پس از انتخاب او، بازنویسی و بازآفرینی می کنند. و اصلاً مگر فرقی هم می کند؟ با شکیبایی نوعی از نقش ها، نوعی از غرولندها که بیشتر نشانه مهربانی است تا عصبیت، نوعی از شدت نوسانات احساسی که بیقراری هامون وار آدم ها را در هر قشر و طبقه ای منتقل می کند، نوعی از ایجاد طنز در جدی ترین واکنش ها و نوعی از تلخی و اندوه خواری در شادمان ترین لحظه ها در گوشه های گاه پاک و پرنور و گاه پرت و تاریکی از این سینما خلق شده و با یک نخ تسبیح نامرئی به هم پیوند خورده و برقرار مانده. این که از او همین تسلط و همین پویایی انتظار می رود، این که دیگر صدایش کشش فریادهایی فراتر از این غرغره های پیرمردانه را ندارد، این که هنوز بیشتر دارد خودش دیالوگ می گوید تا مو به مو دیالوگ های متن را از برکند، این که همه را حتی ناخواسته به حمید هامون شبیه می کند، برای روند تولید فیلم و همکارانش در سرصحنه هر فیلم، می تواند مهم، موهبت وار یا دردسرساز باشد؛ اما برای ما این حیاتی و کلیدی است که او می تواند درامتداد همان تکرارها و تشابه ها، آن مکث دریغ انگیز راننده را در میانه گریه اش برای کشته شدن فاروق به دست عیسی (چیزی که طبق یک شگرد آشنای فیلم های گروگان گیری، اتفاق نمی افتد و فقط تهدید به

کشتن است) به آن تازگی از کار دریاورد؛ دمی آرام بگیرد تا تصورکنیم گریه رحیم بند آمده، و بعد دوباره حق بق بزند؛ با همان دردمندی قبل؛ و چه اهمیتی دارد اگر این لحظه درست شبیه ان عكس العمل هامون نسبت به شنیدن خبر رابطه مهشید و عظیمی بساز بفروش درآمده، که وسط گریه با همان مكث از پسرخاله اش می پرسید «حقیقت داره؟... حقیقت داره»؟. مهم این است که این جا، در این درام، در این موقعیت، به همان میزان برای القای وضع و حال راننده و آن مضمون همدلی طرفین یک جنگ (متأثر از فیلم توهم بزرگ ژان رنوار و همه نیاکان و فرزندانش؛ از در جبهه غرب خبری نیست لوییس مایلستون تا دوگانه ایووجیمای کلینت ایستوود) به کار می آید یا نه؟ یا آن جا که رحیم به عیسی می گوید «اگه پسر من بودی و با یه اسیر این طوری رفتار می کردی...»، و بعد با وجود این تصور تماشاگر که پسر را نمی زند و تنها تهدیدش می کند، شکیبایی دستش را بالا می برد و محکم توی گوش عیسی می خواباند، این که کنش و میزانش و نوع اجرا درست مانند صحنه پرتاب دمپایی به طرف مهشید در آن فلاش بک مربوط به اثاث کشی است، چه چیزی از طراوت و تناسب بازی او در این فصل اتوبوس شب می کاهد؟

می ماند ضعیف ترین بازی فیلم که گریبانگیر تنها نقش کلیشه ای نوشته شده فیلمنامه هم می شود و این مطلب بدون اشاره به آن، به انبوهی رودربایستی دچار می شد که من یکی اهلش نیستم. معضل این جاست که ریحانه با آن شکل معمولی و مستقیم ابراز احساسات زنانه اش (بر خلاف همه احساس های انسانی، میهن پرستانه، ضدجنگ، رفیق بازان و غیره فیلم که جز در پاره ای موارد ذکرشده، به شکل های خاص و غیرمستقیم انتقال می یابند) درست در آخرین فصل فیلم سر و کله اش پیدا می شود و انگار می خواهد مثل پایان شب یلدا که دوباره عشق را در هیأت پریا روانه خانه خاموش حامد می کرد، این جا هم روابط و محیط صد در صد مردانه فیلمی با بستر جنگ را اندکی تلطیف و به فضای ملودرام مطلوب پوراحمد نزدیک کند. اگر او در جایی به غیر از بخش مهم پایانی می آمد و بعد از دایره روایت خارج می شد، میزان

تأثیر مخرب بازی الناز شاکردوست حتماً کمتر کاهش می یافت. به یاد بیاورید که چگونه او در حین قورت دادن آب دهان (کلیشه ای ترین تمهید برای نمایش ترس و نگرانی که البته می تواند مثل درو باریمور در جیغ یا مثلاً داستین هافمن در فارغ التحصیل یا همین بیژن امکانیان خودمان در تقاطع، بسیار غیرکلیشه ای و باورپذیر و در دل زندگی آدم ها اجرا شود)، در حین گفتن جمله «راست گفتی دیگه؟» به عیسی، و حتی در حین اشاره به خبر بارداری ریحانه که می گوید «من اوادم عمادو خوشحال کنم، ولی اون پیشدستی کرد»، به طرز عجیبی بی عمق، تخت و با وانمود صرف بازی می کند. قرار است ریحانه در این دیالوگ آخر خوشحال باشد، ولی چهره شاکردوست فقط لبخندی بدون عمق شادمانی درونی را نشان مان می دهد. قرار است ریحانه به حرف عیسی شک کند، ولی بدون کمترین نشانی از شک در نگاه و صورت شاکردوست، تنها می شنویم که انگار شک کرده! و عجیب این جاست که بازی او بدون این که تجربه ای در کار با تلویزیون داشته باشد، به شدت یادآور بازیگران خوکرده به «حرکت در سطح» نقش آفرینی در سریال های «ب» خانوادگی است. گویا آن کیفیت، حاصل نوعی نگرش، تربیت نیافتگی حس و بیان، و کم توجهی به لایه های نهان تر آدم هاست؛ نه نتیجه عادت به «تابلو» به دست گرفتن و تابلو کار کردن بازیگران تلویزیونی این سال ها!

•

پورا احمد آن قدر سینماشناس هست و اهمیت فضا سازی را می داند که با همین تصمیم کلی سیاه و سفید ساختن اتوبوس شب، بتوان مطمئن بود که به همه دستاوردهای بصری اش در حیطه اجاد تقابل های دوگانه، فکر کرده است. فقط در همین قالب سیاه و سفید و دنیای بی رنگ فیلم می شد به این بازی تصویری جذاب و ویژه میان چشم بند سیاه اسرا، چشم بند سفید عماد و حتی دهان بند سیاه فاروق دست زد؛ و حتی میان آنها و آن تکه چادر سیاه ریحانه که ته فیلم روی سیم خاردار می ماند، شبیه سازی بصری خفیفی کرد.

این خیلی حیف است که دوربین پیش از نمای پایانی و در خود صحنه عبور ریحانه از سیم خاردار، به جا ماندن تکه ای از چادرش را نشان می دهد و نمی گذارد آن را در نمای پایانی به عنوان نشانه بصری غافلگیرکننده ای ببینیم؛ که جنس و ماهیتی همانند آن نمای گردشی معروف گاو خشمگین اسکورسیزی دارد که بعد از اتمام مسابقه بوکس خودویرانگرانه جیک لاموتا (رابرت دنیرو) با شوگر ری رایبسون سیاهپوست، دوربین می چرخد و به کادری خالی از حضور آدم ها می رسد و آرام آرام قطره های به جامانده خون او را روی طناب دور رینگ پیدا می کند و نشان مان می دهد. ولی با وجود پیشتر خرج شدن ایده اصلی، نمای پایانی اتوبوس شب به قدر کافی جذاب و جزء نگرانه و ظریف است؛ و بازی بصری اش به ویژه از این جهت ستودنی می نماید که عنصر اصلی یعنی همان تکه پارچه سیاه لرزان در باد (نشانه ای از زنانگی و زندگی خانوادگی متزلزل آدم های درگیر جنگ) روی سیم خاردار (نشانه ای از بیرحمی و خشکی و آدم شناسی خود جنگ که دوست و دشمن و نیک و بد را یکجا می درد)، از حضور شخصیتی با کاستی های ریحانه به دست آمده است! شاملوی بزرگ بود که از زبان مارگوت بیکل کوچک می سرود: «گاه آن چه ما را به حقیقت می رساند، خود از آن عاری است»!