

## «گناه یه مسئله عمومیه»!

پابرهنه در بهشت / بهرام توکلی / ۱۳۸۵

چاپ شده در : ضمیمه فرهنگی روزنامه اعتماد به سردبیری احمد غلامی

زمان انتشار : ۱۳۸۸

«پابره‌نه در بهشت» به عنوان فیلمی که نوع تلاش خاص و نامتعارف قهرمانش برای رسیدن به رستگاری را به شکلی خاص و به همراه چالش‌هایی با تلقی رسمی و یک‌بعدی از این گونه مفاهیم دینی و معنوی، از همان زمان ساخت و نمایش اولش در جشنواره فجر سه سال پیش، به شکلی گریزناپذیر با «زیر نور ماه»، دومین فیلم رضا میرکریمی (بعد از فیلم اولش «کودک و سرباز» که معمولاً در بررسی‌ها فراموش می‌شود) مقایسه شد. شرایطی که روحانی جوان فیلم، یحیی درگیر آن است (با بازی «به‌قاعده» و دور از نمایشگری هومن سیدی که می‌توانست دست‌کم یکی از کاندیداهای بازیگر مرد نقش اصلی در آن سال باشد)، با فاصله خودخواسته‌یی که از به تن کردن لباس روحانیت در دل فضای آسایشگاه/قرنطینه بیماران ایدزی می‌گیرد و با نوع دل سپردنش به غم و رنج یکایک این آدم‌ها، با تردید طلبه جوان (سید حسن پرستار) در به تن کردن لباس روحانیت «زیر نور ماه» و همدلی او با رنج و خوشی ساده‌دلانه جماعت ساکن زیر پل، همانندی آشکاری دارد و اتفاقاً بهرام توکلی به جای رفتارهای مرسوم در سینمای ایران که فیلمسازان احتمال هر نوع شباهت را به طور مطلق نفی می‌کنند، از دو سه بازیگر فیلم میرکریمی و به ویژه از همکاری مدیر فیلمبرداری آن فیلم حمید خضوعی ایبانه سود جسته است. فیلمسازی چون او که مستند مشهور و تحسین‌شده‌یی چون «بخش ۳» (برنده جایزه بهترین فیلم مستند جشنواره سونی) را درباره شرایط بیماران سرطانی بستری در بیمارستان دکتر قریب ساخته و مستندی درباره جانبازان قطع نخاع شده و درگیر شرایط ویژه اعصاب و روان هم در کارنامه دارد، برای کار بر روی داستانی درباره بیماران یک قرنطینه نگران اتهام الگوبرداری از فیلم دیگری نیست که بخواهد توارد و شباهت‌های هرچند کلی فیلمش به آن یکی را انکار کند. به این ترتیب، در این نوشته نیز اشاره به «زیر نور ماه» فقط از این حیث اتفاق می‌افتد که دو فیلم اهداف مشابهی را در ابعاد مضمونی دنبال می‌کنند، اما با روش‌های ساختاری و پرداخت تکنیکی متفاوتی به سراغ آن می‌روند که از قضا میزان توفیق یا نارسایی هر کدام در شکل داده به آن مضمون‌ها را تعیین می‌کند.

گفتار راوی: آشکارسازی چیزهایی که باید نهان می‌بود

در خصوص فیلم‌هایی که دغدغه‌های درونی آدم‌ها را مطرح می‌کنند و هر کنش و رویداد ظاهراً عینی و عادی‌شان در اصل اشاره‌ی است به آن دغدغه‌ها و مضامین نهفته، همواره این بحث وجود دارد که میزان وضوح و صراحت فیلم و لحن و پرداخت و دیالوگ‌هایش در اشاره به آن دغدغه‌ها تا چه حد باید باشد؟ آیا صراحتی منجر به طرح شفاهی یا خلق موقعیت دراماتیکی که عین آن دغدغه را در دل خود داشته و به نمایش گذاشته باشد، می‌تواند جای زیادی برای اثربخشی فیلم و آن مضمون به خصوص باقی بگذارد؟ دقیق‌تر بگوییم؛ در این گونه موارد مشکل از صرف صراحت نیست. مسئله این است که دغدغه‌های درونی، تردیدهای فلسفی یا امور معنوی، معمولاً و به لحاظ ماهوی چندلایه‌تر، منعطف‌تر و غیرقطعی‌تر از آنند که بتوان با صراحتی مثلاً همچون اندرزه‌های مستقیم و شفاهی معلمی به شاگردان شیطان و شلوغش، آنها را به زبان کلام یا به زبان تصویر «مرئی» و محسوس کرد. گفتار متن / voice over شخصیت اصلی «پابره‌نه در بهشت» که تقریباً در تمام طول فیلم، احساس‌های درونی و پرسش‌های ذهنی گاه روانشناسانه و اغلب معنوی یحیی را مطرح می‌کند، از این منظر اصلی‌ترین کاستی فیلم به حساب می‌آید.

یکی از لطمه‌های اصلی که از جانب همین گفتار راوی بر پیکره ساختاری فیلم وارد می‌آید، توصیف شفاهی حس و حال ویژه و غریبی است که فیلم اتفاقاً موفق شده به واسطه تصویرسازی عمداً گرفته و دل‌مرده مدیر فیلمبرداری‌اش به دست بیاورد و طراحی رنگ‌ها و کلیت مسیر فضا‌سازی نیز در شکل‌گیری آن به بهترین شکل موثر بوده‌اند، اما توضیح و تشریح همین فضا در گفتار، همه چیز را از ظرافت می‌اندازد و با آشکارکردن بیش از حد آن فضا در همه ابعاد بصری و شنیداری، ضرب تأثیرش به شدت کاهش می‌یابد. فضا خود آن وجه وهم‌انگیز لازم و خواب‌وارگی رمزآمیز را دارد؛ اما راوی روی تصویر توضیح زائد می‌دهد که «همه چی مَث خوابمه. انگار همه رو قبلاً دیدم. می‌دونم بعداً چه اتفاقی می‌افته». این کیفیت گفتار متن، طبعاً

و قطعاً با اشاراتی چون معدلات این جهانی و آن جهانی یا مثلاً طرح مسئله زندگی گذشته راوی در عالم زر و مباحثی از این دست، قابل توجه نیست. چون به هر حال مهم این است که در تصاویر عینی چه می بینیم و چه وصف اضافی درباره اش می شنویم. در همین زمینه یی که اشاره کردم یعنی فضای وهم آمیز آسایشگاه و معلق بودن حس و حال کلی فیلم در جایی میان بیداری و خواب، راوی اندکی بعد در همان اوایل فیلم می گوید «هفت روز پیش تقاضای انتقال به قرنطینه رو دادم. پس این جا یه جای واقعه. آدما واقعی اند. خدایا، باز اون سرگیجه همیشگی...». به روشنی می بینید که عبارات، خصلت بصری و فضا سازانه جاری در تصاویر را بیهوده باز می کنند و از آن نوع ظریف ابهامی که فیلمی با این ساختار متکی به «حذف» پیرایه ها و نیز با داستان کمرنگ و اهمیت اساسی «فضا» به آن نیاز دارد، دور نگه می دارند.

عجیب این است که حتی و رای وصف حالات معنوی و خارج از جهان مرئی و محسوس، فیلم در ارائه اطلاعات عینی نیز باز به همین شکل به زیان خود عمل می کند و گاه حتی روش های غیرمستقیم و قابل اعتنای انتقال اطلاعات را که اندکی پیشتر در جایی به کار برده بود، با توضیح دوباره آن در دل گفتار متن، به صراحتی آزارنده و غیرضروری می آلود. از جمله، بعد از آن که شاهو(افشین هاشمی) می گوید «تو آخوند تازه یی؟»، یحیی بی آن که چیزی به اطلاعات تازه کسب شده ما بفزاید، روی تصویر می گوید «از وقتی روحانی شدم...». یعنی آن چه را در دیالوگی کوتاه و کافی شنیده و دانسته ایم، باز تکرار می کند. گاه حتی به نظر می رسد این رویکرد به این دلیل انتخاب شده که توکلی نگران فهمیده نشدن برخی اشاره ها و نکته ها از سوی بیننده فیلمش بوده است. به عنوان مثال، نوع رابطه خاص و آمرانه و «مرید و مراد» وار یحیی با زن نظافتچی(فهیمة راستکار) در صحنه های مختلف نظافت راهرو یا بخش های مختلف آسایشگاه، به روشنی گویای این حس است که این زن بدون پیش فرض های بدبینانه عجیبی که دکتر(امین تارخ) درباره گناهکاری مبتلایان به ایدز دارد (و در بخشی دیگر از مطلب، به آن خواهیم پرداخت) و بدون پرسش های گاه فراتر از

واقع خود یحیی درباره رستگاری و ایمان خودش و بیماران، به سادگی و با خلوصی که فیلمساز به شکلی هوشمندانه رفتارهای مهربانانه اغراق آمیز را در آن حذف کرده، دارد بیشترین لطف و خدمت را به قرنطینه شده ها می کند و حتی خودش هم مدعی این لطف و خدمت نیست. اما با تمام این ویژگی های مشهود و قابل تشخیص و با ارادت و احترامی که یحیی آشکارا نسبت به زن دارد، فیلم در دل گفتار متن راوی این توضیح واضح را می آورد: «پیرزن مهم ترین چیزها رو بهم یاد داد: به زخم های مریض ها نگاه نکنم، به بوی گوشت فاسد دقت نکنم، سطل سنگینو که برمی دارم، خدا رو شکر کنم که سنگین تر نیست». البته این جمله ها به لحاظ ادبی و معنایی، زیبایی و ظرافتی بیش از نمونه های قبلی دارند و این ستودنی است. اما همچنان اگر فیلمساز به طور کلی به این جسارت ساختاری می رسید که از گفتار راوی استفاده نکند، می شد امید داشت که تأثیر و عمق هر یک از این اشاره ها بیشتر شود.

حتی آخرین منزلگاه سیر و سلوک خودشناسانه/عارفانه یی که یحیی از سر می گذارند یعنی ورود او با پای برهنه به راهروی آخر که قرنطینه یی ها نامش را «بهشت» گذاشته اند و قطعاً مفهوم تمثیلی خود را نیز در فیلم و معدلات معنوی مضامین آن دارد، باز از همین ارجاعات صریح و «رو»ی گفتار متن در امان نمی ماند. راوی به صراحت تمام توضیح می دهد که «از اون روز به بعد، زندگی من به عنوان یه روحانی شروع شد»؛ و این در حالی است که ما نه تنها این موقعیت ارتقایافته را در حالات و کیفیات صورت و رفتار او، بلکه حتی در میزانشن تازه ورودش به راهروی آخر/بهشت نیز می بینیم و نیازی به شرح شفاهی این کنش، حس نمی کنیم. از این زاویه، می توان نهمان گویی فیلم «زیر نور ماه» را درست در برخورد با همین موضوع (حس شروع مفهوم «روحانیت» در زندگی شخصیت اصلی در پایان فیلم) به یاد آورد و تحسین کرد. و جالب اینجاست که تازه بحث اغلب ما این بود که در آن فیلم هم سکانس پایانی با توصیف روستای محل زندگی جوجه به شکل یک مدینه فاضله از زبان روحانی جوان، مقداری به ورطه صراحت می غلتید و می شد فیلم به گونه یی بدیع تر،

روی همان نمایی که دست قهرمانش را در حال گرفتن میله مترو نشان می‌دهد و ما می‌بینیم که ردا/لباس روحانیت به تن دارد، به پایان برسد و اتمام تردیدهای جوان در لباس پوشیدن را بدون اشاره مستقیم کلامی و بدون ارائه تصویر **full shot** به نمایش بگذارد. «پابره‌نه در بهشت» درست در نقطه مقابل آن رویکرد پیشنهادی اغلب سینماشناسان به «زیر نور ماه» قرار می‌گیرد و این، برای فیلمی با این قابلیت‌ها و کیفیات اجرایی و اندیشمندانه، حیف و افسوس‌برانگیز است.

تمهیدات تصویری: از گریم دقیق تا گرایش به بازی‌های ویدئوگرافیکی

محیط واحد یک آسایشگاه بیماران قرنطینه شده، حتی با وجود یکی دو گریزی که فیلم و روایت به فضاهای بیرون و خانه و زندگی همسر بیماران می‌زند، این را ایجاب می‌کند که «پابره‌نه در بهشت» بهطور بطنی و از دل فیلمنامه، آهنگ و روندی آرام و باطمأنینه و مکث داشته باشد. این که فیلمساز، به ویژه وقتی فیلمنامه را خود نوشته، به درستی با ضرباهنگ کند و بطنی موردنیاز روایت و اثرش کنار بیاید و آن را در جایگاه ملزومات محصول نهایی بپذیرد، حتماً از ویژگی‌های ضروری هر کارگردان تجربه‌گراست. باز فقط به این دلیل که مضامین و فضای معنوی فیلم‌ها همسویی‌های مشخصی دارند، اشاره می‌کنم به ریتم کند و سیر تدریجی و بی‌شتاب هر دو فیلم میرکریمی «زیر نور ماه» و «خیلی دور، خیلی نزدیک» که نگران وازدگی تماشاگر نیستند و ضرورت آهنگ کند خود را هم در ریتم درونی فیلمنامه و هم در تقطیع نماها هنگام تدوین، درک و این ریتم را در خود جاری کرده‌اند. از جمله، می‌توان این نکته تعیین‌کننده را یادآوری کرد که در «خیلی دور، خیلی نزدیک» اتومبیل قهرمان فیلم دکتر عالم (مسعود رایگان) در حوالی دقیقه ۱۰۰ تازه در بیابان و طوفان شن گیر می‌کند. یعنی اتفاقی که طبق معادلات سید فیلدی و کلاسیک فیلمنامه‌نویسی قاعدتاً باید مثلاً در انتهای پرده اول روی می‌داد، آن قدر به تعویق می‌افتد که تازه در آغاز پرده سوم رخ می‌دهد. دلش روشن و ناشی از جسارت و ریسک‌پذیری میرکریمی و تدوینگر فیلمش بهرام دهقانی است: این فیلمی درباره

«مسیر» تجربه‌های منجر به آگاهی و ایمان هر چند مبهم قهرمانش است، نه متکی به «مقصد» مشخص و مهیجی چون عملیات نجات او از طوفان و ماشین مدفون در خاک و شن. بنابراین دیر اضافه شدن این اتفاق ظاهراً مهیج به بخش‌های انتهایی نه تنها ایراد به حساب نمی‌آید، بلکه خود اتفاق را به منزله یکی از مراحل «مسیر» تجربه‌ها و مشاهدات دکتر عالم، دور از هیجانات مرسوم جلوه می‌دهد. تدوینگر فیلم «پابره‌نه در بهشت» نیز بهرام دهقانی بوده است؛ اما نگاه و سلیقه توکلی و تمایزش به این که ضرب و ریتمی اندکی جوششی‌تر در فیلم و فضای ساکن و راکد آسایشگاه پدید بیاورد، منجر به استفاده از تمهیدات تصویری اغلب غیرضروری شده که گاه مثل کاربرد آن تصاویر سیاه و سفید که مثلاً توسط دوربین ویدئویی و به دست سرباز (گاه هم به دست یحیی) ضبط شده، مربوط به فیلمبرداری و بعد جلوه‌های لابراتواری است و گاه مثل سکانس خودسوزی علی شعبی (امیرکاوه آهنجان) با آن همه اسلوموشن همراه با حذف برخی فریم‌ها از لابه‌لای تصاویر و جامپ‌کات‌های تعمدی و فیلترهای فلوساز، نتیجه تدوین و بازی‌های ویدئوگرافیکی است. متوجه باشیم که ایجاد این شعبده‌های تصویری و تکنیکی در چه تضادی با وحدت مکان، تمرکز روی یک موقعیت و حتی نزدیکی زندگی بیماران به نوعی حیات نباتی و جامداتی قرار می‌گیرد و تا چه حد یکدستی ساختار بصری و تأثیرات حسی فیلم بر مخاطب را مخدوش می‌کند. در حالی که برای ایجاد نوعی دینامیسم و تحرک درونی، بدون این جهش‌های اندکی غلوشده و موسیقی بیش از حد کابوس‌واری که روی آنهاست، می‌شد از تمهیدات باوقارتری مثل مونتاژ موازی استفاده کرد که جایی از فیلم خلاقانه به کار می‌رود: سکانسی که دکتر از یحیی می‌خواهد با علی حرف بزند با خود سکانس حرف زدن این دو، تدوین موازی می‌شود و لحن تحکم‌آمیز و نامهربان دکتر را بی‌آن که میلی به بهبود حال و وضع علی در آن باشد، همزمان و موازی با گلایه‌های علی می‌بینیم و می‌شنویم که به تلخی می‌گوید دیگر به خدا اعتقادی ندارد. حتی ظرافت‌های جزئی‌تر دکوپاژ توکلی و تدوین دهقانی در این سکانس مثل نگاه اسفبار یحیی به پرده‌های سفیدی که با

بازشدن پنجره، در باد تکان می‌خورند و خود این نگاه نشانی از این است که یحیی جوابی برای حرف‌های علی ندارد و تنها ناگزیر است سکوت کند و به ترمیم ایمان او امید ببندد، از طریق همین تدوین موازی با حرف‌ها و مقاصد دکتر، اثرگذارتر می‌شود و در عین حال، فیلم را بدون این که به آن ناهمخوانی سبک بصری دچار کند (که پیشتر به سکانس‌هایی دیگر نسبت دادم)، با نوعی جنب و جوش و پویایی در تصاویر و تقطیعش همراه می‌سازد.

اما هر چه از حیطة این دخالت‌های رایانه‌یی در بافت تصویری «پابره‌نه در بهشت» فاصله می‌گیریم و به سمت جلوه‌های عینی و واقع‌نمایانه جلوی دوربین می‌رویم، فیلم و این بافت، همگونی بیشتری را به نمایش می‌گذارند که یکی از اوج‌های آن، چهره‌پردازی سعید ملک‌ان است: از نامزدهای این رشته در همان دوره بیست و پنجم جشنواره فجر که جایزه را به «خون‌بازی» و گریم درخشان مهرداد میرکیانی واگذار کرد؛ و اتفاقاً جنس و نگرش کلی و واقع‌گرایانه و دور از جلوه‌گری چهره‌پردازی در فیلم، از یک دست بود. گریم ملک‌ان در «پابره‌نه در بهشت» به ویژه از حیث حفظ تناسب و میزان بدحالی و ویرانی قابل رویت در صورت بازیگران نقش بیماران و جلوگیری از شدت و اغراق، از نمونه‌های مثال‌زدنی سینمای ایران در سال‌های اخیر است. می‌توان در نقطه مقابل، به گریم بد یک بیمار سرطانی در «باغ‌های کندلوس» (از موارد مورد انتقاد و گله کارگردانش ایرج کریمی) و نمونه بدتر «میم مثل مادر» (از موارد مورد رضایت کارگردانش رسول ملاقلی‌پور) و بیش از اینها، گریم‌های همچنان اغراق‌آمیز شخصیت‌های تاریخی مثلاً در فیلم «پرچم‌های قلعه کاوه» یا مجموعه «یوسف پیامبر» اشاره کرد که پیش و بیش از مرحله اجرا، اساسی در خود طراحی و تفکر و سلیقه‌یی که بر آن حاکم است، رد و رنگی از تعادل و تناسب و در نظر گرفتن «اندازه» کار ندارند و در چهره‌پردازی و پردازش ریش و زخم و ویرانی صورت‌ها و غیره، به تئوری «هر چه شدیدتر، بهتر» پای‌بند هستند. شاید بتوان گفت که میان عناصر فنی مختلف، یک‌دست‌ترین دست‌آورد فیلم «پابره‌نه در بهشت» طرح و اجرای گریم آن



است که حتی مثلاً در سکانس مرگ شاهو با آن تحقق زیبای رویای او که دوست داشت برف بیاید، به تشدید بیش از حد ویرانی و رنگ پریدگی صورت افشین هاشمی نمی‌انجامد و حتی نشستن لایه‌یی برف بر روی بدن بیجان او را با تدریج و قناعتی هنرمندانه به اجرا درمی‌آورد.

### طنز سیاه و گریز از ترحم‌انگیزی

فیلم «اینجا چراغی روشن است» که به دلیل جدایی‌اش از فضا و مناسبات تأویل پذیر دنیای واقعی و رسیدن به نوعی سوررئالیسم گنگ و کم‌رمق در نیمه دومش و تضادی که این خصلت با مفاهیم عینی و ملموس جاری در فیلم دارد، ضعیف‌ترین و ایضاً مهجورمانده‌ترین فیلم میرکریمی محسوب می‌شود. اما از یک جهت که می‌توان همان را در فیلم اول بهرام توکلی «پابره‌نه در بهشت» هم دنبال کرد، به ویژه در نیمه نخست خود، رویکرد درستی دارد: به هیچ وجه نمی‌گذارد ما نسبت به شخصیت محوری‌اش که جوانکی ساده‌دل و سفیه ولی معصوم است (با بازی حبیب رضایی که در زمان خود، سیمرغ بلورین بهترین بازیگر نقش اصلی مرد جشنواره فجر را از آن خود کرد) دچار احساسات توأم با ترحم شویم. یعنی در واقع از رایج‌ترین کلیشه و خطرناک‌ترین دامی که برای چنین فیلم‌هایی با چنین قهرمانانی محتمل است، دوری می‌گزیند. یکی از مؤثرترین روش‌های فیلم‌نامه‌یی آن فیلم با اجرای سنجیده بازیگرانش، این بود که نوعی طنز سیاه در موقعیت‌های آبسورد (به ویژه موقعیت معدنچی مرده با بازی سعید پورصمیمی) و دیالوگ‌های ظاهراً ساده‌دلانه (به ویژه در مورد شخصیت اصلی) جاری می‌کرد و خنده یا لبخند ناشی از این لحظات که بر لبان تماشاگر می‌نشست، امکان آن دلسوزی و سوزناکی را از شخصیت‌ها و شرایطشان سلب می‌کرد. اوج این موارد، جایی بود که متصدی امامزاده با تأسف می‌گفت ایمان مردم کم شده و دیگر کمتر کسی به زیارت امامزاده می‌آید؛ و جوانک ساده‌دل توضیح می‌داد که «خب آخه امامزاده قربونش برم که یه معجزه نمی‌کنه که» / «مثلاً چی کار باید بکنه؟»؟ «مثلاً این کوهو از این جا ورداره، بذاره اون جا.. تا سایه‌اش بیفته رو آبادی

و مردم بیچاره بتونن تا ۱۰ صبح راحت بخوابن!» شاید در نگاه اول به نظر برسد این فقط دیالوگی طنزآمیز و مبتنی بر سفاقت شخصیت اصلی است؛ در حالی که با کمی تأمل می توان نکته نغز نهفته در آن را دریافت: در اصل این جوانک دارد این دیدگاه را مطرح می کند که باور مردم نسبت به دین و جلوه هایش، زمانی قوی تر می شود که تأثیر و نشانه های تأثیر آن را به طور مستقیم، ملموس و عینی در زیست روزمره خود حس کنند و ایمان شان تنها شکل و روندی انتزاعی و فاقد نشانه های عینی نداشته باشد.

این نوع طنز سیاه و تلخ و دولبه، هم متمایل به نمایش بداخلاقی یا بی حوصلگی یا شیرین عقلی شخصیت ها و هم رو به معانی نهانی که در پس دیالوگ ها و موقعیت آنها نهفته، در فیلم «پابرهنه در بهشت» نیز با موفقیت و به شکلی به جا و بامعنا به کار رفته است. سکansı که یحیی آب و کف توی سطل را می ریزد و زن نظافتچی به طعنه و تمسخر ولی با مهربانی به او می گوید «تو هیچی نمی شی»، از جهت تضادی که این دست و پا چلفتی گری جسمانی با تلاش برای سلوک روحانی یحیی دارد، از نمونه های قابل اشاره در این زمینه است. نمونه دیگر، شخصیت سرباز (سیروس همتی) و اغلب دیالوگ ها و درام هایی است که حول محور او به وجود می آید؛ مثل خود درخواست عقد با معصومه (نگار جواهریان) که از یحیی دارد و سکانس رقص و آوازخوانی او بعد از همنشینی سه نفره شبانه در کنار آتش که از نظر نوع حس جاری در صحنه و حتی حاکم شدن موسیقی متن بر روی موسیقی فیلمنامه یی از اواخر سکانس، درست یادآور سکانس اول رقص زیر پل آن ویرانه نشینان همدلی برانگیز در «زیر نور ماه» است. و همچنین مثل این دیالوگ شیرین سرباز که یکی از کلیدهای درک شخصیت یحیی و کار عجیب او در ماندن توی قرنطینه را به دست می دهد: «دیدم این جا کارهای مستخدما رو می کنین، گفتم شاید می خواین بگین آدم باحالی هستین... ولی به جاش بهتره یه کم چرت و پرت بگین اینا بخندن. بلدین چرت و پرت بگین؟.. حالا نه چرت و پرتای الکی». به سبک همان دیالوگ مربوط به معجزه جابه جایی کوه که از «این جا چراغی روشن است» نقل کردم، در مورد این دیالوگ

«پابرهنه در بهشت» نیز در نگاه نخست به نظر می‌رسد این فقط نظر کمی خنده‌آور سرباز عادی و عامی است؛ اما بعدتر که در بخش انتهایی مطلب به میزان هولناک بودن نگاه خشک و خصمانه و مجازات‌گرانه دکتر به مسئله گناه و نیاز بیماران به ایمان و تزکیه اشاره کردم، خواهیم دید که این دیالوگ طنزآمیز و نگاه منعکس در آن تا چه حد به نظریه محوری فیلم و یحیی نزدیک است: مهر، امید و شادی، حتی بیش از آن یقین تحمیلی که دکتر می‌خواهد به بیماران حقنه و تزریق کند، احتیاج دمام آنهاست.

### شخصیت دکتر: دو قرائت متضاد از دین و آموزش گناهان

ولی در نهایت، وقتی امروز که نزدیک به چهار سال از زمان ساخته شدن «پابرهنه در بهشت» می‌گذرد آن را می‌بینیم، شاید مهم‌ترین ویژگی‌اش که هنوز هم تازگی و غرابت خاص خود را حفظ کرده، طراحی و شکل‌دهی و پرداخت شخصیت عجیب دکتر/ رئیس آسایشگاه باشد. بازی امین تارخ در این نقش تقریباً هیچ شباهتی به بازی‌های دیگر او ندارد و اصولاً انتخاب او با خاطره‌ی که تماشاگر ایرانی از چهره بامحاسن او در نقش‌های به‌هنجار و رو به صلاح و اصلاح دارد (مثل شیخ حسن جوری در سریال «سربداران» و ابن سینا در سریال «بوعلی سینا») در نقشی که در نقطه مقابل آن خصایل نیک واقع می‌شود (انتخابی که یک بار دیگر هم مهرجویی در «سارا» در نقشی ظریف‌تر و نه منفی و نه مثبت به آن دست زده بود) خود هوشمندی قابل ملاحظه توکلی را نشان می‌دهد؛ اما این همه دستاورد این نقش در «پابرهنه در بهشت» نیست. فراتر از این، فیلم در تقابلی که میان برداشت او از دین و برخورد خداوند با گناه و گناهکاران و برداشت یحیی از لزوم همراهی و همدلی با بیماران قرنطینه برقرار می‌کند، یکی از نمونه‌های بدیع بحث درباره قرائت‌های گوناگون از دین را در سینمای این سال‌های ما ارائه می‌دهد. دکتر مدام با قطعیتی تحکم‌آمیز و نگاهی یکسویه‌نگر، اصرار دارد به خود و یحیی بقبولاند که «اینا (بیماران) انگار فراموش کرده‌ن که دارن تقاص گناهشونو پس می‌دن!» ولی خودش نیز جایی از فیلم در نظر مل به صف مبتلایان به بیماری می‌پیوندد و در یکی از تمهیدات

روایی و تصویری بسیار عجیب و غافلگیرکننده فیلم، رو به دوربین اقرار می کند که راه اندازی قرنطینه دائمی ابتکار خودش بوده و دوسالی است که خود نیز مقیم دائمی این قرنطینه شده و نمی داند مرض از کدام بیمار به او سرایت کرده است. حالا و با دانستن این ابتلا، هم آن تأکید بیرحمانه و نامشفقانه او بر این که بیماری نوعی مکافات الهی است، زنگ و طنین عجیب تری به خود می گیرد (از خود می پرسیم آیا دکتر خود را به دلیل گرفتن مرض از یک بیمار، از دایره آن گناهکاران بیرون می داند یا ماجرای عقوبت این جهانی را به خودش نیز تعمیم می دهد؟) و هم آن جمله عجیبی که در جواب شاهو می گفت، گریبانگیر خودش می شود: شاهو بعد از تأکید دکتر بر لزوم بازگو کردن گناهان شاهو، جواب می داد «به کسی ربطی نداره»؛ و دکتر با این جمله بر سر او می کوفت: «گناه یه مسئله عمومیه!» باید نگاه یحیی/هومن سیدی به دکتر در این لحظه را باز ببینید و حس توأم با نگرانی و بیزاری و حتی چندشی را که در این نگاه جاری است و بیش از هر چیز دلواپس نتایج این قرائت دکتر از دین و مسئله مکافات است، حس کنید تا اهمیت این درونمایه فیلم و نسبت نهان و چه بسا ندانسته آن با آن چه از گشت های اجراکننده این قرائت در زندگی عینی پیرامون ما دیده شده و می شود، در نظرتان آید. حتی اگر «پابرهنه در بهشت» همین یک امتیاز را داشته باشد و حفظ کند، جایگاهش به عنوان فیلمی کوچک و کم ادعا ولی دارای ماندگاری نسبی، در سینمای معنوی ما برقرار خواهد ماند.

\*از دیالوگ های شخصیت دکتر (امین تارخ) در فیلم که قرنطینه بیماران

را به محل مکافات آنان بابت معصیت هایشان تعبیر و تبدیل می کند