

قصه ماهی قرمز کوچولو

بادکنک سفید / جعفر پناهی / ۱۳۷۳

چاپ شده در : مجله دنیای تصویر

زمان انتشار : نیمه فروردین ماه ۱۳۷۵

• ۱

«علی کوچیکه

علی بونه گیر

نصف شب از خواب پرید

چشماشو هی مالید با دَس

سه چار تا خمیازه کشید، پاشد نَشَس

چی دیده بود؟ چی دیده بود؟

خوابِ یه ماهی دیده بود...»

• ۲

روبر برسون گفته: «در فیلمسازی، هرچه حذف کنی باز هم کم است». و جایی دیگر هم گفته: «هنر نه از راه افزودن، بلکه با کاستن شکل می گیرد». این باور برسون را - همچون دیگر ویژگی های «سینماتوگراف» او - نمی توان تعمیم داد و آن را قاعده ای کلی پنداشت، ولی گونه خاص و دلپذیری از روایت سینمایی هست که تنها به مدد همین روش، جذاب، موجز و منحصر به فرد می نماید. گونه ای که یادآوری نمونه های متفاوتش، طیف گسترده ای را دربر می گیرد: از کیسلووسکی تا هال هارتلی، از اگویان تا جیم جارموش، و از کوریسماکی تا کیارستمی. بسیاری هستند که بنای الگوی روایی آثارشان را بر «امساک» کردن در ارائه اطلاعات کامل و کافی می گذارند؛ و از این رهگذر، به زبان نوین «ایجاز» دست می یابند. بی قصد قیاس، بادکنک سفید هم منطقی بر همین پایه دارد: تا جایی که ممکن است، می کوشد تا از نمایش صریح و مستقیم کنش های داستانی، پرداختن به حواشی و زوائد، و تأکید بر آنچه که قاعدتاً باید به بیننده «فهمانده» شود، بپرهیزد.

خیاط عصبی خود می گوید که به آن مشتری جوان سیلی زده، ولی ما - و راضیه - هرگز این لحظه را نمی بینیم. پدر را هم هرگز نمی بینیم و تنها صدای او را می شنویم که از حمام فریاد می زند. آنجا که برادر راضیه با صورت کبود از خانه به نزد او می آید، نه ما و نه راضیه تا آخر در نمی یابیم که چرا و چگونه کتک خورده؟ «چی شده؟» / «تو چی کار داری؟» و همین! هیچ کس نمی تواند قضاوت کند که بالاخره آن سرباز نیشابوری قصد گرفتن پول راضیه را داشته یا نه؟ آن پیر مارگیر، تنها می خواسته با دخترک شوخی کند و معرکه خود را گرم نگه دارد؟ یا اینکه اگر شد، پول را پس ندهد؟... اینها را مخاطبِ خو کرده به سینمای «شیرفهم کن» و متعارف از خود می پرسد. ولی پرسش ما این است: آیا اصلاً لزومی دارد که به دنبال پاسخ این پرسش ها باشیم؟ و آیا اثر هنری، گزارش خبری روزنامه است که باید همه چیز را از الف تا ی برای مخاطبش باز گوید؟ قطعاً چنین نیست. جمله برسون را دوباره بخوانیم: «هنر نه از راه افزودن، بلکه با کاستن شکل می گیرد.» مثال های دیگری را مرور کنیم:

برادر راضیه از بیرون به خانه می آید. پاکتی به دست دارد و می گوید: «این نامه رو پستیچی آورد. مال عزت خانم ایناست.» و آن را از لای درِ اتاقی در گوشه حیاط، به داخل آن می اندازد و بعد به سرعت می رود که صابون را به پدرش بدهد. ولی او در اصل، شامپو می خواسته و پسر به اشتباه صابون خریده... و همین درگیری تازه، بلافاصله ذهن تماشاگر را از موضوع نامه منحرف می کند. چون همان اشاره بسیار کوتاه و چندثانیه ای کافی است که از شرایط مالی خانواده راضیه و وضع خانه آنها که با دیگری مشترک است مطلع شویم.

راضیه برادرش را وامی دارد که مادر را برای دادن پول ماهی راضی کند. جواب برادر این است: «به شرطی که اونی رو که دایی برات آورد، بدی به من.» / «کدومو می گی؟» / «اون دیگه. همون.» و با سر و چشم، اشاره هایی می کند و راضیه منظورش را می فهمد. وقتی مادر متقاعد می شود و پول را می دهد. راضیه

آن را از دست برادر می‌قايد و تند می‌دود و در همین حین، اطمینان می‌دهد که «اون» از این به بعد از آن برادرش است. تا انتها هم بر ما آشکار نمی‌شود که «اون»، چیست. و در دل این دنیای سرشار از ایجاز، نباید هم چنین بشود.

سرباز از راضیه شغل پدرش را می‌پرسد. دخترک می‌گوید: «بابام دو تا کار داره، یکی شو می‌گم، یکی شو نمی‌گم، چون مامان گفته اون یکی رو نباید به هیشکی بگم.» شغل اول، قبض‌رسانی اداره آب است. مرد با موتور به در خانه‌های مردم می‌رود و قبض آب مصرفی‌شان را می‌دهد. شغل دوم را هم در واقع پیشتر دیده‌ایم، ولی با همین ایجاز و کم‌گویی و عدم تأکید: در پس‌زمینه تعدادی از کلوزآپ‌های راضیه در حیات‌خانه، موتور پدرش را می‌بینیم که کمان و چوب‌لحاف‌دوزی روی آن بسته شده. پدر، لحاف‌دوز است. اینکه احتمالاً کمتر کسی از میان خوانندگان این مطلب، به این نکته فیلم توجه کرده، ناشی از همان منطق «عدم صراحت» در شیوه اطلاعات‌رسانی فیلم است؛ و نیز ناشی از توجه اندک او به جزئیات فیلم.

بدین‌سان، چنین سینمایی عملاً به تربیت و ارتقاء قوه ادراک بصری تماشاگرش می‌پردازد و هوش و حواس او را به فعالیت وامی‌دارد. امساک فیلمسازی که بنای کار خود را بر «حذف» پیرایه‌ها قرار داده، دقت و درک و دانش بینندگان او را خواه ناخواه بیشتر می‌کند و این، مهمترین نتیجه این گونه پرظرافت سینماست.

• ۳

اهمیت «لحظه»ها در چنین فیلم‌هایی، با اعتبار مجرد و خودبه‌خودی هیچ لحظه دیگر در هیچ فیلم دیگری قابل قیاس نیست. کنش‌ها، رخدادها و پدیده‌های آنی و لحظه‌ای بسیاری در اینگونه آثار می‌توان یافت که بر خلاف اصول فیلمنامه‌نویسی و تصویرسازی کلاسیک، نقشی در روند پیشبرد حوادث ندارند، حاوی هیچ گره‌افکنی یا گره‌گشایی روایتی نیستند، و از هیچ مفهوم و پیام خاصی خبر نمی‌دهند؛ بلکه فقط و فقط

به عنوان یک «عنصر مستقل» برای چند ثانیه وارد قاب تصویر می‌شوند و تلنگر کوچکی به ذهن و ضمیر و احساس و اندیشه بیننده - بیننده مناسب این نوع سینما، آن‌چنان که گفتیم - می‌زنند و می‌گریزند.

در جلوی کوچه بن‌بستی که به خانه راضیه و خانواده‌اش می‌رسد، پنجره‌ای هست که بر لبه‌اش یک سبزه و یک تنگ ماهی گذاشته‌اند. وقتی برای نخستین بار راضیه را به همراه مادرش در حال عبور از کنار این پنجره می‌بینیم، او لحظه‌ای می‌ایستد و نگاهی گذرا به ماهی درون تنگ می‌افکند. بعدتر زمانی که موفق به گرفتن پول شده، از پیچ کوچه می‌پیچد و باز جلوی این پنجره مکث می‌کند؛ ولی این بار، نه سبزه هست و نه ماهی.

مشابه همین مکث لحظه‌ای را در بین راه هم شاهدیم: جلوی مغازه شیرینی‌فروشی هم راضیه چند ثانیه می‌ایستد و بعدتر، وقتی مادام، پیرزن ارمنی، از او می‌پرسد که تا کجا پول را با خود داشته، دخترک توقف کوتاهش جلوی این ویتترین و دیدن «نون‌خامه‌ای‌ها» را به عنوان یک نشانه ذکر می‌کند: «تا جلوی مغازه شیرینی‌فروشی هم پول تو تنگم بود». و باز مشابه همین لحظه را دوباره در کنار مغازه مرد ماهی‌فروش می‌بینیم. هر بار که راضیه از آنجا بیرون می‌آید، جلوی مغازه کناری اندکی می‌ایستد و به پیرمرد عصبی و نحیفی که خاموش و آرام در آن نشسته، می‌نگرد. یک بار پسرک شیطنانی از پهلوی راضیه می‌دود و نزدیک آن مغازه می‌رود و پیرمرد را تمسخر می‌کند: «چطوری اسی؟ اسی رشتی!»

ولی هیچ‌گاه نمی‌توان برای این توقف‌های لحظه‌ای راضیه، «معناترشی» کرد. چرا که فیلم از آنها تنها به عنوان عناصری استفاده می‌کند که قرار است دمی کوتاه، توجه تماشاگر را به جزئیاتی جلب کند که توجه راضیه را هم به خود جلب می‌کنند. اینجا به نکته مهم دیگری در این سینمای خاص می‌رسیم: اینکه هریک از اجزاء و عناصر درون قاب تصویر، «کارکرد»های ویژه‌ای دارند، نه «معنا»های مشخص و یک سطری. کارکردهایی که به سادگی و بدون نیاز به ارجاع‌های مؤکد محتوایی، به فیلم راه می‌یابند. به سادگی این منطق

کودکانه و در عین حال هوشمندانه راضیه که گرچه بارها از پدر و مادرش شنیده که «رفتن به کنار معرکه مارگیرها، برایش خوب نیست»، به آنجا می‌رود و بعد به عنوان توجیه کارش به مادام می‌گوید: «می‌خواستم ببینم چیه که واسه من خوب نیست!»

در بادکنک سفید، جعفر پناهی و عباس کیارستمی، آشکارا از قضاوت کردن در قبال اعمال و رفتار شخصیت‌هایشان سر باز می‌زنند. آنها هیچ کشش و تمایلی به اینکه خوب و بد را از هم متمایز کنند، ندارند؛ یا به اینکه کسی را مقصر و دیگری را بی‌تقصیر بشمارند. و در واقع رگه‌هایی از هر یک از این دو نوع رفتار را در هر یک از آدم‌ها می‌توان دید. مادر راست می‌گوید که برای عیدی دادن به بچه‌های فامیل، همین پانصد تومانی را دارد؛ و مدت زیادی می‌گذرد تا بالاخره می‌پذیرد که بخشی از پول را به راضیه بدهد. مرد ماهی‌فروش، هم به راضیه اصرار می‌کند که حتی قبل از پیدا شدن پولش، ماهی را ببرد؛ و هم مدام به او گوشزد می‌کند که «اون ماهی که تو می‌خوای ۲۰۰ تومنه، نه ۱۰۰ تومن». سرباز نیشابوری و پیرمرد مارگیر، هم با لحنی مهرآمیز با راضیه حرف می‌زنند و هم چشم طمع به اسکناس او دوخته‌اند. در دعوی خیاط و مشتری‌اش، هر دو هم مقصرند و هم بی‌تقصیر.

پرهیز از تعیین تکلیف را باید جزو ویژگی‌های همیشگی فیلم‌هایی از این دست به حساب آورد. و شاید به همین دلیل است که با دیدن اینگونه آثار، تصویری بارها واقعی‌تر، تأثیرگذارتر و احساس‌برانگیزتر از آنهایی که مدام در پی تعیین آدم بد و آدم خوب، و کار بد و کار خوب هستند، به ما ارائه می‌شود. بعدتر، به ظرافت‌ها و شاعرانگی پایان فیلم در ترسیم دقیق و کامل و بی‌نقص شرایط اجتماعی خواهیم پرداخت. ولی فعلاً همین را به خاطر بسپاریم که نحوه برخورد بی‌طرفانه پناهی با شخصیت‌های فیلمش، و اینکه از داوری پیرامون آنان اکراه دارد، سبب ارزیابی جامعه‌شناسانه موجز و بی‌تأکید و بدون صراحتی می‌شود که دستیاران

دیگر کیارستمی، با انبوهی فیلم دوساعته و مجموعه ده دوازده قسمتی به چیزی از این همه دست نیافتند، جز مثنی شعار و اندرز و احساسات.

• ۴

سرباز می گوید: «من یه خواهر دارم که درستِ درستِ قدِ شماست. پنج سالشه». راضیه بدش می آید و زود حاضر جوابی می کند: «نه خیرم. من هفت سالمه». و سرباز دوباره می گوید: «خواهر من هم درست مثل شما پنج سالشه!» تازه اندکی بعد که می خواهد گفته خود را اصلاح کند، وضع برای دخترک بغرنج تر می شود. سرباز می گوید: «دو تا خواهر دارم. یکی یه کم از شما بزرگتره، یکی یه کم از شما خردتر» پس از بازگشتن برادر راضیه، دخترک به او می گوید: «این سرباز یه خواهر داره که خیلی شبیه منه. یه خرده از من کوچکتتر، یه خرده از من بزرگتر!»

کاربرد عامل «دیالوگ» در فیلم، از موارد مثال زدنی آن است که کمال گرایی و مهارت شگفت انگیز فیلمساز را در مواجهه با نابازیگرانِ ناآزموده اش نشان می دهد. جرأت، جدیت و جسارت فراوانی لازم است تا کسی بتواند پیشاپیش مطمئن باشد که با راهنمایی ها و توضیحات خاصش خطاب به نابازیگران، و با موقعیتی که برایش پدید آورده، آنها به گونه ای خودجوش و قطعی، دیالوگ های خود را به بهترین شکل ممکن باز خواهند گفت. آنها جملات اصلی را آن طور که به زبان و بیان و لهجه و عادات و حالات واقعی خودشان نزدیک است، ادا می کنند و فیلمساز از تلفیق آنچه که خود تعیین کرده (متن دیالوگ ها) و آنچه که فی البداهه شکل می گیرد (تغییرات هنگام فیلمبرداری) به مطلوب ترین نتیجه ممکن برای سینمایی که نظاره گر بی واسطه «زندگی» است، دست می یابد: به طبیعی ترین نحوه دیالوگ گویی.

اینجاست که دیگر کارکرد عنصر دیالوگ در فیلم، ارتباط و اتکای چندانی به «دیالوگ نویسی» در حیطه فیلمنامه ندارد؛ و در هر لحظه و هنگام گفتن هر جمله، به لحن واقعی نابازیگر وابسته است. اگر سرباز

با آن لهجه نیشابوری خاصش نمی گفت: «من غریب هستم، اما غریبه نیستم»، هرگز تنش دراماتیک و طنزآمیز میان او و راضیه معنایی نمی یافت. (راضیه لهجه او را درست نمی گیرد و با مکث حرف نمی زد، ایهام نهفته در این دیالوگ هرگز قالب مناسبی به خود نمی گرفت: «پول ماهی رو می خوای؟... ماهی شب عید درویش... که می خواد بذاره لای پلو؟... آره؟» ولی جالب ترین نمونه ها، از آن مرد خیاط است که دیالوگ های خود را با اوج و فرود بسیار - و قطعاً با ایجاد تغییرات بسیار در کلمات دیالوگ نوشته شده - می گوید: «من مقصر نیستم که آقاجون. کله اش کوچیکه، خب بفرسته بده درستش کنن... ده شی جیش پول نداره، ده شی! آرد می ده. یقه شو درست کن، اینجاشو کوچیک کن، اونجاشو بزرگ کن... خب دیگه، این دست لامروت هم یکهو بلند می شه دیگه!»

• ۵

قالب کلی بادکنک سفید، در دل یک دایره بسته و همراه با یک تقارن درخشان ابتدایی و انتهای شکل می گیرد، از میانه عنوان بندی آغازین فیلم، صدای ضرب حاجی فیروز می آید و با اتمام عنوان بندی، دوربین او را در یک بازار شلوغ دم عید نشان می دهد که وارد یک آرایشگاه مردانه می شود. مرد جوانی که بعدتر او را در مغازه خیاط در حال بحث بر سر اندازه یقه پیراهنش می بینیم. همین جا از در آرایشگاه بیرون می آید. دوربین او را دنبال می کند. مرد به عمق قاب می رود و در شلوغی بازار گم می شود. همزمان، از همان عمق، ماشین حامل سربازی که بعدتر او را خواهیم دید، به میانه قاب می آید و سرباز از آن پیاده می شود و به کوچه ای دیگر می رود. در همین لحظه، آن پسر بادکنک فروش افغانی که در پایان فیلم نقش مهمی دارد، از همین کوچه بیرون می آید. دوربین او را همراهی می کند تا جایی که مادر راضیه - بی آنکه صدایش را بشنویم - از او سراغ دخترش را می گیرد. از اینجا دوربین مادر را پی می گیرد تا جایی که راضیه را پیدا می کند و...

بقیه ماجرا.

معنا و دلالت فوق العاده این نما / فصل افتتاحیه زمانی بر ما روشن می شود که قرینه آن را در انتهای فیلم باز می بینیم: راضیه و برادرش به کمک پسر بادکنک فروش موفق به برداشتن پول خود می شوند. ولی بر خلاف تصور تمام ما - بینندگان فیلم - دوربین آنها را دنبال نمی کند (و در نقطه اوج آن «حذف»ها که برشمردیم، مهمترین بخش تمام قصه یعنی خریدن ماهی را حذف می کند تا دریابیم که در این میان، تنها چیزی که اهمیت ندارد «قصه» است) و روی قاب تنهایی پسر افغانی، ثابت می ماند. او - مبهوت - همان جا ایستاده و گویی خشکش زده. مرد جوان مشتری خیاط وارد قاب می شود و از پسر کبریت می خواهد. پاسخ او به گونه ای است که انگار مورد توهین واقع شده: «مگه من کبریت فروشم؟» (پیشتر هم به برادر راضیه - که سراغ آدامس را از او می گرفت - تشر زده بود که «مگه من آدامس فروشم؟!»). از آن سوی قاب دو مارگیر پیرمرد وارد تصویر می شوند و مرد جوان از آنها کبریت می گیرد. راضیه و برادرش دوباره عرض قاب را طی می کنند و جوان به راضیه می گوید: «دیدی دختر جون بالاخره تونستی پولتو ورداری؟... برو، عید تو یکی هم مبارک».

بار دیگر، همه به راه خود می روند و پسر بادکنک فروش، باز تنها می ماند. بالای سر او، سرپناهی نیست. کسی نیست که عید را به او تبریک بگوید، یا حتی به خاطر کارش از او تشکر کند. صدای رعد و برق. صدای گوینده رادیو که می گوید: «آغاز سال ۱۳۷۴». زمان سینمایی فیلم که بر زمان واقعی منطبق بوده و دقیقاً فاصله بین نود دقیقه انتهای سال قبل تا آغاز سال بعد را پی گرفته، همین جا به پایان می رسد. پسر بادکنک فروش هم حرکتی می کند تا از قاب تصویر بیرون رود. ولی تصویر ثابت می شود و او را در قاب نگه می دارد. بادکنک سفیدی روی چوب در دست او باقی مانده است.

تصویری که این پایان، با گرد آوردن دوباره تمام شخصیت ها از جامعه می نمایاند، در هیچ کتاب جامعه شناسی یا فیلم اجتماعی - به مفهوم کلیشه ای آن، که مثلاً یک نمونه دم دست و تمام عیارش روسری

آبی است - قابل دسترسی نیست. با فکر «تقارن ساختاری» آغاز و پایان فیلم، جامعه همچون دنیای بسته و کوچکی به نظر می‌رسد که در آن، همه، بارها از کنار هم می‌گذرند، بی‌آنکه بتوانند کمکی به هم بکنند. مادام، مرد خیاط، سرباز، ماهی‌فروش و حتی صاحب مغازه‌ای که پول راضیه در زیرزمین آن افتاده، همه سعی در کمک به او دارند، ولی در عمل بی‌آنکه کمک مستقیم هیچ کدامشان در کار دخیل باشد، راضیه به نتیجه دلخواهش می‌رسد. و از اینجا به بعد، دیگر ما را با او کاری نیست. «دغدغه» تازه ما، پسر بادکنک‌فروش تنها و درمانده‌ای است که بدون حتی یک اشاره صریح و مستقیم، قامت نماینده تمام و کمال عناصر محروم مشابه جامعه واقعی پیرامون ما را به خود می‌گیرد. با او و بادکنک سفیدش، دایره این دنیای بسته، بسته می‌شود.

نکته ظریف‌تری هم هست: شخصیت مرکزی فیلم (راضیه) هم در پی یک چرخه بسته دایره‌ای شکل فکر مرکزی فیلم (گرفتن پول برای خریدن ماهی) را به وجود می‌آورد. تمام اصرار او برای خرید ماهی شب عید از مغازه، به این دلیل است که ماهی‌های توی حوض خودشان را «لاغر و کوچولو» و ماهی‌های مغازه را «خوشگل و کُپل» می‌داند. ولی در اثر یکی از همان لحظه‌های گذرای فیلم، که یکسره با «عدم صراحت» همراه است، ما پی به نکته‌ای می‌بریم که او از آن بی‌خبر است: رضا - پسر همسایه - به بهانه اینکه مادرش برای سفره هفت‌سین ماهی خواسته، به خانه راضیه می‌آید و از مادر او اجازه می‌گیرد تا از حوض آنها، یک ماهی بردارد. برادر راضیه در خانه نیست و رضا، دور از چشم او و مادرش، به جای یک ماهی چندین ماهی از حوض می‌گیرد. بعدتر، در صحنه مغازه ماهی‌فروشی، او را می‌بینیم که همان ماهی‌ها را به مرد ماهی‌فروش می‌دهد و برای این کار، پول کمی می‌گیرد. یعنی در واقع اتفاق دایره‌ای شکلی که در کل فیلم می‌افتد و آدم‌های صحنه اول، در صحنه آخر دوباره همچون بیگانه‌ها از کنار هم می‌گذرند، برای راضیه هم - بی‌اطلاع خود او - رخ می‌دهد: ماهی‌های مغازه، همان ماهی‌های توی حوض خانه هستند. ولی آنجا او را شیفته خود می‌کنند و اینجا به چشم او زشت و لاغر می‌آیند. دید کودکانه او، به همین سادگی و معصومیت، انگیزه و

مبنای اصلی تمام رخدادهای فیلم می شود و او همچون خود فیلم، در انتها باز به همان نقطه ابتدایی می رسد:
به همان ماهی قرمز کوچکی که از حوض خانه گرفته بود و با نارضایتی، دوباره آن را به آب انداخته بود.