

جایی میان لایه اول و لایه دوم

شوکران / بهروز افخمی / ساخت: ۱۳۷۷ / اکران: ۱۳۷۹

چاپ شده در: مجله دنیای تصویر

زمان انتشار: اسفند ماه ۱۳۸۰

این نوشته با عنوان فرعی «کالبدشکافی یک فیلم: شوکران به عنوان بهترین فیلم اکران سال ۷۹» و عنوان اصلی «میان لایه اول و دوم» در مجله دنیای تصویر به چاپ رسید.

*

از سه چهار سال پیش، هنگامی که فیلمسازان و فیلمنامه‌نویسان سینمای ایران این مجوز و موقعیت را یافتند که از برخی مسایل و روابط «نگو و نپرس» بگویند و بپرسند، پاره‌ها و گوشه‌هایی از رابطه زن و مرد در ده‌ها فیلم خوب و بد این سینما مطرح شد که به لحاظ اجتماعی، روانشناختی، جنسیتی و غیره، پیش از این قابل طرح نبود ولی احتمالاً پس از این، همچنان می‌توان به ابعاد گوناگون آن پرداخت. همه این‌ها در حالی است که گهگاه، اینجا و آنجا می‌شنویم و می‌گوییم که چه در فیلم‌های پیشین این جریان و چه در فیلم‌هایی که پیش رو داریم، به این زودی‌ها فیلمی از حیث غنای ساختار سینمایی یا عمق و ظرافت مضمونی، به پای شوکران نرسیده و نخواهد رسید. این نوشته، کوششی است برای اثبات این فرضیه.

(۱) ظرفیت بهروز افخمی

یکی از نکات ظاهراً فرعی اما بااهمیتی که هریک از ما منتقدان، هنگام رویارویی با واکنش‌های مربوط به هر نقد و نوشته، بسیار نگران آنیم، روبرو شدن با کارگردان، فیلمبردار یا بازیگری است که چیزی درباره کارش نوشته‌ایم. این نگرانی طبعاً در مورد کسی که کار یا اثرش را به باد انتقاد گرفته باشیم، بیشتر می‌شود، به ویژه زمانی که برخورد منفی مان با کار او، بسیار تند و با توصیف‌های شدید و زیر سؤال برنده، همراه باشد. اما ارتباط این قضیه با افخمی چیست؟

پس از نمایش جشنواره‌ای فیلم تختی بهروز افخمی (که هیچ ربطی به جهان پهلوان تختی مرحوم حاتمی نداشت و خود افخمی هم نمی‌خواست که داشته باشد) در بخشی از مطلب مفصلی که به اغلب

فیلم‌های ایرانی می‌پرداخت، نوشتم که «... شاید مشابه این اتفاق [اهانت به همه] در تنها فیلم دیگر این سال‌ها که همپا و همتای تختی در نظرم عصبی‌کننده بود، رخ داده باشد: سلام سینما» (دنیای تصویر، شماره ۵۷-۵۶). با این نوع اظهارنظر - که در اینجا کاری به منصفانه بودن یا نبودنش ندارم - طبیعی بود که نگرانی و رودربایستی‌ام برای رویارویی احتمالی با افخمی، شدت فراوانی به خود گرفت.

از بد حادثه، از آن زمان به بعد، بارها و بارها (و بیش از هر فیلمساز دیگری) افخمی را دیدم. در دفتر مجله، در مراسم و محافل سینمایی، در دفتر سازمان توسعه سینمایی سوره، انگار به گونه‌ای تقدیری همه جا جلوی هم ظاهر می‌شدیم تا حضور او رودربایستی ناشی از نگارش آن مطلب را مدام به یادم آورد. وقتی شمارش آرای نمایندگان مجلس ششم تا حدی پیش رفت که انتخاب او دیگر قطعی به نظر می‌رسید، اول سر صبح، یکی از اولین کسانی که در مدرسه کارگاهی فیلمنامه او را دید و بهش تبریک گفت، من بودم، و آن نگرانی همچنان سر جایش بود.

اما در این میان، چیزی تغییر یافته بود. در بین واکنش‌ها و نوع واکنش‌های فیلمسازانی که نقد یا یادداشت منفی کارشان را می‌خواندند و دلخوری یا عصبانیت در رفتارشان به هنگام برخورد رودرو آشکار بود، رفتار افخمی کاملاً استثنایی به چشم می‌آمد. خیلی‌ها همیشه می‌گفتند که نظر منتقدان برایشان مهم نیست ولی در رفتارشان چنان برآشفستگی یا عکس‌العمل‌های مشخصی دیده می‌شد که ناشن می‌داد، نوشته را خوانده‌اند و به شدت دلگیر شده‌اند. شاید این نکته ابتدا چندان مهم به نظر نرسد ولی برای من که چنین واکنش‌هایی را از کیمیایی تا ملاقلی‌پور، از حاتمی‌کیا تا مجیدی، از سجادی تا ژکان و خیلی‌های دیگر، دیده یا شنیده بودم، ظرفیت و برخورد حرفه‌ای افخمی اهمیت فراوانی داشت. او واقعاً طوری رفتار می‌کرد که در عین رعایت احترام و ادب متقابل و متعارف، انگار نظر منتقدان برایش چندان مهم نیست. دست‌کم بیشتر از

یک تماشاگر عادی، مهم نیست. هیچ نشانی از دلخوری یا مواجهه واکنشی در گفتار و اعمالش به چشم نمی خورد. حتی می شد احتمال داد که مطلب را نخوانده یا خوانده و فراموش کرده.

اما این چیزی از مشکل رودر بایستی مراحل نمی کرد. وقتی کار بعدی او، فیلم بزرگ شوکران، درست در نقطه مقابل تختی، به سرعت به یکی از محبوب ترین فیلم هایم در سینمای دهه هفتاد ایران بدل شد، بررسی و برشمردن مزیت هایش می توانست به یکباره ماجرا را حل کند. آن موقع من در سازمان تولیدکننده و پخش کننده این فیلم، مسئولیتی اجرایی داشتم و میزان ارج و اعتباری که برای فیلم قائل بودم، بیش از آن بود که بتوانم همزمان با آن مسئولیت، قلم بر کاغذ بگذارم و نگران احتمالاتی از قبیل وراجی ها و انتساب منافع فیلم و خودم به یکدیگر نباشم.

همه چیز گذشت و رفت. همزمان با ورود بهروز افخمی به عنوان دومین سینماگر تاریخ سیاسی ایران که وارد مجلس می شود (بعد از مرحوم مجید محسنی)، شوکران به شکلی بسیار موفق اکران شد. همه جنجال ها چه به لحاظ استقبال عمومی و چه از حیث ارزش گذاری هنری، به نفع فیلم تمام شد. خیلی ها درباره فیلم نوشتند. مصاحبه های واقعاً پرشماری با بهروز افخمی صورت گرفت. اقبال همه جانبه فیلم و سازنده اش، کمی تا قسمتی موجبات حسادت این و آن را برانگیخت و در جشن خانه سینما، به فیلم کم توجهی (یا بی توجهی) شد. اما گذشت زمان، مثل همیشه، بهترین داور اثر هنری بود. شوکران هم از نظر ارزش های سینمایی، مهمترین اتفاق کارنامه هنری افخمی شناخته شد و هم به لحاظ تأثیرات اجتماعی و ابعاد جامعه شناختی، احیاناً از مجموعه فعالیت های او در عرصه مجلس و سیاست، مؤثرتر و ماندگارتر به چشم آمد. برای کسب عنوان بهترین فیلم سال ۷۹، تنها رقیبش زیر پوست شهر بود که در همین نوشته، به تفاوت بین نگرش جامعه شناسانه پیشرفته شوکران با جامعه گرایی سنتی و بارها تکرار شده آن خواهم پرداخت.

ولی لابه لای همه این نکته‌ها و نتیجه‌ها، ظرفیت افخمی در برخورد با موفقیت همه‌جانبه، همچنان بیش از همه چیز توجه مرا به خود جلب می‌کرد. ضمن این که آن مسأله شخصی، آن رودربایستی از سوی من و ظرفیت و خودداری از سوی او، همچنان ادامه داشت. شاید تا امروز، تا زمان چاپ این مطلب، هنوز نمی‌دانست که نقشه همیشگی‌ام در تمام مدت حدوداً بیست ماهه‌ای که از اکران شوکران می‌گذرد، قرار دادنش در جایگاه رفیعی بوئده که با این نوع نگاه و تحلیل، همان‌گونه که گفتم، حالا حالاها هیچ فیلم اجتماعی، روانشناختی، انسان‌شناسانه یا هیچ اثر مربوط به روابط مرد و زن در سینمای ایران، به گرد آن هم نخواهد رسید.

۲) چراغ قرمز، ماهی و منتقدان

همه ماجرای مربوط به آن نوشته منفی و رودربایستی من و ظرفیت حرفه‌ای افخمی، بدون آن‌چه در اینجا توضیح می‌دهم، بی‌ربط خواهد بود. پس می‌توان این یادداشت را به منزله تکمله‌ای بر یادداشت قبلی در نظر گرفت، نه کاملاً جدا از آن. ماجرا از این قرار است که بهروز افخمی، فیلمساز سینمای بعد از انقلاب ایران، بدون آن که با جریان‌های صنفی (یا احیاناً ضدصنفی) مرسوم همراه شود. همواره به صراحت گفته و نوشته است که با بخش‌های فراوانی از مصداق‌های نقد آثار هنری و گاه حتی با جنبه‌های ماهوی آن مخالف است و وجود و حضور نقد را برای عالم هنر، به ویژه در مناسبات جامعه ما، غیرضروری و زائد می‌داند. من همیشه از این‌گونه بحث‌های افخمی بسیار متعجب و البته برآشفته می‌شدم. نکته در این بود که بحث افخمی آشکارا با اظهارنظرهای خیلی از فیلمسازان ایرانی مخالف نقد و منتقدان، تفاوت داشت. او نه از سر ناراحتی و نارضایتی به خاطر نقدهای احیاناً منفی فیلم‌های خودش، بلکه با استدلال و طرح مباحث نظری به نفی نقد می‌پرداخت، مثلاً همان‌گونه که درباره مدرنیسم در هنر سخن می‌گفت و ابزارش مثل بقیه، تخریب و تمسخر

نمود. این، طبعاً تعارض افخمی با پدیده نقد را خطرناکتر از مخالفت‌های سایرین جلوه می‌داد و علت نگرانی من هم همین بود. همیشه منتظر فرصتی بودم تا بدون آن‌که شرایط «کنش و واکنش» پدید آید. این موضوع را در نوشته‌ای مطرح کنم و رأی افخمی را به چالش بکشم.

این‌ها گذشت و آن فرصت پیش نیامد تا این‌که به جای آن بحث‌های نظری کلی، افخمی مثال ملموسی از کج‌بینی‌های عمومی (و گریزناپذیر) منتقدان در نوع مواجهه خشک و قانونمندان با فیلم شوکران ارائه داد: موجودی زنده و پویا و رها از قید قوانین دست‌وپاگیر که نگاه قانونمند در برخورد با آن، راه به جایی نمی‌برد. افخمی طی مطلبی در هفته‌نامه مهر توضیح داد که هنگام بررسی واکنش‌های مخاطبان عادی و منتقدان (یا بینندگان غیرحرفه‌ای و حرفه‌ای) با یکدیگر، بار دیگر به این نتیجه رسید که مردم به طور بالقوه مخاطبان بهتری برای آثارش هستند و دریافته‌های درست‌تر و به‌جاتری دارند. او نوشت که در تأویل (یا در واقع، تفسیر) دو صحنه مشخص شوکران، عوام راه منطقی‌تر و معقول‌تری را در پیش گرفتند تا خواص. آنجا که در ابتدای رابطه محمود بصیرت (فریرز عرب‌نیا) و سیما ریاحی (هدیه تهرانی)، محمود از چراغ قرمز می‌گذرد، مردم طبق نگاه خود، صحنه را چنین تعبیر می‌کردند که بصیرت برای رسیدن به مقصودش عجله دارد و ارتباطی که به تازگی اجازه شفاهی‌اش را از سیما گرفته، در آن مقطع و موقعیت ویژه، برایش چنان مهیج است که حتی به چراغ راهنما هم توجهی نمی‌کند. افخمی نوشت که در جریان بازگویی سراسر است و روان یک قصه انسانی، اتفاقاً همین نگاه و برداشت مردم، مورد نظر او بوده است. در حالی که تماشاگران خاص و حرفه‌ای (از جمله منتقدان)، بدون استثنا صحنه را در بردارنده اشاره‌ای کنایی و اجتماعی می‌دانستند، که محمود «دارد خطر قرمزها را زیر پا می‌گذارد».

جایی دیگر، در انتهای این رابطه، وقتی محمود مهریه و پیغام خداحافظی را برای سیما می‌گذارد و می‌رود، سیما همچنان می‌نشیند و سبزی پاک می‌کند و غذا می‌پزد و یکسره موبایل محمود را می‌گیرد و موفق

به ارتباط با او نمی‌شود. نمای اول این فصل، دو ماهی (احتمالاً قزل‌آلا!) را نشان می‌داد که در ماهی‌تابه، سرخ می‌شوند و جلز و ولز می‌کنند. بار دیگر، برداشت ساده و احساسی (یا حتی احساساتی) مردم در این مرحله از سیر پیشروی یک روایت ملودراماتیک، بیشتر مورد نظر افخمی بود تا برداشت خواص. مردم همه دل‌شان برای زن مفلوک، سوخته بود که هنوز به برگشتن محمود امیدوار است. سرخ شدن دو ماهی در تابه را به این تعبیر کرده بودند که زن دارد برای دو نفر شام درست می‌کند. اما تماشاگر خاص، باز به طرف «معنا تراشیدن» رفته بود و جلز و ولز ماهی‌ها را نشانه‌ای از فنا و قربانی شدن و سوختن سیما در مناسبات و شرایط دشوار پیرامونش می‌دانست.

در مصاحبه‌های مختلف، افخمی اصرار داشت که بگوید در شوکران، داستانی را برای تماشاگر تعریف کرده. همین و همین، و حالا هر کسی حق دارد تعبیر خودش را داشته باشد. وقتی قرار است «داستان» بیشترین اهمیت را بیابد، تعبیر تحمیلی بزرگترین مانع برای پیشبرد راحت و روان روایت خواهد بود. وقتی ما - منتقدان - عادت کرده‌ایم که همواره پا را از قراردادهای متعارف روایت سینمایی فراتر بگذاریم چیز یا چیزهایی را از لابه‌لای نماهای فیلم بیرون بکشیم که تماشاگر عادی متوجه آن نشو، گاه آنقدر در پی کشف «لایه دوم» فیلم هستیم که اصلاً «لایه اول» را نمی‌بینیم. با انطباق بحث بر الگوهای نئوفرمالیست‌ها، در واقع چنان به فکر بازیابی «معانی پنهان» اثر هستیم که از دیدن «معانی آشکار» عاجز می‌شویم. نکاتی تا به این حد ساده و طبیعی و انسانی که مردی به خاطر شتاب ناشی از هیجان جسمانی، به چراغ قرمز بی‌توجهی کند یا زنی با اشتیاق بازگشت همدم جفاکارش برای او غذا بپزد، در حالی که در شرایط مشابه برای هر مرد یا زن احیاناً منتقدی هم قابل فهم و حتی قابل تکرار است، در اثر ابتلا به بیماری معنی‌تراشی، از نگاه او پنهان می‌ماند. اینجا بود که حس کردم در مواجهه با این نوع سینما، اتفاقاً افخمی حق دارد مینی‌مالیسم، تلاش برای «تخت» نمایاندن عواطف و احساسات، پرهیز از توضیح مکنونات درونی شخصیت‌ها با گفتار یا توصیف

حس و روحیه آنها با موسیقی و به ویژه، کوشش برای بازگویی درست یک داستان درست و حسابی، هیچ یک با اصرار بر رخنه کردن در لایه دوم اثر، همخوانی ندارد. در مورد چنین فیلمی، منتقدی که می خواهد بر جایگاه قراردادی منتقدانه اش پابرجا بماند و مدام لایه دوم فرضی خود را به فیلم تحمیل کند، واکنشی غیرضروری و کاملاً زائد در قبال کنش فیلمساز نشان داده است. آن مخالف خوانی افخمی با جریان منطقی و خلاقه نقد هنری، در این مورد به خصوص، چندان لجوجانه به نظر نمی رسد. دست کم مرا فعلاً از آن پاسخ گویی جانانه ای که گفتم، منصرف کرده است. به همین دلایل، تحلیل شوکران در قیاس با هر فیلم دیگر این سالها، دشوارتر به چشم می آید: در برخورد با این فیلم، براساس آنچه گفته شد، باید به شدت بکوشیم که در لایه اول متوقف شویم، و این شاید خلاف روالی است که همیشه در پیش می گیریم. اما آیا خود فیلم در همه جزئیاتش، این الگوی تحلیل را می پذیرد و با آن همراه می شود؟

(۳) ... ما بی تقصیریم

نگران نباشید. در مسیر این بحث آرام و بی جنجال، نمی خواهم عرصه را یکسره به سود افخمی خالی کنم. آن برخورد منتقدان و تماشاگران حرفه ای که دو عنصر «چراغ قرمز» و «ماهی» را به شیوه ای نشانه پردازانه تأویل می کرد، همیشه نتیجه عادت به قراردادهای کلیشه شده نقد فیلم نیست. در بسیاری موارد، این کج روی که فیلمسازان علاقه مند به درست چیدن لایه اول فیلم - و از جمله افخمی - را می آزارد، نتیجه مستقیم شیوه پرداخت، دیالوگ نویسی، تصویرپردازی یا فضا سازی فیلم شان است. شیوه ای که گاه به روشنی قصد دارد جلوه نمایی لایه دوم اثر را قدری افزون کند و در برداشت تمثیلی یا معمول، بیننده خاص را به ابهام دچار سازد و ساختار اثر را با ابهام درآمیزد. این نمونه را در نظر بگیرید: وقتی محمود و سیما برای نخستین بار با هم همراه می شوند، بهانه این همراهی، خرید اسباب بازی برای بچه ها و طلا و جواهر برای همسر محمود

است. نخستین صحنه مربوط به این خریدها، در فروشگاه اسباب بازی می گذرد. در نخستین نمای این صحنه هم تصویر بسته و نزدیک عروسکی را می بینیم که سیما در دست گرفته و پستانک آن را در دهانش می گذارد و برمی دارد. در نهایت هم این عروسک فراموش می شود، کنار می رود و محمود وسایل دیگری می خرد.

شروع فصل با یک نمای بسته، به تنهایی آنقدر نامتعارف هست که ذهن تماشاگر خاص را به طرف معنا یا مقصودی ویژه برود. وقتی این نمای بسته، عروسکی را نشان می دهد که درست مثل یک دختر بچه کوچک است، بخشی از مضمون نهایی فیلم خودبه خود در کنار این تصویر قرار می گیرد و ارتباط معنایی آشکاری با آن می یابد: سیما در نهایت به سقط فرزندی که از محمود در شکم دارد، تن نمی دهد و می گوید که می خواهد آن را نگه دارد. ارتباط کم و بیش تمثیلی عروسک با این مضمون، کاملاً روشن است و هیچ کس، حتی خود فیلمساز که اصرار دارد اثرش را فارغ از این نشانه پردازی ها ببینیم، نمی تواند این ارتباط را انکار کند. «لایه دوم» خودش را به رخ کشیده و مانع از این شده که ما فقط به سیر «داستان» و لایه اول توجه کنیم. در مورد تماشاگر خاص تر یا مثلاً منتقد، می توانید احتمالات مربوط به حافظه تاریخی را هم بیفزایید و دریابید که او تا چه حد در برداشت تمثیلی اش، بی تقصیر است. مثلاً نشانه هایی از این دست در فیلم خشت و آینه، با برقراری ارتباط میان عناصر بصری مختلف و مسأله نگه داشتن بچه، زایش، باروری و غیره، حافظه چنین بیننده ای را از خود انباشته و به محض دیدن نشانه های مشابه در فصل توصیف شده شوکران، ذهنش خواه ناخواه به آن انباشته ها رجوع می کند و لایه دوم در نظرش برجسته می شود، هرچند این اتفاق با دور کردن او از داستان سراسر فیلم، برای سازنده اثر ناخوشایند باشد.

چنین لحظه هایی در سایر بخش های فیلم، فقط با تکیه بر همین گونه نشانه های تصویری شکل نمی گیرد. بلکه گاه دیالوگ ها هم به معناترشی ناگزیر در ذهن بیننده، دامن می زنند. در سالن انتظار بیمارستان، محمود می گوید که مهندس خاکپور به هرچه احتیاج داشته باشد. او نیازش را تأمین خواهد کرد. سیما

می پرسد، مثلاً چی، و محمود جواب می دهد، مثلاً کلیه. سؤال بعدی سیما انی است: «به گروه خون تون می خوره؟» او می تواند این سؤال را فقط از منظر همخونی های پزشکی طرح کند: این که آیا گروه خونی محمود با مهندس یکسان است یا طوری هست که امکان اهدا و پیوند کلیه وجود داشته باشد؟ ولی لبخند شیطنت آمیز هدیه تهرانی در اجرای این لحظه، لحن دیالوگ گویی او و شیوه کنایی دیالوگ نویسی افخمی، خودبه خود این ذهنیت را ایجاد می کند که سیما به طعنه و با ایهام، از محمود می پرسد که آیا این گونه فداکاری ها با روحیه و شخصیت اش جور درمی آید؟ و آیا اصلاً اهل چنین از خودگذشتگی هایی هست؟ بیننده خاص، وقتی در پایان فیلم با این مضمون مهم مواجه می شود که محمود، حاضر است سیما را به خاطر خودش قربانی کند، طبعاً ایهام نهفته در این سؤال سیما را روشی عمدی و خودخواسته از سوی فیلمساز می پندارد. بار دیگر، لایه دوم خودنمایی کرده است.

مشابه همین اتفاق، دست کم در مورد دو دیالوگ دیگر هم روی می دهد: یکی آنجا که سیما از تهران و در تلفن به منشی محمود در زنجان می گوید: «مهندس بصیرت نیستن؟... تهران تشریف آوردن؟ پس حتماً سری به بیمارشون می زنن» (و ما که احساسات عاشقانه سیما را دریافته ایم. واژه «بیمار» را در ذهن مان با ایهام همراه می کنیم: منظور سیما از «بیمارشون» ظاهراً مهندس خاکپور استف ولی منظور می تواند خود سیما هم باشد که گرفتار عشق شده است). دیگری آنجاست که محمود از ترانه (رزیتا غفاری) می پرسد: «آگه بفهمی یه خطای بزرگ ازم سر زده چی کار می کنی؟... مثلاً آگه معتاد بشم؟» / «تو هیچ وقت معتاد نمی شی» / «آگه شده باشم چی؟» (و ذهن تماشاگر ناخودآگاه به این سو می رود که اصرار محمود در احتمال اعتیادش، قاعدتاً معنایی جز «اعتیاد به تنوع طلبی» ندارد).

با تمام این ها، شوکران سعی می کند یکسره ذهن مخاطب را به لایه اول خود معطوف دارد و به جز چند نمونه ای که اشاره شد، عموماً از احتمالات و برداشت های «لایه دومی» می گریزد و جلوگیری می کند. در

سینمای محتوازده ایران که همه می خواهند نصیحت و موعظه کنند یا در بهترین شکل اش، لااقل «پیام» بدهند و «حرفی برای گفتن» داشته باشند، همین میزان تحرکات شیطنت‌آمیز شوکران در گریز از ایجاد برداشت‌های معنایی مشخص، خود موهبتی است. شاید به همین خاطر فضای غالب نقدنویسی ما که به شدت مضمون‌گراست، گاه همچون دو نمونه «چراغ قرمز» و «ماهی» ناچار به تحمیل و تراشیدن معنا برای فیلم می‌شود. چون راه‌کار دیگری نمی‌شناسد و گریز افخمی و فیلمش از افاده معناها، منتقد را به خلق معناهای خیالی یا اضافی وامی‌دارد.

۴) فضا + جزئیات = عینیت‌گرایی

در مقدمه‌ای که در متن چاپ‌شده فیلمنامه فیلم آمده، افخمی اشاره می‌کند که دستیابی به یک ساختار / الگوی نمونه‌ای برای سینمای مینی‌مالیستی مورد نظر و مورد علاقه‌اش، یکی از انگیزه‌های ساخت شوکران بوده است (نقل به مضمون). در نخستین تجربه به بار نشسته این جریان، افخمی هوشمندانه این نکته مهم را دریافته که در این نوع سینما، معمولاً خود فضا آنقدر اهمیت دارد که درست چیدن آن، به تنهایی می‌تواند فیلم و داستان را بدون افت و نزول، به پیش ببرد. در واقع در فیلمی که می‌خواهد به بیشترین میزان ممکن «عینی» باشد و اجزا و بخش‌هایی از هر کنش و رویداد را بدون توضیح و تشریح، فقط «نمایش» دهد، فضاسازی بسیار نزدیک به فضاهای عینی و ملموس جامعه‌ای که فیلم در آن می‌گذرد، اهمیت فراوان پیدا می‌کند. ممکن است برخی از عناصر فرعی چنین فیلمی (اگر بخواهم احتیاط را رها کنم، باید بنویسم «اغلب عناصر فرعی») قطعاً در دگرگونی‌ها و فراز و نشیب‌های مسیر روایت، گره‌افکنی یا گره‌گشایی، نتیجه‌گیری مضمونی یا حتی شخصیت‌پردازی نقشی ندارند، بلکه فقط و فقط برای خلق فضای عینی و ارائه تصویری طبیعی و زنده از زندگی جاری در دنیای بیرون فیلم، در دل آن جای گرفته‌اند: مثل دنیای واقعی که هر حرکت،

حرف، حس یا حالت، الزاماً «معنا» یا «نقش» مشخصی در زندگی یا موقعیت آدم‌ها ندارد. در این گونه فیلم‌ها هم قرار نیست داشته باشد.

فهرست این جزئیات منجر به فضاسازی یا اتفاقات و نکات فرعی بی دلیل در شوکران، بسیار طولانی خواهد بود. این که نام کوچک محمود بصیرت با دوست خانوادگی قدیمی سیما، محمود قلی‌پور (محمود صالح علا) یکی است و اولین بار که سیما او را در تلفن صدا می‌زند، بصیرت فکر می‌کند، خودش را به اسم کوچک صدا کرده، این که سیما در پاساژ بعد از تصادف شدید دو جوان امروزی با اتومبیل گران‌قیمت‌شان، می‌گوید «دلم خنک شد» و برای این حس «همین‌جوری»، هیچ دلیلی ندارد، و این که رئیس دفتر وزیر (با صدا و دوبله فوق‌العاده ژرژ پطروسی) در تلفن به محمود می‌گوید که انگار تصادف خاکپور، مشکوک بوده و بعد هم ماجرا روشن نمی‌شود، تنها بخشی از این عناصر را در کلیت ساختاری فیلم تشکیل می‌دهند. کلیتی که دقیقاً بر مجموعه همین نکات عینی و بی دلیل و «بدون شرح» استوار شده و اصلاً تمایلی ندارد که راهی برای «نتیجه‌گیری» از هر عنصر، پیش روی بیننده بگشاید. بر اثر همین فضاسازی عینی و دور از دلالت‌گری، گاه به نظر می‌رسد که برخی شخصیت‌ها در انجام برخی اعمال، «مرض» دارند و بی خود و بی جهت، با حس‌های آنی و گذرا و غیرمنطقی، رفتارهایی می‌کنند که برای تماشاگر خورنده به اصل سببیت و روابط علت و معلولی پدیده‌های درون فیلم، یکسر ابلهانه به چشم می‌آید. مثلاً وقتی سیما خیلی جدی، به محمود اصرار می‌کند که باید با او به کنسرت گیتار برود و بعد در میانه‌های کنسرت، ناگهان در گوش محمود می‌گوید «بریم بیرون، من بهتر از اینا می‌زنم»، تماشاگر به این فکر می‌افتد که سیما «مرض دارد» و شاید حتی فیلمساز هم مرض دارد که صحنه را تا راه رفتن معکوس و «عقب عقبی» سیما در جلوی ورودی هتل لاله ادامه می‌دهد، آن هم در حالی که اجرای خوب تکنوازی گیتار قطعه کلاسیک آستوریاس، هنوز شنیده می‌شود. روشن است که هیچ یک از این کنش‌ها، معنای خاصی ندارند و حتی دلیل معقولی هم برای آنها نمی‌توان

یافت. اما همین شیظنت‌های شخصیت‌ها یا فیلمساز، همین لحظه‌ها و اتفاق‌های بی‌دلیل و بی‌ربط، طوری آن فضای عینی را خلق می‌کنند که بیننده در لابه‌لای تصاویر چنین فیلم‌هایی، هیچ نشانی از «ساختگی» بودن نمی‌بیند: درست مثل دنیای واقعی، هر حرکتی لزوماً معنا و دلیل نمی‌خواهد.

وقتی فیلم با این روند گذرا پیش می‌رود و بر هیچ چیز مکث و تأکید نمی‌کند، اطلاع‌رسانی خود را هم به گونه‌ای در لابه‌لای جزئیات و دیالوگ‌های ساده و کوتاه و گذرا قرار می‌دهد که انگار آن را به کلی از چشم و گوش تماشاگر نهان کرده است. در شوکران، معرفی شخصیت‌ها و فضای کلی داستان، تا لحظه پایانی تیتراژ که نام کارگردان می‌آید، عملاً به پایان رسیده است، به سرعت و بدون مکث. بعد از صحنه کوتاهی که محمود و خانواده‌اش در سالن سینما فیلم عروس را می‌بینند (و تصادفاً صحنه تصادف آن را می‌بینند و بعد خبر تصادف خاکپور را می‌شنوند: باز هم یک شیظنت «همین جوری» از سوی فیلمساز)، پسر محمود اصرار می‌کند که شب را در تهران بمانیم و در جواب مادرش که می‌پرسد آخر کجا بمانیم، می‌گوید در هتل. کل نما، حتی ده ثانیه هم طول نمی‌کشد در لانگ‌شات می‌گذرد و به همین خاطر، آمیانس شلوغ خیابان، دیالوگ‌ها را تا حدی می‌پوشاند. تماشاگر هم به جهت گذرا بودن صحنه، چندان توجهی به دیالوگ دو سطری بچه و مادرش نمی‌کند ولی بعد که می‌بینیم محمود بدون نگرانی از «دیده شدن» یا لو رفتن، در تهران با سیما وقت می‌گذراند و شب را نزد او می‌ماند، درمی‌یابیم که آن دیالوگ کوتاه، به ما اطلاعات می‌داده که خانواده بصیرت در تهران فامیلی ندارند که بتوانند شب را در خانه او بگذرانند! در بیمارستان، محمود تلفنی به ترانه می‌گوید «نه بابا، بذار احمد درسشو بخونه» و معلوم می‌شود که احمد (آرش مجیدی) دانشجوی است و حالت بی‌کار و بی‌عارش در خانه محمود، همراهی و وقت‌گذرانی‌اش با بچه‌ها و این که سر ظهر و آخر شب، همیشه در خانه است، یکجا و یکباره توجه منطقی می‌یابد. حتی جزئیاتی مثل انتخاب گوشی موبایل محمود (صایران) هم با احتمال دولتی بودن خط و گوشی و این که موبایل را شرکت یا وزارتخانه در اختیار محمود

قرار داده، همخوانی دارد. پدر سیما (منوچهر صادق پور) هنگام توصیف خواب دیشب‌اش، می‌گوید: «یه خونه بزرگ بود، با استلخ و کلی تشکیلات» و گفتن واژه "استلخ" به جای "استخر"، با موقعیت و جایگاه سنی، سنتی و اجتماعی او هماهنگ است، بی‌آنکه لحظه‌ای بر آن تأکید شود.

سعی در ساخت فضا و رعایت همه جزئیات عینی، گاه به خلق لحظه‌های شیطنت‌آمیز و طنزانه‌ای می‌انجامد که پیشتر نمونه‌هایی از آن را باز گفتم و حیفم می‌آید که این بخش را با اشاره به یکی از ظریف‌ترین نمونه‌های آن در شوکران به پایان نبرم: در آغاز فیلم، در خانه محمود، پسر بزرگ او می‌گوید در مدرسه به آنها گفته‌اند که دیگر نباید کوله‌پشتی بیاورند، چون ایرانی نیست. محمود به طعنه از او می‌پرسد: «خانومتون نگفته آب لوله‌کشی نخورین؟» به جای پسر بزرگ، آن یکی که کوچک‌تر است تند جواب می‌دهد: «گلی جون گفته شکلات نخورین!»

توضیحی لازم نیست. جذابیت صحنه، در همین «بدون شرح» بودن است، و حتماً به خوبی می‌بینید که همه این جزئیات، همچنان در همان مسیر پر و پیمان کردن لایه اول فیلم، به باور فضای عینی آن از سوی تماشاگر می‌انجامد.

۵) قصه اخلاقی کلاسیک

آیا آنچه تا اینجا درباره تلاش افخمی و فیلمش برای توقف در لایه اول گفتیم، بدین معناست که فیلم شوکران از یک هدف غایی و نهایی، بی‌بهره است؟ آیا فیلم می‌کوشد به کلی تهی از دلالت‌های معنایی باشد و هیچ نوع درونمایه مضمونی در پس دستمایه‌های داستانی‌اش به چشم نخورد؟

ناگفته پیداست که پاسخ منفی است. شوکران در دل همین گریختن از معنزدگی و معناتراشی، معانی اجتماعی، اخلاقی و انسانی بس عمیق‌تری از آه و فغان‌های فیلم‌های مشهور به اجتماعی، پند و اندرزهای

فیلم‌های به اصطلاح اخلاقی یا شعارهای فیلم‌های مثلاً انسانی سینمای ایران دارد. نکته و تفاوت در این است که آنها را به رخ نمی‌کشد و نه تنها فریاد نمی‌زند بلکه حتی زمزمه هم نمی‌کند. همه چیز در بطن ماجرا نهان است. مثل فیلم‌های کلاسیک بزرگ، داستان آنقدر روان پیش می‌رود که فیلم برای تماشاگر عادت کرده به «حرف‌های گنده»، بسیار معمولی جلوه می‌کند، اما با آزاردهندگی پایان تلخ‌اش، به زندگی خود در ذهن او ادامه می‌دهد تا رفته‌رفته، ماهیت اخلاقی‌اش روشن می‌شود. افخمی در یکی از جوابیه‌های کتبی و در توضیحات شفاهی‌اش در مقابل پرستاران معترض به حرفه پرستاری شخصیت سیما، نوشته و گفته بود که شوکران، به شکلی آگاهانه، آزارنده است و به مذاق عشاق فیلم‌های «به‌به از آفتاب عالم‌تاب» خوش نمی‌آید. در سینمای کلاسیک هم خیلی از فیلمسازان درجه دو، در باب مظلومیت مظلوم و ظلم ظالم و نکوهش پلیدی‌ها و ستایش نیکی‌ها، شعارهای صریح و رسای اخلاقی و انسانی سر می‌دادند. ولی آن‌همه تلخ‌کامی و تلخ‌نگری در فیلم‌های کوروساوا، جان فورد، جان استرجس یا ژان رنوار که براساس ظواهر و در قیاس با آن شعارها، به راحتی می‌توانست «ضد اخلاقی» لقب گیرد، قله‌های مرتفع بازتاب اخلاقیات و انسان‌دوستی در تاریخ سینما را فتح کرده است. امروز حتی لوئیس بونوئل بدبین و شکاک و نامؤمن و ظاهراً غیر اخلاقی، اخلاق‌گراتر از - مثلاً - ویلیام وایلر یا سیسیل ب. دومیل منادی اخلاقیات به نظر می‌رسد. دلیلش ساده و کوتاه است: کسانی که این‌گونه بر عدم امکان حاکمیت ارزش‌های اخلاقی در دنیای اطراف‌شان تأسف می‌خورند، کسانی که هیچ شخصیت فیلم‌شان را به هاله تقدس و مزیت رستگاری و پرهیزکاری متفخر نمی‌کنند، به روشنی بیشتر از آن شعارپردازان، نگران و دلواپس محو تدریجی اخلاقیات از سطح و عمق جوامع بشری هستند. دل این‌ها بیشتر برای انسانیت می‌تپد. می‌دانم که شوکران به غیر از این تأثیر احساسی، هیچ همانندی دیگری با مثلاً تریستانای بونوئل یا در اعماق کوروساوا ندارد. ولی وقتی در پایان همه این فیلم‌ها، نزد خود به این می‌اندیشیم که واقعاً چگونه، چرا و از چه زمانی، دنیای ما چنین از امکان حاکمیت

اخلاقیات دور مانده است، خودم را مجاز می بینم که برای یافتن اصل و نسب روایت اخلاقی بزرگی به نام شوکران، به آن بزرگان رجوع کنم.

اما شوکران چطور پاره های این روایت اخلاقی را در لایه دوم کنار هم می چیند تا از آن تلاش برای پردازش درست لایه اول بازماند یا عدول نکند؟ سیر حرکت دو شخصیت اصلی (سیما و محمود) در ذهن تماشاگر، بارها و بهتر از همه، توسط خود افخمی توضیح داده شده و من در اینجا نیازی به تکرار آن نمی بینم. این که ما در ابتدا با محمود همراه و تا حدی همدل هستیم، براساس قضاوت آنی و ظاهرینانه، سیما را سبکسر می پنداریم و در اواخر ماجرا، درست برعکس اوایل، محمود را بزدل و اهل سوءاستفاده می بینیم و سیما را پرعاطفه، شکننده و درنهایت، قربانی (اینها را همه حفظیم). تنها به عنوان یک نکته حاشیه ای، جالب است که افخمی در اغلب واکنش های نوشتاری و گفتاری عمومی و حتی در بحثها و جلسه های خصوصی - چنان که شاهدش بودم - ناگزیر شد برای رفع سوء تفاهم پرستاران و دیگران، بارها این تغییر جایگاه اخلاقی - انسانی سیما و محمود در ذهن بیننده را تشریح کند! تقارن (یا در واقع، تقابل) شگفت انگیزی است: جامعه آنچنان به توضیح و تفسیر عادت کرده که تنها تجربه مینی مالیستی موفق این سینما، بیش از هر فیلم دیگر سازنده اش، به تشریح و تحلیل از سوی خواننده او نیاز پیدا می کند. قرار است الگوی ساختاری فیلم بر «نگفتن» و «توضیح ندادن» شخصیتها و موقعیتها بنا نهاده شود، ولی واکنشها چنان افراطی و یکسویه است که فیلمساز را به گفتن و توضیح دادن همه چیز - آن هم چندین بار و به زبانهای مختلف - وامی دارد! (و البته تلخی این «لو دادن فیلم» برای خود افخمی، حتماً بیش از همه ماست).

۶) اخلاقیات هیچکاک

در مصاحبه اختصاصی چاپ شده در انتهای فیلمنامه فیلم، افخمی چندبار مصاحبه کننده را به شباهت های تکنیکی و گاه سبکی شوکران به آثار هیچکاک (به ویژه فیلم های دهه چهل و مثل بدنام) ارجاع می دهد. اما به گمانم به غیر از یک اشاره گذرا در یکی از جلسه های پرسش و پاسخ در زمان اکران، هیچ گاه به روشنی توضیح نداده که منظور و بستر مواجهه اخلاق / ضد اخلاق در ابعاد تماتیک فیلم، تا چه حد همانند نگاه و زاویه نگاه هیچکاک است. در حقیقت، آن نکته ای که افخمی درباره تغییر جایگاه شخصیت مهندس بصیرت می گوید، درست همچون آثار هیچکاک است. در سرگیجه، جودی / مادلین (کیم نواک) که اسکاتی (جیمز استیوارت) آن عشق عمیق و بی پایان را نثارش می کند، جنایتکار اصلی قصه از آب درمی آید. در پرندگان، حمله دیوانه وار پرنده ها با ورود ملانی دانیلز (تیپی هدرن) به خلیج بودگا شروع می شود و به نظر می رسد که آوردن دو مرغ عشق برای میچ (راد تیلور) بی ارتباط با هجوم پرنده ها نیست. حتی در مرد عوضی، بدنام یا پنجره عقبی که قهرمانان مرد (هنری فاند، کری گرانت و جیمز استیوارت) کاملاً بی گناه و در جرگه شخصیت های مثبت داستان هستند، مسایل و تصمیم ها و شرایطشان، زنان همراه آنها (ورا مایلز، اینگرید برگمن و گریس کلی) را به شدت به مخمصه می افکند و در دو مورد اول، حتی به روان پریشی ورا مایلز و فروپاشی عصبی کامل اینگرید برگمن می انجامد. گویی همیشه در پایان فیلم های هیچکاک - از حق السکوت تا مارنی - باید حس کنیم دامن آن کس که از همه بی گناه تر می نمود، به سختی به گناه آلوده است. در بیگانگان در ترن، سایه یک شک، جنون و طناب، تأثیر گذارترین شخصیت های فیلم (به ترتیب، رابرت واکر، جوزف کاتن، بری فاستر و جان دال) منفی، خطرناک و آدمکش اند و همه با دیدگاه های بیمارگونه شان، تمایل دارند که سیر قتل ها را ادامه دهند، و هر چند در این فیلم ها این آدم ها از همه تأثیر گذارترند و ذهن مخاطب را بیشتر از قهرمانان اصلی (به ترتیب، فارلی گرینجر، ترزا رایت، جان فینچ و جیمز استیوارت) به خود معطوف می دارند، اما در نهایت شخصیت اصلی فیلم نیستند. در حالی که در روح / روانی، هیچکاک بالاخره و سوسه

قدیمی‌اش را عملی می‌کند و هر دو آدم اصلی فیلم، ماریون کرین (جنت لی) و نورمن بیتس (آنتونی پرکینز)، دست به گناهان بزرگ و اعمال پلید می‌زنند. در شوکران هم با وجود کششی که افخمی در اغلب بحث‌هایش به خرج داده و خواسته سیما ریاحی را شخصیت اصلی نهایی فیلم به حساب آورد، طبق قواعد هر چند دست و پاگیر تحلیل درام، محمود بصیرت آدم اصلی است. بی‌شک تأثیر سیما، اهمیت احساسی شخصیت او، موقعیتش در میانه‌های داستان و سرنوشتش در انتهای آن، بیش از همه اشخاص دیگر ذهن تماشاگر را به خود مشغول می‌کند. اما شخصیت اصلی، چه از نظر حجم و میزان حضور در فیلم، چه به لحاظ مرکزیت و همراهی فیلم و روایت با منظر او و چه از حیث آغاز و انجام داستان با نمایش وضعیت او، بی‌بروبرگرد، محمود بصیرت است، و این شوکران را به آن دسته از آثار هیچکاک که همه چیز را از منظر (یا همراه با) آدم منفی قصه به بیننده نشان می‌دهند، نزدیک می‌کند. در این «همراهی تماشاگر با بدمن» از زاویه مناسبات اخلاقی، ظرافتی نهفته است که اثرات هشداردهنده چنین فیلمی را از هر فیلم ظاهراً اخلاقی دیگر، فراتر می‌برد. هیچکاک هم در واقع از همین مکانیسم استفاده می‌کرد: در پایان فیلمی که با این شیوه روایت و این جهان‌بینی ساخته شده، هر تماشاگری به نوعی احساس «خودبدپنداری» دچار می‌شود که می‌تواند به خوبی زمینه‌های آن تأثیر توأم با هشدار را در او پدید آورد. راست این است که هر مخاطب جسوری، چه مرد و چه زن، حاضر می‌شود اقرار کند که پس از دیدن شوکران، خودش را به طور ذهنی، جای محمود (و نه سیما) گذاشته و آشکارا حس کرده که اگر در موقعیت او واقع می‌شد، بسیار محتمل بود که عیناً اعمال محمود از او سر بزند. هراسی که از احتمال این سقوط اخلاقی - انسانی در دل تماشاگر به وجود می‌آید، هیچکاک‌ترین و بزرگترین دستاورد اخلاقی فیلم شوکران است.

صرف‌نظر از این نکات، شوکران از یک جهت شباهت شگفت‌آوری به روح / روانی دارد که باز به نوع تنظیم و نمایش وجوه اخلاقی مربوط می‌شود. در شاهکار هیچکاک، ماریون کرین بعد از آن‌که موجودی

صندوق شرکت را در اوج آن، دزدیده و اتومبیلی خریده و به متل دورافتاده نورمن بیتس رفته، در اثر صحبت‌هایی که بین او و نورمن رد و بدل می‌شود، تصمیم می‌گیرد فردا پول‌ها را بازگرداند و شبانه، در حالی که به همین موضوع فکر می‌کند، زیر دوش حمام می‌رود. درست در زمانی که ماریون تصمیم گرفته به سرچشمه اخلاقیات بازگردد، در زمانی که انگار دارد خودش را زیر دوش تطهیر می‌کند، نورمن / مادر نورمن او را به آن شکل فجیع، با ضربات چاقو از پا درمی‌آورد. در قاموس اخلاقیات ویژه هیچکاکای (که قطعاً عمل و بازتاب عمل در آن با نظام اخلاقی رایج، بسیار متفاوت است)، شخصیت درست زمانی مجازات می‌شود که نشانه‌هایی از «تصمیم به بازگشت» در رفتارش دیده شده. چون اتفاقاً در اینجا است که درمی‌یابد از آغاز به جنبه‌های غیراخلاقی عملش واقف بوده و باز به آن دست زده است. حالا دیگر فرصتی برای تطهیر و بازگشت باقی نمی‌ماند.

سیما ریاحی هم وقتی پیغام آخر محمود را می‌شنود که به تازگی از او خواسته نماز خواندن را یادش بدهد. تازه خواسته به حس‌های موهوم درونش، به حس‌هایی که نسبت به آنها بی‌تفاوت بود و چندان جدی‌شان نمی‌گرفت، پاسخ بدهد، تازه پوشش خاصی را که ظاهراً پوشش مطلوب یک زن از نگاه محمود است، پذیرفته. تازه شروع به غذا پختن کرده، و این کارهایی است که به قول محمود، قبلاً از او سر نمی‌زده است. سیما نه از سر اجبار (که اصلاً اجباری در کار نیست)، بلکه به شکلی خودخواسته این تغییرات تدریجی و نامحسوس را قبول می‌کند و با آنها همراه می‌شود. کاملاً با علاقه به فروشگاه ماتو و پوشاک زنانه می‌رود و آن چادر (عربی؟) را به سر می‌کند. اما در قاموس اخلاقی شوکران که با اطمینان می‌گویم منطبق بر نظام اخلاقیات هیچکاکای است، فرصتی برای بازگشت نمانده. درست مثل ماریون که در حین تطهیر، تکه تکه می‌شد، سیما جفای محمود را وقتی می‌بیند که پوشش تازه را به تن دارد.

روشن است که نمی‌خواهم آن پوشش را مظهر اصلاح و تزکیه بنامم یا درآمدن به شکل و شمایل دلخواه محمود را به معنای تحول مثبت سیما بگیرم. اما اگر اشتیاق سیما را در آن نمایی که چادر به سر کرده و در آینه فروشگاه به تصویر خودش لبخند می‌زند به استیصالش در نمایی که پیغام خدا حافظی محمود را شنیده، وصل کنیم، تلخی این موقعیت را با آن «اتمام فرصت بازگشت»، مرتبط می‌بینیم. با وجود تمام فراز و فرودها و نوسان‌هایی که در داستان هست، برق امید و اشتیاقی که از چشمان خندان سیما در نگاهش به آینه فروشگاه برمی‌آید، امیدوارانه‌ترین لحظه حضور او را در کل فیلم شکل می‌دهد و درماندگی‌اش پس از شنیدن پیغام محمود در خانه، مأیوس‌ترین لحظه اوست، و این دو در فیلم درست پشت سر هم قرار گرفته‌اند. گویی دومی، اولی را محو و باطل می‌کند. حالا صدای اولین جواب جدی سیما به محمود، دوباره در گوش مان زنگ می‌زند: «چرا نمی‌تونی راجع به این جریان، جدی فکر می‌کنی؟» / «شاید چون جدی‌تر از این‌ها فکر می‌کردم». سیما به همان میزان جدیتی که مورد نظر محمود بود، تن درداد و حالا که می‌خواهد جدی‌تر به آن فکر کند و جایگاه خود را به عنوان همسر محمود، تعریف‌شده‌تر سازد، دیگر فرصتی باقی نیست.

۷) جامعه‌شناسی و زن‌شناسی

شاید با نگاهی که اکثریت اهالی سینما و نقد سینمایی در ایران دارند، این ادعا در آغاز کمی عجیب به نظر برسد، ولی شخصاً تصور می‌کنم کامل‌ترین و همه‌جانبه‌ترین تصویر جامعه معاصر ما در کل سینمای بعد از انقلاب ایران، در شوکران ارائه شده است. نمونه‌هایی مثل فیلم‌های بنی‌اعتماد، آژانس شیشه‌ای، بچه‌های آسمان، نیاز و حتی نمونه متأخری چون زیر نور ماه، همیشه فقط طبقه، قشر یا جرگه‌های خاص و محدودی را نشان می‌دهند و متأسفانه طبق نگرش سنتی نقد فیلم، معمولاً فیلمی «اجتماعی» تلقی می‌شود که «از درد مردم بگوید» و مثل زیر پوست شهر یا نیاز، فقر و فلاکت و بیکاری را با بیشترین میزان تلاش برای تعمیم‌پذیری، نمایش شرایط عمومی و فضای محله‌های محروم و از این دست نشانه‌های ظاهری و علنی

نشان دهد. پیشتر در مطلبی درباره وجوه اجتماعی فیلم سگ‌کشی (دنیای تصویر، شماره ۹۰) اشاره کردم که این نگرش، در بررسی تحلیلی - تاریخی آثار جامعه‌شناسانه سینمای ایتالیا، هنوز در مرحله جریان‌سازهای اولیه‌ای مثل دزد دوچرخه متوقف مانده و احیاناً از این اظهارنظر که فریاد آنتونیونی یا شب‌های کابیریایی فلینی را نمونه‌های بزرگ سینمای اجتماعی ایتالیا بدانیم، حیرت‌زده می‌شود. در این نوع نگاه، نشانه‌ها و مظاهر جامعه‌شناسی سطحی یعنی لباس‌های مندرس، فضاها و محروم جنوب شهری، زندگی در کنار ریل راه‌آهن، نالیدن از بیکاری و تبعیض، مقایسه فقر با رفاه و غیره، آن‌قدر اهمیت دارد که پیروانش بررسی جایگاه «انسان در عرصه جامعه» را به منشور چندوجهی «انسان در پهنه حیات» ترجیح می‌دهند. منشوری که در شوکران، حضوری شایسته‌تر از همه نمونه‌های وطنی ذکر شده دارد.

شناخت درست و نمایش درست احساسات، رفتارها و حتی «زبان» متداول زنان جامعه، در سطوح و طبقات مختلف، یکی از امتیازات اساسی شوکران در قیاس با اغلب فیلم‌های موسوم به اجتماعی سینمای ایران است. از آن برخوردار اولیه ترانه در مورد احتمال فروختن طلاهایش که محمود مطرح می‌کند، تا حرکات و رفتارهای ناگهانی سیما مثل تهدید به خودکشی یا اصرار در رفتن به کنسرت و رها کردن نیمه‌کاره آن، رگه‌هایی از نوعی زن‌شناسی ظریف و نهان در جای جای فیلم به چشم می‌خورد که حتی به قیمت خدشه‌دار شدن منطق وقایع (مثل مورد کنسرت که به نظر تماشاگر، نامعقول می‌آید) حفظ شده است. مراحل مختلف بدگمانی ترانه نسبت به محمود، شاید ظریف‌ترین نمونه حفظ این رگه‌ها در بخش‌های وسیعی از ابتدا تا انتهای فیلم باشد. ترانه با آن که آشکارا موضوع خیانت محمود را حس می‌کند و مثلاً بعد از رفتن سیما و برگشتن محمود، کاملاً برای او «قیافه می‌گیرد»، هیچ‌گاه حرفی از این مسأله به میان نمی‌آورد. وقتی گرجی به خانه محمود تلفن می‌کند و هم خود محمود و هم تماشاگر، تقریباً مطمئن‌اند که سیما پشت خط است، ترانه لحظه‌ای با شک به محمود نگاه می‌کند. در بخش‌های انتهایی، او فقط به محمود می‌گوید: «تو می‌خواهی

چیزی رو به من بگی» و محمود هم فقط مدیریت کارخانه را مطرح می‌کند. با این همه، به شکلی غیرمستقیم از ترانه عذر می‌خواهد، جواهرات مورد علاقه او را برایش می‌خرد و ما به وضوح حس می‌کنیم که ترانه به موضوع پی برده است. اما به شیوه‌ای که بنا به تجربه، ظاهراً خاص زنان شرقی و به ویژه ایرانی است، تا زمانی که زندگی خود و فرزندانش تأمین است و لغزش احتمالی شوهر، لطمه‌ای به فضای داخلی روابط خانوادگی نزده، خودداری و مدارا می‌کند (و اصلاً چرا باید کاری غیر از این بکند؟). در پایان اولیه فیلمنامه (که چاپ شده، ولی در فیلم تغییر یافته) ترانه عملاً به سیما حق می‌دهد و همه تقصیرها را به گردن محمود می‌بیند، تا جایی که حتی کورتاژ را به معنای «کشتن بچه سیما»، همچون گناهی نابخشودنی از سوی محمود، محکوم می‌کند.

دقیقاً به دلیل همین شناخت روحيات زنانه است که تقریباً در هیچ نوشته‌ای، شوکران را له یا علیه صیغه نمی‌دانند و اصولاً کسی فیلم را در حد نازل یک بیانیه کاربردی اجتماعی در دفاع از پدیده ازدواج موقت یا رد و نفی آن بررسی نمی‌کند. چون فیلم از سطح بررسی‌های صرفاً جامعه‌شناسانه - به معنای فراموش کردن روحيات فردی آدم‌ها - فراتر رفته و رفتارهای بیرونی هر شخصیت را بر مبنای پندارها و ویژگی‌های قومی، تاریخی، سنتی و همگانی موجود در همجنس‌ها و هم‌تایان او تنظیم کرده است. به همین خاطر، تصویری که در انتها از مجموعه زنان فیلم به دست می‌آید، به عینیات اجتماعی بسیار نزدیک‌تر از فیلم‌هایی می‌شود که خواسته‌اند ظواهر جامعه‌شناختی مألوف و رایج را رعایت کنند. احتمالاً اگر هر یک از «اجتماعی‌ساز»های معروف سینمای ایران می‌خواست قصه شوکران را به فیلم درآورد، میان آن زن بدکاره‌ای که در جلوی پارک برای چند لحظه سوار اتومبیل محمود می‌شود، با ترانه و سیما یا میان خود سیما و ترانه، تفاوت‌های رفتاری، گفتاری و ظاهری فراوان قائل می‌شد. در حالی که آن زن، ترانه و سیما، همه وقتی در ماشین می‌نشینند، بلافاصله به محمود می‌گویند: «بریم!» گویی فیلم می‌خواهد تلنگر کوچکی به ذهن ما بزند

که اگر پای روحيات و جنسیت و مقتضیات و ماهیت در بین باشد، جای این سه نفر به راحتی با هم عوض شدنی است. سیما می توانست به جای ترانه، همسر اول محمود باشد و آن زن به جای سیما، مایوسانه به محمود دل ببندد و تکیه کند و سرانجام، ترانه به شرایط آن زن درآید. فرصت های قبلی و موقعیت فعلی، جایگاه اجتماعی آنها را تعیین کرده است، و گرنه، هیچ کدام به طور فردی، درونی و ماهوی، از آنچه به دیگری نسبت می دهیم، عاری و میرا نیست. اینجا معلوم می شود که نقب فیلم به عامل مهمی به نام «شرایط اجتماعی»، عمیق تر از آن است که در لایه اول به چشم بیاید. عاملی که برای زنی مثل ترانه، دلپذیر و امیدبخش و برای زنانی مثل سیما و آن زن خیابانی، هرچند به مراتب متفاوت، امام به هر حال هولناک است، و در این حیطة، باز فیلم لایه دوم را چنان در پس لایه اول نهان کرده که ممکن است در ابتدا اصلاً تصور وجود این جامعه شناسی سنجیده را در مخاطب خود پدید نیاورد.

در هر صورت، چه بخواهیم و چه نخواهیم، این ها در فیلم یافتنی است. نشانه های جامعه شناسی معاصر، پویا و بدون تأکید و زار زدن و غمباد گرفتن (مثل فیلم های دیگر)، برای من در آن لحظه کوتاهی که محمود پشت چراغ قرمز خیابان های شلوغ تهران اول صبح خوابش برده، از هر تلاش با نتیجه و بی نتیجه دیگران در فیلم های به اصطلاح اجتماعی و معاصرنا، مغتنم تر و باورپذیرتر است. در بین سرنشینان ماشین هایی که به سرعت و با اعتراض از کنار ماشین محمود می گذرند، یکی با خنده و به طعنه می پرسد: «شب کجا بودی؟» و آن دیگری می گوید: «کم بکش، همیشه بکش».

«جامعه معاصر»، در این لحظه در قیاس با همه آن آثاری که هنوز می خواهند تمام دنیا و انسان ها و مصائب و شرارت ها و نیکی ها را از دریچه تنگ فقرنمایی ببینند، ملموس تر و واقعی تر در نظر مجسم می شود. شوکران، نمونه سرزنده و جامعه شناسی معاصر ماست. و البته مثل خود واقعیات و عینیات این جامعه و به

رغم آن سرزندگی و پویایی ساختاری، بسیار تلخ است. قاعدتاً هم نباید از گیاه سمّی و مهلکی مثل شوکران، توقع شیرینی و دلنشینی داشته باشیم!