

# وقتی از سینما حرف می‌زنیم، از چه حرف می‌زنیم؟ / بخش اول

کاغذ بی خط / ناصر تقوایی / ۱۳۸۰ / بخش اول

چاپ شده در : مجله دنیای تصویر

زمان انتشار : مردادماه ۱۳۸۱

این نوشته که در زمان خود با عنوان فرعی «۶۰ نکته درباره ششمین فیلم بلند ناصر تقوایی» به چاپ رسید، به دلیل حجم زیادش در دو بخش در سایت آمده که این، بخش نخست آن است.

□ ۱

اواخر سال گذشته، بعد از آن که در بیستمین جشنواره فیلم فجر کاغذ بی خط را دیدم و دیدیم، به خودم و دوستان گفتم که امسال جز این فیلم، درباره هیچ فیلم ایرانی دیگر وارد بحث نقد نمی شوم. به نظرم می رسید و می رسد که با نوشته های دیگران درباره فیلم های دیگر، نکته و ایده و خصیصه ناگفته ای نمی ماند و اثر و نقد اثر، نیاز افزون تر و گسترده تری به کشف و فهم شدن ندارند. ولی ماجرای کاغذ بی خط، خوب، البته متفاوت است: «این حکایت دیگری است».

درباره فرم تفکیک بخش ها و الگوی نوشتاری این مطلب، این توضیح را بدهم که آن جنبه متفاوت کاغذ بی خط و احساس نیاز به کالبدشکافی و بازیابی ویژگی های ساختاری و مضمونی گوناگونش، اصلاً به معنای «پیچیده» قلمداد کردن این فیلم نیست. دست کم با تلقیات و تلقینات باطل بیشتر ما در قبال پدیده های موسوم به فیلم «پیچیده»، کاغذ بی خط چنین نیست. ضمن متعهد شدن به این که همه حد و مرزهای مربوط به پیچیدگی یا سادگی ابعاد مختلف فیلم را توضیح خواهم داد، به اشاره ام درخصوص فرم مطل باز می گردم و اضافه می کنم که دلیل انتخاب این فرم بریده بریده با مجموعه ای از یادداشت های کوتاه، اولاً شیوه سرزنده و عینیت گرا و بسیار راحت فیلم در جاری کردن روح زندگی عادی در فضای اثر است و ثانیاً به پرهیز شدیدم از هرگونه گرایش به تفسیر و احیاناً تعبیرتراشی در مورد فیلم برمی گردد. می خواهم مثل خود فیلم، با کنار هم چیدن اجزایی به شدت عادی و ظاهراً پراکنده، به کلیت پردازم. برخورد خشک و مبتنی بر چارچوب های نظری یا حتی شیوه های کاربردی مرسوم در عرصه نقد و تحلیل فیلم، برای اثری چون کاغذ بی خط به معنای

دور شدن از درک و لمس فضای فیلم آخر ناصر تقوایی خواهد بود. توضیح خود این قضیه را هم به تعهدات سابقم در این مطلب اضافه کنید.

□ ۲

دیدگاه کم و بیش رایجی هست که کاغذ بی خط را فقط با ارجاع به منابع، الگوها و نمونه‌های مینی‌مالیستی ادبیات مدرن و فرامدرن، فهم‌شدنی می‌داند. صاحبان این دیدگاه از همان زمان نخستین نمایش جشنواره‌ای، خود و دیگران را عادت داده‌اند به این که هرگاه با یک یا چند فرد علاقمند به این فیلم مواجه شدند، بی‌درنگ دلیل این علاقه را همانا زمینه‌های شبه‌مینی‌مالیستی فیلم بپندارند: این که گاه به ارائه تصویری ظاهراً ساده و معمولی از زندگی زناشویی می‌پردازد، این که به لحاظ طرح و طراحی کشمکش‌های لفظی زن و شوهر و رها کردن آن در شرایطی تقریباً معلق و بدون نتیجه قطعی، به برخی از داستان‌های کوتاه ریموند کارور (مثلاً به داستان فوق‌العاده «وقتی از عشق حرف می‌زنیم، از چه حرف می‌زنیم؟») شبیه است و این که با حذف فضای بیرونی، نکات کلی، حال و هوای جامعه و حتی حذف فراز و نشیب‌های دراماتیک مرسوم، به رویکردهای داستان‌پردازی - یا در واقع «داستان‌پردازی» - مینی‌مالیست‌ها نزدیک می‌شود.

به چند دلیل روشن، بنده به عنوان یکی از شیفتگان مشعوف کاغذ بی خط، با این دیدگاه مخالفم. اولاً همه این خصوصیات به عنوان بخشی از عناصر شکل‌دهنده ساختمان روایتی فیلم (و نه همه این عناصر)، فقط بنیان‌های اولیه «درک» دنیای فیلم را می‌سازند و به تنهایی کیفیت لازم برای ایجاد حس «دوست داشتن» اش را ندارند. به عبارت دیگر، اینها فقط «ویژگی» محسوب می‌شوند و برای شناخت اثر به کار می‌آیند، نه این که فی‌نفسه در حکم چندین و چند «امتیاز»، به علاقه یا شیفتگی بیانجامند. ثانیاً رویکرد مبتنی بر «حذف زوائد» در کار تقوایی، با تأمل در شواهد و قرائن موجود، تقریباً هیچ ربطی به نمونه‌های مشخص مینی‌مالیسم ادبی ندارد و اساساً آشنایی و پیوند قدیمی تقوایی با منش و روش فیلمسازانی چون برسون، ازو و یا شهید

ثالث خودمان که بنا را بر حذف زوائد می گذاشتند، بیشتر و عمیق تر است تا آشنایی دیر هنگام و متأخر و کوتاه مدت او با مثلاً کارور که به همین چند ماه بعد از دیده شدن فیلم برمی گردد.

قصدم مطلقاً نفی احتمال تأثیرپذیری از ادبیات مینی مالستی و غیره نیست، چون اصولاً این تأثیرپذیری را در صورت وجود، بر این همه بی خبری و بی سوادى و بی تأثیری (چه در حیطه اثر گذاشتن و چه در عرصه اثر پذیرفتن) که سراسر سینمای ایران را فرا گرفته، صدها بار ترجیح می دهم. وانگهی ما با طرح مسأله «روایت مینی مالستی» در مورد کاغذ بی خط، در واقع داریم گستردگی جهان اثر را به دو سطر ابتدایی و اولیه عناصر ساختاری اش محدود می کنیم.

۳

در ادامه توضیح زاویه شخصی و شاید عجیب و غریبی که برای نگاه به کاغذ بی خط برگزیده ام، باید با اندکی عصبانیت عرض کنم که با دیدگاه توهم آمیز سیاسی کاران محترم در مورد این فیلم نیز به شدت مخالفم. این که برای برخی از دوستان، فیلم فقط حاوی اشاره ها و کنایه هایی به قتل های زنجیره ای، تیر چند روزنامه دوم خردادى توقیف شده و - در صورت دقت بیشتر - ماجرای زندان ساختن جهانگیر وحدتی (خسرو شکیبایی) یا نگرانی او از نویسنده شدن همسرش در زمانه نامنی حیات حرفه ای و شخصی نویسندگان است، واقعاً به نظرم سخیف و مبتذل می آید.

با این تأویلات، ما عملاً نشان می دهیم که هنوز در تمثیل زدگی، تفسیر زدگی و سیاست زدگی از نوع مخالف خوان های چپ دهه چهل و پنجاه به سر می بریم و این یعنی آن که نگرشی متعلق به دوران پیش از مدرنیسم این جامعه آشفته را برای تحلیل فیلمی نظم یافته و فراتر از قالب های مدرن، انتخاب کرده ایم و هنوز هر چیز و ناچیزی را سیاسی می بینیم!

بعدهتر در تشریح اهمیت «لحن» شوخ و بی‌قضاوت فیلم، به میزان و جنس سیاسی بودن یا نبودن آن خواهم پرداخت. در اینجا فقط این را اضافه می‌کنم که در دل تعبیرتراشی‌های سیاسی این و آن از کاغذ بی‌خط، گاه ترهاتی شنیده‌ام که حیفم می‌آید شما را از خواندنش محروم کنم. یکی از عالیجنابان می‌گفت که فیلم را دوست دارد، فقط و فقط به خاطر اشاره صریح تقوایی در حمایت از جناح اصلاح‌طلب، پرسیدم کدام اشاره صریح؟ گفت آنجا که از زبان استاد (جمشید مشایخی و از دید آن جناب سیاست دوست، خود ناصر تقوایی) می‌گوید: «تو حتماً چپ‌دستی، چون روی این کاغذهای سفید بی‌خط، صاف و قشنگ چیز می‌نویسی!» جوک بزرگ را می‌بینید؟ فیلمی که در نامش بر بی‌خطی و بی‌جهتی تأکید می‌کند، مشمول تنگ‌بینی‌های تمثیل‌تراشانه سیاست‌زده‌ها می‌شود و به این خط و آن خط منسوب می‌شود.

#### ۴

برخی از دیگر مخالفان و حتی مؤلفان کاغذ بی‌خط، فیلم را به خصوصیتی محدود می‌کنند که باز هم حقیر را در موضع مخالفت سرسخت قرار می‌دهد: این که فیلم فقط برش ساده‌ای از زندگی عادی و روزمره است و همین! در این میان، مخالفان معمولاً این نکته را از جهات مختلف، به ویژه از جهت دور افتادن تقوایی از روال قصه‌گویی جذاب همیشگی‌اش، به منزله ضعف و بهانه‌ای برای کوچک شمردن فیلم می‌انگارند و موافقان برای توصیف فیلم به سراغ آن عبارت وحشتناک و مجهول و مجعول «سهل و ممتنع» می‌روند، و این از آن ترکیب واژگانی است که این سال‌ها چندین بار مرا دق داده است!

واقعاً نمی‌فهمم این تعبیر غیرتخصصی که به هیچ یک از انواع استدلال‌های قابل استفاده در تحلیل آثار هنری، هیچ ربطی ندارد، از کجا وارد فرهنگ اصطلاحات انتقادی سینمای ما شد؟ ساده بگویم، دوستان ما خو کرده‌اند به این که هر چیزی فهمش سخت به نظرشان می‌رسد ولی رو و توان اقرار به نفهمیدنش را ندارند و حس می‌کنند زشت است و نارواست اگر بگویند فیلم بدی است، با عبارت «سهل و ممتنع» توصیفش

کنند! بالاخره فیلم یا ساختار سنجیده‌ای دارد یا ندارد. یا نتوانسته خودش را به ما و ما را به دنیای خودش نزدیک کند یا نتوانسته. در هیچ کدام از این حالات، «سهل و ممتنع» معنا و مصداقی ندارد.

۵

در میانه این سیر پایان‌ناپذیر تعبیرات نامفهوم مکالمات سینمایی دور و برمان، به واژه «ریتم» با تلقی غیرتخصصی نیز زیاد برمی‌خوریم. خیلی از همین دوستان با اشاره به تعدد برداشت‌های بلند و پلان‌های طولانی در کاغذ بی‌خط، مدام گفته‌اند که «ریتمش کند است!»! پیشتر در یادداشت‌های آخر جشنواره (دنیای تصویر، شماره ۱۰۱) هم به پاسخ و دیدگاه تقوایی در این زمینه اشاره کردم. پاسخی که تنها راه موجود برای نپذیرفتن آن، می‌تواند بضاعت اندک در حیطه دانش سینمایی باشد. چون توضیح تقوایی نه به دفاع از فیلم یا کار خودش، بلکه به تعریف ریتم و کارکرد آن در سینما مربوط می‌شود. او بارها از عمومیت این طرز تلقی در نزد اهالی سینمای ایران که سرعت ریتم را وابسته به کوتاه کردن طول زمانی هر نما می‌دانند، ابراز شگفتی کرده است. اشاره او به درستی متوجه این نکته بدیهی است که اگر صحنه واحد مکالمه بین دو نفر را در نمای دور دو نفره‌ای که زمانش طولانی است، نشان بدهیم، وقت کمتری از زمان فیلم را به این صحنه اختصاص خواهیم داد و اگر طبق تصور عموم، صحنه را به نماهای متعدد و بسته هر دو نفر به شیوه «نما / نمای متقابل» یا چندین اور شولدر، خرد کنیم، کل صحنه بیشتر وقت می‌برد و ریتم پیشبرد وقایع، کندتر می‌شود.

تنها به منظور تصحیح واژگان ناکارآمد، به دوستان معتقد به وجود ریتم کند در کاغذ بی‌خط پیشنهاد می‌کنم به جای استفاده از واژه ریتم به این نکته اشاره کنند که فیلم فاقد حوادث و اوج و فرودهای رایج دراماتیک است و ملایمت وقایع بیرونی را با ویژگی‌های رایج دراماتیک است و ملایمت وقایع بیرونی را با ویژگی‌های ساختاری و درونی‌تری چون ریتم، اشتباه نگیرند.

در نوع نمایش فضای زندگی داخل خانه، کاغذ بی خط به لحاظ دکوپاژ، میزانشن و انتخاب سطح و زاویه دوربین، یک خرق عادت تمام عیار است و سینما و تلویزیون ما با انبوه نمونه های خانوادگی یا ملودراماتیک مشابه، هیچ گاه چنین رویکردی را به خود ندیده. گونه ویژه ای از رئالیسم در نمابندی صحنه های داخلی پر شمار فیلم به چشم می خورد که در قیاس با هنجارهای جاری، آن را به شدت نامتعارف جلوه می دهد. در حالی که تقوایی و فرهاد صبا این شیوه دکوپاژ را درست برعکس، به قصد رسیدن به حس و حال متعارف زندگی در داخل خانه های ایرانی امروز برگزیده اند. به عنوان مثال، پیش درآمد اولیه فیلم را تا پیش از صحنه صبحانه خوردن جهان و رؤیا (هدیه تهرانی) به یاد بیاورید: وقتی دوربین در ورودی راهروی خانه مستقر شده، پسر بچه / منگول (آرین مطلبی) به دستشویی می رود و مادر به آشپزخانه، مدتی طولانی، این نما خالی از پرسوناژ است و صدای مکالمه مادر و پسر بر روی آن شنیده می شود.

این شیوه که در بقیه فیلم نیز بارها به کار رفته، فیلم و ما را به این واقعیت عینی داخل خانه ها نزدیک می کند که اعضای خانواده، بارها از اتاق های مختلف و بی آن که همدیگر را ببینند، با هم حرف می زنند. عینیتی که از این رهگذر نصیب فیلم می شود، تقریباً همیشه در فیلم های خانوادگی این سینما فراموش شده و از قلم افتاده بود. بخشی از ماجرای «نماهای طولانی» فیلم از همین منطق دکوپاژی سرچشمه می گیرد.

طبیعی است که انتخاب رویکرد دکوپاژی گفته شده، پیامدها و ملزوماتی دارد که اغلب آنها به کار مدیر فیلمبرداری فیلم مربوط می شود و برای او باید ها و نبایدها و دشواری هایی پدید می آورد. بخش مهمی از این ملزومات، استفاده از نور کم است که در هنجارها و معیارهای خاص تصویرسازی فیلم، جایگاه ویژه ای دارد. توجه کنیم که کار با نور کم به دلیل طبع متمایل به صراحت و روشنی و وضوح در نزد اغلب فیلمسازان

و تماشاگران عادی این سینما، به ندرت در فیلم‌های ایرانی دیده می‌شود و همان موارد انگشت‌شمار هم یا مثل زیر پوست شهر پر از صحنه‌های تاریک شبانه و خارجی بوده و یا مثل اپیزود اول نسل سوخته در فضای داخلی وسیع و بزرگ می‌گذشته است. به جرأت می‌توان گفت هیچ فیلم ایرانی دیگری نیست که مثل کاغذ بی‌خط، در فضای داخلی کوچک و بسته یک خانه و در تمام ساعات روز و شب، نور کم را به مثابه تمهیدی زیبایی شناخته به کار گرفته باشد.

بیننده دقیق‌تر حتی می‌تواند رعایت ملاحظات و کیفیات نوری ساعات مختلف روز (مثلاً تفاوت نور صبح با عصر) را در فضای داخلی خانه تشخیص دهد و ضمناً در این نکته تأمل کند که نور کمتر، در عمل به نورپردازی بیشتر و پرزحمت‌تری نیاز دارد. میزان و رنگ و حالت نور دم صبح را در پشت آن پنجره آشپزخانه آخر فیلم به خاطر دارید؟ هیچ فکر کرده‌اید شکل کاملاً پرداخت شده نورهای این صحنه که به هیچ وجه با نور طبیعی کار نشده و اصلاً قابل حصول نیست، در باور فضا و حس جاری در آن صحنه رخوتناک پیش از رفتن به بستر، چقدر تأثیر دارد؟

۸

حالا و با این بحث‌های مربوط به تصویرپردازی و فضاسازی سرشار از جزئیات ولی دور از تأکید در کاغذ بی‌خط، بهتر می‌توانم به تشریح آن نکته پردازم که فرآیند «حذف زوائد» در فیلم، چگونه از حد و سطح مینی‌مالیسم ادبی فراتر می‌رود. قصه‌های اینچینی، از نمونه‌های شناخته‌شده کارور گرفته تا موارد خاص و مهجورتری مثل داستان‌های کوتاه و بسیار کوتاه رابرت کورمیر، ویلیام سارویان یا حتی تام استوپارد، عموماً با حذف توصیف کلیات فضا، فقط آن پاره‌ها یا جزئیاتی را نگه می‌دارند که برای ایجاد حس یا حالت احساسی خاصی در خواننده به کار می‌آید. کاغذ بی‌خط هم بر همین اصل استوار است، اما به جهت ماهیت نمایشگر سینما، سایر بخش‌های غیرضروری فضا را هم در قاب تصویر نشان می‌دهد و همزمان، می‌کوشد از توجه



تماشاگر به این پاره‌ها بکاهد. این که قسمت‌هایی از خانه گاه در تاریکی قرار می‌گیرد، این که فضای خارجی و عمومی جامعه را اصلاً نمی‌بینیم، این که سوسن و علی در بخش‌های کوتاهی از فیلم حضور دارند، این که آقای شریفی هیچ وقت نشان داده نمی‌شود و مهم‌تر این که حضور همه این عناصر و آدم‌ها را بدون مشاهده عینی، کاملاً ملموس و واقعی حس می‌کنیم، همه و همه در همین مسیر معنا می‌یابد. به این ترتیب، مینی مالیسم تقوایی به «جهت‌دهی» به زاویه نگاه و تمرکز بیننده فیلم می‌انجامد و الگویی مثال‌زدنی برای آن توصیه نمونه‌ای مینی مالیست‌ها ارائه می‌دهد که می‌گفتند متن را با مداد بنویس و بعد مدادپاک‌کن بردار و هر جایش را که به نظرت از اصل و پایه احساس دور است، پاک کن. و مگر برسون هم نگفته بود که «هنر نه از راه افزودن، بلکه با کاستن شکل می‌گیرد.»؟

۹

برخلاف رهیافت مینی مالیستی که به زعم من بیشتر در تنظیم بنیان‌های ساختار و روایت فیلم لحاظ شده و کمتر می‌توان به شباهت مشخصی بین فیلم و داستان‌های مشهور این قالب دست یافت، صحنه‌ای در فیلم هست که با تواردی حیرت‌انگیز، درست به تکرار کنش مرکزی یکی از داستان‌های کوتاه درخشان میلان کوندرا می‌پردازد: صحنه‌ای که جهان با لیموزین / جاگوار آقای شریفی (همان پیکان کهنه‌ای که موقع ترمز یا دور زدن، درش باز می‌شود!) رؤیا را سوار می‌کند. صحنه دقیقاً همان رابطه‌ای را بین زوج اصلی اثر برقرار می‌کند که در داستان «بازی اتواستاپ» میلان کوندرا می‌بینیم. آنجا هم شوخی بین مرد جوان و دختری که دوست ثابتش است، کم‌کم آن دو را به اینجا می‌کشاند که در آغاز تعطیلات دوهفته‌ای‌شان، مرد مثل زمانی که می‌خواهد دختر غریبه‌ای را در جاده سوار کند، دوستش را سوار می‌کند و دختر هم ادای زمانی را درمی‌آورد که می‌خواهد جلوی ماشین مرد غریبه‌ای را بگیرد و «اتواستاپ» بزند. نوع شکل‌گیری رویداد، دقیقاً همانند کاغذ بی‌خط نیست (این از تفاوت‌های فرهنگی و شناخت درست تقوایی از جامعه پیرامونش برمی‌آید). اما

نتیجه و تأثیر روحی / روانی ماجرا بر دو زن جوان درست مثل هم است. همان حس غافلگیری، تحقیرشدگی و هویت‌باختگی که در قصه کوندرا وجود دختر را به شکلی بسیار جدی دربرمی‌گیرد و او را به تکرار جمله «من خودم هستم» در مقابل آینه و به منظور بازیابی هویت فردی دور از فساد، عادی و سالم خود وا می‌دارد. در فیلم تقوایی به آن بغض کودکانه و فریاد «من از این جلف‌بازی‌ها بدم می‌آد» رؤیا منجر می‌شود. برای من خود این توارد تصادفی چندان مهم نیست، مهم این است که تقوایی با افزودن این بخش (این صحنه در فیلمنامه مینو فرشچی نبوده و کل فکر و متن آن از تقوایی است) می‌خواهد سمت و سوی کلی فیلمش را به مضمون «بحران زندگی زناشویی معاصر» نزدیک‌تر کند. شک پنهان ولی طبیعی جهان به رؤیا، دلزدگی گریزناپذیر رؤیا از زندگی با جهان (با دیالوگ «چه شغل گندی! شوهر من هم نقشه می‌کشه»)، وفاداری رؤیا به خود و زندگی‌اش و بالاخره، رودست خوردن و احساس توهین و تحقیر او از پیشنهاد راننده ترک / جهان رگه‌های روشنی از آن بحران را در ابعاد کاملاً خصوصی ولی قابل تعمیم به شرایط اجتماعی روز، باز می‌تاباند.

۱۰

توارد عجیب دیگر، باز به جای آن که ما را به طرف مچ‌گیری‌های مبتذل مرسوم سوق دهد، به کند و کاوی عمیق‌تر در درونمایه بحران فراگیر زندگی زناشویی امروز می‌رساند: پایان کاغذ بی‌خط، آنجا که رؤیا بعد از پذیرفته شدن به عنوان نویسنده از سوی نخستین خواننده‌اش یعنی جهان، به اتاق خواب می‌رود و در را می‌بندد، با نقطه پایان هر چند موقتی که بر تنش‌های بین خود و شوهرش می‌گذارد، شباهتی عجیب با لحظات و دیالوگ انتهایی واپسین فیلم استنلی کوبریک، چشمان باز بسته دارد. اینجا هم مثل شاهکار کوبریک، بحران موجود طوری به تصویر درمی‌آید که گویی جزء لاینفک مقتضیات زمانه است و پشت در هر خانه‌ای، به مراتب مختلف و با مصداق‌های گوناگون، وجود دارد. مهارت دو فیلمساز بزرگ در این است که برای دستیابی به جنبه فراگیر این بحران، وارد زمینه‌های اجتماعی پرنرنگ نمی‌شوند و در دل شرایط خاص و ظاهراً

منحصر به فرد شخصیت‌های خود، به خاصیت تعمیم‌پذیری مورد نظرشان می‌رسند. چون در نمونه‌های انتخابی آنها، از مشکلات رایج و کلیشه شده جوامعی که هر فیلم در آن می‌گذرد، خبری نیست، مخاطب می‌تواند به سادگی به این دریافت برسد که حتی در این موارد ظاهراً قرین تفاهم نیز جلوه‌های بحران یکی پس از دیگری سر برمی‌آورند، چه رسد به مواردی که با معضلات معمول هم همراه باشد. می‌ماند شرح چگونگی رویارویی هریک از دو فیلمساز با خود بحران که در اواخر مطلب، در توضیح لحن بینابین «تلخ» و «سرخوش» پایان فیلم، به آن می‌پردازم و به همین خاطر، اینجا آن را لو نمی‌دهم!

۱۱

تقوایی و فرشیچی در جریان انتخاب محدوده‌ای که هسته مرکزی بحران زندگی خانوادگی معاصر را در دل آن نشان می‌دهند، خواسته یا ناخواسته خلاء و شکاف بزرگ دیگری در سینمای ایران را هم پر می‌کنند: این سینما به دلیل تمایل افراطی دست‌اندرکارانش به شدیدترین حالت هر مضمون یا نقطه‌نهایی هر وضعیت نمایشی، در ابعاد اجتماعی همواره به سراغ بالاترین یا پایین‌ترین طبقه‌ها رفته و در ابعاد دیگر (مثلاً فیلم‌های حادثه‌ای) هم اصلاً کاری به کار ریشه‌ها و زمینه‌های فردی و اجتماعی آدم‌ها ندارد. به همین جهت، هنجارهای طبیعی زندگی طبقه متوسط شهری به هیچ عنوان در فیلم‌های ما تصویر نمی‌شود یا اگر بشود، بروزی درست و مقرون به واقعیت ندارد. همه مدعیان «معاصر بودن» در سینمای ایران، روحیه، خوی و شیوه گفتار طبقه متوسط شهری را با دوره‌های تاریخی، محدوده‌های جغرافیایی، سطوح طبقاتی یا جوامع غیرشهری دیگر اشتباه می‌گیرند و البته عموماً از نگرانی همین اشتباهات، طبقه متوسط را رها می‌کنند و به سراغ فقرا (مظاهر سینمای موسوم به اجتماعی) می‌روند. کاغذ بی‌خط، حتی اگر همین یک دستاورد را داشته باشد، که پس از مدت‌ها می‌کوشد سینمای ایران را با بازتابی از زندگی طبقه متوسط شهری با همه خصوصیات عینی‌اش همراه کند، کافی است تا به احترامش کلاه از سر برداریم.

در مجاورت با زندگی طبقه متوسط، فیلم حلقه گمشده دیگری از سینمای یکنواخت ما را نیز می یابد و جای خالی اش را پر می کند که باز به شیوه زندگی و رفتارشناسی اجتماعی قشر فراموش شده ای در سینمای ایران مربوط می شود: قشر روشنفکر.

از اینجا به بعد، سطح نگری هایی که در اطراف مان به آن خو کرده ایم، ما را به توضیح بیشتر وا می دارد. برخلاف تصویر تصنعی و پرتی که نمونه هایی مثل پارتی، آب و آتش، سینما سینماست یا مثلاً مزاحم از روشنفکرانی همچون رونامه نگار، نویسنده، فیلمساز یا بازیگر سینما به مخاطب عرضه می کنند، کاغذ بی خط اصلاً به دنبال کلی گویی و کلی پردازی نیست و همه تلاش واقع نمایانه سازندگانش را به کار می گیرد تا به تصویر عینی لحظه های جاری زندگی زوج و اصلی و روشنفکر داستان دست یابد. در حالی که فیلم های دیگر مدام به دنبال شعارها و جلوه های کلی اند و تلقی شان از زندگی روشنفکری، بر همان تصورات عامیانه مردم دور از محافل روشنفکری منطبق است، کاغذ بی خط در زندگی مشترک زنی رؤیاپرداز، اهل مطالعه و در آستانه نویسنده شدن با مردی تحصیل کرده، طراح نقشه های ساختمانی و آشنا به معماری، به دنبال لحن و نوع برخورد با مسایل، طرز حرف زدن، شیوه استفاده از ضرب المثل ها و قصه های کهن، روش استدلال و جر و بحث و همچنین شکل طرح شوخی ها و شک و تردیدها و پریشانی های روشنفکران در متن زندگی روزمره شان می گردد و آن قدر به نبض لحظه های عینی زندگی شان نزدیک می شود که اهالی خو کرده به کلی بافی سینمای ایران، ممکن است از خود و ما بپرسند که کجای کاغذ بی خط درباره زندگی جرگه روشنفکر جامعه کنونی است؟!

مجبورم به ذکر نشانه‌ها و جزئیات متوسل شوم. در هیچ فیلم دیگر این سال‌ها که شخصیت‌هایش از قشر تحصیلکرده باشند، لحظه‌های ظاهراً عادی سیگار کشیدن، چنین دقیق انتخاب نشده است. سیگار کشیدن آدم‌ها در کاغذ بی‌خط، زمان و کارکرد دارد، چه وقتی که مثل علی (اکبر معززی)، سیگار کشیدن ساده‌ای در یک میهمانی شبانه باشد، چه وقتی که همزمان با نقل قصه شنگول و منگول توسط رؤیا، سیگار کشیدن همراه با حرص خوردن جهان باشد. همچنین است آن لحظه سیگار کشیدن رؤیا بعد از بحث‌های شبانه با جهان و نیز سیگار روشن کردن جهان، وقتی با یادداشت رؤیا در موقع ترک خانه و رفتن به خانه مادرش مواجه می‌شود. کسی که در زندگی‌های روشنفکری حاضر یا ناظر بوده، بی‌تردید این را تأیید می‌کند که همه مقاطع فوق، حتی عادی‌ترین‌شان که آن میهمانی شبانه است، مواقع درست و به جای سیگار کشیدن را تشکیل می‌دهند، و امیدوارم حالا و در این مرحله از مطلب، دیگر دریافته باشیم که همین جزئیات به ظاهر بی‌ربط، نظام ساختاری کاغذ بی‌خط را متمایز و ممتاز کرده است و اشاره به آن، کاملاً ضروری می‌نماید.

۱۴

اندکی رفتارهای خاص و متفاوت و ظاهراً بی‌دلیل که ممکن است از دید عوام، تا حدی به «خل بازی» شبیه باشد، در خلوت خصوصی هر آدم اهل نمایش، اهل ادبیات و اهل هنر وجود داشته و دارد. جلوه‌های جالب توجهی از این گونه رفتارها، از آن «سام» و «سلام» تمرین کردن رؤیا در ماشین و پیش از رفتن به باغ فردوس تا کارها و حرف‌های نامعلومش در خانه مادر (جمیله شیخی) تا فرو بردن قرص و کپسول در چای (طوری که انگار دارد حبه‌ای قند به دهان می‌گذارد)، در جای جای حالات و حرکات فردی رویا گنجانده شده که باز بعد باورپذیر دیگری به شخصیت ملموس او در هیأت روشنفکر امروزی می‌افزاید.

۱۵

نوع رابطه جهان و رؤیا و نوع طرح درخواستها (مثل درخواست رؤیا برای گرفتن سوئیچ و خود ماشین)، تبریکها و تشکرها (مثل ماجرای گل آوردن به بهانه تولد رویا و آن شوخی «این بوی جگر سوخته منه») یا حتی شک و سوءظن‌ها (مثل اشاره جهان به «تاکسی نارنجی» شدن رؤیا برای استادش) بین این زن و شوهر، همتا و معادل سنجیده‌ای از نوع روابط جاری در زندگی زناشویی قشر روشنفکر جامعه فعلی است. طرح مسایل به روش غیرمستقیم و با استفاده از شوخی و طنز (در موارد مثبت) یا نیش و کنایه (در موارد منفی)، پایه و اساس برقراری ارتباط کلامی در این گونه خانواده‌ها و این گونه فضاهاست و فیلم و فیلمنامه در تنظیم این نوع ارتباط، به بهترین جلوه‌های «معاصر بودن» دست پیدا می‌کنند.

۱۶

حتی فارغ از این جزئیات، وقتی کاغذ بی‌خط را در جستجوی ریشه‌ای برای ناملايمات جاری زندگی زناشویی این قشر زیرورو می‌کنیم، به علت‌العلل متقاعدکننده‌ای می‌رسیم که نشانگر گذر به موقع فیلم از اجزا و نزدیک شدن به روح کلی جاری در فضای روشنفکری است؛ از زاویه‌ای، مشکل رؤیا و جهان این است که هر دو خوب می‌فهمند، هر دو آگاه و باهوش‌اند و خواه ناخواهف پیش از آن‌که دیگری مقصودش را به صراحت بیان یا تشریح کند، به مقصد نهایی او پی می‌برند. وقتی رویا فوری می‌فهمد که کسی سالروز تولدش را به جهان یادآوری کرده، وقتی جهان خودش اولین کاشف استعداد داستان‌نویسی رؤیا بوده، وقتی رؤیا در آن دیالوگ «تو هر وقت یه جات می‌سوزه، جای دیگه‌ات رو فوت می‌کنی» بر اصلی‌ترین عادت جهان در واکنش‌هایی نسبت به اعمال زنش اشاره می‌کند و وقتی جهان با نگاهی گذرا، از پنهانکاری رؤیا درخصوص نسخه‌های اصل و کپی متن فیلمنامه‌اش باخبر می‌شود، می‌توان گفت که «هماوردی» همه‌جانبه زن و مردی دقیق و باهوشف بخش اعظم ناآرامی‌های زندگی مشترکشان را در پی آورده و به جای چربش یکی بر

دیگری، یکسره به ادامه چالش بین آن دو انجامیده است: مسأله‌ای طبیعی و اجتناب‌ناپذیر در همه زندگی‌های روشنفکری همه دوران‌ها.

۱۷

و در انعکاس همین هوش و کنایه‌پردازی است که فیلم به طور استثنایی، بر وجه دیگری از جریان زندگی معاصر ایرانی هم متمرکز می‌شود: این که تقریباً تمام مناسبات شخصی، دوستانه، کاری و حتی خریدهای ما در طول روز، با طنز و شوخی همراه است. واقعاً فیلم دیگری را سراغ ندارم که تا این حد به جاری بودن شوخی در همه گوشه و کنارهای مکالمات ما ایرانی‌ها، به ویژه در جوامع شهری امروز، واقف بوده باشد و آن را چنین طبیعی و راحت، به نمایش گذاشته باشد.

۱۸

محل عرضه شوخی‌ها و اشاراتی که فیلم را به این حس جاری نزدیک می‌کند، طبعاً دیالوگ‌های آن است. در اینجا می‌توانید شاهد کوشش جذاب و شیرین نویسندگان، بازیگران و سازنده فیلم باشید که از حفظ سرعت طبیعی حرف زدن در زندگی واقعی (چیزی که در دیالوگ‌گویی پرتأکید و کند و اغراق‌آمیز اغلب فیلم‌های ایرانی، به کیمیا بدل شده) تا تکرار آن دیالوگ «سلام سوسن جون» هیچ امکان و فرصتی را برای نزدیکی به آن حس، از دست نمی‌دهد. نمونه‌ای مثل «سلام سوسن جون» جلوه‌ای ناب از جوهری کمیاب در سینمای ماست که نشان می‌دهد شخصیت‌های فیلم در ذهن سازنده‌اش، زندگی عینی دارند، واقعاً خانه‌ای دارند و دوستانی که به آنها تلفن می‌کنند، تکیه‌کلام‌هایی دارند و کدهایی که بین‌شان رد و بدل می‌شود و به خاطرات مشترک برمی‌گردد. می‌بینید؟ اصلاً پدیده عجیبی نیست. فقط غیابش در معیارهای سینمای ماست که حضورش را در کاغذ بی‌خط چون موهبتی جلوه‌گر می‌سازد.

۱۹

کسی می‌تواند به من بگوید که نام کوچک پسر بچه فیلم چیست؟ موشکافان شنیده‌اند که نام دختر بچه (هانیه مرادی)، فرشته است (مادرش فقط یک بار موقع روپوش پوشیدن او را با نام صدا می‌زند)، اما در تمام طول فیلم، دختر و پسر از سوی والدین‌شان، «سنگول و منگول» خوانده می‌شوند. این امتداد همان کدهای خصوصی است که در واقعیت، در هر خانواده‌ای وجود دارد و خانواده فیلم را باورپذیرتر از همه همتایانش در فیلم‌های مشابه جلوه می‌دهد. کسی چه می‌داند؟ شاید وقتی در انتهای آن میهمانی شبانه، سوسن (صغری عبیسی) به علی چند جمله‌ی پرخاش می‌کند و با تغییر لحنی ناگهانی، ملایم می‌شود و با کشیدن کلمات می‌گوید: «علی، بریم؟»، دارد از یک کد خصوصی بین خودش و علی استفاده می‌کند که آن‌طور شوهرش و جهان را به خنده می‌افکند. در فیلم آخر تقوایی، حتی آدم‌های فرعی هم زندگی واقعی و عینی دارند، مثل همه ما.

۲۰

شنیده‌ها و دیده‌ها حکایت از آن دارد که فرم «رفت و برگشتی» دیالوگ‌های فیلم، به تمامی از مزیت‌ها و توانایی‌های قلم مینو فرشچی است و در کارهای دیگر او (مثلاً فیلمنامه اولیه شوکران) هم وجود دارد. این هم یکی دیگر از آن حلقه‌های مفقوده سینمای ماست که معمولاً در پرداخت گفتار آدم‌های آثار ملودراماتیک، توان ایجاد تنش و کشمکش در دیالوگ‌های آنان (به عنوان جانشینی برای کشمکش بیرونی در حوادث فیلم‌های مبتنی بر حادثه) را کمیاب کرده است. به بده بستان کلامی ظریف جهان و رؤیا در آن بحث شبانه در دو سوی تختخواب یا در صحنه طولانی شب پیش از سپیده‌دم پایانی توجه کنید. نگارش و پیشبرد این روند پینگ‌پنگ‌وار، آسان نیست.

۲۱



در تکمیل آن قضیه «چالش» بین زوج اصلی باهوش فیلم، به این فهرست پر و پیمان گوشه و کنایه های آنان به یکدیگر نیم نگاهی بیندازید: «کی حرف پولو زد؟ من دارم از بی پولی حرف می زنم» / «نویسنده ای متولد می شود. تولدت مبارک... آگاتا کریستی ثانی» / «اوستای ما از قصه های بافتنی بدش می آد» - «تو راه خونه اش پس لابد یادت داده چی بنویسی؟» / «خدایا یه عقلی به تو بده، یا یه پولی به من که خرج دوا درمونت کنم» / «اونی که با ۳۰۰ تومن تورو می بره، تاکسی اسمش نیست» / «معذرت می خوام که بی خبر مزاحمت شدم» - «تو عادتت همیشه عین ارواح، سرزده پیدات می شه».

این متلک ها، گلایه ها و طعنه ها که از زبان جهان، رؤیا، راننده تاکسی و مادر رؤیا بازگو می شود و می توانست تا ده ها نمونه با نمک دیگر هم ادامه پیدا کند و همه شخصیت های فیلم را در بر بگیرد، وجوه کلامی کاغذ بی خط را به یکی از کنایه آمیزترین مجموعه دیالوگ های فیلم های تاریخ سینمای ایران بدل می کند. این رگبار مسلسل وار اشاره های غیرمستقیم و طعنه زنی هدفمند و دارای کارکرد را شاید فقط در دیالوگ های شاید وقتی دیگر (بیضایی) و هامون (مهرجویی) شاهد بوده ایم. شما نمونه دیگری سراغ دارید؟

۲۲

امیدوارم این نکته از چشم آقای ابراهیم گلستان، سازنده یکی از قدیمی ترین و ماندگارترین شاهکارهای تاریخ این سینما یعنی خشت و آینه (۱۳۴۴) پنهان بماند! چون در غیر این صورت، بار دیگر جنجال ژورنالیستی بیهوده ای بر سر همکاری و نزدیکی یا دوری و بی ارتباطی او و تقوایی به راه می افتد که من یکی اصلاً حوصله تکرارش را ندارم.

به هر حال، سال های سال بعد از خشت و آینه، کاغذ بی خط تنها فیلمی است که گهگاه و به تناسب از عنصری چون «دیالوگ آهنگین» در متن جاری رویدادها و بین آدم های عادی معاصر بهره می گیرد (حساب نمونه های غیرواقعی مثل فیلم های عروسکی کودکان یا غیرمعاصر مثل حسن کچل مرحوم حاتمی را طبعاً باید

جدا کرد). به این چند نمونه توجه کنید: «آخه این کیف زبون بسته تو، شده عین چاه آبادی ما که همه آب می کشن ازش» / «مثل چینیه این؟» / «نترس، پولته می خوام، نه جونته» / «وقتی می خوام بنویسمت، می بینم ذهن من از تو خالیه» / «دخترت بزرگ شده، روپوشش تنگ شده» و...

باور کنید به این دیالوگ های آهنین اشاره کردم، فقط به این هدف که از تلاش تقوایی برای بهره گیری از همه قابلیت های بیانی زبان محاوره ای فارسی در ایجاد حس های گوناگون، یادی کرده باشم و حتی از توجه او به حالت ریتمیک ناخواسته ای که گاه در کلام همه ما پیش می آید، غافل نمانده باشم. آقای گلستان و دوستان دیگر نگران نباشند، قصد مقایسه میان این ویژگی فیلم با ویژگی مشابه خشت و آینه را ندارم!

۲۳

هم در عکس العمل های تماشاگران عادی یا خاص کاغذ بی خط و هم در برخی یادداشت های همین مطلب، حتماً حس کرده اید که مسایل و مباحث زن و شوهری در این فیلم، چنان اساسی و حساس مطرح شده که هیچ کس نمی تواند نسبت به آن بی موضع باشد. زن و مرد، جوان و میانسال، آدم خام و آدم پرتجربه، همه در قبال چالش های زوج اصلی فیلم مواضع و نظراتی دارند و گاه حتی بحث و جدلهایی میان زوج ها درمی گیرد (درست مثل تنها فیلم دقیق دیگر سینمای این سالها در زمینه پرداخت روابط زن و مرد یعنی شوکران).

دلیل اصلی این اثرگذاری فیلم روی همه انواع مخاطبان، نه خود بحث و جدلهای جهان و رؤیا، بلکه نوع نمایش بی طرفانه این بحث ها از سوی فیلمساز و دوربین است. رسیدن به نوعی «بی قضاوتی» محض، آن هم در فضایی که آکنده از تنش های پیدا و پنهان بر سر مسایل بنیادین است، رهاورد ارزشمندی است که به سادگی نمی توان از آن گذشت. از همان زمانی که تقوایی نام اولین فیلمنامه را از عنوان عجیب «دها، گلخانه

فکر است» به «کاغذ بی خط» تغییر داد، می شد حدس زد که این بی جهتی، این بی قضاوتی نقش عمده ای در تعیین زاویه دید او به آدم های فیلمش خواهد داشت.

۲۴

جهان در مجموع آدم بداخلاقی است، عبوس و اخمو به نظر می رسد، بچه هایش از او می ترسند ولی خودش دلیل این ترس را قصه بافی های رؤیا در باب «بز زنگوله پا و گرگ بد گنده» می داند. اما از سوی دیگر، آدم دقیق و باتوجهی است. تا وقتی آخرین تکه لباس هایش را در سبد رخت های چرک نیانداخته، از انباشته شدن لباس های نشسته گله نمی کند. وقتی دخترش را در تخت می خواباند، عروسک محبوب او را به بغلش می دهد و پیشانی اش را می بوسد. وقتی زنش وارد فضای آموزش و نگارش فیلمنامه می شود، به قصد سورپریز کردن او دوستان خانوادگی را دعوت می کند و جشن کوچکی می گیرد. البته به جزیره که می رود، به جای هدیه ای معقول و به درخور، آن ماهی عجیب و غریب (به قول بچه ها، نهنگ) را با خود می آورد، ولی از طرف دیگر، آن قدر حواس جمع و باحوصله است که از تیو حمام، دقایقی طولانی را به سرگرم کردن دخترش که بیرون از آن است، می گذراند.

بدین ترتیب، تماشاگری که در دیدارهای دو یا چند باره، در همه ویژگی های فردی جهانگیر دقیق شده باشد، برخلاف نگاه شتابزده اولیه که او را دیکتاتور ماب، خشن، خشک، بی عاطفه و بی حوصله می یافت، به نوعی بی قضاوتی در قبال شخصیت چندجانبه او می رسد. نه می تواند تقصیر را به تمامی به گردن او بیاندازد و نه می تواند به کلی بی تقصیرش بداند.

۲۵

در مورد رؤیا، کیفیت «بی قضاوتی» فیلم از این هم شگفت انگیزتر است. حالا که قصد شروع برشمردن خصوصیات او را دارم، احتمالاً همه مطمئن اند که با فهرستی از امتیازات او مواجه خواهند شد. ولی توجه

کنید که در کنار انبوه ویژگی های مثبت و آشکار، رؤیا چه تعارضات شدید و نهانی را در وجودش می پروراند: او توجه و محبت جهان را هنگام تبریک تولدش، بی ارزش می کند. جشن گرفتن جهان به افتخار شروع کلاس فیلمنامه نویسی اش را به عامل بدهکاری اخلاقی جهان بدل می سازد. بعد از آن حواس پرتی بزرگ درخصوص ماجرای کلید جهان که همراه با سوئیچ ماشین نزد او مانده، خیلی سریع دست پیش می گیرد و از حربه زنانه «بل نگیر» استفاده می کند. از متلک گفتن در مورد علاقه جهان به کیف سامسونیت تا تمسخر پروژه احداث ساختمان زندان یا اشاره به گذشته مبهم جهان در سرقت یا جاسوسی، از هر فرصتی برای تحقیر و سرکوب شوهرش بیشترین بهره برداری را می کند و بالاخره، حق بازی کردن و شوخی گرفتن مسایل جدی و اجرای نمایش و خیالبافی را هم برای خودش محفوظ می داند و موقع شرح ماجرای شکستن در خانه، به جهان تشر می زند که «این اداها چیه؟ من دارم از ترس سخته می کنم.» یا از شوخی جهان در تقلید صدای یک راننده ناشناس آذری، چنان برمی آشوبد. حتی گله های رؤیا در مورد به هم آمیختگی وظایف و علایقش هم به شدت سطحی و عامیانه است. «توی این فکر که چی هستم: یه روشنفکر یا یه کلفت؟!»

۲۶

شاید به این ترتیب، بعضی ها بدشان نیاید که فیلم را در پرداخت شخصیت های اصلی اش ب «تناقض گویی» متهم کنند و مصالح این نتیجه گیری را هم از همین نکات فهرست وار بنده استخراج کنند. ولی مگر خود ما، من و شما و همه دور و بری های مان، مجموعه ای از همین نوسان ها و تناقض ها نیستیم؟ مگر این همانندی تمام و کمال آدم های کاغذ بی خط با نمونه های واقعی این قشر و این طبقه، می تواند جای برای انکار دقت به کار رفته در شخصیت پردازی فیلم باقی بگذارد؟ و مگر این تجمع اضداد در جهان و رؤیا هم نشانه بزرگ دیگری از «بی قضاوتی» در دنیای فیلم نیست؟ از این نکته غافل نشویم که هم رؤیا و هم جهانگیر،

در نگاه نخست کاملاً یکدست و روشن به نظر می‌رسند و تنها در کالبدشکافی‌های دقیق مراحل بعدی است که تار و پود به هم پیچیده خصوصیات مثبت و منفی‌شان، ذره ذره عیان می‌شود.

۲۷

از زمان چاپ خلاصه داستان کاغذ بی‌خط در مقطع تولیدش تاکنون، این قضیه کمیک تلقی کردن فیلم بدجوری مرا حیران و انگشت به دهان گذاشته است. واقعاً نمی‌دانم این دیگر چه صیغه‌ای است؟ این میزان مجاورت با طنز، اصلاً خصلت طبیعی و تفکیک‌ناپذیر هر اثر هنری درجه یک است. هیچکاک و وودی آلن و فلینی که طنز در لایه‌های آشکار آثارشان جاری بود، به کنار. مگر حتی فیلم‌های بزرگان ظاهراً جدی و عبوسی مثل بونوئل یا پولانسکی، خالی از طنز است؟ مگر یادمان رفته که وقتی نگاه به دنیا بیش از حد جدی و با ریشه‌یابی توأم می‌شود، مثل شبیح آزادی بونوئل، اصلاً می‌تواند به هجو تمام قراردادهای متعارف زندگی بشری بیانجامد و گاه کمیک به نظر برسد؟

طنزی که در کاغذ بی‌خط جاری است، اندازه‌ها و انگیزه‌هایی معادل طنز جاری و ناخواسته زندگی عینی همه ما دارد. اگر زندگی واقعی مان به نظرتان کمیک است، می‌توانم کمدی قلمداد کردن فیلم تقوایی را هم بپذیرم. وگرنه، باید عرض کنم قضیه آن‌قدر جدی است که به نظر کمدی می‌آید!

۲۸

اما لحن فیلم، البته به شدت شوخ است، سرحال و سرزنده است، از قراردادی شدن می‌پرهیزد و هیچ‌گاه تماشاگرش را به توقف و درجا زدن در لای جدی و وخیم رخدادها ترغیب نمی‌کند. اساساً این نزدیکی به بیان هجوآمیز و نوعی شیطنت در تلنگر زدن به هر اتفاق جدی و تا حدی شوخ نمایاندن آن، ویژگی بسیاری از آثار ممتاز ادبی و نمایشی زمانه ماست و تقوایی به رغم سال‌ها فیلم‌نساختن، در همسویی با این بخش از روح هنر معاصر خود، از هر فیلمساز دیگر هم‌نسلش در این سینما، پیشی گرفته است. همان

صحنه سوار کردن رؤیا توسط جهانگیر را در نظر بگیرید. لحن فیلم (با لحن گفتار آدم‌ها اشتباه نشود) در پرداختن به کنش جدی، تلخ و سوء تفاهم آمیز صحنه، چنان شوخ و بدون مکث و تأکید است که تماشاگر در عین لمس مشکل برقراری ارتباط و پی بردن به شک و سوءظن جهان و احساس تحقیر رؤیا، می‌تواند چارچوب هجوآمیز قضیه را ببیند و لبخند یا حتی قهقهه‌ای بزند، مثل همه لحظه‌های وخیم زندگی معاصر!

۲۹

یکی از دوایری که به یمن وجود همین لحن، فیلم را از آثار مدرن فراتر می‌برد و به هنر این زمانه فرامردن نزدیک می‌کند، دایره تمثیل‌های آن است. لحن کاغذ بی‌خط در پرداختن به تمثیل‌های این‌گونه است که پیش از کشف نکته یا معنایی خاص توسط بیننده، خود آدم‌ها به خط و ربط و معانی ضمنی هر تمثیل اشاره می‌کنند. مثلاً وقتی رفتن رؤیا به کلاس فیلمنامه با تولدش همزمان می‌شود، خود جهان به این تقارن تمثیلی اشاره می‌کند. تمام قصه سنگول و منگول و معادل‌سازی بین پدر و مادر با گرگ و بز را هم در ابتدا خود جهان بازمی‌گوید. همچنین است اشاره صریح جهان به این که «تمام قتل‌های زنجیره‌ای» کار او بوده.

بر این اساس، ساده‌لوحی عظیمی است اگر به ورطه تفسیر تمثیل‌های فیلم بیافتمیم یا سعی کنیم کلی نکته ریز و درشت را به هم ببافیم تا مثلاً به این توهم برسیم که جهان، نماینده دیدگاه‌های انحصارطلب و دیکتاتوروار جامعه پیرامون است! وقتی خود فیلم همه معادلات شبه‌تمثیلی‌اش را سریع و کوتاه توضیح می‌دهد، باید بپذیریم که قصدش فقط اشاره‌ای گذرا به موارد طرح آن تمثیل‌هاست، نه چیزی بیش از این.

۳۰

این‌گونه است که آن تعابیر سیاسی به اصطلاح «نگو و نپرس» که به قول علی معلم با زدن آرنج به تماشاگر بغل‌دستی همراه است که «دیدید؟ شنیدید؟ گرفتید؟ داشت به فلان جناح می‌زدها!»، دیگر به کلی

مضحک به چشم می‌آید. در نظر گرفتن چند تیتراژ درشت روزنامه به عنوان تمثیل سیاسی، دست‌کم برای فیلمسازی با قدمت و اهمیت ناصر تقوایی، واقعاً «افت» دارد. در مواردی مثل زندان ساختن برای زندانیان جزیره یا نام بردن از آن همه نویسندگان و شاعران و روزنامه‌نگاران مرده (بر اثر قتل یا مرگ‌های نامعمول) هم به نظرم همین‌طور است. تقوایی همه این نشانه‌ها را چنان در لابه‌لای جریان عینی زندگی آدم‌های فیلمش می‌گنجاند که تعبیر تفسیری، فقط حکم تحمیل را می‌یابد. لحن شوخ و اشاره‌های صریح و شفاهی خود آدم‌ها باعث می‌شود که همه اینها را تنها به منزله «شیطنت» فیلمساز در بازی با فضای سیاست‌زده اطرافش بگیریم. این جذاب‌تر از آن است که او احیاناً می‌خواست در یکایک نقاط فیلمش، معادلات تمثیلی «بودار» سیاسی تعبیه کند و بدون اشاره مستقیم به آنها، کشف و درک هر نکته را به مخاطب تفسیرگر واگذارد.