

کاری ببر به پایان؛ تا چند سست رایی؟

پایان های فیلم های ایرانی در سی و دومین جشنواره فجر

چاپ شده در : ماهنامه سینمایی فیلم

زمان انتشار : اسفند ماه ۱۹۹۲

در این نوشته، فیلم های ایرانی جشنواره سی و دوم فجر و پایان بندی های مختلف شان را در سه دسته بندی کلی، بهانه ای برای تشریح و توجه به معضل متأخر «بلا تکلیفی در پایان بندی» قرار داده ام و به دنبال اثبات این دیدگاه کلی ام که وقتی فیلمی در مورد پایانش لنگ می زند، در اغلب موارد، از نویسنده و سازنده ای خبر می دهد که یا به کلی و دقیقاً نمی دانسته می خواهد چه بسازد و به چه هدف و دستاوردی برسد؛ یا در مراحل نهایی تکمیل فیلمنامه و فیلم، نتوانسته به فکرهای پراکنده، انسجام ببخشد و هدفمند عمل کند. بدیهی است که موضوع و معضل پایان بندی فیلم ها در سینمای ما، به همین سادگی تثبیت و تبیین نمی شود و نیازمند تشریح و کالبدشکافی است. برخلاف آن چه ممکن است خواننده پیگیر جریان تأثیرپذیری کج و معوج فیلم ها از فیلم های اخیر اصغر فرهادی بپندارد، ماجرا فقط به پایان های مدعی معلق بودن که به آنها هم خواهیم پرداخت، محدود نمی شود و به طور کلی باید به مشکل پایان بندی توجه کرد.

پایان همراه با شوک و غافلگیری

یکی از روش های متداول پایان بندی است که استادان فیلمنامه نویس بسیاری و در رأس آنها بیلی وایلد و یال دایموند، معمولاً و به تناسب دارم محوری شان، آن را به کار می بستند. این نوع پایان، گاه نشان می دهد که ایده یا هسته مرکزی فیلم، همین پایان و شوک حاصل از آن بوده و رفته رفته، باقی داستان حول محور آن تنیده شده. در مواردی که چنین نیست و این پایان به تدریج و در طول شکل گیری مرحله به مرحله متن و فیلم، به ذهن فیلمنامه نویس، کارگردان یا حتی تدوینگر رسیده، نتیجه کار در مواقع درست، به گونه ای است که باز به نظر می رسد این درام از ابتدا بنا بوده به همین شوک نهایی منتهی شود و نمی توان آن مسیر را بدون این مقصد، مجسم کرد.

کارآمدها

چند متر مکعب عشق: نه تنها مسیر رخدادهای، بلکه حتی تقریباً نام و تعبیر زیبایی که از آن برمی آید هم به این پایان وابسته اند. این که موقعیت پایانی صابر (ساعد سهیلی) و مرونا (حسیبا ابراهیمی) همان قدر که می

تواند «هولناک» نام گیرد، مترادف با «ابدیت» عشق شان هم هست، نسبتی مستقیم دارد با بن بستنی که از ابتدا در دل این رابطه سخت بین جوانی ایرانی و دختر عبدالسلام افغانی متعصب (نادر فلاح). در نتیجه، این پایان با وجود آن که به ظاهر و درجریانی که درام دارد طی می کند، غافلگیری به همراه دارد، در اصل جلوه غایی و حاد همان تنگنای اقتصادی/فرهنگی/سنتی/اقلیمی است که عشاق در آن گرفتار بودند و هستند؛ و شور جوانی فقط می توانست تا اندازه ای این موانع صعب العبور را کوتاه تر نشان دهد، ولی از بین شان نمی بُرد. آن مؤخره کوتاهی که بعد از تعیین سرنوشت آدم ها در فضای برفی می آید و رنگی از رؤیا با خود دارد، تصویر همان ابدیت عشق شان است که در عین حال، کارگردان را در فیلم اولش نسبت به فکر شوک پایانی اش، ذوق زده نشان نمی دهد.

آرایش غلیظ: پایانش مهم ترین عنصری است که آن را به یک نوآر یا اگر بخواهیم میزان معلق بودن عمدی اش بین واقع نمایی اجتماعی و فانتزی جنون آمیز را به عنوان نوعی خصلت التقاطی، به زمانه و جامعه پست مدرنی که خلق می کند ربط بدهیم، به یک نئونوآر شبیه می کند. مسعود (حامد بهداد) به عنوان آدمی که غرابت اش در سیه کاری مخوف اش است، به طرزی رندانه در کنار آدم هایی چیده شده که هر کدام از یک نظر، غریب تر و غیرعادی تر از او به نظر می رسند: لادن (طناز طباطبایی) با زودباوری و دل بستن ترحم انگیزش، دکتر (جمال اجلالی) با ظاهر بارزاده و باطنی به شدت بی اعتماد به نفس اش که با هر حرف مسعود، خود را می بازد، هومن (حبیب رضایی) با بی رگی اش در همه چیز، از عشق تا اعتیاد تا رفاقت، که باعث می شود به طرفه العینی، گرایش عوض کند و آقا برقی (علی عمرانی) که با الکتریسیته جاری در بدنش، احتیاج به اثبات وجه غیرعادی اش ندارد. در نتیجه، مسعود با آن همه پلشتی و پلیدی که جسارت و ریسک اصلی بهداد از پذیرش و ایفای او را می سازد و در رفتن تا انتهای این بدمنی، به یکی از موفقیت های تاریخی او در بازیگری بدل می شود (چیزی از جنس بدی و دغلکاری نقشش در سعادت آباد که آن را خوب فهم و اجرا کرده بود)، عادی تر از سایرین به چشم می آید! و این دنیایی که آدم عادی ترش مسعود باشد، وخیم و مهیب است. در این شرایط، این که حتی همین آدم هم از یکی دیگر رودست می خورد، پایان نوآروار بسیار درستی

است و این که آن «یکی دیگر» خود معصوم ترین و مظلوم ترین آدم این دنیا (در کنار لادن مفلوک) بوده، باز درست تر و البته، تکان دهنده تر. از حالا به شکلی کم و بیش سادیستی، مشتاق تماشای چهره و شنیدن آه و نچ نچ مردم در مواجهه با این ضربه پایانی بس بامعنای آرایش غلیظ در زمان اکرانش هستم!

جینگو یا روایت معلق و لامپ صد: طبعاً و قطعاً این دو فیلم نه در خط داستانی و نه در ساختار، هیچ دخلی به هم ندارند؛ اما ساز و کار پایان بندی شان از این جهت که با وجود زمینه چینی تدریجی بسیار در نیمه دوم فیلم، باز هم ریدن به آن پایان برای تماشاگر با مقداری غافلگیری همراه است، بسیار به هم شباهت دارد. در فیلم بازیگوش و شیرین تورج اصلانی که البته درباره تلخی های زندگی یک جوان سینماگر راننده تاکسی (سیاوش درخشی) است، ما از اواسط روایت می دانیم که او سر تا پا باندپیچی شده و بستری است، بعدتر وضعیت ارگان های حیاتی بدنش را هم می فهمیم؛ اما در این روایت غیرخطی، آن جایی که در پایان، از دلیل این وضعیت جسمانی اش پرده برداری می شود، با خنده ای دردناک (شایسته خصلت پست مدرن و لحن گروتسک فیلم)، شوکه می شویم. لامپ صد هم با همین غافلگیری نسبت به آن چه انتظارش را داریم، تمام می شود و موفقیت فرزین (محسن تنابنده) که البته در بخش حضور در بیابان بیش از حد طولانی می شود و رمق تماشاگر را می گیرد، به دلیل بارها حرف زدن و عمل نکردن و در میانه راه، بُردن او و هر معتاد مشابه اش، به نوعی غافلگیری می انجامد که در این جا دلپذیر است و کاربرد انسانی اصلی فیلم را یادآوری می کند: سعید آقاخانی فیلم آبرومندش را برای اندکی تأثیر بر افراد درگیر اعتیاد ساخته و این، در جامعه ای که به وفور و حضور معتادان در همه جا معتاد شده، هیچ بد نیست که هیچ، بسی هم ضروری می نماید.

خانوم: ستودنی ترین ویژگی دارم پردازی اش این است که هر سه اپیزود را در موقعیت حادی که از قبل شکل گرفته، شروع می کند و هر سه را بدون حل شدن یا به گشایش رسیدن آن موقعیت، به پایان می برد. در واقع این کار بسیار سخت که در پایان هر اپیزود، درام هملاً در همان نقطه ای باشد که در آغاز بود، با این دستاورد محقق می شود که به رغم این ایستایی، مردهای هر سه اپیزود هیچ کدام همانی نیستند که در ابتدا بودند؛ و وقایع و رفتار هر سه زن، آنها را به درک تازه ای از دنیا و خانواده شان رسانده. کنش انتحاری رضا (امین

حیایی) به عنوان آخرین و در عی حال دم دست ترین راه فرار از بحران، فیلم را به اوجی قابل انتظار می رساند که به هر حال تماشاگر از آدم هایی درگیر این اوضاع، توقع دارد. بعد از آن است که تداوم ادراک و ایثار طوبا (پانته آ پناهی ها) معنا و ارزش می یابد و آن خنده دونفره شان در انتها، هم به همان موقعیت اولیه کنار آمدن با زندگی برشان می گرداند و هم بیننده برای این کنار آمدن، آماده می کند؛ و شوک حاصل از آن تصمیم رضا، به شوک بعدی که حاصل از لزوم همین تحمل زندگی بابت فهم زنش است، پیوند می خورد و بهترین نقطه پایانی را برای این دایره بسته، ترسیم می کند.

قصه ها: روراست به شما بگویم که تلاش برای لو ندادن پایان اپیزود پایانی فیلم قصه ها یعنی سایه ها که برایم یکی از عزیزترین فیلم های کوتاه تاریخ سینمای روایی ایران است، از تمام کوشش های مشابه دیگرم در این نوشته، بیشتر سخته است. فیلم این بار نیز همپای دیدار قبلی اش که حدود دو سال پیش بود، منقلب ام کرد و این نگاهی که به وضع و حال امروز محرومان سال های قدیم تر می اندازد، برخلاف توهمات «نقد حاضر و آماده» با ابراز اولین واکنش دم دستی که به ذهن هر کس و ناکس می رسد، ربطی به خودشیفتگی بنی اعتماد با ارجاع به شخصیت های فیلم های پیشین اش ندارد. این شخصیت ها حالا دیگر فقط به او متعلق نیستند و داستان رنجورتر شدن شان در جامعه ای که فشارهایش بر طبقات زیرفشار، تمامی ندارد، داستانی نیست که بپنداریم فقط از دل امتداد فرضی آدم های خارج از محدوده تا خون بازی آمده باشد. در چنین شرایطی، پایان اپیزود پایانی دیگر فقط نباید حلقه اتصال آخر این واحدهای داستانی جدا و در عین حال، پیوسته باشد. بلکه باید معنایی به آن نگرش جامعه شناختی بیفزاید و تلخی ها را در پرتو نوعی نا و توان تداوم زیستن، تحمل پذیر یا حتی زودنی جلوه دهد؛ و تصمیم بنی اعتماد برای این کار، بازنمایی تدریجی تصمیم رعشه برانگیز حامد (پیمان معادی) نسبت به سارا (باران کوثری) است که بیش نمی گویم تا لطف و تأثیرش را برای آنها که بعدها فیلم را خواهند دید، از بین نبرم. اما مهم این است که در این اپیزود که پایان بندی فیلم با آن مطلقاً تصادفی نیست، تنها جایی را می بینیم که دو جوان می توانند تصمیم آینده شان را فارغ از مشکلات بیرونی و فقط در بخش عاطفی، خودشان بگیرند؛ که به رغم مشکل بهداشتی به آن عظمت، می

گیرند: مشکلات بیرونی این جامعه چنبره زده بر زندگی اینان اگر بگذارد، حتی مهلک ترین عارضه ها هم مانع حرکت و عزم و عاطفه آنها نخواهد بود؛ و چه پایانی شوک آورتر و در عین حال، به آن هدف پرتوافکنی بر نای زندگی، مناسب تر از این؟

خط ویژه: این پایان بندی، دیگر به واقع از آن غافلگیری هایی است که نمی شود حتی نسخه های اولیه فیلمنامه را بدون آن تصور کرد. همه هدف فیلم در طعنه به رانت خواری های بانکی، با حفظ لحن هم شوخ و هم تلخی که در برخورد با وضعیت اجتماعی دارد، با همین پوزخند مودیانه محتشم (سام قریبیان) و آن تصویر و تیتراژ روزنامه، تأمین می شود. اما جذاب تر از این ایده، آن آمدن زخمه خشمگین گیتار الکتریک در شروع ترانه تیتراژ پایانی رضا یزدانی بر روی هلی شات دور شدن ماشین محتشم در لانگ شات این شهر/جنگل آسفالت شده است که با شعری از یغما گلرویی، «پر بودن حساب» را با این که «حسابم رسیده ست»، یکی می داند. این یعنی فیلم خیابانی جوانانه امروزی که به جای شباهت یافتن به خیابانی های تراژیک دهه ۱۳۵۰ این سینما، اعتراض و غمخواری اش را هم با لحنی میان شوخی و جدی ابراز می کند: لحن دنیای این دوران که حتی همان جوانان درگیر هم همان را در وصف وضع و حال شان به کار می برند.

ناکارآمدها

کلاشینکف: این بهترین و کم تناقض ترین فیلم سعید سهیلی را از این جهت در ابتدای این بخش آوردم که می توانست به راحتی در انتهای بخش قبلی یعنی پایان های غافلگیرکننده موفق بیاید، اگر آن مؤخره خیالی بیهوده و غیرضروری را به پایان سرگذشت دو شخصیت اصلی اش (رضا عطاران و ساعد سهیلی که بر خلاف تصور اولیه، شیمی شان در فیلم به طور عجیبی خوب و مناسب برای داستان یک رفاقت بدون شعارهای اغراق آمیز مرام و مردانگی از کار درآمده) اضافه یا در واقع، وصله نمی کرد. نگاه عادل و رضا کلاش (با هر دو تلفظ سکون و فتح کاف!) از فراز برج میلاد به شهر، بناست چه سرابی از خوشبختی به دست نیامده آنها را به ما منتقل کند و حسرت اش را به دل مان بگذارد که با همان پایان افتادن عادل بر روی کاناپه و رسیدن رضا از

آن همه پله های برج، به دست نمی آمد؟! راست است که گاهی آن چه می توانسته مؤثر باشد و نشده و «حیف» از نهاد تماشاگر برمی آورد، بیش از آن چه از ابتدا بد و نادرست انتخاب شده، برآشفته اش می کند. ماهی و گربه: از امسال به بعد، هر قدر از زندگی ام مانده باشد، هیچ بعید نیست اگر حتی با شنیدن صوت «حیف» از زبان هر کسی در هر موقعیتی، یک گوشه ناخودآگاهم به یکی از رؤیایی ترین ایده های حیف شده تاریخ سینمای ایران یعنی فیلم دوم شهرام مگری متمایل شود. با یادآوری آن همه خرده داستان اشکان، انگشتر متبرک و چند داستان دیگر که به شکلی هم بسیار بامعنا و هدفمند و هم با طنز آبسورد خیال انگیز و نبوغ آمیزی به هم پیوند می داد، از خودم می پرسم چه طور ممکن است مگری با این همه وسواس و دقت نظر و با این همه فاصله زمانی میان دو فیلمش، تنها به خود این ایده خام و خفیف برای پایه گذاری ساختار روایی و ساختمان تکنیکی ماهی و گربه بسنده کرده باشد که دوربین و آدم هایش در امتداد هم جلو بروند و زمان برای نشان دادن رخدادهای همزمان، به عقب برود؛ و بعد به این فکر قوام نداده باشد و نکوشیده باشد خرده داستان های جداگانه بین دو یا سه آدم را به قبلی ها و بعدی ها ربط بدهد و کلیتی مرتبط و یکپارچه خلق کند؟! چرا باید بعضی از این پاره های روایی مثل بخش بین نادیا و روح/جمشید یا بخش دختر باردار و دوست قدیمی اش، تا این حد شبیه فیلم کوتاه های معمولی جوانان تازه کار شیفته حسرتخواری های عاشقانه تین ایجری باشد و بدتر این که تا پایان فیلم، به بخش های دیگر جز به لحاظ تداوم و رفت و برگشت زمانی، وصل نشود و چیزی از گره های داستانی هر کدام به چیزی از باقی بخش ها، گره نخورد؟ در انتهای این سیر صرفاً تکنیک نمایانه، پایان فیلم و تلاش عبث آن برای تکان دادن مخاطب با دریافتن این که مارال به دست آشپز سوم کشته می شود، دیگر واقعاً از آن تکرارهاست که اگر از پنج فیلمساز آشنا به روایت های باطراوت سینمای بازیگوش امروز دنیا بعید باشد، یکی شان بی شک مگری است: در فیلمی که با مودی گری (به معنای مثبت)، دقایقی طولانی را در موسیقی متن و صداگذاری و دیالوگ نویسی و میزانشن و تبادل نگاه های آدم ها، به ایجاد انتظار آدمکشیِ اشپزها گذرانده، رسیدن به همان نتیجه از ابتدا محتمل، قرار است چه کارکردی در روایت یا تأثیر حسی و ذهنی بر مخاطب داشته باشد؟! غافلگیری؟ یا شوخی بزرگی با او که به همان چیزی

می رسد که از آغاز و حتی با میان نویس های ابتدایی فیلم می دانست؟ و این میان، پارسال یا امسال اتفاق افتادن ماجرای گم شدن مارال و ایجاد تردیدی دیگر در زمان روی دادن این واقعه، بعد از آن همه تردید در توالی زمانی وقایع فیلم، چه دستاورد مهمی برای اتمام روایت به شمار می رود؟!

مردن به وقت شهرپور: باورنکردنی است که فیلمی با این لحظه نهایی به شدت ناگهانی، با رخ دادن یک حادثه صد در صد تصادفی که لابد می خواهد نام زیبا ولی بی ربط و حرام شده اش را (برگرفته از شعری از سیدعلی صالحی) هم تثبیت کند، به پایان برسد. آن هم فیلمی که داعیه معاصرنامایی و خصلت اجتماعی دارد و ریشه یابی گوشه ای از اوضاع نسل تین ایجر امروز، دغدغه اش است؛ ولی انتهای سرنوشت نماینده این نسل را با تصادف رقم می زند و بعد هم درجا فیلم را به اتمام می برد! شوکه شدن تماشاگر در این مورد به خصوص، بیشتر حاصل از این است که این دیگر چه جور پایانی می تواند باشد؛ نه بابت کوبندگی فکر پایان بخش فیلم! و این ناراستی و نادرستی پایان، تیر خلاصی است بعد از همه لطمه هایی که با انواع ندانم کاری های فیلم در پرداخت روابط آدم ها به ذهن و باور تماشاگر وارد آمده بود.

چ: یکی از مهم ترین فیلم های سال و تنها فیلم ایرانی بعد از انقلاب که به بیوگرافی یک قهرمان واقعی بعد از انقلاب می پردازد، به قهرمانی او هیچ کاری ندارد که هیچ؛ ندانسته پرداختی از صلح دوستی او/چمران (فریبرز عرب نیا) و نماینده تفکر جنگاورانه مقابلش اصغر (بابک حمیدیان) ارائه می دهد که متأسفانه می توان این آلترناتیو مخالف اش را دوست تر داشت! این که فیلم به محض رسیدن دستور حمله ارتش و سپاه از سوی امام (ره)، با مؤخره ای از بازگشت چمران از امریکا به ایران خاتمه می یابد، در این مسیر بیشتر به ضررش تمام می شود: ما باید با دیدن بازگشت چمران و گذشتن اش از آن خانواده و رفاه، بستاییم؛ اما از دلاوری هایش در لبنان و غیره، فقط شنیده ایم و در پناه او را یک سفیر صلح صرف و تازه ناموفق دیده ایم. به هر دو سکانس مغلوب شدن اش در مذاکره با دکتر عنایتی (مهدی سلطانی) توجه کنید تا بدانید چه عرض می کنم. با این اوصاف، بازگشت او به صحنه ظلم ستیزی های خاورمیانه، چگونه می تواند در ذهن و احساس مخاطب، ستودنی جلوه کند؟ و تازه اگر این مؤخره البته هوشمندانه نبود و فیلم روی همان غافلگیری چمران از

خبر/دستور ضبط شده رادیو به پایان می رسید، آیا دستاورد حاتمی کیا تخفیف شأن قهرمانش به ابعاد کسی که فقط در جایگاه واکنش - و نه کنش - قرار دارد و واکنش اش هم چیزی نیست جز شوکه شدن یعنی واکنش یک جنگاور تازه کار یا ناآشنا با شرایط، به حساب نمی آید؟! به این ترتیب، فیلم با هر دو پایان کنونی و پیشنهادی بسیاری از منتقدانش، به کلی شکست خورده به چشم می آید.

پایان قطعی و نتیجه گیری

اصل و عرف آن، چیزی است که تماشاگر از پایان هر اثر روایی انتظار دارد: این که تکلیف آدم ها روشن شده باشد و در مسیر داستان اصلی، پرسش و تردید و ابهامی به جا نمانده باشد. طبیعتاً این نوع پایان بندی هم الزاماً همیشه به آن قطعیت جزمی و مطلق و قضاوتگرانه ای که از عنوانش به نظر می آید، نیست و می تواند نمونه های ظریف تری از تعریف اصلی اش یعنی «به سرانجام رساندن خطوط داستانی اصلی و به نتیجه رسیدن چالش های موضوعی اثر» داشته باشد.

کارآمدها

خانه پدری: به لحاظ تماتیک، می شود آن را از غافلگیرکننده ترین پایان ها دانست؛ اما رمزگشایی از این پایان، چندمعنایی اش را از بین می برد و بلایی از جنس همان که نگرش نظارتی با قضاوت تک بعدی اش از این پایان برسر فیلم آورد، به آن نازل می کند. ضمن این که این غافلگیری مضمونی، با پایان بندی غافلگیرانه به دست نمی آید و فیلم، پایانی دارد که تمام مسیرهای پنج دوره تاریخی اش را به یک بستر می ریزد و بقایایش مانند خود خانه ویران و با خاک، یکی می شود؛ همان گونه که در ابتدا هم با نوعی معادل وطنی و سنتی «لینچ» کردن بدون محکمه، بقایای نماینده ضعیف و نحیف آزادی طلبی، دفن شده بود. مانند اغلب فیلم های بزرگ سینما، این پایان کلاسیک، هم داستان را به انتها می برد و هم در «وَر» تمثیلی آن، کارکرد

می یابد. هم به طور مستقل، خوانش پذیر است و هم بخشی از پیکره کلی و واحد اثر است و نمی توان فقط به مثابه یک پایان بندی، از باقی فیلم جدا و ارزیابی اش کرد.

طبقه حساس و خواب زده ها: دو فیلم کمدی درباره موضوع هایی بسیار جدی (اولی تعصب اخلاقی و توأم با فراتر رفتن فرد از احکام و آموزه های دین و شرع و دومی، اختلافات طبقاتی و حتی تفاوت آرزوها و رؤیاهای و آرمان های افراد در زندگی و در آستانه مرگ)، هر دو طوری به سر می رسند که نمی توان از ابتدا جزئیاتش را حدس زد؛ اما می توان خط و ربط مضمونی آن را به نگاهی که در جهان بینی سازندگان دو فیلم جاری است، به روشنی یافت. طوری که بدون آن ابراز دلتنگی حاج آقا کمالی (رضا عطاران) برای همسر در گذشته اش در آن موقعیت و میزانشن غریب در فیلم تبریزی و بدون آن مکث عمیق پیش از بیرون زدن نازگل (ساره بیات) و فیروز (فرهاد اصلانی) از خانه در فیلم در کمال تعجب نه چندان آزاردهنده جیرانی، بقیه فراز و فرودهای هر دو فیلم با تمام مفرح بودن شان، بی حاصل جلوه می کرد. هر دو فیلم از نمونه هایی اند که از مسیرشان لذت اصلی را می بری، اما در انتها حس می کنی انگار از اصل برای پایان بندی شان ساخته شده اند.

ناکارآمدها

رستاخیز: شاید فکر کنید پایان فیلم سه ساعته ای درباره واقعه کربلا که در اختیار نویسنده و کارگردان نیست و خود تاریخ، پایان اثر را رقم زده. اما چنین نیست. فیلم راوی (بدون گفتار متن) مشخصی دارد به نام بُکیر (آرش آصفی) که فرزند حُرّ بین یزید ریاحی (فرهاد قائمیان) است و به همراه او از سپاه عمر سعد (حسن پورشیرازی) به یاران امام حسین (ع) می پیوندد. خب، پس همان گونه که روایت بعد از توضیحات اولیه طولانی میان نویس ها، به واسطه او شروع می شود و ادامه می یابد، باید با خود او هم به اتمام برسد. به ظاهر هم فیلم همین کار را می کند. اما هم در طول سکانس های پایانی، زنده ماندن بکیر که مدت ها از زمان نبرد خودش در روز عاشورا می گذرد، به شدت تحمیلی می نماید و به ویژه بعد از حرکت تند انبوهی سوار از دو سوی پیکر

خونین و نیمه جان او، حتی غیرمنطقی است و انگار فقط برای رعایت دیدگاه راوی به فیلم حقه شده؛ و هم بارها مانند سکانس عزیمت حضرت عباس (ع) (بهادر زمانی) به سوی رود فرات تا شهادت او، فیلم از منطق روایت شدن توسط بکیر، دور می شود و حادثه را بدون بازنمایی جاهایی که بکیر حضور داشته، نشان مان می دهد. منهای اینها، همان میان نویس پایانی هم مانند ۹۵ درصد دیالوگ ها، جز شعار صرف و بارها شنیده شده، نکته تازه ای در اختیار تماشاگر نمی گذارد و جالب این جاست که با توجه به شعارهای مدعی دین داری مشابه در جناح دشمن، حتی از زبان ابن زیاد (بابک حمدیان) و سایر اطرافیان اش هم معادل دارد و جز تماشاگر مسلط بر تاریخ واقعه، کسی دیگر به واقع نمی تواند حقانیت دو نوع ادعا را تأیید یا تکذیب کند. در نتیجه، درام عملاً نتوانسته حتی قطب های متضادش را درست جا بیاندازد و دارد همچنان بر دانسته های قبلی مردم از صدر اسلام تکیه می کند! برای فیلمی با این داعیه «ثبت واقعه عاشورا» در تاریخ سینمای این مرز و بوم، همان گونه که این پایان بندی، دستاوردی ویژه ای نیست، خلق تمام سکانس های شمشیرزنی با تدوین و بدون اصابت شمشیرها به دست و بازوی دو شخصیت یا بیان مؤذن کربلا که «حی علی الصلاة» با تشدید «ص» به عنوان یک حرف شمسی را «حی علی الصلاة» با سکون و خواند حرف لام که مساب برای حروف قمری است، هر کدام به تنهایی غیرتخصصی بودن و فقدان دقت کافی در طرح و اجرای غایی خود کار را نشان می دهد.

شیار ۱۴۳: قصة انتظارش بسیار مکرر است، شیوة پیشبرد آن با نمایش کشدار و مرحله به مرحله این انتظار، شیوه ای بسیار آشنا برای چنین موقعیتی است و زندگی و منطقه ای محروم و آدم های لهجه دار و موسیقی تأثرانگیز البته مینی مالیستی را انتخاب کرده که هر کدام به نوبه خود معصومیت ظاهری بیشتری به آن انتظار می بخشند و مثلاً عادت عجیب تماشاگر ایرانی این سات که رنج آدم های روستایی از یک اتفاق را احیاناً شدیدتر و عمیق تر از رنج مشابه آدم های شهری طبقه متوسط به بالا قلمداد کند! ضمناً فیلم با انتخاب همین موقعیت اقلیم و راه و رسم زندگی، عملاً نمی تواند هیچ نشانه ای از گذر این همه سال ها در فضا ایجاد کند و در مقطعی که بعد از یک و نیم دهه یا بیشتر، الفت (مریلا زارعی) که رنج مادر را از درون دریافته و اجرا کرده

و به واقع بار پرداخت متوسط فیلم را یک تنه به دوش می کشد و تأثیرگذاری فیلم را به طور تصاعدی بالا می برد) برای دیدار نهایی با بقایای فرزندش می رود، هیچ چیز در محیط کوچک ترین تفاوتی با روزهای شروع جنگ ندارد. فرم مصاحبه هم مطلقاً بی کارکرد است و تقریباً هیچ اتفاقی از طریق مصاحبه های مستن، روایت نمی شود و همه چیز را به طور مبسوط و کشدار، در تصاویر فلاش بک ها می بینیم و آدم در می ماند که تظاهر و تفاخر به فرم فریبنده مستندوا ر مصاحبه، به چه هدفی این همه زمان را صرف خود کرده است؟ پس می ماند رویارویی پایانی که باز به همین شکل بارها و از جمله همین اواخر در بوسیدن روی ماه اجرا و رؤیت شده و عجیب این است که شیار ۱۴۳ از همین پرداخت صحنه نهایی که باید اوج ملودرام اش باشد، به بدترین شکل استفاده می کند: اولاً ایده همانندی بین آن چه از پسر الفت به جا مانده و اندازه و شکل یک بچه قنداقی را با کات کردن از اکنون به گذشته و نوزادی او، لوٹ می کند و نمی گذارد تداعی بصری قنداق، به طور ذهنی و به زیبایی در تماشاگر اتفاق بیفتد و ثانیاً وقتی اصرار دارد که الفت با این همه رنج و محنت، باز هم پرچم دور تابوت را ببوسد، دیگر تردیدی در مقاصد شعارپردازانه یا حتی ریاکارانه فیلم برای جلب نظر مواضع رسمی به جا نمی ماند.

متروپل: فضا سازی و پرداخت چیره دستانه اوایلش با دیالوگ های طولانی و بی ارتباط به خط اصلی داستان که امیر (محمدرضا فروتن) و کاوه (پولاد کیمیایی) در طول بیلارد یا در سالن سینمای متروکه رد و بدل می کنند، رفته رفته از یاد تماشاگر خسته و دلزده می رود و موسیقی نوستالژیک نزدیک به موزیک وسترن هایی مانند ماجرای نیمروز و جدال در اوکی کرال که به شکلی باشکوه ارکستراسیون شده، به موقعیت یکنواخت توی سینما و رجزخوانی های تکراری بین اوباش و آدم های توی معبد سینما، کمکی نمی کند. اما حیف تر از همه این است که کیمیایی بر خلاف آن چه نوشته و فیلمبرداری کرده بود، فیلم را درست بعد از اتمام درگیری دم سینما روی خنده های فاتحانه سه مرد به پایان می برد. نه این خنده ها بناست برداشت و احساسی عمیق تر از این که «پوز بچه پرروها را زدیم» به بیننده منتقل کند و نه جای آن چیزی که قرار بود پایان بخش فیلم باشد را می گیرد: در اصل سکانشی گرفته شده بود که ما خاتون (مهناز افشار) را در سالخوردگی

می دیدیم که اتفاقاً گریم آن سن هم برخلاف تصور، خیلی خوب روی صورت بازیگر نشسته بود و او در موقعیت کوتاهی قرار می گرفت که مرور خاطرة آن شب سینما متروپل، برایش مرور می شد و تماشاگر می توانست حس کند آن دو مرد، انگار قهرمانان سینمایی یک وسترن کلاسیک بوده اند که از دل پوستر فیلمی بیرون آمده اند. رؤیاگونه گی کل ماجرا گسترش می یافت و توافق عاطفی زنانه خاتون و فخرالنسا (شقایق فراهانی) در سکنس پیش از درگیری نهایی هم بعد از تمام سال ها، جلوه پیدا می کرد. ولی کیمیایی که هنوز اصرار دارد قصه های یکسر مردانه اش را تعریف کند، با این که پایان بندی فیلم روی شخصیت زن اصلی اش متمرکز باشد، کنار نیامد و این گونه به ضرر متروپل عمل کرد.

اشباح: مرگ، هم پایان کلاسیک تراژدی های اصیل قدیمی است و هم قطعی ترین پایان هر اثر روایی و هر زندگی انسانی به شمار می رود. اما در دنیای اشباح داریوش مهرجویی که همه فکرها مانند «کارما» و گناهان نسل های قبلی که گریبانگیر نسل های بعد می شوند، به جای خوانش توسط مخاطب، به صراحت در باند دیالوگ می آید و رفتارهای شخصیت ها منطق تداومی لازم و درستی ندارد، این مرگ هم تکان دهنده و تراژیک نمی نماید و به منزلة نوعی فرار از بستن دایرة روایت آشفته فیلم تلقی می شود. وقتی رزا (هنگامه حمیدزاده) از طرفی با مازیار (امیرعلی دانایی) و مادرش (مهتاب کرامتی) که تمام تلاشش را برای اندکی باورپذیرتر شدن نقش و موقعیت به خرج داده) شوخی و صمیمت مداوم دارد و از طرف دیگر ناگهان خانم به او می گوید برای پسر من دلبری نکن یا ناهار خوردنش با آنها بر سر یک میز قرار است دیگران و از جمله دایی بابا (همایون ارشادی) را متعجب کند و این دو با هم در تناقضی آشکارند، چگونه می توان توقع داشت که بیننده از فاش شدن ماجرا برای دو جوان در پایان، به اندوه و تأسف دچار شود؟ و چرا وقتی تمام توضیحات پزشکی و روانشناسانه را خود مازیار در بستر خطاب به مادرش و ما می دهد، دیگر چه می ماند برای برداشت و دریافت عمیق تر تماشاگر از رنج نهایی او؟ و رنگی شدن نصفه و نیمه نمای آخر که قبلاً هم با یکی دو بازی بصری با رنگ گل های باغچه دیده شده بود، چرا باید برای ما نکته ای در تقویت تراژدی و نتیجه گیری پایان بخش ولی بس مکرر و کهنه فیلم به حساب آید؟

پنجاه قدم آخر: بلایی که بر سر داشته های نیم ساعت اولش می آورد، وحشتناک تر از آن است که بگوییم سکانس یا موقعیت یا نتیجه گیری قطعی و شعاری پایانی چنین کرده. در واقع تمام سیری که بعد از فراری دادن هرمز (بابک حمیدیان) از خانه هاوژین (طناز طباطبایی) طی می شود، با لحن جانيفتاده انگار هزل آمیز صحنه های تمام نشدنی کنار رودخانه، نیمه پایانی فیلم را به نقطه ای بس دور از باور مخاطب می برد. آمدن و رفتن هاوژین در همان بخش ها، خشم کاریکاتوری هرمز در ادامه اش، غلط درآمدن محاسبات فیلم در مورد بیان و گویش کردی بدون زیرنویس طباطبایی و به خصوص بخش های پایانی زمان حال که می خواهند نشان مان دهند هرمز سال ها بعد استادی بین المللی است و اشم دخترش را هاوژین گذاشته و اکبر (سلمان فرخنده) شیمیایی شده و هنوز رفاقت شان برقرار است، دیگر طاقت هر تماشاگر ساده ای را هم از فرط کش آمدن و اصرار به نمایش سرنوشت همه چیز و همه کس، آن هم با دم دستی ترین دیالوگ ها و واکنش های ممکن، طاق می کند و خود فیلم گرفتار بد پیمودن پنجاه و بلکه دویست و پنجاه قدم آخرش می شود.

فصل فراموشی فریبا: موقعیت محوری سختی که فریبا (ساره بیات) در آن قرار می گیرد، با آن همه فداکاری و تلاش از یکسو و آن همه سوء ظن نسبت به او از سوی دیگر، به شدت آشنا و در بهترین حالت، یادآور موقعیت نمونه ای نورای «خانه عروسک» هنریک ایبسن است. اما مقایسه سیر تدریجی منتهی به رفتن سارا (نیکی کریمی) در سارای مهرجویی با این که در فیلم عباس رافعی بارها و از جمله در آخرین رویارویی فریبا و شوهرش (امین زندگانی) در بیمارستان، داستان سوء تفاهم ها عملاً رو و تمام می شود اما فریبا همچنان با ساده دلی عجیبی که به ساده لوحی پهلوی می زند، دوندگی می کند و گل می گیرد و فردایش برای ترخیص او به بیمارستان می رود، به روشنی نشان دهنده ضعف اساسی و سطحی نگری فصل فراموشی فریبا در نگرش پایان بخش آن است. سکانس بسیار بداجراشده کتک کاری انبوه خواهران مرد و مادرش با فریبا که معلوم نیست مدام شان می خواهد دعوا را متوقف کند و کدام می خواهد دخترک را بزند، بر سر تماشاگر امیدوار به درست بسته شدن دایره روایت، آب پاکی می ریزد و رفتن فریبا هم به جای آن که شبیه ترک آن مرد و آن زندگی باشد، به طرد شدن و شاید حتی بازگشت به راه و رسم پیشین زندگی اش می ماند. این، حتی نتیجه

گیری تماتیک فیلم را هم سخیف تر جلوه می دهد؛ که انگار می خواهد بگوید مراقب باشید زنان خیابانی را به شغل سابق شان ارجاع ندهید. در حالی که همچنان به نظر می رسد موضوع فیلم، قابلیت ارجمندتری داشته.

تمشک: دارم به محدوده پایانی هایی نزدیک می شوم که با پادروایی شان، کلیت فیلم را عبث و تهی از معنا و کارکرد، جلوه می دهند؛ و پیش از ورود به آن محدوده، تمشک را برای این جا نگه داشته ام که پایانی قطعی و با تکلیف روشن دارد، اما در جهان بینی و چیدمان روایت، به همان اندازه همه چیزش با این پایان، عبث و پرت می شود: اگر بنا بود حمید (مهدی پاکدل) بعد از به دست آوردن حافظه اش و اصرار به رضوان (سمیرا حسن پور) برای انداختن بچه، به آن شکل تصادفی آن هم در سکاسی که نمی بینیم، قربانی تعصب کور و اشتباه بلاهت بار برادر شوهر فقید رضوان (مهدی احمدی) شود، دیگر به طور کلی این تم تردید در نگه داشتن یا نداشتن بچه و احياناً عقوبت حاصل از تصمیم حمید در این بزنگاه اخلاقی، چه محلی از اعراب دارد؟! و وقتی حادثه ای که مانند حادثه شروع فیلم، ناگهانی و «همین طوری» رخ می دهد، پایان دهنده این سیر است، دیگر مفهوم عقوبت چه معنایی پیدا می کند؟ جان آدم ها و فرجام شخصیت ها تا این حد بی مقدار است که بتوان هر اتفاق تصادفی را نقطه پایانی درامی کرد که ظاهراً درباره تقدیر و تصمیم سازی های انسان در مسیر آن بود؟!

پایان معلق یا فیلم های «بی ته»؟

وقتی مردم در واکنش منفی به فیلمی می گویند «بی سر و ته» بود، به این که درام آن دیر شروع می شده یا درست شروع نمی شده، چندان گیر و گلایه ای ندارند چون به شکل رایج، شناختی از آن ندارند. مقصودشان بیشتر این است که فیلم، «بی ته» بوده. پا به پای زمان، مردم هم جلو می روند و به تدریج با فیلمی که «ته» اش خیلی هم قطعی و مشخص نباشد و حتماً به وصال یا فراق عشاق (که هر دو پایان هایی قطعی هستند) یا به مرگ یا حیات قهرمان (که با وجود تفاوت در تلخی و خوشی، باز هر دو قطعی اند) نینجامد،

کنار می آیند. از زمانی که در حال گذر از کنار صف سینما عصر جدید تهران از زبان یکی از مردم که برای خرید بلیت فیلم طعم گیلان کیارستمی ایستاده بودند، جمله ای طلایی در وصف پایان معلق شنیدم، دست کم چهارده سال می گذرد: یکی می پرسید «حالا فیلمش می ارزه به این همه صف وایسادن؟» و آن یکی پاسخ می داد: «من دیده ام؛ از اون فیلماییه که آخرش باید با کارگردان همکاری کنی».

این تعریف که به تداوم اندیشیدن بیننده بعد از اتمام فیلم به جای تعیین تکلیف همه آدم ها و رخدادها به دست کارگردان و حتی به قابلیت های احتمالی چنگانه و گسترده پایان بندی فیلم اشاره می کند، از هر تعریف تئوریک آشنا در مورد پایان معلق، گویاتر و در فرآیند تماشا، راهگشایتر است. بدیهی است که در این جا و بعد از این همه سال که از ورود تعبیر «پایان معلق» به نقدها و نوشته های سینمایی و کلام اهل سینما می گذرد، هدفم تبیین این نیست که پایان معلق چیست. بلکه می خواهم بگویم هر پایان ناروشن یا در اصل، هر فیلم بی پایان و ناتمام مانده و تکمیل نشده ای را نمی توان با اصرار به این که پایان معلق دارد، توجیه و کاستی ها را لاپوشانی کرد. چندین سال پیش که تهمینه میلانی در گفت و گویی در دل مرور فیلم هایش از یک شبکه تلویزیونی گفته بود «من بیشتر به پایان باز و معلق علاقه دارم»، تصور می کردم فقط اوست که تصور می کند انتخاب پایان معلق برای فیلم، امری سلیقه ای و بسته به گرایش و پسند کارگردان است. به جای این که آن را نتیجه جنس و نوع درام فیلم، دامنه موضوعی آن، وضع و موقعیتی که برای آدم های درگیر آن موضوع در فیلم به وجود می آورد و آن چه اقتضای آن درام و این موقعیت است، بداند. به این معنا، فیلم هایی مثل طبیعت بی جان سهراب شهیدثالث یا گزارش عباس کیارستمی یا دونه... امیر نادری یا شیخ کژدم کیانوش عیاری یا درباره الی... اصغر فرهادی یا نامه زنی ناشناس ماکس افولس یا بل دوژور لوئیس بونوئل یا هانا و خواهرانش وودی آلن یا بی وفای آدریان لین یا شکار توماس وینتربرگ، نه تنها بر مبنای گرایش سلیقه ای سازندگان شان صاحب پایان معلق نشده اند، بلکه اساساً درام و ساختاری دارند که بدون منتهی شدن به پایان معلق، نمی تواند شکل و معنا پیدا کند. بعدتر و با تلاش برای بازآفرینی فیلم های اخیر فرهادی در گوشه

و کنار این سینما، دیدم و دیدیم که این تصور «هر داستانی را می شود با پایان معلق تمام کرد»، مقادیری همگانی شده و به یکی از معضلات جدید این سینما بدل گشته است.

کارآمدها

آذر، شهدخت، پرویز و دیگران: مانند تمام ظرافت های دیگرش، از جمله این که تلخی های از قدیم مانده بین آدم ها در یک فامیل ایرانی را به شیرین ترین شکل ممکن روایت می کند، پایان معلق اش هم طوری بی تأکید و بی خودنمایی است که به راحتی می تواند از نظرها نماند. اما با شتابزدگی حرکت کیانی (رامبد جوان) به سمت فرودگاه که به نظر نمی رسد عزمی جدی برای ازدواج با آذر (مرجان شیرمحمدی) داشته باشد و بیشتر در رودربایستی پدرش پرویز دیوان بیگی (مهدی فخیم زاده) مانده، با رو شدن دوباره دعوی حسادت آمیز قبلی بین پرویز و شهدخت (گوهر خیراندیش) بر سر شهرت و محبوبیت به عنوان بازیگر که واکنش های مردم در آسانسور فرودگاه دوباره زنده اش می کند، با تردید آذر در برگشت به لندن یا ماندن در ایران و با میزاسن درست انتخاب شده «چشم انداز عمومی خاندان» که در آن فضای محصور به زور جا شده اند، این پایان تمام خطوط داستانی اصلی را باز و ناتمام باقی می گذارد و به روشنی پایان معلق به شمار می رود؛ ولی به واقع «پایان» است و همه شخصیت ها و سرگذشت ها را به نقطه ای می رساند که می تواند پایان یک دوران و سرآغاز دورانی دیگر باشد. فیلمی که ادراک سازنده اش نسبت به مدرن و متفاوت بودن را در لایه های عمقی تر خود دارد و برخلاف بسیاری نمونه های پر از ادا، به رخ کشیدن آن را بچگانه می بیند، حتی خط فرعی بسیار جذاب «نسبت میان گیاه خواری و عدم سلامت شخصیتی» را هم با کباب خوردن آذر و فکر کردنش به این که بیهوده خود را از چه لذاتی محروم می کرده، در گفتار متن راوی رمان، به سرانجام می رساند؛ چه رسد به آدم ها و خطوط اصلی تر که هیچ کدام را بلا تکلیف نمی گذارد ولی به آنها قطعیت هم نمی بخشد. این یعنی درس به کارگیری پایان معلق؛ که «پایان» محسوب شدن اش باید درست تر از «معلق» بودن اش تعریف و جاری شود.

زندگی مشترک آقای محمودی و بانو: تقریباً هر آن چه در مورد مکث جداگانه پنج شخصیت آن بر حال و وضعیت شان در نقاط مختلف خانه، به عنوان پایان معلق این فیلم، منطقی و قابل قبول است، در صورتی که «درام» و چالش بین آنها پدیده ای به غیر از مناسبات زناشویی و تأثیر گذشت زمان بر طراوت یا کهنه شدن این روابط بود، به شدت ناپذیرفتنی می شد. شاید حکم عجیبی به نظر برسد، ولی واقعیت این است که خصلت پایان نیافتنی این تردیدهای زندگی و رابطه زن و مرد، می تواند درام را به نقطه ای برساند که وقتی هنوز همه خطوط روایی به نقطه پایان شفاف و مشخصی نرسیده اند، پایان یابد. هم زوج سنتی (حمید فرخ نژاد و هنگامه قاضیانی) و هم زوج مدعی مدرنیته (پیمان قاسم خانی و ترانه علیدوستی) به درک و دریافت تازه و البته تلخی از کلیت مناسبات در دنیا و جامعه شان و البته در خانواده خود رسیده اند؛ ولی همه در بزنگاه «تصمیم»، مردد و معلق اند و درست اش همین است که فیلم به همین تعلیق، ختم شود. اما انتخاب نمای آخر و اختصاص دادن آن به نگین (ترلان پروانه) از آن تصمیم های طلایی است که فیلم را نسبت به بحرانی که نسل آینده با این همه زودفهمی و آگاهی پیشاپیش نسبت به این مناسبات و معضلات، حواس جمع نشان می دهد.

عصبانی نیستیم: کسی نمی تواند تصور کند که رفتن نوید (نوید محمدزاده که منهای عبارت معمولی «یک بازیگر خوب برخاسته از تئاتر»، می تواند نوشته شدن نوع نقش های تازه و پیشتر دیده نشده ای را به این سینما نوید ببخشد) و ستاره (باران کوثری که کاندیداتوری اش از تصمیم های جسورانه و قابل احترام هیأت داوران امسال بود) نزد پدر ستاره (رضا بهبودی) در پایان فیلم که برخلاف تصور برخی، فلاش بک نیست و بعد از کتک خوردن نوید از آدم های محل کار سابقش رخ می دهد و به همین اواخر مقاطع زمانی مختلف روایت مربوط است، چه نتیجه ای خواهد داشت و آیا اساساً نتیجه ای خواهد داشت یا نه؛ ولی هر بیننده ای می تواند دریابد که چرا باید این لحظه تلاش یا بهتر بگویم دست و پا زدن مکرر نوید، پایان معلق و ناروشن فیلم را شکل بدهد: جوانی که بسیاری عوامل، دست برداشتن از محبوب اش را به او گوشزد می کنند و از بسیاری موانع، ترغیب اش می کنند که از این جا برود، باز می خواهد با پافشاری، با تلاش برای مفاهمه کلامی و یادآوری مداوم عصبی نشدن به خودش، راه حل که نه، دست کم روزنه امیدی بیابد. این دایره بسته طبعاً

به ناگاه گشوده نخواهد شد و تأکید شخصیت ها بر آن هشت سال بن بست و تنگنا که بر آنها گذشته، به هیچ وجه به معنای «بار دگر روزگار چون شکر آید» نیست؛ پس نمی توان پایانی جز یکی دیگر از همان نقاط شروع تلاشی تازه، برای فیلم متصور شد.

ناکارآمدها

ملبورن: بعد از تقطه عطف اول اش که همان حادثه مرگبار اصلی است، تقریباً تمام فراز و فرودهای روایت به احساس گناه سارا (نگار جواهریان) و امیر علی (پیمان معادی) مربوط می شود؛ و به همین دلیل، به پایان بردن این روایت با تأملی دیگر بر همین احساس گناه، یک پایان معلق بدیهی، بی ایده و به منزله اولین و آسان ترین راه حل پایان بندی خواهد بود؛ گیرم که شخصیت ها با کاری که در مورد بچه یک همسایه و پیرزن همسایه دیگر کرده اند، در بچه عذاب وجدان تازه ای را به روی روح و روان شان گشوده باشد. این چیزی از مکرر بودن این احساس و مضمون در جریان فیلم، نمی کاهد و در نتیجه، می توان به روشنی دید که ورسیون دیگر همین موقعیت دراماتیک یعنی ارسال آگهی تسلیت برای روزنامه چگونه با پایان بندی روشن اش و با مکث کمتر بر تم رنج گناه، بیشتر بر تعلیق نگه داشتن خانه در آن وضعیت متمرکز شده و حتی از فیلم منبع اقتباس خود آمادور هم کمتر حرافی می کند و به ورطه نصیحت و اندرز می افتد. در حالی که سازنده ملبورن به آن چه درباره الی... با پایان معلق مشابه به دست می آورد، ناآگاه است و انگار ندیده که چگونه آن فیلم از حد و سطح «آدم هایی که بعد از مرگ الی نسبت به قضاوت شان درباره او احساس گناه دارند»، بس فراتر و به لحاظ عمق شناخت احساس های انسانی، بس فروتر می رفت.

با دیگران: قاعدتاً در انتهای مطلبی که این همه به درازا کشیده، نباید وقت و حجم نوشته را با پرداختن به فیلمی تا این حد کم اهمیت، هدر داد اما دلیل این پرداختن، آن است که با دیگران الگوی نمونه ای و نماینده تمام عیار سوء تفاهمی است که بسیاری مدعیان سینمای متفاوت و مستقل و غیره، نسبت به قصه گویی بدون تأکیدهای دراماتیک، نسبت به مینی مالیسم، تعبیر حالا دیگر عصبی کننده «برشی از زندگی روزمره» و البته

نسبت به پایان معلق دارند. کنار هم قرار گرفتن امیرحسین (بابک حمیدیان) و یعقوب (حمیدرضا آذرنگ) در یک قاب و در کنج دنجی از قطار، قرار است چه دلالتی در دل شرایط به هم ریخته زندگی آنها و تردید تماشاگر در مورد سرنوشت فرزند توی رحم طاهره (هنگامه قاضیانی) داشته باشد؟ می خواهد به چه شکلی و از چه زوایه ای خود را به عنوان لحظه ای جدا از لحظه های جاری و عادی دیگر زندگی آنها برای ما جا بیندازد تا بپذیریم قابلیت این را دارد که فیلم را به پایان برود؟ اگر هر لحظه معمول دیگری برای این پایان بندی انتخاب می شد، در بلا تکلیف ماندن همه آدم ها و خطوط داستانی فیلم، چه تفاوتی پدید می آمد؟ تماشای با دیگران و تجربه حس سرخوردگی حاصل از پایان «ول» یا در اصل، بی پایانی آن را به هر کسی که حی می کند هنوز نمی داند فرق میان پایان معلق با نداشتن فکری درست برای پایان بندی فیلم و درام مرکزی آن چیست، توصیه و از حالا برایش آرزوی صبر و شکیبایی می کنم.

برف و بیگانه: درست همان قدر که نشان دادن تک تک شخصیت ها در عزلت خود در انتهای زندگی مشترک آقای محمودی و بانو می توانست به دلیل موضوعی گفته شده، برای آن فیلم دستاوردی تحسین برانگیز به حساب آید، عین همین رفتار تدوینی و روایی و تصویری در پایان بیگانه که مثلاً بر پایه درامی کلاسیک و نیازمند فرجام معین ساخته شده، ناروا و در حکم یک سوء تفاهم بزرگ از تعبیر پایان باز است» مگر می شود شخصیت هایی را که گرفتاری های روانی تک تک شان بارها در فیلم تشریح شده و گسترش همین ها، درام ناشی از برخورد آنها را خلق کرده، در گوشه و کناره هایی بی ربط به هم، ول کرد و به این گفت پایان؟! اگر بنا بود سرنوشت یکایک اینها یا دست کم خود نسرين (پانته آ بهرام) یعنی «بیگانه» ای که آمده و سه آدم دیگر و زندگی شان را به هم ریخته، همین طور رها شود، چه نیازی بود که برای هر کدام از چالش های بین آنها این همه وقت بگذاریم و تک تک شان را ببینیم و روانشناسی کنیم و منتظر برآیندشان بمانیم؟! و با این که برف هر زمینه رفتاری آدم ها را نه از سر رویکرد غیرعادی شان، بلکه از منظر مشکلات اقتصادی و عاطفی و ضعف هایی که در رویارویی با این مشکلات دارند، نشان می دهد، از این نظر که ناگهان همه را به حال خود و در همان وضعیت رها می کند و مثل امید (محمد رضا غفاری) از آن خانه و آن بن بست شرایط، فرار را بر

قرار ترجیح می دهد، درست مثل بیگانه است. منهای تمام لطمه ای که این گونه پایان بندی ها به فیلم ها می زند، راستش به لحاظ انسانی این میزان بی رحمی نسبت به اشخاص داستان را درک نمی کنم؛ که چگونه بهرام توکلی و مهدی رحمانی و فیلمنامه نویسانش می توانند تا این حد در قبال آدم ها بی مسئولیت باشند که میان زمین و هوا ول شان کنند و بگویند آری، این هم برشی از منجلاب زندگی اینها بود و قصه ما به سر رسید! به چه حقی؟!

امروز: چیزی نمانده که اولین و مهمترین فیلم سینمای ایران با داستان یک راننده تاکسی که نوزاد زنی از مسافران نزد او می ماند، خشت و آینه، به مرز پنجاه سالگی برسد. امروز که فیلم امروز با واریاسیون دیگری بر همان خط داستانی ساخته شده، می خواهد در نگاهش به جامعه زمانه ما، به چه حاصلی برسد که نیم قرن دیگر از آن تجربه هنوز مدرن، عقب نباشد؟ مثلاً گزاره خبری کلی و احتمالی ای که می تواند عصارة آن چه باشد که در متن و بطن فیلم نهفته است، چیست؟ این که متهمان به بی اخلاقی در نظر مردم، همانا معصوم ترین زنان و فداکارترین مردان این جامعه و دوران اند؟ این که کم حرفی، بیبوست مزاج و تفاخر به عبوس بودن، از نشانه های اصیل عمق شخصیتی و رمز و راز عارف مسلکی است؟ این که خدا گاهی آدم ها را از راه هایی که هرگز تصورش را نمی کنند و حتی به نظر می آید که غیرقانونی است، صاحب اولاد می کند؟! یا این که آیندگان ما بچه هایی عاریه ای و از رگ و ریشه نامشخص اند که حتی دزدیده شدن به دست راننده ای زحمتکش و باگذشت، بالاترین بخت شان است؟! حتی خواندن هر کدام از این جمله ها برای کسانی که چشم شان به دیدار امروز منور نشده، احتمالاً مضحک جلوه می کند؛ پس چه طور است که تماشاگر فیلم وقتی جز دستاویز قرار دادن یکی از همین گزاره ها برای بخشیدن حداقل معنای فرضی ممکن به فیلم کسی که همیشه در پی خلق آثاری بامعنا و اثرگذار بوده، راهی نمی یابد، به او حق نمی دهیم بعد از تحمل فیلم و پایان باورنکردنی اش، صفت «عبث» را به آن نسبت دهد؟ اگر پایان معلق بی تناسبی را در انتهای فیلمی که همه اجزای روایت و انگیزه های آدم هایش هم معلق و سرگردان است، قرار دهیم، صفتی گویاتر از «عبث» برای توصیف حاصل کارمان نخواهیم یافت. این مهم ترین درس امروز است.