

وقتی از سینما حرف می زنیم، از چه حرف می زنیم؟ / بخش دوم

کاغذ بی خط / ناصر تقوایی / ۱۳۸۰ / بخش دوم

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 دوم آن است.

۳۱

به آن حکم هر چند بی رحمانه‌ای که اندکی پیش صادر کردم، بازمی‌گردم و به این لحاظ هم تقوایی را جلوتر از سایر هم‌نسلانش می‌یابم. آنهایی که با او شروع کردند و فیلم جدی ساختند، هنوز از بازگویی خاطره بازجویی شدن در ساواک یا سانسور شدن و توقیف شدن فیلم‌هایشان در هر دوره و زمانه، کمی تا قسمتی محظوظ می‌شوند و ممنوع شدن را حتی به درونمایه ثابتی در آثار امروزشان بدل می‌کنند. تقوایی به رغم این همه سال دوری و آن همه کم‌کاری، با کاغذ بی‌خط به توقع «سیاسی کاری» اش که در ذهن و حس سیاسی کارها موج می‌زد، پاسخ منفی داده و این نشانه ظرفیت، درایت و متانت درونی اوست.

۳۲

اما وجه دیگری از مضامین اجتماعی - و نه سیاسی - فیلم را که مورد علاقه من هم هست، واقعاً نمی‌توان رد و نفی کرد: این که اعضای خانواده وحدتی می‌خواهند با بستن درها و پنجره‌های خانه، در فضایی بسته و محصور، امنیت خصوصی خود را در جامعه‌ای که امنیت عمومی‌اش پایدار و تزلزل‌ناپذیر به نظر نمی‌رسد، حفظ کنند. ولی متأسفانه در این مورد هم ناگزیرم دوستان متمایل به برداشت سیاسی را ناامید کنم: قصه شنگول و منگول و ارتبازش با موضوع امنیت، در فیلم به گونه‌ای طرح می‌شود که با ایجاد همانندی میان پدر خانواده و گرگ بدجنس، عدم امنیت را صرفاً در تهدید بیرونی ریشه‌یابی نمی‌کند. سوء تفاهم‌های

داخل خانه نیز چنان در این عدم امنیت مؤثرند که به هیچ وجه نمی توان کل این درونمایه را به ناامنی اجتماعی و به برداشت های کج و کوله سیاسی از این پدیده، نسبت داد.

۳۳

و بد نیست به دو شیطنت صریح و لفظی فیلم در قبال دو نهاد دولتی عریض و طویل جامعه مان اشاره کنم که این روزها دم به دم بر ضعف ها و کاستی های شان می افزایند: یکی آنجا که در اوایل فیلم، رؤیا با لحن شعارگونه گویندگان اخبار به شنگول هشدار می دهد که «وزیر آموزش و پرورش گفته به غیر از مشکی، سرمه ای، خاکستری... هیچ کس نباید رنگ دیگه ای تنش کنه» و دخترک بلافاصله می گوید: «اینا هم شد رنگ؟!» یکی هم آنجا که رؤیا می خواهد فرزندانش را در خانه بگذارد و خودش بیرون برود و به آنها توصیه می کند که در تنهایی تلویزیون تماشا نکنند: «چون ممکنه از ریخت هنرپیشه های کور و کچلش بترسین!»

به نظرتان نمی آید که این دو تلنگر شیطنت آمیز، از همه انتقادهای ژورنالیستی تند و مفصل به عملکرد قهقهه رایی آموزش و پرورش و صدا و سیما، مؤثرتر است؟

۳۴

به گمانم بی ربط نیست اگر در اینجا گریزی بزنم به آن فرضیه ای که چند ماه پیش در مطلبی پیرامون فیلم شوکران (دنیای تصویر، شماره ۱۰۰) مطرح کردم و احتمال دادم که اغلب ما بینندگان به اصطلاح حرفه ایف آن قدر به کشف لایه های نهان فیلم فکر می کنیم که گاه اصلاً لایه اول و آشکار از نظرمان پنهان می ماند. چنان در آن پس و پشت ها دقیق می شویم که پیش چشم مان را نمی بینیم. این هم نوعی سقوط از آن سوی بام است. گاه حس می کنم در مورد کاغذ بی خط هم همین اتفاق افتاده که حالا خیلی ها اصرار دارند به

زور معانی سیاسی آنچنانی را از دل و روده فیلم بی‌زبان، بیرون بکشند. باور بفرمایید گاه برش‌های کوتاهی از وقایع زندگی واقعی ما در طول یک روز، تصادفاً سیاسی‌تر از کار درمی‌آید تا این فیلم عینیت‌گرای ناصر تقوایی.

۳۵

اما همان‌طور که پیش از این هم چند بار نام شوکران را در کنار فیلم آخر تقوایی آوردم، باید به این اشاره کنم که در ارائه تصویر درست انسان معاصر، زندگی معاصر و جامعه معاصر، در تمرکز بر بحران‌های جدی این جامعه و این زمانه که برخلاف تصور سیاست‌زده‌ها نه از سطوح بالا، بلکه از دل خانه‌ها و از بنا و بنیان خانواده‌ها آغاز می‌شود، در توجه به نمایش درست طبقه اجتماعی شخصیت‌ها و در رویکرد مبتنی بر «حذف زوائد» دو فیلم شباهت‌های دلپذیری با هم دارند، چرا که هر دو در برخورداری از این وجوه، همتای دیگری در دور و برشان نداشته و نیافته‌اند. برای علاقه‌مندان به شباهت‌های ظاهری و صوری هم می‌توان به شباهت ماجرای کیف و کوله بچه مدرسه‌ای‌ها در همان چند دقیقه اول هر دو فیلم، به حضور هدیه تهرانی در تنها نقش‌آفرینی‌های بی‌کم و کاستش در هر دو فیلم و به این که نام هر دو فیلم، هم شوکران و هم کاغذ بی‌خط را ناصر تقوایی انتخاب کرده و بر روی دو فیلمنامه اولیه مینو فرشچی گذاشته، اشاره کنم.

۳۶

وقتی می‌گویم تماشاگر خاص به «پیچیده دیدن» عادت کرده یا آن را امتیاز خود می‌پندارد، در مورد کاغذ بی‌خط فوراً به یاد صحنه بازگویی قصه شنگول و منگول می‌افتم. دوستان و خواص محترم مدام از طول زمانی این صحنه می‌نالند و می‌گویند وقتی هر تماشاگری این قصه را صد بار شنیده، لزومی به تکرارش نیست. اما تماشاگر عادی که به دنبال رعایت قواعد درام‌پردازی نمی‌گردد، انگار بهتر می‌فهمد که قصد و

هدف این صحنه، آن هم در فیلمی که نمی‌خواهد اوج و فرود دراماتیک بیافریند و گره‌افکنی کند، اصلاً اطلاعات‌رسانی نیست. فیلمساز نمی‌خواهد ما به قصه‌ای که رؤیا برای بچه‌هایش می‌گوید، گوش کنیم و از سرنوشت شنگول و بقیه باخبر شویم. می‌خواهد نمایش رؤیا را برایمان نمایش دهد و شوق قصه‌گویی او و اشتیاق داستان گوش دادن بچه‌ها را تصویر کند. این است که تماشاگر عادی به راحتی می‌خندد، با صحنه ارتباط برقرار می‌کند و «حس» جاری در آن را می‌فهمد. ولی تماشاگر خاص به دنبال لایه دوم و سوم می‌گردد و آن‌قدر در پی «معنا» می‌رود که نمی‌یابد که درک «حس» جاری در لایه اول و آشکار هم ناتوان می‌ماند.

فرضیه مطروحه مطلب شوکران یادتان هست؟

۳۷

بیننده خاص‌تر، مثلاً منتقد یا روزنامه‌نگاری که سوابق فیلمسازی تقوایی را دست کم به لحاظ ترتیب و توالی تاریخی می‌داند، به خطاهای بزرگ‌تری هم دچار می‌شود. از جمله چون خبر دارد که تقوایی قصه‌نویس قابلی است و مدرس برجسته واحدهای فیلمنامه‌نویسی است، تصور می‌کند که او حتماً باید در هر اثرش، به درام‌پردازی به شیوه کلاسیک روی بیاورد، باید دو قطب خیر و شر مشخص داشته باشد و کشمکش بین آنها را پردازش کند و نقاط اوج و عطف، الگوهای گره‌افکنی و گره‌گشایی و عناصری چون تعلیق و غافلگیری را در جای جای اثر بگنجانند. خیلی کوتاه عرض می‌کنم که ناصر تقوایی دغدغه قصه مهیج گفتن و درام‌پرنوسان پرداختن را سال‌ها پیش با ناخدا خورشید به بالاترین سطح بضاعت‌های موجود در سینمای ایران رساند و به پایان برد. نباید تصور کنیم ده سال بی‌کاری، برای او به منزله عقب‌گرد یا تکرار تجربه‌های موفق و بسیار موفق پیشین خواهد بود. تقوایی برای ارتقاء سطح تجربه‌گرایی و نوجویی و فرهنگ

عمومی فیلمسازی در سینمای ما فیلم می‌سازد، نه برای برآوردن توقع چندتایی از ما که همیشه می‌خواهیم او را در همان قالب‌های کلاسیک ببینیم.

۳۸

البته خودآگاهی هنرمند، مهر خودش را می‌زند. در مورد آدمی چون تقوایی، دست‌کم می‌توان خشنود بود که اشارات کاملاً صریح او به برخی رویکردهایش در زمینه آفرینش هنری، در قالب دیالوگ‌های شبیه به کلمات قصار، الگوسازی ویژه خود را در پی دارد. او آگاهانه بعضی از تئوری‌های کلی‌اش را درباره نگارش فیلمنامه و خلق جهان اثر هنری، از زبان استاد، رؤیا و حتی جهان بازگو می‌کند: «تو عین نویسنده‌ها می‌مونی که از چیزهایی که ندارند، برای خودشون یه دنیای راست راستکی می‌سازن، یه دروغ راست راستکی» / «موضوع‌ها همه خوبند. موضوع بد نداریم، این نویسنده بده که زیاده» و... آن نظریه عجیب درباره دشوارتر بودن فرآیند «نوشتن» از «زاییدن» که در متن فیلمنامه فرشچی (البته در صحنه‌ای دیگر که در بازنویسی‌های تقوایی حذف شده) وجود داشته است. خوب که نگاه کنیم، اغلب این نظریه‌ها در مورد خود کاغذ بی‌خط و روند شکل‌گیری و ساخت آن هم صدق می‌کند.

۳۹

ولی دو نمونه از این کلمات قصار هست که در وهله اول، به نظر می‌رسد در تناقض با یکدیگر قرار دارند. در جلسات اولیه کلاس فیلمنامه‌نویسی، استاد از هنرجویانش می‌خواهد که برای نوشتن، به سراغ زندگی عادی خودشان بروند و رؤیا هم یک بار در جواب جهان می‌گوید: «اوستای ما از قصه‌های بافتنی خوشش نمی‌آد.» در حالی که در آن سفر شبانه شهری، استاد به رؤیا توصیه می‌کند که: «دنیای قصه تو دنیاییه

که خودت باید خلقش کنی. وقتی می‌خوای آفتاب بشه، خورشید باید بتابه...» یعنی یک‌جا استاد به پرهیز از خلق دنیای مصنوع اشاره می‌کند و جایی دیگر، چیدن دقیق اجزای یک دنیای مصنوع را لازم می‌داند.

در نگاه دقیق‌تر، این دو توصیه با هم تناقضی ندارند. اگر همچنان کاغذ بی‌خط را مصداق عملی این تئوری‌ها بیان‌گاریم، اتفاقاً همین مسأله، کلید فهم فیلم خواهد بود: سادگی، واقع‌گرایی و نمایش عینیت رخدادها در کاغذ بی‌خط، برخلاف سینمای آماتوری و جشنواره‌ای و مدعی عدم دخالت در واقعیت، آن‌گونه نیست که ساده‌نگری را مایه فخر و مباهات بداند. بلکه دقیقاً از ورای پیچیدگی و جزئیات پردازی و تنظیم دقیق همه عناصر بصری و شنیداری، دنیایی مصنوع آفریده که می‌کوشد به شدت ساده و واقعی باشد. خلق دقیق و سنجیده این دنیا با آن پرهیز از «قصه‌های بافتنی»، ضدیتی ندارد. کاغذ بی‌خط را به لحاظ جنس سادگی و واقع‌نمایی‌اش. از آن رگه سهل‌انگاران سینمای ایران که آماتوریزم و ضعف در خلق دنیای مصنوع را با ادعای سادگی و صمیمیت و صداقت و غیره لاپوشانی می‌کند، به کلی تفکیک کنید. این جلوه‌ای از آن جمله درخشان بیضایی است که «سینما به تمامی تصنع است و هیچ واقعیتی را به دست نمی‌آورد، مگر با بازآفرینی تصنعی آن».

۴۰

تأسف‌آور است که این دنیای ساده و واقعی و در عین حال چیده شده را هم تماشاگر عادی راحت‌تر از خواص فهم می‌کند و در نتیجه آن را می‌پذیرد. در هر دو نوبتی که بخشی از اجزای این دنیا به خواست رؤیا و استاد، ناگهان تغییر می‌کند، بیننده عادی با لبخندی به گوشه لب، منطق شیرین و فانتری صحنه را می‌فهمد: هم آنجا که استاد و رؤیا در ماشین هستند و باران به توصیه استاد در آنی بند می‌آید و برف پاک‌کن ماشین با شیشه در حال خشک شدن، اصطکاک می‌یابد، و هم آنجا که رؤیا با دیدن انبوه ظرف‌های کثیف

توی آشپزخانه، به طرف پنجره می‌رود و آن دیالوگ رؤیاپردازانه عجیب و زیبا را می‌گوید: «خدایا، در دل این آسمان سرد و ساکت تو آیا باران رحمتی هست که این طرف‌های چرب و چیل مرا بشوید؟» و فوراً باران می‌آید. توضیح بیشتر لازم است؟ گمان نمی‌کنم.

۴۱

آن اشاره تفصیلی استاد نگارش فیلمنامه به حاجی آقا آکتور سینما، برای آنها که از علاقه بی‌حد و حصر تقوایی به این فیلم با خبرند، نیاز به منطق و دلیل پیچیده‌تری ندارد. تقوایی که خود یکی از ستون‌ها و منابع الهام و ارجاع این سینما بوده، ما را به یکی از منابع الهام خود ارجاع می‌دهد و برای این ادای دین، اختصاص تقریباً پنج دقیقه از فیلم کاغذ بی‌خط را مجاز می‌شمرد. اوانس اوگانیانس همان کسی است که تقوایی سال‌ها پیش در یکی از آن انتخاب‌های ده فیلم محبوب عمر ف او را «بز پیشاهنگی» خواند که سنگلاخ صعب‌العبور سینمای ایران را شخم زد تا زمانی برای پیشروان اندیشمند انگشت‌شمارش، به دشت سرسبز و همواری بدل شود. خودمانیم، با تک افتادن کاغذ بی‌خط میان این خیل مکررها و معوج‌ها، آیا می‌شود گفت این دشت هموار شده است؟!

۴۲

حتماً خواننده‌اید که فرانسوا تروفوی فقید، زمانی گفته بود هر کس در دنیای امروز دو شغل دارد: یکی شغل اصلی خودش و دیگری منتقد فیلم، اما حالا و در دیار ما، فقط نقد فیلم نیست که هر کسی به خودش اجازه و حق می‌دهد در یک چشم به هم زدن، به طور شفاهی یا کتبی وارد حیطة‌اش شود. حالا می‌توانید

قصه‌نویسی، شعر، بازیگری، کارگردانی در تلویزیون یا کارگردانی به طور کلی و حتی ترجمه ادبی را هم به عرصه نقد اضافه کنید.

برایم کاملاً روشن است که دلیل تصویر عجیب و غریب و ظاهراً خل‌واری که تقوایی از رؤیای در حال نوشتن ارائه می‌دهد، دقیقاً برای یادآوری همین نکته فراموش شده است که «هر کسی را نباید هنرمند دانست.» در روزگاری که تلویزیون ما حتی یک مقلد صدای هلی‌کوپتر و قطار و هواپیما را هم به عنوان «هنرمند میهمان برنامه» دعوت می‌کند و به تحسین او می‌پردازد، تقوایی یادمان می‌آورد که فهم حالات هنرمند واقعی، برای مردم عادی دشوار است و حتی امکان دارد او را خل وضع و نامعقول بپندارند. بی‌ربط نیست اگر تصمیم تقوایی به ارائه این تصویر را به آن دیالوگ‌های مربوط به «هنرپیشه‌های کور و کچل تلویزیون» وصل کنیم و بی‌راه نیست اگر آن را جلوه‌ای از این بیت فراموش شده اما طلایی و کلیدی بدانیم که: «بوریا باف اگر چه بافنده است / نبرندش به کارگاه حریر».

۴۳

همه کسانی که به تکرار تقریباً همیشگی بارقه‌هایی از نقش و نوع بازی خسرو شکیبایی هامون در نقش‌آفرینی‌های متعدد او بعد از فیلم سال ۶۸ مهرجویی اشاره کرده بودند (از جمله خود من در مطلبی به مناسبت بزرگداشت او در جشنواره فجر چند سال پیش)، حالا و با حضور متفاوتش در کاغذ بی‌خط در حکم خود تجدیدنظر کرده‌اند. شباهت قابل ملاحظه تیپ ظاهری و مدل مو و چهره جهانگیر این فیلم با ظاهر حمید هامون، اتفاقاً نشان می‌دهد که کوشش‌های دیگران برای ایجاد تفاوت ظاهری (مثل مدل مویش در بخش اول کیمیا یا سبیل گذاشتن در سایه به سایه)، طبعاً برای ایجاد تفاوت میان نقش‌های تازه و نقش هامون

کافی نبوده. تقوایی انگار به عمد همان تیپ ظاهری را انتخاب می کند تا ضرب شست خود را در گرفتن بازی متفاوت، بیشتر به رخ بکشد و شباهت یا تفاوت های نقش ها را از همانندی ظاهری، کاملاً تفکیک کند.

۴۴

شکیبایی کاغذ بی خط در مراحل مختلف نقش آفرینی اش، احتمالاً با چنین دستورالعملی مواجه بوده: تکرار عادت جویده حرف زدن، زیرلیبی دیالوگ گفتن، زمزمه کردن یا عمداً با مکث و تته پته صحبت کردن، ممنوع است. ایجاد لحن و آهنگ خاص و مناسب در زمان گفتن هر دیالوگ، ضروری است و نجوای نامفهوم و یکنواخت (monoton) کلمات، قدغن است. ایجاد نوسان های محسوس و شدید در تن صدا مثل رسیدن از فریاد به پیچ پیچ در طول زمان بازگویی یک دیالوگ، ممنوع است و استفاده از دگرگونی های مداوم حالت چهره مثل بالا بردن ابروها و به فاصله کوتاهی، پایین آوردن و اخم کردن هم مجاز نیست! به این ترتیب، او درست از میمیک ها و نوسانات صوتی مشخصی که هسته اصلی کار درخشانش در هامون را شکل می داد، دور شده و پرهیز کرده تا به کار درخشان دیگر و متفاوتش در کاغذ بی خط برسد.

۴۵

فراتر از این تفاوت های کلی، خود شکیبایی گاه به خلق لحظه های تلفیقی بدیعی دست می یابد که تنها به یاری تمرکز بر جزئیات حاصل شده اند. یکی از این موارد، آن چند باری است که در آن شب تاریک، بعد از شکستن در خانه، جلوی رؤیا ادای حرف زدن بچه ها و بازی شنگول و منگول را درمی آورد. در انتخاب حرکات دست ها (که یکی شان لیوان چای را گرفته) و حالات صورت (که هرچند در تاریکی به سختی دیده می شود، شکیبایی کاملاً رویش کار کرده)، او دقیقاً به این نکته واقف بوده که قرار است خشم عمیق و شدید

جهان را با اجرایی افراطی به نمایش بگذارد تا جلوه مضحکی بیابد. به خاطر خشم کمیک اوست که با دیالوگ «کت رو بزن بالا تا دمت رو بینم» سالن در لحظه‌ای از خنده منفجر می‌شود.

۴۶

پیوستگی حس‌ها و درآوردن سیر درست و حالات و شرایط جهان هم موفقیت دیگر شکیبایی در بازی منسجمش است. این صحنه را در نظر بگیرید: جهان با کنجکاوای دخترش که در جستجوی مادر است، کنار می‌آید و با آن صورت آغشته به خمیر ریش، چندین بار سرش را از حمام بیرون می‌آورد و با حوصله، خوشرویی و شیطنت، جواب شنگول را می‌دهد. چند لحظه بعد، در نمایی که حتماً زمانی دیگر گرفته شده، شکیبایی دقیقاً همان حالت قبلی را در حین تغییر و تبدیل به سرخوردگی ناشی از دیدن نامه خداحافظی رؤیا به نمایش می‌گذارد و از خلال این حفظ یکپارچگی حس‌های دو نما، پیوند مونتاژی تصاویر را با پیوند حسی، تقویت می‌کند. نمونه‌های این‌چنینی در این کار او کم نیست.

۴۷

و همه این جزئیات به دست نمی‌آمد و به بار نمی‌نشست اگر شکیبایی تا این حد بر کلیات نقش جهانگیر و ویژگی‌های اساسی او و موقعیتش در طول فیلم، چیره نبود. یکدستی بازی او به نقش جهان، عملاً از درک و فهم عمیق نقش و تقسیم دقیق این درک در همه اجزا و لحظه‌ها نشأت می‌گیرد. شکیبایی حالت بینابین و دشواری را در نوع نگاه‌ها، حرکات دست و پا و شیوه دیالوگ‌گویی‌اش حفظ کرده که وضع و حال جهان را در بخش عمده فیلم، شکل می‌دهد: حالتی معلق بین یک مرد دیکتاتورماب و مردی که به قول

سوسن، «توی هچل افتاده»، بین یک گرگ خونخوار و آدمی که به هر ضرب و زور، می‌خواهد از جلوه گرگ به درآید.

۴۸

رؤیا رؤیایی در طول فیلم باید صدایش را چندین بار عوض کند، برای بچه‌ها قصه بگوید و برای شوهرش، نقش پیشخدمت یک اشراف‌زاده را ایفا کند. برای آن که لحن و نوسانات صدای هدیه تهرانی در اجرای این لحظات، حالت لوس یا کودکانه‌ای به خود نگیرد، تقوایی لهجه خاصی به طرز تکلم رؤیا داده که حروف مضموم انتهای کلمات را با کسره تلفظ می‌کند: «پولته» به جای «پولتو»، «مادربزرگمه» به جای «مادربزرگمو» و... «جای دیگه‌ته» به جای «جای دیگه‌تو». صرف‌نظر از این کارکرد مربوط به بازیگری، می‌توان این کار تقوایی را به نکته دیگری هم مربوط دانست. شاید او دوست دارد رؤیا را هم به عنوان نویسنده‌ای مستعد، به زادگاه خودش یعنی جنوب کشور منتسب کند و برای همین، این لهجه شبه جنوبی را به او بخشیده است تا همچنان آن خطه را خاستگاه همه نویسندگان توانای این سرزمین بخواند!

۴۹

گذشته از شوخی و گذشته از این لهجه، تهرانی به خاطر نوع غیرمستقیم طرح مسایل و گلایه‌ها از زبان جهان، باید شیوه خاصی از بازی در بازی ناپیدا را در کارش به کار می‌گرفت که طی آن، تماشاگر دریابد در ذهن رؤیا چه می‌گذرد، ولی خود رؤیا در ظاهر و در کلام، چیز دیگری به جهان بگوید. مثلاً آنجا که جهان به آموزش‌های احتمالی استاد در راه خانه‌اش اشاره می‌کند، چهره رؤیا با حالت جاخورده صورت تهرانی، نشان می‌دهد که طعنه و سوءظن جهان را دریافته، ولی عمداً از آن چیزی نمی‌گوید و جواب جهان

را می‌دهد: «لابد توی راه یادت داده چی بنویسی؟» / «آره، حقیقت». در پی بردن به احتمال سوزاندن متن فیلمنامه یا دریافتن پیشنهاد به بستر رفتن، باز تهرانی از همان شگرد بهره می‌گیرد، بر مرزی ظریف حرکت می‌کند و در حالی که رؤیا در مقابل جهان، خود را به نفهمی می‌زند، او مخاطب را متوجه می‌کند که مقصود جهان را فهمیده است.

۵۰

آن سال‌ها هم مثل حالا، کسی به اهمیت «طرز راه رفتن» بازیگر در ایفای نقش‌ها و حالت‌های مختلف واقف نبود و نوع قدم برداشتن ناخدا خورشید (داریوش ارجمند) در فیلم تقوایی، با تفاوت‌های ظریفش در مقاطع یأس، عزم جزم یا گشت و گذار ناخدا، استثناء مطلق عرصه هدایت بازیگر به شمار می‌رفت. حالا هم وقتی در آن لانگشات ورودی مدرسه باغ فردوس که رؤیا باید تا انتهای کادر را به طرف عمق و پشت به دوربین طی کند، به وضوح می‌بینیم که وزن و آهنگ راه رفتن هدیه تهرانی در این مقطع ویژه از زندگی رؤیا، کاملاً متفاوت و محکم و حتی ریتمیک است، به یاد می‌آوریم که تقوایی همیشه به این جزئیات توجه داشته.

۵۱

به طور کلی، با تجربه تازه‌ای که خسرو شکیبایی و هدیه تهرانی به لحاظ بازی در تاریکی، بازی در نماهای **off** و بازی در تصاویر واکنشی (بدون استفاده از شیوه معمول ضبط واکنش‌ها یعنی «نما - نما» متقابل) از سرگذرانده‌اند و با توجه به بضاعت اندک و ناچیز این سینما در دست زدن به چنین تجربه‌هایی، می‌شود احتمال داد که دو بازیگر فعال و حرفه‌ای سینمای ما، پدیده موهوم ولی مهمی به نام «حضور غیرفیزیکی» بازیگر را به تازگی لمس کرده و دریافته‌اند. این که بازیگر در مواقع دیده نشدن یا به سختی دیده

شدن، چگونه می‌تواند از امکاناتی برابر با زمان دیده شدن کامل و با همان کیفیت اثرگذاری استفاده کند، قاعدتاً در کاغذ بی‌خط برای آنها جا افتاده است. حالا آنها تجربه‌ای دارند که بعید است همتایان‌شان با فیلم‌های متوسط‌الحال دیگران، آن را پشت سر گذاشته باشند.

۵۲

بازی شگرف و اعجاب‌آور دو کودک فیلم، بی‌نیاز از شرح و توصیف اسصت. آن واکنش‌های چهره و نگاه آراین مطلبی به هنگام ترس تدریجی پسر از قصه شنگول و منگول تا زمان از جا پریدن و بیرون رفتن از در اتاق را به یاد بیاورید، همین‌طور آن تغییر حیرت‌انگیز لحن گفتار هانیه مرادی را از صحنه حرف زدن با پدر که در حمام است تا زمانی که یادداشت مادر را به دست او می‌دهد. متأسفم، ولی مثل همان ارتباط بهتری که بیننده عادی با فیلم برقرار کرده و خواص در آن در مانده‌اند، گمان می‌کنم توان و بیان این دو کودک غیر حرفه‌ای نیز از برخی بازیگران به اصطلاح حرفه‌ای سینما و به ویژه تلویزیون گرامی ما، آشکارا افزون‌تر و کارآمدتر است.

۵۳

خدا مرا ببخشد، ولی مدت‌هاست نمی‌توانم این تعبیر کلی و یک جمله‌ای را از خودم و از ذهنم دور کنم که شادروان جمیله شیخی هم با این آخرین نقش‌آفرینی سینمایی‌اش، عاقبت به خیر شد!

نقش مادر رؤیا رؤیایی که او در این فیلم اجرایش می‌کند، یکی از متفاوت‌ترین تصاویری است که تاریخ سینمای ایران از «مادر» به خود دیده است. در نقطه مقابل همه آن جلوه‌های فرشته‌وار، و خوش‌بین مادران در سینمای ما، «عزیز جون» فیلم کاغذ بی‌خط مادری واقع‌بین، منفی‌باف، تندخو، بددهن و غرغرو

است که البته در اوج خیرخواهی، حتی حاضر است داماد و نوه‌هایش را در خانه بپذیرد، اما دختری را که به نظرش «خل و چل» است، به خانه راه ندهد!

می‌پذیرد که بخت ایفای این نقش شدیداً ضدکلیشه، آن هم در انتهای مسیر پردست‌اندازی که بارها با ایفای نقش‌های کلیشه‌ای مذکور یا نقش‌های منفی و یک بعدی مادرشوهرهای معکوس این نمونه‌ها همراه بوده، فرصت مغتنمی است که شادروان شیخی به بهترین شکل ممکن از آن بهره جست. او با سرعت و شتاب کاملاً محسوسی که در قیاس با نقش‌های دیگر به کلامش داد، با تأکید بر تفاوت جامه‌هایی که برایش برگزیده بودند و انتخاب حرکات پرفیس و افاده چهره که با این شخصیت تناسب داشت، تمهیداتی دقیق برای ایفای نقش نامتعارفش اندیشید و حالا آن را چنان باورکردنی تصویر کرده که گاه تماشاگر از رفتار و گفتار متفاوت این مادر در قیاس با مادران معمولی سینمای ایران، غافل می‌شود. چون آن را به شکلی بسیار طبیعی، در متن رخدادهای اثر دیده و با اغراق و افراط، به طور ویژه متوجه او نشده است.

۵۴

حالا که به خانم بزرگ مسافران، مادر رضا در لیلا و عزیز جون تلخ و ترش ولی دوست‌داشتنی و کاملاً باورپذیر کاغذ بی‌خط نگاه می‌کنیم، به وضوح می‌بینیم که زنده‌یاد شیخی قدر فرصت‌های قابل ملاحظه مسیر حرفه‌ای‌اش را صد در صد دانسته و سرسوزنی از هیچ‌کدام را از کف نداده است. آیا همکاران و هم‌تایان او با دو نسل و سه نسل فاصله سنی، قادر به تشخیص تفاوت میان تجربه‌های «اوتی» و تجربه‌های ماندگار کارنامه‌شان هستند؟ آیا فرقی میان «بوریا» و «حریر» می‌بینند و آیا منزلتی جداگانه برای انبوه‌سازان تلویزیونی و اندیشمندان انگشت‌شمار سینمای این سال‌ها قائل‌اند؟

شخصیت عصمت خانم (نیکو خردمند) ظاهراً جزو آدم‌های فرعی فیلم به حساب می‌آید. اما حضور او و فردیت و تشخیصی که نقش و نیکو خردمند به یکدیگر می‌بخشند، عملاً یکی از مایه‌های مهم فیلم را خلق می‌کند. او هم بر خلاف اغلب مادران و مادر بزرگ‌های فداکار و فرشته مانند همیشگی که خردمند عموماً ایفای نقش آنها را به عهده داشته، احساسات طبیعی و افکار واقع‌بینانه‌ای دارد که ممکن است در نگاه اخلاق‌گرا، حتی قابل نکوهش به نظر برسد. عصمت خانم به صراحت می‌گوید در طول یک سالی که از مرگ شوهرش می‌گذرد، از آن سی سالی که با او زندگی می‌کرده، تنهاتر نشده است. نگاه‌های به فکر فرو رفته و حالات مردد خردمند در لحظات مکالمه تلفنی عزیز با جهان، در حالی که عصمت خانم دارد قهوه‌اش را می‌خورد، این حس و این مضمون را نزد بیننده فیلم تقویت می‌کند که عصمت دارد نسل زوج‌های بی‌عشق زمانه خودش را به زوج‌های جوان و میانسال این دوره و زمانه پیوند می‌زند و اینها را هم مثل خودشان، بی‌عشق می‌بیند: مضمونی بزرگ که با چند نگاه و مکث چندلحظه‌ای به دست می‌آید، بر پیکره فیلم می‌نشیند و بازی متین خردمند هم تأثیر ویژه خود را در القای آن داشته است.

ایفای نقش استاد، با وقار، امید، سادگی و شوریده حالی‌اش، هم خود جمشید مشایخی و هم همه ما منتقدان کارهای ناهمگون تلویزیونی و سینمایی‌اش را به این نقطه بدیهی باز می‌گرداند که حضوری هرچند راحت و بی‌دغدغه در فیلمی که اصلاً قرار نیست راحت و بی‌دغدغه کار شود، بازده مطلوب خود را به بار خواهد آورد. این که مشایخی در دقایق کوتاه حضورش در فیلم، هیچ کار خاصی نمی‌کند، بی‌شک خواسته مستقیم و هدفمند تقوایی بوده و از اینجا سرچشمه می‌گیرد که عینیت و رسیدن به عینیت ساده، بدون

زینت‌های نمایشی و بدون جلوه‌های چشمگیر حرکتی، الگوی آرمانی این استاد فیلمنامه‌نویسی در روند آفرینش هنری است و نمی‌شود او که همیشه دیدن عینیات ساده را به شاگردانش توصیه می‌کند، خود با حرکات نمایشی و حالاتی که به چشم بیاید، حرف بزند و رفتار کند. این «هیچ کار نکردن» مشایخی در دل بافت مینی‌مالیستی فیلم، بسیار فهیمانه‌تر از هر کار احتمالی است که با بازی دراماتیک و متعارف می‌توانست به انجام برسد و او و تقوایی از آن دوری گزیده‌اند.

۵۷

قاعدتاً بعد از جشنواره بیستم فجر، وقتی نوشتم که موسیقی دو خطی و یک دقیقه‌ای کاغذ بی‌خط را بهترین موسیقی متن جشنواره و یکی از بهترین نمونه‌های سال‌های اخیر سینمای ایران می‌دانم، خیلی‌ها به این اظهار نظر عجیب خندیده‌اند. حالا که حرفم را پس از دیدارهای چندباره فیلم، با اطمینان بیشتر تکرار می‌کنم، باز هم احیاناً چیزی عوض نمی‌شود. ولی دست‌کم می‌خواهم خیال خودم را راحت کنم و یکبار دلایلم را توضیح دهم: هنوز آن طرز تلقی عام که موسیقی فیلم را الزاماً ملودیک، پرحجم، توضیح‌دهنده حس و حال صحنه و همچنین قابل شنیدن در خارج از زمان نمایش فیلم می‌خواهد، بر اغلب سطوح متعارف این سینما حاکم است. در میان فیلمسازان معدودی که یا به خاطر سلیقه‌ها و ادراک خاص خودشان از این نوع موسیقی غیرسینمایی فاصله می‌گیرند (مثل مخملباف یا فرمان‌آرا) و یا به برکت حضور آهنگسازان فهیم در کنار خود، از این جنس موسیقی نجات می‌یابند (مثل مجیدی) باز گرایش غالبی هست که موسیقی‌ها را به سوی نوعی معادله نعل به نعل پیش می‌برد. یعنی مثلاً وقتی دوربین در حال نزدیک شدن به شخصیتی است که در فکر فرو رفته، این آواهای انسانی آرام و کشیده است که حاشیه صوتی را می‌پوشاند و الی آخر. یعنی گونه ظاهراً متفاوتی از همان «توضیح حس و حال صحنه» که جنبه «رو» و صریح موسیقی فیلم ایرانی را به

معنای سنتی اش شکل می داد. در این نمونه های به ظاهر متفاوت هم وجود دارد (مثل باران، خانه ای روی آب و زیر نور ماه).

موسیقی کاغذ بی خط، بدیع و برجسته است، چون به هیچ یک از عارضه هایی که برشمردم، دچار نیست، چون در هر دو قطعه کوتاهش، هم پیانو، هم آوای انسانی و هم ساز زهی دارد، ولی اصلاً شلوغ و پراکنده به نظر نمی رسد. چون به لحظه شروع هر قطعه و لحظه های شنیده شدن آن در طول فیلم، چنان بها می دهد که حتی روایت فیلم را به دقت تمام، نقطه گذاری کرده است.

برای اثبات این نکته آخر، شما را به دو صحنه همراه با موسیقی در طول فیلم ارجاع می دهم: یکی آنجا که رؤیا بعد از آن همه بحث و جدل با جهان، بالاخره سبد رخت های چرک را به حمام می برد و روی زمین می گذارد و شیر آب را باز می کند و با لباس زیر دوش می رود، و یکی آنجا که در صبح روز پایانی، بعد از آیین شبانه کتاب سوزان / فیلمنامه خوانی جهان که به شکست او و تثبیت توانایی قلم رؤیا می انجامد، از خانه بیرون رفته که نان و صبحانه بگیرد. درست دو مقطع شکل گیری بحران و فرونشینی هر چند موقت بحران، با موسیقی وقت شناس فیلم، نقطه گذاری شده اند.

۵۸

گفته بودم که در اواخر مطلب، به تشریح لحن دوگانه پایان فیلم و شباهتش با پایان چشمان باز بسته خواهم پرداخت. حالا جا و وقتش رسیده: اشتباه مشابهی که ممکن است بیننده متمایل به برداشت محتوایی صریح، در مورد هر یک از دو فیلم به آن دچار شود، به تشخیص یا عدم تشخیص همین لحن بازمی گردد. قبلاً در همین نوشته (در یادداشت شماره ۱۰) به این نکته اشاره کردم که هر دو فیلمساز، بحران زندگی زناشویی را یکی از طبیعیات جاری زمانه و جامعه خود می دانند. پیامد این طبیعی قلمداد کردن، می تواند این

باشد که به رغم آن چه در ظاهر به نظر می رسد، هیچ یک از دو فیلم در پی ارائه تصویری کریه از چیزی به نام منجلا ب زندگی زناشویی نیست. هیچ یک نمی خواهد به یأس ازلی - ابدی حاکم بر متن و نوع نگاه فریدریش دورنمات در نمایشنامه هولناک «بازی استریندبرگ» برسد که همه ماهیت و مصداق های زندگی زناشویی را عامدانه به لجن می کشید. هر دو فیلمساز، در برخورد با موضوع حساس و حاد بحران در خانواده، متین تر و معقول تر از آن برخورد می کنند که احیاناً بخواهند با سراسیمگی و موضع گیری، جانب یکی از دو وجه «اصالت» یا «فروپاشی» خانواده را بگیرند و فیلم ها، متعادل تر از آنند که احتمالاً در ورطه ذوق زدگی نسبت به یکی از این دو وجه متقابل، سقوط کنند.

کاغذ بی خط درست مثل چشمان باز بسته، به این برزخ میان خود آگاهی و ناگزیری می رسد که توجه به «اصالت» و «نگرانی» از فروپاشی خانواده، در دنیایی که ما در آن به سر می بریم، با هم در آمیخته اند. نه می شود تفکیک شان کرد و نه می توان یکی را به نفع دیگری پس زد و عقب راند. هم باید پای آن اصالت ایستاد و هم باید به وقوع آن فروپاشی واقف بود. فیلم ها در حقیقت به سوی ابراز این دیدگاه کلی می روند که بگویند وقتی یکی از این دو سوی ابراز این دیدگاه کلی می روند که بگویند وقتی یکی از این دو سوی مرز مشترک را به سود دیگری خالی کنی، در آن یکی غرق خواهی شد. عمق فزاینده گردابی که بیل و آلیس هارفورد (تام کروز و نیکول کیدمن) در بخش های میانی فیلم کوبریک در آن افتاده اند و تنش های تمام نشدنی میان رؤیا و جهان در بخش های میانی فیلم تقوایی، هر دو در مقطع موقت رها کردن آن مرز پدیدار می شود و با بازگشت مجدد هر دو زوج به لبه باریک آن مرز، موقتاً از زندگی شان رخت برمی بندد.

این چنین است که می توانم بگویم کاغذ بی خط، پایان خوش یا پایان تلخی ندارد. در اوج تلخی، در شرایطی که با کمی تغییر لحن می شد آن به بستر رفتن را نشانه ای تلخ از تن دادن به بطالت روزمرگی قلمداد

کرد، لحن میانه‌رو و معلق میان «سرخوشی» و «تلخی» در صحنه پایانی، فیلم را از درغلتیدن به یکی از این دو ورطه می‌رهاند. در اوج شیرینی ناشی از پذیرش دو طرفه رؤیا و جهان نسبت به هم (که اولی آرمیدن در بستر را همچون جلوه‌ای از نقش طبیعی و زنانه‌اش در زندگی پذیرفته و دومی با نویسندگی همسرش همچون جلوه‌ای از شکوفایی استعدادهای ذاتی او که حق طبیعی‌اش است، کنار آمده) صحنه به تمامی دلپذیر و آرامش بخش به چشم نمی‌آید، چون آن همه سوءتفاهم و افتراق دیدگاه، هرگز به نتیجه، همدلی یا تفاهمی منتهی نشده است و هر لحظه می‌تواند دوباره سر برآورد.

پس همین پایان ساده و روشن، با تقارن بصری و زمانی کاملش نسبت به تصویر و ساعت آغاز فیلم، آن بی‌قضاوتی، آن لحن شوخ، آن تأمل در بحران زندگی زناشویی معاصر، آن رویکرد حذف زوائد و آن جزئیات‌پردازی را که در پاره‌های گوناگون این نوشته بر آنها تأکید و تمرکز کردیم، یکجا در خود دارد. درست به خاطر همین تلفیق تمام و کمال است که نه می‌توان آن را مثل پایان تلخ بسیاری از فیلم‌های وودی آلن (مثل سایه‌ها و مه، هانا و خواهرانش یا زن و شوهرها) به منزله تن دادن زوج‌های اصلی به «رخوت عادت» دانست (تعبیری که دوستم سعید عقیقی زمانی در وصف پایان فیلم شب آنتونیونی به کار برده بود) و نه می‌توان همپا و همانند پایان‌های خوش و توأم با وصال زوج اصلی در نمونه‌های مختلف وطنی و جهانی تلقی‌اش کرد.

پایان کاغذ بی‌خط، نقطه عطف، نقطه اوج، نقطه پایان یا نقطه عزیمت ویژه‌ای در سیر زندگی جهان و رؤیا نیست. آتش‌بس موقتی است که البته با شناخت قابل قبول دو طرف از یکدیگر همراه شده. مثل همه زندگی‌های همه ما، همه چیز همچنان ادامه دارد، هم بحران‌های کوتاه و بلند، هم تفاهم‌های کوتاه و بلند.

۶۰

حالا و پس از این همه شرح کشف، احتمالاً دیگر عجیب نخواهد بود، دیگر همچون یک حکم کلی شتابزده و بی‌استدلال به نظر نخواهد آمد، دیگر کتک نخواهم خورد اگر به صراحت بگویم که این روزها برای من، همه موجودیت سینمای ایران در قبال فیلمی چون کاغذ بی‌خط، به کلی بی‌ربط به چشم می‌آید.