

## «حالا یه کاریش می کنیم» ... !

کیسه برنج / محمدعلی طالبی / ۱۳۷۵

چاپ شده در : مجله دنیای تصویر

زمان انتشار : مرداد ماه ۱۳۷۶

## (الف)

این که سرعت حرکت یک اتوبوس کمی بعد از توقفش در ایستگاه به حدی می شود که یک دختر بچه پنج شش ساله هرگز نمی تواند به گردش برسد و پا به پایش بدود؛ اینکه هیچ تعاونی و فروشگاه‌های آنقدر بی در و پیکر نیست که دو کودک خردسال قفسه‌هایش را دستکاری کنند و هر چه می خواهند، بردارند و از قوطی سس کمی بخورند؛ اینکه هیچ اتوبوس در حال حرکتی آنقدر ساکن نیست و بین ایستگاه‌هایش آنقدر فاصله نیست که بشود ۴۵ کیلو برنج را تا دانه آخر از کف اتوبوس جمع کرد و در چندین نایلون ریخت و کوچک‌ترین تکانی هم نخورد؛ این که یک کلاه کوچک کاموایی با پرتاب دست یک دختر بچه، هیچ‌گاه چنان دقیق روی سر کودک دیگری که تازه در آغوش مادرش هم هست، قرار نمی‌گیرد؛ این که هیچ وقت آن همه زن و پیرزن تازه خرید کرده سبد به دست که بتوانند میوه‌هایشان را از پلاستیک در سبد خالی کنند و پلاستیک‌ها را جمع کنند و به کسی بدهند، تصادفاً در یک اتوبوس جمع نمی‌شوند؛ و این که... همه و همه در یک فیلم داستان‌پرداز و به شدت دراماتیک و مبتنی بر اوج و فرودها و تعلیق و غافلگیری‌های روایی، می‌توانست پذیرفتنی باشد و انگشت گذاشتن بر روی منطق وقوع آنها، می‌توانست «گیر دادن» و «بند کردن» و «مته به خشخاش گذاشتن» بیهوده و بی‌جهت منتقد تلقی شود. اما در فیلمی چون کیسه برنج که سویه‌های رئالیستی دارد و دست‌کم رویه ظاهری رخدادهایش تا حدی اجتماعی می‌نماید و چنان دراماتیک نیست که بتوان توجیه‌های مبنی بر «منطق تصادف» را برایش لحاظ کرد، این نکته‌ها در اصل مترادف با بی‌منطقی است. فیلم بر تنش‌های دراماتیک آشکار - به سیاق سینمای داستانی - استوار نیست و تنها «سیر» به هم پیوسته کنشی را دنبال می‌کند که بر یک خط واحد و سراسر است و مستقیم منطبق است: «پیرزن و دختر بچه به خرید برنج می‌روند و در راه، حوادثی برایشان پیش می‌آید...». همه چیز به چگونگی همین «حوادث»، چگونگی ایده‌پردازی‌شان در فیلمنامه و چگونگی پرداخت‌شان در فیلم بازمی‌گردد. وقتی جنبه تصادفی و بعید و

باورناپذیر و گاه محال این حوادث بر وجه طبیعی و معمول و محتمل و واقعی‌شان بچربد، بدیهی است که فیلم در تمام اجزایش لنگ خواهد زد و سست جلوه خواهد کرد.

(ب)

اما افزون بر اتفاقاتی که رخ دادن و همزمان شدن آنها از عنصر تصادف سرچشمه می‌گیرد و از همین ناحیه لطمه می‌خورد، برخی از رخدادها عادی و غیرتصادفی فیلم نیز به همان مشکل منطبق وقوع دچارند و بار دیگر، باور مخاطب در قبال دنیای درونی اثر را خدشه‌دار و متزلزل می‌سازند. وقتی ما پیرزن را یک بار دیده‌ایم که در آن صحنه کم و بیش فانتزی به صف شدن پسرهای در حال بازگشت از مدرسه، همراه با آنها از پل عابر پیاده بالا می‌رود و تمام مسیر آن را طی می‌کند، «دیگر باورمان نمی‌شود که از دخترک بپرسد: «مگه من با این پادردم می‌توم بیام بالای پل؟». چون بیشتر مثال نقضش را دیده‌ایم. هنگامی که معصومه خانم می‌خواهد برنج‌های بر زمین ریخته را در چند نایلون جای دهد، عجیب و غیرمنطقی و باورنکردنی است که هیچ کدام از نایلون‌ها را پر نمی‌کند و همه را تا نیمه برنج می‌ریزد، طوری که انگار بیشتر شدن تعداد نایلون‌ها کار را برایش آسان‌تر خواهد کرد. شاید به نظرتان برسد که این نکات، جزئی و کوچک و ناچیزند. کلی‌تر و اساسی‌ترش هم هست: نقش مسأله‌ای که تمام سیر و ماجرای فیلم را در پی می‌آورد (رفتن به جایی دور برای خرید برنج کوپنی)، به طرز حیرت‌آور زیر سؤال است و به طرز حیرت‌آورتر، همه ابهام و پرسش‌برانگیزی‌اش ندانسته از نگاه فیلمساز دور مانده یا عامدانه از آن چشم‌پوشی شده است: در محله‌ای به آن شلوغی، با آن همه تراکم جمعیت و کوچه‌های باریک تو در تو و مغازه‌های متعدد و چسبیده به هم، که به احتمال قریب به یقین قرار است یکی از محله‌های جنوب شهر تهران را تصویر کند، چطور شرایطی پدید می‌آید که پیرزن مجبور باشد برای گرفتن جنس کوپنی، چند کورس اتوبوس سوار شود و از جنوب تا شمال،

چندین خیابان را گز کند تا به فروشگاه مورد نظرش برسد؟ حتی اگر فرض بعید نبودن و تمام شدن جنس کوپنی در محله اصلی را در ذهن بپرورانیم و بپذیریم، مسافت طویل و زمان درازی که صرف رفت و برگشت معصومه خانم و جیران می شود، به میزان قابل ملاحظه ای بیش از حد معقول و واقعی است. یعنی در جای نزدیک تری از پهنه این شهر وسیع، بقالی و سوپرمارکت و فروشگاه های پیدا نمی شود که برنج کوپنی داشته باشد؟ یا اصل ماجرا چیز دیگری است؟ مثلاً این که فیلمساز و فیلمنامه نویس به فکر این طرح و مسیر افتاده اند و فکر منطق ابتدایی پدید آمدن موقعیت اصلی را نکرده اند و اگر هم کرده اند، همین طور پیش رفته اند و مثل خود پیرزن، هر بار به خود و سایرین گفته اند: «حالا یه کاریش می کنیم!؟»

### ج)

به رغم من این نکته جالب توجهی است که هیچ یک از آثار شاخص سینمای «درباره کودک» و متفاوت این سالها، براساس نوشته های مرادی کرمانی ساخته نشده (یا برعکس: فیلم هایی که بر اساس نوشته های او ساخته شده اند، هیچ کدام...). میان بادکنک سفید و بچه های آسمان در یک طرف و چکمه و قصه های مجید و کیسه برنج در طرف دیگر، شکاف و فاصله عظیمی هست. در داستان های مرادی کرمانی (و اخیراً که فیلمنامه نویس هم شده، در سناریوهایش) نوعی تأکید رو و سطحی و عیان بر عوامل پنهان برقراری ارتباط انسانی (از قبیل عاطفه و نیاز به کمک و انصاف و وجدان و فداکاری و کمک به هموع) وجود دارد و همین، نوشته ها را به مصداق عینی همان چیزی بدل می سازد که با صفات «صمیمیت» و «صداقت» از آن یاد می کنند. انگار هنر چند صد ساله ای چون ادبیات داستانی و هنر صد و چند ساله ای چون سینما، هنوز در مرحله ای است که پدیدار گشتن اندکی صمیمیت میان قهرمانانش، موهبت و مزیت به شمار می رود. در حالی که از ظرافت های بیانی، پنهان کاری های طرح و مسیر روایت و بازگو نکردن همه چیز برای تماشاگر، عدم

توضیح واضحات و پرهیز از شیرفهم کردن، ایجاز، اجتناب از انتفا همه معانی در قالب دیالوگ، طفره رفتن از اطلاعات رسانی دقیق و کافی و... دیگر ویژگی های «سینمای کانونی»، هیچ خبری نیست. بادکنک سفید و بچه های آسمان، جا به جا از این ظرافت ها سرشارند. فقط به عنوان نمونه مهمی که اتفاقاً به تمایلات رفتاری شخصیت کودک هم مربوط می شود، به بروز بیرونی مکنونات و احساسات درونی بچه به شکل گریه اشاره می کنم. در بادکنک سفید، دخترک معمولاً در سکوت و در شرایطی که مادرش را برای گرفتن پول خرید ماهی یا پیرمرد مارگیر را باری پس گرفتن اسکناسش می نگرد، بغض می کند و حلقه اشک در چشمانش جمع می شود و بی حرف، به گریه می افتد. در بچه های آسمان نیز پسرک حتی در آن گریه توأم با گروتسک فصل ماقبل آخر هم هیچ توضیحی و کلامی را ضمیمه اشک هایش نمی کند و هیچ گاه به بقیه نمی گوید که چرا به جای شادمانی از فتح مسابقه دو، چنان گریان و نالان است. اما دخترک کیسه برنج هر جا که بنای گریستن می گذارد، آنقدر حرف می زند و دلیل گریه اش را می گوید و می گوید و تکرار و اصرار می کند که حتی نیمی از تأثیر آن گریه های خاموش و ساکت هم در مخاطب به جا نمی ماند. این صراحت و عدم ظرافت، اصلی ترین نکته ای است که در مجموع گونه ای ساده پسندی را به ساختار آثار مرادی کرمانی و آثار مقتبس از آنها وارد می سازد. در میان تمامی فیلم های ساخته شده از روی نوشته های او، تنها شرم است که با وجود عدم توفیق کامل، لااقل از آن سادگی مصنوع فاصله می گیرد و به پیچیدگی های نسبتاً جذابی می رسد که حتی آن را هم باید یکسره متعلق به ذهن مداوماً تغیریابنده پوراحمد داست. وگرنه داستان های مرادی کرمانی و فیلم کیسه برنج که محصول مستقیم وفاداری به آنهاست، هیچ نوع صبغه «مدرن» و درون گرایانه ندارند و حتی هواداران نویسنده نیز این امر را نفی نمی کنند.

(د)

این که گفتیم «سادگی مصنوع» و این که باکنک سفید، بچه‌های آسمان و کلید و اغلب فیلم‌های کیارستمی را فاقد این نوع سادگی می‌دانم، به جهت همان تجرید و انتزاع عجیبی است که در اثر افراط در «بازنمایی واقعیات ملموس و طبیعی زندگی به همان شکلی که هستند»، در این فیلم‌ها پدید آمده. پیشتر یک‌بار در یادداشتی پیرامون فیلم کلید (ماهنامه فیلم، شماره ۱۳۱) به این نکته پرداخته‌ام. در این مقطع، یادآوری این موضوع در بحث بر سر کیسه برنج کاملاً ضروری و با مناسبت است. چرا که این فیلم نیز به لحاظ فکر و ساخت و اجرا، دنباله‌روی همان جریان رایج «به سبک کیارستمی» است و بر خلاف فیلم‌های پناهی، مجیدی و فروزش که در یافتن کلیدهای این کار (از یکسو) و - مهمتر از این - یافتن پیچ و خم‌ها و گریزگاه‌هایی برای دسترسی به جوهری متفاوت و مستقل از آثار کیارستمی (از سوی دیگر) تنها آثار برجسته جریان به شمار می‌روند، اینجا حتی ته‌مانده‌های آن تجرید و انتزاع را هم نمی‌توان دید. در کیسه برنج هیچ‌گاه کات‌ها طوری به تأخیر نمی‌افتند که توجه و تأمل مخاطب را برانگیزند؛ هیچ‌گاه کنشی چنان موهوم و مبهم و ناگفته باقی نمی‌ماند که ذهن مخاطب فعالانه درگیر شود و خود به یکی از عناصر تعیین‌کننده دلالت‌های غایی اثر بدل شود؛ و هیچ‌گاه نمایش احساسات و عواطف و فقر و تنهایی، با اشاره‌هایی غیرمستقیم و روندی پنهان همراه نیست. همه چیز در ابعادی کاملاً مکرر و شناخته‌شده، به همان شکل همیشگی و مرسوم سینمای قصه‌گو، با همان اله‌مان‌ها و تمهیدها برای جلب توجه یا برانگیختن احساسات بیننده عرضه می‌شود.

اینها همه به کنار. شباهت‌های کیسه برنج به فیلم‌های منتسب به جریانی که نام بردم، آنچنان آشکار و موبه‌موست که بی‌اختیار، تعجب مخاطب همگام با آثار این جریان را در پی می‌آورد. فیلمساز (و فیلمنامه‌نویس) برای آنکه این شباهت‌ها را اندکی نهان‌تر و نهفته‌تر سازند، نه تنها به سراغ هیچ بداعت و شگرد تازه‌ای نرفته‌اند، بلکه انگار اساساً از اینکه فیلم جزو نسخه‌های تقلیدی آن آثار قلمداد شود، ابایی نداشته‌اند. افتادن کوپن بر روی زمین و گشتن به دنبال آن (مثل اسکناس در بادکنک سفید)، پرهیز اولیه

یک راننده از سوار کردن آدمِ محاج به کمک و بازگشت دوباره و کمک به او (مثل پایان زندگی و دیگر هیچ)، ارتباط و همراهی یک بچه با یک پیرزن و پیرمرد (مثل بادکنک سفید و کلید و خانه دوست کجاست؟)، سماجت در دویدن به دنبال ماشین (مثل گاویار)، جستجو به دنبال پولی که در جوی کنار خیابان افتاده (مثل بادکنک سفید) و... تنها بعضی از موارد تشابه‌اند.

اما چه اسفبار است که این شباهت‌ها در حد فکر و ایده باقی می‌ماند و میان وجوه ارزشی فیلم‌ها شباهتی نیست که هیچ، قرابتی هم نیست. در کیسهٔ برنج، این نکته به کلی فراموش شده که نه تنها آثار اخیر جریانِ مورد اشاره، بلکه حتی فیلم‌های کانونی بیست سال پیش هم انسانیت مردم و معصومیت کودک و لطافت و عذوفت و مهر و محبت را از حالت یک تم صریح و عیان به در آورده بودند و آنها را با سانتی‌مانتالیسم و موسیقی توصیفی و نمایش آشکار و شعاری و سوزناک فقر، دیگر کاری نبوده و نیست.