

# لذت ها و ذلت های «باد در پوست \*دیگران» کردن

بی خود و بی جهت / عبدالرضا کاهانی / ۱۳۹۰

چاپ شده در : ماهنامه سینمایی فیلم

زمان انتشار : دی ماه ۱۳۹۱

(۱) چگونه می توان در فیلمی چنین خاص و فضایی چنین محدود، «کار بنیادین» کرد؟

مسعود عربشاهی، نقاش و مجسمه ساز مشهور و برنده جایزه بزرگ نمایشگاه بین المللی موناکو در ۱۹۷۳، تعبیری دارد که بدون ارائه تعریف روشنی از آن، جا به جا در وصف اتفاقات اجتماعی، تصمیم های فردی و آثار هنری به کارش می برد. می گوید فلان اثر یا بهمان کار، «بنیادین» نیست. این حرکت را اگر بکنی، بد نیست؛ اما بعید است بنیادین باشد. آن قطعه یا تابلو، کار خوبی است، حتی جنبه های نو هم دارد، ولی نمی شود گفت بنیادین است.

در نگاه اول، به نظر می رسد که تعبیر «بنیادین»، فقط می تواند صفت آثاری باشد که در ساختار خود یا فراتر از آن، در شیوه بیانی نوینی که به هنر مبدأ خود پیشنهاد می دهند، نوعی قابلیت تعمیم پذیری داشته باشند و بتوانند به الگو یا سرمنشأ تأثیراتی گسترده بدل شود. در نتیجه و طبق این تصور، مثلاً پدرخوانده ۲ با الگویی که برای داستان سُرایی گسترده بدون پراکندگی ارائه می دهد، فیلمی «بنیادین» به چشم می آید و فیلم دیگر فرانسیس فورد کوپولا در همان سال ۱۹۷۴ یعنی مکالمه، به دلیل داستان بسیار به خصوص و فاقد قابلیت تکرار و تعمیم و نیز فضای بسته و محدودی که در آن می گذرد، با آن که فیلم بسیار مؤثر و دقیقی است، لابد «بنیادین» به حساب نمی آید! (داستان و خانه و استودیوی یک متخصص صدا که لا به لای صداها شهری یک محیط باز عمومی، رابطه/تهدید/نقشه ای را در دل مکالمه ای نه چندان آشکار، تشخیص می دهد و دنبالش می کند). در حالی که هم خودش و رسیون شنیداری همان موقعیت مرکزی و کنش دیداری است که فیلم منحصر به فرد و «به خصوص» دیگری یعنی آگراندیسمان آنتونیونی را شکل می داد؛ و هم بعدتر در فیلم های مختلفی از جمله **Blow Out** برایان دی پالما، به منبع و الگو بدل شد. چون در دل همان داستان و شیوه بازگویی بسیار به خصوص آن، دقیقاً کار «بنیادین» کرده بود و به محض ابداع روشی خاص، آن را تا نهایت قوام و انسجام و کمال ممکن هم پیش برده بود. این نوعی از کار نو کردن است که می تواند

فیلم های منحصر به فرد و فاقد امکان مشابه سازی و جریان سازی عمومی را هم به چیزی شبیه الگو یا نمونه متکامل یک نوع بیان سینمایی بدل سازد؛ و این نوشته در پی تشریح همین خصلت در دنیا و دستاوردهای بی خود و بی جهت است.

دو زوج و یک پسر بچه توی یک خانه و یک راننده کامیون و شاگردش در جلوی در حیاط، به مدتی پیوسته که زمان واقعی اش با زمان سینمایی فیلم برابر است، با هم سر و کله می زنند. اثاث زوج بچه دار در کامیون است و جایی برای بردنش ندارند؛ و اثاث زوج جوان تر در خانه پخش و پلاست. ضمناً «امشب» همان ۸۰ دقیقه ای که بی وقفه می بینمش، بناست مراسم جمع و جور عروسی زوج جوان در همین خانه برپا شود! و مادر دختر جوان هم دو بار در همین مدت، می آید و به آنها، سر که نمی شود گفت، توپ و تشر و سیخونک و سقلمه می زند. این همه چیزی است که می توان در وصف بی خود و بی جهت نوشت. یکی از پوسترهای فیلم برای بازنمایی کلیت این محیط و مقطع، انتخاب بس به جایی کرده. هر چهار شخصیت اصلی را رو به بیننده پوستر، در حال فریاد زدن یا با میمیک عصبی و برآشفته نشان می دهد: چکیده ای از آن همه غرغر و داد و فریاد و حرص خوردن و به آستانه سخته رسیدن که آدم های فیلم در همان ۸۰ دقیقه پیوسته زندگی شان تجربه می کنند.

خب، پرسش این است که این فضا و این موقعیت، چه قابلیت دارد برای این که نتیجه ای جز یک فیلم بسیار به خصوص و شخصی و گوشه گیر و دور از تعمیم پذیری اجتماعی به دست دهد؟ واقعاً کجای این موقعیت خیلی خاص و کمتر دیده شده در زندگی فردی تک تک مخاطبان فیلم، به این که بشود آینه تمام قدی در برابر شرایط و زیست معاصر شهری ما گرفت و در ابعاد سینمایی هم البته بدون قصد پیشاپیش، الگویی برای یک شیوه ترسیم کرد، راه می دهد؟ و چطور می شود حاصل این زمان بندی و محیط محدود و شخصیت های معدود، به کاری «بنیادین» بیانجامد؟ خواهیم دید:

۲) چرا همزمانی تجربه های کاهانی و فرهادی، تصادفی نیست؟

شاید پذیرش این که سه فیلم اخیر اصغر فرهادی، به روشنی قابلیت های «بنیادین» بودن را در دل خود دارند، حتی از سوی دوست نداران آنها هم بدیهی باشد. ویژگی های بنیادین و قابل الگو شدن آنها در نوع نگاهی است که به آدم های این زمانه و جامعه پیشنهاد می دهند و می گویند بیاید با باورهای سفت و سخت خودمان قضاوت شان نکنیم؛ در نوع روایت و هدایتی است که می کوشد همه لحظه ها را در عین اهمیت جزء به جزء شان، جاری و عادی و بدون تأکیدهای تصویری و شنیداری شیرفهم کننده اجرا کند؛ و در نوع تازه واقع نمایی شان است که برخلاف آثار کیارستمی و همه متأثرانش – که خود فرهادی هم در زمره آنان است- به شدت از تعلیق دراماتیک بهره می گیرد (فیلم آخر کیارستمی مثل یک عاشق با تعلیق های محسوس اش، در این زمینه استثنایی جذاب در کارنامه او به حساب می آید). در این سال ها، بحث های بسیاری بر سر این نکات میج گیرانه موردعلاقه سطحی ترین لایه نقد در گرفته که مثلاً سعادت آباد مازیار میری با فیلمنامه دقیق امیر عربی، به درباره الی... ربط دارد یا خیر؛ و هفت دقیقه تا پاییز علیرضا امینی پیش از درباره الی... نوشته شده بوده یا خیر؛ و استفاده نکردن از موسیقی در طول این همه فیلم های این یکی دو ساله، تأثیر همین سه فیلم فرهادی است یا خیر؟

اما معتقدم مهم این نیست که چه کسی متقدم و کدام یک متأخر بوده، کی از کی تأثیر مستقیم گرفته و کدام فیلمساز بر اثر شکل گیری فضا و گشوده شدن دریچه هایی که از جمله، نتیجه تثبیت شدن و به بار نشستن تجربه های فیلمساز دیگری است، فیلمی ساخته که در عین استقلالش، به آن تجربه ها ربط دارد. مهم این است که بتوانیم کمی فرانگر باشیم و ماجرا را در ابعادی تاریخ سینمایی ببینیم: از نیمه دهه ۱۳۸۰ تا کنون، فیلمسازانی مانند همین ها که نام بردم در کنار دیگرانی همچون جعفر پناهی، بهرام توکلی، رضا میرکریمی و

... البته رضا کاهانی، دست به تجربه هایی زدند که دامنه تعبیر قدیمی «واقع گرایی» را در این سینما گسترش داد. کار آنها، با تلفیق روش های غیرکلاسیکی مانند استفاده از دوربین روی دست، توی حرف هم پریدن و همزمان حرف زدن شخصیت ها و پرهیز از تقسیم بندی آدم ها به بد و خوب از یک سو و روش های کلاسیکی مانند تکیه به ایجاد تعلیق و برخورداری از فراز و فرود دراماتیک البته به شیوه ای دور از عرف رایج آمریکایی اش از سوی دیگر، پیش از این نمونه هایی در کارنامه داریوش مهرجویی و کیانوش عیاری داشت. اما در نزدیک کردن لحن بازیگران به تب و تاب جاری زندگی روزمره و بیرون کشیدن درام از دل لحظه ها و پرداختی بدون تأکیدهای مرسوم، در دل محصولات پرشماری از تولید سالانه سینمای ما، سابقه نداشت.

مسلم است که شیوه های اینان با هم تفاوت های ماهیتی فراوان دارد و حتی نمی توان کارشان را در همه زمینه ها با هم قیاس کرد، چه برسد به بررسی تطبیقی. اما می خواهم بگویم این که چنین تجربه هایی همه در همین مقطع، به یک جریان سینمایی تازه منجر شدند که بعدها در تاریخ نگاری ها ثبت خواهد شد، نه فقط نتیجه کوشش های فردی آدم خلاق و سرشار از «ایده» ای چون اصغر فرهادی، بلکه در کنار تأثیر بسترسازانه - و نه مستقیم - این کوشش ها، محصول نیاز ذهنی و اجتماعی و ذائقه و فهم مردمان این دوران است. توقع نانوخته ای وجود دارد مبنی بر این که فیلم و فیلمساز، حواس جمع و جزئیات پرداز و واقع نگر باشد و شعارپردازی و کلی گویی نکند و بر مسند صدور حکم نشیند و خجسته و خوش بین و بچه گول زن نباشد و آدم های مقوایی و کارت پستالی و فراتر یا فروتر از واقع نیافریند و داستان های عجیب و بزرگ و غول آسا و باورنکردنی نیابد و به سراغ هیروت و ملکوتی که دغدغه مردم نیست، نرود و به زندگی عادی و لحظه های ظاهراً کم اهمیتی که بعداً مهم و کلیدی می شوند، بپردازد. همه این ویژگی هایی را که از آفساید تا به همین سادگی، از چهارشنبه سوری تا این جا بدون من و از هیچ تا بی خود و بی جهت جاری و مشهود

است، یک بار دیگر بخوانید و به این بیاندیشید که در رفتار کلامی، در رویکرد ارائه برنامه و آمارهای مورد ادعا و در روش برخورد با مردم جامعه، در کدام یک از نهادهای سیاستگذار و اجرایی و تصمیم گیرنده و مسئول ما وجود دارند؟ متوجه عرض شدید؟ می گویم این واقع نگری و شعار ندادن و به کائنات حواله ندادن و به عینیات توجه کردن و متهم نکردن و قضاوت نکردن، نیاز عمومی و حق این مردم در این دوران است؛ که در مسیری ظاهراً دور و پرت، از مقتضیات اجتماعی/سیاسی سرچشمه گرفته و در محصولات معتبر و طبعاً معدود سینمایی، جلوه گر شده است.

۳) چگونه کاهانی روی دیگری از پنهان کاری های طبیعی آدم های فرهادی را نشان مان می

دهد؟

امتداد بخش قبلی بحث هایم، در مورد خاص بی خود و بی جهت به این جا می رسد که ببینیم وجه انسانی و طبیعی و باورپذیر آدم هایش چگونه از همان پنهانکاری ناگزیری برمی آید که آدم های فرهادی هم دارند و در این مورد مانند همه ما هستند که در این اوضاع و احوال، نمی توانیم خود و اصل مان را همه جا زندگی و نمایندگی کنیم. آدم های فیلم کاهانی هم پنهان کاری های بسیار دارند، اما نه از آن دست که مرتضی و روحی و سپیده و الی و نادر و حجت و سیمین و راضیه و ترمه داشتند. درست به دلیل همین تفاوت ریشه ای بین این دو نوع پنهان کاری، خوشبختانه بی خود و بی جهت با وجود تمامی اتهام های دیگری که از سوی نگرش رسمی بر آن وارد آمده، از آن همه بدگویی و پرخاشی که بابت اتهاماتی مانند «دروغ زنی و ریاکاری و پنهان کاری» شخصیت ها نثار فیلم های فرهادی می شد، در امان مانده است (یعنی دقیقاً عناصر و رفتارهایی که ما مطلقاً در هیچ گوشه و کناری از زندگی فردی یا شرایط اجتماعی مان نداریم؛ اصلاً!).

دلیلش چیست؟ به سادگی، این است که این جا همه پنهان کاری های آدم ها، دروغ هایی که گفته اند یا در واقع، جاهایی که همه حرف راست را نگفته اند، فقط و فقط به قصد مهربانی کردن است. برای نیاززدن دیگران است. به امید بهبود وضعیت مالی، شغلی، خانوادگی یا اجتماعی است تا زمانی که بی لو رفتن آن چه پنهان داشته اند، بتوانند وضعیت را به شکل همان ادعای ناراستی که کرده اند، یا به شکلی بهتر از آن، در بیاورند. محسن (رضا عطاران) نمی گوید قسط آخر آن خانه را نداده تا هم به دوست و همکارش فرهاد (احمد مهرانفر) بیست میلیون برای خرید ماشین «اتومات» بدهد و هم همسرش مژگان (پانته آ بهرام) را نرنجانند؛ تا بالاخره روزی که معلوم نیست کدام سال و ایام خواهد بود و به روشی که معلوم نیست چطور، پول را دوباره فراهم و خرید خانه را تکمیل کند. فرهاد به عروس جوانش الهه (نگار جواهریان) نگفته که دیناری پول برای اجاره این خانه به محسن نداده تا او را اول زندگی ناامید و دلواپس نکند؛ تا باز شاید یک روزی و یک طوری بتواند چیزی پس انداز کند و بگوید این قدر اندوخته داریم. خود الهه به مادرش (افسانه تهرانچی) نگفته در شرایط بلا تکلیف این جامعه یعنی «عقد کرده بودن»، باردار است و نگفته شغل فرهاد چیست تا فرهاد را با مخالفت و تحقیر احتمالی مادر مواجه نکند. مژگان به الهه نمی گوید که سینا به لباس عروسی او آدامس چسبانده تا دختر طفلکی را با آن همه ناآمدگی دیگر روز مراسمش، سخته ندهد و ... می توان این سیر را تا توصیف بسیاری رفتارهای ریز و درشت آدم ها در همین ۸۰ دقیقه متصل، ادامه داد و بعد، دمی از دنیای فیلم به در آمد و دید که خود ما در زندگی هایمان تا چه حد به امید آینده های بهتر دور و نزدیک، از این دست پنهان کاری ها که عین مهربانی و انسانیت است، به کار می بندیم.

به این اعتبار، بی خود و بی جهت فیلمی درباره خوش بینی ها، امیدوار ماندن ها و شکیبایی ستودنی شما و ما و مردمان این دیار برای بهبود و رشد و پیشرفت است. و در جریان بازنمایی این امید به اصلاح امور، طبعاً پنهان کاری هایی را که برای باقی نگه داشتن امید در دل نزدیک ترین عزیزان آدمی لازم است،

روایت می کند. با دیدن کمال هم دراماتیک و هم انسان گرایانه ای که در نمایش و پیوندهای میان پنهان کاری های «در پی توجیه خود» آدم ها در فیلم های فرهادی دیده و ستوده بودم، واقعاً و شخصاً تصور نمی کردم به همین زودی فیلمی ساخته شود که در همان جریان سینمایی و فکری عینیت گرا و دور از قضاوت و بی تعیین تکلیف برای آدم ها و بدون اندرز و ارشاد کردن تماشاگر، بتواند جلوه ای یکسر دیگرگونه از پنهان کاری های رایج و جاری ما ارائه دهد؛ و بتواند مهر و تلاش برای حفظ ثبات و سلامت خانه و خانواده را محور همه پنهان کاری ها معرفی کند. این یکی از مهم ترین زمینه هایی است که بی خود و بی جهت را به فیلمی «بنیادین» برای این دوران و این دنیا بدل می کند.

۴) لحن هم شوخ و هم تلخ، چگونه در فیلم های کاهانی مدام قوام یافته تر می شود؟

در نوشته ای درباره هیچ (ماهنامه آیین) که اولین فیلم متمایل به دنیای آبسورد در کارنامه کاهانی بود، شرح دادم که چگونه حتی اغلب کاستی های آن هم به شکلی شبیه به شخصیت اصلی اش نادر سیاه بیشه (مهدی هاشمی) که به دلیل کاستی یا بیماری «تولید کلیه اضافی» مشهور، محبوب و متمول می شود، به سود فیلم عمل می کنند! از این جهت، موفقیت آن فیلم، خودش پدیده ای آبسورد به نظر می رسد و در حقیقت، خود فیلم هم یکی از عناصر دنیایی می شد که قصه در آن می گذشت. در مورد اسب حیوان نجیبی است در همین مجله عرض کردم که وضعیت و رفتار مرکزی شخصیت ها و لحنی که به کل فیلم بخشیده، با تعبیر آشنای «انگار نه انگار» قابل توصیف است و این، بخش عمده ای از فضا و موقعیت آبسورد کلی آدم های پرسه زن آن فیلم در یک شب تا صبح خیابان های تهران را تشکیل می داد. این که وضعیت و نا به سامانی و بی هدفی و واهی بودن امیدها و تلاش هایشان برای حل هر مشکلی که هر کدام دارند، خراب تر



از آن بود که بخواهند خیلی به هم ریخته و نالان باشند؛ نتیجه اش می شد این که فیلم در نمایش وضعیت امور، لحن «انگار نه انگار» اختیار می کرد که خود، جلوه ای کاملاً ایرانی از شیوه و آتمسفر آبسورد است.

بی خود و بی جهت این جلوه را به اوج خود رسانده و مهم تر این که در تمام اجزا و گوشه های خود جاری اش کرده. مثلاً حتی خود ویژگی **real time** بودن فیلم در همین وجه، کارکرد می یابد و می توان به راحتی دید که ۸۰ دقیقه از یک روز زندگی این چهار نفر اوضاعی دارد که می شود به طور خلاصه عنوان «جنگ اعصاب» بر آن نهاد؛ پس بقیه اش چه بوده و خواهد بود؟! و وقتی این همه دردسر و معضل و بحران در این مقطع، در عین تلخی و حتی دردناکی اش، بارها به لبخند گوشه لب، خنده یا حتی قهقهه تماشاگر می انجامد، چگونه می توان ادعا کرد که قبل و بعد این یک و نیم ساعت زندگی این آدم ها سراسر محنت و اندوه بوده و خواهد بود؟ و اگر در این دو سؤال متوالی، تناقضی آشکار حس می شود، حاصل همان لحن دوگانه آبسورد نیست؟ یا مثلاً رفتار بسیار موقر دوربین علی لقمانی که با وجود روی دست بودن، هرگز تنش و تکان های دوربین روی دست بسیاری فیلم های خوب و بد این سال ها را ندارد و باز دوگانگی «دیده شدن» و «به چشم نیامدن» در ساز و کار فیلمبرداری و کادربندی و زاویه هایش، بدل تصویری البته دور از ذهنی برای همان شوخی و تلخی توأمان فیلم است. جاهایی مانند نشان ندادن محسن که بعد از لو رفتن و به گند کشیدن همه چیز در را می کوبد و به دستشویی حیاط می رود تا دمی با خود و سیگاری خلوت کند، دکوپاژ فیلم شبیه فیلم تلخی با رویکرد حذف کنش یا کم نشان دادن عمل می کند و جاهایی مانند نمایش بازی مداوم روشن و خاموش کردن تلویزیون توسط سینا، درست مانند یک کمدی موقعیت که باید با نشان دادن وضع موجود به بیننده، او را به خنده همراه با تأسف و دارد.

بر این باورم که کلید درک لحن این فیلم کاهانی، درک رفتار و جهان بینی شخصیت فرهاد است. همین که وقتی می گویم «جهان بینی»، هر کس که فیلم را دیده، دست کم در ذهنش پوزخندی می زند، به

من ثابت می کند که دارم راه کار مناسبی برای فهم لحن فیلم پیشنهاد می دهم. فرهاد که در واقعیت به شخصیت فردی و یلگی و رهایی و «از هفت دولت آزاد» بودن بازیگر نقش مقابل یعنی رضا عطاران بسیار نزدیک است (حواس تان باشد که محسن را نمی گویم؛ مقصودم خود عطاران واقعی است)، همه چیز را در لحظه و بدون حسرت نسبت به گذشته و بی نگرانی آینده می بیند. روراست می گوید که به الهه گوشزد کرده به درد هم نمی خورند؛ ولی بعد از آن که او گفته با هم خوییم و باشیم و بمانیم، نه تنها پذیرفته، بلکه بدون هیچ پشتوانه ای، بچه دار هم شده و دارد خانه و ماشین را هم با پول قرضی فراهم می کند؛ همه اینها و مسیر زندگی هم «به امید خداوند متعال». در تنها جایی که یک لحظه تصور می کنیم فرهاد دارد سرسوزنی وضعیت بغرنج را جدی می گیرد و تلخی اش را فهم می کند، یعنی همان جا که دم دستشویی حیاط نزد محسن می رود، آن اداها را با میمیک و دستش در می آورد و محسن می پندارد منظورش «پله های ترقی» است و ما هم می گوئیم چه عجب، بالاخره دارد چیزی مرتبط با بحران موجود می گوید. ولی بعد که «پنخی» زیر خنده می زند و روشنگری می کند که «پرتاب سنگ روی آب» را می گفته! یعنی همچنان انگار معضل را حتی حس نکرده و دارد مثل همیشه، مسخرگی اش را می کند!

ما می توانیم از دست او و این رفتارش حرص بخوریم؛ که حتماً می خوریم. اما واقعاً وقتی بلوای نصب ماهواره پیش می آید، جز آن جواب های مسخره او درباره ریش گذاشتن اش یا به کار بردن الفاظی که بیشتر به تمسخر می مانند تا خطاب عاشقانه (مانند «گنجشککم»!) چه چیزی می تواند بحران را فرو بنشانند؟ یا وقتی ماجرای خانه محسن لو می رود و مژگان دارد گریان و ویران، خانه خودش را ترک می گوید، چه چیزی جز دری وری های فرهاد («یعنی الان ناراحت شدی؟ تریپ برداشتی یعنی...؟!») می تواند کمی کار قهر او را به تعویق بیاورد و شرایط را تعدیل کند؟ بنابراین، رفتار فرهاد مانند موضع شوخی که فیلم در برابر این همه دردسر اتخاذ می کند، نه یک برخورد عصبی کننده، بلکه تنها راه تحمل شرایط موجود است. این که

بسیاری از همین تصمیم های او در خرید و خانه گرفتن و آوردن های مختلف و با جیب خالی پیش رفتن و تغییر زندگی دادن را بسیاری از ما اعضای طبقه عریض و طویل متوسط کنونی در ماه و در سال می گیریم و در تداومش در می مانیم، واقعیتی انکارناپذیر است. پس بد نیست روش گروچو مارکسی فرهاد را در «به هیچ گرفتن زندگی» در پیش بگیریم تا دم را غنیمت شمیریم و زنده بمانیم! و این تعمیم پذیری، باز از جلوه های «بنیادین» بودن فیلم است.

#### ۵ چرا مادر الهه، «غریبه» است؟

یکی از لحظه های «آه» برانگیز بی خود و بی جهت برای من آن جایی است که مژگان به سینا می توپد که چرا شیشه شیرش را جلوی جمع آورده و به او می گوید مگر بهت نگفتم جلوی غریبه ها با شیشه شیر نخور. پسر بچه که در تمام طول فیلم نماینده هولناک و متأسفانه مقرون به واقعیتی از رفتار خانمان برانداز بچه های نسل متولد چهار پنج سال اخیر است، همین یک جا - واقعاً فقط همین یک جا - حرف درست و - برای من - تکان دهنده ای می زند. می گوید «ولی اون که غریبه نیست. ماما الهه ست».

می توانیم نق های مرسوم را سر دهیم که چرا کاهانی باز به سراغ شوخی های مربوط به خشک پاره یا بوی بد دستشویی رفته، چرا باز همه آدم هایش سر هم عربده می کشند و بعد به هم خنده ها و قربان صدقه تحویل می دهند، چرا این قدر همه را «دودره باز» می بیند. اما حتی در صورت این نوع نگاه، باز نمی توانیم طنین تعمیم پذیر این حرف و نگاه معصومانه سینا را در نظام منسجمی که فیلم برای لایه های نهانش می چیند، نادیده بگیریم. واقعاً چرا، چطور و از چه زمانی مادر الهه با مردم عادی و معمول جامعه طوری

مواجه شد که او را غریبه دیدند؟ و از چه روی خود هم با آن همه احساس آقابالاسری و قیم مآبی، از آنها فاصله گرفت و غریبگی اختیار کرد؟ و به چه حقی سعی کرد - به قول الهه با لحن دقیق نگار جواهریان در تکلم و حرکات دختران این نوع خانواده های مذهبی سال های بعد از انقلاب که انگار ناخواسته به گویندگان زن تلویزیون فعلی شباهت می یابند! - خودش «به جای همه زندگی کند»؟! و بعد، وقتی از این منظر به دنیای فیلم نگریم، دیگر نخواهیم توانست ور عمیق تر و معاصرنامایی به شدت ظریف همان کنش های مورد اتهام مانند خشک و دستشویی را زیر سؤال ببریم. این تصویری بنیادین از وضعیتی است که یک و نیم ساعتش، به آن دو بار هشدار هول انگیز محسن و مژگان به هم می انجامد که می گویند «امروز، امروز، امروز...». و من، شما، ما همه با همه خنده های فرهادواری که خود داریم و به بقیه هم سرایت می دهیم، هر روزمان طوری است که به راحتی می تواند شامل همان لحن و هشدار شود. هر روز می توانیم سری به نشانه تأسف و آچمز شدن تکان دهیم و زیر لب آه بکشیم: «امروز، امروز، امروز... امروز هیچ وقت فراموش نکن».

\*عنوان مطلب، برگرفته از دیالوگ های مژگان (پانته آ بهرام) به الهه (نگار جواهریان) درباره محسن

(رضا عطاران):

«من می رم؛ شما بمون با این آقای مهربونی که همه اش باد تو پوست و این و اون می کُند»؛ و بحث

اصلی مربوط به آن، در بخش (۳) مطلب آمده است.