«چند تار مو»

دختر کشتزار خوشه می‌چیند[1]

فرزاد پورخوشبخت

داشتن استراتژی و تاکتیک بصری، یکی از مهم‌ترین مشخصه‌های آثار ایرج کریمی‌ست. او آگاهانه وجه بصری فیلم‌هایش را طوری می‌چیند که تماشاگر در پایان به یک دیدگاه و برداشت کلی از دنیای فیلم برسد. **چند تار مو** براساس تاکتیک حرکت از «وسعت» به‌سوی «محدودیت» بنا نهاده شده. به این معنا که سکانس‌های نیمهٔ اول فیلم اکثراً خارجی و در چشم‌انداز بیابان و کوه است و آدم‌ها به‌تناوب در این سکون و خلوت با هم گفت‌وگو می‌کنند. ولی رفته‌رفته سکانس‌های داخلی بیش‌تر می‌شود، ضمن این‌که چشم‌انداز طبیعت جای خود را به مناظر شهری می‌دهد. درواقع هر چه جزئیات روابط کاراکترها روشن‌تر شده و درون آن‌ها آشکارتر می‌شود، وجه بصری سکانس‌ها از گسترهٔ طبیعت به محدودهٔ چهارچوب‌های مصنوع بشری کشیده شده و این درون را به حصار می‌کشد. گویی آدم‌ها ویژگی‌های بکر و طبیعی خود را که جلوه‌ای بیرونی و ظاهری دارد، در اثر هویدا‌شدن منویات خود، به خصوصیاتی درونی و کاسبکارانه و مصنوع بدل می‌کنند و نیت‌های مادی‌شان را به نمایش می‌گذارند. مشخص‌ترین این دگردیسی‌ها را می‌توان در اصرار مهندس پیرزاد به هما برای قرار ملاقات جست‌وجو کرد، یا پرسش سعید از سیما دربارهٔ زیبایی هما که منجر به برآشفتگی سیما می‌شود، و یا دلخورشدن پژمان از خبر بازداشت پسرش که سبب برهم‌خوردن سفر تفریحی او به شمال شده، و حتی عکس‌شدن درخواست کمک هما از دوستش شیرین که پس از مدتی کوتاه شیرین برای آزادی شوهرش از هما کمک می‌خواهد! هر چه جلوهٔ بیرونی روابط آدم‌ها ظاهری نزدیک و غمخوارانه و گرم دارد، درون‌شان حسابگر و سرد است. این درون، درونی مستهلک‌شده در چنبرهٔ روابط شهری‌ست. حتی سیما در شبی که ظاهراً باید نگران خواهر و خواهرزاده‌اش باشد، قرار مهمانی خود را در خانهٔ سعید به‌هم نمی‌زند و ترجیح می‌دهد در کنار آینه خود را آرایش کند و دورادور هما را دلداری می‌دهد. تروکاژ به‌کاررفته روی لب‌های سیما در این صحنه، ابتکار خوبی برای مجازی‌پنداشتن مکالمهٔ او با هماست. گویی او به‌جای گفت‌وگو با خواهرش، واگویه‌ای رو در رو و درونی با خود دارد. در همین راستا سوپرایمپوزهای به‌کاررفته برای سیما و بی‌تا کارکردی معنایی دارند. به همان اندازه که سیما از درون خود جدا می‌شود، بی‌تا می‌خواهد درون جداشدهٔ خود را به جایگاه اصلی‌اش برگرداند. این وصل‌شدن، خاصه در سکانس پایانی بیمارستان، به نتیجه‌ای منطقی منجر می‌شود. مونولوگ نهایی بی‌تا دربارهٔ حادثه که با سوپرایمپوز تصویر او ادغام می‌شود، به بازگشت روح به بدن می‌ماند. گویی او با درون خود به تفاهم رسیده و نشانهٔ این وصال به درون، دست‌نهادن سپنتا بر دست‌های اوست.

شاید بد نباشد برای کاوش بیش‌تر دیدگاه فیلمساز دست به مقایسه بزنیم. **درخت گلابی** داستان نویسنده‌ای درون‌گراست که ناتوانی‌اش در آفرینش ادبی ریشه در ایزوله‌بودنش دارد. او برای نوشتن آخرین رمانش کنج خلوتی را برمی‌گزیند که نتیجه‌ای جز ناباروری‌اش در نوشتن ندارد. دوری‌جستن از روابط اجتماعی سبب می‌شود قهرمان فیلم/داستان دچار نوعی سترونی در نوشتن شود که جز با بیرون‌زدن از خود و مصالحه با محیط درمانی ندارد. اصرار باغبان پیر برای شرکت‌کردن نویسنده در تشریفات تنبیه **درخت گلابی**، درواقع دعوت به مراسمی آئینی‌ست برای موجودی که ناباروری زیان‌آورش ابعادی اجتماعی دارد. استراتژی کلی **درخت گلابی** حرکت از درون به بیرون و در عین حال حرکتی به عمق برای یادآوری

نویسنده، کارگردان، تدوین و تهیه‌کننده: ایرج کریمی.
مدیر فیلم برداری: محمدرضا سکوت. عکس: نگار جواهریان.
بازیگران: الهه گلپری، بهناز جعفری، فریبا کامران، افسانه چهره‌آزاد، نگار جواهریان، مرضیه برومند، مجید مشیری، شاهرخ فروتنیان، حمیدرضا پگاه

روابط خانوادگی در گذشته است که جلوهٔ مدرن و امروزی آن خانواده‌ها را در فیلم کریمی می‌توان دید. این روابط در عصر حاضر به نازکی چند تار موست. به همان اندازه که درون‌گرابودن و بیرون‌نزدن از خود برای تجسم و نوشتن ارتباط آدم‌ها در **درخت گلابی** مذموم جلوه می‌کند، حل‌شدن در بیرون و عدم ارجاع به درون برای ترمیم همان ارتباطات انسانی در **چند تار مو** بی‌ثمر و مطرود نمایش داده می‌شود. تقابل تاکتیک این دو اثر و حرکت عکس جهتی که کاراکترها دارند، به نتیجهٔ یکسانی منتهی می‌شود. **درخت گلابی** به کاوش بیرونی نیاز دارد تا بتواند نَفَسِ ارتباطات انسانی را دریابد و کاراکترهای **چند تار مو** به جست‌وجویِ درونی محتاج‌اند تا باور کنند این ارتباطات در دنیای مدرن تا چه حد نازک و گسستنی‌ست. آن حرکت از وسعت به محدودیتی که در ابتدای مطلب اشاره شد، ترفندی هوشیارانه برای تجسم بصری محدودشدن روابط ما آدم‌هاست.

چند تار مو از دیدگاهی دیگر هجو و نقد گفتمان است. پدیدهٔ تحقق‌نیافتهٔ چند سال اخیر جامعهٔ ما که ادعا و دغدغهٔ برخی سیاستگزاران بوده. از این منظر ایرج کریمی منتقد و متفکر نکته‌بینی‌ست که رسالت انتقاد را در آخرین ساخته‌اش به‌درستی اجرا می‌کند. انتقاد از عملی‌نشدن شعارهایی که نمود بارز آن را می‌توان در عدم تحقق وفاق جناح‌های سیاسی دید. جمعی که کریمی نمایش می‌دهد، نمونه‌های تیپیک آدم‌هایی هستند که در ظاهر پیوندهای عمیق و چندین ساله‌ای با یکدیگر دارند و مدام دربارهٔ تنش‌ها و پیش‌آمدهای خانوادگی گفت‌وگو می‌کنند. اما عملاً چنان از هم دورند که این مراودات مکانیکی و تکنولوژیک راه به جایی نمی‌برد. با این که ظاهراً فیلمساز میانهٔ چندانی با تعمیم‌دادن‌های این چنینی ندارد، اما واقعیت این است که کاراکترهای **چند تار مو** را می‌توان جامعهٔ امروز ما محسوب کرد. جامعه‌ای که آدم‌هایش به دلیل نبود فضای گفتمانِ رو در رو و نفس به نفس، از درک متقابل یکدیگر و پذیرشِ دیدگاه‌های هم عاجزند. کریمی درواقع این عادت‌نداشتن به گفتمان را که در سطح سیاسی کشورمان در حال وقوع است، به ریشه‌های فرهنگی و خانوادگی پیوند می‌زند و آن را در نهاد خانواده جست‌وجو می‌کند. درحقیقت فیلمساز در تقابل با آن چیزهایی که باید نهادینه می‌شد (ادعای سیاستمداران) به نمایش آن چیزهایی که در نهاد خانواده نهادینه شده می‌پردازد. واقعیت این است که نبود گفتمان، ریشه در فرهنگ ما دارد و تا زمانی که بستر این فرهنگ در نهاد خانواده مهیا نباشد نهادینه‌کردن آن در اجتماع امری بعید است.

بعد از تعطیلی

پگاه، تنها کاراکتر دوست‌داشتنی فیلم، با سرزندگی و نشاط‌اش، اخلاقیات جمعی و دلمردگی‌های روزمرهٔ ما را به سخره می‌گیرد و آینه‌ای در برابرمان می‌گذارد تا هر چه بیش‌تر به خود بنگریم و تصویر معوج و دفرمهٔ لب‌های‌مان را هنگام همدردی‌کردن‌های مصنوعی نگاه کنیم. او همدلیِ طبیعیِ طبیعتی را نثار هما می‌کند که جلوه‌های آن را در مناظرِ سکانس‌های ابتدایی فیلم بارها دیده‌ایم. همدلی اصیلی که ترجیح می‌دهد به‌جای همزبانی‌های ساختگی، برای هما شعر بخواند و هزاربار بگوید: هماجون، هماجون، هماجون... پگاه همان دختر کشتزار است که خوشه می‌چیند و خود شعرش را در آن نمای زیبای پله‌های سرازیر می‌سراید. او خوشه‌چین ناب اصالت‌های بشری‌ست، ما چه‌قدر سبد خرج چیدن خوشه‌ها می‌کنیم؟ ◀

۱ - قطعه‌ای از شعری که پگاه در فیلم می‌خواند