بایدها و نبایدها

نقد فیلم «کاغذ بی خط»

دکتر شهرام خرازیها

بالاخره «ناصر تقوایی» بعد از یک دهه و اندی غیبت از سینمای ایران، موفق شد تا سال گذشته جدیدترین فیلمش «کاغذ بی‌خط» را در بیستمین دوره‌ی جشنواره‌ی فجر در معرض قضاوت مردم و منتقدان بگذارد. بلافاصله پس از نمایش فیلم در سالن ویژه‌ی رسانه‌های گروهی، جلسه‌ی مطبوعاتی آن برگزار شد؛ در حالی که شمار زیادی از بینندگان از زمان طولانی «کاغذ بی‌خط» با کمبود اوج و فرود سناریو و در کل حرکت خلاف جهت جریان آب از طرف سازنده‌اش شگفت‌زده بودند. در برابر حاضران در جلسه که بیش‌تر آنها خواستار رمزگشایی صحنه‌های مختلف فیلم بودند، «تقوایی» مدام مسیر بحث را به جهت دلخواه خود هدایت می‌کرد و بر این نکته تأکید داشت که «کاغذ بی‌خط» اصلاً فیلمی نمادین و محتاجِ رمزگشایی نیست و همه‌ی آن‌چه که بر پرده نشسته، تنها شمایی کوچک از لحظات روزمره‌ی زندگی یک زوج ایرانی است. با وجود توضیحات مکرر «تقوایی» و گریزهای کلامی‌اش از ورود به حیطه‌ی تشریح نمادهای فیلم، بسیاری از شرکت کنندگان در جلسه با او هم‌عقیده نبودند و همچنان بر مواضع خود مبنی‌بر چند لایه بودن فیلم پای می‌فشردند.

در روزهای پایانی جشنواره، فیلم کاندیدای دریافت ده جایزه شد؛ اما در پایان فقط توانست جایزه‌ی ویژه‌ی هیئت داوران را کسب کند که آن را هم «تقوایی» با نامه‌ای سرشار از متلک پس فرستاد.

■

پذیرش ادعای آقای «تقوایی» در مورد کمبود عناصر سمبلیک، تفسیرناپذیری و عدم چندلایگی «کاغذ بی‌خط» برای کسانی که با کارنامه‌ی هنری وی آشنایی دارند، فوق‌العاده مشکل و غیرممکن است. مگر می‌شود کسی که بارها ثابت کرده است که با آثارش - اعم از مکتوب و تصویری - راه برقراری با مخاطب ایرانی را یافته است؛ فیلمی در حد و اندازه‌های «کاغذ بی‌خط» بسازد؛ که جز ترسیم رخدادهای مُرده‌ی یک زندگی عادی، چیز دیگری برای ارائه نداشته باشد؟! یعنی آقای «تقوایی» خواسته‌اند سرمایه هدر بدهند؟ یعنی نمی‌دانستند که از چنین داستان لختی در آن فضای سرد نباید انتظار گیشه‌ای پررونق داشت؟! ایشان همه‌ی اینها را می‌دانستند؛ بهتر از من و شما و دوستداران و مخالفانشان؛ فقط خواسته‌اند رد گم کنند. فیلمی ساخته‌اند نمادین و سرشار از انتقاد به سیستم ممیزی فرهنگی و معترض به پدیده‌ی سانسور؛ بعد برای آن‌که احیاناً مشکلی برای نمایش عمومی فیلم پیش نیاید، از زیر بار پاسخگویی به سؤال‌هایی که بیش‌تر به سمبل‌ها و نشانه‌ها اشاره دارند شانه خالی کرده‌اند.

■

وقتی «فرمان‌آرا» پس از سال‌ها دوری از عالم سینما «بوی کافور، عطر یاس» را در ستایش از خود و سردمداران سیاست «تساهل و تسامح» ساخت، تا جایی که ممکن بود در این فیلم از ممیزی در ایران انتقاد کرد. او همین دیدگاه را به شکل آشکارتری یا روشن‌تری به اثر بعدی‌اش «خانه‌ای روی آب» هم تعمیم داد. بازگشت «بهرام بیضایی» با «سگ‌کشی» هم به سینمای ایران در حالی که نُه سال از زمان تولید آخرین فیلمش «مسافران» می‌گذشت نتیجه‌ی مشابهی را در پی داشت. در فیلم «بیضایی»، «گلرخ کمالی» نماینده‌ی روشنفکر ایرانی است که از هر سو مورد تهاجم قرار می‌گیرد و آثارش یکی پس از دیگری سانسور می‌شود.

در ادامه‌ی این مسیر «ناصر تقوایی» هم «کاغذ بی‌خط» را با همان دید منفی «فرمان‌آرا» و «بیضایی» به

● خانه و خانواده در فیلم مدل کوچکی هستند از جامعه‌ی امروز، جامعه‌ای که مدام در چالش با بایدها و نبایدهاست، مدام درجا می‌زند و پیشرفت نمی‌کند.

خطوط قرمز ساخته و از خشکیدن چشمه‌ی خلاقیت‌اش در چنبره‌ی ممیزی شکوه سرداده است. در «کاغذ بی‌خط» هم به سبک و سیاق «سگ‌کشی» باز با یک زن که نماینده‌ی قشر روشنفکر این جامعه است و با له شدنش در زیر نگاه‌های مراقب روبه‌رو هستیم. به دیگر بیان «گلرخ کمالی» در «سگ‌کشی» و «رویا رویایی» در «کاغذ بی‌خط» هر دو تریبون‌های جاندار و متحرک آقایان «بیضایی» و «تقوایی» هستند.

■

«کاغذ بی‌خط» برخلاف ظاهر بسیار ساده و سبک مینی مال فیلمنامه‌اش اثری است به شدت پیچیده، ظریف، پرگو و البته فحاش. فیلم با نمایی از یک ساعت دیواری آغاز می‌شود که باوجود حرکت آونگ‌اش، عقربه‌هایی ایستا دارد. در ادامه با یک زوم بک مواجه می‌شویم و نمای بازتری از یک خانه‌ی مسکونی؛ بعد یکی یکی اهالی این خانه به ما معرفی می‌شوند، آن هم در حالی که همه‌شان یا مشغول قضای حاجت‌اند و یا قصد آن را دارند. با این تمهید، در حقیقت کارگردان اشارتی دارد به مصرف‌زدگی مفرط خانواده‌های ایرانی. که البته بعداً وقتی با «رویا رویایی» و تصمیم او در ارتباط با خلق نوشتارهای هُنری آشنا می‌شویم، درمی‌یابیم که هدف کارگردان دست و پنجه نرم کردن با مضمون تقابل مصرف‌زدگی و تولیدکنندگی است ولو آن‌که این تولیدکنندگی دارای وجهه‌ای هنری باشد.

قصه‌ی فیلم بسیار ساده پیش می‌رود. قصه‌ای که فراز و نشیب‌هایش چندان با عادات فرهنگی مخاطبین این جایی همخوان نیست و به سختی مورد پذیرش قرار می‌گیرد. فیلم هیچ گره دراماتیکی برای تماشاگر عام ندارد تا در دقایق پایانی آن را بگشاید. فقط شاید تیپ تازه‌ی «شکیبایی» و «تهرانی» - که هر دو هنرپیشه‌های پول‌ساز و پرطرفدار هستند - اندکی جذاب باشد؛ که این هم بعد از گذشت بیست، سی دقیقه‌ی اول فیلم، عادی می‌شود. با این اوصاف «کاغذ بی‌خط» در لایه‌ی ظاهری خود فقط این پیام را به تماشاگران این سوی پرده منتقل می‌کند که زندگی بسیاری از زن و شوهرهای ایرانی به رکود عاطفی رسیده‌اند و آنها برای رهایی از رکود و رخوت ناگزیرند به نوآوری و تنوع‌آفرینی متوسل شوند. کمااینکه سال‌ها پیش «تقوایی» در نخستین فیلم‌اش، به یکنواختی حاکم بر زندگی زوج‌های ایرانی اشاره کرده بود؛ اما «کاغذ بی‌خط» همان‌طور که قبلاً گفتیم، در زیر این ظاهر ساده پیام دیگری را می‌خواهد به مخاطبینش برساند. برای درک این پیام اول باید کلیدی برای گشودن قفل داستان داشته باشیم. برای دستیابی به این کلید نیازمند شناخت دو شخصیت اصلی - رویا رویایی و جهانگیر وحدتی - هستیم. همچنین باید کلیه‌ی سکانس‌های مربوط به مدرسه‌ی فیلمنامه‌نویسی را بازشکافی معنایی کنیم:

خانه و خانواده‌ای که در فیلم می‌بینیم مدل کوچکی هستند از جامعه‌ی امروز، جامعه‌ای که مدام در چالش با بایدها و نبایدهاست، مدام درجا می‌زند و پیشرفت نمی‌کند(به خواب رفتن ساعت در نمای افتتاحیه را به یاد آورید) رویا در ابتدا همان زن چایی به دست فیلم‌ها و سریال‌های ایرانی است؛ می‌شوید، می‌پزد، می‌ساید و ... اما خیلی سریع و بدون زمینه‌چینی لازم، تصمیم می‌گیرد فیلمنامه‌نویس شود و با پول فیلمنامه‌ها چاله چوله‌های زندگی‌اش را پُر کند؛ در حالی که کنش‌ها و واکنش‌های شخصیت‌ها و طراحی صحنه و لباس، به هیچ عنوان در تنگنای مالی قرار گرفتن این خانواده را نمایش نمی‌دهند؛ و تنها چیزی که در باور تماشاگر نمی‌نشیند فقر مالی ادعایی است. زن در این فیلم نماد روشنفکری و مرد نماد نیروی محدود کننده و سرکوبگرانه‌ی این جریان است. از نظر جنسیتی، این انتخاب نمادین هوشمندانه صورت گرفته است؛ چرا که قدرت خدادادی زایندگی زن با توانایی خلاقیت نوشتاری و باروری اندیشه به لحاظ مفهومی نزدیک است. تا پیش از سکانس ملاقات دو بانوی سالخورده(در دقایق پایانی فیلم)، رویا میل به خلاقیت ادبی و پشتکار قابل تحسینش برای به منصه‌ی ظهور رساندن ایده‌های پنهانی خود را در مسیری رو به جلو حفظ می‌کند. او برخلاف زن / قهرمان‌های فیلم‌های فمینیستی سالیان اخیر سینمای ایران، برای قدم گذاردن به حیطه‌ی اجتماع نمی‌خواهد به وظایف درون خانه بی‌اعتنا باشد. رویا می‌خواهد هم مادر باشد هم همسر و هم یک نویسنده‌ی مبتکر و هنرمند. استاد مدرسه‌ی فیلمسازی(جمشید مشایخی) تنها مشوق رویاست؛ اما فیلم از این آبَر روشنفکر تمثیلی که به سِمَت اُستادی هم رسیده است، تصویری یأس‌آلود ارائه می‌دهد: استاد در حقیقت آینده‌ی مثالی رویاست. «تقوایی» با نمایش موقعیت نه‌چندان خوشایند استاد در جامعه‌ی معاصر(فاصله‌ی بعید بین مدرسه‌ی فیلمنامه‌نویسی -

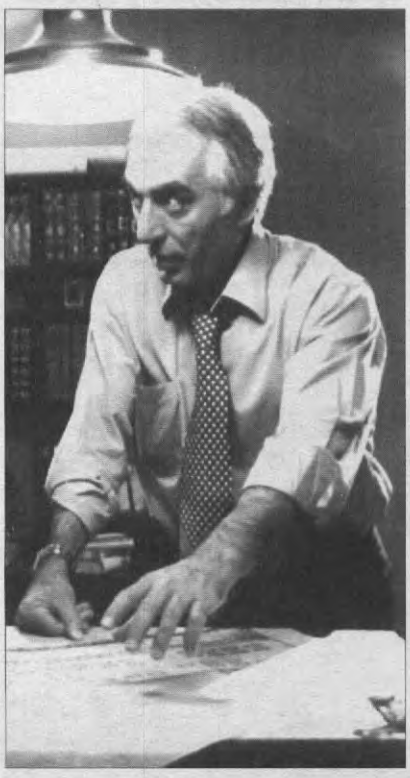
● پذیرش نظر آقای تقوایی در مورد کمبود عناصر سمبلیک، تفسیرناپذیری و عدم چندلایگی «کاغذ بی‌خط» برای کسانی که با کارنامه‌ی هنری وی آشنایی دارند، فوق‌العاده مشکل و غیر ممکن است.

مکان نمادین شکل‌گیری خلاقیت - تا محل سکونت استاد - «ته دنیا» به مثابه‌ی یک تبعیدگاه - گویی تصویری آیینه‌ای از آینده‌ی محتوم و محکوم به شکست رویای نویسنده را پیش چشم ما می‌گذارد. در شب‌های تاریک و درازی که خانواده‌های ایرانی دور یکدیگر جمع می‌شوند، گپ می‌زنند، میهمانی می‌دهند، میهمانی می‌روند، بچه‌هایشان را با قصه‌های عجیب و غریب(که خالقی همتای استاد فیلمنامه‌نویسی داشته‌اند) خواب می‌کنند و ... استاد نگونبخت باید زیر شرشر بی‌امان باران تا «ته دنیا» برود. انگار که جامعه، نخبگان خود را طرد می‌کند و به تبعید می‌فرستد. اشارت چندین باره و پرتأکید «تقوایی» در ورودی باغ فردوس که هیچیک به مرگ طبیعی نمرده‌اند و چرخش‌های مکرر دوربین بر روی روزنامه‌هایی که حاوی خبرهایی در این ارتباط هستند؛ در مجموع در پی تبیین عاقبت نه‌چندان خوشایند صاحبان قلم و حذف پرخشونت ایشان از بستر تاریخ و تحقق جمله‌ی معروف «دانستن مردن است» برآمده‌اند. بیهوده نیست که اولین بار که رویا قدم به داخل مدرسه‌ی فیلمنامه‌نویسی می‌گذارد، دروازه‌ی ورودی بلافاصله پشت سرش بسته می‌شود و ما او را همچون پرنده‌ای در قفس از ورای میله‌های توری دروازه مشاهده می‌کنیم. بیخود نیست که «تقوایی» اولین کسی را که سر راه رویا در مدرسه قرار می‌دهد، پسر هنرجویی است که در اوج جوانی نقش پیرمردی را بازی می‌کند، با این دیالوگ که «عمر من داره جوری می‌گذره که انگار اصلاً زندگی نمی‌کنم یا شاید هم دارم خواب می‌بینم ...». او با این تمهید، بار دیگر فرسایش جسمی کسانی را که پا به وادی هنر(باغ فردوس) می‌گذارند، یادآور می‌شود. یک بار هم در صحنه‌ای بسیار کوتاه جوان نوآموز دیگری را در مدرسه می‌بینیم که مشغول تمرین نقش خود اوست؛ اما به سبب سدمعبر مورد فحاشی و پرخاش کارگران نقاش قرار می‌گیرد. کارگرانی که باوجود بارقه‌هایی از هنر نقاشی در حرفه‌شان، به سبب فقدان روحیه‌ی هنری، پشیزی ارزش برای هنر و هنرمند قائل نیستند. همین مفهوم را می‌توان در مکالمه‌ی تلفنی رویا با مادرش، پس از بازگشتی دیر هنگام از مدرسه نیز پیدا کرد. مادر با نگرانی فراوان به دخترش می‌گوید: «ما داشتیم از دلشوره می‌مردیم اونوقت تو داشتی فیلم می‌دیدی؟ ...» و باز در همین رابطه باید یاد کرد از صحنه‌ی خیره شدن رویا به تابلوی وهم آلوده اندوهبار انسان دفرمه‌ای، که مشغول اتو کردن دست خودش است؛ با دستی که می‌توانسته قلم به دست گیرد.

«تقوایی» در «کاغذ بی‌خط» ریشه‌ی «سانسور» را در نهاد خانواده جستجو می‌کند و نشان می‌دهد که «ممیزی» نخست در میان اجتماعات کوچک(خانه، مدرسه، بچه‌ها و ...) شکل می‌گیرد و پایه‌ریزی می‌شود و بعد به اجتماعات بزرگ‌تر(مدرسه‌ی فیلمنامه‌نویسی و ...) گسترش می‌یابد. برای فهم بهتر این مسئله می‌توان موضوع بحث را روی دختربچه و برادرش که پرچمدار نسلی مصرف‌گرا(عاشق گوشت گاو آمریکایی)، بزدل(ترس از گرگ خونخوار) و تلقین‌پذیر(پذیرش خیار به جای موز سومالی) هستند، متمرکز کرد. توجه داشته باشید که این دو چه‌قدر از پدر در مقام یک ممیز خانوادگی می‌ترسند و تا چه اندازه در برابر وی خلع سلاح شده به نظر می‌رسند. آنها مدام در معرض شلیک پند و نصیحت‌های وسواس‌آلود هستند؛ بنابراین آن‌قدر فاقد ابتکار و ترسو بار می‌آیند که از گرگ خیالی قصه‌ی سنتی شنگول و منگول و صدای رعد به وحشت می‌افتند. در مدرسه‌ی فیلمنامه‌نویسی هم به تعدادی از همین کودکان که اینک قد کشیده و رشد کرده‌اند و همچنان در مرحله‌ی آموزشی به سر می‌برند، برمی‌خوریم که اولین مبحثی که فرا می‌گیرند آشنایی با تاریخچه‌ی ممیزی فرهنگی(فیلم حاجی‌آقا آکتور سینما) است. «تقوایی» چند نوبت اظهار داشته که فقط به خاطر علاقه‌ی شخصی، صحنه‌هایی از این فیلم را در «کاغذ بی‌خط» گنجانده است؛ در حالی که این ادعا هم همچون ادعاهای قبلی درست نیست؛ چرا که مضمون فیلم «اوگانیانس» - پیرمردی که مخالف فعالیت هنری دخترش است - با طرح داستانی «کاغذ بی‌خط» - مردی (جهانگیر وحدتی) که می‌خواهد ریشه‌ی آفرینشگری هنرمندانه را در وجود همسرش بخشکاند - جز در بخش پایانی هم‌سویی نمادین دارد. «حاجی‌آقا ...» باوجود قدمت‌اش، هنوز هم فیلم زنده و بسیار قابل بحثی در سینمای ماست. فیلم «اوگانیانس» در بدو ورود سینما به ایران تقابل «سنت» با این پدیده‌ی مدرن را هوشمندانه به نقد می‌کشد. در دهه‌ی هفتاد «محسن مخملباف» با ساخت «سلام سینما» موضعی کاملاً مخالف با این فیلم را برگزید. او می‌خواست با نمایش صحنه‌هایی حاکی از شور و شوق دیوانه‌وار و جنون‌آسای علاقمندان به حرفه‌ی بازیگری، ثابت کند که سینما دیگر موجودی غریبه نیست. چند سال بعد «سیدضیاءالدین دری»، «سینما سینماست» را با همان سوژه‌ی «حاجی‌آقا ...» و با دیدگاهی کاملاً مخالف دیدگاه فیلم «مخملباف» ساخت. در «سینما سینماست» کارگردان می‌کوشد تا با بردن دوربین به میان مردم نظر ایشان را در مورد حضور زنان در عرصه‌ی سینما بازتاب دهد. نتیجه‌ی نهایی همان چیزی است که «اوگانیانس» به آن رسیده بود. «مردم محیط سینما را برای زنان مناسب نمی‌دانند» در «کاغذ بی‌خط» - که به گمان من دومین نسخه ایرانی «حاجی‌آقا ...» است - نیز با توجه به استنادی که «تقوایی» به فیلم «اوگانیانس» و تم درونی آن می‌کند، چنین نتیجه‌ای حاصل شده است؛ با این تفاوت که به فراخور مقتضیات روز در پایان مرد (سنت؟)، از ورود همسرش به حیطه‌ی سینما به شدت جلوگیری می‌کند و حرف خود را به کرسی می‌نشاند. «تقوایی» می‌خواهد بگوید «سانسور» از همان نخستین روزهای شکل‌گیری سینما در ایران وجود داشته و در طول زمان، اقتدار خود را حفظ کرده است و هنرمندان نیز چاره‌ای جز سر به فرمان آن نهادن نداشته‌اند. درواقع او به شیوه‌ی کاملاً یک طرفه به تمجید از خودش و هم صنفانش پرداخته و هرگز حتا برای یک لحظه، به آن روی سکه - انحطاط اخلاقی و فسادی که بهرحال نمی‌توان منکر وجودش شد - توجه نکرده است.

■

پدیده‌ی «ممیزی» در «کاغذ بی‌خط» با شیوه‌ی نمادگرایانه‌ی بسیار اغراق‌آلودی نقد می‌شود. مرد در این فیلم سمبل جاندار «ممیزی» است. او «جهانگیر وحدتی» نامیده می‌شود؛ اسمی پرمعنا که اشاره به سیطره‌جویی صاحبش دارد. نگرش مرد به همسرش نگرشی بسته است. از دید او زن باید تمام اوقات خود را صرف آشپزخانه، شوهر و بچه‌هایش کند، رخت بشوید، اتو کند و مایحتاج خانه را بخرد. اغراق عامدانه‌ی عمدی موجود در بازی و کلام «هدیه تهرانی»، در صحنه‌های آماده کردن میز صبحانه، در هماهنگی کامل با چنین دیدگاهی معنا می‌شود. جهانگیر یک مهندس ساختمان است. یک طراح؛ یک نقشه‌کش که با پرگار، گونیا، نقاله و خط‌کش سر و کار دارد. شغل او و ابزاری که به کار می‌برد، ورای مفهوم ظاهری‌شان، از تعیین حد و مرز حکایت دارند. به بیان دیگر، مرد همان طور که در زندگی حرفه‌ای‌اش میان محدوده‌های مکانی مختلف به خط‌کشی مشغول است، در زندگی داخلی‌اش هم نقش یک ممیز یا محدود کننده را بازی می‌کند؛ در حقیقت خط و مرز افکار جوشان رویارویی را خط‌کش شوهرش مشخص می‌کند. مرد غیبت‌های



● در این فیلم مرد سمبل جاندار «ممیزی» است. نگرش مرد به همسرش نگرشی بسته است.

● از زاویه‌ی تمثیل گرایانه‌ی زن، انتخاب کاغذ خط‌دار یعنی پذیرفتن چارچوب‌های از پیش تعیین شده و حرکت در محدوده‌ی خطوط قرمز.

مکرر همسرش از خانه را نادیده می‌گیرد، چون وظیفه‌ی مهمی - طرح‌ریزی نقشه‌ی زندانی با دیوارهایی بلند و دارای سیم خاردار در یک جزیره؟!- را بر عهده گرفته است. صرف‌نظر از عجیب بودن این وظیفه، به مفهوم نمادینش باید دقت کرد؛ که حاکی از تعمیم نقش ممیزی مرد از حیطه‌ی خانه به اجتماع و گسترش دوره‌ی اعمال قدرتش است. مرد که طرح‌هایی برای به بند کشیدن آدم‌ها در آن جزیره دارد، در جزیره‌ی شخصی خودش هم رویا را محبوس می‌کند. اما زن می‌کوشد تا تسلیم محض نباشد و هر طور که شده، نمودهای قوه‌ی خلاقه‌اش را از زیر ذره‌بین بایدها و نبایدهای مرد آزاد کند. او می‌خواهد باورهای خود را به بچه‌هایش هم تسری دهد. در سکانس قصه‌گویی - که بیش از دیگر سکانس‌های فیلم به واسطه‌ی بلند بودنش، مورد انتقاد واقع شده است - این مفهوم به خوبی قابل دریافت است. رویا با تعریف پرآب و تاب قصه‌ی قدیمی شنگول و منگول (نمادی از سنت؟!) می‌خواهد قدرت تجسم افسانه‌ها را در وجود فرزندانش بارور سازد؛ اما به ناگزیر بخشی از فشارهای بیرونی تحصیل شده بر توانایی‌های نمایشگرانه‌اش را نیز بروز می‌دهد. آن‌جا که گرگ را غیرعادی و وحشت‌زا توصیف می‌کند. متأسفانه در این صحنه «تقوایی» که یک فیلمساز حرفه‌ای است از شیوه‌های آماتوری برای تفهیم نمادها و نشانه‌ها بهره برده است؛ ازجمله سوار کردن گفتار زن در مورد گرگ خونخوار بر روی تصویر تمام قامت مرد. برای آن‌که بیننده کاملاً متوجه همسان‌سازی مرد با گرگ شود؛ حال آن‌که رخدادها و دیالوگ‌های بعدی، خود به خوبی و درنهایت ایجاز، مبین چنین معنا و مفهومی هستند. قصه‌گویی نمایش گونه‌ی مادر در ذهن فرزندانش به قدری رسوخ می‌کند که آنها پدر را چون گرگ می‌پندارند و و در به رویش نمی‌گشایند. مرد(گرگ / پدر / ممیز) که ورود به هر حیطه‌ای را برای خویش مجاز می‌شمارد، در خانه را می‌شکند؛ همچنان که به تدریج دروازه‌ی ورودی خانه‌ی ذهن همسرش را از جا درمی‌آورد و به حریم خلاقیت وی نفوذ می‌کند. تسلط مرد بر ذهنیت زن تا آنجا پیش می‌رود که رویا در پایان فیلم عاجزانه اعتراف می‌کند که در فیلمنامه‌ی دستنویسش به راحتی همه‌ی آدم‌های دور و برش را شخصیت پردازی کرده، اما وقتی نوبت به مرد رسیده، قلمش از حرکت بازمانده است؛ که این هم البته شگرد بیانی دیگری است که «تقوایی» برای به رخ کشیدن قدرت ممیزی فرهنگی و ناتمام ماندن فیلمنامه‌ی زندگی روشنفکر «کاغذ بی‌خط» به کار گرفته است. در دو صحنه از فیلم، بر دگماتیسم نهفته در وجود مرد تأکید بیش‌تری شده است. یکی صحنه‌ی سلاخی کردن نهنگ / ماهی درخشان چشم و سپس ریزش قطرات خون بر روی روزنامه‌های جناح‌گرا؛ دیگری هم صحنه‌ای که جهانگیر، رویا را با ساطور تهدید می‌کند تا مشت بسته‌اش را بگشاید.

«تقوایی» در توضیح صحنه‌ی اول گفته است که پهن کردن روزنامه بر روی زمین، هنگام پاک کردن ماهی امری مرسوم در همه‌ی خانه‌هاست و آن نهنگ / ماهی درخشان چشم را هم یک سوغات معمولی تلقی کرده‌اند. آیا واقعاً می‌توان چنین توجیهاتی را پذیرفت؟! کدامیک از ما برای تمیز کردن ماهی صفحات روزنامه‌های باطله را این‌قدر هماهنگ انتخاب می‌کنیم؟ یا وقتی قرار است سوغاتی بخریم یک ماهی با آن ابعاد عجیب و غریب را برمی‌گزینیم؟

نهنگ / ماهی فیلم «کاغذ بی‌خط» نماد روشنفکران مرده‌ای است که به واسطه‌ی آثارشان همچنان پس از مرگ زنده هستند، درست مثل آن دو چشم براق و نورافشان که گویی هیچ قرابتی با مرگ ندارند. اما در صحنه‌ی دیگری که پیش از این مورد اشاره قرار گرفت؛ «تقوایی» به سیم آخر می‌زند و مرد را با همه‌ی بار نمادینش تبدیل به یک جلاد ساطور به دست می‌کند. در این سکانس‌ها مرد / ممیز را رودرروی زن روشنفکر می‌بینیم. به رغم فیلمساز، ممیز طالب در محاق ماندن اندیشه‌ی روشنفکر است و برای نیل به این مقصود چه چیزی بهتر از داروهای خواب‌آور که جز رخوت و تعطیل کردن اندیشه، کارآیی دیگری ندارند. بنابراین تا وقتی که در مُشت بسته(نمادی از مبارزه؟) فقط کپسول خواب جا خوش کرده، خیال ممیز راحت است؛ اما اگر قرار باشد تا این دست قلم به دست گیرد آنگاه از ساطور خون‌چکان کارها برمی‌آید.

زن دوست دارد تا تراوشات ذهنی‌اش را بر پهنه‌ی «کاغذ بی‌خط» که تابع هیچ محدودیتی نیست بپاشد؛ اما مرد که یک نقشه‌کش است در اندیشه‌ی ساختن دیوار و زندان و کشیدن سیم خاردار با کاغذ خط‌دار عجین است؛ که گستره‌ای است کنترل شده.

رویا باصراحت اعتراف می‌کند که در دوران مدرسه وقتی روی کاغذهای خط‌دار(نماد محدوده‌های ممیزی شده) می‌نوشته، خطش کج و معوج از آب درمی‌آمده است و نمی‌توانسته صاف بنویسد. از زاویه‌ی تمثیل گرایانه‌ی، زن انتخاب کاغذ خط‌دار یعنی پذیرفتن چارچوب‌های از پیش تعیین شده و حرکت در محدوده‌ی خطوط قرمز. سرانجام رویا تاوان قلم نهادن بر کاغذهای بی‌خط و قدم گذاشتن به سرزمین پهناور بی‌قید و بند خلاقیت را با روان گسیختگی خویش پس می‌دهد.

فصل بازگشت زن به خانه، فصل رمزگشایی فیلم است: «تقوایی» قهرمانش را - که به تدریج به یک ضدقهرمان تبدیل می‌شود - به خلوت می‌کشاند. زن که هنوز یک اندیشمند خلاق است - رویا می‌تواند آسمان را به باریدن وادارد - پس از طی یک دوره‌ی بحرانی گسست تعادل روانی، تصمیم می‌گیرد تا دوباره به همان قالب ماشینی ابتدای فیلم فرو رود. او به رُفت و روب خانه مشغول می‌شود، خرید می‌کند، میز صبحانه می‌چیند، به جای قند با چای کپسول خواب می‌خورد(جلوگیری از جوشش اندیشه؟) و به جای آن‌که مثل چریک‌ها لباس بپوشد و کوله‌پشتی بر دوش بیاندازد(رویا را در ابتدای فیلم به یاد آورید) ربدوشامبری منقش به تصویر اسطوره‌ای یک اژدها را بر تن می‌کند؛ تا به مدیتیشن بپردازد. رویا از عالم بیرون می‌بُرد(به تلفنی که زنگ می‌زند جواب نمی‌دهد) و به دنیای درون خویش پناه می‌آورد. سرانجام زن در صبح زود یک روز تعطیل ترجیح می‌دهد تا وقت آزاد خود را به جای رویاپردازی و بار آوردن سوژه‌هایی که در ذهنش می‌جوشند به مرد خانه اختصاص بدهد. این مورد آخر که به همراهی رویا با جهانگیر در اتاق اشاره دارد، همان مفهوم نمادین فصل ملاقات بانوی نویسنده با یکی از طلبکاران لمپن‌مآب شوهرش - هاشم برید - از فیلم «سگ‌کشی» را القا می‌کند. در حالی که بخاری دیواری خانه آکنده از خاکستر کاغذهای بی‌خط رویاست، ساعت دیواری خانه دوباره به کار می‌افتد و زمان آبستن حوادث تازه‌ای می‌گردد.

و اما بعد:

برای من یک سؤال هنوز باقی مانده است: اگر ممیزی در ایران تا این حد بسته، خشک، غیرقابل انعطاف و بی‌رحم است پس چگونه فیلم مملو از توهین و بد و بیراه جناب «تقوایی» پروانه‌ی نمایش دریافت کرده‌است؟