غرابه‌های روشنفکری

شطرنج باد

□شیرین جم

محمدعلی کشاورز در نقش یک بازاری اعیان بر پشتی تکیه زده. بساط چپق و قلیان و سینی‌های شیرینی براه است. چند مرد، عرقچین به سر با چهره‌های تیپیک دلال و نیمه‌دهاتی می‌نمایانند. روی کاغذ بلندی که دست به دست می‌گردد و مهر می‌خورد، خم شده‌اند؛ چیزهایی کج و معوج نوشته می‌شود. دیالوگی رد و بدل نمی‌شود. زوزهٔ شغالی به گوش می‌رسد. کار که تمام می‌شود با «بسم‌الله» مرد درشت‌هیکل دستهایی که به طرف ظرفهای شیرینی هجوم می‌برند، کادر را پر می‌کنند، دهانها می‌جنبند. خیزان هر یک به نوبت در برابر مرد سر فرود آورده و بر انگشتری او بوسه می‌زنند و مجلس را ترک می‌کنند.

صحنه سعی دارد تمام سکون، ستیز و حتی خشونت، دسیسه و غفلت این آدمها را که از ابتدا مورد خطاب و هشدار آیه قرآنی در عنوانبندی فیلم بوده‌اند، به ما تحمیل کند. اما این حاصل نمی‌شود. چرا؟

سکانس اول طولانی و کسالت‌بار و بی‌حاصل می‌گذرد. چون اول از همه متوجه چیزی می‌شویم. یک چیز زینتی که قرار است ما را مرعوب کند. خوب تمام حواسمان را جمع می‌کنیم. می‌بینیم سکانس دوم نیز به چنین علتی مبتلاست: مردی (رمضان) خود را مهیای رفتن می‌کند، به سر و رویش و لباسهایش دستی می‌کشد. محکم قدم برمی‌دارد. پسرکی را که از زنی کتک می‌خورد، به جلو می‌اندازد. قصهٔ اینکه چرا پسرک کتک می‌خورد پوشیده می‌ماند. درست عین همهٔ جزئیات دیگر قرار است مستقیم به فضای قصه برسیم. یعنی دقیقاً چیزی را بپذیریم و تحت تأثیر چیزی قرار بگیریم که از آن هیچ نمی‌دانیم.

فضا، فضای اربابی و کلفت و نوکری‌ست. فضایی که تا آخر در آن قرار نمی‌گیریم. راه می‌افتیم. حرکات و همین‌طور روابط بیش از اندازهٔ واقعی، نمایشی و اغراق‌آمیز جلوه می‌کنند. آنقدر پرداختن به همه این جزئیات تصنعی و بیرون از دایرهٔ اندازه خویش‌اند که مثلاً قدمهای رمضان جزء رفتار او نمی‌شوند و در خدمت شخصیت‌پردازی او قرار نمی‌گیرند. مردی کوچک با امیالی کوچک و حتی غیرمشخص است. آرزوی میراث‌خانه‌ای دارد که در آن نه به‌عنوان غلام جایگاه دارد، و نه سرور آن. او را سر سفره کنار آقای خانه می‌نشانند. در قتل همین مثلاً آقای خانه محرمش می‌کنند. زن خانه را تصاحب می‌کند و بعد از سر همین سفره می‌رانندش و اتهام قتل به او می‌زنند. نه بر ما رابطه‌اش با شعبان معلوم می‌شود و نه بر خودشان. بی‌آنکه بدانند به هم اعتماد می‌کنند. تاریکترین خواسته‌هاشان را بر هم روشن و بعد کمر به قتل هم می‌بندند.

و همین‌طور صدای زوزه شغال، تنها در سکانس اول شنیده می‌شود، و حسمان از یک چیز روشن و عادی به یک چیز تزئینی و احتمالاً صدای سر صحنه‌ای منحرف می‌شود. صدا، جزء متن قرار نمی‌گیرد. حسی برنمی‌انگیزد و درنتیجه فضایی نمی‌سازد. بلکه به سهم خود حسی را هم که می‌توانست بوجود بیاید می‌شکند.

زمان نیز علیه خودش کار می‌کند. نشناختن عنصر زمان (زمانبندی) برای اینکه پدیده‌ای موجود شود، جز معلولیت برای آن پدیده حاصلی ندارد.

تا اینجا سکانس اول فیلم که از منظر معرفی حاج‌عمو مهم بنظر می‌رسد، بر باد است. همه فیلم ظاهراً بر هلاکت او بنیان گذاشته شده، در حالیکه ما هنوز با او یا علیه او نیستیم.

نمی‌توان به تماشاگر و تلاش او برای شناختن آدمهان بی‌اعتنا باشیم. او باید حد هر آدمی را از همان ابتدا بداند. مثلاً بداند آدم اول کدام است. قهرمان و ضدقهرمان کدام‌اند. دنبال آدم فرعی و دست چندم کمتر برود. هم و غمش را روی آدم مهمترش بگذارد. اما اینها نه تا اینجای کار و نه تا آخر اتفاق نمی‌افتند.

این سکانس خود مرعوب اطوارهایش می‌شود و حاج‌عمو در قد و قواره یک تیپ تا آخر باقی می‌ماند. یک بازاری دلال، قلدر و بی‌نماز که سر سجاده به ارزانی پاهای عریان کنیزک حرمت می‌شکند. در دیالوگ کوتاهی می‌فهمیم که مالش را از زنش دارد که در مرگ او نیز دست داشته. بودن و نبودنش، نه در معناهای اخلاقی، بلکه در منطق روایی داستان بی‌اثر باقی می‌ماند. حاج عمو با این همه طمطراق در پرداختش داخل گیومه، عروسکی‌ست برای خیمه‌شب‌بازی. برای آنکه مثل گوشت بدبویی بیفتد در غرابه‌های روشنفکریمان. غرابه‌هایی که به روزگار رونق زرگری ساخته می‌شدند. غرابه‌هایی که بیست‌وچند سال پیش هم در تاریکترین، نمورترین و پست‌ترین جای خانه‌های اشرافی جای داشتند. غرابه‌هایی که از حد دکور صحنه پا آن ورتر نمی‌گذارند و اول فیلم هم با تلنگرگوی طلایی اقدس‌الملوک درهم می‌شکنند. بعداً متوجه می‌شویم که او در خیال خود نقشه مرگ پدرخوانده خود را می‌کشیده و بعد با رسم این خیال ذر ذهن آنها را می‌شکند. صحنهٔ اعجاب‌آور، خیال‌انگیز و دراماتیکی می‌نمایاند که جز بازی با فرم چیزی نیست. یعنی مرور قصهٔ غرابه‌ها که سعی دارند ما را هنگام حضور امنیه دچار تعلیق و ترس کنند، این را می‌گویند.

لزوم واقعی بودن برای یک پدیده به آن علت اصالت دارد که فریبندگیش سطح را می‌شکند و تا اعماقش نفوذ می‌کند. روی در ابر تیره کشیدن نزد ماه نه به آن سبب خیال‌انگیز و اعجاب‌آور است که شکلی زیبا و نقشی دلفریب قلم می‌زند؛ شب معنایی‌ست که از آن استخراج می‌شود. درواقع شب از لفظ ماه حاصل می‌شود و به آن معنی می‌بخشد.

حالا این غرابه‌ها چیستند، و کارکردشان جز بازی چیست؟ جاییکه مرگ و قتل نیز بازیی است با فرم! این سؤال تا آخر باقی می‌ماند که انگیزه خانوم کوچیک از قتل پدرخوانده‌اش چیست. که حضور او را سر سفره اجبار می‌کند؟ برای گرفتن ثروتی‌ست که آن را حق خود می‌داند؟ و یا مادرش، که صیغهٔ یک‌شبهٔ او بوده؟ قصه که از رضای او خبر می‌دهد. حاج‌عمو را لوس می‌کرده و ثروتش را به او سپرده. خانه‌اش را، دخترش را، کنیزک و غلامانش را.

آدم اول یا دوم فیلم که هیچ فرقی نمی‌کند خانوم کوچیک (اقدس‌الملوک) مفلوج و مفلوک بیمار است. ناتوانیش را با اغماض می‌پذیریم. از راه رافتن است. چشم بستن بر اینکه فیلم خود را برای توضیح ناتوانی او به ما ملزم نمی‌بیند، که درست به همین علت متوجه بازیش با این فرم نیز می‌شویم. اما بیماریش چیست؟ بیماریش همان چیزی نیست که تمام فیلم به آن مبتلاست؟ کتابی را که انگار عنوانی هم ندارد، گاهی بدست می‌گیرد و بعد هم دیگر دیده نمی‌شود؟ راجع به احضار ارواح است؟ فرقی نمی‌کند همچنان که عینکش.

چیزی دکور است و دکور آن جایی معنای غیرمؤثرش را می‌دهد که با حذف یا جایگزینی چیزی به جای آن هیچ اتفاقی نیفتد.

اینها همه اگر برای آن است که بین او و دیگران خطی بکشیم از تفکر، پس به چه کار می‌آیند؟ چرا او به حد و رسمی که برای خود در دنیایش معین کرده، ارزشی نمی‌دهد و دنیایش را تا دنیای غلام و کنیزکش در امیال پستشان تنزل می‌دهد؟ صندلی چوبیش تنها به این کار می‌آید که مثلاً وقتی که او کابوسش را علیرغم قواعد سروری به کنیزک می‌گوید. آن را با دویدنهای نمایشی از این سو به آن سو براند و یا مواقع دیگر بازی ظاهراً گرمی با آن راه بیندازد. او هم بی‌نزاکت و بی‌چیز، اما فرنگی‌ماب است. بی‌چیز که می‌گویم بی‌اصول و از اینهم بدتر: به دست رمضان نه می‌گوید، بعد که باز رمضان جسارت می‌کند، کات به صحنه‌ای دیگر. رغبت و رضای او با انکارش فرقی

نمی‌کند. تن می‌دهد و نمی‌دهد. هذیان می‌گوید. به طرز تمسخرآمیزی رمضان را قاتل می‌خواند و از کمیسر دادخواهی می‌کند. حال آنکه خود قاتل است. حاج‌عموی سطحی الکی بد و بی‌ادب و الکی قلدر با یک ضربه او مفتی‌مفتی می‌میرد و از آن بدتر سر سجاده. اما مثل یک جن از کوزه بیرون می‌آید. در زمانی که تا یک زمان بعدش وقفه‌ای‌ست که هیچ اتفاقی در آن نمی‌افتد. از لحظه‌ای که خانوم کوچیک متوجه نبودِ پدرخوانده می‌شود، تا آخرهای فیلم که حاج‌عمو در سرداب خانه پیدا می‌شود، زمانی‌ست که فیلم آن را دنبال نمی‌کند و پیگیری این زمان مفقود چیزی‌ست که درست به اندازهٔ بود و نبود خود حاج‌عمو اهمیتی ندارد. اما آنچه اهمیت دارد قصه‌ای‌ست که علیل و زمینگیر است. یک دست و یک پایش نیست. یعنی گاهی هست و گاهی نیست.

چنین فیلمی ناگزیر به دامان روابط مغشوش و درهم‌ریخته و حتی خنثای آدمها پناه می‌برد. چون قصه‌ای ندارد که بگوید.

قصه یعنی مجموعه رویدادهایی که از بستر روابط یک یا چند موجود در درگیری با خود یا پیرامون برمی‌خیزد. پرداختن مستقیم به روابط بدون درگرفتن رویدادی دام روشنفکرانه‌ای‌ست که از آن صحت و سلامت برنمی‌خیزد. تازه آنهم بلدی می‌خواهد و بستری می‌خواهد.

آدمهای چنین قصه‌ای مثل کرمهایی که به پاهایشان زنجیرهای این لقب و آن لقب اتابکی و فلان و بهمان بسته باشند درهم می‌لولند. بی هیچ هدف معین. و چیزی که خود فیلمساز در عنوانبندی ادعا به فهم آن کرده نپیچیدن به خود است، و گریز از نبرد و ستیزه‌جویی. چیزی که همه فیلم را با آن درگیر کرده و نتیجه‌اش شده نابسامانی و از آن بدتر بی‌اثری اثر.

فیلم در اندازهٔ این آیهٔ شریفه نیست و همچون وصله‌ای ناجور از ردایی گرانبها مهجور می‌افتد.

هیچ عیبی وارد نیست بر قصه‌ای که در یک صندوقچه بگذرد. اما تا زمانی که خودش نقص این بسته بودن را بر ما عیان نکرده باشد. یعنی تا وقتی که زنها دور خانوم کوچیک را بگیرند، بدون آنکه در روابط و عواطف در نسبتی با او باشند. بدون آنکه قصه‌شان گفته شده باشد. اما این صحنه ما را متوجه ناتوانی فیلم می‌کند در رویارویی با آدمها. اینکه با آنها چه حرفی داریم. آنها چه حرفی برای ما دارند. آنها را آورده‌ایم تا فضای نمایشی‌مان را پررنگ‌تر کنیم. برای اینکه اوضاع خانوم کوچیک را رقت‌بارتر و او را تنهاتر رسم کنیم که موفق نمی‌شویم. یکیشان که باعث خنده است. چشمش که به پسرک خدمتکار می‌افتد که سینی چای به دست دارد، روی می‌گیرد و با لحنی عشوه‌گرانه اعتراض می‌کند اینکه هفت سالش بیشتره. آنهای دیگر هم سکوت، فقط می‌خورند. درست مثل مردهای سکانس اول. و بعد کنیزک که طلب وساطت آنها را می‌کند نزد اقدس‌الملوک. برای اینکه بگذارد برود حرم حضرت شاه عبدالعظیم برای ادای نذرش و در پاسخ می‌گوید معلوم است که نذرم برای شماست. ما پی می‌بریم که باید متوجه دینداری کنیزک شویم. مگر اینکه هر وقت می‌گوید راست می‌گویم هم باور نکنیم. این نذر اگر برای شفای اوست، چرا شفا نمی‌یابد؟ چرا خود عامل مرگ حاج‌عمو سر سجاده می‌شود و چشم بر مرگ خانم خود نیز می‌بندد؟ و اگر برای نابودی اوست، این نذر ادا شدنی‌ست؟ و اگر منظور تلخی نگاه ماست، پس گفتن این قصه چیست؟

گفتن قصه دشوارتر از روشنفکرنمایی و این رجزخوانی‌هاست. اما خودش راه را بر تو هموار می‌کند. باید اندازه نگهداری. آدمت را بشناسی. بدانی از کجا حرکت کرده و قرار است به کجا برسد.

مرگ اقدس‌الملوک خود حکایتی‌ست. طبق روایت فیلم، کسی را بعنوان کنیزک او پذیرفته‌ایم. درست در همان لحظه اراده می‌کنیم غیب شو و او غیب می‌شود. تا کسی نباشد که خانمش را به مرداب ببرد. برای اینکه دوربین را غل و زنجیر کنیم به گردن خانوم تا سرداب. خب او بالاخره می‌رسد. با یک هفت‌تیر به رسم امریکایی‌ها، اما افتان و خیزان. صدای خنده‌های حاج‌عمو می‌آید، اما دیگر نمی‌ترسیم. فیلم تمام رسوم خود را از بین برده. نه تعلیقی و نه ترسی. در سرداب باز می‌شود. حاج عمو ظاهر می‌شود. کنیزک تا گردن در آب خزینه فرو رفته. خنده‌های حاج‌عمو. خانوم کوچیک تیری به قلب او رها می‌کند. امید داریم فریب نباشد و این بار او واقعاً مرده باشد. حاج‌عمو ـ جنازه روی زمین می‌افتد. اما یک چیز بی‌معنیی که اتفاق می‌افتد آن است تیر را که رها کرد، به خود می‌پیچد و بر زمین می‌غلتد. مثل این می‌ماند که از سوی زن فرنگی کابوسش تیر خورده و بعد انگار که بخواهد سر به بالین عزیزش بگذارد و با او بمیرد، روی پای او می‌افتد. بدون آنکه مرگش علتی داشته باشد. شاید این هم در خیال افتاده.

اما یک گمان از همه نزدیک‌تر. چنین شخصیت نصفه نیمه که حتی در بیماریش عمقی نیست، بیماریش از هذیان و در بستر لَخت افتادن برابر

طبیب و این و آن فراتر نمی‌رود، باید که همین‌طور بمیرد. گریبان چاک می‌کند و در خود می‌لرزد. یعنی دارد جان می‌دهد. سخت و منفعل؛ انفعال جزء برجستهٔ این آدم است. تن دادن به کابوسی که می‌بایست در برابرش می‌ایستاد. نه آنکه به استقبالش برود. یک مرگ با رعایت قاعدهٔ بازی فیلم: بازی با فرم. منتهی با یک فرم در هیأت و پوشش موضوع. اما به همین دلایل بی‌محتوا و بدون اثر.

ترسناک اینجاست که فیلم آنچنان مبهوت تردستی‌هایش می‌شود که بدرستی نمی‌داند ساختن این صحنه برای چیست. از این صحنه به بعد در ساختار فیلم آنچنان نقصی بوجود می‌آید که با اصلاح تمام جزئیات، جبران‌نشدنی و از آن بدتر باقی فیلم را بی‌معنی می‌سازد.

صحنهٔ مرگ یا باید در خیال اتفاق بیفتد که پنداری فیلم ادعایش را دارد، یا در واقعیت.

اگر قتل در خیال اتفاق افتاده باشد، همدستی رمضان و کنیزک، چه قصه‌ای است؟ حضور ژاندارم و نظمیه چه معنی دارد؟ آیا آنها هم در خیال خود متوجه قتل شده‌اند. رمضان در خیال خود حاج‌عمو را مرده یافته و از این دست خیالبافی‌ها. بنابراین خانه صاحب و حتی صاحبانی دارد.

و اگر در واقعیت اتفاق افتاده، که حیثیت نیز چنین طلب می‌کند، مرگ اقدس‌الملوک مگر نه اینکه باید واقعی باشد، با یک علت واقعی. که نیست و نمایشی است. و حاج عمو که با آینه و همه جور آزمونی به مرگش اطمینان پیدا کرده‌ایم و سعی هم بر باوراندن مرگ او بوده، حالا زنده شده و با تن واقعی آب‌تنی می‌کند، انگار کاری جز این ندارد و قبل از آنهم با چیق دودکرده‌اش و صدای مهیب خنده‌هایش، خانوم را می‌ترساند؛ فیلم به قصه‌های جن و پری، قصه ارواح پهلو می‌زند. قصه روحی که گاهی می‌آید و... گویی قصه حاج‌عمو و خانوم کوچیک و نابودیشان را، زنهای رختشوی ناظر و شاهدند. اما بیماری فقرا و اغنیا در این فیلم یکی است. هر دو طیف شوخی‌اند و عروسک؛ دکورند.

زنهای لب حوض، مثل ترجیع‌بند تکرارشونده، جذاب بنظر می‌رسند، بله، اما بدون تعیّن مکانی و زمانی. بدون ربط در معنا. در مدیوم ادبیات و شعر و شاعری این کار اثر خاص خود را دارد. اما در سینما یعنی چه؟ برعکس، از اثر بیرون می‌افتد. فریبنده جلوه می‌کند از آن منظر که طوفان در میانشان درمی‌گیرد و با پیچ‌پیچ‌های زنانه می‌توان فضایی ساخت، مثلاً بیرونی، که نقد اوضاع کند. فضای خانه و آدمهای خانه را بکشد. اما زائد است. لوکیشنش مهم است. وسط حیاط همین خانه است. پس این زنها در بقیه مواقع کجایند. چطور می‌توانند زبانی باشند برای بیان حال. نمایشی می‌مانند و بی‌حاصل و حتی شلخته. دلیل این ادعا آنکه حرفی نداریم با این ابزار بزنیم، که رخت می‌چلانند و پارچه‌های بلند را در آب می‌برند و درمی‌آورند. چند جملهٔ ناروشن شعاری که داده‌ای بیش از آنچه فیلم داده، به ما نمی‌دهند؛ ناگزیر صدایشان را پچ‌پچی می‌کنیم که شنیده نشوند.

اینجاست که می‌گوییم اگر ادعای ذکر آن آیه صحت داشت، باید یک جایی نمود پیدا می‌کرد. یک جایی معلوم می‌شد که من آن را برای هشدار بکار برده‌ام. من بر عالم این آدمها تسلط دارم و خودم درگیرشان نمی‌شوم. خب این حرف از دل قرآن درآمده. دل من چه حرفی دارد بگوید. من کجای کارم. من چرتکهٔ بده‌بستانهای این دلالانم، با قتلهاشان یکی پس از دیگری. فهم ما از نبردی که قرآن ما را از آن می‌ترساند، آیا نباید از درگیری بر سر یک عمارت فراتر برود. آیا یک خانه با آدمهایی که در شناختشان به هیچ جا نرسیده‌ایم گنجایش نماد شدن را دارند؟ آیا رمضان و شعبان که از آدمهای مایند، وجودشان اضافی نیست. حاج‌عمو که آدم خوب و مهربانی معرفی نشده، آن دو یتیم را چگونه آورده و بزرگ کرده؟ آن‌وقت بر دختری که هرچه دارد از مادرش دارد، مال و ثروت زیاد، ترحمی ندارد.

باید همین‌جا کنار حوض دو تا حرف حساب می‌زدیم، دو تا چهره روشن و باورپذیر می‌دادیم از دو تا زن و حرفی می‌زدیم. مثلاً اینکه حاج‌عمو کار بدی کرده و خانوم کوچیک خوب کرده. اعلام کنیم. این مهم است. نمی‌شود خود را پشت این آدم و آن آدم پنهان کرد. آزاردهنده است و زمان هم به نفع ما کار نمی‌کند. بلکه خنثی بودن و شعاری بودن را تشدید و حتی تثبیت می‌کند.

بله زنهای لب حوضمان می‌شوند خاله‌زنک‌هایی که حاج‌عمو و خانم کوچیک و دیگران را هم به اندازه آنها می‌خواهیم، فقط در اندازه‌ای کوچکتر با بازیی کمتر. زشت و زیبایمان یکی‌ست. یک تن دارد و یک پیراهن. دنیایمان می‌شود الکی سیاه، الکی هم سفید.

هیچ اصل و فرعی ندارد.

وقتی در «ریش‌قرمز» کوروساوا از زنهایی قصه می‌گوییم که رخت می‌شویند، همین زنها وقتی که پسرک با خوردن سم خودکشی می‌کند، برای اینکه یک نان‌خور از خانواده گرسنه‌اش، از خواهر و برادرهای قد و نیم قد گرسنه‌اش کم شود. خانواده‌ای که قصه‌شان را می‌دانیم و آنها را نیز دوست داریم، می‌روند و بر بستر او گریه و ضجه و التماس و دعا می‌کنند، برای برگشتنش. و او برمی‌گردد. آنها آدمهای این قصه‌اند و آنقدر تأثیرگذار که

می‌شوند جزء لاینفک این قصه، که برعکس نبودنشان نقص است. نه اینکه حوض و چند بار نمایشش تنها حکم یک استراحت کوتاه داشته باشد از شدت رنگ و نور خانه که خفقان‌آور و اذیت‌کننده شده.

شعبان و رمضان هم، دو اسم با این میزان تعیّن و وسواس در انتخابشان، چه معنایی دارند؟ در نگاه اول خود را مقید به باور این ادعا می‌کنی. اما بعد آنها را هم به اندازه موجودیتشان بی‌اساس، اسیر لفظ و فرم زده می‌یابیم. به اندازه عقلهای هرزاند. همان‌قدر جاگیر و مزاحم.

بستن سنت به این و مدرنیسم به آن یک، تلاش بی‌حاصلی است که می‌شود آش هزار جوش سنت و مدرنیسم. و پلان آخر که دوربین روی شهر، روی ساختمانهای قدیمی و بعد ساختمانهای بلند جدید می‌چرخد، تلاشی بیهوده‌تر.

فیلم در اندازه‌ای از بلوغ نیست که بتواند جهان‌بینی خود را که در تمام مسیر دچار اغتشاش و نامعینی و عدم شناخت بوده به ما عرضه کرده و چشم‌انداز خود را از شهر و دنیا و هر چه که ادعایش را دارد بدهد.

شعبان را باور کنیم یا نه؟ سر سفره به آدمی تو سری‌خور معرفی می‌شود، ولی بعد می‌خواهد روی دست برادرش در خوردن میراث بلند شود. و اگر دغل است، پس برای چه می‌خواهد برود حرم حضرت معصومه بست بنشیند.

آری رمضان در مقابل کمیسر هیچ دفاعی از خود نمی‌کند. جاییکه در مقابل قانون و بعد مسائل جرم، و بعد اگر دنیای فیلم اجازه دهد زندان و اینهاست. اما نه، این اتفاقها نمی‌افتد.

در دام روشنفکری زندان نیست. کمیسر و قانون نیست، اینها همه دکور و ابزار صحنه‌اند. کاش می‌شد از این بندها هم خلاص شد. آن وقت می‌شد فیلمی بسازیم از باد و آتش. کمیسر می‌آید نفسهامان بند می‌آید. به غرابه‌ها تلنگر می‌زند که ببیند نعش را در کدام یک پنهان کرده‌اند. در دل می‌گوییم الان پیدایش می‌کند. این نیست، یکی از جمعیت می‌گوید حتماً آخری‌ست. اما قرار نیست نعش پیدا شود. بوی تعفن جنازه می‌آید، اما آدمهای فیلم تا خرخره در بلاهتشان فرورفته‌اند. بعد کمیسر سیب سرخ حوا را روی یکی از غرابه‌ها می‌گذارد. باز به خود ناسزا می‌گوییم. زود قضاوت کردی، او می‌خواهد باج بگیرد. از که؟ خب معلوم است. از خانم کوچیک. اما نه، اشتباه کردیم. با لحن طنازی روی پله‌ها به آن دو مدعی که اصلاً معلوم نیست که‌اند، وعده می‌دهد. یعنی چه؟ منتظر می‌مانیم. او به خانم کوچیک گفته که پنجشنبه شب حاج عمو را دیده. اما همه اینها بی‌معنی و یک پایشان در هوا می‌ماند. او می‌رود و ما را مشغول و مضطرب می‌گذارد. آدمهای فیلم انگار در خواب راه افتاده‌اند و شبگردی می‌کنند.

کنیزک به حاج عمو سر سجاده نه می‌گوید. اما در سرداب او را با حاج عمو می‌یابیم. ندیمهٔ کمان به چله‌گذار خانوم در قتل پدرخوانده، می‌شود نامحرم او. و درست دمدمای مرگ خانومش غیبش می‌زند. بعد هم با شعبان نرد عشق می‌بازد و میدان شانه‌اش را برای عکس و پوستر فیلم خالی می‌کند. و وقتی هم که شعبان میان بازی و کشمکش با او به دست رمضان که یکهو سر درآورده، به قتل می‌رسد، راه خود را می‌گیرد و می‌رود. به کجا؟ چه فرقی می‌کند. به هر کجا. او که یک بار از درد آوارگی نزد خانمش ناله می‌کند، اکنون انگار به استقبال آوارگی می‌رود.

می‌دانید، چون خودمان هم بدرستی آدمهامان را نمی‌شناسیم و نمی‌دانیم از چه دردی رنج می‌برند. واقعاً حرفمان را بر چه کرسیی می‌نشانیم. کنیزک قرار است پیغام بر ما باشد؟ جرأت می‌خواهد و نادانی که بخواهیم تلخ اندیشی‌مان را با او قوت ببخشیم. و چنین غیر وجود هزار رنگ و نقش را چادر بر سر روانهٔ شهر کنیم و آن را تعمیم بدهیم به تمام شهر، با یک گردش دوربینمان روی خانه‌ها که حتی از درک یکی از آنها و گفتن قصه‌اش عاجزیم، چه رسد به شهری که در آن هر خانه‌ای برای خود قصه‌ای دارد.

گذاشتن صدای اذان هم، نه تلخی و نه شیرینی می‌رساند. به کل بی‌معنی، زائد و دکوراتیو است. این کنیزک چه پشتی دارد که اذان رویش بنشیند.

بر سر رمضان سنتی نما چه بلایی آمده؟ او بعد از مرگ شعبانِ نماینده مدرنیسم، غیب می‌شود. همه اینها شاید در نگاه اول مرعوب‌کننده جلوه کنند. اینهمه درگیری. اما همه پیچیدگیهای کاذب و شلوغی بیش نیستند. اسبابی‌اند در یک سمساری که از بس غبارآلود و نامنظم‌اند، چیزی می‌نمایانند، حال آنکه با یک فوت برشان، ناچیزیشان رخ می‌نماید.

هر چند که پیچیده‌نمایی و فلسفه‌بافی فاقد اصالت است و سبکترین سادگیها و کمترین شفافیت، از اصالتی افزون بهره‌مند. اما شاید این فیلم و از این دست فیلمها می‌توانستند ما را درگیر کنند، اگر اولاً از چیزی حرف می‌زدند که عمیقاً مسأله‌اشان بود، ثانیاً به شناخت آن می‌رسیدند. بعد زبانش را و مدیومش را می‌شناختند، در چارچوب آن اندازه نگاه می‌داشتند و سود می‌جستند.

آنچه برایم هر دشواری را آسان می‌سازد خدمتی‌ست که به من، به عقل من و به احساس من می‌کند. احساسی که من آن را قبل از تماشای فیلم با خود سخاوتمندانه سرسفره سفید سینما می‌گذارم، و باید از خوان که برخاستم بر من اضافه کند. آدم کمی بهتر و عمیق‌تری شوم. این شعبده‌ها، اگر حتی تحسین‌آمیز باشد، اما آنجا که در جایگاه حقیقی و والای خودم به عنوان تماشاگر قرار می‌گیرم، این حرفها از فوت و فن چاره‌ام نمی‌کند.

وقتی خانه‌ای که در آن مدتی با دوربین شما گشته‌ام در حد یک عمارت، فقط همین می‌ماند، دیگر پرسه‌زدن زیر این ایوان مدائن هر چند آموخته و «استادانه»، برایم معنی ندارد. همین‌طور قاب‌بندی‌ها که مثلاً دوربین از آستانه در عقب می‌کشد، تا تیغهٔ دیوار، هر چیز زائدی را حذف و از آن کنار می‌کشد. اقدس‌الملوک پشت به دوربین در قاب قرار می‌گیرد. تلاش بیهوده‌ای‌ست که حسی در من بوجود نمی‌آورد. همچون پلان سکانس‌های فیلم. تأکیدهای متناوب روی دستهای خانوم نیز تقلایی بی‌حاصل است. قرینه بودن قابها، که گاه همچون تابلوی نقاشی‌ست و کپی دست چند نقاشیهای فلان نقاش آن عصر، تنها خوش ذوقی را می‌رساند و بس. فقط همین.

گالری نقاشی برای من، یک معنی، و سینما، معنای دیگر دارد. سینما، نه دوربین است و حرکات موزون آن، نه لنزهای دوربین است،نه نور است، نه لوکیشن است و طراحی صحنه، نه قابهای زیبا و نه... همه اینها باید وحدت یافته و تولیدکننده حس باشند. صدای دلخراش و گوشخراش شیپورها نیز برای آنکه تعلیقی در من بوجود بیاورد، در مرگ حاج عمو و یا تنهایی خانم کوچک که از اساس بی‌اثر است. فقط آزاردهنده است. چرا که خود فیلم هرگز با هیچ یک از این آدمها نبوده که بخواهد چنین توقعی از من داشته باشد. موسیقی نه به دلیل عمقی که ندارد، به دلیل سنگینی و اندازه نگه نداشتنش از کل اثر بیرون افتاده و مثل یک بار گران بر دوش کودکی خرد سنگینی می‌کند.

فیلم اما آنچه نیست فریبکار است. همچون گنجه‌ای عتیقه با دستگیره‌های زرین، کشوهایی که از مخمل ترم قرمزی پوشیده شده باشد، از هر دوره‌ای از تاریخ مثل قاجار، زند، متروک و مهجور بر جای خود باقی می‌ماند. علت متروک ماندن فیلم، نه بی‌اعتنایی و غفلت منتقدان است. بلکه همیشه این تماشاگر است که حرف آخر را می‌زند. سالها گذشته و تلی از خاک را باید از چهره فیلم زدود؛ سالها نیز بگذرد، بماند آن چنان ■