

جستاری غریب، تجربه ای یگانه

خشت و آینه / ابراهیم گلستان / 1344

چاپ شده در : مجله گزارش فیلم / ویژه نامه بحث و نقد به دبیری

زمان انتشار : 1380

روبرت صافیاریان

وب سایت نوشته های امیر پوریا منتقد و مدرس سینما : www.amirpouria.com

"دیگر غروب بود وقتی که در زدیم. در بوی تند گند منتظر ماندیم. کوچه پر از گل بود. دیوارها کج بود. لای شکاف های آجرها باریکه های کهنه نان کپک زده و تکه های کاغذ قرآن بود. آنجا گذاشته بودندشان تا دور از بی حرمتی باشند. ما باز در زدیم و منتظر ماندیم. بو بد بود. آخر کلون صدایی کرد در باز شد. رفتیم تو. اما درست نمی دیدیم. تاریک بود تا که دالان پیچ خورد و توی حیاط آمد. دیگر بند بودیم. رفتیم از پله ها بالا. گفتم زن بابا. اما صدا نمی آمد. آن وقت در زدیم و تو رفتیم...زن بابا نشسته بود روی تشک کنار پستو و تکیه داده بود به دیوار وساکت بود. گفتیم لابد ما را ندیده. چرت می زند شاید. اما تکانی خورد. در تاریکی نگاهمان می کرد. در تاریکی آیا او می شد شناسد که ماییم؟... من دیگر برقی در چشم او نمی دیدم. بیرون شب بود. زانو زدم کنار تشک."

ابراهیم گلستان. از روزگار رفته حکایت (داستان کوتاه)

"دیگر غروب ساکت بر سردی سیاه شب شاخه های خشک تحلیل رفته بود. مرد شکارچی آهسته می گذشت. اما درون ظلمت نبض خطر مداوم می زد. جنگل پر از جرقه هول و هراس بود. شب سخت بود. شب پایدار بود. بر چشم گرد جغد نقشی نمی نشست جز ترس. از زندگی نشانی دیگر نبود. مرد شکارچی آهسته می گذشت. هر جانور به کمین خیره مانده بود. چشم احتضار چشم خطر باز بود. شب با تمام تیرگی اش بود. اما در تیرگی کسی نبود بداند که صید کیست که صیاد کیست."

ابراهیم گلستان. خشت و آینه (فیلم بلند)

شبهات های لفظی ، مضمونی و ساختاری آشکار و انکار نا پذیر میان نثر دو قطعه فوق ، نشان از خطی ظریف و باریک دارد که تمامی کوشش های ابراهیم گلستان را در حیطه آفرینش هنری شاید بیشتر و پیشتر از هر انگیزه دیگر ، به هم پیوند می دهد ؛ که چیزی جز دغدغه کار با زبان نیست. نثر بدیع و بکر او ، جایی میان نظم

و نثر کهن دارد و بافتی میان نثر عامیانه و شعر نو. واژگان و ساختار متداول در محاوره از یک سو، و نظم شبه آهنگین نثر موزون از سوی دیگر، در این یگانه تجربه «شعر در قالب کلام» فارسی معاصر ما گرد آمده اند. در داستان ها و آثار ادبی گلستان، دغدغه ویژه او در پرداختن به این گونه نوین نثر، با الفاظ و عبارات اصلی روایت رخ می نماید؛ در فیلم های مستندش، با گفتار متن؛ و در فیلم های داستانی اش با دیالوگ های شخصیت ها. بررسی یگانگی تجربه گلستان در خشت و آینه را با نگرشی به ابعاد و جزئیات این جنبه جادویی فیلم آغاز می کنیم: تنها اثر «جدی» سینمای ما که در آن، گفتار روزمره مردم عادی گاه به سمت و سوی شعر می گراید.

-تاجی: چراغو خاموش کردی چرا؟

-هاشم: بخوابیم دیگه.

-آخه چرا تاریکی؟

-صابخونه واسه ده دقیقه شالم شنکه به پا می کنه.

-آخه قریونت برم. مگه ما مرده ایم تو تاریکی؟

-من یه چراغ دستی دارم، همونو روشن می کنیم؛ می خوای بخواه، می خوای نخواه.

-روشن باشه، با هرچی باشه.

-می دارمش این پایین.

-روشن باشه، هر جا باشه.

این قطعه مکالمه ای، تنها یکی از موارد متعدد استفاده از محاوره نویسی آهنگین در فیلم و فیلمنامه خشت و آینه است که می توان از آن همچون یک الگوی نمونه ای یاد کرد. موارد دیگر، هریک تا اندازه ای به نثر موزون شبیه اند و نزدیک، وانگهی پرسش اصلی این که برای این ویژگی فیلم، چه کارکردی می توان تصور کرد؟ دنیای تصویر شده در اثری که مردم کوچه و بازارش همان کلمات اصطلاحات عامیانه خود را با لحن و وزنی شعر گونه باز می گویند، به قصد ایجاد چه احساس و اندیشه ای به مخاطب ارائه می شود؟

خشت و آینه طبعاً اثری رئالیستی نیست. ولی در طول زمان روایت، از محدوده دنیای ظاهراً واقعی پیرامون شخصیت ها تخطی نمی کند و مرزهای رویا یا جهان نا واقع را در نمی نوردد. به این اعتبار قصه فیلم گلستان در دنیای واقعی می گذرد: جایی در تهران اوایل دهه چهل، یک راننده تاکسی به همراه رفیقش می کوشد تا به

فاصله یک شبانه روز در باره کودک چند ماهه ای که توسط یک مسافر در تاکسی او جا مانده تصمیم بگیرد. همین! و همه نکته در همین «همین» فریبنده نهفته است. گلستان نشانمان می دهد که چگونه در پس این طرح داستان یک سطری، آمیزه ای غریب و بی پایان از انبوه دلالتگری های اجتماعی، روانشناختی، اخلاقی و حتی فلسفی قرار دارد. به گونه ای که در انتها به راستی در می مانیم و در این که بتوان به جرئت قصه فیلم را همین جمله یک سطری پنداشت و آن را چنین بازگفت تردید می کنیم. مسئله این است که بیننده در ایده آل ترین شکل ممکن - با کمترین توقع سرگرمی و داستان پردازی - هم چیزی در این حد و حدود دستگیرش می شود که راننده و رفیق اش بلاخره برای کودک هیچ تصمیمی نمی گیرند. از داستان همین را درمی یابند که داستانی در کار نیست.

مسیر استنتاجمان را کوتاه تر کنیم: ادم های چین فیلم عجیبی قاعدتا باید چگونه با هم حرف بزنند؟ وقتی فیلمی در زمانی بیش از دو ساعت، تردید بیست و چهار ساعته یک زوج بر سر تعیین سرنوشت یک کودک را به تمام تردید های ازلی/ ابدی تاریخ بشریت پیوند می زند. آیا می توان متوقع بود که همه اجزا و عناصر ساختاری آن متعارف و ملموس و طبیعی و «رئالیستی» باشد؟ می توان پذیرفت که منطق جهان واقعی، اصل سببیت در روایت سینمایی، سیر و ترتیب وقایع، روابط علت و معلولی پدیده ها و رخداد ها، سیر و ترتیب وقایع، نحوه نمایش کنش ها و موقعیت ها و... گفتار شخصیت ها در آن، سویه ای واقعی داشته باشد؟ این یکی از موارد استثنائی در تحلیل آثار هنری است که به پرسش مشهور «اول مرغ بود یا تخم مرغ؟» شباهت بسیار دارد: در دنیای خشت و آینه، دیالوگ نویسی آهنگین و واقع گریزی سینمایی، گویی لازم و ملزوم یکدیگرند. نمی توان این را موجد آن دیگری خواند، یا برعکس. «باور» مخاطب در محدوده زمانی خاصی که به تماشای فیلم می نشیند، از باورهای مرسوم او در جهان پیرامونش به کلی بریده و جدا شده است. جایگزین آن، باور داشتن به دنیای ناواقعی اما حس شدنی و غریبی است که گاه حتی صداهای دور دستش هم واضح و نزدیک و آشکار به گوش می رسند؛ مثل زن خرابه نشین (مهری مهرنیا) که در اوایل فیلم، دور از هاشم (زکریا هاشمی) تک گویی می کند و به رغم این صدایش واضح و بلند شنیده می شود. در دل چنین باوری است که هنگام دیدن صحنه بازی (تاجی احمدی) با کودک، تماشاگر حتی لحظه ای هم نزد خود حس نمی کند که «چیزی» غیر عادی - از قبیل ریتم یا وزن یا گیره - در دیالوگ های او هست:

«قصه بگو. برام بگو تو هم تو خونه ات می ترسیدی؟ تو هم از همسایه ترس داری؟ تو اصلا می دونی ترس یعنی چی؟ تو اصلا می دونی همسایه ها کی اند؟ خوش به دلت. همسایه کیه؟ ترس چی چیه؟ حرفتو بزن. بغ بغو بکن.»

اگر حسی غیر عادی در صحنه باشد، اساسا از نفس ایده مرکزی آن برمی آید: اینکه زن، دغدغه و دلمشغولی شخصی خود در پرهیز از واهمه های بیهوده انسانی نسبت به افراد دیگر را با کودکی شیرخواره در میان می نهد. گلستان این کنش غیر عادی را با آن دیالوگ های - به ظاهر - غیر عادی همراه می سازد تا باورمان شود که آنچه عادی اش می پنداریم، چندان هم معقول و درست و بجا و فارغ از گناه و اشتباه نیست. اگر بپذیریم که سکوت دردناک و اندوهبار هاشم و تاجی در انتهای فیلم، دست کم نشانی از به فکر فرو رفتن آنها دارد - و نه لزوما «تحول» درونیشان - آن گاه بی شک به دنبال این خواهیم بود که فهرستی هرچند نسبی و غیر قطعی از تجربه های منجر به تفکر آن دو تهیه و ارائه کنیم. در مورد هاشم، تجربه تلخ وقوف به واهمه های بیهوده و ترس های ابلهانه اش به یقین در صدر این فهرست قرار دارد. در طول شبی که او و تاجی به ناچار بچه را نزد خود و در خانه هاشم نگه می دارند، مرد بارها و بارها به نگرانی اش از با خبر شدن همسایه ها و صاحبخانه و اهل محل اشاره می کند؛ و به صراحت می گوید که از حرف و کنایه و زخم زبان آن ها می ترسد. یک بار که با عصبیت سر تاجی فریاد می کشد که بچه در حال ونگ زدن را خفه کند، زن - شاید از سر لجبازی - از بچه می خواهد که بلند تر گریه سر دهد. پیش از این که در تک گویی آهنگین کوتاهی که خواندیم، زن توجه خود به بیم های محافظه کارانه هاشم را رو به کودک نشان داده بود. شاید همین نحوه نمایاندن این توجه است که به ما جرئت می دهد تا ادعا کنیم هاشم در پایان - احتمالا - به ترسو بودن خود فکر می کند.

گفتار فلسفی

- پرویز: «...حقیقت چیه؟ پیش پا افتاده است. بنارین قشنگ خیال کنه. ارزش خیال خیلی بیشتره. گذشته از این، حرف آدم مٹ چاهه. حرف که بزنی، چاه باز کردی که بیفتی توش. حرف راست زدی، تا ته افتادی. دراومدن از چاه سیخکی خیلی مشکله. بعضی وقتا غیر ممکنه. اما چاه تنگ، حرف دروغ افتادی توش، کمتر افتادی، زودتر می تونی بیرون بیای. همیشه می تونی بیرون بیای.»

صرف نظر از بیان آهنگین، دیالوگ های خشت و آینه در بسیاری از موارد نکته ها و ایده ها و اندیشه هایی را در بر دارد که باز به سادگی در قالب گفتار روزمره مردم عادی نمی گنجد؛ مگر آنکه سخن از دنیای سنجیده و «مصنوع» یکاثر هنری در میان باشد. در اصل می توان چنین گفت که افراد جامعه به تصویر درآمده در فیلم گلستان، نه نمایندگانی از اشخاص واقعی جامعه پیرامون و همعصر او، که افرادی خاص، انتخاب شده و نه چندان معمولی اند که هریک پیچیدگی های فکری و ذهنی و احساسی و روانی خود را دارند و اغلب، آن ها را در گفت و گوهایشان بروز می دهند. و اساسا یکی از مهمترین عواملی که خشت و آینه را از داستان یک خطی اش جدا می کند و جلوه ای دیگر گونه بدان می بخشد، همین کلام گاه فلسفی شخصیت هاست. با به خاطر آوردن عبارات و مضامین نهفته در این دیالوگ ها دیگر روا نمی بینیم که فیلم را درباره مردم کوچه و بازار بپنداریم؛ یا مایه های اجتماعی پنهان و پس زمینه ای آن را عمده تر و کلیدی تر از آن چه هست، بدانیم. اینجا هم ناگفته پیداست که فیلم آشکارا از صراحت بیانی و واقعگرایی فاصله می گیرد و بسیاری از پیچ های تماتیک آن، به واسطه تک گویی های پر معنای ادم ها حاصل می شود.

تک گویی پرویز (پرویز فنی زاده) در فصل کافه، نخست حاکی از واکنش منفی و اعلام مخالفت او نسبت به پیشنهاد دستجمعی دیگران است که هاشم را به در میان گذاشتن موضوع با کلانتری ترغیب می کنند. مردی که با وجنات لمپنی سر میز نشسته و تکیه کلام «دسته گل» را تکرار می کند، رو به هاشم می گوید: «برو کلانتری حقیقتو بگو» و لحظه ای بعد، دوربین ناگهان به طرف پرویز که در آن سوی میز نشسته حرکت می کند و ما و دیگران، تک گویی او را می شنویم؛ که ذکرش در آغاز این بخش رفت.

دیدگاه کمابیش ماکیاولیستی نهفته در عقاید او، از جهاتی حاوی یکی از دلالت های معنایی با اهمیت فیلم است که درونمایه ای اخلاقی را در خود می پروراند: توصیه موکد آدم ها به چیزی که خود آن را زیر پا گذاشته اند؛ و جالب تر آن که تناقض درونی شان، گاه در قالب کلام دوگانه آنها نیز بروز می یابد و نشان می دهد که گوینده، خود به آنچه می گوید باور ندارد. از این نظر، اتفاقا پرویز جزو کسانی است که دیدگاه های ضد و نقیضی مطرح نمی کند و صرفا مدعی می شود که هرکس در مسیر زندگی باید منشی غیر اخلاقی برگزیند و دروغ و فریب را به حق و حقیقت ترجیح دهد. اما در همان فصل کافه، مرد حراف (جلال مقدم) با گفتار چند پهلویش بارها به نقض غرض دچار می شود و توصیه تازه ای می کند که درست نقطه مقابل توصیه پیشین اوست. با ورود هاشم و نشستن او کنار بقیه، نخست مرد با لحنی رقت انگیز و جگر خراش، از احساسات احتمالی مادر بچه ای که هاشم

یافته می گوید؛ از این که او «چه می کشه،...چطور مو می کنه،... اینوسط چطور می خواد تو تهرون به این بزرگی، از این سر تا اون سر دنبال گمشده اش بگرده.» لحظه ای بعد، مرد لمپن هاشم را ترغیب می کند که بچه را به کلانتری ببرد و همان مرد حراف، خلاف گفته قبلی خود را می گوید: «زنه نشست تو تاکسی بچه شو جا گذاشت، همین و همین؟ نه عزیز من، کلک زده... رفته کلانتری، منتظره. تا تو بری، داد می زنه: خودشه، همینه، خود خودشه... پرده عفتمو دزدید... بچه مو ازم گرفت... آره عزیز، انسون باید فکر بکنه.» قضاوت اخلاقی او در قبال بچه گمشده، از دل سوزاندن برای مادر پریشان حال او تا نسبت دادن اتهام اخاذی به زن، در نوسان است، یکبار آن را می گوید و یک بار این را؛ و عجیب تر آن که اندکی بعدتر، خود هاشم را نیز مورد انتقاد قرار می دهد. وقتی هاشم بر می خیزد که به دستشویی برود، مر پر حرف می پرسد: «می خوای بری کلانتری؟» و بعد که از قصد هاشم مطلع می شود، با حالتی توییح آمیز می گوید: «با بچه بغل دعوا می کنی، با بچه بغل عرق می خوری، با بچه بغل مستراح می ری، خوبه وا...» به محض آن که هاشم بچه را می گذارد و از میز دور می شود مرد رو به دیگران می گوید به هاشم شک دارد، و این که حرف هایش یه کم نا میزونه و حتی دست آخر «نکنه بذاره در بره!» یعنی اول خودش به هاشم اعتراض می کند که چرا بچه را با خود می بری، سپس هم خودش می گوید که چرا او بچه را گذاشت و دستشویی رفت! او در فواصلی کوتاه نقطه نظر هایی متفاوت و متضاد را طرح می کند که هر یک از زاویه ای خاص به موضوع می نگرند و هیچ گونه قرابت و تناسبی با هم ندارند. او نمونه تمام و کمال افرادی است که بیشتر از سر لجاجت ورزیدن با دیگران و به منظور نفی عقاید آن ها سخن می گویند؛ و در این مسیر تا آن جا پیش می رود که حتی نمی توان نظر واقعی او را فهمید. در واقع او به طور مشخص چیزی موسوم به «عقیده شخصی» ندارد و در هر لحظه، تنها در این اندیشه است که بقیه را از حرف و تصمیمشان منصرف سازد.

تفکری که سرچشمه چنین گفتاری است، در ابعاد دیگری از فیلم نیز-باز به واسطه گفتارمباحثه مانند شخصیت ها- خود را می نمایاند؛ که شاید آشکار ترین مورد آن، طعنه اخلاقی/ فلسفی تندی باشد که در تضاد میان شخصیت و شغل مرد مجری برنامه تلویزیونی (اکبر مشکین) نهفته است. ما و هاشم، او را تنها در دو صحنه فیلم می بینیم؛ اما هر بار از مواضع اجتماعی و اخلاقی صریحی دم می زند که با بار دیگر، کاملاً در ضدیت است. صحنه نخست، فصل رفتن به دادگستری است که طی آن او نیز نظر گاهی ماکیاولیستی پیرامون موضوع بچه ارائه می دهد و وقتی می فهمد که هاشم قصد دارد در خواست بدهد و بچه را نگه دارد-بی آنکه ازدواج کرده باشد یا کسی را داشته باشد، آن گونه که خود به مرد می گوید- او را سرزنش می کند که: «خوشی آزارت

می ده... پسر جون. بچه شیر می خواد، بچه نون می خواد، نا خوش می شه. دوامی خواد، درمون می خواد، باید سرپاش بگیرم، مگه خلی؟... بچه یعنی چی؟ آگه خوبه، پیشکش باباش، پیشکش ننه ش، اونا خودشون ولش کردن، تو ته پیازی یا سر پیاز؟» و بعد تر مکالمه میان او و هاشم، جنبه ای کم و بیش فلسفی به خود می گیرد که به بحث «نسبی بودن شرایط» و «قرار گرفتن در موقعیتهای خاص» نزدیک است:

-هاشم: «آخه چطور می شه؟»

-مجری: «چطور باید بشه؟ تو دنیا حرومزاده زیاده، تازگی نداره... وقت کیفشون کجا بودی که حالا بخوای جور بکشی؟»

-من جستمش.

-تو به آدم رهگذری، یادت نره.

-من جستمش.

-عقبش گشتی یا پیداش گردی؟ تو نبود، یکی دیگه. خب حالا تو بودی. دلیل نمی شه.

طبق اطلاعات روایی فیلم، اعمال نظر فلسفی بدبینانه، ضد اخلاقی و غیر بشری همین مرد است که هاشم را به سپردن بچه به پرورشگاه وا می دارد (که ما هرگز آن را نمی بینیم) اما در دومین صحنه رویارویی ما و هاشم با این مرد، او در صفحه تلویزیون و به عنوان گوینده یکبرنامه، شعارها و اندرزهای اخلاقگرایانه ای را باز می گوید که خاستگاه آن ها نگرش فلسفی بشر دوستانه ای است: «... و درد دیگران را، دست کم در حدود کاری که خودشان دارند، درد خود بدانند و به رفع آن همت کنند. انسان باید نسبتبه همونوع خویش تعهد داشته باشد و احساس همدردی کند. قانون کلی و معیار اساسی رفتار ما در زندگی، واقعا باید همان علاقه به همونوع و آمادگی ما به معاونت و کمک دادن به دیگران باشد...»

اهمیت این نکته که شعارهای مرد گوینده را در پایان فیلم می شنویم، در آن است که خود هاشم اساسا میان این دو قطب متضاد دیدگاه های فکری معلق و بلا تکلیف مانده. آنجا می گوید چون بچه را برداشته، «باید» نگهش دارد. و اینجا به سادگی حاضر می شود که به کلی مسئولیت خویش را نادیده بگیرد. شب هنگام به کلانتری می رو که بچه را به کسی بدهد و خلاص شود، و روز بعد در دادگستری درمی یابیم که تصمیم به نگهداری بچه گرفته است. در فصل شگفت انگیز بازار به تاجی می گوید که «بچه مچه خبری نیست. می فهمی؟ همین دیگه. حوصله ندارم... نه پول دارم، نه وقت دارم، نه حوصله»؛ ولی اندکی که می گذرد، خود تاجی را به

پرورشگاه می برد تا بچه را بیابد. هاشم، عنصر خنثی و منفعلی است که در دل این جامعه / هستی آکنده از ریا و دوگانگی و دورویی و دو حرفی و بی تفاوتی و شرارت و سیاهی، میان گرایش های گوناگون درونی و بیرونی اش سرگردان مانده، و تعادل برقرار شده در بین جوانب مختلف این سرگردانی است که فیلم را به آمیزه ای غریب و غیر قابل تفکیک از دلالت های معنایی متعدد بدل می کند؛ به گونه ای که نمی توان آن را یکسر «اجتماعی» خواند و نه می توان اشاره های کنایه آمیزش به فضای سیاه حاکم بر عقاید عمومی را نفی کرد؛ نه می توان آن را به استناد به گفتار فلسفی و بحث های -گاه- پیچیده شخصیت های به ظاهر ساده و معمولی اش، فیلمی «فلسفی» پنداشت و نه می توان آن را از مایه های نهفته مرتبط با «موقعیت غامض انسان در عرصه حیات» تهی دانست. خشت و آینه جستاری غریب در دشواری های زندگی بشر است که آن را با ظاهری مستند گونه نشانمان می دهد، اما چنان پیچیدگی ژرف و گسترده ای را در بتنش می پروراند که سویه های هستی شناسانه این جستار در نظرمان بس عمده تر و مهم تر از زمینه های جامعه شناختی اش جلوه می کند.

روایت ناپیوسته

«سروان: آقای دکتر، شما دکتربین. باید بدونین. دکتر باید بیشتر از هرکسی برای حادثه آماده باشه.

-دکتر: بنده نمی تونم برای کتک خوردن آماده باشم.

-مریضی مه میاد خدمت سرکار، نمی تونه بگه من نمی تونم برای جراحی آماده باشم. تا ناخوش نشم، تا تب نکنم... این اتفاق ها تو زندگی ما مٹ غبار تفنگ هاست، مٹ خاک تو کوچه است. راه که می ری، می شینه رو سر؛ می شینه رو لباس. بعد باید با ماهوت پاک کن پاکش کنی.»

فصل حضور هاشم -و دوربین- در کلانتری، یکی از نقاط عطف درخشانی است که با تحلیل آن، به راحتی می توان کل الگوی روایتی مدرن و غیر تداومی خشت و آینه را نیز تشریح کرد: هاشم با عصبانیت از کافه خارج می شود و به کلانتری می رود. آنجا دکتري (محمدعلی کشاورز) که به تازگی مضروب شده، با حالتی برآشفته و پرخاشگر، آنچه را که رخ داده برای یک پاسبان (منوچهر فرید) باز می گوید و او نیز خطاب به سروان (جمشید مشایخی): «آقا دکتربند. جناب سروان، یه زن میاد دنبالشون، در خونشون که دخترم وضع حملشه، آقای دکتر ام باهش می رن. دم در خونه -خونه آقای دکتر- دوتا مرد هم، گویا، با یه تاکسی منتظر بودن، به قول زن، یکی از

اونا برادرش بوده و یکی دیگه ش ام دوماد زن، شوهر زائو، آقای دکتر هم باهاشون می رن. خلاصه کلوم کلک بوده. آقای دکتر هم مضروب می شن، این طور که می گن.»

از اینجا و با طرح موضوع فرعی «ضرب و شتم دکتر» فیلم با روی آوردن به شگرد نمایشی «روایت در روایت» موضوع اصلی هاشم و بچه را به کلی رها می کند و آن را به طور موقت از دایره عناصر روایی کنار می گذارد. هاشم کاملاً در پس زمینه قرار می گیرد و حتی از لحاظ بصری نیز در میزانشن های این صحنه، جایگاه یک ناظر را می یابد که هیچ دخالتی در بحث پیرامونش ندارد. دکتر به سروان - که چیز زیادی از نحوه وقوع ماجرا دستگیرش نشده- می گوید که این اتفاق مربوط به دوهفته پیش است و او امشب کتک خورده. آن پاسبان دیگر به سروان توضیح می دهد که: «زائو بودن زن امشب کلک بوده جناب سروان. آقای دکتر دو هفته پیش توی بیمارستان به زائو داشتن که بچه اون سر زای می ره. حالا امشب کس و کارهاش - گویا، از قراری که دکتر می گن- این برنامه رو جور کردن تا تلافی کنن.» و به تدریج، پرسش عجیب و غریب دکتر که ریشه ای فلسفی دارد، جایگزین مشکل هاشم می شود و هم فیلم و هم مخاطب برای مدتی او را رها می کنند و به اتفاقی که برای دکتر رخ داده، می پردازند. در جریان تخطی عامدانه گلستان از پیگیری مستقیم و پیوسته روایت داستانی در این صحنه ظرافت های پنهان تری نیز به چشم می خورد. یک بار در میانه بحثی که بین سروان و دکتر در گرفته پاسبان بر اثر سر و صدای فراوان راهرو بیرونی کلانتری از اتاق خارج می شود و بعد که برمی گردد، حرف سروان را قطع می کند و می گوید: «یه زن و شوهر دعواشون شده، مرده می گه زنه تو آبگوشتش د.د.ت ریختهو بچه هاشون هم دنبالشون راه افتادن اومدن.» و بدین ترتیب ماجرای فرعی «مضروب شدن دکتر» با ماجرای فرعی تر خانواده ای که به کلانتری آمده اند، به طور موقت دچار وقفه و سخته می شود. نکته ظریف دیگر، به یکی از میزانشن های درخشان صحنه مربوط است که باید آن را جلوه بصری دقیقی از شگرد «تعویض مسیر روایت» و جانشینی خطوط فرعی به جای خط اصلی به شمار آورد. پس از اتمام پرسش های پیاپی دکتر، سرانجام هاشم فرصت می کند که مشکل خود را با سروان در میان بگذارد و به همین منظور، کنار میز او می نشیند و شروع به بازگفتن ماجرا می کند. تصور غالبی که بی درنگ در ذهن مخاطبان فیلم شکل می گیرد، این است که بازی نمایشی «روایت در روایت» و تخطی فیلم از دنبال کردن سیر متعارف روایتگری در همین لحظه به پایان رسیده و بار دیگر شخصیت اصلی (هاشم) و موضوع محوری بچه را پی خواهیم گرفت. اما میزانشن نمونه ای ذکر شده، در واقع تازه از اینجا آغاز می شود: دوربین از نمایی که هاشم در پیش زمینه سمت راست آن و دکتر در پس زمینه سمت چپ آن قرار دارد، به جلو حرکت می کند. هاشم می گوید: «تقریباً سه ساعت پیش تو خیابون پهلوی،

یه زن چادری سوار کردم...» و همزمان با پیشروی دوربین به سمت دکتر، صدای هاشم دور و دورتر به گوش می رسد. با بسته تر شدن نما، هاشم از کادر تصویر بیرون می رود و تنها دکتر در قاب می ماند. با این میزانشن نامعمول، گلستان بر تعمدش در حذف موقتی شخصیت و موضوع اصلی از الگوی روایی فیلم تاکید می کند؛ به گونه ای که انگار آگاهانه توهم بازگشت به مسیر عادی روایت را در تماشاگر پدید می آورد تا لحظه ای بعد، با پرداختن مجدد به دغدغه های گنگ و مبهم شخصیت فرعی دکتر، او را دچار غافلگیری کند. آن هم با جملات غریبی که دکتر پرسشگر و سرگشته و ایستاده در کنار پنجره اتاق زیر لب زمزمه می کند و به دورنمای چراغ های روشن شهر در شب تاریک می نگرد و می گوید: «نیگاشون کن. ببین چچور خیره و زل نیگا می کنن. شب که می شه بیدار می شن، جون می گیرن. انگار که روز هیچ خبری نیست. چی می بینن؟»

تاثیر ویژه ای که دکتر نا متعارف فیلم در ذهن و ضمیر مخاطب بر جای می گذارد، چیزی فراتر از اثرگذاری-هرچند- قابل توجه شخصیت های فرعی مهم سینمای داستانتانگوست. در خشت و آینه گلستان با بهره جویی از این فرم روایی ناپیوسته، به نوعی تجرید و انتزاع خود خواسته دست می یابد که در نهایت، رگه هایی از یک نوع آشنایی زدایی سنجیده و انکار ناپذیر را به ساختار فیلم او می افزاید. فیلم عملاً از برآورده کردن انتظارات قابل پیش بینی تماشاگر سر باز می زند، از ایجاد تنش ها و گره ها و اوج و فرود های دراماتیک به شیوه مرسوم طفره می رود. بارها موضوع اصلی را به کلی رها می کند و موضوع های فرعی را در نظر بیننده چنان مهم و قابل بررسی جلوه می دهد که حتی توقع بازگشت به موضوع اصلی هم از یاد او می رود؛ و در نتیجه یکایک این تمهیدها، گلستان سودای بازنمایی دو خط موازی را در سر می پروراند که به سمت بی نهایت میل می کنند و بخش پیشین مطلب را با توضیح آنها به پایان بردم: «انسان در عرصه جامعه» و «انسان در پهنه حیات» بدون استفاده از روایت مقطعی و بریده بریده، و بدون ایجاد خدشه در سیر داستان پردازی به روش متداول، هرگز نمی شد این گونه بیننده - حتی عادی- فیلم را به مکث، سکوت و تأمل در اتفاق هایی واداشت که زندگی واقعی اش را در بر گرفته اند و یکسره به ناخودآگاه او وارد شده اند و چندان توجهی را در او برنمی انگیزند. وقتی هاشم از کلانتری خارج می شود و می بیند که تاجی از کافه به آنجا آمده و در راهرو منتظر اوست، تماشاگر طبعاً احتمال می دهد که طبع زنانه تاجی با عواطفی مشخص تر و رقت قلبی بیشتر از هاشم به زودی او را به نگه داشتن بچه بی سرپرست علاقمند خواهد کرد. اما گلستان بر آن است که لایه های نهانی تر این ظاهر ساده را بکاود و انبوه دلالت های روانشناختی و فلسفی و اخلاقی نهفته در این «غلیان احساسات رقیقه» را بنمایاند. بنابراین باید شیوه ای را به کار گیرد که بتوان به واسطه اش مخاطب را برای ورود به محدوده آن دلالت های

پیچیده تر آماده کرد و به تدریج او را به تامل و تدقیق بیشتر فراخواند. برای آن که بیننده بر پایه منطق یک ملودرام سوزناک با فیلم مواجه نشود، گلستان روش روایتگری منحصر به فرد خویش را در همین آغاز راه به رخ می کشد: تاجی و هاشم دور میدان راه می روند. شب است و خلوت و تاریک؛ و زمین خیس و باران خورده. فواره های میدان باز است. نیالوگ های سریع و رفت و برگشتی شخصیت ها، روی همین تصاویر و با همین میزانشن رد و بدل می شود:

-هاشم: تو برا چی اومدی؟

-تاجی: رفتم براش شیر خریدم.

-می تونی تا صبح نیگزش داری؟

-چرا نتونم؟

-بعد تاکسی می گیرم، سوار شو برو.

منظور هاشم این است که تاجی عمل زن مسافر /مادر بچه را تکرار کند و او را در اولین تاکسی ای که صبح سوار می شود ، جا بگذارد. تاجی ناگهان می ایستد؛ هاشم نیز. رو به هم ایستاده اند و سکوت سنگین و غریبی بر فضا حاکم است . تنها صدای قطرات آب وسط میدان شنیده می شود. درست در همین لحظه، در پسزمینه تصویر ، هاشم و تاجی، فواره ها را می بندند. صدای آب قطع می شود. آخرین قطره های آب فواره ها بر سطح آب می چکد و دایره ها و حباب ها محو می شوند. حالا سکوت شدیدتر و موکد تر به گوش می رسد. تلاقی نگاه هاشم و تاجی در دل این سکوت و خلوت، چند لحظه ای طول می کشد. و این در حالی است که طبق اصول سینمای کلاسیک ، این صحنه به لحاظ میزان اهمیت دراماتیکش ، می بایست زمانی نصف زمان فعلی را به خود اختصاص می داد. ولی گلستان برای مدتی سیر پیشروی روایت را متوقف می سازد ، زمان را نگه می دارد و بسطش می دهد و مکان و میزانشن را ساکن و ثابت برمی گزیند تا مخاطب را به این فکر وادارد که کشمکش میان زن و مرد بر سر موضوع ظاهرا عاطفی /اخلاقی نگه داشتن یا نگه نداشتن بچه تنها بهانه ای است برای نشان دادن چالش درونی هر یک از آنها – و حتی سایر آدم ها- با خودشان و بر سر انگیزه های روانی و فلسفی زندگی فردی و اجتماعی شان.

به این اعتبار خشت و آینه دقیقا همان الگوی ساختاری ویژه ای را دارد که در آثار مهم سینمای مدرن دهه شصت اروپا می بینیم: متکی بر عنصر ابهام است و بدون تاکید و گره افکنی پیش می رود. اهمیت این امر هنگامی بر ما آشکارتر می گردد که زمان ساخت فیلم را نیز در نظر آوریم: سال 1344 هجری خورشیدی یا همان 1965 میلادی، یعنی درست در میانه جریان سینمای ابهام گرای اروپا و همزمان با اوج گیری موج آثار نوین و بدیع **میکل آنجلو آنتونیونی**، **فدریکو فلینی**، **آلن رنه**، **ژان لوک گدار** و دیگران این «همزمانی» خود به خود و بی آن که نیاز به استدلال باشد، توان طرح ادعای «تاثیر پذیری مستقیم گلستان از سینمای مدرن اروپا» را تا حد قابل ملاحظه ای از ما سلب می کند. وقتی گلستان سرگرم نگارش و فیلمبرداری و تدوین خشت و آینه بود، از زمان ساخت ماجرا، زندگی شیرین، هیروشیما عشق من و از نفس افتاده (یعنی اولین جرقه های جریان تازه در ایتالیا و فرانسه) تنها سه چهار سال می گذشت، آنتونیونی تازه کسوف را ساخته بود، فلینی که هنوز واکنش های مطلوبش را از نمایش شاهکارش هشت و نیم نگرفته بود، جولیتای ارواح را فیلمبرداری می کرد؛ جنجال های ناشی از اکران و تحلیل جنبه های نا متعارف موریل اثر رنه و گذران زندگی اثر گدار همچنان ادامه داشت؛ به رغم رزش بی حد و حصر چاقو در آب هنوز در گوشه و کنار جهان کسی به درستی **رومن پولانسکی** را نمی شناخت و اگر هم می شناخت، نمی ستود؛ **لویی بونوئل** از زمان ساخت سگ آندلسی در دهه بیست تا خاطرات یک مستخدمه و ملک الموت در همین سال ها، همچنان «روان پریش» و «سادیست» تلقی می شد و کسی با او ارتباط ادراکی برقرار نمی کرد؛ و... سال ها مانده بود تا تاثیر عظیم و شگفت انگیز و دگرگون کننده این نوابغ، در ذهن فیلمسازان هموطن یا سایر اروپایی های نزدیک به آن ها رسوب کند؛ سال ها مانده بود تا این تاثیر خود را در جلوه ساخته های **تئو آنجلوپولوس**، **ویم وندرس**، **جوزپه تورناتوره** و **پدرو آلمادوار** و اکثال آنان نشان دهد. چه رسد به این که بخواهیم تقلید از آثار مدرن دهه شصت را به فیلمساز آسیایی هم عصرشان منسوب کنیم. هرچند که آشنایی زدایی او در تعیین فرم روایی فیلمش به لحاظ استفاده از روایت غیر تداومی و ایجاد پرسش های متعدد در مسیر پیشبر داستان گدار را در ذهنمان تداعی کند؛ و از جهت رویکرد کنایه آمیزش به نمایش بطالت محسوسی که زندگی جاری در سراسر یک جامعه را در بر گرفته، فلینی را به یادمان آورد؛ و -مشخص تر از همه- تنهایی، سرگشتگی، تردید، از خود بیگانگی و بحران درونی شدید شخصیت هایش به آنتونیونی شباهت های بسیار یابد. حتی اگر تاثیری هم باشد، گلستان این اقبال و افتخار را داشته که بی برو برگرد، نخستین پیرو این جریان در این سوی دنیا قلمداد شود. پس بگذارید واپسین نشانه

های تردید را هم کنار نهم و صراحت پیشه کنم : خشت و آینه بخشی از تجربه های یگانه سینمای دهه شصت اروپاست که جایی خارج از اروپا ساخته شده.

هستی و باروری

-هاشم: هنوزم داری خواب می بینی. خوابی جونم. بچه اومد، بچه رفت. نق نداره. کجای کاری؟ زندگی خودش با این هول و ولا...

-تاجی: برا من دیگه اسم زندگی رو نیار. ت اصلا می دونی زندگی یعنی چی؟

-یعنی بخت بد. یعنی گیر افتادن، از نون افتادن، از پا افتادن، یعنی ندونی چیکار کنی، هر کاری کنی بد دربیاد، خوبی بکنی بگن بده، هرکسی بهت یه چیزی بگه، اما هیچکس بهت جواب نده...

-بگو، بازم بگو. دلت به هیچی خوش نباشه، هیچ نخوای، حرف نزن، یواشکی حرف بزنی، مٹ مرده ها باشی، فقط بخوای باشی، اما چطور باشی دیگه برات فرق نداشته باشه... ولی من فکر می کردم با همیم می خواستم با هم نیگرش داریم.

-برا چی با هم نیگرش داریم؟

-برا اینکه به ما نیگا می کرد.

-نیگا می کرد... خب حالا دیگه نیگا نمی کنه.

-هنوز داره نیگا می کنه. باید ببینی. داغ نگاه به دل که خورد، به این زودی پاک نمی شه.

بچه آمد، بچه رفت. کودکی چند ماهه برای مدتی کمتر از یک شبانه روز وارد زندگی زن و مرد جوانی می شود ولی تنش ذهنی یکباره ای در آن ها پدید می آورد که شاید از مدت ها پیش ، در روزمرگی ایستا و درجا زدن های مداوم و باری به هر جهت گذراندن خواسته یا ناخواسته ان ها همتا و مشابهی نداشت و نشانی از مکث و فکر دیده نمی شد. با کشیده شدن بحث به شخصیت های دیگر، دامنه این موضوع گسترده تر هم می شود. از آنجا که خشت و آینه بر بنیان های روایتگری سینمای کلاسیک استوار نیست، در انتهای این آمد و رفت کودک نیز «تحول» مشخصی در درون آدم ها روی نمی دهد؛ بلکه بچه تنها عاملی می شود برای ایجاد همان تنش. برای واداشتن آدم ها به تامل به بازگشتن به ریشه ها ، باز ایستادن از مسیر حرکت زندگی باطل روزمره و اندیشیدن به چگونگی این حرکت ، این که چگونه بوده، و کاش چگونه می بود. بدین سان هنگام پیگیری هریک از خطوط تماتیک فیلم، با این واقعیت انکار ناشدنی مواجه می شویم که نقطه آغاز تمام آن ها و عنصر محرک تمام کنش ها و رخدادهای اثر، نه صرفا حضور فیزیکی و عینی بچه ای که در تاکسی هاشم جا مانده، بلکه اساسا

ماهیت وجودی کودک، به عنوان نشانی از مفهوم باروری و ثمر بخشی زندگی است: کودک، صرفا بهانه ای است که بخش ناچیزی از خلاء عمیق نهفته در حیات راکد و ساکن آدم های فیلم - دست کم در خیال خود آن ها - پر می کند و آن را به هستی با معناییکه در اصل می بایست داشته باشند ، اندکی شبیه و نزدیک می نمایاند.

در کلانتری، صحبت از بچه ای است که دکتر نتوانسته او را زنده به دنیا بیاورد . او می گوید: «اون موجودی که من دیدم، زنده موندن برایش ممکن نبود. موجودی که سر نداشته باشه...» در پرورشگاه، زن جوانی که از بیم زخم زبان فامیل، ابستنی خود را با گذاشتن بالش و لباس پاره در پیراهنش شکل داده ، با عجز و لابه نوزاد دو سه روزه ای می خواهد تا به عنوان بچه واقعی و تازه به دنیا آمده خود به خانه اش ببرد و هر بقچه کوچک را که از لباسش بیرون می اندازد، ضجه می زند: « این ماه هفتم، این ماه هشتم، این ماه نهم...» در پرورشگاه آخر فیلم، چندین پسر بچه حدودا یک ساله که روی لگن نشسته اند، با لبخند های معصومانه و نگاه های شادمانه، خود را به طرف تاجی می کشانند. ولی او از غم آن که این «هستی» شاداب و بارور و با معنا متعلق به خودش نیست ، از آن ها روی می گرداند. در خانه هاشم، تاجی می گوید که باید بچه را نگه دارند. چون که دیشب آن دو را به هم رسانده است. در بازار می گوید که بچه آن ها را به این خاطر نگاه می کرده که «پهلوی هم» بوده اند. در ماشین هاشم که از طعنه های او به تنگ آمده فریاد می زند: «تاجی این قدر سرکوفت نده. غیظت که ریخت، فردا باید تو چشم هم نیگا کنیم.» تاجی می پرسد: «باز همفردا؟ همیشه برای احتیاجت فردا داری؟» هاشم پاسخ می دهد: «درست می شه. فردا که شد یادت می ره.» و تاجی می گوید: «فردای تو چه فرق داره با امروز؟ آفتاب که رفت، روزتموم می شه؛ آفتاب که زد، یه روز دیگه است. فردا رو اینطوری حساب می کنی؟ تو چه می دونی فردات همین بچه نبود؟»

تولد، زایش، باروری، هستی بخشیدن، حضور کودک، دستاویزی می شود تا آدم ها به واسطه آن به یکدیگر برسند، به مفاهیم گمشده ای در زندگی کسالت بار و یکنواخت روزمره شان که هیچ بویی از پویایی و پیشرفت نبرده. به «چیز» های موهوم و گنگی که یکایکشان را ، جایی میان کودکی و بزرگسالی جا گذاشته اند و به یکی از عناصر خنثی و بی اراده ای بدل گشته اند که نام مجموعه شان «توده های مردم» است. در بزنگاه پایان یافتن این بی خبری، حد نهایی آگاهی آنان و بخردانه ترین واکنشی که می توانند نشان بدهند، سکوت و حیرت و تفکر است: در انتهای این سفر دشوار ذهنی/ عینی، خیالی/ واقعی، و درونی/ بیرونی، تاجی مبهوت و یخ زده، بر دیوار سرد راهروی پرورشگاه سر می ساید و دوربین از او آنقدر فاصله می گیرد تا به خط عمودی بی جانی

تبدیلش کند؛ و هاشم با شنیدن شعر خوانی و شعار پراکنی مجری تلویزیون از ویتترین مغازه ای در خیابان، به مرد معلولی می نگرد که سه چرخه مخصوص خود را به سختی روی سنگفرش پیاده رو می کشد و می برد. گوینده می گوید: «تو کز محنت دیگران بی غمی / نشاید که نامت نهند آدمی.» و هاشم می بیند که جز منظور اندرز و توصیه جایی برای تحقق ما به ازای واقعی این بیت در دنیای پیرامون او باقی نمانده. به طرف تاکسی اش می رود. در آن می نشیند. توجهش به شیشه شیر بچه جلب می شود که در کیف تاجی روی صندلی کنار راننده جا مانده. باز نشانه ای که تداعی گر مدت زمان کوتاه حضور کودک است. غروی خورشید نزدیک شده. اندکی جلوتر از تاکسی هاشم، زنی چادری -درست مثل همان زنی که بچه را در تاکسی هاشم گذاشت- منتظر ماشین است. هاشم به او می نگرد و پس از مدتی تردید، ماشین را روشن می کند. زن جلوی تاکسی دیگری را می گیرد، سوار می شود و می رود. هاشم کمی می ماند و بلاخره راه می افتد. دوربین او را در نمایی عمومی از چشم انداز خیابان نشان می دهد. ماشین هاشم در دوردست گم می شود. تنها خیابان شلوغ دم غروب می ماند و سر و صدای بوق و حرکت اتومبیل های دیگری که انگار سرنشینان هریک، از خود بیگانگی ها و بلا تکلیفی ها و سر در گمی هایی همچون هاشم دارند.

در فاصله غروب بارانی آغاز فیلم تا غروب دلگیر انتهایی، شگرف ترین تاثیر انتقال مفهوم باروری از طریق اشاره به اهمیت حضور کودک، در فصل بازار در ما و هاشم بر جای می ماند. هاشم به تاجی می گوید که بچه را برده و به جای امنی سپرده است. تاجی خاموش و غمزده می ایستد. و بعد، هر دو راه خود را از میان بازار مسگر ها پیش می گیرند و می روند. آشوب صوتی غریب بازار با سکوت کامل آن ها در می آمیزد و از آشوب و بحران درونی شان خبر می دهد. به محض آن که از بازار مسگر ها بیرون می آیند، وسط کوچه ای پهن و نسبتا خلوت، تاجی هاشم را هل می دهد و با هم درگیر می شوند. و ناگهان فریاد لا اله الا الله جمعی که مرده ای را بر شانه هایشان حمل می کنند، درگیری آن دو را متوقف می سازد. هاشم به دیوار آن سوی کوچه تکیه داده و تاجی به این سو و مرده را از میان کوچه از بین آن دو -می برند. مرده و مرگ در نقطه مقابل تولد و هستی و حضور کودک تاملی عمیق ایجاد می کند. بعد از این است که طی پیاده روی و -سپس- رانندگی طولانی هاشم، تاجی هم همراه او می شود تا از بزرگی فاجعه ای که اندکی پیش، بیخ گوش او -وچه بسا- توسط خودش رخ داده آگاهش کند. با دیالوگ هایی که بخشی از آن ها را در آغاز این بخش آوردیم؛ و بخش دیگری از آن ها را اینجا، در انتهای مطلب، از نظر می گذرانیم تا به واسطه رویارویی مستقیم با خود خشت و آینه به دیگر مضمون کلیدی آن دست یابیم:

-هاشم: تو بیا برو دنبال فردات، فردای ما هم فردای تو. درست می شه، فردا که شد، درست می شه.

-تاجی: طفلک هشم! فردا برایش مٹ چارشنبه هاس برا اون هایی که بلیت بخت آزمایی می خرن... منتها برای اونا هفته ای یه بار چارشنبه میاد، قرعه می کشن، گاهی هم می زنه بعضیا می برن. اما چارشنبه تو قرعه تو. بلیت های تو...

-بعله دیگه. گفتم خودم. بخت ما بده.

-نه عزیز من. بلیت هات بده. چارشنبه تو، هفته ای هفت روز، اما بلیت های تو، بلیت های باد کرده هفته پیشه.

-تاجی اینقدر سرکوفتنده. غیظت که ریخت، فردا باید تو چشم هم نیگا کنیم.

-ما دیگه نمی تونیم تو چشم هم نیگا کنیم... وقتی دیشب نارو زدب، ول کردی، دلم گرفت... وقتی اومدی آب زدی به صورتم، روشن شدم. انگار همه غم و غصه هام بیرون ریخته بود. پاک شدم. به خودم گفتم مردت اومد، زندگیت همینه. انگار که این بچه، بچه نبود، ملانکه بود. از آسمون اومده بود. اومده بود واسطه بشه ما به هم برسیم. اما تو، تو که خودت آورده بودیش. از من قاپیدیش.

-از این طرفا؛ همراه من بیا.

-هرچی تا حالا همراه بودم بسه دیگه، ببین هاشم، ول کنیم دیگه. مخفی کاری فایده نداره. من یه مرتبه چشم وا کردم دیدم تو اون آدم که من می خواستم نیستی دیگه. اصلا شاید هیچوقت نبود. من تو خیال خودم یه چیز دیگه ساخته بودم. اما حالا دارم می بینم، ول کنیم دیگه. حتما باید دعوا کنیم یا فحش بدیم؛ بعد از همدیگه جدا بشیم؟

-آخه برا چی از هم جدا بشیم؟

-جدا هستیم.

و اگر گفتار متن مجری تلویزیونی را به تبع میزانشن صحنه خیابان، جزو صداهاى زمینه فیلم به شمار آوریم، این جمله تاجی، واپسین دیالوگ فیلم است: در بر دارنده مضمون عدم برقراری ارتباط انسانی، که انگار از دل تجربه های فلسفی/روانشناختی سینمای مدرن - و نمونه های برجسته آن در آثار آنتونیونی - سر بر آورده است.

