[عکس‌ها از امیر علیدی]

# به‌دنبال حقیقت از راه هواکش حمام

جهانبخش نورایی

● می‌گویند **چهارشنبه‌سوری** فیلم بی‌طرفانه‌ای ست که سیمای زن و مرد را با انصاف و اعتدال ترسیم کرده است. می‌گویند در این فیلم زن و مرد برابرند. اما فیلم را که دیدم احساس کردم زن‌ها برابرترند. نتیجه‌گیری اخلاقی فیلم به هر حال مرد را مقصر می‌داند و این می‌تواند گروهی از تماشاگران زن را راضی و آرام کند که مرد را باعث و بانی تمام ناکامی‌ها و بدبختی‌های خود تصور می‌کنند. من هم اول روضه‌ام را از این بحث اخلاقی شروع می‌کنم و بعد برای ثابت کردن حرفم، اگر بتوانم دلیل می‌آورم. خیلی ازخانم‌ها ذاتاً به مرد بدبین‌اند، چه برسد به وقتی که در یک فیلم جذاب، این امر به‌عینه ثابت شود. تلاش‌های پراکندهٔ فیلم‌ساز هم برای هم‌تراز کردن کفه‌های ترازو نهایتاً موفق نیست. فیلم‌نامه ظاهراً چیز خاصی علیه مرد ندارد، اما فیلم‌ساز کار را طوری سامان داده یا احتمالاً کار طوری از دستش در رفته که تأثیر نهایی همان است که گفتم. مثل تبلیغ غیرمستقیم است. این حرف من ممکن است برای کسانی که یکی از برجستگی‌های فیلم را بی‌طرفی در ترسیم چهرهٔ زن و مرد می‌دانند کمی سنگین و غیرعادی به نظر برسد، اما عرض می‌کنم چرا این عقیده را دارم. این که مژده سمیعی زن حسود اساساً بدبینی است و با همه قهر است و غذا نمی‌پزد، نه تنها نمی‌تواند سنگینی گناه شوهر دروغ‌گویش مرتضی را از بین ببرد بلکه شدت غافل‌گیری تماشاگر با برملا شدن رابطهٔ پنهانی مرتضی با رفیقه‌اش سیمین به قدری است که در او (به‌خصوص در تماشاگر زن) ایجاد شوک می‌کند. تماشاگر نهایتاً حق را به مژده می‌دهد وحتی بدبینی او را توجیه می‌کند و تجسس‌های زن بدگمان را برای گرفتن مچ شوهر خائن لازم و واجب می‌داند. با این حساب این سؤال برای تماشاگر پیش می‌آید که اصلاً این نوع شوهرها ارزش آن را دارند که زن آستین بالا بزند و برای‌شان یک وعده غذای گرم بپزد؟ اگر از ایران خانم همسایهٔ پایه‌سن گذاشتهٔ ما، که علی‌الحساب دو تا شوهر را روانهٔ بهشت زهرا کرده، بپرسید قطعاً خواهد گفت «والله که نه! آن کالباس کپک‌زدهٔ توی یخچال هم به سر این آقایان زیادی است.»

توجیه‌تراشی فیلم‌ساز در غذا نپختن مژده به عنوان یکی از دلایل رو آوردن مرتضی به زن دیگر، از همان تصور سنتی «کدبانوی خوب مقیم آشپزخانه» ریشه می‌گیرد و این‌که زن ادامهٔ مادر است و مرد را باید تا آخر عمر مانند بچه‌اش شیر بدهد و تروخشک کند. البته برای اصلاح جامعه و بهبود امور زناشویی در کنار کتاب آشپزی خانم رزّا منتظمی، کتاب **آیین شوهرداری** هم لازم است. فصلی از این کتاب در فیلم **چهارشنبه‌سوری** به این صورت نشت کرده که بدخلقی زن و بی‌توجهی‌اش به وظایف کدبانویی ممکن است موجب پناه بردن مرد به آغوش پذیرا و مادرانهٔ زن دیگری بشود. (اتفاقاً سیمین قیافهٔ دل‌پذیر مادرانه‌ای دارد). البته جمعی از بانوان سردوگرم‌چشیده معتقدند که این نوع نسخه‌ها در همه حال علاج درد نیست. می‌گویند مردهایی را دیده‌اند که غذای گرم و خوشمزهٔ همسر رام مهربان نه‌تنها آن‌ها را باوفا نکرده، بلکه هر چه زن بیش‌تر خوراک‌های خانگی اشتهاآور و لذیذ جلو مرد بگذارد و بنیه‌اش را بالا ببرد، مرد بیش‌تر سر و گوشش می‌جنبد و فیلش بیش‌تر یاد هندوستان خواهد کرد. این قبیل زنان باتجربه اعتقاد دارند مرد را مثل ملت پوست‌واستخوانی سرزمین‌های فقیر، باید همیشه گرسنه نگه داشت وگرنه سیر که بشود طلب خلال دندان می‌کند و سر به شورش برخواهد داشت. درمسیر همین باور بود که زن‌های قدیمی برای سرکوب میل شورشگری و خیانت‌پیشگی مرد توی غذایش دزدکی مقداری خاک قبرستان و موی گربه و چند جور معجون مردافسای دیگر می‌ریختند. خلاصهٔ فلسفهٔ آن‌ها هم این بود که فقط مرد نحیف و ضعیف به زنش خیانت نمی‌کند (اندام درشت و قوی مرتضی نشان می‌دهد که مژده به این قبیل معجون‌ها دسترسی نداشته). متأسفانه به رغم همهٔ این تمهیدهای ویژه، باز هم مرد به هر حال ثابت کرده گربهٔ مرتضی علی است که هر طور از بالا رهایش کنند چهار دست و پا پایین می‌آید و کار خودش را می‌کند. با این وصف، فمینیست‌های ما حق دارند از بی‌وفایی و خیانت‌های مکرر مرد بنالند. این صورت ماتم‌زدهٔ هدیه تهرانی سیاه‌پوش، این سرماخوردگی و ریزش آب بینی، چیزی جز قیافهٔ مفلوک و ستم‌دیدهٔ یک کدبانوی قربانی را به یاد می‌آورد؟ مقصر هم که سرانجام معلوم می‌شود کسی جز شوهر بی‌وفای او نیست. هر کس دیگر هم به جای مژده بود واقعاً در طول زندگی با این مرد غیرقابل‌اعتماد به همین حال و روز می‌افتاد و به دو چشمش اطمینان نمی‌کرد. آن‌هایی که مژده را در طول فیلم روی پرده (مانند خواهرش) و روبه‌روی پردهٔ سینما (مانند تماشاگران عاقل) نصیحت می‌کنند که این قدر بدبین نباشد، بهتر است چشمان‌شان را بازتر کنند و نادرستی اندرزهای خود را ببینند. آیا مژده موقع ازدواج با مرتضی این ریخت و قیافهٔ قراضه را داشت که حالا به لعنت خدا هم نمی‌ارزد؟ عکس مژده در لباس عروسی که به دیوار زده‌اند خلاف این را می‌گوید. ممکن است به مرتضی (و تماشاگر مرد مرتضی‌صفت) حق بدهیم که او هم به یک تکیه‌گاه روحی (حالا نمی‌گویم جسمی) مانند سیمین نیاز دارد. تاریخچهٔ



زوال مژده اما از او یک قربانی ساخته که دست مرد بازیگر حیله‌گری مانند مرتضی در آن پیداست. همین نکته است که حق دادن به مرتضی را مشکل می‌کند.

●

اما آن چه به نفرت زنان تماشاگر از مرتضی و بقیهٔ مردان فیلم و البته سایر مردان کوچه و خیابان و در رأس آن‌ها شوهر محترم‌شان می‌تواند دامن بزند فقط قصهٔ فیلم و شخصیت له‌شدهٔ مژده و به‌هم‌ریختن روح و روان او بر اثر رفتار مشکوک مرتضی (که بعدها معلوم می‌شود سوءظن مژده در مورد مرتضی شک کاملاً درستی بوده) نیست. مهم‌تر در این قضیه، کیفیت بازی حمید فرخ‌نژاد در نقش مرتضی است که صد در صد صمیمانه و واقعی به نظر می‌رسد. به طوری که از همان ابتدا همدلی تماشاگر را به عنوان مرد بی‌گناهی که اسیر اذیت و آزار یک زن خل‌وچل شکاک شده برمی‌انگیزد. اما با از پرده بیرون افتادن راز رابطهٔ مرتضی و سیمین، تماشاگر پی می‌برد که بازی فرخ نژاد چیزی جز نقش‌بازی کردن ماهرانه و گمراه‌کننده نبوده و این بازی ظریف و دقیق و حساب‌شده دلیل انکارناپذیری بر تباهی مرد است. بازی گیرا و گول‌زنندهٔ فرخ‌نژاد، فقط یک مهارت و هنرستودنی نیست. بنیان یک قضاوت اخلاقی‌ست و این از موارد انگشت‌شماری است که بازی و اخلاق طوری به هم گره می‌خورند که مایهٔ فریب می‌شوند. بازی فرخ‌نژاد عین مکر است. او نه فقط زنش و همکارش، که تماشاگر را هم گول می‌زند. صعود و سقوط فیلم را باید در همین کمر بستن به فریب بیننده جست‌وجو کرد. صعود است چون بازی خیره‌کننده‌ای را در تظاهر به بی‌گناهی مقابل چشم ما اجرا می‌کند و به فیلم جذابیت و کشش فوق‌العاده‌ای می‌دهد. سقوط است چون زیرآب تلاش فیلم‌نامه‌نویس‌ها را برای برخورد کم‌وبیش بی‌طرفانه و منصفانه با شخصیت‌ها می‌زند و در ذهن تماشاگری که در گول خوردگی با مژده شریک است قال قضیه را به نفع زن مظلوم و البته به ضرر مرد ظالم می‌کند. حمید فرخ نژاد یک حالت کلافگی و گیجی و بی‌قراری ذاتی دارد که همراه ته‌لهجهٔ آبادانی اش کیفیت یک شهرستانی بی‌اعتنا به هنجارهای زندگی در پایتخت را به او داده و اگر همهٔ این‌ها به علاوهٔ نقش نه چندان خوشایندش را در **عروس آتش** به او بسنجاق کنیم، بخت زیادی برای گریز از پیش‌داوری تماشاگر دایر بر زمخت و ضدزن بودن ندارد. به‌خصوص که قبلاً هم به دست یک زن عدالت‌طلب در فیلم خسرو سینایی کشته شده است.

فیلم‌ساز نخواسته یا نتوانسته فرصت‌های مساوی را به مژده و مرتضی برای بیان خود بدهد. گریهٔ عاجزانهٔ مژده در حمام و آن گرفتگی رنجناک صدایش دل هر آدم منصفی را به درد می‌آورد. اما فیلم‌ساز سروته گریهٔ مرتضی را هنگام جدایی سیمین به‌سرعت هم می‌آورد (هرچند که با اشارهٔ خواهر مژده به گریهٔ مرتضی از پشت تلفن در هنگام شکایت از رفتار مژده، این شک به وجود می‌آید که مبادا گریهٔ مرتضی هم یکی از ابزارهای فریب‌کاری و شعبده‌بازی اوست). با این کیفیت معلوم است که کدام‌یک از این زن و شوهر قرار است بیش‌تر روی تماشاگر تأثیر بگذارند. فرخ‌نژاد بیش‌تر از آن‌که در برابر همسرش مقصر باشد تقاص بازی ماهرانه‌اش را باید به تماشاگری پس بدهد که فکر می‌کند رودست خورده و با احساس اعتماد او بازی شده. اگر تماشاگر از اول در جریان رابطهٔ او با سیمین بود، بازی فریب‌کارانهٔ فرخ‌نژاد را محدود به مرتضی و مژده می‌دانست و خود او از جایگاه ایمن ناظری کم‌وبیش بی‌طرف به ماجرا نگاه می‌کرد. اما حالا خودش را در وضعیت یک قربانی فریب‌خورده می‌بیند. این‌جاست که دیگر نمی‌توان انتظار داشت فیلم بتواند تعادل خود را در ترسیم شخصیت‌ها حفظ کند. اگرگیفت بازی فرخ‌نژاد در ارائهٔ شخصیت آب زیرکاه مرتضی این همه طبیعی و غلط‌انداز نبود و برای تماشاگر نسبت به صداقت او جای کمی بدبینی و تردید باقی می‌گذاشت، شاید فیلم با روشن شدن حقیقت در تلهٔ جانبداری از یک جنس علیه جنس دیگر نمی‌افتاد. شاید اگر، مانند بقیهٔ فیلم، بازی با حدس و گمان و توقع‌ها و انتظارها و پیش‌بینی‌های تماشاگر در این‌جا هم با زمینه‌چینی مختصرتری انجام می‌شد و فرخ‌نژاد برای هنرنمایی این قدر مجال نمی‌یافت، شاید این ضربهٔ کاری و اساسی بر تماشاگر وارد نمی‌شد و زمینهٔ یک داوری ناموزون علیه مرد فراهم نمی‌آمد.

●

**چهارشنبه‌سوری** با صغرا کبرایی که می‌چند اساس اعتماد به مرد را به باد می‌دهد و معلوم نیست هیچ مردی بتواند در برابر شک زن تماشاگری که این فیلم و بازی فریب‌دهندهٔ فرخ‌نژاد را دیده و حرص خورده و جوش آورده به‌راحتی تاب بیاورد. ادامهٔ فیلم را باید در داخل خانواده‌ها دنبال کنیم. همین رویکرد شک‌آلود و نفرت‌آمیز به مرد است که فرهنگ ما را ـ در کنار مکار و بی‌وفا دانستن هزارویک شبی زن ـ پر از حکایت‌های راست و دروغ و مضحک و غم‌انگیز در بارهٔ سرشاخ شدن زن‌ها با مردها کرده (البته معکوس این حکایت‌ها در مورد زشت‌کاری مردها هم بر سر زبان‌هاست).

بعضی زن‌ها با عبرت گرفتن از ماجراهای تلخی که بر هم‌جنس‌های‌شان رفته، آموخته‌اندکه گربه را دم حجله بکشند و اگر بتوانند، از همان اول حق مرد را برای خیانتی که ممکن است در آینده مرتکب شود کف دستش بگذارند. برای نمونه، مژده و خواهرش به روحی (ترانه علیدوستی) نصیحت می‌کنند چندان در بند خوشامد و بدآمد شوهر آینده‌اش نباشد. تر و خشک هم البته در این گیرودار با هم می‌سوزند. گاو ملانصرالدین گریخته بود، ملا شروع به زدن گوسالهٔ او کرد. پرسیدند گاو فرار کرده چرا گوسالهٔ بدبخت را می‌زنی؟ گفت شما این پدرسوخته را نمی‌شناسید. بزرگ که بشود از همهٔ گاوها تندتر می‌دود و زودتر فرار می‌کند. در ارتباط با این علاج واقعه را قبل از وقوع کردن، مردها چندان تاب مقاومت ندارند. به‌خصوص که اغلب از هنر بازیگری و اندام درشت و سیلی‌های محکم آقای فرخ‌نژاد هم بی‌بهره‌اند. اهل فکر و نظر هم البته مصون نیستند. از باب نمونه، چهره‌های بزرگ تاریخ اندیشه مانند سقراط و شیخ ابوالحسن خرقانی هم صابون این سیاست «علاج واقعه قبل از وقوع» به تن‌شان خورده بود. نقل است که سقراط در واقع از دست زن بدگمان بدخلقش گزانتیپ جام شوکران را با مسرت سر کشید و احترام به قانون را بهانه کرد. شیخ ابوالحسن خرقانی، از پیشوایان نامدار صوفیه، از ترس زن کولی بی‌چاک‌دهنش جرأت نفس کشیدن در خانه را نداشت و در کوه و صحرا و در میان وحوش بود که فرصت پرداختن به کرامات و معجزات را پیدا می‌کرد. آن طور که در **تذکرة‌الاولیاء** نوشته شده، روزی بوعلی سینا عزم دیدار شیخ را کرد و به در خانهٔ او در خرقان رفت. زن شیخ در را باز کرد و هر چه بدوبیراه بود بار شوهرش و بوعلی کرد و گفت برو که شوهر دروغ‌گوی فلان‌فلان‌شده‌ام منزل نیست، به صحرا رفته هیزم بیاورد. بوعلی حیران از لیچارهای زن رو به صحرا نهاد. شیخ را دید که باری هیزم بر پشت شیری نهاده عازم منزل است. بوعلی از رام شدن شیر در شگفت شد و پرسید: «شیخا این چه حالت است؟». گفت: «آری، تا ما بار چنان گرگی نکشیم ـ یعنی زن ـ شیری چنین بار ما نکشد!» مولانا در روایتی در همین مورد، پیاز داغ ماجرا را در مثنوی بیش‌تر کرده و می‌گوید که شیخ بر پشت شیر سوار شده و از مار نری نیز به جای تازیانه استفاده می‌کرد. بزرگ‌ترین نویسندهٔ روس، تولستوی، از دست زنش که مانند سرکار خانم مژده سمیعی علاقهٔ فراوانی به تجسس و کشف اسرار نهان شوهر داشت، به‌ناچار از خانه گریخت و در ایستگاه قطار جان به جان‌آفرین تسلیم کرد. البته این‌ها فقط مثال‌هایی در باب وجود زن‌هایی‌ست که شکل و شمایل آن‌ها شباهتی به قیافهٔ ماتم‌زدهٔ مژده وچهرهٔ آرام و متین و پرمهر و مادرانهٔ سیمین ندارد. در مثل مناقشه نیست.

با این سوابق تاریخی معلوم نیست اگر همسران سرکش سقراط فیلسوف و شیخ ابوالحسن خرقانی شیرسوار و تولستوی **جنگ و صلح**‌نویس، مژده را در حال هق‌هق عاجزانه در حمام منزل می‌دیدند، چه عکس‌العملی می‌دادند. مسلماً عجز او را تأیید نمی‌کردند و راه‌های عملی‌تری را برای حل مشکل به او توصیه می‌کردند. به طوری که حاشیهٔ صوتی مردانهٔ فیلم را به جای ترقه و فشفشه و موشک، سروصدای زنانهٔ شکستن کاسه‌بشقاب و صفیر پرواز لنگه‌کفش پر می‌کرد. حالا می‌رسیم به این‌جا که این مردهای هوسران را آیا کاسه و کوزه و دار و درخت از راه به در می‌برند یا در طرف مقابل موجود زنده‌ای به اسم زن قرار گرفته؟ اگر مرد دام‌گذاری برای از راه به در بردن زن را شروع کند باز هم می‌شود پرسید چه کسی می‌پذیرد تسلیم وسوسه و دام‌های مردخطاکار شود؟ مگردر طرف مقابل غیر از زن مخلوق دیگری هم هست؟ (البته یک مورد استثنایی سراغ دارم که به روایت فیلم **برهنه می‌بینم**، ساختهٔ دینو ریزی، مردی از قضای روزگار عاشق قطارهای رنگ‌به‌رنگ ایتالیا شده بود و با نرد عشق باختن با معشوقه‌های طاق و جفتش ـ یعنی قطارهای خطوط مختلف ـ به زوجهٔ قانونی‌اش خیانت می‌کرد). این‌که می‌گویند پای فیل را با یک تار موی زن می‌شود بست، اشاره به قدرت نهان زن به دل‌باخته کردن و به زنجیر کشیدن مرد ندارد؟ پس زن خودش هم یک پای ماجراست و اگر جرمی رخ داده باشد او هم شریک جرم است. البته آن گونه که در **چهارشنبه‌سوری** می‌بینیم، این شریک جرم حالت استثنایی دارد و از شدت بی‌پناهی و بی‌سروسامانی‌ست که به این راه کشیده شده. قیافهٔ صاف‌وساده و مهربان سیمین و حالت مظلوم مادرانه‌اش با ته‌رنگی از یک لبخند دل‌چسب دائمی، امکان هر قضاوت نادرست را علیه او از ما می‌گیرد و اصلاً فیلم با نحوهٔ معرفی شوهر سابق او نشان می‌دهد که سیمین هم می‌تواند قربانی شوهری از جنس مرتضی بوده باشد. شوهری که حالا به پیسی افتاده و جل و پلاسش در خیابان پهن است و دارد تقاص پس می‌دهد. شوهر سابق سیمین با باز کردن در ورودی ساختمان محل زندگی سیمین برای عبور ماشین مرتضی به شکلی کنایی مشارکت و واسطگی خود را در رابطهٔ نامشروع آن‌ها القا می‌کند. پس رد پای مرد را در این‌جا هم می‌توان دید. حرفی که سیمین هنگام

جدایی فداکارانه‌اش به مرتضی می‌زند به ما این اطلاعات را می‌دهد که او هم قربانی عشق ناپایدار و بوالهوسانهٔ یک مرد بوده است. با تلخی و کمی حسرت می‌گوید که: «من هم شوهرم اول عاشقم بود. می‌مرد برام. ول کرد رفت.» بنابراین سیمین ـ و قاعدتاً هر زنی در موقعیت او ـ گناهی ندارد و چاره‌ای نیست جز این که شریک جرم مرد را در این قضایا در میان قطارهای ایتالیا جست‌وجو کنیم.

•

حالا که در این فیلم نمی‌توانیم وصلهٔ گناه و تقصیر و مشارکت در جرم را به جنس زن بچسبانیم (یک‌ریز در معرض اذیت و آزارند، چرخ ماشین‌شان را پنچر می‌کنند، زیر پای‌شان ترقه در می‌کنند، طلب شماره تلفن از آن‌ها می‌کنند، مثل زن آبستن سرایدار مدام در حال حمل بار سنگین دسته‌گل‌های مردند...)، نهایتاً عجیب نیست اگر جنس زن اعتقاد پیدا کند که جنس مرد ذاتاً خرده‌شیشه دارد و فلزش از بدو خلقت خراب بوده و هست. فلزش البته شاید خراب باشد، اما اگر کلاه‌مان را قاضی کنیم و به احساسات و تأثیرپذیری خود از فیلم، مقداری وجه متفکرانه‌تر بدهیم شاید متوجه شویم که این قبیل وقال‌ها و جنجال‌ها به جایی نمی‌رسد. زن و مرد در رنجی که می‌برند و مشکلاتی که می‌آفرینند تقصیر چندانی ندارند و واقعاً مشکل اصلی جای دیگری‌ست. افراط و تفریط در این میدان است که انبوه فیلم‌ها و سریال‌های ضدمرد و ضدزن را به وجود آورده و معلوم نیست حقیقت در آستین کدام‌یک از آن‌هاست.

**چهارشنبه‌سوری** البته سعی کرده از این زیاده‌روی‌ها پرهیز کند و لطف و جذابیت طبیعی‌نمای آن نیز در همین نکته نهفته است. با این حال نقطهٔ ضعف فیلم غلتیدن ناگهانی آن به معنا دادن به یک جهان اساساً مهارنشدنی و گشودن گره از کار فروبستهٔ تماشاگری‌ست که همراه مژده و روحی دلهره و لذت جست‌وجوی حقیقت را دارد تجربه می‌کند. این که برای پیدا کردن جواب سرراست و آسان، ارتباط یک زن مطلّقه با یک مرد متأهل را ناشی از نیاز زن به داشتن یک حامی بدانیم (آن طور که در مورد سیمین می‌بینیم) تنها یک بر منشور است. طیف متنوعی از انگیزه‌های دیگری هم در کار است. کشش‌های جسمی و روحی و عاطفی زن را در این معرکه نمی‌شود نادیده گرفت و البته خیلی نیازها و علت‌های دیگر او را نیز که به عقل جن هم نمی‌رسد. این ساده شدن ناگهانی دنیای به‌دقت طراحی‌شده و ریزبافت فیلم‌نامه‌نویسان **چهارشنبه‌سوری** به علاوهٔ بازی قوی و هنرمندانه اما نامناسب فرخ‌نژاد است که جست‌وجوی حقیقت را به کشف سهل و سادهٔ حقیقت وامی‌نهد. با این وصف، گمان می‌کنم یک چیز اساسی‌تر در **چهارشنبه‌سوری** گم شده، یا اگر بی‌انصافی نکنم لااقل کم‌رنگ و محو است: این‌که بسیاری از زن‌ها و مردها با هر خلق‌وخو و شرایطی و در هر قشر و طبقه‌ای می‌توانند در زیر یک سقف به آرامی با هم زندگی کنند اما اساساً از هم جدا باشند. این‌ها در یک بستر در کنار هم می‌خوابند اما دو رؤیا می‌بینند. مانند جزیره‌های جدا در جوار هم‌اند، اما به هم نمی‌رسند. هم با هم‌اند هم نیستند. هم یکدیگر را دوست دارند هم از هم متنفرند. هر دو حس می‌کنند چیزی را گم کرده‌اند بی‌آن‌که بدانند آن چیز، آن شخص، آن فرصت دست‌نیافتنی چیست و کجاست. البته حکم کلی نمی‌دهم. شاید زوج‌هایی هم باشند که مانند آن زن و شوهر پیر نظافچی اول فیلم تاب و توان دوری از هم را نداشته باشند و بخواهند که آن‌ها را با هم برای کار به خانهٔ مردم بفرستند. متأسفانه من زیاد سعادت دیدن این زوج‌های خوش‌بخت را نداشته‌ام. بیش از پنجاه سال است که گوشم از صدای ترقه و شکستن کاسه‌بشقاب همسایه‌ها پر است و در خیابان که به زوج‌های زیادی خوش‌بخت (به قول هموطن‌های ترک‌زبان «چوخ بختیار») برمی‌خورم نمی‌دانم چرا به یاد زوج فیلم ماندگار **گزارش** می‌افتم. کیارستمی یک ربع قرن پیش، این فیلم را به صورت یک وقایع‌نگاری صرف، بی‌هیچ قضاوت قطعی دربارهٔ خوب و بد و درست و غلط زندگی پرتشویش آدم‌ها ساخت که هنوز هم جواب می‌دهد و آینهٔ حال و روز ماست. **چهارشنبه‌سوری** نیز همان الگوی **گزارش** کیارستمی را دارد. بیرون و داخل خانه به هم مرتبط‌اند و روی هم تأثیر متقابل می‌گذارند. صحنهٔ کشمکش مژده و مرتضی در خانه ـ پس از کتک خوردن مژده از او در خیابان ـ بسیار قرص و محکم و تأثیرگذار از کار در آمده و هد‌به تهرانی عصبی گریان در اوج است و آدم یک لحظه به یاد دستپاچگی و تشنج و بازی بی‌نظیر شهره آغداشلو در صحنهٔ کم‌وبیش مشابهی در فیلم **گزارش** می‌افتد. البته مژده در مقایسه با اعظم **گزارش**، نامتعادل‌تر و خردشده‌تر است.

**چهارشنبه‌سوری** با تلاش پرعذاب این زن بدگمان برای پیدا کردن حقیقت شروع می‌شود. اما در نیمهٔ راه، فیلم‌ساز حل‌المسائلی دست می‌گیرد و جواب مسائل حل‌نشدنی یا دست‌کم غامض و پیچیدهٔ بشری را به‌راحتی می‌دهد و تلاش تماشاگر را در همراهی با او برای درک جهان نیمه‌کاره می‌گذارد. می‌گویم نیمه‌کاره می‌گذارد، چون در خیلی جاها به‌خصوص در مورد رابطهٔ عاشقانهٔ روحی و عبدالرضا، فیلم‌ساز میدان را تا آخر برای شک کردن و بیمناک بودن تماشاگر در ارتباط با پایداری رابطهٔ آن‌ها باز نگه‌می‌دارد. خطری که دلدادگی روحی و عبدالرضا را تهدید می‌کند از همان اولین صحنهٔ فیلم حس‌شدنی‌ست. شادی و سرخوشی آن‌ها با این شوخی شک‌آلود روحی که عبدالرضا در داخل عکس دارد به چه کسی نگاه می‌کند طعمی از بدگمانی به خود می‌گیرد (که بعداً در زندگی سراسر سوءظن مرتضی و مژده شالودهٔ درام را پی می‌ریزد). به هم خوردن تعادل آن‌ها پس از این کنایه بر اثر گیر کردن چادر روحی لای چرخ

موتورسیکلت، به عنوان یک هشدار ظریف در آخر فیلم است که درک می‌شود. چادر روحی که مژده آن را برای استتار و گرفتن مچ مرد خطاکارش به سر انداخته، نه تنها او را پنهان نمی‌کند بلکه باعث لو رفتن و کتک خوردنش می‌شود. گیر کردن چادر لای چرخ موتور و کله‌معلق شدن روحی و عبدالرضا هشداری به دو دل باختهٔ جوان است که سفر یک‌روزهٔ آن‌ها در روشنی صبح شروع می‌شود اما در سایه‌های شب پایان می‌گیرد.

تردید دارم واکنش ملایم عبدالرضا به گم شدن چادر روحی و تعریف از زیر ابرویی که بدون اطلاع او برداشته و لبخند روحی، بتواند ـ با توجه به مفهوم کنایی جملهٔ آمیخته به بدگمانی روحی و سرنگون شدن موتور در آغاز فیلم ـ بعد از ازدواج هم با کم‌رنگ و فرسوده شدن عشق ادامه پیدا کند. در این چند ساعت درگیری با زندگی آشفته و پرقشقرق مژده و مرتضی، روحی رشدی چندساله را تجربه کرده است. در طول این روز پرماجرا به‌تدریج جسم و ذهنش دگرگون می‌شود و برای زن شدن آمادگی پیدا می‌کند. در صحنه‌ای که امیرعلی، پسربچهٔ خستهٔ مژده و مرتضی، روی دستش در داخل ماشین به خواب رفته، تصویر مادرانهٔ زنی را ارائه می‌دهد که دیر یا زود در حاشیهٔ شهر، در امام‌زاده داود، یک زندگی کم‌وبیش شبیه زندگی مژده را شروع خواهد کرد. ترانه علیدوستی در نقش روحی سادگی دل‌چسب دخترهای پررو و سروزبان‌دارجنوب شهر را دارد. تبدیل این دختر شوخ‌وشنگ باهوش و شیطان اول صبح به زنی با چهرهٔ متفکر و نگران در شامگاه همان روز، تبدیل سبک‌باری ناشی از جهل و بی‌خبری‌ست به گران‌باری حس کردن تلخی‌های یک زناشویی ازهم‌پاشیدهٔ آمیخته به دوز و کلک و پرده‌پوشی. تغییر حالت چهرهٔ او از شادی و سرزندگی به تأمل و اندیشناکی، کنایه‌ای‌ست از راهی که سیمای جوان مژده، از عکس عروسی به بعد طی کرده تا به چهرهٔ ازریخت‌افتادهٔ مریض و مرده‌ای که حالا از او می‌بینیم تبدیل شود. از همان صحنه‌های اول فیلم که راه رفتن کم‌وبیش زمخت و روستایی‌وار روحی را می‌بینیم (و این نحوهٔ قدم برداشتن مدیون قدرت کم‌همتای ترانه علیدوستی در بازیگری‌ست) احساس می‌کنیم که با دختری ناآشنا با واقعیت‌های جامعهٔ شهری روبه‌رو هستیم. اما روحی آخر فیلم در پایان روز به‌وضوح تغییر یافته و آگاهی تازه‌ای نسبت به آدم های دور و بر و شاید حتی به وضعیت خودش پیدا کرده است. این دگرگونی در فضای ناامن و متلاطم شهر اتفاق می‌افتد؛ دنیای فیلم آمیخته به شک و تردید و بدگمانی است. اتومبیل زن همسایه را پنچر می‌کنند و زن در پیدا کردن مقصر به این و آن مشکوک است. زنی اجازهٔ ورود روحی به داخل ساختمان را نمی‌دهد. جلوی ساختمان نردهٔ محافظ کشیده‌اند اما در پارکینگ دزدی شده است. سوءظن همسایه‌ها به مشتری‌های سیمین که برای آرایش پیش او می‌روند صاحب‌خانه را مصمم به فروختن آپارتمان و بیرون کردن سیمین کرده است. پیچ‌پچ و درگوشی حرف زدن و فضولی رسم روز است. ماشین گل‌گرفتهٔ شوهرخواهر مژده، یک اشاره و استعارهٔ تصویری ظریف به نوع زندگی و رابطهٔ او و همسرش است و در بین آن‌ها هم عدم تفاهم حس می‌شود. زن از این که مرد را توی ماشین معطل نگه داشته پروا ندارد و مرد غر می‌زند که چرا زن این قدر او را منتظر نگه داشته است. در متن این بی اعتمادی عمومی‌ست که درام خانوادگی مژده و مرتضی شکل می‌گیرد و پیچ‌وتاب می‌خورد. اهمیت شخصیت‌های فرعی در این است که هم به فضاسازی برای پروراندن مضمون اصلی فیلم ـ بدگمانی و بی‌اعتمادی و خیانت ـ کمک می‌کنند و هم به گونه‌ای بازتاب و ادامهٔ شخصیت‌های اصلی‌اند و مصیبت را تعمیم می‌دهند. زن سرایداری که دستور و زیر پا می‌گذارد، جلوه‌ای دیگر از مضمون خیانت و پنهان‌کاری را مجسم می‌کند که کم‌وبیش در رفتار شخصیت‌های دیگر هم به چشم می‌خورد.

•

در این میان، عنصر آتش نقش فعالی در این بلبشو دارد. ترقه‌بازی و آتش‌بازی گستردهٔ چهارشنبه‌سوری اواخر فیلم، در زیر نگاه‌های اندیشناک و پر سکوت روحی، هم واقعی و هم نمادین است. تجسم یک انفجار حسی و عاطفی و به آتش کشیده شدن روابط زناشویی‌ست که به شهر و زندگی‌های مشابه نیز قابل تعمیم است. تنشی که در حرکات عصبی و مهارنشدهٔ مرتضی و مژده فشرده و متراکم شده، بازتاب عمومی و باز شدگی‌اش را در صحنهٔ آتش‌بازی کوچه و خیابان می‌بینیم. آتشی که مرد به پا می‌کند و زندگی همسر فریب‌خورده را به هم می‌ریزد، انعکاس مجازی‌اش را در رابطه و خویشاوندی مرد و آتش پیدا می‌کند. آتش‌بازی آخر فیلم که به در کام آتش رفتن شهر و آدم و عالم بیش‌تر شباهت دارد، آتشی است که از گور مرد برمی‌خیزد. از همان ابتدا که مرتضی صورتش را برای روشن کردن سیگار به نزدیک آتش اجاق گاز می‌برد، انس و قرابت او با آتش به طور مبهم حس می‌شود. دو شاگرد مدرسه که در برابر ناظم دبستان داشتن مواد محترقه را انکار می‌کنند و در همان حال با اشاره به قیمت آن‌ها خود را لو می‌دهند، نه تنها از نظر مهارت در قیافهٔ حق‌به‌جانب گرفتن برای دروغ‌گویی با مرتضی هم‌وضع می‌شوند (و شاید مرتضی‌های آینده‌اند)، بلکه در وابستگی به آتش هم با او همانندی دارند. این خصیصه به امیرعلی نیز سرایت کرده و به خاطر دسترسی به آتش‌بازی چهارشنبه‌سوری و امکان آتش‌افروزی است که با مادر درمی‌افتد و جانب پدر را می‌گیرد (فشفشه‌ای را که با لذت توی ماشین روشن می‌کند به خاطر بیاوریم). این پسربچه‌ها با این وصف راه مرتضی را ادامه خواهند داد و دنیا را از شرار آتش خود ایمن نخواهند گذاشت. عجیب نیست که حسرت مرتضی برای یک وعده غذای گرم و قناعت کردن مژده به غذای سرد (کالباس توی یخچال) جلوهٔ دیگری از پیکار گرما و سرما باشد که درمقابلهٔ حضور پرحرارت مرتضی و سردی و یخزدگی چهرهٔ مژده به اوج می‌رسد. سیگار نیز که یک لحظه از دست مرتضی نمی‌افتد و مونس شوهر سابق سیمین هم هست، مایه‌ای از آتش با خود دارد. پسرک همسایه که مرتضی او را به خاطر سیگار کشیدن سرزنش می‌کند در واقع نمونهٔ دیگری از مردی‌ست که با خصوصیات ریاکارانه و پنهان‌کاری مرتضی چند سال دیگر در زندگی زناشویی سر بلند خواهد کرد (از مرتضی خواهش می‌کند به مادرش نگوید که دیده است او سیگار می‌کشد). مرتضی در دفتر فیلم‌سازی از آبدارچی ایراد می‌گیرد که چرا کبریت به اندازهٔ کافی در دسترس نیست. علاوه بر ماهیت مردانهٔ آتش، حضور مسلط مرد بر جهان و مافیها با سروصداهای مزاحم ترقه و انفجار که تقریباً سراسر فیلم را پوشانده و جابه‌جا موجب نگرانی و وحشت زن‌ها می‌شود همگون و عجین شده است. انفجارها نقش همسرایان این تراژدی ایرانی را بازی می‌کنند. صدای جارو برقی به عنوان نشانه‌ای از کدبانوگری، گاهی جلوی شنیدن صدای انفجارها را می‌گیرد اما در کل این بانگ مردانهٔ ترکیدن است که آرامش محیط را به هم می‌زند ونالهٔ جارو برقی را خفه می‌کند.

تمام این مقدمه‌ها و تمهیدها با ظرافت چیده می‌شود تا سرانجام آتش گونگی ویرانگر مرد به صورت ترقهٔ سهمگین پردودی درآید که دو جوان موتور سوار زیر پای سیمین منفجر می‌کنند. با ترکیدن این ترقه است که دفتر آزادی زن از قید مرد، بازنشده بسته می‌شود و سیمین بی‌اختیار با وحشت و بی‌پناهی به سوی مرتضی برمی‌گردد. اما به جای عاشق سست‌پیمان خود، پیرزنی درهم‌شکسته را در خیابان خالی می‌بیند. این موجود دست‌وپاشکستهٔ باندپیچی‌شده که با واکر راه می‌رود حضوری جانیفتادنی و نچسب در منطق روایتی فیلم دارد و ظاهراً چند ثانیه قبل با صدای ترقه از سرایرهٔ غیب نازل شده تا آینده و سرنوشت وخیم سیمین را به شکلی سمبلیک نمایش دهد (مگر چشم‌انداز همان خیابان خالی کافی نبود که تنهایی و بی‌کسی او را لمس‌پذیر کند؟). پس این مرد است که هم می‌ترساند و هم پناه می‌دهد، هم درد و هم درمان است، و هم البته به‌موقع صحنه را خالی می‌کند. در عوض این زن است که نهایتاً از قافله عقب می‌ماند و بار سنگین بی‌سروسامانی را باید تا آخر عمر به دوش بکشد. با این زمینه‌سازی‌هاست که فیلم‌ساز مجال پیدا می‌کند بالاخره با دادن حق به زن، مشکل اخلاقی قصه را رفع و رجوع کند.

•

آن‌چه دارد در این دنیای پر از نقاب و ریا اتفاق می‌افتد، دو نوع تماشاگر دارد: روحی که در داخل فیلم و به عنوان جزئی از ماجرا نقش شاهد را به عهده گرفته اما تا آخر شک می‌کند آن‌چه حدس می‌زند حقیقت دارد یا نه؟ روحی در حاشیهٔ راز پرسه می‌زند اما نمی‌تواند یک‌سره آن را به چنگ بیاورد و بگشاید. چشمان کنجکاو و خیره و بی‌قرار ترانه علیدوستی علامت مشخصهٔ این نوع تماشاگر است. دستهٔ دوم تماشاگری‌ست در خارج فیلم که جزئی از ماجرا نیست. پس از مدتی راز برایش کاملاً گشوده شده و در مرحلهٔ داوری اخلاقی دربارهٔ شخصیت‌های ماجرا قرار می‌گیرد. تماشاگر نوع دوم تا قبل از دیدار مرتضی و سیمین در خیابان خلوت، با تماشا گر نوع اول یکی‌ست. از لحظهٔ دیدار لودهنده است که تماشاگرهای اول و دوم، ناگهان از هم جدا می‌شوند و تماشاگر دستهٔ دوم که فیلم قاعدتاً برای او ساخته شده تلاش گیج‌کننده‌اش برای رصد کردن و جست‌وجوی حقیقت را متوقف می‌کند تا قضاوت و صدور رأی دربارهٔ جهان را بلافاصله باگشوده شدن گرهٔ قصه شروع کند. این قضاوت بر اساس یک تصویر قطعی از مرتضی و سیمین در خودرو مرتضی استوار است. قطعیت تصویر، پایان جست‌وجو و گنجکاوی و تفکر است. ابهام ندارد و دست تماشاگر را در تصویر و بازسازی و خلقت مجدد جهان می‌بندد. از این جهت تصویر مرتضی و سیمین از سیالیت معنایی می گریزد و به انجماد و جزمیت یک حکم حتمی نزدیک می‌شود. فیلم‌سازانی در دنیا هستند که با تن ندادن به تمامیت‌طلبی تصویرهای قطعی، به نحوهٔ روایت وموقعیت‌هایی که در برابر چشمان مخاطب ترسیم می‌کنند ابهام و چندمعنایی بی‌کرانه‌ای می‌دهند که شبیه آن فقط در دنیای غیرقطعی کلمات یافت می‌شود. ابهام در شنیدن و دیدن و حدس زدن در فیلم **چهارشنبه‌سوری** کم نیست. حتی سبک نامحسوس و به‌شدت طبیعی‌نمای فیلم‌برداری حسین جعفریان در جاهایی از این نگاه دور نمی‌ماند. این سایهٔ ابهام، این شفاف و واضح نبودن حقیقت، و این قابل جمع نبودن مژده و مرتضی، درجدایی و هم‌تراز نبودن سطوح پیش‌زمینه و پس‌زمینهٔ تصویر هم منعکس است. با هم که جروبحث و بگومگو می‌کنند، غالباً یکی از آن‌ها واضح (نت) و دیگری محو (فلو) است. البته این روش عکاسی، هم امتیاز و هم محدودیت فیلم است. امتیاز است چون جدایی رابطه را مصور می‌کند. محدودیت است چون عمق ندارد و با باز شدن راز، جدایی را فقط در سطح (و نه در ژرفا به مثابه بخشی از وضعیت بشری) به تصویر درمی‌آورد. به این ترتیب، فیلم در اواخر راه تسلیم قطعیت تصویر می‌شود و تماشاگر از جایگاه مشارکت فعال برای درک بالا و پست جهان فرومی‌غلتد و تبدیل به پذیرنده و مصرف‌کنندهٔ منفعل نتیجه‌ای می‌شود که در یک موقعیت تصویری قطعی (برملا شدن راز درملاقات نهایی مرتضی و سیمین) به دست می‌آید و قال قضیه به این صورت کنده می‌شود. فیلم‌ساز با باز کردن راز ماجرا، پتانسیل درگیر کردن ذهن تماشاگر با موضوع و انتقال تنش به او را از

دست می‌دهد و روایت و بن‌مایهٔ فیلم به عنوان یک دغدغه و مشکل بشری ـ سوءظن و جدایی آدم‌ها ـ به یک نتیجه‌گیری ساده و سطحی محدود می‌شود. **چهارشنبه‌سوری** با این رازگشایی امکان لذت بردن تماشاگر را در دیدن مجدد فیلم تا حد زیادی از او می‌گیرد (منظورم از تماشاگر در این جا البته بیش‌تر مخاطبی ست که توقعش از فیلم، تفنن یا درس اخلاق گرفتن نیست. منظورم تماشاگری‌ست که خودش می‌خواهد مستقلاً جهان فیلم و دنیای پیرامون را کشف کند و از نو بسازد). اما روحی در وضعیت متفاوتی‌ست. شاهد یک تراژدی ایرانی بوده بی‌آن‌که با قطعیت بتواند داوری کند. انعکاس یکی از دست‌های این دختر حاشیه‌نشین در شیشهٔ اتوبوس و دو تا به نظر رسیدن آن در آغاز فیلم اشاره‌ای به دوگانگی حقیقت و مجاز است که مدتی بعد باید با گذر روحی از حصار سکونت‌گاه طبقهٔ متوسط شهری و با پا گذاشتن او به آپارتمان مژده و مرتضی، درگیرش کند و ناخواسته در جنبرهٔ تشخیص دشوار راست از دروغ و سوا کردن واقعیت از پندار بیندازد. شاید اگر تماشاگر وضعیتی شبیه روحی پیدا می‌کرد هم داوری اخلاقی دربارهٔ مرد به این شکل تخت و سطحی پیش نمی‌آمد و هم فیلم، و به تبع آن جست‌وجوی حقیقت، در ذهن تماشاگر تا ابد ادامه می‌یافت. البته اگر این طور می‌شد و بر مخاطب اسرار پشت پرده یک‌سره آشکار نمی‌شد معلوم نبود که **چهارشنبه‌سوری** می‌توانست این همه تماشاگر پرشمار زن را به سوی خود بکشد.

●

**چهارشنبه‌سوری** همان طور که اشاره کردم در جاهایی به قلمروهای وسیع‌تر تأمل و تفکر رو می‌آورد و جذابیت آن علاوه بر ردیف کردن جزئیات آشنا و تماشایی زندگی روزانه، مدیون بردن تماشاگر به سرچشمه و تشنه برگرداندن اوست. اما به دلیل باز کردن نابه‌جای گره داستان و به خاطر تراشیدن منطقی سطحی و کلیشه‌ای برای توجیه دل بستن مرد عیالوار به زنی بیگانه، نهایتاً از رسیدن به قلمروهای وسیع‌تر باز می‌ماند. اما استنلی کوبریک، که این مطلب را در سالمرگ او می‌نویسم، در **چشمان باز بسته** به این قلمرو می‌رسد. آن فیلم هم بر مدار یک شک فرساینده می‌گردد و شخصیت بدگمان تام کروز را له می‌کند. این بار این مرد است که به وفای زن شک می‌کند و سوءظن دارد. اما در فرجام جست‌وجوی بغرنج‌اش به جای اول و به نقابی در بستر زناشویی‌اش برمی‌گردد که چهرهٔ واقعی آدم‌ها را پنهان می‌کند. مشکل این گونه زوج‌ها ـ چه در **چهارشنبه‌سوری** چه در **چشمان باز بسته** ـ اساساً یک مشکل لاینحل انسانی‌ست. مشکل زیستن و شکسته شدن و دل بستن و دل کندن از هم در جهانی‌ست که هر لحظه معنای آن از صید شدن می‌گریزد و فاصله‌ها و شکاف‌های گیج‌کننده را با هیچ جسب و ملاطی نمی‌شود پر کرد. مشکل غذای گرم و سرد و اجاره‌نشینی و بی‌پناهی زن مطلقه وجه ظاهری و خیلی ناچیز این سوگنامهٔ ابدی است. مشکل، زیستن دو جزیره در کنار هم است و فاصله و تنهایی عمیقی که در غیاب عشق و اعتماد رخ می‌دهد. دو ایماژ فوق‌العاده در **چهارشنبه‌سوری** وجود دارد که اگر فیلم بر مدار آن‌ها پیش می‌رفت، دور نبود که چون **چشمان باز بسته** آدم را ساعت‌ها و روزها و سال‌ها درگیر خود کند: چپیدن مژده در داخل کمد لباس و با سختی و مرارت در لابه‌لای لباس‌ها و گوش سپردن به صداهای مبهمی که از پس دیوار می‌آید تا شاید حقیقت را برملا کند و استراق سمع مشابهی در داخل حمام و گدایی کردن حقیقت، که چون راز سربه‌مهری از چنگ می‌گریزد، از هواکش حمام. این دو مکان، زبان حال همهٔ آدم‌هایی‌ست که در تنگنای جهان گیر افتاده‌اند و برای یافتن حقیقت خود را به در و دیوار می‌زنند. اصلاً خود خانه به عنوان مکانی محصور، یک چاردیواری، یک محفظه و مخزن که هم آدم را حفظ می‌کند و هم خفه می‌کند، شکل صغیر این عالم فراخ است. لباس‌های امروزی و هواکش دو نشانهٔ دنیای مدرن ماست که میل غریزی و بدوی انسان به دانستن، به از بین بردن سایهٔ شک، در میان یا از طریق آن‌ها رخ می‌دهد. اگر مژده مانند قاضی نیمه‌مجنون **قرمز** کیشلوفسکی وسیلهٔ پیشرفته‌تری برای استراق سمع رابطهٔ زناکارانهٔ آدم‌ها داشت (از کیشلوفسکی مثال می‌زنم چون موسیقی اول و آخر **چهارشنبه‌سوری** شباهت عجیبی به لحن سوگناک تم موسیقی **ابی** دارد)، شاید راحت‌تر به حقیقت نزدیک می‌شد و این قدر توی جارختی و حمام خودش را به زحمت نمی‌انداخت (نگران بودم مبادا این زن بینوا غفلتاً از لبهٔ وان حمام لیز بخورد بیفتد پایش بشکند). اما چه می‌شود کرد؟ مقدورات و تکنولوژی شنود طبقهٔ متوسط شهری ما با توجه به مشکلات اقتصادی متأسفانه فعلاً همین است و جز یک جفت گوش کم‌شنوا ـ که مدت‌هاست جرم‌گیری نشده ـ و یک هواکش زپرتی سرمایهٔ دیگری برای استراق سمع ندارد. در مقایسه با چهرهٔ ژولیت بینوش فیلم **ابی**، چهرهٔ هدیه تهرانی یک چیز کم دارد: آن لکه‌های بی‌قرار رنگ آبی که چون نت‌های یک قطعه موسیقی روح‌انگیز روی صورت زن شناور می‌شوند و حس زیستن را نهایتاً به او برمی‌گرداند. رنگ آبی اما در **چهارشنبه‌سوری** در کاشی‌های حمام با غلظت و تیرگی متراکم شده و شاهد سرد و خاموش مژده برای پی بردن به حقیقت مصیبت‌باری‌ست که به راحتی تن به آشکار شدن نمی‌دهد. این رنگ آبی در آخر کار به بستر زناشویی مرتضی و مژده انتقال می‌یابد تا هم به ریشه و علت جداافتادگی آن‌ها طعنه بزند و هم به مرد تنهامانده گوشزد کند که خودکرده را تدبیر نیست و بسترش تا روز حشر «صدف خالی یک تنهایی‌ست». بسته شدن فیلم با تصویر تنها و تک‌افتادهٔ شوهر سابق سیمین، سرنوشت مرتضی را به مردهای دیگر سرایت می‌دهد و تعمیم‌پذیر می‌کند. در همین حال به یاد می‌آوریم که زن‌های اصلی فیلم سرانجام آخرین تصویرهاشان با بچه‌هایی تمام می‌شود که به جای پدر خطاکار در کنار مادر باقی مانده‌اند.