



آزمون ساده دشوار

● اگر بازتاب‌های بلافاصله خیلی دور، خیلی نزدیک فقط تحسین بود، اما واکنش‌ها در برابر به همین سادگی، در وهله اول ابزار تعجب بود. خیلی‌ها تصور نمی‌کردند رضا میر کریمی، سبک و ساختار و موضوعی این قدر متفاوت انتخاب کند. اما تحسین‌ها، کم‌کم و با فاصله آشکار شد. شناس میر کریمی این بود که فیلمش از چند ماه پیش از جشنواره آماده نمایش بود و عده‌ای آن را در جریان نمایش فیلم‌ها برای جشن سینمای ایران در شهریور ۸۶ (که به همین سادگی به درخواست او و به دلیل متمسب در خانه سینما و آن جشن، خارج از مسابقه بود) و چند نمایش خصوصی بعد دیده بودند ضعیف‌فوت‌های فیلم به‌مرور رسوب کرده بود و فرصت برای بحث و تأمل وجود داشت. شاید اگر به همین سادگی مثل اغلب فیلم‌ها با عجله به روزهای ملتهب جشنواره می‌رسید، کیفیت بازتاب‌هایش با آن‌چه اتفاق افتاد، متفاوت بود و جای خوش‌حالی است که نمایش گسترده‌تر به همین سادگی در جشنواره، در موقعیت طبیعی‌تری اتفاق افتاد. راستش خیلی ناگوار است که فیلم‌ساز خوش‌فکر و با استعداد و نازنینی مثل رضا میر کریمی از التهاب‌های مقطعی صدماتی ببیند که تو می‌میش به چند سال زمان و صرف مقدار زیادی از انرژی او (و سینمای ایران) نیاز داشته باشد. میر کریمی حالا یکی از سرما به‌های ارز شمنه سینمای ایران است.

پس از زیر نور ماه و خیلی دور، خیلی نزدیک، این سومین فیلم میر کریمی است که برگزیده نویسندگان و منتقدان ماهنامه «فیلم» در نظر خواهی‌های سنتی ما پس از پایان جشنواره فجر شده است؛ چیزی که پیش‌بینی‌اش دشوار بود (و البته به متأسفانه به برخلاف آن سنت، عکس فیلم دیگری روی جلد شماره قبل آمد و نه عکس فیلم برگزیده ما). ضمن این که یکی از مواردی است که فیلم برگزیده این نظر خواهی، همان فیلم برگزیده داوران جشنواره هم هست. به همین سادگی از آن‌جا که از قبل پروانه نمایش هم داشت، اولین فیلمی بود که نمایشش برای اکران نوروز قطع شد و این امکان فراهم شد که پرونده‌اش هم‌زمان با نمایش عمومی آن آماده و منتشر شود. جای گفتگو با فیلم‌بردارش محمد ال‌ادپوش در این پرونده خالی است که در جای خود، دلشش آمده است.

نمایش عمومی فیلمی مانند به همین سادگی در نوروز و در یک گروه کامل سینمایی، آزمون مهمی برای سینمای ایران هم هست؛ سینمایی که در چند سال اخیر، اکران عمومی‌اش اسیر کلیشه‌ها و سهل‌انگاری‌هایی بوده که تناسبی با محدوده بالای هرم کثیف سینمای ایران ندارد و فقط دست‌وپایسته با پایین‌ترین سطح سلیقه عمومی است. موفقیت این فیلم می‌تواند فضای اکران عمومی‌ها را هم تغییر دهد.

زمانی برای رفتن زمانی برای ماندن

جهانبخش نواری

● در نقدی بر کاغذ بی‌خط (ماهنامه «فیلم»، شماره ۲۸۸، مرداد ۸۱) نوشتیم آن فیلم داستان سراسرت زن آرزومندی‌ست که می‌کوشد به کمک خیال و اندیشیدن، بر خلاف جریان آب شنا کند. در به همین سادگی هم همین ماجرا بر زن می‌رود. اما این دو فیلم یک تفاوت اساسی دارند. معکوس می‌مانند. در کاغذ بی‌خط زن تلاش می‌کند خود را از یک موقعیت عامیانه بالا بکشد و به فرهنگ و دیدگاهی والا دست پیدا کند و به‌سختی در بی چیزی‌ست که ندارد. اما زن به همین سادگی نگران از دست رفتن چیزی‌ست که هنوز در اعماق قلب او می‌تپد. «رؤیا»ی کاغذ بی‌خط خواب آینده‌ای را می‌بیند که به او دانایی و قدرت چون و چرا می‌دهد. «طاهره»ی به همین سادگی خواب گذشته‌های را می‌بیند که عشق و رگ و ریشه و خاطرات اوست.

دقیقه‌های اول فیلم گزارشی مستندگونه است از جزئیات کارهای روزمره خانگی مانند جمع کردن میز صبحانه، دم کردن چای برای همسایه، ریختن لباس توی لباسشویی. تیتراژ فیلم با خط‌هایی که به‌تدریج با دست نوشته می‌شود، ضرب‌آهنگ آرام آن را از قبل تعیین کرده است؛ ریتمی که برای نگاه کردن و دیدن و شنیدن دقیق، گریزناپذیر است. دوربین روی دست، طاهره و سایر آدم‌ها را دنبال می‌کند و حضور مستقل ندارد، تقریباً حس نمی‌شود و به چشم نمی‌آید. فقط ثبت می‌کند تا خود صحنه به تماشاگر مجال توجه، کنجکاو و تفسیر را بدهد. این تغییر محسوس‌ست در کار با دوربین نسبت به فیلم قبلی میر کریمی، خیلی دور، خیلی نزدیک، که دوربین در جاهایی نقش هدایت‌گر و حتی تفسیرکننده داشت. خواهیم دید که این شیوه کار با دوربین در به همین سادگی بخشی از رویکرد فیلم‌ساز است که سعی دارد تا آن‌جا که شدنی‌ست آدم‌ها و روابط آن‌ها را با بی‌طرفی ترسیم کند و حکم قطعی در هیچ مورد ندهد. از همین روه ایهام و چندمنعایی ظریفی در گفت‌وگوها، رنگ‌ها، حرکات و ترکیب‌بندی صدا و تصویر وجود دارد. سبک و سیاقی که درک مفاهیم فیلم را بدون خیره شدن و گوش‌سیردن به جزئیات و ایما و اشاره‌ها دشوار می‌کند. در نتیجه، رشته‌های ظریفی که باره‌های فیلم را به هم اتصال می‌دهند، اگر

در چارچوب سبک بیانی فیلم کشف و دیده نشوند بخش زیادی از حرف به همین سادگی ناشنیده خواهد ماند. این شیوه نگاه کردن به فیلم از جنس همان نحوه نگاه و ارتباطی‌ست که طاهره برای دیده شدن و رؤیت‌پذیر شدن به آن نیاز دارد. اما در عوض، در گریز نگاهی شده که بر سطح می‌لغزد، از دریافتن اشاره‌ها غافل است و نهایتاً شوهر و فرزندانش و اطرافیان و اصلاً خود زمانه را از معنی کردن و درک حال و روز او عاجز کرده است. از این منظر، تماشاگر برای تبدیل شدن به خانواده و اطرافیان طاهره جز همگام شدن در ریتم آرام و نداشتن نگاهی خیره، دقیق و نکته‌یاب به جزئیات چارهای ندارد.

در برخورد اول، ارتباط و درآمیختگی طاهره با اسباب و اثاثیه و اشیای منزل، آشنا و حس‌شدنی است. لباس‌ها و حوله‌ها را که برای شستن جمع می‌کند، در یکی‌دو مورد جلوی بینی می‌گیرد که چیزی کثیف نمانده و بو نکرده باشد. دقتی که در نگاه کردن به رنگ جای دارد - برای این که ببیند خود دم کشیده یا نه - احساس مسئولیت یک کدبانوی وظیفه‌شناس را نشان می‌دهد و همه آن‌ها به همراه بازی‌های طبیعی بسیار گیرا، رئالیسمی را به وجود آورده که فکر می‌کنیم هیچ چیز را از قلم نینداخته و اول و آخر کار همین است. اما این گونه نیست. نزدیکی بی‌واسطه با اشیاء و اسباب و لوازم خانه، منشأ نوعی چسبندگی به آن‌هاست که گسستن را بسیار دشوار می‌کند. سطله و چیرگی اشیاء بر طاهره به تکرار ملال‌آوری هینجر شده که با رنگ‌های چرک و مردداش فضای خانه را سنگین، کدر و یکنواخت کرده است. رنگ آبی، که سردی و غمناکی‌اش نیاز به توضیح ندارد، حتی به جمله‌های شعر او و خودکاری که با آن می‌نویسد سرایت کرده است. رنگ تیره قهوه‌ای و آبی‌ساز، رنگ مسلط محیطی را تشکیل می‌دهد که زن را چیزی از خود کرده است. با این همه، دلت‌ت رنگ آن قدر غلیظ نیست که واقع‌نمایی فیلم را بشکند. اما نشانه‌های از کسالت و دل‌مردگی پنهان‌مانده‌ای‌ست که با پیشرفت و درک نشانه‌ها رفته‌رفته برجستگی پیدا می‌کند. البته شباهت و سازگاری رنگ و نقش لباس طاهره با اسباب و اثاثیه خانه، به‌خصوص با میل‌ها، در نگاه نخست حسی از تعادل و توازن و

همانگی کدبانو به محیط زندگی و کارش را بیان می‌کند، اما فیلم که پیش می‌رود از این تقارن بوی یک نوع به بند کشیده شدن و خفگی به مشام می‌رسد. این خانه است که رنگ سرد و کدر خود را بر زن تحمیل کرده، اما در همان حال حس مقاومت را به‌تدریج در او برانگیخته، و اگر نه آن رنگ تاریخی حوله که برای لحظه‌ای در دست طاهره خوندنمایی می‌کند و گونه‌ای ایستادگی و حس شورش و میل به هم‌رنگ نشدن به محیط را می‌سازد، معنی نداشت. البته، سرکشی طاهره در برابر محیطی که او را به شیء‌شدگی و ازخودبیگانگی کشانده، در مجموع محتاطانه است و دست آخر، نه به درگرونی نند رنگ (مانند رنگ نارنجی و قرمز) بلکه به رفیق شدن رنگ‌های تیره می‌انجامد. به همین سبب، در صحنه آخر فیلم که می‌خواهد شوهر و بچه‌هایش را به قصد بازگشت به خانه پدرو ترک کند، رنگ پیراهن و روسری او آبی روشن می‌شود و پالتویی شکلاتی به تن دارد که از رنگ‌های قهوه‌ای تیره محیط با احتیاط دور شده است.

این تعادل در سرکشی، نوعی دور شدن آهسته از غربت و ازخودبیگانگی نیمه‌پنهانی‌ست که اگر آن را صرفاً زاینده یک نژادشویی ازرقم‌افتاده و درک نشدن و رنج بردن از ملال کدبانوگری بدانیم، در همان سطح ظاهری داستان ساده‌منامی بی‌اوجی فرودماندیم. اما جزئیات فیلم به ما می‌گویند که مشکل طاهره در بطن مسأله بزرگ‌تری نهفته است. مشکل اصلی زمانه‌ای‌ست که طاهره به آن پرتاب شده است. این روزگار دیگر نگر نشده است که هویت او را تاب نمی‌آورد و تکل خانواده دارد

از ریشه‌هایش جدا می‌کند. طاهره مانند دکتر عالم فیلم خیلی دور، خیلی نزدیک در زیر بار خردکننده زندگی شهری به دنبال بازگشت به کودکی، معصومیت، عشق و تعادلی‌ست که او را رها کرده - اما ذهن و قلبش هنوز درگیر آن است. اولین نمای فیلم در پشت بام حضور زنی از زمانی متفاوت با زمان حال را نشان می‌دهد که یک آهنگ قدیمی آذری (سارای گلین) را رو به آغوشی ناعلموم زمزمه می‌کند. اما دیش‌های ماهواره که روی پشت بام پخش شده‌اند به کنایه می‌گویند که جایی برای این حضور نیست. آوای حزین و حسرت‌بار زن به سوی آسمانی است که متقابلاً امواجی را می‌فرستد تا دیش‌ها آن را به دستگاه‌های تلویزیون هدایت کنند. دیش‌ها، کوله‌ها، دودچرخ‌های که در سایه است، مجموعاً یک نوع فضای صنعت‌زده به وجود آورده‌اند که زن در لابه‌لای آن‌ها با آواز آندوهار گویی به دنبال دلناری خود و تکیه دادن به چیزی‌ست که مانند تکرار یک ورد او را از گزند روزگار در امان نگه خواهد داشت. ملاحظه شسته‌شده طاهره که از بند رخت آویخته شده، جلوی نزول

امواج از آسمان را گرفته و برای دیش همسایه ایجاد مزاحمت کرده است. سفیدی ملافه، بعدها خواهیم دید که، جزئی از شعرهای اوست در یادآوری برفی که در نخستین روز دلدادگی‌اش باریده بود. اما دنیای دیش، که یک ترانه سازاری ترکیه‌ای را به‌گبرنده همسایه می‌رساند، سختی با ملافه مزاحم با و شوینده آن که در گذشته سیر می‌کند ندارد. زمانه با زن کنار نمی‌آید و می‌بینیم که او هم با زمانه نمی‌تواند بسازد. همین است که در کار خود فرومانده است. این ناسازگاری با روزگار نو، در جاهای دیگر هم خودش را نشان می‌دهد. وقتی دستگاه خودپرواز بانک کارت طاهره را می‌خورد پیرمردی که در کنار اوست از باب راهنمایی می‌گوید: «هاید رمزش را بلد باشی. کامپیوتر به اگر بلد نباشی کارت را می‌خوره». آن‌چه پیرمرد درباره کامپیوتر یا لحن کم‌بوش شهرستانی می‌گوید، با ریخت و سر و وضع روستایی‌وار او همسانی ندارد و تضاد طنزآمیزی به وجود می‌آورد که به نوعی بیان‌گر عدم تناسبی‌ست که میان آدم‌های سنتی و محصولات و مشغولیات مدرن ایجاد شده و طاهره نیز از گزند این آموزشی مصون نمانده است.



در خانه نیز همین بساط برقرار است. دل‌بستگی و تکیه دادن به زندگی مدرن در پسر بچه - علی - مشخص است. بازی با کامپیوتر، تراحتی از پوشش مادر، ترجیح غذای حاضری به دست‌پخت مادر، این که تهدید می‌کند می‌تواند با آژانس برود و نیاز به همراهی مادر ندارد، و آن عینک در بینی بر چشم‌هایی که شاید بر اثر چشم‌دوختن به صفحه کامپیوتر ضعیف شده، همگی فاصله این نسل را از مادر و تأثیرپذیری آن‌ها از دنیای فراسوی خانواده را نشان می‌دهد. بی‌علاقگی و ناتوانی دختر بچه - آرزو - در یاد گرفتن آسبیزی و سوختن غذا، کنایه‌ای از این است که آداب گذشته تکرارناپذیر است. در این میان جوجه‌هایی که علی به خانه آورده و داخل جعبه در لابه‌لای خودروهای کوکی او می‌لوتند، به گونه‌ای اسارت چاره‌ناپذیر در محیط ماشین‌زده اشاره دارند و انگشتان طاهره که یکی از آن‌ها را نوازش می‌کند، در واقع تأملی است که زن بر حال و روز خود می‌کند. در این میان، تکیه‌گاه طاهره چیزی جز گذشته نمی‌تواند باشد. با پسرش که درباره کودکی خود در روستا و سوار اسب شدن و با تفنگ واقعی تیراندازی کردن حرف می‌زند، بازگشت به گذشته و دنیای گرم و نوستالژیک از دست‌رفته را برای لحظه‌ای تجربه می‌کند، اما صدای سوت دسگ زودباز روایش را به هم می‌ریزد و او را به واقعیت زندگی تکراری و روزمرگی برمی‌گرداند. این حضور متناقض در حال و گذشته، طاهره را گرفتار یک «تارک این» و یک «روم یک» هم‌زمان کرده و او را به سوی دوباره شدن برده است. انعکاس تصویر او در آینه‌ها که در چند جای فیلم می‌بینیم، این حس فقدان یکبار چگی را

تجسم‌پذیر کرده است، البته، در ارتباط با این زندگی ناموزون، و یک شریک زندگی غایب که فقط صدایش را پشت تلفن می‌شنومید و تنها در اواخر فیلم سروکله‌اش پیدا می‌شود، طاهره تسلیم محض نیست. بی‌تابی‌اش برای گذشته، ناشی از این است که زمان حال چیزی برای او ندارد. قوهٔ تخیل طاهره در زیر فشار این روزمرگی‌ست که به تکلیو در می‌آید و با شعر است که می‌کوشد صدایش شنیده شود. اشیا با دوره کردن طاهره، با سردی و خشکی خود، جلوی گریز او به دنیای خیال و خاطره را سد می‌کنند. اما در همان حال طاهره در برابر این اقتدار با تبدیل کردن اجزای آن به شعر ی عاشقانه، ایستادگی می‌کند. این روزمرگی و تکرار است که نطفهٔ شعر را به صورت یک وسیلهٔ زهای از تنهایی و چاره‌ای برای دیده شدن در خود می‌پروراند. چلچراغ خاموش در قالب کلماتی که می‌نویسد تابناک و پرنوا فکن می‌شود و پودر رختشویی سبیدی‌اش را لحظه‌ای به قلمرو شعر وام می‌دهد. در دنیای اشیا فیلم، هر شیء عادی آشنای پیش‌یافتاده می‌تواند حامل کیفیتی متعالی هم باشد. اشیا

مادی در ذات خود می‌توانند سرشتی معنوی و

روحانی هم داشته باشند. در **خیلی دور، خیلی نزدیک** این نگاه مسلط بود و در این‌جا هم ادامه یافته است. ریگ‌های روانی که بر شیشهٔ سواری در حال دفن شدن می‌کوبید کیفیت بارانی را داشت که طراوت آن بعد از وصل بدر و پسر و لمس محبت‌آمیز دست‌های آن‌ها احساس شد. باران در بطن سنگ بود تا لطافت بعد از سختی و گشایش پس از محنت معنی پیدا کند. بطری حاوی پودر رختشویی هم همین خلصت را دارد. این گرد شوینده عملکرد عادی جاقفاده‌اش تمیز کردن رخت و لباس چرک است. اما سبیدی‌اش این خاصیت را دارد که به صورت شعر در آید و در همان حال که طاهره را به زنجیر روزمرگی کشانده، می‌تواند مایهٔ آرامش و باروری روح او شود. «روز آشنایی‌مان آن قدر برف بارید که تمام لباسم سفید شد/ حتی در اتاق‌های تاریک دلم هم برف می‌بارید».

اما طاهره قادر نیست به طور کامل اشیا را به تسخیر خود در آورد و خاطره را بر واقعیت و گذشته را بر حال مسلط کند. پودر لباسشویی، سبیدی را به نیروی تخیل او وام می‌دهد اما لحظه‌ای بعد آن بازمی‌سازند تا زن فراموش نکند که وظیفهٔ اصلی او شستن رخت چرک است نه شعر گفتن. طاهره حرف دلش را

می‌خواهد روی کاغذ بیاورد، اما بحث یاری نمی‌کند. خودکار کم می‌شود و باید آن را از زیر کابینت به کمک جارو برقی بیرون بکشند. در فرهنگسرا، از مریب شعرش می‌خواهد نام او را در میان نام کسانی که شعرشان چاپ خواهد شد بگذارد (می‌خواهد دیده شود) اما لحظه‌ای بعد فاصلهٔ برنده‌ای که از بالای درختی خشک بر شانهٔ مریب می‌چکد، پاسخ کنایه‌آمیزی به آرزوی او می‌دهد. این مجادلهٔ کلمات با اشیا است که او را معصی می‌کند، اشکن را درمی‌آورد و شعر را ناقص می‌گذارد. طاهره با شرم به مری‌اش می‌گوید که شعرش ناقص است و هنوز مانده که کامل شود. این شعر ناتمام، خود اوست. پایین رفتن طاهره با پلچمری پس از دیدار با مریب و خارج شدن از دید نماشاگر، کیفیت فرو افتادن در چاهی را دارد که زمانه و دنیای ماشینی او را به درون آن فرو کشانده و شعر را تاب یابداری در برابر آن نیست. اگر این فرو رفتن را با بالا آمدن طاهره با پلچمری در صحنهٔ قبل تر برای رفتن به فرهنگسرا مقایسه کنیم، اوج و سقوط احساسی او در روزگار جفاکار را در این فراز و فرود خواهیم دید.

تخیل و شعر اگر عقیم بماند، خاطره جایش را پر می‌کند. فضای دخمه‌مانند زیر تخت علی که پسرشک روی زمین دراز کشیده و دارد با تفنگ اسباب بازی به هدف شلیک می‌کند، گریزگاهی را برای مادر به وجود می‌آورد تا در کنار پسر به نهانگاه دهن برگردهد. خطرات خوش کودکی‌اش را برای او بازگو کند و مرد عروسکی را با تیر بزند. در زیر تخت است که برای مدت کوتاهی تسلط و مزاحمت اشیا کاهش پیدا می‌کند.

پرورندهٔ یک فیلم: به همین سادگی

این خاطرهٔ روزگار سپری‌شده است که به صورت یک نشانه و میراث فرهنگی به شکلی نمادین تکیه‌گاه زن می‌شود. یک جفت شمعدان لالهٔ قدیمی در خانه هست که وقتی طاهره دخترش را با قصهٔ اتاق‌های قدیمی تودرتو در خوابیدن در رختخواب‌های مهمانان و شیطنت‌های بیگانه‌اش در خانهٔ پدری، خواب می‌کند، شمعدان لاله را در عمق صحنه در پشت سر زن می‌بینیم که چون یادگاری نامیرا حضور دارد و بر درستی حرف او گواهی می‌دهد. این همان شمعدانی‌ست که در یک تصویر کم‌بویش مگو و تار، آخرین نمایی فیلم را تشکیل می‌دهد و به نوعی وجود طاهره در آن حل و ماندگار می‌شود. به این ترتیب با خارج شدن چهرهٔ طاهره از قاب و جایگزین شدن شمعدان، یک وضعیت فردی به یک حس و خاطره و فرهنگ جمعی تبدیل می‌شود که در غیاب ایدانگی از وضوح خود را از دست داده اما هنوز وجود دارد و از با نیتفاده. درست به همان شکل که با مجموعهٔ **فرش ایرانی** اتفاق می‌افتد (میرکریمی تهیه‌کننده و یکی از سازندگان مجموعه است). در آن‌جا هم



می‌بینیم که یک هنر سستی بزرگ برعزم همهٔ فرازوتنشیب‌ها هنوز زنده و زاینده و مایهٔ الهام است. شمعدان‌ها نیز، که طاهره در آستانهٔ تصمیم به ترک خانه لکهٔ یکی از حباب‌ها را پاک می‌کند، از اصالتی برخوردارند که مانند فرش و موسیقی ساری گلین هویت فرهنگی ریشه‌داری را می‌سازند و در برابر پادروهایی و هواچاق‌بودن نسلی که نمونهٔ آن را در زن و شوهر جوان می‌بینیم ارتش و اعتبار خود را حفظ کرده‌اند. زوج جوان که تازه به ساختن‌ممن محل زندگی طاهره نقل مکان کرده‌اند با اسباب و اثاثه‌شان که در درواپه ولو است می‌شوند. زن باردار که از طاهره می‌خواهد ملافه را از جلوی دیش آن‌ها بردارد تا نوزیز نیتازند، از سوار شن به آسانسور هراس دارد و معلوم است برعزم استفاده از یک رسانهٔ مدرن، هنوز با خود صنعت مشکل دارد و تجدد و ظاهر امروزی‌اش ناقص و ایتر است. او و شوهرش دست‌وپولچلفتی به نظر می‌رسند و برعزم ظاهر به خوشی و آرامش، در مانده و آشفته و معصی‌اند. لیخند دائمی زن جوان باردار در واقع وسیله‌ای برای پوشاندن تشویش و دلپورهٔ یابان‌یادپذیر اوست. این حالت اضطراب و معلق بودن زوج جوان در برابر آرامش و حالت سکون و جاف‌اندگی طاهره است که نمایان‌تر می‌شود. هر چند که موقعیت مترنزل آن‌ها انعکاسی از تشویش‌هایی‌ست که در زیر ظاهر آرام طاهره مخفی شده و از این زن، به تعبیر عرفا، یک «ساکن مضطرب» ساخته است. خواهیم دید که زن و شوهر جوان مانند سایر همسایه‌ها در همان حال که جایگاه مستقلی در داستان دارند از جهانی به طاهره بیونید می‌خورند و جنبه‌هایی از متش، وضعیت و مراحل از سرنوشت او را

بازتاب می‌دهند. این اتصال و تبدیل شدن شخصیت‌ها به هم، در فیلمی که سعی می‌کند آدم‌ها را برعزم تکثر، فردیت، جنسیت و سن و سال در اساس به یک چشم نگاه کند و در نهایت به صورت انسانی واحد ببیند، قلمرو معنایی اثر را از محدودیت در آورد و به آن وسعت داده است. از همین رو، هر تماشاکری، چه مرد و چه زن، کلام تنهایی و مهم‌چیزی را در گردش ایدام چشمیده باشد، می‌تواند تصویر خود را کم و بیش در طاهره ببیند.

آشناییی طاهره با زوج جوان، زمینهٔ عیان شدن وجه دل‌پذیری از شخصیت او را که تدبیر و یاری رساندن و تر و خشک کردن دیگران است فراهم می‌آورد. زن جوان حامله را در آسانسور همراهی می‌کند که نترسد و برای آن‌ها جای و غذا آماده می‌کند. گویی جزئی از خانوادهٔ خود او هستند و مادرانگی و احساس مسئولیتش در شعاع گسترده‌تری عمل می‌کند. اگر هم زن جوان با پرچانگی و سطحی‌نگری‌اش حوصله طاهره را سر ببرد باز چیزی از این مادرانگی کم نمی‌شود. البته این فقط زوج جوان معلق در وسط هوا و زمین نیستند که از مواظبت و توجه طاهره برخوردارند. طاهره تکیه‌گاه و غمخوار و یار همه است. مرد تنهایی هم که نمی‌تواند ماکارونی را خوب بپزد در فروشگاه از طاهره می‌آموزد که چه کار کند تا مشکل حل شود. طاهره ظروف و وسایل عروسی دختر همسایه‌اش بهجت خانم را مهیا می‌کند، یاد می‌دهد سفرهٔ عقد را چه‌گونه بچینند و آخر شب هم پای درد دل بهجت خانم می‌نشیند. کار خانگی خودش هم که مثل اعلاوی وظیفه‌شناسی و ایثارگری‌ست، به طوری که حتی برای کشتن سوسک هم لنگهٔ کفش برمی‌دارد و به کمک بچه‌هایش می‌رود. اما البته عمدهٔ این است که کسی نیست به خود طاهره کمک کند و درد او را بفهمد. نصیحت‌ها و برنامه‌های تلویزیونی و استخارهٔ تلفنی هم چندان کارگر نیست. قرص‌های اعصاب هم فقط موقتا تسکین می‌دهد. دست آخر، این خود اوست که مانند دکتر عالم **خیلی دور، خیلی نزدیک** بی‌هیج رانمشا و یاری‌دهنده‌ای به دل ماجرا می‌زند و جوابش را مستقیما می‌گیرد. طاهره در میان جمع است، اما دلش جای دیگر است. ارتباط‌ها یک‌طرفه است و شوهر و بچه‌ها با وجود اتکای همه‌جانبه‌ای که به طاهره دارند ندریجا از او دور می‌شوند. تلاش او برای ایجاد تفاهم و نگه داشتن آن‌ها رفته‌رفته سخت‌تر می‌شود. در زمانه‌ای که کامپیوتر و نقشه‌های معماری و حساب بانکی و غنای بیرون جذابیت و کارایی بیش‌تری از شمعدان‌های قدیمی و دستیخت مادر دارد، طاهره محکوم به درک نشدن و دیده نشدن است. کسی البته مصلر نیست و حاکم و محکومی وجود ندارد. این زمان است که با گذر هر نسل به نسل دیگر و سپری شدن هر دور بین آدم‌ها فاصله می‌اندازد و قربانی می‌گیرد. **شوهر آهو خانم** علی محمد افغانی، باغ آبمالوی جخوف، **افسانهٔ کییل هوگ** بکین‌با و داستان **توکویی** اوزو نمونه‌های ماندگاری از ترازوی زمان و کشاکش محنت‌بار نو و کهنه، جوانی و پیری هستند. در **به همین سادگی** طاهره که عملاً در مرکز خانواده است، از نظر قدر و اعتبار به حاشیه رانده شده است. تیل او به بازگشت به زادگاه و خانهٔ پدری، نوعی عقب‌نشینی از شرایطی‌ست که تیل او به خواست طاهره نمی‌دهد و قدردان او نیست. خانواده در الگوی طاهره نمی‌گنجد و از این جهت رو به زوال است. غذایی را که برای علی می‌برد، به‌دقت در بشقاب می‌چیند و تزئین می‌کند، اما علی حواسش به بازی پلی استیشن است و حتی نیم‌گاهی هم به بشقاب نمی‌اندازد. فقط می‌گوید بیاز نداشت‌ه باشد. علی متوجه نیست – و در این زمانه قرار نیست متوجه باشد – که مادر با چه احساس مسئولیت و سلیقه‌ای خوراک را برای او آماده کرده است. ذوق طاهره در تزئین غذا همان ذوق و حساسیت لطیفی است که باعث می‌شود متوجه لنگهٔ روی حباب شمعدان قدیمی بشود. همان حساسیتی که او را قادر کرده اشیا را تبدیل به شعر کند؛ هر چند که در دنیای شعر، مانند تزئین غذا که بچه اصلاً متوجهش نمی‌شود، کار او تا نامک می‌ماند و به سامان نمی‌رسد. جدایی با بهتر بگویم جفاف‌اندگی مادر، از ترس کم‌بسن‌دی تصویر او و علی در داخل آن‌بوس به‌روشنی نمایان است. میله‌ای او را از پسر که کنارش نسته‌جدا کرده و شکل و حالت عکس قاب‌رفته‌ای را پیدا کرده که از پسرش و بقیهٔ مسافران منفک شده است. حرف‌هایی هم که قبل از آن بین آن دو ردوبدل شده و نشانهٔ اختلاف عقیده است، این شکار فار عمیق‌تر کرده. کلیدهایی که برای بچه‌ها ساخته رنگ‌های مختلف دارند. کلیدها ماکد می‌کنند که بچه‌ها در غیاب او پشت در نمانند. اما با رنگ‌های متفاوت خود، از دوری و جدایی هم حکایت می‌کنند. این‌ن تفاوت را در رنگ لباس و رفتارها هم می‌بینیم. پوتوش بچه‌ها سرسراز از رنگ‌های گرم و روشن است و خود آن‌ها جنب‌جوش زیاد دارند. ریتم تند مربوط به بچه‌هاست. آهنگ و ترانه‌ای که در اتاق آرزو پخش می‌شود و لب‌خوانی و حرکات شیرین و رنگ‌های شاد

و چشم‌نواز لباس او، در واقع به نحوی آرزوی طاهره را هم بازتاب می‌دهد که از لای در به اتاق آرزو و حرکات او نگاه می‌کند و لیخند می‌زند. انگار تجسم خیال و کودکی از کفرقت‌هاش را می‌بیند. اما بچه در را به روی او می‌بندد. بچه‌ها، هر وقت که بخوانند در اتاق‌ها را بر روی مادر، می‌بینند. گویی مدام مزاحمی‌ست که خلوت و تفریح و شادی آن‌ها را به هم می‌بیزد. این درهای بسته با نیمه‌باز نگه‌مانده و تفاهم را دشوار می‌کنند، بلکه همیشه چیزی را برای ندیدن و میدان دادن به حدس و گمان باقی می‌گذارند. این بستن درها به روی مادر به معنی استقلال و بی‌نیازی از او نیست. تمام تلاش‌های طاهره برای این که به طور ناخجوس بچه‌ها را آماده کند تا بتوانند با رفتن او روی پای خود بایستند شکست می‌خورد. به نظر می‌رسد او محکوم به ماندن در جایی است که پسرکش هنوز تعریفی از نقش او ندارد و نمی‌داند معادل انگلیسی خانه‌دار کوک (آشپز) می‌شود یا واژهٔ ساختگی هاوس‌ورکر (کارگر منزل).

مشکل گسیختگی و سختی ارتباط به بچه‌های طاهره ختم نمی‌شود. همین وضع در مورد همسرش امیر هم صدق می‌کند. تله‌چمچهٔ ترکی طاهره و تله‌چمچهٔ جنوبی امیر، هم غریب بودن آن‌ها را در بابتخت نشان می‌دهد و هم آشارتی به جدایی آن‌ها‌است. لطافت آفرین غمناک ساری گلین که طاهره زمزمه می‌کند در برابر آن شیرین‌زبانی ریتمیک شوهرش دربارهٔ قلیه‌ماهی تفاوت‌های فرهنگی و ذوقی آن دو را نشان می‌دهد. طاهره با یادآوری لحظه‌های خوش کودکی، نخستین دیدار عاشقانه و سفر ماه غسل‌شان به مشهد آرام می‌گیرد و شوهر که گذشتهٔ مشترک را از یاد برده، با استفاده از داروی تقویت موش تلاش می‌کند کاکار ریخته‌اش را بر برگراند. چیزی که البته یادش نرفته بسستن حساب مشترک و خوش‌رفقاری تشریفاتی با همسرش است. دوری و جدایی آن دو با تمهیدهای دیگری هم رسانده می‌شود. وقتی طاهره می‌خواهد برای شوهر کت و شالوار بخرد، اندازهٔ او را نمی‌داند. شوهر نقشه‌ها و اورالیه‌ها را در جایی گذاشته که فراموش کرده و زن هم از محل آن‌ها بی‌اطلاع است. وقتی تصادفاً پیداشان می‌کند کاغذهای لوله‌شده از داخل گنجه به زمین می‌ریزد و گویی رازی از پرده بیرون می‌افتد. یک مفهوم کنایی در این میان هست که نشان می‌دهد آن‌چه متعلق به شوهر است از دسترس زن دور نگه داشته شده و آن فرورختن نقشه‌ها، نوعی پرده برداشتن از وضعیت پنهانی‌ست که آشکار شدنش آشننگی می‌آورد. این حس مخفی بودن بخشی از وجود مرد، در شکی که طاهره به متشی شرکت و رابطهٔ احتمالی او با شوهرش دارد منعکس است. اصلاً فقدان حضور جسمانی مرد تا اواخر فیلم، جلوهٔ دیگری از این پنهان ماندن شوهر در سایه و ظلمت است؛ چیزی که شریک زندگی‌اش، طاهره را به سوی بدبینی و حدس و گمان‌های رنج‌آور می‌کشاند. این غیرمستقیم‌گویی‌ها و سر دلبران را در حدیث دیگران گنجاندن (که مدیون برابک بینی فیلم‌نامه‌ای بسیار دقیق است) در شک و تردید شوهر طاهره نسبت به شریک تجاری‌اش خود را منعکس می‌کند و بیان‌گر وضعیت رابطهٔ سوءظن طاهره با او می‌شود. وقتی طاهره به شوهر که غذا را با بی‌میلی، اما با حفظ ظاهر، می‌خورد و کت و شالواری را به خانه آورده که دقیقاً معلوم نیست چه کسی به او هدیه داده، می‌گوید: «ببین امیر، می‌خواهم چیزی به تو بگویم.» شوهر بی‌آن‌که از او بپرسد چه می‌خواهد بگوید، زیر لب با حالتی آندشناک از حرفه‌ها می‌کند: «قرارمان شراکت بود. نمی‌دانم این‌ها چه کار توست شرکت می‌کنند.» این مزاح‌ها در واقع به نحوی کنایه، حرف دل طاهره است. شوهر در واقع جانشین و تفسیرکنندهٔ شراکت زن و شوهر در زندگی زناشویی است که ملاح شکار برداشته و به بدگمانی آمیخته است. سوءظن طاهره به امیر، در واقع یازتاب و مایه‌ازای شک و بددلی او به شریکش در امور شرکت است. وقتی طاهره به امیر می‌گوید «خب با او حرف بزن»، در واقع دارد به امیر تلقین می‌کند که با همسر بدگماکش حرف بزند. اما امیر جواب می‌دهد بعضی چیزها وقتی گفته شد دیگر فایده ندارد. انگار دارد به فکر بگویم جفاف‌اندگی مادر، از ترس کم‌بسن‌دی تصویر او و علی در داخل آن‌بوس به‌روشنی نمایان است. میله‌ای او را از پسر که کنارش نسته‌جدا کرده و شکل و حالت عکس قاب‌رفته‌ای را پیدا کرده که از پسرش و بقیهٔ مسافران منفک شده است. حرف‌هایی هم که قبل از آن بین آن دو ردوبدل شده و نشانهٔ اختلاف عقیده است، این شکار فار عمیق‌تر کرده. کلیدهایی که برای بچه‌ها ساخته رنگ‌های مختلف دارند. کلیدها ماکد می‌کنند که بچه‌ها در غیاب او پشت در نمانند. اما با رنگ‌های متفاوت خود، از دوری و جدایی هم حکایت می‌کنند. این‌ن تفاوت را در رنگ لباس و رفتارها هم می‌بینیم. پوتوش بچه‌ها سرسراز از رنگ‌های گرم و روشن است و خود آن‌ها جنب‌جوش زیاد دارند. ریتم تند مربوط به بچه‌هاست. آهنگ و ترانه‌ای که در اتاق آرزو پخش می‌شود و لب‌خوانی و حرکات شیرین و رنگ‌های شاد رابطه با منشی می‌تواند اتفاق افتاده باشد یا اتفاق نیتفاده باشد.



در دنیای فیلم، اگر طاهره فقط خودش نیست و انعکاسی از زن‌های دیگر هم هست، امیر هم فقط خودش نیست و مرددای دیگر هم در او جمع هستند. همه کاسه‌کوزه‌ها قرار نیست به‌تنهایی سر او شکسته شود. یکی از همسایه‌ها، مقایسهٔ مرد با کودک است که در صحنهٔ بوتیک نطفه می‌بیند و در خانهٔ بهجت خانم این تشبیه تکمیل می‌شود. در بوتیک، دو عنصر رنگ نارنجی و سیل پیرشت مشتری تومنند، ارتباط این صحنه را با بقیه فیلم روشن می‌کند. از دیالوگ‌ها برمی‌آید که زن بوتیکدار قبلاً همسایهٔ طاهره بوده و از شوهرش جدا شده است. رنگ شال روی سر او قرمز و رنگ یکی از لباس‌هایی که دارد مرتب می‌کند، نارنجی است. رنگ نارنجی را قبلاً در خانه در دست طاهره دیدهایم که نمایندهٔ میل او به عیسان است. رنگ قرمز نیز در ارتباط با رنگ پیراهن مرد مجردی که طاهره او را از پنجره می‌بیند، بیان‌گر رهاشدگی مرد است (اما بعداً با تغییر رنگ پیراهن او به آبی تیره و هم‌کاسه شدن مرد با گربه متوجه تنهایی‌اش می‌شویم). این دو رنگ در زن مطلقه جمع شده و به او کیفیت یک فمینیست دوانشه را داده که هنوز مشکلش را با جنس مرد حل نکرده است. مشتری قوی هیکلی که با سیل‌های پیرشت با به بوتیک می‌گذارد تا لباس زنانه‌ای را بخرد، با تحقیر زن بوتیکدار روبه‌رو می‌شود و حیرت‌زده بی‌آن که بتواند چیزی بخرد از آن‌جا می‌رود. مرد با آن ویژگی‌های جسمانی قرار است کلیشهٔ مرد ست‌گر باشد و لذت خوار کردن او را در چهرهٔ زن بوتیکدار می‌بینیم. اما در آخرین صحنهٔ فیلم سیل مشتری تومنند به سیل شوهر خفتهٔ بهجت خانم گره می‌خورد

و یکی می‌شود. این هم‌سیلی موضوع توصیف و تفسیر بهجت خانم از جنس مرد می‌شود و با اشاره به شوهرش به طاهره می‌گوید که اگر سیل او را بزنند مثل پسر بچه‌ها می‌شود. این توصیف در همان حال که شباهت علی، پسرک طاهره، با پدرش را هم مؤکد می‌کند (فیلم به شباهت آن دو اشاره‌های زیادی دارد) با کوچک کردن مجازی جسم مرد به اندام آسیب‌پذیر بچه، رجوع می‌کند. هم هست به صحنهٔ بوتیک و طعنهای مرد این که زن مطلقه درحقیقت با یک بچه در افتاده است. زن ستیزه‌جو، به این ترتیب، نه مرد که خودش را هجو کرده است. البته رفتار زن تحقیرآمیزی که دوست مطلقه‌اش با مرد جاخورده دارد، کمی دل طاهره را خنک می‌کند اما او نمی‌تواند در دست انداختن مرد با دوستش مردداستان شود. روسری قرمز را به‌رغم اصرار پسرش، به علت مناسب نبودن با فصل سرما، نمی‌پوشد اما رنگ قرمز را در ملاقهٔ گلدری که بر بستر زناشویی - به امید باطل وصل مجدد - پهن می‌کند، نه برای راندن مرد که برای جلب کردن او به کار می‌برد.

اصلاً طاهره با شاعرش در بی‌احضار روح عشق از گور است. عروسی دختر همسایه نیز با شباهت‌های بسیار، به‌خصوص رنگ لباس آن‌ها و استراحت‌ها که طاهره برای عروس و در واقع برای خود می‌کند، به شکلی موازی عروسی او را القا می‌کند. صداها نیز این را گواهی می‌دهند. در انتظار آمدن شوهر که نشسته صدای بوق ماشین عروس از خیابان به گوش می‌رسد. اما کار به سادگی پیش نمی‌رود. شوهر

در می‌کند. طاهره چلچراغ را از سر بی‌حوصلگی چند بار روشن و خاموش می‌کند. با وجه نمادین این شیء قبلاً آشنا شدیم. احساس دوگانهٔ او به شوهر با تناوب نور و ظلمت در نوسان است و سرانجام می‌بینیم با اشکی که آرایش او را فرو می‌شوید تومیدی از بازگرداندن عشق است که بر او چیره می‌شود و برای ترک خانه آمادگی عاطفی بیش‌تری پیدا می‌کند. آخرین کار کدنبو جمع کردن ملاقه‌هاست. به پشت‌بام می‌رود و گرفتار آشوب باد و برف شبانه‌ای می‌شود که طلعیان او را به تماشا می‌گذارد. این همان برفی است که به نشانهٔ یادبود نخستین روز آشنایی او با همسرش در شعری که گفته باریده بود. اما برف، حالا بی‌قرار، بی‌لگام و عاصی است.

در سراسر به همین سادگی می‌بینیم که طاهره فقط همسر نیست. مادر هم هست و اگر در پایان باز فیلم، تصور کنیم که از رفتن منصرف می‌شود، این نه عشق که انس و احساس مسئولیت مادرانه است که او را در خانه نگه می‌دارد و آوازش می‌کند تا به ایثاری که کسی قدر آن را نمی‌داند ادامه دهد. علی و پدرش هر دو در خواب نالان و شبیه هاند و هر دو نیازمند او هستند. طاهره ریخت و روی مادرانه‌ای دارد که قرص صورت صاف بازیگر نقش او، این تأثیر را تقویت می‌کند و همراه با ملاحظت زنانه، شمالی آرامبخش و اطمینان‌دهندهٔ همسر، مادر را در سراسر فیلم پخش می‌کند؛ شمالی که پیش از این در خیلی دور، خیلی نزدیک با شخصیت نسرتین شکل گرفت. در آن‌جا نیز نسرتین که دلواپس دکتر عالم را کوبیر بی‌انتها بود شیرینی و فریبایی یک دلبر و نگرانی یک مادر برای فرزندش را یک‌جا و هم‌زمان در خود داشت. شمالی همسر/مادر را قبلاً خانم قاضیانی شناسی هفت سال پیش در فیلم سایه‌روشن (حسن هدایت) بازی کرده بود. در آن فیلم کم‌بها داده شده، با چهره‌ای جوان‌تر و دخترانه‌تر در قالب زنی به نام فرنگیس فرو رفته بود که از جهان مردگان به دنیای ما برمی‌گشت تا شوهر پایه‌سنگ‌گذاشته‌اش (عزت‌الله انتظامی) را تر و خشک و بیماردار کند. زن در آن فیلم فرشته‌ای است با چهره‌ای گشاده و یک لبخند شیرین همیشگی که به مرد تماندناهدش با لحنی گرم و بی‌ریا امید می‌دهد. در سایه‌روشن این شمالی مطلق همسر/مادر است که نشان محبت و وابستگی بی‌چون و چرای زن را با خود دارد و شک نیست چنین فرشته‌ای جاهای خالی رویاهای مردان مهربان را به‌خوبی پر می‌کند. البته در فیلم به همین سادگی شمالی همسر/مادر این قدر کامل و بی‌نقص نیست. ترک برداشته، به تردید راه داده و آن گشاده‌رویی که در فرنگیس به چشم می‌خورد در این‌جا رنگ باخته و کم‌ویش به بغض و سردی گراییده. با این‌همه، باز این وجه مادرانهٔ شمالی است که دست‌نیز شوهر نالان را در نهایت در نمی‌کند و با چشم

پر از اشک می‌گوید هم چنان در کنار اوست: «چاتم من این‌جا هستم»^۱ و وثیقهٔ قول او هم ظاهراً همان شمالی همسر/مادر این قدر کامل و بی‌نقص نیست. است که در انتهای فیلم در برابر روزگار دگرگون‌شده به جلوه درمی‌آیند و چشم و گوش را از زیبایی غبار گرفتهٔ خود بر می‌کنند. ■