

به همین سادگی نیست!

■ فرزاد پورخوشبخت

مؤلفه‌های سینمای کلاسیک و دراماتیک چندان مجاب‌کننده نیست. فیلمساز راه خود می‌رود و منتقد عرض خود می‌نویسد. هیئت انتخاب ساز خود می‌زند و داور رأی خود می‌خواند. چرایی نیست و اگر هست پاسخی نیست. همه چیز در هاله‌ای از ساده‌بینی و ساده‌انگاری محو شده. فیلمساز خود را مقید به رعایت اصول نمی‌کند و منتقد دلایل خوش‌آمد یا بدآمدش را توضیح نمی‌دهد. از ساختار و ریتم، تعاریف جدید عرضه می‌کنند و همه کاستی‌ها عامدانه فرض می‌شود. آیا همه چیز به همین سادگی‌ست؟

یکی از جلوه‌های این ساده‌انگاری، تازه‌ترین ساخته‌ی رضا میرکریمی‌ست. اگر بپذیریم رعایت اصول درام در سینمای داستانی یک اصل است باید این را نیز قبول داشته باشیم که حذف آن می‌بایست بر پایه‌ی منطقی قانع‌کننده استوار باشد. اساساً در هر فرآیندی حذف عامل‌ها باید به جایگزینی یا برجسته کردن عامل‌های دیگر منجر شود. میرکریمی درام را آگاهانه از قصه‌ی به همین سادگی برمی‌دارد و متأسفانه جایگزینی مجاب‌کننده ارائه نمی‌دهد. درواقع او استراتژی اصلی‌اش را کج بنا می‌کند. نکته‌ی بارز این اشتباه زمانی‌ست که او می‌خواهد روزمره‌گی و تکرار را با نمایش مصداق‌های آن عرضه کند؛ درحالی‌که سینما ترفندها و ابزار

کم‌به‌نظر می‌رسد دچار سوءتعبیر شده‌ایم! ملاک‌های انتخاب فیلم‌ها برای بخش‌های مختلف جشنواره به همان اندازه مبهم و غریب است که معیارهای اعطای جوایز در مراسم پایانی. دلایل حذف یا جرح و تعدیل برخی آثار به همان اندازه عجیب و غیر منطقی‌ست که برهان‌های ارزش‌گذاری بر آثار دیگر. این‌ها البته داستان جدیدی نیست. اتفاق جدیدتر، سرایت این سوءتعبیرها به فیلمسازان از یک‌سو و نهادینه شدن آن در بسیاری از دوستان اصحاب رسانه از دیگرسوست. گویی وپروسی رایانه‌ای به‌طریقی ناشناخته به حافظه‌ی بصری و تئوریک همه‌ی ژرف‌اندیشان فیلمساز و فیلم‌بین و فیلم‌نویس رخنه کرده و سبب شده در یک همسانی عمومی همه دچار عارضه‌ی ساده‌انگاری شوند. زمانی شکستن خط فرضی، یک‌دست نبودن بازی‌ها، دویارگی قصه، کش‌دار شدن داستان، تغییر لحن روایت و... گناهانی نابخشودنی محسوب می‌شدند. تفریط فعلی، روی دیگر افراط آن دوران است. حالا دیگر شکستن بی‌دلیل خط فرضی، آگاهانه و هدف‌دار تلقی می‌شود و دوباره بودن بی‌منطق داستان در جهت القای فلان معنا و اشاره به بهمان موضوع است. آن‌چه دانش آکادمیک و تئوریک خوانده می‌شود رنگ باخته است. گویی دیگر هیچ حد و مرزی بین رئال و سوررئال، و مدرن و پست‌مدرن نیست. انگار

خود را دارد. سراسر فیلم، شاهد نمایش بی‌کم‌وکاست و پر جزئیات امور روزانه یک زن سنتی هستیم. (آشپزی، نظافت، رسیدگی به فرزندان، گفت‌وگو با همسایه‌ها، خرید...) از آن‌جا که قرار بوده طاهره نمایندهٔ تیبیک یک زن سنتی ایرانی باشد هیچ ویژگی خاصی به او نسبت داده نمی‌شود (اشتباه دوم!) حتی تمايل او به نوشتن یا شرکت در کلاس‌های نقاشی و نویسندگی را نیز می‌توان به تمایلات مشابه زنان خانه‌دار ایرانی به پر کردن اوقات فراغت‌شان نسبت داد. نگرانی‌ها و دغدغه‌های پیدا و پنهان طاهره، از فرط آشنایی منجر به هیچ کلنجر ذهنی‌ای در تماشاگر نمی‌شود و هیچ اشتیاقی برای دیدن مجدد فیلم یا دعوت دیگران برای دیدار آن ایجاد نمی‌کند (نکته‌ای که اثرات مخربش را در اکران فیلم خواهد گذاشت). شاید **کاغذ بی‌خط** مبنای مقایسهٔ خوبی باشد. قهرمان زن تقوایی نیز دچار همین دغدغه‌ها و محدودیت‌ها، یا به قول خودش بشور و بپزهاس، او نیز فشارها و توقعات مرد به ظاهر روشنفکر و در باطن متوقع ایرانی را تاب می‌آورد. نکتهٔ حائز اهمیت در **کاغذ بی‌خط** تشخیص و درون پررنگی‌ست که هدیه تهرانی هنرمندانه آن را ارائه می‌دهد. مواجههٔ او با روزمره‌گی، با همسر و فرزندان و با وقایع پیرامونش یک مواجههٔ خاص است که منجر به واکنش‌های خاص نیز می‌شود. جز او دغدغه‌ها و تمایلات همسر و فرزندان هم به پررنگ‌ترین شکل ممکن ترسیم می‌شود. همین امر سبب می‌شود روابط آنان پذیرفتنی و ملموس از آب درآید. اما دست‌آورد مهم‌تر این پرداختن پر جزئیات شخصیت‌ها، شکل‌گیری درامی‌ست که پایهٔ اصلی جذابیت فیلم است. زن، فیلم‌نامهٔ زندگی خود را می‌نویسد و در پایان نمی‌دانیم در حال دیدن پایان فیلم‌نامهٔ او هستیم یا تماشای پایان واقعی فیلم. در واقع تقوایی ثابت می‌کند رعایت اصول درام هیچ تعارضی با نمایش روزمرگی و انتقال حس آن به تماشاگر ندارد. روی دیگر سکه، طبیعت بی‌جان شهیدت‌الث است که نمایش صرف ملال است؛ با این تفاوت که ملال حاصل از روزمره‌گی یک سوزن‌بان پیر، یک ملال خاص است نه همه‌گیر. اما شهیدت‌الث هم از حفظ رشته نازک درام غافل نمی‌ماند. بازتنسنگی سوزن‌بان به اندازهٔ کافی دراماتیک هست. میرکریمی کارگردان باهوش و نکته‌سنجی‌ست. امید است بازتاب‌های **به همین سادگی** به او ثابت کند که نمایش سادگی به همین سادگی نیست!

اتفاقاً نقطهٔ مقابل **به همین سادگی**، **الکساندرای سوخوروف** است. فیلم ظاهر ساده‌ای دارد و در طول آن هیچ اتفاق خارق‌العاده‌ای نمی‌افتد. بیرزنی برای دیدن نوهٔ نظامی‌اش به پادگان او می‌رود و تماشاگر شاهد یک سری وقایع معمولی‌ست. اما قضیه به همین سادگی نیست. **الکساندر** آن قدر پیچیده و غریب است که در پایان حیرت می‌کند که این پیچیدگی چگونه در دل سادگی ظاهری‌اش جا گرفته است. آن‌چه در دیدار اول در ذهن می‌ماند منطق عکس جهتی است که در اکثر جنبه‌های فیلم قابل رؤیت است. فیلم روایتی تخت و بی‌تأکید دارد. الکساندر به هیچ‌وجه بیرزنی مهربان و متعارف نیست. او اکثراً بدخلق و بی‌حوصله است و در گفت‌وگوهایش به دیگران تحکم می‌کند. همواره از بو و گرما شکوه دارد و معمولاً ترجیح می‌دهد دست کمک دیگران را پس بزند. نماهای اکثراً بسته و چوک و آخرایی‌رنگ فیلم فضای غربی می‌آفریند که در آن هیچ پدیده‌ای منطق سرراست و مشخصی ندارد. آدم‌ها معمولاً در حال زدن به یکدیگر یا سرک کشیدن و کنجکاوای در کار هم هستند. دیالوگ‌های آنان ساده و روزمره است و عموماً اشاره به وقایعی نامفهوم دارد. لانگ‌شات‌ها انگشت‌شمار و قاب‌ها بی‌تأکید و به لحاظ زیبایی‌شناسی ناگیرا هستند. این فرار عمادانهٔ فیلمساز از عناصر جذاب و تأثیرگذار، تماشاگر را چنان خلع سلاح می‌کند که کوچک‌ترین عدول از قاعده به‌منابه یک شوک هیجان‌انگیز اثر می‌گذارد. به همین دلیل است که سکانس مشاجرهٔ الکساندر و نوه‌اش که حاوی بدبستانی دراماتیک و جذاب است تأثیر شگفت‌انگیزی دارد. و باز به همین خاطر است که خداحافظی پرشور الکساندر با همسالان چچنی خود در پایان فیلم و در آغوش گرفتن آن‌ها، تا این اندازه تکان‌دهنده و تأثیرگذار است. در واقع منطق سوخوروف در **الکساندر** جلوهٔ امروزین بخشی از تئوری تدوین کولشف است که اعتقاد داشت نوع تأثیر هر نما بستگی تام به نمای قبلی دارد (نقل به مضمون). مثال معروفش همان چهرهٔ بی‌حالتی‌ست که اگر در نمای قبلی یک ظرف غذا را نشان داده باشیم حس گرسنگی را القا می‌کند و اگر مثلاً یک شاخه گل بدهیم احساس لذت القا می‌شود. سوخوروف با انتخاب مسیری عکس جهت

و تخطی از اکثر شیوه‌های متعارف یک روایت جذاب، نه‌تنها از احساس معمول تماشاگر خود آشنایی‌زدایی می‌کند، بلکه با استفاده از منطق نمایی کولشف ثابت می‌کند تأثیری عمیق و ماندنی‌ست که استوار بر پیشینه‌ای هدف‌مند باشد. خواه این پیشینه متعارف باشد یا همانند **الکساندر** بر پایهٔ آشنایی‌زدایی از مشخصه‌های مألوف یک روایت دراماتیک شکل گرفته باشد. واضح است که این‌گونه درونی کردن تئوری‌ها و عرضهٔ به‌ظاهر سادهٔ آن به همین سادگی نیست.

جالب است که غفلت و ساده‌انگاری را حتی در فیلمی که فیلم‌نامه‌نویس‌اش ژان کلود کربیر است هم می‌توان مشاهده کرد. **اولزان** فیلمی جاده‌ای است که علاوه بر فیلم‌نامه‌نویس مهم‌اش، فیلیپ تورتون نیز در آن بازی قابل توجهی ارائه داده است. همین‌ها کافی‌ست برای این‌که کهنگی مضمون و کش‌داری روایت را تا انتها تاب بیاوری به این امید که شاهد پایانی دست‌کم قابل قبول باشی. اما واقعیت این است که هر چه به انتهای اثر نزدیک‌تر می‌شوی بی‌ضابطگی قصه و بی‌رمقی درام آزاردهنده‌تر می‌شود؛ به‌طوری که قید دقایق پایانی را می‌زنی برای آن‌که هر چه زودتر به بیرون سالن بروی و نفسی تازه کنی! فیلم پر از شعار و دیالوگ‌های کلیشه‌ای و از مد افتاده است. آن‌چه قرار بوده اشاره‌گر فلسفهٔ مرگ شرقی و تقابل سمبولیک با کشتارگران غرب باشد، آن قدر نخنما و رو تصویر شده که عملاً به عنوان عاملی بازدارنده برای خودنمایی ته‌مایهٔ عشقی قصه می‌شود؛ ته‌مایه‌ای که به‌تنهایی و بالقوه می‌توانست نجات‌بخش درام ناتوان اثر باشد. تلفیق مایهٔ عاشقانهٔ فیلم با موضوع سفر و سوبهٔ فلسفی آن، در فیلم‌نامه وجود دارد، اما ظاهراً کارگردانی آن به همین سادگی نبوده است!

خیلی بد می‌شد اگر در جشنوارهٔ امسال یک نمونه که ثابت کند همه چیز به همین سادگی نیست نمی‌داشتیم! فیلم بهزادی برای جشنوارهٔ امسال از جمیع جهات یک اثر به‌یادماندنی‌ست. این‌که **تنها دوبار زندگی می‌کنیم** در بخش مسابقه نیست حاصل همان ساده‌انگاری و سوءتعبیری‌ست که سبب می‌شود به معیارها شک کنیم.

تنها دو بار زندگی می‌کنیم از آن دست آثاری‌ست که بار دیگر ثابت می‌کند اگر قالب و مضمون هم‌خوانی داشته باشند، نتیجه بسیار درخشان خواهد بود. نه روایت غیر خطی و بازی‌های فرمی اثر از آن بیرون می‌زند و نه محتوای مهم فیلم حضور خود را تحمیل می‌کند. منطق روایی و نحوهٔ اطلاعات دادن‌ها گویی از دل محتوا، و براساس منطق تأثیر و تأثرهای سیامک، شخصیت اول فیلم، شکل می‌گیرد. هر جا که لازم است روایت غیر خطی می‌شکند و در جایی دیگر دوباره پیوند می‌خورد. مثلاً ماجرای آشنایی سیامک با شهرزاد و روند تداوم ارتباط‌شان

حالا دیگر شکستن بی‌دلیل خط فرضی، آگاهانه و هدف‌دار تلقی می‌شود و دوباره بودن بی‌منطق داستان در جهت القای فلان معنا و اشاره به بهمان موضوع است. گویی دیگر هیچ حد و مرزی بین رئال و سوررئال، و مدرن و پست‌مدرن نیست.

کم‌وبیش خطی و فارغ از قاعدهٔ کلی اثر است. بدون این‌که این تخطی در فیلم احساس شود. اما **تنها دو بار زندگی می‌کنیم** جدا از این ویژگی‌ها پرسشی را مطرح می‌کند - و کم‌وبیش پاسخ آن را هم می‌دهد - که شاید بنای اصلی محتوای فیلم بر آن استوار باشد. سیامک مثل همهٔ ما بار دروغ و حسرت‌هایی را به دوش می‌کشد که مسبب اصلی آن را اجتماع می‌داند. خسروانی که به واسطهٔ این حسرت‌ها به زندگی‌اش وارد آمده ظاهراً غیرقابل‌جبران است. او فرصت چندانی ندارد. بنابراین تصمیم می‌گیرد فهرستی از تمام امور حسرت‌زای زندگی خود تهیه کند و در زمان باقی‌مانده جبران مافات کند؛ عشقی که هرگز ابراز نشده، انتقامی که جراتش را نداشته، و هم‌صحبتی که هیچ‌گاه نیافته. روند این جبران مافات‌هاست که پرسش اصلی فیلم را در ذهن تماشاگر ایجاد می‌کند. آیا مسئولیت تمامی دروغ‌های زندگی ما بر عهدهٔ اجتماع است؟ این پرسشی‌ست که خود فیلمساز هم در ماهنامهٔ فیلم ویژهٔ جشنواره به آن اشاره کرده است. اما مهم‌تر از آن پاسخی‌ست که از خود فیلم می‌گیریم. در ابتدا هنگامی که سیامک را در حال



کنعان ظاهراً باعث مباحث سازنده‌اش است برای ورود به سینمای به اصطلاح بدنه‌ای ایران. حقیقی تمام اعتبار به دست آمده‌اش در آبادان و کارگران مشغول کارند را خرج ساخته جدیدش می‌کند و شجاعانه بر تغییر مسیرش پای می‌فشارد و به آن می‌بالد.

آن دست فیلم‌هایی است که به دو دلیل باید تا ساخته بعدی سازنده‌اش سکوت کرد. دلیل اولش حضور فیلم‌بردار صاحب‌سبکی چون بایرام فضلی‌ست که بار فضا سازی فیلم بی‌شک وابسته به قاب‌های تکمیل و بی‌نقص اوست. تشخیص فیلم‌برداری فضلی به حدی‌ست که در هر فیلمی که ساخته اول کارگردانش باشد باید با دیده تردید نگریست! دلیل دوم مربوط به شخصیت اصلی اثر است. حجت که داستان فیلم براساس زندگی واقعی او ساخته شده به لحاظ شخصیتی و حتی فیزیکی چنان خاص و غریب است که نیمی از جذابیت انتهای زمین بر دوش کنش‌ها و واکنش‌های دیدنی اوست. معلوم نیست با حذف دو مشخصه ذکر شده چه چیزی از فیلم باقی می‌ماند. اما به هر حال ریتم صحنه‌ها، بازی گرفتن حرفه‌ای از نابازیگران، و طنز بسیار جذاب فیلم از نقاط قوت آن است که برای اولین ساخته یک کارگردان دستاورد کمی نیست. ایده‌های هر سکانس به صورت مجزا فکر شده و قابل توجه است، اما اشکال، آن‌جا بروز می‌کند که اکثر این ایده‌های جذاب در نیمه اول فیلم خرج می‌شود و هر چه به انتها نزدیک می‌شویم از جذابیت آن کاسته می‌شود. درواقع فیلم دوپاره است. آن جاهایی که ایده مرکزی هر سکانس به شخصیت حجت مربوط می‌شود و ما شاهد واکنش‌های اطرافیان به شیوه زندگی و اخلاقیات حجت هستیم بهترین سکانس‌های فیلم هستند. اما زمانی که از اواسط فیلم موضوع برعکس می‌شود و قرار است از موضع حجت به دیگران نگاه کنیم از جذابیت فیلم به شدت کاسته می‌شود. ورود دختر فراری به زندگی حجت و بعد خروج بی‌نتیجه‌اش در پایان، چندان ملموس و قانع‌کننده نیست. به نظر می‌رسد آن‌چه باید کارگردان خوش‌آئینه انتهای زمین در ساخته‌های بعدی‌اش مد نظر قرار دهد حفظ ریتم و یک‌دستی اثر است که آن هم به همین سادگی نیست.

واقعیت این است که بسیاری از استدلال‌هایی را که برای این چند فیلم ذکر شد می‌شود به بسیاری از فیلم‌های دیگر جشنواره امسال نسبت داد. نمونه‌اش آتش سبز است. اصالتی در یادداشت‌اش در ماهنامه فیلم ویژه جشنواره اشاره کرده که تمایلی به داستان‌گویی ندارد، اما روایت‌گویی به سبک هزارویک شب و عطار و سهروردی را دوست دارد. او همچنین از علاقه و افش به فضای معماری ایران - نه نقش‌ونگار کاشی‌ها و کتیبه‌ها بلکه راز و رمز و ابهام و خشونت و صراحتش - گفته. صراحتی سراسر از درون به بیرون. اما این علاقه قابل احترام در فیلم این استاد محترم نمودی ندارد. اساساً مشکل آتش سبز نه ایده‌ها و عقاید کارگردان و نه حتی شیوه بازنمایی آن، بلکه تلقی او از فرآیندهای تأثیرگذار مدیوم سینماست. درباره این تلقی می‌توان بحث مقایسه‌ای مفصلی کرد در باب تارکوفسکی و پارajanف و نتیجه گرفت که رسیدن به آن غنای بصری در آثار تارکوفسکی به همین سادگی

بالا رفتن از کوه می‌بینیم این‌گونه القا می‌شود که او دارد به سوی مرگ می‌رود. مجموعه وقایعی که در طول فیلم شاهد آن هستیم نیز به نوعی بر این احساس صحنه می‌گذارد. گویی او به آخر خط رسیده است که می‌خواهد با جهان اطراف خود تسویه حساب کند. اما آخرین پیچ داستانی فیلم به تماشاگر این آگاهی را می‌دهد که سیامک برای یافتن شهرزاد سر به کوه گذاشته است. مضمون حائز اهمیت فیلم نیز همین است. درواقع نمای ابتدایی فیلم در پایان تکرار می‌شود با این تفاوت که ما دیگر نمی‌دانیم راه سیامک به سوی مرگ است یا زندگی. قرآن حاکی از آن است که او به سوی زیستنی دوباره می‌شتابد. اما فضا سازی صحنه و سرمای راه نشان از مرگ دارد. اگر بخواهیم بنا را بر عنوان فیلم بگذاریم سیامک از آن زمان که تصمیم می‌گیرد حسرت‌های گذشته خود را جبران کند، زندگی دوباره‌ای را آغاز کرده است. با این منطق شهرزاد با آن لبخندهای همیشگی، تمثیلی از این زیستن مجدد است. اما آیا موضوع به همین سادگی‌ست؟ آیا هیچ فکر کرده‌ایم که نقش خودمان در تولید و پرورش دریغ و حسرت‌های زندگی تا چه اندازه است؟ تنها دو بار زندگی می‌کنیم به دلیل مطرح کردن همین یک پرسش ارزش‌مند هم بهترین فیلم جشنواره بود. رسیدن به نزدیکی‌های یک شاهکار به همین سادگی به دست نمی‌آید!

داستانی که مستند باشد خودبه‌خود بسیاری از الزامات قصه‌گویی را از ساختار خود حذف می‌کند. وقتی قرار است فیلمی براساس زندگی بدوی آدم تنهایی ساخته شود که در یک جزیره زندگی می‌کند طبیعی‌ست که نباید انتظار اوج و فرودهای دراماتیک داشت. در این حالت، خلق روندی جذاب برای نمایش جزئیات روزمره زندگی او کار دشواری‌ست. جایگزین کردن عواملی که جور درام نداشته اثر را بکشد به همین سادگی نیست. با این همه انتهای زمین فیلم امیدوارکننده‌ای‌ست. برخی معتقدند آثاری که به نوعی مستند / داستانی محسوب می‌شوند و از نابازیگر استفاده می‌کند رفته‌رفته در سینمای ایران تبدیل به یک ژانر شده است. فارغ از درست یا نادرست انگاشتن این تعاریف و القاب، به نظر می‌رسد انتهای زمین از

جدول ارزش گذاری فیلم‌ها

بهر ارزش ○ ضعیف ★ متوسط ★★ خوب ★★★ عالی ★★★★★ شاهکار

★★	○	○	○	کنعان
★★★★	1/2	★	○	دوازده (میخالکوف)
★★			★1/2	تخم مرغ (کاپلان اوغلو)
○				غبار جنگ (موریس)
★★			○	
★★★★	★★	★★	★★	
★★★★★	★★★★1/2	★★★★1/2	★★★★1/2	الکساندرا (سوخوروف)
		○	○	دوازده (میخالکوف)
○	○	○	○	تخم مرغ (کاپلان اوغلو)
★1/2		○		غبار جنگ (موریس)
	1/2	1/2	1/2	
		★★1/2		
★			○	
★	★1/2	○	○	
	★★1/2	1/2	★	
★★	★1/2	1/2	★	
★	★★		○	
	★1/2	○	○	
★★	★★★★1/2	★★★★1/2	★★★★	الکساندرا (سوخوروف)
			★★★★	دوازده (میخالکوف)
★★			★★	تخم مرغ (کاپلان اوغلو)
			★★★	غبار جنگ (موریس)

نیست؛ که بماند برای دیدار مجدد فیلم در اکران عمومی.
کنعان ظاهراً باعث مباهات سازنده‌اش است برای ورود به سینمای به اصطلاح بدنه‌ای ایران. حقیقی تمام اعتبار به دست آمده‌اش در آبادان و کارگران مشغول کارند را خرج ساخته جدیدش می‌کند و شجاعانه بر تغییر مسیرش پای می‌فشارد و به آن می‌بالد. در این مورد حتماً ما دچار سوءتعبیر شده‌ایم! یادش به خیر، یادم هست به یوتیک بالیدیم. شاید به این خاطر که حمید نعمت‌الله به همه ثابت کرد که در دل سینمای بدنه و مناسبات آن هم می‌شود فیلم رادیکال ساخت. زور که نیست؛ مانی حقیقی از رادیکال گرفتن خسته شده و می‌خواهد کمی به توان برسند! اما اگر حقیقی تغییر مسیر داده، مجیدی کماکان راه خود را می‌پیماید. آواز گنجشک‌ها ساخته همان مجیدی آشنا و احساناتی ست با این تفاوت که حالا دیگر کم‌تر به دام سانتی‌مانتالیسم می‌افتد. فیلم جذابیت‌هایی در بازیگری و طنزپردازی دارد، اما تماشاگر کماکان بلا تکلیف است. در آواز گنجشک‌ها هم مثل سایر آثار مجیدی می‌توان پس از یک ساعت از خود پرسید ما منتظر چه هستیم؟! گویی قرار نیست داستانی تعریف شود و گره و تعلیقی ایجاد شود. حال اگر مسیر فیلم‌نامه بر حسب اتفاق مانند آواز گنجشک‌ها جذابیت‌هایی داشت که داشت، اگر نه می‌توان پس از نیم ساعت سالن را ترک کرد!

مشکل شب رسول صدرعاملی هم همین است با این تفاوت که در این‌جا دیگر کوچک‌ترین عامل جذابی وجود ندارد که تو را به نشستن روی صندلی‌ات وا دارد. سکانس‌ها هیچ تشخیصی ندارد و هر چه پیش می‌رویم بیش‌تر فرو می‌رویم! کافی‌ست پانزده دقیقه ابتدای شب را با پانزده دقیقه ابتدای من ترانه پانزده سال دارم پانزده بار مقایسه کنید. احتمالاً به بیش از پانزده بار دیگر من ترانه شخص فیلم‌نامه‌ای برمی‌خورید و بیش از پانزده بار دیگر من ترانه پانزده سال دارم را می‌ستایید و پس از پانزده سکانس دیدن شب ترجیح می‌دهید سینما را ترک کنید و دست‌کم پانزده دقیقه زیر نور ماه پیاده‌روی کنید.

راستی تاکنون زیر نور مطلق ماه بوده‌اید؟ زمانی که هیچ نور دیگری نیست. همه چیز در هاله‌ای نقره‌ای رنگ از راز آلودگی و یکرنگی ست. خیلی چیزهای ترسناک ممکن است زیبا به نظر آید و بسیاری از زیبایی‌ها امکان دارد خوفناک و هراس‌آور جلوه کند. آدم‌ها نیز زیر این نور صور متفاوتی خواهند داشت. بسته به این است که آن‌ها را چگونه ببینیم. میر کریمی در زیر نور ماه آن‌ها را دوست‌داشتنی دیده بود. آوارگان ناهمگونی که وقتی گرد هم می‌آیند خصایل انسانی‌شان بیش‌تر از هر چیز دیگری مهلت بروز می‌یابد. اشاره‌ام به طور مشخص برمی‌گردد به صحنه‌ای طولانی در فیلم که تصویری صادق و جذاب از آدم‌های زیر پل را می‌بینیم. در این صحنه نمایی هست که شاید کلید وارد شدن به مفهوم اصلی زیر نور ماه باشد. رستم در حال دیکته نامه‌ای به خداست: «خدمت خدای بزرگ، سلام...» نما قطع می‌شود به نمایی از ماه. این قطع در واقع وجه استعاری فیلم است. نور ماه می‌تواند استعاره زندگی همه ما باشد. مگر در سال چند بار اتفاق می‌افتد که بتوانیم زیر نور ماه به خود و اطراف‌مان نگاه کنیم؟ تقریباً هیچ. مگر در سال چند بار می‌شود از شهر به بیابان رفت و ماه و ستاره دید؟ در جایی زندگی می‌کنیم که نور ماه تحت تأثیر نورهای مصنوعی است و قادر نیستیم نورهای حقیقی را ببینیم. این مجاز و مصنوعی که گرفتارش هستیم آفتاب حقیقت را پنهان کرده است. حقیقت