



نگاهی به فیلمنامه «تاکسی نارنجی»

## اکتوبه پرسش‌های بی‌پاسخ در یک کمدی درام قابل پیش‌بینی

امیررضا نوری پرتو

### خلاصه داستان:

سیمین زمانی زنی مطلقه است که به همراه پدرش و دختر و پسر خردسالش به جزیره کیش می‌آید که برای مدتی از مزاحمت‌های همسرش دور باشد. سیمین که نمی‌تواند کاری درست و حسابی برای خود دست و پا کند، ناگزیر می‌شود به رانندگی روی بیاورد. او با هزار زحمت یک تاکسی اجاره می‌کند؛ اما این سرآغاز مشکل‌هایی برای سیمین است. پلیس به او اجازه نمی‌دهد که در سرویس مدرسه فعالیت کند. سیمین به ناچار به کار باربری و حمل مسافر مشغول می‌شود. در این میان آقای اصفهانی، یکی از راننده‌های باسابقه جزیره که سال‌هاست همسرش را از دست داده، در جریان کمک‌هایش به سیمین، عاشق او می‌شود. ضمن آن که سیمون، همسایه ارمنی سیمین هم که به همراه دختر خردسال و مادرش - شارلوت - زندگی ساده و یکنواختی دارد، به نوعی دل‌بسته سیمین می‌شود...

### حال و هوای

فیلمنامه تاکسی نارنجی به گونه‌ای است که می‌توان آن را کم و بیش در ردیف دیگر آثار سینمایی وحیدزاده طبقه‌بندی کرد. هرچند که اگر بخواهیم فیلمنامه تاکسی نارنجی را از نظر نوع ژانرش بررسی کنیم، باید گفت وحیدزاده این بار رگه‌های ملودرام کارش را بیشتر کرده و خواسته که در این میان مؤلفه‌های مورد علاقه‌اش را هم در بخش‌هایی از فیلمنامه وارد کند.

شخصیت سیمین زمانی (آریتا حاجیان) به عنوان شخصیت اصلی و محوری فیلمنامه در موقعیت اولیه جذابی قرار می‌گیرد. او که با شوهرش مشکل دارد، دست پدر (سیروس ابراهیم‌زاده) و فرزندانش (ارسلان قاسمی و آرمیتا زمانی) را گرفته و به جزیره کیش آورده و اکنون می‌خواهد در جزیره روی پای خود بایستد و مستقل باشد. تقابل سیمین با آدم‌های اطرافش و رویارویی او با تفکر مردسالارانه حاکم بر مناسبات کاری جزیره تم اصلی فیلمنامه تاکسی نارنجی را تشکیل می‌دهد. همان‌طور که می‌بینیم، وحیدزاده در فیلمنامه تاکسی نارنجی به سراغ موضوعی بالقوه جذاب رفته که البته نمونه‌های موفق زیادی در سینمای اجتماعی خودمان هم داشته‌ایم؛ با این تفاوت که ابراهیم وحیدزاده کوشیده به داستان فیلمنامه‌اش اندکی رنگ و بوی فانتزی و کمدی ببخشد که می‌توان شخصیت نسبتاً شوخ و شنگی که او برای سیمین طراحی کرده، شخصیت شارلوت (ماهایا پطروسیان) و نیز برخی داستانک‌های فیلمنامه را از دستاویزهای آشکار وحیدزاده برای افزایش بار کمیک و فانتزی فیلمنامه‌اش قلمداد کنیم.

موقعیت‌های فیلمنامه بیشتر شخصیت‌محور هستند. در حقیقت این شخصیت‌ها و ویژگی‌های متناقضشان است که موقعیت‌ها و داستانک‌های فیلمنامه را تشکیل می‌دهند و به گونه‌ای خط روایی اصلی فیلمنامه را پیش می‌برند. رابطه‌ای که میان اصفهانی (حسن پورشیرازی) و سیمین در همان یک سوم ابتدایی فیلمنامه شکل می‌گیرد، این گمان را در تماشاگر پدید می‌آورد که پایان داستان را به آسانی حدس بزنند. وحیدزاده برای گریز از این دافعه در مخاطب اثرش، یک خط روایی دیگر نیز در فیلمنامه اثرش وارد کرده است و آن علاقه دوطرفه‌ای است که میان سیمین و سیمون (علی دهکردی) - همسایه سیمین و پسر شارلوت - شکل می‌گیرد و داستان فیلمنامه را به سوی یک مثلث عشقی بالقوه جذاب پیش می‌برد. اما مشکل فیلمنامه درست از همین جا بروز می‌کند. وحیدزاده مثلثی را ترسیم کرده که با توجه به محدودیت‌های ممیزی



پایانش برای مخاطب روشن است. عشق سیمون به سیمین یک عشق ممنوع است که بی‌شک رفتن به این وادی و پرداختن به آن، فیلم را در ممیزی دچار مشکل‌هایی ریز و درشت می‌کند. در نتیجه در طول فیلم این گمان برای تماشاگر قوی و قوی‌تر می‌شود که در پایان سیمون باید میدان را برای رقیب خود خالی کند که چنین هم می‌شود. در نتیجه لزوم سلطه شارلوت بر پسرش آن رنگ و بوی قدرتمند و دراماتیکش را از دست می‌دهد و تنها توجهی که در پایان برای فیلمنامه‌نویس باقی می‌ماند، این است که با خلق شخصیت شارلوت، او می‌خواسته بر نمک ماجرا بیفزاید. (هرچند که این هدف نیز در اجرا شکلی درست به خود نگرفته است.) ضمن آن که میان اصفهانی و سیمون نیز رقابتی بر سر رسیدن به سیمین رخ می‌دهد. هم شخصیت اصفهانی و هم شخصیت سیمون به گونه‌ای تخت و تک بعدی طراحی شده‌اند که دیگر چیزی نمی‌توان یافت که بشود با رفتارها و واکنش‌هایشان همذات‌پنداری کرد. ضمن آن که رفتار سیمین نسبت به سیمون و اصفهانی از ابتدای ورودش به جزیره تا پایان داستان به گونه‌ای است که تماشاگر نیز درک درستی از موضع‌گیری قهرمان قصه پیدا نمی‌کند که بتواند با توسل به آنها مناسبات این مثلث عشقی کم‌رنگ را در ذهنش پایه‌ریزی کند.

در سویی دیگر روند کوشش سیمین برای بالا کشیدن خود در مناسبات مردسالارانه موجود در فرآیند کاری جزیره به گونه‌ای طراحی شده که کمتر به نقطه‌های بحرانی جذاب نزدیک شود و گره‌هایی که در فیلمنامه جلوی پای شخصیت اصلی پدید می‌آید، آن قدر ضعیف هستند و راحت باز می‌شوند که تماشاگر در پرده میانی فیلمنامه از خود می‌پرسد که این

موقعیت‌ها و به پیروی از آنها برخی از شخصیت‌ها برای چه در فیلمنامه خلق شده‌اند؟ شاید در اینجا بد نباشد پرسش‌هایی را که ممکن است هنگام تماشای فیلم برای هر مخاطبی پیش بیاید، مطرح کرد تا ایرادهای روایی فیلمنامه **تاکسی نارنجی** بیش از پیش آشکار شود. این که پدر سیمین اندیشه‌های چپ‌گرایانه و نخبه‌داری دارد و کشمکش بی‌حال و تخت سیمین با پدر بر سر این موضوع موقعیت کاری سیمین را تا چه اندازه به بحران نزدیک می‌کند که با توسل به آن بتوان حضور پدر را از دیدگاه دراماتیک منطقی جلوه بدهیم؟ آیا کشمکش سیمین با پدرش درباره اندیشه‌های سیاسی او جدا از دو مرتبه پرخاش خشک و خالی فراتر می‌رود؟ و از آن مهم‌تر واکنش پدر در برابر سرزنش‌ها و دخترش (که یک مرتبه آن آتش‌زدن اعلامیه‌های پدر است) در چه سطحی تعریف می‌شود؟ جز این است که پدر یک مرتبه منفعل است و سکوت می‌کند و بار دیگر هم حرکتی غیرمعقول از خود نشان می‌دهد (پاشیدن ماست روی در و دیوار)؟ داستانک عشق پدر سیمین به شارلوت چرا تا این اندازه کم‌رنگ است و پایانش هم همانند سرنوشت علاقه دو طرفه سیمون و سیمین چرا قابل پیش‌بینی از کار در آمده است؟ با توسل به این ایرادهای شخصیتی، می‌توان این پرسش را عنوان کرد که اگر سیمین بدون پدر هم پای به جزیره می‌گذاشت، آیا در روند حرکت خط روایی اصلی تغییر یا ضعفی جدی پدید می‌آمد؟

پرسش دیگر این است که شارلوت به عنوان شخصیتی که فیلمنامه روی او مانور فراوانی می‌دهد، چرا تا این اندازه تخت است و در روند حرکت رو به جلوی فیلمنامه نقشی تأثیرگذار بر زندگی شخصیت اصلی و کنش‌های او ندارد؟ آیا به صرف نشان دادن حس تسلط مادرانه او بر سیمون و در سوی دیگر برخی از مهربانی‌های مادرانه و نیز کشش عاطفی‌اش به پدر سیمین می‌توان گفت شارلوت شخصیتی است با کنش‌ها و احساسات متناقض که می‌تواند به عنوان شخصیت پیش‌برنده فیلمنامه خط روایی را به جلو ببرد و پایان داستان را رقم بزند؟ روند رفتارهای متناقض و پرسش‌برانگیز شارلوت از ابتدا تا پایان سوبیه‌ای یکسان را می‌پیماید و در سوی مقابل تلاش سیمین برای نزدیک شدن به او در حد کوشش‌هایی دمدستی مثل غذا بردن باقی مانده و صحنه‌ای طولانی و بی‌فایده همانند تلاش سیمین برای این که شارلوت حمام آفتاب بگیرد که دردهای مفصلی‌اش خوب شود، کارکرد دراماتیک چندانی در نوع رابطه او با شارلوت پیدا نمی‌کند. داستانک مربوط به ژولیت (دخترخاله سیمون) که بخشی از پرده میانی فیلمنامه را به خود اختصاص می‌دهد، بیان‌گر این نکته است که سیمین به عنوان قهرمان شاد، پُرانرژی و تأثیرگذار فیلمنامه نتوانسته آرام‌آرام ذهن یک دنده، مردد و شکاک شارلوت را تغییر دهد تا تماشاگر با تکیه بر آن به خود بگوید که اگر به دلیل برخی محدودیت‌های ممیزی، رابطه عاطفی ایجادشده میان دو شخصیت سیمون و سیمین (و البته شارلوت و پدر سیمین) به ازدواج میان آنها ختم نمی‌شود، حداقل به خود بقبولاند که با این دلخوشی سالن سینما را ترک می‌کند که سیمین همانند قهرمان کمدی/موزیکال‌های کلاسیک آمریکایی با شوخ و شنگی‌اش توانسته بر همه شخصیت‌های فیلمنامه، از جمله شارلوت، تأثیر بگذارد و نگاه آنها را نسبت به زندگی و نیز توانایی‌های اجتماعی یک زن در جامعه در حال گذار تغییر داده است.

پرسش‌های دیگری که می‌توان مطرح کرد، درباره خود شخصیت سیمین است. این که چرا ما باید شاهد چندباره کابوس حضور همسر سیمین در کیش باشیم؛ در حالی که وحیدزاده از این تعلیق‌زایی در مخاطب استفاده نکرده و در گره‌گشایی بی‌منطق پایانی او را همراه همسر جدیدش در حال گذراندن ماه عسل در کیش نشان می‌دهد تا پایان داستان را آن طور که می‌خواهد رقم بزند؟ سیمین به عنوان یک شخصیت محوری، جدا از آن که قرار است بر پیرامونش تأثیر بگذارد، باید طبق قاعده‌های کلاسیک فیلمنامه‌نویسی خود نیز در طول داستان بحران‌های زیادی را از سر بگذراند و شخصیتش در طول کشمکش با این موقعیت‌های بحرانی شکل بگیرد و در برابر دیدگان مخاطب کامل شود. اما باید پذیرفت که چنین اتفاقی در فیلمنامه **تاکسی نارنجی** و برای شخصیت اصلی‌اش نمی‌افتد. موقعیتی قابل پیش‌بینی همانند مزاحمت سه جوان برای سیمین که با قهرمان بازی اصفهانی ختم به خیر می‌شود، سکانس طولانی چراغ زدن راننده‌های تاکسی در کیش برای سیمین که کارکردی در پرده میانی فیلمنامه ندارد، صحنه جای‌گیری سیمین در دروازه تیم فوتبال پسرش که به یک شوخی تروکازی مورد علاقه وحیدزاده در اجرا (شیرجه محیرالعقول سیمین به سوی توپ برای فرار از مارمولک صحرایی) ختم می‌شود و کارکردی در فیلمنامه ندارد و موقعیت‌هایی همانند پافشاری سیمین برای سوار کردن مرد عرب در نخستین روز

کاری‌اش و سوار کردن الاغ همان مرد در صحنه‌های پایانی فیلم که بود و نبودشان در فیلمنامه تفاوت چندانی به حال کلیت داستان اثر ندارد، همه پرسش‌هایی بدون پاسخ را برای مخاطب فیلمنامه **تاکسی نارنجی** به همراه دارند؛ بی آن که فیلمنامه بتواند توجیهی منطقی برای خلق آنها داشته باشد. اما از همه مهم‌تر باید به گره‌هایی اشاره کرد که فیلمنامه برای شخصیت اصلی‌اش پدید می‌آورد تا داستان خود را جذاب‌تر کند؛ اما این گره‌ها به سادگی آب خوردن باز می‌شوند. برای مثال کلنجار رفتن سیمین با شخصیت جناب سرگرد (محمدرضا هدایتی) به خودی خود جذاب و بامزه از کار در آمده است. اما مشکلی که این شخصیت برای سیمین پدید می‌آورد (پس از تغییر مدیر عامل، گذر سیمین برای تأیید صلاحیتش به جناب سرگرد می‌افتد)، می‌توانست کشمکش بامزه‌ای در فضای نیمه فانتزی فیلمنامه پدید آورد که این مشکل قوام‌نیافته با تصادف دختر سرگرد با یک ماشین و نجات او به دست سیمین (که تازه در این صحنه می‌فهمیم پرستار بوده است) به آسانی گره‌گشایی می‌شود. و البته گره‌گشایی‌های فیلمنامه در این بخش فضای داستان اثر را به بی‌منطقی می‌کشاند و تماشاگر با پرسش‌هایی دیگر روبه‌رو می‌شود؛ این که اگر قرار بود سیمون به این آسانی‌ها و بدون مقدمه جزیره را به همراه خانواده‌اش ترک کند، پس چرا از ابتدا فیلمنامه روی داستان سیمون و علاقه‌اش به سیمین مانور داده است؟ یا اگر دختر سرگرد تصادف نمی‌کرد، سیمین با انجام چه واکنش دراماتیکی مشکلش را با سرگرد حل می‌کرد؟ یا اگر قرار بود شوهر سیمین به این آسانی از دواج دوباره کند و همسر سابق و فرزندانش را فراموش کند، پس آن تهدیدهای تلفنی‌اش و البته آن همه زمینه‌چینی بی‌فایده فیلمنامه برای تعلیق‌زایی چه بوده است؟ یا می‌توان این پرسش را مطرح کرد که اصفهانی که از همان ابتدا این قدر خاطر خواه سیمین بوده، چرا علاقه‌اش را زودتر ابراز نمی‌کند؛ آن هم در حالی که واکنشی منفی از سوی سیمین در طول حضورش در جزیره ندیده است؟

تمام پرسش‌هایی که در بالا گفته شد، همه ایرادهای روایی آشکار و ریز و درشتی هستند که یک تماشاگر ساده نیز هنگام تماشای **تاکسی نارنجی** می‌تواند آنها را شناسایی کند. و البته نباید از یاد برد که نه تنها بسیاری از کمدی-رمانتیک‌های سال‌های اخیر سینمای کشورمان، بلکه بسیاری از آثاری که در این سال‌ها به نام ژانر کمدی به خورد تماشاگر بینوا داده می‌شوند، از این ضعف‌های آشکار در فیلمنامه رنج می‌برند. شاید حتی اگر بخواهیم خوش‌بین باشیم و در جایگاه داوری و مقایسه قرار بگیریم، باید گفت فیلمنامه **تاکسی نارنجی** در مقایسه با کمدی‌های سخیفی که این روزها بی‌سر و صدا بر پرده سینماها می‌آیند و می‌روند، حداقل از جذابیت‌های دراماتیک اولیه‌ای بهره‌مند است؛ جذابیت‌هایی که البته خیلی آسان هدر رفته‌اند و در پایان نه تنها چیزی از آنها در ذهن تماشاگر باقی نمی‌ماند، بلکه جای خود را به انبوه پرسش‌هایی می‌دهند که فیلمنامه برایشان پاسخی منطقی و توجیهی ندارد.