

بادکنک سفید: خلاقیت و دودلی^۱ بهزاد قادری

بادکنک سفید در سال ۱۹۹۶/۱۳۷۵ از لندن به استان‌ها نیز راه یافت و دو روزی هم میهمان سینمای شهر ایسیج بود. از پائیز سال ۱۹۹۵ در واحد تحقیقات تئاتر دانشگاه اسکس از این فیلم یاد می‌شد و همه چشم انتظار بودیم همین که اندکی به ما نزدیک‌تر شد، به تماشایش برویم. «استالینیسیم سرمایه» هر جا که دستش برسد در ارائه‌ی هنر سلسله مراتبی دارد: نوبت نخست به خواص و بعد به توده‌ی مردم می‌رسد. اما گاه شهرداری یا شورای شهر، ایسیج نمونه‌اش، خوابنا می‌شود که صرفاً فیلم‌های تجاری و فوتبال کافی نیست و چاشنی‌های دیگری هم هست که بگوید زندگی شاید معجونی باشد بیشتر از توپِ مقدر فوتبال و فیلم‌های تجاری. پس وقتی این فیلم در شعاع عمل ما قرار گرفت، تقریباً همه‌ی گروه گیوه‌ها را ورکشیدیم و، از آن‌جا که همه بندگان آسمان جل بودیم، سفر به ایسیج را به لندن خدا خوب کرده ترجیح دادیم.

مجموعه‌ی «سینما-تئاتر» این شهر یک سینمای بزرگ، یک سالن تئاتر، و یک سالن خیلی نقلی دارد با گنجایش پنجاه صندلی. این یکی فیلم‌ها را بیشتر با اهداف آموزشی نشان می‌دهد و بنابراین، ویژگی «زیرزمینی» یا «آلترناتیو» را نیز یدک می‌کشد. بادکنک سفید چهارم و ششم آوریل ۹۶ (۱۶ و ۱۸ فروردین ۷۵)، در دو نوبت، و در همین سالن نقلی بر پرده نشست. واژه‌ی «زیرزمینی» را بیشتر برای فیلم‌های دگراندیش و تجربی به کار می‌برند، اما در مورد بادکنک سفید شاید بیشتر متانت و حیای دوربین مورد نظر مسئولان آن سینما بود. منظورم از متانت، البته، نه محجب بودن این فیلم، بلکه صراحت زبان و پرهیز از هیزچشمی دوربین است.

هیزچشمی دوربین، به گمانم، تا حدود زیادی ناشی از «استالینیسیم سرمایه» است. هنری که زیر پتک سرمایه‌ی جهت-دار تهیه‌کننده شکل می‌گیرد باید پاسدار «آزادی سرکوفته»‌ای باشد که بتواند منافع درازمدت سرمایه‌گذاران را هم برآورده کند. این منافع، در بیشتر موارد، نه تنها باید سود آنی نصیب خدایگان کند، بلکه باید در راستای جهان‌بینی آنان نیز باشد. پس غروب که می‌شود، مردم برای دست‌یافتن به این «آزادی» به جستجو می‌پردازند تا در این توزیع عادلانه(!)، سرگرمی مورد نظر خود را بیابند: خیلی راهی میخانه و جمعی روانه‌ی کازینو می‌شوند؛ دسته‌ای نیز به فیلم روی می‌آورند. زیر لوای «آزادی سرکوفته»، همه مصرف می‌کنند. تماشاگران اکثر این فیلم‌ها بازیگران را مصرف

^۱ - این مقاله نخستین بار در فصلنامه‌ی فرهنگ و هنر، کرمان، زمستان ۱۳۷۶، چاپ شد و اینک (اسفند ۱۳۹۳) با تغییراتی در اختیار خوانندگان قرار می‌گیرد.

می‌کنند. به اقتضای حال، عده‌ای از قر و غمزه‌ی مثلاً دزدمونا‌ی فیلم *اتلوی الیور پارکر* (۱۹۹۵)، بعضی هم از نره‌غولی شخص اتللو در این نسخه‌اش سیراب می‌شوند. جمعی هم، خسته از شور و شر «ستاره»ها، ترجیح می‌دهند در آسمان خیالشان دمی با صمیمیتِ دوربین آشتی کنند. پس راهی سینمای «زیرزمینی» می‌شوند. (در آخرین نوبت نمایش فیلم *بادکنک سفید*، افزون بر گروه ما، پانزده نفر در سالن حضور داشتند که، سوای من «اجنبی»، بقیه «سفید» بودند. به‌گفته‌ی مسئول گیشه، در نوبت‌های قبلی نیز تقریباً همین تعداد فیلم را تماشا کرده بودند).

در این نوشته، نخست به واکنش تماشاگران حاضر در سالن به این فیلم می‌پردازم، و بی آنکه بخواهم کلی‌گویی کنم، بیشتر به یافته‌هایی اشاره می‌کنم که، هر چند شاید فرع بر موضوع به نظر آیند، چندان هم به آن بی‌ربط نیستند. بخش دوم درباره‌ی گفتگویی تخصصی‌تر با همکارانم در واحد تحقیقات تئاتر دانشگاه اسکس است.

اما بگذارید محض احتیاط خلاصه‌ی فیلم را مرور کنیم. شش - هفت ساله دختری هوس می‌کند، در آستانه‌ی سال نو، به‌جای ماهی‌های قرمز و رنجور حوض خانه، ماهی تازه‌ای را در تنگ بلور روبه‌روی آینه و کنار سبزه‌ی سفره‌ی هفت-سین بگذارد؛ از آن ماهی‌هایی که وقتی «بال می‌زنن، یه عالمه تکون می‌خورن، انگار دارن می‌رقصن. یه عالمه بال دارن!». قیمت این ماهی صد تومان است. مادر، از دادن چنین پولی سر باز می‌زند، اما با پا در میانی برادر بزرگتر - و البته پس از شرط و بیع‌های برادر با خواهر - بالاخره رضایت می‌دهد. دخترک، اسکناس پانصد تومانی در تنگ، روانه‌ی بازار می‌شود. سر راه به قلمرو ممنوعه - معرکه‌گیری مارگیرها - می‌رسد. اسکناس او دمی اسیر افسون مارگیرها می‌شود، ولی با مهربانی یکی از معرکه‌گیرها، آن را باز پس می‌گیرد. اما انگار اسکناس بیقرارتر از دخترک است: معلوم نیست چطور از تنگ بیرون می‌پرد و از لای نرده‌های نورگیر به زیرزمین مغازه‌ای می‌خزد. کرکره‌های پایین دکان امید باز یافتن گمشده‌اش را در دل دخترک کمرنگ می‌کند، اما «مادام» (که از لهجه‌اش بر می‌آید ارمنی باشد) دلیل راه دخترک می‌شود و از خیاطی که در مغازه‌ی بغل سخت گرم بگو مگو با یک مشتری بدقلق است می‌خواهد به او در پیدا کردن پولش کمک کند. حالا دخترک است و مشغله‌ی خیاط که خسته از چک و چانه زدن با مشتری، رسیدگی به کار او را به زمانی بعد از عید موکول می‌کند. علی (برادر دخترک) با گونه‌ای کبود که احتمالاً یادگاری است از ضرب شست پدر، سر می‌رسد. پدری، که فقط صدایش را از درون حمام در زمینه‌ی صحنه‌های حیاط می‌شنویم؛ آدمی که مدام قدقد می‌کند و «آورد» می‌دهد. حالا اوست که ابتکار عمل را به دست می‌گیرد و در آخرین لحظات مانده به تحویل‌سال، با استفاده از چوب بلندی که از آن پسرک افغانی بادکنک فروشی است، و نیز با کمک او، پانصد تومانی را از زیرمین مغازه

آزاد می‌کند و با خواهرش، به دنبال ماهی می‌روند. پسرک افغانی، اینک با تنها بادکنکی که سر چوبش مانده، در زمینه‌ی کرکره‌ی مغازه «عکس» می‌شود و سال نو نیز از راه می‌رسد.

بادکنک سفید، به دلیل بهره‌گیری از راه‌های ارتباطی فرازبانی - مثلاً لهجه‌ها و گویش قومیت‌ها و ملیت‌های مختلف - برای تماشاچیان عمدتاً غربی گروه ما معضلی بود. هر چند رمزگذاری فیلم به خودی‌خود خوب بود، اما رمزواره‌های وابسته به فرهنگ در سطوح گوناگون، از نماهای تصویری گرفته تا آواها و چهره‌سازی‌ها، برای این گروه غربی ابهاماتی ایجاد کرده بود.

اما بگذارید فعلاً از آثار هنری و نحوه‌ی انتقال آن به مخاطب بگوییم. از خیالات است که فکر کنیم یک اثر هنری بر مخاطبانش در سراسر دنیا یکسان تأثیر می‌گذارد. این عصا قورت‌دادگی، میراث «نوکلایسیک»ها است که هنگام تعریف طبیعت بشر چشمشان را به داده‌های زیست‌محیطی می‌بستند. هر چند رمزنگاری در یک اثر هنری ثابت است، رمزگشایی مخاطب چنان بر کار تأثیر می‌گذارد که گویی می‌خواهد آن را «بومی» کند. در هر صورت، یک اثر هنری، با هر سفری که به دیگر نقاط دنیا می‌کند، زندگی تازه‌ای را آغاز می‌کند. نمونه‌اش همین بادکنک سفید و برداشت‌هایی که در مخاطبان غربی‌اش ایجاد کرد. بیشتر توضیح می‌دهم.

نخستین خللی که در انتقال «رموز» این فیلم برای مخاطب عمدتاً غربی گروه ما پیش آمده بود، بیشتر به خود تماشاگر مربوط می‌شد تا به فیلم. فیلم زیرنویس انگلیسی داشت و این قطعاً انتقال رمزواره‌های لهجه / گویش‌محور را برای مخاطبان غربی مشکل می‌کرد: لهجه‌ی فارسی ارامنه، ترکی، گیلکی، خراسانی (نیشابوری) و افغانی. اگر حضور این لهجه‌ها دست‌به‌دست هم می‌دهند تا نهایتاً تقابل بین این گروه و تنهایی پسرک افغانی را برسانند، این همه در شتاب برق‌آسای جملات زیرنویس نمی‌گنجید (از این نظر، شاید مقایسه‌ی طعم گیلای کباب‌رستمی با این فیلم منظورم را بهتر برساند. فکر می‌کنم طعم گیلای بیشتر نگران انتقال این «رمزواره‌ها» به بینندگان فرامرزی است).

اهمیت رمزگذاری لهجه را به هیچ وجه سطحی نمی‌دانم. زیرنویس‌ها فیلم را دچار نوعی یکنواختی زبانی کرده‌اند؛ به گونه‌ای که سوای صحنه‌ای که سرباز با ذکر نام ولایتش به بیننده (غربی یا فارسی‌زبان) امکان می‌دهد فضایی خیالی را در ذهن خود مجسم کند، دیگر رمزواره‌های لهجه / گویش‌محور توانی برای جان‌بخشی به محیط‌های دیگر در ذهن بیننده‌ی غربی ندارند. ماجرا این نیست که دخترک می‌خواهد ماهی بخرد؛ روایت، قصه‌ی عروج (ناقص؟) از حیطة‌ی

گفتمانی «بسته» و کوچ به چندآوایی است. جوهره‌ی فیلم صرفاً حرکت «درخود» دخترک نیست، چشم و گوش باز کردن به سایر قصه‌ها هم هست. به عبارتی، بادکنک سفید با ایجاد تنوع زبانی، ماهیت «کارناوال» دارد. و همین جا باید به توازی بین میل به تغییرات بنیادی در نهاد دخترک و صورت چندزبان‌ه‌ی فیلم توجه کرد؛ صورتی که از پس پوست‌اندازی و فاصله‌گیری از صورت‌های تک‌آوای روایی مرسوم سر بر آورده است. وحدت زبانی «یکدستی» که زیرنویس بر فیلم تحمیل می‌کرد، با توجه به سایر پیش‌فرض‌های تماشاگر حاضر در سالن، نتوانسته بود این جنبه‌ی کارناوالی را به مخاطب انتقال دهد، هرچند همین زیرنویس‌ها در مورد پسرک افغانی بسیار خوب عمل می‌کند: در متن زبانی فیلم، وقتی علی دست خالی از بساط مرد نابینا بر می‌گردد و می‌بیند که پسرک رفته، از خواهر (راضیه) می‌پرسد، «بادکنک کوشش پس؟»، اما زیرنویس می‌گوید، «Where's the Afghan boy?» و به این ترتیب شناسایی ملیت پسرک بادکنک فروش را برای بیننده‌ی بیگانه با زبان فارسی آسان می‌کند؛ این در حالی است که بیننده‌ی فارسی‌زبان تنها با تکیه بر رموزاره‌های بصری و لهجه‌محور می‌تواند ملیت پسرک بادکنک فروش را حدس بزند.

باید چند کلمه‌ای هم درباره‌ی پیش‌فرض‌های تماشاگران نسبت به حضور ناگهانی پسرک افغانی بگویم. با مثالی شروع می‌کنم: فرض کنید یک «سفید» اروپایی تبار - در اینجا، انگلیس - به جوانی «آسیایی» حمله‌ور شود. در جریان تحقیقات، پلیس از او می‌خواهد گروهی را ورنانداز و مجرم احتمالی را معرفی کند. جوان آسیایی طرف را می‌بیند اما به پلیس می‌گوید، «نه، هیچ‌کدام از اینها نیستند». این حرکت او برای دوری جستن از حملات بعدی و جراحات بیشتر است. در همین راستا اگر بعدها هم جایی طرف را ببیند، احتمال درگیری بعید می‌نماید. این رفتار مفروض یک «اجنبی» است. در این فیلم، اما، وقتی برادر، از شوق یافتن راهی برای بیرون کشیدن اسکناس از زیرزمین مغازه، چوب پسرک افغانی را از دستش می‌قاپد، او با قلدری با علی گلاویز می‌شود و «دزد» خطابش می‌کند. چنین رفتاری با پیش‌فرض‌هایی که این مخاطبان از فردی خارجی در ذهن دارند جور در نمی‌آید؛ در نتیجه، داده‌های زیست‌محیطی در جریان رمزگشایی توسط گیرنده‌ی پیام «هضم» می‌شوند. جالب بود که حتی با وجود اشاره‌ی صریح زیرنویس به ملیت پسرک بادکنک فروش، حتی یک نفر هم در گروه ما به «افغانی» بودن او توجه نکرده بود!

از این مباحث که بگذریم، باید گفت بادکنک سفید با سادگی‌اش بیننده را جادو می‌کند. تماشاگر سرگرم «مصرف» قصه می‌شود، اما در لحظات پایانی، «غصه‌ای» را که روایتش در حاشیه فرض شده است یا در انتظار بین‌المللی محو

شده است - منظوم ماجرای افغانستان آن زمان و تفاله شدنش در معاملات سیاسی بین‌المللی است - وارد صحنه می‌کند.

شاید مخاطب ایرانی، از این حیث، بتواند میان *بایسیکل‌ران* مخملباف و *بادکنک سفید* پناهی و *کیارستمی* «دیالوگی» ایجاد کند؛ البته نه به قصد آن که با یکی دکان دیگری را تخته کند، بلکه با این هدف که از خود، از فیلمنامه‌نویس، و از کارگردان بپرسد: با کدام یک از این دو اثر بیشتر به عمق فاجعه در افغانستان پی می‌بریم؟ *بایسیکل‌ران* تقریباً دو ساعت زمان می‌برد تا افغانی را بازپچه‌ی ترفندهای سیاسی شرق و غرب نشان دهد؛ *بادکنک سفید* ناگهان - و انگار برای رد گم کردن؟! - افغانی را در هیبت پهلوان پنبه‌ای گول خورده نقش می‌زند (به نمای پایانی فیلم، پسرک افغانی با تنها یک *بادکنک سفید* بر سر چوب، دقت کنید). اولی از واقعیتی تلخ «روایت» می‌سازد، حال آن که دومی فکر می‌کند با ناگفته گذاشتن روایت به فاجعه عمق ببخشد.

اینک بپردازیم به گفتگویی که درباره‌ی این فیلم در سینما در گرفت: *علیرغم* تلنبار کردن قصه‌های فراوان (مارگیرها، خیاط، و سرباز هر یک قصه‌ای می‌سازند)، و نیز *علیرغم* قصه‌ی ناگفته‌ی پسرک افغانی، *بادکنک سفید* ژرف‌ساختی دارد که پنهان نمی‌ماند: در لحظه‌ی بحرانی یک «انقلاب فصلی» (تحویل سال)، نو/جوانان در بیرون قاب سنت خیمه می‌زنند. شاید بد نباشد علاقمندان برای ارضای حس کنجکاو خود، در گام بعدی، این فیلم را با *آلیس در سرزمین عجایب* مقایسه کنند. آنچه در اینجا مجال نقل دارد، گوناگونی تصویری فیلم است که از قضا با فضای *تحویل سال* جفت می‌آید و بنابراین، خیلی طبیعی جلوه می‌کند. این دست و دل بازی تصویری، بیننده را در *نُه توی آینه‌ای* گرفتار می‌کند و دست آخر، او را سر لج می‌آورد که یا به همه‌ی تصاویر دهن کجی کند یا برای رهایی از این آشفتن بازار، نردبانی از منطق مشترک نهفته در آن‌ها بسازد.

دهن کجی به فیلم شاید همان اطلاق سادگی و بی‌غرضی به فیلم باشد که برای بیان آن لفظ «ناتورالیسم» یعنی عین‌نگاری را به کار می‌برند، چیزی که برای توصیف این فیلم در اینجا - انگلیس - از آن استفاده کرده‌اند: هنر ساده‌ای که به متعالی میل کند. شق دوم می‌تواند این باشد که از نفس تفاوت زبانی در فیلم استفاده شود.

این فیلم از همان ابتدا توجه بیننده را به کنش‌گری جنس «مؤنث» - در متن دو صدای ناپیدا، رادیو و پدر (که شاید ماهیتی یکسان دارند) و همزمان در تقابل با آنها - جلب می‌کند. به کارگیری چنین روشی طبیعتاً سبب شکل‌گیری دو

زبان، یا دو گفتمان متفاوت می‌شود: یکی زبان دخترک که به نرمی روی کاشی‌های حوض سر می‌خورد و در آب کدر آن محور می‌شود، دیگری زبان 'آن'ی که غایب است، اما طنین صدایش از حمام بر کاشی‌های قدیمی و وامانده‌ی خانه پژواکی دردناک دارد. این گفتمان (پدر) تکثیر هم شده است: بر زبان مادر نیز جاری است؛ برادر دخترک هم از این میراث پدری بی‌بهره نمانده و رگه‌های تندى از آن در زبانش نمود دارد، هر چند تقریباً همسال خواهر است و خود نیز تلخی آن را در سوز سیلی‌های گاه و بی‌گاه چشیده است. گونه‌ی دیگرش را در «افسون» مارگیرها می‌بینیم؛ «مادام» هم علیرغم دلسوزی، زبانی مملو از بکن نکن‌های معمول دارد؛ گونه‌ی دیگر این زبان را از خیاط می‌شنویم که به مشتری می‌گوید الا و بالله اندازه‌ی یقه به هیچ وجه عوض شدنی نیست. دخترک در مجموعه‌ی زبانی فشرده‌ای محاصره شده است، زبانی که لاکان آن را «نظم نمادین» (symbolic order) می‌نامد؛ زبان نهادینه‌ای که فرد را تعریف می‌کند و در این فیلم با غیبت پدر نمود پررنگ‌تری یافته است. نقبی به هاکلبری فین بزید تا رابطه و معنی هستی را با زبان حس کنید. هاکلبری از جور پدرش که خلاص می‌شود، باید از «عمه‌سلی» بگریزد که اگر دستش به او برسد از هیچ تلاشی برای «متمدن» و «مبادی آداب» کردن او دریغ نخواهد کرد. در این فیلم، حتی برادر، نسبت به دخترک، به این «نظم نمادین» نزدیک‌تر است، چرا که اوست که می‌تواند مادر را متقاعد کند پول خرید ماهی خیال‌انگیز خواهر را بدهد: طفلک برادر، به حکم رفتار جنسیتی‌ای که به او دیکته شده است، گهگاه شبیحی می‌شود از «پدر» غایب ز میانه.

و از زیبایی‌های فیلم اینکه سرباز از حیث زبان از همه به دخترک نزدیک‌تر است. زبان او مثل نغمه‌های سرگردان به درون زبانه می‌کشد و با منطق «نظم نمادین» جور در نمی‌آید. «دوست شدن» دخترک با او بر اساس همین وجه مشترک است. لغوه‌های زبانی سرباز - کسی که کلی مشق نظامی دیده است و با قید و بند آشناست - او را از بند «تکلم بطنی» که دیگران اسپرش هستند آزاد می‌کند.

اگر گفتمان «نظم نمادین» بر آنچه هست تکیه می‌کند، زبان دخترک به عصاره‌ی هستی او که برای دیگران ناشناخته مانده اشاره دارد، یعنی زبان ضمیر ناخودآگاه. فاصله‌ی بین زبان او و «گفتمان» دیگران مثل فاصله‌ی ماهی خیالش در تنگ آب و ماری است که از درون جعبه‌ی مارگیر سر در می‌آورد. سوای قصه‌ی ماهی و اسکناس پانصد تومانی، آنچه در فیلم به چشم می‌آید، زبان خشک مردمانی است که مسئله‌ی او را به آینده موکول می‌کنند. زبان دخترک بیانگر آرزوی گونه‌ی نوی از زیستن است، برخاسته از هویت منحصر و یگانه‌ای که با جنسیت او آمیخته، و البته تقریباً هیچ کس آن

را جدی نمی‌گیرد. پروراندن خیال ماهی متفاوتی برای سفره‌ی هفت‌سین، جریمه‌اش خشونت جسمانی یا مسخ است: مارگیر اسکناس او را در منفذ جعبه می‌گذارد تا مار سیاه سرش را از آن بیرون آورد (نوعی تهدید به تجاوز؟)، در مغازه‌ی خیاطی، دعوا بین مشتری و خیاط بر سر یقه‌ی پیراهن و گردن مشتری (نظیری برای جعبه‌ی مارگیر و ماری است که باید برای شعف تماشاچیان از سوراخ بیرون بیاید)، مسئله‌ی دخترک را بیش از اینها پیچیده نشان می‌دهد؛ و ماهی فروش گمان می‌کند دخترک ماهی دودی خشکیده می‌خواهد (می‌بینید که در همه‌ی این تصاویر از حربه‌ی تهدید یا تطمیع برای تحقق یک هدف استفاده شده است: منصرف کردن دخترک از تمنا‌یی که در دل دارد).

پا در صحنه گذاشتن دخترک برای عرض اندام، خلاقیت و ابتکار او را طلب می‌کند. او در این زمینه نیم‌قدمی برمی‌دارد. بازیمایی راه‌های طی شده را از «مادام» می‌آموزد و علیرغم این حکم که نباید با غریبه حرف بزند، در می‌یابد که مسائل انسانی با «دیالوگ» - حتی در سطحی کمیک - قابل درک‌اند. کنجکاوی او در زمینه‌ی مسائل انسانی سبب می‌شود که دیوار سکوت بین خود و سرباز را فرو ریزد و با او دوست شود، هر چند با سر رسیدن برادر به مجازات تهدید می‌شود. اما دخترک نمی‌تواند پا را از این مرز فراتر بگذارد (و شاید بتوان گفت کمی هم عقب می‌نشیند): در صحنه‌ای دیگر، و پس از غیبت کوتاه برادر، دخترک به او اطمینان می‌دهد که با پسرک افغانی دوست نشده است (یعنی حرف نزده است!).

تردیدی نیست که بادکنک سفید در به پرواز درآوردن خلاقیت و آفرینندگی دخترک چندان توفیقی نداشته است. با ورود برادر به صحنه، نگاه جستجوگر اوست که، خیلی بیشتر از نگاه دخترک، دنیای پیرامون را برای حل مسئله‌اش می‌کاود. گرچه دخترک هم گاهی رگه‌هایی از ابتکار را نشان می‌دهد، باز هم مشاهده و ابتکار از آن جنس مذکر می‌شود و دخترک تقریباً منفعل می‌ماند. شاید فیلم‌نامه‌نویس و کارگردان معتقدند این خود روشی است برای بیان مشکل. خلاقیت‌ها را خواستن‌ها بر کرسی می‌نشانند و تاریخ و هویت هر کس به توان همزمان و هم‌سو کردن این دو نیرو بستگی دارد. واماندن از خلاقیت می‌تواند خطر تجدید نظر در خواسته را نیز در پی داشته باشد و فرد را به تحریف و تقلیل آرزوهایش وادارد.

آیا فیلم در مدار بسته‌ای سیر می‌کند؟ تماشاگرانی که در اینجا (ایپسیچ) آن را دیدند می‌گفتند «بله»: بله، اگر نظر متوجه خرید ماهی خیالی دخترک شود. «نه»، اگر به تحویل سال و سفره‌ی عید نوروز در منزل توجه کنیم. خواهر و برادر را در

هنگام تحویل سال در راه می‌بینیم، نه سر سفره‌ی هفت سین. پای ثابت پرگار اندکی می‌لغزد، دایره‌ی هستی این دو به همراه پسرک افغانی بیرون قرار و مدار «همیشه» قرار می‌گیرد: در آستانه‌ی سال ۱۳۷۴، اینها دور و سیر دیگری را (باید؟) آغاز (می)کنند.

پرداختن به کودک در هنر یک قوم مخصوصاً در مرحله‌ی بحرانی تحول و انقلاب و اصلاح، پیشینه‌ی درازی دارد. در ادبیات اروپا و پس از انقلاب فرانسه و نیز با آغاز انقلابات اجتماعی در اروپا و آمریکا در دهه‌ی شصت قرن بیستم، حضور کودک بر صحنه، بگویی نگویی، ندایی است برای بازنگری قطعیت‌ها. کودک به راحتی به مناطق ممنوعه وارد می‌شود و، علیرغم خیال قالبی بعضی، فیلسوفانه ماهیتِ بودن‌ها را می‌شکافد. کودک، من در تبعید ماست، سوآلاتی را که ما سرکوب می‌کنیم، او شجاعانه پیش می‌کشد. کودک از انشقاق و دودلی نیز خبر می‌دهد. شاید بتوان گفت سینمای ما با باشو، غریبه‌ی کوچک، دونده، گویار، و این بار با بادکنک سفید بخشی از وظیفه‌ی خود را در زمینه‌ی آسیب‌شناسی دور باطل انجام داده است.