غافلگیری در اوج سادگی

■ امیر افشار

◁ در زیست‌شناسی و علوم طبیعی اصطلاحی هست به‌نام اکوسیستم یا چرخهٔ حیات و آن را این‌گونه تعریف کرده‌اند که انرژی موجود در طبیعت، در چرخه‌ای بسته از موجودی به موجود دیگر منتقل شده، و این باعث می‌شود که حیات بر روی زمین ادامه پیدا کند و اگر این چرخه وجود نداشت، احتمالاً طبیعتی هم باقی نمی‌ماند. انسان نیز از عناصر همین چرخه است. موجودی عادت‌پذیر که پیروی از رسوم قدیمی از واقعیت‌های انکارنشدنی زندگی‌اش به‌حساب می‌آید. مثلاً همین رسم «قربانی کردن و خون‌ریختن برای سلامتی یا دفع بلا» در فرهنگ خودمان که جدای بحث مذهبی‌اش اگر از منظری دیگر به آن نگاه کنیم، شاید حتی وحشیانه و خودخواهانه به‌نظر برسد. البته این فقط مختص فرهنگ ما نیست. همهٔ ملل دنیا و فرهنگ‌ها رسوم خاصی را دارند که برای خودشان عادی‌ست، ولی همین عمل عادی از دید فرهنگی و منطقه‌ای دیگر به‌هیچ‌وجه باورکردنی و پذیرفتنی نیست. در این میان اصلی انکارناپذیر حکمفرماست که تقریباً تمام قوانین و رسوم، در تمامی فرهنگ‌ها تحت تأثیر آن به‌وجود آمده‌اند، یک اصل بدوی، بی‌رحم و ماندگار به‌نام «اصل بقای موجود قوی‌تر».

فیلم رسم عاشق‌کشی برگ برنده‌اش را درواقع از همان ایدهٔ بکری می‌گیرد که کم‌تر در این سینما به شکل جدی پرداخت شده است. (تصویر کردن دراماتیک قواعد حاکم بر زندگی افراد یک منطقهٔ خاص که احتمالاً برای عدهٔ زیادی که از این رسوم بی‌اطلاع‌اند، جذاب است).

تا آن‌جا که من می‌دانم ماهیت این رسم این‌گونه است که در منطقهٔ جنگل‌های شمال کشور جایی هست که قاچاقچیان چوب از راه فروش چوب درختان امرار معاش می‌کنند. آن‌ها به جنگلبانان و محافظان آن‌جا که با از خودگذشتگی از این درختان محافظت می‌کنند، لقب «عاشق» را داده‌اند. قسمت جالب موضوع این‌جاست که اگر جنگلبانان به‌تنهایی به‌دست این قاچاقچیان بیفتند، آن‌ها را براساس رسوم خاص خودشان به شکل دسته‌جمعی می‌کشند. فیلمساز با آشنایی نسبت به این سنت و دیگر قواعد زندگی مردم این منطقه، مثل مراسم ازدواج و تدفین، توانسته است با دست و پاکردن یک داستان دراماتیک و تعریف یک ساختار کلی برای آن به موفقیتی نسبی دست پیدا کند.

به دو شکل می‌شد به این داستان نزدیک شد. ابتدا از دید بیننده‌ای که با این رسم آشناست و دیگر کسی که از آن بی‌اطلاع است. نویسنده به‌درستی تکیه را بر تماشاگری گذاشته است که از این رسم هیچ چیز نمی‌داند و با این منطق سکانس کشتن لطیف را نقطهٔ عطف اثر قرار داده است. انتخاب درست دیگری که از طرف فیلمساز اتفاق افتاده، برجستگی فاحش این سکانس در مقایسه با کل اثر است. منطق اصلی روایت ایجاد غافلگیری‌ست. درواقع عنصر دراماتیک روایت، قوت خود را از همین نقطه می‌گیرد. استراتژی روایت این‌گونه است که با پرداخت به خُرده‌داستان‌های شخصیت‌های متعدد - بی‌آن که اتفاق خاصی بیفتد - تا سکانس عطف اصلی ادامه دهد و با ایجاد کنتراست شدید بین بخش اول با این قطعهٔ کوتاه انتهایی، تماشاگرش را غافلگیر کند و با مبهم گذاشتن پایان و اتصالش به ابتدای روایت بتواند به این ساختار انسجام بدهد. یعنی تعریف یک داستان سر راست بدون فراز و نشیب، سپس یک اتفاق عجیب و تکان‌دهنده و بعد یک پایان‌بندی ناگهانی.

البته این همهٔ موضوع نیست. روایت باید این را در نظر داشته باشد که قرار است با حذف فراز و نشیب روایی در دوسوم ابتدایی، چه چیزی را جایگزین آن کند و تماشاگر می‌باید چه چیزی را تا این سکانس عطف پیگیر باشد؟

کامل‌ترین شخصیت روایت باجی‌ست. درواقع فضای پرتحرک خانهٔ سالار از طریق این شخصیت به‌وجود آمده. خانم خیراندیش با نزدیک‌شدن به عادات رفتاری و کلامی افراد بومی این منطقه توانسته از این کاراکتر، شخصیتی باورپذیر ارائه دهد.

شاید انتخاب شخصیت‌های متعدد، حذف قهرمان اصلی و پرداخت روابط و شخصیت‌پردازی کاراکترهایی خاص و جذاب، تصمیم درستی باشد. ولی فیلم در این مقطع کاملاً موفق نیست. درواقع در این بخش نوعی اغتشاش و پراکندگی در پرداخت روابط و شخصیت‌ها به چشم می‌خورد. مثلاً خط روایی «ماجان» و لطیف برای ایجاد جذابیت و گرمی روایت در این محیط سرد و در راستای پرکردن خلاء یک اتفاق دراماتیک در این فاصله بنا شده است. ولی مشکلات زیاد است. از همه مهم‌تر این‌که هیچ‌وقت هیچ‌یک از این دو شخصیت به کاراکترهایی قوی تبدیل نمی‌شوند. لطیف با این‌که وجه مثبت و ساده‌اش به‌خوبی تصویر شده و این بخش در سکانس کشته‌شدن‌اش در جنگل به‌خوبی کارکرد دارد، همیشه در حد یک پسر سرباز شهرستانی عاشق که همهٔ رفتارش نیز در حد این کاراکتر است، باقی می‌ماند و ماجان با این‌که انتخاب مناسبی برای این نقش است، ولی به دلیل هدایت نامناسب از طرف کارگردان بلاتکلیف است؛ راکورد حسی‌اش در اکثر صحنه‌ها حفظ نشده است؛ در بیش‌تر صحنه‌ها بیش از حد اغراق می‌کند؛ در کنترل میمیکش موفق نیست و با این‌که فضا قرار است مستند جلوه کند، رفتار و حرکاتش تصنعی‌ست. تعریف ایده‌ها و موقعیت‌های جذاب بیش‌تر بین این دو - مثل صحنهٔ اندازه‌گرفتن پای ماجان برای خرید کفش - حتی می‌توانست این خط روایی را جذاب و کامل‌تر جلوه دهد. از همهٔ این‌ها مهم‌تر، پرداخت خام و نچسب دیالوگ‌های مابین ماجان و لطیف است. تکلیف فیلم در این بین مشخص نیست و دیالوگ‌ها به‌جز معدودی لحظه‌ها یکدست نیست و دم‌دستی و معمولی برگزار شده است. درواقع موقعیت خوب انتخاب شده است: سالار مأموران را نمی‌کشد و به قول میرزا، سفره‌اش را از خانواده جدا کرده است، چون که دامادش از آن‌هاست و به‌خاطر همین موضوع تنبیه می‌شود و از طرفی دیگر لطیف به‌خاطر برادرزنش به جنگل می‌رود و در عین بی‌گناهی کشته می‌شود. تقابل جالبی اتفاق افتاده است. شاید حتی بشود گفت موقعیت انتخابی لطیف نسبت به خانوادهٔ سالار بهترین حالت ممکن بوده است، ولی وقتی که وارد جزئیات می‌شویم می‌بینیم که پرداخت این موقعیت در حد پتانسیل پیرنگ نیست.

خط دیگر روایت، داستان جلال است. برعکس خط روایی ماجان و لطیف، داستان جلال، داستان مشخص و کاملی‌ست. داستانی که با دقت بیش‌تری پرداخت شده است. درواقع روایت، جلال را به‌نوعی از همهٔ افراد آن منطقه جدا کرده است. ما در هیچ کجا جلال را با دوست یا هم‌کلاسی‌هایش نمی‌بینیم. او همیشه تنهاست و دیالوگ‌هایش کنترل‌شده انتخاب شده. این موضوع به این خط روایی ابهام و جذابیت خاصی داده است. و این باعث شده است که تکرار صحنه‌های مربوطه به حمل اره‌برقی توسط او در آن جاده‌های برفی، نه‌تنها خسته‌کننده نباشد، بلکه به یک تکرار فرمی قابل‌قبول در طول روایت تبدیل شود (برعکس تکرارهای بی‌مزهٔ پرسه‌های لطیف در زیر پنجرهٔ خانهٔ ماجان که همیشه پس از سرزنش باجی، با چهره‌ای درمانده آن‌جا را ترک می‌کند).

مشکل خط روایی جلال در این‌جاست که این بازیگر از نظر چهره برای این منطقه مناسب نیست. حتی کم‌دقت‌ترین افراد نیز می‌توانند به‌راحتی تفاوت چهرهٔ او را با آن پوست صاف، دماغ قلمی و چهرهٔ شهری با دیگر کاراکترهای زمخت این دهکده تشخیص دهند. عجیب است که فیلمی با ادعای مستندگرایی در این مورد این‌چنین - خودخواهانه - عمل کرده است.

از طرفی دیگر خط روایی قاچاقچیان چوب چندان پرداخت نشده است و این موقعیت همچنان بکر و دست‌نخورده باقی مانده است. البته این عمل دلیل

کارکردی دارد و آن انگیزهٔ غافلگیری مطلق در نقطه‌عطف است. شاید اگر قاچاقچیان بیش‌تر از این پرداخت می‌شدند، همذات‌پنداری نسبی تماشاگر با آن‌ها از جذابیت تکان‌دهندهٔ نقطه‌عطف می‌کاست.

در این میان جذاب‌ترین و شاید کامل‌ترین شخصیت روایت باجی‌ست. درواقع فضای زنده و پرتحرک خانهٔ سالار از طریق این شخصیت به‌وجود آمده است. خانم خیراندیش با نزدیک‌شدن به عادات رفتاری و کلامی افراد بومی این منطقه توانسته است از این کاراکتر، شخصیتی باورپذیر ارائه دهد. دقت کنید به شکل نشستن‌اش در سکانس آمدن جانعلی یا زمانی که لطیف را به خانه راه داده است. یا مثلاً شیوهٔ رفتاری که در صحنهٔ بندانداختن صورت عروس در سکانس معرفی‌اش ارائه می‌دهد. و یا حتی شیوهٔ راه‌رفتن‌اش که با حرکت بیش از حد بدنش به این کاراکتر وجهه‌ای بدوی داده است. و در کنار همهٔ این‌ها حرکاتی هست که او را به‌عنوان یک شخصیت کامل برجسته کرده. دقت کنید به شیوهٔ برخوردش با میرزا، یا تغییر چهره‌اش در لحظه‌ای که از تصمیم ماجان برای ترک خانه مطلع می‌شود.

در **رسم عاشق‌کشی** سعی شده است که مشکل بنیادی و مشترک بیش‌تر فیلم‌های ایرانی یعنی «سعی در شیرفهم‌کردن تماشاگر با تکرار و تأکید بیش از حد» حل شود. فیلم در بعضی از مواقع موفق بوده، ولی انگار تلاش فیلمساز برای حذف این مشکل همیشه موفق نیست. مثلاً در فیلم سکانسی هست که جلال به‌همراه قاچاقچیان قصد فرار از دست مأموران را دارد. سپس در یک نمای باز می‌بینیم که قاچاقچیان و در انتها جلال، از رودخانه عبور می‌کنند و در همان نمای باز می‌بینیم که در لحظهٔ عبور، کتاب درسی جلال از دستش به کنار رودخانه می‌افتد. این اتفاق در یک لانگ‌شات باقی می‌ماند و بیننده خوشحال می‌شود که برای تأکید به افتادن کتاب جلال، یک نمای نزدیک از کتاب در کنار رودخانه داده نشده است. اما در ادامه وقتی لطیف به کنار آب می‌آید، در نمایی نزدیک‌تر کتاب را پیدا می‌کند. مجبور هستیم در یک پلان اضافی ببینیم که کتاب جلال توسط لطیف پیدا شده است. و زمانی که شب‌هنگام ماجان بار دیگر تعریف می‌کند که کتاب چگونه و کجا پیدا شده است، تماشاگر دیگر فراموش می‌کند که چه دکوپاژ خوبی در صحنهٔ جنگل دیده بود. یا مثلاً در سکانس دستگیری سالار در شروع فیلم: اولین نکتهٔ خوب این‌که کل سکانس دستگیری سالار حذف شده است و ما از لحظه‌ای آن‌ها را دنبال می‌کنیم که در نمایی بسیار دور، سالار و مأمور همراهش به‌سمت دهکده حرکت می‌کنند. سپس وقتی که آن‌ها را در حال عبور از دهکده از دید فرج می‌بینیم، کارگردان را تحسین می‌کنیم که در لحظهٔ عبور سالار از کنار فرج، همه‌چیز را با یک مکث کوتاه و رد و بدل یک نگاه معنی‌دار تمام کرده است. من مطمئنم که هر تماشاگر جدی سینما مفهوم کامل این صحنه را درک کرده است. واقعاً چه دلیلی دارد که در جایی دیگر میرزا حتماً از فرج بپرسد: «کار تو بود؟» و او مثلاً با یک دیالوگ غیرمستقیم بگوید: «حقش بود»؟ درواقع اگر این صحنه نبود، شاید پیرنگ نیز خوش‌ترکیب‌تر می‌بود و دیگر این لایهٔ خصومت بین سالار و فرج این‌قدر بیرونی و واضح نمی‌شد که در انتها تماشاگر از به سرانجام‌نرسیدن این لایه سرخورده باشد.

بازگشت سالار به دهکده نشانهٔ خوبی برای نزدیک‌شدن به پایان روایت است. چراکه اکثر خطوط روایت با رفتن سالار از دهکده آغاز شدند. داستان عشقی لطیف و ماجان، خصومت بین باجی با لطیف، حمل اره و کارکردن جلال و معرفی قاچاقچیان چوب همه از داستان‌هایی است که پس از رفتن سالار به زندان آغاز شدند. درواقع در زمانی که سالار به‌عنوان مرخصی به دهکده برمی‌گردد نیز آن داستان‌ها و روایت‌ها همه بسته شده‌اند. باجی و لطیف آشتی کرده‌اند، ازدواج لطیف و ماجان قطعی شده بود، قاچاقچیان کاملاً معرفی شده‌اند و جلال پول اره‌برقی را کاملاً پرداخت کرده است. به این ترتیب بازگشت سالار به دهکده نقطهٔ آغازین مناسبی برای شکل‌دادن یک پایان‌بندی کامل به‌حساب می‌آید. حتی پایان‌بندی فیلم در صحنهٔ رسیدن سالار در بی‌خبری به پایگاه محل اقامت لطیف و دعوت او به خانه، پایان باز تقریباً مناسبی‌ست. چون که همهٔ خطوط روایی قبلاً تثبیت شده‌اند و بیننده می‌تواند پایان‌های مختلفی را در ذهنش تجسم کند و این با منطق پایان باز خوانایی دارد. با این حال یک خلاء پرنشدنی در انتها در بیننده باقی می‌ماند و آن بیش‌تر برمی‌گردد به عدم ارضاء تماشاگر درخصوص سکانس ماقبل آخر. درست جایی که باجی با چهرهٔ پیرشدهٔ فرزندش روبه‌رو می‌شود. این سکانس توازن انتهای خط روایی باجی، جلال و ماجان را بر هم می‌زند و بیننده نمی‌تواند بی‌جوابی انتهای این بخش را به‌راحتی درک و هضم کند. ایجاد تعادل و تعیین تکلیف کامل‌تر این صحنه می‌توانست از حس خلاء و کسری به‌وجود آمده در پایان فیلم به اندازهٔ زیادی بکاهد. درواقع تثبیت موقعیت در سکانس ماقبل آخر همهٔ آن چیزی‌ست که روایت به آن احتیاج دارد. ◀

عکس: ساتیار امامی