نیازمندی و غیرت

مسعود نقاش‌زاده

مدتها بود دلم برای فیلمی که در آن احساس جوانمردی باشد، تنگ شده بود. فیلمی که آدمهایش زنده و واقعی باشند، بی‌ادعا و دور از اداهـای روشنفکری باشد، ایرانی باشد و املا و انشایش درست باشد. و نیاز چنین بود.

در محافل و مطبوعات سینمایی این مملکت رسم است اگر فیلمی داستان ساده و بی‌پیرایه‌اش را که حاوی صفات برجسته انسانی است، ساده و سرراست و بی‌ادا و ادعا، با ساختمانی درست بگوید و به تمـاشاچی احترام بگذارد و برای اجلّهٔ تماشاچیان قابل درك باشد، درباره آن می‌گویند و می‌نویسند: بد نبود... ساده بود؛ یا: فیلمی ساده و صمیمی بود. همین! و از آن می‌گذرند. اما اگر فیلمی با این تصور ساخته شده باشد که من هنرمند چیزهایی می‌دانم که تو تماشاچی نسبتاً بی‌شعور نمی‌دانی و چه هنرها و ظرایفی خرج می‌کنم تا یك اثر هنری به‌اصطلاح پررمز و راز بیافرینم و غالب شما تماشاچیان کم‌درك از آن غافلید. و اگر فیلم مملو از حرفهای گندهٔ روشنفکر مآبانه باشد که فقط روشنفکران را خوش می‌آیـد و خالی از احساس زندگی و شور حیات باشد که تماشاچیان عادی را ملال می‌آورد، آنگاه این فیلم در قلمرو بحث‌ها و نوشته‌های سینمایی این ملك جایگاهی رفیع خواهد یافت و گروه منتقدین در پی آن برمی‌آیند تا هنـرنمـایی‌های هنرمند برجسته و برج عاج‌نشینی را، که مردم عادی را با دیده تحقیر و کم‌دانشی و از بالا نگاه می‌کند، شرح و تفسیر کنند و هرچه آن فیلم پرادعا و ظاهراً پیچیده‌تر باشد و مردم عادی از درك آن عاجز و از تماشای آن غافل، فیلم ممتازتری خواهد بود.

من منتقد حرفه‌ای نیستم که دربارهٔ هر فیلمی کاغذ سیاه کنم و نان سیاه کردن کاغذ بخورم، اما نمی‌توانم در برابر معدود فیلمهای خوبی که با نیروی احساس و از ته دل ساخته می‌شوند و به فطرت پاك انسـانهـا رجـوع دارد، سکوت کنم. فیلمهایی که عموماً مورد بی‌توجهی و سکوت عموم منتقدین ـ که انگار توافقی ناگفته است ـ قرار می‌گیـرند. و در عوض فیلمهای مردم گریز و روشنفکرانه، به ضرب و زور شرکت در جشنـواره‌هـای فرنگی و پس از آن تأییـد منتقدان روشنفکر، درصدر می‌نشینند و ارج می‌یابند.

در اینجا کوشش خواهم کرد تا اندازه‌ای ارزشهای فیلم نیاز را روشن کنم و بگویم چرا فیلمی مثل نیاز، علیرغم سادگی ظاهری و نادیده انگاشتن آن، فیلمی است که حرفی برای گفتن دارد و انرژی هنرمندانه زیادی صرف ساخت آن شده و در عین حال متضمن یك ذوق سلیم است.

فیلم نیاز قبل از هرچیز دربارهٔ از خودگذشتگی و مردانگی است. درباره رفاقت است. درباره رفاقت مردانه‌ای که سابقاً در اجتماع سنتی ما رواج زیادی داشت و به عنوان یك ارزش محسوب می‌شد و حالا از میان رفته است. درباره اخلاق و رفاقت و غیرت مردانه‌ای که در قدیم‌الایام در فیلمهایی مثل قیصر و گوزنها یافت می‌شد و حالا اخـلاق فرنگی جای آن را گرفتـه است. فیلم دربـاره رفاقت بزرگ منشانهٔ دو نوجوان است که در دعوا هم با هم رفیقند و مردانه رفتار

می‌کنند و اگر این موضوع حتی تأثیر ناچیزی هم بر روی آدمهای شهری مثل تهران بگذارد، که گاهی در رفاقت هم نامردی می‌کنند، کار مهمی کرده است.

هرچه اثری ظریف و هنرمندانه‌تر باشد و ساختمان دقیق و فکرشده‌ای داشته باشد، ضعفهای احتمالی آن ـ حتی اگر ضعفهای کوچکی باشند ـ بیشتر به‌چشم خواهد آمد. به‌نظر من یکی از بنیانی‌ترین خصلتهای یك اثر هنری، ایجاز است و بیشترین آسیبی هم که به یك اثر هنری وارد می‌آید همانا عدم رعایت آن است. فیلم نیاز علیرغم داستان ساده و منسجمی که دارد و علیرغم ایجازی که در بیان داستان به‌کار می‌برد، هرجا که رعایت ایجاز را از نظر دور می‌دارد، دچار ضعفی آشکار می‌گردد.

فیلم با تصویر درشت سنگ قبری روی یك چرخ دستی آغاز می‌شود و درحالی که چرخ دستی بطرف دوربین می‌آید، دوربین عقب می‌کشد و جمعیت کوچك تشییع کنندگان را دربر می‌گیرد که حالا به مکان استقرار دوربین رسیده‌اند و دوربین با آنها پن می‌کند تا جمعیت تشییع کننده وارد حرم امامزاده‌ای شوند. سپس دوربین با چرخشی جزیی در جهت عکس حرکت قبلی، روی زنی با چادر سیاه که بچه‌ای در بغل دارد می‌ماند. این پلان ـ سکانس افتتاحیهٔ فیلم است.

این نکته اگرچه چندان مهم نیست اما قابل توجه است: تقریباً هیچ مراسم تشییع جنازه‌ای وجود ندارد که در آن سنگ قبر را پیشاپیش جمعیت تشییع کننده حرکت دهند. معمولاً مدتی بعد از مراسم تشییع و تدفین، سنگ قبر را آماده و نصب می‌کنند. اما این اشکال چندان مهم نیست، باید دید میزان مشارکت و اهمیت این نما، بخصوص که اولین نمای فیلم هم هست، در ساختمان کلی اثر چقدر است. این نما قرار است مردن پدر علی را اطلاع دهد، یعنی خبری که شروع داستان و ادامه حیات آن، بدان وابسته است. اطلاع مهمی هم هست. اما این خبر از طریق نشانه‌هایی دیگر و با ظرافت تمام، چندین بار در فیلم ارائه می‌شود که کاملاً کافی بنظر می‌رسد. در خلال دیالوگهایی که بین علی از یك‌سو و مادر، عمو و مش‌یدالله از سوی دیگر می‌گذرد، چند بار به مرگ پدر علی و حتی نحوه و علت آن اشاره می‌شود که کاملاً گویاست و اضافه شدن نشانه‌های دیگری از قبیل لباس عزای مادر و عمو، و از همه مهمتر عدم حضور پدر در خانه، خبر مرگ پدر را بطرزی کاملاً محسوس، تکمیل می‌کنند. بنابراین، این نما در کلیت ساختمان فیلم بعنوان یك جزء فعال دراماتیك، نقشی ندارد و زائد به‌نظر می‌رسد. چنانکه اگر آن را حذف کنیم به دریافت احساس کلی ما از داستان، هیچ خللی وارد نخواهد آمد. از سوی دیگر، آخرین بخش میزانسن این نما، یعنی جایی که دوربین از روی جمعیت تشییع کننده به زنی که در بیرون حرم، تنها و بچه به بغل ایستاده، پن می‌کند ـ گمراه کننده است. زیرا دوربین با این حرکت، کُنش اصلی نما را که حرکت تشییع کنندگان است، وامی‌گذارد و به جزء دیگری از صحنه باز می‌گردد و روی آن مکث می‌کند. بنابراین، قاعدتاً این بخش از صحنه بایستی موضوع قابل توجه و مهم‌تری داشته باشد که دوربین برای نشان دادن آن، موضوع اصلی نما را رها می‌کند و این جزء صحنه را نشان می‌دهد و به این ترتیب آن را مؤکد می‌کند. تماشاچی انتظار دارد این مکث و تأکید، سرنخی برای ادامهٔ داستان یا دربرگیرندهٔ نکته‌ای باشد که بعداً در جریان داستان بکار می‌آید، اما چنین نیست و تماشاچی در طول صحنه‌های بعد از خود می‌پرسد: آن زن که بچه‌ای در بغل داشت که بود و برای چه بیرون حرم ایستاده بود و چرا دوربین روی او تأکید کرد؟ و نهایتاً جوابی نمی‌یابد.

بعد از این صحنه، عنوانها روی زمینهٔ سیاه می‌آیند و موزیك عنوان‌بندی را همراهی می‌کند. سپس عنوانها به یك نمای مدیوم دونفره باز می‌شود که مادر و پسر روبروی یکدیگر نشسته‌اند و چراغ لامپایی میان آنهاست. اینجا بیشتر آشکار می‌شود که نمای قبل از تیتراژ زائد است. توجه کنیم به سیاهی زمینهٔ عنوان‌بندی و هماهنگی آن با تاریکی نسبی اتاق که در اثر قطع برق عارض شده و هردوی اینها با فضای عزادار و زندگی محقر این مادر و پسر. دوربین در این نمای طولانی با حرکتی بسیار آهسته به آنها نزدیك می‌شود، بطوریکه در نگاه اول این حرکت محسوس نیست. همانطور که فضای سرد و سنگین و غمبار میان آنها با دیالوگهای زیبا و بجای این صحنه می‌شکند و فاصلهٔ عاطفی آنها کم می‌شود، قاب دربرگیرندهٔ آنها نیز بتدریج تنگتر می‌شود و فاصلهٔ بصری آنها را کمتر می‌کند. البته ظرایف دیگری هم وجود دارد، مثلاً تقابل میان این دو جملهٔ پی درپی گفتگو را ببینید:

مادر: برو کتابتو بیار...

علی: توی این تاریکی؟

تاریکی با کتاب جور درنمی‌آید. تاریکی با روشنی کنتراست دارد. چیزی که مادر و پسر را به‌هم پیوند می‌دهد، روشنایی باطنی آنهاست و حتی درگیری کلامی‌شان از ورای روشنایی چراغ لامپاست. گفتگو هم درباره روشنایی و تاریکی و دیدن و ندیدن است:

علی: من نمی‌خوام. تو کور بشی من بجاش دکتر بشم.

مادر: فوقش آب مروارید میاره تو برام عملش می‌کنی.

این روشنایی که هم بطور فیزیکی در ترکیب‌بندی تصویر، در مرکز نما قرار می‌گیرد و هم بطور غیرملموس در مرکز گفتگوها: در واقع مرکز درونمایهٔ فیلم و دائر مدار بنای اخلاقیات و صفات شخصیتهای فیلم است. رفتارهای علی از روشنایی باطن او سرچشمه می‌گیرد، همینطور مادر، عمو و رضا. حتی شخصیت منفی فیلم هم از یك دیدگاه، مثبت عمل می‌کند. من قصد آن ندارم نکاتی را که حتی ممکن است مورد نظر کارگردان نبوده، آگاهانه جلوه دهم؛ فقط می‌خواهم به این نکته اشاره کنم که وقتی کار آفرینش یك اثر هنری با احساس و با دل صورت می‌گیرد و زیردقت عقل کنترل‌می‌شود چه ظرایفی می‌تواندبوجود آید.

صحنهٔ بعدی که می‌توانست موجزتر از شکل فعلی‌اش باشد، صحنهٔ گفتگوی علی و مش‌یدالله است. مش‌یدالله استاد بنا، همسایهٔ آنها و دوست پدر اوست و حالا برای علی، از جوانی و دوستی و...

حکایت می‌کند. حکایتی نسبتاً طولانی. اما غرض اصلی این صحنه درخواست کار از مش‌یدالله توسط علی است و گفتگوی مربوط به‌کارکرد اصلی صحنه، خیلی دیر شروع می‌شود. درواقع این صحنه می‌توانست درست چند جمله قبل از دیالوگ اصلی علی در مورد درخواست کار شروع شود و ارتباط محکم‌تری با صحنهٔ قبلی پیدا کند.

یکی از مضامین اصلی فیلم، قرار گرفتن علی در جای پدر خانواده است که خود نیز با استقبال آن را می‌پذیرد. این انتقال ناگهانی از جایگاه پسری به جایگاه پدری که بعداً مصادیق تصویری آن را توضیح خواهم داد، مسئولیتی شدید و ناگهانی بر دوش علی می‌گذارد و علیرغم اینکه توسط مادر یا مش‌یدالله برای او دلسوزی می‌شود، علی با غیرتمندی تمام به استقبال این مسئولیت و مشکلات آن می‌رود و بناگاه مرد می‌شود. اگرچه اخلاق مردانگی در سرشت او قبل از این هم وجود داشته است. علی در صحنهٔ پیشین، سر سفرهٔ شام، در مقابل مادرش و جای پدرش نشسته بود و حالا با مش‌یدالله دوست پدرش و به جای پدرش درحال گفتگوست. در دیالوگها هم، همین سیر جریان دارد:

علی: من می‌خوام با شما بیام سرکار.

مش‌یدالله: شما باید از مادرت اجازه بگیری.

علی: چکار مادرم داری، تو با بابام دوستی، حالا بابام نیست با من دوستی.

در گفتگو هم علی جای پدرش نشسته، همانطور که در تصویر جای او نشسته. در حقیقت با این خصلت غیرتمندانه، پذیرفتن نقش پدری برای علی دو وجه دارد، هم اجباری است یعنی خواه ناخواه با فقدان پدر علی در جای او قرار گرفته و هم اختیاری، چون برای قرار گرفتن در جای پدر، مجبور است با مادر، مش‌یدالله و عمو درگیری داشته باشد. اما این درگیری، کاملاً مردانه است و علی مردی است کم‌سن و سال ولی باغیرت، مصمم، سرسخت و پی‌گیر.

مش‌یدالله: من نمی‌تونم شما رو ببرم.

علی: ولی من میام.

مش‌یدالله: اگه من نبرمت چطوری میای؟

درست بعد از این جمله، صحنه قطع می‌شود به علی که کتاب بدست پشت در مغازه‌ای ایستاده و دورادور مش‌یدالله را می‌پاید. ببینید چقدر خوب دیالوگها جواب تصاویر را می‌دهند و تصاویر جواب دیالوگها را. مثلاً در همین صحنه کنش اصلی در گفتگو جریان دارد و نوعی کشمکش میان علی و مش‌یدالله در این گفتگو پیش می‌آید. ولی در لحظه‌ای کاملاً درست و با روشی کاملاً استیلیزه، حرف تبدیل به عمل می‌شود. حرف مش‌یدالله این است: «اگه من نبرمت چطوری میای؟» و بلافاصله قطع به علی که عملاً جواب می‌دهد چگونه می‌آید. علی پشت در مغازه‌ای بسته ایستاده و از فاصله‌ای نسبتاً دور مش‌یدالله، را زیر نظر دارد. دوربین از روی او حرکت می‌کند و درحالیکه صف اتوبوس را نشان می‌دهد تا به نقطه نگاه علی برسد، در پس‌زمینه هم، هرچه هست کار است کار سخت آهنگری.

تراشکاری و...؛ علی هم بدنبال کار می‌رود. درواقع انتخاب تصاویر کاملاً با قصد شخصیت اصلی هماهنگ است. بعد دوباره علی وارد قاب می‌شود و در آخر صف، جایی دور از چشم مش‌یدالله می‌ایستد. اتوبوس از راه می‌رسد، چند نفر پیاده می‌شوند که در میان آنها مردی با آینه‌ای در دست نیز پیاده می‌شود. وسوسه نشان دادن آینه در سینما نزد غالب فیلمسازان بوده و هست و متأسفانه حضور بی‌دلیل و بی‌معنی، آینه در صحنه‌ای چنین طبیعی و زنده، توی ذوق می‌زند و ما را متوجه حضور آگاهانهٔ کارگردان می‌کند. بخصوص که حرکت خوب هم اجرا نشده است. مرد آینه بدست پس از پیاده شدن کاملاً از کادر خارج نمی‌شود و در پایین کادر سر او دیده می‌شود که ایستاده و بقیهٔ مردم را تماشا می‌کند.

مش‌یدالله از اتوبوس پیاده می‌شود، علی هم بدنبال او پیاده راه می‌افتد. بعد از مدتی مش‌یدالله سوار تاکسی می‌شود و علی غافل می‌ماند. بنابراین شروع به دویدن دنبال تاکسی می‌کند و زمانی که به مش‌یدالله می‌رسد کاملاً از نفس افتاده است. تصویری از نوجوانی یکدنده، آرام و مصمم. مش‌یدالله، در مقابل سرسختی او تسلیم می‌شود: «تو از اون خدا بیامرزم لجبازتری.»

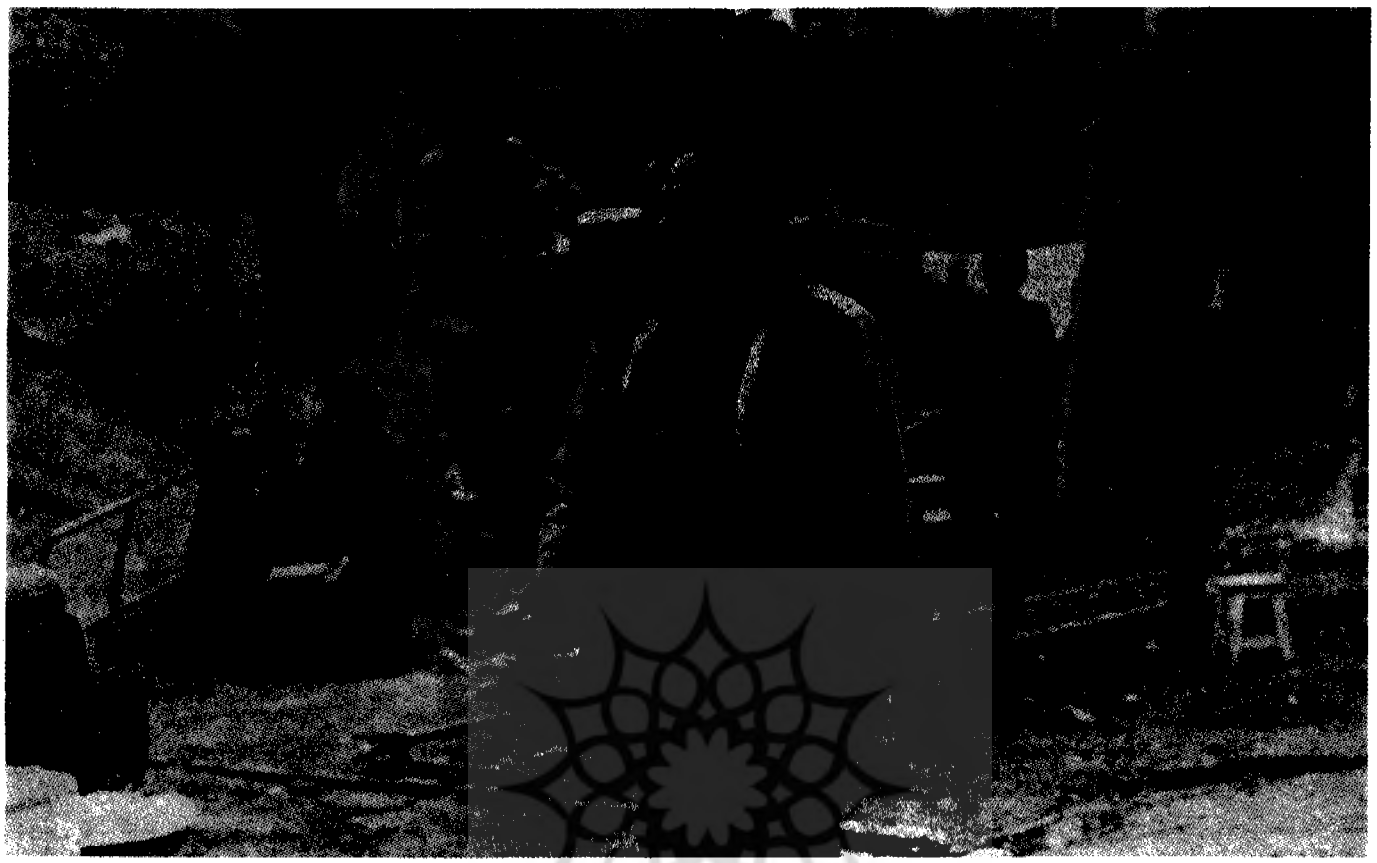
در اینجا اولین کشمکش برای پیدا کردن کار، با کوششی آرام و سخت با موفقیت به‌نتیجه می‌رسد. ولی کار طاقت‌فرسای ساختمانی، برای جثهٔ کوچک علی سنگین است، عوض کردن کار هم چیزی را عوض نمی‌کند و دستش زیر ضربهٔ چکش آسیب می‌بیند. با این وجود، علی کار را رها نمی‌کند و مصمم است آن را ادامه دهد. چیزی که بسیار قابل توجه است سبک بسیار موجز و استیلیزهٔ کارگردان در بیان داستان است و داوودنژاد هرجا که نشان دادن تصویری یا بیان جمله‌ای برای ادامهٔ داستان لازم بوده، تصویر یا گفتگویی را تدارک دیده است و ایجاز در بیان داستان را با جامپ کات‌هایی بسیار بجا و معقول بکار بسته است. برای این است که می‌گویم در فیلمی این‌چنین که داستان را اینقدر موجز بیان می‌کند به‌محض اینکه در صحنه‌ای تصویر یا گفتگوی غیرلازمی دیده شود، به‌سرعت خود را نشان می‌دهد و بعضی نمونه‌های آن را ذکر کرده یا خواهم کرد. درست پس از صدمه دیدن دست علی زیر ضربهٔ چکش، چهرهٔ درشت او که از درد درهم رفته، قطع می‌شود به‌نمای دو نفرهٔ او و مش‌یدالله داخل اتوبوس، در راه برگشت به‌خانه. تمام مراحل زمانی که میان این دو صحنه قرار می‌گیرد، هیچ کمکی به گفتن داستان نمی‌کنند و ضرورتی در پرداختن به‌آنها وجود ندارد. اما بلافاصله این صحنه، ارتباط عمیق و دقیق با کار علی و تصمیم او دارد.

مش‌یدالله: چرا دنبال یه‌کار سبک نمی‌ری؟

شب است و زیر بازارچه آتشی بپا کرده‌اند. عده‌ای دور آتش ایستاده‌اند و کسی دف می‌زند. علی دستش از درد تیر می‌کشد، از کنار آنها می‌گذرد و دست مجروحش را زیر لوله آب سرد می‌گیرد. اما عنصری که به‌شدت تماشاچی را به‌فکر وامی‌دارد و نامأنوس است حضور دف در این صحنه است که بدجوری توی ذوق می‌زند. شاید صدای دف با شعله‌های آتش و التهاب درونی علی و تیرکشیدن زخم او، هماهنگی احساسی خوبی بوجود آورد، اما مهم این است که حضور دف در این صحنه منطقی نیست و ضرورت داستانی آن را ایجاب یا حداقل موجّه نمی‌کند.

علی بایستی هم کار کند و هم درس بخواند. ببینید چگونه خستگی کار و درس خواندن و مهر مادری در یک تصویر کوتاه جا می‌گیرد: علی روی کتاب و دفتر، از خستگی بخواب رفته است مادرش وارد کادر می‌شود و دست آسیب دیدهٔ علی را می‌بوسد. همین مهر و محبت، در صحنهٔ بعد که با واسطهٔ یک‌نما بعد از این تصویر قرار گرفته، به شکلی دیگر و کاملاً اعتراض‌آمیز جلوه‌گر می‌شود. در یک نمای دو نفره، علی از خواب بیدار می‌شود. مادرش در کار آماده کردن صبحانه است. او ساعت می‌پرسد و سراسیمه و ناشتا آماده رفتن می‌شود. از پنجره نگاهی به حیاط می‌اندازد، مش‌یدالله درحال رفتن است. درگیری کلامی بین مادر و پسر درمی‌گیرد. آنها با هم درگیر می‌شوند، زیرا یکدیگر را دوست دارند. حالا مادر از پنجره رفتن علی را نگاه می‌کند و درمی‌یابد موضوع از چه قرار است. از اتاق بیرون می‌آید و مش‌یدالله را، که علی سعی دارد زودتر او را از خانه بیرون ببرد، صدا می‌کند و از او گله می‌کند. علی با مادرش درگیر می‌شود، اما این‌بار مادر در اوج عصبانیت سیلی به‌گوش علی می‌زند. این لحظه از آن لحظاتی است که فوق‌العاده طبیعی از کار درآمده. دلسوزی از سر محبت به‌جایی ناخواسته می‌کشد و ناگهان مادر و پسر یک‌لحظه می‌مانند. همه می‌دانیم که این لحظه چه لحظهٔ عجیبی است. مادر طاقت از کف داده و ناگاه درمی‌یابد که ناخواسته چه کاری کرده است. ولی باز هم میاندار احساسی صحنه علی است که در اوج تنش، صحنه را جمع و جور می‌کند و راه می‌افتد که مش‌یدالله را هم با خود ببرد. حالا علی است که می‌گوید: «بیا بریم مش‌یدالله.»

و مادر از کردهٔ خویش پشیمان می‌شود. در اینجا باز یک حذف زمانی بسیار زیبا وجود دارد. از لحاظ داستانی چندان مهم نیست که علی و مش‌یدالله چطور به محل کار می‌روند و علی در آنجا چه‌کار می‌کند ما قبلا در روز گذشته اینها را دیده‌ایم. دیروز هم مسئله‌ای جذابتر از رفتن به محل کار و چگونگی کار در صحنه مستتر بود که بدان پرداخته شد و آن اینکه آیا علی بپیروز می‌شود که با مش‌یدالله برود و یا مش‌یدالله، که او را نبرد. اما اینجا با حذفی بسیار زیبا علی و مش‌یدالله که از در خارج می‌شوند و در بسته می‌شود، صحنه قطع می‌شود به نمای تقریباً درشت عمومی علی که داخل اتاق نشسته و ما هنوز نمی‌دانیم کیست. اما همین که‌لباس‌سیاه‌پوشیده، نشان می‌دهد که قرابتی خانوادگی دارد. در اینجا بایستی به نحوهٔ مونتاژ و ترتیب نماها هم اشاره‌ای بکنم که بسیار آگاهانه صورت گرفته است. تدوینگر می‌توانست برای تغییر صحنه به مادر علی هم که داخل اتاق نشسته قطع کند، اما به دو سه دلیل قطع به نمای درشت عمو بهترین انتخاب است. اول اینکه درگیری بین علی و مادرش از صحنه قبل، هنوز از لحاظ احساسی در ذهن ما تداوم دارد، بنابراین قطع به چهره آرام مادر در این صحنه به نوعی برش احساسی ایجاد



می‌کند و از طرف دیگر گذشت زمان یك صبح تا شام، بین این دو نما، مصنوعی جلوه می‌کند. و سوم اینکه صحنه به یك موضوع جدید قطع می‌شود و این با حرکت خط داستانی هماهنگ است. زیرا در همین صحنه داستان و موضوع اصلی آن یعنی پیداکردن کار به جهت دیگری می‌رود. عموی علی برای او کاری پیدا کرده و در بستر همین کار است که چالش اصلی داستان، میان علی و رضا صورت می‌بندد. علی نقش خود را به‌عنوان مسئول خانواده پذیرفته و حالا از دسترنج کار روزانه، نان ـمظهر زندگی و برکت و نعمتـ به خانه آورده است. عمو هم به مؤاخذه علی آمده و هم برای او کاری یافته است.

دیالوگهای فیلم واقعاً زیبا و حقیقتاً کارکرد دقیقی در هر صحنه دارند. از خلال دیالوگهاست که شخصیت علی به بهترین وجه ممکن بروز می‌یابد. علی، هم آنقدر کله‌شق است که چیزی را بی‌جواب نگذارد و فضایی سنگین را دامن نزند و هم آنقدر هوشیار، که از حیطهٔ ادب خارج نشود. در گفتگویش با عمو، چه خوب به او می‌فهماند که مسئول خانواده است و در عین حال بسیار بزرگ‌منشانه رفتار می‌کند، طوریکه عمو در مقابل او می‌ماند و حتی یارای مقابله در برابر جمله‌های دقیق و نیش‌دار او ندارد.

علی: سلام.

عمو: سلام و زهرمار...

علی: مرد حسابی من از در وارد می‌شم میگم سلام، جواب سلامو می‌دی زهرمار؟

و به عمویش می‌فهماند ـهمانطور که در جاهای مختلف به دیگران می‌فهماندـ که باید مثل یك مرد با او رفتار کنند. می‌بینید که چطور موضع حق بجانب عمو، در گفتگوی این صحنه شکسته می‌شود و نهایتاً در این کشمکش کلامی، علی پیروز است و در آخر مجدداً محبت بی‌قید و شرطش را به‌مادر ابراز می‌کند، مبادا مادر از او دل شکسته شود.

علی: «یه فدایی داری، اونم خودمم.»

صحنه از تصویر درشت یك جفت کفش روی دیوار شروع می‌شود، دوربین تیلت می‌کند تا چهرهٔ عموحسین که کفاش است. معرفی شغل عمو با تصویری موجز، گویا و دقیق شکل می‌گیرد. حالا کاری پیدا شده و عمو باید علی را برای آن کار معرفی و حمایت کند. اما رضا، نوجوانی هم‌سن و سال علی، از راه می‌رسد که جویای آدرس چاپخانه است و عمو نمی‌داند به‌او چه بگوید. دلشورهٔ ما و عمو، با هم شروع می‌شود: «کجا ماند این سره‌خور!» و در جوابمان، علی از اتوبوس پیاده می‌شود و ساعت می‌پرسد و شروع به دویدن می‌کند. حالا دو رقیب برای بدست آوردن یك کار داخل چاپخانه نشسته‌اند و معمای آدمهای قدیمی برای تشخیص شایستگی نوجوانهایی از نسل جدید، بدجوری بیات شده است. علی شخصیتی است مستقل و متکّی به‌خود که بزرگ‌منش و مردانه رفتار می‌کند. عزّت نفس دارد و حتی در بحبوحهٔ درگیری و رقابت از کسی

طلب کمك نمی‌کند. اما رضا در عین‌حال، تحت حمایت آقامنصور است. استقلال شخصیت علی و تا اندازه‌ای وابسته بودن رضا، بطور تلویحی در جملات آنها نیز نهفته است. مسئول چاپخانه می‌گوید مدتی هردو با هم آزمایشی کار کنند و هرکه کارش بهتر بود بماند و نظر آنها را می‌پرسد:

- «رضا توچی می‌گی؟»

رضا: «من هرچی آقا منصور بگه.»

اما علی در جواب می‌گوید: «من حرفی ندارم، قبول دارم.»

در واقع خود اوست که تصمیم می‌گیرد، زیرا اصلاً تصمیم کارکردن را هم شخصاً گرفته است. و حالا برای حفظ کار، کشمکشی نهانی درمی‌گیرد که بعداً بروز پیدا می‌کند.

استاد کار اول از نتایج مرگبار نفس کشیدن در هوای سربی و احتمال ابتلا به واریس در اثر زیاد ایستادن سخن می‌گوید. و ناگهان کار سخت چهرهٔ واقعی خود را نشان می‌دهد. با این وجود، علی اهل کار است، و بدان نیاز دارد، حتی اگر خطرناك باشد. در پسزمینهٔ این صحنه، میزان دلبستگی به تعلیم و تعلم به شیوهٔ سنتی کاملاً آشکار است. آقاتقی، استادکار عبوس و زحمت‌کش و با وجدانی است که علی و رضا را زیر نظر می‌گیرد. نگاههای زیرچشمی او از پشت عینك به علی و رضا در هنگام کار، چقدر خوب از کار درآمده است و چطور با همین نگاهها جوهر علی و رضا را می‌سنجد.

از سوی دیگر آقامنصور دائم در حمایت از رضاست. رابطهٔ دوستی منصور با کارکنان چاپخانه این امکان را برای او فراهم می‌آورد که مدام سفارش و توصیهٔ رضا را بکند و جانب او را داشته باشد، اما علی فقط کار می‌کند. حتی در یك شرایط مساوی برای علی و رضا، از لحاظ توانایی کارکردن، روابط دوستانهٔ منصور با کارکنان چاپخانه، شرایط عادلانه را به‌هم می‌زند و بی‌عدالتی سر برمی‌آورد.

تقریباً در نیمه فیلم است که در یك مدیوم شات دونفره و طولانی، علی و رضا تنها روبروی هم قرار می‌گیرند و با گفتگویی بسیار خوب و پرکشش، اولین درگیری‌شان شروع می‌شود. این نمای طولانی هیچگونه کنش فیزیکی ندارد، اما چیزی که این صحنه را جذاب و دوست داشتنی می‌کند، پتانسیل فزایندهٔ گفتگوهای آنهاست.

البته دعوای بعد از کار هم علی را از میدان به‌در نمی‌کند و در جواب مادر که می‌گوید: «علی من راضی نیستم دعوا کنی»، درمی‌آید که: «والله ما نمی‌دونیم حرف مامانمون گوش بدیم یا حرف امام حسین.» این دیالوگ در عین سادگی و صفا و صمیمیت یك نوجوان شهرستانی، میزان پایبندی عملی او به اعتقادات دینی و احترام به مادر را نیز نشان می‌دهد که آن هم جزیی از اعتقادات اوست.

علی دل و جرئت را برای کار می‌خواهد و رضا برای دعوا. به این گفتگو نگاه کنید:

علی: «تو اگه دل و جرئت داری بیا کار کنیم.»

رضا: «تو اگه جرئت داری بیا دعوا کنیم، کار که دل و جرئت نمی‌خواد پسر، این دعواست که دل و جرئت می‌خواد.»

اگرچه قلمرو مبارزه و رقابت از نظر علی و رضا متفاوت است، اما علی زمانی که مورد تعرض واقع می‌شود یا جرأت و شهامت او مورد تمسخر قرار می‌گیرد، آماده است تا از منش خود دفاع کند و مردانه می‌ایستد. بنابراین به درخواست رضا قرار دعوا را در جایی دور و خلوت می‌گذارند. نطفهٔ دعوا روی پل شکل می‌بندد و داخل پارك جنگلی ادامه پیدا می‌کند. اما ساختمان صحنه جای بحث دارد. بعد از اینکه علی و رضا، آنطرف پل می‌روند صحنه قطع می‌شود به‌نمای مدیوم دونده‌ای در پارك جنگلی که درحال دویدن است. اول با دیدن این تصویر دچار تعجب می‌شویم. بعد این نما به‌نمای نقطه نظر او (P.O.V) قطع می‌شود و این رفت و برگشت بین نمای چهرهٔ دونده و نقطه نظر او، چندین بار تکرار می‌شود تا سرانجام در یك نمای نقطه نظر، علی و رضا را درحال دعوا از لابلای درختان می‌بینیم.

به محض اینکه ما چهرهٔ دونده را می‌بینیم، می‌توانیم حدس بزنیم که در فاصله‌ای نه‌چندان دور، او دعوا را می‌بیند و وارد ماجرا می‌شود. گذشته از این که میزانسن کلی صحنه تصنعی بنظر می‌رسد، کم و بیش این احساس نیز بوجود می‌آید که دونده اصولاً دراین‌صحنه‌حضوریافته تا کشمکش علی و رضا را به نتیجهٔ دلخواه داستانی برساند. در واقع حضور دونده، اگرچه حضوری بسیار اندك است، اما از متن فضا و محیط برنمی‌آید. این تصنعی بودن، ساختار تصویری صحنه را نیز تحت تأثیر قرار می‌دهد و نماهای «چهره - نقطه نظر» دونده، خیلی زیاد بطول می‌انجامد و تأثیر غیرواقعی بودن میزانسن را دوچندان می‌کند. حتی با همین ساختار صحنه، کافی بود این ترکیب ما را به‌نمای مورد نظر، که کنش اصلی داستان در آن وجود دارد، یعنی دعوای علی و رضا می‌رساند: نمای چهرهٔ دونده -نقطه نظر او- نمای چهرهٔ دونده- نقطه نظر او که در آن علی و رضا درحال دعوا دیده می‌شوند. این ترکیب صحنه را بسیار موجز تربیان می‌کرد و احساس غیرواقعی آن را کاهش می‌داد.

ممکن است کسی بگوید برخورد ملاّ نقطی‌وار با ساختار یك اثر هنری، برخورد شایسته و ارزشمندی نیست. اما همانطور که بسیاری از سینماگران و سینماشناسان و حتی خود آقای داوودنژاد اذعان داشته‌اند، «سینما یعنی جزییات.» با این وجود، اشکالاتی از این دست ارزش فیلمی مثل نیاز را مخدوش نمی‌کند، زیرا جوهر احساسی هر صحنه درست و واقعی است. در همین صحنه، در اوج دعوا و زد و خورد، علی مرام دوستانهٔ خود را بروز می‌دهد و سعی می‌کند رضا را از دست دونده فرار دهد. رضا، یعنی کسی که تا همین چند لحظه پیش گلوی او را چسبیده بود و با هم در خاك می‌غلتیدند. علی آنقدر بزرگ‌منش و مردانه رفتار می‌کند که دعوا در نظر او جزیی از رفاقت است. رفاقت و محبت میان دو مرد مهمتر از آن است که یك درگیری کلامی یا حتی فیزیکی، آن را به پایان برساند، و در بحبوحهٔ یك دعوا وقتی حریف گرفتار شد، خوشحال شود و یا او را تنها بگذارد. بنابراین می‌بینید که در غیر منتظره‌ترین شرایط علی به کمك رضا می‌شتابد، زیرا با او رفیق است. این همه بزرگ‌منشی و مردانگی، می‌تواند برای برخی بزرگترها که فقط بخاطر

سن و سالشان به‌آنها مرد می‌گویند، الگوی خوبی برای مرد شدن باشد. کینه‌ای نیست، بنابراین دوباره روی همان پلی که دعوا آغاز شده بود، میثاق رفاقت تجدید می‌شود و دومرد به یکدیگر یا علی می‌گویند.

بعد آزمون ورود به دنیای حرفه‌ای و سخت کار است. با همهٔ سادگی و صمیمیتی که وجود دارد بایستی هوشیار بود. علی باهوش‌تر است و زودتر کار را یاد می‌گیرد و آقا منصور بیم آن دارد که رضا کار را از دست بدهد، بنابراین گارسهٔ علی را که شاگرد تازه‌کار است، به‌هم می‌ریزد تا واقعیت را وارونه جلوه دهد. جالب اینجاست که آقا منصور تنها شخصیت ظاهراً منفی فیلم هم، منفی نیست. البته شرایط سخت‌تر شده و از هفتهٔ بعد فقط به یك نفر حقوق می‌دهند. بنابراین آقا منصور که حال و روز زندگی رضا را می‌داند سعی دارد برایش کاری کند، حتی اگر به قیمت پامال کردن حق کسی که وضعش زیاد هم با رضا فرقی نمی‌کند، تمام بشود. در واقع ما حتی موقعی که می‌دانیم آقا منصور بخاطر چه سعی دارد کار را از علی بگیرد و به‌رضا بسپارد، باز هم از او خوشمان نمی‌آید. زیرا این کار درست مانند آن است که ما نانی بدزدیم تا گرسنه‌ای را سیر کنیم و با اینکه رضا از اینکار بی‌خبر است و راضی نیست، منصور از او حمایت می‌کند. بنابراین حتی برای داشتن کاری کوچك و سخت مثل این، علی بایستی هوشیار باشد. رضا به‌علی می‌گوید: «من وقتی به‌کسی بگم یا علی تا آخر باهاش یا علی هستم.» و به آقامنصور می‌گوید: «من راضی نیستم شما این کار و بکنی.» ولی آقا منصور می‌گوید: «تو اگه کار تو از دست بدی باید پری زیر بازارچه حمالی یا قاچاق فروشی.» منصور درست می‌گوید ولی رضا حاضر نیست شرافت کاری و مرام مردانگی را زیر پا بگذارد. حتی با اینکه ما وقتی از وضع او باخبر می‌شویم، به‌او حق می‌دهیم. علی حاضر نیست و نبایستی هم اجازه دهد که با زرنگی تحت ظلم واقع شود و کارش را از دست بدهد. بنابراین بایستی هوشیار باشد ولی زمانی که از خانه و وضع خانوادهٔ رضا دیدن می‌کند، کارش را به رضا واگذار می‌کند و از خود می‌گذرد. این نتیجهٔ خصلت گذشت و مردانگی است و فقط از روی آگاهی و اختیار است که باعث می‌شود علی کار را به رضا بسپارد، زیرا او را مستحق‌تر می‌داند. اما این باعث نمی‌شود صفت هوشیاری او تعطیل شود.

صحنه‌ای که منصور، خبرها را برمی‌دارد و علی مچ او را می‌گیرد، فوق‌العاده زیبا، طراحی شده است. علی و رضا، رفیق باهم، پیش عموی علی نشسته‌اند و ناهار می‌خورند. آقا منصور از مقابل آنها رد می‌شود و در پسزمینه ما علی را می‌بینیم که با نگاهی نگران، رفتن او را به‌سوی چاپخانه نگاه می‌کند. این نگاه، نگاه بسیار هوشیارانه‌ای است. علی فضا را حس می‌کند، بنابراین خود را به‌موقع به چاپخانه می‌رساند و جلو آقامنصور درمی‌آید. حالا آقامنصور از سرسختی مؤدبانه و ایستادگی این یك الف بچه، مبهوت شده است، شاید هم خجالت کشیده. اما در هرحال مجبور

می‌شود خبرها را پس بدهد. اما علی این‌قدر معرفت وسعهٔ صدر دارد که جریان را به کسی نگوید. دنیایی از مردانگی و گذشت است. طوری که حتی آقامنصور که برای خودش مردی است و خود را بدنام کرده تا از مستحقی حمایت کند، از رفتار مردانهٔ علی حیرت می‌کند و می‌پرسد چرا جریان خبرها را به‌کسی نگفته است.

رفاقت علی منحصر به زمانی که با کسی سرو کار دارد، نمی‌شود و حتی مش‌یدالله را که حالا مریض شده فراموش نمی‌کند. شب است و علی برای مش‌یدالله سوپ آورده، علی نشان می‌دهد که کجا باید با آدمها دوستی کرد. اگر تمام رفتارها و واکنش‌های علی را درنظر بگیریم، این نکته را به‌آسانی درمی‌یابیم که علی مجسم کنندهٔ کمال مردانگی و رفاقت است. رفاقت در نظر او، نه سن و سال می‌شناسد و نه لهجه و ولایت. نه سود می‌شناسد و نه زیان. رفاقت در همه حال خصلتی مردانه است که او دارد و البته در زمان ما خیلی‌ها ندارند. نمونه‌اش دوستی با مش‌یدالله است که نه از لحاظ سنی با او شباهتی دارد و نه از لحاظ زبان و لهجه، ولی از بابت مردانگی و محبت به‌هم شباهت دارند و همین کافی است تا علی در روز سختی او را دریابد.

وقتی علی از پدر رضا دیدن می‌کند و وضع خانه و خانواده او را می‌بیند، خود را در اصرار بر از دست ندادن کار، گناهکار می‌بیند. و این صحنه چقدر زیبا از کار درآمده است. از نگاه پرسشگر و ناباور علی هنگام ورود به حیاط خانه آنها و حرکت زیبای پن ۳۶۰ درجه‌ای که نهایتاً به خودش بازمی‌گردد گرفته، تا حرکت اسلوموشن پدر رضا به عقب که وضع رقت‌بار او را در تلفیق با صدای غرش یك هواپیما، به بهترین وجه ممکن می‌رساند. علی سن و سال کمی دارد و درگیر و دار تصمیمی بزرگ است. اما او مرد است و مردان دلی بزرگ دارند و مردانه رفتار می‌کنند. تصمیم‌اش را می‌گیرد و کار را برای رضا وامی‌گذارد.

باز در اینجا بیان استیلیزه و موجز فیلم به طرزی بسیار زیبا نمودار می‌شود و چقدر این ایجاز در بیان، تأثیرگذار است. نمای دونفرهٔ گفتگوی علی و آقامنصور در حیاط خانهٔ رضا قطع می‌شود به علی که در قبرستان می‌آید، نزدیك دوربین که می‌رسد لحظه‌ای مکث می‌کند و تصویر قطع می‌شود به‌نمای درشت عمو که می‌گوید: «آخه چرا؟» علی تصمیم‌اش را گرفته است و تصویر درشت او در قبرستان که لحظه‌ای مکث می‌کند، سؤالی را برمی‌انگیزد که عمویش بلافاصله در نمای بعد می‌پرسد. علی نمی‌تواند برای عمو یا هرکس دیگری توضیح بدهد که چرا درست در لحظه‌ای که دو بدست آوردن کار پیروز شده، آن را رها می‌کند و با مسئولیتی که خود به اختیار آن را پذیرفته، دست به گریبان می‌ماند. زیرا رفتار او رفتاری است مردانه که قابل توضیح نیست و چون و چرا نمی‌پذیرد. تنها کسی که مرد باشد و مردانگی را چشیده باشد او و چرایی کارش را می‌فهمد. همانطور که تماشاچی همراه با رضا این نکته را اظهار می‌کند: «علی مرده، مرد.» اگرچه این جمله و بخصوص اجرای آن، خیلی باسمه‌ای به‌نظر می‌رسد، اما حس واقعی صحنه و همینطور رضا، مضمون همین جمله است. احساس ما هم همین است: علی مرد است، خیلی مرد است. باسمه‌ای بودن این جمله و اجرای آن، فقط حس صحنه را برهم می‌زند، اما جایگاه این احساس به‌هیچ‌وجه تنزل نمی‌یابد و احساس صحنه دقیقاً دربردارندهٔ مضمون مردانگی علی است.

آخرین قسمتی که می‌خواهم راجع به‌آن صحبت کنم، آخرین صحنهٔ فیلم است که بزرگترین لطمه را نیز به مضمون و لحن فیلم وارد می‌آورد. تمام مضمون فیلم و کشمکش‌ها و درگیریهایی که داستان را تا آخرین لحظه پیش می‌برد، کوشش و نیاز علی و رضا، برای بدست آوردن کار و حفظ آن در شرایطی رقابت‌آمیز است. اصلاً نیاز، نیاز فیلم است. این همه از خودگذشتگی و مردانگی علی، تنها در صورتی معنا می‌یابد که کاری را که شدیداً بدان نیازمند است، بخاطر رضا ـ رفیقش ـ به او واگذارد. اما اگر قرار باشد علی با رهاکردن کار چاپخانه، بی‌دردسر کار دیگری گیر بیاورد، تمام کوشش‌های او، تمام درگیریهایش و ضرورت دراماتیك و داستانی فیلم، بسیار بی‌رنگ و حتی غیرموجه می‌نماید. کاش داوودنژاد به این پایان نسبتاً خوش که بالاخره علی هم کاری گیر می‌آورد، تن نمی‌داد؛ تا تلخی بیکاری علی، ارزش گذشت و فداکاری او را به تمام و کمال آشکار می‌کرد. اگرچه می‌دانم که این صحنه کارکرد دوگانه‌ای دارد و ارتباط و دلبستگی علی با کاری که نشانهٔ اعتقادات اوست، بیشتر از خودِ کار اهمیت دارد، اما پرواضح است که می‌شد این حس و حالِ عشق و اعتقاد به امام حسین(ع) را در صحنه‌ای بدون ارتباط با یافتن کار نیز در جای دیگری از فیلم آورد و دلبستگی و عشق علی را به امام حسین(ع) که حقیقتاً خصلتهایش، رنگی از پندهای آن حضرت دارد، ترسیم کرد. کاش تلخی بیکاری علی، بعد از پایان فیلم در ذهن تماشاچی می‌ماند و همین عامل، رفتار مردانهٔ او را بیاد می‌آورد. اگرچه هنوز هم فیلم بعد از تمام شدن در سالن سینما، در ذهن تماشاچی تمام نمی‌شود.

در آخر حیف است که نگویم علی سوری چه زیبا بازی کرده و داوودنژاد چه خوب از او بازی گرفته است. البته این بازی خوب منحصر به علی سوری نمی‌شود، بلکه شهرهٔ لرستانی در نقش مادر، رضا فتحی در نقش رضا، محمدرضا داوودنژاد در نقش آقامنصور و آقاتقی و عمو و مش‌یدالله هم نقششان خوب از کار درآمده است و این حکایت از توانایی داوودنژاد در هدایت بازیگران و دوربین دارد.

من آقای موئینی را می‌شناسم و می‌دانم در کار تدوین چه وسواس و دقتی دارد اما کاش بیشتر اصرار کرده بود و برخی نماها، بخصوص نمای اول و آخر فیلم را که به‌گمانم به اصرار آقای داوودنژاد درفیلم‌نشسته است، حذف کرده بود. در این صورت، ما نه‌تنها داستانی با ساختمان شسته و رفته، بلکه فیلمی یکدست‌تر می‌دیدیم و چه باك اگر زمان فیلم کمی کوتاهتر می‌شد □