اودیسهٔ زمینی: آینه‌های روبه‌رو

یادداشتی دربارهٔ کودک و سرباز، ساختهٔ سیدرضا میرکریمی

محسن آزرم

یکی از کارگردانهای نام‌آورِ سینما، در یکی از گفت‌وگوهایش گفته بود که حالا و پس از گذشتِ این همه سال و دیدنِ آن همه فیلم، یک نکته برایم روشن شده، قدمِ اول هر کارگردان و فیلم اولش، می‌تواند تکلیف خیلی چیزها را روشن کند. یکی اینکه مثلاً بفهمیم بلد است پشتِ دوربین بایستد و درست ببیند. این کار را اگر بلد بود، کمی آسوده می‌شویم. قدمِ اول به هر حال قدم سختی است.

کودک و سرباز به هر حال قدمِ اول کارگردان آن است و این قدم اول و چگونگی برداشته شدن آن می‌تواند سنگ زیرین اندیشه و نگاه، به فیلمهای آیندهٔ «میرکریمی» باشد. در وهلهٔ اول کودک و سرباز هم جزو همان نوع سینماست که بازیگر حرفه‌ای نمی‌خواهد و موضوعش را از میانِ عادی‌ترین چیزها و اتفاقهای روزمره بیرون کشیده است، اما، کودک و سرباز «چیزی دارد که خودش را، در عین وابستگی به آن سینما، از آن جدا می‌کند. پرداختِ قصه در این فیلم حرفِ اول را می‌زند. قصهٔ فیلم اصلاً و در ذاتِ خود سینمایی است و توانسته در قالبِ سینما هم خودی نشان دهد. سینمایی بودنِ قصه هم اما حرف آخر نیست، کارگردانی سنجیده، بازیگردانی درست و رسیدن به ضرباهنگی مناسب برای پیشبردِ ماجرا دیگر چیزهایی هستند که کودک و سرباز آنها را یک جا گرد هم آورده، اشاره کردم که قصهٔ فیلم اصلاً و در ذاتِ خود سینمایی است، به گمانم لازم است که سینمایی بودن قصه را روشن کنم. آلفرد هیچکاک جایی گفته بود که ساختن فیلم در وهلهٔ اول یعنی گفتنِ قصه، و این قصه می‌تواند بعید و غیر محتمل باشد، اما حتماً باید انسانی و تماشایی به نظر برسد.

نامِ فیلم، از همان ابتدا روشن می‌کند که سربازی هست و کودکی، هر دو را اما در آغاز یک جا نمی‌بینیم، صدای سرباز است که می‌خواهد تلفنی با مادرش صحبت کند، و کمی بعد می‌بینیمش، کودک هم پشت وانتی سوار است و می‌آید، در سکانسِ بعد که کودک از رویِ یکی از صندلی‌های پاسگاه می‌بینیم، می‌فهمیم نصیب همان سرباز سکانس قبل است. طرحِ قصهٔ فیلم مرتب و پشت سرهم کامل می‌شود، هر بار جزئی از قصه آشکار می‌گردد و اجزایِ دیگر را کامل می‌کند. درست اگر نگاه کنیم ندادن مرخصی به «امین پور»، تحویل «منصور» (کودک) به او برایِ بردن به تهران، نبودن وسیلهٔ نقلیه برای رفتن به تهران، رفتنِ «منصور» به خانهٔ دایی‌اش، رفتنِ «منصور» با «امین‌پور» به خانهٔ آنها، نمونه‌هایی از وضعیت‌های گیرا هستند. ایجاد چنین وضعیت‌هایی، یکی از نکته‌های اصلی است که به سینمایی شدنِ قصه می‌انجامد. اما وضعیتی مثل رفتنِ «منصور» به خانهٔ دایی‌اش که در آغاز گمان می‌کنم یا نه‌ای بیشتر نیست، بیش از هر چیز نیاز دارد که با قدرت تصویری بالایی ارائه شود. در این وضعیت به طور مثال این قدرت تصویری دچار خدشه شده؛ از لحظهٔ رفتن «منصور» تا بیدار شدن «امین پور» و سراغ گرفتن او از راننده، وضعیت با قدرت تصویری ارائه شده، اما در نماهای بعد و مثلاً جایی که راننده بالایِ کامیونش سرگرم چای خوردن است، آن قدرت افول می‌کند. دیدنِ رانندهٔ کامیون در آن حال و گوش کردن به رادیو چیزی است که تماشاگر حتی لحظه‌ای توقع آن را نداشته، پس تعجبی ندارد اگر از دیدن آن شگفت زده شود.

با طرح مسأله وضعیت‌های گیرا در کودک و سرباز قصد دارم، بحث دیگری را باز کنم. با وجود چنان وضعیت‌هایی است که مسألهٔ ـ تعلیق پیش می‌آید. مرحله‌های گوناگون تکامل قصه در کودک و سرباز در بسیاری از موارد مدیون همین تعلیق است. «تعلیق» را اگر به این معنا بگیریم که قوی‌ترین و قدرتمندترین وسیلهٔ جلب توجه تماشاگر است. به گمانم کودک و سرباز را بهتر درک می‌کنیم. این تعلیق دستکم دو صورت عمده دارد یا از یکی از آن وضعیت‌های گیرا ناشی شده یا از آن نوع است که تماشاگر بارها، ناچار از خودش سؤال می‌کند که قرار است چه اتفاقی بیفتد؟ فرانسوا تروفو کارگردان و منتقد برجستهٔ سینمای فرانسه، در مقدمهٔ گفت‌وگوی مفصلش با هیچکاک آورده است که «تعلیق» در اصل، گیراساختنِ قصهٔ یک فیلم یا مؤثرترین شکل ارائهٔ وضعیت‌های نمایشی است. به یک معنا می‌توان حرفِ تروفو را این‌گونه بیان کرد که در فیلم (= ماجرا) هیچ فصلی نباید راکد باشد. نشان دادیم که کودک و سرباز مثلاً در چه قسمت‌هایی از فیلم افول می‌کند، آن صحنه‌ها واقعاً راکد هستند، اما به خاطر کم بودشان و وجود صحنه‌های پر تحرک دیگر، چنان صحنه‌هایی چندان به چشم نمی‌آیند. عکس این قضیه در موردِ تعلیق‌های درست استفاده شده صادق است، منصور کلیدهای دستبند را از روی میز برداشته و یا درست‌تر بگویم می‌دزدد، مأمور پاسگاه تلفنی از تهران می‌پرسد که جرم منصور چیست؟ و پاسخ می‌شنود که «سرقت!». در همان لحظه منصور کلیدها را دوباره روی

میز می‌اندازد و مأمور فقط صدایی می‌شنود بدون آنکه بفهمد چه شده یا وقتی منصور به تنهایی از حرم بیرون می‌آید و زمانی که قصدِ فرار می‌کند، امین‌پور از راه می‌رسد، بهانهٔ منصور و نوع برخورد امین‌پور و... وضعیت‌های خاص در این فیلم چنان ایجاد شده‌اند که قصه را پیش ببرند. پیشبرد قصه و روند تکاملی آن یکی از چیزهایی است که می‌توان به خوبی در کودک و سرباز مشاهده کرد. و این چیز کمی نیست.

به نظر می‌رسد که باید چیزهای دیگری را نیز مدّ نظر قرار دهیم. روند تکامل قصه و بهره‌گیری دقیق و بجا از وضعیت‌های گیرا، همه در بستر «سفر» قرار گرفته‌اند.

نوعِ فیلم هر چند در بسیاری سکانسها، جاده را به رخ می‌کشد و این فکر را به وجود می‌آورد که احتمالاً این فیلم جاده‌ای است، اما محدود به آن نمی‌شود، بلکه اودیسه وار می‌کوشد در طولِ گشت و سفر چیزهای دیگری را نشان دهد یا به رخ بکشد. یکی این که مثلاً معنای درست و صحیح نام فیلم را روشن کند. در وهلهٔ اول نام فیلم اصلاً سخت نیست، در نگاههای بعد و دقیق‌تر اما می‌توان چیزهای دیگری را هم در آن دید. مثلاً این که هر دو نام را روبه‌روی هم بگذاریم و آنها را آینه‌هایی روبه‌روی هم فرض کنیم. منصور (= کودک) و بهمن (= سرباز) هر دو خصوصیات جالب توجهی دارند که عمدتاً شبیه هم است. اول این که هر دو بر سر حرف خود اصرار دارند. دوم این که در وضعیت‌هایِ گوناگون روبه‌روی هم می‌ایستند. سوم این که در مناسبتهای مختلف، هوایِ همدیگر رادارند. اما این هم تمام ماجرا نیست. این دو را اگر دو آینه فرض کنیم، خوبی‌ها و بدی‌های یکدیگر را به تماشا می‌گذارند و به تکامل خود کمک می‌کنند. دسته‌ای از رفتارهای منصور به گونه‌ای است که با رفتار بزرگترها پهلو می‌زند و گاهی رفتار بهمن با اخلاق و روشِ کودکان.

در ابتدای نوشته اشاره کردم که کودک و سرباز در وهلهٔ اول جزو همان نوع سینماست که بازیگر حرفه‌ای نمی‌خواهد، اما نخواستن بازیگر حرفه‌ای، حداقل در این فیلم می‌تواند استدلال‌هایی داشته باشد. اصلی‌ترین و مهمترین خصوصیتی که بازیگران کودک و سرباز می‌بایستی دارای آن باشند، این است که خوب بدانند چه کاری را انجام ندهند، در چنین فیلمی که قرار است همه چیز به کمک مضمون سفر طرح شود، بازیگر غیرحرفه‌ای مهم‌ترین چیز است، چرا که راحت‌تر برای رسیدن به اهداف کارگردان و آن چه می‌اندیشد آماده می‌شود. چنان بازیگرانی علاوه بر ایفای نقشهای ثانوی و فرعی به ایجاد پسزمینهٔ فیلم هم کمک کرده‌اند. مقصود ما از پسزمینه این است که کاری شده که کودک و سرباز به گونه‌ای واقعی و درست به نظر بیاید، نه اینکه حضورشان را تحمیل کنند. «سروان» رییس پاسگاه با آن طنز نهفته در سخنانش، یا دو پسر عمویی که بر سر زمین دعوا دارند و دست آخر آشتی می‌کنند. پیرزنِ داخلِ اتوبوس که از بهمن می‌خواهد، منصور را آزاد کند، رانندهٔ کامیون خلافکار، رانندهٔ کامیون کشتی‌گیر، و شخصیت‌هایی از این دست، علی‌رغم آن که در طول فیلم حضور پررنگی دارند و در سکانسهای مختلفی خود را به رخ می‌کشند، زمینهٔ پررنگ شدن دو شخصیت اصلی را فراهم آورده‌اند.

در میان کسانی که دست‌اندرکارِ سینمای کودک و نوجوان هستند، معروف است که دو نوع سینما را مدّ نظر دارند اول سینمایِ برای کودک و نوجوان است و دوم سینمای دربارهٔ کودک و نوجوان. در وهلهٔ اول و با کمترین لغزش در نگاه، کودک و سرباز، تنها در دستهٔ دوم قرار می‌گیرد، اما حقیقت چیز دیگری است: این فیلم جدا از استفادهٔ درست از تعلیق و به کارگیری وضعیت‌های نمایشی‌گیرا، عامل دیگری را نیز برای موفقیت خود دارد. نامِ فیلم عملاً چیزی از شوخ‌طبعی را به خاطر نمی‌آورد، اما لحن طنزآمیز فیلم کمک زیادی به باورپذیر بودن آن کرده، چیزی که کارگردانهای این نوع سینما کمتر به آن توجه می‌کنند (و مثلاً عباس کیارستمی در فیلمهای از خانهٔ دوست کجاست به بعد، این لحن را به چاشنی‌هایی لحظه‌ای تقلیل داده)، تنیده شدن این طنز قوی و گاه بسیار تلخ باعث می‌شود که رفتارها عادی به نظر برسند و نیل به وضعیت‌ها آسان‌تر صورت بگیرد. حرفهای سروان دوبارهٔ نیمهٔ اول و دوم عید که آن را با فوتبال قیاس می‌کند و برخوردها یش با امین‌پور، منصور، دو پسرعمو و نقاش سمجی که در جست‌وجوی رنگ مناسبی برای پاسگاه است، اظهارات پیرزن داخل اتوبوس مبنی بر این که بهتر است بهمن، منصور را آزاد کند یا گفت‌وشنود رانندهٔ کامیون با منصور یا حرفهای منصور به بهرام برادر بهمن از همین نمونه‌هاست.

برخی نظریه‌پردازانِ هنر اعتقاد دارند که خلاصهٔ آنچه هنر قصد دارد به آن برسد برخورد است و تفاوتی نمی‌کند آدمها با آدمها برخورد کنند یا با اشیا. بر این اساس اگر قرار باشد کودک و سرباز را نگاه کنیم، فیلمی می‌بینیم پُر از برخورد و پُر از روابط آدمها با یکدیگر که عجیب درست و روشن و اصلاً شفاف در آمده، چیزی که سهل‌انگاری در آن می‌تواند نتیجه‌های نادرست و سویی را به جا بگذارد. برخوردهای سروان با منصور گرچه در ابتدا به نظر می‌رسد خصمانه است اما عملاً به قصد تنبیه او صورت می‌گیرد، یا نوع برخوردی که با دو پسرعمو دارد و باعث می‌شود آن دو پیش از پایان سال با یکدیگر آشتی کنند، یا برخوردهای گوناگون رانندهٔ کامیون با منصور و نوعِ برخوردِ امین‌پور با او و یا لاخره برخورد درست و اصولی پدر بهمن با منصور به گونه‌ای شفاف، همه چیز را نشان می‌دهد: انسان بودن از هر چیز دیگری مهم‌تر است!

در پایان فیلم، بهمن پیش از آن که منصور را تحویل کانونِ اصلاح و تربیت بدهد دوباره دستبند را به دستهای او می‌زند. این دوباره زدن دستبند برای هر دوی آنها سخت است، اما چاره چیست؟ بهمن و منصور داخل کانون می‌شوند، در بسته می‌شود و تصویر تاریک... و حالا چه پیش خواهد آمد؟ ■