باید به یک ویژگی ممتاز دیگر فیلم اشاره کنم که کم‌تر نظیری می‌توان در تاریخ سینما برایش یافت و آن کار با انبوه بازیگران و سیاهی‌لشکر است، این‌همه آدم در فضای فیلم می‌لولند و عجیب آن‌که فیلمساز کوشیده است تا حد امکان، همه را معرفی کند و به آن‌ها شخصیت بدهد.

این‌ها همه البته به درونمایهٔ فیلم برمی‌گردد و اما آن‌چه این فیلم را به اثری تجربه‌گرا تبدیل می‌کند، لحن و زبان و شیوهٔ بیانی است که به‌شدت تازه است و به‌جرأت می‌توان گفت نمونه‌اش را در کم‌تر فیلمی - حتی در میان آثار یک‌سر تجربه‌گرا - دیده‌ایم. فیلم با تصویری از در بستهٔ محل امتحان در گرگ‌ومیش صبح آغاز می‌شود و با تصویری از همان در که بر روی زن بچه به بغل بسته می‌شود، به پایان می‌رسد. همهٔ اتفاق‌هایی که گاهی ربط مستقیمی هم به موضوع ندارند، در فاصلهٔ زمانی حدود یک ساعت اتفاق می‌افتد. حفظ راکورد زمانی و محدودیت مکانی از جمله عواملی بوده که دست و بال فیلمساز را کاملاً بسته است. خلق آثاری که تابع وحدت زمان و مکان هستند، به‌مراتب بیش از آثاری است که از تنوع زمانی و مکانی برخوردارند. در چنین مواقعی آن‌چه می‌تواند از کسالت فیلم بکاهد و تماشایش را برای مخاطب قابل تحمل کند، میزانسن‌های حساب‌شده و چیدمان حوادث است. در مورد اول، فیلمساز کاملاً موفق عمل می‌کند. برای عبور از یک ماجرا و رفتن به‌سراغ ماجرای بعدی، پاساژهای ساده و خلاقانه‌ای در نظر گرفته شده است. مثلاً افتادن بطری آب از دست یک دختر که همراه دوستانش مشغول شوخی‌اند، و غلتیدن آن به جلوی پای دختری دیگر که آن را برمی‌دارد و به این ترتیب دوربین از گروه قبلی جدا شده، گروه بعدی را دنبال می‌کند. یا ماجرای همسر هوسباز زن جوان که با ادامهٔ تحصیل همسرش مخالف است، اما به محض دیدن همکلاسی‌های سابق همسرش، با آنان گرم می‌گیرد تا حدی که حسادت زن را تحریک می‌کند و او به حالت قهر جدا می‌شود و به گوشه‌ای دیگر می‌رود. دوربین او را همراهی می‌کند اما به محض رسیدن به موقعیت تازه، او را رها کرده، به ثبت موقعیت جدید می‌پردازد و شگردهای دیگری از این دست که باعث می‌شود فیلم به‌رغم فقدان پیرنگ و دیگر عناصر دراماتیک از ضرباهنگ مطلوبی برخوردار باشد. تأکید می‌کنم که فیلم با وجود پیروی از سه اصل ارسطویی وحدت زمان، مکان و موضوع، حال و هوایی غیردراماتیک دارد و این تجربه‌ای شگرف به حساب می‌آید.

همین‌جا باید به یک ویژگی ممتاز دیگر فیلم اشاره کنم که کم‌تر نظیری می‌توان در تاریخ سینما برایش یافت و آن کار با انبوه بازیگران و سیاهی‌لشکر است، این‌همه آدم در فضای فیلم می‌لولند و عجیب آن‌که فیلمساز کوشیده است تا حد امکان، همه را معرفی کند و به آن‌ها شخصیت بدهد. حتی به زن گدا و بچه‌اش که به دختر جوانی که دندان‌درد دارد، پیشنهاد می‌کند تکه‌ای پنبه روی دندانش بگذارد و سپس با وقار خاصی از جمع دختران دور می‌شود و به میان جمعیت می‌رود. یا حتی گروه دخترانی که وقتی با زن بچه به بغل روبه‌رو می‌شود، دور او حلقه می‌زنند و سپری ایجاد می‌کنند تا زن بچه‌اش را شیر بدهد و تمیزش کند. واکنش آن‌ها، حتی وقتی لبخندی ساده بر لب می‌آورند، بیانگر حس درونی است و به آن‌ها شخصیت می‌بخشد. در سینمای شخصیت محور، فیلمساز به سهولت می‌تواند از طریق شخصیتی که خلق کرده، لحظه‌های حسی و تأثیرگذار ایجاد کند، اما در فیلمی مثل **امتحان** که موقعیت محور است نه شخصیت‌محور، به دشواری می‌شود لحظه‌های عاطفی خلق کرد. رفایی در فصل‌هایی توانسته و در فصل‌هایی هم نتوانسته چنین فضایی ایجاد کند. در فصلی که اشاره شد، واکنش دختران جوان که حسرت‌زده به مادر نگون‌بختی که در آن معرکهٔ دشوار ناچار است کودکش را تر و خشک کند، حس عاطفی متقاعدکننده‌ای ایجاد می‌کند. اما مثلاً در مورد دخترانی که نگران جوجه‌گنجشک هستند، به چنین موفقیتی دست نمی‌یابد. اگر پایان این ماجرا یعنی آوردن نردبان و تلاش دختران برای رساندن گنجشک به لانه‌اش در لانگ‌شات اتفاق نمی‌افتاد و مثلاً ما نمای نزدیکی از لانه می‌دیدیم که گنجشک زبان‌بسته به مأمن خود برمی‌گردد، حس عاطفی قوی‌تری ایجاد می‌شد. یا حتی قضیهٔ فرار بچه‌میمون و ترسیدن دختران و اعتراض پدر دختری که بر اثر حملهٔ میمون از حال رفته، تنها به بهانه‌ای برای بیان موقعیت طبقاتی جامعه تبدیل می‌شود، درحالی‌که در صحنهٔ زیبای پایانی که همهٔ آدم‌های از پیش معرفی‌شده، از مقابل دوربین ثابت می‌گذرند تا به درون سالن بروند، متوجه می‌شویم که دختر صاحب بچه‌میمون، یک پایش گچ گرفته شده و احتمالاً فلج است. بنابراین میمون‌بازی یا میمون‌دوستی او، ناشی از یک نیاز روحی و روانی است. اما فیلمساز روی پای فلج یا گچ گرفته تأکید نمی‌کند و **همه‌چیز** در لانگ‌شات می‌گذرد و نقطه‌ضعف بزرگ فیلم همین نمای عمومی است. فیلم یک چیز اساسی کم دارد و آن تأکید بر جزئیات است. این فیلمی است که از طریق تأکید بر جزئیات می‌توانست به اثری تأثیرگذارتر تبدیل شود. در شکل فعلی، بیش‌تر به گزارشی هنرمندانه و خلاقانه از یک موقعیت تبدیل شده و تماشاگر را به‌رغم وجود پتانسیل کافی در فضا و موقعیت، سیراب نمی‌کند. شاید اصلی‌ترین دلیلش، حجم اتفاق‌ها و حوادث باشد که اغلب به پیشبرد حوادث و لاجرم رسیدن به انسجام متقاعدکننده، کمکی نمی‌کنند.

اما نکته‌ای که گفتم فیلمساز در آن به حد کافی موفق نمی‌شود، چیدمان حوادث است. جای بسیاری از فصل‌ها را می‌شود با هم عوض کرد بی‌آن‌که لطمه‌ای به فیلم وارد شود. چون اساساً چیدمان فصل‌ها روند رو به صعود ندارد و حتی می‌توان گفت ماجراها با ضرباهنگ درونی موضوع هماهنگ نیستند. به هر حال همان‌طور که گفته شد، همهٔ فیلم در فاصلهٔ جمع شدن داوطلبان و ورودشان به سالن امتحان اتفاق می‌افتد. خب در شرایط طبیعی، همهٔ کسانی که با عجله به محل می‌رسند، دلشوره دارند. دلشورهٔ دیررسیدن، دلشورهٔ موفق‌نشدن و خلاصه اضطراب و اضطراری که به‌طور طبیعی در چنین **لحظه‌هایی** به‌سراغ آدم می‌آید. همین نکته، بالقوه می‌توانست ضرباهنگ **فیلم** را تندتر و حتی روند حرکتی آن را منسجم‌تر کند، اما به دلیل نادیده‌گرفتن این پتانسیل در اصل موضوع، ریتم فیلم با مضمون آن هماهنگ نشده است. هر چند فیلمساز کوشیده است با آن نمای طولانی و ثابت که همه از جلوی دوربین می‌گذرند، تکلیف همهٔ حوادث ریز و درشت را روشن کند اما همین لحظه‌ها هم اندکی لخت و کُند تصویر شده‌اند.

با وجود این، **امتحان** یک تجربهٔ بدیع در سینمای ایران است. سینمایی که به قصه‌گویی عادت دارد و هر تجربه‌ای که خارج از مدار قصه‌گویی باشد، محکوم به شکست است. خب البته **امتحان** در برخورد با مخاطب عام، فیلم از پیش شکست‌خورده‌ای است. فیلمساز که گویا خود هم سرمایه‌گذار اثرش بوده، از پیش این نکتهٔ بدیهی را می‌دانسته و با این حال، دست به چنین تجربه‌ای زده و به همین دلیل حتی اگر **امتحان** را دوست هم نداشته باشیم، نمی‌توان از ستایش سازنده‌اش دریغ کرد. بله می‌شود پیشنهاد کرد راش‌های فیلم را یک‌بار دیگر تدوین کند و مثلاً برای گذر زمان از تکنیک سادهٔ دیزالو استفاده کند تا پرش‌های زمانی فیلم توجیه‌پذیر شوند، می‌شود پیشنهاد کرد صحنه‌هایی حذف شود تا ضرباهنگ فیلم اندکی تندتر شود و پیشنهادهایی از این دست. اما **امتحان** همین است که هست. باید منتظر تجربهٔ بعدی سازنده‌اش باشیم. ◀

همایش جوانه‌های مغبون

■ فرزاد پورخوشبخت

بنای فیلم براساس پیش‌فرض‌هایی شکل می‌گیرد که قرار است بنای این نوشته نیز بر همان پیش‌فرض‌ها استوار باشد. اولین آن‌ها شائبه‌ای‌ست که نام فیلم ایجاد می‌کند. اگر خود آزمون را موضوع اصلی **امتحان** بپنداریم، شاید بتوان گفت دوربین **امتحان** نظاره‌گر سیال یا سیاری‌ست که بین آدم‌ها می‌چرخد و خلوت(؟!) آن‌ها را ساعتی پیش از آزمونی قاعدتاً سرنوشت‌ساز برملا می‌کند. در چنین الگویی قبولی یا ردشدن در آزمون می‌بایست نقطهٔ عطف یا اوج ماجراهای فیلم قرار گیرد و ساختار اثر متأثر از موقعیت‌هایی باشد که تماشاگر تأثیر نتیجهٔ امتحان را در سرنوشت کاراکترها حدس بزند. مصالح این مدل، خرده‌داستان‌هایی‌ست که هر یک با یکی دو بار رجوع مجدد، به گره یا سرانجامی روشن و قابل حدس می‌انجامد. روشن بودن این که هر یک از کاراکترها پس از آزمون قرار است در چه مسیری قرار گیرند شرط لازم این نوع روایت است. آن‌چه که در فیلم می‌بینیم با این که در موارد معدودی با مدل اشاره‌شده همخوانی دارد، اما در کلیت اثر ناقض منطق چنین الگویی‌ست. بسیاری از کاراکترها یا فاقد پس‌زمینه‌های لازم برای گمانه‌زنی در خصوص سرنوشت‌شان هستند و یا چنان از فضای چنین امتحانی فاصله دارند که بعید به‌نظر می‌رسد نتیجهٔ آن تأثیری در سرنوشت آنان داشته باشد. آدم‌ها به‌واسطهٔ منطق بصری فیلم که بر لانگ‌شات‌ها و مدیوم‌شات‌های ترکیبی استوار است اکثراً در میان جمع‌های چندنفری قرار گرفته‌اند و فاقد خلوت درون‌سازی برای شکل‌گیری یک شخصیت هستند. به‌جز زنی که با نوزاد چندماهه‌اش به جلسهٔ آزمون آمده و تنها شخصیت اثر محسوب می‌شود، هیچ‌یک از کاراکترها فضای مناسبی برای ارائهٔ درونیات خود ندارند. این ترفند عامدانه، آشکارا توجه تماشاگر را از اهمیت آزمون دور کرده و تصریح می‌کند که موضوع اثر امتحان کنکور نیست (همین که هیچ نمایی از جلسهٔ امتحان نمی‌بینیم تأکید بر این نکته است).

دوربین امتحان ناظری بی‌قرار و سیار است که حوصلهٔ چندانی برای تمرکز بر افراد و وقایع ندارد؛ داستان‌ها و ماجراها را تا آن‌جایی دنبال می‌کند که نکتهٔ اصلی را گرفته باشد و رهای‌شان کند. این ناظر، گاه بین کاراکترها راه می‌رود و گاه گوشه‌ای می‌نشیند یا می‌ایستد و با فاصله‌ای معقول به ماجراها گوش می‌دهد.

پس موضوع چیست؟

پیش‌فرض دوم، وجه ماجرایی فیلم است. به‌نظر می‌رسد آزمون، تنها یک بهانه و محمل است برای تجمع آدم‌هایی که هر یک ماجرا و قصهٔ خاص خودشان را دارند. این ماجراها و قصه‌ها جدای از حجم‌شان می‌بایست واجد نقاط اوج و یا ویژگی‌های منحصر به فردی باشند که انتخاب آن‌ها را توجیه کند. در این گونه آثار باید از الگویی پیروی کرد که خاص بودن داستان از شاخصه‌های مهم آن است (یکی از نقاط اتکای تماشاگر برای همدلی با کاراکترها و درگیر شدن با خرده‌داستان‌ها، لمس یک تجربهٔ تکان‌دهنده و ویژه است.) در این زمینه توجه به آمار جالب است. **امتحان** حدود هشتاد کاراکتر اصلی و فرعی دارد که همه دیالوگ دارند و بنا به اهمیت‌شان دقایقی از فیلم را به خود اختصاص داده‌اند. از این میان بیش از شصت نفر، داوطلبان آزمون هستند که در طول فیلم دست‌کم دوبار آن‌ها را می‌بینیم و سایرین را هم والدین و اطرافیان‌شان تشکیل می‌دهند. حدود بیست ماجرا، یا خرده‌داستان، یا واقعه در فیلم مطرح می‌شود که براساس زمانی که صرف آن‌ها شده، پنج یا شش تای‌شان ماجراهای اصلی اثر محسوب می‌شوند. صرف‌نظر از جسارت فیلمساز در انتخاب ایده و کارکردن با این حجم کاراکتر و ماجرا در یک زمان و مکان محدود، نفس این تعدد کاراکتر و ماجرا، مانع تحقق پیش‌فرض دوم است. اگر بناست تماشاگر به‌واسطهٔ محملی چون امتحان کنکور (که هر بزنگاه دیگری هم می‌توانست جایگزین آن شود) نظاره‌گر دغدغه‌های آدم‌ها باشد، معقول‌تر بود که فیلمساز با دو سه شخصیت/ ماجرای اصلی و چند خرده‌داستان و کاراکتر فرعی، سطح روایی فیلم را محدودتر کرده و آزادی عمل بیش‌تری برای متمرکزشدن بر مصالح روایت می‌داشت. در شکل فعلی نه وقایع، خاص و منحصر به فرد از آب درآمده‌اند و نه راویان آن‌ها فرصت کافی برای بیان پیچ‌وخم‌های روایت‌شان دارند. همه‌چیز مختصر و پرشتاب برگزار می‌شود و همه به نکته و اشاره‌ای بسنده می‌کنند: مادری دخترش را از معاشرت با دیگران بازمی‌دارد، دختری همهٔ پول پدر موتورسوار و لابد کم‌بضاعت‌اش را از او می‌گیرد، پسرها و دخترهایی روبه‌روی هم ایستاده‌اند و در گوش هم پچ‌پچ می‌کنند و می‌خندند، دختری عقد غیابی کرده و دوستش از این تصمیم او متعجب است، مادری میان دخترها می‌گردد و همسر مناسبی برای پسرش پیدا می‌کند، زنی از گرم‌گرفتن همسرش با دوست‌های خود مغبون می‌شود و از آن‌ها فاصله می‌گیرد، دختری ماجرای یک فالگیر را با آب‌وتاب برای جمع تعریف می‌کند، زنی بدون اجازهٔ همسرش به جلسهٔ امتحان می‌آید و از دست او فرار می‌کند، زن و شوهری بر سر معنای مستحق و گدا بحث می‌کنند و سر آخر حرف‌شان می‌شود و... همهٔ این اتفاقات که اکثراً اشاراتی کلی و گذرا به پدیده‌ها و موضوعاتی اجتماعی و اخلاقی‌ست، در کم‌ترین زمان ممکن مرور می‌شوند و بدون این که فرصت چندانی برای ته‌نشین‌شدن داشته باشند به اتفاق بعدی متصل می‌شوند و بعضاً با

رجوعی دوباره -و نوعاً بی مورد- بسته می‌شوند. از آن جایی که خرده‌داستان‌ها دم‌دستی انتخاب شده‌اند و عمق ندارند، بنابراین ماجراهای اشاره‌شده نمی‌تواند موضوع فیلم باشد. پس موضوع چیست؟

دو پیش‌فرض اشاره‌شده دیدگاه‌های محتملی هستند که کلیدهای‌شان را خود فیلم عرضه می‌کند. در آثار موضوع‌محور، شگرد هنرمند عموماً مبتنی بر استفاده از شیوه‌هایی‌ست که در راستای برجسته‌نمودن موضوع اثر کارکرد دارند. الگوهای گفته‌شده به‌شرطی لزوم اجرا دارد که بپذیریم موضوع **امتحان**، یا خود آزمون و نمایش اثرات آن بر افراد است و یا آزمون بهانه و بزنگاهی‌ست برای گردآوری کاراکترهای متفاوت و نمایش ماجراهای رفته بر آن‌ها. اما اساساً چرا باید فرض کنیم **امتحان** فیلمی موضوع‌محور است؟ واقعیت این است که فرم بصری و الگوی روایی **امتحان**، تماشاگر را از پذیرش پیش‌فرض‌های عنوان‌شده بازمی‌دارد. دوربین **امتحان** ناظری بی‌قرار و سیار است که حوصلهٔ چندانی برای تمرکز بر افراد و وقایع ندارد؛ داستان‌ها و ماجراها را تا آن‌جایی دنبال می‌کند که نکتهٔ اصلی را گرفته باشد و رهای‌شان کند. این ناظر، گاه بین کاراکترها راه می‌رود و گاه گوشه‌ای می‌نشیند یا می‌ایستد و با فاصله‌ای معقول به ماجراها گوش می‌دهد. درست مانند دست‌فروش‌هایی که بین مشتریان خود پرسه می‌زنند و گاه مجذوب قصه‌های آن‌ها می‌شوند و هرگاه به‌نظرشان می‌آید که زیادی فضولی کرده‌اند برمی‌خیزند و راهی می‌شوند؛ درست مانند آن دست‌فروشی که شانه می‌فروشد و یا آن کولی گدایی که شوهرش سرباز است و یا حتی آن سربازی که سرگذشت‌اش را برای چند دختر تعریف می‌کند و ما نمی‌بینیم که بعد دخترها برای او چه قصه‌ای تعریف می‌کنند. لزومی ندارد ببینیم. لزومی ندارد موقعیت‌های آدم‌ها را با تمام جزئیات پس و پیش و قایع پشت‌سر گذاشته‌شان درک کنیم. گویی قرار نیست چندان در گیر درون آنان شویم. موضوع فقط صرف این گردهمایی تقدیری‌ست. تقدیر سبب شده افرادی با سنین و تفکرات و گرایش‌های متفاوت و گاه متضاد، در مقطعی ظاهراً تعیین‌کننده و حساس، بیانگر روایت‌هایی عموماً یک‌خطی و معمولی باشند. اتفاقاً وجه غیرمعمول و البته مثبت فیلم، همین خلاء نگاه ایدئولوژیک به مضمون است. هیچ‌یک از عدم‌تطابق‌هایی که در مباحث دو پیش‌فرض قبلی عنوان شد نقاط ضعف فیلم نیستند. تها ضعف فیلم، آماتوریسم بازیگری و بیان آنان است. شاید این هم تقدیر فیلمساز بود. شاید او هم همانند کاراکترهایش بر اثر جبر زمانه و شرایط تولید در این گردهمایی آماتوری شرکت کرده. جبری که سبب می‌شود دخترانی که هنوز به بلوغ کامل نرسیده‌اند در سکوتی معنادار شاهد شیر خوردن شیرخواره‌ای باشند که فاصلهٔ سنی‌اش با آن‌ها نگران‌کننده‌تر از فاصلهٔ سنی مادر با آن‌ها نیست.

نمای پایانی شاهد مثال خوبی برای توضیح دیدگاه هوشمندانهٔ فیلمساز است. تا این‌جا اکثر مردها موجوداتی خودرأی، هوس‌ران، و زورگو نمایش داده می‌شوند که حقوق تضییع‌شدهٔ همسران‌شان را به رسمیت نمی‌شناسند. به‌نظر می‌رسد همسر زن بچه‌به‌دست هم جزو همین مردها باشد. اما ظرافت نهفته‌شده در نقطه‌گذاری پایانی فیلم، نه‌تنها تماشاگر را از این جمع‌بندی یکسونگر و کلیشه‌ای بر حذر می‌دارد، بلکه تأکیدی مجدد دارد بر عنصر تقدیر. زن پس از ناامیدی از آمدن شوهر، برمی‌خیزد و از قاب خارج می‌شود و تصویر فید می‌شود، اما تیتراژ پایانی نمی‌آید. در عوض صدای ترمز شدید اتومبیلی را می‌شنویم و سپس صدای پاهایی که با عجله و شتاب پیاده می‌شود و چندبار محکم بر در مدرسه می‌کوبد و بعد تیتراژ پایانی. گویی سرنوشت زن نه از سر سهل‌انگاری یا عمد همسرش، بلکه به دست تقدیر رقم خورده است. ◀

▷ دیگر کم‌تر می‌شود موضوعی را سراغ گرفت که سینما در آن رسوخ نکرده باشد و درباره‌اش فیلمی ساخته نشده باشد. در این دوران داشتن یک ایدهٔ تازه آن‌قدر مهم است که می‌تواند در ارزش‌گذاری اثر تعیین‌کننده باشد، هر چند سینماگرانی همچون ازو ثابت کردند می‌شود درباره دم‌دستی‌ترین موضوع‌ها، فیلم‌های بزرگ ساخت.

ایدهٔ انتظار همگانی شرکت‌کنندگان کنکور در زمانی حدود دو ساعت قبل از برگزاری جلسهٔ امتحان، به خودی خود می‌تواند نیمی از موفقیت یک فیلم محسوب شود. کنکور پدیده‌ای‌ست که فکر می‌کنم در هیچ کجای دنیا چیزی شبیه به آن را پیدا نمی‌کنید. یک روش ناهمگون با دنیای مُدرن که در جامعهٔ ما به‌سهولت آن را پذیرفته‌اند و این باعث تأثیرات اجتماعی ناهمگونی در خانواده‌های ایرانی شده است. چیزی دقیقاً شبیه یک مانع بزرگ. امتحان کنکور موضوعی‌ست که فقط در این سرزمین معنا پیدا می‌کند و با این دید، فیلم طرحی را انتخاب کرده که به فیلمساز اجازه می‌دهد از تمام قابلیت‌های دراماتیک و البته فُرمی ممکن، بیش‌ترین استفاده را ببرد و به‌گونه‌ای‌ست که قابلیت سازمان‌بندی عناصر اصلی درام در آن آماده شده است.

کنکور یک حادثهٔ جمعی‌ست که شخصیت‌هایی متفاوت را در موقعیتی یکسان و در زمان و مکانی مشخص و محدود گرد هم جمع می‌کند (این محدودیت از قابلیت‌های فرمی طرح است که به تنش درونی و کنش دراماتیک فیلم کمک می‌کند). فیلم از صبح خیلی زود، از لحظهٔ آمدن مسئولان تا لحظهٔ بسته‌شدن در ورودی و آغاز امتحان در یک مکان ثابت طول می‌کشد و در این میان ما به شکلِ گذرا با کاراکترهایی آشنا می‌شویم که همه برای یک هدف واحد جمع شده‌اند، ولی شخصیت‌های متفاوت و متضاد و موقعیت‌های خاصی که هر یک در گیرش هستند، برای‌شان ماجراهایی مختلف را پدید آورده است. در واقع کنکور برای این طرح، نقش یک مک‌گافین را بازی می‌کند. مک‌گافینی به‌شدت بزرگ و قوی که به خودی خود و زنهٔ دراماتیک طرح را سنگین نگه داشته است.

این نقطه عزیمت خوبی‌ست. کارگردان این شانس را داشته که در زمان و مکانی دراماتیک، با انواع و اقسام کاراکترها، و آزاد در انتخاب موقعیت‌ها، هر کاری که می‌خواهد انجام دهد. فیلمساز نوعی مدل واقع‌گرا را انتخاب کرده و با ایجاد تمایل پیرنگ به یک مقولهٔ اجتماعی و ادامهٔ این روش در مرحلهٔ تولید آن را گسترش داده است. مهم‌ترین عامل نزدیکی پیرنگ به مدل واقع‌گرا مقولهٔ زمان است. در واقع زمان روایت با ظرافت بر زمان داستان منطبق شده است و جالب این که با استفاده از چند شگرد روایی، زمان روی پرده نیز به زمان داستان نزدیک شده و ما زمان واقعی داستانی حدوداً دو ساعته را در زمانی نزدیک به آن می‌بینیم. مهم‌ترین شگرد استفاده‌شده، گم کردن زمان بریده‌شده در فاصلهٔ میان هر داستان مجزاست که البته تعدادشان خیلی هم زیاد نیست. روایت در نقاطی محدود، به جلو یا عقب جامپ می‌شود و شیوهٔ اتصال داستان‌ها به‌گونه‌ای‌ست که این زمان‌های متداخل به چشم نیایند. تنها جایی که ما را متوجه این موضوع می‌کند، در داستان زن و مردی‌ست که در آن شوهر مخالف ادامهٔ تحصیل زنش است. شرایط این گونه است که ما پس از این داستان ماجرای چند کاراکتر دیگر را می‌بینیم و پس از گذشت زمان روایت قابل توجه، به زنی می‌رسیم که دنبال همان کاراکتر داستان مذکور می‌گردد و می‌خواهد به‌خاطر این شجاعت و ایستادگی در برابر مرد تحسین‌اش کند. (که البته اصلاً داستان جذاب و قابل توجهی درنیامده). در زمان واقعی، این اتفاق دقیقاً پس از مشاجرهٔ زن و مرد رخ خواهد داد (حداقل طبیعی‌ست که این‌طور باشد). ولی در روایت، ما این اتفاق را حدوداً بیست دقیقه جلوتر می‌بینیم. این نمونه نشان می‌دهد که فیلم‌نامه بدون توجه به ترتیب زمانی داستان یا حداقل برخلاف اصولی‌ست که در جهت استراتژی اتصال خرده‌داستان‌ها شکل گرفته، ولی به هر حال به دلیل حفظ توازن، زمان داستان و زمان روایت و همچنین زمان کلی فیلم در یک محدودهٔ قابل قبول مُدل واقع‌گرا شیوهٔ غالب اثر به‌حساب می‌آید.

مبحث دیگری که پیرنگ را به یک مستند نزدیک کرده، حذف قهرمان اصلی است و این باعث شده با یک پرداخت تقریباً یکنواخت به اکثر کاراکترها، فضای واقعی یک اتفاق جمعی بیش‌تر برجسته شود. در واقع این شیوهٔ روایی واقع‌گرا به کمک مؤلفه‌هایی که از آن صحبت کردیم، امکانات بهتری جهت انسجام اثر

■ امیر افشار

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی