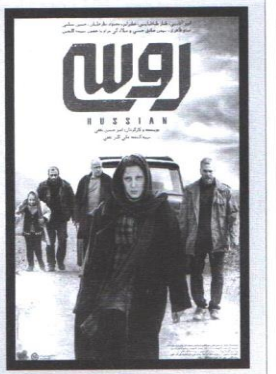
فراسوی نیک و بد

روسی

نویسنده و کارگردان: امیرحسین ثقفی

مدیر فیلم‌برداری: امین جعفری. تدوینگر: مستانه مهاجر. آهنگ‌ساز: کارن همایون‌فر. صداگذار: آرش قاسمی. صدابردار: هادی افشار. طراح چهره‌پردازی: محسن دارسنج. طراح صحنه و لباس: شراره سروش. بازیگران: امیر آقایی، طناز طباطبایی، صابر ابر، محمود نظرعلیان، حسین مسلمی، میثم طاهری، یهمن صادق‌حسنی، سپیده گلچین، و میلاد کی‌مرام. تهیه‌کننده: علی‌اکبر ثقفی. ۹۶ دقیقه.

توماج (امیر آقایی) که به اتهام قتل در زندان است، پس از آن که خبردار می‌شود همسرش مرجان (طناز طباطبایی) توسط مرد ناشناسی مورد تجاوز قرار گرفته، به کمک ابراهیم (صابر ابر) از زندان فرار می‌کند تا مرد متجاوز را پیدا کند و انتقام بگیرد. مرجان که شرایط روانی آشفته‌ای دارد، منتظر توماج نمانده و یک سال قبل، غیابی از او طلاق گرفته است. مرجان عاشق یوسف (میلاد کی‌مرام) بوده اما یوسف که خودش در کثافت غرق بوده حاضر به ازدواج با مرجان نشده است. یوسف با برادرش ابراهیم زندگی می‌کند که مردی الکلی‌ست و به همین دلیل، همسرش او را رها کرده و قصد دارد دخترشان را هم بگیرد که الان با پدرش زندگی می‌کند. توماج عاشق مرجان است و مردی به نام عطا را که به تجاوز اعتراف می‌کند می‌یابد اما مرجان به‌دروغ می‌گوید که کار او نبوده. مرجان به توماج می‌گوید که همیشه از او متنفر بوده و حاضر به زندگی با او نیست. در مقابل به یوسف التماس می‌کند که او را پناه دهد اما با جواب منفی روبه‌رو می‌شود. خواستهٔ آخر او از یوسف این است که تجاوز را گردن بگیرد و سرانجام، یوسف که از زندگی فعلی‌اش راضی نیست، این کار را می‌کند و خود را در معرض ضرب‌وشتم توماج قرار می‌دهد و سرانجام توسط او خفه می‌شود. مرجان به سراغ عطا می‌رود تا کار را تمام کند و سپس مرجان را روبه‌روی یک باتلاق متفنن می‌بینیم.



جهانبخش نورایی

در فیلم قبلی امیرحسین ثقفی، **مردی که اسب شد**، شوهر راحله می‌گوید: «همهٔ ما یک جورایی گناه‌کاریم. یکی با دروغ یکی با دزدی. هر کسی به اندازهٔ زخم‌هایی که تو بچگی خورده بزرگ می‌شود و زخم می‌زند. به همان اندازه هم رنج می‌کشد و مجازات می‌شود. این چیزی‌ست که وجود دارد. نمی‌دانم، شاید بعد آنظرم عوض بشود...»

آن‌چه این مرد تلخکام می‌گوید در واقع دیدگاه خود ثقفی‌ست که سنگ بنای نگاه او را در فیلم‌هایش تشکیل می‌دهد و به نظر نمی‌رسد در **روسی** آن را تغییر داده باشد. اما تفاوت این فیلم با ساخته‌های قبلی او این است که **روسی** خوش‌بینیه‌تر از بقیه است و اجزایش، از موسیقی گرفته تا هر چیز دیگر، هم‌نوایی بیش‌تری دارند. احساس می‌کنم در **روسی** این داستایفسکی است که از خانهٔ اموات برگشته تا در یک ناکجاآباد، که البته همهٔ «کجاها» در ژرفایش نهفته، داستان تباهی، رنج و رستگاری روح انسان را بازگو کند. اصولاً چشم‌انداز فیلم‌های ثقفی گسترده و جهان‌شمول است و او به سرنوشت بشر فارغ از این که در کجا زندگی می‌کند و چه رنگ و بوی خاصی دارد، از زاویه‌ای همگانی نگاه می‌کند. از همین رو، بی‌دلیل نیست که نام فیلم **روسی** باشد، به ماجرای غمناک یک زن آوارهٔ روسی بپردازد، موهای شخصیت‌هایش را رنگ کند، صلیب گوری را در آخر فیلم در میان برف بنشاند، نام دخترکی را که مانند پرتوی از روشنی در تاریکی غلیظ و چسبنده می‌درخشد سونیا بگذارد و یک بار دیگر با فیلم‌ساز محبوبش تارکوفسکی تجدید عهد کند.

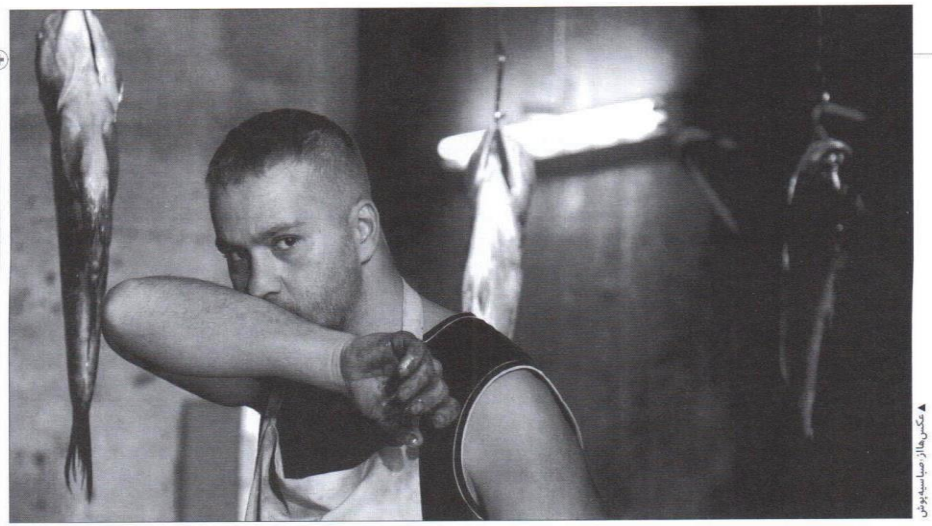
ناکجاآباد فیلم فقط به فقدان یک موقعیت جغرافیایی مشخص محدود نمی‌شود. آدم‌ها نیز هویت بومی چندانی ندارند. آن‌ها بیش‌تر شمایل‌اند و بار معنایی خاصی را به دوش می‌کشند تا وسیله‌ای برای بیان اندیشه‌های همه‌گیر و هستی‌شناسانه فیلم‌ساز باشند. چیزی که در سبک سینمای مثلاً بلّا تار و همفکران او روش جافتاده‌ای‌ست و از همین رو ثقفی هم گاه لازم بداند در کارهایش به آن‌ها، به هم‌فکرانش، ارجاع می‌دهد. برای نمونه، در قطعهٔ «پیش درآمد» بلّا تار از مجموعهٔ **مناظری از اروپا** (۲۰۰۴)، بینوایان خانه‌به‌دوش در صفی طولانی از خیریه نان و چای می‌گیرند و صحنه‌های مشابه آن را در **مرگ کسب و کار من است** و **مردی که اسب شد** می‌شود دید. همسانی مضمون و برخی میزانسن‌های داخلی **اسب تورین** (بلّا تار) و **مردی که اسب شد** نیز روشن است. البته انگ تقلید به ثقفی نمی‌زنم. او از سر دل بستگی، پیوند فکری و ذوقی‌اش را با نوع خاصی از سینما استوار می‌کند و همراه فیلم‌سازان محبوبش با زبانی مشترک از تلخی‌های جهان حرف می‌زند.

سینمای ثقفی سینمای مفهوم و کلیات است و از کل به جزء می‌رسد. تصویری عام از زندگی بشر را ترسیم می‌کند که هر کس در هر وضعیت فردی و اجتماعی ممکن است اثر و رد پایی از خود در آن بیابد. فیلم‌های او، بیش‌وکم، زمان رؤیا و خاطره را دارد که زمان خطی نیست؛ حجم است و پر از پرش مکانی در روایت. در ناکجاآباد **روسی**، حدفاصلی میان منظره‌های کویری و برفی نیست. در سینمای او، منظره‌ای بی‌مقدمه‌چینی جای‌گزین منظرهٔ دیگری می‌شود، خیالی به ناگهان جای خیالی دیگر می‌نشیند و معانی یک‌دیگر را فرامی‌خوانند. به گونه‌ای که توالی مفاهیم به توالی خطی رویدادها روی خوش نشان نمی‌دهد. چنین فیلم‌سازانی، در حقیقت بیش‌تر به لایه‌های درونی واقعیت و پیوستگی‌های نهان آن توجه دارند و خود را به رویه و لایهٔ ظاهری آن محدود نمی‌کنند. از همین روست که برای نمونه در **مرگ کسب و کار من است** و **مردی که اسب شد** چند حکایت فرعی و اتفاق‌هایی را می‌بینیم که به‌ظاهر ربط چندانی به هم ندارند اما موشکافانه که نگاه کنیم، در اساس به هم مرتبط‌اند، زیرا که عذاب و محنت و بی‌بناهی رشتهٔ پیوند آن‌هاست.

ثقفی در **همه چیز برای فروش** تمایل بیش‌تری به زمان خطی و واقعیت‌های آشنا از خود نشان داد؛ اما در **مردی که اسب شد** بسیار از آن دور شد و با ریتمی آرام و پرحوصله زمان و مکان را شکست و شکل متفاوتی از واقعیت خیال گونه آفرید. **روسی** ترکیب برگشتن و موفقی از هر دو زمان و هر دو وجه واقعیت است که بر بستر رنج شکل گرفته.

ثقفی تأمل‌ها و دغدغه‌های فلسفی‌اش را در فیلم‌های متفاوتش شرح می‌دهد. از نگاه او، دنیای نو در زیر ظاهر شیک و آراسته می‌تواند به بی‌رحمی‌ها و جنایت‌های بسیار بزند. او آرامتگی مدرن را کنار می‌زند تا زولیدگی و تباهی روح انسان را نمایان کند. هنجارشکنی در سبک و سیاق و خط و ربط ساخته‌های او در سینمای جهان و البته ایران بی‌پیشینه نیست. اما آن‌چه به آثار امیرحسین ثقفی طراوت و تازگی می‌دهد نگاه عمیقاً انسانی اوست که روح آزرده و زجرکشیدهٔ آدمیان را عریان می‌کند. بیداد زمان در این جهان پیر می‌نماید، هستهٔ اصلی اندیشهٔ اوست؛ بیدادی که بدون تبعیض بر همه می‌رود و مانند جمله‌های عبث و نومیدانه‌ای که لوون هفتوان در **مردی که اسب شد** الی‌الابد تکرار می‌کند، از نفس نمی‌افتد و میدان را خالی نمی‌کند. در فیلم‌های او، همچنان که با غلظت بیش‌تری در **روسی**، جهان فلزی و بی‌احساس تکنولوژی چیزی جز مشتی آهن قراضهٔ زنگ‌زده و پوسیدهٔ از کارافتاده نیست که گویی در یک رخداد آخرالزمانی پخش‌وپلا شده و آدم‌های بی‌پناه در میان آن‌ها با بی‌رحمی به جان هم افتاده‌اند؛ زجر می‌دهند و زجر می‌کشند و مظاهر تمدن عصر صنعت هم نمی‌تواند آنان را از خشونت بدوی بازدارد. در این دنیای به آخر خط رسیده، میراث بشر جز جنازهٔ آهن و ماشین‌های کهنهٔ گل‌آلود و بیش از همه، درهای آهنی بسته نیست که به زنگ اخباری دارند و نه کوبه‌ای و جز با مشت کوبیدن و فریاد زدن راه دیگری برای گشودن آن‌ها نیست.

مرجان (طناز طباطبایی) از میان سازه‌های زنگ‌زده و سرنگون‌شدهٔ فلزی، از میان ضایعات آهن و فولاد به دنبال یوسف می‌رود و نومیدانه از او طلب مهر می‌کند و جواب نه می‌شنود. آهن‌آلات عاطل و باطل، چون درختان خشک بی‌ثمر، چون جنگل بی‌برگ‌وبار، مزار روزهای سرسبز و پرشور و خرمی‌اند که مرجان و یوسف در کنار هم به خوشی گذرانده بودند. اما گور بزرگی در سراسر فیلم دهان گشوده و چون صحرای محشر آدمیان را به روز جزا کشانده تا از دم عذاب بکشند و عذاب بدهند و باد درو کنند. همه به‌نوعی در چاه خواری و حقارت سرنگون شده و فریادرسی نیست



عکس: هاز صباسه یوش

که دست‌شان را بگیرد. محیط زندگی خشک و خاک‌آلود **روسی**، نشانی از شور و حال زندگی ندارد و بازتاب روان آزردهٔ آدم‌هایی‌ست که بیهوده به دنبال رهایی و آرامش‌اند.

بناهای ویران و نیمه‌خراب و فرسوده از نشانه‌های دیگر سینمای ثقفی‌اند که در فیلم‌های او تکرار می‌شوند. خرابه‌ها چیزی بیش‌تر از خرابه‌اند و از معنای آشنا و معمولی‌شان گریخته و به ذات خود که انسان هم پاره‌ای از آن است بازگشته‌اند. خرابی‌ها واقعیت پنهان جهانی‌ست که ممکن است در نگاه اول آن‌ها را سالم و استوار و زیبا ببینیم اما در باطن چیز دیگری هستند و نشان از ناپایداری دنیا دارند.

با شروع فیلم سه صدا به دنبال هم می‌آیند: آوای ریزش باران، ضربه‌های ساز کوبه‌ای که مانند کوبیدن به دری آهنی‌ست، و صدای حرکت قطار. فیلم‌برداری استادانهٔ امین جعفری و طراحی صحنهٔ ماهرانه، آمیزهٔ زیبایی را چون یک تابلوی جذاب در برابر بیننده قرار می‌دهد. اما این سطح و رویهٔ بیرونی ماجراست. دوربین به‌آرامی از منظرهٔ خوش‌نما عقب می‌کشد تا ویرانی و فروریختگی، پنجره‌های شکسته و نرده‌های زنگ‌زده را در قاب بگیرد تا متوجه شویم که به برهوت یک هستی ازهم‌پاشیده یا گذاشته‌ایم. آدم‌ها در این محیط است که به دنبال گم‌شدهٔ خود می‌گردند و میل به رهایی دارند اما با سر به دیوار می‌خورند و دور خود می‌چرخند.

فضای **روسی** ناآشنا و غریب است اما یکسره دور از فهم نیست. کیفیتی در آن هست که باعث می‌شود قابل‌درک و قابل‌حس باشد. محیط فیلم گویی بازماندهٔ یک انفجار اتمی‌ست. انگار خاکستر اجاقی سرد است که برای همیشه خاموش شده. گویی این جهان به تاوان گناهی بزرگ به تلی از خاکستر بدل شده و امعا و احشای آن بیرون ریخته. چهرهٔ دردکشیده و منقبض مرجان و آهن‌های زنگ‌زدهٔ درهم‌پیچیده انعکاس و بازتاب هم هستند. هستی و مخلوقات سرگردان آن هر دو در رنج‌اند.

در **روسی**، و بقیهٔ آفریده‌های ثقفی، این محیط و طبیعت است که مانند یک شخصیت اصلی فضا می‌سازد، معنا می‌دهد و جذب می‌کند. او مانند تارکوفسکی - و حتی فیلم‌سازان قدیمی‌تری مانند یازولینی در مثلاً **مدآ** - بیش‌ترین استفادهٔ آگاهانه و پرمفهوم را از محیط و طبیعت می‌کند و انسان را به آن‌ها گره می‌زند تا چون آینه‌های رودرو یک‌دیگر را مانند دو خویشاوند بشناسند و قرائت کنند. تناوب صحنه‌های خشک خاک‌آلود و صحنه‌های برف‌گرفته نیز همین همسایگی را می‌رساند. فیلم‌ساز چهره‌های رنگارنگ طبیعت را همچون چهره‌هایی مختلف از انسان به تماشا می‌گذارد. در چشم‌اندازهای طبیعت و پدیده‌های محیط است که احساسات و حالت روحی و فکری آدم‌ها ترجمه و بیان می‌شود. در همان حال روشن می‌شود که انسان و طبیعت ذهن مشترکی دارند و انسان جزیی از عالم هستی‌ست، در آن شناور است و کل وجودش را از همان روز ازل که خداوند خلق جهان را از لجه و آشفتگی (کائوس) آغاز کرد، با رنج و حسرت و نیاز سرشته‌اند. و از آن هنگام محنت و رنج چنان بالا گرفت که همه چیز باطل اباطیل نامیده شد و به بیان عطار «کشتی هر که در این لجهٔ خون‌خوار افتاد/ نشنیدیم که دیگر به کران می‌آید».

توماج (امیر آقایی) و اصلاً همهٔ آدمیان **روسی** در این غرقاب دست‌وپا می‌زنند و طبیعت و دهر خون‌خوار هر جا که بخواهد آن‌ها را می‌برد و فرومی‌کوبد و نگون‌سار می‌کند. رعد جای‌گزین انسان می‌شود و مرجان که با بانگ تندر را می‌شنود از جا می‌پرد و با نگرانی و بیزاری می‌گوید که توماج برگشته است. زردی نیزارهای خشک بر چهره و اندام آدم‌ها و پیرامون‌شان می‌تابد تا از یاد نبرند که جزیی از آتند و خزان عمرشان فرارسیده. صورت باد و باران خوردهٔ توماج و چین و شکن آن بیابانی خشک است که خنکای آب را می‌طلبد. در آغاز فیلم که توماج در وانت ابراهیم (صابر ابر) می‌نشیند چهرهٔ او را از پشت شیشهٔ گل‌آلود می‌بینیم. طبیعت با نشستن بر شیشه، و بر صورت او، پیش‌بینی می‌کند که چه حال و روزی در انتظار اوست و چه‌گونه باید با نومیدی و درماندگی مطلق در گل‌ولای شبی بارانی در فراق معشوق جفاکار سرگردان و سرگشته شود و راه پس و پیش نداشته باشد.

درختان خشک و کوه و در و دشت و باد و باران و برف و آب و خاک و آتش مه از همان اولین فیلم بلند ثقفی، **مرگ کسب و کار من است**، تا امروز ذهن او و پیمانهٔ سینمایش را به فراخور حال پر کرده‌اند. عناصر چهارگانهٔ حیات - آب و هوا و خاک و آتش - به تاروپود شخصیت‌های گرفتار و رنج‌دیدهٔ او گره خورده و میزانسن‌ها را در اختیار گرفته‌اند. آتشی که بین توماج و پدرش زبانه می‌کشد، فقط نشانهٔ خشم آن‌ها به یک‌دیگر نیست؛ طعنه‌ای به لهیب این عنصر حیاتی در کارگاه هستی هم می‌زند که در **همه چیز برای فروش** دار و ندار عبدالله را، به دست خود او، به آتش می‌کشد و پیرمرد پاکباخته را در یک نمای دور آوارهٔ بیابان بی‌حدومرز می‌کند. در لانگ‌شات‌ها و چشم‌اندازهای وسیع آثار ثقفی، که از عناصر اصلی سبک اوست، آدم‌ها در برابر هیبت طبیعت و شکوه هول‌آور آن، پر کاهی بیش نیستند و با این وضع بشر باید به کجا شکایت ببرد و دادخواهی کند؟

شاید آدم‌ها تاوان ستم خویش را می‌دهند و بیش از همه باید خود را سزاوار کیفر بدانند. هر کس که از ته دل به دست‌های خود نگاه کند، شاید نشانی از ظلم و بی‌مهری به همنوعان خود را ببیند. مرجان به توماج می‌گوید سرِ راهش سگی را زیر کرده و پیاده که شده فهمیده که قبلاً شخص دیگری از رویش گذشته. این کنایه‌ای به توالی ستم انسان بر انسان است. مرجان لکه‌های خون سگ را که روی انگشتانش خشک شده جلو چشمانش می‌گیرد. این خون، مانند یک لکهٔ چرک، بر وجدان آدم ستمکار ماسیده و پاک‌شدنی نیست. دنیا دار مکافات است و **روسی** دار مکافات آدم‌های چرو کیدهٔ از ریخت‌افتاده است که جانی پردرد دارند و روح‌شان آشفته و بی‌سامان است. اما هر کدام‌شان به‌نوعی در تحقیر و آزردن و عذاب دادن دیگری نقش داشته‌اند.

ایستگاه قطار جایی‌ست که از دختر روسی آواره سوءاستفاده شده و از همین رو پس از سال‌ها این ایستگاه صحنهٔ تقاص پس دادن آدم‌ها می‌شود. صدای قطار بخش‌هایی از فیلم را پر کرده و مانند یک خاطرهٔ ازلی حضور دارد و تجاوز و سوءاستفاده از زن را تذکر می‌دهد و حتی پس از این که مرجان برای انتقام و پست و تباه کردن خود، عطا (فرزند نامشروع و صرعی زن روسی) را به کام گرفتن دعوت می‌کند، حرکت قطار که پس از این صحنه می‌آید وقوع آن را به شکلی نمادین نمایش می‌دهد. پدر توماج به یاد می‌آورد که جلوی ایستگاه قطار زنی مجاله شده بود، و این ایستگاه با گذشت روزگار شاهد خیلی چیزهاست. قطار می‌گذرد و آدم‌ها را از هیچ‌کجا

به هیچ‌کجا می‌برد تا تسلسل مهر و رنج، وابستگی و گسستگی، خاک خشک و برف و باران الی‌الابد ادامه پیدا کند. قطار نشانه و تجسم زمان است و اولین بار توماج گریخته از زندان با دست‌های بسته در ایستگاهی متروک از زیر یک لوکوموتیو اسقاطی قدیمی بیرون می‌آید تا تراژدی گذشته را به حال برگرداند و رشته‌های نهفتهٔ داستان زن روسی را به شکلی دیگر باز کند و چرخهٔ رنج ادامه یابد. با این وصف، غالب و مغلوبی وجود ندارد. همه هم غالبند هم مغلوب. حتی اگر ابراهیم دستش به زن جداشده‌اش که تلاش می‌کند بچه را از او پس بگیرد نرسد، حداقل می‌تواند اشیا را به هم بریزد و یک صندلی بی‌پناه را روی خاک بکشد و در همان حال بی‌تکیه‌گاهی خود را نشان بدهد.

یکی از راه‌های شبیه‌نشان دادن غالب و مغلوب به هم در شکل زانو زدن آن‌هاست. مرجان در حالی که از توماج ابراز بیزاری می‌کند از شدت خشم در برابر توماج زانو می‌زند و حالتی پیدا می‌کند که گویی به پای او افتاده و مهرش را گدایی می‌کند؛ به همان شکلی که به پای یوسف (میلاد کی‌مرام) می‌افتد. همین حالت را توماج دارد در هنگامی که از مرجان عشق را گدایی می‌کند. رابطهٔ مرجان و یوسف معکوس رابطهٔ مرجان و توماج است. در هر دو حال مرجان هم ستم می‌کند هم ستم می‌بیند؛ هم خوار می‌کند هم خوار می‌شود و پاسخ این همه ستم یا ستم در میان آدمیان به آن جا می‌کشد که به قول سعدی بنیاد ظلم در آغاز اندک بود، هر که آمد چیزی بر آن افزود تا به این جا کشید.

جدایی و گسستگی مایهٔ اصلی **روسی** است. آدم‌ها مانند قایق‌ها و لنج‌های به‌خشکی‌افتادهٔ فیلم هستند. در وضعیتی که باید باشند نیستند. تلاش می‌کنند شکاف را پر کنند اما نمی‌شود. درهای بسته یکی از نشانه‌های این دوری و جداافتادگی‌ست که فقط با مشت و فریاد تن به باز شدن می‌دهند؛ درهایی که نه کوبه دارند و نه زنگ اخبار و نه اف‌اف، آهن سرد زنگ‌زده‌ای هستند که میان انسان‌ها فاصله انداخته‌اند. با این همه، با وجود جدایی‌ها، رشته‌های پنهانی هست که آدم‌ها را به هم پیوند بدهد و از جهتی همسان کند.

این یکسانی چیزها به‌ظاهر دوگانه و همبستگی پدیده‌ها و رخدادهای متفاوت، سرنوشت مشابه انسان‌ها را نشان می‌دهد که از بیخ و بن یکی هستند و همین است که داوری دربارهٔ رفتار آن‌ها و دادن حکم قطعی را دشوار می‌کند. در **مرگ کسب و کار من است** زندانی و نگهبان او با دستبند به هم چسبیده‌اند و لحظه‌های سختی را در سرما تجربه می‌کنند؛ در همین فیلم عطا دختر کوچکش را در کوه برف‌گرفته بالای یک درخت خشک می‌گذارد تا احتمالا از حملهٔ گرگ‌ها در امان باشد. حالت دخترک که مقدر است بعدها به شکل سونیای نجات‌بخش در **روسی** ظاهر شود، شباهت روشنی به جنازهٔ یوسف بر دکل برق دارد. هر دو، با وجود تفاوت ظاهری، اسیر تقدیر شومی‌اند که بی‌نوایی و بی‌پناهی آن را رقم می‌زند و قضاوت دربارهٔ نیک و بد آن‌ها را دشوار می‌کند. اکبر (صابر ابر) و برادرش (ساعد سهیلی) در **همه چیز برای فروش** با هم تفاوت رفتاری دارند و خلق‌وخوی‌شان یکی نیست اما در اصل یکی هستند. یوسف و ابراهیم هم در **روسی** وضع مشابهی دارند. این دو برادر که دو مسیر متفاوت را در زندگی می‌روند، در اصل یک پیکرند و صحنهٔ قرار گرفتن آن‌ها در کف وانت در پایان فیلم به شکلی‌ست که گویی به زهدان مادر برگشته‌اند. حالت‌های روحی هم از این جمع‌شدگی اضداد جدا نیست. در **مرگ کسب و کار من است** زنی شبیه مرجان وجود دارد که شوهر پیرش را از خود می‌راند و تحقیر می‌کند. نام‌ها هم تکرار می‌شود. آن که در **مرگ کسب و کار من است** در جریان دزدی کابل از دکل، برق می‌گیردش و جنازهٔ سوخته‌اش در هوا معلق می‌ماند، یوسف نام دارد. آن که در **همه چیز برای فروش** آدم می‌کشد و پول می‌دهد تا اکبر جنایت را به گردن بگیرد، نامش یوسف است و حالا این یوسف از **روسی** سر درمی‌آورد تا با مرگ خودخواسته‌اش به گذشته‌اش پشت کند تا شاید به پاکی و رستگاری برسد. عطا در **مرگ کسب و کار من است** آدم می‌کشد تا در **روسی** در قالب عطای فلک‌زده به دست توماج له‌ولورده شود. تکرار دکل برق **مرگ کسب و کار من است** در **همه چیز برای فروش**، همسانی ذاتی موقعیت‌ها را در عین متفاوت بودن آشکار می‌کند.

این آمیزهٔ بودن و نبودن در شکل و شمایل و رفتار بازیگران **روسی** هم دیده می‌شود. صابر ابر با صابر ابر همیشگی فرق دارد. لحن صدای گلایه‌آمیزش از بین رفته و سروشکل متفاوتش تقریبا شناختن او را مشکل کرده. قیافهٔ امیر آقایی هم با آن‌چه در **مرگ کسب و کار من است** بود تفاوت زیادی دارد. و الحق که حضور و بازی هر دوی آن‌ها در **روسی** یکه است و می‌درخشد. طناز طباطبایی سابقهٔ بازی در نقش دختران و زنان صدمه‌دیده و دردکشیده را دارد اما میمیک چهره‌اش در این‌جا برجسته‌تر شده و بار اصلی نقش را چشم‌هایش به دوش می‌کشد که رنج‌دیدگی و در همان حال سنگدلی و بی‌رحمی را همزمان با مهارت بیان می‌کند. اجزای صورتش چنان درهم می‌پیچد و متورم می‌شود و صدایش چنان تغییر لحن می‌دهد که فضا از سعبیت پر می‌شود. این همان چیزی‌ست که فضای فکری **روسی** می‌طلبد.

به نظر می‌رسد عشق و نفرت در کارگاه هستی قابل تفکیک نیستند و جمع ضدین بر خلاف باور منطقیون محال نیست. اصولا هر چیزی با ضدش تعریف می‌شود. روشنی با تاریکی، سیری با گرسنگی، فراز با نشیب، دلیری با ترسویی، گشاده‌دستی با خست و البته زندگی با مرگ. آن زمان نیز که مرجان با بیزاری و نفرت توماج درمانده را از خود می‌راند و از لیوان آبی که توماج به او داده کمی می‌نوشد و بعد آن را پرت می‌کند، سیاهی جامهٔ او و جامهٔ توماج شبی غلیظ و بی‌سحر را به خاطر می‌آورد اما کمی بعد رقص آرام پرده‌های سفید پنجره می‌گوید چنین نیست و بالاتر از سیاهی هم رنگی هست. این به من کمک می‌کند که برداشتم از فیلم یکسره سیاهی و تلخی و نومیدی نباشد.

اگر با خوش‌بینی بپذیریم که پایان شب سیه سپید است و تفسیری دل‌گرم‌کننده از **روسی** بکنیم، شاید بشود گفت سپیدی پرده همان امیدی‌ست که در این دنیای چرک تیره و تار سرانجام در پوشش سفید سونیا و با مکالمهٔ رازناک او با گوهستان و با برفی که در پایان فیلم می‌بارد و از جهان بستری سپید می‌سازد، حضور خود را جاودانه می‌کند. جست‌وجوی رستگاری و رهایی از پلشتی در فیلم هنوز هست و یوسف با همهٔ بی‌مهری‌اش در برابر مرجان در جست‌وجوی آن است. منجی اصلی اما نه او که سونیاست؛ دخترکی فرشته‌وار که کودکی انسان را به یاد می‌آورد. او لال است و مانند یوسف با فریاد و صدای شنیدن پژواک صدایش از کوه با جهان صحبت می‌کند و به زبان بی‌زبانی می‌گوید نتیجهٔ کارهای نیک و بد ما در همین دنیا به سوی خود ما برمی‌گردد. این جهان کوه است و فعل ما ندا؛ سوی ما آید نداها را صدا.

درهای بستهٔ فیلم سختی برقرار شدن ارتباطی را نشان می‌دهد که زبان در ایجاد آن عاجز است و آن‌چه می‌گوییم آن نیست که واقعا در اعماق جان‌مان وجود دارد و در دل ما می‌تپد. همین چند روز پیش نقل قولی از فدریکو فلینی خواندم که گفته بود: «کلمه‌ها اغلب پیش از آن که افکار را آشکار سازند، به پوشاندن آن‌ها کمک می‌کنند.». شاید آوای دخترک لال که با طبیعت سخن می‌گوید و جواب می‌گیرد آغاز مکالمه‌ای برای نوع خالص‌تر ارتباط و یگانگی باشد. پردهٔ سبکباری که با لطافت سپیدش در نسیم شناور است زبانی گویاتر از زبان تاریک و به‌ناسزاگشودهٔ مرجان است و فریادی که در کوه می‌پیچد متعلق به زبانی‌ست که از جان آدم سرچشمه می‌گیرد و رنگ و بوی تعلق به این و آن ندارد. همین است که یکی از تأثیرگذارترین لحظه‌های **روسی** را صحنه‌ای تشکیل می‌دهد که توماج و ابراهیم در هنگام باده‌گساری با بی‌پروایی سفرهٔ دل را باز می‌کنند، به لکنت می‌افتند، کلمه‌ها را به‌راحتی نمی‌توانند ادا کنند و از این جهت برای اندکی هم که شده به سونیا نزدیک می‌شوند.

و حالا که ایام خزان است و برگ‌های خشک پاییزی آن قدر بر گورهای تنهامانده می‌ریزد تا سرانجام روزهای اندوه به سر آید و نوبت آمدن برف برسد، در خیالم صدای گرم احمد شاملو را از سر مزار او می‌شنوم که همراه ریزش برف در آخر فیلم به‌یادماندنی **روسی** تمامی وجودم را پر می‌کند:

«برف نو، برف نو، سلام، سلام!
بنشین، خوش نشسته‌ای بر بام.
پاکی آوردی - ای امید سپید! -
همه آلودگی‌ست این ایام.
خام‌سوزیم، العرض، بدرود!
تو فرود آی، برف تازه، سلام!»