

مش حسن را می برند و من چشم های خوابم را باز نمی کنم

فروشنده / اصغر فرهادی / ۱۳۹۵

زمان انتشار : مهر ماه ۱۳۹۵ چاپ شده در : ماهنامه سینمایی فیلم

وقتی دیوید لینچ در مستند **تک روهای هالیوود** (پیتر باگدانوویچ، ۱۹۹۰) تأکید می کرد که از دید او هم سینما ابزار سرگرمی است، هنوز حل ناشدنی ترین معماهایش را خلق نکرده بود. فیلمبرداری مصاحبه باگدانوویچ با او، به گمانم سرصحنه قلباً وحشی (۱۹۹۰) انجام می شد: فیلمی که نخل طلای کن را گرفت و شهرت لینچ را عالمگیر کرد. شاید این دوره زمانی، باعث شود که گمان کنیم لینچ بعدتر تغییر عقیده داده و مثلاً هنگام ساخت **بزرگراه گمشده** (۱۹۹۷) و **جاده مالهند** (۲۰۰۱) با آن رازهای ناگشودنی، دیگر بر این باور نبوده که سینما یعنی سرگرمی. ذهنیت رایج ما که قائل به تقسیم بندی گرایش های سینمایی است و لابد لینچ را ضد هالیوود و علیه سرگرمی سازی می انگارد، احتمالاً نمی تواند بپذیرد فیلم به شدت غریب تر **امپراتوری درون** (۲۰۰۶) که ده سال است به طور غریبی همچنان فیلم آخر او باقی مانده، به قصد سرگرمی ساخته شده باشد. اما در عمل، این فیلم ها بابت آن درگیری ذهنی که ایجاد می کنند، آن رازها که در خود دارند و آن پرسش ها که هم در تک سکانس ها و هم در روند و پایان شان پدید می آورند، بیش از اغلب فیلم های یک بار مصرف مشهور به سرگرمی آفرینی، «سر تماشاگر را گرم می کنند». این جا البته ما داریم از تعبیری که ویژه زبان فارسی است، استفاده بهینه می بریم؛ ولی حقیقتی در همین بازی با واژه ها نهان است: این که هنوز در بسیاری محافل یا سؤال های فضای مجازی، با این پرسش از سوی مخاطبان رو به رو می شویم که طرح داستانی فلان فیلم لینچ چه بود یا آخر فیلمش چه شد، به روشنی نشان می دهد ورای یک دهه، ذهن بیننده های فیلم به آن مشغول بوده یا به بیان دیگر، فیلم همچنان سرشان را گرم نگه داشته است.

فراتر از این پرسش های جاری در دنیای فیلم ها، پرسش دیگری شکل می گیرد که به ماهیت سینما و چه بسا هنر بازمی گردد: این شیوه «طرح پرسش» در اثر تا چه اندازه و تا چه دامنه هایی می تواند امتداد یابد؟ این که برخی مردم یا حتی ناقدان، گاه همین کیفیت فیلم را عامل «سرکاری بودن» آن می دانند و دلیل نظرشان همین معماهای داستانی یا مضمونی است که در فیلم بی پاسخ مانده، چه قدر حق مخاطب و منتقد است؟ **فروشنده**، دستاورد تازه اصغر فرهادی در همین زمینه است. می توان گفت بیش از این که به عنوان یک چالش جانبی با این پرسش دست و پنجه نرم کند، آن را همچون بستر اصلی تجربه خالق اثر در نظر می گیرد. انگار فیلم ساخته شده تا همین را بسنجد: تا کجا می شود با پرسش برانگیزی، سرگرمی را از شکل دم دستی و «در لحظه»، به

نوعی چالش ذهنی برای بیننده بدل کرد؟ تا کجا می توان این چالش را هدفمند و بامعنا ساخت و از آن چه با تعبیر عام «سرکارگذاشتن» توصیف می شود، دور داشت؟

✱

فرهادی این ساز و کار را به طور مشخص از درباره‌الی... به کار بست. از آن جا بود که می شد دید فیلم تماشاگران گوناگون اش را شناسایی و حتی داوری می کند؛ درست همان حین که آنان شخصیت ها را قضاوت می کردند. هر کسی دارد به برخی آدم ها و حرف ها در فیلم، بیشتر از بقیه حق می دهد و بر همین اساس، نگاه و تبار شخصیتی خودش هم بازشناسی می شود. این که بیننده ای بیشتر با شهره (مریلا زارعی) همدلی کند، حتماً به تغییر موضع شهره بعد از دانستن این که الی (ترانه علیدوستی) نامزد داشته، ربطی دارد. این که کسی در واکنش به حرف پیمان (پیمان معادی) بگوید «راست می گه»، نشان می دهد به واقع باور دارد که مُرده، نیازی به حفظ آبرو ندارد. این که سپیده (گلشیفته فراهانی) با نگرانی اش برای فکری که علیرضا (صابر ابر) درباره‌الی خواهد کرد، همدلی بیننده ای را برانگیزد و اندوه و گریه اش در نماهای نهایی فیلم دل او را به درد آورد، می تواند آن بیننده و عواطف و نگرش و حتی وجدان اش را به ما بشناساند. پیش از آن، بحثی که میان تماشاگران چهارشنبه سوری درمی گرفت، بابت موضوع رابطه‌ موازی مردی متأهل با زنی دیگر، طبعاً از موضع جنسیت هر تماشاگر برمی آمد. اما درباره‌الی... گستره بحث ها را فراتر برد و بعد، جدایی نادر از سیمین انگار تمام برخوردهایی را که ما در این جامعه و زمانه با هر تصمیم گیری فردی در نسبت با زندگی اجتماعی داریم، در شخصیت هایش نمونه گذاری کرد: مهم این بود که بیننده به سازشکاری توأم با رشوه دادن سیمین (لیلا حاتمی) رأی می داد؛ به پافشاری نادر (پیمان معادی) بر حرف و اعتقادش؛ به لجاجت اولیه و بعد، سودجویی ترحم طلبانه حجت (شهاب حسینی) یا به پنهانکاری طولانی و در نهایت، اقرار راضیه (ساره بیات) برای پرهیز از قسم دروغ؟ حتی شاید همزمان به دو نفر و دو رویکرد. بسیاری بیننده ها با دیدن دفاع بیننده ای دیگر از یک شخصیت و رفتار او، به جدل هایی دچار می شدند که سنگ بنایش، همان خصلت آینه وار فیلم در برابر آدم ها و ذهن و روان شان بود. این میان، به گذشته کاری ندارم؛ از این جهت که حتی در آستانه درگاه

این مباحث هم نمی ایستد و روانشناسی جاری در آن، با طرح تحلیل شخصیت و افسردگی مادر توسط پسر بچه ۸-۹ ساله و تعیین تکلیف در مورد محل خودکشی زن که «اگر رابطه پنهانی مرد با زن داروخانه چی را می دانست، می رفت دم داروخانه اقدام به خودکشی می کرد!»، در نسبت با حد و سطح کار فرهادی، به شوخی شبیه بود و به لحاظ چارچوب درام پردازی، بیشتر بهش می آمد که پیش از چهارشنبه سوری نوشته و ساخته شده باشد.

اما حالا و در فروشنده، بحث بر سر این است که تفکیک و تشخیص تبار فکری یا حسی هر بیننده بر اساس همسویی او با شخصیت های اصلی، هم از سطح مسئله قضایی و حقوقی شهرزبیا، هم از مرز هواداری بر اساس جنسیت مشابه در تماشاگر چهارشنبه سوری، هم از تعیین این که قضاوت اخلاقی ما همانند کدام آدم درباره الی... یا عملکرد اجتماعی مان شبیه کدام آدم جدایی... است، می گذرد. شاید در آن موارد موضعی داشتیم و از آن دفاع می کردیم و سایرین را بابت هم موضعی با شخصیتی دیگر، دوازده اخلاق یا بی عاطفه می خواندیم؛ ولی با دیدار فروشنده به جای یک موضع صرف، به حرف می آیم، به بحث می نشینیم و بسیاری آدم ها و جمع ها ناگهان می بینند زمانی بیش از کل مدت فیلم را سرگرم بحث درباره غلط و درستی رفتار اشخاص فیلم کرده اند. این به روشنی، گسترش کارکردهای فیلم و کار فرهادی به شمار می رود. حتی کسی که به کلی خطاپوشی رعنا (ترانه علی دوستی) را رد می کند، با همه اعمال عماد (شهاب حسینی) موافق نیست؛ و برعکس. این بحث موضعی، همین جا تمام نخواهد شد و در زیر متن هر سطر دیگر این نوشته جریان خواهد داشت؛ اما نمی خواهم بگذارم با قدرتی که دارد، باقی حجم این نوشته را یکجا ببلعد. چون دون شأن این روایت چندلایه است که گمان کنیم همه اینها تنها نتیجه بحث انگیزی شدید «موضوع» است. بخش مهم تر ماجرا از ساختار روایت، ساختار فیلمنامه و ساختار بصری به دست می آید.

*

ساختار روایی فروشنده از این نظر که کوشیده عناصری nondiegetic/خارج از دنیای عینی را به diegesis/دنیای عینی پیوند بزند، در کارنامه فرهادی طروحات جذابی دارد. او همیشه به پرسه در همان فضای

عینی اصرار داشت و از هر عنصر **nondiegetic** - از موسیقی متن گرفته تا نریشن تا هر ارجاع به تشبیهات و تمثیلات - پرهیز می کرد. اوج این اصرار او در جدایی... را در نوشته ای درباره آن شرح داده ام و افتخار می کنم اگر از معدود مکتوبات ایرانی متمرکز بر **diegesis** در فیلمی از سینمای خودمان باشد. (ماهنامه فیلم، شماره ۴۲۶). ولی در **فروشنده** رفت و برگشت روایت از زندگی عماد و رعنا به نمایش «مرگ فروشنده» آرتور میلر، به رخنه چندین عنصر **nondiegetic** به دنیای فیلم می انجامد. خیلی ساده و راحت، اینها طبق تعریف، آن عناصری اند که در دنیای عینی شخصیت ها حضور ندارند. یعنی عماد و رعنا یا بقیه در اطراف شان این عناصر را نمی بینند و نمی شنوند. ولی به همین نقطه که می رسم، آن پیوندی که گفتیم، رخ می نماید: مثلاً موسیقی متن فیلم که در اصل همان موسیقی اجرای تئاتر آرتور میلر است، وضعیت دوگانه ای پیدا می کند: هم **diegetic** است چون آدم های توی تالار اجرای نمایش دارند آن را می شنوند و بخشی از دنیای عینی فیلم را در آن لحظه ها شکل می دهد؛ هم از سوی دیگر، **nondiegetic** است چون گاه به طور **overlap** بر روی تصویرهای زندگی خارج از سن تئاتر می آید (موسیقی، اوج «این-همانی» دو زندگی را در نماهای آغازین فیلم می سازد و طبعاً بیننده در نوبت دوم تماشا به آن پی می برد) و به «موزیک متن» فیلم تبدیل می شود. عناصری از بطن دنیای ویلی لومن (عماد/شهاب حسینی)، اگر نگوئیم تمثیل، دست کم اشاره های ضمنی فیلم را به واسطه این روایت در روایت می سازد. حتی در آشکارترین ربط ها که «داستانی» است و ظاهراً مفهومی نیست، یکی زن خودفروش/خانم فرانسیس (شک اول/مینا ساداتی) و دیگری وضع و حال مش حسن (عزت انتظامی) در فیلم **گاو** داریوش مهرجویی، باز با گونه ای معادله شبه تمثیلی، شأن نزول پیدا می کند. وقتی یکی از خطرناک ترین دیالوگ های فیلم از جهت احتمال سقوط در ورطه یک شعار سطحی، در کلاس درس بر زبان عماد جاری می شود و او چگونه تبدیل آدمی به گاو را «به مرور» توصیف می کند، به ظاهر دارد از گاو شدن، برداشتی یکسر جدا از آن مضمون «استحاله در محبوب» داستان غلامحسین ساعدی و فیلم مهرجویی ارائه می دهد. یعنی گویا حواس اش نیست که گاو شدن مش حسن، عاشقانه و زیبا و برای زنده نگه داشتن گاو محبوب اش بوده. اما بعد هر بیننده ای با دیدن دو رفتار متقابل او و مشتری آهو (فرید سجادی حسینی)، یکی از آن دو را همچون مصداق آن تعبیر عماد در کلاس می بیند. این جاست که دیگر آن جمله نه تنها از قالب شعار به در

می آید، بلکه عملاً بخشی از همان نبود موضع سفت و خشک در بیننده و به جایش به بحث نشستن او را شکل می دهد: می توان ساعت ها در این زمینه بحث کرد که آن انسان مبدل شده به گاو مورد نظر و مورد نکوهش عماد در کلاس، معادل خود او در دنیای فیلم است که حتی اواخر نمایش کلاسی آن فیلم مورد تأکید خودش هم بر تبدیل مش حسن به گاو، چشم فرو بسته و به خواب خستگی رفته؟ یا مشتری مسن آهو است که کم توانی جسمی اش، به گونه ای تناقض آمیز، بیننده را بیش از - یا همزمان با- دلسوزی، به چندان از تلاش و ولع جنسی اش در آن شب وامی دارد؟

*

حالا پای ساختار کلی تر فیلمنامه هم به میان می آید و مهم می شود که چه طور چیدمان وقایع و روابط، کاری می کنند که مثلاً مسعود فراستی هم به دامن همان آیا و مگرهای مردم در خوانش داستان فیلم بیفتد. یعنی به دنبال قطعیت پلیسی باشد. او می پرسد چرا رعنا با آن لحن دردمند می گوید «من باید می مردم»؟ می پرسد مگر واقعاً تجاوزی صورت گرفته است؟ و در نمی یابد که تلنگری عمداً مردم آزارانه به ذهن تماشاگر در کار بوده است: تا مردم از همدیگر بپرسند آیا واقعاً و قطعاً تعدی صورت نگرفته؟ و بعدتر و در امتداد زیست طولانی مدت فیلم در روان و ذهن شان، از خود بپرسند آیا حقیقتاً و ماهیتاً فرقی می کند که تجاوز، به طور کامل و عینی اتفاق افتاده باشد یا نه؟ و آیا تا همین جایش با بدترین و کامل ترین شکل ممکن، برابری نمی کند؟ بدیهی است که روند فیلمنامه، ترتیب وقایع، پرهیز از فلاش بک و البته گوشه هایی از ساختار روایی مانند ماندن دوربین/ روایت با عماد در سوپرمارکت و سپس ورود به خانه پس از حمله، این شک را دامن می زند. اما به گونه ای طبیعی، جزییاتی از هدایت و اجرای بازیگران نیز همین چندگانگی خوانش ها را تقویت می کند. دو نقطه اوج بنیانی، اینهاست: یک- آن جا که رعنا در جواب این که اتفاقی افتاده یا نه، با تند جواب دادنی که مکث ذهن اش را مخفی کند، احتمال اتفاق را مردود می داند. این «آن» یادآور آن «آن» جادویی و کلیدی الی در ماشین احمد (شهاب حسینی) می شود که تماس علیرضا با موبایل خود را رد می کرد و بعد لحظه ای پشت پلک اش می پرید و تند می گفت «آشناست؛ خودم بعد بهش زنگ می زنم». دو- آن جا که عماد رقم اصلی

پولی که مشتری آهو در خانه و مثلاً برای آهو گذاشته بوده را می پرسد و در نگاه آمیخته به چندش، انزجار، تأسف و کنجاوی شهاب حسینی به او، این آخری از این بابت است که مطمئن شود او پول کار نکرده را پرداخته. این «آن» یادآور آن «آن» جادویی و کلیدی احمد در محوطه ویلاست که وقتی امیر (مانی حقیقی) سرش فریاد می کشید «احمد تو حرف نزن؛ تو یکی دیگه حرف نزن»، این حس را می بخشید که پس احمد می داند که امیر می داند رسوبی از حسی دور میان احمد و سپیده در دوره دانشکده حقوق ته نشین شده است.

وقتی از ارزش جزییات در سینما سخن می گوئیم، البته و قدر مسلم، مقصود چنین عناصری است که حس ها و سؤال هایی در لحظه لحظه تماشای فیلم در ذهن بیننده می کارند و به عمد، آن را به عنوان محصولی که به نتیجه نهایی رسیده، درو نمی کنند؛ و باز البته و قدر مسلم، مقصود از «سینما یعنی جزییات» این نیست که قرص های زیرزبانی مشتری آهو طبق توصیه های پزشک و حقایق علم پزشکی آیا با آن فاصله زمانی کم افاهه می کند یا نمی کند. سینمارو فیلم را می بیند و سیری که تا دقایق پایانی طی شد، در حافظه اش می ماند. نقد یکی از کارهایش این است که آن حس ها و تردیدهای «در فرآیند تماشا» را که سینمارو داشت، به یادش بیاورد. این، هم نشان می دهد که از برخی تردیدها نباید گذشت و به اطمینان رسید (مانند همین که سرانجام نمی دانیم تعدی صورت گرفته یا ادعای ناکام ماندن آن، نتیجه مصلحت اندیشی رعناست و بعداً و طبیعتاً به عافیت طلبی مشتری آهو هم کمک می رساند) و هم به یاد می آورد که چیدمان جزئیات دقیق، چگونه برای چنین فیلمی کارکرد متعالی دارد و برای ده ها فیلم که بدون پیش-داستان و رعایت های ساختاری لازم، می خواهند همین «تعلیق اخلاقی» فیلم های فرهادی را بیافرینند، به درد نمی خورد.

*

این ساختار بصری، چشم غیرمسلح را به خود جلب نمی کند. این، خواسته فرهادی است و دستیابی به آن، ضرب شست او؛ خاصه آن که با تمام این آکروباسی دوربین و گاه نزدیک شدن طراحی حرکات آن به کورئوگرافی، به این «به چشم نیامدن» تصویرسازی می رسد. اما در زیر این پوسته به رخ نکشیدن، هم در جدایی... و هم در فروشنده، یک حادثه بصری پتک اصلی را بر فرق تماشاگر می کوبد: این که هرگز تصور

نمی کنیم در این محیط های معمولی، در دل این رنگ ها که به طوری غیردراماتیک و غیراستیلیزه، کدرند، چنین اتفاق های غافلگیرکننده ای رخ دهد. این محیط و هاله رنگی کدر، مثلاً با کدری دراماتیک خون بازی یا تک فامی های استیلیزه فیلم های جنگی و زندانی آمریکایی دو سه دهه اخیر از پیاپیست تا رستگاری در شاونشک تا نجات سرباز رایان فرق مبنایی دارد. دیوارهای ویلای درباره الی... را به وضع و رنگی درآورده اند که حتی نمی توان دقیق گفت چه رنگی است؛ چه رسد به این که آن همه بازی آبروی یک دوست مُرده را میزبانی کند. سکانس جلوی در دستشویی جدایی... در جایی از خانه اتفاق می افتد که هیچ وقت در زندگی یا در سینما، آتمسفر مستعدی برای ایجاد تعلیق و کنجکاوی دراماتیک یا حتی بصری صرف، نبوده است؛ و خانه اول عماد و رعنا چه در طراحی اولیه و چه بعد از تخلیه، سر و ریختی دارد که هیچ حدس نمی زدیم در یک سوم پایانی فیلم هر بار یک چیز بشود: اتاق بازجویی، سالن دادگاه، زندان، سکوی اعدام، تخت اورژانس، بخش احیا و محل صدور حکم عفو مشتری آهو؛ دادگاه خانواده رعنا و عماد و شاید حتی جای نطفه بستن تمایل به طلاق که با دل کندن نهایی، می تواند بعدتر نضج بگیرد.

نگرش محدود، فکرش را هم نمی کند که فرهادی با همین حادث کردن موقعیت های نفس گیر در جاهایی که هیچ قدر و ابعاد این حوادث نیستند، چه غافلگیری تشدیدشده ای در تماشاگرش پدید می آورد. هر چه قدر هم ذهن این تماشاگر و احیاناً تجربه های فیلم دیدن اش آماده رخدادهای نامنتظر باشد، چشمانش در محیط هایی بیش از حد معمولی، این توقع را ندارند و از هیچکاک تا هانکه، از قتل گرومک در پرده پاره تا خودزنی مجید در پنهان، «غافلگیری بصری» از هر تأثیر صرفاً متکی به درام نویسی، بیشتر دل آدمی را می آشوبد. هر کسی یادش مانده باشد که دیواره داخلی آسانسور بیمارستان که نادر(پیمان معادی) و سیمین(لیلا حاتمی) پشت به دوربین ایستاده بودند و از این که نادر، خانم مستخدمه را «چه کارش کرده» حرف می زدند، چه قدر خط و خش داشت، حتماً این را هم به یاد می آورد که آن حرف ها و نگرانی از متهم شدن نادر یا دلواپسی برای احوال راضیه، در آن محیط چرک، چه شدت تصاعدی غریبی می یافت. خودش می گفت انتخاب آن آسانسور اتفاقی بوده. اما خودمانیم؛ به راحتی می شد آن پسزمینه نزدیک به کوبیسم سیاه و سفید را ترمیم یا عوض کرد.

همه خوب می دانیم اتفاقی ها هم بیرون از خواست و کنترل کارگردان نیستند؛ و این نقشی است که تقدیر یا طبیعت برای پیدایش تصویرها به عهده می گیرد و کارگردان به پیشواز می رود.

همین که اینها را می گوئیم، یعنی از همان لحظات روند تماشا تا امروز و بعدها، سرمان به این فیلم ها و این همه چالش انسانی، گرم است؛ همان گونه که لینچ می گفت. سینما به تمامی سرگرمی است؛ اما شیوه سرگرم ساختن، همواره همان یکی دو روشی نیست که گمان می کنیم و همان اول به ذهن می رسد.