

یک آسانسور خالی که چشم مان را به روی دعوا می بندد

چهارشنبه سوری / اصغر فرهادی / ۱۳۸۴

چاپ شده در : ماهنامه سینمایی فیلم

زمان انتشار : فروردین ماه ۱۳۸۵

این نوشته با عنوان کوتاه شده «یک آسانسور خالی» در ماهنامه فیلم به چاپ رسید.

یک) در این شک نکنید که اگر چهارشنبه سوری مثل دو فیلم قبلی فرهادی عمل می کرد و احیاناً داستان فقر و قناعت و زحمتکشی و ازدواج ساده دلانه ی روحی / روح انگیز براتی (ترانه علیدوستی) را پی می گرفت، برای شما و منتقدان و بقیه، این تأثیر و تازگی را نداشت و دست کم من یکی اصلاً حاضر نمی شدم نامش را کنار فیلمی در حد و سطح شوکران (بهرروز افخمی) بگذارم و به عنوان جلوه ای کمیاب در سینمایی که معمولاً از نمایش واقعیت و ماهیت روابط زناشویی، دور و در آن ناتوان است، جزئیات پردازی اش را غافلگیرکننده بدانم؛ یا به این فکر نمی افتادم که از کاغذ بی خط (ناصر تقوایی) به بعد) و حتی به قبل!)، فیلم دیگری نداشته ایم که این طور و این قدر به عینیات و فضای زندگی توی خانه ی خانواده ای از طبقه ی متوسط شهری نزدیک شود. این دلزدگی ام از نمایش همیشگی و افراطی فقر و جنوب شهر و موقعیت های رقت بار در فیلم های به اصطلاح اجتماعی این سینما را هم می توانید شخصی و سلیقه ای قلمداد کنید و هم به این حساب بگذارید که حالا دیگر اکثریت جامعه ی شهری ما را طبقه ی متوسط تشکیل می دهد و سینمای اجتماعی با توجه مداوم به جلوه های حلیبی آبادی، اغلب از مسائل و دغدغه های این اکثریت غافل می ماند؛ مسائلی که اتفاقاً این جا دیگر فقط به بی کاری و اجاره خانه و غیره محدود نمی شود و در کنار این ها، بیشتر به روابط انسانی و عاطفی و تأثیراتش بر درون آدم ها ربط پیدا می کند.

برایم جالب است که عادت نداشتن تماشاگر ما به «اجتماعی» دانستن این روابط، برخی را به این فکرها و حرف ها واداشته که چهارشنبه سوری به موضوعی «خاله زنگی» می پردازد. معذرت می خواهم، چطور شد؟ جدل هایی که بی بروبرگرد، درست بر سر همین موضوع شک و احتمال خیانت، هر روز در هر

آپارتمان از هر کوچه و خیابان هر شهر بزرگ کشورمان، به طور میانگین دارد دست کم در یکی از واحدهایش اتفاق می افتد و فقط ممکن است شدت و طول زمانی و میزان پرخاش هایش کمتر یا بیشتر از این باشد که در فیلم فرهادی می بینیم، چطور «غیراجتماعی» و کم اهمیت و «مورد خاص» شناخته می شود؟ بحران شدید بی اعتمادی که خودش ناشی از بحران های ارتباطی دیگری است و بی تعارف، خیلی هایمان مدام درگیر یا شاهد یا شنونده اش هستیم و حتی نسل و سن و سال و نسبت مشروع و نامشروع هم نمی شناسد و هر نوع ارتباط میان زن و مرد همین طبقه ی جامعه را در بر گرفته، چطور می تواند پرت و برای طرح در یک ملودرام اجتماعی، نامناسب باشد؟!

در این زمینه ی مشخص، دو نکته می ماند: یکی این که ممکن است برخی بپذیرند چهارشنبه سوری به تعمیم پذیرترین مسئله ی زندگی زوج های این جا و امروز پرداخته؛ اما درست نپرداخته و در چینش اجزای فیلمنامه و دیالوگ ها و اجرا و در آوردن صحنه ها یا اصلاً در جهت کلی نگاهش، راه را خطا رفته؛ و دوم این که با وجود قبول اهمیت این مضمون، معتقد باشند که جامعیت و معاصرنامایی یا خاصیت «آینه» ای یک فیلم اجتماعی، باید از مکث صرف روی همین یک موضوع در محدوده ی یک خانواده، اندکی فراتر برود و به بقیه ی جلوه ها یا ریشه هایش هم سرکی بکشد.

برداشتن این است که فیلم در توجه به هر دو نکته، به قدر کافی حواس جمع و باهوش بوده و می کوشم نمونه بیاورم و دلایلم را توضیح دهم.

دو) موقع اکران شوکران که الگوی ساختاری چهارشنبه سوری با عوض شدن جای ظالم و مظلوم در ربع پایانی، شبیه آن از کار درآمده، با شیطنت و به قصد آن که فروش فیلم محبوب مان بالاتر برود، با بعضی دوستانم به همه می گفتیم زن و شوهرها با هم نروند این فیلم را ببینند؛ چون حتماً دعوایشان می شود! و با این کار، بیشتر کنجکاوی ایجاد می کردیم تا به تماشای شوکران بروند (اگر آن وقت ها SMS هم بود،

بہتر جواب می داد! حالا ہم چهارشنبه سوری ہمین قابلیت را دارد و زوج های جوان و پیر و حتی مجردهای درگیر روابط دوستانه را به فکر یا بحث وا می دارد؛ و ساده نگری است اگر این تأثیر را فقط به موضوعش مربوط بدانیم.

زن شناسی دقیق فیلم، به ویژه در پرداخت این که زن قاعدتاً تحصیلکرده ی این طبقه وقتی با نشانه هایی از خیانت مواجه می شود، حق خودش می داند که از پرخاش و رفتار هیستریک تا بدرفتاری با بچه و به هم زدن روال عادی زندگی و آبروریزی در راه پله و کوچه و خیابان، هر واکنشی نشان بدهد، تأثیر محسوسی در باور و درگیر شدن ذهن تماشاگر دارد. وقتی روحی برای جلوگیری از ادامه ی دعوا، آن دروغ خلاقانه را درباره ی پیک و بلیت هواپیما و خرابی زنگ خانه می بافد، مژده (هدیه تهرانی) یکهو ساکت و کمی بعد متقاعد می شود که خبری نبوده و بیهوده به مرتضی (حمید فرخ نژاد) شک داشته. این رفتار کاملاً زنانه را تماشاگر امروزی چه زن باشد و بارها مرتکب رفتارهای مشابه شده باشد و چه مرد باشد و بارها شبیه همین عصیبت ها و یکهو متقاعد شدن ها سرش آمده باشد، با این پرداخت باور می کند.

فیلم مثل شوکران و مثل هر فیلم اصیل دیگری که با این مضمون به درستی کار می کند، درباره ی «قضاوت» هم هست و حس درونی آدم ها نسبت به هم را به جایگاه اخلاقی معینی که هر یک برای آن یکی قائل است، مربوط می داند. ایده ی عالی لحظات پایانی که مژده خودش را به خواب می زند تا پیش مرتضی نرود (صرفنظر از مشکل «چند پایانی» فیلم که بعدتر به آن خواهیم پرداخت)؛ این که روحی در ملاقات تصادفی آخر شب با سیمین (پانته آ بهرام) دیگر نمی تواند به او لبخند بزند و با نگاه متهم کننده اش، سیمین را وامی دارد تا از او بپرسد: «چیہ؟» و این که مرتضی بعد از نجات پیدا کردن با آن دروغ روحی، دیگر مدام نگران این است که او در فرصتی دیگر ماجرا را به مژده بگوید، همه به جلوه های مختلف همین مسئله ی قضاوت و نگرانی های هر آدم درگیر خیانت نسبت به این قضاوت ها مربوط می شود. فیلم بخش مهمی از

همراهی حسی تماشاگرش را از این جا به دست می آورد که قضاوت های احتمالی او را بین آدم های داستان توزیع کرده و با ادعای افراطی «مدرن» بودن و «شخصیت پردازی خاکستری» و غیره که با این موضوع حساس انسانی چندان قابل اتکا نیست، به طور مطلق از قضاوت طفره نمی رود.

سه) در فیلمنامه، توجه فرهادی و مانی حقیقی به این نکته که گاهی تعلیق یا احتمال مطرح شدن شک و سوء ظن بین زوج های دیگر داستان را هم در تماشاگر پدید آورند، جلوه ی اجتماعی موضوع را آشکارا گسترش داده و همین رویکرد در کارگردانی و زمان بندی تدوین هم امتداد پیدا کرده. از تعلیقی که اواخر فیلم با تأخیر روحی و مکث و مشکوک شدن عبدالرضا(هومن سیدی) در بیننده به وجود می آید تا نمای کوتاهی از پشت شیشه ی ماشین مرتضی که دختر و پسری را در حال بگو و بخند در یک ماشین دیگر نشان می دهد و فوراً تجسم آینده ی این رابطه را در ما ایجاد می کند، فیلم هیچ فرصتی را برای تلنگرزدن به ذهن بیننده از دست نمی دهد و سعی می کند چشم او را روی این واقعیت باز کند که مسئله ی خیانت و شک، فقط موضوع دعوای مزده و مرتضی و احتمالاً شکل دهنده ی زمینه ی «خاله زنی» فیلمنامه نیست، بلکه در ابعاد یک معضل یا دست کم یک نگرانی تعمیم پذیر اجتماعی قابلیت طرح دارد. نمایش زندگی فروپاشیده ی سیمین و شوهر سابقش () که با دست به دست شدن دخترشان بین آن دو همراه است و سیمین شروعش را به «ول کردن و رفتن» شوهر مربوط می داند یا اصلاً همین که بحران زناشویی یک زوج محور فیلم است و دختر و پسر جوان دیگری از اولین نماها در آستانه ی تبدیل به یک زوج اند و نسبت به زناشویی، ذوق زده گی ساده دلانه ای دارند، همه ابزار همین اشاره های قابل تعمیم فیلمنامه و فیلم را تشکیل می دهند.

ولی در دیالوگ نویسی ظریف مکالمه ی تلفنی مهشید(سحر دولتشاهی) با شوهرش احمد() جلوه ی شیطنت آمیزی از همین اشاره ها هست که به نظرم اوج این بخش از ویژگی های دقیق فیلمنامه به حساب می آید: مهشید بدون هیچ دلیل خاصی به موبایل شوهرش که دم در خانه و توی ماشین منتظر او نشسته،

زنگ می زند و زود می پرسد: «چرا گوشی تو جواب نمی دی؟ دروغ نگو، حواست کجا بود؟». یعنی فقط با چند بار زنگ خوردن و دیر جواب دادن احمد، بلافاصله به او پيله می کند که لابد حواشش به زن غریبه ای بوده و داشته چشم چرانی می کرده! و تازه این مهشید، همانی است که به مژده می گفت: «من تو رو می شناسم؛ به یه چیزی پيله می کنی و...»!

خب، تعمیم پذیری دغدغه های اینچنینی و توأم با سوءظن زن ها، دیگر از این ظریف تر قابل طرح است؟

چهار) در بحث بر سر مسیر روایی فیلم، گاه شنیده ام که می گویند در سکانس های مهمی مثل شرکت مرتضی یا ملاقات او و سیمین، روحی که به تعبیر دوستان راوی فیلم است، حضور ندارد و این «غلط» شیوه ی روایت است. اولاً روحی فقط واسطه ی ورود ما به خانه ی زوج اصلی است و فیلم و فیلمنامه و دکوپاژ، خیلی زود نشان مان می دهند که روایتی از دید روحی نداریم و راوی مان دانای کل است (تماشای پنجره عقبی هیچکاک از همین منظر برای طراحان این مشکل روایی، قابل تجویز است!)؛ ثانیاً با دیدن قرار مخفیانه ی مرد خائن و زن همسایه، گره گشایی غافلگیرانه ای در فیلم اتفاق نمی افتد و شاهد این امر هم کمتر بودن واکنش آنی و همهمه ی تماشاگران نسبت به - مثلاً- عکس العمل همگانی شان در قبال گره گشایی کوبنده ی سکانس کنار کلبه در اواخر سگ کشی (بهرام بیضایی) است. در چهارشنبه سوری، این که سیمین موقع حرف زدن با روحی درباره ی مژده و مرتضی، در حمام را می بندد؛ این که دوربین و تدوین درست قبل از دروغ بافی روحی درباره ی بلیت و ماجرای چهار صبح، روی صورت روحی مکث می کند و ما می فهمیم که او فقط برای ختم قائله آن حرف ها را از خودش در می آورد و ارتباط بین این نکات با رفتارها و چک کردن های مژده (از توی کمد لباس ها و از توی حمام)، زمینه ی اساسی را کاملاً فراهم کرده و برای همین است که هر تماشاگری با هوش متوسط به بالا، پیش از سکانس توی ماشین مرتضی، احتمال

خیانت را بسیار بالا می داند. بابت همین رویکرد است که معتقدم دکوپاژ و میزانشن نمای اول سیمین در ماشین، درست نیست و با آن اطلاعات و زمینه های روایی که پیشتر داشته ایم، نباید در اینجا با ماسکه شدن چند لحظه ای صورت او توسط مرتضی که بین دوربین و سیمین قرار می گیرد، از دکوپاژ ایجاد تعلیق و گره گشایی استفاده می شد. ورود سریع تر و با تعلیق کمتر، می توانست مسیر آن اطلاع رسانی پیشاپیش را آگاهانه تر جلوه دهد و توهم آن ایراد روایتی را هم پدید نیاورد.

پنج) همیشه باور داشته ام که برای افزایش میزان تعمیم پذیری موضوع فیلمی از این دست، کاملاً ضروری است که ابعاد «خصوصی» آن را در فیلمنامه و اجرا، درست و با جزئیات دقیق مطرح کنیم تا با ایجاد باور در تماشاگر، احتمال هر نوع عمومیت داشتن هم در ذهن او شکل بگیرد. چهارشنبه سوری با چیدن اجزای فراوان و به کار گرفتن «چسب و سنجاق»های ریز ریز و ظاهراً کم اهمیت، طوری همه چیز را خصوصی برگزار کرده و خاص همین خانواده و همین آپارتمان نشان داده که درست برخلاف تصورات کلیشه ای و آکادمیک فیلمنامه نویسی، از جزئی نگری به تعمیم پذیری می رسد.

به فهرستی از این اجزا نگاهی بیندازیم: خرابی زنگ خانه ی مژده و مرتضی؛ افتادن شماره تلفن سیمین روی دستگاه شماره انداز که شک و سؤال مژده را به همراه دارد (و بعد از بوتیک، این دومین باری است که سینمای تنبل ما از پدیده های بسیار دراماتیک شبکه ی مخابراتی مثل sms و ID Caller ، اسفاده ی جذابی کرده و مثل آن استفاده ی بی منطق در اواخر هشت پا ، آدم را به خنده نمی اندازد)؛ خود همسایگی زوج اصلی و زن آرایشگر که از ماجرای «بوشو می ده» تا جمله ی گزنده ی مهشید به مژده که می گوید «خوبه سلمونی همین بیخ گوشته» و باز او را یاد زن همسایه می اندازد، زمینه ی خیلی از کنش ها را فراهم می کند؛ بوی مشابه عطر سیمین و ادوکلن مرتضی که موقع دست زدن به زنجیر تاب توی پارک، روی دست روحی

می ماند و توجه او را جلب می کند و... البته آن فنکد موزیکال که نسبت به درستی شکِ مژده، بیشترین اطمینان را در روحی به وجود می آورد.

این نوع چینش اجزا در فیلمنامه نویسی پویا و ظریف امروزی، به جای این که تماشاگر را به این تصورات ساده لوحانه بیندازد که مثلاً «کافی است نگذاریم زن مجرد یا مطلقه ای با بر و روی نسبی، همسایه مان شود تا احتمال این مشکلات را از بین ببریم!!»، او را به این باور می رساند که اتفاقاً زمینه ی این رابطه ها هم مثل نشانه هایش، می تواند خیلی کوچک و تصادفی باشد و هر جایی و هر وقتی پیش بیاید. می فرمایید که این خیلی بد و بدبینانه است؟ خب، هم فیلم همین را می خواهد و هم در بحران این زمانه، با عرض پوزش، اصلاً عجیب و نامعقول نیست که چنین نگاهی داشته باشیم!

شش) ایده هایی در کارگردانی چهارشنبه سوری وجود دارد که به دلیل جنس اجرایشان و پرهیز از خودنمایی، ممکن است چندان به چشم نیایند (و برایم عجیب و جالب است که این یک بار، به چشم داوران جشنواره ای که گذشت، آمد!). در ترکیب کارگردانی با روایت و فیلمنامه، همین تصمیم که ما با روحی از وسط وارد ماجرا شویم و به جای دیدن مقطع شروع بدگمانی مژده، با روابط به هم ریخته ی زن و شوهر و شیشه ی شکسته ی خلنه مواجه شویم، انتخاب مهمی است که احتمال ارزیابی منطقی اولین دلیل شک کردن را از مخاطب می گیرد. در ادامه، همین روش «پريدن به وسط ماجرا»، در ترکیب کارگردانی با تدوین، در سکانس کمک گرفتن مژده از روحی برای سر در آوردن از برنامه ی کارها و قرارهای سیمین به کار می رود. فیلم عمداً شروع هماهنگی زن با دختر را نشان مان نمی دهد و یکهو او را در حال کنسه دادن به روحی، پای زنگ و کنار در می بینیم.

در دکوپاژ و در ترکیب کارگردانی با فیلمبرداری جسورانه ی حسین جعفریان با این مقدار استفاده از نور کم، ماسکه شدن گاه و بی گاه آدم ها با وسایل خانه که هر گوشه ای بین دوربین و آن ها قرار می گیرد و حس به هم ریختگی و خفقان آوری فضا را بیشتر می کند، ایده ی مؤثری است. موقع خداحافظی سیمین از مرتضی هم این که مرتضی چند لحظه با نگاه، او را در حال دور شدن دنبال می کند و بعد، دوربین با یک برداشت بلند و بدون قطع، با سیمین تا لحظه ی انفجار وحشتناک نارنجک همراهی می کند، تأثیر کل سکانس را بیشتر کرده و بابت همین همراهی دوربین با سیمین است که وقتی او بر می گردد تا شاید از حمایت مرتضی برخوردار شود، ما هم به اندازه ی خودش از این که مرد با آن همه ادعای شیفتگی، فوری از آن جا رفته، جا می خوریم و شخصیت دمدمی مزاجش را بهتر می شناسیم.

ولی شاید خاص تر از همه ی این ها، سکانس صحبت مزده و مهشید در حمام باشد که کارگردانی اش در ترکیب با کار صدا و هدایت بازیگر، درس گرفتنی است. این ایده که زن ها از نگرانی شنیده شدن صدایشان در حمام خانه ی زن همسایه، آهسته حرف می زنند ولی پیچ پیچ شان هم در فضای حمام طنین می اندازد، جلوه ی درخشانی از این واقعیت عینی است که رسوایی ها و آبروریزی های ناشی از این نوع اتفاقات و بدگمانی های همراه آن را به هیچ شکلی نمی شود پنهان کرد و حتی تلاش برای مخفی کاری و حفظ آبرو، بیشتر به بلند شدن صداها می انجامد. واقع نمایی و باورپذیری این سکانس، جایی به اوج خودش می رسد که مهشید وسط آن بحران، با مزده شوخی می کند که بهتر است زودتر با احمد آشتی کند تا اگر خواست از خانه و مرتضی قهر کند، جایی برای رفتن داشته باشد! شوخی ای که در اوج تلخی موقعیت و با آن نجوهای همراه با رنج، به خنده ی لحظه ای و توأم با بغض مزده منجر می شود و یکی از لحظه های به شدت اثربخش بازی هدیه تهرانی را هم شکل می دهد.

هفت) در کار با عنصر مشخص «آسانسور»، دقت ویژه ای در کارگردانی فیلم و انتخاب هایش در خصوص این عنصر و «خلوت» دراماتیک توی آن به چشم می خورد که حس کردم به تنهایی می تواند یادداشت جداگانه ای را به خود اختصاص دهد. فیلم دو جا آدم ها را وارد آسانسور می کند و توی آن را نشان نمی دهد: یکی موقع رفتن مرتضی به شرکت که مژده هم در حال غرزدن، وارد آسانسور می شود و بعد، بدون دیدن ادمه ی جر و بحث او با مرتضی در آسانسور و توی پارکینگ، ماشین در حال دور شدن مرد را می بینیم و یک بخش غیرضروری، حذف می شود. دیگری هم زمانی است که روحی تصمیم می گیرد قضیه را به مژده بگوید و سوار آسانسور می شود، ولی او را توی آسانسور نمی بینیم. این انتخاب هم منطق کارگردانی محکمی دارد؛ چون می خواهد مرحله ی تردید را در لحظه ی رویارویی روحی با مژده دم در آپارتمان نشان دهد و مکث روی خلوت تردیدآمیز دختر در آسانسور، می تواند تأثیر موقعیت جلوی در را کاهش دهد.

اما در عوض، دو جا هم توی آسانسور را با کارکرد دراماتیک مناسب می بینیم: یکی آن اواخر که مرتضی بچه به بغل واردش می شود و بعد از مکث و به فکر فرو رفتن، لحظه ای به خودش در آینه نگاه می کند و در سکوت او، حسی از احساس گناه احتمالی اش در ما پدید می آید. دیگری هم سکاسی است که انتخاب دکوپاژی غریب و خلاقانه اش، برای اثبات کیفیات قابل توجه فیلم در این زمینه، کافی به نظر می رسد: مرتضی از آسانسور شرکت که در نمای بیرونی ساختمان تعبیه شده و خیابان از پشت شیشه اش دیده می شود، برای رو به رو شدن با مژده پایین می رود؛ ولی دوربین همان جا می ایستد تا درست موقع شروع درگیری زن و شوهر، با آسانسور خالی بالا برود و نگذارد بقیه ی دعوا را ببینیم. حتی آهنگ ظاهراً عادی توی آسانسور هم که با حرکت دوباره اش، باز شروع می شود، ملودی غم انگیزی دارد که مثل نوعی موسیقی متن عمل می کند و با سیاه شدن شیشه ی آسانسور و آمدن صدای گریه ی مژده که در تاکسی نشسته، سکاس

حتی برای تماشاگری که واژه ی دکوپاژ به گوشش هم نخورده، در اوج اثرگذاری به سکانس بعدی وصل می شود. چون همه ی انتخاب ها، طبیعی و بدون دخالت محسوس و خودنمایی دوربین و کارگردانی بوده، تأثیر حسی را هم فارغ از اطلاعات سینمایی مخاطب، در پی می آورد.

هشت) پیش خودم تصور می کنم که وقتی هر یک از داوران بخش مسابقه ی سینمای ایران در جشنواره ای که گذست، در شماره ی قبلی مجله دیده که موسیقی پیمان یزدانیان در چهارشنبه سوری، به عنوان بهترین موسیقی فیلم های جشنواره انتخاب شده، از خودش پرسیده: «مگر این فیلم، موسیقی هم داشت؟!». تلقی ناپخته ای که حجم بالای موسیقی را برای هر نوع فیلم و به ویژه برای ملودرام ها لازم می داند، هنوز دست از سر این سینما بر نداشته و کاری که در این فیلم صورت می گیرد و موسیقی فقط روی تیتراژ اول و آخر و کمی قبل از پایان می آید، به منزله ی نوعی انتخاب «ساختاری» (و نه صرفاً تکنیکی) در فیلم کار می کند و جواب می دهد. تکرار مداوم یک تم «پیش درآمد» وار در آغاز موسیقی عنوان بندی نهایی که از موقع ورود مرتضی به خانه ی خاموش و تاریک شنیده می شود، برای انتقال ملال و تکرار گریزناپذیر زندگی زناشویی و موقعیت ناآرامی که با وجود فروکش کردن بحران، در خانه ی زوج اصلی حاکم است، ایده ی هوشیارانه ای است. اما واقعاً تعداد دفعات تکرار این تم که فقط با افزایش سازهای دیگر، تا اواسط تیتراژ ادامه دارد، نوعی عصبیت شنیداری در تماشاگر ایجاد می کند که البته آن هم با توجه به تلخی نگاه فیلم، می تواند خودخواسته و توجیه پذیر باشد. ولی به هر حال، نتیجه اش این می شود که وقتی ملودی بسیار زیبا و اندوهگین تازه ای با اضافه شدن سازهای زهی، از میانه های تیتراژ به گوش می رسد، این حس به آدم دست می دهد که قطعه، تازه شروع شده و آهنگساز تازه خودش را رها کرده؛ و چه دیر!

نُه) حتی آن هایی که برعکس من، شهرزبا را دوست داشتند، اغلب می پذیرفتند که فیلم و فیلمنامه اش «پایان معلق یا باز» را با «بی پایان» رها کردن روایت، اشتباه گرفته بود. حتی فیلم اول فرهادی یعنی رقص

در غبار هم تا اندازه ای همین مشکل را داشت. حالا و در چهارشنبه سوری هم مشکل با جلوه ای دیگر خودش را نشان می دهد: با نوعی «چند پایانی». واقعاً فکرش را بکنید؛ اگر پایان فیلم هر یک از نقاط زیر بود که به همین ترتیب در سکانس های متوالی اواخر فیلم قرار گرفته اند، در مقایسه با پایان کنونی اش چه دستاورد احساسی یا روایی یا شخصیت پردازانه ای را از کف می داد؟

- توی ماشین، بعد از پارک. مرتضی سیگارش را با فندک روشن می کند و روحی از آهنگ فندک، می فهمد که این همان فندک سیمین است؛ از رابطه ی پنهانی آن دو مطمئن می شود؛ نگاه و مکث می کند؛ پایان.

- جلوی در آپارتمان، بعد از برگشتن از پارک. روحی مین و مین می کند تا موضوع را به مژده بگوید؛ هم مرتضی سر می رسد و زود حرفش را می برد و هم خودش روی گفتن ندارد؛ مژده که کنجکاو شده و حس کرده حرف ناتمام روحی مهم بوده، نگاهش می کند؛ روحی و مرتضی می روند و مژده مکثی می کند؛ در را می بندد؛ پایان.

- توی خانه، بعد از رفتن شوهر و دختر نظافتچی. مژده در نماهایی که با انتخابی خاص و نشان دهنده ی «تردید» او، از پشت سرش گرفته شده اند و به هم جامپ کات می شوند، خانه را جارو می کند؛ تردیدهایش به اوج می رسد؛ جارو برقی را خاموش می کند؛ آرام و به فکر فرو رفته، بر می گردد تا صورتش را در قاب دوربین ببینیم؛ مکث؛ پایان.

- جاده ی امام زاده داود، بعد از خداحافظی روحی و عبدالرضا با مرتضی. پسر برخلاف تصور تماشاگر، از دیر آمدن و چادر نداشتن و آرایشگاه رفتن روحی، بد گمان نمی شود؛ هر دو سوار موتور می شوند و در حین بگو و بخند، در تاریکی دور و دورتر می روند؛ دوربین روی لانگ شات خالی مکثی می کند؛ پایان.

• اتاق خواب امیرعلی، بعد از بیرون رفتن مرتضی. مژده برخلاف تصور تماشاگر، بیدار بوده و خودش را به خواب زده تا پیش مرتضی نرود و همه چیز را «حل شده» جلوه ندهد؛ چشم باز می کند؛ مکث؛ پایان.

• اتاق خواب زن و مرد، بعد از منصرف شدن مرتضی از بیدار کردن مژده. مرد در تختخوابی که نیمی از آن خالی است و خالی بودنش را با آزاردهندگی تعمدی، به رخ می کشد، دراز کشیده و سیگار می کشد و به نقطه ای روی سقف خیره می شود؛ مکث؛ پایان.

شاید بگویید که فیلم عملاً هم چند ثانیه بعد از همین نما به پایان می رسد. ولی همین چند ثانیه با نمایش خمیازه و خواب آلودگی شوهر سابق سیمین که توی ماشینش نشسته (و اصلاً ورود او و دختر بچه به فیلم، هیچ نوع اطلاعات یا احساس تازه ای را منتقل نمی کند) و بعدتر، مکث روی چراغ اتاق که خاموش می شود، آن قدر از تکان دهندگی هر یک از پایان های فرضی ذکر شده (به ویژه، نقاط دوم، سوم و پنجم) دور است و خنثی و زائد و کم رمق به نظر می رسد که حتی همان پایان «کلاسیک» در نقطه ی ششم می توانست فیلم را از این کش آمدن بیهوده در لحظه های انتهایی برهاند. یک بار دیگر فیلم را با پایان فرضی سوم در فهرست بالا مجسم کنید و تردیدی را که در آن جاری است، با بحث های مضمونی مربوط به شک و خیانت که پیشتر گفتم، بسنجید. به گمانم موضوع روشن است.

ده) «اجتماعی» بودن فیلم، البته و ابداً فقط با تمرکز روی همین یک رابطه ی به بن بست رسیده ی زناشویی و با تعمیم پذیری این موضوع در جامعه و دوران ما به دست نمی آید. جزئیات بسیار پرشماری در گوشه و کنار فیلمنامه و فیلم هست که این کیفیت اجتماعی و معاصرنامایی را بسط می دهد و انبوهی نکته ی فرعی و اشاره و کنایه وارد آن می کند. از مشکل سطحی ممیزی که درباره ی آن و له تلویزیونی تحویل سال مطرح می شود تا مدرسه ای که سر صف، بچه دبستانی ها را از آتش جهنم می ترساند؛ از بی اعتمادی

زن همسایه که پنچری ماشینش را به همسایه ی مشکل دارش مربوط می داند تا رفتار سطحی و فضولانه ی روحی که اولش از وارد شدن به موضوع شک مژده و مأموریت جاسوسی اش در خبرگرفتن از سیمین ذوق مرگ می شود و بعدتر، تا سیمین به او محبت می کند و ازش پول نمی گیرد، در نگاه و مکثش می بینیم که درست مثل اکثریت عام مردم، از بدگمانی نسبت به او پشیمان شده ولی دو دقیقه بعد با طرح موضوع ساعت پرواز، مژده را به شک می اندازد و باز مثل اکثر مردم، کسی را که بهش مهربانی کرده، تخریب می کند و سیمین را در معرض اتهام قرار می دهد، فیلم با رفتارهای جاری آدم ها و نهادهای اجتماعی دور و برمان، واقع بینانه مواجه شده و پرداخت شان کرده.

این که فیلمی درباره ی یک روز از دعوی یک زن و شوهر بر سر موضوع ظاهراً سخیف ولی همه گیری چون بدگمانی باشد و با این همه سکانس داخلی و متمرکز شدن، باز این قدر به گوشه های دیگر جامعه و رفتارهای اجتماعی سر بزند، ویژگی مهم و دیربایی است. فقط به عنوان نمونه ای در اجزای ریز و جلوه های گذرای این رویکرد، به سه اشاره ی کوتاه فیلم به جوان های طبقه ی متوسط (در کنار جوانان طبقه ی محروم که روحی و عبدالرضا و رابطه شان، آن را نمایندگی می کند) نظری بیندازیم: پسری که هنوز پشت لبش سبز نشده، به روحی که در آستانه ی ازدواج است، تلفن می دهد و با ادا و اطوار، قربان صدقه اش هم می رود! پسر دیگری که همین سن و سال را دارد و همان پسر اول هم همراهش است، از مغازه ای سیگار می خرد و وقتی مرتضی او را می بیند، از او می خواهد که به پدرش چیزی نگوید و پسر را لو ندهد! و دو پسر جوان که در خیابانی خلوت سوار موتورند، تفریحی لذت بخش تر از این نمی بینند که نارنجک عظیم الصوتی (!) را درست پشت سر سیمین به زمین بکوبند و منفجر کنند!

به نظرم خود این تصویرها و واقع بینی پشت آن ها و قضاوت احتمالاً منفی که در مخاطب به وجود می آورند، به تنهایی چندان مهم نیست. مهم تر از این وجوه مضمونی، شیوه های پرداخت فیلم و ظریف

کاری فیلمنامه اش است که می تواند بدون اصرار زائد و تحمیلی برای وارد کردن بی منطق هر اشاره و طعنه ی اجتماعی، همه ی این اجزا را راحت و طبیعی و گذرا و بی تأکید، در متن روایت و گذرهای فرعی آن بگنجانند.

از همین زاویه است که با گذر سریع و بی تأکید دوربین از روی جوانانی که توی پارک نشسته اند و طفلکی ها شب چهارشنبه سوری را با گیتار زدن و آهنگ خواندن می گذرانند و به کسی آزار نمی رسانند، باز به منزله ی اشاره ای اجتماعی، مواجه و از ایجازش غافلگیر می شوم. می خواهید همین الان سری به شبکه ی تلویزیونی «مجاز» مهاجر بزنید و تنوع و تعدد این جوان های گیتار به دست آوازخوان شیفته ی توی تصویر بودن را ببینید تا ازم قبول کنید که حتی این لحظه ی گذرای چهارشنبه سوری هم قابلیت بحث به عنوان جلوه ای از یک معضل اجتماعی را دارد؟ و با هم به این نتیجه برسیم که سینمای اجتماعی به معنای گزارش زندگی ها و معضلات حلیب آبادی و محله های کنار ریل راه آهن، دیگر تعبیر بسیار کهنه و محدود و ناقص و فرسوده ای است؟