

شیر باز است و من به صورتم آب نمی زنم

درباره الی... / اصغر فرهادی / ۱۳۸۷ / نقد اصلی

چاپ شده در : ماهنامه سینمایی فیلم

زمان انتشار : مرداد ماه ۱۳۸۸

این نوشته با عنوان فرعی "نکته هایی در باره ی نقد های شفاهی و مکتوب درباره الی" دو ماه بعد از آغاز اکران فیلم، در شماره ۳۴۷ مجله فیلم به چاپ رسید.

*

*

منهای مسئله اقبال عمومی که با همزمانی اکران درباره الی و شرایط ویژه جامعه شهری در روزهای بعد از انتخابات ۲۲ خرداد، کاهش محسوس یافت و امکان فروش کاملاً محتمل دست کم سه برابر میزان کنونی از این فیلم سلب شد، یکی از عوارض دیگر این اتفاق، درنگرفتن و داغ نشدن و به حاصل نرسیدن برخی بحث ها و اظهارنظرهای مربوط به فیلم بود که اغلب در واکنش های شفاهی بسیاری مخاطبان مطرح می شد و گاه جلوه هایی در نظرات مکتوب نیز پیدا می کرد. بدیهی است که مکث بر روی برخی از این نکات تکرار شده در نظرها (از جمله، شبهه زنده بودن الی یا احتمال خودکشی او که گاه به شکلی حیرت آور هنوز طرح می شود!) برای شماری از خوانندگان پیگیر و احیاناً علاقه مند به فیلم، از فرط روشن بودن پاسخ و موضوع، غیرضروری به چشم می آید و برخی نکات دیگر (همچون ماجرای شباهت فیلم به ماجرای آنتونیونی) در یادداشت های بعد از جشنواره فجر سال گذشته، به طور مشخص پاسخ داده شد. ولی به هر رو به دلیل طرح مکرر این گونه نکات با داعیه ها و دامنه هایی تازه، برای ارائه پاسخ تحلیلی و تفصیلی و ثبت در تاریخ، از واکنش نشان دادن گریزی نیست.

«ماجرا»، خودکشی و پایان باز

پرویز نوری منتقد قدیمی در یادداشتی با عنوان نامأنوس «درباره الی و اصغر و آنتونیونی» در روزنامه «اعتماد ملی» (پنجشنبه ۴ تیر ۸۸) موضوع تشابه طرح کلی درباره الی و ماجرا را به صدور حکم قطعی «برداشتی واضح از اثر بزرگ آنتونیونی» رسانده است. در حالی که تنها نکته همانند در دو فیلم، کنش «گم

شدن دختری در ساحل دریا» است. مهم ترین ویژگی متفاوت دو نوع سینمایی که دو فیلم به آنها تعلق دارند یعنی «ساختار» متکی بر تعلیق و نقاط عطف و گره های فراوان و پیاپی در درباره الی و ساختار ضدتعلیق فیلم آنتونیونی و ساختار کلیدی «مسیر مهم تر از مقصد است» در سینمای مدرن دهه ۱۹۶۰ اروپا به طور مطلق در نوشته نوری نادیده مانده. این رفتار کهن و کهنه نقد سینمایی و اساساً فرآیند فیلم بینی در ایران است که مبنای قیاس و همانندی فیلم ها را به طرح داستانی منحصر می داند. در پس این رفتار، تشخیص متناسبی از اهمیت «ساختار» روایی و بصری آنها وجود ندارد. شاید سال ها پیش می شد پذیرفت که ادعای فیلم صبح روز چهارم کامران شیردل فقط بابت شباهت طرح کلی اش به از نفس افتاده گذار جدی گرفته شود. امروز این که زوم های سریع و ضربتی فیلم جایگزین مناسبی برای جامپ کات های ابداعی گذار نیستند و اصولاً اهمیت فیلم گذار به ساختارش برمی گردد و همچون هر نمونه دیگر سینمای مدرن، به هیچ روی برگرفته از ایده داستانی آن نیست، حتی از سوی خود شیردل هم با توافقی مثال زدنی، پذیرفته و تصور بازآفرینی فیلم گذار در صبح روز چهارم به بضاعت های آن دوره منسوب می شود. امروز با این همه شرح کشف که درباب مفهوم «ازخودبیگانگی» آدم ها در سینمای آنتونیونی خوانده ایم و نشانه های آن را در عصبیت و پرخاشگری آنای فیلم ماجرا با پدرش و ساندرو می بینیم، دیگر تأکید نوری بر این که «فیلم فرهادی فاقد آن تم و پیام فیلم آنتونیونی است»، عجیب به نظر می رسد. چون به رغم اصرار او بر این که الی نیز همچون آنا «ناراضی و بی قرار» است یا «دختری است در آستانه بحران روحی و روانی با حرکاتی عصبی و غیرطبیعی» (۱۹)، بیننده امروزی از دختر امروزی ساده ای مثل الی هیچ گونه تعبیر روشنفکرانه ای در ابعاد الیناسیون و غیره ندارد و فقط دوبار، یکی در لحظه جواب ندادن موبایلش در ماشین در کنار احمد و یکی هم حین مکث و سکوتش در موقع نمک آوردن از آشپزخانه، به نظرش می رسد که الی رازی دارد. همچون هر فیلم بزرگ دیگر، درباره الی هم در دیدارهای دوم به بعد، معانی و تأثیرهایی تازه به جا می گذارد. از جمله این که آن «راز» الی در

آشپزخانه را در تماشای مجدد، به «احساس گناه» تعبیر می‌کنیم. احساسی که در آنای فیلم آنتونیونی و آشفتگی‌های او، کوچک‌ترین نقش و ردی ندارد.

از سوی دیگر، مطلب نوری یادآور یک خصلت دیگر نقادی ما هم هست: منتقد به جای بررسی فیلم پیش رو و نسبت‌های ساختاری آن، فیلم ذهنی و خیالی خود را می‌بیند. می‌گوید «کلادیا درمی‌یابد که پیوند دوستی‌اش با آنا به شدت گسسته شده است. درغیاب آنا، به ساندرلو دل بسته است و به همین جهت از بازگشت و پیداشدن آنا بیم دارد». و بعد سوال می‌کند که چرا در درباره الی این اتفاق (لابد میان احمد و سپیده) نمی‌افتد. خوب، پاسخ به سادگی این است که نه تنها ساختار دو فیلم، بلکه اهداف مضمونی‌شان نیز ربطی به هم ندارند. ماجرا درکنار تمام ویژگی‌های مشترک ساختاری‌اش با چند فیلم بعدی آنتونیونی، یک ایده مشترک داستانی هم با آنها دارد: هم این جا و هم در شب و کسوف و صحرای سرخ و آگران‌دیسمان، کسی، دوستی، رابطه یا پیوندی از دست می‌رود و بقیه مسیر فیلم، صرف این می‌شود که ببینیم چگونه بازماندگان، آن دوست یا پیوند را به تدریج از یاد می‌برند و خود را به جریان زندگی می‌سپارند و می‌گذرند و می‌روند. این باز از دغدغه‌های آنتونیونی در نقدش بر دنیای مدرن است و بارها در تحلیل‌ها مطرح شده (از جمله و به درخشان‌ترین شکل، در نوشته‌های جفری نوول اسمیت). اما این موضوع، جز در حد اشاره‌ای در نمای پایانی که آدم‌های درباره الی ماشین را از میان ماسه‌های ساحلی بیرون می‌کشند تا به زور هم که شده به جریان عادی زندگی برگردند، دغدغه فرهادی نیست. در عوض، قضاوتی که آدم‌ها درباره تصمیم‌های زمان حیات آن دوست ازدست رفته دارند، محور چالش اخلاقی جاری در فیلم است؛ و البته آن چه امکان این قضاوت‌های چندگونه را فراهم می‌کند، «ناآشنایی» جماعت بازمانده با دوست تازه‌وارد و زودرفته‌شان یعنی الی است. و برخلاف آن که نوری وصف می‌کند، الی به پیشنهاد دوست «دیرینه»‌اش سپیده به جمع آنان نپیوسته است.

بحث دیگر نوری در همین امتداد، این است که چرا در پایان فیلم فرهادی «ما همه چیز را واضح و آشکار می بینیم»؟ او به این نتیجه می رسد که «چون همه چیز تمام شده تلقی می شود، پایان الی دیگر هراس انگیز و مبهم به نظر نمی رسد. حتی نتیجه ای احساسی هم به دست نمی دهد». این بحث که ظاهراً دارد توقع «پایان باز» را مطرح می کند، در چند نوشته دیگر نیز کم و بیش با حسرت و تأسف و «ای کاش» مطرح شده و من آن را به دو نکته دیگر در نقدهای مکتوب و شفاهی فیلم پیوند می دهم که خود نیز پیوند دارند: نخست این که در برخی نوشته ها، از جمله همین مطلب نوری و همچنین در بخشی از نوشته حمیدرضا صدر به احتمال خودکشی الی اشاره شده و دوم این که بسیاری از تماشاگران فیلم در بحث های شفاهی و سرپایی همچنان در این که جسد توی سردخانه خود الی بوده، به تردیدهایی دچارند! بار دیگر آن چه خاصه در مجموعه توجهات و نظرات غایب به نظر می آید، دقت به ساختار فیلم است. «پایان باز» با همه تعبیری که می توان از آن داشت، عنصری دلخواهی نیست که برای هر فیلمی، از جمله درباره الی با این همه تعلیق بر سر این که الی چه شده و کجا رفته، اثربخش و قابل استفاده باشد. نکته در این است که برداشت های بسیار متنوع اخلاقی بیننده از قضاوت هایی که آدم ها در باره الی و آمدنش به این سفر بدون اطلاع نامزدش علیرضا دارند، باعث شده بسیاری وجوه مدرن مضمونی فیلم را مترادف با روایت مدرن آن بپندارند. در حالی که از حیث روایت خطی کلاسیک و مبتنی بر اوج و فرودهای کاملاً اصولی، درباره الی بیشتر به فیلمی از هیچکاک شبیه است تا فرضاً فیلمی با روایت مدرن. این فیلمی است که همه اجزا و عناصرش در نسبتی که با «فرجام» الی و داوری های مرتبط با او دارند، معنا می یابند و چندگانه بودن این داوری ها دقیقاً به این وابسته است که در مرگ و از دست رفتن الی آن هم با انگیزه ای انسانی و فداکارانه چون تلاش برای نجات بچه، تردید و برداشت چندگانه وجود نداشته باشد. آنهایی که فرض خودکشی الی را قابل طرح می دانند، به این توجه نمی کنند که یکی از پرسش های غایی فیلم آن چیزی است که جایی در میانه بحث ها، بین پیمان و سپیده مبادله می شود:

«اگه یک درصد ول کرده باشه رفته باشه تهران، ارزششو داره تو این قد خودتو ناراحت بکنی؟» / «اگه به خاطر آرش هم رفته باشه تو آب، ارزششو نداره؟». در دنیای درباره الی خودکشی الی تمام معادلات ساختاری چیده شده بین مهره‌های اثر را به هم می‌ریزد یا به عبارت دیگر، بی‌معنا جلوه می‌دهد و اساساً تصور این که چالش «انتخاب» یکی از دو مرد برای الی در این حد دشوار و هولناک و کشنده است، با این برش‌های کوتاه و کوچکی که در ساختار روایی فیلم از احساس گناه و تردید درونی الی گنجانده شده، پنداری خامدستانه خواهد بود.

می‌ماند آن شبهه مربوط به هویت جسد در پایان که منهای تمام دانسته‌های روشن ما (گریه غمبار علیرضا با دیدن جسد، تسلیت گفتن منوچهر به او، تأکید پیمان بر این که «به خانواده‌اش زنگ بزنین بیان شمال برا بردن جنازه») بار دیگر از منظر شناخت ساختار فیلمی چون درباره الی، نمی‌تواند شبهه‌ای جدی باشد. این که روش غیرمستقیم اطلاعات دادن در طول روایت، تصور روایت مدرن را برای برخی مخاطبان ایجاد کرده و ذهن آنها را تا سرحد انتظار پایان ناروشن پیش برده، نتیجه عادت نداشتن بیننده ایرانی به این شیوه اطلاعات‌رسانی است که از نسبت خواهر و برادری نازی و احمد تا جدایی احمد از زنی آلمانی تا نوع لورفتن موبایل الی در کیف سپیده تا نوع امیدی که در ابتدا بابت پیدانشدن ساک الی پدید می‌آید تا نوع لورفتن صحبت تلفنی منوچهر و احمد با مادر الی، همه چیز را به جای شیوه مستقیم و شیرفهم‌کننده مرسوم در سینمای ایران، از راهی که اتفاقاً در زندگی عادی نمونه‌های فراروان و همیشگی دارد، به تماشاگر منتقل می‌کند. روا نیست که رویارویی با این شیوه، ما را در آن چه با قطعیت می‌بینیم و می‌شنویم، دچار تردید کند؛ آن هم فقط از این جهت که به صراحت معمول و آزارنده موردعادت ما در این سینما نیست. باز این ساختار بصری فیلم با طفره رفتن مداوم از تأکید و شیرفهم کردن است که زاویه و دکوپاژ آن دو نمای وارونه از صورت جسد الی را تعیین می‌کند، ساختار روایی به شدت همسو با ضرباهنگ در حال گذر زندگی روزمره است که

واقع‌نمایی این تصویر را ضروری جلوه می‌دهد (به هم ریختگی شدید صورت و پوست و موهای الی بعد از ۲۴ ساعت شناور ماندن در دریا که موجب شده برخی گمان کنند در کشوی سردخانه، ترانه علیدوستی نخواستیده است) و این دو خصلت منتهی به «عدم وضوح» نباید آن شنیده‌های واضح مربوط به هویت جسد را کنار بزند. اگر درباره الی می‌خواست به این گونه تظاهرات روشنفکرانه از قبیل پایان باز و امکان ایجاد برداشت‌های فلسفی نسبت به حیات مادی الی و غیره راه بدهد و تکیه کند، بی‌جا می‌کرد که تمام ساختار درام را بر آن همه تعلیق و گره‌افکنی و گره‌گشایی بنا نهد.

جشنواره کن در دوره‌ای جایزه ویژه هیأت داوران را به آنتونیونی برای ماجرا اهدا کرد (و نه آن گونه که گاه دوستان خواسته‌اند آن را با جایزه کارگردانی فرهادی در برلین شبیه‌سازی کنند، جایزه بهترین کارگردانی را) که سردمدار دیگر جریان سینمای مدرن و آغازگر دوره دوم و ذهنیت‌گرای سینمای فلینی یعنی زندگی شیرین نخل طلا را می‌گرفت. انگار همه داشتند از قصه‌گویی سراسر است و عینی دور می‌شدند. عبارتی که در جایگاه دلیل اعطای جایزه ویژه به ماجرا ذکر شد، «به خاطر زبان سینمایی نو و غنای تصاویر آن» بود. آنتونیونی به این شهرت یافت که می‌توان از قصه‌ای ظاهراً پرتعلیق و معمایی شروع کرد و بخش مهمی از زمان روایت را به آن چه در عرف کلاسیک «زمان مرده» نام می‌گیرد، اختصاص داد و در پرسه‌ها و مشاهدات و مناسبات آدم‌ها در همین بخش، به یافته‌هایی مهم‌تر از پاسخ معمای اول فیلم (نوع گم شدن آنها) رسید. درباره الی هم به لحاظ ساختار روایی و هم از حیث نوع تصویرسازی، دخل و ربطی به آن نوع سینما ندارد و اهداف دیگری را در سر می‌پروراند. اگر «غنا»یی در تصاویرش هست، نه از جنس کمپوزیسیون‌های دارای تأکید بر «فضای خالی» به سبک آنتونیونی، بلکه برای هر چه نزدیک‌تر شدن به آهنگ جاری زندگی روزمره است که در کات‌های گاه محسوس و گاه نامحسوس خود را نشان می‌دهد و به بازی‌های بدون تأکید «دوربین روی دست» می‌انجامد. و اگر «زبان سینمایی نو»یی را به کار می‌برد، درست برعکس فیلم آنتونیونی، در مسیر استخراج

درام از دل هر لحظه و هر راست و دروغ عادی همه ما در زندگی به دستش می‌آورد، نه با حذف تهییج از اتفاق به شدت دراماتیکی چون گم شدن یک آدم؛ یعنی کاری که هنجارگریزی اصلی سبک آنتونیونی و نقطه اتصال آن به سینمای مدرن را در پی داشت.

بدین ترتیب، به نظر می‌رسد ساختار دو فیلم و شیوه روایت‌شان نه تنها بحث شباهت و تأثیر را به صرف تشابه نیم سطر از طرح داستانی‌شان ساده‌انگارانه جلوه می‌دهد، بلکه حتی آنها را به آنتی‌تزیکی‌دیگر نیز بدل می‌کند!

کلی‌گویی درباره جزئیات

وقتی از اهمیت جزئیات در روند رخدادها و کنش‌های یک فیلم حرف می‌زنیم و آن را در قیاس با آن کلیات رو و مستقیمی که سینمای ایران معمولاً از هر واقعه و موقعیت به ما ارائه می‌دهد، منحصر به فرد می‌نامیم، نمی‌توانیم تنها به کلی‌گویی در این زمینه بسنده کنیم. برای من مهم‌ترین ویژگی مرتبط با جزئیات‌پردازی دقیق فرهادی در درباره‌الی نه خود این جزئیات، بلکه نقشی است که یکایک آنها در ساختار کلی و کلیدی فیلم ایفا می‌کنند: هر عنصر و لحظه و اله‌مانی، جایی می‌آید و جایی دیگر در دل تقدیرگرایی بارز فیلم یا در مقایسه میان رفتار و قضاوت متفاوت دو نفر، کارکرد خاص خود را می‌یابد:

- الی و احمد، دو جای مشخص فیلم به هم نگاه می‌کنند ولی نگاه‌شان با هم تلاقی پیدا نمی‌کند (که دومی از مزایای تدوین هوشمندانه است): یکی آن‌جا که در اوج شلوغی ویلا هنگام ورود جمع، کنار پنجره هال ایستاده‌اند و الی زیرلب می‌گوید «چقد قشنگه این جا» و احمد هم زیرلب تأیید می‌کند «خیلی». الی نگاهی به احمد می‌اندازد که با بازی خاص علیدوستی، به نظر می‌رسد می‌خواهد ببیند احمد تا چه حد حس واقعی‌اش را گفته و تا چه حد خواسته فقط حس الی را تصدیق کند. اما این نما قطع می‌شود به نگاه عجیب امید، پسرک شمالی، به ساحل و دریا که آرش در حال بازی در آن است. بعدتر، حین ترک

صحنه والیبالی توسط الی نیز او بی آن که احمد متوجهش باشد، برمی گردد و نگاهش می کند و چند لحظه بعد که دیگر رویش به سمت زمین والیبالی نیست، احمد او را دورادور نگاه می کند. این آخرین نگاه آن دو به هم است؛ بی آن که یکی از نگاه دیگری باخبر باشد. طبعاً نیازی نیست که نسبت این دو موقعیت را با سرنوشت الی و رابطه شکل نگرفته او و احمد، بیشتر تشریح کنیم؛ هست؟!!

- عامل پیوند روز ورود به ویلا و سرخوشی هایش به روز دوم و حوادث و التهاب و تلخی اش، سکانس مهم پانتومیم است. در نوشته رضا کاظمی، این سکانس «کشدار و بی کاربرد» خوانده شده و یکی از دلایل وجود آن، به این که فرهادی می خواسته از این طریق هم دانشکده ای بودن جمع دوستان و حقوق خواندن آنها را منتقل کند، ربط داده شده. چیزی که «می توانست بعداً در میان گفت و گوی پیمان و همسرش شهره درباره زمان تحصیل هم زمان شان در دانشکده حقوق بیاید». اما آیا کاربرد این سکانس صرفاً همین است؟ از طرح ارتباط بین جواب اجرای چند نفر مثل «مادر هاچ زنبور عسل» و «خواب دید دندونش افتاده» با موقعیت خانوادگی و سرنوشت الی و حتی نسبت میان صفات «خوب، بد، زشت» با رفتارهای واکنشی آدمها در مقطع انتهایی فیلم می گذرم؛ چون در نوشته های دیگر بارها مطرح شده. فقط به همین یک نکته توجه تان می دهم که به گمانم برای تشخیص خصلت پیشگویانه این سکانس کافی است: وقتی نازی دارد اجرا می کند و به حرکت تداعی کننده «خواب دیدن» می رسد، یکی دو نفر در جواب می گویند «تعبیر خواب!»! دیدن خواب «افتادن دندان» در میان ما ایرانیان به قدری مفهوم روشن و مشخصی دارد که برخی را به یاد کلیت «تعبیر خواب» می اندازد. گویی که به اصطلاح «برند» این موضوع به نام این خواب ثبت شده باشد. بنابراین، خصلت مرتبط این سکانس با حوادث روز بعد، بیش از آن است که در آغاز به چشم می آید. افزون بر نادیده ماندن این ویژگی بدیهی، نوشته کاظمی در مواجهه با سکانس پانتومیم دچار این تناقض هم شده که در بحثی کلی، فیلم را از «حضور امر غایب» بی بهره می داند و می پرسد که چرا فیلم تمام اجزا و سرنخ های هر اتفاق

را نشان می دهد و «اگر این واکنش‌ها، مثلاً واکنش الی هنگام آوردن نمک از آشپزخانه را نمی دیدیم، بر چندلایه گی و ژرفای ابهام فیلم به شدت افزوده می شد». اما در بحث از پانتومیم، شنیده نشدن یکی از تعبیر شخصیت‌ها را ایراد قلمداد می کند: «یادآوری و تأکید خرافی منوچهر در گفت و گو با همسرش نازی بر اشاره الی به گل گلایل در فصل پانتومیم اساساً در آن فصل وجود ندارد». و درمی مانیم که سرانجام به کارگیری ابهام و ندیدن و نشنیدن برخی واکنش‌ها می توانسته به سود فیلم و استحکام ساختاری اش باشد یا به زیان آن؟!

- ما به طور معمول به دلیل درگیری عاطفی و هیجانات و دلواپسی‌های بعد از ناپدید شدن الی، بچه‌ها را جز در دو فصلی که نازی و پیمان از آنها سوال می کنند و بعدتر شهره و احمد می کوشند چیزی را به آنها دیکته کنند، از یاد می بریم یا درست‌تر بگوییم، به آنها توجه خاصی نداریم. درست برخلاف فرهادی و راه‌کارهای دقیقی که نشان می دهد حواسش یکسره به آنها بوده: در سکانس پراضطرابی که احمد برمی گردد تا به جمع بگوید علیرضا نامزد الی است نه برادر او، بچه‌ها ناگهان ادب و تربیت‌شان گل می کند و به شکل عصبی‌کننده‌ای چندین بار به احمد «سلام عمو، سلام عمو» می گویند! این خصلت طبیعی بچه‌هاست که در چنین حوادثی خود آغازگر و دلیل همه گرفتاری‌ها هستند و خود خیلی زود همه چیز را فراموش می کنند و بازی و شیطنت‌شان را از سر می گیرند. جلوه ظریف‌تر این نکته در فیلم، دو جایی است که حتی هوش بچه‌ای مثل آرش نخست برای پدرش در دسر می شود (که دارد از او و مروارید و آیتا درباره حادثه سوال می کند و آرش با بی تفاوتی روی رختخواب‌ها به سبک رضا موتوری به «پل» می رود و بعد حتی به سوال پدرش پوزخند می زند!) و بعد حتی برای همه در دسر می سازد (که در جواب احمد می گوید الی آمده بوده شمال تا عاشق او بشود و فیلم، باز همچون یک گره افکنی هیچکافی موزیانه دیگر، هنگام همصحبتی کوتاه علیرضا و بچه‌ها، از تعلیق لودادن ماجرا توسط آرش سود می جوید). شکل نهان‌تر و ظریف‌تر کارکرد دوگانه «شریر» و

«بی تقصیر» آرش در نمایی کوتاه خود را می نمایاند که برایم یکی از لذتبخش ترین جزئیات درباره الی است: در رخوت و سکوت و بهت بعد از رفتن پلیس و اتمام تلاش برای نجات الی از دریا، نازی اورکت شوهرش را می پوشد و به طرف پنجره می رود. آرش هم آن کنار ایستاده و به بیرون نگاه می کند. نگاه کوتاهی میان این دو رد و بدل می شود. نازی با نوع بازی خاص رعنا آزادی ور طوری به آرش نگاه می کند که گویی دارد اتهامی را به او نسبت می دهد. اتهام به وجود آوردن تمام این اضطرابها و تلخکامیها را. در فیلم پرندگان هیچکاک هم وقتی میچ (راد تیلور) در بحبویه حمله انواع پرندهها به خانهشان ناگهان دو مرغ عشق ظاهراً طفلکی و بی تقصیر را در کنار در و در قفس شان می دید، جوری نگاهشان می کرد که انگار مسبب اصلی همه این حوادث، شومی آنها بوده است. آرش هم این نیش نگاه نازی را حس می کند و طوری مادرش را صدا می زند که انگار همین حالا کسی او را تهدید به کتک کرده باشد!

- در بسیاری موارد، «پرسپکتیو» کاملی که فیلم برای موقعیتها و آدمها می سازد، همچنان و بعد از سیری که فیلم دارد به سوی «کالت» شدن طی می کند نیز غافلگیرکننده اند. از جمله چیدن میزانشنهایی برای پرهیز از برخی کلیشهها مثل نگه داشتن ماشین توسط احمد به بهانه حالت تهوع سپیده که از میزانشن کلیشه ای و قابل انتظار «ترمز ناگهانی» بعد از شنیدن این که الی نامزد داشته، جلوگیری می کند یا نوع نگاه و نزدیک شدن تدریجی جمع به علیرضا در اولین ورودش که به سیاق واقعیت چنین شرایطی، نمی گذارد «سلام و علیک»ی اتفاق بیفتد؛ یا برخی جزئیات کمتر دیده شده مثل تفاوت جنس سرفه ناگهانی سپیده در حین حرف زدن از این که آیا الی آدمی بوده که بگذارد و بی خبر برود با سرفه ناگهانی شهره در حین هشدار دادن به بچهها درباره علیرضا یا این که علیرضا مثل کسی که عادت به مسجد رفتن داشته باشد، به محض ورود کفشاش را جفت می کند و در دست می گیرد؛ و این با عادت صدقه دادن که در آغاز سفر و فیلم از الی دیدیم، به خصلت فرهنگی و باورهای نزدیک آن دو، پرسپکتیو می بخشد. اما دو نکته با قضاوت اخلاقی

دوگانه‌ای که می‌توان بر سر هر کدام داشت، بیش از همه در ذهنم تکرار می‌شوند: نخست باز ماندن در پاترول پیش از ورود سراسیمه شهره به حیاط ویلا که طبعاً در برخی نوشته‌ها به آن اشاره شده؛ اما نکته جذابش برایم ادامه این موقعیت است که بسته شدن آنی در به دلیل برخورد با کناره در ویلا همزمان می‌شود با واکنش درخشان و دوگانه مریلا زارعی به این که آرش در آب نیست. زارعی در گفت و گویی (روزنامه «اعتماد»، ۲۴ تیرماه) توضیح می‌دهد که برای این صحنه، بارها به آب زدن شتابان و هراسان شهره (به تصور این که آرش در دریاست) را تمرین کرده بودند. اما در روز فیلمبرداری، ناگهان فرهادی به او می‌گوید که بناست نازی بگوید آرش نیست و الی است؛ شهره، همزمان از این اتفاق شادمان و غمگین شود. حسی متناقض که اولاً برای هر آدم دیگری در موقعیت مادرانه، تکرار خواهد شد و ثانیاً با همین تمهید روانشناختی فرهادی، به شکل محلولی که اجزایش از هم تفکیک‌ناپذیرند، در نگاه و میمیک و واکنش کلامی کوتاه زارعی جریان یافته است.

دومی جایی است در اواخر فیلم که امیر به قصد ختم غائله، سپیده را آرام می‌کند و به دستشویی می‌فرستد تا «آبی به سر و صورت بزند» و برای گفتن دروغ ناگزیر و نجات‌بخش نهایی آمادگی پیدا کند. در نمایی از فضای بسته توی دستشویی، سپیده را می‌بینیم که شیر آب را باز گذاشته تا امیر و بقیه صدایش را بشنوند و خیالشان راحت شود؛ ولی خودش دارد بی‌قرار و یکسره به این طرف و آن طرف می‌رود و آبی به صورت نمی‌زند. این میزاسن زودگذر، گویاترین و موجزترین نشانه‌ای است که فیلم بعد از آن دیالوگ کلیدی تبیین‌کننده نامش («حالا اون چی فکر می‌کنه درباره الی؟») از تلاش سپیده برای مقاومت در برابر وسوسه راست نگفتن به علیرضا ارائه می‌دهد. سپیده به صورتش آب نمی‌زند تا از آن حال و هوایی که دارد، درنیاید. اما سرانجام در لحظه نهایی، مصلحت‌جمعی و درنظرگرفتن آن، کار خودش را می‌کند. به این نکته تلخ دقت کرده‌اید که سپیده در نمای ماقبل آخر فیلم، پیش از تصویر نهایی بیرون آوردن ماشین از شن‌های

ساحل، هنوز همان جا در آشپزخانه نشسته و در تمام طول مدت رفتن جمع برای تشخیص هویت جنازه الی، از جایش تکان نخورده است؟

فرق «ما» و «دیگران»

حس و معنای هر کاری که ما در لحظاتی از زندگی انجام می‌دهیم، تا چه میزان به موقعیتی که در آنیم، بستگی دارد و تا چه حد می‌تواند تغییر کند؟ وقتی سپیده در ماشین به احمد می‌گوید که الی نامزد داشته، دو گروه دیگر که شخصیت‌های گذری و چندلحظه‌ای فیلم به حساب می‌آیند، دقیقاً دارند همان کارهایی را می‌کنند که جمع شخصیت‌های اصلی فیلم دیروز و پریروز در دل سرخوشی‌های سفر انجام می‌دادند: یک گروه در ماشینی که به سرعت از کنار احمد و سپیده می‌گذرد، بی‌دلیل و سرحال، جیغ و فریاد می‌زنند؛ درست مثل سپیده و بقیه در صحنه تونل. و گروهی دیگر هم دارند همان کنار در یک محوطه، فوتبال بازی می‌کنند؛ درست مثل احمد و بقیه در صحنه والیبال. ولی حالا وضعیت چنان بحرانی و حاد است که نه تنها سپیده و احمد، بلکه ما هم تقریباً هیچ توجهی به سرخوشی این دو گروه گذری نمی‌کنیم. اگر هم توجه‌مان جلب شود، احیاناً از این زاویه است که اینها چه دل خوشی دارند! این فیلمی است که حتی از این نوع لحظه‌های گذرا نیز برای شکل دادن گونه‌ای چالش اخلاقی بهره می‌گیرد: همان کاری که ما می‌کردیم و چنان طبیعی و لذتبخش بود، چه طور حالا و وقتی دیگران کرتکبش می‌شوند، عصبی‌کننده یا دست‌کم بی‌ربط و بی‌معنا به چشم می‌آید؟ و نسبت نگاه آدمی به اعمال و احساس‌های خود و دیگران، تا چه حد گسترده است؟ چگونه فیلمی با داستانی ساده و سیری سنجیده، می‌تواند پرسش‌هایی تا این حد جزئی‌نگر و چندین‌جانبه در باب موضوع قضاوت آدمی نسبت به اعمال خود و دیگران در ذهن به جا بگذارد؟ ما که ظاهراً فقط ناظر این دنیاییم، تا این حد در دل فضا و موقعیت‌های زیست می‌کنیم و این سینما در طول تاریخ خود فقط چند بار، به دفعاتی کمتر از انگشتان دو دست، توانسته چنین وضع و واکنشی در تماشاگرش پدید بیاورد.