همه می بینند و من اشک هایم را پاک نمی کنم

جدایی نادر از سیمین/ اصغر فرهادی/ ۱۳۸۹/ نوشته ششم: نقد اصلی بعد از اکران

زمان انتشار : **نیمه اردیبهشت ماه ۱۳۹۰**

چاپ شده در : **ماهنامه سینمایی فیلم**

در میان شناسنامه ها و کارت هایی که احیاناً در یکی از اتاق های راهروهای دادگاه خانواده دارند در دستگاه کپی قرار می گیرند و به اتفاق هم تیتراژ آغازین فیلم «جدایی نادر از سیمین» را شکل می دهند، از جمله شناسنامه های مرتضی (حمید فرخ نژاد) و مژده (هدیه تهرانی) زوج اصلی «چهارشنبه سوری» هم دیده می شود. می توان احتمال داد که آنها هم حالا آمده اند تا از هم جدا شوند. مژده که آن شب در دقایق پایانی فیلم، خودش را به خواب می زد تا با مرتضی دربارهٔ اختلاف و احتمال خیانت و غیره حرف نزند، هیچ نمی دانست که عصر همان روز سیمین (پانته آ بهرام) از مرتضی خواسته که رابطه شان را تمام کنند. ممکن است آن رابطه واقعاً تمام شده باشد ولی باز دلایل بسیار دیگر برای جدایی مرتضی و مژده وجود داشته باشد؛ و همین می تواند حلقهٔ اتصالی میان «دنیا»ی آن فیلم و فیلم اخیر فرهادی بسازد. چون این جا هم با وجود درگذشت آقا مرتضی/ آقاجون (علی اصغر شهبازی) که به سیاه پوشی خانوادهٔ در حال فروپاشی لواسانی در سکانس پایانی منجر شده، نادر (پیمان معادی) و سیمین (لیلا حاتمی) دارند از هم جدا می شوند. حالا دیگر پدری نیست که نادر بگوید «نمی تونم ولش کنم»؛ اما چه به دلیل مهاجرت سیمین و ماندن نادر و چه به دلایل بسیار دیگر، آنها برای طلاق به دادگاه بازگشته اند. اساساً همین که فیلم ها دلیل واحد و مشخصی ارائه نمی دهند، همین که احمدِ (شهاب حسینی) «دربارهٔ الی...» با وجود کمک گرفتن از آن جملهٔ قصار آلمانی («یه پایان تلخ...») عملاً نمی تواند دلیل مشخص جدایی اش را برای الی (ترانه علیدوستی) توضیح دهد (کدام مان می توانیم؟!) و همین که ما همه این عبارت «دلایل بسیار دیگر» را برای جدایی دو نفر از یکدیگر می پذیریم، نشان می دهد که چرا درام های فرهادی دربارهٔ روابط زن و مرد و همهٔ حواشی اخلاقی و انسانی و قضاوت های پیرامونش در این جامعه و زمانه، حتی به صرف محور قرار دادن این گونه موضوع ها از منظری که پیشتر در این سینما به این شکل دیده نشده، می توانند ممتاز و متمایز به حساب آیند. اما همین که می گویم پیشتر به این شکل در سینمای ما دیده نشده، خود بار دیگر از طریق همان اشاره به شناسنامه های زوج

«چهارشنبه سوری» قابل شرح است. Diegesis یعنی دنیای داستانی فیلم، طوری که اگر مثلاً گلی در تصویر دیده شود، ما در ذهن و حس مان عطر آن گل را در فضای اطراف شخصیت ها تجسم کنیم و برای آن دنیا عینیت قائل شویم، در این سینما هرگز به شیوهٔ پرداخت شده در سه فیلم اخیر فرهادی پدید نیامده است. Diegesis به تعبیر دقیق دیوید بوردول می تواند شامل اتفاقات قبلی (مثلاً پیش داستان ها) یا بعدی (مثلاً همین شناسنامه های زوج «چهارشنبه سوری»، پنج سال بعد) هم بشود و هر چیزی که نمی بینیم اما در آن دنیای فرضی جاری است و رد و تأثیر خود را به طور مشهود و مستقیم یا نامرئی و غیرمستقیم بر گوشه ای از داستان یا آدم ها می گذارد، بخشی از آن است. و جالب این جاست که فرهادی حتی بخش های از این Diegesis را با بازیگرانش تمرین می کند و مثلاً پیش داستان هایی از رابطهٔ نادر و سیمین در روزهای خوش شان از جملهٔ این تمرین ها بوده است. اما این کیفیت و آن «پرسپکتیو» کاملی که به فیلم می بخشد و آن «دنیا»ی عینی که می آفریند، تنها با چنین تمریناتی به دست نمی آید.

Diegesis/ دنیای عینی

فرهادی شاید به شکلی که در وهلهٔ اول از پیش تعیین شده نیست و به رهایی هنرمندانهٔ احساس های خالق برمی گردد، اصرار دارد که تا بیشترین میزان ممکن از پدیده های خارج از دنیای عینی و فرضی اطراف آدم هایش، پرهیز کند. موسیقی متن را حذف می کند، تصور این که از voice over/ صدای روایت شخصیت ها استفاده کند در برداشت ما از ساختار روایی فیلمش هیچ جایی ندارد و هر جزء کوچکی را هم در دل روایت و برداشت های چندگانهٔ مربوط به آن، از دل عینیات خود آن دنیا به دست می آورد. در دل چنین ساختاری، به طور طبیعی نوعی جهان بینی نهفته است که نشانه های هر کنش و رخداد را به اندازهٔ پی بردن تماشاگر به خود آن کنش، مهم می شمارد. و این رخدادها با نشانه هایی که از آنها خبر می دهند، تا

حدی با هم در می آمیزند که دیگر نمی توان یکی را «ابزار» انتقال دیگری به تماشاگر و آن یکی را «هدف» پنداشت. ما بناست بدانیم که راضیه اسنقی(ساره بیات) باردار است و برای انتقال این کنش/موقعیت، ده ها و صدها شیوه می تواند وجود داشته باشد. سینمای ایران به طور عمومی به اهمیت خود این «شیوه» زیاد فکر نمی کند و مثلاً در این مورد، ابزاری معمولاً آشنا و دم دست را برای دستیابی به هدف انتقال موقعیت بارداری به کار می گیرد. روش فرهادی اما این است که راضیه در همان دقایق شروع کار در خانهٔ نادر، متوجه تکان های بچه در رحمش بشود؛ با لبخندی به گوشهٔ لب و با صدایی نجواگرانه دخترش سمیه (کیمیا حسینی) را صدا بزند و شکمش را برای او ثابت نگه دارد تا سمیه بتواند صدا یا حرکت بچه را با گوش چسباندن به شکم مادرش تشخیص دهد. ما بعداً قرار است بر سر از دست رفتن همین بچه، بخش عمده ای از کشمکش های مرکزی درام فیلم را مشاهده کنیم و ارزش عاطفی آن برای پدرش حجت صمدی (شهاب حسینی) به یکی از چالش های این درام بدل شود. آن جا که بحث هایی بر سر میزان اهمیت و حساسیت این جنین چهار ماهه برای حجت در می گیرد، شاید خودمان ندانیم که بخشی از مشارکت ما در «حس» این پدر و مادر به همان «شیوه»ای ربط دارد که فرهادی برای انتقال موقعیت بارداری راضیه برگزید. شیوه ای که عاطفهٔ مادری، نوعی سرخوشی کودکانه و بازی دلنشینی با رفتارهای جنین، یک جا در آن بود و با آن نمای طولانی مکث دوربین محمود کلاری بر روی صورت سمیه، با بازی کاملاً حرفه ای کیمیا حسینی که مدت طولانی گوش می دهد و در کنار دوبار گفتن دیالوگ «چی کار داره می کنه» یک بار با صدای بلند و بار دیگر به نجوا، تازه لبخند می زند، حتی محیط و کانون خانوادگی آنها را دلبستهٔ همین فرزندی که در راه است، نشان می داد. طبیعتاً من یکی از آنهایی نیستم که به قول دوستم کامبیز کاهه همچنان با اصرار به این که «سینما زبان تصویر است»، در هفتاد هشتاد سال قبل و در روزهای ناطق شدن سینما جا مانده باشم و بخواهم این میزانسن فیلم را از این زاویه بستایم که مثلاً اطلاعات را از طریق دیالوگ به بیننده منتقل نمی کند. مقصودم اصلاً این نیست

و مثلاً در سوی دیگر همین چالش مربوط به اهمیت این بچه، آن دیالوگ مادر سیمین (شیرین یزدانبخش) را هم به همین اندازه ظریف می دانم که در راهروی دادسرا به نادر می گوید «همچین می گن بچه ام بچه ام، آدم خیال می کنه جوون رعنای هجده ساله شونو تو خیابون با چاقو زده ن». آن جا ما با حرکت و بازیگوشی مادر و دختر به امید و وابستگی عاطفی خانوادهٔ صمدی به این جنین، لبخندی از سر مهر می زدیم و این جا با شنیدن جملهٔ درست و به موقع مادر سیمین، مانند لحظات مشابه بسیاری در فیلم های اخیر فرهادی، در دل مان می گوییم «راست می گه» و عملاً به هر دو قطب این چالش، حق می دهیم. اما نکتهٔ کلیدی برایم این است که هیچ کدام از این عناصر میزانسنی/تصویری یا دیالوگی/صوتی، حتی ذره ای خارج از دنیای عینی آدم های فیلم نیست و دقیقاً همان رفتار و گفتار طبیعی و قابل درکی است که در آن شرایط از آنها و از هر کدام ما که به جایشان بودیم، انتظار می رفت.

به این ترتیب است که در «جدایی نادر از سیمین» عملاً نمی توان این «شیوه»های نمایش و انتقال یک کنش یا یک حس به بیننده را از خود آن کنش تفکیک کرد و در نتیجه، فیلم به تدریج به آن قله از معادلات زیبایی شناختی سینما نزدیک می شود که ساختار و محتویات اثر، نه فقط همگون، بلکه به تدریج «یکسان» و یکی می شوند. بحث مفصلی است و در این جا نمی گنجد، اما محض نمونه، برخی فیلم های وودی آلن مانند «زلیگ»، «رز ارغوانی قاهره» و «هری ساختارشکن» را با وجود استفادهٔ مداوم از عناصر non-diegetic/ خارج از دنیای عینی محیط اطراف آدم های فیلم (برعکس فیلم های فرهادی) یا فیلم های متعددی از میشائیل هانکه با وجود به هم آمیختن دیوانه وار عناصر diegetic و non-diegetic که اوجش را در پنهان و بازی های خنده آور، نسخهٔ آمریکایی می بینیم، از نقاط اوج این یگانگی ساختار و معناها به شمار می روند. دیگر نمی توان گفت رنگ عوض کردن های لئونارد زلیگ (وودی آلن) به عنوان یک «آفتاب پرست انسانی» نوعی مضمون است، چون شباهت خود فیلم «زلیگ» با آن همه رنگ عوض کردن

در روایت طوری با وضعیت غریب شخصیت زلیگ درمی آمیزد که تفکیک شان از هم و تشخیص تم از ساختار، ناممکن می شود. مثلاً سال بلو و سوزان سانتاگ که آدم هایی واقعی اند، در فیلم طرف مصاحبه دربارهٔ زلیگ خیالی قرار می گیرند(!) و عناصر خارج از دنیای عینی فیلم طوری به عناصر درون آن دنیا بدل می شوند که خود فیلم هم به یک زلیگ فریبنده و هفت خط در عین بلاهت و بی گناهی شباهت می یابد. نمی توان گفت دوربین هانکه که در آشپرخانهٔ منزل شخصیت مجید (موریس بنیشو) عنصری روایتگر و خارج از دنیای عینی فیلم پنهان است؛ چون بعداً حلقهٔ فیلمِ توی همان دوربین برای ژرژ (دانیل اوتوی) و آن (ژولیت بینوش) فرستاده می شود. اما در عین حال نمی توان گفت آن دوربین واقعاً و عیناً روی کابینت آشپزخانهٔ مجید بوده و عنصری diegetic/ در دل محیط عینی زندگی مجید است؛ چون هیچ دلیل عقلانی برای وجود و روشن بودن دوربین در آن جا و آن لحظه و هیچ آدمی برای قرار دادن و روشن کردن اش در آن دنیای عینی وجود ندارد. در نتیجه، راوی دانای کل فیلم پنهان عملاً فقط راوی نیست و بی آن که ماهیت فردی مشخصی داشته باشد، یکی از شخصیت هاست! در روایت دست می برد و دوربینی را برمی دارد و روی سکوی آشپرخانهٔ مجید می گذارد و ساختار و داستان را در هم می آمیزد. اینها نمونه های اعلایی از سینما در اوج خلاقیت های پیشتر نامکشوف خود هستند که نمی توان داستان و اجزای دنیای اثر را بدون «شیوه»ای که برای بازگویی و انتقال شان به بیننده انتخاب شده، بازگو یا توصیف کرد. و به این اعتبار، با اتکایی که به «فرآیند تماشا» نزد بیننده دارند، به ذات سینما در همهٔ ابعاد دیداری و شنیداری اش بسیار نزدیک ترند.

به جلوه های این ویژگی در «جدایی نادر از سیمین» بازگردیم تا مباحث تئوریک صرف، حوصله تان را سر نبرد. در طول نمایش این فیلم در سالن های سینما، سکوت و درگیری تمام و کمال تماشاگران با دنیای فیلم به شدتی است که در سالن های وطنی کمتر سراغ داریم. به این نکته در جایگاه نشانی از دستاورد

«ارتقاء سلیقه»، بعدتر خواهم پرداخت. اما در دل همین درگیرکنندگی است که بسیاری حس می کنند با وجود دیدن این همه فیلم مربوط به جدل های زناشویی، انگار هیچ گاه چنین تأثیری را تجربه نکرده بودند. در دل این دنیا ما به طور عینی حس می کنیم که سیمین دارد از انبوهی خاطره و عادات زندگی زناشویی دل می کَنَد و می رود. اما نشانه های این کنش حسی در او، ممکن است جزئی تر از آن باشد که دقیقاً بدانیم چرا چنین حسی به ما دست داده. مثلاً وقتی دارد خانه را ترک می کند، لحظه ای بغض اش را کمی کنترل می کند و می گوید «من این شجریانو بردم»؛ و ما بعدتر در ماشین نادر آوای استاد را می شنویم. بردن سی دی شجریان می تواند همزمان با رفتن و ترک کردن آن محیط توسط سیمین، به معنای وابستگی عاطفی اش به خاطرات مشترک آن فضا و حتی علاقه اش به علایق نادر (و همهٔ ما) هم باشد. یا وقتی راضیه به او زنگ می زند و خبر کثیف کاری پیرمرد را می دهد، سیمین برای یادداشت کردن شمارهٔ نادر به راضیه می گوید «خودکار همون جا هست» و ناگهان از طریق این اشارهٔ diegetic ما بی آن که چندان آگاه باشیم، «پرسپکتیو» و پسزمینهٔ زندگی و عادات سیمین در آن خانه را حس می کنیم. هر چه قدر هم از ترک آن خانه توسط سیمین بگذرد، او جای همهٔ وسایل و جزء جزء آن محیط را حفظ است. و پیروزی بزرگ فرهادی در این است که همهٔ این نکات همان قدر که حالا توضیح شان در این نوشته بسیار ساده و بدیهی به نظر می آید، در طول تماشا به طور جداگانه توجه مان را جلب نمی کنند و در دل لحظه های عادی زندگی و محیط عینی فیلم، جاری می شوند و می گذرند.

نمونهٔ دیگر می تواند بیماری آلزایمر آقامرتضی باشد. اولین نکته این است که ما در دادگاه ابتدای فیلم از زبان سیمین می شنویم که او تقریباً هیچ کس را به یاد نمی آورد و حتی احیاناً تشخیص نمی دهد که نادر، پسرش است. اما درست در سکانس بعدی می بینیم که پیرمرد از تمام آدم های زندهٔ دنیا، فقط نام یک نفر را می گوید: عروس اش سیمین. همین ویژگی می تواند هم برای باور شکل عینی بیماری آلزایمر و هم

برای بغض یا گریهٔ ما از رویارویی با این شرایط انسانی خاص، کافی باشد. اما نکتهٔ بعدی باز بدون توضیح و اشاره ای که از بیرون به دنیای عینی آدم ها تحمیل شود، دقیقاً از دل رفتارهای طبیعی یک آلزایمری برمی آید: آقامرتضی بعد از دیدن زن جوانی به غیر از سیمین که در خانه است و می کوشد او را تر و خشک کند، مانند هر بیمار مشابه که ذهنش درگیر آشنایان بسیار قدیمی است که اغلب هم از دنیا رفته اند، به تصور این که پسرش زنی به غیر از سیمین اختیار کرده و با شبیه سازی پسرش با یکی از آن بستگان قدیمی، به نادر می گوید «بابا، علی زن گرفته ها»! علی آن قدر قدیمی و دور از ذهن است که نادر اصلاً یادش نمی آید پدر که را می گوید. از او می پرسد «علی دیگه کیه؟»! اما بعد ترجیح می دهد این حرف بی ربط را هم به عنوان یکی از عوارض بیماری پدر بپذیرد و بگذرد: «آره بابا، علی زن گرفته». این گونه است که ما حس نمی کنیم وضعیت جسمانی و ذهنی یکی از شخصیت های فیلم با استناد به بیماری آلزایمر، برای مان فقط «توصیف» شده. بلکه اگر مثل من تجربهٔ مشابهی در گذشته و اطرافیان داشته باشیم، عینیات دقیق آن را در مورد آقامرتضی هم مشاهده می کنیم و اگر فاقد چنین تجربه ای باشیم و خدای ناکرده در آینده و اطرافیان مان نمونه ای پیش بیاید، بی بروبرگرد در دقایقی از مشاهدهٔ وضعیت او به یاد فیلم فرهادی خواهیم افتاد. سینمای ایران بارها و از جمله در همین فیلم «انتهای خیابان هشتم» علیرضا امینی که همین روزها اکران می شود، به سراغ مبتلایان این بیماری رفته. اما هرگز نتوانسته به چنین پرسپکتیوی دست یابد و با یکی دو کنش و دیالوگ، حس سال های سال رنج اطرافیان فرد مبتلا را که بی شک ده ها برابر رنج خود اوست (چون اصلاً نمی داند در چه وضع و حال ذهنی قرار گرفته)، به بیننده منتقل کند. این که نمونه ای در این سطح در سینمای دنیا هم با اتکا به حافظهٔ حتماً ناقصم سراغ ندارم، بماند. بحثم این است که عناصر diegetic چنان تجسم عینی و قدرتمندی از زیست شخصیت ها می سازند که منهای تأثیرات سینمایی، به بخشی از زندگی گذشته یا آیندهٔ ما هم راه پیدا می کنند. همان طور که دیگر بعید است ما دست کم در لحظاتی از یک سفر دسته جمعی به شمال کشور،

یاد سفر الی و بقیه نیفتیم یا برخی از حس ها و موقعیت های مشابه فیلم را تجربه نکنیم؛ به این امید که همهٔ این حس ها فقط به آن چه تا دقیقهٔ ٤٠ «دربارهٔ الی...» جاری بود، شبیه باشد!

آخرین مثال برگزیده ام برای مکث بر «شیوهٔ» نمایش موقعیت ها که از خود موقعیت قابل تفکیک نیست، نوع گریهٔ دل آشوب کن ترمه (سارینا فرهادی) در دو موقعیت کلیدی است: یکی آن جاست که دروغ اصلی را به بازپرس (بابک کریمی) می گوید و پدرش را از این اتهام که حرف های راضیه و خانم قهرایی (مریلا زارعی) را از آشپزخانه شنیده و بارداری راضیه را می دانسته، نجات می دهد. دروغی که ترمه می گوید، نتیجهٔ هوش بیشتر او در رویارویی با بازپرس است. اندکی شرم و مراعات ناشی از این که او دختر است و پسر نیست در ترکیب با طبقهٔ اجتماعی و فرهنگی بازپرس (لهجه اش که عمداً معلوم نیست از کدام منطقه می آید، اعتقادات مذهبی اش در نسبت با پستی که دارد و این که قاعدتاً در آن دادسرا کمتر با دخترک تین ایجری مثل ترمه و بیشتر با اوباش یا افراد ناآرام مانند حجت سر و کار دارد) باعث می شوند که دختر در همان چند جمله که رد و بدل می شود، بی آن که پدرش به او گفته باشد بازپرس می خواهد چه بپرسد، زود بفهمد که باید چه جوابی بدهد. اما این که ما حس می کنیم این دروغ گویی برای او خیلی گران تمام شده، بیش از هر چیز، از «شیوهٔ» نمایش واکنش بعدی اش سرچشمه می گیرد: اولاً به دلیل حضور پدربزرگش باید برود و روی صندلی عقب ماشین بنشیند، در نتیجه فاصله ای نسبی با نادر دارد و می تواند بدون نگرانی از کنجکاوی احتمالی پدر، خودش را تخلیه کند. ثانیاً آن قدر از خود بی خود است و گریه اش چنان از اعماق احساس اش برمی آید که اشک هایش را کاملاً رها می کند تا جایی که مانند دو زائدهٔ کوچک به قاعدهٔ نخود، در دو سوی فک او و پایین صورتش آویزان و دیده می شوند. عین همین اتفاق در سکانس پایانی فیلم در دادگاه خانواده هم روی می دهد و ترمه بی آن که اصلاً برایش مهم باشد که پدر و مادر و حتی غریبه ای مثل قاضی دارند گریه اش را می بینند، اشک هایش را پاک که نمی کند هیچ، انگار اصلاً نمی داند که دارد

گریه می کند. باز همان دو زائدهٔ کوچک به قاعدهٔ نخود که امتداد سرازیر شدن اشک ها از سراسر صورتش است، در قاب دوربین دیده می شود. این درحالی است که با نوع نورپردازی پنهان و مطلقاً بدون جلوهٔ فیلم، طوری که چشم نابلد اغلب جاها حس می کند نورپردازی ای وجود ندارد و همه چیز با نور طبیعی گرفته شده، گاه حتی این اشک ها یا رفلهٔ نور بر روی آنها در صورت سارینا دیده نمی شوند و فقط همان دو زائدهٔ پایین صورت از وجودشان خبر می دهد. در نمایش درخشان «F.A.N.S» محمد رحمانیان، سانی شلتون(حبیب رضایی) می گفت «رفتم گریه خوردم»؛ و منظورش گریستن در حالت درازکشیده بود که اشک های آدم به تدریج به سمت دهانش سرازیر می شود. حالا سارینا در بازی و گریه ای که سینمای ایران چنین اش را به خود ندیده، می گذارد در همان حالت ایستاده اشک های ترمه تا این حد خارج از اختیار و کنترل او سرریز شوند و او کاری به کارشان نداشته باشد. این که ما رنج و اندوه ترمه را بی تجربهٔ مشابه، تا این حد عمیق و درونی و از نزدیک حس و درک می کنیم، تا وقتی ندانیم از چه سرچشمه می گیرد، فقط یک حس کلی است. مهم این است که فرهادی بدون بهره گیری از هیچ عنصر non-diegetic مرسوم مانند موسیقی، به این تأثیر منقلب کننده دست می یابد و فراتر از این تأثیر، نقطهٔ تلاقی تمام درونمایه های مربوط به قضاوت و روش های متفاوت آدم ها برای زندگی در این جامعه و زمانه و غیره هم در همین دقایق کوتاه دادگاه و انتظار پایانبخش بعدی به دست می آید.

دستاورد «ارتقاء سلیقه»

سکوتی که گفتم در سالن های نمایش فیلم ایرانی برای مخاطب ایرانی کمیاب است، در همین دقایق دادگاه انتهایی فیلم هم به شدت برقرار می شود. انگار تماشاگری که معمولاً یک گوشش به حرف های بغل دستی و یک چشمش به اس.ام.اس های گوشی موبایلش بوده، تازه به آیین جمعی مقدس «تماشا» بازگشته و می توان مطمئن بود که به اتفاق همه در سالن دارد به یک چیز فکر می کند: حس و وضعیت ترمه در آن

لحظه و شرایط. در تمام این سال ها و از جمله در بحث از جایزهٔ ابداعی من و چند تن از دوستانم در دوران فاعلیت انجمن منتقدان با عنوان کنایی «زرشک زرین»، وقتی از ضرورت تسلیم نشدن فیلم ها به پایین ترین سطح تمایلات دم دستی پایین ترین سطح بینندگان سخن گفته ایم، این تصور در دوستان بدنه ای و نگرش برنامهٔ «هفت»ی وجود داشته که می گوییم فیلم های خوب می توانند یکهو این بیننده را از این رو به آن رو کنند و سلیقه اش را یک شبه از «اخراجی ها» و دنبالچه هایش به سطح فیلم های فرهادی با این همه لایه های انسانی و ظرافت های ساختاری برسانند. در حالی که تعبیر «ازتقاء سلیقه» مطلقاً چنین مفهوم خیالی و دور از دسترسی ندارد. مقصود این است که فیلم هایی در این حد و سطح، بیننده را دست کم در طول مدت نمایش خود با شکلی از درگیری حسی و ذهنی و فکری مواجه می کنند که به طور موقت رفتار و عادات فیلم بینی و فیلم فهمی اش تغییر می یابد. تکرار هر چند دو سال یک بار این تغییرات موقت، می تواند برای همین بیننده به نوعی خاطرهٔ هنری از فرآیند تماشا بدل شود و با همهٔ نق های سطحی که می زند (نمونه هایش را حتماً شما هم شنیده اید: خودمان کم مشکل داریم، این فیلم هم همه اش مشکل و دردسر و بدبختی نشان مان داد؛ اصلاً چرا این فیلم این قدر معروف شده و جایزه گرفته، اصلاً برایش «خرج» نکرده بودند! و غیره) در تجربه ای سهیم اش کند که برخلاف اغلب فیلم های متفاوت تاریخ سینمای ما (منهای نمونه هایی از داریوش مهرجویی) دور از دنیا و دغدغه های قابل فهم برای بیننده نیست. با این حساب، «جذابیت» به معنای اثرگذاری و درگیرکنندگی به شکلی و در دنیایی چنین جدی و تلخ برای بیننده تعریف می شود که پیشتر هیچ تصوری از این جلوهٔ جذابیت نداشته است. اصلاً همین که فرهادی جرأت کرده بینندهٔ ایرانی را پای دو ساعت و سه چهار دقیقه مناسبات دشوار و «حاد» انسانی بنشاند و سرخوشی هایی بسیار کمتر از «دربارهٔ الی...» و اوایلش به او عرضه کند، به خود عادت و تجربهٔ موقت دو سال پیش یعنی تماشای «دربارهٔ الی...» و بسیار بیشتر دیده شدنش در نمایش های خانگی و بر روی سی دی و دی وی دی، متکی است. و

این همان بستری است که با «دربارهٔ الی...» و آن نوع ارتقاء موقت شکل گرفته و خوشبختانه در دل آن فیلم های اخیر رضا میرکریمی، مازیار میری و علیرضا امینی ساخته شده است.

فرهادی دارد دست کم برای فیلم های خودش، نوع حواس جمعی و میزان چشم باز بودن تماشاگر ایرانی را تغییر می دهد و دقت های ازیادرفته اش را به طور موقت به او بازمی گرداند. بدیهی است که این یکی از اهداف فیلمسازی او نیست و تنها یک «دستاورد جانبی» است. اما به هر رو، در نتیجهٔ همین تربیت نامحسوس است که تماشاگر آزموده و آموخته شده با شیوهٔ روایت و جزئیات پردازی «دربارهٔ الی...» حالا این آمادگی ذهنی را دارد که با مشخص نشدن انتخاب ترمه در لحظات پایانی کنار بیاید و حتی با بحث بر سر این که احتمالاً او چه کسی را انتخاب خواهد کرد، با خواست ساختاری/مضمونی فیلم یعنی مشارکت فکری در دنیای آن، همراه شود. این مهم نیست که امکان دارد همهٔ بیننده ها در لحظه متوجه این نکته نباشند که بزنگاه کشندهٔ تردید ترمه نه فقط برای انتخابی عاطفی میان مادر و پدرش، بلکه بیش از آن بابت انتخاب میان دو «شیوهٔ» زیستی است: شیوهٔ سازش و مسالمت جویی و مصلحت اندیشی مادر یا شیوهٔ اصولگرایی و ایستادن پدر بر سر این تفکر که «چیزی که غلطه، غلطه». این جمله را نادر بعد از اصرارش بر این که «تضمین و ضمانت» معادل عربی واژهٔ «گارانتی» است و نباید به جای معادل فارسی به کار رود، به زبان می آورد. به طور معمول در فیلمی ایرانی با گرایش های آشنای بینندهٔ ایرانی طبقهٔ متوسط به بالا از نظر فرهنگی، می شد احتمال داد که این دیالوگ با ایرانیت محسوس جاری در آن، به سوت و کف بینندگان فیلم منجر شود. اما شکل گذرا و دور از شعارزدگی اجرای آن، فرصت این واکنش سطحی را به بیننده نمی دهد و ظریف تر آن که بعدتر، همین نادر به رغم همین اصولی که دارد، باید برای بیرون آمدن از بازداشتگاه «ضامن» پیدا کند و سندی به عنوان «ضمانت» بگذارد؛ و در دل این مناسبات اجتماعی دیگر خبری از معادل پیشنهادی او یعنی «پشتوانه» نیست! علاوه بر این نوع ظرافت ها، ممکن است هر بیننده ای متوجه این بازی هوشمندانه و حتی موذیانهٔ

فیلم نشود که در واقع حجت و سیمین با وجود این همه تفاوت در رفتار اجتماعی، از یک جنس و متمایل به سازش کاری و مصلحت جویی اند و نادر و راضیه با وجود آن همه فاصلهٔ احتمالی در شعائر ایدئولوژیک یا دست کم ظواهر آن در قالب تشرع، با ایستادن بر سر اصول خود تا آخرین لحظه، حتی به زیان منافع خود، عملاً از یک جنس اند. انتخابی که ترمه در پایان فیلم در آستانهٔ آن ایستاده و ممکن است به طور موقت آن را پس بزند و مثلاً و فعلاً با رفتن پیش مادربزرگش، تصمیم گیری در این زمینه را به تعویق بیاندازد، انتخاب بین این دو شیوهٔ زیستی است. و ما اگر اندکی درنگ کنیم، می بینیم که اغلب در طول یک شبانه روزمان در زندگی امروز و این جا، از برخورد با پلیس تا رئیس تا صاحبخانه تا همکار، از یکی از این دو شیوهٔ برخورد به یکی دیگر تغییر رفتار می دهیم یا در جزئیات رفتار و تندی و آرامش مان، از نادر به حجت، از حجت به سیمین و از سیمین به راضیه تغییر حالت داریم. به شکلی فراتر از «دربارهٔ الی...»، این فیلم به آزمایشگاهی برای بازیابی نمونه های مختلفی از دگرگونی های ناگزیر خود ما بدل می شود و همین که فرهادی این خصلت را تا این حد گسترش داده که نه فقط در مورد قضاوت آدم ها دربارهٔ شخصیت الی، بلکه به طور کلی در تمام برخوردها و روش های زندگی روزمره مان به شیوه های مختلف فکر کنیم، خود به تجربه و جهشی که با «دربارهٔ الی...» از سر گذرانده ایم، متکی است و از همین دریچه است که گستردگی تصویر تمام قد جامعهٔ معاصر شهری در این فیلمش به طرح تعبیر «به روزترین فیلمی که تا به حال ساخته ام» از سوی خود او منتهی می شود.

از نوع خاص و –گفتم که– موقت ارتقاء سطح نگرش و توجه به همهٔ اجزاء که بینندهٔ «دربارهٔ الی...» را به جایگاه شایستهٔ تماشای «جدایی نادر از سیمین» رسانده، همین بس که این بیننده گاه بر اثر آن چه از فیلم قبلی آموخته و به یاد سپرده، برخی تمهیدات فیلم اخیر را «مکرر» یا بی اثر می شمارد و حس می کند که پیشتر می دانسته فرهادی با این تمهیدات، داستان و آدم هایش را به پیش خواهد برد. نمایندهٔ این نوع

تماشاگران امیر قادری است و نمونهٔ این برداشت هم آن اشاره اش که می گوید «این بار دست فرهادی را خوانده بودم». این را پیشتر هم در نوشته های دیگر آورده ام که اگر این دو فیلم به ترتیب معکوس ساخته شده بودند و ما مثلاً ابتدا در «جدایی نادر از سیمین» می دیدیم که یک پول برداشتن سادهٔ سیمین از کشو برای آن که کارگران حامل پیانو پول خرد بابت برگرداندن بقیهٔ تراول چک به همراه ندارند، بعداً به چه بلوایی بر سر تهمت یک طبقه به طبقهٔ فرودست می انجامد، در رویارویی با فیلم دومی یعنی «دربارهٔ الی...» می گفتیم دیگر دستش را خوانده ایم و فهمیده ایم قرص برداشتن نازی (رعنا آزادی ور) از توی ساک سپیده (گلشیفته فراهانی) حتماً کاسه ای زیر نیم کاسه دارد و بعداً به بلوایی مانند سیلی خوردن سپیده از امیر (مانی حقیقی) بابت پیداشدن موبایل الی در ساک سپیده می انجامد. کاری که امیر قادری برای زیرسؤال بردن «جدایی نادر از سیمین» می کند، در واقع به معنای همان ارتقاء سطح هوش و نگرشی است که گفتم؛ و در اصل مبتنی بر همان دستاوردی است که از پیروزی تدریجی فرهادی برای تثبیت این نوع نگاه دقیق در مخاطبش خبر می دهد. ولی واقعیت این است که ما هنوز یک قدم از هوش جاری در متن و اجرای فرهادی عقبیم و مثلاً آن جا که نادر دارد تلفنی برای خانم قهرایی پیغام می گذارد که تلفن دکتر را به او هم بدهد، اغلب متوجه نگاه متهم کنندهٔ ترمه نمی شویم که از بیرون می آید و روی مبل می نشیند و با یک نگاه، می فهمد و می فهماند که پدرش از آشپزخانه مکالمهٔ راضیه و قهرایی را شنیده بوده و می دانسته که راضیه باردار است. تقریباً همهٔ ما بعدتر که ترمه به پدرش می گوید «تو دروغ گفتی» و نسل خود را به بازجوی گناهان نسل ما بدل می کند تا بعدتر خود نیز در فشار هولناک تردید و چالش سکانس حرف زدن با بازپرس یا سکانس پایانی با قاضی قرار گیرد، تازه در می یابیم که دلیل آن نگاهش به نادر بعد از آن پیغام تلفنی، دلیل جواب ندادن و توقف نکردن ماشین قهرایی و دلیل لورفتن تنها دروغ بزرگ نادر چه بوده است. از این رهگذر که به نظرم عنصر بسیار مهمی است و همچنان دقت و جزئیات فیلم فرهادی را از ما بیشتر و همه جانبه تر نشان می دهد، به

اصلی ترین چالش مخالفان معدود فیلم می رسم: بحث نمایش ندادن صحنهٔ تصادف راضیه که دستاویز و بهانهٔ این دوستان متمایل به متفاوت نمایی شده است.

حذف صحنهٔ تصادف و مشکلات ما

ببینیم آیا واقعاً فرهادی صحنهٔ تصادف را به طور کامل در مشت خود پنهان نگه داشته و تماشاگر را به طور مطلق از آن بی خبر گذاشته تا بتوان گفت او هر جا که معادلات درامش گره می خورد، برگ برندهٔ ناگهانی تازه ای رو می کند که به یک دروغ یا پنهانکاری جدید مربوط می شود؟ و ببینیم آیا آشکار شدن این دروغ یا پنهانکاری راضیه در سکانس آموزشگاه زبان سیمین، کاملاً تازه است و سابقه و پسزمینه و پرسپکتیوی در diegesis/دنیای عینی آدم های فیلم ندارد؟ ما در طول فیلم، سه بار دفترچهٔ کوچک راضیه با جلد آبی رنگش را می بینیم که در دستان اوست: یک بار که می خواهد به دفتر یکی از مراجع زنگ بزند و حکم شرعیِ تمیزکردن آقامرتضی را سؤال کند؛ آن هم در وضعیتی که از نظر خودش «اضطراری» است و مجبور می شود این را به فرد آن طرف خط گوشزد کند. یک بار جایی که دفترچه را به دست خانم قهرایی می دهد تا تلفن مطب دکتر زنان را از phonebook موبایلش بردارد و در آن یادداشت کند؛ و بار سوم در راهروی دادسرا در میانهٔ نخستین جلسهٔ بازپرسی که به بهانهٔ سرزدن به سمیه از دفتر بازپرس خارج می شود و کنار باجهٔ تلفن عمومی ایستاده که شوهرش حجت سر می رسد و راضیه برای جلوگیری از کنجکاوی حجت که به کجا دارد زنگ می زند، دفترچه را زیر چادرش پنهان می کند. خب، ما چرا مانند حجت فریب می خوریم و یادمان می رود که کنجکاوی کنیم؟ در میانهٔ بازپرسی و در دل آن حساسیت و التهاب، راضیه می خواسته به چه کسی تلفن کند که نمی توانسته تا پایان جلسه و خروج از دادسرا صبر کند؟ بدیهی است که می خواسته با همان دفتر یکی از مراجع تماس بگیرد و حکم شرعی کاری را که دارد می کند، بپرسد. و کاری که می کند، اتفاقاً دروغ گویی نیست؛ فقط نگفتنِ همهٔ حرف راست است (مانند تصمیم ناگزیر و مصلحت اندیشانهٔ

سپیده در پایان «دربارهٔ الی...»). او نمی گوید که تصادفی هم در کار بوده؛ ولی ما اگر در این سکانس فیلم اندکی دقیق تر بودیم، شتاب و تلاش ناکام او برای این تماس را به آن چه ذهنش را مشغول داشته، ربط می دادیم؛ دلیل آن بی رمقی مفرطش در حین شستن دست و رویش در آشپزخانه بعد از سکانس فوتبال دستی نادر و بقیه را می فهمیدیم؛ و حتی آن به خواب رفتن و از حال رفتن در اتوبوس در حال برگشت به خانه را هم به سکانس رفتن او برای آوردن آقامرتضی از دم کیوسک روزنامه فروشی وصل می کردیم. در «چهارشنبه سوری» هم همهٔ تلاش فرهادی در اجرا و کوشش او و مانی حقیقی در ساختار فیلمنامه این بود که بینندهٔ دقیق و باهوش نشانه های کافی از ارتباط مرتضی و سیمین داشته باشد و اگر خود بیننده به آن فندک موزیکال، به بستن در حمام توسط سیمین که می بیند روح انگیز (ترانه علیدوستی) دارد از مژده حرف می زند و می داند صدا از دریچهٔ حمام به آن طرف می رسد، و به ماجرای بلیت و این که سیمین ساعت پرواز خانوادهٔ مرتضی را از کجا می داند، یک به یک دقت می کرد، دیگر در سکانس دیدن مرتضی و سیمین در کنار هم در ماشین مرتضی با دستی پشت دست دیگرش نمی کوفت و آوای همگانی جاخوردن و غافلگیرشدن، سالن های اکران «چهارشنبه سوری» را برنمی داشت! این که ما آن جا، جا می خوردیم یا حالا افشاگری راضیه را ناگهانی می دانیم، مشکل حواس خود ماست. و اگر اساساً می خواهید بفرمایید که ضرورت این میزان توجه در فرآیند فیلم بینی به نظرتان افراطی است و برخلاف قواعد معقول سرگرم شدن تماشاگر با فیلمی است که دارد می بیند، با پوزش عرض می کنم که درست برعکس، فیلمی که تا این حد باید حواس مان به همهٔ اجزایش باشد، دارد به مفهومی کامل تر از آن چه عادت داریم، سرمان را به خودش و دنیایش گرم می کند و فرهادی در این زمینه، به قول عباس کیارستمی معلوم نیست تا کجا می خواهد پیش برود.

از همه جالب تر این است که عین همین اتفاق حذف حادثهٔ اصلی در شیوهٔ روایت «دربارهٔ الی...» هم رخ داده بود و ما به دریا زدن الی را نمی دیدیم و یک ساعت و ربع بقیهٔ فیلم را درگیر این بودیم که او

به تهران بازگشته تا دوست/نامزدش علیرضا (صابر ابر) از این مشکوک تر نشود؛ یا به آب زده تا آرش (متین فتوره چی) را نجات دهد. در آن فیلم روش دکوپاژ فرهادی و تدوین هایده صفی یاری این بود که بادبادک بازی الی و بچه ها و خنده های الی روی تصویری از بادبادک در آسمان، به سکوت می رسید. و بعد این تصویر به نمایی از توی آشپرخانه کات می شد که باز بادبادک را در پسزمینه اش می دیدیم و توپی که سپیده به حیاط ویلای مجاور انداخته بود، از آن جا پرتاب می شد و به لبهٔ پنجرهٔ آشپزخانه می خورد و نازی را یکهو می ترساند. روایت در این دو نما نوعی «لحظه های بی خودی» را به تماشاگر باز می نمایاند و بعد از این مکث بر ابهام خاموش این لحظه ها، به والیبال باز می گشتیم و می دیدیم که دو دختربچه فریادزنان به طرف بقیه می دوند. درست مشابه همین ساختار دکوپاژی و تدوینی البته بدون بهره گیری دوباره از آن «لحظه های بی خودی» و ابهام زیبای نهفته در آنها، در فیلم اخیر هم به کار می رود و آخرین نماهای صحنهٔ رفتن راضیه به دنبال آقامرتضی در خیابان، قطع می شود به نمای بسته ای از فوتبال دستی و شلوغی و شور آدم های درگیر بازی. اما برخی از ما برخلاف پذیرش این تمهید در فیلم قبلی، این بار حس می کنیم رودست خورده ایم و متوجه نیستیم که دلیلش درست همان فیلم قبلی است. یعنی از این که این بار هم با وجود سابقهٔ آن فیلم، فرهادی توانسته روش خودش را برای غفلت آنی ما مؤثر از کار دربیاورد، نوعی واکنش روانی ناخودآگاه همراه با پس زدن داریم.

منهای اینها، حذف زمینه های مفصلی که می توانست برای بحث دربارهٔ دلیل تصادف راضیه به وجود بیاید، از هوشیاری های فیلم به شمار می رود. می شد بخش عمده ای از چالش های آدم های «جدایی نادر از سیمین» حول این محور شکل بگیرد که راضیه اگر هم بر اثر افتادن روی پله ها سقط جنین نکرده، باز برای نجات پدر نادر تصادف کرده و در عمل، فقط وجه «قانونی» ماجرا تفاوت دارد و نه وجه «اخلاقی» و انسانی و وجدانی اش: در هر دو حالت، از دست رفتن بچه متوجه نادر است. اما فیلم جز در دیالوگی کوتاه و گذرا،

درگیر این بحث نمی شود. فقط به این دو دلیل ساده که اولاً شرع موردنظر راضیه به اندازهٔ همان مراتب قانونی، این دو شکل سقط جنین را از هم تفکیک می کند و در خصوص تصادف، نادر را مقصر نمی شمارد و ثانیاً پیش کشیدن این بحث درست تکرار همان معادلهٔ مضمونی «دربارهٔ الی...» بود که سپیده به پیمان (پیمان معادی) و شهره (مریلا زارعی) می گفت «اگه به خاطر بچهٔ شما رفته باشه توی دریا، باز هم ارزششو نداره؟»؛ و فیلم از این تکرار، دوری می کند.

پیشرفت همزمان مخاطب و فیلمساز

در نهایت، مخاطب فرهادی هم دارد پا به پای خود او رشد می کند. حالا حتی بخش های ندیده و نشنیدهٔ کنش های فیلم او مانند این که آیا مثلاً مادر سیمین هم با مهاجرت دخترش موافق است یا آیا واقعاً خانم قهرایی برای پس گرفتن شکایتش نزد بازپرس رفته یا این «بلوف» آقای بازپرس بوده یا دکتری که آن روز عصر راضیه نزدش رفته بعد از معاینهٔ او چه گفته، بخشی از ذهن این مخاطب را اشغال می کند (تک تک اینها در تجربه های عینی از من پرسیده شده که دارم نقل شان می کنم) و مهم تر آن که حالا این مخاطب متوجه است هر کدام از این عناصر diegetic نه فقط برای غنای بیشتر داستان و روابط آدم ها، بلکه با پسزمینه ها و لایه هایی بسیار سرشار از مایه های اجتماعی و انسانی، در دنیای فیلم جریان یافته است. این در حالی است که مخاطب ایرانی به طور رایج به چیزی که در دل داستان – و نه مفاهیم- جاری شود، از منظر معنا و تعبیر نمی نگرد و حتماً جهان تأویل پذیر اثر را جایی ورای عناصر داستانی و دنیای عینی اش می جوید.

اگر از اغلب تماشاگران فیلم در هر برشی از روایت بپرسید که فارغ از همهٔ اتفاقات در جریان، آیا تصور می کنند رابطهٔ نادر و سیمین به قوام و سازش و آرامشی خواهد رسید، با قطعیت پاسخ منفی می دهند. اما برای این پاسخ و احساس شان، جز سابقهٔ واقع نگری سینمای فرهادی و نام فیلم که به درستی بخشی از

ساختار روایت و اطلاعات دهی آن است، دلیل دیگری نمی یابند. اما فیلم و عناصر دنیای عینی اش آن قدر درست و عین زندگی اند که حتی می توان از دل همان ندیده ها و نشنیده ها هم دلایل حسی یافت: سیمین و نادر چهار بار با هم در خلوت دونفره قرار می گیرند که دو بارش در آشپزخانهٔ منزل مشترک – و حالا سابق– خودشان، یک بارش در آشپزخانهٔ منزل پدری سیمین (به سبک خانم های متأهل ایرانی بخوانید «خونهٔ مامان» سیمین!) و یک بارش هم در آسانسور بیمارستان با آن پسزمینهٔ غریب و خط خطی و مستعد تفسیرش است. یعنی هیچ بارش حتی تصادفاً در اتاق خواب شان نیست. در تمام طول فیلم هم دوربین فقط یک بار وارد اتاق خواب بی مصرف ماندهٔ آن دو می شود و آن وقتی است که از «زن و شوهری» چیزی جز «پدری و مادری» باقی نمانده: سیمین روی تخت نشسته و ترمه از مدرسه می آید و به آغوش او می رود. در یکی دیگر از معدود فیلم های دقیق این سینما در تصویر روابط زن و مرد یعنی «کاغذ بی خط» ناصر تقوایی، رویا رویایی (هدیه تهرانی) در اتاق خواب به شوهرش جهانگیر (خسرو شکیبایی) می گفت این اتاق جای امنی است؛ اگر من و تو نتوانیم این جا مشکل مان را با هم حل کنیم، هیچ جای دیگر دنیا هم نمی توانیم. و نادر و سیمین اصلاً با هم وارد این جای امن نمی شوند تا مشکل شان بخواهد حل شود. پس اگر هیچ احتمالی برای سازش و آرامش شان نمی بینیم، این نکتهٔ جنسی/ارتباطی می تواند از مهم ترین ریشه های این احساس مان باشد. نکته ای که باز در دنیای عینی فیلم، بدون کوچک ترین تأکید یا حتی اشاره ای فقط «جریان» یافته است. دنیایی که درست خلق شده، حتی می تواند عناصری داشته باشد که چنان از ضمیر نا به خود خالق شان آمده اند که ممکن است حتی خودش هم به طور مستقیم و ریاضی وار به آن نیاندیشیده یا آن را در فیلمش «تعبیه» نکرده باشد. و این جاست که به نظرم حتی می توان فرهادی را از تنها اتهام ظاهراً وارد به او یعنی سنجیدگی بیش از حد و ریاضی وار و غیرهنرمندانهٔ فیلم هایش نیز مبرا دانست. چون هنوز چیزهایی در این دنیا پیدا می شود که خود او آگاهانه نچیده است.