زاویه دید

جسارت معاصربودگی فرهادی

اشا صدر اشکوری
دکترای سینما تئاتر و رسانه

• «ای‌کاش قضاوتی، قضاوتی، قضاوتی در کار می‌بود». **احمد شاملو**

پیش از هر چیز باید بنویسم که این‌بار نگارنده نه به قصد نقد و نگارش یادداشت، بلکه به قصد تجربه زیستی متفاوت پس از دیدن چندباره فیلم «همه می‌دانند» دست به نگارش این کلمات می‌زند.

فیلم «همه می‌دانند» آخرین اثر اصغر فرهادی، فیلم‌ساز ایرانی، فیلمی است اسپانیایی، نه‌فقط به این دلیل که در اسپانیا ساخته شده، فیلم به زبان اسپانیایی است، بلکه فیلم زیستی است اسپانیایی. فیلمی که تصویر گسترده‌ای است از روایتی شاعرانه و معاصر و به تعبیر من وامدار ادبیات معاصر ایرانی فیلم‌سازش که در بستری بیرونی به درستی تصویر شده؛ از سرزمین احمد شاملو تا سرزمین لورکای بزرگ، با خط فرهنگی بسیار مشابه و درعین‌حال بسیار متمایز که مانند پیچیدگی‌های یک خاورمیانه‌ای درهم‌تنیده است.

اینجا خاورمیانه است؛ سرزمین داستان‌های پیچ‌درپیچ و عقوبت‌های نافرجام و انتظارهای بزرگ، اینجا سرزمینی است که آفتابش ما را می‌سوزاند و بارانش ما را با خود مانند سیلاب می‌برد و چنین است که همه ما می‌دانیم هیچ‌چیز به همین سادگی‌ها اتفاق نمی‌افتد، ما همواره در پی «پیچیده‌کردن امر پیچیده‌ایم».

اما بیایید از این خاورمیانه زیبا دور شویم و فیلم «همه می‌دانند»، آخرین ساخته اصغر فرهادی را از منظر خلق یک اثر هنری ببینیم؛ فیلمی که به عقیده من متاثر است از شعر «در آستانه» احمد شاملو، تصویرسازی‌ای است عاشقانه و نه پلیسی و فیلمی به تمامی اسپانیایی و اگر بر فرض محال نام اصغر فرهادی را از تیتراژ فیلم حذف کنیم، ما را به‌شدت گیج خواهد کرد، امضای جدیدی است از کارگردانی که با جسارت دست به بازتولید یا اپروپریشن اثر پیشین خود می‌زند و این مهم‌ترین و معاصرترین ویژگی این اثر است که در مدیوم سینما ارائه شده. اپروپریشن یا به عبارت این روزها در هنر ترجمه در ایران «از آنِ خودسازی» «استراتژی‌ای است در هنر جدید که وام‌گیری، تکثیر یا استفاده از یک اثر یا تصویر یا بخشی از آن در کار خود را در زمینه دیگر به کار می‌گیرد و معنایی متفاوت از اثر اولیه را متبادر می‌کند».

«همه می‌دانند» نمونه موفق یک «اپروپریشن» در سینماست؛ جایی که اصغر فرهادی آگاهانه از حافظه تاریخی مخاطبانش استفاده می‌کند و نشانه‌هایی از اثر پیشینش را به کار می‌گیرد؛ فیلمی که از نظر کانسپت و محتوا همان «درباره الی» است و چه درخشان که هنرمند خالقش می‌داند که این مفهوم می‌تواند در بسترهای فرهنگی دیگر دگرگون شده و نه به دنبال آن پیچیدگی‌های فرهنگ خاورمیانه‌ای است و نه به دنبال شخصیت‌پردازی‌هایی سرشار از قضاوت‌های فرهنگی ایرانی. فرهادی به عقیده من یکی از معاصرترین فیلم‌سازان جهان است. او با حفظ مفهومی که از سرزمین مادری‌اش وام گرفته، از سد کلنجارهای تاریخی مقایسه فرهنگی می‌گذرد و خودش را در فرهنگ یک اسپانیای غیرشهری، بافت جامعه‌ای که با آنها هم‌خون نیست، مذهب، زبان و... غرق می‌کند. کسی که با تمام افتخارات کسب‌کرده تا به امروزش دست از هیجان تجربه برنمی‌دارد تا همان الگوهای تأییدشده از شرق و غرب را اعمال کند. فرهادی به دنبال طرح یک سؤال فرهنگی است، خلق یک «هنر تطبیقی»؛ هنری که باید در آن فرهنگ، جهان‌بینی و زبان جدیدی را کشف کرد و این خود امری پیچیده است، پس چرا باید داستان پیچیده خاورمیانه‌ای را چنان پیچیده ترسیم کند تا تمام آن سه شاخصه مهم (فرهنگ، جهان‌بینی و زبان) را قربانی کند.

و توجه به این امر، فیلم «همه می‌دانند» را تا یک اثر هنری معاصر ارتقا می‌دهد و فرهادی را از یک فیلم‌ساز به یک هنرمند معاصر بدل می‌کند که «در آستانه» گذشتن از مرزهای هنر در انتقال مفهومی انسانی و نه تنها ایرانی است.

بخش‌هایی از مقاله نیویورک‌تایمز درباره کارگردان مطرح ایران

چگونه فرهادی ابهام اخلاقی را به شکل هنری بیان می‌کند؟

ژیل هاروی . برگردان به فارسی: مصطفی احمدی

عکس: نیوشا توکلیان، نیویورک تایمز

اصغر فرهادی، موفق‌ترین کارگردان تاریخ سینمای ایران، شاید علاقه چندانی به سیاست جهانی نداشته باشد، اما سیاست جهانی به او بسیار توجه دارد. در ۲۷ ژانویه ۲۰۱۷، کمتر از یک هفته پس از اینکه «فروشنده»، هفتمین فیلم سینمایی فرهادی برای بهترین فیلم غیرانگلیسی‌زبان نامزد اسکار شد، رئیس‌جمهور ترامپ فرمان حکومتی ۱۳۷۶۹ را امضا کرد؛ فرمانی که به نام جلوگیری از ورود مسلمانان شناخته شد. تحت شرایط این فرمان شهروندان هفت کشور عمدتا مسلمان‌نشین، از جمله ایران برای مدت ۹۰ روز از ورود به آمریکا منع شدند (که البته زمان برد تا رئیس‌جمهور جدید بفهمد «چه بلایی بر سر خود آورده است»). برای فرهادی که خود در مسائل بشری چیره‌دست است و فیلم‌های پایانِ‌بازش که سرشار از جزئیات و ریزه‌کاری درباره گسست‌های فرهنگی است و از طرف مخاطبان ایرانی و همین‌طور تماشاگران جهانی مورد تشویق قرار گرفته، فرمان ترامپ، هم از نظر اخلاقی و هم از نظر عقلانی توهین‌آمیز به حساب می‌آمد. در بیانیه‌ای که دو روز بعد منتشر شد، او تصمیمش را مبنی‌بر عدم حضور در مراسم اسکار اعلام کرد و همچنین به تاریخچه «تحقیر متقابل» اشاره کرد که در پس خصومت‌های امروز ایران و آمریکا پنهان است. با توجه به شرایط (مجازات جمع وسیعی از پیروان یک دین)، استفاده او از واژه «متقابل» نشانگر متانت فوق‌العاده وی بود؛ واژه‌ای که تماشاگران فیلمی که به‌خاطر آن نامزد شده بود از شنیدن آن تعجب نکردند، چون در فیلم هم با یک نگاه تحقیقی روان‌شناختی دقیق به بررسی ادعاهای متقابل طرفینی که تحقیر شده بودند می‌پرداخت. ایران از نظر زمانی ۱۱ ساعت‌ونیم از لس‌آنجلس جلوتر است. به ساعت تهران سحرگاه بود و فرهادی همراه خانواده و جمعی از دوستان نزدیکش نشسته بودند تا هشتادونهمین دوره مراسم اسکار را تماشا کنند. تلویزیون ایران مراسم را پوشش نمی‌دهد، اما فرهادی مانند بسیاری از هم‌وطنانش دیش‌های غیرقانونی ماهواره در اختیار دارد تا به شبکه‌های خارجی دسترسی داشته باشد. (فرهادی با پریسا بخت‌آور ازدواج کرده است؛ کارگردان سینما و تلویزیون که اولین فیلم سینمایی‌اش «دایره‌زنگی» محصول ۲۰۰۸ درباره زوج جوانی است که سعی دارند با نصب دیش‌های ماهواره در آپارتمان‌های تهران پول به دست بیاورند). این بشقاب‌ها البته همیشه قابل اعتماد نیستند، همان‌طور که در روز پخش مراسم دستگاه ماهواره خانه او دچار مشکل شد. تعمیرکاری هم که نیمه‌شب از خوابش زده و آمده بود نتوانست کاری کند. دست‌آخر دوستی از آن سر شهر که با استفاده از اینترنت و وی‌پی‌ان به نمایش زنده مراسم دسترسی پیدا کرده بود، ارتباط راه‌دوری بین کامپیوتر خود و لپ‌تاپ فرهادی برقرار کرد و جمع خانواده و دوستان گرد لپ‌تاپ حلقه زدند تا شرلی مک‌لین و شارلیز ترون را ببینند که نام برنده اسکار را «فروشنده» اعلام می‌کنند. فرهادی از دو ایرانی- آمریکایی به نام‌های فیروز نادری؛ دانشمند سابق ناسا و انوشه انصاری؛ سرمایه‌گذار علمی و نخستین زن توریست فضایی درخواست کرد تا نماینده او در مراسم باشند. (نادری می‌گفت آنها انتخاب شده‌اند تا نشان دهند مرزها از بیرون کره خاکی ناپیدا هستند). هم‌زمان با آرام‌شدن فضا در خانه فرهادی، نماینده‌های او در لس‌آنجلس روی صحنه رفتند. انصاری که متن سخنرانی نوشته‌شده توسط فرهادی را می‌خواند، گفت: «به احترام مردم کشورم» و شش کشور دیگر که مورد هدف فرمان اجرائی ترامپ قرار گرفتند آنجا غایب است. سخنرانی با موضوع تقسیم‌بندی جهان به «ما» و «دشمنان ما» و رسیدن به این نکته که ترامپ در پی «توجیه فریب‌کارانه‌ای برای خشونت و جنگ» است ادامه پیدا کرد. جملات فرهادی در سالن دالبی در حالی با تشویق بسیار گرم حاضران مواجه شد که از طرف مفسر محافظه‌کار لورن کولی، دبیر نشریه واشینگتن اگزماینر قابل‌پذیرش نبود. او در توییتر نوشت: «ما به یک ایرانی جایزه دادیم و او برای ما علیه دولتمان سخنرانی کرد. بهتر نیست برود و برای مسئولان کشور خودش سخنرانی کند؟» کولی و دیگر کارشناسانی از این دست شاید این نکته را درک نکنند که لحن و گفتارشان به‌شدت به همتایان محافظه‌کارشان در ایران شباهت دارد؛ همان‌هایی که غالبا فرهادی را به دل‌باختن به مخاطبان خارجی با ارائه تصویری منفی از وطنش متهم می‌کنند. حقیقت البته بسیار پیچیده‌تر از این است. فرهادی همان‌گونه که خود می‌گوید، آموخته در فیلم‌هایش به آرامی حرف بزند و این به‌خاطر اعتمادی است که به تماشاگرش به جهت درک مفاهیم دارد. در نمای افتتاحیه «جدایی نادر از سیمین» (۲۰۱۱) که آن هم برنده اسکار بهترین فیلم غیرانگلیسی‌زبان شد، زن و مردی را می‌بینیم، زن شالی به سر دارد (مانند همه زن‌های ایرانی که ملزم به حفظ حجاب در مکان‌های عمومی هستند)، مستقیم به دوربین نگاه می‌کند و گرفتاری‌اش را شرح می‌دهد. پس از سال‌ها زندگی مشترک در آستانه جدایی هستند و هر یک به دنبال کسب حضانت فرزندشان که دختری ۱۲ساله است. با شروع بگومگو متوجه می‌شویم آنها در دادگاه طلاق هستند. (زن می‌خواهد کشور را به‌خاطر زندگی دخترشان ترک کند و مرد می‌خواهد بماند تا از پدر پیرش که آلزایمر دارد مراقبت کند). کسی که در دادگاه مخاطب آنهاست قاضی است، هرچند به نوعی می‌توان خود تماشاگر را نیز مخاطب آنها فرض کرد؛ همانی که هربار فرهادی در رویه‌های اخلاقی‌اش او را در جایگاه قضاوت می‌نشاند. زن می‌گوید: «به‌عنوان یک مادر ترجیح می‌دهم دخترم در چنین شرایطی بزرگ نشود». قاضی که گیج شده، درحالی‌که خودش را همچنان نمی‌بینیم و صدایش را می‌شنویم می‌پرسد: «کدام شرایط؟» و جوابی دریافت نمی‌کند. فرهادی استاد حذف‌های معنادار ما را به‌سرعت به صحنه بعدی می‌برد، اما ایرانیان و کسانی که با شرایط اجتماعی‌ای که زنان ایرانی در آن زندگی می‌کنند آشنا هستند، به خوبی معنی شرایطی را که به آن اشاره می‌شود درک می‌کنند.

فرهادی جایی گفته است: «باور دارم هنر در مقابل سانسور مثل آب است در برابر سنگ. آب بالاخره راهی برای عبور از اطراف سنگ پیدا می‌کند». «همه می‌دانند» آخرین فیلم فرهادی، از هشتم فوریه در ایالات متحده به نمایش عمومی درخواهد آمد، اما کارگردان در مراسم افتتاحیه حاضر نخواهد بود. او از زمان به‌قدرت‌رسیدن ترامپ به اینجا سفر نکرده است. «افراطیون و تندروها، در ایران و ایالات متحده، هر جا که ببینیدشان بسیار شبیه هم هستند». این را اصغر فرهادی ۴۶ساله در دسامبر به من گفت. در اسپانیا بودیم، صندلی عقب یک ماشین شاسی‌بلند نشسته بودیم و با سرعت زیاد در اتوبانی به سوی تورهلاگونا می‌رفتیم، روستایی به فاصله یک ساعت از شمال مادرید، جایی که «همه می‌دانند» فیلم‌برداری شده بود. وقتی معلوم شد که ادامه خصومت ایرانی- آمریکایی ملاقات من با او در تهران را غیرقابل‌پیش‌بینی می‌کند، فرهادی با احساس وظیفه‌ای که به مرور فهمیدم خصیصه ذاتی‌اش است، برای انجام مصاحبه اسپانیا را پیشنهاد داد.

تهران به مادرید سفری است که از سال ۲۰۱۳ فرهادی به تناوب انجام داده است که در یکی از آن سفرها اولین ملاقاتش با پنه‌لوپه کروز و خاویر باردم ترتیب داده شد تا ایده ساخت فیلمی درباره یک خانواده از روستایی در اسپانیا را در میان بگذارد که اسرار آنها در طول یک عروسی آخر هفته فاش می‌شود. فیلم «گذشته» را قبل‌تر از آن ساخته بود، فیلمی فرانسوی و اولین تولید او در خارج از ایران. بسیاری از کارگردانان هنگام قبول پروژه‌ای در خارج از کشورشان با احتیاط برخورد می‌کنند، حس تنهاماندن در قاره‌ای دیگر دارند، جایی که زبانشان را نمی‌دانند و از فرهنگ عامه‌اش اطلاعات کمتری دارند. فرهادی که فردی جهان-وطن و دنیادیده است چنین نگرانی‌هایی ندارد. او می‌گوید: «طعم عشق و طعم نفرت در هر کجای جهان یکسان است». فرهادی از امیر نادری نقل قول می‌کند، کارگردانی که فیلم «دونده»اش در سال ۱۹۸۴ اولین فیلم ایرانی پس از انقلاب بود که شهرت جهانی کسب کرد: «این و این در همه جای دنیا یک معنی می‌دهند». با دست راستش پشت دست چپش می‌زند و سپس با همان دست، پشت دستش را نوازش می‌کند. «این» (حرکت اول) «خشونت است»، و «این» (دومی) «مهر» و مبنای سینما همین دو اصل است».

روز آفتابی و سردی بود، هم‌زمان که از حومه صنعتی مادرید خارج می‌شدیم، کوه‌های پربرف سییرا د گوادارامادا از سمت دیگر نمایان می‌شدند، فرهادی رو به سوی پنجره کرد تا نظری به بیرون بیندازد. موهای تیره جلوی سرش عقب رفته اما به شکلی که چهره‌اش را دلپذیر و باتجربه جلوه می‌دهد. عینک حساس به نور آفتاب به چشم دارد (یک لحظه سرم را از روی دفتر یادداشتم بلند کردم تا نگاهش کنم و متوجه شدم دیگر نمی‌توانم چشم‌هایش را ببینم) با ریشی که رگه‌هایی از رنگ نقره‌ای جابه‌جا در آن پیداست. لباسش بیشتر شبیه ایرانی‌های لیبرال طبقه متوسط فیلم‌هایش است، یا بهتر است بگویم شبیه لیبرال‌های طبقه متوسط در همه دنیا: جین آبی، پلوور یقه‌گرد قرمز و اورکت سیاه نیمه‌بلند. با اینکه به شکل آراسته‌ای انگلیسی حرف می‌زند، اما ترجیح می‌دهد از مترجم استفاده کند؛ شهرام، مهاجر تنومند ایرانی با کلاه پشمی خاکستری مقابل ما نشسته. همراه دیگری که با ماست احمد طاهری‌ست، یک ایرانی دیگر که در اسپانیا زندگی می‌کند و در واقع مترجم اسپانیولی فرهادی در «همه می‌دانند» بوده است.

مانند فیلم‌های پیشین فرهادی، فیلم آخرش درباره حادثه‌ای است که بیرون از قاب رخ می‌دهد. در «درباره الی» (۲۰۰۹) این اتفاق ناپدیدشدن یا احتمالا غرق‌شدن شخصیتی است که عنوان فیلم برگرفته از نام اوست. در «فروشنده» این واقعه یک تجاوز جنسی است (یا حداقل به نظر می‌رسد این‌گونه است) که ماهیت دقیقش مبهم باقی می‌ماند، زیرا قربانی آن‌قدر آزرده شده که نمی‌تواند درباره آن حرف بزند. در «همه می‌دانند» دختر نوجوان یکی از میهمانان عروسی ربوده می‌شود. همان‌طور که انتظار داریم، این ماجرا می‌تواند در یک ساعت‌ونیم به هراسی درگیرکننده بدل شود، اما فرهادی بیش از آنکه به پیچش‌های داستانی سرگرم شود، علاقه‌مند به مکاشفات روان‌شناسی حاصل از درگیری شخصیت‌هاست.

«برای شناخت بهتر شخصیت‌ها، به بحران احتیاج دارم». او شیوه روش‌مند خود را این‌گونه توضیح می‌دهد: «جمعی را در یک آسانسور در نظر بگیرید. اگر آسانسور از طبقه اول تا شانزدهم بی‌هیچ مشکلی بالا برود، هیچ‌کدام از آنها به شناخت از دیگری نخواهند رسید. اما اگر بین طبقه ۱۵ و ۱۶ برای نیم‌ساعت گیر کند... خب، احتمالا باب آشنایی بین آنها باز می‌شود. ما در بحران است که شخصیت حقیقی‌مان را نشان می‌دهیم». درست همان لحظه خودمان با بحرانی در مدل کوچک‌تر مواجه شدیم. یک افسر راهنمایی و رانندگی با عینک آفتابی و بادگیر زرد فسفری بر تن که کنار بزرگراه در کمین ایستاده بود، ماشین ما را متوقف کرد. پس از چند سؤال کوتاه از راننده نگاهی به صندلی عقب انداخت و متوجه شد فرهادی، شهرام و طاهری کمربند نبسته‌اند. ظاهرا تقدیر به سراغمان آمده بود. افسر برای گرفتن دستورالعمل یا احتمالا فراخوان نیروهای کمکی! بیسیم زد. وقتی معلوم شد قدرت مأمور قانون کاملا بر ما تحمیل شده (یا به عبارتی قرار نیست به این زودی‌ها از آنجا برویم)، فرهادی از موقعیت استفاده کرد و همان کاری که معمولا در روزهای ملاقاتمان می‌کرد را انجام داد؛ از ماشین بیرون رفت تا سیگارش را بکشد.

تصورش سخت نیست یکی از غول‌های سینمای جهان (مثلا فون‌تریه) در چنین موقعیتی قرار بگیرد و کارت «می‌دونی الان داری با کی حرف می‌زنی؟» را برای افسر پلیس رو کند. فرهادی اما به نظر از موقعیت جفنگ پیش‌آمده لذت می‌برد. در حالی که پشت به باد کرده بود، با لبخندی گفت: «در ایران حداقل می‌توانی با افسر حرف بزنی. اولش با قدرت به سمت تو می‌آیند، اما کمی بعد در حالی که سر شوخی باز شده، با یک تذکر راهی‌ات می‌کنند تا بروی». بعد از مدت کوتاهی دوباره سراغ موضوع سانسور می‌رویم: «هر کارگردانی شیوه مواجهه خود را برای مقابله با آن پیدا می‌کند. اینکه ادعا می‌کنند محدودیت می‌تواند باعث بروز خلاقیت بیشتر شود در کوتاه‌مدت درست است اما در طولانی‌مدت ریشه خلاقیت را خشک و ویران می‌کند». با لحنی اندوهگین کارگردانان ایرانی که مجبور به مهاجرت شدند را برمی‌شمرد؛ بهرام بیضایی، نادری، پرویز کیمیاوی.

موفقیت فرهادی که در وطن و خارج آن مورد تحسین قرار گرفته و اختیار ساخت فیلم در هر کجای جهان با بازیگران طراز اول را دارد، بسیار قابل‌توجه است. من شخصا درباره امن‌بودن موقعیت او در ایران کنجکاو بودم که آیا نگران نیست؟ یا اینکه- مثل برخی شخصیت‌هایش- رؤیای مهاجرت دائمی به غرب ندارد؟

پیش از آنکه سؤالم را بپرسم طاهری که تمام این مدت به آرامی در حال مذاکره با افسر بود، با یک خبر جدید سررسید. خبر داد که فرهادی به خاطر اینکه میهمان خارجی است مشمول جریمه نمی‌شود، اما او و شهرام هر یک ۱۰۰ یورو جریمه شده‌اند. مدتی در سکوت همان‌جا ایستادیم و به خبر رسیده فکر کردیم. «خب این از سانسور هم جدی‌تر است». فرهادی این را گفت و همگی خندیدیم. فرهادی سال ۱۹۷۲ در اصفهان، استانی در مرکز ایران متولد شد. (چیزی شبیه تولد در وولگوگراد، روسیه، ۱۹۱۰) بعد از انقلاب صدام حسین از ترس بروز شورش در عراق و در پی بهره‌برداری از هرج‌ومرج پس از انقلاب در کشور همسایه، نیروهایش را به مرز غربی ایران روانه کرد و این آغاز جنگی بود که هشت سال به طول انجامید. اصفهان که مرکز استان بود، چند بار زیر بمباران قرار گرفت. روزی برادر بزرگ فرهادی از مدرسه به خانه برنگشت؛ از خانه فرار کرده بود تا به‌عنوان داوطلب عازم جبهه شود. ماه‌ها طول کشید تا پدر و مادر فرهادی از جای او باخبر شوند و به خانه برش گردانند. فرهادی که خود حس وطن‌دوستی شدیدی داشت آن‌زمان آرزو می‌کرد کاش چند سال بزرگ‌تر بود تا می‌توانست مثل برادرش به نیروهای داوطلب ملحق شود. در درگیری با عراق، سینماهای ایران گاهی فیلم تبلیغاتی متفقین درباره جنگ جهانی دوم را نمایش می‌دادند. (با ایده تهییج حس میهن‌دوستی از طریق همسان‌سازی صدام با هیتلر) وقتی برای اولین بار فرهادی پا به سالن سینما گذاشت، یکی از همین فیلم‌ها در حال نمایش بود. البته این پیش از شروع جنگ بود. با بچه‌های فامیل سوار یک اتوبوس به اصفهان رفتند. دیر رسیدند و در میان نمایش فیلم وارد سالن سینما شدند، با این‌حال فرهادی مسحور شده بود. قهرمان اصلی فیلم عضو گروه مقاومت در اروپای شرقی بود که در آخر نازی شرور را به قتل می‌رساند. روزهای بعد از آن فرهادی مدام به صحنه‌هایی که از دست داده و ندیده بود، فکر می‌کرد و سعی داشت در ذهنش آنها را برای خود بسازد. روز قبل از سفرمان به تورهلاگونا به من گفت: «به من این احساس را می‌داد که انگار خودم دارم فیلم را در ذهنم می‌سازم». روایت‌های پرایهام او تماشاگر را در تجربه مشارکت مشابه این درگیر می‌کند. او جایی گفته است: «دلم نمی‌خواهد فیلم برای تماشاگر تمام شود. دوست دارم فیلم با همه سؤالاتش همچنان در ذهن بیننده باقی بماند و ساخته شود». سینما برای مدت‌ها در صف اول درگیری‌های سیاسی ایران قرار داشته است. اصطلاح موج نو که در اوایل دهه ۱۹۶۰ بروز کرد، فقط به مقابله با فیلمفارسی که فرمولی بود مسلط بر سالن‌های سینما و تحت تأثیر سینمای هالیوود، برنخاست، بلکه به نوعی مخالفتی بود با پروژه ترغیب به غربی‌سازی. این دوره مصادف بود با انتشار رساله جلال آل احمد «غرب‌زدگی» (۱۹۶۹)؛ فراخوانی مستحکم برای استقلال فرهنگی ایران، برآمده از خشم به‌خروش‌آمده از خانواده سلطنتی حمایت‌شده از سوی ایالات متحده و راهی به سوی انقلاب آینده. فرهادی متأثر از موج نو رشد کرد و بی‌هیچ پرده‌پوشی تأثیر خود از این جریان را اعلام می‌کند. «گاو» (۱۹۶۹) داریوش مهرجویی یک مورد مطالعاتی ساده اما همدلی‌برانگیز درباره تأثیر ویرانگر حاصل از یک ضایعه است. این شاکله مشخص داستان‌های فرهادی درباره رفتار خودویرانگر را می‌سازد. در عین حال اما از احساسات ضدغربی که با این جریان عجین شده بود دوری می‌کند. هنگامی که حرف از موج نو شد، او با اشتیاق درباره اهمیت آنچه در سینمای دیگر کشورها جریان داشت سخن گفت که همراه بود با ادای احترام به نئورئالیست‌های ایتالیا در دهه ۱۹۴۰. او گفت: «در ژاپن، فرانسه، آلمان و حتی در ایالات متحده ما واکنشی کم‌وبیش مشابه می‌بینیم. چیزی که همه این کارگردانان در آن مشترک بودند، اشتیاق آنها در ازبین‌بردن تصنع و نزدیک‌شدن به زندگی واقعی بود». خانواده فرهادی صاحب یک مغازه خواروبارفروشی بودند، جایی که او گاهی بعد از ساعت مدرسه برای کمک می‌رفت. همین آنها را در طبقه متوسط جامعه نگه می‌داشت. با اینکه شغل والدینش فرهنگی نبود اما مانع تمایلات هنری او نیز نبودند. در ۱۳سالگی اولین فیلم کوتاهش را با دوربین هشت‌میلی‌متری که متعلق به انجمن سینمای جوان بود، ساخت. انجمنی دولتی که به فاصله کوتاهی پس از انقلاب تأسیس شد و در همه شهرهای بزرگ دفتر و شعبه داشت. فیلم فرهادی داستان دو دوست بود که در راه مدرسه رادیویی را پیدا می‌کردند و پس از مشاجره بر سر اینکه کدام‌یک تصاحبش کنند تصمیم می‌گیرند هرکدام یک روز در میان نگهش دارند اما چیزی که آنها را علاقه‌مند به داشتن رادیو کرده نمایش سریالی رادیویی است که هر روز پخش می‌شود. و از آنجا که رادیو برای هر دوی آنها هم‌زمان قابل استفاده نیست، ناچار می‌شوند آن را رها کنند. گویی فرهادی از همان موقع به دشواری مصالحه و قدرت داستان‌های تودرتو فکر می‌کرده. کارگردان جوان علاقه داشت به دانشگاه برود و سینما بخواند، اما مسئولان دانشگاه تهران تصمیم گرفتند او بهتر است در رشته هنرهای نمایشی تحصیل کند. همین تغییر منجر به شکل‌گیری سلیقه هنری او شد. از ایبسن، استریندبرگ و چخوف چیزهایی آموخت که هیچ فیلمی به او نشان نداده بود؛ اینکه چطور داستانی بدون قهرمان بنا کند، یا در شکلی دیگر داستانی خلق کند که (مثل زندگی) هرکس خود را به‌عنوان قهرمان آن ببیند. در اوایل دهه ۷۰، فرهادی که هنوز در دانشگاه بود، شروع به نگارش نمایش‌های دنباله‌دار رادیویی کرد. در این کار محبوبیت پیدا کرد و به سرعت با پیشنهاد کار از طرف تهیه‌کنندگان تلویزیونی مواجه شد. فرهادی بشخصه متواضع، سخاوتمند و مهربان است، بسیاری از بازیگرانی که با او کار کرده‌اند، به من از فضای آرام و حمایتگری که سر صحنه می‌سازد گفته‌اند. البته او به مراقبت از علایق و خواسته‌های خود هم مشهور است. بعد از اینکه چند تا از فیلم‌نامه‌هایش در تلویزیون مورد استقبال تماشاگران قرار گرفت، به تهیه‌کننده‌اش گفت از این پس فقط با یک شرط سناریوهایش را ارائه می‌کند؛ اینکه خودش آنها را کارگردانی کند. قرار و مدار گذاشته شد و فرهادی نویسندگی، تهیه‌کنندگی و کارگردانی سریال خود «داستان یک شهر» را بر عهده گرفت. داستان یک گروه مستندساز را دنبال می‌کرد که در هر قسمت برنامه‌ای درباره خانواده‌ها یا گروهی که با مسائل مختلف اجتماعی درگیر بودند می‌ساختند، مسائلی مانند فقر، مهاجرت، اعتیاد به مواد مخدر، ایدز. با اینکه برخی صحنه‌ها گاهی با سانسور مواجه می‌شدند، اما این مجموعه به شکل گسترده‌ای دیده شد.

از جهاتی دو فیلم اول فرهادی از ایده قسمت‌های ساخته‌نشده «داستان یک شهر» آمدند. «رقص در غبار» (۲۰۰۳) و «شهر زیبا» (۲۰۰۴)، به نوعی تصویری احساسی و نامنسجم از جوانان حاشیه‌نشینی هستند که سعی در گریز از موقعیتشان دارند. سومین فیلم سینمایی او «چهارشنبه‌سوری» (۲۰۰۶) از هر جهت اما متفاوت است. به شکلی فشرده و درهم‌تنیده، وحدت کلاسیک زمان و مکان و موقعیت را رعایت می‌کند. برای فرهادی غوغای ایجادشده غیرمنتظره نبود، او معتقد است در همه فیلم‌هایش سعی در گشودن باب گفت‌وگو بین تماشاگران داشته است، درعین‌حال این نظر را رد می‌کند که کثرت‌گرایی اخلاقی نهفته در فیلم‌ها کوششی برای فرار از متهم‌شدن به طرفداری از یک تفکر است. او گفت: «عمیقا معتقدم هر یک از شخصیت‌های فیلم‌هایم برای خطاهایشان به زعم خود دلایلی منطقی دارند و اگر به آنها فرصت بدهیم حتما دلایل خود را برای ما توضیح خواهند داد». فرهادی درعین‌حال این نظر من را رد نمی‌کند که پرهیزش از قضاوت شخصیت‌هایش یا نقد آشکار مسائل سیاسی دوره‌ای که در آن زندگی می‌کند، راهی است تا با هوشمندی از سانسور عبور کند. حمید نفیسی، استاد برجسته سینمای ایران در دانشگاه، به من گفت: «فیلم‌سازان ایرانی روی طناب راه می‌روند. اما او در میانشان استاد این کار است».

ادامه در صفحه ۱۰

دربوته نقد

تقلا در تلألو آفتاب اسپانیا

• علی ورامینی: احتمالا مخاطبان ایرانی سینمای «اصغر فرهادی» تابه‌حال در رابطه با هیچ‌کدام از فیلم‌های او چنین اجماعی در دوست‌نداشتنش نداشته‌اند که نسبت به «همه می‌دانند» دارند؛ شاید بعد از آن، (البته با اختلاف زیاد) «گذشته» چنین وضعیتی دارد. در این میان هستند کسانی که کلا ساخته‌های اخیر فرهادی راضی‌شان نمی‌کند و با تمام انتقاداتی که به «همه می‌دانند» دارند، هنوز آن را چفت‌وبست‌دارتر از «فروشنده» می‌دانند. آخرین ساخته فرهادی، اگرچه آن شلختگی و عدم انسجام «فروشنده» را نداشت، اما توان ایجاد بستری برای بحث، گفت‌وگو و حتی مرافعه میان مخاطب ایرانی را هم دارا نبود؛ مازادی که فروشنده با همه نقاط ضعفش ایجاد کرد. (البته باید در نظر داشت منتقدان و حتی عموم مردم، فرهادی را دیگر ورای قدوقامت سینمای ایران در نظر می‌گیرند و کار او را در مقیاس استانداردهای جهانی مورد سنجه قرار می‌دهند). از دیگر سو «همه می‌دانند» توجه بین‌المللی چندانی را به خود جلب نکرد، در صورتی که هم از فروشنده خوش‌ساخت‌تر است و هم اینکه به‌خاطر بیاورید زمانی که فروشنده اسکار بهترین فیلم خارجی را گرفت، رقیبی به نام «تونی اردمن» داشت که اگر جانب انصاف را در نظر بگیریم، در یک رقابت سینمایی محض، فروشنده اصلا برای آن فیلم رقیب محسوب نمی‌شد. «گذشته» فرهادی هم دچار همین وضعیت بود؛ نه به دل منتقدان و جشنواره‌ها نشست و نه مخاطب ایرانی ارتباط زیادی با آن برقرار کرد. پیش از این و تجربه حیات هنری «عباس کیارستمی»، به‌عنوان پرافتخارترین و مطرح‌ترین فیلم‌ساز ایرانی هم همین را نشان می‌دهد. هیچ‌گاه فیلم‌هایی که او در بستر غیرایرانی ساخت به اندازه فیلم‌های ایرانی‌اش مورد مهر و توجه قرار نگرفت. در رابطه با فیلم‌سازان غیرایرانی هم می‌توان برای این مدعا مصداق‌هایی یافت و البته خلاف آن هم مصداق‌هایی وجود دارد. باری، مشخصا در رابطه با سینمای فرهادی و آسیب‌شناسی سینمای متأخر او یک فرضیه همین می‌تواند باشد. واکاوی این فرضیه نهایتا ما را به نظریاتی می‌رساند که معتقدند؛ بسترهای زبانی (به معنای موسع آن) افکار، ایده‌ها، احساسات، جهان‌بینی و ... فرد را می‌سازد و برون‌رفت از این بستر و دیدن افق‌های دیگر اگر ناممکن نباشد، به‌قدری سخت است که دست‌وپازدن‌ها و تقلاکردن‌ها واضحا نمایان شود. این تنها محدود به ذهن ایرانی، فیلم‌سازی یا در کل هنر هم نیست. کافی است به حجم وسیعی از محققان درجه‌یک و باهوش ایرانی که به دانشگاه‌ها و مراکز تحقیقاتی علوم انسانی معتبر غرب رفته‌اند توجه کنید و از کاری که در غرب مشغول آن هستند بپرسید. بسیار بسیار نادر با افرادی برخورد می‌کنید که در علوم یا شاخه‌ای مشغول باشند که بی‌ربط با بسترهای زبانی- فرهنگی‌شان باشد. در رابطه با سینمای فرهادی از سویی پرواضح است که او به خوبی لایه‌های اجتماعی و طبقات ایران را می‌شناسد و از دیگر سو مسائل وجودی (مسائلی که ورای مکان و زمان هر انسانی ازآن‌رو که انسان است با آن درگیر می‌شود) را در این بستر فرهنگی -اجتماعی به خوبی توانسته است به کار(apply) ببندد. نگاهی کنید به فیلم‌های او در دهه ۸۰ و موجی که به وجود آورد. آن زمان آثار فرهادی، هم جریان تازه‌ای در سینمای ایران به راه انداخت و نظر منتقدان را به خود جلب کرد و هم اینکه دیالوگ‌های بدیع آن، به‌عنوان بخشی جدید از فرهنگ ایرانی شد (اشاره‌ام به دیالوگ‌هایی مانند «یک تلخی بی‌پایان ...» یا «... من که می‌دونم پدرمه» است) و با تسامح این یعنی نفوذ در همه لایه‌ها و یعنی کاری سترگ. فرهادی در آن مقطع توانست با نبوغ خود طبقه متوسط ایران را به خوبی در سینمایش بازنمایی کند و هم اینکه مازادی برای سینما و فرهنگ ایران به وجود بیاورد و از این حیث استثنا محسوب می‌شود. او در «همه می‌دانند» هم به سراغ مسائلی رفته که همیشه دغدغه‌اش بوده و این‌بار نه در میان طبقه متوسط ایران و شهر خاکستری تهران، بلکه در لابه‌لای مزارع انگور و روستایی آفتابی در اسپانیا. شاید برای نأمانوسی بسترهای زبانی و فرهنگی است که در همه می‌دانند دیالوگ‌های فرهادی آنچنان کلیشه‌ای و نخ‌نما می‌شود که حتی جای دفاع برای ارتدوکس‌ترین طرفداران او هم نمی‌گذارد. فرهادی که همیشه سعی می‌کرد