کاغذبی‌خط

مروری بر فیلم کپی برابر اصل
طعم فرانسوی

سعید عقیقی

■ اگر اهل فیلم‌های فرانسوی باشی، می‌دانی که حتی اگر در فرانسه نگذرند، تصاویر آشناشان ما را به ذائقه فرانسوی باز می‌گردانند: مرد و زنی که جوانی را همچون آرزوهای شان پشت سر گذاشته‌اند، از محله‌های زیبا می‌گذرند، در کافه‌ها می‌نشینند، گاه یکی‌شان بیرون می‌رود و دیگری به نجواهای پندآمیز کافه‌چی غالبا دنیا دیده و نکته سنج گوش می‌سپارد و زوج اصلی مان در خلوتی که گاه اتومبیل است، گاه رستوران و گاه خانه‌ای نه چندان مجلل، حرف می‌زنند و حرف می‌زنند و حرف می‌زنند. در این قالب سهل ممتنع، دوربین در بیشتر موارد ثابت است و حرکت‌های اندک اش بیشتر به کار دنبال کردن آدم‌ها می‌آید. در این موقعیت اگر فرم به سمت سادگی محض پیش برود و اهمیتی برای مفاهیم قائل باشیم به قصه‌های اخلاقی اریک رومر می‌رسیم که یکی از فرازهای چنین گرایشی است. اگر به خانواده نزدیک‌تر شود و رخدادها به روابط خانوادگی و عاطفی محدود شود، بی آنکه بیش از اندازه احساساتی به نظر آید، به یاد کلود سوته می‌افتیم.

کپی برابر اصل، که در ایتالیا می‌گذرد و توسط کارگردانی ایرانی ساخته شده است، بی آنکه لزوما به قدرت آثار گروه اول باشد، به آنها نظر دارد اما گاه به آثار گروه دوم نیز همانند می‌شود. بااین حال و به رغم ساخته شدن کپی برابر اصل در فضایی غریب (برای فیلم‌سازی که بیشتر فیلم‌هایش در ایران می‌گذرد) حال و هوای شخصیت‌ها به مراتب بهتر از فیلم‌های ایرانی دهه ۱۹۹۰اش منتقل می‌شود. از گزارش به این سو، کیارستمی علاقه (و شاید جرات)

این را به خود نداده بود که به زن و مردی در کنار یکدیگر اجازه سخن گفتن بدهد. واقع‌گرایی دوره اول او (تا خانه دوست) به تدریج در نوعی طبیعت‌گرایی انتزاعی و دست‌کاری شده (از کلوزآپ تا ده) غرق شده بود و ساده‌سازی موقعیت‌ها (اتومبیل/طبیعت، اتومبیل/شهر)، تابلوهای مقطعی (پایان زیر درختان، تکه‌هایی از خانه دوست، طعم گیلاس، باد ما را خواهد برد) را از خاطر زدوده و تصاویری فاقد عمق را در ذهن بینندگان‌اش به جا گذاشته بود. ازاین نظر، کپی برابر اصل خیزشی دوباره (گیریم نه کامل و به اندازه) محسوب می‌شود.

این بار، بندهای سست و آزاردهنده جغرافیا از دست‌هایش باز می‌شود و روابط انسان‌های مدرن شهری در فضایی واقعا مدرن خود را پیدا می‌کند. قاب‌های ثابت، نماهای درون اتومبیل و پن‌های تصحیح‌کننده مسیر حرکت ماشین در نماهای دور (عناصر بصری فیلم‌های قبلی کیارستمی) به کار می‌آیند؛ چون این بار برخلاف اغلب موارد پیشین، پیرنگ داستانی دقیق و دیالوگ‌های موثری وجود دارد که توسط «بازیگران» ادا می‌شود (و لهجه و بدویت اجباری و تصنعی‌ای در کار نیست). مهم‌ترین پیروزی فیلم، ساختن شخصیت و رابطه از دل روایت «یک مرد، یک زن» است و بزرگ‌ترین ناکامی‌اش که باز نسبت به آثار طبیعت گرایانه پیشین‌اش نوعی موفقیت به حساب می‌آید، وقت تلف کردن با پیرنگ‌های فرعی ست. فیلمنامه دیر به راه می‌افتد، رابطه آغازین مادر/پسر به نوعی مانع برای گسترش رابطه زن و مرد منجر می‌شود (و به نظر می‌رسد که خود فیلمساز هم در نهایت ترجیح می‌دهد از شرش خلاص شود). سطحی‌نگری نسبی فیلمنامه (در قیاس با کارگردانی و بازیگری)، نشانه عدم اعتماد به نفس نویسنده است. گویی خود او هم اطمینان ندارد که با ژرف‌تر کردن رابطه دوشخصیت اصلی فیلم‌اش می‌تواند بیننده را با خود همراه سازد.

به همین دلیل، فیلم باتردید و بدگمانی شروع می‌شود به تدریج جان می‌گیرد، با ورود ایده‌های دم دست (مثل حضور ناگهانی پیرمرد و پیرزن در کلیسا، یا نقشی که ژان کلود کری بر به دشواری ایفا می‌کند) می‌لغزد و با صحنه‌هایی قدرتمندانه ومتقاعدکننده به انتها می‌رسد.

ژولیت بینوش از طریق بازی‌اش و ویلیام شیمل از راه چهره‌اش، شخصیت‌های ملودرام خویشتن‌دار کیارستمی را که به رغم نصایح گاه‌به‌گاه‌اش درباب تفاهم و پیوند، یکسر درباره ازهم پاشیدگی و فراموشی است، باورپذیر می‌سازند؛ همچنان که صدای زنگ کلیسای پایان فیلم، هم از پیوند نشان دارد و هم از فقدان. یکی از معدود دفعاتی که ملودرام، موضوع فیلمی از عباس کیارستمی است؛ نه بهانه آن.

چند حرف ناگفته
اجرای خلاقانه و بی بدیل

احمد طالبی‌نژاد

درباره آخرین ساخته اصغر فرهادی، آنقدر گفته و نوشته شده که به نظر می‌رسد حرف ناگفته‌ای باقی نمانده است. خود وی نیز در گفت‌وگوهای متعددش با رسانه‌های داخلی و خارجی درباره ویژگی‌های این فیلم و دیگر آثارش به ویژه در زمینه تکنیک و شیوه‌های کارش نکته‌های بسیاری را بازگو کرده و می‌توان گفت حق مطلب ادا شده. اما اگر در نظر داشته باشیم که فرهادی تنها با ساختن پنج فیلم بلند به چنین موقعیت رشک برانگیزی دست یافته، باید به پس زمینه‌هایی که او را به این جایگاه رسانده توجه داشته باشیم. او در گفت‌وگوی مفصلی که در آخرین شماره فصلنامه «سینما و ادبیات» با نگارنده داشته، گفته است که نخستین فیلمش را در دوازده، سیزده سالگی و در قالب هشت میلیمتری ساخته و با همان فیلم برنده جایزه هم شده است. بنابر این بخشی از این موفقیت را باید به حساب جنم و غریزه‌ای گذاشت که در او وجود دارد. به عبارت دیگر فرهادی یک فیلمساز ژنی به معنی واقعی کلمه است اما این توانایی فطری شرط کافی برای موفقیت، آن هم در سطح جهانی نیست. بی گمان نقش دانش، شعور و شناخت را در این معادله نباید فراموش کرد. تصویری که او در مجموعه آثارش حتی در یکی دو سریالی که در تلویزیون کار کرده و از روابط انسانی و شرایط اجتماعی ارایه کرده، باورپذیرترین تصاویری هستند که از دنیای این روزهای ما در سینمای ایران نقش بسته. به عبارت دیگر آنچه در آثار او دیده‌ایم نسبت فراوانی با واقعیت‌های اجتماعی دارند، با این تفاوت که بر خلاف برخی سینماگران هم نسل‌اش مستند نمایی نمی‌کند بلکه مستندهایش را در قالب درام‌های قوی عرضه می‌کند. خودش هم یکی از رموز موفقیتش را تاکید روی دراماتوژی موضوع و مضامین آثارش می‌داند. کم نیستند فیلمسازانی که به لحاظ ژنی، دست کمی از فرهادی ندارند ولی، به دلیل نادیده گرفتن نقش درام در آثارشان و توجه بیش از حد به وجه بصری کار، نتوانسته‌اند با انبوه مخاطب ارتباط برقرار کنند و در عین حال نخبه گرایان را هم راضی نگه دارند. نمونه‌اش دوست عزیزم فرهاد مهرانفر است که به لحاظ توانایی در کارگردانی و ارایه تصاویر شاعرانه از واقعیت‌ها، یکی از برجسته‌ترین‌هاست اما به دلیل لجبازی با قصه پردازی و دشمنی با درام، هنوز به جایگاه شایسته‌اش دست نیافته است. سال‌ها پیش زنده یاد جلال مقدم در گفت‌وگویی با نگارنده و در توصیف فیلم خوب گفت که «فیلم خوب فیلمی است که یقه مخاطبش را بچسبد و رهایش نکند.» خب، البته این یک تعبیر کلاسیک از سینماست و شامل همه سینما نمی‌شود چرا که اگر فقط این معیار را مد نظر قرار دهیم، فیلم ساکن، ساکت و سرد «سال گذشته در مارین باد» اثر جاودانه آلن رنه را باید فیلم بدی قلمداد کنیم که می‌دانیم چنین نیست و آن فیلم یکی از شاهکارهای مسلم تاریخ سینماست. منظور من نوعی از سینماست که بیشتر نقش رسانه‌ای دارد و به قصد تنویر افکار ساخته می‌شود و آثار اصغر فرهادی به طور عمده در این رده قرار می‌گیرند. مقوله‌های مطرح شده در این فیلم‌ها بیشتر صبغه اخلاقی دارند و موقعیتی ایجاد می‌کنند برای سنجش میزان تعامل مخاطب با خویشتن خویش. در «جدایی نادر از سیمین» شخصیت محوری این درام هولناک دو تن بیشتر نیستند راضیه (ساره بیات) و ترمه (سارینا فرهادی) دو زن از دو نسل که در گیرودار یک مخمصه اخلاقی، بخش پنهان وجود خود را بر ملا می‌کنند.

راضیه زنی است متعبد، متشرع و پایبند به آموزه‌های دینی اما او هنگامی که کیان خانواده‌اش را در خطر می‌بیند، به راحتی دروغ می‌گوید یا به تعبیر ساده‌تر پنهان کاری می‌کند و مسوولیت مرگ جنینش را بر دوش نادر می‌اندازد. زمینه‌سازی‌های محکمی هم برای فریب تماشاگر ایجاد می‌شود اما واقعیت چیز دیگری است. در واقع فیلمساز به عدم مطلق بودن پدیده‌هایی اشاره دارد که در ظاهر مطلق به نظر می‌رسند اما از آنجا که اصولا انسان موجودی پیچیده و چند وجهی است، باید در موقعیت قرار گیرد تا چهره واقعی خود را عیان نماید. این شاید اصلی‌ترین حرف و پیام فیلم باشد. به همین ترتیب شخصیت ترمه نیز در برگیرنده خصلت‌هایی است که بیانگر تعارضند. مثلا او از اینکه پدر و مادرش در حال متارکه‌اند، چندان ناراحت نیست بلکه مشکل اصلی‌اش این است که با کدام بماند. با مادرش به سفر خارج برود یا با پدر بماند و یک زندگی دشوار را ادامه دهد. به پایان فیلم توجه کنیم که چگونه فرهادی از شیوه پایان باز استفاده کرده و قضاوت را بر عهده تماشاگر می‌گذارد. به عبارت دیگر در این فیلم، ما با نگاهی نسبی گرا به واقعیت‌های دور و برمان روبه‌روییم. از درونمایه فیلم که بگذریم، درخشش این فیلم و دیگر ساخته‌های فرهادی به اجرای خلاقانه و بی بدیل آنها بر می‌گردد. ساختار این آثار ملودرام هستند و می‌دانیم که ملودرام به لحاظ تأثیرگذاری بر مخاطب، از قوی‌ترین ساختارهاست. فراموش نکنیم که تعداد قابل توجهی از برجسته‌ترین آثار تاریخ سینما از جمله داستان توکیو (یاساجیرو ازو) جاده (فدریکو فلینی) و ده‌ها اثر دیگر از همین ساختار پیروی کرده‌اند. موضوع ملودرام روابط انسانی است و شخصیت‌های محوری‌اش هم زنان هستند.

خب ما این ویژگی را در ساخته‌های پیشین فرهادی از جمله شهر زیبا، چهار شنبه‌سوری، درباره الی و همین فیلم مورد بحث می‌بینیم. به همین دلیل این آثار مورد توجه اقشار مختلف در داخل و خارج کشور با هر ارتفاع شعوری که داشته باشند، قرار می‌گیرد. اما روش داستان گویی فرهادی با آموزه‌های کلاسیک یک تفاوت اساسی دارد. طبق اصول و قواعد سنتی روایت، در یک فیلم مثلا نود دقیقه‌ای حدود ده دقیقه برای مقدمه چینی و معرفی اولیه شخصیت‌های محوری کافی است و حداکثر در دقیقه پانزدهم باید نقطه عطف اول اتفاق بیفتد تا داستان شروع شود و تماشاگر با رغبت آن را دنبال کند اما می‌بینیم که مقدمه این چند فیلم آخر فرهادی به ویژه درباره الی و جدایی نادر از سیمین، بیش از ۳۰دقیقه به طول می‌انجامند و این با معیارهای حرفه‌ای فیلمنامه نویسی، مغایرت دارد. در این زمان نسبتا طولانی که علی‌القاعده باید باعث کسالت و خستگی تماشاگر بشود، او بذر تمامی حوادث بعدی را می‌کارد و هنگامی که وارد داستان اصلی شد که در این فیلم با اتهام دزدی راضیه از سوی نادر شکل می‌گیرد، از دانه‌هایی که با ظرافت تمام کاشته شده‌اند، حاصل بر می‌دارد. ضرباهنگ نفس گیر داستان از این لحظه به بعد چنان شتابان پیش می‌رود که تماشاگر فرصت نمی‌کند به کسالت آور بودن آن مقدمه طولانی فکر کند. نه تنها فکر نمی‌کند که به مرور متوجه ظرایف نهفته در مقدمه می‌شود و شروع می‌کند به چیدن قطعات این پازل دشوار و به این ترتیب خود را در فرایند حوادث سهیم احساس می‌کند. هنگام دیدن فیلم‌های فرهادی تماشاگر نمی‌تواند منفعل باشد. گویی شخصیت‌ها از او به اصرار می‌خواهند که وارد ماجرا شود. تکنیک و شیوه دکوپاژ و میزانسن‌ها نیز به گونه‌ای است که حضور دوربین از سوی مخاطب به کل نادیده گرفته شده و او خود را در وسط مهلکه می‌بیند و این مهم‌ترین ویژگی سبکی فرهادی در کارگردانی است. از این لحاظ او را می‌توان با داریوش مهرجویی مقایسه کرد اما بخشی از قدرت باوراندن داستان بی‌گمان به بازی‌های درخشانی که در آثار او دیده‌ایم برمی‌گردد. ترانه علیدوستی در هیچ فیلم دیگری همپای شهر زیبا و چهار شنبه‌سوری ظاهر نشده. این خانم ساره بیات که متأسفانه از پیشینه او بی خبرم چنان در نقش یک زن سنتی جلوه‌گر شده که تو گویی او نه یک بازیگر که خود شخصیت است. و پیمان معادی که بیشتر او را به عنوان فیلمنامه نویس می‌شناختم، در دو فیلم درباره الی و همین فیلم تصویری فراتر از یک بازیگر معمولی از خود ارایه می‌دهد. و البته بازی درخشان و حیرت‌انگیز بابک کریمی در نقش رییس دادگاه را هم فراموش نکنیم که از فرط واقعی بودن حتی نگارنده را به این شک انداخت که او یک نابازیگر است که از میان قضات دادگاه انتخاب شده است. این شیوه بازیگری بی‌تردید مرهون تلاش فرهادی در کمال گرایی است. فیلمسازی که به گفته خودش در گفت‌وگویی دوستانه با نگارنده، پیش از شروع کار و در حین کار چنین وانمود می‌کند که همه عوامل فیلم فکر کنند این مهم‌ترین و بهترین فیلمی است که تاکنون کار کرده‌اند. به عبارت دیگر او ابتدا خود و سپس همکارانش را به این باور می‌رساند که قرار است یک شاهکار خلق کنند. نتیجه این کمال گرایی می‌شود موقعیت ممتاز فرهادی در سینمای ایران.

درنگی بر اندیشه اجتماعی در «جدایی نادر از سیمین»
در مصاف حقیقت و دروغ ما کجا ایستاده‌ایم؟

همایون امامی

مسایل و معضل‌های اجتماعی همواره تم اصلی فیلم‌های فرهادی را تشکیل داده‌است؛ آدم‌هایی که کمتر در جامعه دیده شده و اگر نگوییم بیش از همه، که همپای دیگران زحمت می‌کشند؛ ولی از این زحمت طرفی بر نمی‌بندند؛ آدم‌هایی که صادقند و درستکار و برخوردار از خوی و خصلتی انسانی. آدم‌هایی که در چنبره مناسبات اجتماعی برای حفظ باورهای خود تلاش کرده و به‌رغم عدم برخورداری از موقعیت و درآمد اجتماعی با ثبات، حاضر می‌شوند تا به آخر بر سر پیمان باقی بمانند. برخی از اینان در آخرین لحظات می‌شکنند.

وقتی نابرابری‌های اجتماعی آنان را به سوی له شدن می‌برد. آنان به نظم موجود تن می‌دهند. و اینجاست که دروغ بر عدم اعتقاد آنان پیروز شده و ابزاری می‌شود تا آنان بتوانند در شرایط بی ثبات و شدیدا ناامن اجتماعی، زندگی خود و خانواده‌شان را در تعادل نگاه دارند. ولی سمت غالب این رویکرد در فیلم، با سیطره‌ی حقیقت بر دروغ پایان می‌پذیرد.

در این میان فرهادی بیش و پیش از آنچه بر فرد به عنوان فاعل، مقصر، مجرم تکیه کند و او را مسبب بداند، بر شرایط اجتماعی تاکید می‌ورزد. و جدایی نادر از سیمین، به عنوان پنجمین و آخرین ساخته‌ی او، پیچیدگی معضل اجتماعی را با مهارت و ظرافت بیشتری به نمایش می‌گذارد. و از این منظر می‌توان فیلم‌های او، به ویژه دو فیلم آخر وی: درباره الی (۱۳۸۷)، و فیلم جدایی نادر از سیمین (۱۳۸۹) را در شمار اگر نه اسناد، که در شمار منابعی دانست تا شرایط اجتماعی امروز ما را در خود قاب کنند. فیلم به راحتی، تصویر روشنی از زندگی امروز ما را در خود باز می‌تاباند. دشواری زندگی و معضلی که شخصیت‌های فیلم در راه تامین معاش خود دارند.

سیمین ناراضی از این شرایط تصمیم می‌گیرد با پذیرش تمام عواقب آن، خود و خانواده‌اش را به منظور دستیابی به یک زندگی بهتر و بی‌دغدغه‌تر به شرایط ناشناخته‌ای پرتاب کند. او آنطور که در سخنانش اشاره می‌کند دلبسته تامین شرایط رشد و زندگی بهتر برای دخترش ترمه است. در برابر او نادر قرار دارد. انسانی با عاطفه که قادر نیست پدر سالخورده و بیمارش را در شرایطی که دچار فراموشی و آلزایمر شده است تنها گذاشته و زندگی خود و خانواده‌اش را نجات بخشد. سیمین به او می‌گوید که کار عبثی می‌کند چرا که پدرش نه او را بخاطر می‌آورد و نه زحمتش را می‌فهمد، و نادر در پاسخ می‌گوید من که می‌فهمم او پدر من است. و به این ترتیب از وجدان آگاه و بیداری خبر می‌دهد که به افق‌های رفیع‌تری نظر دارد. فراتر از منافع خود و خانواده‌اش. به اعتقادات انسانی‌اش، به اخلاق. متاعی که در شرایط روز پشیزی ارزش ندارد؛ ولی مدام مورد ارجاع و تظاهر قرار می‌گیرد.

ترمه دختربچه این دو که می‌رود پا به آستانه‌ی نوجوانی بگذارد و از شعوری مستقل برخوردار شود، می‌کوشد برای بازگرداندن مادر و حفظ کانون گرم خانواده با پدر همداستان شود لیکن روند تحمیلی پیشرفت رخدادها، او را ناگزیز بر سر دوراهی قرار می‌دهد.

در برابر این خانواده حجت که کفاشی ورشکسته است و همسرش راضیه قرار دارند. حجت شرایط دشواری دارد. طلبکارانش او را مدام بین زندان و خانه در آمد و شد قرار می‌دهند. ثبات مالی، روحی و امنیت خانواده او دچار بحران شده است و او مستأصل و عصبی می‌کوشد به نوعی آرام و قرار را بر خانواده‌اش مستولی کند. راضیه که باردار نیز است، می‌کوشد بدون اطلاع همسرش به عنوان پرستار، در منزل پدر نادر به کار بپردازد تا از این راه به برقرار ثبات مالی و آرامش خانوادگی کمک کرده باشد. در این میان دختربچه‌اش نیز او را یاری می‌دهد.

در شرایطی که به خاطر مراجعه به دکتر راضیه ناگزیر از ترک خانه، و بستن پدر نادر به تختخواب می‌شود، نادر وارد می‌شود. ابتدا راضیه را که به فاصله کوتاهی از او وارد خانه شده است را به سوءاستفاده و سپس به دزدی متهم کرده و او را از خانه بیرون می‌کند. راضیه از پله‌ها سقوط کرده و بچه‌اش سقط می‌شود. کار به دادگاه کشیده شده و خشونت و تهاجم و پرخاش به اوج خود می‌رسد. شاید دست تصادف فرصت خوبی برای حجت فراهم آورده باشد تا با استفاده از دیه فرزند سقط شده‌اش به اوضاع آشفته‌ی زندگیشان سر و سامانی بدهد.

ولی راضیه حاضر به این کار نمی‌شود چرا که تردید دارد بچه او در این رابطه سقط شده باشد. و سرانجام تنش و مخالفت‌های همسرش را تاب می‌آورد ولی حاضر نمی‌شود دیه را از نادر بپذیرد. حرکات و رفتار عصبی و مستأصل حجت او را در وضعیت مبهمی قرار می‌دهد. که می‌تواند بر مجروح شدن یا مرگ او دلالت داشته باشد.

بحران حاصل اگرچه به تلخی، ولی بالاخره به پایان می‌رسد و همه چیز به نقطه‌ی آغاز فیلم بازمی‌گردد به جدایی نادر از سیمین. این بحران نیز اگر سیمین را در تصمیمش به مهاجرت قاطع‌تر نکرده باشد، در او تزلزلی نیز ایجاد نکرده است. او در این میان اگرچه نهایت تلاشش را در حل بحران نشان می‌دهد؛ لیکن حاضر نمی‌شود عقلانیت تصمیم خود را با گذر از بحرانی فیلم نادیده بگیرد. باید رفت.

فیلم در سینمایی‌ترین پایان ممکن به انتها می‌رسد. ترمه با چشم گریان در محضر دادگاه باید از تصمیم خود مبنی بر انتخاب یکی از والدینش بگوید. او ابتدا با قاطعیت به قاضی می‌گوید که تصمیمش را گرفته است، ولی در حضور پدر و مادرش نمی‌تواند آنرا بیان دارد. قاضی نادر و سیمین را از اطاق بیرون می‌کند. و دوربین فرهادی سرگردانی این زوج جدا شده را در راهرو دادگستری به تصویر می‌کشد. و مخاطب هیچگاه از تصمیم ترمه آگاه نمی‌شود. اگرچه دلالت‌هایی در فیلم دیده می‌شود که حاکی از دوری ترمه از پدرش شده است؛ مقابله ساده و معصومانه، او را با پدرش، زمانی که لب به اعتراض گشوده و دروغ گویی پدرش به رخ او می‌کشد و موارد دیگری از این قبیل، ولی فیلم با سرگردانی آدم‌هایش به پایان می‌رسد. چیزی تغییر نکرده است. حجت و راضیه کماکان باید زیر سایه‌ی اضطراب و نگرانی و عدم امنیت مالی و شغلی، به زندگی خود ادامه دهند، نادر با پدرش می‌ماند، و خود را از داشتن موقعیتی مشابه پدرش، وقتی به سن و سال او رسید، محروم می‌کند. سیمین در جست‌وجوی یک زندگی بهتر و منطقی‌تر خود را به آب و آتش می‌زند.

در جدایی نادر از سیمین، رویارویی و مصاف حقیقت و دروغ؛ شان والای انسانی پیروزی تلخ خود را سر می‌دهد. اگر نه در شیپور که در نگاه‌های نجیب و به درآلوده راضیه، وقتی اتهام دزدی را از خویش دور کرده و دستمزد کار روزانه خود را مطالبه می‌کند. در خشم و رفتار پرخاشگر حجت که از له شدن تن می‌زند. بی کس و بی سلاح، مقهور شرایط اجتماعی نابسامانی که او و خانواده‌اش را هر لحظه بیش از پیش به سوی فروپاشی می‌برد و در نگاه حقیقت طلب، رنجیده و سرزنش‌بار پدر گنگ نادر که سمت‌گیری واقعیت‌گریز فرزندش را به سود منافعی مالی، می‌نگرد و بر آن اعتراض خاموش خود را چون شعری می‌سراید.

فرهادی همانطور که پیش‌تر نیز اشاره کردم کار خود را به‌خوبی کرده است. چه به عنوان وجدانی آگاه و چه به عنوان سینماگری که در کالبد سینمای ما خونی تازه و تمیز جاری می‌سازد. ما چه می‌کنیم؟ چه در برابر تاریخ و چه در برابر او؟ آیا با دیدار مکررمان از فیلم او و توصیه به دیگران، به او نشان خواهیم داد که ما نیز در مصاف با جهل و ریا، مصمم و محکم در کنار او ایستاده، و همچون نیاکانمان، حقیقت و روشنایی و عشق و انسانیت را پاس می‌داریم؟

آیینه‌های روبرو
چند نکته در باب «جدایی نادر از سیمین»

سهام‌الدین بورقانی

■ فرقی نمی‌کند کدام‌شان؛ هرکدام از مامی توانیم نادر، سیمین، راضیه، حجت یا حتی ترمه و پدربزرگ باشیم. این خاصیت فیلم «جدایی نادر از سیمین» است. فیلمی سرشار از جزییات بهم پیوسته، میزانسن عالی، فیلمبرداری فوق‌العاده و بازی‌های خوب و زیرپوستی و در مجموع ساختاری بی‌عیب و نقص. فیلمی محترم، صادق و تاثیرگذار. دوربین فرهادی مثل ناظری بی‌طرف به خانواده‌ای سرک می‌کشد که در آستانه فروپاشی است. زن و شوهری از طبقه متوسط که با دخترشان زندگی می‌کنند؛ سیمین به فکر آینده ترمه است و می‌خواهد به خارج برود و نادر به خاطر نگهداری از پدر بیمارش قصد ماندن دارد. نادر اصول خاص خودش را دارد و حاضر نیست ذره‌ای از آنها کوتاه بیاید. نمونه‌اش هم سکانس پمپ بنزین است که نادر به ترمه تاکید می‌کند که بقیه پولش را بگیرد و البته کاری هم به این ندارد که ماشین پشت سر منتظر است و مدام بوق می‌زند. دیگر اینکه بعد از افتادن راضیه از پله‌ها، همه تلاشش را می‌کند تا دست‌کم خودش متوجه شود که در سقط شدن بچه او مقصر نبوده است. اما سیمین این طور نیست و دنبال راه‌های کوتاه‌تری می‌گردد. اهل معامله است انگار. مثلا با راضیه صحبت می‌کند که نادر پولی به حجت بدهد و قال قضیه کنده شود، نادر هم چیزی از این قرار و مدار نمی‌فهمد. زمانی که حجت و راضیه وارد داستان می‌شوند، در واقع طبقه متوسط در مقابل طبقه فرودست قرار می‌گیرد. این تقابل هیچ کجایش شعاری نمی‌شود و با ظرافت و دقت و کاملا واقعی به تصویر کشیده می‌شود. حرف‌هایی که حجت به نادر می‌زند مصداق روشن این تقابل است؛ مثل این: «شما فکر می‌کنید بچه‌های شما آدمند و بچه‌های ما توله سگ؟» و... حالت‌های عصبی که حجت با بازی خیلی خوب شهاب حسینی به نمایش می‌گذارد، خستگی، عصیان، تقلا و ناراحتی این جنس آدم‌ها را به راحتی برای ما قابل لمس می‌کند و مخاطب را چهارچشمی پای فیلم نگه می‌دارد. همان طور که «درباره الی» مفهوم دروغ را برجسته می‌کرد، در «جدایی نادر از سیمین» هم باز با دروغ سروکار داریم و در بسیاری از موقعیت‌های مختلف خواسته و ناخواسته، خودآگاه و ناخودآگاه دروغ‌های پی در پی گفته می‌شود. این دروغ‌ها باعث ایجاد موقعیت‌های پیچیده‌ای می‌شوند که همه را به شکلی درگیر می‌کند. البته قضاوت هم از دیگر عناصر محوری فیلم است. هر کسی می‌تواند در جایگاه قاضی بنشیند و قضاوت خودش را بکند. شاید به همین خاطر است که ما هیچ وقت قاضی را نمی‌بینیم و نادر و سیمین از نمای نقطه نظر نشان داده می‌شوند. ضمن اینکه، این اتفاق می‌تواند برای هر کسی رخ دهد. به نظر می‌آید ما تماشاگر صرف نیستیم. ما هم تبدیل به جزئی از فیلم شده‌ایم. حس همذات‌پندارانه‌ای که گریبانمان را هنگام تماشای فیلم می‌گیرد و رها نمی‌کند، شاید ناشی از هراس باشد. آنقدر همه چیز واقعی و حساب شده است که ما به راحتی خودمان را جای بازیگرها می‌گذاریم و می‌ترسیم و می‌اندیشیم که اگر این اتفاق برای ما بیفتد چه سرنوشتی پیدا خواهیم کرد. نگاه ضدارزشگرایانه فرهادی هم سبب شده تا با روایتی واقعی‌تر و دقیق‌تر روبه‌رو شویم. به مخاطب القا نمی‌کند که ارزش چیست و ضدارزش کدام است و سعی نمی‌کند سره را از ناسره تمیز دهد. یکی از نکات با اهمیت فیلم، حضور ترمه، پدربزرگ و دختر کوچک راضیه است که به عنوان ناظرانی بی طرف و همچنین وجدان بیدار عمل می‌کنند. پدربزرگ با وجود اینکه آلزایمر دارد اما مدام سیمین را صدا می‌زند و نمی‌خواهد عروسش خانه را ترک کند. در ابتدای فیلم هم دست سیمین را می‌فشرد و رها نمی‌کند. خیلی جاها دختر راضیه را می‌بینیم که گویی از دنیای کودکانه‌اش فاصله می‌گیرد. دخترک در دادگاه با کنجکاوی همه جا را سرک می‌کشد. دستبند مجرمی را می‌بیند و دنیای آلوده و ناپاکی را که وارد آن شده است. گناه ترمه این وسط چیست؟ به ظاهر دعوا بر سر آینده اوست. مادرش نمی‌خواهد اینجا زندگی و تحصیل کند اما به چه قیمتی؛ به قیمت نابودی خانواده و جدایی از پدر و مادرش؟ ترمه هم با دروغی که در دادگاه می‌گوید به تدریج و ناخواسته از عالم نوجوانی جدا می‌شود. فیلم سرشار از این نشانه‌هاست. نشانه‌هایی که باید با دقت دیده شوند. یکی از نشانه‌هایی که در نگاه اول سوال برانگیز به نظر می‌رسد، این است که علت مخالفت نادر با مهاجرت، مراقبت از پدرش است. اما در انتهای فیلم که متوجه می‌شویم پدر فوت کرده، باز هم سیمین و نادر را در دادگاه می‌بینیم. با فوت پدر، علی‌القاعده نادر نباید مشکلی داشته باشد، اما این دادگاه از جنس دادگاه اول نیست. نادر حالا به شناخت دیگری از سیمین رسیده است. شاید حالا او را در مورد مسایل مهم‌تری هم مقصر بداند و ترمه در آزمونی دشوار باید دست به انتخاب بزند. انتخابی میان دو سبک مختلف زندگی. جدایی نادر از سیمین فیلم تلخ و تکان دهنده‌ای است اما این داوری را هم نمی‌توان در مورد اصغر فرهادی پذیرفت که او قصد القای تلخی و سیاهی دارد. «جدایی نادر...» تلخ است چون این تلخی‌ها وجود دارند. کافی است سر بچرخانیم و دوروبر خودمان را نگاه کنیم. اتفاقا این هنر فرهادی است که به بهترین شکل و کاملا واقعی این مفاهیم را به دور از سطحی نگری‌های رایج و نسخه پیچی‌های بی‌سروته به ما نشان داده است. این سبک فیلمسازی و چنین فیلم‌هایی هیچ گاه نباید فراموش شوند اما با تبحری که از فرهادی در فیلمنامه نویسی و فیلمسازی سراغ داریم، دوست دارم او سراغ مضامین شاد هم برود. فیلم طنز او هم قطعا دیدنی خواهد بود. طنزی با نگاه و قلم فرهادی؛ شاید خیلی هم دور از ذهن نباشد...