گفت‌وگو با بهمن کیارستمی و داریوش غریب‌زاده

«رافائل» آمد وچسبید به‌ما

فرانک آرتا

کیارستمی (راست) و غریب‌زاده / عکس: شرق

«مرثیه یک انقلابی رمانتیک برای جذابیت آشکار بورژوازی». این عنوان غریب، نام فیلمی از بهمن کیارستمی است که اخیرا با همکاری داریوش غریب‌زاده ساخته شد و در گالری «زیرزمین دستان» به نمایش درآمد. داستان فیلم درباره کشتی رافائل است. «رافائل» و «میکل آنژ»، دو کشتی مسافرتی بسیار لوکس ایتالیایی بودند که در دهه ۶۰میلادی، اقیانوس اطلس را میان بندر جنوا و نیویورک می‌پیمودند و قرار بود سمبل ملی‌گرایی ایتالیا باشند. اما در دهه ۷۰، دهه گرانی نفت و جولان چپگراها و بحران اقتصادی در اروپا، ایتالیا جایی برای رافائل و میکل‌آنژ نداشت و به همین دلیل سال ۱۳۵۵ محمدرضاشاه پهلوی این دو کشتی دوقلوی اشرافی را خریداری کرد. کمتر از دوسال پیش از انقلاب، میکل‌آنژ در بندرعباس پهلو گرفت و رافائل در بوشهر. از آنها برای اسکان خدمه و درجه‌داران نیروی دریایی استفاده می‌شد؛ اما با نزدیک‌شدن انقلاب و شروع جنگ و در سال‌های پس از آن رافائل و میکل آنژ تقدیر دیگری یافتند. این همان چیزی است که بهمن کیارستمی تلاش کرده در فیلم تازه‌اش به آن بپردازد. در تیتراژ فیلم از داریوش غریب‌زاده به عنوان نویسنده نام برده شده و نام کیارستمی زیر عنوان «تدوین و تصویر» جای گرفته. غریب‌زاده، فیلمساز، مدرس و نویسنده بوشهری است. او زاده محله بهبهانی بوشهر در سال ۱۳۴۱ است و فیلم‌های «مسخ»، «برگ‌های دفترم»، «لاک‌پشت»، «درخت»، «مرد آبی»، «تیک‌تاک»، «ونگ‌ونگ»، «لاک پشت»، «درخت الفباء»، «بومرنگ» و «سکار» را در کارنامه هنری خود دارد. به بهانه نمایش فیلم با کیارستمی و غریب‌زاده گفت‌وگو کردیم.

چرا در این زمان تصمیم گرفتید فیلمی با محوریت داستان زندگی کشتی رافائل بسازید؟

بهمن کیارستمی: حتما خلاصه فیلم من را خوانده‌اید. در مرحله اول برای ساخت فیلم مستند، موضوع آن به‌گونه‌ای بود که به نظرم جالب آمد. به همین دلیل حدود سه‌ماه پیش برای انجام مراحل تحقیق به بوشهر رفتم. همان‌روزها، بخش اول کارم به تصویربرداری زیرآب از این کشتی گذشت؛ چون ما شنیدیم به دلیل لایروبی قرار است کشتی «رافائل» را از زیر دریا بیرون بکشند. بنابراین معلوم نبود تا کی فرصت خواهیم داشت که بتوانیم تصویرهای رافائل را در این وضعیتی که هست ضبط کنیم. اتفاقی که افتاد این بود که قبل از اینکه ایده شکل بگیرد، تصویربرداری‌مان را شروع کنیم تا موقعیت از دست نرود. بعد از آن به بوشهر آمدم. اولین‌بار بود که با آقای داریوش غریب‌زاده برخورد داشتم. قبل از آن فیلمشان را دیده و مطالبشان را خوانده بودم.

کدام فیلم از ایشان را دیده بودید؟

کیارستمی: فیلمی دارند به اسم «بومرنگ» که اتفاقا جایزه سیمرغ فیلم کوتاه جشنواره فیلم فجر را هم دریافت کرده بود. آن‌موقع مطلبی درباره رافائل از ایشان خواندم. همان مطلب مقداری مسیر پروژه من را عوض کرد. به این دلیل که وقتی شما در مرحله تحقیق هستید، به خصوص در این پروژه جاهایی با متریال متناوب و گسترده طرف می‌شوید. در مرحله اول که داشتیم کار می‌کردیم به این نتیجه رسیدم که یک جورهایی این متریال در یک فیلم مستند جمع نمی‌شود. داشتم فکر می‌کردم که نخ تسبیح این پروژه چه می‌تواند باشد؟ ولی خب از راش‌ها و متریال‌هایی که در مرحله تحقیق گردآوری کرده بودیم درنهایت استفاده کردیم که آنها را هم در فیلم دیدید. به نظرم چیزهایی بود جذاب و گویا که نمی‌توانستم به راحتی از آن بگذرم. بعد از اینکه متن را خواندیم، تصمیم گرفتیم به جای فیلم مستند، بخشی از متریال را به همان شکلی که هستند از فیلم جدا کنیم و فیلم را فقط براساس متن آقای غریب‌زاده جلو ببریم. به نظر من متن ایشان، کامل و گویا بود. هم اطلاعات اولیه را در فیلم به ما می‌داد و هم من خودم برای نخستین بار تاثیری را که از خواندن این متن دریافت کرده بودم، گرفتم. به هر حال آدم در لحظه‌ای فکر می‌کند که چیزی درست ثبت نشده یا قلقلک و تلنگری به آدم زده می‌شود که یک پروژه‌ای را شروع کند. اولین‌بار با خواندن دو صفحه از وقایع پیرامون این دو کشتی آن اتفاق برایم افتاد. دفعه دوم با خواندن متن آقای غریب‌زاده یک‌جورهایی ترجیح دادم این متن را مصور کنم تا اینکه بخواهم فیلمی مستند و کامل درباره این موضوع بسازم. به همین دلیل پروژه تبدیل شد به آن چیزی که در نمایشگاه دیدید.

یعنی متن آقای غریب‌زاده، ناچارا شما را به این سمت سوق داد؟

کیارستمی: من ناچار نشدم، اما درست‌تر این است که بگویم انگیزه‌ام برای ساختن فیلم تغییر کرد و به نوعی احساس کردم که میلم برای مصورکردن این متن بیشتر از ساختن یک فیلم مستند کامل و جامع درباره این دو کشتی است.

آقای غریب‌زاده، گفتار فیلم پیش از ساخت تصاویر شکل گرفت. چرا؟ علت همکاری‌تان با آقای کیارستمی چه بود؟

غریب‌زاده: ۱۵ساله بودم که این کشتی در بندر بوشهر پهلو گرفت و تا الان که این کشتی وارد ۴۰سالگی‌اش می‌شود من با آن زندگی کرده‌ام. کشتی آهنی‌ای بود که اینجا ماند و وقایعی بر آن رفت که در فیلم شاهد احوالاتش هستید. احساسی که خودم نسبت به این کشتی داشتم، این بود که به مرور زمان موجودیتی انسانی گرفت؛ یعنی دیگر فقط یک کشتی نبود. البته باید بگویم این متن را که چند صفحه بود، فی‌البداهه، بدون‌توقف، یکسره و دریک شب نوشتم. ولی این نوشته‌ای که در دوساعت به رشته تحریر درآمد حاصل حجم خاطرات و حس‌هایم بود که سال‌ها توسط آنها بمباران شده بودم. به همین دلیل همه را یک‌جا نوشتم. این نوشته پس‌زمینه‌ای داشت که سال‌ها در ذهنم بازی می‌کرد. دغدغه‌ام شده بود. گاهی به آن فکر می‌کردم. تا اینکه یک شب همه اینها مثل کوه آتشفشان بیرون زد. بعد از اینکه متن را به نگارش درآوردم، دو سال روی کاغذ ماند. البته روی سایت محلی هم گذاشتم. خیلی‌ها آن را در سایت محلی می‌خواندند و می‌گفتند که بصری و تصویری است. برخی‌ها می‌گفتند که باید به ایتالیایی ترجمه شود و اگر آنها بخوانند شاید برایشان جالب باشد. من چون در بوشهر هستم دسترسی زیادی ندارم و متن همین‌جوری ماند. تا اینکه آقای کیارستمی به بوشهر تشریف آوردند و خواستند درباره این کشتی فیلمی کار کنند. من در میان منابعی که به ایشان دادم، چون در مرحله تحقیق و پژوهش بودند پیشنهاد دادم که خودم هم متنی دارم. نوشته را دادم به ایشان تا بخوانند. گفتم شاید کمکی کند. البته به آقای کیارستمی هم یادآور شدم که اسم من و کشتی رافائل را در گوگل جست‌وجو کنند. فردای آن‌روز آقای کیارستمی آمدند و گفتند تصمیم گرفتم همین متن را کار کنم.

در واقع می‌توان این‌گونه تلقی کرد که این کشتی بخشی از تاریخ و تقدیر آن منطقه شد؟

غریب‌زاده: بله.

با این حال نگاه شما به این کشتی تهاجمی بود. حتی در بخشی از گفتار فیلم از رافائل به عنوان زن بدکاره نام می‌برید. چرا این نگاه را داشتید؟

غریب‌زاده: دقیقا همین‌گونه که می‌گویید درست است. من هنوز هم چنین حسی نسبت به آن دارم. البته این حس نگاه شخصی من است. حس کسی که در اقلیم جنوب به دنیا آمده. جنوب کشور مترادف است با حرمان و محرومیت. محرومیت‌های اقلیمی، اجتماعی، مالی و... . بعد حالا با چیزی مواجه می‌شوید که چسبیده به خانه‌هایمان که متفاوت است. حتی در جاهایی احترام آن را گذاشتم. ولی در حقیقت این وصله‌ای نبود که به ما بچسپد. ما در آن سال‌ها به‌شدت دچار محرومیت بودیم. بعد اینکه کشتی آمد، خوشمان هم آمد. اصلا ساده بگویم؛ مثل آدم ژنده‌پوش و گرسنه‌ای است که در خیابان‌های شهرش هنرپیشه زن آمریکایی را می‌بیند که پشت فرمان اتومبیل پورشه نشسته و رانندگی می‌کند. در وهله نخست فریفته آن می‌شود، اما وقتی با خودش مقایسه می‌کند، می‌گوید من کجا و او کجا! چنین اتفاقی برای ما افتاد. یعنی رافائل آمد و چسپید به ما. درحالی که به نظر منِ بوشهری هنوز آن حس را به او دارم؛ یعنی حس خوبی به او ندارم، اما درعین حال عاشقش هم هستم.

یعنی عشق و نفرت؟

غریب‌زاده: دقیقا.

اما در فیلم به محض اینکه جنگ عراق علیه ایران پیش می‌آید، صحنه جالبی دیده می‌شود. به این شکل که دوربین داخل آب با زاویه (Low angle shot) کف کشتی رافائل را نشان می‌دهد که به‌دلیل انفجار خارج از آب، اجتماعی از حباب بیرامونش شکل می‌گیرد. در نقطه نهایی پلان، شاهد تابیده‌شدن نور به داخل آب هستیم و معنایش این است که خوشبختانه با منهدم‌شدن رافائل، نور امکان ورود پیدا کرد! و در نهایت حس نفرت در دنیای واقعی کار خودش را می‌کند.

غریب‌زاده: بله. اصلا انگار نفرت من، کشتی را به آتش کشاند! درآن فرم از نظر سینمایی چنین نگاهی به‌وجودآمده. هنوز هم برای من «شنیدم که چون قوی زیبا بمیر / فریبنده زاد و فریبا بمیرد» تداعی می‌شود. درست است که نسبت‌به آن احساس عاشقانه‌ای دارم. هنوز هم نمی‌توانم آن را رها کنم. چون بخشی از وجودم است. عاشقش بودم. این عشق هنوز هست، ولی نفرتم را هم نمی‌توانم کتمان کنم.

منظورتان این است که از نقطه‌نظر فردی آن عشق در وجودتان هست، اما از نظر اجتماعی، به‌دلیل تبعیض و تفاوت طبقاتی از آن متنفرید؟

غریب‌زاده: بله.

کیارستمی: ما با وضعیت و حسی متضاد مواجه هستیم. به‌نظرم آقای غریب‌زاده تعریف خوبی داشتند که با عشق و نفرت توام به رافائل همراه شد. شاید اگر کلی‌تر بگوییم با ورود مدرنیته طرف بودیم.

خب، هرجا جنگ باشد، حس خوبی از جنگ منتقل نمی‌شود، اما اینجا برعکس درمورد انهدام این کشتی انگار جنگ کمک‌رسان بوده؟

کیارستمی: من پاسخ کلی‌تری می‌دهم تا جواب این سوال شما هم در آن باشد. سعی‌ام در این پروژه این بود که به همین اندکی تدوینمان به درازا کشید که باید به یک زاویه مشخصی نسبت‌به متن می‌رسیدم. به این معنا که نه صرفا بخواهم عین‌به‌عین جملات متن را تصویرسازی کنم و نه اینکه یک جورهایی نگاه خودم واسطه نگاه آقای غریب‌زاده به موضوع کشتی شود. باید حدوسط را درنظر می‌گرفتم. حالا ممکن است این نگاه در این فیلم ۲۰دقیقه‌ای خیلی یکدست نباشد، ولی سعی براین بوده که فیلم، ترکیبی از نگاه آقای غریب‌زاده به عنوان شاهد عینی و حتی موثر در سرنوشت این کشتی و حالا نگاه فیلم و نه لزوما فیلمساز که ما حدود ۲۰سال از آن اتفاق عبور کردیم باشد و حالا با فاصله‌ای تمام اتفاقات را می‌بینیم که اتفاقا این فاصله در متن آقای غریب‌زاده به‌خصوص در بخش آخرش وجود دارد. یعنی ما همه احساسات متناقض و متفاوت را می‌بینیم و می‌شنویم، ولی در نهایت به حس و پرسپکتیو آقای غریب‌زاده که امروز به این اتفاق نگاه می‌کنند می‌رسیم که شاید نوستالژیک‌تر باشد.

مثلا در فیلم آلبرتو سوری، مونیکا ویتی و... را می‌بینیم که هرکدام تاریخی را برایمان یادآور می‌شوند. اصلا چرا از این فیلم و همین‌طور «سازدهنی» و «رزمناو پوتمکین» استفاده کردید؟

کیارستمی: بد نیست این را بگویم که به نظر می‌آید نگاهمان در ایران به اروپا بیشتر شبیه ایتالیایی‌ها بوده. اگر role model کلمه خوبی باشد، role model ما ایتالیایی‌ها بودند و نه نروژی‌ها و انگلیسی‌ها، البته روایات متعددی هست که گفته می‌شود چرا این کشتی‌ها خریداری شده، ولی به‌نظر می‌آید اگر ما خودمان را در جلال و جبروت یک زندگی لوکس تصور می‌کنیم، به سبک ایتالیایی می‌نگریم. بنابراین هم نگاه داریوش غریب‌زاده امروزی در فیلم دیده می‌شود و هم بهمن کیارستمی امروزی که البته گاهی در فیلم یکی بر دیگری غالب شده، اما شکل ایده‌آل این بود که ما با یک زاویه مشخص به موضوع نگاه کنیم که یک جاهایی هم از دست آدم خارج می‌شود، البته من یک‌بار دیگر چنین کاری کرده بودم. سال ۸۰- ۱۳۷۹ بود که براساس شعری از مهدی اخوان‌ثالث فیلمی ساختم به اسم «شوش را دیدم». بازهم در آن با متنی طرف هستید که با نگاه خودتان تصویرسازی می‌کنید. اتفاقا روزی که برای اولین‌بار آقای غریب‌زاده فیلم را دیدند در نگاهشان دیدم که خیلی رضایت ندارند، حتی درباره نسخه اولیه فیلم هم گفتند که تو داری آدرس غلط می‌دهی. مثلا اگر من دارم درباره سبک معماری حرف می‌زنم، تو مصداق درستش را از نظر تصویری استفاده نکردی، ولی به نظرم می‌آید این تعامل یک جورهایی در این پروژه وجود داشت که درنهایت آقای غریب‌زاده می‌دانستند نگاه دومی به متنشان می‌شود و کسی دیگر آن را مصور می‌کند. اگر خودشان می‌خواستند متن را مصور کنند حتما به شکل و شیوه دیگری و متفاوت ساخته می‌شد. بنابراین این چیزها غیرقابل‌اجتناب است.

چرا در فیلم فقط موسیقی و گفتار متن وجود دارد، ولی از رنگ و طراحی صدا خبری نیست؟

کیارستمی: اگر ما می‌خواستیم به سمت ساختن فضا با المان‌هایی به سمت صدا برویم، خب دراین‌صورت از اول چرا فیلم کامل نساختیم؟ یا چرا رنگ نداریم؟ دلیل اصلی این بود که توجه و تمرکز ما روی متن بود. باوجود تنوع متریال مثل راش، فیلم‌های سینمایی قدیمی و عکس از این کار اجتناب کردیم. وقتی ستون‌فقرات مشخص داریم، سعی کردم همان را حفظ کنم. در نسخه اولیه به‌نظرم آمد هرچیزی که تمرکزم را بر متن کم کند به نفع فیلم نیست. حتی جاهایی کلوزآپ‌ها را در نسخه قبلی برداشتیم چو ن تمرکز ما را نسبت‌به متن کم می‌کرد. به‌همان‌دلیل افکت‌ها را برداشتیم و رنگ را حذف کردیم.

آقای غریب‌زاده، وقتی گفتار متن را می‌خوانید، به‌دلیل لهجه جنوبی‌ای که دارید، اداکردن کلمات توسط شما خیلی واضح نیست و فقط آوا شنیده می‌شود. آیا تعمدی داشتید؟

غریب‌زاده: از همان ابتدا که متن را نوشتم، خودِ خودم بودم. هیچ‌چیزی بیرون از خودم نبود! من الان مجبورم با شما با زبان فارسی معیار صحبت کنم، ولی در زندگی‌ام لهجه خودم را دارم و آن‌لحظه باید خودم می‌بودم چون در غیر این صورت حسم آشکار نمی‌شد. این شبیه این است که بخواهم با لهجه تهرانی حس درون خودم را بیان کنم که شدنی نیست. حالا اگر قرار است حسم را بیان کنم، پس باید خودم باشم که بوشهری هستم و لهجه‌ام هم همین است. بنابراین ممکن است هنگام خواندن گفتار فیلم، کلماتم گویا و مفهوم نباشد.

چرا محل نمایش مستند «مرثیه یک انقلابی رمانتیک برای جذابیت آشکار بورژوازی» به‌جای سالن سینما، گالری «زیرزمین دستان» بود؟

کیارستمی: من «مرثیه یک انقلابی رمانتیک برای جذابیت آشکار بورژوازی» را یک‌مجموعه می‌بینم که کنار عکس‌ها کارکرد دارد.

آیا می‌تواند اینستالیشن هم باشد؟

کیارستمی: اینستالیشن، کلمه پرباری است که بار مفهومی و هنری به کار می‌دهد. بنابراین ترجیح می‌دهم از این کلمه استفاده نکنم.

پس از نظر شما «مرثیه یک انقلابی رمانتیک برای جذابیت آشکار بورژوازی» چیست؟

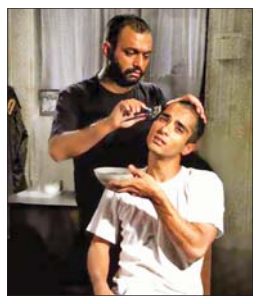
کیارستمی: «مرثیه یک انقلابی رمانتیک برای جذابیت آشکار بورژوازی» فیلمی است مستند، به‌علاوه تعدادی اسناد و مدارک که اگر اسناد و مدارک نباشند، فیلم ناقص است. اگر هم فیلم نباشد، اسناد و مدارک کامل نیست. به‌همین‌دلیل فیلم را در قالب یک‌بسته (دی‌وی‌دی و متن کتاب) ارایه کردیم.

عمق میدان

پژواک سینمای خیابانی

سعید عقیقی

در فضایی که فقر، خشونت و بی‌رحمی برادران تنی یکدیگرند، هرمصیبتی قابل‌انتظار است و طبیعی است اشتباهی کوچک، فاجعه‌ای بزرگ بیافریند، اما خبر خوش این است که درحال دست‌وپازدن ضدقهرمان تراژیک در بحران فیلم، «همه‌چیز برای فروش» صدای استعدادی جوان و خوش‌آتیه‌ای را می‌شنویم که در فیلم دومش چندگام از فیلم اول پیشی گرفته و پژواک‌های سینمای خیابانی دهه۱۳۵۰، مشخصا «تنگنای» نادری و «کندوی» گله، سبب نشده است تا تاثیر عمیق به تقلید کورکورانه برسد. اجرای قدرتمندانه فیلمساز با چندصحنه موثر، نشان می‌دهد مفهوم «کارگردانی» در سینمای واقع‌گرا که عبارت است از نمایش طبیعی روابط و انطباق با زیست آدم‌ها در جهت باورپذیری هرچه بیشتر، در این فیلم اتفاق افتاده است. همچنان‌که شخصیت اصلی برای گریز از بحران در پی چاره بود، به خود می‌گفتم ثقفی نویسنده هم دارد برای رسیدن به ثقفی کارگردان به دنبال راهی مناسب می‌گردد؛ جست‌وجویی ارزشمند که امیدوارم هرچه زودتر به نتیجه برسد.



دل نوشت

دردنیای توساعت چنداست؟

خاطرات فراموش‌نشدنی

اوژن حقیقی

داستان زندگی چقدر عجیب است و خاطرات که لحظه‌ای رهایمان نمی‌کند. بیشتر اتفاقات روزمره از ذهن انسان پاک می‌شود، اما بعضی دیگر در حافظه کوتاه‌مدت باقی می‌مانند و بعد هم به انتخاب خود مغز به حافظه بلندمدت می‌روند. اینجاست که خاطرات دورونزدیک کنار هم جمع می‌شوند و بعد از آن به ناخودآگاه انسان تبدیل می‌شوند. پس چرا بسیاری از این خاطرات فراموش می‌شوند؟ ما دورشان می‌ریزیم یا از بی‌توجهی ماست که کمرنگ و کمرنگ‌تر می‌شوند. چقدر زندگی خوب است؛ خانواده، مادر، پدر و خانه. می‌دانم تلخ است، سخت است، پدر که زود مرد و مادر که پیر است و غربت که نفرت‌آور است و عشق، ای‌وای عشق... همه را می‌دانم اما ذات زندگی زیباست، حتی اگر ساعت‌ها اینجا خواب مانده باشند؛ پیاده‌روی‌های مداوم، باران‌های ممتد و حال خوب. می‌شود راه رفت و عبور کرد، گذشت، از این‌همه خیانت و کینه و بغض و مواد و ذهن‌های خطرناک. هنوز می‌توان عاشق بود؛ با همه درد و زجرش. بلا روزگاریست این عاشقیت!

نمای نزدیک

نکاتی درباره فیلم «همه‌چیز برای فروش»

یک وسترن ایرانی

سیدرضا صائمی

اگر اولین فیلم امیر ثقفی یعنی «مرگ کسب‌وکار من است» را دیده باشید می‌توانید مطمئن شوید که اینک او با فیلم «همه‌چیز برای فروش» آمده تا سینمایی متفاوت که کمی شخصی به‌نظر می‌رسد را تجربه کند.

سینمایی که در فضای بیابانی، زمخت و خشنی صورت‌بندی می‌شود و قرار است روایتگر قصه آدم‌های تک‌افتاده و رنج‌کشیده‌ای باشد که در مواجهه با زندگی، جز دشواری و تلخی، چیزی دیگر تجربه نمی‌کنند. قهرمان‌هایی زخمی و شکست‌خورده که در تجربه آسیب‌پذیر خود، روایتگر لحظاتی تلخ و دردناک می‌شوند که گاهی عواطف مخاطب را نیز خراش می‌اندازد و بی‌پرده‌تر از برخی خودفریبی‌های عادت‌واره‌شده، لحنی گزنده به خود می‌گیرد اما در ساختاری رئالیستی بازنمایی می‌شود.

آنچه به‌عنوان ویژگی اصلی سینما ثقفی در این دوفیلم می‌توان بیرون کشید تکیه بر نوعی «زیبایی‌شناسی پلشتی» است که درعین این که فضا و بافت فیزیکی- جغرافیایی اثرش را دربر می‌گیرد اما واجد صورت و فرم زیبایی‌شناختی بوده و عناصر و المان‌های بصری آن مثلا در همین فیلم «همه‌چیز برای فروش» مثل بیابان، پمپ بنزین متروک، اتومبیل بیابانی، اشیای آهنی کهنه و زنگ‌زده و بیش از همه شمایل آدم‌های قصه‌اش تداعی‌گر فیلم‌های وسترن بوده و به همین دلیل شاید بتوان آن را یک «وسترن ایرانی» دانست.

درک عمیق او از زبان سینما و ابزار و عناصر بصری‌اش کمک کرده تا «همه‌چیز برای فروش» که داستانی دوخطی دارد در فضا و گفتمان سینمایی و فیلم، بسط و گسترش‌یافته و روایتی جذاب پیدا کند. قصه فیلم درباره مرد جوان کارگری است که سرپرستی خانواده‌اش را برعهده دارد و تلاش می‌کند تا برای برادر سرباز کوچک‌ترش در همان کارگاهی که خودش کار می‌کند شغلی دست‌وپا کند. برادر سرباز او در استادیوم فوتبال دچار حادثه‌ای می‌شود که درمان وی مستلزم مخارج سنگینی است و همین مساله موجب شده تا او برای تامین این مخارج وارد جریانی دشوار و نفسگیر شود که کلیت قصه را می‌سازد.

بن‌مایه معنایی «همه‌چیز برای فروش» تجربه رنج است. رنجی که به رستگاری و رهایی ختم نمی‌شود و مدام در درون خود و در مواجهه با زیست‌جهان قهرمان قصه بازتولید می‌شود. از این‌رو سینمای ثقفی را می‌توان نوعی بازخوانی روانشناختی/ فلسفی از رنج دانست که فرمی زیبایی‌شناختی به خود گرفته است. گویی این رنج خود به یک‌تقدیر جبری و مکافات دایم برای شخصیت‌های قصه بدل می‌شود که امکان رهایی از آن ممکن نیست. طبیعت و بافت جغرافیایی‌ای که قصه در آن روایت می‌شود نیز بازنمایی نمادین همان تجربه درونی رنجی است که اکبر (صابر ابر) مدام در تجربه مواجهه هولناک با آن است.

«همه‌چیز برای فروش» واجد نگاهی بدبینانه به تحقق عدالت در جامعه امروز است که انسان فرودست را در حضیض خود فرو می‌بلعد و امکان تجربه رستگاری را مسدود و حتی ناممکن می‌کند. در این دنیای ناممکن‌ها احمد گویی به طبیعت بازمی‌گردد، طبیعتی خشن که بازتابی از درون خود اوست. اکبر شمایل همان قهرمان تنها در فیلم‌های وسترن است که به خشم مقدرانه و هستی‌شناختی‌اش خو کرده و طبعش بازتابی از همان طبیعت خشک و بیابانی است که در آن زیست می‌کند. گویی این بیابان همان هبوطی است که انسان اولیه تجربه کرده است. شاید به همین دلیل است که فیلمساز، فضای بیابانی و بی‌هویتی را برای روایت قصه آدم‌هایش برمی‌گزیند، یک نوع بی‌زمانی و بی‌مکانی و در واقع ناکجاآبادی که طبیعتا مخاطب ایرانی فیلم، آن را در زندگی شخصی خویش تجربه نکرده است. درست به همین دلیل است که برخی نمی‌توانند با فیلم ارتباط برقرار کرده و آن را انتزاعی و فانتزی می‌دانند که هیچ نسبتی با واقعیت زندگی و جامعه انسانی در ایران امروز ندارد. اما فیلمساز فراتر از یک روایت اجتماعی با ارجاع به تاویل‌های هستی‌شناختی از انسان و تنهایی و رنج مدام او از این بار هستی به روایت قصه خود نشسته که نه در یک درک انضمامی که در دریافتی کل‌نگرانه و فلسفی قابل‌فهم است. گویی فیلم واجد یک‌رویکرد غریزی به آدم‌هایی است که آنها نیز خیلی غریزی و حسی با خود و جهان پیرامونشان مواجه شده و آن را تجربه می‌کنند؛ تجربه‌ای دردناک و رنج‌آلود.

وقتی هسته معنایی فیلم در بستر یک‌درک هستی‌شناختی- فلسفی بنا می‌شود، بالطبع روایت و ساختار فرمیک و حتی بصری آن نیز شمایلی غیرمتعارف به خود می‌گیرد و فیلمساز برمبنای همین پارادایم دراماتیک، دکوپاژ و میزانسن خود را در ساختاری وسترن‌گونه طراحی می‌کند. طراحی فرمیک و زیبایی‌شناختی که پلشتی و تباهی را صورتی جذاب می‌بخشد. در این تاویل زیبایی/هستی‌شناسانه، خیال و واقعیت چندان به‌هم نزدیک شده و هم‌مرز می‌شوند که تشخیص آن به کنشمندی ذهنی دشواری نیازمند است. فیلم همچنین صورتی ناتورالیستی به خود گرفته که در نهایت با تصویری سوررئالیستی به پایان می‌رسد؛ جایی که از دل تاریکی و رنج به تصویری از دشت سرسبز کات می‌خورد تا دست‌کم اگر رستگاری در واقعیت محقق نمی‌شود، در ذهن و دنیای خیال، صورتی نمادین به خود بگیرد. «همه‌چیز برای فروش» در پس لایه‌های ظاهری درام خود ترازدی تقدیر انسان مدرن در جهان آشفته و پررنج امروز را صورتبندی می‌کند که هیچ‌چیز برای لذت‌بردن نیست، همه‌چیز برای فروش است، حتی فروش رویاهای آدمی. البته این تجربه رنج، آگاهانه نیست و آدم‌های قصه غریزی و حسی رفتار می‌کنند. شاید همین عدم‌آگاهی به رنج خویشتن موجب شده شخصیت‌های غصه به آن تن دهند و به فکر رهایی و گریز از آن نباشند. از رنج گریزی نیست اما حتما گریزی برای معناکردن و تحمل آن وجود دارد که فقدان خودآگاهی فردی/ اجتماعی در شخصیت‌های قصه موجب شده آنها مفری برای این قفس آهنین نیابند و در نهایت به آن عادت کنند همچون زندانی‌ای که نمی‌تواند در فضای بیرون از قفس، نفس بکشد و به زندان خویش عادت کرده است. احمد و برادرش و همه پرسوناژهای قصه در یک ناکجاآبادی به‌سر می‌برند که اگرچه مصداقی اجتماعی ندارد اما صورتی حقیقی از آدم‌های حاشیه‌ای، حاشیه‌نشین، فرودست و تک‌افتاده‌ای است که در این جهان ناعادلانه به تقدیر مغموم خویش تن داده‌اند.