ادامه از صفحه ۹

فیلم بی‌دروغ، فیلم بی‌نقاب

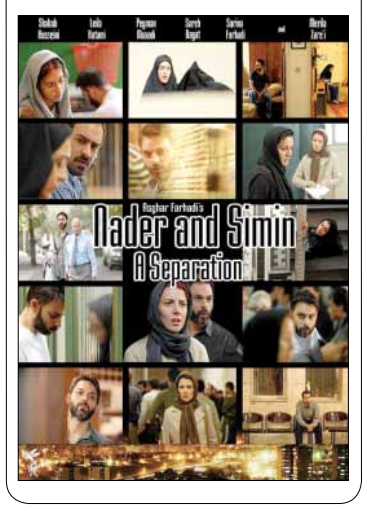
■ این فیلم به راحتی می‌توانست به اثری اشک آور تبدیل شود. اما این کار نمی‌شود؛ زیرا ممکن است بی‌آنکه پاسخی به پرسش‌ها داده شود با گریستن، بـاری از دوش بر زمین نهاد و ذهـن را از آنچه در حال وقوع اسـت، خالی کرد. تخلیه کردن ذهن از فاجعه، در نبود پرسش گری است. این فیلم با کنترل احساسات، کاری می کند که این بار بزرگ با بیننده، در کوچه و خیابان همراه باشد و او را به فکر وا دارد. همین ویژگی‌ها باعث شده که شخصیت‌های این فیلم، در عین اینکه بی خطا نیستند، شخصیت‌هایی استوار باشند و به خوبی در شرایطی که ترسیم شده اسـت، جا بیفتند و باورپذیر شـوند. از همان آغاز، پیرمرد بیمار به راحتی می‌تواند به سـمت و سوی اغراق بغلتد؛ اما کارگردان توانسته است از رابطه او و اعضای خانواده در صحنه‌هایی گذرا، تصویری به یاد ماندنی بر جای گذارد و هر شخصیت را در مواجهه بـا او به بیننده معرفی کند و این معرفی تقریبا تا پایـان فیلم می‌تواند راهنمای درک شـخصیت‌ها باشد. تاثیرگذارترین کلام این بخش از نادر است که خطاب به قاضی و در پاسخ همسرش که می‌گوید او به دلیل بیماری حتی پسرش را هم نمی‌شناسد، می‌گوید: پدرم مرا نمی‌شناسد ولی من که می‌دانم پدرم هست.

ایـن فیلـم توانسـته اسـت یکـی از بهترین شـخصیت‌های مذهبی را در سینمای امروز ایران نشـان دهد. بدون آنکه به چنیـن قصدی تظاهر داشته باشد. تظاهری که در عموم تولیدات رسمی شاهد آن هستیم. او در واقع در آینه خویش، راضیه را دیده اسـت. زنی مومن که این بار سـر سجاده ننشسته و تسبیح به دست ندارد ولی کنش‌هایش براسـاس باورها و تعلیماتی است آیینی که از فرد مورد اعتمـادش می‌گیرد و بد و خـوب کارش را می‌پرسد. در پایان فیلم با آگاهی کامل به انتخابی سخت دست می‌زند برای اخلاقی زیستن هزینه‌ای گـزاف می‌پردازد. او سـوگند دروغ نمی‌خورد، و از همه مالی که می‌توانست مشکلات را برطرف کند چشم می‌پوشد؛ دروغ بزرگ‌ترین آفت آیین اخلاق و اجتماع اسـت. او در این تصمیم نه تنها به خود که به نسل آینده هم می‌اندیشد. نگرانی او از لقمه شبهه‌ناکی است که ممکن است زندگی فرزندش را نیز تحـت تاثیر قرار دهد. هـر چند راضیه هم اشـتباهاتی دارد. او بدون اجازه و اطلاع همسرش در خانه‌ای مشـغول کار می‌شـود یا اینکه سقط جنین ناشی از تصادف با ماشین را در دادگاه کتمان می‌کند؛ ولی در پایان خود را می‌شکند و قسم دروغ نمی‌خورد. تا لبه پرتگاه می‌رود اما سقوط نمی‌کند، او انسان است و مانند هر انسانی جایزالخطا. به هر حال فیلم، قصه زندگی راضیه را پیگیری نمی‌کند زیرا دوربین باید جای دیگر برود. بنابراین بیننده با انبوهی از پرسش‌ها باقی می‌ماند. اما در وقایع بعدی داستان نیز خاطره راضیه با ماست و تاثیری که در داستان گذاشته حس می‌شود.

قاضی در این فیلم ناظر متعالی در جست‌وجوی حقیقت است. او تحت تاثیر شرایط بیرونی نیست و بیننـده همـراه با دلهره‌ای پیوسـته بـه دنبال اوسـت. حکم دادگاه از قبل روشـن نیست. قاضی در چارچوب قوانین و براسـاس نظر شـهود عمل می‌کند و از شخصی کردن مسایل پرهیز دارد. حتی در جایی که به دادگاه بی‌احترامی می‌شـود، سعی در حفظ آرامش برای سیر طبیعی پرونده و روشن شـدن حقیقت دارد و به هر حـال دادگاه وجدان بیننده را به عرصه می‌آورد.

از سـینما که بیـرون آمدم چنـد نفری بحث می‌کردند. انتخاب ترمه سوژه اصلی گفتارهاست. آیا ترمه مـادرش را برمی‌گزیند یا پدرش را. نمی‌دانم کارگردان به پاسـخ این پرسش فکر کرده است یا نه. اما همین که این سـوال را تماشـاگر با خود از سالن سینما به خیابان و خانه می‌آورد نشانه خوبی از جست‌وجو اسـت. زیرا بدون بحث و استدلال و مرور کردن حرف‌ها و رفتارهای دو طرف ماجرا، هر چند در ذهن، نمی‌توان به راحتی درباره این پرسش قضـاوت کرد. اما گاهی جواب دادن به این سـوال پرسش دیگری را به ذهن می‌آورد. آیا ترمه ناگزیر است به این انتخاب دوگانه که قاضی مطرح می‌کند تن بدهد و از بین نادر و سیمین یکی را انتخاب کند. طبیعی اسـت که این سوال پاسخی حقوقی دارد. اما اگر خـود را به جای ترمه بگذاریم حتی اگر در عمل انتخاب‌های دیگری نباشد، آیا در آرزوهای این دختر نوجوان ایرانی انتخاب‌های دیگری می‌تواند، باشـد. نادر و سیمین جدا شدند؟ ترمه در آغاز راه است. آیا راه سومی وجود دارد؟

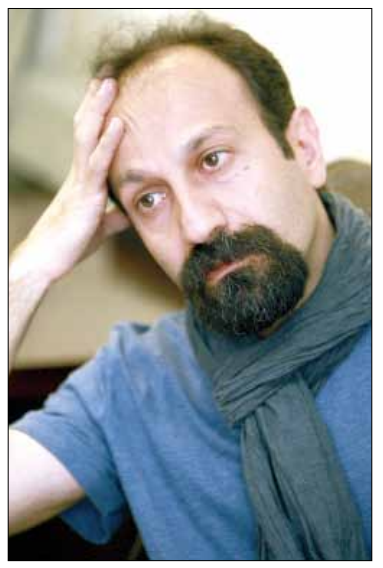
* تیتر مقاله از نام کتابی از مرحوم دکتر عبدالحسین زرین‌کوب: شعر بی‌دروغ، شعر بی‌نقاب



ادامه از صفحه۹

رنج آزادی و دشواری صداقت

در این عصر وجود اجتماعی است که بر ما غلبه می‌کند. در کیف دسـتی ما شناسـنامه و دفتر حساب بانکی و سند مالکیت هسـت. اینها کاغذ خالی نیسـتند. افزون بر وجود مادی‌شان هستند و روح دارند و نگرانی‌ها و تشویش‌های ما را می‌سـازند. اگر کیف‌تان را گم کنید، می‌گویید هسـتی و نیسـتی‌ام را از دست دادم. اشتداد وجود اجتماعی مهم‌ترین خصلت عصر مدرن است. در عصر مدرن چیزی به نام شهروند وجود دارد که ما نداریم. فیلم«جدایی نادر از سیمین» دانسته یا ندانسـته به خنثی بودن و داوری نکـردن و خارج از گود بودن نزدیک اسـت و خیر و شر گونه نگاه نمی‌کند. فیلم او از این نظـر دردی اجتماعی را مطرح می‌کند و قضاوت هم نمی‌کند. عمیق می‌بیند اما نمی‌دانم به چه دلیل، بیان دردها را در محدوده خانواده‌ها متوقف می‌کند. البته قابل مقایسه با جامعه‌شناسی و روان‌شناسی که در رسانه‌های رسمی طرح می‌شود، نیسـت و در نهایت پرسشی را مطرح می‌کند. من می‌گویم ما شـهروند نداریم. در شـهر زندگی می‌کنیم ولی شهروند کسی نیست که فقط دغدغه خودش و خانواده‌اش را دارد. واحـد اجتماعی را باید از فرد و خانواده جلوتر ببریم. شـهروند دغدغه‌ای فراتر از فرد و خانواده دارد و در محدوده «شـهر ما، خانه ما» تعریف نمی‌شود. شهروند آموخته است که سـعادت همه، سـعادت من و بدبختـی همه، بدبختی من اسـت و همه چیز محدود به خانواده من نمی‌شود. این فیلم خصلت‌های جامعه ما را مطرح می‌کند ولی چندان به شهروندی نمی‌پردازد. فیلم فاصله‌گذاری خوبی هم ایجاد کرده است. منظورم فاصله‌گذاری برشتی نیست. این فاصله‌گذاری ارسطویی هم نیست که می‌گوید وقتی وارد تئاتر می‌شوی، می‌توانی خودت را در آن ببینی و احساس تزکیه کنی. در تئاتر ارسطویی کاتارسیس رخ می‌دهد یعنی شما می‌توانید رنج و عذاب‌های انسانی را ببینید ولی چون آن را از بیرون می‌بینید



احساس خلاصی و آرامش می‌کنید که آن رنج را شما متحمل نشده‌اید. فرهادی فاصله‌گذاری را در لب مرز نگه داشته است. نه ما را تا جایی برده که از دیدن رنج‌هایی که بهمان سرایت نکرده احساس خوبی داشته باشیم و نه می‌توانیم با مشاهده خودمان در فیلم ناراحت نباشیم. فیلم با پرسش تمام می‌شود. چیزی را مختومه نمی‌کنـد و داوری نهایی نمی‌کند و همه افرادش درحالی که گرفتار عذابی هسـتند، خود را مجبور و محکوم می‌دانند چراکـه قاضی فیلم می‌گوید قانون همین است. قانون قضایی همواره از عدالت عقب‌تر است و این فقط شامل ایران نمی‌شود. ولی در عین حال همه چیز تصادفی و تقدیری نیست. افراد باید به مرحله‌ای برسند که واحد اجتماع را از فرد و خانواده فراتر ببرند.

فرهادی: هنر سینما یا هنر موسیقی و هنرهای تجسمی با ادبیـات متفاوتند. هنرهای تجریدی هسـتند مخصوصا موسـیقی، توقع اینکه با ابزار موسیقی یک تئوری یا چالش فلسفی به مخاطب آن موسیقی منتقل شود، توقع نادرستی است. در سینما هم همین‌طور، این هنرها انتزاعی‌تر از ادبیاتند. ممکن اسـت در ادبیات، ژان پل ساتر ایده‌های فلسفی‌اش را در قالب نمایشـنامه بریزد و از نمایشنامه که خود گونه‌ای از ادبیات است برای طرح آرایش استفاده کند، اما در این مورد هم او به عنوان یک هنرمند و نمایشنامه‌نویس دیده نمی‌شود. او فیلسوفی است که ظرف نمایش را در خدمت خود می‌گیرد برای انتقال و طرح ایده‌های فلسفی‌اش. می‌خواهم در ارتباط با صحبت جمادی بگویم که این انتظار از سینما درست و بجا نیست که بتواند یک بسته‌بندی فلسفی عرضه کند و شأن آن در حد ابزاری در خدمت فلسفه پایین بیاید. این عیب و ناتوانی هنر سینما یا هنر موسیقی نیست که برای طرح موضوعات فلسـفی به کار نمی‌آیند؛ این برمی‌گردد به نگاه کارکردی و ابزاری به سـینما و حاصلش توقع غلط از سینما می‌شود. از این نظر شاید فیلم جدایی نادر از سیمین زاویه اجتماعی‌اش پررنگ‌تر باشد تا زاویه فلسفی آن.

دیهیمی: با اینکه شـما فیلم«جدایی نادر از سیمین» را ساخته‌اید، می‌خواهم با شما مخالفت کنم. ما همیشه وقتی از فلسفه حرف می‌زنیم، فکر می‌کنیم راجع به عالم انتزاعی و حقیقـت و وجـود و صدق و کذب حـرف می‌زنیم و فقط اینها فلسفه است. ما فلسفه اگزیستانسـیل را داریم و اتفاقا بزرگ‌ترین حسن فیلم شما این بوده که در عین مطرح کردن مساله‌ای اجتماعی، موضوعی عمیق‌تر را باز می‌کند. زندگی انسان اصولا تراژیک است. به دلایل مختلف. هر انتخاب انسان یعنی کنار گذاشتن هزاران انتخاب دیگر. انسان هرگز نمی‌تواند به تمامیت پتانسیل خودش برسد و همیشه نیمه‌تمام باقی می‌ماند. بعضی از این موانع، اجتماعی هستند و برخی از آنها انسانی و زاده وضع بشـری. بنابراین آن فیلم‌هایی که دایما روی وجوه اجتماعی تکیه می‌کنند نگاهی ایدئولوژیک دارند. این فیلم‌ها می‌گویند اگر مشـکلات اجتماعی را حل کنیم می‌توانیم از وضع تراژیک زندگی خلاص شـویم درحالی که این‌گونه نیسـت و آن موانع اجتماعی جدا از وضع بشری ما هستند. هنر جای شعارهای سیاسـی نیست و باید ما را به سمت وضعیت تراژیک و حل‌نشدنی انسان ببرد. پرسش در این فیلم مهم‌تر از جواب است. تعقیب این پرسش‌هاست که زندگی ما را می‌سازد. سوال‌های فلسفه مهم‌تر از جواب‌هایش است. چرا می‌گوییم سـینما نمی‌تواند به این بعد از فلسفه اگزیستانسـیل بپردازد و طرح پرسش کند؟ به نظرم تا حالا توانسته و فیلم شما هم پرسش ایجاد می‌کند. ما همیشه دیده بودیم که آنچه فیلم را برمی‌سازد و باعث می‌شود جانب یک شـخصیت را بگیریم این است که داوری‌ها همیشه بیرونی هستند یعنی قضاوت فرد نسـبت به دیگران اهمیت دارد و نه داوری فـرد درباره خودش. درحالی که آدم‌های این فیلم – حتی شخصیتی فرعی مثل بازپرس- به نقطه‌ای می‌رسند که در آخر با وجدان‌شان درگیر می‌شوند. نادر بیشتر با خودش درگیر است که آیا دروغی که گفته و افشا نشده درست بوده یا نه. راضیه که قرار اسـت سـوگند بخورد می‌تواند آن را در ذهنش پنهان کند و سوگند بخورد ولی او در درون خودش درگیری دارد. بنابراین یک تراژدی بیرونی داریم و یک تراژدی درونی. ما همواره تراژدی‌های بیرونی را در فیلم‌هایمان مطرح کرده‌ایـم ولی در«جدایی نادر از سـیمین» راضیه نمی‌تواند خلاص شـود چون خودش می‌داند که درست‌ترین رفتار را نکـرده و همچنان درگیری را با خـودش حمل خواهد کرد بنابراین سوال و کشمکش درونی همراه او ادامه پیدا می‌کند. این فلسفه است.

فرهادی: منظور من این است که سینما نمی‌خواهد صرفا ابزاری در خدمت طرح یک تئوری فلسـفی باشد. سینما به عنوان هنر نمی‌تواند هویتـش را بر پایه جنبه کارکردی‌اش تعریف کند. یعنی ابزاری باشد برای چیزی دیگر برای تبلیغ یک ایدئولـوژی برای تحمیل یک پند و انـدرز برای حمل یک چالش فلسـفی. در همین چند فیلم اخیر درست است کـه آدم‌ها مدام بر سـر دوراهی‌ها قـرار می‌گیرند و درگیر پرسـش‌های سخت می‌شـوند و این تم از یک نگاه فلسفی ریشه می‌گیرد، ولی این چالش‌ها در فیلم، ابزاری در خدمت تایید یا رد یک نگاه فلسفی مشخص نیستند. به بیان ساده‌تر، شما می‌توانید در دو فیلم آخرم پرسش فلسفی را از دل رفتار آدم‌ها و انتخاب‌های‌شان پیدا کنید ولی فیلم صرفا برای طرح این پرسش فلسفی ساخته نشده است.

دیهیمی: فیلم‌هایـی که راه‌حل می‌دهنـد ایدئولوژیک هستند ولی فلسفه اگزیستانسیل راهی به ما نشان نمی‌دهد و فقـط می‌گوید چه دایلم‌ها و پرسـش‌هایی وجـود دارد و فیلم‌هایی که به این شـکل طرح مسـاله می‌کنند جایگاه دیگری دارند. ما از رمان‌ها هم انتظار نداریم که طرح فلسفی دربیندازند. آثار کامو و داستایوفسـکی و کی یرکگور مساله می‌آفرینند و مخاطب را به فکر فرو می‌برند بی‌آنکه بخواهند راهی نشان دهند یا مقصری بیابند و حکمی قاطع صادر کنند. وقتی می‌گویم در فیلم شما کاتارسیس اتفاق می‌افتد به این معناست که خودم را با خودم مواجه می‌بینم، نه به این معنا کـه راه‌حل به من می‌دهد. ایـن درگیر کردن آدمی با نفس خودش چیز کوچکی نیست.

■ **آقـای دیهیمی، کاتارسـیس در پایان یـک اثر اتفاق می‌افتـد یعنی جایی که سرنوشـت یا حتی پایـان باز و مبهم آدم‌ها را به تزکیه دچار می‌کند و ما از مشـاهده وضعیت رقت‌انگیز خودمان به تاثر و تاسف دچار می‌شویم ولی خوشـنود و آسوده هستیم که در آن درام نبوده‌ایم. ولی اینجا با پایان باز مواجهیم و بعضی از تماشاگران که خیلی با فیلم درگیر شده و آزار دیده‌اند، احساس خلاصی و تزکیه نکرده‌اند.**

گلسـتان: من هم دیـدم که بعضی از تماشـاگران گله می‌کردند که حیف شد چرا فیلم، ما را این همه درگیر کرد و بـازی داد و یک هفته بـه آن فکر کردیم. من گفتم اینکه موفقیت کارگردان است چرا ایراد می‌گیرید. این خوب است که کارگردان روی ما اثر گذاشـته اسـت. او عین خود ما را نشان‌مان می‌دهد. مثلا می‌پرسند چرا صحنه تصادف راضیه را ندیده‌ایـم. فرهادی در جایی جواب داده که چگونه صدای ترمز اتومبیل را نشنیده‌اید. می‌خواهم بگویم من هم که دوبار فیلم را دیدم صدای ترمز را نشنیدم ولی این اصلا مهم نیست. دیهیمی شما شنیدید؟

دیهیمی: من هم نشنیدم. تعلیقی ایجاد می‌کند ولی تصور تصادف را به ذهن نمی‌آورد.

گلستان: اصـلا فـرض بگیریم که هیچ‌کس نشـنیده. چه اهمیتی دارد. مـن بعدا می‌فهمـم چه اتفاقی می‌افتـد. اینکه چرا صحنه تصادف را ندیدیم چه مشـکلی ایجاد می‌کند؟ کارگـردان صاحـب فیلـم اسـت و این‌گونـه می‌خواهد روایـت کند. یا اینکه بعضی‌ها می‌گوینـد چرا ترمه تکلیفش را روشـن نکرد؟ این را خود تماشاگر باید روشن کند.

فرهادی: بی‌شک تماشاگر دوست دارد در پایان فیلم با به عقوبت رسیدن مقصران به احساس آرامش دست پیدا کند و به لحاظ عاطفی با آرامش فیلم را ترک کند، یا به نوعی به کاتارسیس رسیده باشد، احسـاس پاکی و تزکیه روانی، اما این برای فیلم‌هایی‌ست که در آن مقصر و بی‌گناه متمایزند و ظالم و مظلوم خط‌کشی شده‌اند، بدیهی‌ست در فیلمی که نمی‌توان به کسـی تهمت ظلم زد و کسی را یکسره مظلوم دید، شما ناآرام سینما را ترک می‌کنید، چون وظیفه تشخیص به خود شما محول شده، کاتارسیس با همان تعریف ارسطویی بیشتر وجه احساسی و عاطفی دارد و ماندگار نیست، آرامش و تزکیه عاطفی که شما به دست می‌آورید عمر پایداری ندارد. اما کاتارسیسـی که دیهیمی به آن اشاره می‌کند از آرامشی به دست می‌آید که شـما پس از اندیشیدن به پرسش‌های فیلم و یافتن پاسـخ‌ها به آن می‌رسید، این تعریف جدیدی از کاتارسیس است. کاتارسیس کلاسیک در مورد تماشاگری صدق می‌کند که تنها شاهد اثر است و فاصله‌ای عظیم بین دنیای او و دنیای اثر وجود دارد، اما کاتارسـیس مطلوب این روزگار درباره تماشاگر و فیلمی صادق است که از هم فاصله ندارند. تماشاگر خودش در دنیای فیلم است، این تماشاگر با انبوهی سوال فیلم را ترک می‌کند، سوال‌های ساده و پیچیده و آرامشش زمانی حاصل می‌شود که پاسخ سوال‌ها را بیابد.

گلستان: برایم جالب بود که بعضی از تماشاگران می‌گفتند ترمه بالاخره چه انتخابی می‌کند و با هم قرار می‌گذاشتند که بروند خانـه و راجع به این موضوع با هم صحبت کنند. این اتفاق خیلی خوبی است.

دیهیمـی: نمی‌دانم فرهادی دانسته یا ندانسته این کار را کرده است. وقتی صحنه تصادف را نشان‌مان نمی‌دهد اهمیتی به فیلم می‌دهد که اگر شاهد تصادف بودیم به این درجه از اهمیت نمی‌رسید. اگر مستقیما شاهد تصادف راضیه بودیم، آن وقت به همان نوع فیلمی برمی‌خوردیم که داوری بیرونی انجـام می‌دهند. ولی الان فقط راضیه می‌داند که چه اتفاقی افتاده است. اگر آن صحنه بیان می‌شد، ما هم درباره او قضاوت و پیش‌داوری می‌کردیم ولی اکنون او تنها خودش می‌داند و می‌تواند سـوگند بخورد یا نخورد و داوری را درباره خودش انجام دهد.

فرهادی: اینکه من به عنوان نویسنده باید همه چیز را به تماشاگر نشان دهم از همان نگاه کلیشه‌ای می‌آید که همه چیـز را عیان می‌خواهد، اتفاقا در هر سـه فیلم اخیر من از چهارشنبه‌سـوری، تا جدایی نادر از سـیمین قصه‌ها بیشتر بر اسـاس نادیده‌ها شکل می‌گیرند. اینکه بخش‌هایی را که نمی‌بینیم باعث چالش می‌شود. این الگو در چهارشنبه‌سوری به وضوح وجود داشـت، در همین فیلم هم خیلی چیزها را نمی‌بینیم، تبعاتش را شـاهدیم. فیلم اساسا از جایی شروع می‌شود که اتفاقات زیادی پیش از آن رخ داده و جایی تمام می‌شود که اتفاقات زیادی در پیش روست. ما در فیلم اتفاقات مهم را غالبا نمی‌بینیم و بعدتر درباره‌شان صحبت می‌کنیم، نمونه‌های زیادی در فیلم اسـت مثل این اسـت که بگوییم چرا در چهارشنبه‌سـوری نویسنده که می‌دانست مرد با زن همسـایه ارتباط دارند به ما نگفت و آخر سر این موضوع را افشـا کرد یا در درباره الی چرا غرق شـدن الی را ندیدیم و این همه بعدش که فیلم ادامه پیدا کرد، می‌توانستیم ببینیم الی غرق‌شـده و فیلم همان‌جا تمام شـود. مخصوصا در این فیلم اخیر حذف‌ها به نوعی یک ارتباط قوی بین فرم و محتوا ایجاد کرده‌اند.

■ **در پایان‌بندی «درباره الی...» سوالی که ایجاد می‌شود سـوالی اخلاقی اسـت و نه معمایـی. مـا در آنجا تقریبا مطمئنیم که الی غرق شـده اسـت ولی حـالا چیزی که مهم می‌شود، این است که چطور دارند درباره او قضاوت می‌کنند و قربانی‌اش می‌کنند و آیا الی، شـارلاتان بود یا صادق بود و... ولی در«جدایی نادر از سیمین» سوال فقط این است که ترمه مادر را انتخاب می‌کند یا پدر را.**

فرهادی: در «درباره الی...» هم برخی تماشاگران برایشان این سـوال وجود داشـت که آیا الی مرده یا زنده است آیا او غرق شده یا خودکشی کرده، یعنی سوال‌های داستانی، مثل همین جا که پرسیده می‌شود، ترمه بین پدر و مادر کدام را انتخاب می‌کند. همه این سـوال‌ها یک وجه داستانی دارند، یعنی تماشـاگر دوست دارد با یافتن پاسخ این سوال‌ها قصه نیمه‌تمامی را که بر پرده دیده در ذهنش به نقطه پایان برساند و یک وجه مضمونی یا تماتیک، این دو وجه در کنار هم وجود دارند، یعنی همان زمان که تماشاگر می‌پرسد ترمه بین پدر و مادرش کدام را انتخاب می‌کند، گوشه ذهنش به این نکته هم فکر می‌کند؛ شیوه پدر برای آینده او مناسب‌تر است یا شیوه مادر، اساسا پدر صاحب حق است یا مادر.

دیهیمی: اجازه بدهید من به زبان سـاده‌تر بگویم. ما در فیلم‌های دیگر راحت می‌توانیم بگوییم که دوست داریم جای این یا آن شـخصیت فیلم باشیم یا اگر جای این شخصیت بـودم، ایـن کار را می‌کردم و... در فیلم‌هـای اصغر فرهادی تماشاگر اصلا نمی‌خواهد جای شخصیت‌ها باشد. چون اگر جای او باشـد نمی‌داند چه کار خواهد کرد و چه تصمیمی خواهد گرفـت. می‌بیند که آدم‌ها در تله افتاده و راه‌حلی ندارند و حتی اگر صادق‌ترین و بااخلاق‌ترین هم باشند، راهی ندارند که معضل را حل کنند. بنابراین می‌بیند که در زندگی واقعی هم همین‌طور است و نمی‌تواند مثل قهرمان اخلاقی عمل کند. در زندگی واقعی نیز هـر انتخابی برای خودش هزینـه‌ای دارد. هیـچ انتخابی بدون هزینه‌ای برای انسـان وجـود ندارد، بنابراین موقعیتی است که می‌خواهیم از آن بگریزیم و هر چقدر هم اخلاقی باشیم، نمی‌توانیم تصمیمی بگیریم که مورد تایید همگان یا حتی تمام و کمال مورد تایید خودمان باشد. بیشترین مصایب اخلاقی و بحران‌های زندگی ما از این جنس‌اند. فیلم به زیبایی شروع می‌شود. همه می‌فهمند که سیمین علت روشـنی برای رفتن از مملکت دارد ولی هیچ اشاره مستقیمی نمی‌شود و ما تنها علاقه او را به موسیقی و تدریس در دانشگاه و موقعیت زن در اجتماع و... شاهد هستیم و بـه نیت او پی می‌بریم. نمی‌توانیـم او را محکوم کنیم که اگر تصمیم به رفتن نمی‌گرفت، این همه اتفاق برای خانواده نمی‌افتاد. اگر به تک‌تک لحظه‌ها و تصمیم‌های ریز آدم‌ها نگاه کنیم، می‌بینیم که هیچ کدام بـه ظاهر بد و ویران‌کننده و بدطینت و مطابق با نفع شخصی نیست ولی شن‌زیه‌ای است که بهمن می‌شود. فیلم تصمیم‌های بسیار عادی و از جنس زندگی را نشـان‌مان می‌دهد. دوراهی‌هایی که شـاخه‌های کوچکی هستند ولی آخرسر زاویه بزرگی پیدا می‌کند و عده بسیاری را درگیر می‌کنند.

گلستان: اگر تماشـاچی دلش نمی‌خواهد جای یکی از شخصیت‌ها باشد به این دلیل است که خودش عین آنهاست و همان شکلی زندگی می‌کند.

دیهیمی: ولی متوجه نیست و فیلم متوجه‌اش می‌کند.

گلسـتان: مثل آینه است. تماشاگر نمی‌خواهد مثل آنها باشـد چون همان شـرایط را دارد و درگیر همان مسایل و دوراهی‌هاست.

■ **ولی ترمه در نهایت مجبور می‌شود موقعیت هولناک را بپذیرد و یکی از راه‌ها را انتخاب کند و تصمیم بگیرد. چرا او را برای تصمیم گرفتن انتخاب کردید؟**

فرهادی: یکی از قاضی‌های درون فیلم که قضاوت ما نیز شبیه اوست، ترمه است. بحرانی که او دارد، ما را با او همدل‌تر هـم می‌کند. او دوران بلـوغ‌اش را طی می‌کند و چندبار در جایگاه تصمیم‌گیری قرار می‌گیرد. پدر هم سـعی می‌کند مسوولیت پذیری و هزینه‌هایش را به او بیاموزد. به او آزادی و اختیار می‌دهد تا خودش انتخاب کند و این رنج بزرگی همراه دارد. اختیار و مسوولیت اینکه می‌توانی مقابل بازپرس بایستی و دروغ بگویی و پدرت را نگه‌داری یا راسـت بگویی و او را از دسـت بدهی. پدر مانع دخترش نمی‌شود و ناراحت نیست که دخترش وارد کارزار انتخاب شـده است. در انتها شرایط دادگاه است که او را در موقعیت انتخاب قرار می‌دهد. اختیار انتخاب، از اینکه اختیار به او داده شده تا درباره آینده‌اش خود ابراز نظر کند، ما خرسندیم ولی آزرده‌خاطریم از دیدن انسانی بر سـر یک دو راهی سـخت و آرزو می‌کنیم ای‌کاش او به دادگاه نمی‌آمد و این اختیار به وی داده نمی‌شد و در غیاب او درباره‌اش تصمیم گرفته می‌شد. آنچه ما را آزرده‌خاطر می‌کند شرایط سخت او برای انتخاب است.

دیهیمـی: نکتـه ظریفی که وجـود دارد این اسـت که اگر طبق قوانین رایج رفتار می‌شـد و پدر مسـوولیت دختر را برعهـده می‌گرفت، بار سـنگین انتخـاب از دوش دختر برداشته می‌شد. اینجا نشان داده می‌شود که آزادی چه رنج و اضطرابی دارد. کل فلسـفه اگزیستانسیل می‌گوید آزادی خوشبختی نیست، رنج است؛ رنج انتخاب است و برای همین است که عموم مردم از آن فرار می‌کنند. چون اگر آزاد نباشی

می‌توانی همه تقصیرها را به گردن دیگری بیندازی؛ کسی که می‌تواند تکلیف را برایت معین کند و وجدانت راحت است که مسوولیتی نداری. ولی وقتی آزاد هستی و می‌توانی انتخاب کنی دیگر کسی نیست که اگر شرایط نامطلوبی عایدت شد تقصیر را به گردنش بیندازی. «آزادی و رنج انتخاب» در این فیلم که در مورد شخصیتی در حال بلوغ مطرح شده، بسیار دیدنی اسـت. او کسی اسـت که دارد مهم‌ترین انتخابش را می‌کند. گویی انسان دارد متولد می‌شود، انسانی آزاد؛ و ما این رنج را به خوبی حس می‌کنیم. ما در شرایط اجبار هیچ وقت دشواری انسـان بودن‌مان را حس نمی‌کنیم. در شرایط آزاد بودن است که آن را می‌فهمیم. ترمه آزاد است که بین مادر و پدر انتخاب کند، هیچ کدام هم آدم بده نیستند.

■ **به نظرتان ترمـه در هنگام انتخاب نهایی کمی جدی نشان نمی‌دهد؟ انگار کمی مطمئن و استوار نشان می‌دهد.**

دیهیمـی: نـه. برای این اسـت کـه جلوی پـدر و مادر نمی‌خواهد حرف بزند.

■ **ولی بازی‌اش به گونه‌ای اسـت که انگار مطمئن است و انتخابش را کرده.**

دیهیمـی: می‌داند که انتخابـش را کرده و حالا باید پای هزینه‌اش بایستد.

فرهادی: تاکید بر این اسـت کـه پیش از قرار گرفتن بر سر دوراهی فکرهایش را کرده و حالا آمده تا از این موقعیت دوگانه رها شود. برای همین است که لبخند می‌زند. او دارد از بحران خارج می‌شود ولی در بیانش مشخص است که می‌داند هر سمت چه هزینه‌ای دارد. او ناراحت آن چیزی است که بر اثر انتخابش از دست می‌دهد.

دیهیمی: این می‌تواند شروع تازه‌ای هم باشد. شما انتخاب ترمه را نمی‌بینید. مثلا اگر او پدرش را انتخاب کند، ۱۰ سال بعد نمی‌دانیم خوشبخت می‌شود یا نه یا اگر مادرش را انتخاب می‌کرد، چه می‌شد. اینکه می‌گویم زندگی انسان تراژیک و ناتمام است همین است. این دوراهی‌ها دایم تکرار می‌شود و نمی‌دانیم در آینده از انتخاب‌هایمان راضی هستیم یا نه. این روزها می‌بینیم که خیلی از فرزندان خانواده‌ها از ایران می‌روند. قطعا آنها هم با این پرسش مواجه‌اند که آیا ماندن بهتر است یا جدا شـدن از همه و تحصیل و شرایط زیستی دیگر؟ این هم تراژدی است و نمی‌توانیم از پیش بگوییم کدام بهتر است و عواقبش چیست.

جمادی: ولی از نقطه صفر هم نیست. او وقتی به مادرش فکر کند، حسرت‌هایی را به یاد می‌آورد و پدر هم ویژگی‌های خودش را دارد، بنابراین او در نقطه صفر نیست و پیش‌زمینه دارد. البته دست تصادف هم در میان است. او نوجوان است و تا امروز آزاد بوده، به این معنی که درگیر معضلات اجتماعی نشـده اسـت. از آزادی، آزاد بـوده، از اینکه خودش بخواهد تصمیم بگیرد و مسـوولیت داشته باشد و بر لبه مغاک قرار بگیرد. در تاریخ سینما به خصوص پس از جنگ جهانی دوم فیلم‌هایی داریم که متمرکز بر وضعیت بشرند و خودبه‌خود وجهه اگزیستانسـیل پیدا می‌کنند ولی این‌طور نیست که نتیجه بگیریم، سینما فلسفه را بیان کرده است. مقارنت برخی فیلم‌ها با فلسفه خودبه‌خود نوعی اتفاق می‌افتد. به یک معنا همه چیز فلسفه و همه چیز سیاست است.

دیهیمی: در واقع «یا این یا آن» کی یرکگور است. زندگی ما «هم این و هم آن» نیست. یا این یا آن است.

> **دیهیمی: بزرگ‌ترین حسن فیلم این بوده که در عین مطرح کردن مساله‌ای اجتماعی، موضوعی عمیق‌تر را باز می‌کند. زندگی انسان اصولا تراژیک است. به دلایل مختلف. هر انتخاب انسان یعنی کنار گذاشتن هزاران انتخاب دیگر. انسان هرگز نمی‌تواند به تمامیت پتانسیل خودش برسد و همیشه نیمه‌تمام باقی می‌ماند**

گفت وگو

چند پرسش از امیرعلی نجومیان

روایت تقاطع‌ها

■ **روایت در فیلم «جدایی نادر از سـیمین» یکی از نکته‌های مطرحی است که بارها از سوی منتقدان و صاحب نظران مورد توجه قرار گرفته اسـت. سایت انسان‌شناسی و فرهنگ، گفت‌وگوی رامتین شهبازی را با امیرعلی نجومیان درباره «جدایی نادر از سیمین» منتشر کرده است. چند پرسـش از این گفت‌وگو را انتخـاب کرده‌ایم که می‌خوانید. بـرای مطالعه متن کامل می‌توانید به سایت مذکور مراجعه کنید.**

■■■

■ **ویژگی مهم روایت در فیلمنامه «جدایی نادر از سیمین» چه می‌تواند باشد؟**

به گمان من، فیلمنامه « جدایی نادر از سیمین» بر خلاف بسیاری از فیلمنامه‌های رایج در سینمای ایران، روایت به ظاهر سـاده‌ای دارد و خود را درگیر پیچیده‌نمایی‌های مرسـوم نمی‌کند. اما به‌رغم این سـادگی ظاهری، سـاختار روایتی بسـیار جذاب و حسـاب شـده‌ای دارد. یکی از ویژگی‌هـای روایت «جدایی نادر از سیمین» این است که همزمان چند روایت را با هم پیش می‌برد. همچنین که روایت این فیلمنامه در بسیاری از لحظات به سمت جلو حرکت می‌کند و بعد ناگهان با یک بازگشت دوباره به نقطه اول باز می‌گردد. من در روایت این فیلمنامه، حالتی پاندولی می‌بینم. فیلمنامه «جدایی نادر از سیمین» داستان روایت‌هایی است که دایم ساخته می‌شوند و دایم خود را خراب می‌کنند. همین سـبب می‌شود که ما ساختاری لابیرنتی در فیلمنامه داشته باشیم. این اتفاق در نگاه نخسـت به هیچ‌وجه در فیلمنامه خود را نشـان نمی‌دهد. فیلمنامـه به ظاهر در یک مسیر مستقیم به پیش می‌رود اما در عمل یعنی در زمان خوانش متن، مخاطب دایم در این لابیرنت به پیـش و پس حرکت می‌کند. اصغر فرهادی این کار را بسـیار با زیرکی و با توسل به دو المان مجزا انجام می‌دهد. انتخاب و قضاوت، دو المان مورد اسـتفاده فرهادی در این فیلمنامه هستند. ما انسان‌ها در تمام لحظات زندگی باید دایم دسـت بـه انتخاب بزنیم. انتخاب حرکت روایت را رو به جلو می‌برد. ما بر سـر یک دوراهی قرار می‌گیریـم، دو راهی‌ای که انتهای جاده نیز در آن پیدا نیسـت و نمی‌دانیم که کدام به نتیجه می‌رسد. اما به هر حال باید دست به انتخاب بزنیم و به سمت جلو حرکت کنیم، اما در حین این انتخاب، دایـم درباره انتخاب‌هـای آدم‌های اطراف خـود و انتخاب‌های خودمان قضـاوت می‌کنیم. در فیلمنامه «جدایی نادر از سیمین» می‌بینیم که همه آدم‌ها دایم درباره یکدیگر قضاوت می‌کنند. قضاوت ما را در مسـیر روایت به سـمت عقب می‌راند. ما با انتخاب، داسـتان را به سمت جلو می‌رانیم و بعد با قضاوت آن را به سـمت عقب باز می‌گردان