

سه قاب: مردی که زیادی می‌دانست

رضا کاظمی

این نوشته خوانشی است مختصر بر سه قاب از گذشته اصغر فرهادی. ویژگی مهم این قاب‌ها این است که نشان‌گر رویکرد آشناسازی منحصربه‌فرد فرهادی‌اند و انتظار اولیه‌ای را که به ذهن می‌رسانند برآورده نمی‌کنند.



مهم نیست که در این لحظه این دو شخصیت در چه فکری هستند و دقیقاً کدام رخداد آن‌ها را در این لحظه در این چنین متقارن در دو سوی این میز نشانده. این ترکیب کیفیتی دارد که با توجه به نقش هر یک از دو مرد در قصه، به خودی خود حاوی میزان معناداری از تنش و اضطراب است. اما حتی یک گام عقب‌تر از این، حتی اگر فیلم را ندیده باشیم و با این قاب به مثابه یک عکس و نه قابی از یک فیلم روبه‌رو شویم باز هم قابلیت بسیاری برای خوانش و تأویل دارد. حال‌وهوای این قاب، حسی نامطلوب را به ذهن می‌رساند. دو مرد که کم‌ترین نشانی از شادی و آسودگی در چهره‌شان نمی‌بینیم نسبت به پهنای قاب در وضعیتی متقارن قرار گرفته‌اند. به نظر می‌رسد این دو سوژه اهمیتی برابر در متن دارند. و اگر بخواهیم مو از ماست بکشیم باید اعتراف کنیم که مرد سمت راستی، کمی بالاتر از سمت چپی است (و راستش بعداً معلوم می‌شود که او انسان والاتر و کامل‌تری هم هست). مقایسه چهره این دو، نکته‌های ظریفی را برملا می‌کند. با این‌که هیچ‌کدامشان حال خوشی ندارند اما شیوه بیان حال درونی‌شان به وسیله میمیک صورت با هم تفاوت بسیاری دارد. مرد سمت راستی آشکارا اخم

کرده و خم به پیشانی دارد و نیز لبش را گویی به نشانه تفکر یا استیصال بالا کشیده؛ در یک کلام او از بسیاری از عضلات صورتش برای بیان حال درونی‌اش کمک گرفته. در مقابل، مرد سمت چپ جز بار سنگینی که گویی از پیشانی به ابروهایش منتقل شده و آن‌ها را افقی کرده هیچ انقباضی در صورتش ندارد. در واقع، او برخلاف مرد سمت راست که مشغول خودخوری است و استعداد چندانی برای پنهان نگه داشتن احساس درونی‌اش ندارد (و همین ویژگی مهم تبارشناسانه این نقش است)، یک جور آرامش ساختگی را بروز می‌دهد که به گواهی همین حالت ابروها و نگاه رو به پایین و مهم‌تر از آن دستی که روی میز در حال مشت شدن است، با این صورت تخت در تضاد است. سهل است که مرد سمت راست را برون‌گرا و سمت چپی را درون‌گرا بدانیم اما اگر قرار باشد به شیوه کمی‌بوک‌ها ابری بالای سر این دو آدم بکشیم و محتوای ذهنی‌شان را بیرون بریزیم بالای مرد سمت راست می‌شود نوشت: «عجب!» و برای مرد سمت چپ احتمالاً این بهترین انتخاب است: «لعنتی!» همین خیال‌پردازی کودکانه، به بهترین نحو ماهیت متضاد چهره‌ها را برملا می‌کند. آن کس که درون‌گرا به نظر می‌رسد پتانسیل بیش‌تری برای خشونت دارد.

حالا اگر از عکس‌کننده شویم و به خود فیلم برسیم (چون واقعیت این است که فیلم را دیده‌ایم و نمی‌توانیم تا به ابد به شکل مجرد با این قاب روبه‌رو شویم) می‌شود نشان داد که همین چینش ساده چه قدر بازگوینده جهان متن است. احمد (مرد سمت راست) پس از غیبتی چندساله به سبب درخواست طلاق همسرش (ماری) به سوی او بازگشته. سمیر (مرد سمت چپ) معشوق امروزی زن است و احتمالاً پس از جاری شدن طلاق احمد و ماری، با او ازدواج خواهد کرد. کسی که سینمای فرهادی را نشناسد با دیدن این قاب بی‌گمان به خطا خواهد رفت. و اعتراف بزرگ نگارنده این است که با وجود شناخت نسبی از سینمای فرهادی، هنگام تماشای گذشته به همین آسیب مبتلا شد. واکنش یک تماشاگر و حتی تحلیل‌گر سینما (بدون دیدن فیلم) به قاب دونفره بالا پس از دانستن نسبت این دو مرد با هم، حیرت و تحسین خواهد بود: چه موقعیت دراماتیک فوق‌العاده‌ای! چنین موقعیتی متضمن بار بسیار بالایی از تنش و کشش خواهد بود. چه ایده نبوغ‌آمیزی که دو مرد گذشته و آینده زندگی یک زن، در لحظه اکنون در تقاطع تقدیر، هم‌نشین شوند و سکوتی ویرانگر میان‌شان شکل بگیرد. اما این پیش‌فرض‌های تقریباً مسلم و قطعی در رویکرد به چنین پیرنگی، در دستان فرهادی کاملاً بی‌اعتبار می‌شوند. ناگفته پیداست که پیرنگ رویارویی دو مرد، دست‌کم به این شکل، بدیع و جذاب است و به‌تنهایی برای شکل‌گیری یک درام پرتنش و پرکشش کفایت می‌کند. نگارنده هنگام تماشای فیلم با خودش می‌گفت: «آخرش آن اتفاق افتاد. فرهادی از دنیای تکراری فیلم‌های موفق قبلی‌اش رها شده و حالا موقعیت دراماتیک نو و بی‌نظیری را پیش چشم‌مان گذاشته.» اما نه، این خیال باطلی است. ناگهان این قصه خطیر با رونمایی از

اطلاعات پشت پرده، وارد ساحتی دیگر می‌شود؛ و ما با گذر از قصه اصلی دو مرد و یک زن، به ورطه همان کروکی کشیدن‌ها و کارآگاه‌بازی‌های دو فیلم قبلی فرهادی می‌افتیم؛ نکته پشت نکته برملا می‌شود (و راه‌گشایترین راهکار دراماتیک و البته دم‌دست‌ترین، مانند دو فیلم قبلی مخفی‌کاری و دروغ است). مردی که از راه آمده بود تا خودش را از گروگرفت عاطفی‌اش برهاند حالا زین را ول کرده و اسب را چسبیده. احمد یکی از غریب‌ترین مردانی است که در سینمای فرهادی دیده‌ایم؛ تجسم محض نیکوکاری و خیرخواهی در قبال دیگران و انفعال و بلا تکلیفی در قبال خودش. تو گویی این نیک‌مرد، در دوران غیبتش ریاضتی جان‌فرسا را برای رسیدن از مقام همسری به برادری پشت سر گذاشته. او که قرار است صلح‌دوستی و عدالت را نمایندگی کند به نحوی حیرت‌انگیز در کار رتق و فتق کاشت و برداشت دیگران است و به معنای واقعی در حکم یک کاتالیزور عمل می‌کند. قرار است در یک واکنش شیمیایی، الف و ب روی هم بریزند و کیفیت تازه‌ای را رقم بزنند. ث به عنوان یک کاتالیزور به میدان می‌آید همه چیز را کنترل می‌کند و آخرش وقتی الف و ب دیگر آن الف و ب نخستین نیستند ث بدون کم‌ترین تغییری صحنه را خالی می‌کند. هر قدر احمد منطبق بر سیمای مرد آرام صلح‌طلب است سمیر ظاهر و فیزیکی تهاجمی دارد که البته بجز در صحنه سیلی زدن به کارگر خشکشویی جلوه‌ای پیدا نمی‌کند. عدم تناسب هیبت سمیر با آنچه در عمل از او سر می‌زند حس جالبی از انتظار و تعلیق به فیلم می‌دهد. هر لحظه منتظریم تا این بشکه باروت منفجر شود و مثلاً به احمد بتازد اما برخلاف این انتظار سطحی‌نگرانه، او یک انسان مبادی آداب و متمدن است و نوع نگاهش به خصوص جایی که می‌خواهد رسم ادب را به پسرش بیاموزد حسابی به چشم می‌آید.

برگردیم به قاب بالا. باور نکردنی است. فقط از فرهادی برمی‌آید. این چینش، به نسبت دو مرد با هم و قرارگیری‌شان در دو ضلع یک مثلث انسانی/عاطفی هیچ ربطی ندارد. فقط در فیلمی از اصغر فرهادی است که این موقعیت بی‌نظیر می‌تواند زیر سایه موقعیت نادیده‌ای قرار گیرد که دو مرد را فارغ از خود و زن زندگی‌شان، و دل‌نگران یک نفر چهارم کند؛ نفر چهارمی که با اعتراف دیرهنگامش باید قصه را مسخ کند، ما را به ساحت‌های آشنا و خیانت در فیلم‌های قبلی فیلم‌ساز ببرد و تحقیق و تفحص درباره چگونگی یک رخداد را در سطحی‌ترین شکلش رقم بزند. و این قاب این‌گونه به هم می‌خورد: سمیر مرد است و چهره‌اش حس خاصی را باز نمی‌تاباند. اما احمد بدجور در حال بی‌تابی و حرص خوردن است؛ او یک مرد ایرانی نمونه‌وار است. سرآخر، سمیر طاقت نمی‌آورد، از صندلی بلند می‌شود و این سکوت بحران‌زده را ترک می‌کند. بله، این قاب هیچ ربطی به دل‌خواسته‌های من و امثال من ندارد؛ نباید فراموش کرد که این فیلمی از اصغر فرهادی است.



مردی با چمدانش در حال رفتن است. او همانی است که آمده. در رهگذر رخدادهای فیلم دچار هیچ معجزت و تکامل و والایشی نشده. فقط احتمالاً وقت رفتن خسته‌تر از لحظه آمدنش است. او را از پشت پنجره می‌بینیم و پرده و میله و شیشه با کیفیتی ناواضح این قاب را هم‌پوشانی می‌کنند. ترکیب‌بندی این قاب با این فیگور فلو/ فوکوس یادآور جلوه مهم دیداری سینمای فرهادی است که از **درباره‌الی... تثبیت شد و در جدایی نادر از سیمین** به اوج رسید. جالب است که در گذشته شیوه تقطیع فرهادی آن سرسام و ریتم خودنمایانه دو فیلم قبلی‌اش را (که به عنوان نقطه قوت‌شان شناخته می‌شد) ندارد. میزانشن ساده‌تر است و تعداد نماها کم‌تر و ریتم تعویض آن‌ها کندتر و تنوع زاویه‌ها به مراتب کم‌تر از **جدایی... است. طبیعی هم هست. پختگی هنرمند همیشه نسبتی معکوس با میزان خودجلوه‌گری او دارد. اما کیفیت چیدمان همین قاب که حالا دیگر به نوعی امضای فرهادی شده آشکارکننده این نکته است که چرا جهان فرهادی خودبسند و مکرر است. پرسش و سوسه‌انگیز این است: این قاب محصول نگاه از دریچه کدام چشم است؟ ماری؟ دختر کوچولوی ماری؟ یا دانای کل؟ اگر این آخری است که حیف از آن قهرمان و آن همه جان‌فشانی. این چه ستایشی است در ازای آن همه خاموشی و تحقیر به سبب حضور رقیب در اتاق خواب محبوبه هرچند سابق و آن همه میانجی‌گری و منجی‌بازی؟ و اصلاً این دانای کل چرا این‌قدر زمین‌گیر و محصور است؟ اما حتی اگر این قاب را **p.o.v** ماری یا دخترش بدانیم واقعاً چه لزومی دارد فیلم‌ساز مرد مصلح قصه‌اش را که مانند قهرمان کلاسیک وسترن آمده تا تغییری در حال بد دیگران بدهد و موفق هم شده (بی‌رودربایستی مثال مبتذل شین به ذهن می‌آید)، در چنین چشم‌انداز**

حقیری که تداعی‌گر حبس و زندان است بدرقه کند؟ چرا مرد مسافر با زخمی بر دل و با چشم‌اندازی نامعلوم از زندگی، طبق الگوی کلاسیک وسترن در عمق میدان پیش‌نرود و در افق دور و دورتر نشود؟ کم‌تر فیلم‌سازی است که به چنین وسوسه‌ای تن ندهد اما فرهادی هر فیلم‌سازی نیست. او با زیبایی‌شناسی سینمای چشم‌گیر، اغواگر و تداعی‌گری که می‌شناسیم نسبت چندانی ندارد. به همین دلیل است که چارچوب حقیر این پنجره را لحظه‌وداع با مرد خوب قصه‌اش می‌کند؛ که شاید دلالتی است بر این‌که این سفر و بار بستن را میانه‌ای با معنای رهایی نیست؛ که شاید اصلاً دلالتی بر هیچ معنایی نیست و صرفاً از دل ترجیح بصری فیلم‌ساز سربرآورده. فرهادی سینما را با زیبایی‌شناسی احساس‌گريزانه و سرد خودش بنا می‌کند (نه این‌که فیلم‌ساز احساسی در مخاطب برنمی‌انگیزد بلکه فرهادی برای رسیدن به این مقصود، نگره‌ها و فرمول‌های آشنای سینما را به کار نمی‌بندد) و درست به همین دلیل است که پایان گذشته کم‌ترین میانه‌ای با نگاه و جهان‌بینی آشنای او ندارد. فارغ از نگاه منطقی و پزشک‌مآبانه به ماهیت اغمایی چنین غریب و دور از عقل، آن اشک در اغما و آن انتظار طولانی (بدیلی برای انتظار طولانی پایان جدایی... که البته این‌بار کنشی غیرمستقیم هم دربر ندارد)؛ این تجسم محض سانتی‌مانتالیسم بی‌آن‌که ناپسند و مذموم باشد، تناسبی با پیکره فیلم ندارد اما باز هم نشانه قاطع و مؤثری است برای این‌که چرا فرهادی این‌قدر شبیه هیچ‌کس نیست. به قاب بعدی توجه کنید:



خیلی بدیهی است که یک فیلم‌ساز هوشمند برای انتخاب یک پایان باز و معلق تکان‌دهنده برای فیلمی مثل گذشته می‌تواند به انتخاب‌های خیلی بهتری از پایان فعلی دست بزند. قاب بالا (و حتی یکی‌دو ثانیه پیش از

آن) می‌تواند یکی از آن‌ها باشد. سمیر ناامید جعبه‌عطرها را برداشته و در حال ترک بیمارستان است ما او را پشت به دوربین می‌بینیم اما ناگهان در راهرو سرعت گام برداشتنش کند می‌شود و بالاخره می‌ایستد. حتی کم‌هوش‌ترین تماشاگر هم می‌تواند به‌سرعت دریابد که این مکث، هیچ معنایی جز تردید ندارد و در حکم جرعه‌امیدی است در ذهن سمیر تا سر بگرداند و برای تحقق یک فرصت دوباره به بالین همسرش برگردد. اما چرا فرهادی همین‌جا فیلمش را تمام نمی‌کند؟ (اصلاً او چرا این بار هوش تماشاگرش را دست کم گرفته و خیلی جاها توضیح‌واضحات می‌دهد یا نتیجه‌گیری اخلاقی‌اش را از زبان کودک خردسال هم تکرار می‌کند؟) حتی وقتی سمیر یک چرخ 180 درجه‌ای می‌زند تا مسیر آمده را برگردد فیلم تمام نمی‌شود. اگر همین‌جا فیلم تمام می‌شد سینمایی‌تر و تکان‌دهنده‌تر نبود؟ اما کدام سینما؟ فرهادی استاد تمام نکردن است. او در چارشنبه‌سوری چند بار از پایان‌های بالقوه خوب فیلمش گذر کرد و همه را از تک و تا انداخت و باصطلاح فوتبالی‌ها آه از نهاد تماشاگران برآورد! اما راستش چیزی را هم از دست نداد و حالا در بازنگری آن فیلم، پایانش منطقی و به‌هنگام به نظر می‌رسد. او پایان خودش را با ترجیح زیبایی‌شناسانه خودش ساخت و تا همین امروز هم دل‌مشغول همین خودبسندگی است. دست‌کم ویژگی سینمای عبوس و سرد او این است که اگر خیلی جاها چیز فوق‌العاده‌ای ارائه نمی‌کند چیز فوق‌العاده‌ای را هم از دست نمی‌دهد. در آغاز این بند گفتیم که یک فیلم‌ساز هوشمند می‌توانست در همین قاب و حتی قبل از آن، کات پایانی‌اش فیلمش را بدهد اما مشکل این‌جاست که فرهادی پیرو هوش متعارف نیست. او اصلاً سینما را به آن شکل‌شکیل و جذابی که خیلی از ما دوست داریم ارائه نمی‌دهد بلکه به شکلی آزارجویانه (بخوانید سادیستی) با غرقه‌سازی تماشاگر در عاطفه و هیجان و تعلیق (و کلاً هر احساس شدید) بازی موش و گربه می‌کند. و درست به همین دلیل است که پایان بی‌نهایت احساساتی گذشته کیفیت نامنتظره برای تماشاگر پی‌گیر آثار او دارد. شاید هم نقطه‌گذاری است به رویکرد متفاوت فرهادی در فیلم‌های بعدی. او همواره به شکلی مؤکد تلاش می‌کند انتظار و خواسته‌نهادینه ذهن تماشاگرش را دور بزند و همیشه دست بالا را داشته باشد. این گرایش، محصول آرمان‌گرایی هنرمند است اما راستش او برای دستیابی به این هدف دراماتیک، بهتر است در آینده به راهکار تازه‌ای جز مخفی نگه داشتن اطلاعات مهم و رونمایی ضربتی از آن‌ها در اواخر فیلم هم فکر کند. دلیلی ندارد یک الگوی موفق تا ابد تکرار شود و همیشه هم تر و تازه بماند. به هر حال او تماشاگرانی دارد که همه فیلم‌هایش را می‌بینند و نمی‌توانند فرض کنند که این اولین فیلمی است که از او می‌بینند و شبیه همین الگوی رودست زدن را در سه فیلم قبلی‌اش ندیده‌اند. اما فرهادی فیلم‌ساز باهوشی است که حکم خودش را می‌خواند و همین اگر باعث پیشرفت نشود دست‌کم برای متمایز بودن یک هنرمند کافی و بایسته است. به گمانم او به‌خوبی می‌داند که نقد فیلم برای تماشاگران است نه فیلم‌ساز.