

سرگردانی و بزنگاه‌های رئالیسم

میلااد روشنی پایان



قیصر و گاو؛ دو اتفاق در سینمای ایران که همه‌ی کلیشه‌های تاریخ‌نگاری، سرنوشت سینمای ایران را به دست آن‌ها سپرده‌اند. دو فیلم که در همه‌ی بحث‌های ژورنالیستی بلافاصله به قله‌های دو جناح متعارض تبدیل می‌شوند و تاکید بر دوگانه‌هایی چون سینمای بازاری/سینمای هنری، سینمای لمپنی/سینمای روشنفکری، فاصله‌ی آن‌ها را بیشتر و بیشتر می‌کند. هر دو فیلم در سال 1348 ساخته شدند و ظاهراً همه‌ی شباهت‌ها در همینجا به پایان می‌رسد. اما همین سال مشترک، سال شکوفایی این دوگانه‌ها، سالی که نماینده‌های هر دو جناح برخلاف سال‌های قبل به توانی مشابه رسیدند، به یک نقطه‌ی اشتراک بی‌تردید تبدیل می‌شود. سال 1348، سالی که آغازگر اصطلاح مبهم «سینمای موج نوی ایران» است، سال قیصر و گاو و نه سال هرکدام به تنهایی و نه سال هیچ فیلم دیگری است. دو فیلم که در یک تقدیر تاریخی مشترک به یکدیگر پیوند خورده‌اند و این هم‌بودی اجتناب‌ناپذیر تا جایی است که در همه‌ی بحث‌هایی که ادعای شمول و جدیت دارند، نام هر فیلم تداعی‌گر نام فیلم دیگر است. دو فیلم ظاهراً بی‌ربط با یکدیگر که در یک حافظه‌ی جمعی به یکدیگر ارجاع می‌دهند.

چرا این تداعی را در **فروشنده‌ی** فرهادی جدی‌نگیریم؟ ارجاع مستقیم به فیلم گاو، گذشته از همه‌ی دلالت‌های آشکارش، زمانی که به بیرون تا می‌خورد، همزاد تاریخی فیلم گاو یعنی قیصر را نیز بیرون می‌ریزد. یک دلالت پنهان، یا بهتر بگوییم پنهان‌کاری آشکار که به یک راه میانبر ختم می‌شود. راهی که فیلم فرهادی خواسته یا ناخواسته در مسیر آن می‌افتد و به طور ویژه بر مبنای این اصل بنیادین شکل گرفته است که هر آشکار کردنی، نوعی پنهان کردن است. تصویری که تصویر(های) دیگر را پنهان می‌کند. یک حضور متزلزل که نقابی برای غیاب است؛ سایه‌ای که دیوار را تاریک می‌کند و دیواری که چشم‌انداز پشتش را پنهان کرده است. اما این بازی حضور/غیاب، بازی درزمینی که با تمثیل و مجاز

و نماد خط‌کشی شده باشد، نیست. این بازی با تصاویری است که هیچ برتری آشکاری نسبت به یکدیگر ندارند. در همه‌ی تمثیل‌سازی‌ها و نمادپردازی‌ها، همه‌ی آنچه هست یک حضور مضاعف است. یک رابطه‌ی یک به یک میان حقیقت و نقابش. درست همان کاری که آرتور میلر در «بوت‌هی محاکمه» می‌کند؛ نمایشنامه‌ای که میلر در بزنگاه مک‌کارتیسم، درباره‌ی محاکمه‌ی جادوگران قرن هفدهم نوشت. اثری که بر مبنای یک نیاز فوری، حقیقت مک‌کارتیسم را با نقاب یک موقعیت غیرضروری، ضروری می‌کند. بنابراین دادگاه‌های تفتیش عقاید در قرن هفدهم می‌بایست نه به خاطر خودشان بلکه برای تاکید بر ابعاد ملموس‌تر یک فاجعه‌ی ضروری‌تر، فاجعه‌ی کمیته‌ی رسیدگی به فعالیت‌های ضدآمریکایی در دهه‌ی پنجاه قرن بیستم، فرصت تصویر شدن بیابند. دو تصویر که ظاهراً هم‌ارز یکدیگرند، اما یکی از این تصویرها تنها یک میانجی برای شدت بخشیدن به تصویر دیگر است. دو تصویر که یکی از آن‌ها تصویری جعلی برای مضاعف کردن تصویر حقیقی‌تر است. یک حقیقت شفاف که نه پشت نقاب بلکه روی آن قرار گرفته است و برای هرچه شفاف‌تر شدن، نامرئی‌تر می‌شود. آنقدر نامرئی که قصه و دکور نمایش میلر هیچ‌گاه به قرن بیستم نمی‌رسد و آن قدر شفاف که در همین قصه و دکور، همه‌ی چشم‌ها تنها وقاحت مک‌کارتیسم را می‌بینند.

اما اگر میان دو تصویر این رابطه‌ی مبتنی بر حقیقت و نقاب فرو بریزد و هر تصویر نه نقابی برای یک تصویر حقیقی‌تر، بلکه نقابی برای یک نقاب دیگر باشد، مسئله‌ی دلالت نیز بحرانی خواهد شد. در فیلم فروشنده، عماد (شهاب حسینی) برای آن‌که «به مرور» گاو نشود به یک انتخاب نجات‌بخش، نیاز دارد. انتخابی که مشهورترین گزینه‌ی آن را فیلم قیصر علامت زده است. فیلمی که به میانجی یک درون‌مایه‌ی مشترک با فیلم فرهادی، غیاب خود را پشت نقاب فیلم گاو اعلام می‌کند. اما فیلم گاو تنها یک واسطه‌ی ارجاعی برای پنهان کردن قیصر نیست بلکه با دامن زدن به یک وسوسه‌ی متداول، به طور مستقیم نیز به فیلم فرهادی پیوند می‌خورد. وسوسه‌ای که همواره مفهوم از خودبیگانگی را به عنوان یک رمزراهگشا برای رمزگشایی سینمای فرهادی در نظر می‌گیرد و به ویژه زمانی که فیلم فروشنده به یکی از مهم‌ترین منابع ادبی-نمایشی این مفهوم، یعنی مرگ فروشنده‌ی آرتور میلر استناد می‌کند، این وسوسه به شکل اجتناب‌ناپذیری دوباره تقویت می‌شود. درست در همین‌جاست که رابطه‌ی گاو و قیصر تا حد یک تعارض کامل، تعارضی که بر مبنای دو وضعیت حداکثری شکل می‌گیرد، پیش می‌رود؛ از خوبیگانگی افراطی در گاو در مقابل خودآگاهی افراطی در قیصر؛ دلبه‌ی یک صفحه که در دورترین فاصله از یکدیگرند. در فیلم گاو اراده‌ی فردی به سرحدات یک انفعال محض، یک صفر مطلق، یک هیچ برگشت‌ناپذیر سقوط می‌کند و اراده‌ی فردی در قیصر در بالاترین نقطه‌ی ممکن، در قله‌ی خواستن، تنها نقطه‌ای که در آن یک تصمیم تراژیک امکان‌پذیر است، تعریف می‌شود. اما این تعارض آشکار با وجود تفاوت در نتایج، همه‌ی شباهت‌ها را از میان نمی‌برد. هر دو فیلم با یک بحران آغاز می‌شوند و در هر دو فیلم، موقعیت نهایی شخصیت اول واکنشی علیه این بحران است. یک نظم از دست‌رفته که می‌بایست با یک واکنش قاطع پاسخ داده شود. در فیلم گاو جهان واقعی منشا یک روان‌زخم ترمیم‌ناپذیر است و گسست کامل از جهان واقعی (جهانی که در آن مشهدی حسن هنوز مشهدی حسن است) راه‌حلی برای رهایی از رنج است. در اینجا خویشتن انسانی تهی شده، نه نتیجه‌ی منطقی بلکه واکنش و پاسخی علیه وضع موجود است. به همین ترتیب کنش قهرمانانه‌ی قیصر و رستگاری دراماتیک او نیز واکنش و پاسخی مشابه برای حل بحران است. ضرورت واکنش و لزوم پاسخگویی و یا بهتر تلاش برای حل مسئله، خط اشتراک هر دو فیلم است و همین خط اشتراک است که صفحه، روی آن تا می‌خورد تا دو لبه‌ی افراطی بر یکدیگر منطبق شوند.

در فروشنده‌ی فرهادی نیز یک بحران که نظم اخلاقی-عاطفی یک خانواده‌ی دونفره را شکافته است، مسئله‌ی اصلی را

طرح می‌کند و نخستین انتظاری که شکل می‌گیرد واکنشی از جانب قهرمان قصه است تا به بحران پاسخ دهد. اما در ابتدا به فراخور رئالیسم خویشتن‌دار طبقه‌ی متوسط این پاسخ نمی‌تواند واکنشی رادیکال باشد. عماد به رعنا دو پیشنهاد می‌دهد. یا باید فراموش کنیم (کاری که مشهدی حسن در فیلم گاو نمی‌کند)، یا پیش پلیس برویم (کاری که قیصر نمی‌کند). هر دو پیشنهاد ناکارآمدند. اولی غیرممکن است و دومی تحقیر مجدد رعناست. ظاهراً تنها کاری که باقی می‌ماند، کاری است که خانواده‌ی لومن در نمایشنامه‌ی میلر انجام می‌دهند؛ یعنی هیچ کاری!

عماد در نمایش مرگ فروشنده نقش سرپرست این خانواده را بازی می‌کند؛ ویلی لومن. رویایی که لحظه لحظه در منجلاب پیرامونش فرو می‌رود اما هم‌چنان لباس‌های اتوکشیده و لبخندهای مشتری‌مدار را دروازه‌ی ترقی می‌داند و دو پسر بی‌عرضه‌اش را برانزده‌ترین شهروندان شهر تصور می‌کند. یک انگل از کارافتاده که هنوز خود را مورد ستایش دیگران می‌بیند؛ یک گاو آمریکایی. اما در پایان نمایش همین ویلی لومن آخرین عمل قهرمانانه در عصر پایان قهرمانی‌ها را انجام می‌دهد. خودکشی، تنها عمل واقع‌گرایانه در جهان متوهم اوست و اگر مقاله‌ی مشهور میلر با عنوان «تراژدی و انسان معمولی» که دو هفته پس از نخستین نمایش مرگ فروشنده منتشر شد، یادداشتی بی‌ربط با این نمایش نباشد، تفاوت این عمل قهرمانانه با انفعالی که **ناتورالیسم** پیشنهاد می‌کند، آشکارتر می‌شود. در چشم‌انداز ناتورالیستی، خودکشی ویلی لومن مازاد منطقی دنیایی است که با ویروس رویای آمریکایی آلوده شده است. از این نظر نه یک عمل قهرمانانه بلکه نتیجه‌ی نهایی خرد شدن لای چرخ‌دهنده‌های جهانی است که به طور برگشت‌ناپذیر فاسد شده است. اما میلر اصرار دارد که هنوز می‌توان از قهرمان تراژیک حرف زد. قهرمان تراژیک او برخلاف تراژدی‌های سنتی، یک انسان معمولی است اما ساختمان ذهنی او هم‌چنان بر پایه‌ی «پورش قهرمانانه به زندگی» استوار است. کسی که با کنش قهرمانانه‌ی خود، زندگی را از چنگ یک پایداری پست، بیرون می‌آورد و حاضر است جان خود را در بزنگاه این انقلاب از دست بدهد. تعریفی که میلر از تراژدی به دست می‌دهد، تعریفی ویژه و یا حتی بازتعریفی مختص به خود اوست. او بعدها در نمایشنامه‌ی «چشم‌اندازی از پل» به تعریفی کلاسیک‌تر بازمی‌گردد. جایی که ادی کاربن به واسطه‌ی همان چیزی که در تراژدی‌های کلاسیک، نقص تراژیک (flaw tragic) نامیده می‌شود، موجب تباهی خود می‌گردد. اما میلر در مقاله‌ی خود، نقص تراژیک را نه یک ضعف بلکه نیرویی برای به پرسش گرفتن انقلابی محیط می‌داند. «نقص تراژیک یا ترکی که در شخصیت قهرمان وجود دارد، چیزی نیست جز بی‌زاری از انفعال در برابر سرنوشتی که حق قهرمان را از او گرفته است» و بلافاصله اضافه می‌کند که «تنها شخصیت‌های منفعل، کسانی که سرنوشت خود را بدون هیچ واکنشی پذیرفته‌اند، آدم‌های بی‌نقص (flawless) هستند». در این معنا تراژدی آمریکایی برای میلر نتیجه‌ی شکست رویای آمریکایی نیست، بلکه چیزی در مقابل آن است. اما همان‌طور که بارها گفته شده است، اگر این تعریف جدید از تراژدی مبنایی برای ارزیابی مجدد مرگ فروشنده باشد، نتایج چندان مطمئنی به دست نمی‌آید. خودکشی ویلی لومن، که ظاهراً واکنشی قهرمانانه علیه وضع موجود است، تنها یک بازی دیگر در زمین وضع موجود است. او در مقابل جهانی که مبتنی بر پول و پیشرفت است نمی‌ایستد بلکه به دنبال بیست‌هزار دلاری است که بابت بیمه‌ی عمرش پرداخت می‌شود. پولی که می‌تواند باعث پیشرفت پسرانش باشد. و از این بدتر او پیش از مرگ در فکریک مراسم خاکسپاری باشکوه است. مراسمی که همه‌ی تحسین‌کنندگان خیالی او از سرتاسر آمریکا به سوی آن می‌شتابند تا پسرانش بفهمند او تا چه میزان محبوب و مشهور بوده است. به این ترتیب نقاب عمل قهرمانانه کنار می‌رود و تصویر ویلی لومان، قهرمان **تراژدی** مدرن، به مقام تصویر یک مفلوک فرصت‌طلب که برای آخرین بار از وضع موجود سوءاستفاده می‌کند، سقوط می‌کند. اما در نهایت خودکشی او به عنوان یک ایثار سمپاتیک آخرین و تنها کنش حقیقتاً اخلاقی و سودمند برای پسرانش است و هم‌زمان یک کنش غیراخلاقی در برابر همسرش لینداست. زنی که

چشم‌هایش را بر سروصله زدن جوراب کم سو کرده است، با همه‌ی وجود کار می‌کند، قسط‌ها را پرداخت می‌کند و همه‌ی رویایش ادامه‌ی زندگی عاشقانه در کنار ویلی است. پارادوکسی که در این آخرین پاسخ ویلی به وضعیت موجود نهفته است، در همین جا آشکار می‌شود. پاسخی که همزمان عملی قهرمانانه، فرصت طلبانه، اخلاقی و غیر اخلاقی است.

این پارادوکس همان چیزی است که موتور سینمای فرهادی را راه می‌اندازد. چیزی که دلمشغولی همه‌ی کارنامه اوست. در فروشنده نیز نه نمایشنامه‌ی مرگ فروشنده بلکه همین پارادوکس تنیده شده در آن است که منبع الهام فیلم فرهادی است. به این معنا هر بحثی که فیلم فرهادی را نسخه‌ای ایرانی شده از یک تراژدی آمریکایی در نظر بگیرد، تنها یک سوء تفاهم است. غالب این بحث‌ها انگشت اشاره‌ی خود را به سمت مفاهیم فراخی که از فرط استعمال ناتوان شده‌اند، مفاهیمی مانند بی‌هویتی و از خود بیگانگی طبقه‌ی متوسط می‌برند و با یک حساب منطقی نتیجه می‌گیرند که اگر این طبقه دچار این آفت‌ها نبود، همواره واکنش‌ها و پاسخ‌های مناسب‌تری می‌داد. در اینجا پاسخ مناسب‌تر هم‌چنان بخشی از فانتزی «حل مساله» است و بر اساس ساختمان جدید اجتماعی جایگزین پاسخ‌هایی می‌شود که تاریخ انقضای آن‌ها به سرآمده است. این پاسخ‌های جدید در بنیان نهایی خود تفاوت چندانی با پاسخ‌های قبلی ندارند و تنها بر مبنای یک صرفه‌جویی حسابکارانه در هزینه‌ها، کارآمدتر فرض می‌شوند؛ مثلاً انتقام شخصی با دستگاه قضایی جایگزین انتقام شخصی با چاقو می‌شود و شکنجه کردن در کلبه‌ای خارج از شهر جای خود را به تعویق لحظه‌ی بخشش پای چوبه‌ی دار می‌دهد. اما در همه‌ی این موارد آنچه باقی می‌ماند مساله‌ای است که با یک پاسخ درست حل شود. این پاسخ درست همواره واکنشی است که جامعه برای پذیرش مشروعیت آن مجاب شده است. حتا زمانی که میان یک عمل اخلاقی و عملی سنتاً غیر اخلاقی تعارضی شکل می‌گیرد، همواره یک پاسخ درست وجود دارد. مثلاً در جهان ساده شده‌ی آدم خوب‌ها و آدم بد‌ها در قیصر، کنش انقلابی قیصر با وجود روش سنتا ناجوانمردانه‌ای که در پیش می‌گیرد، مقبولیت عمومی دارد. عمل غیر اخلاقی درون یک عمل بزرگ‌تر اخلاقی تحلیل می‌رود و در نهایت یک پاسخ تکین شکل می‌گیرد. اما سینمای فرهادی در بزنگاه این تعارض به سمت موقعیت پیچیده‌تری میل می‌کند که نه ارزیابی انواع پاسخ‌ها بلکه خود امکان پاسخگویی را به پرسش می‌کشد. این وضعیتی است که همواره محبوب فرهادی بوده است، وضعیتی که در آن هیچ انتخابی توان به تحلیل بردن انتخاب‌های دیگر را ندارد و هر پاسخی تنها یک نقاب برای پاسخی دیگر است. این سنگ بنای **رنالیسم** فرهادی است. اما نه از این جهت که در این وضعیت امکان هیچ واکنشی وجود ندارد، بلکه درست به این دلیل که همه‌ی واکنش‌ها به یک اندازه اعتبار دارند. در سینمای فرهادی زمانی که یک رویداد آماده‌ی آن است تا قهرمان را به یک واکنش پیش‌بینی پذیر سوق دهد، رویداد دیگری، همان اندازه نیرومند، از راه می‌رسد و آن واکنش را از درون تهی می‌کند. همین هم‌ارزی تردید آفرین است که امکان هر نوع عمل قهرمانانه را در جهان فیلم‌های فرهادی منتفی می‌کند. آدم‌های سینمای او همواره در همین نسبت خردکننده، خود را پیچیده‌تر از آن می‌بینند که یک ترجیح اخلاقی داشته باشند. هر آنچه انتخاب می‌شود پیشاپیش یک فاجعه است و در همین‌جاست که هسته‌ی سخت رئالیسم فرهادی خود را آشکار می‌کند.

به فروشنده بازگردیم. برخلاف جدایی نادر از سیمین که همه‌ی بار دراماتیکش روی یک رویداد حذف شده قرار داشت، در فیلم فروشنده همه‌ی بار دراماتیک روی رویدادی که تصویر آن حذف شده است، بنا می‌شود؛ صحنه‌ی تجاوز، یعنی اولین مواجهه‌ی متجاوز و رعنا. تصویری که با فرض یک متجاوز وحشی و یک بدن برهنه و بی‌دفاع زنانه، در یک بازسازی مدام ذهنی، صحنه‌ای کلاسیک و خوراکی دندان‌گیر برای پیرنگ‌های مبتنی بر درون‌مایه‌ی انتقام است. اما این رویداد بی‌تصویر در دومین مواجهه‌ی متجاوز و رعنا، صاحب تصویری جدید می‌شود. رعنا در این تصویر جدید یک پیرمرد بی‌دفاع

و ناتوان را که قلبش هر لحظه در معرض ایستادن است، می بیند و متجاوز نیز با زنی مجروح و فروریخته مواجه می شود. مواجهه ی دوم فرصتی برای تعویض تصویرهاست و نخستین کارکرد آن توخالی کردن درون مایه ی **انتقام** است. رعنا و متجاوز تصویرهای قبلی یکدیگر را با تصویرهای جدید عوض می کنند و این تصویرهای جدید با یک والایش اخلاقی امکان فراموش کردن خاطره ی زخمی و آسیب زای قبلی را فراهم می کند. یک ترجیح اخلاقی که تنها بر مبنای برتری یک تصویر نسبت به تصویر دیگر امکان پذیر است. اما عماد در مرز این تصویرها، جایی که هیچ کدام از این دو تصویر بر دیگری برتری ندارد، گرفتار شده است. برای او انتقام، خیانت به تصویر جدید است و بخشش، خیانت به تصویر قبلی. نتیجه ی منطقی این موقعیتِ مرزی، تعلیق همه ی واکنش هاست. هر واکنشی همزمان قهرمانانه و رذیلانه است و درست همین جاست که هر والایشی، یک انحطاط است. این موقعیت یک فرصت فرساینده برای حفظ همزمان دو تصویری است که در دوسوی طیف انتقام/بخشش قرار گرفته اند و تنها عمل ممکن در این تعادل ناامیدکننده، رفت و برگشتی فرساینده تر میان این دو تصویر است. رفت و برگشتی که آنقدر ادامه می یابد تا دو سر طیف، روگرفت های تکراری یکدیگر شوند. همانطور که در نهایت عماد طوری متجاوز را می بخشد که بمیرد. هر فیلمی که فرهادی در دوره ی اخیر سینمایی اش می سازد، نسخه ای از تلخی بی پایان همین حرکت رفت و برگشت است. حرکتی که در آخرین فیلم او به ساختمان روایت نیز سرایت کرده است و فروشنده را به پاندولی میان دو موقعیت نمایش و واقعیت، تبدیل کرده است. هر کدام از این دو موقعیت می تواند به دیگری مُسکن هایی موقتی پیشنهاد دهد (مرتیکه ی هرزه) اما در نهایت این حرکت فرساینده در یک نقطه ی صفر از حرکت می ایستد. نقطه ای که همزمان هم واقعی است و هم نمایشی (صحنه ی پیر شدن در گریم پایانی) و مهم تر از آن، این همان نقطه ی تعادلی است که دو تصویر را برابر می کند. همان نقطه ای که در کشمکش های اخلاقی سینمای فرهادی، جایی برای سرگردانی میان تصاویر است.