هم‌میهن
دوشنبه ۱۷ اردیبهشت ۱۴۰۳
سال سوم. شماره ۴۹۹
www.hammihanonline.ir

طلاق رسمی گرفته و دیگری طلاق عاطفی. زوج‌های «درباره الی...» نیز هر کدام دچار سکته‌های عاشقانه هستند و هر کدام پای عشق‌شان به شکلی می‌لنگد. درواقع فرهادی بیش از آن‌که نگاه رمانتیک و سانتیمانتال به روابط عاطفی داشته باشد، سعی می‌کند مناسبات زناشویی را در بستر رئالیستی آن به تصویر و تحلیل بکشد که در آن عشق و نفرت در مرز باریکی روی خط زندگی در حرکت است.

فقدان عشق یا بهتر است بگوییم نمایش بحران عشق در آثار فرهادی به معنای عدم اعتقاد او به عشق نیست که عدم اعتماد او به روابط عاشقانه پایدار در جامعه معاصر ایران است. درواقع با نمایش این فقدان، تاثیرات سوء آن را برجسته می‌کند. این دیالوگ معروف «درباره الی...» که «یک پایان تلخ بهتر از یک تلخی بی‌پایان است» یکی از عاشقانه‌ترین دیالوگ‌های سینمایی است که تراژدی فقدان عشق در روابط انسانی و عاطفی را ترسیم می‌کند. به نظر می‌رسد وقتی از سینمای اصغر فرهادی سخن می‌گوییم، از بحران‌های روابط و اخلاق انسانی حرف می‌زنیم که عشق و عاطفه نیز در نسبت با آن معنا می‌شود. عشق دارای یک فراخنای احساسی و عاطفی است، اما زندگی قانون خود را دارد که عشق را در تنگنای خود قرار می‌دهد. سینمای فرهادی نمایش همین تنگناها و چالش‌هایی است که عشق را هم در تلاطم خود دچار قبض و بسط می‌کند. اگر عشق را متن زندگی و روابط عاطفی بدانیم، فرامتن‌هایی مثل مسائل و مصائب اجتماعی چنان آن را در چنبره خود می‌گیرد که از عشق تنها نامی باقی می‌ماند و سینمای فرهادی در لایه‌های درونی‌تر خود تلاش کرده تا تاثیر این فرامتن‌ها را بر عشق در موقعیت‌های مختلف ترسیم کند.

شخصیت‌پردازی روانشناختی

اگر باورپذیری را یکی از ویژگی‌های فیلم‌های فرهادی بدانیم، بخشی از این ویژگی به پردازش شخصیت‌ها در آثار او برمی‌گردد. درواقع رویکرد رئالیستی و لحن واقع‌گرایانه درام‌های فرهادی مانع از تیپ‌سازی در آثار او شده و به همین دلیل نیازمند شخصیت‌پردازی است. وقتی از شخصیت در درام حرف می‌زنیم، باید از منطق روانشناختی در پردازش آن هم بگوییم. به همین دلیل است که فیلم‌های فرهادی به‌واسطه همین قوت در شخصیت‌پردازی به تحلیل‌های روانشناسی و روانکاوانه راه می‌یابد. انگیزه‌ها، امیال، کنشمندی‌ها و فرازونشیب احوال و عواطف کاراکترها در طول قصه، بخشی از المان‌هایی است که در شخصیت‌پردازی سینمای فرهادی برجسته شده است. این شخصیت‌ها اغلب چندلایه و چندبُعدی‌اند که در گره خوردن با فرآیند درام به آن عمق می‌بخشند. توجه فرهادی به جزئیات رفتاری شخصیت‌ها از کنش‌های غیرکلامی آنها گرفته تا دیالوگ‌ها و شیوه بیان و ارتباط آدم‌های قصه با هم نشان می‌دهد که این فیلمساز چقدر به ضرورت شخصیت‌پردازی دقیق و عمیق توجه می‌کند و حتی از شیوه راه رفتن یا زبان بدن کاراکترها به سادگی نمی‌گذرد. دیالوگ‌های فرهادی به‌دلیل همان سویه‌های رئالیستی فیلم‌هایش برگرفته از محاورات روزمره مردم است. گرچه بدون هیچ‌گونه بازی زبانی و لفاظی‌های ادبی، وجوه زیبایی‌شناختی هم پیدا می‌کند مثل آن دیالوگ معروف شهاب حسینی در فیلم «درباره الی...» که می‌گوید: «یک پایان تلخ بهتر از تلخی بی‌پایان است». توجه به این مؤلفه‌ها موجب شده تا شخصیت‌های فیلم‌های فرهادی در حافظه تاریخی مخاطب بماند یا می‌تواند مابه‌ازای آن را در جامعه پیدا کند. شخصیت‌های او تخت و یکدست نیستند بلکه برساخته‌ای از پارادوکس درونی خود هستند که در مواجهه با جامعه‌ای ریاکار، تناقض و تضادهای آنها بازنمایی می‌شود.

وسواس در بازی‌گیری

در ادامه بحث شخصیت‌پردازی در آثار فرهادی باید به وسواس او در بازی گرفتن از بازیگران هم اشاره کرد که طبق گفته خود بازیگران، سختگیری‌های زیادی در این باره دارد. او نه‌فقط از تکنیک‌های کارگردانی در هدایت بازیگران متناسب با اقتضای فیلمنامه استفاده می‌کند بلکه از تمهیدات بیرون از صحنه هم جهت بازی‌های بهتر از بازیگران بهره می‌برد. مثلاً در فیلم «درباره الی...» بعد از غرق‌شدن الی به ترانه علیدوستی می‌گوید، یک هفته به تهران برود تا فقدان او در صحنه به بازیگران کمک کند تا دلهره و نگرانی خود را بهتر در بازی‌شان به نمایش بگذارند. یا مثلاً در صحنه‌ای از فیلم «جدایی نادر از سیمین»، جایی که برای اولین‌بار ترمه (سارنیا فرهادی) با پدربزرگش که از تخت افتاده مواجه می‌شود برای اینکه واکنش، وحشت و ترس او از این مواجهه طبیعی‌تر جلوه کند، به محض باز کردن در توسط ترمه بدون اینکه بازیگر از ماجرا خبر داشته باشد یک فلور مهتابی را می‌شکند تا ترس ترمه و جیغ کشیدن او طبیعی اتفاق بیفتد و ثبت شود. رویکرد رئالیستی او هم موجب می‌شود تا با وسواس زیاد تلاش کند جنس بازی‌ها و اکت‌های بازیگران هرچه بیشتر به واقعیت نزدیک‌تر بوده و طبیعی‌تر شود. مثلاً تو حرف یکدیگر آمدن و کلام همدیگر را قطع کردن یکی از این روش‌هاست که در بسیاری از آثار فرهادی شاهد هستیم.

جامعه‌شناسی طبقاتی در درام سینمایی

شاید گزافه نباشد که اصغر فرهادی را جامعه‌شناس‌ترین فیلمساز ایرانی بدانیم که به خوبی به روایت جامعه‌شناسانه طبقات اجتماعی به میانجی فیلم‌هایش دست می‌زند. او ابتدا و در فیلم‌های اولیه‌اش به طبقه فرودست جامعه می‌پردازد و مصائب این طبقه را در فیلم‌هایی مثل «رقص در غبار» و «شهر زیبا» به تصویر می‌کشد بدون اینکه برخلاف اغلب فیلم‌های اجتماعی دهه ۹۰، طبقه فقیر را به ابژه تماشا تبدیل کند و جهانی گروتسک از زیست-جهان آن برای گیشه بسازد. او در چهارشنبه‌سوری به طبقه متوسط می‌پردازد ضمن آنکه نسبت طبقه فرودست را هم با آن صورت‌بندی کرده و به هم گره بزند. «درباره الی...» او یکی از مهمترین فیلم‌های تاریخ سینمای ایران درباره زندگی طبقه متوسط و مسائل آن است. گرچه اینجا بیشتر به مسئله دروغ، پنهان‌کاری و تناقضات فرهنگی این طبقه دست می‌زند. فرهادی در «جدایی نادر از سیمین» بار دیگر و این‌بار به‌صراحت به جدال و کشمکش‌های طبقه فرودست و متوسط جامعه دست می‌زند تا جامعه زمان خود را که در شکاف دوقطبی‌ها و دوگانگی‌ها به تنش و رویارویی سیاسی و اجتماعی رسیده بود، به تصویر بکشد. «جدایی نادر از سیمین» را می‌توان فیلمی شاخص برای فهم جامعه ایرانی در دهه ۸۰ دانست که در حال یک دگرگونی و دگردیسی بزرگ برای تحولات اجتماعی و سیاسی بعد از این بود. فرهادی به‌ویژه در «جدایی نادر از سیمین» این تقابل طبقاتی را با یک درام دادگاهی ـ خانوادگی گره می‌زند تا لایه‌های بیشتری از شکاف طبقاتی را بازنمایی کند که از تفاوت اقتصادی تا اعتقادی را دربرمی‌گیرد. فرهادی بار دیگر در فیلم آخرش «قهرمان» دوباره به طبقه فرودست و کارگری برمی‌گردد تا این‌بار زیست-جهان پرچالش این طبقه را در وضعیت جدید و جهان شبکه‌ای‌شده دهه ۹۰ روایت کند. در رهگذر این روایت‌های جامعه‌شناختی، فرهادی همواره اخلاق طبقاتی را هم در قصه‌پردازی‌های خود لحاظ می‌کند و اخلاق را در نسبت به تجربه‌های زیسته طبقاتی صورت‌بندی می‌کند. در دل همین جامعه‌شناختی دراماتیک طبقات اجتماعی است که فرهادی به نقد سیاست دست می‌زند. سیاست در فیلم‌های او در دل زندگی روزمره و تجربه زیسته فردی و اجتماعی شخصیت‌های قصه‌اش بازنمایی می‌شود.

فرهادی همواره اخلاق طبقاتی را هم در قصه‌پردازی‌های خود لحاظ می‌کند و اخلاق را در نسبت به تجربه‌های زیسته طبقاتی صورت‌بندی می‌کند. در دل همین جامعه‌شناختی دراماتیک طبقات اجتماعی است که فرهادی به نقد سیاست دست می‌زند. سیاست در فیلم‌های او در دل زندگی روزمره و تجربه زیسته فردی و اجتماعی شخصیت‌های قصه‌اش بازنمایی می‌شود

نمایی از فیلم چهارشنبه سوری

نمایی از فیلم درباره الی

نمایی از فیلم جدایی نادر از سیمین

نمایی از فیلم قهرمان

سینمای پرسش

بدون شک سینمای اصغر فرهادی از جنس سینمای تفکر و اندیشه است. از آن دست سینمایی که وقتی فیلمی تمام شد تازه در ذهن انسان شروع می‌شود و همین شاخص خوبی است برای توصیف سینمای او به‌عنوان سینمای متفکر و پرسشگر. دکتر اسدالله غلامعلی در کتابی به‌نام «فرهادی و سینمای پرسش» از همین منظر به سینمای او می‌نگرد. مفاهیم و مسائلی که سینمای اصغر فرهادی مطرح می‌کند، نه‌تنها جدی و عمیق‌اند و از کلیدی‌ترین مباحث و دغدغه‌های بشری محسوب می‌شوند، بلکه پرسش‌های بی‌شماری را نیز موجب می‌شوند که پاسخ آنها می‌تواند برای هر مخاطب منحصربه‌فرد باشد؛ انسان‌ها در شرایط و موقعیت‌های مختلف چگونه رفتار می‌کنند؟ اخلاق در عصر حاضر چگونه تعریف و تبیین می‌شود؟ اخلاق قطعی و اسلامی چه جایگاهی در کشور در حال توسعه‌ای همچون ایران دارد؟ طبقات اجتماعی در ایران با چه چالش‌هایی روبه‌رو هستند؟ طبقات پایین، متوسط و بالای اجتماع چه نگاهی به مفاهیمی همچون انسانیت، عدالت، دین و جنسیت دارند؟ از آنجا که پرسش زاییده تفکر و تردید است، می‌توان گفت که سینمای اصغر فرهادی، سینمای پرسش است، نه پاسخ! فرهادی نمی‌خواهد جهان و انسان را از زاویه دید او ببینیم، بلکه تلاش دارد پرسش‌هایش را با ما در میان بگذارد؛ پرسشی که قبل از همه، ما را با خودمان روبه‌رو می‌کند. بی‌پاسخی در فیلم‌های فرهادی، سینمای او را به سینما و هنر مدرن نزدیک می‌کند. دلیل این بی‌پاسخی ازیک‌طرف به‌خاطر سبک فرهادی است تا تماشاگر را در جریان تولید معنای فیلم، شریک کند و ازطرف‌دیگر انسان مدرن است که باید با شک و تردید از انسان کلاسیک و باستان فاصله بگیرد تا به کمک اندیشه خویش، پاسخ پرسش‌هایش را بیابد، اگرچه هرگز پاسخی قاطعانه نیابد. پایان باز اغلب فیلم‌های فرهادی را براساس همین رویکرد می‌توان معنا کرد. او نمی‌خواهد پاسخ قطعی به مخاطب بدهد بلکه بیشتر می‌خواهد او را به طرح پرسش درباره فیلم و درنتیجه تفکر و اندیشیدن وادارد.

فیلمنامه‌های جزئی‌نگر و پرتعلیق

اصغر فرهادی را همواره به‌عنوان کارگردان می‌شناسند اما نباید از یاد برد که او فیلمنامه‌نویس آثارش است و فیلمنامه‌نویسی زبردست. چینش و طراحی خوب و درست موقعیت‌ها و روند منطقی داستان و شخصیت‌ها از نقاط قوت فرهادی در فیلمنامه‌نویسی است. فرهادی توانایی بالایی در گره‌افکنی و نوشتن نقطه‌عطف‌های تماشایی دارد. او با آوردن چندین گره و نقطه‌عطف در فیلم‌هایش حسابی مخاطبش را درگیر داستان می‌کند. فرهادی یکی از استادان نوشتن خرده‌پیرنگ‌های جذاب در کنار قصه‌ی اصلی داستان است. باید این استعداد را یکی از شاخصه‌های اصلی سینمای فرهادی بدانیم. او به‌خوبی می‌داند در کنار روایت داستان اصلی، چگونه روایت‌های فرعی را اضافه کند و با استادی تمام این روایت‌های فرعی را طوری بنویسد که قصه‌ی اصلی را تحت‌الشعاع قرار دهد. او خوب می‌داند چگونه تعلیق ایجاد کند، بدون اینکه قصه‌ای معلق را روایت کند. بسیاری از فیلم‌های فرهادی درباره قضاوت است بدون اینکه خودش دست به قضاوت شخصیت‌هایش بزند. او از سوژه‌اش فاصله می‌گیرد تا در گزارشی که از واقعیت می‌دهد مخاطب را به داوری درباره آن فرابخواند؛ فراخوانی‌ای که دعوت به اندیشیدن است.

فرهادی و اعتبار جهانی

واقعیت این است که در جهان امروز فرهنگ برخلاف نظر مارکس، رو بنا، بازتاب و انعکاسی از نظام معیشتی و اقتصادی نیست. فرهنگ خود به زیربنای نظم نوین جهانی بدل شده که حتی اقتصاد و مناسبات آن را نیز طبق معادلات خود صورت‌بندی می‌کند؛ به‌طوری‌که آنچه بر جهان امروز استیلا یافته، اقتصاد فرهنگی است نه فرهنگ اقتصادی! در میان ابزارهای گوناگون فرهنگی شاید هیچ‌چیز به اندازه سینما در جهان تصویری امروز قابلیت و ظرفیت تبدیل‌شدن به دیپلماسی فرهنگی را نداشته باشد. امروزه در علوم سیاسی این مسئله به‌شدت مورد توجه قرار گرفته که افتخارات فرهنگی، هنری و ورزشی به قدرت سیاسی یک کشور در عرصه بین‌المللی افزوده و وزن سیاسی آن را زیاد می‌کند. ضمن اینکه امروزه حتی در عرصه سیاسی نیز افکار عمومی و ذهنیت مردم جهان از هم به‌عنوان بالاترین قدرت سیاسی شناخته می‌شود که می‌تواند تأثیر زیادی بر مناسبات بین‌المللی بگذارد. پیش از فرهادی کسانی مثل کیارستمی و مجید مجیدی هم با درخشش در عرصه‌های بین‌المللی موفق شدند فارغ از افتخارات سینمایی - هنری بر اعتبار سیاسی ایران در جهان بیافزایند اما تداوم فرهادی در این مسیر، موقعیتی استثنایی به او بخشیده است. او حالا در ۵۲ سالگی فقط یک فیلمساز معتبر در سطح جهانی نیست، سفیر فرهنگ و هنر ایرانی در سطح جهان است.

در باب تعالی وداع

درباره نمایشگاه «شاید این من بودم...» در گالری شریف

فرهاد محرابی
پژوهشگر فلسفه و ادبیات تطبیقی

«...ولی انسان نیز تا به آستانه‌ی مرگ
می‌تواند حافظ خوب‌ترین خاطره‌ها باشد.
و چنین، به تجربه‌هایی متعالی می‌رسد.
با این همه هر انسان را ظرفیتی‌ست.
زیرا دشوار است تحملِ تیره‌بختی،
و از آن دشوارتر، تحملِ بخت...»
فردریش هلدرلین

در چکامه‌ی «رود راین» که چند خطی از آن در بالا آمد، هلدرلین شاعر بلندآوازه‌ی آلمان در پی آن است تا از نجات «خاطره» از دلِ تیره‌گی‌ها بگوید. در این راه از سقراط سخن به میان می‌آورد و او را می‌ستاید که نگهبان خاطره در دلِ محنت زمانه است. سخن هلدرلین با ارجاع به قطعه‌ای از کتاب «ضیافت» افلاطون طرح می‌شود. آن‌جا که می‌خوانیم: «سقراط در جشنی شبانه تا صبح بیدار ماند و با چند تن سخنان حکیمانه گفت تا سرانجام همه به خواب رفتند. پس برخاست و روز خود را چون دیگر روزهایش آغاز کرد.»

روشن است که روز و شب در این سروده کارکردی استعاری دارد. اشارتی‌ست به پایداری و تحمل رنج در طوفان تلخی و اندوه؛ ارجاعی‌ست به پاسداشت آن «خاطره‌ی برین» در دل سوگواری و وداع. همین پایداری در حفظ و حراست از «روشنایی» و «روز» و بازسپردنش به آینده است که در نظر هلدرلین رسالت و وظیفه‌ی راستین هنرمند در دل تاریکی‌ها را تعین می‌بخشد. هرچند سخن هلدرلین اشارتی تاریخی ـ تمدنی را در خود پنهان کرده، با این حال می‌تواند بهترین توصیف باشد از مواجهه با اندوهِ «شخصی» و «درونی»؛ شاید بهترین روایت از گونه‌ای «تعالی» در میانه‌ی سوگ و وداع.

نمایشگاه آثار مینا حسنی در گالری شریف با عنوان «شاید این من بودم...» که این روزها برپاست، دقیقاً در همین مسیر در مواجهه با سوگ قدم برمی‌دارد. در آثار او نیز «شب با روز پیوند می‌خورد» تا سوگ شخصی و تلخی فقدان، «آستانه‌ای» شود برای ورود به یک تعالی هنرمندانه و می‌توان گفت شاعرانه. هنرمند در پی آن بوده تا مواجهه با فقدانِ «عزیزان» را بدل به فرصتی کند برای بازخوانی و تعالی خودِ وجودی‌اش. پیوند شب با روزِ سقراطی در او در شخصی‌ترین شکل ممکن رخ می‌دهد. این تکینه‌گی و شخصی‌بودنِ گذار از تیرگیِ فقدان، در عین حال رنگی فروتنانه به «سوگواری هنرمندانه‌ی» او می‌دهد که «تعالی» شخصی و تکین او با وداع و فقدان را ممکن می‌سازد. تعالی‌ای «خصوصی و ناب» که تنها هنر و نه حتی فلسفه را شاید یارای دست‌یافتن به آن است.

آثار مینا حسنی به سهمگینی مرگ واقف‌اند اما مسحور و مصلوب آن نیستند. هنرمند خوب این انگاره‌ی شاهرخ مسکوب را دریافته که مرگ «میرشکار کل عالم» است، اما این قطعیت مرگ دلیلی بر آن نبوده که بیمناک آن باشد و منفعلانه با آن روبه‌رو شود.

آثار حسنی، وجهی دیگر نیز دارد و آن بی‌اعتمادی هنرمند به بازنمایی گذشته و ابزار روایت است. عکس-نقاشی‌های «محو و تار» او در این مجموعه به‌نوعی یادآور مجموعه‌ی «۱۸ اکتبر ۱۹۷۷» گرهارد ریشتر است. وارث همان بدبینی و شکاکیت به «بازنمایی» و «بازخوانی فقدان». دستبرد در تصاویر خانوادگی با به‌کاربردن تکنیک سیانوتایپ و نیز به‌کاربردن شیشه‌های مشجّر در برخی تابلوها در زمینه‌ای از آبیِ محو، شاید حتی بیش از آنکه تذکاری نوستالژیک در مواجهه با گذشته باشد، اشارتی‌ست بر غریب و صعب بودن خاطرات و ناتوانی در بازنمایی گذشته در شکل راستین‌اش. همین «صعب‌بودگی» برای هنرمند کفایتی‌ست تا هنرش را بدل به سوگی خالصانه کند تا نیرویی شود که به‌قول بکت «به‌رغم زخم بر زخم فائق آید».

تمام ارجاعات به شعر و نظرگاه هلدرلین در این یادداشت برگرفته از گزیده‌ی اشعار اوست تحت عنوان «سکونتِ شاعرانه» با ترجمه و انتخاب محمود حدادی.