نقدی متفاوت بر «فروشنده» اثر اصغر فرهادی

فرمالیته و ارجاع بینامتنی

خسرو آقایی

با گذشت یک سال از آغاز اکران "فروشنده"، همچنان انتشار نقدی درباره آن را موجه می دانم. "فروشنده" در یکی از با پرستیژترین جشنواره های سینمایی هنری جهان، جشنواره کن، جایزه بهترین فیلمنامه سال را کسب کرده است. همینطور، از انجمن منتقدین سینمایی آمریکا هم جایزه بهترین فیلم سال را گرفته است. امتیاز آن در وبسایت METACRITIC ۹۵ است. اگر این جایزه‌دهنده ها و امتیازدهنده ها را نهادهای ارزش‌گذار سینما بدانیم، که عملا چنین است، در این صورت نتیجه می گیریم که فیلم "فروشنده" در حال حاضر یکی از آثار سینمایی خوب جهان است. استقبال نخبگان سینمایی و منتقدین از "فروشنده" آشکار می کند که این فیلم تجسم نوعی رویکرد غالب به سینما است که صراحتا یا تلویحا داعیه هنری بودن دارد، و به دلایلی که معلوم خواهد شد، بایسته است که به چالش گرفته شود.

اما این کار پیش از این آغاز شده است. علیرغم آنچه از بند قبلی بر می آید، فروشنده فیلم مناقشه برانگیزی نیز بوده است. متاسفانه از نمونه های خارجی بی خبرم ولی یکی از واکنشهای زودهنگام به این فیلم، گفتگوی مجید اسلامی و نیما حسنی نسب است. یکی دو محور اصلی نقد حاضر را می توان به روشنی و همچنین گاه به نحوی آشکارا شماتت بار در بخشهایی از این مصاحبه در قالب دو سه جمله هایی دید. اما بالاخص مایلم از مقاله چشمگیر و تامل‌برانگیز "پادشاه در شهر" نوشته حسام امیری یاد کنم که به کلیت سینمای فرهادی می پردازد. بحثهای این مقاله در ارتباط با رئالیسم و ملودرام، بسیار روشنگرانه اند. به علاوه، یک رویکرد انتقادی رادیکال جامعه شناسانه-هنری به پایگاه اجتماعی اصغر فرهادی و گرایش سینمایی متناظرش دارد که نظیرش در نوشته حاضر به سختی یافت می شود و تنها در بحث بلاغت، که در پانویس کوتاهی مطرح می شود، حسی از یک وضعیت جامعه شناختی را القاء کرده ام. هر چه هست، بدنه نوشته حاضر را زمانی به پایان بردم که از آن مصاحبه و این نقد خبری نداشتم. واقعا شک دارم که اگر جستجوی فراگیری را انجام بدهم، علاوه بر دو مطلب فوق الذکر، نوشته های چندانی بیابم که اساس این فیلم را به پرسش گرفته باشند. نقدهایی که ماهنامه فیلم و دوماهنامه سینما و ادبیات منتشر کردند در اکثریت قریب به اتفاق رویکردی موافق به فیلم داشتند. در مجله فیلم، و در بین نزدیک به ۱۰ نقد، فقط نقد ... جنبه انتقادی ای دارد و در سینما و ادبیات نیز در میان سه نقد، فقط در نقد آقای ... است که ایراد اساسی ای به کار فرهادی می بینیم هرچند نویسنده آن مطلب نهایتا این وزنه منفی را در تقابل با وزنه مثبتی در کار فرهادی قرار می دهد. می توان گفت که نوشتن درباره فیلم فروشنده، دور از آن است که به حد اشباع رسیده باشد.

۱. یک گردآوری: رابطه کلیت فیلم با سکانسهای نمایش مرگ فروشنده

آنچه در تماشای چندباره فروشنده بیش از همه برایم سئوال شد سکانسهای نمایش "مرگ فروشنده" بود. تلاشم برای اینکه برای این سکانسها جایگاه درخوری در کلیت فیلم بیابم با موفقیت همراه نبود. سکانس های تئاتر "مرگ فروشنده" بخش عمده‌ای از ساختار فیلم را تشکیل می دهد و از این رو، تبیین حضور آنها موضوعی فرعی و کم‌اهمیت نیست. اگر شماره ۵۱۴ ماهنامه فیلم که حاوی پرونده فیلم فروشنده است را مرجع بگیریم، می توان شرح مبسوطی از آنچه منتقدین مختلف درباره رابطه این سکانس ها با کلیت فیلم ذکر کرده اند ارائه داد. اما از آنجایی که چنین کاری به درازا می کشد و نام بردن از نویسنده های مختلف نیز موجبی ندارد، ترجیحا به مروری اکتفاء می کنیم.

کلید واژه های "جهان های موازی"، "کیفیتهای همگانی" و بالاخص "قرینه‌ها" در یکی از نقدها حضور بارزی دارد، اما به واقع همین کلید واژه ها با اندک تفاوتی در نقدهای دیگر نیز یافت می شوند. هریک مصداقهای متفاوتی را از دل فیلم بیرون کشیده اند. آنچه در این نوشته ها تقریبا غایب است، ضرورت فرمی یا کارکردی نمایش مرگ فروشنده برای فیلم اصغر فرهادی است. معلوم نیست وجود "جهانهای موازی" چه کاری انجام می دهد و اصلا قرینه‌ها (مشخصا تا آنجا که به نمایش مرگ فروشنده ربط می یابند) به چه کار می آیند؟ منتقدی دیگر از "تقارن مفهومی" صحبت به میان می آورد و علاوه بر شخصیتها به خود صحنه پردازی ابتدای فیلم در صحنه تئاتر اشاره می کند و نقش شدن حریم خصوصی با صحنه پردازی ای که در آن تختخواب و عناصری از خیابان، پهلو به پهلوی هم جا گرفته اند. منتقد دیگری برداشت دیگری از تناظرها دارد و ویلی نمایش مرگ فروشنده را نه صرفا با عماد بلکه با فروشنده پیرمرد وانتی فیلم فروشنده متناظر می کند. منتقد دیگری ضمن اشاره به مفهوم "دیجتیک" در ارتباطش با وجود سکانسهای نمایش مرگ فروشنده، و ابراز افتخار از اینکه خود نخستین بار این مفهوم را به نقد سینمایی در ایران وارد کرده است، عملا هیچ استخراجی از این مفهوم انجام نمی دهد. اما باید از مهرزاد دانش یاد کنم که تلاش بجاتری برای توضیح ارتباط میان سکانسهای نمایش و کلیت فیلم دارد. او چنین عنوان می کند که "در عین حال بازی عماد در نقش ویلی این فضای پیچیده را برای او فراهم می کند که بتواند موقعیت ویلی های جامعه را درک کند. دشواری کار او صرفا کنترل خشم بابت ورود غریبه به حریم خصوصی او و همسرش نیست... بیش‌تر به خاطر این است که جایگاه و شانیت اجتماعی فرد متجاز را به خوبی می شناسد و حتی احساس سمپاتی به آن دارد. تئاتر در فیلم فروشنده این ظرفیت را فراهم کرده تا لایه های پنهان تر شخصیت‌ها و موقعیت‌های در آن بازنمایی شود". چه خوب اگر چنین می بود، اما این صرفا یک امکان است که باید محقق شدنش مورد آزمایش قرار گیرد. این سئوال را باید مطرح کرد که آیا اصلا کلیت فیلم اجازه می دهد که آنچه مهرزاد دانش ذکر است یک بیان برجسته سینمایی بیابد؟

آنچه در این نقدها خود را می نمایاند التزامی برای ذکر تقارنها و تشابه ها است بی آنکه درباره ضرورت فرمی، نحوه بیان و حضور و ساخته شدنشان، کمتر سئوالی مطرح شود. باز از مهرزاد دانش نقل می کنم که: "چند وجهی بودن عناصر مختلف فیلمهای فرهادی از جمله فروشنده که در ریتم و سبب سازی زنجیره درام و اشاره های متنی و شخصیت پردازی و موقعیت سازی و ... تاثیر توامان دارد، یکی از مهمترین ریشه های غنای آنها است. اما مهمتر این است که این وجوه چندلایه در بیان سطح نخست متن اخلال و تصنع ایجاد نمی کنند". از این بگذریم که عدم اخلال یک معیار محافظه کارانه است و خود تا اندازه ای از نیروزدودگی آن عناصر ناشی می شود، و از این هم بگذریم که چنانکه نشان خواهیم داد اتفاقا سکانسهای مختلفی از فیلم را از تصنع هیچ گریزی نیست. گذشته از اینها، آن چیزی که در نوشته مهرزاد دانش از آن به "غنا" تعبیر می شود عملا همین وفور تقارن ها و اشارات است. اما این غناء ادعایی ارزش خود را از چه کسب می کند؟

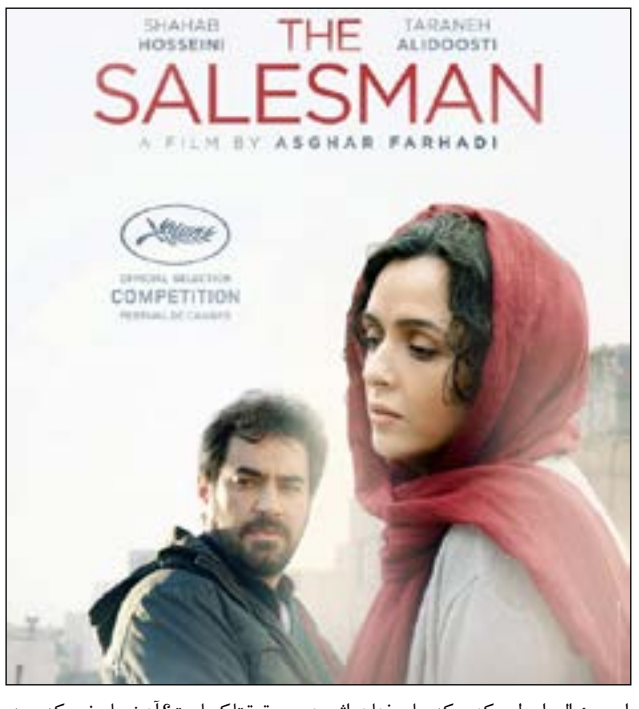
۲. فرمالیته بدل از فرم

سخن گزافی نیست اگر بگوییم فرم، که تمامی یک اثر هنری را فرا میگیرد، در فیلم فروشنده بیش از همه در ارتباط میان سکانسهای نمایش مرگ فروشنده و مابقی عناصر فیلم است که خود را به طرزی بارز نشان می دهد. فرم، که از تمامیت اثر جدایی‌ناپذیر است، شاید گاه در جاهایی که در روایت انقطاعی رخ می دهد حضور تشخیص‌پذیرتری داشته باشد. حال می توان از مفاهیم و ایده هایی که در نقدها برای صورت‌بندی رابطه سکانسهای تئاتری و کلیت فیلم مطرح شده اند فهرستی تهیه کرد: جهان‌های موازی، کیفیتهای همگانی، قرینه ها، تقارن مفهومی، بازنمایی لایه های پنهان‌تر شخصیتها و موقعیتها، چندوجهی بودنی که افزاینده غنا است. آنچه در این فهرست آزاردهنده است خصلت تزیینی آنها است. اثبات این ادعا چندان دشوار نیست. کافی است یک آزمایش ذهنی انجام داده و تمام سکانسهای نمایش مرگ فروشنده را از فیلم حذف کنیم و آنوقت ببینیم که چه چیز از آن کم می شود (این آزمایش مفیدی است و به زحمتش می ارزد) . می‌شود گفت که تقریبا هیچ‌چیز کم نمی شود. و این عین نظری است که نیما محسنی نسب مطرح کرده است. این سکانسها مصداقهای چیزی هستند که گاه فرمالیته نامیده می شود. (برای خواندن نمونه ای از این آزمایش، به بخش ۳ نوشته حاضر رجوع کنید.) وخامت قضیه از اینجا ناشی می شود — و این تمایز مهمی است — که این بخشهای زائد، اینطور نبوده اند که ماهیتا به یک طرح روایی مجازی گسترده‌تر فیلم تعلق داشته و پنهان از دید فرم به فیلم وارد شده باشند، بلکه وجود آنها در فیلم، موکد و در جهت آن چیزی بوده است که فیلمساز از فرم در نظر داشته است. این را شاید بتوان خصلت بلاغی سنتی "فروشنده" نامید، تمهیداتی در بیان به قصد برانگیختن واکنشهایی مهارشده.۱ ملودرام، تنها محمل آن نیست.

تا آنجا که به جهانهای موازی، قرینه ها و تقارن مفهومی مربوط می شود، این توازی و تقارن، کاری بیش از کار آینه های دیوار یک خانه یا تالار انجام نمی دهد: نشان دادن فضا، بزرگتر از آنچه در واقعیت است؛ ایجاد یک وهم بصری (که بعید است در برخورد دوم هم تاثیر برخورد اول را داشته باشد). آدرنو در "نظریه زیباشناسی" می نویسد: ""نظریه {م. نظریه متداول} در بخش اعظم خود، فرم را با تقارن و تکرار معادل می گیرد. دلیلی بر انکار آن نیست؛ اگر که بخواهیم مفهوم فرم را به نامتغیرها تقلیل دهیم، برابری و تکرار را می توان در تقابل با نابرابری، یعنی کنتراست و توسعه، ردیف کرد. اما از برپا کردن چنین مقولاتی چیز چندانی عاید نمی شود""۲.(صفحه ۱۴۱). او صراحتا هشدار می دهد که مفهوم فرم را نباید به نامتغیرهایی چون تقارن و تکرار تقلیل داد و با مثالی از تحلیل موسیقی اینطور عنوان می کند که حتی در آثاری که بیشترین دشمنی را با تکرار دارند می توان شباهتهایی را برحسب خصوصیات مشترک متمایزکننده تشخیص داد. و این یعنی آنکه هیچ تصور قالبی و از پیش آماده ای از تکرار و تقارن، برای مفهوم فرم بسنده نیست. ""به واقع، تمایز میان تکراری که مصنوعی است، از بیرون ماموریت یافته است، و وساطت‌یافتگی‌اش با جزییات مشخص، به نحوی ناکامل انجام گرفته است، و از سوی دیگر، تعیّن ناگزیر امر ناهمسان توسط درجه ای از یکسانی، تمایزی است که به نحو تعیین‌کننده ای بر هر نامتغیری برتری دارد. "" (همان، ص ۱۴۱). آیا آن آزمایش ذهنی پیشنهادی نشان نمی دهد که تکرار موجود در فیلم فروشنده تا چه اندازه مصنوعی و از-بیرون-ماموریت‌یافته است؟ ایده های دیگر هم: کیفیتهای همگانی،بازنمایی لایه های پنهان‌تر شخصیتها و موقعیتها، چندوجهی بودن افزاینده غنا، پشتوانه قوی‌تری ندارند و مشمول همین حکم درباره تکرار و تقارن می شوند. بی‌حفاظی عماد در مقابل نگاه های مردم، به خوبی در سکانس — به عقیده‌ی من زیبای — عکس گرفتنهای تمسخرآمیز شاگردهای کلاس با او ابراز می شود، بی آنکه مونولوگ او در تئاتر ، اینکه احساس می کند که ""انگار با نگاهشون دارند بهم می‌خندند""، چیزی از لایه های پنهانتر شخصیت او را آشکار کند. برای اینکه عماد، بابک را هرزه بخواند و عصبانیتش را از بابت نیازمندی اش به او نشان دهد، نیازی نبود که نمایش مرگ فروشنده به میان کشیده شود و لایه پنهانتری در این میانه هویدا نمی شود.

""در آثار هنری، فرم اساسا تا آنجا زیباشناسانه است که یک تعین عینی باشد. جایگاه آن دقیقا آنجا است که اثر خود را از اینکه به سادگی محصولی از سوبژکتیویته باشد آزاد می کند. از این رو فرم را نباید در چیدمان عناصر از پیش داده شده جستجو کرد، باوری که نظریه کمپوزیسیون تصویری در نقاشی داشت پیش از آنکه امپرسیونیسم از اعتبار ساقطش کند"". (همان، ص ۱۴۲). اما آیا فروشنده چیزی بیش از محصول سوبژکتیویته خالق آن است؟ و جز این است که فیلمساز اینجا به چیدمان عناصر از پیش داده شده مشغول است؟ مطمئنا منظور این نیست که پس فیلمنامه نویس و فیلمساز باید در حالتی از خلسه و نیم‌هوشیاری کار را پیش ببرند تا که اثر دیگر صاف و ساده محصولی از سوبژکتیویته نباشد. آنچه از آدرنو نقل شد، دعوی ای علیه آگاهی نیست، بلکه-سوای دیگر چیزها- علیه این تصور است که گویا می توان در یک مسیر مستقیم، از قصد هنرمند به اثر هنری رسید؛ علیه این تصور که چون فیلمساز قصد دارد به حساسیت آدمها به حریم خصوصی شان بپردازد پس مجاز است که جایی در روایت پسربچه ای را بگمارد که از دستشویی کردن در حضور دیگران شرمسار است.

حال وقت مناسبی است که به غنای ادعایی فیلم فروشنده در نظر مهرزاد دانش بازگردیم و



این سئوال را مطرح کنیم که جای غنا در اثر هنری حقیقتا کجاست؟ آدرنو پاسخ موکدی به این پرسش دارد : ""طبیعت زیبا است، از این لحاظ که به نظر می رسد چیزی بیش از آنچه که هست می گوید. به جهد بیرون کشاندن این بیشتر از حادثبودگی آن بیشتر، کسب مهار نمود آن، تعّین بخشیدن به آن همچون نمود و نیز نفی کردن آن همچون چیزی غیرواقعی: این است ایده ی هنر. ... . آثار هنری در تولید این بیشتر است که آثار هنری می شوند؛ آنها استعلاء خودشان را تولید می کنند، به جای آنکه عرصه‌ی آن {استعلاء} باشند، و به این ترتیب بار دیگر از استعلاء مجزا می شوند. عرصه بالفعل استعلاء در آثار هنری، شبکه عناصر آنها است. ... . فقط در حصول این استعلاء است که آثار هنری، روح‌مند هستند، و نه بیش از هرچیز از خلال معناها و احتمالا نه هیچگاه از خلال معناها"". و کمی بعدتر می نویسد: "" بیشتر را نمی توان با تعریف روانشناختی یک گشتالت، که بنا بر آن یک کل بیشتر از بخش‌هایش است، به نحو بسنده ای توصیف کرد. چرا که بیشتر، به سادگی، شبکه عناصر نیست، بلکه یک دیگری است، که از خلال این شبکه وساطت یافته است و با این حال از آن جدا است. عناصر هنرمندانه، از خلال شبکه‌شان، از آن چیزی که ازشان می گریزد حکایت دارند"". (همان، ص ۷۸ و ۷۹). این غنایی است که به قالب کمیت در نمی آید و هستی آن در ارتباط با اثر هنری، هستی یک مازاد ضروری است (از زاویه ای دیگر می توان این مازاد را یک تفریق دانست)

هیچ میزان و مرتبه ای از معانی به خودی خود نمی تواند چیزی را تبدیل به اثر هنری کند. معانی می توانند آموزش دهند، تبلیغ کنند، سرگرم کنند و {چرا که نه} به فکر بیاندازند، اما اثر هنری ورای همه اینها است. با این حال استعلاء خوبی در نظر آدرنو درونی اثر است. چیزی که کلام برای لمس آن تا منتهی الیه خود برود. بنیامین در خیابان یکطرفه می نویسد: ""امروزه کسی نباید به "صلاحیت" خود بیهوده اعتماد کند. قدرت اصلی در بدیهه سازی است. همه ضربه های کاری با دست چپ فرود می آیند""۳. اما چرا همه ضربه های کاری با دست چپ فرود می آیند؟ این کاملا جنبه عملی دارد. ما راست-دستها اختیار دست چپمان را داریم اما نمی دانیم تا کجا از ما اطاعت می کند. تازه با دست چپ است که تنش ما با اشیاء بروز می کند. فرم، محصول دست و پنجه نرم کردنی با مصالح است، بواسطه محتوا. در فروشنده اثری از این دست و پنجه نرم کردن نیست بلکه برعکس، آزادی عمل فیلمساز را داریم در جایگذاری نشانه ها یا صحنه های دلالتگر. اما به این ترتیب، آن بیشتر در کار نخواهد بود، اثر روحمند نخواهد بود، چون که با این فراغبالی، فیلم چنان از خواستهای بلاواسطه فیلمساز آکنده می شود که جایی برای چیز دیگر نمی ماند. در مشغولیت کاشتن نشانه ها در فیلم توسط فیلمساز و برچیدن همانها توسط منتقد، هیچ ارزش اضافه ای تولید نمی شود. اما حتی یک عملیات حرفه ای تر نقد فرمالیستی نیز، مادام که گمان رسیدن به یک سیستم ساکن و بسته را داشته باشد از حقیقت فرم دور افتاده است. ""آنقدر که کم باید هنر را با هر عنصری دیگری تعریف کرد، همانقدر هم هنر، صاف و ساده با فرم اینهمان است"" (ص ۱۴۰). ناسازگاری این گزاره با آنچه پیشتر درباره هنریت اثر هنری، ""بیشتر""، و ""استعلاء"" گفته شد، ناشی از یک سهل‌انگاری نظری نیست. اگر همه‌ی هنر فرم است، آنگاه آن بیشتر را، که اثر هنری را روح‌مند می کند و اثر هنری بدون آن اثر هنری نیست، به تعبیری می توان گفت که جز مازاد فرم نیست، و نتیجتا همه اثر هنری بیش از همه آن است. اگر نقد، قائل به این مازاد نباشد، قادر هم نخواهد بود که فقدان آن را در فیلم فروشنده تشخیص دهد. خطوط کلی نقد حاضر می تواند بر برخی فیلمهای دیگری نیز قابل اطلاق باشد، اما از آنجا که موفقیتهای فروشنده-بالاخص در میان منتقدین ایرانی و خارجی- عملا مهر تاییدی بر آن به عنوان یک اثر سینمایی هنری زده است، نقد آن به عنوان یک نمونه مناسبت بیشتری دارد.

۳. پیوست: نمونه‌ی آزمایش ذهنی پیشنهادی

دقیقه ۹. صحنه صحبت ویلی با پسرش و بیرون آمدن فرانسیس از حمام و ادامه آن: اشارات این صحنه فراوانند. از تمسخر صنم توسط بازیگر نقش بیف گرفته (نشانه ای از تحقیر زنان) تا عصبانیت صنم از ایفاء همیشگی نقش فاحشه ها (محدودیتی که جامعه بر زنان اعمال می کند، ضمن تلمیحی به صحمه تئاتر در فیلم گوزنها)، خنده رعنا در واکنش به خنده بازیگر نمایش (خوش‌دلی و بی‌خیالی و بی اعتنایی رعنا؟)، تناظر با تعرض به رعنا در حمام خانه اش، اینکه بازیگر نقش فرانسیس کاملا پوشیده از حمام بیرون می آید چون در ایران امکان نشان دادن واقعی این صحنه وجود ندارد (سانسور حکومتی و پرده‌پوشی مردم).

آیا قرار است یک فیلم مجموعه ای از موضع‌گیری‌های اجتماعی پراکنده باشد؟ اگر تناظر صنم و رعنا و حمام فیلم و حمام نمایش وجود نمی داشت چه چیز از فیلم کم می شد؟

دقیقه ۲۴. اولین اجرای رسمی نمایش مرگ فروشنده؛ انعکاس چهره مسئول صدا و نور صحنه در شیشه ای که از پشتش نمایش را می بینیم. به نظر می رسد که با این تمهید بصری بر تمایز دو فضا تاکید می شود: فضای صحنه که در عین حال در اینجا فضای درونی خانه ویلی است و فضایی در پشت صحنه که صحنه، نور و موسیقی خود، یا به تعبیری اتمسفر خود را از آن می گیرد. این تعبیر کاملا با نحوه بازنمایی هر دو خانه ی محل سکونت عماد و رعنا منطبق است. کمتر جایی در فیلم است که خانه کارکرد متعارف خود را داشته باشد. بجز زمانی که صدرا کوچولو مهمان زوج فیلم است هیچگاه نمی بینیم که غذایی در خانه های فیلم تهیه شود، و البته این بار هم غذا دور ریخته می شود. آدمها مرتبا در حال رفت و آمد به آنها هستند و کسانی بهشان می گذارند که دستکم می توان گفت در آن موقعیت مهمان محسوب نمی شوند. در طول فیلم عناوین بهتری برای توصیف این خانه ها می توان سراغ گرفت: مخروبه، روسپی‌خانه، صحنه جرم، بیمارستان، دادگاه، و محبس. موقعیت فضایی خانه دوم، اینکه روی پشت بام واقع شده است و عملا از بافت آپارتمانی ای که سایر واحدها را پوشش داده است بیرون است، خانه‌بودگی آن را تضعیف کرده و ارتباط آن با بیرون را تشدید می کند. با این حال این ایده از خانه، بی‌تحرک و عملا در تراز یک پسزمینه باقی می ماند. مضافا اینکه، این بار هم صحنه نمایش در حد یک آرایه باقی می ماند.

دقیقه ۴۳. صحنه گلایه کردن ویلی به لیندا بابت نگاه های تحقیر آمیز مردم. آیا کارکرد این صحنه این است که احساس عماد را درباره نگاه ها و برخوردهای اطرافیان ابراز کند؟ بدون نمایش مرگ فروشنده این کار ناممکن بود؟ موضوعی که در برخی بخش های تئاتر مرگ فروشنده برجسته می شود، نفوذ کردن مسائل زندگی شخصی بازیگرها در اجراها است، که این صحنه و صحنه ای که پیش از این ذکر شد نمونه هایی از آن هستند. اما مختل شدن نمایش بواسطه زندگی شخصی بازیگرهای آن عملا هیچ جایگاه برجسته ای در کلیت فیلم نمی یابد. نمونه دیگرش سمپاتی‌ای است که به نظر مهرزاد دانش ، عماد در قبال ویلی (و به تبع آن، پیرمرد فروشنده) دارد. چنانکه پیش از این گفتم، این تنها جایی است که می توان کارکردی اساسی و ضرورتی فرمی برای نمایش مرگ فروشنده در دل فیلم یافت. به واقع گویا عماد در دو سطح از آگاهی‌اش، یا دو سطح از زندگی‌اش، دو رویکرد متفاوت به پیرمرد لباس‌فروش دارد. مساله مواجه مردی از قشر فرهیخته، با وضعیتی نافرهیخته و خشم‌آلود و جنایتکارانه مساله ای است که در برخی دیگر از فیلمهای فرهادی نیز نقش کم و بیش محوری دارد. اما استفاده از مرگ فروشنده برای تشدید بازنمایی این دوگانگی به زعم من با شکست همراه بوده است. حداقل می توان گفت که استفاده از مرگ فروشنده در فیلم از این لحاظ بسیار اسراف کارانه بوده است.

دقیقه ۷۲. صحنه صحبت ویلی با چارلی. محملی برای اینکه عماد عصبانیتش را نسبت به بابک ابراز کند؟ همین؟ نشان دادن تناقض شخصیتی ویلی که علیرغم رابطه غیراخلاقی خودش، دوستش را به هرزه بودن متهم می کند؟ اما این قرار است چه جایگاه محوری ای در فیلم داشته باشد؟

دقیقه ۹۴. صحنه سوگواری لیندا بر تابوت ویلی. قرینه ی مرگ پیرمرد لباس فروش؟ یا قرینه مرگ مجازی عماد در رابطه اش با رعنا؟ بله، شاید، هرچند اضافه و غیرضروری.

۴. ارجاع بینامتنی: وارسی دوم

در بخش پیشین نوشته حاضر (بخش سوم)، بررسی مورد به موردی داشتیم از سکانسهای تئاتر مرگ فروشنده در فیلم به منظور وارسی جایگاه آنها در کلیت "فروشنده" به مثابه یک اثر هنری. این صحنه ها به عقیده من تحمیلی و تزیینی هستند و همین برای بی اعتبار ساختن زیباشناختی این فیلم کفایت می کند. با این حال و از منظری دیگر- از منظر عجین شدن میل تماشاگر با ماجرای فیلم- شاید این صحنه ها به هیچ وجه فاقد کارکرد نباشند. اما نه تماشاگر یک موجودیت یکدست است و نه آن عجین شدن، و به این ترتیب درست آن است که آنچه در ادامه مطرح خواهد شد را مدلی تصور کنیم در کنار مدلهای ممکن دیگر. با این احتیاط کاری، حال می توان از این منظر تماشاگر مذکری را تصور کرد که با سمپاتی‌ای نسبت به عماد، درگیر ماجرای این مرد فرهیخته ای می شود که باید به واقعه تعرض به همسرش واکنش نشان دهد و با آن تعیین تکلیف کند. برای شخصیتی مثل قیصر و در موقعیتی مثل موقعیت او، تکلیف مشخص است و او کمترین تردیدی در انجام کار درست از خود نشان نمی دهد. اما برای عماد، و تماشاگری که خود را همتای عماد تصور می کند، این موقعیت بسیار دشوار است. عماد امکان مراجعه به پلیس را ندارد چون همسرش در این کار با او همراهی نمی کند، اما فکر تلافی هم به راحتی از سرش نمی افتد و این البته در اغلب جوامع بشری چیزی است بسیار طبیعی. اگر لازم است برای دشواری موقعیت عماد نمونه ای سینمایی ارائه دهیم، موردی بهتر از فیلم "سگهای پوشالی" پکین‌پا نمیشناسم. در این راه خطر هست، خطر آسیب دیدن یا کشته شدن ،یا خطر آسیب زدن و کشتن، خطر کم آوردن یا زیاده روی کردن. این ماجرا باید فیصله یابد. برای فیصله یافتنش هم شیوه های متفاوتی می توان متصور شد، حتی می توان تصور کرد که عماد تصمیم بگیرد که از پیگیری ماجرا صرف نظر کند. (چنانکه در صحنه گفتگویش با زن همسایه در راه‌پله اینطور به نظر می رسد). اگر تماشاگر از پیش درخصوص چگونگی فیصله دادن به این ماجرا تصمیم نگرفته باشد، کاری که مثلا از قیصر انتظار می رود، در این صورت می شود حدس زد که هریک از دو سه گزینه قابل تصور برای او رضایت‌بخش خواهد بود، به این شرط که بتواند توجیهش کند. مضمون فیلم تماشاگر را با موقعیت دشواری مواجه می کند که نظیرش را در فیلمهای دیگر نداشته ایم و تماشاگر قلباً می خواهد که از این موقعیت دشوار خلاصی یابد. اما این به این معنا نیست که چگونگی فیصله یافتن ماجرا برای این تماشاگر فرضی، علی السویه است. برعکس، مهم است که عماد موفق می شود پیرمرد دستفروش را به اعتراف وادارد، تا آنجا که پیرمرد عذرخواهانه می گوید که وسوسه شده است. کار با آشتی خاتمه می یابد، حتی اگر عماد مسبب مرگ پیرمرد شده باشد. فیلم متجاوزی را که هویتی نامعلوم داشت، پای صحبت می کشاند و او با اعترافش به اینکه وسوسه شده است، یعنی با توسل به یک احساس مشترک انسانی، فاصله خود را با تماشاگر به حداقل می رساند. این خصلت یوتوپیایی فیلم فروشنده است، و در عین حال به درستی می توان گفت که خصلت ایدئولوژیک آن نیز است، چرا که با این اومانیسم عملا بر روی یک موقعیت خصومت‌آمیز تعین‌یافته با گروه‌بندی‌ها و انشقاقهای اجتماعی، حجاب می کشد و اضطراب ناگزیر تماشاگر همتای عماد را مرتفع می کند. پیرمرد کم و بیش حریف سهلی است.

در چنین بافتاری، سکانسهای نمایش مرگ فروشنده هم می توانند کارکرد(هایی) داشته باشند، اما نه از جنس تقارن ها و تناظرهای یادشده در بخش ۱ نوشته حاضر که به نظر نمی رسد جز انباشت خنثایی از معنا، حاصلی داشته باشند. فکر می کنم که کارکرد این صحنه ها در ارتباطشان با سمپاتی و همدات‌پنداری تماشاگر با عماد، بیش از هر چیز به شکل وجودی آنها در فیلم بر می گردد . نمایش چیزی است از قبل نوشته شده و به پایان رسیده اما ماجرای عماد ادامه دارد. در اینجا، نمایش، صلب‌تر از ماجرای عماد است. نمایش، تثبیت‌شدگی نمایشنامه اش را به ماجرای عماد تسری می دهد، مرجعی مجازی برای ماجرای عماد خلق می کند، ماجرای عماد را بر یک سرگذشت فرض‌گرفته‌شده نگاشت می کند. اینکه تماشاگر آشنایی قبلی با نمایشنامه مرگ فروشنده ندارد و فیلم هم روایتی یکپارچه از آن ارائه نمی کند مانعی در این راه محسوب نمیشود، بلکه دقیقا برعکس، مهم همین پاره پاره بودن نمایش "مرگ فروشنده" در فیلم است و اینکه تماشاگر داستان آن را دریافت نمی کند. مجزا شدن این پاره ها از یک روایت مشخص، تماشاگر را از درگیر شدن با ماجرای نمایش "مرگ فروشنده" معاف می کند، که عملا هم نیازی به آن ندارد. خارجی بودن شخصیتهای نمایش هم در این میان دخیلند و حس ملموسی از بیگانگی به پاره های آن در فیلم می بخشند. این تثبیت‌شدگی، جدابودگی و بیگانه‌بودگی سکانسهای نمایش مرگ فروشنده - که در فیلمی دیگر می تواند تاثیری به کلی متفاوت و مثبت داشته باشد- در اینجا به باور من همچون نوعی مرجع آسوده‌کننده عمل می کند، منبع اعتماد تماشاگر برای دنبال کردن ماجرای عماد، و به واقع، مختومه تلقی شدن ماجرایی که هنوز در میانه راه است، به اعتبار مختومه بودن نمایشنامه ای (""مرگ فروشنده"") که پشتیبان مجازی آن ماجرا است. خوانش مطرح‌شده در بند پیشین، علیرغم قصد پدیدارشناسانه‌اش، تا اندازه ای تحمیلی به نظر می رسد و ظن آن می رود که مرتبه بالایی از انتزاع، جایگزین مواجهه کمتر انتزاعی تماشاگر فرضی شده باشد. شاید بهتر باشد که این بار هم رویکردی مورد-به-مورد را در قبال سکانسهای نمایش پیش بگیریم. مثلا صحنه ای که ویلی از نگاه های تمسخرآمیز مردم نزد همسرش شکایت می کند می تواند جبرانی باشد برای درددلی که جایش در رابطه عماد و رعنا خالی احساس می شود. به این ترتیب، این صحنه و همچنین صحنه دقیقه ۷۲، خصلتی بروزدهنده و تاکیدکننده دارند که در ارتباط مستقیمی است با بلاغت سنتی منتسب به فرهادی در ابتدای بخش دوم مقاله حاضر. یک خوانش متصور دیگر این است که گفته شدن ناگفته ها در این صحنه را به حساب یک مدل خودآگاه-ناخودآگاه برای رابطه سکانسهای نمایش و بقیه فیلم بگذاریم. اما این مدل، که به ظاهر هنرمندانه به نظر می رسد، عملا با از پیش معلوم دانستن ناخودآگاه، هرگونه آفرینشی را که می شد از یک رابطه خودآگاه-ناخودآگاه امید داشت مانع می شود، و ناخودآگاه را هم گونه ای مرجع آسوده کننده می کند، آویزگاهی برای روایت.

پانویس:

۱. توصیفات بارت از زبان کلاسیک در اینجا بی‌مناسبت نیست (بی آنکه بخواهیم آن را بی کم و کاست بر فیلمی ایرانی در آغاز قرن بیست و یکم اعمال کنیم):""زنجیره کلاسیک، توالی عناصری با چگالش یکسان است که زیر فشار عاطفی یکسانی قرار می گیرند...""، """در زبان کلاسیک، این مناسبات هستند که واژه را هدایت می کنند و سپس آن را به سوی معنای همواره القایی می برند""، """زبان کلاسیک همواره تا حد زنجیره ای مجاب‌کننده کاهش می یابد""؛ اما جالبتر از اینها جنبه اجتماعی آن است:""هیچ نوع ادبی و هیچ نوشته کلاسیکی نداریم که فرض را بر مصرف جمعی و گفتارگونه نگذاشته باشد؛ هنر ادبیات کلاسیک موضوعی است که افراد یک طبقه را به یکدیگر پیوند می دهد"" (درجه صفر نوشتار، صفحات ۶۷،۶۹ و ۷۱). توان آن نیست که در نوشته حاضر مساله بلاغت و مصرف جمعی را ورای این اشارات بسط دهیم. صحنه ای از فیلم "جدایی نادر از سیمین" که ترمه بر نیمکتی در مجتمع قضایی نشسته و با صدای بلند مشغول از بر کردن جملاتی درباره نظام اجتماعی طبقاتی سلسله ساسانیان است، می توان به عنوان مثالی بر این بلاغت ذکر کرد. بد نیست یادآوری کنیم که رقابتی که بر سر میزان فروش دو فیلم جدایی نادر از سیمین و اخراجی ها در گرفت در تاریخ سینمای ایران (احتمالا) بی‌نظیر است.

۲. نظریه زیباشناسی، تئودور آدرنو، مترجم: Robert Hullot-Kentor، انتشارات CONTINUUM، ویرایش ۲۰۰۲. ترجمه‌ی نقل‌قولهای ""نظریه زیباشناسی"" از نگارنده است؛ رضایت‌بخش نیست اما چاره ای هم نبود.

۳. خیابان یکطرفه، والتر بنیامین، مترجم:حمید فرازنده، نشر مرکز، چاپ اول: ۱۳۸۰

خبر

وزیر ارشاد:

از هیچ انتقادی ولو گزنده و تند ناراحت نمی‌شوم

بخش فرهنگی- وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی گفت: من از هیچ انتقادی ولو گزنده و تند در رسانه‌ها ناراحت نمی‌شوم، زیرا احساس می‌کنم، ما مسئولان باید ظرفیت خود را بالا ببریم، این شروع یک تمرین زندگی با عقل جمعی است و ما مسئولان باید آن را بیشتر یاد بگیریم.

به گزارش ایسنا، سیدعباس صالحی - وزیر ارشاد - امروز (دوشنبه، سوم مهرماه) در نخستین نشست رسانه‌ای خود ضمن ارائه برنامه‌هایش، اظهار کرد: اعتقاد من این است که رسانه، رکن چهارم دموکراسی است و مسئولان موظف هستند، بگویند چه کرده‌اند تا در معرض داوری قرار بگیرند. رسانه، چشم بیدار و ناظر هوشیار مسئولان است و ما هرچه خود را در معرض این قضاوت قرار دهیم، بهره می‌بریم.

او ادامه داد: در این یک ماهی که به‌عنوان وزیر ارشاد انتخاب شده‌ام، فصل اول کارهایم معطوف به برنامه‌ای بود که به مجلس دادم. برنامه وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی برای عمل به سه هدف، ۹ مسئله و ۴۰ برنامه در دولت دوازدهم است که با شعار «گفت‌وگو، حقوق و هویت فرهنگی» در سه بسته قرار گرفته است.

وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی توضیح داد: اولین برنامه «هویت اسلامی» است که در دو مسئله و