Tajrishcircle.org

واقعیت مردم؟؛ دو روایت سینمایی از زیست طبقه‌ی متوسط

نوشته‌ی علی گلستانه و محمد زرینه

پرسشی که به‌طورکلی در مقابل هر بازنماییِ اصطلاحاً «واقع‌گرایانه»ای از جهان یا مناسبات انسانی قرار دارد این است که «بسیار خوب، واقعیت؛ اما کدام واقعیت؟». این پرسش الزاماً به این معنا نیست که «واقعیتی در کار نیست» یا «هیچ تکیه‌گاه متقنی در شناخت و بازنمایی واقعیت وجود ندارد»؛ بلکه می‌تواند دریچه‌ای به این تلقی باشد که واقعیت چیزی فراتر یا کلی‌تر از تصویری است که گمان می‌بریم به‌طور بی‌واسطه دریافت می‌کنیم، به این معنا که تصور هنرمند (و اساساً هر سوژه‌ای) از واقعیت، خود به‌واسطه‌ی نسبت‌های عینیِ اجتماعی ساخته می‌شود. به عبارت دیگر، جایگاه فرد در ساختمان اجتماع است که تصور او از واقعیت را می‌سازد یا آن‌طورکه گفته‌اند «آگاهی او را تعیین می‌کند». این در وهله‌ی نخست بدان معناست که درک و آگاهی از واقعیت امری فردانی و به‌نحوی افراطی نسبی نیست، بلکه امری اجتماعی (و البته محدود) است. اما نکته‌ی شاید مهم‌تر این است که با تغییر جایگاه اجتماعی و وضعیت عینی، آگاهی فرد از واقعیت نیز دگرگون می‌شود. در این معنا، واقعیت نه امری نسبی، بلکه امری نسبت‌مند است: واقعیت، خودِ این نسبت‌هاست، و هنر واقع‌گرا هنری است که آگاهی بر این نسبت‌ها را تعیّن بخشد و به مخاطب معرفی کند. اینجا، اثر هنری در مقام جزء، می‌تواند نمایانگر امری کلی نیز باشد.

از این‌طرف و آن‌طرف زیاد شنیده‌ایم که اصغر فرهادی، فیلمساز طبقه‌ی متوسط است. این ایده که به‌طورکلی پر بیراه هم نیست، تلویحاً بدین معناست که او واقعیت زیست طبقه‌ی متوسط را به تصویر می‌کشد. یعنی به جای تأکید بر عنصر ذهنی و درونیِ شهروندان طبقه‌ی متوسط، می‌کوشد مناسبات عینی و بیرونی ایشان را عیان کند. اما چنانکه بیان شد، ماجرا به این سادگی هم نیست. پرسش اینجاست که او دقیقاً از کدام موضع اجتماعی روی کدام «عینیت» انگشت می‌گذارد و آن را چگونه و از چه منظری «عینی» می‌کند.

اینکه سینمای فرهادی معرف و رسمیت‌بخش به زیست طبقه‌ی متوسط است را به‌روشنی می‌توان از خلال دو فیلم مهم او (که اتفاقاً شباهت‌های معناداری به هم دارند) دریافت: هم در *جدایی نادر از سیمین* (۱۳۸۹) و هم در *فروشنده* (۱۳۹۴)، او به تقابل میان دو خانواده، یکی از طبقه‌ی متوسط و دیگری از طبقه‌ی فرودست می‌پردازد؛ اما درعین‌حال

Tajrishcircle.org

سهم کلانِ روایت را به خانواده‌ی طبقه‌ی متوسط اختصاص می‌دهد. اینجا تمهید او بسیار سرراست است: خانواده‌ی متوسط در مقام حد وسط جامعه یا مردم ـ «ما مردم عادی». اما او گامی به تلقیِ دقیق‌تری از واقعیت نزدیک می‌شود: میان این مردم و آن مردم تفاوت و اختلافی هست جدّی و حاد. جامعه کلیتی منسجم نیست، و تنشی کمابیش آشتی‌ناپذیر وجود دارد میان طبقات. درامِ روایت او از این نقطه آغاز می‌شود، هرچند با مرکزیت‌دادن به خانواده‌ی «معقول» و «آرام» متوسط.

در هر دو فیلم ماجرا از این قرار است که خانواده‌ای بافرهنگ مشغول گذران زندگی‌اش است، با مشکلات «درونی» و متداولی مثل اختلاف زن و شوهر بر سر انتخاب زندگی داخل یا خارج ایران، یا پیداکردن خانه‌ای مناسب برای زندگی. در هر دو روایت، این مشکل درونی، از جهتی ناشی از مزاحمتی بیرونی نیز هست: کسانی از بیرون در جریان زندگی عادی «این مردم شریف» اخلال ایجاد کرده اند ـ شرایط نامناسبی را ایجاد کرده‌اند که زندگی در کشور را ناممکن کرده (فیلم *جدایی*)، یا با زیر و رو کردن شهر و بناکردن ساختمان‌های بدسیما موجبات فروریزی زیست آرام مردمانی بی‌آزار را فراهم آورده‌اند (فیلم *فروشنده*). خود این خانواده‌ها نه تنها نقش چندانی در ایجاد این شرایط ندارند، بلکه به دلیل بی‌کسی و بی‌یاوری‌شان هم نمی‌توانند اوضاع را بهبود بخشند ـ هرچند وفادارانه هوای هم را دارند.

تا اینجا چهره‌ی نیروی اجتماعی اخلال‌گر هنوز واضح نیست. فقط در گام بعدی است که می‌توانیم آن را تشخیص دهیم، جایی که آرامش مختل‌شده‌ی مذکور با ورود مزاحم یا مزاحمانی از طبقه‌ی فرودست به نقطه‌ای بحرانی و تحمل‌ناپذیر می‌رسد ـ جایی که نادر مراقبت از پدرش را به زنی نگون‌بخت و محتاج اما نامعقول و مسئولیت‌ناپذیر می‌سپارد، یا جایی که رعنا درِ خانه‌اش را نادانسته به روی پیرمردی ضعیف‌النفس و ترحم‌برانگیز اما خائن (حتی خائن به خانواده‌ی خودش) می‌گشاید (خیلی اتفاقی در یکی از نمونه‌وارترین قصه‌های عامیانه، بزغاله‌ی معصوم، به‌اشتباه، بیگانه‌ی خطرناک و مطرود یا همان «گرگ» را به خانه راه می‌دهد). گره‌ای که در ابتدا در زندگی آرام خانوادگی افتاده بود و ما فقط دورنمایی محو از آن را می‌دیدیم، از این لحظه به بعد شکل نبردی واضح و تن‌به‌تن به خود می‌گیرد.

در هر دو فیلم، داستان با کشمکش بی‌رحمانه‌ی این دو طبقه‌ی اجتماعی پیش می‌رود و به لحظه‌ی انتخابی اخلاقی می‌رسد: حقیقت یا دروغ، بخشش یا انتقام. و البته کسی که باید به این انتخاب دست بزند، خانواده‌ی طبقه‌ی متوسط است (و در هر دو مورد هم مرد خانواده). نیز خانواده‌ی طبقه‌ی متوسط است که باید بین مهاجرت از وطن یا ماندن و دلسوزی برای پدر (یا همان وطن) یکی را انتخاب کند. بااین‌حال فرهادی در این دو فیلم، دو پاسخ کمی متفاوت را پیش می‌گذارد: اگر محتوای *جدایی* انتخابی اخلاقی (و والا) میان حقیقت یا دروغ است و این انتخاب را تا حد تقدیس

Tajrishcircle.org

خانواده‌ی متوسط پیش می‌برد (به این موضوع بازخواهیم گشت)، در *فروشنده* خواسته یا ناخواسته وجه رذیلانه‌ی اخلاق این طبقه تا حدی عیان می‌شود: انتخاب میان سرپوش‌گذاشتن بر آبروریزی یا انتقام از «متجاوز» ـ که عماد در نهایت به‌زیرکی (تو گویی کمی هم با شرم) هر دو را انتخاب می‌کند (سرپوش‌گذاری ضمن انتقام). هرچند رعنای گریان در انتهای فیلم نقش تزکیه‌کننده‌ی شرم عماد را ایفاء می‌کند و فداکارانه با اشک لکه‌ی گناه را از دامن طبقه‌ی اجتماعی خود می‌زداید.

باز، در *جدایی* نادر می‌خواهد حقش را از جامعه بگیرد. او دخترش را مجبور می‌کند که بقیه‌ی پول بنزین را از متصدی پمپ بگیرد، و بعد هم بزرگوارانه آن را به دخترش می‌بخشد (چه حسابگرانه!) تا نشان دهد که مسئله نه پول، بلکه حق است. عمادِ فیلم فروشنده هم در تحلیل نهایی دغدغه‌ای ندارد جز احقاق حق خود و همسرش. اما برای فرهادی، مسئله‌ی بحران‌ساز هرگز به پرسش از «محتوا»ی این حق تبدیل نمی‌شود. او رد همه‌ی نسبت‌های کلی زیست اجتماعی را از این منازعه بر سر حق و حق‌خوری پاک می‌کند و شخصیت‌ها را در وضعیتی انتزاعی در مقابل هم قرار می‌دهد. ما فقط با دو خانواده روبه‌روییم که یکی رفاهی نسبی دارد و دیگری از بد حادثه فقیر است، و همین موقعیتِ تقدیری برای هر یک با اخلاقیات پیشینیِ متفاوتی پیوند می‌یابد. نه شغل، نه موقعیت اقتصادی، و نه فرهنگ نقش تعیین‌کننده‌ای در این میان ایفاء نمی‌کند. این‌گونه است که انتخاب میان حقیقت و دروغ یا انتقام و بخشش مسئله‌ای انتزاعی باقی می‌ماند و نمی‌تواند به پرسشی درباره‌ی جایگاه اجتماعی اینان و در نتیجه پرسش از ساخت اجتماع و محتوای اجتماعی «حق» تبدیل شود. هر دو خانواده در نهایت به شکل تروتمیزی «محکوم به شرایط»اند و بنابراین از قضاوت مصون می‌مانند (شعار متداول و ریاکارانه‌ی «قضاوت نکنیم!» را به یاد بیاورید).

در *جدایی*، هم دستان خانواده‌ی اصلی (خانواده‌ی لواسانی) و هم دامن فرهنگ والایشان از آلودگی به دروغ و ریا و حتی اختلافات خانوادگی برکنار می‌ماند. سیمین می‌خواهد «سی‌دی شجریان» را هم قاطی وسایلش با خود ببرد و نادر هم بزرگوارانه موافقت می‌کند. جالب است که در طول فیلم حتی یک بار هم کسی پیانوی الکترونیک دخترک را به صدا درنمی‌آورد، و (از موسیقی منزه و پالاینده‌ی تیتراژ پایانی که بگذریم) ما صدای موسیقی نوستالژیک (*گنجشک، ۷۷*) را فقط یک بار، آن هم به شکل «رئالیستیک» و در صحنه‌ای بسیار عاطفی می‌شنویم. غیر از این، تعلقات فرهنگی در قالب عکس‌های قاب‌شده‌ی لئوناردو داوینچی و نیما یوشیج بر در و دیوار خانه، دست‌نخورده باقی می‌مانند. از این جهت، *فروشنده* فیلم به‌نسبت جلوتری است. در این فیلم نقش منفعل و خنثای این طبقه در تجربه‌ی فرهنگیِ تئاتر عیان می‌شود و در تناقضی کمرنگ با میل چیرگی‌ناپذیر «معلم» در عمل‌کردن بر ضد همه‌ی آرمان‌هایی قرار می‌گیرد که در طول فیلم درباره‌شان شعار می‌داد و تقدیس‌شان می‌کرد (او به‌قول خودش، به تدریج گاو شد ـ هرچند جامعه او را گاو کرد!). در پایان فیلم، آرمان اخلاقیِ لجن‌مال‌شده در هیئت یأسی ظاهر می‌شود که بر اجرای سابقاً سرخوشانه‌ی تئاتر «میلر» سایه می‌اندازد. بااین‌حال، هرچند اینجا فرهنگ دیگر آن خلوص و بکارت ابتدای فیلم را از دست داده است، همچنان مثل سرپوشی واقعیت میل این طبقه (مالکیت) را می‌پوشاند و مثل نوعی توبه‌نامه عمل می‌کند: «مجبور بودیم انتقام بگیریم، اما هنوز هم بافرهنگیم» ـ در مقابل، راننده‌ی متجاوز وانت که به شکل حقارت‌باری راهی بیمارستان شده است، اگر شانس بیاورد و زنده بماند باید تا دم مرگ با عذاب وجدان ناشی از خیانت و تجاوز سر کند.

Tajrishcircle.org

بدین ترتیب فرهنگ والا که در هر دو فیلم مایملک طبقه‌ی متوسط است، با برکنارماندن از کشمکش‌ها و رذالت‌ها می‌تواند همچون واسطه‌ی تزکیه یا رستگاری نقش‌آفرینی کند. اما فرهنگ نجات‌بخش نمی‌بود اگر فیلمساز ما تمهید مضاعفی هم برای تقدیری‌کردن اخلاق و محکوم‌کردن شخصیت‌ها به شرایطشان نمی‌اندیشید: در هیچ‌یک از این دو فیلم شخصیت‌ها درگیری خاصی با محیط کارشان ندارند. نادر کارمند بانک است، یعنی یکی از پرمناقشه‌ترین مشاغل از جنبه‌ی «حق و حق‌خوری»؛ بااین‌حال فقط یک بار در صحنه‌ای کوتاه در محیط بانک دیده می‌شود. ما هرگز نمی‌بینیم که او در محیط کارش چه مناسباتی دارد و چگونه با مسئله‌ی «حقیقت و دروغ» روبه‌رو می‌شود. سیمینِ *جدایی* و عمادِ *فروشنده* هم معلم هستند، شغلی پیشاپیش مظلومانه و به‌راستی پرمشقت و البته فرهنگی (بماند که مدارسی که اینان در آن مشغول‌اند هم پالوده و تزکیه‌شده است و اصلاً ربطی به مدارسی ندارد که بخاریشان آتش می‌گیرد یا سقفشان روی سر معلم و دانش‌آموزان پایین می‌آید). عماد مسئولانه برای شاگردانش داستان‌های غلامحسین ساعدی را می‌خواند و برایشان فیلم «گاو» را نمایش می‌دهد. اما این داستان‌خوانی فقط موقعیت او را در مقام معلمی دلسوز و آرمانخواه تثبیت می‌کند. هنگامی که پای «انتقام» از متجاوز به میان می‌آید دیگر جایی برای مداخله‌ی هنر و ادبیات نیست: او بی‌رحمانه و بی‌آنکه کمترین درگیریِ درونی و تردیدی پیدا کند، بی‌آنکه «آگاهی»اش کمترین اثری در کنش‌اش بگذارد، دست به مجازات فرد خاطی می‌زند ـ هرچند با یک پله تخفیف در مجازات و نگفتن حقیقت به خانواده‌ی ازهمه‌جا بی‌خبر پیرمرد، او را الی‌الابد مدیون خود می‌کند.

به این ترتیب، فرهادی با ساختن وضعیتی مصنوعی، با مطهر جلوه‌دادن فرهنگ و در پرانتز گذاشتنِ موقعیت شغلی و اجتماعی شخصیت‌ها، هم اخلاق را انتزاعی می‌کند و هم نقش فعال انسان در برساختن یا متحول‌کردن شرایط را از او می‌گیرد و ریاکارانه یا ناآگاهانه او را به موجودی منفعل و تسلیم فرومی‌کاهد ـ انسان برای او یا اخلاق‌مدار و بخشنده است، یا دله و غیرقابل‌اعتماد، و در هر دو صورت ترحم‌برانگیز. این البته چیزی از همدلی مضاعف او با خانواده‌ی طبقه‌ی متوسط نمی‌کاهد: زن و شوهر در این خانواده عاشق‌اند، به هم اعتماد دارند، و علی‌رغم اختلافات عمیقاً به هم احترام می‌گذارند (در هر دو فیلم همه‌ی این مؤلفه‌ها با تأکید تکرار می‌شوند). بر خلاف، روابط زن و شوهر در خانواده‌ی فرودست به ساده‌ترین نیازهای مادیِ زیست تقلیل می‌یابد، برای پول به جان هم می‌افتند و خودزنی می‌کنند، زن از غیرت شوهرش می‌ترسد یا اگر هم عشقی به او دارد به‌شکل مضحکی احمق جلوه می‌کند (قربان‌صدقه رفتن‌های همسرِ پیرمرد متجاوز در فیلم *فروشنده* را به یاد بیاورید). خانواده‌ی متوسط نه خیانت می‌کند و نه دروغ می‌گوید. اگر هم اشتباهی می‌کند، به دلیل حق‌خواهی و البته فرهنگ و اخلاق ذاتی‌اش تا حدی از قضاوت منفی مبرا می‌شود؛ در مقابل، خانواده‌ی فرودست حداکثر به خاطر بیچارگی‌اش با ترحم به حال خود رها می‌شود و از انتقام سخت و تقاص‌پس‌دادن نجات می‌یابد. بااین‌همه اینان آدم‌های خطرناکی تصویر می‌شوند که باید از ایشان ترسید و با ایشان مدارا کرد، وگرنه معلوم نیست چه بلایی سر ما می‌آورند (در اواخر *جدایی*، سیمین با عتاب به راضیه می‌گوید «ببین وضع زندگی ما چی شده!»). راستش را بخواهید، این تمایز از همان سکانس‌های آغازین فیلم *جدایی* به شکل جانبدارانه‌ای برقرار می‌شود: وقتی دو کارگر موقع بردن پیانوی دخترک از خانه برای دستمزد یک طبقه بیشتر له‌له می‌زنند و قیل‌وقال راه می‌اندازند، سیمین بی‌حوصله می‌گوید که خودش دستمزدشان را خواهد داد، و به این ترتیب بی‌تفاوتی‌اش دربرابر مادیات را به رخ

Tajrishcircle.org

می‌کشد. اینجا برای او هم مسئله پول نیست، هرچند دیگر حوصله‌ی دفاع از حق‌اش را هم ندارد و باز فداکاری می‌کند و متواضعانه منت می‌گذارد و پولی را که نباید می‌پردازد.

روایت‌پردازیِ فرهادی هرگز حتی به مرزهای این پرسش هم نمی‌رسد که اختلاف طبقاتی و اخلاقیات ملازم با آن (که او در روایتش نهایت سوءاستفاده را از آن می‌کند و اصلاً روایت را بر پایه‌ی همین اختلاف می‌گذارد) اساساً چگونه ایجاد شده است، و طبقه‌ی متوسط از طریق چه فرایندهایی برای حفظ موقعیت اقتصادی متزلزل خود می‌جنگد. در سینمای او، اولاً حیطه‌ی کار و فرهنگ به‌طور کامل از حیطه‌ی مناسبات فردانی جدا می‌شوند، و ثانیاً موارد استثنائی (خانواده‌ی خلافکار فرودست و خانواده‌ی فرهنگیِ متوسط) ناخواسته در مقام کل می‌نشینند. او که رد این نسبت‌های کلان اجتماعی را از روایت خود پاک کرده است، خلاء ایجادشده را به‌ناچار با طرح «معما» پر می‌کند تا به این ترتیب، علاوه بر نگه‌داشتن مخاطب پای فیلم، از موضع‌گیری دربرابر واقعیت اجتماعی طفره برود و ابهام در انتخاب اخلاقی را نه برآمده از «نسبت‌مندیِ» اخلاق و واقعیت، بلکه محصول «نسبی‌بودن» و «فهم‌ناپذیری» آن‌ها معرفی کند. در این دو فیلم، ما سرانجام از یک سو رأی به محق‌بودن خانواده‌های اصلی داستان می‌دهیم (هرچند گاهی روش‌های ایشان در احقاق حق را نپسندیم) و از سوی دیگر بر خانواده‌های حاشیه‌ای به خاطر وضعیت اسفناک زندگی و علی‌رغم دلِگی و بی‌مسئولیتی‌شان دل می‌سوزانیم.

در این هر دو فیلم که در اصل دو جلوه از روایتی واحد با منظری واحد هستند، ما با صورت وارونه اما به همان اندازه تحریف‌شده‌ی سریال‌های بخشنامه‌ایِ تلویزیون از موقعیت طبقات اجتماعی روبه‌رو هستیم. در این آثار، خانواده‌های فرودست مردمانی سختی‌کشیده اما مهربان و صادق و وفادار تصویر می‌شوند که هرچند غم نان دارند، از موهبت اخلاق و عشق خانوادگی بهره‌مندند و هر شب دور یک سفره خورشت ساده‌ای می‌خورند. در مقابل، خانواده‌های متمول اغلب فاسد و از هم پاشیده‌اند و کدهایی همچون نوشیدن قهوه و خوردن پیتزا و نگاه‌کردن به نقاشی‌های مدرن و به‌خواب‌رفتن روی کاناپه در مقابل تلویزیونِ روشن از فقر اخلاقی و اضمحلال عواطف انسانی ایشان حکایت می‌کند! بماند که تلویزیون هم در سال‌های اخیر این روایت را تا حدی تعدیل کرده، البته فقط با هدف کاستن از بار نفرت طبقاتی، نه رسیدن به تصویری واقعی از جامعه.

خلاصه اینکه فرهادی ظاهراً به عنصر عینی روابط انسانی می‌پردازد، اما در عینی‌کردن نسبت‌هایی که این اصطلاحاً «عینیت» را می‌سازند عمیقاً ناکام می‌ماند (اگر عامدانه آن‌ها را پنهان نکرده باشد). یا شاید بهتر: او با پاک‌کردن نظام مناسبات برسازنده‌ی عینیت، آن را به نفع موضع طبقاتیِ خود مصادره می‌کند. فقط کافی بود تا او شخصیت‌هایش را از محیط گلخانه‌ای مصنوعی‌شان بیرون بیاورد و از پشت پیانو بردارد و پشت میزکارشان بنشاند تا حقیقت اخلاقیِ این طبقه روشن و منش والایشان از قدسیت ساختگی‌اش تهی شود. در این صورت مشخص می‌شد که خانواده‌ی لواسانی که تااین‌حد مدافع «راست‌گویی» و «احترام» هستند، آیا در واقع امر و در جنگ بی‌امانِ محیط کار هم همواره به این اصل اخلاقی پایبند بوده‌اند یا نه، نزاع برای بقا در حیطه‌ی اقتصادی آنان را برای حفظ منافع متزلزلشان پیشاپیش به دروغ‌گویی و کنارزدن بی‌رحمانه‌ی رقبا مجبور کرده است (آخر در *جدایی* به‌شکل تهوع‌آوری بر پاکدامنی و راست‌گویی و خلوص اخلاقی این طبقه تأکید می‌شود).

Tajrishcircle.org

اما هنرمندی که به روشی کاملاً متفاوت و جسورانه توانسته از حد شعارپردازی‌های توخالی و باورناپذیر درباره‌ی این‌دست اخلاقیات نمایشی فرا بگذرد و نسبت‌مندیِ منافع و اخلاقیات طبقه‌ی متوسط را به تصویر بکشد عباس کیارستمی است در فیلم درخشان و استثنائیِ *گزارش* (۱۳۵۶). در این فیلم، از همان سکانس نخست خصلت عمیقاً محافظه‌کار و منفعت‌طلب خانواده‌ی طبقه‌ی متوسط عیان می‌شود، دست بر قضا بی‌آنکه فیلمساز بخواهد با یکدست‌کردن روایتش این خانواده را فاسد یا محکوم جلوه بدهد.

در شروع فیلم، جوانی با نام محمد فیروزکوهی (نام خانوادگیش چه شباهتی با نادر لواسانی فیلم *جدایی* دارد!) را «در محیط کار»ش می‌بینیم که به جای نشستن پشت میز کار خود در اداره‌ی مالیات، در اتاق بغلی با رفقایش مشغول چای‌نوشیدن و سیگارکشیدن و بگو و بخند شده و دقایقی بعد سر حساب‌کردن پول لیوانی که شکسته است با آبدارچیِ بدجنس شرکت چانه می‌زند. جلوتر درمی‌یابیم که او و همسرش (اعظم) روابط غیرصمیمانه‌ای با هم دارد، در حدی باورپذیر و متداول (نه استثنائی) حسادت و چشم‌وهم‌چشمی می‌کنند، و راستی صاحبخانه هم می‌خواهد آنان را از خانه‌شان بیرون کند (زن و شوهر ضمناً شجریان هم گوش نمی‌کنند!). از سوی دیگر، محمد به جرم رشوه‌گیری از کارش هم تعلیق می‌شود. در سکانسی درخشان در اوج فیلم، زن و شوهر روز جمعه‌ای می‌خواهند برای تفریح به آبعلی بروند، اما پیش از آنکه از شهر خارج شوند برنامه‌شان به هم می‌خورد: اعظم برای خرید از ماشین پیاده شده و به مغازه رفته است. در همین حین، پلیس به محمد می‌گوید که نباید در منطقه‌ی «پارکینگ‌ممنوع» توقف کند. محمد راه می‌افتد و دوری در خیابان می‌زند، اما ترافیک و خراب‌شدن ماشینش باعث می‌شود به‌موقع برای سوارکردن همسرش برنگردد. اعظم بلاتکلیف و حیران در خیابان معطل می‌ماند و در همین اثناء ماشین‌های مختلفی برای سوارکردن یا متلک‌انداختن به او جلوی پایش توقف می‌کنند. تنش (که به‌نحو هوشمندانه‌ای در نماهای بسته از خیابان و ریتم تدوین ترجمان سینمایی یافته است) به‌تدریج بالا می‌رود و وقتی بالاخره محمد می‌رسد و اعظم سوار ماشین می‌شود، دعوای شدیدی میانشان در می‌گیرد. بدون رفتن به آبعلی به خانه برمی‌گردند و آنجا هم کتک‌کاری مفصلی با هم می‌کنند. مرد با دختر خردسالش از خانه بیرون می‌زند و در یک ساندویچی، خاموش و بی‌کنجکاوی به صحبت چند مشتری درباره‌ی مسائل مختلف از قیمت ماشین گرفته تا لزوم امانتداری و پایین‌نرفتن مال دزدی از گلو گوش می‌سپارد ـ گفت‌وگویی به‌شدت اتفاقی (و از این جهت واقعنما) که گاه ساده‌لوحانه و خنده‌آور و شعاری (و از همین جهت باورپذیر) جلوه می‌کند. این روایت غم‌انگیز از روز تعطیل کسالت‌بار و به فضاحت کشیده‌شده‌ی خانواده‌ی طبقه‌ی متوسط (خانواده‌ای حیران، مستأصل، بی‌هدف، و با امیدهای کوچک و پوچی که باز هم بر باد می‌روند) با سکانسی طولانی و تقریباً کم‌دیالوگ پایان می‌یابد، وقتی که مرد سرآسیمه زنش را که خواسته بود با قرص خودکشی کند به بیمارستان می‌رساند. جالب است

Tajrishcircle.org

که اینجا هم فیلمساز مجالی برای نمایش خسّت و فرصت‌طلبیِ پوچ مرد می‌یابد: به‌محض اینکه دکتر بیمارستان سوار ماشینش می‌شود و می‌رود، مرد ماشینش را دنده‌عقب از کوچه‌ی مجاور بیمارستان می‌آورد و به جای او جلوی در بیمارستان پارک می‌کند!

تصویری که اینجا کیارستمی از زیست خانواده‌ی طبقه‌ی متوسط نشان می‌دهد، تصویری واقع‌گرا و بنا بر نام فیلم گزارش‌گونه است ـ نه فقط از جهت تأکید بر عناصر عینی، بلکه بیشتر به دلیل انگشت‌گذاشتن روی نسبت موقعیت ذهنی و عینی (مثلاً رابطه‌ی فرصت‌طلبی با تزلزل وضعیتِ مالی). او (که بعدها یکی از بزرگترین منادیان و مدافعان عنصر ذهنی و فرهنگیِ طبقه‌ی متوسط شد) در این فیلم دقیقاً با اتخاذ موضعی «سرد» در برابر موضوع و پرهیز از جابنداری عاطفی در توصیف مناسبات این خانواده توانسته است تا حد زیادی جایگاه و موضع اخلاقی و طبقاتی آن را ترسیم کند (سودجویی، خسّت، فرصت‌طلبی، بی‌اعتنایی، رقابت، زرنگی، و...) و نشان دهد که اینان چگونه علی‌رغم همه‌ی این راهکارها، به‌نحوی روزافزون در موضع انفعالی و به‌ویژه کسالت‌بار زیست روزمره‌شان غرق می‌شوند. شخصیت‌های او درباره‌ی اخلاق شعار نمی‌دهند، با مسائل انتزاعیِ اخلاقی درگیر نیستند و بیشتر نگران ازدست‌دادن خانه و کارشان هستند تا ازدست‌دادن صداقت ادعایی‌شان. ایشان نه شهروندانی جدا و مبرا از وضعیت، بلکه شریک در جامعه‌ی نامتوازنی‌اند که در آن زندگی می‌کنند (در سکانس روز تعطیل در خیابان، محمد خود نه چندان آگاهانه عامل تشدید ترافیک و به‌هم‌ریختن خیابان می‌شود). اینان شخصیت‌هایی نیستند که در موقعیتی مصنوعی و گلخانه‌ای، بافرهنگ جلوه کنند، نه گالری می‌روند و نه پیانو می‌زنند ـ راستش را بخواهید اصلاً وقت و دل و دماغ این کارها را ندارند. جایش که باشد دروغ هم می‌گویند. و دقیقاً به همین دلیل در ریاکاریشان صداقت دارند، یا بهتر: فیلمساز ریاکاریِ آنان را با صداقتی گزنده به تصویر کشیده است. درست در مقابل، شخصیت‌های فیلم‌های *جدایی* و *فروشنده*، به شکلی ریاکارانه و مصنوعی صادق و اخلاقی و، به‌ویژه به دلیل پیوند اغراق‌آمیزشان با فرهنگی منزه و والا، شعاری و حال‌به‌هم‌زن هستند ـ هرچند مخاطب ناآگاه را در بازشناسیِ تصویر تحریف‌شده‌اش در مقام شهروندی پاکیزه و فرهنگ‌مدار ارضاء کنند. هیچ‌کس دوست ندارد عضوی از خانواده‌ی فیروزکوهی باشد، اما همه می‌خواهند خود را مثل خانواده‌ی لواسانی نیک‌سرشت و محترم ببینند!

نقد فیلم‌هایی مثل *جدایی* و *فروشنده*، و تأمل بر سردیِ گزنده‌ی فیلمی مثل *گزارش*، به‌ویژه از جهت پیوند شخصیت‌هایشان با مقوله‌ی فرهنگ، قطعاً اهمیت دارد. مخصوصاً امروز که فرهنگ به‌وضوح پوششی شده است هم برای اضمحلال اخلاقی و اجتماعیِ طبقه‌ی متوسط و هم برای فساد مالیِ طبقات فرادست، باید به گرایش‌های فرهنگیِ این طبقات به دیده‌ی شک نگریست ـ امروز که پیمانکاران زبر و زرنگ مثل گرگ روی اموال عمومی چنگ انداخته‌اند، محیط‌های دولتی را در فرایندهای خصوصی‌سازی غصب می‌کنند، و راه‌به‌راه کتابفروشی و گالری و سالن تئاتر و کافه‌ی لوکس راه می‌اندازند، روی پروژه‌های بزرگ سینمایی سرمایه‌گذاری می‌کنند، و شانس، منفعت‌طلبی، رانت‌خواری، و زدوبندهای پشت پرده‌ی خود را زیر لوای ایدئولوژی‌هایی مثل «هوش»، «تربیت»، «فرهنگ»، «احترام»، و در یک کلام توحش را زیر پوشش تمدن پنهان می‌دارند. تا زمانی که صدای مزاحم، برهم‌زننده، و نجات‌بخش هنر نمی‌تواند به‌نحوی دمکراتیک و عادلانه به گوش همگان برسد، باید به چنین فرهنگ خصوصی‌شده‌ای (فرقی نمی‌کند، هنر کالاشده یا کالای هنری‌شده‌ی فریبنده و لوکس) عمیقاً به دیده‌ی ظن نگریست.

Tajrishcircle.org

مشخصات تصاویر:

۱. لیلا حاتمی (سیمین) و پیمان معادی (نادر) در "جدایی نادر از سیمین"، اصغر فرهادی، ۱۳۸۹.

۲. ترانه علیدوستی (رعنا) و شهاب حسینی (عماد) در "فروشنده"، اصغر فرهادی، ۱۳۹۴.

۳. کوروش افشارپناه (محمد) در "گزارش"، عباس کیارستمی، ۱۳۵۶.

۴. پستر فیلم "گزارش" (عباس کیارستمی، ۱۳۵۶)، طراح: قباد شیوا.