



بو طیقای گسست

سینمای اصغر فرهادی

مازیار اسلامی

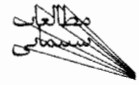




MIX
papier aus verantwor-
tungsvollen quellen
FSC® C019863

نشان استاندارد کاغذ بالک سوئد

سرشناسه: اسلامی، مازیار، ۱۳۴۹
عنوان و نام پدیدآور: بوطیقای گسست / سینمای اصغر فرهادی / مازیار اسلامی
مشخصات نشر: تهران، نشر چشمه، ۱۳۹۵
مشخصات ظاهری: ۱۲۵ ص.
شابک: 978-600-229-678-8
وضعیت فهرست‌نویسی: فیا
موضوع: فرهادی، اصغر، - ۱۳۵۱ -- نقد و تفسیر
موضوع: سینما -- ایران -- تهیه‌کنندگان و کارگردانان
موضوع: سینما -- ایران -- قرن ۱۴ -- تاریخ و نقد
رده‌بندی کنگره: ۱۳۹۵ الف۴ف / ۳ / PN ۱۹۹۸
رده‌بندی دیویی: ۷۹۱ / ۴۳۰۲۳۳۰۹۲
شماره‌ی کتاب‌شناسی ملی: ۴۲۰۲۴۹۶



بوطیقای گسست

سینمای اصغر فرهادی
مازیار اسلامی





cheshmehpublication



telegram.me/cheshmehpublication

www.cheshmeh.ir

رده‌بندی نشر چشمه: هنر-سینما

بوطیقای گسست
سینمای اصغر فرهادی
مازیار اسلامی
ویراستار: محسن آزمون

مدیر هنری: مجید عباسی

لیتوگرافی: باختر

چاپ: دالاهو

تیراژ: ۱۰۰۰ نسخه

چاپ اول: تابستان ۱۳۹۵، تهران

ناظر فنی چاپ: یوسف امیرکیان

حق چاپ و انتشار محفوظ و مخصوص نشر چشمه است.

هرگونه اقتباس و استفاده از این اثر، مشروط به دریافت اجازه‌ی کتبی ناشر است.

شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۲۲۹-۶۷۸-۸

تلفن دفتر انتشارات نشر چشمه:

۸۸۹۱۲۱۸۴-۵

دفتر فروش نشر چشمه:

تهران، خیابان انقلاب، خیابان ابوریحان، خیابان وحید نظری، شماره‌ی ۳۵.

تلفن: ۶۶۴۹۲۵۲۴

کتاب‌فروشی نشر چشمه‌ی مرکزی:

تهران، خیابان کریم خان زند، نبش میرزای شیرازی، شماره‌ی ۱۰۷.

تلفن: ۸۸۹۰۷۷۶۶

کتاب‌فروشی نشر چشمه‌ی کوروش:

تهران، بزرگراه ستاری شمال، نبش خیابان پیامبر مرکزی، مجتمع تجاری کوروش، طبقه‌ی پنجم، واحد ۴.

تلفن: ۴۴۹۷۱۹۸۸-۹۰

کتاب‌فروشی نشر چشمه‌ی آرن:

تهران، شهرک قدس (غرب)، بلوار فرحزادی، نرسیده به بزرگراه نیایش، خیابان حافظی، نبش خیابان فخار مقدم.

مجتمع تجاری آرن، طبقه‌ی ۲.

تلفن: ۷۵۹۳۵۲۵۵-۷

فهرست

۹	 مقدمه
۱۳	 رقص در غبار: عشق یعنی رقصیدن روی خرده‌شیشه
۳۱	 شهر زیبا: رنالیسم نارس؛ تقابل فیلیا و اروس
۴۱	 چهارشنبه‌سوری: بیماری اتوس
۶۵	 دربارهی الی...: تناثر قضاوت
۸۳	 جدایی نادر از سیمین: خانواده‌ی مقدس
۱۰۵	 گذشته: منتظر پارالاکس

مقدمه

زخم از پیش در حکم مرهم خویش است

سینمای اصغر فرهادی محصول گسست تاریخی بر ساخته‌ی دوره‌ی اصلاحات در تاریخ سینمای ایران است؛ دوره‌ی گذر از دوگانه‌ی سینما و سینماگر پیش از انقلاب و پس از انقلاب. دوره‌ای که پیامدش ظهور نسلی تازه از فیلم‌سازان برای گذر از این دوگانگی تاریخی است که با انقلاب ۱۳۵۷ آغاز شده بود و البته کمابیش دیگر عرصه‌های اجتماعی، سیاسی و فرهنگی را هم بازتعریف کرده بود، در هیئت دو پیشوند «پیش» و «پس»؛ برای توصیف دو وضعیت متفاوت، نه صرفاً به لحاظ تاریخی، بلکه گاه تا حدی هستی‌شناختی. دوگانگی‌ای که در خرداد ۱۳۷۶ دچار بحران شد؛ بحرانی که گرچه کامروا نبود، اما دست‌کم در مواردی پیکره‌ی متصلب پیش روی خود را مسئله‌دار کرد، با گشودن فضایی نواز طریق نسلی تازه، برای بی‌اعتبار ساختن این دوگانه‌ی کاذب، که در بالاترین سطح آن در یک سو سینمای روشنفکری پیش از انقلاب قرار داشت، و در سوی دیگر سینمای مهندسی‌شده‌ی ارزشی-دینی پس از انقلاب که خود را نماینده‌ی تاریخی سینمای انقلاب می‌نامید.^۱ سینماگران مختلفی محصول این بحران بودند و واکنش‌شان به خلأ ایجادشده از این گسست متفاوت بود. پاسخ نخست به این خلأ معنایی ایجادشده، به این ازجاکندگی دوگانه‌ی «پیش» و «پس»، از درون همان گفتار ارزشی و معنوی رسمی و همچون شکل امروزی‌شده‌ی آن بود، امتناع از پذیرش چنین خلئی و انکار آن: اگر اساساً نوعی از جاکندگی رخ داده باشد، همواره معنایی عظیم‌تر، پایدارتر و خلل‌ناپذیر وجود دارد که می‌تواند جای آن را پُر کند. این همان سینمایی است که گفتار رسمی تحت‌عنوان سینمای ملی و گاه در برهه‌ای معناگرا آن را احضار می‌کند. سینمایی که می‌کوشد از طریق باور به یک بنیاد متافیزیکی خلل‌ناپذیر، پاسخ‌های سرراست و متقاعدکننده‌ای برای این بحران و خلأ بیابد. پاسخ دوم واکنشی بی‌کنشانه به این بحران بود: می‌توان پذیرفت که اساساً در موقعیتی ابزورد، پوچ و بی‌معنا به سر می‌بریم، بنابراین برای تغییر امور اساساً کاری نمی‌توان انجام داد. ساختن

۱. البته حساب فیگوری مثل کیانوش عیاری، حنا در آن وضعیت تاریخی، از این پیکره‌ی دوگانه جداست؛ همچون استثنای قاعده احتمالاً.

مترسکی از بی معنایی که به سادگی می توان آن را به نام سینمای ایزورد بر زمین بایر فقدان فکر و ایده زد، سینمایی که در وضعیت پس رو اجتماعی پس از ناکامی ایده‌ی اصلاحات به راحتی خود را با مطالبات پس روانه سازگار می کند و البته در انتها به همان نقطه‌ای می رسد که پاسخ نخست نیز از ابتدا در سر می پروراند: سر باز زدن از رودروی با مغاک؛ یکی از طریق بیزینس معنا و معنویت و دیگری از طریق بیزینس بی معنایی و بلاهت. واکنش دوم از آن جا که با فضای جنون زده و غیر عقلانی نیمه‌ی دوم دهه‌ی ۱۳۸۰ نیز همزمان است، ایزوردیته‌ی خود را در لفافه‌ای از اعتراض و مخالف خوانی عرضه می کند. اما در واقع چیزی نیست جز فرزند مشروع وصلت بلاهت و جنون. کلبی مشربی آن در انکار هر نوع موضع و بینش وفادارانه، هرگونه تلاش برای برهم زدن میز بازی و فرازوی از موقعیت، ژستی تو خالی و از سر استیصال است، که البته همواره در تاریخ مسبوق به سابقه بوده است.

در سینمای فرهادی اما به تدریج امکان تازه‌ای شکل می گیرد، نه در حکم پاسخی قطعی در برابر خلأ معنا، بلکه نوعی تلاش برای حدگذاری بر این خلأ بی معنایی. نوعی تجربه‌ی آستانه‌ای به معنای جدا کردن درون و بیرون این خلأ. تلاش برای نشان دادن این که چیزها می توانند جور دیگری باشند؛ در این تلاش، او چشم اندازها را به گونه‌ای تغییر می دهد تا وضعیت، خلأ بی معنایی، آن گونه که در نور رستگاری بخش و نجات باورانه دیده می شود، یعنی کژو کوژ، معوج، از ریخت افتاده و تیره، آشکار شود؛ یا به تعبیر آدورنو «ساده ترین چیز که در عین حال ناممکن ترین چیز نیز هست.»^۱ و این خصلت ناهمساز فیلم های فرهادی است: عملیات رستگاری و نجات مداوم و پیوسته که عمیقاً و باطناً نومیدانه است. اگر امکانی هم باشد تنها با پذیرش نومیدی و ناممکنی موجود در آن متصور است.

با این حال اهمیت سینمای فرهادی، مشخصاً از چهارشنبه سوری به بعد، صرفاً در مواجهه‌ی متعهدانه و هوشمندانه با این گسست نیست. اهمیت سینمای او تلاش برای درونی کردن خود بحران گسست است. کوشش برای درونی کردن تجربه‌ی ناکام ایده‌ی گسست و جدایی روایت تاریخی ۱۳۷۶ درون روایت های از هم گسیخته. حرکت سینمای او، حرکت بطنی این گسست و جدایی تا اعماق روایت است، رسوب بطنی این گسست در دل خود روایت؛ روایت های از هم گسیخته، گسست ها و جدایی هایی که خود نیز مبتلا به گسست می شوند. سینمای فرهادی نام خاص این پروسه‌ی گسست و جدایی تاریخی است که از ۱۳۷۶ شروع می شود، ادامه می یابد، دچار لختی و رخوت می شود و سپس وقفه و سکته، اما بالقوگی آن جامعه را از درون دچار گسست و جدایی می کند. سینمای او دقیقاً بر حول و حوش این لبه‌ی تیز، خطرناک، شکننده و سست پرتگاه گسست فعال می شود، نقطه‌ای که سینمای ایران عمدتاً برای عدم مواجهه با خطرات آن، یا با توسل به طناب مهار معنا و بی معنایی بر لبه‌ی آن می ایستد یا اساساً، خود را از ایستادن بر لبه‌ی آن معاف می کند. در آن تصویر کژ اندام و معوج از وضعیت در فیلم های فرهادی، تنها پیش شرط امکان نجات نهفته است؛ در آن انتظار و وفاداری به انتظار از کُما بیرون آمدن و نه توسل به معنایی که ضامن به هوش آمدن

باشد، در باور به خود مطالبه و نه معنا و گفتاری که تحقق آن را تضمین کند. سینمای او آگاه بر جایگاه خود درون وضعیتی از هم پاشیده است.

این کتاب می‌کوشد تصویری از حرکت بطنی این گسست و جدایی در سینمای فرهادی باشد، با نقشه‌برداری از موقعیت دقیق آن در هر فیلم و تحولی که خود این حرکت در ماهیت مطالبه ایجاد می‌کند. با قیاس با دو مفهوم حرکت وضعی و حرکت انتقالی در نجوم می‌توان منظومه‌ی فیلم‌سازی فرهادی را واجد دو حرکت مختلف دانست: نخست حرکت وضعی فیلم‌ساز پیرامون خودش، تحول و تکاملی که البته نه به شکلی خطی بلکه به شکل دوار در مسیر فیلم‌سازی‌اش رخ می‌دهد؛ در وضعیت خاص و جزئی. و دوم حرکت انتقالی آن، در متن آن چه کلیت سینما می‌خوانیم، در دل سینمای معاصر جهان، در وضعیت عام و جهان‌شمولش، در حرکت به اصطلاح بیضی‌شکلی که تحت تأثیر جرم عظیمی که تاریخ خواننده می‌شود. مدار گردش بیضی‌شکل که تاریخ در کانون آن قرار دارد و از نیروی گرانش عظیم آن گریزی نیست. اگر امروزه مفهوم سینمای مؤلف همچنان واجد ظرفیتی در خور تأمل باشد، باید آن را در متن دیالکتیک میان حرکت وضعی و حرکت انتقالی یک فیلم‌ساز محاسبه کرد و نه صرفاً نوعی تکامل و تحول خطی رو به جلو. در آن حرکت دوار و بیضی‌شکل که فیلم‌ساز در حرکت وضعی‌اش که از نخستین فیلمش آغاز می‌کند، گاه دوباره به آن بازمی‌گردد و البته گاه تا بیشترین حد ممکن در این حرکت از آن فاصله می‌گیرد. بنابراین در برداشتی دیالکتیکی از مفهوم مؤلف (در حداصل دو آنتی‌نومی حرکت وضعی و حرکت انتقالی)، تحول «فیلم‌ساز در خود» به تحول «فیلم‌ساز برای خود» تبدیل می‌شود، همان منطق هگلی گذر از منطق «در خود» به «برای خود»، همان تحولی که از حادث‌ترین مشکل نظریه‌ی مؤلف، یعنی «تاریخی نبودن آن به اندازه‌ی کافی» هم فرازوی می‌کند، یا همان محدود ماندن در بند مختصات افقی تاریخ شخصی فیلم‌ساز. به عبارت دیگر سویی دیالکتیکی مفهوم «مؤلف» شکلی از همان مرگ ثانوی یا نفی در نفی هگلی است. نفی نخستین بی‌واسطه‌ی یک وضعیت، صرفاً موضع و محتوای آن وضعیت را نفی می‌کند و در همین حال درون مرزها و محدوده‌ی نمادین آن باقی می‌ماند. همان شکلی از نگرش انتقادی و به‌ظاهر معترضی که در سینمای ایران رایج است. این نقد و نفی هنگامی حقیقی و کارآمد می‌شود که درگیر یک نفی ثانوی هم باشد: نفی‌ای که خود فضای نمادین مشترک میان وضعیت نفی‌شده و نفی بی‌واسطه‌ی آن را هم نفی کند. سویی تألیفی فرهادی دقیقاً در همین نقطه نمود می‌یابد: جایی که فیلم‌ساز در بطن دیالکتیک حرکت وضعی - حرکت انتقالی و تاریخی بودن از مؤلف بودن به معنای «در خود بودن»، به مؤلف بودن به معنای «برای خود بودن» فرازوی می‌کند. می‌توان گفت با فرهادی سینمای ایران شروع می‌کند در سطحی فرمال به خویش نگاه کردن. به آن به اصطلاح «اجتماعی بودن»‌اش به وسواس‌های اخلاقی - معنوی‌اش. و حتا کنایی‌تر به علاقه‌اش برای دیده شدن توسط دیگری.

کتاب می‌کوشد در بطن این دیالکتیک، تحلیلی درون‌ماندگار از سینمای فرهادی و شش فیلم اولش ارائه کند. فرهادی در میانه یا شاید هم آغاز مسیر فیلم‌سازی‌اش، همچنان پدیده‌ای گشوده و نامنتظره

است، اما تا همین جای مسیر فیلم‌سازی‌اش، فراتر از تحسین و موفقیت‌های بین‌المللی، پدیده‌ای مهم و استثنایی در هنر معاصر ایران است. همان‌گونه که نیچه گفته بود «اگر از ارتفاعی درست بنگریم همه‌ی چیزها سرانجام به هم می‌رسند: اندیشه‌های فیلسوف، کار هنرمند و اعمال نیک.»^۱ این کتاب با باور به این اصل که امروزه مهم‌ترین رسالت نقد یافتن آن ارتفاع درست است، می‌کوشد برای نگرستن به سینمای فرهادی به جست‌وجوی آن ارتفاع برآید؛ عملیات جست‌وجویی که همزمان نقد را هم‌افق با ابژه‌ی نقد می‌کند، امکان فراروی از آن را هم فراهم می‌کند.

در پایان قدردان همیاری محسن آزمون در آماده شدن کتاب هستم و پیگیری همدلانه‌اش در همه‌ی مراحل آماده‌سازی کتاب.

پیش از چاپ متن را برای امید مهرگان فرستادم. با دقت و وسواس آن را خواند. آن‌گونه که هر نویسنده‌ای از یک خواننده‌ی انتقادی آرمانی انتظار دارد. برخی کج‌روی‌ها و سوءفهم‌های متن را بر من آشکار ساخت و مجهز‌ترش کرد از آن‌چه پیش‌تر بود. سپاس‌گزار و قدردانش هستم. بسیار.

۱. فلسفه، معرفت و حقیقت، فریدریش نیچه، ترجمه‌ی مراد فرهادپور، نشر هرمس، ۱۳۸۰، تهران.

در آغاز پنجره بود

تصویر آغازین نخستین فیلم سینمایی فرهادی؛ پنجره‌ی بخارگرفته‌ی مینی بوس، دستی که بخار را به قصد شفاف و واضح کردن دید می‌زداید، نمود مجسمه‌ای در میدان شهر از خلال همین پنجره‌ی بخارزدوده، که به تصویر ساکن، ایستا و مجسم صحنه‌ای حماسی از شاهنامه می‌ماند، همراه با صدای زنگ زورخانه و نوای مرشد که گویی قرار است رخصت دهد به تصاویر و فیلم‌های آتی فیلم‌ساز، تصویری ژنتیکی در جهان فیلم‌سازی فرهادی و همزمان نوعی تصویر بلوری^۱ یا به بیان دیگر خودبازتابنده است. از یک سو ژنتیکی است؛ چرا که دی‌ان‌ای تصاویر نمونه‌ای از سینمای فرهادی را در خود دارد: حضور همیشگی نقطه‌ی دیده‌ها یا زاویه‌ی دیدهایی که از پیش با پنجره قاب گرفته شده‌اند، زاویه‌ی دیدهایی که از پیش محصورند در چارچوب و محیطی خاص — که در فیلم‌های فرهادی در حکم فراتعین‌ها عمل می‌کنند — نگاه و نگرش شخصیت‌ها را از پیش تعیین می‌کند، به تعبیر دقیق‌تر همان چارچوب نمادینی که از پیش نگرش و بینش ما را به دام افکنده است؛ و در جهان فرهادی این نگرش و بینش انسانی همواره با نگاه یکی است و این نگاه نیز از طریق یک قاب، غالباً پنجره، الک می‌شود. نوعی موتیف بصری که ردیابی آن در جهان بصری فیلم‌های فرهادی دشوار نیست و هر چشم غیر مسلحی نیز می‌تواند درخشش دایمی آن را در سپهر روایتی فیلم‌های فرهادی ببیند، همچون شهاب‌سنگ‌هایی که درخشش و فروزش چشمگیرشان هنگامی که از جو عبور می‌کند در آسمان شب قابل رؤیت است. در عین حال این قاب‌ها، این چارچوب‌های تعین‌بخش، این محیط‌های مقدر و محتوم را باید در دل منظومه‌ی دیگری هم خواند، منظومه‌ای که حاکی از نگرش کلی‌تر فیلم‌ساز است؛ نگرشی که بذر آن در فیلم نخست کاشته می‌شود، در دو فیلم بعدی پرورش می‌یابد و متحول می‌شود و در نقاط اوج فیلم‌ساز تحقق می‌یابد؛ نگرشی که از یک سو فیلم‌ساز را به ریشه‌های مدرنیسم ایرانی‌اش در دهه‌ی ۱۳۳۰ و ۱۳۴۰ پیوند می‌زند، یعنی همان نهیلیسم انکارکننده و ملحدانه‌ای که کوشید ترک‌هایی در وضعیت متصلب و چنگال تاریخی

موقعیت بومی‌اش ایجاد کند، نوعی مبارزه‌ی نابرابر با همه‌ی اشکال نهادی، که صرف‌نظر از محتوا و کامیابی این مدرنیسم، در قیاس با بدیل‌های غربی‌اش، نوعی ژست اجتماعی و سیاسی نیرومند هم بود که بالقوگی‌هایش همچنان پایدار است، آن‌چنان که فرهادی به آن رجوع می‌کند؛ و هم در وضعیت کنونی‌مان، در تاریخ ملت‌ه‌ب و فورانی‌ای که در آن گیر کرده‌ایم به‌شدت نیازمند آن‌ایم، یعنی همان قدرت سازنده و رهایی‌بخش تخریب به میانجی‌انکار، که فرهادی مهم‌ترین احیاگر آن در وضعیت کنونی است، آن هم به میانجی رسانه‌ای هنری که در زمانه‌ی زوال کامل ادبیات در ایران، می‌شود به قابلیت‌هایش همچنان مؤمن بود.

از سوی دیگر تصویری بلورین است، به تعبیری که دلوز در سینما ۲^۱ در ذهن دارد، همان ماهیت چندوجهی یک شکل و سنگ بلورین، که دلوز آن را به برخی تصاویر در سینما نسبت می‌دهد، جایی که با آلیازی از تصویر مجازی و واقعی، بالقوه و بالفعل مواجه‌ایم، نوعی فرم آلیازی واقعی - مجازی یا بالفعل - بالقوه در مراحل مختلف، به سمت نامتناهی. تصویری که در عین حال خود و کلیت بر سازنده‌اش را هم نشان می‌دهد، در وجهی متکثر و تکرارشونده. تصویر نخست، نوعی خصلت خودبازتابنده می‌یابد، چون علاوه بر آن که متافیزیک کلی فیلم را در خود دارد اشاره به آیین جوانمردی و گذشت و دستگیری و فتادگی، یعنی همان دلالت‌های تعلیمی ورزش پهلوانی که صدای زنگ و نوای مرشد، همچون ندایی متافیزیکی بی‌آن که در فیلم تجسم روایتی و بصری یابد، اعلامش می‌کند، و البته کنش نهایی^۲ مرد مارگیر (فرامرز قریبان) و نظر علی همچون تأیید و تصدیق اجتماعی آن در پایان فیلم عمل می‌کند - در عین حال در حکم نوعی کسب رخصت به فرهادی برای ورود به «گود» سینما هم محسوب می‌شود. سوبه‌ی خودبازتابنده یا بلورین این تصویر (پنجره، مجسمه‌ای که ارجاع می‌دهد به مانیفست پهلوانی، جوانمردی و حماسه در فرهنگ ایرانی، شاهنامه، صدای زنگ زورخانه و نوایی که رخصت می‌دهد به شروع حرفه‌ی فیلم‌سازی کارگردان در سینما و در عین حال خود فیلم و البته منشأ روایتی و بصری در فیلم نمی‌یابد، همچون تصویری در بی‌نهایت که گویی قرار است جهان فیلم‌ساز در آینده روزی به آن مقصد برسد) هم در همین وجه از تصویر نهفته است: جایی که تصویر همچون آلیازی است از متافیزیک داستان فیلم، آیین جوانمردی و گذشت، و در عین حال خود فیلم‌سازی همچون عملی اخلاقی - اجتماعی که ورود به گود آن همچون نوعی آیین تشرف است. با تصویری مواجه‌ایم که بیانگر باور فیلم‌ساز به ارزش‌هایی متافیزیکی است، آیین جوانمردی که جایگاهش در ذهنیت همچنان متافیزیکی زده‌ی فرهادی (در فیلم نخست) فراتر از عشق است که به راحتی ملوث می‌شود (چه در تجربه‌ی مرد مارگیر و چه در تجربه‌ی مسئله‌دار و از پیش

1. Deleuze, Gilles. *Cinema II, Time-Image*, Continuum, London, 2005.

۲. مجسمه‌ای که در فیلم می‌بینیم، مجسمه‌ای است در میدان حر، با نام مجسمه‌ی گرشاسب، ساخته‌ی غلامرضا رحیمزاده از زنگ که در سال ۱۳۳۹ به مناسبت الحاق مجدد آذربایجان به ایران پس از خاموشی غائله‌ی پیشه‌وری، ساخته شد. مجسمه لحظه‌ای اسطوره‌ای از شاهنامه را تجسم بخشیده، گرشاسب در حالی که نیرهای به دست دارد در حال نبرد با اژدهایی است که دور بدن او دهان خود را باز کرده است. تصویری مجسم از نبرد دایم و پایان‌ناپذیر انسان با نفس سرکش خویش. جالب آن که پس از تغییر نام این میدان به میدان حر، این مجسمه در افکار عمومی واجد دلالتی تازه شد: مبارزه‌ی حریب ریاحی با نفس خویش برای کندن از سپاه یزید و پیوستن به امام حسین در واقعه‌ی کربلا.

محکوم به فنای نظرعلی)، نگرشی که در فیلم بعدی اش، شهر زیبا، نیز تداوم می‌یابد و فیلم‌ساز همچنان به آن پای‌بند است. در این نفی «عشق آسان نمود مشکل‌ها» فرهادی البته همچنان درگیر تصدیق و ساختن بنیاد متافیزیکی دیگری است.

در رقص در غبار تکیه‌گاه حضور، آزمون عشق است؛ مخاطره‌ی محکوم به فنا. گرچه از عشق افسون‌زدایی می‌کند، در برابرش چیز دیگری بنا می‌کند. بنابراین او هوشمندانه رمانس فیلم، آشنایی نظرعلی با ریحانه، دل‌باختن، ازدواج و زندگی سرخوشانه‌ی زناشویی را تا پیش از پایان تیتراژ آغازین فیلم اجرا می‌کند و می‌بندد. به محض آن‌که روایت اصلی و مرکزی فیلم آغاز می‌شود، رمانس به مرحله‌ی زوال و فروپاشی رسیده است. راهبرد روایتی فرهادی برای افسون‌زدایی از عشق هوشمندانه است. گرچه قادر نیست با خلأ و مغاک حاصل از آن چشم‌درچشم شود. از این‌رو آن را با محتوای دیگر، «جوانمردی»، پُر می‌کند. با این حال این چشم‌درچشم شدن با مغاک است، نگرستن به جهانی که در آن از نیرومندترین و وهم‌آلودترین افسون‌ها، افسون‌زدایی شده است: از عشق، عنصری دردناک و ناممکن، زهرآلود و خطرناک؛ همچون انگشتِ نیش‌خورده و مسموم نظرعلی که با حلقه‌ی دورش بریده می‌شود و به نشانه و گواهی تبدیل می‌شود از یک امر ناممکن که پایداری اش محصول ناممکنی و بالقوگی اش است؛ تبدیل شدن به خاطره‌ای دردناک، به نوعی میل مازوخیستی، همچون تصویر زنی که مارگیر سال‌هاست در میان خرت‌وپرت‌های مارگیری حفظ کرده است. در شکل بالفعل و تحقق‌یافته‌اش همچون نیش مسموم ماری عمل می‌کند، که جان‌کاه و الیم است. این درد، زهر و زخم، البته همان «آن» و «لحظه»‌ای است که در استمرار خفقان‌آور زندگی وقفه می‌اندازد. شوکی است که خمودگی و میل را از جا می‌کند، این از جاکندگی البته که دردناک است و بهایی است که مارگیر پیش‌تر و نظرعلی اکنون برای محقق کردن آن می‌پردازند. تصاویر ناتورالیستی فرهادی خبر از واقعه‌ای شوم می‌دهند. اینسرت انگشت و حلقه‌ی نظرعلی در اولین روز کاری اش، هنگامی که در قالب یخ فرو می‌رود. ناگهان پیچ شدن برای «رفتن به ساختمان شماره‌ی ۲» جایی که مارها معامله می‌شوند. این تصویری است که پیشاپیش رخداد شوم در انتظار نظرعلی را وعده می‌دهد، فرو رفتن انگشتِ قطع‌شده‌ی نظرعلی، مزین به حلقه، درون یخ. این ناتورالیسم است در ناب‌ترین شکل آن — جایی که تصاویر شومی نامنتظره‌ی موجود در زندگی را شکار می‌کنند.

اما دقیقاً در همین مخاطره‌ی تجربه کردن و کوشش برای بالفعل کردن، در این از جا در رفتگی دردناک است که بصیرتِ درکِ بالقوگی نامتناهی آن حاصل می‌شود؛ در حصول به شکل ناکام عشق است که کام آن برای نظرعلی نامتناهی خواهد شد، همان‌طور که پیش‌تر برای مارگیر شده بود، در این تکرار مکرر که رشته‌ی استمرار زندگی را می‌بافد و تجسم آشکار آن در فیلم شخصیت امری است که زندگی اش با خیال‌بافی‌های کلیبی مشربانه‌ی مردانه در باب مادر ریحانه و زنان و البته شست‌وشوی رقت‌انگیز روزانه‌ی تپاله‌های اسبان تقلیل یافته است؛ برای او تجربه‌ی عشق و دوست داشتن از طریق تصاویر (فتیش‌ها) روی دیوار اتاق فکس‌نی اش به تجربه‌ای امن و بی‌خطر تبدیل شده؛ تجربه‌ای که بصیرت چموش نظرعلی هم از جعلی بودن آن آگاه است.

صحرای عدم

معلم در گردش علمی برای بچه‌ها و البته در حضور نظرعلی توضیح می‌دهد^۱ «زهر مار را به اسب تزریق می‌کنند و این باعث تولید پادزهر در خون اسب می‌شود که برای مداوای ما مورد استفاده قرار می‌گیرد. این اسب هم چون بهش سم تزریق کرده‌اند دچار شوک شده است.»

از زاویه‌ی دید نظرعلی شوکه شدن اسب را می‌بینیم که عنان اختیار از کف داده و شیهه می‌کشد، به خاطر ورود سم به بدنش. قرینه‌ی این موقعیت را در اواخر فیلم می‌بینیم، جایی که نظرعلی از روی ناشی‌گری در مارگیری توسط یک مار گزیده می‌شود، واکنشی به همین میزان غیرارادی و شوکه‌شده نشان می‌دهد. این دقیقاً همان مرحله‌ای است که نظرعلی به بنیان وهم‌آلود عشق پی می‌برد. لحظه‌ای که نظام منسجم و سراسر است و محکم عقیدتی‌اش ترک برمی‌دارد. در شوکه شدن و درد ورنجی که می‌کشد بصیرتی تیز و بُرنده نهفته است. کنده شدن انگشتی که حلقه‌ی وصلت همچنان دور آن است، خط خوردن تقابل‌ها و دوگانه‌های سراسر استش تنها به میانجی مواجهه و رودرویی بی‌واسطه با خود زهر، خود سم آگاهی رخ می‌دهد. اگر ایمن و واکنش‌پذیر شدن اجتماع در برابر هر سمی به میانجی پادزهری ممکن است که اسب با دردی جان‌کاه و شیهه‌ای رنجور آن را تولید کرده است؛ اگر استمرار و خوی جبلی انسان در تحمل تکرار توهم‌آمیز امور و دوری از رنج و درد آن از جا در رفتگی یا از جاکندگی، حاصل از کف رفتن اسبان است به خاطر درد و رنج جانکاه‌شان، یا به بیان سراسر تر بهای استمرار وضعیت ما را اسبان با از جاکندگی‌شان می‌دهند، پس برای رخ به رخ شدن با خود حقیقت که در هیئت ماری نمود می‌یابد که در دل صحرا و در زیر سنگی نهفته است، تجربه‌ی بی‌واسطه‌ی سم آن، نه تنها خود درد و رنج از جاکندگی را ممکن می‌کند (فریاد نظرعلی، بی‌هدف دویدن در صحرا و در نهایت انگشت قطع‌شده‌اش) همان تجربه‌ای که اجتماع به بهای حفظ استمرار رخوت‌آلود حیاتش از آن می‌گذرد و برگرده‌ی اسبان می‌گذارد، بلکه به واسطه‌ی از جاکندگی‌اش همچون وقفه‌ای بصیرت‌بخش در خط استمرار عمل می‌کند، همچون بصیرتی فروزان که گرد وهم و افسون را از هر بنیان متافیزیکی، از دوزخ و بهشت گرفته تا عشق، می‌زداید و آشکار می‌کند که آن خط استمرار در واقع چیزی نیست جز دایره‌ای هولناک و بسته که تن سپردن به مخاطره‌ی عاشقی، بدون واسطه‌ی پادزهری که رنجش را دیگری برده است، تنها وقفه‌های سو بژکتو آن‌اند، تنها لحظات حقیقی آگاهی که روشن می‌کند «این جهان کهنه رباطی بیش نیست که به صحرای عدم می‌ماند» (خیام) و در آن هیچ بنیان متافیزیکی به کار نمی‌آید. بیهوشی خشک با تلی از ویرانه‌ها با چشم‌اندازی رو به عدم.

این دقیقاً نقطه‌ای است که رقص در غبار را به سنت ناتورا لیسیم ادبی رمان و داستان فارسی پیوند می‌زند، از چوبک تا ساعدی و محمود؛ یعنی ترسیم جهانی بیرون از عرصه‌ی مذهب و اسطوره. جهانی که معنایش را از عریان کردن تمامی بنیان‌های متافیزیکی می‌گیرد. نگاهی پوچ، سرد، سرشار از حیرت،

۱. نقش معلم را در این صحنه خود فرهادی بازی کرده است. تنها حضور فیزیکی‌اش در فیلم هایش. دقیقاً همین حضور معنادار، البته بیشتر در قالب یک صدا است که این صحنه را واجد دلالتی تعیین‌بخش در فیلم می‌کند.

سرد و یخ‌زده که بصیرتی بُرنده پشت آن است. نوعی بدبینی وجودی که در فرجام‌های محتوم و مکرر داستان‌ها و ماجراهای گوناگون در ترس و لرز و عزاداران بیل ساعدی، در جغرافیای هولناکی که ساعدی در این مجموعه داستان‌ها می‌سازد حضور دارد. در جهان دایره‌شکل داستان‌های چوبک، در مسیر محتوم دایره‌ای شکلی که انتر لوطی مُرده پس از رهایی طی می‌کند تا در پایان کنار جسد لوطی جهان قصابی شود. در آن تصویر نیرومندی که چوبک از «کنده‌ی گنده‌ی بلوط خشکیده‌ی کهنی» می‌سازد، تا بلوط را یادآور تابوت جسد لوطی جهان کند، و در قدرتِ بلاغی چوبک و محمود در توصیف نوکر مآبی و انگل مآبی و غریزه‌های زنگ‌زده و بدل‌عاب انسانی، یا در یک کلام ناتورالیسم.

رقص در غبار به چنین سنتی تعلق دارد. و فرهادی در وارد کردن ناتورالیسم به تصویر دست‌کمی از قدرت بلاغی چوبک، ساعدی و محمود در وارد کردن ناتورالیسم به زبان ندارد. ناتورالیسم نه‌فقط در پایان محتوم دایره‌وار، سرنوشت مشابه نظرعلی با مارگیر، آینده‌ای که گویی قرار است از بغل خرت‌وپرت‌های ول‌افتاده‌ی مارگیری مارگیر بی‌نام‌نشان ادامه پیدا کند. در سرنوشت مشترکی که دو آدم از دو نسل با گذشته و حال نامربوط را به هم پیوند می‌زند و تاس تقدیر برای‌شان یک‌جور می‌نشیند. کمیت‌های پایداری که در یک فضای دایره‌ای می‌چرخند و هیچ کنش بیرونی و هیچ گشتاور اساسی‌ای قادر نیست آن را دگرگون کند، و تنها آگاهی ممکن آگاهی از ناممکنی گشودن این دایره است؛ از تو خالی بودن بنیان‌های متافیزیکی و زدودن مقولات اجتماعی از هرگونه بَزرک متافیزیکی؛ بلکه در خلق تصاویر، جغرافیا و ضرباهنگ. در آن برهوتِ لخت که تنها آرایه‌هایش تلّی از کوخ‌های رمبیده و ستونی از دود در عمق چشم‌انداز است که بالا می‌رود بی‌آن‌که آتشش پیدا باشد. این ناتورالیسم ناب است که از طریق ایماژهای نیرومند فرهادی خلق می‌شود. نوعی «تکانه‌های ابتدایی و بدوی» جهان اولیه و کاملاً قوام‌نیافته؛ تکانه‌هایی که به‌ندرت نمود بیرونی می‌یابند؛ در خود محصورند و قادر نیستند عواطف، رفتار و کنش آدمی را کنترل کنند. این مجموعه‌ی صفات و خصال حاکی از نوعی گرایش در خودمانده یا در خودماسیده است که آن‌قدر نمود بیرونی نمی‌یابد تا به رئالیسم تبدیل شود. به تعبیر دیگر، آن‌قدر نمود بیرونی در محیط‌های تعین‌یافته‌ی اجتماعی نمی‌یابد که از جنس رئالیسم شود. بلکه به قلمرو و پیشانمادین تعلق دارد. به جهان در بدوی‌ترین شکلش، یعنی جایی که رابطه‌ی محیط با شخصیت‌ها، همچون رابطه‌ی محیط با حیوانات است. جایی که انسان همچون جانوری بشری با مجموعه‌ای از غرایز و تکانه‌ها در جهانی به نمایش درمی‌آید که به عناصر اربعه تقلیل یافته است. جهانی سرشار از خشونت عاطفی و غریزی. توصیف و نمایش دقیق محیط، آن‌چنان پُر جزئیات که چیز نادیده‌ای در محیط باقی نمی‌گذارد. این سنتی است در ادبیات داستانی ایرانی که نقاط اوجش چوبک، ساعدی و احمد محمودند. جهانی که این نویسندگان ترسیم می‌کنند حیات و هستی‌ای مستقل از محیط تاریخی‌شان ندارد، اما شیب این محیط چنان تندوتیز است و پایان آن چنان محتوم و مطلق، که هستی همچون دایره‌ای می‌شود که موقعیت و جایگاه انسان روی آن تنها با اتکا به غرایز، تکانه‌ها، هیجانات و شور جنون‌آمیز و غیرمنطقی ممکن است. از این‌رو چوبک، ساعدی و

محمود به تعبیر نیچه «طبیان فرهنگ و تمدن» اند. آن‌ها از شم توضیح‌ناپذیری در تشخیص عارضه‌های اجتماعی برخوردارند.

صحرای رقص در غبار، یا هسته‌ی اصلی فیلم، دقیقاً چنین محیطی را عرضه می‌کند. محیطی که عرض جغرافیایی اش صفر است، بدون جهت و راستا، بدون هیچ گرانشی، حتا برای نظرعلی که دائماً رویش به آسمان است و استغائه می‌کند. خط بلند افق در بالای قاب، نزدیک آسمان است. آسمان کوتاه است و دشت بلند. این جهانی است خُرد که قوانین کلی کیهان را در خود فشرده کرده است؛ محیطی همچون مار اورابوروس، از نمادهای یونان باستان؛ ماری که دُمش در دهانش قرار دارد و پیوسته خود را می‌بلعد و دوباره از خود متولد می‌شود. نشانه‌ای از چرخه‌ی ابدی مرگ و نوزایی؛ یا به زبان فلسفی جهانی که بازگشت ابدی را تصدیق می‌کند: این چرخه‌ی ابدی در همان تصاویر آغازین فیلم حضور دارد. در خانه‌ی زاغه‌مانند ریحانه، که در سطحی پست‌تر از زندگی جاری یا محیط‌های متعین اجتماعی است، با انبوهی از چرخ‌ها بر خرپشته. این قدرت بلاغی ناتورالیسم تصویری است که در مواجهات دیگر با این محیط توسری خورده‌ی نامتین تکرار می‌شود. در حرکتِ مُدور مار هنگامی که نظرعلی را نیش می‌زند. این نیش بصیرتی است که دست او را از همه‌ی قلاب‌های آسمانی کوتاه می‌کند. قلاب‌هایی که معنای سرراست زندگی نظرعلی به آن آویخته شده است. این نیش نهیلیسم است بر بنیان‌های متعالی^۱ سرراست نظرعلی. درعین حال نقطه‌ی شروع پرسش‌های فرهادی با منشأ نهیلیستی در سینمایش هم است. پرسش‌هایی که با ناتورالیسم نهیلیستی فرهادی، به سیاق سنت ادبیات داستانی ایران، شروع می‌شود، اما در فیلم‌های بعدی به تدریج قدرت فراروی از آن را می‌یابد. این پرسشی است که فرهادی در رقص در غبار در قالب بازگشت ابدی ناتورالیسم طرح می‌کند، بی‌آن‌که پاسخی برای غلبه بر آن و یافتن معنایی برای چیرگی بر آن بیابد. با این حال برخلاف سینمای متأخرش که درگیر چیرگی بر میل چیره آمدن بر آن است، در رقص در غبار و البته شهر زیبا برای غلبه بر آن خیز بر می‌دارد؛ گرچه محتاط و مبهم. فرهادی هنوز درگیر نگرش اخلاقی جهان‌هابیلی است. بنابراین همچنان امکان گشودن دایره و دست کشیدن از سامان و نظم تحمیلی آن را می‌بیند؛ گرچه راه‌حلش کشیدن دایره و تبدیل آن به شیبی تند و مرگبار است. همچون رفتار جوانمردانه‌ی مارگیر که از تنها امکانات و دارایی‌هایش برای سر کردن با نظم و سامان این دایره دست می‌کشد، تاشیب تندی بسازد که خودش را فرو می‌بلعد، اما به بهای خارج کردن نظرعلی از دایره‌ی موجود. نظرعلی نیز دایره‌ی ریحانه را می‌گشاید، گرچه خود قطعاً در شیب تند حاصل از آن فرو خواهد رفت (طلبکاران و زندان)، اما به بهای نجات ریحانه («باهاش چرخ خیاطی بخر و زندگیت رو نجات بده»).

در رقص در غبار ایمان فرهادی به اخلاقیات هابیلی (اصالت عشق، آیین جوانمردی) همچنان محفوظ است. گرچه این اخلاقیات به نجات هیچ‌یک نمی‌انجامد؛ چرا که آن‌ها نمونه‌های اعلا و وفادار شخصیت‌های ناتورالیستی اند.

تاریکی ابدی یک ذهن بی آرایش

نظرعلی، نمونه‌ی تمام‌عیار یک شخصیت ناتورالیستی در درام است. متکی بر تکانه‌ها و غرایز و عواطف بدوی، برخوردار از نوعی نظام اخلاقی - متعالی سراسر است که برایش کنش‌های اخلاقی از طریق صفات بهشتی و جهنمی تقسیم می‌شود. نوعی «جانور بشری» به مفهومی که زولا از کیفیت‌های ناتورالیستی در ذهن داشت، چموش همچون اسب‌هایی که وقتی سم به‌شان تزریق می‌کنند، رم می‌کنند و شیهه می‌کشند، و البته برای خاموش کردن‌شان روی‌شان آب سرد می‌پاشند، درست همان‌گونه که پس از اعلام غمناک خبر طلاقش به امری، او رویش آب سرد می‌پاشد تا آرامش کند. غرایزش راهنمای اویند؛ گرچه این غرایز به‌شدت در کمند حد شرعی گرفتارند، چنان که اگر عرق را به‌اشتباه جای آب بخورد به استغاثه افتد. بااین حال چموشی و لجاجتش تنها ابزارش برای بقا هستند، چه در محیط‌های متعین اجتماعی (محل کار، خانه، دادگاه) و چه در محیط بدوی که گویی اصالتاً به آن‌جا تعلق دارد. فیلم با زاویه‌ی دید او گشوده می‌شود و پایان می‌یابد. از زاویه‌ی دید اوست که تجسم آیین پهلوانی، همچون تنها معیار اخلاقی برای نجات و رستگاری را می‌بینم، و دقیقاً در اواخر فیلم نیز از زاویه‌ی دید اوست که بار دیگر همان مجسمه را می‌بینم. در واقع نیش مار است که او را به تصویر تازه‌ای از مفهوم جوانمردی می‌رساند. مفهومی نیازمند بازبینی و نه دیگر متکی بر غرایز اخلاقی سراسر است او.

نظرعلی آشکارا دچار بحران پدر است، نه فقط به واسطه‌ی مشاجره‌ای که در آغاز فیلم با پدرش دارد بر سر طلاق ریحانه، بلکه به واسطه‌ی ناکارآمدی پدر که قدرت دستگیری او را ندارد. بی‌جهت نیست که مارگیر بی‌نام و نشان را با نام حیدر، نام پدرش خطاب می‌کند، حیدر دالی است تهی که محتوایش رابطه‌ی مخدوش نظرعلی است با مردانی که می‌توانند بدیل پدرش باشند. بااین حال نوعی انگل مآبی در وجودش هست که همچون کنه، بی‌دلیل او را به مارگیر می‌چسباند، او را میهمان ناخوانده‌ی گاه‌وبی‌گاه‌اتاق امری می‌کند و مدام از زیر کار درمی‌رود (به گفته‌ی کارفرمایش)؛ و البته در نخستین تصویر او به عنوان شوهر، بر مخده لمیده و تخمه می‌خورد. این انگل مآبی که حاصل آگاهی‌ای حیوانی است، یا به تعبیری آگاهی‌ای که در حد غرایزش محدود مانده، دقیقاً از خصال شخصیت‌های ناتورالیستی است که در سینما بونونل استاد بی‌بدیل خلق‌شان بود. تکانه‌های نظرعلی خام و ابتدایی‌اند، همچون گرسنگی، تشنگی و پول اما گاهی شکل به‌ظاهر پیچیده‌ای هم می‌یابند، مثل گناه و مسئله‌ی بهشت و جهنم. علاقه‌اش به ریحانه نیز دقیقاً محصول چنین غرایز خامی است. هر چه را لمس می‌کند، زایل می‌کند. شاید شکل اولیه و گذشته‌ی مارگیر بی‌نام و نشان باشد که در غالب فیلم خاموش است. بی‌نام و هویت است، به جهان پیشنهادین تعلق دارد و آن قدر تابع تکانه‌های خام و آگاهی‌گریزی خویش بوده که در جوانی مرتکب قتل شود، به خاطر دوست داشتن زنش. بااین حال او چنان در معرض شوک‌های حاصل از تزریق مستقیم سم بوده که به هیچ بنیان متعالی و مقدسی باور ندارد. آن چنان بی‌نیاز از محیط‌های متعین اجتماعی است که می‌تواند در صحرای عدم و در میان خرت و پرت‌هایی کهنه و فرسوده از گذشته سر کند. ترانه‌ی قدیمی، عکس قدیمی

که همچون دمی فَرّارِ او را از دنیا جدا کند. قریب‌بان با آن خشونت ایستایی که در چهره‌اش دارد و چشم‌های زخم‌دیده و ورقلمبیده‌اش، انگشتان کپره‌بسته‌اش و چهره‌ی چرب و چسبناکش و روحی که به کهنگی شهری متروک است، گویاترین پرتره برای خصال ناتورالیستی به نظر می‌رسد. ژست‌های تهی از هر پیامی و البته جلّه‌ی چهره‌اش که گویی تاروپودش را با رنج بافته‌اند. پوسته‌ی جان‌ش ترک خورده و با سرنوشت و سرشت صحرا آمیخته شده. نه در زمانش ایستاده و نه در مکانش. پریشان و سرگردان در خلوت خراب خویش است. و البته انعکاس چهره‌اش در برکه‌ای که با ته‌سیگارهایش تزیین شده. این جا بار دیگر با نوعی تصویر بلورین مواجه‌ایم. برکه‌ی آب همچون دوربینی عمل می‌کند که ناخواسته و نابه‌هنگام، تصویر مارگیر، عکس او را می‌گیرد. این تصویری است که طبیعت، صحرای عدم، از او می‌گیرد، نه به این قصد که نشان خودش دهد، بلکه به این نیت که ما، تماشاگران تماشایش کنیم. این انطباق و برداشت^۱ صحرا از اوست. مرجعیت و اقتداری که در این تصویر هست، در این تصویر طبیعت‌ساخته، در تصاویر دوربین نیست. این لحظه‌ای است کلیدی در فیلم. جایی که تصویر همچون یک نقل قول عمل می‌کند. با در گیومه قرار دادن موضوعش، مارگیر، او را از تمامی زمینه‌ی مألوف و آشنایش در کل فیلم جدا می‌کند. قدرت این تصویر در کندن مارگیر از بافت آشنایی است که تاکنون دیده‌ایم. در دوگانه ساختن آن تصویر واحد و یکدستی که از او تاکنون دیده‌ایم. این لحظه‌ای است در فیلم که مارگیر در دو ضرب می‌شود. تصویری که دوربین در مقام آگاهی اُبژکتیو و عینی در کل فیلم به ما داده، در تصویری که هم‌اینک طبیعت، آب برکه‌ی درون صحرا به ما می‌دهد ضرب می‌شود. این آب و قدرت انعکاسی تصویرسازش است که از بردگی مفید بودن به عنوان ماده‌ی حیات رها می‌شود و در مقام آپاراتوسی تصویرساز عمل می‌کند.

قدیمی بودن ژست‌ها و خصال مارگیر و وابستگی‌اش به مرکب و البته چشم‌انداز صحرا احتمالاً هر فیلم‌سازی را وسوسه می‌کند که فیلم را بر مؤلفه‌های نحوی - معنایی سینمای وسترن استوار کند. وسترن‌های تجدید نظر طلبانه‌ای که مرثیه‌ای اندوهگین در باب زوال یک دوران و گذشته می‌سرایند. فرهادی اما مقاومت می‌کند در برابر این وسوسه‌ی معنایی و نحوی، تا به جهان خود وفادار بماند، که در آن از نگاه مرثیه‌وار به گذشته و گذشتگان، از نوستالژی کاذب و دروغین نسبت به گذشته‌ی آرمانی خبری نیست. مؤلفه‌های نحوی سینمای وسترن، از قبیل چشم‌انداز و مرد تک‌افتاده و منزوی همگی به تصرف ناتورالیسم در می‌آیند.

در لحظه‌ای از فیلم، در تنها کرین خودنمایانه‌ی فیلم، در میانه‌ی صحرا، هنگامی که سپیده‌دم مارگیر از ماشینش بیرون می‌آید، دوربین از پشت ماشین به سمت بالا حرکت می‌کند، گویی به قصد خلق همان قاعده‌ی نحوی مألوف سینمای وسترن، تصویری آشنا از نسبت فرد با چشم‌انداز؛ پیوند درون‌ماندگار فرد با دشت. اما در ادامه‌ی حرکت کرین، متوجه می‌شویم که قصد این حرکت نه در قاب قرار دادن مارگیر، بلکه تأکید بر همان غریزه‌ی بدوی نظر علی است که برای فرار از خطرات بیابان روی سقف ماشین خوابیده

است. کرین دوربین سوییچ خودنمایانه و وسترن گونه‌اش را از دست می‌دهد و در بافتِ زیباشناسانه‌ی ناتورالیسم بصری فیلم به سرعت ادغام می‌شود. به نمایش همزمان انفصال و درعین حال اتصال مارگیر با نظرعلی تبدیل می‌شود. تأکیدی می‌شود بر خصلتِ انگل مآبانه‌ی نظرعلی.