

# ترک‌های روی دیوار

هفت جستار در سینمای

اصغر فرهادی

کیوان میرمحمدی



هفت چستان در سینمای

اصغر فرهادی

کیوان میرمحمدی

# تک‌های روی دیوار



سرشناسه: میرمحمدی، کیوان، ۱۳۶۲ -

عنوان و نام پدیدآور: ترک‌های روی دیوار: هفت چستار در سینمای اصغر فرهادی / کیوان میرمحمدی.

مشخصات نشر: تهران: روزنه، ۱۳۹۹.

مشخصات ظاهری: ۲۵۶ ص.؛ مصور: ۱۴/۵×۲۱/۵ س.م.

شابک: ۹۷۸-۶۲۲-۲۳۴-۳۸۱-۱

وضعیت فهرست نویسی: فیبا

یادداشت: کتابنامه: ص. ۲۵۱ - ۲۵۲.

عنوان دیگر: هفت چستار در سینمای اصغر فرهادی.

موضوع: فرهادی، اصغر، ۱۳۵۱ - - نقد و تفسیر

موضوع: سینما - ایران - قرن ۱۴ - تاریخ و نقد

Motion pictures -- Iran -- 20th century -- History and criticism: موضوع

موضوع: سینما - ایران - نقد و تفسیر

Motion pictures -- Iran -- Reviews: موضوع

PN1۹۹۸/۳ رده‌بندی کنگره

۷۹۱/۴۳۰۲۳۳۰۹۲ رده‌بندی دیویی

شماره کتابشناسی ملی: ۷۴۰۰۰۳۲



# ترک‌های روی دیوار

هفت چستار در سینمای اصغر فرهادی

کیوان میرمحمدی

طرح جلد: سید صدرالدین بهشتی

چاپ اول: ۱۴۰۰

قیمت: ۷۲۵۰۰ تومان

چاپ و صحافی: پردیس دانش

آدرس: خیابان مطهری، خیابان میرزای شیرازی شیرازی جنوبی، پلاک ۲۰۲، طبقه ۳، انتشارات روزنه

تلفن: ۸۸۵۴۳۳۰ - ۸۸۵۴۳۳۱ ☎ نمابر: ۸۶۰۳۴۳۵۹

سایت: www.rowzanehnashr.com

rowzanehnashr

rowzanehnashr

ISBN: 978-622-234-381-1

شابک: ۹۷۸-۶۲۲-۲۳۴-۳۸۱-۱

تمام حقوق برای ناشر محفوظ است

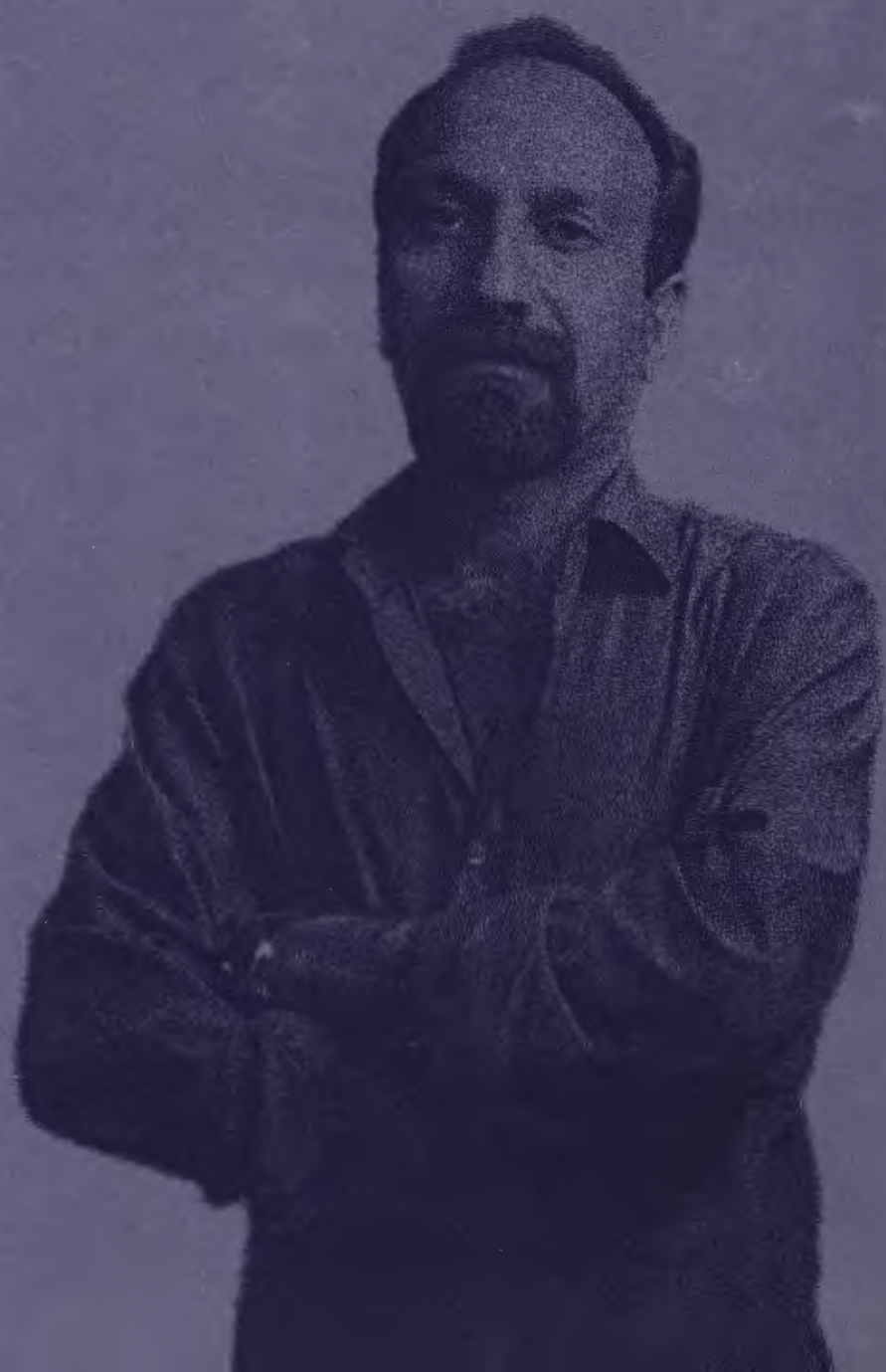
برای پدر و مادرم

... و عاشق که پس از سال‌ها به دیدار یار می‌رفت گفت:  
باید که بخوانمت آنچه در اندوه تو نگاشته‌ام.  
و یار را غمی گران در برگرفت و پاسخ گفت:  
تو شیفته‌ی حالِ فراقی، پس عاشقی بر خویشتن.  
و عاشق دفتر بسوزانید.

## فهرست

---

|          |                                                              |
|----------|--------------------------------------------------------------|
| ۹.....   | پس‌نوشتار                                                    |
| ۱۷.....  | پیش‌نوشتار                                                   |
| ۴۵.....  | سکانس اول: رقص در غبار: رقصیدن با مارها                      |
| ۹۷.....  | سکانس دوم: شهر زیبا: کسی در شهر زیبا خانه ندارد              |
| ۱۲۳..... | سکانس سوم: چهارشنبه‌سوری: عروس در پنجره‌ی سیاه               |
| ۱۶۹..... | سکانس چهارم: درباره‌ی الی: درباره‌ی سپیده                    |
| ۱۸۵..... | سکانس پنجم: جدایی نادر از سیمین: خانه جایی برای ترک کردن است |
| ۲۰۳..... | سکانس ششم: گذشته: زنی شکمش را چنگ می‌زند                     |
| ۲۲۵..... | سکانس هفتم: فروشنده: تماشای مردن مردی که مرده است            |
| ۲۵۱..... | برخی از منابع                                                |
| ۲۵۳..... | فيلم: تالان                                                  |
| ۲۵۵..... | تنبیه                                                        |





پس نوشتار





یک، بسیاری از فیلم‌ها برای دیده نشدن ساخته می‌شوند، برای فراموش شدن و بسیاری دیگر در خوش‌بینانه‌ترین حالت برای یکبار دیده شدن و سپس از یاد رفتن و بدل شدن به خوراک بیماریِ مُسرّیِ نوستالژی؛ نامی در لیست فیلم‌های ساخته‌شده‌ی فلان سال؛ تقلیل یافتن به یک پوستر و چند عکس. تنها تعداد کمی از فیلم‌ها برای چندبار دیده‌شدن ساخته می‌شوند، برای ماندن و تبدیل گشتن به روح زمانه‌ی خویش و نگارنده بر این عقیده است که کارگردانان فیلم‌های دسته‌ی دوم، خودآگاهانه این فیلم‌ها را برای چندین بار دیده‌شدن می‌سازند. این کارگردانان می‌دانند که چگونه باید آثارشان را از لایه‌های مختلف انباشته کنند. از این منظر، یک اثر هنری ناب (در اینجا فیلم) چیزی نیست جز انباشتگی لایه و کار نقد در گام نخست تمیز دادن و برشمردن این لایه‌هاست و در گام دوم تنها و تنها تحلیل یکی از آن لایه‌ها. بدین معنا، نقد از داوری پیش‌افتاده‌ی تشخیص خوب و بد اثر دور است چرا که همواره به سویی گرایش دارد که انباشتگی لایه و پیچیدگی معنا آنجاست و از اینرو خود به مثابه‌ی اعتراف منتقد است بر قابل کاویدن بودن اثر، کاویدن و نه قضاوت دوقطبی خوب و بد. نقد همواره کاوش است و نه داوری و منتقد به مانند زمین‌شناس عمل می‌کند: تخمین تقریبی دیرینگی و عمق اثر- زمین. این موضوع گاه با درک نکردن فیلم و درنیافتن اثر هنری اشتباه گرفته می‌شود. بدین معنی که اگر مخاطب، فیلمی

را در نخستین مواجهه دریابد باید حکم به انباشتگی لایه‌ها و پیچیدگی فیلم دهد و اگر فیلمی در نخستین برخوردها ادراک شود، باید حکم به سادگی و سطحی بودنش داده شود. در اینجا و درباره‌ی سینمای فرهادی، صحبت از درجات ادراک است که با مواجهه‌ی بیشتر و مکرر، با فیلم‌ها حاصل می‌شود. رفتن به لایه‌های عمیقاً پنهان و کشف موجودات زنده در نقاطی که حتی نور خورشید هم به آنجا نمی‌رسد کاری است که یک منتقد می‌تواند با تماشای مکرر فیلم‌های این کارگردان انجام دهد. در نتیجه، کتاب‌هایی از این دست پیش از هر چیز اعترافی هستند بر این حقیقت که منتقد فیلم‌ها را بارها و بارها در شرایط مختلف تماشا و واکاوی کرده و سپس به تحلیل آن‌ها نشسته است. باشد که این سیاهه نیز تنها به کشف تعداد کمی از این موجودات زنده‌ی ذره‌بینی نائل آمده باشد.

دو. وقتی در بهمن ماه سال ۱۳۹۵ قرار شد فیلم فروشنده برای اولین بار در شهر کلن آلمان روی پرده برود، به دعوت انجمن دیوان، بعد از نمایش فیلم دقیقی درباره‌ی این فیلم صحبت کردم. صحبت‌های آن شب بعدها به شکل مقاله‌ای تحت عنوان «هزارتوی آینه‌ها» در مجله‌ی نگاه نو شماره‌ی ۱۱۴ به چاپ رسید. این دومین همکاری نگارنده با مجله‌ی نگاه نو بود و جالب آن که نخستین همکاری نیز چاپ مقاله‌ای درباره‌ی سینمای فرهادی بود. در شماره‌ی ۹۲ این مجله، با مقاله‌ی «خانه جایی برای ترک کردن است» به تحلیل سینمای فرهادی و مفهوم سفر و مهاجرت پرداخته بودم. بعدها دو ایده‌ی جدید درباره‌ی سینمای این کارگردان به ذهنم رسید که می‌توانست به شکل‌گیری دو مقاله‌ی جداگانه بیانجامد. مقاله‌ی نخست «ضرورت رفتن و مردانگی اخته» نام داشت و مقاله‌ی دوم تحت عنوان «ترک‌های روی دیوار» بود. شاید ایده‌ی کتاب پیش‌رو از همین جا شکل گرفت، ایده‌ی نوشتن این دو مقاله و بازنگری در دو مقاله‌ی پیشین. در نتیجه، خوانش دوباره‌ی فیلم‌های فرهادی با ایده‌های مشترک، درون چهار مقاله، می‌توانست وسوسه‌ی خوبی برای آغاز یک کتاب باشد، کتابی که اکنون در دست دارید.

سه. نگارش این کتاب از یک منظر سرنوشتی شبیه ساخت فیلم فروشنده را از سر گذرانند. هنگامی که فرهادی درگیر مراحل اولیه‌ی فیلم همه می‌دانند در اسپانیا بود، ایده‌ی فیلم فروشنده به ذهنش می‌رسد و آنقدر برایش فشار ذهنی به همراه

می‌آورد که مجبور می‌شود بر خلاف تعهداتش پروژه‌ی اسپانیا را به تعویق بیندازد، به ایران بیاید و فروشنده را بسازد. او در مصاحبه‌هایش تأکید کرده که در آن زمان نمی‌توانسته فروشنده را نسازد و آن را به زمانی دیگری موکول کند. «تَرَک‌های روی دیوار» دقیقاً در شرایط ذهنی مشابهی نوشته شد. هنگام نگارش کتاب، درگیر نوشتن رساله‌ی دکترای بودم (و البته هستم) و هرگونه فاصله گرفتن از فضای مطالعاتی مرتبط با موضوع رساله می‌توانست به لحاظ زمانی ماه‌ها مرا به عقب بازگرداند و آن را به تعویق بیندازد. هر چه تلاش کردم تا وسوسه‌ی نوشتن کتاب را به نگارش یادداشت‌های پراکنده محدود کنم ناموفق بودم و در تصمیمی (شاید) غیرحرفه‌ای و غیرعلمی، پروژه‌ی دکترای مرا برای مدتی رها کردم و کتاب را نوشتم.

چهار. در بررسی کارنامه‌ی یک کارگردان روش‌های مختلفی وجود دارد. یکی از روش‌ها، بررسی فیلم به فیلم است که منتقد هر اثر را جداگانه تحلیل و نقد می‌کند و روش دوم، تحلیل موضوعی است که در واقع بر اساس مضامین مشترک، نقد بر نوعی نگاه تطبیقی-مقایسه‌ای میان فیلم‌ها استوار می‌گردد، روشی بازیگوشانه‌تر که بر رفت‌وآمدها و سرک‌کشیدن‌های مداوم منتقد در میان تمام فیلم‌های کارگردان شکل می‌گیرد. در این شیوه، نقد می‌تواند به هر فیلمی آزادانه سرک بکشد و خود را به یک فیلم محدود نکند. در این روش، تم‌ها و نشانه‌های تصویری هستند که منتقد را به دنبال خود می‌کشانند، الگوها، شباهت‌ها و موتیف‌های تکرارشونده و تکرارپذیر راهنمای اصلی منتقدانند. کتاب پیش‌رو روشی میان این دو راه را برگزیده است. یعنی اساس کتاب استوار بر تحلیل فیلم به فیلم است و هر فصل به یک فیلم اختصاص داده شده اما هر هنگام که به تم‌ها، مفاهیم مشترک و یا عناصر مشابه در میزانشن آثار فرهادی رسیده‌ام برای حفظ انسجام موضوع، بسط نگاه تطبیقی و کشف اشتراکات و افتراق‌ها به دیگر فیلم‌ها نیز اشاره کرده‌ام. این نگاه مقایسه‌ای، فصل به فصل کم‌رنگ‌تر می‌شود به طوری که در فصل پایانی به کم‌ترین حد خود می‌رسد چرا که بسیاری از مفاهیم و مولفه‌های مشترک در فصل‌های پیشین تحلیل شده است. بر این اساس، فصل نخست که به رقص در غبار اختصاص دارد طولانی‌ترین فصل کتاب است و بیشترین بازیگوشی را در سخن گفتن از فیلم‌های مختلف به خرج داده. همچنین لازم به اشاره است که کتاب در خوانش فیلم‌ها، خود را به یک



روش محدود نساخته و تلاش نموده تا همواره توازنی میان تحلیل تماتیک و تحلیل فیلمیک برقرار سازد. از اینرو، در بررسی فیلمیک نگارنده با افزودن عکس‌هایی از صحنه‌های مورد تحلیل، سعی داشته تا خواننده را مستقیماً به صحنه‌ی مورد نظر ارجاع دهد. تهیه عکس‌های مورد نظر با کیفیتی بالا گاه بسیار دشوار بود. از آن‌جا که صحنه‌های مورد تحلیل کتاب لزوماً با عکس‌های پشت صحنه‌ی فیلم‌ها همخوانی نداشت استفاده از آرشیو عکس خود فیلم‌ها از همان ابتدا منتفی بود. متأسفانه عکس‌های دو فیلم نخست فرهادی کیفیت مناسبی ندارند اما تلاش شده تا از باقی فیلم‌ها عکس‌های بهتری تهیه شود. همچنین لازم به یادآوری است که کتاب پیش‌رو فقط به فیلم‌های فرهادی نپرداخته و گاه به فیلم‌نامه‌های او که توسط دیگران کارگردانی شده‌اند نیز اشارات کوتاهی داشته است. به خواننده‌ی گرامی پیشنهاد می‌شود که کتاب را از ابتدا بخواند و به طور جداگانه به سراغ فصل‌های کتاب نرود. اگر چه هر فصل به یک فیلم اختصاص داده شده است اما آنگونه که شرحش آمد بسیاری از مفاهیم مشترک فیلم‌ها در فصل‌های ابتدایی بررسی می‌شوند و تلاش شده تا از تکرار آن‌ها در فصل‌های بعدی خودداری شود.

پنج. در سال‌های اخیر نقد محافظه‌کار وابسته به نظم مسلط، نقد پاورقی و ستون‌نویس، نقد خلاصه و موجز و فشرده، نقد «خوب و بد محور» هتاک تلویزیونی، آثار فرهادی را بیشتر در عرصه‌ی قصه‌گویی سنجیده و چفت‌وبست‌های روایی فیلم‌ها را به چالش کشیده است. و این یعنی همان بازی قدیمی «مچ گرفتن»، «سوتی و گاف» قصه را یافتن برای برون‌ریزی عقده‌های سرکوب‌شده و ناآگاهانه (و بیشتر آگاهانه)؛ و این یعنی زبانِ گفتمانِ قدرت شدن و آن را تحت عنوان قلبیه‌وسلنبه‌ی لذت نقد به خورد ملت دادن. کتاب پیش‌رو، از شهوتِ بازی «موش و گربه» در فیلم‌های فرهادی پرهیز کرده است و اساساً نه می‌تواند و نه می‌خواهد مچ فرهادی را باز کند و «بچه‌زرنگ» داستان باشد.<sup>۱</sup>

شش. سیاهی‌ها آرام می‌خزند روی سفیدی‌ها و در هر گوشه و کناری جا خوش می‌کنند. سیاهی‌ها به هر جایی از خانه سرک می‌کشند، آنقدر آرام که نمی‌توان

۱. در کنار نقدهای ژرف پراکنده‌ی این سال‌ها، کتاب بوطیقای گسست مازیار اسلامی یکی از معدود مواردی است که بر ضد گفتمان و جریان غالب نقدنویسی نوشته شده است.

حرکت‌شان را دید و یا احساس کرد. تنها وقتی که از دیوارهای سفید بالا می‌روند و به سقف‌های سفید می‌چسبند و یا پشت قاب‌عکس‌ها حاشیه می‌اندازند ما، به عنوان ساکنین خانه، آنها را می‌بینیم. آنها از چه زمانی این چنین جا خوش کرده‌اند؟ هیچ‌کس نمی‌داند. اما این همه‌ی فرآیند زوال خانه نیست. تَرَک‌ها، شکاف‌ها و چاک‌ها نیز همدست سیاهی‌ها هستند و وقتی از هر سو می‌خزند ما را به صرافت ترمیم خانه و رنگ کردن دوباره‌ی دیوارها می‌اندازند. بارها با دقت و وسواسی بیمارگونه دَرزها و تَرَک‌ها را می‌پوشانیم، آن‌ها را با بتونه پُر می‌کنیم و رنگ می‌زنیم تا از تاریکی دیوارها بگریزیم، اما دیری نمی‌گذرد که بعد از چند هفته، تَرَک‌ها درست از همان جای نخستِ خود نمایان می‌شوند و آرام از دیوارها بالا می‌روند. چرا که زیست آنها اساساً بر فاصله و جدایی استوار گشته، یک زیست عمیقاً درونی شده. برای من این همان تصویری است که فرهادی در فیلم‌هایش ترسیم می‌کند، این ماندگاری شکاف، این دویارگی، این درونی‌شدن گریزناپذیر درد، این گسست پُرنشدنی، این دَرزهای دردناک زندگی و تَرَک‌هایی که خود را بدل به بافت زندگی کرده‌اند. در فروشنده این مفهوم شکل تصویری به خود می‌گیرد و فرهادی به «تَرَک‌های روی دیوار» عینیت می‌بخشد. سینمای فرهادی اعتراف تلخی است به این حقیقت که هرگونه پُر کردن، درز گرفتن و ترمیم تَرَک‌های دیوار محکوم به شکست است، چرا که جدایی و زوال، عنصر ذاتی شرایطی است که در آن به سر می‌بریم.

هفت. چرا نوشتار و نه گفتار؟ سقراط بنیاد اندیشه (اندیشه‌ی غرب) را بر گفتار بنا نهاد و به آن اصالتی ذاتی بخشید و در مجادله‌های کلامی خویش مخاطب را مقهور و منکوب کرد. با این عقیده که معنا همواره در گفتار حضور دارد، شاگردش افلاطون در مکالمه فایدروس برتری گفتار را بر نوشتار تأیید کرد. او می‌پنداشت به دلیل حضور هر دو سوی مکالمه (گوینده و شنونده) هنگام گفتار، معنا همواره حضور دارد. اما راه گریز از سلطه و قدرت‌طلبی بی‌چون و چرای کلام در پناه جستن به نوشتار است. نوشتار نه به معنای اصالتی که سقراط با گفتار در جستجویش بود، نه به معنای قطعیت تام و تمام لحظه‌ی سخن بلکه دقیقاً برعکس، نوشتار به معنای عدم اصالت، عدم قطعیت، نوشتار به مثابه‌ی وضعیتی اساساً متغیر، ناپایدار و تردیدآمیز آنچنان که دریدا مد نظر داشت. دریدا همواره در تلاش بود تا تقدم ریشه‌دار گفتار بر نوشتار متافیزیک غربی

را واژگون سازد. تفکر به معنای تردید کردن و نه بیان امری قطعی تنها با نوشتار ممکن می‌گردد. اندیشیدن بیرون از نوشتن نیست. نوشتار در لحظه‌ی تولد به مرگ خویش نزدیک می‌شود، شرایط واژگونی خود را در بر بطن خویش به همراه دارد و در تلاش است تا از هرگونه جزمیت و قطعیت رها شود. از اینرو، کتاب پیش‌رو قبل هر چیز تلاشی است در جهت تردید کردن و عدم قطعیت بخشیدن به خود این کتاب، به آن‌چه در اینجا نوشته شده است. باشد که خواننده گرامی هر چه بیشتر تردید کند و آن‌ها را به نگارنده یادآوری نماید. نوشته‌ام پس نوشتار از اینرو که این بخش پس از نوشتن کتاب نگارش شد، آن چنان که آورده‌ام پیش‌نوشتار چرا که قبل از نوشتن فصل‌های کتاب تحریر گشته.

در پایان این بخش بر خود واجب می‌دانم از دوست گرانقدرم دکتر سمیه شاه‌حسینی تشکر کنم. گفتگو با او همواره راهگشا بوده و هست. دغدغه‌های مشترکمان کمک کرد تا نوشته‌ی پیش‌رو سویه‌های تازه‌ای به خود بگیرد. از ایشان بسیار سپاسگزارم. بی‌گمان سپاس بعدی متوجه دکتر زهرا محمدگنجی است که در به ثمر نشستن این کتاب از هیچ مهری دریغ نورزید. همچنین از دوست عزیزم محمدعلی محمدی سپاس بی‌کران دارم. زمانی که در ایران نبودم و با همه‌ی تلاش‌هایم دسترسی به ناشرین ناممکن بود او مهربانانه یاری فراوان رساند.



فروشنده. ترک‌های روی دیوار.



پیش نوشتار



گرایش میان منتقدان و اهل فن سینما (و به طور کلی اهل هنر) وجود دارد که همواره یک فیلم (یک اثر) را از میان آثار کارگردانی برمی‌گزینند و آن را معیار سنجش تمام سینمای آن کارگردان قرار می‌دهد و با این جمله‌ی تکراری که کارگردان در فیلم‌های بعدی به تکرار خود پرداخته، پرونده‌ی آثار زیادی را می‌بندد. متأسفانه بخشی از جریان هنری و روشنفکری ما از این بیماری مُسری و وسوسه‌انگیز رنج می‌برد که به نسل جوان نیز سرایت کرده است. بیماری مُسری «فروکاستن مجموعه‌ی آثار یک فیلمساز (هنرمند یا نویسنده) به یک اثر او». برای مثال برای بسیاری از تئاتری‌ها، بهرام بیضایی خلاصه می‌شود به نمایشنامه‌ی *مرگ یزدگرد*. در شاهکار بودن این نمایشنامه تردیدی نیست، اما فروکاستن جهان بیضایی و آثارش به یک اثر، اساساً متعصبانه و انحصارطلبانه است که راه را بر رهیافت‌ها و دریافت‌های گسترده‌تر و عمیق‌تر می‌بندد. با همین گرایش، تعدادی از اهل فن، سینمای بیضایی را به نخستین فیلم او یعنی *دبّار* (۱۳۵۱) تقلیل می‌دهند و عاشقانه آن را می‌پرستند. از اینرو، این گرایش تنها شهوت ستایش دارد و نه کنکاش که نوعی اسطوره‌سازی تاریخی و دیرینه‌ایست میان ما ایرانیان. همین رویکرد در مورد سینمای فرهادی نیز صدق می‌کند. در بسیاری از کتاب‌ها و نقدها، عده‌ای از منتقدان، نخستین فیلم فرهادی، *رقص در غبار*، را بهترین و کامل‌ترین اثر او می‌دانند. این رویکرد در درون



خود دچار تناقضی بنیادین است که به انکار نظریه‌ی مولف می‌انجامد. مولفه‌ها، نشانه‌ها، مفاهیم و معانی در سینمای فرهادی (و هر سینماگر مولف دیگر) تکرار می‌شوند و این اساس نظریه‌ی مولف است و از همین‌روست که فرهادی کارگردان مهمی به حساب می‌آید. اما این تکرار، به معنای تقلید و تکرار جز به جز مولفه‌ها نیست. سینمای فرهادی در روند تکاملی و رو به رشد خود، هر بار مولفه‌های خود را گسترش می‌دهد و با هر فیلم تغییر می‌کند و امکانات جدیدی در آن‌ها و با آن‌ها کشف می‌کند. تماشا و تحلیل تمام فیلم‌ها در یک مجموعه می‌تواند این وضعیت تکاملی را به نمایش بگذارد. در نتیجه، کتاب پیش‌رو بر این عقیده است که سینمای فرهادی از نشانه‌های متنی و تصویری گرفته تا تکنیک‌های کارگردانی با هر فیلم در حال توسعه و دگرگونی خویش است و در راه غنا و پیچیدگی بیشتر گام برمی‌دارد.

فرهادی در روند تکاملی خود آرام‌آرام از سینمای مرسوم با الگوهای شناخته‌شده فاصله می‌گیرد و بیان شخصی خویش را پیدا می‌کند. برای مثال در این روند تکاملی، سینمای فرهادی از فلاش‌بک به عنوان زبان رایج سینما فاصله می‌گیرد تا زبان رئالیسم محض و ویژه‌ی خود را خلق کند. در رقص در غبار به عنوان نخستین اثر سینمایی، فرهادی با الگوهای شناخته‌شده‌ی مدیوم خود محتاطانه برخورد می‌کند و از این منظر اتفاقاً می‌توان آن را فیلمی «دست به عصا» در عرصه‌ی کارگردانی نامید که با احتیاط و ترس به سراغ نوآوری در زبان سینمایی رفته است. در این فیلم، لحظاتی که نظر (یوسف خداپرست) در بیابان خاطرات عاشقانه‌ی خود را با ریحانه (باران کوثری) مرور می‌کند، چندین بار از تکنیک فلاش‌بک استفاده می‌شود. در این فلاش‌بک‌ها نظر در بیابان و در کنار آتش چندین بار لحظه‌ی خریدن حلقه‌ی ازدواج را دوره می‌کند. فلاش‌بک به عنوان یک تکنیک روایی، به معنای درهم‌شکستن زمان خطی روایت، حقه‌ای برای کنده شدن از آن عذاب‌آور زندگی، از سینمای فرهادی حذف می‌گردد تا از فیلم دوم به بعد تماشاگر، اسیر آن داستانی باشد. فلاش‌بک تنفس مصنوعی به جسم روایت است، وقفه در شکنجه‌ی تماشای رنج دیگران<sup>۱</sup>، شانه تهی کردن از واقعیت و فشار دردناک زمان حال. فرهادی هر نوع تنفس

۱. کتابی با این عنوان از نوشته‌های سوزان سانتاگ با ترجمه زهرا درویشیان توسط انتشارات چشمه به چاپ رسیده است.

مصنوعی به روایت را از مخاطب خویش می‌گیرد تا با امتداد بی‌وقفه‌ی خط روایی، تماشاگر تنها محکوم به نفس کشیدن در هوای سنگین واقعیت اجتماعی فیلم باشد. او درمی‌یابد که هرگونه پرش زمانی و ذهنی به معنای تناقض در پیکره‌ی رئالیسم است. همچنین این تغییر به معنای فاصله گرفتن از زبان سینمای مرسوم است که بر عنصر توهم ساخته شده و کاراکتر مهم‌ترین عنصر آن است تا جایی که می‌تواند دروغ فرارفتن از زمان و مکان را به واقعیت گره بزند. حذف فلاش‌بک در سینمای فرهادی تنها به معنای چشم‌پوشی از به‌کارگیری یک تکنیک سینمایی نیست بلکه به معنای اعتبار بخشیدن به واقعیت بیرونی و خشونت‌باری است که شخصیت‌ها را فرا گرفته است، نشان دادن زندانی به نام زمان حال که امکان گریز از آن نه برای شخصیت‌ها ممکن است و نه برای مخاطب. واقعیت بیرونی بر شخصیت چنان برتری و سلطه‌ای یافته که فلاش‌بک نمی‌تواند در پیکره‌ی آن خدشه وارد کند. بر این اساس، سینمای فرهادی بر پیکر، بر جسم و بر تن استوار است و نه بازی‌های ذهنی. این تن زندانی‌شده در واقعیت بیرونی عریان و خشک، قدرتمندتر از آن است که روایت فرهادی (از فیلم دوم به این سو) وارد ذهن شخصیت‌ها شود و آن‌ها (و البته مخاطبان) را از آن مکانی و آن زمانی فراتر ببرد. فلاش‌بک به عنوان یک عنصر آرامش‌بخش، خلسه‌آور و تسکین‌دهنده از جهان سینمای فرهادی زدوده می‌شود تا شخصیت‌ها و تماشاگران در جهان درسته‌ی خشن واقعیت عینی اسیر بمانند و این نخستین تغییر در روند تکاملی زبان سینمایی اوست.

فرهادی در فرآیند خلق رئالیسم خود از هرگونه امر وهم‌آلود، رویاگونه و غیرواقعی می‌پرهیزد. برای مثال سینمای فرهادی فاقد هرگونه نریشن است. حذف نریشن به عنوان عنصری تصنعی، صدایی بیرون از داستان، خارج از تصویر و جدا از جهان فیلم، فیلم‌های فرهادی را به ذات رئالیسم نزدیک‌تر می‌سازد. از منظری دیگر نیز حذف نریشن به اندیشه‌ی بنیادین سینمای او کمک فراوانی می‌کند. صدای برتر و کلانی نیست که قصه را تعریف کند. ذهنیتی بر واقعیت اجتماعی دریده و لجام‌گسیخته درام سلطه ندارد چرا که کلام مقتدر و یک‌سویه‌ای نمی‌تواند روایت را به سویی متمایل کند. بحران معاصر جامعه‌ی او بسیار فراتر و پیچیده‌تر از تن دادن به راوی نامطمئن اول شخص است. راوی مقتدر و قابل‌تردید اول شخص که با تکنیک نریشن ساخته

می‌شود جایی در سینمای فرهادی ندارد. فرهادی به حذف نریشن اکتفا نمی‌کند و تکنیک تک‌گویی درونی و بیرونی را نیز بعد از فیلم نخست تماماً از سینمای خود پاک می‌کند. در *رقص در غبار*، لحظاتی وجود دارد که نظر در بیابان فریاد می‌زند و با تک‌گویی بیرونی احساسات خود را بروز می‌دهد و از دست خدا شکوه می‌کند. به جز این مورد، در هیچ فیلم دیگری فرهادی از تک‌گویی درونی یا بیرونی به عنوان راهی برای بیان افکار شخصیت‌هایش استفاده نمی‌کند و در بیان احساسات و اندیشه‌های آن‌ها سخت‌ترین راه را برمی‌گزیند: دیالوگ و سکوت. به یک معنا سینمای فرهادی با رشته‌ی نامحسوسی همواره به «بیرون»، به دیگری، به مواجهه با جمع و به تصادم تراژیک با اشیاء پیرامون وصل می‌شود. «درون» و ذهن‌گرایی یکسر امر توهمزایی است که دست‌کم در این بُرهه‌ی تاریخی محل مناقشه‌ی کارگردان نیست. در همین راستا، برای ساخت رئالیسم تلخ و بی‌رحمانه‌ی خود، فرهادی عنصر خواب را نیز از درام‌های خود حذف می‌کند. در هیچ یک از فیلم‌های او، خواب بخشی از داستان را روایت نمی‌کند و دوربین-راوی اجازه‌ی ورود به خواب شخصیتی را ندارد. شخصیت‌ها (و البته روایت) از هر نوع پناه جستن در وادی رویا و خواب محروم گشته‌اند و محکومان با بیداری مداوم در عذاب زندگی واقعی دست‌وپا بزنند، تا بشوند و تکه‌تکه بگردند. خواب افسون روایت است و تک‌گویی جادوی آن و دوربین-راوی فرهادی به دلیل تعهد به جهان واقعی، اسیر افسون و جادوی روایت نمی‌شود. این تنها یک بازی فرمال و یا رعایت کردن منظر روایت نیست، این گریز بی‌وقفه از عناصر توهمزای و جادویی، جغرافیای نگرش و کنش سیاسی فرهادی را ترسیم می‌کند. در تمام هفت فیلم مورد بررسی فرهادی، از ابتدا تا فروشدن، تنها دو خواب وجود دارد که آن هم از زبان شخصیتی بازگو می‌شود و به تصویر در نمی‌آید. نخست در *چهارشنبه‌سوری* جایی که مژده (هدیه تهرانی) به خواهرش می‌گوید که پسرش امیرعلی خواب جهنم را دیده است و دوم در فیلم *درباره‌ی الی* جایی که نازی (رعنا آزادی‌ور) به شوهرش می‌گوید که شب قبل، یعنی شب پیش از فاجعه، خواب بدی دیده بوده. او تنها خواب بدی دیده، همین. مخاطب هرگز در نمی‌یابد آن خواب چه بوده.

فرهادی بعد از *رقص در غبار*، از کلیشه‌ی استفاده از لهجه (به ویژه لهجه‌ی تُرکی) در سینمای ایران هم فاصله می‌گیرد. در این فیلم، نظر با لهجه‌ی تُرکی (و گاه با

کلمات تُرکی) می‌خواهد از تماشاگر خنده بگیرد و به اصطلاح نمک فیلم باشد. ویروس استفاده از لهجه‌ی تُرکی فقط به سینمای تجاری محدود نمی‌شود و پایش را در سینمای عباس کیارستمی، جعفر پناهی و بسیاری از سینماگران روشنفکر هم باز می‌کند. دردآور آنجاست که استفاده از لهجه‌ی تُرکی پایش را تا فیلم *طعم گیلانی* کیارستمی نیز باز می‌کند که یکی از مهم‌ترین فیلم‌های تاریخ سینمای ایران به حساب می‌آید. در این فیلم آقای باقری که شخصیت تُرک داستان است، بعد از بدیعی مهم‌ترین کاراکتر فیلم به حساب می‌آید که وظیفه‌ی به زبان آوردن مانیفست شبه‌فلسفی کارگردان را نیز برعهده دارد. در ابتدای فیلم شهر زیبا و صحنه‌های کانون اصلاح و تربیت هنوز ردپایی از شوخی با لهجه‌ی تُرکی و کلیشه‌های فرهنگ تُرکی (نان بربری) دیده می‌شود که با ادامه یافتن فیلم کم‌کم رنگ می‌بازد. با حذف لهجه، فرهادی به تدریج از فضاها و موقعیت‌های طنزآلود مصنوعی و کلیشه‌ای سینمای ایران فاصله می‌گیرد و با هر فیلم زبانی شخصی‌تر، جدی‌تر، ژرف‌تر و تلخ‌تر پیدا می‌کند.

فرهادی در نخستین گام خود در حال محک زدن امکانات و الگوهای پذیرفته‌شده‌ی سینمای ایران و شیوه‌های نوین خویش است و با چهارشنبه‌سوری تمام الگوهای پذیرفته‌شده را کنار می‌نهد و تماماً جهان خودش را بنا می‌کند. او در این روند تکاملی، از داستان‌هایی با فرازها و شخصیت‌های خاص (مارگیری، بزهکاری، اعتیاد، قتل، اعدام و...)، از حیظه‌ی کمتر تجربه‌شده و از پرداختن به عرصه‌های ناشناخته به عنوان قصه‌ی مرکزی درام فاصله می‌گیرد و به تجربه‌ی زیسته، آشنا و روزمره تماشاگر می‌پردازد. همانگونه که گفته شد سنگ‌بنای این عزیمت فیلم *چهارشنبه‌سوری* است. از منظر مکانی نیز سینمای فرهادی دستخوش تغییرات بنیادینی می‌شود. او با شهر زیبا از خارج شهر و بیابان به حاشیه‌ی شهر نزدیک می‌شود به طوری که در *چهارشنبه‌سوری* دیگر خبری از نماهای دور و گسترده‌ی بیابان رقص در غبار نیست. در شهر زیبا مکان کیفیت اسطوره‌ای فیلم رقص در غبار را به تمامی از دست می‌دهد، دیگر نشانی از بیابان ازل، تنهایی، سرگردانی عاشق و گزیده شدن توسط مار دانایی و حقیقت نیست. مکان، واقعیت بیرونی و خشونت‌بار حاشیه‌ی نازیبای شهری است که به شکل تراژیکی شهرزیا نامیده می‌شود. به بیان دیگر، سینمای فرهادی در حرکتی

آرام و پیوسته به شهر نزدیک می‌شود و از چهارشنبه‌سوری به این‌سو در شهر می‌ماند. این سینما از چهارشنبه‌سوری به بعد، سویه‌ای اجتماعی خود را به طبقه‌ی فقیر و حاشیه‌نشین محدود نمی‌کند و شهر را به عنوان عرصه‌ی کنش اجتماعی-سیاسی و کانون بحران اخلاق معاصر کشف می‌کند. بحران اخلاق نه فقط در میان طبقه‌ی فرودست و یا در میان طبقه‌ی متوسط شهری بلکه بحران اخلاق در مواجهه‌ی اخلاقی پارادوکسیکال، محافظه‌کارانه و دین‌باور طبقه‌ی فرودست با اخلاق فریبکار و به ظاهر سکولار طبقه‌ی متوسط و تحصیل‌کرده‌ی شهری. از چهارشنبه‌سوری به این‌سو، شهر در آثار فرهادی تنها انباشته از فرودستان حاشیه‌نشین نیست، شهر چهارراه گریزناپذیر دو طیف و طبقه‌ی متضاد است که شرایط اقتصادی و فرهنگی روز هر دوی آن‌ها را متخاصم‌تر، کینه‌ورزتر و منفعت‌طلب‌تر کرده است. از این منظر، با نشانه گرفتن طبقه‌ی متوسط شهری به عنوان مرکز بحران جامعه در چهل سال گذشته، وجوه سیاسی آثار فرهادی از چهارشنبه‌سوری به این‌سو نیز بیشتر تقویت می‌شود. فرهادی بعد از دو فیلم نخست خود درمی‌یابد که اساساً سینمای اجتماعی بدون پرداختن به پدیده‌ی مدرن شهر با همه‌ی پیچیدگی‌ها، بحران‌ها و ویرانگری‌هایش چیزی کم دارد. در حقیقت، کشف منفیت<sup>۱</sup> موجود در شهر آن چنان که زیملا از آن یاد می‌کرد از فیلم چهارشنبه‌سوری آغاز می‌شود. همچنین با این فیلم نوعی معصومیت‌زدایی از طبقه‌ی فرودست در سینمای فرهادی پدیدار می‌گردد و در جدایی نادر از سیمین به اوج پختگی خود می‌رسد. طبقه‌ی محروم دیگر قربانی مطلق قابل‌ترحم جامعه نیست و در موقعیت‌ها و دوراهی‌ها، همان شرارتی را از خود بروز می‌دهد که انسان طبقه‌ی متوسط شهری. در واقع چهارشنبه‌سوری آغاز تقابل شرارت دو طبقه‌ی اجتماعی است. با این فیلم، شهر و طبقه‌ی متوسط شهری در مرکز داستان قرار می‌گیرد و حاشیه‌ی شهر که تا پیش از این مرکزیت داشت، به اولویت دوم تبدیل می‌شود. در این فیلم اگر چه روحی (ترانه علیدوستی) از حاشیه به شهر می‌آید و شب هنگام دوباره به حاشیه بازمی‌گردد اما قصه‌ی مرتضا (حمید فرخ‌نژاد) و مزده قصه‌ی مرکزی فیلم است. همین‌الگو در جدایی نادر از سیمین تکرار می‌شود: راضیه (ساره بیات) و شوهرش

حجت (شهاب حسینی) به حاشیه‌ی شهر تعلق دارند اما بحران واقعی درام میان نادر (پیمان معادی) و سیمین (لیلا حاتمی) در حال رخ دادن است. شهر ساختاری پیچیده، بی‌ریخت و نابه‌سامانی دارد که آمیزش تراژیک دو طبقه‌ی متوسط و فرودست در آن ناگزیر می‌نماید. دگرگونی پُرشتابِ سبکِ زندگی طبقه‌ی متوسط و تحصیل‌کرده‌ی جامعه، آنان را ملزم به درآمیختن با طبقه‌ی پایین جامعه نموده و از سوی دیگر شرایط دشوار اقتصادی، طبقه‌ی فرودست را وابسته و نیازمند طبقه‌ی متوسط شهری کرده است، جایی که می‌تواند برای آن‌ها امکان امرارمعاش روزانه و بقا را فراهم کند. در بحران اقتصادی موجود، در سیستم عقیم توزیع سرمایه و نابرابری گسترده، طبقه‌ی فرودست دیگر نجات خود را در ارتزاق از طبقه‌ی متوسط شهری نمی‌بیند بلکه بقای خود را در مکیدن خون طبقه‌ی اجتماعی بالاتر از خود می‌یابد.

فرهادی حتی به ماندن در شهر به عنوان یک مکان عمومی و جایی برای زیست مشترک نیز اکتفا نمی‌کند و با هر فیلم بیشتر و بیشتر در خانه‌های شهر رسوخ می‌کند. به یک معنا، شهر در سینمای فرهادی، در الگویی ساختارشکنانه و نوین از طریق فضای خصوصی (خانه) باز تعریف می‌شود و نه به واسطه‌ی خیابان. تأکید خانه در آثار فرهادی به دور از فضای امن، گلخانه‌ای و آپارتمانی سینمای بعد و قبل از اوست. خانه در آثار او دقیقاً همان تضاد و تناقض درونی‌شده و لاینحل زندگی شهریِ چهل سال گذشته را به نمایش می‌گذارد. خانه محل تلاقی و تلافی امکان‌های ربنده‌شده‌ی فضای عمومی است و از همین‌رو بحران‌زا. تا پیش از فرهادی، بازنمایی شهر در سینمای ایران همواره از سنت دیرینه‌ی پیروی می‌کرد که در مرکز آن خیابان قرار داشت. از سینمای معترض پیش از انقلاب گرفته تا سینمای پس از انقلاب، شهر همواره با عرصه‌ی عمومی و به ویژه خیابان بازنمایی می‌شد، با نشان دادن بناها، یادبودهای معروف شهری و یا خرابه‌ها و کوچه پس‌کوچه‌های تنگ حاشیه‌ی شهر، اما هر چه بود فضای عمومی بیانگر شهر بود. شهر آن چیزی بود که بیرون است، بیرون از ما، بیرون از خانه. در سینمای اجتماعی ایران بیرون بر درون برتری داشت. حال آن که سینمای فرهادی این فرمول کلاسیک را درهم می‌شکند، نشان می‌دهد که درون همواره بر بیرون اهمیت دارد. از آن مهم‌تر، فرهادی از درآمیختگی تراژیک فضاهای عمومی و خصوصی سخن به میان می‌آورد. در حقیقت

سینمای فرهنگی حاوی این نکته‌ی اساسی است که فضاهای عمومی به آسانی به حیطه‌های خصوصی تجاوز می‌کنند و با آن‌ها درآمیخته می‌شوند و خانه را از یک مکان خصوصی جدا کرده و آن را به بستر گسترده و بی‌مرز شهر به عنوان یک فضای دشمن‌خو پیوند می‌زنند. بحران درام‌های فرهنگی در همین نکته نهفته است که هر چه کاراکترها بیشتر تلاش می‌کنند تا مرزهای زندگی شخصی‌شان را حفظ کنند، بیشتر آن‌ها را از دست می‌دهند چرا که اساساً توان رویارویی با تجاوزطلبی عرصه‌ی عمومی را ندارند. شهر، متجاوز و آنتاگونیست اصلی این پیکار است. فرهنگی از معضل بزرگ پیوند سینمای اجتماعی ایران با خیابان آگاه است و در فیلم‌هایش یکسر آن را کنار می‌گذارد. نتیجه‌ی تحرکات و تغییرات اجتماعی‌ای که از دهه‌ی دوم پس از انقلاب آرام آرام در حال شکل‌گیری بود و به دلایل مختلفی در دهه‌های پس از آن داشت تغییر ماهیت می‌داد، و از ساحت فرهنگی به حیطه‌ی اقتصادی کشانده می‌شد، خبر از انسداد عرصه‌ی عمومی‌ای می‌داد که خیابان نماینده‌ی آن بود. این انسداد، معنا و کارکرد خانه را برای ایرانی دچار تغییرات بنیادینی نمود که خبر از هم‌نشینی و هم‌آمیختگی کنش‌هایی می‌داد که اساساً در ذات خود با یکدیگر مغایر و متناقض بودند. اکنون این درهم‌آمیختگی فضاهای عمومی و خصوصی، جمعی و فردی، بیرون و درون، ایرانی را آماده می‌کرد تا دربرآورده کردن تمام نیازهای خود شکل و البته ماهیت خانه را در جهت بازتولید و بازآفرینی آن کنش حذف‌شده دیگرگون کند. سه دهه زمان نیاز بود تا این فشردگی و پیچیدگی معناهای متضاد در خانه به یکباره در آثار فرهنگی بازتاب یابد. در نتیجه، تمرکز بر خانه در آثار فرهنگی نه یک ژستِ فرمالیستیِ محافظه‌کارانه است و نه فروکاستن معضلات اجتماعی به چند مسئله‌ی فردی که در فضای خصوصی رخ می‌دهد، بلکه به عکس واکنشی است به آن چه شرایط موجود زمانه به شهروندان تحمیل کرده است. تمام این درآمیختگی‌ها و مرزشکنی‌ها گویی باید چند دهه بعد به یکباره عصبیت و تشنج پنهان خود را با سینمای فرهنگی بالا می‌آورد که بر نوعی محوشدگی مرزها، تجاوز مداوم و متقابل عرصه‌های عمومی و خصوصی تأکید داشت. فرهنگی نشان می‌دهد که پس از رخداد انقلاب، مهم‌ترین نقطه‌ی بحرانی زندگی اجتماعی ایرانیان نه خیابان بلکه خانه است. در معنای اصیل کلمه «خانه بنیاد هویت ما به عنوان فرد و عضوی از جامعه است،

مکان سکنا برای بودن. خانه جایی نیست که از سر حادثه در آن زندگی کنیم، چیزی نیست که هر جای دیگری باشد و یا معاوضه شود، خانه مرکز غیرقابل جایگزین معنی است.<sup>۱</sup> در سینمای فرهنگی اما خانه به عنوان فضایی سلب‌شده، هویت‌باخته و مورد تجاوز قرار گرفته که دقیقاً کانون فروپاشی خانواده است و نه پیوند آن نشان داده می‌شود. کشف خانه به عنوان جغرافیای جدایی، به عنوان عرصه‌ی خصوصی به تاراج‌رفته و یا در حال اضمحلال کشف مهم سینمای فرهنگی است که به شکلی خام‌دستانه و ناشیانه بعد از موفقیت‌های جدایی نادر از سیمین توسط کارگردانان (به ویژه کارگردانان فیلم اولی) دیگر کپی‌برداری می‌شود. تقلیدها از سینمای فرهنگی دامنه‌ی گسترده‌ای از فرم و محتوی را دربر می‌گیرد. یکی از مضامین مورد تقلید در سال‌های اخیر که به وفور در سینمای ایران مرکزیت پیدا کرد خانه است. برای مثال فیلم‌هایی چون برف (مهدی رحمانی، ۱۳۹۲)، ملبورن (نیما جاویدی، ۱۳۹۲)، نزدیک‌تر (مصطفی احمدی، ۱۳۹۳)، مرگ ماهی (روح‌الله حجازی، ۱۳۹۳)، بیست هفته (مسعود قراگزلو، ۱۳۹۴)، ابد و یک روز (سعید روستایی، ۱۳۹۴) و اداوت نمی‌کنیم (ابراهیم ابراهیمیان، ۱۳۹۴) با تقلید از عناصر سینمای فرهنگی از سوتفاهم‌های سینمایی فراتر نمی‌روند. در بسیاری از این فیلم‌ها خانه بدون دلیل دراماتیک و یا الزام معنایی مرکزیت پیدا می‌کند و با اضافه شدن چند دروغ و پنهان‌کاری ساده، کارگردان تلاش می‌کند به آنچه سینمای فرهنگی در پروسه‌ای طولانی دست یافته، چنگ بیندازد و به واسطه‌ی آن اعتباری کسب کند. در سینمای فرهنگی خانه از زمینه‌ی شهر هرگز جدا نیست و درآمیختگی و تجاوز مداوم فضاهای خصوصی و عمومی، در پایان تصویری از حیات اجتماعی شهر را به نمایش می‌گذارد و نه چند زندگی شخصی غیرقابل تعمیم بی‌اهمیت را.<sup>۲</sup> یکی دیگر از موتیف‌های مورد تقلید فیلم‌های این سال‌ها که خام‌دستانه از آثار فرهنگی کپی‌برداری شدند مرگ کودک، صحنه‌های دادگاه و باز شدن پای پلیس به ماجراست. درباره‌ی تقلید کورکورانه از مورد آخر و بازسازی صحنه‌ی قتل در برابر پلیس می‌توان به فیلم بدون تاریخ، بدون

1. Edward Relph, *Place and Placelessness*, (Pion, London, 1976), p. 39.

۲. شاید در این سال‌ها بدترین و البته بیشترین تقلید از سینمای فرهنگی و به ویژه از فیلم جدایی نادر از سیمین را بتوان در فیلم تابستان داغ (ابراهیم ایرج‌زاد، ۱۳۹۵) یافت.



امضاء (وحید جلیوند، ۱۳۹۷) اشاره کرد. حال آن که مسئله‌ی پلیس، مرجع قضاوت و اساساً جایگاه قانون در سینمای فرهادی آن قدر ریشه‌دار و پیچیده است که همگان (فیلمسازان و مخاطبان) را در برخورد با این آثار دچار کج‌فهمی کرده و منجر به کبی‌برداری و خوانش‌های سطحی شده. ایجاد شکاف بر تمامیت قانون و تردید در ذات مسئله‌ی قضاوت آن چنان که فرهادی به آن دست می‌یابد، نکته‌ایست که هرگز در فیلم‌های یاد شده نمی‌توان یافت. در فصل‌های پیش‌رو این موضوع به تفصیل تحلیل خواهد شد.

دگرگونی مکان از بیابان به حاشیه شهر و از حاشیه به مرکز آن در سینمای فرهادی، دگرگونی در طبقات اجتماعی شخصیت‌های او را نیز به همراه دارد. در دو فیلم *رقص در غبار* و *شهر زیبا* شخصیت‌های درام یکسر از طبقه‌ی محروم و پایین جامعه انتخاب شده‌اند، حال آن که از *چهارشنبه‌سوری* به این‌سو، فرهادی به تک‌بعدی بودن درام‌های خویش پی می‌برد و با ترکیب دو طبقه‌ی متوسط شهری و طبقه‌ی محروم نه تنها تنش موجود در درام‌هایش را فشرده‌تر و هراس‌آورتر می‌کند بلکه موفق می‌شود تصویر دقیق‌تری از جامعه‌ی امروز ایران و شکاف‌های عمیق اقتصادی و اعتقادی آن را به نمایش بگذارد.

دگرگونی در آثار فرهادی به مضامین محدود نمی‌شود و فرم را هم دربر می‌گیرد. سینمای فرهادی از نماهای دور و باز با افق‌های گسترده به نماهای متوسط و نزدیک می‌رسد و در جدایی... و فروشنده با حذف کامل نماهای باز و دور، فضای خفقان‌آور داستان را به اوج می‌رساند. به بیان دیگر سینمای اصغر فرهادی هر چه پیش می‌آید دچار تنگی افق می‌گردد، تنگی فضا و فشرده‌گی اندازه‌ی نما و این تغییر مذاق میزانشن به طرز عجیبی با تنگ‌تر شدن شرایط زیست ایرانی در طول دهه‌ی گذشته همسو است. همچنین فیلم‌های فرهادی بعد از *چهارشنبه‌سوری* دربردارنده‌ی این واقعیت زیباشناسانه است که اساساً در شهر بی‌قواره‌ای چون تهران ارائه‌ی هرگونه افق باز و گسترده به بازتولید گفتمان قدرت می‌پردازد. گفتمان قدرت با گل و گشاد کردن بی‌حدوحصر تهران از هر سو سعی در گسترش فضایی دارد که از اساس از هر طرف به بن‌بست می‌رسد. این گشاد کردن تهران از چهار طرف، این تغییر نقشه‌ی شهر، این سرب‌آوری سرسام‌آور نشان‌ها و یادمان‌های نوین شهری به منظور زدودن

حافظه‌ی تاریخی شهر، این افزودن فضاهای نامتجانس و البته بیشتر متناقض چون کتابخانه جدید ملی، پروژه‌ی ایران مال، مرکز خرید پالادیوم، پارک آب و آتش، پل طبیعت، پارک نهج‌البلاغه، دریاچه‌ی خلیج فارس (چیتگر) و بسیاری دیگر در سینمای فرهادی جایی ندارد چرا که انتقاد شهرشناسانه‌ی او درست در همین نکته است که گشاد کردن شهر با گشودگی شهر اساساً دو مفهوم متفاوت است. نخستین، تلاش سیستم است در آرایش بیرونی و ظاهری شهر و دومین، واقعیت درونی و زیستی شهروندان شهر است. علاوه بر افق‌های تنگی که فرهادی در پرداخت شهر ارائه می‌دهد زیبایی‌شنایی دیگری مفهوم شهر در آثار فرهادی را می‌سازد. شهرهای فرهادی نشانی دقیقی ندارند و این رویکرد نیز دقیقاً از چهارشنبه‌سوری آغاز می‌شود. در رقص در غبار، مجسمه‌ی میدان خُر یکی از معدود نشانی‌های بیرونی و شهری در سینمای فرهادی است که به شکل دیگری در شهر زیبا تکرار می‌شود. در این فیلم نیز خود شهر زیبا نشانی دقیق شهری است که مخاطب را به منطقه‌ای در تهران ارجاع می‌دهد. به جز این دو مورد سینمای فرهادی هرگز شهری را ترسیم نمی‌کند که برای مخاطب آشنا باشد. این نکته که چرا فرهادی در فیلم‌هایش نشانی دقیقی از شهر نمی‌دهد و از نمادهای شناخته‌شده‌ی شهری و مکان‌های عمومی معروف بعد از چهارشنبه‌سوری سود نمی‌برد تا با ارجاع مستقیم بیرونی، مخاطب خودش را در مقتضات آن باز یابد، از این حقیقت نشأت می‌گیرد که شهر دیگر ناتوان از بازتولید خاطره است. سیاست زدودن خاطره‌ی شهری از حافظه‌ی شهر و شهروندان، پروژه‌ای بود که در اواخر دهه‌ی ۶۰ تحت عنوان دوران سازندگی به شکل جنون‌آمیزی شدت گرفت و دهه‌های بعد به بهانه‌ی توسعه‌ی فضاهای فرهنگی و تفریحی چهره‌ی بی‌هویتی به شهر تحمیل نمود. اساساً پرسش این است که در شهری که هر دم نام خیابان‌ها، شکل ساختمان‌ها، نشان‌ها، کافه‌ها و سینماها به شکل جنون‌آمیزی در حال تغییراند چطور می‌شود نشانی دقیق بیرونی داد؟ بازتاب هرگونه نشان‌های شهری، ساختمان‌ها، میدان‌ها، مجسمه‌ها و... در فیلم به مثابه‌ی مشروعیت بخشیدن به شهر است چرا که تمام عناصر یادشده برای مخاطب فیلم نه تنها هویت شهری تولید می‌کند بلکه شهر را خاطره‌مند می‌سازد و از آنجا که دیگر هیچ هویت شهری و تعلق مکانی برای شهروندان باقی نمانده است، فرهادی یکسر نشانی‌های دقیق شهری را

از سینمایش حذف می‌کند.

سینمای فرهادی هر چه پیش می‌آید موسیقی فیلم را به عنوان ابزار تکمیل‌کننده‌ی کنش دراماتیک و برانگیزاننده‌ی احساسات کنار می‌گذارد. او برای خلق تمام عیار زبان رئالیسم سینمای خود، موسیقی را از فیلم چهارشنبه‌سوری به بعد حذف می‌کند و آن را به انتهای فیلم‌ها منتقل می‌کند که بیشتر ابزاری برای اعلام پایان فیلم است که همچون سرود شکست طنین می‌اندازد. در رقص در غبار و شهر زیبا موسیقی با آهنگسازی حمیدرضا صدری در طول فیلم و در فرازهای احساسی به تبعیت از الگوهای شناخته‌شده‌ی سینما حضور پررنگی دارد. فرهادی با حذف موسیقی بعد از دومین ساخته‌ی خود، به توسعه‌ی صدا و کارکرد آن در فیلم‌هایش می‌پردازد که در تحلیل هر فیلم شرح آن خواهد آمد. او همچنین بعد از رقص در غبار تکنیک کهنه شده‌ی اسلوموشن را هم برای همیشه از زبان تصویری سینمای خود حذف می‌کند. در نخستین فیلم، لحظه‌ای که مار نظر را نیش می‌زند یکسر در اسلوموشن به تصویر درمی‌آید که در هیچ فیلم دیگری تکرار نمی‌شود. حذف تکنیک اسلوموشن به عنوان عاملی غیررئالیستی و تحمیل‌شده به بدنه‌ی فیلم سبب می‌شود تا فرهادی از فیلم‌های بعدی از هرگونه اغراق تصنعی برای شدت بخشیدن به کنش بپرهیزد. این زدودن امکانات سینمایی و تمرکز بر پیچیدگی میزانش‌ها به فیلم‌های این کارگردان بیشتر کیفیت تئاتری می‌بخشد، جایی که چیدمان درونی صحنه اهمیت دارد و چندلایگی معنا به واسطه‌ی عوامل بیرونی به اثر تحمیل نمی‌شود.

پرداخت نشانه‌ها نیز در سینمای فرهادی فیلم به فیلم کامل‌تر و پیچیده‌تر می‌شود. سینمای فرهادی هر چه پیشتر می‌آید به اشیاء (things) بیشتر جان می‌بخشد و حضور آن‌ها را کنش‌مندتر می‌کند. در اینجا شیء معنایی گسترده‌تر از ابژه (object) و ماده (material) را دربرمی‌گیرد. مراد بیشتر بر مفهوم چیز (thing) است، نوعی جاندار شدن اشیاء آنچنان که مارکس مد نظر داشت، برای نشان دادن حیات سیاسی و اجتماعی آن‌ها. بدین معنی، اشیاء تنها کیفیت کالایی یا موادی ندارند، جسمیت محض نیستند بلکه دارای روح‌اند و یا به بیان دقیق‌تر اساساً ارواح عذاب‌آور و سرگردان فیلم‌های فرهادی‌اند که دست از آزار آدم‌ها برنمی‌دارند. فیلم‌های فرهادی رستاخیز اشیاء هستند و گستره‌ی حضور آنها با هر فیلم بیشتر می‌شود و نقش‌های متفاوت‌تر و

معنادارتری را برعهده می‌گیرند. برای نمونه پول در فیلم‌های فرهادی تنها یک ماده یا وسیله برای دادوستدهای اقتصادی نیست، بلکه شی‌ای است که در این برهه‌ی تاریخی بُعدی هستی‌شناسانه پیدا کرده است. گرفتن پول دیه در آخرین لحظات فیلم جدایی... توسط راضیه و حجت به معنای تعیین مرزهای اعتقادی است، مشخص کردن محدوده‌ی دین‌باوری است. حجت در آن لحظه می‌تواند مرزهای اعتقادی خود به عقب براند و به «حلال و حرام» آن فکر نکند. حال آن که راضیه نمی‌تواند این کار را انجام دهد. پول در اینجا نوعی صف‌آرایی نظام مبتنی بر اقتصاد و سرمایه است در برابر نظام اعتقادی دین‌محور. این تضاد ژرف سرمایه و ایمان، رفاه و دین‌باوری، ثروت و دین در تمام آثار فرهادی دیده می‌شود. فرودستان، مومنانِ خداپرستِ محروم از سرمایه هستند و طیف تحصیل‌کرده‌ی سکولار، طبقه‌ی متوسط نزدیک به سرمایه. به یادبیاوریم جمله‌ی ابوالقاسم در شهر زیبا را که در جواب روحانی دادگاه می‌گوید «تو این دنیا چیزی که ما بدبخت‌ها زیاد داریم ثوابه حاج‌آقا». ابوالقاسم دین دارد اما پول ندارد، و یا آقاحیدر پدر متعصب نظر در رقص در غبار که تنها و تنها یکبار به تصویر کشیده می‌شود. او در خانه‌ای تو سری‌خورده، در حیاط خانه‌ای محقر و حوضی فراموش‌شده در حال وضو گرفتن است. آن‌که مومن مانده است از سرعت بی‌رحمانه‌ی زندگی جا مانده. خانه‌ی آقاحیدر گویی به چند دهه‌ی قبل تعلق دارد. و یا می‌توان به نقش پول در فروشنده اشاره کرد، جایی که پول می‌تواند از یک شی ساده فراتر برود و سرخوشی خانواده‌ای را در هنگام غذا خوردن در لجنزاری فروببرد. در صحنه‌ی یاد شده عماد (شهاب حسینی) و رعنا (ترانه علیدوستی) در می‌یابند که غذایی را می‌خورند که با پول پیرمرد متجاوز تهیه شده است. شبی که پیرمرد به دیدار آهو، روسپی غایب فیلم می‌آید دستمزد او را در اتاق می‌گذارد و رعنا بی‌آن که بداند با همان پول به خرید می‌رود. در اینجا پول آنقدر جان گرفته است که می‌تواند خودش را به خصوصی‌ترین لحظات زندگی آدم‌ها تحمیل کند و زندگی آن‌ها را دچار عذاب‌های جدیدی سازد.

این جان‌بخشی به اشیاء در فرآیندی تدریجی و تکاملی در سینمای فرهادی شکل می‌گیرد اگر چه از همان نخستین فیلم یعنی رقص در غبار حضور خود را اعلام کرده است. در این فیلم حلقه‌ی ازدواج و جعبه‌ی مارگیر می‌تواند از اهمیت اشیاء سخن

بگوید. اهمیت سیگار در شهر زیبا، کنشگری فندک و تلفن در چهارشنبه‌سوری، پول در جدایی... و یا دوچرخه و نقاشی‌های کودک روی دیوار در فروشنده تنها می‌توانند نمونه‌هایی از اهمیت اشیاء در سینمای فرهادی باشند که شرح آن‌ها به تفصیل در فصل‌های جداگانه خواهد آمد. سینمای فرهادی بر پایه‌ی نظام مقتدر و بی‌رحم اشیاء طرح‌ریزی شده و بیانگر این واقعیت مدرن است که زندگی شهری، اشیاء را بدل به بافت رویدادهای کوچک و بزرگ روزمره نموده، به طوری که نمی‌توان از زندگی روزمره و مصائب آن سخن گفت مگر به پیوستگی اشیاء و بدن انسان معاصر توجه نشان داد. سرنوشت انسان کوچک‌شده‌ی مدرن دیگر به نظام عریض و طویل خدایان آسمان گره نخورده است بلکه به شکل حقارت‌باری توسط اشیاء به ظاهر بی‌اهمیت رقم می‌خورد. دستگاه سنگدل خدایان در درام‌های فرهادی اشیاء هستند و تقدیر محتوم آدمی در به کارگیری مداوم و آمیزش روزانه با آنهاست. در بسیاری از فیلم‌های این کارگردان بدن شخصیت یا شخصیت‌ها با شی یکی می‌شود، شی جزو اندام و رفتار شخصیت می‌گردد. در واقع به واسطه‌ی حضور مداوم اشیاء نوعی درهم‌تنیدگی اندام و اشیاء در سینمای فرهادی به چشم می‌خورد که به سوءتفاهم‌ها، سوءظن‌ها و گسست‌ها می‌انجامد. جدایی شی از تن و تن از شی به فروپاشی پیکره‌ی زندگی فرد می‌انجامد؛ بدن همان شی است و شی همان بدن. به یاد بیاوریم صحنه‌ی طولانی‌ای را که فیروزه (ترانه علیدوستی) در فیلم شهر زیبا تلاش می‌کند تا حلقه‌ی ازدواجش را از انگشتش بیرون بیاورد که باعث جراحت دستش می‌شود. گویی حلقه‌ی دروغین ازدواج به انگشت فیروزه چسبیده است، جزیی از بافت پوست او شده و هرگونه جداسازی به زخم و خونریزی منتهی می‌شود. در پایان فیلم، حلقه‌ی ازدواج به نقطه‌ای که بدان تعلق دارد بازمی‌گردد: انگشت فیروزه. لحظه‌ی آگاهی تراژیک در آثار فرهادی، لحظه‌ی پی بردن به این حقیقت است که اشیاء، اندام ما گشته‌اند و هرگونه تلاش برای جداسازی آن‌ها به معنای قطع عضو است. این دقیقاً سرنوشتی است که برای نظر در رقص در غبار اتفاق می‌افتد و یکی از انگشتان دستش را از دست می‌دهد. مثال دیگر می‌تواند چهارشنبه‌سوری باشد که شرح دقیق آن خواهد آمد. بدن مرتضا در این فیلم با سیگار، فندک و تلفن چنان درآمیخته که هرگونه تفکیک منجر به قطعه‌قطعه شدن اندام او خواهد شد و این درست همان عملی است