جدال طبقاتی در فروشنده

یک بولدوزر، یک آپارتمان در حال فروریختن و یک وانتِ ایران خودرو. این‌ها عمده‌ترین نشانه‌هایی هستند که سه‌گانه‌ی دارایی، مهارت و نیروی کار را تفکیک می‌کند و در فیلم فروشنده چینه‌بندی طبقاتی حاکم بر فیلم را مشخصاً از طریق مالکیت بر ابزار تولید پدیدار می‌کنند. به‌بیان‌دیگر در یک‌طرف ماجرا مالکان ابزارِ تولید یا همان بورژواها که با هویتی ماشینی و غیرانسانی دیده می‌شوند و در طرف‌دیگر ساکنان طبقه متوسطِ آپارتمانی قدیمی که پیداست در مقام کارمند دولت، یا معلم یا روشنفکر نیروی کارشان را به کارفرماهای دولتی و خصوصی می‌فروشند و در نهایت کارگرانی که برای بقا تنها بر فروش مستقیم نیروی کارشان با حداقل دستمزد متکی هستند که در اینجا در مقام باربر یا فروشنده‌ی لباس بر پرده‌ی سینما حاضر می‌شوند. در این فیلم نیز مسئله‌ی فرهادی مانند آثار قبلی‌اش طبقه‌ی متوسط و تناقض‌های درونی آن است. طبقه‌ای که چهره‌ی اخلاقی‌اش بیش از نقاب‌های دیگرش برای فرهادی جذاب است و به همین‌خاطر همواره ما را به درون نزاع‌های اخلاقیِ این طبقه با طبقه‌ی فرودست می‌کشاند و سرانجام در سرگیجه‌ای دراماتیک کار را به نفعِ

قهرمان‌های طبقه‌ی متوسط تمام می‌کند. این گرایشِ افراطی به تمرکز بر طبقه‌ی متوسط شهری در آثار فرهادی ناشی از علاقه‌مندی وی به مینی‌مالیسم آمریکایی است که در آغاز همچون بدیلی برای فرونشاندنِ سلطه‌ی رئالیسمِ آثار کیارستمی به میدان آمد و درنهایت فضای هنر و ادبیات رسمی را به‌طور کامل تسخیر کرد: ملودرام‌های خانوادگی با تکیه بر جدال‌های فردگرایانه‌ی اخلاقی با چاشنیِ رویارویی‌های طبقاتی و سیاستِ هُنرورزانه‌ی تعلیق. براین‌اساس صورت‌بندی گفتاریِ رویکرد فرهادی در فیلم فروشنده را می‌توان این‌گونه بازنویسی کرد: جنون بولدوزرها و ماشین‌های طبقه‌ی فرادست شهری یک تَرکِ چشمگیرِ اخلاقی در طبقه‌ی متوسط ایجاد کرده است که آرمان‌های متساهلانه و متسامحانه‌ی این طبقه را مخدوش کرده، چندانکه حتی در برابر نابهنجاری و توحشِ غیر اردایِ نیروی کارِ فرودست نیز شخصاً دست به خشونت و انتقام می‌زند.

چه در فروشنده و چه در آثار قبلیِ فرهادی همواره بیگانه‌ای به درونِ واحدهای ناآرامِ خانواده‌های هسته‌ای طبقه‌ی متوسط پایتخت‌نشین وارد می‌شود و انفجار عظیمی را برپا می‌کند. اینجا مسئله‌ی اصلی نه ارزش‌های فرهنگی و اخلاقی است که مرکز این خانواده‌ها را تشکیل می‌دهد بلکه آن ضد ارزش‌های دون و پستی است که به نافِ این بیگانه‌های فرودست بسته می‌شود: خبرچینی، ریا، دروغ، دزدی و در آخرین مورد هم: تجاوز و خشونتِ جنسی: سیمای ریاکارِ خدمتکارِ ساده‌لوحِ «چهارشنبه سوری» در فیلم «جدایی نادر از سیمین» به دزد، دروغ‌گو و کلاه‌بردار تغییر شکل می‌دهد و در کارگر خشک‌شویی فیلم «گذشته» خبرچینی و تداخلِ غیر اخلاقی هم به آن اضافه می‌شود و سرانجام در «فروشنده» به والاترین حد خود می‌رسد: متجاوزگر. این در شرایطی است که طبقه‌ی مورد مطالعه‌ی فرهادی یعنی طبقه‌ی متوسط اگر چه سرشار از سرگشتگی‌ها و تناقض‌های فرهنگی است اما همواره نسبت‌اش را با اخلاق به‌مثابه‌ی تعهدی اجتماعی حفظ کرده است. یا دست کم اگر در مواردی مرزهای اخلاقی را زیر پا می‌گذارد خودش را با وجدان معذب و باقیِ کیفرهای دیگر مواخذه می‌کند درحالی‌که طبقه‌ی برابر بدونِ بهره‌مندی از این مواهبِ انسانی شرارت می‌ورزد. این رویکرد ساده انگارانه ناشی از درکِ سطحی از مسئله‌ی اخلاق است و به‌طور بنیادی با درک فلسفی از اخلاق در تباین است. به بیانی‌دیگر می‌توان گفت فرهادی همچون ناظر قانون به اخلاق می‌نگرد و نتوانسته به تناقض‌های ذاتیِ امر اخلاقی نفوذ کند. لاجرم کاملاً محافظه‌کارانه و دست‌به‌عصا در دوگانه‌های کلی و کلانِ خیر و شری در پی حقیقت می‌گردد. فرهادی به عمقِ مفهومیِ اعمالی همچون دزدی، دروغ و تجاوز نمی‌پردازد بلکه به دزدها، دروغ‌گوها و متجاوزگرها در همان تصویر

Problematicaa.Com

عوامانه‌شان پرداخته و این وضعیت زمانی بحرانی‌تر می‌شود که نقد مدرنیسم نیز به این زمینه‌ی اخلاقی اضافه می‌گردد. یعنی زمانی‌که بدون اتخاذ موضعی انتقادی به سراغ پدیده‌های اجتماعی همچون فروپاشی نهاد خانواده، هراس از تولیدمثل، مهاجرت یا انبوه‌سازی شهری و پدیده‌های دیگر می‌رود. نقدی که اگر از تنه‌ی زیبایی‌شناسانه‌ی فیلم جدا شود تا سرحد غُرولُندِ صف‌های اتوبوس و نانوایی تقلیل پیدا می‌کند. نباید از یاد ببریم که نقد مدرنیسم بدونِ توجه به موقعیت مطرودها وفرودست‌ها فاقد اعتبار است. یعنی بدون توجه به زمینه و شرایط زیستیِ همان بیگانه‌هایی که با هویت‌های سلبی به قصه‌های فرهادی وارد می‌شوند و خشن‌ترین کیفرها را می‌بینند. تصادفی نیست که تماشاچیانِ اخلاق مدار و طبقه متوسطیِ فروشنده که توانِ خرید کالاهای فرهنگی را دارند در لحظه‌ی سیلی‌خوردنِ آن هیولای متجاوزگر در سینما سوت و کف بزنند تا در لذتِ یک انتقامِ خودسرانه و فردی مشارکت کنند. مشابه چنین اتفاقی در «جدایی نادر از سیمین» به شکل دیگری رخ می‌دهد: تحویلدار یک بانک که به‌طور خودکار نزدیک‌ترین تماشاچی به رانت و انواع و اقسامِ راه‌های سرمایه‌اندوزی غیراخلاقی و فسادهای اقتصادی است یکباره در برابر خدمتکارش بخاطر مبلغی ناچیز مبدل به داور سخت‌گیر و غیر قابل نفوذ حق و عدالت می‌شود. این دقیقاً در نقطه‌ی مقابل سیاستِ هنر است که با تشکیک در مناسباتِ اخلاقی از این بیگانه‌ها هیولازدایی می‌کند و به میانجیِ موقعیتِ غیرارادی و ناهموارشان از آن‌ها اعاده‌ی حیثیت می‌شود. چراکه کنشِ انتقادی در نسبت با تحولات مدرنیسم بدونِ به میان کشیدنِ مسئله‌ی تبعیض، خشونت و بهره‌کشی و در نسبت با فرودست‌ترین‌ها صرفاً یک رفتار خودنمایانه است که به اخلاقِ دست‌سازِ طبقه‌ی حاکم ارج و قدرتی دوچندان می‌بخشد.

فروشنده یا میشائیل کُلهاسِ[۱] طبقه‌ی متوسط؟

نسبتِ طبقه‌ی متوسط ایرانی با قانون‌مداری و تبعیت از قاعده‌های اجتماعی تا حدی متزلزل و متناقض نماست و این‌نکته به خصوصیات ذاتیِ این طبقه بازمی‌گردد که به قول مارکس «طبقه‌ای مظنون است، چراکه خصلت دوگانه دارد». در عین‌آنکه دارای روحیه‌ای اعتراضی است و نارضایتی‌هایش را بطور مداوم بیان می‌کند اما سرسپرده‌ی قوانین است و به‌راحتی از

[۱] اثری از هانریش فون کلایست نویسنده‌ی آلمانی که به زندگی یک تاجر اسب در قرن شانزدهم می‌پردازد. کُلهاس بخاطر بی‌عدالتی‌ها و فساد قضاییِ حاکمان پروسی شخصاً دست به اجرای عدالت می‌زند.

چارچوب‌های قانونی تخطی نمی‌کند. وابستگیِ اقتصادی به نهادهای زیرمجموعه‌ی قدرت و ارزش‌های رایج در سبک زندگی این طبقه به‌نحوی منافع و نمادهای قدرت را بیمه می‌کند اگرچه در موقعیت‌های خاص می‌تواند به تهدیدی عملی بدل شود چرا که بخودی خود از فقرا و حاشیه‌نشین‌ها سازمان یافته‌تر نیست. فارغ از این آرمانِ جامعه‌ی مدنی و حاکمیت قانون مهم‌ترین اندام‌های طبقه‌ی متوسط ایرانی را تشکیل می‌دهد، آن‌هم درست در زمانِ تقویمی و شرایط تاریخی‌ای که فیلم فروشنده در حوالی آن اتفاق می‌افتد. براین‌اساس باورپذیریِ معلمِ روشنفکر و هنرمندی که شخصاً و با تکیه بر توانایی‌های خودش قصد دارد مجری عدالت در حق همسرش باشد دشوار می‌شود و چندان به واقعیتِ ترس‌خورده‌ی این طبقه همگام نیست. طبقه‌ای که روزانه در شوراهای حل اختلاف به خاطر دعواهای همسایگی و پرونده‌های مالی زیر پنج میلیون تومان وقتش را می‌گذراند و ساده‌ترین اختلافات را به مجری قانون ارجاع می‌دهد نمی‌تواند یکباره نوید تولد چنین میشاییل کُلهاس‌ی را به ما بدهد. گذشته از این رستاخیز قهرمان برای برقراری عدالت بواسطه‌ی ضعف و ناتوانی قانون‌گذار است و عمدتاً علیه نیروهای فرادست سامان می‌یابد اما در فروشنده چنین رستاخیزی واژگون می‌شود و به قدرت‌نمایی علیه نیروی فرودست می‌انجامد که علت غایی آن نیز نه به‌خاطر ناتوانیِ قانون‌گذار در اجرای عدالت، بلکه به‌خاطر شرمِ حضور در برابر اوست. این‌گونه است که حتی انتقام به مضحکه‌ای متقلبانه بدل می‌شود و مهم‌ترین مؤلفه‌های چنین ساختاری را زیر سؤال می‌برد. در نسبت با آثار پیشین فرهادی حتی می‌توان گفت خودویرانگریِ شخصیت‌های «درباره‌ی الی» و «چهارشنبه سوری» بعد از وقوع فاجعه به‌مراتب صادقانه‌تر از چنین واکنش‌هایی است، چراکه با هیستریِ طبقه‌ی متوسط نسبت واضح‌تری دارد. اما در فروشنده چنین صداقتی رنگ می‌بازد و تمامی امور و جزئیات در خدمتِ شکل‌دادن به قصه‌ای تکان‌دهنده و جذاب قرار می‌گیرد که معطوف به میخ کردنِ تماشاچی به صندلی‌های سینماست. کاری که فرهادی به راحتی از پس آن برمی‌آید چندان‌که امکانِ دخالت مخاطب در بازتألیف اثر را به حداقل می‌رساند. بااین‌حال نقد طبقاتی به آثار فرهادی باعث می‌شود که چشم‌مان به بخش دیگری از شکافِ رویکرد او بسته بماند. شکافی که در فیلم فروشنده آن‌هم به‌واسطه‌ی ارتباط مستقیم این متن با «مرگ فروشنده»ی میلر آشکارتر می‌شود.

Problematicaa.Com

Photo : Received

«فروشنده» چگونه «مرگ فروشنده» را سانسور می‌کند؟

رابطه‌ی بینامتنی فروشنده‌ی فرهادی با نمایشنامه‌ی «مرگ فروشنده»ی آرتور میلر فرصت مناسبی را فراهم می‌آورد تا تفاوت‌ها و رویکردهای متضاد این دو متن را بازخوانی کنیم. ازآن‌جهت که متن "فروشنده» ی فرهادی از بسیاری جهات وام‌دار "مرگ فروشنده»ی میلر است و ماده‌ی اصلیِ کارش را از آن گرفته است اما از یک نقطه‌ی مشخص به‌طور مطلق از رویکرد میلر فاصله می‌گیرد و مستقل می‌شود و این همان نقطه‌ی شکستِ فیلم فروشنده است. یعنی همان زمینه‌ی سیاسیِ «مرگ فروشنده» که در فیلم «فروشنده» بطور کلی حذف می‌شود و یا به شدت تقلیل پیدا می‌کند. دوران رکود بزرگ اقتصادی در آمریکا که پس از شکوفایی اقتصادی دهه‌ی بیست اتفاق افتاد به بیکاری، ورشکستگی و فقر گسترده‌ی میلیون‌ها آمریکایی منجر شد و فروپاشی وال استریت نیز به تعطیلی کارخانه‌ها و سقوط اقتصادی تجارت‌ها انجامید. این وضعیت رؤیای آمریکایی را دچار بحران معنا کرده بود و از تمام آن رؤیای تزئینی یک اسکلت کابوس‌وار باقی‌مانده بود. «مرگ فروشنده»ی میلر دقیقاً از این زمینه‌ی سیاسی– اقتصادی متولد می‌شود و قهرمان اصلیِ آن تراژدیِ تکان‌دهنده را به‌مثابه‌ی قربانی چنین سیستمی به روی صحنه می‌آورد. «ویلی لومان» که درنهایت خوش‌باوری به رؤیای آمریکایی دل‌بسته بود و قصد داشت با تکیه بر آن سعادتی ابدی برای فرزندانش به ارمغان بیاورد به مرور چنان از واقعیت خودش فاصله می‌گیرد که جز کابوسی هولناک چیزی از او و خانواده‌اش باقی نمی‌ماند. ویلی به نمونه‌ی مصداقی همان

چیزی بدل شد که ریچارد پارکر در مقاله‌ی افسانه‌ی طبقه‌ی متوسط در آمریکا به‌درستی توصیف می‌کند: «بزودی معلوم شد که مفهوم و وجود طبقه‌ی بزرگ متوسط و رفاه و آزادی بی‌سابقه‌ی آن "افسانه"ای بیش نبوده است. آمـار و ارقـام از فقـر گسترده‌ای که در ایالات‌متحده وجود دارد پرده برداشت و روشن شد که نظام رخنه‌دار مالیاتی درواقع به سود عده‌ای انـدک که ثروت کلانی دارند عمل می‌کند. به شرکت‌های بزرگ یارانه‌های گزاف پرداخت می‌شود، نظارت بر مزد همگانی برقـرار است. جز برای مأموران بزرگ اجرایی و متخصصان مستقل درحالی‌که نرخ‌ها مدام بالا می‌روند. آنچه در زیر پرده‌ی ادعـای «رفاه طبقه‌ی متوسط» به دیده می‌آید، پرداخت قسط‌های اتومبیل، خانه و اثاثیه است و مزدی که کفاف هزینه‌ی زندگی را نمی‌دهد. "طبقه‌ی متوسط جدید" برخلاف طبقه‌ی متوسط کوچک مزرعه‌دار و کاسـب کـه در آمریکـا زنـدگی مـی‌کننـد، طبقه‌ی بی‌مال و منال و مردمی دست‌ورز است که به‌قسمی روزگار می‌گذراند و احساس می‌کند در قفسی تنگ گرفتار اس[۲] آنچه‌که میلر می‌خواست از گذرِ تراژدی «مرگ فروشنده» با مخاطبانش درمیان بگذارد قدرت ویرانگر نظام‌هـای سیاسـی و اقتصادی است که با رویکردهای سودجویانه و فایده‌گرایانه‌شان می‌توانند به‌آسانی زندگی میلیون‌هـا انسـانی را زایـل کننـد. انگشتِ اشاره‌ی میلر در «مرگ فروشنده» به سمتِ نظام سرمایه‌داری و مشاوران اقتصادی‌اش نشانه رفته بود، نه به سـمت «ویلی لومان». به‌همین‌خاطر بایستی عاملِ خودویرانگری او را نه در آسیب‌شناسی‌های روانشناسـانه و فردگرایانـه بلکـه در نظام اقتصادی‌ای جستجو کرد که «ویلی» را همچون ماشین مصرف می‌کند و درنهایت به کنـاری مـی‌انـدازد. میلـر قصـد داشت از این بازاریابِ شصت‌وسه ساله اعاده‌ی حیثیت کند و با احترامی در شأن پادشاهان به خاکش بسپارد. به همین‌خاطر نیز فُرم تراژدی را برگزید و خودش هم در پاسخ به منتقدانی که گـرایش تراژیـک نوارسـطوئی او را در «مـرگ فروشـنده» مورد نقد قرار می‌دادند این‌گونه پاسخ دارد: «من معتقدم که زندگی انسان عامی به‌اندازه‌ی زندگی یک پادشاه، درخور عنوان شدن است؛ آن‌هم در قالب یک تراژدی، در بهترین نوع آن». به همین روال نیز در «مـرگ فروشـنده» از «ویلـی لومـان» هیولازدایی شد و میلر در لحظه‌ی خاکسپاری این پادشاه نگون‌بخـت از زبـان «چـارلی» بـه مخاطبـانش گفـت: «او یـک فروشنده بود. برای فروشنده مقام عالی وجود ندارد. ... فروشنده آدمیه که همه‌اش دوره‌گردی می‌کنه و کفشاش همیشه برق می‌زنه. باس لبخند هم بزنه. اگه مشتریاش به لبخندش جواب ندن، دیگه دنیا زیررو می‌شه. اگر هم یه‌خورده ناراحتی قبلـی

[۲] افسانه‌ی طبقه‌ی متوسط در آمریکا / ریچارد پارکر/ ترجمه‌ی عبدالعلی دستغیب / خرداد ١٣٨٦

Problematicaa.Com

داشته باشه، که دیگه کار تمومه. آره هیچکس حق نداره یه فروشنده رو سرزنش کنه. یه فروشنده بـاس آرزو داشـته باشـه. طبیعیش اینه.»[۳]

اما همین فروشنده در فیلم فرهادی سرنوشت دیگری پیدا می‌کند و واضح است که فرهادی چنـدان بـه توصـیه‌ی میلـر در خاکسپاری ویلی لومان توجهی ندارد. به همین خاطر برای این موجود تیپیکال که پیشتر در «مرگ فروشنده» رستگار شـده بود، دام اخلاقی جدیدی پهن می‌کند که در نسبت با متنِ میلر بـه یـک بـازی پسامدرنیسـتی و در عـین حـال نامنصـفانه می‌ماند. اما این همه‌ی ماجرا نیست. همان‌طور که پیشتر نیز اشاره‌ی کوتاهی کردم «فروشنده» ی فرهادی بطور مطلـق از زمینه‌ی سیاسی و اقتصادی‌اش جداشده و آن پیرمرد نگون‌بخت در جایگاه انسانی تیپیکال و به نماینـدگی از یـک طبقـه‌ی مشخص و از جانب طبقه‌ای که درگیر سترونی است مؤاخذه و محاکمه می‌شود. درست مانند همان چیزی کـه در «جـدایی نادر از سیمین» اتفاق افتاد. حذف و چشم‌پوشی از زمینه‌ای که در آن شخصیت‌های فرهادی دست به رفتارهای غیراخلاقی می‌زنند باعث می‌شود تا آن انگشتِ اشاره‌ای که میلر به سمت نظام‌های سیاسی و اقتصادی نشانه رفته بود را به سمت افراد بازگرداند و همان موضعی را بگیرد که پیش از او قانون و کلیه‌ی دستگاه‌های قدرت اتخاذ کرده‌اند. درغیراین‌صورت باید به آخرین سکانس فیلم یعنی لحظه‌ی گریم شدنِ عماد و رعنا برای بازی در نقش ویلی و لیندا امیدوار باشیم تـا مـتن از ایـن قرائتِ هولناک نجات پیدا کند. امیدوار به اینکه فرهادی قصد دارد فاصله‌ی عمیقِ قهرمانش با نقشی که بازی می‌کند را به ما نشان دهد. امیدوار به اینکه این معلم روشنفکر طبقه متوسطی که غلامحسین ساعدی را تمجید می‌کنـد و نقـش ویلـی لومان را بازی می‌کند و درعین‌حال با ترانه‌های پاپ علی عظیمی به وجد می‌آید در فیلم‌های دیگر فرهادی توجهش را بـه سمتِ انگشتِ اشاره‌ی آرتور میلر معطوف کند. چراکه درنهایت چندان مهم نیسـت کـه یـک اثـر هنـری چـه چیـزی را بـا مخـاطبش در میـان مـی‌گـذارد بلکـه آنچـه اهمیـت اولـی دارد تـأثری اسـت کـه آن اثـر در مخاطـب ایجـاد مـی‌کنـد.

۷

[۳] مرگ فروشنده/ آرتور میلر/ ترجمه‌ی عطاالله نوریان/ نشر قطره/۱۳۸۲