کارت ورود به خلوت

■ احمد طالبی‌نژاد

نویسنده و کارگردان: مهناز افضلی
تصویربرداران: خدیجه (شهلا) جاهد، رضا رخشان، مهناز افضلی
تدوین‌گر: بهمن کیارستمی
صداگذاری و میکس: کیوان جهانشاهی
تهیه‌کننده: حسن پورشیرازی
زمان: ۷۵ دقیقه.

محاکمهٔ خدیجه (شهلا) جاهد، همسر صیغه‌ای ناصر محمدخانی فوتبالیست سابق تیم‌های ایرانی، به اتهام قتل لاله سحرخیزان همسر اصلی محمدخانی به‌عنوان یکی از جنجالی‌ترین و پیچیده‌ترین پرونده‌های جنایی سال‌های اخیر، موضوع این مستند اجتماعی است.

◁ **کارت قرمز** که نامش از همین عنوان در فوتبال گرفته شده و دریافت‌کنندهٔ آن از بازی اخراج می‌شود، فیلمی است دربارهٔ ریاکاری و پنهان‌کاری‌های فسادانگیز که دارد به عادت ثانویهٔ جامعهٔ مردسالار ما تبدیل می‌شود. در نگاه اول به‌نظر می‌رسد فیلمساز جز تصویربرداری گزارشی از صحنه‌های دادگاه - که پیکرهٔ اصلی فیلم را تشکیل می‌دهد، کاری نکرده است و با این نگرش باید **کارت قرمز** را در ردهٔ مستندهای گزارشی قرار داد. اما نشانه‌هایی در فیلم هست که به‌عنوان کلید ورود به دنیایی که فیلمساز در پی گشودن راز و رمز آن بوده، می‌تواند مخاطب را رهنمون شود. در جایی از فیلم، ناصر محمدخانی در حالتی صمیمی خطاب به دوربین از گرایش و اعتقادات مذهبی‌اش می‌گوید. این که از شش سالگی به کلاس قرآن می‌رفته و به‌قول خودش «سی و هفت هشت ساله که نمازم ترک نشده» و بیاناتی از این دست که خب البته نباید دروغ هم باشد. در صحنه‌ای دیگر که البته با دوربین خانگی توسط شهلا (متهم) ضبط شده، ناصر محمدخانی پس از یک مسابقهٔ فوتبال که به برد تیم تحت مربیگری او انجامیده، وارد خانهٔ شهلا می‌شود و در حالی که از سوی شهلا مورد پذیرایی قرار می‌گیرد، تأکید می‌کند که برد تیم آن‌ها به یاری خدا صورت گرفته و ناشی از دعاهای خیر شهلا، مادر شهلا و دیگران بوده است. اگر اقرار اول را که خطاب به دوربین خانم افضلی است اندکی ریاکارانه بدانیم، این یکی دیگر نه ریاست و نه تظاهر. چون در خلوت خانه دارد اتفاق می‌افتد. بنابراین می‌پذیریم که محمدخانی گرایش مذهبی دارد و به اقرار خودش نمازخوان هم هست. چیزی که به گمان من فیلمساز - حداقل در حد طرح موضوع - مطرح می‌کند، این است که چه‌طور انسانی که خود را مذهبی می‌داند و می‌داند که دروغ و پنهان‌کاری اخلاقی، آن هم در حدی که به ویرانی و حتی مرگ یک زن تبدیل می‌شود، گناه است، دست به چنین کاری می‌زند؟ این به گمان من پرسش مبهمی است که اگر هم پاسخ روشنی داشته باشد، باید آن را در لابه‌لای مناسبات فرهنگی و اجتماعی روزگار ما جست‌وجو کرد. طبق قوانین موجود، گرفتن همسر دوم، نیازمند رضایت همسر اول است. اما همسر صیغه‌ای یا غیررسمی، ظاهراً نیاز به رضایت کسی ندارد. این امکانی است که به مردان داده شده و البته همه می‌دانیم که چه موقعیت خطرناکی ایجاد می‌کند. یک ضرب‌المثل قدیمی می‌گوید «ماه همیشه پشت ابر نمی‌ماند». بالاخره روزی لاله سحرخیزان متوجه می‌شد که ناصر با زن دیگری زندگی می‌کند. خود ناصر در جایی خطاب به فیلمساز اقرار می‌کند که «لاله این اواخر شک کرده بود، حتی از من خواست قسم بخورم که همسر دیگری ندارم و از آن زن پسری به‌نام علی هم ندارم. من هم قسم خوردم که همسر رسمی دیگری ندارم و پسری به‌نام علی هم دارم که از خود توست. باور کرد». در همین اقرار ساده، نکتهٔ ظریفی وجود دارد. او قسم خورده است که همسر رسمی ندارد. و لاله هم باور کرده است. آیا لاله با همسر غیررسمی گرفتن ناصر موافق بوده است؟ چون ظاهراً لاله و خانواده‌اش بیش‌تر فصول سال را در قطر یا دوبی زندگی می‌کرده‌اند.

من البته قصد ندارم در مقام کارآگاه یا بازپرس وارد جزئیات این پرونده شوم. منظور از این نکته‌بینی دست‌یافتن به کلیدی است که به آن اشاره شد. این که **کارت قرمز** درنهایت چه می‌گوید یا چه می‌کند؟ آیا یک گزارش اجتماعی است یا فیلمی است دربارهٔ عشق و نفرت و یا هیچ‌کدام از این‌ها؛ اثری است دربارهٔ یک قهرمان که ظاهراً باید الگوی اخلاقی جامعه باشد اما در کشاکش ماجرایی اخلاقی یا غیراخلاقی، کارت قرمز می‌گیرد. فیلم همهٔ این‌ها هست و ارزش یک اثر مستند هم در همین ویژگی‌هاست. یا بهتر بگویم این ویژگی‌هاست که یک اثر مستند را از حد یک گزارش ژورنالیستی بالاتر قرار می‌دهد.

ارائهٔ یک گزارش تفصیلی از یک واقعهٔ اجتماعی، حداقل کاری است که یک اثر مستند باید بکند؟ آیا **کارت قرمز** چنین می‌کند؟ هم بلی، هم خیر. فیلم به مسائلی اشاره می‌کند که می‌تواند سرنخی باشد برای بازشدن این کلاف سردرگم. مثل اعتیاد ناصر محمدخانی که از قرائن برمی‌آید به این سادگی‌ها هم نبوده و احتمالاً او درگیر ماجراهایی پیچیده و حرفه‌ای هم بوده است. در فصل نهایی فیلم یک قاضی ناشناس که حاضر نیست تصویرش دیده شود، نتیجهٔ بررسی‌هایش را که بسیار هولناک است، بیان می‌کند. این که قتل نمی‌تواند کار شهلا یا یک زن دیگر باشد چون، مقتول دقایقی قبل از مرگ، مورد تجاوز قرار گرفته است. پرسش این است که چه کسی یا کسانی

این تجاوز وحشیانه را انجام داده‌اند؟ آیا باید احتمال وجود یک فرد یا شبکهٔ رقیب برای محمدخانی را در نظر گرفت؟ و آیا شهلا با آن فرد یا شبکه در ارتباط بوده است؟

زنی همچون او که به شهادت بی‌باکی و شیطنت در جلسهٔ اول دادگاه، به قول خودش دارد نقش بازی می‌کند و به گفتهٔ مادر مقتول «هنرپیشهٔ خوبی است» شخصیت پیچیده‌ای دارد. چون شکل ورودش به زندگی ناصر محمدخانی هم، حالت تهاجمی و تحمیلی دارد. ظاهراً او از سیزده‌چهارده سالگی -زمانی که محمدخانی در اوج محبوبیت بوده- دلبسته‌اش شده و ارتباطی هم با او برقرار کرده ولی فترتی چند ساله در میان آمده و سرانجام ده سال پیش شهلا از طریق حمید درخشان یکی دیگر از قهرمانان فوتبال، موفق به برقراری ارتباط با ناصر شده است. به میزانسن این ارتباط توجه کنیم. شهلا در دادگاه می‌گوید روزی در میدان آزادی، حمید درخشان را دیده و شمارهٔ تلفنش را به او داده و گفته است از اقوام ناصر محمدخانی است. قاضی می‌پرسد حمید درخشان را از کجا می‌شناختی؟ جواب شهلا این است که «او جلوی پایم نگه داشت» قاضی می‌پرسد چرا؟ و جواب می‌شنود که «من چه می‌دونم؟ از خودش بپرسید». شهلا در آن مقطع در چه موقعیتی قرار گرفته که اصرار داشته با محمدخانی ارتباط برقرار کند؟

فیلم در ظاهر به این پرسش‌ها، جواب روشنی نمی‌دهد که این علاوه بر ضعف درون‌مایه‌ای، می‌تواند بیانگر بی‌طرفی فیلمساز هم باشد. افضلی کوشیده است به‌عنوان فیلمساز، احساسات شخصی و زنانه‌اش را مهار کند. دوربین او فارغ از جنسیت خود، کوشیده است بین خود و شخصیت محوری فیلم -محمدخانی- رابطه‌ای فارغ از جنسیت برقرار کند و او را در موقعیتی قرار دهد که خلوتش را برملا کند. دوربین افضلی همراه محمدخانی، وارد خانه‌اش می‌شود - همان قتل‌گاه لاله -محمدخانی اشیاء غبارگرفتهٔ خانه حتی اتاق خواب و کمد لباس‌های لاله را یکی‌یکی نشان می‌دهد و در همین گشت‌وگذار است که اقرار می‌کند «عشق شهلا هوس بود. اما لاله واقعاً عاشق من بود». هر چند می‌شود پرسید چرا فیلمساز همین رابطهٔ صمیمانه را با شهلا برقرار نکرده است؟ البته محدودیت‌های فضایی را هم باید در نظر داشت. اما فیلمساز با هوشمندی و لابد با ترفندهایی که خود می‌داند، موفق به برداشتن فاصله‌ها میان خود و سوژه می‌شود. در فیلم پیشین او **زنانه** که در باب دختران و زنان خیابانی است هم افضلی موفق شده

افضلی کوشیده است به‌عنوان فیلمساز، احساسات شخصی و زنانه‌اش را مهار کند. دوربین او فارغ از جنسیت خود. کوشیده است بین خود و شخصیت محوری فیلم - محمدخانی - رابطه‌ای فارغ از جنسیت برقرار کند و او را در موقعیتی قرار دهد که خلوتش را برملا کند.

به دنیای درونی این انسان‌های تیره‌روز راه پیدا کند و احساس و عواطف شخصی آن‌ها را به خوبی برملا کند. بیش‌ترین صحنه‌های آن فیلم در توالت عمومی یکی از پارک‌های تهران فیلم‌برداری شده و فضایی مخوف و تکان‌دهنده از آن‌چه در لایه‌های زیرین جامعهٔ شهری تهران می‌گذرد، ترسیم می‌کند. در **کارت قرمز** هم افضلی -باز با همان شگردهایی که خود می‌داند، موفق شده از طریق نمایش تصاویری که شهلا با دوربین خانگی از خلوت خود با ناصر گرفته و می‌توان آن را نوعی فلاش‌بک قلمداد کرد، ما را به درون روابط این دو بکشاند. به استناد همین تصاویر، شهلا زنی است که عاشقانه ناصر را دوست داشته اما به‌نظر می‌رسد بیان عشق او یک‌جور تظاهر باشد تا عشق واقعی، یا به تعبیر آن مجری اخلاق‌گرای تلویزیون که در میزگردی با حضور سردار طلایی فرماندهٔ نیروی انتظامی تهران و یک خانم روان‌شناس به بررسی ابعاد این واقعه می‌پردازند، «عشق‌هایی کز پی رنگی بود، عشق نبود، عاقبت ننگی بود». هر چه هست، افضلی به‌عنوان یک فیلمساز نهایت سعی خود را به‌کار گرفته تا برخلاف مثلاً مایکل مور که گرایش حزبی خود را در نقد مسائل اجتماعی و اخلاقی دولت بوش به‌کار می‌گیرد، بی‌طرفی خود را تا انتها حفظ کند. تصور کنید اگر این فیلم توسط یک فمینیست ساخته می‌شد، حاصل کار چه چیزی از کار درمی‌آمد؟ دوربین افضلی در فضای دادگاه، خانه و دیگر اماکن، مثل یک ناظر تیزبین چنان سیال است که وجودش حس نمی‌شود. این ویژگی در فصل شیون و زاری مادر مقتول به اوج می‌رسد و فضایی زنده و رقت‌انگیز ایجاد می‌کند. در فصل دادگاه اول نیز، میزانسن دادگاه طوری است که تریبون متهم، در فاصلهٔ نزدیکی با ناصر محمدخانی قرار گرفته است. چند نمای بسته در این فصل وجود دارد که هوشمندی فیلمساز را در انتخاب زاویه نشان می‌دهد. در جایی سر محمدخانی و دست‌های پرتحرک شهلا در یک قاب قرار می‌گیرند. در جایی دیگر، شهلا از عشق خود به ناصر می‌گوید و دوربین با یک حرکت آرام و کوچک، چهرهٔ درهم‌ریختهٔ محمدخانی را نشان می‌دهد. در جایی دیگر، شهلا با پررویی -بخوانید وقاحت- می‌گوید که قاضی را دوست دارد و عاشق اوست، واکنش قاضی که خود را جمع‌وجور می‌کند، دیدنی است. او در یک موقعیت خطرناک حرفه‌ای قرار می‌گیرد. ممکن است شائبه‌هایی در اذهان حاضران در دادگاه یا حتی همسر قاضی ایجاد شود. فیلم این ظرایف را خوب تصویر می‌کند اما در ظاهر، او کاری نکرده است جز تهیهٔ گزارشی از دادگاه شهلا. گیریم که به قول برخی چنین باشد. حتی دوستی، در قیاس با **کلوزآپ** کیارستمی که آن هم بخش عمده‌اش در دادگاه می‌گذرد، **کارت قرمز** را در حد یک گزارش سادهٔ تلویزیونی قلمداد می‌کرد. این قیاس از آن‌جهت درست نیست که صحنه‌های دادگاه فیلم **کلوزآپ** کلاً بازسازی بود. نگارنده که خود در آن دادگاه حضور داشت، این را از نزدیک دیده است و می‌داند که پس از تبرئه و آزادی حسین سبزیان -همان متهمی که خود را به‌جای مخملباف جازده بود، تازه فیلم‌برداری **کلوزآپ** شروع شد. البته استادی کیارستمی در واقعی جلوه‌دادن آن فصل را نباید نادیده گرفت. اما صحنه‌های دادگاه **کارت قرمز** در حین اجرا تصویربرداری شده است. یعنی فیلمساز، تابع شرایط و حال‌وهوای دادگاه بوده و میزانسن‌ها از عهدهٔ او خارج بوده است. آن هم در دادگاهی با آن فضای تنگ و تاریک و شلوغی و بی‌نظمی و نوی هم لولیدن آدم‌ها.

جدا از فصل دادگاه، تنها فصل فکرنشدهٔ فیلم، همان فصل ورودی ناصر محمدخانی و گروه فیلمسازی به خانه است. اگر شهلا در دادگاه بازیگر خوبی جلوه می‌کند، محمدخانی هم در خانه، بازیگر حرفه‌ای است. با اعتمادبه‌نفس و طوری که انگار دارد دربارهٔ آدم‌های دیگری حرف می‌زند، جلوی دوربین ظاهر می‌شود و بخشی از خلوت زندگی خود را برملا می‌کند. آیا او با این کار قصد دارد از بار گناهان خود بگذرد و به آینهٔ عبرت تبدیل شود؟ به‌ویژه به صحنه‌ای اشاره می‌کنم که او پس از یادآوری نحوهٔ قتل لاله، حالش بد می‌شود و روی تخت‌خواب می‌نشیند و از درد به خود می‌پیچد. آشکارا نیاز به چیزی دارد که او را از آن حال برهاند و بسازد. هر چه هست، در این فصل که گفتم به مدد شگرد فیلمساز فاصله‌ها از میان برداشته شده، با فیلمی افشاگرانه روبه‌روییم. هر چند کلیت فیلم هم چنین حال‌وهوایی دارد. به‌راستی معلوم نیست چه کسی رضایت داده تا فیلم‌های خصوصی شهلا و ناصر در **کارت قرمز** دیده شود. اگر محمدخانی بوده که فکر می‌کنم با این کار خواسته است جبران مافات کند. ضمن این که همین فیلم‌های خانگی نشان می‌دهد که شهلا جدا از بازیگری، تصویربردار خوبی هم بوده است. چون تصاویر او از نظر فنی و تکنیکی، چیزی کم از تصاویر فیلم اصلی که توسط یک گروه حرفه‌ای گرفته شده ندارد.

واپسین نکته این که به شهادت همین دو فیلم، مهناز افضلی اگر همین رویه را ادامه دهد و در جهت ارتقاء نگاه سینمایی‌اش هم بکوشد، کم‌کم دارد صاحب سبک و سلیقه‌ای ویژه در مستندسازی می‌شود. اصلی‌ترین مؤلفهٔ این سبک یا روش، حذف فاصله‌ها و نادیده گرفتن دوربین است. این ویژگی البته در فیلم **زنانه** که فیلمساز اختیار عمل بیش‌تری داشته، جلوهٔ آشکارتری پیدا کرده است. و سرانجام این که به‌رغم اقرار بازپرس یا قاضی ناشناس، شهلا قاتل نیست اما دست‌کم تا زمان نگارش این یادداشت، حکم صادرشده برای او، همچنان اعدام است. ◀