سوگ سیاوش

سیدمجید حسینی | زا[illegible]ابراهیمی

نگاهی نقادانه به تحولات فرهنگی ـ سیاسی ۱۳۸۸- ۱۳۹۴ از منظر سینمای

اصغر فرهادی

www.ketab.ir

حسینی، سیدمجید، ۱۳۵۸ -
تروما: نگاهی نقادانه به تحولات فرهنگی ـ سیاسی ۱۳۸۸ ـ ۱۳۹۴ از منظر سینمای اصغر فرهادی / سیدمجید حسینی، زانیار ابراهیمی ـ تهران: نشر ثالث، ۱۳۹۵.
۲۱۶ ص.
شابک ۱ ـ ۰۷۹ ـ ۴۰۵ ـ ۶۰۰ ـ ۹۷۸ ISBN 978-600-405-079-1
سینما ـ ایران ـ قرن ۱۴ ـ تاریخ و نقد. جنبه‌های سیاسی: نقد و تفسیر.
PN۱۹۹۸/۳/ح۵ف۴ ۷۹۱/۴۳۰۲۲۳۰۹۲

دفتر مرکزی: خیابان ریمغان / بین ایرانشهر و ماهشهر / پ ۱۵۰/ طبقه چهارم / تلفن: ۸۸۳۰۲۴۳۷
فروشگاه: خیابان کریمخان زند / بین ایرانشهر و ماهشهر / پ ۱۴۸ / تلفن: ۷-۸۸۳۲۵۳۷۶

تروما: نگاهی نقادانه به تحولات فرهنگی ـ سیاسی ۱۳۸۸ ـ ۱۳۹۴ از منظر سینمای اصغر فرهادی
● سیدمجید حسینی، زانیار ابراهیمی ● ناشر: نشر ثالث
● مجموعهٔ علوم اجتماعی
● چاپ اول: ۱۳۹۵ / ۱۱۰۰ نسخه
● لیتوگرافی: ثالث ● چاپ: سازمان چاپ احمدی ● صحافی: مینو
● کلیه حقوق محفوظ و متعلق به نشر ثالث است
● شابک ۱ ـ ۰۷۹ ـ ۴۰۵ ـ ۶۰۰ ـ ۹۷۸ ISBN 978-600-405-079-1
● سایت اینترنتی: www.salesspublication.com پست الکترونیکی: Info@salesspublication.com
● قیمت: ۱۸۰۰۰ تومان

www.ketab.ir

فهرست مطالب

مقدمه ۹
فصل اول: طرح مسأله ۹
فصل دوم: روش‌شناسی ۲۲
فصل سوم: ساختار مفهومی کتاب ۲۹
فصل چهارم: ساختار روایی کتاب ۳۳

بخش اول: مقدمهٔ نزاع ۳۷
فصل اول: صف‌آرایی کارناوال ۳۹
کارناوال از نظرگاه باختین ۴۰
رقابت‌های انتخاباتی ۸۸ ..... ۴۵
کارناوال و در بارهٔ الی ۴۸
فصل دوم: در بارهٔ الی ۵۱
تن/ زبان/ فرایند دلالتی ۵۲
امر نمادین / امر نشانه‌ای ۵۳
اخلاق مادرانه/ اخلاق مردانه ۵۴
خود/ سوبژکتیویته ۵۵

www.ketab.ir

سرکوب گذشته در مقام سوپرایگو ۶۰
گذار از امر نمادین به امر نشانه‌ای ۶۳
نیمهٔ دوم: جدایی ۶۵
بازگشت امر سرکوب‌شده ۶۶
سیطرهٔ امر نمادین ۶۹
اخلاق مردانه ۷۰
[illegible] در مقام امر نشانه‌ای ۷۱

بخش دوم: نزاع ۷۳
فصل اول: [illegible] ابر ستمدیدگی ۷۵
اتوس/پاتوس [illegible] ۷۷
احمدی‌نژاد به مثابه سوژهٔ مفروض به دانایی ۷۹
موسوی در مقام سوژهٔ مفروض اعتقاد ۱۰۴
نزاع و جدایی نادر از سیمین ۱۲۵
فصل دوم: جدایی نادر از سیمین ۱۲۷
چهارچوب تحلیل ۱۲۸
الهیات سیاسی/ فلسفهٔ سیاسی ۱۲۸
خدای ساعت‌ساز/خدای قانون‌گذار ۱۲۹
اجتماعی شدن اولیه و ثانویه ۱۳۰
ووآ آکوسماتیک/صدای دیجتیک ۱۳۰
رابطهٔ ما/آن‌ها ۱۳۳
دو روایت موازی ۱۳۹
مقدمهٔ فیلم (اختلاف) ۱۴۰
تنهٔ فیلم (نزاع) ۱۴۶
پایان‌بندی فیلم (جدایی) ۱۵۱

www.ketab.ir

بخش سوم: بازگشت به تروما ۱۵۵
فصل اول: گذار به اعتدال ۱۵۷
تقلیل دگربودگیِ دیگری در مقام دشمن ۱۶۰
تغییر منطق کنش سیاسی ۱۶۵
برجستگی زندگی روزمره ۱۷۱
آیندهٔ گفتمان اعتدال ۱۷۸
تروما و فیلم گذشته ۱۸۰
فصل دوم: گذشته ۱۸۳
متافیزیک زمان/ استعاره ۱۸۴
خودِ استعلایی خودِ دیگر ۱۸۶
گذشته/تروما ۱۸۷
افکنده شدن به زمان حال [illegible] ۱۸۹
تفسیر گذشته ۱۹۲
سکوت گذشته ۱۹۳
بازگشت به گذشته ۱۹۳
پروبلماتیک شدن گذشته ۱۹۸
نقد اکنون ۲۰۳
سخن آخر ۲۰۹
کتابشناسی ۲۱۳

www.ketab.ir

مقدمه

فصل اول: طرح مسئله

همهٔ سؤالات را نمی‌توان از یک چیز و یک کس پرسید. این بینش ساده و البته به ظاهر ساده لاکانی، نقطهٔ عزیمت ما در نوشتن این کتاب است. بسیار اتفاق می‌افتد که با دیدن فیلم یا وقوع رخداد مهمی، سیل پرسش‌های بی‌پایان به ذهنمان خطور می‌کند و آسوده‌مان نمی‌گذارد. این پرسش‌ها را معمولاً خطاب به همان چیز یا کسی می‌پرسیم که ذهنمان را آشفته. مثلاً فیلمی دیده‌ایم و سیر وقایع و کردار شخصیت‌ها به نظرمان قانع‌کننده نیست و بی‌وقفه می‌پرسیم چرا آن‌طور که دیدیم و چرا طور دیگری نه؛ یا حادثه‌ای برای خودمان و در اطرافمان اتفاق افتاده و بی‌وقفه بدان رجوع می‌کنیم تا به سخنش وادار یم و از سرگردانی رهایی یابیم.

کار ما شبیه بیماری است که به روانکاو مراجعه می‌کند. بیمار هم انبوهی سؤال در بارهٔ خودش و امراضش دارد که می‌خواهد جوابشان را از روانکاو بیرون بکشد؛ و به همین خاطر هرچه در دل دارد می‌گوید و هرچه می‌خواهد می‌پرسد تا به آرامش دست یابد.

اما به نظر لاکان هم ما و هم آن بیمار، مرتکب اشتباه مهلکی شده‌ایم؛

www.ketab.ir

اشتباهمان این است که یک فیلم یا اتفاق یا یک روانکاو را مخزن اسرار و نوشدارویی برای همهٔ دردهایمان می‌دانیم. گویی ما فرض می‌کنیم که آن فیلم می‌داند، جواب پرسش‌ها در آن اتفاق هست و روانکاو دست‌آخر روان آشفتهٔ ما را سر و سامان می‌دهد. لاکان در این مواقع از اصطلاح سوژهٔ مفروض به دانایی[1] استفاده می‌کند و بیدارباش[2] او این است که آن فیلم (ها) و آن اتفاق و آن روانکاو فقط سوژه‌ای است که ما به اشتباه فرض کرده‌ایم که می‌داند؛ ما دانایی را به متن انتقال می‌دهیم یا فراگردان می‌کنیم. به عبارت ساده‌تر، متن حفره یا خلأ دارد و چنته‌اش آن اندازه که ما گمان می‌کردیم پر نیست.

اکنون که این هم چیز را نمی‌داند، باید دست از انفعال برداریم و خودمان هم بکوشیم جواب سؤال‌هایمان را پیدا کنیم. در این‌جاست که ما از رهگذر مشارکت با متن یک فیلم یا بستر یک اتفاق، معنا خلق می‌کنیم یا به تعبیر شون هومر خلأ متن را با فضای نمادین خودمان می‌پوشانیم (هومر، ۱۳۹۴: ۱۷۱). معنا همیشه به همین شکل خلق می‌شود، یعنی باید بدانیم که دست‌کم جواب برخی سؤال‌ها در اختیار خود ماست و بیهوده متن را مخزن اسرار تلقی نکنیم.

پس ما ساکت ننشسته‌ایم تا به سخنان متن گوش فرا دهیم؛ ما با متن گفتگو می‌کنیم و معنا در جایی بین ما و متن پدید می‌آید. اما این مایی که از آن صحبت می‌کنیم چه نوع مایی است و چه کسی کدام فضای نمادین را برای پوشاندن خلأ متن به کار می‌برد. نباید فراموش کنیم که گرچه معنا محصول مشترک متن و ماست، همواره متن اولویت دارد. متن است که مخاطبان صریح و ضمنی خود را برمی‌گزیند (هومر، ۱۳۹۴: ۱۷۲).

---

1. subject supposed to know
2. wake-up call

www.ketab.ir

در واقع ما با متنی گفتگو می‌کنیم که از پیش انتخاب کرده می‌خواهد با چه کسی صحبت کند. به عقیدهٔ ما فیلم‌های فرهادی نخست با خوانندگان (و به بیان دقیق‌تر، بینندگان) ایرانی گفتگو می‌کنند.

در توضیح برساخته شدن بینندگان فرضی ایرانی می‌توانیم با استفاده از تمایز نگاه و چشم در نظر لاکان به ذکر نمونه‌ای از فیلم *جدایی نادر از سیمین* بسنده کنیم. نسبت نگاه و چشم بدین گونه است که چشمی که ابژه را می‌بیند از آن سوژه است و نگاه در طرف ابژه قرار دارد. به سخن ژیژک «هنگامی که به ابژه نگاه می‌کنم، ابژه همواره از پیش به من خیره شده است» (هوور ۱۳۹۴: ۱۷۲). سکانس نخست *جدایی* را به یاد آورید، سکانسی که دوربین بیننده را به جای قاضی می‌نشاند. این سکانس به نحوی فیلمبرداری شده است که ما را به درون نزاع نادر و سیمین پرتاپ می‌کند و به قضاوت فرامی‌خواند (فراخوانی آلتوسری و در معنای دقیق کلمه اجبارآمیز). بینندهٔ فرضی در اوان فیلم با چهره‌اش با نگاه ابژه‌ای روبرو می‌شود که از پیش او را نگاه می‌کند است یا او را از پیش برساخته است. بر این اساس می‌توان اظهار کرد که بینندهٔ فرضی ایرانی، به دلیل درگیری مستقیمش در بستر اجتماعی- تاریخی فیلم (های) فرهادی، قضاوت بهتری از سایر بینندگان فرضی پیش خواهد رفت. فرهادی نیز خود در مصاحبه‌ای اشاره می‌کند که *جدایی نادر از سیمین* را برای بینندگان ایرانی ساخته، چون رمزگان‌های فیلم را برای خارجی‌ها گشودنی نمی‌دانسته است (فرهادی، منبع اینترنتی ۱). بنابراین می‌توان خارجی‌ها را مخاطبان ضمنی و نه صریح این فیلم (ها) تلقی کرد. البته آنان نیز می‌توانند خلأ متن را با فضای نمادین خودشان بپوشانند، اما نکته‌ای که در هر حال باید به یاد داشت این است که خلأ متن همواره پابرجاست و هیچ فضای نمادینی، چه از سوی بینندگان صریح و چه از طرف بینندگان ضمنی، کلام آخر نخواهد بود.

www.ketab.ir

همچنین ناگفته پیداست که مای ایرانی یکدست و یکجور نیست. ماهای ایرانی هر یک خلأ متن فیلم‌های فرهادی را با فضای نمادین خودشان می‌پوشانند. آنچه در این کتاب می‌بینید، فضای نمادین مای ایرانی (ما در مقام نویسندگان کتاب) است که به نوبهٔ خود خوانندگان صریح و ضمنی‌ای دارد که با فضای نمادین ما موافقت یا مخالفت خواهند کرد؛ به عبارت دقیق‌تر، ما نیز این کتاب را پیشاپیش در گفتگوی ذهنی با مخاطبان صریح و ضمنیمان نگاشته‌ایم و آنان در آینده به این گفتگو خواهند پیوست (سیالیت دال‌ها هرگز پایانی نخواهد داشت).

وانگهی، ما تنها با یک فیلم از فرهادی روبرو نیستیم. فیلم‌های فرهادی نه‌تنها با ما بلکه در ابتدا با خودشان گفتگو می‌کنند و ما زمانی مجاز به خلق معنا هستیم که گفتگوی اصیل و اولیهٔ فیلم‌ها با یکدیگر را به رسمیت بشناسیم. لاکان در این خصوص با استفاده از نوعی هم‌آوایی می‌گوید که تنها هنگامی می‌توانیم فیلم‌ها را جدی (seriously) بگیریم که آن‌ها را پشت سر هم به صورت سریالی (serially) ببینیم (ژیژک b ۱۳۹۲ :۱۸۴). بر همین قیاس ژیژک اظهار می‌کند که می‌توان فیلم‌های یک کارگردان خاص را بر اساس مضمون مشترکشان دسته‌بندی و سپس قرائت کرد (او خود این کار را در خصوص فیلم‌های آلفرد هیچکاک انجام می‌دهد). سریالی دیدن فیلم‌های یک کارگردان مستلزم این است که بین برخی از فیلم‌ها شباهت‌هایی برقرار کنیم و سپس از طریق شباهت‌ها به هسته‌ای درونی میانشان تشخیص دهیم تا بتوانیم فیلم‌ها را دسته‌بندی کنیم.

به عقیدهٔ ما فیلم‌های فرهادی همگی (بجز یک استثنا) داستان واقعه‌ای دردآور در گذشته را روایت می‌کنند؛ ما این واقعهٔ دردآور را که به زخمی در گذشته شبیه است تروما می‌نامیم؛ آثار فرهادی از *رقص در غبار*، *شهر زیبا* و *چهارشنبه سوری* گرفته تا *در بارهٔ الی*، *جدایی نادر از*

www.ketab.ir

سیمین و گذشته بر مدار گذشتهٔ تروماتیک می‌چرخند. در فیلم *رقص در غبار*، با ترومای مادر بدکاره یا شهره به بدکارگی مواجهیم. در *شهر زیبا* با ترومای قتل معشوق سر و کار داریم، ترومایی که ساحت نمادین (یعنی هویت افراد و خود[1]شان در زمان حال) را مختل کرده است. در *شهر زیبا*، مفهوم کنش معوق در تروما به طرز ظریفی با حکم اعدامی که سال‌ها بعد دامان عاشق را می‌گیرد، همپوشانی می‌کند (کنش معوق به این معنی است که تروما در زمان وقوع، کاملاً و واقعاً به مسئله تبدیل نشده است و تنها خصلتی حیاتی و تعیین‌کننده می‌یابد و پاسخ می‌طلبد). در *چهارشنبه سوری* با ترومای خیانت مواجهیم، ترومایی که با شفابخشی یک میانجی محوشونده، روح‌انگیز (ترانه علیدوستی)، حل می‌شود (میانجیِ محوشونده در اینجا یعنی شخصیت فرعی‌ای که با ورود به نزاع دو شخصیت اصلی، میان آنان سازشی موقت ایجاد می‌کند و خود از داستان خارج می‌شود). در فیلم *جدایی نادر از سیمین* با ترومای پدر نادر روبرو می‌شویم؛ گذشته در این فیلم دقیقاً به دلیل وجه تروماتیکش سکوت می‌کند و به سخن کشاندن یا نمادینه کردنش (یعنی تفسیر کردنش) دشوار و مناقشه‌انگیز است. در *درباره الی* خبری از میانجی محوشونده نیست و راهیابی راضیه (ساره بیات) به خانه نادر سرآغاز مشکلات وخیم‌تر بعدی است. به عبارت دیگر، راضیه برخلاف همتای خود در *چهارشنبه سوری*، شفابخش نیست بلکه آشکارکننده مشکلات و دشواری برقراری رابطه‌ای معنادار بین نادر و سیمین است؛ رابطه‌ای که حول گذشته سامان یافته است، حول نادر که به گذشته تن می‌دهد، و سیمین که گذشته را می‌پذیرد اما از آن فراتر می‌رود. *در بارهٔ الی* نیز سراسر فرار از تروماست، ترومای رابطهٔ ناکام عشقی که سرانجام گریبان

1. self

الی را می‌گیرد (ترومایی که پس از گذشت دو سال واقعاً و کاملاً به مسئله تبدیل شده است). تنها استثنا در میان فیلم‌های فرهادی، *دایره زنگی* است که فرهادی نویسندگی و همسرش، پریسا بخت‌آور، کارگردانی آن را بر عهده داشته است. در سایر فیلم‌های فرهادی، کمابیش با رخداد تازه‌ای روبرو نیستیم. به عبارتی، حادثهٔ اصلی (یعنی تروما) زمانی دیگر و جایی دیگر اتفاق افتاده است و اکنون می‌خواهیم از دست‌اندازی رخداد تروماتیک به زمان حالمان جلوگیری کنیم یا با نمادینه‌کردنش، اختلال ساخت نمادین را برطرف سازیم، در حالی که *دایره زنگی* یکسره رخداد، تپش و نکاپوست و در جهانی متفاوت با سایر فیلم‌های فرهادی می‌زید.

بدین ترتیب می‌توان اظهار کرد که فیلم‌های فرهادی هسته‌ای مشترک دارند و بجز یک استثنا در یک دسته جای می‌گیرند. در این صورت پرسش این است که چرا از این میان، سه فیلم *در بارهٔ الی*، *جدایی نادر از سیمین* و *گذشته* را برگزیده‌ایم، حال آن‌که فرهادی در گشایش *جدایی*، سرنخی جدی برای پیوند دادن آن با *چهارشنبه سوری* به دست داده است ــ در گشایش *جدایی* شناسنامه‌های شخصیت اصلی *چهارشنبه سوری*، مژده (هدیه تهرانی) و مرتضی (حامد فرخ‌نژاد) را در دادگاه می‌بینیم که ظاهراً بر تداوم تنش آنان، در هیئت نادر و سیمین، دلالت می‌کند. این پرسش هم ما را به عنصر افزون‌تر این سه فیلم نسبت به سایر فیلم‌های فرهادی رهنمون می‌سازد و هم نشان می‌دهد که این فیلم‌ها چگونه می‌توانند با بستری که از آن برخاسته‌اند نیز گفتگو کنند و برخی مشخصات حیاتی این بستر را در خود بازتاب دهند.

هستهٔ مشترک فیلم‌های فرهادی، یعنی گذشتهٔ تروماتیک، تنها در این سه فیلم خصلتی سریالی (روایت‌مند) می‌یابد. اگر این سه فیلم را به نحوی سریالی ببینیم، می‌توانیم گذشتهٔ تروماتیک را روایت‌مند سازیم و

www.ketab.ir

از نفس وجود هسته‌ای مشترک فراتر رویم. در فیلم *درباره الی*، گذشته‌ای سرکوب‌شده (و نه واپس‌زده، چرا که الی آگاهانه سرکوبش می‌کند) وجود دارد که الی می‌کوشد از آن بگریزد، گریزی نافرجام که با بازگشتش الی را یکسره سرکوب می‌کند. با استفاده از تمایز مرگ فیزیکی و مرگ نمادین در نظر لاکان می‌توانیم اظهار کنیم که الی نه هنگامی که در دریا غرق می‌شود، بلکه زمانی واقعاً (به طور نمادین) می‌میرد که گذشته با به رسمیت نشناختنش (یعنی همان کاری که الی با او کرده بود) سرکوبش می‌کند؛ مرگ نمادین الی زمانی کامل می‌شود که دوستانش نیز او را تنها می‌گذارند. گذشته در این فیلم با بازگشتش فعلیتی تام و تمام می‌یابد. به عبارت دقیق‌تر، ترومای عشق ناکام الی در گذشته ــ پس از کنش متوقف‌کننده (یا در واقع گریز) به شمال ــ گریبانش را می‌گیرد، زیرا به واژگان فعلیت تام و تمام گذشته، الی به انفعال تام و تمام درمی‌غلتد؛ الی گریزناپذیر است، بدون آن‌که ترومای عشق ناکامش در زندگی را سامان دهد. چنان‌که خواهیم دید، الی تجسم امر نشانه‌ای است، امری که جدای از صبغهٔ زبانه‌ای پیوندش با اخلاق مادرانه، نبضی است که همواره زیر ساحت نمادین می‌تپد و آن را مختل می‌سازد (سیمین در فیلم *جدایی* تداوم الی است و نمایندهٔ اخلاقی که سرانجام در فیلم گذشته بر ساحت نمادین تسلط می‌یابد). در *جدایی*، همان‌گونه که خواهیم گفت، داستان طرد امر نشانه‌ای و سیطرهٔ امر نمادین است، زیرا گذشته در مقام سوپرایگو تخطی را برنمی‌تابد. در *جدایی*، پدر نادر، تجسم گذشتهٔ تروماتیک او و سوپرایگوی نادر است (سکانسی را به یاد آورید که نادر در حال بازسازی صحنهٔ نزاع با راضیه برای ترمه است و پدرش نگاهی شماتت‌آمیز به او می‌کند و نادر سر به زیر می‌افکند). همین گذشتهٔ تروماتیک است که سنگ بنای جدایی را

می‌گذارد، زیرا نادر علت ماندن در ایران را عدم میل به ترک پدرش عنوان می‌کند. در نظر نادر مهم نیست که سوپرایگو (پدرش) او را بازنشناسد، او همچنان مصرانه می‌کوشد خود را درون دیگری بزرگش تعریف کند یا به تعبیری لاکانی بفهمد که دیگری بزرگ از او چه می‌خواهد یا او در میل دیگری بزرگش چیست. نادر در این فیلم خصلتی هیستریکال می‌یابد (یعنی میان هویت نفسانی مستقیم و هویت نمادینش تناقضی نادلخواه می‌بیند) و منطق کنش او فرار از هیستری قاتل بودن است. عنوانی که نادر، به تعبیری آلتوسری، نمی‌خواهد بدان فراخوانده شود. دلیل رفتارهای متناقض نادر نیز همین است، نه آشفتگی فیلمنامه در ترسیم شخصیتی که همزمان پایبند به اصول است و دروغ نیز می‌گوید (فراستی و رزریا، منبع اینترنتی ۲). گذشته در *جدایی* یک قدم از فعلیتش پا پس کشیده است. سرانجام در فیلم *گذشته* است که گذشتهٔ تروماتیک یکسره دست از سخن نمی‌کشد و با اختلال در ساحت نمادین افراد را به خود می‌خواند تا نمادینه‌اش کنند، دست به نقد اکنون بزنند و روایتی بدیل از خود به دست دهند. به تعبیر ژیژک «آسیب‌هایی که ما آمادگی به یادآوردنشان را نداریم با شدت خاصی بیش از پیش بر ما ظاهر می‌شوند. بدین ترتیب باید این تناقض را بپذیریم که برای این‌که یک رویداد را واقعاً فراموش کنیم، باید نخست نیروی خود را بسیج کنیم تا آن را کاملاً به یاد آوریم» (ژیژک C ۲۹:۱۳۹۲). این دقیقاً همان اتفاقی است که در فیلم *گذشته* می‌افتد. بدین‌رو می‌توانیم اظهار کنیم که در روایت نخست، با گریز از گذشتهٔ تروماتیک روبرویم، در روایت دوم با پذیرش گذشتهٔ تروماتیک و در عین حال ناکامی در نمادینه‌کردن و برگذشتن از آن مواجهیم، و در روایت سوم با پنجه افکندن در گذشتهٔ تروماتیک، نمادینه کردن و برگذشتنی (ولو موقت) از آن سر و کار داریم.

www.ketab.ir

بر این اساس می‌توان گذشتهٔ تروماتیک را روایتمند ساخت و این سه فیلم را به رغم اشتراکشان با سایر فیلم‌های فرهادی، به طرزی جداگانه بررسی کرد.

علاوه بر این، سه فیلم یادشده عناصر مشترک دیگری نیز دارند: نخست؛ در این روایت‌ها همواره چهارچوب نزاع خانواده است، خانواده‌ای که در حال شکل‌گیری است (*در بارهٔ الی*)، خانواده‌ای که در حال فروپاشی است (*جدایی نادر از سیمین*) و خانواده‌ای که فروپاشیده است (*گذشته*). در این سه فیلم، حتا نزاع‌های فرعی هم درون خانواده رخ می‌دهد، به طور مثال نزاع امیر با سپیده و پیمان با شهره در *در بارهٔ الی*، نزاع حجت و رضیه در *جدایی* و نزاع سمیر با سلین در *گذشته*. دوم؛ چنان‌که بعضی از منتقدان گفته‌اند (فراستی و پوریا، منبع اینترنتی ۲) روایت‌های فرهادی عمداً بر حذف برخی اطلاعات اساسی استوارند و به همین دلیل فاقد تعلیق هستند، زیرا عنصر تعلیق مستلزم آن است که بینندگان تمام اطلاعات لازم را داشته باشند و سپس بکوشند پایان فیلم را حدس بزنند. این نکته درست است، زیرا به طور مثال تا نیمهٔ دوم در *بارهٔ الی* نمی‌دانیم که الی نامزد داشته است، یا تا بیش تا پایان *جدایی* نمی‌دانیم که راضیه با ماشین تصادف کرده است، یا در *گذشته* تقریباً تا پایان فیلم گمان می‌کنیم که سلین به طور قطع به خاطر خیانت همسرش (رابطه با مارین) دست به خودکشی زده است. با این همه، به باور ما حذف اطلاعات آگاهانه صورت می‌گیرد تا روی کشمکش‌های اخلاقی/زبانی/گفتمانی تمرکز کنیم و نه پایان روایت. زیرا پایان در روایت‌های فرهادی هیچ‌گاه به اصطلاح بسته نیست. حذف اطلاعات نه به دلیل غافلگیر کردن بیننده، بلکه به دلیل تمرکز بر پیچیدگی روابط آنان صورت می‌گیرد. افزون بر این، دسته‌ای دیگر از اطلاعات وجود دارد که هرگز از

www.ketab.ir

آن‌ها باخبر نمی‌شویم. به طور مثال هرگز به طور قطع نمی‌دانیم که الی برای نجات آرش در دریا غرق شده است یا نه، ترمه سرانجام از میان نادر یا سیمین کدام یک را انتخاب می‌کند و سلین چرا خودکشی کرده است. همان‌طور که گفتیم، این تدابیر امکان می‌دهد روی کشمکش‌ها تمرکز کنیم تا این‌که درگیر پایان تلخ یا شیرین روایت‌ها شویم. سوم؛ روایت‌های فرهادی خاصیتی خودارجاع دارند. به عبارت دیگر، راهکار خروج از کشور به معنای رجوع به نوعی دیگری مطلوب یا آرمانی نیست. به طور مثال، ازدواج احمد (در *درباره الی*) در آلمان با شکست روبرو بوده است و او اکنون به ایران بازگشته تا دوباره تشکیل خانواده دهد؛ یا ازدواج احمد (در *گذشته*) در فرانسه فروپاشیده است و او به آن‌جا سفر می‌کند تا طلاق را قانونی کند و سرانجام تصمیم سیمین در بارهٔ سفر به کانادا عاملی است برای کندوکاو در وضعیت کنونی زندگی او و نادر و نه لزوماً ترجیح دیگری بر خود ایرانی.

نقطهٔ عزیمت ما، زمانی به مسئله‌ای حساس می‌رسد که دو نکتهٔ ساده، اما حیاتی را در خوانشمان لحاظ می‌کنیم: از یک سو مای ایرانی در مقام بینندهٔ فرضی، همواره از موضعی تاریخی متن را قرائت می‌کند و از سوی دیگر، متن نیز همواره از بستری تاریخی برخاسته است. به بیانی موجز، نه متن لازمان است و نه مخاطب. اما مشکل این است که بستر تاریخی نیز خود دچار همان خلأ و فقدان فیلم‌های فرهادی است؛ یعنی هیچ یک سؤالات ما را به تمامی پاسخ نمی‌دهند و مهم‌تر از این، سؤالات ما از متن (فیلم‌ها) و بستر (تاریخیشان) ظاهراً نامتجانس و نامرتبط با یکدیگرند.

مرحلهٔ اساسی و نهایی ما، در طرح پرسشی حساس و مخاطره‌آمیز رقم می‌خورد: حال که فیلم‌های فرهادی از بستری تاریخی برخاسته‌اند،

www.ketab.ir

فیلم‌هایی که مای ایرانی در مقام بینندهٔ فرضی می‌کوشد فقدانشان را با فضای نمادین خود بپوشاند، و حال که خود این بسترها نیز محل پرسش مای ایرانی است، مایی که بستر و زمینهٔ تاریخی را در تجربهٔ زیستهٔ خود لمس کرده است، آیا می‌توان متن فیلم‌ها و بستر تاریخیشان را در پرتو یکدیگر قرائت کرد؟ به عبارت دیگر، آیا می‌توان متن فیلم‌ها و بستر تاریخیشان را رودرروی یکدیگر نشاند و آن‌ها را مخاطب پرسش‌های یکسانی قرار داد؛ پرسش‌هایی که ظاهراً از یک سنخ و جنس نیستند؟ مخاطره‌آمیز بودن این پرسش، زمانی آشکارتر می‌شود که بستر فیلم‌های فرهادی را سرشار از تحولات اجتماعی و سیاسی مهم می‌یابیم، تحولاتی که از انتخابات ریاست‌جمهوری در سال ۸۸ و حوادث پس از آن آغاز می‌شوند و در دولت آقای روحانی با ظهور گفتمان جدیدی به نام اعتدال می‌انجامند. به بیان ساده‌تر، چه بسا ما با دو روایت متفاوت روبرو نباشیم، یکی از متن فیلم‌ها و دیگری از بستر سیاسی- اجتماعی آن‌ها، بلکه بتوانیم این دو را در پرتو یکدیگر قرائت کنیم و روایتی واحد و مستقل بسازیم، روایتی که پرسش‌هایمان را پاسخ دهد تا به یاری آن بتوانیم خلأ و فقدان متن و بستر را با فضای نمادینمان بپوشانیم.

دو بینش هگلی و فرویدی ما را در ساختن روایتی واحد از متن و بستر یاری می‌دهند. اگر به تعبیر هگل نباید هنر را از قلمرو معرفت بیرون راند، زیرا هنر آگاهی تاریخی خاص یا آگاهی زمان خویش را بیان می‌کند (لاجوردی، ۱۳۹۳: ۹). اگر بر اساس آرای فروید بتوان اظهار کرد: «هنر، خواب دیدن جامعه است که در آن عوامل سرکوب‌کننده و تحقق آرزو یک جا جمع شده‌اند» (لاجوردی، ۱۳۹۳:۸۷). ارزشش را دارد توانِ متن و بستر را در پاسخگویی به سؤالاتی کمابیش یکسان بیازماییم.

ما اکنون در سومین سال ریاست‌جمهوری حسن روحانی ایستاده‌ایم

و به گذشته می‌نگریم. ما خلأ آثار فرهادی را با فضای نمادینی می‌پوشانیم که سرشار از دلالت‌های سیاسی است. مای ایرانی (ما در مقام نویسندهٔ کتاب)، همان خلأ و فقدانی را در بستر سیاسی- اجتماعی از انتخابات ۸۸ به این سو مشاهده می‌کنیم که در خوانش آثار فرهادی با آن روبرو بودیم. متن آثار فرهادی و بستر سیاسی- اجتماعی این آثار را می‌توان به نحوی سودمند در پرتو یکدیگر قرائت کرد. می‌توانیم با بهره گرفتن از بستر فیلم‌ها، پاسخی برای سؤالات مسکوت‌مانده‌ای در بارهٔ هر دو بیابیم. پاسخی که چنان‌که گفتیم، به هیچ رو کلام آخر نخواهد بود. به بیان دیگر، ما با رجوع به بستر و زمینهٔ این فیلم‌ها قادر خواهیم بود در کنش با متن، برای نمادینی خلق کنیم تا سؤالات بی‌پاسخ‌مانده را جواب دهیم. در واقع، در تشخیص تروما به مثابهٔ هستهٔ مشترک فیلم‌های فرهادی زمانی رخ می‌دهد که مای ایرانی تجربهٔ زیسته‌اش را از بستر سیاسی- اجتماعی به متن فیلم‌ها تزریق دهد، زیرا متون خود به تنهایی ظرفیت پاسخ به این پرسش‌ها را نخواهند داشت. آنچه قصد انجامش را داریم، یعنی خوانش متقابل متون و بستر اجتماعی- سیاسی، در واقع کاری است که دیگران بسیاری از دیرباز تا کنون دست یازیده‌اند، چه ما همواره تاریخ را در هیئت وضع و شرایطی واحد، در پرتو روایت‌های مصنوع ادبی چون تراژدی‌ها و حماسه‌ها بازمی‌خوانیم و تفسیر می‌کنیم؛ این روایت‌های ادبی و هنری نیز ــ مانند سینما در عصر کنونی ــ خودآگاهی عصر یا دوره‌ای خاص را در خود بازمی‌تابانند، به نحوی که رجوع بدان‌ها نه‌تنها برای نیل به فهمی دقیق‌تر از خود این متون، بلکه برای فهم عمیق‌تر شرایط واقعی عصر یا دوره‌ای معین کمابیش اجتناب‌ناپذیر است. از همین رو، تفسیری که از بستر سیاسی- اجتماعی ارائه خواهیم کرد، در تحلیل فیلم‌ها خصلتی انضمامی خواهد یافت.

www.ketab.ir

خواب‌های جمعی از آبشخور واقعیت سیاسی- اجتماعی سیراب گشته‌اند، واقعیتی که رجوع بدان‌ها برای تفسیر این خواب‌های جمعی لازم و ضروری است و واقعیتی که حتا بر درک درست از متون مصنوع تقدم دارد. به باور ما فیلم‌ها بیش از آنچه عموماً می‌پنداریم حرف برای گفتن دارند، کافی است آن‌ها را در برابر بستری که از آن برخاسته‌اند قرار دهیم تا به سخن درآیند. برقراری گفتگویی میان سه فیلم فرهادی و بستر سیاسی- اجتماعی آن‌ها، هدفی است که در کتاب حاضر کوشیده‌ایم بدان دست یابیم.

بدین روی، رویکرد واحد می‌سازیم که هستهٔ مشترکش تروماست. در این روایت، متن و بستر تناظر هم صوری و هم محتوایی دارند. روایت ما از سه بخش تشکیل شده است: مقدمهٔ نزاع، نزاع و برگذشتن از نزاع (از طریق بازگشت به تروما). در این روایت نزاع برسازندهٔ چیزی است که تروما نام نهاده‌ایم. در بخش حاضر به مهم‌ترین تناظرهای صوری و محتوایی که ما را در درک بهتر متن فیلم‌ها و بستر سیاسی- اجتماعی آن‌ها یاری می‌رسانند، اشاره خواهیم کرد. پرواضح است که تناظر صوری و محتوایی تام و تمام نخواهند بود. به بیان دیگر، عنصر تحلیلی مربوط به یک متن را به طور کامل در بستر مرتبط با آن (و بالعکس) نخواهیم دید، زیرا اگر چنین بود نه متن و نه بستر خلأ یا فقدانی نمی‌داشتند و در نتیجه نیازی به خوانش متقابل نمی‌بود. وانگهی در فصل‌های آتی خواهیم دید که چگونه تحلیل هر یک از متون و بستر مربوط به آن با یکدیگر گره می‌خورند، به نحوی که تحلیل هر یک بدون ارجاع به دیگری ناقص و ناتمام خواهد بود.

www.ketab.ir