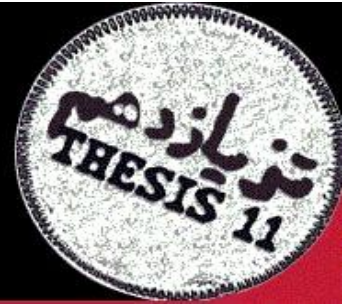


در انتظار «حُکم نهایی»

پرونده یک جدایی

مازیار اسلامی
مراد فرهادپور
جواد گنجی
ارسلان ریحان زاده
نادر فتورهچی
علی عباس بیگی





ظن را معطوف به خود می‌کند، سرخ‌هایی که بالاخره یکی‌شان همان قطعه‌ی حذف شده است. اما این سرخ‌ها وجود دارند تا «فقدان»، خلأ و مغاک، برآمده از این غیبت هیچ‌گاه خود را نشان ندهد. ما همواره با سرخ‌های راهنما و گمراه‌کننده‌ای که روایت در اختیارمان می‌گذارد در حال پر کردن این فقدان و مغاک برآمده در روایت هستیم.

روشن است که درام فرهادی از این الگویی مابعد رئالیستی روایت معمایی – کارآگاهی تبعیت نمی‌کند. روایت‌هایی که در آن بودن به معنای درک شدن نیست، بلکه به معنای ثبت شدن است. مضمون‌های روایت معمایی برای آن که بودن خویش در جایی غیر از صحنه‌ی جرم، هنگام ارتکاب جرم را اثبات کنند، باید چیزی رو کنند که اثبات‌کننده‌ی حضورشان در مکانی دیگر باشد. باید بلیت کنسرتی را نشان دهند که وجود آنها در ساعت جرم را در تالار کنسرت ثبت می‌کند [نشان می‌دهد]، یعنی همان چیزی که از منظر نگاه قانون (دولت) گواهی است بر حضور او در شبکه‌ی بین‌الادهانی دولت و جامعه، همان چیزی که بودن او را تصدیق و ثبت می‌کند. (احتمالاً دشوار نیست به یاد آوردن انبوه درام‌هایی درباره بی‌گناهیانی که نمی‌توانند مدرکی رو کنند دال بر اثبات وجودشان از منظر قانون، در نتیجه بودن‌شان مسأله‌دار می‌شود، مثل آنچه در «مرد عوضی» هیچ‌کاک می‌بینیم و ده‌ها فیلم دیگر)

در درام فرهادی، روایت مسیر طبیعی‌اش را طی می‌کند، اما بعداً می‌فهمیم که مسیر طبیعی‌اش را طی نکرده است. فقدان در کار بوده که ناگهان رخ می‌نماید و در پرتو نور خیره‌کننده این فقدان با مغاک تاریک، حقیقت آنچه دیده‌ایم از نو تفسیر می‌شود. در «ارتفاع پست» (که فرهادی در آن دستی داشته)، اینکه در اواخر فیلم ناگهان درمی‌یابیم که همسر باردار هواپیماریا (سیلا حاتمی)



خاتواده‌ی مقدس

یا

چگونه جدایی سیمین از نادر، جدایی نادر از سیمین نام گرفت؟

مازیار اسلامی

درام‌های فرهادی دچار اختلاف فازند. به بیان دیگر نابه‌هنگام‌اند. گرچه برخی این کیفیت را به نوعی شگرد روایتی فیلمساز نسبت داده‌اند برای غافلگیر کردن تماشاگر، قرار دادن او در تعلیق و معمایی کردن روایت و از این قییل، اما این حقیقت درام فرهادی نیست. نابه‌هنگام شدن درام از خلال مسأله‌دار شدن زمان روایتی رخ می‌دهد. همواره قطعه‌ای، پاساژی یا واحدی زمانی در روایت وجود دارد که از زنجیره‌ی روایتی غیث می‌زند. اما غیبت آن فی‌نفسه معمایی نمی‌سازد. یعنی همان پازلی که روایت برای یافتن قطعه‌ی گمشده‌ی آن جان می‌گیرد و به حرکت درمی‌آید. همان الگویی داستان معمایی یا کارآگاهی: شبانه، دستی زهری در نوشیدنی می‌ریزد، یا چاقویی در سینه فرو می‌کند یا مجسمه‌ای می‌دزد. در این نوع درام روایت مسیر طبیعی‌اش را طی می‌کند، اما ناگهان دست‌قادر و همه چیزدان روایت‌پرداز عنصری را از درون آن بیرون می‌کشد، تا به یمن غیبت آن، ادامه‌ی روایت ممکن شود. درام معمایی که بی‌معنا نمی‌شود، بنابراین باید چیزی کنار گذاشته شود تا روایت شکل گیرد، پیش رود و مخاطب را معطوف به خود کند. اما در عین حال این غیبت یا، بهتر است بگوییم، حذف، خصلتِ یک «فقدان» را نمی‌یابد. همواره سرخ‌هایی وجود دارد، چه گمراه‌کننده چه راهنما، که



ذاتی و در عین حال پنهان موجود در پیکره‌ی زبان هم به معنای واقعی کلمه ناگهان رخ می‌نماید، یعنی آن خصلت جزئی، کم‌هویت و روزمره زبان که ناگهان واجد ارزش و معنایی ویرانگر و خوفناک می‌شود که شاخص‌ترین آن تعبیر شوخ و شنگانه «تَشْک عروس و داماد» است که بحران نهایی فیلم را دامن می‌زند. نمود این «فقدان» در زمان اکران فیلم چنان آزاردهنده و مسأله‌دار شد که بی‌دلیل نبود که در فضایی مجازی بسیاری با تلاش شبیه عرفانی، اسرارآمیز و احتمالاً «هولوگرافیک»! در صدد اثبات این امر برآمدند که جسدی که در انتهای فیلم نشان‌مان داده می‌شود، جسد الی نیست. در واقع آنها قصد داشتند از طریق معمایی کردن این فقدان، از شر رو در رو شدن با تاریکی و ابهام مخوف آن خلاص شوند، گرچه بخش عمده‌ای از همین «مجازی‌بازها» تنها چند ماه بعد با شکل واقعی خود «فقدان» در خیابان‌ها مواجه شدند.

فرهادی احتمالاً معاصرترین فیلمساز، یا شاید هم هنرمند کنونی ماست. معاصرتر از تمامی هم‌عصرانش. معاصر است اما نه با این استدلال رایج که کاملاً هم‌زمان و هم‌گام با زمانه‌ی خویش است و به نمودها و جلوه‌های آن می‌چسبد، بلکه برعکس چون همواره با نوعی کژزمانی، عدم تناسب و اختلاف فاز رو در روی «حال» قرار می‌گیرد پس بی‌جهت نیست که این کژزمانی و اختلاف فاز مهمترین مشخصه‌ی فرمال درام اوست. این ناهمبندی فرهادی را البته نباید با نوستالژیک بودن یکی دانست.¹ او معاصر

اسلحه‌ی کم‌ری را با خود به درون هوایما آورده است، (بهرغم روال طبیعی روایت که مطمئن‌مان کرده او آن را نیآورده است) آنچه را تا آن لحظه دیده‌ایم از نو تفسیر می‌کند؛ اینکه آنچه دیده‌ایم همگی آن چیزی نیست که باید می‌دیده‌ایم، و در آنچه تاکنون دیده‌ایم، فقدان و مغایکی موجود بوده که ناگهان در بزنگاهی مهم و بحرانی از روایت ظاهر می‌شود، تا کل جهان مضمونی و البته بحران پیش آمده در روایت را هم بحرانی کند. می‌توان کمابیش مطمئن بود که این شگرد روایتی در فیلمی که سرتاپا مؤلفه‌های ایدئولوژیکی جهان حاتمی‌کیا را فریاد می‌کند – از جمله سراب مهاجرت – احتمالاً جزو واپسین پس‌مانده‌های نیروی خلاقه‌ی فرهادی در فیلم است، نه فقط به این خاطر که شگردی است که فرهادی در فیلم‌های متأخرش کمابیش به کار می‌بندد، بلکه مهم‌تر به این خاطر که از طریق برجسته کردن «فقدان» برای نخستین بار چیزی را در جهان منسجم و توپر حاتمی‌کیا رسوا می‌کند، یعنی همان عمارت خوش‌ساختی که حاتمی‌کیا همچون فیلم‌های دیگرش با ایمان راسخ بنا می‌کند و این شگرد برای لحظه‌ای کوتاه موفق می‌شود آن را از درون منفجر و در نتیجه پیام ایدئولوژیک و آشکار فیلم را اندکی و اساسی کند.

بنابراین غیبت صحنه‌ی تصادف راضیه در «جدایی نادر از سیمین»، حذف به مفهوم نوعی تکنیک روایتی معمایی نیست، اتفاقی از روایت کسر نمی‌شود تا در پرتو غیبت آن روایت را دنبال کنیم و البته گمانه‌زنی کنیم. ما روایت را دنبال می‌کنیم بی‌آنکه متوجه فقدان چیزی شده باشیم، اما ناگهان خود «فقدان» ناگهان رخ می‌نماید، ظاهر می‌شود. این خود «فقدان» است که جهان روایتی را ناگهان مسأله‌دار می‌کند و پروبلماتیک رابطه‌ی تماشاگر با فیلم را برمی‌سازد. چراکه به‌رغم آشکار شدن این فقدان و با توجه به تغییری که در سطح معرفت ما نسبت به روایت ایجاد کرده است (همچون شخصیت‌های درون فیلم) اما به لحاظ وجودی، ذره‌ای تغییر و دگردیسی در وضعیت به وجود نمی‌آید. معرفت به اینکه نادر که سهل‌انگاری خود راضیه منجر به مرگ جنین‌اش شده، نه سیمین را از تصمیم‌اش برای ترک نادر منصرف می‌کند – با آنکه به این نکته کلیدی پی می‌برد که تمام این مدت حق با شوهرش بوده – نه آسیب دیدن هسته‌ی اخلاقی درون ترمه را ترمیم می‌کند و نه حتی تغییری در پروبلماتیک تماشاگر با شخصیت‌های فیلم ایجاد می‌کند. بنابراین واضح است که در درام فرهادی «فقدان» مشابه نقش «حذف به مثابه فقدان» در روایت کارآگاهی نیست که در حکم موتور پیش‌رونده‌ی روایت عمل می‌کند تا در نتیجه‌ی پی بردن ما به آن حذف به مثابه فقدان و پر کردن نهایی‌اش، ارتباط ما با جهان روایت را دگرگون کند.

غیبت صحنه‌ی به دریا زدن الی در «درباره‌ی الی» به این قصد نیست که فیلم پیرامون این تعلیق ساخته شود و پیش رود، یعنی این معما را طرح کند که بر سر این دختر خجالتی، این وصله‌ی ناجور جمع چه رفته است، آیا در راه نجات کودک جان سپرده، یا از روی بی‌مسئولیتی و یکنندگی جمع را ترک کرده است. این پرسشی است که درام فرهادی خیلی زود از تبدیل شدنش به معما جلوگیری می‌کند و پاسخش را می‌دهد، به همان سرعتی که به «معماهای پانتومیم» در جهان فیلم پاسخ داده می‌شود. بنابراین آنچه در ادامه‌ی فیلم رخ می‌دهد، یا همان کانون بحرانی درام، ارتباطی به تکنیک حذف روایتی ندارد، بلکه این فقدان است که فقدان‌های عظیم‌تر و خوفناک‌تر فیلم از دل آن ظاهر می‌شوند، همان مغاک تاریک و مبهمی که تاریکی و ابهام موجود در تَنگنُگ اعضای جمع، خود جمع (به عنوان موجودیتی که فقط حاصل جمع جبری این افراد نیست بلکه عنصر مازادی هم نسبت به آن دارد) و خود الی را تجسم می‌بخشد. نه تنها الی در مقام فقدان تفسیر می‌شود که ناگهان درمی‌یابیم تنها چیزی که از او می‌دانیم همین نام سه حرفی است، معرفتی که از نظر قانون بر وجود مادی او هم کفایت نمی‌کند (مأمور پلیس با تعجب می‌پرسد «الهام، الناز، المیرا، چی؟ بالاخره اسمش چیه؟ عجیبه؟ مهمون دعوت کردن اینجا اسم و فامیلش را نمی‌دونن»)، بلکه حتی تمام آنچه در روز قیل انجام شده و بیان شده نیز در پرتو این فقدان از نو تفسیر می‌شود، و البته هولناک‌تر و مخوف‌تر اینکه حتی فقدان

1. همچون ناهمبندی ظاهری یک جبهه قند که در آن همچنان نوستالژی مستراح وسط حیاط، آب حوض و کپای ای از خواهران گروشتالود را دارد که در گوش هم از فانتزی‌های بالای 18 سال حرف می‌زنند. فیلمی که واکنش فیلم‌سازش است به وضعیت، از همین رو جان می‌دهد برای مقایسه تطبیقی با جدایی نادر از سیمین، و بررسی واکنش دو فیلم نسبت به وضعیت. اما نوستالژی



است و به زمانه‌اش چشم می‌دوزد. معاصر است درست به همان مفهومی که جورجو آگامبن، فیلسوف ایتالیایی از معاصر بودن طرح می‌کند: «معاصر بودن نه برای مشاهده روشنایی، بلکه برای درک تاریکی و تیرگی آن.» معاصر است چون عدسی‌های دوربینش را با تاریکی و تیرگی محیط تنظیم می‌کند. از این بابت نباید انکار کرد که او حقیقتاً فیلمساز «سیاه‌نما» است، کمابیش به همان معنای مورد علاقه منتقدان دولتی – تلویزیونی. شاید برای افزایش دانسته‌های این دسته منتقدان بد نباشد دانستن این نکته که واژه فیلم نوآر برخلاف اسطوره رایج برای نخستین بار توسط دو منتقد چپ‌گرای فرانسوی اتین شومتون و پی‌یر بورد برای توصیف شاهکارهای سیاه، گزنده و تلخ سینمای آمریکا در دهه 1940 ساخته نشد بلکه این تعبیر برساخته منتقدان دست‌راستی – دولتی فرانسوی عصر ویشی است برای حمله به فیلم‌های ژان رنوار، مارسل کارنه و ژولین دوویویه که به‌زعم آنها در حال «سیاه‌نمایی» وضعیت بودند.

اما درک و دیدن این تاریکی و سیاهی به چه معناست، به قول آگامبن «درک این تاریکی وضعیت، همچون درک تاریکی آسمان شب از سوی یک اخترشناس است.» در جهانی که روز به روز منبسطتر می‌شود، کهکشان‌های دورتر با چنان سرعتی از ما دور می‌شوند که ممکن نیست نورشان به ما برسد. در واقع آنچه به عنوان تاریکی و ظلمت آسمان شب مشاهده می‌کنیم، همین نوری است که با بیشترین سرعت ممکن به سمت ما می‌آید، اما هرگز به ما نمی‌رسد، چون کهکشان‌هایی که مبدأ این نورها هستند با سرعتی مافوق سرعت نور بر سرعت حرکت. پس تاریکی موضوعی سلبی نیست. معاصر بودن فرهادی، یعنی مشاهده و درک نوری که در تاریکی زمان حال می‌خواهد به ما برسد اما قادر به این کار نیست. بنابراین فرهادی از پیش در بطن این تیرگی‌ها نوری را می‌بیند، نوری که متوجه ماست و در عین حال بی‌نهایت از ما دور می‌شود. فهم او از تاریکی و تیرگی وضعیت مشابه فهم یک اخترشناس است از تاریکی شب و فهم منتقدانش که سیاه‌نما می‌خوانندش، مشابه فهم کودک خردسال از تاریکی است که ابهام و سیاهی و تاریکی شب همچنان مایه هراس و اضطراب اوست، چراکه آن را همچون کیفیتی سلبی و نقطه مقابل روشنایی درک می‌کند.

«جدایی نادر از سیمین» با تاباندن نور بر اوراق هویت و به قصد «تکثیر» آنها آغاز می‌شود. با تاباندن نور بر هویت افراد و تکثیر آن به وضعیت. این به معنای رایج اما غیرواقعی، اجتماعی‌ترین تصویر فیلم است که کل منطق رابطه‌ی اخترشناس و آسمان شب را در خود فشرده کرده است و در عین حال گواهی است بر این‌که کار مدرنیستی که تصاویر انتزاعی تا چه حد واجد پتانسیل اجتماعی‌اند. این تصویری است موندگونه، به مفهوم لایبنیتسی، که کل جهان فیلم و راهبرد مضمونی فیلم را در خود جمع کرده است: «جزئی است از یک کل که تمامی کل را در خود منعکس می‌کند.» تصویری است از فیلم، که می‌شود کل منطق فیلم را در آن مشاهده کرد. تاباندن اشعه ایکس به وضعیت، نوعی سونوگرافی اجتماعی، تصویری که واجد چنان بالقوگی‌ای است که تصویر پایانی فیلم را هم لمس می‌کند، و به بالقوگی و گشودگی تصویر پایانی، فارغ از روایت، متصل می‌شود: «سونوگرافی از وضعیتی که در حال تکثیر است» را تنها «تصویر گشوده» پایانی فیلم تصدیق می‌کند، صحنه‌دانه‌ای که در عمق آن ماجرای دیگری در حال تکرار است، دعوا و تنش تازه‌ای و این بار نادر و سیمین قرار است تماشاگران آن باشند. بنابراین فیلم در میان دو تصویر گشوده رخ می‌دهد، در میان پرانتزی بصری که البته هلال دومی آن رو به بیرون است. تصویر نخست به معنای

روایتی، تصویری گشوده است، فیلم با آن آغاز می‌شود، در حالی که تصویر دوم به معنای ضدروایتی گشوده است، فیلم با آن تمام می‌شود اما بستار روایتی رخ نمی‌دهد و همچنان گشوده می‌ماند. اما رو به چه؟

در حد فاصل پرانتزی که هیچگاه بسته نمی‌شود، فیلم در عرصه‌ی عمومی (دادگاه خانواده، دادرای جنایی، مدرسه، بانک، بیمارستان، فرهنگسرا) و عرصه خصوصی (خانه) می‌گذرد. اما خانه همواره از پیش به خاطر حضور «دیگری» خصوصی و شخصی بودنش را از دست داده است: خانه نادر به خاطر حضور رضیه و دخترش، خانه پدری سیمین به واسطه حضور نصاب ماهواره و خانه رضیه به واسطه حضور طلبکاران. این ادامه‌ی اجتناب‌ناپذیر حضور عرصه‌ی عمومی در عرصه خصوصی، مفهوم «خانه» را از تمامی دلالت‌های نمادین و سنتی‌اش تهی می‌سازد.

خانه، موتیفی کلیدی در جهان فیلم است. «جدایی نادر از سیمین» در حال و هوای ملودرام مدرن است و همچون اسلافش مفهوم بحران و تنش اجتماعی را به تار و پود یک بافت خصوصی یعنی خانه و خانواده منتقل می‌کند، اما همزمان متذکر می‌شود که تا چه حد این تمایز درون – بیرون، یا خانه – اجتماع تمایزی به لحاظ ایدئولوژیک کاذب است. ملودرام در واقع بازتابی است از میل بورژوازی به اینکه نظم اجتماعی از طریق امر شخصی بیان شود. بی‌جهت نیست که دو عرصه‌ی متفاوت تجلی قانون در فیلم داریم که تفاوت ماهوی و در عین حال تماتیک برجسته‌ای در فیلم دارند (موضوعی که به آن باز خواهیم گشت) دو عرصه‌ای گواهی‌اند بر این نکته محوری در ملودرام مدرن که امر شخصی تا چه حد از پیش اجتماعی است، عرصه خصوصی (خانه) تا چه حد بر ساخته

نظم و قوانین بی‌رحمانه‌ی عرصه بیرونی است و دقیقاً به همین خاطر است که برخلاف برخی تفسیرها که معتقدند فیلم به خاطر

در سینمای ایران شکل پیچیده‌تری هم یافته است: شیرین عباس کیارستمی که نوستالژی‌اش نسبت به حرامسرای سلطان را از طریق ویدئو- اینستالیشن- کانسپچوال- آرت والایش هنری می‌کند. شوق به امری ناممکن که تنها در گذشته ممکن بود، اما می‌توان با حضور بازیگران زن سینمای ایران آن را محقق کرد. آدم واقعاً و سوسه می‌شود که حضور بی‌معنا و دلیل ژولیت بینوش را در فیلم با مفهوم «سوکلی سوغات فرنگ» فتحعلی‌شاه یکی شد. ارتجاع همواره از طریق آخرین مدها نمود می‌یابد.



تمرکز پایانی‌اش بر سویی ملودراماتیک طلاق از جنبه سیاسی - اجتماعی‌اش فاصله می‌گیرد، پیوند دیالکتیکی میان دو عرصه متفاوت دادگاه نشان می‌دهد که چگونه امر ملودراماتیک از پیش یک پایش در سیاست و دولت است گرچه همانطور که اشاره کردم، تصویر گشوده پایانی هم این قرائت را تصدیق می‌کند، تصویری رو به بیرون، به اجتماع و نه وضعیت ملودراماتیک یک خانواده‌ی خاص. اما به موتیف کلیدی فیلم بازگردیم، «خانه». پرداخت فرهادی از فضای داخلی خانه هیچگاه تصویر شفاف و منسجمی از آن ارائه نمی‌کند. به عبارت دیگر ما هیچگاه خانه را در مقام یک «کل» یک «سازهی معمارانه» منسجم تجربه نمی‌کنیم. به‌رغم تصاویر فراوان داخلی و بیرونی خانه، قادر نیستیم تا ذهنیتی پانورامیک نسبت به آن بیابیم و این زمانی عجیب‌تر می‌شود که درمی‌یابیم شگرد و سبک بصری اصلی فیلم در پرداخت جزئیات خانه دوربین روی دست است. دوربین روی دست برخلاف کاربرد رایجش، به کار می‌رود تا یک فضای از هم گسیخته و تکه‌پاره را بازنمایی کند. همچون کارکرد اصلی‌اش به کار نمی‌رود تا یک فضای یکپارچه و وحدت‌یافته، نوعی کلیت و تمامیت را خلق و منتقل کند. در نتیجه ما با خانه در مقام نوعی فرنیاهی بصری رجم امن و فروبسته مادر مواجهه نیستیم، که در غیاب مادر در خانه امری است بدیهی، بلکه با فضایی آواره و پاره پاره مواجهیم که هم بیمارستان است، (پدر نادر در آن بستری است) هم مدرسه است (معلم به آن رفت و آمد دارد) و هم دادگاه (محل جدال بر سر حق میان اعضای خانواده است). اما این دلالت‌های متکثر معنایی خانه صرفاً حاصل جهان مضمونی فیلم نیست، یعنی مداخله‌ی عرصه عمومی در عرصه خصوصی، بلکه سبک پر جزئیات بصری فرهادی هم خالق آن است. نوعی تفاوت هستی‌شناسانه‌ی بارز میان حرکت دوربین واسطه‌مند و حرکت دوربین بی‌واسطه یا همان دوربین روی دست وجود دارد. این تفاوت در سبک بصری فیلم تصریح شده است. حرکات دوربین واسطه‌مند، که با وساطت ایزاری مکانیکی (دالی، تراولینگ، استیدی‌کم، ...) انجام می‌شود همواره میان دوربین و تصاویری که ضبط می‌کند از یکسو و عامل انسانی (کارگردان به عنوان خالق تصاویر و فیلم‌بردار به عنوان مجری آن) فاصله می‌اندازد که البته پرداختن به کیفیات آن موضوع این بحث نیست. آنچه موضوع بحث ماست حرکات دوربین بی‌واسطه، یا دوربین روی دست است، یکی از بزرگترین دستاوردهای زیباشناسی موج نو و نئورئالیسم. در اینجا وصل بودن بی‌واسطه‌ی دوربین به بدن فیلم‌بردار (دست‌آش)، بیش از هر زمان دیگری تصاویر فیلم‌برداری شده را محصول مستقیم اگو (ego) یا نفس فیلم‌ساز می‌کند. شگرد دوربین، دوربین روی دست واحد نوعی بی‌واسطه‌گی جوهری است که نسبت به حرکت دوربین‌های واسطه‌مند کیفیت بصری متفاوتی ایجاد می‌کند. این بی‌واسطه‌گی بیش از هر شگرد دیگری از هم‌گسیختگی ذهنی فیلم‌ساز را به از هم گسیختگی عینی وضعیت وصل می‌کند، تصاویر را پاره‌هایی از وجود کارگردان می‌کند. آن را به ادراک مستقیم فیلم‌ساز تبدیل می‌کند. ادراک بدون واسطه ماشین و یا دستگاهی که به آن جهت، و انسجام می‌بخشد. به ادراکی هم‌تراز ادراک شخصیت‌های درون فیلم، به دیدگاه و زاویه دیدی اخلاقی مشابه شخصیت‌های فیلم، و نه فراتر از آن، بر فراز آن، همچون ادراک، دیدگاه و بینشی بیرونی که می‌تواند قضاوت‌شان کند. به همین خاطر به‌رغم آنکه دوربین بارها در فضای خانه شخصیت‌ها را دنبال می‌کند، اما این دنبال کردن، حسی از یکپارچگی به ما منتقل نمی‌کند. چون همچون عاملی بیرونی، نگاهی بیرونی نیست که بتواند درون را همچون یک پرسپکتیو جداگانه تماشا کند. بلکه بخشی از آن است. در ترازوی معادل شخصیت‌های درون خانه. گویی یکی از اعضای خانواده است. همواره نوعی حس بیگانگی متعلق به بیرون در خانه بازتولید می‌شود. خانه شکلی از بازتولید فرایند سرکوب در بیرون است فرایند سرکوبی که نهادها و عرصه‌های وابسته به دولت (طبیعتاً در مفهوم کلی و نه نهاد صرفاً اجرایی) در اشکال مختلف آن را تولید می‌کنند و خانواده در شکلی دیگر آن را بازتولید می‌کند. ترمه در مدرسه‌ای درس می‌خواند که به قول خودش اگر معادل کلمات را بر اساس نظام ثابت آموزشی و نهاده‌ی شده آن برنگزیند، از او نمره کم می‌کنند، نظام

آموزشی که دامنه نفوذش در عرصه خصوصی زندگی خانوادگی را به معنای واقعی کلمه می‌توان دید، در هیأت خانم قهرایی معلمی که به شکل منظم فضای خصوصی آنها را به تصرف درمی‌آورد و البته به موقع می‌تواند تغییر کاربری دهد و در دادگاه ادامه نقش بازپرس را با بازجویی مزورانه و مضمّن‌کننده دختر راضیه انجام دهد، آن هم در قالب پارادایم روان‌شناسی تربیتی! بازسازی هولناکی از تسانی و همدستی دم و دستگاه آموزش و دم و دستگاه قانون.

بیگانگی سیمین در تضاد محیط کار و خانواده را می‌توان در پوشش متفاوت او در این دو فضا دید و در تدارکش برای تغییر پوشش هنگام ترک محیط کار، و البته از خودبیگانگی نادر را در تنها تصویری که از محیط کارش می‌بینیم در پیوند جسمانی‌اش با مهم‌ترین شیء بیگانه‌ساز تاریخ: پول. پس فضای از هم‌گسیخته، و نه یکپارچه‌ی خانه، به نحوی مجاز مرسل کشمکش بین فضای بیرون و درون را بازنمایی می‌کند. بی‌جهت نیست که معیار دروغ یا راست بودن ادعای نادر مبنی بر اینکه می‌دانسته راضیه باردار است یا نه به موقعیت مکانی او در خانه مربوط است. اینکه آیا او هنگامی که راضیه در باره‌ی بارداری‌اش با خانم قهرایی صحبت می‌کرده این مکالمه را شنیده است یا نه؟ و برای آنکه بفهمیم او این مکالمه را شنیده است یا نه باید مطمئن شویم که در چه نقطه‌ای از خانه بوده (آشپزخانه یا هال). این فضای داخلی از هم گسیخته که هم‌زمان امکان شکل‌گیری و انسجام خانواده را هم ناممکن می‌نماید (هیچگاه ترمه، نادر و سیمین را در یک قاب واحد نمی‌بینیم، هیچگاه قاب خانوادگی شکل نمی‌گیرد) از طریق عنصر درگاه‌ها تشدید می‌شود. پرتنش‌ترین لحظات فیلم که جنبه فیزیکی هم می‌یابند در درگاه‌ها رخ می‌دهد، در آستانه دو فضا، در مرزی که دو فضا را از هم تفکیک می‌کند.



دعوی فیزیکی نادر و راضیه در درگاه خانه رخ می‌دهد، در آستانه‌ی بیرون و درون، برخورداری فیزیکی که کانون تنش‌زای فیلم را برمی‌سازد. دعوی نادر و حجت شوهر راضیه در درگاه بیمارستان رخ می‌دهد. دعوی کلامی حجت با بازپرس که به خودزنی حجت می‌انجامد در درگاه اتاق بازپرس رخ می‌دهد، در حد فاصل فضایی که حوزه قدرت و استیلای بازپرس را با فضای بیرون یا عرصه عمومی جدا می‌کند و بالاخره دعوی نهایی ترمه و مادرش سیمین در درگاه اتاق که منجر به ترک خانه می‌شود. اهمیت درگاه‌ها به عنوان فضایی که تفاوت‌های بنیادین و حیاتی فیلم را مؤکد می‌کند در دیالوگی که بارها از سوی نادر به ترمه گفته می‌شود نیز تکرار می‌شود، هنگامی که ترمه در آستانه فضایی حضور دارد که در آن لحظه نوعی تخطی و عبور از فضای تعریف شده به نظر می‌رسد، چه زمانی که نادر در حال تر و خشک کردن پدر در مقام نوعی شیء باستانی و موزه‌ای است در مقام مرجع اقتداری که تمام هیبت و حشمتش را از دست داده است و ترمه بی‌وقت در آستانه‌ی درگاهی ایستاده است تا شاهد ترمیم این شیء عتیقه از سوی پدر باشد، همچون بازدیدکننده موزه‌ای که بی‌وقت به اتاق مرمت موزه‌ای سر می‌زند تا شاهد ترمیم و مرمت یک عتیقه باستانی موزه‌ای از سوی مسوول مرمت باشد، چه زمانی که در آستانه‌ی درگاهی آشیخ‌خانه شاهد تنش پدر و مادر است و در هم‌هی این موارد نادر جمله‌ای تکراری را خطاب به او می‌گوید: «عزیزم برو تو اتاقت». تأکیدی بر نقش و اهمیت درگاه‌ها، آستانه‌ها، که نه تنها جایگاه و موقعیت اجتماعی آدم‌ها را از پیش تعیین می‌کند، بلکه در سطحی کلان‌تر آستانه‌ی میل، یعنی همان فضای سایه روشن نامتعیین و مبهم درون انسان را برمی‌سازد.

اما جدا از درگاه‌ها که به شکلی قاطع به محدوده‌ی اجتماعی و حدود و ثغور فردی شخصیت‌ها اشاره دارد، پنجره‌ها، انبوهی از پنجره‌ها، در فضای خانه در انتقال مفهوم از هم‌گسیختگی خانواده نقش کلیدی دارند. پنجره‌هایی که اعضای خانه از خلال آنها تصویر می‌شوند، تا حس استیصال و درماندگی‌شان در خانه برجسته شود. در عین حال نوعی قاب‌بندی مضاعف خلق می‌شود که با کیفیت خود بازتابنده مدرنیستی فیلم پیوند می‌یابد، نوعی قاب در قاب که در عین حال مضمون داور و قضاوت، یعنی مضمون مورد علاقه فرهادی را فرمال می‌کند: در فضایی که قاب‌ها و چهارچوب‌های روانی و اجتماعی افراد از پیش تعیین شده و تعین یافته است، قاب‌های فرهادی به جای آنکه دربارهی آدم‌های فیلمش داور کند، «خود فرآیند داور اجتماعی دربارهی افراد، خود قاب گرفتن و چهارچوب بخشیدن به نقش‌ها و هویت‌ها را قاب‌بندی می‌کند.» سویی خود بازتابنده‌ی مدرنیستی فیلم هم در همین راهبرد سبکی نهفته است: ناممکنی داور و قضاوت دربارهی رفتار و تصمیم‌های شخصیت‌ها، صرفاً نوعی ژست اخلاقی باب روز از سوی فیلمساز زیست، در امتداد نسبی‌گرایی اخلاقی برخی فیلمسازان از اصول بازگشته یا در اصول تجدیدنظر کرده سینمایی ایران، نیست، بلکه نشانگر این سویی هولناک و خوفناک زندگی اجتماعی مدرن است، اینکه ما از پیش همواره در قاب قرار گرفته‌ایم، قاب‌بندی شده‌ایم، یا به زبان تماتیک فرهادی داور شده‌ایم، چرا که قاب‌ها از پیش بسته شده‌اند، چهارچوب‌ها از پیش ترسیم شده‌اند.

پنجره‌ها در فیلم‌های متأخر فرهادی اهمیت بسزایی دارند. وجودشان چشم‌اندازی از روابط و موفقیت‌های انسانی را برمی‌سازد. در «چهارشنبه‌سوری» شکسته شدن پنجره توسط حمید فرخ‌نژاد در ابتدای فیلم که نشان آن نه تنها شیشه خرده‌هایی است که بر کف اتاق ریخته بلکه دست بانداژ شده‌ی او است که قرار است «داغ ننگ» اخلاقی او را در سرتاسر فیلم ببوشاند، دلالت بر فرو ریختن پرسپکتیو اخلاقی زندگی زناشویی‌شان دارد، پرسپکتیوی که البته شیشه‌ساز با قیمت گزاف آن را از نو می‌سازد، اما صرفاً در حکم مرهم موقتی بر شک ویرانگر زن. در «درباره‌ی الی» ورود مسافران سرخوش به خانه ویلایی با مواجهه نامنتظره با پنجره‌های شکسته همراه است و تلاش دسته جمعی گروه برای ترمیم آن قابی که «چشم‌انداز اخلاقی‌شان را تعیین خواهد بخشید.» تأکید فیلم بر ترمیم این

چشم‌انداز ترک خورده و پر کردن سوراخ‌ها و درز‌های این چشم‌انداز با یکی از کلیدی‌ترین لحظات فیلم گره می‌خورد، جایی که الی و احمد هنگام بازسازی این چشم‌انداز، از وراي آن به دریا می‌نگرند و با هم تصدیق می‌کنند که «خیلی زیباست.» تصویری که فرهادی از زاویه دید آنها از دریا نشان می‌دهد در ابتدا به واسطه حضور دو کودک در ساحل، تصویری آرمانی شده و معصوم از طبیعت به نظر می‌آید، تداوم همان ایدئولوژی شبه‌عرفانی رایج در سینمای ایران نسبت به طبیعت. اما یک اینسرت گستاخانه از چهره‌ی خاموش و گنگ نوجوان روستایی (همزمان که اگزوتیسم جاری در نگاه این دختر و پسر تهرانی سفر کرده به شمال را بازنمایی می‌کند) تصویر آرمانی دریا را به تصویری شوم تبدیل می‌کند. در نگاه خاموش نوجوان احساس گنگ نهفته است که خبر از رابطه دریا با کودکان در حال بازی و البته فرجام الی می‌دهد. اینسرتی که در مقام تیغ برنده‌ی مفهوم قراردادی و ایدئولوژیک زده رابطه‌ی طبقه متوسط تهرانی با طبیعت «با صفا» و «معصومانه» شمال را خط خطی می‌کند. این اینسرتی است که می‌توان در سایه‌ی حقیقت آن سینمایی ایران را از نو خواند.



صرف، نقش فرمال ماورای انسانی‌اش برجسته می‌شود (میزانسنی که یادآور میزانسن قانون فاقد شکل در داستان‌های کافکا است) سلطه‌اش را بر رابطه‌ی آنها نشان می‌دهد، نه به این خاطر که ظاهراً حرف آخر را می‌زند، بلکه از قضا به خاطر این واقعیت که تکلیف آنها را روشن نمی‌کند و به‌رغم معاف ساختن‌شان از قانون، آنها را در چنبره خود گرفتار می‌کند. این کیفیت حذف ادغامی قانون با پیشرفت روایت و درگیر شدن آنها در دم و دستگاه قانون صراحت بیشتری می‌یابد. صدای قاضی، که به خاطر حذف تصویرش، مستقیماً و خودکار صدای قانون به شکل عام را تداعی می‌کند و مانعی بر تحقق میل زنانه است، خطاب به سیمین می‌گوید: «معتاده؟ کتکتون می‌زنه؟ خرجت رو نمی‌ده؟» این استیضاح سیمین توسط صدای قانون مؤید ایده‌ی پیشین ما درباره‌ی میل زنانه و کنایه موجود در نام فیلم است، اینکه میل زنانه باید از فیلتر قانون (یا همان دولت) به میل مردانه ترجمه شود، و قاضی به خصوص با آن جمله ظاهراً از سر خیرخواهی‌اش که «من قاضی‌ام، من تشخیص می‌دهم مشکل شما کوچک‌ه»، این مکانیسم را تأیید می‌کند. بنابراین ادعای صدای قانون در سکانس نخست که مکرر بیان می‌کند، «طلاق باید توافقی باشه»، در میزانسنی که فرهادی از دم و دستگاه قانون اجرا می‌کند رنگ می‌بازد. «طلاق باید توافقی باشه» بدان معنا است که قانون به میل سیمین برای جدایی از نادر رخصت نمی‌دهد، و در نتیجه این میل باید فرایندی را طی کند که به جدایی نادر از سیمین تبدیل شود. در جهانی که فرهادی ترسیم می‌کند مسأله اصلی این است که جدایی سیمین از نادر ممکن و مشروع نیست، در این جهان، قانون تمام تلاشش را می‌کند تا این میل را از طریق جدایی نادر از سیمین قانونی و مشروع کند، کنایه‌ای در نام فیلم که بخشی از حقیقت پنهان رابطه قانون، خانواده و میل زنانه را در خود

کار شده فضاهای داخلی خانه که متکی بر ایده از خودبیگانگی شخصیت‌ها در خانه و خانواده است، با رژیم بصری صحنه‌های دادرسی جنایی تفاوت چشمگیری دارد. جایی که شخصیت‌ها به‌رغم تنش‌ها و تضادها و کشمکش‌های آشکار طبقاتی و فکری‌شان، در برابر استیضاح قانون به یک اندازه در مانده و هم‌سرنوشت‌اند. این اشتراک در وضعیت که حاصل موقعیت مشترک آسیب‌پذیر و فرودست آنها در برابر صدا و نگاه قانون است، رژیم بصری متفاوتی می‌یابد. اینکه همه آنها در چنبره قانون به یک اندازه گرفتارند. قانون حکمرانی فرمال و تهی از محتواست و نخستین کاری که می‌کند این است که تماس شخصیت‌ها را با جهان بیرون قطع می‌کند (گرفتن گوشی موبایل در ورودی دادرسی). این وضعیت مشترک و به یک اندازه مستأصل آنها در برابر قانون در قاب‌بندی‌های صحنه‌های اتاق بازپرس ترجمه بصری هوشمندانه‌ای یافته است. در غالب قاب‌بندی‌ها، چه هنگامی که نادر در قانون قاب است و چه هنگامی که شاکیانش راضیه و حجت، همواره بخشی از بدن شاکلی یا متشاکلی به صورت خارج از وضوح به قاب شخصیت مقابل، ضمیمه شده است. نوعی قاب‌بندی که در آن حاشیه‌های قاب، به مرکز قاب وصل می‌شوند. آن هم به‌رغم تفاوت و کشمکش و تضاد حقوقی که خارج از قاب را از درون قاب متمایز می‌کند، اما همواره خارج از قاب از طریق تکه یا پس‌مانده‌ای به درون قاب راه می‌یابد. ترجمه بصری یکی از ایده‌های اصلی فیلم در خصوص استیصال و درماندگی مشترکی که آدم‌ها در برابر استیضاح دم و دستگاه دولت و قانون پیدا می‌کنند. این تفاوت رژیم بصری خانه (تجسم از خودبیگانگی و بازتولید سرکوب بیرونی) و دادرسی (جایی که سوژه‌ها به‌رغم تفاوت‌های انکارناپذیرشان زیر نگاه آن به گله‌ای از انسان‌های مستأصل تبدیل می‌شوند)، در ترازگفتگویی فیلم به شکلی کنایی عمل می‌کند. در خانه این سیمین است که قصد جدایی از نادر را دارد، اما میل او محقق نخواهد شد مگر آنکه از خلال میل قانون (قاضی) به میل جدایی نادر از سیمین تبدیل شود. به همین خاطر می‌شود وسوسه شد و براساس فرمولاسیون سازوکار میل نزد لاکان فیلم را این‌گونه تفسیر کرد: میل زنانه سیمین هنگامی محقق می‌شود که میل مردانه نادر به حقیقت آن پی ببرد، حقیقتی که در واقع چیزی نیست جز معرفت به این نکته که «میل چیزی نیست جز همین فقدان و مگاک» و این فقدان و مگاک را نادر در تصویر پیش از سکانس پایانی، یعنی جدایی، به شکلی کاملاً عینی تجربه می‌کند، آنجا که سوراخ و حفره و مگاک عظیمی در شیشه جلوی ماشین‌اش می‌بیند، سوراخ و مگاک که معرفتی کلیدی‌تر را برایش رقم می‌زند اینکه «پدر مرده است». معرفتی که سیمین از همان ابتدا بر آن واقف بود، فقدان و مگاک که از همان ابتدای فیلم به آن پی رده شده بود (نه فقط به خاطر جملاتی که درباره نوع حیات پدر نادر می‌گوید)، بلکه به این خاطر که از همان ابتدا پدر سیمین به شکلی هوشمندانه از فضای روایت حذف شده بود، بنابراین او از همان ابتدا متوجه این فقدان شده بود. اما ظاهراً میل مردانه نادر متصلب‌تر از آن بود که متوجه مرگ پدر شده باشد، متوجه میل در مقام فقدان شده باشد، به همین دلیل باید در اواخر فیلم با فقدان به شکلی عینی در شیشه جلوی ماشین‌اش (در همان چشم‌اندازی که هر روزه از واری آن می‌نگریست) روبه‌رو می‌شد تا متوجه می‌شد «پدر مرده است». و اینکه میل در واقع چیزی نیست جز خود این فقدان. اینجا پرسش‌ها زمانی فیلم با یک قطع به دادگاه خانواده، و البته این اشاره‌ای ضمنی که پدر نادر مرده است، تمهیدی بسیار تکان‌دهنده است. بعد از مواجهه عینی نادر با «فقدان» حقیقتاً ادامه‌ی روایت کار عبثی است. در پرتو این معرفت دیگر حرفی برای زدن باقی نمی‌ماند.

در تراز روایتی، فیلم در پرتو قانون می‌گذرد، طرح مسأله در دادگاه رخ می‌دهد و با حل مسأله نیز در دادگاه پایان می‌یابد. بنابراین قانون و اشکال مختلف تجسم آن (چه به لحاظ مکان‌شناختی و چه به لحاظ هستی‌شناختی) در فیلم بارها به‌طور ضمنی یا صریح طرح می‌شود. در صحنه‌ی نخست با نوعی میزانسن بصری از مفهوم «استیضاح شدن سوژه‌ها» توسط قانون مواجهیم، اجرایی که «صدای» خارج از قاب قاضی که فاقد تجسم مادی است، و به خاطر تبدیل شدنش به یک «صدای»



دارد.

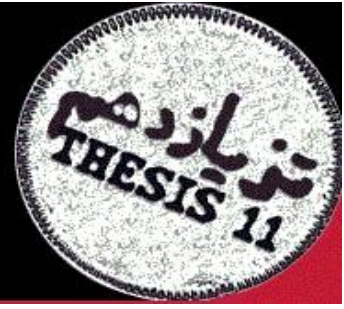
«درباره‌ی الی» اما در تراز عمیق‌تری طرح می‌شود. از همان سکانس نخست در تونلی که تهران را به شمال وصل می‌کند، در جیغ‌هایی که نشان از آزادی موقت نفس دارند، به خاطر رفتن به منطقه نامتعیین و خارج از نظارتی که در آن هر کاری برای ساکنین تهران موقتاً مجاز می‌شود: «شمال». منطقه‌ای که در آن زندگی فرم کارناوالی می‌یابد. این کارناوالی شدن سفر به شمال، نه فقط در آن انفجار نفس انباشته در تونل، که به یمن پرداخت بهایش به صندوق صدقات (مظهر اخلاق شرعی) نهادینه شده مجاز می‌شود و البته در مورد الی (البته احتمالاً، چون هیچگاه قطعیت نمی‌یابد) با فدیهای که آخرین عامل پیوند و تعهد اخلاقی‌اش به نامزدش است (حلقه) تصریح می‌شود، بلکه در آن اینسرت‌هایی که فیلمساز از زندگی سرخوشانه و خارج از تعین و نظارتی که مسافران در بستر رودخانه سپری می‌کنند تأیید می‌شود. نوعی توافق نانوشته میان قانون و مردم که در آن سبک زندگی قانونی و مشروع، در تعطیلات مناسبی به شکل موقت به تعلیق درمی‌آید.

بنابراین فاجعه در خود این سبک زندگی طبقه متوسط مرکز نشین و تلقی‌اش از شمال نهفته است، که ایده سفر در «درباره الی» آن را رسوا می‌کند. بنابراین هرگونه قرآنتی از «جدایی نادر از سیمین» که در آن سفر و مهاجرت همچون نوعی راه‌حل سیاسی از سوی فیلمساز قلمداد می‌شود تنها حاصل بدخوانی جهان‌تماتیگ فرهادی است.

در «چهارشنبه‌سوری» مایه سفر با زوال و اختگی مرجع اقتدار گره می‌خورد، در پیوند با مردانگی یا اقتدار دچار بحران، آن هم در روزی از سال که انفجار نفس در چهارچوب انفجار به معنای حقیقی کلمه طرح می‌شود. شکلی دیگر از کارناوالی شدن زندگی در ایران در تنها روزی از سال که قانون در خیابان و عرصه‌ی عمومی به حالت تعلیق درمی‌آید. در این تعلیق قانون، واژگونگی

در عین حال باید به تمایز مهم میان دو فضای تجسم قانون در جهان فیلم توجه کرد: فضای دادگاه خانواده (سکانس نخست و پایانی) و دادرسی کیفری که تنش کلیدی فیلم، دعوی حقوقی نادر و راضیه در آن می‌گذرد. این تفاوت را باید دیالکتیکی خواند تا از طریق تمایزشان به پیوند نامرئی میان آن دو پی برد. فیلم گرچه به شهادت نامش، استوار بر یک دعوی حقوقی است که حل آن به ادعای قانون، براساس توافق طرفین صورت می‌گیرد، اما در پرتو دعوی حقوقی دیگری که پای دولت و جامعه به میان می‌آید (اتهام قتل جنین) محتوای پنهان و حقیقی‌اش آشکار می‌شود. گرچه دعوی نخست به عرصه خصوصی تعلق دارد، یعنی به خانه و خانواده و قانون هم مدعی است که حل آن برعهده زن و شوهر است و ادعا می‌کند که در آن به هیچ وجه ذی‌نفع نیست، اما به تدریج و در پرتو برق خیرمکننده دعوی حقوقی دوم که پای دولت هم به آن باز می‌شود، آشکار می‌شود که حضور بی‌شکل دولت و قانون، تا چه حد عرصه‌ی خصوصی را هم در سیطره‌ی خود دارد و تا چه حد ادعای تمایز و تفاوت عرصه عمومی و خصوصی و بی‌تفاوتی قانون و دولت به شکل دوم نوعی فریب ایدئولوژیک است. در دامنه نور خیرمکننده‌ای که قانون بر حیات انسانی می‌تاباند، پرتو نوری که شعاع‌اش روشنایی آن را دم و دستگاه قانون به اراده خویش تعیین می‌کند، هر مسأله جزئی می‌تواند پیامدهای خطیری داشته باشد، نور خیرمکننده‌ای که در ذیل آن همه چیز می‌سوزد و بخار می‌شود، از اخلاق فردی گرفته تا خود بنیان خانواده که قانون ظاهراً سنگش را به سینه می‌زند. اینکه آیا نادر هنگام هل دادن راضیه می‌دانسته که او باردار است یا نه، در برابر استیضاح قانون به بحرانی خانمان‌برانداز تبدیل می‌شود. قانون همچون شبی بی‌شکل که قدرت و مهابت‌اش را به واسطه غیبتش کسب می‌کند، تمام شخصیت‌های فیلم، فارغ از تمایز جنسیتی، اختلاف طبقاتی و تمایز نسلی و عقیدتی را درمی‌نوردد و همه را مستأصل و درمانده در برابر خویش بی‌دفاع رها می‌کند. به همین خاطر است که با برجسته شدن نقش و کارکرد چندوجهی قانون در جهان فیلم، قرآنت‌های متکی بر تفاوت طبقاتی، عقیدتی و جنسیتی در فیلم بی‌نهایت مبذل می‌نماید. تقلیل بحران درون فیلم به شکاف بر سازنده طبقاتی، یعنی همان قرآنتی که منشأ سوءتفاهم‌های فراوانی درباره فیلم شد، ناتوان از دیدن شبح هولناک قانون است که هر تفاوت و تمایزی در برابرش رنگ می‌بازد. شبی که حتی یکی از مضامین مورد علاقه فیلم‌های متأخر فرهادی، یعنی سفر نیز به واسطه آن بحرانی می‌شود.

سفر در فیلم‌های فرهادی تماتیگ مهمی است. در سینمای ایران سفر همواره واجد نقشی نمادین بوده است، تلاش و اقدامی برای بازیابی هویت و فردیت بوده است و در نهایت غالباً به فرو کاستن «دیگری» [روستایی‌ها] به مقام فرودستانی انجامیده است که دیدن سخت‌کوشی و صداقتشان باعث می‌شود مسافران شهری (ترجیحاً تهرانی‌ها) قدر زندگی را بهتر بدانند. به خصوص زمانی که سفر با طبیعت‌گردی گره می‌خورد. در «چهارشنبه‌سوری» سفر از سوی زوج در آستانه فروپاشی راه‌حلی قلمداد می‌شود برای خلاصی از وضع نکبت‌بار موجود و البته در مورد مزده و به بیان خودش بدیلی است برای وضعیت پریشان و بی‌پناهش، وضعیتی که پدر در آن غایب است («کاش بابا زنده بود»). راه‌حلی برای برگرداندن آن هسته درونی جابه‌جا شده و به هم ریخته (مشابه وضعیت خانه‌ی در آستانه خانه تکانی). در «درباره الی» فاجعه اساساً در سفر رخ می‌دهد، آن هم سفر به نقطه‌ای که در سینمای ایران، به مکانی برای بازیابی نفس تبدیل شده است. فرقی هم نمی‌کند «همسفر» مسعود اسداللهی باشد یا «زندگی و دیگر هیچ» کیارستمی. در «جدایی نادر از سیمین» سفر بلیت موفقیت پنداشته می‌شود، شرایط بهتر، که روشن می‌شود توهم است، نوعی راه‌حل دم‌نستی برای حل بحران از خودبیگانگی دسته جمعی. اما در هر سه فیلم از سفر به عنوان نوعی راه‌حل ایدئولوژیک، افسون‌زدایی می‌شود و به همین خاطر آن سویی‌ی عرفانی سیر و سلوک اساساً در آن غایب است و «مهاجرت» به عنوان رهایی از قید و بندهای اجتماعی را هم جدی نمی‌گیرد. این افسون‌زدایی از پیوند رهایی نفس و سفر در



پایانی ترمه. پاسخ ترمه را می‌توان در بهت و فروپاشی او در نمایی ماقبل پایانی در اتوموبیلی دید که شیشه جلوی خرد شده است، در خرد شدن چشم‌انداز و پرسپکتیوی که تا آن هنگام بی‌نقص به نظر می‌آمد. این انتظاری است که باید آن را در پرتو تصویر آغازین تفسیر کرد، در پرتو تصویر تکثیر. تصویری که از طریق تارهای نامرئی به وضعیت وصل می‌شود. به موقعیت فراگیر و پیوسته در حال بازتولیدی که تصویر آغازین فیلم عرضه می‌کند. بنابراین تصویر گشوده پایانی قادر است که «دیالوگ» مشهور «درباره‌ی الی» یک «پایان تلخ بهتر از یک تلخی بی‌پایان است» را به یک پرسش اساسی تبدیل کند: یک پایان تلخ بهتر است یا یک تلخی بی‌پایان؟ این پرسشی است که پاسخ آن تا حدود زیادی به تجربه تاریخی بدیعی متکی است که تماشاگران فیلم در حد فاصل «درباره‌ی الی» و «جدایی نادر از سیمین» از سر گذراندند؟

معیارها و شکستن چهارچوب‌ها، می‌توان بحران مردانگی و سفر همچون راه‌حلی برای غلبه بر آن را شاهد بود. نه تنها در نمایشی از مردانی که یا اتومبیل شخصی‌شان تنها «مأمین»‌شان است (همسر پانته‌آ بهرام) یا فرایند سرکوب در محیط کار را به تنش خانوادگی ترجمه می‌کنند (دخالت مرجع اقتدار در غیرمجاز شمردن تصویر دخترکی که مرتضی باید تمام روز را صرف اصلاح بی‌نتیجه آن کند)، بلکه از همه مهم‌تر در تصویری جادویی از مردانگی اخته شده که «چهارشنبه‌سوری» را با رشته‌ای نامرئی به «جدایی نادر از سیمین» وصل می‌کند. پس از آنکه پانته‌آ بهرام تصمیم می‌گیرد به رابطه بی‌نتیجه‌اش با مرتضی پایان دهد، از ماشین پیاده می‌شود، به سمت خیابان اصلی می‌پیچد. ناگهان موتورسواری از پشت به او نزدیک می‌شود و ترقه‌ای جلوی پایش می‌ترکاند. او، هراسان و مضطرب به خیابان فرعی باز می‌گردد که در آن از مجتبی جدا شده، تصمیمی که بی‌تردید حاصل پشیمانی او از تصمیم چند دقیقه قبل است و اینکه همچنان به یک مرجع اقتدار نیازمند است. نکته مهم در تصویر بعدی صرفاً این نیست که با غیبت مرتضی مواجه می‌شود، با نوعی «فقدان» که گواهی است بر ناموجود بودن مرجع اقتدار، بلکه در عمق کادر، پیرمردی را می‌بیند که با واکر به سختی در حال کشیدن خودش است. در این تصویر نیرومند، که به نظر می‌آید در «جدایی نادر از سیمین» به یکی از عناصر مهم روایت تبدیل شده است، آنچه مهم است صرفاً غیبت مرتضی نیست، بلکه پرشدن این غیبت با تصویری نیرومند از مردانگی اخته و ناتوان است. تصویری که حتی تصمیم به ظاهر سوپزکتیو مژده نیز در پرتو آن تغییر ماهیت می‌دهد: در جهان فرهادی همه تصمیم‌ها، حتی تصمیم‌های زنانه از پیش مردانه‌اند، (این سویه کنایی در نام فیلم جدایی نادر از سیمین نیز اجرا شده است) بنابراین حتی تصمیم پانته‌آ بهرام به پایان رابطه تحقق میل مردانه مرتضی است، میلی که حاصل کلافگی، ناتوانی و استیصال او در ایجاد توازن میان میل شخصی، قانون و عرصه عمومی است و آن تصویر جادویی پیرمرد در کوچه خالی تجسم این بحران است.

البته در جهانی که تصمیم‌ها محکومند که از پیش مردانه باشند، شخصیت سپیده در «درباره‌ی الی» یک استثناء است، تنها شخصیت زنی در فیلم‌های فرهادی که تصمیم‌هایش را بدون ارجاع به مرجع خاصی می‌گیرد و به همین خاطر همواره مورد سرزنش همسرش است. تنها نقطه سوپزکتیو جهان فرهادی که تا آستانه تصمیم به مفهوم کی‌پر که گاردی‌اش پیش می‌رود: «لحظه تصمیم نوعی جنون است» و به همین دلیل تصمیم از هر چیزی که درون یک برنامه‌ی محاسبه‌پذیر بگنجد فراتر می‌رود. تصمیم‌های سپیده با عقل محاسبه‌گر جور در نمی‌آیند و به همین دلیل در پایان یک انتخاب بیشتر ندارد. یا مجازات حذف و طرد را بپذیرد یا از «تصمیم» به مفهوم بالا دست شوید و این دومی البته تحت تأثیر قدرت بر سازنده و فرساینده جمع رخ می‌دهد، همان وحدت جعلی و فریبنده‌ای که جمع برای تکرار سالانه این مراسم مبتذل به آن نیاز دارد. گرچه نمایی ماقبل پایانی فیلم از سپیده بیش از آنکه نشانگر نوعی حذف یا برکناری از سوی جمع باشد، استعفا و کناره‌گیری خودخواسته‌ی او از محیط و تلاش دسته‌جمعی گروه برای بازیابی وحدت کاندیشان در نمایی پایانی محسوب می‌شود، تصویری که به نحوی پیشگویانه فرجام بازیگرش و نسبت او با سینمای ایران را هم پیش‌بینی می‌کند. تصویر پایانی فیلم‌های فرهادی آتششانی خفته است که در ظاهر در کمال سردی و سکون به فیلم پایان می‌دهد، اما چنان گذاره‌هایی را در خود دارد که با به کار انداختن تخیل می‌توان پرتاب آنها به دورترین نقاط وضعیت را مشاهده کرد. در «درباره‌ی الی» این حاشیه صوتی ادامه‌دار فیلم، به‌رغم پایان روایت است که بر تصویر پایانی، خصلتی گشوده می‌دهد، نوعی تصویر گشوده که از طریق صدای امواج و تلاطم آن بر ناممکنی استقرار و ثبات وضعیت پایانی و البته خاطرهای الی تأکید می‌کند. در «جدایی نادر از سیمین» اما این تصویر گشوده، نیرومندتر است. تصویری است که از آن کنش اصلی کسر شده است، کنش اصلی کسر شده، تا خود زمان در شکل استعلایی و غیرتجربیه‌اش نمود یابد، در شکل انتظار. اما انتظار برای چه؟ ساده‌لوحانه است که فکر کنیم انتظار برای تصمیم

پرش‌ها و حذف‌های معنادار دوربین فرهادی، نقطه‌ی اتصال فرم و محتوای فیلم و نشان‌گر رسوب محتوا در قالب فرمی متناسب با این محتواست. تا آنجایی که به محتوای فیلم مربوط می‌شود مضمون فراموشی به نحوی بدیع به چندین صورت گوناگون به تصویر کشیده می‌شود. واضح‌ترین نمونه بیماری آلزایمر پدر است که خود نشانه‌ای از حذف ساختاری گذشته‌ی سنتی و پرتاب شدن به دل دیالکتیک ساکن یا توفان سنگی سرمایه‌داری مدرن محسوب می‌شود: وضعیتی سرشار از حادثه و تصادف و تغییری هرروزه در عین ثبات و تکرار ساختارهای انتزاعی "اسطوره‌ای و ابدی" همچون اقتصاد و قانون. فرهادی مضمون فراموشی را به خوبی از طریق موقعیت‌ها و تصمیمات فردی بسط می‌دهد. تو گویی همه‌ی ما در ارتباط با برخی رخدادها دچار آلزایمر ایم و به سبب جاافتادگی‌های گذشته‌ی فردی و جمعی‌مان به سوی سوءتفاهم و درگیری و نهایتاً جدایی رانده می‌شویم.



فراموشی‌های ساختاری

مراد فرهادپور

تا آنجا که به دیگری یا دیگران مربوط می‌شود، پیچیدگی و عدم‌شفافیت زندگی مدرن به معنای نقش تصادفی اما تعیین‌کننده‌ی حذف و غیبت است. ما به واقع نمی‌دانیم که پشت سرمان چه می‌گذرد و دیگران در غیبت ما چه چیزی را تجربه می‌کنند. این واقعیت که هیچ ذهن همه‌چیزدانی در کار نیست که همه‌ی قطعات پازل را در اختیار داشته و هیچ چیز را فراموش نکند، متشاء ابهام و خصلت گهگاه تراژیک زندگی است. زن پول را از کشو برمی‌دارد اما شوهر که از این امر خیر ندارد پرستار را متهم می‌کند. بی‌خبری نادر و مهم‌تر از آن، بی‌خبری حجت از تصادف زنش با ماشین، دلیل اصلی جدال تراژیک این دو و گره خوردن کل ماجراست. موارد دیگری از این‌گونه فراموشی یا بی‌خبری در کل فیلم حضور دارد.

اما تا آنجا که به فراموشی به معنای اخص کلمه مربوط می‌شود، احتمالاً بهترین نمونه، همان واقعه‌ای است که نادر، در نیمه‌ی دوم فیلم بدان اعتراف می‌کند و خطاب به دخترش می‌گوید که به رغم باخبر بودن از حاملگی پرستار به هنگام درگیری با او این نکته را

آخرین فیلم اصغر فرهادی، به لحاظ بازی، فیلمبرداری، تدوین و کارگردانی، اثری خوش‌ساخت و سزاور تحسین است. و البته در سنجش با فضا و معیارهای حاکم بر سینمای ایران- که هر روز بیش از پیش در دل‌کج‌بازی، بلاهت و انواع فرصت‌طلبی فرو می‌رود- این فیلم به واقع معرف هوایی تازه و نشان هوشمندی و مهارت و شرافت کاری است. غنای محتوایی این اثر گویای جدیت کارگردان و سایر عوامل فیلم است و همین غنا نیز به ما اجازه می‌دهد، صرفاً با رجوع به داستان و دیالوگ‌های فیلم تفسیرهای گوناگونی از آن عرضه کرده و به طرح مضامین متعددی بپردازیم نظیر: پیوند هگلی میان سه عرصه‌ی خانواده، جامعه‌ی مدنی و دولت؛ حیطه‌های سه‌گانه‌ی اخلاق فردی، اخلاق جمعی و دین؛ تبیین ساختار طبقاتی جامعه به میانجی ایجاد اتصالاتی کوتاه میان دو طبقه‌ی اجتماعی متفاوت؛ نقش آموزش و زبان در ساختار سلطه؛ و همچنین انبوهی از مسائل مربوط به رابطه‌ی «خود و دیگری».

در این یادداشت کوتاه می‌کوشم تا با تمرکز بر نکته‌ای که در آن واحد هم صوری و هم محتوایی است یکی از مضامین تئوریک نهفته در فیلم را، به صورتی حتی‌المقدور درون‌ماندگار، بسط دهم و حتی در ورای فیلم به نقد برخی از ناگفته‌ها بپردازم. این مضمون چیزی نیست جز فراموشی در همه‌ی ابعاد فردی و تاریخی آن. اگرچه فراموشی، چنانچه خواهیم دید، یکی و شاید مهم‌ترین مضمون اجتماعی تشکیل‌دهنده‌ی محتوای اثر است، اما نکته‌ی مهم‌تر شاید کارکرد صوری و فرمال آن باشد. فیلم فرهادی دربرگیرنده‌ی بسیاری از پرش‌ها و حذف‌هاست، که احتمالاً مهم‌ترین آنها صحنه‌ی تصادف پرستار است که ما فقط در پایان فیلم از آن آگاه می‌شویم بی‌آنکه این صحنه هیچ‌گاه به تصویر کشیده شود. مورد دیگر مرگ پدر است که فقط به صورت غیرمستقیم از طریق لباس سیاه نادر و سیمین و ترمه بدان اشاره می‌شود. عدم‌آشنایی با سابقه و پیشینه‌ی زندگی دو زوج اصلی فیلم و فقدان هرگونه فلش‌بک بیانگر کارکرد ساختاری این حذف و هوشمندی فیلم (به رغم اظهارنظر نه‌چندان بدیع خود کارگردان) در نحوه‌ی رویارویی با جامعه‌ی مدرن به مثابه ساختاری پیچیده و همیشه-از-قبل موجود و پرهیز از لاس‌زدن با تم تکراری "تقابل سنت و مدرنیته" است، یعنی این واقعیت که ما همواره از قبل در دل مدرنیته هستیم و حتی سنت و تقابل با آن همچون هر امر دیگری رخدادی انضمامی در چارچوب وضعیت مدرن است.



فراموش کرده بود. موارد گوناگون فراموشی غیرارادی یا ارادی در فیلم بسیار است و در واقع کشش قصه‌ی فیلم تا حد زیادی از همین موارد ناشی می‌شود. اما نکته‌ی مهم‌تر در این میان نقش قانون و گفتار قانون در پیوند با فراموشی است. همان‌طور که کافکا نشان داده قانون چیزی از ما نمی‌خواهد بلکه این ماییم که به واسطه‌ی امکان بنیادین تهمت زدن به خود و دیگری از دروازه‌ی قانون عبور می‌کنیم. در فیلم فرهادی قانون به شیوه‌ای کافکایی همراه با وضعیتی پلشت و مذلت‌بار به تصویر کشیده می‌شود (شلوغی و سر و وضع فرسوده و رقت‌بار کل فضای دادسرا). فیلم به خوبی نشان می‌دهد که قانون با پیچیدگی‌ها و معماهای اخلاق فردی و یا حتی با قضاوت وجدان جمعی سروکاری ندارد؛ اما به محض طرح تهمت از سوی دیگری یا خود (اعتراف ناخواسته) همه چیز به طرزی مضحک و بی‌ربط به ناگهان جدی می‌شود. کافی است قبول کنی از حاملگی باخبر بودی تا از سوی قاضی به قتل نفس محکوم و مجبور به پرداخت دیه کامل شوی. در این میان نکته‌ی اصلی نقش ظاهری گفتار قانون در غلبه بر آرایمر همگانی است. ظاهراً در پیشگاه قانون است که همه‌ی ابعاد قضیه روشن گشته و فراموشی‌های ارادی و غیرارادی حذف می‌شوند. در این معنا قانون همان ذهن همه‌چیزدانی است که گویا می‌تواند کلاف در هم‌پیچ واقعیت اجتماعی را به یک کل روشن و شفاف بدل سازد. ولی همان‌طور که فیلم نشان می‌دهد، دست‌کم در ارتباط با مسأله و نزاع اصلی داستان، دخالت قانون فقط کار را به طرزی رقت‌بار پیچیده‌تر می‌کند و یگانه کارکرد مؤثر آن نیز اساساً ماهیتی سلبی دارد: فقط در پیشگاه قاضی است که اصول اخلاقی قهرمان فیلم و حتی معصومیت دختر او در نتیجه‌ی اجبار به دروغ‌گویی و اسازی می‌شود. بدین‌ترتیب قانون گذشته از ناتوانی خود صرفاً بهبودی اخلاق فردی را بر ملا می‌سازد.

چنانچه گفته شد این فیلم با به کارگیری مضمون فراموشی به شیوه‌های فرمال و محتوایی، پیچیدگی و ابهام و پراکندگی و ناکامل بودن ذاتی واقعیت اجتماعی را آشکار می‌کند. تا آنجا که به نزاع اصلی مربوط می‌شود فیلم نه فقط قانون و اخلاق فردی، بلکه، در برخورد پایانی دو خانواده، باورهای معنوی جمعی را به نقد کشیده و ناتوانی آنها از غلبه بر فراموشی و غیبت را اثبات می‌کند. با این همه فیلم از پرداختن به دلایل ساختاری له شدن افراد در زیر فشار این واقعیت طفره می‌رود و هیچ اشاره یا سرنخی ارائه نمی‌کند تا معلوم شود چه نیروها و نهادهای انتزاعی، در مقام نیروها و خدایان اسطوره‌ای دوران ما، چارچوب اصلی سرنوشت افراد را شکل می‌بخشند و به میانجی امور حادث و عَرَضی الگوی ثابت فلاکت و درماندگی آدمیان را تکرار می‌کنند. البته نباید از یاد برد که این نیروها صرفاً مسؤول تبدیل خلاءها و شکاف‌ها به مولدان فاجعه اند و قرار نیست که حذف آنها به خلق یک جامعه‌ی شفاف و کامل و توپر منجر شود. با این حال فیلم نه فقط به عوامل انتزاعی‌تر و کلی‌تری همچون ساختار سلطه یا حرکت سرمایه هیچ اشاره‌ی ضمنی‌ای نیز نمی‌کند، بلکه برعکس، با کنار گذاردن عمدی ماجرای سقط جنین و پرداخت دیه، در سکانس آخری ما را به فضای داستان معمولی بحران و طلاق یک زوج طبقه‌ی متوسط بازمی‌گرداند. اما نکته‌ی مهم‌تر تأکید مثبت فیلم بر نقش تصمیم و اخلاق فردی و عوض شدن کارکرد صدای قانون به مثابه صدایی لیبرال و انسانی‌تر است. انتظار و بی‌خبری ما از تصمیم ترمه در محضر قاضی فاقد جدیت دوزخی حذف‌ها و فراموشی‌های قبلی است. اکنون کل مسأله‌ی "تراژیک"ی که با آن روبه‌رو ایم همان مضمون تکراری کودکان طلاق، بحران خانواده یا "سراب‌های مهاجرت" است. سکانس پایانی فیلم نشان می‌دهد که انتخاب عنوان فیلم اساساً مبتنی بر برخوردی طنزآمیز و پرهیز از قلقلک دادن عواطف تماشاگر نبوده است، بلکه این تبدیل درام اجتماعی به نوعی ملودرام طبقه متوسط خود احتمالاً ناشی از یک فراموشی عمدی است. این آخرین و مهم‌ترین فراموشی فیلم فرهادی، که باعث می‌شود داستان طلاق به عوض یک قاب روایی نازک، نهایتاً به حرف اول و آخر فیلم بدل شود، یگانه دلیلی است که ما را از اطلاق قاطعانه‌ی عنوان "شاهکار" بیه اثر باز می‌دارد.

برخی از آن‌ها هیچ ارتباط مستقیمی با موضوع سینما و فیلم و رسانه‌های تصویری ندارند] به راه افتد، که خود همین امر به‌خودی‌خود پدیده‌ی چندان آشنا و متعارفی نیست، آن‌هم با توجه به این‌که این‌همه هیاهو و بحث و چالش‌های متضاد - از نقدهای عمیق و جدی و تاریخی گرفته تا نقدهای بیپه‌وده و بی‌ربط و خلاصه انواع‌واقسام واکنش‌های فراوان و بی‌سابقه - برمی‌گشت به فیلمی کاملاً واقع‌گرایانه و رئالیستی همراه با قصه‌ای ساده درباره‌ی یک مقطع زمانی کوتاه از زندگی معدود کاراکترهایی که خصوصیات رفتاری و سبک زندگی و روابط شخصی آن‌ها تا آخر فیلم نیز ناروشن و مبهم می‌ماند. این مساله در تقابل با فیلم‌های مشخصی اهمیت می‌یابد که تا به حال روحیه و فضای نمادین حاکم بر فیلم‌های غیرتجاری یا غیرگیشه‌ای را مشخص می‌کردند.



درباره‌ی «جدایی نادر از سیمین» به مفهوم «غیر-اخلاقی»

لحظه‌شماری برای صدور «حکم نهایی»

جواد گنجی

به‌هر روی، آنچه بی‌واسطه جالب می‌نمود این بود که چرا قصه‌ای ساده با پرداخت خوب سینمایی اینقدر برای مخاطبانی کاملاً متکثر از اقدار گوناگون و با گرایش‌های فکری ناهمگون و مخالف، جذاب جلوه کرده و تحسین همه را برانگیخته است. مباحث مذکور طیف وسیعی را برمی‌گرفت که دغدغه‌های مفهومی آن‌ها با مضامینی ارتباط می‌یافت چون اخلاق، تاریخ، مواجهه با مدرنیته، قانون و دین و بسیاری مفاهیم دیگر.

سعی می‌کنیم بلافاصله به سراغ متن اصلی خود فیلم برویم و تا جایی که امکانات و پتانسیل‌های درونی خود فیلم به ما اجازه می‌دهند برخی مفاهیم کلیدی و اثرگذار برآمده از آن را به میانجی نقدی کم‌وبیش درونماندگار برجسته کنیم. بحث از مفهوم «اخلاق» در معنای وسیع و کلی کلمه، از جمله چالش‌انگیزترین و حساسیت‌زاترین موضوعات در میان این مباحث بود. غالباً هم از این زاویه به فیلم نگاه می‌شد که اصغر فرهادی کوشیده است به قصد بازنمایی رنج و تقلای سوژه‌های هیوطکرده و زخم‌خورده و مساله‌دار برای رسیدن به رهایی و نیک‌بختی - سوژه‌هایی که جملگی گرفتار حسن گناه و

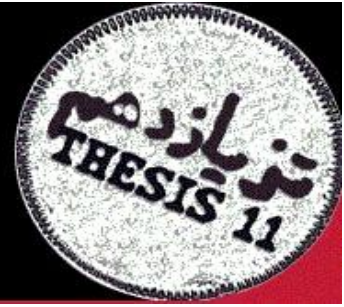
ابتدا بنا بود مقاله‌ی پیش‌رو مشخصاً در مورد مفهوم «آرشیو»² و با حال‌وهوا و لحنی کاملاً تئوریک و در چارچوب نظری نسبتاً مشخصی نگاشته شود - که بیشترش حول‌وحوش نظریات فوکو و دریدا و، کمی متفاوت‌تر از آن‌ها، نظریه‌ی روانکاوی می‌چرخید و قصد داشت درانتهای به‌نحوی انضمامی‌تر و اساساً از منظر انتقادی به مسائلی بپردازد چون ایندولوژی‌های موجود و گرایش‌های حاکم بر کلیت فرهنگ رسانه‌ای و سنت‌ها و آثار نوشتاری و تصویری و اسطوره‌ها و گالری‌ها و حراج‌های آثار هنری و حتی موضوعات خاص‌تری چون دفاتر تاریک و خاک‌گرفته‌ی بایگانی ادارات و ترویج و تقدیس فرهنگ شفاهی یا به‌اصطلاح «انتقال سینه‌به‌سینه‌ی فرهنگ» گذشتگان و نظایر این‌ها و درنهایت می‌خواست ارتباط معنادار این سلسله‌مباحث را با دو مفهوم اصلی «سنت» و «تاریخ» روشن کند. عملاً نیز همین مسیر دنبال شد و نگارش مقاله‌ی مذکور با ایده و طرحی کاملاً از پیش‌معلوم رسماً کلید خورد که به نحوی کاملاً حادث و اتفاقی درگیر موضوعی بی‌اندازه امروزی مرتبط با «اینجا و اکنون» تاریخ و حافظه‌ی تاریخی خودمان شدم. مهم‌تر اما این بود که این موضوع با تأثیرگذاری کم‌نظیرش بر فرهنگ لحظه‌ی حال تاریخی ما توانست با نیرویی کم‌نظیر و مقاومت‌ناپذیر به یک وسواس و وسوسه‌ی فکری عاجل دامن زند و سخت توجه‌ام را به فرهنگ و تاریخ و به‌تعبیری، به مساله‌ای چون «آرشیو تاریخی» و هویت جمعی و فردی امروزان جلب کند. این موضوع یا به‌بیان دیگر، پدیده‌ی فرهنگی تقریباً نوظهور و غافلگیرکننده‌ی موردنظر ما چیزی نبود جز فیلم پُر حرف‌و‌حدیث و جنجال‌انگیز «جدایی نادر از سیمین»، به کارگردانی اصغر فرهادی، که در همین مدت محدودی که از اکرانش می‌گذرد باعث شد موج گسترده‌ای از بحث‌های پُرشور و پُرشمار - بر له یا علیه این فیلم - در بین افرادی دارای گرایش‌های فکری بسیار مختلف و ناهمگون [که

² این مقاله بدو برای انتشار در پرونده‌ی نظری «آرشیو» مجله‌ی سینما و ادبیات نگاشته شده است و توضیحات ابتدایی مقاله به همین موثف و مناسبت اشاره دارند.



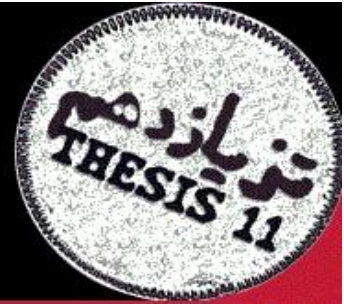
وجدان معذب ابدی اند - از قصه‌ای مدد جوید که بازگوکننده جریان یک جدایی در شهری با مردمانی از خودبیگانه است. بسیاری از نقد و نظرها همه دغدغه‌ها و دلهره‌ها و کشمکش‌های شخصیت‌هایی چون نادر و پرستار پدر او را چنگ‌زدن به ریسمان اینک نام‌رنی‌شده «اخلاق» در دوران مدرن می‌دانستند که سرانجام در وضعیت تیره و پُرتنش و غبارآلود زندگی شهری و با وجود شکاف عمیق طبقاتی و عقیدتی بر شکست این دست‌وپازدن‌های اخلاقی گواهی می‌دهد. اما از قضا، تا جایی که به مسأله «اخلاق» برمی‌گردد، به نظر می‌رسد شخصیت‌های فیلم «جدایی نادر از سیمین» - و نیز فیلم‌های دیگر فرهادی نظیر «شهر زیبا» و «درباره‌ی الی» و «چهارشنبه‌سوری» - از کوچک تا بزرگ و با سنین و نسل‌های مختلف، در تخطی از «هنجارهای اخلاقی» ظاهراً هیچ تردیدی به دل راه نمی‌دهند و در بسیاری موارد اساساً با عملی که تخطی از قانون و مناسک اجتماعی و زیرپا گذاشتن عرف محسوب می‌شود یکی و یگانه‌اند و خود یا نفسی (self) آگاه بیرون از اعمال خلاف اخلاق و قانون‌شان وجود ندارند و کاربرد مفهوم شناخته‌شده «وجدان معذب» برای توصیف وضعیت روانی و عوامل حاکم بر روابط بین‌الذهانی آن‌ها در زمینه‌ی مسائل مشخصاً اخلاقی به نظر زیادی اغراق‌آمیز و دورازواقعیت و صریح‌تر بگوئیم، گمراه‌کننده و بی‌ربط می‌نماید و به ما هیچ کمکی در فهم فضای غم‌انگیز و آزاردهنده‌ی مسلط بر قصه‌ی فیلم نمی‌کند، فضایی که کلیت زندگی آشنای همه‌ی شخصیت‌های مختلف فیلم را در خود فرو برده است - بی‌اغراق می‌توان گفت، فرهادی بی‌هیچ تقلاً یا زوری و بدون توسل‌جستن به فرم‌های سینمایی غیرعادی می‌تواند تنش مسموم روابط حاکم بر زندگی روزمره‌ی شخصیت‌ها را به راحتی به تماشای انتقال دهد، آن‌هم شخصیت‌هایی که ما درست در همان ابتدای فیلم و به نحوی کاملاً غافلگیرکننده به وسط ماجرای زندگی و نزاع اصلی شخصیت‌های هنوز ناشناخته‌اش فراخوانده‌ایم، فی‌الواقع، پرتاب می‌شویم، بی‌کوچکترین اشاره‌ای به ویژگی‌های رفتاری و نوع ویژه‌ی روابط و سبک‌زندگی آن‌ها در گذشته‌ی ما، بدون کمترین آشنایی با زمینه‌ی تاریخی و پیشینه‌ی روابط آن ۱۴ سال دوره‌ی ازدواجی که چندین مرتبه فقط نامی از آن در فیلم تکرار می‌شود ولی هیچ نشانه و اثر عینی از آن به قالب تصویر و حتی کلام در نمی‌آید. مسلماً شخصیت‌های فیلم «جدایی نادر از سیمین» و مثلاً «شهر زیبا» همگی با «حسن گناه» و عذاب درونی شدیدی درگیرند و حتی می‌توان به جرأت گفت که آن‌ها خود واقعیت را از بیخ‌وبین از منظر «حسن گناه» می‌بینند و تجربه می‌کنند و این «حسن گناه» در برساختن رفتارها و روابط بین‌الذهانی‌شان نقشی انکارناپذیر دارد [که متأسفانه به دلیل مجال کوتاه این مقاله چندان نمی‌توان این حقیقت ظاهراً عجیب و ناممکن را به نحو بسنده بسط داد ولی سعی می‌شود تا در نوشتاری جداگانه این نکته‌ی حیاتی حتی‌المقدور بسط داده و استلزامات مفهومی‌اش تشریح شود]. اما نکته اینجا است که این «حسن گناه» فراگیر و «انتظار» برای محکومیت یا - به‌قول کافکا - لحظه‌ی فرارسیدن «حکم نهایی» اگر در زمینه‌های اخلاقی - که تقریباً در همه‌جا با «اخلاق هنجاری» یکی تلقی می‌شود - لحاظ شود معنا و موضوعیت خود را از دست می‌دهد، و فقط در حیطه‌ی حقوقی-قانونی به معنای وسیع کلمه است که درست سر جای خودش می‌نشیند و معنا و مفهومی تاریخی و ملموس می‌یابد [نکته‌ای که به دلیل اهمیتش تا حد امکان در همین مقاله توضیح داده می‌شود]. دوری‌جستن از نمایش و بازنمایی تاریخ و گذشته‌ی گنگ و به‌کلی ناروشن همه‌ی شخصیت‌های فیلم و پرهیز عامدانه و منطقی‌بجا و حساب‌شده‌ی کارگردان در دادن هر نوع سرنخی در مورد چگونگی شکل‌گیری و گسترش و تثبیت روابط به‌غایت مبهم اما سرنوشت‌ساز اعضای خانواده‌ی نادر چنان تمام‌عیار و ریشه‌ای است که فرضاً در مورد پدر نادر (که ابداً هم نقش کم‌اهمیتی در ساختار فیلم ندارد و بی‌حرف‌وحديث نقطه‌ی کور و همزمان مغناخشا ماجرا است) که بنا به ظاهر، یکی از مهمترین عوامل بازدارنده و از عمده‌ترین موانع ادامه‌ی زندگی و شکل‌گیری رابطه‌ی زناشویی بدون سوءتفاهم و بی‌تنش میان آن‌ها است، به بیننده هیچ اطلاعی جز

دچاربودن «پدر» به بیماری «آلزایمر» داده نمی‌شود و همین خست کارگردان در ارائه‌ی هر نوع داده و اطلاعات مشخص و محتوایی به شخصیت ویژه و مهمی چون «پدر» علیل نادر حجت را بر ما تمام می‌کند که دیگر نه در مورد خُلق‌وخوی پدر، نه در خصوص مدت‌زمان سپری‌شده از بیماری او، نه درباره‌ی نحوه‌ی رابطه‌ی پدر مبتلا به آلزایمر با خود نادر و احساس مسئولیت او نسبت به پدر در دوره‌ی پیش از مبتلاشدنش به آلزایمر (که می‌تواند از منظر محتوای قصه بی‌اندازه مهم باشد) و نه خلاصه‌ی درباب هیچ مسأله‌ی کنجکاوی‌برانگیز دیگری فضولی نکنیم، و بدینسان «پدر» با وجود همه‌ی آن شأن و شوکت نمادین و آن مفهوم عظیم، حیاتی، مرکزی، تعیین‌کننده و ساختاربخش در سرتاسر عرصه‌ی تاریخ و فرهنگ و «خانواده» [مفهومی آنقدر اساسی که فروید احتمال می‌دهد مفهوم «گناه نخستین» (original) نیز ریشه در «پدرکشی» آغازین داشته باشد و خون این قتل جمعی شوم، که به دست نخستین گروه انسان‌ها و برادران هم‌پیمان ریخته شد، هیچ‌گاه وجدان بشر را آسوده نگذارد و زندگی را تا آخرین دم حیات بر او حرام و بر کاشم تلخ کند، و بدین‌سان نفرین «پدرکشی» تا ابد دامان همه را بگیرد و تقاضش را همگان با هولناکترین عذاب‌ها و رنج‌های روانی پس دهند - ناخواسته به شخصیتی تبدیل می‌شود که از آشکارا چیزی جز یک «نام» نُهی بر جای نمی‌ماند. و البته حتماً این را هم باید اضافه کرد که در متن روایت داستانی این فیلم عملاً «پدر نام ندارد». در واقع، یکی از مسائل و نکات بی‌اندازه حیاتی که انصافاً بیان سینمایی آگاهانه و ظریفی می‌یابد مختصات لحظه‌ی حال تاریخ و تاریخ «اکنون» این فرایند تروماتیک بی‌هویت‌شدن تاریخی و نُهی‌گشتن زندگی عینی از تاریخ عینی همه‌ی محتواهای معنادار فرهنگی تشکیل‌دهنده‌ی آن است، طوری که انگار از آن تاریخ و



فرهنگ به اصطلاح چند هزار ساله و آن «تمدن بزرگ» و پیشرفته و بی‌اندازه غنی دیگر چیزی جز یکسری اسامی خاص تُهی (و به خودی خود بی‌معنا) از قبیل نادر و سیمین و ترمه و ... بر جای نمانده، نام‌هایی که فقط به میانجی و شناسنامه و کارت ملی و کارت‌های شناسایی مختلف دیگر قابل تصدیق‌اند و «آدم» به حساب می‌آیند و از این حیث، فقط دولت، و نهادهای انتزاعی اینچینی، در تعیین بخشیدن بدان نقش دارند و نه تاریخ و فرهنگ و سنت و عواملی از این دست. این زندگی بی‌ریشه و بی‌پیشینه با تاریخ و گذشته‌ی از یادرفته و گم‌شده در غبار فراموشی‌اش - به‌عوض آن‌که مردمان این زندگی غریب و برزخی را سبک‌تر سازد و به‌رهایی و رستگاری‌شان کمکی کند - به‌موجب قطع ارتباط همه‌جانبه و بدل‌شدنش به فرمی تهی [که عوامل سرنوشت‌ساز «تاریخ اکنون» به‌دلخواه می‌توانند آن را از محتوا پُر کنند] اینک در لایه‌های زیرین روح و روان و اندیشه‌ی ما به شکلی کور و حادث دست‌اندرکار و فعال است و در روند ایدئولوژیک و دروغین عرضه‌شدنش به عنوان سنت و هویت و فرهنگ تاریخی فقط پیکره‌ای سنگین و عاری از معنا از آن باز می‌ماند که باید به هر قیمتی بزرگ شود و اقتدار نمادینش را در انظار به‌هر قیمت که شده حفظ کند حتی وقتی پدر نادان و غافل و عاجز باشد (و به‌قول معروف وقتی «امپراطور لخت باشد»)، یعنی نادانی و عجز پدر باید به‌هر قیمتی - حتی به‌قیمت خودفروشی - نزد نادر محفوظ بماند و هرگز لو نرود و در نگاه دیگران «پدر» باید همچنان دارای منزلتی نمادین باشد - در آن صحنه‌ی تکان‌دهنده و تأثیرگذاری که نادر در حمام مشغول شستن بدن لخت و بی‌حرکت «پدر» است این حقیقت و حس دردناک به‌خوبی انتقال می‌یابد که در پس‌پشت پرده‌ی نازک نمادین آن عزم راسخ و آهنین روانی و نیز البته «مهرورزی» و «محببت» بی‌چشمداشت و پاکدلی و شفقت و وفاداری و دست‌برداشتن از اصول مستحکم ظاهراً «اخلاقی» [آن‌هم به‌قیمت رهاکردن همسر و «خانواده»] و ... نادر تا چه حد در برابر زخم‌های زندگی و به‌رغم [و حتی می‌توان گفت دقیقاً به واسطه‌ی] اصول «حقوقی-هنجاری-اخلاقی» معنابخش هستی و حیاتش آسیب‌پذیر و ناتوان گشته است و، مهم‌تر این‌که، رنج طاقت‌فرسا و فشار بی‌حدوحساب زندگی و بی‌معنایی اصول و باورهای سفت‌وسخت اخلاقی و تحقیر و فلاکت وجودی خویش را درست در آغوش «پدر» - و کاملاً دور از انظار - به شکل بغضی عمیق و با گریستن از ته دل تخلیه می‌کند، پدری که عملاً «نادان»، علی‌ل و خاموش و بی‌حرکت است و ابدأ هیچ درکی از رنج و فشار کمرشکنی که بر پسر خویش وارد می‌کند ندارد و تا حدی می‌تواند این تعبیر روان‌کاوانه را به نحوی استعارای اما ملموس نشان دهد که «دیگری نمی‌داند» یا «دیگری بزرگ نادان است». در صحنه‌ای دیگر از فیلم که طنز غریبی در خود داشت نادر و ترمه (دختر نادر) و دختر پرستار مشغول بازی فوتبال‌دستی‌اند. ترمه و دختر بچه یک تیم را تشکیل می‌دهند و نادر که مجبور است یک‌نفره بازی کند دست پدر تُهی‌ذهن خود را گرفته و به‌ظاهر او را دعوت به بازی کردن می‌کند و با سپردن نقش دروازه‌بانی به پدر خویش دست‌هایش را گرفته و روی نقاط مشخصی از میله‌های فوتبال‌دستی تثبیت می‌کند و خطاب به او - توگویی پدر کاملاً به نقش و تأثیرش در بازی آگاه است - جمله‌ای بدین مضمون می‌گوید: تو فقط این‌ها را همین‌طوری نگاه دار، نمی‌خواهد کار دیگری بکنی. در واقع، به تعبیر دیگر، سایه‌ی سنگین پدر باید همچنان باقی بماند و شأن‌اش حفظ شود و حضورش بهانه و علت اصلی اعمال و رفتار ما باشد. می‌شود گفت حساسیت نادر به سخن‌گفتن پدر و ادای چند کلمه‌ی بی‌معنایی که هر روز طوطی‌وار بر زبان می‌آورد، کم‌وبیش به این واقعیت برمی‌گردد که شرط معنادار بودن رفتارها و اعمال نمادین ما در چشم دیگران نوعی توافق پنهانی و باطناً فریبکارانه میان همه‌ی ما است مبنی بر این که «پدر»، «جامعه»، «اخلاق»، «قانون» و هر مفهوم دیگری که تجسم‌بخش زمینه، افق و معنای اعمال ما است به‌خوبی همه‌چیز را می‌داند و بر اعمال ما نظارت دارد، و به‌همین علت - به‌هر قیمتی که شده - کسی نباید بفهمد که «پدر» نمی‌داند یا «زبان ندارد».

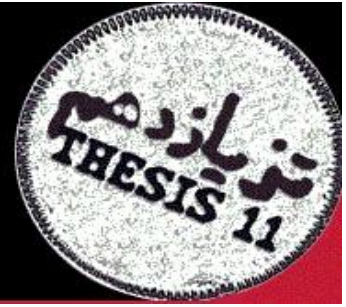
باری، موضع پدر و جایگاه نمادین او - و به تعبیری قانون حاکم بر خانواده - به هر قیمتی باید حفظ گردد. پدر باید از محکومیت و مجازات مصون بماند و بنیان خانواده را در مقام عرصه و قلمرو سرپرستی خویش با مسئولیت‌پذیری مستحکم سازد. اولین پیامد تلاش نادر برای برپانگاه‌داشتن پرچم و نشان پدر، و به تبع آن، پشتیبانی از خانواده در مقام مکان نمادین «اقتدار» پدر، عملاً نه به یک عمل اخلاقی صبورانه و صادقانه بلکه به عملی بر ضد خود بدل می‌شود و ضرورتاً فروپاشی «خانواده» خودش را در پی دارد، خانواده‌ای که در آن جایگاه «پدر» را خود او اشغال کرده است. نادر قصد دارد بر موضع، به‌زعم خویش، «برحق» و «اخلاقی»‌اش پافشاری کند تا در نگاه دخترش ترمه و همسرش سیمین و اطرافیان‌اش به عنوان «دیگران» که شاهد رفتار او هستند حقیقت عمل ایثارگونه‌اش را اثبات کند. اما نادر در متن این فیلم، یعنی در چارچوب روابط زندگی خانوادگی خودش، با این عمل نسنجیده‌ی خود چیزی جز خودخواهی و کله‌شقی و به‌کمرسی‌نشاندن حرفش حتی به قیمت دروغ‌گویی و بدقولی غیرقابل‌توجیه‌اش و از دست‌دادن جایگاه نمادین و منزلت اخلاقی‌اش در نظر دخترش ترمه دستش را نمی‌گیرد و در نظر دیگران صرفاً چهره‌ای لجوج و خودخواه را به نمایش می‌گذارد. در پایان فیلم نیز می‌بینیم با این که «پدر وجود ندارد» و عملاً «مرد است» [پدری که در ابتدای فیلم یگانه بهانه‌ی نادر برای نپذیرفتن مهاجرت معرفی می‌شد] نادر و سیمین هنوز هم به هیچ تفاهمی نرسیده‌اند و تنها چیزی که برجای می‌ماند همین اصرار و کله‌شقی بی‌دلیل و غیرقابل‌توجیه است. برای نمونه، وقتی حق انتخاب سرپرستی فرزند خانواده به دختر نادر سپرده می‌شود او به‌راحتی می‌تواند در گزینش میان پدر و مادر خویش مادر را برگزیند و نادر را با حس گناهی



عمیق و دردناک و تصور در انجام مسئولیت‌های پدری بر جای گذارد و ریاکاری عمل خویش و کذب جایگاهی که او حفظ آن را یگانه علت و معنای وجودی‌اش می‌دانست نشان دهد و یگانه هویت نمادین معنادار خود را از دست بدهد، چراکه نادر هیچ نشان روشن و هیچ عمل و تلاش حقیقی از خود بروز نداد که جلوی فروپاشی «خانواده» و واقعی‌بودن قانون پدر را بگیرد یا دست‌کم ذره‌ای نکوشید. علایق دختر خود را با ابراز کمی از خودگذشتگی نابود نسازد و او را از خود ناامید و دلسرد نکند. [نادر چندین بار به راحتی و بی‌هیچ تردیدی از میان دو گزینه‌ی واضح عمل اخلاقی و غیر اخلاقی، عمل غیر اخلاقی خودخواهانه‌ی فردی را انتخاب می‌کند. مثلاً در دادگاه، هنگامی که دست مامور نیروی انتظامی با زنجیری به دستانش بسته شده است، به دخترش قول می‌دهد تا برود و از مادرش خواهش کند تا به خانه برگردد - زیرا ترمه می‌دانست که مهاجرت و جدایی مادرش صرفاً یک ادعا برای آزمایش صداقت رفتار و میزان عشق و علاقه به همسرش است - اما نادر با وجود قول صریح و رضایتمندانه به دخترش به راحتی و با خودخواهی تمام آن را زیر پا می‌گذارد، آن‌هم صرفاً بدین دلیل که مبادا همسرش فکر کند که او مقصر است و حق با او نیست. البته این نه فقط نادر که همه‌ی شخصیت‌های فیلم به یک معنا دروغ و کذب رفتار و گفتار خود را در عرصه‌ی عمل نشان می‌دهند. مصادیق بسیاری در خود فیلم هست که نادر به نحوی آگاهانه می‌خواهد برای خود «شان» و «جایگاهی» در فضای بین‌الذات‌های جامعه و خانواده دست‌وپا کند تا اضطراب ژرف ناشی از سرگردانی و بیگانگی و حس تعلیق بی‌جا و امکان‌بودن را پنهان دارد و از طریق جای‌گرفتن در موضعی به‌ظاهر غیرشخصی و بری از اغراض و تمایلات بیمارگون روانی و به نحوی بی‌پروا و ثابت‌قدم و با عزمی راسخ مسئولیت زندگی و موضع اجتماعی (با به یک معنا، موضع هنجاری و عرفی و حقوقی) خویش و در نهایت مسئولیت «دیگری» (اول از همه اعضای خانواده و بعد از آن اعضای جامعه) را بپذیرد و در این مسیر نامعلوم و پرپیچ‌وخم به‌هنگام رویارویی با مواعی که چالش‌برانگیز و یأس‌آمیز می‌نمایند خَم به ابرو نیاورد و از هیچ عامل بازدارنده‌ی نهراسد. اما طنز تلخ و شکاف پُرناشدنی وضعیت غمبار و واقعیت خُردکننده‌ی نادر (که به‌هیچ‌وجه برای او خصلتی آگاهانه نمی‌یابد و خود را قربانی مسلخ تاریخی فراموش‌شده و بی‌محتوا می‌سازد) آن است که بیهوده می‌کوشد تا با نادیده‌گرفتن و فراموش کردن واقعیت تروماتیک این گسست تاریخی خود را به هر قیمتی به جایگاه تُهی و کاذب سوژه‌ی مسئول در پیشگاه اخلاق هنجارگذار و قانون تاریخ و سنت متصل سازد و از «محکمه‌ی عظیم اما بی‌معنای این سنت و تاریخ از یادرفته سربلند بیرون آید و «احساس گناه» ابدی را بر دوش نکشد

مثلاً، شاید برخی تصاویر نظیر اشک‌ریختن ترمه در لحظات پایانی فیلم که باید بین پدر و مادر دست به انتخاب بزند و کنجکاو‌ها و پرسش‌های پیگیرانه‌ی او از پدرش در رابطه با دروغ‌گویی و عمل فریبکارانه‌ی پدرش این فکر را به ذهن القاء کند که اصغر فرهادی چهره و نمادی چون «کودک معصوم» را به عنوان استثنای برساننده‌ی امر اخلاقی نشان می‌دهد و از این حیث، موضعی ایدئولوژیک می‌یابد. ولی در طول فیلم این معصومیت ادعایی چندین‌بار زیر سوال می‌رود. برای نمونه، ترمه هم در دادگاه همچون آبخوردن «شهادت دروغ» می‌دهد و هم در همان اوایل فیلم زیر قولی می‌زند که به مادرش داده است. اتفاقاً، واقعیت بحران‌ساز بلوغ و دوران حساس نزدیک‌شدن به بلوغ و ترسیم مرزی مرئی و زمانی برای گذار از سنین کودکی به سن مسئولیت‌پذیری در دوران بلوغ و ورود به عرصه‌ی جامعه (که با این فرض عرصه‌ی ریاکاری و جهل و دروغ محض است) مستمسکی است برای نادر و سیمین تا یکدیگر را متهم کنند و مهر تأییدی بر رفتار خویش بزنند. اساساً تثبیت خود این مرز میان کودکی و بلوغ - و اطلاق معصومیت به یکی از این دو قطب و نسبت‌دادن خیانت و دروغ و منفعت‌طلبی به قطب دیگر - تا چه پایه می‌تواند خصلتی دروغین،

ایدئولوژیک، و از همه مهم‌تر، «قانونی» داشته باشد. «قانون» است که برای تعیین فرم و مرز خود و مشخص ساختن کاملاً عینی و کمی «مسئولیت» و «گناه» و شرّ و جرم و ...، ضرورتاً باید کودک را که ظاهراً تجسم بی‌گناهی و پاکدلی و عاطفی‌بودن و صداقت است از دایره‌ی مسئولیت قانونی بیرون بگذارد. به راحتی می‌توان اثبات کرد که هر کودکی، حتی مدت‌ها قبل از رسیدن به سن بلوغ، خباثت‌آمیزترین و شرورانه‌ترین گرایش‌ها و تعارضات جامعه و تمدن را چنان درونی می‌کند که دیگر جایی برای دخالت عواملی چون وسوسه و اخلاق و دیگر عوامل سوژکتیو نمی‌گذارد. در یکی از زیباترین و کوتاه‌ترین صحنه‌های این فیلم، دختر ۵-۶ ساله‌ی زن پرستار از روی بازیگوشی و شیطنت به طرف تخت استراحت پدر نادر می‌رود. پیرمرد بینوا در وضعیتی اضطرابی و درحالی‌که ماسکی بر صورت دارد و از راه کیسول اکسیژن نفس می‌کشد، ناگهان به خاطر بازیگوشی یا کنجکاو‌ی دختر پرستار - که شادوخندان سرگرم چرخاندن پیچ تنظیم کیسول اکسیژن پیرمرد بی‌زبان است و با شدت و نوسانی هولناک آن را می‌چرخاند و از دیدن حباب‌های داخل دستگاه و شنیدن صدای متغیّرش سخت لذت می‌برد - و بر اثر بالا رفتن میزان اکسیژن چشمانش گِرد و گشاد و چهره‌ی پژمرده و بی‌احساسش شاد و سرخوش می‌شود ولی فوراً با پایین آمدن حجم اکسیژن استنشاقی - که دخترک با سرعت و شدتی خطرناک آن را دستکاری می‌کند - چهره‌اش رنگ می‌بازد و چشمانش را با عجز و بی‌رمقی تمام می‌بندد و به اغمایی آبی فرو می‌رود. می‌توان سناریوهای مختلفی در مورد مرگ پیرمرد در اثر بی‌توجهی پرستار و آزارها و شیطنت‌های کودک تصور کرد و پیامدهای فاجعه‌بار مطرح کردن هریک از این سناریوها در پیشگاه قانون را سنجید. به‌هیچ‌وجه با گفتن این که دخترک سنی



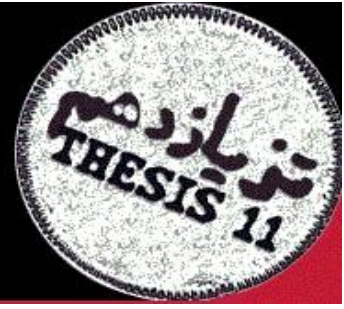
نزاع‌ها نمی‌توان راهی در قانون و حیطه‌ی حقوقی-قضایی یافت. و این نکته‌ای است به‌غایت حساس و مهم که بسیار جای بحث دارد.

باهم‌ی این تفصیل باید گفت، این بدین معنا نیست که فی‌المثل اعمال نادر در مقام پسر وظیفه‌شناس یا پدر صادق و درست‌کردار، با اعمال زن پرستار باایمان و معتقدی که تبعیت او از «قانون شریعت» به وسواسی عذاب‌آور و «حسن گناهی» رفعاشدنی بدل شده و کلیت وجود او را در کام خود کشیده و هرثانیه را با خوف و تردیدی بنیادی و فاجعه‌بار سپری می‌کند و کوچکترین رفتارهایش را حتی در رقم‌زدن تقدیر دختر خردسالش دخیل می‌داند، و اعمال و رفتار بقیه‌ی اشخاص کلیدی در فیلم، یا به طور کلی‌تر، خود جامعه و عوامل کلی و فراگیر دیگری نظیر قانون و عرف و شریعت و خانواده لزوماً به نحوی آگاهانه بر مبنای دروغ و فریب بنا شده‌اند و از این‌رو باید آن‌ها را به‌کلی نادیده گرفت و از شرشان خلاص شد [که باوری به‌شدت پارانوئیدی و توهم‌آلود است و از قضا چنین شخصی بیش از همه فریب نظم نمادین و فریب برسازنده‌ی بیرونی را می‌خورد، چراکه برای این نمایش عظیم تاریخ و اجتماع که در سطح امور جریان دارد در پی عاملی بیرونی می‌گردد که بر همه‌ی دوز و کلک‌های حادث و واقعیت تسلط دارد و هر دم اذهان همه را به‌دلخواه دستکاری می‌کند، توگویی پشت این «دیگری» - یا همان جامعه و آداب و عرف و قانون - باز هم یک «دیگری» دیگر قرار دارد که جامعه محصول گرایش‌ها و فریب‌های سوژکتیو او است]، بلکه بدین معنا است که «قانون» و «جامعه» و «افکار عمومی» و مواردی نظیر این‌ها اساساً بر مبنای تناقضاتی عمل می‌کنند و دارای کارکردند (یا به عبارتی چرخشان می‌چرخد) که ریشه در خود واقعیت زمانمند بیرونی و

نداشته و اصلاً آگاهی ندارد و مرگ نمی‌شناسد و قانون بلد نیست، نمی‌توان از ورود شیخ سنگین قانون و قضاوت نهایی آن به زندگی جلوگیری کرد. هر کسی با کودکان خردسال سروکار داشته باشد به‌راحتی می‌داند که در بین همین کودکان معصوم و بی‌گناه تا چه میزان و با چه شدت هولناکی می‌توان نقش عناصری غیراخلاقی نظیر خصومت و کینه و دروغ و حسادت و رنجش و غرور و شرارت را ملاحظه کرد، تاجایی‌که در برخی مواقع حسادت کودکانه که معمولاً در بین خواهران و برادران کم‌سن‌وسال حدّاندازه‌ای حیرت‌آور می‌یابد، بعضاً به مرگ نوزادان شیرخواره‌ای انجامیده که قربانی حسادت خواهر یا برادر بزرگ خویش شده‌اند.

در فیلم به‌خوبی پیدا است که، از یک‌جانبه، نادر صحنه‌ی عمل به «قانون اخلاقی»، «قانون نانوشته‌ی زندگی عمومی و روزمره» و «قانون پدر» و امثال این‌ها را دقیقاً برای نگاه دختر ۱۱ ساله‌اش طراحی کرده است. با توجه به این نکته و استلزامات منطقی آن و با نظر به خصلت خودارجاع (self-referential) عمل نادر، در حقیقت او نیز در حال درونی‌کردن اقتدار قانون پدر در وجود دخترش است و تکالیف و فضایی چون وظیفه‌شناسی در حق پدر و «خانواده» و مسئولیت‌پذیری و مسائلی چون صداقت‌گفتار و رفتار را اصول هدایت‌بخش اخلاقی و عاطفی زندگی همگان - و در هر شرایطی - معرفی می‌کند و فریب بزرگ خاص بودن شرایط زندگی آدمیان و نیز تعیین‌کننده بودن منافع و علایق و گرایش‌ها لحظه‌ی حال زندگی و خلاءها و ضعف‌های روانی و محدودیت‌های عینی و «زمانمندی» (temporality) وجود و واقعیت را با ژست بی‌طرف یک عامل اخلاقی بیرون از «خانواده» و از موضعی «غیرشخصی» و بری از هر نوع ارتباط شخصی با دخترش، بیان می‌کند. از همین‌رو، نادر با پذیرش «مسئولیت» اخلاقی-عرفی نگهداری از پدر و پافشاری بر عمل خود [عملی مبتنی بر شرایطی کاملاً خاص و فاقد هر نوع مبنایی برای توجیه عقلانی و اخلاقی و حقوقی] که هیچ ریشه‌ای حتی در تاریخ و اخلاق عینی جامعه‌ی خود او ندارد، در وضعیتی به‌غایت دردناک و متناقض گیر می‌افتد و اسیر پیامدهای جدی و هولناک موضع دوگانه‌اش می‌شود، ولی او همچنان عاجز از پذیرش آگاهانه‌ی نقش خود در شرکت‌جستن در این واقعیت است، نقشی که البته پذیرفتن آن نیز منجر به تغییری اساسی در بافت و شرایط کلی بازی نمادین بیچ‌خورده و غیرقابل‌حل میان مُشتی قربانی نمی‌شود که مقصّر را در هر جایی غیر از جای درستش می‌جویند و انگشت اتهام را به سوی یکدیگر نشانه می‌روند و قصد دارند با این کار ذلت و نکبت عینی زندگی خویش را زیر حجابی از «شان» و منزلت و اعتبار و آبرو پنهان کنند و بدینسان به محکمه و دادگاه در مقام نهاد و «رابطه» ای بی‌طرف و غیرشخصی پناه می‌برند تا گره از کار فروبسته‌ی خود بکشایند و از تنش طبقاتی و فرهنگی و خصومت و کینه‌توزی نهادینه‌شده‌ی خویش بکاهند و «حسن گناه» همیشگی خویش را فرونشانند و عاملی برایش بیابند و خلاصه این‌که همه‌ی این اختلافات ایجادشده را - بدان امید که «عدالت» برقرار گردد و «حق به‌حق‌دار برسد» - حلّ و فصل کنند.

و اینها همه به‌سادگی منجر به برملاشدن موضع «غیر-اخلاقی» نادر و نیز همه‌ی شخصیت‌های دخیل در نزاع‌های حقوقی تصویرشده در فیلم می‌شود [در این‌جا، منظور از غیر-اخلاقی نه صفتی ضداخلاقی و شرورانه بلکه صفتی عملی (یا-اخلاقی) است که با خصایل و صفات اخلاقی تفاوت دارد بی‌آن‌که ضداخلاقی باشد] و این حقیقت بنیانی را فاش می‌گوید و نشان می‌دهد که در نهایت، به قول بنیامین «همه‌ی دعوای و اختلافات قانونی-حقوقی رفعاشدنی‌اند» و برای حلّ این



اطلاعات ما در مورد گذشته‌ی شخصیت‌ها و چگونگی روابط حاکم بر زندگی روزمره‌ی آن‌ها یا هر داده‌ی مشخص دیگری در خصوص وضعیت عینی ایشان) هر کس یا هر اسم دیگری می‌توانست در جای نادر و سیمین و پرستار و شوهر او قرار گیرد.

به‌علت تأکید مفرط ما بر حس «غرابت» تنیده‌شده در تاروپود فضای قصه و روابط بین‌الذنه‌ی اشخاص مختلف آن، شاید بد نباشد در همین‌جا اشاره‌ای کوتاه داشته باشیم به مفهوم «امر غریب» که عنوان یکی از مقالات و مفاهیم مهم فریود است. جالب اینجا است که در این مقاله نیز بحث اصلی بر سر خصلت دوگانه‌ی امر یا امور غریب است که برای فهم نکات کلیدی فیلم مزبور بسیار به کارمان می‌آید. «امر غریب» در آن واحد هم بسیار آشنا است و هم بی‌نهایت غریب و مرموز و ناشناخته. فریود در جایی از این مقاله تعریف شلینگ را می‌آورد که از نظر او تعریفی بجا و معرف خصلت اصلی «امر غریب» است: «اموری که می‌بایست پنهان بمانند و مع‌الوصف عیان گشته‌اند». در واقع، می‌توان گفت اصغر فرهادی چیزهایی را بازنمایی کرده و به تصویر کشیده که [از فرط عادی‌بودن و روزمرگی] علی‌الاصول می‌بایست پنهان می‌مانند و اکران نمی‌شدند و یا بهتر است بگوییم می‌بایست «فراموش می‌شدند» ولی به هرجهت عیان شده و از پرده برون افتاده‌اند. این تعریف، به یک معنا، تقریباً مشابه است با همان مفهوم بسیار معروف «بازگشت امر سرکوب‌شده»، امری که ابتدا قادر به تصدیق و بازشناسی‌اش نیستیم ولی به‌ناگاه با پی‌بردن به نزدیکی و آشنایی بی‌اندازه‌اش شوک و حیرت (و بعضاً دهشت) عمیقی در جان ما ریشه می‌دواند. خود همین تجربه‌ی مواجهه‌ی آتی و پیش‌بینی‌نشده با امور غریب یا مرموز و تلاقی درونی حس دوگانه‌ی «غرابت/قربابت» (و منطبق‌شدن آن‌ها با هم

شکاف‌ها و خلاءهای روانی و درونی دارند و به بیان دیگر، فریب و توهمی جمعی (که همه به‌حوضمنی به «غیرشخصی‌بودن» و «صداقت» و «درستی» آن باور دارند) شرط ایجابی خود واقعیت «واقعی» بیرون است. ولی، از این مهم‌تر، نکته‌ای که باید در نظر داشت آن است که همواره این جایگاه غیرشخصی و فراگیر بودن و شمول عام جایگاه‌هایی چون «قانون» و «اخلاق هنجاری» و «عُرف» و عواملی نظیر این‌ها فضایی ایجاد می‌کنند که نیروهای تاریخی مشخص و دارای منافع یا علائق و گرایش‌ها کاملاً خاص و غیرکلی با اشغال آن قادر می‌شوند به علائق و منافع خاص خود رنگ «حقایق کلی» و «غیرزمانمند» و ابدی ببخشند و - به‌ویژه در مدرنیته که «پدر» و «پادشاه» به لحاظ بیولوژیکی مرده‌اند [و آن‌چه از ایشان باقی مانده چیزی مگر جایگاه تُهی آن‌ها نیست که پیوسته پُر و خالی می‌شوند] و دیگر نمی‌توان هیچ عامل عینی دارای جایگاه و منزلت عینی بیرونی سراغ گرفت - در نتیجه با برجانهادن جایگاهی خالی هم‌زمان هم امکان رسیدن به حقایق کلی (صدالبته با منشأ خاص) و هم امکان رسیدن به وضعیتی را افزایش داده‌اند که در چارچوب آن جزئی‌ترین و منفعت‌طلبانه‌ترین گرایش‌ها نیز می‌تواند به نمایندگی از «حقیقت» برخیزد.

در فیلم موردبخت، وضعیت تاریخی و عینی مقطعی کوتاه از زندگی روزمره‌ی آدمیانی خاص به تصویر کشیده می‌شود، وضعیتی سخت تیره‌وتر، گرم‌خورده و بن‌بست‌گونه، و به‌شدت یأس‌آلود، وضعیتی «غریب»، ملال‌افزا و ظاهراً بری از هر نوع ارتباط با هر نوع زمان و مکان خاص و بریده‌شده از هر نوع محتوای معین و روابط تعریف‌شده‌ی چند فرد خاص همراه با گذشته‌هایی خاص، اما در عین حال وضعیتی به‌غایت باریب و معنادار و به‌طرز حیرت‌انگیزی ملموس و گرم‌خورده با روزمرگی‌های وضعیتی و زندگی‌کنونی خود ما، نوعی ناکجاآباد غریب که در هر جایی دیده می‌شود، جهانی توهم‌گونه و با این حال واقعی‌تر از خود واقعیت. شاید، رمز اصلی جاذبه‌ی نیرومند و نیروی مقاومت‌ناپذیر و نافذ فیلم در جلب نگاه بی‌اعتنای اکثر تماشاگران، نیز علت عمده‌ی اثرگذاری ژرف آن چیزی نباشد جز همین وضعیت «غریب»، بی‌پیشینه، «بی‌تاریخ» و «بریده از متن» که برخلاف ظاهر ظاهراً عجیب و غیرتاریخی و غیرواقعی‌اش، تماشاچی را از همان ابتدا در دوزخ وضعیت شخصی عمیقاً محسوس و واقعی زندگی خویش پرتاب می‌کند و او را وادار به تصدیق و تأیید و «شهادت‌دادن» به «واقعی‌بودن» و «عینیت‌داشتن» چنین وضعیتی می‌سازد، وضعیتی که از قضا سخت تاریخی و متکی به متن است و از همین رو قادر به القای آن حس غرابت و درماندگی، و آن فضای عمیقاً آشنا و منطبق بر واقعیت است. فی‌المثل، کاراکترهای فیلم، هر یک به طریقی درگیر «حسن گناه»، پریشانی، و قربانی گذشته‌ای نامعلوم و معضلی حل‌ناشدنی است، آن‌هم درحالی‌که با پیش‌پاافتادهمترین و عادی‌ترین و روزمره‌ترین وقایع زندگی شخصی خود دست‌وپنجه نرم می‌کند و ما نیز، بی‌آن‌که صحنه‌ی خشونت‌آمیز یا تصویر غیرمعارفی دیده باشیم، تجربه‌ی روانی درونی و در عین حال «درونی‌شده»‌ای از سر می‌گذرانیم که عمیقاً آمیخته به «خشونت»، استیصال، یأس و حس گناه است و دیدن آن‌ها در متن فیلم به بیدار ساختن حس دوگانه‌ی تسلیم‌ناپذیری می‌انجامد که تجربه‌ی آن در آن واحد هم جذاب است و هم عذاب‌آور. درگیر شدن بیننده‌ی فیلم با مسائل به‌غایت آشنا و عادی زندگی روزمره‌ی کاراکترهای مختلف فیلم در این‌جا بعضاً چنان دلهره‌آور و مضطرب‌کننده و رقت‌آمیز می‌شود که نتیجه‌ی طبیعی آن بروز همان حس دوگانه و «مرموز» و بعضاً رُعب‌آور است، به‌نحوی که توان هر نوع حس همدات‌پنداری و حتی همدردی را از آدم می‌گیرد و تماشاگر را بی‌واسطه، بدون هر نوع ارجاع به گذشته و تاریخ زندگی شخصی و روابط میان آن‌ها، به متن ماجرای زندگی شخصیت‌هایی «بی‌گانه» پرتاب می‌کند و با این همه همه‌ی آن روابط و سبک زندگی‌ها و مسائل هرروزه‌ی بازیگران فیلم در نظر ما سخت آشنا و معنادار و حتی کلافه‌کننده می‌نماید - علت نسبت‌دادن صفت «بی‌گانه» به شخصیت‌های فیلم چیزی جز این نیست که (به خاطر فقدان تام و تمام



در لحظه ای استثنایی از لحظات فعالیت سازوکار روانی ما) سبب می‌شود تا ما بی‌اختیار دستخوش حالات روانی بهت‌آور و دلهره‌آفرین و گاه ترسناک و عذاب‌آور شویم. برای همین است که این فیلم به یک معنا فراموشی‌های ساختاری خود ما را به خاطرمان می‌آورد و وقتی، علی‌رغم همه‌ی نقاط ابهام محتوایی فیلم و ناشناختگی گذشته‌ی کاراکترهای آن، به‌یکباره پی به ملموس بودن و آشنایی بیش‌ازحد وضعیت زندگی‌شان می‌بریم تجربه‌ی منحصر به فردی از حسن «قربابت/ غرابت» را لمس می‌کنیم که ناشی از نیروی واقعیت منعکس‌شده بر پرده‌ی سینما است.

از میان محدود نقدهای انضمامی و هوشمندانه‌ی موجود در مورد «جدایی نادر از سیمین» می‌توان از نقد مراد فرهادپور با عنوان «فراموشی ساختاری» - که به‌دراستی بر مفهوم کلیدی «فراموشی» تأکید گذاشته بود - مدد جست و صراحتاً بر این نکته انگشت گذاشت که هر روایتی به سبب پیوند ذاتی‌اش با مواد و مصالح تشکیل‌دهنده‌ی حافظه و خاطره و تاریخ و گذشته، به واسطه‌ی خلاها و فراموشی‌ها و تکتک تجارب زندگی روزانه‌ی ما تعیین می‌یابد و رئالیسم واقعی با آگاهی کامل به این «ضعف‌ها» و «فراموشی‌های بنیادین» نقش آن را در شکل‌دهی به روایت بارز می‌کند و مسئولیت آن را به‌تمامی بر دوش می‌گیرد، و از این حیث، با اذعان به این که در روایتش چاره‌ای جز نگفتن حقیقت (یا دروغ‌گفتن) نداشته دست‌کم در همین یک مورد حقیقت را بر زبان می‌آورد و از یگانه راه موجود برای گریز از دروغ‌گویی استفاده می‌کند، آن‌هم به‌عوض آن که این ضعف‌ها و خلاها و فراموشی‌ها را درز بگیرد و لاپوشانی کند و از منظر غیرواقعی و کاذب ناظری مسلط بر کلیت واقعیت روایت تجربه‌ی زیسته و ملموس افراد دخیل در آن واقعیت را بازگوید و بازنمایی کند، افرادی که نفس شکل‌گیری و واقعی‌بودن تجربه‌ی آن‌ها اساساً مدیون شکاف‌های ذهنی و درونی، ضعف‌های روانی، فراموشی، نقاط کور واقعیت، ابهام، و عجز از برقراری پیوند ارگانیک با گذشته است.

چنان‌که پیش‌تر ذکر شد، مساله و مفهوم «اخلاق» از جمله مهم‌ترین مفاهیم، یا دست کم، جزء اثرگذارترین مضامین فیلم اصغر فرهادی بود و در حد اشاره‌ای کوتاه گفتیم که مضمون «اخلاق» بدان‌گونه که در فیلم فرهادی بازتاب می‌یابد بیشتر ناظر به مسائل حقوقی-قانونی، عرفیات، قوانین نانوشته اما شدیداً نافذ و فراگیر جامعه و در این معنا، «اخلاق هنجاری» است که عملاً موانع غامض و بغرنجی برای سوژه‌های اخلاقی‌اند. از این رو، «غرابت»، تألم ناشی از دیدن تجارب نقش‌های گوناگون روایت فیلم، بن‌بست‌های رفتاری و اخلاقی و مادی، و استیصال و درماندگی کاراکترها در گشودن گره‌های کور کلاف سردرگم قانون و زندگی و کل آن تهرنگ خاکستری و غم‌انگیز و مع‌الوصف پُر جاذبه، همه‌وهمه مستقیم یا غیرمستقیم با مفهوم کلی «قانون» پیوند می‌یابند، قانونی که در وضعیت خاص ما آمیخته به بیشمار مسائل آشنا و بیگانه و امروزی و تاریخی و ... است. البته برای روشن‌ساختن حاشیه‌ای‌بودن اهمیت عنصر اخلاق و کنش‌های سوژه‌ی اخلاقی به عنوان مضامین اصلی فیلم «جدایی نادر از سیمین»، و لزوم مجزاکردن قواعد و موازین اخلاقی از «قانون» - به طور کلی - به منظور درک فضای شیخ‌گون و فراگیر و انتزاعی «قانون» و تعیین تقدیر آدمیان در مکان تمثیلی دادگاه و برپایی مستمر و جاودانی «محاکمه» در همه‌ی عرصه‌های عمومی و حتی خصوصی، و خصلت سراپا حادث، بی‌اهمیت و در عین حال قاطع حکم‌های صادرشده‌ی مبتنی بر قانون و دخالت گاه‌وبیگاه و وقت‌وبی‌وقت در همه‌ی روابط ظاهراً بی‌اهمیت و بی‌ارتباط با قانون در زندگی، به نظر می‌رسد تشریح بیشتر و دقیق‌تر مفهوم حیاتی «فراموشی» محور مناسبی برای تحلیل مساله‌ی حضور «قانون» و بی‌معنایی تحقق امر اخلاقی و ناممکن‌بودن «شهادت» و «قضاوت» باشد که واقعاً به مجال دیگری نیاز دارد تا بتوان دست‌کم برخی از ارکان اصلی چنین تحلیلی را در فرم و چارچوب نظری مناسب بسط داد.

درحقیقت، اگر بخواهیم گره‌گاه این وضعیت غریب/قربیب و وجه‌مشترک یا نقطه‌ی کانونی حاضر در تجارب گاه رقت‌بار و تراژیک ملموس تصویرشده در فیلم را فقط در قالب یک مفهوم و مضمون همه‌جانبه و معنادار بیان کنیم می‌توانیم بی‌درنگ از مفهوم «قانون» (مفهومی که الحق مفهوم غریب/قربیبی است) نام ببریم، و نیز همه‌ی آن ضوابط، موازین، اصول و قوانین اجتماعی و رفتاری موسوم به «احکام اخلاقی» یا به‌طور کلی، «اخلاق» [به معنای «اخلاق هنجاری»] یا عرف و آداب و رسومی که گرچه زاده‌ی زمینه‌های معین اجتماعی و تاریخی‌اند ولی بالین‌همه، خود با تأثیرگذاری بر سوژه‌های معینی که تحت تأثیر آن‌ها قرار دارند به ایجاد زمینه‌های تاریخی دیگری می‌انجامند - ذکر قسمت آخر این جمله صرفاً بدان‌جهت بود که بر خصلت حادث و تاریخی و زمانمند «اخلاق هنجاری» و «قانون» به معنای کلی‌اش تأکید کنیم.

فی‌المثل، همه‌ی قرائن حاکی از آن است که جدایی نادر از سیمین پیشاپیش رخ داده است و جستجوی هرگونه وجه مشترک اخلاقی یا تبعیت از هنجاری واحد به عنوان معیار عمل اخلاقی، اجتماعی و عاطفی و هرگونه تلاش صادقانه‌ی برای حل اختلافات فکری و عاطفی از طریق گفتگو در چنین وضعیتی [که باید بر خصلت انضمامی و مشخص تاریخی آن پافشاری کرد و آن را به‌سادگی به «وضعیت بشری» و ناسازگاری ریشه‌ای میان افراد و گرایش‌های شخصی و عدم امکان «گفتگو» بدل نساخت] امری ناممکن است، امر ناممکنی که از قضا شکل‌گیری، به‌کارگیری و استفاده از «قوانین» و «ضوابط» و «شئون» و «هنجار»های اجتماعی و اخلاقی - که به



کرد که «اخلاق» - هر قدر هم که زاهدانه و فردگرایانه و خیرخواهانه مخالف با منفعت‌گرایی عینی باشد و به‌نیت تطهیر و خلوص روحی فرد صورت بندی شود و قاعده‌مند گردد - با بدل شدن به دستورات و وظایف عینی و بی‌چون‌وچرا می‌تواند چنین نتایج و فجایعی به بار آورد، نتایجی که کاملاً بر ضد خواست و نیت قلبی این عاملان اخلاقی دست‌ویافته است. در چنین جهانی است که هر عملی می‌تواند فاجعه به بار آورد و هر حسن‌نیت و یاری‌رسانی و خیرخواهی صادقانه‌ای به دشمنی ناب و بدخواهی کینه‌توزی تعبیر یا بدل گردد.

در وضعیت‌هایی از این دست، فاجعه هر لحظه در کمین نشسته است تا زندگی را تحت سلطه‌ی قانون خویش درآورد، آن‌جایی‌که به نقل از داستایفسکی، همه در برابر همه مسئول‌اند و «من» از همه مسئول‌تر، مسئولیتی که البته نه علنی دارد و نه نتیجه‌ی روشنی و فقط «قانون» است که در آن‌واحد راهبر و انگیزه‌بخش و مجازات‌گر و وکیل و قاضی و جلد و قربانی و ... است. در این جهان بی‌قاعده و مسئولیت‌افزا و اضطراب‌آور، جهانی که در آن هیچ نمی‌فهمی که در برابر چه چیزی و چه کسی مسئولیت داری و قانون حاکم بر حیات فردی و اجتماعی به‌سان مهی فراگیر و مبهم در همه‌جا منتشر می‌گردد و همه‌ی محیط پیرامونش را با پرده‌ی رقیق و گسترده‌اش در خود فرو می‌برد و در نتیجه اشیاء را از یکدیگر بی‌تمیز می‌سازد، «قانون عین زندگی و زندگی عین قانون است.» اما باید باید درباره‌ی نحوه‌ی رابطه‌ی میان زندگی روزمره و «قانون» و «فاجعه» کمی مراقب باشیم و با احتیاط سخن بگوئیم، خصوصاً این‌که میل به کلیت‌بخشیدن به برخی فرمول‌ها و صورت‌بندی‌ها در مورد مسائلی تأثیرگذار و حیاتی در سرنوشت همه‌ی ما آدمیان - آن‌هم قطع‌نظر از محتوای انتزاعی آثار

نظر می‌رسد به‌منظور حلّ تنش‌ها و اختلافات ریشه‌ای حاکم بر روابط افراد و گروه‌ها و رفع موانع موجود بر سر راه وحدت‌نظر و انسجام روابط میان هویت‌های فردی و اجتماعی (نظیر خانواده) برنامه‌ریزی و پیاده می‌شوند - خود از جمله عوامل ریشه‌ای بروز اختلافات ریشه‌ای و «به‌سطح‌آمدن» تضادها و کشمکش‌ها از بطن پنهانی‌ترین لایه‌ها و سطوح اجتماع و تاریخ فراموش‌شده‌ی آن است، تاریخی که گرچه فراموشی آن خود یکی از پدیده‌های انضمامی تاریخی و محصول مواجهه‌ی شوکه‌کننده و آسیب‌زای ما با مدرنیته است، اما قطعاً نادیده‌گرفتن نقش عوامل بی‌اندازه متغیّر عینی و تاریخی مشخص و منافع طبقاتی و گرایش‌های اجتماعی و اقتصادی خاصی که ضرورتاً به طور بی‌وقفه چارچوب قوانین و قواعد پیشین را می‌شکنند - و متناسب با احوال تاریخی هر لحظه‌ی خاص و مطابق با علایق و منافع عامل‌های سوبژکتیو تاریخی خاص «قانونی نو» پیش می‌نهند - خطای مهلکی در کنار آمدن و تجربه‌ی بلوغ یافته‌تر با این دمودستگاه ویرانگر مدرن است که هرآینه می‌تواند (کما این‌که توانسته است) بی‌هیچ ضرورتی انسان‌های بی‌شماری را زیر چرخ‌های بوروکراتیک خود لت‌وپار کند و در دوران مدرن، علی‌رغم تعارض حل‌ناشدنی میان اهداف اخلاقی گوناگون و مانع‌الجمع و نبرد ابدی میان خدایان، بوروکراسی (از هر نوعش) را به قول ماکس وبر به «قفس آهنین» و تقدیر ابناء بشر تبدیل کند. سهمی که عوامل تاریخی مزبور در پیدایش و تثبیت این تجربه‌ی دردناک فراموشی دارند (عواملی که در عین حال خود نیز یکی از تجلیات این فراموشی تاریخی محسوب می‌شوند) به‌غایت مهم و تعیین‌کننده است و هیچ راحل فردی برای گریز از آن تقدیر نامعلوم و اجباری آینده‌منصور نیست، مگر آن‌که سوژه‌ی اکنون تاریخ با گذشته‌ی تاریخی ازبدرفته و همه‌ی ملزومات آن به‌نحوی آگاهانه گلاویز شود، از به‌خاطر آوردن و درافتادن با فراموشی‌ها و سرکوب‌های موثر در ایجاد این فراموشی‌ها هیچ هراسی به دل راه ندهد، چشم‌درچشم در برابر همه‌ی تاریکی‌ها و ضعف‌ها و شکست‌ها و تحقیرهای تاریخی خویش بایستد، لاشه‌های فرهنگی متعفن و پوسیده‌اش را با احساس بار رسالتی تاریخی مدفون سازد و اعضای نیمه‌جان‌ش را دم‌ی تازه بخشد، و هرگز از یاد نبرد که چیزی چون «فراموشی تام»، یا «زوال عقل»، و «آلزام تاریخی» (به هر علّتی می‌تواند اذهان‌مان را در خوابی سنگین و ابدی فرو برد و از همه‌ی ما اشباحی سرگردان و بیگانه بسازد و بی‌حضور «تاریخ» صدور و اعمال هر حکمی را بر همگان روا بداند) هر لحظه قادر است همین تسمانده‌ی خاطرات و قوای حافظه و تاریخ و توان عقلی را به‌تمامی نابود سازد و راه را بر هر نوع فهم تاریخی و پیوند زنده با گذشته مسدود کند و همه را در هیأت «بیگانگان» و «ازخودبیگانگی» نُهی‌مغز - و اسیر دست نیروهای کور و حادث تاریخی و بی‌آن‌که اطلاعی از آن داشته باشند - به محکمه‌ی نامشروع و ابدی قدرتی ناشناخته ببرند و «سرزمین محکومان» را به «سرزمین موعود» جمیع ما تبدیل کنند. تحلیل درخشان ماکس وبر از پروتستانسیم (در کتاب «اخلاق پروتستانی و روح سرمایه داری») را باید همراه به خاطر بسپاریم و از خاطر نبریم که چگونه حتی پدیده‌ای چون «اخلاق زهدطلبانه‌ی» فردگرا که می‌کوشید اخلاقی سختگیرانه و مرتبط با زندگی روزمره و حال تاریخی را بر ذهن و روان افراد و در نتیجه بر هر خانواده‌ی خاص حاکم سازد و آن‌ها را به قالب قواعدی مشخص در آورد و با پاکترین نیت و زاهدانه‌ترین اعمال فردی همراه سازد، خود چگونه به‌عوض اعطای آزادی به انسان‌ها در محقق‌ساختن نیک‌بختی و سعادت و ره‌اساختن‌شان از تأثیر کور و پیش‌بینی‌ناپذیر نیروهای مافوق‌طبیعی و بهشت و جهنم و عذاب ابدی و حاکم‌ساختن اراده‌ی آزاد و خیرخواهی و سخت‌کوشی، در چنگ نیروهای ناشناخته و کور تاریخی گرفتار آمد و شکلی از مسرفانه‌ترین، سودجویانه‌ترین، شریرانه‌ترین، عذاب‌آورترین، غیراخلاقی‌ترین و محدودکننده‌ترین اقتصاد در طول تاریخ را به ارمغان آورد و «اخلاق فردی زاهدانه» را به «اخلاق هنجاری»، «قوانین و ضوابط مدنی»، و «قوانین محتوم و الزام‌آور» بوروکراسی‌های قدر قدرت و همه‌جا حاضر بدل ساخت و مفهوم «اراده‌ی آزاد» را به مضحکه‌ای برای اخلاق‌ناباوران بدل ساخت و به‌عینه اثبات



وجود می‌پذیریم و ذره‌ای حاضر به عقب‌نشینی نبوده و در تن‌دردان به ایجاد تغییرات ممکن و بنیادین در این فاجعه‌ی جاودانی و بی‌پایان پیوسته تعلق می‌ورزیم. جهان این فیلم نیز جهانی کاملاً بیگانه‌شده و خارج از کنترل کاراکترهای آن است که هر نوع رفتار و حرکت کوچک و پیش‌پاافتاده‌ای در آن می‌تواند نقطه‌ی تلاقی مناسبی برای بسیاری از عمل‌ها و روابطی شود که حاصل برخوردشان با یکدیگر جز فاجعه‌ای ویرانگر نیست. در این فضای شبح‌گونی که ظاهراً با اقتدار قانون و سنت نظم و نسقی یافته و می‌توان به کمکش رفتارها را کنترل و اختلافات را رفع کرد فاصله‌ی بین سوژه‌های چنین وضعیت یا جهان بیگانه‌شده‌ای هر لحظه بیشتر و بیشتر می‌شود و خیرترین نیت‌ها و پاک‌ترین انگیزه‌ها می‌تواند وضعیت جنون‌آمیزی به پا کند که در آن قربانی و جلاد از هم تمایز ناپذیر می‌شوند.

از این رو در این‌جا، تاکید بر خصلت «غیر-اخلاقی» [چنان‌که ذکر شد نه غیراخلاقی به معنای اعمال منفی اخلاق و «گناه‌آلود» و شرارت‌بار بلکه به معنای امور بی‌ارتباط با حیطه‌ی حقیقی اخلاق و امر اخلاقی] مسائل و مضامین فیلم اصغر فرهادی بسیار معنادار و پراهمیت می‌شود. از آن‌جا که عرف و شریعت و قانون در گرمگاه‌ها و نقاط تعیین‌کننده و تعیین‌بخشی با هم پیوند یافته‌اند و همدیگر را تعیینی چندعاملی (overdetermined) بخشیده‌اند، ولی خود آن عرف و شریعت و سنت و فرهنگ بومی و چیزهایی از همین قبیل هر نوع رابطه‌ی زنده‌ای را با گذشته‌ی انضمامی تاریخی‌شان از دست داده‌اند (و به تعبیری کاملاً فراموش شده‌اند و از ذهن‌ها رفته‌اند و هیچ‌کس منشأ و معنای حقیقی

مختلف در زمینه‌ی ادبیات و سینما و سایر هنرها - چنان نیرومند است که هر نظریه و نقدی را می‌توان بر اساس آن بدل به جملاتی «قاعده‌مند»، «تحلیلی»، «بریده از متن»، و بی‌ارتباط با زمان و مکان خاص کرد، به‌ویژه در این مورد خاص که بحث از قانون و زندگی و فاجعه و روزمرگی و نظایر این‌ها است و مهر انتزاعی بودن و بلا موضوع بودن پیشاپیش بر آن‌ها خورده است. به‌هر روی، بر اساس یکی از استدلال‌های ژبژک در کتاب «کژنگریستن» می‌توان به‌درستی گفت که در فیلم «جدایی...» آن‌چه ما را مضطرب و برآشفته و مستأصل می‌سازد و عجزی ذاتی را دائماً به ما یادآور می‌شود این نیست که ما در فیلم همراه با شخصیت نادر و پرستار و دختر نادر و بقیه‌ی افراد اتفاقات پیش‌پاافتاده و معمولی و روزمره را همراه با ملال و غم فزاینده‌اش مشاهده و تجربه می‌کنیم اما به‌یکباره، با وقوع فاجعه‌ای وحشتناک، کلیه‌ی مختصات زندگی کاراکترهای فیلم بر هم زده می‌شود و ما از آن‌پس با وقعه‌ای در روند زندگی روزمره مواجه می‌شویم که زندگی را سخت طاقت‌فرسا و دشوار ساخته و روال عادی امور را از میان برده است، بلکه کاملاً بالعکس، ما از همان ابتدا در قالب تجارب همه‌ی شخصیت‌های داستان فیلم (و مشخصاً در فرم و روابطی محکمه‌مانند و دیالوگ‌هایی محکمه‌پسند و تفهیم اتهام به اطرافیان و صدور حکم و اعلام شهادت و...) فجایی را می‌بینیم و تجربه می‌کنیم (تجارب‌ی که خود شخصیت‌ها در جهان خوداین داستان فیلم از آن بویی نمی‌برند، و دلیل بسیار ساده‌ی آن این است که آن‌ها نیز همچون همه‌ی ما در بطن وقایع زندگی روزمره‌ی خویش فرصتی برای مکت کردن بر واقعیت‌ها و حوادث هرروزه‌ی خود نمی‌یابیم و خیلی خوب می‌دانیم که این مکت‌ها و وقعه‌های انعکاسی و تأملی به‌راحتی می‌توانند جریان نرم و زیرپوستی و آرامش‌ظاهری و کاملاً تصنعی و غیرضروری زندگی را به‌کلی بر هم زنند و به‌سهولت فاجعه به بار آورند، حال آن‌که در طول فیلم به‌روشنی درمی‌یابیم که فاجعه‌ی اصلی همین جریان روان و بی‌وقفه و ملال‌انگیز زندگی روزمره است که فرصت هر نوع بازاندیشی و خطر کردن و کنار نیامدن با واقعیت بیرونی را از ما می‌گیرد و در رویارویی با ساده‌ترین حوادث اینچنین ما را منفعل و دست‌ویابسته و عظیم رها می‌سازد و مهتر از همه نمی‌گذارد باتمام وجود این حقیقت بنیادی را دریابیم که در برساختن این دمودستگاه عظیم و خردکننده‌ای که نام واقعیت بر آن می‌گذاریم خود ما تا چه حد نقشی سرنوشت‌ساز و مسئولیتی منحصر به فرد داریم، آن‌هم نه مسئولیت‌های انتزاعی و مبهم و دهشت‌افزا در جهانی کافکاگونه بلکه مسئولیت‌هایی مشخص و روشن و آگاهانه که از قضا بر «قانون اخلاقی» به‌معنای کانتی کلمه، به‌رغم ناممکن بودنش، پافشاری می‌کند و زمین‌رو یگانه راه دست‌زدن به عمل اخلاقی (متناقض اما) راستین و بیگانگی تام با مفهوم «فاجعه» به معنای معمول کلمه را به‌روی خویش نمی‌بندد و به‌هنگام مواجهه با وضعیتی که او را به عمل اخلاقی فرامی‌خواند از تجربه‌ی هولناک اختلال همیشگی و برهم خوردن آرامش زندگی روزمره هراسی به دل راه نمی‌دهد و به‌خوبی واقف است که، به گفته‌ی ژان کوپژک، عمل کردن به «اخلاق کانتی» (که ابداً نباید و نمی‌توان با ساده‌انگاری و با توسل به بهانه‌هایی چون بی‌محتوایی یا صوری بودن محض اخلاق کانتی خود را از شرش خلاص کرد) سوژه را از بیخ‌و‌بن دیگرگون می‌کند و برمی‌سازد و بدینسان زندگی در نگاه سوژه‌ی اخلاقی همه‌ی آن معنا و اهمیت و موضوعیت پیشین‌اش را از دست داده، معنای دیگری می‌یابد و ارزش‌هایش پیوسته از نو ارزیابی می‌شوند و گریز از بند «ایدئولوژی» و رهایی از ترس بنیادین و سلطه‌ی درونی‌شده امکان ظهور می‌یابند. سوژه‌ی اخلاقی پس از تجربه‌ی عملی کاملاً بری از منافع و علایق و تمایلات بیمارگون فی‌الواقع به چنین نتیجه‌ای خواهد رسید: فجایع که ظاهراً جزء استثنائات زندگی روزمره‌ی آدمیان‌اند، عملاً چیزی جز خود عادات و وقایع زندگی روزمره نیستند، و این بدان معنا است که فاجعه در تاروپود زندگی تنیده می‌شود و بر همین اساس ما شر و نکبت و فاجعه و سلطه و ویرانی را هر روز در حیات روزمره با گوشت و خون خویش تجربه می‌کنیم و با اطلاق نام «روزمرگی» به این زندگی فاجعه‌آمیز تکرار کننده و ملال و اندوه مرگبارش را با تمام



تاریخی آن‌ها را نمی‌داند ولی باین همه همچنان قدرتی بیکران بر ذهن و جسم انسان‌ها اعمال می‌کنند و تقدیر آدمیان را رقم می‌زنند و فرم تهی و فضای نامتعیّن‌شان همچو شبی بر سرتاسر زندگی سایه می‌اندازد) خلط مفاهیم اخلاقی و مسایل حقوقی از این‌رو مساله‌ای است بسیار مهم‌تر از آنی که در نگاه اول به نظر می‌رسد.

برای این که بحث مهمی چون تمایز اساسی قانون و اخلاق (یا تمایز میان مفاهیم حقوقی و مفاهیم اخلاقی) روال منطقی‌تر و قابل‌فهمی بیابد باید بر این نکته تأکیدی بیش‌ازحد شود که مسائل اخلاقی و حوزه‌ی اخلاق [که در عرصه‌ی «فرهنگ» به عنوان امری ناممکن، پرهیبت و مطلق و ضروری بازنمایی می‌شود] تا چه حد در مقایسه با حیثه‌ی قانون [اعم از قوانین جزائی و مدنی و فرامین شریعت و ...] کم‌اهمیت و فرعی و تزئینی است، و الحق نیز تقریباً همه‌ی مفاهیمی که امروزه به طور مصطلح و اشتباه به حوزه‌ی «اخلاق» نسبت داده می‌شوند - نظیر گناه و مسئولیت و وجدان و ... - از حیث تاریخی، مفاهیمی کاملاً حقوقی و دارای خاستگاه قانونی و قضایی‌اند. برای نمونه، با رجوع به فیلم «جدایی نادر از سیمین» خصلت تراژیک روابط قهرمانان درام فیلم و جدیت و سرنوشت‌ساز شدن جزئی‌ترین و حادث‌ترین رفتارهای آنان در وضعیتی تباها شده، نه ناشی از تنش‌های درونی اخلاقی شخصیت‌ها - که بر سر یک دوره‌ی اخلاقی لاینحل مانده و عاجز از انتخاب‌اند و آن **به اصطلاح** تقابل «سنت و مدرنیته» در بدوی‌ترین شکل‌اش هنوز برایشان مساله‌ساز و تروماتیک است - بلکه تنش ویرانگر خود روابط حاکم بر وضعیت است، وضعیتی که گرچه ظاهراً خود افراد درگیر در آن سهمی عمده و آگاهانه در تولید و بازتولیدش ایفا می‌کنند اما درحقیقت، عناصر تشکیل‌دهنده‌ی چنین وضعیتی به حدی انتزاعی و شیء‌واره گشته و از مرزهای اراده‌ی آدمی فراتر رفته‌اند که اینک هیچ سهمی از آگاهی و فردیت را نمی‌توان در «وضعیت بشری» بازجست مگر قانون که علی‌رغم هیأت انتزاعی و همگانی‌اش پیوندی جادویی و رازآمیز با میل و خودآگاهی فرد دارد.

درست است که، این دآوری کمی عجولانه به نظر می‌رسد و احتمالاً باید در چارچوب تحلیلی مناسب‌تری بنشیند اما شاید بتوان از همین ابتدا با برجسته‌کردن این صحنه‌ی خاص به عنوان نقطه‌ی پایانی فیلم (که البته کاملاً مکمل نمای آخر و تیتراژ پایانی فیلم است که در آن نادر و سیمین در راهروی انتظار دادسرا در انتظار صدور «حکم نهایی» نشسته‌اند، انتظاری که از همان نمای ابتدایی فیلم هم نادر و سیمین و هم ما در مقام تماشاگر را به اضطراب می‌اندازد) و هم با برجسته‌ساختن صحنه‌ی ابتدایی فیلم به عنوان نقطه‌شروع ماجرا (که طی آن نادر و سیمین در پیشگاه قاضی دادگاه یا درواقع مای تماشاگر - که در آن بازیگران فیلم مستقیماً چشم در چشم ما دوخته و ملتسمانه خواهان صدور حکمی در تأیید رفتار خویشان‌اند - در حال بحث و نزاعی تعیین‌کننده‌اند) تا حدی روشن کرد که اگر سیر دراماتیک فیلمنامه عمدتاً به حادثه‌ی طلاق نادر و سیمین وابستگی داشت و فرونشاندن دلهره و تنش مخاطب فیلم نیز در گرو تعیین‌تکلیف حضانة دختر زوج اصلی فیلم یا رسیدن آن‌ها به تصمیمی قاطع و مشخص در خصوص طلاق بود، آن‌گاه اساساً نه‌فقط صحنه‌ی جاری‌شدن اشک‌های دخترک در برابر قاضی [که به‌سادگی ممکن است یکی از شگردهای کارگردان برای دستکاری عامدانه و سادیستی عواطف بیننده و تأثیرگذاری مغرضانه بر قضاوت نهایی و قاطع مخاطب باشد] بلکه کلیت فیلمنامه زیر سوال می‌رفت و دیگر چندان جایی برای مباحث مفصل این روزها درباره‌ی اخلاق و سوژه‌ی اخلاقی و قانون و جامعه و نهاد خانواده و ... نمی‌ماند و کل فیلم از وضعی بنیادی و ساختاری رنج می‌برد. ما بعد از شروع تیتراژ جالب فیلم (که در خلال آن چه به تصویر کشیده می‌شود صرفاً فرایند تکثیر یا کپی‌شناسنامه و کارت ملی زوج اصلی داستان زیر دستگاه کپی است و

فقط دو نام خاص به شکلی مبهم و بی‌هیچ پس‌زمینه‌ای از زندگی صاحبان این کارت‌های شناسایی به مخاطب معرفی می‌گردد) بلافاصله به فضای دادگاه پرتاب می‌شویم و در جایگاه قاضی می‌نشینیم و عملاً می‌بینیم که کارگردان با تمهیدی ساده و زیرکانه به بازیگران فیلم خود خصلتی عام و انتزاعی می‌بخشد که هر کسی با هر نامی می‌توانست در جای آن‌ها بنشیند. درواقع، همان طور که گفتیم سوژه‌ها یا افراد و مدرن و گسترش مرزهای مدرنیته به‌کلّی هویت‌زدایی شده‌اند و جز نامی خاص هیچ ویژگی ایجابی دیگری ندارند با ما [که در نهایت وضعیت‌مان چندان از آن‌ها بهتر نیست] رودرو می‌شوند و مسائل خود را برای بیرون‌کشیدن پاسخی به پرسش‌های مبهم حقوقی-اخلاقی خویش بی‌رودربایستی و با حرارت مطرح می‌کنند، اما ما نیز همچو آنان [و نیز خود قاضی فرضی فیلم که او را نمی‌بینیم] در وضعیت تاریخی از خودبیگانه‌ای گیر افتاده‌ایم و دست‌وپا می‌زنیم که در آن محتوای موردنیاز و ضروری قانون برای امکان‌یافتن قضاوت بدل به جزیی از امور سرکوب‌شده و فراموش‌شده‌ی تاریخی‌مان شده و بدینسان به‌راستی در بسیاری از موارد طبق منلی قدیمی «فصاح قبل از جنایت» می‌کنیم و در چنین فضای فرهنگی عامی است که قانون و زندگی با هم یکی می‌شوند و میل به قضاوت در مورد دیگران و اتهام‌زنی بدانان و خلط مفاهیم اخلاقی با مفاهیم حقوقی دیرپا و کهن از طریق تُهی‌کردن‌شان از محتوای تاریخی رواجی بی‌سابقه می‌یابد و گاه جاذبه‌ای شهوانی و شورانگیز پیدا می‌کند. از این جهت، ما شاید به خیال خود «به علت عدم شناخت پیشینی» از زوج داستان و نوع رابطه یا شخصیت و پیشینه‌ی آن‌ها «بهتر می‌توانیم به دآوری خودمان اعتماد کنیم». اما نهایتاً پس از ختم جلسه‌ی دادگاه (که همه‌چیز نامعلوم باقی

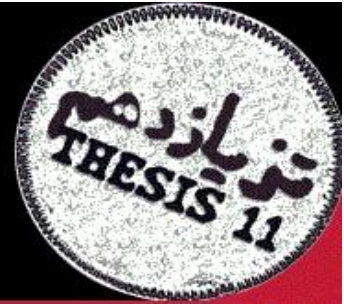


می‌ماند) بلکه تا پایان فیلم نیز اصغر فرهادی از روشن‌کردن گذشته‌ی نادر و سیمین و درواقع همه‌ی شخصیت‌های داستان طفره می‌رود و کمترین پرتوی، هرچند کم‌سو، به سرگذشت قهرمانان درب‌وداغان و تک‌افتاده و قربانی فیلم خویش نمی‌تاباند. این امر علاوه بر نکاتی که ذکر کردیم دلایل دیگری هم دارد که پای مساله‌ی وجودناشتن هرنوع شأن و منزلت به عنوان واقعیتی عینی (مرگ پادشاه و پدر) و فقدان شخصیت منفی و قهرمان اخلاقی آرمانی در فیلم‌های فرهادی را به میان می‌کشد.

در «جدایی نادر از سیمین» یافتن هرنوع شخصیت «منفی» یا اطلاق صفت «منفی» به هریک از شخصیت‌ها با وجود تفاوت‌های طبقاتی و فرهنگی و ... عملاً ناممکن است. از جمله دلایل این مساله، «همذات‌پنداری» ما با تقریباً همه‌ی شخصیت‌ها - علی‌رغم همه‌ی ضعف‌ها و خلل‌ها و شکست‌هاشان - است که جملگی «قربانی» اند و تبااهی زندگی خویش را علی‌رغم تقلأ و رنج فراوان‌شان با تمام وجود تجربه می‌کنند. ولی قضیه به همین عامل کلیدی محدود نمی‌شود، و آنچه در کلیت‌اش همه‌ی کردارها و شخصیت‌ها را تعیین می‌بخشد فی‌الواقع وضعیتی نامتعین و مرزی و منطقه‌ای خاکستری است که امکان تعیین‌یافتن صفاتی چون «خوب» و «بد» یا «مثبت» و «منفی» یا «تبا شده» و «سعادت‌مندانه» یا «قربانی» و «جلاد» یا «حاکم» و «محکوم» را فراهم می‌سازد، اما در خود این منطقه‌ی خاکستری و تعین‌نیافته «منفی» و «مثبت»، «تبااهی» و «سعادت»، «خبر» و «شر»، و «قربانی» و «جلاد» هرلحظه ممکن است در جای دیگری بنشینند. از این‌رو، در فلاکت فراگیری که خشک و تر را یکجا می‌سوزاند و خاکستر مذلت و تبااهی به همه‌چیز تهرنگی خاکستری می‌بخشد و زندگی به محاکمه‌ای همگانی بدل می‌گردد، ترخم‌انگیزترین قربانی نیز هر آن به دللی کاملاً تصادفی می‌تواند برای یک قربانی دیگر در جایگاه جلاد بنشیند و به تعبیری، تمیزگذاشتن میان قربانی و جلاد را ناممکن سازد.

در چنین وضعیتی است که ما همگی، همه‌جا و همیشه محاکمه می‌شویم و در طول عمر خویش در یک فرایند دادرسی ابدی شرکت می‌جویم. شخصیت‌ها تقریباً همگی خودشیفته‌وار و با انگیزی‌های از بار گناه و مسئولیت و تسلی‌دادن وجدان معذب خویش عمل می‌کنند و دیگرخواهی ادعایی آن‌ها صرفاً نقابی است بر این تسلی‌روانی و خودفریبی حقیری که رنگ «اخلاق فردی» به خود می‌گیرد و تجسم بیرونی آن بسته به شرایط افراد مختلف می‌تواند پدر، دختر، مادر، همسایه یا ... باشد، حال آن‌که همه سخت می‌کوشند تا محکوم‌نبودن خویش را اثبات کنند و برای دیگران تصویر اجتماعی مناسبی بسازند. کسی که با تلاش دیگری برای ساختن چنین تصویری کنار نیاید و از آن بدتر آن را دروغ و فریبکاری بشمارد دقیقاً روی زخم یک رابطه انگشت گذاشته و نقطه‌ی دردناک آن را تحریک کرده است. در واقع، جدایی نادر از سیمین بیش از آن که به روند طلاق آن دو اشاره کند (و عملاً نیز می‌بینیم که زن وانمود می‌کرد که قصد طلاق گرفتن دارد تا بدین‌وسیله صداقت و وفاداری شریک زندگی‌اش را بسنجد و به‌قول خودش فقط توقع داشت اصرار شوهرش برای مانع‌شدن از مهاجرت خویش را ببیند و خیالش از بابت مهر و عشق همسرش آسوده شود، ولی وقتی با واکنش همسرش مواجه شد که پای پدر بیمار خود را به میان می‌کشد و مسئولیت جدی و خطیری را بهانه می‌کند که بر دوش او گذاشته شده است، عمل شوهرش را فاقد هرنوع جدیت اخلاقی می‌دید و آن را بهانه‌ای صرف برای گریز از مسئولیتی مهم‌تر می‌دانست - نادر نیز پس از درگیر شدن در معضل قانونی متهم‌شدن در قتل جنین ۴ ماهه، که نزد قانون حق و حقوقی برابر با افراد بالغ دارد وقتی با سیمین مواجه می‌شود، به‌هیچ‌وجه حاضر نیست خطایی به گردن بگیرد و نقش عمده‌اش در جدایی و دیگر مشکلات زندگی‌شان را برعهده بگیرد و از این‌رو علت اصلی همه‌ی مشکلات خود و دخترشان

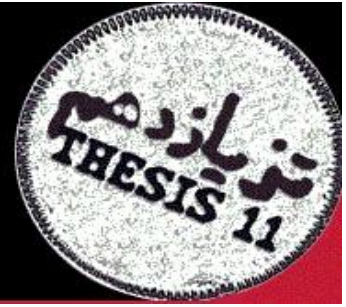
را رفتن سیمین از خانه می‌داند و او را در تقابل با خودش، که انسانی مسئولیت‌پذیر و بی‌باک و اخلاقی است، موجودی ترسو می‌خواند که قادر به مواجهه با مشکلاتش نیست). در یکی از صحنه‌های جالب فیلم، پس از آن که مشاجرهِ نادر و سیمین شدیداً بالا می‌گیرد و سیمین با خشونت می‌خواهد دخترش را از خانه بیرون ببرد، وقتی نادر چهره‌ی عمیقاً رنجور و گریان دخترک بینوا و عذاب‌کشیدنش را می‌بیند با لحنی تلخ از دخترش می‌خواهد که به سیمین بگوید بیاید بالا و از این‌به‌بعد مطابق میل دخترش سه تایی با همدیگر زندگی را از سر گیرند اما ترفندی که پدر به کار می‌بندد، تا ظاهراً خود را از محکومیت اخلاقی برهاند و در عین حال شهادی صادق و پاکدل برای آن دست‌وپا کند، این است که دختر را ناخواسته در جای «شاهد» و «قاضی» می‌نشانند و خود را در ردیف متهم و بدینسان خطاب به وی می‌گوید اگر معتقدی که تقصیر از من است به مادرت بگو برگردد و من هم می‌پذیرم که پول دبه را بدهم. اما جالب اینجا است که وقتی دختر او به نزد مادر و بیرون از خانه می‌رود نادر فوراً به بالکن می‌رود تا عکس‌العمل ترمه را ببیند و وقتی دورشدن ترمه و سیمین را می‌بیند (که به‌زعم برخی واقعیتی دردناک و تلخ است)، به‌عوض ناراحتی از جدایی و دوری از دخترش که تا به حال ترجیح داده بود با پدر زندگی کند (و میل باطنی او نیز همین بود)، لبخندی حاکی از رضایت عمیق می‌زند (که در مورد نادر چنین رضایت‌خاطری در طول فیلم کاملاً بی‌سابقه است)، زیرا جدا شدن دخترش و بازنگشتن او به خانه به‌همراه مادر به او ثابت می‌کرد که او از نظر دخترش بی‌گناه و بی‌تقصیر است و مهمترین واقعیت موجود نیز برای او چیزی جز این نبود. اما واقعاً از کجا معلوم است که ترمه (یعنی دختر نادر) به خاطر حرف پدر (یعنی به علت بی‌گناهی و بی‌تقصیربودن پدرش در قضیه‌ی مربوط به



پرستار و دعوی سیمین و نادر بر سر نحوه‌ی برخورد نادر با قضیه‌ی کشته‌شدن جنین پرستار حاضر به رفتن شد. ما این حقیقت را هیچ‌وقت نخواهیم فهمید، فقط همین را می‌فهمیم که تصور نادر از رفتن دخترش اثبات بی‌گناهی او در نظر دخترش بوده است، همین. از کجا معلوم که ترمه نیز نمی‌خواسته دل پدر را برنجاند و با گناه‌کار دانستن او گرچه خانواده دوباره دور هم جمع می‌شد اما روابطی مسموم بر آن جمع خانوادگی حاکم می‌شد که اصلاً برای ترمه مطبوع و مطلوب نبود. روابط میان زن و شوهر یا پدر و دختر و تقریباً همه‌ی شخصیت‌های فیلم در برخی مواقع چنان شکل اتهام‌زنی و محاکمه و قضاوت به خود می‌گرفت که در یکی از گویاترین و جالب‌ترین این صحنه‌ها، نادر که نگران قضاوت ترمه درباره‌ی رفتار خویش است، طوری صحنه‌ی وقوع حادثه‌ی افتادن پرستار از پله‌ها را برای دختر بازسازی و تجزیه و تحلیل می‌کند که گویی متهمی در پیشگاه مجری قانون در حال دفاع از خود و اثبات بی‌گناهی خویش است. نادر تمام توان منطقی و عقلانی‌اش را به کار می‌گیرد تا نظر ترمه را - که چند وقتی است به پدر محبوب و اخلاقی‌اش ظنن شده، ظاهراً دروغ‌گویی پدر برایش محرز گشته، به‌زودی پدر را زیر سوال می‌برد، و دیگر به‌سادگی تن به نفوذ رفتار پدر نمی‌دهد - نسبت به خودش عوض کند و او رسماً بی‌گناهی پدر را بر زبان آورد. دختر نادر وقتی رفتار غریب و قانون‌مآبانه‌ی پدر و تلاش مضحک او برای ارایه‌ی ادله‌ای «محکمه‌پسند» را می‌بیند با حالتی حاکی از تعجب می‌گوید که خُب این‌ها را به آن‌ها بگو و در دادگاه اثبات کن و پاسخ فوری نادر نیز جز این چیزی نیست که آن‌ها اهمیتی ندارند مهم این است که تو باور کنی.

در همین چند نمونه‌ای که آوردیم می‌توان به‌سادگی اهمیت محتوایی و نیز صوری مفهوم «شهادت» را تشخیص داد، به‌ویژه وقتی آن‌ها را در کنار دیگر صحنه‌های اساسی فیلم بگذاریم و در مجموع نقش و جایگاه «شاهد» و مفهوم کلیدی «شهادت» را ارزیابی کنیم. حتی با نگاهی سطحی به فیلم «جدایی نادر از سیمین» نیز هر بیننده‌ای می‌تواند تناوب و کثرت تصویری نسبتاً پُر تعداد «شهادت‌دادن» و فراخواندن «شاهد» را مشاهده کند. ساده‌انگاری است اگر این تکرار پُر شمار تصویر نشستن افراد گوناگون در «جایگاه شاهد» را واقعیتی تصادفی و ناشی از تخیل بی‌دلیل کارگردان بدانیم. دیدیم که فیلم بر فراگیر شدن و حضور تقریباً متافیزیکی و حضور و تأثیر بی‌واسطه و سرنوشت‌ساز عناصر و روابط حاکم بر «محاکمه» و «دادگاه» [در زندگی روزمره‌ای که در جهانی بیگانه‌شده و حاشیه‌ای جریان دارد] تأکید فراوانی می‌گذارد و نقش حیاتی عنصر «تصمیم» درباره‌ی خود و دیگران و به‌تعبیر مهم‌تر، «داوری و قضاوت» را در روابط بین‌الذاتی و نیز نقش نهادهای عمومی و اجتماعی و سیاسی را در تعیین‌بخشیدن به این عنصر مهم به تصویر می‌کشد - که این‌ها لاجرم پای مفاهیم حیاتی و مهمی چون «انتخاب» و «تصمیم» و «اراده‌ی آزاد» و «اخلاق» و «صداقت» و «پیش‌داوری» و «سنت» و «جایگاه نمادین» و «طبقه‌ی اجتماعی» و ... را به میان می‌کشند، عناصری که چارچوب «داوری» و تصمیم افراد و نهادهای اجتماعی را میسر می‌سازند و تأمل درباب «حقیقت» و «حقایق» کلی و تصمیم‌های سوژه‌ی فردی در زندگی سراسر متغیر و حادث مدرن و زندگی‌های تباشده در جامعه‌ای خاص و چگونگی روابط انضمامی آن‌ها را جدیت و فوریت می‌بخشند. اما این چارچوب گسترده و معضله‌دار که در دنیای کنونی ما از بیخ‌وبن معضله‌دار و بحرانی شده و افراد را به واحدهای اجتماعی ناتوان و بی‌مقداری فروکاسته که جملگی تا خرخره در غلظت چسبیده و فلج‌کننده و خود-ویران‌گر «احساس عدم امنیت» و «بی‌ثباتی وضعیت عینی و ذهنی» گیر افتاده و جهان درونی و روان‌شان فاقد هر نوع عنصر مرکزی یا مرکز ثقل و نقطه‌ی ثبات‌بخش است و هیچ‌یک از آن‌ها قادر به درک نقش و میزان تأثیرگذاری خویش بر محیط پیرامونی‌اش نیست و گویی هرکسی بر لبه‌ی مغاک حیات مدرن ایستاده و متناسب با ظرفیت روانی و با آثکا به جایگاه عینی‌تبی خود تصمیم به عمل می‌گیرد، جهانی که در آن به علت فقدان

«شان» و «منزلت» اجتماعی واژه‌ی «شان» واجد معنایی اخلاقی شده و باین‌که همگان بی‌بهره از «شان» اند طوری رفتار می‌کنند که گویی «شان» و مقام و جایگاهی عینی را اشغال کرده و واجد خصایصی عینی و تغییرناپذیرند، در جهانی که تقریباً درک یقینی و مسلم از پیش‌پاافتاده‌ترین مسائل روزمره نیز محال و بی‌معنا گشته و جستجوی چنین یقین و آگاهی کاملی به‌غایت مسالهدار و مایوس‌کننده شده است، جهانی که نشستن در یک «جایگاه» بیرونی و برخوردار از «منزلتی» عینی را هر دم به سخره می‌گیرد - آری، در چنین جهانی به‌راستی چگونه می‌توان در جایگاه یک «شاهد» - به معنای نمادین کلمه - نشست و به حقیقت امور در زمان‌ومکانی خاص «شهادت داد». این یکی از مهم‌ترین پرسش‌های ملهم از متن فیلم است که تلاش برای پاسخ به آن از جمله دغدغه‌های اصلی این مقاله بود که فقط فقط مجال کوتاه و تجاوز نکردن از حداکثر مقدار صفحات اختصاص‌یافته به مقالات این مجله به هر نویسنده، عامل و مانع اصلی بر سر راه پاسخ‌گویی بدان بود، پرسشی که صورت‌بندی و پاسخ مشروح بدان پرتو تازه‌ای خواهد افکند بر حیات و روابط حیاتی ما در دورانی افسون‌زوده و منزلت‌زدایی‌شده، دوران محوشدن هر نوع سوژه‌ای که دارای «اراده‌ی آزاد» (free will) و «شان عینی» باثبات و آگاهی یقینی و نفسی یکپارچه و خلل‌ناپذیر است. در چنین دورانی که «زبان» - یگانه عرصه و رسانه‌ی انتقال معنا - از بیان معنای اساسی و حقایق جزئی و کلی عاجز است و قانونی قدر قدرت و دامن‌گستر بیرون از ید اراده و اندیشه‌ی همگان هر لحظه قادر به «تصمیم‌گیری» درباب حیات و ممات انسان‌ها است و سبک زندگی و آگاهی ذهنی و تجربه‌های گوناگون حسی و فکری و زبانی آدمی به‌کلی از هر نوع نیرو و قدرتی در تعیین روابط آدمیان تهبی گشته‌اند، سخن



از «شهادت‌دادن» به حقیقت چگونه ممکن است؟ اگر این امکان ایجاد شود تا در فرصت یا فرصت‌های بعدی این مسأله‌ی حسّاس را طرح کنیم، یقیناً از موادّ و مصالحی چون فیلم اصغر فرهادی سود خواهیم جست، فیلمی که در آن بی‌هیچ اغراق یا توسل‌جستن به کلیشه‌ای توانسته بود به‌خوبی همه‌ی عرصه‌های عمومی و خصوصی - اعمّ از دادگاه، خانواده، مدرسه، بیمارستان، رایله‌های آپارتمان، خانه‌ی زن پرستار و ... - را به مکان شهادت‌دادن و سوگندخوردن سازد، آن‌هم سوگند به این که «حقیقت را بگویم، همه‌ی حقیقت را بگویم، و چیزی جز حقیقت نگویم.» ولی به‌رغم این تصویر سراسربین و مطلق‌انگار از «محکمه» و «قضاوت» درباره‌ی دیگران، گویا هنوز همه‌ی شخصیت‌ها در انتظار آن «محکمه‌ی نهایی»، روزی که «حُکم نهایی» صادر خواهد شد، نشسته‌اند و مضطربانه در انتظارند تا در زمانی نامعلوم به «محاکمه» کشیده شوند، قطع‌نظر از این‌که محکمه‌ی آن‌ها «دادگاه کیفری» باشد یا «دادگاه وجدان» یا «دادگاه افکار عمومی و مردم» یا «دادگاه الهی» و «روز داوری» و در آن محکمه‌ی نهایی ما در مورد ریزترین اعمال و جزئی‌ترین مشاهداتمان مسئول و شاهدیم و ممکن است به هر جرمی متهم شده، یا به هر حقیقتی شهادت دهیم، و دیگران را به هر جرمی متهم و مجازات کنیم. شاید تا آن روز فرجی شود و کلّ بساط آن دعوا و محاکمه و مجازات، یکجا فیصله یابد.

برای قسم خوردن و امتناع راضیه و اصرارش بر اینکه این کار مسبب بدبختی‌شان می‌شود حجت با زدن به سر و صورت خود و گفتن این که: «بدبخت‌تر از این؟» نشان می‌دهد باور راضیه منقاعش نمی‌کند.

در پیوند با اخلاق کانتی، آنچه مانع از اخلاقی قلمداد کردن عمل نادر، و حتا عمل راضیه، می‌شود حضور عنصری بیرونی و «دگرسان»، به زبان کانتی عنصر پاتولوژیک، در کنه عمل این دو است. اشاره به بیماری پدر و نگرانی بابت سرنوشت ترمه از یک سوی، و ترس از ارتکاب گناه و بدبختی خانوادگی از سوی دیگر، در مقام عناصر دگرسانی اند که نادر و راضیه براساس آنها خود را به حیث اخلاقی محق می‌دانند؛ ولی دقیقاً به خاطر همین عنصر دگرسان است که عمل‌شان تقاعد دیگران (سیمین، ترمه، حجت، قاضی و تماشاگر فیلم) را بر نمی‌انگیزد.

قانون، در مقام مرجع داعیه‌دار اخلاق "کلی" که تلاشی تمامیت‌خواهانه به یکی‌کردن اخلاق با خود دارد، با کنار گذاردن دلایل و انگیزه‌های عمل افراد و تأکید بر صرف مطابقت این عمل با قانون می‌کوشد مسأله‌ی ناپسندگی اخلاق در دو سطح پرنسیپ شخصی نادر و باور دینی راضیه را حل‌وفصل و معیاری کلی برای اخلاق ارائه دهد. لیکن با دیالکتیکی کردن رابطه‌ی قانون و اخلاق، نظر به اینکه تلاش فیلم هم در همین راستا بوده، خواهیم دید در درون خود این مرجع ظاهراً کلی نیز همواره عنصری دگرسان حضور دارد که مانع از خودپسندگی و خودبنیادی آن در مقام معیار اخلاقی می‌شود.

لاکان در اثبات این که دیگری نه-همه (not-all) است و دیگری دیگری وجود ندارد (there is no the Other of the Other) (یا به نقل از هگل پشت این واقعیت و واقعیت دیگری درکار نیست)، اشاره دارد که برای زبان، در مقام دیگری، هیچ تضمینی، یا به بیان خود او هیچ متاگراتوری، درکار نیست مگر خود نفس گننتن (enunciation) و به بیان درآمدن آن؛ از این روی زبان، با توجه به این امر که



دوربینت را جدی (ن)گیر!

ارسلان ریحان‌زاده، نادر فتورمچی

اصغر فرهادی در نشست مطبوعاتی واپسین فیلم خود در جشنواره‌ی برلین، نکاتی را طرح می‌کند که مدخل مناسبی برای ورود به بحث ماست: «مسأله‌ای که [در این فیلم] مطرح شده بحران انسان امروزی است و سؤالی که درباره‌ی اصول اخلاقی مطرح می‌شود. آنچه ما انجام می‌دهیم بر اساس آن چیزی است که از استانداردها می‌دانیم. هیچ استانداردی به عنوان یک مرجع برای اقداماتی که می‌خواهیم انجام دهیم وجود ندارد. فکر می‌کنم این روزها همه به دنبال تعریف جدیدی از اخلاق هستند» (روزنامه‌ی شرق، چهارشنبه ۲۷ بهمن ۸۹). آنچه انبوه یادداشت‌ها و "تقدما"ی نوشته‌شده راجع به فیلم نیز عمده می‌کنند مواردی از جمله اخلاق و اهمیت دروغ در روابط آدم‌هاست که این خود موجب شده تا جدایی نادر از سیمین در کنار درباره‌ی الی و چهارشنبه سوری همچون اطلاع یک تریلوژی دیده شود.

تفاوت محسوس فیلم آخر فرهادی در نسبت با دوتای قبلی به میان خواستن پای قانون و طرح پروپلماتیک‌های اخلاقی در پیوند با آن است. برخلاف آنچه در دو فیلم قبلی دیده می‌شود، جدایی... نشان می‌دهد که رابطه‌ی اخلاق و قانون آن حدی از تنیدگی را به خود گرفته که گویی هر گونه اشاره به اخلاق جز به میانجی قانون "ممکن" نیست. درست در تقابل با درباره‌ی الی که گفته‌های سپیده در مورد اطلاع وی از موضوع نامزدی الی برای دیگر شخصیت‌های فیلم تا آن اندازه مهم بوده، نفس حضور قانون در جدایی...، در هیأت فیکورهای بازپرس، داسرا، قاضی و دادگاه خانواده، حاکی از این نکته است که نیازی به اتکا بر راستگویی شخصیت‌های فیلم به یکدیگر (راستگویی راضیه به نادر در مورد گمشدن پول‌ها، راستگویی نادر به ترمه در مورد اطلاع وی از حاملگی راضیه و ...) نیست و قانون حی و حاضر است تا نشان دهد صرف راستگویی شخصیت‌ها مسائل فی‌مابین آنان را حل‌وفصل نمی‌کند و از این روی آنان به طور پیشینی مرجع دیگری (قانون) را برای این امر برگزیده اند.

سعی جدایی...، همان‌طور که کارگردان فیلم اذعان داشته، بر آن بوده که مرجع‌های اخلاقی موجود (پرنسیپ شخصی نادر، باور دینی راضیه و قانون در هیأت دادگاه) را به موازات هم به تصویر کشاند تا نشان دهد تکافوی هر کدام برای اخلاقی کلی که محل ارجاع همگان باشد تا چه اندازه است. از این روی در فیلم می‌بینیم نه تنها پرنسیپ شخصی نادر فاقد چنین کلتی است و از متقاعد کردن سیمین در امتناع از مهاجرت و جدا شدن‌شان ناتوان است، که در سوی دیگر باور دینی راضیه هم بی‌بهره از خصلتی مجاب‌کننده است، تا جایی که در صحنه‌ی آشپزخانه، در مقابل خواهش‌های حجت



شخصیت‌های خود ناتوان است. بی‌تردید ادامه دادن دیالکتیک درونی قانون و رابطه‌اش با اخلاق تا نهایت منطق خود ترمه را در این موقعیت وامی‌داشت که به چنین کنشی دست بزند. کنشی که هر چند پی‌آمدهای خوفناکی را به همراه دارد لیکن برای ترمه و چه‌بسا دیگر شخصیت‌های فیلم *آزادی* را به بار می‌آورد، آزادی و رهایی از چارچوب پیشینی قانون و گام گذاردن به ورای آن. آزادی‌ای که حتا در صورت حل شدن مشکل بدهکاری حجت و امتناع نادر و سیمین از جدا شدن و رضایت دادن به از-سرگیری زندگی مشترکشان به دست نمی‌آید چرا که، با فرض تحقق این امر، چنین حل شدنی در درون خود چارچوب پیشینی قانون اتفاق می‌افتد.

آنچه دلیل اصلی ناتوانی فیلم از ادامه دادن این منطق تا نهایت آن است، بیش از هر چیز، به فرم فیلم که مبتنی بر عنصر *بازنمایی* است برمی‌گردد. تلاش برای هر چه بهتر بازنمایی کردن واقعیت اجتماعی اکنون دیگر شیوه‌ی کاری اصغر فرهادی است، امری که او خود، در تقابل با سینمای به اصطلاح "هنری"، از آن به عنوان سینمای "مستندگونه" یاد می‌کند. در مصاحبه‌های منتشرشده از بازیگران فیلم، می‌خوانیم که، مثلاً، بابک کریمی (بازپرس) بارها به دادسرا رفته بود تا از نزدیک با شخصیت بازپرس‌ها و فضای دادسرا آشنا شود، همین‌طور می‌خوانیم که پیمان معادی (نادر) برای اینکه بهتر بتواند از پس درآوردن رابطه‌ی پدر و دختر بر بیاید از یک ماه قبل از شروع فیلم‌برداری با سارینا فرهادی (ترمه) زندگی می‌کرده، و یا ساره بیات (راضیه) که با همان پوششی که راضیه اسنقی در فیلم دارد چندین بار مسیر شاه عبدالعظیم را با اتوبوس طی کرده بود تا بیشتر به احوالات چنین شخصیتی نزدیک شود. تمامی اینها در کنار اظهارنظرهای فرهادی و، مهم‌تر از آن، خود فیلم، دلالت بر

بیرون از مکان هندسی *دال‌ها* دال دیگری نمی‌تواند وجود داشته باشد، از جستجوی این تضمین در *دالی* دیگر طرّفی نمی‌بندد. به قرینه، برای قانون نیز، در مقام دیگری، هیچ تضمینی همچون درکار نیست مگر نفس درکار بودن چنین رابطه‌ای. در فیلم فرهادی تضمین قانون نه در وضع کردن قانون‌های دیگر و تازمتر و یا ارجاع به محتوا/های خاص قانون، که، بیش از هر چیز، در قائل شدن به قسمی وجود پیشینی برای قانون، در مقام فرمی کلی، نمود می‌یابد که از قضا فیلم آگاهانه بر این نکته تأکید دارد. سکانس‌های ابتدایی و انتهایی فیلم که در دادگاه می‌گذرند به خوبی بر وجود پیشینی قانون و اینکه ما هماره و از پیش در چارچوب قانون ایم صحه می‌گذارند.

نکته اینجاست که نسبتی که این فرم کلی یا چارچوب با محتوای خود برقرار می‌سازد به گونه‌ای است که اگر به درون این چارچوب نظری ببینیم به طرز عجیب و طرز آمیزی خواهیم دید آن محتوا/ها و معیارهای مورد نظر که قرار است بر اساس آنها مرتبه‌ی اخلاقی شخصیت‌های فیلم تعیین شود چیزی جز *اظهارنظرها و گفته‌های خود* این شخصیت‌ها در محضر دادگاه و بازپرس نیست. بازپرس بیشتر از آنکه تکیه بر محتوا/های خاص نصّ قانون داشته باشد تا بر اساس آنها در مورد سرنوشت شخصیت‌های فیلم قضاوت شود تکیه را بر گفته‌های نادر، راضیه، حجت، ترمه و خانم قهرایی می‌گذارد. در واقع گفته‌های شخصیت‌ها و مچگیری‌های بازپرس پیش‌شرط‌های تصمیمی را برمی‌نهند که قرار است اتخاذ شود. این امر به روشنی حاکی از وابستگی آنتولوژیک و ساختاری قانون به عنصر دیگری (نفس گفتن شخصیت‌ها) است و نشان می‌دهد برخلاف دعوی‌اش به کل‌شمولی، قانون نه‌همه و هماره نیازمند عنصری بیرونی است.

جدایی... هر چند توانسته این ساختار دوگانه‌ی حضور پیشینی قانون و وابستگی آن را به گفته‌های شخصیت‌های فیلم به تصویر بکشد لیکن با رد شدن از کنار این وابستگی، حضور پیشینی قانون را تابع چنان ضرورتی می‌سازد که نتیجتاً امکان رهایی از این چارچوب برای شخصیت‌های فیلم ناممکن می‌شود. فیلم با ادامه دادن دیالکتیک درونی قانون، در مقام فرم کلی و محتوا/های خاص، تا نهایت منطق خود و رو آوردن وابستگی قانون به گفته‌های شخصیت‌ها، می‌توانست چنین امکانی را برای این شخصیت‌ها خلق کند. شخصیت ترمه و رابطه‌ای که با پدر خود (نادر) دارد از ظرفیت خلق این امکان برخوردار است اما فرهادی، در مقام نویسنده‌ی فیلم‌نامه و کارگردان، چندان وقعی به آن نمی‌نهد.

برخلاف دیگر شخصیت‌های فیلم که نسبت‌شان با قانون از جنس درونی کردن آن به عنوان گفتار کلی و هماره-از-پیش است، ترمه، به اقتضای سن خود، فاقد چنین نسبتی با قانون است. تأکید نادر و سیمین بر سن بلوغ ترمه به خوبی گویای این واقعیت است که او در آستانه‌ی ورود به عرصه‌ی آگاهی از وجود پیشینی قانون است. این ویژگی در کنار رابطه‌ی نادر با ترمه و در موقعیت قضاوت قرار گرفتن همیشگی‌اش از سوی نادر، گو اینکه خود ترمه نیز با نگاه‌ها و پرسش‌های‌اش چنین موقعیتی را پذیرفته، کافی است تا ترمه بدل به همان سوژه‌ای شود که نه‌کل بودن قانون را رو می‌آورد. در این معنا، صحنه‌ای که ترمه فراخوانده می‌شود تا در مقابل بازپرس توضیح دهد که آیا پدرش از حاملگی راضیه اطلاع داشته، صحنه‌ی مهمی است. برخلاف آنچه در فیلم دیده ایم، ترمه می‌توانست چیزی را بگوید که او را تا مرتبه‌ی یک آنتی‌گونه برمی‌کشید. ترمه با نگفتن و امتناع از پاسخ به پرسش بازپرس و یا با گفتن *بارتلی‌وار* «ترجیح می‌دهم نگویم»، نه تنها به اخلاقی‌ترین کنش ممکن دست می‌زند که همچنین چیزی را رو می‌آورد که موقعیت آنتولوژیک قانون، در مقام فرم کلی و پیشینی، را به مخاطره می‌اندازد و نه‌کل بودن آن و ناکافی بودن‌اش برای ارائه‌ی هر نوع معیار اخلاقی را آشکار می‌سازد، یعنی رو آوردن وابستگی قانون به عنصر بیرونی و دگرسان گفتن شخصیت‌ها. دقیقاً در چنین موقعیت‌هایی است که اخلاق و سیاست به شکل معناداری به هم گره می‌خورند، امری که گویا فیلم فرهادی تمایل چندانی به آن نشان نمی‌دهد و در نتیجه از رستگار کردن



شیفتگی به منطق بازنمایی در فیلم می‌کند و موجب شده تا "منتقدان" جدایی... را فیلمی "مثل خود زندگی" و فرهادی را "فیلمساز اجتماعی" بنامند.

با ارجاع به گفته‌های فرهادی که در آغاز بدان اشاره شد طرح این پرسش بجاست که آن بحرانی که فیلم سعی در بازنمایی‌اش را دارد محصول چیست؟ هوشمندی عجیبی نمی‌خواهد تا پاسخ دهیم مجموع تمامی شرایط و قاعده و قانونی که پیکربندی جامعه را شکل می‌دهند علل اصلی بحران‌های اینچینی اند. به تعبیری دیگر، این بحران‌ها محصول یک بازنمایی دیگر اند؛ یعنی نتیجه‌ی آن منطقی که با تکیه بر عنصری دلخواهی وضعیت آشوب اولیه را ذیل نامی واحد (جامعه) بازنمایی می‌کند. از این‌روی، جامعه خود چیزی جز بازنمایی یک وضعیت اولیه نیست و جدایی... هم چیزی جز «بازنمایی بحران بازنمایی» نیست.

اگر قائل به وجود قسمی رابطه‌ی دیالکتیکی میان اثر هنری و جامعه باشیم و بپذیریم که جدایی... بازنمایی بحران بازنمایی جامعه است در آن صورت این بحران بایستی نسبت به خود منطق بازنمایی فیلم، یعنی فرم آن، درونی شود. اما نکته اینجاست که تمامی سعی کارگردان بر سر ساختن فیلمی بوده که فرم آن "یکدست" و "منسجم" باشد. بخش اعظم تحسینی که این فیلم به خود دیده بر همین امر گواهی می‌دهد: بازی‌های "یکدست" و "طبیعی"، تأکید بر جزئیات به منظور هر چه بهتر بازنمایی کردن موضوع، "طبیعی" جلوه دادن همه چیز، نداشتن هیچ عنصر "اضافی" و در نتیجه "خوش‌ساخت" بودن آن، از جمله مواردی اند که دلایل ستایش از فیلم فرهادی را برمی‌نهند. اما درست همان‌طور که رویه‌ی بازنمایی جامعه همواره با زور و سرکوب بخش بازنمایی‌نشده همراه بوده، می‌توان با تکیه بر استتیک آدرنو مدعی شد که اساساً رویه‌ی فرم یافتن یا بازنمایی در اثر هنری نیز به میانجی زور ممکن می‌شود. آنچه از فرم اثر هنری مد نظر است کنار هم چینی توأم با زور عناصر مختلف و ناهمگونی است که به قرینه، منطق سرکوب حاکم بر بازنمایی جامعه را باز تولید می‌کند؛ نکته‌ای که از قضا در مورد جدایی... نیز می‌توان به آن اشاره کرد و اذعان داشت که "خوش‌ساخت" بودن این فیلم موهون تلاش کارگردان در استفاده از زور است. توسل به زور، چه در جامعه و چه در فرم اثر هنری، صرفاً به منظور جلوگیری از مواجه شدن جامعه و اثر با بحران بازنمایی صورت می‌گیرد؛ چرا که نتیجه‌ی نهایی بحران بازنمایی چیزی جز «شکست» نیست. تجربه‌ی رویارویی با شکست چیزی نیست که به راحتی بتوان به آن تن سپرد و چه‌بسا در هم‌نظری با بکت تنها هنرمند واقعی جرأت و توان رویارویی با آن را داشته باشد؛ امری که فیلم فرهادی از آن سر باز می‌زند و در همان سطح بازنمایی بحران بازنمایی باقی می‌ماند. طنز تلخ ماجرا در آن است که استفاده‌ی کارگردان از زور برای هر چه بهتر بازنمایی کردن واقعیت بیرونی موجب شده، بیشتر از آنکه سویه‌های انتقادی فیلم به چشم بیابند، این تصور شکل بگیرد که چنین واقعیتی نه کیفیتی حادث بلکه کیفیتی ازلی-ابدی دارد. از این روی شخصیتی همچون ترمه اجازه نمی‌یابد که از قوانین منطق بازنمایی تخطی کند و در نتیجه نه‌کل بودن این واقعیت اجتماعی بر ساخته‌شده در فیلم را برملا سازد.

تلاش و سواسی و لجوجانه‌ی فیلم برای بازنمایی "واقعیت" واقعاً موجود، خود لایه‌ای دیگر از بحران بازنمایی را برملا می‌کند. این تلاش به واسطه‌ی تخطی از بازنمایی "عناصر غیر دراماتیک واقعیت" و جلوگیری از ادغام آنها در "واقعیت قالب‌بندی‌شده"، یعنی فیلم جدایی...، رخ می‌دهد. گویی "واقعیت قالب‌بندی‌شده" که تمامی شاخص‌های سینمایی یک ملودرام اجتماعی را دارد، قرار نیست وضعیت را از طریق تعلیق جوهر درام بازنمایی کند. برای مخاطب، فقدان اشاره به نقش طبقه‌ی فرادست از قضا به واسطه‌ی تأکید فیلم بر نزاع طبقاتی برجسته می‌شود. در "واقعیت درون فیلم" ما با یک روایت خطی، محافظه‌کارانه و البته نابسند از مفهوم طبقات مواجه ایم؛ طبقه‌ی متوسط (خانواده‌ی نادر) و طبقه‌ی فرودست (خانواده‌ی حجت).

خانواده‌ای متوسط با انبوهی از ماجراهای فرهنگی: طلاق، مهاجرت به غرب، نگهداری از والدین، تحصیل مناسب تک فرزند و ... و در مقابل خانواده‌ای فرودست با انبوه معضلات اقتصادی: بیکاری، فقر، بدهکاری و ... این درحالی‌ست که در "واقعیت قالب‌بندی‌نشده"، یعنی جامعه، مرزبندی مبتنی بر محدود کردن بحران طبقه‌ی متوسط در فرهنگ کاملاً منتع شده و موقعیت این طبقه در "وضع موجود"، آن را برای بقا در جایگاه خود گرفتار لایبرنت "زیربنا"، اقتصاد و معیشت کرده است. به این ترتیب سطحی دیگر از "وضع موجود" به عنوان مازادی انکار شده و به صورت یک فقدان در فیلم نمود می‌یابد.

در جدایی... عناصری چون طبقه‌ی فرادست، بحران اجتماعی برآمده از سرمایه‌داری شبه‌ولتی، رخدادهای سیاسی، تضعیف کارکردهای جامعه‌ی مدنی و ... جملگی به شکل یک فقدان "بازنمایی" می‌شوند. در اینجا منظور این نیست که سینما به عنوان یک میانجی هنری، موظف به اشاره‌ی مستقیم، شعاری و در قالب دیالوگ‌های آشکار و مضحک "سیاسی" به "وضع موجود" است (یعنی همه‌ی آنچه که فیلم فرهادی از دخالت دادن آنها پرهیز کرده و در این تلاش موفق بوده) بلکه می‌تواند از مجرای انکار آنها به عنوان یک خلاء، امکان بازنمایی‌شان را فراهم آورد. حال اما نحوه‌ی این انکار و فراخوان فقدان است که اثر هنری را از دیگر شیوه‌های بازنمایی جدا می‌کند.

شاید پاسخ داده شود که اشاره به نظام آموزشی، ساختار پارادکسیکال قانون و ... که از طریق به تصویر کشیدن نماهای دادگاه، مدرسه، تماس تلفنی رضیه با یک مرجع قضایی و ... رخ می‌دهد، جملگی واجد همان تعریف آنتوسری از آپاراتوس استیلاست و بنابراین تکافوی نیاز مخاطب



بیرون روایت فیلم، همان "واقعیت" واقعاً موجود روتوش نشده، با در کانون توجه قرار دادن کل فیلم در یک پروپاگاندای سیاسی، غیرسیاسی بودن و البته محافظه‌کاری‌اش را افشاء می‌کند. در اینجا می‌توان گفت که فیلم *جدایی نادر از سیمین*، با همه‌ی وسواس‌هایش برای بازنمایی واقعیت، از واقعیت رودست می‌خورد.

برای این‌همانی قاب با خارج از آن را می‌کند. نمی‌توان ادعا کرد که تلاش فیلم در بازنمایی آپاراتوس‌های اجتماعی، تلاشی سراپا بی‌حاصل بوده، اما این مهم را نیز نمی‌توان انکار کرد که با به انتها نرساندن منطق علیت رو به پس، مخاطب ناگهان فقدان و خلاء بازنمایی دال‌های اعظم ساختاردهنده به این آپاراتوس‌ها را لمس می‌کند. آن هم نه از طریق فراخوان ماهرانه‌ی فقدان، بلکه با ایجاد فاصله میان منطق واقعیت و منطق بازنمایی. به عبارت دیگر فیلم با پیچی کردن نقش دولت، سرمایه، ایلت‌های اقتصادی و ... در برساختن "وضع موجود"، تمام بار دراماتیک فیلم را بر دوش انتخاب‌های اخلاقی می‌اندازد.

در صحنه‌هایی از فیلم، این فقدان بازنمایی "عناصر غیر دراماتیک واقعیت" به وضوح برجسته می‌شود. یکی از این صحنه‌ها که در برابر بازپرس می‌گذرد، با تأکید حجت (که در مواجهه با ستم ظاهراً بی‌مرجع اجتماعی، به جای اعتراض به دیگری - که می‌تواند دولت، سرمایه، فرهنگ و .. باشد - خودزنی می‌کند) بر بیکاری و عدم توانایی در "حرف زدن"، فقدان دال اعظم را فرا می‌خواند. او در کشاکش مجادله با نادر (که نماینده‌ی طبقه متوسط شهری است) در محضر قانون، از بیکاری و نگاه طبقاتی جامعه به خود نه به عنوان فرصتی برای نشان دادن نابرابری اجتماعی، آن هم با درونمایه‌ای اعتراض‌آمیز، بلکه به عنوان ابزاری برای "مظلوم‌نمایی ریاکارانه" و "کسب پول مفت برای زدن به زخم" بهره می‌گیرد. تأکیدی که نادر در صحنه‌ای دیگر و زمانی که در آشپزخانه با سیمین بحث می‌کند، این‌گونه به آن پاسخ می‌دهد: «به من چه که بدبخته، مگه من باعث بدبختی‌ش ام؟».

نادر درست می‌گوید. او به عنوان شهروند طبقه‌ی متوسط هیچ نقش مستقیمی در فروپاشی منزلت اجتماعی حجت، بدبختی و بیکاری او و ناتوانی‌اش در "خوب حرف زدن" ندارد. بلکه مشکل حجت ناشی از وجود ساختارهایی است که فیلم از اشاره به آنها پرهیز می‌کند. ساختارهایی که بحران را به زندگی نادر نیز کشانده‌اند؛ مسبب احساس اضطرار سیمین برای مهاجرت شده‌اند؛ او را وادار به طلاق از نادر کرده و بی‌ثباتی را تا مرز فروپاشی روانی فرزندشان برده‌اند.

ساختارهایی که وجود دارند اما نه بازنمایی و نه فراخوانده می‌شوند. در واقع به واسطه‌ی همین پیچی کردن واقعیت است که قاب فیلم برکشیده می‌شود و "عناصر غیر دراماتیک" را از درون خود می‌زداید.

این تلاش به فرجامی دوگانه می‌رسد. از یک سوی زمینه‌ی اجتماعی فیلم موجب می‌شود که موضع تماشاگر در امتداد دادن افق نگاهش به خارج از پرده، "جوهر دراماتیک" فیلم را با انواع این‌همانی‌های ممکن در همان بدو خروج از سالن گم کند و از دیگر سوی، این تصور که فیلم واجد محتوایی غنی در بازنمایی سینمایی "وضع موجود" است را در هم بشکند.

باید قبول کرد که همان عناصری از واقعیت که در فیلم انکار شده‌اند، از طریق پروپاگاندای بیرونی، به شکل توقع تماشاگر بر فیلم تحمیل شده‌اند. زمان نمایش فیلم، قرار دادن‌اش در رقابت گیشه با یک "کمدی" مبتذل "سیاسی" و نیز پر شدن صفحات مجلات و روزنامه‌ها از نقدهای کلیشه‌ای و صفحه‌پرکن که استفاده از واژه‌هایی چون "خوش‌ساخت"، "معترض"، "نشان دهنده‌ی شکاف عظیم طبقاتی" و ... وجه مشترک آنهاست، موجبات این افزایش توقع را فراهم کرده‌اند. این پروپاگاندا که خود نشان‌دهنده‌ی فقدان سیاست حقیقت است، باری سیاسی را بر فیلم تحمیل می‌کند که اساساً در فیلم نه فراخوانده و نه بازنمایی می‌شود.

اینکه فقدان بازنمایی سیاست در فیلم به عنوان یک "نقص" مورد تأکید قرار می‌گیرد، به یک معنا ناشی از منطق درونی روایت و دیالکتیک آن با بیرون است. *جدایی...* اگر چه یک ملودرام اجتماعی است، اما گویی سیاست را حوزه‌ای سراپا جدا از جامعه فرض گرفته و با بی‌توجهی به تنیدگی آنها در یک‌دیگر، سوپه‌ی دراماتیک‌اش را تنها در ساحت معضلات اجتماعی بسط می‌دهد. حال آنکه در

می‌دهد و در برخی از موقعیت‌ها در پی آن است که با رجوع به یک مرجع بیرونی از درستی یا نادرستی رفتارهایش سر در بیاورد. با این‌همه این شیوه‌ی رفتاری و تلاش‌شان برای ارائه‌ی شخصیتی اخلاقی از خود، می‌تواند از شکستی اساسی‌تر حکایت کند: «این‌که زندگی غلط را نمی‌توان به درستی زیست» و استمرار زندگی خود به چیزی به جز تلاش‌های شکست‌خورده‌ی هر کدام از این شخصیت‌ها وابسته است. هر کدام از این شخصیت‌ها نتوانسته‌اند از این زندگی بیگانه‌شده احساس رضایت کنند و از این‌رو پناه بردن به اخلاق و بدل کردن آن به یک امر نمایشی را به عنوان راهی برای حفظ خود و زندگی خصوصی و فردی‌شان انتخاب کرده‌اند. اما غافل از این‌که اخلاق این توانایی را ندارد که بار این زندگی تپا شده را بر دوش کشد و زمانی هم که واقعاً جدی می‌شود و بناست که یک تصمیم اخلاقی خودآیین گرفته شود، این اخلاق است که در برابر زندگی قرار می‌گیرد. آن نفس راحتی که همه‌ی ما پس از شهادت دروغ ترمه- که از ابتدای فیلم به عنوان شخصیت معصوم فیلم ظاهر شده بود و وضعیت او تا پایان فیلم یکی از دغدغه‌های تماشاگران است- در دادگاه می‌کشیم، در اصل نوعی آفرین گفتن به زرنگی و تیزهوشی آدمی است که هنوز زندگی برایش اهمیت دارد: ترمه در برابر قاضی دادگاه و راجع به آگاهی پدرش از وضعیت حاملگی راضیه دست به شهادتی دروغ می‌زند و دل‌بستگی و علاقه‌اش به زندگی و زندگی طبقه‌ی متوسطی را به نمایش می‌گذارد. او با این کار نشان می‌دهد که تا جایی می‌تواند پیش برود که اخلاق در زندگی روزمره‌اش وقفه‌ای ایجاد نکند. تصمیم ترمه در دادگاه، مصادف است با لحظه‌ای که همه‌ی ما شهادت می‌دهیم که این قدر معصومیت برای زندگی چندان سودمند نیست. اما در میان شخصیت‌هایی این فیلم کسی وجود دارد که تا انتها به قانون اخلاقی خود پایبند می‌ماند و او شخصی نیست به جز راضیه.

اگر بخواهیم بهتر رابطه‌ی اخلاق با زندگی انسان مدرن و نیروی تخریب‌گر آن را درک



جدایی نادر از سیمین: حضور ویران‌گر اخلاق در زندگی

علی عباس‌بیگی

وقتی برای اولین بار، در بهمن‌ماه سال 89، فیلم *جدایی نادر از سیمین* را دیدم، به نظر می‌رسید که وضعیت تراژیک این فیلم ناشی از وجود دو نوع معیار اخلاقی است که هر کدام به یکی از طبقات اجتماعی وابسته بود: نوعی اخلاق شریعت‌محور که راضیه رفتار خود را بر آن اساس تنظیم می‌کرد، و سعی می‌کرد که پیروی از آن را در جای‌جای فیلم به نمایش بگذارد، و دیگری نوعی هنجار اخلاق سکولار طبقه‌ی متوسط که تا حد زیادی پیامدهای یک تصمیم و سودمندی آن‌ها برای زندگی بود که تعیین‌کننده‌ی درستی یا نادرستی آن‌هاست. اما دیدن دوباره‌ی این فیلم مرا به این سمت کشاند که نمی‌توان این وضعیت تراژیک را صرفاً ناشی از یک وضعیت طبقاتی دانست و حضور ویران‌گر اخلاق برای زندگی و جریان تولید مثل دست کم گرفت.

از همان ابتدا ما با تصویری از زندگی ملتهب طبقه‌ی متوسط مواجه می‌شویم که به شکل عجیبی له و لورده شده است و زندگی خصوصی آشفته‌اش چونان دانه‌ای کریستال نمایانگر وضعیت این قشر در جامعه است. از این‌رو شکی نیست که برای درک بهتر روند رو به اضمحلال زندگی این زوج و نحوه‌ی جدایی آن‌ها باید به عناصری که به شکل تصادفی به زندگی آن‌ها وارد می‌شوند- مثل حضور راضیه به عنوان پرستاری که قرار بوده در زمان جدایی نمایشی نادر از سیمین از افزایش مسائل و مشکلات جلوگیری کند- و فضای زندگی بیرونی آن‌ها را احاطه کرده توجه نشان داد. این فضای بیرونی که به نظر می‌رسد تا حد زیادی آن‌ها را نسبت به زندگی شخصی و اصولاً نحوه‌ی رفتارشان حساس کرده در اصل ناخرسندی‌هایی در آن‌ها دامن زده که پیامد آن درب و داغان شدن آن‌هاست. آن‌ها به شکلی ناخودآگاه خود را در وضعیتی که گرفتار شده‌اند گناهکار می‌دانند و از این‌رو تلاش می‌کنند تا هر یک به شیوه‌ای خاص کفاره‌ی این گناه را بپردازند. بنابراین تلاش خستگی‌ناپذیری که همه‌ی شخصیت‌های فیلم نشان می‌دهند تا از خود شخصیتی اخلاقی و «خوب» را به نمایش بگذارند همگی در این چارچوب معنادار می‌شود: نادر به خاطر حفظ پدری که به فراموشی دچار شده تصمیم می‌گیرد که در برابر تصمیم مشترکشان با سیمین برای مهاجرت بایستد و به خاطر انگیزه‌های اخلاقی و به شکلی نمایشی و نه چندان جدی، جدایی از همسرش را تجربه کند. سیمین هم در مقام زنی که می‌خواهد جلوه‌ای از فداکاری و از خودگذشتگی را به نمایش بگذارد، به خاطر دخترش، ترمه، تصمیم به مهاجرت گرفته و حاضر است که به خاطر او دست به کارهای دیگری هم بزند. راضیه که پرستاری از یک مرد مبتلا به آلزایم را بر عهده گرفته، در باره‌ی رفتارهایش وسواس به خرج



کنیم، باید از کانت و صورت‌بندی یگه‌اش از نوعی اخلاق خودآیین کمک بگیریم. اخلاق کانتی، بر عکس نوع‌های دیگر اخلاقی، با شک کردن در اولویت‌گونه‌ای از اخلاق عینی آغاز می‌شود: «قبل از کانت همیشه این مساله مطرح بود که اخلاق بنیانی دارد و آن بنیان امر خیر است- امر خیر به مفهوم عام. زیرا هر کس تعریف خاصی از امر خیر ارائه می‌کند و در هر دوره‌ی فرهنگی امر خیر به شکلی تعریف می‌شود؛ ولی در هر حال چیزی بیرون از ما به عنوان امر خیر است که اخلاق یعنی تبعیت کردن از آن. اما در کانت، درست بر عکس، امر خیر نه فقط بنیان اخلاق نیست بلکه فقط اخلاق است که می‌تواند شرط تحقق هرگونه امر خیری باشد». (فرهادپور، 1388) به بیان دیگر تبعیت ما از امر خیر، که در وضعیت‌های مختلف می‌تواند شکل‌های متفاوت داشته باشد، متضمن معیارهای مختلف است: یک زمان می‌تواند این معیار حفظ وضعیت موجود باشد، یک زمان پیامدهای سودمند یک تصمیم اخلاقی برای خود و دیگران و یک زمان هم کاهش رنج و افزایش لذت. هر کدام از این معیارها می‌تواند توجیه‌کننده‌ی رفتارهای ما باشند. باین‌همه این معیارها، معیارهایی بیرونی هستند و فرد در اصل به معیاری به جز معیاری که خودش می‌تواند وضع کند تسلیم شده است. اما در صورت‌بندی کانت از عمل اخلاقی ما با چنین تعریفی از عمل اخلاقی مواجه می‌شویم: «عمل کردن بر اساس قانون و صرفاً بر اساس قانون وظیفه. محتوای خود این قانون هم به هیچ‌وجه مشخص نیست. ما با امری عینی و فهرستی از قوانین سروکار نداریم. صحبت بر سر تن دادن به قانونی است که خود سوژه برای خود فراهم می‌کند.» (همان) آنچه که در این نوع اخلاق اهمیت دارد این است که خود سوژه و بدون دخالت هر عامل و انگیزه یا عنصر بیرونی که او را به جریان زندگی وصل می‌کند، تصمیم می‌گیرد که بر اساس یک قاعده‌ی صوری اخلاقی که همیشه آن را صادق می‌داند-مثلاً نباید دروغ گفت- عمل کند و هیچ چیز نمی‌تواند او را از این خودآیینی منصرف کند. در این‌جا ما با شخصیتی خودآیین طرف هستیم که شاید بتوان گفت شخصیت آرمانی اخلاق مدرن است. کسی که به اتکای نوعی بلوغ خود می‌تواند بدون تسلیم شدن به مراجع مختلف اقتدار- سنت، سرمایه، لذت و...- و صرفاً بر اساس قانون خود تصمیم بگیرد. در این‌جا اخلاق به زعم آلنکا زوپانچیک چونان امری غیر ممکن ظاهر می‌شود: در این‌جا «امر غیر ممکن را نباید به گونه‌ای درک کرد که نمی‌تواند به لحاظ تجربی روی دهد... من معتقدم که باید این مفهوم از غیر ممکن را، که در کانت غالب است و به تعریف لاکان از امر واقعی در مقام امر غیر ممکن نزدیک است دوباره صورت‌بندی کرد.» در این صورت، اخلاق در مقام امر غیرممکن به منزله‌ی امری آسیب‌زا، مزاحم و بر هم زننده و ویران‌کننده ظاهر می‌شود. اکنون می‌توان از زاویه‌ای دیگر به صحنه‌ی تصمیم راضیه برای قسم نخوردن و خودزنی حجت نگاه کنیم. به‌رغم این‌که راضیه یک زن سنتی است و در جای جای فیلم ما با دغدغه‌ی او برای رعایت امور شرعی مواجه هستیم اما در این صحنه به نظر می‌رسد که در نهایت این خود اوست که تصمیم می‌گیرد در برابر شوهرش بایستد، و بدون توجه به پیامدهای ناگوار تصمیم‌اش برای هر دو خانواده، از حرف خود کوتاه نیاید. بنابراین صحنه‌ی اوج تصمیم اخلاقی راضیه مقارن با صحنه‌ی خودزنی شوهرش، حجت می‌شود تا خصلت آسیب‌زا و ویران‌گر یک تصمیم اخلاقی را به نمایش بگذارد. آشکار شدن این خصلت آسیب‌زا و ویران‌گر شاید تائیدی باشد بر این گفته که «در هوای آلوده نمی‌توان به درستی نفس کشید».