مطالعات سینمایی

بوطیقای گسست

سینمای اصغر فرهادی

مازیار اسلامی

www.ketab.ir

www.ketab.ir

MIX
papier aus verantwor
tungsvollen quellen
FSC® C019863

نشان استاندارد کاغذ بالک سوند

سرشناسه: اسلامی، مازیار، ۱۳۴۹-
عنوان و نام پدیدآور: بوطیقای گسست / سینمای اصغر فرهادی / مازیار ا
مشخصات نشر: تهران، نشر چشمه، ۱۳۹۵
مشخصات ظاهری: ۱۲۵ ص.
شابک: 978-600-229-678-8
وضعیت فهرست‌نویسی: فیپا
موضوع: فرهادی، اصغر، ۱۳۵۱ -- نقد و تفسیر
موضوع: سینما -- ایران -- تهیه‌کنندگان و کارگردانان
موضوع: سینما -- ایران -- قرن ۱۴ -- تاریخ و نقد
رده‌بندی کنگره: ۱۳۹۵ ۵الف۴ف / ۳ / PN ۱۹۹۸
رده‌بندی دیویی: ۷۹۱ / ۴۳۰۲۳۳۰۹۲
شماره‌ی کتاب‌شناسی ملی: ۴۲۰۲۴۹۶

cheshmehpublication

telegram.me/cheshmehpublication
www.cheshmeh.ir

رده‌بندی نشر چشمه: هنر ـ سینما

بوطیقای گسست
سینمای اصغر فرهادی
مازیار اسلامی
ویراستار: محسن آزرم

مدیر هنری: مجید عباسی
لیتوگرافی: باختر
چاپ: دالاهو
تیراژ: ۱۰۰۰ نسخه
چاپ اول: تابستان ۱۳۹۵، تهران
طراح جلد: یوسف امیرکیان
حق چاپ و انتشار محفوظ و مخصوص نشر چشمه است.
هرگونه اقتباس و استفاده از این اثر مشروط به دریافت اجازه‌ی کتبی ناشر است.

شابک: ۸ـ۶۷۸ـ۹ـ۹۷۸

تلفن دفتر انتشارات نشر چشمه:
۸۸۹۱۲۱۸۴ـ۵
دفتر فروش نشر چشمه:
تهران، خیابان انقلاب، خیابان ابوریحان، خیابان وحید نظری، شماره ۲۱.
تلفن: ۶۶۴۹۲۵۲۴
کتاب‌فروشی نشر چشمه‌ی مرکزی:
تهران، خیابان کریم‌خان زند، نبش میرزای شیرازی، شماره‌ی ۱۰۷.
تلفن: ۸۸۹۰۷۷۶۶
کتاب‌فروشی نشر چشمه‌ی کورش:
تهران، بزرگراه ستاری شمال، نبش خیابان پیامبر مرکزی، مجتمع تجاری کورش، طبقه‌ی پنجم، واحد ۴.
تلفن: ۹۰ـ۴۴۹۷۱۹۸۸
کتاب‌فروشی نشر چشمه‌ی آرن:
تهران، شهرک قدس (غرب)، بلوار فرحزادی، نرسیده به بزرگراه نیایش، خیابان حافظی، نبش خیابان فخار مقدم، مجتمع تجاری آرن، طبقه‌ی ۲.
تلفن: ۷ـ۷۵۹۳۵۴۵۵

www.ketab.ir

فهرست

مقدمه ۹
رقص در غبار: عشق یعنی رقصیدن روی خرده‌شیشه ۱۳
شهر زیبا: رئالیسم نارس؛ تقابل فیلیا و اروس ۳۱
چهارشنبه‌سوری: بیماری اتوس ۴۱
درباره‌ی الی...: تئاتر قضاوت ۶۵
جذابیی نادر از سیمین: خانواده‌ی مقدس ۸۳
گذشته: منتظر پارالاکس ۱۰۵

www.ketab.ir

مقدمه

زخم از پیش در حکم مرهم خویش است

سینمای اصغر فرهادی محصول گسستِ تاریخیِ برساخته‌ی دوره‌ی اصلاحات در تاریخ سینمای ایران است؛ دوره‌ی گذر از دوگانه‌ی سینما و سینماگر پیش از انقلاب و پس از انقلاب. دوره‌ای که پیامدش ظهور نسلی تازه از فیلمسازان بود. گذر از این دوگانگی تاریخی است که با انقلاب ۱۳۵۷ آغاز شده بود و البته کمابیش دیگر عرصه‌های اجتماعی، سیاسی و فرهنگی را هم بازتعریف کرده بود، در هیئت دو پیشوند «پیش» و «پس»؛ برای تعریف در وضعیت متفاوت، نه صرفاً به لحاظ تاریخی، بلکه گاه تا حدی هستی‌شناختی. دوگانگی‌ای که در خرداد ۱۳۶۰ دچار بحران شد؛ بحرانی که گرچه کامروا نبود، اما دست‌کم در مواردی پیکره‌ی متصلب پیش روی خود را مسئله‌دار کرد، با گشودن فضایی نو از طریق نسلی تازه، برای بی‌اعتبار ساختن این دوگانه‌ی کاذب، که در بالاترین سطح آن در یک‌سو سینمای روشنفکری پیش از انقلاب قرار داشت، و در سوی دیگر سینمای مهندسی‌شده‌ی ارزشی ـ دینی پس از انقلاب که خود را نماینده‌ی تاریخی سینمای انقلاب می‌نامید.[1] سینماگران احتمالی محصول این بحران بودند و واکنش‌شان به خلأ ایجادشده از این گسست متفاوت بود. پاسخ نخست به این خلأ معنایی ایجادشده، به این ازجاکندگی دوگانه‌ی «پیش» و «پس»، از درون همان گفتار ارزشی و سوی رسمی و همچون شکل امروزی‌شده‌ی آن بود، امتناع از پذیرش چنین خلئی و انکار آن: اگر اساساً نوعی از بحران داده باشد، همواره معنایی عظیم‌تر، پایدارتر و خلل‌ناپذیر وجود دارد که می‌تواند جای آن را پُر کند. این همان سینمایی است که گفتار رسمی تحت‌عنوانِ سینمای ملی و گاه در برهه‌ای معناگرا آن را احضار می‌کند. سینمایی که می‌کوشد از طریق باور به یک بنیاد متافیزیکی خلل‌ناپذیر، پاسخ‌های سرراست و متقاعدکننده‌ای برای این بحران و خلأ بیابد. پاسخ دوم واکنشی بی‌کنشانه به این بحران بود: می‌توان پذیرفت که اساساً در موقعیتی ابزورد، پوچ و بی‌معنا به سر می‌بریم، بنابراین برای تغییر امور اساساً کاری نمی‌توان انجام داد. ساختن

۱. البته حسب فیگوری مثل کیانوش عیاری، حتا در آن وضعیت تاریخی، از این پیکره‌ی دوگانه جداست؛ همچون استثنای قاعده احتمالاً.

www.ketab.ir

مترسکی از بی‌معنایی که به‌سادگی می‌توان آن را به نام سینمای ابزورد بر زمین بایر فقدان فکر و ایده زد، سینمایی که در وضعیت پس‌روِ اجتماعی پس از ناکامی ایده‌ی اصلاحات به‌راحتی خود را با مطالبات پس‌روانه سازگار می‌کند و البته در انتها به همان نقطه‌ای می‌رسد که پاسخ نخست نیز از ابتدا در سر می‌پروراند: سر باز زدن از رودررویی با مغاک؛ یکی از طریق بیزینس معنا و معنویت و دیگری از طریق بیزینس بی‌معنایی و بلاهت. واکنش دوم از آن‌جا که با فضای جنون‌زده و غیرعقلانی نیمه‌ی دوم دهه‌ی ۱۳۸۰ نیز همزمان است، ابزوردیته‌ی خود را در لفافه‌ای از اعتراض و مخالف‌خوانی عرضه می‌کند. اما در واقع چیزی نیست جز فرزند مشروع وصلت بلاهت و جنون. کلبی‌مشربی آن در انکار هر نوع موضع و بینشِ وفادارانه. هرگونه تلاش برای برهم زدن میز بازی و فرارَوی از موقعیت، ژستی توخالی و از سر استیصال است، که البته همواره در تاریخ مسبوق به سابقه بوده است.

در سینمای فرهادی اما به‌تدریج امکان تازه‌ای شکل می‌گیرد، نه در حکم پاسخی قطعی در برابر خلأ معنا، بلکه نوعی تلاش برای حدگذاری بر این خلأ بی‌معنایی. نوعی تجربه‌ی آستانه‌ای به معنای جدا کردن درون و بیرون این خلأ. تلاش برای نشان دادن این‌که چیزها می‌توانند جور دیگری باشند؛ در این تلاش، او چشم‌اندازها را به گونه‌ای تغییر می‌دهد تا وضعیت، خلأ بی‌معنایی، آن‌گونه که در نور رستگاری‌بخش و نجات‌بخش ابرانه دیده می‌شود، یعنی کژوکوژ، معوج، از ریخت‌افتاده و تیره، آشکار شود؛ یا به تعبیر آدورنو «ساده‌ترین چیز که در عین حال ناممکن‌ترین چیز نیز هست.»[1] و این خصلت ناهمساز فیلم‌های فرهادی است: عملیاتِ رستگاری و نجات مداوم و پیوسته که عمیقاً و باطناً نومیدانه است. اگر امکانی هم باشد تنها با پذیرش نومیدی و ناممکنی موجود در آن متصور است.

بااین‌حال اهمیت سینمای فرهادی، مشخصاً از چهارشنبه‌سوری به بعد، صرفاً در مواجهه‌ی متعهدانه و هوشمندانه با این گسست نیست. اهمیت سینمای او در تلاش برای درونی کردن خود بحرانِ گسست است. کوشش برای درونی کردن تجربه‌ی ناکام ایده‌ی گسست و جدایی. روایت تاریخی ۱۳۷۶ درون روایت‌های ازهم‌گسیخته. حرکت سینمای او، حرکت بطئی این گسست و جدایی. اعماق روایت است، رسوب بطئی این گسست در دِل خودِ روایت؛ روایت‌های ازهم‌گسیخته، گسست‌ها و جدایی‌هایی که خود نیز مبتلا به گسست می‌شوند. سینمای فرهادی نام خاص این پروسه‌ی گسست و جدایی تاریخی است که از ۱۳۷۶ شروع می‌شود، ادامه می‌یابد، دچار لختی و رخوت می‌شود و سپس وقفه و سکته، اما بالقوگی آن جامعه را از درون دچار گسست و جدایی می‌کند. سینمای او دقیقاً بر حول‌وحوش این لبه‌ی تیز، خطرناک، شکننده و سستِ پرتگاهِ گسست فعال می‌شود. نقطه‌ای که سینمای ایران عمدتاً برای عدم‌مواجهه با خطرات آن، یا با توسل به طناب مهار معنا و بی‌معنایی بر لبه‌ی آن می‌ایستد یا اساساً، خود را از ایستادن بر لبه‌ی آن معاف می‌کند. در آن تصویر کژاندام و معوج از وضعیت در فیلم‌های فرهادی، تنها پیش‌شرطِ امکانِ نجات نهفته است؛ در آن انتظار و وفاداری به انتظارِ از کُما بیرون آمدن و نه توسل به معنایی که ضامن به هوش آمدن

1. Adorno, Theodor, *Minima Moralia. Reflection on a Damaged Life*. Verso, 2005, New York.

www.ketab.ir

باشد، در باور به خود مطالبه و نه معنا و گفتاری که تحقق آن را تضمین کند. سینمای او آگاه بر جایگاه خود درون وضعیتی ازهم‌پاشیده است.

این کتاب می‌کوشد تصویری از حرکت بطنی این گسست و جدایی در سینمای فرهادی باشد، با نقشه‌برداری از موقعیت دقیق آن در هر فیلم و تحولی که خود این حرکت در ماهیتِ مطالبه ایجاد می‌کند. با قیاس با دو مفهوم حرکت وضعی و حرکت انتقالی در نجوم می‌توان منظومه‌ی فیلم‌سازی فرهادی را واجد دو حرکت مختلف دانست: نخست حرکت وضعی فیلم‌ساز پیرامون خودش، تحول و تکاملی که البته نه به شکلی خطی بلکه به شکل دوار در مسیر فیلم‌سازی‌اش رخ می‌دهد؛ در وضعیت خاص و جزئی. و دوم حرکت انتقالی آن، در متنِ آن‌چه کلیتِ سینما می‌خوانیم، در دلِ سینمای معاصر جهان، در وضعیت عام و جهان‌شمولش، در حرکت به اصطلاح بیضی‌شکلی که تحت‌تأثیر جرم عظیمی که تاریخ خوانده می‌شود. ما از گردشِ بیضی‌شکل که تاریخ در کانون آن قرار دارد و از نیروی گرانش عظیم آن گریزی نیست. اگر امروزه مفهوم سینمای مؤلف همچنان واجد ظرفیتی درخور تأمل باشد، باید آن را در متن دیالکتیک میان حرکت وضعی و حرکت انتقالی یک فیلم‌ساز محاسبه کرد و نه صرفاً نوعی تکامل و تحول خطی رو به جلو. آن حرکت دوار و بیضی‌شکل که فیلم‌ساز در حرکتِ وضعی‌اش که از نخستین فیلمش آغاز می‌کند، گاه دوباره به آن بازمی‌گردد و البته گاه تا بیشترین حد ممکن در این حرکت از آن فاصله می‌گیرد. بنابراین در برداشتی دیالکتیک از مفهوم مؤلف (در حدفاصل دو آنتی‌نومیِ حرکت وضعی و حرکت انتقالی). تحول «فیلم‌ساز در خود» به تحول «فیلم‌ساز برای خود» تبدیل می‌شود، همان منطق هگلی گذر از منطقِ «در خود» به «برای خود»، همان تحولی که از حادترین مشکل نظریه‌ی مؤلف، یعنی «تاریخی نبودن آن به اندازه‌ی کافی» هم فرارَوی می‌کند، یا همان محدود ماندن در بند مختصاتِ افقِ تاریخ شخصی فیلم‌ساز. به عبارت دیگر سویه‌ی دیالکتیکی مفهوم «مؤلف» شکلی از همان مرگ ثانوی یا نفی در نفی هگلی است. نفی نخستین و بی‌واسطه‌ی یک وضعیت، صرفاً موضع و محتوای آن وضعیت را نفی می‌کند و در همین حال درون مرزها و محدوده‌ی نمادین آن باقی می‌ماند. همان شکلی از نگرش انتقادی و به‌ظاهر معترضی که در سینمای ایران رایج است. این نقد و نفی‌گاه‌ها حقیقی و کارآمد می‌شود که درگیر یک نفی ثانوی هم باشد: نفی‌ای که خودِ فضای نمادین مشترک و وضعیت نفی‌شده و نفی بی‌واسطه‌ی آن را هم نفی کند. سویه‌ی تألیفی فرهادی دقیقاً در همین نقطه نمود می‌یابد: جایی که فیلم‌ساز در بطن دیالکتیک حرکت وضعی ـ حرکت انتقالی و تاریخی بودن از مؤلف بودن به معنای «در خود بودن»، به مؤلف بودن به معنای «برای خود بودن» فرارَوی می‌کند. می‌توان گفت با فرهادی سینمای ایران شروع می‌کند در سطحی فرمال به خویش نگاه کردن. به آن به اصطلاح «اجتماعی بودن»اش به وسواس‌های اخلاقی ـ معنوی‌اش. و حتا کنایی‌تر به علاقه‌اش برای دیده شدن توسط دیگری.

کتاب می‌کوشد در بطن این دیالکتیک، تحلیلی درون‌ماندگار از سینمای فرهادی و شش فیلم اولش ارایه کند. فرهادی در میانه یا شاید هم آغاز مسیر فیلم‌سازی‌اش، همچنان پدیده‌ای گشوده و نامنتظره

www.ketab.ir

است، اما تا همین جای مسیر فیلم‌سازی‌اش، فراتر از تحسین و موفقیت‌های بین‌المللی، پدیده‌ای مهم و استثنایی در هنر معاصر ایران است. همان‌گونه که نیچه گفته بود «اگر از ارتفاعی درست بنگریم همه‌ی چیزها سرانجام به‌هم می‌رسند: اندیشه‌های فیلسوف، کار هنرمند و اعمال نیک.»[۱] این کتاب با باور به این اصل که امروزه مهم‌ترین رسالت نقد یافتن آن ارتفاع درست است، می‌کوشد برای نگریستن به سینمای فرهادی به جست‌وجوی آن ارتفاع برآید؛ عملیات جست‌وجویی که همزمان نقد را هم‌افق با ابژه‌ی نقد می‌کند، امکان فراروی از آن را هم فراهم می‌کند.

در پایان قدردان همیاری محسن آزرم در آماده شدن کتاب هستم و پیگیری همدلانه‌اش در همه‌ی مراحل آماده‌سازی کتاب.

پیش از چاپ متن را برای امید مهرگان فرستادم. با دقت و وسواس آن را خواند. آن‌گونه که هر نویسنده‌ای از یک خواننده‌ی انتقادی آرمانی انتظار دارد. برخی کج‌روی‌ها و سوءفهم‌های متن را بر من آشکار ساخت و مجهز شدن کرد از آن‌چه پیش‌تر بود. سپاس‌گزار و قدردانش هستم. بسیار.

www.ketab.ir

۱. فلسفه، معرفت و حقیقت، فردریش نیچه، ترجمه‌ی مراد فرهادپور، نشر هرمس، ۱۳۸۰، تهران.