

تاریخ دریافت مقاله: ۹۳/۱۲/۱۲

تاریخ پذیرش مقاله: ۹۴/۰۲/۲۹

حمیدرضا افشار^۱، ناتاشا محرم‌زاده^۲

بررسی «امر واقع» در سینمای اصغر فرهادی بر اساس آرای اسلاوی ژیتک^۳

چکیده

پژوهش کیفی حاضر با روش توصیفی-تحلیلی و با رویکرد روانکاوانه‌ی اسلاوی ژیتک و با تأکید بر سه فیلم درباره‌ی الی، جدایی نادر از سیمین و گذشته، به مطالعه‌ی «امر واقع» در سینمای فرهادی می‌پردازد. در این مقاله تبعات توصیف‌ناپذیر روایی با مرگ، به‌عنوان امر واقع در سه فیلم تبیین شده، و کلیه مسلکی سوژه‌ها، فقدان قهرمان و تداخل فانتزی‌ها به‌عنوان عوامل برساننده‌ی امر واقع مطالعه و بررسی شده است. نتیجه آنکه با رنگ باختن تدریجی سهم فعال و مسئول تماشاگر، از فیلم درباره‌ی الی تا فیلم گذشته، و به کمک تمهیدهای سینمایی، فرایند قربانی‌سازی، تقسیم تقصیر بین کاراکترها و ارائه‌ی «حق» به‌مثابه‌ی ابژه‌ی کوچک a، رفته‌رفته وجه دردناک و چاره‌ناپذیر امر واقع در سینمای اصغر فرهادی مؤکد و جنبه‌ی هولناک آن پنهان شده است، و نیز تکرار تقاضای احقاق حق مردگان، موجب بازگشت امر واقع شده و سه فیلم مجزا را به یک تریلوژی سینمایی تبدیل کرده است.

کلیدواژه‌ها: روانکاوی، ژک لکان، اسلاوی ژیتک، امر واقع، اصغر فرهادی

^۱ استادیار گروه آموزشی نمایش، دانشکده‌ی سینما و تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران

E-mail: hamidrezaafshar@ymail.com

^۲ کارشناس ارشد پژوهش هنر، دانشکده‌ی هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر، تهران، ایران (نویسنده‌ی مسئول)

E-mail: Natasha.moharramzadeh@yahoo.com

^۳ این مقاله برگرفته از پایان‌نامه‌ای است که در تاریخ ۱۳۹۳/۱۱/۱۴ با راهنمایی حمیدرضا افشار دفاع شده است.

۱- مقدمه

این نوشتار با بهره‌مندی از آرای اسلاوی ژیتزک^۱، که بر بنیان روانکاوی ژک لکان^۲ استوار است، به تحلیل «امر واقع» در سه فیلم اصغر فرهادی، درباره‌ی الی، جدایی نادر از سیمین و گذشته، می‌پردازد. یکی از مهم‌ترین یافته‌های لکان تقسیم‌ساحت انسان به سه حوزه‌ی امر نمادین^۳، امر خیالی^۴ و امر واقع^۵ است. پیش از ژیتزک، اغلب دو امر نمادین و امر خیالی مورد توجه تحلیل‌گران سینمایی قرار می‌گرفت اما امروزه ژیتزک با تمرکز ویژه بر امر واقع، بُعدی جذاب و غریب را به این تحلیل‌ها افزوده است. مخاطب تحلیل‌های سینمایی او صرفاً سینماگران و سینمادوستان نیستند، چراکه هدف اصلی تحلیل‌های سینمایی و ادبی او عموماً ساده‌سازی آرای پیچیده و دشوار لکان و ارائه‌ی شرح مبسوطی بر نظریات او است. در پژوهش حاضر پس از بررسی مختصر روابط متقابل روانکاوی و سینما از آغاز تا امروز، به‌طور کلی، و بررسی آرای روانکاوانه‌ی اسلاوی ژیتزک به‌طور ویژه، از نظریه‌های او برای بررسی امر واقع در سینمای اصغر فرهادی استفاده می‌شود. هدف یافتن پاسخی برای این پرسش‌هاست: امر واقع در سینمای اصغر فرهادی چیست؟ چه عواملی بر سازنده‌ی بحران امر واقع و احیاناً تشدیدکننده‌ی آن‌اند؟ و چه عواملی امر واقع را، پس از بروز، تلطیف می‌کنند و از هولناکی آن می‌کاهند؟ در بخش‌هایی نیز به این نکته خواهیم پرداخت که چگونه بازگشت امر واقع، از سه فیلم مجزا یک تریلوژی سینمایی ساخته است. پژوهش حاضر پژوهشی کیفی است که به روش توصیفی-تحلیلی به بررسی سینمای اصغر فرهادی می‌پردازد. سه فیلم درباره‌ی الی، جدایی نادر از سیمین و گذشته مطالعه و تحلیل شده‌اند. کتابخانه، فیلم‌ها و پایگاه‌های معتبر اینترنتی ابزار دستیابی به اطلاعات مورد نیاز پژوهش بوده‌اند.

۲- پیشینه‌ی پژوهش

گابارد معتقد است که تقریباً از دهه‌ی پنجاه، نظریه‌پردازان سینمایی متوجه شدند که «تحلیل روانکاوانه‌ی سینمایی همان‌قدر مفید خواهد بود که تحلیل‌های فروید بر نمایشنامه‌های شکسپیر، سوفوکل و ایبسن راهگشا بودند» (گابارد، ۲۰۰۱، ۲).

از مهم‌ترین مطالعات اولیه‌ی انجام‌شده در زمینه‌ی روانکاوی و سینما «می‌توان به فیلم: پژوهشی روان‌شناختی، اثر مارتا ولفنشتاین^۶ و ناتان لیتز^۷ (۱۹۵۰)، اشاره کرد که نویسندگان دربار‌هی تبلور رؤیایها، اساطیر و ترس‌های عمومی مردم بحث می‌کنند» (استم، ۱۳۸۹، ۱۹۳). هورتنز پادرمیکر^۸ نویسنده‌ی کتاب هالیوود: کارخانه‌ی رؤیا^{۱۰} (۱۹۵۰)، نیز «ضمن استفاده از اصطلاحات قوم‌نگارانه، هالیوود را قبیله‌ای می‌پندارد که به کارخانه‌ی تولید اساطیر و رؤیایها تبدیل شده است» (همان).

اوج مطالعات روانکاوانه در سینما به دهه‌ی هفتاد بازمی‌گردد و پژوهشگران عمدتاً به تلاش‌های «ریموند بللر^{۱۱}، تری کنتزل^{۱۲} و کریستین متز^{۱۳} در مجله‌ی فرانسوی کومونیکاسیون^{۱۴}، در سال ۱۹۷۵ اشاره می‌کنند» (برگستورم، ۱۹۹۹، ۳). اما در واقع،

پیش از آن نشریه‌ی فرانسوی کایه‌دوسینما^{۱۵} که از دهه‌ی پنجاه به‌طور سازماندهی شده‌ای بر مطالعه‌ی فیلم‌های آمریکایی و اروپایی تمرکز کرده بود، تأثیر بسیار زیادی بر نقد روانکاوانه‌ی سینما داشت. . . . بسیاری از این نظریه‌ها پس از مدتی به مجله‌ی انگلیسی اسکرین^{۱۶} رسید. و در طول چند سال این مفاهیم، بخصوص روانکاوی‌ای که توسط منتقدان فمینیست در مجلات کمرا اِبِسکور^{۱۷} و دیسکورس^{۱۸} معرفی می‌شد، مورد توجه تحصیل‌کردگان آمریکایی قرار گرفت. (گابارد، ۲۰۰۱، ۲)

شاید مهم‌ترین مقاله‌ای که پای روانکاوی ژک لکان را به عرصه‌ی نظریه‌ی فیلم کشاند، مقاله‌ی تأثیرات ایدئولوژیکی سازوبرگ سینمایی^{۱۹} بود که نخستین بار ژان لوئی بودری^{۲۰}، آن را در سال ۱۹۷۰

در مجله‌ی سینتیک^{۲۱} منتشر کرد. او در این مقاله با اشاره به مرحله‌ی آینه‌ای^{۲۲} لکان، بر توهم ایجاد شده در ذهن تماشاگر به واسطه‌ی ساز و کارهای سینمایی اشاره کرد. کریستین متز نیز به اهمیت موضوع مطرح شده از سوی بودری پی برد و «بلافاصله، در تابستان ۱۹۷۵، مقاله‌ی پیشتاز او، دال خیالی^{۲۳}، در مجله‌ی انگلیسی اسکرین چاپ شد» (برگستورم، ۱۹۹۹، ۳). در همان سال و در همان مجله، مقاله‌ی لذت بصری و سینمای روایی^{۲۴} از لورا مالوی^{۲۵}، نیز چاپ شد که به زعم برگستورم «راه را برای ایجاد نظریه‌ای فمینیستی در سینما هموار کرد» (همان).

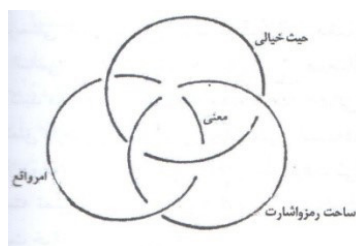
امروزه دیگر نه تنها از روانکاوی برای تحلیل فیلم استفاده می‌شود، بلکه نظریه پردازانی همچون ژیل دلوز^{۲۶} و اسلاوی ژیژک نیز برای تفسیر و تبیین مسائل پیچیده‌ی فلسفی-روانکاوانه، از سینما به عنوان ابزار تفسیر ایده، استفاده می‌کنند. ژيژک «شیوه‌ی جدیدی را برای تحلیل متن فیلمیک ارائه داده که به هیچ وجه به شیوه‌های نقد سنتی شبیه نیست... به طوری که به اعتقاد رابرت استم او در فیلم‌های سینمایی مثال‌هایی می‌یابد که حتی از خود لکان هم بهتر افکار روانکاوانه‌اش را شرح می‌دهند» (پیردهقان، ۱۳۹۰، ۸۴).

در ایران «اولین تلاش‌ها به صورت جدی در ترجمه‌ی آثار ژيژک با انتشار مجله‌ی ارغنون آغاز شد» (صدرالغروی، ۱۳۹۰) و از سال ۱۳۸۴ به بعد «با انتشار کتاب رخداد که گزیده‌ای از مقاله‌های اسلاوی ژيژک در حوزه‌های نظریه، سیاست و دین را شامل می‌شد، نوشته‌های وی در قالب کتاب به فارسی ترجمه شد» (همان). اگرچه طی سال‌های اخیر، نزدیک به صد مقاله درباره‌ی آثار و نوشته‌های ژيژک به فارسی منتشر شده است، اما از محدود پژوهش‌های مرتبط با سینما که واجد اعتبار دانشگاهی باشند، می‌توان به مقاله‌هایی مانند مقاله‌ی جعفریان (۱۳۹۰)، مفهوم واقعیت در سینمای کیارستمی و سینمای نئورئالیسم ایتالیا از منظر فلسفه‌ی اسلاوی ژيژک (۱۳۹۰) و مقاله‌ی آقابابایی و همکاران (۱۳۸۹)، تحلیل روایی فانتزی در فیلم سینمایی آقای هالو، اشاره کرد. لازم به یادآوری است که سینمای اصغر فرهادی تا کنون از منظر ژيژک یا روانکاوی لکان مطالعه و تحلیل نشده است.

۳- چارچوب نظری

آرای ژيژک بیش از همه متأثر از اندیشه‌های مارکس^{۲۷}، هگل^{۲۸} و لکان است. اگر بتوانیم بگوییم آنچه ژيژک از هگل آموخته، روشی برای تفسیر ایدئولوژی است، آنگاه به قول تونی مایرز «آموزه‌های مارکس اساساً بنیادی‌ترین دلیلی است که او را به نوشتن وامی‌دارد» (مایرز، ۱۳۹۱، ۳۱)، و روانکاوی دستمایه‌ای است برای تکمیل آن.

لکان سه امر نمادین، خیالی و واقع خود را به کمک هندسه‌ی موضعی و اصطلاح گره برومهای^{۲۹}، این گونه تشریح کرده است: «زنجیری متشکل از سه حلقه به نحوی که اگر یکی از حلقه‌ها را از آن جدا کنیم دو حلقه‌ی دیگر از هم باز شده، تشکل خود را از دست بدهند» (موللی، ۱۳۹۱، ۶۸).



تصویر ۱: گره برومهای

منبع: موللی، ۱۳۸۸، ۲۱۲

ژیژک برای سه امر مطرح شده از سوی لکان سه ساحت دیگر را نیز در نظر می‌گیرد. برای مثال، از دیدگاه او امر واقع خود به سه وجه تقسیم می‌شود: «واقعی نمادین، واقعی واقعی و واقعی خیالی» (دالی، ۱۳۸۷، ۳۱). اسلاوی ژیژک را امروز فیلسوف امر واقع می‌دانند.

این عنوان تا حدودی بازی با کلمه‌ی واقعی است. چون او موضوعاتی واقعی را به بحث می‌گذارد نظیر طرح توالتهای اروپایی یا فیلم‌های شوارتزنگر و نه ایده‌های انتزاعی و فاقد تأثیر مستقیم بر شیوه‌ی زندگی‌های ما. اما چنین عنوانی، همچنان به امر واقع لکانی نیز اشاره دارد. (مایرز، ۱۳۹۱، ۵۰)

«امر واقع از اوایل دهه‌ی شصت به آرای لکان راه یافت» (ژولین، ۱۹۹۴، ۱۷). او در این دوره «ارزش نسبتاً ناچیزی به امر واقع می‌دهد و آن را به چیزی که مانند آدامس تف شده در خیابان، به پاشنه‌ی آدم می‌چسبد تشبیه می‌کند» (هومر، ۲۰۰۵، ۸۲). اما کمی بعدتر، امر واقع به مرز میان امر خیالی و امر نمادین تبدیل شد و ارتباط تنگاتنگی با تروما برقرار کرد. «تروما تا آنجا که امر واقع است، مانند از جادر رفتگی استخوان، به شکلی نمادناپذیر در درون سوژه برجا می‌ماند... هر اندازه هم که برای نمادپردازی و به کلام در آوردن رنج خود بکشیم، همواره چیزی باقی می‌ماند» (همان). این چیز باقی مانده یا مازاد را لکان با X نشان می‌دهد. X همان امر واقع است. او معتقد است درحالی که واقعیت ساخته و پرداخته‌ی امر نمادین است، امر واقع، برعکس، مقوله‌ای است تغییرناپذیر که حالتی تناوبی دارد و «هر بار به‌طور غیرمنتظره آشکار می‌گردد. بنابراین وجود فرد آدمی هر بار غافلگیر می‌شود و هرگونه وسیله‌ی دفاعی را در دفع آن از دست می‌دهد» (موللی، ۱۳۹۱، ۲۷۴). ژیژک معتقد است:

امر واقعی ناممکن است ولی درست‌تر این است که بگوییم امر ناممکن واقعی است. یک ضایعه یا یک کنش نشان می‌دهد که امر واقعی رخ می‌دهد... می‌توانید با امر واقعی روبه‌رو شوید و این‌که پذیرفتن آن، خیلی دشوار است. (ژیژک، ۱۹۸۹؛ به نقل از دالی، ۱۳۸۷، ۱۰۵)

امر واقع ارتباط تنگاتنگی با مفاهیم فانتزی^{۳۰}، ابژه‌ی کوچک a^{۳۱} و ژوئیسانس^{۳۲} دارد. ابژه‌ی کوچک a از دید لکان یعنی میل به چیزی که گم شده است. در واقع میل داشتن چیزی نیست مگر جستجو برای یافتن ابژه‌ی گمشده، اما نه گمشده‌ای به معنای مرسوم آن. «ابژه‌ی کوچک a ابژه‌ای نیست که آن را گم کرده باشیم، در این صورت می‌توانستیم بیابیمش و میل خود را ارضا کنیم. ابژه‌ی کوچک a احساس مداوم سوژه‌هاست مبنی بر این‌که چیزی از زندگی کم شده است» (هومر، ۲۰۰۵، ۸۷). و اما در فانتزی که زمینه و بستر میل است «چیزی رازآمیز وجود دارد که قطعاً پارادوکسیکال و مبهم است. از یک سو نهایت میل است. و از سوی دیگر، اگر بخواهیم از بعدی دیگر به آن نزدیک شویم در خودآگاه انسان وجود دارد» (لکان، ۱۹۷۷، ۱۴). در واقع،

آنچه فانتزی روی صحنه می‌آورد فضایی نیست که در آن خود میل ما برآورده می‌شود و به‌کلی ارضا می‌گردد. بلکه برعکس فضایی است که خود میل را فی حد ذاته تحقق می‌بخشد و روی صحنه می‌آورد. لب کلام روانکاوی این است که میل چیزی از پیش داده شده نیست. بلکه چیزی است که باید آن را ساخت. و این دقیقاً وظیفه‌ی فانتزی است که مختصات میل سوژه را فراهم آورد. (ژیژک، ۱۳۹۲، ۱۹)

و ژوئیسانس در حکم قانونی است که

به سوژه فرمان می‌دهد تا آنجا که ممکن است کمتر کیف ببر. درعین حال سوژه پیوسته در تلاش است تا از ممنوعیت‌هایی که بر کیف او تحمیل شده تخطی کند و به ورای اصل لذت برسد. لیکن نتیجه‌ی تخطی از اصل لذت، نه لذت بیشتر که درد است. زیرا سوژه قادر به تحمل مقدار معینی از لذت است. این لذت دردناک همان لذتی است که لاکان ژوئیسانس می‌نامد. (دالی، ۱۳۸۷، ۹۷)

۴- تحلیل داده‌ها

۴-۱- «امر واقع» در سه‌گانه‌ی سینمایی اصغر فرهادی

ژنرک در توضیح سه امر لکانی از مثال بازی شطرنج استفاده می‌کند: «امر واقع به‌مثابه‌ی مجموعه‌ی پیچیده‌ی شرایط اتفاقی است که بر مسیر بازی تأثیر می‌گذارد؛ درجه‌ی ذکاوت بازیکنان، مداخله‌های غافلگیرکننده‌ای که ممکن است حواس یک بازیکن را پرت کند و یا بازی را دفعتاً به نقطه‌ی پایان برساند» (ژنرک، ۲۰۰۶، ۷). با این تعبیر می‌توان زمان تبلور نخستین جرقه‌های امر واقع را به آنچه در سینما نقطه‌ی عطف نامیده می‌شود، نزدیک دانست، زیرا نقطه‌ی عطف نیز «حادثه یا اتفاقی است که در داستان چنگ می‌اندازد و آن را به سمت یا جهت دیگری پرتاب می‌کند» (میرفندرسکی، ۱۳۸۷، ۱۱۶). اکنون می‌توانیم به کمک نقطه‌ی عطف در سه فیلم اصغر فرهادی، به امر واقع در سینمای او نزدیک‌تر شویم.

جدول ۱: نقطه‌های عطف در فیلم دربار‌ی‌الی

نقطه‌ی عطف اول	نقطه‌ی عطف دوم	گره‌گشایی
الی ناپدید می‌شود. دقیقه‌ی ۵۴	فاش شدن این راز که الی نامزد دارد. دقیقه‌ی ۹۲	پاسخ به پرسش علیرضا، نامزد الی. دقیقه‌ی ۱۱۴

با توجه به نقطه‌ی عطف اول، می‌توان مرگ الی را که با استفاده از تمهید دوربین روی دست مؤکد شده است، اولین اعلام حضور امر واقع دانست. اما نباید از یاد برد که «امر واقع لکانی دقیقاً چیزی واقعی‌تر از واقعیت است . . . [و] در گسل‌های واقعیت مداخله می‌کند» (دالی، ۱۳۸۷، ۱۳۸). در واقع، حواشی اخلاقی مرگ الی است که مرگ او را هولناک و ضایعه‌بار می‌کند. این نکته که نه مرگ الی بلکه حواشی آن بر سازه‌ی امر واقع این اثر است، با پایان بسته‌ی فیلم و پیدا شدن جسد الی نیز مؤکد می‌شود.

جدول ۲: نقطه‌های عطف فیلم جدایی نادر از سیمین

نقطه‌ی عطف اول	نقطه‌ی عطف دوم	گره‌گشایی
سقط جنین راضیه دقیقه‌ی ۴۰	فاش شدن حقیقت: نادر برخلاف ادعایش، از بارداری راضیه مطلع بوده است. دقیقه‌ی ۸۴	نادر از راضیه می‌خواهد که قسم بخورد او باعث سقط جنین راضیه شده است. دقیقه‌ی ۱۰۸

آنچه جریان اصلی این فیلم را تغییر می‌دهد سقط جنین راضیه و چرایی آن است. نادر در رویارویی با امر واقع هرگونه وسیله‌ی دفاعی را از دست می‌دهد. همه‌ی آنچه که پس از مرگ جنین راضیه، ضمن طرح پرسش‌هایی اخلاقی، فیلم را به پیش می‌برد، بر سازه‌ی امر واقع فیلم جدایی است.

جدول ۳: نقطه‌های عطف فیلم گذشته

نقطه‌ی عطف اول	نقطه‌ی عطف دوم	گره‌گشایی
برای اولین بار مطرح می‌شود که سلین خودکشی کرده است. دقیقه‌ی ۲۹	لوسی اعتراف می‌کند که نامه‌های عاشقانه‌ی مادرش و سمیر را برای سلین فرستاده است. دقیقه‌ی ۷۹	کارگر خشک‌شویی اعتراف می‌کند که او آدرس ایمیل سلین را به لوسی داده است. دقیقه‌ی ۱۰۳

در این فیلم وقتی لوسی ناگهان اعتراف می‌کند که نامه‌های عاشقانه‌ی مادرش و سمیر را از طریق ایمیل برای سلین ارسال کرده است، روند فیلم از جریان طبیعی خارج می‌شود و خودکشی سلین جنبه‌ای هولناک پیدا می‌کند. به این ترتیب، همه‌ی آنچه حول محور چرایی خودکشی او می‌چرخد و پرسش‌های اخلاقی فیلم را برمی‌سازد، کاراکترها و تماشاگر را در مقابل مغاک امر واقع قرار می‌دهد. به زعم ژیزک یکی از صفت‌های امر واقع پاسخگو بودن آن در برابر خواست بشر است.

خواست تقریباً همیشه پای یک میانجی دیالکتیکی را به میان می‌آورد. ما چیزی طلب می‌کنیم، اما در واقع به میانجیگری آن چیزی دیگر طلب می‌کنیم. و گاه خود نفی خواست را به تمام معنای آن می‌خواهیم. همراه با هر خواستی خواهی نخواهی یک پرسش سربرمی‌آورد. من این را می‌خواهم ولی واقعا از این چه می‌خواهم؟ (ژیزک، ۱۳۹۲، ۴۸)

روانکاو می‌گوید امر واقع همواره در کمین است تا به میل مکتوم آدمی پاسخ گوید. «جنبه‌ی روان‌پزشانه‌ی امر واقع را به وضوح می‌توان از طریق مقابله‌ی آن قسم دیگری از پس امر واقع دریافت: مقارن شدنی که ما را انگشت‌به‌دهان می‌کند و تکانه‌ی سرگیجه‌آور می‌سازد» (همان، ۶۹).

با طرح چند پرسش درباره‌ی فیلم درباره‌ی الی به این ویژگی امر واقع می‌پردازیم: چرا سپیده از بین زنانی که احتمالاً می‌توانست برای احمد انتخاب کند، کسی را انتخاب می‌کند که مدتی درگیر رابطه‌ی عاطفی دیگری بوده و در ادامه متوجه می‌شویم که همچنان نیز درگیر این رابطه است؟ چرا پس از مرگ الی، زمانی که سپیده قصد بیرون رفتن با احمد را دارد، احمد نمی‌پذیرد و می‌گوید: «امیر رو که می‌شناسی سپیده جان» و درست پس از گفتن این جمله، دورین به سمت امیر می‌رود و این جمله را از او می‌شنویم که «خودت تنها برو احمد»؟ چرا پس از افشای هویت علیرضا، سپیده به گروه اصرار می‌کند که در حضور او اشاره‌ای به نام احمد نکنند و پای او را به میان نکنند؟

این نشانه‌ها در کنار نشانه‌های دیگر، گویای آن است که احتمالاً احمد ابژه‌ی میل سپیده است. در واقع، رابطه‌ی سپیده و احمد به یک بازی می‌ماند که می‌توان آن را در عناصر اربعه‌ی لکان خلاصه کرد: «۱. از تو می‌خواهم، ۲. تا امتناع کنی، ۳. از قبول آنچه به تو اعطا می‌کنم، ۴. چراکه مسئله مربوط به چیز دیگری است» (موللی، ۱۳۸۸، ۲۰۰). گویا سپیده از اساس نمی‌خواهد که الی و احمد با یکدیگر ازدواج کنند و این نخواستن اتفاقاً با تأکید بیش از اندازه‌ی او بر ازدواج این دو پررنگ می‌شود. مرگ الی میل ناخودآگاه سپیده را محقق می‌کند و به این ترتیب امر واقع به میل مکتوم او پاسخ می‌دهد.

در فیلم جدایی، ابتدا به نظر می‌رسد سیمین صرفاً برای تهدید همسرش، تقاضای طلاق می‌کند تا شاید بتواند با این تمهید او را برای مهاجرت راضی کند. در فاز سوم فیلم، ترمه به خاطر جدایی والدینش، به پدر اعتراض می‌کند که «تو که گفתי شوخیه» و پدر در جواب می‌گوید: «خب جدی شد». روانکاو به ما می‌گوید: «این شوخی هولناک امر واقع است که به میل ناخودآگاهتان پاسخ می‌دهد» (ژیزک، ۶۱، ۱۳۹۲). و چرا یک شوخی هولناک؟ آیا حقیقت این نیست که میل پنهان سیمین نه مهاجرت بلکه جدایی از نادر بود؟ و اگر نه، چرا در پایان فیلم که با تغییر فصل، مهلت اقدام برای مهاجرت به پایان می‌رسد و با مرگ پدر نادر، مانع مهاجرت نیز از میان برداشته می‌شود، مسئله‌ی طلاق همچنان مطرح است؟ به این ترتیب آیا امر واقع به میل پنهان سیمین یعنی جدایی پاسخ نداده است؟

در فیلم گذشته بر ارتباط عاشقانه‌ی ماری و سمیر تأکید می‌شود و بنابراین تنها راه رسیدن به فانتزی وصل عاشقانه‌ی این دو، برداشته شدن سلین از سر راه بوده است. دیری نمی‌گذرد که امر واقع در قالب خودکشی سلین از راه می‌رسد و به این میل مکتوم پاسخ می‌دهد.

به زعم ژیزک هراس از امر واقع که بیشتر به نوعی هراس از بادافره می‌ماند، مهر تأییدی است بر قریب‌الوقوع بودن امر واقع.

پیش از همه آدم به یاد موارد عرفانی و رازآمیز می‌افتد، همچون مورد سیاستمداری که پس از این اعلام شورانگیز که: خدا زمینم بزند اگر کلمه‌ای دروغ گفته باشم، خط‌مشی پیشنهادی‌اش نقش بر آب می‌شود. در پس این قبیل موارد همیشه این هراس به قوت خود باقی است که اگر دروغ بگوئیم و دست به دامان فریب شویم خود امر واقع پاپیش خواهد گذاشت تا جلومان را بگیرد. (ژیژک، ۱۳۹۲، ۶۹)

در فاز سوم فیلم درباره‌ی الی، پس از ورود علیرضا و مطرح شدن پرسش او درباره‌ی این که آیا گروه می‌دانست الی نامزدی دارد یا خیر، از آنجایی که سپیده خود را مقصر می‌داند به جمع می‌گوید:

شما راستشو بگین. بگین نمی‌دونستین من یه نفر می‌گم به من گفته بود. همه این بدبختی‌ها زیر سر منه دیگه بذارید هرچی می‌خواد بشه، بشه.

عبارت «هرچی می‌خواد بشه، بشه.» نمایانگر هراس اوست از بادافره تقصیری که احساس می‌کند بر گردن دارد و در صورت گفتن حقیقت و اعتراف کردن احتمالاً کم‌رنگ خواهد شد. در سکانشی پیش از سکانس رویارویی سپیده و علیرضا، چهره‌ی سپیده را در آینه‌ی دستشویی می‌بینیم که مردد است. او از دروغ گفتن به علیرضا می‌ترسد زیرا آن را گناه دوم خود برمی‌شمارد که مجازات عمل را سنگین‌تر نیز خواهد کرد. چهره‌ی مردد و مستأصل سپیده در آینه‌ی دستشویی نمایانگر دو چیز است: نخست آن که می‌داند نباید این کار را بکنم اما همچنان این کار را می‌کنم و دوم اینکه اطمینان دارم امر واقع به من پاسخ خواهد داد. در فیلم جدایی نیز راضیه از قسم خوردن خودداری می‌کند. او می‌ترسد که با این عمل، خود یا خانواده‌اش را درگیر عقوبتی غیرقابل بازگشت کند.

حجت: بیا بریم گناهِش گردن من.

راضیه: نه. حرومه رفتم پرسیدم.

حجت: حروم چیه بابا؟ خودش راضیه بده.

راضیه: نه من می‌ترسم. به خدا بدبخت می‌شیم.

پس از این که لوسی در فیلم گذشته اعتراف می‌کند نامه‌های عاشقانه‌ی مادرش و سمیر را برای همسر سمیر فرستاده و احتمالاً این مسئله باعث خودکشی سلین شده است، احمد او را مجبور می‌کند با مادرش روبه‌رو شود و به گناهِش اعتراف کند. این موضوع یادآور سنت مسیحی اعتراف کردن است. گویا اعتراف می‌تواند گناه آدمی را بشوید تا فرد از پاسخ امر واقع در امان بماند.

۴-۲- عوامل سبب‌ساز بروز «امر واقع» در سه‌گانه‌ی سینمایی اصغر فرهادی

الف) زوال کارایی نمادین

به‌زعم ژيژک «کارکرد اصلی امر نمادین و قوانینش این است که زندگی در کنار دیگران تحمل‌پذیر شود. این ساحت در حکم واسطه‌ای است که باید میان من و همسایه‌ام قرار گیرد تا روابط ما به قتل و خشونت ختم نشود» (ژيژک، ۲۰۰۶، ۲۶). اما زوال آن ناشی از واپاشی دیگری بزرگ است. «دیگری بزرگ تنها وقتی وجود دارد که سوژه‌ها چنان رفتار کنند که انگار وجود دارد... چیزی است که انسان‌ها حاضرند جان‌شان را برایش بدهند» (همان، ۸). در ادامه به مطالعه‌ی شیوه‌ی عملکرد قانون به‌عنوان یکی از نشانه‌های امر نمادین در سه فیلم منتخب می‌پردازیم.

در فیلم درباره‌ی الی گروه به‌ظاهر از قانون می‌ترسد. اما وقتی قانون به‌عنوان دیگری بزرگ حضور پیدا می‌کند، آنچه برای او اهمیت دارد صرفاً نام شخص مرده است. هنگامی که علیرضا به جمع می‌پیوندد، چندین بار نام کلانتری به میان می‌آید:

امیر: زنگ بز ن پلیس بیاد همه چی رو هم صورت جلسه کرده.
علیرضا: من به پلیس کاری ندارم.

می بینیم که کلام قانون برای علیرضا اهمیتی ندارد. بار دومی که امر نمادین در فیلم تعریف می شود، زمانی است که متوجه می شویم جسد الی پیدا شده است و علیرضا باید برای شناسایی او به سردخانه برود. پرونده ای امر واقع فیلم درباره الی با دو حضور ناکارآمد دیگری بزرگ در عرصه ای نمادین بسته می شود: پرسش از نام او، و بستن پرونده ای زندگی او.

بی اعتمادی به قانون در اغلب رفتارهای کاراکترهای فیلم جدایی نیز مشهود است. وقتی حجت در سکانس مدرسه تهدید می شود، فریاد می زند: «منو از ۱۱۰ نترسونین خانوم». نادر نیز نمی تواند به قانون ثابت کند که قاتل نیست. نمود این مسئله در دیالوگ نادر و ترمه آشکارتر می شود:

نادر: ببین آگه من هلش بدم می خوره به نرده ها، به طرف پله نمی ره. ببین بیا امتحان کن.
ترمه: خب چرا اینارو تو دادگاه نمی گی؟
نادر: اونارو ولش کن. من می خوام تو بدونی.

این مسئله در سکانسی که نادر به دخترش توضیح می دهد که چرا به قاضی دروغ گفته نیز مشهود است.

نادر: ببین من می دونستم بارداره، اما تو اون لحظه نمی دونستم. یادم رفته بود. اصلاً حواسم نبود.
ترمه: خب همینارو برو بگو بهشون.
نادر: بابا قانون این چیزها حالیش نیست می گه یا می دونستی یا نمی دونستی.

غزنویان (۱۳۹۰) در این مورد به نکته ای جالبی اشاره می کند. او می نویسد:

اوج این آشفتگی در دادگاه است. حجمی وسیع از مراجعان به دادگاه و دادگاهی با چند صندلی فلزی و عاری از هرگونه تشریفات نئوکلاسیک دادرسی. دیگر قرار نیست مراجعین با حضور در صحن دادگاه و تحت تأثیر معماری آن احساس کنند در مقابل قانون به عنوان ابر-روایت تنظیم مناسبات اجتماعی، چیزی نیستند. دیگر حتی دادگاه هم چیزی نیست.

در فیلم گذشته نیز حضور قانون تنها در دو زمان نمود پیدا می کند: نخست طلاق ماری و احمد و دوم زمانی که کارگر خشک شویی اعلام می کند برای کار مجوز قانونی ندارد. در اینجا نیز نقد فرهادی به بیگانگی قانون و زوال کارایی آن در مواجهه با امر واقع همچنان خود را به رخ می کشد.

ب) کلبی مسلکی سوژه ها و فقدان قهرمان

به زعم ژیتزک،

ما هنوز در جامعه ای ایدئولوژیک زندگی می کنیم. موضوع صرفاً این است که ما با کلبی مسلکی مان خود را فریب می دهیم که برخی چیزها جدی نیستند . . . توهم ایدئولوژیک در واقعیت آنچه می کنیم نهفته است نه در آنچه فکر می کنیم. (ژیتزک، ۱۹۸۹؛ به نقل از مایرز، ۱۳۹۱، ۱۰۲)

زمانی که جمع در فیلم درباره الی رأی گیری می کند که آیا حقیقت را به علیرضا بگوید یا نه، اکثریت تصمیم می گیرند که حقیقت را بگویند اما آنچه اتفاق می افتد دروغ گفتن سپیده است. این اتفاق یادآور این باور ژیتزک است که «آن ها می دانند که با کاری که می کنند در حال پیروی از نوعی توهم اند اما همچنان آن کار را می کنند. ما همواره در رفتار یا رویه ایدئولوژی گراییم و نه در نظریه» (همان). از دموکراسی، آزادی و حق انتخاب به شکل نمادین استفاده می کنیم اما در مقام عمل، رفتار دیگری

بروز می‌دهیم. این رفتار دیگر نه تنها نمایانگر استیصال سوژه در مواجهه با بحران امر واقع است، بلکه بر سازنده‌ی آن نیز هست.

از سوی دیگر، اگرچه همه‌ی کاراکترهای اصلی فیلم مدافع اخلاق‌اند اما هیچ‌یک از آن‌ها در عمل و هنگامی که منافع خود یا نزدیکانشان در خطر است، خطر نمی‌کنند. این ویژگی به اخلاق فایده‌باورانه و مداراجویانه اشاره دارد. فایده‌باوری بر آن است که «من باید در همه حال کاری را انجام دهم که نسبت لذت بر الم را برای همه‌ی افرادی که در معرض عمل من‌اند به حداکثر برساند» (گنسلر، ۱۳۹۰، ۳۲۱). رفتار سپیده در پایان فیلم بر اساس این حسابگری قابل توجیه است و درست همین ویژگی است که مخاطب را در برهوت نبود قهرمان و عمل قهرمانانه در مواجهه با امر واقع، رها می‌کند. در فیلم جدایی، نادر در سکانس مرور درس‌های ترمه، در تقبیح اخلاق مداراجویانه و فایده‌باورانه موضع می‌گیرد.

نادر: دیگه این حرفو به من نزنن. چیزی که غلطه غلطه، هر کی می‌خواد بگه هر کجا هم نوشته باشن. برای گارانتی هم بنویس پشتیبانی.
 ترمه: چیز دیگه بنویسم نمره مو کم می‌کنه.
 نادر: عیب نداره بابا بذار کم کنه.

اما در جایی دیگر، وقتی ترمه از پدر می‌پرسد چرا به دادگاه دروغ گفته است که از حامله بودن راضیه بی‌خبر بوده، جواب نادر این است:

می‌دونی اگه می‌گفتم می‌دونستم چی می‌شد؟ هوم؟ از یه سال و نیم تا سه سال می‌بردنم زندان.

حجت نیز ظاهراً بیش از آن که به خودآیینی اخلاق معتقد باشد، به دلیل علقه‌های مذهبی به آن پایبندی نشان می‌دهد. نشانه‌های این پایبندی را می‌توان در بردن قرآن به مدرسه و گرفتن قسم از معلم مدرسه دید. اما در دقیقه ۱۱۰ فیلم زمانی که همسرش، راضیه، از قسم خوردن اجتناب می‌کند، به او اصرار می‌کند که قسم بخورد، حتی دست به خودزنی می‌زند تا راضیه از تصمیمش برگردد و قسم دروغ بخورد. در این فیلم نیز هیچ کاراکتری برای فعل اخلاقی که به آن ایمان دارد خطر نمی‌کند، تنها استثنا اصرار راضیه بر عمل اخلاقی خویش است. اما نباید از نظر دور داشت که آنچه او را به قسم نخوردن وامی‌دارد نه اعتقاد به خودآیینی اخلاق و عمل اخلاقی، که وحشت از پاسخ امر واقعی یا بادافره است. نشانه‌ی کلبی مسلکی در فیلم گذشته نیز مشهود است. سمیر در حال نقاشی خانه و نقل مکان به خانه‌ی ماریاست، اما هر دو چنان رفتار می‌کنند که گویی نگران وضعیت سلین‌اند. وانمود می‌کنند که زندگی او اهمیت دارد و مایل‌اند به زندگی بازگردند. آن‌ها می‌دانند با کاری که می‌کنند، در حال پیروی از نوعی توهم دروغین‌اند، اما همچنان آن کار را ادامه می‌دهند. در این فیلم نیز علی‌رغم صحبت مداوم از اخلاق - توجه کنید به سکانس تنبیه بچه‌ها از طرف سمیر - هیچ فعل خطیری در دفاع از اخلاق صورت نمی‌گیرد.

ج) تداخل فانتزی‌ها

در فیلم درباره‌ی الی دست کم دو دیگری وجود دارد: دیگری نخست الی است و دیگری دوم علیرضا. اگرچه گروه پیش از نقطه‌ی عطف اول، برای نزدیک شدن به الی و شناخت او هیچ تلاشی نمی‌کند، اما از آزار رساندن زیرپوستی به او نیز خودداری نمی‌کند. الی به مایه‌ی ژوئیسانس گروه تبدیل می‌شود. خود او نیز با قرار دادن خویش در موقعیت پیچیده‌ی یک غریبه، در حال تجربه‌ی همان لذت توأم با درد است. موضعی که گروه عملاً در رویارویی با الی اتخاذ می‌کند، مشابه چیزی است که ژیک در باره‌ی موضع

انسان امروز در رویارویی با همسایه‌اش تعریف می‌کند. او با تأکید بر اصطلاح هوموسیکر^{۳۳} آگامبن^{۳۴} می‌گوید: «هوموسیکر هرچند در مقام یک انسان زنده است. اما بخشی از جماعت سیاسی نیست . . . هوموسیکر به این معنا هم‌زمان که از انسانیت کامل خود محروم است تحت ظاهری بنده‌نوازانه مورد مراقبت قرار می‌گیرد» (ژیژک، ۱۳۹۰، ۱۰۹). ژيژک در این ارتباط پرسشی مطرح کرده و از روانکاوی برای پاسخ آن کمک گرفته است: «چگونه می‌توانیم از ترومای نزدیکی بیش‌ازحد به مگاک هراس‌آور دیگری اجتناب کنیم؟ . . . از نظر لکان فانتزی در حکم پاسخی است به معمای میل دیگری» (ژیژک، ۲۰۰۶، ۲۷). به همین دلیل است که پس از مرگ الی و محو شدن چهره‌ای که گروه دیگر ضرورتی برای ملاحظه‌ی آن ندارد، قضاوت اخلاقی به مراتب راحت‌تر از گذشته می‌شود. تداخل فانتزی افراد در درباره‌ی الی بحران را تشدید می‌کند و در نهایت، با تخریب فانتزیِ غریبه‌ی دوم، یعنی علیرضا، گروه، اگرچه گذرا، اما به هر حال انسجام اولیه را به دست می‌آورد. «بنابراین، فانتزی در بنیادی‌ترین حالت چیست؟ راز آمیز بودن و حتی شاید افتضاح مربوط به فانتزی آن است که تقابل رایج میان عینی و ذهنی را معکوس می‌کند» (همان، ۲۹).

دیگری‌ها در فیلم جدایی به دو گروه و دو طبقه‌ی اجتماعی تبدیل می‌شوند: خانواده‌ی حجت و خانواده‌ی نادر. در فانتزی هر کدام، دیگری مسبب ایجاد اختلال در روند زندگی است. نجومیان علاوه بر تأکید بر این نکته اضافه می‌کند که:

حجت در چند صحنه از فیلم‌نامه به نادر و یا معلم و دیگران می‌گوید که شما در مورد ما چی فکر می‌کنید؟ . . . نادر و سیمین و ترمه فکر می‌کنند که ممکن است حجت بتواند به ترمه صدمه بزند. البته این تنها در مورد حجت و راضیه صادق نیست. بلکه نادر و سیمین هم دائم از طریق طبقه‌ی پایین‌تر مورد قضاوت قرار می‌گیرند. (نجومیان، ۱۳۹۰؛ به نقل از شهبازی، ۱۳۹۰)

این جدال و سوء تفاهم میان دو طبقه همان وهم‌ها و خیالبافی‌هایی است که انسان برای فرار از دیگری و رعایت فاصله‌ای امن از او به آن پناه می‌برد. در فیلم گذشته، سمیر، دیگری لوسی است. وهم لوسی نشان‌دن سمیر در جایگاه پدر واقعی خود و شدیدتر از آن، در جایگاه احمد است. پیش‌از این پدر لوسی و بعدتر احمد که لوسی بسیار به او علاقه‌مند بوده و از نظر او بسیار شبیه به سمیر است، مادرش را ترک کرده‌اند. ترس از اتفاق مشابه و مخالفت با عامل برهم‌زننده‌ی اتحاد مادر و فرزند، او را به واکنش در مقابل سمیر تحریک می‌کند. سلین نیز دیگری کارگر خشک‌شویی است که در فانتزی او تنها عامل تهدیدکننده برای کار غیرقانونی‌اش است. بنابراین در مبارزه‌ی ناامیدانه با قانون، برای خلاصی از شر توهم سلین، تلاش می‌کند نقطه‌ی تمرکز سلین را از «خود» به «ماری» تغییر دهد. این توهم‌ها زیربنای اصلی شکل‌گیری امر واقع فیلم را برمی‌سازند و آن را تشدید می‌کنند.

۴-۲- روند اهلی کردن امر واقع در سه‌گانه‌ی سینمایی اصغر فرهادی

الف) تمهیدات سینمایی

در فازهای متفاوت فیلم درباره‌ی الی چندین تمهید برای القای هولناکی امر واقع به کار گرفته می‌شود. اولین تمهید، استفاده از نشانه‌ی صندوق صدقات در تیتراژ نخست فیلم است که جرقه‌ی پیش‌بینی فاجعه‌ای را در ذهن مخاطب روشن می‌کند. نخستین تصویر لرزان از دریا که با تکنیک دوربین روی دست نشان داده می‌شود نیز نمایانگر پیش‌بینی امری شوم در ادامه‌ی ماجراست. در لحظه‌های آغازین فرارسیدن

نقطه‌ی عطف اول که خبر غرق شدن آرش می‌رسد، دوربین ناگهان از وضعیت عادی خارج و مخاطب که فرهادی پیش‌ازاین با تمهید همه‌جا‌گردی دوربین و نیز گرفتن بازی‌های رئال و مستندگونه از بازیگران، او را در جایگاه یکی از اعضای گروه تثبیت کرده بود، ناگهان به بحران امر واقع پرتاب می‌شود. این بحران برای تماشاگری که خود را عضو گروه می‌داند، تقریباً تا پایان فیلم و لحظه‌ی گره‌گشایی ادامه می‌یابد. غیاب موسیقی، حضور پررنگ صدای رعب‌آور دریا، سرعت تغییر صحنه‌ها، تعداد زیاد نماها و پر بودن هر سکانس از کنش‌ها و واکنش‌ها، ریتمی پریشان به فیلم می‌دهد که در تشدید وضعیت اضطراب‌آور بسیار موفق عمل می‌کند.

فرهادی در سکانس اول فیلم جدایی نادر از سیمین با قرار دادن دوربین در جایگاه قاضی، عملاً مخاطب را در همان جایگاه نشانده است و سپس با تمهید استفاده از دوربینی همه‌جا‌گرد و کنجکاو، او را به دیدن ماجرا دعوت می‌کند تا با در نظر گرفتن شرایط حاکم بر زندگی این زوج، رأی نهایی را صادر کند. اما عملاً با کات کردن صحنه‌ی تصادف راضیه، موقعیت همه‌چیزدانی و همه‌چیزبینی را که به مخاطب داده بود، از او می‌گیرد و در داوری پیشین او تزلزل ایجاد می‌کند. این مسئله در پنهان کردن موقعیت نادر در زمان حضور معلم مدرسه و صحبت او با ترمه نیز تکرار می‌شود. دشواری قضاوت اخلاقی که در ذات امر واقع این فیلم است، مخاطب را غافلگیر و بحران را تشدید می‌کند. البته تجربه‌ی این بحران برای تماشاگر به‌عنوان قاضی و نه یکی از اعضای گروه - آن‌چنان‌که در فیلم درباره‌ی الی اتفاق افتاده بود - به‌مراتب راحت‌تر است.

در فیلم گذشته تمهید استفاده از دوربین روی دست تکرار نمی‌شود. شاید دلیل اصلی آن باشد که در دو فیلم پیشین اغلب ماجراها در مقابل دوربین و چشم تماشاگر اتفاق می‌افتند. اما در فیلم گذشته تمام اتفاق‌ها، چنان‌که از نام فیلم نیز پیداست، در گذشته اتفاق افتاده‌اند و حالا به‌واسطه‌ی حضور احمد مرور می‌شوند. ریتم کند فیلم، توضیحات بیش از ضرورت درباره‌ی علائق یا ریشه‌های احمد و نیز جدال روان‌شناختی بین او و سمیر، در مواردی تمرکز را از امر واقع منحرف و به جانب دیگری هدایت می‌کند. با این توضیحات به نظر می‌رسد که در این سه‌گانه رفته‌رفته از هولناکی امر واقع کاسته و بر دردناکی و جبرگونگی‌اش افزوده می‌شود و هیجان انتخاب و مسئولیت انتخاب برای مخاطبی که خود را عضوی از اعضای گروه - در درباره‌ی الی - و سپس یک قاضی بیرون از ماجرا - در جدایی - و آنگاه یک ناظر دست‌وپا بسته - در گذشته - می‌داند، رفته‌رفته کم‌رنگ و کم‌رنگ‌تر می‌شود.

ب) قربانی‌سازی

به‌زعم ژیتک «نباید ایهام ریشه‌ای امر واقعی لکانی را از یاد ببریم. امر واقع آن مصداق برینی که قرار است توسط پرده‌ی خیال‌پردازی پوشیده شود، نو نوار شود، اهلی و مأنوس شود، نیست» (ژیتک، ۱۳۸۹، ۳۵۶). ابراز احساسات کاراکترها در سه فیلم، همچون اشک ریختن سپیده پس از دروغ گفتن به علیرضا در فیلم درباره‌ی الی و اشک ریختن ترمه پس از دروغ گفتن به دادگاه در فیلم جدایی و نیز گریستن لوسی در فیلم گذشته و احساس ندامت او - توجه کنید به شرم سپیده در مقابل علیرضا در درباره‌ی الی، شرم نادر در مقابل ترمه در جدایی و شرم لوسی در مقابل مادر و همین احساس در کارگر خشک‌شویی در گذشته - بر سازنده‌ی نوعی احساس ترحم در بیننده است. نجومیان (۱۳۹۰) ضمن اشاره به این موضوع در فیلم جدایی می‌گوید: «در این فیلم‌نامه ما همراهی میان جبر و انتخاب را می‌بینیم... شرایط ما را مجبور به انتخاب می‌کند. یعنی از سوئی انتخاب می‌کنیم و از سوی دیگر این انتخاب‌های ما محصول جبر شرایط هستند» (به نقل از شهبازی، ۱۳۹۰).

به این ترتیب کابوس امر واقع در سینمای اصغر فرهادی به نفع برآورده کردن میل تماشاگر - قربانی بودن و نه مقصر بودن - تعدیل می شود. چراکه «فیلم مجموعه‌ی پیچیده‌ای از موقعیت‌ها و روابط بالقوه است که تماشاگران از طریق آن می‌توانند میل خود را تخلیه کنند» (هومر، ۲۰۰۵، ۱۲۶). ژنژک در این مورد اظهار نظر جالبی دارد:

با تمام احترام به رنج و تمام جدی بودن مسئله قربانی‌سازی من می‌گویم این واقعیتی خنثی نیست. ایدئولوژی قربانی‌سازی به زندگی فکری و سیاسی نفوذ می‌کند تا حدی که اگر بخواهید کارتان اعتباری اخلاقی داشته باشد باید بتوانید خودتان را به معنایی در مقام یک قربانی نشان دهید و توجیه کنید. (دالی، ۱۳۸۷، ۱۹۱)

وی در جایی دیگر می‌نویسد: «این تمهیدات که ما را از امر واقعی جدا می‌کنند، برهوت امر واقعی را قابل تحمل می‌سازند» (ژنژک، ۱۳۸۹، ۳۵۶).

۴-۴- «حق» به مثابه‌ی ابژه‌ی کوچک a

در فیلم درباره‌ی الی هرگز مشخص نمی‌شود که حق با چه کسی است. همه‌ی کاراکترها در رفتار خود قابل درک و محق‌اند. نجومیان (۱۳۹۰) درباره‌ی فیلم جدایی می‌گوید: «ما هیچ‌گاه نمی‌توانیم جایگاه حق را به‌طور مطلق در روابط انسانی مشخص کنیم... مسئله اینجاست که وقتی شما زاویه‌ی دید خود را در روایت عوض کنید می‌توانید حق را از یک نفر بگیری و به دیگری بدهید» (به نقل از شهبازی، ۱۳۹۰). کریس او فالت^{۳۵} (۲۰۱۳) منتقد هالیوود ریپورتر، درباره‌ی فیلم گذشته اینگونه اظهار نظر کرده است: «مسحورکننده‌ترین وجه فیلم‌نامه این است که به تدریج انگیزه‌ها را برملا می‌کند، بدون این که طرفداری کند». حال به ابژه‌ی کوچک a بازگردیم که ژنژک آن را به خلأ موجود در تخم مرغ شانسی تشبیه می‌کند:

بچه‌ای که تخم مرغ شانسی را می‌خرد اغلب با حالتی عصبی کاغذ آن را پاره می‌کند و فقط شکلات را می‌شکند... نگرانی‌اش فقط این است که چه اسباب‌بازی‌ای در مرکز شکلات است... این خلأ مادی در مرکز البته همان شکاف ساختاری صوری است که در مقایسه با آن هیچ محصول دیگری واقعاً آن نیست. [تنها] شکاف درون خود شکلات را پر می‌کند. (دالی، ۱۳۸۷، ۱۲۴)

به این ترتیب با تبدیل شدن حق به ابژه‌ی کوچک a شکاف موجود در فیلم‌ها ظاهراً پر شده، اما عملاً همچنان برجا می‌ماند. به طوری که در هر سه فیلم یا همه مقصرند یا هیچ‌کس مقصر نیست. این روند که از فیلم درباره‌ی الی آغاز شده است، در فیلم جدایی شدت می‌گیرد و در فیلم گذشته به اوج خود می‌رسد.

۴-۵- بازگشت امر واقع و تأثیر آن در ساختن یک تریلوژی از سه فیلم مجزا

ژنژک برای توضیح مفهوم بازگشت امر واقع به دو فاجعه‌ی هولوکاست و گولاک اشاره می‌کند و می‌گوید: «اشباح قربانیان این دو واقعه چونان مرده‌هایی زنده تا وقتی آیین کفن و دفنشان را به نحو صحیح و درخور به‌جا نیاوریم، تا وقتی ترومای مرگ ایشان را در حافظه‌ی تاریخی خویش نگنجانیم، دست از سرمان بر نخواهند داشت» (ژنژک، ۱۳۹۲، ۵۰). به زعم روانکاوی، آنچه باعث بازگشت امر واقع می‌شود تدفین غلط یا به عبارت دیگر، عدم اجرای درست مراسم تدفین برای مردگان است. پدر هملت پس از مرگ واقعی‌اش، در هیئتی شبیح‌گون به امر نمادین بازمی‌گردد تا حق و حقوقش را مطالبه کند. تنها چیزی که می‌تواند این شبیح را ناپدید کند، باز پس گرفتن این حق است.

الی در فیلم درباره‌ی الی می‌میرد. چنان ناگهانی و غیرمتعارف رشته‌ی زندگی او از واقعیت زندگی پاره

می‌شود که گویا از اساس همه‌ی این اتفاق‌ها یک خواب بوده‌اند. تدفین غلط آنگاه اتفاق می‌افتد که سپیده به نامزد الی دروغ می‌گوید و حق الی اعاده نمی‌شود و به‌این ترتیب نام الی -همچون مرده‌ای سرگردان- در امر نمادین زنده می‌ماند. «اگر پس از آن که جسممان مرد، مردم نام ما را به یاد آورند اعمالمان را به یاد آورند و غیره... در این سناریو ما همچنان به وجودمان در امر نمادین ادامه می‌دهیم؛ حتی اگر در امر واقع مرده باشیم» (مایرز، ۱۳۹۱، ۱۱۲). در فیلم دوم، جنین سقط‌شده نیز به زندگی‌اش در نظم نمادین ادامه می‌دهد و تمام مسائل فیلم، اختلافات، دادگاه و دروغ‌ها برای روشن شدن علت مرگ او مطرح می‌شود. در فیلم سوم، سلین در کماست و به لحاظ پزشکی امیدی به بهبودی‌اش نیست. اما سایه‌ی او نیز همچنان بر فیلم سنگینی می‌کند و به‌این ترتیب به نظر می‌رسد که روح فرد مرده‌ی نخست، یعنی الی، در دو فیلم دیگر نیز باز می‌گردد تا حق خود را مطالبه کند. این تقاضای احقاق حق روح فرد مرده است که از این سه فیلم یک تریلوژی می‌سازد.

۵- نتیجه‌گیری

در این نوشتار با استفاده از آرای اسلاوی ژیتک، به بررسی «امر واقع» در سینمای اصغر فرهادی پرداخته و سه فیلم درباره‌ی الی، جدایی نادر از سیمین و گذشته به دلیل داشتن ویژگی‌های مشترک، مطالعه شد. در مرحله‌ی مقدماتی، امر واقع به مدد نقاط عطف سه فیلم تعیین شد. نتیجه آنکه مرگ الی و حواشی اخلاقی آن در فیلم درباره‌ی الی، سقط‌جنین راضیه و عواقب اخلاقی آن در فیلم جدایی نادر از سیمین و خودکشی سلین و پرسش‌های اخلاقی مطرح‌شده پس از آن در فیلم گذشته، سه امر واقع این سه‌گانه‌ی سینمایی را تشکیل می‌دهند. سپس به ویژگی‌های امر واقع، از جمله هراس از امر واقع، و پاسخ امر واقع در هر سه فیلم پرداخته و نشانه‌های آن تحلیل شد.

پس از این مرحله، به عواملی که باعث ظهور امر واقع در آثار سینمایی اصغر فرهادی بوده‌اند، پرداختیم؛ عواملی مانند کلیبی مسلکی سوژه‌ها، فقدان قهرمان، زوال کارایی نمادین و تداخل فانتزی‌ها که در نتیجه‌ی حضور مداوم دیگری اتفاق می‌افتد. سپس به عواملی که بر روند نزولی شدت سختی و هولناکی امر واقع، از فیلم نخست تا فیلم سوم، تأثیرگذار بودند، اشاره شد. نتیجه آنکه تماشاگر در فیلم نخست در جایگاه یکی از اعضای گروه، تجربه‌ی هولناک‌تری را از سر می‌گذراند تا تماشاگر به‌عنوان یک قاضی در فیلم دوم، و این تجربه برای تماشاگر که به ناظری دست‌وپا بسته در فیلم سوم تبدیل شده است، تجربه‌ی به‌مراتب سهل‌تری بوده است. علاوه‌براین، دست‌به‌دست شدن پی‌درپی حق و به تبع آن تقصیر، از یکی به دیگری و اظهار ندامت و شرم پس از انجام عمل نادرست، بر قربانی بودن کاراکترها صحنه می‌گذارد و همراه با بازکردن راه‌های مداوم برای فرار از مسئولیت، بر جنبه‌ی دردناک و چاره‌ناپذیر امر واقع تأکید و جنبه هولناک آن را پنهان می‌کند.

در بخش نهایی، به ویژگی بازگشت‌پذیری امر واقع اشاره شد. ژیتک برای توضیح این ویژگی به مثال پدر هملت اشاره می‌کند. او به جهان مردگان باز می‌گردد تا حق خود را مطالبه کند و تا وقتی این حق اعاده نشود، در دنیای زندگان سرگردان باقی می‌ماند و موجب آزار آن‌ها می‌شود. نتیجه آنکه پس از زیر پا گذاشتن حق الی در فیلم نخست، روح او در قالب جنین راضیه یا شبه‌مرگ سلین، به دو فیلم دیگر باز می‌گردد تا حق خود را مطالبه کند. به‌این ترتیب تدفین ناتمام یا دست‌به‌دست شدن حق و تبدیل شدن آن به ابژه‌ی کوچک a باعث بازگشت امر واقع در دو فیلم دیگر شده و از این سه اثر یک تریلوژی سینمایی ساخته است.

پی‌نوشت‌ها

1. Slavoj Žižek(1949)
2. Jacques Lacan (1901 – 1981)
3. The Symbolic
4. The Imaginary
5. The Real
6. Movies: A Psychological Study
7. Martha Wolfenstein (1911 – 1976)
8. Nathan Leites (1912 – 1987)
9. Hortense Powdermaker (1896 – 1970)
10. Hollywood, the Dream Factory (1950)
11. Raymond Bellour (1939)
12. Thierry Kuntzel (1948 – 2007)
13. Christian Metz (1931 – 1993)
14. Communications
15. Cahiers du Cinéma
16. Screen
17. Camera Obscura
18. Discourse
19. Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus
20. Jean Louis Baudry
21. Cinéthique
22. Mirror Stage
23. The Imaginary Signifier
24. Visual Pleasure and Narrative Cinema (1973)
25. Laura Mulvey (1968 – 1993)
26. Gilles Deleuze (1925 – 1995)
27. Karl Marx (1818 – 1883)
28. Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770 – 1831)
29. Borromean node
30. Fantasy
31. Object Little a
32. Jouissance
33. Home sacer
34. Giorgio Agamben(1942)
35. O>Falt

فهرست منابع

- آقابابایی، احسان، ادیبی، مهدی، محمدی، جمال (۱۳۸۹)، «تحلیل روایی فانتزی در فیلم سینمایی آقای هالو»، هنرهای نمایشی و موسیقی، شماره ۴۲، صص. ۵-۱۶.
- استم، رابرت (۱۳۸۹)، نظریه‌ی فیلم، ترجمه‌ی احسان نوروزی، سوره‌ی مهر، تهران.
- پیردهقان، مریم (۱۳۹۰)، «سینما، اسلاوی ژیتک: نگرشی روانکاوانه به سینما»، گلستانه، شماره‌ی ۱۱۵، صص. ۸۲-۸۵.
- جعفریان، فائزه (۱۳۹۰)، «مفهوم واقعیت در سینمای کیارستمی و سینمای نئورئالیسم ایتالیا از منظر فلسفه اسلاوی ژیتک»، کتاب ماه هنر، شماره‌ی ۱۵۴، صص. ۲۲-۳۰.

- دالی، گلین (۱۳۸۷)، *گشودن فضای فلسفه*، ترجمه‌ی مجتبا گل محمدی، گام نو، تهران.
- ژیتک، اسلاوی (۱۳۸۹)، *سینما به روایت ژیتک*، ترجمه‌ی سعید نوری، انتشارات روزبهان، تهران.
- _____ (۱۳۹۰)، *به برهوت حقیقت خوش آمدید*، ترجمه‌ی فتاح محمدی، هزاره سوم، زنجان.
- _____ (۱۳۹۲)، *کژنگریستن، مقدمه‌ای بر ژاک لکان*، ترجمه‌ی صالح نجفی و مازیار اسلامی، رخ داد نو، تهران.
- شهبازی، رامتین (۱۳۹۰)، «روایت‌شناسی فیلم‌نامه‌ی جدایی نادر از سیمین در گفت‌وگو با امیرعلی نجومیان»، *انسان‌شناسی و فرهنگ*:

<http://anthropolog.ir/node/9705>

(دسترسی در ۲۵/۲/۱۳۹۰).

- صدرالغروی، محمد (۱۳۹۰)، «ژیتک در ایران»، *انسان‌شناسی و فرهنگ*:

<http://anthropology.ir/node/12458>

(دسترسی در ۱۷/۱۱/۱۳۹۰).

- غزنویان، محمد (۱۳۹۰)، «جدایی نادر از سیمین و ترس‌های فرهادی»، *انسان‌شناسی و فرهنگ*:

<http://anthropology.ir/node/12559>

(دسترسی در ۲۹/۱۱/۱۳۹۰).

- گنسلر، هری (۱۳۹۰)، *اخلاق معاصر*، ترجمه‌ی مهدی اخوان، شرکت انتشاراتی علمی و فرهنگی، تهران.
- مایرز، تونی (۱۳۹۱)، *اسلاوی ژیتک*، ترجمه‌ی احسان نوروزی، نشر مرکز، تهران.
- موللی، کرامت (۱۳۸۸)، *مقدماتی بر روانکاوی لکان*، نشر دانژه، تهران.
- _____ (۱۳۹۱)، *مبانی روانکاوی فروید - لکان*، نشر نی، تهران.
- میرفندرسکی، جواد (۱۳۸۷)، *بررسی شخصیت‌های اول دهگانه‌ی کریستف کیسلوفسکی از منظر فلسفه آگزیستانسیالیسم*، جهت اخذ درجه‌ی کارشناسی ارشد فلسفه‌ی هنر، دانشکده‌ی پردیس باغ ملی.

- Bergstrom, Janet (1999), *Endless Night: Cinema and Psychoanalysis*, Parallel Histories, University of California press, London.
- Gabbard, Glen (2001), *Psychoanalysis and Film*, Karnac, London.
- Homer, Sean (2005), *Jacques Lacan*, Routledge, New York.
- Julien, Philippe (1994), *Jacques Lacan's Return to Freud, the real, the symbolic and the imaginary*, Devra Beck Simiu, New York University, New York.
- O'Falt, Chris (2013), 'The Past' Director Asghar Farhadi on Finding Art in Life's Dilemmas, 12/27/2013:
<http://www.hollywoodreporter.com/search/'The%20Past'%20Director%20Asghar%20Farhadi%20on%20Finding%20Art%20in%20Life's%20Dilemmas>
- Žižek, Slavoj (1989) *the sublime object of ideology*, London and New York: Veso.
- ----- (2006), *How to read Lacan*, Norton & Company, New York.

فیلم‌ها

- جدایی نادر از سیمین (۱۳۸۹)، اصغر فرهادی، مؤسسه‌ی هنرهای پارسیان
- دربار‌های الی (۱۳۸۷)، اصغر فرهادی، مؤسسه‌ی فرهنگی هنری سیمای مهر
- گذشته (۲۰۱۳)، اصغر فرهادی، مؤسسه‌ی هنر اول

Received: 3 Mar 2015
Accepted: 19 May 2015

A Study on “THE REAL” in Asghar Farhadi’s Movies Based on Slavoj Žižek’s Ideas

Hamidreza Afshar, Assistant Professor, Faculty of Cinema and Theater, University of Art, Tehran, Iran
Natasha Moharramzade, MA in Art Research, Faculty of Applied Arts, University of Art, Tehran, Iran

Abstract

In spite of many studies have been conducted on Asghar Farhadi’s works, there is still no reliable study in terms of psychoanalytic. The purpose of this research is to identify one of three rings of Jacques Lacan’s Borromean Knot (The real) in Farhadi’s movies based on contemporary Slavoj Žižek’s psychoanalytic ideas. The Borromean Knot is a group of three rings which are linked in such a way that if any one of them is cut, all three become separated. Lacan used the Borromean Knot as a way of illustrating the interdependence of three orders of the real, the symbolic and the imaginary. Unlike our conventional conception of objective/collective experience, in Lacanian psychoanalytic theory, the real is something which resists representation. It is pre-mirror, pre-imaginary, pre-symbolic and cannot be symbolized through language. In other word, language cannot be considered as a means of illustrating it. In fact, man experiences this difficulty during his life and touches the horrible side of the Real through those points where symbolization fails, for example through trauma and aversion. Lacan also used the term ‘little object a’ (objet petit a) to refer to what is inaccessible in the object of desire and he replaced the familiar subject-object dichotomy from epistemology with a new dichotomy that expresses the relation between the ‘barred’ or ‘split’ subject and the objet petit a, as the enigmatic, ‘real’ element in the object of desire. Slavoj Žižek explained this psychoanalytic term in relation to Alfred Hitchcock’s MacGuffin. In this paper, “The real” in Farhadi’s movies has been analyzed through descriptive-analytic method. “About Elli” (2009), “Separation” (2011), and “The Past” (2013) are the movies which have been selected to analyze in this paper. We focused on the real in Farhadi’s movies in the forms of the absence of champion, interference of fantasies and cynicism. In psychoanalytic studies, cynicism manifests itself as a general or specific attitude, characterized by frustration, hopelessness and disillusionment. We have analyzed three mentioned movies as three separated but interrelated works, or in other words as a trilogy and the results shows that many factors in these three movies, for instance, sharing characters’ fault, represent characters as victim, and diminishing the active contribution of Spectator from “About Elly” to “The Past”, bold the painful and inevitable aspect of the real and hide its horrible side.

Keywords: Psychoanalysis, Jacques Lacan, Slavoj Žižek, The Real, Asghar Farhadi