

در آستانه، یا چگونه "بوطیقا" ممکن می شود؟

یادداشتی بر کتاب "بوطیقای گسست، سینمای اصغر فرهادی" - مازیار اسلامی

نوشته‌ی: سارا دهقان

"از برای آن شنونده‌ای، که می‌شنود در برف و،

خود هیچ؛ نمی‌بیند چیزی را که آن‌جا نیست و

می‌بیند چیزی را که آن‌جاست."

والاس استیونس

"بوطیقای گسست" در زمانه‌ی ما کتابی از هر نظر یگانه است. فشردگی مفاهیم نظری و نوع استعاره‌پردازی و پرده‌پوشی بلاغی

در فرم گفتاری کتاب موجب می‌شود که دامنه‌ی وسیعی از پرسش‌ها، ایده‌ها و مفاهیم را چه در رابطه با مقوله‌ی نقد و محدوده‌ی درون و

بیرون حوزه‌ی زیباشناسی و چه در رابطه با پیوند ضروری آثار و اشکال هنری با قسمی تاریخ‌مندی که نسبت به آن‌ها بیرونی تلقی می‌شود

پیش‌رویمان گسترده شود. از این‌رو گمان می‌کنم کتاب اسلامی ابژه‌ای است که دست‌کم تا سال‌ها بعد، خیره در چشمان منتقد می‌نگرد و

به شمار چشم‌گیری از شرح و معرفی و نقد و حاشیه‌نویسی درباره‌ی خودش راه خواهد داد (باشد که چنین باشد). من در این مقاله تلاش

خواهم کرد به میانجی ایده‌ی "گسست" و "حدّ آستانه" که به نظر می‌رسد دو ایده‌ی مرکزی برای منظر انتقادی کتاب محسوب می‌شوند

به استعاره‌ای پردازم که اسلامی آن را از نجوم وام می‌گیرد تا برای ترسیم نوعی دورنمای کلی منظر انتقادی‌اش از آن بهره‌مند شود. در این مسیر ایده‌ی گسست به‌مثابه‌ی چهار شکل یا صورتبندی از موقعیت استقرار در حدّ آستانه شرح داده خواهد شد و از این طریق مرزکشی اساسی "بوطیقای گسست" با فضای خموده و واپس‌گرای نقد فیلم در زمانه‌ی ما روشن خواهد شد.

یک: گسست به‌مثابه‌ی "حدّ آستانه‌ی تفسیر"

او مقیم آستانه‌ها و بندرگاه‌هاست. ایستاده بر ساحل یا دراز کشیده بر ایوان‌ها. تکیه داده به موج‌شکن‌ها یا نشسته بر نزدیک‌ترین سکوی مشرف به کناره‌ی اسکله، گرم تماشای کسانی که بندرگاه را به قصد مقصدی دوردست ترک می‌کنند یا این‌که از سفری طولانی می‌آیند و پا به این بارانداز پرجوش و خروش می‌گذارند. این مسافران، با آن‌همه شوق رفتن، گویا لذتی را طلب می‌کنند که باید آن‌را فراتر از این‌جا و اکنون جستجو کنند. برای او اما هیچ‌چیز با لذت این‌طور در آستانه‌بودن برابر نیست. لذتی مرموز که به‌قول بودلر از آن‌کسی است که "دیگر نه از کنجکاوای نصیبی دارد و نه از بلندپروازی، لذت تعمق کردن".

شاید بیان فلسفی‌نیچه بیشتر از بیان شاعرانه‌ی بودلر به‌کارمان بیاید: "کاوشگر خوب اعماق". تفسیرگری که در جستجوی ردّپای حقیقت ناب، پا به اعماق پنهان درون می‌گذارد تا به تاریکی‌ها نور بتابد. پس از این جهت حرکت تفسیرگر آرمانی‌نیچه یا متفکر انتقادی زمانه‌ی ما باید حرکتی عمودی و رو به پایین یا عمق باشد. اما از طرفی این عمق، همبسته‌ی فریب و تسلیم‌شدگی است. به‌عبارتی از آن‌جا که نقد باید مواضع و مختصات درونی و پنهان ابژه را آشکار و بیرونی کند، این حرکت فرورفتن در عمق از طرفی نوعی حرکت صعودی روبه بالا را نیز شامل می‌شود. پس هر بار که زرتشتی از فراز بلندی به عمق زمین فرو می‌آید، عقابی از زمین اوج می‌گیرد تا این حقیقت را در چشم‌انداز نگاه سراسرین‌اش به‌تماشا بگذارد که اعماق و ارتفاعات چیزی نیستند جز چین‌خوردگی‌های سطح که به شکل فریبکارانه این حقیقت را انکار می‌کنند. ماهیت دوگانه‌گرا و واگرای حرکت تفسیر به‌سوی دو قطب متضاد بیرون و درون، سطح را به‌مثابه‌ی آستانه‌ی محال تفسیر مرئی می‌کند. به‌عبارتی تفسیر امری پایان‌ناپذیر است و بنا به دیالکتیک بی‌پایان نشانه‌ها می‌تواند تا هر زمان ادامه یابد، به هر سویی بچرخد و هر مسیری را پیش بگیرد، بی‌آن‌که به پشت سرش بنگرد، مگر این‌که تکانه‌ای آن‌را از حرکت بازدارد و این زنجیره‌ی بی‌نهایت را بگسلد، تکانه‌ای حاصل از دو نیروی متعارض تفسیر، یکی رو به بیرون و دیگری به درون.

در چنین زمینه‌ای می‌توان به‌نحوی دقیق‌تر با نقل قول مازیار اسلامی از نیچه در انتهای مقدمه‌ی "بوطیقای گسست" مواجه شد. "اگر از ارتفاعی درست بنگریم همه‌ی چیزها سرانجام به‌هم می‌رسند، اندیشه‌های فیلسوف، کار هنرمند و اعمال نیک". اسلامی امروزه مهم‌ترین رسالت نقد را یافتن آن ارتفاع درست می‌داند و کتابش را کوششی تلقی می‌کند که می‌خواهد برای نگرستن به سینمای فرهادی به جستجوی آن ارتفاع برآید، "عملیات جستجویی که هم‌زمان نقد را هم‌افق با ابژه‌ی نقد می‌کند و امکان فراروی از آن را نیز فراهم می‌کند". همان‌طور که میشل فوکو نشان می‌دهد این فهم نیچه‌ای از تفسیر یا نقد، تنها در نسبت با مفهوم زمانمندی دورانی فهمیده می‌شود. برخلاف زمان نشانه‌ها که زمانی واجد تاریخ انقضا است و برخلاف زمان دیالکتیک که به‌هر صورت زمانی خطی است، زمان تفسیر دورانی است. از این‌رو "بوطیقای گسست" با دو مرکزگی اساسی نسبت به گفتارهایی مشخص می‌شود که یا از پی نظم نشانه‌شناختی و دلالتی فیلم، در پی ایجاد ارتباطی معین و ایستا میان اثر و تاریخ آن هستند و از این طریق متن را به معنا تقلیل می‌دهند، یا بی‌اعتنا به متن زمینه‌ی تاریخ، بنا به سرشت دیالکتیک بی‌پایان نشانه‌ها و ساختن جورچین‌های سلیقه‌ای مرکب از انواع و اقسام ایده‌های ناهمسازی هستند که تنها زیر نام نوعی بیماری فرهیخته‌وار فرهنگی مجموع می‌شوند، "بیماری عشق افراطی به فیلم"، که ترجمه‌ای ناکارآمد و نارس از نسخه‌ی فرانسوی آن است. از این جهت گسست برای کتاب اسلامی به‌مثابه‌ی گسست تفسیر، به‌قیمت ایستادن در آستانه‌ی محال درون و بیرون است، درون یعنی اجزا و نشانه‌هایی که خود را به مثابه واحدهایی قابل شناسایی عرضه می‌کنند و بیرون یعنی گرانشی که اجزا را از انزوای واحدشان بیرون می‌آورد و پیوند دیالکتیکی آن‌ها را با امر کلی نمودار می‌کند. درون یعنی "درخود" و بیرون یعنی "برای خود".

دو: گسست به‌مثابه‌ی "حدّ آستانه‌ی خواست کنش یا تصمیم"

"بوطیقای گسست" کتابی است درباره‌ی چگونگی ممکن‌شدن یک فیلم. این که چگونه فیلم می‌تواند جان بگیرد و به یک معنا بدل به تصویری شود حقیقتاً "دیدنی". اما کتاب رفته‌رفته نشان‌مان می‌دهد که چنین چیزی ممکن نیست مگر این که حدود این پرسش رو به‌افق‌ها و امکان‌هایی گسترده‌تر گشوده شود، رو به پرسش از هستی‌تصویر، تصویری که به خودش در مقام تصویر می‌اندیشد، پرسش از ماهیت امر بازنمایانه و نسبت مناقشه برانگیز آن با تاریخ(های) سینما و این که چگونه یک فیلم از یک فیلمساز، در اتصال و انفصالش نسبت به فیلم‌های دیگری که او ساخته است و همین‌طور نسبت به دیگر آثار سینمای جهان - آن‌هم با آن پیوند ناسازگونی که هر یک از فیلم‌ها

با زمینه‌ی تاریخی خاصی که از متن آن برآمده‌اند دارند- همگی به آن منظومه‌ی عظیمی تعلق دارند که تاریخ سینما نام دارد و این که در نهایت خود این تاریخ تنها می‌تواند در متن زمینه‌ی وسیع‌تری فهمیده شود که همان چشم‌انداز تاریخی جهان مدرن‌مان خواهد بود.

اسلامی با تکیه بر استعاره‌ی حرکت وضعی و انتقالی زمین که از نجوم وام می‌گیرد، به یک معنا نقشه‌ی استعلائی کتابش را از همان آغاز ترسیم می‌کند: منتقد با دو حرکت دورانی برای فیلمساز و آثارش مواجه خواهد بود: "نخست حرکت وضعی فیلمساز پیرامون خودش، تحول و تکاملی که البته نه به شکل خطی بلکه به شکل دوار در مسیر فیلمسازی‌اش رخ می‌دهد، در وضعیت خاص و جزئی. و دوم حرکت انتقالی آن، در متن آن چه کلیت سینما می‌خوانیم، در دل سینمای معاصر جهان، در وضعیت عام و جهان‌شمولش، در حرکت به‌اصطلاح بیضی‌شکلی که تحت‌تأثیر جرم عظیمی است که تاریخ خوانده می‌شود. مدار گردش بیضی‌شکل که تاریخ در کانون آن قرار دارد و از نیروی گرانش عظیم آن گریزی نیست. [...] سوبه‌ی تألیفی فرهادی دقیقاً در همین نقطه نمود می‌یابد: جایی که فیلمساز در بطن دیالکتیک حرکت وضعی - حرکت انتقالی و تاریخی بودن از مؤلف بودن به‌معنای "در خود بودن"، به مؤلف بودن به‌معنای "برای خود بودن" فراروی می‌کند".

البته همین‌طور که پیداست این استعاره جسورانه و زیبا به‌نظر می‌رسد اما در متن خود دو ابهام یا مسئله را حمل می‌کند که اگر روشن نشود باید گفت کارکرد استعاره گنگ به‌نظر خواهد رسید.

ابهام اول مربوط به کانون تاریخ است: اگر در خورشید فعل و انفعالات گازهای در حال احتراق، هسته‌ای‌گذاران به آن می‌بخشد که نیروی گرانش را توجیه می‌کند و زمین را بر مدار بیضی‌شکل پیرامون خودش کج می‌تاباند، آن‌گاه هسته‌ی گذاران تاریخ کدام خواهد بود؟ یا به‌عبارتی کدام تاریخ واجد چنین نیروی گرانشی است که مسیر نشانه‌ها و فاکت‌ها و دلالت‌ها را طوری کج کند که فیلمساز را به حرکت دورانی وضعی و انتقالی بکشاند؟ تعیین این گرانش ضروری است چرا که مشخص خواهد کرد که "بوطیقای گسست" با مقوله‌ی نشانه‌شناسانه‌ی فیلم و نسبت آن با گفتارهای انتقادی و روابط بینامتنی آن‌ها چگونه برخورد می‌کند. از این منظر مازیار اسلامی به‌تمامی پیرو والتر بنیامین است، یعنی همانند بنیامین که نسبت میان تاریخ بشر به تاریخ کل کائنات را هم‌ارز با نسبت تاریخ انقلاب‌ها به کل تاریخ بشر می‌داند، اسلامی نیز آن نیروی گرانشی عظیم را در رابطه با رخداد انقلاب ۵۷ در تاریخ ایران مدرن بررسی می‌کند. از آن‌رو سینما تا پیش از دهه‌ی هفتاد با دوگانه‌ای کاذب تعریف می‌شود که به قبل از انقلاب و بعد از انقلاب اشاره می‌کند و به دلالت‌ها و اشاره‌های متنیت فیلم‌ها شکل می‌بخشد. در چنین بستری جریان اصلاحات و خرداد ۷۶ برای نخستین‌بار در متن این دوگانگی شکاف می‌اندازد و به‌قول

اسلامی خلاً معنایی‌ای سربرمی‌آورد که به‌طور کلی به تولید دو دسته فیلم‌ساز منتج می‌شود. هر دو دسته از رویارویی و مواجهه با مفاک سرپاز می‌زنند، اولی به‌میانجی "بیزینس معنا و معنویت" و دیگری از طریق بیزینس "بی‌معنایی و بلاهت". از این‌رو مفهوم "گسست" به‌مثابه‌ی سربرآوردن مفاک به‌معنایی تاریخی و سیاسی، به اسلامی این امکان را می‌دهد که با سینمای فرهادی به‌مثابه‌ی زمینه‌ای استثنائی مواجه شود که به‌تدریج امکان تازه‌ای برای حدگذاری بر این خلاً بی‌معنایی و مفاک بی‌کنشی فراهم آورد و از این نیز فراتر می‌رود تا جایی که اسلامی اهمیت سینمای فرهادی را تلاش آن برای درونی کردن خود بحران گسست می‌داند، کوششی که سینمای فرهادی برای درونی‌کردن تجربه‌ی ناکام ایده‌ی گسست و جدایی روایت تاریخی ۷۶ در متن روایت‌های از هم گسیخته‌اش فراهم می‌آورد. "بوطیقای گسست" از همین‌رو گذر حرکت بطنی مضمون گسست در سینمای فرهادی را، در رابطه با ایده‌ی حدگذاری بر خلاً بی‌معنایی و مطالبه‌ی کنش در مفاک بی‌کنشی و فرومردگی زمانه‌ی تاریخی پس از ۷۶، از فیلمی به فیلم دیگر پی می‌گیرد.

اما مسأله یا ابهام دیگری که استعاره‌ی منظومه‌ی شمسی در خود حمل می‌کند را می‌توان چنین طرح کرد: چنان که هر مدار بیضی‌شکلی واجد دو کانون است و در منظومه‌ی شمسی نیز با این که کانون دوم مدار بیضی به‌مثابه‌ی غیاب ماده مکان‌یابی می‌شود اما از مداخله‌ی آن در توزیع و اعمال گرانش بر سیارات دیگر و نقش آن در تعادل جاودان گردش دورانی سیارات به دور خورشید نمی‌توان چشم پوشید. از این رو مدار حرکت انتقالی فیلم‌ساز به‌گرد تاریخ باید کانون دیگری هم داشته باشد که هر چند می‌تواند خود را هم‌چون غیابی مادیت یافته نمودار کند اما هم‌پای کانون اول مؤثر و ضروری است. می‌توان پرسید چنین کانونی چه نام دارد و چگونه مکان‌یابی می‌شود؟ پاسخ به این پرسش قدری مستلزم پیش‌روی بیشتر است.

سه: گسست به‌مثابه‌ی "حدِ آستانه‌ی واژگونی رویا"

بگذارید به سراغ استعاره‌ی شناخته‌شده‌ای برویم که سینما را به "رویا" تشبیه می‌کند. در این صورت رویابین نه فقط تماشاگر نشسته در سالن‌های تاریخ سینما خواهد بود بلکه به‌واقع چشم رویابین آن چشمی خواهد بود که تاریخ را چون چشم‌اندازی گسترده به‌روی خود گشوده می‌بیند. رویاها آن‌گونه که فروید به ما می‌آموزند هرچند یکپارچه و واحد جلوه می‌کنند اما در بطن خود گسست‌ها، گره‌ها و واژگونی‌هایی را حمل می‌کنند که از طرفی واجد حقایقی یکسره بیرونی‌تر از تصوّر رویابین هستند و از طرفی همین واژگونی‌ها هستند که موجب می‌شوند رویا به‌نظر یکپارچه و سراسر است. چنین است که منتقد فیلم نیز مثل تفسیرگر حقیقی خواب‌ها به‌جای آن‌که در پی نموداری واحد رویا (فیلم) باشد و مثلاً به‌جستجوی حقیقتی بگردد که در خواب پنهان شده است، باید آن‌را به‌زبان دریاورد، باید به‌سراغ آن واژگونی‌ها و انحراف‌های اساسی رویا برود و نشان دهد که کارکرد حقیقت در رویا تنها تا آن‌جاست که واژگونی رویا تفسیر او را در پس خود پنهان کرده است. از این نظر شباهت نزدیکی با استعاره‌ی ارتفاع‌گرفتن و عمیق‌شدن نیچه دارد. چنان‌چه نزد نیچه هم، تفسیر نمی‌تواند از آن‌رو حامل حقیقت باشد که حقیقتی پنهان را کشف کرده و به‌زبان می‌آورد، بلکه تفسیر تا جایی حقیقی است که در پس انسجام و تاب‌خوردگی نشانه‌ها پنهان شده است. من به‌تبع گفتار روانکاوی نام این گسست هم‌پسته با حقیقت را **گفتار ناآگاه (unconscious)** درون فیلم می‌گذارم، گفتاری که می‌تواند به آن بخشی از رویا نور بتاباند که به‌شکلی آشکار در رویا حضور ندارد و مانند شکافی، انسجام و وحدت رویا را تهدید می‌کند و تفسیر سراسر آن‌را برهم می‌زند. فروید در رابطه با محتوای رویاها قائل به دو شکل از دسترسی است. اول **کارکرد رویا** است، یعنی محتواهای سراسری که **رویای پنهان** را به **رویای آشکار** بدل می‌کند، و دیگری **تفسیر رویاست** که برعکس شامل آن عملیات استنتاجی می‌شود که با **واشکافی رویای آشکار** به **رویای پنهان** می‌رسد. در واقع تفسیرگر رویا نیز درست مانند کاوشگر اعماق نیچه با دو حرکت واگرا روبرو است: اولی از درون رو به بیرون که پای رویای آشکار را به‌میان می‌کشد، دومی از بیرون به درون که با عمق‌گرفتن، رویای پنهان را عرضه می‌کند.

از طرفی همان‌طور که فروید گفته بود هر رویا حامل هسته‌هایی است که در آن تحریف یا واژگونی رویا رخ می‌دهد. در این هسته‌ها سرمایه‌های عاطفی میل وارونه می‌شوند و معنای حقیقی‌شان پنهان می‌شود. فروید کارکرد وارونگی‌ها و تحریف رویا را حتی در جزئی‌ترین مسائل با پدیده‌ی **سانسور** یکی می‌داند. یعنی همان‌طور که سانسور می‌تواند از شکل آشکارش بیرون آید و در ناخودآگاه نویسنده‌ای پنهان

شود و باعث شود که سرمایه‌های عاطفی میل در نوشتن، وارونه جلوه کنند و حقیقت پنهان شود در عین حال می‌تواند امکان بیانی را برای نوشته‌ی او فراهم کند: به‌قول میشل لویین "هدف عمل سانسور در تفسیر رویا نه تنها جلوگیری از بیان نیست بلکه فراهم آوردن امکانی برای آن است تا بتواند به‌رغم وجود سانسور تحقق یابد"^۲.

فروید جایی دیگر برای اشاره به آشفتگی رویاها از استعاره‌ی موزاییک کمک می‌گیرد، این که رویا ساختاری متشکل از اجزایی مثل تکه‌های موزاییک دارد که پراکنده و تصادفی در کنار هم قرار گرفته‌اند. این تکه‌ها با ماده‌ای چسبناک چنان به هم چسبیده‌اند که گویی همگی متعلق به یک کل واحدند. کارکرد رویا به‌دست‌دادن همین نقطه‌نظر مبتنی بر یکپارچه‌بودن موزاییک‌ها است. اما "در جریان امر، مصالح به‌شیوه‌ای مرتب می‌شوند که کاذب و گمراه‌کننده‌اند و دست‌آخر دخل و تصرف و دستکاری در آن ضرورت دارد"^۳. آن که تفسیرگر رویا است به‌دنبال ردپای ماهیتی است که در ناآگاه دست به این واژگونی‌ها و تحریف‌ها زده است. تفسیر به این معنا یعنی اتخاذ جایگاهی (یا ارتفاعی) که از آن نقطه می‌توان به موجودیت پنهان در پس تحریف‌ها و وارونگی‌ها اشاره کرد و به‌جای تأکید بر تصویر جعلی و گمراه‌کننده ولی آشکار رویا، بر فاصله‌ها و گسست میان موزاییک‌ها تأکید کرد و بدین ترتیب نشان داد که چگونه رویا نیز مانند تاریخ و واقعیت، پاره‌پاره و گسسته است و چگونه تمام این تکه‌پاره‌گی‌ها در هم ممزوج می‌شوند و انفصال میان‌شان را پنهان می‌کنند. این همان دقیقه‌ی روئت‌پذیری منظومه است، با آن هسته‌ی نیرومند و شعله‌ور تاریخ در مرکز آن. به‌راستی که بنیامین بزرگ‌ترین تفسیرگر خواب تاریخ است که می‌نویسد: "در عالم خواب به لحاظ زمانی محدوده‌ای است که آدمی در آن کابوس می‌بیند. در آستانه‌ی ورود به این محدوده کسی که در خواب است تمامی اندام‌های عصبی خود را برای مبارزه بسیج می‌کند تا از چنگ کابوس رها شود. اما فقط پس از چنین مبارزه‌ای است که معلوم می‌شود این اندام‌ها موجب رهایی او شده‌اند یا برعکس، کابوس او را تشدید کرده‌اند"^۴.

حالا می‌توان دریافت چرا در ایران غالب جریان‌ها یا فیگورهای پراکنده‌ای که خود را در رابطه با نقد سینما و فیلم معرفی می‌کنند تا این حد با چنین نگرشی به سینما مخالف‌اند و نسبت به آن موضع‌گیری می‌کنند. آن‌ها غالباً وقتی پای تاریخ و ضرورت میانجی‌گری آن برای نقد فیلم به‌میان کشیده می‌شود یا عنوان می‌کنند "سینما که این نیست" یا برای شانه خالی کردن از بار اضطراب‌آلود چنین ضرورتی، به این گزاره اکتفا می‌کنند که "این فقط یک فیلم است". فروید می‌نویسد: "فضاوت تحقیرآمیز و حاد" این فقط یک خواب است" درست زمانی ظاهر می‌شود که سانسور که هرگز نمی‌خواهد متوجه می‌شود بی‌خبر از او رویایی توسط رویای دیگری که قبلاً اجازه‌ی ورود پیدا کرده بود

اتفاق افتاده است. بنابراین از آنجایی که زمان سرکوبِ چنین رویایی سپری شده، سانسور با استفاده از این کلمات "این فقط یک خواب

است" با احساس اضطراب و اندوه ناشی از این رویا مواجه می‌شود"^۵.



چهار: گسست به‌مثابه‌ی "حدِ آستانه‌ی زمان پایان"

آنچه که بیشتر مواقع منتقد سینمای فرهادی را به اشتباه می‌اندازد، به‌گونه‌ای که درونمایه‌ی آثار او را یکسره در چارچوبی اخلاقی بخواند، ته‌مایه‌ی ملودراماتیکی است که فیلمنامه‌های فرهادی با آن دست و پنجه نرم می‌کنند. همین عنصر ملودراماتیکی است که موجب می‌شود دست‌آخر فیلم‌های او را درباره‌ی واحدهای فردی انسانی در اجتماع پیچیده‌ی امروز در نظر بگیرند و محتوای فیلم‌هایش را فارغ از سیاست و تاریخ و مسائلی فراتر از مناسبات فرهنگی صرف، عموماً درباره‌ی دشواری قضاوت یا ناممکنی تصمیم‌گیری در وضعیت‌های پیچیده‌ی اخلاقی تلقی کنند.

اساساً زمان ملودرام زمانی منطبق با زمان خطی رئالیستی زندگی روزمره است. ملودرام مخاطب را وامی‌دارد در لحظاتی فراموش کند که در حال تماشای فیلم است و وضعیت خود به‌عنوان تماشاگر فیلم را به شکل ذهنی با وضعیت قهرمان فیلم جایگزین کند. اگر فیلم با پنهان کردن گسست‌ها و تکه‌پاره‌گی‌های درون خودش از زمان خطی یاری می‌گیرد تا خود را به‌مثابه‌ی پیوستاری منسجم نشان دهد، زمان ملودرام به تمامی منطبق با این فریبکاری است. از این‌رو منتقد هوشمند فرهادی باید بتواند ردپای گسست‌ها را دنبال کند، به‌نحوی که منطق ملودرام را به عنوان نظم‌ی نشانه‌ای بازشناسی کند که نیروگذاری‌های مؤثری را در پس خود پنهان کرده است، نیروگذاری‌هایی که اساساً با منطق ملودرام انطباق تمام و کمال ندارد و از آن فراتر می‌رود. منتقد فرهادی باید بتواند بر زمان ملودرام که هم‌سو با زمان تجربی رئالیستی در سالن سینما بر تماشاگر می‌گذرد، و زمان بیرونی و آشکار فیلم که از جایی آغاز می‌شود و جایی محکوم به پایان است چیره شود و به یاری اشاره‌ها و نشانه‌ها و کژروی‌ها و امتناع‌ها، به زمانی از جنس آن‌چه فوکو به آن زمان دورانی تفسیر می‌گوید دست یابد. برای اسلامی در "بوطیقای گسست" ملودرام هم‌چون سکوی پرشی است که او را به سطح بحرانی مفهوم زمان می‌کشاند. از این‌رو بر خلاف رسم رایج نقد ایرانی که به نحوی سلیقه‌ای و تصادفی از نام یک فیلسوف به دیگری ارجاع‌مان می‌دهد بی آن‌که دست‌آخر معلوم شود که موضوع اصلی چیست، در کتاب "بوطیقای گسست" به‌میانجی روابطی مشخص و متکی بر مفصل‌بندی‌هایی منطقی و مألوف، میان آرای فلسفی بنیامین از طریق آگامبن، و آرای برگسون از طریق دلوز در باب مفهوم زمان و رابطه‌ی آن با آپاراتوس سینما، زمینه‌ای ساخته می‌شود تا مقوله‌ی زمان یا به معنای دقیق‌تر زمانندی در سینمای فرهادی فراتر از زمان ملودرام مرئی شود و به پرسش کشیده شود.

از آنجا که تمامیت یک فیلم در ژانر ملودرام تنها در پایان فیلم و گره‌گشایی داستان می‌تواند به‌شکلی معطوف به‌ماسبق نیروگذاری‌های مرئی و پنهان نشانه‌ای و دلالت‌های خود را سامان‌دهی کند، در تمام مقاله‌های کتاب که عموماً در زمان‌های مختلف و فاصله‌دار نوشته شده‌اند، پرداختن به پایان‌بندی فیلم‌ها به‌شکلی چندجانبه، عنصری مشترک و اساسی محسوب می‌شود. اسلامی پایان‌بندی فیلم‌ها را نه تنها از جهت روایت داستانی فیلمنامه، بلکه از جانب پرداخت سینماتوگرافیک تصاویر می‌خواند و نسبت دیالکتیکی این دو را در متن تاریخ زمانه‌ای نشان می‌دهد که فیلم فرزند آن زمانه محسوب می‌شود. در عین حال همانند بسیاری عناصر و میانجی‌های دیگر که در کتاب "بوطیقای گسست" در مسیر فیلمسازی فرهادی بررسی می‌شود، مقوله‌ی پایان‌بندی نیز به‌نحوی که ناظر بر وجه تاریخی-سیاسی پروژه‌ی فرهادی باشد از فیلمی به فیلم دیگر مورد تحلیل قرار می‌گیرد. این باید مثالی روشن برای نشان‌دادن جزئیات استعاره‌ی حرکت وضعی و انتقالی فیلمساز در چشم نقد باشد. بررسی این موضوع که چه‌طور مقوله‌ای خاص در آثار فرهادی (مثلاً گره‌گشایی ملودراماتیک در پایان فیلم) به‌کار گرفته می‌شود و این شیوه‌های به‌کارگیری چه مسائلی را پیش‌رو می‌گذارد و این‌که این مسائل از فیلمی به فیلمی دیگر چه نسبت معناداری با یکدیگر برقرار می‌کنند و چه‌گونه در این مسیر تکوین می‌یابند، می‌تواند نشان‌دهنده‌ی حرکت وضعی فیلمساز باشد، یعنی آن دورانی که به میانجی تکرارها پدیدار می‌شود، به‌شکلی که مقوله‌ی مورد بررسی در فرایند تکرارشدن از وضعیت پیشین خود فراتر می‌رود. از طرف دیگر بررسی این موضوع که چه‌طور واحدهای نشانه‌پردازانه‌ی فیلم (مثلاً همان پایان‌بندی) می‌تواند در نسبت با کارکردهای مشابه یا متفاوت‌اش در آثار گوناگون سینمایی ژانر ملودرام در جهان، نشان دهد که سینمای فرهادی به‌لحاظ ژانری در تعلق دسته‌ی نوعی ملودرام انتقادی مدرن قرار می‌گیرد و این یعنی همین پایان‌بندی‌ها می‌توانند به‌شکلی پس‌نگرانه تمام عناصر ژانری پشت‌سر خود را در فیلم، واجد دلالت‌های مجدد و مضاعف کنند و از این طریق آن‌ها را به سمت پس‌زمینه‌ی خاص تاریخی‌شان منحرف کنند، بیانگر حرکت انتقالی فیلمساز به گرد کانون‌گذازان تاریخ است. کانونی که به‌میانجی هسته‌ی انقلاب‌ها واجد گرانس عظیمی است که مسیر حرکت فیلمساز را منطبق بر مدار بیضی‌شکل خم می‌کند.

جداکردن یکی از این نمونه‌ها از متن کتاب و اشاره به آن در اینجا به‌تمامی این پیوستار را قطع می‌کند، اما من قصد دارم درخصوص مواجهه‌ی کتاب با پایان‌بندی فیلم *جدایی* قدری دقیق شوم چراکه گمان می‌کنم تا آن‌جا که به‌مقوله‌ی گسست به‌معنای تاریخی-سیاسی آن باز می‌گردد، هم فیلم *جدایی* در پرونده‌ی فرهادی واجد جایگاهی یگانه است و هم بخشی از کتاب که به پایان‌بندی این فیلم می‌پردازد

بنا به سهم تاریخی‌ای که از گسست نصیبش می‌شود، تا حدودی ماهیتی جدا افتاده و تکین دارد. شاید از همین‌رو است که تنها همین فیلم فرهادی مستقیماً نام گسست را بر خود حمل می‌کند و باز به‌همین دلیل است که تنها همین بخش از کتاب "بوطیقای گسست" نام بحرانی زمان را بر پیشانی خود دارد: "تیک تاک".

اسلامی به پلان پایانی فیلم *جدایی* اشاره می‌کند، به آن زمانی که انتظار می‌کشیم تا ترمه تصمیم بگیرد: پدر یا مادر؟ "در این پلان کشدار با کشتن زمان حال ابدی در روایت رئالیستی مواجه‌ایم. مهم‌ترین رسالت سینما همواره این بوده است که نشان تنها زمان هستی‌شناسانه‌ی موجود، زمان حال است. زمان حال یعنی هم آن زمانی که داریم در آن فیلم را تماشا می‌کنیم، و هم زمان خود روایت. لذت معنا به‌واسطه‌ی همان قطعیت تعیین‌کننده‌ی پایان است که حاصل می‌شود. پایانی که اصل لذت معنا در روایت رئالیستی محصول آن است".

در یونانی دو اصطلاح برای اشاره به زمان وجود دارد که به‌نحوی با یکدیگر متعارض و ناهم‌سازند. زمان حالی که به‌تعبیر اسلامی سینما تنها قصد بازنمایی آن را دارد، کرونوس (chronos) یا همان سیر خطی و یکنواخت زمان است. این زمان زمینی و تقویمی است که کیفیت کمی دارد. اما زمان دیگر کایروس (kairos) است. اسلامی حرکت از کرونوس به کایروس را چنین شرح می‌دهد: "اما نمای پایانی جدایی این لذت [لذت معنا] را زایل می‌کند، مانع حصولش می‌شود، از طریق تأکید بر زمان انتظار. [...] در آن زمان حال که گویی ابدی است، به واری اصل لذت معنا می‌رویم، به ملتقای که حاصل ملاقات گذشته-حال-آینده است." کایروس یا به‌گفته‌ی اسلامی زمان انتظار به تعبیری بخشی از زمان تقویمی است. قسمی تغییر کیفی است در دل کرونوس یا به یک معنا بحرانی‌شدن و تاریخی‌شدن آن است. هنگامی که از تغییر کیفی زمان حرف می‌زنیم دقیقاً به‌شکلی از تجربه اشاره می‌کنیم که هرچند توسط ذهن خودآگاه سوژه‌های منفرد قابل بازنمایی و تجربه نیست اما زمانی است که سوژه‌ی تاریخی سیاست را مرئی می‌کند. این زمانی است که کش می‌آید و ابدی می‌شود. زمانی که برای پایان‌پذیرفتن به‌درازا کشیده می‌شود و در نتیجه لذت معنا را ملقی می‌کند. کایروس زمانی است که از درون منقبض می‌شود. زمان معذب، زمان بحران، زمان انتظار، زمانی برای رستگاری: "فیلم تمام می‌شود، عنوان‌بندی ظاهر می‌شود، اما انتظار همچنان باقی است. انتظاری که رو به بیرون است و به سمت صدایی که از بیرون می‌آید. همان‌جا که امکانی برای رستگاری هم موجود است".

اهمیت گذار از کایروس به کرونوس، از زمان حال به زمان حال ابدی، به‌واسطه‌ی امکان سیاسی رستگاری بخش کایروس است، چراکه کایروس زمانی است که ضربان آن سعادت و خوشبختی است، زمانی که به خودش اعاده می‌شود، زمانی که این امکان را فراهم می‌کند که

به جای دست‌شستن از عمل و کنار آمدن با وضع موجود، به جای سازگاری و سرباز زدن از مواجهه با مفاک بی‌تصمیمی و بی‌کنشی، فرصت‌های از دست‌رفته را از نو جستجو کنیم و به تحقق امکان‌ها بیندیشیم. امکان‌هایی که ناتمام به‌جا مانده‌اند، امکان مقاومت، امکان خواست‌تغییر، امکان داشتن آرزوهایی تمام‌عیار و امکان در سر پروراندن شوق پیروزی و نجات، هرچند که در دل تاریکی، هرچند که در منتهی‌الیه ناامیدی. در روزگار جدایی. در دل زمان ملال‌آوری که بی‌وقفه کش می‌آید، زمانی که زمان گسست است. **زمان سیاست.**

"سیاست" نامی است که اسلامی در "بوطیقای گسست" آن‌را به‌میانجی تفسیرش از زمان برجسته می‌کند، هرچند در جایی از کتاب چنین نامی را به وضوح نمی‌خوانیم. سیاست همان امکانی است که اسلامی به‌میانجی آن نشان می‌دهد که چگونه سینمای فرهادی خلأ بی‌معنایی و بلاهتِ حاکم بر سینمای جنون‌زده‌ی روشنفکری ایران را پشت سر می‌گذارد و با احضار نام پنهانِ سیاست است که نشان می‌دهد چگونه زمان، معنای خودش را می‌سازد و البته زمان‌های سپری‌شده را هم نجات می‌دهد. به میانجی آن نمای طولانی پایانی جدایی، آن حال ابدی است که فرهادی گام در "عملیات نجات(ساخت) گذشته" می‌گذارد. وقتی کانون، شعاع و نیروی گرانش منجر به دوران وضعی و انتقالی سیاره‌ی فیلمساز به‌گرد کانون حاضر تاریخ مشخص شود، محاسبه و مکان‌یابی آن کانون دوم غایب که تنها بر اساس تأثیر گرانشی و فاصله‌ی تقلیل‌ناپذیرش از کانون دیگر فهمیده می‌شود چندان دشوار نخواهد بود. سیاست نام آن کانون غایبی است که استعاره‌ی منظومه‌ی شمسی مازیار اسلامی را به‌مثابه‌ی استعاره‌ای کارا که می‌تواند بیانگر روش‌شناسی کلی انتقادی کتاب باشد تثبیت می‌کند و چنین شیوه‌ای از تأمل است که کتاب "بوطیقای گسست" را شایسته‌ی شأن نام **بوطیقا** می‌گرداند.

پانویس‌ها

۱- "بودلر/ بنیامین: گزیده‌ی ملال پاریس و مقاله‌ی سنترال پارک"، گردآوری: مراد فرهادپور و امید مهرگان، انتشارات مینوی خرد،

۱۳۹۰

2- Jose Brunner, "Freud and the Politics of psychoanalysis", Transaction publishers, 2001

بخش‌هایی از این کتاب را اهورا گودرزی و سارا قاضی اسداللهی به فارسی ترجمه کرده‌اند که در دست انتشار است، من از ترجمه‌ی آن‌ها استفاده کردم.

۳- کارکرد رویا، زیگموند فروید، ترجمه‌ی یحیی امامی، "ارغنون: روانکاوی ۱"، سازمان چاپ و انتشارات، چاپ سوم، ۱۳۹۰

۴- والتر بنیامین، "کافکا به روایت بنیامین"، ترجمه‌ی کوروش سرکیس، نشر ماهی، ۱۳۸۷

5- Jose Brunner, "Freud and the Politics of psychoanalysis"

