فصلنامه الهیات هنر ـ علمی پژوهشی
سال نهم، شماره نوزدهم، پاییز و زمستان ۱۴۰۰
شاپا: ۱۲۲۸-۲۳۸۳ | ص: ۱۵۰-۱۲۵

مسئله‌یابی انتقادی نظام حقوقی ایران در آثار سینمایی اصغر فرهادی

کاوه رضوانی‌راد[۱]

چکیده

اصغر فرهادی شناخته‌شده‌ترین فیلمساز ایرانی در جهان و برندهٔ دو جایزهٔ بهترین فیلم غیر انگلیسی‌زبان از آکادمی اسکار است. سینمای فرهادی که به‌عنوان نمونهٔ برجستهٔ «سینمای اجتماعی ایران» شناخته می‌شود، جریانی است که از ابتدای دههٔ هشتاد شمسی از میان دوگانهٔ سینمای روشنفکری و سینمای ارزشی پس از انقلاب، سر برآورد. با فرهادی، سینمای ایران به‌نوعی «مواجهه با خود» روبرو است که می‌کوشد در بطن دیالکتیک حکومت، حقوق و اخلاق به واکاوی طبقهٔ متوسط بپردازد. از این منظر فیلم‌های او هم در فُرم و هم در محتوا، آمیختگی پُررنگی با نظام حقوقی ایران دارد. نظام حقوقی ایران در آثار سینمایی فرهادی، تصویری قیم‌مآب، عبوس، منفعل اما پرادعا دارد؛ مداخله‌گر اما ناکارآمد است. آزادی‌ها، انتخاب‌ها و حریم خصوصی افراد را مخدوش می‌کند اما در تأمین عدالت و تضمین زیست مسالمت‌آمیز شهروندان ناتوان است. از نگاه او، این نظام حقوقی به‌جای تسهیل زندگی جمعی، خود به عامل اصلی شکل‌گیری کلاف سردرگم بحران در جامعه ایرانی بدل شده است. قوانین ایدئولوژیک با غلبه‌دادن یک خیر بر خیرهای دیگر و بسیج امکانات و منابع برای رساندن جامعه به‌سوی آن خیر و جهت‌گیری برای حمایت از گروه‌های خاص، موجب نقض عامدانهٔ حریم خصوصی با هدف پالایش اخلاقی شهروندان، نزول اخلاق جمعی، ایجاد نکوهش اجتماعی بر دگراندیشان و روشنفکران، رشد فزایندهٔ خشونت و از میان رفتن زبان گفتگو و ایجاد گسست اجتماعی شده است. فرهادی راه برون‌رفت از چنین گسستی را تقویت جامعهٔ مدنی، تدوین قوانین بی‌طرف، کاهش مداخلهٔ دولت در زندگی شخصی شهروندان، مصالحه به‌جای خشونت، عدالت ترمیمی، ترویج راست‌گویی و صداقت و اصلاح فرهنگ سنتی نادرست از طریق بازتعریف مفاهیمی چون آبرو می‌داند.

---

۱. کارشناس ارشد حقوق رسانه، دانشگاه علامه طباطبایی، وکیل دادگستری. Kaveh.r.rad@gmail.com

کلیدواژگان: اصغر فرهادی، نظام حقوقی، قانون، بی‌طرفی، عدالت، حریم خصوصی.

مقدمه

اصغر فرهادی فیلم‌نامه‌نویس و کارگردان ایرانی است که در کارنامهٔ او دریافت جوایزی چون دو جایزه اسکارِ بهترین فیلم غیر انگلیسی‌زبان، بهترین فیلم‌نامهٔ جشنواره کن، جایزه گلدن‌گلوب، خرس طلایی برلین و عضویت در هیئت‌داوران جشنواره کَن به چشم می‌خورد. مهمترین ویژگیِ فرهادی که او را به سوژه‌ای ارزشمند برای مطالعات علوم انسانی بدل می‌کند، این است که او پیش از فیلمساز و یا هنرمندبودن، یک اندیشمند است که دستگاه و سنت فکری ویژه خود را دارد. پرداختن به سینمای او، فرصتی را فراهم می‌آورد تا مختصات دستگاه فکری او از منظر حقوق، جامعه‌شناسی، روانکاوی، فلسفه و ادبیات مورد بازخوانی و تحلیل قرار گیرد.

سابقهٔ بیش از دو دهه فیلم‌سازی مستمر و ساخت هشت اثر سینمایی پیوسته، این امکان را فراهم آورده که فیلم‌ها، در ارتباط با هم و به‌عنوان اجزای به‌هم‌پیوسته متنی واحد، قابلیت پرداخت و مداقه داشته باشند و پژوهشگر بتواند سیر دگرگونی و تحول در بینش و نگرش را در این فیلمساز مؤلف به‌درستی ارزیابی و تحلیل نماید. تفاوت هنرمند با دیگران در همین نکته است که وی در مسیر چند ده‌ساله زندگی و فعالیت هنری‌اش، مدارکی از خود به‌جا می‌گذارد که مهمترینش آثارش هستند. «فیلم‌ها هر یک تکه‌ای از زندگی، احساسات و اندیشه هنرمند در زمان ساخت، ردی هستند که او در مسیر زندگی‌اش از خود بر جای گذاشته است.» (صافاریان، ۱۳۹۵، ص۷)

«حقوق» و «جامعه»، شاه‌بیت آثار سینمایی فرهادی هستند. او در فیلم‌های خود به شیوه‌ای تکرارشونده به موضوعاتی چون توانِ حقوق در ساماندهی اجتماع، نظام قانونی مبتنی بر تأدیب و استیضاح، واکاوی اخلاقی قانون در بحران روابط شخصی افراد و نقش حکومت در ایجاد گسست طبقات اجتماعی می‌پردازد. در سینمای فرهادی، روایت‌ها عمدتاً

در چارچوب نزاع خانواده رخ می‌دهند. خانواده‌ای که یا در حال شکل‌گیری است و یا در حال فروپاشی و یا گرفتارشده در بطن بحرانی فزاینده. روایت‌های فرهادی عمدتاً بر حذف عامدانه برخی اطلاعات حیاتی و تمرکز بر کشمکش‌های اخلاقی/گفتمانی متمرکز است. (حسینی، ابراهیمی، ۱۳۹۶، ص۱۷) این حذف و اضافه، نه برای غافلگیرکردن مخاطب، بلکه برای ارائه تصویری شماتیک از جامعه‌ای است که وی تلاش دارد زوایای کمتر دیده‌شدهٔ آن را از ورای دوگانهٔ سینمای روشنفکری/حکومتی به تصویر بکشد. از این همین منظر است که بیان فرهادی از چالش‌های اجتماعی، بیانی پرسشگر است. او مخاطب را با پرسش‌های ساده اما بنیادینی مواجه می‌سازد که گویی پیش از آن هرگز مجالی برای اندیشیدن به آن نبوده است.

در این پژوهش، با مشاهده و بررسی آثار سینمایی اصغر فرهادی، تلاش خواهد شد با نگاه تحلیلی، رویکرد و سیر تحول نگاه انتقادی این کارگردان برجسته را در موضوع کارکرد حقوق به‌عنوان مهمترین پدیدار اجتماعی جهان معاصر در جامعه ایران توصیف نموده و از این منظر، مسئله کارآمدی حکمرانی و حقوق در سینمای وی تبیین و تحلیل شود. چه اینکه سینمای فرهادی، بازنمایی آلام جامعه ایران است و خروجی آثار او، نگاهی انتقادی به نظام حقوقی ایران دارد.

۱. اصغر فرهادی و سینمای او

اصغر فرهادی (متولد ۱۷ اردیبهشت ۱۳۵۱ در خمینی‌شهر اصفهان) در سال ۱۳۷۰ با رتبهٔ ۸ کنکور هنر، وارد دانشگاه تهران شد و رشتهٔ تئاتر در گرایش ادبیات نمایشی را برگزید. او در دوران لیسانس به هارولد پینتر،[1] نمایش‌نامه‌نویس بریتانیایی علاقه‌مند می‌شود و از پایان‌نامه خود با موضوع «کاربرد مکث و سکوت در آثار هارولد پینتر» دفاع می‌کند و از دانشگاه تهران فارغ‌التحصیل می‌شود (وب‌سایت جامعهٔ سینما، بازیابی‌شده در تاریخ ۱۳۹۸/۰۷/۱۲). او پس از گذراندن دوره لیسانس، وارد مقطع کارشناسی‌ارشد تئاتر (گرایش کارگردانی) دانشگاه تربیت مدرس شد. استعداد او در نمایشنامه‌نویسی و کارگردانی در سال ۱۳۷۳ با اجرای نمایش «ماشین‌نشین‌ها» دربارهٔ وضعیت نامناسب زندگی حاشیه‌نشینان تهران در سالن مولوی دانشگاه تهران، تحسین اساتید و اهالی نمایش را برانگیخت. (وب سایت خبرآنلاین، بازیابی‌شده در تاریخ ۱۳۹۸/۰۷/۱۲)

فرهادی از اواخر دههٔ هفتاد شمسی، همکاری خود با تلویزیون را آغاز می‌کند. از فیلمنامه‌های اولیه او می‌توان به چشم به راه (۱۳۷۷) روزگار جوانی (مجموعه تلویزیونی ۱۳۷۷)، داستان یک شهر ۱ و ۲ (مجموعه تلویزیونی ۱۳۷۸-۱۳۸۰) و یادداشت‌های کودکی (۱۳۸۰) اشاره کرد. او در سال ۱۳۸۰ با همکاری ابراهیم حاتمی‌کیا، فیلمنامهٔ فیلم «ارتفاع

1.Harold Pinter.

پست» را به نگارش درآورد.

فرهادی یک سال بعد و در سال ۱۳۸۱ با ساخت فیلم «رقص در غبار» به‌صورت رسمی و در هیئت یک کارگردان وارد سینمای ایران می‌شود. آشنایی او با قواعد تئاتر، تجربه فیلمنامه‌نویسی و نگاه متفاوت او به سوژه‌های انسانی از یک‌سو و تجربهٔ ساخت سریال‌های تلویزیونی و اشتیاق او در ساخت آثار دراماتیک اجتماعی از سوی دیگر، موجب شد تا فیلم‌های او علاوه بر موفقیت در گیشه و برقراری ارتباط با مخاطبان عام سینما، موردتوجه منتقدان نیز قرار گیرد و دورانی نوین را در سینمای اجتماعی ایران آغاز شود.

فرهادی تنها فیلمساز ایرانی است که موفق به دریافت دو جایزهٔ اسکار بهترین فیلم خارجی برای فیلم‌های «جدایی» و «فروشنده» و یک جایزهٔ جشنوارهٔ کَن برای بهترین فیلمنامهٔ فیلم «فروشنده» شده است و از این حیث هم‌ردهٔ مشاهیری چون بیلی وایدر[1]، الیا کازان[2] و میلوش فورمن[3] قرار می‌گیرد.

فیلم‌شناسی او نیز، شامل رقص در غبار (۱۳۸۱)، شهر زیبا (۱۳۸۲)، چهارشنبه‌سوری (۱۳۸۴)، دربارهٔ الی (۱۳۸۷)، جدایی نادر از سیمین (۱۳۸۹)، گذشته (۱۳۹۱)، فروشنده (۱۳۹۴)، همه می‌دانند (۱۳۹۷) و قهرمان (۱۳۹۴) است.

۲. نظام حقوقی ایران در سینمای اصغر فرهادی

«سینمای فرهادی محصول گسست تاریخی برساخته دوره اصلاحات در تاریخ سینمای ایران است. دوره گذار از سینما و سینماگر پیش و پس از انقلاب. دوره‌ای که پیامدش ظهور نسلی تازه از فیلم‌سازان برای گذر از این دوگانگی تاریخی است. سینمایی که در بالاترین سطح آن در سویی روشنفکری گزنده و تلخ پیش از انقلاب قرار دارد و در سوی دیگر آن سینمای مهندسی‌شدهٔ ارزشی/دینی/معناگرای پس از انقلاب. سینمای فرهادی نمونه مشخص جریان سومی است در میان این‌دو می‌کوشد مسیر و راهِ ویژه خود را بیابد. راهی که در آن فرهادی می‌کوشد نشان دهد سوژه‌ها می‌توانند کارکرد دیگری داشته باشند.» (اسلامی، ۱۳۹۵، ص۹)

در یک دسته‌بندی عمومی، موتیف‌های تکرارشوندهٔ حقوقی در فیلم‌های فرهادی عبارت‌اند از:

- حریم خصوصی؛
- خشونت و مدارا؛
- مسئولیت شهروندان در اصلاح اجتماع؛

---

1. Billy Wilder.
2. Elia Kazan.
3. Miloš Forman.

- عدالت کیفری در مقابل عدالت ترمیمیغ
- ناکارآمدی قانون در تنظیم روابط شهروندان؛
- نسبت میان اخلاق و قانون.

«در سینمای فرهادی، روایت‌ها عمدتاً در چارچوب نزاع خانواده رخ می‌دهند. خانواده‌ای که یا در حال شکل‌گیری است و یا در حال فروپاشی و یا گرفتارشده در بطن بحرانی فزاینده. روایت‌های فرهادی عمدتاً بر حذف عامدانه برخی اطلاعات حیاتی و تمرکز بر کشمکش‌های اخلاقی/گفتمانی متمرکز است.» (حسینی، ابراهیمی، همان، ص۱۷) این حذف و اضافه نه برای غافلگیرکردن مخاطب بلکه برای ارائه تصویری شماتیک از جامعه‌ای است که وی تلاش دارد زوایای کمتر دیده‌شده آن را از ورای دوگانه‌ی سینمای روشنفکری/ حکومتی به تصویر بکشد.

نگاه فرهادی به مفهوم قانون، بخشی مهم از سپهر اندیشه اوست. فرهادی از همان دو فیلم نخست، خوانشی انتقادی به کارکرد قانون در جامعه دارد. «شهر زیبا» از اولین آثار سینمایی ایران است که به شکلی جسورانه موضوع اعدام کودکان و تفاوت دیهٔ زن و مرد را سوژهٔ اصلی روایت خود قرار داده و نشان می‌دهد ناکارآمدی قوانین چگونه می‌تواند بنیان‌های گسست اخلاقی/ اجتماعی را در پی داشته باشد. چهرهٔ قانون در دو فیلم نخست او، چهره‌ای کیفرگرا، عبوس و غیرمنعطف است که با وجود دخالت در جزیی‌ترین ابعاد زندگی شهروندان، همچنان در تنظیم روابط ایشان، الکن و ناتوان است.

سیر اندیشه حقوقی فرهادی از فیلم سوم، از منظر فرم متفاوت می‌شود. در چهارشنبه‌سوری او حقوق را از سطح کلان جامعه و مفاهیمی چون خیر و شر، به میانجی چالش‌های خانوادگی به روابط شخصی افراد وارد می‌کند و موضوع حریم خصوصی و دروغ، به خط پُررنگ داستان فیلم او بدل می‌شود. از چهارشنبه‌سوری است که مخاطبان سینمای فرهادی، شاهد نوعی تفاوت در زاویه دید دوربین‌اند. دوربین فرهادی گویی در کوچی هوشمندانه از خیابان به خانه می‌آید. سکانس افتتاحیهٔ فیلم چهارشنبه‌سوری، تصویری از انعکاس ردیف پرشمار آپارتمان‌های جنوب شهر در پنجره مینی‌بوس است که گویی قهرمان داستان با حرکت دست آرام خود با آنها وداع می‌کند تا بخش عمده داستان در نماهای داخلی و بسته یک آپارتمان شهری در محدوده جغرافیایی متفاوت روایت شود. نشانی از تحولی جدی در نگاه اجتماعی فیلمساز و تأکید او بر هویت فضاییِ آپارتمان به‌مثابهٔ «معبد زندگی مدرن».[1]

فیلم بعدی فرهادی، «دربارهٔ اِلی» است. درون‌مایه اصلی دربارهٔ الی، تضاد میان اخلاق فردی و مصلحت جمعی است. فیلم، روایتی از چند همکلاسی سابق دانشکده حقوق است که با دوستان و خانواده برای سفری تفریحی به شمال آمده‌اند و ناگهان با غیبت یکی از آنها، بحرانی

۱. این اصطلاح را نخستین‌بار مازیار اسلامی درباره میزانسن‌های ویژه سینمای فرهادی به کار برده است.

بزرگ شکل می‌گیرد. درباره الی بیش از همه، فیلمی دربارهٔ مفهوم قضاوت است. اینکه چگونه یک دروغ می‌تواند سرآغاز شکل‌گیری سلسله‌ای از رفتارهای نابخردانه تلقی شود و چگونه دروغِ دیگر می‌تواند از تعمیق بحران جلوگیری کند. دربارهٔ الی، به سراغ آبشخورهای اخلاقی جامعه می‌رود و مخاطب را با این پرسش مواجه می‌سازد که مرز میان منفعت فردی و نفع اجتماعی تا کجاست و هر فرد تا کجا مجاز به حفظ ارزش‌های اخلاقی است؟

دربارهٔ الی، نخستین فیلمی است که توجه مخاطبان بین‌المللی را به سینمای مناقشه‌انگیز فرهادی جلب می‌کند و نام او به‌عنوان سینماگری صاحب سبک مطرح می‌شود.

فرهادی، «جدایی نادر از سیمین» را در فضای اجتماعی ناآرام پس از حوادث سال ۱۳۸۸ می‌سازد. در شرایطی که جامعه ایران یکی از بحرانی‌ترین شرایط سیاسی طول حیات خود را تجربه می‌کند. تجربه ناامیدی و یاس فراگیر اجتماعی، موج بزرگی از مهاجرت را در بین شهروندان ایرانی به راه انداخته است. فیلم فرهادی با سکانسی خیره‌کننده در دادگاه آغاز می‌شود. زن به‌دنبال طلاق و گرفتن حضانت فرزند مشترک برای خروج از کشور است. قاضی در مقابل درخواست زن مقاومت می‌کند و زن در مسیری مبهم برای آینده خود قرار می‌گیرد. جدایی، فیلمی است که فرهادی را در سطح اول سینمای جهان به جوایز معتبر بین‌المللی ازجمله جایزهٔ اسکار می‌رساند. فیلمی که در استانداردهای سینمایی جهان، فیلمی «دادگاهی» محسوب می‌شود و بخش بزرگی از روایت در ساختمان دادگستری و اتاق دادگاه رخ می‌دهد.

جدایی، پیچیده‌ترین اثر فرهادی و درامی چندلایه است که در آن شکاف‌های ارزشی جامعه ایران، فاصله طبقاتی، کارکرد قانون و قضاوت اخلاقی به‌عنوان موتیفهای تکرارشونده سینمای فرهادی، به پختگی و بلوغ می‌رسند. فرهادی حالا در بیان مواضعش جسارت بیشتری یافته است. بدبینی ذاتی او به کارکرد قانون، ابعاد گسترده‌تری یافته و به میانجی دو شخصیت فیلم، یعنی قاضی دادگاه خانواده و بازپرس قتل، زبان الکن حقوق برای حل بحران‌های اجتماعی بیش‌ازپیش افشا می‌شود.

در سکانس افتتاحیهٔ فیلم، قاضی دادگاه خانواده به سیمین که آشکارا از زندگی مشترک با نادر به ستوه آمده است می‌گوید: «چیزایی که می‌گین برای طلاق کافی نیست خانوم ... شوهرتون یا باید معتاد باشه، یا کتکتون بزنه، یا خرجی نده ...» و در پایان دادگاه از او می‌خواهد بی‌آنکه مشکلش حل شده باشد صورت‌جلسه را امضا کند چون «به نظر قاضی، مشکل او مشکلی کوچک است.»

فرهادی هوشمندانه، بنای روایت اصلی فیلم را از همین دیالوگ پی می‌گیرد تا نشان دهد ناکارآمدی قانون در حل بحران در سکانس ابتدایی، چگونه درنهایت به فروپاشی تمام‌عیار دو خانواده منجر می‌شود. فرهادی حالا در گامی رو به جلو، نهاد قضاوت را از میان

دانشجویان دانشکده حقوق فیلمِ «درباره الی» به ساختمان دادگستری کشانده است. دکوپاژ[۱] سکانس‌های مربوط به دادگاه و میزانسن دقیقی که او برای سکانس‌های قضایی چیده است، جدایی نادر از سیمین را به یکی از برجسته‌ترین آثار سینمای دادگاهی ایران بدل می‌کند.

فرهادی در سال ۹۲ به سراغ تجربهٔ جدیدی از فیلم‌سازی می‌رود و کشور فرانسه را به‌عنوان لوکیشن بعدی فیلم خود انتخاب می‌کند. «گذشته» ششمین فیلم فرهادی و نخستین فیلم غیرفارسی‌زبان اوست که به زبان فرانسوی و با حضور بازیگران ایرانی و فرانسوی ساخته می‌شود. فیلمی که اگرچه در پاریس اتفاق می‌افتد اما در سرتاسر داستان، تصویری از پاریس به نمایش گذاشته نمی‌شود تا همچنان مخاطب، جهان‌شمولی بیان فرهادی را از دست ندهد. «گذشته» از حیث محتوایی، اثری متفاوت در کارنامهٔ فرهادی محسوب می‌شود. اگرچه در جهان فرهادی، داستان‌ها و آدم‌ها دائماً دور هم پیچ می‌خورند و هیچ‌چیز تمام نمی‌شود و در مسیری دایره‌وار شخصیت‌های داستان در زمان و مکانی متفاوت، در هم می‌آمیزند.

فرهادی در «گذشته» به‌عنوان اولین تجربه فیلم‌سازی خارج از ایران، باز هم به سراغ موتیف‌های تکرارشونده جهان‌بینی سینمایی خود می‌رود. دوگانه‌سازی‌های ارزشی در سرتاسر فیلم به‌گونه‌ای آشکار در مقابل مخاطب قرار می‌گیرد: پنهان‌کاری/ شفافیت، دروغ‌گویی/راست‌گویی، خیانت/ وفاداری، نفرت/ عشق و مهمتر از همه: گذشته/ آینده.

فیلم «گذشته» در سال ۱۳۹۲ اکران شد. سالی که در سپهر سیاسی ایران، آغاز دوره‌ای بود که با عنوان «اعتدال» شناخته شد. ریاست جمهوریِ حسن روحانی در این سال و بازگشت تکنوکراتهای نزدیک به حزب کارگزاران سازندگی، سنتزی در فضای سیاسی کشور، پس از نزاع پرماجرای خرداد ۸۸ میان اصلاح‌طلبان و اصولگرایان بود.

بدین‌ترتیب دولت اعتدال به‌عنوان نتیجهٔ ترومای جمعی جامعهٔ ایرانی در حدفاصل سال‌های ۸۸ تا ۹۲ ظهور کرد. حسن روحانی با شعار گفتگو با جهان برای حل بحران هسته‌ای، رفع تحریم‌های فصل هفتم منشور ملل متحد و شورای امنیت، گشودگی در فضای اجتماعی از طریق رفع فیلتر و مقابله با سانسور و تقویت وضع اقتصادی مردم، توانست در انتخابات به پیروزی برسد. «گذشته» فیلمی محصول این دورهٔ تاریخی است. در این فیلم افراد به گذشتهٔ تروماتیک خود بازمی‌گردند تا روایتی جدید را عرضه کنند؛ روایتی که محصول مستقیم

۱. دکوپاژ (به Decoupage) تقطیع یا برش فنی، یکی از وظایف کارگردان است که شامل تصمیم‌گیری در مورد محل استقرار دوربین در صحنه، نوع نورپردازی، اندازه تصویر، زاویه دوربین، نوع حرکت دوربین، تعداد تصاویری که برای نمایش یک موقعیت لازم است، نوع اتصال نماها به یکدیگر، هر صدایی که قرار است در صحنه شنیده شود (هر صدایی غیر از دیالوگ‌ها) و باقی جزئیاتی است که به فرایند تصویری شدن فیلمنامه (سناریو) مربوط می‌شود.

گذشته است (حسینی، ابراهیمی، همان، ص۱۸۱). فرهادی گذشته‌ی تروماتیک افراد را در مقابل آنها قرار می‌دهد تا با نمادینه‌کردن آن، بتوانند به جبران و بازسازی برای ورود به آینده دست یابند. مانند آنچه در ایران در حال رخدادن بود: عبور از ترومای جمعی سال ۸۸ و بازسازی جامعه برای ورود به عصر تدبیر و امید.

فرهادی در فیلم بعدی خود بار دیگر به سراغ یک سوژه حقوقی می‌رود و در سال ۱۳۹۴ فیلم «فروشنده» را با الهام از نمایشنامهٔ جاودانهٔ «مرگ فروشنده»[1] آرتور میلر می‌سازد. فروشنده، دربارهٔ معلم ادبیات جوانی به نام عماد است که بازیگر آماتور تئاتر است و قرار است نمایشنامهٔ مرگ فروشنده را به روی صحنه ببرد. خانه او و همسرش به دلیل گودبرداری ملک مجاور در آستانه تخریب است و آنها ناچارند برای مدتی به خانه یکی از دوستانشان نقل مکان کنند. خانه‌ای که پیش از آنها در اختیار زنی بدکاره به نام آهو بوده است. در شبی که عماد در خانه حضور ندارد، یکی از مشتریان مستأجر سابق به خانه آنها می‌رود و متعرضِ رعنا، همسر عماد می‌شود. عماد تصمیم می‌گیرد به‌جای دخالت‌دادن پلیس و دادگستری، خود به جستجوی مرد متجاوز اقدام کند و انتقام بگیرد؛ وقایع و تصمیماتی که منجر به بحرانی غیرقابل کنترل می‌شود.

فروشنده که نخستین‌بار در جشنوارهٔ جهانی کَن اکران شد از همان ابتدا توانست نظر مساعد منتقدان را جلب کند. فرهادی برندهٔ جایزهٔ بهترین فیلم‌نامه و شهاب حسینی برندهٔ جایزهٔ بهترین بازیگر نقش اول مرد جشنواره کَن شدند. همان سال، فرهادی موفق شد برای دومین‌بار، برنده جایزهٔ اسکار بهترین فیلم غیر انگلیسی شود تا هم‌رده با بزرگان تاریخ سینما، دارنده دو جایزه اسکار باشد.

فروشنده از حیث بافت بصری، غنی‌ترین فیلم فرهادی است. میزانسن‌های پیچیده، درهم‌آمیختگی روایت سینمایی با نمایشنامه‌ای که در دل فیلم جریان دارد و توجه وسواس‌گونه فرهادی به جزئیات صحنه، فروشنده را به اثری متفاوت در سینمای او بدل کرده است. فرهادی در فروشنده، بار دیگر به سراغ سه موتیف موردعلاقه خود می‌رود: قانون، حریم خصوصی و خانه.

عماد، معلم سادهٔ ادبیاتی است که روایتِ درام عمدتاً حول محور تحولات درونی او از شهروندی آرام، روادار و قانونمند به کارآگاه/ انتقام‌جوی خشمگین داستان شکل می‌گیرد. او و همسرش از خانه‌ای که در حال فروپاشی است به خانه‌ای جدید می‌روند که در هر نقطه آن ردپایی از گذشته‌ی زنی مرموز وجود دارد. خانه، مانند همهٔ آثار فرهادی، نقطه شکل‌گیری

---

۱. مرگ فروشنده (Death of a Salesman) نمایشنامه‌ای به قلم آرتور میلر، نویسنده آمریکایی است که در سال ۱۹۴۹ منتشر شد و توانست جوایز متعددی ازجمله جایزه پولیتزر نمایشنامه‌نویسی را برای وی به ارمغان آورد.

بحران است. مرد متجاوز، در غیاب عماد که برای پاسخگویی به مأمور اداره بازبینی (سانسور) به صحنه تئاتر رفته است به حریم خصوصی آنها وارد می‌شود و به رعنا تعرض می‌کند. عماد که در ابتدای داستان، دغدغه حریم خصوصی مستأجر قبلی را دارد، ناگهان با تجاوز به حریم خصوصی خود مواجه می‌شود. مقاومت رعنا، فشار اجتماعی و کشمکش درونی عماد از طرح مکرر موضوع نزد مقامات قضایی که به گمان او حاصلی جز تعمیق بحران روانی رعنا ندارد، او را در مسیری قرار می‌دهد تا عدالت شخصی را جایگزین عدالت قضایی کند و در جستجوی متجاوز برآید.

چالش بزرگ داستان آن است که نه رعنا به‌عنوان قربانی و نه عماد به‌عنوان منتقم، نمی‌دانند می‌خواهند چه بر سر متجاوز بیاورند. تأدیب، مجازت، افشای روابط غیراخلاقی مرد متجاوز با یک زن روسپی در مقابل خانواده‌اش یا تحویل به مراجع قضایی؟ فرهادی بار دیگر به‌جای پاسخ به گرهٔ اصلی داستان، مخاطب را با سیر تحول کاراکتر همراه می‌کند. عماد که در سکانس‌های ابتدایی از ورود به اتاق دربستهٔ آهو اجتناب می‌کند در پایان داستان خود به ناقض بزرگ حریم خصوصی تبدیل می‌شود. گوشی تلفن همراه شاگردش را با زور و اجبار می‌کاود و تصمیم می‌گیرد برای انتقام از مرد متجاوز، او را در مقابل خانواده‌اش بی‌اعتبار کند.

فرهادی در «فروشنده»، قطعهٔ دیگری را به پازل بی‌اعتمادی به عدالت قضایی، اضافه می‌کند. نشانی از پلیس و دستگاه قضایی در سرتاسر فیلم، وجود ندارد. قهرمان قصه، جایگزین عدالت قانون شده است. او تعقیب می‌کند، تحقیقات را پیش می‌برد، از متهم بازجویی می‌کند و درنهایت در تکاپو است تا برای کیفر او حکم صادر کند. او نماد درهم‌آمیختگی دادستان و بازپرس و جلاد است و شاید به همین دلیل است در سکانس پایانی داستان و در هنگامهٔ انتقام، مستأصل و رنجیده است؛ زیرا فرهادی در حرکت داستان، با عبور از پرسش ابتدایی خود که «متجاوز کیست؟» به واقعیت مهمتر یعنی «بخشیدن یا انتقام‌گرفتن» رسیده است. (عقیقی، ۱۳۹۶، ص۱۸۲)

فیلم بعدی اصغر فرهادی، «همه می‌دانند» است. این فیلم دومین تجربه سینمایی خارج از ایران او و محصول سال ۲۰۱۸ سینمای اسپانیا است. او در این فیلم با جمعی از بازیگران و عوامل سرشناس سینمای جهان، همکاری کرده است. «همه می‌دانند» برخلاف فیلم «گذشته» که به‌واسطه شخصیت اصلی داستان، ارتباط مؤثری میان ایران و فرانسه ایجاد کرده بود، فیلمی سرتاپا اسپانیایی است. زبان فیلم‌نامه، شخصیت‌ها، موقعیت جغرافیایی وقوع داستان و پی‌رنگ‌ها در شهری در کشور اسپانیا رخ می‌دهند و هیچ نام یا اثری از ایران در فیلم‌نامه وجود ندارد.

فیلم به‌دلیل تغایر با موازین اکران در ایران، امکان نمایش داخلی را پیدا نمی‌کند؛ اما با نظر هیئت برگزارکننده جشنوارهٔ فیلم کن، به‌عنوان فیلم افتتاحیه انتخاب می‌شود و بعد

به‌صورت گسترده در سرتاسر جهان به اکران درمی‌آید.

همه می‌دانند با تأکید فرهادی بر انتخاب دستیاران و مشاوران اسپانیایی، در فضای اجتماعی این کشور ساخته شده است. اگرچه ردپای اندیشه فرهادی در تقابل شخصیت‌ها و رجوع دوباره او به مفاهیم شناخته‌شده آثارش همچون ردپای زندگی گذشته‌ی کاراکترها در بحران کنونی، گسست خانوادگی، رازهای پنهان، دروغ‌های بزرگ و قراردادن انتخاب‌های اخلاقی دشوار برای شخصیت‌ها به‌وضوح قابل‌مشاهده است؛ اما انتخاب روستایی در اسپانیا به‌عنوان محل وقوع داستان، موجب شده است تا خط اتصال میان سینمای فرهادی و نظام حقوقی ایران بسیار کمرنگ شود.

«همه می‌دانند»، نتوانست موفقیت‌های پیشین را برای فرهادی تکرار کند. استقبال منتقدین نیز نشان می‌داد این فیلم احتمالاً در فصل جوایز سینمایی، خوش‌اقبال نخواهد بود. «فقدان توجه به مناسبات درهم‌تنیده و عدم خاستگاه اجتماعی و بعضاً سیاسی که در آثار اولیه فرهادی ازجمله «رقص در غبار» و به‌ویژه «شهر زیبا» در مناسبات طبقه کارگر و فرودست و در سه‌گانه «چهارشنبه‌سوری»، «دربارۀ الی» و «جدایی ...» در آسیب‌شناسی طبقه متوسط شهری به‌وضوح نمایان بوده و فاصله‌گرفتن او از این موضوع موجبات تهی‌شدن «همه می‌دانند» از این حیث شده است.» (کاظمی، سایت آکادمی هنر، بازیابی‌شده در تاریخ ۱۳۹۹/۰۱/۰۵)

آخرین ساختۀ فرهادی، فیلم «قهرمان» است. «قهرمان» که برداشتی آزاد از یک داستان واقعی است، روایت رحیم، زندانی بند مالی است که به‌دلیل ناتوانی از پرداخت بدهی باجناق خود به زندان افتاده است. نامزد او کیفی از سکه‌های طلا پیدا کرده است. رحیم تصمیم می‌گیرد به‌جای فروش سکه‌های طلا و آزادی از زندان، آن را به صاحب آن پس دهد. اما سیر حوادث چنان پیچیده می‌شود که رحیم که به قهرمان اخلاقی شهر بدل شده است به دروغ‌گویی متهم و اعتبارش در معرض نابودی قرار می‌گیرد.

در فیلم قهرمان، فرهادی با لحنی جسورانه‌تر از آثار قبلی خود، جامعه ایرانی را نقد می‌کند. فیلم، بیش از آنکه درباره درون‌مایه همیشگی داستان‌های او، یعنی «دروغ» و «قضاوت» باشد، دربارۀ میل ایرانیان به قهرمان‌پروری است. اینکه افکار عمومی چگونه شخصی را در شمایل یک قهرمان، به نماد شکوه و اخلاق و افتخار بدل می‌کنند و بعد در زمانی کوتاه، با خشم و استیصال او را بر زمین می‌کوبانند و سرخورده می‌شوند.

۳. رویکرد انتقادی فرهادی به ساختار نظام حقوقی ایران

۱-۳. رابطهٔ مفهومی قانون و ایدئولوژی

ایدئولوژی را سیال‌ترین مفهوم علوم اجتماعی دانسته‌اند. آشفتگی‌های نظری و ناهمگونی ادبیاتِ موجود پیرامون این مفهوم، بیش از همه ناشی از دورشدن این اصطلاح از خاستگاه اصلی و معنای لغوی خود و همچنین تفاوت قابل‌توجه رویکردهای سیاسی، فلسفی، روان‌شناختی، جامعه‌شناسی و فرهنگی و تنوع نگاه‌های ارزشی نسبت به این مفهوم است. ازنظر لغت‌شناسی، اصطلاح ایدئولوژی از دو واژهٔ یونانی ایده به معنای فکر، نظر، ذهن و لوگوس یعنی شناخت تشکیل شده و به‌معنای اندیشه‌شناسی است. فرهنگ‌های اصطلاحات این واژه را به آرمان، انگارگان، اندیشه‌ورزی، مسلک، پندارها، دانش ایده‌ها، عقاید و روش‌های تفکر فرد، گروه و طبقه خاص و مجموعه‌ای از ایده‌های ناظر بر سیستم اجتماعی، اقتصادی و سیاسی معنا کرده‌اند. (دانشور، ۱۳۹۱، ص۱۹۱)

در میان شاخه‌های مختلف علوم انسانی، رابطهٔ حقوق و ایدئولوژی را باید مناقشه‌برانگیزترین ارتباط دانست. به‌گونه‌ای که تحلیل شیوه‌ی این ارتباط و تأثیر و تأثر متقابل این دو بر یکدیگر، موجب شکل‌گیری اختلاف‌نظرهای بسیار شدید میان اندیشمندان شده است. برای تحلیل نسبت میان حقوق و ایدئولوژی، بهتر است نخست به واکاوی دقیق‌تر مفهوم ایدئولوژی بپردازیم.

ایدئولوژی، مجموعه‌ای از عقاید سازمان‌یافته است که مدعی پایه‌ای عقلی، علمی یا معرفتی است و با ایجاد یک نظام ارزشی میان خودی و غیرخودی به مرزبندی افراد می‌پردازد. ایدئولوژی، عمل‌گراست و هدف نهایی آن طرح نظم اجتماعی خاص و ایجاد کارکردهای توضیحی، ارزشیابی و هویت‌سازی جمعی است. اندیشمندانی چون مارکس که واجد نوعی نگاه انتقادی‌اند، ایدئولوژی را محصول طبقهٔ حاکم و در راستای حفظ نظم موجود و مشروعیت‌بخشی به قدرت سیاسی حاکم و حفظ منافع آنان می‌دانند. در این رویکرد، ایدئولوژی به تحریف و ارائه گزینشی واقعیت‌ها دست می‌زند و همواره یک پاسخ همیشگی و جهان‌شمول برای همهٔ پرسش‌ها دارد. حکومت، مفسر رسمی آن است و از طریق سازوکارهای الزام‌آوری چون نظام قانونی و قدرت سیاسی و پیاده‌نظام بوروکراتیک، در پی القای این نظام خاص فکری به اجتماع است. ایدئولوژی تمامیت‌خواه است و به تعبیر هانا آرنت به‌گونه‌ای نظام‌مند در پی تحمیل ارزش‌های خود در همه‌ی زوایای شخصی و اجتماعی است. در برابر هرگونه مدرنیزاسیون، مقاومت می‌کند و با هدف یکسان‌سازی، خواستار حذف تفاوت‌ها و انکار اختلاف عقاید است. (دانشور، ۱۳۹۵، ص۱۰)

اقتدار سیاسی حاکم عمدتاً تلاش می‌کند تا ایدئولوژی را به‌عنوان امر خیر در مقابل امر

درست قرار دهد. یعنی ایدئولوژی با قدرت الزام‌آور ناشی از حمایت سیاسی و قانونی می‌تواند به ابزاری برای غلبه «نظام جامع خیر» بر «نظام حق» تبدیل شود. ایدئولوژی در مقام نظام جامع خیر، خود را محق می‌داند به جهت رعایت مصالح عامه، از حریم خصوصی افراد تا فضای عمومی جامعه را عرصهٔ مداخله خود بداند. ایدئولوژی در این ساحت، تمامیت‌خواه جرم‌اندیش و توتالیتر است و تاب تحمل تکثر و پلورالیسم را ندارد.

برخی حقوقدانان به‌ویژه پوزیتویست‌ها و فرمالیست‌ها استدلال کرده‌اند که رابطه میان حقوق و ایدئولوژی باید استقلال قاعدهٔ حقوقی باشد. اثبات‌گرایان بر این باورند که هر آنچه در جامعه‌ای معین به‌عنوان قانون در نظر گرفته می‌شود اساساً واقعیتی اجتماعی یا عرفی است و هیچ ارتباط ضروری بین اخلاق و قانون وجود ندارد. بر این اسناد مرجعیت و اعتبار قواعد حقوقی، مستقل از اخلاقی‌بودن محتوای آنها است. هانس کلسن، نمایندهٔ برجستهٔ مکتب «نظریهٔ ناب حقوقی»، هدف نهایی خود را بسط یک نظریهٔ حقوقی که از تمام ایدئولوژی‌های سیاسی و... مبرا بوده و از استقلال و ویژگی بی‌همتای موضوع موردبررسی خود آگاه باشند اعلام می‌کند. در نگاه کلسن، یک هنجار، به‌طور قانونی معتبر به‌حساب می‌آید، به شرطی که متعلق به نظامی از هنجارها باشد و آن هنجارها در کلیت خود اجرا شوند. بنابراین کلسن، اعتبار عینی حقوق موضوعه را در گروی پیش‌فرض گرفتن هنجار پایه دانسته است و می‌گوید پیش‌فرض گرفتن هنجار پایه به‌طور منطقی تنها بر کسانی لازم است که هنجارهای مربوطه را دلیل و راهنمای اعمال خود تلقی می‌کنند. درنتیجه ازنظر او هنجار پایه، تنها در صورتی قانوناً معتبر است که در عمل جماعت معینی از آن پیروی کنند و هرگونه تغییر بنیادین در هنجار پایه از قبیل تغییر در نظام سیاسی یا حقوقی حاکم، منجر به تغییر هنجار پایه خواهد شد. (کلسن، ۲۰۰۲، ص۱۶)

ایراد رویکرد اثبات‌گرایانه یا فرمالیستی آن است که با اصرار بر استقلال حقوق از منابع غیرحقوقی، حقوق به فرمی تبدیل می‌شود که قابلیت دارد با هر محتوایی تکمیل شود. حتی اگر این محتوا ایدئولوژیک یا توتالیری باشد. تجربه شکل‌گیری حکومت‌های چون دولت نازی در آلمان یا دولت فاشیستی موسولینی در ایتالیا بر مبنای قواعد قانونی نشان می‌دهد نگاه فرمال به قانون می‌تواند درنهایت قواعدی را خلق کند که به‌لحاظ اخلاقی فجیع اما ازنظر قانونی، لازم‌الاجرا و معتبر باشند.

نظریهٔ «خادمیت» که توسط مارکس و پیروانش مطرح و توسعه یافت، حقوق را مفهومی به‌تمامی در خدمت حاکمیت می‌داند. مارکس می‌گوید ایدئولوژی نوعی خطای سیستماتیک است که با مقولهٔ قدرت رابطه معناداری دارد به این معنا که تضادها را انکار می‌کند و به ساختار سلطه‌گری، مشروعیت می‌بخشد. بر این اساس او حقوق را سازوکاری می‌داند که از طریق آن طبقهٔ حاکم تسلط خود را بر ابزار تولید و منابع ثروت، جاودانی ساخته و به استثمار

توده‌های کارگر توسط آنها مشروعیت آشکار می‌بخشد. (اسماعیلی، ۱۳۹۱، ص۲۶)

انگلس نیز در کتاب اصول کمونیسم، ارزش‌های حقوقی لیبرال اروپا مانند حاکمیت قانون و برابری در مقابل آن را تنها نقاب‌هایی برای پنهان‌کردن این حقیقت ناگوار می‌داند که حقوق، صرفاً ابزار تحکیم نظامی است که در خدمت طبقهٔ حاکم است. (دانشور، ۱۳۹۵، ص۱۶)

گرامشی نیز برای قانون نقشی ایدئولوژیک قائل است. ازنظر او، طبقهٔ حاکم از طریق نهادهای اجتماعی گوناگون، نوعی هژمونی ایدئولوژیک بوجود آورده و ایدئولوژی مسلط را به‌عنوان نظم طبیعی امور، معرفی می‌کنند. این کار از طریق نهادهای آموزشی، فرهنگی و حقوقی انجام می‌شود. (گرامشی، ۱۹۷۱، ص۶۴)

معتقدان به تئوری خادمیت برای حقوق، ماهیت مستقلی قائل نیستند و آن را به بازتاب‌دهندهٔ روابط قدرت و ایدئولوژی طبقهٔ حاکم تقلیل می‌دهند.

اندیشمندان حقوقی، ایرادات بسیاری را بر نظریه خادمیت حقوق وارد دانسته‌اند. نخست آنکه اگر حقوق را به‌صورت کامل در انقیاد و تبعیت از حاکمان بدانیم به دام شکاکیت و عدم قطعیت خواهیم افتاد؛ زیرا حقوق سنگ‌بنای زیست اجتماعی است و فقدان آن جامعه را به‌سوی فروپاشی خواهد برد. دوم آنکه این تلقی که کل نظام حقوقی در خدمت منافع قدرت است امری رادیکال است. نظام حقوقی، شقوق بسیار ازجمله قواعد حاکم بر معاملات، احوال شخصیه، ثبت املاک و اسناد و امثال آن دارد که در خدمت منافع جامعه مدنی‌اند و الزاماً ارتباطی با منافع حاکمان ندارند. تصویب قوانین مشابه در نظام‌های سیاسی مختلف نشان می‌دهد که نظام حقوقی صرفاً در خدمت حاکمان و ابزاری برای مشروعیت‌بخشی به قدرت حاکمه نیست بلکه ابزاری برای تسهیل شرایط زندگی مدنی است.

مکتب «واقع‌گرایی»، به تأثیر بسامد نیروهای خارجی ازجمله ایدئولوژی و قدرت سیاسی بر حقوق توجه کرده است. براساس این نظریه، حقوق ذاتاً امری غیر متعین است و تصمیم قضات در دادگاه تحت‌تأثیر مؤلفه‌های خارج از حقوق مانند ایدئولوژی، دکترین نخبگان، قدرت سیاسی، ملاحظات اجتماعی و عرف‌های مستقر شکل می‌گیرد.

واقع‌گرایان از یکسو با فرم‌گرایی موردنظر اثبات‌گرایان و فرمالیست‌ها مخالف‌اند و ذات حقوق را فراتر از یک ظرف خالی از محتوا می‌دانند که هر قدرت سیاسی می‌تواند محتوای آن را به میل و دلخواه خود تکمیل نماید و از سوی دیگر بندگی و تبعیت محض حقوق از ایدئولوژی را خلاف واقعیت‌های عینی و تجربه‌های تاریخی نظام‌های قانونگذاری جهان می‌دانند.

به باور ایشان، نظام حقوقی، امری سیال و غیرمتعین است که از پدیده‌های متعدد و متنوعی تأثیر می‌پذیرد. قاضی دادگاه در هنگام صدور حکم قضایی، از این عوامل در ساحت خودآگاه یا ناخودآگاه متأثر است. یک نظام حقوقی کارآمد می‌تواند با وضع قواعد منصفانه و الزام قضات به رعایت اصول بی‌طرفی تا حد زیادی اصل عدم تعین حقوق را حل نماید.

۲-۳. نسبت حقوق و ایدئولوژی در نظام قانونی ایران

در این جستار به این موضوع می‌پردازیم که نسبت میان ایدئولوژی و حقوق در نظام قانونی ایران چگونه است و آیا حقوق در ایران توانسته است با رعایت اصل بی‌طرفی، در حلّ معضل عدم تعیین قواعد حقوقی کامیاب باشد یا خیر؟

مفهوم بی‌طرفی،[1] رابطهٔ مستقیمی با گسترش تکثر فرهنگی، مذهبی، قومی و نژادی دارد. به عقیدهٔ کانت، انسان‌ها در طبیعت خود آزاد و برابر هستند و با همان طبیعت، عقلانی‌اند و بر اساس طبیعت خود رفتار می‌کنند. بنابراین بی‌طرفی از نگاه کانت، آن است دولت در مقام انجام وظیفه، حق درنظرگرفتن شأن و مقام شخصی افراد را ندارد. جان رالز که فیلسوف اصلی حوزهٔ بی‌طرفی دولت محسوب می‌شود، بی‌طرفی را معادل آن می‌داند که طبیعت انسان و عدم توجه به امیال شخصی در رفتار دولت و مردم باید بروزی منصفانه داشته باشد تا انسان‌ها بتوانند آزادانه شیوهٔ زندگی مطلوب خود را مشخص کنند و در آن راه گام بردارند. (سلیم‌زاده کاکرودی، ۱۳۹۷، ص۱۴)

بنابراین دولت بی‌طرف، دولتی است که در آن هیچ شخص یا گروه معینی، حمایت خاصی را از حکومت دریافت نکند. دولت موظف است خیرهای متعددی را به جامعه عرضه نماید تا شهروندان بتوانند به صلاحدید خود، خیر منتخب را برگزینند. دولت باید از ترغیب جامعه به خیر مشخص و رجحان یک خیر بر خیر دیگر و موضع‌گیری نسبت به تعیین تکلیف خیر و شر اجتماعی پرهیز نماید. مایکل سندل می‌گوید: «دولت در مقام قانونگذاری نباید هیچ رویکرد خاصی به حیات سعادتمند را مورد تائید قرار دهد.» (سندل، ۱۹۹۶، ص۶۲)

نقطه مقابل دولت بی‌طرف، دولت کمال‌گرا[2] قرار دارد. کمال‌گراها می‌گویند بی‌طرفی دولت صرفاً در حوزهٔ سوبژکتیو (ذهنی) اتفاق می‌افتد و دولت نمی‌تواند در ادارهٔ جامعهٔ بی‌طرف باشد. بی‌طرفی به بی‌عملی می‌انجامد و این خود نقض بی‌طرفی است و نتیجه می‌گیرند که ایدهٔ دولت بی‌طرف، سوژه‌ای غیرمعطوف به امکان تحقق عملی است و در واقعیت، هر حکومتی به سمت کمالِ مطلوب خود در حرکت است.

دولت کمال‌گرا، دولتی است که با رجحان یک خیر بر خیر دیگر، به دنبال رساندن شهروندان خود به کمال مطلوب و سعادت نهایی است. رسیدن به سعادت، دغدغهٔ اصلی قانونگذاری و اجرای عملی آن قانون محسوب می‌شود و معمولاً با برشمردن یک خیر، تمامی امور را برای رسیدن به آن بسیج می‌کند. (سلیم‌زاده‌کاکرودی، پیشین، ص۱۸)

1.Neutrality.
2.Perfectionist State.

نظام قانونی در ایران، با تأثیرپذیری از قانون اساسی، کمال‌گرا و غیر بی‌طرف است. اصول متعدد قانون اساسی همچون اصل چهارم،[۱] اصل هشتم،[۲] اصل دوازدهم[۳] و به‌ویژه اصل ۱۵۴[۴] رویکرد حکومت در خروج از بی‌طرفی و میل به دخالت در حوزهٔ خیر و شر اجتماعی را آشکار می‌سازند. رویکرد قانون اساسی موجب شده است تا تمامی شئون اداره کشور در محورهای اقتصاد، فرهنگ، آموزش‌وپرورش، زنان، صنعت، تولید، استخدام و امثال آن تحت تأثیر سویه‌های ایدئولوژیک قانون قرار گیرد.

گرچه قانون اساسی در اصل ۵۶[۵] در رابطه با حاکمیت مردم، اصل بی‌طرفی را پذیرفته و انسان را حاکم بر سرنوشت خویش دانسته و بیان داشته که هیچ‌کس حق ندارد حق حاکمیت را از وی سلب یا در خدمت منافع فرد یا گروهی خاص قرار دهد اما در عمل و رویه، تفسیر این اصل تحت تأثیر اصل چهارم و پنجم قانون اساسی قرار گرفته و نظام قانونگذاری در ایران به سمت تحدید جمهوریت به نفع مکتب‌گرایی پیش رفته است. در بند یک از اصل سوم قانون اساسی که به بیان اهم وظایف دولت در جمهوری اسلامی اشاره دارد آمده است: «ایجاد محیط مساعد برای رشد فضایل اخلاقی بر اساس ایمان و تقوا و مبارزه با کلیه مظاهر فساد و تباهی» که بیان روشنی در کمال‌گرایی قانون اساسی ایران است. در اصل هشتم نیز با دعوت همگانی از آحاد ملت برای «امربه‌معروف» و «نهی از منکر»، مسئله غلبه خیر برتر را تبدیل به وظیفه‌ای همگانی می‌نماید.

۱. اصل ۴: کلیه قوانین و مقررات مدنی، جزایی، مالی، اقتصادی، اداری، فرهنگی، نظامی، سیاسی و غیر اینها باید بر اساس موازین اسلامی باشد. این اصل بر اطلاق یا عموم همه اصول قانون اساسی و قوانین و مقررات دیگر حاکم است و تشخیص این امر بر عهده فقهای شورای نگهبان است.

۲. اصل ۸: در جمهوری اسلامی ایران دعوت به خیر، امربه‌معروف و نهی از منکر وظیفه‌ای است همگانی و متقابل بر عهده مردم نسبت به یکدیگر، دولت نسبت به مردم و مردم نسبت به دولت. شرایط و حدود و کیفیت آن را قانون معین می‌کند.
«والمؤمنون والمؤمنات بعضهم اولیاء بعض یأمرون بالمعروف و ینهون عن المنکر»

۳. اصل ۱۲: دین رسمی ایران، اسلام و مذهب جعفری اثناعشری است و این اصل الی‌الابد غیرقابل تغییر است و مذاهب دیگر اسلامی اعم از حنفی، شافعی، مالکی، حنبلی و زیدی دارای احترام کامل هستند و پیروان این مذاهب در انجام مراسم مذهبی، طبق فقه خودشان آزادند و در تعلیم و تربیت دینی و احوال شخصیه (ازدواج، طلاق، ارث و وصیت) و دعاوی مربوط به آن در دادگاه‌ها رسمیت دارند و در هر منطقه‌ای که پیروان هر یک از این مذاهب اکثریت داشته باشند، مقررات محلی در حدود اختیارات شوراها بر طبق آن مذهب خواهد بود، با حفظ حقوق پیروان سایر مذاهب.

۴. اصل ۱۵۴: جمهوری اسلامی ایران سعادت انسان در کل جامعه بشری را آرمان خود می‌داند و استقلال و آزادی و حکومت حق و عدل را حق همه مردم جهان می‌شناسد. بنابراین در عین خودداری کامل از هرگونه دخالت در امور داخلی ملت‌های دیگر، از مبارزه حق‌طلبانه مستضعفین در برابر مستکبرین در هر نقطه از جهان حمایت می‌کند.

۵. اصل ۵۶: حاکمیت مطلق بر جهان و انسان از آن خداست و هم او، انسان را بر سرنوشت اجتماعی خویش حاکم ساخته است. هیچ‌کس نمی‌تواند این حق الهی را از انسان سلب کند یا در خدمت منافع فرد یا گروهی خاص قرار دهد و ملت این حق خداداد را از طرقی که در اصول بعد می‌آید اعمال می‌کند.

ازلحاظ ساختار تدوین قوانین جدید نیز مجلس شورای اسلامی به‌عنوان نهاد اصلی قانونگذاری بر اساس اصول ۴، ۷۱ و ۷۲[۱] متعهد به وضع قوانین در چارچوب اصول قانون اساسی و اصول و احکام مذهب رسمی کشور شده است. ضمانت اجرای این تعهد نیز، نظارت استصوابی شورای نگهبان است که پالایش مصوبات مجلس را از حیث تطبیق با شرع و قانون اساسی بر عهده دارد.

بنابراین همان‌گونه که در مقدمه و اصول متعدد قانون اساسی بیان شده است و تبلور آن در شیوه زمامداری حکومت بالأخص در مجلس شورای اسلامی، شورای نگهبان و رویه قضایی مشاهده می‌گردد، حکومت در ایران به شیوه بارزی، کمال‌گرا است. این کمال‌گرایی موجب شده است تا نظام قانونی ایران، غیر بی‌طرف و ایدئولوژیک و مبتنی بر غلبه خیر موردنظر حاکمیت بر سایر خیرهای موجود باشد.

۴. جلوه‌های قانون ایدئولوژیک در سینمای فرهادی

فرهادی در دو فیلم نخست خود یعنی «رقص در غبار» و «شهر زیبا»، به سراغ طبقه حاشیه‌نشین جامعه می‌رود. محرومانی که عمدتاً درنتیجه سیاست‌های تعدیل اقتصادی و رشد اقتصادی منهای عدالت اجتماعی دولت هاشمی‌رفسنجانی در حدفاصل سال‌های ۱۳۶۸ تا ۱۳۷۶ هم ازلحاظ اقتصادی و هم از حیث اجتماعی، به حاشیهٔ شهرها رانده شده‌اند.

دکوپاژ و میزانسن‌های این دو فیلم، ترکیبی از ایده‌های تئاتری فرهادی و روح رئالیستی حاکم بر مضمون اجتماعی فیلم است. فرهادی که قبل‌تر در سریال‌های تلویزیونی خود به‌روشنی خود را درگیر موضوع عدالت اجتماعی و به‌ویژه شکاف طبقاتی ناشی از وضع اقتصادی نشان داده است، این بار هم در اولین مواجهه خود با سینما به سراغ همین مفهوم رفته است. سکانس افتتاحیه فیلم رقص در غبار، تصویری است از مجسمه میدان حر در تهران که با صدای زنگ زورخانه و نوای مرشد همراه است. زورخانه در فرهنگ عامهٔ ایرانی، نمادی از روح جوانمردی، پهلوانی، دستگیری و عدالت‌خواهی محسوب می‌شود.

رقص در غبار، روایت دو شخصیت حاضر و چند شخصیت غایب است. فیلم اگرچه با داستان نظرعلی و ریحانه و عشق و دلباختگی میان آنها آغاز می‌شود اما خیلی زود از این ملودرام عبور می‌کند. ریحانه، مادری بدنام دارد که شخصیت غایب اما مؤثر فیلم‌نامه است.

---

۱. اصل ۷۱: مجلس شورای اسلامی در عموم مسایل د ر حدود مقرر در قانون اساسی می‌تواند قانون وضع کند.

اصل ۷۲: مجلس شورای اسلامی نمی‌تواند قوانینی وضع کند که با اصول و احکام مذهب رسمی کشور یا قانون اساسی مغایرت داشته باشد. تشخیص این امر به ترتیبی که در اصل نود و ششم آمده بر عهده شورای نگهبان است.

فرهادی در به تصویرکشیدن خانهٔ ریحانه، هوشمندانه عمل می‌کند. تصویر مادر ریحانه هرگز برای مخاطب آشکار نمی‌شود. او در پشت ملحفه‌هایی که از بند رخت آویخته‌اند از بیننده، مخفی نگاه داشته شده است.

«رقص در غبار» در بیان شیوای ناتورالیستی فرهادی، به دایرهٔ گریزناپذیر سرنوشت طبقات فرودست اشاره می‌کند. جایی که قانون چون شمشیری بر سر افراد فرود می‌آید و آنان را به سرنوشت مشترک و محتوم خود تبعید می‌کند و نظرعلی که خود متحیر شیوه زندگی پیرمرد است، سرنوشتی مشابه او می‌یابد. «مانند مار اورابوراس از نمادهای یونان باستان. ماری که دمش در دهانش قرار دارد و پیوسته خود را می‌بلعد. نشانه‌ای از چرخه ابدی مرگ و نوزایی. یا به زبان فلسفی، جهانی که بازگشت ابدی را تصدیق می‌کند» (اسلامی، همان، ص۲۴)

برای همین است که ساختار روایی «رقص در غبار» مانند یک دایره است. کسی قدرتِ برون‌رفت از این چرخه ابدی را ندارد. قانون ابزار تداوم این چرخش است. نظرعلی تمام تلاشش را می‌کند که مهریهٔ ریحانه را بدهد اما بی‌پولی‌اش باعث می‌شود ریحانه، حکم جلب بگیرد و مأمورها به کارخانه بریزند و او از شهر به دشتی خالی تبعید شود. قانونی که اگرچه منطبق بر قواعد ساختاری اجرای احکام مدنی است اما عادلانه نیست و درنهایت نیز به عدالت ختم نمی‌شود.

در نگاه فرهادی در دو فیلم اول او یعنی رقص در غبار و شهر زیبا، دایره‌های بسته و خفه‌کننده‌ای که زندگی قهرمانان فیلم را محاط کرده‌اند با مفصل‌هایی از جنس قانون، فشار و نکوهش اجتماعی و فقر اقتصادی به یکدیگر متصل شده‌اند و راهی به نجات ندارند و تنها و تنها به تکرار خویش مشغول‌اند. بااین‌حال او در دو فیلم نخستین خود برخلاف فیلم‌های بعدی، راه گریز را نشان تماشاگر می‌دهد: «بااین‌حال برخلاف سینمای متأخرش که درگیر چیرگی بر میل چیره آمدن بر آن است، در رقص در غبار و البته شهر زیبا برای غلبه بر آن خیز برمی‌دارد، اگرچه مبهم و محتاط. فرهادی هنوز درگیر نگرش اخلاق هابیلی است بنابراین همچنان امکان گشودن دایره و دست‌کشیدن از سامان و نظم تحلیل آن را می‌بیند.» (اسلامی، همان، ص۲۴)

شکست دایره در «رقص در غبار» و «شهر زیبا» با اسم رمزِ جوانمردی اتفاق می‌افتد. نظرعلی تعهد به پرداخت مهریه می‌دهد تا ریحانه چرخ خیاطی بخرد و زندگی‌اش را نجات بدهد. پیرمرد مارگیر، ماشین مستعمل خود را می‌فروشد تا هزینهٔ بیمارستان نظرعلی را پرداخت کند. آئین جوانمردی، نظم تحمیلی روایت را بر هم می‌زند تا فرهادی جوان، همچنان به باورهای اخلاقی خود معتقد بماند. اگرچه این باورها در فیلم‌های بعد به‌تدریج رنگ می‌بازد.

«شهر زیبا» که ورود مستقیم فرهادی به دنیای حقوق و دادگاه و زندان است، یک سال پس از فیلم نخست ساخته می‌شود. سکانس افتتاحیه فیلم در کانون اصلاح و تربیت اتفاق می‌افتد. نوجوانی قرار است با رسیدن به هجده‌سالگی اعدام شود. دوست نزدیکش از کانون مرخصی می‌گیرد تا بتواند برای رفیقش رضایت بگیرد. اهمیت شهر زیبا بیش از همه به آن است که چون جعبه تقسیم به مسیر آینده فیلم‌سازی فرهادی جهت می‌دهد. فرهادی جوان، اقبال منتقدان و مخاطبان سینما به فیلم پیشین خود را به‌درستی درک کرده است و بنا دارد شالوده ساختار فیلم‌سازی خود را بنا کند.

او در شهر زیبا به سراغ منظومه‌ای از مضامین موردعلاقه خود می‌رود. طبقه فرودست، حاشیه‌نشینی، قصاص، گذشت و ناکارآمدی قوانین. «شهر زیبا، حاوی مجموعه‌ای از ایماژها، مصالح و مضامین موردعلاقه فرهادی است که ذاتاً نمی‌توانند به یک مجموعه تعلق داشته باشند و بی‌جهت نیست که فیلمساز در فیلم‌های بعدی خود به سراغشان می‌رود.» (اسلامی، همان، ص۳۴)

جغرافیای شهر زیبا، باز هم حاشیه شهر است. با این تفاوت که فرهادی یک گام به شهر نزدیک‌تر شده و از برهوت فیلم رقص در غبار به انتهای خط راه‌آهن رسیده است. فرهادی از شهر زیبا قدم‌به‌قدم به مفهوم شهر نزدیک‌تر می‌شود و شخصیت‌های محوری داستان‌های او، از شخصیت‌های مطرود طبقهٔ محروم اجتماع به شهروندان طبقه متوسط تغییر می‌کند. «رابطهٔ فرد، جامعه و قانون به‌تدریج در فیلم‌های فرهادی گسترش یافته است. اگر مهم‌ترین صحنه‌های رقص در غبار در فضایی بدوی و بیابانی جریان دارد، در فیلم‌های بعدی دوربین به‌مرور از فضای ته خط آهن شهر زیبا به آپارتمان‌های مرکز شهر چهارشنبه‌سوری می‌رود و از تفریحگاه ساحلی طبقهٔ متوسط دربارهٔ الی به فضای بسته، ملتهب و سرشار از تنش‌های جسمی و روحی جدایی راه می‌یابد. سفر ناخودآگاه و کمابیش منظم فیلمساز در دل طبقات اجتماعی از حاشیه به مرکز شهر.» (عقیقی، همان، ص۱۹)

فرهادی در شهر زیبا علی‌رغم نگاه تلخ خود به قانون و ناکارآمدی آن در تأمین عدالت، همچنان به آئین جوانمردی و اخلاق هابیلی باور دارد. برای همین است که در روایت داستانی، قوهٔ قاهرهٔ شکنندهٔ دایرهٔ سلب اجبار و انفعال موقعیت دراماتیک قصه، باز هم جوانمردی علاء است که تصمیم می‌گیرد برای بخشوده‌شدن رفیق در بندش، از عشق خود بگذرد و با دختر معلول مقتول ازدواج کند. در شهر زیبا، کاراکتر ابوالقاسم با بازی فرامرز قریبیان، تمثیلی از چهرهٔ قانون است. متصلب، غیرِمنعطف و لجباز. مانند تصویری که فرهادی در دو فیلم نخست خود و سپس در «جدایی نادر از سیمین» به تصویر می‌کشد. قانون در نگاه او کارکرد خود را برای تأمین عدالت و تضمین زیست مسالمت‌آمیز شهروندان از دست داده است و به‌جای آن به شیوه‌ای لجبازانه در زندگی شهروندان دخالت می‌کند.

فرهادی در سومین تجربهٔ خود به سراغ ساخت «چهارشنبه‌سوری» می‌رود. فیلم در شرایطی ساخته می‌شود که کشور پس از انتخابات ریاست جمهوری در سوم تیرماه ۱۳۸۴، با فصل تازه‌ای از سیاست‌ورزی روبرو شده است. فیلم یک سوژهٔ محوری دارد: دروغ. چهارشنبه‌سوری، ضلع اول از سه‌گانه‌ای است که فرهادی را به اوج شهرت و موفقیت می‌رساند. از این لحظه به بعد او، با فاصله‌گیری از طبقهٔ فرودست جامعه، دوربین خود را به‌آرامی به شهر می‌آورد. تیتراژ فیلم چهارشنبه‌سوری، با تصویری از انعکاس نمای آپارتمان‌ها روی پنجره اتوبوس شرکت واحد، شماتیک تغییر موقعیت فرهادی از حاشیه به مرکز شهر است.

از چهارشنبه‌سوری به بعد، تغییری بزرگ در نگاه فرهادی به قانون رخ می‌دهد:

او به میانجی تقابل طبقاتی (کارگر/ طبقهٔ متوسط) که به‌ویژه در چهارشنبه‌سوری و جدایی به تصویر می‌کشد در پی به چالش‌کشیدن نقش قاهره دولت کمال‌گرا (State) در تأمین عدالت در جامعه است. دروغ، محور اصلی روایت‌ها است و او آشکارا با ارائه تصویری از آشفتگی‌ها و بحران‌های پیشِ روی طبقه متوسط، بر ناکارآمدی دولت در پیشگیری از گسست اجتماعی و کاهش مسئولیت‌پذیری شهروندان تأکید می‌کند.

در چهارشنبه‌سوری، دربارهٔ الی و جدایی، تصویر طبقهٔ متوسط، تصویری آشفته، مردد، خشمگین و سردرگم است. گویی تناقض و ابهام ناشی از وضعیت اقتصادی این طبقه به اخلاقیات نیز سرایت داشته است. «طبقهٔ متوسط، مردمی هستند که مالکیتی بر ابزار تولیدشان ندارند و نیروی کار خود را در بازار کار می‌فروشند اما هنوز به نظر نمی‌رسد که بخشی از طبقهٔ کارگر باشند.» (مقدس، ۱۳۹۷، ص۹۰) در سه‌گانهٔ فرهادی، روایان قصه به‌سادگی دروغ می‌گویند. این دروغ‌ها مقدمه ایجاد بحران‌های بزرگتری می‌شوند که گاه مانند آنچه در فیلمِ گذشته بیان می‌کند به ستاندن جان آدمی منجر می‌شود.

دربارهٔ اِلی، موضوع سفر چند دوست قدیمی است که برای گذراندن تعطیلات به ویلایی در کنار دریا رفته‌اند. الی پرستار بچه یکی از اعضای این گروه است که همراه آنها با سفر آمده تا مقدمات آشنایی او با پسری به نام احمد فراهم شود. غیبت ناگهانی الی و اطلاع بعدی اعضای گروه از این موضوع که او در تهران نامزد داشته است منجر به شکل‌گیری بحرانی دامنه‌دار می‌شود. درباره الی بیش از همه درباره مفهوم قضاوت است. شاید به همین دلیل است که فرهادی تأکید می‌کند کاراکترهای اصلی قصه، همکلاسی‌های سابق دانشکده «حقوق» بوده‌اند.

دربارهٔ الی، امتداد مسیر فیلم‌سازی فرهادی درباره کنش‌های طبقه متوسط است. او نشان می‌دهد که چگونه یک دروغ کوچک در ابتدای داستان به فاجعه‌ای تمام‌عیار ختم می‌شود و چگونه شخصیت‌های فیلم پس از افشای آن دروغ به جزایری جدا از هم تبدیل می‌شوند که هرکدام در پی حفظ تمامیت خود برمی‌آیند. دروغ ابتدای فیلم چون گلوله برفی

در طول درام، بزرگ و بزرگتر می‌شود تا سرانجام همهٔ اصول اخلاقی جمع را زیر خود مدفون می‌سازد. اعضای گروه در یک انتخاب مشترک، تصمیم می‌گیرند برای حفظ منافع و مصالح جمع خود، دروغی را به الی نسبت دهند. نگاه ویژه فرهادی که دربارهٔ الی را به فیلمی غنی ازلحاظ کارکرد سوژه بدل می‌کند، پرسش او از کیفیت آبشخورهای اخلاقی جامعه است. اینکه یک رفتار بر اساس کدام متر و معیار پسندیده یا ناپسند است؟ آیا برای حفظ منافع جمعی می‌توان منفعت یک فرد را نادیده گرفت؟ و آیا مصلحت عمومی می‌تواند ارزش‌های اخلاقی مستقر را ندیده بگیرد؟

در فیلم «جدایی نادر از سیمین»، بدبینی ذاتیِ فرهادی به کارکرد قانون، ابعاد گسترده‌تری یافته و به میانجی دو شخصیت کلیدی فیلم یعنی قاضی دادگاه خانواده (نمادی از دخالت دولت در دعوای فرد-فرد) و بازپرس قتل (نمادی از دخالت دولت در دعوای فرد- جامعه)، زبان الکن حقوق برای حل بحران‌های اخلاقی را بیش‌ازپیش افشا می‌کند.

در سکانس افتتاحیهٔ فیلم، قاضی دادگاه خانواده به سیمین که آشکارا از زندگی مشترک با نادر به ستوه آمده است و می‌خواهد از او طلاق بگیرد می‌گوید: «چیزایی که می‌گین برای طلاق کافی نیست خانوم... شوهرتون یا باید معتاد باشه، یا کتکتون بزنه، یا خرجی نده...» و در پایان دادگاه از او می‌خواهد بی‌آنکه مشکلش حل شده باشد صورت‌جلسه را امضا کند، چون به نظر قاضی، «مشکل او، مشکلی کوچک است». فرهادی هوشمندانه، بنای روایت اصلی فیلم را از همین دیالوگ پی می‌گیرد تا نشان دهد ترکیب میل مداخله‌جویانه حکومت و ناکارآمدی قانون در سکانس ابتدایی، چگونه درنهایت به فروپاشی تمام‌عیار دو خانواده منجر می‌شود.

در چینش میزانس این سکانس، فرهادی با هوشمندی تمام، دو کاراکتر اصلی فیلم (نادر و سیمین) را در وضعیتی مستأصل و تسلیم در مقابل قاضی دادگاه قرار داده است. ما تصویر قاضی را نمی‌بینیم و تنها صدای او را می‌شنویم. مانند تمام آثار دیگر او، صدا بر تصویر اولویت دارد. «در جهان فرهادی، سرعت صوت بیشتر از سرعت نور است.» (اسلامی، همان، ص۳۵) تمثیلی از حضور دائمی، اما بی‌تصویر دخالت دولت در شخصی‌ترین جزئیات زندگی شهروندان.

در نگاه فرهادی، دولت، قدرت مطلق است. او است که به‌واسطهٔ توانایی و مالکیت انحصاری‌اش بر ابزارهای حاکمیتی، جامعه را هدایت می‌کند. بنابراین فرهادی مسئولیت نهایی نجات یا انحطاط اخلاق شهروندان را بر روی دوش دولت می‌اندازد. در رقص در غبار، شهر زیبا و جدایی، این قانون است که به‌جای تسهیل زندگی اجتماعی، عامل اصلی شکل‌گیری کلاف سردرگم بحران است. حکومت در سینمای فرهادی، مداخله‌گر اما ناکارآمد است. آزادی‌ها، انتخاب‌ها و حریم خصوصی افراد را مخدوش می‌کند اما در تأمین عدالت

ناتوان است.

به همین دلیل است که فرهادی برای ایجاد پادگفتمان اقتدار دولت در جامعه، عنان نقطه دید اخلاقی قصه را به تماشاگر می‌سپارد. او با تغییر مداوم راوی داستان از شخصیتی به شخصیت دیگر، این امکان را به تماشاگر می‌دهد تا به خلوت و حریم هر کاراکتر راه یافته و قضاوت واقعی‌تری نسبت به او پیدا کند. «در روایت کلاسیک و استاندارد کارآگاهی، چارچوب اخلاق همان قانون است. اما در فیلم‌های فرهادی، خود قانون از عوامل بحرانی‌شدن اخلاق است. قانون اخلاق را شکننده‌تر می‌کند. دوربین فرهادی، نقش دقیق و محاسبه‌شده‌ای در این فضا ایفا می‌کند. نه به قالب وکیل فرو می‌رود (حامی قربانی) و به هیئت دادستان (ستانندهٔ داد و عدالت از مجرم) و نه جایگاه قاضی می‌یابد برای تعین بخشیدن به یک داوری نهایی و قطعی.» (اسلامی، همان، ص۵۰)

بنابراین تغییر نخست مسیر فیلم‌سازی فرهادی، تمرکز او بر نقش دولت به‌عنوان پیشران اصلی نظم قانونی مستقر در جامعه، در ایجاد گسست اجتماعی، نزول اخلاقیات و کاهش مسئولیت اجتماعی شهروندان است.

تغییر پارادایم دیگر فرهادی، صراحت او در انتقاد از ایدئولوژیک و بی‌طرف‌نبودن قانون است.

گفتیم که سینمای فرهادی، به‌صراحت منتقد شیوه کمال‌گرای دولت است. او ساختار جانب‌دارانه قانون را نقطه عزیمت گسست اجتماعی می‌داند. در داستان‌های فرهادی -به‌ویژه در سه‌گانهٔ او-[1] خیر و شر حضور ندارند؛ بلکه فیلم مواجهه‌ای است دائمی میان حقیقت‌های متکثر میان شخصیت‌ها. این کارگردان است که هر بار با تنظیم فاصله میان مخاطب و شخصیت‌ها، به آنها این فرصت و امکان را می‌دهد تا پازل حقیقت را کنار هم بنشانند. دبورا یانگ (نویسنده نشریه هالیوود ریپورتر) دربارهٔ جدایی نادر از سیمین می‌نویسد: «موضوع فیلم، توزیعی عادلانه از غرق‌شدن آدم‌ها در حقیقت و دروغ است که فیلمساز ترجیح می‌دهد طرف هیچ شخصیتی را نگیرد و فقط نظاره‌گر شکاف بین آدم‌ها در جامعه باشد.» (شکیبادل، ۱۳۹۵، ص۲۴)

قانون غیر بی‌طرف از منظر فرهادی، خشن، مداخله‌گر و تأدیب‌کننده است. برای همین است که دوربین فرهادی فیلم به فیلم به نمایش خشونت فیزیکی نزدیک‌تر شده است. (عقیقی، همان، ص۶۷) عدالت محبوب قانون ایدئولوژیک، عدالت تأدیبی است. اصل بر محدودیت و عدم وجود آزادی در اجتماع است. دولت کمال‌گرا که در سینمای فرهادی، شمایلی لویاتانی[2] می‌یابد بر تمام ابعاد زندگی شهروندان سیطره و غلبه دارد. این غلبه که

۱. منظور از سه‌گانه فرهادی، سه فیلم «چهارشنبه‌سوری، درباره الی و جدایی نادر از سیمین» است.
۲. لویاتان (leviathan) نمادی از دولت توتالیته در ادبیات سیاسی است. جان هابز (فیلسوف انگلستان)

عمدتاً به میانجی استفاده از ابزار قانون و بوروکراسی اداری صورت می‌گیرد، درنهایت به فروپاشی هر دو سوی ماجرا (بزهکار و بزه‌دیده) منجر می‌شود.

در شهر زیبا، پدر مقتول (بزه‌دیده) در راهروهای دادگستری سرگردان است و به خاطر تفاضل دیه نمی‌تواند حق قصاص خود را اجرا کند. بزه‌کار نیز در کانون اصلاح و تربیت رها شده و روزشمار مرگ را در مقابل چشمان خود می‌بیند. هیچ عدالتی برای هیچ سمت ماجرا در کار نیست و رنج، رنج می‌زاید. در جدایی، دولت در جزئیات روابط زناشویی زوجین دخالت می‌کند تا همچون قیمی برای طفل نارس خود تصمیم بگیرد. زیرا تنها او است که صلاحیت اخلاقی- قانونی به سعادت رساندن و تشخیص مصلحت ایشان را دارد. درنتیجه قاضی دادگاه خانواده، بی‌توجه به چالشی که در آستانهٔ تحقق است، حرف زن را ناشنیده می‌گیرد و او را از طلاق محروم می‌کند. سکانس آغازین و واپسین جدایی نادر از سیمین، مانیفست فرهادی علیه دولت مداخله‌گر است. هر دو صحنه در دادگاه می‌گذرد. مداخله قاضی در سکانس افتتاحیه، به سرگردانی فرزند نادر و سیمین در دادگاه می‌انجامد. ترمه، مردد و غمگین و بلاتکلیف، در جایی درست میان پدر و مادر ایستاده است.

در «فروشنده»، عماد بخشی از طبقه متوسط روشنفکر است. دلمشغولی‌های فرهنگی دارد. بازیگر تئاتر است و در مدرسه برای شاگردانش فیلم گاو -پیش‌ران موج نوی سینمای ایران- را پخش می‌کند. فرهادی این‌بار در سطحی عیان‌تر به ماهیت دولت و نظام حقوقی یورش می‌برد. تعرض به رعنا درست در شبی رخ می‌دهد که ناظران سانسور وزارت ارشاد برای بازبینی تئاتر به سالن تمرین آمده‌اند و عماد مجبور است دیرتر به خانه بیاید. حادثه کانونی درام دقیقاً در لحظه غیاب مرد رخ می‌دهد. فرهادی حالا با جسارت بیشتری به مداخله بحران‌زای دولت اشاره می‌کند. پیشتر گفتیم که هنر بزرگ فرهادی، پنهان‌سازی عامدانه حادثه محوری قصه است. مانند صحنهٔ غرق‌شدن اِلی، صحنه زمین خوردن راضیه در جدایی و نزاع سمیر و سلین در فیلم گذشته. ما در فروشنده، صحنهٔ تعرض را نمی‌بینیم. «روایت‌های فرهادی عمدتاً بر حذف برخی اطلاعات اساسی استوارند و به همین دلیل فاقد تعلیق هستند؛ زیرا عنصر تعلیق مستلزم آن است که بینندگان تمام اطلاعات لازم را داشته باشند و سپس بکوشند پایان فیلم را حدس بزنند.» (حسینی، ابراهیمی، همان، ص۱۷) او آگاهانه نقطه کانونی بحران را حذف می‌کند تا تمرکز بیننده را بر پرسش بنیادین فیلم جلب کند.

برای نخستین‌بار در کتابی به نام لویاتان به تقابل دو مفهوم آزادی و امنیت و شکل‌گیری دولت لویاتانی پرداخت.

فرهادی در فروشنده، بار دیگر سراغ روایتی ناتورالیستی می‌رود که پیشتر در رقص در غبار و شهر زیبا آغاز کرده بود. دایره بسته تقدیرِ محتومی که محصول ناکارآمدی دولت قضاوت‌گر، غیر بی‌طرف و تادیب‌گر، جامعه اخلاقی‌نما و شهروندان منفعل است و برون‌رفت از آن امکانپذیر نیست. برای همین است که در انتهای فیلم‌های دورهٔ دوم فیلم‌سازی او، خبری از ناجی قهرمان نیست. دانشجویان دانشکده حقوق برای نجات آبروی خودشان دربارهٔ الی، دروغ می‌گویند. نادر و سیمین، زبان مفاهمه را از دست می‌دهند و سرنوشت کودک خود را به دادگاه می‌سپارند. پیرمرد متعرض در فروشنده جان خود را از دست می‌دهد اما عماد از خشم و انتقام خالی نشده است. رعنا همچنان خود را مقصر می‌داند و در سکانس پایانی درحالی‌که مستأصل و گریان است خانه عماد را ترک می‌کند و به خیابان می‌رود. هیچ‌کس راهی به نجات ندارد. معجزه‌ای که در سریال‌های تلویزیونی فرهادی و در دو اثر سینمایی نخست او روی می‌داد حالا جای خود را به واقعیتی کوتاه داده است: نجات‌دهنده‌ای در کار نیست.

در «جدایی نادر از سیمین»، او دو کاراکتر محوری داستان: یعنی نادر به‌عنوان نماد اخلاقیات سکولار را در مقابل راضیه به‌عنوان نماد اخلاقیات مذهبی قرار می‌دهد. نادر صاحب نظام اخلاقِ خودبنیاد است. از حقوق خود در جامعه دفاع می‌کند و به اصولی مانند مراقبت از پدرش تا حدی پایبند است که حاضر می‌شود زندگی شخصی خود را در آستانهٔ نابودی قرار دهد. راضیه صاحب نظام اخلاق سنتی و ایدئولوژیک است که در گرفتاری‌های روزمره خود نیز از دفتر مرجع تقلیدش استفتاء می‌کند. مؤمن و متشرع و به آداب مذهبی مقید است. اما درنهایت هر دو نماد اخلاق در جامعه، به خاطر مصالح خود دروغ می‌گویند.

دروغ در سینمای فرهادی، منشأ شرّ و تجسم انحطاط اخلاقی یک جامعه است. فرهادی معتقد است نه‌تنها امکان زیست اخلاقی در جامعه به بن‌بست رسیده است بلکه با دروغی که ترمه در دادگاه برای نجات پدرش می‌گوید نشان می‌دهد که چشم‌انداز آینده نیز مأیوس‌کننده است. تنها کسی که در فیلم دروغ نمی‌گوید سیمین است. او آشکارا به هیچ‌کدام از دو سر طیف اخلاق تعلق ندارد. او یک نظام شخصی اخلاقی دارد که مبتنی بر راست‌گویی و صداقت است. برای همین است که وقتی قاضی دادگاه از او می‌پرسد چرا می‌خواهی از ایران بروی؟ می‌گوید چون دلم نمی‌خواهد دخترم در چنین شرایطی بزرگ شود.

سیمین، آلترناتیو فرهادی برای شرایط اجتماعی ایران است. در جامعه‌ای که دروغ به‌صورت سیستماتیک در حال گسترش است، سیمین همواره -حتی در شرایطی که ممکن است آسیب ببیند- راست می‌گوید. از خشونت می‌پرهیزد و به‌جای آن اهل‌مدارا، گفتگو و مصالحه است. کاستن از رنج راضیه برای او مهمتر از تأدیب نادر است. در شرایط غیرِشرافتمندانه، اخلاقی عمل می‌کند و برای نجات نادر از بازداشت، سند خانه‌اش از وثیقه می‌گذارد. قیم‌مآب نیست و در دادگاه از دخترش می‌خواهد صرفاً حقیقت را بگوید.

کاراکتر سیمین، تصویر انسان ایدئال در جهان سینمایی فرهادی است. انسانی راست‌گو، صلح‌طلب و اهل گفت‌وگو و مدارا بر مواضع خود.

نتایج

فرهادی در آثار سینمایی خود، دایرهٔ بسته‌ای را به تصویر می‌کشد که قهرمانان قصه‌اش در آن به تکرار خویش مشغول‌اند و راهی برای نجات ندارند. محیط این دایره، قانون، فشار اجتماعی و اخلاق‌اند. بااین‌حال او در دو اثر نخست خود (رقص در غبار و شهر زیبا) به‌صورتی مبهم و محتاط، راه نجات را اخلاق هابیلی و آئین جوانمردی می‌داند. قهرمانان او درنهایت خود را قربانی هدف متعالی می‌کنند و از مسیر این جوانمردی، راهی به نجات گشوده می‌شود. از چهارشنبه‌سوری، فرهادی گفتمان مسلط در سینمای خود را از طبقه فرودست به کنش دراماتیک میان طبقهٔ متوسط و طبقهٔ فرودست تغییر می‌دهد. او از دل این اختلاف و آشفتگی طبقاتی، به قوهٔ قاهرهٔ دولت در ادارهٔ جامعه و تمشیت امور حمله می‌کند. او مهمترین ابزار دولت در کنترل و قیم‌مآبی برای جامعه را «نظام حقوقی» می‌داند.

فرهادی فیلم به فیلم نسبت به کارکرد قانون در تأمین عدالت بدبین‌تر می‌شود. از نگاه او، این قانون است که به‌جای تضمین زیست مسالمت‌آمیز میان شهروندان و تسهیل زندگی اجتماعی، خود عامل اصلی شکل‌گیری کلاف سردرگم بحران است. حکومت در سینمای فرهادی، مداخله‌گر اما ناکارآمد است. آزادی‌ها، انتخاب‌ها و حریم خصوصی افراد را مخدوش می‌کند اما در تأمین عدالت ناتوان است.

انتقاد ویژهٔ فرهادی به نظام قانونی ایران، بی‌طرف نبودن قوانین و نقض حریم خصوصی شهروندان است. قوانین ایدئولوژیک با غلبه‌دادن یک خیر بر خیرهای دیگر و بسیج امکانات و منابع برای رساندن جامعه به‌سوی آن خیر و جهت‌گیری برای حمایت از گروه‌های خاص، موجب نزول اخلاق جمعی، ایجاد نکوهش اجتماعی بر دگراندیشان و روشنفکران، رشد فزایندهٔ خشونت و از میان رفتن زبان گفتگو و ایجاد گسست اجتماعی شده است.

فرهادی راه برون‌رفت از بحران را توسعه قوانین بی‌طرف، ترویج مصالحه به‌جای خشونت، عدالت ترمیمی و نگاه به کاستن آلام بزه‌دیده به‌جای تمرکز بر تأدیب مجرم و ترویج راست‌گویی و صداقت و محدودسازی مداخلهٔ دولت در زندگی شهروندان از طریق قدرت‌بخشی به جامعهٔ مدنی می‌داند.

منابع

الف) فارسی

کتاب:

۱. اسلامی، مازیار، *بوطیقای گسست*، تهران، نشر چشمه، چاپ دوم، ۱۳۹۵.

۲. اسماعیلی، حمیدرضا، *رساله‌ای در شناخت ایدئولوژی*، تهران، انتشارات دانشگاه امام صادق‌ع، چاپ اول، ۱۳۹۱.

۳. حسینی، سیدمجید، ابراهیمی، زانیار، *تروما*، تهران، نشر ثالث، چاپ دوم،۱۳۹۶.

۴. شکیبادل، محمد، *نقش ترمه بر پاره‌های مه*، تهران، نشر پژوهشکده باقرالعلوم‌ع، چاپ اول، ۱۳۹۵.

۵. صافاریان، روبرت، *سینمای عباس کیارستمی*، تهران، نشر روزنه، چاپ اول، ۱۳۹۵.

۶. عقیقی، سعید، *رازهای جدایی*، سینمای اصغر فرهادی، تهران، نشر روزنه، چاپ اول، ۱۳۹۶.

۷. فرهادی، اصغر، *هفت فیلم‌نامه*، تهران، نشر چشمه، چاپ پنجم، ۱۳۹۶.

۸. مقدس، ارسلان، *بازنمایی گسست گفتمان سیاسی در سینمای اصغر فرهادی*، تهران، نشر مهر نوروز، چاپ اول، ۱۳۹۷.

مقاله:

۱. دانشور، فائزه، (۱۳۹۸)، «*تأملی بر ایدئولوژیک‌شدن نظریه‌های حقوق عمومی*»، فصلنامه پژوهش حقوق عمومی، سال بیست‌ویکم، شماره ۶۳.

۲. ـــــــ، (۱۳۹۵)، «*بازخوانی رابطه حقوق و ایدئولوژی در پرتو مطالعات میان‌رشته‌ای*»، فصلنامه مطالعات میان‌رشته‌ای در علوم انسانی، دوره هشتم، شماره ۴.

۳. سلیم‌زاده کاکرودی، فائزه، (۱۳۹۷)، «*نسبت بی‌طرفی با نظام حقوق اساسی ایران، امکان یا امتناع، تحلیل قانون اساسی*»، فصلنامه جستارهای حقوق عمومی، سال دوم، شماره ۴.

ب) انگلیسی

1. Gramsci, A *Selection from the Prison notebook*. Q. Hoare, & G. Nowell, (Ed.).
2. Chicago: *Interntional Publishing Corporatoin*,1977.
3. Kelsen, H, *Introduction to the problem of legal theory* (B. L. Paulson, & S. L.
4. Sandel, Michael J, *Democracy's discontent, America in search of a public Philosophy*, Cambridge, mass: the bekknap press of Harvard university press,1996.