فصلنامه علمی مطالعات فرهنگ ـ ارتباطات/ سال بیست و یکم / شماره چهل و نه/ بهار ۱۳۹۹/ ۲۵۳-۲۲۷

فرافیلم و نسبت «خود» و «دیگری» در سینمای عباس کیارستمی

جلال نصیری هانیس[۱]، نادر شایگان‌فر[۲]، احمد الستی[۳]

چکیده

فرافیلم آن دسته از فیلم‌هایی است که موضوع آن ماهیت سینما و امر فیلم‌سازی است، فیلم‌سازان این آثار با نگاه انتقادی به شیوهٔ تولید معنا، تخیلی یا تصنعی بودن فیلم را برجسته کرده و به رویارویی با توهم موجود در فیلم‌های متعارف و واقع‌گرا می‌پردازند. تقابل و کشمکش شخصیت‌ها در آثار سینمایی به‌عنوان یک اصل، اهمیت مطالعهٔ نسبت «خود» و «دیگری» را در آن‌ها به‌خوبی نمایان می‌کند. نسبت خود و دیگری در بخش زیادی از تاریخ فلسفه طبق رابطه سوژه ـ ابژه صورت‌بندی شده است. از نظر سارتر انسان تحت «نگاه» دیگری تبدیل به شیء شده و آزادی خود را از دست می‌دهد. در مقابل، لویناس فرض کردن «دیگری» را به‌عنوان یک ابژهٔ شناخت، خشونت علیه «دیگری» می‌داند. بر اساس تحلیل روابط شخصیت‌های آثار کیارستمی می‌توان به این سؤال پاسخ داد که نسبت «خود» و «دیگری» در فیلم‌ها و فرافیلم‌های او چگونه است. در بررسی فیلم‌های «خانهٔ دوست کجاست» و «طعم گیلاس» و فرافیلم‌های «کلوزآپ»، «زیر درختان زیتون» و «باد ما را خواهد برد»، از روش توصیفی ـ تحلیلی با رویکرد تحلیل انتقادی گفتمان فرکلاف استفاده شده است تا بتوان تأثیر تفاوت ساختاری فرافیلم‌ها در نوع بازنمایی «دیگری» را در آثار این کارگردان نشان داد. نتیجهٔ تحقیق حاکی از آن است که به‌رغم اشتراک خالق و پس‌زمینهٔ اجتماعی، سیاسی و فرهنگی خلق این آثار، برخلاف فیلم‌ها، در فرافیلم‌های کیارستمی به سبب ویژگی‌های خود بازتابی و خود انتقادی، نسبت خود و دیگری، لویناسی و دیگر آئین است که این امر حاکی از ساختاربندی مجدد نظم گفتمانی مستقر جامعه در نسبت با «دیگری» است.

واژه‌های کلیدی

فرا فیلم، دیگری، تحلیل انتقادی گفتمان، لویناس، عباس کیارستمی

تاریخ دریافت: ۹۸/۰۴/۰۶ تاریخ پذیرش: ۹۸/۱۰/۰۷

[۱] دانشجوی دکترای پژوهش هنر، دانشکده پژوهش‌های عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان
nasiryhanis@yahoo.com

[۲] دانشیار گروه پژوهش هنر، دانشکده پژوهش‌های عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان (نویسنده مسئول)
n.shayganfar@aui.ac.ir

[۳] دانشیار گروه هنرهای نمایشی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران
a.alasti@yahoo.com

مقدمه

سوزان هیوارد[1] در کتاب مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی[2] فیلم‌های سینمای رایج و رسمی[3] را آن دسته از آثار سینمایی می‌داند که واقعیت فریبنده‌ای را خلق کرده و بینندگان خود را از طریق تکنیک‌های فنی و روایتی تحت تأثیر قرار می‌دهند (هیوارد،۱۳۸۱: ۱۸۰). فرافیلم[4] برخلاف این‌گونه از آثار، اشاره به آن دسته از فیلم‌هایی است که به‌جای پنهان کردن ماهیت فیلمی خود، به شیوه‌های مختلف و به‌ویژه با پرداختن به مسائل فیلم‌سازی، تخیلی یا تصنعی بودن خود را برجسته می‌کنند (پاینده، ۱۳۹۰: ۲۳۱ و ۲۳۲). لازم به ذکر است که تقابل و کشمکش شخصیت‌ها در آثار سینمایی به‌عنوان یک اصل (فیلد، ۱۳۹۱: ۳۶) اهمیت مطالعه نسبت خود[5] و دیگری[6] را در آن‌ها به‌خوبی نمایان می‌کند. نسبت خود و دیگری در بخش زیادی از تاریخ فلسفه، رابطه‌ای کاملاً تقابلی بر اساس رابطه بین سوژه[7] و ابژه[8] بوده است؛ بدین نحو که سوژه (خود) در جایگاه نگاه‌کننده و فهم کننده و ابژه (دیگری) در جایگاه نگاه شونده و فهم شونده از یکدیگر کاملاً مجزا می‌باشند (نجومیان، ۱۳۸۵: ۲۱۷). ازنظر سارتر[9]، به‌عنوان نمونهٔ افراطی این دیدگاه، انسان تحت «نگاه»[10] دیگری تبدیل به شیء شده و آزادی خود را از دست می‌دهد (وارنوک، ۱۳۹۳: ۸۶). لویناس[11] اما فرض کردن دیگری را به‌عنوان یک ابژهٔ شناخت، خشونت علیه دیگری می‌داند (علیا، ۱۳۸۸: ۹۹). از این‌رو درحالی‌که به گفتهٔ مری وارنوک[12] در کتاب اگزیستانسیالیزم و اخلاق[13] نسبت خود و دیگری نزد سارتر از جنس هم‌ستیزی است (وارنوک، ۱۳۹۳: ۸۹)، لویناس از مسئولیت نامحدود و نامتناهی خود نسبت به دیگری سخن می‌گوید (علیا، ۱۳۸۸: ۲۰). عباس کیارستمی، از جمله کارگردانان نامدار سینمای هنری[14] ایران است که علاوه بر کارگردانی فیلم‌های داستان‌گو و واقع‌گرا، فرا

---

[1] Susan Hayward
[2] Key Concepts in Cinema Studies
[3] Mainstream Cinema
[4] Meta-film
[5] Self
[6] The Other
[7] Subject
[8] Object
[9] Sartre
[10] Gaze
[11] Levinas
[12] Mary Warnock
[13] Existentialist Ethics
[14] Art Cinema

فیلم یا آثار خود بازتابانه[۱] نیز ساخته است. با توجه به کارکرد انتقادی موجود در خود بازتابندگی فرا فیلم‌ها که تلاش می‌کنند در حوزه‌هایی ارزش‌ها و هنجارهای تثبیت‌شده را زیر سؤال ببرند (Konrath, 2010: 55)، آیا فرافیلم‌های کیارستمی توانسته‌اند تفاوت معناداری را نسبت به دیگری در مقایسه با فیلم‌های این کارگردان نشان دهند؟ تلاش برای پاسخ‌گویی به این سؤال ما را به تحلیل اجتماعی این آثار که همانا هدف این پژوهش است نیز می‌رساند: موضع این آثار در رابطه با گفتمان حاکم بر جامعه در مورد نسبت خود و دیگری چیست؟ آن را بازتولید می‌کنند یا آن را زیر سؤال برده و نقد می‌کنند؟ برای پاسخ به سؤالات فوق، کنش، کشمکش و روابط میان شخصیت اصلی و سایر شخصیت‌های موجود در فیلم‌های «خانهٔ دوست کجاست» (۱۳۶۴) و «طعم گیلاس» (۱۳۷۶) و فرا فیلم‌های «کلوزآپ» (۱۳۶۸)، «زیر درختان زیتون» (۱۳۷۳) و «باد ما را خواهد برد» (۱۳۷۸) براساس روش تحلیل انتقادی گفتمان[۲] فرکلاف[۳] بررسی و مقایسه می‌گردد.

پیشینهٔ پژوهش

در رابطه با بازنمایی دیگری در سینمای کیارستمی تعدادی مقاله و پایان‌نامه کارشده است: فراستی (۱۳۸٤)، در مقاله‌ای تحت عنوان «ترس در کلوزآپ، گریز در لانگ‌شات» به نشانه‌های ترس از دیگران در فیلم‌های عباس کیارستمی اشاره‌کرده و نتیجه می‌گیرد که کیارستمی فقط ترس، آن‌هم ترس منفی و مخرب را می‌شناسد و بر این پندار است که در فیلم‌های کیارستمی انسان‌ها، چه کودك و چه بزرگ‌سال، تنها براساس این انگیزه عمل می‌کنند. او این ترس را ناشی از عقده‌های عاطفی و روانی فیلم‌ساز دانسته و ریشه‌های آن را در تجربه‌های ناخوشایند و کابوس‌های هولناک دوران کودکی کیارستمی جستجو می‌کند. فراستی نگاهی روان‌شناختی به این مقوله داشته و بافت اجتماعی را در تحلیل خویش لحاظ نمی‌کند. توانای منافی (۱۳۹۱) نیز در مقاله‌ای برگرفته از پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خویش باعنوان «بررسی امکان‌های بازتابندگی هنری به‌منظور بازنمایی اخلاقی دیگری فرودست مطالعه موردی کلوزآپ - نمای نزدیک عباس کیارستمی» بازتابندگی را در نسبت با مقولات فرودست بودگی و مزیت بازنمایی / روایت مدنظر داشته و معتقد است که می‌توان به نحو معناداری از امکان‌های خلاقانهٔ «کلوزآپ - نمای نزدیک» در بهره‌گیری از بازتابندگی هنری و نیل به مواجهه‌ای اخلاقی با دیگری فرودست سخن گفت. گنجوی (۱۳۹٦) در مقالهٔ «خشونت،

---

1. Self-Reflective
2. Critical Discourse Analyses
3. Fairclough

سینما و دیگری: خوانشی لویناسی از باد ما را خواهد برد» با بررسی فیلم از دیدگاه لویناسی از اهمیت دیگری در فیلم باد ما را خواهد برد سخن گفته و بر این باور است که روند سفر در فیلم، نگاه به جزئیات زندگیِ «دیگری» و استفاده از شیوه‌های گوناگون هنری، کمک کرده است «در رابطه با دیگران و معنای خشونت هرروزه ژرف‌اندیشی کنیم». لازم به ذکر است که فرا فیلم بودن اثر موردتوجه گنجوی نیست. مشکل تعدادی از تحقیق‌های ذکرشده، روش تحلیل و بررسی آثار است؛ آن‌ها سینما را به فیلم‌نامه تقلیل داده، به تحلیل متنی اکتفا نموده و ویژگی‌های سینمایی اثر را زیاد مدنظر قرار نداده‌اند. همچنین به‌رغم توجه به نوع بازنمایی «دیگری»، تحلیل اجتماعی فیلم‌های کیارستمی نیز مورد غفلت واقع‌شده است. لذا پژوهش پیش‌رو می‌کوشد ضمن توجه به تحلیل اجتماعی این آثار، با تحلیل عناصر سینمایی از قبیل اندازهٔ نما، زاویهٔ دوربین و ... نسبت خود و دیگری را در فیلم‌ها و فرا فیلم‌های این کارگردان واکاوی و مقایسه کرده و همچنین تأثیر ویژگی‌های خود بازتاباب را در بازنمایی دیگری در سینمای این کارگردان مورد بررسی قرار دهد.

نسبت خود و دیگری نزد سارتر و لویناس

ایرنا ریما مکاریک[1] در کتاب دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر[2]، نسبت «خود» و «دیگری» را مبتنی بر این فرض می‌داند که در دل تجربهٔ شخصی، خودی ذهنی وجود دارد که هر چیزی را به‌مثابه دیگری، از خود، بیگانه می‌سازد (مکاریک،۱۳۹۰: ۱۱۲). این نسبت در بخش زیادی از تاریخ فلسفه طبق رابطه سوژه (خود) در جایگاه نگاه‌کننده و فهم‌کننده و ابژه (دیگری) در جایگاه نگاه شونده و فهم شونده صورت‌بندی شده است (نجومیان، ۱۳۸۵: ۲۱۷). اوج این نگاه از آن ژان پل سارتر است. دغدغه اصلی سارتر به‌خصوص در کتاب هستی و نیستی[3] رابطهٔ میان فاعل شناسا و متعلق شناسا است. از این‌رو او وجود را به دو دسته تقسیم می‌کند؛ هستی فی‌نفسه[4] و هستی لنفسه[5]. اولی به احوال اشیاء و دومی به احوال انسان می‌پردازد. در همین زمینه سارتر شق سومی برای وجود قائل می‌شود که نوعی هستی فی‌نفسه است با این تفاوت که خنثی نیست (شهر آئینی و زینلی، ۱۳۹۰: ۱۰۷). سارتر از نوع سوم وجود باعنوان هستی لغیره[6] نام می‌برد. هم‌ستیزی معنای اصیل هستی لغیره است. (وارنوک، ۱۳۹۳: ۸۹). به‌زعم سارتر ما محکوم به دشمنی پایان‌ناپذیر با همدیگر هستیم و اختیار و آزادی ما اغلب باید

---

[1] Irna Rima Makarik

[2] The Contemporary Literary Theories

[3] Being and Nothingness

[4] Bing in itself

[5] Being for itself

[6] Bing for himself

به بهای قربانی کردن خواست دیگری که درصدد به دام انداختن ماست، حاصل شود (وارنوک، ۱۳۹۳: ۸۶). کلیدواژهٔ مهم سارتر در هم‌ستیزی خود و دیگری «نگاه» است. ازنظر سارتر دیگری کسی است که به من نگاه می‌کند (سارتر، ۱۳۴۹: ۲۴۱). نگاه دیگری ماسک چهره من را برداشته و با ربودن دنیای شخصی‌ام، من را تبدیل به شیء می‌کند. مراقبت از رفتار و حرکات خود در مقابل دیگران، نشان از ابژه شدن ما در نسبت با دیگری دارد (چوبدارزاده، ۱۳۹۰: ۳۱). سالمون نگاه را نزد سارتر این‌گونه تشریح می‌کند: من نگریسته شده‌ام، پس هستم. کسی که مرا می‌بیند باعث می‌شود که من باشم. درواقع من همان هستم که او می‌بیند (Solomon, 1970: 307). به اعتقاد سارتر تحت تأثیر نگاه دیگری دچار «شرم»[1] می‌شویم. ازنظر ورنو[2] و وال[3]، شرم احساسی نیست که در آن، من تنها تصور کنم که شاید از من فلان خطا سرزده یا نزده، بلکه احساسی است که در آن انگار من در میان اشیاء افتاده‌ام (ورنو و وال، ۱۳۸۷: ۲۶۷). سارتر در بحث از مناسبات انسانی به این نتیجه رسیده است که در تمامی روابط، انسان محکوم‌به آن است که یا به ورطهٔ آزارطلبی گرفتار آید یا به آزارگری دچار شود (وارنوک، ۱۳۹۳: ۹۷).

نقطه مقابل سارتر در نگاه به دیگری، امانوئل لویناس است. این متفکر فرانسوی لیتوانی تبار منتقد سرسخت سیر تاریخ فلسفه غرب در قبال دیگری است، او بر آن است که تاریخ فلسفه غرب از پارمنیدس[4] تا هایدگر[5]، صرف‌نظر از چند استثنا، سرگذشت تحویل دیگری به خویش است. لویناس از این ادغام و انحلال باعنوان «تمامیت‌خواهی یا جهان‌گشایی همان»، سلطه‌جویی، خودشیفتگی و خودمحوری یاد می‌کند. در همین راستا کریچلی[6] از قول لویناس می‌نویسد: «فلسفه آن‌قدر که فراموشی دیگری است، فراموشی هستی آن‌چنان‌که هایدگر باور داشت نیست.» (علیا، ۱۳۸۸: ۳۸)؛ اما سوژه لویناسی سوژه‌ای است آسیب‌پذیر، متجسّد، منفعل، دیگرآئین و پاسخگو در مقابل دیگری که مواجههٔ او با عالم نه در بستر اندیشه که در بستر احساس یا حساسیت شکل می‌گیرد. فلسفهٔ اخلاق لویناس، سوبژکتیویته را به‌صورت مسئولیت دیگرآئین در مقابل اختیار خودآئین از نو تعریف می‌کند (همان علیا، ۱۳۸۸: ۷۹-۷۴). ژاک دریدا در مقالهٔ «خشونت و متافیزیک[7]» از اخلاق لویناسی باعنوان «اخلاق اخلاق[8]»

---

[1] Shame
[2] Verno
[3] Val
[4] Parmenides
[5] Heidegger
[6] Critchley
[7] Violence and Metaphysics
[8] Ethics of Ethics

یاد کرده و معتقد است که لویناس بیش از آنکه به دنبال یک رشته اخلاقیات معین باشد، در جستجوی گوهر رابطه اخلاقی است (Derrida, 2007: 138). ازنظر لویناس اخلاق عبارت است از رابطهٔ عملی یکی با دیگری، رابطه‌ای که مقدم بر هستی‌شناسی است. جان لچت[1] معتقد است لویناس به‌خوبی نشان داده است که فلسفه را نمی‌توان تا حد هستی‌شناسی فروکاست (لچت، ۱۳۸۳: ۱۸۳ و ۱۸٤). به اعتقاد لویناس اخلاق در بستر مواجهه خود و دیگری زاده می‌شود. او بر آن است که اساساً شرط سوژه بودن، قائم به غیر بودن و مواجهه با دیگری است. لویناس در پی شرط امکان اخلاق است و این شرط را به‌طورکلی در نسبت با دیگری پیدا می‌کند (Bernasconi and keltner, 2002: 250). لویناس معتقد است هنگامی‌که دیگری من را می‌خواند باید بگویم من اینجا هستم، مسئول و پاسخگو (Levinas, 1981: 114).

تحلیل انتقادی گفتمان فرکلاف

به‌زعم استوارت هال[2] گفتمان شیوهٔ خاص بازنمایی وقایع و پدیده‌ها و مناسبات میان آن‌ها است (هال، ۱۳۸۶: ۶۱). ازلحاظ هستی‌شناسی نیز گفتمان‌ها تأکید دارند که هیچ حقیقت ثابتی وجود نداشته و واقعیت اجتماعی از طریق زبان ساخته و معنادار می‌شود (مقدمی، ۱۳۹۰: ۹۲). از دید یورگنسن[3] و فیلیپس[4] تحلیل انتقادی گفتمان به‌عنوان رویکردی نو در تحلیل گفتمان «در دهه‌های اخیر در طیف وسیعی از پژوهش‌ها بکار گرفته شده است. نکته محوری در این نوع تحلیل این است که گفتمان گونهٔ مهمی از عملکرد اجتماعی است که دانش، هویت‌ها و روابط اجتماعی از جمله، مناسبات قدرت را بازتولید کرده و تغییر می‌دهد و هم‌زمان، سایر ساختارهای اجتماعی به آن شکل می‌بخشند» (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۹٦: ۱۲۸). از نظر فرکلاف به‌عنوان یکی از شاخص‌ترین نظریه‌پردازان این رویکرد، تحلیل انتقادی گفتمان رویکردی است که تلاش می‌کند، به نحوی نظام‌مند به تحقیق دربارهٔ متون، ساختارها، کردارهای گفتمانی، روابط و فرآیندهای گسترده‌تر اجتماعی و فرهنگی بپردازد (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۳۹۲). فرکلاف پیرو تحلیل زبانی نظام‌مند است و همواره می‌توان با استفاده از جعبه‌ابزار وی راهی برای شروع تحلیل پیدا کرد .همچنین با استفاده از این ابزارها می‌توان ویژگی‌هایی را در متن پیدا کرد که با قرائت‌های عادی نادیده می‌مانند. (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۹٦: ۲۳۷). روش فرکلاف در تحلیل انتقادی گفتمان تلفیقی است از سه جنبهٔ تحلیل متن، تحلیل فرایندهای تولید، توزیع و مصرف متن و تحلیل شرایط اجتماعی و فرهنگی تولید متن.

---

[1] John Lechte
[2] Stuart Hall
[3] Jorgensen
[4] Phillips

فرکلاف متناظر با سه جنبهٔ مذکور، سه مرحلهٔ توصیف[1]، تفسیر[2] و تبیین[3] متن را پیشنهاد می‌دهد (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۱۶۹-۱٦۸). مرحلهٔ توصیف را باید به تحلیل عناصر و نظام‌های نشانه شناختی متن اختصاص داد (سلطانی، ۱۳۹۳: ۵۲). فرکلاف در مرحله تفسیر به بافت موقعیتی، نظم گفتمانی[4] و بینامتنیت اشاره می‌کند. (فرکلاف، ۲۲۲: ۱۳۷۹). از دید فرکلاف در تحلیل باید به رخداد ارتباطی[5] و نظم گفتمانی توجه ویژه داشت. فرکلاف رخداد ارتباطی را نمونه‌ای از کاربرد زبان از قبیل مقاله، فیلم سینمایی مصاحبه یا سخنرانی سیاسی (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۹٦: ۱۱۹ و ۱۲۰) و نظم گفتمانی را نیز تحلیل گفتمان‌های متفاوت و رقیب درون یک قلمرو واحد می‌داند. ازنظر فرکلاف زمانی که در یك تحقیق بر نظم گفتمانی واحد متمرکز می‌شویم، می‌توان فهمید که کجا کدام گفتمان حاکم است و کجا میان گفتمان‌های مختلف کشمکش وجود دارد؟ (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۹٦: ۲۳٦). برای فهم نظم گفتمانی در رخدادهای ارتباطی باید در رابطه با هر رخداد ارتباطی به چهار سؤال زیر پاسخ داد:

۱. ماجرا چیست؟

۲. چه کسانی درگیر ماجرا هستند؟

۳. روابط میان آن‌ها چیست؟

٤. نقش زبان در جهت تحقق بخشی یك هدف گفتمان یا نهادی و اداری گسترده چیست؟ (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۲۲۲). در مرحلهٔ تبیین نیز برای ارتباط میان متن و رویه گفتمانی باید از نظریه‌های کلان اجتماعی و فرهنگی کمک گرفت. چراکه در تحلیل رابطهٔ میان کردار گفتمانی[6] و کردار اجتماعی[7] است که مطالعه به نتیجه‌گیری پایانی خود می‌رسد (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۹٦: ۱٤۸ و ۱٤۹).

فرافیلم (Metafilm) و سینمای کیارستمی

پیشوند Meta از دید ریشه‌شناسی یک واژه یونانی به معنی «همراه با»، «فراتر از»، «در میان» یا «پشت» است ولی در عبارت Metafilm، بر خودآگاهی یا خود بازتابی دلالت دارد (Rubenstein, 2010). در فرافیلم موضوع داستان و گفت‌وگوها در ماهیت سینما و امر فیلم‌سازی

---

[1] Describe
[2] Interpret
[3] Explain
[4] Oder of discourse
[5] The communicative event
[6] Discurse practice
[7] Social practice

است. فرا فیلم‌ها را سینمای بازتابی[1] نیز می‌نامند (Stam, 1992: 13). از دید رابرت استم[2] این فیلم‌ها «با معطوف کردن توجهشان به تحریف‌های فیلمی، این فرض را که هنر می‌تواند رسانهٔ شفاف ارتباطی و پنجره‌ای به جهان باشد واژگون می‌سازند» (استم، ۱۳۸۳: ۱۶۹ و ۱۷۰). هرچند فرافیلم‌ها نه نشانه شکست خلاقیت در سینما و نه علامت پایان طبیعی زندگی سینما که روشی است که هنرمندان این آثار را قادر می‌سازد که قلمروهای قدیم و جدید را به شیوهٔ معاصر و از زوایای گوناگون بررسی کنند (El Ghazouani, 2012: 25)

باوجود آنکه خود بازتابی در فرافیلم‌ها می‌تواند حاوی یکی از سه کارکرد تصدیق‌آمیز، انتقادی و شوخ طبعانه باشد، مهم‌ترین کارکرد خود بازتابی در سینمای ایران کارکرد انتقادی است (فیروزی، ۱۳۹۴: ۳۷). کنرات از این کارکرد به‌عنوان ابزاری برای انتقاد و ایجاد تردید در هنجارها و ارزش‌های متعارف نام‌برده و از دید او جهت کارکرد انتقادی در فرافیلم‌ها می‌تواند به سمت اجتماع، خود فیلم، صنعت سینما، تهیه‌کنندگان، بازیگرها یا حتی بیننده‌ها و عادت‌ها و روش‌های دریافت آن‌ها باشد (Konrath, 2010: 55). با توجه به آنکه در فرا فیلم‌های ایرانی، کارگردانان بیشتر به مشکلات خویش در پروسه تولید فیلم، کالبدشکافی فرایند خلق فیلم به‌عنوان یک اثر هنری و انتقاد از شرایط، مشکلات و موانع تولید فیلم توجه می‌کنند، آن‌ها تصویری انتقادی از مناسبات حاکم بر سینمای ایران نشان می‌دهند (ارمکی و خالق‌پناه، ۱۳۹۰: ۷۹). علاوه‌بر این خودآگاهی[3] مؤلف، در فرافیلم‌های کیارستمی، خودآگاهی مخاطب نیز در رویارویی با اثر هنری حائز اهمیت است، چراکه فرافیلم‌ها چون آینه‌ای عمل می‌کنند که تماشاگر می‌تواند خود را درون آن ببیند (Kiraly, 2010: 133)

تمهیدات خود بازتابانه در فرافیلم‌ها شامل فاصله‌گذاری، بینامتنیت، حضور مؤلف، پارودی، فروپاشی روایت‌های اعظم و میزان ابیم[4] است (فیروزی، ۱۳۹۴: ۶۳ - ۴۸). مهم‌ترین تمهید خود بازتابانه ای که در فرا فیلم‌های کیارستمی به چشم می‌آید حضور مؤلف و خود ارجاعی[5] بیش‌ازحد است، ازاین‌رو سعید نفیسی اصطلاح خود جایگذاری را در مورد تمهید حضور کارگردان به‌مثابه بازیگر برای تعدادی از آثار این کارگردان چون زندگی و دیگر هیچ و زیر درختان زیتون به کار می‌برد (Naficy, 2012: 199). در کارنامه فیلم‌سازی عباس کیارستمی ۴ فرافیلم کلوز آپ (۱۳۶۸)، زندگی و دیگر هیچ (۱۳۷۰)، زیر درختان زیتون (۱۳۷۳) و باد ما را خواهد برد (۱۳۷۸) دیده می‌شود. هرچند در تعداد زیادی از فیلم‌های او

---

1. Reflexive Cinema
2. Robert Stam
3. Self-Awareness
4. Mise – en – Abim
5. Self-Reflexivity

نیز نشانه‌هایی از ویژگی‌های خود بازتابانه دیده می‌شود اما با توجه به آنکه این نشانه‌ها محدود بوده و به‌صورت ویژه شیوهٔ ساخت فیلم را بازنمایی نمی‌کند، در زمرهٔ آثار فرافیلم قرار نمی‌گیرد.

نظم گفتمانی حاکم بر جامعه ایرانی در نسبت با «دیگری»

حسین بشیریه در کتاب دیباچه‌ای بر جامعه‌شناسی سیاسی ایران، هویت و خود فهمی‌های فردی و شکل خاص زندگی اجتماعی افراد را ناشی از گفتمان سیاسی مسلط می‌داند. او گفتمان‌های سیاسی عمده در تاریخ معاصر ایران را سه گفتمان: پاتریمونیالیسم[1] سنتی دوران قاجار، مدرنیسم مطلقهٔ پهلوی و سنت‌گرایی ایدئولوژیک بعد از انقلاب اسلامی می‌داند (بشیریه، ۱۳۹۴: ۶۴). با توجه به آنکه ایدئولوژیک بودن ویژگی اصلی گفتمان سوم است و اینکه ایدئولوژی مدام در پی دیگری سازی است (هال، ۱۳۸۶: ۶۶)، ادبیات خودی و دیگری یکی از ستون‌های اصلی و دشمن‌شناسی از اولویت‌های اصلی گفتمان سیاسی بعد از انقلاب است. طبقه حاکم سیاسی ایران همیشه در صحبت از غرب از گفتمان خود و دیگری استفاده کرده است. براساس تئوری توطئه[2]، ایران همیشه غرب را به‌عنوان دیگری‌ای که هدفی جزء استیلاء بر آن و دشمنی با آن ندارد، می‌شناسد. در مقدمهٔ کتاب جستارهایی دربارهٔ تئوری توطئه در ایران، تئوری توطئه این‌چنین تعریف‌شده است: نظریه توطئه با پیش‌فرض قرار دادن برخی اصول خاص خود، همهٔ حکومت‌ها، گروه‌های مخالف داخلی و جوامع غیرخودی را دشمن تلقی می کند و حکم به محکومیت و اهریمن‌صفتی آنان می‌دهد (آبراهامیان و همکاران، ۱۳۹۷: ۳۲). آبراهامیان بحث‌های سیاسی در ایران را آکنده از اصطلاحاتی مانند توطئه، جاسوس، خیانت، وابسته، خطر خارجی، عمال خارجی، نفوذ بیگانه، اسرار، نقشه، عروسک، ستون پنجم، نوکران استعمار و... می‌داند (آبراهامیان و همکاران، ۱۳۹۷: ۳۷). هرچند آبراهامیان با در نظر گرفتن تجربهٔ نفوذ امپریالیستی، برخی از بدگمانی‌ها در زمینهٔ توطئه‌های خارجی را کاملاً پذیرفتنی و توجیه‌پذیر می‌داند، اما معتقد است که در موارد بی‌شماری در تاریخ سیاسی معاصر ایران هراس‌های واقعی با نگرانی‌های غیرواقعی درهم‌آمیخته و راه را برای سرکوب گستردهٔ مخالفان هموار کرده است (آبراهامیان و همکاران، ۱۳۹۷: ۶۷) به دلیل همین بی‌اعتمادی، در تمام نسبت‌هایی که به مخالفان داده‌شده است، تلاش برای تعریف و تحدید دیگری دیده می‌شود. این امر ضمن آنکه حامل خشونت ذاتی نسبت به دیگری است اجازهٔ سرکوب و خشونت علیه دیگران به‌عنوان مخالف را نیز می‌دهد.

---

1. Patrimonialism
2. Conspiracy Theory

روش تحقیق

در این پژوهش برای فهم و دریافت نسبت خود و دیگری در فیلم‌های خانهٔ دوست کجاست و طعم گیلاس و فرافیلم‌های کلوزآپ، زیر درختان زیتون و باد ما را خواهد برد از روش تحلیلی، توصیفی با رویکرد تحلیل انتقادی گفتمان فرکلاف استفاده‌شده است. با توجه به آنکه فرکلاف در مرحلهٔ تحلیل متنی (توصیف)، ابزارهایی را ارائه می‌کند که بیشتر مناسب متون نوشتاری است، در این تحقیق بر اساس مدل پیشنهادی فرقانی و اکبرزاده (۱۳۹۰) جهت توصیف نظام دیداری فیلم‌ها و فرا فیلم‌ها از روش پیشنهادی ایدما[1]، کرس[2] و ون لیوون[3] نیز به شرح زیر استفاده می‌شود: طبق مدل پیشنهادی ایدما از شش سطح تحلیل فیلم (ایدما به نقل از فرقانی و اکبر زاده جهرمی، ۱۳۹۰: ۱۴۶) روی نما[4] متمرکزشده و چگونگی بازنمایی شخصیت‌ها در نماهای فیلم نیز بر اساس روش کرس و ون لیوون، ازلحاظ فاصله اجتماعی، رابطه اجتماعی و تعامل اجتماعی (کرس و ون لیوون به نقل از مصلح زاده و آشوری، ۱۳۹۶: ۸۱ و ۸۲) بررسی می‌شود.

جدول ۱. نوع بازنمایی شخصیت‌ها به‌مثابه دیگری در آثار سینمایی

فاصله اجتماعی (اندازه نما)	**رابطه اجتماعی (زاویه دوربین)**	**تعامل اجتماعی (نگاه خیره)**
Long shot غریبه بودن/ غیرخودی	High angle اعمال نمادین قدرت	نگاه خیره به تماشاگر درخواست و تقاضا
Medium shot جزئی از ما / خودی	Low angle قدرت نمادین سوژه روی مخاطب	غیاب نگاه خیره به تماشاگر ارائه و در معرض قضاوت قرار گرفتن
Close up جزئی از ما / خودی	Eye level برابری	-

در ادامه، طبق مدل کرس و ون لیوون، با مطالعه کنش‌ها و کشمکش‌های شخصیت‌های فیلم‌ها و فرافیلم‌های کیارستمی، سه نوع راهکار فاصله‌گذاری[5]، قدرت زدایی[6] و ابژه سازی[7] در بازنمایی دیگری (کرس و ون لیوون به نقل از فرقانی و اکبرزاده جهرمی، ۱۳۹۰: ۱۵۲-۱۵۱) به شرح جدول زیر مشخص می‌شود:

---

[1] Iedeama
[2] Kress
[3] Van Leeuwen
[4] Shot
[5] Distanciation
[6] Disempowerment
[7] Objectivation

جدول ۲. نوع راهکار بازنمایی دیگری بر اساس کنش‌ها و کشمکش‌های شخصیت‌های آثار سینمایی

راهکار فاصله‌گذاری	**راهکار قدرت زدایی**	**راهکار ابژه سازی**
دیگری به‌عنوان بیگانه	دیگری به‌صورت فرد تحت سلطه و انقیاد	دیگری به‌مثابه ابژه شناخت

با توجه به اینکه در هر سه مورد این راهکارها نسبت خود و دیگری نسبت سوژه ـ ابژه بوده و جنبه سلبی نگاه به دیگری مدنظر قرارگرفته است، جهت لحاظ نسبت سوژه ـ سوژه، با ارجاع به لویناس نسبت «مسئولیت‌پذیری[1]» (لویناس به نقل از علیا، ۱۳۸۸: ۲۰) و با ارجاع به مارتین بوبر[2]، نسبت «هم‌سخنی[3]» (بوبر به نقل از سیف، ۱۳۸۵: ۴۳) نیز در مطالعه آثار مدنظر قرار می‌گیرد.

در مرحله تفسیر نیز با استفاده از روش بینامتنیت[4] (سلطانی، ۱۳۹۳: ۵۰)، هرکدام از فیلم‌ها و فرافیلم‌های کیارستمی با سایر فیلم‌ها و فرافیلم‌های او بررسی‌شده و با توجه به آنکه در موضوع نظم گفتمانی[5]، برخورد میان گفتمان‌های موجود اساس تحلیل است (یورگینسن و فلیپس، ۱۳۸۹: ۲۳۶)، جهت یافتن نظم گفتمانی حاکم بر هرکدام از فیلم‌ها، به بررسی ماجرا، روابط وکشمکش‌های موجود بین شخصیت‌ها پرداخته می‌شود. جهت انجام مرحله سوم از مدل فرکلاف یعنی تبیین نیز با توجه به اینکه آثار انتخاب‌شده همه مربوط به بعد از انقلاب اسلامی ایران هستند، برای تحلیل اجتماعی این آثار، باید به این سؤال جواب داد که آیا نظم گفتمانی فیلم‌ها و فرا فیلم‌های مذکور در تائید و بازتولید گفتمان حاکم سیاسی و اجتماعی ایران در رابطه با دیگری است یا این آثار به ساختاربندی مجدد نظم گفتمانی موجود در جامعه می‌پردازد.

نسبت خود و دیگری در فیلم‌های کیارستمی

کیارستمی در طول سال ۱۳۴۹ تا ۱۳۹۵، ۱۰ فیلم بلند داستانی ساخته است. از میان فیلم‌های داستانی شاخص سینمای کیارستمی می‌توان از گزارش (۱۳۵۶)، خانهٔ دوست کجاست (۱۳۶۵)، طعم گیلاس (۱۳۷۵)، کپی برابر با اصل (۱۳۸۹) و مثل یک عاشق (۱۳۹۱) نام برد. ساختار فیلم‌های کیارستمی بیش از آنکه شبیه فیلم‌های متعارف سینمای هالیوود باشد، در زیرمجموعه فیلم‌های هنری سینمای اروپا قرار می‌گیرد (اسلامی و فرهادپور، ۱۳۸۷: ۱۱). در

---

1. Responsibility
2. Martin Buber
3. Dialogical
4. Intertextuality
5. Order of Discourse

این پژوهش از میان فیلم‌های عباس کیارستمی آثاری موردبررسی قرار می‌گیرند که مهم‌ترین نقطهٔ تمرکز آن‌ها بر کشمکش شخصیت اصلی داستان (به‌مثابه خود) و سایر شخصیت‌های انسانی (به‌مثابه دیگری) است. ازاین‌رو ضمن بررسی فیلم خانهٔ دوست کجاست، به‌صورت ویژه به توصیف، تفسیر و تبیین نسبت خود و دیگری در فیلم طعم گیلاس می‌پردازیم.

تحلیل متنی (توصیف) طعم گیلاس

طعم گیلاس در میان آثار کیارستمی فیلم حیرت‌آور و تکان‌دهنده‌ای است (چشایر، ۱۳۷۸: ۵۰). این فیلم تنها فیلم ایرانی برنده جایزه نخل طلای جشنواره معتبر کن فرانسه است. در فیلم طعم گیلاس آقای بدیعی سوار بر ماشین خویش در بیابان‌های اطراف تهران دنبال کسی می‌گردد که بعد از خودکشی‌اش چند بیل خاک روی او بریزد. بدیعی این پیشنهاد را به چند نفر از جمله یک سرباز کرد و یک طلبه افغانستانی می‌دهد که در ازای مبلغ قابل‌توجهی این کار را برای او انجام دهند. این دو نفر با ذکر دلایل خویش از کمک به او سر باز می‌زنند. سرانجام پیرمردی ترک‌زبان به نام باقری که در موزه حیات‌وحش کار می‌کند پیشنهاد او را می‌پذیرد. باقری خاطره‌ای را تعریف می‌کند که در آن قصد خودکشی داشته است. او توضیح می‌دهد که با خوردن چند توت شیرین از این امر منصرف شده است. بدیعی بعد از این رویارویی از باقری می‌خواهد قبل از ریختن خاک روی او، چند بار نامش را صدا بزند شاید هنوز زنده باشد. روز بعد، بدیعی داخل گوری که قبلاً زیر یک درخت کنده است دراز می‌کشد.

با توجه به این خلاصه می‌توان پرسید که موضوع داستان فیلم طعم گیلاس چیست؟ سید فیلد[1] در کتاب چگونه فیلم‌نامه بنویسیم[2]، موضوع را شخصیت به‌اضافه ماجرا می‌داند؛ یعنی یک شخصیت که دست به انجام کاری می‌زند یا کاری بر او واقع می‌شود (فیلد، ۱۳۹۱: ۲۳). به‌زعم بیشتر نقدها و تحلیل‌هایی که دربارهٔ این فیلم نوشته‌شده است، موضوع طعم گیلاس عبارت است از مردی است که می‌خواهد خودکشی کند: غلام حیدری طعم گیلاس را وصف بیش و کم دقیقی از کوشش یک آدم تلخ اندیش و نومید برای خودکشی می‌داند که ظاهراً معتقد است زندگی چیز دل‌چسبی نیست (حیدری، ۱۳۷۹: ۱۰۲) و گادفری چشایر[3] معتقد است که «فیلم در مورد مردی است که قصد خودکشی دارد» (چشایر، ۱۳۷۸: ۵۰)؛ اما به نظر می‌رسد بر اساس تعریفی که از موضوع به عمل آمد، خودکشی دغدغه اصلی آقای بدیعی در جستجوهایش نیست. طبق ساختار کلاسیک داستان‌گویی شخصیت تلاش می‌کند با عبور از

---

[1] Syd Field
[2] Screenplay: the foundations of screenwriters
[3] Godfrey Cheshire

موانع و مشکلات به دغدغه، خواست و هدف خود برسد (فیلد، ۱۳۹۱: ۱۶). آقای بدیعی در تلاش‌های خویش در کار عبور از موانع خودکشی نیست. مانع او راضی کردن کسی است که مراسم ساده خاک‌سپاری را برای او به انجام رساند. حال با پذیرش این فرض، این سؤال پیش می‌آید که چرا آقای بدیعی این‌قدر جدی و پیگیر در تلاش است که جسدش در معرض دید نباشد؟ برای جواب این سؤال باید جواب سؤالات زیر را نیز مدنظر قرارداد: او که تصمیم گرفته است خودکشی کند چرا برای خود گور کنده است؟ چرا گور را خارج از شهر و دور از دسترس کنده است؟

فرضیه ما برای دلیل این افعال آقای بدیعی ترس او از نگاه دیگری است. به نظر می‌رسد برای آقای بدیعی نیز چون شخصیت‌های نمایشنامه دربسته[1] سارتر، ترس از دیگران حتی بعد از مرگ هم تمامی ندارد. او می‌خواهد با گرفتن قول از دستیار احتمالی‌اش، از تبدیل‌شدن جسدش نیز به ابژه دیگری جلوگیری کند و بر ترس دیده شدن و مورد قضاوت قرار گرفتن غلبه کند. برای پذیرفتن این فرض باید بر یک تعارض بزرگ غلبه کرد: اگر ترس از دیگری به این اندازه در آقای بدیعی شدید است، چطور به سه نفر غریبه که درراه می‌یابد، اطمینان می‌کند که او را یاری دهند؟ برای جواب این شبهه باید نسبت آقای بدیعی به‌عنوان شخصیت اصلی را با سایر شخصیت‌ها در دوگانه خود و دیگری بررسی کرد. در فیلم آقای بدیعی که سخت‌گیرانه در پی انتخاب یک دستیار است. پس از جستجوی زیاد سه نفر را انتخاب می‌کند که با آن‌ها به مذاکره و معامله می‌نشیند: سرباز کرد، طلبه افغانی و پیرمرد ترک‌زبان. برای تحلیل و بررسی نسبت خود و دیگری در روابط بین آقای بدیعی و این سه نفر، دیالوگ‌های شخصیت‌ها و همچنین افعالی که طرفین ارتباط در حق هم انجام می‌دهند را مدنظر قرار می‌دهیم. سرباز کرد اولین کسی است که پیشنهاد همکاری را از آقای بدیعی دریافت می‌کند. جدول زیر روابط آن‌ها و نوع راهکار بازنمایی سرباز به‌مثابه دیگری را در این رابطه نشان می‌دهد:

---

[1] No Exit

جدول ۳. نوع راهکار بازنمایی سرباز به‌عنوان دیگری در نسبت با آقای بدیعی

دیالوگ‌ها و افعال آقای بدیعی در رابطه با سرباز	**راهکار بازنمایی**
بدیعی پشت سر هم سؤالات خصوصی و خانوادگی از سرباز می‌پرسد. سرباز معذب است و نگرانی از صورت و حرکات او پیداست.	قدرت زدایی و ابژه سازی
بدیعی برای سرباز از خاطرات سربازی‌اش می گوید و او را تحقیر می‌کند که سرباز خوبی نیست.	قدرت زدایی
بدیعی از سرباز انتظار دارد، راجع به کاری که از او انتظار دارد، چیزی نپرسد، پولش را بگیرد و برود چراکه نیازمند است.	قدرت زدایی
بدیعی سر سرباز منت می گذارد که او با این درخواست دارد به سرباز کمک می کند: «چون تو محتاج این پول هستی»	قدرت زدایی
بدیعی دلایل سرباز را برای رد پیشنهاد خویش جدی نگرفته و به او طعنه می‌زند: «خدا من رو محتاج تو کرده»	ابژه سازی
بدیعی سرباز را تحریک کرده که چون کرد است و جنگ و تفنگ دیده، باید شجاع باشد. وقتی سرباز زیر بار نمی‌رود به او تهمت می‌زند: «حق تو کشاورز به‌جای بیل همون تفنگه»	قدرت زدایی

بعد از آنکه سرباز از پیشنهاد گنگ و مبهم آقای بدیعی شوکه شده و از ترس پا به فرار می گذارد، طلبه جوان افغانی دومین کسی است که سوار ماشین بدیعی شده و پیشنهاد همکاری در ازای پول را دریافت می‌کند.

جدول ۴. نوع راهکار بازنمایی طلبه جوان به‌عنوان دیگری در نسبت با آقای بدیعی

دیالوگ‌ها و افعال آقای بدیعی در رابطه با طلبه جوان	**راهکار بازنمایی**
بدیعی با کنجکاوی در زندگی شخصی و خانوادگی طلبه تلاش می کند وضعیت مالی او را تشخیص دهد.	قدرت زدایی
بدیعی حاضر به شنیدن دلایل طلبه در رابطه با حرام بودن خودکشی نیست. ازنظر بدیعی طلبه کم‌تجربه بوده و چون تحصیلاتش هم تمام نشده پس قابلیت نصیحت کردن او را ندارد.	قدرت زدایی
بدیعی چند بار صحبت‌های طلبه را قطع کرده و حاضر به شنیدن نظرات او نیست.	قدرت زدایی و ابژه سازی

دلایل بدیعی برای راضی کردن طلبه جوان نیز قانع‌کننده نیست. در ادامه او موفق می‌شود آقای باقری را راضی به همکاری کند. دلیل همکاری او نیاز مالی برای درمان کودک مریضش ذکر می‌شود.

جدول ۵. نوع راهکار بازنمایی آقای باقری به‌عنوان دیگری در نسبت با آقای بدیعی

دیالوگ‌ها و افعال آقای بدیعی در رابطه با آقای باقری	راهکار بازنمایی
باقری از بدیعی می‌خواهد مشکل خودش را با او در میان بگذارد، شاید بتواند کمکش کند. بدیعی سکوت کرده است.	فاصله‌گذاری
باقری خاطرهٔ اقدام به خودکشی‌اش را برای بدیعی تعریف می‌کند: اینکه چگونه شیرینی یک توت او را نجات داده است. بدیعی طعنه می‌زند: «تو و خانم توت را خوردید و همه مشکلات حل شد!»	قدرت زدایی
باقری با نتیجه‌گیری از داستان یک لطیفه، حل مشکلات را درگرو عوض کردن نگاه و فکر می‌داند. بدیعی جدی نمی‌گیرد.	ابژه سازی
باقری تلاش می‌کند بابیان زیبایی‌های زندگی و طبیعت، بدیعی را به ادامه زندگی ترغیب کند. بدیعی عکس‌العملی ندارد.	ابژه سازی
بدیعی مدام به پولی که در مقابل کار گیر باقری می‌آید اشاره می‌کند.	قدرت زدایی و ابژه‌سازی
بدیعی بعد از خداحافظی از باقری پیش او برگشته و از او می‌خواهد قبل از آنکه روی او خاک بریزد، مطمئن شود که زنده نیست.	نسبت هم‌سخنی

با توجه در این روابط می‌توان گفت: نسبت آقای بدیعی در رابطه با این سه نفر که هر سه از شخصیت‌های به حاشیه رانده‌شده (آفرین و نجومیان، ۱۳۸۹: ۱۱۸) و ازلحاظ مالی نیازمند (حیدری، ۱۳۷۹: ۱۰۶) هستند، بر اساس الگوی سوژه - ابژه است. ازنظر آقای بدیعی موقعیت قومی، نژادی و نیاز مالی هر سه نفر جایگاه سوژه بودن را از آن‌ها سلب کرده است. او آن‌ها را چون یک ابژهٔ تحت سلطه و انقیاد می‌بیند؛ به همین دلیل از آن‌ها و قضاوتشان نمی‌ترسد. هرچند درصحنه‌هایی نیز این دیگران ضعیف هم او را گرفتار نگاه خود می‌کنند: مرد ترک‌زبان با تعریف داستان خودکشی نافرجام خویش، به او تلنگر می‌زند که مسئولیت و امکانات زیبای زندگی را با خودکشی فرونگذارد.

در فیلم کسانی را که بر طبق فرض ما آقای بدیعی از نگاه ابژه ساز و فرو کاهنده آن‌ها می‌ترسد، نمی‌بینیم؛ اما طبق دیالوگ‌های او با طلبه جوان می‌توان این افراد را خانواده، دوستان و آشنایان او فرض کرد. با توجه به نحوه مرگ و مراسم خاک‌سپاری‌ای که بدیعی برای خویش برمی‌گزیند، به نظر می‌رسد بدیعی آن‌ها را نه دوست و آشنا بلکه غریبه‌هایی می‌داند که با آن‌ها احساس نزدیکی ندارد و «می‌خواهد با پوشانده شدنش با خاک طوری جلوه دهد که اطرافیانش فکر کنند او ناپدیدشده است» (آفرین و نجومیان، ۱۳۸۹: ۱۰۶). باید اضافه کرد که ما چیز زیادی از گذشته بدیعی نمی‌دانیم، تمام چیزی هم که در حال او می‌بینیم، نگرانی از آینده است. در رابطه با توضیح ترس بدیعی از آینده نیز باید این نکته را مدنظر قرار داد که نزد لویناس آینده به گذشته و حال ارجحیت دارد، ازنظر او آینده را نه می‌توان در اختیار گرفت و نه می‌توان

معادلی برای آن در حال پیدا کرد. در برخورد با آینده نیز سوژه با غیری مواجه است که در مدار متعلقات و سیطرهٔ او نیست (علیا، ۱۳۸۸: ۹۵). بدیعی برای مقابله با آیندهٔ بی‌شکل، تلاش می‌کند آن را رام کرده و خود محتوای آن را بسازد. او از آینده و دیگری‌ای که نمی‌تواند آن‌ها را کنترل کند می‌ترسد. مسعود فراستی معتقد است که دلیل استفادهٔ همیشگی کیارستمی از عینک بزرگ دودی نیز غلبه بر ترس از نگاه دیگری است، چراکه «با آن می‌شود دید، اما نمی‌شود دیده شد» (فراستی، ۱۳۸۴: ۱۱۲). درنتیجه گیری تحلیل متنی طعم گیلاس می‌توان گفت در این فیلم، نگاه دیگری قضاوت گر معرفی‌شده که توان ایجاد شرم و تبدیل وجود لنفسه را به وجود فی‌نفسه دارد. گفتمان حاکم در رابطه با دیگری در این فیلم سارتری بوده و هم‌ستیزی تنها رابطه ممکن بین خود و دیگری معرفی‌شده است.

تحلیل گفتمانی (تفسیر) طعم گیلاس

ازلحاظ محتوا می‌توان خط سیر مشترکی را در میان آثار داستانی کیارستمی پیدا کرد. پرتوی (۱۳۷۵) در مقاله‌ای تحت عنوان «نا همسرایان»، ناهمگونی و ستیز شخصیت‌های اصلی این فیلم‌ها با دیگران و اجتماع را ویژگی مشترک این آثار می‌داند: فیلم‌خانهٔ دوست کجاست داستان پسربچه‌ای است که برای کمک به دوستش باید با خانواده‌اش ناهمگون باشد (پرتوی به نقل از قوکاسیان، ۱۳۷۵: ۲۹-۲۷). شخصیت‌های اصلی این فیلم نسبت به آدم‌های اطراف خود بدرفتاری کرده و خودخواهی به خرج می‌دهد (چشایر، ۱۳۷۸: ۵۴). خانهٔ دوست کجاست دومین فیلم داستانی بلند کیارستمی نیز داستان هم‌ستیزی بزرگ‌ترها و کودکان است. بزرگ‌ترها بچه‌ها را چون دیگری‌های فرودستی نگاه می‌کنند که از آن‌ها فقط توقع انجام اوامرشان رادارند و به خود حق می‌دهند مدام آن‌ها را سرزنش کرده و جز مواخذه و بازخواست راه دیگری را در برخورد با بچه‌ها نمی‌شناسند. به‌زعم باربارا دوسک[1] در فیلم خانهٔ دوست کجاست، بزرگ‌ترها فقط برای خود و سنت‌های کهنه‌شان زندگی می‌کنند و کمترین تلاشی برای درک پسربچهٔ فیلم از خود نشان نمی‌دهند (دوسک به نقل از قوکاسیان، ۱۳۷۵: ۲۵۰). ترس از دیگران (معلم، پدر و ...) عامل اصلی و موتور محرک کنش‌های پسربچهٔ فیلم‌خانهٔ دوست کجاست است (فراستی، ۱۳۸۴: ۱۰۹). با دقت در این مختصر می‌توان شباهت گفتمان خود و دیگری را میان فیلم طعم گیلاس و این دو فیلم کیارستمی مشاهده کرد. می‌توان گفت که نظم گفتمانی حاکم بر فیلم‌های کیارستمی در نسبت خود و دیگری، حاکی از ترس از دیگری و بی‌اعتمادی نسبت به اوست.

---

[1] Barbara Doseck

تحلیل اجتماعی (تبیین) طعم گیلاس

با توجه به نظم گفتمانی مستقر جامعهٔ ایرانی بعد از انقلاب اسلامی در نسبت خود و دیگری، می‌توان گفت که نظم گفتمانی فیلم طعم گیلاس، در تائید و بازتولید گفتمان حاکم بر جامعه است.

نسبت خود و دیگری در فرا فیلم‌های کیارستمی

در کارنامه کیارستمی ۴ فرا فیلم شاخص کلوزآپ، زندگی و دیگر هیچ، زیر درختان زیتون و باد ما را خواهد برد دیده می‌شود. در بخش تحلیل متنی به‌صورت ویژه به فرافیلم زیر درختان زیتون پرداخته و در بخش تحلیل گفتمانی یا تفسیر نیز با رویکرد بینامتنیت، کلوزآپ و باد ما را خواهد برد نیز بررسی می‌شود. در بخش تبیین نیز دنبال جواب این سؤال هستیم که آیا فرا فیلم‌های کیارستمی، گفتمان حاکم جامعه را در نسبت با دیگری، بازتولید کرده یا آن را زیر سؤال برده و نقد می‌کنند.

تحلیل متنی (توصیف) زیر درختان زیتون

فرافیلم زیر درختان زیتون، ماجرای پشت‌صحنه فیلم زندگی و دیگر هیچ، یا درواقع حوادثی است که هنگام فیلم‌برداری یکی از صحنه‌های آن فیلم در پشت‌صحنه اتفاق می‌افتد. فیروزی ویژگی‌های فرافیلمی زیر درختان زیتون را فیلم در فیلم بودن اثر و همچنین وجود میزان ابیم مثال‌زدنی فیلم می‌داند (فیروزی، ۱۳۹۴: ۷۴). این فیلم جوایز گوناگونی را از جشنواره‌های بین‌المللی دریافت کرده است (آفرین و نجومیان، ۱۳۸۹: ۱۰).

ماجرای این فیلم در روستای کوکر از استان گیلان چند روز بعد از حادثه زلزله رودبار و منجیل اتفاق می‌افتد. در آغاز فیلم بازیگر نقش کارگردان، رو به دوربین خود را این‌چنین معرفی می‌کند: «من محمدعلی کشاورز هستم، بازیگر که در این فیلم نقش کارگردان را بازی می‌کنم.» او به همراه منشی صحنه‌اش، خانم شیوا، در میان شاگردان دبیرستان دخترانه روستای کوکر در حال انتخاب بازیگر است. بعد از ظهر آن روز فیلم‌برداری شروع می‌شود، سکانسی از فیلم را چند بار تکرار می‌کنند. بازیگر مرد، عظیم، نمی‌تواند دیالوگ‌هایش را بگوید. سکانس موردنظر مجدد با حسین، یکی از اهالی روستا که در گروه تدارکات نیز به آن‌ها کمک می‌کند، ضبط می‌شود. بعد از دو برداشت که دیالوگ‌ها از جانب بازیگران کامل اداء نمی‌شود، فیلم‌برداری قطع می‌شود. حسین می‌گوید که بازیگر زن، طاهره، دیالوگ خود را نگفته و جواب سلام او را نمی‌دهد، کار تعطیل می‌شود. در مسیر برگشت به کمپ، کارگردان از حسین می‌پرسد که چرا طاهره جواب سلام او را نداده است. حسین توضیح می‌دهد که قبل از زلزله خواستگار طاهره بوده و به‌دلیل نداشتن تحصیلات، شغل و خانه والدین طاهره به او جواب رد

داده‌اند. صبح روز بعد فیلم‌برداری از سر گرفته می‌شود. درحالی‌که کارگردان به‌دلیل اشتباه حسین در گفتن یکی از دیالوگ‌ها آن‌گونه که او می‌خواهد نه آن‌گونه که درواقع هست برداشت‌ها را تکرار می‌کند، در طبقه دوم لوکیشن، حسین تلاش می‌کند طاهره را راضی به ازدواج کند. کارگردان از این ماجرا بی‌خبر نیست ولی دارد داستان دیگری را می‌سازد. سرانجام پس از کلی تکرار، فیلم‌برداری آن سکانس به اتمام می‌رسد. گروه فیلم‌برداری با گروه کارگردانی بر سر وسیله نقلیه بگومگو پیداکرده و طاهره تصمیم می‌گیرد پیاده به خانه برگردد. کارگردان باتجربه حسین را تشویق می‌کند که دنبال دختر برود. حسین دوان‌دوان از میان درختان زیتون طاهره را دنبال می‌کند. آن دو چون دو لکه سفید در زیتون زارها گم می‌شوند.

در طول فیلم ما شاهد دو نسبت در رابطه با حسین به‌عنوان دیگری هستیم: حسین به‌مثابه دیگری کارگردان و حسین به‌مثابه دیگری عوامل فیلم‌سازی و اهالی روستا. در این قسمت ضمن معرفی شخصیت‌های فیلم به بررسی چگونگی روابط میان آن‌ها می‌پردازیم. میزان حضور هرکدام از این شخصیت‌ها در نسبت با کارگردان، مقدار اهمیت آن‌ها را می‌رساند. جدول زیر این امر را توضیح می‌دهد:

جدول ۶. فراوانی تعامل کارگردان با دیگران درصحنه‌های فیلم

شخصیت اصلی	شخصیت‌های فرعی	سمت	تعداد صحنه
کارگردان	حسین	نا بازیگر	۱۳
	گروه فیلم‌برداری	عوامل فنی	۵
	طاهره	نا بازیگر	۳
	منشی صحنه	گروه کارگردانی	۳
	آقای خردمند	نا بازیگر	۳
	آقای باقری	تدارکات	۲
	عظیم	نا بازیگر	۳
	بچه‌های حاضر در محل فیلم‌برداری	مردم بومی محل فیلم‌برداری	۲
	دختران دبیرستانی و زنان روستایی	مردم بومی محل فیلم‌برداری	۲

فیلم زیر درختان زیتون دارای ۳۶ صحنه تعامل دوطرفه است که ۲۲ مورد از آن مربوط به تعامل و برخورد کارگردان با نا بازیگران[1] است. با توجه به آنکه بیشترین مقدار کنش چه ازلحاظ تعداد صحنه و چه ازلحاظ مدت‌زمان به تعامل کارگردان و حسین، به‌عنوان نابازیگر،

---

[1] ۱. کسی که برای اجرای یک نقش در فیلم انتخاب می‌شود، بدون آن‌که حرفه او بازیگری باشد.

اختصاص دارد، شخصیت حسین به‌عنوان دیگری این دوگانه در نظر گرفته‌شده و به‌صورت ویژه به شیوهٔ ارتباط کارگردان به‌مثابه خود با او به‌مثابه دیگری می‌پردازیم.

برای این امر به ترتیب فاصله اجتماعی، رابطه اجتماعی و تعامل اجتماعی بین این دو شخصیت مشخص می‌گردد: از مجموع ۵۲ نمای مربوط به حسین در کنش‌های دوطرفه او با کارگردان، حسین در ۳۹ مورد، در اندازه نمای نزدیک و متوسط نشان داده می‌شود، لذا با توجه به آنکه کارگردان نیز با همین اندازه نماها و تقریباً همین تعداد نما در تعامل با او بازنمایی می‌شود، کارگردان و حسین به‌مثابه خود و دیگری از جایگاه هم‌سطح و برابری برخوردار هستند.

از لحاظ رابطه اجتماعی نیز، در تمام ۵۲ مورد نمایی که حسین را بازنمایی می‌کند، نوع زاویه دوربین نسبت به حسین، زاویه دید هم‌سطح چشم است که با توجه به آنکه تصاویر کارگردان در این کنش‌ها نیز از زاویه دید هم‌سطح چشم فیلم‌برداری شده است، در این بازنمایی‌ها، برابری بین این دو به چشم می‌خورد. از این‌رو در بحث رابطه اجتماعی نیز بین دو شخصیت نسبت سوژه ـ سوژه یا من ـ تویی بوبری حاکم است.

در رابطه با تعامل اجتماعی و بررسی نگاه خیره شخصیت به تماشاگر نیز، از ۵۲ نمای شخصیت حسین هیچ موردی که در آن حسین مخاطب را مورد خطاب قرار دهد وجود ندارد، به عبارتی او در معرض نگاه خیره و قضاوت مخاطب قرار دارد. در رابطه با شخصیت کارگردان نیز از مجموع نماهای او در کنش با حسین، حتی یک مورد نگاه خیره به مخاطب وجود ندارد که در این مورد نیز کارگردان و حسین به‌مثابه خود و دیگری سهم یکسانی از تعامل اجتماعی با مخاطب داشته و هر دوبه‌یک اندازه در معرض قضاوت تماشاچی هستند. لازم به توضیح است که شخصیت کارگردان در شروع فیلم یک‌بار تماشاچی را مورد خطاب قرار می‌دهد؛ به این صورت که محمدعلی کشاورز خود را بازیگری معرفی می‌کند که در این فیلم نقش کارگردان را بازی می‌کند. این نگاه خیره به تماشاچی با توجه به آنکه قبل از کنش‌های مشترک او با حسین است، بیش از آنکه جانبداری از شخصیت کارگردان باشد به ویژگی ساختاری فرا فیلم بودن اثر برمی‌گردد.

در بررسی روابط میان کارگردان و حسین باید به کنش‌ها و واکنش‌های آنان نیز توجه داشت و میزان گویندگی و شنوندگی آن‌ها را در دیالوگ‌ها بررسی نمود؛ که بتوان فعال یا منفعل بودن آن‌ها را نیز واکاوی کرد: تعداد نماهای کارگردان در کنش‌های دونفره او با حسین ۴۹ مورد است که این تعداد ۳ مورد کمتر از تعداد نماهای حسین، ۵۲ نما، در این رابطه دو نفره است. علاوه‌بر این، از ۹:۲۹ دقیقه گفت‌وگوی این دو نفر ۷:۱۲ دقیقه حسین گوینده است و تمام این مدت کارگردان چون یک شنونده به حسین گوش‌داده و فقط ۱:۵۶ دقیقه در جایگاه متکلّم

قرار می‌گیرد. به نظر می‌رسد که حسین برای کارگردان تعیین تکلیف می‌کند و کارگردان اجازه می‌دهد در جایی حتی حسین داستان خود را بر او دیکته کند: جایی که حسین کارگردان را اصلاح‌کرده و به او گوشزد می‌کند که طبق سنت آن محل لازم نیست طاهره شوهر خود را آقا خطاب کند. (آزادی ور به نقل از قوکاسیان، ۱۳۷۵ : ۳۲۵). از این لحاظ نیز در رابطهٔ کارگردان و حسین این حسین است که نقش کنش گر فعال را دارد.

نوع راهکار بازنمایی حسین در رابطه با کارگردان و سایر شخصیت‌ها

حسین ابتدا فقط به‌عنوان یکی از اعضای تدارکات گروه تولید با کارگردان و گروهش همکاری می کند اما در ادامه حسین نقش اول مرد فیلمی که کارگردان در حال ساخت آن است را نیز به عهده می گیرد.

جدول ۷: نوع راهکار بازنمایی حسین به‌عنوان دیگری در روابط بین کارگردان و حسین

راهکار بازنمایی	دیالوگ‌ها و افعال کارگردان در رابطه با حسین
نسبت هم‌سخنی	علی‌رغم آن‌که حسین با اشتباهاتش در ادای دیالوگ‌ها سرعت فیلم‌برداری را کند کرده و کارگردان را مدام وادار به تکرار می‌کند، کارگردان بیش از آنکه او را امرونهی کند او را می‌شنود.
نسبت احساس مسئولیت	ماجرای خواستگاری قبلی حسین از بازیگر نقش زن باعث عدم همکاری او در ادای دیالوگ‌هایش شده است. این امر پیشبرد فرایند تولید را تقریباً متوقف کرده است. کارگردان علی‌رغم پیشنهاد منشی صحنه برای کنار گذاشتن حسین، حاضر به این کار نمی‌شود و این فرصت را از او نمی گیرد.
نسبت احساس مسئولیت	کارگردان سه بار به حمایت از حسین در مقابل گروه کارگردانی و فنی پرداخته و آن‌ها را از دادن کار اضافی به حسین منع می‌کند به این بهانه که حسین در طول فیلم‌برداری خسته شده و باید استراحت کند
نسبت احساس مسئولیت	کارگردان این فرصت را به حسین می‌دهد که در پشت‌صحنه تلاش خود را برای به‌دست آوردن دل طاهره انجام دهد.
نسبت احساس مسئولیت	کارگردان هیچ‌وقت در طول فیلم در رابطه با راز حسین و نظریاتش در رابطه با خواستگاری او از طاهره، با گروه صحبت نکرده و در این مورد با سایر عوامل فیلم شوخی نمی‌کند.

حسین علاوه‌بر کارگردان در طول داستان با شخصیت‌های مختلفی از فیلم تعامل داشته و به‌عنوان دیگری، هرکدام از آن‌ها نسبت متفاوتی در ارتباط با او دارند. خانواده طاهره مشتمل بر پدر و مادر طاهره، مادربزرگ طاهره و خود طاهره، گروه فیلم‌برداری مشتمل بر کارگردان، منشی صحنه، دستیار کارگردان و گروه فیلم‌برداری و همچنین اهالی روستای محل فیلم‌برداری از جمله آقای باقری آشپز، جوانان روستا و زنان روستایی درگیر ماجرای حسین هستند.

فیلم رابطه والدین طاهره را با حسین نشان نمی‌دهد و اطلاعات این کشمکش از زبان حسین برای کارگردان، گروه فیلم‌سازی و تماشاچی بیان می‌شود. شیوهٔ ارتباط و کشمکش مادربزرگ طاهره و حسین را نیز به‌صورت فلاش‌بک در طول تعریف ماجرا توسط حسین برای

کارگردان می‌بینیم. جدول زیر روابط مادر و مادربزرگ طاهره با حسین و نوع راهکار بازنمایی حسین به‌مثابه دیگری را در این روابط نشان می‌دهد:

جدول ۸. نوع راهکار بازنمایی حسین به‌عنوان دیگری والدین و مادربزرگ طاهره

دیالوگ‌ها و افعال والدین و مادربزرگ طاهره در رابطه با حسین	راهکار بازنمایی
مادر طاهره حاضر به شنیدن درخواست خواستگاری حسین نیست	فاصله‌گذاری
مادر طاهره سرکارگر حسین را متقاعد کرده است که او را اخراج کند تا حسین امکان دیدن طاهره را نداشته باشد	قدرت زدایی
والدین طاهره به خواستگاری حسین نه گفته‌اند، چون او خانه نداشته است.	قدرت زدایی
مادر طاهره در صحبت با سرکارگر حسین او را با ضمیر «این» خطاب می‌کند.	ابژه سازی
مادربزرگ به خواستگاری مجدد حسین بعد از زلزله قاطعانه جواب رد می‌دهد.	فاصله‌گذاری
مادربزرگ به دلیل بی‌سوادی و نداشتن خانه توسط حسین حاضر نیست نوه‌اش را به او بدهد.	قدرت زدایی
مادربزرگ به‌هیچ‌وجه حاضر به شنیدن توضیحات و دلایل حسین نیست.	ابژه سازی
مادربزرگ حسین را با ضمیر «تو» خطاب کرده و چون پافشاری او را می‌بیند می‌گوید که حسین عقل ندارد	ابژه سازی و قدرت زدایی

کشمکش حسین با شخصیت‌های دیگر شامل کشمکش او با گروه فیلم‌سازی (اعم از منشی صحنه، دستیار کارگردان و عوامل فنی) و اهالی روستا است. منشی صحنه، خانم شیوا، در طول فیلم چهار بار با حسین رودررو شده و سه بار نیز درباره او با کارگردان یا عوامل گروه صحبت می‌کند. دستیار کارگردان و گروه فیلم‌برداری نیز هنگام فیلم‌برداری با حسین در ارتباط هستند.

جدول ۹. نوع راهکار بازنمایی حسین به‌عنوان دیگری در روابط بین گروه فیلم‌سازی و حسین

دیالوگ‌ها و افعال منشی صحنه در رابطه با حسین	راهکار بازنمایی
جملات منشی صحنه خطاب به حسین امری است؛ او مدام گفته‌های حسین را اصلاح می‌کند	قدرت زدایی
باوجودآنکه حسین تلاش می‌کند با منشی صحنه ارتباط بگیرد، منشی صحنه او را بی‌جواب گذاشته و سکوت می‌کند.	ابژه سازی
منشی صحنه دو بار به حسین طعنه می‌زند که چون بازیگر است دیگر کار بنایی و کار صحنه نمی‌کند. همچنین دلایل حسین را برای تأخیر در بیدار شدن جدی نگرفته و به او طعنه می‌زند.	ابژه سازی
منشی صحنه با بی‌اعتنایی به حسین، آدرس روستا را از سایر اهالی روستا می‌پرسد.	قدرت زدایی
منشی صحنه در دو صحنه هنگام صحبت با کارگردان راجع به حسین، او را با ضمیر «این» و «این پسره» خطاب می‌کند.	ابژه سازی
زمانی که حسین ناخواسته وارد لوکیشنی که گروه در حال ضبط است می‌شود، دستیار کارگردان او را عتاب‌آمیز مورد خطاب قرار داده و سرزنش می‌کند.	ابژه سازی
باوجودآنکه حسین هم به‌عنوان بازیگر و هم به‌عنوان تدارکات با گروه فیلم‌برداری همکاری می‌کند، آن‌ها او را که از مردم محلی روستاست از خود ندانسته و هر فرصتی که پیش می‌آید او را سرزنش کرده و به اوامر و نهی می‌کنند.	فاصله‌گذاری و قدرت زدایی

دربارۀ روابط و کشمکش اهالی روستا و حسین نیز می‌توان گفت بعد از انتخاب حسین به‌عنوان یکی از عوامل تولید و در ادامه به‌عنوان بازیگر توسط گروه فیلم‌سازی، اهالی روستا نسبت به او جبهه گرفته و دیگر او را یک غیرخودی می‌دانند.

جدول ۱۰. نوع راهکار بازنمایی حسین به‌عنوان دیگری در روابط بین اهالی روستا و حسین

دیالوگ‌ها و افعال اهالی روستا در رابطه با حسین	راهکار بازنمایی
بنای روستا که در حال کار است، طعنه‌آمیز حسین را کارگر خطاب کرده و از منشی صحنه می‌خواهد از او بخواهد آجرهای وسط جاده را کنار بزند.	قدرت زدایی
یکی از جوانان روستا به حسین که همراه گروه است طعنه زده که اگر وقت کردی زیر پایت را نیز نگاه کن.	فاصله‌گذاری
آقای باقری آشپز گروه فیلم‌سازی که از اهالی روستاست حسین را مقصر دیر بیدار شدنش می‌داند.	فاصله‌گذاری

پس از بررسی چگونگی این روابط می‌توان گفت: در نسبت کارگردان با حسین خبری از هیچ‌کدام از راهکارهای بازنمایی فاصله‌گذاری، ابژه سازی و قدرت زدایی نیست و نسبت سوژه ـ سوژه بر رابطه آن‌ها حاکم است. از این‌رو روابط کارگردان با حسین مسئولانه، پاسخگو و همدلانه بوده و از جنس رابطه لویناسی است، اما والدین طاهره، اهالی روستا، منشی صحنه و گروه فنی از جایگاه سوژه حسین را چون یک ابژۀ بیگانه، تحت سلطه و انقیاد می‌بینند و رابطه آن‌ها با حسین از جنس هم‌ستیزی و سارتری است.

تحلیل گفتمانی (تفسیر) زیر درختان زیتون

کیارستمی در طول دوران فیلم‌سازی‌اش ۴ فرافیلم ساخته است. جدای از شخصیت اصلی کلوزآپ که خود را کارگردان جا می‌زند، شخصیت اصلی سه فیلم دیگر یک کارگردان است. کلوزآپ تنها فیلم ایرانی است که در لیست جهانی فیلم‌های خود بازتابانه و همین‌طور فرافیلم‌ها جزء ۱۰ فیلم اول قرارگرفته است (فیروزی، ۱۳۹۴: ۸۸). در این فیلم نیز سبزیان، شخصیت اصلی فیلم به‌عنوان دیگری در تعامل با افراد و گروه‌های مختلفی است: اولین کسی که غیریّت سبزیان را به‌عنوان یک سوژه انسانی مستقل قبول ندارد، خود سبزیان است: او خود را قبول نداشته و می‌خواهد کس دیگری باشد: تقابل خود - دیگری در این فیلم واژگون شده و هویت سبزیان در دیگر بودگی او در نقش مخملباف است که شکل می‌گیرد (آفرین و نجومیان، ۱۳۸۹: ۱۱۷). دوگانهٔ بعدی‌ای که در آن سبزیان جایگاه دیگری را دارد خانواده آهن خواه - سبزیان است. سبزیان از ناآگاهی و جهل فرهیخته خانواده طبقه متوسط آهنخواه سوءاستفاده می‌کند (ارمکی و خالق پناه، ۱۳۹۰: ۸۰) و همین قضیه دلیل خوبی است که آن‌ها سبزیان را چون یک مجرم تلقی و قضاوت کنند. آن‌ها به‌هیچ‌وجه حاضر به شنیدن و پذیرفتن دلایل سبزیان نبوده و آن را قابل دفاع نمی‌دانند. این امر خود منجر به اعمال خشونت در حق سبزیان به‌عنوان یک دیگریِ فرودست می‌شود و درنهایت در دوگانهٔ کارگردان / سبزیان است که در آن کیارستمی با اختصاص یک دوربین خاص به سبزیان و فراهم نمودن شرایط لازم برای ارائه دفاعیات او، سبزیان از جایگاه ابژه خارج‌شده و موفق به بیان صدای خویش می‌شود. در کل تکنیک خود بازتابی موجود در فیلم که شامل حضور کارگردان به‌مثابه بازیگر در فیلم نیز می‌شود، به‌عنوان یک امکان در راستای بازنمایی اخلاقی دیگری فرودست عمل کرده است (توانای منافی، ۱۳۹۱: ۱۹۹).

در فیلم باد ما را خواهد برد نیز کارگردان جوان این فیلم به‌عنوان شخصیت اصلی در دوگانه خود و دیگری جایگاه خود را دارد. به اعتقاد گنجوی فیلم باد ما را خواهد برد فیلمی است که بر مسئلهٔ «دیگری» و خشونت تصویری علیه دیگری تأکید می‌کند. او به نگاه انتقادی کیارستمی به خشونت موجود در رفتار و نگاه کارگردان جوان در فیلم اشاره دارد (گنجوی، ۱۳۹۶). به عبارتی می‌توان داستان فیلم باد ما را خواهد برد را محاکمه یک کارگردان توسط کیارستمی دانست. به‌زعم گادفری چشایر اگر فیلم‌های کیارستمی قرار باشد کسی را به محاکمه بکشد، این محاکمه‌ها یک هدف بیشتر ندارد و آن خود اوست (چشایر، ۱۳۷۸: ۵۸). در فرافیلم‌های کیارستمی هم‌زمان که تلاش‌های کارگردان در پروسه خلق اثر هنری دیده می‌شود، شیوهٔ فعالیت او در رابطه با سایر عوامل فیلم و همچنین روش او در تولید معنا در بوته نقد قرار می‌گیرد. به عبارتی می‌توان گفت در این آثار ما هم‌زمان شاهد خلق و نقد اثر

هنری هستیم. با دقت در این مختصر می‌توان شباهت گفتمان خود و دیگری را میان فرا فیلم زیر درختان زیتون و این دو فرافیلم دیگر کیارستمی مشاهده کرد. می‌توان گفت که نظم گفتمانی حاکم بر فرافیلم های کیارستمی در نسبت خود و دیگری، هم‌سخنی با دیگری و احساس مسئولیت نسبت به اوست.

تحلیل اجتماعی (تبیین) زیر درختان زیتون

با توجه به نظم گفتمانی مستقر جامعۀ ایرانی بعد از انقلاب اسلامی در نسبت خود و دیگری، می‌توان گفت که نظم گفتمانی فرا فیلم زیر درختان زیتون در نسبت خود و دیگری، حاکی از تلاش برای ساختاربندی جدیدی از نظم گفتمانی حاکم بر جامعه ایرانی است.

بحث و نتیجه‌گیری

ضمن مطالعۀ تطبیقی فیلم طعم گیلاس و فرافیلم زیر درختان زیتون به نمایندگی از فیلم‌ها و فرافیلم‌های عباس کیارستمی، می‌توان نتیجه گرفت که نسبت خود و دیگری در طعم گیلاس نسبت سوژه ـ ابژه بوده و کاراکتر اصلی ترس شدید از آن را دارد که با راهکارهای قدرت زدایی و ابژه سازی در معرض نگاه و قضاوت دیگران قرار گیرد. به عبارتی نسبت خود و دیگری در این فیلم شدیداً سارتری است؛ اما این نسبت در فرافیلم زیر درختان زیتون در مقایسه با طعم گیلاس شباهت‌ها و تفاوت‌هایی را دارد. نسبت حسین به‌مثابه دیگری در رابطه با اهالی روستا و گروه فیلم‌سازی کماکان سارتری است؛ آن‌ها از راهکارهای فاصله‌گذاری، قدرت زدایی و ابژه سازی برای بازنمایی او استفاده می‌کنند، اما آنجا که به حکم فرا فیلم بودن اثر، کارگردان به‌مثابه یک بازیگر در جایگاه «خود»، در رابطه با حسین به‌مثابه «دیگری» قرار می‌گیرد نسبت آن‌ها سوژه ـ سوژه شده و کارگردان ضمن هم‌سخنی با حسین در قبال او احساس مسئولیت نیز می‌کند. در پایان می‌توان گفت به‌رغم اشتراک خالق و پس‌زمینه اجتماعی، سیاسی و فرهنگی خلق آثار، ویژگی‌های خود بازتابانه و خود انتقادی فرافیلم‌های کیارستمی باعث شده است که نسبت خود و دیگری در آن‌ها لویناسی و دیگر آئین بوده و در آن‌ها شاهد احساس مسئولیت نسبت به دیگری باشیم. در حالی‌که نسبت خود و دیگری در فیلم‌های کیارستمی بیشتر سارتری، خودآئین و حاوی خشونت علیه دیگری است. از این‌رو می‌توان نتیجه گرفت که نظم گفتمانی فیلم‌های کیارستمی در تائید و بازتولید گفتمان حاکم بر جامعه در نسبت خود و دیگری است؛ اما نظم گفتمانی فرافیلم‌های این کارگردان در نسبت خود و دیگری، حاکی از تلاش برای ساختاربندی جدیدی از نظم گفتمانی حاکم بر جامعۀ ایرانی است.

منابع و مآخذ

آبراهامیان، یرواند؛ اشرف، احمد و کاتوزیان، محمدعلی همایون (۱۳۹۷). **جستارهایی درباره تئوری توطئه در ایران**، ترجمهٔ محمدابراهیم فتاحی، تهران: نی.

آفرین، فریده و امیرعلی نجومیان (۱۳۸۹). **خوانشی پساساختگرا از آثار عباس کیارستمی**، تهران: علم.

استم، رابرت (۱۳۸۳). **مقدمه‌ای بر نظریه فیلم**، گروه مترجمان به‌کوشش احسان نوروزی، تهران: سوره مهر.

اسلامی، مازیار و مراد فرهادپور (۱۳۸۷). **پاریس- تهران: سینمای عباس کیارستمی**، تهران: فرهنگ صبا.

بشیریه، حسین (۱۳۹۲). **دیباچه‌ای بر جامعه‌شناسی سیاسی ایران**، تهران: نگاه معاصر.

پاینده، حسین (۱۳۹۰). **گفتمان نقد: مقالاتی در نقد ادبی**، تهران: نیلوفر.

توانای منافی، کیوان (۱۳۹۱). «بررسی امکان‌های بازتابندگی هنری به‌منظور بازنمایی اخلاقی دیگری فرودست مطالعه موردی «کلوزآپ- نمای نزدیک» عباس کیارستمی»، **انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات**، شماره ۲۸: ۱۹۹-۲۲۳.

چشایر، گادفری (۱۳۷۸). کیارستمی در جستجوی خانه، ترجمهٔ شاپور عظیمی، **سینمایی فارابی**، شماره ٣٤: ٥٩-٤٦.

چوبدارزاده، سیما (۱۳۹۰). **دیگری ازنظر سارتر**. پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشکده ادبیات و زبان‌های خارجی، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران.

حیدری، غلام (۱۳۷۹). **عباس کیارستمی**، تهران: موسسه فرهنگی هنری نوروز هنر.

خالق پناه، کمال و تقی آزاد ارمکی (۱۳۹۰). «سینما درباره سینما: متاسینما در سینمای ایران پس از انقلاب اسلامی و مجادله بر سر خود سینما»، **انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات**، شماره ۲۵: ۹۵-۷۱.

سارتر، ژان پل(١٣٤٩). **هستی و نیستی**، ترجمهٔ عنایت‌الله شکیباپور، تهران: امیرکبیر.

سیف، سیدمسعود (١٣٨٥). «تأملی در فلسفه هم‌سخنی مارتین بوبر»، **نامه فلسفی**، شماره ۲: ٥٨-٤٣.

شهر آئینی، سیدمصطفی و راضیه زینلی(۱۳۹۰). «وجود برای دیگری از دیدگاه سارتر»، **پژوهش‌های فلسفی دانشگاه تبریز**، شماره ۹: ۱۲۸-۱۰۷.

علیا، مسعود (۱۳۸۸). **کشف دیگری همراه با لویناس**، تهران: نی.

فراستی، مسعود (۱۳۸۴). **سینما- قلم**، تهران: موسسه فرهنگی هنری سناء دل.

فرقانی، محمدمهدی و سیدجمال‌الدین اکبرزاده جهرمی (۱۳۹۰). «ارائه مدلی برای تحلیل گفتمان انتقادی فیلم»، **مطالعات فرهنگ - ارتباطات**، شماره ١٦: ١٥٧-١٣٠.

فرکلاف، نورمن (۱۳۷۹). **تحلیل انتقادی گفتمان**. ترجمهٔ گروه مترجمان، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.

فیروزی، مریم (۱۳۹٤). **خود بازتابی به‌مثابه تمهیدی دراماتیک در سینمای ایران**. پایان‌نامه کارشناسی ارشد سینما، دانشکده سینما تئاتر، دانشگاه هنر تهران.

فیلد، سید(۱۳۹۱). **چگونه فیلم‌نامه بنویسیم**، ترجمهٔ عباس اکبری و مسعود مدنی، تهران: ساقی.

قوکاسیان، زاون (۱۳۷۵). **مجموعه مقالات در نقد و معرفی آثار عباس کیارستمی**، تهران: دیدار.

گنجوی، امیر (۱۳۹٦). «خشونت، سینما و دیگری: خوانشی لویناسی از باد ما را خواهد برد»، ترجمهٔ آرش عزیزی، سایت **نشریه فلسفی اجتماعی خرمگس**، بازیابی شده در تاریخ ١٤ /۳/ ۱۳۹۸.

مصلح‌زاده، فاطمه و محمدتقی آشوری (۱۳۹٦). «بررسی تصاویر مرتبط با جنگ تحمیلی در کتاب‌های درسی از دیدگاه نشانه‌شناسی اجتماعی»، **مطالعات دفاع مقدس**، شماره ٤: ۹۸-۷۵.

مقدمی، محمدتقی (۱۳۹۰). «نظریه تحلیل گفتمان لاکلا و موف و نقد آن»، **معرفت فرهنگی اجتماعی**، شماره ۲: ۱۲٤-۹۱.

نجومیان، امیرعلی (۱۳۸۵). «مفهوم دیگری در اندیشه ژاک دریدا»، **چهارمین همایش ادبیات تطبیقی دانشگاه تهران**، ۲۲٦-۲۱۵.

وارنوک، مری (۱۳۸٦). **اگزیستانسیالیسم و اخلاق**، ترجمهٔ مسعود علیا، تهران: ققنوس.

ورنو، روژه و ژان وال (۱۳۸۷). **نگاهی به پدیدارشناسی و فلسفه‌های هست بودن**، ترجمهٔ یحیی مهدوی، تهران: خوارزمی.

وو، پاتریشیا (۱۳۹۱). **فرا داستان**، ترجمهٔ شهریار وقفی پور، تهران: چشمه.

هال، استوارت (۱۳۸۶). **غرب و بقیه: گفتمان و قدرت**، ترجمهٔ محمد متحد، تهران: آگه

هیوارد، سوزان (۱۳۸۱). **مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی**، ترجمهٔ فتاح محمدی، زنجان: هزاره سوم.

یورگنسن، ماریا و لوئیز فیلیپس (۱۳۹٦). **نظریه و روش در تحلیل گفتمان**، ترجمهٔ هادی جلیلی، تهران: نی.

Bernasconi, Robert and keltner. (2002). **Levinas**. New York: Columbia university press.

Derrida, Jacque. (2007). **Violence and Metaphysics in writing and Difference, Trans: Alen Bass**. London: Routledge.

El Ghazouani, Anas. (2012). **How Meta-Films Can Serve Cinema**. (Bachelor Thesis B.A. in English and Digital Media). Balking Institute of Technology School of Planning and Media Design Department of Culture and Communication.

Kiraly,Hajnal. (2010). “Abbas Kiarostami and a new wave of the Spectator”. **Film and Media Studies**. Acta University, 133-142

Konrat, Lisa. (2010). **Metafilm: Forms and functions of Self-Reflexivity in postmodern film**, vdm publishing.

Levinas, Emmanuel. (1981). **Otherwise then Being or Beyond Essence**. Trans: Alphonso Lingis. Pittsburgh: Duquesne University press.

Naficy, Hamid. (2012*)*. **A Social History of Iranian Cinema: volume 4*: The Globalizing Era*, 1984 -2010**. Durham: Duke University Press.

Solomon, Robert C. (1970). **From Rationalism to Existentialism**. London: Humanities press.
Stam, Robert. (1992). **Reflexivity in film and literature**, Columbia university press, New York.
Rubenstein, Kasey. (2010). **What the Heck is Meta-Cinema?**
https://hubpages.com/entertainment/Meta-Cinema (access date: 2017/02/09)