رسانه و فرهنگ، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
سال چهارم، شمارهٔ اول، بهار و تابستان ۱۳۹۳، صص ۴۵ - ۶۲

تأویل‌های فلسفی از سینمای کیارستمی
با تأکید بر آراء ژان لوک نانسی

منوچهر دین‌پرست*
محمد شهبا**

چکیده

سینمای کیارستمی قابلیت بحث و بررسی موضوعات فلسفی را در نهاد خود دارد. بدین لحاظ، ژان لوک نانسی، فیلسوف فرانسوی، کوشیده‌است با نگارش کتاب *بداهت فیلم*، جهان فلسفی سینمای کیارستمی را مورد کاوش قراردهد. آن‌چه در این مقاله در پی آن هستیم، تبیین تأویل‌های فلسفی از سینمای کیارستمی بر پایهٔ آراء فلسفی ژان لوک نانسی بر پایهٔ مفهوم‌های «بداهت»، «ذات واقع» و «نگاه و تصویر» است. نانسی، ضمن توصیف و تحلیل مبانی فلسفی خود، سعی دارد بر اساس شیوهٔ پدیدارشناسی، سینمای کیارستمی را تحلیل کند. در این مقاله، پس از بررسی جایگاه بحث پدیدارشناسی در سینمای کیارستمی، بحث بداهت را تحلیل خواهیم‌کرد.

کلیدواژه‌ها: نانسی، کیارستمی، فلسفه، سینما، تأویل، فرهنگ، غرب.

۱. مقدمه

متفکران و هنرمندان دو گروه ممتاز و منحصربه‌فرد هر فرهنگ و تمدنی هستند. آن‌ها به واسطهٔ نگرش خاص خود به وضعیت سرزمین و فرهنگ خود، آگاهانه آثاری از خود به جای می‌گذارند که می‌تواند از دغدغه‌های روزمره و شاید آتی سرزمین و فرهنگ خود

* کارشناس ارشد فلسفهٔ غرب، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکزی dinparast2002@gmail.com
** دانشیار دانشکدهٔ سینما تئاتر، دانشگاه تهران shahba_mohammad@yahoo.com
تاریخ دریافت: ۱۳۹۲/۹/۲، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۲/۱۲/۲

Archive of SID
www.SID.ir

فراتر روند و طرحی نو می‌آفرینند. در این میان، عباس کیارستمی از جمله هنرمندانی است که توانسته طی چند دهه و با خلق آثار منحصری در عرصهٔ سینما به عنوان هنرمندی در سطح جهان شهرت و اعتباری خاص بیابد. کیارستمی سیری ویژه در عالم سینمای ایرانی یک‌تنه به وجود آورده و بخش مهمی از سینمای ایران را به خود اختصاص‌داده‌است. او با به‌کاربستن قواعد خاص و ویژه، مجموعه‌ای ارزشمند از آثار سینمایی برای مخاطبان خود به جای گذاشته که امروزه برای هر رهروِ تازه‌نفسِ علاقه‌مند به سینما می‌تواند نگرش مفید و ارزنده‌ای باشد. کیارستمی کارگردانی است که نگاهی دیگرگونه به رویدادها و مسائل پیرامون ما دارد و او تنها سینماگر ایرانی است که در جریان مراسم صدمین سال تولد سینما، نامش در کنار بزرگترین کارگردان‌های جهان قرارگرفته‌است. کیارستمی از زمان تولید فیلم کوتاه *نان و کوچه* در سال ۱۳۴۹ تا فیلم *مثل یک عاشق* در سال ۱۳۹۱ (آخرین فیلم کیارستمی تا کنون) دارای نوع خاصی از سینماست. اگرچه او دارای هوشمندی و صراحت ویژه‌ای در درک مخاطب است، توانسته‌است سینمای دیگری از تکنیک و فن خارق‌العاده در برابر تماشاگر امروزِ خود قراردهد. تماشاگری که هر روزه با رسانه‌های مختلف و تصاویر گوناگون و پیچیده و شاید آزاردهنده‌ای روبه‌رو است، توانسته با سینمای کیارستمی با رنگ‌های چشم‌نواز و نماهای دل‌فریب طبیعت و ضرباهنگ کُند و از همه مهم‌تر آدم‌هایی از نوع دیگر با رفتارهای بکر و بی‌تکلّف ارتباط برقرار کند. سینمای کیارستمی دغدغه‌های روزمرهٔ زندگی را به کنار می‌گذارد و طعم معنای زندگی را به مخاطب خود می‌چشاند؛ سینمایی که فلسفه نمی‌بافد، اما چنان رفتار و نگرش و تأویل فلسفی در مقابل چشمان تماشاگر قرارمی‌دهد که نمی‌توان از معنای آن فرار کرد و خاطرهٔ گفت‌وگوهای بازیگران و افسون رنگ‌ها و درک حقیقت بدیهی زندگی را توهم دانست. در طی این طریق، از ژان لوک نانسی (Jean-Luc Nancy)، فیلسوف فرانسوی و نوع نگرش خاص او به سینما بهره می‌بریم. روایت‌ها و تأویل‌های فلسفی نانسی از سینمای کیارستمی، ما را با جان‌مایهٔ این سینما آشنا می‌کند. «بداهت»، «نوع نگاه» و «ذات واقع» سینمای کیارستمی تأویل‌هایی هستند که نانسی ما را به آن‌چه در «و زندگی ادامه دارد» راهنمایی می‌کند.

مشی ما در این مقاله بر پایه و اساس جهان اندیشگی نانسی است و می‌کوشیم تا روح سینمای کیارستمی را با چشمانی فلسفی بنگریم و بداهت این سینما را با حقیقت فلسفه واکاوی کنیم. به مناسبت صدسالگی سینما در سال ۱۹۹٤، مسئولان «کایه دو سینما» به فکر افتاده‌بودند کتابی منتشر کنند که در آن صد مؤلف دربارهٔ صد فیلم از فیلم‌های تاریخ این

www.SID.ir

قرن سینما چیزی بنویسند (نانسی، ۲۰۰۱: ۷)؛ نانسی هم به این درخواست پاسخ مثبت می‌دهد. او که فیلم *زندگی و دیگر هیچ* (۱۳۷۰) کیارستمی را دیده‌بود، سعی کرد تا به دیگر فیلم‌های کیارستمی که تا آن زمان ساخته‌شده‌بودند، توجه بیشتری نشان‌دهد. اگرچه ماجرای کایه دو سینما به سرمنزل مقصود نرسید، ناشری به نام ایوژوارت پیشنهاد نشر کتابی به نام *بداهت فیلم* را به او می‌دهد. بدین لحاظ بود که نانسی وارد جریان پرفراز و نشیب سینمای کیارستمی می‌شود.

از سوی دیگر، *بداهت فیلم* نانسی دربردارندهٔ برخی از عناصر نقادانه برای پیشبرد زیبایی‌شناسی نوین است، اما از آن‌جایی که این اثر بیشتر طرحی هنری است تا پرداختی آکادمیک، کوشش بیشتری نیاز است تا اهمیت قیاس‌های منطقی تئوری فیلم را در آن بیابیم. کتاب مشتمل بر سه بخش است: مقاله‌ای دربارهٔ فیلم‌های کیارستمی، از «خانهٔ دوست کجاست» تا «باد ما را خواهد برد»؛ یادداشتی بر «زندگی و دیگر هیچ» و گفت‌وگویی میان نانسی و کیارستمی. در بخش *زندگی و دیگر هیچ*، بیش از سایر قسمت‌ها می‌توان تمایل نانسی را به انعکاس کامل فلسفهٔ خود ردیابی کرد. نانسی در همان معارفهٔ آغازین کتاب، این فیلم را اثر محوری کارنامهٔ کیارستمی معرفی می‌کند و از آن به عنوان نمونهٔ ممتاز نمود فرم جدید سینما یاد می‌کند و بر این نظر است که افراد خیلی اندکی همچون کیارستمی هستند که نگرش‌ها و نماهای دقیق دارند. این مقام کیارستمی در تاریخ و زیبایی‌شناسی فیلم، آغاز مباحثهٔ نانسی است. در حالی که مرور تنها هفت فیلم از آثار کیارستمی برای تأویل و تثبیت اندیشه‌های طرفین در نگاه نخست، گونه‌ای نارسایی به کلیت قضیه می‌دهد، این ذکاوت نانسی است که کنه ذهنیت هنری خویش را در آینهٔ شفاف ـ به‌زعم نانسی ـ سینمای کیارستمی تشریح می‌کند. نانسی در کشاکش نوع سینمای کیارستمی به این نتیجه می‌رسد که در مورد کیارستمی نباید به دنبال «ژانر» فیلم بگردم یا دنبال سبک او، شخصیت یا اصالت سینمای او، بلکه باید بیشتر دنبال این باشم که سینما چگونه در آثار او وجود خودش را اثبات می‌کند؛ یعنی، به یک معنا سینما چگونه خودش، خودش را به کرسی می‌نشاند و این مسئله‌ای بود که با قضیه، سبک‌ها و انتخاب‌های سینماتوگرافیک، با موضوع رابطه‌ای که نگران تاریخ سینما و آینده‌اش باشد، به کلی فرق داشت. این‌جا بیشتر با نوعی افتتاح سروکار داریم؛ افتتاحی که البته پر بود از همه، آن‌چه در صد ساله هنر هفتم گذشته بود مثل این بود که می‌خواهیم بگوییم سینما دوباره شروع می‌شود یا دنبالهٔ سینما همانا سرآغاز آن است (نانسی، ۲۰۰۱: ۹).

Archive of SID

www.SID.ir

فیلسوف فرانسوی، ژان لوک نانسی، ده‌ها کتاب و صدها مقاله در حوزه‌های مختلف فلسفه، سیاست، هنر، جامعه و فرهنگ به رشتهٔ تحریر درآورده‌است. او را می‌توان از جمله کسانی دانست که از فلاسفه‌ای چون ژاک دریدا (Jacques Derrida)، ژرژ باتای (Georges Bataille) و مارتین هایدگر (Martin Heidegger) متأثر است. نانسی فیلسوف تأثیرگذار هنر و فرهنگ هم هست. او در کنار علاقه به ادبیات، فیلم، تئاتر و شعر، در نوشتن کاتالوگ‌های هنری به‌ویژه در هنر معاصر مشارکت داشته‌است. نانسی برخی از آثار هنری خود را به همراه هنرمند فرانسوی، فرانسوا مارتین (Francoi Martin)، به نمایش گذاشته و همچنین به نوشتن شعر و نمایش‌نامه نیز پرداخته‌است. او در سال ۲۰۰۱، کتاب *بداهت فیلم* (The Evidence of Film) را منتشر کرد که کتابی معروف و فلسفی در باب فیلم‌ساز معروف ایرانی، عباس کیارستمی است. نانسی در این کتاب روایتی فلسفی و پست‌مدرنیستی از فیلم‌های کیارستمی ارائه‌می‌کند. بی‌هیچ خلط مبحثی، در ساحت چنین مواجهه‌ای، نگرش آثار کیارستمی در بیان تفکرات و اقوال فیلسوف فرانسوی، ما را به دقت بیشتری در آثار نانسی و کیارستمی ترغیب می‌کند. حال، این ترغیب از جنس «دیدن» و «نگاه»کردن باشد و یا فحوای تحلیلی داشته‌باشد، نوع آثار کیارستمی و قرائتی سینماتیک از نانسی را برای ما آشکار می‌کند.

۲. تأویل‌های سینمایی و پدیدارشناسی

لذت، زیبایی و احساس ربط وثیقی به هنر دارند و جملگی واجد ارزش چشمگیری هستند که می‌تواند ارزش هنر را در خالصانه‌ترین شکل و شیوه به ما تبیین کند. از بطن این رابطه، شیوه‌های کشف، خلق و بسط فهم، تفسیر و تأویل هنر نیز معنا می‌یابد. ما می‌توانیم از میان هنرهایی مانند نقاشی، موسیقی، تجسمی و فیلم به آموزه‌ها و لذت‌هایی دست‌یابیم، اما از یک نکته نباید غافل شد، این‌که:

> هنرمندان غالباً پیام‌هایی دارند که می‌خواهند آن‌ها را برسانند. لازم است میان آن دسته از آثار هنری که تنها نشان‌می‌دهند یا دفاع می‌کنند و آن‌هایی که ما را به فهم بهتری رهنمون می‌شوند تمایز قائل شویم. پس تقریر جذاب‌تر این دعوی که ما از هنر کسب معرفت می‌کنیم چنین است که نقاشی‌ها، نمایشنامه‌ها، فیلم‌ها و امثال آن‌ها اطلاعاتی در اختیار ما نمی‌گذارند یا حتی باورهایی را به شیوه‌های پرجاذبه تبلیغ نمی‌کنند، بلکه فهم ما را افزایش و ارتقا می‌بخشند.

Archive of SID

www.SID.ir

با پذیرش این رأی که هنر جدی راهی فراررویمان می‌گشاید تا فهم خود را فزونی و ارتقا بخشیم، کار تبیین جایگاه هنر را در فرهنگ ما نسبتاً آسان می‌کند. حال، این امر که برای هنر می‌توانیم فهم والایی درنظربگیریم، راه تأویل در هنر نیز و به‌خصوص توجه به سینمای کیارستمی برای ما گشوده می‌شود، اگرچه تأویل ریشه در باور به متن مقدس دارد و بسیاری از مؤمنان و حتی پژوهشگران بر این باورند که معنای نهایی هرچیزی که در این آثار و کتاب‌ها نهفته است، تنها باید از راه تأویل متون کشف کرد. تأویل متن در حکم کوشش برای راه‌یابی به افق معنایی اصیل متن است.

بحث نظری اصلی ما به این موضوع می‌پردازد که یک فیلم تا چه اندازه می‌تواند در برابر خوانش‌ها و کاربردهای فراوان قطعیت داشته‌باشد، همان‌طور که سینمای کیارستمی نیز دارای خوانش‌ها و کاربردهای متفاوت است. بدین لحاظ، «مطالعات موردی فیلم‌های خاص نشان‌می‌دهد که چگونه فیلم‌ها در شرایط متفاوت هویت‌ها و کارکردهای فرهنگی متفاوت به‌دست‌می‌آورند» (هیل و گیبسن، ۱۳۸۸: ۳۸۷). این کارکردهاست که می‌تواند ذهن و ضمیر ما را به سوی اقلیم معانی سوق دهد و رازهای ناشکفته را بازگشاید و از سوی دیگر، به تعبیر نیچه، «این نیازهای ماست که جهان را تأویل می‌کند. کشش یا شهوت سلطهٔ ماست که تأویل‌ها را می‌سازند و به آن‌ها اقتدار می‌دهند» (احمدی، ۱۳۷۵: ۸۵)؛ در سینما نیز ما با چنین موردی روبه‌رو هستیم. هر مخاطبی بنا بر رأی و درک خود تأویلی ارائه‌می‌دهد که می‌تواند جهان معنایی آن فیلم را دگرگون کند، اما وقتی که صحبت از فیلم می‌کنیم، هدفمان چیست؟ پاسخ‌های این پرسش، صریح، ساده و ابداً مبتنی بر فهم همگانی نیست و به بطن پیچیدگی‌های نهادها، عملکردها و تماشای فیلم‌ها مربوط می‌شود. این اصطلاحات به خودی خود بیانگر تردیدهای ما هستند، چراکه پذیرفته‌شدهٔ متن فیلم چندگانه، پیچیده، هم‌زمان، ایستا و متغیر است. به این ترتیب، جهان سینما و به‌خصوص فیلم‌های کیارستمی با فهمی سروکار دارد که:

> فهم ابزاری برای چیزی دیگر نیست ـ مانند آگاهی ـ بلکه دقیقاً واسطه‌ای است که در آن و از طریق آن آدمی وجود دارد. هرگز ممکن نیست که فهم عینی شود، زیرا در فهم است که هر عینیت‌یافتگی صورت‌می‌گیرد. انسان موجود نمی‌تواند فهم را از طریق بیرون بررسی کند؛ فهم موضعی است که هرچه دیده شود همواره از آن موضع دیده‌می‌شود. اکنون، فهم فقط به دلیل این‌که در زیر هرچیزی قرارمی‌گیرد، توده‌ای خالی و تهی، ظرفی مات و لرزان که انباشته از احساس‌های لحظه‌ای کنونی باشد نیست. به عکس، فهم همواره بالضروره بر حسب خصلت دیدنی است که به ارث رسیده‌است و بر حسب فهم

Archive of SID

www.SID.ir

> ما از موقعیت کنونی و بر حسب خصلت دیدنی است که به ارث رسیده‌است و بر حسب فهم ما از موقعیت کنونی و بر حسب آگاهی از آن‌چه آینده می‌تواند باشد یا خواهدداشت. پس، این مبنایی که ما در فهم بر آن می‌ایستیم، مکان نسبتاً مشخصی دارد و هر فعل تأویل در افق آن قرارمی‌گیرد.

اما، همه در جهانِ واقعیت‌های چندگانه از احکام آغازین استفاده می‌کنند تا جهان را بشناسند و هرگز نمی‌پرسند که آیا جهانی که به ادراک حسی آنان می‌آید، با آن‌چه به‌نظرمی‌رسد متفاوت است یا نه. ما در جهان واقعیت‌های چندگانه زندگی می‌کنیم، همان‌طور که سینما دارای واقعیت‌های چندگانه است. قاعدهٔ پذیرش هریک از این دنیاهای متفاوت، پذیرش کارکرد فهم ما از آن جهان است. تا زمانی که بخواهیم آن را بپذیریم، در این دنیای چندپاره زندگی می‌کنیم و این گسترهٔ چندگانهٔ معنایی را واقعیت می‌پنداریم. از همین افق معنایی است که می‌توانیم جهان هایدگر و شیوهٔ او را در تأویل بررسی کنیم، چراکه هایدگر جزو معدود فیلسوفان قاره‌ای متقدم است که در باب سینما نیز اظهاراتی داشته و نانسی نیز از او تأثیر پذیرفته‌است، اگرچه بیان اصلی و نکتهٔ مرکزی فلسفهٔ هایدگر معنای هستی است. برای هایدگر فهم حد و نهایت هستی، آغازگاه اصیل و خاص اندیشهٔ او را تعیین می‌کند: فهم هستی انسانی همچون «هستی ـ آن‌جا» (Dasein)، شناخت هستی در جهان. هایدگر شیوهٔ پدیدارشناسی هرمنوتیک را به‌کارگرفت تا خود چیزها را آشکار کند و از هرگونه تأویل پیشاهستی‌شناسی رهایی بخشد (احمدی، ۱۳۸۲: ۵۵۵). هایدگر در کتاب *هستی و زمان* و در بند ۵، به تحلیل هستی‌شناختی دازاین به قصد گشودن افقی برای تفسیر معنای هستی به معنای اعم می‌پردازد.

> هایدگر معتقد است که وقتی می‌گوییم هستی کلی‌ترین مفهوم است، این بدان معنی نیست که روشن‌ترین مفهوم نیز باشد، بلکه به این طریق هستی تاریک‌ترین مفهوم می‌گردد. همچنین می‌گوید از آن‌جا که تعریف یا تعیین حد تنها بر هستندگان قابل حمل است، هستی تعریف‌ناپذیر و تحدیدناپذیر است. اما به این جهت پرسش از هستی منتفی نمی‌شود بلکه بیشتر مطرح می‌گردد این است که هستی به لحاظی خودپیداترین و بدیهی‌ترین مفهوم است. وقتی چیزی را ادراک یا تصدیق می‌کنیم، وقتی با هستندگان سروکار داریم، حتی آن‌گاه که با خودمان سروکار داریم به نحوی بر هستی چیزی گواهی داده‌ایم. این فهم متوسط هستی است که خود گویای فهم‌ناپذیری هستی است (جمادی، ۱۳۸۵: ۳۴۲).

با چنین رهیافتی از نگرش هایدگر به هستی، افقی از معنا و تأویل برای ما گشوده می‌شود که می‌توان آن را همان‌طور که خود هایدگر گفته‌است، در سینما نیز تداعی کرد.

Archive of SID

www.SID.ir

جهان هایدگر افقی بر سینما گشود که ما از تأویل‌های هایدگری در این مقاله در مباحث بخش‌های بعدی به‌خصوص در بحث بداهت استفاده خواهیم‌کرد. این تفسیر نشان‌می‌دهد جهان تأویلی هایدگر و شیوهٔ پدیدارشناسی او در تفسیر هنر توانسته راه را برای تفاسیر گوناگون از سینما بازگشاید. شیوهٔ پدیدارشناسی هایدگر در منظومهٔ فلسفی‌اش با رهیافت نانسی در تأویل سینمای کیارستمی شباهتی چشم ناپوشیدنی دارد. استفاده از پدیدارشناسی در تأویل‌های سینمایی از جمله موضوعاتی هستند که اکنون قدری دربارهٔ آن بحث می‌کنیم و نشان‌می‌دهیم که چگونه پدیدارشناسی می‌تواند سینما را مورد بررسی قراردهد، به‌خصوص این‌که سینمای کیارستمی این قابلیت را دارد که از منظر پدیدارشناسی مورد بحث قرارگیرد و ما با سینمای ایرانی و هنر ایرانی مواجه هستیم که از بطن فلسفهٔ هنر ایرانی برآمده و به نوعی با تأویل هنر ایرانی نیز مواجه هستیم.

بی‌تردید، یکی از بزرگ‌ترین جریان‌های فلسفی در تاریخ اندیشهٔ بشر، پدیدارشناسی است که امروز پس از قریب به یک سده رشد و بالندگی نزد اندیشمندان و نام‌آوران فلسفه، همچنان در حوزه‌های مختلف معارف و علوم انسانی کاربرد دارد و ثمرات فراوان به بار آورده‌است. اما، از آن‌جا که هدف ما دستیابی به تأویل‌های فلسفی از سینمای کیارستمی است، باید اظهار داشت که فضای سینمای کیارستمی به‌ویژه در موقعیت معاصر تحت‌تأثیر نگرش‌های ایدئالیسم و رئالیسم مبتنی بر حوزهٔ جامعه‌شناسی و روان‌شناسی عینیت یافته‌است. تصوّر بشر به منزلهٔ فاعل شناسا (سوژه) و جهان به منزلهٔ موضوع شناسایی (ابژه)، قراردادن ابژه در مقابل سوژه و خرد در مقابل اسطوره، تحقیر گذشته، تنزّل‌یافتن ارزش‌ها، استانداردگرایی، ساده‌گرایی، اصالت‌دادن به خرد، عملکردگرایی افراطی، تعدد و سرعت به منزلهٔ کلیدواژه‌های سینمای مدرن امروزی، تبلور رویکردهای یادشده هستند و امروزه سینمای دیجیتال در برابر سینمای صامت نیز بر پایهٔ این اصول سر بر آورده‌است. آن‌چه حاصل آمده، سینماهایی هستند که گرچه به مدد بالاترین امکانات علمی و تکنولوژی موجودیت یافته‌اند، گویی هنوز در انتظار نفسی مسیحایی‌اند که در آن‌ها روحی بدمد. در این میان، سینمای کیارستمی راهی برای عبور است نه مکث؛ برای دیدن است نه فراموشی و برای جدایی از عالم تکرار روزمرگی است نه حضور جسمانی.

سینمای کیارستمی کانونی است که حوادث و رویدادهای معنی‌دار هستیِ خود را در آن‌ها تجربه می‌کنیم و در عین حال نقطهٔ عزیمتی است که از طریق آن به جهت‌یابی در محیط نایل می‌شویم و در آن دخل و تصرف می‌کنیم. سینمای کیارستمی یک عرصهٔ درونی

www.SID.ir

است که با عرصهٔ بیرونیِ احاطه‌کننده در تقابل است. این واقعیت که مفهوم سینمای او به عرصهٔ داخلی و عرصهٔ خارجی وابسته است، این نکته را روشن می‌سازد که سینما خود در یک زمینهٔ وسیع‌تر قراردارد و نمی‌توان آن را در شرایط ایزوله فهمید.

شایان ذکر است که معمولاً سینما (ذات سینما) تأویل و تفسیر معیّنی ندارد؛ از یکسو، مقیاس آن از یک موقعیت تا فضای واحد انعکاس متنوّع است و از سوی دیگر معنی و هدف آن برای همهٔ مردم یکسان نیست. برخی از مردم آن را واجد ارزش مهم احساسی، فرهنگی یا تاریخی می‌دانند که در هویت محلی، ناحیه‌ای و یا ملّی تبلور یافته‌است. برخی دیگر آن را محلی برای مبادلات دیداری در وجه هنری تلقی می‌کنند. در عین حال، مفهوم سینما به‌خصوص در طی سدهٔ گذشته، تلقی رایج از آن به عنوان جایی که دارای مرزهای محدود و مشخص و استقراریافته و واجد ارتباط است، به چیزی گسترده از هر سو، سیال و فضای جریان‌ها و اطلاعات تغییر یافته‌است. از این دیدگاه، سینما بدون مرز است.

پدیدهٔ سینما از دیدگاه پدیدارشناسی بخشی کامل و درست از وجود است. از این دیدگاه، سینمای کیارستمی چیزی بیش از یک محل انتزاعی است؛ کلیتی است که از اشیاء و چیزهای واقعی ساخته‌شده و دارای عناصری مانند راه، انسان، روزمره‌بودن و تخیل است. مجموعهٔ این عناصر با هم کاراکتر سینمای کیارستمی را تعریف می‌کنند؛ چیزی که در واقع ماهیت سینمای او محسوب‌می‌شود. سینمای کیارستمی یک پدیدهٔ کلی و کیفی است که نمی‌توان آن را به هیچ یک از خصوصیات آن مثلاً ارتباطات عادی انسانی بدون ازدست‌دادن طبیعت واقعی آن کاهش داد. سینمای کیارستمی نه‌تنها به یک محل جغرافیایی اشاره دارد، بلکه مؤید و کاراکتر اصلی یک‌جا، که موجب تمایز آن از سایر جاها می شود نیز هست. بدین‌ترتیب، در سینمای کیارستمی، ابعاد گوناگون چشم‌انداز جمع می‌آیند تا محیطی متمایز و حس خاص دیدن را ایجادکنند. در روان‌شناسی محیطی مرسوم، سینما برایندی از نیروهای متنوّع سیاسی، اقتصادی، اجتماعی و روان‌شناختی تلقی‌می‌شود که در لحظهٔ خاصی از زمان در آن تأثیر می‌گذارند. فرض بر این است که مداخلهٔ مناسبی از نیروهای یادشده می‌تواند سینما را از حالتی به حالت دیگر درآورد. به عبارت مناسب‌تر، مداخلهٔ انسان می‌تواند در ماهیت سینما تأثیر بگذارد و به آن شکل دهد. سینماها اساساً همان چیزی هستند که هستند؛ این امر به دلیل کیفیات ذاتی موجود در محیط فیزیکی و محل است. لذا، مداخلهٔ انسانی در سینما، زمانی بیش از همیشه موفق خواهدبود که بتواند نخست کاراکتر اصلی سینما را بشناسد و پیرو

www.SID.ir

آن، محیط‌هایی انسانی ایجادکند که با این کاراکتر بیشتر هماهنگ باشند تا ناسازگار، تحمیلی و دیکتاتورمآبانه. به عبارت دیگر، سینمای کیارستمی بیش از هر چیز یک ساختار است؛ شبکه‌ای از ارتباطات که بیانگر جنبه‌های خاص آگاهی و تجربهٔ انسانی است. روشن است که سینمای او پایهٔ معرفتی خاصی دارد. سینمای کیارستمی زمینه‌ای از فعالیت‌هاست و عموماً دارای یک هویت مشخص است. همچنین، سینمای او دربرگیرندهٔ دنیاهای اجتماعی متنوّع و دارای تاریخی است که گذشته، حال و آینده را به هم پیوند می‌دهد. هرکدام از این جنبه‌ها واجد اهمیت است، اما در تصویر پدیدارشناسانهٔ سینمای کیارستمی، این جنبه‌ها احتمالی و امکانی است، لذا در درجهٔ دوم اهمیت قراردارد. آنچه واجد اهمیت اصلی است، وجود برخی ارتباطات درون ساختاری است که شاید بتوان یکی از مهم‌ترین آن‌ها را دیالکتیک درون ـ بیرون دانست. سینمای کیارستمی ترکیبی از نظم فنی و نظم انسانی است و از مراکز بااهمیت تجارب بلافصل ما از جهان محسوب‌می‌شود. اما، خاصیت اصلی سینمای کیارستمی در توان آن برای نظم‌دهی و تمرکز بر مقاصد، تجربه و رفتار بشری به طور دیداری ـ استعلایی نهفته است. باید بر این نکته تأکید کرد که درک عمیق از معنی هویت، دیدن و اجتماع در ماهیت رادیو است. معنی اصلی سینمای کیارستمی به‌خصوص ماهیت آن، نه از سینماها یا عملکردهای پیش‌پاافتاده‌ای که آیتم‌های سینمایی را تأمین می‌کند، نه از اجتماعی که آن را اشغال می‌کند و نه از تجارب مصنوعی و دنیوی ناشی می‌شود ــ گرچه همهٔ این موارد جنبه‌های رایج و شاید لازم سینما است ـ اما ماهیت سینمای کیارستمی بر حیث التفاتی بسیار ناخودآگاهانه‌ای قراردارد که سینماها را مراکزی پرمحتوا و عمیق از هستی و وجود بشری تعریف می‌کند. به عبارتی دیگر، تحلیل سینمای کیارستمی جدای از تحلیل وجود انسان ممکن نیست. فرایندِ ساختن فیلم‌های کیارستمی منوط به وجود آدمی است. بنابراین، سینمای کیارستمی مستقل از انسان وجود ندارند.

از سوی دیگر، توجه به مفهوم زندگی واقعی در سینمای کیارستمی قابل تأمل است. این مفهوم امکان بررسی سینمای او را در بستر زندگی روزمره فراهم‌می‌کند. از دیدگاه پدیدارشناسی، سینمای کیارستمی تنها با این روش است که می‌توان به طور کامل ماهیت سینمای او را فراچنگ آورد. مفهوم حس دیدن و تخیل در این گستره می‌تواند ماهیت سینمای کیارستمی را نشان‌دهد. بدین‌ترتیب، می‌توان ساختار سینمای او را در دانش‌واژه‌هایی چون معنای زندگی توصیف کرد و سپس با طبقه‌بندی‌های فضا و

www.SID.ir

کاراکترهای اشخاص و بازیگران آن را مورد تجزیه و تحلیل قرارداد. شاید نخستین گام در تحلیل سینمای کیارستمی، تمایز بین پدیدهٔ طبیعی و پدیدهٔ ساخت بشر است. منظور از پدیدهٔ طبیعی، آن حس حقیقی انسانی است که در سینمای کیارستمی نقش والایی دارد و منظور از پدیدهٔ مصنوع، شکل فنی و تکنولوژیک سینماست که سینما را به مثابهٔ ابزاری برای دیدن به مخاطب تحمیل می‌کند.

در پایان این مبحث، لازم است به این نکته اشاره شود که منظومهٔ سینمایی کیارستمی دارای یک ویژگی مهم است و آن «روح ایرانی» است که در کالبد این سینما جاری و ساری است. در طول تاریخ فرهنگ ایرانی چهار گونه هنر بزرگ ایرانی بوده‌است؛ بدین معنی که روح ایرانی هویت خویش را در آن چهار هنر می‌جسته و در قالب آن‌ها ظهور کرده و به خود تعیّن بخشیده‌است. این چهار هنر عبارت‌اند از: معماری، نقاشی، موسیقی، و شعر. این بدان معنی نیست که روح ایرانی در این درازنای تاریخ خود از هنرهای دیگر بی‌بهره بوده و آن‌ها را نیازموده است. پیداست که به شهادت مستندات تاریخی، روح ایرانی زیبایی را در صورت‌های دیگر از جمله در قالب هنرهای تزئینی و دستی پیکرتراشی هم تجربه کرده‌است. این جمله به خودی خود از مصادیق هنر بزرگ ایرانی نیستند؛ گذشته از این‌که بعضی از آن‌ها نیز یا از ملحقات یکی از آن چهار هنرند و یا نظر به ذات و کارکردشان در عداد صنایع و مداد فنون‌اند. گرچه هم از نظر هنری و هم از نظر تاریخ هنر ایرانی، همه مغتنم و میراث گران‌مایهٔ گذشتگان در فرهنگ ایرانی است، هنرهای مدرن در ایران امروز مانند تئاتر، سینما، عکاسی، و... نیز از لحاظ هنری سعی کردند خود را با این فرهنگ و هنر روح ایرانی منطبق گردانند و یا از این چهار هنر بزرگ اقتباس کنند، همان‌طور که برخی سینمای کیارستمی را سینمای شاعرانه و ملهم از شعر ایرانی می‌دانند. از سوی دیگر، به این نکته نیز باید اشاره کرد که سینمای کیارستمی اگرچه از روح و فرهنگ هنر ایرانی تأثیر پذیرفته، نمادهای گوناگونی در این سینما حضور دارد که می‌توان آن‌ها را از حیث محتوا، صورت و یا ماده که نسبتی میان زیبایی و ساحت خیال در ذهن هنرمند ایجادکرده، بررسی کرد.

شاید، به واسطهٔ همین حضور روح ایرانی است که بتوان سینمای کیارستمی را تأویل کرد، گویی که روح ایرانی دارای روابط زنده و حیات‌بخشی است که میان پدیدهٔ تأویل و یا به عبارتی کشف‌المحجوب، که گذار از ظاهر به باطن و شیوهٔ عمل رخنه‌کردن در ذات چیزهاست، نسبتی برقرار کرد.

www.SID.ir

۳. سینمای بداهت

هر متن هنری، از جمله فیلم، از شکل و محتوا تشکیل‌شده‌است. محتوا (Form) در مقابل شکل (Content) قرارداده‌شده‌است. در دیدگاه هنر برای هنر، شکلِ چگونه گفتن اصالت پیدامی‌کند، ولی فقط چگونه گفتن مهم نیست، بلکه اساساً بیان هنری، وسیله و ابزاری برای گفتن دغدغه‌های بشری در طول تاریخ است. این دغدغه‌ها گاه به زبان هنری و گاه غیرهنری بیان شده‌است. در این صورت، محتوا یعنی چه و دربارهٔ چه‌چیزی‌گفتن که در مقابل شکل یعنی چگونه‌گفتن اهمیت پیدامی‌کند. فرمالیست‌ها (Formalists) و نئوفرمالیست‌ها (Neo-formalists) فرق میان محتوا و شکل را نادیده گرفته‌اند. آنان می‌گویند چیزهایی که دیگران محتوا می‌گویند، اساساً محتوا نیست، بلکه جزو شکل است و اثر هنری جنبهٔ درونی و بیرونی ندارد. دیگران شکل را به منزلهٔ ظرفی می‌گیرند که در درون خود چیزی را جای داده‌است و اثر هنری را می‌توان به جنبهٔ درونی و بیرونی تفکیک کرد. مبنای فرمالیست‌ها این است که اثری هنری یک نظام واژگان است و اصلاً تفکیک شکل و محتوا تفکیک درستی نخواهدبود و نمی‌توان‌گفت بخشی از اثر هنری، شکل و بخشی دیگر محتواست. این بحث ظاهراً با توجه به امکان تحلیل ذهنی، شکل دیگری می‌گیرد. آن‌چه دربارهٔ شکل و محتوا می‌توان گفت این است که ترکیب این‌ها ترکیب اتحادی است. بنابراین، مجموعه اصالت دارد نه اجزاء. به عبارت دیگر، ماهیتِ اثر در کلیت آن است. این مطلب به عنوان اثر هنری به عنوان شیء در خارج درست است، ولی در ظرف تحلیل و در ذهن، بحث، شکل دیگری به خود می‌گیرد. مخاطب همیشه در رویارویی با اثر در پی این است که هنرمند چه می‌خواهد بگوید و همیشه در رویارویی با اثر در جست‌وجوی معناست، ولی او در مرحلهٔ نخست با شکل روبه‌رو می‌شود و از آن به محتوا می‌رسد. در هنر فیلم، با مطالعهٔ عناصر سبکی، طرح را می‌یابند و از طرح، داستان را، ولی بخشی از روند این است که بالأخره هنرمند چه می‌خواسته بگوید. اما، اساساً باید بدانیم که محتوا در فیلم چیست و با پاسخ به این پرسش، به سوی معنای بداهت در سینمای کیارستمی برویم و بدانیم اساساً این سینما با توجه به توصیفی که از منظر پدیدارشناسی ارائه‌کردیم، چگونه در نظام فلسفی که نانسی ارائه‌می‌کند قرارمی‌گیرد، چراکه کیارستمی با تمرکز بر روی یک مسئلهٔ ساده که از دل واقعیت موجود اخذ می‌کند، تمام ظرایف و نکات نادیدهٔ این وضعیت واقعی را در برابر بیننده مجسم می‌کند که این همان سفر اول یعنی سفر از محسوس است که بر عنصر وهم اتکا دارد و خاص رسانه‌ای سینماست، با تفاوت در نوع داستان‌گویی در

Archive of SID

www.SID.ir

عین این‌که مقدمات داستانی را در خود دارد، تفاوت مخصوصی با سینمای صرفاً مستند دارد (قوکاسیان، ۱۳۷۵: ۳٤).

نانسی بر آن است که بداهت در معنای قوی‌اش چیزی که به معنا دربیاید نیست، بلکه چیزی است که توی چشم می‌زند و با این زدن، بختی برای آن چیزی که از مقولهٔ معناست، باز می‌کند؛ بداهت نوعی حقیقت است نه به عنوان مطابقت با ضابطه‌ای داده‌شده، بل به عنوان گرفتن و ضبط؛ بداهت انکشاف هم نیست، زیرا بداهت همیشه رازی را با خود نگاه می‌دارد یا در ذات خود با نگاه‌داشتن همراه است: نگاه‌داشت روشنی خودش، همان روشنی که خود از آن سرچشمه می‌گیرد. بداهت(evidentio) خصلت چیزی است که از دور پیداست. فاصله، بداهت هم معیاری از دوری‌اش به‌دست‌می‌دهد، هم از نیرومندی‌اش. آن‌چه از دور پیداست برای آن پیداست که از چیزهای دیگر بریده می‌شود، جدا می‌شود؛ مثل دو لکه یا لکهٔ دوگانه.

با توجه به نگاه نانسی به بداهت، که بعداً بیشتر توضیح خواهیم‌داد، می‌توان فیلم‌های کیارستمی را با نگرش بداهت تماشا کرد. کیارستمی در آثارش تصاویر را آن‌قدر به‌وضوح می‌کشد و از دور جاده‌های پیچ‌درپیچ را با نمایی باز به مخاطب نشان‌می‌دهد که تصاویر برای او به عنوان یک تکهٔ بریده‌شده است و حتی در دیالوگ‌های فیلم‌ها، به عنوان مثال در *زیر درختان زیتون* (۱۳۷۲)، می‌بینیم که طاهره و عاشقش چگونه به‌سادگی و به‌سهولت غامض‌ترین مفاهیم و معانی را بیان می‌کنند. به عبارتی دیگر، نانسی بر این باور است که دیالوگ طاهره و خواستگارش و تصاویر نشان‌داده‌شده هیچ‌گونه تمایزی با یکدیگر ندارند، بلکه آن‌چه با تمایزش توی چشم می‌زند، تصویر نیز همین‌گونه است؛ تصویر نیز همیشه چیزی است که از متنی برمی‌خیزد یا از کنه آن متن جدا می‌شود. تصویر نیز همیشه نوعی برش است، نوعی کادربندی است. از این‌جا نتیجه می‌گیریم که بداهت چگونه خود را نشان‌می‌دهد، چراکه در معنای اصلی‌اش واژهٔ evidentio را از لاتین گرفتند تا با آن واژهٔ یونانی enargeia را ترجمه کنند و این واژهٔ یونانی از سفیدی نیرومند و آتی برق سخن می‌گوید. argo در یونانی به معنای درخشش و سرعت با هم است؛ چیزی است که یک دم می‌آید و ضبطش نمی‌توان کرد (نانسی، ۲۰۰۱: ۲۹).

نانسی همچنین دربارهٔ بداهت توضیح می‌دهد: نیروی بداهت چیزی را می‌قبولاند و با خود می‌برد که بیش از یک حقیقت ساده است: اگزیستانس با حضور در عالم هستی؛ بداهتی که معروف‌ترین فلسفهٔ غربی یعنی فلسفهٔ دکارت در «پس هستم» آن می‌بینیم، از

Archive of SID

www.SID.ir

همین مقوله است. این «پس هستم» چنان‌که گاه گفته‌اند، نوعی «خودآگاهی» (روان‌شناختی یا درون‌نگرانه) نیست، بلکه از مقولهٔ اگزیستانس یا حضور در عالم هستی است. این‌که چنین حضوری همان اندیشه باشد (می‌اندیشم، هستم)، بدان معناست که این حضور رابطه‌ای با نوعی از جهان دارد. خودبنیادی، احساس از خویشتن و دریافتی که این حضور در خارج از خویشتن خود دارد همچون نقطه، گذاری خاص در گردش معناهاست.

در دیدگاه اگزیستانسیالیسم، جهان پوچ و بی‌معنی است؛ یعنی، هیچ دلیلی برای نحوهٔ بودن جهان و برای آن‌چه در آن رخ‌می‌دهد نیست. انسان‌ها به‌ویژه هیچ دلیلی یا توجیهی برای وجود داشتن ندارند. جهان اساساً بی‌معناست و تنها چیزی که در انتظار ماست، مرگ است. این احساس پوچی تا حدی بدان دلیل است که برای اگزیستانسیالیست‌ها «خدا مرده است». این شعار، که نخستین‌بار نیچه آن را مطرح کرد، به زوال تدریجی باورها اشاره دارد که در آن خداوند جایی ندارد (فالزن، ۱۳۸۳: ۱۸۶)، اما در سینمای کیارستمی نوع دیگری از رابطهٔ انسان و جهان را می‌بینیم که از حضور رئال در جهان سخن می‌گوید و این رابطه ما را با درون‌نگری و خودآگاهی آشنا می‌کند. خود کیارستمی بر این نکته تأکید دارد و بر این نظر است که مأموریت هنر در جست‌وجوی حقیقت زندگی است و این یعنی نزدیک‌شدن به عمق وجود انسان و هر یک از فیلم‌های من کلیدی است برای رسیدن به این مقصود (شعبانی، ۱۳۷۶: ۱۶۹). در فیلم *طعم گیلاس* (۱۳۷۶) نیز ما با این نکته روبه‌رو هستیم که وجود انسان خود به‌تنهایی نشانی از حقیقت زندگی است که مرگ در برابر آن قراردارد، اما با خودکشی نمی‌توان از حقیقت زندگی رهایی یافت، حتی مرگ نیز معنای تمام‌شدن نیست. در آثار کیارستمی مرگ و زندگی نشان‌داده‌می‌شود، اما به معنای تمام‌شدن نیست. اگر بخواهیم با زبان هایدگر به این موضوع نگاه کنیم، می‌بینیم که هایدگر نیز مرگ را پایان نمی‌داند، بلکه در نظر او پایان‌یافتن نخست به معنای توقف‌کردن است و معنای این واژه دارای معنای متفاوت هستی‌شناختی است. باران ایستاد؛ یعنی، باران دیگر عیناً حاضر نیست. جاده تمام شد. این پایان‌یافتن، علت ناپدیدشدن جاده نیست، بلکه این تمام‌شدن بیشتر جاده، به منزلهٔ این است که جاده عیناً حضور خود را نشان‌می‌دهد، بنابراین پایان‌یافتن، در مقام توقف‌کردن، می‌تواند یا به معنای تغییر کرد در غیاب، حضور عینی داشته‌باشد یا به هر حال تنها وقتی به طور عینی حاضر باشد که به پایان می‌رسد.

هایدگر هستی را جریان ناتمامی می‌داند که در آن تمام‌شدگی و پایان‌یافتن به معنای تمام‌شدگی مطلق نیست؛ در سینمای کیارستمی نیز ما با چنین رویکردی روبه‌رو هستیم. به

www.SID.ir

عبارتی، سینمای کیارستمی سینمای تمام‌شدگی مطلق نیست، بلکه در این سینما ما با حضور مداوم و پرتحرک مواجه هستیم. در سه‌گانهٔ کوکر، ناتمامی و زندگی جریان خاص خود را نشان‌می‌دهد؛ به عنوان مثال، ساختمان فیلمِ *زندگی و دیگر هیچ* بر پایهٔ امید بنا شده‌است؛ بنایی که در آن مانند هر اثر هنری نیرومند، مضمون و شکل چون تار و پودی درهم‌تنیده‌اند تا سمفونی امید را در زیتون‌زار سرزمین زلزله‌زدهٔ گیلان به ترنم بیاورند.

نانسی همچنان مفهوم بداهت را جوهرهٔ سینمای کیارستمی می‌داند و بر مفهوم نگاه نیز تأکید می‌کند، که ما مفهوم نگاه را در این سینما بعداً مورد بررسی قرارخواهیم‌داد. به نظر نانسی، بداهت سینما، بداهت حضور خارجی نگاه است؛ نگاهی که از خلال آن به جهانی از حرکت در خویشتن خویش، جهانی به لرزه درآمده از زلزله و دستخوش امواج بادها می‌رسیم که ذات واقع خویش و حقیقت معمای خود را (که البته راه‌حل آن معما نیست)، خودش قادر است به خودش بدهد. از همین جنبه است که سینمای کیارستمی نوعی تأمل (دوباره برمی‌گردیم به دکارت) متافیزیکی است، ولی این بدان معنا نیست که این سینما به موضوع‌های متافیزیکی توجه دارد؛ مثلاً، در معنای *مهر هفتم* اثر برگمن، بلکه بدین معناست که با نوعی متافیزیک سینماتوگرافیک روبه‌رو هستیم که سینما محل تأمل آن در جسم و گسترهٔ آن یا در حکم جایگاه رابطه‌ای با معنای جهان است. این حرف بی‌کم و کاست از آن رو درست است که از دوران بشر «دیرینه سنگی» که روی دیواره‌های غارش نشانه‌هایی نمادین از نقش‌ها را ترسیم می‌کرد تا به امروز در نمایش تصاویر بر روی بدنهٔ یک دیواره، همیشه با نوعی تأمل روبه‌رو بوده‌ایم، ولی قدمت تأمل ـ قدمت اندیشه ـ یک چیز است و حرکت جهش‌های آن چیزی دیگر. دیوارهٔ نمایش تصویرها تا زمان ما از ماده‌ای سخت ساخته‌شده‌بود و وجود آن شاهدی بر حضوری از برون و اعماق جهان بود (دست‌کم به شیوه‌ای که ما تا امروز خیال کرده‌ایم گذشتهٔ بشریت را تعبیر می‌کنیم)، در حالی که با سینما، دیوارهٔ مورد بحث به منفذی تعبیه‌شده در جهان گشوده به روی خودِ این جهان تبدیل‌می‌شود. به این دلیل، مقایسه‌ای که بارها میان سینما و غار افلاطون شده، مقایسه‌ای نابجاست. جهان غار شاهدی است بر وجود جهان خارج از آن، ولی به صورت نگاتیوش و از همین جاست که نوعی بی‌اعتنایی تصاویر غار که همه با آن آشنا هستیم، با تمایلی به تماشای تصاویر بالاتر و ناب‌تر که «مثل» باشند، پیدامی‌شود. سینما به صورت معکوس عمل می‌کند: تصاویر سینما بیانگر وجود جهانی خارج از سینما نیست، سینما با این تصاویر درِ درون

www.SID.ir

را به روی خودِ آن می‌گشاید. تصویر روی پردهٔ سینما خودش همان مثال افلاطونی است (نانسی، ۲۰۰۱: ۳۰).

۴. نتیجه‌گیری

سینما پدیده‌ای است ارتباطی و القاگر متشکل از بیست‌وچهار بار تصویر در ثانیه از حضور، حرکت و تحوّل واقعیت: بکر یا پیش‌پرداخته‌شده به انتخاب فیلم‌ساز و مصوّرشده به نیروی اندیشه و خلاقیت او برای ایجاد ارتباط با انسان‌های دیگر. یک ویژگی سینما در ضبط تصویر زمان و فضاست و حفظ واقعیت، تا آن‌جا که فیلم‌ساز مصمم به تحلیل و اظهارنظر و قضاوت دربارهٔ آن نشده‌باشد. به محض اتخاذ تصمیم فیلم‌ساز به تحلیل واقعیت و قضاوت دربارهٔ آن، ویژگی دیگر و منحصربه‌فردی در جهان هنر از فیلم آشکار می‌شود که می‌توان به آن نام پیش‌پرداخت واقعیت قبل از فیلم‌برداری داد (رفیعا، ۱۳۸۹: ۳۳). ما در سینمای کیارستمی نیز با القای واقعیت آشکاری روبه‌رو هستیم که می‌توان از تعابیر و بن‌مایه‌های فلسفی هایدگر بهره برد.

از سوی دیگر، سینمای کیارستمی فارغ از نوع نگاه‌های ظاهری و مختلفی که به آن می‌شود، دارای کشش خاصی به سمت سادگی و دوری از پیچیدگی است، چراکه در ورای این دیدگاه ظاهری و در خارج از آن کلیشه، به بینش جامع‌تری می‌رسیم و آن این‌که جامعهٔ مطرح در فیلم‌های این فیلم‌ساز، جامعهٔ جاافتاده و قوام‌گرفته و پذیرفته‌شده‌ای است بدون این‌که قابل تغییر باشد و بی‌آن‌که نقدی بر آن وارد باشد. این جامعه و مناسباتش، خوب یا بد، منظم یا درهم‌ریخته، کامل یا ناقص همین است که هست و هرچه هست، باید پذیرفت و باید باور داشت که تغییرناپذیر است: باید سگ را در کوچه پذیرفت، باید مناسبات حاکم در کوچه‌ها و مدرسه را پذیرفت، باید مناسبات خانه و مدرسه را پذیرفت، باید مناسبات خانه و مدرسه را همان‌گونه که هست قبول داشت و حتی زلزله را هم باید پذیرفت. در این میان، آن‌چه پذیرفتنی نیست، انسان است و دلایلش برای این پذیرفتن‌ها؛ جامعه و مناسباتش پذیرفته‌شده‌است، اما نباید به آن تن داد؛ نباید آن را پذیرفت و حادثه از همین جاست و کشمکش از همین تضاد آغاز می‌شود و شخصیت‌های کیارستمی از همین‌جا جان می‌گیرند؛ انسانی که در ناهمگونی و ناخوانی با جامعه‌اش و مناسبات رایج و پذیرفته‌شدهٔ آن قرارگیرد، نه آن‌که با آن درافتد یا در مقابلش بایستد، تنها در ناخوانی با آن قرارگیرد و به آن تن ندهد (قوکاسیان، ۱۳۷۵: ۲۸).

www.SID.ir

نانسی با چنین رویکردی تأکید می‌کند که همهٔ ما در سینما به نحوی برده شده‌ایم؛ در مسیر برده‌شدن قرارداریم و برده‌شدن اگزیستانس با حضور ما در عالم هستی می‌سازد و چنین است که نگاه سینماتوگراف بیشتر به شرط چیزی تبدیل‌می‌شود تا به نمایش آن. این نگاه شرط دگرگونی هماره یا تغییرپذیری بی‌انتها و پیوسته است. آن‌چه تغییر می‌یابد یا آن‌چه تغییرپذیری را تاب می‌آورد، به یک معنا نوعی تغییرناپذیر است. ولی همچنان‌که بستر مادی، غشایی حساس در برابر نور و در خود باردارشدن است، به همان‌سان تغییرناپذیر واحد تغییرپذیری است. قالب دگرگونی است. این قالب هربار دست‌کم یک چهرهٔ روشن دارد: کودک خانهٔ دوست کجاست؟ (۱۳۶۵) نقش باز کلوزآپ (ولی همچنان مادر خانواده)، فیلم‌ساز *زندگی و دیگر هیچ*... (و همچنین چهرهٔ پسرش و خودرو)، چهرهٔ طاهره در *زیر درختان زیتون* (و نیز چهرهٔ خانم شیوا) و مانند این‌ها. این قالب نوعی نگاه است. این پرسوناژها اغلب به جلوی خود نگاه می‌کنند. به دوردست‌ها و گاه نیز دیده‌می‌شود که خطابشان به کسی است که در داخل خودرو پهلویشان نشسته بی‌آن‌که نگاهش کنند، مثل حالتی که شخص هنگام رانندگی و پشت فرمان عمل می‌کند. راندن خودرو اهمیتی بسیار زیاد دارد: چرخاندن فرمان در آن جاده‌های پر از پیچ و واپیچ، دنده عوض‌کردن، ترمزگرفتن. از این‌جا، خود فیلم‌ها به تقلید از این مکانیک حرکتی، کلاج عوض می‌کنند. این‌جا، نه فقط با تحرّک، بلکه با تحرّک‌پذیری و خواص آن سروکار داریم. تغییرناپذیر بدین‌سان موتور تغییرپذیری می‌شود. قالب یا فراتر از شکل است یا در سرحد مسخ و تاییدگی؛ همچنین است بی‌تحرّکی فوتوگرافیک که موتور حقیقی سینماست.

کیارستمی توانسته‌است با نوع نگاهش به تمام آن‌چه در پیرامونش رخ‌می‌دهد، به صورت کاملاً واقعی و فارغ از هرگونه تصنع و بی‌مبنایی، به سینمای غیرتوصیفی و یا غیرداستانی برسد. لذا، نوع نگاه کیارستمی به این سینما همان نگاهی است که نانسی از آن یاد می‌کند و این نگاه مخاطب را با خود می‌برد. کیارستمی در یکی از کارگاه‌های آموزشی خود می‌گوید: کار هنرمند فیلم‌ساز به نظر من تنها نمی‌باید از طریق به‌وجودآوردن و خلق لحظات ویژه تماشاگران را تحت‌تأثیر قراربدهد، می‌شود با بیان سادهٔ واقعیت، مردم را وادار کرد تا دربارهٔ رفتار و اعمال خودشان و دیگران فکر کنند و واقعیت را همان‌طور که هست ببینند و بپذیرند. از این نقطه است که وظیفهٔ تماشاگر برای تکامل یک فیلم و یک اثر آغاز می‌شود و با تفکر و تعمّق به جهان خود و پیرامون خودش می‌پردازد و نگاه می‌کند (رضایی، ۱۳۸۹: ۱۳).

Archive of SID

www.SID.ir

منابع

احمدی، بابک (۱۳۷۵). *از نشانه‌های تصویری تا متن*، تهران: نشر مرکز.

احمدی، بابک (۱۳۸۲). *هیدگر و تاریخ هستی*، تهران: نشر مرکز.

خاتمی، محمود (۱۳۸۷). *گفتارهایی در پدیدارشناسی هنر*، تهران: فرهنگستان هنر.

خاتمی، محمود (۱۳۹۰). *پیش‌درآمد فلسفه‌ای برای هنر ایرانی*، تهران: فرهنگستان هنر.

رابرت آئودی (۱۳۸۵). *معرفت‌شناسی*، ترجمهٔ علی‌اکبر احمدی، پژوهشگاه فرهنگ و اندیشهٔ اسلامی.

بهارلو، عباس (۱۳۷۹). *عباس کیارستمی*، تهران: نوروز هنر.

جمادی، سیاوش (۱۳۸۵). *زمینه و زمانهٔ پدیدارشناسی*، تهران: ققنوس.

رضایی، دری (۱۳۸۹). *نوعی نگاه عباس کیارستمی*، تهران: تصویر ایران.

رفیعا، بزرگمهر (۱۳۸۹). *ماهیت سینما*، چ ۳، تهران: امیرکبیر.

شرایدر، پل (۱۳۷۵). *سبک استعلایی در سینما*، ترجمهٔ محمد گذرآبادی، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

شعبانی پیرپشته، محمد (۱۳۷۶). *طرحی از دوست نگاهی به زندگی و آثار فیلم‌ساز اندیشمند عباس کیارستمی*، تهران: روزنه.

صادقی‌پور، محمدصادق (۱۳۹۱). *بوطیقای ژیژک*، تهران: ققنوس.

صنعتی، محمد (۱۳۸۹). *تحلیل‌های روان‌شناختی در هنر و ادبیات*، چ ۵، تهران: نشر مرکز.

عقیقی، سعید (۱۳۷۸). *طعم گیلاس*، تهران: فرشاد، قطره.

فالزن، کریستوفر (۱۳۸۲). *فلسفه به روایت سینما*، ترجمهٔ ناصرالدین علی تقویان، تهران: قصیده‌سرا.

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

کازه بیه، الن (۱۳۶۰). *اصول نقد فیلم*، ترجمهٔ جمال حاج آقا محمد، تهران: پای‌ژه.

کازه بیه، آلن (۱۳۸۲). *پدیدارشناسی و سینما*، ترجمهٔ علاءالدین طباطبایی، تهران: هرمس.

کاول، استنلی، استفان میولهال (۱۳۹۱). فیلم به مثابهٔ فلسفه (مقالاتی در باب سینما پس از ویتگنشتاین و کاول)، تهران: رخداد نو.

کوری، گریگوری (۱۳۸۸). *تصویر و ذهن*، ترجمهٔ محمد شهبا، تهران: مهرنیوشا.

کوین ویلیامز (۱۳۸۶). *درک تئوری رسانه*، ترجمهٔ رحیم قاسمیان، تهران: ساقی.

کیسبی‌یر، الن (۱۳۸۸). *درک فیلم*، ترجمهٔ بهمن طاهری، چ ٦، تهران: چشمه.

گدار، ژان لوک، اسحاق‌پور، یوسف (۱۳۹۰). *باستان‌شناسی سینما و خاطرهٔ یک قرن*، ترجمهٔ مازیار اسلامی، چ ۲، تهران: حرفهٔ نویسنده.

لارنس کهون (۱۳۸۱). *از مدرنیسم تا پست‌مدرنیسم*، ترجمهٔ جمعی، تهران: نی.

موناری، برونو (۱۳۸۹). *طراحی و ارتباطات بصری*، ترجمهٔ پاینده شاهنده، چ ٦، تهران: سروش.

میلر، جرالد (۱۳۸۰). *ارتباط کلامی*، ترجمهٔ علی ذکاوتی قراگزلو، تهران: سروش.

Archive of SID

www.SID.ir

نانسی، ژان لوک (۲۰۰۱). *بداهت فیلم*، ترجمهٔ باقر پرهام، بروکسل: ایوژوارت.
هیدگر، مارتین؛ و همکاران (۱۳۸٤). *فلسفهٔ تکنولوژی*، ترجمهٔ شاپور اعتماد، تهران: نشر مرکز.
هیدگر، مارتین (۱۳۸۵). *متافیزیک* چیست، ترجمهٔ سیاوش جمادی، تهران: ققنوس.
هیل، جان؛ و پاملا گیبسن (۱۳۸۸). *رویکردهای انتقادی به مطالعات فیلم*، ترجمهٔ علی عامری مهابادی، تهران: سورهٔ مهر.

Archive of SID

www.SID.ir