دوفصلنامه علمی ـ پژوهشی «پژوهش سیاست نظری»
شماره چهاردهم، پاییز و زمستان ۱۳۹۲: ۲۷-۱
تاریخ دریافت: ۱۳۹۰/۱۲/۲۰
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۱۱/۱۳

تضمنات سیاسی سینمای «عباس کیارستمی»

سید محسن علوی‌پور*
عباس منوچهری**

چکیده

معمولاًسینمای سیاسی را سینمایی می‌دانند که به یکی از امور مشخصاً سیاسی - واقعه، زندگی‌نامه و یا فرایند سیاسی- بپردازد. در حالی که به نظر می‌رسد این تعریف نه جامع و نه مانع است و در شمولیت بر فیلم‌هایی که سویه‌های هنجاری سیاسی دارند، اما ضرورتاً مسئله‌ای سیاسی را روایت نمی‌کنند، ناتوان است. از این‌رو لازم است با بازاندیشی در این تعریف، مؤلفه‌های سینمای سیاسی هنجاری را شناسایی کرد. مقالهٔ حاضر با هدف انجام چنین کاری، به کاوش در وجوه هنجاری سیاسی آثار «عباس کیارستمی»، سینماگر مشهور ایرانی می‌پردازد.

واژگان کلیدی: سینمای سیاسی، هنجار، دوستی، سینمای هنجاری و کیارستمی.

Archive of SID

* نویسنده مسئول: استادیار گروه علوم سیاسی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
m.alavipour@gmail.com
** دانشیار گروه علوم سیاسی، دانشگاه تربیت مدرس
amahoocheri@yahoo.com

www.SID.ir

مقدمه

سینمای سیاسی را معمولاً سینمایی می‌دانند که به یک واقعهٔ خاص سیاسی بپردازد و یا روایتگر کل یا بخشی از زندگی یک سیاست‌مدار باشد. بر این اساس، فیلم‌هایی که در ژانر سینمای سیاسی تعریف می‌شوند، نقطهٔ تمرکز خود را بر افشای روابط پنهان سیاسی، زد و بندهایی که به وقوع یک حادثهٔ خاص می‌انجامد یا حتی نحوهٔ صعود و افول ستارهٔ بخت یک سیاست‌مدار قرار می‌دهند. بر پایهٔچنین نگرشی، فیلم‌هایی چون «مردی برای تمام فصول» (۱۹۶۶)، «جی.اف.کی» (۱۹۹۱)، «نیکسون» (۱۹۹۵)، «همه مردان رییس‌جمهور» (۱۹۷۶)، «مکالمه» (۱۹۷۴)، «پیانیست» (۲۰۰۲)، «ساکو و وازنتی» (۱۹۷۱) و «نبرد الجزیره» (۱۹۶۵) به عنوان نمونه‌های برجستهٔ سینمای سیاسی در طول تاریخ هنر سینما مطرح بوده‌اند.

اما به‌نظر می‌رسد این تعریف نمی‌تواند دربرگیرنده تمام فیلم‌هایی باشد که امر سیاسی[1] را محور خود قرار داده‌اند. به بیان دیگر، تعریف ژانر سیاسی در سینما بر اساس چارچوب مذکور، ناگزیر از بسیاری از فیلم‌هایی که دلالت‌ها و تضمنات سیاسی مشهودی دارند، اما ضرورتاً دل‌مشغول رویدادها یا شخصیت‌های سیاسی خاص نشده‌اند، غفلت می‌ورزد. *مایک واینه* کتاب خود، «فیلم سیاسی: دیالکتیک سینمای سوم[2]»را با این عبارت آغاز می‌کند: «همه فیلم‌ها سیاسی هستند، اما نه به شکل مشابهی» (Wayne, 2001: 1). بر این اساس، او فیلم‌هایی را برای بررسی در اثر خود به عنوان «فیلم سیاسی» برمی‌گزیند که «به نحوی از انحا به دسترسی نابرابر به منابع مادی و فرهنگی و همچنین توزیع آنها، [در کنار] سلسله‌مراتب مشروعیت و جایگاهی که به این تفاوت‌ها اختصاص می‌یابد» اشاره داشته باشند (همان).

این مسئله به‌ویژه هنگامی به چشم می‌آید که به رابطهٔ اندیشه سیاسی - به مثابه یک معرفت هنجاری- با سینما نظر بیفکنیم. اندیشهٔ سیاسی، یک نوع معرفت هنجاری است که کسب آگاهی به زندگی خوب و نظام سیاسی مطلوب را هدف قرار داده است. این نوع از مدل هنجاری «نوعی داستان برای نمایش زندگی انسانی است که در آن

1. the political
2. Political Film: The Dialectics of Third Cinema

Archive of SID

www.SID.ir

صحنه‌ها و نقش‌ها مشخص شده‌اند» (اسپریگنز، ۱۳۸۲: ۱۲۷). اندیشهٔ سیاسی، یا چنان‌که پلامناتز آنرا «فلسفهٔ زندگی» (Plamenatz, 1963: 14) می‌نامد، نوعی از فلسفه است که «با زندگی سیاسی، یعنی زندگی غیرفلسفی و زندگی بشری، بیشترین نزدیکی را دارد» (اشتراوس، ۱۳۷۳: ۲) و هدف آن، نشاندن معرفت به امور سیاسی به جای گمان دربارهٔ آنهاست. نتیجهٔ این کار نیز رسیدن به نظم مطلوب جامعه و برقراری نظام سیاسی نیک خواهد بود (همان: ۲). بر این اساس به نظر ضروری می‌رسد که نوعی بازنگری در تعریفی که در بالا از سینمای سیاسی ارائه شده است، صورت گیرد.

چارچوب نظری و روش تحقیق

سینمای سیاسی در معنای نحیف آن به فیلم‌هایی اشاره دارد که موضع‌گیری سیاسی خود را پنهان نمی‌سازند. اما تعاریف گسترده‌تری نیز از این ژانر سینمایی ارائه شده است که قابل تأمل است. مثلاً در دانش‌نامه مجازی «ویکی‌پدیا»، به این نکته اشاره می‌شود که حتی فیلم‌های به ظاهر «غیرسیاسی[1]»- که با هدف سرگرم کردن مخاطب ساخته می‌شوند- نیز کارکردی سیاسی بر عهده دارند[2]. این مسئله را به‌ویژه می‌توان در صنعت فیلم‌سازی در نظام‌های استبدادی چون آلمان نازی یا اتحاد جماهیر شوروی مشاهده کرد. حتی در کشورهای دموکراتیک نیز، چنان‌که در مورد سینمای هالیوود مشاهده می‌شود، این رسانه کارکرد سیاسی گسترده را بر عهده دارد.

برخی از منتقدان (به عنوان مثال: صدر، ۱۳۸۱) بر این باورند که سینمای سیاسی نمی‌تواند به فیلم‌هایی محدود شود که رویدادها یا شخصیت‌های خاص سیاسی را هدف قرار داده است. بر اساس این دیدگاه، فیلم‌های سینمایی که پرداختن به مسائل مبتلابه اجتماعی و سیاسی را چه مستقیم و چه غیرمستقیم هدف قرار می‌دهند، در زمرهٔ فیلم‌های سینمای سیاسی قرار می‌گیرند. این تعریف، علاوه بر اینکه دایرهٔ ژانر سینمای سیاسی را گسترش می‌دهد و با انعطافی که در آن به وجود می‌آورد، زمینه را برای شمول

1. apolitical
2. http://en.wikipedia.org/wiki/Political_Cinema

Archive of SID

www.SID.ir

بر دایرهٔ وسیع‌تری از فیلم‌های سینمایی فراهم می‌کند، راه را برای تأمل در چیستی سینمای سیاسی و مقولاتی که امکان طرح در این چارچوب را دارند نیز باز می‌کند.

پیوند سینما و اندیشهٔ سیاسی در این تعریف از سینمای سیاسی قابل پیگیری است. در نتیجه سینمای سیاسی شامل فیلم‌هایی نیز می‌شود که نمایش نظم مطلوب اجتماعی و سامان نیک سیاسی را بر پایهٔ مفاهیم هنجارین، محور کار خود قرار می‌دهند. این مفاهیم می‌تواند مقولاتی چون «عدالت»، «آزادی»، «حق»، «دوستی» و امثال آن را شامل شود. فیلم‌های سینمایی‌ای که به هر شکلی، با تکیه بر یک یا چند مقولهٔ هنجارین، «امکان» زندگی اجتماعی مطلوب را پیش روی مخاطب قرار می‌دهند، فیلم‌هایی هستند که تضمنات و دلالت‌های سینمای سیاسی را در دل خویش می‌پرورانند.

برای نمونه چنان‌که «فالزن» (فالزن، ۱۳۸۲: ۲۳۰-۲۳۱) متذکر می‌شود، سینمای هالیوود با ستایش اقدام فردی و پرورش قهرمان منفرد که به تنهایی و با عمل متهورانه خود به تغییری اجتماعی دست می‌یازد، عملاً مبلغ اندیشهٔ سیاسی لیبرالی و در هماهنگی با آن است؛ در حالی که در مقابل در فیلم‌هایی مانند آثار [متقدم] «سرگی آیزنشتاین»، فیلم‌ساز برجستهٔ روسی، ستایشی تبلیغاتی از انقلاب کمونیستی در شوروی و آرمان آیندهٔ سوسیالیستی برجسته می‌شود. این امر دربارهٔ سینمای کشورهای دیگر نیز صادق است.

«ژیل دلوز» در کتاب دو جلدی خود دربارهٔ سینما، سینمای سیاسی را به دو جریان تقسیم می‌کند: سینمای سیاسی کلاسیک و سینمای سیاسی مدرن. در نظر او، *آلن رسنایس* و *ژان ماری اشتراوبز*، «بزرگ‌ترین سینماگران سیاسی غرب در سینمای مدرن» هستند، در حالیکه آیزنشتاین با آثاری چون «ایوان مخوف» و «فرتوف» به نماد سیاسی کلاسیک تبدیل شده است (Deleuze, 2008 [1989]: 207). او معتقد است ویژگی مهمی که آثار رسنایس و استراوبز را به فیلم سیاسی مدرن تبدیل می‌کند آن است که «آنها می‌دانند که چگونه نشان دهند که مردم آن چیزی است که از دست رفته است، چیزی که دیگر نیست» (همان: ۲۰۸). در حالی که جریانی از نوعی آگاهی مشخص روزافزون در سینمای سیاسی کلاسیک دیده می‌شود که «منظور از آن این است که مردم از پیش، در فرایندِ به واقعیت درآمدن، وجود واقعی دارند و... نوعی یکدلی وجود دارد که افراد

Archive of SID

www.SID.ir

مختلف را به یک دیگ جوشان می‌خواند که آینده از دل آن ظهور خواهد یافت» (Deleuze, 2008 [1989]: 208). این البته ویژگی سینمای غرب هم هست که به خاطر وجود مکانیسم‌های پنهان قدرت و نظام‌های [حکومت] اکثریت در آنجا کمتر مورد توجه نویسندگان قرار گرفته است (همان: ۲۰۹).

«دلوز»، مسئلهٔ سینمای سیاسی مدرن را مسئلهٔ سینمای جهان سوم نیز می‌داند. در نگاه او، معضلی که سینماگر در جهان سوم با آن روبه‌رو است، آن است که «خود را در برابر مردم بی‌سوادی می‌یابد که غرق در سریال‌های آمریکایی، مصری و هندی و فیلم‌های رزمی هستند» و از دل آنها باید «عناصر [سازنده] مردمی را استخراج کند که همچنان از دست رفته‌اند». او می‌گوید: «فیلم‌ساز مهجور اغلب خود را در وضعیت بغرنجی می‌یابد که کافکا ترسیم کرده است: امکان‌ناپذیریِ «نوشتن»، ناممکن‌بودن نوشتن به زبان مسلط، عدم امکان نوشتن به شکلی متفاوت» (همان).

سینماگر در جهان سوم باید در امری یکسره متفاوت از مسئله‌ای که در سینمای سیاسی کلاسیک است، درگیر شود؛ «هنر و به‌ویژه هنر سینمایی باید این وظیفه را به انجام رساند، نه ارجاع به مردم، که فرض بر آن است که از پیش آنجا هستند، بلکه مشارکت در خلق یک ملت» (همان).

البته این تنها تفاوت میان سینمای سیاسی کلاسیک و سینمای سیاسی مدرن در نگاه دلوز نیست. تفاوت بزرگ دیگری نیز میان آنها وجود دارد که به رابطهٔ میان امر سیاسی و خصوصی و مرزبندی میان آنها مربوط می‌شود. به بیان دلوز: «سینمای کلاسیک همواره این مرز را که ارتباط امر سیاسی و امر خصوصی را برجسته می‌سازد، حفظ می‌کرد و... به وساطت نوعی آگاهی، از یک نیروی اجتماعی به نیروی اجتماعی دیگر و از یک موقعیت سیاسی به یک موقعیت سیاسی دیگر گذر می‌کرد... این دربارهٔ سینمای سیاسی مدرن دیگر صدق نمی‌کند؛ یعنی جایی که دیگر هیچ مرزی برای فراهم آوردن فاصله یا پیشرفتی حداقلی باقی نمی‌ماند. مسئلهٔ خصوصی با وساطت امر اجتماعی - یا امر سیاسی - ظهور می‌یابد» (همان: ۲۱۰).

Archive of SID

www.SID.ir

بر مبنای آنچه گفته شد، پژوهش حاضر تلاش می‌کند که با جست‌وجوی مؤلفه‌های هنجاری در آثار سینمایی عباس کیارستمی، فیلم‌ساز را در مقام اندیشمندی سیاسی مطالعه و بررسی کند. در واقع روش تحلیل در این پژوهش، از نوع استقرایی و استنتاجی است. بدین معنی که پژوهشگر با جست‌وجوی این مؤلفه‌ها در آثار فیلم‌ساز، ضمن استقرای آنها از متن، چارچوبی کلی برای فهم اندیشهٔ سیاسی وی به دست می‌دهد.

سینمای سیاسی ایران

سینمای ایران، یکی از سینماهای برجستهٔ دنیاست که به طرق مختلف به امر سیاسی پرداخته است. در تاریخ سینمای ایران، نمونه‌های فراوانی را می‌توان یافت که به مسئلهٔ «قدرت»، «قانون»، «آزادی» و «عدالت» به‌ویژه در زمان‌هایی پرداخته‌اند که جامعه نیز درگیر پرداختن به این مقولات بوده است. از جمله برجسته‌ترین این موارد، زمان بروز انقلاب اسلامی است. جنبش‌های اجتماعی‌ای که زمینه‌ساز بروز انقلاب اسلامی در سال ۱۳۵۷ بوده‌اند، به روشنی در دورهٔ سینماییِ منتهی به انقلاب نمود یافته‌اند و در کنار آن، وقوع انقلابی با مؤلفه‌های هنجارین، نسلی از سینماگران را با خود به همراه داشت که دل‌مشغولی نخست خویش را سامان سیاسی، اجتماعی نیک قرار داده‌اند و هر یک به گونهٔ ویژه‌ای، به روایت این سامان نیک پرداخته‌اند (صدر، ۱۳۸۱: فصول ۶- ۷).

فیلم‌های تاریخ سینمای ایران یا مستقیماً پرداختن به جریان‌ها یا حوادث سیاسی خاص را مورد توجه قرار داده‌اند، یا به شکل دیگری تضمنات سیاسی خاص خود را داشته‌اند. «حمیدرضا صدر»، منتقد سینمایی، با رد این دیدگاه که سینمای سیاسی محدود به تعریف نحیف ارائه‌شده در بالاست، می‌گوید:

> «مثلاً فیلم *گنج قارون* یک فیلم تجاری معروف سینمای ایران است. در همین فیلم، مخاطب می‌تواند شرایط سیاسی و اجتماعی ایران دههٔ‌چهل مثل پولی که به ایران تزریق شده، طبقه‌ای که میلیونر شده را مشاهده کند. اینکه قهرمان فیلم به ثروتمندان دهن‌کجی می‌کند، وضعیتی است که با شرایط اجتماعی و سیاسی ایران آن دوره کاملاً همخوانی دارد. بنابراین نمی‌توانی این فیلم را نادیده بگیری. یا مثلاً در دههٔ شصت که

Archive of SID

www.SID.ir

محدودیت‌هایی بر سینما وارد می‌شود، بچه‌ها به صف اول شخصیت‌های سینمایی وارد می‌شوند که همهٔ این موارد نشان‌دهنده جنبه‌های اجتماعی و سیاسی جامعهٔ ایران است. منظور این است که ظاهر فیلم می‌تواند سیاسی نباشد؛ یعنی لزومی ندارد فیلم *Z* گوستاو گاوراس یا *نبرد الجزایر* جیلو پونته یا *زیرزمین* امیر کاستاریکا باشد، بلکه یک فیلم تجاری هم می‌تواند جنبه‌های سیاسی را عرضه کند» (۱).

صدر با همین رویکرد، نام کتاب خود را دربارهٔ تاریخ سینمای ایران، «تاریخ سیاسی سینمای ایران» (۱۳۸۱) انتخاب می‌کند. زیرا اساساً او «*سیاست* را فقط ادارهٔ امور مملکت، مراقبت امور داخلی و خارجی کشور، اصلاح یا عدم اصلاح امور خلق یا عقوبت و مجازات ندانسته...[است]». در نظر او «سیاست یعنی زندگی روزمره، *سیاست یعنی هر فیلم ایرانی*» (صدر، ۱۳۸۱: ۱۵). در واقع او در سرتاسر کتاب خود، سینما را به مثابهٔ بخشی از جریان هویت‌بخشی - و به تعبیر دلوز، «خلق ملت»- در ایران می‌انگارد و در زمینه‌ها و بازتاب‌های هر فیلم، مسئله‌ای اجتماعی-سیاسی را که با زندگی فرد ایرانی درهم‌تنیدگی دارد، جست‌وجو می‌کند. فیلم‌هایی که حتی در صورت پرداختن به روابط به‌ظاهر خصوصی و شخصی، بر موقعیت و یا وضعیتی اجتماعی-سیاسی دلالت دارند. اتخاذ چنین رویکردی به سینما، دریچه‌ای جدید را به روی ما می‌گشاید که دنیایی از ناشناخته‌ها و نامکشوف‌ها را آشکار خواهد کرد.

نکتهٔمهم آن است که صدر با عامیت‌بخشی به معنای سیاست، هر امر مربوط به اجتماع را در چارچوب سینمای سیاسی تعریف می‌کند و در واقع با این کار، به تقسیم‌بندی‌های درونی در دل سیاست توجه نمی‌کند؛ در حالی که پرداختن به سینما از منظر وجوه مختلف سیاست می‌تواند زوایای متنوعی را به روی ما بگشاید.

همان‌گونه که در مقدمه بیان شد، هدف ما در نگارش این متن آن است که با محوریت قرار دادن «اندیشهٔ سیاسی» به مثابهٔمعرفتی هنجاری که به دنبال ارائهٔ سامان سیاسی نیک برای جامعه است، به بررسی ظرفیت‌های سیاسی سینمای عباس کیارستمی بپردازیم و بر این اساس، تضمنات سیاسی این سینما را بررسی و تحلیل کنیم.

Archive of SID

www.SID.ir

عباس کیارستمی از جمله سینماگرانی است که هر چند پیش از وقوع انقلاب اسلامی نیز در عرصهٔ سینما حضور داشته است، پس از انقلاب شکوفا شد. فیلم‌های سینمایی کیارستمی، عموماً معطوف به ارائهٔ روایتی از «زندگی روزمره» در اجتماع است و به‌ندرت مسائل سیاسی ملموس را در کانون توجه خویش قرار می‌دهد. بر همین اساس، این انتقاد همواره بر سینمای وی وارد شده است که این سینما «سیاسی» نیست. اما به نظر می‌رسد در صورت پرداختن به لایه‌های زیرین و پنهان سینمای کیارستمی، به‌ویژه از منظر اندیشهٔ سیاسی، نادرستی این انتقادات روشن خواهد شد. سینمای کیارستمی با پرهیز از درگیری مستقیم با امر سیاسی مشهود، دغدغه پرداختن به سیاست از منظر هنجارین را دارد و از این‌رو سینمای خود را سینمایی سیاسی می‌داند (صدر، ۱۳۸۱: ۳۰۷).

«خانه دوست کجاست»، «کلوزآپ»، «مشق شب»، «زندگی و دیگر هیچ»، «زیر درختان زیتون»، «طعم گیلاس» و «باد ما را خواهد برد»، از جمله فیلم‌های برجسته در سینمای کیارستمی است که با تمرکز بر ارتباطات انسانی-اجتماعی به شکلی هنجارین، امکان زندگی مطلوب اعضای جامعه در کنار یکدیگر را به نمایش می‌گذارد.

هنجارهای سیاسی در سینمای عباس کیارستمی

یکی از انتقاداتی که معمولاً بر سینمای کیارستمی، فیلم‌ساز برجسته ایرانی و برندهٔ جوایز متعدد از جشنواره‌های معتبر بین‌المللی، وارد می‌شود آن است که او توجه چندانی به مسائل سیاسی و اجتماعی روزگار خود ندارد و در حالی که جامعه با بحران‌های متعددی روبه‌رو است، همت خود را به مسائلی نه چندان جدی و حاشیه‌ای معطوف کرده است. دباشی به طعنه از فیلم «دندان‌درد» کیارستمی که در اوج انقلاب اسلامی ساخته شده است، یاد می‌کند: «بقیهٔ افراد در کشور دغدغه و نگرانی انقلاب را داشتند. با این حال، در دنیای کیارستمی، کارایی مجموعه‌ای از دندان‌های مصنوعی که به نحو شایسته‌ای تمیز شده‌اند مورد تأمل قرار می‌گیرد و در مقابل رنج‌های دندان طبیعی به نمایش درمی‌آید» (Dabashi, 2001: 59).

Archive of SID

www.SID.ir

خود کیارستمی البته چنین اعتراضی را نمی‌پذیرد. او در مصاحبه‌ای که دربارهٔ سانسور در سینمای ایران صورت گرفته است [۲]، با به‌کارگیری واژهٔ «قواعد مذهبی» به جای سانسور به این نکته اشاره می‌کند که در شرایطی که محدودیت‌های اعمال‌شده بر سینما در ایران پس از انقلاب عموماً قواعد شناخته‌شده‌ای هستند، او ترجیح می‌دهد خود را درگیر موضوعاتی نسازد که به نحوی با این قواعد تعارض می‌یابند. به عنوان مثال او به خانواده اشاره می‌کند و با یادآوری لزوم رعایت حجاب از سوی زن در محیط خانه - که با واقعیت خانواده انطباق ندارد- از تصمیم خود برای نساختن فیلمی که در آن لازم است زن و شوهری در خانه در کنار یکدیگر قرار بگیرند، سخن می‌گوید. به همین خاطر است که کیارستمی - به گفتهٔ خودش- هرگز دچار تیغ سانسور نشده است و در پرداختن به موضوعات مورد علاقهٔ خویش، آزادی داشته است.

بر این اساس می‌توان مدعی شد که محدودیت‌ها و قواعدی که در ایران بر سینماگران تحمیل می‌شود، کیارستمی را به پرداختن به مسائلی سوق داده است که دست‌کم در ظاهر پیوندی با امور اجتماعی و سیاسی جامعه ندارند. در حالی که وی با استفاده از همین محدودیت‌ها و پذیرش لزوم پایبندی به آنها، راه‌های بدیلی را برای بیان حرف‌های خویش برگزیده است که کاوش عمیق‌تر در آنها از تضمنات سیاسی آن خبر می‌دهد. خودِ کیارستمی در مصاحبه‌ای که در سال ۱۹۹۷ (سال ساخته‌شدن فیلم «طعم گیلاس») با مجلهٔ «سایت اند ساوند» داشته است، نه تنها غیرسیاسی بودن سینمای خود را رد می‌کند، بلکه اساساً فیلم‌های خود را سیاسی‌تر از فیلم‌های به ظاهر سیاسی معرفی می‌کند:

> «...هر اثر هنری یک کار سیاسی است، اما به تعبیری سیاسی هم نیست؛ چرا که حزب و گروهی را تأیید و به دیگری حمله نمی‌کند، هیچ نظامی را به نظام دیگر ترجیح نمی‌دهد. درک ما از سینمای سیاسی این است که فیلم همیشه از ایدئولوژی سیاسی خاصی حمایت می‌کند. اگر به فیلم‌هایم از این زاویه نگاه کنید، سیاسی نیستند... اما فکر می‌کنم همان فیلم‌های غیرسیاسی، سیاسی‌تر از فیلم‌هایی هستند که سیاسی خوانده می‌شوند» (به نقل از: صدر، ۱۳۸۱: ۳۰۷).

Archive of SID

www.SID.ir

چنان‌که دباشی می‌گوید، سینمای کیارستمی آگاهانه یا ناآگاهانه به کاوش در مفروضات بنیادینی می‌پردازد که به سوژهٔ ایرانی شکل می‌بخشند و با این کار درگیر طرح «باز- سوژه‌پردازی[1]» از آن می‌شود (Dabashi, 2001: 62-63).

تحلیل و بررسی ژرف آثار سینمایی کیارستمی ما را به موضوعات متعددی رهنمون می‌شود که در فلسفهٔ سیاسی مورد توجه جدی هستند. در ادامه برخی از مقولات سیاسی جاری در اجتماع و هنجارهای سیاسی که می‌تواند ما را به جامعهٔ نیک رهنمون شود و همچنین نحوهٔ تبیین آنها در آثار این سینماگر ایرانی بحث و بررسی خواهد شد. این موارد عبارتند از مقولاتی مانند: اضطراب مرگ و ستایش زندگی؛ متافیزیک خشونت؛ و هنجارهایی چون: مقاومت؛ دوستی، دغدغهٔ دیگری و عشق.

اضطراب مرگ، ستایش زندگی

از جمله مقولات مهمی که در سینمای کیارستمی قابل توجه است، نوع پردازش او از مرگ و زندگی است. بررسی این مقوله می‌تواند مبنایی معرفتی برای مواجههٔ کیارستمی با سامان و صورت نیک و مطلوب زندگی انسانی به‌دست دهد. مرگ تنها بخشی از زندگی ماست که هر یک از ما تنها می‌تواند آن‌را به جای خودش انجام دهد و نمی‌تواند کسی را به جایگزینی خود در آن برگزیند. در واقع هر یک از ما «هستی رو به مرگ» هستیم، «نه فقط بدین معنا که هر یک از ما می‌میرد، بلکه بدین معنای عمیق‌تر که با از آنِ خود داشتن مرگ است که هر کسی خودی اصیل می‌شود، یا می‌تواند خودی اصیل شود» (سولومون، ۱۳۷۹: ۲۰۸). در واقع تنها با پذیرش مرگ به‌مثابه امکان حتمی پیش‌روی انسان، می‌توان حجاب را از پیش روی خود برداشت و در تلاش برای تحقق زندگی اصیل، به آزادی رسید (هایدگر، ۱۳۸۶: ۶۵۶-۶۶۲). در این صورت، انسان می‌تواند در عزم برای تحقق خویشتن، «زندگی مطلوب» را که غایت و جوهرهٔ اندیشه سیاسی است محقق کند و در گذار از وهمِ ناشی از هراس از مرگ به اصالتِ حتمیت مرگ، سامان نیک زندگی و آنچه پلاماتز، «فلسفهٔ زندگی» می‌نامد، تحقق بخشد.

1. resubjection

Archive of SID

www.SID.ir

مرگ و زندگی در آثار کیارستمی، دو مفهوم کاملاً درهم‌تنیده هستند و در واقع جدایی و تمایزی میان آنها نمی‌توان یافت. آنها دو وجه از یک چیز و به بیانی دیگر، امتداد یکدیگرند. جست‌وجوگرِ فیلم «زندگی و دیگر هیچ»، در پی یافتن زندگی به شهر زلزله‌زده‌ای می‌رود که در آن جز از مرگ خبری نیست و شخصیت فیلم «طعم گیلاس» که در پی یافتن کسی است که او را پس از مردن، در گور خود دفن کند، با «طعم» زندگی روبه‌رو می‌شود و در نهایت شخصیت اصلی فیلم «باد ما را خواهد برد» (۱۳۷۸) که برای تهیهٔ گزارشی از مراسم تدفین زنی رو به مرگ به نقطه‌ای دوردست سفر کرده است، عامل نجات جان فردی دیگر می‌شود و پس از آن تلاش خود را برای بهبود حال بیمار رو به مرگ خود نیز به کار می‌بندد.

کیارستمی در شعری کوتاه، فلسفه زندگی را از دیدگاه خود به سادگی به تصویر می‌کشد:

چند قدم جلوتر
هستهٔ گیلاس،
بر زبانم
مزهٔ گیلاس،
پشت سر
درخت گیلاس (کیارستمی، ۱۳۸۴: ۱۷۲).

این تصویر ساده، جان‌مایه فیلم «طعم گیلاس» نیز هست. در این فیلم، آقای «بدیعی» که تصمیم خود را برای اقدام به خودکشی گرفته است، در جست‌وجوی شخصی است که حاضر شود پس از مرگش، «چند بیل خاک» بر نعش او بریزد. او آن‌قدر در تصمیم خود مصمم است که حتی نیازی برای در میان گذاشتن دلایل این کار با دیگران نمی‌بیند. او تنها در یکجا به نحوی مبهم توضیح می‌دهد که «خوشبخت» نیست و با خوشبخت‌نبودنش، عامل «آزار و اذیت دیگران» است و در نتیجه می‌خواهد با اقدام به کشتن خود، به این آزار و اذیت‌ها خاتمه بخشد. اما روایت ساده یک مرد عامی از «خوشمزگی» توت، او را در تصمیم خود به شدت متزلزل می‌سازد. اتفاقی که برای آقای

Archive of SID

www.SID.ir

بدیعی روی می‌دهد، بسیار شبیه به نوعی «روشن‌شدگی» در سنت بودایی ذن است. سنتی که در آن تجربه استعلا - یا روشن‌شدگی- خود را «نه تنها در هنر و مذهب، بلکه با گونه‌گونی در فعالیت‌های **پیش پا افتاده**» نیز بیان می‌کند (شرایدر، ۱۳۷۵: ۲۰). در این رویکرد، «اکنون بی‌کران» محوریت زندگی را به خود اختصاص می‌دهد و در نتیجه به «ایستایی» استعلایی در هنر ذن ختم می‌شود. آن نوع ایستایی که «تصویری از واقعیت ثانوی را ارائه می‌دهد که می‌تواند به‌طور مستقل در کنار واقعیت متعارف قرار گیرد» (همان: ۵۶). این ایستایی و «اکنون بی‌کران» در نظر کیارستمی همان چشیدن «مزهٔ گیلاس» یا درک «خوشمزگی توت» است که در نهایت ما را به ستایش زندگی فرامی‌خواند؛ زندگی‌ای که در آن البته مرگ به عنوان ضرورت حتمی مورد توجه است، اما به عنوان بدیل یا نفیِ زندگی برجسته نمی‌شود.

«باد ما را خواهد برد» نیز وجه دیگری از تقارن مرگ و زندگی را به نمایش می‌گذارد. مرد بداخلاق و عبوسی که برای تهیهٔ گزارش از آیین سنتی مرگ در یکی از روستاهای کردنشین، راهی دراز را پیموده است، ناگزیر از صبر کردن در محل برای مرگِ «بیمار رو به مرگ» است. به نظر می‌رسد او بیش از هر کسی مشتاق پایان زندگی بیمار است و هر روز از احوال او می‌پرسد و هنگامی که از بهبود حالش باخبر می‌شود، دچار دگرگونی احوال می‌شود. با این حال خود معترف است که «برنامه‌ریزی مرگ» در دست او نیست و «مرگ دست خداست». اما وقوع حادثه‌ای برای مردی که در کنار او در حال کندن چاله‌ای است، او را به تقلا برای نجات جان فرد «رو به مرگ» برمی‌انگیزد و در نهایت به اهمیت تداوم زندگی آگاه می‌سازد. اکنون او به جای آنکه بی‌صبرانه در انتظار مرگ کسی باشد، از پزشک منطقه می‌خواهد برای معاینهٔ بیمار به خانهٔ او برود و برای تهیهٔ داروهایی که پزشک توصیه می‌کند، راهی می‌شود. در این فیلم، ستایش زندگی در کلام پزشک جاری می‌شود:

> «[پیری] بد دردیه، اما از اون بدترش هم هست... و اون مرگه... انسان چشم از این دنیای قشنگ و طبیعت‌های زیبا و نعمت‌های خدادادی می‌بنده و می‌ره، دیگه برنمی‌گرده...

Archive of SID

www.SID.ir

...

اون دنیا [رو] مگه کسی رفته و آمده [که] ببینه قشنگه یا قشنگ نیست؛

گویند کسان بهشت با حور خوش است
من می‌گویم که آب انگور خوش است
این نقد بگیر و دست از آن نسیه بدار
کاواز دهل شنیدن از دور خوش است».

ضدِ-متافیزیکِ خشونت

متافیزیک و خشونت از جمله موارد مهمی هستند که در دوران معاصر مورد حملهٔ متفکران بسیاری قرار گرفته‌اند که از جمله مهم‌ترین و جدی‌ترین آنها می‌توان به «مارتین هایدگر» و «میشل فوکو» اشاره کرد. هایدگر با اشاره به سیطرهٔ متافیزیک بر تاریخ اندیشهٔ فلسفی، معتقد است فلسفه از زمان افلاطون ضمن فراموشی پرسش از هستی، به پرسش از هستنده‌ها روی آورده است و از این‌رو دچار انحراف شده است. در نظر او، متافیزیک و خشونت‌ورزی جزء لاینفک اندیشهٔ مدرن است که سلطه‌گری، نتیجهٔ ناگزیر آنها به شمار می‌رود. این سلطه‌گری، همزمان هم شامل کنترل و دست‌اندازی در طبیعت می‌شود و هم سلطه بر ماهیت انسان را در برمی‌گیرد (Durst, 1998: 94-95). در نظر هایدگر، این امر به پنهان ماندن راز وجود و اجازه ندادن به بودنی‌ها برای بودن - چنان‌که هستند - و در نهایت نفی آزادی انسان رهنمون می‌شود (همان: ۱۰۶-۱۰۹).

کیارستمی با برگزیدن رویکرد پدیدارشناختی به مقولات مورد توجه خود، به دنبال ارائهٔ تصویری غیرمتافیزیکی و غیرفرهنگی و یا به تعبیری «بدیلی پیشافرهنگی از واقعیت» (همان، ۲۰۰۱: ۶۳) است. کیارستمی با این کار، زمینه را برای به پرسش نهادن مجدد سوژهٔ انسانی و ارائهٔ سوژهٔ بدیل فراهم می‌آورد. «احمد احمدپور»، بازیگر خردسال فیلم «خانهٔ دوست کجاست» (۱۳۶۵)، نه شورشی است و نه مطیع. در کودکانگی خود، او به مسئله‌ای انسانی - و به تعبیری هستی‌شناختی- برمی‌خورد. او خود را موظف به یافتن راهی برای رساندن دفتر مشق همکلاسی‌اش، «محمدرضا نعمت‌زاده»، به او

Archive of SID

www.SID.ir

می‌داند، چراکه در غیر این‌صورت همکلاسی به جرم خطایی که مقصر آن نیست، محکوم خواهد شد. مسئله، بسیار ساده و غیرمتافیزیکی است؛ او در پی یافتن «خانهٔ دوست» است و در این راه، امکانات مختلف را به کار می‌گیرد؛ از فرصت خرید نان برای خانه تا جست‌وجوی شلوار (احتمالاً) شسته‌شده همکلاسی. او در مقابل فرمان مادر برای انجام تکالیف خود و پرهیز از بهانه‌جویی، اعتراضی نمی‌کند، اما این بدان معنا نیست که او به اطاعت از آنها روی آورده است. طریقه‌ای که او برمی‌گزیند، *متفاوت* است و این نکته‌ای است که در هستی‌شناسی کیارستمی قابل توجه است. چنان‌که دباشی بیان می‌کند:

> «... احمد [احمدپور] به جدی‌ترین معنای ممکن، *متفاوت* است... از معلمش و احکام و قوانین خرده-استبدادی وی، از مادرش و تأکید کرخت او بر انجام تکالیف مدرسه، از پدربزرگ و برداشت ساده‌دلانهٔ او از آداب معاشرت... احمد آدمی در بهشت است که قرار است خلق شود، و حتی اگر او هرگز خلق نشود نیز احمد از پیش در آنجاست» (Dabashi, 2001: 63-64).

به تصویر درآوردن نشانه‌های انضباط و سلطه در دو اثر دیگر کیارستمی برجسته‌تر است: «اولی‌ها» (۱۳۶۴) و «مشق شب» (۱۳۶۷). فیلم «اولی‌ها» با ارائهٔ تصویر دانش‌آموزانی که مدیریت مدرسه آنها را به‌خاطر انجام بی‌انضباطی در کلاس و برهم زدن نظم آن احضار کرده است، تصویر طنزآلود خشنی از نظام سلطه در سیستم آموزش و پرورش در جامعه ارائه می‌کند. دانش‌آموزان هر یک در آغاز، انجام هر کاری را که برهم‌زنندهٔ نظم کلاس بوده باشد، منکر می‌شوند. اما دیری نمی‌گذرد که در نتیجهٔ فشارها و تهدیدهای مدیر مدرسه، آن‌را می‌پذیرند و اعتراف می‌کنند.

«مشق شب» نیز به گونه‌ای دیگر همین روابط سلطه را بازتاب می‌دهد. این فیلم که به شکلی مستندگونه ساخته شده است، در همان آغاز هر گونه قصدمندی برای به پرسش کشیدن یا حمایت از نظام آموزشی را رد می‌کند. کیارستمی در پاسخ به سؤال عابری که دربارهٔ موضوع فیلم می‌پرسد، به سادگی اعلام می‌کند که حتی خودش هم خبر ندارد که این فیلم داستانی خواهد داشت یا نه، و بر این اساس خود را تنها روایتگر اتفاقاتی می‌داند که حول انجام تکالیف مدرسه‌ای از سوی دانش‌آموزان روی می‌دهد. تأکید مکرر بر تصویر فیلم‌بردار و دوربینی که از مصاحبهٔ‌کیارستمی با دانش‌آموزان

Archive of SID

www.SID.ir

تصویربرداری می‌کند، نشانهٔ دیگری است بر آنکه کیارستمی هر گونه مسئولیت در قبال ارائهٔ تصویری خودساخته از واقعیت را از خود سلب می‌کند: این دوربین است که حتی کیارستمی را در قاب خود جای می‌دهد.

دانش‌آموزان مختلفی که کیارستمی در فیلم از آنها مصاحبه می‌کند، هر یک بازتاب‌دهنده شخصیتی اجتماعی هستند که در نهایت روابط اجتماعی خود با دنیای خارج را عامل انجام ندادن تکالیف معرفی می‌کنند و البته در این میان، نظام سلطهٔ تحمیل‌شده از جانب همین دنیای بیرونی را پذیرفته و مشروع می‌دانند. قرار گرفتن تصویر کودکی که شیطنت‌های بچهٔ کوچک‌تر خانواده را عامل انجام ندادن درست تکالیف معرفی می‌کند، در کنار کودکی که پدرش برای جنگ به جبهه رفته است و در نتیجه آنها عموماً در منزل خاله خود به‌سر می‌برند و این خود عاملی است برای انجام ندادن تکالیف مدرسه‌ای، وقتی با قرینهٔ اعلام علاقه همهٔ آنها به «مشق» -حتی بیش از برنامهٔ کودک تلویزیون- و یا اذعان به تنبیه‌شدن از سوی بزرگ‌ترها- چه شامل پدر و مادر باشد و چه معلم مدرسه- و حتی به‌حق دانستن آن همراه می‌شود، تصویری از آموزش مخدوش مسئولیت‌پذیری در مدارس کشور ارائه می‌کند.

این تصویر طنزآلود و در عین حال آزاردهنده، در مصاحبهٔ کیارستمی با «مجید» به اوج خود می‌رسد. مجید کودکی است که برای سخن‌گفتن همواره نیازمند حضور یک حامی است و هم‌کلاسی‌اش، «مولایی»، کسی است که او برای حمایت از خود برگزیده است. در توضیحی که مولایی برای کیارستمی می‌دهد، هیچ نشانه‌ای از دفاع او از مجید دیده نمی‌شود. در حالی که مجید در نبود مولایی به گریه می‌افتد و از بیان حرف‌های خود ناتوان می‌ماند. به گفتهٔ مولایی، این امر ناشی از فضای خشنی است که مجید در سال تحصیلی گذشته تجربه کرده است: معلم او را چنان تنبیه می‌کرده که هر فضایی برایش یادآور احتمال تنبیه و در نتیجه وحشت‌آلود است.

دانش‌آموزان مورد مصاحبه، عموماً برداشتی از «تشویق» در ذهن ندارند، در حالی که برداشت تقریباً مشترک و پذیرفته‌شده‌ای از «تنبیه» دارند؛ در نظر همه آنها، تنبیه به معنای «کتک زدن» و آن هم عموماً با استفاده از کمربند است و این چیزی است که آنها

Archive of SID

www.SID.ir

نه تنها می‌پذیرند که حتی درست می‌دانند. تنها یکی از آنها برای لحظه‌ای دچار اشتباه می‌شود، اما خیلی زود اشتباه خود را جبران می‌کند:

«کیارستمی: به نظرت کار خوبی می‌کنه [که تنبیه می‌کند؟]

دانش‌آموز: نه.. کی؟ بابامون؟ آره!»

آنچه کیارستمی در مشق شب روایت می‌کند، صرف بیان خشونت موجود در نظام آموزشی کشور نیست. هدف او، به بیان دباشی «آشکارسازیِ روایتی از متافیزیک خشونت در اشکال هنجارمند شده‌ای چون مباحث اخلاقی، منشی، مسئولیت و تحصیل است» (Dabashi, 2001: 65). «جن رایت» روایتی مشابه را از بهنجارسازی و انضباط‌بخشی به دانش‌آموزان دختر در کلاس‌های درس تربیت بدنی در استرالیا ارائه می‌کند. چنان‌که وی در تحلیل خود اشاره می‌کند، در کلاس تربیت بدنی:

«فضای باز تشک یا سالن به معلم این امکان را می‌دهد که رفتار دانش‌آموزان را پیوسته تحت نظر بگیرد. همین رویکردِ معلم - راهبر در اکثر درس‌های تربیت بدنی، که سراسر آکنده از دستورها و فرامین او است، بیانگر توان کنترل‌کنندگی تربیت بدنی نیز می‌باشد؛ معلمان تعیین می‌کنند که دانش‌آموزان در کجا حرکت خواهند کرد، چه خواهند کرد و چگونه این کار را انجام خواهند داد. با اینکه همه دانش‌آموزان همکاری نمی‌کنند و بسیاری از آنها، روش‌های ظریفی برای مقاومت و مبادرت به کنترل‌ها و بهنجارسازی‌های مطابق میل خود پیدا می‌کنند، اما ساختار، سازمان‌دهی و الگوهای تعامل در درس‌های مرسوم تربیت بدنی، کاملاً پذیرای اجرای دائمی این فنونِ قدرت از طرف معلم است» (رایت، ۱۳۸۸: ۲۹۰).

کیارستمی نیز در اثر خود به دنبال نشان دادن این قدرت تحمیل‌شده بر دانش‌آموزان است. تصویری که او از مراسم صبحگاهی در مدرسه ارائه می‌کند و یا تصویرهای مربوط به برگزاری مراسم فاطمیه که در آن با وجود حضور اقتدار مرکزی معلم، دانش‌آموزان به شیطنت و بازیگوشی مشغولند، از یک‌سو نظام کنترلی خشونت انضباطی را به نمایش می‌گذارد و از سوی دیگر تمرد و مقاومت بازیگوشانهٔ کودکان را به تصویر می‌کشد. باید توجه داشت که پرده‌برداری از متافیزیک خشونت می‌تواند با ارائهٔ

Archive of SID

www.SID.ir

متافیزیک جایگزین همراه باشد. اما کیارستمی از این کار نیز پرهیز دارد و با ضدیت با هر نوع متافیزیک، راه را برای وضعیت بدیل می‌گشاید. راهی که در «مشق شب» از زبان یکی از والدین که برای ثبت‌نام فرزند خود در مدرسه به محل فیلم‌برداری آمده است، بیان می‌شود.

این فرد که بسیاری از کشورهای دنیا را دیده است-برخلاف دیگر والدین که معمولاً بی‌سواد و یا از طبقات پایین اجتماع هستند-از موضع مخالفت با تحمیل تکالیف زیاد بر دانش‌آموزان سخن می‌گوید و پیشنهاد می‌کند که آنها در مقابل این وضعیت، «مقاومت» کنند. این بخش از فیلم تنها قسمتی است که در آن کیارستمی - به عنوان پرسش‌گر- هدایت‌کنندهٔ گفت‌وگو نیست. در واقع این پدر دانش‌آموز، خودخواسته در مصاحبه شرکت می‌کند و آنچه را مدنظر دارد، به بیان می‌آورد. در این میان کیارستمی تنها نقش «شنونده» را بازی می‌کند که خود به نوعی تلقین‌کنندهٔپذیرش ایده از سوی اوست؛ ایدهٔ «مقاومت» که ردپای آن‌را در دیگر آثار این فیلم‌ساز می‌توان جست‌وجو کرد.

مقاومت

مقاومت از جمله موضوعات مهم دیگری است که در آثار کیارستمی به عنوان هنجار ارائه می‌شود. اما برخلاف رویه‌های مرسوم که مقاومت را در مبارزه یا شورش آشکار در برابر امر واقع تعریف می‌کنند، مقاومت مورد نظر کیارستمی بیشتر بر نوعی بی‌توجهی به امر مسلط و تلاش برای عرضه و به کرسی نشاندن وضعیت مطلوب بدیل دلالت دارد. وضعیتی که با «بازسوژه‌پردازی» مورد اشارهٔ دباشی همخوانی دارد.

مقاومت از جمله مباحثی است که در اندیشهٔ سیاسی، جایگاه ویژه‌ای دارد. «اخلاق مقاومت»هنجاری است که میشل فوکو برای سامان نیک اجتماع ارائه می‌کند و محوریت آن نیز با رد تعریف مسلطی است که از انسان به مثابهٔ سوژهٔ مدرن ارائه می‌شود و عرضه اشکال جدید سوژگی است. به بیان فوکو:

«شاید امروزه هدف کشف این نیست که ما چیستیم، بلکه نفی و رد آن چیز است که ما هستیم... نتیجه اینکه مسئلهٔ سیاسی، اخلاقی، اجتماعی و فلسفی روزگار ما این

Archive of SID

www.SID.ir

نیست که بکوشیم فرد را از دست دولت و نهادهای دولتی رها سازیم بلکه این است که خود را هم از دست دولت و هم از قید آن نوع منفردسازی که با دولت پیوند دارد، رهایی بخشیم. ما باید اشکال جدیدی از سوژگی را از طریق نفی این نوع از فردیت که قرن‌ها بر ما تحمیل شده، پرورش دهیم.

بر این اساس اخلاق مقاومت آن است که:

در این باره تخیل کنیم که چه چیزی [غیر از آنچه هستیم] می‌توانستیم باشیم» (فوکو، ۱۳۸۴: ۳۵۳).

در آثار کیارستمی، فیلم‌هایی که به نحوی «اخلاق مقاومت» را بازتاب می‌دهند، شامل «خانه دوست کجاست؟»، «زیر درختان زیتون» (۱۳۷۲) و «طعم گیلاس» است. علاوه بر اینها، فیلم «بادکنک سفید» (۱۳۷۳) به کارگردانی جعفر پناهی - که فیلم‌نامهٔ آن را عباس کیارستمی نوشته است- را نیز می‌توان در این زمره در نظر گرفت. در این فیلم با دختر بچه‌ای خردسال روبه‌رو هستیم که به شوق خرید ماهی قرمز سفرهٔ هفت‌سین از خانه خارج می‌شود، اما بر اثر بازیگوشی، پولی را که به همراه دارد، از دست می‌دهد. تلاش وی برای به دست آوردن دوبارهٔ پول و استفاده از یاری همه افرادی که در حال عبور از محل هستند، در نهایت وی را به مقصود خود می‌رساند و پول خرید ماهی را بازمی‌یابد. پول ماهی در اینجا هویت از دست رفته‌ای است که با تکیه بر عزم و معصومیت و همچنین همدلی و همکاری افراد دوباره قابل بازیابی است (صدر، ۱۳۸۱: ۳۰۳) و در این مسیر احتیاجی به روی آوردن به روایت‌های کلان متافیزیک نخواهد بود.

«طعم گیلاس» و «زیر درختان زیتون» نیز هر یک به نحوی روایت اخلاق مقاومت را ارائه می‌کند. در «طعم گیلاس»، ما با فردی روبه‌رو هستیم که عزم خود را برای خودکشی جزم کرده است و در این میان به دنبال کسی است که پس از مرگش بر جسدش خاک بریزد. در این فیلم البته دلایلی که فرد را به خودکشی رسانده است، مطرح نمی‌شود و اساساً جریان فیلم به گونه‌ای پیش نمی‌رود که مخاطب به قضاوت در این‌باره تهییج شود. از سوی دیگر انفعال و مخالفت صرف با انجام این عمل (مانند سرباز روستایی کُردی که از پیش او پا به فرار می‌گذارد) و یا نصیحت‌های مبتنی بر روایت‌های کلان متافیزیکی (مانند طلبه‌ای که با اتکا به آیات و احادیث، قصد منصرف کردن او را

Archive of SID

www.SID.ir

دارد) هیچ‌یک به جایی نمی‌رسد. در عین حال آنچه این فرد را در اقدام به خودکشی به شدت مردد می‌کند، روایت مردی است که صرفِ «خوشمزه» بودن «توت» را دلیلی برای ادامهٔ زندگی می‌بیند. این مرد البته با اقدام به خودکشی مخالفتی نمی‌کند، حتی قول همکاری نیز می‌دهد. با این حال با بی‌توجهی به عظمت متافیزیکی موضوع (ستاندن جان از نفس) عملاً آن را دچار تزلزل و بی‌اعتباری می‌کند.

«زیر درختان زیتون» نیز روایت پسر جوانی است که با بی‌توجهی به طبقه‌بندی اجتماعی به خواستگاری دختری می‌رود که پدر و مادر و حتی مادربزرگش تمایلی به این ازدواج ندارند. او با زیر سؤال بردن ساده‌انگارانهٔ سلسله‌مراتب اجتماعی، طبقه‌بندی اجتماعی را به سخره می‌گیرد. در نظر او بهتر است باسوادها با بی‌سوادها ازدواج کنند، پولدارها با بی‌پول‌ها، و خانه‌دارها با بی‌خانه‌ها. زیرا «این‌طور نمی‌شود که خانه‌دار با خانه‌دار ازدواج کند، دو تا خانه می‌خوان چی کار؟ سرشونو بذارن تو یه خونه پاشونو دراز کنن تو یه خونه دیگه؟» (نقل به مضمون). او در این بی‌توجهی به قواعد مسلط بر اجتماع تا جایی پیش می‌رود که مرگ پدر و مادر دختر در زلزلهٔ سال ۱۳۶۹ رودبار را ناشی از پاسخ منفی آنها به خود می‌انگارد: «اگه یک مقدار با من راه اومده بودن، شاید این قضا سرشون نمی‌اومد. گفتم این آه دل من بود که همهٔ این خونه‌ها خراب شدن». تلاش پسر در برقراری ارتباط مستقیم با دختر (برخلاف هنجارهای پذیرفته‌شده و مسلط اجتماع) در نهایت او را به مقصود می‌رساند و او شادان و پرانرژی بر سر کار خود بازمی‌گردد.

«خانهٔ دوست کجاست؟» را می‌توان اوج استفاده از اخلاق مقاومت در آثار کیارستمی دانست. احمد احمدپور که در طول فیلم در جست‌وجوی یافتن خانهٔ دوستش برای رساندن دفتر مشقش به اوست، در این راه نه از دستور مادر اطاعت می‌کند و نه علیه آن طغیان. او صرفاً با بیان معصومانهٔ «واقعیت»، مادر را به همدلی و همراهی می‌خواند و هنگامی که از این امر ناامید می‌شود، خود اقدام می‌کند و در این میان تا جایی پیش می‌رود که پدربزرگ پیر را به یاد ضرورت «کتک‌زدن» منظم کودکان می‌اندازد. او در مسیر تلاش خود برای یافتن خانهٔ دوست، با افراد زیادی همراه می‌شود؛ اما ضرورت پیگیری وظیفهٔ اصلی خود را –که همان رساندن دفتر به دوست است- هرگز فراموش

Archive of SID

www.SID.ir

نمی‌کند. به نظر می‌رسد برخلاف نظر «منوچهر یاری» (یاری، ۱۳۸۰: ۶۱) مبنی بر اینکه امکان حذف هر یک از این همراهی‌ها از فیلم - بدون لطمه زدن به داستان- وجود دارد، هر یک از این مراحل در مسیر قوام یافتن «اخلاق مقاومت» در احمد احمدپور مؤثر و لازمند. در نتیجه همین تلاش‌هاست که در نهایت، احمدپور بدون آنکه شام بخورد، در شب تا دیرهنگام برای نوشتن تکالیف دوست بیدار می‌ماند و در نهایت نیز با نشاندن گلی در دفتر مشق دوست، راه بدیل نیک زیستن را نشان می‌دهد؛ راهی که از دل هنجار بنیادین «دوستی» می‌گذرد.

دوستی، دغدغهٔ دیگری، عشق

دوستی در اندیشهٔ سیاسی به عنوان هنجاری شناخته می‌شود که می‌تواند ما را به جامعهٔ سالم رهنمون شود. این هنجار از دوران کلاسیک در فلسفهٔ سیاسی به عنوان «برترین مصلحت کشور و نگهبان آن در مقابل آشوب‌ها و انقلاب‌ها» به شمار می‌رفته و تا جایی اهمیت داشته است که اساساً «وحدت جامعهٔ سیاسی... پدیدآوردهٔ مهر و دوستی» انگاشته می‌شود (ر.ک: Aristotle, 1885). دوستی مقوله‌ای است که افراد یک جامعه را به یکدیگر چنان نزدیک می‌سازد که در عین توجه جدی به منافع شخصی خود، از لزوم در نظر گرفتن منافع دیگران غافل نباشند و رعایت اصل «اشتراک»را در جامعه چنان گسترش می‌دهد که همهٔ افراد جامعهٔ خود را یک کل واحد ببینند و در نتیجه برای منفعت جامعه و سلامت آن تلاش کنند.

در اندیشهٔ کلاسیک، نه قدرت و نه حتی آزادی، جایگاهی به اهمیت دوستی ندارد. در اندیشهٔ سقراط، دوستی در محور قرار داشته است و برای ارسطو نیز دوستی با اهمیت‌تر از عدالت است. در واقع دوستی تنها مقوله‌ای بوده است که در میان متفکران کلاسیک، «جهان‌شمول» شناخته می‌شده است (King, 1999: 12).

البته نظرات فیلسوفان سیاسی دربارهٔ اهمیت دوستی، لزوماً یکسان نیست و آنها، هر یک بنا به مبانی فلسفی اندیشهٔ خود، آن‌را در معانی متنوعی مورد توجه قرار می‌دهند. در حالیکه ارسطو، دوستی را پایه و اساس هر جامعه می‌داند (اخلاق نیکوماخوس: کتاب هشتم و نهم). سنت آگوستین در سرتاسر کتاب مشهور خود، «اعترافات» (۱۹۶۱: کتاب اول:

Archive of SID

www.SID.ir

۱، ۱۳ و ۲۰؛ کتاب دوم: ۲، ۵ و ۹؛ کتاب سوم: ۱- ۴، ۶، ۸ و ۱۰)، دوستان را عامل بدبختی و شقاوت می‌نامد و پرهیز از آنها را بهترین کاری می‌داند که یک بندهٔ خدا برای رهایی از شهر زمینی و رسیدن به شهر خدا باید انجام دهد.

این مسئله تنها مربوط به متفکران سیاسی کلاسیک نبوده و نیست. فیلسوفان سیاسی معاصر نیز این مقوله را در معانی مختلفی در نسبت با سامان سیاسی نیکِ مورد نظر خویش استفاده کرده‌اند. متفکرانی چون فردریش نیچه، هانا آرنت، یورگن هابرماس و دیگران، از جمله متفکران معاصر هستند که در اندیشه‌ورزی خود، «دوستی» را که در اندیشه پس از دورهٔ میانه به حاشیه رفته بود، دوباره به عرصهٔ اندیشه بازگرداندند و معانی مطلوب خود را از آن مستفاد نموده‌اند. حتی متفکری چون ژاک دریدا، عنوان یکی از نوشته‌های مهم خود را *سیاست دوستی*[1] (۱۹۹۷) نهاده است تا بدین‌گونه اهمیت این شکل از روابط انسانی را در سیاست و اندیشهٔ سیاسی نشان دهد. این مقوله در آثار سینمایی کیارستمی نیز جایگاه برجسته‌ای دارد.

سه‌گانهٔ «کوکر» یا «رستم‌آباد»، مجموع سه فیلم کیارستمی است که یا محل فیلم‌برداری آن این روستای دورافتادهٔ شمال ایران بوده است و یا موضوع فیلم به نحوی به آن مربوط است. این سه‌گانه، شامل «خانهٔ دوست کجاست؟»، «زندگی و دیگر هیچ» (۱۳۷۰) و «زیر درختان زیتون»است. این سه فیلم هر یک مورد توجه جشنواره‌های بین‌المللی فیلم در نقاط مختلف جهان قرار گرفته و سهم بزرگی در شناساندن سینمای پس از انقلاب ایران به جهانیان داشته است.

«خانهٔ دوست کجاست؟»، اولین فیلم از مجموعهٔ سه‌گانهٔ «کوکر»، روایتگر تلاش کودکی دبستانی برای جلوگیری از اخراج و یا تنبیه هم‌کلاسی‌اش است که توضیح آن در بالا ارائه شد. عباس کیارستمی، از اولین فیلم‌های خود همواره با موضوع کودکان درگیر بوده است. اولین فیلم کوتاه او، با عنوان «نان و کوچه» (۱۳۴۹) به روایت ترس یک کودک از سگی می‌پردازد که بر سر کوچه نشسته است. کودک در نهایت راه‌حل را در دادن اندکی نان به سگ و گذشتن از کنار وی می‌یابد. اما این بدان معنا نیست که

1. The Politics of Friendship

Archive of SID

www.SID.ir

کیارستمی آگاهانه از آغاز توجه خود را به کودکان معطوف نموده بود. خود او در مصاحبه‌ای، بذل توجه آغازین به کودکان را تنها ناشی از امکانی می‌بیند که کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان در آن سال‌ها برای وی فراهم کرده بود و در صورتی که این امکان فراهم نمی‌آمد، احتمال اینکه او رویهٔ دیگری را در سینماگری خویش برگزیند، دور از ذهن نیست.

با این حال، او متذکر می‌شود که پس از شروع کار در حوزهٔ کودکان، درمی‌یابد که نگاه کودکان تا چه اندازه «قوی‌تر، جذاب‌تر و غالباً درست‌تر» از افراد بالغ است و از این جهت علاقهٔ‌خود را به نگرش کودکانه به موضوعات کتمان نمی‌کند و به‌ویژه از تمایل خود برای «شیطنت‌ها یا بازیگوشی بچه‌گانه» و مهم‌تر از آن، «فلسفهٔ کودکانه» سخن می‌گوید؛ فلسفه‌ای که خود را در دو فیلم بعدی این سه‌گانه نشان می‌دهد و البته به ویژگی برجستهٔ این فیلم‌ها نیز تبدیل می‌شود.

«دوستی»، هنجار بنیادینی است که کیارستمی به دنبال ترویج و نشان دادن آن در فیلم‌های خود است. وی در مصاحبه‌ای با روزنامهٔ «گاردین» به دغدغهٔ خود برای نشان دادن دوستی میان افراد در فیلم‌هایش اشاره می‌کند:

> «هرروز صبح که بیدار می‌شوم، به همسایه‌هایم سلام می‌کنم. این همان چیزی است که دوست دارم در فیلم‌هایم به تصویر بکشم؛ دوستی و عشق میان مردم... هدف من از ساخت فیلم، ایجاد همدلی میان انسان‌هایی است که هیچ نقطهٔ اشتراکی با هم ندارند. این تعریف واقعی من از هنر است. تنها رسالت هنر، نزدیک ساختن مردم به یکدیگر است» (۳).

او این رویکرد را در «زندگی و دیگر هیچ» به روشنی دنبال می‌کند. این فیلم، روایتگر جست‌وجوی اعضای گروه فیلم‌سازی است که چند سال پیش در رستم‌آباد، فیلم «خانهٔ دوست کجاست؟» را ساخته بودند. وقوع زلزلهٔ مهیب سال ۱۳۶۹ در این منطقه، گروه را در جست‌وجو برای احمد احمدپور - بازیگر خردسال فیلم «خانه دوست کجاست؟»-به آنجا می‌کشاند. در حالی که خرابی‌ها همه‌جا را در بر گرفته و وضعیت بسیار مغشوش و آشفته است، گروه از جست‌وجوی خود برای باخبر شدن از سلامتی احمد احمدپور

Archive of SID

www.SID.ir

دست برنمی‌دارد و این همان چیزی است که ما را به کلامِ محوریِ فیلم رهنمون می‌شود: دغدغه برای دیگری، چیزی است که حتی پس از وقوع این فاجعه بر جای خود باقی است و این پیام امیدبخشی برای گونه‌ای دیگر نگریستن است؛ یا به بیان شخصیت اصلی فیلم: «ولی بالاخره این خونه هم سالم مونده، اینم یه واقعیته». جست‌وجو برای واقعیتِ از نظر پنهان مانده در اثر وقوع زلزله، کیارستمی را به تصویری کاملاً متفاوت می‌رساند؛ تصویری که با نام فیلم کاملاً عجین است: «زندگی و دیگر هیچ». روبه‌رو و هم‌کلام شدن با فردی که برای تهیهٔ کاسه توالت به راه افتاده بود، برخورد با کسی که در حال نصب آنتن تلویزیون در کنار جاده بود تا از طریق آن بتواند مسابقات جام جهانی فوتبال را - که در آن روزها به اوج حساسیت خود رسیده بود- دنبال کند، و مهم‌تر از همه دیدار و گفت‌وگو با جوانی که با وجود از دست دادن بسیاری از اعضای خانواده‌اش در زلزله، فردای وقوع حادثه با نامزد خود ازدواج و زندگی جدید خود را آغاز کرد، در کنار یکدیگر، ما را با وجه ناپیدای فاجعه آشنا می‌سازد؛ وجهی که سرشار از شور زندگی و جست‌وجوی شادی و خوشبختی است و امید به آینده را نوید می‌دهد.

در «زیر درختان زیتون»، سه‌گانهٔ «رستم‌آباد» به بلوغ خود دست می‌یابد و «عشق» را به عنوان بنیان مشروعی که جامعه را می‌توان بر آن بنا کرد معرفی می‌کند. دست‌مایهٔ فیلم «زیر درختان زیتون»، فیلم‌برداری از صحنه‌ای از فیلم «زندگی و دیگر هیچ» است که در آن شخصیت فیلم با جوانی گفت‌وگو می‌کند که روز پس از وقوع زلزلهٔ رودبار، ازدواج کرده است. این مسئله که موضوعی که در فیلم پیشین به عنوان یک موضوع واقعی به تماشاگر معرفی شده بود، اکنون به عنوان بخشی از یک داستان سینمایی و از سوی بازیگران به تصویر درمی‌آید، طنزی است که مرزهای میان فیلم و واقعیت را درهم می‌شکند. بر این اساس، همان‌گونه که فیلم می‌تواند تصویری غیرواقعی از واقعیت ارائه دهد، می‌تواند تصویری واقعی از غیر واقعیت نیز به ما عرضه کند.

«حسین آقا»، جوان بی‌سواد و از طبقهٔ پایینی که از یازده سالگی برای تأمین معاش به کار مشغول بوده است، خواستگار «طاهره»، دختری باسواد و از طبقات بالاتر اجتماع است. پاسخ منفی والدین دختر پیش از وقوع زلزله به او ابلاغ می‌شود. اما زلزله وضعیت را کاملاً متفاوت ساخته است. حالا همه در «نداری» با یکدیگر برابرند و جامعه باید از

Archive of SID

www.SID.ir

آغاز بازسازی شود. برخلاف روند معمول اجتماع، که روابط در آن بر اساس پیوندهای طبقاتی تعریف می‌شود، اکنون جامعه را می‌توان بر بنیان کاملاً متفاوتی بنا نمود. هنجاری که کیارستمی در این فیلم معرفی می‌کند «عشق» است، هنجاری بنیادین که پایه‌های اجتماع جدید را می‌توان بر آن بنا کرد؛ بنیانی که تنها بر «زیستمان[1] انسانی» متکی است و به زوائدی چون سواد و پول و خانه اتکا ندارد. بر این اساس، تلاش مستمر و پایان‌ناپذیر «حسین آقا» -که در سکانس به یاد ماندنی پایانی فیلم جلوه‌گر می‌شود- در نهایت راهی برای گفت‌وگوی او و «طاهره» از «کانون زیستمان‌شان[2]» می‌گشاید؛ کانونی که به بیان «اریک فروم»، بنا نهادن جامعهٔ سالم مبتنی بر عشق تنها از دل آن میسر است:

> «حصول عشق واقعی فقط زمانی امکان دارد که دو نفر از کانون هستی خود با یکدیگر گفت‌وگو کنند؛ یعنی هر یک بتواند خود را در کانون هستی دیگری درک و تجربه کند. واقعیت انسان فقط در این «کانون زیستمان» است. زندگی نیز تنها در همین‌جاست. این تنها پایهٔ عشق است. عشقی که بدین‌گونه درک شود، مبارزه‌ای دائمی است، رکود نیست، بلکه حرکت است، رشد است و با هم کار کردن است» (Fromm, 1956: 7-86).

نتیجه‌گیری

سیاست و هنجارهای سیاسی تاکنون به طرق مختلفی از سوی اندیشمندان و متفکران صورت‌بندی شده است. این امر، رساله‌نویسی، تذکره‌نویسی، شعر و رمان، هنرهای تجسمی و حتی نمایش و سینما را در برمی‌گیرد. در این پژوهش در پی آن بودیم تا با جست‌وجو در آثار سینمایی یکی از سینماگران برجستهٔ معاصر ایران، مقولات هنجارینی را که در این آثار مورد توجه قرار گرفته است، استخراج کنیم و بر این اساس، امکان استفاده از هنر - و به‌ویژه در اینجا سینما- را برای اشاعه و گسترش مفاهیم هنجارین و مقومات زندگی نیک نشان دهیم.

---

1. existence
2. the center of their existence

Archive of SID

www.SID.ir

فلسفهٔ سیاسی، معرفتی هنجارین است که زندگی نیک و سامان مطلوب سیاسی را به ما عرضه می‌کند. اما این بدان معنا نیست که در ارائهٔ آن از دیگر معرفت‌های بشری، گسسته یا منزوی باشد. هر یک از دیگر معرفت‌ها نیز آگاهانه یا ناآگاهانه می‌توانند تضمناتی هنجارین را در دل خود بپرورانند و بدین‌وسیله فلسفهٔ سیاسی را در مسیر خویش یاری کنند. سینما و در اینجا سینمای عباس کیارستمی، از جمله مواضع مطلوب برای بیان دیگرگونِ هنجارهای مطلوب سیاسی به شمار می‌رود. البته ادعا آن نیست که سینمای کیارستمی نوعی فلسفهٔ سیاسی است، بلکه باید توجه داشت که این سینما، تضمنات سیاسی متنوع و متعددی را به نمایش می‌گذارد و بر این اساس، نه تنها در زمرهٔ سینمای سیاسی می‌گنجد، که سینمایِ سیاسیِ هنجارین را به ما عرضه می‌کند.

کیارستمی، به عنوان هنرمندی که با مسائل ملموس و روزمره زندگی انسانی در پیوند است، زمینه‌ای فراتر از موقعیت‌های سیاسی و اجتماعی خاص را مد نظر قرار می‌دهد و در اندیشه‌ورزی خویش، در واکاوی مقومات انسان‌شناختی (مرگ) و معرفت‌شناختی (خشونت)، هنجارهایی مانند «مقاومت»، «دوستی» و «دغدغهٔ دیگری» را به‌مثابهٔ عناصر بنیادین سامان نیک سیاسی عرضه می‌کند و با پرهیز از دل‌مشغولی به عناصر سطحی، به کاوش در سطوح زیرین و ژرف زندگی اجتماعی-سیاسی می‌پردازد. در واقع او لایه‌های مختلف توزیع قدرت را در جامعه موشکافی می‌کند و با نقد «متافیزیک خشونت» جاری در نظام آموزشی - و در نتیجه نظام اجتماعی-مشوق نوعی «مقاومت» -که می‌تواند در شیطنت‌های کودکانه جلوه‌گر شود– است؛ مقاومتی که می‌تواند وضعیتی متفاوت و جامعه‌ای با پایه‌ها و اصولی متفاوت را نوید دهد. این وضعیت متفاوت مبتنی بر هنجارهایی مانند «دوستی»، «دغدغهٔ دیگری» و «عشق» است که تنها در پرتو ظهور و بروز آنها است که می‌توان زندگی در جامعه‌ای سالم را امید داشت؛ جامعه‌ای که در آن با وجود روبه‌رو بودن همیشگی با «اضطراب مرگ» به عنوان حتمی‌ترین واقعه در زندگی، «ستایش زندگی» و جست‌وجو برای زندگی اصیل محوریت می‌یابد؛ زندگی‌ای که نه با سلطه و غلبه بر دیگران، که با «دوستی» و «عشق‌ورزی» میان افراد ممکن می‌شود.

Archive of SID

www.SID.ir

پی‌نوشت

۱. نقل شده از مصاحبه با پوریا دیدار. در: آخرین مراجعه، ۲۸ اردیبهشت ۱۳۸۸:
http://www.cinemaema.com

۲. این مصاحبه به صورت تصویری در DVD فیلم «طعم گیلاس» موجود است. سند مکتوب قابل ارجاعی برای آن نیافتم. کلیهٔ مواردی که در این متن به مصاحبهٔ کیارستمی، بـدون ارجاع مکتوب پرداخته شده است، منظور همین مصاحبه است.

۳. نقل شده در:http://www.cinemaema.com آخرین بازدید: ۲۸ اردیبهشت ۱۳۸۸.

Archive of SID

www.SID.ir

منابع

اسپریگنز، توماس (۱۳۸۲) فهم نظریه‌های سیاسی، ترجمهٔ فرهنگ رجایی، چاپ چهارم، تهران، آگه.

اشتراوس، لئو (۱۳۷۳) فلسفهٔ سیاسی چیست؟، ترجمهٔ فرهنگ رجایی، تهران، علمی و فرهنگی.

رایت، جن (۱۳۸۸) «تأدیب بدن: قدرت، معرفت و سوبژکتیویته در درس تربیت بدنی»، ترجمهٔ حسن چاووشیان، در: لی، آلیسون و پوینتون، کیت، فرهنگ و متن، تهران، پژوهشکدهٔ مطالعات فرهنگی و اجتماعی، صص ۲۷۵-۳۰۴.

سولومون، رابرت (۱۳۷۹) فلسفه اروپایی از نیمه دوم قرن هجدهم تا واپسین دهه قرن بیستم: طلوع و افول خود، ترجمه محمدسعید حنایی کاشانی، تهران، قصیده.

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

صدر، حمیدرضا (۱۳۸۱) تاریخ سیاسی سینمای ایران، تهران، نی.

فالزن، کریستوفر (۱۳۸۲) فلسفه به روایت سینما، ترجمهٔ ناصرالدین علی‌تقویان، تهران، قصیده‌سرا.

فوکو، میشل (۱۳۸۴) «سوژه و قدرت»، ترجمهٔ حسین بشیریه، در: دریفوس، فیوبرت و رابینو، پل، میشل فوکو: فراسوی ساختارگرایی و هرمنوتیک، چاپ چهارم، تهران، نی، صص ۳۴۳-۳۶۵.

کیارستمی، عباس (۱۳۸۴) گرگی در کمین، تهران، سخن.

هایدگر، مارتین (۱۳۸۶) هستی و زمان، ترجمهٔ سیاوش جمادی، تهران، ققنوس.

یاری، منوچهر (۱۳۸۰) «ساختارشناسی روایت قصه‌ها و متل‌های ایرانی و تأثیر آن بر سینمای کیارستمی»، در: همکنش هنر و زبان، به کوشش فرهاد ساسانی، تهران، سوره مهر، صص ۴۵-۶۸.

Aristotle (1885) Politics, Trans. By B. Jwett, Oxford,Oxford University Press.

Augustin, St. Thomas (1961) Confessions, Trans. By R. S. PineCoffin, London, Penguin.

Dabashi, Hamid (2001) Close Up: Iranian Cinema, Past, Present and Future, London & New York, Verso Publication.

Deleuze, Gilles (2008 [1989]) Cinema 2, trans. By Hugh Tomlinson and Robert Galeta, London, Continuum.

Durst, David C.: Heidegger on the problem of metaphysics and violence. In: Heidegger studies 14 (1998) S. 93-110.

Fromm, Erich (1956) The Art of Loving, New York, Harper & Row.

King, preston (1999) Introduction, in: Critical Review of International Social and Political Philosophy, Special Issue on"The Challenges to Friendship in Modernity", Vol. 2, No. 4, Winter 1999.

Plamenatz, John (1963) Man and Society, Longman.

Wayne, Mike (2001) Political Film: The Dialectics of Third Cinema, Pluto Press.

Archive of SID

www.SID.ir