بررسی امکان‌های بازتابندگی هنری به منظوربازنمایی اخلاقی دیگری فرودست
مطالعهٔ موردی«کلوز آپ– نمای نزدیک»(عباس کیارستمی)

کیوان توانای منافی[1]

تاریخ دریافت: ۹۱/۲/۲۴، تاریخ تایید: ۹۱/۵/۳۱

چکیده

بازتابندگی در معنای عام آن، واجد سبقه و مقبولیت تردیدناپذیری در فلسفه، علم و هنر است. این ترماز یکسو به عنوان مفهومی روش شناختی در این حوزه‌ها مورد استفاده قرار می‌گیرد و از سوی دیگر مفهومی ست که امکان‌های تحلیلی مهمی را در سنجش امور ملازم با این حوزه‌ها فراهم می‌آورد. علاوه بر این، بازتابندگی بنا بر چارچوب‌های تفسیری مختلف، دلالت‌های متفاوتی به خود می‌گیرد؛ دلالت‌هایی که می‌توانند معرفت شناختی، روش شناختی، زیبایی شناختی، اخلاقی یا سیاسی باشند. بر همین اساس و با توجه به محور مسئله زای مقاله‌ی حاضر، بازتابندگی بیش از هرچیز در نسبت با مقولات فرودست بودگی و مزیت بازنمایی/روایت مدنظر خواهد بود و دقیقا از چنین منظری ست که می‌توان به نحو معناداری از امکان‌های خلاقانه‌ی *«کلوزآپ- نمای‌نزدیک»* در بهره‌گیری از بازتابندگی هنری و نیل به مواجهه‌ای اخلاقی با دیگری فرودست سخن گفت. همانطور که خواهیم دید این روایت می‌کوشد تا از یکسو فضایی را برای شخصیت مرکزی فراهم آورد تا وی بتواند بازنمایی و روایتی را از خویش برسازد و از سوی دیگر تلاش می‌کند تا این امر را از رهگذر برقراری نسبتی بازتابنده با محدودیت‌های روایت‌های متعارف به انجام رساند. در این مجالبه منظور بسط و توضیح این امکان‌ها، ابتدا بر نسبت مسئله زای میان فرودستان و بازنمایی تمرکز کرده و سپس می‌کوشیم تا پس از اشاره به بازتابندگی در معنای عام آن، به بررسی موردی روایت *کلوزآپ- نمای‌نزدیک* پرداخته و دلالت‌های اخلاقی بازتابندگی در این روایت سینمایی را مورد مداقه قرار دهیم.

واژگان کلیدی: بازتابندگی، آشنایی زدایی، روایت، فرم متعارف، واقعیت پیشافیلمی، دیگری، فرودست، اخلاق.

---

۱. کارشناس ارشد مطالعات فرهنگی. keyvantm@gmail.com

Archive of SID

www.SID.ir

مقدمه

در علوم اجتماعی و در چند دهه‌ی اخیر، یکی از دغدغه‌های اصلی در ارتباط با فرودستان، مسئله‌ی بازیابی و احیای صدای آنان و به بیان دیگر بازنمایی تجربه و عاملیت‌شان بوده است. در این میان آنچه بیش از همه مورد تمرکز قرار گرفته، از یکسو دشواری‌هایی بوده که روشنفکر و اندیشمند در روند بازنمایی فرودستان با آن مواجه می‌شود و از سوی دیگر خطرهایی بوده که به دنبال این دشواری‌ها رخ می‌نمایند. به این ترتیب که ارائه بازنمایی و روایتی مقتضی از تجربه‌ی فرودستان، مستلزمِ برساختنِ مفاهیم و فرم‌هایی ست که توانایی لازم به منظور صورتبندی این تجارب را دارا باشند و از سوی دیگر دشواری و شکنندگی پایبندی به این اصل، در بسیاری از موارد موجبات فروغلتیدن به مفاهیم و فرم‌های عامی را فراهم می‌آورد که در عمل به تحریفِ تجربه‌ی فرودستان و در نتیجه به تحمیل غیبتی بر وجوه خاص و منحصر به فرد این تجربه می‌انجامد. علاوه بر این، آنچه در تمامی این مباحث به صورت ضمنی حاضر است، تلقی‌ای از فرودست می‌باشد که در نتیجه‌ی عدم دسترسی به ابزار و ملزومات بازنمایی و روایت، نیازمندِ دیگرانی است که به سببِ بهره‌مندی از این موارد، توانایی بازنمایی و روایتِ‌تجربه و زندگی او را دارا باشند. همین امر ما را به بحث مهمی رهنمون می‌شود که می‌توان آن را ذیلِ عنوان مزیت بازنمایی (یا مزیت روایت) قرار داد: فرودستان به سبب فقدان مزیتِ بازنمایی، نیازمند دیگرانِ واجدِ این مزیتی هستند که به بازنمایی و روایت تجربه و زندگی او دست زنند (آدامز، ۲۰۰۸: ۱۷۸).

این نسبت میان فرودست و مزیت بازنمایی، به نوبه‌ی خود واجد ابعاد و دلالت‌های مهمی است. از یکسو می‌توان بر این نکته تأکید گذارد که فرودست به سبب عدم بهره‌مندی از مزیت بازنمایی و نیز در صورت غیاب هرگونه دیگرانی که به برساختن روایت او دست زنند، در ورطه‌ای قرار می‌گیرد که در آن روایت و بازنمایی وی به صورت نظام مندی مغفول می‌ماند.

از سوی دیگر این نیاز به حضورِ دیگری به منظور دسترسی به روایت، به نوبه‌ی خود مولدِ خطرهای مهمی است: به این ترتیب که برساختن روایت و بازنمایی فرودست توسط دیگری‌ای که واجد مزیت بازنمایی است، فعلی‌ست که در غیاب فرودست صورت می‌پذیرد. این غیاب، واجد دو معناست: از یکسو غیاب فرودست به معنای غیبت او در برهه‌ی تولیدِ روایت و بازنماییست؛ به این ترتیب که فردی که واجد مزیت روایت و بازنمایی ست در شرایطی دست به روایت و بازنمایی دیگری فرودست می‌زند، که این فرودست در آن مشارکتی ندارد.

از سوی دیگر در مواردی که فرودست به یک معنا در روندِ تولیدِ روایت و بازنمایی حاضر است، غیبت او بیش از هر چیز برآمده از واگذاری امرِ بازنمایی و روایت به دیگری روایت کننده و بازنماینده است. به بیان دیگر فرودست حتی در مواردی که در برهه‌ی بازنمایی و روایت حاضر است، به سبب عدم توانایی کنترل دلالت‌های حاصل از امر روایت و بازنمایی (به سبب فقدان

Archive of SID

www.SID.ir

توانش‌های ادبی و فرهنگی)، به یک معنا از عرصه ی روایت و بازنمایی غایب می‌باشد(اسمیت، واتسون، ۲۰۰۱: ۱۹۲). به سبب همین غیبت‌هاست که در بسیاری از موارد، تلاش برای احیای صدای فرودستان از طریق بازنمایی آنان، سبب ساز فروغلتیدن فرودستان به ذیل سلطه‌ی نظام‌های غالب و رایج بازنمایی و مصادره‌ی آنان می‌شود.[۱] این امر بیش از هر چیز از آن روست که بازنمایی و روایت یک امر در واقع همانا معنادار کردن آن امر در نسبت با فاعل بازنمایی و از رهگذر تعینات مدیوم بازنمایی ست. در این حالت دیگری مورد روایت نه براساس هستی تجربی و انضمامی‌اش و نه براساس تجربه و داستان زندگی تکین و منحصر به فردش، بلکه بیش از هرچیز براساس خوانش فاعل بازنمایی از وی و البته براساس امکان‌ها و محدودیت‌های فرمال و زیبایی شناختی مدیومِ بازنمایی قوام می‌یابد.

چنین مصادره‌ای می‌تواند ابعاد گوناگونی بیابد. به این ترتیب که چه بسا این مصادره‌ی دیگری فرودست، به عنوان تلاشی برای تأکید نهادن بر هویتِ خود از طریق مواجهه با دیگری متفاوت باشد: آنکه واجد مزیت بازنمایی/روایت است (خود)، در بازنمایی فرودست (دیگری)، بر وجوه سلبی‌ای از وی تأکید می‌کند که در نهایتِ امر به تقویت و تائید هویت وی می‌انجامد.

در چنین حالتی آنچه بیش از همه دغدغه‌ی سوژه (فاعل) بازنمایی و روایت است، هویت خویشتن است و آنچه در روند پرداختن به هویتِ خود از طریق فرآیند دیگری سازی مغفول می‌ماند، همانا بازنمایی ایجابی از حضور و تجربه‌ی دیگری فرودست می‌باشد. یکی دیگر از پیامدها، مربوط به فرآیند ابژه‌سازی به منظور فقیر و دسترس‌پذیر کردنِ موضوع بازنمایی (فرودستان) است: به این ترتیب که موضوع بازنمایی در قالب‌ها و فرم‌های صلبی جای گرفته و از طریق تأکید بر خصوصیات نوعی و امور تکرارشونده، دسترس پذیر می‌گردد. به بیان دیگر، هستی سیال، چندگانه و پیچیده‌ی موضوع بازنمایی، از طریق ردیابی امور تکرارشونده و از طریق برساختن امرِ عامی که به هزینه‌ی امور خاص ممکن می‌گردد، توسط فرم‌های مشخصی فقیر شده و در نتیجه قابل کنترل و پیش بینی می‌گردد. در این حالت موضوع بازنمایی به یک معنا ذیلِ سلطه‌ی سوژه (فاعل) بازنمایی قرار می‌گیرد، و از این طریق مهار می‌شود(دورانت، ۲۰۰۴: ۱۵-۱۱۴). علاوه بر این، یکی از وجوه مهمی که برسازنده‌ی دلالت‌های اخلاقی مزیت

۱. این فروغلتیدن ذیل سلطه‌ی نظام‌های غالب بازنمایی، لزوماً ارتباطی به نیت یا انگیزش فاعل بازنمایی ندارد. چه بسا در بسیاری از موارد، انگیزش‌های خیرخواهانه‌ی بازنمایی کننده او را بر آن دارد تا به بازنمایی فرودستِ فاقدِ مزیت مبادرت ورزد، اما در نهایت، این خیرخواهی به بازتولید سلطه انجامد (مُرتُن، ۲۰۰۳: ۵-۷۱).

www.SID.ir

روایت است[۱]، عدم توانایی موضوع روایت/بازنمایی در پاسخ دادن می‌باشد. به بیان دیگر موضوع روایت (فرودست)، به سبب فقدانِ مزیتِ روایت، توانایی ارائه‌ی روایت بدیلی از خود را نداشته و در نتیجه نمی‌تواند در مقام ارائه‌ی پاسخی به روایتی که دیگران از او ارائه داده‌اند باشد. به این ترتیب فرودستی که توسط دیگران مورد روایت قرار می‌گیرد نمی‌تواند با ارائه‌ی روایتِ بدیلی از خویش، به مقابله و یا مذاکره با روایتِ برساخته شده بپردازد. همین امر یکی از عللِ اصلی حضورِ بالقوه‌ی سلطه در روند چنین روایت‌ها و بازنمایی‌هایی‌ست. تمام خطرهای فوق‌الذکر (ازجمله مصادره و ابژه سازی) براساسِ چنین منطقی قابل تصور هستند(آدامز، ۲۰۰۸: ۱۸۲).

آنچه بیش از همه از مطالب فوق افاده می‌شود، نسبتِ به ظاهر گریزناپذیرِ فقدان مزیت روایت و سلطه است. اما بهتر آن است که لحن بدبینانه‌ی سطور فوق را بیش از آنکه تأییدی بر اجتناب ناپذیری و محتوم بودنِ سلطه فهم کنیم، به عنوان نوعی تلاش برای هوشیاری نسبت به پیامدهای بالقوه و مخاطرات حاضر در زمینه‌ی چنین بازنمایی‌ها و روایت‌هایی درک نماییم(ویسکوگراد، ۱۹۹۸: ۳۸). بر همین اساس، شرط لازم به منظورِ تلاش برای برقراری نسبتی فارغ از سلطه با موضوع بازنمایی (دیگری فرودست) تنها از مسیری عبور می‌کند که در آن هوشیاری از سلطه‌ی بالقوه، به نحوی *بازتابنده*[۲]مورد فهم و تأمل قرار گرفته باشد. به این ترتیب در اینجا می‌توان مورد بدیل و سومی را نیز متصور شد. موردی که در آن نه تنها دیگرانی حضور دارند که به روایت و بازنمایی فرودست بپردازند، بلکه این دیگران فعلِ مورد نظر را با آگاهی از امکانِ سلطه‌ی مستتر در آن و در نتیجه با کیفیت و رویکرد متفاوتی به انجام می‌رسانند.

بر همین اساس پرسش مهم آن است که چگونه می‌توان به بازنمایی دیگری فرودستِ فاقدِ مزیتِ بازنمایی مبادرت ورزید و در عین حال از فروغلتیدن او ذیل نظام‌های مسلط بازنمایی اجتناب کرد؟ همانطور که خواهیم دیدیکی از صور مهم برای نزدیک شدن به این پرسش و پاسخ دادن به آن، تامل بر بازتابندگی هنری و امکان‌های مختلف آن است.

---

۱. بدیهی‌ست که در این مجال، اخلاق فارغ از دلالت‌های اخلاق‌گرایانه‌ی آن و بیش از هر چیز از منظر پساساختارگرایی مدنظر قرار دارد. برای نمونه‌ای از رویکرد اخلاق‌گرایانه در باب سینمای داستانی رجوع شود به (شریعتی، شالچی؛ ۱۳۸۸).

۲. در این مجال، منظور از بازتابندگی همانا توانایی یک فرم برای اندیشیدن نسبت به فرآیندهای فرمال خود است (در اینجا: فرم سینمایی که فرآیندهای فرمال خود را از طریق همان فرم مورد مداقه قرار می‌دهد). به این ترتیب مشخص است که این بازتابندگی در نسبت بعیدی با رویکردهای بازتابنده به بازنمایی قرار دارد (خالق پناه، ۱۳۸۵: ۵-۱۶۴)، رویکردهایی که اتفاقاً بر انکار عامل وساطت استوار هستند.

www.SID.ir

بازتابندگی هنری

مفهوم بازتابندگی پیش از هر چیز در فلسفه و روانشناسی کاربرد یافت و سپس در زمینه‌های دیگر به عاریت گرفته شد. فلسفه و روانشناسی، بازتابندگی را برای اشاره به قابلیتی از ذهن به کار گرفتند که از طریق آن ذهن می‌تواند در فرآیند ادراکی، همزمان هم جایگاه سوژه و هم جایگاه ابژه را اتخاذ نماید(استم و...، ۲۰۰۵: ۲۰۴). به بیان دیگر ذهن از رهگذر بازتابندگی می‌تواند به اندیشیدن خود، بیندیشد. این مفهوم در توسعه و بسط استعاری‌اش تا بدان جایی پیش رفت که در حالت کلی، بیانگر قابلیت‌های خود بازتابنده‌ی زبان‌ها، رسانه‌ها و هنرهای مختلف شد.

البته بازتابندگی به هر معنایی و در هر حوزه‌ای به کار رود، همواره واجد بار انتقادی انکارناپذیری ست؛ و اصولاً دلیل اهمیت و رواج این مفهوم در یک سده‌ی گذشته، برخاسته از همین امکان‌های انتقادی‌اش بوده است. علاوه بر این همان‌طور که بعدتر و در نسبت با کلوزآپ- نمای نزدیک خواهیم دید، بازتابندگی گذشته از امکان‌های انتقادی و سلبی‌اش، می‌تواند با ایجاد فضاهای بدیل، امکان‌های ایجابی مهمی را نیز فراهم آورد که اصولاً جز از طریق این سلب اولیه امکان پذیر نمی‌شوند.

بنا به تعاریف مرسوم (تعاریفی که به صورت تاریخی و توسط هنرمندان و نظریه‌پردازانه هنری پیشرو در سده‌ی بیستم صورتبندی شده است) بازتابندگی در هنر بر فرآیندهایی ناظر است که ذیل آن‌ها، متون هنری می‌کوشند تا تولید، تألیف، تأثریات بینامتنی و فرآیندهای متنی‌شان را به پیش زمینه آورند و از این طریق سازوکار خود را مرئی سازند(استم و...، ۲۰۰۵: ۲۰۴). به بیان دیگر این قابلیت که در یک متن هنری، می‌توان فرآیندهای منتج به امکان‌پذیر شدن آن متن را توسط خود آن متن برملا ساخت، بر امکان‌های بازتابندگی در آن هنر دلالت می‌کند. این امکان‌ها عمدتا جنبه‌ی زیبایی شناختی دارند؛ چرا که بیش از هر چیز در نسبت با تاریخ یک هنر معنادار می‌شوند: این واقعیت که بازتابندگی، سبب ساز مرئی شدنِ سازوکارهای متعارف و خودکار شده‌ی یک مدیوم هنری می‌گردد، آن را در نسبت با تاریخ آن هنر (به عنوان محملِ چنین خودکارشدنی) قرار می‌دهد.

از سوی دیگر بازتابندگی نزد اندیشمندان چپ از اهمیت و دلالت والاتری برخوردار بوده و صرفاً محدود به ساحت زیبایی‌شناسی نمی‌شود. به این ترتیب که بخش مهمی از نظریه‌های هنری (ازجمله نظریه‌ی فیلم) که متأثر از آلتوسر (و همچنین برتولت برشت) بوده‌اند، بازتابندگی را نه به مثابه‌ی امری صرفاً زیبایی شناختی، بلکه به عنوان یک اجبار سیاسی بازتعریف کرده است. بر همین

Archive of SID

www.SID.ir

اساس است که این اندیشمندان ترجیح می‌دهند تا بیش از هر چیز از سیاست بازتابندگی[1] سخن گویند. البته نوع نگاه سنت چپ و تقابل آن با واقع گرایی (تقابلی که بیش از هر چیز نشأت گرفته از تقابل با سینمای رسمی و رایج از جمله سینمای هالیوود بوده) امری ست که به لحاظ تاریخی و در زمینه‌ی فرهنگی- اجتماعی‌اش معنادار می‌نماید و تعمیم آن به شرایط و تعینات تاریخی متفاوت، امری نادقیق و شتاب زده است. اما این بدان معنا نیست که نمی‌توان در باب منطق حاکم بر این نگاه به مداقه پرداخته و امکان‌های مستتر در آن را مورد تأمل قرار داد.

همانطور که خواهیم دید منطق حاکم بر این نگاه همانا امکان پذیر کردن خوانشی غیرزیبایی شناختی از امرِ زیبایی شناختی ست؛ خوانشی که می‌تواند آشنایی زدایی و بازتابندگی برآمده از آن را واجد دلالت‌هایی ورای دلالت‌های صرفاً زیبایی شناختی کند و در عین حال این دلالت‌ها را براساس فرم و زیبایی‌شناسی اثر توضیح دهد. بر همین اساس لازم است تا منطق فوق الذکر را براساس تفاوت میان تأثیرات بیگانه کننده‌ی مورد نظر برشت و آشنایی زدایی مورد نظر نئوفرمالیست‌ها (که میراث دار فرمالیست‌های روس بوده‌اند) توضیح دهیم.

یکی از اصول مهمی که نئوفرمالیسم در تحلیل ادبی و هنری بر آن تأکید می‌کند، آشنایی‌زدایی‌ست. چیستی آشنایی‌زدایی بیش از همه در نسبت با (به بیان بهتر در تقابل با) ادراک کاربردی و روزمره شده معنادار است. در زندگی روزمره عموماً ادراک به نحوی پیش می‌رود که با قرار گرفتن در راستای اهداف کاربردی، به انجام هر چه بهتر این اهداف معطوف باشد. در نتیجه معیار سنجش آن، همانا کارآمدی و کارایی‌اش در برآورده ساختن این نیازهاست. تلقی ارتباطی از هنر، که برآمده از همین ادراک کاربردی شده و روزمره است، هنر و فرم هنری را در مسیری جهت می‌دهد که به سوی حداکثر کارایی و در نتیجه به سوی حداکثر شفافیت و مرئی بودن پیش رود. در نتیجه، چنین فرمی همچون دیگر فعالیت‌های کاربردی، مبتنی بر نوعی نگرش اقتصادی است: اینکه فعالیت‌های کاربردی در صورتی واجد توجیه اقتصادی هستند که برای رسیدن به هدف خود آسان‌ترین و کم هزینه‌ترین مسیر ممکن را در پیش گیرند. به این ترتیب فرم ارتباطی نیز، نه تنها می‌باید پیام خود را به نحو واضح و مؤثری

---

۱. برای نظریه پردازان و هنرمندان چپ دلالت‌های سیاسی بازتابندگی از آن رو پر رنگ می‌نمود که به باور آن‌ها واقع گرایی (رئالیسم) معادل بورژوازی و بازتابندگی معادل انقلاب به حساب می‌آمد و از این رو بازتابندگی در هنر به مثابه‌ی تلاشی انقلابی در مبارزه با بورژوازی و فریب‌های آن متصور می‌شد. البته تقابل دوتایی فوق الذکر توسط بسیاری مورد نقد قرار گرفته است. اینکه لزوما واقع گرایی در برابر بازتابندگی قرار می‌گیرد و اینکه واقع گرایی ضرورتاً به معنای محافظه کاری و بازتابندگی الزاماً به معنای انقلابی بودن است، از توضیح بسیاری از متون هنری ناتوان است: متونی که در عین بازتابندگی محافظه کار بوده و یا در عین واقع گرایی، اساساً انقلابی بوده‌اند(استم، ۱۳۸۳: ۵۴).

www.SID.ir

منتقل کند، بلکه می‌باید این انتقال را در کوتاه‌ترین و کم هزینه‌ترین مسیرِ ممکن به انجام رساند. اما در مقابل، نئوفرمالیسم (با الهام از فرمالیست‌های روس) مسیری را ترسیم می‌کند که در آن می‌توان هنر را از منظر دیگری مورد نظاره قرار داد. کریستین *تامسون*[1] این نگرش و ارتباط آن با ادراک‌های روزمره و کاربردی را چنین توضیح می‌دهد: " *هنر از دنیای روزمره که در آن ادراک‌مان را با اهداف کاربردی به کار می‌بریم، کناره می‌گیرد. ما دنیا را طوری درک می‌کنیم که بتوانیم آن عناصری را که به فعالیت‌های آنی‌مان مربوط است از صافی بگذرانیم*"(تامپسن، ۱۳۸۴: ۲۱). اما این در حالی است که آثار هنری پیشرو به طور کلی و سینمای پیشرو به طور خاص، مسیری برعکس را در پیش گرفته و اصولاً ویژگی ممیزه و تعریف کننده‌ی این آثار برخاسته از همین مسیر متفاوت است. به این ترتیب فرمالیست‌های روس و نئوفرمالیست‌ها در نهایت برای هنر کارکردِ مهمی قائل می‌شوند؛ اما مصرانه برآنند که این کارکرد، چیزی جدا از وجه کاربردی آن می‌باشد. آن‌ها از این هم فراتر رفته و برآنند که اصولاً هنری یا ادبی بودن در همین جدا شدن و فاصله گرفتن از ادراک‌های کاربردی و روزمره ریشه دارد. در همین راستاست که تامسون از آشنایی زدایی به عنوان اصلی‌ترین عملِ زیبایی شناختی نام می‌برد.

نئوفرمالیست‌ها در نهایت در بسیاری از موارد در این غایت زیبایی شناختی متوقف می‌شوند. در حالی که گذشته از این غایت، می‌توان امکان‌های مهم دیگری را در این آشنایی زدایی متصور شد(کارُل، ۲۰۰۹: ۴-۲۱۳)؛ و این دقیقا همان جایی ست که بیگانه‌سازی مورد نظر برشت از آشنایی‌زدایی مورد نظر فرمالیست‌های روس و نئوفرمالیست‌ها فاصله می‌گیرد. در حالی که آشنایی‌زدایی برای فرمالیست‌ها ابزاری زیبایی شناختی ست، بیگانه‌سازی مورد نظر برشت، واجد ابعاد سیاسی- اخلاقی انکارناپذیری ست. به باور برشت متون هنری می‌توانند از رهگذر بیگانه سازی، این واقعیت را برملا سازند که بازنمایی‌های صورت گرفته توسط این متون، برساخته‌هایی اجتماعی و نه انعکاس‌های طبیعی و بی خلل از واقعیت بیرونی ست. به این ترتیب بیگانه سازی در راستای زدودن توهم شفافیتِ بازنمایی، بر حضور وساطتی تاکید می‌کند که این وساطت نه آینه‌ای به منظور انعکاس واقعیت، بلکه برساخته‌ای اجتماعی ست که به نحو مشابهی به برساختن واقعیت مبادرت می‌ورزد. حال با توجه به بحث حاضر، این تأکید بر عامل وساطت واجد چه امکان‌هایی برای بازنمایی اخلاقی دیگری فرودست و اجتناب از بازتولید سلطه است؟

اگر بازتابندگی را در نسبت با مفهوم بازنمایی قرار دهیم، می‌توان تأکید بر عامل وساطت را به

1. Kristin Thompson

www.SID.ir

نحو دیگری نیز صورتبندی نمود: بازتابندگی در عرصه ی بازنمایی، بر *باز-* نمایی بودنِ بازنمایی دلالت می‌کند. به بیان دیگر بازتابندگی بر این واقعیت ناظر است که آنچه توسط فعل بازنمایی ارائه شده نه خود موضوع، بلکه باز- نمایی از آن است. و این بدان معناست که آنچه بازنمایی حاضر می‌کند، باز نماینده‌ای ست که از رهگذر وساطت امکان پذیر شده است. اهمیت تاکید بر حضور انکارناپذیر وساطت (حضوری که در خود واژه‌ی بازنمایی نیز مشهود است[1]) از آن روست که عدم تأکید بر عامل وساطت، عمدتاً کتمان حضور آن را نتیجه می‌دهد. به بیان دیگر همانطور که تاریخ هنر (بخصوص سینما) نشان داده است، جریانات و گرایشات عمده (گرایشات ایدئولوژیک و برآمده از جریان اصلی) همواره بر آن بوده‌اند تا با معطوف شدن به نوعی واقع‌گرایی و شفافیت ناشی از آن، به هر چه نامرئی‌تر ساختن فرآیند بازنمایی و روایت مبادرت ورزیده و از این طریق به کتمان عامل وساطت مبادرت ورزند.

کتمان عاملِ وساطت، به مغفول گذاشتن نسبت مهم دیگری نیز می‌انجامد که در مقاله‌ی حاضر از اهمیت بالایی برخوردار است: نسبت میان فاعل بازنمایی و موضوع آن. اهمیت این نسبت (و به تبع آن اهمیت مغفول گذاشتن و کتمان این نسبت) زمانی مشخص‌تر می‌نماید که حضور انکارناپذیر مناسبات قدرت در آن را مورد تأمل قرار دهیم: مناسباتی که فاعل بازنمایی را در نسبت با موضوع بازنمایی در جایگاه برتری قرار می‌دهد. به علاوه، این مسئله در ارتباط با مقوله‌ی مزیت روایت (یا بازنمایی) پر رنگ‌تر می‌نماید: بازتابندگی در متن هنری با تأکید بر عامل وساطت و با عدول از تلقی شفاف از هرگونه تلاش بازنمایانه‌ی مستتر در متن هنری، می‌کوشد تا بر حضور انکارناپذیر مناسبات نامتقارن قدرت صحه گذارده و آن را برملا نماید؛ مناسبات قدرتی که بیش از هر چیز برآمده از همان غیابی ست که پیش‌تر در بحث از مزیت بازنمایی از آن سخن گفتیم: اینکه در هر حال فرودست پیشاپیش از فرآیند روایت یا بازنمایی غایب است.

البته همانطور که در بحث از *کلوزآپ- نمای نزدیک* خواهیم دید بازتابندگی صرفاً در جهت برملا کردن مناسبات قدرت عمل نمی‌کند و می‌تواند از این سطح نیز فراتر رود. به بیان دیگر بازتابندگی سبب می‌شود تا مناسبات نامتقارن قدرت برملا شده (کتمان نشده) و در نتیجه‌ی این برملا شدن، امکان‌هایی برای بازنمایی اخلاقی فرودست (آنکه در این مناسبات قدرت جایگاه فرودست را اتخاذ کرده است) پدید آید. این مسئله از آن روست که اولاً کتمان مناسبات قدرت خود به نوعی ریشه در غیربازتابندگی فرم‌های روایی و بصری دارد و از سوی دیگر استمرار این فرم‌های مرسوم و متعارف است که به استقرار و استمرار مناسبات نامتقارن قدرت

1. representation

www.SID.ir

(تولید و بازتولید آن‌ها)یاری می‌دهد. این امکان‌های اخلاقی در ادامه و در مطالعه‌ی موردی *کلوزآپ- نمای نزدیک* با تفصیل بیشتری مطرح خواهند شد.

روش‌شناسی

تلقی مقاله‌ی حاضر از روایت، برآمده از تمایزی ست که نئوفرمالیست‌ها میان داستان، پیرنگ، و سبک برقرار می‌سازند. *دیوید بُردول*[1] در کتاب روایت در سینمای داستانی به منظور شرح این تمایزها، از تعریف داستان آغاز می‌کند: « *داستان الگویی است که ادراک کنندگان روایت، از خلال مفروضات و استنباط‌های خویش خلق می‌کنند*» (بردول، ۱۳۸۵: ۱۰۵) به این معنا داستان معادل همان چیزی است که فرمالیست‌های روسی ذیل عنوان فبیولا از آن یاد می‌کنند. ساختن داستان عملی است که تماشاگر از رهگذر درک نشانه‌ها، سرنخ‌ها و اشارات فیلم و به کار گرفتن طرحواره‌ها و پس‌زمینه‌های خود بدان نائل می‌آید. به این ترتیب که فیلم براساس ساختارها و تعینات فرمال‌اش، طرحواره‌ها و پسزمینه‌هایی را در تماشاگرِ خود برمی‌انگیزد و از این طریق وی را به ساختن فرضیه‌ها و آزمودن و محک زدن آن‌ها ترغیب می‌کند. این فرآیند ادراکی در نهایت در جهت بنا ساختن داستان عمل می‌کند. از سوی دیگر پیرنگ عبارتست از « *انتظام و ارائه ی بالفعل داستان فیلم... نه کل متن آن*»(بردول، ۱۳۸۵: ۱۰۶). پیرنگ به این معنا معادل آن چیزی است که فرمالیست‌های روسی از آن به سیوژه یاد می‌کنند. علاوه بر این سبک نیز « *نوعی نظام پدید می‌آورد که از طریق آن، اجزا و عناصر گوناگون (نمودهای خاصی از تکنیک‌های فیلم) براساس اصول سازمان‌بندی روایت به جریان می‌افتند*» (بردول، ۱۳۸۵: ۱۰۶).

بنابراین می‌توان سبک را به عنوان استفاده‌ی انتظام یافته از تمهیدات و ابزارهای سینمایی به حساب آورد. بنا بر تعاریف فوق، پیرنگ، فیلم را به عنوان فرآیندی درام پردازانه تجسم می‌بخشد و سبک، فیلم را همچون فرآیندی تکنیکی مجسم می‌نماید. پیرنگ و سبک در کنش متقابل با هم قرار داشته و به این ترتیب آنچه ما روایت می‌خوانیم از رهگذر همین تأثیر و تأثر پدید می‌آید. اما علاوه بر دو نظام پیرنگ و سبک می‌توان عناصر دیگری را نیز در یک متن سینمایی شناسایی کرد که ذیل دو نظام فوق الذکر به صورت تامی قابل توضیح نیستند. کریستین تامسون این عناصر را مازاد[2] سینمایی می‌نامد. به بیان وی، فرمالیست‌های روس نشان دادند که:« *می‌توان فیلم‌ها را به عنوان منازعه‌ی نیروهای متخالف تلقی کرد. برخی از این نیروها در راه یکپارچگی اثر تلاش می‌کنند، می‌خواهند به آن قوام کافی بدهند تا ما بتوانیم*

1. David Bordwell
2. excess

www.SID.ir

ساختارهای آن را درک و پی‌گیری کنیم. در بیرون از این ساختارها سویه‌هایی از اثر قرار دارند که نیروهای وحدت بخش اثر در آن جا حاکمیت ندارند، یعنی مازاد» (تامسن، ۱۳۸۱: ۷۱).

به منظور تحلیل پیرنگ می‌توان از منطق پرسش و پاسخ (که گاهی منطق اروتتیک[1] نیز خوانده می‌شود) بهره گرفت. *نوئل کارُل*[2] با مدنظر قرار دادن این منطق، بر این امر تأکید می‌کند که می‌توان روایت در سطح پیرنگ را به عنوان مجموعه‌ای از سرنخ‌ها به منظور برانگیختن پرسش‌ها و از سوی دیگر به عنوان مجموعه‌ای از سرنخ‌ها به منظور یافتن پاسخ این پرسش‌ها در نظر آورد (کارُل، ۲۰۰۹: ۳-۲۱۲). البته این منطق پیش از هر چیز متعلق به روایت‌های وحدت یافته است که ذیل آن هنگامی که جمله‌ی پایان بر پرده‌ی سینما نقش می‌بندد، تماشاگر به احساسی از کامل بودگی می‌رسد و خود را مواجه با روایتی می‌بیند که یک کل منسجم و غیرقابل تجزیه بوده و چیزی از آن بیرون نمانده است (همان: ۱۰-۲۰۹).

اما در واقع منطق اروتتیک را نمی‌توان به روایت‌های وحدت یافته‌ای که وحدت آن‌ها ناشی از بستار روایی ست محدود دانست؛ چرا که حتی روایت‌هایی که به انحاء مختلف از بستار روایی عدول می‌کنند و از رسیدن به وحدت چه در سطح مقطعی و چه در سطح کلی امتناع می‌ورزند، باز هم با توجه به منطق اروتتیک چنین امری را به انجام می‌رسانند.

به باور دیوید بُردول و کریستین تامسون وقوف به سبک و عاملیت آن در فرآیند ادراکی، امری که است که به ندرت برای تماشاگر اتفاق می‌افتد. به همین علت در تحلیل سبک فیلم، می‌باید از روشی بهره گیریم که توجه ما را به نحوی به سبک معطوف سازد که ورای مواجهه‌ی مرسوم در تماشای فیلم است. آن‌ها به منظورِ نیل به این هدف، چهار مرحله‌ی کلی را بر می‌شمارند: ۱. نخستین کار در تحلیل سبک فیلم آن است که تحلیل‌گر بدین امر توجه کند که اجزای فیلم به چه نحوی در کنارِ یکدیگر قرار گرفته و از طریق چه منطقی به یک کل بدل شده‌اند (بوردول، تامسون، ۱۳۸۲: ۳۵۶). ۲. در مرحله‌ی بعد تلاش می‌شود تا تکنیک‌های شاخص مورد شناسایی قرار گیرد(بوردول، تامسون، ۱۳۸۲: ۳۵۷). ۳. مرحله‌ی سوم در تحلیل سبک، توجه به چگونگی الگوبندی تکنیک‌های شاخص است. به طور کلی «*تکنیک‌ها در طول فیلم یا بخشی از آن ممکن است عیناً تکرار شوند، به صورت‌های متنوع تکرار شوند، بسط داده شوند و در توازی با هم ظاهر شوند*»(بوردول، تامسون، ۱۳۸۲: ۳۵۷). ۴. مرحله‌ی چهارم و آخر آن است که تحلیل‌گر به بررسی کارکردهای تکنیک‌های شاخص و الگوهای حاصل از این تکنیک‌ها بپردازد. به بیان دیگر تحلیل‌گر می‌باید ببیند که سبک در فرم سراسری فیلم چه نقشی را بر عهده دارد(بوردول، تامسون، ۱۳۸۲: ۳۵۸).

1. Erotetic logic
2. Noel Carroll

Archive of SID

www.SID.ir

تامسون در مقاله‌ی خود که به عناصر مازاد سینمایی اختصاص داده است، چهار طریق کلی را بر می‌شمارد که به بیان او در آن‌ها ماده‌ی فیلم بر انگیزه فزونی می‌گیرد. تامسون چهار طریق را به منظور شناسایی مازادها بر می‌شمارد: ۱. «*کارکرد روایی ممکن است حضور یک تمهید را توجیه کند، اما همیشه نمی‌تواند توجیه کننده‌ی آن فرم ویژه‌ای باشد که هر یک از عناصر به خود خواهند گرفت*»(تامسن، ۱۳۸۱: ۷۶). ۲. می‌توان مواردی را متصور شد که در آن‌ها یک تمهید با ظاهر شدن بر پرده، مدت زمان لازم برای ادراک معنا و کارکرد روایی خود را سپری کند و در عین حال همچنان بر پرده باقی بماند. در این حالت تداومِ حضورِ دیداری و شنیداری این تمهید، تأملات و توجهاتی را به خود جلب می‌کند که ورای معنا و کارکرد روایی آن است. ۳. استفاده از تمهیدات چندگانه برای اجرای کارکردهای یکسان، از جایی به بعد اهمیت دلالت‌های روایی آن‌ها را به حداقل رسانده و در نتیجه این تمهیدات از خلال جذابیت‌های ذاتی خود واجد اهمیت می‌شوند. ۴. « *یک انگیزه‌ی واحد ممکن است در خدمت توجیه تمهیدی باشد که بعدها چندین بار تکرار خواهد شد. این تمهید، از طریق این تکرار ممکن است از انگیزه‌ی نخستین خود سرریز کرده و اهمیتی بسیار بیش‌تر از کارکرد روایی یا ترکیب بندانه‌ای پیدا کند که ظاهراً به عهده گرفته بود*»(تامسن، ۱۳۸۱: ۷۷).

تفکیک‌های فوق الکذر میان اجزای مختلف روایت از اهمیت بالایی در بحث از بازتابندگی برخوردار است. همان‌طور که خواهیم دید این امر از آن روست که در روایت سینمایی مسئله‌ی بازتابندگی می‌تواند هم در نظام پیرنگ و هم در نظام سبک (و البته در مواردی در هر دوی این نظام‌ها) عمل کند و از سوی دیگر عناصر مازاد روایی نیز می‌تواند به نحو مشابهی به اخلال در جهان یکپارچه‌ی روایت مبادرت ورزیده و در نتیجه درجاتی از بازتابندگی را برای آن امکان پذیر نمایند.

کلوزآپ- نمای نزدیک در سال ۱۳۶۸ توسط *عباس کیارستمی* ساخته شد. یکی از نکات مهمی که کلوزآپ-نمای نزدیک را از بسیاری جهات از دیگر روایت‌های سینمایی جدا می‌کند، تمرکز آن بر واقعیت پیشافیلمی (در اینجا: جهان داستان) و نسبتی است که با این واقعیت برقرار می‌سازد. از طرف دیگر، کلوزآپ- نمای نزدیک این نسبت با واقعیت پیشافیلمی را از رهگذر نوعی بازتابندگی در قبال فرم‌های مرسوم و متعارف روایت به انجام می‌رساند. *کلوزآپ-نمای نزدیک* تلاش می‌کند تا با بهانه قرار دادنِ پرونده‌ی قضایی مربوط به حسین سبزیان (تلاشِ در ظاهر کلاهبردارانه‌ی او به منظور قبولاندن خود به عنوان یک کارگردان معروف سینما)، روایتی را از زندگی وی ارائه دهد. فیلم با کوشش‌های خبرنگاری به نام فرازمند به منظور ارائه‌ی روایتی از حسین سبزیان آغاز می‌شود. فرازمند روایتی از این ماجرا ارائه داده و آن را در مجله‌ی سروش چاپ می‌کند. از طرف دیگر خانواده‌ی آهنخواه (خانواده‌ای که سبزیان آن‌ها را فریب

Archive of SID

www.SID.ir

داده)، در شکایت‌شان از حسین سبزیان، روایت خود را از ماجراهایی که میان آن‌ها و حسین سبزیان گذشته است به دادگاه ارائه می‌دهند. اما در این میان، حسین سبزیان هر دوی این روایت‌ها را رد کرده، و به نوعی (به زبان خودش) بر بازنمایی سوگیرانه و غیروفادارانه‌ی این دو روایت تأکید می‌کند.

بر همین اساس، عدم رضایت سبزیان از روایت‌های ارائه شده و خواست درونی او برای ارائه‌ی روایتی بدیل، به نقطه‌ی عزیمت تلاش کیارستمی و گروه فیلمبرداری‌اش به منظور تهیه‌ی گزارش (فیلم) از حسین سبزیان، بدل می‌شود. این مسئله در همان برخوردهای ابتدایی میان سبزیان و کیارستمی موکد می‌شود: در زندان قصر، هنگامی که کیارستمی به ملاقات سبزیان رفته و برای اولین بار با او رویاروی می‌شود، سبزیان اکیداً روایت‌های ارائه شده را رد می‌کند و سپس رو به کیارستمی کرده و از وی می‌خواهد که رنج او را روایت کند (به بیان خود سبزیان، رنج او را به روایت تصویری کشد).

به این ترتیب می‌توان گفت که خاستگاه فیلم کلوزآپ-نمای نزدیک، همانا فقدان مزیت بازنمایی و روایت است. حسین سبزیان به سبب عدم دسترسی به ابزار بازنمایی، فاقد توانایی لازم به منظور روایت خویش می‌باشد. این محرومیت از ابزار بازنمایی موجب می‌گردد تا وی نتواند به مقابله با روایت‌های برساخته‌ی دیگران مبادرت ورزد و به طریق اولی از ارائه‌ی روایت بدیلی از خویش ناتوان باشد. از سوی دیگر همین محدودیت‌های سبزیان در امر بازنمایی و روایت است که مناسبات نامتقارن قدرت را در این فیلم (و نیز در ارتباط با بازنمایی و روایت در بستر کلی‌تر اجتماع) سامان می‌دهد. به این ترتیب که سبزیان به طور نظام‌مند و اجتناب‌ناپذیری در جایگاه فروتری نسبت به آنانی که از توانایی و ابزار لازم به منظور بازنمایی برخوردارند قرار دارد. بر همین اساس است که کیارستمی تلاش می‌کند تا از رهگذر فیلم کلوزآپ-نمای نزدیک فضایی را گشوده و از طریق این گشودگی، امکانی را برای روایت و صدای حسین سبزیان فراهم آورد؛ گشودگی‌ای که همانطور که خواهیم دید از طریق بازتابندگی حاصل آمده و بر آن است تا حتی المقدور، بازنمایی و روایتی فارغ از سلطه را نسبت به حسین سبزیان امکان پذیر کند.

تحلیل فیلم

براساس تلقی فق الذکر از روایت سینمایی، *کلوزآپ-نمای نزدیک* را سکانس به سکانس تجزیه کرده و در هر سکانس پیرنگ، سبک و مازاد را مورد شناسایی قرار داده‌ایم. بر این اساس می‌توان پیرنگ، سبک و عناصر مازاد را بدین نحو در کلیت فیلم تشخیص داد:

پیرنگ: به طور کلی از منظر پیرنگ، می‌توان صحنه‌های فیلم را به دو گونه‌ی اصلی تقسیم کرد.

Archive of SID

www.SID.ir

الف- *صحنه‌های مستندگونه و گزارشی* عبارتند از: صحنه‌هایی که در آن‌ها، کیارستمی و گروه فیلمبرداری‌اش به مکان‌های واقعی و آدم‌های واقعی مراجعه کرده و از این طریق تلاش می‌کنند تا گزارشی را در ارتباط با موضوع حسین سبزیان تهیه نمایند. صحنه‌های مستندگونه و گزارشی، به یک معنا پیرنگ اصلی فیلم را تشکیل می‌دهند. به این ترتیب که از تیتراژِ فیلم به بعد، شاهد تلاش کیارستمی و گروهش برای روایت ماجرای حسین سبزیان هستیم و پیشرفت پیرنگ اصلی بسته به پیشرفت این گروه در برساختن روایتی از آنچه گذشته است می‌باشد. صحنه‌های مستندگونه و گزارشی، در برخی موارد پیشرفت‌هایی را در راستای ترسیم رویدادها دارند و البته در مواردی دیگر از این پیشرفت کناره گرفته و بیش از همه بر خود حسین سبزیان متمرکز می‌شود.

ب- *صحنه‌های بازسازی شده*: در صحنه‌های بازسازی شده ما شاهد رویدادهایی هستیم که پیش از آغاز روند جستجوگری کیارستمی و گروه فیلمبرداری‌اش، به وقوع پیوسته‌اند و کیارستمی به منظور تکمیل پیرنگ، آن‌ها را بازسازی نموده است. صحنه‌های بازسازی شده در برخی موارد در جهت پیشرفت رویدادها عمل می‌کنند، اما در بسیاری از موارد بیش از آنکه صرفاً رویدادها را ذکر نمایند، به بسط آن‌ها از طریق بازسازی مبادرت می‌ورزند. علت این امر آن است که بسیاری از صحنه‌های بازسازی شده، پیش از نمایش‌شان به صورت اشاره و یا از طریق استنباط مسجل شده‌اند و به تصویر کشیدن آن‌ها در جهت ارائه‌ی جزئیات بیشتری از این رویدادها (بخصوص جزئیات مربوط به حالات و رفتارهای حسین سبزیان) است.

سبک: می‌توان براساس سنخ‌شناسی صحنه‌ها، الگومند شدن استفاده از تکنیک‌ها را نشان داد. بر این اساس دو الگوی سبکی مهم را در میان صحنه‌های فیلم قابل شناسایی ست.

الف- صحنه‌های مستندگونه و گزارشی: در این صحنه‌ها فیلمبرداری و میزانسن به نحوی ترتیب داده شده است که حالت مستندگونه و گزارشی محفوظ بماند. به این ترتیب که اکثراً دوربین روی دست بوده؛ در بسیاری از موارد آدم‌ها رو به دوربین یا رو به کیارستمی (که در کنار دوربین ایستاده) سخن می‌گویند؛ از دکوپاژ و میزانسنِ پیشاپیش طراحی شده کمتر استفاده شده و به اقتضای رویدادها، دوربین و میزانسن تغییر می‌کند؛ آدم‌ها نابازیگر بوده و در واقع نقش خود را ایفا می‌کنند؛ گفتگوها اکثراً در لحظه رخ می‌دهند و اگر هم از پیش طراحی شده باشند، جنبه‌ی قطعی نداشته و به همین سبب بداهه‌پردازانه، نامنسجم، گاه متناقض و نیز همراه با تپق زدن هستند؛ تداوم مکانی در این صحنه‌ها حفظ می‌شود؛ اما برش‌ها به نحوی هستند که تداوم زمانی هر چند وقت یکبار نقض می‌گردد (هر چند زمان‌های محذوف، فواصلی مهم و دائمی پدید نمی‌آورند)؛ در صحنه‌های دادگاه دوربین عموماً قاضی و سبزیان را در نماهای مختلف (بخصوص کلوزآپ) نشان می‌دهد، گاهی هم حالتی جستجوگر یافته و در میان حضار می‌گردد.

www.SID.ir

ب- صحنه‌های بازسازی شده: در این صحنه‌ها، بیش از همه شاهد استفاده از صحنه‌پردازی‌ها، دکوپاژ و میزانسن‌های پرداخته شده و از پیش برنامه‌ریزی شده هستیم که از خامی و بداهه‌پردازی صحنه‌های مستندگونه و گزارشی فاصله می‌گیرد. تداوم زمانی، تداوم مکانی و حتی تداوم گرافیکی در تدوین به نحو بارزی قابل مشاهده است. علاوه بر این از تکنیک‌هایی مانند برش بر روی نگاه، یا نما- عکسِ نما به منظور بالا بردن تداوم استفاده شده است. برخی از صحنه‌ها حتی در یک نمای ایستا خلاصه شده (یا حداکثر با یک پن همراه می‌شود)، تدوین حذف می‌گردد و تداوم به حداکثر می‌رسد.

عناصر مازاد

برخی از صحنه‌ها نسبت به کلیت روایت (چه در طول پیرنگ اصلی، و چه در عرض آن) مازاد محسوب می‌شوند: یعنی نه تنها روایت را در طول پیرنگ پیش نمی‌برند، بلکه آن را در عرض نیز گسترش نمی‌دهند. این صحنه‌ها را می‌توان از منظر پیرنگ مازاد دانست. از سوی دیگر در بسیاری از صحنه‌ها، به خصوص صحنه‌های مربوط به دادگاه که با کلوزآپ‌های زیاد و طولانی از حسین سبزیان همراه است، چهره‌ی حسین سبزیان واجد جذابیت‌های ادراکی‌ای است که از صرف اطلاعاتی که این نماها منتقل می‌کنند فراتر رفته و از آن‌ها سرریز می‌کند.

برقراری نسبت بازتابنده با فرم متعارف در ساحت پیرنگ، سبک و مازاد

یکی از مهمترین مسیرها و مجراهای نزدیک شدن به بازتابندگی در روایت *کلوزآپ- نمای نزدیک*، پرداختن به نسبت آن با فرم متعارف داستانی و به طور کلی روایت کلاسیک است[۱]. این رویکرد از آن رو موجه می‌نماید که فرم‌های متعارف در هنر و روایت، همانا فرم‌هایی هستند که اصولاً به سبب آشنا و مأنوس بودن، کمترین میزانی از بازتابندگی را امکان پذیر کرده و در واقع به عوضِ تشویق به بازتابندگی، به هر چه نامرئی‌تر ساختن روایت و بازنمایی معطوف هستند. به بیان دیگر، انس و آشنایی مخاطب با این فرم‌ها، سبب ساز فرآیند ادراکی همواری می‌شود که به علت همین هموار بودن، کمترین توجهِ ممکن را به خود معطوف ساخته و در نتیجه حتی الامکان نامرئی و غیربازتابنده می‌ماند. بنابراین عدول از فرم‌های متعارف همانا نمایانگر تلاشی‌ست که در جهت فراتر رفتن از این فرم‌ها و فراهم آوردن امکان‌های بازتابنده و بدین صورت می‌پذیرد.

۱. برای بحث تفصیلی در ارتباط با روایت متعارف و کلاسیک در سینمای داستانی، رجوع شود به: (بُردول، ۱۳۸۵) و برای ویژگی‌های زیبایی شناختی و سبک شناختی این شیوه از روایت رجوع شود به: (معیریان، ۱۳۷۷). همانطور که خواهیم دید، تحلیل پیش رو بیش از هر چیز معطوف به ابعاد زیبایی شناختی اثر سینمایی مورد نظر است و در نتیجه می‌توان آن را ذیل نقد یا تحلیل درون‌نگر درنظر آورد (راودراد، فرشباف؛ ۱۳۸۷: ۸-۳۷).

www.SID.ir

روایت کلوزآپ- نمای نزدیک، به عکس روایت‌های متعارف و کلاسیک، فاقد شخصیتی است که از روانشناسی معینی برخوردار بوده و در طول روایت به منظور رسیدن به هدفی مشخص دست به تلاش می‌زند. اگر هم بتوان فرض گرفت که حسین سبزیان برای هدفی مشخص به خانواده‌ی آهنخواه نزدیک شده، اتفاقاً فیلم از جایی آغاز می‌شود که این تلاش‌ها به انجام رسیده است. همچنین فیلم به جای آنکه تمرکز خود را بر این تلاش‌ها قرار دهد، به عکس تلاش می‌کند تا آنچه پشت این تلاش‌ها مستتر است (یعنی خودِ حسین سبزیان) را مورد تأمل و روایت قرار دهد. در این راستا، فیلم تعمداً و به صورتی نظام‌مند، اهمیت رویدادها را نسبت به اهمیت خودِ حسین سبزیان به حاشیه می‌برد. به بیان دیگر آنچه میان وی و دیگران گذشته است، تنها بهانه‌ای ست به منظور ترسیم خودِ حسین سبزیان. علاوه بر این اگر هم با تلاش و موانعی مواجه باشیم، این تلاش‌ها و موانع اصولاً ارتباطی با تلاش‌ها و موانع مرسوم در روایت متعارف و کلاسیک ندارند.

تلاش‌های حسین سبزیان در روایت کلوزآپ- نمای نزدیک، تلاشی‌ست به منظور بازکردن فضایی برای ارائه ی صدای خویش، و او این کار را به کمک کیارستمی به انجام می‌رساند. به این ترتیب تلاش او، کوششی برای بازشناخته شدن است، و موانع او همانا فقدان مزیت بازنمایی و روایتِ وی می‌باشد. حتی می‌توان گفت که مانع مهمتر او، عدم توانایی وی در توضیح دادنِ خویش است؛ ناتوانی‌ای که تلاش می‌شود تا حتی المقدور با طرح پرسش‌های کیارستمی از وی هموار می‌شود. به این ترتیب که کیارستمی در برهه‌های مختلف (به خصوص در صحنه‌های مربوط به دادگاه) بر آن می‌شود تا با پرسش‌هایی که مطرح می‌کند، حسین سبزیان را در مسیر توضیح دادن خویش و در نتیجه در مسیر ارائه‌ی صدا و روایتی از خودش یاری دهد. بنابراین آنچه پیرنگ اصلی این فیلم ارائه می‌دهد نه شخصیتی درگیر در سازوکارهای دراماتیک مرسوم، بلکه تلاشی برای به سخن آوردن شخصیتی است که در عدم این تلاش، فاقد هرگونه امکانی برای سخن گفتن و بازشناخته شدن است.

علاوه بر این روایت *کلوزآپ-نمای نزدیک* نه تنها از کشمکش‌های دراماتیک به معنای مرسوم آن عدول می‌کند، بلکه شفافیت و تعین روانشناختی شخصیت خود را نیز به عنوان پیش فرض روایت قرار نمی‌دهد. به بیان دیگر شخصیت اصلی (حسین سبزیان) از همان ابتدا با ویژگی‌هایی معرفی نمی‌شود که به سبب آشنا و ملموس بودن به راحتی قابل هضم و شفاف باشد. به عکس، روایت با آشنایی‌زدایی از شخصیت اصلی، تلاش برای فهم این شخصیت را به عنوان هدف اصلی روایت قرار می‌دهد. آنچه در روایت متعارف سنگ بنای رویدادها قلمداد می‌شود، در *کلوزآپ-نمای نزدیک* به عنوان هدف روایت در می‌آید. از سوی دیگر در روایت کلاسیک، انسجام بیش از هر چیز برآمده از روابط علّی میان رویدادهاست و یکی از عوامل مهمی که این

Archive of SID

www.SID.ir

روایت را در راستای رسیدن به چنین امری کمک می‌کند، همانا شخصیتی مرکزی با ویژگی‌ها و مؤلفه‌های روانشناختی معین و مشخص است. اما روایت *کلوزآپ-نمای نزدیک*، نه تنها چنین وضوح و تعینی را از ما دریغ می‌کند، بلکه همین دریغ کردن را به عنوان عامل محرک روایت درمی آورد؛ رویکردی که روایت کلوزآپ- نمای نزدیک را در فاصله‌ی بعیدی از روایت متعارف قرار می‌دهد.

البته می‌توان گفت که تلاش کیارستمی برای روایت سبزیان و طرح پرسش‌های او به منظور به سخن آوردن وی، خود امری است که به سبب بنا شدن بر مناسبات قدرت، در خطر فروغلتیدن به سلطه قرار دارد. به طور کلی یکی از مهمترین عواملی که سبب می‌شود تا بازنمایی و به طور کلی هر گونه معنادار کردنِ یک امر، بدل به کنشی تمامیت خواه شود، همانا تلاش فاعل بازنمایی به منظور طرح پرسش از یک امر و در نتیجه تلاش وی برای معنادار کردنِ آن امر از منظری خاص است. در این حالت موضوع بازنمایی در نسبت با فاعل بازنمایی معنادار می‌گردد. البته می‌توان گفت که در نهایت کیارستمی تلاش می‌کند تا طرح پرسش‌های او در ادامه ی حرف‌های سبزیان بوده و به یک معنا می‌کوشد تا به سبزیان کمک کند تا وی حرف‌های خود را تا سر حد منطقی شان دنبال کند. به بیان دیگر کیارستمی تلاش می‌کند تا حرف‌های سبزیان بتواند به درجه‌ای از انسجام ارتقاء یابد که برای دادگاه و همچنین برای تماشاگران فیلم معنادار باشد. درست است که این تلاش برای انسجام بخشی، خود می‌تواند به تحریف یا مصادره‌ی سبزیان و حرف‌های او انجامد، اما به نظر می‌رسد که به منظور ارتقای حرف‌های او به سطحی معنادار و همچنین در این راستا که وی بتواند واجد مشروعیت و توجیهی در نزد حضارِ دادگاه و نیز تماشاگران شود، چنین طرح پرسش‌ها و چنین انسجامی که به دنبال طرح پرسش‌ها می‌آید، امری اجتناب ناپذیر است. از سوی دیگر این تلاش کیارستمی فارغ از بازتابندگی نیست. حضور مشهود کیارستمی در این طرح پرسش‌ها به نحوی است که روایت تعمداً بر منبع و منشاء خویش (همان کیارستمی و گروه فیلمسازی‌اش) تأکید می‌کند و به این ترتیب این واقعیت را کتمان نمی‌کند که این کیارستمی ست که واسطه‌ی این روایت است و آنچه از سبزیان می‌بینیم و می‌شنویم، از رهگذر روایت کیارستمی امکان پذیر می‌شود.

با این وجود خطر مهم دیگری در *کلوزآپ- نمای نزدیک* مستتر است که اتفاقاً برآمده از تامل آن بر شخصیت (حسن سبزیان) می‌باشد. درست است که روایت کلوزآپ- نمای نزدیک به سبب تمرکز بر شخصیت حسین سبزیان، از تمامیت خواهی روایت متعارف عدول می‌کند (تمامیت خواهی‌ای که ناشی از ساده‌سازی شخصیت اصلی و قرار دادن رویدادها در پیوندهای علّی خلل ناپذیر است)، اما در نهایت خود می‌تواند به سلطه و مصادره‌ی مضاعفی منجر شود. به این معنا که چنین روایتی را می‌توان در نهایت به عنوان نوعی تلاش برای رام کردن غیریت دیگری در نظر آورد. روایت،

www.SID.ir

شخصیت اصلی خود را معرفی کرده؛ از او آشنایی زدایی می‌کند؛ اما در نهایت در روند تکاملی خود، این غرابت را به فرم کشیده و ذیلِ فراگرفتِ خود قرار می‌دهد. در اینجا تنش مهمی در کار است که به یک معنا می‌تواند به نوعی نقض غرض بینجامد: کیارستمی تلاش می‌کند تا روایت وفادارانه‌ای را نسبت به حسین سبزیان برسازد و در این روند می‌کوشد تا فضایی را برای او گشوده و در نتیجه‌ی این گشودگی، صدای او را امکان‌پذیر کند. اما از طرف دیگر همین تلاش‌ها برای باز کردن فضا برای دیگری (حسین سبزیان) می‌تواند به نحو همزمان به عنوان تلاشی برای دربرگرفتن و فراگرفتن او عمل می‌کند. چرا که حسین سبزیان در روندی قرار می‌گیرد که این امکان فراهم آورده می‌شود تا غیریت‌اش از میان رفته و در نهایت بدل به امری آشنا و قابل شناخت شود(دیویس، ۱۳۸۶: ۱۱). روایت کردن دیگری در واقع همان وساطت کردن اوست و این وساطت بنا بر ذات خود مستعد مخاطرات مصادره گرایانه‌ی بسیاری است(علیا، ۱۳۸۸: ۴۰). روند ایجاد فضا برای سبزیان، می‌تواند در عمل به روندی منتهی شود که ذیل آن، سبزیان در فرم‌ها و مقولاتِ آشنا قرار گرفته و در نتیجه دسترس‌پذیر گردد. البته این امری اجتناب ناپذیر است. روایت و بازنمایی کردن یک امر، در نهایت معادلِ وارد ساختنِ آن امر به آستانه‌ی آگاهی و معنادار کردنِ آن است. به این ترتیب هر چه کیارستمی بیش تر تلاش می‌کند تا فضایی را برای حسین سبزیان فراهم آورد، خطر مستتر (یعنی مصادره و تصاحب شدن وی) نیز افزایش می‌یابد.

البته به نظر می‌رسد که کیارستمی تا حد زیادی از این مسئله آگاه بوده و حتی الامکان تلاش کرده است تا از این امر اجتناب کند. به عنوان نمونه همان‌طور که گفتیم وی می‌کوشد تا ترجیحاً پرسش‌هایش را در ادامه‌ی روند صحبت‌های سبزیان قرار دهد و در نتیجه موضوع جدیدی را در نسبت با او طرح نکند (هر چند در برخی موارد چنین می‌کند). او همچنین می‌کوشد تا با شکستنِ فرمِ مرسومِ حاکم بر دادگاه، امکانی را برای سخن گفتنِ سبزیان فراهم آورد که ذیل این امکان، سبزیان بتواند سخن گفته و سخنانِ وی توسط دیگران (به عنوان نمونه توسط قاضی و دیگر حضار دادگاه) قطع، مصادره و فراگرفته نشود.

در اینجا کیارستمی بازتابندگی مهمی را نسبت به وضعیت دادگاه از یکسو و نسبت به فرم‌های مرسومِ پرداختن به صحنه‌های دادگاهی در روایت‌های متعارف از سوی دیگر، مبذول می‌دارد. اولاً کیارستمی با اختصاص دادن دوربینی به سبزیان (دوربینی که قرار است گفته‌های او را فارغ از جریان عادی دادگاه ضبط کند) فضایی را برای سخن گفتن او فراهم می‌آورد و تلاش می‌کند تا این سخن گفتن توسط جریان مرسوم و رسمی دادگاه منقطع و مختل نشود. او دوربین متفاوتی را به صحبت‌هایی اختصاص می‌دهد که خارج از عرف دادگاه است، و از طریق این تفکیک میان دوربین‌ها (و به تبع آن تفکیک میان منطق دادگاه و منطقی که می‌کوشد تا محدودیت‌های سبزیان در سخن گفتن را هموار سازد)، مجرای منحصر به فردی را برای صدای

www.SID.ir

سبزیان فراهم می‌آورد: صدایی که چه بسا منطق و روند مرسوم دادگاه از شنیدن آن ناتوان باشد. از طرف دیگر ما شاهد حضور وکیلی برای حسین سبزیان نیستیم (آنچنان که در دادگاه‌های مرسوم و مهمتر از آن در روایت‌های متعارف از ماجراهای دادگاهی، شاهد آن هستیم)؛ و در نتیجه سبزیان به تنهایی از خودش دفاع می‌کند. این امر از آن روست که کیارستمی می‌کوشد تا حتی الامکان از هرگونه وساطت مضاعفی برای بیان صدای سبزیان و هر گونه امکان مضاعفی برای مصادره اجتناب کند (مصادره‌ای که احتمالاً در ترجمانِ حقوقی صورت گرفته توسط یک وکیل پدید می‌آمد).

از سوی دیگر صحنه‌های مربوط به دادگاه علیرغم حفظ منطق کلی حاکم بر این وضعیت، از هرگونه درام پردازی مخصوصِ این نوع روایت‌ها عدول می‌کند. این امر تناظرهای سبک شناختی مهمی را نیز به دنبال دارد. به عنوان نمونه در تدوین صحنه‌های دادگاه به گونه‌ای عمل شده است که در اکثریت موارد، هنگامی که سبزیان در دوربین کلوزآپ سخن می‌گوید، این سخن گفتن به واکنش‌های دیگر افراد حاضر در دادگاه برش نمی‌خورد. این امر از آن روست که کیارستمی تلاش می‌کند تا صحبت‌های سبزیان، در نسبت با واکنش‌هایی که دیگران بدان نشان می‌دهند مورد خوانش قرار نگیرد، و به یک معنا این واکنش‌ها به عنوان واسطه‌ای برای تصاحب و مصادره‌ی این صحبت‌ها عمل نکنند. به بیان دیگر این فقدان واکنش‌ها (به جز چند مورد که چهره‌ی قاضی نشان داده می‌شود) به حسین سبزیان کمک می‌کند تا صحبت‌های خود را حتی الامکان فارغ از هر واکنشی که دیگران ممکن است بدان نشان دهند بیان و ابراز نماید؛ واکنش‌هایی که در صورت حضور تکرارشونده شان (مانند روایت‌های متعارف)، می‌توانستند معنای گفته‌های او را متأثر و در نهایت مصادره کنند[1].

۱. اینکه دیگری بتواند سخن بگوید، بدون آنکه سخن‌اش مورد تفسیر، ویرایش و تعدیلِ خود قرار گیرد. به بیان دیگر دیگری می‌باید بتواند سخن گفته و به سادگی حضور داشته باشد؛ بدون آنکه خود به تفسیر و مصادره‌ی سخن وی اقدام ورزد (وسلز، ۲۰۰۸: ۵). علاوه بر این، در انتهای دادگاه، شاهد لحظه‌ای کلیدی در فیلم هستیم که می‌تواند بازتابندگی بالای فیلم نسبت به امکان‌های مصادره گرایانه را نشان دهد. در آخرین لحظاتی که دادگاه به نمایش در می‌آید، سبزیان در پاسخ به سؤال کیارستمی بیان می‌دارد که بازیگری را به کارگردانی ترجیح می‌دهد و از تمایل‌اش برای بازی در نقش خودش سخن می‌گوید. کیارستمی در جواب می‌گوید: «حالا نقش خودت رو بازی کردی، مگه نه؟» اما سبزیان در جواب کیارستمی سکوت می‌کند و لبخند محو و معناداری می‌زند. همین سکوت در قبالِ پرسشِ کیارستمی سبب می‌شود تا بتوان گفت که سبزیان علیرغم آنکه در مقابلِ روایت کیارستمی مقاومت نکرده و در نهایت مانند دو روایتِ پیشین، آن را مردود نمی‌داند، اما در نهایت نسبت به وفادارانه دانستن این روایت و یا نسبت به رضایت‌اش از آن، سکوت می‌کند. تأکید کیارستمی بر این صحنه (از طریق نگاه داشتن این سکوت در نسخه‌ی نهاییِ فیلم و تأملی چند ثانیه‌ای بر آن) نمایانگر آگاهی بازتابنده‌ی وی از احتمال و امکان مصادره‌ی سبزیان از رهگذر روایت کلوزآپ است.

Archive of SID

www.SID.ir

همان‌طور که در ابتدا اشاره شد، در این فیلم صحنه‌هایی را در پیرنگ شاهد هستیم که از منظرِ پیشرفت پیرنگِ اصلی، مازاد محسوب می‌شوند. این صحنه‌ها همانا تأخیرهایی تعمدی در روند اصلی روایت هستند. اما این تأخیرها مانند تأخیرهای مرسوم در روایت‌های متعارف سینمایی عمل نمی‌کنند؛ تأخیرهایی که اصولا به قصد افزایش جذابیت و ایجاد تعلیق صورت می‌پذیرند. در اینجا تأخیرها به نحو رادیکال‌تری نسبت به روایت اصلی مازاد بوده و در نتیجه به عوض آنکه موجبات افزایش جذابیت و افزایش همراهی مخاطب با متن را فراهم آورند، به عکس موجب دور شدن موقتی او از روایت می‌شوند. همین دور شدن سبب می‌شود تا مخاطب بیش از آنکه در روند رو به تکامل روایت ادغام شود، توجه‌اش بیش از همه به فعل روایت معطوف شود: به بیان دیگر در این مقاطع، برساختن جهان داستان نسبت به چگونگی این برساخته شدن به حاشیه می‌رود و به این ترتیب پیرنگ مرئی شده و از شفافیت غیربازتابنده‌ی روایت‌های متعارف فاصله می‌گیرد. علاوه بر این، عامل تأخیر به فرم دیگری نیز در روایت *کلوزآپ-نمای نزدیک* بروز می‌یابد(که البته این فرم نیز همچون مورد فوق الذکر جنبه‌ی نامتعارفی دارد). اصولاً فرم‌های تأخیری بیش از همه مناسب روایت‌هایی هستند که تمرکز خود را بر رویدادها و نه شخصیت قرار می‌دهند. در فیلم *کلوزآپ-نمای نزدیک*، همان‌طور که دیدیم تمرکز بر خود حسین سبزیان و نه بر آنچه بر وی می‌گذرد است. به این ترتیب تأخیر نمی‌تواند چندان معنادار باشد و اصولاً فیلم نیز از این تأخیر اجتناب می‌کند. حتی می‌توان گفت که فیلم تعمداً بر آن استتا عامل تأخیر رابه نحو بازتابنده‌ای تضعیف کند. به این ترتیب که استفاده از صحنه‌های بازسازی شده، در نهایت نمی‌تواند کارکرد تاخیری داشته باشد، چرا که اصولا تماشاگر *کلوزآپ-نمای نزدیک* با آنچه گذشته است آشناست و این صحنه‌ها نمی‌تواند اطلاعات جدیدی را به وی منتقل کند. این مسئله بخصوص در نسبت با تمهید ضرب الاجل معنادار است. در سینمای متعارف تمهید ضرب الاجل از اهمیت بالایی در جذابیت و همچنین انسجام بخشی به روایت برخوردار است: اینکه در نهایت مخاطب پایان مشخصی را انتظار بکشد و از رهگذر این انتظار به فرضیه سازی‌های مختلفی دست زند و این تمهیدی است در روایت *کلوزآپ-نمای نزدیک* به نحو بارزی غایب است (منطقِ «چه خواهد شد؟ » بر روند فرضیه سازی تماشاگر غالب نیست). به این ترتیب که اصولاً اینکه در نهایت سبزیان تبرئه یا محکوم می‌شود از اولویتی در روایت *کلوزآپ-نمای نزدیک* برخودار نیست و در نتیجه نمی‌تواند به عنوان ضرب الاجلی عمل کند که به کل روایت انسجام می‌بخشد. به این ترتیب تأخیرهای صورت گرفته توسط صحنه‌های بازسازی شده ی فیلم، نه در راستای به تأخیر انداختن ضرب الاجل و نه در راستای کمک به فرضیه‌سازی‌های مرسوم در روایت‌های مبتنی بر ضرب الاجل، عمل نمی‌کنند. همان‌طورکه کمی قبل‌تر در ارتباط با صحنه‌های مازاد نسبت به پیرنگ اصلی دیدیم، یکی از

Archive of SID

www.SID.ir

مهمترین و برجسته ترین ویژگی‌های پیرنگِ روایتِ *کلوزآپ-نمای نزدیک*، آن چیزی است که می‌توان از آن به عنوان تمرکز بر چگونگی برساخته شدن جهان داستان سخن گفت. علاوه بر این، استفاده از صحنه‌های بازسازی شده نیز به نحوی است که تماشاگر را در بطن جهان داستان غرقه نمی‌سازد. به این ترتیب که در بسیاری از روایت‌های کلاسیک، صحنه‌های فلش بک دقیقا منطبق بر انتظاراتی عمل می‌کنند که خود پیرنگ در تماشاگرش پدیدآورده است. در این حالت تماشاگر بیش از آنکه این فلش بک‌ها را به عنوان دستکاری مرئی و بارزی در روایت در نظر آورد، آن‌ها را به عنوان مرحله‌ای منطقی و درونی از برساخته شدن جهان داستان در نظر آورده و در نتیجه توجه‌اش معطوف به چگونگی برساخته شدن جهان داستان نمی‌شود (به بیان بهتر چگونگی برساخته شدن به سبب طبیعی بودن، برایش موضوعیت نمی‌یابد). اما در *کلوزآپ-نمای نزدیک* از آنجا که در بسیاری از موارد فلش بک‌ها (یا همان صحنه‌های بازسازی شده) اطلاعات جدیدی را در ارتباط با زنجیره‌ی رویدادها به تماشاگر منتقل نمی‌کنند، تماشاگر نسبت به انقطاع‌های حاصل از فلش بک‌ها هوشیار شده و در واقع متوجه سازوکار پیرنگ می‌شود؛ توجهی که مرئی شدن این سازوکار را به همراه دارد.

در روایت کلاسیک آنچه یک داستان و یک برساخته است، از طریق نامرئی سازی فرآیندهای روایی، به عنوان امری واقعی جلوه گر شده و خود را به عنوان واقعیت و نه برساخته معرفی می‌کند. در این حالت طوری وانمود می‌شود که گویی جهان داستان، جهانی پیشاپیش موجود است که دوربین سینمایی از بیرون به درون آن گام می‌گذارد.

دوربین و به تبع آن تماشاگر، بدل به شاهدان نامرئی[1] می‌شوند که گویی نظاره گرِ واقعیتی پیشافیلمی می‌باشند. در اینجا بیش از هر چیز بازنمایی به انکار *باز*-نمایی بودن خود اقدام کرده و در نتیجه فاقد هر گونه بازتابندگی می‌گردد. اما روایت *کلوزآپ-نمای نزدیک* از همان ابتدا فیلمساز را به عنوان منبع روایت وارد فیلم می‌کند و از این طریق هرگونه توهمی از جنس توهم روایت متعارف و کلاسیک را از میان می‌برد. اما این بدان معنا نیست که روایت *کلوزآپ-نمای نزدیک*، نسبتی با واقعیت پیشافیلمی برقرار نمی‌سازد. اتفاقاً *کلوزآپ- نمای*

---

۱. *«آپاراتوس سینمایی در ساده‌ترین سطح چنین وانمود می‌کند که آنچه در برابر چشم و گوش ما قرار داده تصاویر و صداهای رئالیستی است. اما، تکنولوژی نحوه‌ی ساخته شدن قاب به قاب آن واقعیت را پنهان می‌کند... [این توهم] کاری را که نتیجه‌اش برساختن معناست، از نظر پنهان می‌سازد. و با این کار آنچه را در واقع یک ساختار ایدئولوژیکی، یعنی یک واقعیت خیالی است، طبیعی جلوه می‌دهد...»* (هیوارد، ۱۳۸۱: ۱).*«...واقعیت کاری است که ما از طریق آن ماده را دگرگون کرده و رسانا می‌کنیم... سینما نه تنها نباید این کار را مخفی کند که باید آن را در هر مرحله افشا کند. ما به عنوان بیننده باید کوششی را که برای به دست آوردن تصویر، یا بافت داستان و یا خلق مضمون می‌شود ببینیم، نه آنکه زندانی طلسم تصاویر، داستان و پیام ایدئولوژیک آن شویم»*(اندرو: ۱۳۸۷: ۸۰-۳۷۹).

www.SID.ir

نزدیک فیلمی ست کهنه تنها با واقعیت پیشافیلمی مرتبط است، بلکه این ارتباط را در سطحی پیچیده سامان می‌دهد. از یکسو *کلوزآپ- نمای نزدیک* از طریق تأکید بر کیارستمی، بر برساخته بودن روایت و بر حضور وساطت‌ها در امر روایت تأکید می‌کند، اما در نهایت به سبب سبک مستندگونه و گزارشی خود، بر نسبت مهم و نزدیک فیلم با واقعیت پیشافیلمی نیز صحه می‌گذارد. اگر این وساطت و مستندگونگی نبود، آنگاه فیلم واقعیت پیشافیلمی را به صورت کاملاً ساختگی و از پیش طراحی شده بر می‌ساخت و از این طریق توهم واقعیت را به جای واقعیت می‌نشاند. اما *کلوزآپ-نمای نزدیک* تلاش می‌کند تا با بر هم زدن توهم واقعیت، خودِ واقعیت (به بیان بهتر: واقعیت آنگونه که توسط افراد واقعی -بخصوص حسین سبزیان- تجربه شده است) را مورد تأمل قرار دهد. از این منظر می‌توان گفت که داعیه‌ی واقع گرایی فیلمی چون*کلوزآپ-نمای نزدیک*، نه تنها کمتر از فیلم‌های ساخته شده به شیوه و سبک متعارف نیست، بلکه اصولاً در جهت تقابل با این روایت‌ها و معرفی خویش به عنوان واقع گرایی اصیل و وفادارانه عمل می‌کند. به این نحو که به عکس روایت کلاسیک و متعارف، در اینجا واقعیت پیشافیلمی امری نیست که به صورت بلاواسط به تماشاگر منتقل شود (بلاواسط بودنی که روایت و سبک متعارف و به طور کلی پنداره‌ی شاهد نامرئی در جهت القای آن است)؛ بلکه واقعیت پیشافیلمی از رهگذر مداخله‌های فیلمساز و از طریق به سخن آوردن حسین سبزیان ممکن شده است.

از سوی دیگر صحنه‌های بازسازی شده ی فیلم نیز، علیرغم آنکه نسبت نزدیک‌تری با روایت متعارف و سبک پردازی‌های کلاسیک می‌یابند، اما به سبب قرار گرفتن در کلیت فیلم، ماهیت شاهد نامرئی را از رهگذر بازتابندگی مضاعفی به چالش می‌کشند. به این ترتیب که روایت به سبب بازتابندگی غیرقابل انکارش پیشاپیش به ما هشدار داده است که آنچه می‌بینید صحنه‌هایی‌ست که از رویدادهای اتفاق افتاده در زندان قصر و در دادگاه تهیه شده است و از طرف دیگر باقی فیلم تماماً صحنه‌هایی هستند که به منظور تکمیل روایت، بازسازی و فیلمبرداری شده‌اند. ما می‌دانیم که آنچه فیلم بر محور آن می‌گذرد صحنه‌هایی است که از روند دادگاه و غیره برگرفته شده و باقی صحنه‌ها در واقع اموری هستند که پس از دادگاه (و چه بسا پس از آزادی حسین سبزیان از زندان) فیلمبرداری شده‌اند.

بنابراین سبک و صحنه‌پردازی کلاسیک صحنه‌های بازسازی شده سبب نمی‌شود تا این صحنه‌ها واجد کارکرد شاهد نامرئی شوند (آنچنان که در روایت کلاسیک و متعارف اتفاق می‌افتد). به بیان دیگر تنها زمانی می‌توان صحنه‌های بازسازی شده را به عنوان صحنه‌هایی مبتنی بر پنداره‌ی شاهد نامرئی قلمداد کرد که این صحنه‌ها به صورت مجزا و در انتزاع از کلیت فیلم در نظر آورده شوند.

Archive of SID

www.SID.ir

پیش‌تر از حضور عناصر مازاد مادی و بصری و نقش آن‌ها در روایت کلوزآپ-نمای نزدیک سخن گفتیم. صحنه‌های دادگاه که بخش مهمی از زمان پیرنگ کلوزآپ-نمای نزدیک را به خود اختصاص می‌دهند (و همچنین برخی دیگر از صحنه‌ها) تمرکز مهمی را بر چهره‌ی حسین سبزیان قرار می‌دهند و می‌توان گفت که زمان زیادی از این صحنه‌ها، از نماهای طولانی چهره‌ی وی تشکیل شده است. این استفاده به قدری زیاد و طولانی ست که سبب می‌شود تا کلوزآپ یا نمای نزدیک به عنصری مهم در نظام سبک شناختی اثر بدل شود. از طرف دیگر همانطور که در تعریف عناصر مازاد از نگاه تامسون مشهود است، عناصر مازاد معادلِ سبک فیلم نیستند؛ اما عناصر سبک شناختی می‌توانند تمرکز و توجه بر عناصر مازاد را موجب شوند. به نظر می‌رسد که از این منظر، روایت *کلوزآپ-نمای نزدیک* واجد اهمیت بالایی است و می‌تواند به عنوان مثال مهمی از این کارکرد سبک در جلب توجه به عناصر مازاد محسوب شود. به این ترتیب که استفاده‌ی مکرر و طولانی از کلوزآپ‌های حسین سبزیان سبب می‌شود تا چهره‌ی او واجد اهمیت بالایی در تصاویر و به طور کلی روایت فیلم شود و از این طریق واجد جذابیت ادراکی بالایی گردد که در نهایت از محتواهای این نماها (که همانا حرف‌ها و گفته‌های سبزیان است) سرریز کند. به نظر می‌رسد که همین سرریز کردن حضور چهره‌ی سبزیان از محتوای این نماها، می‌تواند به نوبه‌ی خود نسبت بازتابنده‌ای را با روایت‌های متعارف برقرار سازد. در روایت‌های متعارف، اقتصادی بر کلیت روایت حاکم است که ذیل آن، عناصر سبک شناختی و مادی اثر به موجزترین و بهینه‌ترین شکل ممکن در خدمت پیرنگ و مجاری درام پردازانه‌ی اثر قرار می‌گیرند. اما در اینجا جنبه‌ی مادی اثر (که عمدتا از کلوزآپ‌های حسین سبزیان تشکیل شده است)، با بدل شدن به امری تکرارشونده در کلیت اثر، سلطه‌ی پیرنگ و جنبه‌ی معنایی روایت بر بعد مادی آن را متزلزل می‌کند و از این رهگذر بر سرریز کردن واقعیت پیشافیلمی از محدوده‌های روایت تأکید می‌کند؛ تأکیدی که اصولاً در فرم‌های متعارف و غیربازتابنده غایب است.

نتیجه گیری

همانطور که دیدیم *کلوزآپ-نمای نزدیک* براساس فقدان مزیت بازنمایی/روایت حسین سبزیان آغاز می‌شود و می‌کوشد تا امکان لازم را برای وی به منظور ارائه‌ی روایتی خویش را فراهم آورد. در این مسیر *کلوزآپ-نمای نزدیک*بر آن است تا با برقراری نسبتی بازتابنده با الگوهای مرسوم و متعارف روایت سینمایی، امکان‌های مهمی را به منظور سنجش و نقد محدودیت‌های چنین الگوهایی در پرداختن به روایت فرودستان فراهم آورد؛ محدودیت‌هایی که در روایت‌های متعارف به مصادره‌ی فرودست و به خاموشی مضاعف او منجر می‌گردد (چرا که در نهایت این او

Archive of SID

www.SID.ir

نیست که سخن می‌گوید؛ بلکه دیگرانی به جای او سخن می‌گویند که از مزیت بازنمایی و روایت برخوردارند). علاوه بر این، *کلوزآپ-نمای نزدیک* از این نیز فراتر رفته و تلاش می‌کند تا در عین برملا ساختن این محدودیت‌ها، رویکرد نوینی را نیز به منظور روایت فرودست برسازد؛ رویکردی که واجد امکان‌هایی ورای محدودیت‌های فرم‌های متعارف و مرسوم باشد. این رویکرد نوین به نوبه‌ی خود واجد محدودیت‌ها و البته مخاطرات دیگری‌ست که روایت در بسیاری از موارد می‌کوشد تا با این محدودیت‌های رویکرد نوین نیز نسبتی بازتابنده برقرار سازد و از این رهگذر از بازتولید تمامیت خواهی در سطحی دیگر اجتناب نماید (اینکه تلاش می‌کند تا از مصادره‌ی تمامیت خواهانه‌ی روایت‌های متعارف به تمامیت خواهی در روایت بدیل فرونغلتد). به این ترتیب روایت کلوزآپ-نمای نزدیک به عنوان نمونه‌ای خلاقانه عمل می‌کند که در آن می‌توان به روایت دیگری فرودست مبادرت ورزید و حتی الامکان از مصادره‌ی او اجتناب کرد. در این حالت فاعلان روایت و بازنمایی می‌کوشند امکانی را برای صدای فرودست فراهم آورند (امکانی که در غیر اینصورت وی از آن محروم می‌بود)؛ و در عین حال به جای وی سخن نگویند؛ و باز در عین حال بر این امر تأکید ورزند که این روایت در نهایت باز- نمایی از فرودست است و منطقاً همچون هر بازنموده‌ای، نه امری ذاتی و نه معادل هستی تجربی فرودست، بلکه امری ست که می‌تواند و می‌باید مورد مداقه و مجادله قرار گیرد. در همین راستا و براساس آنچه گذشت می‌توان نسبت بازتابنده‌ی کلوزآپ- نمای نزدیک با روایت متعارف را بدین نحو در قالب مقولات زیر برشمارد.

ویژگی‌ها	روایت متعارف	روایت *کلوزآپ- نمای نزدیک*
روانشناسی شخصیت	به مثابه‌ی پیش فرض	به مثابه‌ی غایت
شفافیت	نامرئی‌سازی روایت	مرئی‌سازی روایت
واقع گرایی	واقع‌گرایی شفاف و کلاسیک	واقع‌گرایی بازتابنده
عامل وساطت	کتمان عامل وساطت	تأکید بر عامل وساطت
شاهد نامرئی	تقویت توهم شاهدنامرئی	توهم زدایی از شاهد نامرئی
عناصر مازاد	تلاش برای حذف مازاد	تأکید بر مازاد
واقعیت پیشافیلمی	به عنوان پیش فرض	به عنوان آنچه وساطت می‌شود
جهانِ داستان	تمرکز بر برساخته شدن داستان	تمرکز بر چگونگی برساخته شدن
پیشرفت پیرنگ	پیشرفت اقتصادی	به تأخیر انداختن و گاه مختل کردن
ضرب الاجل	تأکید بر ضرب الاجل	مرکزیت‌زدایی از ضرب الاجل

Archive of SID

www.SID.ir

منابع

- استم، رابرت (۱۳۸۳) **مقدمه‌ای بر نظریه فیلم**، به کوشش: احسان نوروزی، تهران: انتشارات سوره مهر.
- اندرو، دادلی (۱۳۸۷) **تئوری‌های اساسی فیلم**، ترجمه‌ی مسعود مدنی، تهران: انتشارات رهروان پویش، چاپ اول.
- بردول، دیوید (۱۳۷۵) **روایت در فیلم داستانی**، ترجمه‌ی علاءالدین طباطبایی، تهران: انتشارات بنیاد سینمایی فارابی، جلد دوم چاپ اول.
- --------- -(۱۳۸۵) **روایت در فیلم داستانی**، ترجمه‌ی علاءالدین طباطبایی، تهران: انتشارات بنیاد سینمایی فارابی، جلد اول چاپ دوم.
- بوردول، دیوید؛ تامسون، کریستین (۱۳۸۲) **هنر سینما**، ترجمه‌ی فتاح محمدی، تهران: نشر مرکز.
- تامپسن، کریستین (۱۳۸۴) «شکستن حفاظ شیشه‌ای»، در مفاهیم نقد فیلم، مجید اسلامی، تهران: نشر نی، چاپ دوم.
- ---------- (۱۳۸۱) «مفهوم مازاد سینمایی»، فصلنامه‌ی فارابی، شماره‌ی ۴۷، ترجمه‌ی فتاح محمدی، انتشارات بنیاد سینمایی فارابی، تهران.
- خالق پناه، کمال (۱۳۸۷) «نشانه‌شناسی و تحلیل فیلم»، فصلنامه‌ی انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات، سال چهارم، شماره‌ی ۱۲، انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات، تهران.
- دیویس، کالین (۱۳۸۶) **درآمدی بر اندیشه‌ی لویناس**، ترجمه‌ی مسعود علیا، تهران: موسسه پژوهشی حکمت و فلسفه ایران، چاپ اول.
- راودراد، اعظم؛ فرشباف، ساحل (۱۳۸۷) «مرگ و جامعه»، فصلنامه‌ی انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات، سال چهارم، شماره‌ی ۱۲، انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات، تهران.
- شریعتی، سارا؛ شالچی، وحید (۱۳۸۸) «بازنمایی امر اخلاقی در سینمای پرمخاطب ایران از سگ کشی تا آتش بس»، فصلنامه‌ی انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات، سال پنجم، شماره ی ۱۵، انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات، تهران.
- علیا، مسعود (۱۳۸۸) **کشف دیگری همراه با لویناس**، تهران: نشر نی، چاپ اول.
- معیریان، آرش (۱۳۷۷)«ویژگی‌های زیباشناختی- تکنیکی سینمای کلاسیک هالیوود»، فصلنامه‌ی فارابی، شماره ی ۳۰، انتشارات بنیاد سینمایی فارابی، تهران.
- هیوارد، سوزان (۱۳۸۱) **مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی**، ترجمه‌ی فتاح محمدی، نشر هزاره سوم، تهران.
- Adams, Tony E. (2008) "A Review of Narrative Ethics"- (in Qualitative Inquiry, Vol 14, 2: pp 175-194), University of South Florida, Tampa (http://qix. sagepub. com/content/14/2/175. short)
- Carroll, Noel (2009) "Narrative Closure", in The Routledge Comapion to Philosophy and Film, Routledge

Archive of SID

www.SID.ir

- Durrant, Sam (2004), ***Postcolonial Narrative and the Work of Mourning***, State University of New York Press
- Morton, Stephen (2003) Gayatry Chakravorty Spivak, Routledge
- Smith, Sidonie; Watson, Julia (2001) Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Histories, University of Minnesota Press
- Stam, Robert; Burgoyne, Robert; Flitterman-Lewis, Sandy (2005) New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-Structuralism and Beyond, Routledge
- Wessels, Emmanuelle (2008) Exploring the Ethical Possibilities and Limits of Visual Culture: Levinas' Face of the Other and the Minnesota Science Musuem's Race Exhibit (Paper presented at the annual meeting of the International Communication Association, TBA, Montreal, Quebec, Canada, May 21, 2008)
- **Wyschogrod, Edith (1998),** *An Ethics of Remembering: History, Heterology, and the Nameless Others***, University of Chicago Press**

Archive of SID

www.SID.ir