
واکاوی نسبت میان «گفتن» و «دیگری» در سینمای کیارستمی از منظر آرای امانوئل لویناس*

علی روحانی**

محمد مهدی فیاضی کیا***

تاریخ دریافت: ۹۶/۱۰/۲

تاریخ پذیرش: ۹۷/۲/۱۵

چکیده

این پژوهش از خلال رویارویی میان دو سنت پدیدارشناسی و ساخت‌گرایی در نقد سینمایی و به کمک آرای امانوئل لویناس می‌کوشد تا چگونگی تحقق «گفتن» را در سینمای عباس کیارستمی بررسی کند. این پژوهش پس از بررسی رویکرد لویناس به مفهوم دیگری و زبان، می‌کوشد تا نشان دهد که چگونه پدیدارشناسی سینمایی از خلال رویکرد به فرم سینمایی و پایبندی به واقع‌گرایی در پی تقلیل‌ناپذیری فردیت به کلیت بوده است که در واقع هسته اصلی فلسفه لویناس را شکل می‌دهد. اما این تقلیل‌ناپذیری در عین حال شامل تقلیل‌ناپذیری سوژه نیز می‌شود یعنی آنچه «دیگری» دیگری محسوب می‌شود. در حالی‌که در سنت پدیدارشناسی سینما، تلاش برای واقع‌گرایی، امکان بحران سوژه را فراهم کرده است. بنا به یافته‌های این پژوهش در دوران نخست سینمای کیارستمی شاهد غلبه گفته بر گفتن هستیم. در حالی‌که در دوران دوم چنان «گفتن» غلبه کرده و سوژه چنان امکان تفسیر و مصاحبت را در اختیار «دیگر» قرار می‌دهد که به نظر می‌رسد هستی سوژه با بحران مواجه می‌شود. این بحران در دوران سوم سینمای کیارستمی همچون بحران واقعیت در برابر امر غیرواقعی مطرح می‌شود.

کلیدواژه‌ها: امانوئل لویناس، امر واقعی، دیگری، سوژه، کیارستمی

* این مقاله مستخرج از پایان نامه دکتری نگارنده دوم به راهنمایی نگارنده اول است.

** استادیار دانشگاه هنر، دانشکده سینما و تئاتر.

*** دانشجوی دکترای پژوهش هنر، دانشگاه هنر تهران.

مقدمه

گسست نظریه فیلم از سنت ساخت‌گرایی اگرچه پیوند سینما با پدیدارشناسی از اواسط دههٔ چهل میلادی آغاز شد اما بررسی مطالعات سینمایی متأخر نشان می‌دهد نگاه پدیدارشناسانه تا حدود زیادی در نظریه‌پردازی سینمایی مهجور و مغفول بوده و مدت زمان مدیدی در سایه دیدگاه ساختارگرایانه و مطالعهٔ فیلم به مثابه نظامی از نشانه‌ها قرار داشته است. برای درک این کم‌التفاتی می‌توان به آرای دادلی اندرو^۱ اشاره کرد. او در انتهای دههٔ هفتاد میلادی و در مقاله‌ای با عنوان «سنت مغفول پدیدارشناسی در نظریهٔ فیلم» با طعنه به هواداران رویکرد ساختارگرایی در تحلیل فیلم یادآور می‌شود که «بی‌شمار محققین ادبی و سینمایی امریکایی که مدت‌ها خودشان را مشغول انواع پروژه‌های ساختارگرایانه کرده بودند که از آن سوی اقیانوس اطلس [اروپا] برای ما فرستاده می‌شد حالا از این که فهمیده‌اند مطالعهٔ آن ابزارها منجر به این شده که همان طراحان اروپایی حالا [ساختارگرایی را] مردود کنند یا به خشم آمده‌اند یا [دست کم] گیج شده‌اند.» (Andrews, 1985: 626).

اندرو تأکید می‌کند که حتی ساختارگرایانی مثل ادوارد سعید^۲ و رولان بارت^۳ که همچنان در محدودهٔ متنی [یعنی سینما به مثابهٔ یک متن] فعالیت می‌کنند نیز رویکردشان را به سمت مواجهه با متن نه همچو یک ساختار فرمال، بلکه به مثابهٔ پویایی متنیت تغییر داده‌اند و نشانه‌شناسی کهنه‌کاری مثل اومبرتو اکو^۴ هم از «دانش ابژکتیو نشانه‌ها» به سمت فضاهای مبهم‌تر روحی، یعنی جاهایی که هنر، بداعت و سلطهٔ تفسیر، مدل‌های ساختارگرایانه و افراط در متن‌پنداری را تضعیف می‌کنند تغییر جهت داده است (Ibid: 628). از این رو مقالهٔ مهم اندرو بیش از آن که مروری بر اهم دیدگاه‌های پدیدارشناسی سینما باشد اعتراض نویسنده را به غلبه رویکرد ساختارگرایانه را نشان می‌دهد.

با این حال مهم‌ترین دستاورد دادلی اندرو، بازخوانی آرای اژل^۵ و آیفیره^۶ بر رویکرد ساخت‌گرا است. اژل به پیروی از آیفیره گلایه دارد که مطالعات ساختارگرا، قوانینی از روان‌شناسی، زبان‌شناسی، نشانه‌شناسی

عمومی و جامعه‌شناسی را بر اثر هنری تحمیل کرده و می‌خواهند موارد استفادهٔ آن‌ها را در زندگی کشف کنند. این گونه مطالعات هرگز خود را به جهان هنر تسلیم نمی‌کنند و آن را بر اساس زمینه‌های آن نمی‌نگرند که هر چه باشد نه زمینه‌های دانش و علوم که زمینهٔ تجربه است (اندرو، ۱۳۸۷: ۳۹۰).

آنچه آیفیره از آن به‌عنوان «خود زندگی» و نه «قوانین»ی که از علوم مختلف در آن مطالعه می‌شود یاد می‌کند یادآور رویکرد فیلسوف فرانسوی، امانوئل لویناس به نفس «گفتن» در برابر «گفته» است. از این رو ساحت فیلم نیز بیش از آن که مجموعه‌ای از محتواهای بیان‌شده و موضوعات متنوع روان‌شناختی، زبان‌شناختی و اجتماعی باشد، خود را همچون سوژه‌ای که به جهانی می‌نگرد آشکار می‌کند. این مهم‌ترین حقیقتی است که اغلب دربارهٔ فیلم‌ها فراموش می‌شود.

روش تحقیق

روش پژوهش این مقاله تحلیلی-توصیفی است. این پژوهش ضمن بررسی منابع کتابخانه‌ای همچون کتاب و مقاله سعی دارد مفاهیم «دیگری»^۷ و «گفته و گفتن»^۸ را در آرای لویناس تشریح کرده و سپس با مطالعه کیفی فیلم‌های عباس کیارستمی به‌عنوان منابع تصویری، چگونگی ارتباط میان دیگری و گفتن را در این آثار از منظر نقد پدیدارشناسانه در سینما بررسی کند. برای انتخاب نمونه‌های مرتبط با پژوهش از روش مطالعه موردی استفاده شده است. روش مطالعه موردی یکی از انواع روش تحقیق است که در فرایند آن پژوهش‌گر برای دست‌یابی به نتایج به مطالعه یک یا چند نمونه خاص می‌پردازد و آن‌ها را از جنبه‌های مختلف بررسی می‌کند. این موارد باید مجموعه‌ای با حد و مرز مشخص و متشکل از عناصر و عوامل متعدد و مرتبط با هم باشند. از آن جایی که برای سینمای کیارستمی سه دوران مفهومی در نظر گرفته شده برای تشریح هر دوره از چند فیلم شاخص آن دوره استفاده شده است.

مبانی نظری

مروری بر ایدهٔ اصلی لویناس

آرای لویناس در سنت پدیدارشناسی نضج گرفت و در شکل‌گیری خود از آن سنت فراتر رفت. کلیدواژه اصلی اندیشه لویناس را می‌توان «دیگری» و پروای دیگری دانست. خصیصه فلسفه او پروای دیگری و بازتعریف سوژه همچو هستنده‌ای است که هستی‌اش از مواجهه با دیگری می‌آغازد. اخلاق برای لویناس از نسبت سوژه با دیگری برمی‌خیزد و از حیث مرتبت در مقام هستی‌شناسی قرار دارد به این معنا که وضعیت بنیادین سوژه در این جهان که امکان اخلاق را در عین حال فراهم می‌سازد، حضور در پیشگاه دیگری است. به زبان ساده، سایمون کریچلی چنین بیان می‌کند: «برای لویناس، رابطه اخلاقی رابطه‌ای است که در آن «رو» به دیگری دارم و فاصله خود را حفظ می‌کنم، چرا که فاصله، حاکی از احترام است.» (Critchley, 2014: 286)

در نگاه لویناس تفسیر جدیدی از رابطه هستنده و هستی، دو مفهوم چالش برانگیز سنت پدیدارشناسی به ویژه در آرای هایدگر پدید می‌آید. در اندیشه لویناس بر خلاف سنت هایدگری که در آن هستی، فصل الخطاب پدیدارشناسی می‌شود، هستندگان، جدا از شمول مفهوم هستی قرار می‌گیرند. فردیت هستندگان نباید در جامعیت مفهوم هستی محو شود (لویناس، ۱۳۹۲: ۴۵).

این ایده اصلی، سنگ بنای دیدگاهی است که در آن می‌کوشد از تحویل دیگری به کلیتی که خویشتن می‌سازد و از آن به صورت «همان» یاد می‌کند جلوگیری کند (برگو، ۱۳۹۳: ۱۶). به نزد او حرکت متافیزیک به سوی «جایی دیگر» از ضرورت‌های این دیدگاه است، چرا که «در عام‌ترین صورت، در تاریخ اندیشه فرض بر آن است که معرفت خود را چونان حرکتی نشان می‌دهد که از جهانی که برای ما آشناست، هر چند سرزمین‌های هنوز ناشناخته گرداگردش را گرفته باشند یا از دید پنهان باشد... به سوی بیرون از خویشتنی بیگانه، به سوی ماوراء پیش می‌رود» (Levinas, 1979: 33).

این فراسو و مقصد ناشناخته سفر، همان دیگری یا همان موجود به غیر از هستی است. این خارجیت مطلق و این تقلیل‌ناپذیری دیگری به همان، با واژه «استعلا» طلب می‌شود (Levinas, 1979: 35). او جای دیگری به بیان ساده‌تر شرح می‌دهد که «اگر استعلا معنایی داشته

باشد، فقط می‌تواند دلالت بر این حقیقت کند که «واقعۀ هستی»،^۹ «وجود»^{۱۰} و «ذات»^{۱۱} به سوی چیزی عبور کند که غیر از [خود] هستی باشد. اما چه چیزی «غیر از هستی» است؟» (Levinas, 1981: 3) از نظر لویناس، فلسفه غرب به جای جستجوی دیگری، خودبنیادی را برگزیده است. به این ترتیب که هر گونه معرفت را شکلی تقلیل یافته از همان می‌داند (Levinas, 1987a: 47-48).

به این ترتیب است که معرفت نیز در وجهی که به دیگری نیاندیشد ساختاری سلطه‌گر می‌یابد چرا که معرفت رابطه‌ای را برقرار می‌کند که در خلال آن موجود داننده^{۱۲} به موجودی که موضوع معرفت قرار می‌گیرد^{۱۳} اجازه دهد خود را در عین احترام به غیریت خود و بدون این که آن را به هر چیزی که ذیل این رابطه شناختی قرار گیرد، نشان دهد.

به نزد لویناس روند شناخت شامل آزادی بی‌قید و بند فاعل معرفت است که موضوع معرفت را از خصیصه غیریت خود محروم می‌کند. در واقع «موجود موضوع معرفت» از خصلت «هستنده» بودن خود جدا می‌شود. جدایی خصلت هستنده بودن از موجود بودن، نشان می‌دهد که به نزد سوژه «موجود» در عین این که «هستنده» نیست (یعنی همچون هستنده‌ای در جایی قرار نگرفته) با این حال اثرات هستنده را دارد که نمی‌توان آن را نیستی دانست. بنابراین «موجود بودن» به چیزی نظری بدل می‌شود که تراکم «هستنده بودن» را ندارد ولی در خلال آن می‌توان هستندگان را قابل فهم کرد.

زبان و لویناس

برای لویناس، خشونت از جایی آغاز می‌شود که سوژه وجود بالاستقلال دیگری را نمی‌پذیرد، یا به تعبیری این فاصله میان من و دیگری را به رسمیت نمی‌شناسد و در قبال دیگری بر مالکیت اصرار دارد، چه به شکل ارضای یک نیاز و چه در قالب معرفت به یک ابژه. (Bernasconi, 1997: 84) لویناس برای تشریح این نسبت، دوگانه‌ای می‌سازد برگرفته از مصطلحات افلاطون در سوفیست و تیمائوس، یعنی «همان» و

مواجهه که توأم با مسئولیت نامتناهی سوژه در قبال دیگری است شهادت می‌دهد (Levinas, 1990a: 183). این وجهی است که لویناس آن را «گفتن» می‌نامد. به تعبیر لویناس، «گفتن، به دیگری علامت می‌دهد اما این علامت دلالت به نفس علامت دادن دارد. گفتن، پیش از آن که چیزی گفته شود، مرا رو به دیگری گشوده می‌دارد... این گفتن بدون گفته بدین ترتیب همانند سکوت است. بدون کلام است اما دست خالی نیست. اگر سکوت سخن بگوید، نه از طریق رازی درونی یا نوعی جذبۀ حاصل از التفات، بلکه از طریق انفعال شدید دهش [giving] است که پیش از هر گونه اراده و معناسازی قرار می‌گیرد. گفتن، شهادتی در پیش دیگری است درباره نامتناهی که مرا در هم می‌کوبد و در «گفتن» مرا بیدار می‌کند.» (Levinas, 1990a: 183) و البته که در برابر ایده «گفتن»، گفته قرار می‌گیرد که شامل هر آن چه می‌شود که محتوای سخن و زبان است. زبان از آن حیث که با معرفت سر و کار دارد، با مفاهیم تصاحب، سلطه و نهایتاً خشونت نیز مرتبط است چرا که معرفت در پی اهلی کردن غیریت‌ها و تفاوت‌ها و ریخته‌گری کردن همه در قالب همانی‌ها، تمامیت‌ها و دانسته‌های پیشین است، همچو کار دست برای اندام بدن: ستاندن و اکتساب (علیا، ۱۳۸۸: ۳۹-۴۰). معرفت در کار نظام‌سازی است و بنابراین دست به مقوله‌بندی زده و برای تعیین جایگاه هر غیریت و تفاوت در نظام خویش، آن‌ها را با غیریت‌های دیگر برابر می‌نشانند و با شبیه‌سازی میان غیریت‌ها و تفاوت‌ها، هر غیر را از تکینگی و فردانیت مطلق خویش خارج کرده و همچو یک هویت، پاره‌ای از یک کل، بخشی از نظام خود معرفت، بازتعریف کند. اما «گفتن» حاصل همنشینی و مصاحبت است و در برابر تجاوز و تعدی، به انفعال [Passivity] روی می‌آورد و آن‌گه «گفتن» را با «صمیمیت» و «اخلاص» برابر می‌نشانند. به تعبیر لویناس، «صبوری انفعال باید همواره در مرز باشد و فراتر رنج دیوانه‌وار «برای هیچ» رود، رنجی از سر فلاکت محض. گفتن، علی‌رغم فعالیت آشکارش، تطویل این انفعال محض است.» (Levinas, 1991: 153). این انفعال محض تنها به معنای پرهیز از تجاوزگری محتمل در سطح گفته نیست، بلکه پیشاپیش

«دیگری.» همان، خویشتن است، ذهن است، فکر است و خرد است که به تعبیری هر آن چه را که در محدوده خارجیت، در بیرون از مرزهای سوژه قرار دارد به درون فرو می‌کاهد، به «همان» بدل می‌کند، به پاره‌ای از دانسته‌های پیشین که به شکل تذکار بر سوژه یادآوری می‌شود. این در حالی است که سوی دیگر این دوقطبی، یعنی «دیگری» عبارت است از هر آنچه متفاوت است، و هر آن چه «همان» نیست. سائق نخستین فلسفه غرب از این حیث سلطه‌طلب است یعنی میل دارد به فروکاست دیگری به همان، و به این که همه هستی را در قلمرو خرد و ذهن درآورد. (Morgan, 2007: 89) لویناس در گفتگو با فیلیپ نمو به این نکته اشاره می‌کند که تاریخ اندیشه همواره میل دارد تمامی تجربه را به یک تمامیت ساخته خویش فروبکاهد و بدین ترتیب آگاهی از نفس را با آگاهی از کل برابر نهد. لویناس از این وضعیت فلسفه به‌عنوان «دلتنگی (نوستالژی) برای تمامیت» یاد می‌کند. (لویناس، ۱۳۸۷: ۹۱-۹۲) تمامیت‌سازی فروکاست امر نامتناهی به نظامی آشناست. بدین ترتیب، تمامیت‌سازی با هرگونه غیریت، خارجیت و هر آنچه به «همان» فرو نکاهد ناسازگار است. تمامیت در کار نفی راز، یا در واقع نفی همین فاصله میان سوژه و دیگری است حال آن که جهان خارج از من، دیگری است و بدین معنا، این دیگری به مثابه راز است (Morgan, 2007: 153).

به باور لویناس در میان این‌همان‌سازی‌ها و تقلیل دادن غیر به خویشتن، جوهره زبان همچنان به مصاحبت با دیگری اشاره دارد. بدون دیگری زبان وجود ندارد و این نیروی رهاننده زبان است که چیزها را از حیطه من جدا کرده و به سپهر دیگری می‌سپرد. به زبان درآوردن، پیشکش کردن جهان به دیگری است (Levinas, 1979: 209). از این حیث است که لویناس زبان را ذاتاً اخلاقی می‌یابد. جایی که در آن چیزها با دیگری به اشتراک نهاده می‌شود. زبان در منظر لویناس در پس‌زمینه مواجهه با دیگری است که فهم می‌شود و از این حیث حتی پیش از علایم شفاهی و گفتاری قرار می‌گیرد (Rolfesen, 2017: 13). این وجه از زبان حاصل نفس تقرب و مواجهه با خارجیت دیگری است و به این

حاوی مسئولیت‌پذیری و گشودگی در برابر دیگری نیز هست. لویناس مسئولیت سوژه به دیگری را بی‌نهایت می‌داند که در واقع تعبیری از عدم تقارن مسئولیت اخلاقی است. لویناس در جایی می‌گوید، «می‌دانید که از داستایفسکی نقل قول می‌کنم که «همگان در پیشگاه همهٔ دیگران مسئول‌اند و من بیش از همهٔ دیگران.» ایدهٔ عدم تقارن همین است. رابطهٔ میان من و دیگری غیر قابل طی شدن است. تعادل این رابطه به آن است که عدالتی وجود دارد، دولتی وجود دارد و ما به عنوان شهروندان، با هم برابریم. اما در عمل اخلاقی، در رابطهٔ من با دیگری، اگر فراموش شود که من از دیگران گنجه‌کارترم، آنگاه خود عدالت نیز دوام نخواهد یافت» (Levinas, 1988: 179). برای لویناس، وضعیت بنیادین رابطه با دیگری، مسئولیت است: «پیوند با دیگری فقط به منزلهٔ مسئولیت گره‌خورده و بسته می‌شود، آن هم صرف نظر از قبول یا رد این مسئولیت، صرف نظر از آگاهی یا عدم آگاهی از نحوهٔ تقبل آن، صرف نظر از توانایی یا ناتوانی از انجام کاری مشخص برای دیگری. گفتن، «من این‌جا می‌باشم.» انجام کاری برای دیگری. بخشیدن و عطا کردن. به عبارت دیگر، انسان بودن و برخوردار بودن از روح انسانی.» (لویناس، ۱۳۸۷: ۱۱۱-۱۱۲) «گفتن» در این ساحت است که معنا می‌یابد. ساحت گفتن، ساحت قرار گرفتن در معرض این مسئولیت است، صرف نظر از این که در مقام گفته چگونه با این وضعیت برخورد شود. به تعبیری دیگر، گفتن، یا آن چه لویناس به صراحت آن را از جنس سکوت می‌یابد، همان چیزی است که زبان را ممکن و میسر کرده است.

بنابراین در اندیشهٔ لویناس زبان دو ساحت دارد: ساحتی که در آن نظام نشانه‌ها و معناها بنا شده و در قالب الفاظ، نوشته و گفته، به وجه ارتباطی و انتقال معنا می‌پردازد که لویناس آن را «گفته» می‌نامد، یعنی آن چه گفته شده، و آن چه محتوای زبان است (علیا، ۱۳۸۷: ۱۰۷). گفته‌ها می‌توانند خصمانه یا دوستانه، منزوی یا برون‌نگر، غم‌آور یا شاد باشند. گفته‌ها در ساحتی عمل می‌کنند که بیشتر وجههٔ نظر زبان‌شناسان و نشانه‌شناسان بوده است. اما فراتر از «گفته» لویناس،

«گفتن» را می‌یابد. یعنی جوهر گفتگو و مکالمه، نفس هم‌نشینی و هم‌سخنی با دیگری، و آن هم نه فقط به شکل کلمات، بلکه حتی با نشانه‌ها و تصویرها. بنا به نظر شارحین لویناس، نگاه او به زبان فراتر از اشارهٔ صرف به جوهر اجتماعی زبان است. مسأله نه دربارهٔ کارکرد زبان به مثابهٔ ارتباط، بلکه بیشتر دربارهٔ نکتهٔ بنیادینی است که زبان برای هستی اجتماعی انسان دربردارد (Louise Thomas, 2004: 136). از حیث ارتباطی، دیگری، یا مخاطب گفتار، نوعی مفسر است تا صدق یا کذب گزاره را تشخیص دهد. همچنین اگر مخاطب وجود نداشته باشد، گفتار به آواهایی بی‌معنا بدل می‌شود. از حیث ارتباطی، مخاطب صرفاً کسی است که باید سخن سوژه را فهم و تفسیر کند، خواه امر باشد، یا استفهام، یا اخبار. نقش مخاطب، به معنای وسیع کلمه، معرفت‌شناسانه است. لویناس البته منکر این وجه از زبان در زندگی روزمره نیست، اما زبان پیش از این وجه، وجهی متقدم‌تر دارد؛ وجهی اخلاقی. زبان اهمیت می‌یابد چرا که «دیگری» به شکل واقعی و ملموس، هم‌سخن ماست. «دیگری» در گفتار است که با ما مساهمت می‌ورزد و ما به او پاسخ می‌دهیم. با این وجود، در فرایند گفتار، «گفتن» تحت سلطهٔ «گفته» و محتوای سخن، به فراموشی سپرده می‌شود. در سطح گفته، زبان نقشی کمکی دارد و برای همین ضروری است. اما در همین حین، در جستجوی «هستی دیگر» یا «دیگری هستی»، در جایی خارج از محتواهای سخن است زیرا آن دیگری خود را جایی خارج از «گفته» نمایان می‌کند (Levinas, 1981: 6). این ساختار گفتن است که پیش از انعقاد کلام، و حتی پیش از هستی، متضمن پذیرش وجود دیگری است و فاصلهٔ امنی را تا دیگری حفظ می‌کند که نه سوژه به دیگری و نه دیگری به سوژه تحویل نشوند. در حالی که «گفته» صرفاً فعلیت یافتن زبان است، گفتن آن معنای زبان را افاده می‌کند که در گفته نمی‌گنجد. لویناس از ادغان به این که گفته تنها راه دسترسی به گفتن است ابا ندارد (دیویس، ۱۳۸۶: ۱۵۵). حتی فضای پیرامون زیست انسان نیز خنثی نیست تا با هستی یافتن سوژه دگرگون شود. «هم‌بودی» یعنی هستی مشترک سوژه و دیگری، در ذات فضا مقرر

باشد. سینمای آیزنشتاین در همین پارادایم شکل گرفت و لحظه معنا در آن لحظه هم‌نهشتی زبانی بود (Metz, 1974: 36).

حاصل این دیدگاه در سینما، شکل‌گیری مکتب مونتاژ بود که برای بسیاری آشکارترین شکل هم‌نشانی تصویری و مناسب‌ترین شیوه تأثیر ادبیات بر ترکیب سینمایی بود (Metz, 1974: 32). در این چارچوب ساخت‌گرا، هر آن چه در تصویر به نمایش در می‌آید، همچون دلالتی بر یک معنای مستتر است. معنایی که نه در خود تصویر که از هم‌نهشت تصاویر برمی‌خیزد. اما در برابر این رویکرد، مخالفینی نیز وجود داشتند. برای نمونه آندری تارکوفسکی^{۱۵} از منتقدان جدی رویکرد سینما-مونتاژ بود. چرا که به باور او این رویه اجازه نمی‌داد مخاطب نیز از تجربیات خود چیزی به متن بیفزاید و خوانش فیلم در خارج از پرده هم ادامه بیابد. او معتقد بود: «سینمای مونتاژ برای مخاطب معما و لغز به ارمغان می‌آورد و آنان را وادار به رمزگشایی از نمادها و حیرت در تشبیه‌ها می‌کند... گمان می‌کنم آیزنشتاین به مخاطبش اجازه نمی‌دهد با احساسات خود به آن چه می‌بینند متأثر شوند...» (Tarovsky, 1989: 118) به تعبیری لویناسی، مکتب مونتاژ با اهمیت فوق‌العاده‌ای که بر وجه فنی و رسانه‌ای زبان سینمایی قائل بود اساساً «دیگری» را به فراموشی می‌سپرد. مخاطب در مکتب مونتاژ و به تعبیر تارکوفسکی بیشتر با معما روبرو می‌شود بدون این که اجازه داشته باشد از رویکرد خود و با احساسات خود به تصویر سینمایی نزدیک شود. در این سخن دلالتی لویناسی نیز بر کمرنگ بودن وجه اخلاقی مونتاژ روسی می‌توان یافت، البته اخلاق به معنایی که لویناس مراد می‌کند.

در برابر همین رویکرد بود که منتقدین عموماً فرانسوی نزدیک به پدیدارشناسی دریچه دیگری به سینما گشودند. بازن، در مقاله «امکانات و محدودیت‌های سینما» نقد دیگری متوجه مونتاژ می‌کند که نه به محدود کردن تخیل، بلکه به تهدیدی می‌پردازد که متوجه هستی‌شناسی تصویر سینمایی است. به تعبیر او، «آن چه روی پرده، تخیلی است، باید همان فشردگی مکانی و زمانی امر واقعی را داشته باشد. بنابراین...

است. پس خصیصه ذاتی هر واژه‌ای در زبان است، حتی پیش از آن که از دهان بیرون آید و ملفوظ شود (Levi-nas, 1981: 81). اجمالاً می‌توان گفت آنچه در نظرگاه لویناس دلالت اخلاقی زبان را می‌سازد آن است که محتوای گفتگو و مکالمه بر نفس گفتگو با «دیگری» غلبه نکرده باشد.

زبان سینمایی و دیگری لویناسی

لویناس با سینما آشنایی کامل داشت و در آثار خود از فیلم‌های چاپلین در جهت تبیین مفاهیم فلسفی خود بهره می‌گرفت. علاوه بر آن تاملات او بر دو مفهوم حرکت و زبان مورد توجه فلسفه فیلم بوده است (Coo-per, 2009: 91). اما می‌توان از اندیشه اصلی او نیز در تبیین تفاوت‌های میان دو جریان اصلی مطالعات سینمایی بهره گرفت. در دیدگاه ساخت‌گرا، فیلم (همچنان که زبان) همچون نشانگان مورد مطالعه قرار می‌گیرد. در افراطی‌ترین حالت، هر نشانه، همچون دالی است که به یک معنا، یا مدلول مشخص اشاره دارد، یا آن چه دریدا «متافیزیک حضور» نامیده، یعنی انتظار کشف یک حقیقت در پس هر نشانه (استم، ۱۳۸۳: ۱۱۴ و کالر، ۱۳۸۸: ۳۹). معنای این دلالت آن است که هر چند این رسانه (زبان/فیلم) دارای دو راس فرستنده و گیرنده است، اما این دلالت اخلاقی مصاحبت و هم‌نشینی نیست که اهمیت دارد بلکه کارکرد نشانگانی خود زبان و تصاویر است که واجد اهمیت است. نمونه‌ای از این رویکرد نزد سرگئی آیزنشتاین^{۱۴} مبدع و شارح مکتب مونتاژ است که تصاویر سینمایی را همچون زبان و دارای دستور و قواعد می‌دانست. در آستانه ورود سینما به عصر ناطق، آیزنشتاین نمی‌خواست فیلم به تصرف زبان در آورد بلکه به دنبال این بود که فیلم را زبان کند و ترکیب متفاوتی از عناصر سمعی و بصری به دست دهد (وولن، ۱۳۸۹: ۵۲). از این رو آیزنشتاین نه بر وجه اخلاقی زبان، که بر وجه ارتباطی و گرامری زبان پا می‌فشرد تا بتواند امکانات بیانی را در خدمت «گفته» فراهم کند. این رویکرد ساختارگرایانه حاوی بازنمایی شیء به صورت تحلیلی بود. یعنی اجزاء آن خرد می‌شد (تجزیه می‌شد) و دوباره چنان بنا می‌گردید که حاوی معنای مشخص

نمی‌توان از مونتاژ جز در گستره‌های کاملاً محدود استفاده کرد وگرنه این خطر هست که خودِ هستی‌شناسی داستان سینمایی مورد تهدید قرار گیرد. به‌عنوان مثال کارگردان نباید با کاربرد نما-نمای مخالف از دشواری نمایش دو جنبه همزمان از یک رویداد طفره رود» (بازن، ۱۳۸۶: ۳۵-۳۶ و اندرو، ۱۳۸۷: ۲۵۰).

علت دست‌کاری در زمان، به این خاطر بود که سینمای مونتاژ با تصاویر همچون قواعد گرامری برخورد می‌کرد و با آنان جمله‌ها و گزاره‌های بصری می‌ساخت. اما بازن فراتر از اهمیت نشانه‌ای و زبانی، چیز دیگری در تصاویر می‌بیند که در مقاله «هستی‌شناسی تصویر عکاسی» از آن سخن می‌گوید (استم، ۱۳۸۳: ۷۸ و ووگان، ۱۳۹۴: ۹۲). یکی از جملات کلیدی او به طرز غریبی در عین این که کانون منازعه با شیوه مونتاژ را روشن می‌کند، به پیچیدگی نیز منجر می‌شود: «اگر تاریخ هنرهای تجسمی بیشتر به روان‌شناسی آن‌ها مربوط است تا به زیبایی‌شناسی‌شان، می‌توان گفت که این تاریخ اساساً داستان شباهت (resemblance) یا به عبارت دیگر واقعگرایی (realism) است» (بازن، ۱۳۸۶: ۹). به بیان او، کوشش هنرها همچون مومیایی‌های مصر باستان، غلبه بر زمان بوده اما فراتر از غلبه بر مرگ و مسأله بقا، مفهومی بزرگ‌تر در همه آن‌ها مستتر است: خلق جهان آرمانی همانند جهان واقعی روزمره با تعیین زمانی خاص خودش. به عبارتی دیگر این تصویر است که به خودی خود، به مثابه معنا، اصالت دارد (اندرو، ۱۳۹۳: ۱۶۹). اگر بخواهیم با ادبیات لویناسی بگوییم، تصویر سینمایی قرار نیست صرفاً «تقلیل» غیر به‌خویشتن و ساخت «همان‌بودگی» باشد بلکه خود، واقعیتی برابر و موازی با جهان واقع است. مواجهه با تصویر نه با این پیش‌فرض که معنایی در پس آن است، بلکه با عطف تأکید بر واقعیتی که در آن آشکار می‌شود میسر است.

اهمیت نقد بازن وقتی بیشتر می‌شود که ببینیم مونتاژ در هالیوود به شکل دیگری مسأله زبان را پیش کشیده است. بر خلاف باور پیروان مونتاژ که ایده همنشینی تصاویر را امر خلاقه‌ای برمی‌شمردند، در سینمای عامه‌پسند، این تمهید به تدریج نقش زبان رایج

و مسلط را پیدا کرد. سینمای تجاری، به خوبی مخاطبان خود را با این زبان آشنا کرد و مردم در این فیلم‌ها به تماشای «زبان» می‌نشستند. بازن در این زبان نوعی دیکتاتوری می‌دید که حتی بیش از قراردادهای اجتماعی در تعیین موضوعات پرده سینما نقش داشت (اندرو، ۱۳۸۷: ۲۸۲-۲۸۳). پس اگر از رویکرد مونتاژ به سوی ایده‌های پدیدارشناسانه بازن برویم، سینما چیزی فراتر از زبان (با تعاریف ساخت‌گرایان) است. این همان نکته‌ای است که لویناس از آن به‌عنوان «جوهره زبان» یاد می‌کند یعنی «گفتن». یعنی حقیقتی که نه در نحوه گرامر زبان یا «گفته» یا آنچه در ظرف محتوای زبان منتقل می‌شود بلکه در ذات و حقیقت زبان آشکار می‌شود. این حقیقت البته چیزی نیست جز دست‌نیافتنی بودن «دیگری» به همه معانی‌اش یعنی امتناع تحویل آن به «همان» و «خویشتن»، امتناع تسلط بر آن همچون یک ابژه تحت انقیاد خویشتن، و امتناع هرگونه شناخت حقیقی و اصیل از آن.

برای لویناس این تقلیل دیگری اجازه نمی‌دهد دیگری از خویشتن بیگانه و مفارق باشد. بنابراین می‌توان تصور کرد که هر گونه کوشش برای ساختن نظامی زبانی در سینما توأم با نوعی دست‌اندازی و سلطه است. فیلم در مکتب مونتاژ همچون سوژه‌ای است که خود را از مقام همسخنی با مخاطب بالاتر می‌کشد و او را و می‌دارد تا هر آن چه خود صلاح می‌داند ببیند. مونتاژ با تأکید بر روی ابژه‌های مورد نظرش همه چیز را در قاب‌های محدود خود معین می‌کند. با این حال وقتی در عرصه عمل و با هر فیلم تولید شده روبرو می‌شویم کماکان این پرسش به جای خود باقی است که دیگری چگونه در تصویر سینمایی خود را از دسترس «خویشتن» و «همان» خارج نگه می‌دارد. برای پاسخ به این پرسش، به برخی از آثار عباس کیارستمی به‌عنوان نمونه مطالعاتی مراجعه کرده‌ایم.

یافته‌ها

سینمای عباس کیارستمی: حرکت از ساحت گفته به گفتن
همان‌گونه که عنوان شد در اندیشه پدیدارشناسان و

مشخصاً لویناس امر واقعی همواره از فاصله میان «عین» و «ذهن» شکل می‌گیرد. از این رو هر گونه تأویل عین به ذهن، به ایده‌آلیسمی می‌انجامد که لویناس از منتقدین آن است. در سوی مقابل با رئالیسمی مواجه هستیم که مطلوب مکتب بازن و پدیدارشناسان سینمایی بود. رئالیسمی برخاسته از فاصله میان عین و ذهن.

بررسی‌ها نشان می‌دهد که سینمای کیارستمی در سه دوره به تدریج رابطه میان «گفتن» و «دیگری» را متحول می‌کند. در دوره نخست آثار کیارستمی رگه‌هایی از آن چه ایده‌آلیسم نامیده شده مشاهده می‌شود، هرچند که به شدت مکتب مونتاژ نیست. «نان و کوچه» (۱۹۷۰) نخستین اثر کوتاه کیارستمی، با راه رفتن سرخوشانه کودکی نان به دست آغاز می‌شود که آشکاراً خصلتی نمایشی دارد. اما این سرخوشی، ناگهان با پارس سگی درهم شکسته می‌شود. کودک وحشت‌زده می‌گریزد و از دید او سگ را می‌بینیم که از کوچه عبور می‌کند. اما تهدیدی که متوجه کودک است، هرگز در یک صحنه واحد دیده نمی‌شود بلکه جداجدا و به شیوه مونتاژ کنار هم نهاده شده‌اند. شیوه بازی و تدوین می‌کوشد به مخاطب وانمود کند که آن چه در تصویر دیده می‌شود همان چیزی است که کودک تجربه می‌کند بدون این که مخاطب چنین چیزی را در یک قاب واحد مشاهده کند. مداخله در فیلم اساساً به همین قصد صورت می‌گیرد. برای صورت‌بندی تجربه درون تصویر و ایجاد نسبت «همان» میان آن تصویر و تجربه‌ای که به آن تصویر نسبت می‌دهیم. در واقع، این عمل به نوعی انکار فاصله بین تجربه مخاطب و تصویر است.^{۱۶} چنان‌که اشاره شد، اگرچه در «نان و کوچه» در پلان‌هایی کودک و سگ را در یک نما می‌بینیم اما واقعاً اصلی، یعنی این که سگ قصد دارد به کودک حمله کند تنها از دل مونتاژ بیرون می‌آید. هیچ پلانی که حمله سگ به کودک را بدون تقطیع نشان بدهد وجود ندارد. بازی کودک نیز طبعاً با چنین خصیصه‌ای هماهنگ است و صورتی نمایشی یافته است. این شیوه مونتاژ به جای این که امکان تفسیر یک قاب را به دست بدهد، با نمایش عناصر لازم برای القای یک تجربه، دو قاب جدا

را به عنوان اجزای لازم برای فهم صحنه کنار هم می‌گذارد یا به عبارت دیگر، مونتاژ می‌کوشد تا تفسیر خود را به مخاطب عرضه کند. به این ترتیب هیچ تصویری کلیتی ندارد که مخاطب از دل آن امکان انتخاب و تفسیر داشته باشد. در «تجربه» (۱۹۷۳) نیز داستان با اصرار بر جنبه‌های روان‌شناختی زندگی نوجوانی که در یک عکاسی کار می‌کند دچار همین خصلت است. تجربه با نمایش نماهای نقطه‌نظر شخصیت اصلی نوجوان در حال نگرستن به زنان در خیابان، می‌کوشد بار روان‌شناختی مرحله گذار بلوغ نوجوان را با مخاطب به اشتراک بگذارد. این پلان‌ها ما را به جای شخصیت اصلی می‌گذارند و تصویر زنان را در پیش چشم ما چنان به نمایش می‌گذارند که گویا این تجربه واقعی کودک است، به تعبیری آن چه «ما» به عنوان مخاطب می‌یابیم، همان است که کودک در حال تجربه کردن است. این شیوه به کارگیری نمای نقطه‌نظر به منظور ایجاد همسانی میان میان مخاطب و شخصیت اصلی، رابطه از سنخ «همان» برقرار می‌کنند. به زبان دلوزی نماهای نقطه‌نظر، آشکارا، تصویر سوپژکتیو هستند (دلوز، ۱۳۹۲: ۱۱۱). در تصویر سوپژکتیو فرضی نهفته است که هر آن چه می‌بینیم همان چیزی است که شخصیت اصلی فیلم در حال تجربه است. مداخله دوربین و تحرک زیاد آن در نمونه «تجربه» واجد نوعی کوشیدن برای ایجاد برقراری نسبت «همان» میان محتوای فیلم و مخاطب است. می‌توان این دوربین را دوربین مداخله‌گر نامید. البته تسمیه «دوربین» نه از وجه اشاره به حیثیت فیزیکی وسیله‌ای با کارکرد ثبت تصاویر بلکه به معنای استراتژی کلی فیلم است که باعث می‌شود تجربه اثری باشد که بکوشد مخاطب را از طریق ساختن نسبت «همانی» میان او و شخصیت درگیر ماجرا کند و این استراتژی به جز فیلمبرداری، شامل تدوین جزئیات‌گرا و نوع بازی نمایشی (صحنه‌ای در وسط فیلم که صاحب عکاسی پسرک را نصیحت می‌کند و مشتری وارد می‌شود به وضوح این نوع بازی و تدوین را نشان می‌دهد) نیز می‌شود. صحنه‌های انتظار پسرک برای دختری که دوست می‌دارد نیز پر از لحظه‌هایی است که فیلم می‌خواهد ما را وادارد که برخی از تصاویر

را همچون تجربه شخصیت اصلی (چنان که خود او ادراک می‌کند) در نظر بگیریم. اما از لویناس آموخته‌ایم که غیریت غیر (و از جمله تجربه و ادراکش) قابل این‌همان شدن با سوژه نیست و اگر چنین شود اساساً دیگر غیریتی وجود ندارد. آن چه به جا می‌ماند نفی دیگری و یک سوژه متورم است. در «مسافر» (۱۹۷۴) استفاده از تمهیدات مونتاژی جدای از سکانس افتتاحیه بازی بچه‌ها در مهم‌ترین صحنه فیلم خودنمایی می‌کند. آن‌جا که بچه‌ها مقابل دوربین قهرمان داستان (با بازی حسن دارابی) می‌ایستند و با برش‌های متقاطع تعویض می‌شوند. صحنه به گونه‌ای است که هیچ‌گاه همگی آن‌ها را کنار هم نمی‌بینیم و حتی این شائبه وجود دارد که همه چیز به صورت مستقل تهیه شده و بچه‌ها در حقیقت به دوربین فیلمساز می‌نگرند؛ بی‌آن که در فرایند عکاسی در درون داستان نقشی داشته باشند. فیلم‌های کیارستمی در این دوران، همچنان در سطح «گفته» باقی می‌مانند. خصیصه گفتن، مخاطب را در شأن همسخن (دارای امکان تفسیر) به رسمیت می‌شناسد. در حالی که فیلم‌های این دوران از فیلمسازی کیارستمی تقریباً از همان خصلت آموزشی «گفته» که در «دوراه حل برای یک مسأله» (۱۹۷۵) دیده می‌شود برخوردار است.

در تمامی این تجربه‌های اولیه کیارستمی، تلاش برای ایجاد همسانی میان تصاویر فیلم و تجربه شخصیت‌ها، یا به تعبیر دیگر، تلاش میان ایجاد رابطه «همان» میان آن چه شخصیت‌ها می‌بینند و آنچه ما می‌بینیم، بیش از آن که تصویر درون قاب را به مثابه پدیداری گشوده به تفسیر مخاطب و در نتیجه گشوده با ناهمسانی و تفاوت، بنماید، محتواهای روان‌شناختی اثر را برجسته می‌کند. در واقع اگر ساحت «گفتن» را در سکوت می‌توان دریافت، در این تجربه‌های نخست، با وفور گفته روبرو هستیم. پیام‌هایی که از طریق شیوه مونتاژ و کارگردانی و حتی نوع بازی چیده شده‌اند تا مخاطب دریافت کند. اما در این میان «گزارش» (۱۹۷۷) از آغاز دگرگونی در این دیدگاه و ورود به ساحتی دیگر خبر می‌دهد.

کیارستمی در «گزارش» کوشیده تا بر خلاف آثار

گذشته بازی واقع‌گرایانه‌تری از شخصیت‌های اصلی بگیرد و در زمینه مونتاژ نیز کمتر به سمت مداخله به جای مخاطب رفته است. در «گزارش» معمولاً صحنه‌ها از همان ابتدا، همچون کلّیتی در برابر دوربین قرار می‌گیرد، بدون این که فیلمساز قصد برجسته‌کردن بخش خاصی از آن برای مخاطب را داشته باشد. اگر نماهای نزدیک، نماهای نقطه‌نظر که دارای بار روان‌شناختی هستند، و دیگر تمهیدات تدوینی می‌کشند که با استفاده از عنصر «تأکید» محتوای اثر را برجسته کنند، اما نحوه برخورد کیارستمی با قصه خود در «گزارش» کاملاً متفاوت است. صحنه افتتاحیه در راهرو اداره با گفتگوی رییس اداره و یک ارباب رجوع آغاز می‌شود بدون این که ربط خاصی به باقی فیلم داشته باشد و سپس کاراکتر اصلی بدون هیچ تأکیدی وارد تصویر شده و به سمت اتاقش می‌رود به طوری که اساساً در آن صحنه مشخص نیست که او شخصیت اصلی است. از صحنه بعد که ورود او به اتاقش نمایش داده می‌شود تا پایان فیلم همواره با صحنه‌های متعددی روبرو هستیم که هیچ ارتباطی با مسأله اصلی فیلم ندارند. دیالوگ‌ها به شدت واقعی، گاه درهم و گاه نیمه‌تمام ادا می‌شوند. هرچند بعضی از بازی‌ها (مثل بازی نمایشی شخصیت اسدی در بیشتر اوقات) یا برخی از صحنه‌ها از این رویکرد خارج می‌شوند، اما در مجموع «گزارش» واجد نشانه‌های آغازی بر نوعی واقع‌گرایی است که صرفاً از حضور شخصیت‌ها در فیلم خبر می‌دهد و کمتر می‌کشد تا با اختصاص تصاویری به جای ذهنیت شخصیت‌ها بر محتوای مورد نظر خود تأکید کند. در واقع، آن چه در گزارش به تدریج اهمیت یافته است، هم‌نشینی مخاطب با تصاویری است که فارغ از آنچه می‌گویند، در نفس حضور خود اشاره به جنس رابطه‌ای با دیگری دارند که فارغ از القای معرفت و مفاهیم، مبتنی بر سکوتی متأملانه، تصویر شخصیت‌ها را با وضوح محتوایی کمتر و به شکلی به نمایش می‌گذارند که کمتر از پیش تعیین‌شده و ساخته قالب‌های مصنوع تحمیلی از سوی محتواست. در واقع فیلم می‌کوشد بدین وسیله از ساحت گفته، به مرتبت «گفتن» حرکت کند. با وجود این، «گزارش» هنوز نمونه کاملی از تحول

سینمای کیارستمی نیست.

دوران دوم سینمای کیارستمی مشخصاً با «خانه دوست کجاست» (۱۹۸۷) آغاز می‌شود که در آن با نمونه‌های متعددی از تغییر رویکرد کیارستمی از غلبه محتوا در شیوه مونتاز به کلیت‌گرایی در تصویر و خلق رئالیسم مورد نظر پدیدارشناسی سینمایی مواجه هستیم. در این دوره چنان بر فاصله فیلم از امر واقع تأکید می‌شود که حتی تعدادی از فیلم‌ها با حضور دوربین یا گروه فیلمبرداری و تأکید بر وجود واسطه‌ای به نام «سینما» همراه است. کیارستمی حتی در «مشق شب» (۱۹۸۹) که کاملاً مستند است اما به دوران دوم فیلمسازی‌اش تعلق دارد برای تأکید بیشتر روی این فاصله‌ای که خصیصه واقع‌گرایی است، مدام دوربینی را که در حال ضبط مصاحبه با کودکان است به نمایش می‌گذارد. این شیوه واقع‌گرایی می‌کوشد تا مدام به ما یادآوری کند که در حال تماشای فیلم هستیم و مبادا آنچه را که سوژه به‌عنوان مخاطب اثر دریافت می‌کند به‌عنوان واقعیت در نظر بگیرد یا رابطه «همانی» میان فیلم و واقعیت برقرار کند چرا که لازمه چنین رابطه‌ای آن است که محتوای اثر نیز به‌عنوان بخشی از واقعیت مورد تأکید قرار گیرد و تالی سبکی آن شامل استفاده‌های مکرر از شیوه‌های مونتاز، بازی و کارگردانی است که پیشتر به آن استفاده شد. اما آثار جدید کیارستمی در این دوره، از چنین خصایص سبکی می‌گریزند. دوربین کیارستمی نظاره‌گری بدون تأکیدهای مونتازی است و نماهای نقطه‌نظر آن نیز تلاش نمی‌کنند تا خود را به عنوان احساسات و عواطف شخصیت جا بزنند. به تعبیر دیگر، مشخصه‌های سبک در آثار دوران جدید کیارستمی از تأکید بر محتوا عبور کرده است و به جای آن بر تقلیل‌ناپذیری ابدی واقعیت به تجربه مخاطب، به غیریت ابدی شخصیت‌های اثر، به فیلم بودگی فیلم‌ها و به عبارت دیگر، به محتواپذیری به مثابه استراتژی (و نه لزوماً دستاورد) اثر تأکید می‌گذارند. این شیوه عبور کیارستمی از «گفته» یا محتوای اثر سینمایی، به نفس جایگاه زبان سینمایی است یا همان چه لویناس از آن به «گفتن» تعبیر می‌کند.

در «خانه دوست کجاست» فضای خالی برای ایجاد

تفسیر گشوده شده است. اگر رویکرد مونتاز در جهت تضییق فضای تفسیر می‌کوشد، اما قاب‌های آرام و پرتامل، تأکید بر زیبایی‌شناسی و فرم‌ها، عکاسانه شدن قاب‌ها ناگهان ساحت دیگری از زبان را آشکار می‌کند. این‌جا آن چه در حال انتقال است، نه گفته و محتوایی خاص، که به رسمیت شناختن همسایگی با چیزهاست؛ چیزها که در جهان بیرون از من، در خارجیت مطلق، در غیریت تحویل‌ناپذیر خود، آرمیده‌اند و بر من همچو شعاعی از جهان آن بیرون (و نه «همان» جهان آن بیرون) آشکار می‌شوند. فرم‌ها و قاب‌ها به همین جهت رازآمیزتر شده‌اند چرا که این بار در ساحت «گفتن» فیلم از پرحرفی کاسته و به سکوتی زاهدانه متمایل شده است. این سکوت، نه لزوماً به معنای سکوت اصوات و جملات و گفتارها، بلکه سکوتی بصری است. عناصر تصویری «خانه دوست کجاست» به شدت ساده و مینی‌مال هستند. تأکید تصویرها بر فرم چیزها نه می‌کوشد این چیزها را به نفع محتوای خاصی مصادره کند، نه می‌کوشد آن‌ها را در ذیل هویتی خاص دسته‌بندی کند. این سکوت بصری تنها به یک چیز دلالت دارند: جهان، به رغم ما، در خارج از ما جریان دارد. این تأکید غریب بر حضور چیزها در بیرون از ما همان چیزی است که واقع‌گرایی به خصوص سینمای کیارستمی را شکل داده است. این واقع‌گرایی چنانکه پیشتر اشاره شد، موقوف اشعار بر فیلم‌بودگی یک فیلم است.

سال ۱۹۴۸، مجله *Les Temp Modernes* مقاله‌ای از لویناس منتشر کرد که بعدها در مجموعه مقالات فلسفی او بازنشر شد. در این مقاله به نام «واقعیت و سایه‌اش» لویناس کوشیده بود تا مسأله مسئولیت اخلاقی را در زمینه زیبایی‌شناسی و هنر اطلاق کند. در این مقاله، لویناس از حیث اخلاقی به هنر تاخته بود و آن را تولیدکننده افسانه‌ای می‌دانست که زمان را درون تصاویر منجمد کرده و هستی را از جنبش می‌ایستاند. هنر، به نزد لویناس، طفره رفتن از مسئولیت بود. اما سپس لویناس راهی را برای گفتگو با هنر گشوده می‌نهاد: «اما این همه تنها درباره هنری صادق است که از نقدی که بتواند اثر نانسانی هنرمند را به درون جهان انسانی

بکشاند جدا افتاده باشد. نقد، با به نظر درآوردن تکنیک هنر، به خودی خود، هنر را از مسئولیت‌گریزی رها می‌کند. هنرمند را همچو انسانی در حال کار به نمایش می‌گذارد» (Levinas, 1990b: 142). او درباره کار هنرمند و نویسنده می‌نویسد: «روشن‌ترین نویسنده خود را در جهانی می‌یابد که مسحور تصاویرش شده است. به راز سخن می‌گوید، با تلمیح، به الهام و در ابهام، گویا در جهان سایه‌ها راه می‌رود، گویا توان خیزاندن واقعیت‌ها را ندارد، گویا بی‌تزلزل توان ندارد که به سوی ایشان [این سایه‌ها] عزیمت کند، گویا، بی‌جان و غریب، همواره خود را به چیزی متعهد می‌کند فراتر از آنچه پیشتر تصمیمش را داشته، گویا نیمی از آبی را که برای ما آورده بود در میان راه می‌ریزد.» او در ادامه به هنر مدرن اشاره می‌کند. هنری که در آن هنرمند از این «صرفاً هنرمند باشد، سر باز می‌زند، نه چون می‌خواهد از نظریه یا هدفی خاص حمایت کند بلکه چون نیاز دارد خودش اسطوره خودش را به تفسیر بکشد» (Levinas, 1990b: 143). چنانکه لویناس نقد را به علت برملاکردن تکنیک اثر هنری موجب کشاندن اثر هنری به عالم واقع می‌داند، این خارجیت آشکار در آثار کیارستمی از خلال انقطاع‌های درون فیلم، سکوت‌ها، خلأها و یا حتی گاه چالش‌های فنی است که خود را آشکار می‌کند. فیلم به ما می‌گوید که فیلم است و واقعیت در خارج از آن همچنان و شاید حتی به شکلی دیگر جریان دارد. به تعبیر یعقوب‌زاده، «این بیرون‌بودگی دنیا نسبت به داستان را نمی‌توان درک کرد مگر با آگاهی نسبت به این موضوع که در حال تماشای فیلم هستیم» (یعقوب‌زاده، ۱۳۹۷: ۵۰). او از «طعم گیلان» مثال می‌زند وقتی در آخرین سکانس تصاویر ویدئویی پشت صحنه می‌کوشند به یادمان آورند که یک فیلم دیده‌ایم. قطع ارتباط در «زیر درختان زیتون» با سکوت‌ها و ابهام‌های بسیار در گفتگوی دو جوان روستایی نیز به چشم می‌خورد. در آن‌جا نیز فیلم درباره گروه فیلمبرداری است که فیلمی می‌سازد. این فیلم در فیلم باز هم می‌کوشد تا مخاطب را از ساحت قصه‌گویی ارتباطی یعنی گرامری از پیش تعیین شده برای انتقال محتوایی داستانی به مخاطب خارج کرده و گفتار را در

ساحت تأمل در نفس بودن چیزها در کنار هم بازآفرینی کند؛ یعنی گفتاری که از خلال سکوت میسر می‌شود. در «مشق شب» بارها در برابر تصویر کودکانی که ترسیده به دوربین نگاه می‌کنند، ظاهراً به شکلی غیرضروری تصویر فیلمبردار و حتی کارگردان را می‌بینیم که به ظاهراً به کودکان می‌نگرند. جایی از فیلم، راوی در حالی که تصویر شیطنت بچه‌ها در سر صف و در حال مراسم سینه‌زنی را نشان می‌دهد اعلام می‌کند که برای رعایت حرمت مقدسات صدای نوحه‌خوانی را قطع می‌کند. قطع صدا به یکی از عناصر تکرار شونده کیارستمی بدل می‌شود. فارغ از قطع صدا، در جهان بیرون، نوحه‌خوانی با شیطنت بچه‌ها همزمان وجود دارد. فیلم اما به فیلم‌بودگی خود واقف است. این مورد در «کلوزآپ» نیز قابل مشاهده است، جایی که حسین سبزیان، شخصیت کلاهبردار قصه، از زندان بیرون آمده و کیارستمی از دوردست از او فیلم می‌گیرد در حالی که میکروفونی که به او وصل شده مدام قطع و وصل می‌شود. در همه آثار این دوران جدید که تا «طعم گیلان» ادامه می‌یابد، کیارستمی از سنت سینمای اجتماعی فاصله می‌گیرد. فیلم از مصاف هویتی به فیلمی درباره «فیلم»، درباره زیبایی‌شناسی و فرم‌ها بدل می‌شود یا آن چه لویناس از آن به یادآوری چندباره برای افزودن به تیزی و صراحت واقعیت نام می‌برد. سکوت، گفتگوهایی که از تبدیل شدن به بیانیه‌های اجتماعی و سیاسی خودداری می‌کنند، گفتگوهایی که از حتی از تبدیل شدن به یک گفتگوی معمولی سینمایی هم عاجزند، گفتگوهایی با وقفه، با سکوت، با بدفهمی، با لکنت و حتی گاه با قطع صدا، و تصویرهایی به شدت خالی، با تکرارهای مدام، کیارستمی با همه عناصر در دوران جدید خود شکل جدیدی از فیلمسازی را به نمایش می‌نهد که در سینمای ایران کم‌سابقه است. در سینمای پیش از انقلاب، نمونه سهراب شهید ثالث تنها نمونه نسبتاً مشابهی است که به یاد می‌آید اما در این‌جا کیارستمی فقط به ثبت اشیاء (و انسان‌ها به مثابه اشیاء) اکتفا نکرده است. در این‌جا ارتباطات انسانی حضور دارند اما این ارتباطات تن به تمامیت نمی‌دهند، کامل نمی‌شوند بلکه شخصیت‌ها را ناتمام و ناشناخته رها

مرزمانند سینما، همان عنصر جادویی نیز هست. عنصری که به تعبیر استنلی کاول نه چون بوم نقاشی انباشته‌ای از مواد سازنده تصویر بلکه چیزی است که «من» را نامرئی می‌کند (Cavell, 2005: 70).

در این میان در «کلوزآپ» با کارکرد ویژه‌ای از نماهای نقطه‌نظر روبه‌رو می‌شویم. برای نمونه نمای نقطه‌نظر داخل ماشین، وقتی خبرنگار با هیجان به داخل منزل خانواده آهن‌خواه می‌رود، از آن سربازی است که در صندلی عقب نشسته است. اما نما واجد هیچ حس خاصی نظیر دلهره و هیچ‌گونه هیجان دیگری که در چنین فضایی شاید نیاز باشد نیست. با رفتن خبرنگار سه شخصیت داخل ماشین مشغول گپ زدن می‌شوند بدون این که مسأله برایشان اهمیتی داشته باشد. نقطه‌نظر راننده آژانس از قوطی در حال سر خوردن نیز فاقد اصرار بر انتقال تجربه حسی خاصی است. تنها در چنین اصراری است که تصویر سعی می‌کند خود را «همان» احساس شخصیت جا بزند. اما این چنین نقطه‌نظرهایی فاقد چنین تأکیدهایی هستند. سرازیر شدن قوطی در سراسیمگی خیابان، واقعیت است؛ همان فاصله واضح میان دنیای عین و دنیای ذهنی که همان قصه فیلم باشد. به عبارتی دیگر فارغ از داستانی که در فیلم رخ می‌دهد جهان به روال عادی خود ادامه می‌دهد. کلوزآپ فرمی مبتنی بر مستند-داستانی دارد و در آن مداخله دوربین آشکار است. در بستر رویدادهای فیلم، خانواده آهنچی و حتی سبزیان معتقدند که گزارش خبرنگار درباره آنان درست نبوده است. پدر خانواده آهنچی هم با کنایه می‌پرسد که هر کسی از این ماجرا نفع خود را برده و معلوم نیست شما [کارگردان] دنبال چه هستید. بر خلاف نام فیلم، «کلوزآپ، نمای نزدیک» فیلم در واقع یک کلیت را نشان می‌دهد که همگی در آن وزن یکسانی دارند. صدق و کذب دعاوی آنان بسته به زاویه دیدی است که مخاطب برمی‌گزیند و این نه خصیصه «نمای نزدیک» بلکه خصیصه نماهای عمومی است. این که مخاطب با کدام یک از این همه همراه شود و چه تفسیری از آرایش صحنه داشته باشد همان مقام همسخنی و مصاحبتی است که فیلم نه به واسطه محتوا و گفته‌ای که کوشیده تا منتقل کند بلکه به خاطر حفظ شأنیت خود همچون «گفتن» یعنی راهی برای این که

می‌کنند. این ارتباطات شکست خورده‌اند. لویناس درون‌مایه بنیادی ادبیات مدرن را فروپاشی ارتباطات انسانی می‌داند. به توصیف او، هر شخص در باستیل خود زندانی است، با خودش تنهاست، مهمانی به سر رسیده، جمعیت رفته‌اند و چراغ‌ها خاموش شده‌اند. اما این قطع ارتباط به نزد لویناس از آن‌جا ناشی می‌شود که تمایل داریم دو سوی ارتباط را یکی کنیم. «از این ایده آغاز می‌کنیم که دوگانگی باید به یگانگی بدل شود و روابط اجتماعی باید منجر به یکی شدن شود. این بازمانده نهایی مفهومی است که بودن را با دانش یکی می‌انگارد، یعنی با واقعه‌ای که از خلال آن چندگانگی واقعیت عاقبت منتهی می‌شود به ارجاع به یک وجود واحد، جایی که از طریق معجزه شفافیت و وضوح، هر چیز که با من مواجه می‌شود تنها بدین صورت وجود دارد که از من ناشی می‌شود. این آخرین بازمانده ایدئالیسم است. فروپاشی ارتباط [بدین ترتیب] فروپاشی معرفت است» (Levinas, 1990c: 164). این فروپاشی معرفت، می‌تواند امکان تحویل «گفته» به «گفتن» را فراهم کند، یعنی تجربه‌ای که کیارستمی در طی دوران دوم آثار خود پی‌گیری کرده است.

«جاده» در این دوران جدید عنصر تکرارشونده آثار کیارستمی شده است. به تعبیر کیارستمی، جاده راهی است بر زمین، رد، نشان، در پی توشعه و معنا، کوره‌راهی گم‌شده یا بزرگ‌راهی بر سطح دنیا، راهی درونی برای شادمانی یا ناامیدی (یعقوب‌زاده، ۱۳۹۷: ۱۴۹). در «طعم گیلان» (۱۹۹۷) نیز در انتهای فیلم تصاویر پشت صحنه و گروه فیلمبرداری به فیلم الصاق شده که تأکیدی از نوع دیگر بر فاصله میان واقعیت و تصویر سینمایی است. به رسمیت شناختن این فاصله (و قالب نکردن نماهای فیلم به مثابه تجربه‌ای واقعی) راه به تفسیر را می‌گشاید و فیلم را نه همچون ابزاری برای رساندن یک محتوای خاص، بلکه به مثابه زبانی برای همسخنی با مخاطب و ایجاد مکالمه با او باز می‌کند. در چنین ساحتی، فرم فیلم امکان مشاهده دیگری را بدون این که دیگری به فهم مخاطب درآید یا مخاطب در تفسیر یگانگی که فیلم می‌دهد هضم شود فراهم می‌سازد. هیچ یک از دو سوی درون و بیرون از پرده سینما به نفع دیگری استحاله نمی‌شوند. این خصیصه

مخاطب نظر خودش را فارغ از فیلم داشته باشد (امکان مکالمه فراهم شود) کسب می‌کند. این مکالمه در سطح درون فیلم هم جریان دارد. در این قصه برای هیچ کس آن «دیگری» قابل فهم و ادراک نیست و امکان قضاوت اخلاقی از ما سلب شده است. آندره بازن در تحلیل فیلم سیرک ساخته چپلین، صحنه‌ای که چپلین واقعا درون قفسی همراه با شیر قرار دارد (و مونتاژ کلیت این واقعیت را از بین نبرده است) خصیصه‌ای در چنین کمدهایی می‌یابد: به نزد بازن، خصیصه مهم این قبیل کمدها، «رابطه انسان با اشیا و جهان پیرامون» است یا همان رابطه با «دیگری» (بازن، ۱۳۸۶: ۳۸). اگر یک بار دیگر به شیوه کلاسیک پدیدارشناسی برای تقلیل پدیدارشناسانه برگردیم دریافت ما از مکانیزم چنین رابطه‌ای روشن‌تر خواهد شد: نخست، در محاق [پرانتر] قرار دادن پیش‌فرض‌ها درباره پدیده، سپس برابر کردن همه اجزای آن پدیده به نحوی که نظام سلسله مراتبی اهمیت که پیشاپیش در ما مؤکد شده به کنار گذاشته شود، سوم به کارگیری مجموعه‌ای از واریاسیون‌های متکی بر تجسم (یا تجربیات اندیشیده شده) برای آزمودن افق‌های پدیده و حالت‌هایی که آشکار شده است برای این که امکانات دیگر پدیده فراتر از آنچه بدوا (و به صورت خام) آشکار شده مشخص شود، چهارم، تفسیر اهمیت زیسته‌ایزه با این تبیین که چگونه توسط پیش‌فرض‌ها تغییرشکل داده شده و محدود گردیده بود و حالا برای امکانات و احتمالات دیگر گشوده شده است (Sobchack, 2009: 436).

تأکید بر آثار کیارستمی نیز از خلال همین چهار مرحله قابل فهم است. چنان که در نمونه «کلوزآپ» دیدیم، پیش‌فرض‌ها (مثل خبری که در مجله چاپ شده) کنار می‌رود، همه اجزای پدیده (طبقات اجتماعی و نیز مفروضات مرتبط با جرم کلاهبردار) برابر شده و نظام سلسله‌مراتبی (که پیشاپیش باید سبزیان را محکوم می‌کرد) کنار گذاشته می‌شود، یعنی فیلم نمی‌کوشد تا موضعی طبقاتی در این باره اتخاذ کند بلکه از چنین داوری‌هایی (یعنی پر کردن فیلم از محتوای طبقاتی) می‌گریزد، سپس از خلال این خالی شدن اثر از داوری‌ها و محتواها، امکانات دیگری گشوده می‌شود. در «باد ما را

خواهد برد» (۱۹۹۹) با تجربه‌های متفاوتی از «دیگری» مواجه هستیم. نخست در بستر رویدادهای پیرامون پیرزنی که قهرمان داستان ما، بهزاد، مرگش را در روستایی دورافتاده به انتظار نشسته است. عدم رویت پیرزن نزار تا انتهای داستان تأکید بر تقلیل‌ناپذیری دیگری است. علاوه بر آن در صحنه‌ای که بهزاد برای تهیه شیر به طویله یکی از روستاییان می‌رود و آن جا با دختری آشنا می‌شود که علی‌رغم پیش‌فرض‌های قهرمان (سوژه) می‌خواهد شاعر بشود. صحنه مواجهه شخصیت اصلی و شاعره روستایی در تاریکی محض می‌گذرد و تلاش‌های قهرمان داستان برای این همان شدن با دختر مطلقاً به شکست می‌انجامد. در انتهای داستان بهزاد ناکام از روستا می‌رود در حالی که عملاً واقعیت همچون تکه استخوان مرده چند هزار ساله‌ای که به رود پرتابش می‌کند غیر قابل دسترس و تجزیه‌ناپذیر برجای می‌ماند. اینجا حتی سکوت متأملانه ناشی از اندیشه به ساحت «گفتن»، یا آنچه جان دوره متأخر یا سوم سینمای کیارستمی، سراسر پرسشی از همین مرزهای واقعیت و ایده‌الیسم است. ایده‌الیسم خطر اخلاقی بزرگی در خود دارد که همانا فراموشی دیگری و محوریت افراطی خویشتن است. اما واقع‌گرایی نیز می‌تواند خطرات خود را داشته باشد. در این دوره، کیارستمی از شخصیت‌هایی سخن می‌گوید که نسبت آنان با سوژه از طریق مخدوش شدن رابطه خویشتن و سوژه دچار مسأله می‌شود. برای فهم بهتر این مسأله، باید یک به یک فرض اندیشید. لویناس از این می‌گوید که چگونه همواره دیگری با دست‌اندازی سوژه به بخشی از همان بدل می‌شود یا چگونه خارجیت به دانسته‌های پیشینی تحویل می‌یابد. اما فرض کنیم که این رابطه معکوس شود. سوژگی سوژه چنان آشفته شود که خود را نه چون خویشتن در خانه، که همچو غیریتی در خارج از خویشتن بیابد. آن گاه چه؟ لویناس در تحلیل اثر پروست از خصیصه دوگانه شدن سوژه سخن می‌گوید. آنچه به تعبیر لویناس، عطیه یگانه و منحصربه‌فرد پروست است، این است که بین خویشتن و وضعیت او فاصله‌ای می‌نهد، شکافی می‌افکند، و هر چیز به نحوی رخ می‌دهد که گویا یک خویشتن دیگر نیز در کار است

قماش‌بندی بدون ابتدا و انتها بود. شاید تنها حالتی که به آن می‌توانستیم نام «آشتی» بنهیم. اما با پیدایش «اقتنوم»، یعنی اولین جواهرهای سوژه، در آن شکافی به وجود می‌آید، چیزی «آغاز می‌شود» و در نتیجه «زمان حال» معنی پیدا می‌کند تا در نسبت با آن آینده و گذشته نیز شناخته شود. اقتنوم، هستنده‌ای زمان‌مند شده است. زمان به معنی اقتنومی شده‌اش، یعنی نه زمانی میان هستن و هستنده، بلکه زمان همچو واقعه ناب اقتنوم، که زمان حال در آنجا نقش و نشانه تسلط هستنده بر هستن را دارد (Levinas, 1987b: 54). پس سوژه در ذات خود، و به صرف همین که سوژه است، در پی تسلط است و کمینه این تسلط، تسلط بر «هستن» است. دیگری همواره در شعاع سلطه‌طلبی سوژه قرار دارد.

آخرین اثر کیارستمی، «مثل یک عاشق» (۲۰۱۲) شکل این آشتی را نشان می‌دهد. داستان پیرمردی که از یک همدمی و مؤانست ساده با یک دختر ناگهان به مقام عاشقی تمام قد ظاهر می‌شود. اما به نظر می‌رسد چنین موقعیتی چندان واقعی نیست. از این رو پسر جوانی که عاشق آن دختر است او را با پدر بزرگ دختر اشتباه می‌گیرد. کیارستمی نام اثر خود را نه «یک عاشق» بلکه «مثل یک عاشق» گذاشته است. منطق فیلم هم حکم می‌کند یک ملاقات ساده با دختری که شغلش همین است به عشق منجر نشود. اما پیرمرد نیز مانند حسین سبزیان نقش بازی می‌کند، این بار اما آگاهانه. او می‌داند که عشق (دست کم به معنای لوییناسی‌اش) دوگانگی غیرقابل فحی است. «در متوحش‌ترین مادیت، در بی‌شرمانه‌ترین یا پیش پا افتاده‌ترین ظهور امر زنانه، نه راز او و نه فروتنی او منقضی نمی‌شود. مادی‌سازی، لغوراز نیست. بلکه شکلی از رابطه با آن [راز] است...» (Levinas, 1987b: 86).

نکته اصلی لوییناس از طرح دیگری، این است که هیچ فردیتی به نفع یک کلیت تقلیل نیابد، حتی خویشتن و سوژه چرا که برای دیگری، «من» در حکم «دیگری» است. به تعبیری حتی می‌توان گفت اگر یک هدف بنیادین برای پدیدارشناسی بتوان یافت آن است که روشی از اندیشیدن به امور به دست دهد که در آن چیزها به هر آنچه پیش‌فرض‌ها (به قول لوییناس، بخوانیم

و این خویشتن دیگر است که مداخله می‌کند. این خویشتن مضاعف، هرچند خصلتی دوستانه دارد، اما غرابتی سرد نیز در آن است (Levinas, 1990c: 163). اما اگر این خویشتن دیگر، خویشتن را همچو بیگانه شناسایی کند چه؟

کیارستمی در دو اثر متأخر خود، «کپی برابر اصل» (۲۰۱۰) و «مثل یک عاشق» (۲۰۱۲) به تفاوت بین واقع و ناواقع می‌پردازد؛ فاصله پرنشاندنی میان عین و ذهن. در «کپی برابر اصل» که از عنوانش ایده اصلی آشکار می‌شود تا آخرین لحظه فیلم نمی‌دانیم و نخواهیم دانست که آیا شخصیت زن و مرد فیلم به راستی زن و شوهر هستند یا آنچه میان‌شان می‌گذرد صرفاً یک بازی است یا نه. در این جهان، دیگر واقعیت و غیرواقعیتی وجود ندارد. به نظر می‌رسد هر چه «دیگری» در آثار دوره دوم سینمای کیارستمی متورم‌تر شده و فرم سینمایی کیارستمی از مداخله در تصویر عقب‌تر نشسته (به یاد آوریم که آخرین فیلم دوران دوم او، شیرین سراسر تماشای فیلمی بود که فقط صدایش شنیده می‌شد) و سوژه یا خویشتن از میان رفته و در نتیجه دیگری نیز محو شده است. مسأله واقعیت با حفظ فاصله عین و ذهن است که معنا می‌یابد. پس واقع‌گرایی بازنی می‌تواند بر علیه خود نیز بشورد و به چیزی بر خلاف آن بدل شود. پاسخ کیارستمی در «کپی برابر اصل» مانند دیگر آثارش، آشتی و دوستی است. این آشتی و دوستی این بار در سطح سوژه و دیگری صورت می‌گیرد. اما این آشتی و دوستی با سلطه‌طلبی خویشتن سازگار نیست. از لوییناس آموخته‌ایم که سوژه در لحظه پیدایش خود (آن چه او از آن به «اقتنوم»^{۱۷} تعبیر می‌کند) دچار آگاهی به هستن خویشتن نیز هست. و این هستنده با تسلط بر مکان و زمان است (یا بهتر است بگوییم تسلط بر پاره‌ای از زمان و مکان) که برای خود یک کلیت یگانه می‌یابد، خود را موند (جزء لایتجزء و بسیط) می‌یابد. خود را آنی می‌یابد که «من» است. لوییناس برای این حس تسلط بر هستن از سوی هستنده، صفت «حسودانه» و «تمامیت‌خواهانه»^{۱۸} را به کار می‌برد (Levinas, 1987b: 52). از نگاه لوییناس، اساس پدید آمدن سوژه با اختلال در آرامش «هستی» همراه است. هستی پیش از سوژه،

تمامیت) تحمیل می‌کنند تقلیل نیابند. شخصیت پیرمرد در «مثل یک عاشق» نیز هرچند به معنی واقعی عاشق نباشد، اما نقش یک عاشق را بازی می‌کند. درست مثل «کپی برابر اصل» معلوم نیست مرز عین و ذهن، واقعیت و بازی کجاست؟ اما در این‌جا نکته مصرح‌تری وجود دارد. پیرمرد برای تقلیل نیافتن، نیازمند به بازی کردن نقش یک عاشق در مقابل امر زنانه است. لویاس نیز می‌گفت، «تنها چیزی قابل تقلیل به یک کلیت نیست که بتواند برای انسان، یگانه و منحصر به فرد باشد. همان چیزی که در عشق می‌توان یافت» (Levi- (nas, 1970: 138

نتیجه‌گیری

برای خوانش آثار سینمایی در چهارچوب لویاسی، حاجت به روشی است که مفاهیم کلیدی لویاسی را در رسانه سینما بازشناسی کند. با توجه به این که لویاس به نفس «گفتن» به عنوان جوهره زبان عنایت دارد و از «گفته» محتوای زبان را مراد می‌کند، به نظر می‌رسد که با در نظر گرفتن نقدهای پدیدارشناسانه در سینما امکان در نظر گرفتن این دو کلیدواژه در زبان سینمایی نیز وجود دارد و می‌توان استراتژی‌هایی را که می‌کوشند از ساحت «گفته» به «گفتن» حرکت کنند شناسایی کرد. بررسی آثار کیارستمی نشان می‌دهد که تقلیل‌ناپذیری فردیت به قضاوت‌ها و پیش‌داوری‌ها یا به تعبیر لویاسی امتناع تحویل دیگری به نفس، در نگاه اول به خودی خود نسبتی با شیوه مونتاژ و بازی برقرار می‌کند که تفاوت دوران اول و دوم فیلمسازی او را تشکیل می‌دهد. کیارستمی با گشودن هر چه بیشتر فضای تفسیر در دوران دوم آثارش و نیز سکوت بصری یا کاستن از محتوا به نفع امکان تصویر و استفاده از واقع‌گرایی به معنای آگاهی اثر از فیلم‌بودگی خود، در حال کاستن از محتوای برساخته تکنیک‌ها، برملا کردن تکنیک‌ها و به جا نشانیدن هم‌نشینی با اثر و شخصیت‌ها به جای فهم و «ارتباط» با آنان است. اما کیارستمی در دوران سوم خود سوژه‌ای را نشان می‌دهد که نه دیگری را به خویشتن تحویل می‌کند بلکه برعکس خود را همچو دیگری می‌نمایاند. این تنها یک فرض است و او در دو اثر اخیر خود

می‌کوشد تا در باب این فرض تامل کند. اجمالاً تمام روش‌های فرمال سینمایی برای حرکت از سوی «گفته» به «گفتن» باید معطوف به این اصل باشد که هرگونه فردیتی غیرقابل تقلیل و تحویل به هر گونه تمامیت از جمله معرفت و داوری ما نسبت به آن فردیت است که در قالب دیالوگ، مونتاژ، شیوه بازی و کارگردانی ممکن است به مخاطب تحمیل شود. ویژگی‌های سبکی در این مسیر می‌کوشند تا از عناصر فوق به نحوی که در آثار کیارستمی مورد اشاره قرار گرفت به سمت سکوت و کاستن از محتوا به نفع تامل در حضور غیریت‌ها حرکت کنند. نیز این نکته واجد اهمیت است که این فرم‌های سینمایی نیستند که در مقام دستور زبان سینما چنین تقلیل‌ناپذیری را موجب می‌شوند بلکه این پایبندی به تقلیل‌ناپذیری است که نشان می‌دهد کدام فرم‌های سینمایی در کدام فیلم‌ها توانسته‌اند در مرتبه «گفتن» به معنای لویاسی خود را نشان داده و امکان هم‌سخنی با مخاطب را با اجازه دادن به تفسیر او در مکالمه با اثر فراهم سازد. از دیگر سو هرگونه تأکید و تکیه بر دیگری و حداقلی کردن مداخله فیلمساز در تفسیر اثر نباید منجر به چنان گشودگی شود که اساساً مصالحی برای تفسیر باقی نماند.

پی‌نوشت

1. Dudley Andrew
2. Edward W. Said
3. roland barthes
4. Umberto Eco
5. Henri Agel
6. amedeo ayfre
7. otherness
8. The saying and the said
9. The Event of Being
10. Esse
11. Essence
12. The Knowing Being
13. The Known Being
14. Sergei Eisenstein
15. Andrei Tarkovski

لویناس، امانوئل (۱۳۹۲). *زمان و دیگری*، ترجمه مریم حیاط‌شاهی، تهران: نشر نقد افکار.

ووگان، (۱۳۹۴). *فیلسوفان سینما*؛ از مانستربرگ تا رانسیر، ویراستار: فیلیسیتی کلنن، ترجمه مهرداد پارسا، تهران: انتشارات شوندا.

وولن، پیتر (۱۳۸۹). *نشانه‌ها و معنا در سینما*، ترجمه عبدالله تربیت و بهمن طاهری، تهران: انتشارات سروش.

Andrews, Dudley (1985). *The Neglected Tradition of Phenomenology in Film Theory*, in: *Movies and Methods*, vol. 2, ed. Bill Nichols, pp. 625-631, University of California Press, Los Angeles.

Bernasconi, Robert (1997). *the Violence of the Face: Peace and Language in the Thought of Levinas*, in: *Philosophy and Social Criticism*, pp. 81-93, vol 23, no 6, SAGE Publications, London.

Cooper, Sarah, (2009). *Emmanuel Levinas*, in: *Film, Theory and Philosophy: the key thinkers*, McGill-Queen University Press.

Critchly, Simon (2014). *The Ethics of Deconstruction: Derrida and Levinas*, Edinburgh University Press.

Gaut, Berys (2010). *A Philosophy of Cinematic Art*, Cambridge University Press, New York.

Levinas, Emmanuel (1970). *Alterity and Transcendence*, trans. Michael B. Smith, The Athlone Press, London.

Levinas, Emmanuel (1979). *Totality and Infinity*, Vol. 1, trans. Alphonso Lingis, Martinus Nijhoff Publishers, The Hague, Boston, London.

Levinas, Emmanuel (1981). *Otherwise Than Being or Beyond Essence*, trans. Alphonso Lingis, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht.

Levinas, Emmanuel (1987a). *Collected Philosophical Papers*, trans. Alphonso Lingis, Martinus Nijhoff Publishers, Dordrecht.

Levinas, Emmanuel (1987b). *Time and the*

۱۶. اگر در این «نان و کوجه» با نمونه مواجهه کودک و یک سگ روبرو هستیم، بازن در مقاله «امکانات و محدودیت‌های مونتاژ» در حاشیه فیلم لاموریس به مونتاژ موازی صحنه‌ای از یک فیلم اشاره می‌کند. صحنه قرار است نشان دهد که پدر و مادری شاهد آن هستند که یک ماده شیر پسر بچه آنان را تهدید می‌کند. اما همه چیز جداجدا نشان داده می‌شود و برای همین تصنعی است. اما جایی که کارگردان تصمیم می‌گیرد شیر، کودک و پدر و مادر را همگی در یک قاب نشان دهد به تعبیر او «ناگهان وحشت سراپایمان را فرا می‌گیرد.» شیوه استفاده از مونتاژ در این قاب جدید نه به خاطر خرد کردن نماها و استفاده از نمای نقطه‌نظر برای ایجاد همسانی بین تجربه پدر و مادر (در حال دیدن فرزندشان در خطر حمله شیر) بلکه با نمایش بی‌واسطه واقعیت (همگی در یک قاب) حاصل شده است. (بازن، ۱۳۸۶: ۳۶)

17. hypostasis

18. Jealous and Unshared

کتابنامه

استم، رابرت (۱۳۸۳). *مقدمه‌ای بر نظریه فیلم*، ترجمه گروه مترجمان، تهران: انتشارات سوره مهر.

اسحاق‌پور، یوسف (۱۳۹۷). *کیارستمی: پشت و روی واقعیت*، محمدرضا شیخی، تهران: انتشارات شوراآفرین.

اندرو، دادلی (۱۳۸۷). *تئوری‌های اساسی فیلم*، ترجمه مسعود مدنی، تهران: انتشارات رهروان پویش.

اندرو، دادلی (۱۳۹۳). *آنچه سینما هست*، ترجمه مجید اخگر، تهران: انتشارات بیدگل.

بازن، آندره (۱۳۸۶). *سینما چیست*، ترجمه محمد شهباز، تهران: انتشارات هرمس.

برگو، بنیتا (۱۳۹۳). *امانوئل لویناس*، ترجمه احسان پور خیری، تهران: انتشارات ققنوس.

دلوز، ژیل (۱۳۹۲). *سینما ۱ حرکت*، تصویر، ترجمه مازیار اسلامی، تهران: انتشارات مینوی خرد.

دیویس، کالین (۱۳۸۶). *درآمدی بر اندیشه لویناس*، ترجمه مسعود علیا، تهران: موسسه پژوهشی حکمت و فلسفه ایران.

علیا، مسعود (۱۳۸۷). «ساحت اخلاقی زبان در اندیشه لویناس»، دو فصلنامه فلسفی شناخت، ش ۵۹.

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

کالر، جاناتان (۱۳۸۸). *بوطیقای ساخت‌گرا*، ترجمه کوروش صفوی، تهران: انتشارات مینوی خرد.



- Metz, Christian (1974). *Film Language: A semiotics of the Cinema*, trans. Michael Taylor, the University of Chicago Press.
- Morgan, Michael L. (2007). *Discovering Levinas*, Cambridge University Press.
- Rolsfsen, Theodor Sandal (2017). *Philosophy and the Ethical Transcendence of Language: A Dialogue between Emmanuel Levinas and Jacques Derrida*, Doctoral Thesis Supervised by Paola de Cuzzani, University of Bergen.
- Sobchak, Vivian (2009). *Phenomenology*, in: *The Rotledge Companion to Philosophy and Film*, ed. Paisley Livingston, Carl Plantinga, pp.435-445, Routledge, London
- Tarkovsky, Andrey (1989). *Sculpting in Time: the Great Russian Filmmaker Discusses his Art*, University of Texas Press.
- Other, trans. Richard A. Cohen, Duquesne University Press.
- Levinas, Emmanuel (1988). *The Paradox of Morality: an Interview with Emmanuel Levinas*, in: *The Provocation of Levinas: Rethinking the Other*, pp.169-180, ed. Robert Bernasconi, David Wood, Routledge, London, New York.
- Levinas, Emmanuel (1990b). *The Reality and its Shadow*, in: *The Levinas Reader*, pp.130-143, Sean Hand, Blackwell Publishers, Cambridge.
- Levinas, Emmanuel (1990c). *The Other in Proust*, in: *The Levinas Reader*, pp.161-165, Sean Hand, Blackwell Publishers, Cambridge.
- Louise Thomas, Elisabeth (2004). *Emmanuel Levinas Ethics, Justice and the Human, beyond Being*, Routledge, New York

