مراتب واسازی زبان و بیان در سینمای کیارستمی؛ مطالعه موردی: فیلم *شیرین*

الهه فخریان لنگرودی*

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۸/۲۸
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۰/۵

چکیده

این پژوهش با تأمل در مضمون و ساختار فیلم *شیرین*، به مطالعه زبان و بیان متفاوت سینمای عباس کیارستمی می‌پردازد و در خوانشی واسازانه بافت، عناصر روایی و درونی اثر را مورد توجه قرار می‌دهد ـ اثری که در آن، شور و شوق زندگی، با مرگ، نیستی و ناامیدی به‌هم‌آمیخته است. واکاوی فیلم سینمایی *شیرین*، تلاشی است برای کشف دوبارهٔ حقیقت زندگی و نزدیک‌تر شدن به ماهیت انسانی. واسازی، روایت را به ضدروایت، بازیگر را به نابازیگر، مخاطب را به کنشگری فعال و کارگردان را تنها به خالق اولیه اثر بدل می‌سازد. در این اثر نقد ساختار سینما از درون سینما مورد توجه قرار گرفته است. پژوهش حاضر، در پی پاسخ‌گویی به این پرسش‌ها است که زبان و بیان در فیلم *شیرین* چگونه محقق شده است، درون‌مایهٔ اثر چگونه به مخاطب منتقل می‌شود، و اینکه جایگاه بیننده در فرایند ادراک و دریافت فهم اثر چگونه تبیین می‌شود. این پژوهش با هدف شناخت بیشتر سینمای هنری و با روش توصیفی ـ تحلیلی انجام شده است. درنتیجه مطالعهٔ فیلم شیرین با تمرکز بر آرای ژاک دریدا، در روندی سیال، پویا و ساختارشکن شور و رنج عشق را در شخصیت‌هایی متکثر از *شیرین* نظامی همراه با داستان‌های شخصی و درونی‌شان بر مخاطب حاضر می‌کند. درون‌مایهٔ اثر با بازی و واسازی تقابل‌های دوگانه در فرم و محتوا نگاهی نو را منتقل می‌کند؛ همچنین جنبه‌های متمایزکننده تماشاگری سینما در جایگاه پدیدآورندهٔ معنا و دگرگون‌سازی ادراک بیننده و نقش او را در گفتمان سینمایی می‌نمایاند.

کلیدواژه‌ها: سینمای کیارستمی، زبان، واسازی دریدا، جایگاه تماشاگر، فیلم شیرین

*. دانشجوی دکتری پژوهش هنر، گروه پژوهش هنر، دانشکده علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنرتهران. (نویسندهٔ مسئول)
Email: e_fakhrian@yahoo.com

مقدمه

زبان و بیان سینمای کیارستمی دارای ویژگی‌های منحصربه‌فردی است. مثلاً روایت این سینما چند فاکتور اساسی دارد؛ صدا، خلق فضای استنادی، ایماژهای بصری گرافیکی و عکاسی. به عنوان مثال، نماهای نزدیک در فیلم *شیرین* متشکل از چند نسل بازیگر زن سینمای ایران است؛ که در کسوت شنوندگان قصه *خسرو و شیرین* نظامی گنجوی[1] ظاهر می‌شوند. واکنش تماشاگران فیلم به همراه تجلی چرخش نور بر چهره تک‌تک ایشان، روایت تصویری فیلم را بر دوش می‌کشد؛ روایتی که در آن جزئیات چهره‌ها، همراهی دست‌ها، تغییر حالت بدن و بیش‌ازهمه، عمق نگاه خیره‌شان نمایان می‌شود. پس‌زمینه اثر، با حضور مردان در ردیف صندلی‌هایی فرورفته در تاریکی؛ و گاه‌وبی‌گاه نوری ضعیف بر صورتشان و تصویرگری نظامی که در پسِ دیالوگ‌های راوی به گوش می‌رسد: خداحافظ گوشواره‌ها، خداحافظ آینه و شانه... همه این‌ها، بیانی است گویا از شوق شیرین در راه وصال یار با سبکبالی و رهایی. شیرین جوان و سرخوش با نمای کلوزآپ از تماشاگری می‌آغازد که در بند عشق نیست و بی‌خبر از احوال جهان، با همنشینانش در ارتباط است اما شیرین پایانِ اثر، طعم عشق و درد و وصال و فراق را چشیده است؛ او کلوزآپ تماشاگری است که تنها فروغ چشمانش در پس پرده اشک هویداست...

بیان مسئله

سینما از جمله مراکز ثقل اندیشه است. بااین‌حال، امروزه در آثار سینمایی بی‌شماری نهایتاً، روایت و روند فیلم از همان ابتدا قابل‌پیش‌بینی است. اثری که با ظهور و بروز معانی قطعی و موردانتظار، به سرگرمی مفرحی فروکاهیده می‌شود، در رشد و پرورش ابعاد اندیشهٔ انسانی سهم بسیار ناچیزی دارد. در این میان، تجربیات سینمایی عباس کیارستمی با زبان و بیانی نو، موقعیتی تازه می‌آفریند؛ که در آن، مشکلات و مسائل بشری با مشکلات و مسائل مخاطب یکی می‌شوند. او بر این باور است که: «سینماگر دروغ می‌گوید، اما این دروغ برای گفتن یک حقیقت به کار می‌رود؛ حقیقتی بزرگ. مهم همین است، نه آن فرمی که برای گفتن این حقیقت به کار گرفته می‌شود». (گوده، ۱۳۹۵: ۴۳) از این‌رو، گفتمان روایت درون فیلم *شیرین*، مثال خوبی است که تجربهٔ مشترک مخاطب و عوامل سازندهٔ اثر را نشان می‌دهد؛ آن‌گونه که اندیشه‌های عمیق بشری را متبلور می‌کند. بنایی که براساس روایات پیشینی پی افکنده می‌شود و همچون گوهری صیقل‌یافته، خودی نشان می‌دهد. «روایت عمدتاً جنبهٔ اجتماعی دارد و راهی است برای سازمان‌دهی تجربه، آن‌چنان که بتوان در آن تجربه، سهیم شد» (اوحدی، ۱۳۹۱: ۲۵). بر این اساس، ارتباط با فیلم *شیرین* یک شرط دارد؛ همراهی و همدلی مخاطب با اثر. اثری که هر بار تماشای آن تجربه‌ای نو و زاینده است در جهان روایت بیننده. جهان روایت فضایی است که بیننده براساس دانش فرهنگی و تجربهٔ خود از جهان واقعی، در تخیل خود تکمیل می‌کند (موسوی‌نیا، ۱۳۹۶: ۳۰۵).

کارکرد طبیعی «زبان» ایجاد مفاهمه است. منظور از مفاهمه، انتقال اندیشه، ادراک و احساسی درونی است. بااین‌حال، مهم‌ترین خطری که زبان را تهدید می‌کند، کنترل، محدودیت و ابزارشدگی است؛ که در طولانی‌مدت به گسترش فرهنگی هدایت‌شده و هنری بازدارنده می‌انجامد. «بیان» در این اثنا، به مدد هنرمند می‌آید و با اجتناب از همانندی‌های ساده‌انگارانه و جستجو در نسبت‌های مرتبط با مضمون و ساختار اثر، بر کاستی‌های زبان تفوق می‌یابد.

رویکردهایی چون نشانه‌شناسی، ساختارگرایی، پساساختگرایی بر پایهٔ زبان‌شناسی نوین شکل گرفته‌اند. فردینان دوسوسور بنیان‌گذار زبان‌شناسی نوین با تأکید بر ارزش‌های متقابل در فرایندی نظام‌مند، جایگاه عناصر را با توجه به زمینهٔ اثر تبیین می‌کند و به آن ساختار می‌بخشد. نظام ساختاری حاکم بر فیلم *شیرین*، تقابل‌هایی دوگانه است از ترکیب تصویر و صدا، حضور و غیاب، بازیگر و تماشاگر و نیز شخصیت‌هایی همچون شیرین و خسرو، شیرین و فرهاد، خسرو و فرهاد، مریم و شیرین، مهین‌بانو و شاپور... در این اثر، ساختار و مناسبات همیشگی تقابل‌های دوگانه، از درون به چالش کشیده می‌شوند و با تجربهٔ شکلی از نوآوری در بیان

سینمایی، موجب مشارکت هرچه بیشتر مخاطب می‌شوند. مخاطب در رابطه‌ای دیالکتیکی با تقابل‌های دوگانهٔ اثر قرار می‌گیرد و با عقاید، تجربیات و اندیشهٔ خود، در بستری پویا به شبکه‌ای از معناهای جدید دست می‌یابد. این پژوهش بر آن است سویه و رویهٔ دیگری را نشان دهد که کمتر شناخته و دانسته شده است.

روش تحقیق

روش پژوهش این مقاله توصیفی ـ تحلیلی است؛ همراه با مطالعه و بررسی منابع مکتوب و کتابخانه‌ای، فیلم‌ها و مصاحبه‌های عباس کیارستمی؛ به عنوان منابع شفاهی و تصویری؛ از فیلم *طعم شیرین* که پشت صحنهٔ فیلم *شیرین* است نیز استفاده شده است. به پرسش‌های شکل‌گرفته - با تسری نظریات انتقادی و نقد درون‌ساختاری ژاک دریدا در زمینهٔ زبان ـ در حوزهٔ سینما پاسخ داده شده است. در فرایند پژوهش، فیلم *شیرین* به‌عنوان نمونه‌ای خاص بررسی شده است. تقابل‌های موجود در داستان نظامی در شیوهٔ روایت کیارستمی به چالش کشیده می‌شود و نگارنده با خوانشی واسازانه به درک شیوهٔ بیان سینمایی هنرمند می‌پردازد. خوانش واسازی با توجه به ویژگی‌های افشاگرانه و نامحدودش در شناخت بازی‌های دلالت و معنا در متن اثر همراه با باریک‌اندیشی در عرصه‌های نامکشوف آن به کار گرفته شده است.

چهارچوب نظری

زمینهٔ تفکر پساساختارگرایی با چرخش توجه از مدلول به دال و از کلام به بیان مطرح می‌شود. «این جنبش سرآغاز بی‌اعتمادی به هر نظریه مرکزمدار و فراگیر بود. «واسازی» می‌کوشد به‌طورخاص به آثار ژاک دریدا ارجاع دهد» (استم، ۱۳۸۳: ۲۰۴). دریدا را می‌توان یکی از بحث‌برانگیزترین متفکران حوزهٔ فلسفهٔ زبان و نقد ادبی به شمار آورد. در تفکر ساختارگرایانه، تقابل‌های دوگانه به‌منزلهٔ عمل بنیادین و اساسی در ذهن انسان به تولید معنا می‌پردازد. معنای نهایی در تعامل با مفاهیم و با استفاده از تقابل آن‌ها با اضدادشان، استنباط می‌شود. درحقیقت تقابل‌های دوگانه به ادراک و تفسیر جهان طبیعی و اجتماعی ساختار می‌بخشد. اما در نظریهٔ دریدا، تقابل‌ها در حالتی از عدم‌تعادل قرار دارند. وی اذعان می‌دارد که وجود دوگانگی در اثر، رابطه‌ای است دوسویه که سرشت هر سویهٔ تقابل را دگرگون و تسلط یکی بر دیگری را نفی می‌کند. تفکر دریدا در پی تغییر معنا و کنش خواندن است؛ خواندنی خلاقانه. او مدعی است که خواندن متن و تفکر درباره آن، تفسیر کردن و افزودن چیزی به متن اثر است. به دیگر سخن، «اثر برای زنده ماندن به خوانشی خلاقانه از درون وابسته است نه کشف و درک معنای ازپیش‌موجود» (پارسا، ۱۳۹۳: ۱۶). در این زمینه متن، دستور دوگانه و متناقضی به خواننده می‌دهد: «مرا به‌عنوان متن یگانه‌ای حفظ کن و درعین‌حال برای اینکه مرا از زوال یگانگی نجات دهی تکرارم کن» (نجومیان، ۱۳۸۶: ۲۲۷).

شرط امکان خوانش واساز با رجوع به فرازهایی از اندیشهٔ دریدا در مجموعهٔ اصطلاحات، متغیری است که به معنای واحدی نمی‌توان فروکاست. مؤثرترین این اصطلاحات در خوانش اثر حاضر: واسازی، بازی، دال دلالت‌کننده، حرکت، مرکززدایی، تمایز و تعویق، انتشار، بستار، تصمیم‌ناپذیری، سرگشتگی و کثرت معنا در اثر هستند. «دریدا با تأکید بر زبان به‌عنوان جایگاه چندظرفیتی «بازی»، جایگاه نامتعین لغزش و جایگزینی، جای تقابل‌های دوگانه به‌عنوان منشأ معنای زبان‌شناختی را می‌گیرد» (استم، ۱۳۸۳: ۲۰۵). وی خاطرنشان می‌کند: «اگر هنگام خواندن در پی معنای نهایی متن یا نیت مؤلف باشیم، بازی یا اجرای متن را از دست می‌دهیم» (پارسا، ۱۳۹۳: ۲۳). وی در تلاش است با «گشوده نگه‌داشتن بازی متن که در اینجا به معنای باز کردن فضایی برای ایجاد دلالت و تفسیر توسط متن است» (همان: ۲۴) معناهایی تازه بیافریند. بازی با حرکت توقف‌ناپذیر از یک دال به دال دیگر و حرکت دلالت در درون اثر، ساختاری پویا فراهم می‌کند. در حقیقت دال دوم واسطه‌ای است میان دال و مدلول تا با به‌تعویق‌انداختن معنای نهایی یا مدلول استعلایی ـ به‌مثابه عنصری ساکن ـ به نفی ساختار ایستا بپردازد. بازی با ایجاد تحرک در ساختار دلالتی مرکز اثر را

واسازی می‌کند و آن را از محدودیت و تک‌معنایی می‌رهاند. «این برداشت از مدلولی که پیوسته پنهان می‌شود و همیشه در حرکت است، دریدا را به طرح مفهوم دیفرانس[۲] (تمایز و تعویق) و انتشار هدایت می‌کند. دیفرانس هر دو معنای به‌تعویق‌انداختن و متمایز کردن را در بر می‌گیرد» (سجودی، ۱۳۸۷: ۱۳۷-۱۳۵) و «انتشار حالت عدم‌تحقق بی‌پایان معناست که در غیاب همه مدلول‌ها وجود دارد و همهٔ معانی خاص و انعطاف‌ناپذیر را بر هم می‌زند» (هارلند، ۱۳۸۰: ۲۰۱).

«دریدا از «بسته شدن» سخن می‌گوید نه «پایان یافتن». وقتی چیزی پایان می‌یابد، هر چه در پس آن رخ می‌دهد، بیرون از آن پنداشته می‌شود. اما یک بستار مفهومی است درون‌ساختاری که همه چیز را در بر می‌گیرد و نقطه پایانی ندارد. در حقیقت چیزی بیرون از متن نیست؛ بدین ترتیب واسازی نه در درون ماندن، بلکه تعالی یافتن از درون است» (پارسا، ۱۳۹۳: ۳۳-۲۸). ساختار و واسازی از هم جدایی‌ناپذیرند و درعین‌حال رابطه‌ای تناقض‌آمیز دارند. بازیگوشی و پویایی در بافت‌های متفاوت در مفهوم «شدن» تداعی می‌شود. شدن نمایندهٔ جنبش و نیرویی است بی‌پایان، فرایندی زایا و گذرا در همه‌حال. در این فرایند معنایی پدید می‌آید که از پیش حضور ندارد. واسازی بیش از آن که روشی نظری باشد، راهکاری عملی است. شایسته آن است که خوانش واسازی در متن اثر گسترش یابد؛ خوانشی صبورانه و بی‌ادعا. از دید بیشتر نظریه‌پردازان امروزی سینما، «دیدن» نوعی خواندن است. درخوانش واسازی، سینمای هنری هرچقدر هم متمایز و آزاد باشد؛ مستقل از صنعت سینمای غالب و تثبیت‌شده نیست. خلق فضای تأملی و بازنمود ذهنیت انتقادی خاص از درون ساختار سینمای مرسوم شکل می‌گیرد و با ضربه‌هایی مدام از درون، ساختار و بافتار غالب را مغلوب می‌کند و از درون تعالی می‌یابد. این پژوهش همسو با نظام‌های زبانی، گفتاری (بیانی)، تصویری، نوشتاری، حرکتی، موسیقایی، ارتباطی و روایی در ساختار و مضمون فیلم شیرین، در جهت واسازی تقابل‌های دوگانه و تبیین دلالت‌های موجود در اثر استوار شده است. این نظام‌های نشانه‌ای متعدد، نه در یک خط مشیِ سرراست، بلکه در شبکه‌ای پویا، درهم‌تنیده و دائماً در حال تغییر عمل می‌کنند و «مخاطبان را آزاد می‌گذارند تا از توان خوانش خلاق خود در مقابل کل ظرفیت بالقوهٔ روایت اثر استفاده کنند» (ابوت، ۱۳۹۷: ۳۷۱).

پیشینه تحقیق

مطالعات پساساختگرایی در عرصهٔ سینما، زمینهٔ پژوهش‌های متفاوتی است. نزدیکترین نمونه در حوزهٔ سینمای عباس کیارستمی در سال‌های اخیر، مقاله «تحلیل تقابل سکون/حرکت در سینمای عباس کیارستمی بر مبنای نظریهٔ زیباشناسی سکون لورا مالوی» (اسفندیاری، جمشیدی، بنی‌اردلان، ۱۳۹۸) است که در آن تقابل سکون و حرکت در آثار کیارستمی، مفاهیم تکرار، بازگشت و تأثیر آن‌ها بر خاطرهٔ تماشاگر و همچنین نگاه خیرهٔ دوربین بررسی شده‌اند. همچنین مقاله «رویکردی فلسفی به اصل علیت در روایت سینمایی پست‌مدرن» (فهیمی‌فر، شیخ‌مهدی، غلامعلی،۱۳۹۷)، رابطهٔ علی و معلولی را در فیلم *طعم گیلاس* تحلیل محتوایی می‌کند و با توجه به اصل عدم‌قطعیت، نسبی‌بودن رابطهٔ علّی را در فلسفهٔ مدرن به چالش می‌کشد. مقاله «اصل عدم‌قطعیت کیارستمی» (مالوی، عظیمی،۱۳۷۷) با نگاهی به برخی آثار عباس کیارستمی همچون *طعم گیلاس*، *کلوزآپ* و... به بیان نظراتی با محور عدم‌قطعیت، واقعیت و توهم می‌پردازد. کتاب *خوانشی پساساختگرا از آثار عباس کیارستمی* (نجومیان، آفرین، سجودی، ۱۳۸۹) نیز رابطهٔ بینامتنی سینمای کیارستمی (در هفت اثر: *خانهٔ دوست کجاست*، *زندگی و دیگر هیچ*، *زیر درختان زیتون*، *باد ما را خواهد برد*، *کلوزآپ*، *ده* و *طعم گیلاس*) را با نظریه‌های نقادانه معاصر آشکار می‌کند. آنچه مسلم است تحلیل‌های صورت‌گرفته در موارد ذکرشده، بیشتر براساس محتوا و روایت تصویری است و توجه به عنصر صدا در ساختار آثار سینمای عباس کیارستمی مهجور مانده است. همچنین تنها برخی از عناصر واسازی مورد مطالعه قرار گرفته است. براساس نظریات ژاک دریدا، مقالات بعدی

به موضوع پژوهش انجام‌شده مرتبط هستند: مقاله «ردّ» بر فراز تقابل‌های دوگانه در اندیشهٔ ژاک دریدا» (خبازی کناری،۱۳۸۹) به بررسی امکان‌های نهفتهٔ سیال در مفاهیم دوگانه در ساختارزدایی می‌پردازد و بر جایگاه «ردّ» به‌مثابه وضعی که در آن هر دو طرف مفاهیم دوگانه در ساحت امکان قرار دارند، تأکید می‌ورزد. در مقاله «نشانه از نگاه دریدا» (نجومیان، ۱۳۸۵) نشانه‌ها به شکل پارادوکس‌واری، متن را آزاد می‌کنند تا معنا را به تعویق بیاندازند و این به‌نوبه خود مفهوم نظام نشانه‌ای را واسازی می‌کند و در نهایت نویسنده در مقاله «منطق پارادوکسی اندیشهٔ ژاک دریدا» (نجومیان، ۱۳۸۲) گفتمان تقابلی منطق کلامی غرب ـ که همواره براساس غیاب و حضور، پدیده‌های عالم را دوقطبی می‌داند ـ را به چالش می‌کشد. سپس منطق پارادوکسی را با طرح فلسفه واسازی در اندیشهٔ دریدا تشریح می‌کند. در نهایت در زمینهٔ توجه به تصویر زنان در سینمای کیارستمی با محوریت رویکردهای زبانی نزدیکترین نمونه در سال‌های اخیر، مقالهٔ «نشانه‌شناسی تصویر زن در سینمای عباس کیارستمی» (رستمی، گهربخش، سعداللهی، مدنی، ۱۴۰۰) است که براساس دو سنت عمدهٔ فردیناند دوسوسور و چارلز سندرس پیرس، و با بهره‌گیری از تحلیل‌های هم‌نشینی و جانشینی به بازتاب مشکلات زنان و نگاه جامعه به زن در دو فیلم *گزارش* و ده پرداخته است.

جهان‌بینی کیارستمی در اثر

آثار کیارستمی مبین نوع نگرش او به جهان هستی و هنر است اما شاید بتوان در ارتباط با موضوع مقاله، بهترین مثال در این میان را فیلم *شیرین* ذکر کرد. پدرو آلوِز در مقالهٔ «سطوح حسرت یا اشتیاق: پرتره‌ای از تجربهٔ سینمایی شیرین» (۲۰۲۱) اظهار می‌کند: «تجربهٔ سینمایی شیرین، گفتگویی است معنادار میان خالق اثر و مخاطب آن، از طریق بسط بصری و صوتی یک ایده» (Alves, 2021:163)؛ ایده‌ای که با پرسشگری درهم می‌آمیزد. کیارستمی برای بیان هر ایده‌ای، آن را در تقابل با سایر ایده‌ها و مفاهیم قرار می‌دهد. نتیجه این تقابل‌های دوگانه و حتی چندگانه ـ که با ویژگی ذاتی سینما هم‌سنخ است ـ ظهور زنجیره‌ای از فرضیات است؛ تا ظاهر اثر در ذهن مخاطب مقبول افتد. در ادامه «کیارستمی سعی بر این دارد تا بر توانایی بیننده برای تمیز واقعیت و مصنوع، مستند و موهوم، اصل و فرع، موضوع محوری و حاشیه‌ای و... خدشه وارد کند» (عابدینی، ۱۳۹۷: ۱۵). «کیارستمی مخاطبان را به فهم فیلم خیالی بر مبنای فرایندهای پیش‌ادراکی‌ای هدایت می‌کند که در رابطهٔ تماشاگران ـ قهرمانان به شهودشان می‌رسیم. آن‌ها ملزم به اختصاص جهان داستانی و مخلوق شخص دیگری برای تبدیل آن به دنیایی آشنا، با طنین و استنباط شخصی هستند. تصاویر (ناموجود) توجه تماشاگران را نه تنها در جایگاه شبیه‌سازی، تقلید یا تکرار، بلکه فراتر از هر چیز، به‌مثابه جهانی در معرض روایت‌هایی که در سر داریم، جلب می‌کنند ـ جایی که شخصیت‌ها را در تقابل فضای شناختی‌شان با فضای شناختی‌مان درک می‌کنیم و فراتر از هر چیز، به تفسیر جهان موردنظر روایتگر می‌پردازیم» (Ibid:168). او در پی کشف معنای واقعی سینماست؛ سینمایی که ما را تکان دهد و درعین‌حال راضی نگه دارد. «وی با ارائهٔ شیوه‌ای مبتکرانه، نگاه زنانه را در تقابل با نگاه سنتی، غالب و مردانه در سینما ـ با تأکید ویژه بر صنعت فیلمسازی هالیوود ـ قرار می‌دهد. کیارستمی تلاش می‌کند تا با ایجاد چالشی نمادین در گفتمان سینمایی فالوسنتریک[۳] به بیان سوبژکتیویته زن در سینما دست یابد» (Gupta, 2021:81).

بنابراین، تقابل‌های دوگانه *شیرین* با سینما و ضدسینما آغاز می‌شود و با زندگی و مرگ شخصیت‌های حاضر و غایب امتداد می‌یابد. مرز بین واقعیت و داستان از بین می‌رود و سردرگمی مخاطبان آشکار می‌شود. «میل به تماشای یک روایت نمایشی مشخص و سرراست، در مواجه با فوران چهره‌های رودررو به هم می‌ریزد» (Ibid:84). در پارادایم «بازی»، معنای یگانه اثر به تعویق می‌افتد و با زبان تصویر، صدا و نوشته، به ضدسینما بدل می‌شود. تقابل روایت دیداری به‌مثابه تصویر با روایت شنیداری به‌مثابه گفتار در متن فیلم ـ با میانجی‌گری‌های روایت نوشتاری در متن عنوان‌بندی‌ها ـ واسازی و افشا می‌شود. به عبارت دیگر، «اگر روایت

شنیداری فیلم پروژه نگاه را نادیده بگیرد، توانایی‌های روایی موجود در سکانس عنوان‌بندی، ناهماهنگی‌های متن اثر را می‌زداید» (Saljoughi, 2012:524). در نتیجه، روح آزمایشی به مفهوم تجربه‌گری و انتقادی اثر در طیف‌های تقابلی به نمایش درمی‌آید.

تقابل‌های دوگانه

اصرار بر تبدیل سینما به ابزار بیان قراردادی، گسترش نیروی بالقوه‌اش به‌سان دنیایی دیگر، بهتر، خالص‌تر و حقیقی‌تر را ناکام می‌گذارد. به گفتهٔ لورا مالوی: «نگاه دوربین در راستای خلق دنیایی قراردادی که در آن به جای تماشاگر به حقیقت برسد، مورد انکار قرار گرفته است» (بنت، ١٣٨۶: ١٧١). فیلم *شیرین* با تأکید بر تقابل‌های دوگانه در ساختار سینما و پررنگ‌کردن تقابل‌های محتوایی در متن اثر، به‌گونه‌ای آن‌ها را در ترکیب به هم می‌آمیزد؛ که با تأکید بر فردیت و عدم‌قطعیت در وجود معنایی یگانه به تفاسیری خارج از اثر می‌انجامد. «شیرین به عرصه‌ای برای بازسازی روابط شخصی و ذهنی، حالات و موقعیت‌های روایی بینندگانی تبدیل می‌شود که از فیلم به‌عنوان فضایی برای خودشناسی بهره می‌برند. آن‌ها به نحوی همدلانه عواطف و احساسات درونی خود را ظاهر می‌سازند. شیرین زمینهٔ مشارکتی دوسویه را فراهم می‌کند. از یک سو، نیاز به یک عمل فرافکنی دارد که به قهرمانان (بازیگران) اجازه می‌دهد وارد فیلم شوند، مرزهای مشخص آن را بشکنند و در تجربه‌ای مشترک و عینی از موضوع حضور یابند و از سوی دیگر، فرایند شناسایی را ایجاد کرده و به درون دریافت‌کنندگانی اشاره می‌کند، که جهان داستانی و عناصر روایی را در خود جای داده و موقعیت سوژهٔ خیالی خود را به دست می‌گیرند» (Alves, 2021:168). تقابل‌های دوگانه در درون برخی شخصیت‌ها مشهود است. بارزترین آن به شکل نهفته در وجود شخصِ شیرین است؛ شخصیتی که میان عشق و هوس در کشمکش است؛ شخصیتی حساس که با دیدن تصویر خسرو دلباخته او می‌شود، از پادشاهی دست می‌کشد، جلای وطن می‌کند و با احتیاط و دوراندیشی، تقاضاهای کامجویانه خسرو را رد می‌کند. آنچه چندبعدی‌بودن شخصیت شیرین نظامی را نمایان می‌سازد، نمود برجسته چهار روایتِ از عشق است؛ عشق پاک و خالص فرهاد نسبت به شیرین، عشق هوس‌آلود خسرو نسبت به شیرین، عشق خردمندانهٔ شیرین نسبت به خسرو و عشق خائنانه، هوس‌ناک و سلطه‌گرانهٔ شیرویه نسبت به شیرین. به دیگر سخن «محتوا می‌تواند آفرینندهٔ فرم باشد و از این نظر انتخاب محتوا یک تصمیم هنری است» (بورچ، ١٣۶٣: ١۵۴).

زبان و بیان (تصویر، گفتار، نوشتار)

در تفاسیر و مفهوم‌پردازی‌های عصر حاضر ـ شاید از ویتگنشتاین به این‌سو ـ زبان به‌عنوان خالق معنا، برساختهٔ اندیشهٔ مدرن است. هنرمند در اثر خویش، بخش‌هایی از جهان خودش را ابراز می‌کند.

«بیزارم از زبان/ زبان تلخ/ زبان تند/
از زبان دستور/
از زبان کنایه/
با من به زبان اشاره سخن بگو» (کیارستمی، ١٣٨۴: ١۶٧)

کارگردان در این فیلم پرسشی دارد که از طریق آن داستان آغاز می‌شود و در نسبت با فهم تماشاگر، پاسخ‌های متکثری دریافت می‌دارد. زبان و بیان نوشتاری در عنوان‌بندی آغازین، ترکیب اشعار موجود در بخشی از اشعار آغازین منظومه *لیلی و مجنون* (هشت بیت)، بخش دوم دیدن خسرو شیرین را در چشمه‌سار (هشت بیت) / بخشی از اشعار باب ٢۵، بخش مرکزی کشتن شیرویه خسرو را (چهار بیت) / ابیاتی آزاد از باب ١١٢، با تصاویر چاپ سنگی از خمسه نظامی از دوران قاجار نشان داده می‌شود. زبان و بیان نوشتاری، نقش میانجی‌گرانه‌ای در دریافت مخاطب از جنبه‌های صوتی و تصویری اثر دارد.

زبان و بیان تصویری اثر، به‌واقع بازی چشمان بازیگران زن سینمای ایران است؛ که اتفاقاً حرفهٔ خود را به تماشا نهاده و در همان حال، ناخواسته اعماق وجود خود را با یادآوری خاطرات گذشته به نمایش در می‌آورند. این شیوهٔ بیان، مخاطب را به‌مثابه انسانی کنشگر در برابر پدیدهٔ هنری، هویتی بصری می‌بخشد؛

هویتی که خلاف انتظارات همیشگی مخاطب سینماست. کلوزآپ، عدم‌تحرک دوربین و مونتاژ آهسته، زمان لازم را برای مشاهده، کشف، شهود و تعمق در رفتار تماشاگران درون اثر می‌دهد. بدون نیاز و توجه به تداوم فضایی، در پاسخ به توصیفات متعدد نظامی از شخصیت چندبعدی اما عاشق شیرین، هنرمندانی را در جایگاه تماشاگر قرار می‌دهد که سیر صعودی و تکاملی شخصیت وی را به نمایش می‌گذارد؛ زیرا اساساً زبان و بیان تصویری، به‌واقع خرده‌روایت‌هایی است که بر اهمیت جنبهٔ تصویری و تماشایی آثار سینمایی تأکید می‌ورزد. درمقابل، زبان و بیان صوتی با استفاده از قدرت بیان بالای صداپیشگان صورت‌بندی می‌شود. موسیقی عنوان‌بندی و متن اثر، قطعاتی از آهنگسازانی است با حس و حال موسیقی ایرانی. قطعاتی از مرتضی حنانه، حسین دهلوی و ثمین باغچه‌بان؛ که هم از جنس موسیقی ایرانی است و هم زبانی است جدید و بدیع. «موسیقی، با توجه به این که در جای خود، شکل هنری مستقلی است، گاه، جدا از دیگر جنبه‌های صدای فیلم عمل می‌کند. از جمله: تأکید یا تقویت رویداد یا کنش، آفرینش حالت تعلیق یا انتظار، ملازمت و هم‌خوانی با شخصیت‌ها، رویدادها یا صحنه‌های خاص از طریق استفاده از تم‌های موسیقیایی» (اوحدی، ۱۳۹۱: ۲۲۱). «ارتباط موسیقی ـ از همان ابتدا در عنوان‌بندی آغازین اثر ـ با عناصر نوشتاری و تصویری، شخصیت حماسی و عاشقانهٔ روایت را اثبات می‌کند و به‌نوبهٔ خود به لحن احساسی و روانی فیلم استحکام می‌بخشد. تم‌های موسیقی احساساتی چون عشق، ترس یا خشم را برمی‌انگیزاند و مشارکت‌های منطقی، حساس و تأثیرگذاری در اثر می‌گنجاند» (Alves, 2021:167-168). متناسب‌ترین صداهای موجود در فضای اثر را صداهای محیطی همچون صدای سم اسبان، طبیعت و مویه و زاری زنان بر پیکر بی‌جان خسرو تشکیل می‌دهند. در روند تماشای اثر متوجه می‌شویم که زبان و بیان صوتی، کلان‌روایتی است که بر اهمیت جنبهٔ شنیداری افسانه‌ها و داستان‌ها تأکید می‌ورزد. مخاطب گاه با شیرین نظامی و گاه با شیرین کیارستمی هم‌داستان می‌شود؛ تا به روایت‌های زندگی خود برسد. کیارستمی شاید این نگرش خویش را از ادبیات کهن به عاریت گرفته باشد. بدین ترتیب می‌توان گفت «*شیرین* هم به‌عنوان سنتی‌ترین فیلم کیارستمی و هم به‌عنوان جسورانه‌ترین فیلمش شناخته می‌شود» (Saeed-vafa and Rosenbaum, 2018:135) به بیانی دیگر، فیلم *شیرین* محافظه‌کارترین و در عین حال رادیکال‌ترین اثر اوست؛ و این امر، برای مخاطبان عادی چالش‌برانگیز و غیرعادی می‌نمایاند.

دال و مدلول

ارزش «دال»های درون نظام فیلم سینمایی، به اندیشه‌ای است که منتقل می‌کنند. دال تصویری، تماشاگر درون فیلم است که با حرکاتش جایگزین تمام حامل‌های نشانه‌ای می‌شود و دال صوتی در موسیقی، صدای اشخاص، صدای محیطی و موضوعی فیلم آشکار می‌شود. دال‌های صوتی و تصویری سینمایی در رابطه باهم معنا و ارزش پیدا می‌کنند. دال «صدا» در روایت صوتی، چیزی است که شنیده می‌شود، کار می‌کند، لحن یک دوره را دارد؛ یک طبقهٔ اجتماعی که برآمده از قلمرو معناست. در روایت تصویری؛ دال صدا بدون گفتار است و نمایشگر سکوت و اندیشه‌ای نهان. «فیلم بدون گفتار، نشانه‌ای از عقلانیت و سنجیدگی را در خود دارد» (نیوز، ۱۳۹۳: ۴۱). دال «تصویر» نمایانگر موقعیت زنانی است که تماشاگر فیلم خسرو و شیرین هستند. این دال‌های تصویری بر تخیل مخاطب اثر می‌گذارد و تاب‌آوری او را در مواجه با درون خودش به چالش می‌کشد. در پس آنچه می‌بیند، می‌شنود و آن را به تصویر می‌کشد. «دو قوس عدم‌قطعیت فکری و مترادف معنایی برای درک نگاه زن شیرین اهمیت دارد» (Gupta, 2021:84). دال صدای راوی به مدلول تصویری تماشاگران اشاره دارد؛ تماشاگرانی که خود، دال تصویری بازیگرانی هستند که به مدلول مخاطب سینما اشاره می‌کنند؛ مخاطبانی که خود به‌مثابه دالی در زنجیرهٔ دلالت قرار دارند و مدلول ذهنی‌شان ـ معنای موجود در تصویر داستانی که می‌شنوند ـ همواره به تعویق می‌افتد و در فرایند واکنش تماشاگران به معناهایی متکثر می‌انجامد. شادی و سرخوشی دخترانه، اشتیاق به دیدار یار، احتیاط و تدبیر، غم و دلتنگی

مداوم، فراغ خسرو، ملامت خویشتن، غم مرگ فرهاد، وصال خسرو، وفاداری به خسرو تا پای جان... تکثر بی‌انتهای عشقی که هرگز تمام نمی‌شود؛ حتی با مرگ عزیزان، همواره رنگ و بویی تازه دارد.

حضور و غیاب

روایت ضدسینما (فرم تصویری) در تقابل با سینمای عامه‌پسند (فرم صوتی) نیست؛ بلکه هریک مکمل دیگری است. چرا که تفاوت‌های صلب و ثابت، در فرجام نهایی سیال و ناپایدارند. حضور مشخص پیرنگ در گفتاری که شنیده می‌شود؛ درون نگاه تماشاگرانی که داستان خود را دارند، حل می‌شود. خسرو در عنوان فیلم، عنصری است غایب که در درون خاطرات بازیگران فیلم همواره به حضور طلبیده می‌شود. بر این اساس «دریافت و ادراک از حضور خود چیزها جدا شده است» (هارلند، ۱۳۸۰: ۲۱۳). برخلاف حضور حاشیه‌ای مردان در تصویر و گفتار، مضمون و مناسبات قدرت در دست آن‌هاست. هرمز (پدر خسرو)، بهرام چوبینه، خسرو، شیرویه (پسر خسرو) و حتی شخصیت‌های شاپور و فرهاد از زنان داستان پررنگ‌ترند اما شیرین تنهاست. شیرینِ پس از مرگ مهین‌بانو بیش‌ازپیش در وجود تماشاگران خیالی فیلم متکثر می‌شود و تماشاگر زن به‌مثابه دال‌هایی شناور در تاریکی، حضور مردانه را به غیاب می‌کشد.

سازماندهی رویدادهای فیلم به شیوه‌ای است که بیننده در جایگاه خالق اثر به بازآفرینی معانی آن می‌پردازد. سرگشتگی پیرنگ و غیاب روایتی موثق، در تصویر جای تأمل دارد. واکنش بازیگران به روایت صوتی که مخاطب اثر می‌شنود؛ متعدد و گاهی متفاوت است. تعدد و پُری مدام روایت‌ها، رسیدن به ساحت اطمینان و قرار برای انسان معاصر و روایت‌هایش را درهم می‌شکند. از میان روایت فروپاشیده، روایت‌های جدیدی متولد می‌شود و از درون خرده‌روایت‌های تصویری، بستری فراهم می‌شود تا مخاطب به آسانی مقهور کلان‌روایت صوتی نشود و صداهای ـ طردشده و سرکوب‌شده ـ بیشتری را بشنود؛ خرده‌روایت‌های تصویری، به‌مثابهٔ زنجیری از وقایع به حاشیه‌رانده‌شده و زمزمه‌وار، جایگزین روایت‌هایی می‌شود که به کلام درنمی‌آیند.

فلاش‌بک: خوانش‌های حضور و غیاب بی‌شمارند. با روی‌آوردن به تصویر ارائه‌شده، غیاب صداهای درونی بازیگران آشکار می‌شود. صدای آن‌ها دربرگیرنده زندگی شخصی، حرفه‌ای و تجربهٔ اینجا و اکنون‌شان است. همچنین با التفات به فضای صوتی اثر، غیاب تصویری آن مجسم می‌شود؛ این تجسم از فلاش‌بک‌های صوتی ـ خاطرات و رویدادهای سپری‌شده در سرگذشت شیرین ـ تا اکنونِ زندهٔ موجود بر بالای پیکر بی‌جان خسرو در ذهن امتداد می‌یابد. «ترتیب رویدادهای پیرنگ برحسب گزینش فیلم‌ساز ارائه می‌شود، این گزینش غالباً، نکات بسیاری را دربارهٔ معنای فیلم برملا می‌کنند. انتخاب فلاش‌بک و جای‌دهی آن در ساختار پی‌رنگ، یکی از این گزینش‌هاست» (اوحدی، ۱۳۹۱: ۱۷). با بهره‌گیری از تمهید فلاش‌بک، علاوه بر تعلیق فضای صوتی، پاسخ به معمای درون روایت نیز به تعویق می‌افتد. دلیل اندوه همسرایان، با بازگشت به زمان شروع داستان عشق خسرو و شیرین، واکاوی می‌شود و در میانهٔ راه با عشق فرهاد به شیرین، نمود دیگری از عشق هویدا می‌شود. فرهاد مصداق سالکی است در پی شیرین. راه سلوک و حقیقت او با کوه‌کندن، نشانی است بر این‌که محال و ناممکن در سنت عشق جایگاهی ندارد. فراز و نشیب‌های داستان اندک‌اندک با چهرهٔ تماشاگران درون فیلم پیوند می‌خورد. فلاش‌بک، درون تجربهٔ مخاطب آشنا و ناآشنا با ادبیات غنایی و آثار سینمایی، به‌سهولت راهی به روایت‌های تودرتو می‌گشاید و مخاطب در مقام پدیدآورندهٔ معناهای بی‌شمار، هم‌سو با صدا و تصویر اثر در پیش رو به گذشتهٔ خویش بازمی‌گردد و به فرایند ساخت متن اثری متکثر ملحق می‌شود.

جمعیت و تنهایی

تعدد شخصیت‌ها در تنوع روایت‌ها بی‌تأثیر نیست اما درون قاب تصویر، در هر نما، یک شخصیت محوری در کانون تصویر قرار دارد. تک‌گویی یا مونولوگ‌های شیرین کیارستمی در فضای تاریک سینما با مناجات‌های پرسوزوگداز شیرین نظامی و خود سرزنشگری‌هایی که

در شب و تنهایی دارد بی‌ارتباط نیست؛ روایتی از آدم‌هایی که حضور همیشگی‌شان در جمع، از تنهایی‌شان نمی‌کاهد. نگرش انسان‌گرایانهٔ نظامی در شخصیت‌پردازی شیرین، بیشتر از آن که با هدف وصال باشد، به چگونگی وصالی توجه دارد که با سرشت آدمی نیز سازگاری داشته باشد. این توجه به روند، نگاهی است همیشه نو؛ که در آن، میانه از آغاز و انجام مهم‌تر است؛ همچون روایت‌های چندلایهٔ فیلم شیرین؛ که گسترش یافته است. تنهایی، در سینمای کیارستمی، مضمونی است مکرر که به شکل‌های مختلفی بروز می‌کند و محتوای آن، همیشه یکسان نیست.

تصویر و صدا

کیارستمی به اساس قراردادن روایت تصویری تأکید ورزیده است؛ بااین‌حال ساخت روایت صوتی تاحدی بی‌نقص است؛ شیوهٔ تدوین اثر و همچنین تلاش‌هایی که برای هماهنگی تصاویر با فضاهای صوتی به کارگرفته شده؛ جنبه روایت صوتی فیلم را هم به همان نسبت جنبه تصویری آن پر رنگ کرده است. وی صدا و تصویر را چنان برهم منطبق می‌کند که ذهن مخاطب در تلاش است خود را در موقعیت بازیگران به‌مثابه تماشاگران روایت صوتی قراردهد؛ تلاشی که ایشان را وارد داستان ذهنی بازیگران می‌کند. «آنچه اهمیت بسیاری دارد، شیوهٔ به‌کارگیری عناصر صوتی در جهت تقویت فیلم است. صدا از فضایی فراتر از محدودهٔ صفحه استفاده می‌کند تا در جهت‌گیری کنش و تجربهٔ قهرمان داستان در دنیای تخیلی مداخله کند. تمرکز بر روی گوش و صدا به‌طور مستقیم بر فضایی‌بودن تجربهٔ سینما تأکید می‌ورزد» (Alves, 2021:167).

در میانهٔ روایت، مخاطب در آستانهٔ اثر، در مرز درون و برون قرار می‌گیرد. راوی چندین‌بار با خطاب قراردادن شنوندگان، اشاره بر حضور مخاطب دارد. همان‌گونه که دیالوگ‌ها در جای‌جای اثر با «بازی»های پنهان و آشکار در گزاره‌های صوتی همچون: «این بازی حکومت است نه حکمت»، «من کجای این بازی‌ام»، «عرصهٔ شطرنج رندان است این بازی»، «راز این بازی ندانم بانو!»، «بازی کسالت‌باری است پادشاهی»، «بس کن این بازی را»، «تف بر این بازی مردانه که عشق خطابش می‌کنند»، «این هم یک بازی مردانهٔ دیگر»، در میان روایت صوتی و تصویری در رفت‌وآمد است. البته هر کدام از این گزاره‌ها جایگاه دیگری را متزلزل می‌کند. به‌طورمثال، گزارهٔ «راز این بازی ندانم بانو!»، تنها هم‌سخنی خسرو با شیرین نیست؛ بلکه بر بازی چشمان خیره‌شده تماشاگران بر پردهٔ خیالی نیز دلالت می‌کند و انتظار همسویی مخاطب با آنان در تماشای روایتی که تنها به گوش می‌رسد، همواره به تعویق می‌افتد. پاسخ آن اما، در کلام شیرین نهفته است: «رازی در میان نیست...» .

همچنین تقابل تصویر و صدا، در اثرِ غیبت عنصر صدای درون قاب، با سکوت به حضور می‌آید. پس سکوت بازیگر می‌تواند صفت شاخص و ویژهٔ شخصیت فیلم باشد؛ اگر او را تماشاگر فیلم بدانیم. درعین‌حال «سکوت عمل است؛ عملی ارادی که نشانهٔ حالتی ذهنی و قاطعانه است و از نظر دراماتیک گویا» (بالاش، ۱۳۷۶: ۳۷۰)، اگر او را بازیگر فیلم بدانیم. چنانچه سکوت‌کردن فاقد انگیزهٔ درونی باشد، یک فضای تهی به وجود خواهد آمد؛ در صورتی که بازیگر توسط کارگردان هدایت شده باشد؛ بازیگری که فیلمی برایش نمایش داده نشده است. دراین‌خصوص باید یادآور شد که تنظیم فیلم‌نامه در قالب نمایش رادیویی، «نقش تعیین‌کننده‌ای در گسترش امکانات دلالتی متن دارد» (مخاطبی اردکانی، ۱۳۸۵: ۲۱) و علاوه بر موسیقی و گفتار، صداهای محیطی را نیز به نمایش می‌گذارد؛ و مخاطب رویدادها را تجسم می‌کند. «در غیاب تصاویر، موسیقی فضایی می‌آفریند که شخصیت‌های دراماتیک در قالب گفتار به آن عینیت می‌بخشند و صداهای محیطی موقعیت و جزئیات را مشخص می‌کنند» (همان: از صفحات پیشگفتار). پرداختن به جزئیاتی که اگر تصویر بود، آن‌قدرها هم از آن استقبال نمی‌شد. یکی از آن‌ها صحنهٔ «آب‌تنی شیرین» است که صدا، به‌روشنی نقش تصویر را بازی می‌کند.

مرئی و نامرئی

آنچه در فیلم‌های متعارف اهمیت دارد، توجه به تماشگر و برانگیختن احساسات و عواطف اوست. با تکیه

بر همین اصل، تماشاگران فیلمی خیالی نمایش داده می‌شود و «جایگزین‌شدن امر تماشایی به جای واقعیت» (اسلامی؛ مرادپور،۱۳۸۷: ۱۲۸) به سخره گرفته شده است. این بازی، مخاطب فیلم *شیرین* را از مرکزیت و محور جهان‌بودن دور می‌کند. شاید دلیل کم‌طاقتی او نیز همین باشد؛ او کسی را در نقش خودش می‌بیند؛ کسی که به جای او محور جهان شده است. دیالوگ بصری اثر با مخاطب، تلاشی است برای بالابردن ظرفیت‌های نهفته سینما. تاب‌آوری مخاطب در این زمینه ستودنی است. پیوند *خسرو و شیرین* نظامی با مخاطب، دیدن آن‌چیزی است که نادیدنی است و پیوند مخاطب با تماشاگر حاضر درون فیلم، ندیدن دیدنی‌هاست (ظاهر امر تماشا) و سهیم‌شدن در تجربه‌ای ذهنی و روح‌افزا. دراین‌خصوص، دیدن شیرین بدون درنظرگرفتن قصه (روایت صوتی) احساس‌های متفاوتی را برمی‌انگیزاند.

سوژه و ابژه

نمای نزدیک، سر و بخشی از بدن را نشان می‌دهد. این نما روی حالت چهره و جزئیات یک ژست تأکید می‌کند. جورجو آگامبن بر این باور است که «ژست در مفهوم بداهه‌پردازی بازیگر، قصدش جبران و ترمیم یک فقدان حافظه یا ناتوانی برای صحبت‌کردن است. آنچه در قالب ژست‌ها به آدمی منتقل می‌شود، نوعی واسطه‌گری ناب و بی‌پایان است» (اسلامی ب، ۱۳۸۷: ۲۱). شیرین در برابر دوربین، تصویر ابژهٔ شناسایی تماشاگر است؛ برای همراهی در فهم فیلمی نادیدنی. درعین‌حال، *شیرین* سوژه‌ای است کنش‌گر که تلخی‌های روزگار را روایت می‌کند و مخاطب هم‌پیوند با خاطرات او، خود را مرور می‌کند؛ خاطراتی که به سبب شناخت هر یک از بازیگران، ورود آن‌ها را درون آن میسر می‌کند. مخاطب نیز مسیری از ابژگی تا سوژگی را طی می‌کند. بدین‌ترتیب انفعال اولیه با پذیرندگی و همراهی شکسته می‌شود و پیشینهٔ مخاطب و شناخت او از عوامل متعدد ـ به‌ویژه کارگردان اثر ـ جنس مشارکت را معین می‌کند. این مشارکت از سرگردانی تا یقینی درونی ـ که هر بار متزلزل می‌شود، در نوسان است. کارگردانی که، از فضای بکر طبیعت تا محدودهٔ درون خودرو، نگاه خود را به سالن سینما معطوف می‌کند، از نماهای باز جغرافیایی تا نماهای بستهٔ سینمایی، آنچه بیش‌ازهمه واسازی می‌شود، خود اوست. آنچنان که در فضای بیشتر آثارش استفاده از کودک، جایگزین غیاب عظیم زنانه ـ از لحاظ محتوایی و فرمال ـ شده است؛ البته معمولاً کودکانی از جنس مذکر. موسیقی و جلوه‌های صوتی در متن آثار جایگاه تعیین‌کننده‌ای نداشته‌اند؛ همچنین استفادهٔ حداکثری از نابازیگران، شخصیت‌های اندک و برداشت‌های بلند چنددقیقه‌ای، جای خود را به اثری با محوریت زنان بازیگر، حضور پررنگ موسیقی، جلوه‌های صوتی و برداشت‌های حساب‌شدهٔ چندثانیه‌ای می‌دهد. همه این‌ها، واسازی نگرش فیلم‌ساز در زبان و بیان را فراهم می‌کند. گذشته از این‌ها، زنان در «شیرین» کیارستمی، چه در مرتبهٔ سوژه کنش‌گر و چه در مرتبهٔ ابژهٔ شناسایی تماشاگر، همواره بیانگر و واقعی‌اند.

گزاره‌های دیداری در زمینهٔ عنوان‌بندی آغازین، یعنی تصویر و نوشتار، کلاژگونه باهم ترکیب شده‌اند. اشعار موجود، گزیده‌ای از ابیات آغازین منظومه *لیلی و مجنون*، صحنه آب‌تنی شیرین در چشمه و صحنه مرگ خسرو است. تصاویر شامل موضوعات پادشاهی، خسرو و مشاورانش، صحنه‌های شکار، شیرین و ندیمه‌هایش، آبتنی شیرین در چشمه، شیرین در بر خسرو و صحنه مرگ خسرو است؛ تلاشی برای ارائه روایتی با آغاز، میانه و انجام. تصاویر مرتبط در هر فریم، معرف بخشی از عوامل سازندهٔ اثر است. تأکید کارگردان به استفاده از واژه «تصویربردار» به جای «فیلم‌بردار» و آغاز صدای موسیقی همزمان با ورود واژه «صدا»، بازگوکننده تأمل و تفاوت موجود در صدا و تصویر اثر است. همچنین در عنوان‌بندی آغازین، نامی از بازیگران نیامده و تنها به صداپیشگان اشاره شده است. ادعای کیارستمی مبنی بر اینکه «تماشاگران درون اثر را بدون شناخت قبلی به‌عنوان زن ببینید نه به‌عنوان بازیگران آشنا»[۴]، در اینجا نیز طرح می‌شود.

بازیگر / تماشاگر

دوگانهٔ بازیگر ـ تماشاگر، یکی از اصلی‌ترین تقابل‌های

مطرح‌شده است. واسازی این دو با سویه‌های گوناگون شکل می‌گیرد. «درامی که خارج از صفحهٔ نمایش اتفاق می‌افتد از طریق حرکات و حالات تماشاگر به مخاطب منتقل می‌شود، بنابراین فیلم موردنظر مخاطب به نمایش عکس‌العمل‌های گسترده و بدون وقفه تبدیل می‌شود» (Gronstand, 2012:24). بازیگر به‌عنوان جایگاه نظام‌های نشانه‌ای چندگانه، «نمایش‌دهندهٔ ترکیبی پویا از مجموعه نشانه‌هایی است که بدن، صدا و حرکات او را در بر می‌گیرد» (آستن و ساوانا، ۱۳۸۸: ۱۳۳) و خوانش متن اثر را در مقام تماشاگر گسترش می‌دهد. تماشاگر در مقابل تماشاگر، بازی پنهان شیرین است. این بازی در عنوان‌بندی پایانی نیز ادامه دارد. فهرست نام بازیگران با عنوان تماشاگران آورده می‌شود. اصولاً در سینمای متعارف، تماشاگر به‌مثابه کاشف اثر سعی دارد با درک روابط علّی و معلولی فیلم به ارتباط محتوایی آن پی ببرد و بازیگر به‌مثابه آفرینندهٔ اثر موردنظر کارگردان ایفای نقش کند اما بازیگر در فیلم شیرین، با کشف حقیقت درون خود به تماشاگری کنشگر بدل می‌شود و مخاطب فیلم در تقابل آینه‌واری به‌ناگاه همچون بازیگر فیلم ناخنی به دندان می‌گزد، اشکش برگونه می‌لغزد یا لبخند محوی بر صورتش نقش می‌بندد؛ با تماشای تماشاگران، به اثر وارد می‌شود و روایت زندگی خود را بازآفرینی می‌کند. این گونه است که روابط علّی و معلولی ظاهری در ساختار اثر پس زده می‌شود و توان مشارکتی تماشاگری که به موضوع نمایش بدل شده است، بالا می‌رود. این «موضوع از چنان ظرفیتی برخوردار است که می‌تواند کل مناسبات، شخصیت‌ها و رخدادهای کم‌وبیش مهم داستان را حول محور خود سامان دهد.» (بی‌نیاز، ۱۳۸۷ :۵۰) شیرین با حالتی از سرخوشی و بی‌تفاوتی «شقایق فراهانی» آغاز می‌شود و با نگاه عمیق مرحوم «حمیده خیرآبادی» به پایان می‌رسد. تماشاگران درون و برون فیلم هم‌عرض با شیرین ابتدای روایت به پختگی شیرین انتهای روایت می‌رسند.

به‌تعویق‌افتادن دلالت معنایی دال‌ها و مدلول‌ها

به نظر می‌رسد «نکتهٔ اصلی که کیارستمی با آن بازی می‌کند؛ ایدهٔ سینمای روایی است» (Saeed-vafa and Rosenbaum, 2018:126). شیرین در «کلان‌روایت داستانی که شنیده می‌شود» و «خرده‌روایت‌های تماشاگران به‌تماشادرآمده»، فراتر از تقابل‌های «شخصی و جمعی» یا «عمومی و خصوصی»، درون تقابل‌های «شبیه‌سازی داستانی و نمایش مستند» نیز بازی ایجاد می‌کند. شاید به این دلیل که «ادبیات داستانی و واقعیت به گونه‌ای باهم ترکیب شده‌اند که ظرفیت سینما را برای استناد به واقعیت‌های مختلف در یک سطح برجسته می‌کند» (Alves, 2021:172). با این تفسیر، داستان واقعی فیلم *شیرین* همان داستان شیرین نظامی است یا داستان‌های نادیدنی و صرفاً بیان بازیگرانی است که از ظاهر آن‌ها دریافت می‌شود و یا تجربهٔ ذهنی و احساسی مخاطبانی است برساخته از ماهیت سینمایی که جنبه‌های درونی و پنهان انسان را بر می‌انگیزاند. فقدان عناصر فرمال و محتوایی مرسوم در فیلم‌های متعارف و حضور بازیگرانی که جایگزین همراهان بیرون اثر شده‌اند، به مخاطب اجازه می‌دهد با ایمنی قابل‌توجهی از اثر فاصله بگیرد و بدون دخالت بیش‌ازحد و بدون عواقب واقعی از اثر لذت ببرد. او حق انتخاب دارد؛ میان دیدن یا شنیدن. بازیگر ـ تماشاگر درون اثر به جای مخاطب، بازی می‌کند، رنج می‌برد، خواسته‌ها و انتظارات او را پیش می‌کشد و آزادی را برایش به ارمغان می‌آورد. اینان قربانی جهانی‌اند که کنش‌پذیری در آن آسودگی است اما کنشگری رنج. روایت داستانی شیرین، به همراه روایت‌های شخصی هر بازیگر ـ تماشاگر، راهی می‌گشاید به تداوم معناهای متفاوت و دیگراندیش؛ که درون روایت شخصی مخاطب جلوه‌گر می‌شود. «فیلم *شیرین* بیانگر دو سطح از تأثیرات عمل‌گرایانه است. بین آنچه روبروی تماشاگران داستان است و آنچه مخاطبان مشاهده می‌کنند؛ گفتگویی برقرار می‌شود: گفتگویی بین صفحه نمایش و تماشاگر» (ibid).

استقامت مخاطبان اثر با به تعویق افتادن دلالت‌های معنایی سنجیده می‌شود. این تمرین استقامت، سینمای جایگزین را به مخاطب نشان می‌دهد. او هم‌زمان که دال صوتی را می‌خواند با تماشای بازی بازیگران دال و مدلول دیگری در ذهنش شکل می‌گیرد و به نوعی مدلول و معنای ذهنی بازیگر را هم می‌خواند. سینمای جایگزین

جریان پیچیده و شناوری است در مجموعه‌ای از نشانه‌های زبانی، که با حرکت در دال صدای راوی، تصویر بازیگر، واکنش مخاطب ایجاد می‌شود. ترکیبی از آزادی و محدودیت در سینمای شیرین کیارستمی؛ یعنی حق انتخاب از میان گزاره‌های محدود. «زنان روی صفحه نمایش علی‌رغم قطع ارتباط بین خود و مخاطبی که آن‌ها را مشاهده می‌کند، جذب می‌شوند. آنچه در این چهره‌ها تأثیر می‌گذارد این نیست که آن‌ها هرگونه احساس عمیق یا قوی را به‌طور قانع‌کننده بیان می‌کنند، بلکه واقعیتی است که هر یک از آن‌ها به روش منحصربه‌فرد خود بیان می‌کند. چیزی شبیه خودبیانگری» (Abbott, 2017:101). موقعیت‌ها و رویدادها، امری آشناست اما به‌طور همزمان از محدودهٔ بصری دور نگه داشته می‌شود و این خود، دلالت‌های مبهم و تضادهای شخصی ایجاد می‌کند.

شیوه‌های برملا کردن فرایند معناسازی در اثر

آگاهی و کشف رابطهٔ دوسویه مخاطب و اثر و نیروی مولد آن در چندبرابر شدن ارزش تجربی اثر هنری، از توان بالقوه این رابطهٔ واکنشی خبر می‌دهد. «فیلم شیرین، تجربهٔ جدیدی از سینما را ترویج می‌کند؛ تجربه‌ای که در آن مخاطب باید فیلم غایب را برای خود تصور کند و درعین‌حال همدلانه در گفتگویی تخیلی با بازیگر ـ تماشاگر شرکت کند» (Gronstad, 2012: 24). در فرایند نمایش، مخاطب با تجربیات پیشین خود و روش تعبیر خود، مواجه می‌شود. شکاف‌هایی در ادراک او از جهان اثر ایجاد می‌شود و تا حدودی نقش خود را تغییریافته می‌بیند. این تعلیق و سرگشتگی همراه با سکوت، تصمیم نگرفتن و مشاهده‌گر بودن، راهی می‌شود تا مخاطب با پرسش‌گری و شک، روایت تازه‌ای بیافریند. درگیری او تنها به ماجراهای درون قاب ختم نمی‌شود. در واقع کارگردان با پرسش‌گری در ذهن تماشاگر، رسیدن به پاسخ صریح را ـ و حتی ندیدن واقعیت و بخش‌های زیادی از آن ـ به تأخیر می‌اندازد. این بی‌پاسخی به مشاهده‌گری بیشتر و جهانی فراخ‌تر می‌رسد. درواقع «آنچه در آثار کیارستمی ـ به‌ویژه شیرین ـ حائز اهمیت است، پیش از آنکه فراخوانی برای رمزگشایی باشد؛ دعوت به رویکردی متفکرانه است» (Mello, 2021:290). «تماشاگر زن از طریق شناسایی خود با شیرین ـ که در جایگاه «نفس ایده‌آل» ظهور می‌کند، می‌تواند از ماهیت ازهم‌گسیختهٔ وجودی ناشی از دیگریِ پدرسالار فراتر رود و با ارتباط همدلانه با شیرین کیارستمی، منویات نفس خویش را متبلور سازد» (Gupta, 2021:87).

لحن صدای صداپیشگان حرفه‌ای و آشنا، علاقهٔ مخاطب به فضای درام خارج از صفحهٔ نمایش را تشدید می‌کند. این علاقه تا جایی پیش می‌رود که احساس می‌شود واکنش تماشاگران درون اثر نه به تصاویر بلکه در پاسخ به صدا است. صدایی که او نمی‌شنود؛ یعنی صدای کارگردان. یکی از دلایلی که موجب می‌شود مخاطب تنها خود را شنونده داستان *خسرو و شیرین* بداند؛ سکانس میانی داستان در زمان مرگ ملکه ارمنستان است: «واکنش بسیار شدید، عمیق و احساسی بازیگر-تماشاگر در صحنهٔ احتضار مهین‌بانو و توصیه‌های واپسین او به شیرین، حیرت‌انگیز است و دور از انتظار. با این اوصاف می‌توان گفت این فیلم به معنای واقعی کلمه در مورد تماشاگران است؛ واقعیتی که از جهان درونی آنان سرچشمه می‌گیرد. شاید نقل‌قولی از دریدا در اینجا خالی از لطف نباشد. مفاهیم مردانه در ساخت معنا، توسط ژاک دریدا به‌عنوان فالوگوسنتریسم[5] این‌گونه تعریف شده است: «سیستم مخالفان متافیزیکی غالب در فلسفهٔ غرب که تا همین اواخر توسط مردان نوشته می‌شد» (ibid:82).

مؤلف‌زدایی، مرکزگریزی، تکرارپذیری

آنچه دربرگیرنده هر سه مؤلفه مذکور است به «بینامتنیت» ختم می‌شود. «درک این نکته ضروری است که شیرین، بینامتنیت خود را در سطوح مختلفی به دست می‌آورد. این فیلم براساس داستان کوتاهی از فریده گلبو است؛ که به‌نوبهٔ‌خود براساس شعر غنایی و پرخواننده نظامی ساخته شده است» (Saljoughi, 2012:522). تنظیم آن به شکل نمایشنامهٔ رادیویی ـ که روایتی صوتی است ـ در تعامل با روایت تماشاگران درون اثر، به خلق داستان‌های مخاطبان فیلم منجر

می‌شود. «به نظر می‌رسد واسازی همسو با مفهوم انتشار عمل می‌کند و زایش بی‌پایان متنی از دل متنی دیگر، دالی به دنبال دال دیگر است، که هیچ‌یک حقیقت آن دیگری نیست و هیچ‌یک ساده‌شدهٔ آن دیگری نیست» (سجودی،۱۳۸۷: ۱۴۳). «همچنین ارتباطی که شیرین با کار قبلی کارگردانش برقرار می‌کند؛ باید مورد توجه قرار گیرد[۶] زیرا هر یک از پروژه‌های او تمایل دارند نسبت به کار قبلی خود ارتقاء یابند» (Grønstad, 2012-13: 28). «خسرو» با صراحت از عنوان فیلم حذف شده و مخاطب تجزیه و تحلیل خود را با سکانس عنوان فیلم آغاز می‌کند و در انتظار خوانشی متمایز از داستان خسرو و شیرین نظامی است.

خاصیت تکرارپذیری اثر در روند نمایش یک رسانه در رسانه دیگر، ردّ اثر اولیه را به جای می‌گذارد؛ زیرا همیشه یک درجهٔ وابستگی ـ هرچقدر هم ناچیز ـ وجود دارد. «مراودهٔ بینامتنی کیارستمی در اثر نشان می‌دهد که او کمبود رسانه‌ای فیلم را درک کرده است. از قضا، این کمبود تنها از طریق رویارویی مستقیم با توانایی سینما در بیان خود از خود، به‌عنوان یک متن برطرف می‌شود» (Saljoughi, 2012: 535). اتفاقاً بخشی از جذابیت شیرین، شامل تار و پود منابعی است که به‌هم می‌بافد: او آگاهانه ـ که به‌نظر ناخواسته می‌آید ـ با استفاده از ۱۱۴ بازیگر زن، به صدها فیلم که در آن‌ها ظاهر شده‌اند اشاره می‌کند.

در تأثیر بینش *نظامی گنجوی* بر کارگردان تردیدی نیست. خسرو اولین بار که با شیرین روبه‌رو شد، شیرین در چشمه‌ای داشت استحمام می‌کرد؛ در حالی‌که غرق در احوالات خویش بود. «بازیگران زن فیلم شیرین نیز با نمایش طیف وسیعی از کنش‌ها، تیک‌ها و ژست‌های کنترل‌نشده، لحظات درونی وخصوصی‌شان را در معرض دید عموم قرار می‌دهند» (Abbott, 2017:98). جذابیت این زنان در برابر نگاه مخاطبان ـ عموماً مردان ـ آن‌ها را به طریقی آسیب‌پذیر می‌نمایاند. زیرا آنان، خود را از لذت دیدن روایت پردهٔ نمایش خیالی محروم می‌پندارند اما «کیارستمی با استقرار نگاه زنانی که با چشمان متأثر، مستقیماً به دوربین خیره شده‌اند، چالشی در گفتمان نگاه مردانه ایجاد می‌کند. تقابل نگاه زنان در جایگاه تماشاگران کنجکاو سعی دارد گفتمان سینمایی فالوسنتریک را ریشه‌کن کرده و گفتمان زن‌محور را ایجاد کند» (Gupta, 2021:86). آنچه در این میان به روشنی به چالش کشیده می‌شود، اصول ناگفته تماشاگری است.

توجه صریح تصویری و روایی به زنان، مسئله زن و بازنمایی بصری او در بستر سینمای ایران، اندیشهٔ کانونی اثر را می‌سازد. این ایده با روایت داستان *خسرو و شیرین* در قالب نمایشنامهٔ رادیویی از نو پیشکش می‌شود. نمایش رادیویی با بهره‌گیری از تجربیات شنوندگان بعد ویژه‌ای به اثر می‌بخشد. «تجسم دیداری، هم بخشی از جهان صدا محسوب می‌شود و هم جزئی از جهان تصویر» (مخاطبی اردکانی، ۱۳۸۵: ۹۱). فیلم، موضوع رسانه را به شکلی پیچیده مطرح و مخاطب را وادار می‌کند در مورد ظرفیت‌های منحصربه‌فرد رسانه تأمل ورزد.

کیارستمی برای بیان ماهیت سینما، بر تفاوت آشکار بازیگران در صحنهٔ تئاتر و بازیگران در لوکیشن فیلم سینمایی دست می‌گذارد. در تئاتر بازیگران شخصاً ظاهر می‌شوند و حتی یک ایراد فنی فاصلهٔ میان بازیگر و تماشاگر را کم می‌کند اما بازیگران فیلم سینمایی، شخصاً حضور ندارند. فاصلهٔ میان بازیگر سینما و تماشاگر آن بی‌انتها نشان داده می‌شود. حضور بازیگران به مثابهٔ تماشاگران فیلم شیرین در وهلهٔ نخست، تأکیدی است بر وجود این فاصله همیشگی؛ زیرا مخاطب هرگز موفق به دیدن روایت *خسرو و شیرین* نمی‌شود. پیش‌فرض‌های ذهنی‌اش او را وادار به پذیرش واقعیت برساخته می‌کند. ترس او از ورود لوکوموتیو بخار به درون سالن سینما، سال‌ها پیش فروریخته است. با این حال، وضعیت مخاطب ثابت نمی‌ماند. کارگردان با انتخاب لوکیشن سالن سینما تلاش بر واسازی این فاصله دارد. فیلم *طعم شیرین* با نمایش اتفاقات پشت صحنه فیلم *شیرین*، بازیگر-تماشاگر و مخاطب را در یک کفهٔ ترازو قرار می‌دهد. موقعیت بازیگران زن در سینمای ایران با موقعیت تماشاگر سینمایی که واقعیت برساخته را می‌پذیرد؛ بی‌ارتباط نیست. «شیرین بازنمایی ممارست داستانی است پیرامون فرایندهای تماشاگری و به ما

امکان بررسی روابطمان با فیلم‌ها، بدن، چهره و ذهنمان را می‌دهد؛ سطوحی که میل وافر برای موجودیت ما در آن آشکار شده است» (Alves, 2021:164).

نتیجه‌گیری

درپایان سعی‌شده پاسخی درخور، به پرسش‌های مطرح شده ابتدای متن، ارائه شود. زبان و بیان در فیلم شیرین چگونه محقق می‌شود؟ درون‌مایهٔ اثر چگونه به مخاطب منتقل می‌شود؟ افزون بر این، جایگاه بیننده در فرایند ادراک و دریافت فهم اثر چگونه تبیین می‌شود؟

۱. زبان و بیان در فیلم *شیرین* همچون سرشت آدمی سیال، پویا و زنده است. در حقیقت تماشاگران ـ بازیگران فیلم شیرین بعد تجسم‌یافته و متکثر شخصیتی هستند کنشگر؛ که رنج عشق را بر آسودگی ترجیح می‌دهد. در این میان، مخاطب با غرق شدن در«بازی» حدس زدن ایده‌ها، خواسته‌ها، محبت‌ها، ترس‌ها و سرخوردگی‌ها، دلالت‌های معنایی را در پرتو جنبه‌های متمایزکننده تماشاگری متزلزل می‌یابد. کلان‌روایت صوتی با تنوع بخشیدن به کلام و پرهیز از یک‌نواختی، نقش مهمی در تاب‌آوری مخاطب دارد. زمان نمایش فیلم شیرین ۹۲ دقیقه است که به فراخور حال مخاطبان ـ منوط به قهر و آشتی مخاطب با اثر ـ از چند دقیقه تا بی‌نهایت امتداد می‌یابد. هدایت بازیگر، دوگانگی و فاصلهٔ میان بازیگر و نقشش را کم‌رنگ می‌کند و او را به داستان شخصی و درونی‌اش پیوند می‌دهد. در این راستا عزیمت بازیگر از داستان به خویشتن، ابعاد اندیشه‌ورزی را توسعه می‌دهد.

۲. درون‌مایهٔ اثر پیرامون زندگی و مناسبات انسانی است. مصداق عینی نیست بلکه مفهومی کلی، عام و ذهنی است. لحن دریافت‌شده از ورای صدا به توانایی انسان‌ها در تجسم بخشیدن چیزها در ذهنشان تکیه می‌کند و به تخیل درآوردن هرآنچه نادیدنی است اما موجود. روایت صوتی درون مرزهای گسترده زمان و مکان، به پس‌وپیش می‌رود، آن‌ها را بسط می‌دهد یا به اختصار می‌گذرد. در این میان، روایت تصویری در رفت‌وآمد است تا با داستان ذهنی بازیگران مرتبط شود. بازیگر در جایگاه تماشاگر، قهرمانی است که بر اندیشهٔ انسانی اثر می‌گذارد و روابط قدرت، جنسیت، اخلاق و شیوهٔ زندگی را در قلمرو معناهای متکثر و نامتناهی تفسیر و بازنمایی می‌کند. *شیرین* با جستجوی دائمی در درون خود به بازبینی فرایندهای مرتبط با تجربه‌گری در سینما می‌پردازد و با واسازی ساختارهای روایی و الگوهای نمایشی سعی دارد خوانشی انتقادی در گسترهٔ تصویری ارائه دهد.

مرتبط شدن با داستان به‌واسطهٔ واکنش‌های تماشاگر ـ بازیگر، مقدمه‌ای است برای ورود به اثر و اقامت در جهانی که چگونگی بیان داستان، بر این مسئله که چه چیزی گفته می‌شود، اولویت دارد. در سرتاسر اثر، تلاش برای به‌دست‌آوردن خاستگاه به‌دست‌نیامدنی معنا ادامه دارد. معنا به سهولت به دست مخاطب نمی‌رسد، واسازی نظام‌های خودساخته، روشنی و شفافیت معنای بالفعل را برهم می‌زند. اندیشهٔ نهفته، با اقتدارزدایی از واقعیتی یگانه برساختهٔ روند دلالتی است که از دال صدا به دال تصویر و بالعکس، مدام در حال حرکت است. دال‌هایی که هر یک از وجود دیگری بی‌خبرند و مخاطب نیز غافل از این بی‌خبری، مدلول و معنای نهایی را در قالب تصوری در ذهن همواره گشوده دارد.

۳. ساخت مینیمالیستی؛ توجه به تأثیر عمیق صدا؛ در روایت اثر، لوکیشن محدود، عدم‌تحرک شناخته‌شده یا متعارف دوربین، استفاده از بازیگران در مقام نابازیگر، روش ادراک بیننده از جهان و تا حدی نقش منفعل، پذیرنده و نهایتاً کاشف معناهای از پیش‌موجود او را به نقشی مؤثر، کنشگر و آفرینندهٔ معناهای نوظهور در گفتمان سینمایی دگرگون می‌کند. چرخش از موقعیت نظاره‌گر به موقعیت درگیر، توان مشارکتی مخاطب را بالا می‌برد و تمامی دانسته‌های آگاهانه یا برآمده از ناخودآگاه وی را درون شبکهٔ پیچیده‌ای از ارتباط‌های مفهومی اثرگذار در فرایند درک روایت سینمایی به تعامل فرا می‌خواند. این ارتباطی تعاملی، امکانات تازه‌ای در فرایند ادراک و فهم اثر فراهم می‌کند. مخاطب هم با اثر به همدلی می‌رسد و هم به‌مثابهٔ پدیدآورندهٔ معنا به سوژهٔ کنشگر فیلم بدل می‌شود.

تقدیر و تشکر

سپاسگزارم از جناب آقای دکتر سیدسعید زاویه که ایدهٔ آغازین نگارش این مقاله در کلاس ایشان شکل گرفت و مشوق من در ادامه راه بودند.

سپاس فراوان از جناب آقای دکتر عبدالحسین لاله که با همراهی و انتقادات سازنده و علمی ایشان مقاله به ثمر رسید.

پی‌نوشت‌ها

۱. برگرفته شده از اثر نظامی گنجوی با برگردان فریده گلبو و تنظیم محمد رحمانیان

2. Difference

3. Phallocentric (مردانه _ مردمحور)

۴. گزارش خبرنگار سینمایی فارس از نشست نقد فیلم شیرین ساخته عباس کیارستمی در هفتمین گردهمایی بزرگ تصویر سال (دربخش جشنواره فیلم تصویر) در خانه هنرمندان ایران ۱۰:۳۷ ۱۳۸۸-۱۲-۲.

5. phallogocentrism

۶. بخشی از راش‌های فیلم شیرین در فیلم «رومئوی من کجاست؟» (۲۰۰۷) در مجموعه «هرکس سینمای خودش» مورد استفاده قرار گرفته.

کتابنامه

ابوت، اچ. پورتر. (۱۳۹۷)، *سواد روایت*، ترجمهٔ رویا پورآذر، نیما م. اشرفی، تهران: اطراف.

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

آستن، آلن؛ ساوانا، جرج. (۱۳۸۸)، *نشانه‌شناسی متن و اجرای تئاتری*، ترجمه داود زینلو، تهران: سوره مهر.

اسلامی، مازیار. (۱۳۸۷)، *کتاب سینما*، ج۱، تهران: فرهنگ صبا.

ـــــــ ؛ فرهادپور، مراد. (۱۳۸۷)، *پاریس ـ تهران: سینمای عباس کیارستمی*، تهران: فرهنگ صبا.

اوحدی، مسعود. (۱۳۹۱)، *روایت‌شناسی سینما و تلویزیون*، تهران: انتشارات دانشکده صدا و سیما.

بالاش، بلا. (۱۳۷۶)، *تئوری فیلم: خصوصیت و رشد هنری جدید*، کامران ناظرعمو، تهران: دانشگاه هنر.

بنت، سوزان. (۱۳۸۶)، *تماشاگران تئاتر: نظریه‌ای در خصوص تولید و دریافت*، مجید سرسنگی. تهران: نمایش.

بورچ، امانوئل. (۱۳۶۳)، *زمان و مکان در سینما*، ترجمه حسن سراج زاهدی، تهران: وزارت ارشاد اسلامی اداره کل تحقیقات و روابط سینمائی.

بی‌نیاز، فتح‌الله. (۱۳۸۷)، *درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی*، تهران: انتشارات افراز.

پارسا، مهدی. (۱۳۹۳)، *دریدا و فلسفه*، تهران: علمی.

سجودی، فرزان. (۱۳۸۷)، *نشانه‌شناسی کاربردی*، تهران: نشر علم.

عابدینی، حسام. (۱۳۹۷)، *این صفحه سفید است: هنر غیاب ساموئل بکت و عباس کیارستمی*، تهران: نظر.

گوده، استفان. (۱۳۹۵)، *سینما فقط داستان‌گویی نیست*، ترجمهٔ محمدرضا شیخی، شیوه، ۱، ۴۲-۵۳.

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

مخاطبی‌اردکانی، مژگان. (۱۳۸۵)، *نشانه‌شناسی نمایش رادیویی*، تهران: طرح آینده.

موسوی‌نیا، سیدرحیم. (۱۳۹۶)، «فضای روایت از شخصیت‌پردازی تا درک خواننده: نگاهی به نظریه‌های ساختارگرایان و پساساختارگرایان»، *نقد زبان و ادبیات خارجی*، دوره چهاردهم، ش ۱۹، صص۲۹۷-۳۱۶.

نجومیان، امیرعلی. (۱۳۸۶)، *مقالات هم‌اندیشی بارت و دریدا*، تهران: فرهنگستان هنر.

نیوز، پاسکال. (۱۳۹۳)، *نگاه و صدا: جستارهایی در باب سینما*. قاسم روبین، تهران: ناهید.

هارلند، ریچارد. (۱۳۸۰)، *ابرساختگرایی: فلسفه ساختگرایی و پساساختگرایی*، ترجمه فرزان سجودی، تهران: حوزه هنری.

Abbott, Mathew. (2017), ”Abbas Kiarostami and Film-Philosophy”. UK: EDINBURGH University Press.

Alves, Pedro. (2021), “Surfaces Of Longing: A Portrait OF The Cinematographic Experience From Shirin”. L’ATALANTE, no.32 (July–December):163 -176.

Gronstad, Asbjorn. (2012-13), “Abbas Kiarostami’s Shirin and the Aesthetics of Ethical Intimacy”. Film Criticism, Vol. 37, No. 2, (Winter): 22-37.

Gupta, Rebanta. (2021), “The Gaze of the Medusa: The Search for a Feminine Cinematic Language in Abbas Kiarostami’s Shirin”. Research Journal of English (RJOE). Vol-6, Issue-3, 81-89.

Mello, Cecília. (2021), “The intermediate reinvention of cinema”. Significação, São Paulo, v. 48, n. 56, (July-Dec): 285-292.

Saljoughi, Sara. (2012), “Seeing, Iranian Style: Women and Collective Vision in Abbas Kiarostami’s “Shirin”. Iranian Studies, Vol. 45, No. 4, (July): 519-535.

Saeed-vafa, Mehrnaz; Rosenbaum, Jonathan. (2018), “Abbas Kiarostami”, *Illinois*: University Of Illinois Press.