صفحات ۷۹ - ۸۶
نشریه هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره ۲۴، شماره ۱، بهار ۱۳۹۸

تقابل سکون / حرکت در سینمای عباس کیارستمی بر مبنای نظریهٔ زیبایی‌شناسی سکون لورا مالوی*

شهاب اسفندیاری[۱]، اکرم جمشیدی[۲،۳]، **اسماعیل بنی‌اردلان[۳]**

[۱] استادیار دانشکده سینما - تئاتر، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران.
[۲] دانشجوی دکترای پژوهش هنر، دانشکده علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران.
[۳] دانشیار گروه پژوهش هنر، دانشکده علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۶/۹/۲۳، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۶/۱۲/۱۶)

چکیده

لورا مالوی به عنوان منتقد روش سینمای کلاسیک هالیوود، در بازنمایی تصویر زن، لحظهٔ توقف زمان در فیلم و ثابت شدن تصویر سینمایی را بسیار مهم می‌داند. او در کتاب *مرگ ۲۴ بار در ثانیه: سکون و تصویر متحرک*، به تحلیل حضور همزمان و متناقض سکون و حرکت در سینما می‌پردازد. سینمای عباس‌کیارستمی، مطالعهٔ موردی مالوی در این زمینه است و از آن به عنوان سینمای عدم قطعیت یاد می‌کند. در این پژوهش به این مسأله پرداخته شده است که مالوی چگونه سینمای کیارستمی را به عنوان سینمای تأخیر و سکون معرفی می‌کند، در حالی که استفاده از نماهایی از اتومبیلِ درحال حرکت ویژگی سبک‌شناختی سینمای کیارستمی است. روش تحقیق در این پژوهش کیفی است و رویکرد اصلی نیز تحلیل روانکاوانه بر مبنای نظریات ژاک لاکان است. نقد روانکاوانهٔ لاکانی، تحلیل روش‌های متجلی شدن امیال ناخودآگاه شخصیت یا نویسنده نیست، بلکه تحلیل خود متن و رابطهٔ متن باخواننده است. در تحلیل تقابل سکون و حرکت در آثار کیارستمی، مفاهیم تکرار و بازگشت و تأثیر آنها بر خاطرهٔ تماشاگر و همچنین نگاه خیرهٔ دوربین بررسی شده‌اند. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که نگاه دوربین کیارستمی در داخل اتومبیل حس اقامت‌گزیدن در حرکت و در نتیجه حضور چندوجهی در فضا و زمان را به بیننده منتقل می‌کند.

واژه‌های کلیدی

لورا مالوی، عباس‌کیارستمی، سکون، حرکت، نگاه خیره، لاکان.

*این مقاله برگرفته از رسالهٔ دکتری نگارنده دوم با عنوان: «نظریهٔ زیبایی‌شناسی سکون لورا مالوی و کاربست آن در تحلیل سینمای پس از انقلاب اسلامی ایران»، به راهنمایی نگارنده اول و مشاورهٔ نگارنده سوم در دانشگاه هنر تهران است.

**نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۵۳۰۳۸۷۸۵، نمابر: ۰۵۱-۳۷۲۴۲۴۹۰، E-mail:jamshidyyy@yahoo.com.

مقدمه

لورا مالوی، یکی از مهمترین نظریه‌پردازان فمینیست سینما است که مقالهٔ مشهورش *لذت بصری و سینمای روایی* (۱۹۷۵)، در پیوند بین روانکاوی و مطالعات سینمایی پیشگام بود. او ابتدا منتقد روش سینمای هالیوود در سیستم ستاره‌سازی و بازنمایی تصویر زن بود؛ زیرا سینما به عنوان یک سیستم نمایشِ پیشرفته، با استفاده از الگوهای مشخصِ تفاوت جنسی، شیوه‌های دیدن و لذت پنهان در نگاه‌کردن را شکل داده است. به نظر مالوی، فیلم در نظم و معنا دادن به جهان خود همواره بر تصویر زن متکی بوده است. بنابراین جادوی سبک هالیوود، حاصل استفادهٔ ماهرانه و رضایت‌آفرین از لذت بصری است. اما همین انتقاد به تمرکز هالیوود بر روی تصویر ستاره‌های زن، او را متوجه اهمیت لحظهٔ توقف زمان در فیلم و ثابت شدن تصویر سینمایی کرد. بنابراین در حالی که همواره حرکت، عنصر اساسی در تعاریف کلاسیک سینما بوده است، این تناقض ذاتی، یعنی حضور همزمان سکون و حرکت، مبنای نظریهٔ *زیبایی‌شناسی سکون*[1] لورا مالوی قرارگرفت. مالوی، زیبایی‌شناسی سکون را یک دیدگاه متحول در درک سینما می‌داند که بین گذشته و اکنونِ سینما جریان دارد. از این رو نمونه‌ها و بحث‌های او هم از سینمای گذشته است و هم ساز وکار سینمای آوانگارد و پست مدرن را در بر می‌گیرد. به عنوان مثال او از سکانس مشهور فیلم *مردی با دوربین فیلمبرداری* (۱۹۲۹) اثر فیلم‌ساز روس، ژیگا وِرتوف، یاد می‌کند. سکانس در حالی آغاز می‌شود که فیلم‌بردار از کالسکه‌ای که توسط یک اسب سفید در خیابان‌های مسکو کشیده می‌شود، فیلم می‌گیرد. در یک لحظه، وقتی که اسب تمام قاب تصویر را در بر می‌گیرد، فیلم به یک تصویر ساکن تبدیل می‌شود که همان مادهٔ خام سینما است، و با سرعت ۲۴ فریم در ثانیه توهم حرکت را خلق کرده، و همواره در اتاق‌های تاریک دیده می‌شده است.

لورا مالوی در مطالعهٔ موردی خود از سینمای متأخر، به تحلیل آثار سینمایی عباس‌کیارستمی می‌پردازد. او در تحلیل خود، از سینمای‌کیارستمی به عنوان سینمای عدم قطعیت یاد می‌کند که فیلم‌ساز در آن، بر فاصلهٔ بین واقعیت و بازنمایی آن تأکید می‌کند، همانطورکه در سه *گانهٔ کوکر* (۱۹۹۴-۱۹۸۷)، شکاف زمانی بین حادثهٔ زلزله و بازنمایی آن در فیلم مشاهده می‌شود. مالوی معتقد است که کیارستمی در این سه‌گانه، با اُفت کنش، وقفه‌ای در روایت اثر ایجاد می‌کند. این سینمای ثبت و مشاهده که تمایل دارد نماهای طولانی را به‌کار برد، حضور زمان را برای دیده شدن روی پرده ممکن می‌کند. در نتیجه، فرآیند تأخیر، نه تنها سکون را نمایان می‌کند، بلکه ساختار روایت خطی وکلاسیک را با تکه‌تکه کردن پیوستگی‌هایش دگرگون می‌سازد (Mulvey, 2006, 130). مالوی نخستین کسی است که سینمای عباس‌کیارستمی را به مفهوم لاکانی امر واقع[2] پیوند می‌دهد. او در کتاب *مرگ ۲۴ بار در ثانیه: سکون و تصویر متحرک* (۲۰۰۶)، توضیح می‌دهد که کیارستمی، زلزلهٔ غم‌انگیزی که روستای‌کوکر و نواحی اطراف آن را نابودکرد، به طورعمدی در دو فیلم بعدی نشان نمی‌دهد. فقدان هر نوع بازنمایی، موقعیتی را خلق می‌کند که در آن حقیقتِ امر نامرئی که همچنان ضایعه‌گون (تراژیک) است، انکارناپذیر باشد. دقیقاً همانطور که لاکان امر واقع را تشریح می‌کند، امری که پشت هر پدیده‌ای پنهان است و به نظر می‌رسد که از طریق تجربه، قابل دسترسی است. همچنین در فیلم *باد ما را خواهد برد* (۲۰۰۹)، پیرزنی که قرار است به زودی فوت کند -تا گروه فیلم‌برداری بتوانند مراسم خاکسپاری معروف آن دهکده را ضبط کنند- نمایش داده نمی‌شود (Gyenge, 2016, 132). امر واقع در حقیقت نامرئی است، اما حضور بسیار مهمی دارد. مالوی اشاره می‌کند که در فیلم زندگی و دیگر هیچ (۱۹۹۱)، آنچه که دوربین می‌بیند، جریان داستان را به تأخیر می‌اندازد. نماهای بلندی که از پنجرهٔ اتومبیل درحالِ حرکت فیلم‌برداری شده‌اند (نماهای تراولینگ)، باریکه‌های جاده را به خانه‌ها و زندگی‌های ویران شده متصل می‌کند، و چشم‌اندازهایی از ویرانی، مرگ و فقدان و مردمی که از زلزله مبهوت شده‌اند را ثبت می‌کند (Mulvey, 2007, 23). با این وجود، مسأله‌ای که تناقض‌آمیز به نظر می‌رسد این است که چگونه لورا مالوی، سینمای عباس‌کیارستمی را به عنوان سینمای تأخیر و سکون معرفی می‌کند در حالی که استفاده از نماهایی از اتومبیلِ درحال‌حرکت، ویژگی سبک‌شناختی سینمای کیارستمی است. با توجه به اینکه رابطهٔ بین سکون و حرکت در سینما، یک جدالِ نظری قدیمی در مطالعات سینمایی است، ایدهٔ اصلی نظریهٔ زیبایی‌شناسی سکون، زمینه‌ای را فراهم می‌کند تا این ارتباط به صورت جزئی‌تر بررسی شود. مالوی از این موضوع، وسیله‌ای می‌سازد تا دربارهٔ فیلم‌های مهم تاریخ سینما و فیلم‌سازان تأثیرگذار بر نظریهٔ فیلم و به‌ویژه نقش آنها در تحولات آیندهٔ سینما بحث شود. همچنین به دلیل اینکه جایگاه سینمای ایران در عرصهٔ بین‌المللی از ابتدای دههٔ ۱۹۹۰ میلادی اهمیت ویژه‌ای یافته است و سینمای ایران تاکنون حضور مؤثری در جشنواره‌های خارجی داشته است، ضروری است که آثار شاخص سینمای ایران در حیطهٔ مطالعات سینمایی و نظریهٔ فیلم مورد تحلیل قرار گیرند. این بررسی، دو نتیجهٔ عمده دارد. ابتدا زمینه‌ای فراهم می‌شود تا مفاهیم اصلی نظریهٔ زیبایی‌شناسی سکون مثل بازنمایی واقعیت، دیالکتیک سکون/ حرکت، تکرار و بازگشت و مفاهیم روانکاوانه مثل کنش تأخیری فروید و امرواقعِ لاکان در آثار سینمای ایران بررسی شوند. سپس، می‌توان این پرسش‌ها را مطرح کرد که چگونه می‌توان دیالکتیک سکون/ حرکت را در راستای تحلیل روانکاوانه به کار برد؟ و اینکه لورا مالوی مسألهٔ بازنمایی واقعیت و بسط آن به ساحت امر واقع لاکانی را چگونه توضیح می‌دهد؟

پیشینه تحقیق

ژان - لوک نانسی متفکرفرانسوی، تأملات خود در مورد سینما را در کتاب *بداهت فیلم*[۳] (۲۰۰۱) [ترجمهٔ باقر پرهام] منتشرکرده است. او معتقد است که آن چیزی که بازنمایی محسوب می‌شود، حضوری است که عرضه شده، در معرض دید قرارگرفته و یا نمایش داده شده است. بنابراین، بازنمایی فقط حضور ناب و ساده نیست. به عبارت دیگر، بازنمایی یک سوژه نمایش چیزی است منطبق با معنا و مفهومی که از قبل از حضور سوژه در آنجا بوده است (Balfour, 2010, 32). نانسی معتقد است که پویایی اصلی در فیلم‌های عباس‌کیارستمی، حول محور نگاه‌کردن می‌چرخد. نگاه خیره‌ای که صرفاً نگاه‌کردن نیست، بلکه به تأمل‌کردن نزدیک است. این کتاب از سه بخش تشکیل شده است: مقاله‌ای دربارهٔ فیلم‌های کیارستمی از خانهٔ دوست کجاست؟، تا باد ما را خواهد برد، یادداشتی بر زندگی و دیگر هیچ، و گفتگویی میان نانسی و کیارستمی. در همان ابتدای کتاب، نانسی فیلم زندگی و دیگر هیچ را اثری کلیدی در سینمای کیارستمی معرفی می‌کند و از آن به عنوان نمونهٔ برجستهٔ فرم نوین سینما نام می‌برد. منوچهر دین‌پرست مؤلف کتاب *واقعیت‌نمایی و بداهت (تأویل‌های ژان - لوک نانسی از سینمای کیارستمی)* (۱۳۹۲)، تلاش کرده است که تأویل‌های فلسفی ژان - لوک نانسی از سینمای کیارستمی را، بر مبنای مفاهیم بداهت، ذات واقع و نگاه و تصویر تبیین کند. این کتاب مشتمل بر هشت فصل است که پس از معرفی ابتداییِ فیلم‌ساز ایرانی و اندیشمند فرانسوی و آثار آنها، به مباحثی همچون حرکت در سینما، ارتباط فلسفه و فیلم و تأویل‌های پدیدارشناسی و ... پرداخته است.

پس از انتشار کتاب ژان - لوک نانسی، نگاه خیرهٔ دوربین عباس‌کیارستمی بسیار مورد توجه قرار گرفت. تأثیرگذارترین اثر در این زمینه، کتاب *مرگ ۲۴ بار در ثانیه: سکون و تصویر متحرک* نوشتهٔ لورا مالوی است. این کتاب در بسیاری از مقالات پژوهشی مورد استناد قرار گرفته است. ماریا والش در مقالهٔ *علیه یادگارپرستی: سکونِ در حالِ حرکتِ زندگیِ ۲۴ فریم در ثانیه (۲۰۰۷)*، کتاب لورا مالوی را مورد بررسی و نقد قرار می دهد. والش این چالش را پیش می‌کشد که بُعد سیاسی‌ای که مالوی از طریق تحلیل روانکاوانه و ارتباط فیلم و عکس مطرح می‌کند و نتیجه‌گیری‌های او درکتاب و مقالهٔ *لذت بصری و سینمای روایی*، چه چیزی را به تفسیرهایی که تاکنون و در سنت نظریهٔ فیلم ارائه شده است، می افزاید (Walsh, 2007, 3–4). مقالهٔ *سوژه‌ها و ابژه‌های نگاه خیره: عباس کیارستمی و امر واقع فردی (۲۰۱۶)*، به بررسی مفهوم نگاه خیره و عمل نگاه‌کردن می‌پردازد. نویسنده معتقد است که کیارستمی به جای تمرکزکردن بر نگاه تماشاگر به تصویر سینمایی، نگاهی را نمایش می‌دهد که به طور کامل در واقعیتی که در فیلم ضبط می‌شود، ادغام شده است (Gyenge, 2016, 130). همچنین در مقالهٔ *ژان - لوک نانسی درباره فیلم: درمورد کیارستمی، بازاندیشیِ بازنمایی* (۲۰۱۰) بیان می‌شود که کیارستمی، نگاه خیره را جایگزین تصاویر و نشانه‌ها می‌کند، یا به عبارت دیگر، اگر تصاویر و نشانه‌ها را محو نمی‌کند، آنها را با نگاه ادغام می‌کند، نگاهی که به سوی چیزی است که واقعیت دارد (Balfour, 2010, 34). اما مقالهٔ *رانهٔ بصری و روایت سینمایی: خوانش نگاه خیره در لاکان اثر هیچکاک و مالوی* (۲۰۰۷)، به بررسی مفاهیم فرویدی و لاکانی در نظریه فیلم لورا مالوی و در واقع نقد مقالهٔ کلاسیک لذت بصری و سینمای روایی، می‌پردازد. بر طبق این متن، رویکرد مالوی در کاربست نگاه خیرهٔ مردانه، اگرچه نسبت‌ها و روابط قدرت در فرهنگ یک جامعه را آشکار می‌کند و مفهوم مردسالاری را مطرح می‌کند، اما به‌طور کامل از نظریات لاکان پیروی نمی‌کند. نفوذ و تأثیر لورا مالوی در دهه‌های ۱۹۸۰ و ۱۹۹۰ میلادی بیشتر به این دلیل است که مفهوم نگاه خیرهٔ او، جنبه‌ای از عمل دیدن را تفسیر می‌کند که نمی‌توان اندازه‌گیری، یا محاسبه و یا حتی مشاهده‌کرد (Manlove, 2007, 103). *اتومبیل‌های در حال پرسه و حضور ممتد: حرکت روزمره در سینمای عباس کیارستمی* (۲۰۱۷)، اثر پژوهشی از پدرام دیبازراست که به بررسی تأثیری که عباس کیارستمی از طریق حرکت اتومبیل در فیلم‌هایش خلق کرده است، می‌پردازد. دیبازر معتقد است که اتومبیل، زبان خاص سینمایی است که اقامت‌گزیدن در حرکت را نشان می‌دهد. نویسنده، این سکونت در حرکت را به مفهوم فضا پیوند می‌دهد. به عبارت دیگر، کیارستمی با نشان‌دادن حرکت در زندگی روزمره و استفاده از اتومبیل در فیلم‌هایش، نگاهی انتقادی به لحاظ فرهنگی و اجتماعی نسبت به مفهوم فضا، مکان و ارتباط بصری در آثارسینمایی دارد.

روش تحقیق

رویکرد روانکاوانه به هنر، اساساً با دلالت ناخودآگاه آثار هنری سروکار دارد. این رویکرد، روشی پیچیده است که نه تنها خود هنر بلکه هنرمند، پاسخ زیباشناختیِ بیننده و بافت فرهنگی را هم در بر می‌گیرد. اولین چالش در تحلیل روانکاوانه این مسأله است که روانکاوی از آغاز همواره مورد حمله بوده است، به این عنوان که پایهٔ استواری در واقعیت ندارد و بنابراین اثبات شدنی نیست. این دشواری به موضوعِ مورد بررسی در روانکاوی یعنی ناخودآگاه مربوط است. لاکان به دنبال حل تناقض‌نمایی بود که روانکاوی همواره با آن مواجه می‌شود: اگر فرض کنیم که روانکاوی کلام ناخودآگاه یا کلامی دربارهٔ ناخودآگاه است، بنابراین، کلامی است که بر چیزی که همواره در فراسوی آن قرار دارد، استوار است. سبک خود لاکان، یکی از راه‌های پرداختن او به این موضوع است، به این معنا که نوشتار او تلاشی برای بیان آن چیزی است که اساساً بیان‌شدنی نیست. لاکان می‌کوشد از طریق ساختار زبان، چیزی را به روشنی بیان کند که در فراسوی خود زبان باقی می‌ماند: قلمرو میل ناخودآگاه (هومر، ۱۳۸۸، ۲۵). از چشم‌انداز مطالعات ادبی،

نقد روانکاوانه پس از مدتی به تشخیص الگوهای ادیپی و یافتن نمادپردازی‌های فالوسی در متن تقلیل یافت. دریافت لاکانی که ناخودآگاه ساختاری مشابه زبان دارد و تلقی او از رابطهٔ میان نظام نمادین و سوژه، شیوهٔ کاملاً جدیدی برای فهم میل ناخودآگاه در متن ایجاد کرد. نقد روانکاوانه لاکانی، تحلیل روش‌های متجلی شدن امیال ناخودآگاه شخصیت یا نویسنده نیست، بلکه تحلیل خود متن و رابطهٔ متن باخواننده است. بسیاری از نظریه‌پردازان فیلم، نظریهٔ لاکانیِ مرحلهٔ آینه‌ای و صورت‌بندی اگو نزد او را به عنوان مدلی دربارهٔ رابطهٔ میان فیلمِ روی پرده و چگونگی تأثیرگذاری آن بر بینندهٔ فیلم یا تماشاگر سینما برگزیدند (هومر، ۱۳۸۸، ۱۲). لاکان شرح می‌دهد که لحظه‌ای که کودک تصویر خودش را در آینه تشخیص می‌دهد، به چه نحو در شکل‌گیری نفس وجود او لحظه‌ای حیاتی محسوب می‌شود. مرحلهٔ آینه موقعی اتفاق می‌افتد که جاه‌طلبی‌های فیزیکی کودک از ظرفیت حرکتی‌اش پیشی می‌گیرد و نتیجه این که تشخیص خود برایش از این نظر خوشحال‌کننده است که تصور می‌کند تصویرش در آینه کامل‌تر است، یعنی تکامل یافته‌تر از تجربه‌ای که خودش با بدنش داشته است. بنابراین، شناسایی با سوء تعبیر همراه است. این لحظه آینه‌ای برای کودک مقدم بر زبان است (Mulvey, 1975, 9-10).

چارچوب نظری

۱. لذت بصری و سینمای روایی

لورا مالوی در مقالهٔ *لذت بصری و سینمای روایی*، از روانکاوی استفاده می‌کند تا نشان دهد که موفقیت سینمای هالیوود بر مبنای استفاده از تصویر زن و نمایش تفاوت جنسی است. او توضیح می‌دهد که سینما به عنوان یک سیستم نمایش پیشرفته، روش‌هایی را که ضمیر ناخودآگاه به کمک آنها، راه‌های دیدن و لذت بردن از نگاه را شکل می‌دهد، آشکار می‌سازد. به عبارتی، سینمای هالیوود، وجوه شهوانی را به زبان مردسالار رمزگذاری کرده است (Mulvey, 1975, 6). مالوی معتقد است که اسکوپوفیلیا[۴]، یکی از لذت‌هایی است که سینما عرضه می‌کند، یعنی موقعیتی که صِرف نگاه منشاء لذت است، همچنان که به شکل معکوس، در-معرض-نگاه-بودن[۵] نیز لذت بخش است. فروید به شکلی ابتکاری، اسکوپوفیلیا را به عنوان یکی از غرایز تشکیل‌دهندهٔ جنسیت تعریف کرد که در مقام محرکی کاملاً مستقل از مناطق اروتیک وجود دارد. او در این مرحله، اسکوپوفیلیا را به این مربوط دانست که دیگران را به عنوان شیء در نظر بگیریم و نگاهی کنترل‌گر و کنجکاو را به آنها اعمال کنیم. با این که این غریزه با عوامل دیگر تعدیل می‌شود، به ویژه با سازمان‌دهی نفس، اما به عنوان پایه‌ای اروتیک برای لذت بردن در نگاه کردن به آدمی دیگر همچون شیء به حیات خود ادامه می‌دهد. تاریکی سالن سینما (که تماشاگران را از هم جدا می‌کند) و الگوهای متغیر سایه روشن روی پرده سینما، به ایجاد نوعی توهم جدایی چشم‌چرانانه کمک می‌کند و تخیل چشم‌چرانانهٔ تماشاگر را فعال می‌کند. مالوی اظهار می‌کند که تئوری روان‌شناختی می‌تواند به عنوان سلاحی سیاسی به کار رود و نشان دهد که ناخودآگاه جامعهٔ مردسالار، چگونه ساختار فرم فیلم را تعیین کرده است. بنابراین، او مفهوم نگاه خیرهٔ مردانه[۶] در سینما را بر مبنای نظریات روانکاوی ژاک لاکان مطرح می‌کند (Mulvey, 1975, 11-14).

۲. لاکان و قدرت نگاه خیره

لاکان، قدرت نگاه خیره و نقشی که دیدن در مسیر تکامل روانی کودک دارد را، به عنوان ابزار مهم قدرت روان‌شناختی مطرح می‌کند. در حالی که در مباحث فرهنگی مردسالاری مفهومی، اگرچه قدرتمند اما، ثانویه محسوب می‌شود. در نقد و تحلیل تفکر لورا مالوی گفته می‌شود که او بر نقش لذت (سائق) بصری در روانکاوی بیش از حد تأکیدکرده است. این تأکید بر نقش لذت به عنوان ابزار قدرت باعث می‌شود که نقشی که تکرار در هر فیلم دارد، از بین برود. از دیدگاه فرویدی، اجبار برای تکرار در خودْ (ایگو) باید باعث عدم لذت شود، زیرا تجربه‌های گذشته را یادآوری می‌کند که امکان هیچ لذتی یا رضایتی را، حتی برای رانه‌های غریزی که سرکوب شده‌اند، در بر نمی‌گیرد (Manlove, 2007, 88-89). مالوی در تحلیل خود درمورد فیلم سرگیجه (۱۹۵۸) اثر آلفرد هیچکاک، بر شکاف دوگانهٔ نگاه کردن (فعال) / در معرض نگاه بودن (منفعل) بر حسب تمایز جنسی تمرکز می‌کند. به نظر می‌رسد که اسکاتی (جیمز استوارت) این توانایی را دارد که جودی را به مادلن آرمانی خود تبدیل کند [هر دو نقش توسط کیم نواک ایفا می‌شوند] و در سکانس پایانی، پس از اینکه جودی از بالای برج به پایین می‌افتد، اسکاتی بر بیماری ترس از ارتفاع خود غلبه می‌کند. با تکیه بر نظرگاه فرویدی می‌توان استنباط کرد که اجبار برای تکرار باعث می‌شود که اسکاتی همان تجربه‌ای را که با مادلن داشته با جودی نیز بازسازی کند، که به طور مشخص ناخوشایند و آزاردهنده است. در عین حال تنها با این تکرار است که او می‌تواند با فقدان کنار آید، اگرچه در نهایت این اجبار تکرار در خدمت غریزهٔ مرگ[۷] (رانهٔ مرگ) قرار می‌گیرد (Manlove, 2007, 91).

مالوی، تفکر در مورد سینما را، همچنان بر مبنای ایستایی و توقف حرکت ادامه می‌دهد. کتاب *مرگ ۲۴ بار در ثانیه: سکون و تصویر متحرک*، تأملی در مورد زمان، سکون، حرکت و مرگ در بازنمایی سینمایی‌شان است. او اشاره می‌کند که در دههٔ ۱۹۷۰ میلادی، دل‌مشغولِ توانایی هالیوود در ترسیم‌کردن ستارهٔ زن سینما به عنوان نقطهٔ اوج نمایش بوده که مظهر و ضمانت افسون و قدرت هالیوود بوده است. اما اکنون بیشتر به این مسأله علاقمند است که آن لحظات نمایش تصویر ستاره‌های زن، لحظات توقف روایت هم بودند که به سکونِ تک قاب سلولوئیدی اشاره دارد (Mulvey, 2006, 7). در حقیقت با ظهور سینمای دیجیتال، مبنای عکاسانهٔ سینما اهمیت یافت. مالوی تلاش می‌کند که نظریه‌اش را در مورد تماشاگری فیلم از چشم‌انداز زمان و متغیرهای زمانی که ذاتی فیلم هستند، تدوین کند. نقطهٔ آغاز برای مالوی یک واقعیت آشکار روزمره است؛ این که ویدئو و رسانه‌های دیجیتال شیوه‌های

جدید تماشای فیلم‌های قدیمی را فراهم کرده‌اند. استفاده از فناوری‌های جدید، امکان بازگشت و تکرار یک بخش از فیلم را فراهم کرده است. بازگشت و تکرار به طور ناگزیر توقف در جریان فیلم را در پی دارند که پیشروی آن را به تأخیر می‌اندازد و در این فرآیند، ارتباط پیچیدهٔ زمان با سینما را معلوم می‌کند. سینمای تأخیر در دو سطح کار می‌کند: اول از همه به عمل واقعی کم‌کردن سرعت فیلم اشاره می‌کند، دوم به تأخیر در زمان اشاره می‌کند که باعث می‌شود بعضی از جزئیاتی که در آن نهفته هستند، مورد توجه قرار گیرند (Mulvey, 2006, 8).

دیالکتیک سکون / حرکت

تکرار و بازگشت

لورا مالوی معتقد است که سبک سینمایی عباس‌کیارستمی، توانایی ایجاد تغییر همزمان هم در فرم و هم در محتوای آثارش را دارد. او برای توضیح دادن این قابلیت، به سه‌گانهٔ کوکر باز می‌گردد، اگرچه که فیلم ده (۲۰۰۲)، به این دلیل که برای اولین بار یک زن، شخصیت اصلی داستان کیارستمی است و همچنین به دلیل استفادهٔ او از دوربین دیجیتال، نقطهٔ عطفی محسوب می‌شود. ارتباط بین فیلم‌های دوم و سوم، سه‌گانهٔ کوکر از طریق اتصال روایی است و بازگشت به گذشته، حرکت به سوی آینده را ممکن می‌سازد. تماشاگر در این فرآیند، به روشی غیرطبیعی مجبور است که در طول داستان به گذشته و آینده فیلم‌ها حرکت کند، که هم از طریق به یادآوردن و هم از طریق دنبال کردن یک مسیر پیچیدهٔ بازنگری و دریافت دوبارهٔ تصاویر و داستان‌های پیشین است. اگرچه این سه فیلم هر یک فیلمی مستقل هستند، اما ادغام شدن داستان‌ها حول محور فاجعهٔ زمین‌لرزه، مسیرهای بازگشتی را نه تنها به گذشته، بلکه به سمت آینده یعنی به فیلم *زیر درختان زیتون* (۱۹۹۴) می‌رساند. در وهلهٔ نخست، فیلم خانهٔ دوست کجاست؟(۱۹۸۷) با زمین لرزه‌ای که رخ داد، تغییر کرد: فیلم مفهوم دیگری به زمان می‌بخشد، به عبارت دیگر به زمانِ قبل از فاجعهٔ زمین لرزه اشاره می‌کند. مناظری که مشخصهٔ فیلم بودند، به ویژه معماری، بناهای روستای پُشته، خیابان‌های باریکی که باد در آنها می‌پیچید و احمد با گذر از آنها در جستجوی دوستش بود، همگی ویران شدند و بسیاری از ساکنین زندگی‌شان را از دست دادند. این فیلم تحت تأثیر زلزلهٔ فاجعه‌آمیزی که بعدها اتفاق افتاد، قرار گرفت و مانند مفهوم عمل معوق (کنش تاخیری)[۸]، فروید تابع بازنگری شد. مالوی از مفهوم فرویدی استفاده می‌کند تا واقعه‌ای را توضیح دهد که وقتی اتفاق می‌افتد، به عنوان ضایعه روحی در روان انسان ثبت نشده است، اما در بازنگری و در پرتو حوادث بعدی، اهمیت ضایع‌گون (تروماتیک) می‌یابد. فیلم *خانهٔ دوست کجاست؟*، در بازنگری و مرور گذشته، تحت تأثیر حادثهٔ غم‌بار زلزله قرار می‌گیرد. مالوی اشاره می‌کند که فیلم دوم از سه‌گانه، یعنی زندگی و دیگر هیچ تلاش می‌کند که روش‌هایی را برای ترجمان فاجعهٔ زلزله بیابد. جاده‌های مسدود شده، مواجهه با مردم در مسیرها و داستان‌های آنها از مرگ و نجات از مرگ، فیلم را به تأخیر می‌اندازد و واقعیت ضبط‌کردن پیامدهای زلزله در برابر یک استعاره قرار می‌گیرد؛ فرهاد و پویا، بازیگران فیلم نمی‌توانند به جلو حرکت کنند و در نتیجه داستان نیز پیش نمی‌رود. پیشروی داستان که عنصری حیاتی برای ساختار روایی است، در این تکرارها از دست می‌رود و روایت‌های مردم از روایت فیلم پیشی می‌گیرد. این وقفه در روایت و تأخیر آن در میان ویرانی‌های زمین‌لرزه، یادآور نظریهٔ ژیل دلوز در مورد نئورئالیسم ایتالیایی است که از ویرانی‌های جنگ جهانی دوم بیرون آمد. شوک بعد از جنگ جهانی، نوعی تفکر سینمایی نوین را ایجاب می‌کرد. این سبک در وهلهٔ نخست، با ضعیف کردن موقعیتِ موتور حسی ـ حرکتی یعنی هنگامی که زیبایی‌شناسی فیلم ناشی از منطق عمل و کنش‌های فیلم است، پدیدار شد، سپس در پیشروی روایت، تعلل ایجاد شد و به جای آن، فضاهای خالی و تهی ظهور پیدا کردند. دلوز این نوع سینما را این گونه تشریح می‌کند: «اینها موقعیت‌های ناب تصویری و صوتی هستند که در آنها شخصیت نمی‌داند که در فضاهای متروکی که متوقف می‌شود چگونه عکس العمل نشان دهد، برای این که تجربه کند و کاری انجام دهد تا به کارزار وارد شود، راهی یک سفر می‌شود، می‌رود و می‌آید، تقریباً به آنچه که برایش اتفاق می‌افتد، بی‌تفاوت است، نسبت به این که چه باید انجام شود، مردد است. اما او این توانایی را به دست آورده که ببیند چه چیزی را در کنش و واکنش از دست داده است: او مشاهده می‌کند، طوری که مسألهٔ بیننده به این تبدیل می‌شود که آنجا در تصویر چه چیزی برای دیدن وجود دارد؟ و نه این که اکنون چه چیزی را در تصویر بعدی خواهیم دید؟» (Mulvey, 2007, 20-24).

نگاه خیره در سینمای عباس‌کیارستمی

این نکته به شدت مورد قبول واقع شده است که نگاه خیره، موضوع محوری در سینمای کیارستمی است. بنابراین، کیارستمی را می‌توان یک سینماگر مدرن دانست که فیلم‌هایش، خود ـ بازتابنده[۹] هستند، یعنی تماشاگر همواره آگاه است که فیلم می‌بیند. در واقع، کیارستمی همواره تماشاگر را آگاه می‌کند که در حال تماشای فیلم است. با وجود این، سینمای عباس‌کیارستمی دربارهٔ ذات ساختگی امر بازنمایی نیست، بلکه در مورد ذات ساختگی خود واقعیت است. کیارستمی به جای تمرکزکردن بر روی نگاه خیرهٔ تماشاگر بر روی تصاویر فیلم، نگاه خیره‌ای را در معرض دید قرار می‌دهد که کاملاً در واقعیتی که ضبط می‌شود، ادغام شده است. به این معنی، نگاه خیره فقط سوژه نیست، بلکه ابژهٔ دریافت نیز هست، همانطور که، فیلسوف فرانسوی مرلوپونتی می‌اندیشید. از این دیدگاه، این دیدِ انسان است که جهان را خلق می‌کند ـ دید انسان خود به طور کامل قسمتی از جهانی است که مشاهده می‌کند. اگرچه شخصیت‌های کیارستمی از طریق نگاه خیره‌شان به جهان شناخته می‌شوند، اما نباید آنها را شخصیت‌هایی نظرباز دانست، زیرا آنها در جهانی که مشاهده می‌کنند و آنها را در برگرفته

است، عجین شده‌اند. نگاه خیرهٔ آنها، مشاهدهٔ سادهٔ دنیا نیست. در حقیقت نگاه خیرهٔ شخصیت‌های کیارستمی، واقعیت را تغییر می‌دهد. آشکارترین نمونهٔ این نگاهِ سازندهٔ یک شخصیت را می‌توان در فیلم *کپی برابر اصل* (۲۰۱۰) دید. صاحب کافه‌ای که دو شخصیت اصلی در آن نشسته‌اند و احتمالاً تنها چند ساعت قبل‌تر با هم ملاقات کرده‌اند، به اشتباه آنها را زوج می‌پندارد و پس از این است که آن دو مانند یک زن و شوهر رفتار می‌کنند. در اینجا دیدگاه شخصی پیرزن صاحبِ کافه است که واقعیت را تغییر می‌دهد، به گونه‌ای که ما نیز دربارهٔ حقیقت رابطهٔ آن دو دچار تردید میشویم. با این چرخش آشکار، کیارستمی مخاطبش را آگاه می‌کند که موضوع اصلی برای او نه نگاه خیرهٔ تماشاگر بر روی تصاویر سینمایی است و نه نگاه خیرهٔ دوربین که واقعیت را ویران می‌کند، بلکه نگاه‌هایی است که در خود واقعیت عجین شده‌اند، حتی بدون این که مشاهده شوند (Gyenge, 2016, 128-133).

نماهای اتومبیل و تقابل سکون / حرکت

تقریباً تمام فیلم‌های بلندی که کیارستمی از سال ۱۹۹۰ به بعد ساخته است-به استثناء فیلم تجربی *شیرین* (۲۰۰۸) -صحنه‌های مؤثری از نماهای داخل و خارج اتومبیل دارند. اتومبیل در این فیلم‌ها، اقامت‌گزیدن در جهانی از حرکت را نشان می‌دهد و یک زبان خاص سینمایی را خلق می‌کند. همچنین اتومبیل، نقش مهمی در سازماندهی نگاه‌ها و نظام بصری فیلم‌های کیارستمی دارد. تأکید بر حرکت، نقش راننده را در مرکز توجه نشان می‌دهد و شرایط اقامت‌گزیدن در حرکت را تحمیل می‌کند. در حقیقت کیارستمی، ثبات مفهوم اجتماعی فضا را بر هم می‌زند و حسی از خلق مکان در حرکت را می‌آفریند. سازمان‌دهی نگاه‌ها در فیلم‌های او به گونه‌ای است که بیننده را به حضور فعال در عمل نگاه‌کردن دعوت می‌کند (Dibazar, 2017, 300). فیلم زندگی و دیگر هیچ، در ابتدا سفری با اتومبیل است که با جست و جو برای پیدا کردن برادران احمدپور آغاز می‌شود. در میانهٔ سفر، این جست و جو توسط جاده‌هایی که به خاطر ترافیک سنگین یا ویرانی‌های زمین لرزه غیرقابل دسترس هستند، به تأخیر می‌افتد (Mulvey, 2006, 128). اتومبیل به ناچار باید از راه‌های فرعی عبور کند، بنابراین در این جغرافیای پر فراز و نشیب، به کندی حرکت می‌کند، مسیر خود را گم می‌کند، و هرگز به مقصدی که در ابتدا قرار بود، نمی‌رسد. در طول این تغییر مسیرهای بی‌پایان، اتومبیل با مردم جدیدی روبرو می‌شود، همچنین با صحنه‌ها و وقایعی که در نگاه اول ممکن است با خط اصلی داستان بی‌ارتباط به نظر برسند یا حتی انحراف از روایت باشند. حرکت در این فیلم گسترش پیدا می‌کند، و تغییر مسیرهای روایی را ایجاد می‌کند که نتیجهٔ آن، کُندشدن سرعت فیلم به همراه یک پایان باز است: فیلم‌ساز دو برادر را پیدا نمی‌کند، اما از مردم محلی می‌شنود که آنها از زلزله نجات یافته‌اند. اینگونه روایت و گستردگی جغرافیایی به حس ابدی تعلیق وقایع فیلم می‌انجامد، از این رو است که لورا مالوی، سینمای عباس‌کیارستمی را نوعی زیبایی‌شناسی انحراف[10] می‌نامد (Dibazar, 2017, 301).

علاقهٔ کیارستمی به شخصیت راننده و رانندگی اتومبیل، به بهترین شکل در فیلم های *طعم گیلاس* (۱۹۹۷) و ده (۲۰۰۸) اجرا شده است. در *طعم گیلاس*، آقای بدیعی در جاده‌های خاکی تپه‌های اطراف تهران با اتومبیل خود پرسه می‌زند تا شخصی را پیدا کند که به او در اجرای نقشهٔ خودکشی‌اش کمک کند و روز بعد از خودکشی در آن محل حاضر شود و جسد او را دفن کند. به همین دلیل این مسیرها را بارها با خودرو طی می‌کند، تا شخص مورد نظرش را بیابد و او را سوار کرده و با او صحبت کند. در فیلم ده، اما تأکید بر شخصیت راننده که یک زن است حتی بیشتر هم می‌شود. فیلم از ده اپیزود تشکیل شده که در هرکدام یک نفر، راننده [مانیا اکبری] را همراهی می‌کند و مکالمهٔ بین آن دو نفر است که داستان فیلم را می‌سازد، در حالی که او خودرو را به سمت خانه، یا شیرینی فروشی، خانهٔ دوست و یا حتی بدون مقصد می‌راند. نقطهٔ مشترک تمام این فیلم‌ها این است که هرچه اتومبیل بیشتر در خیابان‌ها و جاده‌ها پرسه می‌زند، بیشتر حس اقامت‌گزیدن در حرکت را منتقل می‌کند. این حس حرکت با این حقیقت که کیارستمی در فیلم‌هایش همواره از نشان دادن فضای داخلی خانه اجتناب کرده است، تقویت می‌شود. پس می‌توان گفت که ماشین در فیلم‌های کیارستمی، جای فضای داخلی که اغلب در فیلم‌های او دیده نمی‌شود را می‌گیرد. کیارستمی به سکون و حرکت به یک اندازه اهمیت می‌دهد. سکون معمولاً نسبت به حرکت به لحاظ مکانی ترجیح داده می‌شود، اما کیارستمی به این ترجیح، به لحاظ اجتماعی بی‌اعتنا است. این نوع درک و دریافت از مکان در سینمای او، به مطالعات گفتمان حرکت[11] بسیار نزدیک است که ارتباط حرکت را با مفهوم جهانی‌شدن مطرح می‌کند. پژوهشگران در این زمینه همانند کیارستمی، تفکری را نقد می‌کنند که موقعیت اقامت‌گزیدن در حرکت و یا حرکت به عنوان یک نیروی بیگانه‌ساز که حس درک و دریافت مکان را با بی‌مکانی جایگزین می‌کند، نادیده می‌انگارد. پیتر مری‌مان، به عنوان مثال رویکردی را نقد می‌کند که جغرافی‌دانان و مردم‌شناسان به طور سنتی مکان را به عنوان محلی تعریف می‌کنند که سودمند، مسکونی، طبیعی و نمادین است و افراد نسبت به آن تعلق خاطر طولانی مدت پیدا می‌کنند، و در نتیجه، موقعیت‌های مکانی موقت را انتزاعی و نوعی بی‌مکانی می‌دانند. در عوض او از تفکری پشتیبانی می‌کند که حرکت را نه فقط جابه‌جایی در طول زمان و فضا، بلکه جابه‌جایی پویا در زمان‌ها و فضاهای چندگانه می‌داند. چنین شناختی از حس مکان، به درکی از حس‌ها و تجربه‌های سکونت لحظه‌ای، گذرا و ناپایدار می‌انجامد که می‌تواند در خلق مفاهیم آمیخته با خانه و اجتماع مؤثر باشد (Merriman, 2004, 146). نماهای اتومبیل در فیلم‌های کیارستمی، واکنش به چنین درک نسبی از فضا در حرکت هستند و از سنت‌های قراردادی بازنمایی در فضا، به عنوان مفهومی ثابت و پایدار که مبتنی بر نظام خاصی از شناخت و معنای نمادین است، فاصله می‌گیرد. با این وجود، تناقض‌آمیز به نظر می‌رسد که اتومبیل‌های درحال حرکت کیارستمی به دریافت موقعیت سکون منتهی می‌شوند. کیارستمی

در حقیقت نگاه را در دو مسیر متفاوت جابه‌جا می‌کند. از یک طرف بیننده که در تک قاب ثابت متوقف شده، برانگیخته می‌شود که به عمق تصویر نگاه کند. وقتی که نگاه بینندگان روی صورت راننده و مسافران ثابت می‌شود، به تدریج و با ظرافت بیشتر، حالات صورت و بدن و حرکات آنها را دریافت می‌کنند، که در ابتدا غیرقابل درک به نظر می‌رسیدند و سپس به لحاظ عاطفی با تصویر ارتباط برقرار می‌کنند. از طرف دیگر، همچنان که چشم‌اندازهای خیابان در قاب پنجرهٔ کناری ماشین ثابت می‌شوند، دوربین از داخل ماشین مقدار زیادی نور گذرا و نامتمرکز خلق می‌کند، به همراه نگاه‌هایی که بی‌اعتنا و بی‌دقت از عمق تصویر و ضمائم آن می‌گذرند و می‌توان گفت که نگاه خیرهٔ مفتون بیننده را رها می‌کنند. این ساختار غنی، از مجموعه‌ای از نگاه‌ها فقط در تنظیم کامل با حرکت اتومبیل به اجرا درآمده است و تأثیر حرکت و جابه‌جایی آن را بیشتر مورد توجه قرار می‌دهد (Dibazar, 2017, 313-314).

نتیجه

مفهوم حرکت همواره بخشی از نظریهٔ فیلم بوده است. اما با ظهور سینمای دیجیتال تعریف حرکت در واژه‌نامهٔ سینمایی تغییر کرده است. فرضیهٔ کتاب *مرگ ۲۴ بار در ثانیه: سکون و تصویر متحرک* این است که در عصر دیجیتال تمایزهای بین حرکت و سکون، روایی و غیرروایی و توهم و ماده‌باوری نامشخص‌تر شده‌اند، اما تردیدهای دیالکتیکی به وجود آورده‌اند. تکنولوژی دیجیتال تداوم خطی زمان را چه در فرآیند تدوین و چه در فرآیند تماشای فیلم در روی DVD می‌شکند. در مقایسه با نوار سلولوئید که فاسدشدنی است، تصویر دیجیتال در یک حالت همیشگیِ بازسازی از طریق فرآیند ثبت دقیق است، که نتیجه‌اش این است که هرگز به طور کامل در فضا و زمان حاضر نمی‌شود، بنابراین سینمایی از زمان ساکن خلق می‌شود که مخاطب می‌تواند آن را کنترل کند. به باور مالوی، تبدیل اطلاعاتِ ضبط‌شده به یک سیستم عددی، ارتباط مادی بین ابژه و تصویر را محو کرده است. منظور از ارتباط مادی، همان مبنای عکاسانهٔ فیلم است که با رسانهٔ عکاسی مشترک بود. مالوی در اینجا با تناقض اساسی سینما روبرو است که خیلی پیش‌تر مورد توجه ژان اِپستاین قرار گرفته بود: ایجاد توهم حرکت از سکونِ مجموعه‌ای از عکس‌ها. این تناقض سینمایی، به تناقض‌های بیشتری در مورد جاندار و بی‌جان، زندگی و مرگ، امر واقع و شبح‌گون بسط پیدا می‌کند.

سینمای دیجیتال علاقهٔ درازمدت کیارستمی به تلاقی امر بازنمایی، ذات رسانهٔ سینما و حرکت را وسعت بخشید. تحلیل‌گران، این گرایش سینماییِ کیارستمی را از طریق بررسی و شناسایی تعدادی از فیلم‌هایش توضیح می‌دهند که در آنها، به رسانه و ابزار ثبت و ضبط فیلم اشاره شده و همچنین رمزهای سینمای روایی، توجه بیننده را جلب می‌کند، که هر دوی اینها، مخاطب را از واقعیت تاریخی سینما جدا می‌کند. مالوی در بحث خود از سه‌گانهٔ کوکر، یک جهش و تغییر مسیر را از واقع‌گرایی فیلم خانه دوست کجاست؟ به لحن خود -بازتابندهٔ فیلم زندگی و دیگر هیچ مشخص می‌کند. او این تغییر را، به مواجههٔ کیارستمی با پیامدهای زمین لرزه نسبت می‌دهد و چالشی که چنین واقعهٔ ضایعه‌گونی در ترجمان سینمایی پیش می‌کشد. فیلم‌ساز خودش چنین خوانشی را تأیید می‌کند. او در یک مصاحبه بیان می‌کند که خواسته‌اش این بوده که تماشاگر در میانهٔ فیلمِ زندگی و دیگر هیچ متوجه شود که فیلم تماشا می‌کند و نه واقعیت را که همان لحظه‌ای است که زمین لرزه اتفاق افتاده و گروه فیلم‌سازی در آنجا حضور نداشته‌اند که آن را ثبت کنند. این فاصله‌گذاری که کیارستمی به آن اشاره می‌کند، در صحنه‌ای اتفاق می‌افتد که آقای روحی نمی‌تواند درِ خانه‌اش را باز کند و حضور عوامل تولید فیلم را اعلام می‌کند و خانم دستیار وارد صحنه می‌شود. این فاصله‌گذاری بِرشتی به بیننده یادآوری می‌کند که ترجمان واقعیت، همواره تحریف را به دنبال دارد. با وجود این، مالوی توضیح می‌دهد که این نوع آشکارسازی برای بیننده ضرورتاً مثبت نیست، زیرا دانستن آن‌چه که در فرآیند تولید اتفاق می‌افتد، به قطعیت منجر نمی‌شود. همانند پایان فیلم کلوزآپ که اگرچه حضور فیلم‌بردار درک ما از صحنه را کامل می‌کند، اما این حضور، عوامل تولید در جهان داستان معناهای ممکن را افزایش می‌دهد و به پرسش‌های بیشتر می‌انجامد تا اینکه پاسخی ارائه کند. بنابراین مالوی معتقد است که سبک مدرنیستی که کیارستمی به آن گرایش دارد در پی خلق عدم‌قطعیت و چندمعنایی در بیننده است. کیارستمی با این مسأله روبرو است که واقعیت زلزله را نمی‌توان به روایت سینمایی ترجمه کرد. در حالی که مالوی معتقد است که سینما خودش آغاز شده تا شکاف بین واقعه و بازنمایی رضایت‌بخش آن را تحقق بخشد. برای تحلیل این مسأله از منظر روانکاوی، می‌توان گفت که آپاراتوس سینمایی در فیلم زندگی و دیگر هیچ، به ناتوانی سینما در تعالی بخشیدن به بازنمایی ضایعه در شکل مشخص واقع‌گرایانه‌اش اشاره می‌کند. از آنجایی که سینما آنچه را که بازنمایی می‌کند، تحریف می‌کند، مالوی، عباس‌کیارستمی را به خاطر گزینش اخلاقی‌اش می‌ستاید، زیرا کیارستمی این انحراف از واقعیت را نشان می‌دهد که به ویژه در نمایش ویرانی و مرگ اهمیت می‌یابد. سبک اندیشگون سینمای عباس‌کیارستمی، همواره سویهٔ شناخت‌شناسانهٔ بازنمایی بصری را به ویژه درمورد خود رسانه و مفهوم حرکت، مورد پرسش قرار می‌دهد. دوربین او که اغلب در جلوی اتومبیل قرار گرفته، تقریباً همیشه توجه را به نمایش حرکت جلب می‌کند، احساس حرکتی که از پرسه‌های یک اتومبیل دریافت می‌شود، به سکونی که از طریق تکرار و بازگشت بر روی حافظهٔ تماشاگر تأثیر می گذارد، منتهی می‌شود.

پی‌نوشت‌ها

1 Aesthetic of Stillness.
2 The Real.
3 L'évidence du Film (2001).
4 Scopophilia.
5 To-be-looked-at-ness.
6 Male Gaze.
7 Death Drive.
8 Afterward-ness.
9 Self-Reflexive.
10 Aesthetic of Digression.
11 Movement Discourse.

فهرست منابع

هومر، شون (۱۳۸۸)، *ژاک لاکان*، ترجمهٔ محمدعلی جعفری و سید محمد ابراهیم طاهایی، ققنوس، تهران.

Balfour, I (2010), Nancy on Film: Regarding Kiarostami, Re-Thinking Representation (with a coda on Claire Denis), *Journal of Visual Culture*, 9(1), pp.29–43, https://doi.org/10.1177/1470412909354254.

Dibazar, P (2017), Wandering Cars and Extended Presence: Abbas Kiarostami's Embodied Cinema of Everyday Mobility, *New Review of Film and Television Studies*, 15(3), pp.299-326, http://dx.doi.org/10.1080/17400309.2017.1308156.

Gyenge, Zsolt (2016), Subjects and Objects of the Embodied Gaze: Abbas Kiarostami and the Real of the Individual Perspective, *Film and Media Studies*, 13(1), pp.127-141, https://doi.org/10.1515/aus-fm-2016-0018.

Manlove, T.C (2007), Visual Drive and Cinematic Narrative: Reading Gaze Theory in Lacan, Hitchcock, and Mulvey, *Cinema Journal*, 46(3), pp.83-108, http://dx.doi.org/10.1353/cj.2007.0025.

Merriman, P (2004), Marc Auge, Non places, and the Geographies of England'sM1Motorway, *TheoryCulture&Society21*,4(5),pp.145-167.

Mulvey, L (2007), Repetition and Return, The Spectator's Memory in Abbas Kiarostami's Koker Trilogy, *Third Text*, 21(1), pp.19-29, http://dx.doi.org/10.1080/09528820601138121.

Mulvey, L (1975), Visual pleasure and Narrative Cinema, *Screen*, 16(4), 6-18, https://doi.org/10.1007/978-1-349-19798-9_3.

Mulvey, L (2006), *Death 24X a Second: Stillness and the Moving Image*, ReaKtion, London.

Walsh, Maria (2006), Against Fetishism: The Moving Quiescence of Life 24 Frames a Second, *Film Philosophy*, 10(2), 1-10, http://www.film-philosophy.com/2006v10n2/walsh.pdf.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Vol 24, No. 1, Spring 2019

Laura Mulvey's Still-Moving Dialectic on the Cinema of Abbas Kiarostami*

Shahab Esfandiary[1], Akram Jamshidi[2], Esmaeel Bani Ardalan[3]**

[1] Associate Professor of Critical Theory and Film Studies, Faculty of Cinema and Theatre, Tehran University of Art, Tehran, Iran.

[2] Ph.D. Candidate of Art Studies, Faculty of the Graduate School of Theories and Art Studies, Tehran University of Art, Tehran, Iran.

[3] Associate Professor, Faculty of Theories and Art Studies, Tehran University of Art, Tehran, Iran.

(Received 14 Dec 2017, Accepted 7 Mar 2018)

Laura Mulvey is best known for her essay Visual Pleasure and Narrative Cinema (1975) that was a significant contribution to Film Theory, Psychoanalysis and Feminism. In the essay, she criticized the role of patriarchy in Hollywood cinema. Mulvey questioned the dominance of Patriarchal gaze in Hollywood Cinema regarding Lacan's Gaze Theory. She pointed out that the feminine presence in Hollywood movies tends to work in favor of male gaze rather than the flow of the story line. In Death 24 X a second: Stillness and The Moving Image (2006), she moves on from her early essay that focused on the pleasure and relations of power involved in the act of looking, to an interest in the impact of new technologies of spectatorship that allows the viewer to slow down and freeze movement of images. Mulvey states that the conversion of recorded information into a numerical system broke the material connection between the object and image. This connection is the result of the film's photographic basis and is shared with the medium of photography. Therefore, the relationship between Cinema and Photography comes to the fore. Mulvey confronts the fundamental paradox of cinema that is the emergence of an illusion of movement from the stillness of a series of photographs. This paradox was noted earlier by Jean Epstein as well. But Mulvey presents this paradox through some concepts of psychoanalysis namely Trauma, the Uncanny, and the Real. In addition, she reflects on the dialectic between indexicality in celluloid Cinema and algorithms of digital imaging. Mulvey is the first person to link Abbas Kiarostami's Cinema to the Lacanian concept of the Real. She explains that Kiarostami's unrepresented tragic earthquake is the same as the manner of the Real which is invisible, but has a significant presence. She argues that the tragic earthquake which destroyed the village is left intentionally unseen, unrepresented by Kiarostami in the following two films. The lack of any kind of representation leads into a situation where the traumatic event is invisible and unquestionable exactly in the same manner as Lacan describes the order of the Real which is not always accessible to direct experience. In addition, representation of the gaze is considered the result of the style of a filmmaker who is best known as a self-reflexive filmmaker. This article discusses the Cinema of Abbas Kiarostami through a Psychoanalytic perspective based on the contradiction of stillness and movement in Mulvey's film theory. The main issue to discuss is that how Mulvey considers the cinema of Kiarostami as delaying and immobilizing, while his use of car and consequently movement is a prominent feature of his cinematic style. The result is that Kiarostami's cars respond to a relational understanding of space in mobility and breaks away from the conventions of representation in which space is considered fixed and consequently carries specific and symbolic meanings. However, the sense of mobility emerged from a wandering car ends up to stillness through repetition and return that affect the spectator's memory.

Keywords

Laura Mulvey, Abbas Kiarostami, Stillness, Movement, Gaze, Lacan.

*This article is extracted from the second author`s Ph.D. thesis entitled: "Laura Mulvey's Aesthetic of Stillness Theory and its Application in the Analysis of Iranian Post- Revolutionary Cinema", under supervision of the first author as well as Dr. Esmaeil Bani- Ardalan as the advisor.

**Corresponding Author: (+98-915) 3038785, Fax: (+98-51) 37242490, E-mail: jamshidyyy@yahoo.com.