مقدمه:

پرسش از نسبت فلسفه و سینما از منظرهای گوناگون می‌تواند سرگیرد. برای نمونه، ما با هستی‌شناسی تصویر مواجهیم و قادریم از منظری فلسفی به تصویر و انواع نشانه‌های دیداری و شنیداری که اجزاء یک اثر سینمایی را می‌سازند برخورد کنیم. ریشه‌یابی تصویر را از این هم می‌توانیم عمیق‌تر پی گیریم.

پرسش از تصویر می‌تواند نه تنها از منظر فلسفه غرب بلکه از منظر حکمت شرق یا داده‌های دینی به طور کلی و الهیات اسلامی و هستی‌شناسی قرآنی به طور اخص انجام گیرد.

صورت‌بندی و تجلی زیبایی نهفته غیب‌الغیوب در بیرون، ما را با مفهوم شکل و صورت‌پذیری حقیقت مجرد روبه‌رو می‌سازد. اَشکال عالم بالا و جهان برزخی (ملکوت) در قوس فرود خود، به اشکال و صورت‌بندی مادی بدل می‌شوند. دراین فاصله، تصویر معنای ویژه‌ای برای آدمی درخواب و بیداری می‌یابد. رویت‌های شهودی و اشراقی از یک سو و رؤیت روح و رؤیاهای صادق و کاذب هر دو حاوی رابطه انسان و تصویر است. تصویرگری در هنر انسانی، حتی انسان غارنشین، بُعد دیگر این رابطه را می‌سازد و در تکامل خود بالاخره حادثه عظیم توان ضبط تصویر و حرکت و یا تصویر متحرک رخ می‌دهد.

گشودگی جهان از زمان ضبط تصویر، وضعیت کاملاً نویی را برای فهم آدمی به وجود آورده است. از زمانی که جهان، دیدنی شده است، رابطه انسان و جهان و معنای در جهان بودن، تغییر یافته است. در سینما، تصویر مستند یا تصویر پرداخته شده با همه‌ی تمایز از یکدیگر از این لحاظ که نشانه تصویری و نه خود واقعیت‌اند مشترک‌اند. تصویر سینمایی درختی که از ذره‌های نور وتاریکی شکل بسته است و در ما توهم درخت راایجاد می‌کند یک درخت واقعی نیست؛ همچنان که تصویر درخت در ذهن ما، درخت واقعی نیست. این ویژگی، سرمنشأ بحث طولانی و فلسفی واقعیت و ناواقعیت و تمایز واقعیت تصویری با تصویر واقعیت است.

زیبایی‌شناسی تخطی

از میان بحث‌های فلسفی متنوع درباره‌ی سینمای ایران، من صرفاً از منظر ابداع و آفرینش نو در فیلم ایرانی که حاوی گرایش‌های پسامدرنیستی و درگیر مفاهیم جدید در زیبایی‌شناسی امروزی است به آن می‌نگرم. منظورم وجوه متفکرانه سینمای کیارستمی است که آن را با اصطلاح رویکردگرایی وصف کرده‌ام. سینمای رویکردگرا حاوی یک فلسفه زیربنایی است که سبک و ارزش‌های زیبایی‌شناسی آن را تعریف می‌کند. شخصیت منحصر به فرد سبک ایرانی با هژمونی کیارستمی تمایز ریشه‌ای با واقعگرایی اروپایی و «نئورئالیسم» دارد.

واقعگرایی و «نئورئالیسم» ایتالیایی در شالوده خود به تفکر و ایدئولوژی چپ و مهم‌تر از آن به پوزیتیویسم فلسفی وابسته است. در حالی که سینمای رویکردگرای ایران در تقرب خود به زندگی، بر طبیعی بودن، عدم قطعیت، تردیدگری، پرسشگری نوین، چندآواگری و نگرش پلورالیستی متکی است و این سینما، از هرمنوتیک نو، پساساختارگرایی و شالوده‌شکنی به درجات متفاوت متأثر و بیش از هرچیز به یک طنین **نیچه‌ای ـ فوکویی** نزدیک است.

زایش سینمای نو در کیارستمی به خاطر سبک ضدسینمایی او یعنی «زیبایی‌شناسی تخطی» است که آوانگاردیسم تازه‌ای را معنا می‌بخشد. من سینمای نوی رویکردگرای او را با دو مشخصه بنیادین؛ سویه طبیعی و در همان حال، اصل حذف و غیاب را همراه با شیوه ساختاری او با مخاطب گرایی و امکانات تاءویل گرایی‌اش را با پرسشگری، چند آوایی بودن و تردید افکنی مشخص می‌کنم. هرمنوتیک سینمای کیارستمی ما را به یک تمایل نهانِ ساخت‌شکنانه دعوت می‌کند.

این مشخصات همگی با دو عنصر کلیدی «بداهت» و «بداعت» شکل‌بندی شده است. از همین جاست که اوج سادگی و حذف عناصر سینمایی متعارف در فیلم‌های کیارستمی، منتقدان کلیشه‌پرداز را به خطا می‌اندازد و سینمای او را بدون پیچیدگی درونی معرفی می‌کند. در واقع، این منتقدان، منش ضدمیزانسن، ضد بازی، ضدکارگردانی، ضدصحنه‌پردازی، ضد صحنه‌چینی و ضدهای دیگر و در یک کلام ضد سینمایش را که زاینده سینمایی دیگر است، ادراک نمی‌کنند. درحالی که سینمای نوی کیارستمی ذاتاً دارای منطقی متمایز در فیلمسازی است که بدون فهم پشتوانه و شالوده حکمت معنوی ایرانی درک نمی‌شود؛ از یک سو حکمت آینگی، شاعرانگی و وارستگی ایرانی، هم به مثابه اصلی زیبایی‌شناسانه هم معنوی و از سوی دیگر نگاه فرامدرنِ تلقی نیچه‌ای که با نقد نیچه از مدرنیته از سوی دیگر توأم و در حال بده‌بستان با رهبردهای اندیشه‌های معاصر اروپایی است.

«سهل و ممتنع» صفت شایسته‌ای برای سینمای کیارستمی است زیرا که اساس آن یک جهان اندیشگری و نظم گفتمانی و مکالمه‌ای و ارزیابی نوین پرسشگرانه‌ای است. او روش تازه‌ای را در پرسش‌های اخلاق پیشنهاد می‌کند. بدین سان باید گفت کیارستمی سینماگری متفکر، فراتر از مرزها و نگره‌هاست و علیرغم تعلق او به جهان معاصر از منظر مباحث زیبایی‌شناسانه و اندیشمندی باید گفت او حتی محبوس تعاریف بسته، مثل پسامدرنیسم یا ترانس مدرنیسم یا مینی‌مالیسم باقی نمی‌ماند. هرچند او نظیر هر هنرمند و متفکر آفرینشگر، متأثر از پیشروترین جریانات فرهنگی و هنری است.

«زیبایی‌شناسی تخطی» در سینمای کیارستمی غالباً با هیچ نگفتن همراه است و از طریق هیچ نگفتن و هیچ نشان ندادن، دیباچه گفتن و دیدن ما و سلوک درونی تصویری و آفرینشگری مخاطب را شکل می‌دهد. او، پایان هر فیلمش را آغاز هزاران فیلمی قرار می‌دهد که مخاطب بر بنیاد آن «هیچ» خواهد ساخت. این منش متعالی و یکه طی فرآیند طولانی فیلمسازی کیارستمی، یعنی از نخستین فیلمش، نان و کوچه، شکل بسته است. او با حذف‌های مکرر و تلاش برای غایب کردن ساختار و عناصر فیلمیک، روایی یا تصویری، به اوجی از حذف دست می‌یابد که فیلم را در کلیت‌اش بدل به یک حفره خالی یا صفحه سفید برای نگاشتن و معناپردازی ما می‌کند.

مرگ مدرنیستی مؤلف و بازگشت پسا مدرنیستی او

باید دقت کرد که حذف و غیاب در پساساختگرایی مفهومی شناخت‌شناسانه بلکه هستی‌شناسانه دارد و در واقع با رجعت به موجودیت و واقعیت متن مطرح می‌شود. مرگ مؤلف یا حذف کارگردان در ادبیات پسامدرنیستی به معنی تن آسایی مؤلف و یا خلق اثر به وسیله باد و هوا یا احراز مقام یک ثبت‌کننده منفعل طبیعت و محیط نیست. هر متن و اثر هنری با اوج خلاقیت و پردازش و ساخت کاری، حاوی بی‌اعتباری کارکرد مؤلف است. ما با اتکا به نشانه‌شناسی و یافته‌های نوی زبان‌شناسی پس از **سوسور**، اصل تأویل و نیز ساختارشکنی، از مسیرهای مختلف به مرگ مؤلف هر متن یا اثر و نفی اهمیت کارکرد مؤلف در ارتباط مخاطب، معتقد شده‌ایم.

حذف‌های کیارستمی و روش بدیع او در ضدیت با میزانسن، بازی‌سازی، صحنه چینی و کارگردانی، معنای تازه و متفاوتی از نفی مؤلف دارد. او باتجربه فیلمسازی با دوربین دیجیتالی بیش از هر وقت به حذف کارگردانی و کشف طبیعت گفت‌وگو و صحنه طبیعی کشیده شده است.

آ.ب. ث. آفریقا مانیفست مصور این نگاه و کنش و ده شاهکار ونقطه درخشان این ضدسینماست. در این دو فیلم، ما فقط با سرشت حذف مؤلف روبه‌رو نیستیم بلکه کیارستمی با حذف بسیاری از کارکردهای کارگردانی و اجازه

شالوده فلسفی سینمای رویکردگرای کیارستمی

میراحمد میراحسان

اشاره:

رولان بارت در کتاب درجه صفر نوشتار می‌نویسد که ما با دوگونه نویسنده روبه‌روییم؛ اول، نویسنده‌ای که می‌توان از خلال اثرش، حضور او را به طور دائم حس کرد (به صورت دانای کل یا بازتابش افکارو احوالات روحی، خصوصیات زندگی شخصی یا اجتماعی). دوم، نویسنده‌ای که نمی‌توان او را در اثرش یافت. به عبارت دیگر، او به هنگام آفرینش و خلق اثرش، غایب و پنهان می‌شود و به اصطلاح بارت، مرگ مؤلف رخ می‌دهد. به دنبال مرگ مؤلف، کوشش برای یافتن نیت او نیز بی‌معنی می‌شود و خواننده، معانی خودش را در اثر می‌گنجاند و به این ترتیب، با هر خواننده معنای تازه و آفرینش نویی اتفاق می‌افتد. نقطه مقابل این وضعیت، نویسنده‌ای است که از ابتدا با نیت و قصد قبلی با تدبیر ویژه‌ای اثرش را می‌آفریند و وظیفه خواننده یا منتقد آن است که نیت او را کشف کند.

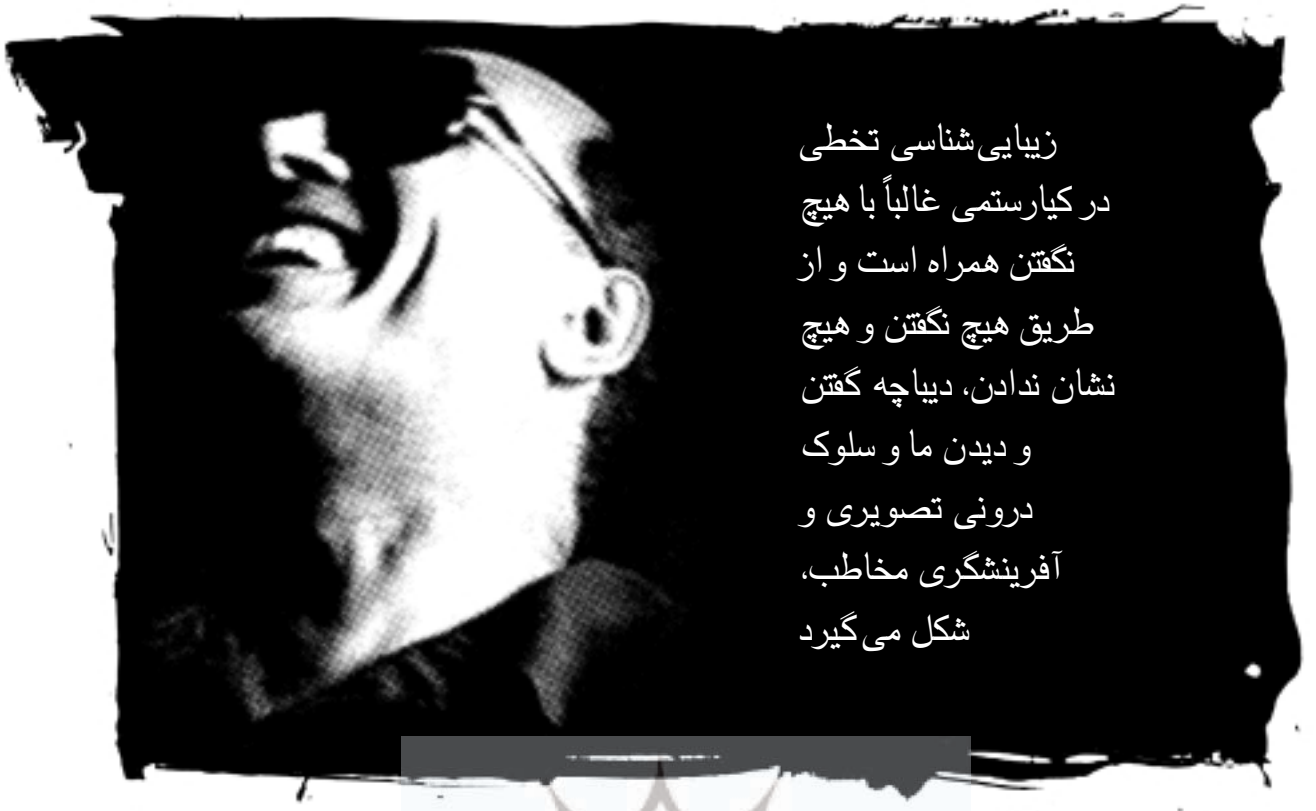
در سینما، هر دو نوع گرایش را به صورت دو گروه فیلمساز می‌توان یافت. فیلمسازان نوع اول، کسانی هستند که با برنامه‌ریزی قبلی و با بهره‌گیری از امکانات تکنولوژیک و بیانی هنر سینما، واکنش‌های تماشاگران را از پیش به نحوی سازماندهی می‌کنند که پیام آنها را دریابند.

در مقابل این فیلمسازان، سینماگران نوع دوم قرار دارند که اجازه می‌دهند تماشاگر نَفَس بکشد و درباره شخصیت‌های فیلم بیاندیشد.

میراحمد میراحسان، چند سالی است که در مطبوعات سینمایی ما می‌نویسد. او به دلیل ذهنیت خلاق و نوجویش به سرعت در میان سینمایی‌نویسان کشور ما به چهره‌ای شناخته شده مبدل شده است. اهمیت او در ارائه تحلیل و تفسیری تازه و جالب از سینمای **کیارستمی** در ارتباط با دوربین‌های دیجیتال است.

میراحسان، معتقد است که کیارستمی با اتکاء به فرهنگ ایرانی، بار دیگر نظریه تدبیر مؤلف را احیا کرده است اما در شرایط جدید و با معنایی تازه یعنی، نیت مؤلف در کنار دریافت مخاطب آن هم در سایه تحول تکنولوژیک دوربین کوچک و قابل حمل دیجیتال.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



زیبایی‌شناسی تخطی در کیارستمی غالباً با هیچ نگفتن همراه است و از طریق هیچ نگفتن و هیچ نشان ندادن، دیباچه گفتن و دیدن ما و سلوک درونی تصویری و آفرینشگری مخاطب، شکل می‌گیرد

دادن به رویکرد هرچه شدیدتر به زندگی و طبیعی بودن و تبدیل همه ماجرای پرهیاهوی کارگردانی به یک نظارت دیجیتالی از دور، حتی نمایش عمدی این حذف، در غیاب میزانسن و تبدیل کل فیلم به دو قاب مکرر در مکرر، ما را با «طبیعی کردن» نقش کارگردان روبه‌رو ساخته است. این روندی است که کیارستمی آگاهانه برای تقرب به طبیعت زندگی می‌پیماید.

پیش از این، با آن لحظه درخشان ظهور فردیت در تاریخ که با حضور بورژوازی، فرهنگ او و جهان مدرن همزمان بود، اثر هنری، همه جا با نام آفریننده خود و اهمیت یافتن مؤلف، هنرمند، دانشمند، فیلسوف و نویسنده همراه شد. سپس با بحران مدرنیّت و عقلانیت مدرن و نقد پسامدرنیستی از آن، توسعه دیدگاهی نو در بازاندیشی و نقد بر اساس آمیزش فلسفه، ادبیات و زبان‌شناسی، مبنی بر مرگ مؤلف را موجب گشت. اکنون، باتوجه به تحولات خرد، تکنولوژی و تأثیر آن بر هنر تصویری به نظر می‌رسد که باید در اصل متعارف سینمای هنری یعنی حذف مؤلف در سینما تجدیدنظر کرد. زیرا کیارستمی با وارستن متن فیلمیک و آفرینندگی آن از دانای کل و کاهش نقش «انسان ـ دانا» و پذیرش مؤلف در سرشت توأم با نادانستگی فهم انسانی‌اش، موفق شده‌است در عین حذف نقش تصنع‌کارانه کارگردان ، بیش از هر زمان بیننده فیلمش را به این آگاهی برساند که این نگاه است که «اثری» را می‌آفریند و هیچ اثری در طبیعی‌ترین رویکردش به زندگی و طبیعت، خارج از یک نگاه کانونی شده نیست.

هر اثری ولو یک عکس، یک «نگاه» است، خلوص این نگاه است که به اثر ولو یک عکس از یک درخت، روح، یکه بودن، درخشش و یگانگی می‌بخشد و پرسش، گزینش و امکان تأویل بوجود می‌آورد و ما را متوجه خود ذات واقع و زیبایی آن یا اندیشه به آن و ارزیابی نویی از آن می‌سازد. همین تأثیر روح و جان مؤلف در قالب یک «نگاه» است که دو عکس را از دو نفر از یک سوژه تمایز می‌بخشد؛ زیرا انسانِ آفریننده، ولو ثبت‌کننده ساده، خود ابژه و خود سوژه است.

سینمای نوی کیارستمی، نقطه عطفی در فیلمسازی است؛ زیرا در اوج وارستگی از تصنع و حذف یا تقلیل نقش سنتی کارگردان، مؤلف و انسان سازنده را در قالب یک «نگاه» به متن بازمی‌گرداند. همه بداعت و بداهت آثار نوی او محصول پارادوکس حذف و بازگشت مؤلف به متن است. بازگشتی که به معنای حضور دانای کل مداخله‌گر و چیدمان‌گر نیست. مؤلفی که در ظاهر یک ناظر و تنظیم‌کننده اثر است، اما در باطن اثر، کانون نگاهی استعلایی، وحدت وجودی و مؤثر بر ذات اثر و متن فیلم است. نگاهی که می‌داند خود تنها یک «نگاه» در کنار میلیون‌ها نگاه انسانی بینندگان فیلم است که بالقوه قادرند، آفرینشگر پرسش‌ها، گزینشها، زیبایی‌ها و واقعیات هولناک حیات انسانی یا شکوه طبیعت و خلقت باشند.

سینمای کیارستمی می‌خواهد با سیطره و هرنوع مداخله وعادت بستیزد. اما از یاد نبریم ریشه و تبار سیطره نه منحصر در یک فرد مؤلف با نقش خدایی غاصب و ویرانگر سرشت اشیاء بلکه در آمیزه‌ای از «زمان»، «قدرت» و «تمدن» قرار دارد که به محدودیت‌های انسانی، استحکام و گریزناپذیری می‌بخشد. دشواری فهم کیارستمی در ارزیابی نوی او برای رهایی از این سیطره است. پس بیش از هرچیز پرسشگری او و هوشمندی‌اش در گریز از پاسخی کلیشه‌ای، مبین وقوف بر آمیزه‌ای است که ذهنیت و نگاه ما را دراختیار می‌گیرد و شکل می‌دهد.

آیا انسان راهی برای حذف دیواره‌ها و جداره‌های «زمان ـ جایگاهی» ووارستگی از فریب پنداره به منظور درک مناسبات «حقیقت» و «نفس» انسانی خود را دارد؟ آیا وقتی با خضوع فریاد خدا مرده است را کنار می‌نهد و به اندیشه انسان مرده است می‌پردازد و سپس با حذف «خود» و «حجاب» مداخله بی‌جا می‌کوشد به ذات اشیاء آن‌گونه که هست دست یابد، می‌تواند امیدوار باشد از هر سیطره‌ای، سیطرهٔ خرافه، اخلاق بورژوایی، که خود را ازلی می‌نمایاند سیطره سرمایه، زن و فرزند، زمان و قدرت و تمدنی که او را به گونه خاصی قالب‌بندی می‌کند، وارسته گردد؟ از این حذف‌های مکرر مادی که به حذف‌های معنایی، حذف خود و حذف هر پرده و صحنه‌ای می‌رسد، همانقدر بوی جهان نیچه‌ای می‌آید که بوی یک معرفت و حکمت اشراقی ایرانی. معرفتی که روح زمانه خود و راههای آینده را بدون تفاخر و ادعا بازتاب داده و به پرسش‌های اصیل جهانی و ابدی انسان نزدیک شده است.