Journal iranian political sociology

Vol. 5, No.11, Bahman2023

10.30510/PSI.2022.356799.3852

Explaining the components of architectural space in Kiarostami's cinema with a phenomenological approach to Koker's trilogy films.

Abstract

Architecture and cinema, apart from their functional aspect of creating space, in the process of understanding space, both include common principles that are mixed by architects and directors. The aim of the upcoming research is to identify and analyze Koker's trilogy films in Kiarostami's cinema with a phenomenological approach. For this purpose, in the form of the case study method and with an analytical and phenomenological approach to space, firstly based on theoretical studies, the phenomenological approach to space in cinema has been examined, then by using Merleau-Ponty's interpretive phenomenological method and Sobchak's model, the role of space and the possibility of using The interaction between architecture and cinema has been reread in Kiarostami's works, and in the final step, using this approach, a model of the relationship between the evolution of architecture and cinema space has been presented. The results show that architecture and cinema can be mediators for the presentation of meaning, which can be shared between different fields and media. In fact, architecture and cinema consist of common basic elements such as scene, space, light, movement and vision. Kiarostami's cinema is more than an abstract place, it is a whole made of real objects and things and has elements such as road, human, everydayness and imagination. The set of these elements together define the character of Kiarostami's cinema, which is actually the essence of his cinema. Kiarostami's cinema is a general and qualitative phenomenon that cannot be reduced to any of the characteristics of that example of normal human communication without losing its true nature. In this way, in Kiarostami's cinema, various aspects of the landscape come together to create a distinct environment and a special feeling.

Key words: Merleau-Ponty's phenomenology, Kiarostami's cinema, Coker, architectural space, Vivian Sobchak

ماهنامه علمی (مقاله علمی_پژوهشی) جامعه شناسی سیاسی ایران، سال پنجم،شماره یازدهم، بهمن ۱۴۰۱،صص۲۷۲۸-۲۷۱۳
10.30510/PSI.2022.356799.3852

تبیین مولفه های فضای معماری در سینمای کیارستمی با رویکرد پدیدارشناسانه به فیلم‌های سه‌گانه کوکر

بهرنگ دریای لعل[۱]
لیلا زارع[۲]
سیامک پناهی[۳]
سید مصطفی مختاباد امرئی[۴]

تاریخ دریافت :۲۱ /۱۴۰۰/۱۰
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۶/۳

چکیده

معماری و سینما جدا از وجهه‌ی کارکردی خود که به ایجاد فضا می پردازند، در فرآیند درک فضا، هر دو اصول مشترکی را در بر می گیرند که به وسیله معماران و کارگردانان درهم آمیخته شده اند. هدف پژوهش پیش رو شناخت و تحلیل فیلم‌های سه‌گانه کوکر در سینمای کیارستمی با رویکرد پدیدارشناسانه است. برای این منظور در قالب روش موردپژوهی و با رویکردی تحلیلی و پدیدارشناسانه به فضا نخست برپایه مطالعات نظری به بررسی رویکرد پدیدارشناسانه به فضا در سینما پرداخته شده است، سپس با بهره گیری از روش پدیدارشناسی تفسیری مرلوپونتی و مدل سوبچاک، نقش فضا و امکان استفاده از تعامل معماری با سینما در آثار کیارستمی بازخوانی شده و در گام پایانی با بهره گیری از این رویکرد به ارائه مدلی از رابطه سیر تکامل فضای معماری و سینما پرداخته شده است. نتایج نشان می دهند معماری و سینما می توانند واسطه هایی برای عرضه‌ی معنا باشند، که این معنا می تواند بین عرصه ها و رسانه های مختلف مشترک باشد. در واقع معماری و سینما متشکل از عناصر اساسی مشترکی همانند صحنه، فضا، نور، حرکت و دید می باشند. سینمای کیارستمی چیزی بیش از یک محل انتزاعی است، کلیتی است که از اشیا و چیزهای واقعی ساخته شده و دارای عناصری مانند راه، انسان، روزمره بودن و تخیل است. مجموعه این عناصر با هم کاراکتر سینمای کیارستمی را تعریف میکنند، چیزی که درواقع ماهیت سینمای او محسوب میشود. سینمای کیارستمی یک پدیدهٔ کلی و کیفی است که نمیتوان آن را به هیچ ً یک از خصوصیات آن مثال ارتباطات عادی انسانی بدون ازدستدادن طبیعت واقعی آن کاهش داد. بدین ترتیب، در سینمای کیارستمی، ابعاد گوناگون چشم انداز جمع میآیند تا محیطی متمایز و حس خاص را ایجاد کنند.

واژگان کلیدی: پدیدارشناسی مرلوپونتی، سینمای کیارستمی، کوکر، فضای معماری، ویوین سوبچاک.

[۱]دانشجوی دکتری معماری، دانشکده هنر و معماری، واحد تهران غرب، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران beh_darya80@yahoo.com .
[۲]استادیار، گروه معماری، دانشکده هنر و معماری، واحد تهران غرب، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران. (نویسنده مسئول)zare@wtiau.ac.ir
[۳]استادیار، گروه معماری، دانشکده هنر و معماری، واحد ابهر، دانشگاه آزاد اسلامی، ابهر، ایران Siamak_panahi@abhariau.ac.ir .
[۴]استاد، گروه معماری، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.mokhtabm@modares.ac.ir

۱- مقدمه و بیان مسئله

پدیدارشناسی سینما بعد از یک کسوف بیست ساله که به واسطهٔ ظهور نشانه شناسی فیلم در سال 1970 و دستگاه نظری آلتوسری لاکانی شکل گرفته بود(فرهادپور، ۱۳۸۸)، دوباره با دو مکتب که هر دو در زمینهٔ فلسفی(پدیدارشناسی) مشترک بوده ولی در نوع نگاه به این زمینه و اتکا به نظریه پردازان آن (یکی متکی به نظریات هوسرل[۲] و دومی متکی به مرلوپونت[۳]) دید متفاوتی داشتند، ظهور نمود. ازدست رفتن قدرت ارتباطی معماری و بحران معنا در دوران معاصر ضرورت اصلی پرداختن به این موضوع می باشد. در این پژوهش، با اتکا به نظریهٔ ادراک تنانهٔ موریس مرلوپونتی و بهره گیری از مدل پدیدارشناسی ویوین سوبچاک به عنوان شخصی که تفکرات مرلوپونتی را در سینما ترجمه نموده است، به ارائه تفسیر پدیدارشناسانه از فضای معماری در سینمای کیارستمی پرداخته می شود. سینمای کیارستمی به دلیل قابلیت بررسی موضوعات فلسفی در نهاد خود و نیز توانایی در خلق آثار منحصربه فرد و نگاه متفاوت به رویدادها و مسائل پیرامون، سیری ویژه در عالم سینمای ایران، به وجود آورده است(دین پرست و شهبا، ۱۳۹۳) و همچنین وی در آثارش چه آگاهانه و چه غیرآگاهانه مفاهیمی فلسفی در اختیار مخاطب قرار می دهد که نسبت فلسفه و سینما را معنا میدهد. هدف این پژوهش بررسی و تحلیل سینمای این فیلم ساز با چارچوب و مدل فلسفی ذکرشده، در راستای شناخت مؤلفه های رسیدن به ادراک تنانه و اتحاد بین تن مخاطب و تن فیلم است. در این راستا دو پرسش در این پژوهش پی گرفته می شود:

- مولفه های ادراک تنانه فضا در فیلم های سه گانه کوکر کیارستمی چیست؟
- چه رابطه ای مابین این مولفه ها در فضای معماری با سینمای کیارستمی وجود دارد؟

۲- سابقه تحقیق

ابراهیمی اصل و خلیلی ۱۳۹۶ در مقاله ای با عنوان تحلیل و بررسی فضاهای مورد استفاده در سینمای کیارستمی ازمنظر روح مکان بر اساس رویکرد پدیدارشناسی کریستین نوربرگ شولتز (نمونهٔ موردی: سه گانهٔ کوکر) با رویکرد تفسیرگرایی و چارچوب فلسفی پدیدارشناسی و با بهره گیری از مدل تحقیق تلخیص شده از مبانی نظری و همچنین با کمک تحلیل نمونه های موردی، سعی در شناخت مؤلفه های رسیدن به این همانی در فضای ناتورالیستی سینمای کیارستمی دارد. شاخصهای رسیدن به حس مکان و اینهمانی در سه گانهٔ کوکر کیارستمی : دوری از آشنایی زدایی، برانگیزی ارتباط تنانه، کلیت منسجم، انسجام متمایز، انتخاب فضاهای ناتورالیستی روستایی، استفاده از نمادهای متمایز فرهنگ و معماری ایرانی (نمادینه سازی)، لانگ شات ها، آرایش و انسجام منظم معماری و طبیعت و در نهایت گردهم آوری معانی طبیعی.

پناهی و همکاران، ۱۳۹۷ در مقالهای دیگر با عنوان شناخت و تحلیل تن فیلم در سینمای کیارستمی از منظر پدیدارشناسی فیلم ویوین سوبچاک به این نتیجه رسیدند که تن فیلم در سینمای کیارستمی در یک نزدیکی و همذاتی مشخصی نسبت به تن انسان، در دریافت و بیان جهان اطراف که مؤلفه ی مشترک فهمی آن ها ست، می باشد و در این راه نیز سعی در حذف همه ی واسطه ها دارد.

ازهری راد و همکاران،۱۳۹۰ در مقاله ای با عنوان بازنمایی سینمایی واقعیت در دو رویکرد پدیدارشناسی و متافیزیک به این نتیجه رسیدند که سینما از منظر انگاره حضور در مرتبه هستی شناختی، قابلیت فرارفتن از مفهوم بازنمایی واقعیت را دارد، ولی در نوع تفکر شناخت شناسانه متافیزیکی همواره در مرتبه بازنمایی و ایجاد توهم واقعیت باقی میماند.

فائزه جعفریان نیز با مقالهٔ مفهوم واقعیت در سینمای کیارستمی و سینمای نئورئالیسم ایتالیا از منظر فلسفهٔ اسلاوی ژیژک، به تأثیرپذیری کیارستمی از سینمای نئورئالیسم ایتالیا اشاره کرده و در ادامه به تحلیل امر واقعی، واقعیت و امر نمادین در سینمای کیارستمی و نئورئالیسم ایتالیا با کمک چارچوب فلسفی اسلاوی ژیژک پرداخته است و در نهایت، به این اصل که تمام آثار سینمایی کیارستمی از نان و کوچه تا کپی برابر اصل به نوعی نمایش برداشت های مختلف از واقعیت است، می رسد. به طوری که در آثار ابتدایی هر دو سینما)کیارستمی و نئورئالیسم ایتالیا (واقعیت مفهومی یکدست و پذیرفت هشده ای را القا میکرد که این امر با ثبت لحظه های روزمره و پیش پا افتاده، میسّر میگردد ولی در آثار نیمهٔ دوم در هر دو سینما، واقعیت تبدیل به امر پیچیده و دارای ابهام خاصی می گردد.

۳- روش تحقیق

روش پژوهش موردی است؛ چرا که به بررسی و مطالعه ژرف بر روی نمونه ویژه ای از یک پدیده یعنی فیلم های سه گانه کوکر در سینمای کیارستمی در محیط طبیعی خود و در زمان اکنون می پردازد. گام گرداوری با مطالعات نظری و مشاهده پیش می رود و در گام داوری و تحلیل نتایج از تحلیل محتوای تفسیری بر مبنای رویکرد پدیدارشناسی و استدلال استناج بهترین تبیین بهره گیری می شود. تمرکز پدیدارشناسی فیلم، بر فرم و داستان فیلم و همچنین هم‌ذات پنداری روانی تماشاگران با شخصیتها و تفسیر شناختی نیست؛ بلکه پدیدارشناسی در سینما رویکردی است در تلاش برای اتحاد فیلم و مخاطب و یکی عمل کردن هر دوی آنها در حول یک محور؛ فیلم و بیننده در یک رابطهٔ برگشت‌پذیر بوده و ساختارهای ارتباطی یکسانی را تجربه می‌کنند که ممکن است یکسان نباشند ولی به طور قطع به هم مرتبط و برگشت پذیرند (Linder, 2012, 203). بنابراین برای بازخوانی فضا در سینمای کیارستمی از رویکرد پدیدارشناسی مرلوپونتی با بهره گیری از مدل ویوین سوبچاک در سه گام استفاده می شود (جدول ۱). در گام نخست تلاش می شود پدیدارشناسی خاصه در سینما تحلیل و تفسیر گردد. در گام دوم، این رویکرد در فیلم های سه گانه کیارستمی دنبال شده و با رویکردی تحلیلی و تفسیری به بازخوانی روایت فضا در این آثار پرداخته می شود. در گام سوم نیز با بهره گیری از نگاه پدیدارشناسانه مرلوپونتی و مدل سوبچاک به کشف مولفه های فضا و شناخت روابط میان فضای معماری و سینما در ساخت معنای مکان پرداخته می شود.

جدول ۱. مراحل و گام های تحقیق. منبع: نگارندگان.

گام گرداوری و توصیف داده ها	گام ۱	رویکرد پدیدار شناسانه مرلوپونتی به فضا
		رویکرد پدیدارشناسانه به سینما
		مدل پدیدارشناسی ویوین سوبچاک
گام تحلیل داده ها	گام ۲	توصیف فضا در فیلم های سه گانه کوکر در سینمای کیارستمی
		تحلیل فیلم ها بر مبنای رویکرد پدیدارشناسانه مرلوپونتی و مدل سوبچاک
گام داوری	گام ۳	تبیین مولفه های فضا در آثار کیارستمی بر مبنای ادراک تنلنه مرلوپونتی و مدل سوبچاک
		تبیین رابطه میان مولفه های فضای معماری و سینما در این آثار

۴- مبانی و چارچوب نظری

الف- رویکرد پدیدار شناسانه مرلوپونتی به فضا

انسان در زندگی خود هر چیزی را «مفهوم‌سازی» می‌کند. در حالی که مفاهیم قبلی خود را نیز به‌کار می‌گیرد تا هر چیزی را به چیزی غیر از آنچه واقعاً هست تبدیل کند. پدیدارشناسی در پی کشف حقیقت است. یکی از اهداف پدیدارشناسی، توصیف دنیای زیستهٔ انسان‌هاست. «توصیفی جامع‌تر و کلی‌تر از پایه و اساس عرفی و مألوف چنین روابطی است. نیل به این مقصود ممکن است مستلزم تأمل اول شخص و بیان تجربهٔ شخص باشد؛ ممکن است از طریق گوش فرا دادن و تأمل دربارهٔ روایت‌های دیگران، کشف الگوهای اصلی و زیربنایی امکان‌پذیر گردد؛ ممکن است تأویلی باریک‌بینانه و همراه با بصیرت از آثار ادبی یا هنری باشد و در نهایت ممکن پدیدارشناسی در پی تکمیل و جبران ضعف رویکردهای قراردادی در مورد مطالعهٔ رابطهٔ انسان و زیست–جهان اوست و می تواند دربرگیرندهٔ توصیفی دقیق و توأم با حساسیت از مکان‌های گوناگونِ معماری و محیط باشد» (استفانوویچ، ۱۹۹۴: ۷۵). می‌توان از دیدگاه هوسرل و پس از وی هایدگر، دو نوع رویکرد اصلی به پدیدارشناسی را دسته‌بندی کرد: پدیدارشناسی توصیفی و پدیدارشناسی تفسیری.

پدیدارشناسی تفسیری یا هرمنوتیک از کارهای اندیشمندانی چون هایدگر، مرلوپونتی و سارتر که به اصلاح و نقد رویکرد توصیفی هوسرل پرداختند سرچشمه می‌گیرد (Mayan, 2018, 51). این دانشمندان بر این عقیده بودند که پدیدارشناسی صرفاً یک توصیف نیست، بلکه فرایندی تفسیری است که پژوهشگر در آن به تفسیر معنای تجارب زیسته افراد می‌پردازد (Van Manen, 2016, 20). این همان توضیح سامانه جستجوی هرمنوتیک از دیدگاه گروت و وانگ در کتاب «روش های تحقیق در معماری» است؛ اینکه توصیف همیشه عنصر تفسیر را در خود دارد؛ و انسان‌ها همگی مفسرانی هستند که فهم و درک آنها تحت تأثیر محیط و بافتی است که در آن قرار گرفته‌اند. هایدگر نیز معتقد است «فهم افراد نمی‌تواند جدا از بستر فرهنگی و اجتماعی آنها یا دوره تاریخی که در آن زندگی می‌کنند درک شود. بنابراین افراد نمی‌توانند خود را از بافت‌های متنوعی که در آن قرار دارند جدا سازند» (Wojnar & Swanson, 2007, 17). هایدگر به‌رغم تفاوت نگرش، اصول مهم و مرکزی پدیدارشناسی استعلایی هوسرل را کماکان حفظ نمود؛ اصولی چون «به سوی خود اشیاء» و درهم تنیده بودن انسان و دنیای او یا به عبارتی «رد جدایی سوژه و اُبژه» اما روش نیل به ماهیت اشیاء را دگرگون و تفکر و مراقبهٔ قلبی[1] را شرط اصلی آن قرار داد. توجه اصلی و مرکزی در پدیدارشناسی، معطوف به شناسایی روشی است که انسان‌ها در ارتباط و تعامل با دنیای خود زندگی می‌کنند. موریس مرلوپونتی با الهام از هلیدگر می‌گوید: «چیزی که رد و ارجاع [تحویل]به آن بداهت می‌بخشد و ما از آن جهت که نمی‌توانیم آن را به‌گونه‌ای دیگر بیان کنیم، از آن به اگزیستانس[2] یا نحوهٔ خاص وجود انسانی تعبیر می‌کنیم، همین بودن در جهان یا بودن در آشکار و تفسیر شوند. «تفسیر، صرف بازگویی و روشن کردن آنچه در متن آمده، نیست؛ تفسیر بازسازی گذشته نیست، تفسیر رویی هم به آینده دارد و آنچه را که در سابق مجال گفته شدن آن نبوده به گفتار می‌آورد. در این معنا، تفسیر به دیالوگ با گذشتگان مبدل می‌شود، منتها دیالوگی که برمبنای مقتضیات امروز صورت می‌گیرد»(ریخته‌گران، ۱۳۷۸: ۱۴۵). مرلوپونتی اولویت را به ادراک حسی می دهد و معتقد است که ذات جهان بر ما پدیدار می شود و ما با ادراک حسی آن را درک می کنیم. مرلوپونتی، اساس مفاهیم پدیدارشناسانه ی خود را بر تبیین تجسم تنلنه (مبتنی بر تن)، بنا میکند و آن را رویکرد بهتری بر فهم ماهیت ذهن میدلند و تن یافتگی سوژه برای وی اهمیت دارد (نیک فطرت،۱۳۹۹).

هایدگر و مرلوپونتی در طریق و نگرش‌شان به زندگی که خاص یک نسل است، سهیم‌اند. مرلوپونتی مقدم بر ژیل دلوز[3]، فیلم و فلسفه را شکل‌های هم‌خانواده کار فکری می‌داند؛ ایده‌ای که بعدها دلوز هم مطرح کرد مرلوپونتی در مقاله «فیلم و

---

[1]- Meditative Thinking (Andenken)
[2]- Existence
[3]- Gilles Deleuze

روانشناسی جدید» که براساس سخنرانی‌ای در سال ۱۹۴۵ نوشته شد، به بحث درمورد معیارهای پدیدارشناسانه‌ی سینما به مثابه «گشتالت موقتی»‌ای که واقع‌گرایی ملموسش حتی دقیق‌تر از واقع‌گرایی خود جهان واقعی است، پرداخت. او اشاره کرد که فیلم، اندیشیده نمی‌شود بلکه «دریافت» می‌شود. مرلوپونتی عنوان می‌کند که بهره گرفتن از ترکیب روانشناسی گشتالت و پدیدارشناسی اگزیستانسیال با سینما، بنیانی روان‌شناختی فراهم می‌آورد برای ساختارهای بنیادین تجربه سینمایی به مثابه تجربه «در جهان بودن» (استم، ۱۳۸۳: ۸۷). مرلوپونتی در راستای پیش‌برد نظریه گشتالت، تمایز سه‌گانه‌ای را میان اشکال «سرشتی»، «حمل‌پذیر» و «نمادین» مطرح می‌کند که تقریباً منطبق با این مواردند:

۱) رفتار غریزی که حاصل یادگیری نیست؛

۲) اشکال تغییرپذیری که مستقل از اشیاء و آموختنی‌اند (مثل کاربرد یک شیء به شیوه‌های مختلف)

۳) موضوعات فرهنگی که معنایشان متغیر بوده و از سطح روابط کاربردی فراتر می‌رود.

افزون بر این، مرلوپونتی نفس زبان را به منزله گشتالتی محسوب می‌کند که با دیگر حوزه‌ها یا افق‌های جسمانی مخاطب در شکل‌دهی به تجربه منسجمی از جهان وارد تعامل می‌شود(استالیز، ۱۳۸۳: ۶۰۸). تأکید او بر این نکته مشهود است که بیننده باید مکان را به عنوان مکان «زیستی» متصور باشد، یعنی که، نظریه‌پردازی درباره‌ی مکان (و الزاماً، درمورد پدیده‌هایی چون زمان) باید معطوف به پدیده‌های انضمامی رفتار مکانی بالفعل باشد.

بنابراین در مطالعهٔ پدیدارشناسانهٔ مکان از دید مرلوپونتی، ابتدا مکان به‌عنوان یک داده، حضور پیدا می‌کند، سپس کلیت آن تجربه شده و سرانجام، به عنوان جهانی ساختاریافته که به‌وسیله تجزیه و تحلیل جنبه‌های فضا و کاراکتر، تنویر شده، توصیف می‌شود. این پروسه برای هدف پدیدارشناسی مکان که در واقع مطالعه و شناخت ارتباطات درون‌ساختاری مکان با هدف یافتن کیفیت یگانه و منحصر به فرد آن و در صورت امکان نیل به الگوهای عمومی است را منتج می‌گردد. هدفی که توجهی جدی به کیفیت فضا، همراه کردن معنی و فرهنگ با امکان و ایجاد حس تعلق و حس مکان را دنبال می‌کند. (پرتوی، ۱۳۸۷)

ب- رویکرد پدیدارشناسانه به سینما

سینما از ریشهٔ یونانی Kinema می آید، که دلالت به هر دو واژهٔ motion و emotion دارد. ریشهٔ لغوی emotion در لاتین به آشکاری بر مفاهیم «نیروی محرک» و «حرکت کردن» دلالت دارد و به نحوی تاریخی با گذر از مکانی به مکان دیگر توأمان بوده است (قهرمانی و همکاران ،1393، 60). درآغاز شکل گیری و دوره های اولیهٔ هنر هفتم، سینما تنها به عنوان یک اختراع تکنولوژیکی به شمار می رفت ، اینکه بعدها سینما با فلسفه آمیخته شد، به دلیل نگاه یکسان و ویژهٔ فیلسوفان و فیلم سازان به جهان هستی بود؛ نگاه ویژه‌ای به جهان هستی که مختص به نسل مشخصی بود(Sobchack, 1991, 164). پدیدارشناسی فیلم که زمانی، سنت انتقادی مهمی محسوب می‌شد با اوج‌گیری نشانه‌شناسی فیلم از نظر پسا ساختارگرایی در دهه ۱۹۷۰، به‌ویژه با اوج‌گیری نظریه نقد ایدئولوژیک نومارکسیستی و نظریه انتقادی ملهم از روانکاوی ژاک لکانی، دچار زوال شد (سوبینی، ۱۳۸۲: ۱۱۳). با انتشار کتاب «فیلم و پدیدارشناسی: به سوی یک نظریه رئالیستی در باب بازنمایی سینمایی»[1] به قلم آلن کاسبیر و کتاب «خطاب چشم: پدیدارشناسی تجربه سینمایی» اثر ویوین سوبچاک[2]، پدیدارشناسی فیلم به صورتی قدرتمند مجدداً در عرصه مطالعات سینمایی آمریکا ظاهر شده است. نکته جالب توجه درمورد هر دو کتاب آن است که کاسبیر و سوبچاک توصیف نظریه رایج از تماشای فیلم را مورد نقد جدی قرار می‌دهند و متقابلاً پیشنهاد می‌کنند

- Allan Casebier[1]
- Vivian Sobchak[2]

که تماشاگری فیلم به‌منزله برخوردی پدیدارشناختی با یک جهان روایی تعبیر شود. لیکن این دو نویسنده به لحاظ استفاده روش‌شناختی خود از پدیدارشناسی با هم تفاوت دارند و در نتیجه به خوانندگان اجازه می‌دهند تا از جایگاهی ممتاز به تلاش‌های نظری معاصر در جهت پدیدارشناسی تجربه سینمایی بنگرند. کاسبیر با رجوع به آرای اولیهٔ هوسرل توصیفی رئالیستی از تماشا و بازنمایی سینمایی را پیش روی ما مینهد. وی با اظهار مخالفت با نشانه شناسی و رمزپردازی در تجربهٔ سینمایی، معتقد است که تبیین از طریق رمز نمی تولند جای برخوردی ادراکی را بگیرد؛ چرا که این برخورد به بیننده رخصت می‌دهد با تمامی پدیدارهای ارائه شده درگیر شود و از خلال آن ها به چیزی که آنجا باز نمود شده است، بنگرد. کاسبیر در واقع با شکست این دوگانگی که فیلم یا باید بر رئالیسم بدون میانجی استوار باشد و یا بر رمزهای فرهنگی، رئالیسم معرفت شناختی را مطرح می‌کند؛ و اما سوبچاک با رجوع به پدیدارشناسی ادراک مرلوپونتی، به وجود چیزی در تجربهٔ ادراکی پی می‌برد که مرلوپونتی آن را یک chiasmus یا نوعی برگشت پذیری دیالکتیکی میان حس کردن جهان و بیان جهان به منزلهٔ امری با معنا می نامید. دومین دلیل سوبچاک برای دفاع از یک الگوی دیالوگی مبتنی بر نقش جسم یا تن (برگرفته از فلسفهٔ ادراک تنانهٔ مرلوپونتی) در ادراک است. سوبچاک با تأسی از فلسفهٔ ادراک تنانهٔ مرلوپونتی و نقش مهم تن در ادراک، فیلم را واجد یک «تن زیست شده» می‌داند و این اصطلاح را واجد معنایی تجربی و نه استعاری می‌داند. تن زیست شده ای که به فیلم نسبت داده می‌شود، پایه‌ای برای رابطهٔ دیالوگی میان فیلم و تماشاگر فراهم می‌آورد. تن فیلم یک تن تکنولوژیک است که با دوربین یکی نیست، ولی واجد اندام‌هایی همچون دوربین است (فرهادپور ،1388). از دیدگاه پدیدارشناسی، فیلم نه تنها امکان هم ذات پنداری و دریافت با کاراکتر سینما را برایمان فراهم میکند، بلکه زمینه ساز دریافت و یکی شدن با موقعیت های حسی که توسط کاراکتر و داستان و همچنین حرکتهای سینمایی، نشانه ها، بافت و ریتم ساختار می یابد، می‌شود (Linder, 2012, 209). کاسبیر و سوبچاک به‌واسطه جهت‌گیری‌های پدیدارشناختی متفاوت (کاسبیر به پیروی از هوسرل و سوبچاک به پیروی از مرلوپونتی) در آثارشان به واسطه غنای نظری، عمق استدلال و جهت‌دهیِ مجدد به نظریه فیلم، دخالتی مثبت در مبحث تماشاگری فیلم محسوب می‌شوند. کاسبیر و سوبچاک نشان می‌دهند که پدیدارشناسی چگونه می‌تواند راه را به سوی پژوهشی گسترده در باب ماهیت تماشاگری و بازنمایی سینمایی باز کند، این آثار همچنین ما را وامی‌دارند به نحوی عمیق‌تر در این‌باره اندیشه کنیم که به هنگام تماشای فیلم به‌واقع مشغول چه کاری هستیم.

پ- مدل پدیدارشناسی ویوین سوبچاک

ویویان سوبچاک، در کتاب «خطاب چشم: پدیدارشناسی تجربه سینمایی» نظریه‌ای در باب پدیده تماشاگری ارائه می‌دهد که می‌تواند بخشی از فضای مفهومی لازم برای جستجو در وجوه متفاوت ادراک روایی را فراهم آورد. او نیز، همچون کاسبیر، کار را با این مبنای پدیدارشناختی آغاز می‌کند که تماشاگری باید برپایه «ساختارها و پراگماتیک[1] تجربه وجودی» استوار شود؛ اما او در عین حال فضایی به نوعی «پدیدارشناسی نشانه‌شناختی» اختصاص می‌دهد که «دلالت‌گری» و دلالت یا معنا را اموری درون‌ماندگار و داده شده در خود تجربه تلقی می‌کند. وی در عوض به توصیف ادراک روایی به مثابه امری که منحصراً به یاری تعالی یا فراتر رفتن از ادراک بی‌واسطه فیلم از طریق تصاویر نئوماتیک[2] تحقق می‌یابد، نوعی الگوی دیالوگی از تجربه سینمایی را به پیش می‌کشد: «تماشاگران درگیر نوعی بده بستان، یا نوعی میان‌کنش، با فیلم می‌شوند». این

- Pragmatics[1]

- Noematic (noema)[2]

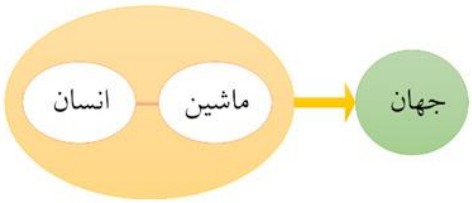
«اصطلاحات نئوتیک و نوئماتیک (یا نوئسیس و نوئما) اصطلاحاتی‌اند که ادموند هوسرل وضع کرده تا به صورت جانشین‌های تمایز معرفت‌شناختی ذهن و عین یا سوژه و اُبژه در فلسفهٔ جدید، مورد استفاده قرار بگیرند. نئوتیک به معنی فعل فکر و اندیشیدن و نوئما به معنای اندیشیده شده است.

دیالوگ، در وهله نخست، به لطف وجود همبستگی میان ماهیت فیلم و اصیل‌ترین ویژگی‌های پدیدارشناختیِ تجربه، ممکن می‌شود. او، با رجوع به پدیدارشناسی ادراک مرلوپونتی، به وجود چیزی در تجربه ادراکی پی می‌برد که مرلوپونتی آن را نوعی برگشت‌پذیریِ دیالکتیکی میان حس کردن جهان و بیان جهان به منزله امری بامعنا، می‌نامید. به اعتقاد سوبچاک، فیلم نیز بینندگان را با همین برگشت‌پذیری دیالکتیکی روبه‌رو می‌سازد. بینندگان هم با بازنمایی کنش‌های ادراکی نهفته در مشاهده یک جهان روایی رو در رو می‌شوند و هم با تعیین حدود آن جهان به شیوه‌ای بیانی. به عبارت دیگر، فیلم بیننده را با تجربه‌ای زنده مواجه می‌کند که در بازنمایی خود معادل حرکتی متوالی میان ادراک و بیان است. تجربه سینمایی با سودجستن از رابطه ادراکی خود بیننده با جهان زیست شده، تماشاگر را دخیل فرآیندی دیالکتیکی می‌کند که طی آن ادراک و بیان متناوباً جابه‌جا می‌شوند. دومین دلیل سوبچاک برای دفاع از یک الگوی دیالوگی مبتنی بر نقش جسم یا تن در ادراک است. به پیروی از نظر مرلوپونتی در جهت رد آگاهی نامتجسم[1] و خصوصی دکارتی و دفاع او از مرکزیت رابطه ادراکی و جمعی جسم با جهان، سوبچاک نیز نقشی حیاتی برای ادراک متجسم در تماشاگری فیلم قائل می‌شود. نکته مرکزی در این ادراک، همچون هر نوع ادراک دیگر، تصویر خودنگری است که سوژه از درک کردنِ جسم خویش در تماس با جهان دارد. فیلم به لحاظ ممکن ساختن دسترسی بیننده به یک جهان روایی بامعنا و به ادراک آن جهان روایی با سوژه متجسم (جمعی) رابطه‌ای دارد مشابه رابطه ادراکی این سوژه با جهان زیست شده. سوبچاک در تأیید این همبستگی یا رابطه مضاعف، استدلالی استعلایی ارائه می‌دهد که می‌کوشد نشان دهد ماهیت ادراک در مقام امری متجسم ضرورتاً متضمن آن است که نه فقط خود ما بلکه فیلم نیز با جهان ادراک شده رابطه‌ای متجسم داشته باشد. به گفته او: «سینما بیش از آن که صرفاً دیدن مکانیکی را جایگزین دیدن بشری کند، به صورت مکانیکی چنان عمل می‌کند که ساختار برگشت‌پذیر دیدن بشری خود مرئی و دیده می‌شود، یعنی همان نظام بصری / مرئی[2] که علاوه بر اُبژه‌های جا گرفته در جهان ضرورتاً متضمن سوژه‌های متجسم[3] و ادراک‌گر نیز هست. طبق استدلال او، اگر فیلم ماهیتاً ادراکی باشد، باید سوژه‌ای تجربه‌کننده (مطمئناً نه یک فرد انسانی) وجود داشته باشد تا پایه و مبنای آن تجربه را تشکیل دهد. سوبچاک در اینجا بر این نکته تأکید می‌کند که دائر بر این که فیلم واجد یک «تنِ زیست‌شده» است، معادل کاربرد نوعی زبان مجازی یا استعاره نیست. او صراحتاً می‌گوید: «اصطلاح جسم یا تنِ فیلم واجد معنایی تجربی، و نه استعاری، است. نظری که او مطرح می‌کند بسی قوی‌تر و ریشه‌ای‌تر از این کلیشه مجازی است که دوربین فیلمبرداری شبیه چشم است یا آن که دستگاه و لوازم فیلمبرداری همچون یک سوژه ناظر عمل می‌کند». تنِ زیست‌شده‌ای که به فیلم نسبت داده می‌شود، پایه‌ای برای رابطه دیالوگی میان فیلم و تماشاگر فراهم می‌آورد. وقتی سوبچاک مدعی می‌گردد که تماشاگر وارد رابطه‌ای دیالوگی با فیلم می‌شود، منظور صریح و غیرمجازی او آن است که نوعی فرآیند ارتباطی متقابل میان دو تنِ زیست‌شده، یعنی تماشاگر و فیلم، تحقق می‌یابد. بر طبق این توصیف مشارکتی از پدیده تماشاگری، نقش بیننده بسی فعال‌تر از نقش منفعلی تلقی می‌شود که الگوی التوسری ـــ لکانی به بیننده نسبت می‌دهد. براساس توصیف التوسری ـ لکانی تماشاگر توسط فرآیندهایی ناخودآگاه به مثابه یک سوژه موهوم و منسجم برپا می‌شود، یا با استفاده از رمزهای ایدئولوژیک به عنوان یک جایگاه سوژه[4] در محدوده متن استقرار می‌یابد. از این دیدگاه، تماشاگری نوعی فرایند مونولوگی یا مبتنی بر تک‌گویی است که در آن متن «سخن می‌گوید» و بیننده فقط دریافت‌کننده است. در نظر سوبچاک تماشاگر آن قدر آزاد و مستقل هست که بتواند بده بستانی انتقادی با فیلم را به راه اندازد. تماشاگر می‌تواند بیان ادراکی یک فیلم را بپذیرد و یا آن را تحسین و تصدیق کند، ولی او در عین حال می‌تواند

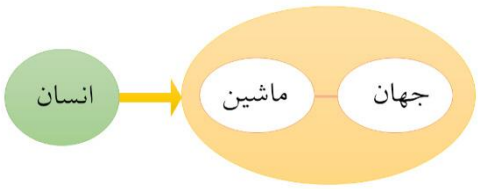
---

[1] - Disembodical
[2] - Visual / Visible
[3] - Embodied
[4] - Subject position

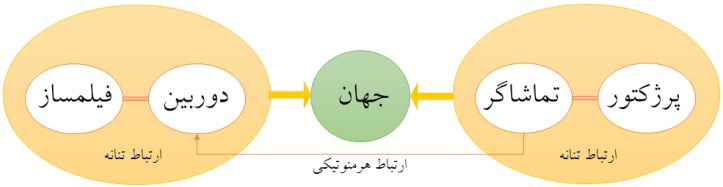
تصـــویر را به چالش کشـــد. بدین ترتیب، مبنای نظری وجود دارد که نســـبت به همه فیلم‌ها، حتی قراردادی‌ترین و غیرتأملی‌ترین آنها، اجازه می‌دهد تا به منزلهٔ عرصـــه‌ای برای بروز برخوردهای انتقادی و «قرائتی مخالف جریان رایج» عمل کنند. او به تأکید می‌گوید: «پدیدارشـــناســـی در قیاس با روانکاوی، به شـــیوه‌ای کمتر برنامه‌ریزی شـــده، امکان تحقق قرائتی انتقادی از کنش ســـینمایی واقعی را فراهم می‌آورد. قرائتی که می‌تولند هم‌به ملاحظات مربوط‌به فیلم‌های خاص و هم‌به نکات مربوط به تماشـــاگران بپردازد. آن هم نه برحســـب ســـاختارهای روانی و متعین هویت‌یابی بلکه برحســـب کنش‌های وضـــعی، حرکتی و مکانی که به هر دو صـــورت عینی و درون‌گرایانه زیســـته‌اند» (همان: ۱۲۴). پروژه ســـوبچاک درمورد یک پدیدارشناسی نشانه‌شناختی متکی بر انسجام و قدرت اقناعیِ مفهومِ «تن زیست‌شده» فیلم است. تنِ زیست‌شده، در مقام توصیفی از نقش فعال فیلم، بسیاری از باورهای عادی ما درمورد تن‌ها و رفتار آنها در جهان را به چالش می‌کشد. قبل از هر چیز، تنِ فیلم، یک تنِ تکنولوژیک است که با دوربین یکی نیست، ولی واجد اندام‌هایی همچون دوربین است. در عین حال این تن در هدف آگاهانه خود امری ذهنی است، زیرا ذی‌شعور، خودانگیخته و خدآیین است و حتی نوعی آزادی متعالی[1] از خود بروز می‌دهد. اگر چه ســوبچاک مدعی اســت که تنِ فیلم «حیاتی ادراکی را پیش روی ما می‌زیید که خویشـاوند حیات خود ماست»، هیچ نوع موجود زنده‌ای از این دست در فیلم ثبت نشده است. فیلم‌ها فقط می‌توانند حیات ادراکی انسانی را شـبیه‌سـازی کنند؛ آنها به ادراک تجسـم نمی‌بخشـند مگر به منزلهٔ یکی از آثار فرآیند تکنیکی فیلم‌سـازی و فرافکنی. مسـأله دیگری که به انتسـاب نوعی تن به فیلم مربوط می‌شـود، درون‌ماندگاری آن اسـت. زیرا سـوبچاک نیز تصـدیق می‌کند که تنِ فیلم نمی‌تواند خود را به تماشـاگر به‌منزله عاملی مقتدر نشـان دهد که تعیین می‌کند چه چیزی بر پرده سـینما مرئی اسـت. زمانی که دوربین در آینه نمودار می‌شود یا میکروفون داخل کادر تصویر می‌شود، بیننده فقط حضور اُبژه‌ای دیگر را در جهان پرده مشاهده و تجربه می‌کند، نه حضور عامل ارائه‌دهنده آن تجربه را.



تصویر ۱. مدل اول دریافتِ سینما در پدیدارشناسی ویوین سوبچاک



تصویر ۲. مدل دوم دریافتِ سینما در پدیدارشناسی ویوین سوبچاک



[1] - Transcendent

تصویر ۳. مدل سوم دریافتِ سینما در پدیدارشناسی ویوین سوبچاک

۵- یافته ها

الف- توصیف فضا در فیلم های سه گانه کوکر در سینمای کیارستمی

سه‌گانه کوکر یا سه‌گانه زلزله، به سه فیلم خانه دوست کجاست؟۱۳۶۶، زندگی و دیگر هیچ ،۱۳۷۰؛ و زیر درختان زیتون، ۱۳۷۳ساخته عباس کیارستمی اطلاق می‌شود. محل ساخت این سه فیلم در شمال ایران، استان گیلان و روستای کوکر و اطراف آن می‌باشد این سه فیلم از لحاظ موضوع به هم وابسته هستند و بیشتر بازیگران و عوامل در هر سه فیلم حضور دارند. کیارستمی برای ارتباط میان این فیلم‌ها از تم‌های زندگی، مرگ، تغییر و تداوم بهره برد. این سه‌گانه ابتدا در فرانسه (۱۹۹۰) و بعد در لندن، سوئد، آلمان و فنلاند مورد استقبال قرار گرفتند. کیارستمی سه‌گانه کوکر را در شرایط دشوار سیاسی نیمه دوم دهه ۶۰ و نیمه ابتدایی دهه ۷۰ ساخت، این فیلم‌ها توانستند تصویر متفاوتی از ایران به دنیای خارج ارائه دهند. اولین فیلم این سه‌گانه در شهرهای شمالی و به نام خانه دوست کجاست، ۱۳۶۵ ساخته شد. این فیلم با مشارکت کانون پرورش فکری ساخته شد. داستان این فیلم ارتباط مستقیمی با زلزله ندارد ولی دو فیلم بعدی در ادامه این داستان است که به موضوع زلزله می‌پردازد. داستان در مورد پسر بچه‌ای است که یک بار دفتر مشق دوستش را به اشتباه با خود به خانه برده و در نتیجه مجبور می‌شود مشق دوستش را هم بنویسد. فیلم دوم زندگی و دیگر هیچ نام دارد داستان فیلم یک سال بعد از زلزله مرگبار رودبار ساخته شد، و دربارهٔ آن زلزله است. این فیلم در ادامه داستان فیلم اول است، پدر و پسری، سه روز بعد از زلزله خرداد ۶۹ به گیلان می‌روند تا بازیگران فیلم قبلی را که در رودبار زندگی می‌کردند پیدا کنند، اما در مسیر با راه بندان مواجه می‌شوند. سومین فیلم از این سه‌گانه دو سال بعد در سال ۷۲ به نام زیر درختان زیتون است. این بار هم داستان در مورد رودبار است. این قسمت درامی عاشقانه در مورد علاقه پسری به دختری در آن روستا است، خانواده دختر و خود دختر با این ازدواج مخالف هستند. در پی زلزله پدر و مادر دختر از دنیا می‌روند. اما دختر کماکان تن به ازدواج با پسر نمی‌دهد. در این فیلم گروهی برای فیلمبرداری به رودبار می‌روند و از این دو برای بازیگری دعوت می‌کنند. کارگردان که از داستان آنها مطلع شده می‌خواهد آن را جلوی دوربین ببرد.

ب- تحلیل فیلم ها بر مبنای رویکرد پدیدارشناسانه مرلوپونتی و مدل سوبچاک

پدیده سینما از دیدگاه پدیدارشناسی بخشی کامل و درست از وجود است. از این دیدگاه، سینمای کیارستمی چیزی بیش از یک محل انتزاعی است؛ کلیتی است که از اشیاء و چیزهای واقعی ساخته شده و دارای عناصری مانند راه، انسان، روزمره بودن و تخیل است. مجموعهٔ این عناصر با هم کاراکتر سینمای کیارستمی را تعریف می‌کنند؛ چیزی که در واقع ماهیت سینمای او محسوب می‌شود. در روانشناسی محیطی مرسوم، سینما برایندی از نیروهای متنوع سیاسی، اقتصادی، اجتماعی و روانشناختی تلقی می‌شود که در لحظهٔ خاصی از زمان در آن تأثیر می‌گذارند. فرض بر این است که مداخلهٔ مناسبی از نیروهای یادشده می تواند سینما را از حالتی به حالت دیگر درآورد. به عبارت مناسب تر، مداخلهٔ انسان میتواند در ماهیت سینما تأثیر بگذارد و به آن شکل دهد. سینماها اساساً همان چیزی هستند که هستند؛ این امر به دلیل کیفیات ذاتی موجود در

محیط فیزیکی و محل است. لذا، مداخلهٔ انسانی در سینما، زمانی بیش از همیشه موفق خواهد بود که بتواند نخست کاراکتر اصلی سینما را بشناسد و پیرو آن، محیط هایی انسانی ایجاد کند که با این کاراکتر بیشتر هماهنگ باشند تا ناسازگار. به عبارت دیگر، سینمای کیارستمی بیش از هر چیز یک تحمیل و دیکتاتورم ساختار است؛ شبکه ای از ارتباطات که بیانگر جنبه های خاص آگاهی و تجربهٔ انسانی است. روشن است که سینمای او پایهٔ معرفتی خاصی دارد. سینمای کیارستمی زمینه ای از فعالیت هاست و عموماً دارای یک هویت مشخص است. همچنین، سینمای او در برگیرندهٔ دنیاهای اجتماعی متنوع و دارای تاریخی است که گذشته، حال و آینده را به هم پیوند می‌دهد. هرکدام از این جنبه ها واجد اهمیت است، اما در تصویر پدیدارشناسانهٔ سینمای کیارستمی، این جنبه ها احتمالی و امکانی است، لذا در درجهٔ دوم اهمیت قراردارد . آن چه واجد اهمیت اصلی است، وجود برخی ارتباطات درون ساختاری است که شاید بتوان یکی از مهم ترین آن ها را دیالکتیک درون–بیرون دانست. سینمای کیارستمی ترکیبی از نظم فنی و نظم انسانی است و از مراکز بااهمیت تجارب بلافصل ما از جهان محسوب می‌شود. اما، خاصیت اصلی سینمای کیارستمی در توان آن برای نظم دهی و تمرکز بر مقاصد، تجربه و رفتار بشری به طور دیداری استعلایی نهفته است. باید بر این نکته تأکید کرد که درک عمیق از معنی هویت، دیدن و اجتماع در ماهیت رادیو است. معنی اصلی سینمای کیارستمی به خصوص ماهیت آن، نه از سینماها یا عملکردهای پیش پاافتاده ای که آیتم های سینمایی را تأمین می کند، نه از اجتماعی که آن را اشغال میکند و نه از تجارب مصنوعی و دنیوی ناشی میشود؛ گرچه همهٔ این موارد جنبه های رایج و شاید لازم سینما است اما ماهیت سینمای کیارستمی بر حیث التفاتی بسیار ناخودآگاهانه ای قراردارد که سینماها را مراکزی پرمحتوا و عمیق از هستی و وجود بشری تعریف میکند. به عبارتی دیگر، تحلیل سینمای کیارستمی جدای از تحلیل وجود انسان ممکن نیست. فرایند ساختن فیلم های کیارستمی منوط به وجود آدمی است. بنابراین، سینمای کیارستمی مستقل از انسان وجود ندارند. از سوی دیگر، توجه به مفهوم زندگی واقعی در سینمای کیارستمی قابل تأمل است. این مفهوم امکان بررسی سینمای او را در بستر زندگی روزمره فراهم می کند. از دیدگاه پدیدارشناسی، سینمای کیارستمی تنها با این روش است که میتوان به طور کامل ماهیت سینمای او را فراچنگ آورد. مفهوم حس دیدن و تخیل در این گستره می تواند ماهیت سینمای کیارستمی را نشان دهد. بدین ترتیب، می توان ساختار سینمای او را در دانش واژه هایی چون معنای زندگی توصیف کرد و سپس با طبقه بندی های فضا و کاراکترهای اشخاص و بازیگران آن را مورد تجزیه و تحلیل قرارداد. شاید نخستین گام در تحلیل سینمای کیارستمی، تمایز بین پدیدهٔ طبیعی و پدیدهٔ ساخت بشر است. منظور از پدیدهٔ طبیعی، آن حس حقیقی انسانی است که در سینمای کیارستمی نقش والایی دارد و منظور از پدیدهٔ مصنوع، شکل فنی و تکنولوژیک سینماست که سینما را به مثابهٔ ابزاری برای دیدن به مخاطب تحمیل می کند.

۶- جمع بندی

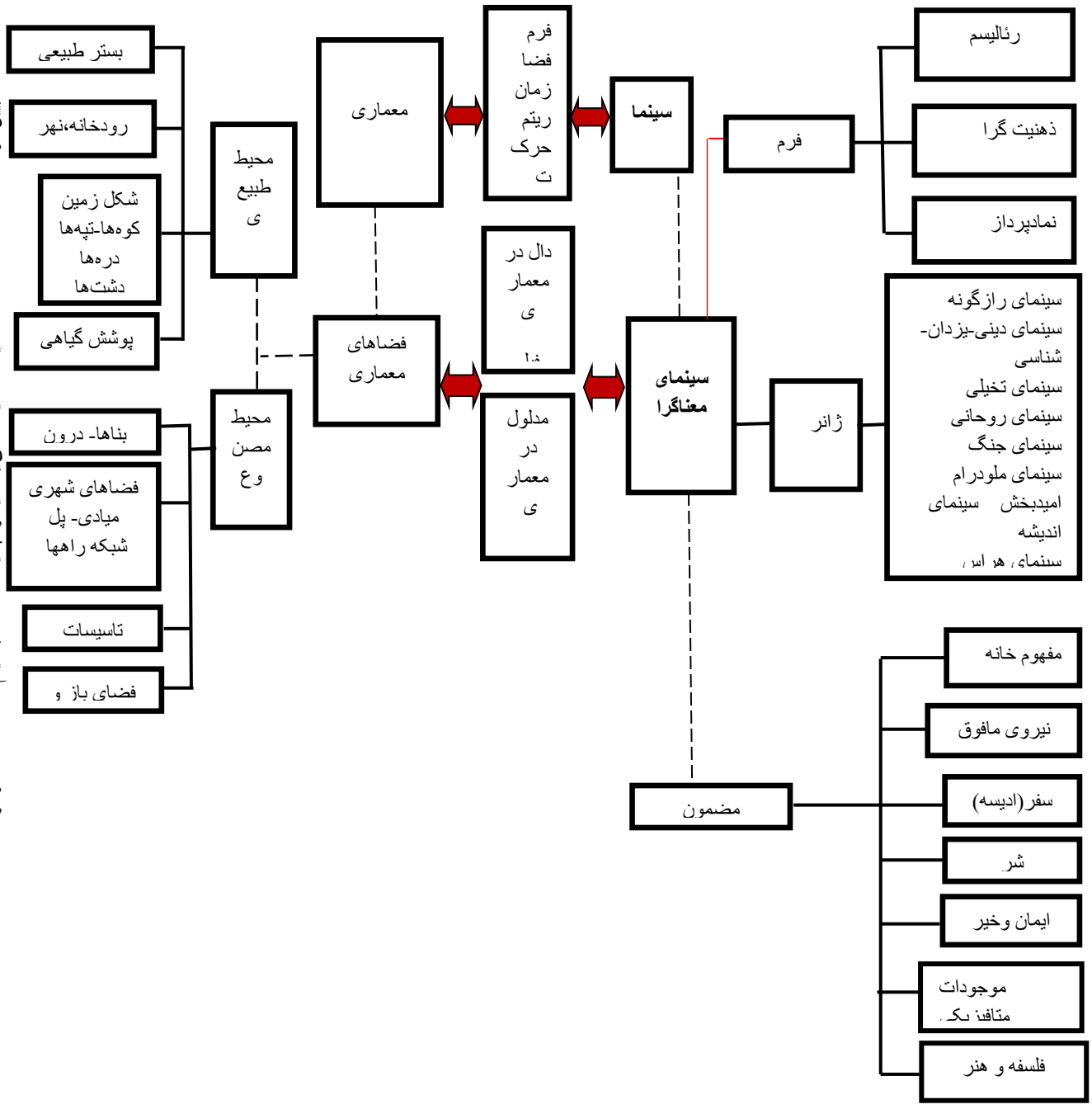
الف- تبیین مولفه های فضا در آثار کیارستمی بر مبنای ادراک تنانه مرلوپونتی و مدل سوبچاک

رابطه بین سینمای کیارستمی و فضاهای معماری رابطه‌ای پیچیده است. فیلم های سه گانه کوکر وی به سه صورت فرم، ژانر و مضمون قابل بررسی است که در اینجا، مضمون در نظر گرفته شده است: سینمای معناگرا از نظر فرم عموماً به سه بخش رئالیسم، ذهنیت‌گرا و نمادپرداز تقسیم می‌گردد و از نظر ژانر به ژانرهای رازگونه دینی، تخیلی، روحانی، جنگی، ملودرام امیدبخش، اندیشه، وحشت، کمدی سیاه و ... . از نظر مضمون نیز، عموماً مضامین مفهوم خانه، نیروی مافوق بشری، سفر (ادیسه)، شهر، ایمان و خیر، موجودات متافیزیکی و فلسفه و هنر را در برمی‌گیرد.

فضاهای معماری به محیط‌های طبیعی و مصنوع بخش‌بندی می‌شود که هرکدام دارای زیرگروه‌هایی هستند: محیط طبیعی به بستر طبیعی شهرها، رودخانه، شکل زمین، تپه‌ها، دره‌ها و دشت‌ها، پوشش گیاهی و محیط‌های مصنوع به بناها، درون بناها و فضاهای شهری، میادین، پل، شبکه راه‌ها، تأسیسات شهری، فضاهای باز و سبز تقسیم می‌گردد.

ارتباط کلی بین فضاهای معماری و سینمای کیارستمی با نگاهی پدیدارشناسانه به فضا در آثارش قابل بررسی است. سینمای کیارستمی یک پدیده کلی و کیفی است که نمی‌توان آن را به هیچ یک از خصوصیات آن مثلاً ارتباطات عادی انسانی بدون از دست دادن طبیعت واقعی آن کاهش داد. سینمای کیارستمی نه تنها به یک محل جغرافیایی اشاره دارد، بلکه مؤید و کاراکتر اصلی یک جا، که موجب تمایز آن از سایر جاها می شود نیز هست. بدین ترتیب، در سینمای کیارستمی، ابعاد گوناگون چشم انداز جمع می‌آیند تا محیطی متمایز و حس خاص دیدن را ایجادکنند. اشتراکات سینمای وی و معماری در فرم ـ فضا ـ زمان ـ ریتم ـ حرکت و روایت در نمودار شماره ۱ نشان داده شده است.

نمودار ۱. مولفه های موثر بر فضای معماری در سینمای کیارستمی (نگارندگان، ۱۴۰۰).



ب- تبیین رابطه میان مولفه های فضای معماری و سینما در این آثار

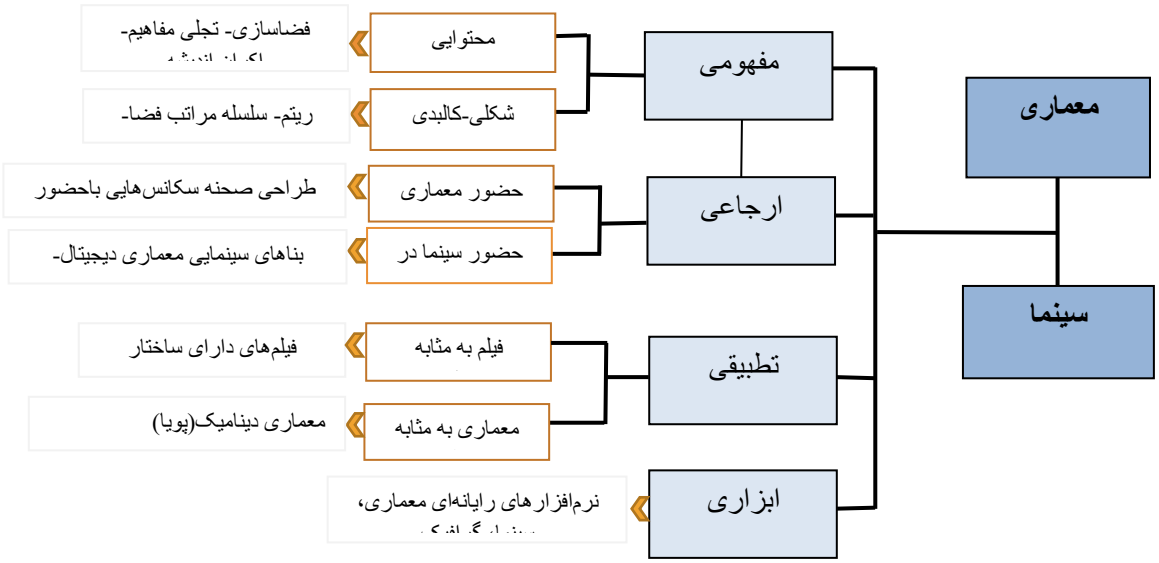
ارتباط معماری و سینمای کیارستمی را در ۴ حالت مفهومی، ارجاعی، تطبیقی و ابزاری می توان بیان نمود (نمودار شماره ۲). اگر ارتباط به صورت مفهومی باشد، به دو صورت شکلی، کالبدی و محتوایی خواهد بود. در حالت کالبدی: ریتم، سلسله مراتب فضا، نور، سکون و ... مطرح است و در حالت محتوایی: فضاسازی تجلی مفاهیم و اکران اندیشه مورد نظر است. اگر ارتباط به‌صورت ارجاعی باشد به دو صورت حضور معماری در سینما و حضور سینما در معماری خواهد بود. در حالتی که حضور معماری در سینما مطرح است، طراحی صحنه و سکانس‌هایی با حضور مبرم معماری مطرح است. در حالت حضور سینما در معماری بناهای سینمایی، معماری دیجیتال می‌تواند مورد نظر قرار گیرد. اگر ارتباط به‌صورت تطبیقی شکل بگیرد نیز دو صورت فیلم به مثابه معماری و معماری به مثابه فیلم ایجاد خواهد شد. در حالتی که فیلم به مثابه معماری مطرح است، فیلم‌هایی است که ساختار معماری در آن مد نظر است و در حالت معماری به مثابه فیلم، معماری دینامیک و ساختمان‌های (I,max) قابل ارائه می‌باشند. اگر ارتباط به‌صورت ابزاری باشد به‌صورت کاربرد نرم‌افزارهای رایانه‌ای معماری، سینما و گرافیک مورد نظر خواهد بود. سوای مفهوم اصلی، تمامیت فیلم به گونهای نمایش زندگی استوار بر کار فیزیکی و متحمل شدن سختی برای تداوم زندگی است. فعالیت و کارکردن تمامی بازههای سنی کودکی که در اثر کار به کمردردٌهٔ چوب از قامت پیرمردی که آن را حمل میکند، و یا تقّلی مرد میانسال دچارگشته تا بزرگ بودن تل همراه با پسربچهٔ هشت ساله اش جهت حمل پنجره ها، مصداقی بر این امر میباشد. نمای دور از جادهٔ زیگزاگی بین کوکر و پشته نیز نماد و نشانهای از دشواربودن مسیر زندگی در این روستا میباشد که همهٔ اینها میتواند در فعالسازی حس همدردی و این همانی مخاطب با کاراکترها و همچنین یکی شدن تنها، به قول لوری لاندای، نقش مهمی ایفا کند .اما در باب نمایش حس مکان و ارتباط این هملنلنه با مخاطب در این فیلم، به مواردی که در ادامه میآید میتوان اشاره نمود : فضاهای روستایی و طبیعی فیلم در جاریسازی شاخص گردهم آوری معانی طبیعی نقش مهمی دارد .مرتبط شدن با مکان به واسطه فعالیتهای روزمره که پیوند دهنده ارتباط انسان با مکان و در نتیجه ایجاد حس تعلق میباشد در بسیاری از صحنه های فیلم مشهود است . در باب نمادینه سازی اثر، جادهٔ مارپیچ روی تپه، غلام گردش و شمعدانیهای روی آن، پنجرههای چوبی، رنگ درها و پنجرهها، و بازی با سایه و نور از موارد قابل مشاهده میباشد. مکان در خانهٔ دوست کجاست؟ بر خالف تالش برای آشناییزدایی و دورکردن مخاطب از خود، در نزدیکترین فاصلهٔ ممکن با مخاطب خود قرار دارد؛ مکان نمایش داده شده در این فیلم نهایت هماهنگی و انطباق با طبیعت را دارد؛ مسیرها و گذرها در راستای شیب طبیعی زمین ساخته شده اند. مسیر زیگزاگ روی تپه و طولانی بودن آن(، فرمها د بومیترین حالت خود و منطبق با طبیعت شکل گرفته اند، جزئیات مکان از موتیفهای فرمی گرفته تا نمادهای ایرانی (گل شمعدانی و ...) در تمامی سکانسها قابل مشاهده است.

زندگی و دیگر هیچ زندگی و دیگر هیچ، دومین فیلم از سه گانهٔ کوکر کیارستمی است که می توان گفت اتمسفر کاملا متفاوتی نسبت به خانهٔ دوست کجاست؟ دارد. اینبار محوریت و موضوع فیلم در راستای یافتن شخصی شکل گرفته است که خود در فیلم اول در تالش برای یافتن دوست و خانهٔ او بود، ولی اینبار خود غایب داستان بوده و تالش در راستای یافتن و اطمینان از سالمت وی بعد از زلزلهٔ مهیب ۱۳۶۹ رودبار میباشد . در این فیلم نیز فضاهای روستایی و طبیعی فیلم در جاریسازی شاخص گردهم آوری معانی طبیعی، نقش مهمی دارد ولی اینبار در یک قالب جدید که تم اصلی آن ویرانیست و درواقع معماری و محیط مصنوع ساخته شدهٔ

بشـر در طبیعت، به دسـت خود طبیعت ویران شـده اسـت، اما اینجاسـت که حس تعلق داشـتن به مکان بیش از سایر فیلمهای کیارستمی مشهود است. با اینکه ظرف زندگی از بین رفته است ولی خود زندگی و تعلق به مکان پابرجاست.

زیر درختان زیتون این فیلم هم در فضـایی روسـتایی و طبیعی شـکل میگیرد، زمینهٔ جاریشـدن یکی از شـاخص های این همانی که گردهم آوری معانی طبیعی اسـت، به واسـطهٔ طبیعت روسـتایی کوکر فراهم میگردد. از حیث نمادینه سازی، همانطور که در انتخاب عنوان فیلم، زیتون نماد صلح و دوستی نیز توجه شده است، در بسیاری از سکانسها استفاده از نمادهای زندگی ساده و ایرانی مثل گل شمعدانی ملموس است. ایوان یا مهتابی به عنوان یکی از نمادهای معماری ایرانی، در ایجاد آشنایی با محیط خاص و احساس تعلق و وابستگی نقش مهمی دارد.

نمودار شماره ۲: مدل ارتباط سینمای کیارستمی و فضای معماری



جدول۲ مقایسه تطبیقی معماری و سینمای کیارستمی را از منظر پدیدارشناسانه نمایش می دهد:

جدول ۲: مقایسه دو هنر معماری و سینمای کیارستمی از دیدگاه فضا، زمان، حرکت و ... (نگارندگان، ۱۴۰۰).

سینما	معماری
۱ـ سینما پنجره‌ای رو به دنیاست.	۱ـ معماری فضا با پنجره است.
۲ـ زمان عاملی کاملاً ادراکی در سینماست.	۲ـ زمان کیفیتی ذهنی در معماری است.
۳ـــ تماشاگر از طریق سفر ذهنی به درون فیلم است که به درک نهایی از معنا و مفهوم آن می‌رسد.	۳ـــ تماشاگر معماری مسافر عینی است و از طریق حرکت درون معماری و احساس ریتم، تداوم و پیوستگی فضاهای آن است که به ماهیت و واقعیت آن می‌رسد.
۴ـــ در سینما توهم فضایی از طریق شخصیت‌پردازی‌ها، حرکت (موضوع و دوربین) و تدوین حاصل می‌شود.	۴ـــ در معماری عنصر فضا از ترکیب خطوط، رنگ‌ها، شکل‌ها، سایه و روش و تکرار حجم به‌وجود می‌آید.

۵ـ در سینما تماشاگر به‌گونه‌ای با فضای فیلم مواجه می‌شود که شـــرایط روانی تماشـــای فیلم و رولیت او را با خود به درون‌لایه‌های تو در توی فیلم می‌کشاند.	۵ـــ در معماری انسان تماشاگر در فضا محاط است یعنی فضا او را دربر می‌گیرد.
۶ـــ با ترکیب عناصری چون رنگ، نور، زاویه دید و صحنه تدوین و صدا رابطه‌ای با تماشاگر و تسهیل سفر ذهنی او به درون فیلم دست به فضاسازی می‌زند.	۶- جوهر اصلی فضا
۷ـــ سینما هنری است مبتنی بر نوعی بازنمایی واقعیت و پرورش تخیل واقعیت پویایی که در عینیت جهان مادی وجود دارد و برای تبدیل شدن به آنچه روی پرده بازسازی می‌شود.	۷- معماری هنری است مبتنی بر ایستایی و استواری حجم‌های مختلف که از ترکیب فضـــاهای پیوســـته و ناپیوسته به‌وجود می‌آید. در کلی‌ترین تعریف، معماری هنری است که فضا را شکل می‌دهد. معماری نیز بر حرکت اســـتوار اســـت اما این حرکت مانند حرکت غیرمرئی به چشـــم نمی‌آید و از آنجا که بیانگر ارتباط فضـــای مختلف با یکدیگر اســـت حرکت درونی محسوب می‌شود.
۸ـ حرکت به‌عنوان ابزار بیانی در ارائه زمان و فضا در سینما (چگونگی حرکت درونی فیلم)	۸ـــ ساختار زمان و مکان از طریق حرکت در معماری نمی‌توان فضا را درک کرد مگر با حرکت.

۷- نتیجه گیری

پدیدارشناسی فیلم در اواخر قرن 20 با دو رویکرد، دوباره ظاهر گردید. رویکرد اول متکی بر آرای هوسرل بوده و رئالیسم معرفت شناختی را مطرح میکند و رویکرد دوم مبتنی بر پدیدارشناسی ادراک مرلوپونتی، فیلم را واجد تن زنده دانسته و ادراک تنانه را مطرح میکند. تن فیلم در اندیشه سوبچاک همچون تن انسان که رابطه حسی با جهان داشته و آن را دریافت و بیان میکند، مطرح میشود و همچنین یادآور میشود که همانطور که تن انسان محدود به جسم و فیزیولوژی است، تن فیلم را نیز نمیتوان صرفا به مکانیسم و فرایند تکنولوژیکی تقلیل داد و همانند تن انسان دارای وجه اگزیستانسیالیستی است و از آن به عنوان تن زندهٔ فیلم یاد میشود. سوبچاک انواع تئوریها را برای تحلیل تن فیلم و ارتباط تن تماشاگر با تن فیلم کمک میگیرد که ما پس از تحلیل و مدلسازی همه آنها، مدل سوم را به دلیل تأویل پذیری و اهمیت نگاه در سینمای کیارستمی، مناسبترین مدل برای اندیشیدن و تحلیل تن فیلم در این سینما یافتیم. در این مدل، تماشاگر در دو وضعیت دریافت ابزارمحور درگیر میباشد، یکی مرتبط با پروژکتور و ارتباط تنانه با آن و دیگری ارتباط مات هرمنوتیکی با دوربین فیلمساز است که در نهایت یک ارتباط دیالکتیکی بین تماشاگر و فیلمساز مؤلف که فیلم آن به مثابه یک متن در ارتباط تأویل پذیر با تماشاگر قرار میگیرد، ایجاد میگردد. سینمای کیارستمی با فرم رئالیسم و ناتورالیسمگونهٔ خود، نگاه ویژهای به تن فیلم دارد. تن فیلم در این سینما در یک نزدیکی و همذاتی مشخصی نسبت به تن انسان در دریافت و بیان جهان اطراف خود، قرار دارد. تن فیلم در سینمای کیارستمی در موقعیت در حال حرکت، حرکت میکند، در فضای تاریک، نمیبیند، وقتی سمعک میافتد، نمیشنود و... . در واقع کیارستمی همانطور که وظیفه خود را در سینما، حذف همه المانهای غیر ضروری میداند، در زمینه تن فیلم و یکیشدن آن با تن تماشاگر دردریافت و بیان جهان که اُبژهٔ مشترک فهمی آنهاست، نیز سعی در حذف همه واسطه ها دارد. گاهی دوربین برای نشاندادن اصلاح صورت، به جای ضبط این عمل در حالت ابژکتیوی، خود تبدیل به آینه شده و وضعیت را بدون واسطه برای ما بازگو میکند و گاهی هم بر روی پرده به جای دریافت و بیان جهان مد نظر، عکس العمل تن تماشاگران در مقابل تجربه جهان مدنظر بر روی پرده را، دریافت و بیان میکند.

منابع

استم، رابرت. حری، ابوالفضل حری (۱۳۸۳). خاستگاه نخستین نشانه شناسی، فصلنامه هنر، شماره ۵۹.

احمدی ، علی و غفاریان، وفا (۱۳۸۲). اصول شناخت و روش تحقیق با نگاهی به مطالعات تاریخی ، علوم انسانی، شماره ۴۷-۴۶، صص ۲۴۱-۲۶۶.

پالمر، ریچارد. (۱۳۷۷)، علم هرمنوتیک، ترجمه محمّدسعید حنایی کاشانی تهران، هرمس، صص ۲۰ و ۲۱.

پرتوی، پروین. (۱۳۹۲). پدیدارشناسی مکان. فرهنگستان هنر، چاپ دوم.

پناهی، سیامک (۱۳۹۷). معماری و سینمای معناگرا؛ بازخوانی تاثیر فضاهای معماری در تجلی معنا در سینمای معناگرا ، انتشارات عصر کنکاش، تهران.

پناهی، سیامک.، ابراهیمی اصل ، حسن و فروتن، منوچهر. (۱۳۹۷). شناخت و تحلیل تن فیلم در سینمای کیارستمی از منظر پدیدار شناسی فیلم ویون سوبچاک. دو فصلنامه علمی-پژوهشی دانشگاه هنر، شماره ۱۷،صص۶۶-۷۶.

سوبینی، کوین. و. (۱۳۸۸). تداوم دید: ظهور دوباره نظریه های پدیدار شناختی فیلم، (ترجمه مراد فرهاد پور). ارغنون، ۲۳، صص۱۱۳-۱۲۸.

دین پرست، منوچهر و شهبا، محمد (۱۳۹۳). تاویل های فلسفی از سینمای کیارستمی با تاکید بر آرا ژاک لوک ناسی ، رسانه و فرهنگ ، شماره ۷، صص۴۵-۶۲.

قهرمانی، محمدباقر و پیراوی ونک، مرضیه و مظاهریان، حامد و صیاد، علیرضا (۱۳۹۳). تن یافتگی تماشگر در فضای هاپتیکی فیلم، نشریه هنرهای زیبا-هنرهای نمایشی و موسیقی، دوره ۱۹،شماره۲،صص۵۳-۶۱.

مورن، ادگار و سیرولینک، بوریس (۱۳۸۴). گفت و شنود درباره انسان، ترجمه عباس باقری، تهران، نشر علم.

- Hiltunen, Kaisa (2005). Images of time, thought and emotions: narration and the spectators experience in Krzysztof Kieslowski's late fiction film, Jyvaskyla Studies in Humanities 37, Finland.
- Landay, Lori (2012).The Mirror of Performance: Kinaesthetics, Subjectivity, and the Body in Film, Television, and Virtual Worlds, Cinema Journal 51, No. 3, 129- 136.
- Linder, Katharina (2012).Question of embodied difference, Film and queer phenomenology, European Journal of Media Studies, Vol. 1, No. 2, 199- 217.
- Merleau- Ponti, Maurice (2002). Phenomenology of Perception, Routledge, London.
- Sobchack, Vivian (1992). The Address of the Eye, A phenomenology of film experience, Princeton