Scientific and Specialized Quarterly
Vol. 1, Issue 1, Fall 2026, 75-88
Jam.apadana.ac.ir

Apadana Institute of Higher Education

A Semantic Analysis of the Conceptual Metaphor of the Window in Kiarostami's Cinema from the Perspective of Jean-Luc Nancy

(A Case Study of Taste of Cherry, The Wind Will Carry Us, and Like Someone in Love)

Shima Samanfar — Master's degree student in art research, Apadana institute of higher education.

Sina Alamdar * — Master's degree student in Architecture, Islamic Azad University Islamshahr Branch.

Received:
Accepted:
ISSN:

Abstract

The window is a gateway to the world of objects, and gazing through it toward the outside world reflects a narrative mode of thinking. From one perspective, the window can be likened to the cinema screen, which signifies another realm, and it holds particular significance in the cinema of Abbas Kiarostami. The window has consistently been regarded as a symbol of the poetic nature of his thought, and in the East he is known as the poet of cinema. With this in mind, since windows in most of Kiarostami's works form crucial frameworks within the narratives, the present study, based on this premise, examines the French philosopher Jean-Luc Nancy's viewpoint on Kiarostami. Accordingly, the study investigates how the characteristics of the window function and contribute to the progression of storytelling in his cinema. This research employs a descriptive–analytical methodology, using qualitative methods and drawing upon credible written and library sources to explore the influence of the window metaphor in three of Kiarostami's works: Taste of Cherry, The Wind Will Carry Us, and Like Someone in Love. The findings indicate that Nancy considers the notion of "evidence" to be the essence of Kiarostami's cinema and emphasizes "the mode of looking" and "the nature of reality" as fundamental interpretive elements in his films.

Keywords: Jean-Luc Nancy, Abbas Kiarostami, cinema, window, metaphor.

* Corresponding Author: Sinaaalamdar@gmail.com

فصلنامه رهاورد هنر
دوره ۱، شماره ۱، پائیز ۱۴۰۴، ۷۵-۸۸
Jam.apadana.ac.ir

Apadana Institute of Higher Education

تاریخ دریافت: ۰۰/۰۰/۰۰ تاریخ پذیرش: ۰۰/۰۰/۰۰
ISSN:

تحلیل معناشناختی استعاره‌ی مفهومی پنجره در سینمای عباس کیارستمی از منظر ژان لوک نانسی

(مطالعه‌ی موردی فیلم‌های طعم گیلاس، باد ما را با خود خواهد برد و مثل یک عاشق)

شیما سامان فر دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر، مؤسسه‌ی آموزش عالی آپادانا، شیراز، ایران.
0009-0003-6402-6381

سینا علمدار * دانشجوی کارشناسی ارشد معماری، دانشگاه آزاد اسلامشهر، تهران، ایران.
0009-0008-6853-3782

چکیده

پنجره، دریچه‌ای است به دنیای ابژه‌ها و خیره شدن از پنجره به جهان خارج، انعکاسی از تفکری روایتگر است. از منظری، پنجره را می‌توان به پرده‌ی سینما تشبیه کرد که بیانگر دنیای دیگر است و در سینمای عباس کیارستمی نیز از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است؛ آن‌چنان‌که پنجره همواره از نمادهای شاعرانگی تفکر وی به شمار رفته است و در شرق به شاعر سینما مشهور است. با این تفاسیر، ازآنجاکه در اغلب آثار کیارستمی، پنجره‌ها چارچوب‌هایی مهم در روایت داستان‌ها را تشکیل می‌دهند، پژوهش حاضر با تکیه بر این امر، دیدگاه فیلسوف فرانسوی، ژان لوک نانسی را نسبت به کیارستمی مورد بررسی قرار می‌دهد. در این راستا، پرسش از چگونگی و نقش ویژگی‌های پنجره در پیش‌برد داستان‌گویی او دارد. شیوه‌ی پژوهش، توصیفی-تحلیلی بوده و به روش کیفی و استناد به منابع معتبر مکتوب و کتابخانه‌ای تلاش می‌گردد تا اثرگذاری استعاره‌ی پنجره در سه اثر کیارستمی ازجمله «طعم گیلاس»، «باد ما را با خود خواهد برد» و «مثل یک عاشق» را دریابد. نتایج حاکی از آن است که نانسی، مفهوم «بداهت» را جوهره‌ی سینمای کیارستمی دانسته و بر «نوع نگاه» و «ذات واقع» به‌عنوان تأویل‌های اساسی در سینمای وی تأکید کرده است.

کلیدواژه‌ها: ژان لوک نانسی، عباس کیارستمی، سینما، پنجره، استعاره.

* نویسنده مسئول: Sinaaalamdar@gmail.com

مقدمه

پنجره در انگلیســـی ***Window*** و ریشه‌ی آن ***Wind*** بوده و در اسپانیایی Ventana و ریشه‌ی آن Viento است. ارتباط دیرینه‌ی زبان‌ها در اروپا نشان می‌دهد کـه کلمـه‌ی بـاد، منشـأ اصلی مفهوم لغت پنجره در این زبان‌هاست. واژه‌ی ویندو در زبان انگلیسی از ریشه‌ی واژه‌ی وینـداگا به معنای چشم باد اسـت. واژه‌ی ویندو از قـرن سیزدهم میلادی در زبان انگلیسی رایج شد؛ درحالی‌که پـیش از آن از واژه‌ی لاتین eagpyrl که در اصطلاح به معنای سوراخ باد یا چشم باد است، استفاده می‌شد. در بسیاری از زبان‌هایی که ریشه‌ی آلمانی دارند، از واژه‌ی فنسترا Fenestra به معنای سوراخ به‌جای پنجره‌ی شیشه‌دار استفاده می‌شود. در گفتار هر روزه‌ی زبان‌های اروپایی نیز به شکاف یا حفره‌ی آبی‌رنگ وسط یک تکه ابر، «پنجره» گفته می‌شود (پارسا، ۱۳۹۰).

بنابراین، ازآنجاکه پنجره قابی‌ست برای ارتباط با فضای بیرون، می‌توان آن را به‌سان پرده‌ی سینمایی نیز پنداشت که دنیای جهان دیگر را بر ما می‌گشاید. در این راستا، عباس کیارستمی از شاخص‌ترین کارگردانان سینمای ایران است که نگاهی متمایزی به مفهوم پنجره داشته و آن را همچون استعاره‌ای مفهومی در مواجهه با جهان پیرامون به کار می‌گیرد. در آثار کیارستمی، پنجره اغلب فراتر از یک عنصر بصری یا معماری است و به‌عنوان ابزاری برای نگاه کردن، ادراک، فاصله و درک جهان عمل می‌کند. این استعاره می‌تواند نمادی از مرز بین درون و بیرون، حضور و غیاب، زندگی و مرگ و حتی واقعیت و بازنمایی سینمایی باشد. کیارستمی مخاطب را وامی‌دارد تا از جهان او به بیرون نگاه کنند. لذا، پنجره یکی از اساسی‌ترین عناصری است که همواره این نقش مهم را در آثار وی ایفا می‌نماید؛ آن‌چنان‌که گاه در قالب چارچوبی مفهومی، اتفاقات را از دریچه‌ی آن نظاره کنیم و گاه به‌عنوان عنصر اصلی یک رخداد در سیر داستان وجود دارد. در سینمای کیارستمی، پنجره منحصر به یک شیء حاشیه‌ای و دکوری در صحنه نیست بلکه انعکاس نوع نگاه کارگردانی است؛ بر قابی که مخاطب را دعوت می‌کند تا آن‌گونه که کیارستمی خواسته، به روایتگری او بنگرد. نانسی در فلسفه‌ی خود بر گشودگی، اشتراک و مسئله‌ی حضور و غیاب تأکید دارد. او سینما را به‌عنوان نوعی دیدنِ گشوده می‌بیند که به‌جای ارائه‌ی معناهای قطعی، تجربه‌ای مشترک از نگاه را ایجاد می‌کند. از این حیث، پنجره جایگاه ویژه‌ای را در سه اثر کیارستمی در بر دارد که عبارت‌اند از طعم گیلاس (۱۹۷۷)[۱]، فیلم باد ما را با خود خواهد برد (۱۹۹۹)[۲] و فیلم مثل یک عاشق (۲۰۱۲)[۳].

«طعم گیلاس»: داستان مرد میان‌سالی به نام آقای بدیعی است که سوار بر خودرو در اطراف تهران از آدم‌های غریبه می‌خواهد به او کمک کنند تا تصمیمش به خودکشی را به انجام برساند. او می‌خواهد تعدادی قرص خواب بخورد و داخل گوری که در دامنه‌ی تپه‌ای کنده است، دراز بکشد تا بمیرد. نقشه‌ی او این است که فردا صبح شخصی بیاید و روی جسم بی‌جانش خاک بریزد.

«فیلم باد ما را با خود خواهد برد»: داستان چهار جوان است که اعضاء یک گروه فیلم‌سازی هستند و برای ساخت فیلمی با موضوع مراسم سوگواری محلی، از تهران به روستاهایی در کرمانشاه می‌روند و در انتظار مرگ پیرزنی در حال احتضار می‌مانند.

«مثل یک عاشق»: آکیکو، شخصیت اصلی داستان، یک دانشجوی جامعه‌شناسی است که علاوه بر درس، دور از چشم دوست‌پسر بدبینش، به هم‌بستری با افراد پولدار جامعه می‌پردازد. تاکشی، استاد بازنشسته‌ی دانشگاه، یکی از مشتریان آکیکوست که به‌جای برقراری ارتباط معمول، بیشتر علاقه‌مند به گذراندن وقت با اوست.

---

[۱] Taste of Cherry

[۲] The Wind Will Carry Us

[۳] Like Someone in Love

ازآنجاکه در سه فیلم گزینش‌شده، پنجره به‌مراتب در سکانس‌ها وجود دارد، پژوهش حاضر با فرض آنکه فارغ از جنبه‌های هنری و زیبایی‌شناختی حاکم بر ساختار کل اثرها، وجوه مفهومی قابل‌توجهی نیز محتوای آن‌ها را در برگرفته است، به دنبال پاسخ به این پرسش است که نظام استعاری حاکم بر آثار، بر چه عواملی قابل تحلیل بوده و با تکیه بر نظریات ژان لوک نانسی[1] می‌توان به تبیین چه مؤلفه‌هایی در مورد عباس کیارستمی اهتمام ورزید؟ در این راستا، هدف اصلی پژوهش، بررسی استعاره‌ی مفهومی نقش پنجره در سینمای کیارستمی است. منظور از استعاره‌ی مفهومی، درک و بیان یک مفهوم انتزاعی از طریق مفاهیمی ملموس‌تر بر اساس شباهت‌های ذهنی و تجربی است که به روش توصیفی-تحلیلی و با بهره‌گیری از مطالعه‌ی منابع مکتوب کتابخانه‌ای و اسناد تصویری به دنبال تبیین ابعاد مفهوم موردنظر خواهد بود. جامعه‌ی آماری پژوهش، تصویرهای گزینش‌شده از سکانس‌های فیلم‌های نام‌برده است که اهمیت نقش پنجره را در نظام ساختار تصویری سینمای کیارستمی به شیوه‌ی کیفی تبیین می‌نماید.

پیشینه‌ی پژوهش

آنچه تاکنون درباره‌ی عباس کیارستمی به رشته‌ی تحریر درآمده، پژوهش‌های وسیع و گسترده‌ای در ابعاد و رویکردهای زیبایی‌شناختی، نشانه‌شناختی و ابعاد فلسفیِ روایت‌های سینمایی وی از یک سو و تحلیل جنبه‌های هنری و تکنیکی و فنی از سوی دیگر است.

پژوهش میلاد روشنی‌پایان در مقاله‌ی «ماهیت قاب سینمایی در پرتو استعاره‌های پنجره و چارچوب» (۱۳۹۸)، پس از ارائه‌ی تاریخچه‌ای کوتاه از معنای قاب و پنجره، سیر تحول تاریخی آن‌ها را در سایر هنرها ازجمله سینما مورد بررسی قرار داده است.

در کتاب «سر کلاس با کیارستمی» (۱۳۹۷)، پال کرونین[2] مانند یک مصاحبه‌گر به جمع‌آوری صحبت‌های کیارستمی پرداخته است. کتاب از دید راوی اول‌شخص نوشته شده و در آن، کیارستمی خطاب به هنرجویان کارگاه‌های فیلم‌سازی‌اش، از تجربیات خود در زندگی هنری‌اش پرده برمی‌دارد.

متیو ابوت[3] در کتاب «عباس کیارستمی و فیلم فلسفه» (۱۳۹۶) با نگاهی تماماً فلسفی به سینما، به بررسی آثار عباس کیارستمی می‌پردازد. او معتقد است که مسئله‌ی کیارستمی این است که چگونه می‌توان از صناعات تصویری و صوتی بهره گرفت تا امور واقع بتوانند عواطف تماشاگر را متأثر سازند.

ژان لوک نانسی، فیلسوف فرانسوی، سعی کرده جهان فلسفی سینمای کیارستمی را با نگارش کتاب «واقعیت‌نمایی و بداهت» (۱۳۹۵) مورد کاوش قرار دهد. نانسی در واکاوی جنس سینمای کیارستمی به این نتیجه می‌رسد که در مورد او نباید به دنبال ژانر فیلم بگردد یا دنبال سبک او، شخصیت یا اصالت سینمای او بلکه باید بیشتر به دنبال این باشد که سینما چگونه در آثار او وجود خودش را اثبات می‌کند.

به این ترتیب، به رغم قرابت‌های موضوعی این پژوهش با سایر موارد، بسترهای تحلیل به لحاظ رویکرد و روش متفاوت است؛ چراکه محوریت این پژوهش بر جنبه‌های معناشناختی و استعاری مفهوم پنجره استوار بوده و از منظری جدید به شرح آن می‌پردازد.

---

[1] Jean-Luc Nancy
[2] Paul Cronin
[3] Mathew Abbott

سینما در پنجره‌ی دید کیارستمی

نانسی، نگاه کیارستمی را نوعی رسوخ در یک چیز سترگ می‌بیند؛ آنچه تابه‌حال از دید اصحاب فن جدی نبوده و التفاتی به آن نشده است. سینمای کیارستمی مثل دری است که به حالت نیمه‌باز در نمای نزدیکِ آغازینِ «خانه‌ی دوست کجاست؟» دیده می‌شود یا مثل پنجره خودروی سواری در «زندگی و دیگر هیچ» و «طعم گیلاس» به جهان خارج گشوده می‌شود و سپس همین بازگشایی، مقدمه‌چینی و همین سطح از گشایش (نگاه) متوالی در جریان است و هرگز قطع نمی‌گردد. در سینمای کیارستمی، نگاه کردن به معنای تماشا نیست و نوعی دیدن را با خود می‌برد؛ اما این بودن از سر انفعال‌پذیری و بی‌تحرکی نیست بلکه مخاطب با نگاهی همراه می‌شود و خود نیز می‌تواند بنگرد. گویی نگاه مسحور شده؛ ولی مجبور نشده و این خود نوعی آمادگی و پذیرش طرز رفتار در قبال جهان است. «کیارستمی نگاه بیننده را بسیج یا بسیط می‌کند: او این نگاه را فرامی‌خواند و بدان جان می‌بخشد و به حالت بیداری درمی‌آورد. این‌طور سینما، ابتدا و به‌طور بنیادی از این جهت حضور دارد که چشم‌ها را بگشاید» (نانسی، ۱۳۹۵). از این حیث می‌توان گفت که کیارستمی، در جریان سیال ذهن خویش، همواره پیوندی میان دنیای درون خیال خویش با دنیای برون برقرار ساخته و رخدادهای واقع‌گرایی پیرامون را به روایتی هنریِ بطن و متن سینمای خود گره زده است.

«می‌گویند یک فیلم‌ساز باید در مورد آنچه که می‌داند، فیلم بسازد. اندرزی بدتر از این برای یک فیلم‌ساز وجود ندارد. این درست که وقایع روزمره‌ی زندگی، پایه و اساس داستان‌های من و انگیزه‌ی کارها هستند؛ اما آدم‌هایی که در خیابان قدم می‌زنند هم منبع الهام من‌اند. اجزاء صحنه را نمی‌سازم بلکه در مقابل دوربین می‌چینم. مثل گل‌فروشی هستم که خودش گل نمی‌کارد، فقط آن‌ها را آرایش می‌کند. کسی که برای ساخت فیلم در یک کتاب به دنبال داستان می‌گردد، چون رهرویی است که در کنار یک رودخانه‌ی پر از ماهی از قوطی کنسرو غذا می‌خورد. گرچه من اجازه می‌دهم دنیای بیرون به درون راه پیدا کند؛ اگر چه از تجربیات و ایده‌های دور و بری‌ها بهره‌ی فراوان می‌برم؛ اما بهترین داستان‌هایم را آن‌هایی می‌دانم که از قوه‌ی تخیلم و خارج از دنیای واقعی، سرچشمه می‌گیرند. همیشه برای آغاز کار به سرچشمه باید رفت: به دنیای واقع. اول باید به پیرامون خود توجه کنیم و بعد به دوردست‌ها. بهترین حالت این است که میان دنیای واقع و دنیای خیال رفت‌وآمد کنیم. واقعیت همیشه توانایی انگیزش خلاقیت را برایم داشته است. سینما، در این میان، پنجره‌ای است به دنیای خیال. ما را فراسوی زندگی روزمره می‌برد. توانایی آن در این است» (کرونین، ۱۳۹۷).

در سینمای کیارستمی نیز آنچه از خیال می‌گذرد و صورت عینی به خود می‌گیرد، تنها بر یک بازنمایی صرف خلاصه نمی‌شود و در ذات خود اندیشه‌ای عمیق را نمودار می‌سازد. اندیشه‌ای که فرای روزمرگی‌های دیدن، نگاه را به دنیای جدیدی از ادراک محیط هدایت می‌سازد. بر این اساس، نانسی معتقد است نگاه و توجه در ذات سینماست و نه بازنمایی. آن‌چنان‌که بر این باور است: اینجا مسئله «نوعی امکان کردن است که دیگر دقیقاً بازنمایی یا یک بازنمودی نیست». نانسی این نوع خاص نگاه کردن (خیرگی اعتنا) را به‌مثابه‌ی مشاهده‌ی هشیارانه در فیلم و برانگیخته‌شده با آن را در مسیر اندیشیدن قرار می‌دهد. این تلقی، سوگیری ساده‌ای برای نانسیِ فیلسوف نیست؛ برای دیدن چیزی نزدیک به فلسفه در فیلم به روشی که هگل[۱]، هنر و دین را تقریباً هم‌مرتبه با فلسفه می‌دید. همچنین، نانسی نمی‌خواهد هنرهای بصری را به یک نظام لوگوس[۲] مرکزِ والاتر واگذارد؛ به‌گونه‌ای که امر بصری حقیقتش را در آنجا و فقط در آنجا بیابد. برعکس، او همانند دریدا همواره به خشونت زبان در برابر امر غیر زبانی مشکوک است. فیلم در این بیان در

[۱] Georg Wilhelm Friedrich Hegel

[۲] لوگوس اندیشه، منطق و قانون نهفته در هستی است.

حوزه‌ای میانی قرار می‌گیرد؛ بین تصویر و اندیشه و نه کمتر و این قرارگیری به دلیل حضور زبان در اکثر فیلم‌ها نیست. خیرگی‌ست که نگاه را به ورای دیدن می‌برد؛ به ورای نگریستن صرف با چشم‌های باز و به‌سوی اندیشه یا چیزی شبیه به آن؛ اما آیا خیلی سخاوتمندانه یا گمراهانه نیست که فیلم‌سازی کیارستمی را متمایل به این اعتنا کردن -که نوعی از اندیشیدن است- بدانیم؟ به یقین، این تصور درباره‌ی آثار کارگردانانی همچون کیارستمی، روسلینی یا هر کدام از فیلم‌سازان ژاپنی در حال توجه است. شاید این اعتنا کردن در مقیاس بزرگ، نوعی کارکرد برای کار دوربین و تدوین است و نه خیرگی شبه‌فلسفی کارگردان. نیروی اعتنا کردن تا حدی با شیوه‌ی حرکت یا حرکت نکردن دوربین، نسبت به کنشی که حرکت می‌کند یا نمی‌کند، تعیین می‌شود. نانسی به دیالکتیک تحرک و بی‌تحرکی در سطوح مختلف تجربه‌ی فیلم پرداخته و آشکارا مسئله را چنین می‌بیند که این پویایی‌ها خودشان را به اعتنا کردن و اندیشیدن عاریت می‌دهند؛ به‌نحوی‌که اعتنا هم‌تراز اندیشه قرار می‌گیرد. نانسی بیان می‌کند ما در سینما و هنگام تماشای تصاویر متحرک، بی‌تحرک هستیم و این وضعیت، برخلاف مجسمه‌سازی و نقاشی‌ست. متناقض یا غیر آن صحنه‌هایی که بهترین شکل اعتنا را برمی‌انگیزند، تصاویر متحرک نزدیک به سکون یا تقریباً بی‌تحرک‌اند؛ درباره‌ی صحنه‌های نزدیک به سکون یا صحنه‌هایی که در آن، یک چیز در فضایی از بی‌تحرکی حرکت می‌کند، کیارستمی اکثراً دوربین را ثابت نگه می‌دارد. نانسی اشاره می‌کند که بسیاری از فیلم‌های کیارستمی، حرکتی بی‌قرار و تقریباً شیدایی را جلوه می‌کنند (نانسی، ۱۳۹۵).

نکته‌ی شایان توجه در فیلم‌های کیارستمی این است که او بی‌وقفه آنچه را واقعی می‌انگاریم، مسئله‌دار می‌سازد و با سرسختی بر رسانه/واسطه بودن تصویرهای سینمایی پای می‌فشارد؛ اما این کار باعث نمی‌شود گرفتار بازی آزاد دلالت‌هایی شویم که افسار مصداق‌هایشان را گسیخته‌اند: اگر سکانس آغازین فیلم «باد ما را با خود خواهد برد»، نمونه‌ای از «خصلت بین‌المتونی» است، علتش این نیست که کیارستمی در کار تبلیغ نوعی پست‌مدرن‌بازی است. به‌علاوه، کوشش‌های مکرر او برای جلب‌توجه ما به مدیوم/رسانه‌ای که با آن کار می‌کند، تولید بیگانه‌سازی برشتی[۱] نمی‌کند و اگر هم بکند، این فاصله‌گذاری بی‌اندازه درگیرکننده و غرق‌کننده است. حواستان باشد این ترکیب به‌واقع تناقض‌آمیز نیست: استدلال من این است که کیارستمی، به یاری از کار انداختن میل ما به دسترسی یافتن به جهان، می‌تواند از نو بین ما و جهان پیوند برقرار کند. این همانند بازگرداننده شدن به واقعیت است؛ هرچند واقعیتی پیش‌پاافتاده و خالی‌شده از باد معرفت‌شناسی (و به عبارت دیگر، نه آن واقعیتی که آرزوی نیل بدان را در سر داشتیم). کیارستمی ادعاهای ما را به شناخت یقینی و مطمئن آنچه واقعی است، نقش بر آب می‌کند و از همین طریق امر واقعی را زنده می‌کند -یا چنان‌که نانسی می‌خواهد بگوید، نوع خاصی از بداهت را برای آن تدارک می‌بیند (ابوت، ۱۳۹۶).

کیارستمی توانسته است با نوع نگاهش به تمام آنچه در پیرامونش رخ می‌دهد، به‌صورت کاملاً واقعی و فارغ از هرگونه تصنع و بی‌مبنایی، به سینمای غیر توصیفی یا غیر داستانی برسد. لذا، نوع نگرش کیارستمی به این سینما همانی‌ست که نانسی از آن یاد می‌کند و این نگاه، مخاطب را با خود می‌برد (نانسی، ۱۳۹۵).

از دیدگاه پدیدارشناسی، سینمای کیارستمی تنها با این روش است که می‌توان به‌طور کامل ماهیت سینمای او را فراچنگ آورد. بدین ترتیب، می‌توان ساختار سینمای او را در دانش‌واژه‌هایی چون معنای زندگی توصیف کرد و سپس با طبقه‌بندی‌های فضا و کاراکترهای اشخاص و بازیگران، آن را مورد تجزیه‌وتحلیل قرار داد. شاید نخستین گام در تحلیل سینمای کیارستمی، تمایز بین پدیده‌ی طبیعی و پدیده‌ی ساخت بشر است (دین‌پرست، شهبا: ۱۳۹۳). اگرچه برخی از جنبه‌های فیلم‌های کیارستمی به شیوه‌ای بسیار حساب‌شده به فیلم مستند یا به گزارش روز شبیه

---

[۱] verfremdungseffekt

است؛ این نوع جابه‌جایی در ایستار و هدف هنر است؛ در اینجا به تماشای اثری نشست، جای خود را به حرکتی داده است که از برانگیخته شدن علاقه و از پرورش، در معنای دقیقی که از این کلمه برمی‌آید؛ ورزاندن. از پروراندن نگاه برای نگریستن به جهان، به جهانی که سینما در آن زندگی می‌کند، برمی‌خیزد. نگاهی که گویی دستش را گرفته‌اند و به سفری برده‌اند که برای آشنا شدن با چیزی نیست که به آگاهی یافتن از رازی نمی‌انجامد بلکه منظور از آن، قبل از هر چیز به حرکت درآوردن نگاه، جنباندن نگاه و حتی به تکان درآوردن آن است تا دوردست‌تر برود؛ فراتر و درست‌تر بنگرد؛ بنابراین، بسیار دور از آنچه ممکن بود، از فکر یک هنر اضافه بر سازمان متصور باشد، اینجا با نوعی به تکان درآوردن کل هنر در نوعی از سازوکار سینمایی سر و کار داریم که کلیت رابطه با جهان را دوباره به پرسش می‌نهد؛ چرا؟ برای اینکه این جهان در حال چرخیدن بر پاشنه‌های خویش است و سینما بسی بیشتر از ضبط ساده‌ی صور حرکت از بیش از یک قرن پیش تاکنون از زمره‌ی به حرکت درآوردگان و برانگیزندگان این جابجایی‌ست و درست همین معناست که از کلمه‌ی سینما که به‌جای سینماتوگرافی قرار گرفت و نمی‌شود آن را فقط شکل کوتاه‌ترشده‌ی واژه‌ی اخیر دانست، برمی‌آید (نانسی، ۱۳۹۵).

بدین ترتیب، سینمای کیارستمی مانند پنجره‌ای عمل می‌کند که نگاه مخاطب را از تماشای منفعل به دیدنی بیدارشده و اندیشنده سوق می‌دهد. نانسی نشان می‌دهد که او با ترکیب سکون و حرکت و پیوند خیال و واقعیت، واقعیتِ بدیهی را مسئله‌دار کرده و نگاه را به سمت ادراک عمیق‌تر هدایت می‌کند. کیارستمی با آشکار کردن رسانه بودن تصویر، مخاطب را دوباره با جهان پیوند می‌دهد و سینمایش را به تجربه‌ای برای بازاندیشی رابطه‌ی ما با امر واقعی بدل می‌سازد.

معناشناسی پنجره و نقش استعاری آن

در استعاره‌ی پنجره که محبوب نظریه‌پردازان واقع‌گرا است، قاب سینمایی دریچه‌ای است به‌سوی جهان که با گزینش بخشی از جهان، تصویر سینمایی را به وجود می‌آورد. آندره بازن[۱]، منتقد و نظریه‌پرداز فرانسوی، یکی از کسانی بود که به این موضوع توجه کرد. از نظر بازن، پرده‌ی سینما یک چارچوب مانند تصویر نقاشی نیست بلکه نقابی است که اجازه می‌دهد تنها یک بخش از کنش نشان داده شود. وقتی یک شخصیت از قاب پرده خارج می‌شود، ما این واقعیت را می‌پذیریم که او از مقابل دیدگان ما رفته است؛ اما در جایی دیگر که از ما پنهان است، به همان شکل به وجودش ادامه می‌دهد (روشنی‌پایان، ۱۳۹۸). پنجره، نشان زندگی انسان، چشمکی به رهگذران، چشم ساختمان که به آدمی امکان می‌دهد بدون دیده شدن به جهان خارج بنگرد، پذیرای نور روز و پرتوهای خورشید که سطوح و اشیاء را روشن می‌کنند، سرچشمه‌ی هوای تازه و گاهی محل تبادل کلام و بو است. پنجره در حکم چشم، دهان، بینی و گوشِ بناست و نه‌تنها نقش تعیین‌کننده‌ای در ظاهر بنا دارد بلکه واسطه‌ای است که به ساکنان بنا امکان می‌دهد تا مکانی را که جزئی از آن هستند، ببینند، بشنوند و حس کنند (پارسا، ۱۳۹۰).

در تعقیب مرگ؛ طعم گیلاس

در طعم گیلاس، پنجره چیزی فراتر از یک عنصر بصری یا معماری است. در اینجا، پنجره استعاره‌ای برای نگاه، مرز و فاصله‌ی میان زندگی و مرگ است.

ما چیز زیادی از آقای بدیعی نمی‌دانیم: نه حرف می‌زند، نه اجباری به شفاف‌سازی درباره‌ی خودش احساس می‌کند و نه باور دارد به اینکه کس دیگری بتواند واقعاً او را درک کند. در این زمینه، طعم گیلاس یک‌سر با گزارش

[۱] Jean-Luc Nancy

متفاوت است و با استقرار در سطح بلندبالای پرسش‌های غایی، از زیر بار روان‌شناسی، رویکرد محوری و درونیت طفره می‌رود: همین‌جاست که قبل از پایان فیلم، وقتی آقای بدیعی لحظه‌ای به خانه‌اش برمی‌گردد تا خودش را آماده کند، دوربین در خارج می‌ماند، در دوردست، در برابر پنجره‌هایی که روشن‌اند؛ اما به خاطر وجود پرده و سایه‌ی یک درخت، راهی به آن‌سوی آن‌ها نیست (اسحاق‌پور، ۱۳۹۷).

«صحنه‌ای در فیلم طعم گیلاس در موزه‌ی تاریخ طبیعی در تهران گرفته شده است. بدیعی از پنجره به درون اتاقی نگاه می‌کند که دانش‌آموزان در آن مشغول تشریح یک بلدرچین‌اند. ما صحبت‌های دانش‌آموزان را با معلم می‌شنویم؛ ولی چیزی نمی‌بینیم، نه چاقوی تشریح را، نه پرنده را، نه معلم و نه شاگردان را. آنچه که هست، صداها و پاره‌هایی از دیالوگ است که به ما اجازه می‌دهد حدس بزنیم چه اتفاقی در اتاق می‌افتد. من هیچ‌گاه نخواسته‌ام که همه‌چیز را به تماشاگران فیلم‌هایم نشان دهم. گاهی حرکت پای یک شخصیت برای نشان دادن وضعیت روحی جسمی او، کافی است» (کرونین، ۱۳۹۷).

در لحظه‌ای که آقای بدیعی پرده‌ی پنجره‌اش را کنار می‌زند تا ببیند تاکسی آمده یا نه، صدای رعدی را می‌شنویم. بعد برق آسمان تاریکی چشم‌انداز و شیب جاده و درخت و بعدتر چهره‌ی نزدیک آقای بدیعی خوابیده در گور را روشن می‌کند. این «امر تراژیک منظره» در وضعیتی که یادآور نقاشی‌های کاسپار دیوید فردریش[1] است، در تصویری با حال‌وهوای حزن‌انگیز که ماه را در حال حرکت در پشت ابرها نشان می‌دهد، به اوج خود می‌رسد. سپس، باد و بوران فرا می‌رسد و رعدوبرق متناوب، امکانی فراهم می‌کند تا ریزش باران بر چهره‌اش را ببینیم؛ چونان آئینی برای منزه شدن و چونان حرکتی به‌سوی نورانیت پایانی. آن کس که از این آستانه عبور کرده باشد، آزادانه می‌تواند به‌گونه‌ای دیگر ظواهر را ببیند؛ اما به‌رغم سروصدای گوش‌خراش باران، این سیاهیِ همچنان پایدار، در ابتدا تردید می‌افکند، تا اینکه صدای تمرین رژه‌ی سربازان شنیده می‌شود و بعد همین سربازان در تصویر ظاهر می‌شوند؛ تصویر ناواقعی، رنگی، نورانی و براق و درخشان همان منطقه، همراه با گل‌های درخت ... زندگی باید احتمالاً سخت بوده باشد که خاطره‌ی خدمت سربازی بدل شود به خاطره‌ی تنها لحظه‌ای خوشبختی زندگی: آقای بدیعی به شیوه‌ای نوستالژیک درباره‌ی این موضوع با سرباز حرف زده بود. بعد از رفتن او، ایستاده بود به تماشای سربازانی که در دوردست می‌دویدند و بالأخره یک بار خندیده بود. همین است علت بازگشت آن‌ها در این چشم‌انداز بهشتِ سینماتوگرافیک، همراه با گروه فیلم‌برداری و کیارستمی، آن هم درحالی‌که «آقای بدیعی» که پیش‌تر در میان آن‌ها بود، با ماشینش در پشت تپه‌ها دور می‌شود. این ممکن است شروع طعم گیلاس نیز باشد یا شروع باد ما را با خود خواهد برد: این نقش‌مایه‌ی تکرارشونده‌ی فیلم‌های کیارستمی، در اینجا همچون امضاء فیلم‌های او ظاهر می‌شود. «رنگ‌های نور»: با این تصاویر خود را در حاشیه‌ی بیرونی فیلم می‌بینیم. این تصویرِ بهشت‌آسا، نسبت به آنچه دیده‌ایم و ممکن است آن را به‌عنوان «امر واقع» در نظر بگیریم، شاید «سینما» باشد (اسحاق‌پور، ۱۳۹۷).

در فیلم طعم گیلاس، ماشین خیلی ساده، ایده‌ی خوبی است؛ فقط وسیله‌ی تردد از جایی به جای دیگر نیست بلکه یک خانه‌ی کوچک نیز هست، یک منزل راحت با پنجره‌ای گسترده که دیدِ آن مدام در حال تغییر است. چنین خانه‌ای در واقعیت گیرتان نمی‌آید؛ چون دیدی که از یک خانه داریم، تغییر نمی‌کند. این تا ابد محکوم است که چشم‌انداز واحدی را نشان دهد؛ اما یک ماشین بسیار عریض و طویل است و علاوه بر این، مثل یک پرده‌ی اسکوپ حرکت را منعکس می‌کند (منصوری، ۱۴۰۰).

[1] Caspar David Friedrich

باید گفت که انسان هیچ‌وقت برای مواجهه با این پرسش آماده نبوده است و اینکه آماده نبودن انسان برای مرگ، همان ضربه و بی‌عدالتیِ خودِ مرگ است. زندگی نمی‌تواند چیزی جز تداوم زندگی را پیش براند؛ اما درعین‌حال، زندگی همواره به‌سوی مرگ حرکت می‌کند (Nancy, 2008).

در این فیلم، ماشین و پنجره‌های آن مانند یک قاب سینمایی عمل می‌کنند: از یک طرف، شخصیت اصلی جهان بیرون را از داخل ماشین نگاه می‌کند؛ اما این نگاه همیشه از پسِ یک فاصله رخ می‌دهد. او در جست‌وجوی کسی است که پس از مرگش روی او خاک بریزد؛ اما این جست‌وجو هیچ‌گاه به یک ارتباط واقعی منتهی نمی‌شود. در اینجا، پنجره استعاره‌ای از فاصله‌ی او از زندگی و از دیگران است؛ همان‌طور که نانسی درباره‌ی مرگ می‌گوید، مرگ همواره در جایی دیگر است، جایی که ما فقط می‌توانیم از آن عبور کنیم؛ اما نمی‌توانیم به‌تمامی آن را لمس کنیم. پنجره، فضایی میانجی است که شخصیت را از دنیای بیرون جدا می‌کند؛ همان‌طور که او در ذهنش از زندگی فاصله گرفته است. از سوی دیگر، پنجره راهی برای ارتباط با دیگران نیز هست. شخصیت اصلی از طریق پنجره با آدم‌های مختلف صحبت می‌کند؛ اما این ارتباط همیشه از پشت یک مرز صورت می‌گیرد؛ گویی او درون دنیای خودش محبوس است و دیگران فقط از پشت این قاب به او نزدیک می‌شوند.

در پایان فیلم که مرز بین واقعیت و سینما محو می‌شود، استعاره‌ی پنجره تکمیل می‌شود؛ گویی نگاه ما نیز از یک پنجره به جهان فیلم بوده و حالا این پنجره کنار می‌رود. کیارستمی از این استعاره برای تأمل در ماهیت سینما، مرگ و معنای انتخاب استفاده می‌کند. لحظه‌ی پایانی فیلم، این ایده را کامل می‌کند؛ وقتی تصویر محو شده و فیلم به پشت‌صحنه قطع می‌شود، گویی خودِ سینما نیز مانند یک پنجره است که ناگهان به‌سوی واقعیت باز می‌شود. سینما مرگ را نشان نمی‌دهد بلکه آن را از خلال غیاب و فاصله به ما احساس می‌دهد. درواقع، کیارستمی نه لحظه‌ی مرگ را نمایش می‌دهد و نه پایان مشخصی ارائه می‌کند؛ او تنها یک قاب را برای ما باقی می‌گذارد؛ یک پنجره‌ی باز که ما را به تماشای چیزی دعوت می‌کند که هرگز به‌طور کامل دیده نمی‌شود.

پنجره‌ی تَرَک‌خورده؛ مثل یک عاشق

در مثل یک عاشق، پنجره استعاره‌ای از فاصله، غیاب و بازی میان حقیقت و توهم است. این فیلم که در ژاپن ساخته شده، فضایی از بیگانگی و جدایی را ترسیم می‌کند که در آن شخصیت‌ها اغلب از طریق پنجره‌ها یکدیگر را می‌بینند؛ اما به‌ندرت به هم نزدیک می‌شوند.

برخلاف وودی آلن[1] که در پایتخت‌های اروپایی دوره می‌افتد تا سینمایش را همچون یک نشان تجاری ثبت‌شده بفروشد، سفر کیارستمی به ژاپن هیچ نشانی از تعطیلات یک سینماگر شاد و شنگول را ندارد. بعد از ایتالیای کپی برابر اصل، ژاپنِ مثل یک عاشق با دوران تازه‌ای مقارن است که در آن، هنر روایی فیلم‌های اولیه‌اش (خانه‌ی دوست کجاست؟ و زندگی و دیگر هیچ) با هنر مفهومیِ فیلم‌های آخرش (ده و شیرین) ترکیب می‌شود و برای فیلم گرفتن از این ترکیب، چه جایی بهتر از توکیو، پایتختِ هم‌زمانی یا سنت و مدرنیته؟ ملاقات دو پرسوناژ، پیرمرد دانشگاهی و دختر دانشجوی جوان که به‌عنوان دختر تلفنی کار می‌کند، می‌تواند دو رویه‌ی متضاد جامعه‌ی ژاپن را تجسم بخشد و می‌دانیم نزد کیارستمی، هیچ‌گاه نه امور به آن سادگی‌اند که به نظر می‌آیند و نه ظواهر آن‌طورند که می‌نمایند. بی‌راه نیست فرض کنیم کیارستمی خواسته با این شاخصه‌ها بازی کند تا نشان دهد این‌ها به‌خودی‌خود چیزی نیستند و می‌شود هر چیزی با آن‌ها ساخت، ازجمله میزانسن. این را سکانس آغازین، در یکی از خطوط راهنمایش، تیزهوشانه نشان می‌دهد: رابطه‌ای از روی قدرت میان داخل قاب و خارجِ قاب. هستی در فیلم به هیچ کس اختصاص داده

[1] Woody Allen

نمی‌شود، مگر به آن که در قاب نقش ببندد. سردرگمی حاکم بر این اولین سکانس ازاین‌روست که آکیکو، دختر دانشجوی توی کافه که صدایش را می‌شنویم، داخل قاب ظاهر نمی‌شود؛ نه از دوربین سوبژکتیو خبری هست و نه از صدای روی تصویر. جای او نقطه‌ی کور دوربین است. دست‌آخر با هویدا شدن چهره‌ی دختر در نمای متقابل، کار فیصله می‌یابد؛ اما در خارج قاب است که او داد می‌زند. دوربین روی دلال محبت بازمی‌گردد و دختر با خشونتی نامتناسب با آرامش کافه می‌گوید نمی‌تواند سر قراری که برایش گذاشته‌اند، برود. دو بار دیگر نیز شاهد بروز خشونت مشابهی هستیم در واکنش به دیکتاتوری قاب. اولین موقعی است که زن همسایه‌ی استاد تاکاشی، عاشق دست‌به‌سرشده‌ی قدیمی، گلایه می‌کند که جوری که تاکاشی ماشینش را پارک می‌کند، دید پنجره‌ی او مسدود می‌شود. دفعه‌ی دوم وقتی است که نوریاکی، عاشق آکیکو (که بالأخره متوجه لاپوشانی شده) می‌آید و کینه و بغضش را دم خانه‌ی استاد خالی می‌کند (منصوری، ۱۴۰۰).

در قیاس با فشار استاتیک سکانس معرفی، دینامیک سیال این سکانس، موسیقائیت واریاسیون‌های متناوب، افزایش حس غم و اندوه دختر جوان را در واکنش به پیام‌های مادربزرگ در پی دارد؛ آن هم در نمای کلوزآپ در داخل تاکسی با آن نورهای شهر که یا از پشت سر او یا مستقیماً از شیشه می‌بینیم و بعد به‌صورت انعکاس روی پنجره، وقتی دوربین در بیرون از اتومبیل مستقر می‌شود و از آکیکو با چشمانی اشک‌بار و محصورشده پشت شیشه فیلم می‌گیرد. از پیامی به پیام دیگر، دلواپسی مادربزرگ که آمده تا خیالش از بابت سرنوشت آکیکو راحت شود، فزونی می‌یابد و با نزدیک شدن به حقیقت، با کشف عکس تبلیغاتی آکیکو و امتناع از باور به بداهت اوج می‌گیرد. آکیکو فقط در لحظه‌ی تنهایی برای خودش زندگی می‌کند. در جاهای دیگر، ابژه‌ای است برای میل و هوس و تصاحب شدن و هر کسی ازجمله خودش، حواسش به این هست که او شبیه کسی دیگر است. این برای خود بودن، به‌صورت اندوه، به‌صورت دلسوزی و ترحم برای خودش، به‌صورت احساسات‌گرایی برای مادربزرگی که آکیکو فقط او را در حالتی محو از پشت پنجره‌ی تاکسی و زمانی می‌بیند که از راننده می‌خواهد یک بار دیگر دور میدان ایستگاه دور بزند، بیان می‌شود. پیش از آنکه تن به وضعیت بدهد و رژی روی لب‌هایش بمالد و برای خوابیدن در مسیر طولانی آماده شود. از همان ابتدای کار، ملاقات بین یک آقای سال‌خورده و یک دختر جوان ناکوک است، مثل نُتی اشتباه یا همچون هم‌نشینی اصوات ناموزونی که شاید باعث اخلال در اصول نظم‌دهنده و تنظیم‌کننده‌ی امور شوند. استاد جواب تلفن را نمی‌دهد و راننده‌ی تاکسی او را اتفاقی در پایین خانه‌اش و در باری می‌بیند که مشغول خریدن شراب است. پیرمرد بی‌آنکه توجه کسی را جلب کند، بیرون می‌زند و به‌جای حرف زدن، علامت می‌دهد؛ طوری که علناً انگار قصد دارد این ملاقات را پنهان نگه دارد. سپس، به‌محض اینکه در آپارتمانش را باز می‌کند، صدای تلفن و بلندگوی پیغام‌گیرش شنیده می‌شود؛ درحالی‌که استاد به‌سوی پنجره می‌رود و با کنار زدن پرده، از پشت شیشه و به‌صورت نمای عکسی از فاصله دور، در تاریک‌روشنایی شبیه «تصویر سینمایی»، شاهد خارج شدن دختر جوان از تاکسی است که به‌صورت مبهم فقط نیم‌تنه‌ی پایینی‌اش قابل مشاهده است. استاد (به‌صورت دنباله‌ای بر سکانس قبلی) نیز همچنان بین شیشه‌ی پنجره و پیغام‌گیر تلفن گیر افتاده؛ اما این بار باید مکالمه‌ای را انجام دهد که آن را به‌صورت صدای خارج از قاب و زمانی خواهیم شنید که آکیکو با کم‌رویی در را تا نیمه باز می‌کند. استاد کلافه و اوقات‌تلخ و طاقت ازدست‌داده، به خاطر این موقعیت اشتباه دچار آشفتگی می‌شود؛ موقعیتی که بین حضور آکیکو و مکالمه‌ی تلفنی به وجود آمده که بی‌معناست و صدای خارج از قاب، مصرانه آن را ادامه می‌دهد (اسحاق‌پور، ۱۳۹۷).

در لحظات پایانی، پیرمرد به طرف پنجره دولنگه‌ی اتاق می‌رود و دستپاچه بیرون را نگاه می‌کند. بعد از لحظه‌هایی لبریز از تنش، شیشه با شیئی که از پایین پرتاب شده، خرد می‌شود. تاکاشی نقش بر زمین می‌شود، انگار آن شیء به او اصابت کرده و سپس، عناوین پایانی روی تصویر بالا می‌آیند. من معتقدم این پنجره‌ی دولنگه مجاز مرسلی‌ست که

اشاره به پرده‌ی سینما دارد. به شکل مستطیلش توجه کنید و اینکه به‌سان مستطیلی از نور ظاهر می‌شود و این نما ما را در موقعیتی قرار می‌دهد که به آن از پایین نگاه کنیم. حضور پرده‌های دوتایی، با لایه‌ای از پارچه‌ی ململ که روی شیشه کشیده شد و پرده‌های ضخیم‌تری که در دو طرف عقب زده‌اند. بی‌جهت نیست که خرد شدن پنجره درست در انتهای فیلم روی می‌دهد و سرشت ناگهانی و شوک‌آور این پایان‌بندی و از انطباق تقریبی پایان کار این پنجره بر پایان خود فیلم. بی‌گمان، همین‌که آنچه می‌شکند و خرد می‌شود، پنجره است، مهم است؛ زیرا کیارستمی در طی چند دهه فعالیتش، همواره دل‌مشغول پنجره‌ها بوده. نماهایی از شخصیت‌هایی که از پنجره‌ی خودرو فضای بیرون را می‌پایند، یکی از امضاءهای اوست؛ درست همانند نماهایی از شخصیت‌هایی که تصویرشان در پنجره‌ها و آینه‌ها بازتافته است. همان‌طور که نانسی می‌نویسد، در فیلم‌های کیارستمی «پنجره خود پرده‌ی سینما را دو برابر می‌کند». وقتی کسی در فیلمی از کیارستمی از پنجره‌ای به بیرون نگاه می‌کند، آینه‌بازی پیچیده‌ای را با تماشاگر آغاز می‌کند: وقتی به شخصیتی در قاب تصویر نگاه می‌کنیم که دارد از قاب شیشه اتومبیل نگاه می‌کند، دعوت می‌شویم در باب نگاه کردن خودمان تأمل کنیم و نگاه کنیم به فعل نگاه کردنمان به کسی که نگاه می‌کند. پس وقتی آن پنجره می‌شکند، چنان است که گویی تمام آن پنجره‌ها/شیشه‌های اتومبیل نیز شکسته‌اند (پنجره‌ی دولنگه، پرده‌ی سینما را دو برابر می‌کند و درعین‌حال، پنجره‌هایی را دو برابر می‌کند که پرده‌ی سینما را دو برابر می‌کنند). بدین قرار، بنا به قرائت من، شکستن پنجره در اینجا چکیده‌ی تمام آثار دوره‌ی پختگی اوست که در ضمن، آن‌ها را ویران می‌کند (ابوت، ۱۳۹۶).

فیلم با غافلگیر کردن مخاطب با یک کنش خشن تمام می‌شود؛ جایی که پنجره‌ی آپارتمان پیرمرد تبدیل به پرده/قاب سینما می‌شود و برخلاف دیگرهای فیلم ازجمله‌ی همسایه و شیشه‌ی ماشین‌ها، می‌شکند –واقعیتی که پرده‌ی سینما را از هم می‌درد– و حصاری که بین مخاطب و تصویر کشیده شده، ناگهان شکسته می‌شود. در مثل یک عاشق، متوجه می‌شویم آپارتمان پیرمرد دیگر یک بهشت امن نیست و پیرمرد هم دیگر نمی‌تواند از دختر جوان حفاظت کند. هر دو با خشونت و خشمِ دوست‌پسر دختر روبه‌رو شده‌اند. وقتی در مکالمه‌ی تلفنی اخیرم ایده‌ی توجه کیارستمی به پنجره‌ها را با خودش در میان گذاشتم، حضور آن‌ها را تأیید کرد؛ اما دلیلش را ناخودآگاه دانست. بعد اضافه کرد: «ارتباط بین دنیاهای درونی ما با دنیاهای بیرونی از مسیر همین‌هاست. یک سوی به ما تعلق دارد، ضامن امنیت ماست و سوی دیگر به جهان بیرون تعلق دارد که ارتباطی با آن نداریم و عجیب است که مرز شکننده‌ای بین این دنیاها قرار دارد» (رزنبام، سعیدوفا، ۱۳۹۶).

کیارستمی در کن گفته: «حالا به این باور رسیده‌ام که آدم‌ها همگی شبیه هم هستند؛ درحالی‌که فکر می‌کردم ژاپنی‌ها با من فرق دارند. همه‌ی ماها از یک چیز مشترک، متأثر و منقلب می‌شویم». همه‌چیز بر دوش بازیگرانی نهاده شده که در موقعیت مکان‌های بسته قرار دارند: به لطف طنین احساساتشان و حداقل تحول عواطفشان با تمام پیچیدگی‌هایی که دارند –به‌ویژه احساسات و عواطف بازیگر نقش استاد سالخورده. این بازیگران عموماً در فضاهای تنگ و محصور هستند، بی‌آنکه واقعاً روابطی با شهری که آن‌ها را به محاصره‌ی خود درآورده، داشته باشند: آن‌ها به خاطر وجود شیشه‌ها، به معنای واقعی کلمه و همیشه، از شهر جدا شده‌اند –چه‌بسا مثل نسبت کارگردان با ژاپن– و این یک شیشه است که در پایان فیلم درهم می‌شکند؛ درحالی‌که کرکره‌ی پنجره به استعاره‌ای از پرده‌های مقابل پرده‌ی نمایش سینما بدل می‌شود (اسحاق‌پور، ۱۳۹۷).

از همان آغاز، شیشه‌ی تاکسی تبدیل به یک قاب سینمایی می‌شود؛ شخصیت اصلی، آکیکو، از پشت پنجره‌ی ماشین به خیابان‌های توکیو نگاه می‌کند؛ اما این نگاه، نگاهی بی‌قرار است. همان‌طور که او بیرون را تماشا می‌کند، مادربزرگش که منتظر دیدار اوست، در سوی دیگر شهر از پشت پنجره به خیابان چشم دوخته. این دو هرگز همدیگر را نمی‌بینند؛ اما تصویر آن‌ها از طریق قاب‌های پنجره به هم متصل می‌شود؛ انگار که شیشه‌ها، نه‌تنها مرز بلکه نشانه‌ای

از روابطی ناتمام و ملاقات ازدست‌رفته هستند. در خانه‌ی پروفسور تاکشی، پنجره‌های بزرگ آپارتمان، فضای داخلی را از بیرون جدا می‌کنند؛ اما هم‌زمان، شخصیت‌ها را در معرض نگاه دیگران قرار می‌دهند. این شیشه‌ها هم پناهگاه‌اند و هم دیوارهای شفاف که در آن‌ها هویت شخصیت‌ها دچار ابهام می‌شود. درنهایت، اوج فیلم نیز از پشت یک پنجره اتفاق می‌افتد؛ پنجره‌ای که نه‌تنها شکسته می‌شود بلکه مرز میان امنیت و تهدید، عشق و خشونت را از بین می‌برد. این لحظه، استعاره‌ی نهایی فیلم است: پنجره‌ای که در تمام مدت، میان شخصیت‌ها فاصله ایجاد کرده بود، حالا که فرو می‌ریزد، واقعیت را با تمام ناگزیری‌اش آشکار می‌کند.

شاید وقتی دیگر؛ باد ما را با خود خواهد برد

در باد ما را با خود خواهد برد، پنجره به‌عنوان استعاره‌ای از نگاه، گشودگی و فاصله‌ی میان دیدن و درک کردن به کار می‌رود. شخصیت اصلی، یک مستندساز شهری، مدام از روزنه‌ها، پنجره‌ها و فضاهای نیمه‌باز به جهان بیرون می‌نگرد؛ اما هیچ‌گاه به‌طور کامل در آن غوطه‌ور نمی‌شود.

نانسی، فیلم «باد ما را با خود خواهد برد» را نمونه‌ی آشکار ابداع و تفهیم نگاه در سینمای کیارستمی می‌داند. می‌توان گفت که آثار ژان‌لوک نانسی، فیلسوف افراطی فرانسوی، بُرنده و پر از بی‌قراری‌ست و به طیف گسترده‌ای از موضوعات و قلمروها می‌پردازد. جدی‌ترین تأملات نانسی درباره‌ی فیلم‌های کیارستمی به نگارش رساله‌ای به نام «بداهت فیلم» منجر شد (نانسی، ۱۳۹۵).

در باد ما را با خود خواهد برد، با پدیده‌ای تازه روبه‌روییم. نقطه‌ی گریز روایت پوشیده شده و پرسپکتیوش ناخواناست و این تماشاگر را ناگزیر می‌کند منطق خودش را بیافریند و مسیرش را (همان‌طور که فیلم جلو می‌رود) پیدا کند تا مبادا در پیچ‌وخم‌ها و راه‌های فرعی گم شود. سرنشینان ماشین بر سر دروغی بزرگ با کودک توافق می‌کنند که نسخه‌ی فرمالیته‌ی حضورشان در روستاست: جست‌وجوی گنج. وقتی این روستای لانه‌کرده در دامنه‌ی کوه هوش از سرشان می‌برد، به کودک می‌گویند که نیاکانش روستا را در چنین جایی ساخته‌اند تا کسی نتواند آن را از چنگشان درآورد. گویی روستا می‌تواند همان گنج باشد، همان‌طور که می‌شود انتظار داشت، این گنج ته چاهی یافته شود که مردِ بی‌صورت بالای تپه حفر می‌کند؛ تپه‌ای که معلوم می‌شود قبرستان است. چه‌بسا این گورکن مُرده‌دزدی باشد در پیِ جواهرات دفن‌شده همراه مردگان؛ اما مسئله این است که تنها چیزی که از این گودال عایدش می‌شود (گویی گنجی باشد)، یک استخوان بی‌ارزش است که تقدیم مرد می‌کند. همین که ماشین بالای روستا می‌رسد و خراب می‌شود، مردی تنها دنبال کودک راه می‌افتد و پشت سر او از سینه‌کش تندی بالا می‌رود. گروهِ همراهش هنوز هیچی نشده، کار را رها کرده‌اند و برای همیشه ناپیدا باقی می‌مانند. واضح است که چندان در قید آنچه فکر و ذهن مرد را به خود مشغول کرده، نیستند. مرد، تازه از گرد راه رسیده، دلش می‌خواهد خانه‌ی پیرزن را ببیند. ناراضی از دید پانوراماییِ که پیشِ رویش است، از راهنمایش می‌خواهد او را به جای بهتری برای تماشا ببرد. پس عازم یک گشت‌زنی چشم‌گیر در کوچه‌پس‌کوچه‌های روستا می‌شود که می‌رسد به نمایی از بالا از آن خانه‌ی پنجره‌آبی که محل زندگیِ پیرزن محتضر است. این زاویه‌ی دید یگانه، نظرگاه مکرر مرد، در انتهای فیلم با نمایی از روی موتور پزشک به ورودی خانه عوض می‌شود. دوربین هرگز به درون نفوذ نمی‌کند و تماشاگر (همچون پرسوناش) نیز هرگز نخواهد دانست این زن چه شکلی است. نیت این بازدید، مرگ قابل پیش‌بینی اوست (منصوری، ۱۴۰۰).

وقتی خودرو به حرکت خود ادامه می‌دهد، گفت‌وگوی سرنشینان را می‌شنویم. مردان داخل خودرو مشغول بحث بر سر جهت‌هایند و دنبال تک‌درختی می‌گردند که لابد علامت نقطه‌ای است که باید در آن بپیچند. قضیه اندکی رنگ و بوی کمدی دارد؛ زیرا بی‌گمان، «تک»درخت‌های زیادی در این پشته‌ها و تپه‌ها وجود دارد. وقتی

شخصیت‌های فیلم، درخت را می‌بینند (و آن را قبل از ما می‌بینند)، به نظر می‌آید اشتباهی در کارشان نیست: یکی‌شان به صدای بلند می‌گوید: «عجب درخت بزرگی هم هست!»؛ حدوداً ۱۰ ثانیه پیش از آنکه درختی بزرگ در قاب تصویر نمایان شود. دو دقیقه‌ای که از این سکانس می‌گذرد، نما تغییر می‌کند و چشم‌اندازهایی از شیشه‌های کناری خودرو می‌بینیم: کشاورزان در کشتزار سرگرم کارند. اگر این‌ها نماهای زاویه‌ی دید باشد، باید گفت به وجهی چندلایه قاب‌بندی و بازقاب‌بندی می‌شوند: ما مشغول تماشای پرده‌ی نمایشیم، آن را از چشمان شخصیت‌هایی می‌بینیم که خود در قاب پنجره‌های خودرو، مشغول تماشای کشتزارند و به این اضافه کنید که این نما –منظره‌ی بیرون شیشه کناری که از داخل خودروی در حال حرکت دیده می‌شود– یکی دیگر از امضاءهای کیارستمی است. ما نه‌تنها در کار تماشایی زاویه‌ی دید شخصیت‌هاییم که صحنه را در قاب یک پنجره تماشا می‌کنند بلکه تحریک می‌شویم به یاد سلسله‌ای از نماهای مشابه از دیگر فیلم‌های کیارستمی بیفتیم (ابوت، ۱۳۹۶).

در این لحظات به خاطر مرگی که پیش روست و نیز ریزش بی‌خبر خاک، تماشاگر ماجرای گنج را پاک از یاد برده است. بااین‌حال، گنج حی‌وحاضر است؛ دیدنی در این مزارع هوش‌رُبای گندم که رنگ طلا بر آن‌ها حاکم است. تا پزشک به مسافرش پیشنهاد می‌کند به تماشای طبیعت بنشیند و از حال و از خوش‌وقتیِ زنده بودن لذت ببرد، یک دیزالو ناگهانی به سیاهی برای نخستین بار روستا را غرقِ شب نمایش می‌دهد. چادر مرگ یکهو پهن می‌شود و این راکورد ساده و دارای نیرویی باورنکردنی، کافی است تا گوشزد کند که پیرزن مُرده است. بعدِ آن نمایی می‌آید که روستا را زیر نور سپیده‌دم نشان می‌دهد و بعد تصویر خانه‌ای می‌آید که از پنجره‌هایش می‌شود نور شب‌زنده‌داری بالای سر محتضر را تشخیص داد و نیز کفش مراجعان را در حیاط (منصوری، ۱۴۰۰).

کیارستمی به ما وجهی از نگریستن می‌آموزاند که بازنمایانه و وصف‌ناشدنی نظر افکنیم. آنچه او ما را به دیدنش وامی‌دارد، چیزی به غیر از خود چیزهای عادی نیست یا شاید ترجیح دهید بگوییم: زندگی. نانسی این نکته را با صراحت تمام می‌گوید: بداهت سینما، بداهت هستی نگاهی است که یک جهان می‌تواند از طریق آن، هسته‌ی واقعی خودش را و حقیقت معمای خویش را (که مسلماً حل آن معما نیست) به خودش پس بدهد؛ جهانی که به [نیروی] حرکت خود حرکت می‌کند، بدون عرش یا لفافی، بدون لنگرهایی برای ثابت نگه داشتن خود، جهانی که چون بادها در آن وزیدن می‌گیرند می‌لرزد، می‌جنبد (ابوت، ۱۳۹۶).

خانه‌ای که شخصیت اصلی در آن اقامت دارد، دارای پنجره‌هایی است که منظره‌ی روستا و طبیعت را قاب‌بندی می‌کنند. این قاب‌ها نه‌تنها مرزی فیزیکی بلکه مرزی ادراکی میان او و زندگی روستاییان ایجاد می‌کنند. او ناظر است؛ اما حضورش همیشه از ورای یک حدفاصل صورت می‌گیرد. در لحظاتی، او حتی از پشت دریچه‌ی نورگیر یا از لابه‌لای شیارهای در، اهالی روستا را زیر نظر دارد؛ انگار تماشای زندگی برایش مهم‌تر از زیستن در آن است. همچنین، پنجره به مفهوم انتظار و تغییر پیوند می‌خورد. او اغلب در حال نگاه کردن از پنجره است، گویی منتظر رخدادی است که از بیرون باید بیاید؛ اما درنهایت، فیلم نشان می‌دهد که حقیقت زندگی را نمی‌توان فقط از قاب‌های از پیش تعیین‌شده دید؛ گاهی باید از پنجره عبور کرد، از اتاق بیرون رفت و خود را به باد سپرد.

نتیجه‌گیری

پنجره در سینمای کیارستمی، نقش هدایت‌گری را دارد که چگونه نگریستن را به مخاطب یاد می‌دهد. در آثار کیارستمی، حقیقت آن‌سوی پنجره‌هاست و ما همراه شخصیت‌های اصلی نظاره‌گر حقیقت هستیم و همواره در حال درس گرفتن. گرچه او بارها بیان داشته از اینکه آثارش آموزنده باشد، بیزار است؛ اما اخلاقیات و انسانیت، وجه جدانشدنی فیلم‌های اوست. در چارچوب پنجره‌های کیارستمی، همیشه یا حادثه‌ای در حال وقوع است یا کاراکترها

به انتظار نشسته‌اند تا حادثه‌ای رخ دهد؛ چه زمانی که آقای بدیعیِ طعم گیلاس در قاب پنجره در انتظار ایستاده تا زمان اجرای تصمیمش فرا برسد و چه آن شبی که آکیکو از راننده‌ی تاکسی درخواست می‌کند دوباره دور میدان دور بزند تا مادربزرگش را از شیشه‌ی پنجره ببیند و شیشه‌ی پنجره‌ای که توسط عاشق خیانت‌دیده شکسته می‌شود تا واقعیت خود را نمایان کند. ما یک‌سره شاهد لحظات و تصمیماتی کلیدی هستیم. سینمای کیارستمی مملو از مسائل فلسفی‌ست؛ به همین خاطر توجه فیلسوف بزرگی چون ژان لوک نانسی را که فیلسوفی تأثیرگذار در حوزه‌ی فرهنگ و هنر نیز هست، به خود جلب کرده است. «بداهت»، «نوع نگاه» و «ذات واقع» سینمای کیارستمی، تأویل‌هایی هستند که نانسی در خصوص آن‌ها صحبت کرده است. به‌علاوه، نانسی مفهوم بداهت را جوهره‌ی سینمای کیارستمی می‌داند و بر مفهوم «نگـاه» نیز تأکید زیادی دارد. مرگ در آثار کیارستمی به معنای پایان زندگی نیست؛ با هر مرگی در فیلم‌های او وارد زندگی دیگری می‌شویم. هر شیء طبیعی یا ساخته‌ی دست بشری، مفهومی از حقیقت زندگی‌ست؛ من‌جمله پنجره‌های کیارستمی که همواره رو به نور و درخت و طبیعت یا حتی حقیقتی تلخ گشوده شده است.

منابع

ابوت، متیو (۱۳۹۶). عباس کیارستمی و فیلم-فلسفه، ترجمه‌ی صالح نجفی، نشر لگا، تهران.

اسحاق‌پور، یوسف (۱۳۹۷). کیارستمی؛ پشت و روی واقعیت، ترجمه‌ی محمدرضا شیخی، نشر شورآفرین، تهران.

پارسا، محمدعلی (۱۳۹۰). خاستگاه‌های معماری پنجره جُستاری در مفهوم پنجره در زبان فارسی و فرهنگ ایرانی، نشریه‌ی مسکن و محیط روستا، ۸۰.

دین‌پرست، منوچهر؛ شهبا، محمد (۱۳۹۳). تأویل‌های فلسفی از سینمای عباس کیارستمی با تأکید بر آراء ژان لوک نانسی، رسانه و فرهنگ: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۵۳.

رزنبام، جاناتان؛ سعیدوفا، مهرناز (۱۳۹۶). عباس کیارستمی، ترجمه‌ی یحیی نطنزی، نشر چشمه، تهران.

روشنی‌پایان، میلاد (۱۳۹۸). ماهیت قاب سینمایی در پرتو استعاره‌های پنجره و چارچوب، فصل‌نامه‌ی کیمیای هنر، ۳۰.

کرونین، پال (۱۳۹۷). سر کلاس با کیارستمی، ترجمه‌ی سهراب مهدوی، نشر نظر، تهران.

نانسی، ژان لوک (۱۳۹۵). واقعیت‌نمایی و بداهت: تأویل‌های ژان لوک نانسی از سینمای کیارستمی، ترجمه‌ی منوچهر دین‌پرست، نشر کتاب پارسه، تهران.

منصوری، مسعود (۱۴۰۰). کیارستمی در کایه دو سینما، ترجمه‌ی مسعود منصوری، نشر چشمه، تهران.

References

Nancy, J.-L. (2008). *L'Intrus (S. Hanson, Trans)*. Fordham University Press. (Original work published 2000).

استناد به این مقاله: سامان فر، شیما؛ علمدار، سینا. (۱۴۰۴). تحلیل معناشناختی استعاره¬ی مفهومی پنجره در سینمای عباس کیارستمی از منظر ژان لوک نانسی (مطالعه‌ی موردی فیلم‌های طعم گیلاس، باد ما را با خود خواهد برد و مثل یک عاشق). *فصلنامه رهاورد هنر*، ۱(۱)، ۷۵-۸۸.

New Researches in The Smart City is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.