

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۱۰/۱۶

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۰۷/۱۸

تاریخ چاپ مقاله: ۱۴۰۲/۰۳/۳۱

بهرنگ دریای لعل<sup>۱</sup>، لیلا زارع<sup>۲</sup>، سیامک پناهی<sup>۳</sup>، سید مصطفی مخابراتی<sup>۴</sup>

## خوانش مؤلفه‌های ترکیبی معماری در سینمای کیارستمی با نگاه پدیدارشناسانه<sup>۵</sup>

### چکیده

سینما و معماری علاوه بر وجهی کارکردی خود که به ایجاد فضا می‌پردازند، در فرآیند و سیر درک فضا، هر دو اصول مشترکی را دربر می‌گیرند که به واسطه معماران و کارگردانان درهم آمیخته شده است. هدف از پژوهش پیش رو شناخت و تحلیل فیلم‌های «سه‌گانه‌ی کوکر» در سینمای کیارستمی با رویکرد پدیدارشناسانه است. برای این منظور در قالب روش موردپژوهی و با رویکردی تحلیلی و پدیدارشناسانه به فضا، نخست برپایه‌ی مطالعات نظری به بررسی رویکرد پدیدارشناسانه به فضا در سینما پرداخته شده، سپس با بهره‌گیری از روش پدیدارشناسی تفسیری مرلوپونتی و مدل سوبچاک، نقش فضا و امکان استفاده از تعامل معماری با سینما در آثار کیارستمی بازخوانی شده است. در گام پایانی با بهره‌گیری از این رویکرد به ارزیابی مدلی از رابطه سیر تکامل فضای معماری و سینما پرداخته شده است. نتایج نشان می‌دهند معماری و سینما می‌توانند واسطه‌هایی برای عرضه‌ی معنا باشند، که این معنا می‌تواند بین عرصه‌ها و رسانه‌های مختلف مشترک باشد. در واقع معماری و سینما متشکل از عناصر اساسی مشترکی همانند صحنه، فضا، نور، حرکت و دید است. 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. مجموعه‌ی این عناصر، کاراکتر و شخصیت سینمای کیارستمی را تعریف می‌کنند، چیزی که در واقع ماهیت سینمای او محسوب می‌شود. سینمای کیارستمی یک پدیده‌ی کلی و کیفی است که نمی‌توان آن را به هیچ‌یک از خصوصیات آن مثال ارتباطات عادی انسانی بدون ازدست دادن طبیعت واقعی آن کاهش داد. بدین ترتیب، در سینمای کیارستمی، ابعاد گوناگون چشم‌انداز جمع می‌آیند تا محیطی متمایز و حس خاص را ایجاد کنند.

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

<sup>۱</sup> دانشجوی دکتری معماری، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران غرب، تهران، ایران  
Email: beh\_daryaelaal@yahoo.com

<sup>۲</sup> استادیار گروه معماری، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران غرب، تهران، ایران  
Email: zare@wtiau.ac.ir

<sup>۳</sup> استادیار گروه معماری، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد ابهر، ابهر، ایران  
Email: right.wing.em@gmail.com

<sup>۴</sup> استاد گروه معماری، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران  
Email: mokhtabm@modares.ac.ir

<sup>۵</sup> این مقاله از رساله دکتری معماری نویسنده اول با عنوان «تبیین اصالت فرهنگی در فضای معماری با خوانشی از فیلم‌های «سه‌گانه‌ی کوکر» عباس کیارستمی (خانه دوست کجاست؟ زندگی و دیگر هیچ و زیر درختان زیتون) استخراج شده که با راهنمایی نگارنده دوم و سوم و مشاوره نگارنده چهارم در دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران غرب در سال ۱۴۰۰ انجام پذیرفته است.

## ۱- مقدمه و بیان مسأله

پدیدارشناسی سینما بعد از یک کسوف بیست‌ساله که به واسطه‌ی ظهور نشانه‌شناسی فیلم در سال ۱۹۷۰ و دستگاه نظری آلتوسری<sup>۱</sup> لاکانی شکل گرفته بود (فرهادپور، ۱۳۸۸) دوباره با دو مکتب که هر دو در زمینه‌ی فلسفی (پدیدارشناسی) مشترک بوده ولی در نوع نگاه به این زمینه و اتکا به نظریه‌پردازان آن یکی متکی به نظریات هوسرل<sup>۲</sup> و دومی متکی به مرلوپوتی<sup>۳</sup> دید متفاوتی داشتند، ظهور نمود. ازدست رفتن قدرت ارتباطی معماری و بحران معنا در دوران معاصر ضرورت اصلی پرداختن به این موضوع است. در این پژوهش، با اتکا به نظریه‌ی ادراک تنانه‌ی موریس مرلوپوتی و بهره‌گیری از مدل پدیدارشناسی ویوین سوپچاک<sup>۴</sup> به عنوان شخصی که تفکرات مرلوپوتی را در سینما ترجمه کرده است، به ارائه تفسیر پدیدارشناسانه از فضای معماری در سینمای کیارستمی پرداخته می‌شود. سینمای کیارستمی به دلیل قابلیت بررسی موضوعات فلسفی در نهاد خود و نیز توانایی در خلق آثار منحصر به فرد و نگاه متفاوت به رویدادها و مسایل پیرامون، سیری ویژه در عالم سینمای ایران، به وجود آورده است (دین‌پرست و شهباء، ۱۳۹۳) وی در آثارش چه آگاهانه و چه غیر آگاهانه مفاهیمی فلسفی در اختیار مخاطب قرار می‌دهد که نسبت فلسفه و سینما را معنا می‌دهد. هدف این پژوهش بررسی و تحلیل سینمای این فیلم‌ساز با چارچوب و مدل فلسفی ذکر شده، در راستای شناخت مؤلفه‌های رسیدن به ادراک تنانه و اتحاد بین تن مخاطب و تن فیلم است. در این راستا دو پرسش در این پژوهش پی گرفته می‌شود:

- مؤلفه‌های ادراک تنانه فضا در فیلم‌های «سه‌گانه‌ی کوکر» کیارستمی چیست؟
- چه رابطه‌ای مابین این مؤلفه‌ها در فضای معماری با سینمای کیارستمی وجود دارد؟

## ۲- سابقه تحقیق

ابراهیمی اصل و خلیلی ۱۳۹۶ در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل و بررسی فضاهای مورد استفاده در سینمای کیارستمی» از منظر روح مکان بر اساس رویکرد پدیدارشناسی کریستین نوربرگ شولتز (نمونه‌ی موردی: سه‌گانه‌ی کوکر) با رویکرد تفسیرگرایی و چارچوب فلسفی پدیدارشناسی و با بهره‌گیری از مدل تحقیق تلخیص شده از مبانی نظری و همچنین با کمک تحلیل نمونه‌های موردی، سعی در شناخت مؤلفه‌های رسیدن به این همانی در فضای ناتورالیستی سینمای کیارستمی دارد. شاخص‌های رسیدن به حس مکان و این همانی در «سه‌گانه‌ی کوکر» کیارستمی دوری از آشنایی‌زدایی، برانگیزی ارتباط تنانه، کلیت منسجم، انسجام متمایز، انتخاب فضاهای ناتورالیستی روستایی، استفاده از نمادهای متمایز فرهنگ و معماری ایرانی (نمادینه‌سازی)، لانگ‌شات‌ها، آرایش و انسجام منظم معماری و طبیعت و در نهایت گردهم‌آوری معانی طبیعی.

(پناهی و همکاران، ۱۳۹۷) در مقاله‌ای دیگر با عنوان «شناخت و تحلیل تن فیلم در سینمای کیارستمی از منظر پدیدارشناسی فیلم ویوین سوپچاک» 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 است که مؤلفه‌ی مشترک فهمی است و در این راه نیز سعی در حذف همه‌ی واسطه‌ها دارد.

(ازهری راد و همکاران، ۱۳۹۰) در مقاله‌ای با عنوان «بازنمایی سینمایی واقعیت در دورویکرد پدیدارشناسی و متافیزیک» به این نتیجه رسیدند که سینما از منظر انگاره‌ی حضور در مرتبه هستی‌شناختی، قابلیت فرارفتن از مفهوم بازنمایی واقعیت را دارد، ولی در نوع تفکر شناخت‌شناسانه متافیزیکی همواره در مرتبه‌ی بازنمایی و ایجاد توهم واقعیت باقی می‌ماند.

فائزه جعفریان نیز با مقاله‌ی «مفهوم واقعیت در سینمای کیارستمی و سینمای نئورئالیسم ایتالیا» از منظر فلسفه‌ی اسلاوی ژیرک، 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 ژیرک پرداخته است و در نهایت، به این اصل که تمام آثار سینمایی کیارستمی از «نان و کوچه» تا «کپی برابر اصل» به نوعی نمایش برداشت‌های مختلف از واقعیت است، می‌رسد. به طوری که در آثار ابتدایی هر دو سینما (کیارستمی و نئورئالیسم ایتالیا) واقعیت مفهومی یکدست و پذیرفته شده‌ای را القا می‌کرد که این امر با ثبت لحظه‌های روزمره و پیش‌پافتاده، میسر می‌شود ولی در آثار نیمه‌ی دوم در هر دو سینما، واقعیت تبدیل به امر پیچیده و دارای ابهام خاصی می‌شود.

### ۳- روش تحقیق

روش، پژوهش موردی است. چراکه به بررسی و مطالعه ژرف بر نمونه‌ی ویژه‌ای از یک پدیده یعنی فیلم‌های «سه‌گانه‌ی کوکر» در سینمای کیارستمی در محیط طبیعی خود و در زمان اکنون می‌پردازد. گام گردآوری با مطالعات نظری و مشاهده پیش می‌رود و در گام داوری و تحلیل نتایج از تحلیل محتوای تفسیری برمبنای رویکرد پدیدارشناسی و استدلال، بهترین تبیین بهره‌گیری می‌شود. تمرکز پدیدارشناسی فیلم، بر فرم و داستان فیلم و همچنین هم‌ذات‌پنداری 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 هردوی آن‌ها در حول یک محور. فیلم و بیننده در یک رابطه‌ی برگشت‌پذیر بوده و ساختارهای ارتباطی یکسانی را تجربه می‌کنند که ممکن است یکسان نباشند ولی به طور قطع به هم مرتبط و برگشت‌پذیرند (Linder, 2012: 203). بنابراین برای بازخوانی فضا در سینمای کیارستمی از رویکرد پدیدارشناسی مرلوپونتی با بهره‌گیری از مدل «ویوین سوپچاک» در سه گام استفاده می‌شود (جدول ۱). در گام نخست تلاش می‌شود پدیدارشناسی خاصه در سینما تحلیل و تفسیر شود. در گام دوم، این رویکرد در فیلم‌های سه‌گانه‌ی کیارستمی دنبال شده و با رویکردی تحلیلی و تفسیری به بازخوانی روایت فضا در این آثار پرداخته می‌شود. در گام سوم نیز با بهره‌گیری از نگاه پدیدارشناسانه «مرلوپونتی» و «مدل سوپچاک» به کشف مؤلفه‌های فضا و شناخت روابط میان فضای معماری و سینما در ساخت معنای مکان پرداخته می‌شود.

جدول ۱. مراحل و گام‌های تحقیق

گام گردآوری و توصیف داده‌ها	گام ۱	رویکرد پدیدارشناسانه مرلوپونتی به فضا رویکرد پدیدارشناسانه به سینما مدل پدیدارشناسی ویوین سوپچاک
گام تحلیل داده‌ها	گام ۲	توصیف فضا در فیلم‌های سه‌گانه‌ی کوکر در سینمای کیارستمی تحلیل فیلم‌ها بر مبنای رویکرد پدیدارشناسانه مرلوپونتی و مدل سوپچاک
گام داوری	گام ۳	تبیین مؤلفه‌های فضا در آثار کیارستمی بر مبنای ادراک تنانه مرلوپونتی و مدل سوپچاک تبیین رابطه میان مؤلفه‌های فضای معماری و سینما در این آثار

منبع: نگارندگان

## ۴- مبانی و چارچوب نظری

### الف- رویکرد پدیدارشناسانه مرلوپونتی به فضا

انسان در زندگی خود هر چیزی را «مفهوم‌سازی» می‌کند. درحالی‌که مفاهیم قبلی خود را نیز به‌کار می‌گیرد تا هر چیزی را به چیزی غیر از آنچه هست، تبدیل کند. پدیدارشناسی در پی کشف حقیقت است. یکی از اهداف پدیدارشناسی، توصیف دنیای زیسته‌ی انسان‌ها است. «توصیفی جامع‌تر و کلی‌تر از پایه و اساس عرفی و مألوف چنین روابطی است. نیل به این مقصود ممکن است مستلزم تأمل اول‌شخص و بیان تجربه‌ی شخص باشد؛ ممکن است از طریق گوش فرادادن و تأمل درباره‌ی روایت‌های دیگران، کشف الگوهای اصلی و زیربنایی امکان‌پذیر گردد؛ ممکن است تأویلی باریک‌بینانه و همراه با بصیرت از آثار ادبی یا هنری باشد و درنهایت ممکن پدیدارشناسی در پی تکمیل و جبران ضعف رویکردهای قراردادی در مورد مطالعه‌ی رابطه‌ی انسان و زیست-جهان اوست و می‌تواند دربرگیرنده‌ی توصیفی دقیق و توأم با حساسیت از مکان‌های گوناگون 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 فقط 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 جست‌وجوی هرمنوتیک از دیدگاه گروت و وانگ در کتاب *روش‌های 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 کرد؛ اصولی چون «به‌سوی خود اشیاء» و درهم‌تنیده‌بودن انسان و دنیای او یا به‌عبارتی «رد جدایی سوژه و اُبژه» اما روش نیل به ماهیت اشیاء را دگرگون و تفکر و مراقبه‌ی قلبی<sup>۵</sup> 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 هایدگر می‌گوید: «چیزی که رد و ارجاع [تحویل] به آن بدهات می‌بخشد و ما از آن جهت که نمی‌توانیم آن را به‌گونه‌ای دیگر بیان کنیم، از آن به‌اگرستانس<sup>۶</sup> یا نحوه‌ی 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 بر مبنای مقتضیات امروز صورت می‌گیرد» (ریخته‌گران، ۱۳۷۸: ۱۴۵). مرلوپونتی اولویت را به ادراک حسی می‌دهد و معتقد است که ذات جهان بر ما پدیدار می‌شود و ما با ادراک حسی آن را درک می‌کنیم. مرلوپونتی، اساس مفاهیم پدیدارشناسانه‌ی خود را بر تبیین تجسم تنانه (مبتنی بر تن)، بنا می‌کند و آن را رویکرد بهتری بر فهم ماهیت ذهن می‌داند 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<sup>۷</sup>، فیلم و فلسفه را شکل‌های هم‌خانواده کار فکری می‌داند؛ ایده‌ای که بعدها دلوز هم مطرح کرد مرلوپونتی در مقاله «فیلم و روانشناسی جدید» که براساس سخنرانی‌ای در سال ۱۹۴۵ نوشته شد، به بحث در مورد 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 آگزیستانسیال 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.
- افزون‌براین، 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 به‌عنوان مکان «زیستی» متصور باشد، یعنی نظریه‌پردازی درباره‌ی مکان (و الزاماً، در مورد پدیده‌هایی چون زمان) باید معطوف به پدیده‌های انضمامی رفتار مکانی بالفعل باشد.
- بنابراین در مطالعه‌ی پدیدارشناسانه‌ی مکان از دید مرلوپونتی، ابتدا مکان به‌عنوان یک داده، حضور پیدا می‌کند، سپس کلیت آن تجربه شده و سرانجام، به‌عنوان 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 می‌شود. 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 ریشه‌ی یونانی Kinema می‌آید، که دلالت به هر دو واژه‌ی motion و emotion دارد. ریشه‌ی لغوی emotion در لاتین به آشکاری بر مفاهیم «نیروی محرک» و «حرکت کردن» دلالت دارد و به‌نحوی تاریخی با گذر از مکانی به مکان دیگر توأمان بوده است (قهرمانی و همکاران، ۱۳۹۳: ۶۰). در آغاز شکل‌گیری و دوره‌های اولیه‌ی هنر هفتم، سینما تنها به‌عنوان یک اختراع تکنولوژیکی به‌شمار می‌رفت. اینکه بعدها سینما با فلسفه آمیخته شد، به‌دلیل نگاه یکسان و ویژه‌ی فیلسوفان و فیلم‌سازان 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 پساساختارگرایی در دهه ۱۹۷۰، به‌ویژه با اوج‌گیری نظریه نقد ایدئولوژیک نومارکسیستی و نظریه انتقادی ملهم از روان‌کاوی ژاک لکانی، دچار زوال شد (سویینی، ۱۳۸۲: ۱۱۳). با انتشار کتاب فیلم و پدیدارشناسی: به‌سوی یک نظریه رئالیستی در باب بازنمایی سینمایی<sup>۸</sup> به قلم آلن کاسبیر و کتاب خطاب چشم: پدیدارشناسی تجربه سینمایی اثر ویوین سوپچاک<sup>۹</sup>، پدیدارشناسی فیلم به‌صورتی قدرتمند، مجدد در عرصه مطالعات سینمایی آمریکا ظاهر شده است. نکته جالب‌توجه در مورد هر دو کتاب آن است که کاسبیر و سوپچاک توصیف نظریه رایج از تماشای فیلم را موردنقد جدی قرار می‌دهند و متقابل پیشنهاد می‌کنند که تماشاگری فیلم به‌منزله برخوردی پدیدارشناختی با یک جهان روایی تعبیر شود. لیکن این دو نویسنده به‌لحاظ استفاده روش شناختی خود از پدیدارشناسی باهم 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 اولیه‌ی هوسرل توصیفی رئالیستی از تماشا و بازنمایی سینمایی را پیش روی ما می‌نهد. وی با اظهار مخالفت با نشانه‌شناسی و رمزپردازی در تجربه‌ی سینمایی، معتقد است که تبیین از طریق رمز نمی‌تواند جای برخوردی ادراکی را بگیرد؛ چراکه این برخورد به بیننده رخصت می‌دهد با تمام پدیدارهای ارایه‌شده درگیر شود و از خلال آن‌ها به چیزی که آنجا بازنمود 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 معرفت‌شناختی را مطرح می‌کند؛ و اما سوپچاک با رجوع به پدیدارشناسی ادراک مرلوپونتی، به وجود چیزی در تجربه‌ی ادراکی پی می‌برد که مرلوپونتی آن را یک *chiasmus* یا نوعی برگشت‌پذیری دیالکتیکی میان حس کردن جهان و بیان جهان به منزله‌ی امری بامعنا می‌نامید. دومین دلیل سوپچاک برای دفاع از یک الگوی دیالوگی مبتنی بر نقش جسم یا تن (برگرفته از فلسفه‌ی ادراک تنانه‌ی مرلوپونتی) در ادراک است. سوپچاک با تأسی از فلسفه‌ی ادراک تنانه‌ی مرلوپونتی و نقش مهم تن در ادراک، فیلم را واجد یک «تن زیست‌شده» می‌داند و این اصطلاح را واجد معنایی تجربی و نه استعاری می‌داند. تن زیست‌شده‌ای که به فیلم نسبت داده می‌شود، پایه‌ای برای رابطه‌ی دیالوگ و گفت‌وگویی میان فیلم و تماشاگر فراهم می‌آورد. تن فیلم یک تن تکنولوژیک است که با دوربین یکی نیست، ولی واجد اندام‌هایی همچون دوربین است (فرهادپور، ۱۳۸۸). از دیدگاه پدیدارشناسی، فیلم نه تنها امکان هم‌ذات‌پنداری و دریافت با کاراکتر سینما را برایمان فراهم می‌کند، بلکه زمینه‌ساز دریافت و یکی شدن با موقعیت‌های حسی که توسط کاراکتر و داستان و همچنین حرکت‌های سینمایی، نشانه‌ها، بافت و ریتم ساختار می‌یابد، می‌شود (Linder, 2012). کاسبیر و سوپچاک به‌واسطه جهت‌گیری‌های پدیدارشناختی متفاوت (کاسبیر به پیروی از هوسرل و سوپچاک به پیروی از مرلوپونتی) در آثارشان به‌واسطه غنای نظری، عمق استدلال و جهت‌دهی مجدد به نظریه فیلم، دخالتی مثبت در مبحث تماشاگری فیلم محسوب می‌شوند. کاسبیر و سوپچاک 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 این باره اندیشه کنیم که به هنگام تماشای فیلم به‌واقع مشغول چه‌کاری هستیم.

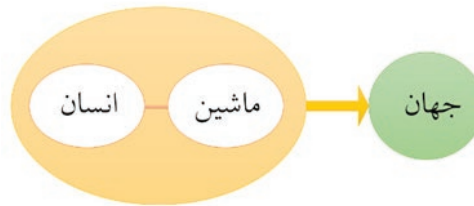
### پ- مدل پدیدارشناسی ویوین سوپچاک

ویوین سوپچاک، در کتاب *خطاب چشم: پدیدارشناسی تجربه سینمایی نظریه‌ای در باب پدیده تماشاگری* ارایه می‌دهد که می‌تواند بخشی از فضای مفهومی لازم برای جست‌وجو در وجه متفاوت ادراک روایی را فراهم آورد. او نیز، همچون کاسبیر، کار را با این مبنای پدیدارشناختی آغاز می‌کند که تماشاگری باید بر پایه «ساختارها و پراگماتیک» تجربه وجودی استوار شود؛ اما او در عین حال فضایی به «پدیدارشناسی نشانه‌شناختی» اختصاص می‌دهد که «دلالت‌گری» و دلالت یا معنا را اموری درون‌ماندگار تلقی می‌کند. وی در عوض به توصیف ادراک روایی به مثابه امری که منحصرأ به یاری تعالی یا فراتر رفتن از ادراک بی‌واسطه فیلم از طریق تصاویر نئوماتیک<sup>۱۱</sup> تحقق می‌یابد، نوعی الگوی دیالوگی از تجربه سینمایی را به پیش می‌کشد: «تماشاگران درگیر نوعی بده‌بستان، یا نوعی میان‌کنش، با فیلم می‌شوند». این دیالوگ، در وهله نخست، به لطف وجود همبستگی میان ماهیت فیلم و اصیل‌ترین ویژگی‌های پدیدارشناختی تجربه، ممکن می‌شود. او، با رجوع به پدیدارشناسی ادراک مرلوپونتی، به وجود چیزی در تجربه ادراکی پی می‌برد که مرلوپونتی آن را نوعی برگشت‌پذیری دیالکتیکی میان حس کردن جهان و بیان جهان به منزله امری بامعنا، می‌نامید. به اعتقاد سوپچاک، فیلم نیز بینندگان را با همین برگشت‌پذیری دیالکتیکی روبه‌رو می‌سازد. بینندگان هم با بازنمایی کنش‌های ادراکی نهفته در مشاهده

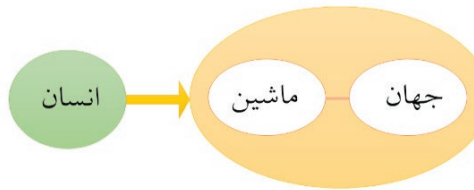


یک جهان روایی رودررو می‌شوند و هم با تعیین حدود آن جهان به شیوه‌ای بیانی. به عبارت دیگر، فیلم بیننده را با تجربه‌ای زنده مواجه می‌کند که در بازنمایی خود معادل حرکتی متوالی میان ادراک و بیان است. تجربه سینمایی با سودجستن از رابطه ادراکی خود بیننده با جهان زیست‌شده، تماشاگر را دخیل فرآیندی دیالکتیکی می‌کند که طی آن ادراک و بیان متناوباً جابه‌جا می‌شوند. دومین دلیل سوچاک 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 و خصوصی دکارتی و دفاع او از مرکزیت رابطه ادراکی و جمعی جسم با جهان، سوچاک نیز نقشی حیاتی برای ادراک متجسم در تماشاگری فیلم قایل می‌شود. نکته مرکزی در این ادراک، همچون هر نوع ادراک دیگر، تصویر خودنگری است که سوژه از درک کردن جسم خویش در تماس با جهان دارد. فیلم به لحاظ ممکن ساختن دسترسی بیننده به یک جهان روایی با معنا و به ادراک آن جهان روایی با سوژه متجسم (جمعی) رابطه‌ای دارد مشابه رابطه ادراکی این سوژه با جهان زیست‌شده. سوچاک در تأیید این همبستگی یا رابطه مضاعف، استدلالی استعلایی ارایه می‌دهد که می‌کوشد نشان دهد ماهیت ادراک در مقام امری متجسم، متضمن آن است که نه فقط خود ما بلکه فیلم نیز با جهان ادراک‌شده 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<sup>۱۳</sup> که علاوه بر اُبژه‌های جاگرفته در جهان به ضرورت متضمن سوژه‌های متجسم<sup>۱۴</sup> و ادراک‌گر نیز هست». طبق استدلال او، اگر فیلم ماهیتاً ادراکی باشد، باید سوژه‌ای تجربه‌کننده (مطمناً نه یک فرد انسانی) وجود داشته باشد تا پایه و مبنای آن تجربه را تشکیل دهد. سوچاک در این جا بر این نکته تأکید می‌کند که دایر بر این که فیلم واحد یک «تن زیست‌شده» است، معادل کاربرد نوعی زبان مجازی یا استعاره نیست. او به صراحت می‌گوید: «اصطلاح جسم یا تن فیلم واحد 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». تن زیست‌شده‌ای که به فیلم نسبت داده می‌شود، پایه‌ای برای رابطه دیالوگی میان فیلم و تماشاگر فراهم می‌آورد. وقتی سوچاک مدعی می‌شود که تماشاگر وارد رابطه‌ای دیالوگی با فیلم می‌شود، منظور صریح و غیرمجازی او آن است که نوعی فرآیند ارتباطی متقابل میان دو تن 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 - لکانی به بیننده نسبت می‌دهد. براساس توصیف التوسری - 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<sup>۱۵</sup> در محدوده متن استقرار می‌یابد. از این دیدگاه، تماشاگری نوعی فرآیند مونولوگی یا مبتنی بر تک‌گویی است که در آن متن «سخن می‌گوید» و بیننده فقط دریافت‌کننده است. در نظر سوچاک تماشاگر آن قدر آزاد و مستقل هست که بتواند بده‌بستانی 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 تصویر را به چالش کشد. بدین ترتیب، مبنای نظری وجود دارد که نسبت به همه فیلم‌ها، حتی قراردادی‌ترین و غیرتأملی‌ترین آن‌ها، اجازه می‌دهد تا به منزله‌ی عرصه‌ای برای بروز برخوردهای انتقادی و «قرآتی مخالف جریان رایج» عمل کنند. او به تأکید می‌گوید: «پدیدارشناسی در قیاس با روانکاوی، به شیوه‌ای کمتر برنامه‌ریزی‌شده، امکان تحقق قرآتی انتقادی از کنش سینمایی واقعی را فراهم می‌آورد. قرآتی که می‌تواند هم به ملاحظات مربوط به فیلم‌های خاص

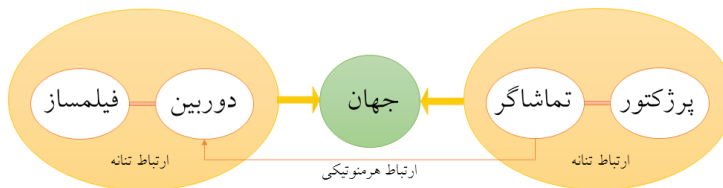
و هم به نکات مربوط به تماشاگران بپردازد. آن‌هم نه برحسب ساختارهای روانی و متعین هویت‌یابی بلکه برحسب کنش‌های وضعی، حرکتی و مکانی که به هر دو صورت عینی و درون‌گرایانه زیسته‌اند» (سوبچاک: ۱۲۴). پروژه سوبچاک در مورد یک پدیدارشناسی نشانه‌شناختی متکی بر انسجام و قدرت اقناعی مفهوم «تن زیسته‌شده» فیلم است. تن زیسته‌شده، در مقام توصیفی از نقش فعال فیلم، بسیاری از باورهای عادی ما در مورد تن‌ها و رفتار آن‌ها در جهان را به چالش می‌کشد. قبل از هرچیز، تن فیلم، یک تن تکنولوژیک است که با دوربین یکی نیست، ولی واجد اندام‌هایی همچون دوربین است. درعین حال این تن در هدف آگاهانه خود امری ذهنی است، زیرا ذی‌شعور، خودانگیخته و خدآیین است و حتی نوعی آزادی متعالی<sup>۱۶</sup> از خود بروز می‌دهد. اگرچه سوبچاک مدعی است که تن فیلم «حیاتی ادراکی را پیش روی ما می‌زیند که خویشاوند حیات خود ماست»، هیچ نوع موجود زنده‌ای از این دست در فیلم ثبت نشده است. فیلم‌ها فقط می‌توانند حیات ادراکی انسانی را شبیه‌سازی کنند؛ آن‌ها به ادراک تجسم نمی‌بخشند مگر به منزله‌ی یکی از آثار فرآیند تکنیکی فیلم‌سازی و فرافکنی. مسأله دیگری که به انتساب نوعی تن به فیلم مربوط می‌شود، درون‌ماندگاری آن است. زیرا سوبچاک نیز تصدیق می‌کند که تن فیلم نمی‌تواند خود را به تماشاگر به منزله عاملی مقتدر نشان دهد که تعیین می‌کند چه چیزی بر پرده سینما مریی است. 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 ارایه‌دهنده آن تجربه را.



تصویر ۱. مدل اول دریافت سینما در پدیدارشناسی ویوین سوبچاک



تصویر ۲. مدل دوم دریافت سینما در پدیدارشناسی ویوین سوبچاک



تصویر ۳. مدل سوم دریافت سینما در پدیدارشناسی ویوین سوبچاک



## ۵- یافته‌ها

### الف- توصیف فضا در فیلم‌های سه‌گانه‌ی کوکر در سینمای کیارستمی

«سه‌گانه‌ی کوکر» یا «سه‌گانه زلزله»، به سه فیلم «خانه دوست کجاست؟» (۱۳۶۶)، «زندگی و دیگر هیچ» (۱۳۷۰)؛ و «زیر درختان زیتون» (۱۳۷۳)، ساخته عباس کیارستمی اطلاق می‌شود. محل ساخت این سه فیلم در شمال ایران، استان گیلان و روستای کوکر و اطراف آن است 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 «سه‌گانه‌ی 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 و درباره‌ی آن زلزله است. این فیلم در ادامه‌ی 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 راه‌بندان 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 فیلم‌ها بر مبنای رویکرد پدیدارشناسانه مرلوپونتی و مدل سوپچاک

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. مجموعه‌ی این عناصر باهم کاراکتر سینمای کیارستمی را تعریف می‌کنند؛ چیزی که در واقع ماهیت سینمای او محسوب می‌شود. در روان‌شناسی محیطی مرسوم، سینما برآیندی از نیروهای متنوع سیاسی، اقتصادی، اجتماعی و روان‌شناختی تلقی می‌شود که در لحظه‌ی خاصی از زمان در آن تأثیر می‌گذارند. فرض بر این است که مداخله‌ی مناسبی از نیروهای یادشده می‌تواند سینما را از حالتی به حالت دیگر درآورد. به عبارت مناسب‌تر، مداخله‌ی انسان می‌تواند در ماهیت سینما تأثیر بگذارد و به آن شکل دهد. سینماها همان چیزی هستند که هستند؛ این امر به دلیل کیفیات ذاتی موجود در محیط فیزیکی و محل است. بنابراین، مداخله‌ی انسانی در سینما، زمانی بیش از همیشه موفق خواهد بود که بتواند نخست کاراکتر اصلی سینما را بشناسد و پیرو آن، محیط‌هایی 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؛ شبکه‌ای از ارتباطات که بیان‌گر جنبه‌های خاص آگاهی و تجربه‌ی انسانی است. روشن است که سینمای او پایه‌ی معرفتی خاصی دارد. سینمای کیارستمی زمینه‌ای از فعالیت‌ها است و دارای یک هویت مشخص است. همچنین، سینمای او دربرگیرنده‌ی دنیاهای اجتماعی متنوع و دارای تاریخی است که گذشته، حال و آینده را به هم پیوند می‌دهد. هرکدام از این جنبه‌ها واجد اهمیت است، اما در تصویر پدیدارشناسانه‌ی سینمای کیارستمی، این جنبه‌ها احتمالی و امکانی است، بنابراین در درجه‌ی دوم اهمیت قرار دارد. آنچه واجد اهمیت اصلی است، وجود برخی ارتباطات درون‌ساختاری است که شاید بتوان یکی از مهم‌ترین آن‌ها را دیالکتیک درون- بیرون دانست. سینمای کیارستمی ترکیبی از نظم فنی و نظم انسانی است و از مراکز بااهمیت تجارب بلافضل ما از جهان محسوب می‌شود. اما، خاصیت اصلی سینمای کیارستمی در توان آن برای نظم‌دهی و تمرکز بر مقاصد، تجربه و رفتار بشری به‌طور 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 به‌خصوص ماهیت آن، نه از سینماها یا عملکردهای پیش‌پافتاده‌ای که آیت‌های سینمایی را تأمین می‌کند، نه از اجتماعی که آن را اشغال می‌کند و نه از تجارب مصنوعی و دنیوی ناشی می‌شود. گرچه همه‌ی این موارد جنبه‌های رایج و شاید لازم سینما است اما ماهیت سینمای کیارستمی بر حیث التفاتی بسیار ناخودآگاهانه‌ای قرار دارد که سینماها را مراکزی پر محتوا و عمیق از هستی و وجود بشری تعریف می‌کند. به‌عبارتی دیگر، تحلیل سینمای کیارستمی جدای از تحلیل وجود انسان ممکن نیست. فرایند ساختن فیلم‌های کیارستمی منوط به وجود آدمی است. بنابراین، سینمای کیارستمی مستقل از انسان وجود ندارند. ازسوی دیگر، توجه به مفهوم زندگی واقعی در سینمای کیارستمی قابل تأمل است. این مفهوم امکان بررسی سینمای او را در بستر زندگی روزمره فراهم می‌کند. از دیدگاه پدیدارشناسی، سینمای کیارستمی تنها با این روش است که می‌توان به‌طور کامل ماهیت سینمای او را فراچنگ آورد. مفهوم حس دیدن و تخیل در این گستره می‌تواند ماهیت سینمای کیارستمی را نشان دهد. بدین ترتیب، می‌توان ساختار سینمای او را در دانش واژه‌هایی چون معنای زندگی توصیف کرد و سپس با طبقه‌بندی‌های فضا و کاراکترهای اشخاص و بازیگران آن را مورد تجزیه و تحلیل قرارداد. شاید نخستین گام در تحلیل سینمای کیارستمی، تمایز بین پدیده‌ی طبیعی و پدیده‌ی ساخت بشر است. منظور از پدیده‌ی طبیعی، آن حس حقیقی انسانی است که در سینمای کیارستمی نقش‌والایی دارد و منظور از پدیده‌ی مصنوع، شکل فنی و تکنولوژیک سینما است که آن را به‌مثابه‌ی ابزاری برای دیدن به مخاطب تحمیل می‌کند.

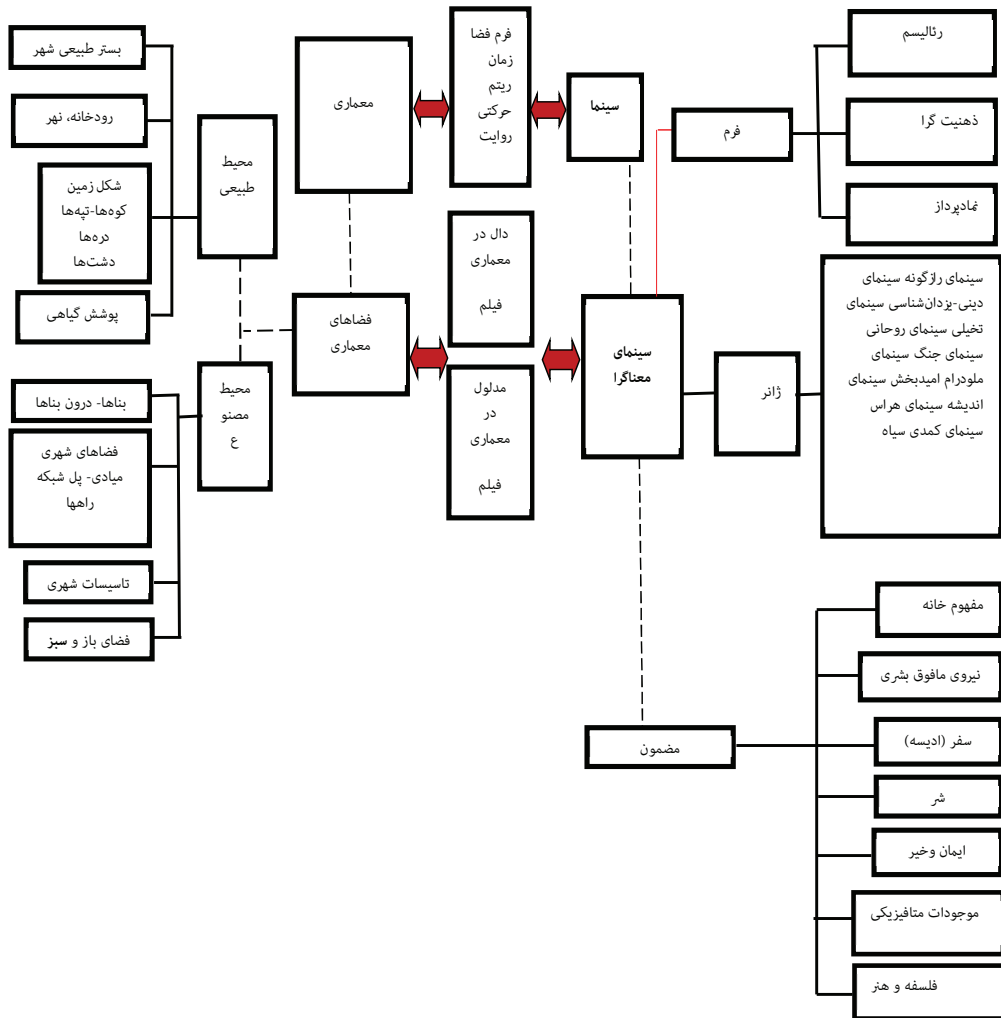
## ۶- بحث

**الف- تبیین مؤلفه‌های فضا در آثار کیارستمی بر مبنای ادراک تنانه مرلوپوتی و مدل سوبچاک**

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

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

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 هیچ‌یک 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 کاراثر اصلی یک جا، که موجب تمایز آن از سایر جاها می‌شود نیز هست. بدین ترتیب، در سینمای کیارستمی، ابعاد گوناگون چشم‌انداز جمع می‌آیند تا محیطی متمایز و حس خاص دیدن را ایجاد کنند. اشتراکات سینمای وی و معماری در فرم - فضا - زمان - ریتم - حرکت و روایت در نمودار شماره ۱ نشان داده شده است.



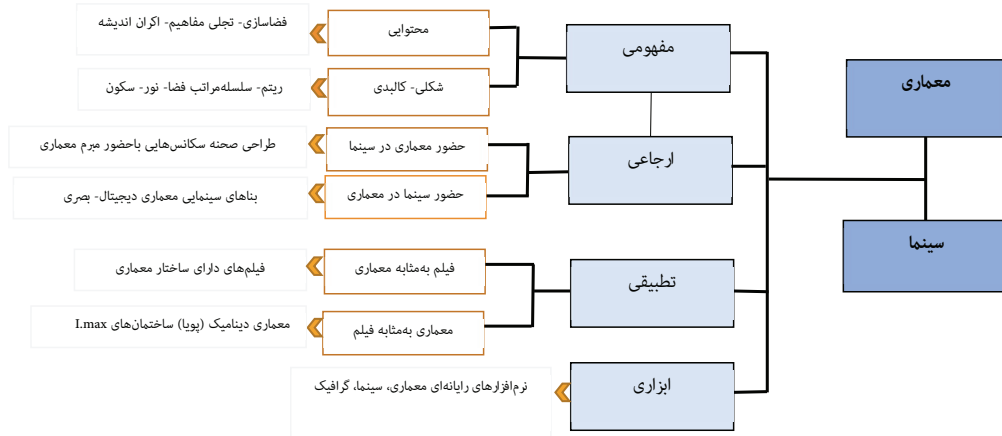
نمودار ۱. مؤلفه‌های مؤثر بر فضای معماری در سینمای کیارستمی، منبع: نگارندگان، ۱۴۰۰

## ب- تبیین رابطه میان مؤلفه‌های فضای معماری و سینما در این آثار

ارتباط معماری و سینمای کیارستمی را در ۴ حالت مفهومی، ارجاعی، تطبیقی و ابزاری می‌توان بیان کرد (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: فضا سازی تجلی مفاهیم و اکران اندیشه مورد نظر است. اگر ارتباط به صورت 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 به صورت 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 مدنظر است و در حالت معماری به مثابه فیلم، معماری دینامیک و ساختمان‌های (I.max) قابل‌ارایه است. اگر ارتباط به صورت ابزاری باشد به صورت کاربرد نرم افزارهای رایانه‌ای معماری، سینما و گرافیک مورد نظر خواهد بود. سوی مفهوم اصلی، تمامیت فیلم به گونه‌ای نمایش زندگی استوار بر کار فیزیکی و متحمل شدن سختی برای تداوم زندگی است. نمای دور از جاده‌ی زیگزاگی بین کوکر و پشته نیز نماد و نشانه‌ای از دشوار بودن مسیر زندگی در این روستا است که همه‌ی این‌ها می‌تواند در فعال‌سازی حس همدردی و این‌همانی مخاطب با کاراکترها و همچنین یکی شدن تنها، به قول لوری لاندای، نقش مهمی ایفا کند. اما در باب نمایش حس مکان و ارتباط این‌همانانه با مخاطب در این فیلم، به مواردی که در ادامه می‌آید، می‌توان اشاره کرد: فضاهای روستایی و طبیعی فیلم در جاری‌سازی شاخص گردهم‌آوری معانی طبیعی نقش مهمی دارد. مرتبط شدن با مکان به واسطه فعالیت‌های روزمره که پیونددهنده ارتباط انسان با مکان و در نتیجه ایجاد حس تعلق است در بسیاری از صحنه‌های فیلم مشهود است. در باب نمادینه سازی اثر، جاده‌ی مارپیچ روی تپه، غلام‌گردش و شمعدانی‌های روی آن، پنجره‌های چوبی، رنگ درها و پنجره‌ها، و بازی با سایه و نور از موارد قابل مشاهده است. مکان در «خانه‌ی دوست کجاست؟» برخلاف تالش برای آشنایی‌زدایی و دور کردن مخاطب از خود، در نزدیک‌ترین فاصله‌ی 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 شده‌اند. مسیر زیگزاگ روی تپه و طولانی بودن آن فرم‌ها در بومی‌ترین حالت خود و منطبق با طبیعت شکل گرفته‌اند، جزییات مکان از موتیف‌های فرمی گرفته تا نمادهای ایرانی (گل شمعدانی و ...) در تمام سکانس‌ها قابل مشاهده است.

«زندگی و دیگر هیچ»، دومین فیلم از «سه‌گانه‌ی کوکر» کیارستمی است که می‌توان گفت اتمسفر متفاوتی نسبت به «خانه‌ی دوست کجاست؟» دارد. این بار محوریت و موضوع فیلم در راستای یافتن شخصی شکل گرفته است که خود در فیلم اول در تالش برای یافتن دوست و خانه‌ی او بود، ولی این بار خود غایب داستان بوده و تالش در راستای یافتن و اطمینان از سلامت وی بعد از زلزله‌ی مهیب ۱۳۶۹ رودبار است. در این فیلم نیز فضاهای روستایی و طبیعی فیلم در جاری‌سازی شاخص گردهم‌آوری معانی طبیعی، نقش مهمی دارد ولی این بار در یک قالب جدید که تم اصلی آن ویرانی است و در واقع معماری و محیط مصنوع ساخته شده‌ی بشر در طبیعت، به دست خود طبیعت ویران شده است، اما این‌جا است که حس تعلق داشتن به مکان بیش از سایر فیلم‌های کیارستمی مشهود است. با این‌که ظرف زندگی از بین رفته است ولی خود زندگی و تعلق به مکان پابرجا است.

«زیر درختان زیتون» این فیلم هم در فضایی روستایی و طبیعی شکل می‌گیرد، زمینه‌ی جاری شدن یکی از شاخص‌های این‌همانی که گردهم‌آوری معانی طبیعی است، به واسطه‌ی طبیعت روستایی کوکر فراهم می‌شود. از حیث نمادینه‌سازی، 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 به‌عنوان 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  
منبع: نگارندگان، ۱۴۰۰

جدول ۲ مقایسه تطبیقی معماری و سینمای کیارستمی را از منظر پدیدارشناسانه نمایش می‌دهد:

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

معماری	سینما
۱ - معماری فضا با پنجره است.	۱ - سینما پنجره‌ای رو به دنیا است.
۲ - زمان کیفیتی ذهنی در معماری است.	۲ - زمان عاملی کاملاً ادراکی در سینماست.
۳ - تماشاگر معماری مسافر عینی است و از طریق حرکت درون معماری و احساس ریتیم، تداوم و پیوستگی فضاهای آن است که به ماهیت و واقعیت آن می‌رسد.	۳ - تماشاگر از طریق سفر ذهنی به درون فیلم است که به درک نهایی از معنا و مفهوم آن می‌رسد.
۴ - در معماری عنصر فضا از ترکیب خطوط، رنگ‌ها، شکل‌ها، سایه و روش و تکرار حجم به‌وجود می‌آید.	۴ - در سینما توهم فضایی از طریق شخصیت‌پردازی‌ها، حرکت (موضوع و دوربین) و تدوین حاصل می‌شود.
۵ - در معماری انسان تماشاگر در فضا محاط است یعنی فضا او را دربر می‌گیرد.	۵ - در سینما تماشاگر به‌گونه‌ای با فضای فیلم مواجه می‌شود که شرایط روانی تماشای فیلم و روایت او را با خود به درون لایه‌های تودرتوی فیلم می‌کشاند.

۶- جوهر اصلی فضا	۶- 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 فضا سازی می‌زند.
۷- معماری هنری است مبتنی بر ایستایی و استواری حجم‌های مختلف که از ترکیب فضاهای پیوسته و ناپیوسته به وجود می‌آید. در کلی‌ترین تعریف، معماری هنری است که فضا را شکل می‌دهد. معماری نیز بر حرکت استوار است اما این حرکت مانند حرکت غیر مرئی به چشم نمی‌آید و از آنجا که بیان‌گر ارتباط فضای مختلف با یکدیگر است، حرکت درونی محسوب می‌شود.	۷- 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.
۸- ساختار زمان و مکان از طریق حرکت در معماری نمی‌توان فضا را درک کرد مگر با حرکت.	۸- حرکت به عنوان ابزار بیانی در رایه زمان و فضا در سینما (چگونگی حرکت درونی فیلم)

منبع: نگارنگان، ۱۴۰۰

### ۷- نتیجه‌گیری

پدیدارشناسی فیلم در اواخر قرن ۲۰ با دو رویکرد، دوباره ظاهر شد. رویکرد اول متکی بر آرای هوسرل بوده و رئالیسم معرفت‌شناختی را مطرح می‌کند و رویکرد دوم مبتنی بر پدیدارشناسی ادراک مرلوپونتی، فیلم را واجد تن زنده دانسته و ادراک تاناه 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 فقط به مکانیسم و فرایند تکنولوژیکی تقلیل داد و همانند تن انسان دارای وجه اگزیستانسیالیستی است و از آن به عنوان تن زنده‌ی 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 همه‌ی آن‌ها، مدل سوم را به دلیل تأویل‌پذیری 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 است، یکی مرتبط با پروژکتور و ارتباط تاناه 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 تأویل‌پذیر با تماشاگر قرار می‌گیرد، ایجاد می‌شود. سینمای کیارستمی با فرم رئالیسم و ناتورالیسم‌گونه‌ی 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 غیرضروری می‌داند، در زمینه‌ی تن فیلم و یکی شدن آن با تن تماشاگر در دریافت و بیان جهان که اُبژه‌ی مشترک فهمی آن‌ها است، نیز سعی در حذف همه‌ی واسطه‌ها دارد. گاهی دوربین برای نشان دادن 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 مدنظر، عکس‌العمل تن تماشاگران در مقابل تجربه جهان مدنظر بر روی پرده را، دریافت و بیان می‌کند.



1. Louis Pierre Althusser
2. Edmund Husserl
3. Maurice Merleau-Ponty
4. Vivian Sobchak
5. Meditative Thinking (Andenken)
6. Existence
7. Gilles Deleuze
8. Allan Casebier
9. Vivian Sobchak
10. Pragmatics
11. Noematic (noema)

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

12. Disembodical
13. Visual / Visible
14. Embodied
15. Subject position
16. Transcendent

## فهرست منابع

- استم، رابرت. حری، ابوالفضل حری (۱۳۸۳). «خاستگاه نخستین نشانه‌شناسی»، فصلنامه هنر، شماره (۵۹).
- احمدی، علی و غفاریان، وفا (۱۳۸۲). «اصول شناخت و روش تحقیق با نگاهی به مطالعات تاریخی»، علوم انسانی، شماره (۴۶-۴۷)، صفحه‌های ۲۴۱-۲۶۶.
- پالمر، ریچارد. (۱۳۷۷)، علم هرمنوتیک، ترجمه محمدسعید حنایی کاشانی، صفحه‌های ۲۰ و ۲۱، تهران: هرمس.
- پرتوی، پروین. (۱۳۹۲). پدیدارشناسی مکان. فرهنگستان هنر، چاپ دوم.
- پناهی، سیامک (۱۳۹۷). معماری و سینمای معناگرا؛ بازخوانی تأثیر فضاها‌ی معماری در تجلی معنا در سینمای معناگرا، تهران: انتشارات عصر کنکاش.
- پناهی، سیامک، ابراهیمی اصل، حسن و فروتن، منوچهر. (۱۳۹۷). «شناخت و تحلیل تن فیلم در سینمای کیارستمی از منظر پدیدارشناسی فیلم و یون سوچاک». دو فصلنامه علمی- پژوهشی دانشگاه هنر، شماره (۱۷)، صفحه‌های ۶۶-۷۶.
- سویینی، کوین. و. (۱۳۸۸). «تداوم دید: ظهور دوباره نظریه‌های پدیدار شناختی فیلم»، ترجمه مراد فرهاد پور. ارغنون، شماره (۲۳)، صفحه‌های ۱۱۳-۱۲۸.
- دین‌پرست، منوچهر و شهباء، محمد (۱۳۹۳). «تأویل‌های فلسفی از سینمای کیارستمی با تأکید بر آرا ژاک لوک ناسی»، رسانه و فرهنگ، شماره (۷)، صفحه‌های ۴۵-۶۲.
- قهرمانی، محمدباقر و پیراوی ونک، مرضیه و مظاهریان، حامد و صیاد، علیرضا (۱۳۹۳). «تن‌یافتگی تماشاگر در فضای هاپتیک فیلم»، نشریه هنرهای زیبا- هنرهای نمایشی و موسیقی، دوره ۱۹، شماره (۲)، صفحه‌های ۵۳-۶۱.
- 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- Ponty, Maurice (2002). *Phenomenology of Perception*, Routledge, London.
- Sobchack, Vivian (1992). *The Address of the Eye, A phenomenology of film experience*, Princeton

Received: 2022/01/06  
Accepted: 2022/10/10  
Published: 2023/06/21

## Reading the Combined Components of Architectural in Kiarostami's Cinema with a Phenomenological Perspective

**Behrang Daryaelaal**, PhD Student in Architecture, Faculty of Art and Architecture, Islamic Azad University, West Tehran Branch, Tehran, Iran.

**Leyla Zare**, Faculty member of West Tehran Azad University, Tehran, Iran.

**Siamak Panahi**, Assistant Professor, Department of Architecture, Faculty of Art and Architecture, Islamic Azad University, Abhar Branch, Abhar, Iran.

**Seyed Mostafa Mokhtabad**, Professor, Faculty of Arts, Tarbiat Modares University, Tehran Province, Tehran

### Abstract

Cinema and architecture, in addition to the functional aspect of their work that creates space, in the process of understanding space, both have common principles that have been intertwined by architects and operators. The purpose of this study is to identify and analyze Cocker's three films in Kiarostami's cinema using a phenomenological approach. For this purpose, based on the case study approach with an analytical and phenomenological approach to space, focused on theoretical studies, the phenomenological approach to space in cinema has been studied, then using Merleau-Ponty's interpretive phenomenology method and Subchak model, the role of space and the possibility of using the interaction between architecture and cinema has been read in Kiarostami's works and in the final step, using this approach, a model of the relationship between the evolution of architecture and cinema has been presented. The results show that architecture and cinema can be intermediaries for the presentation of meaning, which can be shared between different fields and media. In fact, architecture and cinema are composed of common elements such as stage, space, light, movement and vision. Kia Rostami's cinema is more than an abstract place, it is a whole that is made of real objects and things and has elements such as way, human being, everydayness and imagination. The combination of these elements together defines the character of Kiarostami's cinema, which is, in fact, the nature of his cinema. Kiarostami's cinema is a general and qualitative phenomenon that cannot be reduced to any of its features, such as ordinary human communication, without losing its true nature. Thus, in Kiarostami's cinema, different dimensions of the landscape come together to create a distinct environment and a special feeling for the audience.

The combination of these elements together defines the character of Kiarostami's cinema, which is, in fact, the nature of his cinema. Kiarostami's cinema is a general and qualitative phenomenon that can not be reduced to any of its elements, such as ordinary human communication, without losing its true nature. Thus, in Kiarostami's cinema, different dimensions of the landscape come together to create a distinct environment and a special feeling for the audience.

**Keywords:** Merleau-Ponty's Phenomenology, Kiarostami's Cinema, Cocker, Architectural Space, Vivien Subchak.