Received: 2025/04/27
Accepted: 2025/09/06
Published: 2025/12/22

The Principle of Subtraction in Kiarostami's Cinema: Representing Absence Across Visual, Aural, and Narrative Levels

Khosro Sina, Assistant Professor, Department of Cinema, Faculty of Art and Architecture, University of Kurdistan, Kurdistan, Iran.

Abstract

This study systematically examines the concept of the "Principle of Subtraction" across three levels—visual, auditory, and narrative—in four landmark films by Abbas Kiarostami. The central question is how absence manifests at these levels and what effects it has on the viewer's perceptual and ethical experience. Absence in Kiarostami's cinema is presented not as a lack but as a deliberate choice with multilayered aesthetic functions. The primary goal is to propose an analytical model that connects this phenomenon to key theoretical frameworks in film studies.

The research employs a qualitative, scene-based analysis of four films from Kiarostami's peak creative period: Where Is the Friend's House? (1987), Through the Olive Trees (1994), Taste of Cherry (1997), and The Wind Will Carry Us (1999). The theoretical framework integrates six influential approaches, including Eco's "Open Work," Rancière's "Distribution of the Sensible," and Abbott's "Suspension of Judgment," which were operationalized into measurable indicators.

Findings reveal that absence, through narrative suspensions, reduced detail, and the use of silence, prompts the audience to actively reconstruct meaning. This process not only enhances cognitive engagement but also leads to a unique ethical experience in which definitive judgment is deferred. A comparative analysis with minimalist filmmakers such as Bresson, Tsai Ming-liang, and Tarr shows that Kiarostami's unique distinction lies in linking absence to ecological sensibility and the depiction of human-nature coexistence.

The study concludes that absence in Kiarostami's cinema functions not as a flaw but as a creative tool for generating meaning and elevating the viewer from a passive recipient to an active participant.

Keywords: Abbas Kiarostami, Absence, Cinematic Minimalism, Scene-based Analysis, Principle of Subtraction

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۴/۰۲/۰۷
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۴/۰۶/۱۵
تاریخ چاپ مقاله: ۱۴۰۴/۱۰/۰۱

خسرو سینا[۱]

اصل تفریق در سینمای کیارستمی: بازنمایی غیاب در سه سطح بصری، شنیداری و روایی

چکیده

این پژوهش به بررسی نظام‌مند مفهوم «اصل تفریق» در سه سطح بصری، شنیداری و روایی در چهار فیلم شاخص عباس کیارستمی می‌پردازد. پرسش محوری آن است که غیاب در سطوح بصری، شنیداری و روایی چگونه تجلی‌یافته و چه تأثیری بر تجربه‌ی ادراکی و اخلاقی مخاطب دارد. غیاب در سینمای کیارستمی انتخابی عامدانه با کارکردهای زیبایی‌شناختی چندلایه است. هدف اصلی، ارایه الگویی تحلیلی است که این پدیده را به نظریه‌های کلیدی سینما پیوند دهد. تحقیق با رویکرد کیفی و تحلیل صحنه‌محور چهار فیلم از دوره اوج کیارستمی «خانه دوست کجاست؟»، «زیر درختان زیتون»، «طعم گیلاس» و «باد ما را خواهد برد»، انجام‌شده است. چارچوب نظری ترکیبی از شش رویکرد شامل «اثر گشوده» اکو، «تقسیم امر محسوس» رانسیر و «تعلیق داوری» ابوت است که به شاخص‌های قابل‌سنجش تبدیل‌شده‌اند.

یافته‌ها نشان می‌دهد که غیاب، از طریق تعلیق‌های روایی، کاهش جزییات و استفاده از سکوت، مخاطب را به بازسازی فعالانه معنا ترغیب می‌کند. این فرایند، علاوه بر افزایش مشارکت شناختی، به یک تجربه‌ی اخلاقی منحصربه‌فرد منجر می‌شود که در آن داوری قطعی به تعویق می‌افتد. تحلیل تطبیقی با فیلم‌سازان مینیمالیست نظیر برسون، تسای مینگ-لیانگ و تار، ویژگی متمایز کیارستمی را در پیونددادن غیاب به حساسیت‌های زیست‌محیطی و هم‌زیستی انسان و طبیعت نشان می‌دهد.

نتیجه‌گیری این است که غیاب در سینمای کیارستمی نه یک نقص، بلکه ابزاری خلاقانه برای تولید معنا و ارتقای تماشاگر از دریافت‌کننده‌ای منفعل به مشارکت‌کننده‌ای فعال است.

واژگان کلیدی: عباس کیارستمی، غیاب، مینیمالیسم سینمایی، تحلیل صحنه‌محور، اصل تفریق

[۱] استادیار گروه سینما، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه کردستان، کردستان، ایران

Email: khosro.sina@uok.ac.ir

مقدمه

این مقاله به بررسی مفهوم «غیاب» در سینمای عباس کیارستمی می‌پردازد، پدیده‌ای که نه از سر کمبود، بلکه نتیجه‌ی یک استراتژی هنری آگاهانه است. این استراتژی که در این پژوهش «اصل تفریق[1]» نامیده می‌شود، به حذف یا کاهش هدفمند عناصر بصری، شنیداری و روایی در آثار کیارستمی اشاره دارد تا مخاطب را به بازسازی فعالانه‌ی معنا و تجربه‌ای زیبایی‌شناختی و اخلاقی چندلایه دعوت کند. برای مثال، در «باد ما را خواهد برد»، حذف تصویر کارگر در چاه و تأکید بر صدای او، مخاطب را به تصور حضور نامریی شخصیت ترغیب می‌کند و نمونه‌ای روشن از اصل تفریق است.

سینمای عباس کیارستمی، به‌عنوان یکی از برجسته‌ترین نمودهای موج نوی ایران، با ساختاری کمینه‌گرا و زبانی شاعرانه، مرز میان واقعیت و تخیل را درمی‌نوردد و الگوهای متداول روایت و تصویر را به چالش می‌کشد. «غیاب»، به‌عنوان مؤلفه‌ای کلیدی در این زبان سینمایی، شامل حذف یا تعلیق آگاهانه عناصر تصویری، شنیداری یا روایی است که به‌عنوان راهبردی هنری و معنایی عمل می‌کند. این غیاب، فراتر از محدودیت‌های تولیدی یا اجتماعی، انتخابی زیبایی‌شناختی است که تماشاگر را از دریافت‌کننده‌ای منفعل به شریکی فعال در تکمیل روایت و تفسیر اثر تبدیل می‌کند.

غیاب در آثار کیارستمی به صورت‌های متنوعی ظاهر می‌شود: قاب‌های خالی یا بدون سوژه مرکزی، سکوت‌های طولانی، حذف رویدادهای کلیدی یا تعلیق نتایج روایی. این شیوه‌ها ادراک بصری و شنیداری را دگرگون کرده و رابطه مخاطب با اثر را بازتعریف می‌کنند، به‌گونه‌ای که تماشاگر به مشارکت فعال در خلق معنا ترغیب می‌شود.

مطالعه‌ی غیاب در سینمای کیارستمی از دو منظر اهمیت دارد: نخست، جایگاه جهانی آثار او که در جشنواره‌ها و محافل دانشگاهی با استقبال گسترده مواجه شده و در گفتمان مینیمالیسم سینمایی جایگاهی ممتاز یافته است؛ دوم، ظرفیت این رویکرد برای پیونددادن فرم سینمایی با تجربه‌ی ادراکی و اخلاقی مخاطب که چارچوبی نظری و کاربردی برای تحلیل تطبیقی سینماهای دیگر فراهم می‌کند.

این پژوهش با تمرکز بر چهار فیلم بلند از دوره‌ی اوج کاری کیارستمی «خانه دوست کجاست؟»، «زیر درختان زیتون»، «طعم گیلاس» و «باد ما را خواهد برد» و با استفاده از تحلیل کیفی صحنه‌محور، مدلی سه‌سطحی برای بررسی غیاب ارایه می‌دهد. این مدل، با تلفیق شش نظریه کلیدی زیبایی‌شناسی و فلسفه سینما، امکان تحلیل هم‌زمان ابعاد بصری، شنیداری و روایی را فراهم می‌آورد. مقاله ابتدا چارچوب نظری و روش‌شناسی را تشریح می‌کند، سپس یافته‌های تحلیل صحنه‌ها را ارایه می‌دهد و درنهایت، با مقایسه تطبیقی با نمونه‌های شاخص مینیمالیسم جهانی، جایگاه متمایز کیارستمی را در این حوزه تبیین می‌کند.

پیشینه پژوهش

الف) مطالعات بین‌المللی

در دو دهه‌ی اخیر، پژوهش‌های متعددی به تحلیل سینمای عباس کیارستمی پرداخته‌اند. آثاری مانند سعید وفا و روزنبام (۲۰۰۳)، نفیسی (۲۰۱۱) و دویکتُر و فرودون (۲۰۲۱) بیشتر بر ویژگی‌های شاعرانه، کمینه‌گرایی فرمی و روایت‌های باز تمرکز کرده‌اند. در این مطالعات، «غیاب» اغلب به‌عنوان مؤلفه‌ای سبکی یا نشانه‌ای از سبک فردی فیلم‌ساز تعریف شده است. بااین‌حال، این تحلیل‌ها معمولاً توصیفی باقی‌مانده و کمتر به بررسی نظام‌مند غیاب در سه سطح بصری، شنیداری و روایی پرداخته‌اند.

مطالعات اخیر در حوزه‌هایی مانند «سینمای کند»، «مینیمالیسم سینمایی» و «پدیدارشناسی تصویر» (مانند دولوکا و ژرژ، ۲۰۱۵؛ کوپنیک، ۲۰۱۷؛ سینربرینک، ۲۰۱۶) تلاش کرده‌اند غیاب را به‌عنوان بخشی از تجربه‌ی

ادراکی-اخلاقی تماشاگر بررسی کنند. این رویکردها حذف آگاهانه رویدادها، سکوت‌های طولانی و تعلیق قضاوت[۲] را ابزارهایی برای برانگیختن مشارکت ذهنی فعال تماشاگر می‌دانند. بااین‌حال، دامنه‌ی تمرکز این مطالعات اغلب محدود بوده و کمتر چارچوبی تحلیلی برای تلفیق چند نظریه‌ی کلیدی در مطالعه‌ی غیاب ارایه داده‌اند.

از منظر تطبیقی، برخی آثار سبک کیارستمی را با فیلم‌سازان مینیمالیست جهانی؛ مانند روبر برسون، تسای مینگ-لیانگ و بلاتار مقایسه کرده‌اند (کونین، ۲۰۰۳؛ رانسیر، ۲۰۱۳). این مطالعات، گرچه به شباهت‌هایی در حذف رویداد یا سکوت روایی اشاره کرده‌اند، اغلب فاقد تحلیل دقیق مبتنی‌بر نمونه‌های مشخص صحنه‌ای بوده‌اند. کتاب‌هایی مانند رمز (۲۰۲۰) نشان داده‌اند که طبقه‌بندی غیاب بر اساس سطوح مشخص امکان‌پذیر است، اما این رویکرد تاکنون به‌طور کامل در مطالعات کیارستمی به‌کار گرفته نشده است.

ب) مطالعات داخلی

در ادبیات فارسی نیز پژوهش‌هایی به بررسی ابعاد مختلف سینمای کیارستمی پرداخته‌اند. آثاری مانند جمشیدی و همکاران (۱۳۹۸) با تمرکز بر زیبایی‌شناسی سکون بر اساس نظریه‌ی مالوی، یا حبیبی و شهبا (۱۴۰۳) با بررسی تعامل داستان و گفتمان روایتی در سینمای کیارستمی، به‌ویژه در فیلم «کپی برابر اصل»، جنبه‌هایی از غیاب روایی و ابهام در مرزهای واقعیت و خیال را کاوش کرده‌اند. مطالعه‌ی حبیبی و شهبا نشان می‌دهد که ادغام داستان و گفتمان روایتی در آثار کیارستمی، به‌ویژه در «کپی برابر اصل»، به خلق تجربه‌ای منجر می‌شود که تمایز بین واقعیت و خیال را ناممکن می‌سازد و این با مفهوم غیاب روایی در پژوهش حاضر هم‌خوانی دارد. بااین‌حال، اغلب این مطالعات فاقد کدگذاری نظام‌مند صحنه به صحنه بوده و در چارچوب‌های تحلیلی کلی یا توصیفی قرار گرفته‌اند.

بخش دیگری از ادبیات فارسی رویکردی ستایشگرانه به آثار کیارستمی داشته و کمتر به محدودیت‌های سبک غیاب، مانند دشواری دسترسی برای مخاطب عام یا امکان برداشت‌های متناقض، پرداخته است. در زمینه‌ی مقایسه تطبیقی نیز، مطالعات فارسی به بیان مشابهت‌های کلی اکتفا کرده و کمتر به تحلیل نمونه‌های عینی از فیلم‌های سایر مینیمالیست‌ها پرداخته‌اند.

شکاف‌های پژوهشی

بر اساس مرور منابع فوق، می‌توان چهار خلأ اصلی را شناسایی کرد:

- فقدان مطالعه‌ای نظام‌مند و صحنه‌محور که غیاب را در سه سطح بصری، شنیداری و روایی در سینمای کیارستمی بررسی کند.
- کمبود رویکردهای تلفیقی که چند نظریه‌ی انتقادی و زیبایی‌شناختی معاصر را در یک مدل تحلیلی یکپارچه گردآورند.
- نبود مقایسه تطبیقی دقیق بر پایه‌ی نمونه‌های صحنه‌ای با دیگر فیلم‌سازان مینیمالیست جهان.
- کم‌توجهی به ابعاد انتقادی و محدودیت‌های سبک غیاب و پیامدهای آن بر درک مخاطب.

پژوهش حاضر می‌کوشد این شکاف‌ها را با ارایه‌ی مدلی سه‌سطحی برای تحلیل غیاب در چهار فیلم منتخب کیارستمی پر کند. این مدل، با ترکیب شش نظریه کلیدی و بهره‌گیری از روش تحلیل کیفی صحنه‌محور، امکان بررسی هم‌زمان ابعاد فرمی و معنایی را فراهم می‌سازد و در کنار آن، مقایسه‌ای تطبیقی با سه فیلم‌ساز برجسته مینیمالیست جهان ارایه می‌دهد. به‌این‌ترتیب، پژوهش حاضر ضمن گسترش دانش موجود درباره سینمای کیارستمی، ابزاری عملی برای مطالعات تطبیقی در حوزه‌ی مینیمالیسم سینمایی فراهم می‌آورد.

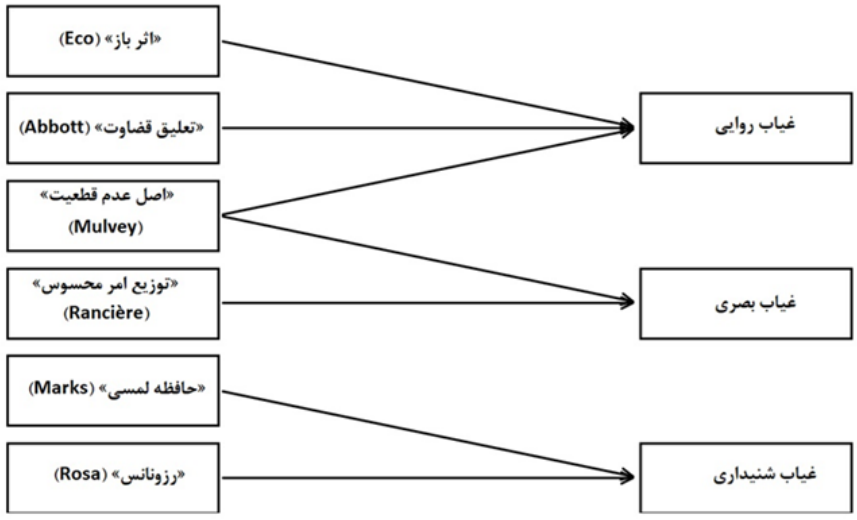
چارچوب نظری

برای تحلیل پدیده‌ی «غیاب» در سینمای عباس کیارستمی، چارچوبی طراحی‌شده است که سه سطح اصلی غیاب (بصری، شنیداری و روایی) را به‌صورت هم‌زمان پوشش می‌دهد و پیوند این سطوح با ابعاد فلسفی و اخلاقی اثر را نشان می‌دهد. این پژوهش با تلفیق شش نظریه‌ی کلیدی در حوزه‌ی زیبایی‌شناسی و مطالعات سینما، مدلی سه‌سطحی برای تحلیل غیاب ارایه می‌کند که اصل تفریق را به‌عنوان استراتژی آگاهانه حذف عناصر برای فعال‌سازی مخاطب در بازسازی معنا تعریف می‌کند. جدول شماره (۱) این نظریه‌ها، هسته‌ی مفهومی آن‌ها و نمونه‌های کاربردشان در آثار کیارستمی را نشان می‌دهد.

جدول ۱. مبانی نظری شش‌گانه و نمونه‌های کاربرد در سینمای عباس کیارستمی

نظریه	نظریه‌پرداز	هسته‌ی مفهومی	نمونه کاربرد در سینمای کیارستمی
اثر باز	اومبرتو اکو (۱۹۸۹)	اثر هنری به‌عنوان ساختاری ناتمام که با مشارکت فعال مخاطب کامل می‌شود.	پایان باز «طعم گیلاس» که معنا را به تخیل مخاطب واگذار می‌کند.
توزیع امر محسوس	ژاک رانسیر (۲۰۰۴)	بازتعریف مرزهای دیدنی و شنیدنی با تغییر تمرکز از مرکز به حاشیه.	حذف جزییات دیداری–شنیداری در پایان «زیر درختان زیتون» و تمرکز بر صدای باد.
تعلیق قضاوت	اچ. پورتر ابوت (۲۰۰۸)	نگه‌داشتن مخاطب در ابهام و پرهیز از نتیجه‌گیری قطعی.	ابهام درباره سرنوشت شخصیت‌ها در «خانه دوست کجاست؟».
حافظه لمسی	لورا مارکس (۲۰۰۰)	ارتقای تجربه‌ی دیداری و شنیداری به سطح حسی نزدیک به لمس.	صحنه‌ی گفت‌وگو با کارگر در چاه در «باد ما را خواهد برد» که تنها از طریق صدا درک می‌شود.
هم‌نوایی	هارتموت رُزا (۲۰۱۹)	ارتباط عمیق و دوسویه انسان با جهان پیرامون با تأکید بر پیوند عاطفی و اخلاقی.	استفاده از ریتم طبیعی و نماهای طولانی از مناظر روستایی در «طعم گیلاس».
اصل عدم قطعیت	لورا مالوی (۲۰۰۶)	محو مرز میان واقعیت و تخیل با حذف یا ابهام در شواهد قطعی.	حذف نمایش مراسم خاک‌سپاری در «باد ما را خواهد برد».

مدل سه‌سطحی غیاب، ارتباط نظریه‌ها با سه سطح تحلیلی (روایی، بصری، شنیداری) را مشخص کرده و مسیر تبدیل مبانی نظری به شاخص‌های عملیاتی را برای کدگذاری صحنه‌ها در بخش روش‌شناسی فراهم می‌کند. شکل شماره (۱) نمای شماتیک این مدل را نمایش می‌دهد.



شکل ۱. مدل سه‌سطحی غیاب و پیوند آن با نظریه‌های شش‌گانه

سطح روایی (مرتبط با اکو و ابوت)

این سطح بر حذف یا تعلیق رویدادهای کلیدی، ایجاد پایان‌های باز و استفاده از پرش‌های زمانی متمرکز است تا مخاطب را به تکمیل فعالانه روایت ترغیب کند. برای مثال، در «خانه دوست کجاست؟»، نتیجه جست‌وجوی شخصیت اصلی عمداً ناتمام می‌ماند و مخاطب را به بازسازی ذهنی پایان دعوت می‌کند.

سطح بصری (مرتبط با رانسیر و مالوی)

در این سطح، اطلاعات دیداری کاهش یافته یا تمرکز از سوژه‌ی اصلی به حاشیه منتقل می‌شود. قاب‌های خالی، موانع بصری یا نورپردازی کم‌عمق از ویژگی‌های این رویکرد هستند. به‌عنوان نمونه، صحنه‌های ابتدایی «باد ما را خواهد برد» بدون نمایش مستقیم شخصیت‌ها، فضای طبیعی را برجسته می‌کند و حس عدم قطعیت بصری را تقویت می‌کند.

سطح شنیداری (مرتبط با مارکس و رُزا)

این سطح با حذف یا تغییر صدای مستقیم رویداد و جایگزینی آن با صداهای محیطی یا سکوت آگاهانه تعریف می‌شود. برای مثال، در «زیر درختان زیتون»، صدای برگ‌ها و باد به‌جای دیالوگ مستقیم، تجربه‌ای حسی و ملموس ایجاد می‌کند که پیوند عاطفی مخاطب با محیط را عمیق‌تر می‌سازد.

جایگاه مدل در پژوهش حاضر

مدل سه‌سطحی غیاب، با پیونددادن نظریه‌های انتزاعی به شاخص‌های عملی، ابزار اصلی تحلیل صحنه‌محور این پژوهش است. این چارچوب نشان می‌دهد که اصل تفریق چگونه در هر سطح به خلق معنا منجر می‌شود. برای نمونه، حذف جزییات روایی (تفریق روایی) به ایجاد «اثر باز» اکو کمک می‌کند، درحالی‌که حذف تصویر (تفریق بصری) تجربه «حافظه لمسی[۳]» مارکس را در ذهن مخاطب برمی‌انگیزد. این مدل نه‌تنها تحلیل غیاب در سینمای کیارستمی را نظام‌مند می‌کند، بلکه چارچوبی منعطف برای بررسی سینماهای مشابه ارایه می‌دهد.

روش‌شناسی

رویکرد و نوع تحقیق

این پژوهش از رویکرد کیفی و روش تحلیل محتوای صحنه‌محور بهره می‌گیرد. انتخاب این روش به‌دلیل ماهیت چندلایه و کیفی پدیده «غیاب» و لزوم واکاوی جزییات بصری، شنیداری و روایی فیلم‌ها انجام شده است. هدف، نه شمارش فراوانی عناصر، بلکه فهم چگونگی کارکرد غیاب در ساختار اثر است.

جامعه و نمونه پژوهش

جامعه‌ی پژوهش، تمام فیلم‌های بلند سینمایی عباس کیارستمی از آغاز فعالیت حرفه‌ای تا سال ۱۳۷۸ را شامل می‌شود. برای انتخاب نمونه، از روش نمونه‌گیری هدفمند استفاده شده است. چهار فیلم منتخب عبارت‌اند از:

- «خانه دوست کجاست؟» (۱۳۶۶)
- «زیر درختان زیتون» (۱۳۷۳)
- «طعم گیلاس» (۱۳۷۶)
- «باد ما را خواهد برد» (۱۳۷۸)

انتخاب این آثار بر اساس سه معیار صورت‌گرفته است:

- حضور پررنگ غیاب در یکی یا چند سطح بصری، شنیداری و روایی.
- جایگاه برجسته در کارنامه فیلم‌ساز و ادبیات نقد.
- تنوع در بسترهای روایی و موقعیت‌های مکانی برای مقایسه.

ابزار گردآوری داده‌ها

ابزار اصلی پژوهش، **کدبوک سه‌سطحی غیاب** است که بر مبنای مدل نظری پژوهش (شکل ۱ در بخش چارچوب نظری) طراحی شده است. این کدبوک شاخص‌های هر سطح را بر اساس شش نظریه کلیدی استخراج و به‌صورت عملیاتی تعریف می‌کند. پیش از نمایش جزییات کدبوک، لازم است نحوه‌ی ارتباط شاخص‌ها با سطوح تحلیلی توضیح داده شود. جدول شماره (۲) این ارتباط را نشان می‌دهد.

جدول ۲. پیوند شاخص‌های عملیاتی با سطوح سه‌گانه غیاب

سطح تحلیلی	شاخص‌های عملیاتی	توضیح مختصر
روایی	حذف رویداد کلیدی، پایان باز، پرش زمانی	وقایع مهم روایت حذف یا معلق می‌شود تا مشارکت ذهنی مخاطب برانگیخته شود.
بصری	قاب خالی، موانع دیداری، کادربندی غیرمتمرکز	عناصر دیداری کلیدی از قاب حذف یا به حاشیه رانده می‌شوند.
شنیداری	سکوت طولانی، صداهای محیطی جایگزین، حذف دیالوگ مستقیم	صداهای محیطی یا سکوت جایگزین گفتار یا صدای رویداد اصلی می‌شود.

فرآیند تحلیل

فرآیند تحلیل در چهار گام انجام شده است:

- بازبینی اولیه فیلم‌ها به‌منظور شناسایی صحنه‌هایی که احتمال حضور غیاب در آن‌ها وجود دارد.
- انتخاب صحنه‌های واجد معیار بر اساس کدبوک سه‌سطحی.
- کدگذاری صحنه‌ها: هر صحنه بر اساس شاخص‌های تعریف‌شده در سه سطح، کدگذاری و در فرم ثبت داده‌ها وارد شد.
- تحلیل تفسیری: کدهای ثبت‌شده با رجوع به چارچوب نظری، تفسیر و تحلیل شدند.

اعتبار و پایایی

برای تقویت اعتبار تحلیل‌ها، کدگذاری صحنه‌ها توسط دو پژوهش‌گر انجام شد و اختلاف‌نظرها از طریق بحث و اجماع برطرف شد. همچنین، برای اطمینان از پایایی، بخشی از داده‌ها پس از دو هفته، کدگذاری و ضریب توافق بین کدگذاران محاسبه شد که عدد به‌دست‌آمده (۸۴/۰) نشان‌دهنده‌ی پایایی قابل‌قبول است.

یافته‌های پژوهش

این بخش تحلیل صحنه‌محور چهار فیلم منتخب عباس کیارستمی را ارایه می‌کند. تحلیل بر اساس سه سطح غیاب انجام شده است: روایی، بصری و شنیداری. برای هر فیلم، صحنه‌هایی انتخاب شده که به‌خوبی نمایان‌گر هر نوع غیاب هستند. تایم‌کدها بر اساس نسخه‌ی مرجع پژوهش ثبت شده‌اند تا ارجاع دقیق فراهم شود. در هر صحنه تنها همان سطح یا سطوحی بررسی می‌شود که حضور آن‌ها در فیلم برجسته‌تر است.

فیلم «خانه دوست کجاست؟» (۱۳۶۶)

غیاب روایی[۴]

صحنه: خروج احمد از خانه (تایم‌کد: ۰۰:۱۲:۴۵—۰۰:۱۳:۳۰)

پس از درک مشکل همکلاسی‌اش، احمد با دفتر مشق در دست از خانه خارج می‌شود. مقصد و مسیر او در تصویر دیده نمی‌شود. این حذف آگاهانه بخشی از روایت، مصداق «اثر باز[۵]» اومبرتو اکو است؛ جایی که روایت ناتمام می‌ماند و تماشاگر باید خود مسیر را در ذهن کامل کند.

صحنه: بازگشت شبانه‌ی احمد (تایم‌کد: ۰۱:۱۷:۱۰—۰۱:۱۸:۰۰)

در تاریکی شب، احمد به خانه بازمی‌گردد؛ اما نتیجه‌ی تلاش او برای یافتن خانه دوست هرگز به‌طور مستقیم نشان داده نمی‌شود. این غیاب نتیجه، تماشاگر را در وضعیت تعلیق نگه می‌دارد و همچنان بخشی از داستان را به تخیل او می‌سپارد.

غیاب بصری[۶]

صحنه: گفت‌وگو با پیرمرد (تایم‌کد: ۰۰:۳۴:۲۰—۰۰:۳۶:۰۵)

دوربین در نماهای طولانی و ایستا، پیرمرد را در پس‌زمینه‌ای ثابت نشان می‌دهد. فقدان برش متقابل یا تغییر زاویه، میدان دید مخاطب را محدود می‌کند. این شیوه با «توزیع امر محسوس[۷]» رانسیر هم‌خوان است، زیرا

توجه مخاطب را از پیشرفت روایی به جزییات بصری محیط معطوف می‌کند.

صحنه: عبور از کوچه‌ی باریک (تایم‌کد: ۰۰:۲۲:۱۵—۰۰:۲۲:۵۰)

دوربین همراه احمد از کوچه باریک عبور می‌کند؛ اما قاب‌ها چنان بسته‌اند که بخش عمده محیط پنهان می‌ماند. آنچه دیده نمی‌شود به‌اندازه آنچه دیده می‌شود، اهمیت پیدا می‌کند و فضای روستا حس مرموزی می‌یابد.

غیاب شنیداری[۸]

صحنه: خروج احمد از خانه (تایم‌کد: ۰۰:۱۲:۴۵—۰۰:۱۳:۳۰)

در این لحظه موسیقی یا دیالوگ وجود ندارد. تنها صدای قدم‌ها و خش‌خش خاک شنیده می‌شود. تمرکز بر صداهای محیطی، همان‌گونه که لورا مارکس در «حافظه لمسی» توضیح می‌دهد، تجربه‌ای حسی و ملموس از فضا ایجاد می‌کند.

صحنه: عبور احمد از حیاط مدرسه متروک (تایم‌کد: ۰۰:۲۷:۱۵—۰۰:۲۷:۵۰)

احمد از حیاط خالی مدرسه می‌گذرد. سکوت سنگین فضا تنها با صدای قدم‌ها و وزش باد شکسته می‌شود. این فقدان گفتار و موسیقی، حس خلأ و انزوا را تقویت کرده و باعث می‌شود تماشاگر از طریق صوت، «غیاب» حضور انسانی را درک کند.

صحنه: حرکت در مسیر روستای مجاور (تایم‌کد: ۰۰:۴۰:۱۰—۰۰:۴۱:۰۰)

دوربین احمد را از فاصله دنبال می‌کند. صدای پای او با صدای جیرجیرک‌ها و خش‌خش گیاهان، هم‌آمیز می‌شود. این هم‌نشینی اصوات طبیعی بدون همراهی دیالوگ، مصداق «هم‌نوایی[۹]» رُزا است و پیوند شخصیت با محیط را برجسته می‌کند.

فیلم «زیر درختان زیتون» (۱۳۷۳)

غیاب روایی

صحنه: برداشت چندباره‌ی سکانس ازدواج (تایم‌کد: ۰۰:۲۸:۴۰—۰۰:۳۱:۱۵)

کارگردان (درون فیلم) و گروهش چند بار تلاش می‌کنند صحنه ازدواج را ضبط کنند، اما هر بار به دلایلی متوقف می‌شود. این تأخیر آگاهانه، نمونه‌ای روشن از «تعلیق قضاوت» نزد ابوت است؛ تماشاگر نمی‌داند این مکث‌ها فقط جنبه طنز دارد یا معنایی فراتر و قضاوت را تا پایان به تعویق می‌اندازد.

صحنه: مکالمه‌ی ناتمام حسین و طاهره (تایم‌کد: ۰۱:۱۲:۵۰—۰۱:۱۴:۰۵)

حسین در میان درختان زیتون سعی می‌کند با طاهره صحبت کند، اما پاسخ روشنی دریافت نمی‌کند و پایان مکالمه شنیده نمی‌شود. این حذف اطلاعات کلیدی، نمونه‌ای از «اثر باز» اکو است که بخش پایانی رویداد را به تخیل تماشاگر می‌سپارد.

غیاب بصری

صحنه: گفت‌وگو در مزرعه‌ی زیتون (تایم‌کد: ۰۰:۴۷:۱۰—۰۰:۴۹:۰۰)

دوربین با فاصله زیاد دو شخصیت را در میان ردیف‌های درختان نشان می‌دهد. چهره و حالات ظریف دیده نمی‌شود و تمرکز از احساسات مستقیم به ریتم حرکت و ساختار طبیعی صحنه منتقل می‌شود. این همان جابه‌جایی «مرز دیدنی‌ها» در نظریه رانسیر است.

صحنه: برداشت نهایی از دور (تایم‌کد: ۰۱:۲۱:۳۰—۰۱:۲۳:۴۰)

دوربین از فاصله بسیار زیاد حرکت حسین و طاهره را ثبت می‌کند. بخش‌هایی از مسیر پشت شاخه‌ها پنهان می‌شود و لحظه‌ای که ممکن است تعیین‌کننده‌ی رابطه‌شان باشد، در قاب دیده نمی‌شود. این حذف نقطه اوج بصری با «اصل عدم قطعیت[۱۰]» مالوی هم‌خوان است.

غیاب شنیداری

صحنه: صدای گفت‌وگوی خارج از قاب بین کارگردان و حسین (تایم‌کد: ۰۰:۱۵:۰۵—۰۰:۱۶:۱۰)

تماشاگر صدای کارگردان و حسین را می‌شنود، اما آن‌ها در تصویر دیده نمی‌شوند. این جابه‌جایی شنیداری باعث می‌شود صدا نقش اصلی را در ساختن صحنه ایفا کند و مخاطب بر اساس لحن و سکوت‌ها، موقعیت را تصور کند؛ مصداقی از «حافظه لمسی» مارکس که تجربه فضا را از طریق صوت منتقل می‌کند.

صحنه: عبور گروه فیلم‌برداری در سکوت و صدای محیط (تایم‌کد: ۰۰:۵۴:۲۰—۰۰:۵۵:۰۰)

در این بخش، گفت‌وگو حذف شده و تنها صدای خش‌خش برگ‌ها، قدم‌ها و وزش باد شنیده می‌شود. این هم‌نشینی اصوات طبیعی بدون مزاحمت گفتار، نوعی «هم‌نوایی» حسی میان شخصیت‌ها و محیط ایجاد می‌کند که رُزا آن را توصیف کرده است.

فیلم «طعم گیلاس» (۱۳۷۶)

غیاب روایی

صحنه: گفت‌وگوهای ابتدایی با مسافران (تایم‌کد: ۰۰:۰۸:۲۰—۰۰:۱۲:۱۰)

آقای بدیعی در مسیر با چند رهگذر و کارگر صحبت می‌کند و از آن‌ها درخواست همکاری می‌کند، اما هدف اصلی خود را به‌صراحت نمی‌گوید. این حذف آگاهانه اطلاعات کلیدی، نمونه‌ای روشن از «اثر باز» اومبرتو اکو است: بخش مهمی از نیت شخصیت به تخیل تماشاگر واگذار می‌شود.

صحنه: سکوت درباره‌ی علت خودکشی (تایم‌کد: ۰۰:۴۳:۰۰—۰۰:۴۴:۳۰)

بدیعی در گفت‌وگو با طلبه جوان، هیچ توضیحی درباره‌ی دلیل تصمیمش نمی‌دهد. این غیاب علت، مصداق «تعلیق قضاوت» ابوت است؛ زیرا مخاطب در غیاب توضیح مستقیم، باید خود انگیزه‌ها را حدس بزند و نمی‌تواند قضاوت قطعی داشته باشد.

غیاب بصری

صحنه: حرکت خودرو در جاده‌ی خاکی (تایم‌کد: ۰۰:۲۷:۱۵—۰۰:۲۸:۱۰)

دوربین تنها از داخل خودرو یا نماهای بسته‌ی جاده را نشان می‌دهد. محل دقیق مقصد دیده نمی‌شود و بخش زیادی از فضای اطراف خارج از قاب می‌ماند. این حذف بصری، با ایده رانسیر درباره جابه‌جایی «مرز دیدنی‌ها» مطابقت دارد.

صحنه: دفن شدن در گودال (برداشت پایانی) (تایم‌کد: ۰۱:۲۳:۴۰—۰۱:۲۵:۲۰)
عمل دفن بدیعی هرگز به‌طور کامل دیده نمی‌شود. دوربین به آسمان و حرکت شاخه‌ها تمرکز می‌کند. این حذف نقطه‌ی اوج بصری با «اصل عدم قطعیت» مالوی هم‌سو است، در این صحنه، اصل تفریق در سطح روایی با حذف لحظه اصلی تصمیم‌گیری، روایت را به یک پایان باز می‌رساند و مخاطب را با پرسش اصلی تنها می‌گذارد.

غیاب شنیداری

صحنه: گفت‌وگو در خودرو با صدای محیط غالب (تایم‌کد: ۰۰:۱۵:۲۵—۰۰:۱۶:۵۰)

درحالی‌که بدیعی و کارگر افغان صحبت می‌کنند، صدای موتور، باد و جاده بر گفت‌وگو غلبه دارد. این حضور پررنگ اصوات محیطی نسبت به گفتار، تجربه‌ای نزدیک به «حافظه لمسی» مارکس ایجاد می‌کند و فضای بسته خودرو را ملموس می‌سازد.

صحنه: پایان فیلم با صدای نظامی‌ها (تایم‌کد: ۰۱:۲۷:۴۰—۰۱:۲۸:۱۵)

در پایان، تصاویری از گروه فیلم‌برداری در حال کار دیده می‌شود؛ اما صدای محیط، مکالمه‌ها را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. این ترکیب صدا و تصویر، «هم‌نوایی» میان فضای پشت‌صحنه و روایت اصلی ایجاد می‌کند و مرز بین داستان و واقعیت را محو می‌سازد.

فیلم «باد ما را خواهد برد» (۱۳۷۸)

غیاب روایی

صحنه: نمایش ندادن مراسم تدفین (تایم‌کد: ۰۱:۲۰:۵۰—۰۱:۲۳:۱۰)
درحالی‌که بخش بزرگی از فیلم حول انتظار برای وقوع مراسم تدفین می‌گذرد، لحظه برگزاری آن هرگز به تصویر کشیده نمی‌شود. این حذف نقطه‌ی اوج روایی، مصداق روشن «اثر باز» اومبرتو اکو است، زیرا نتیجه ماجرا به‌طور کامل به تخیل تماشاگر سپرده می‌شود.
صحنه: گفت‌وگوهای ناتمام با کارگر در چاه (تایم‌کد: ۰۰:۴۵:۳۰—۰۰:۴۶:۵۰)
شخصیت اصلی بارها با کارگری که در چاه مشغول کار است، مکالمه می‌کند اما هر بار بخشی از گفت‌وگو یا ادامه‌ی آن حذف می‌شود. این مکث و نیمه‌کاره ماندن گفت‌وگوها، نمونه‌ای از «تعلیق قضاوت» ابوت است که باعث می‌شود تماشاگر نسبت به ماهیت و اهمیت این مکالمات در ابهام بماند.

غیاب بصری

صحنه: کارگر در چاه، خارج از قاب (تایم‌کد: ۰۰:۳۲:۱۰—۰۰:۳۳:۰۰)

تمام گفت‌وگو با کارگر در حالی اتفاق می‌افتد که او در چاه است و هرگز دیده نمی‌شود. این حذف کامل عنصر انسانی از قاب، با «توزیع امر محسوس» رانسیر هماهنگ است؛ آنچه شنیده می‌شود جای آنچه دیده نمی‌شود را می‌گیرد.

صحنه: تعقیب موتورسوار در مسیر خاکی (تایم‌کد: ۰۰:۱۸:۲۰—۰۰:۱۹:۴۰)

دوربین بارها موتورسوار را از پشت تپه یا در پیچ جاده گم می‌کند و مسیر دقیق یا مقصد او را پنهان می‌سازد.

این حذف بصری اطلاعات مکانی، حس ناپایداری و ابهام ایجاد می‌کند که با «اصل عدم قطعیت» مالوی مطابقت دارد.

غیاب شنیداری

صحنه: صدای کارگر از عمق چاه (تایم‌کد: ۰۰:۳۲:۱۰—۰۰:۳۳:۰۰)

صدای کارگر در فضای بسته و طنین‌دار چاه شنیده می‌شود، بی‌آنکه تصویر او دیده شود. این تجربه شنیداری، کیفیت فیزیکی فضا را به ذهن منتقل می‌کند و همان «حافظه لمسی» لورا مارکس را ایجاد می‌کند؛ صدا به ابزار بازآفرینی بافت و عمق فضا تبدیل می‌شود.

صحنه: سکوت و صدای باد در مسیر بازگشت (تایم‌کد: ۰۱:۱۰:۱۵—۰۱:۱۱:۰۰)

در این صحنه، شخصیت اصلی در سکوت کامل گفتاری حرکت می‌کند و تنها صدای باد و خش‌خش علف‌ها شنیده می‌شود. این هم‌نشینی اصوات طبیعی بدون مزاحمت گفتار، مصداق «هم‌نوایی» رُزا است؛ جایی که رابطه‌ی انسان و طبیعت به‌واسطه‌ی ریتم صوتی محیط به تصویر کشیده می‌شود.

تحلیل تطبیقی

در این بخش، داده‌های حاصل از تحلیل صحنه‌محور چهار فیلم منتخب عباس کیارستمی در سه سطح غیاب (روایی، بصری و شنیداری) با نمونه‌های شاخص سینمای مینیمالیستی جهان، یعنی آثار روبر برسون، تسای مینگ-لیانگ و بلا تار، مقایسه می‌شود. هدف، روشن‌کردن وجوه اشتراک و تمایز رویکرد کیارستمی در استفاده از غیاب با همتایان بین‌المللی است. برای تقویت مقایسه، نمونه‌های صحنه‌ای خاص از آثار این فیلم‌سازان افزوده شده تا تحلیل ملموس‌تر و دقیق‌تر شود.

غیاب روایی

روبر برسون در آثاری مانند «خاطرات کشیش دهکده» (برسون، ۱۹۵۱)، رویدادهای کلیدی را به‌طور کامل از تصویر حذف می‌کند و با بهره‌گیری از روایت خارج از قاب یا صدای راوی، مخاطب را به بازسازی ماجرا وامی‌دارد. برای نمونه، در صحنه‌های پایانی این فیلم، مرگ کشیش بدون نمایش مستقیم و تنها از طریق صدای روایت خارج از قاب بیان می‌شود که غیاب روایی را برای ایجاد تعلیق اخلاقی برجسته می‌کند. کیارستمی نیز در «باد ما را خواهد برد» و «خانه دوست کجاست؟» حذف رویدادهایی مانند مراسم تدفین یا نتیجه‌ی جست‌وجوی احمد را به‌کار می‌گیرد، اما برخلاف برسون که حذف‌ها را برای تمرکز بر جنبه‌های معنوی و اخلاقی مطلق استفاده می‌کند، این حذف‌ها در بستر روایتی باز و چندصدایی رخ می‌دهد و به عناصر حسی و محیطی اجازه می‌دهد جای خالی رویداد را پر کنند.

جدول ۳: نمونه‌های بصری غیاب در سینمای کیارستمی و برسون

تصویر	عنوان	توضیحات صحنه
	غیاب بصری در «باد ما را خواهد برد» (۰۰:۳۲:۱۰): حذف تصویر کارگر در چاه و تأکید بر صدای او»	این تصویر نمای منظره اطراف چاه را نشان می‌دهد که شخصیت اصلی بالای چاه ایستاده و با کارگر که در چاه است گفت‌وگو می‌کند، اما کارگر دیده نمی‌شود.
	غیاب شنیداری در «زیر درختان زیتون» (۰۱:۲۱:۳۰): صدای باد به‌جای دیالوگ	این تصویر نمای دوردست از حسین و طاهره در میان درختان زیتون را نشان می‌دهد، جایی که جزییات چهره‌ها و دیالوگ‌ها حذف شده و صدای باد غالب است.
	غیاب روایی در «خاطرات کشیش دهکده» (برسون، ۱۹۵۱): حذف تصویر مرگ و تأکید بر روایت در صحنه پایانی فیلم	این تصویر نمای ساده صلیب یا فضای خالی اتاق کشیش را نشان می‌دهد، جایی که مرگ بدون نمایش مستقیم و تنها از طریق صدای روایت خارج از قاب روایت می‌شود.

(تصاویر از آرشیوهای رسمی فیلم‌ها استخراج شده‌اند)

تسای مینگ-لیانگ در آثاری مانند «آن روزها، این روزها» (تسای، ۲۰۰۱) با تأخیرهای طولانی و فقدان قطع روایی، زمان را کش می‌دهد. برای مثال، در صحنه‌های انتظار شخصیت‌ها برای مرگ پدر، بدون توضیح مستقیم، غیاب روایی حس تنهایی شهری را تقویت می‌کند. کیارستمی نیز در «زیر درختان زیتون» و «طعم گیلاس» از مکالمات ناتمام و حذف علل وقایع بهره می‌برد، اما به‌جای غرق‌کردن مخاطب در سکون مطلق شهری، از ریتم ملایم و پیوند با زندگی روزمره‌ی روستایی استفاده می‌کند که فضا را زنده نگه می‌دارد.
بلا تار در «ساتانتانگو» (تار، ۱۹۹۴) با حذف و تعلیق رویدادها، حس جبر و بی‌پایانی می‌سازد. برای نمونه، صحنه‌های طولانی انتظار در میخانه بدون پیشرفت روایی، غیاب روایی را برای القای چرخه‌های بی‌معنا به‌کار می‌گیرد. کیارستمی، حتی در حذف‌های روایی، فضای گشوده و انتخاب‌پذیری برای تفسیر باقی می‌گذارد و از نشانه‌های زیسته برای حفظ پویایی استفاده می‌کند.

غیاب بصری

برسون با قاب‌بندی دقیق و حذف عمدی جزییات دیداری، توجه را به حرکت یا صدا معطوف می‌کند. برای

مثال، در «یک محکوم به مرگ گریخت» (برسون، ۱۹۵۶)، صحنه فرار زندانی از طریق نماهای بسته‌ی درها و صداها روایت می‌شود که غیاب بصری را برای تأکید بر اضطراب و تلاش شخصیت برجسته می‌کند. کیارستمی نیز در صحنه‌هایی مانند گفت‌وگو با کارگر در چاه («باد ما را خواهد برد») یا برداشت نهایی از فاصله دور «زیر درختان زیتون»، دید مستقیم را حذف می‌کند، اما برخلاف برسون که فضاها را خنثی نگه می‌دارد، بافت محیط و عناصر طبیعی مانند باد و نور را برجسته می‌سازد.

تسای مینگ-لیانگ در قاب‌های طولانی و بدون حرکت، فضا را به صحنه‌ای ساکن و انتزاعی تبدیل می‌کند. برای نمونه، در «خداحافظی، مسافرخانه اژدها» (تسای، ۲۰۰۳)، صحنه‌های طولانی از راهروها و صندلی‌های خالی سینما بدون حضور شخصیت‌ها، غیاب بصری را برای نشان‌دادن نوستالژی و خلأ فرهنگی به کار می‌گیرد. کیارستمی با قاب‌های بسته یا دید محدود مانند کوچه باریک در «خانه دوست کجاست؟» یا جاده خاکی در «طعم گیلاس» این محدودیت را ایجاد می‌کند، اما حرکت عناصر طبیعی مانند باد، نور یا عبور مردم، پویایی صحنه را حفظ می‌کند.

بلا تار از قاب‌های سیاه‌وسفید و بافت‌های بارانی یا گل‌آلود برای ایجاد حس سنگینی و ناامیدی بهره می‌گیرد. برای مثال، در «اسب تورین» (تار، ۲۰۱۱)، نماهای طولانی از خانه‌ای در طوفان، غیاب بصری را برای القای انزوا و پایان‌پذیری به‌کار می‌برد. کیارستمی، در مقابل، از نور طبیعی و رنگ‌های بومی برای ایجاد پیوند عاطفی و حسی میان مخاطب و مکان استفاده می‌کند.

غیاب شنیداری

برسون به حذف موسیقی و تمرکز بر صدای حرکت یا گفت‌وگوی محدود شهرت دارد. برای نمونه، در «خاطرات کشیش دهکده» (برسون، ۱۹۵۱)، صحنه‌های گفت‌وگو با سکوت‌های طولانی و صدای کاغذ یا قدم‌ها همراه است که غیاب شنیداری را برای تأکید بر انزوای شخصیت تقویت می‌کند. کیارستمی نیز از این رویکرد بهره می‌گیرد، اما در صحنه‌هایی مانند سکوت و صدای باد در «باد ما را خواهد برد» یا هم‌نشینی صدای برگ‌ها و گفت‌وگو در «زیر درختان زیتون»، صداهای محیطی نه‌تنها جایگزین موسیقی می‌شوند، بلکه بخشی از روایت را شکل می‌دهند.

تسای مینگ-لیانگ با حذف کامل صداهای محیطی در بخش‌هایی از آثارش، خلأی آوایی ایجاد می‌کند که حس بی‌زمانی را القا می‌کند. برای مثال، در «آن روزها، این روزها» (تسای، ۲۰۰۱)، صحنه‌های سکوت کامل در آپارتمان شخصیت‌ها، غیاب شنیداری را برای القای تنهایی و انزوا به‌کار می‌برد. کیارستمی، برعکس، از اصوات محیطی برای تعمیق حس مکان استفاده می‌کند و پیوند عاطفی میان شخصیت و محیط را از طریق صداهای طبیعی تقویت می‌کند.

بلا تار از تکرار صداهای محیطی برای ایجاد حس چرخه‌وار زمان بهره می‌برد. برای نمونه، در «ساتانتانگو» (تار، ۱۹۹۴)، صحنه پرولوگ با صدای گاوها و باد بدون دیالوگ، غیاب شنیداری را برای القای جبر و تکرار به‌کار می‌گیرد. کیارستمی این تکرار را با تغییرات ظریف و متناسب با بافت روایی همراه می‌کند تا حس زندگی جاری در فضا حفظ شود.

نتیجه تطبیقی

کیارستمی در استفاده از غیاب با هر سه فیلم‌ساز مینیمالیست در حذف رویدادها، جزییات دیداری و شنیداری اشتراک دارد، اما تمایز او در سه نکته کلیدی است:

۱. پیوند غیاب با بوم‌گرایی: عناصر طبیعی و محیط محلی به‌عنوان جایگزین‌های غیاب، حس حضور و

پیوستگی با مکان را تقویت می‌کنند.

۲. حفظ ریتم زنده: حتی در حذف‌ها و مکث‌ها، حرکت و حیات محیط از طریق نور، صدا یا حضور انسانی جاری است.

۳. دعوت به مشارکت حسی و ادراکی: کیارستمی مخاطب را از طریق حس و ادراک، نه‌فقط تحلیل عقلانی یا روایی، به مشارکت در خلق معنا دعوت می‌کند.

نتیجه‌گیری

مطالعه‌ی حاضر نشان داد که غیاب در سینمای عباس کیارستمی، نه‌فقط به‌عنوان حذف عناصر روایی، بصری یا شنیداری، بلکه به‌مثابه ابزاری برای تغییر جایگاه تماشاگر عمل می‌کند. این تغییر، فرایند ادراک را از دریافت منفعل به مشارکت فعال منتقل می‌کند؛ به‌این‌معنا که تماشاگر نه‌تنها معنا را می‌بیند یا می‌شنود، بلکه ناگزیر است آن را بازسازی و حتی تجربه کند. به نظر می‌رسد این ویژگی، حاصل ترکیب حساسیت زیباشناختی کارگردان به سکوت و ایجاز با زمینه‌های فرهنگی و جغرافیایی خاص است که به هر حذف، بُعدی حسی و فرهنگی می‌بخشد.

از خلال این تحلیل، می‌توان چنین برداشت کرد که غیاب در این آثار، فضای خالی برای پر شدن نیست، بلکه میدان بازی معنا است؛ جایی که هم فرم و هم محتوا در غیاب به حضور می‌رسند. این میدان، برخلاف برخی نمونه‌های سینمای مینیمالیستی جهانی که حذف را به‌سوی انتزاع کامل می‌برند، در آثار کیارستمی همواره با نشانه‌های زیسته و ملموس پیوند می‌خورد. درنهایت، این پژوهش نشان می‌دهد که اصل تفریق، نه‌تنها یک مشخصه‌ی سبکی، بلکه یک رویکرد زیبایی‌شناختی و فکری در سینمای کیارستمی است که به او امکان می‌دهد با تفریق از عناصر، بر مفاهیم وجودی، اخلاقی و زیبایی‌شناختی تأکید کند.

یافته‌های این پژوهش همچنین نشان می‌دهد که مدل سه‌سطحی ارایه‌شده می‌تواند چارچوبی منعطف برای تحلیل کارکرد حذف و غیاب در آثار دیگر فراهم کند، به‌ویژه در بررسی سینماهایی که در آن‌ها فرم، مکان و تجربه‌ی تماشاگر به‌شدت درهم‌تنیده‌اند. بدین‌ترتیب، مطالعه‌ی حاضر علاوه‌بر شناسایی الگوهای خاص در سینمای کیارستمی، بر ضرورت توجه به زمینه‌ی فرهنگی–بومی در تفسیر مفاهیم نظری جهانی تأکید می‌کند و پیشنهادی برای رویکردی تطبیقی و بینارشته‌ای در مطالعات فیلم ارایه می‌دهد.

پی‌نوشت‌ها

۱. Principle of Subtraction (اصل تفریق): استراتژی آگاهانه‌ی حذف یا کاهش هدفمند عناصر بصری، شنیداری و روایی در سینمای کیارستمی برای ترغیب مخاطب به بازسازی فعالانه‌ی معنا و خلق تجربه‌ای زیبایی‌شناختی و اخلاقی چندلایه. برای مثال، حذف تصویر کارگر در چاه و تأکید بر صدای او در «باد ما را خواهد برد» این اصل را نشان می‌دهد.

۲. Suspension of Judgment (تعلیق قضاوت): نظریه‌ی اچ. پورتر ابوت (۲۰۰۸) که با نگه‌داشتن مخاطب در ابهام و پرهیز از نتیجه‌گیری قطعی، قضاوت نهایی را به تعویق می‌اندازد. این رویکرد در ابهام سرنوشت شخصیت‌ها در «خانه دوست کجاست؟» مشهود است.

۳. Haptic Memory (حافظه لمسی): نظریه‌ی لورا مارکس (۲۰۰۰) که تجربه‌ی دیداری و شنیداری را به سطحی حسی و نزدیک به لمس ارتقا می‌دهد، مانند صحنه گفت‌وگو با کارگر در چاه در «باد ما را خواهد برد» که تنها از طریق صدا درک می‌شود.

۴. Narrative Absence (غیاب روایی): حذف یا تعلیق آگاهانه‌ی رویدادهای کلیدی یا نتایج داستانی برای ایجاد پرش‌های روایی، پایان‌های باز و ترغیب مخاطب به تکمیل فعالانه روایت. نمونه‌ی آن، پایان ناتمام «خانه دوست کجاست؟» است که مخاطب را به بازسازی ذهنی داستان دعوت می‌کند.

۵. Open Work (اثر باز): نظریه‌ی اومبرتو اکو (۱۹۸۹) که اثر هنری را ساختاری ناتمام می‌داند که معنای نهایی آن با مشارکت فعال و خلاقانه مخاطب در تفسیر تکمیل می‌شود. برای مثال، پایان باز «طعم گیلاس» معنا را به تخیل مخاطب واگذار می‌کند.

۶. Visual Absence (غیاب بصری): حذف یا کاهش عمدی جزییات دیداری در فیلم، مانند استفاده از قاب‌های خالی، موانع بصری یا کادربندی غیرمتمرکز، برای جابه‌جایی تمرکز از سوژه‌ی اصلی به حاشیه. نمونه آن، صحنه‌های ابتدایی «باد ما را خواهد برد» است که شخصیت‌ها خارج از قاب نگه داشته می‌شوند.

۷. Distribution of the Sensible (توزیع امر محسوس): نظریه‌ی ژاک رانسیر (۲۰۰۴) که مرزهای دیدنی و شنیدنی را با تغییر تمرکز از مرکز به حاشیه بازتعریف می‌کند. برای مثال، حذف جزییات دیداری-شنیداری در پایان «زیر درختان زیتون» و تمرکز بر صدای باد این مفهوم را نشان می‌دهد.

۸. Aural Absence (غیاب شنیداری): استفاده‌ی آگاهانه از سکوت یا جایگزینی صدای مستقیم رویداد با اصوات محیطی برای خلق تجربه‌ای حسی و ملموس. برای مثال، صدای باد و برگ‌ها در «زیر درختان زیتون» جایگزین دیالوگ مستقیم شده و حس حضور محیط را تقویت می‌کند.

۹. Resonance (هم‌نوایی): نظریه‌ی هارتموت رُزا (۲۰۱۹) درباره‌ی ارتباط عمیق، پایدار و دوسویه میان انسان و جهان پیرامون با تأکید بر پیوند عاطفی و اخلاقی. در «طعم گیلاس»، ریتم طبیعی و نماهای طولانی از مناظر روستایی این پیوند را ایجاد می‌کنند.

۱۰. Uncertainty Principle (اصل عدم قطعیت): نظریه‌ی لورا مالوی (۲۰۰۶) که با حذف یا ابهام در شواهد قطعی، مرز میان واقعیت و تخیل را محو کرده و لایه‌های چندگانه تفسیر را باز می‌کند. نمونه‌ی آن، حذف نمایش مراسم خاک‌سپاری در «باد ما را خواهد برد» است.

فهرست منابع

- جمشیدی، م؛ و همکاران. (۱۳۹۸). «زیبایی‌شناسی سکون در سینمای عباس کیارستمی: خوانشی بر اساس نظریه لورا مالوی». فصلنامه مطالعات فیلم و رسانه، ۲ (۴)، صفحه‌های ۵۵-۷۸.
- حبیبی کیلک، ز؛ و شهبا، م. (۱۴۰۳). «بررسی تعامل میان داستان و گفتمان روایتی در سینمای عباس کیارستمی با تمرکز بر فیلم کپی برابر اصل». نشریه هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی، شماره (۲۹) و (۴)، صفحه‌های۴۱-۵۱. DOI: 10.2059/jfadram.2024.379284.615902

- Abbott, H. P. (2088). The Cambridge introduction to narrative (2nd ed.). Cambridge University Press.
- Cunneen, J. (2003). Robert Bresson: A spiritual style in film. Continuum.
- De Luca, T. (2021). Slow cinema. Edinburgh University Press.
- Devictor, A., & Frodon, J.-M. (2021). Abbas Kiarostami: L’œuvre ouverte. Gallimard.
- Eco, U. (1989). The open work (A. Cancogni, Trans.). Harvard University Press.
- Lutz Koepnick, D. (2022). The long take: Art cinema and the wondrous. University of Minnesota Press.
- Marks, L. U. (2000). The skin of the film: Intercultural cinema, embodiment, and the senses. Duke University Press.
- Mulvey, L. (1998). Death 24x a second: Stillness and the moving image. Reaktion Books.
- Naficy, H. (2011). A social history of Iranian cinema (Vol. 4). Duke University Press.
- Pickard, J. (2012). Béla Tarr: The time after. Zero Books.
- Rancière, J. (2004). The politics of aesthetics (G. Rockhill, Trans.). Continuum.
- Remes, J. (2020). Absence in cinema: Minimalism and beyond. Columbia University Press.
- Rosa, H. (2019). Resonance: A sociology of our relationship to the world (J. C. Wagner, Trans.). Polity Press.
- Saeed-Vafa, M., & Rosenbaum, J. (2003). Abbas Kiarostami. University of Illinois Press.
- Sinnerbrink, R. (2023). Cinematic ethics: Exploring ethical experience through film. Routledge.

فیلم‌شناسی

- Bresson, R. (Director). (1951). Diary of a country priest [Motion picture]. Union Générale Cinématographique.
- Kiarostami, A. (Director). (1987). Where is the friend’s house? [Motion picture]. Kanoon.
- Kiarostami, A. (Director). (1994). Through the olive trees [Motion picture]. CI Films.
- Kiarostami, A. (Director). (1997). Taste of cherry [Motion picture]. CIBY 2000.
- Kiarostami, A. (Director). (1999). The wind will carry us [Motion picture]. MK2 Productions.
- Tarr, B. (Director). (1994). Satantango [Motion picture]. Társulás Filmstúdió / Von Werner Film.
- Tsai, M.-L. (Director). (1998). The hole [Motion picture]. Arc Light Films.

پیوست ۱– کدبوک کامل سه‌سطحی تحلیل غیاب در سینمای کیارستمی

سطح بصری (Visual Absence)

کد	عنوان	تعریف عملیاتی	معیار ورود	معیار خروج	مثال (فیلم + توضیح)
V1	لانگ‌شات بدون جزئیات چهره	نمای دور که چهره یا حالات شخصیت‌ها قابل‌تشخیص نیست.	شخصیت حاضر باشد، اما فاصله یا ترکیب‌بندی مانع تشخیص چهره شود.	لانگ‌شاتی که چهره با وضوح یا زوم قابل دیدن است.	خانه دوست کجاست؟ (۱۳۶۶) – احمد در کوچه‌های باریک روستا، چهره در عمق میدان محو می‌شود.
V2	قاب خالی	قاب بدون حضور شخصیت اصلی که بر محیط یا اشیا تمرکز دارد.	شخصیت اصلی غایب یا غیرقابل‌تشخیص باشد.	حضور شخصیت حتی به‌صورت سایه یا بازتاب.	باد ما را خواهد برد (۱۳۷۸) – نماهای خالی از تپه‌های روستا.
V3	مانع بصری	وجود شیء یا عنصر طبیعی/مصنوعی که دید مستقیم به شخصیت یا رخداد را مسدود کند.	مانع بخش قابل‌توجه عنصر اصلی را بپوشاند.	موانع جزئی یا کوتاه‌مدت که دید را مختل نکند.	زیر درختان زیتون (۱۳۷۳) – شاخه‌های درخت بین دوربین و شخصیت‌ها قرار گرفته‌اند.
V4	حذف رخداد	رویداد اصلی خارج قاب رخ می‌دهد و فقط اثر یا واکنش آن دیده می‌شود.	رویداد مهم روایت در خارج قاب باشد و نشانه‌اش در قاب دیده شود.	رویداد در قاب دیده شود یا بعداً آشکار گردد.	کلوزآپ (۱۳۶۸) – دادگاه خارج قاب و واکنش حضار در قاب.

سطح شنیداری (Auditory Absence)

کد	عنوان	تعریف عملیاتی	معیار ورود	معیار خروج	مثال (فیلم + توضیح)
A1	سکوت کامل (۲ ثانیه یا بیشتر)	قطع کامل همه صداها برای حداقل دو ثانیه.	هیچ صدای محیطی، موسیقی یا دیالوگ شنیده نشود.	سکوت کمتر از دو ثانیه یا وجود صدای پس‌زمینه نامحسوس.	مکث طولانی پیش از پاسخ سرباز – (۱۳۷۶).
A2	صدای غایب رویداد	انتظار شنیدن صدای یک رویداد ولی آن صدا حذف شده است.	تصویر یا روایت، انتظار وجود صدا را ایجاد کند.	صدا هرچند ضعیف وجود داشته باشد.	باد ما را خواهد برد (۱۳۷۸) – کارگر در چاه، بدون صدای ابزار.
A3	صدای خارج قاب	شنیدن صدایی که منبع آن در قاب دیده نمی‌شود.	منبع صدا خارج قاب یا پشت مانع باشد.	منبع صدا دیده شود یا بلافاصله آشکار گردد.	زیر درختان زیتون (۱۳۷۳) – گفت‌وگو بین شاخه‌ها بدون دیدن چهره‌ها.
A4	محو تدریجی صوت	کاهش تدریجی صدای دیژتیک یا غیردیژتیک تا سکوت یا نزدیک سکوت.	روند تدریجی کاهش صدا قابل‌تشخیص باشد.	قطع ناگهانی صدا.	کلوزآپ (۱۳۶۸) – انتقال از صدای خیابان به سکوت دادگاه.

سطح روایی (Narrative Absence)

کد	عنوان	تعریف عملیاتی	معیار ورود	معیار خروج	مثال (فیلم + توضیح)
N1	پایان باز	روایت بدون حل تعارض اصلی یا بدون پاسخ به سؤال کلیدی.	سؤال یا تعارض اصلی بی‌پاسخ بماند.	تعارض اصلی حل‌شده یا پاسخ روشن داده شود.	سرنوشت شخصیت اصلی مبهم می‌ماند – (۱۳۷۶).
N2	حذف بخشی از رویداد	پرش روایی که بخش مهمی از رویداد را حذف می‌کند.	حذف باعث اتکا به حدس یا بازسازی ذهنی بیننده شود.	پرش زمانی کوتاه یا بی‌اهمیت.	خانه دوست کجاست؟ (۱۳۶۶) – بخش مسیر بازگشت احمد بدون نمایش کامل.
N3	ابهام در انگیزه شخصیت	دلیل رفتار شخصیت نامشخص یا چند تعبیری است.	امکان تفسیرهای متعدد بر اساس شواهد روایت.	انگیزه روشن و واحد.	باد ما را خواهد برد (۱۳۷۸) – علت حضور شخصیت اصلی در روستا نامعلوم می‌ماند.
N4	حذف علت یا پیامد	حذف علت یا پیامد یک رویداد کلیدی.	بیننده علت/پیامد را از متن دریافت نکند.	علت یا پیامد صریحاً بیان شود.	کلوزآپ (۱۳۶۸) – حکم دادگاه گفته نمی‌شود.
N5	ورود ناگهانی بدون پیش‌زمینه	شخصیت یا رویداد کلیدی بدون مقدمه وارد داستان می‌شود.	هیچ زمینه‌چینی یا اشاره قبلی وجود نداشته باشد.	ورود با مقدمه یا اشاره روایی.	زیر درختان زیتون (۱۳۷۳) – ورود کارگردان به مزرعه بدون مقدمه.