تاریخ دریافت مقاله: ۰۹/ ۱۱/ ۱۳۹۶
تاریخ پذیرش مقاله: ۲۰/ ۰۱/ ۱۳۹۷

سیدعلی روحانی[۱]، محمدمهدی فیاضی‌کیا[۲]

واکاوی نسبت میان چهره و اخلاق در سینما در چارچوب آرای امانوئل لویناس مطالعهٔ موردی: دو فیلم کلوزآپ و جدایی نادر از سیمین

چکیده

پژوهش حاضر کوششی برای واکاوی ایدهٔ «چهره» به عنوان یکی از امکانات مناسب برای ارزیابی اخلاق در سینمای اجتماعی ایران است. چهره در آرای امانوئل لویناس، عرصه‌ای برای حضور ناگهانی دیگری بر سوژه است. از این رو نسبتی که تصویر با «چهره» برقرار می‌کند این امکان اخلاقی را برای مواجههٔ خاصی با دیگری در سینما فراهم می‌سازد. این پژوهش از خلال بررسی و مقایسهٔ دو فیلم شناخته‌شده در سینمای ایران، کلوزآپ ساختهٔ عباس کیارستمی و جدایی نادر از سیمین ساختهٔ اصغر فرهادی، می‌کوشد تا نشان دهد چگونه سینما امکان مواجهه‌ای نابهنگام و بر مدار نفی حل‌شدن دیگری به نفع سوژه و در نتیجه قبول مسئولیت نامتناهی سوژه در قبال دیگری را فراهم می‌سازد. مسألهٔ اصلی که در این دو اثر به چشم می‌خورد ورود «دیگری‌ها» یا به تعبیر لویناس، شخص سوم، به رابطه است. این ورود نابهنگام، مسألهٔ قانون را به میان می‌کشد. تفاوت میانِ اثر کیارستمی و فرهادی از همین جنبه قابل بررسی است. در هر دو فیلم بر خلاف سنت رایج سینمای اجتماعی ایران ورود شخص سوم به رابطهٔ خویشتن و دیگری باعث می‌شود تا مباحث نظری اخلاق به عرصه‌ای عملی‌تر کشیده شود؛ عرصه‌ای که به‌خوبی در شیوهٔ مواجههٔ این دو فیلم با مسألهٔ قانون و عدالت به آزمون درآمده است.

کلیدواژه‌ها: چهره، اخلاق، دیگری، لویناس، کیارستمی، فرهادی

[۱] دانشیار دانشکدهٔ سینما و تئاتر دانشگاه هنر، تهران، ایران.
E-mail: alirouhani1@yahoo.com

[۲] دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشگاه هنر، تهران، ایران.
E-mail: mahdi.fayyazikia@yahoo.com

مقدمه

چهره از کلیدواژه‌های امانوئل لویناس فیلسوف فرانسوی است که اخلاق را در دستگاه فلسفی خود می‌کاود. چهره خصیصه‌ای دوگانه دارد. از سویی چهره همان چهرهٔ ظاهری انسان است که احساسات و عواطف او را باز می‌نمایاند. این چهره که لویناس از او همچون تصویری در پنجره یاد می‌کند، تصویری برای عرضه‌داشت و بازنمایی است. برای لویناس این چهرهٔ مادی، بیش از هر چیز، ردّی از عبور و گذرِ دیگری است. از این رو هرگز امرِ حاضر نیست بلکه همواره در گذشته قرار دارد (Levinas, 1987a, xxvi).

اگر دیگری همواره در گذشته قرار دارد، حذف دیگری، که پروای بنیادینِ لویناس است، همواره با حضور با خویشتن حصل می‌شود؛ حضوری که راه را بر هر تجلی دیگری مسدود کرده و دیگری را چونان صدایی از درون خویشتن بازشناسی می‌کند. از این رو کلیت فلسفهٔ غرب برای لویناس چنین است: فروکاستِ دیگری به همان، با نهادنِ واسطه‌ای در میان این رابطه (نفس با دیگری) و وضعیتی خنثی که فهم وجود را تضمین کند.

لویناس ایدهٔ «همان» را در برابرِ دیگری در تعلیماتِ سقراط چنین صورت‌بندی می‌کند: «چیزی از دیگری دریافت نمی‌کنم بلکه هر چه هست از درون من است انگار که هر چه از بیرون بر من وارد می‌شود از روز ازل در مالکیت من بوده است. [تا] از کسی چیزی دریافت نکنم، یا [در واقع] آزاد باشم»؛ و آزادی سقراطی نیز برای او بیش از آنکه خودانگیختگی اراده باشد معنای غایی خود را در ثبات و ماندگاریِ «همان» می‌یابد، که همانا «عقل» باشد (Levinas, 1979, 43).

آیا تصویر سینمایی از هستی‌شناسی اخلاقی برخوردار است یا اساساً سرشتی غیراخلاقی دارد؟ این پژوهش می‌کوشد تا این پرسش را از طریق کاوش ایدهٔ چهره در دستگاه فکری لویناس و به کمکِ بررسی تحلیلیِ برخی از آثار مهم سینمای ایران که چهرهٔ انسانی در آن‌ها نقشی اساسی دارد، مورد مطالعه قرار دهد. به باور لویناس چهره در برابرِ نگاه مقاومت می‌کند چرا که «نمی‌تواند تبدیل به محتوا شود» (Levinas, 1985, 86–87). حال این پرسش مطرح می‌شود چگونه فرض بنیادینِ سینما که چهرهٔ انسان را در زمرهٔ مهم‌ترین اهداف نگاهِ خود قرار می‌دهد اساساً فرضی اخلاقی است و چنان‌که در دستگاه فلسفی لویناس مقرر است، آیا نگاهِ خیرهٔ دوربین به چهرهٔ انسانی آن را به چیزی فرودست، به بخشی از دانسته‌های پیشینی سوژه، به تجربیاتِ حواس و دستگاهِ ادراکی او نمی‌کاهد؟

چارچوب نظری

مفهوم چهره در دستگاه فکری لویناس

لویناس در کتاب معنا و حس (۱۹۶۴) مراد خود را از چهره چنین تقریر می‌کند: «دیگری که خود را چنان‌که هست در چهره باز می‌نماید، از خلال ماهیتِ ظاهریِ خود به بیرون می‌تراود، همچون موجودی که پنجره‌ای را باز کند که در آن پنجره پیشاپیش چهره‌اش صورت یافته است. حضورش از خلال خلع‌کردنِ خویش از قالبی است که پیشاپیش در کار متجلی‌کردنِ اوست...» (Levinas, 1996, 53)

چهره برای لویناس، اصطلاحی است که برای مواجههٔ خویشتن با انکشاف دیگری وضع شده است و دشوار می‌توان برای آن جنبهٔ مادی قائل شد. با این وجود خودِ او گاه از چهره به طریقی سخن گفته که گویا از این اصطلاح همان سیمای ظاهر دیگری یا حتی بدنِ او را مراد کرده است. (علیا، ۱۳۸۸، ۱۲۲–۱۲۳) به تعبیر کالین دیویس، از شارحین لویناس، چهره حاجتِ لویناس را برای شناسایی طریقی که امکان توصیف رابطهٔ خویشتن با دیگری را میسر سازد تأمین می‌کند. به حیث مادی، چهره بخشی از بدنِ

دیگری است که بیش از دیگر بخش‌ها «رؤیت‌پذیر» است و در عین حال، بیش از هر بخش دیگری، «بیانگر». در عین حال، چهره، برای لویناس، هرگز دیده نمی‌شود؛ یا متعلقِ تجربه به معنای حسی، نسبی و خودمحورانهٔ این اصطلاح قرار نمی‌گیرد (دیویس، ۱۳۸۶، ۹۳).

در آرای لویناس مواجههٔ سوژه با دیگری، صرفاً بحثی برای نظریه نیست بلکه مواجهه‌ای چهره به چهره و واقعی است و جنبه‌ای انضمامی دارد. «چهره» وجهی است از یک «دیگری» خاص که بر من آشکار می‌شود و خاص‌بودگی او را آشکار می‌کند. در حیاتِ روزمرهٔ ما، آنچه از قلم افتاده، پنهان شده، یا به فراموشی سپرده شده، نه یک بحثِ نظری یا یک مفهوم، بلکه حضورِ «چهره»ی دیگری است. چهره همان وجه از یک دیگری خاص است که مسئولیتِ مرا نسبت به او برمی‌انگیزد (Morgan, 2007, 61). در عین حال چهره خصلتی دارد که به چنگِ سوژه در نمی‌آید. مظروفِ ظرفِ سوژه نمی‌شود. از محتواشدن سرباز می‌زند. پس قابلِ «فراگیری» یا دربرگیری نیست. چیزی نیست که دیدنی باشد. در عین این سویهٔ انضمامی خود، نه آن چیزی است که غیریتِ خود را در حیطهٔ سوژه درآورد. دیگری بی‌نهایت استعلایی و بی‌نهایت بیگانه است؛ «چهرهٔ» دیگری که تجلی اوست، فراتر از جهانِ مشترکِ ما می‌رود (Levinas, 1979, 194). اما تفاوتی که لویناس میانِ ایدهٔ «چهره» و سیمای ظاهری ملموس قائل است از ناپدیداری چهره برمی‌خیزد. چهره چیزی قابل فهم نیست، بلکه تنها برای پاسخگویی سوژه است (علیا، ۱۳۸۸، ۱۲۴).

قدر متیقن، ارتباط با یک «موجود» در واقع احضارِ چهرهٔ اوست. در چهره، دیگری در برابرِ قدرتِ ما مقاومت می‌کند، در برابرِ میلِ ما به کشتن، چرا که چهره کاملاً برهنه است (و از نظرِ لویناس، این برهنگی، صرفاً یک استعارهٔ لفظی نیست) و خود همچون فرمانِ نهی آشکار می‌شود. پرسش‌هایی که او مطرح می‌کند، بر وجهِ دیداری چهره، در عینِ اینکه چهره همانِ چهرهٔ مرئی مشهور نیست، تأکید می‌کند: «آیا چیزها می‌توانند چهره داشته باشند؟ آیا هنر فعالیتی نیست که به چیزها چهره می‌بخشد؟ نمای خانه‌ای که به ما می‌نگرد چه؟» (Levinas, 1998, 10).

تبیین لویناس از چهره از طریقِ مفهوم خداوند در اینجا به نظر راهگشا می‌رسد: «او [خداوند] نقطهٔ ثابتی است در بیرون از جامعه، که قانون از آن می‌آید: او هرگز تجسم نمادینِ وجدانِ اخلاقی من نیست. آیا پیش از اینکه [واژهٔ] "ما" ملفوظ شود، "وجدان اخلاقی" وجود داَشته است؟ آیا به قطع می‌توان گفت که "وجدان اخلاقی" را می‌توان از "فرمانِ دریافتی" از سوی دیگربنیادیِ معین، [یعنی] از رابطه با "دیگری"، با خارجیت، جدا کرد؟ ...امر مطلقی که حافظِ عدالت است، همان امرِ مطلقی است که هم‌سخنِ ماست. حالتِ وجودِ او و حالتی که حضورش را می‌نمایاند، شامل این است که چهره‌اش را به سوی من بگرداند، [شاملِ] این که "چهره" باشد. به همین جهت است که امر مطلق، یک فرد است» (Ibid, 21–22).

ملاحَظه گردید که چگونه لویناس «چهره» را آن وجه خدایگونِ دیگری می‌بیند که خطاب به ما فرمانِ اخلاقی می‌دهد و ما را از ستم باز می‌دارد. اما همین‌جا هم باید محتاط بود چون لویناس چهره را همچون خدایی پنهان که همسایه را بر سوژه تحمیل می‌کند، و چهرهٔ دیگری را همچون بازنمایی امر الهی و واسطهٔ بینِ ما و خدایِ پنهان بازتعریف می‌کند نمی‌شناسد و قبول ندارد (Morgan, 2007, 184). با این حال، تبیینِ الهیاتی لویناس جنبهٔ انضمامی چهره را مؤکد می‌کند: در جایی که لویناس به «حساسیت» در قبال دیگری اشاره می‌کند، این حساسیت با وجوه ملموسی چون تسهیم نانی که می‌خوریم با دیگری سر و کار دارد. او این ایده را به فرازهایی از کتاب مقدس (اشعیا، ۵۸) پیوند می‌دهد: «تقسیم نان با گرسنگان، استقبال از مفلوکان در خانه‌ات» (Levinas, 1981, 74). اهمیتِ تأکید بر سویهٔ ملموس چهره و دیگری هم از اینجا برمی‌خیزد که او رابطهٔ اخلاقی با «دیگری» را اساساً فقط در این سطح میسر می‌داند و نه سطحِ معرفت و آگاهی. چرا که لویناس سوژهٔ انسانی را سوژه‌ای بدن‌مند می‌داند که بدن‌مندی او در تقویم اَو

سهیم است؛ سوژه‌ای دارای گوشت و خون، که گرسنه می‌شود، و تشنه می‌شود، که رنج می‌کشد، که میل و نیاز را تجربه می‌کند و از چیزها محظوظ می‌شود (علیا، ۱۳۸۸، ۸۵).

برای تحلیل نسبت سینما و مفهوم چهره همین بدن‌مندی و چهرهٔ ملموس است که ضرورت دارد و با این سطح از اعتنای لویناس به تجربهٔ ملموس اخلاقی و نیز با تعبیر لویناس از هنر به مثابه فعالیتی که چهره می‌بخشد و با در نظر گرفتنِ اینکه هنر عموماً فعالیتی مادی و ملموس است می‌توان فرض کرد که وجه ملموسی از چهره را می‌توانِ مورد بررسی قرار داد که هر چند در تطابق کامل با سیمای ظاهری انسان –یا حتی اشیا– نباشد اما کاملاً نیز از چنین تطبیقی گریزان نیست.

به طور بنیادین، حکمِ اخلاقی لویناس برای چهره، ششمین فرمان از ده فرمانِ مکتوب در تورات است. فرمان: «قتل مکن». بَه نزد لویناس، «کلام» دربارهٔ چهره بر تصویر تقدّم دارد. او می‌گوید: «دیدنِ چهره پیشاپیش حاوی شنیدنِ "قتل مکن" است، و شنیدنِ "قتل مکن" حاوی "عدالت اجتماعی"» (Levinas, 1997, 8–9). این کلام تنها در صورتی بر سوژه خطاب می‌شود که چهره‌ای در کار باشد. اما این چهره آیا قابل بازنمایی است؟ در مسألهٔ بازنمایی چهره، فرمان دیگری از ده فرمان نیز به طریقی بسیار پررنگ در کار مداخله است. بازنمایی چهره، دومین فرمانِ از ده فرمانی تورات را یادآوری می‌کند. این فرمان حاکی از نهی تصویرگری برای خداوند است که برخی از آن همچون منعی بر بازنمایی چهره یاد کرده‌اند.

لیبی سکستون در پژوهشی پیرامونِ بازنمایی سینمایی هولوکاست و ایدهٔ لویناسی چهره تصریح دارد که شخص لویناس در عین اهمیت بسیاری که برای فرمان دوم قائل بوده (او این فرمان را برترین فرمانِ توحید می‌دانست) در تعمیم این فرمان به خارج از پس‌زمینهٔ کتاب‌مقدسی و بازنمایی هر تصویر دیگری –به جز تصویر خداوند– محتاط بوده و آن را فقط در چارچوب دینیِ مورد نظر (یعنی منع ساخت تصویر خدایان که منجر به ساخت بت می‌شود) فهم می‌کرده است (Saxton, 2007, 4). اما لویناس در این بدبینیِ یهودیت به بازنماییِ تصویر، سببی می‌یابد که برخاسته از نکوهش آن حالت تقلیل‌گرای اندیشه است که گرایش دارد فهم‌پذیری را به معرفت فروبکاهد. در چارچوب بازنمایی شیء اجازه می‌دهد که وجهی نمایشی داشته باشد و به تعبیر انضمامی، اجازه می‌دهد تا به سوی آن انگشت اشاره گرفته شود (Ibid).

اما چهره امکان اشاره ندارد. به گفتهٔ لویناس، چهره، به قطع، قابل تقلیل به چهرهٔ فیزیکی نیست. خصیصهٔ تصویری را نمی‌توان به چهره نسبت داد چرا که در «دیدنِ» چهره، ما «دیگری» را ارزیابی کرده و ناخواسته به چارچوبِ تصوراتِ خودمان تقلیل می‌دهیم که کاملاً بر خلافِ برداشتِ لویناس از چهره است. چهره، اتفاقاً، در مواجهه با صورتِ فیزیکیِ دیگری، از ما و از نگاهِ ما می‌گریزد. چهره آن امرِ غیرقابل تقلیل در دیگری است که بر ما ظاهر می‌شود. به تعبیری، دیگری، هر چند قابل دیدن است، اما قابلِ تقلیل به آنچه از او دیده می‌شود نیست. دیگری، هرچند بدن‌مند است اما بیش از حاصل‌جمعِ اعضایِ فیزیکی بدنِ اوست. از سویی، دیدن، به نوعی تملّک و داشتن است، حتی اگر صرفِ پیشِ چَشم داشتن باشد. امر بصری، در سوژه، گواریده می‌شود، پس غیریتِ دیگری از رویت‌پذیری نشأت نمی‌گیرد. دیگری از طریقِ رؤیت در جهانِ سوژه آشکار نمی‌شود، اما باید به نحوی خود را به جهانِ سوژه تحمیل کند چرا که می‌دانیم جهانِ سوژه با حضورِ دیگری مختل و محدود می‌شود. این چهره است که دریچهٔ ورودِ ناخواستهٔ دیگری به جهانِ سوژه می‌شود. تعبیر دیگر برای فهم چهره را، به نقل از شارحانِ لویناس، چنین می‌توان پیش نهاد: عبارتِ «چهره» حاکی از طریقی است که در آن «نمایاندنِ» دیگری به من بر سراسرِ ایدهٔ دیگری در من تقدم می‌یابد. رابطه‌ای از جنسِ «چهره به چهره» حاکم می‌شود که مفهومِ همسایگی در آن قابلِ درج در یک تمامیت نیست؛ بلکه رابطه‌ای می‌سازد که حاکی از فرمان‌ها و داوریَ‌های نامتناهی است. چهره، به این ترتیب، تقدمِ فلسفیِ هستنده[1] بر موجود[2] را نشان می‌دهد. (Hand, 1990, 6).

طرح مسأله

بازنمایی انسان‌زدایی‌شده از چهره در سینمای امروز

برای ورود به بحث ویژگی‌های خاص چهره در مطالعهٔ موردی پژوهش شایسته است که بیشتر به کارکردهای بازنمایانهٔ چهره در سینما بپردازیم. در تحلیل لویناسی از این موقعیت قلمرو دیگری از چهره‌زدایی یا انسان‌زدایی از چهره آشکار می‌شود؛ چهره به مثابه ابزاری برای برانگیختنِ احساس سوگواری، تحریک به یک فعالیت، یا ایجاد شادی. از این رو غیریتِ مطلقِ دیگری در آن شکل غایی خود که هیچ‌وقت قابل دسترسی و فهم نیست، به ابزاری برای اعمالِ سلطه از سوی سوژه بدل می‌شود. این رابطه همان است که بوبر از آن ذیل عنوانِ «من–آن» یاد می‌کند؛ رابطه‌ای شامل استفادهٔ بنیادین از جهان، کشیدنِ عصارهٔ آن، فریب‌دادنِ آن. در این رابطه جهان خود را همچون برده‌ای در برابرِ اربابِ قدرتمندِ خود (من/سوژه) تسلیم می‌کند (Cohen, 1957, 50).

این شکل از رابطهٔ ارباب و برده میان سوژهٔ مقتدر و غیریتِ دیگری در تصویر سینمایی نیز قابل تصور است. بسیاری از فیلم‌ها واجد چنین تصاویری هستند. تصاویری که قرار است کارکرد ایدئولوژیک به معنی برانگیختن یک حس داشته باشند. در اینجا چهره دیگر واجد حکم اخلاقی نیست. چهره بیش از هر چیز حکمی ایدئولوژیک دارد و مخاطب را برای عملی می‌انگیزاند که آن عمل نیز عملی توده‌ای است و در واقع نه فردیت مخاطب، بلکه حضور مخاطب به عنوان یکی از هزاران است که مورد نظر است.

لویناس در مرحله‌ای از روایتِ خود از سوژه و مواجهه‌اش با دیگری، سوژه را در وضعیتی فرضی همچون بهشت عدن می‌نماید؛ وضعیتی که جهان هنوز عرصهٔ کامرانی سوژه است و سر و کلهٔ دیگری در افقِ آن پیدا نشده است. به تعبیر لویناس، سوژه در آن مرحله، سرشار از حس تسلط بر وجود است و بسیار حسود و بخیل (Levinas, 1987b, 52). شیوهٔ درجهان‌بودن، برای این سوژه، «کامرانی» است. سوژه به‌تمامی از تنعمات حظ می‌برد و در جهان، وضعیتِ درخانهٔ‌خویشتن‌بودن را دارد (Morgan, 2007, 41). سوژه در مقام استفاده از ابزار در چنین مقامی قرار دارد. کامرانی مطلق که هیچ‌گونه بروز دیگری را بر نمی‌تابد. دیگری فقط در صورتی در پیش دوربین قرار می‌گیرد که بتواند نوعی از رابطه را که او می‌خواهد به او بدهد. این رابطه عملاً هر رابطه‌ای می‌تواند باشد. جزئیاتِ آن دیگر اهمیتی ندارد. سینما به شکلی کاملاً عریان کامرانی بی‌حدومرزِ سوژه را به نمایش می‌گذارد و شکل رابطه همان است که بوبر به شکل «من–او» یاد کرده است، یعنی رابطه‌ای ابزاری میان ارباب و برده.

نمونهٔ این رویکرد را می‌توان در تصاویر برخی از آثار سینمای مجلل امروز و به‌ویژه در گونه‌های علمی تخیلی و تاریخی مشاهده کرد. در این نوع آثار و به‌ویژه در صحنه‌های رویدادها، انبوه جمعیت حاضر در صحنه فیلم اگر چه به ظاهر حضور دارند، اما چهره ندارند و جمعیت دشمنان درون داستان توده‌ای است که خود را به مثابه شر باز می‌نمایاند. امروزه این پدیده به کمک امکانات تکثیر دیجیتالی بیشتر وجه غیر اخلاقی یافته است.

تحلیل گونهٔ فیلم جنگی می‌تواند بیشتر از ایدهٔ لویناسی بهره بگیرد, چرا که بخش مهمی از فیلم‌های جنگی نمونهٔ بهتری برای نمایش نحوهٔ ساخت این کلیت کاذب هستند. در این آثار با مواجههٔ قهرمان و دشمن، دیگریِ متخاصم به شکل توده‌ای بی‌شکل آشکار می‌شود. به تعبیری، تمامیت‌سازی لویناسی یا آنچه او از آن به «فروکاست هر تجربه به عنصری از خاطرات» (Levinas, 1987b, 68) تعبیر می‌کند در صورت سینمایی خود به شکل توده‌سازی خود را نشان می‌دهد. لویناس دربارهٔ جنگ می‌گوید، «جنگ کمین است. کارش گرفتن مادهٔ دیگری است یعنی آنچه را در او نیرومند و مطلق است از طریق آنچه در او ضعیف است به دست بگیرد. جنگ در پی پاشنهٔ آشیل است. دیگری یا خصم را با منطق محاسباتی می‌نگرد همچون

مهندسی در کار سنجش نیرویی که برای ازبین‌بردن تودهٔ دشمن لازم است. توده‌کردن دیگری همان چیزی است که رابطهٔ جنگ را توصیف می‌کند و تقریباً خشونت کار را» (Levinas, 1987a: 19).[۳]

به نظر می‌رسد قهرمان داستان در چنین سینمایی در وجه استعاری کارکرد فاعل شناسا را در متون فلسفی ایفا کرده است. از این رو اگر از منظر لویناسی به این صحنه بنگریم، قهرمان در چنین آثار سینمایی همواره در کار تمامیت‌سازی است. تمامیت‌سازی به آن معناست که معرفتِ قهرمان، همهٔ اجزای متنوع و متفاوت جهان را در خود می‌گوارد و هر آنچه بیرون از سوبژکتیویتهٔ قهرمان قرار دارد به دانش و صورت‌بندی او از جهان فروکاست می‌یابد.

در این آثار، «دیگران» به صورت یک جمع با یک خصوصیت مشترک شناخته می‌شوند. این خصیصهٔ مشترک در واقع نقش همان توده‌سازی را ایفا می‌کند. مثلاً در همهٔ نمونه‌های ذکر شده، «دیگران» واجد نوعی فراموشیِ حقیقت هستند یا آنچه در ادبیات دینی از آن به «غفلت» تعبیر می‌شود. این خصیصهٔ مشترک موجب می‌شود تا هیچ تفاوت معناداری میانِ اشخاص و فردیت‌ها دیده نشود و همه‌چیز به همان خصیصهٔ بنیادین تحویل شود که واجد نوعی خشونت است. لویناس این خشونت را چنین توصیف می‌کند: «... خصیصهٔ عمل خشن، خصیصهٔ استبداد، چنین است که فرد با چیستی کنش مواجه نمی‌شود. دقیق‌تر بگوییم: فرد چهرهٔ دیگری را نمی‌بیند، بلکه آزادی دیگری را همچون نیرویی وحشی می‌یابد. شخصیت مطلق دیگری را از طریق "نیروی او" شناسایی می‌کند. چهره، صورت، در حقیقت همان واقعیتی است که با من مخالفت می‌کند و مخالفتش نه به خاطر تجلی‌اش بلکه به خاطر نحوهٔ وجودش است، یعنی مخالفتی هستی‌شناسانه است. به خاطر مخالفتش است که در برابر من مقاومت می‌کند و نه اینکه به خاطر مقاومت‌کردن، با من مخالف باشد. یعنی مخالف از طریق ایستادنش در برابر آزادی من شناخته نمی‌شود. [بلکه] مخالفت او مقدم بر آزادی من است که باعث می‌شود آزادی من به مرحلهٔ عمل در بیاید» (Levinas, 1987a, 19).

تحلیل داده‌ها

در تحلیل دو فیلم کلوزآپ (عباس کیارستمی، ۱۳۶۸) و جدایی نادر از سیمین(اصغر فرهادی، ۱۳۸۹) به سه وجه ممیز این آثار اشاره می‌کنیم و می‌کوشیم تا در واکاوی متن این دو اثر نشان دهیم چگونه این دو اثر به واسطهٔ این خصایص با بخش عمده‌ای از سنت سینمای اجتماعی ایران فاصله برقرار می‌کنند. همچنین در انتهای تحلیل، تفاوت بنیادینِ میان نگاه کیارستمی و فرهادی را در دو اثر ذکرشده به بحث خواهیم گذاشت.

ابتدا متذکر شویم آنچه در سینمای اجتماعی به عنوان «تیپ‌سازی» شناخته می‌شود فروکاستن یک شخصیت بر حسب ارجاع به جهان بیرون از متن است. برای نمونه در یک فیلم اجتماعی که مسألهٔ رابطهٔ بین جوانان را طرح می‌کند، نیروهای اجتماعی که بر سر راه قهرمانان فیلم قرار می‌گیرند بیش از آنکه واجد هویتی فردی باشند تصاویری هستند که پیشتر در متن اجتماع شناخته شده بودند و مخاطب به واسطهٔ آنچه در اجتماع می‌شناسد این نیروها را بازشناسی می‌کند. به این ترتیب، این نیروها فاقد هرگونه هویت فردی، بنا به تعبیرات لویناس، پیشاپیش در دانش و معرفت مخاطب حضور دارند و توسط او مصادره شده و تبدیل به یک کلیت می‌شوند. برای نمونه در سگ‌کشی (۱۳۷۹) اثر بهرام بیضایی، هر یک از شخصیت‌های فیلم که بر سر راه شخصیت اصلی قرار می‌گیرند در واقع بیشتر نمادی هستند که مخاطب را به نمونه‌های واقعی بیرون از متن ارجاع می‌دهند. در واقع این شخصیت‌ها بدون اینکه خصیصهٔ فردی داشته باشند درون دانش، تجربه و خاطرات مخاطب ساخته شده و از پیش حضور دارند. برای همین مواجههٔ قهرمان با این نیروها در واقع مواجههٔ ما با همان چیزهایی است که از پیش می‌شناخته‌ایم و هیچ

غیریتِ راستینی در میان نیست. تقریباً در اغلب آثار برجستهٔ سینمای اجتماعی ایران با صورت‌بندی مشابهی از شخصیت‌های غیراصلی روبه‌رو هستیم و برای همین این شخصیت اصلی است که در حکمِ سوژه و فاعل شناسا فرمانروای مطلق متن است و هر آنچه در متن ظاهر می‌شود در واقع چیزی نیستَ جز آنچه پیشتر در تجربه و دانش او –یا در واقع ما به عنوان مخاطب– حضور دارد. دیگری‌هایی که در برابر شخصیت اصلی ظاهر می‌شوند جنبهٔ حقیقی ندارند، صورت‌هایی مثالی هستند که توسط ذهنیت سوژه بر پردهٔ سینما تابیده شده‌اند.

درست در همین‌جا است که کلوزآپ و جدایی نادر از سیمین از سنت سینمای ایران به طور اعم و سینمای اجتماعی ایران به طور اخص فاصله می‌گیرند.

در کلوزآپ مشاهده می‌شود چگونه فیلم‌ساز با احتیاط از توده‌سازی نیروهای درگیر در متن خودداری کرده است. استراتژی او برای دستیابی به چنین وضعیتی، استفاده از ظرفیت‌های فیلم مستند بوده است. در فیلم مستند گزارشی، کارگردان می‌کوشد با حداقل مداخله در موضوعات خود، به آنان اجازه دهد چنان‌که می‌اندیشند سخن بگویند. برای همین طبقه‌بندی فیلم، جایی در میانهٔ مستند و داستانی، شگردِ روایی غریبی را به همراه دارد. شخصیت اصلی، حسین سبزیان، به هیچ وجه سوژهٔ مقتدر آثار اجتماعی نیست که دیگری‌های اجتماعی مطابق تصورات او تجسم یافته باشند. نیروهای مخالف او نیز (خانوادهٔ آهنخواه) هرکدام واجد نقطه‌نظر خاص خود هستند که منطقی می‌نماید. تفاوت طبقاتی شدیدی که میان حسین سبزیان و خانوادهٔ آهنخواه وجود دارد، شکافی پرنشدنی در سطح فیلمنامه ایجاد می‌کند که باعث می‌شود نقطه‌نظر هیچ‌یک از طرفین به عنوان نقطه‌نظر اصلی و غالب بر فیلم نباشد. از یک سو هر دو طرف شبیه چهره‌هایی هستند که در اجتماع می‌شناسیم و از سویی در چارچوبِ تصورات یکدیگر در نمی‌آیند. اساساً در مورد سبزیان که شخصیت اصلی قصه است هیچ‌گاه نمی‌فهمیم که دقیقاً چه نگاهی نسبت به خانوادهٔ آهنخواه دارد. سبزیان حتی از موضوع فرودست به قصور خود آگاه است. در طرف مقابل، خانوادهٔ آهنخواه که احساس خسارت می‌کند نیز هرچند سعی می‌کند دربارهٔ انگیزه‌های سبزیان داوری کند اما او را به هیچ‌یک از دانسته‌های پیشین ما از شخصیت‌های مشابه ارجاع نمی‌دهند. شکاف میان دو طرف چنان پررنگ است که گویا نه زبان هم را می‌فهمند نه اساساً قادر هستند یکدیگر را در چنان طبقه‌بندی‌هایی قرار دهند که امکان توده‌سازی فراهم آید. سمت سوم، یعنی دادگاه که توسط یک قاضی روحانی نمایندگی می‌شود نیز نسبت به این پرونده هیچ احساس خاصی ندارد. قاضی آشکارا به کارگردان می‌گوید که پرونده‌های جالب‌تری هستند و این پرونده چندان ارزش حقوقی ندارد. در دادگاه نیز قاضی می‌کوشد تا میان دو طرف صلح برقرار کند و حتی به نظر می‌رسد اساساً حوصلهٔ رسیدگی به چنین پرونده‌ای را ندارد و هیچ تصور خاصی نسبت به طرفین دعوا در او نیست جز اینکه احتمالاً وقت او را بر سر مسأله‌ای کم‌اهمیت تلف می‌کنند. شباهت این موقعیت با موقعیت بنیادین جدایی نادر از سیمین اصغر فرهادی قابل ذکر است. در آنجا نیز دو طرف دعوا از دو طبقهٔ اجتماعی کاملاً متفاوت هستند که به هیچ وجه زبان هم را نمی‌فهمند، اما این طبقه‌بندی باعث نمی‌شود که شبیه هم باشند. همچنان‌که نادر برای حفظ زندگی خود دروغ می‌گوید یا در سمت مخالف حجت حاضر است بدون اطمینان از اینکه مقصر واقعی نادر بوده یا نه، از او خسارت بگیرد، سیمین هم از این سو از این وضعیت دروغ‌آمیز به تنگ آمده و در پی رفتن از کشور است و راضیه نیز در سوی دیگر حاضر نمی‌شود درحالی‌که نسبت به مقصربودنِ نادر تردید دارد از او خسارت بگیرد. هر یک از شخصیت‌ها در جهان متفاوت خود زندگی می‌کنند و به‌واقع یکدیگر را نمی‌شناسند. برای همین برای یکدیگر پیش‌بینی‌ناپذیر هستند. سمت سوم، یعنی قانون، نیز در این دعوا حضور دارد. قاضی این پرونده نیز فردی کم‌حوصله است که سعی می‌کند ماجرا را حل

و فصل کند اما به نظر می‌رسد از تمام این مسأله –و یا حتی پرونده‌های دیگرش– دچار خستگی است. حتی فردی که ظاهراً نمایندهٔ قانون و حاکمیت است نیز چنان بازنمایی نشده که بتوانیم او را مطابق با دانش پیشینی خود بازشناسی کنیم. حتی در انتخاب نوع نماها، هر دو فیلم با تأکید بسیار بر نماهای داخلی و به‌حداقل‌رساندن نماهای خارجی، جامعه و مردم، حتی به شکل بصری نیز کوشیده‌اند از نمایش تصویر شهر و تودهٔ مردم خودداری کنند. «پرهیز از توده‌سازی» به این ترتیب اولین خصیصهٔ مهم این آثار است.

خصیصهٔ بعدی، البته تالی خصیصهٔ نخست است. اگر مؤلف بتواند از توده‌سازی پرهیز کند و دیگری‌های متن را در دل تمامیت نگذارد، این به آن معناست که خودِ این دیگری‌ها نیز به یک تمامیت بدل نمی‌شوند بلکه ناتمام می‌مانند. بازنمایی دیگری در کلوزآپ و جدایی نادر از سیمین همواره با شکست این بازنمایی همراه است. اگر خصیصهٔ قبلی، یعنی پرهیز از توده‌سازی در کلیتِ متن و وضعیت دراماتیک شخصیت‌ها نسبت به هم قابل شناسایی بود، خصیصهٔ دوم با نشانه‌گذاری است که فهم می‌شود. برای مثال، در کلوزآپ آشکار از محدودیت دوربین سخن گفته می‌شود. در دادگاه، تنها دو دوربین وجود دارد. دوربینی که دادگاه را به تصویر می‌کشد و دوربینی که با زاویهٔ بسته‌تر رو به حسین سبزیان است. تصاویر این دو دوربین از نظر کیفیت و نور متفاوت‌اند و به نظر می‌رسد دوربین شخصی‌تر با افت کیفیت رنگ و نور همراه است. یا در نشانه‌گذاری فرمال دیگر، گفت‌وگوهای سبزیان در انتهای فیلم دچار قطع و وصل می‌شود. گروه فیلم‌برداری قادر نیستند بشنوند که او چه می‌گوید. در این میان فاصله‌ای هست. کارگردان به زندگی شخصی سبزیان ورود نمی‌کند، او را در معرض واکاوی روان‌شناسانه نمی‌گذارد و حریم خصوصی او را حفظ می‌کند. در این فرایند، طبیعتاً بازنمایی چهرهٔ او نیز به سرانجام نمی‌رسد. هیچ‌گاه نه منزل او را می‌بینیم و نه به محیط زندگی او نزدیک می‌شویم. در مورد خانوادهٔ سبزیان نیز هرچند فرازهایی از مشکلات اقتصادی آنان را می‌شنویم اما به‌جز آن میزانی که به پرونده مرتبط می‌شود چیزی از زندگانی آنان نمی‌دانیم. زندگانی آنان، به مثابه دیگری مطلق، برای ما در حکم راز باقی می‌ماند. پرهیز از صمیمت، شگردی روایی برای حفظ حریم دیگری و پرهیز از خشونتِ سوژه است. در جدایی نادر از سیمین نیز حضور شخصیت‌ها در مکان بر حسب ضرورت‌های دراماتیک است و نه برای آشنایی هر چه بیشتر با شخصیت‌ها. خانهٔ راضیه و حجت را تا انتهای قصه که نادر و سیمین مجبورند به آنجا بروند نمی‌بینیم. راضیه و حجت آن‌قدر از ما فاصله دارند که اطلاعات چندانی از آنان نداریم. باید اذعان کرد که جدایی نادر از سیمین از حیث فرمال تنوع و شگردهای کمتری در قیاس با کلوزآپ دارد و به این ترتیب بیننده را وا می‌دارد تا در سطح روایی به این شکست بیندیشد. پرهیز از نمایش اطلاعات، در خدمتِ معمّا نیز هست اما خصیصهٔ معمایی جدایی نادر از سیمین، بر خلاف آثار معمایی دیگر عمل می‌کند. در آثار معمایی دیگر، وجود معمّا خبر از شکسته‌شدن یک ارزش جهان‌شمول می‌دهد و حالا کارآگاه یا بیننده در پی یافتنِ جنایت‌کاری است که این ارزش را در هم شکسته است. اما کارکرد معمّا در جدایی نادر از سیمین در خدمتِ مبهم‌کردنِ همین ارزش‌های جهان‌شمول است. با حذف صحنهٔ تصادف راضیه با خودرو، مخاطب که تاکنون نادر را در تنگنای اخلاقی یافته بود با احتمالی کاملاً معکوس مواجه می‌شود: آیا نادر به راستی گناهکار است؟ این ابهام تا انتهای فیلم حل نمی‌شود و همین تمام شخصیت‌ها را در هاله‌ای از ناتمامی و عدم‌قطعیت به جا می‌گذارد.

سومین خصیصه نیز از نخستین خصیصه ناشی می‌شود: عدم استفاده از چهره به مثابه ابزار. ابزار برای لویناس پیش از هر کارکرد دیگری، واجد خصیصهٔ «لذت» و «تمتع» است. «می‌توانم از اینکه ابزاری در دست گرفته‌ام، از کارکردن، از کامل‌کردن چیزی... لذت ببرم» (Levinas, 1979, 152). رابطهٔ ابزاری میان سوژه و غیریت، رابطه‌ای است پیش از آنکه چهره بر او آشکار شود، یعنی ماقبل مواجهه با دیگری. این رابطه، به

تعبیر بوبر، از سنخ «من–آن» است. به تعبیر بوبر که با لویناس در این زمینه هم‌اندیشی داشت این شکل از رابطه، شامل استفاده از جهان و کشیدنِ عصارهٔ آن و فریب‌دادنِ آن است. جهان در این شکل از رابطه خود را همچو برده‌ای در برابر ارادهٔ سوژه به مثابه ارباب قدرتمند تسلیم می‌کند (Cohen, 1957, 50). تنها رابطهٔ «من–تو» و متکی بر مکالمه است که بر وجههٔ ابزاری لگام می‌زند. اما لویناس از آنجا بر بوبر نقد می‌کند که در رابطهٔ مکالمه‌ای، دیگری را همچون «خویشتن» می‌انگارد (در واقع آن را به فرو می‌کاهد) و مسئولیتی متقارن و هم‌اندازه میان من و تو برقرار می‌کند. از نظر لویناس، این مسئولیت، نامتقارن و بار سنگین آن بر دوش سوژه است (Atterton *et al*., 2004, 33). این خصیصهٔ اصلی برای عبور از استفادهٔ ابزاری از چهره است. یعنی چهره، نشانهٔ امری نامتناهی و دست‌نیافتنی است نه چیزی که موضوع تمتّع سوژه باشد.

در کلوزآپ، شخصیت خبرنگار سروش بسیار مشتاق است با به‌دام‌انداختنِ حسین سبزیان خود را خبرنگاری مطرح معرفی کند. حسین سبزیان خود را برای خانوادهٔ آهنخواه به جای یک کارگردان معروف جا می‌زند و چند صباحی آنان را می‌فریبد. خانوادهٔ آهنخواه نیز به نوبهٔ خود خواهان تنبیه او هستند. در جدایی نادر از سیمین نیز این تضاد منافع است که باعث می‌شود نادر دروغ بگوید یا حجت به دنبال استفادهٔ مالی از این وضعیت باشد. درحالی‌که شخصیت‌های این دو فیلم با یکدیگر بر سر منافع مختلف دچار اصطکاک هستند، اما سنت فیلم‌های اجتماعی در سینمای ایران چنین درگیری‌هایی را همچو ابزاری برای انتقال پیام‌های مشخص به کار می‌برد. این پیام‌ها حتی در سطح شفاهی نیز بیان می‌شوند و چنان با موقعیتِ دراماتیک قصه در هم تنیده هستند که مخاطب در می‌یابد سراسر این موقعیت برای بازگویی این پیام طراحی شده بود. فاصله‌ای که در این دو فیلم میانِ اثر و وضعیتِ درگیری شخصیت‌های درون اثر وجود دارد از تبدیل‌شدنِ این شخصیت‌ها به ابزار انتقال پیام جلوگیری می‌کند. طبیعتاً هر اثری با تفسیر مخطاب از آن اثر همراه است. اما این استفادهٔ ابزاری با نگاه لویناس به رتوریک روشن‌تر می‌شود. لویناس رتوریک را یکی از شکل‌های نااصیل گفتار، و از جنس نیرنگ و بهره‌کشی و خشونت و بی‌عدالتی می‌داند. اگر شأنی که لویناس برای رابطهٔ سوژه و دیگری قائل است، رابطهٔ چهره به چهره و از جنس مکالمه –و نه فهم یک طرف از سوی دیگر– است به تعبیر او سخنور نه برای چهره به چهره شدن با دیگری، بلکه به طور غیرمستقیم به او نزدیک می‌شود (علیا، ۱۳۸۷، ۱۱۰). به تعبیر دیگر، یکی از خصیصه‌های رایج در آثار سینمایی، غلبهٔ نوعی از سخنوری است که به قیمتِ رساندنِ پیامی خاص، از هم‌نشین‌کردن و هم‌شأن‌ساختنِ شخصیت‌ها خودداری کرده و به تدریج می‌کوشد تا غلبهٔ گفتار یکی را بر دیگری نشان دهد. برچسب‌هایی همچو فیلم «بی‌سروته» یا «پایان باز و نامشخص» به آثاری از جنس دو فیلم مذکور نه برای این است که این آثار امکان تفسیر را به مخاطب نمی‌دهند بلکه ناشی از آن است که زبانِ فیلم شخصیت‌ها را در چیدمانی نامأنوس قرار داده به نحوی که مخاطب از واکنش‌های آشنا به این شخصیت‌ها ناتوان شده و وضعیت اخلاقی را پیچیده می‌یابد. در واقع به مخاطب آزادی داده می‌شود انتخاب کند و خود نیز در مقام گفت‌وگو و مکالمه با اثر برآید. مخاطب نیز یک دیگری ناآشنا همچو دیگری‌های ناآشنای درون اثر است. در این میانه قرار نیست یکی به نفع دیگری مصالحه کند.

در نهایت اما آنچه کلوزآپ را از جدایی نادر از سیمین متمایز می‌کند نحوهٔ به‌پایان‌رسیدن داستان است. در فیلم فرهادی، جدال میانِ دیگری‌ها به پایان نمی‌رسد. در آزادی و حکم (۱۹۵۳) لویناس می‌نویسد: «قدرتِ خودکامه چنان عظیم است، و کارآمدی‌اش چنان همه‌گیر می‌نماید که در تحلیل نهایی، هیچ است... ماده‌ای که به‌زور در اختیارِ خودکامه قرار می‌گیرد به هیچ روی [دیگر] ماده نیست. کسی در پیش رویش نیست. خودکامه هرگز فرمانی نداده، هرگز کنشی نکرده، او همواره تنها بوده است». خودکامه آن سوژه‌ای است که در جهان او هیچ غیریتی وجود ندارد. پس فرمانی نیز در کار نیست. برای همین است که آزادی به نهادها متوسل می‌شود. به اینکه امر معقول به شکل قانونی مکتوب درآید. «آزادی» از ترسِ خودکامگی سر از

نهادها در می‌آورد. اما او پیش‌بینی می‌کند که ارادهٔ آزاد با قانون که خواستهٔ قبلی ارادهٔ آزاد است به چالش خواهد افتاد چرا که خود را -به عنوان ارادهٔ آزاد- از قانون مکتوب و نهادهای اعمال‌کنندهٔ آن بیگانه می‌یابد (Levinas, 1987a, 16-17). تصویرِ پشیمانیِ سبزیان در برابر نهادِ دادگاه برای نمایش عمومی نوعی احساس درونی را در عرصه‌ای به معرض نمایش عموم می‌گذارد که به قول لویناس محل چالشِ ارادهٔ آزاد با خواست گذشتهٔ خویش است؛ کنشی که می‌تواند طنینی از رفتار همان خبرنگارِ درون فیلم را داشته باشد. این در حالی است که جدایی نادر از سیمین با ایجاد برابری میانِ صدای دیگری‌ها، به همهٔ این صداها اجازهٔ بروز داده و هیچ‌یک در برابر انگشت قضاوت دادگاه در جایگاه پشیمان قرار نمی‌گیرند. طعنهٔ تلخ فیلم نیز در همین‌جا نهفته است. هرگاه که موقعیتی برابر در مواجههٔ میان دیگری‌ها فراهم آید، گویا از امکان آشتی کاسته می‌شود. این همان میل سیری‌ناپذیرِ خویشتن به کامرانی است؛ میلی که لویناس به هوشیاری با ایجادِ مسئولیتِ نامتقارن بر عهدهٔ خویشتن در قبالِ دیگری سعی در مهار و لگام آن دارد.

نتیجه‌گیری

تفاوت کلوزآپ و جدایی نادر از سیمین، به عنوان درام‌هایی که با مسألهٔ قانون و دادگاه روبه‌رو هستند، با بسیاری از آثار، نه در ویژگی‌های تکنیکی که در رویکردِ آنان به هستی‌شناسی موضوعاتِ خود است. این مهم با تمرکز بر ایدهٔ لویناسی «چهره» قابل ادراک است. نخست، این آثار، به چهره‌ها فردیت می‌دهند و از محو آنان در توده‌ای بی‌شکل خودداری می‌کنند. دوم، این آثار، بر شکستِ بازنمایی چهره تأکید می‌ورزند. سوم، این آثار، بر فقدان در چهره‌هایی که باز می‌نمایانند تأکید می‌کنند؛ فقدانی که نشان می‌دهد وجهی از چهره در این شخصیت‌ها وجود دارد که قابل بازنمایی نیست و همان وجه غیرملموس لویناسی را شکل می‌دهد. چهارم، این آثار از کاربرد ابزاری چهره استنکاف می‌ورزند. یعنی چهرهٔ فرد را برای ایجاد تفسیرهای خاصی که منجر به تبدیل چهره به نماد شود به کار نمی‌گیرند.

در عین حال، میان نگاه کیارستمی و فرهادی دو تفاوت عمده یافت می‌شود. در کلوزآپ، نوع رابطه، در ادبیاتِ لویناسی، رابطهٔ خصوصی است و میانِ «من و تو» شکل گرفته است. در این رابطه بخشایش و فهم نیتِ یکدیگر بر قانون ارجح است و جامعه‌ای ساده‌تر شکل می‌گیرد. درحالی‌که لویناس شکل پیچیده‌تری را مد نظر دارد که در جامعهٔ واقعی متبلور می‌شود و آن حضور «دیگری‌ها» در جامعه‌ای است که رابطه میانِ من و دیگری‌ها شکل می‌گیرد و قانون بر هر گونه عشق و بخشایش برتری دارد. دومین تفاوت این است که در نهایت کیارستمی با نگاه خوش‌بینانه‌ای که به امکانِ فهم دیگری دارد (چرا که در جست‌وجوی خویشتن در دیگری است) آشتی را به عنوان راه‌حل برمی‌گزینَد. این آشتی اما با ندامت و چهرهٔ پشیمان یکی از طرفین رابطه همراه است. درحالی‌که در «جدایی» با ایجادِ آزادی در عرصهٔ مناسباتِ بین دیگری‌ها، حکم اخلاقیِ چهره آشکارتر شده و در عین حال با شکست در ایجادِ آشتی، بر مسئولیت نامتقارن سوژه در قَبال دیگَری تأکید می‌شود.

پی‌نوشت‌ها

1- existent

2- being

۳- چنین است که باتلر دربارهٔ بازتاب رسانه‌ای جنگِ امریکا در عراق می‌نویسد، «به‌راستی عکس‌های بی‌پرده از سربازان امریکاییِ مُرده یا سربُریده در عراق، یا عکس کودکان کشته و مجروح توسط بمب‌های امریکا هر دو در رسانه‌های اصلی منع می‌شوند و جای آن را تصویرهایی می‌گیرند که همیشه از زاویه دید هوایی گرفته شده، نمای هوایی که

چشم‌اندازش توسط قدرت تولیدی به دست آمده و حفظ می‌شود. با این حال، به محض اینکه جنازه‌هایی که توسط رژیم صدام اعدام شده‌اند به نمایش درآید روی جلد نیویورک تایمز می‌روند چرا که بر این پیکرها باید سوگواری کرد. خشم حاصل از مرگِ ایشان به تلاش برای جنگ انگیزه می‌بخشد...» (Butler, ۲۰۰۴, ۱۴۹).

فهرست منابع

- دیویس، کالین (۱۳۸۶)، *درآمدی بر اندیشهٔ لویناس*، تهران، مسعود علیا، موسسهٔ پژوهشی حکمت و فلسفهٔ ایران.
- علیا، مسعود (۱۳۸۸)، *کشف دیگری همراه با لویناس*، تهران، نشر نی.
- علیا، مسعود (۱۳۸۷)، «ساحت اخلاقی زبان در اندیشهٔ لویناس»، *دوفصلنامهٔ فلسفی شناخت*، ۹۷-۱۱۴، پژوهشنامهٔ علوم انسانی، شمارهٔ ۵۹/۱، پاییز و زمستان ۱۳۸۷.

- Atterton, Peter, Calacrco, Matthew, Friedman Maurice S. (2004), *Levinas and Buber, Dialogue and Difference,* Duquesne University.
- Andrews, Geoff (2005), *Ten by Abbas Kiarostami,* London, British Film Institute.
- Butler, Judith (2004), *Precarious Life the Power of Mourning and Violence,* London, Verso.
- Cohen, Arthur A. (1957), *Martin Buber,* Hillary House.
- Dabashi, Hamid (2001), *Close Up, Iranian Cinema, Past, Present and Future,* London, Verso.
- Hand, Sean (1990), *The Levinas Reader,* Cambridge, Basil Blackwell,
- Levinas, Emmanuel (1979), *Totality and Infinity an Essay on Exteriority,* Translated by Alphonso Lingis, The Hague, Martinus Nijhoff.
- Levinas, Emmanuel (1985), *Ethics and Infinity: Conversations with Philippe Nemo.* Pittsburgh, Duquesne University Press.
- Levinas, Emmanuel (1987a), *Collected Philosophical Papers,* Translated by Alphonso Lingis, Martinus Nihoff Publishers, Dordrecht.
- Levinas, Emmanuel (1987b), *Time and the Other,* Translated by Richard A. Cohen, Duquesne University Press.
- Levinas, Emmanuel (1996), *Basic Philosophical Writings,* Eds. Adriaan Peperzak, Simon Critchley and Robert Bernasconi. Bloomington, Indiana University Press.
- Levinas, Emmanuel (1997), *Difficult Freedom, Essays on Judaism,* John Hopkins Jewish Studies, Baltimore.
- Levinas, Emmanuel (1997), *Entre Nous on Thinking of the Other,* Translated by Michael B. Smith and Barbara Harshav, New York, Columbia University Press.
- Macnab, Geoffrey (2009), *Ingmar Bergmann the Life and Films of the Last Great European Director,* New York, I.B.Tauris.
- Morgan, Michael L. (2007), *Discovering Levinas,* Cambridge University Press.
- Saxton, Libby (2007), ‹Fragile Faces: Levinas and Lanzmann›, *Film–Philosophy,* vol. 11, no. 2: 4 pp. 1–14.
- Topolsky, Anya (2015), *Arendt, Levinas and Politics of Relationality*, London, Rowman & Littlefield.
- Zaatari, Akram (1995), ‹Abbas Kiarostami by Akram Zaatari›, Bomb Magazine, Jan 1, 1995, issue 50. Available at:< http://bombmagazine.org/articles/abbas-kiarostami/> [Accessed 6 November 2017]

Received: 2018/ 01/ 29
Accepted: 2018/ 04/ 09

An Analysis of the Relationship between Face and Ethics in Cinema within the Framework of the Immanuel Levinas
Case Studies: Close–up and A Separation

SeyedAli Rouhani, Associate Prof., Faculty of Cinema and Theater, University of Art, Tehran, Iran.
Mohammadmehdi Fayyazikia, P.hD. Candidate.

Abstract

Improvisation has a particularly important position in the practice and tradition of Iranian classical music. In Iran, it is one of the critical areas of improvisation, which has been rarely researched. Musicians cannot explain their improvisation process. The concept and process of Improvisation have always been vague and unknown. It has been mixed with beliefs, mysticism, and traditional attitudes. This paper is a Phenomenological study in a philosophical hermeneutic approach that has introduced some unknown aspects and hidden angles of this specific phenomenon. At first, this research studies pre–concepts, pre–understandings, and prejudices around the phenomenon, then tries to explain and determine the concept of improvisation, its features, and the way to process it. This matter has done by having a historical view of the origin of musical improvisation and finding the inherent characteristics and diversity of the phenomena and examines its similarities and differences with similar phenomena such as composition and literary improvisation. By paying attention to the etymology of the word and the best instances in the history of Iranian music, as well as the stories and anecdotes in the history of Iranian literature relating to musical and literary improvisation, the concept of freedom in improvisation has been studied. This phenomenon has been reviewed with a glimpse of Gadamer's "play" concept, and the idea of Dwelling has been followed in improvisation by considering Heidegger's thought. Finally, improvisation has been studied as an interpretation act. Improvisation is similar to an open dialogue that the interlocutors don't know beforehand what will be said and heard. This dialogue is following some rules; the interlocutors are limited so that they can't say everything, even though they are free in expression. Musical improvisation is the concurrent creation and performance of music; and as concurrent creation and performance of poetry, compliances with the rules and principles of aesthetic tradition and practice also should be compatible with "existing conditions" and "prepared statuses" and appropriate to the time, place and situation where the improviser is. Requirements of becoming an Iranian musical improviser are the genius and necessary mental abilities, learning the techniques and the rules, memorizing Radifs (A repertory of Iranian music) and pieces of Iranian music, development of artistry, musical taste and musical knowledge, thinking about what is learned and analysis of what is memorized and ultimately a lot of effort, practice, endeavor, and experience. Improvisation is an interpretation of Radif, tradition, and practice of Iranian music as well as an interpretation of pre–made pieces and previous improvisations. These are interpretations that give identity to what is interpreted. Improviser dwells within the improvisation world, and it also dwells within the Radif world which, itself dwells within the world of tradition and practice of Iranian music. Dwelling inherently involves adding on, replacing, and altering. Dwelling and interpretation create responsibilities. Musical dialogue is fundamentally ethical in nature so that improvisers must be committed to this ethics.

Keywords: Improvisation, Iranian Classical Music, Phenomenology, Philosophical Hermeneutic.