تکنیک‌های تعزیه راهی به سوی غربی‌زدایی در آثار عباس کیارستمی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱۱/۱۷، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۳/۷

سیدعماد حسینی[۱]، شهاب اسفندیاری[۲]
مرضیه پیراوی ونک[۳]، سناء شایان[۴]

چکیده

رابطه‌ی میان غرب و غیرغرب همواره در دست تغییر و بازتعریف بوده است. در قرن معاصر استعمار غرب بر شرق از طریق دست‌یابی به تکنولوژی انجام شد و پس از آن غربی‌ها به وسیله‌ی عناصر فرهنگی خود، جنبه‌های فرهنگی کشورهای شرق را تحت تاثیر قرار دادند. با اختراع سینما، فیلم‌های غربی و پس از آن تکنولوژی تولید فیلم از غرب به شرق آمدند. فیلم‌سازان غیرغربی بسیاری به تقلید از غرب پرداختند و فیلم‌هایی ساختند که پیوندی با فرهنگ خودشان نداشت. اما اندکی از فیلم‌سازان غیرغربی توانستند از هویت خود، در کالبد سینما بدمند و سینما را از آن خود کنند و تفاوت‌های‌شان را در فیلم‌هایشان به رخ بکشند. در واقع برای آن‌که گفتمانی غیرغربی‌شده شکل بگیرد باید حرکت دوگانه‌ای فعال شود. این فیلم‌سازان، ابتدا حضور کلام مسلط غربی را تشخیص می‌دهند و می‌دانند که نمی‌خواهند از آن تبعیت کنند. سپس به دنبال نسخه‌ای تجویزی برای شکل غیرغربی‌ای می‌گردند که می‌خواهند به سوی آن حرکت کنند. اکنون صداهای غیرغربی در حوزه‌ی عملی و نظری فیلم بسیار واضح و بلند به گوش می‌رسند و تفاوت خود را به رخ می‌کشند. برای آشنایی با این صداها، باید هرکدام از آن‌ها را جداگانه و از موضعی برابر و در زمینه‌ی فرهنگی خودشان، بررسی کرد. در سینمای ایران، می‌توان نمونه‌های موفقی از غربی‌زدایی سینما را در فیلم‌سازی یافت. عباس کیارستمی با سینمایی متفاوت از جریان رایج غربی و با تکیه بر ریشه‌های کهن فرهنگ ایرانی، توانسته است از مرزهای ملی فراتر برود. فیلم‌های او مورد توجه اندیشمندان غربی و غیرغربی بسیاری قرار گرفت. در واقع آن‌چه کیارستمی را از کارگردان‌های

۱. استادیار گروه تلویزیون، دانشگاه صدا و سیما، تهران، ایران.
Email: emad.hoseini@gmail.com

۲. دانشیار گروه سینما، دانشگاه هنر، تهران، ایران. (نویسنده مسئول)
Email: shb_esf@yahoo.com

۳. دانشیار گروه پژوهش هنر، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.
Email: mpiravivanak@gmail.com

۴. کارشناسی ارشد علوم ارتباطات اجتماعی، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران
Email: Shayan33376@gmail.com

دیگر متمایز می‌کند و جایگاه منحصربه فردی به او می‌دهد، شیوه‌ای انحصاری در فیلم‌سازی است که می‌توان مؤلفه‌های «ایرانی» فراوانی در آن شناسایی و مشاهده کرد. اشارات موکد او به وطن و بازتاب آن در آثارش موید این واقعیت است که اقدام او برای بنیان نهادن یک شیوه‌ی بومی و ملی فیلم‌سازی آگاهانه و از سر تامل بوده است. این پژوهش سعی دارد با روش مونتاژ، سیر فیلم‌سازی عباس‌کیارستمی را مرور و عناصری که به فیلم‌های او هویت ایرانی می‌دهند را بیابد. همچنین سعی دارد که به پرسش‌هایی از این دست پاسخ دهد: مؤلفه‌های ساختاری، تکنیکی و محتوایی آثار عباس کیارستمی از منظر غربی‌زدایی کدام‌اند؟ و فیلم‌های کیارستمی چه تشابهاتی به تعزیه دارند؟ همچنین نتایج این پژوهش نشان می‌دهد عباس‌کیارستمی از تکنیک‌های تعزیه همچون حضور کارگردان بر روی صحنه‌ی نمایش، استفاده از نابازیگران، ارتباط با مخاطب فعال و بداهه‌سازی بهره برده است.

کلمات کلیدی: غربی‌زدایی، مطالعات فیلم، تعزیه، عباس کیارستمی، سینما

مقدمه

اگر مطالعات فیلم از جایی آغاز شده باشد، آیا فقط از آن‌جا آمده و فقط به آن‌جا تعلق دارد؟ اگر چه فیلم اصالتاً از جایی ظهور کرده، اما از آن مهم‌تر این است که به دیگر نقاط انتقال یافته است. در نقاط بسیاری پذیرفته شده، بازآفرینی شده، ساخته شده، تماشا شده، تحلیل شده، و افراد گوناگون برای مقاصد گوناگون، با نتایج گوناگون به آن شکل داده‌اند. این‌ها می‌توانند سنگ بنای تاریخ‌های متفاوتی را بگذارند که آکامفرا به مشروعیت آن اشاره می‌کند. (Akomfrah, 2010: 28)

هنر فیلم تقاطع‌ها و تعامل‌های انسانی زیادی را در برمی‌گیرد، اما گاهی در تحلیل به‌اشتباه آن را محدود می‌انگارند. زیرا هژمونی بر سیطره، برتری، و مرکزیت تأکید دارد. اما این هنر اساساً به دنبال گسترش تعاملات انسانی است؛ چه به شرایط ساخت فیلم – یعنی اصول ارتباطات، همکاری و تبادل که برای ساخت، توزیع و نمایش فیلم ضروری‌اند - بیندیشیم و چه به ارتباط بین دیدگاه‌های خلاق هنرمندان و جنبه‌های فرهنگی وسیع‌تر با تحلیل‌گران آکادمیک و مخاطبان عام فیلم.

با در نظر گرفتن همه‌ی این موارد، این ایده که نظام آکادمیک در مطالعه‌ی فیلم، یا به طور خاص‌تر کاربرد نظریه‌ی فیلم، می‌تواند (یا باید) فقط «غربی» باشد، بی‌اعتبار می‌شود.

پیش‌فرض ایده‌ی غربی‌زدایی سینما به عنوان یک رویکرد نظری جدید، قطع پیوند و ضدیت با غرب نیست. حرکت در جهت غیرغربی‌سازی را فقط می‌شود در مقام زیبایی‌شناسی مبتنی بر رابطه[5] به‌طور کامل درک کرد؛ یعنی چیزی که از دل نوعی درگیری به وجود می‌آید.

«غربی‌زدایی مطالعات فیلم» آن‌گونه که پژوهشگرانی مانند هیگبی[6] و متی‌با[7] (۲۰۱۲) مطرح کرده‌اند، از اعتقاد به مدل‌های دوگانه(باینری) می‌گریزد و فضایی را برای وقوع نظریه‌پردازی اصیل و برآمده از درون و در عرض انواع گوناگونی از فرهنگ‌های فیلم‌شناختی ملی و منطقه‌ای می‌گشاید. با این حال، توجه خاص به نابرابری قدرت (اقتصادی، سیاسی، صنعتی و اجتماعی) در ابداع مفهوم چندکانونی‌گرایی[8] توسط شوهت[9] و استام[10] به این معناست که باید هنگام در نظر گرفتن هالیوود فقط به عنوان سینمایی در میان سینماهای دیگر بسیار احتیاط کرد. شاید بتوان گفت همه‌ی سینماها برابرند، اما برخی از بقیه برابرترند. در این مقاله به فیلم‌های عباس کیارستمی(به عنوان یکی از فیلم‌سازان بارز بومی) از منظر غربی‌زدایی نگریسته می‌شود و شیوه‌های منحصر به فرد او با بهره‌گیری از تعزیه به آنان دست یافته، مورد بررسی قرار گرفته می‌شود.

پیشینه پژوهش

اندیشمندان بسیاری با بررسی آثار کیارستمی، نظرات مختلفی درباره‌ی او داده‌اند. ژان کلود کاریر[11] در مقدمه کتاب *کیارستمی و درس‌هایی از سینما* کیارستمی را معلمی نمونه برای سینما می‌داند. «تنها سینماگری می‌تواند درس سینما بدهد که خود درسی نگرفته باشد. در غیر این‌صورت تنها توصیه‌هایی را تکرار خواهد کرد که از اساتید خود گرفته است، و همان فیلم‌هایی را خواهد ساخت که به عنوان الگو

5. Relational aesthetics
6. Will Higbee
7. Saer Maty Ba
8. polycentrism
9. Ella Shohat
10. Robert Stam
11. Jean-Claude Carrière

به او نشان داده‌اند و چنین سینمایی که در قالبی غیربارور محبوس شده است دیگر پیشرفتی نخواهد داشت» (کاریر، ۱۳۹۳). او در نخستین قدم فیلم‌سازان را از تقلید نهی می‌کرد، خود نیز هیچ‌گاه تن به تقلید نداد. به همین دلیل فیلم‌های او منحصربه‌فرد بود. همشهری آنلاین به نقل از ژان لوک گدار[12] ، درباره‌ی کیارستمی نوشته است: «سینما با گریفیث آغاز می‌شود و با کیارستمی پایان می‌یابد» (گدار، ۱۳۹۵). جاهد به نقل از مارتین اسکورسیزی[13] می‌نویسد «کیارستمی می‌تواند لحظه‌هایی بی‌زمان از جهان پیش از آفرینش را به ما نشان دهد» (جاهد،۱۳۹۵). اسکورسیزی همچنین در مراسم بزرگداشت کیارستمی در دانشگاه نیویورک با اشاره به گفت‌وگوی خود و کیارستمی در حین داوری بخش سینه‌فونداسیون جشنواره‌ی کن، درباره‌ی ملاک‌های داوری، از حس استغنا و بی‌رغبتی کیارستمی به قواعد مرسوم سینما مبهوت و شگفت‌زده شده بود. (اسکورسیزی، ۱۳۹۵) خبرگزاری آنا به نقل از کوروساوا[14]، نیز فیلم‌های کیارستمی را خارق‌العاده می‌داند و دیگران را به دیدن فیلم‌های او دعوت می‌کند (کوروساوا، ۱۳۹۵). دیگر کارگردانان بزرگ نیز جملاتی از این دست در ستایش او گفته‌اند.

نهادهای بسیاری نیز در سال‌های مختلف او یا آثارش را در ردیف ده کارگردان یا ده فیلم بزرگ تاریخ سینما برگزیده‌اند مانند هفته‌نامه‌ی *تایم*[15] که در سال ۲۰۰۹ فیلم *طعم گیلاس* را یکی از ده فیلم برتر تاریخ جشنواره *کن* نامید. منتقدان بسیاری نیز در مورد او نظر داده‌اند و کتاب‌های بسیاری درباره‌ی فیلم‌های او نوشته شده است. نقطه‌ی اشتراک نظرات اکثر این منتقدان تفاوت فیلم‌های کیارستمی با جریان رایج و ارزش‌های غربی و هالیوودی است. چنان‌چه که عیدی‌زاده به نقل از مهرناز سعیدوفا (که کتابی به نام *عباس کیارستمی* همراه با جاناتان روزنبام[16]نوشته است) می‌گوید: «او مدام با فیلم‌هایش سینمای قراردادی/ هالیوودی را به چالش می‌کشد، افسانه‌ها و الگوهای شخصیتی و سینمای روایی را در هم می‌شکند و در عین حال شیوه‌های جدیدی برای دیدن معرفی می‌کند» (عیدی‌زاده، ۱۳۹۵). همچنین عیدی‌زاده به نقل از ژان- میشل فرودون[17](سردبیر سابق مجله *کایه دو سینما*[18]) کیارستمی را یکی از بهترین نمونه‌های سینمای غیرهالیوودی می‌داند و تاکید می‌کند «کیارستمی یکی از شاهدان پرقدرت و تاثیرگذار این ادعاست که مسیرهای فیلم‌سازی دیگری سوای مسیر تحت استیلای آمریکا در حوزه فرم و محتوا نیز وجود دارد» (همان). عیدی‌زاده به نقل از جف اندرو[19](نویسنده‌ی کتاب *عباس کیارستمی* (۱۰)) بزرگی او را نهفته در رویکرد بسیار شخصی‌اش به سینما می‌داند و تاکید می‌کند «به نظر می‌رسد او نه در بند سنت‌های سینمای[بدنه‌ی] ایران است و نه قراردادهای تجاری سینمای جریان اصلی دنیا» (همان). کاریر در مقدمه کتاب *کیارستمی و درس‌هایی از سینما* نیز بر درجا زدن سینمای هالیوود به علت تکرار تکنیک‌های غربی تاکید می‌کند، کیارستمی را از آن جهت می‌ستاید که سینما را از غرب درس نگرفته و خود آن را یافته است. «باید از او [کیارستمی] درس شهامت و همچنین درس نه گفتن گرفت و در وهله‌ی اول درس نه گفتن به تقلید از خود. خط شخم را دائم عمیق‌تر کردن، خود را شگفت‌زده کردن، تا عمیق‌ترین و پنهان‌ترین حد توانایی‌های بیان خویش را کاویدن» (کاریر، ۱۳۹۳). جاهد به نقل از کیارستمی خود نیز به این نکته اشاره می‌کند «من با هیچ تئوری‌ای در ذهنم فیلم نمی‌سازم. من خیلی غریزی فیلم می‌سازم» (جاهد، ۱۳۹۵).

در واقع آن‌چه کیارستمی را از کارگردان‌های دیگر متمایز می‌کند و جایگاه منحصربه فردی به او می‌دهد، شیوه‌ای انحصاری در فیلم‌سازی است؛ شیوه‌ای که می‌توان مؤلفه‌های ایرانی فراوانی را در آن شناسایی کرد. اشارات موکد او به وطن و بازتاب آن در آثارش موید این واقعیت است که اقدام او برای بنیان نهادن یک شیوه‌ی بومی و ملی فیلم‌سازی آگاهانه و از سر تامل بوده است. چنان‌که جاهد به نقل از خود او تاکید می‌کند «بدون شک فیلم‌های من ریشه‌ی عمیقی در قلب فرهنگ ایرانی دارند» (همان). با مروری بر سیر فیلم‌سازی او شاید بتوان عناصری که به فیلم‌های او هویت ایرانی می‌دهند را یافت.

هنوز هم فیلم‌های نخستین کیارستمی نیز پس از گذشت بیش از چهار دهه از تولید، نه تنها در سینمای ایران بلکه در

12. Jean-Luc Godard
13. Martin Scorsese
14. Akira Kurosawa
15. Time
16. John Rosenbaum
17. Jean-Michel Frodon
18. Cahiers du cinéma
19. Geoff Andrew

سینمای جهان، هنوز مورد توجه‌اند و راز جاودانگی فیلم‌های او شاید همین هویت ایرانی‌ای باشد که در فیلم‌هایش یافت می‌شود. او با آثارش فصل سینمای ایران را به کتاب تاریخ سینمای جهان افزوده است. این مقاله در پی بررسی برخی از مؤلفه‌های ساختاری، تکنیکی و محتوایی آثار عباس کیارستمی (که دربرگیرنده‌ی مؤلفه‌های فرهنگی هویت ایرانی هستند.) از منظر غربی‌زدایی مطالعات فیلم است.

روش تحقیق

بسیاری معتقدند در هنرهای فیلم «مونتاژ یعنی کارگردانی برای بار دوم»، متدولوژی مونتاژ نیز در مطالعات فیلم چنین است؛ سنجیدن لحظه‌ی روان‌شناختی درست و دانستن این‌که دقیقاً کجا برش بزنی. ممکن است برخی بیندیشند متد مونتاژ آن است که پژوهشگر قطعه‌های منتخب را به ترتیبِ درست پشت سر هم ردیف کند. اما هیچ پژوهشگری نمی‌پذیرد کارش صرفاً یافتن پیوندهای درست یا کشف چینش قطعه‌ها است چنان‌که انگار از پیش وجود داشته‌اند و انتظار می‌کشیده‌اند که توسط او کشف شوند. از خلال فرایند مونتاژ است که ماده‌های خام موجود شکل می‌پذیرند و می‌توانند روایت و معنای خود را به مخاطب منتقل کنند.

بنابراین مونتاژ به عنوان یک روش تحقیق کیفی، دارای ویژگی‌های زیر است:

۱. **انتخاب داده‌ها:** در روش کیفی مونتاژ ویژگی‌های داده‌ها در زمینه‌ی خاصی که در آن جای گرفته است، ملاحظه می‌شوند و در کانون بحث قرار می‌گیرند، و نیز زمینه و شیوه‌ی ثبت داده‌ها امری تعیین‌کننده است. این امر به‌خصوص در تصمیم‌گیری در این‌باره که چه چیزی انتخاب شود، خود را نشان می‌دهد.

۲. **ساختاربخشی:** در مونتاژ، پژوهشگر هنگام شروع کار، افق‌های کار پژوهشی را به صورتی اجتماعی و هنری تعیین می‌کند، اما همواره با یک افق گشوده حرکت می‌کند و پیوسته اهداف را برحسب مقتضیات داده بازسازی می‌کند. (تاجیک، ۱۳۷۷: ۹-۸) او بعد از انتخاب داده‌ها، به دنبال ساختاربخشی به داده‌ها می‌رود و بنا به مقتضیات پژوهش این ساختار را بارها و بارها تغییر می‌دهد. ساختاربخشی اعم است از دادن ساختار به یک قطعه و پیدا کردن جای آن قطعه در کلیت پژوهش. برای این‌که بتوانید ساختار مؤثری برای یک قطعه در نظر بگیرید، باید کارکرد آن را مشخص کنید. پژوهش قرار است چیزی بیش از ظاهر داده‌ها را به ما منتقل کند؟ در این صورت کار مونتاژ این است که در خدمت آن وجوهی از روایت قرار گیرد که پشت ظاهر رویدادها جریان دارند. اگر تمامی هدف شما این است که صرفاً داده‌ها به مخاطب منتقل شوند، در این صورت عمل ساختاربخشی شما کاری مکانیکی خواهد بود که یک بار انجام می‌شود. ولی اگر به دنبال مفهوم تازه‌ای هستید، باید در طی تحقیق بنا بر نتایج خود، بارها ساختاربندی کنید و بارها ساختارها را بشکنید تا در پایان به یک ساختار درست دست یابید.

۳. **پژوهشگر فعال:** از نقاط قوت دیگر مونتاژ به عنوان یک روش کیفی این است که مونتاژ قادر به بررسی یک موضوع از جنبه‌های متفاوت است و همچون پژوهش‌های کمی ابزارهای تعریف‌شده و معدودی را به دست نمی‌دهد. پژوهشگر در انتخاب ابزارها از آزادی نسبی برخوردار است. او از یک‌سو می‌تواند از هر ابزار ممکن استفاده کند و از دیگرسو ملزم به حفظ و رعایت افق و شمای معنایی تعیین‌شده است. (خانیکی، ۱۳۸۰: ۲۰۲-۲۰۰) به همین سبب پژوهشگر جزئی از ابزار تحقیق به حساب می‌آید. به‌طوری‌که این اختیار را دارد که ابزار تحقیق، نقاط برش، کانون توجه، خط روایی، ریتم و سرعت، فرم و محتوا و... را با توجه به روند تحقیق انتخاب کند.

چارچوب نظری

غربی‌زدایی

«تمامی اشکال سینماییِ مختلفی که می‌توانیم آن‌ها را غیرغربی بنامیم؛ اعم از این‌که رویکرد "غیرغربی"شان به پرسش کشیدن نحوه‌ی تماشا و تماشاگری باشد یا داستان‌گویی یا نوع اجرا و تولید، تفاوت‌های همه‌ی این‌ها در تمامی موارد با اتکا به فهمی از غرب و امر غربی معنا پیدا می‌کند» (Akomfrah, 2012: 264). اکنون سینمای غیرغربی به شکل رادیکالی متفاوت از غرب شده است، و البته تفاوتِ آن، مسأله‌ای مربوط به زیبایی‌شناسی جنبش‌های پیشین مقاومت نظیر سینمای سوم نیست که صرفاً جنبه‌ی سیاسی یا استعمارزدایی داشته باشد. بلکه جسارتی فرمی در تمایز با دیگر سینماها است و دیگربودگی خود را با صراحت ابراز می‌کند. (Ibid)

حفظ موقعیتی که یک چهره‌ی جهانی بتواند با زبان محلیِ خویش صحبت کند، دشوار است؛ این‌که با زبان

محلی سخن بگوید و مخاطب جهانی بیابد. زیرا درک مخاطب جهانی از زبان محلی فیلم‌ساز، به اطلاعاتی از پیش‌زمینه‌های فرهنگی آن فیلم‌ساز نیازمند است. فیلم‌سازان مختلف هرکدام به فراخور شیوه‌های مختلفی را برای عبور از این دشواری تجربه می‌کنند. در ضمن زبان این فیلم‌سازان باید به همان جزءنگری و موشکافیِ زبان جهانی برساخته شده باشد و صرف تفاوت برای برقراری ارتباط جهانی کفایت نمی‌کند. شاید این مهم‌ترین دلیل برای لزوم بازنگری در جنبش‌های پیشین مقاومت، نظیر سینمای سوم و پسااستعماری باشد.

امروزه نظریه‌پردازان غربی‌زدایی فیلم از مرحله‌ی سینمای سوم و سینمای ناتمام گذشته‌اند. «این دیدگاه‌ها بر پایه‌ی الگوی دو پدیده‌ی به‌شدت متضاد با هم بنا شده بود. در یک‌سو هالیوود قرار داشت با ماهیتی کاپیتالیستی و از نظر ایدئولوژیک غالب و مسلط، و در سوی دیگر انقلابیون جهان بودند که می‌کوشیدند هالیوود را از میان بردارند. حالا دیگر کسی این طور حرف نمی‌زند و اگر بزند مثل آن دوره به او توجه نمی‌کنند. این‌گونه نیست که اکثر مردم - درون یا بیرون صنعت سینما - به این دیدگاه واقعاً معتقد باشند» (Fusco, 2012: 186).

در بیست سال گذشته شاهد رشد مطالعاتی بوده‌ایم که به موضوع تلاش جمعی در جامعه‌ای که خصوصی‌سازیِ اقتصادی در آن رو به افزایش است، می‌پردازند؛ برای مثال می‌توان به دو مفهوم «با هم بودن» و «جمع مفرد بودن» از سوی ژان‌لوک نانسی (Nancy, 2000) و نیز مفاهیم «توده» و «اشتراکی»ِ هارت و نگری اشاره کرد که همگی در برابر هژمونیِ فزاینده‌ی امپراتوری سر برآورده‌اند. (Hardt and Negri: 2000) مفهوم امپراتوری لزوماً معادل معنای قدیمیِ استعمارگری نیست. هارت و نِگری آن را این‌گونه توضیح می‌دهند: «امپراتوریِ آینده امریکایی نیست و ایالات متحده در مرکز آن قرار ندارد. اصل بنیادین امپراتوری [...] این است که قدرتش هیچ قلمرو یا مرکز واقعی و محدودی ندارد. قدرت امپراتوری از طریق مکانیزم‌های کنترلیِ روشن و قابل انتقال، در شبکه‌ها توزیع می‌شود» (Hardt and Negri, 2000: 384).

معنای این مسأله برای هارت و نِگری این است که از خود قدرتْ تمرکززدایی می‌شود و «تقابلِ» معنادار با آن صرفاً کشمکشی مختص عده‌ای انگشت‌شمار در مکان‌های «مرکزیِ» مختلف در جهان نیست. در عوض، امپراتوری همگام با گسترش برای پوشش دادن کل زمینه، پتانسیل تلاش جمعی یا کار گروهی را نیز بالفعل می‌کند، چون میل به جهانی شدنْ ناگزیر گروه‌هایی را در تماس با هم قرار می‌دهد که می‌توانند با سازمان‌دهیِ خود در برابر هژمونیِ امپراتوری مقاومت کنند.

همین نکات سبب می‌شود رسانه‌های جدید جریان اصلی فیلم را با جذب مخاطبان به چالش بکشند. این برخلاف گذشته است. در گذشته همه چیز به سود هالیوود تمام می‌شد. هالیوود نوعی کنترل ارباب‌منشانه بر پخش و توزیع داشت. همین نکته داشت فیلم مستقل را نابود می‌کرد و راهی برای رقابت با سلطه‌ی هالیوود بر فیلمخانه‌ها، تبلیغات و آگهی‌های تجاری وجود نداشت.

پیش‌فرض ایده‌ی غربی‌زدایی ِ سینما به عنوان روشی نوخاسته، قطع پیوند و ضدیت با غرب نیست. همچنین تأکید بر تفاوت سبکی فیلم‌هایی غیرغربی با فرمول‌های سینمای کلاسیک غربی به آن معنی نیست که فیلم‌سازان غیرغربی کاملاً مستقل از غرب می‌اندیشند و عمل می‌کنند.

فوسکو معتقد است غربی‌زدایی از مطالعات فیلم به مفهوم طرد و نفی نحوه‌ی تفکر، تولید، نقد، و شیوه‌ی کار غربیِ حاکم نیست. او معتقد است هیچ جای کاملاً غیرغربی در جهان نمانده است و نمی‌توان شیوه‌ی اندیشیدن، دیدن، سخن گفتن و فهمیدن را که در طول بخش عمده‌ای از زندگی، به تجربه‌های فرد شکل و معنا می‌دهد، از نشانه‌های غربی زدود و رها کرد. تفکر غربی همواره از طریق زبان، نهادهای آموزشی و... با افراد عجین می‌شود. پس «مسائل مرتبط با تفاوت فرهنگی در این شرایط بیشتر با تجربه‌های اجتماعی و نسبت آن‌ها با مصرف اطلاعات سروکار دارد تا ویژگی‌ها و تشخص فرهنگی» (Fusco, 2012: 191). در حقیقت این‌گونه نیست که با فاصله گرفتن از غرب می‌توان به شیوه‌های تفکر غیرغربی دست یافت.

حرکت در جهت غیرغربی‌سازی را فقط می‌شود در مقام زیبایی‌شناسی مبتنی بر رابطه[20] به‌طور کامل درک کرد؛ یعنی چیزی که از دل نوعی درگیری به وجود می‌آید.

غیرغربی‌کردن مطالعات سینمایی به معنای نفی کامل اشکال غربیِ مسلط بر تفکر، تولید، نقد، و کنش سینمایی

20. Relational aesthetics

نیست. غیرغربی‌سازی ضمن احترام به ارزش‌های مطالعات سینماییِ کلاسیک، لزوم حرکت به سوی فراسو را گوشزد می‌کند. مطالعات فیلم نیازمند حرکت به سطح بعدی است؛ حتی اگر هیچ وعده‌ای برای پایانمندی و کمال در این سطح وجود نداشته باشد.

«عبور از اروپامداری: تکثر فرهنگی و رسانه‌ها» (Shohat and Stam, 1994) مهم‌ترین رهیافت مرتبط با غربی‌زدایی است. متنی که بر تفکر درباره‌ی سیطره‌ی رسانه‌های غربی بر مجموعه‌ی ایماژهای (تصورات) فرهنگی جهانی تأثیر بسیار گذاشت، و به‌خصوص مفهوم «تکثر فرهنگی چندکانونی» به شوهت و استم تعلق دارد. به این ترتیب، رهیافت اصالت تعدد فرهنگی (تکثر فرهنگی چندکانونی) به عنوان رویکردی رادیکال تعریف می‌شود که مسائل مرتبط با تعدد فرهنگ‌ها، استعمار و نژاد را در حدود یک «شبکه‌ی ارتباطی»[۲۱]، از دیدگاه‌های متعدد و «در نسبت با قدرت اجتماعی»، در تراز جهانی مورد بحث و بررسی قرار می‌دهد، و از این طریق، به صورت آشکار و مستمر با ستمدیدگان یا کسانی که به حاشیه رانده شده‌اند ابراز هم‌دردی می‌شود. از این دیدگاه «برای هیچ اجتماع جداگانه یا بخشی از جهان، با هر میزان قدرت اقتصادی یا سیاسی، نباید از نظر معناشناسی تبعیض قائل شد.» سرانجام، این دیدگاه مفهوم ثابت یا تقلیل‌یافته‌ی هویت‌ها (چه فردی و چه جمعی) را رد می‌کند و ترجیح می‌دهد آن‌ها را به صورت چندشکلی، چندوجهی (دیالوژیک) و در مسیرِ شدن توصیف کند: «در تقابل مداوم بین سلطه و مقاومت، هر کنشی از جنس تبادل فرهنگی، دو طرف مبادله را تغییر می‌دهد» (Shohat and Stam, 1994: 46-49). این شیوه‌ی درک دیدگاه‌های متعدد و مذاکرات چندوجهی (دیالوژیک) میان افراد و اجتماعات در هر دو سطح محلی/ملی و جهانی/فراملی بر مبحث تازه‌ی مطالعات فیلَم درباره‌ی اصطلاحات مفهومی سینمای فراملی و جهانی تأثیر بسزایی داشته است. (Ezra and Rowden, 2006; Dennison and Lim, 2006; Durovicova and Newman, 2009) اخیراً نقیب، پریام و دودرا ایده‌ی شوهت و استام را در *نظریه‌پردازی سینمای جهان*[۲۲] (۲۰۱۲) به صورت «رویکرد چندکانونی به مطالعات فیلم» تعدیل کرده‌اند، به طوری که این رویکرد در شکل تازه‌ی خود از توصیف منفی سینمای جهان به صورت «سینمای غیرهالیوودی» می‌پرهیزد و ترجیح می‌دهد آن را در عوض به صورت «پدیده‌ای چندکانونی با نقطه‌های اوج خلاقیت در مکان‌ها و دوره‌های مختلف» توصیف کند. هنگامی که تصوراتی همچون کانون واحد، اولویت‌ها، و اهمیت‌های زمانی[۲۳] دور انداخته شوند، می‌توان همه چیز را روی نقشه‌ی سینمای جهان در جایگاه برابر با دیگران قرار داد، حتی هالیوود را، که در این صورت به جای تهدید، به سینمایی در میان سینماهای دیگر تبدیل می‌شود. (Nagib et al, 2012: xxii-xxiii)

با توجه به رهیافت تکثر فرهنگی چندکانونی، مشخصه‌ی اصلی فیلم‌های غیرغربی نوعی حس دیگرگونگی است، آن‌ها از نظر دیداری هم کاملاً متفاوت به نظر می‌رسند. بازیگران آن‌ها متفاوت هستند: قیافه‌ی متفاوتی دارند، به زبان متفاوتی حرف می‌زنند، متفاوت می‌خورند و متفاوت می‌نشینند. سینمای غیرغربی «درک درستی از این مسأله دارد که ما در این‌جا [قلمرو بسته‌ی غرب] به چه چیزی احتیاج داریم. چهره‌های مختلف غربی با وجود تعصبی که داشتند از این سینما بهره گرفتند و کماکان از آن‌ها بهره می‌گیرند و می‌آموزند» (Akomfrah, 2012: 267). در حقیقت ما با اشکالی از زیر پا گذاشتن آستانه‌ها و مرزها روبه‌رو هستیم. استونمن نیز، کار غربی‌زدایی را مرکززدایی یا خلق یک مرکز دید جدید می‌داند. طبعاً آن‌چه غربی‌زدایی مطرح می‌کند و نحوه‌ی بیان آن باید متفاوت باشد. غربی‌زدایی از طریق تفاوت‌های فیلم‌سازان تجربی است که قدرت و اعتبار می‌گیرد. (Stoneman, 2012: 217) پدیدآورندگان سینمای تجربی به خود با دید سازندگان فیلم‌های سیاسی نمی‌نگرند، بلکه آنان در نحوه‌ی کار خود، تأثیر شیوه‌ی فیلم‌سازی رایج در جهان را زیر سؤال می‌برند.

حرکت دوگانه در اغلب موارد کمابیش چنین شکلی به خود می‌گیرد: این موضع پتانسیل نوعی حضور را بازشناسی می‌کند ــ پتانسیلی خصمانه یا جز آن ــ و این حضور را لوگوس[۲۴] یا کلامِ غربیِ مسلطِ جریان اصلی می‌نامد و تفوقِ سیاسی، اقتصادی یا فرهنگی را بدان منتسب، و خود را در تفاوت با این کلام غربی مسلط تعریف می‌کند. به این ترتیب همیشه با یک حرکت تشخیصی و تجویزی روبه‌رو خواهیم

21. communication network
22. Theorizing World Cinema
23. Diachronicities
24. Logos

بود. برای آن‌که گفتمانی غیرغربی‌شده شکل گیرد باید این حرکت دوگانه فعال باشد. به بیان دیگر، فارغ از این‌که خواسته‌ی آن‌ها محقق می‌شود یا بی‌سرانجام می‌ماند، به هر حال آن‌ها کار خود را با بیان این نکته آغاز می‌کنند که با کلام غربی مسلط متفاوت هستند اما این با شکلی که واقعاً می‌یابند نیز متفاوت است. آکامفرا معتقد است آن‌ها هم‌زمان «این دو چیزِ کاملاً متفاوتْ» هستند؛ یعنی هم‌زمان این را می‌گویند و آن را انجام می‌دهند. البته وجه بلاغی و بیانیِ کار لزوماً شکل آشکاری ندارد ـ یعنی مخاطب ضرورتاً با قطعه‌ای متشکل از تصاویری متحرک که تمام‌مدت مانیفستی در قالب گفتار متن آن را همراهی کند سروکار ندارد. گاهی خودِ کار هم نوعی مانیفست است، هم بلاغت‌شناسیِ آن است. اما غالب اوقات نوعی تفکیک هستی‌شناختی مشخص میان این دو وجود دارد. مانیفستی که از مجموعه‌ای از احکام و اعلام‌موضع‌های ثبت‌شده ساخته شده و در پی زیبایی‌شناسیِ ناتمامی است؛ یعنی چیزی که ساخته خواهد شد بر مبنای باورهایی است که در این مانیفست آمده است. در چنین وضعیتی حرکت دوگانه کاملاً مشخص است. (Ibid: 268)

این حرکت دوگانه نقطه‌ی عزیمت اشکال مختلفی از سینما است که امروز در جهان وجود دارد. فیلم‌های غیرغربی مخاطب را به تفکر درباره‌ی غیرغربی‌سازی و لزوم حرکت به «فراسو»[25] وامی‌دارند. «فراسو» شکلی از قطع یا برش نیست؛ فیلم‌سازان غیرغربی پیوندشان را به‌طور کامل و مطلق قطع نمی‌کنند. مثلاً ممکن است برخی از فیلم‌های کیارستمی به سادگی برای مخاطب غربی، قابل فهم نباشد، اما در بسیاری از فیلم‌های دیگرش حرف‌هایی ملموس و قابل درک برای همه دارد. این ویژگی تفکر غیرغربی‌سازانه است چیزی که آکامفرا «حرکت دوگانه» می‌نامد، حرکتی در جهت برکشیدنِ فضای تفاوتی که تقریباً می‌توان گفت از نوعی آگاهی دوگانه تغذیه می‌کند. در غیر این صورت فقط نوعی ژست بدوی‌گرایانه است. وگرنه تعصب به هر تولیدی که در داخل مرز ملی شکل گرفته باشد، نشانه‌ی غربی‌زدایی نیست. مثلاً این‌که یک ایرانی به فیلمفارسی تعلق خاطر داشته باشد و ادعا کند این سینما به من تعلق دارد و سینمای غرب در شکل‌دهی فرهنگ من بی‌تأثیر است، غربی‌زدایی به حساب نمی‌آید.

25. beyond

تعزیه و فاصله‌گذاری

تعزیه نمونه‌ای از نمایش‌های شرقی است. برخی ریشه‌ی این نمایش را در آیین‌های کهن پیش از اسلام می‌دانند. اما شکل رسمی و آشکار این سوگواری، به روایت ابن‌کثیر، برای نخستین بار در زمان حکمرانی سلسله‌ی ایرانی شیعه‌مذهبِ آل بویه(۳۲۰-۴۴۷ قمری / ۹۳۲-۱۰۵۵ میلادی) صورت گرفت. (ابن‌کثیر، ۱۳۷۵) اگرچه تعزیه در لغت، به معنای عزاداری و برپایی یادبود درگذشتگان است. اما در واقع، به نوع خاصی از نمایش اطلاق می‌شود که در آداب و رسوم و سنتی خاص ریشه دارد و غم‌انگیز بودن شرط لازم آن نیست و نوع شادی‌آور آن نیز بعدها و در نتیجه‌ی تکامل این هنر به وجود آمده است. (محجوب، ۱۳۴۶: ۱)

یکی از خصوصیات نمایش شرقی، روایتی بودن آن است. در واقع برای بازیگر شرقی طبیعی است که دارد دیگری را بازی می‌کند. یا از چیزی غیر خود خبر می‌دهد. او به راحتی و به کمک کنایه‌ها و مبالغه‌های بازیگری، اشاره به ورای خود را با ایجاد فاصله‌گذاری یا بیگانه‌سازی بین خود و نقش، قابل لمس می‌سازد. (بیضایی، ۱۳۶۰: ۳۲)

فاصله و فاصله‌گذاری[26] به سطح درگیری عاطفی‌ای که یک متن در خواننده ایجاد می‌کند، اشاره دارد. (ویت، ۱۳۹۴) این مفهوم ابتدا از سوی برتولت برشت[27] مطرح شد. او فاصله‌گذاری را به عنوان روشی برای فاصله گرفتن تماشاگر از بعد احساسی نمایش، مطرح کرد. برشت با طراحی صحنه‌های عجیب و غیرمعمول، تلاش کرد تا به تماشاگران نقشی فعال در تولید اثر هنری ببخشد. در واقع تلاش برشت بر این بود که تماشاگر مجبور شود در ذهن خود در مورد محیط تصنعی نمایش سؤال کرده و از خود بپرسد هر کدام از المان‌های نمایش چه ارتباطی با رویدادهای زندگی واقعی دارند. با استفاده از روش فاصله‌گذاری، امیدوار بود تا تماشاگران از بعد احساسی نمایش فاصله بگیرند و به دنبال پاسخی منطقی بگردند. (سروش، ۱۳۹۳)

در تعزیه همچون دیگر نمایش‌های شرقی، فاصله‌گذاری نقشی ویژه دارد. اما فاصله‌گذاری در تعزیه و در تئاتر برشت مطلقا از یک جنس نیستند. «برشت می‌کوشد با فاصله‌گذاری تماشاگر را از حل و جذب شدن، یا مثلا تسخیر شدن توسط جادوی صحنه دور نگه دارد تا قصاوتش

26. Distancing
27. Bertolt Brecht

بیدار بماند. در تعزیه بازیگر و نقش اصلا و اساسا نمی‌توانند یکی بشوند. زیرا آنچه بازیگر انجام می‌دهد، در واقع، نوعی تذکار مذهبی، عبادتی و نیایشی است» (بیضایی، ۱۳۶۰: ۳۲). در واقع شخصیت‌پردازی در تعزیه اصلا صورت نمی‌گیرد، بلکه وظیفه‌ی بازیگر، ارائه‌ی تیپ‌های مشخصی است که قرادادهای آن نیز در طول مدت تعلیم و تجربه به‌خوبی آموخته می‌شود.

تعزیه و کیارستمی

در نظریه‌ی فیلم کلاسیک نوعی زیباشناسی استاندارد وجود دارد و از مجموعه قواعدی پیروی می‌کند که برای همه‌ی سینمادوستان و سینماگران آشناست؛ زیباشناسی تصویر، بازیگری، میزانسن و قدرت خلاقه‌ی مونتاژ اما نوع دیگری از زیباشناسی نیز وجود دارد که غیراستاندارد و خلاف‌آمد عادت است. مجموعه‌ی آثار این ضدجریان به‌تدریج منظومه‌ای سبکی و فرمی پدید می‌آورد که با نام‌های مختلفی نظیر سبک‌های خلاف‌آمد هنری، آوانگارد، ضدجریان، آلترناتیو و انقلابی خوانده و به میانجی فیلم‌سازان غیرمتعارف و بیرون از جریان اصلی وارد چرخه‌ی سینما می‌شود.

برخی نظریه‌پردازان فیلم، آثار کیارستمی را به میانجی قواعد و ارزش‌های تحلیلی نظریه‌ی فیلم غربی بررسی می‌کنند.

برعکس، برخی دیگر از منتقدان، آثار کیارستمی را فاقد زیبایی‌شناسی استاندارد ارزیابی می‌کنند اما برای تمهیدات تکنیکی و زیبایی‌شناسی آثار او، اهمیت ویژه‌ای قائل نیستند.

اما گروه سوم منتقدان، معتقدند برخی از تکنیک‌های کیارستمی با وجود تشابه با تکنیک‌های مدرنیستی یا پست‌مدرنیستی رایج، حاصل تلاش مستقل او هستند و ریشه‌ی آن‌ها را در نمایش‌های ماقبل مدرنیستیِ آیینی ایرانی همچون تعزیه واکاوی می‌کنند. (فزونی، ۱۳۹۵: ۱۹) به اعتقاد آن‌ها «کیارستمی به عنوان یک فیلم‌ساز جهانی، خودآگاه یا ناخودآگاه، بسیار مدیون نمایش‌های آیینی شرق است» (ثمینی، ۱۳۸۲: ۲۰۵). تأثیر ماقبل مدرن نقالی (قصه‌گویی جمعی)، روحوضی (نمایش مردمی) و تعزیه همچنان هنر کیارستمی را تقویت می‌کند. (Dabashi, 2001: 38) به اعتقاد نسیم پاک‌شیراز، علاقه‌ی کیارستمی به تعزیه، تازگی و صمیمیت این سنت کهن را از طریق هنر نمایشی مدرن عرضه می‌کند. (Pak-shiraz, 2011: 163)

کیارستمی به عنوان یک فیلم‌ساز مؤلف تلاش‌کرده است، از تکنیک‌های تعزیه در سینما بهره ببرد. «[کیارستمی [نشان می‌دهد که استفاده‌ی گسترده‌تر از نحوه‌ی بیانی این نمایش‌ها [تعزیه] می‌تواند بیش از پیش ما را به سوی کشف جریانی منحصر به فرد رهنمون سازد؛ جریانی که بدون هیچ شعاری، حسی معنوی در زیروبم آن نهفته باشد و بتواند آن را به مخاطب منتقل سازد» (ثمینی، ۱۳۸۲: ۲۰۵). اگرچه در پاره‌ای موارد هم نظیر فیلم *شیرین*، مخاطب گویی در تجربه‌ی حضور در مجلس تعزیه شریک می‌شود «وقتی که شیرین را نگاه می‌کنیم به نظر می‌رسد به مراسم تعزیه رفته‌ایم یا این‌که حتی کارگردان خودش یک تعزیه راه انداخته و بعد واکنش یکصد زن را در نمای نزدیک ثبت کرده است» (کیارستمی، ۱۳۹۵الف، ۲۰۹).

کیارستمی نیز همچون تعزیه تحریک احساسات تماشاگران را نمی‌پسندید. «قصه‌سرایی، به هیجان‌آوردن تماشاچی، نصیحت کردن او، احساس گناه دادن به او، تحقیرکردن او را دوست ندارم. فیلم خوب، فیلمی است که بادوام باشد و درست وقتی‌که از سینما بیرون می‌آیی شروع کند به ساخته شدن» (کیارستمی، ۱۳۷۶). او زبان به انتقاد از فیلم‌هایی می‌گشاید که احساسات تماشاگران را به گروگان می‌گیرند و اشک‌شان را درمی‌آورند. «سینما دیگر وسیله‌ی قصه‌گویی نیست. آن دوره سپری شده. سینما رمان مصور نیست. سینما کنترل و دست‌کاری در عواطف مخاطب نیست. هدف آموزشی ندارد، سرگرمی نیست، احساس گناه در مخاطب برنمی‌انگیزد. بهترین شکل سینما همان است که برای مخاطب سؤال طرح می‌کند» (Nayeri, 1993: 28). این سخن کیارستمی نشان می‌دهد که بخشی از دغدغه‌ی او باز کردن پای مخاطب به وادی اندیشه است و برای رسیدن به این مهم، به دنبال روش‌هایی می‌گردد که میان تصویر و احساسات تماشاگر فاصله بیاندازد تا او بیشتر از این‌که دچار احساسات بشود، بیاندیشد. از این‌رو تکنیک‌های خاص خود را به کار می‌گیرد. تکنیک‌هایی که ریشه در نمایش‌های آیینی ایرانی دارد نه در آموزه‌های برشت. کیارستمی می‌گوید:

> من فاصله‌گذاری را در تعزیه کشف کردم [...] گرچه در تعزیه همه چیز به سادگی اتفاق می‌افتد، اما مخاطب به شدت درگیر می‌شود [...] امسال به روستایی نزدیک تهران رفتم تا تعزیه‌ای را ببینم. در صحنه‌ی مبارزه‌ی یزید و

> امام حسین، شمشیر امام حسین ناگهان خم شد چون از فلزی نرم و بسیار ارزان ساخته شده بود. یزید پیش او رفت و شمشیرش را گرفت و روی سنگ بزرگی گذاشت و با کمک سنگ دیگری صافش کرد. بعد شمشیر را به او پس داد و آن وقت مبارزه را از سر گرفتند [...] این‌طور چیزها حقیقتاً کمکم کردند. می‌دیدم چه‌طور هیچ‌چیز نمی‌توانست صحنه را تحت‌الشعاع قرار بدهد. (Kiarostami, 1997: 24)

در ادامه به تکنیک‌هایی که کیارستمی از تعزیه وام گرفته است پرداخته خواهد شد:

الف. حضور کارگردان بر روی صحنه‌ی نمایش

تعزیه‌گردان کارگردان تعزیه است؛ کسی که تعزیه زیر نظر او اجرا می‌شود. معین‌البکاء، ناظم‌البکاء، شبیه‌گردان، شبیه‌ساز، استاد، میرزا، میرعزا و یا میرغم عناوین دیگری است که به تعزیه‌گردان اطلاق می‌شود. تعزیه‌گردان که از شبیه‌خوان‌ها باتجربه‌تر است، وظایفی مانند تنظیم نسخه‌های تعزیه، تعیین نقش هر یک از افراد، حذف برخی ابیات و عبارات، همراهی تعزیه‌خوانانِ تازه‌کار و کم‌تجربه و راهنمایی آنان، تعیین نوبت خواندن افراد و آغاز و ختم موزیک با اشاره‌ی دست و یا عصا، ارائه‌ی توضیحات لازم در ابتدای مراسم و یا انتهای آن به حاضران را برعهده دارد. (نادعلی‌زاده، ۱۳۸۹: ۱۴۰-۱۴۱) حضور و رفت و آمد تعزیه‌گردان در صحنه، نه تنها اختلالی در اجرای تعزیه ایجاد نمی‌کند، بلکه سبب می‌شود که تماشاگر هر لحظه به یاد بیاورد که به تماشای یک نمایش نشسته است، نه یک واقعیت کاذب. کیارستمی در فیلم‌های *زیر درختان زیتون* و *باد ما را خواهد برد* این تکنیک را به کار برده است. حضور کارگردان در فیلم *زیر درختان زیتون* دائم به مخاطب یادآوری می‌کند که در سینما به تماشای یک فیلم نشسته است. «او همچون شمنی که گرداننده‌ی آیین کهن است، می‌خواهد ما را از طریقی فراتر از باور داستانیِ کاذب با حقیقت مرتبط سازد. در *باد ما را خواهد برد* نیز باز با حضور کارگردان در بطن فیلم روبه‌رو هستیم؛ مردی که در پی ثبت مستقیم مراسم مرگ به روستایی دورافتاده آمده است، اما مملو از حس زندگی روستا را ترک می‌گوید» (ثمینی، ۱۳۸۲: ۲۰۱). کیارستمی، خود در فیلم‌های *مشق‌شب* و *کلوزآپ* نیز حضور دارد. اوست که سؤال می‌پرسد و در طول فیلم به دنبال پاسخ سؤال‌هایش می‌گردد. این حضور نه نتها مزاحم نیست، بلکه سبب می‌شود که توجه مخاطب به سؤالاتی که کارگردان مطرح می‌کند، جلب شود و با او همراه شود تا با همدیگر به دنبال پاسخ سؤال‌ها بگردند.

ب. بازیگران

بازیگران در تعزیه دو دسته‌اند: بازیگری که حرفی نمی‌زند شامل نعش‌ها و سیاهی‌لشکرها و بازیگرانی که حرف دارند (شبیه‌خوان‌ها) که شامل یاران امام (مظلوم‌خوان‌ها) و دشمنان امام (مخالف‌خوان‌ها) می‌شوند. (ناصربخت، ۱۳۸۶: ۵۰) شبیه‌خوان در واقع راویِ نقش است و همواره با رعایت فاصله به نقش و موضوع می‌نگرد. او فکر استحاله در نقش را از سر به در کرده است و متن نقش را نه مانند یک «بدیهه‌گویی» بلکه مانند یک «نقل قول» به زبان می‌آورد. (همان) این نوع ایفای نقش با بازیگری در نمایش‌های غربی که بازیگر در نقش خود استحاله می‌شود، تفاوت دارد. بازیگر تعزیه به دلیل عقاید مذهبی شیعی مدام بین خود و نقشش فاصله می‌اندازد، تنها شبیه آن می‌شود و به طرق مختلف آن را به مخاطب القا می‌کند. به همین سبب شبیه‌خوان نامیده می‌شود. (باهنر، ۱۳۸۷: ۱۱۴)

اما این فاصله‌گذاری سبب نمی‌شود که تماشاگران با تعزیه همراه نشوند. زیرا بازیگران نیز از جنس تماشاگران‌اند.

کیارستمی نیز اغلبِ بازیگران فیلم‌هایش را از میان مردم عادی انتخاب می‌کرد. او وقتی ایده‌ای قابل اجرا به فکرش می‌رسید، آدم‌های واقعی‌ای را جستجو می‌کرد که بتوانند تجسم آن ایده‌ی خام باشند. وقتی کسی را مناسب نقشی می‌یافت، با او در لوکیشنی که برای فیلم‌ش در نظر گرفته بود، وقت می‌گذراند. «معاشرت کردن با نابازیگر برای من دلپذیر، روشن‌نگر، غافل‌گیرکننده و نیروبخش است» (کیارستمی، ۱۳۹۵الف، ۱۱۵). بدین طریق ایده‌ی اولیه‌ی او، کم‌کم گسترش می‌یافت و پخته می‌شد. کیارستمی می‌گوید «کمترین اطلاعات ممکن را در مورد فیلم و نقشش به بازیگر می‌دهم تا به اندازه‌ی کافی فضا برای حرکت داشته باشد و راحتش می‌گذارم. استفاده از نابازیگر به معنای این است که باید به قواعدی پایبند باشی. چون در حقیقت نقش خودش را بازی می‌کند، باید او را همان‌طور که هست بپذیری و بپذیری که هیچگاه اشتباه نمی‌کند» (همان، ۱۱۱).

اگرچه او به بازیگر غیرحرفه‌ای دستورالعملی نمی‌داد، سعی می‌کرد ایده‌هایش را با ظرافت به بازیگر منتقل کند. کیارستمی در برخی از فیلم‌هایش نظیر *کپی برابر اصل* بازیگران حرفه‌ای را در کنار نابازیگران گذاشته است. «این‌دو رویکرد به بازیگری گاه با هم اصطکاک پیدا می‌کند اما گاه محصول نهایی هم‌آمیزی بازیگر با نابازیگر در یک صحنه‌ی جذاب می‌تواند باشد» (همان، ۱۱۸). در واقع کیارستمی می‌خواهد از طریق بها دادن به نابازیگران (از طریق کنترل غیرمستقیم، قراردادن آن‌ها در کنار بازیگران حرفه‌ای و...) به آن‌ها که نمودهایی از زندگی واقعی هستند، نزدیک شود و از طریق نمایش آن‌ها واقعیت را به تصویر بکشد. او پا را فراتر می‌گذارد و دوست دارد که نقش خود (به عنوان کارگردان) را کم‌رنگ و کم‌رنگ‌تر کند و از بازیگران فاصله بگیرد تا آن‌ها بتوانند خودشان باشند. کیارستمی توصیه می‌کند «با هنرپیشه‌ها نرم رفتار کنید. آن‌ها عروسک خیمه شب‌بازی نیستند که سرنخ‌هایشان به دست شما باشد و شما عروسک‌گردان نیستید. تقریبا هیچ‌وقت نیازی نیست دوربین را نزدیک صورت هنرپیشه‌ای بیاوریم. فاصله‌ی خود را حفظ کنید. عزت هنرپیشه را حفظ کنید و عزت خود را به عنوان فیلم‌ساز» (همان، ۱۹۴).

روش استفاده‌ی کیارستمی از نابازیگر باوجود شباهت به تکنیک تعزیه، یک تفاوت اساسی هم دارد. بازیگر تعزیه مدام بین خود و نقشش فاصله می‌اندازد، در حالی‌که کیارستمی مدام از بازیگرانش می‌خواهد تا نقش خودشان در زندگی واقعی را بازی کنند.

ج. مخاطب فعال

اندیشمندانِ معاصر، در اشکال مختلف به اهمیت مخاطب در فرآیند ساخت فیلم (چه به عنوان هنر و چه به عنوان یک متن رسانه‌ای) پرداخته‌اند. آن‌ها معتقدند ساخت یک فیلم با توزیع و اکران آن پایان نمی‌پذیرد. بلکه از طریق تماشای فیلم توسط تماشاگرانِ مختلف، بارها ساخته می‌شود و ادامه می‌یابد.

نگره‌ی «دریافت»[۲۸] که ابتدا توسط استوارت هال[۲۹](نظریه‌پرداز فرهنگیِ انگلیسیِ مکتبِ مطالعاتِ فرهنگی) مطرح و بعدها توسط شاگردان او از جمله دیوید مورلی تکمیل شد یکی از نظریاتی است که بر اهمیت مخاطب در فرآیند درک متن رسانه‌ای (اعم از متون مکتوب، شفاهی یا تصویری همچون سینما) تاکید دارد. این نگره به این نکته توجه دارد که بنا به مخاطبان گوناگون، خوانش‌های متفاوتی از یک متن وجود دارد و مخاطبان منفعلانه، محتوای یک متن را نمی‌پذیرند؛ بلکه فرآیند درک متن، مؤلفه‌های فعالانه‌ای را نیز شامل می‌شود. در واقع معنا به پس‌زمینه‌ی فرهنگی فرد وابسته است. پس‌زمینه، می‌تواند توضیح بدهد که چه‌طور بعضی خوانندگان قرائت خاصی از متن را می‌پذیرند در حالی‌که دیگران ردش می‌کنند. این اندیشه‌ها در الگوی هال درباره‌ی رمزگذاری/ رمزگشایی گفتمان‌های رسانه‌ای توسعه یافت. معنای متن، جایی بین تولیدکننده و خواننده قرار دارد. افراد، درباره‌ی معنای متن مذاکره می‌کنند. با این‌که تولیدکننده متن را به روش خاصی رمزگذاری می‌کند، خواننده آن را در مفهومی کمی متفاوت، رمزگشایی می‌نماید. آن‌چیزی که هال، حاشیه‌ی فهم می‌خواند. (مهدی‌زاده، ۱۳۸۹: ۲۱۴-۲۲۱)

رویکرد مخاطب فعال را می‌توان در نمایش‌هایی آیینی همچون تعزیه هم واکاوی کرد. توجه به مخاطب فعال در تعزیه به دورانی پیش از تمامی رویکردهای معاصر فوق بازمی‌گردد. تعزیه با توجه به موضوع خود، گستره‌ی وسیعی از اندیشه و عواطف مخاطبان را درگیر می‌کند. «تعزیه برای جویندگان تاریخ هنر و کسانی که با تئاتر تجربی سر و کار دارند، نویدبخش انگیزش آرمان‌ها و تجارب جدید تئاتری است» (چلکوفسکی، ۱۳۸۴: ۲۳). این نمایش آیینی، مخاطب را به میدان می‌آورد و همراه می‌کند. تماشاگران حاضر در مجلس، هیچ‌گاه خود را از نقش‌آفرینان جدا نمی‌بینند و در واقع بین فرستنده و گیرنده‌ی پیام، فاصله‌ای نیست. این ویژگی مورد ستایش بسیاری از هنرشناسان بین‌المللی قرار گرفته و حتی در مواردی از سوی کارگردانان تئاتر در کشورهای غربی، تقلید شده است. تماشاگر ـ به علت نحوه‌ی استقرار در محل تعزیه ـ مسلط به همه‌ی صحنه است و هیچ بعدی از ابعاد صحنه را از نظر دور ندارد. در دهه‌ی اخیر برای این‌که مخاطب خود را در صحنه‌ی فیلم حس کند، و حوادث فیلم را با تمام حواس خود درک کند، سخن از سینماهای سه و چهار بعدی به میان می‌آید. این در حالی است که در رسانه‌ی تعزیه، از دیرباز مخاطب و شبیه‌خوان با مشارکت یکدیگر، مجلس را برگزار می‌کردند و

28. Reception Theory
29. Stuart Hall

صحنه‌های مختلف را می‌آفریدند.

کیارستمی نیز همواره به نقش مخاطب در فرآیند ساخت فیلم نظر داشته است. او معتقد بود «برای ساختن یک سینمای جدید باید نقش بیننده را بیشتر در نظر گرفت. به هر حال واقف هستیم که مردم را نباید از سینما بیزار کرد! اما این سینما را باید آنچنان ناقص و ناتمام بسازیم که تماشاگر بتواند خودش در بخش‌های خالی و ناتمام سینمای ما حضور فعال و سازنده داشته باشد» (کیارستمی در گفت‌وگو با نانسی، ۲۰۰۱: ۵۹). کیارستمی اعتبار تماشاگر را کمتر از اعتبار سینماگر نمی‌دانست. «هویت فیلم را بیننده تعیین می‌کند. به تعداد بیننده برداشت‌های مختلف وجود دارد» (کیارستمی، ۱۳۹۵: ۵۲).

استفاده‌ی مستقیم از تمهیدات تعزیه برای شریک شدن مخاطب در جریان ساخت نمایش، در سینما ممکن نیست. زیرا سینما هنر ماضی است و تماشاگر نمی‌تواند در جریان تولید فیلم فعال باشد و این فعالیت به پس از تولید و به زمان تماشا برمی‌گردد. (ثمینی، ۱۳۸۲: ۲۰۰) کیارستمی همواره تلاش می‌کند که مخاطب را در ساخت فیلم شریک کند. او برای این مهم راه‌کارهایی اندیشیده بود.

ج.۱. نشان دادن از طریق نشان ندادن

از نظر کیارستمی فیلم نباید ساختار نفوذناپذیری داشته باشد. زمانی که کارگردان بی‌چون و چرا حرف می‌زند، دیگر حرفی باقی نمی‌ماند، اما وقتی چیزی نگوید راه را برای هر گفته‌ای باز گذاشته است. (کیارستمی، ۱۳۹۵: ۵۲-۵۵) در واقع هر یک از تماشاگران باید با فیلم از راه افکار، ایده‌ها، ترس‌ها، عشق‌ها و امیال خود ارتباط برقرار کند. بنابراین به تعداد تماشاگران، برداشت‌های مختلفی از یک فیلم وجود دارد. کیارستمی وحدت نگرش را ملال‌آور می‌دانست و به دنبال فردیت و تنوع آرا بود. (همان، ۴۹) او به عمد گوشه‌هایی از خط روایی داستان‌های فیلم‌هایش را مبهم و ناروشن می‌گذارد تا کنجکاوی تماشاگر را تحریک کند، تا جستجو کند و بیاندیشد. نمونه‌ی بارز این تکنیک را می‌توان در فیلم *طعم گیلاس* دید. «ما نمی‌دانیم مرد چرا خیال خودکشی دارد و از آن مهم‌تر نمی‌دانیم که در پایان آیا خود را به راستی می‌کشد یا نه. این همه را ما در ذهن خود می‌سازیم و هنگامی که از سینما بیرون می‌آییم، احساس می‌کنیم در ساختنِ فیلم شریک بوده‌ایم» (ثمینی، ۱۳۸۲: ۲۰۲). کیارستمی درباره‌ی شخصیت فیلم *طعم گیلاس* می‌گوید «تا آن‌جا که به من مربوط می‌شود، بیننده نیازی ندارد بداند مشکل چیست، فقط باید بداند که این مرد تحت فشار است. جزئیات را خود بیننده پر می‌کند» (کیارستمی، ۱۳۹۵: ۵۰).

در واقع فیلم‌های کیارستمی تنها به آن‌چه روی پرده نشان داده می‌شوند یا بر زبان می‌آیند، محدود نمی‌ماند، بلکه در اغلب موارد از آن‌چه ناگفته می‌ماند یا نشان داده نمی‌شود و اهمیت افزون‌تری دارد، تشکیل می‌شود. «من به دنبال نوعی سینما هستم که بتواند بدون نشان دادن چیزی نشان دهد» (همان: ۴۸). رویکرد او «نشان دادن از طریق نشان ندادن» و «گفتن از راه نگفتن» است. برای مثال در فیلم *باد ما را خواهد برد* پیرزن در حال احتضار، را نمی‌بینیم، چاه‌کنی نیز هست که صدایش را می‌شنویم ولی او را نمی‌بینیم. کیارستمی در این مورد می‌گوید «فیلم ماهیتی فیزیکی دارد ولی از جنبه‌ای غیرفیزیکی یا روحانی هم برخوردار است. ما بعضی کاراکترها را نمی‌بینیم ولی آن‌ها را احساس می‌کنیم. این نکته گویای آن است که امکانی برای بودن بدون بودن وجود دارد» (Kauffmann, 2000: 28).

به هر روی مخاطب برای کیارستمی معنای ویژه‌ای داشت. برای او مهم این بود که مخاطب برداشت خود را داشته باشد، نه این‌که آن‌چه را تولیدکننده‌ی اثر گفته است با جان و دل بپذیرد.

ج.۲. دوربین ثابت و نماهای باز

«دوربین ثابت (نماهای لانگ تیک و طولانی و کندی ریتم) فکر می‌کنم یک تصویر این شانس را به تماشاگر می‌دهد تا خودش عمیقا به تصویر وارد شود و از آن استنباط و برداشت کند. ولی در نماهایی که حرکت وجود دارد، نماهایی که عنصری در آن وارد می‌شود و لحظه‌ای دیگر از آن خارج می‌شود، در این حالت قدرت خیرگی کم می‌شود. تماشاگر نمی‌تواند خیره بماند» (کیارستمی در گفت‌وگو با نانسی، ۲۰۰۱: ۵۷).

کیارستمی به تصویر ثابت اعتقاد و علاقه‌ی بسیار داشت. تصویر ثابت برای او نشانگر فرصتِ توجه و تمرکز کافی برای درک جزئیات نما است. به اعتقاد او سوژه‌های ثابت این توان را دارند که عواطف ما را نسبت به خودشان

برانگیزانند. آن‌چه در بررسی فیلم‌سازی کیارستمی آشکارا دیده می‌شود، افزایش نماهای ثابت و کاهش حرکت دوربین است. تا جایی که در فیلم‌های تجربی اخیر او نظیر *پنج و شیرین* حرکت دوربین تقریبا حذف شده است. در فیلم *زندگی و دیگر هیچ* حرکت دوربین وجود دارد ولی در *زیر درختان زیتون* از حرکت افق‌گرد (پن) استفاده کرده است. کیارستمی دلیل این جایگزینی را واقعی بودن حرکت افق‌گرد و تصنعی بودن حرکت دوربین می‌داند. او در فیلم *درس‌هایی از سینمای کیارستمی* ساخته‌ی مژده لاهیجی به نکته‌ای درباره‌ی پشت صحنه‌ی *باد ما را خواهد برد* اشاره می‌کند «دیدم بچه‌هایی که برای جابجایی و نصب وسایل تراولینگ آمدند و در فیلم‌های دیگر کار کرده بودند روحیه‌شان را از دست دادند. اما نمایی را که با پن ساده گرفتیم ترجیح می‌دهم چون واقعی‌تر است. تراولینگ را فقط برای این گفتم بچینند که کمی کار کنند و از خمودی و بی‌حالی دربیایند. از این تراولینگ در فیلم استفاده کردم ولی حقیقتا دوستش ندارم و هر بار می‌بینم رنج می‌کشم. زیرا درخت‌ها در این نمای تراولینگ در برابر کادر ما متظاهرند. ولی در نمای پن همان درختان در وضعیت خیلی بهتری با من و تماشاگر رفتار می‌کنند» (شهبا و طبرسا، ۱۳۹۰: ۴۱).

چنان‌چه آکامفرا اشاره می‌کند ممکن است مجموعه‌ای از قواعد وجود داشته باشد که اشکال مسلط سینما را تغذیه می‌کنند و شکل می‌بخشند، اما باید بین قواعد کلی سینما در غرب و هویت سینما در هر فرهنگ تفکیک قائل شد. سینمای غیرغربی بیشتر از این‌که با شباهتش به سینمای غرب شناخته شود با تفاوتش متمایز می‌شود. آنچه که باعث منحصر به فرد شدن و اصالت هر اثر می‌شود، مواردی است که متعلق به آن خاک، ملت، فرهنگ و موضوعات بومی آن است. (Akomfrah, 2012: 264) فیلم *پنج*، مثال مناسبی از این تفاوت است و این تفاوت را از طریق استفاده از دوربین ثابت و ریتم کند به رخ می‌کشد. فیلم شامل پنج نمای بلند از صحنه‌های طبیعی با یک دوربین ثابت در هر نما و چهره‌های انسانی معدود در سراسر فیلم است. کندی فیلم *پنج* و نبود حرکت دوربین مخاطب را به بازاندیشی و اندیشیدن وامی‌دارد. کیارستمی به ما فرصت می‌دهد تا بیشتر ببینیم و فرصت بیشتری برای اندیشیدن داشته باشیم. داستانی که به آرامی گفته می‌شود، به ما اجازه می‌دهد که قدر لحظه‌های پرهیجان را بدانیم. دوربین ثابت و کندی ریتم در این فیلم صرفاً نوعی نابه‌هنجاری نیست. بلکه آغاز شکل خاصی از برخورد با سینما است، که تفاوت خود را با قواعد انواع مختلف سینماها به نمایش می‌گذارد. کندی ریتم این فیلم در برابر ریتم پرشتاب سینمای رایج، نوعی فضیلت به حساب می‌آید. به تعبیر کیارستمی در سینمای امروز(سینمای رایج و به ظاهر پرسرعت غربی) احساس آزادی، نچرال یا طبیعی بودن از مخاطب دریغ می‌شود. «سینمای امروز دیگر دیدنی نیست. ما دیگر شانس دیدن لانگ‌شات‌ها را از دست داده‌ایم و این‌قدر همه چیز سریع اتفاق می‌افتد که ما دیگر چیزی را نمی‌بینیم. فیلم‌ها یک ساعت و نیم، دو ساعت چیزی مثل بازی گیم، هستند» (کیارستمی، ۱۳۹۶).

نتیجه‌گیری

سینمای غیرغربی به‌درستی می‌داند که قلمروی بسته‌ی غرب به چه چیزی احتیاج دارد. در حقیقت این سینما، مخاطب را با اشکالی از زیر پا گذاشتن آستانه‌ها و مرزها روبرو می‌کند. مفهوم غیرغربی‌سازی همواره به‌طور ضمنی در اغلب جریان‌های آوانگارد سینما (به‌ویژه آن‌هایی که از فضاهای غیرغربی برخواسته‌اند) وجود داشته است. اتفاقی که می‌افتد آن است که، بسته به این‌که هر کس خود را در کجا می‌بیند، میان سویه‌های مختلف مسأله دست به انتخاب می‌زند و به کنش فرهنگی، زیبایی‌شناختی، سیاسی، یا اقتصادی اولویت می‌بخشد. اما در موضع غیرغربیِ آوانگارد همواره چیزی وجود دارد که حرکت دوگانه‌ی دیگرگونگی نامیده می‌شود. برای آن‌که گفتمانی غیرغربی‌شده شکل بگیرد باید این حرکت دوگانه فعال شود. به بیان دیگر، فارغ از این‌که خواسته‌ی آن‌ها محقق می‌شود یا بی‌سرانجام می‌ماند، آن‌ها کار خود را با بیان این نکته آغاز می‌کنند که با کلام غربی مسلط، متفاوت هستند اما شاید این، با شکلی که واقعاً می‌یابند نیز متفاوت باشد.

این حرکت دوگانه نقطه‌ی عزیمت اشکال مختلفی از سینما است که امروز در جهان وجود دارد و مخاطب را به تفکر درباره‌ی غیرغربی‌سازی و لزوم حرکت به «فراسو» وامی‌دارد. فراسو شکلی از قطع یا برش نیست؛ فیلم‌سازان غیرغربی پیوندشان را به‌طور کامل و مطلق قطع نمی‌کنند.

در سینمای ایران، می‌توان نمونه‌های موفقی از غربی‌زدایی سینما را یافت. عباس کیارستمی با سینمایی متفاوت از

جریان رایج غربی و با تکیه بر ریشه‌های کهن فرهنگ ایرانی، توانسته است از مرزهای ملی فراتر برود. او به خاطر شیوه‌ی فیلم‌سازی غیرتقلیدی‌اش مورد توجه اندیشمندان غربی و غیرغربی بسیاری بوده است. او مدام با فیلم‌هایش سینمای قراردادی/ هالیوودی را به چالش می‌کشید و در عین حال شیوه‌های جدیدی برای دیدن معرفی می‌کرد.

این پژوهش نشان می‌دهد که کیارستمی چگونه گام نخست حرکت دوگانه‌ی خود را با زیرپاگذاشتن قواعد غربی شروع کرده است. کیارستمی گام دوم حرکت دوگانه‌ی خود را با رجوع و الهام گرفتن از ریشه‌های کهن فرهنگ ایرانی برمی‌دارد. به همین سبب فیلم‌های او ریشه‌ی عمیقی در قلب فرهنگ ایرانی دارند.

کیارستمی از نمایش‌های آیینی همچون تعزیه بهره‌ی بسیار برده است. تأثیر ماقبل مدرن نقالی (قصه‌گویی جمعی)، روحوضی (نمایش مردمی) و تعزیه همچنان هنر کیارستمی را تقویت می‌کند.

او تکنیک‌های تعزیه همچون حضور کارگردان بر روی صحنه‌ی نمایش، استفاده از نابازیگران، ارتباط با مخاطب فعال را به سینما آورده و از آن‌ها بهره می‌برد. مثلاً حضور کارگردان در *زیر درختان زیتون*، دائم به ما یادآوری می‌کند که در سینما به تماشای یک فیلم نشسته‌ایم، او همچون شمنی که گرداننده‌ی یک آیین کهن است، می‌خواهد ما را از طریقی فراتر از باور داستانیِ کاذب با حقیقت مرتبط سازد. یکی دیگر از تکنیک‌هایی که او از تعزیه وام گرفته، استفاده از نابازیگر است. او تلاش می‌کند که نابازیگر، برشی از زندگی روزمره‌ی خود را به نمایش بگذارد.

منابع

ابن‌کثیر، اسماعیل. (۱۳۷۵). بدایت و النهایت. جزء ۱۱. بیروت: مکتبت المعارف.

باهنر، ناصر. (۱۳۸۷). رسانه‌ها و دین. تهران: مرکز تحقیقات صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایرانبیضایی، بهرام. (۱۳۶۰). مقدمه‌ای بر نمایش شرقی. جنگ ارک، شماره‌ی دوم.

تاجیک، محمدرضا (۱۳۷۷). *«متن، وانموده و تحلیل گفتمان» در گفتمان*. فصل‌نامه‌ی سیاسی اجتماعی، تهران، شماره صفر، بهار ۱۳۷۷.

ثمینی، نغمه. (۱۳۸۲). جستارهایی در باب فرهنگ و هنر: تاثیر ساختار نمایش دینی بر سینمای ایران. دوماه‌نامه‌ی بیناب(سوره‌ی مهر). شماره‌ی دوم. مرداد و شهریور ۱۳۸۲. صفحات ۱۹۲ تا ۲۰۵.

جاهد، پرویز. (۱۳۹۵). کیارستمی، درخت تنومند سینمای ایران بود. بازیابی شده در
http://fa.euronews.com/2016/07/06/abbas-kiarosta-mi-life-of-artist
در تاریخ ۳۰ فروردین ۱۳۹۶

جعفریان، فائزه. (۱۳۹۰). مفهوم واقعیت در سینمای کیارستمی و سینمای نئورئالیسم ایتالیا از منظر فلسفه‌ی اسلاوی ژیژک. کتاب ماه هنر، شماره‌ی ۱۵۴، تیر ۱۳۹۰، صفحات ۲۲تا ۳۰.

چلکوفسکی، پیتر جی. (۱۳۸۴). تعزیه: آیین و نمایش در ایران، ترجمه داوود حاتمی. تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، با همکاری انتشارات علمی و فرهنگی.

خانیکی، هادی(۱۳۸۰). *گفت‌وگوی تمدن‌ها و ارتباطات بین‌المللی*. پایان‌نامه دکتری علوم ارتباطات اجتماعی، دانشگاه علامه‌طباطبایی.

زهری، ایرج. (۱۳۵۳). «معرفی و نقد تئاتر». تماشا، شماره ۱۸۲، مهرماه.

سروش. (۱۳۹۳). فاصله‌گذاری برشتی چیست؟. بازیابی شده در
http://godot.ir/post/فاصله-گذاری-برشتی-چیست/
در تاریخ ۱۳۹۶/۳/۲۰

شامیان ساروکلائی، اکبر و علیزاده، حمیرا. (۱۳۹۳). طبیعت و تخیل خلاق در شعر سهراب سپهری و سینمای کیارستمی. دو فصل‌نامه‌ی ادبیات تطبیقی، دوره‌ی دوم، شماره‌ی۲، پاییز و زمستان ۱۳۹۳، صفحات ۷۹ تا ۱۰۴.

شهبا، محمد و طبرسا، محمد. (۱۳۹۰). دلالت معنایی میزانسن در سینمای هنری ایران. نشریه‌ی هنرهای زیبا-هنرهای نمایشی و موسیقی، شماره‌ی ۴۴، پاییز و زمستان ۱۳۹۰، صفحات ۳۵-۴۵.

عیدی‌زاده، حسین. (۱۳۹۵). چرا عاشق کیارستمی هستیم؟. بازیابی شده در
http://www.bartarinha.ir/fa/news/۱۳۹۶/چرا-عاشق-کیارستمی-هستیم-۱
در تاریخ ۱۰ اردیبهشت

فزونی، بابک. (۱۳۹۵). بررسی بزرگی و محدودیت‌های سینمای عباس کیارستمی. ترجمه سید محمد آوینی. شیوه، شماره اول، دی و بهمن۱۳۹۵، صفحات ۸ تا۲۲.

کاریر، ژان کلود. (۱۳۹۳). مقدمه کتاب کیارستمی و درس‌هایی از سینما. نوشته محمودرضا ثانی. تهران: نشر معین.

کوروساوا، آکیرا. اسکورسیزی، مارتین. (۱۳۹۵). کوروساوا و اسکورسیزی درباره کیارستمی چه نظری داشتند؟. بازیابی شده در http://www.ana.ir/news/120138 در تاریخ ۲ اردیبهشت ۱۳۹۶

کیارستمی، عباس. (۱۳۹۵). سرکلاس با عباس کیارستمی. جمع‌آوری پال کرونین، ترجمه سهراب مهدوی. تهران: انتشارات نظر.

کیارستمی، عباس. (۱۳۹۶). بازیابی شده در https://t.me/cinkiarostami در تاریخ ۱۳۹۶/۳/۲۰.
گدار، ژان لوک. (۱۳۹۵)سینما با کیارستمی پایان می‌یابد. بازیابی در: http://www.hamshahrionline.ir/details/339121/cinema/iraniancinema
دسترسی در ۲۵ فروردین ۱۳۹۶
محجوب، محمد جعفر. (۱۳۴۶). تخت جمشید، نشریه‌ی جشن هنر شیراز، شماره‌ی ۳، صفحه‌ی ۱.
محمدکاشی، صابره. (۱۳۸۴). بررسی تطبیقی مؤلفه‌های زیبایی‌شناسی در هنر سنتی و ویژگی‌های سینمای کیارستمی. کتاب ماه هنر، بهمن و اسفند ۱۳۸۴، صفحات ۴۸ تا ۶۱.
مهدی زاده، سید محمد. (۱۳۸۹). نظریه‌های رسانه: اندیشه‌های رایج و دیدگاه‌های انتقادی، تهران: نشر همشهری، چاپ اول ۱۳۸۹.
ناصربخت، محمدحسین. (۱۳۸۶). نقش‌پوشی در شبیه‌خوانی، تهران: انتشارات نمایش.
ویت، او. (۱۳۹۴). مفاهیم: فاصله گذاری در سینما و تئاتر چیست؟. ترجمه یونس شکرخواه. بازیابی شده در http://www.hamshahrionline.ir/details/321588/cinema/worldcinema در تاریخ ۱۳۹۶/۳/۲۰

Akomfrah, J. (2010) "Digitopia and the Specters of Diaspora," *Journal* of *Media Practice,* 1l (1): 21-30.
Akomfrah, john. (2012). De-Westernizing as double move: Rutledge
Dabashi, Hamid (2001), *Close Up Iranian Cinema: Past, Present and Future*, London and New York: Verso.
Dennison, S. and Lim, S. H. (eds.) (2006) Remapping World Cinema: Identity, Culture and Politics in Film, London and New York: Wallflower Press.
Durovicova, N. and Newman, K. E. (eds.) (2009), World Cinemas, Transnational Perspectives, London and New York: Routledge.
Ezra, E. and Rowden, T. (eds) (2006), *General Introduction: What is Transnational Cinema?*, in Elizabeth Ezra and Terry Rowden (eds), Transnational Cinema: The Film Reader, London: Routledge, pp. 1–12.
Fusco, coco. (2012). There is no entirely non-Western place left De-Westernizing the moving image: Rutledge
Hardt, M. and Negri, A. (2000) *Empire, Cambridge*, Mass.: Harvard University Press.
Kauffmann, Stanley. (1995), 'Through the Olive Trees', The New Republic, 212: 12 (20 March), pp. 28–30.
Kauffmann, Stanley. (2000), 'Stanley Kauffmann on Films: A Homeland', The New Republic, 14
kiarostami. abbas. (1997), 'Near and Far', Sight and Sound, NassiaHamid interview with Abbas Kiarostami. 2 (February), pp. 22–24.
Maty Bâ,S. and Higbee,W. (2012) *De-Westernizing Film Studies,* London and New York: Routledge.
Nagib, L., Perriam, C., and Dudrah, R. (eds.) (2012) *Theorizing World Cinema,* London and New York: I. B. Tauris.
Nancy, J.-L. (2000) *Being Singular Plural,* trans. by R. D. Richardson and A. E. O'Byrne, Palo Alto, Calif.: Stanford University Press.
Nancy, J.-L. (2001). Abbas Kiarostami: The Evidence of Film. Paris: Yves Gevaert.
Pak-shiraz, Nasim. (2011). Shi'I Islam in Iranian cinema religion and spirituality in film. London: I.B.TAURIS.
Shohat, E. and Stam, R. (1994) *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media,* London and New York: Routledge.
Stoneman, rod. (2012). Isn't it strange that 'world' means everything outside the West: Rutledge.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی