DOI: 10.22034/JACO.2024.415570.1350

ترجمه انگلیسی این مقاله نیز تحت عنوان :
Dialectic of Revelation and Concealment: A Representation of the Face as an Aesthetic Landscape in the Film Shirin (2008)
در همین شماره مجله به چاپ رسیده است.

مقالهٔ پژوهشی

دیالکتیک آشکار و پنهان‌سازی: بازنمایی چهره به‌مثابه یک منظر زیباشناسانه در فیلم شیرین (۱۳۸۷)

علیرضا صیاد[۱*]، جواد نعمت‌اللهی[۲]
۱. دانشیار گروه سینما، دانشکدهٔ سینما تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران.
۲. دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

تاریخ دریافت : ۱۴۰۲/۰۶/۱۸ تاریخ پذیرش : ۱۴۰۳/۰۱/۰۵ تاریخ انتشار : ۱۴۰۳/۰۴/۱۱

چکیده
عباس کیارستمی در فیلم شیرین (۱۳۸۷)، تعدادی از ستارگان زن سینمای ایران را در جایگاه تماشاگر قرار داده و واکنش‌شان به فیلمی فرضی را در نماهایی که غالباً نمای نزدیک هستند، ضبط می‌کند. کیارستمی با تمهیدی که به‌کار می‌گیرد این چهره‌های خاص را به منظر زیباشناسانه و ابژه‌های هنری برای تأمل مخاطب، بدل می‌کند. این پژوهش به روش توصیفی- تحلیلی انجام شده است و با وام‌گیری از مباحث تام‌گانینگ و جولیانا برونو، به اهمیت چهره و چهره‌شناسی در سینمای اولیه می‌پردازد؛ سپس، فراخوانی این زیبایی‌شناسی را در شیرین بررسی می‌کند. این پژوهش ادعا می‌کند کیارستمی با قراردادن ستارهٔ سینمایی در جایگاه تماشاگر فیلم فرضی روی پردهٔ سینما و دادن امکان آشکارسازی شخصیت او به مخاطب فیلم شیرین، از جایگاه ستارهٔ سینمایی، افسانه‌زدایی می‌کند. اما این رابطه یک‌طرفه نمی‌ماند و همین‌که منظر پیش رو، نه از آن مخاطب عادی بلکه از آن ستارگان سینمایی است، و با یادآوری خاطرات سینمایی در ذهن مخاطب، از فیلم‌ها و شخصیتی که ایشان رقم زده‌اند، مجدداً از آن‌ها افسانه‌سازی می‌شود. اینکه افرادی که به تصویر کشیده می‌شوند، هنرپیشگانی هستند که مهارت بالایی در ایفای نقش و اتخاذ ماسک بر چهره دارند، اطمینان مخاطب در خوانش و نفوذ به فضای تصویری ایشان را هم در این مورد، و هم در کل، در خاطرات سینمایی که بازخوانی می‌شوند، مخدوش می‌کند. بازی که کیارستمی بین مخاطب و این ستارگان می‌چیند، در کنار افشاگری و تخریب روابط پیشین این دو، مخاطب را وامی‌دارد با مونتاژ لحظات گسسته‌ای که در این فضای موزه‌مانند با آن‌ها مواجه می‌شود و خاطرات فردی-جمعی سینمایی که تداعی می‌شوند، فیلم شیرین را در ذهن خود بسازد و این فیلم ذهنی، تاریخی شخصی و متفاوت از سینمای ایران می‌شود که اهمیت و عدم امکان طرد و حذف ستارگان زن سینمای ایران را یادآوری می‌کند.

واژگان کلیدی: *فیلم شیرین (۱۳۸۷)، عباس کیارستمی، منظر چهره، چهره‌شناسی، سینما و موزه.*

مقدمه
جغرافیای خیالی فیلم شیرین (۱۳۸۷) اثر کارگردان شناخته‌شدهٔ ایرانی، عباس کیارستمی، سالن سینمایی است که در آن گروهی از ستارگان زن سینمای ایران، ظاهراً مشغول نگریستن به فیلمی دربارهٔ داستان عشق خسرو و شیرین هستند که بر پردهٔ سالن سینمای خیالی در حال اکران است. تماشاگر فیلم شیرین، صحنه‌های فیلم خسرو و شیرین به‌نمایش درآمده بر روی پرده را نمی‌بیند بلکه از حاشیهٔ صوتی داستان آن را می‌شنود. زمان فیلم شیرین تقریباً با زمان نمایش فیلم خسرو و شیرین بر پردهٔ سالن خیالی برابر است. کیارستمی در طول فیلم، دوربین خود را به سوی تماشاگران نشستهٔ در سالن (ستارگان زن سینمای ایران) گرفته و واکنش‌های آن‌ها را نسبت به حوادث و رویدادهای فیلم خیالی به‌تصویر می‌کشد. درواقع همان‌طور که حمید نفیسی اشاره می‌کند «کیارستمی تماشاگرانش را مجبور می‌کند تا برای ۹۲ دقیقه به تصاویر کلوزاپ چهره‌های ۱۴۰ نفر از بازیگران زیبای ایران و یک بازیگر فرانسوی (ژولیت بینوش) نگاه کنند. بازیگرانی که با نگاه کردن مستقیم به دوربین، اجرایی را دربارهٔ داستان عشق مشهور ایرانی، داستان خسرو و شیرین می‌نگرند» (Naficy, 2011). با این تمهید، کیارستمی مخاطب خود را به مواجهه‌ای مستقیم و رو در رو با منظر چهره‌های ستارگان زن سینمای ایران فرا می‌خواند، چهرهایی که به تعبیر دیوید بردول، «همهٔ آن‌ها به طرز مبهوت‌کننده‌ای زیبا هستند، چه جوان، چه پیر. ما دایره‌المعارفی از حالت‌های

* نویسنده مسئول: ۰۹۱۲۳۹۵۲۶۱۹، a.sayyad@art.ac.ir

چهره را به‌دست می‌آوریم، بی‌تفاوت، آگاه، متمرکز، مبهوت، سرگرم، دردمند، و برآشفته.... این فیلم، یک آزمایش خالص در همذات‌پنداری از طریق چهره است» (Bordwell, 2009). پرداختن به چهره، خوانش و شناسایی آن مخصوصاً در نماهایی چون نمای نزدیک، از همان دهه‌های آغازین همچون مشخصه‌های خاص این رسانه، به‌خصوص در سینمای اولیه و سینمای صامت مطرح شده است (Koch, 1987; Balazs, 1952). امروزه همسو با توجه و بازنگری در سینمای اولیه، به‌دلیل امتداد و حضور تکنیک‌ها و تمهیدات آن در سینمای پساکلاسیک روایی (Hansen, 1993)، پرداختن به چهره و نمای نزدیک از چهره، چندین دهه پس از اولین نظریه‌های سینمایی مجدداً حائز اهمیت شده است (Elsaesser & Hagener, 2015). از طرف دیگر، سینمای کیارستمی درکل، همگام با رجعت به تکنیک‌های غیرروایی و رابطهٔ مستقیم با تماشاگر در سینمای اولیه است. به‌خصوص در شیرین، او به مشخصه و توانایی سینما در عیان‌سازی شخصیت از طریق پرداختن به چهره و حالات آن همچون یک منظر می‌پردازد. این پژوهش می‌کوشد با تحلیل تجربهٔ نظاره‌گری سینمایی متمایز با سینمای روایی و کلاسیک که کیارستمی در شیرین رقم می‌زند، بررسی نماید که تمهیدات به‌کار گرفته شده توسط کیارستمی و فراخواندن تماشاگران به مواجهه‌ای مستقیم با منظر چهره‌های ستارگان زن سینمای ایران در فیلم شیرین، چگونه در پیوند با توانایی‌ها و محدودیت‌های سینما در عریان‌سازی چهره‌ها و نمایش حالات، وضعیت افسانه‌ای ستارگان سینمایی و رابطهٔ تماشاگر و ستارگان زن سینمای ایران قرار می‌گیرد. این پژوهش با وام‌گیری از آرای تام گانینگ و جولیانا برونو، اهمیت چهره و کنکاش در چهره را در شکل‌گیری و ظهور مدیوم سینما تبارشناسی می‌کند و به اهمیت و جایگاه اثر کیارستمی در پیوند با این قابلیت سینمایی توجه می‌کند. بررسی می‌شود کیارستمی در شیرین، چگونه چهره را به یک منظر زیباشناسانه، به یک ابژهٔ هنری برای تأمل مبدل می‌کند و نگاه تماشاگر را به تماشای «درام شکل‌گرفته بر روی چهره» دعوت می‌کند (Balazs, 1952). از این رو می‌توان شیرین را فیلمی در نظر گرفت که اهمیت منظر چهره در هنر و سینما را مجدداً در مرکز توجه قرار می‌دهد و مخاطب را به یک موزه از منظر چهره‌ها و چهره‌شناسی آن‌ها دعوت می‌کند. کیارستمی با قراردادن ستارگان سینمایی که در خاطرات جمعی سینمایی ایرانیان مهم بوده‌اند، در جایگاهی برابر با تماشاگران سینمایی، ایشان را زمینی کرده و از ایشان «هاله‌زدایی» یا افسانه‌زدایی می‌کند. اما این رابطه ساده و یک‌طرفه باقی نمی‌ماند زیرا همین که این چهره‌های خاص، برای تماشا انتخاب شده‌اند و حائز جذابیت‌اند و یادآوری و تداعی خاطرات سینمایی که این چهره‌ها هریک رقم زده‌اند، مجدداً وضعیت افسانه‌ای به ایشان اعطا می‌کند و رابطهٔ بین مخاطب و ستارگان فیلم را پیچیده می‌کند. این رابطه پیچیده‌تر هم می‌شود زیرا چهره‌های حاضر، دقیقاً به‌دلیل اینکه از آن ستارگان سینمایی هستند که مهارت بالایی در حفظ «ماسک» خود و اتخاذ ماسک‌های جدید و متعدد دارند، هرگز نمی‌توانند در جایگاه تماشاگر باقی بمانند و درواقع در شیرین، نقش تماشاگر را «ایفا» می‌کنند. عدم امکان خوانش و نفوذ ملموس به فضای تصویری ستارگان که در این فیلم رخ می‌دهد، افشاگر خیالی بودن نفوذ به فضای تصویری و شناخت این ستارگان در فیلم‌های روایی می‌شود که با تعلیق ناباوری، به چنین شائبه‌ای دامن می‌زدند. کیارستمی با چینش این بازی بین تماشاگر و ستارهٔ سینمایی، دیالکتیک آشکارسازی و پنهان‌سازی، و افسانه‌سازی و افسانه‌زدایی در رابطهٔ تماشاگر، ستاره و کارگردان را رقم می‌زند و در جایگاه قدرت تفسیری مخاطب و جایگاه افسانه‌ای ستاره و امکان یا عدم حذف و طرد وی و خاطرات سینمایی تنش ایجاد می‌کند. در کنار این تخریب و تشکیک روابط، بررسی می‌شود که شیرین چگونه مخاطب را وادار می‌سازد که با پرسه‌زنی در فضای موزه‌وار فیلم و با استفاده از پدیده‌هایی که در این پرسه مواجه می‌شود و خاطرات فردی-جمعی که هرکدام تداعی می‌کنند، روایتی متفاوت از تاریخ سینمای ایران که این زنان ستاره، جزء جدانشدنی از آن هستند، در ذهن خود مونتاژ کند.

پیشینهٔ پژوهش

گئورگ زیمل جامعه‌شناس برجستهٔ آلمانی چهره را به‌مثابه یک «ابژهٔ زیباشناسانه» در نظر می‌گرفت و معتقد بود، چهرهٔ انسانی از اهمیت یگانه‌ای در هنرهای زیبا برخوردار است. در مقالهٔ «اهمیت زیبایی‌شناسانه چهره» زیمل بحث می‌کند که در جهان محسوس، هیچ ساختار دیگری همچون چهرهٔ انسانی وجود ندارد که «چنان تنوع وسیعی از اشکال و سطوح را بر روی یک اتحاد معنایی مطلق» ترکیب کند (Siegel, 1999). به‌زعم زیمل در برابر هجمهٔ مخزن عظیم انرژی‌های روان، چهره یک پوستهٔ پلاسماتیزم است که این هجوم انرژی را در آغوش می‌گیرد و با تغییرات در ترکیب‌بندی خود، این هجوم را برای دیگران بازنمایی و در عین حال پنهان می‌کند. به تعبیر زیمل، چهره سایتی برای «مخفی کردن» و «برملا کردن» روان است؛ توامان آشکار می‌کند و می‌پوشاند (ibid.). همچنین آرتور شوپنهاور فیلسوف آلمانی، در رابطهٔ با اشتیاق برای کنکاش در منظر چهره انسانی می‌نویسد: «هر چهرهٔ انسانی یک هیروگلیف است که می‌تواند رمزگشایی گردد.

براستی که کلید آن را ما در درون خود حمل می‌کنیم. هر فردی ارزش نگاه‌کردن دارد، حتی اگر هر فردی ارزش صحبت‌کردن نداشته باشد» (Davis, 2003).

پرداختن به اهمیت چهره و قدرت ویژهٔ سینما در چهره‌شناسی، در نظریهٔ فیلم بلا بالاژ متبلور می‌شود. او مدتی شاگرد زیمل بود و در مباحثش در رابطهٔ با اهمیت چهره در سینما، نباید تأثیرپذیری از آرای زیمل را نادیده گرفت (Koch, 1987). او معتقد بود، کارگردان سینما باید تسلط فراوانی در چهره‌شناسی داشته باشد (ibid.). بالاژ اشاره می‌کند که زبان سینما (خصوصاً سینمای صامت) به‌گونه‌ای بسیار نزدیک در ارتباط با چهره است، «فیلم صامت حالت چهره را از چیزهایی که در اطراف آن قرار گرفته‌اند، جدا می‌کند. مثل اینکه وارد یک بعد جدید و استثنایی معنوی شده باشد. آن به ما دنیای بیانگری اجزای چهره‌ای (میکروفیزیونومی) را آشکار می‌کند که در زندگی روزانه با چشم معمولی به‌سختی قابل تشخیص است» (بالاژ، ۱۳۹۸). بالاژ مدعی بود که چهره‌های انسانی بر روی پردهٔ سینما، از این ظرفیت برخوردار هستند که به یک زبان جدید شکل دهند، زبانی که از محدودیت‌ها و «دیوارهای ایزوله‌شدهٔ تفاوت‌های زبانی» آزاد است (Balazs, 1952). متأثر از آرای بالاژ، ژیل دلوز نیز نمای نزدیک را در پیوند با تأثر- تصویر بررسی می‌کند و در این رابطه مینویسد: «تأثر- تصویر، کلوزاپ است و کلوزاپ همان چهره است» (Deleuze, 1986). دلوز همچنین از مشخصهٔ قلمروزدایی کنندهٔ متمایز تأثر- تصویر یاد می‌کند (ibid.). نظریه‌پرداز معاصر فیلم، نوا استایماتسکی در مباحث خود در رابطهٔ با اهمیت چهره در سینما، اشاره می‌کند که بر خلاف زبان کلامی، زبان چهره نمی‌تواند سرکوب یا کنترل شود. بزعم وی توانایی تصاویر فیلم در خلق و انتقال حالات مبهم و غیر قابل تبیین، اهمیت بیشتری نسبت به امکان ایجاد سیستم‌های تفسیری نظام‌مند دارد (Steimatsky, 2017). در دهه‌های اخیر، پژوهشگرانی چون گانینگ (Gunning, 2004) و برونو (Bruno, 2002) در بررسی تکنیک‌ها، تمهیدات و اهداف سینمای اولیه، اهمیت چهره‌نگارانهٔ سینما را برجسته ساخته‌اند. این اهمیت فی‌نفسهٔ چهره در سینما، به مرور با تثبیت قواعد روایی و پیدایش سینمای کلاسیک ناطق، رنگ می‌بازد اما کماکان در آثار متعلق به سینمای آلترناتیو و غیرروایی، ظاهر می‌شود. از طرف دیگر، میریام هنسن بررسی می‌کند که چگونه سینمای اولیه، در پیوند با سینمای پساکلاسیک و غیرروایی قرار می‌گیرد و روابط خاص مستقیم و غیرروایی سینمای اولیه، در انواع سینمای متفاوت از سینمای کلاسیک هالیوود، مانند سینمای آوانگارد، سینمای آرت هاس، یا سینمای ملل، مجدداً ظاهر می‌شوند؛ به زعم وی، زمینه‌های اجتماعی جدید و متفاوت با دوران سیطرهٔ سینمای کلاسیک و مشابهٔ با اوایل قرن بیستم، چنین بازگشتی را ایجاب می‌کنند (Hansen, 1993).

روش پژوهش

روش تحقیق در این پژوهش به‌صورت توصیفی- تحلیلی است. همچنین از منابع کتابخانه‌ای و تماشای فیلم، به‌عنوان ابزارهای اصلی گردآوری و تجزیه و تحلیل اطلاعات استفاده شده است. پژوهش در ابتدا می‌کوشد با وام‌گیری از مباحث تام‌گانینگ و جولیانا برونو، اهمیت چهره و چهره‌شناسی را در ظهور مدیوم سینما، تبارشناسی کند و سپس به فیلم شیرین کیارستمی در پیوند با این قابلیت و تمهید سینمای پیشاکلاسیک و غیر روایی توجه کند و زیرسایهٔ این زیبایی‌شناسی، اهداف و روابطی را که در پی برقراری با مخاطب است، تحلیل نماید.

تبارشناسی چهره‌شناسانهٔ مدیوم سینما

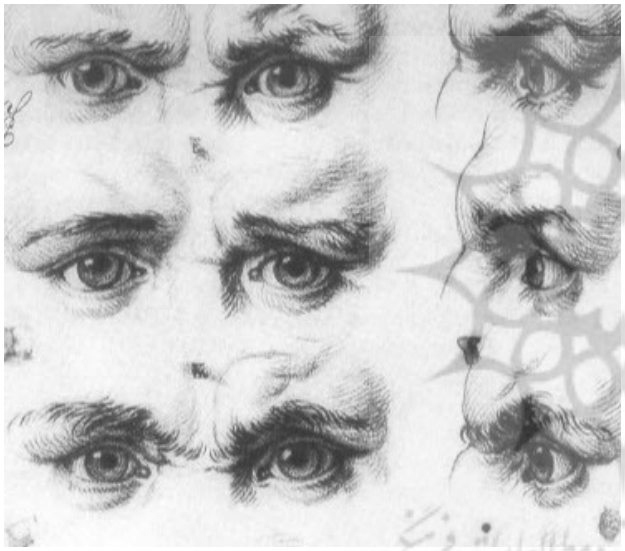
«چهره یک نقشه است» (Deleuze, 1987)، و «از یک زندگی درونی، از سوبژکتیویته» رازهایی را آشکار می‌کند (Steimatsky, 2017). آنچنان که مایکل تاسیگ بحث می‌کند، لغت یونانی برای چهره prosopon یا mask است. اتیمولوژی این واژه از یک ابهام معنایی برخوردار است، توامان به مفهوم نمایش‌دهنده و ماسک دلالت می‌کند. چهره به‌مثابه چیزی درک می‌شود که همچنان که واقعیت نهفته در درون را بر ملا و آشکار می‌سازد، در عین حال به‌طور توامان آن را مخفی می‌سازد (Davis, 2003). از این رو چهره به‌مثابه نوار موبیوس عمل می‌کند (Steimatsky, 2017) و از مشخصهٔ سمپتوم برخوردار است (Hake, 1997). در کنار آنچه آشکار می‌کند، توجه را به آنچه مخفی می‌شود نیز جلب می‌کند. ریشهٔ اصطلاح چهره‌شناسی، به متون کلاسیک یونان باستان و خصوصاً نوشته‌های ارسطو و فیثاغورث باز می‌گردد که رابطهٔ میان ظاهر بیرونی چهره و سرشت و شخصیت درونی را بررسی می‌کند (Gunning, 2004; Davis, 2003). سپس در سدهٔ شانزدهم، یکی از مهم‌ترین و تأثیرگذارترین مباحث مرتبط با چهره‌شناسی توسط جووانی باتیستا دلا پورتا ارائه شد (تصویر ۱) (Gunning, 2004; Bruno, 2002). در قرن هفدهم، شارل لو برن، اصول چهره‌شناسی را به‌مثابه راهکاری

تصویر ۱. تحلیل‌های چهره‌شناسانهٔ دلا پورتا. مأخذ: Bruno, 2002.

قابل‌ارائه به نقاش‌ها به‌منظور ترسیم احساس و شخصیت از طریق حالت چهره جمع‌بندی کرد. لوبرن با تلاش‌های خود «یک دایرةالمعارف، یک اطلس از حالات چهره را گردآوری کرد» (تصویر ۲) (Bruno, 2002). در قرن هجدهم، یوهان کاسپار لاواتر، اثری سه جلدی دربارهٔ چهره‌شناسی را منتشر کرد. چهره نزد لاواتر به آشکارکننده تاریخچهٔ انباشته‌شده فرد تبدیل می‌شود (Gray, 2004). او چهره را به‌مثابه یک توپوگرافی «عاطفی متحرک» در نظر می‌گیرد که جزر و مد جغرافیای احساسی درونی، تأثیر خود را بر منظر چهره برجای می‌گذارد و آن را دگرگون می‌کند (Bruno, 2002).

در قرن نوزدهم دوشن دو بولونیه که متخصص مغز و اعصاب و یکی از بنیانگذاران نورولوژی در فرانسه بود در مکانیزم چهره‌شناسی انسان، به‌واسطهٔ رویکرد علمی و بهره‌گیری از تکنولوژی‌های مدرن از چهره‌شناسی سنتی فاصله گرفت. وی چهره‌های بیمارانش را از طریق متصل‌کردن مستقیم الکترودها تحریک می‌کرد تا واکنش‌های عضلانی چهره را برانگیزاند و نقشی که عضلات در انتقال موقعیت‌های عاطفی متفاوت ایفا می‌کنند، نشان دهد (Bruno, 2002; Gunning, 2004). گانینگ معتقد است، به‌واسطهٔ اهمیتی که دوشن به پدیدهٔ احساس در مطالعاتش پیرامون چهره قائل بود، جایگاه ویژه‌ای به او در مسیر کنکاش‌های علمی مدرن که به‌سوی ابداع سینما پیش می‌رفتند می‌بخشد (Gunning, 2004). وی با بهره‌گیری از دوربین عکاسی، حالات چهره‌های سوژه‌هایش را ضبط می‌کرد و از این طریق در پی ایجاد یک «آرشیو عکاسانه» از «احساس‌های انسانی» بود (تصویر ۳) (Bruno, 2002). روش او در بهره‌گیری از عکاسی در ضبط حالت و احساس چهره، توسط شاگردش ژان‌مارتن شارکو در رابطهٔ با معالجهٔ هیستری تکامل یافت. شارکو بیان می‌کرد: «در حقیقت، من مطلقاً چیزی جز یک عکاس نیستم. من صرفاً آنچه را که می‌بینم با دوربین عکاسی می‌نگارم» (Gunning, 2004). شارکو رویکرد جدیدی را اتخاذ نمود و از هیپنوتیزم به‌مثابه ابزاری جایگزین برای تحریک بیماران استفاده می‌کرد. گانینگ اشاره می‌کند، در حالیکه غالباً در مطالعات فیلم، مایبریج و ماری به‌عنوان پیشگامان شکل‌گیری سینما شناخته می‌شوند، تمرکز بر کرونوتوگرافی چهره، وام‌دار آزمایش‌ها و کنکاش‌های جرج دمنی دستیار ماری بود (ibid.). دمنی دوربین را به سوژه‌هایش نزدیک کرد و آن‌ها را در حالت مدیوم‌کلوزاپ مطالعه می‌کرد. او دستگاه ابداعی‌اش را فنوسکوپ می‌نامید که امکان و ظرفیت این دستگاه به‌طور بنیادین با ظرفیت ضبط تصویر متحرک چهره در پیوند بود (ibid.).

ظهور سینما به‌مثابه هنر تصویر متحرک، تجربهٔ ادراک از چهره را که خود «یک تصویر متحرک» است (Steimatsky, 2017)، متحول ساخت و امکان مواجه‌ای مستقیم با آن را فراهم کرد. گاه به این نکته توجه می‌شود که «چهره با ابداع تصاویر متحرک بازکشف شد» (ibid.). همانطور که گانینگ اشاره می‌کند: «فریم‌بندی نزدیک چهره‌های انسانی در بطن و ریشهٔ ظهور سینما ظاهر می‌گردد» (Gunning, 2004). در سال‌های ابتدایی پیدایش سینما، فیلم‌هایی که به‌طور کامل بر کلوزاپ‌های چهره‌ای متمرکز بودند یک ژانر اصلی سینمای اولیه را شکل می‌دادند که به ژانر «حالت چهره‌ای» مشهور بودند. فیلم‌هایی همچون حالت‌های چهره‌ای ساختهٔ ادیسون (۱۹۰۲) و چشمان گوگو (۱۹۰۳)، از نمونه‌های اولیه و شاخص آثار این ژانر بودند. این فیلم‌ها به روشنی تمایل و تمرکز سینمای اولیه به زیبایی‌شناسی چهره را



تصویر ۲. تلاش لوبرن در تهیهٔ اطلسی از حالات چهره. مأخذ: Bruno, 2002 .

تصویر ۳. مکانیزم چهره‌شناسی انسان، دوشن دو بولونیه. مأخذ: Steimatsky, 2017.

نمایش می‌دهند (ibid.). گانینگ معتقد است که این آثار از کیفیت مواجهه‌ای با مخاطب برخوردار بودند و به‌کارگیری قاب‌بندی‌های نزدیک، آن‌ها را از یک «حس قرابت فیزیکی» سرشار می‌ساخت (ibid.).

مواجههٔ مستقیم تماشاگر با منظر چهرهٔ ستارگان سینمایی در فیلم شیرین

در فیلم شیرین، غالب نماها نماهای نزدیکی هستند که واکنش‌های چهره‌ای ستارگان زن را ضبط کرده و از این رو منظرهای چهرهٔ ستارگانی که مشغول نگریستن به فیلم خیالی روی پرده هستند، منظر بصری فیلم شیرین را برای مخاطبان شکل می‌دهد. لذا شیرین فیلمی است که اهمیت منظر چهره در هنر و سینما را دوباره در مرکز توجه قرار می‌دهد.

اما مطالعات گانینگ یا برونو که بیشتر معطوف به سینمای اولیه و روابط خاص از جنس ارتباط مستقیم و شگفتی‌ساز با مخاطب است که این نوع سینما با مخاطبانش می‌سازد، چگونه می‌توانند در مورد فیلمی مانند شیرین به‌کار رود؟ درمورد این موضوع می‌توان از مطالعات هنسن در موضوع اشتراکات و شباهت‌های جمعی مخاطبان در سینمای اولیه، و سینمای پساکلاسیک بهره برد. هنسن میگوید: «با گسست از شیوه‌های نظاره‌گری و مصرف کلاسیک که در ابعاد بین‌المللی رخ می‌دهد، شاهد اثری دژاوومانند هستیم. از بسیاری جهات، فرهنگ رسانه‌ای معاصر، هماهنگی با سینمای اولیه را تداعی می‌کنند. سینمای اولیه، بیش از هرچیز در رابطهٔ بین فیلم و مخاطب تفاوت دارد. سینمای اولیه، با زیبایی‌شناسی شگفتی و ارائهٔ مستقیم منظر بصری، متمایز می‌شود. سبکی نمایشی که تماشاگر را مستقیماً مخاطب قرار می‌دهد (نه غیرمستقیم و به‌واسطهٔ جذب دایجتیک روایی)» (Hansen, 1993). دیگر ویژگی‌های سینمای اولیه، همچون ارجاع مستقیم فیلم به روابط فرامتنی، وضعیت جدید موجود و... امروزه در سینمایی که متمایز از سینمای کلاسیک روایی هستند، ظاهر می‌شوند (Gunning, 2018). هر دو نوع این سینماهای پیشاکلاسیک و پساکلاسیک، حائز مشخصهٔ تحولات عمیق در حوزهٔ بازنمایی، دریافت و ناپایداری روابط مخاطب و اثر هستند. هر دو، از سینمای کلاسیکی که سعی بر کنترل دریافت و تجربه با استفاده از تمهیدات دایجتیک قوی و نهان‌سازی شرایط تولید و نمایش فیلم دارد، متمایز می‌شوند و امکانات بیشتری برای برهم‌کنش خواننده-مخاطب با متن-فیلم می‌دهند. هر دوی این سینماها، نشانگر بحران‌ها، تحولات و امکانات ایجادشده توسط فرهنگ بصری در تحت‌تأثیر قراردادن، دستکاری، ایجاد و تخریب روابط و تجربه‌های فردی و جمعی هستند (Hansen, 1993).

سینمای کیارستمی، در ایجاد گسست‌های روایی و عدول از قواعد سینمای کلاسیک هالیوود، شهرت جهانی دارد. در شیرین، بخش روایی دایجتیک فیلم، داستان خسرو و شیرینی است که در حاشیهٔ صوتی پخش می‌شود و مخاطب هیچگاه شاهد مستقیم تصاویر این داستان نمی‌شود، بلکه بازتاب آن را به‌شکل تأثرات و عواطفی که در تماشاگرشان، یعنی برچهرهٔ ستارگانی که ظاهراً مشغول تماشای فیلم خسرو و شیرین هستند می‌بینند. در شیرین، روایت نه اصل، بلکه فرع برکار است و همچون شکلی از سینمای اولیه که گانینگ «سینمای جاذبه‌ها» می‌نامد، هدفش نمایش مستقیم شگفتی‌ها است و اگر روایتی هم درکار باشد، اهمیت فی‌نفسه ندارد بلکه در خدمت مقاصد مربوط به رابطهٔ مستقیم فیلم با تماشاگر است (Gunning, 2018). روایت خسرو و شیرین هم به‌کار گرفته شده است تا صرفاً در بازی که فیلم‌ساز بین مخاطب و ستارگان مخاطب خسرو و شیرین چیده است، نقش‌اش را ایفا کند. کیارستمی در مصاحبه‌ای با خاطره خدایی، در رابطه با نسبت میان خط روایی- صوتی داستان خسرو و شیرین و نماهای چهره‌های زنان تماشاگر آن در سالن خیالی سینمایی بیان کرده بود: «این فیلم در حقیقت ترکیبی از آزادی و محدودیت است. پیشنهاد می‌کنم که جهان دیگری را تماشا کنی که از جهان داستان جذاب‌تر است. معتقدم که اگر داستان را رها کنی، با امر جدید دیگری مواجه می‌شوی که خود سینما است، در حقیقت، پیشنهاد می‌کنم که داستان را رها کنی و صرفاً چشمان خود را بر روی پرده نگاه داری» (Saljoughi, 2012). کیارستمی، در آثار متعددی مانند زندگی و دیگر هیچ (۱۳۷۰)، زیر درختان زیتون (۱۳۷۳) و باد ما را خواهد برد (۱۳۷۸)، تمرکز خاصی به ارائهٔ منظرهای بصری، به‌مثابهٔ نقاط توجه و تمرکز اصلی، پرداخته بود. در این آثار فیلم‌ساز در فیلم، از روایت تمرکززدایی می‌کند و به منظری که دربرابر مخاطب گشوده می‌شود و توگویی مرز میان فضای بدنی مخاطب، و فضای تصویری دور از دسترس را درمی‌نوردد، و منظر را با شدتی ملموس به سپهر مخاطب می‌آورد، پرداخته است. اما این منظر در شیرین، به‌جای فضاهای طبیعی و معماری، سوژهٔ انسانی می‌شود و این‌بار چهرهٔ افراد است که همچون منظری ملموس و گشوده دربرابر مخاطب، ظاهر می‌شود. نفیسی اشاره می‌کند، به واسطهٔ موقعیت احساسی متشدد و چهره‌های از لحاظ عاطفی برانگیختهٔ بازیگران، تماشاگر فیلم شیرین «تجربهٔ نظارگری حسانی و هاپتیکی» (Naficy, 2011) را از سر می‌گذراند. آنچنان که اتیمولوژی یونانی به اصطلاح هاپتیک دلالت می‌کند، این حس به «توانایی برقراری تماس با» دلالت می‌کند (Bruno, 2002). از این منظر تجربهٔ مواجههٔ در شیرین، شباهت فراوانی به تجربهٔ مبتنی بر قرابت فیزیکی

اشاره‌شده گانینگ می‌تواند داشته باشد. جنبهٔ متشدد حسانی این مواجهه، به از دست دادن سلطهٔ بصری و گم‌گشتگی در هیروگلیف عواطف ساطع‌شده از بافت زنانهٔ تصویر منجر می‌شود.

شرایط و زمینهٔ اجتماعی-فرهنگی خاصی که در شیرین چنین مواجههٔ مستقیم و پرداخت غیرروایی با چهره‌ها رخ می‌دهد، همانطور که هنسن در مورد نیاز به بازگشت به تکنیک‌های سینمای پیشاکلاسیک، در سینمای پساکلاسیک تشخیص می‌دهد، رابطهٔ بحرانی مخاطب و رسانه است (Hansen, 1993). در مورد شیرین، رابطهٔ بحرانی مذکور، پرابلماتیک رابطهٔ مخاطب با ستارهٔ سینمایی است که نقش ایفا می‌کند. بنیامین در اثر هنری در دوران بازتولیدپذیری ماشینی آن، می‌نویسد: «احساس بیگانگی که بازیگر جلوی دوربین دارد، درواقع از نوع همان بیگانگی است که انسان در مقابل تصویر خود جلوی آیینه احساس می‌کند. اما اکنون تصویر بازتاب‌شده از او تفکیک‌پذیر و به عبارتی قابل انتقال‌شده است. اما این تصویر به کجا تغییر مکان می‌دهد؟ به مقابل مخاطب. آگاهی از این موضوع لحظه‌ای بازیگر سینما را ترک نمی‌کند. هنگامی که بازیگر سینما در برابر دوربین می‌ایستد، خوب می‌داند که در مرحلهٔ آخر با مخاطب سروکار خواهد داشت، با مخاطب، با مشتریانی که بازار را می‌سازند. این عامل سهمی در پریشانی و ترسی که به بازیگر در جلوی دوربین حمله‌ور می‌شود دارد» (بنیامین، ۱۳۶۶).

درواقع در سینما، هنرپیشه‌ای که مخاطب خود را در برابرش نمی‌بیند، باید انتظارات و واکنش خود را تخمین بزند و برای مقبول واقع‌شدن، متناسب با این انتظارات و مطلوبات، نقش ایفا کند و مخاطب، به حریم و رازهای این نقش نفوذ کرده و از آن رازگشایی کند. اما سینما تمهیدی برای این هنرپیشهٔ کالاشده می‌چیند تا موضع قدرت مخاطب نسبت به او همواره از بالا نباشد؛ سینما به کاهش قدرت هنرپیشه با ساختن یک «شخصیت» مصنوعی در خارج از استودیو پاسخ می‌دهد. «آئین پرستش و ستایش ستارگان که سرمایهٔ سینما خواهان آن است، جادویی از شخصیت را حفظ می‌کند که مدت‌ها در جادوی متعفن یک کالای بازرگانی موجود بوده است» (ibid.). استودیوهای فیلم‌سازی و تهیه‌کنندگان و صنعت فرهنگی، هنرپیشه را از یک محصول به یک کالای فتیشیزه‌شده ارتقا می‌دهند و هاله‌ای از دسترس‌ناپذیری به او اعطا می‌کنند، همچون کالای لوکسی که پشت یک ویترین قرار دارد، نزدیک می‌نماید اما لایه‌ای شفاف، بین جهان رویایی و درخشان کالا و جهان مادی مشتری در آنسوی ویترین، فاصله انداخته است. پس ستاره شدن هنرپیشه، قدرت را به او باز می‌گرداند.

رابطهٔ تماشاگر با ستارهٔ سینمایی در شیرین، با زمینهٔ خاص ایرانی آن هم درهم می‌آمیزد. رابطهٔ عموم با ستارگان زن سینما در ایران، از همان ستارهٔ اول زن سینمای ایران، روحانگیز سامی‌نژاد در دختر لُر (۱۳۱۲) تا سینمای پس از انقلاب، آمیزه‌ای بوده از محبوبیت ستارهٔ سینمایی، مخصوصاً ستارهٔ زن با هالهٔ جنسی پیرامونش، و واکنش‌های سنتی در برابر چنین ستاره‌ای (Talattof, 2011; Naficy 2011). این ستارگان، تاثیر و محبوبیت بسیاری در میان مخاطبان ایرانی داشته‌اند و به‌دلیل زیبایی ایرانی در قالب فشن و رفتار بومی-غربی، نمادی از اروتیزم شرقی مدرن برای مخاطبان‌شان شدند. رابطهٔ چشم‌چرانانهٔ مخاطب ایرانی با این زیبایی افسانه‌گون، که تداعی‌گر شکل مدرن زیبایی افسانه‌ای شخصیتی مثل شیرین در داستان خسرو و شیرین است، همراه با واکنش تدافعی و طردآمیز بوده است. همپای ایفای نقش‌های دوگانهٔ زن سنتی فرشته‌وار- زن مدرن فریبا و وسوسه‌گر بر پردهٔ سینما، شخصیت ایشان همچون ستارهٔ سینمایی هم در دوگانهٔ زیباروی فرشته-شیطان تثبیت شده است (Talattof, 2011). کیارستمی، این ستاره‌های سینمایی ایران را که هرکدام متعلق به دوره‌ای از تاریخ سینمای ایران هستند و تصویر هر یک، به نوبهٔ خود، در ایجاد خاطرات، فانتزی‌ها، تصورات و آگاهی زنانه و مدرن ایرانیان نقشی داشته‌اند، بر جایگاه مخاطبان و به‌عنوان تماشاگر بر صندلی سینما قرار می‌دهد؛ آنها را همچون انسان‌هایی شکننده نمایش می‌دهد، و گسست ایجادشدهٔ میان فضای بدنی مخاطب و فضای تصویری ستاره را که در اثر صنعت ستاره‌سازی به‌وجود آمده است، درمی‌نوردد. مخاطب شیرین، همچون یک پرسه‌زن که از ویژگی‌های او، گردش و تهیهٔ فهرستی ذهنی از شخصیت‌ها براساس ویژگی‌های ظاهری آن‌ها است، در جغرافیای چهره‌های متکثر و متنوع حرکت می‌کند و آن‌ها را همچون متونی از شخصیت و عواطف افراد می‌خواند.

شباهت‌های این فرایند را با آنچه از تلاش‌های دوشن و شارکو گفته شد، نمی‌توان نادیده انگاشت. همان‌گونه که آن‌ها هر یک به روش خود (دوشن با اتصال الکترودها به نواحی چهره و شارکو با هیپنوتیزم فرد) به ضبط احساس‌ها و حالات چهره می‌پرداختند، کیارستمی نیز با اتصال به انرژی عاطفی-احساسی درونی ستارگان، بازنمود هجمه و سیلان این انرژی بر منظر چهره‌شان را ضبط می‌کند. کیارستمی همچنین از این مدخل آرشیوی سینمایی از چهره‌های ستاره‌ها و احساسات و عواطف آن‌ها را خلق می‌کند، چیزی مشابه آنچه که دلا پورتا، لو برن و لاواتار در مطالعات خود درپی آن بودند. اگر بدین ترتیب، به جایگاه اثر کیارستمی در نسبت با این سیر تاریخی پیشاسینمایی و تلاش‌ها و دستاوردهای این پیشینیان چهره‌شناسی توجه کرد که منجر به ظهور رسانهٔ سینما گردید

و با وام گیری از بحث برونو در رابطه با دستاوردهای لو برن می‌توان اشاره کرد، کیارستمی نیز «یک دایرةالمعارف و یک اطلس» از حالات چهرهٔ ستارگان زن سینمای ایران را گردآوری می‌کند (Bruno, 2002).

از سوی دیگر به دستاورد کیارستمی می‌توان در پیوند با تلاش‌های دوشن در خلق یک «آرشیو عکاسانه» از «احساس‌های انسانی» (Bruno, 2002) توجه کرد. این آرشیو عکاسانه، شیرین را به یک نمایشگاه، یک موزه، شبیه می‌کند و تجربهٔ نظاره‌گری آن را می‌توان با تجربهٔ بازدید از یک موزه، قابل قیاس دانست. نمی‌توان این نکته را از نظر دور داشت که بررسی رابطهٔ میان سینما و موزه و توجه به «تبارشناسی موزیولوژیک سینما» (Bruno, 2007) در سال‌های اخیر به یکی از مباحث مهم و کلیدی در مطالعات سینمایی تبدیل گشته است و ادعا می‌شود، فیلم می‌تواند برای تماشاگر تجربه‌ای مشابهٔ تجربهٔ بازدید از موزه ارائه دهد (Bruno, 2014). تجربهٔ موزه و تجربهٔ سینمایی، هر دو «سفرهای خاطره» را بر می‌انگیزانند (ibid.). موزه و سینما هر دو مکان‌هایی برای پرسه‌زنی و سرگردانی هستند، سرگردانی میان حال و گذشته. به همین منوال، شیرین هم پیوند سینما و موزه را تداعی می‌کند و در آن چهره‌های ستارگان، به پدیده‌های در معرض نمایش در موزه بدل می‌شوند. در این موزه، مخاطب به سیری گسسته در منظر چهره‌های ستارگان دعوت می‌شود و اشتیاق خواندن و رمزگشایی از این چهره‌ها در وی برانگیخته می‌شود. کیارستمی به این جنبهٔ موزه‌ای و نمایشگاهی اثرش توجه داشته و در مصاحبه‌ای اشاره می‌کند: «تجربهٔ تماشای شیرین، به‌مثابه تجربهٔ بازدید از نمایشگاهی است که پرتره‌های بسیاری در آن وجود دارد و تماشاگر بعد از دیدن این پرتره‌ها با احساسی بیرون می‌رود که از بازدید هیچ نمایشگاهی دچار این حس نشده است» (نگاهی به فیلم شیرین، ۱۳۸۸). با وام‌گیری از بحث بنیامین در جستار تاریخ کوچک عکاسی، از فیلم شیرین می‌توان به‌مثابه یک «نگارخانه سیماشناسی» یاد کرد (Benjamin, 2005).

در تجربهٔ مشابهٔ موزه‌گردی شیرین نکته‌ای جلب توجه می‌کند که موزه‌ها با خارج کردن پدیده‌های گره‌خورده با افسانه، از زمینه‌ای که به آن‌ها وضعیت افسانه‌ای اعطا کرده‌اند، از این پدیده‌ها افسانه‌زدایی می‌کنند. شیرین نیز با خارج کردن این ستاره‌ها از زمینهٔ روایی که در آن‌ها به مقام ستاره ارتقا یافته‌اند، از آن‌ها افسانه‌زدایی می‌کند. اما در اینجا پیچیدگی خاصی درکار است که پیش از پرداختن به آن، بهتر است به مانعی ساده که در برابر خوانش این چهره‌ها وجود دارد، اشاره شود. آنچنان‌که گفته‌شد چهره در عین حال که بیانگر و آشکارکننده است، از قدرت مخفی‌کردن برخوردار است. «چهره عریان است، بیان می‌کند، گشوده است و می‌گشاید، بااین‌حال چهره همچنین یک ماسک است» که در عین حال مخفی‌کننده و پوشاننده است و همچون حصاری برای خود درونی است (Steimatsky, 2017). این نکته به‌خصوص درمورد چهره‌های دیده‌شده بر پردهٔ سینما صدق می‌کند که به بیان ژاک امون «دوگانه است، زیرا بازیگر فیلم توامان هم خودش و هم دیگری شخصیت را بازنمایی می‌کند» (Aumont, 2003). مهارت بازیگر در ایفای نقش، پوشش عواطف و احساسات واقعی و اتخاذ ماسک، به فیلم شیرین که ظاهراً مواجههٔ مستقیم با ستارگان سینمایی، همچون تماشاگرانی از جنس مخاطب است هم امتداد می‌یابد. کیارستمی در فرایند ساخت فیلم شیرین از ستاره‌هایش می‌خواست که در «خاطره‌ها، رؤیاها و فانتزی‌های خود» (Gronstad, 2016) و همچنین در آرشیو حافظهٔ سینمایی خود گشت‌وگذار کنند (Utterson, 2016). شخصیت‌هایی که اینجا نقشی را به‌عنوان «واقعیت» عواطف و احساساتشان ایفا می‌کنند، ستارگان سینمایی هستند که در برابر دوربین همواره درحال سنجش تصویر خود از دید مخاطب خواهند بود و همان‌طور که بنیامین اشاره می‌کند: «آگاهی از این موضوع لحظه‌ای بازیگر سینما را ترک نمی‌کند» (بنیامین، ۱۳۶۶). این جنبه از چهرهٔ هنرپیشهٔ سینما در رابطهٔ با شیرین، کلیدی است. مخاطب با ستارگانی مواجه می‌شود که ظاهراً خود واقعی‌شان را ارائه می‌دهند اما این خود واقعی، نمی‌تواند از خصلت هنرپیشگی ایشان، که به آن‌ها مهارت بالایی در ماسک‌زدن و پنهان‌کردن خود می‌دهد، جدا باشد و از این رو تماشاگر به بازی پیچیده‌ای دعوت می‌شود که در آن دائماً جریانی از آشکارسازی و پنهان‌سازی وجود دارد. او هیچگاه نمی‌تواند مطمئن باشد که تعبیر و خوانش از منظری که در برابرش گشوده است، چگونه باید باشد و این خوانش تا چه میزان صحیح است؟ چراکه خود «خوانش صحیح» و منطبق با واقعیت در مواجههٔ با ستارگان سینمایی مبهم می‌شود.

اما در ارتباط با همین مقولهٔ عدم اطمینان مخاطب در خوانش و نزدیکی به ستارگان، که در بازی که کیارستمی در شیرین تدارک می‌بیند افشا می‌شود، نکتهٔ دیگری نیز نهفته است که رابطهٔ خاص مخاطب شیرین با سوژه‌های نظاره‌گری‌اش را پیچیده‌تر می‌سازد و آن مربوطبه این ویژگی موزه‌ها است که درعین افسانه‌زدایی، با ارائهٔ منظروار این پدیده‌ها و همچون شگفتی‌هایی که ارزش تماشاشدن دارند، مجدداً به آن‌ها وضعیت افسانه‌ای می‌بخشد. موزه‌ها در عین کشتن پدیده‌ها، با خارج‌کردن آن‌ها از بافت و زمینهٔ اصلی‌شان به آن‌ها وضعیت رستگاری و جاودانگی اعطا می‌کنند (Stead, 2004). سینما نیز در این وجههٔ میرایی و مرگ، با موزه اشتراک دارد. به تعبیر برونو، «کالت مرگ» در فضای سینمایی حکاکی

شده است و فیلم غایتاً تکنولوژی مرگ را تجسد می‌بخشد (Bruno, 2002). نباید این نکته را از نظر دور داشت که آندره بازن نظریه‌پرداز برجستهٔ سینمای ایتالیا معتقد بود که سینما مهم‌ترین عملکرد هنرها یعنی میل برای مومیایی کردن را محقق می‌سازد (Bazin, 2005). از این رو فیلم شیرین مبدل به موزه‌ای از منظر متحرک چهره‌های ستارگان زن سینمای ایران می‌شود و با آرشیو کردن آن‌ها، به این چهره‌ها جاودانگی می‌بخشد و آن‌ها را همچون لحظات غیرقابل حذف از حافظهٔ فردی و جمعی مخاطبان ایرانی، حتی اگر به لحاظ اجتماعی، سیاسی و یا کهنسالی طرد شده‌اند تثبیت می‌کند زیرا ستاره‌هایی که شاید به ناخودآگاه جمعی یا فردی رانده شده باشند، به خودآگاهی فراخوانده می‌شوند.

در افشاسازی روابط پیچیدهٔ مخاطب و ستارهٔ سینمایی، شیرین همچون «یک سایت برای یادآوری» (Utterson, 2016) عمل می‌کند و گذشته‌های سینمایی و فیلم‌ها و لحظه‌هایی که در آن‌ها ایفای نقش کرده‌اند را برای مخاطب فرا می‌خواند و مخاطب را میان گذشته‌های گسسته و حال در نوسان قرار می‌دهد. مخاطب با تماشای چهرهٔ هر ستاره، به یاد ماسک‌هایی می‌افتد که او در نقش‌هایی که قبلاً آن‌ها را ایفا کرده، به چهره زده است. تماشای شیرین همچنین خاطره و دانش سینمایی تماشاگر از تاریخچهٔ سینمای ایران را نیز تحریک می‌کند. آرشیوی از چهره‌های متحرک که هر کدام خاطرات حکاکی‌شده در حافظهٔ سینمایی مخاطب را به تحرک وا می‌دارند. او در حال نگریستن به ستارگانی است که چهره و حضورشان، خاطره‌های فیلم‌های گذشته‌ای که در آن‌ها به ایفای نقش پرداخته بود را همراه می‌آورند. تماشاگر در آرشیو حافظهٔ سینمایی خود پرسه‌زنی و حفاری می‌کند و صحنه‌ها و احساس‌های سینمایی را به یاد می‌آورد. تماشاگر به مونتاژ صحنه‌ها و احساس‌های به یادآورده از مدخل نگریستن به چهرهٔ ستاره می‌پردازد و در حقیقت او فیلم خود را در ذهن خود شکل می‌دهد. فیلم نهایی که به تعبیر کیارستمی، تماشاگر خود سازندهٔ آن است، فیلمی آرشیوی از کنار هم قراردهی و مونتاژ صحنه‌هایی از تاریخ سینمای ایران است که توسط این ستارگان زن رقم زده شده است. هر تماشاگر با توجه به خاطره‌های سینمایی خود، با مونتاژ صحنه‌های متفاوت به یادآورده شده، فیلمی متفاوت از دیگری را بازآفرینی می‌کند. کیارستمی به بهترین شکل به این نکته توجه می‌کند که «حتی اگر تماشاگران این فیلم را دوست نداشته باشند ذره‌ای به آن شک نمی‌کنم. تماشاگران این فیلم به اندازهٔ کارگردان خلاق هستند. این خصوصیت در آن‌ها وجود دارد که از تخیل خود استفاده می‌کنند» (نگاهی به فیلم شیرین، ۱۳۸۸). از این رو تماشاگران، فضای خیالی فیلم را با متصورنمودن فضاهای خارج از مرزهای فریم و همچنین زمان‌های خارج از بخش‌های ترسیم‌شده می‌توانند بسط دهند؛ همچون تجربهٔ موزه که تماشاگر روایت خود را از تاریخ بواسطهٔ اتصال قطعات مجزا و پیوندهای خیالی بر می‌سازد. تماشاگر فیلم شیرین حسی از وضعیت در میانه‌بودگی را تجربه می‌کند، در میانهٔ حال و گذشته، میان حضور و غیاب، و تاریخی که برمی‌سازد، تاریخی است مبتنی بر گسست‌ها، خلاءها، سکوت‌ها، حذف‌ها و ظهورهای مجدد. بدین شکل، جغرافیای چهره‌ها در شیرین، مخاطب را به روایتگر تاریخی متفاوت و مسکوت‌مانده از سینمای ایران بدل می‌کند (تصویر ۴).

نتیجه‌گیری

بررسی فیلم شیرین در نسبت با توانایی سینما در ارائهٔ چهره همچون یک منظر در انتظار اکتشاف و امکانات چهره‌شناسانهٔ این رسانه که مخصوصاً در دوران اولیه و پیشاکلاسیک آن به‌کار گرفته می‌شد، نشانگر این است که کیارستمی، عامدانه این توانایی سینمایی را در اثر غیرروایی خود به‌خدمت می‌گیرد تا بازی بچیند که در آن، روابط مفروض بین مخاطب و ستارهٔ سینمایی در فیلم‌های روایی، جایگاه ستارهٔ سینمایی همچون یک مخاطب عادی و به‌خصوص رابطهٔ پرفراز و نشیب ستارهٔ زن و مخاطب در تاریخ سینمای ایران را به چالش بکشد.

فیلم، ستاره‌های زن مؤثر در حافظهٔ سینمایی ایرانیان را در جایگاه مخاطبان می‌نشاند و واکنش‌شان را همچون مخاطبی عادی، در نمای نزدیک ارائه می‌کند. با این کار، فیلم همچون موزه‌ای می‌شود که این افراد را از زمینهٔ خاصی که ستاره‌شان کرده یعنی تصویر سینمایی‌شان، جدا می‌کند و با نفوذ و پرده‌دری خاص نمای نزدیک در عواطف و احساسات، از جایگاه دسترس‌ناپذیر و افسانه‌ای این ستارگان، افسانه‌زدایی می‌کند و با کیفیت لامسه‌ای، فضای تصویری ایشان را به فضای بدنی

تصویر ۴. شیرین به‌مثابه موزه‌ای از چهره‌های ستارگان زن سینمای ایران. مأخذ: نماگرفت از فیلم شیرین.

مخاطب می‌رساند. اما همانطور که موزه با خاصیت نمایشی خود از آنچه افسانه‌زدایی کرده مجدداً افسانه‌سازی می‌کند، شیرین نیز با یادآوری این ستارگان و خاطرات سینمایی ایشان که در برخی موارد حتی طرد شده و به پستوی اذهان رانده شده‌اند، مجدداً اهمیت و نقش آن‌ها را یادآوری می‌کند. صرف اینکه آنچه می‌بینیم، نه تصاویر مخاطبان عادی، بلکه ستارگانی است که حتی تماشای تجربهٔ مخاطب بودن ایشان حائز اهمیت می‌شود، عدم امکان برابری جایگاه مخاطب و ستارهٔ سینمایی را یادآوری می‌کند.

از طرف دیگر همین نکته، یعنی مهارت و تخصص این ستارگان در ایفای نقش، همواره به‌شائبهٔ اینکه هم‌اکنون مشغول ایفای نقش هستند دامن می‌زند. چنین شائبه‌ای با آگاهی از این نکته که فی‌الواقع کیارستمی به ایشان فیلمی پخش نمی‌کند و از ایشان می‌خواهد که به آرشیو ذهنی سینمایی خود رجوع کنند و سپس واکنش «صادقانه» و «واقعیت‌شان» را ضبط می‌کند، تشدید می‌شود؛ این ستارگان در عین صادق و «خود» بودن‌شان، ملزم به ایفای نقش می‌شوند. بدین ترتیب، مخاطب هیچگاه نمی‌تواند از خوانشی که از این تصاویر نزدیک و صمیمانه می‌کند مطمئن باشد و چهره، نوار موبیوسی می‌شود که هم آشکارکننده و هم پنهان‌گر است. این دشواری در خوانش منجر به تشکیک در نزدیکی و خوانش شخصیت ایشان در آثاری می‌شود که پیش از این در آن ایفای نقش کرده‌اند. بازی که کیارستمی بین ستارگان زن سینمای ایران و مخاطبان تدارک می‌بیند، افشاگر روابط مبهم و پیچیدهٔ بین این دو می‌شود. از طرف دیگر، آنچه در این بازی رخ می‌دهد، فقط از جنس تشکیک در روابط و تخریب مفروضات نیست زیرا عمل یادآوری نقش‌ها و خاطرات فردی-جمعی سینمایی و تفسیرها و تعبیرات شخصی، منجر به باززنده شدن و جاودانی‌شدن این زنان، که هویت و واقعیت‌شان با حرفه و تصویرشان گره خورده است می‌شود و هم مخاطب شخصاً با مونتاژی که از تصاویر حاضر و خاطرات تصویری-سینمایی که تداعی می‌شوند انجام می‌دهد، فیلم شیرین را در ذهن خود می‌سازد؛ و این اثری که توسط مخاطب و برای مخاطب ساخته می‌شود، تاریخی شخصی-اجتماعی و البته متفاوتی از سینمای ایران است؛ کیارستمی، فضایی موزه‌مانند برای مخاطب تدارک دیده است که مخاطب بی‌هیچ راهنمای خاصی در آن پرسه می‌زند و با پیوند لحظات گسسته‌ای که با آن‌ها در این فضا مواجه می‌شود، به تاریخی شخصی و درونی‌شده می‌رسد. بدین ترتیب، کیارستمی که به‌واسطهٔ عدم نمایش زنان ایرانی در آثارش مورد انتقاد برخی از منتقدان است، اثری فراهم می‌کند که مخاطبش به اهمیت و عدم‌امکان طرد زنان تاریخ سینمای ایران نائل می‌شود.

اعلام عدم تعارض منافع

نویسندگان اعلام می‌دارند در انجام این پژوهش هیچ‌گونه تعارض منافعی برای آن‌ها وجود نداشته است.

فهرست منابع

• بالاژ، بلا. (۱۳۹۸). *فیلم: تکامل و جوهر یک هنر نو* (ترجمهٔ مرتضی لطیفی نظامی). افراز.

• بنیامین، والتر. (۱۳۶۶). *نشانه‌ای به رهایی* (ترجمهٔ بابک احمدی). نشر مرکز.

• *نگاهی به فیلم شیرین «کیارستمی» و حواشی آن*. (بی. تا). تاریخ مراجعه ۱۴۰۰/۰۳/۰۸ قابل دسترس در: https://seemorgh.com/culture/cinema/cinema-articles/55015-55015/

• Aumont, J. (2003). *The Visual Turn: Classical Film Theory and Art History*. Rutgers University Press.

• Balazs, B. (1952). *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*. Dennis Donson LTD.

• Bazin, A. (2005). *What Is Cinema* (Vol. 1). University of California Pres.

• Benjamin, W. (2005). Little history of photography. In M. Jennings, M. Bullock, & H. Eiland (Eds.), *Walter Benjamin: Selected Writings*, Vol. 2: Part 2. The Belknap Press of Harvard University Press.

• Bordwell, D. (2009). *The movie looks back at us*. Retrieved November 4, 2021, from: http://www.davidbordwell.net/blog/2009/04/01/the-movie-looks-back-at-us/

• Bruno, G. (2002). *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*. Verso.

• Bruno, G. (2007). *Public Intimacy: Architecture and the Visual Arts*. MIT Press.

• Bruno, G. (2014). *Surface: Matters of Aesthetics, Materiality, and Media.* University of Chicago Press.

• Davis, T. (2003). *The Face on the Screen: Death, Recognition & Spectatorship*. Intellect.

• Deleuze, G. (1986). *Cinema 1: The Movement-Image*. University of Minnesota Press.

• Deleuze, G. (1986). *Cinema: the time-image* (Vol. 2). University of Minnesota Press.

• Deleuze, G. (1987). *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. University of Minnesota Press.

• Elsaesser, T., & Hagener, M. (2015). *Film theory: An introduction through the senses*. Routledge.

• Gilloch, G., & Benjamin, W. (1996). *Myth and Me-*

tropolis: Walter Benjamin and the City. Polity Press.

• Gray, R. T. (2004). *About Face German Physiognomic Thought from Lavater to Auschwitz*. Wayne State University Press.

• Gronstad, A. (2016). *Film and the Ethical Imagination.* Springer.

• Gunning, T. (2004). *The Mind of Modernism: Medicine, Psychology, and the Cultural Arts in Europe and America.* Stanford University Press.

• Gunning, T. (2018). The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde. *The Animation Studies Reader*, 17–27.

• Hake, S. (1997). *The Image in Dispute: Art and Cinema in the Age of Photography*. University of Texas Press.

• Hansen, M. (1993). Early cinema, late cinema: permutations of the public sphere. *Screen*, *34*(3), 197–210. https://doi.org/10.1093/screen/34.3.197.

• Koch, G. (1987). Béla Balázs: the physiognomy of things (M. Hansen, Trans.). *New German Critique*, (40), 167-177. https://doi.org/10.2307/488137

• Naficy, H. (2011). *A Social History of Iranian Cinema, Vol. 2: The Industrializing Years, 1941–1978*. Duke University Press.

• Saljoughi, S. (2012). Seeing, Iranian Style: Women and Collective Vision in Abbas Kiarostami's Shirin. *Iranian Studies*, *45*(4), 519-535. https://doi.org/10.1080/00210862.2012.673826

• Siegel, J. T. (1999). Georg Simmel Reappears: The Aesthetic Significance of the Face. *Diacritics*, *29*(2), 100-113. https://www.jstor.org/stable/1566457

• Stead, N. (2004). *On the Object of the Museum and its Architectur* (Unpublished Doctoral dissertation). University of Queensland, Queensland, Australia.

• Steimatsky, N. (2017). *The Face on Film*. Oxford University Press.

• Talattof, K. (2011). *Modernity, Sexuality, and Ideology in Iran: The Life and Legacy of a Popular Female Artist.* Syracuse University Press.

• Utterson, A. (2016). On the Movie Theater as Haunted Space: Spectral Spectatorship and Existential Historiography in Abbas Kiarostami's Shirin (2008). *Quarterly Review of Film and Video*, *33*(8), 1-22. http://dx.doi.org/10.1080/10509208.2016.1144030

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

COPYRIGHTS
Copyright for this article is retained by the author (s), with publication rights granted to the journal of art & civilization of the orient. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

نحوه ارجاع به این مقاله
صیاد، علیرضا و نعمت‌اللهی، جواد. (۱۴۰۳). دیالکتیک آشکار و پنهان‌سازی: بازنمایی چهره به‌مثابه یک منظر زیباشناسانه در فیلم شیرین (۱۳۸۷). *مجلهٔ هنر وتمدن شرق*، ۱۲(۴۴)، ۴۴-۵۳.

DOI:10.22034/JACO.2024.415570.1350
URL:https://www.jaco-sj.com/article_195099.html