An Alternative Collective Memory: V-effect in Kiarostami's Ghazieh-e Shekl-e Aval, Ghazieh-e Shekl-e Douwom (First Case, Second Case, 1979)

Mojtaba Bayat[1], **Farhad Mohandespour**[2]

Receive Date: 24 February 2025, Accept Date: 08 May 2025
Doi: 10.22034/RPA.2025.2054230.1125

Abstract

This article examines the application of Bertolt Brecht's distancing (Verfremdung) techniques in Abbas Kiarostami's *First Case, Second Case*, focusing on how these strategies shape the film's formal and narrative structure during the *Kanoon* era of his cinema. Through a descriptive-analytical qualitative approach based on Brechtian theory, the study analyzes key elements such as the film's episodic structure, hybrid docufiction genre, and the visible presence of the filmmaker, clapperboard, and projector—arguing that Kiarostami transforms the cinematic apparatus into an integral part of the narrative. By embedding these distancing strategies in both form and storytelling, the film destabilizes the boundary between documentary and fiction, urging the viewer to interrogate the forces shaping their perception of reality. The article further explores the aesthetic and political implications of these techniques, especially through the role of the projector, which functions as a Brechtian device that privileges projection over mere recording. The projector critiques the dominance of official archives and dominant discourses in shaping collective memory while simultaneously gesturing toward the possibility of forming alternative, individual memories. Thereby, the film approaches the notion of a counter-archive, resisting hegemonic historiography. Ultimately, the article contends that *First Case, Second Case* rejects a tragic, teleological view of history as a closed sequence of causes and effects. Instead, it adopts a Brechtian lens to view historical events as open-ended and subject to transformation—where history becomes a space for rethinking, critique, and change. The film's Brechtian capacity lies in its call for reflection and its insistence on history as a mutable process embedded in both individual agency and collective imagination.

Keywords: Brecht, First Case, Second Case (Ghazieh-e Shekl-e Aval, Ghazieh-e Shekl-e Douwom), Kiarostami, V-effect, Docufiction

1. M.Sc., Department of Directing and Acting, College of Arts, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran. Email: Mojtaba.Bayat@modares.ac.ir
2. Associate Prof., Department of Directing and Acting, College of Arts, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran(corresponding author). Email: mohandes@modares.ac.ir

حافظه جمعی جایگزین: فاصله‌گذاری در فیلم قضیه شکل اول شکل دوم[۱]

مجتبی بیات[۲]، فرهاد مهندس‌پور[۳]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۱۲/۰۶، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۲/۱۸

DoI: 10.22034/RPA.2025.2054230.1125

چکیده

این مقاله به بررسی روابط متقابل فاصله‌گذاری برشت در فیلم قضیه شکل اول، شکل دوم عباس کیارستمی می‌پردازد، و ضمن بررسی تنوع فاصله‌گذاری برشت در مهم‌ترین مؤلفه‌های فیلم، همچون ساختار اپیزودیک، ژانر داکیوفیکشن، و حضور فیلم‌ساز، کلاکت و پروژکتور، نتیجه می‌گیرد چگونه کیارستمی آپاراتوس تولید را به بخش جدایی‌ناپذیری از روایت تبدیل کرده است و با استفاده از انواع راهکارهای فاصله‌گذاری در فرم و روایت مرز میان واقعیت مستند و واقعیت داستانی را دگرگون می‌کند تا نیروهای تأثیرگذار در درک واقعیت را مورد پرسش قرار دهد. این مطالعهٔ کیفی به روش توصیفی-تحلیلی انجام شده و محقق از روش‌های اسنادی-کتابخانه‌ای بر مبنای چهارچوب نظری تئاتر فاصله‌گذاری برشت، استفاده کرده است. مقاله همچنین به دلالت‌های برآمده از زیبایی‌شناسی مبتنی بر فاصله‌گذاری در این فیلم می‌پردازد و در بخش پایانی با بررسی پروژکتور به عنوان یکی از مهم‌ترین مؤلفه‌های برشتی فیلم، نشان می‌دهد که چگونه فیلم با تأکید بر پروژکتور، از یک سو، حافظهٔ جمعی و نیروی فکری حاکم بر دوران ساخت فیلم را به‌عنوان محصول آرشیوهای رسمی و گفتمان‌های غالب مورد انتقاد قرار می‌دهد و از سوی دیگر، با پیشنهاد امکان شکل‌گیری حافظه‌های فردی و جایگزین خود را تا سرحد یک آرشیو جایگزین تاریخی نزدیک می‌کند. به این ترتیب این مقاله ظرفیت برشتی فیلم را در دعوت آن به بازاندیشی در تاریخ جست‌وجو می‌کند و نتیجه می‌گیرد این فیلم در برابر درک فرجام‌خواهانه تراژیک، به درک تاریخی رویدادها همچون یک روند قابل تغییر که غایت خود را در ایجاد تغییر در فرم یک کنش می‌کاود، می‌نگرد.

واژگان کلیدی: برشت، فاصله‌گذاری، کیارستمی، قضیه شکل اول شکل دوم، داکیوفیکشن

---

۱. این مقاله برگرفته از پروژهٔ پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد آقای مجتبی بیات، با عنوان «بررسی مؤلفه‌ها و تکنیک‌های تئاتر روایی برشت در سینمای عباس کیارستمی (با بررسی موردی فیلم‌های قضیه شکل اول، شکل دوم؛ مشق شب؛ کلوزآپ؛ زندگی و دیگر هیچ)» است که در رشتهٔ کارگردانی تئاتر، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه تربیت مدرس با راهنمایی دکتر فرهاد مهندس‌پور و مشاورهٔ آقای صالح نجفی در شهریور ۱۴۰۰ دفاع شده است.

۲. کارشناس ارشد رشتهٔ کارگردانی و بازیگری، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران
Email: Mojtaba.Bayat@modares.ac.ir

۳. دانشیار، گروه کارگردانی و بازیگری، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران (نویسنده مسئول)
Email: mohandes@modares.ac.ir

درآمد

سینمای کیارستمی، به‌ویژه در دورهٔ کانون مانند فیلم قضیه شکل اول، شکل دوم، همواره تلاش کرده است تا درک بداهت‌گونه از واقعیت را به چالش بکشد. بخشی از مؤلفه‌ها و تکنیک‌های به‌کاررفته در راستای این هدف، بهره‌گیری از تکنیک‌ها و مؤلفه‌های فاصله‌گذاری برشتی است که سینما را به مدیومی خودآگاه تبدیل می‌کند. کیارستمی با روش‌هایی چون حضور مستقیم یا القاشدهٔ دوربین و عوامل سازندهٔ فیلم، استقلال لاین صدا و تصویر، تکنیک تصویر ثابت[1]، نگاه به دوربین، ارجاع به فیلم‌های دیگر و بازی با مرزهای داستان و مستند، از تکنیک و مؤلفه‌های فاصله‌گذاری برشتی استفاده می‌کند و فیلم و فیلم‌ساز را جزئی از سازوکار حاکم در روند ساخته‌شدن فیلم منعکس می‌کند. این تکنیک‌ها مواد و عوامل مختلف تأثیرگذار بر تولید فیلم نه‌تنها جنبه‌های فنی و سازمانی سینما را به نمایش می‌گذارند، بلکه مدیوم سینما را از بداهت رایج بیگانه کرده و امکان بازاندیشی در ساختار و ماهیت واقعیت نمایشی را فراهم می‌آورند.

به نظر نمی‌رسد واقع‌نمایی در سینمای کیارستمی یک تمهید فرمی صرف باشد که در آن نسبت میان پدیده‌ها همان‌طورکه به‌ظاهر در رئالیسم عرفی‌شده تثبیت می‌شوند، بازنمایی شود؛ بلکه فیلم‌ساز با دخالت و ایجاد وقفه در میان این روابط بعد ساختگی واقعیت ـ چه واقعیت مستند و چه واقعیت درون فیلم ـ را آشکار می‌کند. روبر برسون[2] در کتاب یادداشت‌هایی در باب سینماتوگرافی معتقد است ساختن، دفرمه کردن یا آفرینش شخصیت‌ها و چیزها نیست، بلکه ساختن همان ایجاد یک رابطهٔ جدید میان شخصیت‌ها و چیزهایی است که هستند (Bresson, 1997: 12). بنابراین ساختن همان مداخله در نسبت‌های عادت شده برای دستیابی به یک واقعیت جدید است. ابوت معتقد است «سینمای کیارستمی نمایانگر نوعی آموزش نگاه‌کردن و متفاوت‌دیدن چیزها است. می‌تواند کمک‌مان کند تا تصور کنیم چه خواهد شد اگر دیگر بین خیال (فانتزی) دسترسی بی‌واسطه به واقعیت و هراس ناشی از فقدان آن نوسان نکنیم» (ابوت، ۱۳۹۹: ۴۴). این نگاه را در دورهٔ نخست فیلم‌های کیارستمی- فیلم‌های دورهٔ کانون- به‌ویژه در دغدغه‌های آموزشی فیلم‌ساز می‌توان جست‌وجو کرد. درک رویکرد آموزشی کیارستمی نه‌تنها در جست‌وجوی مستندساز در یافتن زمینه‌های اجتماعی رویدادها قابل تشخیص است، بلکه در کنکاش او در دست یافتن به فرم و روایت‌های جایگزین بروز پیدا می‌کند تا مؤلف از طریق فاصله‌گذاری فیلم (رسانه آموزشی)، فرایند یادگیری و انتقال معنا را با مشارکت تماشاگر فعال نگاه دارد. او این کار را از طریق مداخله و آشکار کردن روابط ساخت واقعیت در صحنهٔ رئالیستی که به عقیدهٔ والتر بنیامین دینامیک خود را وقف به صحنه کشیدن واقعیت می‌کند، و درنتیجه قادر به القای وجه وهم‌انگیز واقعیت شکل‌گرفته روی صحنه برای تماشاگر نیست (بنیامین، ۱۳۹۵: ۴).

پیشینهٔ پژوهش

در بررسی پیشینهٔ پژوهش‌های مرتبط با نسبت آثار کیارستمی با مفاهیمی همچون فاصله‌گذاری برشت، واقعیت و خیال، و بازنمایی، اشارات گوناگونی در مقالات و پژوهش‌های مختلف یافت می‌شود، اما بااین‌حال، میزان تأثیر تکنیک فاصله‌گذاری در سینمای کیارستمی، به‌طورجامع، و به‌خصوص در فیلم قضیه، بررسی نشده است. ازجمله پژوهش‌های مرتبط می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

۱. بابایی دهشایی، مسعود (۱۳۹۹). «زیبایی‌شناسی مستند تعاملی و تأثیر آن بر سینما کیارستمی»، کارشناسی ارشد سینما، تهران: دانشگاه هنر تهران، پردیس بین‌المللی فارابی.

این پژوهش با بررسی فیلم‌های شیرین، طعم گیلاس، قضیهٔ شکل اول، شکل دوم و کلوزآپ به مطالعهٔ مرزهای میان خیال و واقعیت و بازنمایی‌های انعکاسی و تعاملی در مستندسازی پرداخته است.

۲. نصیری هانیس، جلال (۱۳۹۹). «تبیین انتقادی فرافیلم و نسبت خود و دیگری در سینمای ایران»، دکتری تخصصی پژوهش هنر، اصفهان: دانشگاه هنر اصفهان، دانشکدهٔ پژوهش‌های عالی هنر و کارآفرینی.

این پژوهش به تحلیل انتقادی گفتمان در فیلم‌هایی همچون خانه دوست کجاست؟، طعم گیلاس، کلوزآپ، زیر درختان زیتون و باد ما را خواهد برد پرداخته است تا تأثیر تفاوت‌های ساختاری در نوع بازنمایی دیگری را در آثار کیارستمی نشان دهند.

۳. سبحانی، طیبه (۱۴۰۲). «مطالعهٔ موردی فیلم قضیهٔ شکل اول، شکل دوم کیارستمی بر اساس نظریهٔ لوکاچ». مطالعات میان رشته‌ای هنر و علوم انسانی. ۲ (۱۰)، ۴۳-۵۳.

DoI: 10.22034/RPA.2025.2054230.1125

این پژوهش بازتاب انقلاب اسلامی سال ۱۳۵۷ را در این فیلم با رویکرد نظریهٔ بازتاب و قابلیت بازسازی روایت بررسی کرده است.

۴. سرسنگی، مجید و سلیمان‌زاده، حامد (۱۳۹۹). «امر واقعی و امر داستانی در سینمای عباس کیارستمی با تمرکز بر فیلم کلوزآپ و سه‌گانه کوکر». مجلهٔ هنر و تمدن شرق. ۸ (۳۰)، ۵۵-۶۲.

این مقاله به تحلیل رویکرد شبه‌داستانی کیارستمی در بستری مستندگونه پرداخته است.

۵. ربانی، تورج و شاهرودی، فاطمه و بنی‌اردلان، اسماعیل (۱۴۰۲). «مطالعه‌ای بر رخداد لیوتاری در فراسینما». مطالعات فرهنگ - ارتباطات. ۲۴ (۶۱). ۱۶۳-۱۷۹.

این مقاله با تمرکز بر فیلم‌های کلوزآپ و زیر درختان زیتون، مفهوم رخداد و فراسینما را با تأکید بر چالش روایت‌گری کلاسیک بررسی کرده است.

۶. عقیقی، سعید (۱۳۹۶). «چشم‌اندازهای متغیر: بررسی تطبیقی مؤلفه‌های مستند و داستانی در آثار عباس کیارستمی». ایران نامگ، ۲ (۴)، ۷-۲۶.

این پژوهش به مطالعهٔ حضور واقعیت به عنوان سندی جامعه‌شناختی در آثار مستند کیارستمی پرداخته و ایدهٔ محرک فیلم قضیهٔ شکل اول، شکل دوم را برخورد واقعیتی تمثیلی و تعمیم‌پذیر با قضاوتی واقعی می‌داند.

۷. قربان کریمی، مریم (۲۰۱۸). «سینما متعالی: رویکرد کیارستمی به فیلم‌سازی». ایران نامگ. ۲ (۴)، ۴-۱۸.

این پژوهش حرکت فراژانری سینمای کیارستمی را از طریق بررسی هم‌جوشی عناصر فرمالیستی و رئالیستی در فیلم‌های کیارستمی بررسی می‌کند.

۸. فزونی، بابک (۲۰۰۴). «کیارستمی مردود!». سینمای نو: مجله فیلم معاصر. ۲ (۲)، ۷۳-۹۰.

این پژوهش با بررسی ویژگی‌های مدرن و پست‌مدرن فیلم‌های کیارستمی نزد منتقدان غربی، ویژگی‌هایی همچون کاربست فاصله‌گذاری برشتی، خودانگیختگی موج نوی فرانسه، و موقعیت‌گرایی جغرافیای روانی، به تأثیرات مختلف پیشامدرنیستی آثار کیارستمی می‌پردازد.

روش پژوهش

روش تحقیق صورت گرفته در این پژوهش از نوع کیفی و بر مبنای روش توصیفی-تحلیلی انجام گرفته است. محقق برای جمع‌آوری اطلاعات با استفاده از روش‌های اسنادی-کتابخانه‌ای و مشاهدهٔ فیلم‌های کیارستمی، پژوهش را پیش برده است. همچنین چهارچوب نظری پژوهش بر اساس تحلیل مؤلفه‌ها و تکنیک‌های فاصله‌گذاری برشت صورت گرفته که به دنبال تحلیل تکنیک‌های به‌کاررفته در سینمای کیارستمی خواهد بود.

فاصله‌گذاری

بر سر ترجمه صحیح فرفرمدونگ[۳] به زبان انگلیسی اختلاف‌نظر وجود دارد. این کلمه گاهی اثر آشنایی‌زدایی[۴] ترجمه می‌شود، گاهی اثر غریب‌سازی[۵]، گاهی فاصله‌گذاری[۶]، اثر بیگانگی[۷] یا اثر فاصله‌آفرینی[۸]. فردریک جیمسن در کتاب *برشت و روش* «فرفرمدونگس‌افکت» را به صورت V-effekt خلاصه کرده است، و بسیاری از صاحب‌نظران واژهٔ آلمانی را ترجمه‌ناشده به کار می‌برند. ریشهٔ این اصطلاح به مفهوم «پریوم آسترانِنیا»[۹] فرمالیست‌های روس بازمی‌گردد؛ تمهیدی موسوم به آشنایی‌زدایی یا غریب‌سازی که به عقیدهٔ ویکتور اشکلُفسکی ذات همهٔ هنرها است. این واژه با ترجمهٔ انگلیسیِ جان ویلِت[۱۰] در ۱۹۶۴ از اصطلاح نوساختهٔ برشت در سال ۱۹۳۵، یعنی «بیگانه‌سازی»[۱۱]، ترکیب شد. ریشهٔ هر دو اصطلاح «غریب» است («استران»[۱۲] در روسی و «فرمد»[۱۳] در آلمانی) و هر دو اصطلاح در زبان‌های خود نامتداول هستند: آسترانِنیه واژه‌ای نوساخته در روسی است و فِرفرمدونگ محصول احیای واژهٔ مهجوری در آلمانی. به همین سبب، بسیاری از محققان اخیراً واژهٔ Estrangement را برای ترجمهٔ هر دو اصطلاح به کار برده‌اند: تمهیدِ غریب‌سازی در اشکلفسکی و اثر غریب‌سازی در برشت. به‌هرحال برشت، کمی پس از بازگشت از سفر مسکو در بهار ۱۹۳۵ و تماشای اجرای تکنیک‌های اپرای پکنی توسط مئی لانفانگ در مسکو، نخستین‌بار اصطلاح آلمانی فرفرمدونگس افکت را برای نامیدن رهیافتی به تئاتر به کار برد که مخالفِ درگیرکردنِ تماشاگر در جهان وهم-زادِ روایت و عواطف و احساساتِ آدم‌های نمایش است.

به عقیدهٔ برشت کارکرد فرفرمدونگ وادار کردن تماشاگر به دوباره دیدن است، تا از آنچه روتین، پراگماتیک و بی‌جان شده، آشنایی‌زدایی کند. «رویداد یا شخصیتی را بیگانه کردن در درجهٔ اول یعنی جنبهٔ بدیهی و آشنا و مفهوم را از

این رویداد یا شخصیت گرفتن، و کنجکاوی و شگفت‌زدگی را نسبت به آن برانگیختن» (برشت، ۱۳۷۸: ۱۶۳). به‌این‌ترتیب فرفرمدونگ برشت با بهره‌گیری از «تعارض اشخاص و موقعیت‌ها با هم، درک یک صحنه از طریق صحنه دیگر، ایجاد جهش‌های مختلف در اثر و وحدت عناصر متضاد» (برشت، ۱۳۷۸: ۱۹۴)، نسبت عرفی‌شده میان پدیده‌ها را نزد تماشاگر بیگانه می‌کند و با طرح پرسش دوباره از آنها رابطه‌ای دیگر میان جهان صحنه و تماشاگر خلق می‌کند.

در فیلم قضیه[۱۴] فرفرمدونگ را می‌توان در ساختار اپیزودیک روایت، فرم خود-انعکاسی، و ژانر هیبریدی داکیوفیکشن[۱۵] شناسایی کرد. به‌طورکلی نقطهٔ عزیمت برشتی فیلم قضیه در عدول و مقاومت آن در برابر وهم است. بنیامین به‌نقل‌از برشت می‌گوید: «بازتاب صرف واقعیت کمتر از همیشه چیزی دربارهٔ واقعیت آشکار می‌کند... درحقیقت، باید چیزی ساخته شود، چیزی مصنوعی و صحنه‌پردازی‌شده» (Benjamin, 1928: 255). در فیلم قضیه، شرایط اجرا و فرایند تبدیل آن به محصول سینمایی خود به یکی از ابژه‌های زیبایی‌شناسی اثر تبدیل می‌شود. همان‌طورکه استم خاطرنشان می‌کند: «درحالی‌که هنر وهم‌گرا برای ایجاد انسجام مکانی-زمانی تلاش می‌کند، هنر ضد وهم یا خود-انعکاسی، توجه را به شکاف‌ها و روزنه‌های موجود در بافت روایت جلب می‌کند و با شوک‌های گستاخانه، در آداب تداوم وهم‌گرایی گسست ایجاد می‌کند» (Stam, 1992: 7-6). بازنمایی مبتنی بر خود-انعکاسی در سینما و تئاتر، بر ویژگی‌های زبانی و فنی رسانه تمرکز دارد، و ابزارهای مختلف بیگانه‌سازی بر آن تأکید می‌گذارد. بنابراین، روند فاصله‌گذاری برشت در سینما را باید در راهکارها و تکنیک‌هایی جست‌وجو کرد که در آن مواد سازندهٔ سینما خود را در معرض مخاطب قرار می‌دهند و درنتیجه منجر به غیر طبیعی‌سازی و ایجاد وقفه در وهم تولید شده در فیلم می‌شود. برشت معتقد است رویدادها و اشیا باید «مقام طبیعی خودشان را حفظ کنند و به‌طور علنی مقابل تماشاگران قرار گیرند تا زمینی بودن و عینیتی که تماشاگر را به تفکر وامی‌دارد به میان آید» (برشت، ۱۳۷۸: ۲۰۱). به‌این‌ترتیب برشت از فاصله‌گذاری برای کاهش حداکثری طبیعت سوبژکتیو مدیوم‌های دراماتیک، که نتیجهٔ آن همذات‌پنداری تماشاگر با شخصیت است بهره می‌برد؛ و تلاش می‌کند تا جایی که امکان دارد، توجه تماشاگر را به عینیت و مواد پدیده‌ها متمایل سازد. این عینیت در فیلم قضیه با آشکارسازی ادوات سینمایی و فرایند فیلم‌سازی با حضور خود فیلم‌ساز در فیلم نشان داده می‌شود. فیلم‌ساز با حضور خود در فیلم که مشغول ساختن فیلم است با دوربین در رویدادهای مستند دخالت می‌کند و با کمک بازیگران اجتماعی فیگور فیلم‌ساز-گزارشگری را ترسیم می‌کند که با دو چشم (دوربین و فیلم‌ساز) خود را وسط یک واقعهٔ مستند پیدا می‌کند. بنابراین کیارستمی به عنوان مؤلف با ترسیم ژست فراسینمایی در فیلم قضیه با بیان سینمایی به خود شکل می‌دهد و خود به بخشی از ابژه فیلم تبدیل می‌شود و به‌این‌ترتیب ظرفیتی برای پرسش از الگوهای فنی، زبانی، سازمانی، و دلالت‌های سیاسی ـ اجتماعی فیلم می‌گشاید.

به عقیدهٔ پولوس[۱۶] بازنمایی خود ـ انعکاسی در فیلم‌های کیارستمی تحت ساختار دیالکتیک پدیداری/ غیرپدیداری[۱۷] قابل درک است (Pulus, 2016). با نظر به آرای نانسی می‌توان این رابطهٔ پدیداری/ غیرپدیداری را بهتر درک کرد. نانسی معتقد است بداهت فیلم نه‌تنها وجود نگاهی است که جهان از طریق آن می‌تواند واقعیت خود را به خود بازگرداند، بلکه حقیقت معمای آن نیز هست. «با هر بداهتی همیشه لکه و نقطهٔ کوری همراه است که باعث بداهت آن می‌شود و ازهمین‌رو است که به ما چشمک می‌زند: این نقطهٔ کور جلوی دید را نمی‌گیرد؛ برعکس راه نفوذی است جلوی نگاه که به نگاه کردن فشار می‌آورد» (نانسی، ۲۰۰۱: ۱۰). بنابراین، آنچه در پدیدار تصویر پنهان است، همچون نقطهٔ کوری عمل می‌کند که به وسیلهٔ آن تماشاگر ترغیب می‌شود در برابر انجذاب حاکم در تصویر مقاومت کند. درست است که به گفتهٔ ابوت دربارهٔ فیلم طعم گیلاس، فاصله‌گذاری در سینمای کیارستمی «در اقناع و اعتقاد من به فیلمی که می‌بینم خللی وارد نمی‌کند ـ حال هر معنایی که از آن مراد کنیم ـ بلکه انجذاب مرا در آن پیچیده‌تر می‌سازد» (ابوت، ۱۳۹۹: ۱۷۹)، اما در فیلم‌های دورهٔ کانون پرورش فکری کیارستمی، فاصله‌گذاری به نظر می‌رسد فراتر از ابزاری صرف برای ثبت واقعیت عمل کند و بیشتر تأکیدی بر تئاتریکالیتهٔ تصویر باشد؛ تأکیدی که تماشای فیلم را به تجربه‌ای بازاندیشانه و انتقادی تبدیل می‌کند. به نظر می‌رسد در فیلم قضیه پروژکتور همان «نقطهٔ کور» نانسی است. اگر دیالکتیک بازنمایی را ازاین‌جهت ببینیم که آنچه در فریم

DoI: 10.22034/RPA.2025.2054230.1125

موجود است تأثیر آنچه در فریم نیست را نیز در خود دارد؛ آنگاه پروژکتور، فیلم را به آینده‌ای می‌افکند که هر لحظه امکان معاصر شدن با تماشاگر در هر زمان را پیدا می‌کند. این فرفرمدونگ نیز، ازآنجاکه روند بازنمایی یا صداقت واقعیت را مورد تردید قرار می‌دهد و با خاموش یا متوقف کردن حس همدلی[۱۸]، آنچه را که تغییرناپذیر و ابدی به نظر می‌رسد بیگانه می‌سازد، آشکار می‌کند که این پدیده، به جای آنکه امری «طبیعی» باشد، درواقع «تاریخی» است. براین‌اساس، نتیجه‌گیری سیاسی روشنی به دست می‌آید: «این پدیده نه تقدیری محتوم، بلکه ساخته‌وپرداختهٔ دست انسان است؛ بنابراین، می‌تواند دگرگون شود یا حتی به‌کلی جایگزین گردد» (Jameson, 1998: 40). بنابراین، در فیلم قضیه با اثری مواجه هستیم که با پروجکت کردن خود به آینده و تأکید بر مشاهدهٔ آنچه از گذشته بر آینده پروجکت می‌شود، جریان سیال و بی‌مانع مدار ادراک تماشاگر را قطع می‌کند و او را، همچون شخصیت‌هایی که در فیلم با آنها مواجه هستیم، در جایگاه انتقادی قرار می‌دهد؛ هم نسبت به عمل دانش‌آموزان کلاس و هم نسبت به آنچه شخصیت‌ها در توجیه جانبداری اخلاقی خود بیان می‌کنند.

فصل دیگر فرفرمدونگ فیلم قضیه را باید در ویژگی ژانری فیلم جست‌وجو کرد. اصطلاحاتی همچون ماکیومنتری[۱۹]، شبه مستند[۲۰] و داکیوفیکشن بر مسئله‌ساز بودن ژانر مستند به عنوان تمهیدی برای بازنمایی واقعیت اشاره دارند. در این ژانرها قراردادهای مستند به نحوی سامان پیدا می‌کنند که بتوان امور داستانی را به نحوی در فیلم‌ها جعل کرد که همچنان مستند به نظر برسند. نیکولز در تعریف مستند مشارکتی به وضعیت کارگردان در این‌گونه فیلم‌ها اشاره می‌کند: «او (کارگردان) علاوه‌بر کارگردان فیلم، محرک، تهییج‌کننده و شرکت‌کننده در رویدادهای فیلم نیز هست» (Nichols, 1991: 44). همچنین مایکل رنو[۲۱] در اهمیت بازنمایی مبتنی‌بر محاکات مستند از رویدادها معتقد است «تقلید از جهان، حتی از آنچه ما از نزدیک می‌دانیم، نمی‌تواند هرگز بدون تحریف و مشکل صورت گیرد. تقلید حتی به صورت بازنمایی عکاسانه، به معنای تولید شبیه‌سازی است، و معادل سایر همتاهای تاریخی آن پدیده شبیه‌سازی شده است» (Renov, 1993: 26). کیارستمی در مصاحبه با ناسیا حمید می‌گوید:

«بسیاری از تماشاگران معتقدند فیلم‌های من مستند است، انگار دوربینی برای ضبط آنها وجود داشته است. من فکر می‌کنم اگر تماشاگران بدانند که در حال تماشای یک اجرا هستند ـ چیزی که از پیش‌ساخته‌شده ـ آن را بیشتر از یک فیلم مستند درک خواهند کرد» (Hamid, 1997: 17).

جاناتان رزنباوم فیلم‌های کیارستمی را «مستندهای کنترل شده» می‌خواند (Rosenbaum, 1995). همچنین آلن برگالا[۲۲] معتقد است آثار کیارستمی «آلیاژی نه‌چندان شناخته شده از مستند و داستانی، فرانمایی و تمهید، حضور خامِ سینمای واقعی و ذهنی، واقعیت و انتزاع، فیزیک و متافیزیک، سنت و آوانگارد و شرق و غرب» است (Ber-gala, 2004: 3). به نظر می‌رسد این درهم‌تنیدگی ژانری حاکی از میل فیلم‌ساز در آشکار کردن نقش محوری دوربین در بازنمایی واقعیت و درنتیجه کشف واقعیت است. کیارستمی در مصاحبه‌های مختلف اذعان داشته که حالت مستند وجود ندارد، اما با مداخله‌های آن می‌توانیم به واقعیت نزدیک شویم. او می‌گوید: «در سینما ما با ساختن دروغ‌ها هیچ‌وقت به‌درستی چیزها پی نمی‌بریم اما همیشه در مسیر کشف آن قرار خواهیم داشت. هیچ‌وقت نمی‌توان به واقعیت نزدیک شد مگر از طریق دروغ» (Zaatari: 1995). به عقیدهٔ چشایر[۲۳]، تأکید کیارستمی در این جمله نه بر دروغ که بر واقعیت گذاشته شده است. او تصریح می‌کند حقیقت به عنوان امر واقعی یک «امر داده نشده» است و از طریق اراده و حس اخلاقی ایجاد می‌شود. حسی که هنرمند و تماشاگر را به هم پیوند می‌دهد (Cheshire, 2010: 18). بنابراین تعریف کیارستمی از مستند، ثبت واقعیتی بود که هدف آن صرفاً مستند نیست، بلکه اشاره به این واقعیت است که با عریان کردن دروغ‌های موجود در بازنمایی واقعیت، واقعیت دیگری ساخته می‌شود. طی این روند کیارستمی توانایی سینما را در جانبداری از واقعیت و امکان آن در بازنمایی واقعیت محک می‌زند، و با بازسازی وقایع مستند، رویدادها را در یک فاصله مشخص قرار می‌دهد تا لایه‌های متعددی از واقعیت آنچه برای ما واقعی می‌نماید را آشکار کند.

قضیهٔ اول: گوش خواباندن[۲۴]

ساخت فیلم قضیه پیش از انقلاب ۱۳۵۷ آغاز شد و پس از وقوع انقلاب در سال ۱۳۵۸ اکران شد و اولین جایزهٔ بزرگ جشنوارهٔ فیلم کودک بعد از انقلاب را کسب کرد. سپس فیلم در همان سال توقیف و برای دهه‌ها فراموش

شد تا اینکه در سال ۲۰۰۳ در بخش مرور آثار جشنوارهٔ تورین به اکران درآمد. اما در ایران تا سال ۱۳۸۷ که از فیلم پیرامون بحث‌های شکل‌گرفته درباره کتاب پاریس ـ تهران، یاد می‌شود اثری از فیلم نیست. سرانجام، فیلم در شهریور ۱۳۸۸ هم‌زمان با جنبش سبز در اینترنت بارگذاری و در سطح وسیع دیده می‌شود.

فیلم قضیه همان‌طورکه از نام آن پیدا است ساختاری اپیزودیک دارد. برشت در مقابل فرم بستهٔ درام ارسطویی قرار می‌گیرد؛ فرمی مبتنی بر حذف عناصر بی‌ربط با غایت تراژیک نمایش، که در نتیجه آن سرنوشت شخصیت‌ها در مسیری خطی و محدود قرار می‌گیرد. او در برابر این ساختار، فرم باز را پیشنهاد می‌کند. فرم باز با بسط ساختار اپیزودیک که در آن می‌توان «اثر داستانی را برخلاف اثر نمایشی، به‌اصطلاح با قیچی به پاره‌های مجزایی که باز هم جان خواهند داشت، تقسیم کرد» (برشت، ۱۳۷۸: ۱۳۲) هر صحنه را قائم به ذات خود حفظ می‌کند. فیلم قضیه متشکل از دو شکل از یک موقعیت ساختگی و واکنش چند تماشاگر نسبت به این دو شکل است. همچنین این ساختار اپیزودیک، فیلم را به دو فصل یک فیلم کوتاه و یک فیلم مستند گزارش‌محور تقسیم می‌کند. شروع فیلم فاصله‌گذاری است. فیلم بدون نمای معرف و با یک کلاکت که چهارمین برداشت از یک پلان را نشان می‌دهد، شروع می‌شود.

آنچه می‌بینیم فیلم کوتاهی است از یک موقعیت ساختگی در یک کلاس مدرسه. ما معلمی را می‌بینیم که روی تخته سیاه، پشت به کلاس مشغول کشیدن اجزای گوش انسان است. اجزای گوش- گوش خارجی، گوش میانی و گوش داخلی- مراتب شنیدن را از صدایی که صرفاً شنیده می‌شود تا صدایی که درونی و درک می‌شود، عمق می‌بخشد (شکل ۱). کشیدن گوش روی تخته و توقع از پیش موجود برای ساکت ماندن دانش‌آموزان عامل صدا و شنیدن را حساس می‌کند. پس از لحظاتی صدای ضرب گرفتن روی میز شنیده می‌شود و معلم از کشیدن دست می‌کشد و به سمت کلاس برمی‌گردد تا فرد خاطی را پیدا کند. در فضای کلاسی که دانش‌آموزان بنا به اقتدار معلم نباید حرف بزنند، سروصدا برای معلمی که با کالبدشناسی گوش انسان عمل شنیدن را تا عمیق‌ترین سطوح پیش می‌برد، به هم زدن نظم موجود است. برای امتداد نظم باید سکوت برقرار باشد، و از میان محسوسات درگیر در یادگیری، این نظم ایجاب می‌کند تا دانش‌آموزان فقط از طریق دیدن نظم حاکم را تأیید کنند. بنابراین شنیدن که اخلال سکوت است، بی‌نظمی و اعتراض تلقی می‌شود.

تجزیه میان صدا و تصویر که با ویژگی ظاهری معلمی که عینکی است ـ و در نتیجه قوهٔ بصری ضعیف‌تری از قوهٔ شنیداری دارد مؤکد می‌شود ـ بر متریال سازندهٔ خود سینما به عنوان یک ساختار مبتنی بر صدا و تصویر نیز تأکید می‌گذارد تا توجه تماشاگر را به تفکیک این دو جزء در مواجه با فیلم جلب کند. این تأکیدگذاری به‌خصوص در ادامه که دوربین از نقطه نگاه معلم به دانش‌آموزان نگاه می‌کند تا ما را هم در موقعیت جست‌وجوی فرد خاطی قرار دهد آشکار می‌شود. معلم مجدد به طرف تخته سیاه برمی‌گردد و ما برای دومین بار صدای ضرب گرفتن روی میز را می‌شنویم. این بار معلم به سمت دانش‌آموزان برنمی‌گردد. او می‌داند با دیدن به واقعیت پی نخواهد برد. معلم رو به تخته سیاه می‌ماند و با انجام عمل گوش دادن به دنبال خاطی می‌گردد. دوربین همچنان در نمای کلوزآپ معلم باقی مانده و ما او را می‌بینیم که با همان دقت گوشی که روی تخته کشیده از تمام بخش‌های گوش خود استفاده می‌کند تا منشأ صدا را پیدا کند (شکل ۲). اما شنیدن به دقت دیدن نیست و معلم به جای تنبیه یک فرد خاطی گروهی از دانش‌آموزان را تنبیه می‌کند. ما به عنوان تماشاگر فیلم، برعکس معلم از قوهٔ مهم‌تر سینما یعنی دیدن بهره‌مند هستیم، و برعکس معلم که پشتش به کلاس است ما رو به پرده می‌توانیم با کنش دیدن فرد خاطی را حدس بزنیم. این همان نقشی است که کیارستمی به تماشاگر آثار خود می‌دهد. او از طریق دیالکتیک صدا و تصویر و توجه مخاطب به متریال‌های سازندهٔ سینما و حدود تأثیر آنها در ساخت یک وضعیت مصنوع به تماشاگر خود نقش فعال کاشف واقعیت می‌بخشد.

در ادامه خواهیم دید که فیلم با همهٔ پدران دانش‌آموزان اخراجی کلاس مصاحبه می‌کند؛ جز پدر یکی از دانش‌آموزان. این مسئله به هر دلیل که باشد صدای کسی که نماینده او باشد تا هویت او را برای ما در فیلم آشکار کند، حذف می‌کند. او نه صدایی دارد که گوشی آن را بشنود و نه آنقدر سهم بصری از فیلم را به خود اختصاص داده که مطمئن باشیم او خاطی واقعی است. این دانش‌آموز که نظم کلاس را با سروصدا به هم ریخته، خود بی‌صداترین شخص فیلم است، که گوشی به بزرگی گوش مقتدر هم آنقدر دقیق

DoI: 10.22034/RPA.2025.2054230.1125

نیست که صدای او را بشنود.

ما بعدها نام او را (محمدرضا نعمتی) برای اولین و آخرین بار در پایان شکل اول فیلم قضیه، از زبان فرهاد یکی از دانش‌آموزان تنبیه شده می‌شنویم. فیلم برای کشف فرد خاطی، از بین صدا و تصویر که ابزارهای بازنمایی و کشف واقعیت هستند با استناد به شنیدن نام خاطی و دیدن آنچه از او حذف شده، هویت او را برای ما آشکار می‌کند، و با سکوت و پنهان کردن صدای فرد خاطی، عمل شنیدن را بیگانه می‌کند. این یکی‌دیگر از تمهیدات فیلم‌ساز برای ایجاد مشارکت تماشاگر است. در فیلم‌های کیارستمی غیاب خود بخشی از حضور یک تصویر است. تماشاگر در مواجه با حضور یک غیاب، نمی‌تواند آن را ببیند اما می‌تواند آن را حس کند و با دخالت دادن تجربه‌ها و پیش‌فرض‌های خود، آن را بسازد. او با خلق اثری ناکامل و اجازهٔ مداخلهٔ تماشاگر در روند ساخته شدن واقعیت ثبت شده، او را از یک تماشاگر صرف به یک کنش‌گر تغییر می‌دهد. این آفرینش، ماحصل بیگانه شدن آنچه در قاب نیامده به وسیلهٔ آن چیزی است که فیلم‌ساز از آن قاب بسته است. ما درحال دیدن فیلمی هستیم که تنها راه تشخیص (ضد)قهرمان آن از طریق دیالکتیک میان آنچه شنیده و دیده می‌شود و آنچه مسکوت می‌ماند و حذف می‌شود، صورت می‌گیرد. فیلم با حذف کردن، فرد خاطی را آشکار می‌کند؛ صدا و تصویر محمدرضا نعمتی حذف می‌شود تا شنیده شود.

اما چه چیزی در فیلم دیده و شنیده می‌شود؟ آنچه در فیلم شنیده و دیده می‌شود واکنش افراد به این موقعیت ساختگی است. فیلم در ادامه، فیلم ساخته شده را برای اشخاص واقعی پخش می‌کند و همچون یک رپرتاژ و سینما-وریته[۲۵] با شکستن دیوار چهارم به مصاحبه با اشخاص و ثبت واکنش آنها نسبت به موقعیت اخلاقی تصویر شده توسط فیلم می‌پردازد (شکل ۳). این واکنش‌ها اغلب برداشت‌هایی تمثیلی است و ما به جز در چند مورد دیگر کسی را نمی‌بینیم که تنها در جست‌وجوی واقعیت موقعیت یعنی یافتن فرد خاطی باشد. کشف اینکه چه کسی ضرب گرفت برای مصاحبه‌شونده‌ها اهمیتی ندارد، آنچه مهم است شکل مواجه این شخصیت‌ها با این فیلم ساختگی است.

فیلم با مصاحبه با بیست شخصیت مختلف هنری، سیاسی، فرهنگی، دینی و اجتماعی جامعهٔ ایران در دوران انقلاب همچون یک آرشیو بصری تاریخی به یاد می‌ماند. این شخصیت‌ها شامل کمال خرازی مدیرعامل کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، غلامحسین شکوهی وزیر آموزش و پرورش، نادر ابراهیمی نویسنده، غلامرضا امامی سرپرست انتشارات کانون پرورش فکری کودکان، احترام برومند مجری برنامه کودک، علی موسوی گرمارودی شاعر و نویسنده، مسعود کیمیایی فیلم‌ساز، عزت‌الله انتظامی بازیگر، ژاله سرشار مسئول آموزش کانون اصلاح و تربیت، عبدالکریم لاهیجی نایب رئیس جمعیت ایرانی دفاع از آزادی و حقوق بشر، راب داوید شوفت رهبر کلیمیان ایران، آردوک مانوکیان رهبر ارامنه ایران، ایرج جهانشاهی مدیر مجلهٔ پیک، صادق قطب‌زاده سرپرست رادیو و تلویزیون، محمود عنایت نویسنده و روزنامه‌نگار، ابراهیم یزدی وزیر امور خارجه، نورالدین کیانوری دبیر اول حزب توده، صادق خلخالی حاکم شرع دادگاه‌های انقلاب اسلامی، علی گلزاده غفوری نماینده مجلس خبرگان و هدایت‌الله متین دفتری عضو جبهه دموکرات هستند. چون این شخصیت‌ها از سردمداران و چهره‌های تأثیرگذار انقلاب ۱۳۵۷ هستند، شنیدن آنها دریچه‌ای است برای درک جهان فکری و اخلاقی حاکم بر یک دورهٔ تاریخی جامعهٔ ایران، و توجه به صداهایی که ذیل صدای مسلط دوران حذف شدند و شنیده نشدند.

قضیهٔ دوم؛ داکیوفیکشن: یک گزارشگری بدیل

مؤلفه فرفرمدونگ مانند آشکارسازی آپاراتوس[۲۶] سینمایی فیلم قضیه را به سرحد فرم هیبریدی داکیوفیکشن نزدیک می‌کند. این فیلم با ایجاد یک پیش‌فرض ساختگی ـ کلاس درسی که در آن دانش‌آموزان باید به تصمیمی اخلاقی واکنش نشان دهند ـ از واکنش‌های افراد واقعی برای بررسی پیامدهای آن استفاده می‌کند. در این رویکرد، کیارستمی نه‌تنها مستندسازی می‌کند، بلکه با ارائه تفسیری از موقعیت، میانجی‌گری فیلم و کارگردان را به محور اصلی فیلم بدل می‌کند.

فیلم‌های داکیوفیکشن در چارچوب سینما به بررسی رابطهٔ میان فیلم و واقعیت می‌پردازند. از آنجا که داکیوفیکشن‌ها عموماً فرایند فیلم‌سازی را مستقیماً مورد پرسش قرار می‌دهند، می‌توان آنها را نوعی مستندهای «متا»[۲۷] در نظر گرفت. هدف این آثار، نه ثبت مستندهایی از رویدادهای واقعی زندگی، بلکه بازاندیشی دربارهٔ خودِ فرایند فیلم‌سازی مستند است. جان فیسک به تفاوت‌های بنیادی

سبک‌شناختی میان سنت‌های مستند و درام در ساخت فیلم چنین اشاره می‌کند: «سنت‌های مستند به‌گونه‌ای طراحی شده‌اند تا این تصور را ایجاد کنند که دوربین به‌طور تصادفی با بخشی از واقعیت مواجه شده است و آن را به‌صورت عینی و صادقانه به تصویر می‌کشد؛ از سوی دیگر، سنت‌های دراماتیک به‌گونه‌ای طراحی شده‌اند که این تصور را به وجود آورند که ما در حال مشاهده بخشی از واقعیت به‌صورت مستقیم و بدون واسطه هستیم، به این معنا که دوربین اساساً وجود ندارد» (Fiske, 1994: 30). در حالی که زیبایی‌شناسی سینمای داستانی با هایپررئالیسم[۲۸] به کمال رسیده خود، به‌طور ضمنی و ناخودآگاه این تصور را القا می‌کند که بازنمایی‌های بصری باید اساساً مصنوعی باشند، ژانر داکیوفیکشن با کنارگذاشتن این کمال‌گرایی و گنجاندن نقص‌های عمدی در روایت، احساسی کاذب از واقعیت می‌آفریند و از همین رهگذر، پلی میان امر مصنوع و امر واقع می‌سازد.

فیلم‌های داکیوفیکشن، مشابه تئاتر برشت، اغلب با تأکید بر ساختگی بودن و ویژگی‌های رسانه‌ای خود، مخاطب را به بازاندیشی دربارهٔ ماهیت مصنوع فیلم و فرایند فیلم‌سازی دعوت می‌کنند. این تأکید با بهره‌گیری از عناصری سبک‌شناسانه چون نماهای مستقیم به دوربین، تصدیق حضور دوربین از طریق اشیا، آشکارسازی ادوات فیلم‌سازی، و حرکت‌های ناپایدار دوربین که قصد دارند روند فیلم‌برداری بداهه و غیرسازمانی را برجسته کنند، به نمایش گذاشته می‌شود. این فیلم‌ها با بازآفرینی زیبایی‌شناسی فیلم‌های سینما وریته، توجه تماشاگران را به همپوشانی واقعیت تجربه‌شده در زندگی روزمره و واقعیت ارائه‌شده در فیلم سوق می‌دهند. بااین‌حال، نباید صحت مورد نظر این سبک باعث نادیده گرفتن این واقعیت شود که حتی این فیلم‌ها بازنمایی هستند، و اساساً همین نقش میانجی‌گری دغدغهٔ کانونی سازندگان فیلم‌های داکیوفیکشن است. داکیوفیکشن بر پایهٔ سازوکارهای سبک‌شناسانه‌ای بنا شده که با وجود تلاش ظاهری برای پنهان کردن فیلم بودن فیلم، در واقع ساختگی بودن آن را برجسته می‌کند. این فیلم‌ها «با توجه به ویژگی میانجی‌گری فیلم بر صحت ظاهری محتوای خود می‌افزایند؛ به بیان دیگر، وضعیت اجتناب‌ناپذیر فیلم به عنوان یک میانجی و به تبع آن، تفسیر واقعیت را برجسته می‌کنند» (Rhodes & Springer, 2006: 165).

فیلم قضیه بازنمایی موقعیتی است که در آن آدم‌های واقعی در یک موقعیت ساختگی به یک موقعیت ساختگی واکنش نشان می‌دهند. کیارستمی یک پیش‌فرض ساختگی (سناریوی کلاس درس) ایجاد می‌کند، تا واکنش افراد واقعی برای بررسی پیامدهای آن را ثبت کند و بدین‌ترتیب اصالت مستند را با روایت داستانی ترکیب کند. متاسینمای کیارستمی از همان پلان اول، پلانی از یک کلاکت آغاز می‌شود. همین پلان دربردارنده دو سطح اصلی فاصله‌گذاری فیلم است: ساختن یک فیلم برای نشان دادن به تماشاگران، و سپس تماشای فیلمی دربارهٔ خود آن تماشاگران. این دو فاصله‌گذاری، که در آن تماشا و تماشاگری خود به موضوع فیلم تبدیل می‌شوند، سازوکارهای بازنمایی واقعیت را بیگانه می‌کنند و از این طریق، سینماتیک بودن آنچه نمایش داده می‌شود ـ یعنی واقعیتی ساخته‌شده ـ را آشکار می‌سازند؛ بنابراین، اثر را همواره در فاصله‌ای انتقادی از تماشاگر قرار می‌دهند.

در فیلم قضیه، کیارستمی به‌عنوان گزارشگری دوربین‌به‌دست، علاوه بر ثبت واقعیت پیشِ رو و در حال رخ دادن به شیوه‌ای غیرهمذات‌پندارانه[۲۹] و غیر تقلیدی[۳۰]، نگاه و تفسیری انتقادی نیز به این واقعیت اضافه می‌کند و به واسطهٔ همین میانجی‌گری، جایگاه مؤلف را در زمینهٔ مستندسازی برجسته می‌کند. نمایش فیلمی درون یک فیلم نشان می‌دهد که دوربین گویی مستقل از سازنده عمل می‌کند و با نگاهی مستقیم و ذهنی، سازوکار حاکم بر ساخت واقعیت را آشکار می‌کند. نتیجهٔ این فرایند زیبایی‌شناختی، دعوت مخاطب به تأمل دربارهٔ ماهیت نسبی واقعیت و اخلاق است؛ دو مضمونِ محوری در ژانر داکیوفیکشن و فیلم قضیه.

آنچه مستند است مصاحبه‌هایی با افراد واقعی است که در مواجه با یک فیلم ساختگی همچون شهادت‌های اصیل عمل می‌کنند. جنبهٔ مستند فیلم به آنچه «مستند تأملی»[۳۱] نامیده می‌شود نزدیک است. به‌گفتهٔ بیل نیکولز، مستندهای تأملی فرایند فیلم‌سازی را به عنوان بخشی از موضوع اثر به نمایش می‌گذارند و به‌جای بازتاب صرفِ واقعیت، بر سازوکارهای تولید معنا تمرکز می‌کنند تا از این طریق با برهم‌زدن پیوند سنتی میان زیبایی‌شناسی رئالیسم و حقیقت عینی، برانگیزاننده پرسش‌های اخلاقی و معرفت‌شناختی پیرامون بازنمایی باشند (Nichols, 1991: 57). ویژگی‌های خودبیانگرانه و تأکید بر ابعاد نمایشی در فیلم قضیه از طریق

DoI: 10.22034/RPA.2025.2054230.1125

حضور درون‌قابی گروه فیلم‌برداری و نمایش تجهیزاتی مانند کلاکت و پروژکتور قابل تشخیص است. همچنین، استفاده از ترکیب بیان‌های مختلف سینمایی فیلم آماتور و مستند پرتره‌نگار، بر ویژگی‌های سینما وریته‌ای اثر تأکید می‌گذارد و ابعاد ساختگی و فرایند تولید فیلم را برجسته می‌سازد و از این طریق با تخیلی‌سازی واقعیت ثبت‌شده در قالب مصاحبه و کنار هم قرار دادن دیدگاه‌های متضاد، شکل بدیلی از گزارش‌گری را می‌آفریند.

شیوهٔ تخیلی‌سازی واقعیت در فیلم کیارستمی، دلالت‌های سیاسی را فرامی‌خواند که در آن موقعیت ذهنی تماشاگرهایی خاص در یک مقطع تاریخی را نسبت به واقعیت‌های اجتماعی و سیاسی مسلط دوران ارزیابی می‌کند. این بعد نمایشی، از نظر سینمایی با تغییر چشم‌انداز روایی فیلم، جایی که قاب عقب می‌رود و فیلم کوتاهِ ساخته‌شده را به‌صورت تصویری روی پرده نشان می‌دهد که تماشاگرانی در حال تماشای آن هستند، واقعیتی تخیلی می‌سازد که ریشه در ذهنیت یک جامعهٔ درگیر انقلاب دارد. فیلم با استفاده از مصاحبه‌های جداگانه در فرم داکیوفیکشن، فرمی که نقطهٔ کانونی آن آشکار کردن ساز و کار حاکم در بازنمایی واقعیت است، بر روایت فردی و خاطره شفاهی ـ در مقابل روایت جمعی مسلط ـ تأکید می‌گذارد. فیلم قضیه با کنار گذاشتن گرامر سیاسیِ پروپاگاندایی برخاسته از فضای انقلابی ـ گرامری که فرد را به نمادی از جمع، و جمع را فراتر از فرد نمادین می‌کند، همان‌طور که بیشتر مصاحبه‌شوندگانِ فیلم، که خود از چهره‌های حامی یک آرمان مشترک‌اند، می‌کنند ـ از طریق ثبت حافظه‌های فردی، شکلی از یادآوری را خلق می‌کند که در تقابل با حافظهٔ جمعیِ مسلط و روایت‌شده قرار می‌گیرد.

در حالی که بسیاری از مستندسازان دوران ساخت فیلم دربارهٔ واقعیت تاریخی و ایدئولوژیک آثار خود و امکان دستیابی به سطح مناسبی از عینیت تردید نداشتند، کیارستمی با اتخاذ داکیوفیکشن به جای پیوستن به پروژه‌ای سیاسی یا تاریخی برای مستندسازی رویدادهای واقعی، به بازآفرینی رویدادها می‌پردازد. این شکل بدیل گزارش‌گری، در قالب زیبایی‌شناختی مبتنی بر آشکارسازی، مفاهیمی مانند تاریخ‌نگاری و حافظه جمعی را بازتنظیم می‌کند. فیلم با روایت حافظه‌ای که در مقایسه با وضعیت کنونی، بلافاصله همچون حافظه‌ای محقق‌نشده و شکست‌خورده جلوه می‌کند، شکلی از حافظهٔ جایگزین خلق می‌کند؛ حافظه‌ای که می‌توانست در برابر حافظهٔ جمعیِ مسلط قرار بگیرد. از این طریق، فیلم در نظم هژمونیک تاریخ و ساخت حافظهٔ جمعی در لحظهٔ اکنون مداخله می‌کند. در نتیجه، رجوع به این حافظه‌های فردی در برابر حافظهٔ جمعی، روایتی دیگر از تاریخ می‌سازد؛ روایتی که حافظهٔ جمعیِ مسلط را بیگانه می‌کند و تاریخ را امری قابل تغییر نشان می‌دهد، نه گفتمانی تثبیت‌شده و تغییرناپذیر.

اما این حافظه‌های فردی چه می‌گویند؟ همان‌طور که از رویکرد مصاحبه‌شونده‌ها پیداست، آنچه در نحوهٔ گزارش کردن چیزها در پروپاگاندای انقلابی آن دوران ارزش محسوب می‌شود تسلط نگاه تمثیلی در برخورد با واقعیت است: یعنی تلاش برای استنباط باطن یک واقعه از روی ظاهر آن. بر این اساس، آنها همچون مستندهای جریان اصلیِ دوران، ساختارهای فکری مسلط و روایت غالب را بازتولید می‌کنند. همان‌طورکه کوریگان می‌گوید: «مستندهای سنتی، از نانوک شمالی (۱۹۲۲) تا زمانهٔ هاروی میلک (۱۹۸۴)، اغلب کارکردی مشابه دارند: روایت و ساخت تاریخ‌های فرهنگی و عمومی از طریق چهره‌نگاریِ افراد واقعی‌ای که در دل رویدادنگاری‌ای قهرمانانه قرار می‌گیرند» (کوریگان، ۱۴۰۰: ۱۳۹). در این مستندهای سنتیِ چهره‌نگارانه، مصاحبه‌ها معمولاً به‌صورت گفت‌وگویی نمایان می‌شوند که در آن مصاحبه‌کننده می‌کوشد با ترغیبِ سوژه به بیانگری، حقیقت را از دل تجربهٔ زیستهٔ او بیرون بکشد و تلاش دارد «سوژه را به صورت حضوری مستمر بازنمایی کند که در قالب نوعی تداوم، «مومیایی» شده است» (کوریگان، ۱۴۰۰: ۱۵۵).

اما فیلم قضیه درست در نقطه مقابل چنین تلاشی قرار دارد؛ آن صرفاً ظاهر را ثبت و بازتاب می‌دهد ـ آنچه همچون یک مستند عینی و واقعی به گوش و چشم مخاطب می‌رسد. فیلم با روی هم گذاشتن خاطرات فردی از یک تجربهٔ جمعی سیاست مصاحبه را به کار می‌اندازد؛ اما با آشکار کردن مداخلهٔ گزارشگر در فرایند ثبت، فاصله‌گذاری‌ای را محقق می‌کند که جوهرهٔ بازنمایی را آشکار می‌کند. از این طریق، فیلم امکانی تازه برای بازنمایی حافظه‌هایی فراهم می‌آورد که همچون محمدرضا نعمتی پنهان، حذف یا سرکوب شده‌اند، و از طریق عاملیت روایی فردی، به بازسازی تاریخ جمعی می‌پردازد.

از میان بیست نفری که با آنها مصاحبه می‌شود تقریباً تمامی آنها با فیلم برخورد نمادین و تمثیلی دارند و کمتر توجهی به اجزای سازندهٔ فیلم پخش‌شده می‌کنند. در پروپاگاندا چگونه اندیشیدن افراد و نگاه آنها به پدیده‌ها مغفول می‌ماند، چراکه دغدغهٔ مهم فرم مسلط استمرار سنت زیبایی‌شناسی خود در شکل دادن به تاریخ در جهت یک رهیافت آرمانگرایانه است. نگاه تمثیلی در پروپاگاندا، میل به ایجاد درکی ورای درک ظاهر و کشف آنچه نهان است دارد. چنین رهیافت فکری مسلطی با استفاده از نگاه تمثیلی و تأکید بر این نکته که ظاهر سایه و واقعیت در درون و باطن رویدادها است، سویه‌های تأویل تماشاگر را از آنچه می‌بیند به نفع یک مفهوم ایدئولوژیک مصادره به مطلوب می‌کند. فیلم قضیه با تلاش فرمال خود برای نشان دادن ظاهر آدم‌هایی که به دنبال باطن هستند، از نمادین کردن واقعیت و نحوهٔ معرفت‌شناختی سوژه‌های انقلابی پرسش می‌کند و نشان می‌دهد اتفاقاً اگر می‌خواهیم به باطن چیزی پی ببریم باید ظاهر آن را آشکار کنیم. به این ترتیب فیلم با تأکید بر ظاهر و مادیت آنچه می‌بینیم ـ فیلم بودن فیلم ـ غلبه نگاه تمثیلی و تعمیم دادن یک رویداد به یک کلیت که بر افراد مصاحبه‌شونده و به معنای کلی‌تر بر افکار غالب یک دوران مسلط است را مورد پرسش قرار می‌دهد.

قضیهٔ سوم: پروژکتور

سطح دیگر فاصله‌گذاری در فیلم قضیه که با حضور عینی کلاکت و پروژکتور بر آن تأکید می‌شود، در نمایش تماشاگرانِ فیلم برای ما نمود می‌یابد. این فاصله‌گذاری با ایجاد فاصله از اکنونیت فیلم، آن را به تجربه‌ای معاصر با زمان حال تماشاگر در هر برههٔ زمانی ارتقا می‌دهد. حضور کلاکت در پلان آغازین به تماشاگران نشان می‌دهد که این چهارمین برداشتی است که در فیلم گرفته شده و ما سه برداشت پیشین را نمی‌بینیم که چه اتفاقی افتاده است؛ و در نتیجه فیلم خود را از میانهٔ یک فرایند در حال انجام معرفی و خود را دارای یک گذشته معرفی می‌کند: گذشته ساخته شدن یک فیلم یا یک سند تاریخی (تصویر ۴). این گذشته تا آنجا که مستند است یا مستند می‌نماید، یک حافظه نیز هست. این فاصله‌گذاری در ساختار فیلم علاوه‌بر اینکه فیلم را از وجه صرفاً مستند بیرون می‌آورد، به تماشاگر نشان می‌دهد که انگار فیلم در محضر او و اکنون درحال ساخته شدن است. احضار فیلم در اکنون مواجه مخاطب با فیلم را نه به عنوان پدیده‌ای که از پیش ساخته شده بلکه به عنوان اثری که همین حالا درحال ساخته شدن است و در نتیجه قابل تغییر است حفظ می‌کند. فیلم کیارستمی با توجه به فرم و ساختار خود بر این نکته تأکید می‌گذارد که هر لحظه بنا به فراخور تماشاگر و زمان، آماده پروژکت‌شدن به حال و معاصر شدن است.

آنچه معاصر می‌شود تصادم جایگاه اجتماعی و فکری اشخاص مصاحبه‌شونده با پیش‌فرض‌ها و جایگاه تماشاگر است. هدف تئاتر اپیک برشت و فرفرمدونگ به‌طورخاص آشکار کردن سازوکارهای دستگاه‌های فکری مسلط موجود در بطن جامعه، و گشودن دریچهٔ انتقاد به روی تماشاگر است. همان‌طور که فاصله‌گذاری آغازین فیلم با نمایش کلاکت، لحظات فیلم را در حال ساخته شدن نشان می‌دهد، مفاهیم مسلط بر یک دورهٔ تاریخی در ایران ـ که توسط یک رویداد سیاسی و اجتماعی شکل گرفته و تحول یافته است ـ به‌گونه‌ای معاصر با زمان ما جلوه می‌کنند. رویکرد زیبایی‌شناسانهٔ فیلم قضیه زمینه را برای یادآوری مستندات افراد مشارکت‌کننده در فیلم در چهار دههٔ گذشته هموار می‌کند و از این طریق، دستگاه‌های فکری مسلط بر دورهٔ انقلاب را از نو مورد پرسش قرار می‌دهد. کیارستمی در این‌باره می‌گوید: «این فیلم (قضیه) فیلمی تاریخی است. آدم‌هایی که در این مقطع خاص از تاریخ غافلگیر شدند به ساختن این فیلم کمک کردند. اگر بنا بود این فیلم را با همین آدم‌ها بسازم، همین فیلم ساخته نمی‌شد» (چشایر، ۱۳۹۹: ۱۱۰).

ازاین‌جهت حتمیت‌زدایی و اعتقاد به تغییر شاید مهم‌ترین مؤلفه فرمی فیلم قضیه باشد که از طریق تکرار نماهایی از ابزارهای سینما، به‌خصوص پروژکتور، خود را آشکار می‌کند. فرمی که توجه ما را به ابزارهای ساخت خود معطوف می‌کند، می‌خواهد ما آن را به مثابهٔ یک ساختار بازیابی کنیم، و نشان می‌دهد آنچه دیده می‌شود متشکل از اجزای ساختگی است و می‌توان این ساختار را تغییر داد و مواد را به نحوی دیگر با هم ترکیب کرد. این رویکرد در فیلم قضیه با آشکار کردن پروژکتور، که علاوه‌بر اهمیت بصری کاملی که در نماها دارد، تقریباً در تمام مصاحبه‌ها به چشم می‌خورد، قابل تشخیص است.

پروژکت کردن در کنار ضبط کردن دو ویژگی بنیادی

DoI: 10.22034/RPA.2025.2054230.1125

سینما هستند. در ضبط کردن ما اشیا را در پیشگاه نور می‌گذاریم؛ اما پروژکت کردن به پیش افکندن چیزها از پشت رو به جلو است: ورود چیزها به اکنون و وجود پیدا کردن آنها است و آنچه از گذشته به آینده افکنده می‌شود. چرخش فیلم از یک فیلم به مثابه دوربین ثبت‌کننده به پروژکتور به‌عنوان آشکارکننده، یکی‌دیگر از مظاهر فاصله‌گذاری و تأکید بر تماشاگری است، چراکه سویهٔ دیگر پروژکت کردن، تماشاگر است (شکل ۵). سینمای پروژکتور، چیزها را از زمینه‌ای که در آنها ثبت شده‌اند به سطحی دیگر یعنی چشم‌انداز تماشاگر می‌تاباند. فیلم قضیه هم تصاویر متحرک را برای افراد مصاحبه‌شونده روی پرده می‌اندازد و هم عواطف کسانی که مشغول دیدن آن فیلم هستند را برای ما پروژکت می‌کند. آنچه از این آدم‌ها برای ما پروژکت می‌شود احساسات و مفاهیم متعلق به یک دوران تاریخی خاص است که الگوهای فکری حاکم بر آن دوران را منعکس می‌کند. به عقیدهٔ کوریگان «از آنجا که فیلم‌های چهره‌نگار تاریخی آن «خود» عکاسی‌شده را ساماندهی می‌کنند، تصویر فرد معمولاً در چهارچوب و از رهگذر نگاه خیره تاریخ تثبیت می‌شود؛ کاری که یا با درهم تنیدن داستان تاریخ در عاملیت «خود» صورت می‌گیرد یا با به تحرک درآوردن تصویر آن «خود» به منظور حفظ تاریخ» (کوریگان، ۱۴۰۰: ۱۴۱). غالب این آدم‌ها سخنگوهای رسمی گفتمان‌های اصلی آن دوران جامعه ایران هستند و بنابراین فیلم نگاه‌های تربیتی و اخلاقی و آرمان‌های حاکم بر افکاری که انقلاب کردند را پروژکت می‌کند.

پروژکتور ظرفیت معاصر شدن فیلم در طی رخدادهای تاریخی آینده است. گویی این فیلم همواره آماده پخش شدن است. به این ترتیب «خود» سینمایی که به مثابهٔ کلوزآپی بسط یافته از تاریخ عمل می‌کند، چشم‌اندازی با ثبات و خوانا از گذشته با حس و حالی از زمان حال به وجود می آورد. این معاصرسازی در بنیان خود مفهوم پروژکت نهان است. با استناد به اصطلاح فرآوردن[۳۲] نزد هایدگر رابطهٔ سوژه‌های انسانی با مختصات زمانی آنها به نحوی است که بشر عناصری از گذشته را به صورت طرح‌هایی که در آینده باید تحقق پیدا کنند به جلو پرتاب می‌کند. به این ترتیب آدم‌ها برای رسیدن به لحظه‌های گذشته باید به جلو حرکت کنند، چراکه ما دائم درحال پرتاب کردن گذشته به سوی آینده هستیم (هایدگر، ۱۳۷۳: ۱۸-۱۹). فیلم قضیه به‌واسطهٔ ساختار و فرم خود که مبتنی بر پروژکت کردن است ـ نه صرفاً ضبط کردن ـ گذشته را به آینده می‌افکند. سرنوشت خود فیلم نیز این گزاره را تأیید می‌کند. فیلم در یک تاریخ سی ساله مدفون بود، تا اینکه در یک رخداد تاریخی در سال ۱۳۸۸ مجدد به عنوان یک یادآوری پروژکت شد تا این‌بار در زمینه و زمانی دیگر و با تغییر جایگاه تاریخی و اجتماعی و ایدئولوژی تماشاگر از افکار مسلط دوران پرسش کند. در آینده رخدادی از گذشته قابلیت پروژکت شدن پیدا می‌کند که در دل خود به دنبال احیای آنچه در روایت مسلط از گذشته نهان مانده، باشد. قدرت فیلم قضیه دقیقاً در همین مدفون ماندن و سر بزنگاه تاریخی رستگار شدنش است. آنتونی داونی[۳۳] در کتاب خود معتقد است فیلم قضیه در سال ۱۳۸۸ «ریلود»[۳۴] می‌شود. این ریلود شدن با فیلم یا حتی با خود فیلم‌ساز نیست بلکه توسط کسانی صورت می‌گیرد که معنای موقعیت خود را، در آن فوریت جمعی، تجربه می‌کنند (Downey, 2014: 80). بنابراین موضع واقعیت در فیلم متعلق به فیلم‌ساز و فیلم نیست، بلکه متعلق به کسانی است که فیلم را از نو اکران کردند: یعنی تماشاگران.

فیلم قضیه همچنین اشخاصی را پروژکت می‌کند که حالا خود در حافظهٔ جمعی در نقطهٔ مقابل اندیشه‌هایی که مطرح می‌کردند، قرار گرفته‌اند. این اندیشه‌ها اکنون به مدد گذشت تاریخ و آگاهی از چند و چون تحقق آن در سرنوشت آدم‌های فیلم، آن آرمان‌ها را برای تماشاگر معاصر بیگانه می‌کند. به عنوان مثال، آگاهی امروز ما از سرنوشت برخی از افراد مصاحبه‌شونده که از حافظهٔ مسلط حذف شده‌اند، آگاهی تاریخی تماشاگر معاصر را نسبت به مناسبات حاکم بر ایدئولوژی مسلط دگرگون می‌کند. سرگذشت بسیاری از افراد شرکت‌کننده در این فیلم، همچون صادق قطب‌زاده و نورالدین کیانوری[۳۵] مثال‌هایی است که حذف آنها و سپس پروژکت شدن‌شان توسط فیلم به عنوان یک آرشیو تاریخی نوعی یادآوری را احضار می‌کند که شیوه تفکر تمثیلی دوران انقلاب را بیگانه می‌کند. کیارستمی در این باره می‌گوید:

«قطب‌زاده[۳۶] که ریاست سازمان رادیو تلویزیون انقلابی را به عهده داشت در مصاحبه (در فیلم قضیه) گفت «برملاکردن» کار درستی است مادامی که به مصلحت کشور در روزهای انقلاب باشد. آن روزها او در اوج قدرت بود. بعداً با او دقیقاً همان کاری را کردند که می‌گفت اگر در آن موقعیت قرار می‌گرفت می‌کرد. کسانی او را لو

دادند و دقیقاً حکمی را که او در اینجا صادر کرده بود در مورد خودش اجرا کردند» (چشایر، ۱۳۹۹: ۱۱۳).

همچنین دانش فعلی ما از سرنوشت اشخاصی مانند کیانوری که در یک ساختار قرینه در دههٔ ۱۳۶۰ در موقعیتی مشابه موقعیت دانش‌آموزان کلاس فیلم قضیه مبنی بر لو دادن یا ندادن قرار می‌گیرد، تماشاگر را به پرسش دوباره از تفسیر پروپاگاندایی بازنمایی انقلاب دعوت می‌کند. سرنوشت تاریخی این اشخاص و ماندگاری بخشی از تاریخ آنها در یک فیلم، باعث شکل‌گیری تصویری دوگانه از این اشخاص می‌شود. دیالکتیک این دو تصویر امر دروغین مستتر در مدعای این اشخاص را در تقابل با واقعیت تاریخی و عملی آنها طی یک فرایند فیلم‌سازی ضد پروپاگاندایی آشکار می‌کند.

نتیجه‌گیری

فیلم قضیه با فرم داکیوفیکشن و آشکارسازی شرایط تولید مانند کلاکت و پروژکتور، آپاراتوس سینما را به بخش جدایی‌ناپذیری از روایت تبدیل می‌کند تا از رابطهٔ تماشاگر با واقعیت و حافظه جمعی پرسش کند و آن را به چالشی برای بازنمایی گفتمان‌های مسلط اجتماعی و سیاسی بدل سازد. این فیلم از طریق داکیوفیکشن، رابطهٔ میان فیلم، واقعیت و بازنمایی را بازاندیشی می‌کند و در عین حال، جایگاه کارگردان را به عنوان میانجی‌گری که در برابر واقعیت محدودیت‌هایی دارد، به چالش می‌کشد. این فیلم به شیوه‌ای بدیع و انتقادی، نه‌تنها حافظهٔ جمعی رسمی را زیر سؤال می‌برد، بلکه بر عاملیت روایی فرد تأکید کرده و امکان روایت دیگری از تاریخ را پیش می‌کشد.

فیلم قضیه با ترسیم موقعیتی که در آن اندیشه‌های غالب یک دوران از طریق افکار افراد برای ما پروژکت می‌شوند، حدود سینما را با تأکید بر دوگانگی میان زمان گذشته (فرایند تولید فیلم) و اکنون (پروژکت‌شدن فیلم) نه‌تنها حافظهٔ تاریخی را به سطح آگاهی تماشاگر می‌آورد، بلکه امکان معاصر شدن فیلم با زمان معاصر را فراهم می‌کند. فیلم، با فاصله‌گذاری در بازنمایی حافظه‌های فردی، شکاف میان گذشته، حال و آینده را به‌گونه‌ای ترسیم می‌کند که مخاطب را در برابر وضعیت تاریخی‌اش آگاه می‌کند. از یک سو، با استفاده از فرم داکیوفیکشن از پروپاگاندای معاصر خویش حافظهٔ جمعی و نیروی فکری حاکم بر آن را به‌عنوان محصول آرشیوهای رسمی و گفتمان‌های غالب مورد انتقاد قرار می‌دهد و از سوی دیگر، امکان شکل‌گیری حافظه‌های فردی و جایگزین را پیشنهاد می‌دهد که می‌توانند روایت تاریخ را از نو بازسازی کنند.

کیارستمی، از طریق پروژکتور، با ارائه فیلمی که همواره آماده معاصر شدن است، نه‌تنها رسانهٔ سینما را از بازنمایی صرف به کنشی پویا و انتقادی ارتقا می‌دهد، بلکه به مخاطب نشان می‌دهد که تاریخ و حافظه، پدیده‌هایی زنده و متغیر هستند که تحت‌تأثیر قدرت، زمان و موقعیت‌های جدید بازتعریف می‌شوند. ما در مواجه با افراد مصاحبه‌شونده و آگاهی از دورهٔ تاریخی آنها، در برابر درک فرجام‌خواهانه تراژیک که حوادث را در یک تسلسل علت و معلولی رو به یک غایت مشخص سامان می‌دهد، به درک تاریخی رویدادها همچون یک روند قابل تغییر که غایت خود را در ایجاد تغییر در فرم یک کنش می‌کاود، می‌نگریم. این ظرفیت فیلم برای بازاندیشی در تاریخ، آن را به اثری تأثیرگذار در مواجهه با گفتمان‌های مسلط و پرسش از واقعیت هم در فرم سینمایی و هم محتوای تولیدشده بدل می‌کند.

پی‌نوشت‌ها

1. Fixed Frame
2. Robert Bresson
3. Verfremdungseffekt
4. Defamiliarization
5. Estrangement Effect
6. Distantiation
7. Alienation Effect
8. Distancing Effect
9. Priyom Otstraneniya
10. John Willett
11. Alienation Effect
12. Stran
13. Fremd

۱۴. فیلم قضیه شکل اول، شکل دوم از این پس قضیه نامیده می‌شود.

15. Docufiction
16. Tom Paulus
17. Visibility/non-visibility
18. Einfühlung
19. Mockumentary
20. Pseudo-Documentary
21. Michael Renov
22. Alain Bergala

Dol: 10.22034/RPA.2025.2054230.1125

23. Godfrey Cheshire

۲۴. کیارستمی در گفت‌وگو با گادفری چشایر می‌گوید: «ضرب‌المثل گوش خواباندن در فارسی به نوعی به جاسوسی اشاره دارد. یعنی کسی گوشش را تیز کرده تا بهتر بشنود. فیلم (قضیه) با این فکر شروع می‌شود. دربارهٔ گوش کردن به چیزی است که به شما مربوط نمی‌شود» (چشایر، ۱۳۹۹: ۱۱۵)

25. Cinéma vérité

۲۶. آپاراتوس سینمایی به سیستمی از ابزارها و فرایندهایی اشاره دارد که در تولید، پخش و نمایش فیلم‌ها دخیل هستند، از جمله دوربین، پروژکتور و سالن سینما. نظریه آپاراتوس سینما به تحلیل ساختار اجتماعی و اقتصادی سینما و تأثیر آن بر درک تماشاگران از فیلم‌ها می‌پردازد و بر نقش سینما در ایدئولوژی‌سازی و شکل‌دهی افکار جمعی تأکید می‌کند و به این ترتیب «بیننده را در موقعیت یک چشم‌چران قرار می‌دهد» (هیوارد، ۱۳۹۵: ۲-۱).

27. Meta
28. Hyperrealism
29. Non catharsis
30. Non-mimetic
31. Reflective Documentary
32. Bringing-forth
33. Anthony Downey
34. Reload

۳۵. نورالدین کیانوری، دبیر اول کمیتهٔ مرکزی حزب تودهٔ ایران بین سال‌های ۱۳۵۷ تا ۱۳۶۲. در سال ۱۳۶۱ او به همراه بیش از ۵۰ نفر از اعضای رهبری و کادرهای فعال حزب توده به اتهام جاسوسی دستگیر، زندانی و شکنجه شدند. کیانوری به اتهام تدارک کودتای مسلحانه علیه جمهوری اسلامی متهم شد و در اعترافات تلویزیونی در معرض لودادن و اعتراف علیه ارزش‌ها و حزب خود قرار گرفت.

۳۶. صادق قطب‌زاده از نخستین چهره‌های انقلاب ۱۳۵۷ و عضو شورای انقلاب بود. او در دوران دولت موقت ابتدا سرپرست رادیو تلویزیون ملی و سپس وزیر امور خارجه شد. او در شهریور سال ۱۳۶۱ به اتهام توطئه علیه نظام و ترور آیت‌الله خمینی اعدام شد.

فهرست منابع

برشت، برتولت (۱۳۷۸)، دربارهٔ تئاتر، فرامرز بهزاد، تهران: انتشارات خوارزمی.

بنیامین، والتر (۱۳۹۵)، فهم برشت، نیما عیسی‌پور، تهران: انتشارات بیدگل.

چشایر، گادفری (۱۳۹۹)، گفت‌وگوهایی با عباس کیارستمی، صالح نجفی، تهران: انتشارات لگا.

نانسی، ژان لوک (۲۰۰۱)، بداهت فیلم: عباس کیارستمی، باقر پرهام، فرانسه: انتشارات ایو ژوارت.

کوریگان، تیموتی (۱۴۰۰)، فیلم جستار: از مونتنی تا مارکر و بعد، ترجمهٔ نغمه یزدان‌پناه، تهران: انتشارات بیدگل.

هایدگر، مارتین (۱۳۷۳)، پرسش از تکنولوژی، ترجمهٔ شاپور اعتماد، ارغنون، ۱ (۱)، ۱-۳۰.

هیوارد، سوزان (۱۳۹۵)، مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی، ترجمهٔ فتاح محمدی، زنجان: انتشارات هزاره سوم.

Benjamin, W. (1928) *One-way Street and other writings* (E. Jephcott & K. Shorter, Trans.). London: NLB.

Bresson, R. (1997) *Notes on cinematography* (J. Griffin, Trans.). New York, NY: Urizen.

Cheshire, G. (2010) Godfrey Cheshire on Close-Up. *Slant Magazine* [Online]. from: https://www.slantmagazine.com/film/godfrey-cheshire-on-close-up-abbas-kiarostami-1990/

Downey, A. (2014) *Uncommon Grounds*. London, I.B. Tauris.

Fiske, J. (1994) *Television Culture*. London: Routledge.

Hamid, N. (1997) Near and Far. *Sight and Sound*. 7(2), pp. 17-19.

Jameson, F. (1998) *Brecht and Method*. London: Verso.

Nichols, B. (1991) *Representing Reality*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Pulus, T. (2016) Truth in cinema: The riddle of Kiarostami. *The Flemish Service for Film Culture (VDFC)* [Online]. from: https://cinea.be/truth-in-cinema-the-riddle-of-kiarostami/

Renov, M. (1993) *Theorizing Documentary*. UK: Routledge.

Rhodes, G., & Springer, J. (2006) *Docufictions: Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. North Carolina: McFarland.

Rosenbaum, J. (1995) From Iran with Love, *Chicago Reader* [Online]. from: https://jonathanrosenbaum.net/2020/06/from-iran-with-love/

Stam, R. (1992) *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. New York: Columbia University Press.

Zaatari, A. (1995) Abbas Kiarostami. *Bomb Magazine*. Issue 1 [Online]. from: https://bombmagazine.org/articles/abbas-kiarostami