Sociology of Culture and Art Volume 7. Issue 1. Spring 2025. P, 36 to 48

Research Paper

A reflection on Abbas Kiarostami's cinema from the perspective of Walter Benjamin's hermeneutic theory

Parizad Sinaei [1], Amir Ansri[2]*, Ali Akbar Ahmadi Aframjani[3,]

1- Department of Philosophy of Art, Faculty of Law, Theology and Political Sciences, Science and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran

2- Department of Philosophy, Faculty of Persian Language and Foreign Languages, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran.

3- Department of Philosophy, Faculty of Persian Language and Foreign Languages, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran.

https://doi.org/10.22034/scart.2025.141232.1520

Received: May 5, 2024
Accepted: March 12, 2025
Available Online: March 21, 2025

Keywords: Walter Benjamin, Kiarostami's cinema, hermeneutics, art interpretation, art audience.

Abstract

Walter Benjamin, a German thinker from Frankfurt School, had a specific view on art. In "*The work of art in the age of technical reproduction*" he states that the work of art had a cult value in the past, however it has found new functions in modern era by emphasizing its exhibition value; cinema is a privileged instance. Movie can become a mass art comparing to any other art. Hence, the whole mass is promoted to the position of critic and interpreter. On the other hand, Abbas Kiarostami is an influential filmmaker who engages the spectators for his film's interpretation. This paper investigates the hermeneutics from the perspectives of Benjamin and Kiarostami separately. The **objective** of this study is to assess the possible similarities between them concerning hermeneutics. The study is conducted in a descriptive-analytical **method** using library resources. The **results** illustrate that according to Benjamin, "truth is the death of intention", so the author's intention is invalid and hermeneutics can reveal new truths. The same view can be generalized to artwork interpretation. Kiarostami insists on the hermeneutical nature of cinema and believes that the audience should give meaning to the film. He believes in an incomplete cinema that is completed by the viewer's creative imagination. Thus, after the end of the movie, we suddenly encounter many movies. The **conclusion** is that there are common aspects about hermeneutics between both views, but this would never mean that Kiarostami deliberately follows Benjamin's path.

Sinaei, P., Nasri, A., Ahmadi Aframjani, A. (2025**). A reflection on Abbas Kiarostami's cinema from the perspective of Walter Benjamin's hermeneutic theory.** *Sociology of Cultuer and Art*, 7 (1), 36 – 48.

Corresponding author: **Amir Nasri**
Address: **Faculty of Persian Language and Foreign Languages, Allameh Tabataba'i University, Tehran**
Email: amir.nasri@yahoo.com

Extended Abstract

1- Introduction

Art plays an essential role in Walter Benjamin's thoughts and forms the basis of most of his works. In "*The work of art in the age of technical reproduction*" he describes the position and function of the work of art in this era compared to the previous era. The function of work of art in the age of technical reproduction has changed to the exhibition value, while it was cult value before the technical reproduction era. Cinema and photography are privileged instances for this phenomenon. Benjamin believed that art should be experienced in its original form, without any preconceived notions or interpretations imposed upon it. He emphasized the importance of experiencing art in person, rather than through reproductions or secondary sources. On the other side, Benjamin develops his hermeneutics theory in a completely personal way: hermeneutics is always a reflection on human perception, a reflection on the quality and verity of interpretation. Regarding cinema, he holds that since it is a mass art, the audience actively participates in its understanding and interpretation. Another side of this survey is investigating Abbas Kiarostami's view concerning hermeneutics. Kiarostami's approach to film-making is valuing the audience to interpret the movie. Even in his dramas, he uses documentary scenes to demonstrate the audience his interventions and interpretations of the truth.

2- Methods

The study is conducted in a descriptive-analytical method using library and documentary resources. The body of article is divided into two parts. In the first one, the objective is to outline the general notion of hermeneutics from Benjamin's viewpoint. In the second part, we deal with Kiarostami to review his movies and analyze his approach to interpretation. The research process included perusing Benjamin's existing literature in the field of hermeneutics, meanwhile investigating Kiarostami's opinions on hermeneutics through his interviews and movies. First the opinions of Benjamin and Kiarostami about hermeneutics were separately described, and then they were analyzed to point out the aligned elements in their thoughts. This has been done through the review of literature, interviews, reviews, and especially the filmmaker's movies. All the Kiarostami's movies were seen and the data analysis in Kiarostami's section was generalized to his entire cinema. By extracting the notions from resources, finally a general structure was obtained by adaptation of Kiarostami's thought on Walter Benjamin's fundamental idea about hermeneutics.

3- Findings

Benjamin's hermeneutics concept has theological origin. According to Benjamin, all texts are sacred because they are independent and autonomous; they are not independent of history, but like the Scripture, they are independent of the author's intention as well as a unique interpretation. Every thinker's attitude of mind brings about just one of countless possibilities. The reader will determine to provide other possibilities. Hence, every text is written by both the writer and the reader. All these originate from his key point that "truth is the death of intention". Benjamin's attention to the invalidity of the author's intention and the significance of multiple revisions on artwork to discover meanings reveals Benjamin's hermeneutical view towards meaning disclosure. According to Benjamin, cinema is a mass art that arises from the masses of people and there is a possibility of interpretation for each person. By watching the movie, the whole mass is promoted to the position of critic and by paying attention to the subject of the artwork, it becomes a critic of its own social life. This process can lead to hermeneutics. The work of art is always in timeless era and can be interpreted at any time. Interpretation becomes the existence condition of every future critic. Interpretation is always reflection on human understanding, reflection on the quality and truthness of interpretation.

In Kiarostami's cinema, the film frame is not a real frame. The real frame is set somewhere else; an invisible frame that will be born from the structure of the film. Kiarostami creates an interval between two frames that is related to the viewer's interpretation; a new frame that takes the viewer into the story, as seen in *the Koker trilogy*. He believes that cinema is completed with the creative mind of the audience. In addition, Kiarostami's use of simple, everyday settings and situations in his movies can be seen as a reflection of Benjamin's belief in the potential for art to reveal hidden truths about society and human experience. By focusing on seemingly mundane moments and interactions, Kiarostami invites viewers to see the beauty and complexity in the ordinary, echoing Benjamin's idea that art has the power to transform our understanding of the world around us. In the present article, by analyzing most of Kiarostami's movies, such as *the Koker trilogy*, *Certified Copy*, *Taste of Cherry*, etc., we found an emphasis on the

significance of interpretation which seems to be in harmony with Benjamin's view.

4- Discussion & Conclusion

There is no doubt that Benjamin's hermeneutics theory incepted from a theological basis, but he generalized it to literature and even art. Besides, Benjamin considers that the artwork should be examined not only in relation to the time of its creation, but also in relation to the present time. This point confirms Benjamin's emphasis on countless interpretations of the work. Simply put, this study explores the traces of Benjamin's mindset about hermeneutics in Kiarostami's movies and the reflection of the main elements of Benjamin's theory can be seen in Kiarostami's approach to film making. On the other hand, Kiarostami emphasizes the necessity of creative participation of the viewer to prevent the death of the audience and the movie. He calls the audience to be an active participant instead of a passive observer. The common characteristic of both ideas concerning hermeneutics is to accentuate the role of audiences and their active participation in the interpretation of the artwork. As a consequence, both of them believe that the movie audience can interpret the movie and depending on the number of viewers, different interpretations can potentially arise. Overall, Kiarostami's films embody Benjamin's idea about art, offering a unique perspective on hermeneutics and the transformative power of artistic expression. However, in spite of evident affinities between Kiarostami and Benjamin, we may say that Kiarostami was not necessarily influenced by Benjamin's thought. Finally, we concluded that all the affinities might be just coincidence. Proving that Kiarostami was fully influenced by Benjamin requires conclusive evidence and further researches in the future, because this survey intended just to point out some similarities between them.

5- Funding

There is no funding support.

6- Authors' Contributions

The author of this article is Amir Nasri, Associate Professor of Philosophy of Art in Department of Philosophy, Faculty of Persian Language and Foreign Languages, Allameh Tabataba'i University, Iran. The present article was written in collaboration with each author.

7- Conflict of Interests

This research does not conflict with personal or organizational interests.

فصلنامه علمی جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر
دوره هفتم، شماره اول، بهار ۱۴۰۴، صفحات ۳۶-۴۸

مقاله پژوهشی

تأملی در سینمای عباس کیارستمی از منظر نظریهٔ هرمنوتیکی والتر بنیامین

پریزاد سینایی[۱]، امیر نصری[۲]*، علی اکبر احمدی افرمجانی[۳]،

۱. گروه فلسفه هنر، دانشکده حقوق، الهیات و علوم سیاسی، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.

۲. گروه فلسفه، دانشکده ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران.

۳. گروه فلسفه، دانشکده ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران

https://doi.org/10.22034/scart.2025.141232.1520

تاریخ دریافت: ۱۶ اردیبهشت ۱۴۰۳
تاریخ پذیرش: ۲۲ اسفند ۱۴۰۳
تاریخ انتشار: ۱ فروردین ۱۴۰۴

چکیده

والتر بنیامین متفکر و منتقد آلمانی، در مقالهٔ «*اثر هنری در عصر بازتولیدپذیری تکنیکی آن*» بیان می‌کند اثر هنری در دورهٔ معاصر با تأکید بر ارزش نمایشی بودنش کارکردهای جدیدی یافته که سینما بهترین نمونهٔ آن است. فیلم بیش از هر رسانهٔ دیگری می‌تواند توده‌ای شود. بنابراین، کل توده به مقام منتقد و تأویل‌گر ارتقا می‌یابد. از سوی دیگر، عباس کیارستمی، یکی از تأثیرگذارترین سینماگران جهان، همواره به‌نحوی فیلم‌هایش را می‌سازد که مخاطب در تأویل آنها مشارکت کند. این پژوهش در پی پاسخ به این **مسئله** است که چه نسبتی بین آراء والتر بنیامین و آثار کیارستمی در باب تأویل‌گرایی وجود دارد؟ پژوهش پیشِ رو به تشریح چارچوب فکری والتر بنیامین در باب نظریهٔ تأویل‌گرایی و متناظر آنها در فیلم‌های کیارستمی می‌پردازد. **هدف** از این مطالعه توجه به تشابهات تواردی موجود در آرای بنیامین و چشم‌انداز سینمایی کیارستمی در باب تأویل‌گرایی است. این پژوهش نظری به **روش** توصیفی- تحلیلی و با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای انجام شده‌است. **نتیجه** پژوهش بیانگر این است که در زمینهٔ تأویل، وجوه مشترکی بین دیدگاه بنیامین و کیارستمی به‌طور متوارد مشاهده می‌شود که در آثار سینمایی کیارستمی متبلور شده‌اند، اما این امر مؤید الگوبرداری کیارستمی از بنیامین نیست. به زعم والتر بنیامین در تأویل پدیده‌های هنری می‌توان نگاه تازه‌ای به امور داشت و در پرتو آن، حقایق تازه‌ای از خلوت به جلوت می‌آیند. کیارستمی نیز ماهیت سینما را تأویل‌گرایانه می‌داند و معتقد است فیلم باید به‌گونه‌ای باشد که تماشاگر به آن معنا دهد. در واقع، درک بیننده به اندازهٔ خود فیلم حائز اهمیت است.

واژه‌های کلیدی: والتر بنیامین، سینمای کیارستمی، تأویل‌گرایی، تفسیر اثر هنری، مخاطب اثر هنری.

استناد: سینایی، پریزاد؛ نصری، امیر؛ افرمجانی احمدی، علی‌اکبر (۱۴۰۴). تأملی در سینمای عباس کیارستمی از منظر نظریهٔ هرمنوتیکی والتر بنیامین. فصلنامهٔ *جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر*، ۷ (۱)، ۳۶ – ۴۸.

* **نویسنده مسئول: امیر نصری**
نشانی: دانشکده ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران
پست الکترونیکی: amir.nasri@yahoo.com

۱- مقدمه و بیان مسئله

نظرات والتر بنیامین (۱۹۴۰-۱۸۹۲)، متفکر و منتقد آلمانی، همواره در حوزهٔ فلسفهٔ هنر مطرح بوده است. هنر در آراء و اندیشهٔ بنیامین نقشی اساسی ایفا می‌کند و شاکلهٔ اکثر آثار او را تشکیل می‌دهد. توجه به نقش، اصالت و جایگاه اثر هنری و همچنین پرداختن به مسئلهٔ تفاوت شیوه‌های ماقبل مدرن و مدرن در مواجهه با آثار هنری از مهم‌ترین مفاهیم مورد توجه بنیامین است. بنیامین مدرنیستی است که عناصر ایدئالیسم و ماتریالیسم را با هم درمی‌آمیزد و هیچ زیباشناس مارکسیستی در قرن بیستم نداریم که چنین موضعی داشته باشد (ایگلتون، ۱۳۹۷: ۲۳۱). اما در عین حال، گرایشی که برخی منتقدان را بر آن داشت تا «ایدئالیسم» اولیهٔ بنیامین را در مقابل«ماتریالیسم» بعدی او بنشانند، گرایشی گمراه‌کننده است (بنیامین، ۲۰۱۱: ۱۲). مسیحاباوری (مسیانیسم) بنیامین هم بارزترین سند ایدئالیسم اوست هم یکی از قدرتمندترین منابع تفکر انقلابی‌اش، زیرا در آن الهیات یهودی که دغدغه‌اش شده بود، متن مقدس تجلی صدای خداست، اما نه صدایی که بلافاصله معنادار باشد. این متنِ مرجعِ گنگ و مبهم باید بی‌وقفه بر اساس سنت بازتفسیر شود که خود معرف تلاش برای بیان کردن کلام خداست. متن مکشوف‌شده مولد معناست، اما فی‌نفسه بی‌معنی است. از منظر مسیحاباوری، تورات مکتوب خود در پرتو دگرگون‌کنندهٔ عصر مسیحایی معانی جدید خواهد یافت و به تفاسیری یک‌سر اصیل راه خواهد داد. هنگامی که عارف یهودی با متون مقدس سنت مواجه می‌شود، متن مقدس ذوب می‌شود و فرو می‌ریزد و وجوهی نو در آن آشکار می‌گردد. عرفان شامل قرائتی «انقلابی» از متن مقدس است که آزادی تفسیری بی‌حد و حصر رسوایی‌آور است (ایگلتون، ۱۳۹۷: ۱۶۹).

از سوی دیگر، سرشت قطعه‌وار و رمزآلود آثار والتر بنیامین باعث شده عدهٔ کثیری تفکر او را فاقد انسجام و پیوستگی بدانند، از جمله ارنست بلوخ[1] که معتقد بود «بنیامین همواره در پی پرسش‌های پیرامونی بود و مرکز را رها می‌کرد». اما واقعیت آن است که بنیامین به‌رغم تنوع شگفت‌آور موضوعات، با سماجتی چشمگیر به مضامین مرتبط و مشخص پرداخته است؛ چنان‌که خود می‌گوید: «هر نوشتهٔ من موزاییکی از بازگفت‌هاست» (جفرودی و نیکویی، ۱۳۹۱: ۶۴). روش کار فکری بنیامین عمدتاً قطعه‌نویسی بود. تفکر انتقادی بنیامین رکن متافیزیکی اغلب قطعاتش بود. در مقدمه‌ای با عنوان پیش‌درآمد معرفتی‌ـانتقادی در مقدمهٔ کتاب *خاستگاه نمایش سوگناک آلمانی* اشاره می‌کند که نوشتار فلسفی باید پیوسته خود را «رویاروی پرسش بازنمایی بنشاند». او در برابر فلسفهٔ قرن نوزدهمی که بر مفهوم سیستم تکیه داده، دربارهٔ «فرم‌های بدیل» و «سبک فلسفی» می‌گوید مشخصاً در جستار[2] است که «هنر انقطاع در نقطهٔ مقابل زنجیره‌های بافته‌شده بر مدار استنتاج و ژست واحد متجلی در یک قطعهٔ علمی» قرار می‌گیرد (علیا و صارمی، ۱۴۰۰: ۱۳۰). برخلاف برخی تعابیر که اندیشه‌های بنیامین را ماخولیایی می‌نامند، باید اذعان داشت که نگاه بنیامین در بیشتر موارد دیالکتیکی است، اما از نوع خاص خودش؛ به‌نحوی‌که شناخت و فهمی که بنیامین وعده می‌دهد تنها هنگامی حقیقی می‌شود که درونش همچنان ناشناختنی‌ها و درک‌نکردنی‌ها وجود داشته باشد. به عبارت دیگر، شناخت تنها زمانی محقق می‌شود که کاملاً با نقاط کور خود مواجه شده و آشکارا درگیر آنها شود. این نقاط کور – یا شکاف‌های مد نظر بنیامین - ساختار معیوب اما ضروری همهٔ مفاهیم او را تشکیل می‌دهند. حال آن‌که این نقاط کور دقیقاً در نقصشان است که اصالت می‌یابند (هانسن، ۲۰۰۶: ۱۴۹).

بنیامین در مهم‌ترین اثرش در باب هنر با عنوان *اثر هنری در عصر بازتولیدپذیری تکنیکی آن* به شرح و تفسیر جایگاه و کارکرد اثر هنری در این عصر در مقایسه با اثر هنری پیش از عصر تکنیکی شدن می‌پردازد. او معتقد است: «با روش‌های مختلف بازتولید تکنیکی اثر هنری، برازندگی آن برای به نمایش درآمدن به بیشترین حد ممکن افزایش یافته است و این امر منجر به دگرگونی ماهیت آن نیز شده است. حال آن‌که ماهیت اثر هنری در دوران ماقبل تاریخ تأکید مطلق بر ارزش آیینی داشت و هنر قبل از هر چیز ابزاری جادویی بود. امروزه اما اثر هنری با تأکید بر ارزش نمایشی بودنش، به آفرینشی با کارکردهای کاملاً جدید تبدیل شده است ... عکاسی و سینما بهترین نمونه‌های این کارکرد جدیدند» (بنیامین، ۱۹۹۹: ۲۲۵). بنیامین جزء اولین و معدود اندیشمندانی بود که به سینما به مثابهٔ یک اثر هنری به‌طور ویژه در مقالاتش پرداخته بود. او سینما را یک اثر هنری بازتولیدشدهٔ تکنیکی، فاقد هاله و اصالت می‌داند، اما این اتفاق را از حیث آزادسازی نیروهای بالقوهٔ سیاسی آن و توده‌ای شدن اثر، مثبت

[1] Ernst Bloch
[2] essay

ارزیابی می‌کند؛ به‌نحوی‌که این «توده» همیشه متضمن مؤلفه‌ای پویا است و فرآیند بازتولید را به‌عنوان «ارتباطی وثیق» با «جنبش‌های توده‌ای امروزی» توصیف می‌کند (راتسکی، ۲۰۰۷: ۱۳). نگاه ویژهٔ بنیامین به سینما در حدی است که در *پروژهٔ پاساژها* اشاره می‌کند که همهٔ مسائل هنر معاصر تنها در رابطه با سینماست که به صورتبندی نهایی خود می‌رسند (کریمی و همکاران، ۱۴۰۰: ۳۹۲). در واقع، او هدف غایی هنر را بیان سیاسی‌اش می‌داند و سینما هنری است که آشکارا می‌تواند این امر را محقق سازد.

بازتولید تکنیکی «ابژهٔ بازتولیدشده را از قلمرو سنت جدا می‌کند» و آن را به مخاطب نزدیک‌تر می‌سازد (لوییس، ۱۳۸۴: ۷۶). به دیگر سخن، بازتولید اثر هنری به معنای نزدیک آوردن، دم‌دستی کردن و جلوی چشم همگان آوردن یا به‌تعبیری توده‌ای کردن اثر هنری است و در این فرایند هالهٔ پیرامون آن محو می‌شود (بنیامین، ۱۳۹۳: ۱۹). رسانهٔ فیلم بیش از هر رسانهٔ دیگری می‌تواند در ابعاد گسترده‌ای به این معنا توده‌ای شود. بنیامین منتقد نگاهی است که فیلم را رسانه‌ای می‌انگارد برای سرگرم کردن توده‌های طبقات پایین، بی‌سواد و خسته از کار روزانه، زیرا معتقد است حتی تماشای فیلم به قصد سرگرمی نیز شیوه‌ای درک اجتماعی در جهان معاصر محسوب می‌شود و کل توده به مقام منتقد ارتقا می‌یابد و از طریق توجه به سوژهٔ اثر هنری متوجه و در عین حال منتقدِ زندگی اجتماعی خود می‌شود (همان: ۴۲). این فرایند می‌تواند اولاً منجر به تأویل‌گرایی انفرادی و ثانیاً تأویل‌گرایی اجتماعی شود.

بنیامین «خود متن» را شیء فی‌نفسه‌ای ناشناختنی فرض می‌گیرد و آن را در مجموعهٔ بزنگاه‌های قرائتش حل می‌کند. گفتن این‌که متنی معین «برای هر کس متفاوت» است به همان اندازه به‌معنای پایان هر نوع تحلیل و عمل سیاسی بعدی است که گفتن این‌که «برای همه یکسان» است؛ معنای ضمنی دومی امکان وجود تحلیلی قطعی است که قادر است ارزش مصرفی یک فیلم را جدا از وضعیت‌های تاریخی واقعی مصرفش تعیین کند؛ معنای ضمنی اولی انعطاف‌پذیری هر فیلم خاص نسبت به تعیین‌کنندگی هر فرد با مخاطب خاص و متعاقباً از بین بردن هر گونه پایه و اساس واقعی برای دفاع از این یا آن فیلم در مقابل فیلم‌های دیگر به کمک تحلیل سیاسی- فرهنگی است. بنیامین در بررسی رمان *خویشاوندی‌های اختیاری* گوته، بر تحلیل تاریخی نام «شرح»[3] را می‌گذارد و بر بازسازی‌اش در زمان حال نام «نقد»؛ به زعم او، هر یک از این‌ها بدون دیگری تهی است (ایگلتون، ۱۳۹۷: ۱۷۹-۱۷۸). نقد به حقیقت‌مایهٔ اثر هنری می‌پردازد و تأویل به درون‌مایهٔ آن. درون‌مایه و حقیقت‌مایه در دورهٔ آغازین زندگی اثر متحد و یکپارچه‌اند، اما در زندگی بعدی‌اش از هم جدا می‌شوند. درون‌مایه بیشتر به چشم می‌آید، در حالی‌که حقیقت‌مایه، پوشیدگی اولیه‌اش را حفظ می‌کند. بنابراین، تأویلِ امر چشمگیر و یکه، یعنی تأویلِ درون‌مایه، تبدیل به شرط وجودی هر منتقد آیندهٔ اثر می‌شود (آگامبن، ۱۳۹۰: ۲۱۴) و تأویل همواره تأمل در فهم آدمی است، تأمل در کیفیت و حقیقت تفسیر است (واعظی و همکاران، ۱۳۸۴: ۴۵).

بنیامین برای کشف معناهای درونی، بیان ناشده و نهایی به زبانی می‌اندیشد که ارتباط انسانی و بیناذهنی را اصل نداند. بنیامین می‌گوید که به سودای خواندن آنچه هرگز نوشته نشده، کوشیده تا منش بیانگری زبان را برتر از منش ارتباطی آن قرار دهد. این تلقی از امکانات زبانی، فرصتی برای عرض اندام تأویل‌گرایی فراهم می‌کند. تأویل هر متن ادبی درست به دلیل زندگی مستقل اثر از آفریننده‌اش، نیازمند عنصری تازه و باطنی یعنی«تمثیل»[4] است: نقد، حقیقت درونی هر اثر هنری را از دست فرومی‌گذارد و تأویل موضوع آن را. نقد و تأویل به‌ترتیب با فراروی از متن و افتادن در دام چارچوب پندارهای متن، به‌تنهایی نابسنده‌اند. تمثیل یگانه راه ترکیب آنهاست و با تأویل‌گرایی نیز خواناست. تمثیل در چارچوب متن باقی می‌ماند. تأویل‌گرایی بنیامین به یاری تمثیل، حقیقت را که همواره در سطح آشکار می‌شود با موضوع اثر هنری که همواره در تکامل زمان خود را پنهان می‌کند به یکدیگر نزدیک می‌نماید (افراسیابی و ممبینی، ۱۳۹۴: ۳۹-۳۸).

سویهٔ دیگر این پژوهش بررسی آثار عباس کیارستمی (۱۳۹۵-۱۳۱۹) از منظر تأویل‌گرایی است. دلیل انتخاب سینمای کیارستمی نگاه ویژه او به جایگاه مخاطب و همچنین اهمیتی است که او نزد منتقدان جهانی دارد. او تنها فیلمساز ایرانی است

[3] commentary
[4] allegory

که مجلهٔ تخصصی سینما، *کایه دو سینما*[5]، در سال ۱۹۹۵ پرونده‌ای پنجاه صفحه‌ای به او اختصاص داده است (منصوری، ۱۴۰۰: ۱۰). کیارستمی حتی زمانی که به جشنواره‌های فیلم جهانی راه یافت، بسیار مورد توجه آکیرا کوروساوا[6] قرار گرفت و کوروساوا درباره‌اش چنین گفت: «وقتی ساتیاجیت رای[7] درگذشت، بسیار غمگین شدم؛ اما پس از تماشای فیلم‌های کیارستمی دریافتم خدا فرد مناسبی را برگزیده که جای او را بگیرد» (آفدرهاید، ۱۹۹۵: ۳۱). حال آن‌که خود کیارستمی می‌گوید: «من در طول روز صدها منبع کوچک الهام دارم؛ فقط کافی است به تماشای زندگی روزمرهٔ مردم بپردازم. من فکر می‌کنم آنچه در زندگی واقعی اتفاق می‌افتد، مهم‌تر از سینما است. تکنیک من شبیه کولاژ است: تکه‌ها را جمع می‌کنم و کنار هم می‌چینم. من آنها را خلق نمی‌کنم، فقط تماشا می‌کنم و آنها را از زندگی روزمرهٔ اطرافیانم وام می‌گیرم» (همان: ۳۲). کیارستمی در طول زندگی حرفه‌ای‌اش برای بازتولید و بازتأویل اتفاقات واقعی در آثار سینمایی‌اش روش‌ها و ابزارهای مختلفی یافت. فیلم‌های او اغلب روایتی ساده و مینیمالیستی هستند و تماشاگر را فرامی‌خوانند تا به‌جای یک ناظر منفعل، یک شرکت‌کنندهٔ فعال باشد (قربان‌کریمی، ۲۰۱۸: ۱۵). او برای جلوگیری از مرگ تماشاگر و فیلم بر لزوم مشارکت خلاقانهٔ مخاطب در پیشبرد طرح فیلم می‌گوید: «یک داستان نیاز دارد به وقفه‌ها یا فضاهای خالی مثل جدول کلمات متقاطع؛ فضاهای خالی که پر کردن آنها به عهدهٔ تماشاگر است». وقفه‌ها، فضاهای خالی و سکوت‌هایی که او در ساختار روایی‌اش به‌کار می‌برد و معمولاً منسوب به رئالیسم هستند، گواه سبک و رویکرد فرمالیستی او به فیلمسازی است. برخلاف متمایزترین عنصر یک فیلم فرمالیستی یعنی اتکای شدید به تدوین، فیلم‌های کیارستمی اغلب شامل برداشت‌های طولانی و تدوین‌های بسیار نامحسوس است. با این‌حال، تمام این کات‌های آرام و نماهای طولانی به دقت رِندر شده و با وقفه‌های محاسبه‌شده کنار هم قرار گرفته‌اند. این صحنه‌های برنامه‌ریزی‌شدهٔ «جدول متقاطع مانند» فیلم‌های او را زنده نگه می‌دارد و درک مخاطب را به سوی تأویل‌های متعددی هدایت می‌کند (همان: ۴).

رویکرد استفادهٔ کیارستمی از مستند نه به مثابهٔ یک هدف، بلکه وسیله‌ای برای کشف واقعیت است. او از مستند استفاده می‌کند و از آن فراتر هم می‌رود تا تماشاگران را از مداخلات و تأویلاتش نسبت به واقعیت آگاه سازد. بسیاری از صحنه‌های *کلوزآپ* از جمله ایستگاه پلیس را به سختی می‌توان تشخیص داد که ایفای نقش سینمایی است یا صحنه‌های مستند. کیارستمی در فیلم *کلوزآپ* تلاش کرده از طریق مستند به داستان دست یابد. او در مصاحبه‌ای گفت: «واقعیت برای من جالب نیست. ارزش آن در نزدیک‌تر کردن ما به حقیقت است. به این حقیقت که انسان‌ها در نهایت تنها هستند و در نهایت باید به تنهایی با مسائل خود روبرو شوند. این خودخواهی نیست، برعکس، با این خودِ تنهاست که دیگران را درک می‌کند.» اقدام سبزیان که او را به محاکمه کشاند و امتناع مجید از همکاری با معلمان و والدینش، نمونه‌ای از وضعیت انسانی ماست، مخمصهٔ ما برای رویارویی با زندگی درحالی‌که یکه و تنها هستیم (صادق‌وزیری، ۲۰۱۸: ۱۶). تعریف کیارستمی از مستند محدود به ثبت واقعیت ناب بود که کارکرد مستند نیست. مجموعه آثار او عمدتاً دارای آثار تخیلی است که رابطهٔ بین فیلم و واقعیت را بررسی می‌کند. بسیاری از آنها از انعکاس‌پذیری استفاده می‌کنند یا از حالت مستند وام گرفته می‌شوند. او در *زیر درختان زیتون* روند فیلمسازی را پیش‌زمینه قرار می‌دهد. در برداشت‌ها و تکرارهای بی‌پایان فیلم درون فیلم، شخصیت‌ها زندگی خود را در میان برداشت‌ها می‌گذرانند. حسین رضایی بازیگر غیرحرفه‌ای از طاهره خواستگاری می‌کند در حالی‌که هر دوی آنها منتظر شروع فیلمبرداری هستند (همان: ۱۷-۱۶). اثبات این مدعا که تشابهات بسیاری به‌طور تواردی در آرای بنیامین و شیوهٔ فیلم‌سازی کیارستمی در باب تأویل‌گرایی وجود دارد، هدف عمده‌ای است که در این پژوهش نظری پی‌گرفته‌می‌شود.

۲- پیشینهٔ پژوهش

۲-۱: پیشینهٔ تجربی

اهمیت دادن به مخاطب اثر هنری در ساحت هنر جزئی اساسی در این حیطه است و با وجود مخاطب، اثر هنری نیز معنی می‌یابد. با به رسمیت شناختن مخاطب نیز بحث تفسیر اثر هنری مطرح می‌شود. اما علیرغم اهمیت و جایگاه تفسیر اثر هنری و

[5] Cahiers du Cinéma
[6] Akira Kurosawa
[7] Satyajit Rai

در خصوص موضوع پژوهش حاضر پژوهش‌های متعددی در این زمینه انجام نشده است، به جز مطالعهٔ یوسفیان‌کناری و مختاباد (۲۰۱۰) با عنوان «*سینمای ناتمام کیارستمی و بازتاب پست‌مدرن آن*» که نشان می‌دهد سینمای کیارستمی اساساً بدون مخاطب، ناتمام است و با خوانش مخاطب تکمیل می‌شود. صادق‌وزیری (۲۰۱۸) نیز در مطالعهٔ موردی‌اش با عنوان «*مرزهای مستند و داستان در فیلم‌های مشق شب و کلوزآپ کیارستمی*» به جایگاه تماشاگر در این پژوهش اشاره کرده است و آن‌جا که مرز بین مستند و داستان برداشته می‌شود، خوانش تماشاگر حائز اهمیت می‌شود. فخریان لنگرودی (۱۴۰۱) نیز در «*مراتب واسازی زبان و بیان در سینمای کیارستمی؛ مطالعهٔ موردی: فیلم شیرین*» ضمن مسئلهٔ زبان و بیان، مبحث تأویلگرایی مخاطب در سینمای کیارستمی را مطرح کرده که البته این فقط مطالعهٔ موردی بر روی تنها یک فیلم کیارستمی است و مسئله را در کل سینمای او بررسی نکرده است. بابک فزونی (۱۳۹۵) نیز تنها به «*بررسی بزرگی و محدودیت‌های سینمای عباس کیارستمی*» پرداخته است. جفرودی و نیکویی (۱۳۹۱) نیز در مقالهٔ «*والتر بنیامین: اصالت زبان و نقش آن در نقد و نظریهٔ ادبی-هنری*» با وجود این‌که به نظریهٔ زبان بنیامین پرداخته‌اند، اما از مبحث تأویل‌گرایی غافل نبوده و به‌طور مبسوط اهمیت تأویل را مطرح کرده‌اند. مطالعهٔ دیگر پژوهشی است از حسین مرادی (۲۰۱۱) با عنوان «*زندگیِ پس از مرگِ متن در نظریهٔ ترجمه و تأویل والتر بنیامین*» که در آن به تأویل متن و اثر هنری در گذر زمان و حتی سال‌ها پس از خلقتش پرداخته و بر اهمیت خوانش مخاطب تأکید داشته است. اما نکتهٔ تأمل‌برانگیز این است که اکثر پژوهش‌های مذکور بر روی کیارستمی به زبان فارسی نبوده و نیاز به انجام چنین پژوهش‌هایی به زبان فارسی نیز ضروری می‌نماید تا چراغی در راه سایر پژوهشگران روشن گردد.

۲-۲: ملاحظات نظری

نگاه تأویل‌گرایانه چنان فراگیر است که ضرورتاً تجربهٔ زیبایی در طبیعت و هنر را نیز دربرمی‌گیرد. از سویی همزمانی ویژهٔ اثر هنری با مخاطب اساساً از گشودگی نامحدود آن در برابر جذب و ادغام همواره نو نشئت می‌گیرد. ممکن است خالق یک اثر مخاطبان زمان خود را مدنظر داشته باشد، اما وجود حقیقی اثر وی در قابلیت‌های بیانی آن نهفته است و این وجه تمامی محدودیت‌های تاریخی را پشت سر می‌گذارد. از این نظر، اثر هنری همواره در زمان حالی بی‌زمان جای گرفته است (گادامر، ۱۳۸۵: ۳۶). بنیامین نیز به شیوه‌ای منحصربه‌فرد به موضوع تأویل پرداخته است. این موضوع در یک نظریه دربارهٔ اثر هنری، با هدف غالب تأویل فرموله شده‌است که این خود در وهلهٔ اول یک تناقض است. اما سپس مشخص می‌شود که تبیین نظری اثر هنری و تأویل با محوریت مسائل یک اثر خاص، در کنار هم قرار می‌گیرند و تنها با ارجاع مشترک آنها به «فلسفه» می‌توان به اجماعی رسید (کامباس، ۱۹۹۷: ۷۱). به زعم بنیامین، اثر هنری به عنوان چیزی مقدس درک می‌شود و تأویلگر فقط می‌تواند به آن نزدیک شود. به لطف عقل، دانش تاریخی و میل فلسفی به دانستن، نزدیک شدن به آن درست است. بین تحلیل اثر و مفهوم فلسفی فاصله‌ای باقی می‌ماند که به سطح جدیدی از تأمل ارتقا می‌یابد. به جای مخالفت با اثر و شناخت سخت آن، باید بین آنها رابطهٔ قیاس برقرار کنیم. بنیامین در این زمینه از استعارهٔ خواهران استفاده می‌کند. به گفتهٔ او، نباید درِ یک زیبایی اسرارآمیز را به‌زور بسته نگه‌داشت، بلکه باید جستجو کرد که آیا خواهری دارد تا ابهاماتش را حل کند؟ از نظر او «همهٔ آثار حقیقی در ساحت فلسفه خواهری دارند». این موضوع یک اصلِ کاری راهگشا برای تأویلگر است (همان: ۷۷).

بنیامین عبارت مشهوری دارد: «هیچ سند تمدنی وجود ندارد که همزمان سند توحش نباشد.» طبیعتاً منظور بنیامین از این جمله این نیست که هر آنچه گویای تمدن است، چیزی نیست جز سند توحش و روشن است که این فهم غیردیالکتیکی را از تاریخ مستفاد نمی‌کند؛ بلکه تمام نکته در این است که چگونه می‌شود در قرائت پدیده‌های هنری و در فضای خلق آثار هنری نگاه تازه‌ای به امور داشت که در پرتو آن بتوان حقایق تازه‌ای ایجاد کرد (اسلامی، روزنامهٔ *شرق*، ۹ شهریور ۱۳۹۸). با چنین نگاه تازه‌ای پنجرهٔ جدیدی به دنیای ناشناختهٔ تأویل بازمی‌شود و با تأویل است که اغیار به اسرار دست می‌یابند. اما تا کنون پژوهش‌های بسیار گسترده و متنوعی بر آراء والتر بنیامین در ایران صورت نگرفته، چنانچه می‌توان اذعان داشت بنیامین همواره از جمله متفکرانی از مکتب فرانکفورت بوده که نسبتاً مغفول مانده است. شاید هم ماهیت جستاروار و قطعه‌قطعه‌نویسی او چنانچه پیشتر سخن رفت، از دیگر دلایل این غفلت باشد. همچنین بسیاری از مقالات، نامه‌ها، یادداشت‌ها و نقدهای او هنوز به فارسی ترجمه نشده‌اند و فقدان چنین متونی در منابع فلسفی انتقادی ما محسوس است. از سوی دیگر، پژوهش‌های هنری در زمینهٔ آثار

کیارستمی به عنوان یک فیلمساز مؤلف نیز آن‌چنان که باید نیست. چه بسا که سابق بر این، تطبیق آثار این هنرمند بر پایه‌های اندیشهٔ بنیامین هرگز صورت نگرفته است. از این‌رو، نگارنده با مداقه در برخی اشتراکات صوری در اندیشهٔ آنها بر آن شد که با جست‌وجوی دقیق‌تر به این تشابهات بپردازد. این نوشتار با نگرشی مبتنی بر اندیشهٔ والتر بنیامین به مطالعهٔ آثار سینمایی کیارستمی می‌پردازد و در باب نمود موضوعات مورد بحث بنیامین در آثار کیارستمی توضیحی روشمندانه می‌دهد. مطالعهٔ حاضر، با بهره‌گیری از متون موجود فارسی و غیرفارسی، بر آن است تا با تشریح مبانی فکری والتر بنیامین در خصوص تأویل‌گرایی، آرای او را بسط داده و سپس با مرور فیلم‌های کیارستمی آنها را مقایسه نماید. این مطالعه با رویکردی بدیع، صورت‌بندی ایده‌های بنیامین در آثار کیارستمی را مورد تحلیل قرار می‌دهد.

۳- روش پژوهش

با توجه به تمام موارد ذکر شده، می‌توان به تبیین روش این پژوهش پرداخت تا با ابتنا بدان بتوان نمونهٔ مطالعاتی این نوشتار یعنی سینمای کیارستمی را مورد تحلیل قرار داد. روش این پژوهش چنان که پیشتر نیز بیان شد، به شیوهٔ توصیفی- تحلیلی است. این روش یکی از روش‌های مرسوم در مطالعات علوم انسانی است، در مباحث هنری نیز کاربرد وسیعی دارد و همچنین بستری زمانی- مکانی برای موضوعات گوناگون فراهم می‌سازد. در این روش بررسی نظام‌های اندیشه حائز اهمیت است و از طریق تحلیل، معنا در سطح رها نشده و معانی مختلف و پنهان متن آشکار می‌شود. برای فهم ساختار و متن آثار سینمایی و کشف معانی پنهان و اغراض فیلم‌ساز نیز می‌توان از این روش بهره برد (حسین‌زاده و همکاران، ۱۴۰۲: ۵).

پژوهش پیشِ رو با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای و اسنادی صورت گرفته است؛ بدین نحو که پس از توصیف آراء والتر بنیامین و عباس کیارستمی در باب تأویل‌گرایی، پژوهشگر به جست‌وجو و تحلیل مؤلفه‌های هم‌راستا در اندیشه‌های آنها پرداخته است. این امر از طریق بررسی متون مکتوب، مصاحبه‌ها، نقدها و به‌ویژه آثار سینماییِ فیلمساز صورت گرفته است. با استقرای آنها از متون، در نهایت ساختاری کلی از همپوشانی مبانی اندیشهٔ والتر بنیامین در خصوص تأویل‌گرایی بر آثار سینمایی کیارستمی حاصل می‌شود. لازم به ذکر است که برای رسیدن به نتایج پژوهش و تحلیل دقیق یافته‌ها کل فیلم‌های کیارستمی از ابتدای فیلم‌سازی تا آخرین فیلمش همگی دیده شد و توصیف و تحلیل داده‌ها در بخش کیارستمی قابل‌تعمیم به کل سینمای اوست، اما به دلیل اجتناب از اطناب و تطویل ضرورتاً به دَه مورد از فیلم‌هایش (*نان و کوچه، قضیه شکل اول شکل دوم، کلوزآپ، طعم گیلاس، زیر درختان زیتون، زندگی و دیگر هیچ، باد ما را خواهد برد، شیرین، کپی برابر اصل، مثل یک عاشق*) مشخصاً اشاره شده است. در ادامه، ابتدا به توصیف و تشریح دیدگاه و نظریات بنیامین پرداخته شده، سپس متناظر آنها در آثار کیارستمی بررسی و تحلیل می‌شود.

٤- تحلیل یافته‌ها

۴-۱: تأویل‌گرایی نزد والتر بنیامین و تحلیل مفهوم آن

به اعتقاد بنیامین، پس از هبوط، کلام بهشتی از یاد «آدم» رفت. میان او و نام و میان نام و اشیاء فاصله‌ای افتاد. با از بین‌رفتن ارتباط گوهری با هستیِ چیزها آدمی نیازمند ارتباطی نشانه‌شناسانه شد و حضور طبیعی جای خود را به قرارداد داد (جفرودی و نیکویی، ۱۳۹۱: ۶۶). بنابراین، تمام زبان‌ها تصریفی هستند از ذات واحدی مربوط به آدم ابوالبشر (ایگلتون، ۱۳۹۷: ۱۶۷). این‌چنین است که تأویل نیز حائز اهمیت شد. بنیامین به ابعاد متکثر تأویل باور داشت چنانچه تأویل در نگاه تاریخی او نیز نقش ویژه‌ای داشت به‌نحوی‌که معتقد بود «هر لحظه از زمان این قابلیت را داشته که بارها و در اشکال گوناگون بازگو شود یا به یاد سپرده شود تا در موقعیتی آشنا باز فرایاد آید؛ و هر لحظه دریچه‌ای شود برای ورود موعود» (چاوشیان، ۱۳۹۳: ۲۴۳-۲۴۲). بنیامین از سوی دیگر، به خوانشی رمزآمیز در شناخت و فرهنگ قائل است و به تبع آن معنای اثر هنری را نیز پنهان می‌بیند و در پی باطن متن است. او نیت مؤلف را بی‌اعتبار می‌انگارد، در حدی که معتقد است هنگامی که عارف یهودی با متون مقدس سنت مواجه می‌شود، متن مقدس ذوب می‌شود و فرو می‌ریزد و وجوهی نو در آن آشکار می‌گردد. عرفان شامل قرائتی «انقلابی»

از متن مقدس است که آزادی تفسیری کم‌وبیش بی‌حد و حصر رسوایی‌آور است (ایگلتون، ۱۳۹۷: ۱۶۹). لمس میداس‌مانند[۸] *نمایش سوگناک آلمانی* به هر چه می‌خورد، شیءواره می‌کند و به آن معنای جادویی می‌بخشد (ایگلتون، ۱۳۹۷: ۳۵). به نماد و خاصه تمثیل ارزش می‌داد و همه چیز را در هاله‌ای از ابهام می‌یافت و به مسیانیسم کابالایی و بینشی عارفانه نزدیک می‌شد. همین گرایش او نگاهش را با نگاه تأویل‌گرایان مدرن بسیار نزدیک می‌کند.

آن‌چه در ادامه مورد بحث است گرایشی است منتج به وجه تأویل‌گرایانهٔ اندیشهٔ بنیامین؛ گرایشی که خاستگاهش را می‌توان در ارتباط بیشتری با مفاهیم الهیاتی و گرایش‌های اولیهٔ کار بنیامین جست. گرایش دوم رنگ و بویی از خاستگاهی ایدئولوژیک دارد که به زعم راقم این سطور، طبیعی است که بنیامین با زمینهٔ یهودی و مارکسیستی‌اش بین این دو قطب متضاد نگاهی دیالکتیکی داشته باشد. رویکرد بیانگرانهٔ بنیامین در نظریهٔ زبان و اهمیت زبان هنر، اثر هنری و خصلت بیانگرانهٔ آن از سویی و از سوی دیگر مواجههٔ موقعیت‌مند و تاریخ‌مند او با تجربیات گذشته و تجربهٔ موجود از مهم‌ترین عواملی بود که نظر بنیامین را به تأویل‌گرایی جلب کرد؛ چرا که معتقد بود اثر را نه تنها با پیوند در زمان پیدایش آن، بلکه در ارتباط با تجربهٔ اکنون نیز باید بررسی کرد. همهٔ متون در نظر بنیامین مقدس‌اند زیرا مستقل و خودآیین‌اند[۹]؛ مستقل از تاریخ نیستند، بلکه مانند کتاب مقدس مستقل از نیت مؤلف و به همین دلیل مستقل از یک تأویل جامع و فراگیرند (ایگلتون، ۱۳۹۷: ۱۷۱). بنیامین بر این باور است که «جهان اندیشه‌گون هر متفکر تنها یکی از امکانات بی‌شمار است». هر منظومهٔ فکری فقط یک امکان را فراهم می‌کند. این خواننده است که امکانات دیگر را می‌آفریند. از این‌رو، هر متن توأمان توسط نویسنده و خواننده نوشته می‌شود. متن هر بار که خوانده می‌شود، گویی نو است. نویسنده‌ای که به این واقعیت آگاه باشد می‌تواند راه را بر اشکال گوناگون تأویل بگشاید (بنیامین، ۱۳۶۶: ۴۲). در سال ۱۹۲۳ بنیامین در نامه‌ای به فلورنس کریستین رنگ[۱۰] چنین نوشت: «تاریخیت ویژهٔ اثر هنری در تاریخ هنر کشف نمی‌شود، بلکه فقط در تأویل کشف‌شدنی و دانستنی است». از نظر او پس از آن که آفرینش اثر به پایان رسید و اثر به همگان عرضه شد، معناهای بی‌شمار آن آغاز می‌شود. از نظر بنیامین تاریخ هنر با مفهوم زمانی تاریخ کلی مرتبط است، به نحوی‌که دوره‌های تاریخی یکی پس از دیگری در حال گذارند و تأویل هنر نیز باید همچون تاریخ مسائل فلسفه «بی‌شمار» باشد؛ چرا که آثار هنری از طریق «وابستگی به آرمان مسئلهٔ [فلسفی]» به فلسفه مربوط می‌شوند.

بنیامین در *خیابان یک‌طرفه* بین هنرمند و آدم عادی تمایز قائل می‌شود. او هنرمند را یک آفریننده می‌خواند و از اثر هنری به‌عنوان شاهکاری نام می‌برد که کاملاً اتفاقی حالت مستند پیدا می‌کند، درحالی‌که آدم عادی خود را در نوشته‌ای مستند بیان می‌کند که از نظر او به هیچ‌رو نمی‌تواند اثر هنری باشد. آنچه از نظر او سبب برتری اثر هنری نسبت به نوشتهٔ مستند است، معناست که در اثر هنری با اتحاد فرم و محتوا از آن یاد می‌کند و آن را نتیجهٔ تجربه می‌خواند، حال‌آن‌که محوریت نوشتهٔ مستند را موضوع می‌داند و همچنین اشاره می‌کند که نوشتهٔ مستند پشت معصومیت خود پنهان شده و آدم عادی پشت موضوع سنگرگیری می‌کند، اما در اثر هنری، موضوع صفرایی است که در حین تعمق دفع می‌شود. تأثیر اثر هنری در نگاه دوباره بیشتر می‌شود و هنرمند عازم فتح معناها می‌شود (بنیامین، ۱۳۹۳: ۳۲). هویداست که توجه بنیامین در بی‌اعتباری نیت مؤلف و اهمیت تجربه و بازنگری چندبارهٔ اثر هنری برای فتح معناها و نه معنا، نگاه تأویاگرایانهٔ بنیامین را برای کشف معنا آشکار می‌سازد. همچنین در بررسی آراء بنیامین در باب هرمنوتیک همواره باید جملهٔ مشهور او را یعنی «حقیقت همان مرگ نیت است» مدنظر داشته باشیم (فریس، ۱۹۹۲: ۴۵۵).

بنیامین متأثر از نوالیس[۱۱] که اثر هنری را چونان «مجموعهٔ نشانه‌های رمزی» یا به گفتهٔ مشهورش «یک هیروگلیف» می‌شناخت، تأویل را کار کسانی می‌دانست که کشف رمز می‌کنند. نزد بنیامین تداوم حقیقت بی‌معناست. او در *سرچشمهٔ نمایش سوگبار آلمانی* می‌نویسد: «حقیقت هرگز در وجود برهنه و آشکارش به چشم نمی‌آید. حقیقت هرگز وارد مناسبت با چیزی نمی‌شود و به یقین وارد مناسبت با نیت نیز نمی‌شود. شناختی که استوار به نیت مفهوم‌گونه باشد حقیقت ندارد. حقیقت در حکم مرگ نیت است». در تأویل‌گرایی بنیامین برگ گل سرخ اهمیت دارد، مشابه تأویل‌گرایان کابالایی که می‌گفتند: «هر تأویل

[۸] میداس شاه اسطوره‌ای یونان باستان است که به هر چه دست می‌زند، به طلا بدل می‌شد.

[9] autonomous

[10] Florens Christian Rang

[11] Novalis

همچون برگی از گل سرخ است. هستهٔ اصلی گل چیزی نیست، برگ‌ها اهمیت دارند» (بنیامین، ۱۳۶۶: ۴۴-۴۳). بنیامین از سویی دیگر با تأکید بر مفهوم «حقیقت بی‌زمان»[12] در *پروژهٔ پاساژها* می‌گوید: «حقیقت ... صرفاً دانستن چیزی نیست، بلکه وابسته به خودِ زمانی است که درون عالِم و معلوم به یک اندازه مستور است» (لاولاک، ۲۰۱۱: ۱۷۴). بنیامین تأکید دارد که شرایط از طریق دیالکتیکِ قرارداد[13] و بیانگری[14] بر تأویل تأثیر می‌گذارد. این واقعیت، همراه با قراردادی بودن ارجاعِ مشاهده شده در نمادها، ممکن است جهانی دائماً تمثیلی را نشان دهد، جهانی که در آن هر بیانگریِ بازنمودی به فراتر از خود یعنی دیگری دلالت می‌کند؛ در واقع نسخه‌ای به همان اندازه قراردادی همچون خودش و این امر تا بی‌نهایت ادامه می‌یابد (ویلکنس، ۲۰۰۶: ۲۸۹). تأویل‌گرایی بنیامین به یاری تمثیل، حقیقت را که همواره در سطح آشکار می‌شود به موضوع اثر هنری که همواره در تکامل زمان، خود را پنهان می‌کند، نزدیک می‌سازد. بنابراین تأویل‌کننده نیز به یاری تمثیل، به حقیقت محتمل می‌رسد (جفرودی و نیکویی، ۱۳۹۱: ۶۷). به زعم بنیامین، تمثیل اساساً نوعی تجربه است. تأویلی از منظر او ممکن است با چنین بیانگری آغاز شود که تمثیل ناشی از درکی از جهان است که دیگر دائمی نیست و در حال از بین رفتن است: احساس گذرا بودن، تلقین به فناپذیری، یا اعتقاد به این که «این جهان پایان امر نیست». پس تمثیل، بیانگر این شهود خواهد بود. اما تمثیل چیزی فراتر از فرم بیرونیِ بیانگری است. شهود نیز تجربه‌ای درونی است. چنین تجربه‌ای از جهان فرمی که به خود می‌گیرد تکه‌تکه و رازآلود است؛ تجربه‌ای که در آن جهان از فیزیکی بودن صرف بازمی‌ایستد و به مجموعه‌ای از نشانه‌ها تبدیل می‌شود (کوان، ۱۹۸۲: ۱۱۰). رویکرد بیانگرانه به زبان، از آنجایی‌که میدان دید معنایی را وسعت می‌بخشد، راه را به تأویل می‌گشاید. با ورود از دروازهٔ تأویل به جهان متن، اقتدارگرایی‌اش از دری دیگر خارج می‌شود؛ چراکه دیگر جایی برای دیکتهٔ نیت‌مند باقی نمی‌ماند. به تعبیر بنیامین: «حقیقت وارد مناسبات با چیزی نمی‌شود و به یقین وارد مناسبات با نیت نیز نمی‌شود. شناختی که استوار به نیتِ مفهوم‌گونه باشد حقیقت ندارد. حقیقت در حکم مرگ نیت است.» بدین ترتیب یگانگی معنا به‌مثابهٔ حقیقت به‌کناری می‌رود. بنیامین در مقاله‌ای دیگر با عنوان *سورئالیسم* چنین می‌نویسد: «زبان در آثار سورئالیسم تنها آنجا بر خود آشکار می‌شود که صدا و تصویر (دال و مدلول) با دقتی خودکار و درجه‌ای از سهولت چنان در هم نفوذ می‌کنند که جایی برای موردی بی‌ارزش همچون «معنا» باقی نماند؛ یعنی سلطه با تصویر و زبان باشد» (افراسیابی و ممبینی، ۱۳۹۴: ۳۶).

بنیامین در مقاله‌ای دربارهٔ رمان *خویشاوندی‌های اختیاری* اثر گوته می‌نویسد: «اثر هنری حامل حقیقت نیست، بلکه صرفاً بیانگر آن است. کار هنری به دنبال نظام‌سازی و نتیجه‌ای مشخص نیست، بلکه به دگرگونی می‌اندیشد؛ در واقع باید چیزی را ویران سازد تا بلکه به حقیقت اشاره‌ای نماید» (بنیامین، ۱۹۷۱: ۲۲۴). در واقع به زعم بنیامین، تمثیل‌ها در ساحت اندیشه به مثابهٔ ویرانه‌هایی در ساحت اشیاء هستند (بنیامین، ۲۰۰۸: ۱۸۰). منش ویرانگری که در ذات تأویل‌گرایی نهفته است خود دلیل دیگری است که اهمیت تأویل‌گرایی را نزد بنیامین می‌توان دریافت. در ضمن، نباید فراموش کرد که بنیامین بر این باور بود که «اثر را باید نه تنها با پیوند در زمان پیدایش آن، بلکه در ارتباط با زمان حال نیز بررسی کرد» (زختاره، ۱۳۹۶: ۴۳). این نکته مؤید تأکید بنیامین بر تأویل بی‌شمارِ اثر است.

۲-۴: تأویل‌گرایی نزد کیارستمی و تحلیل سینمای او

سینما زبانی برای بیان اندیشه‌ها و به‌تصویرکشیدن آن است. معنا به‌وسیله چارچوب‌های فرهنگی جامعه تولید می‌شود. فرهنگ حاکم بر جامعه خود موجد معنا و اندیشه است و سینما وسیلهٔ انتقال و تثبیت و گاهی بازتولید این اندیشه و معناست (فیاض و بیچرانلو، ۱۳۹۶: ۴۳-۴۱). کیارستمی نیز با همین پیش‌فرض، با ظرافت و اغلب به سبک مینیمالیستی در فیلم‌هایش به انتقال معنا و اندیشه پرداخت. روش‌شناسی فیلم‌سازی او گاه به شیوه‌های تحقیق ماقبل‌مدرن و پست‌مدرن نزدیک‌تر است. او در حالی که از روابط علی-معلولی پرهیز می‌کند از دیدگاهی قوم‌شناسانه خود را در محیط زندگی شخصیت‌هایش غرق می‌سازد و با ترسیم پرتره‌های غلیظی از آنها دیگران را به فکر وامی‌دارد. فیلم‌نامه زمانی به نگارش درمی‌آید که لوکیشن به دقت بررسی شده

[12] timeless truth
[13] convention
[14] expression

باشد، فرآیندی که ممکن است تکمیل آن سال‌ها وقت کیارستمی را بگیرد. این ویژگی یادآور پرداختن وسواس‌آمیز تولید آثار هنری ماقبل و مابعد مدرن به تأویل‌گرایی است (فزونی، ۱۳۹۵: ۹).

سینمای ناتمام کیارستمی با استفاده از تصاویر پست‌مدرن بر اهمیت مشارکت مخاطب در فیلم تأکید دارد. مهم‌ترین دستاورد پست‌مدرن سینمای او تمرکز بر فرآیند خلق معنا از طریق تجربهٔ فیلم است. فیلم‌های ناتمام او علیرغم بازتاب‌های پست‌مدرنشان، روند خلق معنا را برای تماشاگر محدود نمی‌کنند (یوسفیان کناری، ۲۰۱۰: ۲۳). و در واقع، سینمای او از این رو ناتمام است که با تماشاگرش کامل می‌شود. مضاف بر این، دیدگاه تأویل‌گرایانهٔ کیارستمی در اندیشهٔ او نسبت به مسائل شناختی و همچنین در آثار سینمایی‌اش و نحوهٔ مواجههٔ مخاطب با اثرش، از دو سو مشهود است؛ نخست گفتار خود او و تأکید بر اهمیت فهم تأویل‌گرایانهٔ مخاطب از اثر هنری و دوم در سبک فیلمسازی او که قریب به اتفاق، مخاطب را به سمتی سوق می‌دهد که شاکلهٔ اصلی فیلم را با برداشت شخصی خود بسازد.

کیارستمی سینما را سینمای سنتی با رویکرد کلیشه‌ای نمی‌بیند، بلکه همانند والتر بنیامین معتقد است که «فیلم همانند هنر سنتی عمل نمی‌کند و خاص بودنش به همین علت است. در واقع فیلم تجربهٔ زیبایی‌شناختی آشنا را دگرگون می‌کند» (زین‌العابدینی و محمودی بختیاری، ۱۴۰۲: ۲). کیارستمی در سال ۱۹۹۵ در کنفرانسی در پاریس سینمایش را این‌گونه وصف می‌کند: «من به سینمایی معتقدم که امکانات و زمان بیشتری در اختیار بیننده‌اش قرار می‌دهد، یک نوع سینمای نیمه‌داستانی، سینمای ناتمامی که با کمک ذهن خلاق بیننده تکمیل می‌شود؛ (در این صورت بعد از تمام شدن فیلم) ناگهان با صدها فیلم مواجه می‌شویم» (رزنبام و سعیدوفا، ۱۳۹۶: ۳۷-۳۶). در ضمن شایان ذکر است که در سینمای کیارستمی قاب پیشِ رو قاب حقیقی نیست و قاب حقیقی در جایی دیگر قرار دارد؛ قابی نامرئی که از ساختار فیلم زاده خواهد شد. مهم‌ترین بحث دربارهٔ سینمای او در همین نقطه و فضا شکل می‌گیرد. قاب نامرئی هرگز با قابِ دیده شده منطبق نمی‌شود و این عدم انطباق، فضایی در بین دو قاب ایجاد می‌کند که مربوط می‌شود به تأویل‌پذیری بیننده؛ قابی جدید که به بیننده اجازه می‌دهد خود به درون داستان کشیده شود و پس از پایان فیلم، کاراکترها و محیط حتی پویاتر از سطح تقلایشان در فیلم، به تکمیل نادیده‌های بصری بیننده مشغول باشند (سنجابی، ۱۳۹۲: ۲۱).

تفسیر مخاطب در مواجهه با آثار کیارستمی به‌قدری نقش اساسی ایفا می‌کند که به‌عنوان مثال می‌تواند فیلم *طعم گیلاس* را که برای برخی در ظاهر خسته‌کننده است، به فیلمی جذاب تبدیل کند. در این فیلم ارزش نه در تجربهٔ غیرفعال، بلکه در خوانش فعالِ بیننده است، فرآیندی که طیِ آن بر اساس استنتاج، قصد و درک بیننده به اندازهٔ خود فیلم حائز اهمیت است (کشایر، ۲۰۰۰: ۱۰). مع‌الوصف سینمای مدنظر کیارستمی سینمایی است که فیلمساز صمیمانه، مهربانانه و کنجکاوانه از بیننده‌اش می‌خواهد به کار رمزگشایی و تأویل بپردازد؛ سینمایی که در صدد یافتن پاسخ است و به طرح پرسش می‌پردازد و هیچ‌گاه خود را فصل‌الخطاب نمی‌شمارد (کرونین، ۱۳۹۵: ۱۸). از نظر کیارستمی یک فیلمساز قبل از شروع فیلم به تماشاگران مانیفست تحویل نمی‌دهد. او فیلم‌هایی را نمی‌پسندد که برای خیال‌پردازی نیازی به بیننده ندارند. به تعبیر او این فیلم‌ها بد هستند و مخاطب را به گروگان می‌گیرند و همهٔ درها به روی برداشت‌های شخصی بیننده در آنها بسته است. در مقابل، او سینمایی را می‌پسندد که از بینندگان باج نمی‌گیرد و به قوهٔ شعورشان اهانت نمی‌کند. از نظر او فیلم خوب را تماشاگر کامل می‌کند. کیارستمی می‌گوید: «من علاقه‌ای به باورهای تک‌بعدی و نوع سینمایی که به تماشاگرش تنها اجازه یک برداشت از واقعیت را می‌دهد ندارم. شأنی در این‌جور فیلمسازی نمی‌بینم. کارگردانی که انتظار دارد برداشت‌ها از فیلمش یک‌جور باشد استعداد هریک از بینندگان خود را ناچیز می‌انگارد. فردیت و تنوع آراء چیزی است که به دنبال آن هستم. وحدت نگرش ملال‌آور است» (همان: ۴۹ و ۳۸).

همان‌طور که بنیامین در دیدگاه دیالکتیکی‌اش نسبت به فهم، تأویل‌گرایی را در میانهٔ ذات‌گرایی و تکثرگرایی پیشنهاد می‌کند، اهمیت تأویل‌گرایی در آثار کیارستمی نیز در این ساحت بینابین قرار دارد. همان‌طور که مایک لی[15] نویسنده و کارگردان ایتالیایی در مورد او گفته است، او در حین این‌که مخاطب را هدایت می‌کند، در نهایت گوی و میدان را به دست مخاطب می‌دهد تا

[15] Mike Leigh

حقیقت را خودش بنا کند (کرونین، ۱۳۹۵: ۱۳). به گفتهٔ دریس آبلالی[16] استاد دانشگاه لورن و متز فرانسه، در سینمای کیارستمی متن یک زایشِ مستمر دارد که پایان‌ناپذیر است؛ به محض این‌که ما در مقابل تصویر یا متن یا ابژه‌ای قرار می‌گیریم و چیزی را می‌خوانیم دنیای آن چیزی که با آن مواجه هستیم دنیایی باز است و هیچ‌وقت در خودش تمام نمی‌شود و همواره به طور باز ادامه دارد. اما راز بسیار مهمی وجود دارد که این نقطهٔ قوت سینمای کیارستمی است و علی‌رغم این باز بودن نمی‌شود هر تفسیر ناممکنی را به آن چسباند و این توانایی سازنده و یا کارگردان است که نمی‌گذارد هر تفسیری را به آن بچسبانیم. یعنی یک نظام خودکنترلی وجود دارد که مانع از این می‌شود که هر چیزی را بخواهیم در موردش بیهوده بگوییم (آبلالی، ۱۳۹۵: ۴۱-۴۰).

وجه مشترک دیگری از اندیشهٔ کیارستمی با بنیامین والا شمردن نقش برجستهٔ مخاطب و احترام نهادن به قوهٔ شعور او در مواجهه با آثار تأویل‌گرایانه است. مطلبی که یادآور آن سخن از بنیامین است که حقیقت را در حکم مرگ نیت در نظر دارد و نیت مؤلف را بی‌اعتبار می‌شمارد و از این رو، هر متن توسط هر دوی نویسنده و خواننده نوشته می‌شود. این همان چیزی است که در اندیشه و سینمای کیارستمی ملموس است. بنیامین نیز با چنین رویکردی به مخاطب ارج نهاده و او را نه به تجربهٔ هنرمند بلکه به تجربه‌ای نو حول مرکزیت تجربهٔ اصلی و با پیوندی دیالکتیکی با آن هدایت می‌کند. منش بیانگرانهٔ زبان نیز راه را بر عنصر تخیل در رابطهٔ «هنرمند/ اثر هنری/ مخاطب» بازمی‌گذارد و علاوه بر فراهم کردن بسیاری امکانات زیبایی‌شناسانه همچون نماد، تمثیل و استعاره برای هنرمند، امکان تجربه‌های متفاوت درون‌زبانی را برای مخاطب باقی گذارده و به نوعی به حس تخیل او کمک می‌کند (افراسیابی و ممبینی، ۱۳۹۴: ۳۷). رزنبام[17] نیز در خصوص این هم‌رتبگی مخاطب و فیلمساز دربارهٔ سکانس پایانی فیلم *طعم گیلاس* مخاطب را در آزمایشگاهی در نظر می‌گیرد که در آن کاملاً هم‌رتبهٔ فیلمساز قرار دارد (رزنبام و سعیدوفا، ۱۳۹۶: ۳۷). کیارستمی در این فیلم حتی در طول فرآیند فیلمسازی نیز به ایجاد فهمی تأویل‌گرایانه از سوی بازیگران دقت نظر داشته است. در این فیلم ضمن آن‌که به گفتهٔ خود کیارستمی، اکثر دیالوگ‌های بازیگران، خودجوش و بداهه‌پردازی بوده است، هیچ‌کدام از آنها یکدیگر را نیز در طول فیلمبرداری ندیده‌اند و این خود کیارستمی بوده است که در اکثر صحنه‌ها (که شامل مواجههٔ بین دو بازیگر در ماشین است) مقابل آنها قرار گرفته است. به تعبیر رزنبام روش فیلمسازی کیارستمی با فرآیند تأویل‌پذیری مخاطب اثر او سازگار است. وی این تصمیم کیارستمی در روش فیلمبرداری *طعم گیلاس* را در جهت تصور نمودن بازیگرِ نقش مقابل توسط بازیگر اصلی می‌داند. مطلبی که کیارستمی ضمن تأیید آن می‌گوید: «چاره‌ای جز استفاده از این روش ندارید؛ چون بازیگران شما خیلی ارزشمندند. آنها اولین مخاطب شما هستند و به همین دلیل همان فرآیندی را تجربه می‌کنند که قرار است مخاطب از سر بگذراند» (همان: ۱۰۷-۱۰۶).

نزد کیارستمی نیز مانند بنیامین برگ‌های گل سرخ‌اند که در وانمایی حقیقت ارجح‌اند و نه ریشه و مرکز. پرداختن به جزئیات و کنار هم نهادن آنها یکی از اصلی‌ترین منش‌ها و روش‌های اوست. او به این دو شعر فارسی اشاره می‌کند: «ندانستی که گل حقیقت آفتاب است» و «آفتاب آمد دلیل آفتاب» و می‌گوید: «بیایید این دو را در کنار هم بگذاریم: وقتی به چیزی کوچک‌تر از خورشید یا آفتاب اشاره می‌کنیم، از گل به عنوان دالّ یا دلیل آفتاب استفاده می‌کنیم، اما وقتی به خود آفتاب اشاره می‌کنیم، چیزی بزرگ‌تر از آن وجود ندارد که بتواند دالّ یا دلیل آن شود.» (چشایر، ۱۳۹۹: ۲۰۱). دقیقاً همان‌گونه که بنیامین متأثر از نوالیس، اثر هنری را چونان مجموعه نشانه‌های رمزی یا یک هیروگلیف می‌شناخت و تأویل را کار کسانی که کشف رمز می‌کنند می‌دانست، کیارستمی نیز می‌گوید: «جنس فیلمسازی من دعوتی است از بیننده برای شرکت در کار خلاقانه. ساختن یک فیلم مثل تکه‌چسبانی یا پازل تصویری است؛ بسته به نوع نگاه به عمد برخی تکه‌ها را باقی می‌گذارم و برخی را از صحنه خارج می‌کنم. بیننده خود رابطهٔ میان اجزایی که باقی مانده را برقرار می‌کند» (کرونین، ۱۳۹۵: ۲۰۷).

کیارستمی برای دستیابی به اثر سینمایی تأویل‌گرایانه، با کیفیتی که مفصل دربارهٔ آن بحث شد از روش‌هایی از جمله آغاز یا پایان باز (که گاهی حتی کیفیت آن برای خودش هم مشخص نبوده)، دادن اطلاعات حداقلی دربارهٔ قسمت‌های معینی از روایت یا کاراکتر، عدم نمایش برخی کاراکترها یا سکانس‌های تاثیرگذار در روایت، فاصله‌گذاری و ایجاد تداخل بین نمایش امر واقع و تصنعی بهره می‌برد. در *زندگی و دیگر هیچ* وضعیت دو پسر بازیگری که خردمند به دنبال آنها بود نامعلوم باقی می‌ماند. در *زیر*

[16] Driss Ablali
[17] Jonathan Rosenbaum

درختان زیتون مخاطب از عاقبت رابطهٔ حسین و طاهره ناآگاه است. در *باد ما را خواهد برد* علاوه بر آن‌که پیرزن در حال احتضار را نمی‌بینیم، یوسف فیلم هم گمگشته در چاه و غایب از نظر می‌ماند و در آخر هم مشخص نیست که کاراکتر اصلی به چه مقصودی می‌رسد و چرا روستا را ترک می‌کند. در *طعم گیلاس* نه علت خودکشی آقای بدیعی فاش می‌شود و نه نتیجهٔ خودکشی او و در لحظهٔ خودکشی نیز ناگهان با صحنهٔ عوامل پشت‌صحنه تولید فیلم مواجه‌ایم. در *شیرین* از دیدن فیلمی که بازیگران مشغول تماشای آن‌اند محرومیم و نمی‌دانیم که چرا چهرهٔ بازیگران زن را نشان می‌دهد و چرا مردانی در صندلی‌های پشت آنها نیز قابل رؤیت‌اند و در کل ارتباط نمایش تصاویر چهرهٔ زنان با صوت فیلم در چیست؟ در این میان، روایت تصویری در رفت‌وآمد است تا با داستان ذهنی بازیگران مرتبط شود. بازیگر در جایگاه تماشاگر، قهرمانی است که بر اندیشهٔ انسانی اثر می‌گذارد و روابط قدرت، جنسیت، اخلاق و شیوهٔ زندگی رادر قلمرو معناهای متکثر و نامتناهی تفسیر و بازنمایی می‌کند. شیرین با جستجوی دائمی درون خود به بازبینی فرایندهای مرتبط با تجربه‌گری در سینما می‌پردازد و با واسازی ساختارهای روایی و الگوهای نمایشی سعی دارد خوانشی انتقادی در گسترهٔ تصویری ارائه دهد (فخریان لنگرودی، ۱۴۰۱: ۱۰۰). در *کپی برابر اصل* مبهوت می‌مانیم که آیا دو بازیگر یک زن و شوهر اصلی هستند یا یک کپی از یک زوج و نسخه‌ای بدلی‌اند! و معلوم نیست که سرنوشت آنها پس از آن صدای ناقوس انتهایی فیلم چه می‌شود. در *مثل یک عاشق* مشخص نمی‌شود که پیرمرد قصه از چه رو تمایل به گذران وقت با یک روسپی دارد و آیا رابطه‌ای با او برقرار می‌کند یا خیر؟ اصلاً علت آن‌که مدیر روسپی‌خانه خود را به او مدیون می‌داند چه بوده؟ و در آخر بعد از شکستن آن پنجره و افتادن پیرمرد بر زمین چه می‌شود؟ این‌ها بخشی اندک از سؤالات بنیادینی است که در آثار کیارستمی پاسخ دادن به آنها بر عهدهٔ مخاطب اثر است؛ قطعه‌هایی خالی از پازلی تصویری که کیارستمی طراحی کرده است و مخاطب به فراخور برداشتِ خود و به تناسب قطعه‌ای که در آن جای خالی قرار می‌دهد به فیلم او معنا می‌بخشد.

یکی دیگر از تکنیک‌های کیارستمی که نقش به‌سزایی در تأویل مخاطب دارد، ویران‌کردن تعمدی و ناگهانی اثر است؛ چنانچه پیشتر به آن اشاره شد، منظور تداخل ناگهانی تصنع و واقعیت در میانهٔ فیلم است، مثل نشان دادن عوامل فیلم در *طعم گیلاس*. این مسئله تداعی‌گر همان باور بنیامین است که «باید چیزی را ویران سازد تا بلکه به حقیقت اشاره‌ای نماید». در واقع این منش ویرانگری در ذات تأویل‌گرایی نهفته است. در میان آثار او اما، فیلم *قضیه شکل اول*، *شکل دوم* صرف‌نظر از مداقهٔ اثر در تبیین ایدئولوژیکی پاسخ‌های مصاحبه‌شوندگان که خود با نظریات دیگری از بنیامین در ارتباط است، این اثر از ابتدا تا انتها مشغول تعریف و تدریس تأویل‌گرایی در قاب تصویر است. نظریات مختلفی که مصاحبه‌شوندگان در خصوص هر کدام از دو فیلم بسیار ساده و کوتاه که کیارستمی پیشِ روی آنها نهاده است ارائه می‌کنند و نمایش تمام آنها در قامت یک فیلم کامل، کولاژی است که ابعاد وسیع تأویل‌گرایی را آشکارا به تصویر می‌کشد.

به‌طور کلی، کیارستمی در سینمایش توان مشارکتی مخاطب را بالا می‌برد و تمامی دانسته‌های آگاهانه یا برآمده از ناخودآگاه وی را درون شبکهٔ پیچیده‌ای از ارتباط‌های مفهومی اثرگذار در فرایند درک روایت سینمایی به تعامل فرا می‌خواند. این ارتباطی تعاملی، امکانات تازه‌ای در فرایند ادراک و فهم اثر فراهم می‌کند. مخاطب هم با اثر به همدلی می‌رسد و هم به‌مثابهٔ پدیدآورندهٔ معنا به سوژهٔ کنشگر فیلم بدل می‌شود (فخریان لنگرودی، ۱۴۰۱: ۱۰۰). نقش فعال مخاطب در بازتولید معانی مختلف یک فیلم ناتمام هرگز به معنای یک نقص یا آشفتگی تفسیری نیست، بلکه نشان‌دهنده نگاه خاص کیارستمی نسبت به مخاطبانش است. از این رو، تأویلگران سینمای ناتمام کسانی هستند که قوانین تفسیری فیلم‌ها را تغییر می‌دهند (یوسفیان کناری، ۲۰۱۰: ۳۵).

۵- بحث و نتیجه‌گیری

چنان‌چه در این پژوهش به بررسی دیدگاه تأویل‌گرایانهٔ والتر بنیامین نسبت به آثار ادبی و هنری پرداخته شد، دیدیم که هنر، به‌ویژه سینما، در عصر بازتولیدپذیری تکنیکی آن به‌عنوان نمونهٔ بارز اثر هنریِ بازتولیدشدهٔ تکنیکی یکی از مهم‌ترین مسائل مورد توجه بنیامین بوده است. به زعم بنیامین سینما هنری است توده‌ای که از دل مردم برمی‌خیزد و به تعداد افراد نیز امکان تفسیر برای آن وجود دارد. با دیدن فیلم، کل توده به مقام منتقد ارتقا می‌یابد و از طریق توجه به سوژهٔ اثر هنری منتقد زندگی اجتماعی خود می‌شود، به نحوی که این فرایند می‌تواند منجر به تأویل‌گرایی شود. از سوی دیگر، کیارستمی در مصاحبه‌هایی که از او به جا مانده است، اندیشهٔ خود را به نحوی بازگو می‌کند که گویی تا حدودی همسو با خط فکری بنیامین در باب تأویل

می‌اندیشیده و در آثار وی نیز نتیجهٔ این همسویی خط فکری چه در نوع تولید و فیلمسازی و چه در مضمون و محتوای اثر مشهود است. کیارستمی در بحث مواجههٔ تأویل‌گرایانه با اثر هنری به‌کرات تأکید می‌کند که ماهیت فیلم و سینما باید تأویل‌گرایانه باشد و فیلم باید به گونه‌ای ساخته شود که همچون پازلی به‌هم‌ریخته، تماشاگر خود قطعات آن را به دلخواه بچیند و به آن معنا دهد. او تماشاگر را فرامی‌خوانند تا به‌جای یک ناظر منفعل، یک شرکت‌کنندهٔ فعال باشد. این موضوع قرابت زیادی بین اندیشهٔ او و بنیامین چه در مورد خوانش او از تأویل و چه در روش بنیامین در تألیف وجود دارد؛ چنان‌چه بنیامین معتقد است تاریخیت اثر هنری فقط در تأویل کشف‌شدنی و دانستنی است و اثر هنری همچون امری مقدس درک می‌شود که مخاطب می‌تواند به آن نزدیک شود. به‌طور کلی، وجه مشترک بنیامین و کیارستمی در آثار تأویل‌گرایانه، والا شمردن نقش برجستهٔ مخاطب، احترام نهادن به قوهٔ شعور او و مشارکت فعالش در تأویل اثر است. مع‌الوصف، نهایتاً وجود این خط ربط‌ها الزاماً مؤید تأثیرپذیری کیارستمی از بنیامین نیست، چرا که تکرار اندیشهٔ بنیامین در آثار کیارستمی ممکن است تواردی بیش نباشد و اثبات قطعی آن مطالعات گسترده‌تری را می‌طلبد.

این پژوهش نشان می‌دهد که آرای والتر بنیامین در زمینهٔ تأویل‌گرایی در اندیشهٔ کیارستمی نیز بازتاب داشته، چنان‌چه بالتبع، ردپای این آراء در آثار او نمایان می‌شود و انعکاس عناصر اصلی تفکر تأویل‌گرایانهٔ بنیامین در نگاه کیارستمی نیز قابل-مشاهده است؛ اما استنتاج این امر که یقیناً کیارستمی همواره متأثر از اندیشهٔ بنیامین بوده در داعیهٔ این پژوهش نیست و نگارنده تنها اذعان می‌دارد که این ایدهٔ مشترک می‌تواند به‌صورت توارد در آثار هر دوی آنها دیده شود. نگاه بینابین و دیالکتیکی والتر بنیامین بین دو قطب متضاد در اکثر دیدگاه‌های این اندیشمند معاصر متکثرالابعاد در حوزه‌های مختلف فکری‌اش یافت می‌شود. حال آن‌که در اندیشهٔ کیارستمی نیز این مواجههٔ دیالکتیکی چه در تولید و چه در محتوای آثارش ملموس است. در ضمن، شایان ذکر است که موضوع پژوهش، قابل‌تعمیم به کل آثار سینمایی کیارستمی است، چنان‌چه این رویکرد از اولین تا آخرین فیلم او مشهود است و در واقع این یک مطالعهٔ موردی نیست؛ حال آن‌که به دلیل پرهیز از اطناب و تطویل در این پژوهش تعدادی از فیلم‌های او بررسی شد به نحوی که به بازنمایی این ایده در ده نمونه از فیلم‌های او پرداختیم. در پایان، از آن‌جایی که قرابت زیادی بین نگاه تأویل‌گرایانه بنیامین و کیارستمی وجود دارد، نگارنده پیشنهاد می‌کند برای درک و خوانش عمیق‌تر سینمای کیارستمی، مطالعهٔ فلسفهٔ والتر بنیامین می‌تواند گره‌گشا و همچون چراغ راهی باشد.

ملاحظات اخلاقی

پیروی از اصول اخلاق پژوهش

در مطالعه حاضر فرم‌های رضایت نامه آگاهانه توسط تمامی آزمودنی‌ها تکمیل شد.

حامی مالی

هزینه‌های مطالعه حاضر توسط نویسندگان مقاله تامین شد.

مشارکت نویسندگان

پژوهش حاضر برگرفته از رسالهٔ دکتری نویسندهٔ اول پریزاد سینایی است که تحت هدایت و راهنمایی دکتر امیر نصری نویسندهٔ مسئول مقاله انجام شده است. نویسندگان به‌صورت مشترک در مقالهٔ حاضر مشارکت داشته و سهیم هستند.

تعارض منافع

بنابر اظهار نویسندگان مقاله حاضر فاقد هرگونه تعارض منافع بوده است.

منابع

آبلالی، دریس (۱۳۹۵). نشانه‌شناسی سینمای کیارستمی-چهار: سینمای غیاب؛ سینمای نگفتن. ترجمهٔ حمیدرضا شعیری. *کتاب هفتهٔ خبر دربارهٔ ادبیات، فرهنگ، ادبیات، هنر، جامعه و...*، شماره ۱۲۴، هفتهٔ چهارم مهر ۱۳۹۵، صص ۴۱-۴۰.

آگامبن، جورج (۱۳۹۰). *کودکی و تاریخ: دربارهٔ ویرانی تجربه*. ترجمهٔ پویا ایمانی. تهران: نشر مرکز.

اسلامی، مازیار (۱۳۹۸). نظریه و توان تاریخی‌کردن شیء غیرتاریخی. *روزنامهٔ شرق*. ۹ شهریور ۱۳۹۸. https://www.sharghdaily.com/fa/tiny/news-787958

افراسیابی، حسین؛ ممبینی، سجاد (بهار و تابستان ۱۳۹۴). زیبایی‌شناسی انتقادی، تمثیل و گسست تاریخی از تجربهٔ رنج؛ تأملی در فلسفهٔ هنر والتر بنیامین. *شناخت*. پژوهشنامهٔ علوم انسانی، شمارهٔ ۷۲/۱، صص ۵۰-۳۱.

ایگلتون، تری (۱۳۹۷). *والتر بنیامین یا به سوی نقدی انقلابی*. ترجمهٔ مهدی امیرخانلو و محسن ملکی. تهران: نشر مرکز.

بنیامین، والتر (۱۳۹۳). *برگزیده مقالات والتر بنیامین*. رویا منجم. تهران: نشر علم.

بنیامین، والتر (۱۳۹۳). *خیابان یک‌طرفه*. ترجمهٔ حمید فرازنده. تهران: نشر مرکز.

بنیامین، والتر (۱۳۶۶). *نشانه‌ای به رهایی*. ترجمهٔ بابک احمدی. تهران: انتشارات تندر.

جفرودی، مازیار، نیکویی، علیرضا (۱۳۹۱). والتر بنیامین: اصالت زبان و نقش آن در نقد و نظریهٔ ادبی-هنری. *ادب‌پژوهی*، ۶ (۲۱)، صص ۸۷-۶۳.

چاوشیان، سنا (شهریور ۱۳۹۳). روش‌شناسی مطالعهٔ لحظهٔ اکنون: منظومه و خاستگاه از دیدگاه والتر بنیامین. *فصلنامهٔ علوم اجتماعی*، دورهٔ ۲۱، شمارهٔ ۶۵، صص ۲۶۴-۲۴۱.

چشایر، گادفری (۱۳۹۹). *گفتگوهایی با عباس کیارستمی*. ترجمهٔ صالح نجفی. تهران: نشر لگا.

حسین‌زاده، ابوالحسن؛ فیاض، ابراهیم و نادری، احمد (۱۴۰۲). تحلیل نشانه‌شناختی گفتمانی سینمای سورئالیستی ایران؛ مورد مطالعه: فیلم‌های *هامون* و *خانه‌ای روی آب*. *جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر*، ۵ (۲)، ۱-۲۰.

رزنبام، جاناتان، سعیدوفا، مهرناز (۱۳۹۶). *عباس کیارستمی*. ترجمهٔ یحیی نطنزی. تهران: نشر چشمه.

زختاره، حسن (۳۰ آذر ۱۳۹۶). تاریخ ادبی داستان؛ یک توهم، *مجموعه مقالات اولین همایش ملی نقد متون و کتب علوم انسانی، جلد دوم «مبانی، روش و چشم‌انداز نقد مطلوب»*، صص ۴۷-۳۵.

زین‌العابدینی، پیام و محمودی بختیاری، بهروز (۱۴۰۲). خاصگی رسانه سینما در عصر دیجیتال: قیاس تطبیقی سینمای گسترش‌یافته و سینمای داستانگوی آمریکا. *جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر*. ۵ (۴)، ۱-۲۰.

سنجابی، آرش (۱۳۹۲). *منقار باز پرنده: سینمای عباس کیارستمی*. تهران: نشر کتاب آمه.

علیا، مسعود؛ صارمی، نسترن (مهر ۱۴۰۰). جستار در مقام روش از منظر لوکاچ و آدورنو، *نشریهٔ علمی متافیزیک*، دورهٔ ۱۳، شمارهٔ ۳۲، صص ۱۳۶-۱۲۱.

فخریان لنگرودی، الهه (۱۴۰۱)، مراتب واسازی زبان و بیان در سینمای کیارستمی؛ مطالعهٔ موردی: فیلم شیرین، *کیمیای هنر*، سال یازدهم، پاییز ۱۴۰۱، شمارهٔ ۴۴، ۱۰۱-۸۷.

فزونی، بابک (۱۳۹۵). بررسی بزرگی و محدودیت‌های سینمای عباس کیارستمی. ترجمهٔ سیدمحمد آوینی. *دوماهنامهٔ تخصصی هنر شیوه*، دی و بهمن ۱۳۹۵، صص ۲۲-۸.

فیاض، ابراهیم و بیچرانلو، عبدالله (۱۳۹۶). *سینمای ملی ایران، رویکردی مردم‌شناختی-ارتباطی*، تهران: نشر سوره مهر.

کرونین، پال (۱۳۹۵). *سر کلاس با کیارستمی*. ترجمهٔ سهراب مهدوی. تهران: نشر نظر.

کریمی، پریا؛ مختاباد امرئی، مصطفی؛ شاهچراغی، آزاده (۱۴۰۰). موقعیت زیبایی‌شناختی و اجتماعی فضاهای سینمایی بر اساس نظریات والتر بنیامین. *هنر اسلامی*، ۱۸ (۴۴)، صص ۴۰۷-۳۹۱.

گادامر، هانس‌گئورگ (مهر و آبان ۱۳۸۵). زیبایی‌شناسی و هرمنوتیک. ترجمهٔ مجید اخگر. *کتاب ماه هنر*، شمارهٔ ۹۷ و ۹۸، صص ۴۲-۳۶.

لوییس، پریکلس (۱۳۸۴). والتر بنیامین در عصر اطلاعات: در باب امکانات محدود نقد افسون‌زدایانهٔ فرهنگ. ترجمهٔ امیر احمدی آریان. *فرهنگ و هنر بیناب*، شمارهٔ ۹، صص ۸۱-۷۲.

منصوری، مسعود (۱۴۰۰). *کیارستمی در «کایه دو سینما»*. تهران: نشر گیلگمش.

واعظی، احمد؛ مصلح فسایی، علی‌اصغر؛ ریخته‌گران، محمدرضا؛ حیدری، احمدعلی؛ ضیاءشهابی، پرویز (۱۳۸۴). میزگرد: هرمنوتیک، *نامه فرهنگ*، شمارهٔ ۵۸، صص ۴۷-۳۰.

References

Aufderheide, Pat (1995). Real Life is More Important than Cinema: An Interview with Abbas Kiarostami. *Cinéaste*, Vol. 21, No. 3, 31-33.

Benjamin, Walter (2008). *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility and Other Writings on Media*. London. England. The Belknap Press of Harvard University Press.

Benjamin, Walter (2011). *Early Writings: 1910-1917*. Tr. Howard Eiland and Others. Cambridge. Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press.

Benjamin, Walter (1971). *Mythe et Violence*. Tra. M. De Gandillac. Paris: Denoël.

Benjamin, Walter; Arendt, Hannah (1999). Translated by Harry Zohn, *Illuminations_ Essays and Reflections*. Schocken Books. New York.

Cheshire, Godfrey (2000). How to Read Kiarostami. *Cinéaste*, Vol. 25, No. 4, 8-15.

سینایی، پریزاد؛ نصری، امیر؛ افرمجانی احمدی، علی‌اکبر (۱۴۰۴). تأملی در سینمای عباس کیارستمی از منظر نظریهٔ هرمنوتیکی والتر بنیامین. فصلنامهٔ *جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر*، ۷ (۱)، ۳۶ – ۴۸.

Cowan, Bainard (December 1982). Walter Benjamin's Theory of Allegory. *New German Critique*, 109-122. DOI: 10.2307/487866

Ferris, David (1992). "Truth Is the Death of Intention": Benjamin's Esoteric History of Romanticism. *Studies in Romanticism*, 31(4), Walter Benjamin on Romanticism (Winter, 1992), 455-480. doi:10.2307/25600982

Ghorbankarimi, Maryam (Winter 2018). Transcending Cinema: Kiarostami's Approach to Filmmaking. *IranNamag*, Volume 2, Number 4.

Hanssen, Beatrice (2006). *Walter Benjamin and the Arcades Project (Walter Benjamin Studies Series)*. Continuum International Publishing Group.

Kambas, Chryssoula (1997). Esthétique et interprétation chez Walter Benjamin. *Revue germanique internationale*, 8. http://rgi.revues.org/641

Loveluck, Benjamin (2011). The redemption of experience: On Walter Benjamin's 'hermeneutical materialism'. *Philosophy and Social Criticism*, 37(2), 167–188.

Rutsky, R. L. (2007), Walter Benjamin and The Dispersion of Cinema. *Symplokē*, Vol. 15, Nos. 1-2, ISSN 1069-0697, 8-23.

Sadegh-Vaziri, Persheng (Winter 2018). On the Borders of Documentary and Fiction in Kiarostami's Homework and Close-Up. *IranNamag*, Volume 2, Number 4.

White, Joel. Online Presentation: Walter Benjamin's Idea of Tragedy and Trauerspiel: Einmaligkeit und Wiederholung. https://www.academia.edu/8430399/Walter_Benjamins_Idea_of_Tragedy_and_Trauerspiel_Einmaligkeit_und_Wiederholung

Wilkens, Matthew (Spring, 2006). Toward a Benjaminian Theory of Dialectical Allegory. *New Literary History*, Vol. 37, No. 2, Critical Inquiries, 285-298.

Yousefian Kenari, Mohammad Jafar; Mokhtabad, Mostafa (2010). Kiarostami's Unfinished Cinema and its Postmodern Reflections. *Intl. J. Humanities*, Vol. 17 (2): (23-37).