Sociology of Culture and Art Volume 7. Issue 4. Winter 2025. Pages 1 to 14

Research Paper

The nature and application of nonverbal communication in Abbas Kiarostami's cinema

Parizad Sinaei[1], Amir Nasri[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 Tabatabai University, Tehran, Iran.

https://doi.org/10.22034/scart.2025.142992.1671

Received: May 21, 2024
Accepted: December 4, 2024
Available Online: December 5, 2025

Keywords: theory of language, hermeneutic-interpretive reflection, non-verbal aspects of language.

Abstract

Abbas Kiarostami, the author-filmmaker, has deeply addressed the concepts of communication and language in his works. The efforts of his subjects to establish communication and mutual understanding are a prominent feature of his films, and his emphasis on images rather than words is remarkable. Walter Benjamin's theory of language, which considers language to be pure and immediate in facilitating communication and considers the role of images and pictures in communication to be sometimes more important than words, can be an effective tool for reflecting on Kiarostami's cinema. This research seeks to answer the question of whether there is a relationship between Benjamin's views and Kiarostami's cinema on language? The aim of this study is to pay attention to the similarities in language between Benjamin's views and Kiarostami's films and to find traces of them in his cinematic perspective. The research method in this study is hermeneutic-interpretive reflection. The results of the research indicate that Benjaminian concepts on language are represented in Kiarostami's cinematic works. Kiarostami often emphasizes the importance of the non-verbal aspects of language by using little dialogue and meaningful silences throughout his films; one notable example is Shirin, which is entirely image-based and has no words. This and other cases clearly align with Benjamin's theory of language. Ultimately, however, examining these similarities does not confirm Kiarostami's definitive modeling of Benjamin, and their existence could be a coincidence.

Sinaei, P., Nasri, A., Ahmadi Aframjani, A. (2025). The nature and application of nonverbal communication in Abbas Kiarostami's cinema. *Sociology of Culture and Art*, 7 (4), 1-14.

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

Extended Abstract

1- Introduction

Walter Benjamin considered himself first and foremost a "philosopher of language," and his primary concern in his early works was language. Critics believe that the true significance of Benjamin's philosophy of language is not only as great as his other works, but his language theory is the foundation of his whole philosophy. Benjamin's language theory had a theological root. He believed that God created man from the earth. He did not create man from the word and did not give him a name. He did not want to subject man to language. Language, which originates from God, first existed in nature and not in man. God wanted man to name things. The basis of Benjamin's investigation into language was knowledge and cognition, and ultimately, he considered language and the work of art as a means of revealing the truth. On the other hand, Benjamin always emphasized the significance of art, and among all arts, film and photography were his favorites. Therefore, this study investigates the connection between general language and the language of art on the one hand, and its association with Kiarostami's cinema on the other hand, through a comparative approach. Our objective is to investigate and analyze Kiarostami's movies in accordance with Benjamin's language theory in order to identify the common points between them

2- Methods

This study was conducted using library and documentary sources through descriptive-analytical method, during which the researcher conducted a comparative study and analysis of the common points regarding language between Walter Benjamin's language theory and Kiarostami's movies. The body of article is divided into two parts. In the first part, the objective is to outline the general notion of Walter Benjamin's language theory. In the second part, we deal with Kiarostami's viewpoint considering language by investigating his movies. The research process included perusing Benjamin's existing literature in the field of language, meanwhile investigating Kiarostami's opinions on language through his interviews and movies. First the opinions of Benjamin and Kiarostami about language were separately described, and then they were analyzed to point out the aligned issues 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 language.

3- Findings

The body of article is divided into two parts. In the first part, the objective is to outline the general notion of language from Benjamin's viewpoint. Benjamin's language theory has theological origin. Besides, for Benjamin, language is not a tool, it is a medium, and mental contents are not manifested through the language, but within the language. Benjamin even develops his philosophy on the axis of language theory. For Benjamin, truth is fundamentally linguistic. Throughout Benjamin's philosophy, language and history are two fundamental and intertwined themes. In Benjamin's thought, we are faced with three aspects of language: 1. Divine language, which is the creative word of God, in which being and language are the same; 2. The language of Adam before the Fall, which is the language of naming and according to Benjamin at this level of language, divine knowledge of things is given to Adam through their naming; 3. Natural languages after the fall of Adam, which are the result of language diversity. For Benjamin, the translation of natural languages into one another is done through the pure language, which is the language before the Fall. All languages are expressions of a single essence. Expression is only fully intelligible as a language when it is a complete essence, and that is not complete in the earthly form of language. All historical languages imply the pure language. Pure language is what each language intends to say. But on the other hand, the pure language itself does not imply anything; it does not say anything, and any meaning and intention ends there. Therefore, all languages intend to say a word that does not imply anything. Among the arts, Benjamin was interested in cinema and his favorite filmmaker was Eisenstein because he sought to make film as a language and to give a different combination of audio and visual elements. In the second part, we deal with Kiarostami to review his movies and analyze his approach to language concept. Kiarostami has explicitly declared his aversion to language and emphasizes non-verbal language. Kiarostami's statement about the superiority of image over words indicates that he probably believes that words are not capable of conveying everything that needs to be conveyed in language, but rather that they have a purely communicative nature; moreover, image and non-verbal language have a more expressive nature than words and are therefore more appropriate in linguistic use. This issue is fundamentally related to Benjamin's language theory, and it seems as if Kiarostami, like Benjamin, is searching for that missing piece of meaning that the words of earthly speech lack: the inexpressible aspect, or the word without expression. The desire for non-verbal language has been seen in Kiarostami's movies from the beginning and can be traced in three ways: First,

silent movies that are essentially non-verbal, such as *Bread and Alley* and *The Solution*. Second, his sudden escape into non-verbal language in the middle of dialogue-based scenes, such as the numerous distancing effect in the *Close-up*. In the third aspect of non-verbal language of Kiarostami's works, not only does the film lack dialogue, but he also removes the actor and tries to convey meaning by simply showing the image of nature and natural elements, as we see in *Five*. This is where we see the primacy of image over words, which is the desire of Benjamin to visualize the language.

4- Discussion & Conclusion

Simply put, this study explores the traces of Walter Benjamin's mindset about language theory in Abbas Kiarostami's thought and the reflection of the main elements of Benjamin's theory can be seen in Kiarostami's film making. In Benjamin's view, various languages are copied and inauthentic versions of the unique authentic language, and are in fact just some part of that pure language. The intention of each language is to translate the authentic language, meaning that each of them carries a part of it. Therefore, complete transmission of meaning does not exist in any language, and sometimes non-verbal or visual communication is even more successful than verbal communication. On the other hand, Kiarostami believes that words are not capable of conveying everything that needs to be conveyed in language, but rather are merely a means of communication; and images and non-verbal language have a more expressive nature than words and are therefore more appropriate in linguistic use. This is a claim that is fundamentally in line with Benjamin's language theory. It seems that Kiarostami, like Benjamin, is searching for that missing piece of meaning that the words of human language lack, as he even tried to visualize language. The result of this research indicates that there are commonalities between Benjamin's and Kiarostami's views on language, which are found in Kiarostami's cinema. Kiarostami often emphasizes the importance of the non-verbal aspects of language by using little dialogue and meaningful silences, which is in line with Benjamin's theory of language. The traces of Benjamin's thought in Kiarostami's works are undeniable, but this does not mean that Kiarostami has merely taken Benjamin as a model in his filmmaking and has tried to represent his thought exactly. In other words, the representation of the concepts of Walter Benjamin's language theory does not confirm Kiarostami's definitive conformity with Benjamin's language notion, and the existence of these similarities can be incidental. Therefore, more extensive researches are needed to conclusively prove this conformity. In the author's opinion, there is no complete and definitive analysis of the aforementioned works on this subject, so whatever was mentioned was just one type of perspective and analysis that leads to its own specific results. Certainly, other analyses will have different results.

5- Funding

There is no funding support.

6- Authors' Contributions

Dr. Amir Nasri, the corresponding author of this article, is Associate Professor of Philosophy of Art in Department of Philosophy, Faculty of Persian Language and Foreign Languages, Allameh Tabataba'i University, Iran.

7- Conflict of Interests

This research does not conflict with personal or organizational interests.

فصلنامه علمی جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر
دوره هفتم، شماره چهارم، زمستان ۱۴۰۴، ص ۱۴-۱

مقاله پژوهشی

سرشت و کاربست ارتباط غیرکلامی در سینمای عباس کیارستمی

پریزاد سینایی[۱]، امیر نصر[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.2025.142992.1671

تاریخ دریافت: ۱ خرداد ۱۴۰۳
تاریخ پذیرش: ۱۴ آذر ۱۴۰۳
تاریخ انتشار: ۱۴ اذر ۱۴۰۴

چکیده

عباس کیارستمی، فیلم‌ساز مؤلف، در آثار خود به نحوی عمیق به مفاهیم ارتباطات و زبان پرداخته است. تلاش سوژه های سینمای او برای برقراری ارتباط و درک متقابل ویژگی بارز فیلم های او بوده و تأکیدش بر تصاویر به جای کلام چشمگیر است. نظریهٔ زبان والتر بنیامین که زبان را امری ناب و بی واسطه در جهت تسهیل ارتباطات می داند و نقش تصاویر و ایماژها در ارتباط را بعضاً مهمتر از کلام بر می شمارد، می تواند دستمایه ای مؤثر برای تأمل در سینمای کیارستمی باشد. این پژوهش در پی پاسخ به این مسئله است که آیا نسبتی بین آرای بنیامین و سینمای کیارستمی در باب زبان وجود دارد؟ هدف از این مطالعه، توجه به تشابهات موجود در باب زبان در آرای بنیامین و فیلم های کیارستمی و یافتن ردپایی از آنها در چشم انداز سینمایی اوست. روش تحقیق در این مطالعه، تأمل هرمنوتیکی ـ تفسیری است .نتیجه پژوهش بیانگر آن است که در باب زبان، مفاهیم بنیامینی در آثار سینمایی کیارستمی بازنمایی شده است. کیارستمی اغلب با استفاده از دیالوگ های کم و سکوت های معنادار در کل فیلم هایش بر اهمیت جنبه های غیرکلامی زبان تأکید می کند؛ یکی از نمونه های بارز آن فیلم *شیرین* است که کاملاً تصویرمحور است و در آن از کلام خبری نیست. این مورد و موارد دیگر به وضوح با نظریهٔ زبان بنیامین همخوانی دارد. اما نهایتاً بررسی این تشابهات مؤید الگوبرداری قطعی کیارستمی از بنیامین نبوده و وجود آنها می تواند توارد باشد.

واژه‌های کلیدی: نظریهٔ زبان، تأمل هرمنوتیکی، سویه‌های غیرکلامی زبان

استناد: سینایی، پریزاد؛ نصری، امیر؛ احمدی افرمجانی، علی اکبر (۱۴۰۴). سرشت و کاربست ارتباط غیرکلامی در سینمای عباس کیارستمی. *جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر*، ۷ (۴)، ۱-۱۴.

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

۱- مقدمه و بیان مسئله

والتر بنیامین قبل از هر چیز خود را «فیلسوف زبان» می‌دانست (Rochlitz, 1996: 11) و مقالهٔ «*دربارهٔ زبان به‌طور کلی و دربارهٔ زبان انسان*» جزء اولین آثار اوست که در سال ۱۹۱۶ نگاشته است. بنیامین درصدد برآمد تا با جان تازه بخشیدن به ویژگی‌های معناشناختی و استعاری خودِ زبان، مفاهیم را کشف و به آنها اعتبار بخشد (اشتاین[1]، ۱۳۸۲: ۱۲). دلمشغولی بنیامین در آثار اولیه‌اش مسئلهٔ زبان است. حتی قطعه‌نویسی‌های او که در زمان حیاتش منتشر نشدند، در صدد درک ماهیت معنا در زبان بودند و این‌که چرا زبان برای متفکران اهمیت دارد (Zulick, 2016: 3). دیدگاه فلسفی بنیامین در باب نظریهٔ زبان غیرمتعارف می‌نماید. نظریهٔ زبان بنیامین که در مقالهٔ «*دربارهٔ زبان*» آمده با بهره‌گیری از «*سفر پیدایش*» رنگ و بویی الهیاتی به خود گرفت. او در «*دربارهٔ زبان*» از جادو و بی‌انتهاییِ زبان نقل می‌کند (Ibid.: 4-5). حال آن‌که منتقدان معتقدند بنیامین نظریه‌ای صراحتاً غیراستدلالی از معنا، کاربرد زبان و بیان ارائه می‌دهد که رمزی باشد برای سایر آثارش، به عنوان مثال اووه اشتاینر بیان می‌کند که «اهمیت واقعی فلسفهٔ زبان بنیامین نه به اندازهٔ سایر آثار او، بلکه به‌عنوان پایه و اساس آنهاست» (Procyshyn, 2014: 368). اما اساس پی‌جویی بنیامین در زبان، مسئلهٔ شناخت و معرفت بود و آنچه وی آن را بینش اصلی و اساسی فلسفهٔ زبان می‌نامد، یعنی مفهوم کلامی که جهان طبیعت پهنهٔ زبان است و همه‌چیز در آن به‌نحوی مشارکت دارند و این‌که زبان انسانی موردی ویژه و دارای امتیاز نسبت به زبان به مفهوم عام آن است. اطلاعات از راه زبان انتقال می‌یابد، اما آنچه در زبان انتقال می‌یابد خودِ واقعیتِ ارتباط است. آنچه توسط چیزها انتقال می‌یابد خودِ ارتباط‌پذیری و قابلیت رسانش آنهاست (اشتاین، ۱۳۸۲: ۳۷).

از منظر بنیامین، به سودای خواندن آنچه هرگز نوشته نشده، کوشیده تا منش بیانگری زبان را برتر از منش ارتباطی آن قرار دهد. این خود ریشه در اشاره‌گری زبان دارد و می‌توان گفت تمثیل نیز فی‌ذاته عنصری بیانگر است، زیرا به وضعیتی در آن‌سوی زمینهٔ تجربی خود اشاره دارد و اثر هنریِ تمثیلی به یک حقیقت تاریخی اشاره دارد که هم بیان و هم دریافت آن به مکاشفه‌ای تاریخی و زمینی نیازمند است. به تعبیر بنیامین، «تمثیل از دل زندگیِ هر روزه، چیزی دیگر و چه‌بسا مقدس را پیش می‌کشد» (افراسیابی، ۱۳۹۴: ۳۹-۳۸). زبان و در نتیجه اثر هنری وسیلهٔ آشکارسازی حقیقت‌اند؛ جایی که چیزی در برابر بیان مقاومت می‌کند، لحظه‌ای برای مخاطب اثر هنری قابل‌درک می‌شود. در این لحظهٔ درک گذرا، زمان تاریخی ثابت است (Benjamin, 2005: 28-29). بنیامین حتی گذر زمان و تاریخ را یک پیچیدگی زبانی می‌داند به‌نحوی که می‌گوید: «تاریخ انسان نیست، زیرا کاملاً به نظم زبان بستگی دارد و پدیدار نیست به این معنا که هیچ شناخت و آگاهی دربارهٔ انسان نمی‌توان از تاریخ به‌دست‌آورد. تاریخ صرفاً یک پیچیدگی زبانی است» (Sheehan, 1994). فلسفهٔ زبان و برداشت بنیامین از تاریخ، مقدمات بسط یک نظریهٔ هنر و نقد است که حول مفهوم اصالت او می‌گردد: تحقق طرح‌های معینی از گذشته که به‌ویژه توسط هنر متبلور شده‌اند و در انتظار نجات از فراموشی، انکار و سوءتعبیر هستند (Rochlitz, 1996: 5).

پیش‌تر ذکر شد که نظریهٔ زبانشناسی بنیامین رویکردی الهیاتی داشت. او با استناد به متن کتاب مقدس به نظریه‌پردازی‌اش مبادرت ورزید. در ابتدای خلقت جهان، طبق متن انجیل آمده است «و خداوند فرمود: بگذار نور باشد و نور شد؛ و خداوند دید نور نیکی است و نور را از تاریکی جدا کرد؛ و خداوند نور را روز و تاریکی را شب نامید؛ و روز و شب با هم روز اول خلقت را ساختند» (New International Version, 1984, Genesis 1:3-5). بنابراین به زعم بنیامین، از آن‌جایی‌که خدا جهان را از طریق کلمه و نامیدن آفرید، بنابراین لزوماً زبان را در اشیاء نهاده است. طبیعت از وجود زبانی خود برخوردار است که جزئی از کلام خداست. اما انسان به‌نحوی دیگر آفریده شده است. خداوند انسان را از زمین آفرید: «خدا انسان را از کلمه نیافرید و نامی بر او ننهاد. او نمی‌خواست انسان را تابع زبان کند، بلکه زبان را در انسان نهادینه کرد که به‌مثابهٔ واسطهٔ آفرینش به او خدمت کند». زبان که از خدا نشئت می‌گیرد، ابتدا در طبیعت وجود دارد و نه در انسان. خداوند به انسان ظرفیت زبانی می‌دهد، اما به او زبانی را که در طبیعت یافت می‌شود، نمی‌دهد. حال‌آن‌که انسان زبان را از قبل، مقیم در خودش می‌یابد (Beasley-Murray, 2007: 98). بنیامین حتی معتقد است بهشت با یک رابطهٔ بی‌واسطه بین انسان و طبیعت تعریف نمی‌شود؛ انسان طبیعت نیست، بلکه به‌موجب قوهٔ زبانی خود از آن جداست. انسان به‌واسطهٔ زبان حاضرآماده و خدادادی دارای سلطهٔ مطلق سوژه بر ابژه نیست. سلطهٔ او صرفاً در ظرفیت پاسخگویی به زبانی است که از قبل در طبیعت وجود دارد. در نتیجه، رابطهٔ انسان با حوزهٔ طبیعت، رابطهٔ یک نوع سوژه با سوژه‌ای از نوع دیگر است (Ibid.: 99).

[1] Stein

سینایی، پریزاد؛ نصری، امیر؛ احمدی افرمجانی، علی اکبر (۱۴۰۴). سرشت و کاربست ارتباط غیرکلامی در سینمای عباس کیارستمی. *جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر*، ۷ (۴)، ۱-۱۴.

و اما ارتباط بنیامین با هنر چیست؟ و از کجا به ایدهٔ این پژوهش رسیدیم؟ به زعم بنیامین «هنر به ما کمک می‌کند واقعیت را درک کنیم. هنرمندانی که اولین نمونه‌های ادراک بصری را به بشریت ارائه کردند از نوابغ ماقبل تاریخ که اولین کلمات را خلق کردند ارزششان کمتر نیست» (Benjamin, 2008: 301). بنیامین در مقالهٔ «*اثر هنری در عصر بازتولیدپذیری تکنیکی آن*» به جایگاه و کارکرد اثر هنری در عصر تکنولوژی پرداخته است. او معتقد است «اثر هنری در دوران ماقبل تاریخ ارزشی آیینی داشت و هنر قبل از هر چیز ابزاری جادویی بود. امروزه اثر هنری با تأکید بر ارزش نمایشی‌بودنش، به آفرینشی با کارکردهای کاملاً جدید تبدیل شده است؛ عکاسی و سینما بهترین نمونه‌های این کارکرد جدیدند» (Benjamin, 1999: 225). متون بنیامین بیانگر اهمیت فیلم و عکس از بین سایر هنرها نزد اوست. بنیامین دربارهٔ سینما می‌گوید: «کارکرد فیلم تربیت انسان به‌منظور واکنش‌های لازم در مواجهه با دوربین عظیمی است که هر روز مقابل آن، زندگی خود را نقش‌آفرینی می‌کنند»؛ درواقع «مهمترین کارکرد اجتماعی فیلم برقراری تعادل بین انسان و این دوربین ناظر و حاکم بر جهان است» (Hansen, 2012: 79). از این‌رو، پژوهش در حیطهٔ هنر برای نگارندهٔ پژوهش حاضر نیز به حوزهٔ سینما معطوف شد. هدف ما بررسی و تحلیل سینمای عباس کیارستمی با تطبیق بر چارچوب فلسفی والتر بنیامین در باب زبان در راستای شناخت مؤلفه‌های مشترک بین آنهاست. سینمای کیارستمی که سویهٔ دیگر این پژوهش است، از منظر زبان‌شناختی و بیان حقیقت برای پژوهشگر تداعی‌گر مفاهیم بنیامین در این باب است. در پژوهش پیش رو قصد داریم این شباهت‌ها را بررسی و تحلیل کنیم. به نظر می‌رسد کیارستمی معتقد است رابطهٔ ظریفی بین سکوت و حقیقت وجود دارد. همچنین حسی شاعرانه در حرکت سکوت بین دنیای خیالی یک فیلم و زندگی واقعی مخاطب وجود دارد. شاعر آلمانی مارگوت بیکل[1] شعری دارد با عنوان «سکوت پر از ناگفته‌هاست». این شعر زیرمتن‌های چندلایهٔ عاشقانه، فرهنگی و سیاسی دارد که با توجه به ریشه‌های فرهنگی و شرایط اجتماعی ایران، می‌تواند به بهترین وجه بیانگر کارهای کیارستمی باشد: «سکوت سرشار است از ناگفته‌ها/ کارهای انجام‌نشده/ اعترافات به عشق‌های ناگفته/ و شگفتی‌های بیان‌نشده/ حقیقتِ ما پنهان شده در سکوت ما/ سکوت من و سکوت تو.» (Tabarraee, 2013: 10). این همان چیزی است که کیارستمی در فیلم‌هایش بر آن تأکید داشت و تأثیر به‌سزایی داشت در شکل‌گیری موج نوی سینمای ایران. این در حالی است که سؤال اصلی ما این است که «آیا می‌توان شباهت‌های میان نظریات زبان بنیامین و زبان سینمایی کیارستمی را به عنوان تأثیر مستقیم یا تصادفی تحلیل کرد؟»

۲- پیشینهٔ پژوهش

۲-۱: پیشینهٔ تجربی

سابق بر این، پژوهش‌های متنوعی بر آرای والتر بنیامین در باب نظریهٔ زبان انجام نگرفته، جز چند مورد معدود که بارزترین آنها مقالهٔ جفرودی و همکاران (۱۳۹۱) است با عنوان «*والتر بنیامین: اصالت زبان و نقش آن در نقد و نظریه ادبی-هنری*» و به اصالت زبان و نقش آن صرفاً در نقد و نظریه پرداخته است. از سویی دیگر، موضوع زبان در ارتباط با سایر موضوعات از منظر بنیامین کمابیش لابلای متون سایر پژوهش‌ها مشاهده می‌شود، از جمله مقالهٔ «*زیبایی‌شناسی انتقادی، تمثیل و گسست تاریخی از تجربهٔ رنج؛ تأملی در فلسفهٔ هنر والتر بنیامین*» به کوشش افراسیابی و همکاران (۱۳۹۴) و مقالهٔ «*تغییرات در تجربه و کارکرد اثر هنری در دوران تکنولوژی از دیدگاه والتر بنیامین: با تأکید بر جستار اثر هنری در دوران بازتولیدپذیری تکنیکی آن*» نوشتهٔ رمضانی-بارکوسرا (۱۳۹۲)؛ حال‌آن‌که اهمیت زبان نزد بنیامین مغفول مانده و به مقالهٔ زبان‌شناسی الهیاتی او «*دربارهٔ زبان به‌طور کلی و دربارهٔ زبان انسان*» که یکی از برجسته‌ترین آثارش است کم‌تر پرداخته شده است. علاوه بر این، بررسی مسئلهٔ زبان و رویکرد زبان‌شناسانهٔ کیارستمی به عنوان یک فیلم‌ساز مؤلف نیز چندان مورد پژوهش پژوهشگران قرار نگرفته است، به جز مواردی اندک با رویکردهایی غیر از رویکرد پژوهش حاضر، از جمله مقالهٔ فخریان لنگرودی (۱۴۰۱) با عنوان «*مراتب واسازی زبان و بیان در سینمای کیارستمی؛ مطالعه موردی: فیلم شیرین*» که فقط روی یک فیلم کیارستمی تمرکز دارد و بر اساس آرای ژاک دریدا[2] با رویکرد نشانه‌شناسانه و ساختارگرایانه است؛ همچنین مطالعهٔ روحانی و فیاضی‌کیا (۱۳۹۷) با عنوان «*واکاوی نسبت میان گفتن و دیگری در سینمای کیارستمی از منظر آرای امانوئل لویناس*» و مطالعهٔ دیگری با رویکردی پدیدارشناسانه توسط شکرالله‌پور و همکاران (۱۴۰۰) با عنوان «*ساختارهای روایی با رویکرد نشانه‌شناسی: فیلم‌نامهٔ مشق شب*». از این رو، نگارنده بر آن شد به مداقهٔ آثار کیارستمی بر پایه‌های اندیشهٔ بنیامین در باب زبان بپردازد و در پی بررسی‌های دقیق‌تر وجوه اشتراکی در این زمینه نیز

[1] Margot Bickel
[2] Jacques Derrida

مشاهده شد و پژوهشگر را مصمم ساخت تا طی بازنمایی آنها خطوط ربط بیشتری بیابد و دریابد که آیا کیارستمی از بنیامین متأثر بوده است یا خیر؟

۲-۲: ملاحظات نظری

دیوید بوردول[1] نظریه‌پرداز فیلم و تاریخ‌نگار آمریکایی دربارهٔ کیارستمی گفته است: «کیارستمی آزمونگرِ دوربین‌های قابل‌حمل وارهولی[2] (فیلم *دَه* تولید ۲۰۰۲ و فیلم *پنج* تولید ۲۰۰۳ تقدیم‌شده به اوزو[3]) فیلم‌هایی می‌سازد که روایتگر زندگی مردم عادی است. چه کسی در دنیای غرب پیش‌بینی می‌کرد که روزی سینماگری اومانیست[4] و فرمالیست[5] ظهور کند که از قضا ایرانی باشد؟» (Bordwell, 2007: 162). ژان‌میشل فرودن[6] (۲۰۰۱) منتقد سینما نیز معتقد است: «زبان فارسی لطیف و آهنگین است، اما هیچ‌کس نمی‌تواند به رازآلودی کیارستمی سخن بگوید. ریتم زبان او، لبخند صادقانه اما محتاطانه و نگاه دقیقش از حضور یک کارگردان بزرگ پشت دوربین حکایت می‌کند. هرگز نمی‌توان از کنار او ساده گذشت. او کارش را با داستان‌های سادهٔ کودکانه آغاز کرد، سیستم بازنمایی جامعه را زیر سؤال برد و با اولین فیلمش، «*نان و کوچه*» تسلط خود را بر کار نشان داد. استفادهٔ او از سینما به‌نحوی بود که به کُنه رسانه راه یافت: تلاقی تصویر دقیق واقعیت و خلق سبک شخصی خود» (Frodon, 2001: 217-218). کیارستمی همواره مورد توجه منتقدین جهانی بوده است، به‌نحوی‌که مجلهٔ معتبر «*کایه دو سینما*»[7] که در سال ۱۹۵۱ توسط آندره بازن[8] بنیان گذاشته شد مدخل ویژه‌ای به او اختصاص داده؛ حال‌آن‌که کمتر سینماگری چنان پروندهٔ مفصلی در این مجله دارد. این مدخل در سال ۱۹۹۵ به چاپ رسید (منصوری، ۱۴۰۰: ۱۰). از سوی دیگر، کیارستمی هنرمندی بود که آثارش نمایانگر عالی‌ترین ویژگی‌های سینمای موج نوی ایران بود و با درگذشتش منتقدان مطرح سینمای جهان نیز به‌سرعت به جای خالی این فیلم‌ساز مستقل پی‌بردند. در میان آنها می‌توان از جاناتان روزنبام[9] و گادفری چشایر[10] نام برد که از شاهکارهایی همچون «*کلوزآپ*» و «*سه‌گانهٔ کوکر*» (*خانه دوست کجاست؛ زندگی و دیگر هیچ؛ زیر درختان زیتون*) همواره تحسین کرده‌اند (Sterritt, 2016: 784). همهٔ این موارد تأکیدی است بر اهمیت پژوهش بر آثار کیارستمی. پژوهش حاضر، با بهره‌گیری از متون فارسی و غیرفارسی، قصد دارد با تشریح مبانی فکری بنیامین و تطبیق آنها بر آثار کیارستمی به جست‌وجوی مؤلفه‌های مشترک آنها پرداخته و نهایتاً اندیشهٔ بنیامین در باب نظریهٔ زبان را در چشم‌انداز کیارستمی بازنمایی کند.

۳- روش پژوهش

این پژوهش با استفاده از منابع مکتوب کتابخانه‌ای و اسنادی به روش توصیفی- تحلیلی انجام شده است که طی آن پژوهشگر به بررسی تطبیقی و تحلیل مؤلفه‌های هم‌سو در باب زبان بین اندیشهٔ والتر بنیامین و کیارستمی پرداخته است. در ابتدا بررسی آرای بنیامین در باب زبان صورت گرفت و به‌طور موازی آرای کیارستمی نیز در همین زمینه طی مرور مصاحبه‌ها، نقدها و آثار سینمایی او بررسی شد. سپس با استقرای آنها از متون، اشتراکاتی در مبانی فکری بنیامین و آثار کیارستمی در حوزهٔ زبان حاصل شد؛ از جمله سعی در تصویری‌کردن زبان از سوی بنیامین که در «*خیابان یک‌طرفه*» بر آن تأکید داشت، در حالی‌که این رویکرد در فیلم «*شیرین*» وجود دارد یا تأکیدی که بنیامین در رسالهٔ «*دربارهٔ زبان*» بر سکوت داشت و نمونه‌های بارز سکوت که در «*باد ما را خواهد برد*» و «*زیر درختان زیتون*» می‌بینیم و همچنین فیلم‌های «*۲۴ فریم*» و «*پنج*» که انتخاب سکوت و تصویری‌کردن زبان در آن به‌وضوح مؤید مضامین بنیامین در باب سکوت و تصویری‌کردن زبان است. در ادامه، شرح عناصر سازندهٔ چارچوب کلی اندیشهٔ بنیامین در باب نظریهٔ زبان و متناظر آنها در بیش از ده فیلم کیارستمی مورد بحث و بررسی قرار می‌گیرد.

[1] David Bordwell
[2] Warholian
[3] Ozu
[4] humanist
[5] formalist
[6] Jean-Michel Frodon
[7] Cahiers du Cinéma
[8] André Bazin
[9] Jonathan Rosenbaum
[10] Godfrey Cheshire

٤- تحلیل یافته‌ها

- اهمیت زبان نزد والتر بنیامین

جان کلام فلسفهٔ زبان بنیامین گذار از کارکرد ابزاری و واسطه‌مند زبان به وجه رسانه‌ای و درون‌ذاتی زبان است. از این حیث در برابر سویه‌های مرسوم نگرش به زبان در میان هم‌عصران خود قرار می‌گیرد. زبان ابزار نیست، رسانه است و مضامین ذهنی نه از طریق زبان، بلکه در زبان متجلی می‌شوند (بنیامین، ۱۳۸۰: ۴). بنیامین حتی درک خود از فلسفه را حول نظریهٔ زبان بسط می‌دهد. از نظر بنیامین، حقیقت، اساساً زبانی است. او در نامه‌ای به هوگو فون هافمانستال[1] در سال ۱۹۲۴ نوشت: «هر حقیقت خانه‌ای دارد که جایگاه اجدادی‌اش در زبان است». بنیامین در همان نامه ادعا کرد که تنها فلسفه می‌تواند این حقایق اجدادی را آشکار کند. بنابراین، می‌توان شرایط شکل‌گیری فلسفه را نیز برای بنیامین درک کرد. او به حقیقت علاقه دارد و مسیرش به سوی حقیقت، زبان است. درواقع برنامهٔ بنیامین برای فلسفه را می‌توان به این صورت خلاصه کرد: فلسفه باید «زبان ناب را احیاء کند» (Zulick, 2016: 3). همان‌طور که گادامر می‌گوید: «ما تنها درون یک زبان می‌توانیم بیندیشیم و درست همین موطن‌داشتنِ تفکرمان درون یک زبان رازوارگی بنیادینی است که زبان به تفکر می‌بخشد»، بنیامین نیز در همین راستا اظهار می‌کند که «هر تجلی یا بیانی از حیات ذهنی انسان را می‌توان به‌منزلهٔ نوعی زبان فهمید. هیچ رخداد یا شیئی، نه در طبیعت بی‌جان و نه در طبیعت جاندار وجود ندارد که به‌طریقی در زبان شرکت نجوید، زیرا هم‌رسانی و انتقال محتوای معنوی هر یک از چیزها جزئی از ذات آن است» (امینی، ۱۴۰۲: ۱۰۲). به زعم بنیامین، فیلسوف وحدت کاذب جهان تجربی را می‌زداید و به‌وسیلهٔ مفهوم، آن را در اجزایش حل می‌کند تا تصویری از جهان ایده‌ها به‌شکل صورت فلکیِ این اجزا ظاهر شود. امکان چنین تفسیری از جهان در نظم ایده‌ها، در زبان و تاریخ استوار است. در واقع، زبان و تاریخ به‌مثابهٔ رسانه‌های تفکر فلسفی عمل می‌کنند (Truskolaski and Sieber, 2017: 7).

در طول حیات فکری بنیامین، زبان و تاریخ دو مضمون اساسی و در هم تنیده‌اند. به‌طورکلی در اندیشهٔ بنیامین با تمایزی سه‌گانه در بحث زبان مواجه‌ایم: ۱. زبان الهی که همان کلمهٔ خلاق خداوند است و در آن وجود و زبان یکی است؛ ۲. زبان آدم ابوالبشر پیش از هبوط که همان زبان نام‌هاست و به عقیدهٔ بنیامین در این سطح از زبان، شناخت الهی از چیزها به‌واسطهٔ نامگذاریشان به آدم عطا می‌شود؛ ۳. زبان‌های طبیعی پس از هبوط آدم که محصول آشفتگی و تکثر زبان است. در این سطح از زبان رابطهٔ بی‌واسطهٔ نام‌ها و چیزها از دست رفته و «دلالت» و «معنا» به وجود آمده است. از دید بنیامین، ترجمهٔ زبان‌های طبیعی به یکدیگر به‌میانجی زبان ناب صورت می‌گیرد که همان زبان قبل از هبوط است، زبانی که دیگر به اسامی حقیقی آن دسترسی نداریم (بنیامین، ۱۳۹۹: ۴-۳). تمام زبان‌ها تصریفی از ذات واحدی هستند مربوط به آدم ابوالبشر (ایگلتون[2]، ۱۳۹۷: ۱۶۷). بنیامین مهم‌ترین مقاله‌اش در باب نظریهٔ زبان یعنی «*دربارهٔ زبان به‌طورکلی و دربارهٔ زبان انسان*» را با اشاره به پیوند میان «آفرینش» و «کنش نام‌گذاری» آغاز کرده است. همان‌طورکه در آیین کابالا و توراتی رابطهٔ اصلی و بنیانی، مناسبت میان نام و چیزها دانسته شده است، بنیامین نیز همچون پیروان آیین کابالا[3] در بحث از رابطهٔ هستی و کلمه معتقد است که معنا در زبان تحقق می‌یابد و نه به وسیلهٔ زبان (بنیامین، ۱۳۶۶: ۳۲). او در این مقاله با تردیدی رادیکال در مورد ظرفیت زبان انسانی برای انتقال معنا سخن می‌گوید و قائل به دو نوع زبان مختلف است: یک زبان ممتاز و ذاتی که در بهشت به انسان داده شده و بر اساس آن انسان قدرت نام‌گذاری را به‌دست‌آورد - قدرتی که نشئت‌گرفته از نامگذاری اولیهٔ خداوند است - و زبان دیگری که از یک «مفهوم بورژوازی» می‌آید و در آن، زبان یا کلمات فقط در خدمت انتقال اطلاعات در مورد چیزهای خارج از خود زبان است. از نظر بیامین هبوط از بهشت در واقع سقوط زبان است: «تولد کلام انسانی» (Benjamin, 2008:167). «و خدا گفت روشنایی بشود و روشنایی شد؛ و خدا روشنایی را از تاریکی جدا کرد؛ و خدا روشنایی را روز نامید و تاریکی را شب» (Zulick, 2016: 15). خداوند این‌گونه می‌نامد و می‌آفریند و اعتبار آدم بهشتی نیز به همین نامیدن است که انعکاسی از کلام خداست. در بهشت، آدم و حوا به زبان اشیاء گوش فرامی‌دادند و بر اساس شناختشان از اشیاء، نام مناسبی برایشان برمی‌گزیدند و بدین‌وسیله بازتاب کلام

[1] Hugo von Hofmannsthal
[2] Terry Eagleton

[3] Kabbalah

خدا بودند. اما زبان هبوط دیگر به زبان اشیاء و کلام نهفتهٔ خدا در آنها گوش نمی‌سپارد. پس از هبوط، انسان برای اشیائی که می‌شناسد، اما درواقع قراردادی‌اند، نام‌هایی می‌آفریند. زبان پس از هبوط، پیوندی ضعیف و قراردادی بین انسان و جهان ایجاد می‌کند (Ibid.: 63). انسان است که نام‌گذاری می‌کند و زبان ناب از طریق او سخن می‌گوید. درک تمام طبیعت تا آنجا که خودش را نشان می‌دهد از طریق زبان است و درنهایت از طریق انسان. از این‌رو، انسان حاکم بر طبیعت است و می‌تواند برای اشیاء نام بگذارد. او فقط از طریق وجود زبانی اشیاء می‌تواند به شناخت اشیاء برسد؛ از طریق نام. خلقت خدا نیز زمانی کامل می‌شود که اشیاء نام خود را از انسان گرفته باشند (Benjamin, 1986: 318-319). نظریهٔ زبان بنیامین ناظر بر آن است که زبان فراتر از کنش ارتباطی انسانی است. به‌زعم بنیامین چیزها فقط در زبان بیان می‌شوند و جوهر زبانی اشیاء زبان آنهاست (Costa, 2020: 273).

تفاوت مهمی بین زبان اشیاء و زبان انسان وجود دارد: وجود زبانی اشیاء همان زبان آنهاست. حال اگر این گزاره در مورد انسان اطلاق شود به این معناست که وجود زبانی انسان، زبان اوست که بیانگر این است: انسان با زبان خود با وجود ذهنی خود ارتباط برقرار می‌کند، اما زبان انسان از طریق کلمات است. بنابراین انسان وجود ذهنی‌اش را با نام‌گذاری همهٔ چیزهای دیگر انتقال می‌دهد. بنابراین این وجود زبانی انسان است که چیزها را نام‌گذاری می‌کند. اشیاء و موجودات در طبیعت «با انسان» ارتباط برقرار می‌کنند، اما «در نام‌گذاری، وجود ذهنی انسان با خدا ارتباط برقرار می‌کند» (Rochlitz, 1996: 12). با این حال، در قلمرو انسان کلام محدود و «بی‌آوا» است در «جادوی خاموش اشیاء». شأن انسان نیز انعکاس کلام مطلق و خلاق خداوند است در «نام‌ها» در آستانهٔ بین زبان متناهی و نامتناهی؛ نام‌هایی که او به چیزها می‌دهد و از آنها می‌گیرد، ممکن است بازتابی از کلام الهی باشد، اما نام‌گذاری باعث قرب انسان به خدا شده و شیوهٔ خاص وجودی خود را تعیین می‌کند؛ «از بین همهٔ موجودات، تنها انسان است که بر همنوع خود نام می‌گذارد و تنها کسی است که خدا بر او نام ننهاد». نام‌گذاری سرنوشت خاص انسان است (Benjamin, 1986: xxiii). وقتی کتاب مقدس بیان می‌کند که «خداوند نفَس خود را در انسان می‌دمد» در حقیقت، زندگی، ذهن و زبان را نیز شامل می‌شود (Benjamin, 1978: 321). از این رو، زبان خود را به ابژه‌های تجربی محدود نمی‌کند، زیرا در خدمت هدف وحی است و برای اولین بار توسط خداوند در انسان دمیده شده است تا امور غیرمادی، غیرقابل‌بیان و بیان‌نشده را بیان کند. بنابراین زبان غیرمادی است و به وجود ذهنیِ زبانی اشیاء اشاره دارد، یعنی مفاهیم ذهنی آنها مدنظر است، نه یک شیء یا مرجع خارجی. بنابراین، زبان غیرمادی و صرفاً ذهنی است و کارکرد وحی را دارد که عبارت است از افشای ماهیت الهی اشیاء و معنای الهی آنها برای انسان. خداوند زبان را در انسان دمید تا وحی و بینشی تجربه کند نسبت به وجود الهیِ زبانیِ اشیائی که خداوند نام‌گذاری کرده؛ بدین ترتیب انسان از طریق کلام و کتاب مقدس افشای حقایق برتر و راه‌های رسیدن به خدا را تجربه می‌کند (Chin-Yi, August 2016: 921). بنیامین زبان را امری متافیزیکی توصیف می‌کند که بر اساس کتاب مقدس منشاء الهی دارد. وحی از طریق فرآیند نام‌گذاری تکمیل می‌شود. انسان از طریق نام‌گذاری اشیاء به ماهیت الهی اشیاء دسترسی می‌یابد و با نام‌گذاری فرآیند الهی آفرینش را تکمیل می‌کند؛ در نتیجه با ایجاد واحدهای مفهومیِ تشکیل‌دهندهٔ زبان بر اشیاء مسلط می‌شود. از این‌رو، زبان به‌جای این‌که به‌عنوان مرجعی برای یک شیء خارجی عمل کند، در زنجیره‌ای از مفاهیم به خودش اشاره دارد. به این ترتیب، زبان امری الهی است شامل مجموعه‌ای از موجودات متافیزیکی الهی از طریق مفهوم و نه ارجاع به یک شیء (Chin-Yi, June 2016: 1163). با نام‌گذاری انسان بر چیزهای موجود در جهان، شناخت تجسم یافت. زبان انسانی به علت ویژگی گفتاری‌اش از دیگر زبان‌ها متمایز شد: در گفتارِ انسانی این خودِ واقعیت انتقال‌پذیری است که انتقال می‌یابد (اشتاین، ۱۳۸۲: ۳۷) و انسان از زبان به‌عنوان یک ابزار ارتباطی بین انسان‌ها بهره گرفت. در عین حال، زبان برای بنیامین همان رکنی است که کارش دادن روح یا بُعد معنوی در تمام عرصه‌های فنی، هنری، قضایی یا دینی است. به گمان او ماهیت روحی و معنوی انسان نه با زبان، بلکه در زبان منتقل می‌شود. در نتیجه، همواره چیزی ناگفته می‌ماند، زیرا چنین ماهیتی فقط تا حدودی نقل‌پذیر است. زبان رسانهٔ چنین پیامی است (برودرسن[1]، ۱۳۹۱: ۸۳).

[1] Momme Brodersen

از نگاه بنیامین، بیان تنها زمانی کاملاً به‌صورت یک زبان قابل‌فهم است که گوهری کامل باشد و آن در صورت زمینی زبان، کامل نیست، مثلاً زبان آلمانی به هیچ‌رو بیان تمامی آن چیزی نیست که ما باید به وسیلهٔ آن چیزی را بیان کنیم، بلکه بیان فوری یک گوهر فکری است که به وسیلهٔ آن مبادلهٔ این گوهر فکری صورت می‌گیرد. گوهر فکری در یک زبان راه را به ارتباط می‌گشاید و نه توسط آن و از خارج با گوهر زبان‌شناسانه یکی نیست؛ فقط تا آن حدی که می‌تواند راه ارتباط مبادلاتی را بگشاید با آن یکی می‌شود. طبق این خوانش، زبان مفهومی گوهری و همپای هستی است و عارضی نیست؛ حال‌آن‌که به‌هنگام آفرینش، نیرویی با نام‌بردن هر چیز می‌توانست آن را بیافریند، اما در زندگی زمینی هرکس با نام‌بردن از چیزی می‌تواند آن را با خود مرتبط سازد، یعنی به‌جای آن‌که ماهیت را بیافریند به تفسیر و تأویل می‌پردازد (بنیامین، ۱۳۶۶: ۳۲). اگر چیزی خارج از زبان وجود داشته باشد، انسـان هرگز نمی‌تواند آن را بشناسـد، زیرا برای ما مفهـوم خارج از زبان وجـود ندارد (Zulick, 2016: 6).

و اما در مورد ارتباط زبان و تاریخ، بنیامین در مقاله‌ای در باب ترجمه مطرح می‌کند که هیچ‌چیز هرگز نمی‌تواند از افق تاریخ فراتر رود. او حتی رابطهٔ بین زبان‌های انفرادی را نیز از این قاعده مستثنی نمی‌کند: «چگونه می‌توان به رابطهٔ دو زبان جدای از یک رابطهٔ تاریخی پی‌برد؟» (Pfau, 1988: 1083). به گفتهٔ بنیامین، تمام زبان‌های تاریخی بر زبان ناب دلالت می‌کنند. زبان ناب همان مدلول در هر زبانی است؛ آنچه هر زبانی قصد گفتنش را دارد. اما از سوی دیگر، زبان ناب خود بر هیچ چیزی دلالت نمی‌کند؛ نمی‌خواهد چیزی بگوید و در آن هر معنا و قصدی به پایان می‌رسد. از این‌رو، تمام زبان‌ها قصد گفتن کلمه‌ای را دارند که بر هیچ چیز دلالت ندارد (بنیامین، ۱۳۹۹: ۲۹). «کل خویشاوندی فراتاریخی زبان‌ها عبارت است از این‌که در بطن هر زبانی به مثابه یک کل قصدی نهفته است -که با این حال یک زبان منفرد به خودی خود نمی‌تواند بدان دست یابد، بلکه تنها به لطف تمامیتِ قصدهای یکایک زبان‌ها که مکمل یکدیگرند قابل‌دستیابی است: زبان ناب.» بنابراین آنچه در هر زبانی بیان‌ناپذیر و بیان‌نشده باقی می‌ماند، دقیقاً همان چیزی است که هر زبانی بر آن دلالت می‌کند و قصد گفتنش را دارد: زبان ناب، کلمهٔ بی‌بیان (همان: ۳۰ و ۷۶-۷۵). بر این اساس برای بنیامین قرابت به کلمهٔ بی‌بیان یا وجه بیان‌ناپذیر هر زبان دغدغه‌ای مهم و نقطهٔ عطف در کشف معنا است. پس عجیب نیست که از نظر او مهمترین مَنِش یا خصلت بیانگر زبان، «منش اداگونهٔ» آن، یعنی همان حلقهٔ رابط میان زبان آدمی و حیوانات باشد. بنیامین معتقد است کهن‌ترین ساختار نحوی زبان متشکل از اداها و اشارات‌اند، نه میمسیس[1] ارسطویی؛ و همچنین آن را واقعیتی برآمده از حس و سازندهٔ کمال زبان معرفی می‌کند و بدین نکته اشاره دارد که زبان گفتاری و نوشتاری هرگز به کمال زبان اشارت یا زبان اداگونه دست نمی‌یابند و زبان هنرهای گوناگون تنها در برگردان خود به زبان اشارت معنا می‌یابد؛ و در یک کلام او برای قرابت به کلمهٔ بی‌بیان، منش بیانگری زبان را اصل و منش ارتباطی آن را فرع در نظر می‌گیرد (بنیامین، ۱۳۶۶: ۳۵-۳۴).

بنیامین در مقالهٔ *«اثر هنری»* به بی‌واسطگی درک فیلم اشاره می‌کند. او کار فیلم‌ساز را به جراح تشبیه می‌کند که مستقیماً وارد جان آدمی می‌شود. از سوی دیگر، او زبان را ابزاری بی‌واسطه می‌داند برای برقراری ارتباط و معتقد است این‌که «زبان، بی‌واسطگیِ همهٔ ارتباطاتِ ذهنی است، مسئلهٔ اساسی نظریهٔ زبانی است و اگر کسی بخواهد این بی‌واسطگی را جادو بنامد، مسئلهٔ اصلی زبان، جادوی آن است» (Ross, 2015: 133). علاوه بر این، بنیامین به سینمای سرگئی آیزنشتاین[2] اقبال نشان می‌داد، چرا که در آستانهٔ ورود سینما به عصر ناطق، آیزنشتاین نمی‌خواست فیلم را به تصرف زبان درآورد، بلکه به دنبال این بود که فیلم را زبان کند و ترکیبِ متفاوتی از عناصر سمعی و بصری به دست دهد (روحانی، ۱۳۹۷: ۳۰). نکتهٔ قابل‌تأمل دیگر در نگاه بنیامین اهمیت به نشانه‌ها و علایم و اولویت آنها بر کلمات است. در این‌جا تأکید او را حتی در اولویت آموزش یا یادگیری بصری بر یادگیری متنی‌گفتاری می‌بینیم به نحوی‌که می‌گوید: «تجربیات در آموزش بصری[3] از این واقعیت ناشی می‌شود که به‌نظر می‌رسد یک سیستم نشانه‌ای استاندارد و بی‌کلام جدید در حوزه‌های مختلف زندگی امروزی از جمله علایم راهنمایی و رانندگی، هنر و آمار در حال ظهور است. این امر در یک شعار خلاصه می‌شود: زنده باد علایم؛ مرگ بر کلمات!» مقالـهٔ *«تاریخچهٔ کوتاه عکاسی»* نیـز بر نقش عکاسـی به‌عنـوان «راهنمای آموزشی» برای زندگی مدرن تأکید می‌کند(Benjamin, 2008: 13) . از سوی دیگر،

[1] Mimesis
[2] Sergei Eisenstein
[3] Anschauungsunterricht

فلسفهٔ زبان بنیامین به‌طرز شگفت‌آوری به نظریه‌های معاصر استناد معنا[1] نزدیک است که معتقدند معنا از طریق عامل-رابط[17] در محیط، یعنی بدون میانجی‌گری گفتمانی، مستقیماً درک می‌شود. در این دیدگاه، کاربرد زبان فرآیند فعالی از خلق معناست که به عاملی توانا و قرارگرفته در موقعیت، پتانسیل‌های ویژه‌ای می‌دهد برای کنش بیشتر (Procyshyn, 2014: 368). بنابراین، نشانه‌ها و نمادها برای بنیامین حائز اهمیت هستند و این چیزی است که آشکارا در آثار کیارستمی نیز می‌بینیم، چنان‌چه جاده یکی از بارزترین نمادهایی است که به‌کار می‌گیرد؛ به‌نحوی‌که تار و پود پردهٔ سینمایی کیارستمی تنیده شده با تصاویری از راه‌ها، جاده‌های پرپیچ‌وخم، مسیرهای زیگزاگی و سفرهای استعاری. این جاده‌ها، چه زیر گنبد مینای ایران گسترده شوند و چه از میان کوچه‌های باریک یک روستای کوچک بگذرند، اهمیتی بسیار فراتر از حضور مادیشان دارند. جاده به‌مثابهٔ یک نشانهٔ فلسفی، مفهومی است که از وجود فیزیکی خود فراتر رفته و معنای نمادین عمیقی به خود می‌گیرد. در فلسفه و ادبیات، جاده اغلب نشان‌دهنده سفری است، فیزیکی و در عین حال استعاری در طول زندگی افراد (Soleimanizadeh, 2023).

با چنین رویکردی بنیامین در واقع 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، هنرمند امکان تجربه‌های متفاوت درون‌زبانی را برای مخاطب باقی گذارده و به نوعی به حس تخیل او کمک می‌کند (افراسیابی و ممبینی، ۱۳۹۴: ۳۷). بنیامین حتی تجربه را امری زبانی می‌داند و معتقد است هیچ رویدادی، چه در طبیعت جاندار و چه بی‌جان، وجود ندارد که به نحوی در زبان مشارکت نداشته باشد. این امر به‌طور ضمنی اشاره دارد که کل تجربه- شامل ادراک حسی- اساساً زبانی است، ضمن این‌که کل زبان بشری- شامل نوشتن- ذاتاً بیانگر و آفرینشگر است. به عبارت دیگر، زبان از یک‌طرف حس‌یاب است، یعنی ابژهٔ (عین) تجربه را به حواس درمی‌آورد و از طرف دیگر، بیانگر احساسات درونی سوژه (ذهن) است. در نتیجه، سوژه و ابژه هر دو در وجه زبانی‌بودن مشترک‌اند (رمضانی‌بارکوسرا، ۱۳۹۲: ۲۵). بنیامین حتی سعی در تصویری‌کردن زبان داشت؛ بنابراین تجربه برای او در نسبت نزدیک‌تری با امر دیداری قرار گرفت (همان: ۲۶). این سعی در تصویری‌کردن زبان از سوی بنیامین در کتاب *«خیابان یک‌طرفه»* کاملاً مشهود است. او در این کتاب قطعه‌ای دارد با عنوان «فروشگاه تمبر» که از ترکیب نمادین تصویر و متن روی تمبر سخن به میان می‌آورد. بنیامین در این اثر عمداً از سبک تخیلی در نوشتار خود استفاده کرد، مبنی بر این‌که تصاویر در ذهن می‌توانند اراده را زنده کنند، به‌گونه‌ای که کلماتِ صرف نمی‌توانند چنین کنند. او صراحتاً می‌گوید: «هیچ ارادهٔ کاملی بدون تخیل تصویری وجود ندارد». (Streeter, 2018: 3-4).

۲: اهمیت زبان نزد کیارستمی و مَنش اداگونهٔ سینمای او

در اندیشه و آثار کیارستمی می‌توان بارقه‌هایی از قرابت و شباهت با نظریهٔ زبان بنیامین را از دو منظر مشاهده کرد. اول، اظهارات خود کیارستمی دربارهٔ اهمیت زبان اشاره و تصویر نسبت به واژه که شامل توصیفاتی مشترک با توصیفات بنیامین در این خصوص است؛ به‌خصوص آن‌که کیارستمی در سخنانش گریزهایی به کتاب مقدس و عقاید مسیحی می‌زند که خود این مسئله پیوند اندیشهٔ او را با نظریهٔ زبان بنیامین قوت بیشتری می‌بخشد؛ و دوم، بازتاب این مفهوم در آثار سینمایی اوست که به صورت تحلیلی به واکاوی آن خواهیم پرداخت. این مؤلفه‌ها در کل سینمای کیارستمی از آغاز تا واپسین اثرش جاری است و برای اجتناب از اِطناب به رویکرد کیارستمی در فیلم‌های *«نان و کوچه»*، *«راه حل یک»*، *«همسرایان»*، *«کلوزآپ»*، *«پنج»*، *«شیرین»*، *«کپی برابر اصل»*، *«ده»*، *«طعم گیلاس»*، *«زیر درختان زیتون»*، *«مسافر»*، *«باد ما را خواهد برد»* و *«۲۴ فریم»* می‌پردازیم.

معرفت زبان همهٔ قدرت خود را مدیون توانایی ارتباطی خود است و این ارتباط فقط در گرو واژگان و زبان کلامی نیست. شاید تفاوت در این است که کلام فریاد آشکار است، اما تصویر فریاد خاموش. آیا هیچ‌وقت از خود پرسیده‌ایم که تصویر و کلام کدام یک بر ما تأثیر بیشتری دارند؟ زبان کلامی آنچه را ابتدا دیده می‌شود بیان می‌کند، پس کلام بیان غیرمستقیم است. تصویر

[1] نظریهٔ استناد (theory of affordances) آنچه را اشیاء عرضه می‌کنند مرتبط می‌داند با احتمالات رفتاری که از هر فرد سرمی‌زند. این نظریه «بیان می‌کند که دیدن اشیاء به این معناست که چگونه می‌توان با آنها تعامل کرد». جیمز جی.گیبسون (James J. Gibson)

سینایی، پریزاد؛ نصری، امیر؛ احمدی افرمجانی، علی اکبر (۱۴۰۴). سرشت و کاربست ارتباط غیرکلامی در سینمای عباس کیارستمی. *جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر*، ۷ (۴)، ۱-۱۴.

اما بیان مستقیم آنچه دیده می‌شود است. شاید کلام واسطه‌ای بین ما و دنیاست، اما تصویر ما را مستقیم با دنیا پیوند می‌دهد (شعیری، ۱۳۹۱: ۹). بدون‌شک این موضوع ذهن کیارستمی را نیز درگیر کرده بود که در ادامه به شرح آن می‌پردازیم.

کیارستمی در مجموعه اشعارش در کتاب «*گرگی در کمین*» صراحتاً به بیزاری‌اش از زبان و ترجیح زبان اشاره به زبان گفتاری چنین سروده است:

«بیزارم از زبان/ زبان تلخ/ زبان تند/
از زبان دستور/ از زبان کنایه/
با من به زبان اشاره سخن بگو» (کیارستمی، ۱۳۸۴: ۱۶۷).

او می‌گوید: «تصویر جان هر کاری است که من انجام می‌دهم. وقتی رویاهامان را به یاد می‌آوریم به تصاویر فکر می‌کنیم و نه واژگان. برداشت ما از جهنم و بهشت در وهلهٔ اول تصویری است و نه لغوی. تصویر فرشتگان و ابلیس حتی پیش از آن‌که نقش یا معناشان را بدانیم در ذهن ما نقش می‌بندد. وقتی بویی به مشام ما می‌رسد، بلافاصله به تصویری ترجمه می‌شود که در صندوقچهٔ ذهنی ما جای دارد، مثل بوی ماهی که تصویر دریا را در ذهن می‌آورد. وقتی به صحبتی که با کسی داشتم فکر می‌کنم، خاطرهٔ من از آن با تصویری از آن شخص آغاز می‌شود و مکانی که در آن گفتگو صورت گرفته بود و نه واژه‌ای یا اصطلاحی!» (کرونین[1]، ۱۳۹۵: ۱۶۰).

اگر منظور کیارستمی را از تصویر، معادل زبان اشارت و اداگونه که بنیامین به آن اشاره داشت در نظر بگیریم، سخن کیارستمی دربارهٔ اهمیت تصویر نسبت به واژه نزد او، به‌صورت کلی حاکی از آن است که احتمالاً او معتقد است واژه‌ها قادر نیستند تمام آن چیزی را که باید در زبان منتقل شوند انتقال دهند، بلکه صرفاً مَنِشی ارتباطی دارند و تصویر و زبان اداگونه منش بیانگری بیشتری نسبت به واژگان دارند و از این جهت در کاربرد زبانی مناسب‌ترند. این موضوع اساساً با نظریهٔ زبان بنیامین در ارتباط است و این‌طور حس می‌شود که گویی کیارستمی نیز مانند بنیامین در پی آن قطعهٔ گم‌شده‌ای از معناست که واژگان کلام زمینی، به خوانش بنیامینی کلمه، فاقد آن هستند؛ وجه بیان‌ناپذیر، کلمهٔ بی‌بیان. کیارستمی حتی در پایان یکی از کارگاه‌های فیلم‌سازی‌اش چنین عنوان کرد: «واقعیت این است که من همیشه در میدان تصاویر راحت‌تر بوده‌ام تا در میان واژه‌ها. اگر می‌توانستم چنین می‌کردم: می‌نشستم در پشت کلاس و در سکوت به شما سلسله‌ای از تصاویر را نشان می‌دادم، چه پرداختهٔ خودم باشد و چه دیگری. این کار را به‌جای سخن گفتن در مورد سینما می‌کردم» (همان: ۲۱۸). به دیگر سخن، او تصویر را پیش از کلمات، مادر تمام هنرها می‌داند و در تأیید نظرش به سخن ایتالو کالوینو[2] اشاره می‌کند که می‌گوید: «بهترینِ ادبیات، شعر، فیلم یا هنر آن است که حول تصویری واحد بچرخد» (چشایر، ۱۳۹۹: ۱۵۷).

سخنان کیارستمی در باب برتری تصویر نسبت به واژه، از دو سو به نظریهٔ زبان بنیامین مرتبط است: از سویی به جنبهٔ الاهی و گونهٔ پیشاهبوطی زبان و از سوی دیگر به اکمل بودن منش اداگونهٔ زبان نسبت به منش ارتباطی آن و کاربست این منش اداگونه در آثار وی. وقتی کیارستمی برای توجیه ایده‌اش دربارهٔ اهم بودن تصویر نسبت به واژه، مفاهیمی چون بهشت و جهنم یا فرشتگان و ابلیس را مثال می‌زند و فهم آدمی از آنها را تصویری می‌داند و نه لغوی، خوانش الهی و تقسیم‌بندی سه‌گانهٔ بنیامین از زبان را به یاد می‌آوریم. وقتی هم که به سخن کالوینو دربارهٔ بیان تصویری واحد از ادبیات، شعر، فیلم یا هنر اشاره می‌کند، می‌توان یافت که در اندیشهٔ کیارستمی نیز همچون بنیامین، قصد یکایک کثرات زبانی رسیدن به ترجمانی واحد است، چیزی که بنیامین بهترین شکل برای قرابت به آن را در زبان هنر و منش اشارت و اداگونهٔ آن می‌یابد و کیارستمی نیز با واژهٔ معادلِ تصویر از آن نام می‌برد. کیارستمی حتی به عبارت «در ابتدا کلمه بود[3]» در کتاب مقدس اشاره می‌کند و می‌گوید: «شاید با کلمه شروع شد، اما این کلمه در چه مکانی شکل گرفت؟ در زمین چه کسی ایستاده بود؟ چرا فیلم‌ساز بی‌واسطه و با تصویر شروع نکند؟ نمایش افکار، احساسات و داد و ستد بدون کلمه نه تنها ممکن است، بلکه در این‌جا تشویق می‌شود» (کرونین، ۱۳۹۵: ۱۶۲-۱۶۱). او صراحتاً اذعان دارد که در سینمایش زبان اشاره و غیرکلامی را نسبت به واژه ترجیح می‌دهد.

[1] Paul Cronin
[2] Italo Calvino
[3] آیهٔ اول انجیل یوحنا: «در آغاز کلمه بود و کلمه با خدا بود و کلمه خدا بود».

سینایی، پریزاد؛ نصری، امیر؛ احمدی افرمجانی، علی اکبر (۱۴۰۴). سرشت و کاربست ارتباط غیرکلامی در سینمای عباس کیارستمی. *جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر*، ۷ (۴)، ۱-۱۴.

اما این قرابت به نظریهٔ زبان بنیامین برای کیارستمی صرفاً نظری نیست، بلکه عملاً نیز در آثار او به‌طور خاص و ضمنی قابل‌لمس‌اند. کیارستمی سینمای خود را با فیلم صامت شروع می‌کند. در فیلم‌های صامت فاقد زیرنویس، تمام زبانِ فیلم، زبان اشارت و اداگونه است. اولین فیلم او، «*نان و کوچه*» فیلمی صامت است که معنا در آن به‌واسطهٔ زبان اداگونه و برقراری ارتباط بین بازیگر و حیوان حاصل می‌شود. این که کیارستمی اثر نخستین خود را صامت و با تکیه بر رابطهٔ بین حیوان و انسان می‌سازد، نشان‌دهندهٔ اهمیت و ارجحیت زبان تصویری به گفتهٔ خودش و زبان اداگونه به خوانش بنیامینی نزد اوست، چنان‌چه بازنمای این ایدهٔ بنیامین است که مهمترین منش یا خصلت بیانگر زبان، منش اداگونه‌اش یعنی همان حلقهٔ رابط میان زبان آدمی و حیوانات است. در فیلم صامتی دیگر به نام «*راه حل یک*» شاهد آنیم که با سلسلهٔ حرکات ایمایی بازیگر برای برقراری روابط انسانی و حرکات او از جمله غلتاندن لاستیک و دویدن به دنبال آن تا نقطه‌ای که ماشینش آن‌جاست، این زبان اداگونه به شکل بسیط‌تری نسبت به «*نان و کوچه*» قابل‌لمس است. میل به بیان با زبان غیرکلامی از ابتدا در آثار کیارستمی وجود دارد و در سه وجه قابل‌ردیابی است: اول، فیلم‌های صامت که اساساً زبانی اداگونه دارند. دوم، گریز ناگهانی او در میانهٔ صحنه‌های دیالوگ‌محور به سمت زبان اداگونه، مثلاً در اوایل فیلم «*کلوزآپ*» وقتی خبرنگار به خانهٔ خانوادهٔ آهنچی می‌رسد و به داخل خانه می‌رود، دقیقاً همان‌جایی که بیننده به‌شدت منتظر آن است که بفهمد چه اتفاقی در خانه می‌افتد، کیارستمی توجه او را به نماهایی فاصله‌انداز نسبت به داستان، یعنی گذر هواپیمایی در آسمان، غلت خوردن اسپری رنگ و همچنین شاخه گلی روی زمین معطوف می‌کند. در نهایت، سومین وجه زبان اداگونهٔ آثار کیارستمی مربوط به جایی است که نه تنها اثرش فاقد کلام و واژگان است، بلکه بازیگر را نیز از اثرش حذف می‌کند و صرفاً با تأکید بر طبیعت و نمایش تصویر طبیعت و عوامل طبیعی سعی در انتقال معنا می‌کند که در فیلم «*پنج*» شاهد آنیم. «*پنج*» به یک تجربهٔ فی‌البداههٔ شگرف در زمینهٔ رابطهٔ بین صدا و تصویر دست می‌زند (میرکتولی، ۱۳۹۴: ۶۴). فیلم «*پنج*» دعوتی است به سکوت و نگاه. کیارستمی در این فیلم به حذف عادت‌های معمول فیلم‌سازی پرداخته و معنای جدیدی از کارگردانی و بازیگری ارائه می‌دهد. «*پنج*» تأکید و توجهی است بر طبیعت: یک نگاه طولانی به قطعه چوبی بر آب، یک نگاه طولانی به اردک‌ها یا یک نگاه طولانی به ماه بر مرداب. این‌جاست که ارجحیت تصویر بر کلام، به معنای بنیامینیِ کلمه، خودنمایی می‌کند؛ همان چیزی که بنیامین سعی در تصویری‌کردن زبان داشت.

انتخاب سکوت یکی از شگردهای کیارستمی برای دوری از کلام و به‌کارگیری صرفاً تصویر است که نمونهٔ بارز آن فیلم «*همسرایان*» است. تیتراژ ابتدای فیلم در سکوت کامل روی یک صفحهٔ کاغذ نُت موسیقی بدون نت ظاهر می‌شود. به دنبال آن، کوچهٔ خالی با صدای زوزهٔ باد، نزدیک شدن کالسکه، صدای یورتمهٔ اسب و زنگولهٔ گردنش، صدای لق‌لق تخته‌های چوبی کالسکه و پیرمردی را می‌بینیم که بی‌تفاوت نسبت به صداها قدم می‌زند. او حتی کاملاً از هیاهوی بازار مسگرها غافل است، چرا که سمعک از گوشش بیرون افتاده است. در این‌جا همراه با کات تصویر، یک کات شنیداری با سکوت کامل داریم که گوش مخاطب به‌جای گوش قهرمان داستان قرار می‌گیرد و هیچ‌چیز نمی‌شنود (Tabarraee, 2013: 73). در طول فیلم، مخاطب جای قهرمان قرار می‌گیرد و با گذاشتن و برداشتن سمعک، صداها را گاه می‌شنود و گاه نمی‌شنود و سکوت در بیشتر فیلم غالب است. از سوی دیگر، لازم است به واپسین فیلم کیارستمی، «*۲۴ فریم*» نیز اشاره شود. انتخاب سکوت و تصویری‌کردن زبان یا فریاد خاموشِ تصاویر به‌جای کلام در این اثر، آشکارا مؤید مضامین بنیامین در باب سکوت و تصویری کردن زبان است. کیارستمی در این فیلم تصاویر را با کلمات تاخت می‌زند. کل فیلم در بی‌کلامی به‌سر می‌برد و نحوهٔ رخداد ۲۴ تصویر اعم از نقاشی و عکاسی بدون این‌که کلامی جاری شود، گویای روایت و چگونگی خلق آن لحظه در نقاشی یا عکس مربوطه است. تصویر اول نقاشی «شکارچیان در برف» پیتر بروگل[1] است و ۲۳ تصویر بعدی چشم‌اندازهای طبیعی از عکس‌های خود کیارستمی است و این‌که متصور شده برای هر عکس حدوداً چهارونیم دقیقه قبل و بعد از ثبتش چه اتفاقی ممکن است افتاده باشد.

کیارستمی فیلم‌سازی را به وجه سنتی با رویکرد کلیشه‌ای نمی‌بیند، بلکه همانند والتر بنیامین معتقد است «فیلم همانند هنر سنتی عمل نمی‌کند و خاص بودنش نیز به همین علت است. فیلم تجربهٔ زیبایی‌شناختی متعارف را دگرگون می‌کند» (زین‌العابدینی و محمودی بختیاری، ۱۴۰۲: ۲). این ساختارشکنی در ساخت فیلم را به‌وضوح در «*شیرین*» می‌بینیم. کیارستمی در

[1] Pieter Bruegel

فیلم «*شیرین*» گامی متهورانه در سینما برمی‌دارد و خودِ فیلم را حذف می‌کند تا مخاطب به واسطهٔ شنیدن موسیقی و صدای شخصیت‌ها و دیدن واکنش تماشاگران در سالن، فیلم را در ذهنش بسازد (میرکتولی، ۱۳۹۴: ۶۴). به گفتهٔ کیارستمی «*شیرین* همچون یک مصاحبهٔ ساکت بی‌کلام با ۱۱۷ زن بود. آنها همه در سکوت به روابط خصوصی و عاشقانه‌شان فکر می‌کردند و ما می‌توانستیم تغییر احساسات را در چهره‌هایشان ببینیم» (Saeed-Vafa & Rosenbaum, 2018: 150). این جملات و تعابیرِ کیارستمی تأکید او را بر زبان بی‌کلام نشان می‌دهد. او ۱۱۷ بازیگر زن حرفه‌ای را در مقابل دوربین خود می‌نشاند و بدون آن‌که حتی یک کلمه سخن بگویند، کلوزآپ آنها را نشان می‌دهد، صرف‌نظر از آن‌که آنها مشغول تماشای فیلمی بر پرده‌ای هستند که ما صدای آن فیلم را می‌شنویم؛ اما آنچه در قاب کیارستمی معنای بصری می‌آفرینند، زبان اداگونه است. نکتهٔ قابل‌توجه آن است که نه فیلمی در کار است و نه بر پرده‌ای که فیلمی را به نمایش بگذارد!

به گفتهٔ کیارستمی هرکدام از بازیگرها در زیرزمین خانهٔ او یعنی در فضایی محدود، در حدود سه، چهار متر روی صندلی، جلوی دوربین او نشسته‌اند. او از آنها خواسته که فیلم درونی خودشان را در تخیل و ذهن خود ببینند و همهٔ آنها مشغول تماشای یک کاغذ سفید آ-چهار بودند و فیلمی درکار نبوده است. هرکدام از بازیگران، ناب‌ترین لحظاتشان را ارائه دادند (صافاریان، ۱۳۹۴: ۱۹۴). زبان و بیان تصویری اثر، به‌واقع بازی چشمان بازیگران زن سینمای ایران است که اتفاقاً حرفهٔ خود را به تماشا نهاده و ناخواسته اعماق وجود خود را با یادآوری خاطرات گذشته به نمایش درمی‌آورند. این شیوهٔ بیان، مخاطب را به‌مثابهٔ انسانی کنشگر در برابر پدیدهٔ هنری، هویتی بصری می‌بخشد؛ هویتی که خلاف انتظارات همیشگی مخاطب سینماست (فخریان لنگرودی، ۱۴۰۱: ۹۳-۹۲). فیلم «*شیرین*» متشکل از تدوین این راش‌های پنج دقیقه‌ای با هم و مونتاژ آن با منظومهٔ صوتی خسرو و شیرین است. فارغ از هرگونه تحلیل دیگر از این فیلم، قصد کیارستمی در برقراری ارتباط با مخاطب به وسیلهٔ مونتاژ راش‌هایی که صرفاً معطوف به حالات چهرهٔ بازیگرانی که به صفحه‌ای سفید متمرکزند با منظومهٔ صوتی خسرو و شیرین، خود نشان‌دهندهٔ سطحی عمیق‌تر از اهمیت ظهور و بروز معنا با زبان اداگونه در سینمای کیارستمی است.

در فیلم «*کپی برابر اصل*» اما کیارستمی زبان اصل و ناب را نشانه گرفته است. بازیگران محوری او در این فیلم از سه زبان انگلیسی، فرانسوی و ایتالیایی استفاده می‌کنند. آنچه از این فیلم از منظر نظریهٔ زبان بنیامین قابل‌خوانش است آن است که کیارستمی کثرات زبانی را به عنوان یک کپی و بخشی از اصل یا زبان ناب واحد در نظر دارد، همان‌طور که بنیامین می‌گوید که قصد یکایک کثرات زبانی رسایی و ترجمان زبان ناب است؛ چیزی که هر کدام از آنها فقط بخشی از آن را در خود حمل می‌کنند. در این فیلم نیز مدام تکثر زبانی و تنوع آن را می‌بینیم، اما گویی چیزی در ارتباطات گم شده است. این گنگی ارتباطات زبانی و ناتوانی زبان‌ها در انتقال معنا را کیارستمی در سال‌های ابتدایی کارش نیز به تصویر کشیده است. در فیلم «*مسافر*» آن‌جا که آقای معلم متوجه می‌شود «قاسم»، مجلهٔ ورزشی سر کلاس آورده است و پس از سرزنش، او را از کلاس اخراج می‌کند و خود به مطالعهٔ مجله می‌پردازد، در چند صحنهٔ بعد کلاس درس انگلیسی را می‌بینیم. بچه‌ها در کلاس همهمه می‌کنند و گرم گفتگو با یکدیگرند. معلم پشت میز نشسته، از پنجره به بیرون خیره شده و حواسش جای دیگری است. لحظه‌ای بعد از بچه‌ها می‌خواهد تا درس انگلیسی را بخوانند. انتخاب کلاس درس انگلیسی از سوی کیارستمی ناآگاهانه نبود؛ گویی او بر بیگانگی زبان که وسیلهٔ ارتباط میان آدم‌هاست تأکید داشته است و به این وسیله عدم ارتباط میان معلم و بچه‌های کلاس را نشان می‌دهد؛ حتی همین زبان بیگانه نیز به‌هنگام خواندن قاسم پر از غلط است. اول قاسم می‌خواند و بعد دانش‌آموزان دیگر. آقای معلم همچنان در افکار خویش غوطه‌ور است و همان‌طور مات و مبهوت به بیرون خیره مانده است (کریمی، ۱۳۶۵: ۳۶).

فیلم «*دَه*» نیز با استفاده از گفت‌وگوهای طبیعی و واقع‌گرایانه به بررسی روابط انسانی و بازنمایی واقعیت از طریق زبان می‌پردازد. در «*باد ما را خواهد برد*» نیز کیارستمی با استفاده از نماهای طولانی و گفت‌وگوهای طبیعی به بررسی زندگی روزمره و معانی عمیق‌تر در آن پرداخته و از طریق بازنمایی واقعیت‌های روزمره به مسائل زبانی نزدیک می‌شود. از این نکته نیز نباید غافل ماند که بنیامین حتی در جستاری تحت عنوان «*مکالمه*»، بین دو مفهوم زبان تمایز قائل می‌شود: یکی تحت عنوان «سکوت» و دیگری «کلمات» (او حتی در مقالهٔ «*دربارهٔ زبان به‌طورکلی و دربارهٔ زبان انسان*» با همین اصطلاحات بین طبیعت

و انسانیت تمایز قائل شد). زبان سکوت با زنان و زبان کلمات با مردان مرتبط است، اما باید نامهٔ ۲۳ ژوئن بنیامین به بلمور[1] را نیز در نظر داشت که بر اهمیت کارکردی - نه ماهوی – معنای «مردانه» و «زنانه» تأکید دارد. در «مکالمه» مرد سخنران است که به کفر و ناامیدی آغشته شده است و زن شنونده است که به سکوت ملحق شده و سرشار از امید است (Eiland et al., 2014: 57). با دانستن این موضوع مشخصاً به یاد تقابل‌های سکوت و کلمات طی رابطهٔ حسین و طاهره در فیلم *«زیر درختان زیتون»* می‌افتیم و همچنین سکوت دختر شیردوش در *«باد ما را خواهد برد»* در حالی‌که مرد برای او شعر می‌خواند و حتی سکوت‌های ممتدی که توسط زنان در فیلم *«شیرین»* رقم خورد. از سوی دیگر، باید یادآور شد هنگامی که بنیامین از تصویری شدن آموزش به جای کلام، گفتار و نوشتار در دوران مدرن خبر می‌داد و آن را به مثابهٔ امری اجتناب‌ناپذیر در آموزش می‌انگاشت، پیش‌بینی‌اش روزی در زمانهٔ ما محقق شد: کیارستمی کسی بود که در سال‌های اول فعالیتش کاربرد تصاویر را مؤثرتر از کلام در آموزش کودکان می‌دید؛ از این‌رو، در «کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان» به ساخت تصاویری با محتوای آموزشی اقدام کرد. کیارستمی برای طبیعی جلوه دادن فیلم‌های خود تلاشی نمی‌کند. او حتی سعی نمی‌کند اشتباهات گفتاری بازیگرانش را اصلاح کند (آفرین و نجومیان، ۱۳۸۹: ۱۸۳). در واقع کیارستمی اغلب محدودیت‌ها و پیچیدگی‌های زبان و ارتباطات را نمایان می‌کند، به‌نحوی که در فیلم‌های *«طعم گیلاس»* و *«کپی برابر اصل»* نشان می‌دهد شخصیت‌ها برای بیان بهینهٔ خود دچار مشکل می‌شوند و بدین وسیله، این مفهوم بنیامین را یادآور می‌شود که درست است زبان سازنده است، اما همچنان نمی‌تواند به‌طور کامل مفهوم را برساند.

۵- بحث و نتیجه‌گیری

همان‌طور که در مقاله بحث شد، کثرات زبانی در نگاه بنیامین به عنوان نسخه‌های کپی‌شده و غیراصیل از یک زبانِ واحدِ اصیل‌اند و در واقع بخشی از زبان ناب هستند و قصد یکایک کثرات زبانی رسایی و ترجمان زبان ناب است؛ چیزی که هر کدام از آنها فقط حامل بخشی از آن هستند، بنابراین انتقال کامل مفهوم در هر زبانی وجود ندارد و گاه ارتباط غیرکلامی یا تصویری حتی موفق‌تر از ارتباط کلامی است. از سوی دیگر، کیارستمی معتقد است واژه‌ها قادر نیستند تمام آنچه را که باید در زبان منتقل شوند انتقال دهند، بلکه صرفاً منشی ارتباطی دارند و تصویر و زبان اداگونه یا غیرکلامی منش بیانگری بیشتری نسبت به واژگان دارند و از این جهت در کاربرد زبانی مناسب‌ترند. این ادعایی است که اساساً با نظریهٔ زبان بنیامین هم‌راستاست و گویا کیارستمی نیز مانند بنیامین در پی آن قطعهٔ گم‌شده‌ای از معناست که واژگان کلام زمینی، به خوانش بنیامینی کلمه، فاقد آن هستند، چنان‌چه حتی سعی در تصویری‌کردن زبان داشت و در کتاب کرونین دیدیم که کیارستمی صراحتاً ابراز کرده: «تصویر جان هر کاری است که من انجام می‌دهم». این مضمون در سایر مصاحبه‌های کیارستمی و نیز اشعار او دیده شد که می‌توان برداشت کرد خط فکری او با بنیامین تا حدود زیادی همسان بوده و در آثار وی نتیجهٔ این همسانی چه در نوع تولید و فیلم‌سازی و چه در محتوای اثر مشهود است. به‌طور کلی در فیلم‌های کیارستمی زبان نقش به‌سزایی در ایجاد و انتقال معنا دارد. دیالوگ‌ها در فیلم‌های او اغلب ساده و طبیعی یا حتی تنها یک سکوت معنادار است، اما معانی عمیقی را منتقل می‌کنند. کیارستمی از زبان به‌عنوان وسیله‌ای برای کشف لایه‌های مختلف معنایی و رسیدن به حقیقت استفاده می‌کند. بنیامین نیز به این نکته اشاره می‌کند که زبان نه تنها وسیله‌ای برای ارتباط، بلکه خود حاوی معناست. او بر این باور است که هر کلمه و جمله می‌تواند معنای پنهانی داشته باشد که فراتر از ظاهر آن است. همچنین دیدیم همان‌طور که بنیامین معتقد است زبان و در نتیجه اثر هنری وسیلهٔ آشکارسازی حقیقت‌اند، کیارستمی نیز از طریق آثار هنری و زبان خاص خودش سعی در آشکارسازی حقیقت را داشته و تأکید دارد که حقایق و ناگفته‌ها نه تنها در زبان عام و حتی اداگونه خانه دارد، بلکه در سکوت نیز نهفته است.

نتیجهٔ این پژوهش حاکی از این است که در باب زبان، وجوه مشترکی بین دیدگاه بنیامین و کیارستمی مشاهده می‌شود که در سینمای کیارستمی متبلور شده‌اند. کیارستمی اغلب با استفاده از دیالوگ‌های کم و سکوت‌های معنادار – از جمله در فیلم‌های *«زیر درختان زیتون»*، *«شیرین»* و *«همسرایان»* – بر اهمیت جنبه‌های اداگونهٔ زبان تأکید می‌کند که به‌خوبی با نظریهٔ زبان

[1] Belmore

بنیامین همخوانی دارد. ردپای اندیشهٔ بنیامین در اندیشه و آثار کیارستمی انکارنشدنی است، اما این امر بدین معنی نیست که کیارستمی در عرصهٔ فیلم‌سازی‌اش صرفاً بنیامین را الگو قرار داده و عیناً سعی در بازنمایی اندیشهٔ او را داشته است. به دیگر سخن، با توجه به تحلیل‌های به‌دست‌آمده می‌توان اذعان داشت، بازنمایی مفاهیم نظریهٔ زبان والتر بنیامین مؤید الگوبرداری قطعی کیارستمی از بنیامین نبوده و وجود این تشابهات می‌تواند به‌طور متوارد و احتمالاً تصادفی باشد و برای اثبات متقن این الگوبرداری، انجام پژوهش‌های گسترده‌تری نیاز است. به گمان نگارنده، تحلیل تام و قطعی از آثار نامبرده در این موضوع وجود ندارد، بنابراین آنچه ذکر شد فقط نوعی نگاه و تحلیل بود که نتایج ویژهٔ خود را به‌دست داد. قطعاً تحلیل‌های دیگر نتایج متفاوت دیگری را نیز می‌طلبد که این مهم نیازمند پژوهش‌های گسترده‌تر در این زمینه است. به‌دست آمدن این نتیجه که زبان سینمای کیارستمی با نظریهٔ زبان بنیامین مرتبط است می‌تواند در زمینه‌های نظری یا عملی نیز گسترش یابد. از آن‌جایی که سینمای کیارستمی ظرفیت بالایی برای بررسی‌های تطبیقی فلسفی دارد، در زمینهٔ نظری، پژوهشگران می‌توانند طی پژوهش‌های آینده به بررسی مفهوم زبان در سینمای کیارستمی از منظر سایر فلاسفه از جمله هایدگر[1]، ویتگنشتاین[2]، ژاک دریدا[3] و غیره نیز بپردازند؛ و در زمینهٔ عملی، هنرمندان می‌توانند با ساخت مستند و برگزاری گارگاه‌ها و نمایشگاه‌ها این مضامین را به علاقه‌مندان ارائه دهند و چنین مباحث میان‌رشته‌ای را زنده نگهدارند.

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

اشتاین، روبرت (۱۳۸۲). *والتر بنیامین به‌همراه کوتاه‌نوشته‌هایی از والتر بنیامین*. ترجمهٔ مجید مددی. تهران: نشر اختران.

افراسیابی، حسین و 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.

امینی، عبدالله (۱۴۰۲). زبانمندی، صرف به بیان درآوردن تجربه‌ها نیست (نسبت زبان و فهم نزد گادامر). *پژوهش‌های فلسفی*، ۱۷(۴۴)، ۸۹-۱۰۷.

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

آفرین، فریده و نجومیان، امیرعلی (۱۳۸۹). *خوانشی پساساختگرا از آثار عباس کیارستمی*. تهران: نشر علم.

برودرسن، مومه (۱۳۹۱). *والتر بنیامین: زندگی، آثار، تأثیرات*. ترجمهٔ کوروش بیت‌سرکیس. تهران: نشر ماهی.

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

بنیامین، والتر (۱۳۹۹). *دربارهٔ زبان و تاریخ*. ترجمهٔ مراد فرهادپور و امید مهرگان. تهران: نشر هرمس.

بنیامین، والتر (۱۳۸۰). ترجمهٔ امید مهرگان، دربارهٔ زبان به‌طور کلی و دربارهٔ زبان انسان، *بیدار*، مهر و آبان ۱۳۸۰، شمارهٔ ۹، ۱۴-۴.

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

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

[1] Martin Heidegger
[2] Ludwig Wittgenstein
[3] Jacques Derrida

سینایی، پریزاد؛ نصری، امیر؛ احمدی افرمجانی، علی اکبر (۱۴۰۴). سرشت و کاربست ارتباط غیرکلامی در سینمای عباس کیارستمی. *جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر*، ۷ (۴)، ۱-۱۴.

رمضانی بارکوسرا، روح‌الله (تابستان ۱۳۹۲). تغییرات در تجربه و کارکرد اثر هنری در دوران تکنولوژی از دیدگاه والتر بنیامین: با تأکید بر جستار اثر هنری در دوران بازتولیدپذیری تکنیکی آن. *کیمیای هنر*، سال دوم، شمارهٔ ۷، ۴۲-۲۳.

روحانی، علی و فیاضی‌کیا، محمدمهدی (۱۳۹۷). واکاوی نسبت میان "گفتن" و "دیگری" در سینمای کیارستمی از منظر آرای امانوئل لویناس. *کیمیای هنر*، سال هفتم، بهار ۱۳۹۷، شمارهٔ ۲۶، ۴۱-۲۵.

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

شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۱). *نشانه-معناشناسی دیداری: نظریه و تحلیل گفتمان هنری*. تهران: نشر سخن.

شکرالله‌پور، فریبا؛ گذشتی، محمدعلی و عباسی، علی (۱۴۰۰). ساختارهای روایی با رویکرد نشانه‌شناسی: فیلم‌نامهٔ مشق شب. *کیمیای هنر*، سال دهم، تابستان ۱۴۰۰، شمارهٔ ۳۹، ۵۳-۶۵.

صافاریان، روبرت (۱۳۹۴). *سینمای عباس کیارستمی*. تهران: نشر روزنه.

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.

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

کریمی، ایرج (۱۳۶۵). *عباس کیارستمی، فیلمساز رئالیست*. تهران، نشر آهو.

کیارستمی، عباس (۱۳۸۴). *گرگی در کمین*. تهران: نشر سخن.

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

میرکتولی، دنیا (۱۳۹۴). «کپی برابر اصل» و جهان فیلم‌سازی عباس کیارستمی. *آزما*، اردیبهشت و خرداد ۱۳۹۴، شماره ۱۱۰، ۶۵-۶۴.

References

Beasley-Murray, Tim (2007), *Mikhail Bakhtin and Walter Benjamin: Experience and Form*, Palgrave Macmillan, London.

Benjamin, Andrew (2005), *Walter Benjamin and Art*, Continuum, New York.

Benjamin, Walter (1978), *Reflections*, Harcourt Press, New York.

Benjamin, Walter (1986), edited by Peter Demetz, *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*, Schocken Books, New York.

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

Bordwell, David (2007), *Poetics of Cinema*, Routledge, New York.

Chin-Yi, Chung (2016, June), Walter Benjamin on the destructive character and language, *International Journal of Research*, Volume 03, Issue 10, pp. 1163-1166.

Chin-Yi, Chung (2016, August), Walter Benjamin on the divine origins of language, *International Journal of Research*, Volume 03, Issue 12, pp. 918-921.

Costa, Wesley da Silva (2020). A LINGUAGEM COMO MEDIUM EM WALTER BENJAMIN, *Profanações*, (ISSNe – 2358-6125), Ano 7, p. 267-286.

Eiland, Howard; Jennings, Michael W. (2014), *Walter Benjamin-A Critical Life*, The Belknap Press of Harvard University Press, Massachusetts.

Frodon, Jean-Michel (2001), The Universal Iranian, *SAIS Review*, vol. XXI, no. 2 (Summer-Fall 2001).

Hansen, Miriam (2012), *Cinema and Experience-Siegfried-Kracauer-Walter-Benjamin-and-Theodor-W-Adorno*, University of California Press.

Pfau, Thomas (Dec., 1988), Thinking Before Totality: Kritik, Übersetzung, and the Language of Interpretation in the Early Walter Benjamin, *MLN*, Vol. 103, No. 5, Comparative Literature, pp. 1072-1097.

Procyshyn, Alexei (June 2014), Walter Benjamin's Philosophy of Language, *Philosophy Compass*, Volume 9, Issue 6, pp. 368-381.

Rochlitz, Rainer (1996), *The Disenchantment of Art: The Philosophy of Walter Benjamin*, translated by Jane Marie Todd, Guilford Press, New York.

Ross, Alison (2015), *Walter Benjamin's Concept of the Image*, Routledge, New York.

Saeed-Vafa, Mehrnaz, & Rosenbaum, Jonathan (2018). *Abbas Kiarostami: Expanded Second Edition*. University of Illinois Press. https://doi.org/10.5406/j.ctv80c9w4.11

Sheehan, Jonathan (Fall/Winter 1994), THE REMAINS OF HISTORY, *Qui Parle*, Vol. 8, No. 1, ALLEGORY IN TRANSLATION pp. 63-90, Published By Duke University Press.

Soleimanizadeh, Hamed (2023, October 25), The Movement-Image of the Path as a Philosophical Sign in Kiarostami's Cinema, *Cinema Reporters*, https://cinemareporters.com/analysis/the-movement-image-of-the-path-as-a-philosophical-sign-in-kiarostamis-cinema/

Sterritt, David (2016), Abbas Kiarostami 1940–2016, *Quarterly Review of Film and Video*, 33:8, 784-786, DOI: 10.1080/10509208.2016.1221303

Streeter, Ben (2018), Book Review: Miniature Metropolis: Literature in an Age of Photography and Film (Andreas Huyssen), *The Modernist Review*, 15 October 2018. https://www.researchgate.net/publication/328293793

The Holy Bible, New International Version. (1984). Zondervan.

Tabarraee, Babak (2013), *Silence studies in the cinema and the case of Abbas Kiarostami*, MA thesis, University of British Columbia, Vancouver : University of British Columbia Library, DOI: 10.14288/1.0073530

Truskolaski, Sebastian; Sieber, Jan (2017), « The Task of the Philosopher », *Anthropology & Materialism* [Online], Special Issue | I | 2017, Online since 07 March 2017, connection on 01 May 2019. URL : http:// journals.openedition.org/am/829

Zulick, Bethany Alden, "An Outsider's Perspective: Walter Benjamin's Vision of Philosophy" (2016), *Senior Projects Spring 2016*, 171, https://digitalcommons.bard.edu/senproj_s2016/171