نشریه مطالعات هنر اسلامی
www.sysislamicartjournal.ir

واکاوی سلسله‌مراتبی مفاهیم تغییر از هنر عامه‌پسند (کیچ)، تا معماری و سینمای معناگرا در ایران با رویکرد هویت‌محور (نمونه موردی: فیلم خانه دوست کجاست؟ عباس کیارستمی)

بهرنگ دریای لعل [۱]، لیلا زارع [۲*]، سیامک پناهی [۳*]، سید مصطفی مختاباد امرئی [۴]

[۱] دانشجوی دکتری معماری، دانشکده هنر و معماری، واحد تهران غرب، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران، beh_darya۸۰@yahoo.com
[۲*] (نویسنده مسئول) استادیار، گروه معماری، دانشکده هنر و معماری، واحد تهران غرب، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران، zare@wtiau.ac.ir
[۳] استادیار، گروه معماری، دانشکده هنر و معماری، واحد ابهر، دانشگاه آزاد اسلامی، ابهر، ایران، Siamak_panahi@abhariau.ac.ir
[۴] استاد، گروه معماری، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران، mokhtabm@modares.ac.ir

چکیده

هدف پژوهش واکاوی سلسله‌مراتبی مفاهیم تغییر از هنر عامه‌پسند (کیچ) تا معماری و سینمای معناگرا در ایران با رویکرد هویت‌محور است که فیلم خانه دوست از عباس کیارستمی را مورد بررسی قرار داده است. کلیات مراحل بحث با تبیین مدل ارتباط سینما و معماری و تعریفی از سینمای معناگرا به مفاهیم مشترک در این دو حوزه هنر می‌پردازد و در این میان، هویت به‌عنوان عنصر هویت‌بخش هنر نقد می‌شود. روش تحقیق در این پژوهش باتوجه‌به اینکه بر پیوندشناسی مؤلفه‌ها متمرکز است از روش منطقی پیرس بهره گرفته شده است که از حیث هدف کاربردی و مبتنی بر روش تحلیلی، توصیفی و تلفیقی از روش کیفی (از نمونه به تئوری) و کمی (از تئوری به نمونه) است و از حیث روش بر تبیین محتوای نظری یافته‌های تئوریک، میان‌رشته‌ای و با تحلیل نمونه موردی به انجام رسیده است؛ همچنین پرسش و مصاحبه از صاحب‌نظران این دو رشته (سینما و معماری) نیز از ارکان تحقیق است. در ادامه با بهره‌گیری از فیلم خانه دوست کجاست؟ اثر کیارستمی (کارگردان و نویسنده شهیر ایرانی) تلاش شده است مفاهیم موردنظر که در اینجا هویت مسئله اصلی بحث است در اثربخشی برای تبدیل هنر عوام‌گرا به معناگرا مورد تحلیل واقع شود. در نهایت، نقش هویت در تبدیل اثر هنری از اثری ناکارآمد و بی‌فایده به اثری معناگرا مورد نقد و بررسی قرار گرفته است و پیرنگ این ادعا در معماری معاصر ایران نیز قابل‌تعمیم است.

اهداف پژوهش:

۱. شناخت فرایند تغییر هنر عامه‌پسند (کیچ) تا معماری در ایران با رویکرد هویت‌محور.

۲. واکاوی سلسله‌مراتبی مفاهیم تغییر از هنر عامه‌پسند (کیچ) تا سینمای معناگرا در ایران با رویکرد هویت‌محور.

سؤالات پژوهش:

۱. فرایند تغییر هنر عامه‌پسند (کیچ) تا معماری در ایران با رویکرد هویت‌محور چگونه بوده است؟

۲. سلسله‌مراتب مفاهیم تغییر از هنر عامه‌پسند (کیچ) تا سینمای معناگرا در ایران با رویکرد هویت‌محور چگونه بوده است؟

اطلاعات مقاله

مقاله پژوهشی
شماره ۵۲
دوره ۲۰
صفحه ۲۸۴ الی ۳۰۱

تاریخ ارسال مقاله: ۱۴۰۱/۰۲/۲۷
تاریخ داوری: ۱۴۰۱/۰۴/۰۳
تاریخ صدور پذیرش: ۱۴۰۱/۰۶/۱۴
تاریخ انتشار: ۱۴۰۲/۱۲/۰۱

کلمات کلیدی

سینمای معناگرا،
هنر کیچ،
هویت،
معماری،
سینما.

ارجاع به این مقاله

دریای لعل، بهرنگ، زارع، لیلا، پناهی، سیامک، & مختاباد امرئی، سید مصطفی. (۱۴۰۲). واکاوی سلسله مراتبی مفاهیم تغییر از هنر عامه پسند (کیچ)، تا معماری و سینمای معناگرا در ایران با رویکرد هویت محور (نمونه موردی : فیلم خانه دوست کجاست ؟ عباس کیارستمی). مطالعات هنر اسلامی، ۲۰(۵۲)، ۲۸۴-۳۰۱.

dorl.net/dor/20.1001.1.*******.****.**.**.*.*/

dx.doi.org/10.22034/IAS.۲۰۲۲.۳۵۲۳۴۱.۲۰۲۶

2676-7759/ © 2020 Islamic Art Press. This is an open access article under the CC BY license (http://creativecommons.org/licenses/BY/4.0/)

مقدمه

امروزه با گذر از موج سوم، فضای سایبرنتیک (میان‌گستر) تمامی هنرها و علوم را در سیطره خود قرار داده است و بر دنیای پسامدرن رهبری می‌کند؛ آنچه که در این میان بیش از پیش مشهود است، کنش و واکنش دو هنر معماری و سینماست. در این هم‌افزایی این دو قطب هنر، اندیشه‌های شگرفی نهفته است، مفاهیمی که فضا را می‌آفرینند. والتر بنیامین[۱] در کتاب «خیابان یک‌طرفه» این‌چنین می‌نویسد: کار روی نثر خوب شامل سه مرحله است. مرحله موسیقیایی که در آن نثر تصنیف می‌شود؛ مرحله معماری که در آن نثر به بنا تبدیل می‌شود و مرحله نساجی که در آن نثر بافته می‌شود (بنیامین، ۲۵:۱۳۸۸). در این پژوهش ابتدا به بررسی هویت و نقش آن در آثار هنری پرداخته شده و تعاریفی متنوع که در حوزه نقد معماری از سوی اندیشمندان این حوزه مطرح است، مورد بررسی قرار گرفته است. سپس ناهنجاری‌های هویت، خاصه در هنر معماری موردتوجه واقع شده است، ناهنجاری‌هایی چون لمپن[۲]، کیچ، کمپ[۳] و گروتسک[۴]. در این میان، هنر کیچ به‌عنوان شاخص‌ترین این انحرافات شناخته می‌شود، کیچ در تعابیر مختلف از هنر بی‌محتوا و بدون اصالت تا مبتذل و دم‌دستی آمده است که آنچه در این نوشتار مورد بحث است بیشتر هنر عوام‌گرایه و خاصه، فاقد هویت مشخص است. از آنجایی‌که مدیوم سینما قرابت جدی خود را با هنر معماری در اغلب عرصه‌ها به اثبات رسانده است، از آن با پرداختن به ارتباط و تعاملات موجود بین این دو هنر بهره جسته‌ایم، برای دستیابی به این مهم ضمن پرداختن به مفاهیم مشترک بین هنر معماری و سینما به مؤلفه‌های هویت‌بخش سینما و در نهایت سینمای معناگرا در ایران اشاره شده است و آن‌ها مورد نقد و بررسی قرار گرفته است.

برای دستیابی به این موضوع از فیلم تحسین‌شدهٔ کارگردان مشهور ایرانی عباس کیارستمی به‌عنوان نمونه مورد استفاده قرار گرفته شده است. این فیلم اولین فیلم از تریلوژی (سه‌گانه) کیارستمی (خانه دوست کجاست؟، زندگی و دیگر هیچ و زیر درختان زیتون) است که در سال ۱۹۸۷ از مجموعه سه‌گانه کوکر ساخته شده است. کیارستمی با نگرشی متفاوت به جهان پیرامونش توانسته به مقوله هویت و جهانی‌شدن را با نگاهی نو و جذاب ارائه دهد. او در جایی می‌گوید: «برای اینکه جهانی باشی لازمه‌اش این است که وطنی باشی؛ یعنی محلی باشی، مال منطقه‌ای باشی، اصالتی داشته باشی، ریشه داشته باشی، اما نگاهت به جهان و امور جهان نگاه گسترده‌ای باشد» (عماد حسینی، ۲۵:۱۳۸۷). به تعبیر اسکورسیزی «کیارستمی می‌تواند لحظه‌هایی بی‌زمان از جهان پیش از آفرینش را به ما نشان دهد» (جاهد، ۱۳۹۵). از بحث شعرگونه فیلم خانهٔ دوست کجاست که از شعر «نشانی» سهراب الهام گرفته شده که بگذریم، فیلمساز در فیلم

---

[۱] Walter Benjamin

[۲] Lompen

[۳] Camp

[۴] Grotesque

به‌دنبال گمشده‌ای است که آن مختص فیلم او و یا زمان و مکان نمی‌باشد، گمشده‌ای با نام «خانه دوست» که در هنر گمشده است و این همان عنصر هویت‌بخش به هنر معناگرا است. دست آخر، جهان‌بینی کیارستمی و نگاه او به هنر و سینما و انطباق مفاهیم مشترک هنرها، نوید این واقعیت است که مدیوم سینما با قدرت روزافزون خود می‌تواند پلی برای برون‌رفت از بحران هویتی موجود در هنر، خاصه هنر معماری معاصر ایران باشد.

روش تحقیق در این پژوهش به‌صورت تحلیلی_توصیفی است و تلفیقی از قیاس به استقراء و استقراء به قیاس است. لذا در این زمینه ارائه مدل ابداعی تحقیق موردنیاز است. روش تحقیق در این پژوهش به‌صورت توصیفی- تحلیلی و تلفیقی از روش کیفی (از نمونه به تئوری) و کمی (از تئوری به نمونه) است و به علت پرسش و مصاحبه از صاحب نظران از روش پدیدارشناسی نیز استفاده شده است که در این پژوهش مدل منطقی پیرس پایه پژوهش است. در این منطق، استنتاج به روش تجزیه قیاس_از کل به جزء رفتن_ و ترکیب استقراء_از جزء به کل رفتن صورت می‌گیرد. در ابتدا روند تحقیق از نظریه به نمونه بوده که قیاسی است و سپس از نمونه به نظریه که استقرایی است (جری، ۱۳۸۸)، در حالت اول، روش تحقیق حالت کمی داشته و در حالت دوم به‌صورت کیفی است. در ادامه این روش، منطق پیرس به‌صورت دنباله‌دار از نظریه اول به نمونه اول و به همین ترتیب ادامه دارد: نظریه ۱ به‌صورت روش تحقیق کمی به ۱ نمونه می‌رسد (روش قیاسی)، سپس از ۱ نمونه به‌صورت روش تحقیق کیفی به نظریه ۲ می‌رسد (روش استقرایی) و به همین ترتیب می‌تواند تحقیق تا بی‌نهایت ادامه یابد.

۱. مفهوم هویت

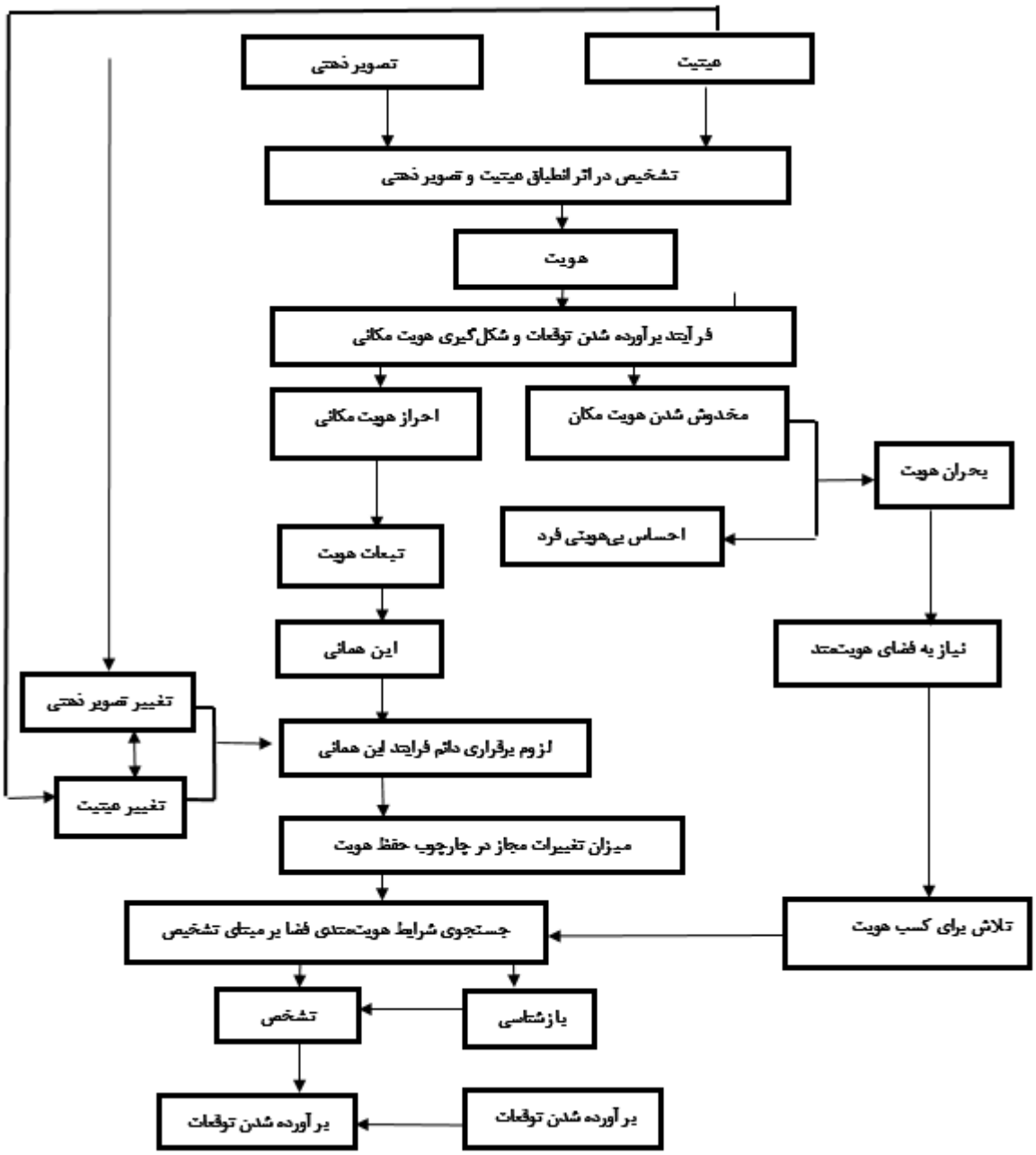
موضوع هویت انسان و شناخت خویش همواره به‌عنوان بنیاد تفکرات انسان مطرح بوده است؛ نمونه بارز آن در کلام معروف سقراط «خود را بشناس»، در شعار دکارت: «من می‌اندیشم، پس هستم» و در رأس آن‌ها و در حدیث معروف «من عرف نفسه فقد عرف ربه» می‌توان به‌عنوان شاهد ذکر کرد» (نقی‌زاده، ۴۶:۱۳۸۴). هویت به معنای تشخیص هستی، وجود و آنچه موجب شناسایی شخص است می‌باشد. همچون شخصیت باکیفیت که بیانگر ویژگی‌های هر فرد یا پدیده‌ای است. هویت شخصیت و یا کیفیت هر چیز می‌تواند در سنجش با معیارهایی خوب یا بد ارزیابی شود. بی‌هویت، بی‌شخصیت و یا بی‌کیفیت خواندن افراد یا پدیده‌ها اشتباه رایجی است که به‌جای بدهویت، بدشخصیت و یا بدکیفیت به‌کار می‌رود. هویت وابسته لاجرم هر چیزی است که وجود دارد، هویت پدیده‌ها در نظام‌های مختلف فکری با محک‌هایی متفاوت سنجیده می‌شود. صدرالمتألهین ملاصدرای شیرازی هویت هر موجودی را عبارت از نحوه خاص وجود او می‌داند: هویت هر موجودی عبارت از نحوهٔ خاص وجود اوست، در انسان هویت واحده است که درآمیخته به شئون مختلف می‌شود افراد انسانی را مشخصاتی هست که به‌واسطهٔ آن‌ها از دیگری متمایزند و تا آخر عمر وحدت شخصیت در آن‌ها باقی است و به آن هویت گویند، بنابراین هر فردی هر اثری و هر بنایی دارای هویت است. مفهوم هویت، در دوره جدید و به‌وضوح از آن زمان هگل واقع شده است. بحث هویت در تاریخ، جامعه، سیاست و به‌طورکلی در علوم انسانی و در بحث‌های روشنفکران، از هگل و بعد از هگل است (داوری اردکانی، ۹:۱۳۷۲).

تفکر معاصر غرب در سه حوزه فلسفه، جامعه‌شناسی و روان‌شناسی به بحث هویت پرداخته است و این مکاتب تأثیر مستقیم بر مکاتب معماری معاصر دارند. در این پژوهش ما به بررسی در حوزه فلسفه بسنده می‌کنیم، پنج کانون مهم فلسفی که از حیث بحث هویت حائز اهمیت است را می‌توان این‌گونه معرفی کرد: اگزیستانسیالیسم (مکتب اصالت وجود)، زبان‌شناسی، شالوده‌شکنی، نامکان، فولد و فمینیسم (پناهی، ۵۷:۱۳۹۷). هویت برای انسان سنتی (مذهبی) باوری است که به مدد ایمان به غیب شکل می‌گیرد و سازنده و پردازندهٔ پندار، کردار و رفتار اوست؛ درحالی‌که انسان مدرن (سکولار) خود به مدد خود هویت خویش را می‌سازد. هویت در جامعه سنتی واحد و الهی و در جامعه مدرن متکثر و اکتسابی است. در نگاه سنتی هویت انسان مقدم بر وجود اوست و در نگاه مدرن وجود انسان مقدم بر هویت اوست (حجت، ۵۸:۱۳۸۴).

یکی از مسائل بنیادی و شایان بررسی درباره هویت مسئله دگرگونی در آن است و اینکه چگونه این دگرگونی منجر به پویایی و رشد در هویت می‌شود. گرچه برداشت‌ها درباره پویایی و رشد گوناگون است اما به هررو می‌توان این را پذیرفتنی دانست که هنگامی که دگرگونی منجر به کاهش نابسامانی و آشفتگی در عناصر هویت بشود و سمت‌وسوی آن با هدف اساسی هویت همگام باشد می‌توان آن را دگرگونی پویا و مثبت تلقی کرد. انسان همواره در پی گوهری و هویتی بوده تا به کیستی و چیستی خویش راه یابد و هنر و معماری برآنست تا این هویت را جان‌مایه خویش قرار دهد. انسان سنتی (مذهبی) جهان را برهه‌ای می‌دانست میان بودن ازلی و ماندن ابدی و هویت خویش را خارج از جهان مادی جست‌وجو می‌کرد. انسان مدرن آمده بود تا خود را و جهان را آن‌گونه که می‌خواست بسازد (حجت، ۵۵:۱۳۸۴).

۲. بحران هویت در معماری

بی‌هویتی به معنای سلب هرگونه امکان تشخیص، مفهومی است که در دنیای واقعی و با قانون‌مندی‌های مادی حاکم بر آن، شاید هیچ‌گاه به‌صورت مطلق نمود نیابد (قاسمی اصفهانی، ۷۷:۱۳۸۳). این طرز تفکر با وجود نقیصهٔ ذکر شده به اندیشه‌های معمارانه نیز راه یافته است و شاید بتوان آن را به درختی تشبیه کرد که ریشه در آرمان‌های مدرنیستی جهانی‌شدن دارد و در فضای عصر الکترونیک و سایبرنتیک به شکوفه نشسته است. از سردمداران این تفکر در آخرین سال‌های قرن بیستم رم کولهاس (معمار هلندی) بود که در مقدمه کتاب معروفش«کوچک، متوسط، بزرگ، خیلی بزرگ» درخصوص «شهر عام» می‌نویسد: «از دست دادن هویت معمولاً زیانی جبران‌ناپذیر تلقی می‌شود. اما به مقیاسی که هم‌اکنون شهرها هویت خود را از دست می‌دهند، باید معنایی به آن مترتب باشد. راستی مضرات هویت در چیست و مزایای بی‌هویتی در چه؟ چه می‌شود اگر روند از دست رفتن هویت شهرها یا هموژنیزه‌شدن آن‌ها که به ظاهر اتفاقی است، از سر قصد صورت گیرد؟» (مزینی، ۶۷:۱۳۷۶). برای او چنین مدینه فاضله‌ای، شهری است بدون تاریخ و هویت. چون هویت را عامل محدودکننده و مقاوم در برابر تغییر، تمرکزطلب و متعلق به گذشته می‌داند (محمدی، ۷۴:۱۳۷۶). حال آنکه نوک پیکان چنین دیدگاهی بیش از آنکه متوجه هویت باشد، به سمت نوستالژی نشانه رفته است (قاسمی اصفهانی، ۷۸:۱۳۸۳). گرچه نوستالژی و غم غربت می‌تواند یکی از چند فاکتور هویتی قلمداد شود.



نمودار ۱. فاکتورهای هویتی

۳. ناهنجاری‌های هویت معماری

در اینجا براساس تئوری میشل فوکو به بررسی بیماری‌های هویت در معماری می‌پردازیم تا درنهایت به ریشه‌های اصلی هویت معماری نائل آییم. ناهنجاری لمپن، کیچ، کمپ، و گروتسک در موضوع بی‌هویتی معماری مطرح می‌باشند، که البته کیچ، کمپ و گروتسک جزئی از زیبایی‌شناسی پست‌مدرن به حساب می‌آیند.

٤. هنر کیچ

٤,١. ترمینولوژی واژه کیچ

ریشه این واژه از واژۀ غیرانگلیسی verkitschen که در محدوده ۱۸۷۰ در مونیخ سر زبان‌ها افتاده بود و معنای «پول درآوردن» دارد، منتج شده است. فرهنگ وبستر (۱۹۹۲) واژۀ کیچ را چنین تعریف می‌کند: «کم‌محتوا، پرنمایش و پرلاف و گزاف ولی سطحی، محبوب ولی کم‌ارزش، پر زرق و برق» در فرهنگ آمریکن هریتیج نیز بدین‌معنا آمده است: «حالت احساس عوامانه و مبتذل، ذوق سطح پایین ولی پرمدعا، در معنای هنری به زمانی اطلاق می‌شود که پول خرید اثر هنری را داشته باشد ولی به جهت پایین‌بودن ذوق هنری به ابتذال میل کند». در زبان آلمانی این لغت در معنای اصلی، معادل Rubbish انگلیسی است: آشغال، بی‌ارزش، پست، اثر به ظاهر هنری اما مبتذل و عاری از ذوق و سلیقۀ واقعی هنری. نجف دریابندری در کتاب «یک گفتگو»، معنی کلمه کیچ را مزخرف می‌داند و آن را معادل دشنام هنری دانسته و به آن به دیده هنر قلابی می‌نگرد. کیچ لغتی است که معادل فارسی مناسبی برای آن نمی‌توان یافت، تنها بعضی مواقع به هنر بازاری تفسیر می‌شود و اما شاید بهترین تعبیر، هنر عوام‌گرا باشد. میلان کوندرا نویسنده معاصر چک در کتاب «هنر رمان» و همچنین «بار هستی» آن را به آیینه دروغین زیبا شده یا آیینه زیبا شده دروغین تعبیر می‌کند و منظور هنر و رفتاری است که فرد تولیدکننده، استفاده‌کننده و رعایت‌کنندۀ آن از طریق آن سعی دارد خود را ارزشمند جلوه دهد (کوندرا، ۲۳۵:۱۳۸۲).

٤,٢. کیچ در معماری

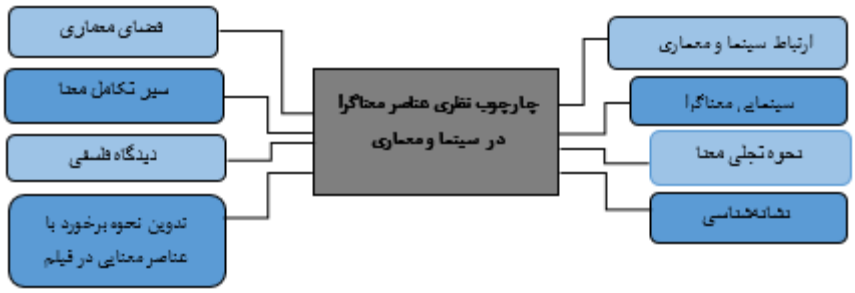
کیچ در حوزه معماری بیشتر یافت می‌شود؛ به‌طوری‌که اگر خواسته شود معماری مدرن را در آغاز قرن بیست، در یک کلام خلاصه کرد باید اذعان داشت که انقلاب با طرد عنصر کیچ آغاز می‌شود؛ بدین‌معنی که سعی در طرد هنر ارزان بهایی است که برای مصرف طبقه متوسط شهری تازه به دوران رسیده که می‌خواهند خود را شبیه اشراف بنمایانند و رفتار کنند، آفریده می‌شود. معماری کیچ با استفاده از نشانه‌شناسی سعی در ایجاد و تجلی معنا دارد و نکته مهم این است که نشانه‌ها همچون زرق‌وبرق لاس‌وگاس پایتخت قمارجهان عوامانه به‌کارگرفته می‌شوند. تعداد معدودی از معماران می‌توانند با استفاده از استعاره‌های نامحسوس معنا را به هنر تزریق کنند (آنتونیادس، ۱۳۸۲). اما کار معماران پسامدرن تاریخی همچون مایکل گریوز، رابرت ونچوری، آلدو روسی، چارلز مور، ... همچنان در زمره معماری کیچ به چشم می‌خورد. در سال ۱۹۷۲، برای نخستین‌بار امکان تشخیص تأثیر طرح نشانه‌شناسی در معماری بر مبنای فعالیت نسلی از متفکران، که دیگر جایگاه خود را تثبیت کرده بودند، به‌وجود آمد؛ زیرا در این سال کتاب «از لاس‌وگاس بیاموزیم»، نوشته رابرت ونچوری، دنیس اسکات براون منتشر شد. این متن در قیاس با کتاب معنا در معماری چارلز جنکز به‌طور مستقیم به طراحی ساختمان‌های واقعی پرداخته بود، و بنابراین دست‌کم در دنیای انگلیسی زبان بسیار اثرگذارتر بود. کتاب «پیچیدگی و تضاد در معماری» رابرت ونچوری نقد فرمالیستی اصول سازندۀ مدرنیسم بود؛ درحالی‌که کتاب «از لاس‌وگاس بیاموزیم» بیشتر به نقد «جامعه‌شناسانه» و «عوام‌گرایانه» مدرنیسم پرداخت، و مفاهیم

نشانه‌شناسی تکیه‌گاه و زمینه روش‌شناختی مناسبی برای آن بود، به همین دلیل انتخاب لاس‌وگاس به‌مثابهٔ نمونه شناخته‌شدهٔ شهرگرایی آمریکایی کاملاً متمایز از سوی ونچوری و همکارانش جنجالی و بحث برانگیز بود. ونچوری از ساختمان‌های لاس‌وگاس به این دلیل تمجید می‌کند که در آن‌ها نشانه مهم‌تر از معماری است. او با این کار مدرنیسم را رد می‌کند و معماری صریح و روشن و متنوع را بر آن ترجیح می‌دهد. جلوه‌های بصری شهرها را می‌توان به‌عنوان اوج هنر کیچ قلمداد کرد. استفاده از نمادهای نامرتبط در معماری میادین شهر، هجوم بی‌ضابطه انواع و اقسام تابلوهای تبلیغاتی، پیاده‌روهای ناموزون، همه و همه دست در دست هم معماری فضای عمومی شهر را به سمت یک نوع فضای التقاطی بی‌نظم و ناموزون سوق داده‌اند. معماری را تنها در ظاهر ساختمان و با استعاره‌های مبتذل پوشانده‌اند. در تطبیق معماری با تفکرات کیچ می‌توان اصول زیر را به‌عنوان ویژگی‌های اساسی معماری کیچ ارائه کرد:

معماری کیچ هجوم بی‌ضابطه‌ای از انواع و اقسام تابلوهای تبلیغاتی را دربر دارد. معماری کیچ به‌دنبال ریشه است اما نحوهٔ ارائه آن را نمی‌داند. معماری کیچ سعی در ارائه مفاهیم عوامانه دارد. معماری کیچ مملو از استعاره‌های مستقیم و مبتذل است. معماری کیچ دارای طبقه‌بندی اجتماعی است. جریان‌های فکری و توده‌ای و حرکت‌های بالنده اجتماعی دارد. معماری کیچ در جریان‌های ارتجاعی و فاشیستی مورد بهره‌برداری قرارمی‌گیرد. معماری کیچ به اصول و معیارهای خود به‌صورت عمیق نمی‌نگرد؛ معماری کیچ هنر وانموده است؛ همچنین معماری کیچ پرزرق و برق و باروک‌وار است.

۵. پیوند معماری و سینما

پس از بررسی اجمالی در مباحث معماری، سینما و فضاهای مربوط به هرکدام در اینجا به تدوین الگوهای ارتباط معماری و سینما می‌پردازیم. چارچوب نظری و تدوین ساختار تحلیل عناصر معنایی به ۸ شاخه زیر تقسیم می‌شود:

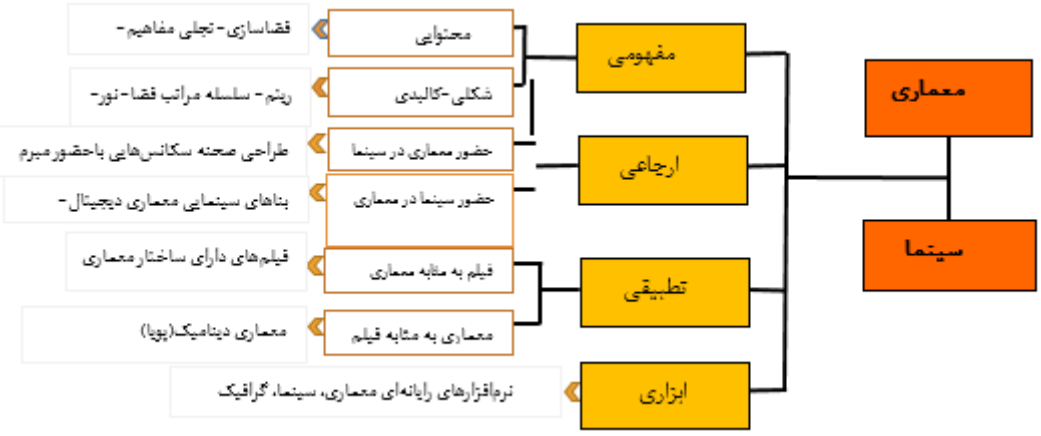


نمودار۲. چارچوب نظری و ساختار تحلیل عناصر معنایی

در اینجا سعی بر آن شده است که از کلیه اندوخته‌های موجود در سه محور نشانه‌شناسی، فضاهای معماری و سینمای معناگرا بهره برده و نتیجه‌ای جامع و کامل از آن حاصل آید. در ادامه نتیجه این مطالعات معرفی و ساختار تحلیل عناصر معنایی و فضاهای معماری در فیلم‌های معناگرا تبیین می‌شود.

۶. مدل ارتباط سینما و معماری

در این مدل ارتباط معماری و سینما را در ۴ حالت مفهومی، ارجاعی، تطبیقی و ابزاری معرفی می‌کند. ارتباط دو هنر هرچه باشد در چهار مجموعه فوق می‌گنجد. اگر ارتباط به‌صورت مفهومی باشد، به دو صورت شکلی، کالبدی و محتوایی خواهد بود. در حالت کالبدی: ریتم، سلسله‌مراتب فضا، نور، سکون و... مطرح است و در حالت محتوایی: فضاسازی تجلی مفاهیم و اکران اندیشه موردنظر است. اگر ارتباط به‌صورت ارجاعی باشد به دو صورت حضور معماری در سینما و حضور سینما در معماری خواهد بود. در حالتی که حضور معماری در سینما مطرح است، طراحی صحنه و سکانس‌هایی با حضور مبرم معماری مطرح است. در حالت حضور سینما در معماری بناهای سینمایی، معماری دیجیتال می‌تواند موردنظر قرارگیرد. اگر ارتباط به‌صورت تطبیقی شکل بگیرد نیز دو صورت فیلم به‌مثابهٔ معماری و معماری به‌مثابهٔ فیلم ایجاد خواهد شد. در حالتی که فیلم به‌مثابهٔ معماری مطرح است، فیلم‌هایی است که ساختار معماری در آن مدنظر است و در حالت معماری به‌مثابهٔ فیلم، معماری دینامیک و ساختمان‌های (I.max) قابل ارائه می‌باشند. اگر ارتباط به‌صورت ابزاری باشد به‌صورت کاربرد نرم‌افزارهای رایانه‌ای معماری، سینما و گرافیک موردنظر خواهد بود (پناهی، ۶۷۸:۱۳۹۲)



نمودار ۳. مدل ارتباط کلی معماری و سینما

۷. سینمای معناگرای ایران

اندیشمندان بی‌شمار ایرانی و خارجی در مورد سینمای معناگرا، مفهومی، اندیشه، یزدان‌شناسانه، دینی، رازگونه و... به نظریه‌پردازی پرداختند. برای اولین‌بار در سال ۱۳۸۳ سینمای معناگرا در برابر سینمای دینی، مؤلف، اندیشه و ایدئولوژیک مطرح گردید. عبدالله اسفندیاری از نظریه‌پردازان سینمای معناگرا هشدار می‌دهد که سینمای معناگرا نباید با سایر تقسیم‌بندی‌های مشابه مثل سینمای دینی، سینمای عرفانی، سینمای اندیشه، سینمای شاعرانه و سینما استعلایی اشتباه شود به تعبیر وی «سینمای ماوراء» سینمای معناگرا نیست زیرا سینما معناگرا به ماوراء می‌پردازد اما

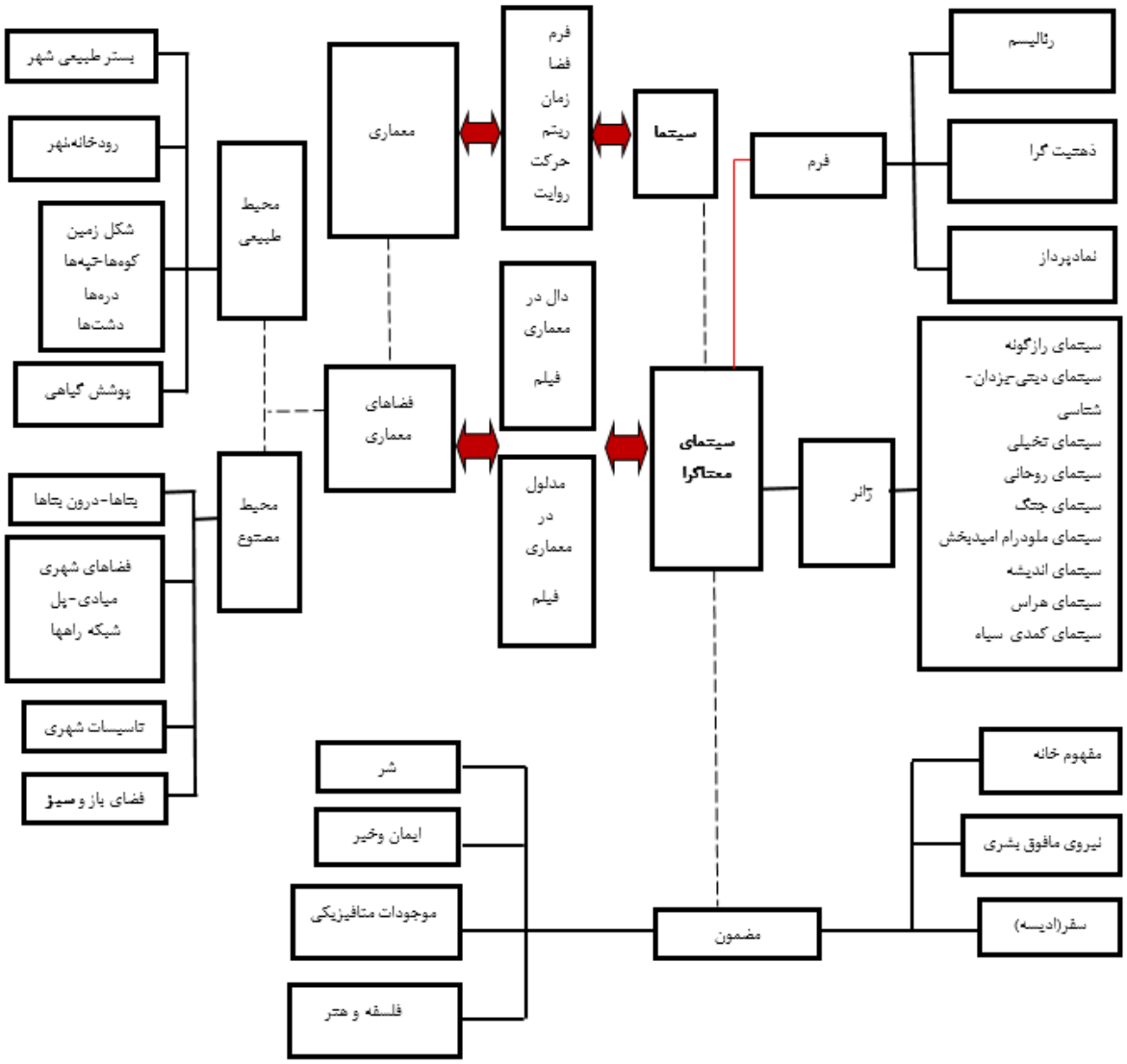
زندگی عینی را فراموش نمی‌کند به گمان اسفندیاری برای این منظور اصطلاح سینمای معنوی بسیار دستمالی شده بود و «سینمای شهودی» هم با تعبیر شهید آوینی خلط می‌شود (زاهدی،۱۳۸۴:۳).

در پایان دهه چهل، فضای معنوی فیلم‌ها با «قیصر» کیمیایی و «گاو» مهرجویی دچار تحول شد. فیلم «قیصر» از یک‌سو متکی بر ارزش‌های سنتی جامعه مردسالار و مفاهیم غیرت و ناموس و انتقام بود و از سوی دیگر به نقد برداشت سنتی از حفظ معناها می‌پرداخت (همان: ۱۵). این الگوی معناپردازی سپس در آثار کیمیایی و مهرجویی و بیضایی، فیلم‌سازان موج سوم ازجمله امیر نادری، هژیر داریوش و فیلم‌سازان آوانگارد و متفکر دهه پنجاه نظیر کیارستمی و شهید ثالث و کیمیایی و رهنما و آوانسیان و... ادامه می‌یابد. تنها استثناء در این میان، زنده‌یاد علی حاتمی است که با گرایش به ارزش‌های سنتی می‌کوشد میراث معنوی فراموش شده‌ای را احیا کند. همه فیلم‌سازان عامه‌پسند تحت‌تأثیر موج سوم بودند. با وقوع انقلاب اسلامی ایران در بهمن ماه ۱۳۵۷ ناگهان تمام نهادهای پیشین تعطیل شد تا دوباره با ساختار جدیدی که درخور روحیه استعلایی مردم بود سازمان‌بندی شوند. در روزهای اوج گرمای انقلاب که مردم به نشانه اعتراض به رژیم سلطنتی شاه به خیابان می‌ریختند بیش از هر چیز خشم سرکش انقلابی خود را بر سر نهادهای عمده خالی کردند. موج معناگرایی در سینمای انقلابی شکل گرفت و به‌عنوان یک هدف مقدس به تک‌تک فیلم‌های سینمایی مأموریت‌هایی برای الفبای معانی والای معنوی اعطا کرد. در آن زمان این مقوله با عنوان سینمای مذهبی پیگیری شد اما طولی نکشید که دریافتند می‌توان و شایسته است که این مقوله را به کل سینمای دینی تعمیم دهند و در حیطه گسترده آن‌چنان که هدف ادیان بزرگ توحیدی است به جست‌وجوی پندارهای معنوی و الهی و ابلاغ آن به مردم (تماشاگران سینما) بپردازند. در وهله اول سینمای مذهبی عنوانی بود که فقط می‌توانست در مذهب شیعه متجلی شود اما در بینش واقع‌گرایانه که بر همه فضایل دینی صحه می‌گذاشت و برای کلیه اهل کتاب ارزش قائل بود عنوان سینمای دینی را برای این جریان درنظر گرفته تا همه دستورات و نصوص الهی را در ادیان توحیدی مختلف به‌ویژه ادیان ابراهیمی دربر بگیرد، با این بینش زندگی مسیح (ع) و موسی (ع) نیز می‌توانست سینمای دینی باشد و حرف دینی اگرچه از زبان یک مسیحی یا کلیمی مورد تأیید قرار گیرد.

وقوع انقلاب اسلامی، فرآیندهای معناپردازی را چه در سینمای عامه‌پسند و چه در سینمای خاص و آوانگارد و متفکر ایران تغییر داد. انقلاب و جنگ از یک سو منجر به اوج‌گیری ژانرهایی در سینمای ایران شده‌اند که پیش از آن بی‌سابقه بودند و از سوی دیگر، تأثیر غیرمستقیم در رواج یک سبک نوی جمعی به‌نام رویکردگرایی داشته‌اند که آن هم اگرچه ریشه در پیش از انقلاب دارد، اما بعد از انقلاب به پختگی و تأثیر جهانی می‌رسد، منظور ژانرهای سینمای جنگ و رویکردگرا و مستقل ایران است (همان:۱۶).

ارتباط کلی بین فضاهای معماری و سینمای معناگرا در نمودار زیر مشاهده می‌شود. در این مدل ابتدا اشتراکات سینما و معماری در فرم- فضا- زمان- ریتم- حرکت- روایت مدنظر واقع می‌گردد؛ به‌طوری‌که از سینما، سینمای معناگرا و از معماری فضاهای معماری انتخاب شده است. رابطه بین سینمای معناگرا و فضاهای معماری رابطه‌ای پیچیده است

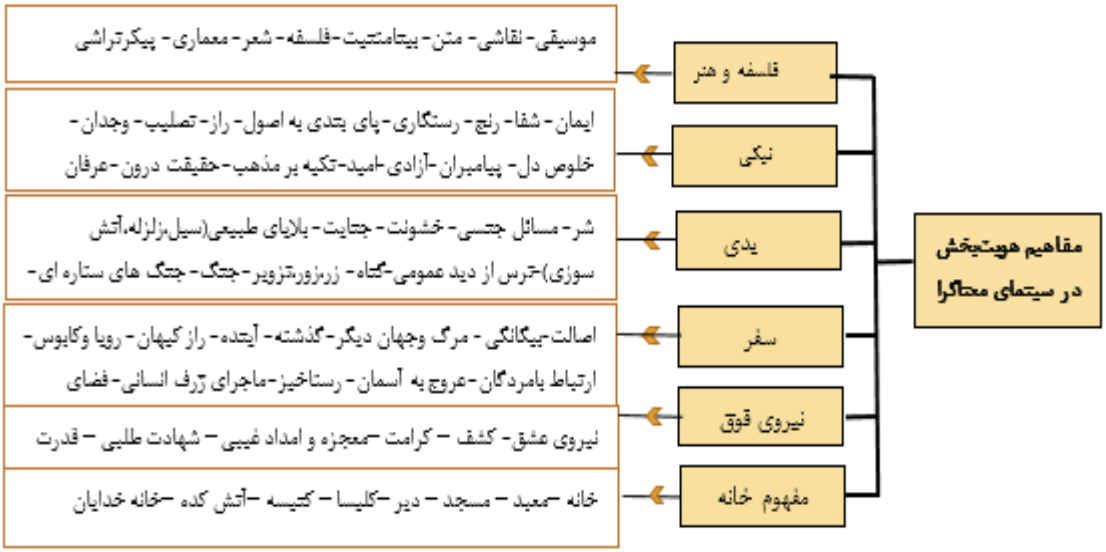
که در دنیای نشانه‌شناسی با انبوه تئوری‌های مختلف نشانه‌شناسی قدری بغرنج به‌نظر می‌رسد که البته در تدوین روش برخورد نشانه‌شناسی به طور کامل شرح داده خواهد شد. سینمای معناگرا به سه صورت فرم، ژانر و مضمون قابل بررسی است که در اینجا، مضمون در نظر گرفته شده است: سینمای معناگرا از نظر فرم عموماً به سه بخش رئالیسم، ذهنیت‌گرا ونمادپرداز تقسیم می‌گردد و از نظر ژانر به ژانرهای رازگونه، دینی، تخیلی، روحانی، جنگی، ملودرام امیدبخش، اندیشه، وحشت، کمدی سیاه و...تقسیم می‌گردد. ازنظر مضمون، عموماً مضامین مفهوم خانه، نیروی مافوق بشری، سفر (ادیسه)، شهر، ایمان و خیر، موجودات متافیزیکی و فلسفه و هنر را دربرمی‌گیرد. فضاهای معماری به محیط‌های طبیعی و مصنوع بخش‌بندی می‌شود که هرکدام دارای زیرگروه‌هایی هستند: محیط طبیعی به بستر طبیعی شهرها، رودخانه، شکل زمین، تپه‌ها، دره‌ها و دشت‌ها، پوشش گیاهی و محیط‌های مصنوع به بناها، درون بناها، فضاهای شهری، میادین، پل، شبکه راه‌ها، تأسیسات شهری، فضاهای باز و سبز تقسیم می‌گردد.



نمودار ۴. مدل ارتباطی کلی فضاهای معماری و سینمای معناگرا

۸. مفاهیم هویت‌بخش در سینمای معناگرا

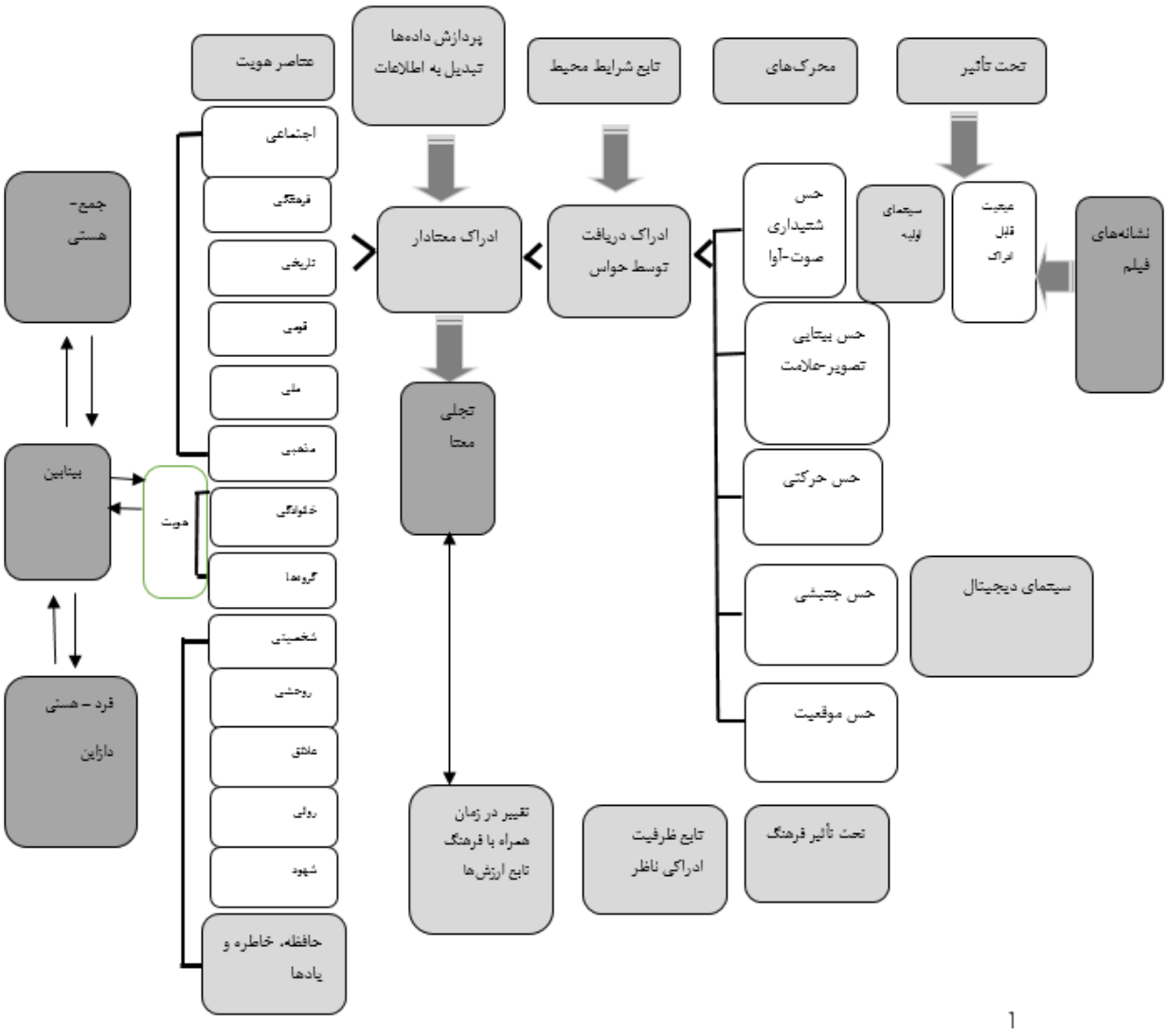
مفاهیم موردنظر در سینمای معناگرا که از بررسی عمیق و موشکافانه در نظرات تئوریسین‌ها و هنرمندان و نقد و بررسی آن‌ها حاصل شده است و چنین نتیجه‌گیری شد که مفاهیم مورد مطرح در فیلم‌های معناگرا به ۶ شاخه اصلی ذیل تقسیم می‌گردد که مفاهیم هر یک در جدول زیر آورده شده است:



نمودار ۵. مفاهیم در سینمای معناگرا

۹. مدل تجلی هویت در سینمای معناگرا

ساختار تجلی معنی در فیلم‌های معناگرا که در نمودار ارائه گردیده بسیار پیچیده است. در این ساختار نشانه‌های فیلم که دربرگیرندهٔ واقعیت‌های موجود هستند به‌عنوان عینیت قابل ادراک تحت‌تأثیر فرهنگ ایجاد می‌شوند. نشانه‌های فوق در سینمای اولیه از طریق محرک‌های حسی شنیداری و بینایی ادراک می‌شوند اما در سینمای ثانویه و دیجیتال از طریق حس حرکتی، جنبشی و حس موقعیت هم ادراک می‌شوند که هرکدام به ظرفیت ادراکی ناظر برمی‌گردد و در شرایط محیطی مختلف و بسته به پردازش داده‌ها به اطلاعات تغییر می‌کند و از طرفی ادراک فردی، جمعی و بینابین با درک فرد-هستی (دازاین) و ناخودآگاه فردی فروید در بخش فردی و درک جمع- هستی (نیتگن) و ناخودآگاه جمعی گوستاو یونگ در بخش جمعی و فضای بینابین، مخاطرات، یادها و حافظه‌ها در تجلی معنا نقش خواهند داشت که تجلی و درک معنا با تغییر در زمان همراه با فرهنگ تابع ارزش‌ها تغییر می‌کند.



نمودار ۶. ساختار تجلی هویت در سینما

۱۰. بررسی و تحلیل فیلم «خانه دوست کجاست؟»

فیلم «خانه دوست کجاست؟» اولین فیلم از تریلوژی (سه‌گانه) عباس کیارستمی (خانه دوست کجاست؟، زندگی و دیگر هیچ و زیر درختان زیتون) می‌باشد که در سال ۱۳۶۶ (۱۹۸۷) به کارگردانی، نویسندگی و تدوین عباس کیارستمی در ایران ساخته شده است. هر سه فیلم در دو روستای پشته و کوکر از شهرستان ماسوله شکل گرفته‌اند. محمدرضا نعمت‌زاده، دانش‌آموز روستایی، به دلیل اینکه برای بار دوم مشق شبش رل در دفتر مشقش ننوشته، از سوی معلم ملامت می‌شود. احمد تصمیم می‌گیرد برای جلوگیری از تنبیه‌شدن همکلاسی‌اش، دفتر مشق او را به دستش برساند. او هرچه جست‌وجو می‌کند موفق به یافتن خانه دوستش نمی‌شود و سرانجام برای آنکه دوستش تنبیه نشود، مشق او را هم در دفترش می‌نویسد. فیلم با یاد سهراب سپهری، شاعر طبیعت‌گرای ایران آغاز می‌شود و نام فیلم برگرفته از یکی از معروف‌ترین اشعار وی با نام «نشانی» است که در سال ۱۳۴۶ سروده است. این شعر با پرسشی آغاز

می‌شود و با همین پرسش پایان می‌گیرد: «خانه دوست کجاست؟» و در نهایت با یک دور هرمنوتیکی به خویشتن رجوع می‌کند و خود یا خدا را می‌یابد. به قول حکیم نیشابور عمر خیام:

یار در خانه و ما گرد جهان می‌گردیم آب در کوزه و ما تشنه لبان می‌گردیم

تصاویر شماره ۱. مربوط به فیلم خانه دوست کجاست؟

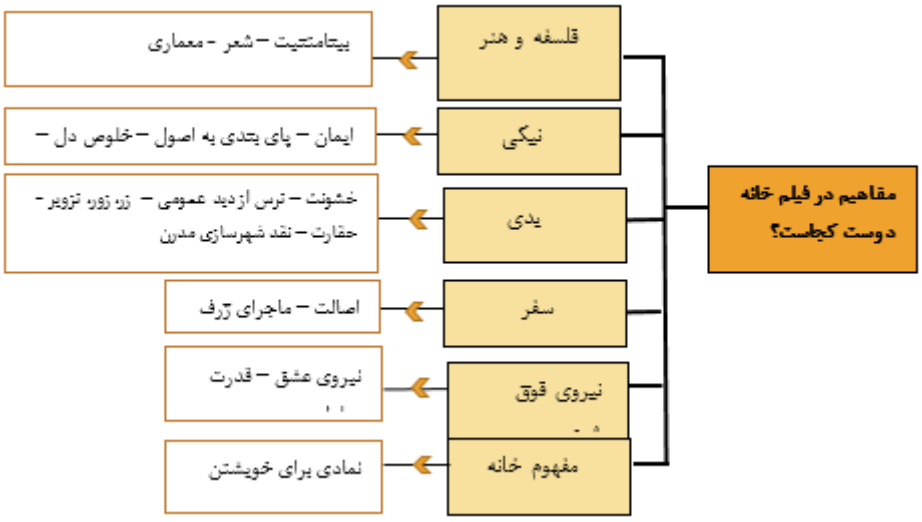
تصویر شماره ۱: کیارستمی مسیر جست‌وجو را، در همه حال، زیبا و آهنگین کرده تا زیبایی انگیزه و تلاش کودک فداکارش را نمایان سازد. آن راه مال رو زیگزاگ بر تپه و مقطع‌های یکسان از مسیر پسرک تا پشته (محله دوست) که به ترجیع‌بند شعری می‌ماند، از تصویرهای برجسته این زیبایی‌اند (ایرج کریمی، ۱۳۶۷). شعری که وی آن را در فضای سینما سرود. کیارستمی در «خانه دوست کجاست؟» یک تجربه ناب قرائت شخصی از یک شعر را براساس موازین سینمای رویکردگرای شاعرانه‌اش پشت‌سر نهاده است. تمایزات و تشابهات شعر سهراب سپهری و سینمای شاعرانه کیارستمی، کلید درک روح شعری پنهان در سینمای کیارستمی و نحوه هم‌نشینی سینما و شعر در این «سینماگر-شاعر» یا شاعر سینماست که امروز به آفاق تازه و مهمی در مکالمه شعری دست یافته است. مکالمه‌ای که گفت‌وگوی شعر و سینمای ایران را با یک دور از دست فرهنگ بشری، فرهنگ شهودی خاور دور ممکن می‌کند (میراحسان، گزارش فیلم: شماره ۱۴۴).

انسان در اعماق طبیعت، خود را بازمی‌یابد و هستی خویش را در وحدتی با دیگران پی‌می‌ریزد. این ساختار تائوئیستی هستی را زیبا می‌سازد ولی الیناسیون مدرنیته این اتحاد را هم می‌گسلد و آدمی را در انزوای بی‌کسی و خشونت زندگی تنها می‌گذارد، «خانه دوست کجاست؟» طی یک حادثه ساده ابعاد تکثیر شده این واقعیت را به نمایش می‌گذارد و در برابر آن موضع می‌گیرد. فیلم به‌سان شعر هایکو فشرده بیان می‌شود و چون ساختار درونی این سبک شعری سخن خود را به گونه‌ای خاص بیان می‌کند. با نگریستن به ادیسه کودکی تنها که به‌دنبال دوست خویش است درخت تنهایی هستی سورن کی یرکگور و گفته هایدگر که: «انسان در صحرای هستی تنهاست» بیشتر به ذهن می‌آید.

تصویری ماندگار از تک درختی که چندبار و در سه فیلم تریلوژی تکرار می‌شود. او می‌خواهد از دریای لائوتسه به ساحل کنفسیوس رسیده و هستی خود را حیات بخشد اما حدیث انسان تنها حکایت غم‌انگیز است. کمال امین، تنهایی وی و حتی کل داستان را نوعی گمشدن می‌داند: «خانه دوست حکایت گمشدن‌هاست، گمشدن میان چیزهایی که

هیچ‌گونه قرابتی با فرد ندارند. مدرسه گمشده است؛ چراکه در کنار طویله‌ای بنا شده است. معلم گمشده است چرا که در درون مکانی است که مدرسه نیست. شاگرد گمشده است، چراکه نه معلمی آگاه دارد و نه مدرسه‌ای رو به راه... ما در میان رخت چرک‌های همیشگی، میان بچه‌داری سنتی و میان هزاران کمبود مادی و معنوی گمشده است. پدر گمشده است، ساکت و سر به زیر در میان امواج رادیوی ترانزیستوری، پدربزرگ میان تجربه کهنه گذشته‌های بی‌سرانجام و بی‌فرجام، و درب ساز کهنه‌کار میان مفهوم معانی، و این‌ها همه گمشده‌اند و هیچ‌کدام در پی یافتن یکدیگر نیستند، بجز شاگرد کوچک دبستان که در پی دوست خود، در وادی طلب حیران است». مسعود فراستی از منتقدین حال حاضر سینمای ایران ابراز می‌دارد که: «اگر کودک خانه دوست را نمی‌یابد، در عوض در راه خانه دوست، دوست می‌یابد» (فراستی، ۱۳۶۷).

برخی از صاحب‌نظران این فیلم را کلکسیونی از همه سبک‌های هنری می‌دانند. جایی که کیارستمی دنیای رئالیسم، ایده‌آلیسم، رمانتیسم و حتی سورئالیسم را در درون اثر جای می‌دهد. در اینجا نیز مفاهیم موردنظر در سینمای معناگرا به شش بخش، مفهوم خانه، نیروی فوق بشری، سفر، شر، ایمان و خیر، فلسفه و هنر تقسیم می‌شوند که در فیلم «خانه دوست کجاست؟» این مضامین اصلی با زیرشاخه‌هایی قرار دارند که در نمودار مشاهده می‌گردد.

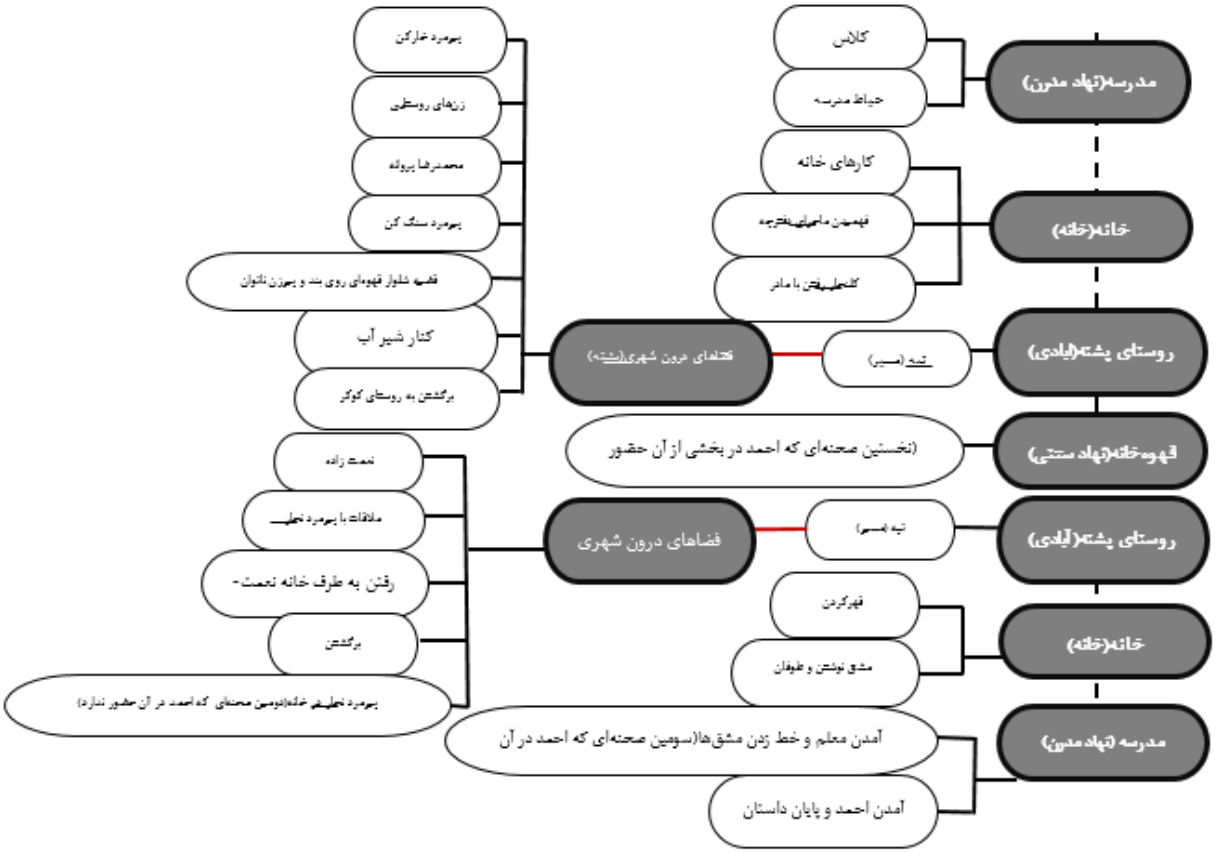


نمودار ۷ . مفاهیم کاربردی در فیلم خانه دوست کجاست؟

تصاویر شماره ۲. مربوط به فیلم خانه دوست کجاست؟

۱۰،۱. ساختار پیرنگ

فیلم از مدرسه آغاز و به مدرسه ختم می‌شود. کودک یک دوره هرمنوتیکی را طی نموده و به محل اولیه خود باز می‌گردد. درواقع، پس از طی مراحل هفت‌گانه عرفان از مدرسه به خانه، سپس به روستای پشته و قهوه‌خانه و باز مسیر روستای پشته، خانه و مدرسه را طی می‌نماید تا ادیسه عاشقانه خود را به پایان برساند.



نمودار ۷. مراحل هفتگانه عرفان از مدرسه به خانه

نتیجه‌گیری

در این پژوهش با عنایت به آنچه که به‌طور مفصل به آن پرداخته شده، هویت به‌عنوان عنصری مستقل مورد بحث و بررسی قرار گرفت و به‌صراحت این باور به ذهن متبادر می‌شود که هویت چه با نگاه سلسله‌مراتبی یعنی هویت فردی، جمعی، روانی، مادی، معنوی، عینی و آرمانی و چه به‌مثابهٔ پاسخ به پرسش اصلی بشر (کیستی؟) همواره جزء ارکان اثر خلق اثر هنری بوده است. اثر هنری با هویت زاده می‌شود و فرم می‌گیرد و آنچه که اصطلاحاً «بی‌هویتی» و یا در تعبیر درست به ناهنجاری‌های هویت مشهور است، می‌تواند خلق اثر هنری را دچار نقصان سازد، ناهنجاری‌هایی همچون لمپن، کیچ، کمپ و گروتسک که در بین آثار هنری مشترک است و می‌توان این‌گونه نتیجه گرفت که به سبب قرابت مثال‌زدنی دو هنر معماری و سینما که مورد پرسش این نوشته است، هرگاه مؤلف (صاحب اثر) با رویکرد هویتی به

مسئله می‌اندیشد هنر وی متعالی و ماندگار است. در این میان، سینمای معناگرا که گاهی به سینمای دینی، عرفانی، اندیشه، شاعرانه و فاخر نیز نام‌گذاری شده است فارغ از عنوان به عنصر هویت بسیار وابسته است، بر کسی پوشیده نیست، چه ارتباط میان هنر سینما و معماری را به گروه‌های کمی مفهومی، ارجاعی، تطبیقی و ابزاری دسته‌بندی کنیم و چه پا را فراتر نهاده به مفاهیم اصلی مانند نیروی فوق بشری، سفر، خیر و شر و فلسفه و هنر، این هویت است که اثر هنرمند را تجلی می‌بخشد. اینجا می‌توان همان ایدئولوژی اصلی فیلمساز مورد مطالعه (عباس کیارستمی) را بازگو نمود که به‌واقع، برای اینکه جهانی باشیم، لازمه‌اش این است که وطنی باشیم یعنی مال منطقه‌ای باشیم و اصالتی داشته باشیم، ما اگر عمیقاً به مسائل خودمان فکر کنیم، در واقع جهانی اندیشیده‌ایم. و این مهم به نظر نگارنده تنها راه برون‌رفت از بحران هویتی کنونی هنر در ایران و جهان است.

منابع و مآخذ:

کتاب‌ها

استورات، هیوز. (۱۳۷۳). آگاهی و جامعه، هنری. مترجم: عزت‌الله فولادوند، تهران: نشر علمی فرهنگی.

اصفهانی، ساناز. (۱۳۹۱). از آشوب ادراک تا شناخت معماری. تهران: انتشارات سیمای دانش.

آنتونیادس، آنتونی سی. (۱۳۸۲). بوطیفای معماری، احمدرضا آی، تهران: انتشارات سروش.

پناهی، سیامک. (۱۳۹۷). معماری و سینمای معناگرا. تهران: انشارات عصر کنکاش.

پوراحمد، کیومرث. (۱۳۶۸). خانه دوست کجاست؟. تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

توماس اسپرینکنز. (۱۳۷۰). فهم نظریه‌های سیاسی، ترجمه: فرهنگ رجائی. تهران: نشرآگه.

روبرت وسنو. (۱۳۹۹). جامعه‌شناسی فرهنگ: نظریه‌ای درباره اندیشه و ساختار اجتماعی، ترجمه: مهر آئین، تهران: نشر کرگدن.

جمال، امید. (۱۳۸۰). فرهنگ فیلم‌های سینمایی ایران. تهران: انتشارات نگاه.

حسینی، عماد. (۱۳۷۸-۱۳۸۴). فرهنگ آثار برج. تهران، انتشارات سروش.

فرهادپور، مراد. (۱۳۹۷). بادهای غربی. تهران: انتشارات هرس.

کوندرا، میلان (۱۳۷۱). هنر زمان. ترجمه: محمد قهرمان، تهران: انتشارات چشمه.

لئیس الفرد، کوزر. (۱۳۷۲). زندگی و اندیشه بزرگان جامعه‌شناسی. ترجمه: محسن ثلاثی، تهران: ناشر علمی.

مزینی، منوچهر. (۱۳۷۶). از زمان و معماری. تهران: انتشارات مرکز مطالعات و تحقیقات شهرسازی و معماری ایران.

محمدی، یاشار؛ محمدی، البرز. (۱۳۹۴). سوفو جمیوتو. تهران: انتشارات کسری.

مسعود محرابی. (۱۳۸۰). کتابشناسی سینمای ایران از آغاز تا ۱۳۷۹. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

نقی‌زاده، محمد. (۱۳۸۵). مبانی هنر دینی در فرهنگ اسلامی. جلد دوم، تهران: نشر راهیاننفیسی، حمید. (۱۳۹۴). تاریخ اجتماعی سینمای ایران؛ دوره تولید کارگاهی ۱۲۷۶- ۱۳۲۰. مترجم: محمد شهبا، تهران: مینوی خرد.

مقالات

داوری اردکانی، رضا. (۱۳۷۲). «بحران هویت باطن بحران‌های معاصر (میزگرد)». مجله نامه فرهنگ، شماره ۹.

پناهی، سیامک. (۱۳۹۳). «معماری اندیشه، از ایده تا کانسپت». نشریه علمی پژوهشی هویت شهر، شماره۱۷، ۲۵-۳۴.

حجت، مهدی. (۱۳۷۷). «فضا». فصلنامه رواق، شماره ۱.

فدایی، مسعود. (۱۳۶۷). «خانه دوست پیداست، درستی پیداست». نشریه سروش، شماره ۴۵۳.

همچنین مصاحبه حضوری نگارنده با مختاباد، سید مصطفی (۱۳۹۹).

سایت‌ها

www.۳۱nama.com

www.cinemaeman.com/۲۰۹

www.Thecinematiccity.com