

واقعیت‌نمایی

و بداهت تأویل‌های

ژان لوک نانسی از سینمای

کیارستمی



منوچهر دین‌پرست



واقعیت‌نمایی

و بداهت تأویل‌های

ژان لوک نانسی از سینمای

کیارستمی • منوچهر دین‌پرست



بنگاه ترجمه و نشر
کتاب پارسه

سرشناسه: دین پرست، منوچهر، ۱۳۵۴. —
 عنوان و نام پدیدآور: واقعیت‌نمایی و بدهاقت: تأویل‌های ژان لوک نانسی از سینمای کیارستمی/ منوچهر دین‌پرست
 مشخصات نشر: تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب پارسه، ۱۳۹۵.
 مشخصات ظاهری: ۱۲۴ ص.
 شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۲۵۳-۲۱۳-۸
 وضعیت فهرست‌نویسی: فیا.
 عنوان دیگر: تأویل‌های ژان لوک نانسی از سینمای کیارستمی.
 موضوع: سینما — ایران — تاریخ — قرن ۱۴.
 موضوع: کیارستمی، عباس، ۱۳۱۹-
 موضوع: نانسی، ژان - لوک، ۱۹۴۰ م. Nancy, Jean-Luc
 موضوع: سینما — ایران — تهیه‌کنندگان و کارگردانان
 موضوع: سینما — فلسفه
 رده‌بندی کنگره: PN ۱۹۹۳/۵/۱۳۹۴
 رده‌بندی دیویی: ۷۹۱/۴۳۰۹۵۵
 شماره کتابشناسی ملی: ۴۰۱۵۹۷۴



■ واقعیت‌نمایی و بدهاقت؛ تأویل‌های ژان لوک نانسی از سینمای کیارستمی

منوچهر دین‌پرست

آماده‌سازی و تولید: بنگاه ترجمه و نشر کتاب پارسه

طراحی گرافیک: پرویز بیانی

نوبت و شمارگان: چاپ اول ۱۳۹۵، ۶۰۰ نسخه قیمت: ۱۲۰۰۰ تومان

هر گونه بهره‌برداری از این کتاب بدون اجازه ناشر ممنوع است.

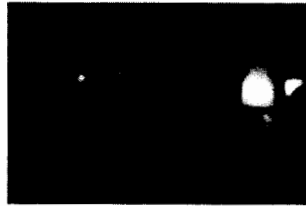
کاغذ این کتاب از جنگل‌ها و منابع طبیعی مدیریت‌شده تأمین شده است.

بنگاه ترجمه و نشر کتاب پارسه

تهران، خیابان انقلاب، خیابان فخررازی، خیابان شهدای زاندرمری شرقی، پلاک ۷۴.

طبقه دوم، تلفن، ۰۶۶۴۷۷۲۰۵

● www.parsehbook.com / info@parsehbook.com ●



عباس کیارستمی (۱۳۹۵-۱۳۱۹)

فیلمنامه‌نویس، کارگردان، گرافیست، عکاس و نقاش. او بیش از ۴۰ فیلم سینمایی، کوتاه و مستند ساخت. از مهم‌ترین آثار وی می‌توان به *کلوزآپ*، *طعم گیلاس* و *باد ما را خواهد برد* اشاره کرد. کیارستمی پنج بار نامزد دریافت جایزه نخل طلای جشنواره فیلم کن شد و در سال ۱۹۹۷ در پنجاهمین دوره این جشنواره برای فیلم *طعم گیلاس* این جایزه را دریافت کرد.



ژان لوک نانسی متولد ۱۹۴۰-فرانسه

وی صاحب ده‌ها کتاب و مقاله در حوزه‌های فلسفه، سیاست، هنر، جامعه و فرهنگ است. نانسی استاد فلسفه مدرسه عالی اروپا و دانشگاه استراسبورگ است. نانسی در سال ۲۰۰۱ کتاب *بهاخت فیلیم* را منتشر کرد که اثری فلسفی درباره عباس کیارستمی است.

فهرست

۹.....	مقدمه
۱۵.....	عباس کیارستمی: آثار و آراء
۲۱.....	ژان لوک نانسی: آثار و آراء
۳۵.....	گام نخست: کیارستمی در مقام سینماگر اندیشمند
۴۱.....	گام دوم: نسبت فلسفه و فیلم؛ راهی به سینمای کیارستمی
۴۷.....	گام سوم: تأویل‌های سینمایی و پدیدارشناسی
۶۵.....	گام چهارم: سینمای بداهت
۷۷.....	گام پنجم: درنگی در فلسفه ذات واقع در سینما
۸۹.....	گام ششم: حرکت در سینما
۹۳.....	گام هفتم: نوعی نگاه
۱۰۱.....	گام هشتم: وزندگی ادامه دارد
۱۱۷.....	منابع

مقدمه

متفکران و هنرمندان دو گروه ممتاز و منحصر به فرد هر فرهنگ و تمدنی هستند؛ آن‌ها به واسطه نگرش خاص خود به وضعیت سرزمین و فرهنگ‌شان به صورت آگاهانه آثاری از خود به جای می‌گذارند که می‌تواند از دغدغه‌های روزمره و شاید آتی سرزمین و فرهنگ خود فراتر رود و طرحی نو آفریند. تبیین مسئله و صورت‌بندی آن نگرش‌ها، چه در قالب مطلب و کتاب و چه در قالب یک اثر هنری، می‌تواند اقلیم اندیشه‌گی سرزمینی را به سوی دیگر ببرد و جهانی دیگر به روی افراد روزگار خود بگشاید. در این میان عباس کیارستمی از جمله هنرمندانی است که توانسته در چند دهه با خلق آثار منحصری در سینما و قرار گرفتن در مقام هنرمندی مطرح شهرت و اعتباری جهانی بیابد.

کیارستمی یک‌تنه سیری ویژه در عالم سینمای ایرانی به وجود آورده و بخش مهمی از سینمای ایران را به خود اختصاص داده است. او با به کار بستن قواعدی ویژه، مجموعه ارزشمندی از آثار سینمایی برای مخاطبان خود به جای گذاشته که برای هر رهرو تازه‌نفس علاقه‌مند به سینما نگرش مفید و ارزنده‌ای است. کیارستمی

کارگردانی‌ست که نگاهی دیگرگونه به رویدادها و مسائل پیرامون ما دارد و تنها سینماگر ایرانی‌ست که در مراسم «صدمین سال تولد سینما» نامش در کنار نام بزرگترین کارگردان‌های جهان قرار گرفته است. او از زمان تولید فیلم کوتاه «نان و کوچه» در سال ۱۳۴۹ تا فیلم «مثل یک عاشق» در سال ۱۳۹۱ سینمای متفاوتی داشته است. اگرچه او هوشمندی و صراحت ویژه‌ای در درک مخاطب دارد، توانسته سینمای دیگری از تکنیک و فن خارق‌العاده در برابر تماشاگر امروز خود قرار دهد. تماشاگری که هر روزه با رسانه‌های مختلف و تصاویر گوناگون و پیچیده و شاید آزار دهنده‌ای روبه‌روست، توانسته با سینمای کیارستمی با رنگ‌های چشم‌نواز و نماهای دلفریب طبیعت و ضرباهنگ کند و از همه مهم‌تر آدم‌هایی از نوع دیگر، با رفتارهای بکر و بی‌تکلف، ارتباط برقرار کند.

سینمای کیارستمی دغدغه‌های روزمره زندگی را کنار می‌گذارد و طعم معنای زندگی را به مخاطب خود می‌چشاند؛ سینمایی که فلسفه نمی‌بافد اما چنان رفتار، نگرش و تأویل فلسفی‌ای در مقابل چشمان تماشاگر قرار می‌دهد که نمی‌توان از معنای آن فرار کرد و خاطره گفت‌وگوهای بازیگران و افسون رنگ‌ها و درک حقیقت بدیهی زندگی را توهم دانست.

برای نگارنده بیش از هر چیز توصیف کم‌وبیش دقیق آثار سینمایی کیارستمی بیانگر کوششی شخصی‌ست برای پی‌گیری تجربه‌ای استثنایی در سیر سینمایی وی؛ بنابراین راهی نداریم جز پیمودن فرازونشیب‌های دستاوردها و نگرش‌های او در قاره کشف‌شده سینما. در طی این طریق از ژان لوک نانس (فیلسوف فرانسوی) و نوع نگرش خاص او به سینما بهره برده‌ام؛ روایت‌ها و تأویل‌های فلسفی نانس از سینمای کیارستمی ما را با جان‌مایه این سینما آشنا می‌کند. نانس با عینکی فرانسوی توانسته مسیر استراسبورگ تا تهران را با انتشار کتاب «بداهت فیلم» چنان طی کند که در عالم روح ایرانی، منازل نمادین را بدیهی جلوه می‌دهد؛ بداهت، نوع نگاه و ذات واقع سینمای کیارستمی تأویل‌هایی هستند که نانسی ما را به آنچه در «وزندگی ادامه دارد» راهنمایی می‌کند.

مشى نگارنده در اين رساله بر پايه جهان اندیشه گى نانسى ست و سعى دارم تا روح سينماى كيارستمى را با چشمانى فلسفى بنگرم و بدهايت اين سينما را با حقيقت فلسفه و اكاوى كنم؛ اما در اين ميان چرا ژان لوک نانسى انتخاب شده و نانسى چه سخن نغزى دارد كه مى تواند ما را به سوي اقليم گمشده ببرد. به مناسبت صد سالگى سينما، در سال ۱۹۹۴، مسئولان كايه دو سينما به فكر افتادند كتابى منتشر كنند كه در آن صد مؤلف دربارهٔ صد فيلم از فيلم هاى تاريخ اين قرن سينما چيزى بنويسند. (نانسى، ۲۰۰۱، ۷) نانسى هم به اين درخواست پاسخ مثبت مى دهد. او كه فيلم «زندگى و ديگر هيچ» كيارستمى را ديده و سخت شيفتهٔ آن شده بود، سعى كرد تا به ديگر فيلم هاى كيارستمى توجه بيش ترى نشان دهد. اگرچه ماجرأى كايه دو سينما به سرمنزى مقصود نرسيد اما ناشرى به نام ايوژوارت پيشهاد تأليف كتابى به اسم «بدهايت فيلم» را به نانسى مى دهد و بدين ترتيب نانسى وارد جريان پرفرازونشيب سينماى كيارستمى مى شود.

نانسى در دههٔ شصت از رشتهٔ فلسفه فارغ التحصيل شد و به نوشتن متون فلسفى روى آورد؛ دربارهٔ كارل ماركس، امانوئل كانت، فردريش نيچه و آندره برتون نوشت و پس از آن جذب پست مدرنيست ها شد. گفت و گوهايش با ژاك دريدا، ژان فرانسوا ليوتار و ژرار گراندل در دانشگاه تولوز دربارهٔ كانت و مارتين هايديگر او را به پست مدرن ترين فيلسوف معاصر فرانسوى تبديل كرد. جدا از نگارش آثار هنرى نانسى در لابه لاي انگاره هاى فلسفه اش، مهم ترين اثر او در باب فيلم، كتاب «بدهايت فيلم» است؛ اثرى كه هم قرائت سينمايى نانسى را مشهود مى سازد و علاوه بر بررسى نمونه اى از هفت فيلم عباس كيارستمى، تعامل اندیشه هاى اين فيلسوف پست مدرنيست فرانسوى و نگاه سينمايى كيارستمى را جلوه گر مى كند.

نوع مواجههٔ نانسى با سينماى كيارستمى، نه مواجهه اى از سر ذوق و نه از سر برخورد اتفاقى بود؛ او دربارهٔ انتخاب آثار كيارستمى آورده نوشته: «با آن كه بدهايت فيلم خودش را بر من قبولانده بود و عزم من را براى گزیدن فيلمى — كه تا سرحد امكان تازه باشد — برانگيخته بود، دلم نمى خواست به تاريخ سينما برگردم و نوعى

تاریخ بنویسم؛ چون از یک سو شناخت من از این تاریخ زیاد از حد اندک است و از سوی دیگر، گوشه‌ای از غالب نگاه‌های واپس‌نگر به سینما، حسرت خوشایندی به گذشته دارد.» (نانسی، ۲۰۰۱، ۷)

بداهت فیلم نانسی در بردارنده برخی از عناصر نقادانه برای پیش‌برد زیبایی‌شناسی نوین است؛ اما از آنجایی که این اثر بیش‌تر طرحی هنری‌ست تا پرداختی آکادمیک، کوشش بیش‌تری می‌طلبد تا اهمیت قیاس‌های منطقی تئوری فیلم را در آن بیابیم. کتاب بداهت فیلم مشتمل بر سه بخش است؛ مقاله‌ای درباره فیلم‌های کیارستمی، از «خانه دوست کجاست؟» تا «باد ما را خواهد برد»، یادداشتی بر «زندگی و دیگر هیچ» و گفت‌وگویی میان نانسی و کیارستمی.

در بخش «زندگی و دیگر هیچ» بیش از سایر قسمت‌ها می‌توان تمایل نانسی را به انعکاس کامل فلسفه خود ردیابی کرد. نانسی در معارفه ابتدایی کتاب این فیلم را اثر محوری کارنامه کیارستمی معرفی می‌کند و از آن به عنوان نمونه ممتاز نمود فرم جدید سینما یاد می‌کند و معتقد است افراد اندکی همچون کیارستمی نگرش‌ها و نماهایی دقیق دارند و این ویژگی‌های یادشده کیارستمی در تاریخ و زیبایی‌شناسی فیلم، آغاز مباحثه نانسی است.

در حالی که مرور تنها هفت فیلم از آثار کیارستمی، برای تأویل و تثبیت اندیشه‌های طرفین، در نگاه نخست گونه‌ای نارسایی به کلیت قضیه می‌دهد؛ اما ذکاوت نانسی کُنه ذهنیت هنری خویش را در آینه شفاف، به زعم نانسی، سینمای کیارستمی تشریح می‌کند. به علاوه این که تجانس و همسانی میان اندیشه وی و سینمای کیارستمی در مظان تقابل رقابت مابین فیلم و فلسفه، آن قدر جای تأمل دارد که تجربه روح‌افزایی همچون گفت‌وگوهای روبرت برسون با موج نویی‌ها و چارلز بوکوفسکی با مارکو فراری را تداعی می‌کند. آنچه نانسی در کتاب در پی آن است؛ تعریف ماهیت یا فرم جدیدی از فیلم است که همواره وجود داشته اما، تنها اکنون و در آثار کیارستمی نمود پیدا می‌کند.

نانسی باور دارد آنچه در این فیلم به شیوه‌ای تنگ‌تر و ژرف‌تر خود را بر بیننده

می‌قبولاند، فعلیت اصرار آن بر این نکته بود که بحث فیلم، بحث اکنون باشد؛ نیروی ویژه‌ای در این فیلم وجود داشت که سرگرم گذشته، به‌عنوان گذشته، نبود حتی اگر به‌تازگی سپری شده بود و نه آزاد از هرگونه زمان؛ نیروی عجیبی بود که نگاه بیننده به‌هیچ‌روی نمی‌توانست از سنگینی فشار آن بگریزد؛ فیلمی که با سماجت تمام بحث منحصر به فرد خودش را پی می‌گرفت؛ چون آخرش معلوم نبود به کجا می‌کشید و همه اصرارش بر این بود که دو سر بحث به هم نیاید و فیلم آن‌سوتر از خودش دنبال شود.» (نانسی، ۲۰۰۱، ۸)

نانسی در کشاکش نوع سینمای کیارستمی به این نتیجه می‌رسد که درباره کیارستمی نباید در پی یافتن ژانر فیلم، سبک او، یا شخصیت و اصالت سینمای او باشیم بلکه باید بیش‌تر در پی این باشیم که سینما چگونه در آثار او وجود خودش را اثبات می‌کند؛ یعنی به یک معنا سینما چگونه خودش، خودش را به کرسی می‌نشاند و این مسئله‌ای بود که با قضیه، سبک‌ها و انتخاب‌های سینماتوگرافیک، با موضوع رابطه‌ای که نگران تاریخ سینما و آینده‌اش باشد، به کلی فرق داشت. اینجا بیش‌تر با نوعی افتتاح سروکار داریم؛ افتتاحی که البته پر بود از همه آنچه در عمر صد ساله هنر هفتم گذشته بود مثل این بود که بخواهیم بگوییم سینما دوباره شروع می‌شود یا دنباله سینما همانا سرآغاز آن است. (نانسی، ۲۰۰۱، ۹)

نانسی از سوی دیگر کیارستمی را به گونه‌ای خاص می‌نگرد و معتقد است او مانند دیگر کارگردان‌ها نیست بلکه «کیارستمی اعتبار یک شاهد ممتاز را دارد؛ شاهی بر این که سینما تجدید حیات می‌کند یعنی سینما دوباره به آن چیزی که هست نزدیک می‌شود؛ درحالی که همواره همان را به پرش می‌نهد. با کیارستمی یک جهان، یک‌نوع فرهنگ جهانی چیزی که در گذشته تمدن می‌گفتند، تغییر وضع و رفتار می‌دهد. درست نیست که این فرهنگ را فقط همان تمدن تصویری بدانیم که از منظر یک دید افلاطونی مبتدل و واگرا تشریح شده بلکه بحث بر سر جهانی دیگر است که به خودش شکل‌های دیگر می‌دهد و می‌کوشد ذات خودش را در آن شکل‌ها بیابد. (نانسی، ۲۰۰۱، ۱۰-۹)

در پایان این جستار باید تأکید کرد آنچه در این کتاب در پی آنم تبیین تأویل‌های فلسفی در سینمای کیارستمی بر پایه‌ی آرای فلسفی ژان لوک نانسی‌ست. لذا در ابتدا نگاهی به آراء و اندیشه‌های عباس کیارستمی و ژان لوک نانسی دارم و در ادامه تأویل‌های فلسفی نانسی از سینمای کیارستمی را بر پایه‌ی مفاهیمی چون بداهت، ذات واقع، نگاه و تصویر و در انتها معنای زندگی به‌بوته‌ی معرفی و نقد می‌کشانم.

عباس کیارستمی: آثار و آراء

سینمای کیارستمی نه آن قدر عجیب و غریب و ناشناخته است و نه آن قدر پیش پا افتاده و سطحی است. این سینما ویژگی‌های منحصری دارد. بسیاری از فیلم‌های کیارستمی در یک برش زمانی کوتاه و محدود رخ می‌دهند؛ «خانه دوست کجاست؟» داستان یک روز از زندگی یک دانش‌آموز را به تصویر می‌کشد، «زیر درختان زیتون» نمایش‌گر داستان عشق حسین به طاهره، در طول چند روز کار یک گروه فیلم‌سازی است و «طعم گیلان» در یک بعدازظهر آغاز می‌شود و بامداد روز بعد به پایان می‌رسد و داستان آخرین فیلم کیارستمی با عنوان «کپی برابر اصل» تنها در یک روز می‌گذرد. این ویژگی را شاید بتوان به نوعی مینی‌مالیسم تشبیه کرد؛ از آن روی که کیارستمی کمتر به گذشته شخصیت‌هایش می‌پردازد و حتی آینده آن‌ها را نیز به طور قطعی تصویر نمی‌کند. او بر بخشی از زندگی آن‌ها تمرکز می‌کند و داستان فیلمش را، که پیرامون آن‌ها شکل می‌گیرد، باز می‌گوید و نیازی به نمایش گذشته و آینده آن‌ها نمی‌بیند. در بیش‌تر فیلم‌های او طنز ظریفی به چشم می‌خورد که در بسیاری موارد برآمده از ساختار واقع‌نمایانه فیلم‌های اوست؛ از آن رو که زندگی روزمره نیز تهی

از لحظه‌ها و صحنه‌های خنده‌آور نیست. برای مثال در بخشی از «باد ما را خواهد برد» شخصیت اصلی فیلم برای دختر روستایی شعری از فروغ فرخ‌زاد می‌خواند و از او می‌پرسد: فروغ رو می‌شناسی؟ «و او پاسخ می‌دهد: «بله؛ دختر گوهره!» این طنز گاهی پیکره‌ای ابزورد گونه نیز به خود می‌گیرد.

فیلم‌های کیارستمی با این‌که شخصیت اصلی دارند؛ اما هیچ‌گاه قهرمان‌پرور نیستند. شخصیت‌های او معمولاً به انجام کارهای قهرمانانه دست نمی‌زنند؛ زیرا افراد ویژه‌ای نیستند. کیارستمی در یکی از گفت‌وگوهایش می‌گوید: «ما یا باید به دنبال آدم‌های ویژه بگردیم، یا آدم‌های معمولی در شرایط ویژه». بیش‌تر شخصیت‌های آثار او از گونه دوم‌اند؛ هیچ‌یک آدم‌های ویژه‌ای نیستند؛ آدم‌هایی معمولی‌اند که در شرایطی ویژه جای گرفته‌اند.

شخصیت‌های فیلم‌های کیارستمی معمولاً در پی انجام کار و یا رسیدن به هدفی هستند و فیلم‌های او به بازگو کردن تلاش آن‌ها برای رسیدن به این هدف می‌پردازند؛ احمد در فیلم «خانه دوست کجاست؟» در پی رساندن دفتر به دوستش است، حسین سبزیان در «کلوز آپ، نمای نزدیک» به دنبال رسیدن به جایگاهی به سان محسن مخملباف یا اصلاً تبدیل شدن به خود مخملباف است، و پدر و پسر در فیلم «زندگی و دیگر هیچ» در پی اطمینان یافتن از سلامت احمدپورها هستند. نکته در خور اندیشه این است که در چند فیلم یادشده، شخصیت‌ها معمولاً به آنچه دلخواه آن‌اند، نمی‌رسند.

از سوی دیگر به این نکته باید توجه داشت که کیارستمی سعی کرده با نوعی نگرش پارادوکسیکال، مخاطب خود را به سینما و اندیشه خود جذب کند. لذا سینمای کیارستمی دارای وجه متمایز است که با دیگر سینماگران ایرانی قابل مقایسه نیست. از نظر درون‌مایه، سینمای کیارستمی به لحاظ مضمونی بسیار متفاوت است؛ زیرا ظاهری بسیار ساده دارد. از نظر سبک و روش نیز خلاف تمام قواعد و روش‌های معمول سینمای رایج در دنیاست. سینمای رایج امروز می‌گوید کسی که در حال حرف زدن است نشان دهید؛ اما در سینمای کیارستمی این موضوع را نمی‌بینید،

می گوید تکرار نباشد؛ در سینمای کیارستمی تکرار هست، اضافات زمانی نباشد؛ اما در سینمای کیارستمی هست. اینها را خود کیارستمی هم در فیلم آموزشی اش به نام «ده در باره ده» توضیح می دهد.

بنابراین سینمای کیارستمی خلاف جهت قواعد سینمای شناخته شده در دنیاست و این وجه ممیزه آثار او است. سینمای دنیا قدری خشونت و جاذبه های مختلفی مانند؛ بازیگران معروف، اوج و فروود، تعلیق، و قدری روایت پردازی دارد؛ اما سینمای کیارستمی هیچ کدام اینها را ندارد. در نتیجه سینمای کیارستمی به سبک خاصی منصوب شده که در آن به علت عدم رعایت قوانین مرسوم ناچار به مسیر دیگری می افتد که به آن مسیر تجربه ورزی می گویند؛ یعنی هر فیلم به تجربه ای در یک ایده تبدیل می شود.

به نظر من اگر بخواهیم بگوییم سینمای کیارستمی چیست، باید بگوییم سینمای او سینمای تجربه ورز است؛ اما این سینمای تجربه ورز در بطن اش دارای مضمونی ست. در سینمای کیارستمی چیزهایی می بینید که در فیلم های دیگر ندیده اید؛ نمونه بارز آن فیلم «شیرین» است. اساس این فیلم بر واکنش استوار است؛ نه بر آن نمایشی که روی صحنه اتفاق می افتد. ما فقط صدایی می شنویم و تصویر روی صحنه را نمی بینیم و فقط ما (ایرانی ها) از مضمون صدا می فهمیم که چه اتفاقی افتاده است و شاید در کشور دیگری؛ حتی با زیر نویس هم متوجه مضمون این صداها نشوند. بیننده نماهای متوسط و درشتی از بازیگران زن ایرانی می بیند که به نمایشی روی صحنه است، واکنش نشان می دهند. «شیرین» کیارستمی نمونه فیلمی با حال و هوای ایرانی ست که در آن به تجربه هایی دست می یابیم که در فیلم های دیگر ندیدیم و یا انتظار نداشته ایم که ببینیم. این مهم ترین نکته در تجربه ورزی سینمایی ست؛ به ویژه برای کسی که با تاریخ سینما آشناست.

دلیل دیگری که می توان به قطعیت بر صاحب اندیشه بودن سینمای کیارستمی تاکید کرد این است که سینمای او بیش تر بر محور روابط انسانی و روابط روزمره و ساده مردم استوار است و بیش ترین معنای زندگی از همین روابط ساده بر می آید؛

نه از مسائل تجربیدی و انتزاعی. در نتیجه فیلم‌های کیارستمی در ابتدا شما را به فکر فرو می‌برد؛ به‌طور مثال در فیلم «نان و کوچه» بچه‌ای می‌خواهد از کوچه عبور کند و در انتها این پرسش در ذهن بیننده مطرح می‌شود که چه اتفاقی خواهد افتاد و او را به فکر می‌اندازد و همین به تجربه‌ورزی اشاره می‌کند. شاید به دلیل برخی خصوصیات ادبیات و هنر ایران — که در آن نمادگرایی، سمبل بخشی از آن بوده است — تجربه‌ورزی نیز از این نمادها و سمبل‌ها استفاده می‌کند.

اما باید تأکید کرد که سینمای کیارستمی، سینمای هایپر رئال یا سینمای بیش‌واقعیت است. شاید به همین دلیل باشد که بینش متافیزیکی‌ای که در فرهنگ و هنر ایران هست و به دلایل مختلف فرهنگی، اجتماعی و سیاسی — که پناه بردن به نمادگرایی بخشی از بیان هنری بوده — هرچیزی که در بیان هنری ارائه می‌شود، خود به خود راه را برای تفاسیر متافیزیکی باز می‌کند تا خودش را به یک معنای فراتر از آنچه در معرض دید است، سوق دهد. این دعوت در فیلم «خانه دوست کجاست؟»، که پدربزرگی درباره نوه‌اش صحبت می‌کند، ما را به این پرسش می‌کشاند که این پدربزرگ نماد چیست و چه چیزی می‌خواهد بگوید، گل لای کتاب، دو ریالی‌ای که به بچه می‌دهند، مسیر زیگزاگ و اصلاً «خانه دوست کجاست؟» نماد چیست. بنا بر این توصیفات سینمای کیارستمی شما را به آهستگی به حیطه متافیزیک می‌برد و این گونه نمادپردازی، با تبیین‌های فیزیکی و یا دستاوردهای علمی و ریاضی قابل تبیین نیست.

سینمای کیارستمی بر نمادگرایی بسیار استوار است. برای این که بیان فیلم‌های کیارستمی بیان سهل و ممتنع است؛ آسان و ساده است؛ اما در پس این سادگی پیچیدگی‌های فراوانی وجود دارد. بیان سهل و ممتنع به نمادگرایی دامن می‌زند همان‌طور که نمی‌توان گفت نثر سعدی که سهل و ممتنع است از نمادگرایی خالی است. وجود این ویژگی در اثر هنری دست کم زمینه را برای تفسیرهای مختلف فراهم می‌کند. به این دلیل که از نظر برخی، به‌ویژه پدیدارشناس‌ها، واقعیت مبهم‌ترین نکته زندگی است. در فیلم‌های کیارستمی — که به نوعی بیش واقعیت است — به

ابهام درونی‌ای منجر می‌شود که برخی از پیرآوازه‌ترین منتقدان سینمای کیارستمی نتوانستند با آن رابطه برقرار کنند. آن‌ها می‌گویند کیارستمی می‌خواهد چیزی بگوید اما، من متوجه آن چیز نمی‌شوم؛ آن‌هم به این دلیل است که با پس‌نمادگرایی روابط روزمره فیلم‌های کیارستمی آشنا نیستند.

ژان لوک نانسی: آثار و آرا

فیلسوف فرانسوی، ژان لوک نانسی^۱ ده‌ها کتاب و صدها مقاله در حوزه فلسفه، سیاست، هنر، جامعه و فرهنگ به رشته تحریر درآورده است. او را می‌توان از جمله کسانی دانست که متأثر از فلاسفه‌ای چون ژاک دریدا، ژرژ باتای و مارتین هایدگر است. ژان لوک نانسی در ۲۶ جولای ۱۹۴۰ در شهر کاودران^۲ حوالی بوردو^۳ فرانسه به دنیا آمد. تعیین زمان دقیق شکوفایی فلسفه در او دشوار است؛ اما آنچه آشکار است این است که اولین علائق فلسفی او در دوران جوانی وی و در فضای کاتولیک ظهور نمود. او بعد از مدت کوتاهی از فارغ التحصیلی در رشته فلسفه، به سال ۱۹۶۲ در پاریس، نوشتن متون فلسفی را آغاز کرد و بعدها به انتشار کتاب‌هایی در باب کارل مارکس، امانوئل کانت، فردریش نیچه و آندره برتون پرداخت. از جمله آثار مشهور او می‌توان به «تجربه‌گرایی مقولاتی»^۴، «درباره کانت؛

1. Jean-Luc Nancy

2. Caudéran

3. Bordeaux

4. *L'impératif catégorique*

ملاحظات نظری^۱، «دربارهٔ هگل؛ من هستم»^۲، «دربارهٔ دکارت و تساوی آراء»^۳ اشاره کرد.

نانسی در سال ۱۹۶۸ در مقام استادیار در انستیتوی فلسفهٔ استراسبورگ مشغول شد. در سال ۱۹۸۷ به سمت دکتری ایالت در تولوز با تحسین هیئت ژوری برگزیده شد. عنوان پایان‌نامهٔ او «آزادی در آثار کانت، شلینگ و هایدگر» بود و تحت عنوان «تجربهٔ آزادی»^۴ در سال ۱۹۸۸ منتشر شد. استاد راهنمای او ژرار گراند بود و ژان فرانسوا لیوتار و ژاک دریدا اعضای هیئت ژوری بودند. کمی بعد او استاد مشاور در دانشگاه علوم انسانی استراسبورگ شد؛ موسسه‌ای که هنوز هم در آن مشغول است. در دهه‌های ۷۰ و ۸۰ نانسی بدون صرف وقت برای پایان دورهٔ آکادمیکش — که تا ۱۹۸۷ ادامه داشت — در مقام استاد مهمان در اکثر دانشگاه‌ها، از جمله دانشگاه آزاد برلین و دانشگاه کالیفرنیا به فعالیت پرداخت. علاوه بر این به عنوان استاد فلسفه به عضویت هیئت نمایندگان فرهنگی در وزارت امور خارجهٔ فرانسه در اروپای شرقی، بریتانیا و ایالات متحده درآمد که به همراه گسترش فهرست آثار منتشرشده از او این عضویت برایش شهرت بین‌المللی و امکان ترجمهٔ آثارش به زبان‌های دیگر را نیز به ارمغان آورد؛ اما این حجم کاری زیاد دیری نپایید که در اواخر دههٔ هشتاد با ابتلا به بیماری متوقف گردید.

اولین کتاب نانسی در سال ۱۹۷۳ منتشر شد؛ «عنوان حرف»^۵ را با همکار فلسفی‌اش فیلیپ لاکمو لبارته نوشت، کتابی که بارها به عنوان مطالعه‌ای انتقادی بر آراء روان‌کاو فرانسوی ژاک لاکان از آن یاد شده است. حد تأثیر لاکان بر او به اندازه‌ای است که نانسی دائماً در شیوهٔ تحلیلش به لاکان و در کل به روان‌کاوی او ارجاع می‌دهد. او در این کتاب استدلال می‌کند که لاکان سوژهٔ متافیزیکی را

1. Immanuel Kant, *La remarque spéculative*

2. Hegel, *Ego sum*

3. René Descartes and *Le partage des voix*

4. *La communauté inavouable*

5. *The tittle of the letter*

به پرسش می‌کشد اما، روش او هم چنان متفاوت یکی باقی می‌ماند. نانسی سپس به فرمول‌بندی ادراک خاص خود از مفاهیم روان‌کاوانه همچون قانون، پدر، دیگری، سوژه و... می‌پردازد. در حالی که او ادعا دارد زبان فنی و مغلق روان‌کاوی هنوز حامل میراث الهیاتی‌ست، بسیاری از مفاهیم آن را ارزشمند می‌داند. نانسی در کتاب «در معنای جهان» شرح و بسط مفهوم لا‌کانی دیگری را به مثابه یک پدیده الهیاتی پردازش می‌کند و آنچه نانسی در کتاب «عنوان حرف» بیان می‌کند این است که لا‌کان سوژه متفاوت یکی را مورد پرسش قرار داده اما آیا این پرسش‌گری از یک شیوه متفاوت یکی صورت می‌گیرد؟

«اجماع عمل ناپذیر»^۱ کتابی‌ست که باعث شهرت نانسی شد؛ اثری درباره پرسش از توافق جمعی و تفسیری بر آثار باتای. در این کتاب به جز استراتژی اندیشیدن نانسی، می‌توان مضامین فلسفی اصلی‌ای کشف کرد که او در آثار بعدی خود به آن‌ها توجه کرد. این مضامین اغلب حول مسائل فلسفی اجتماعی و سیاسی همچون پرسش از توسعه جامعه مدرن در وضعیتی که تلاش برای تأسیس جامعه بر طبق یک مدل تعریف‌شده همواره به وحشت سیاسی و خشونت اجتماعی می‌انجامد، می‌گردند. نانسی اجماع را به عنوان ایده‌ای بررسی می‌کند که بر اندیشه مدرن تسلط دارد و رد خود را بر مفاهیم تجربه، گفتمان و شخص حک کرده است. برخلاف مفهوم غربی اجماع، نانسی نشان می‌دهد که این مفهوم یک پروژه امتزاج و تولید نیست بلکه از طریق ماهیت سیاسی و مقاومتش در مقابل قدرت درون ماندگار تعریف می‌شود. این متن، موريس بلانشو را به بحث درباره اجماع ترغیب کرد و هم‌چنین به تفاسیر بعدی نانسی درباره باتای انجامید.

نانسی تحت تأثیر دریدا در چندین مصاحبه تصدیق کرد که پس از سارتر چیزی بدیع در فلسفه متولد شد. کارهای دریدا آن قدر برای نانسی و لکلوبارت الهام‌بخش بود که آن‌ها به برگزاری کنفرانس معروف سال ۱۹۸۰ درباره دریدا و سیاست اقدام کردند و این کنفرانس به تثبیت و تحکیم جایگاه تمام و کمال دریدا در قله فلسفه

معاصر کمک نمود و برگزاری آن کنفرانس برای نانسی و لاباتر نقطه شروعی بود در بررسی بیش‌تر سیاست معاصر.

از این‌رو در همان سال آن دو خط مشی فلسفی را در بررسی سیاست بنا نهادند و نتیجه‌اش افتتاح مرکز تحقیقات فلسفی سیاست درخواست به بازاندیشی سیاسی و نه در ابقا در موقعیت لفاظی و زبان‌بازی کورکورانه دموکراسی معاصر بود؛ موضوعی که چند سال بعد فلاسفه‌ای چون کلود لافورت و فرانسوا لیوتار به سخنرانی درباره آن پرداختند.

در سال ۱۹۸۴ نانسی و لاباتر به فعالیت‌های مرکز پایان دادند؛ زیرا از دیدگاه آن‌ها کارکرد مرکز از تعریف محلی برای تحقیق و پرسش‌گری کاملاً جدا شده و به محلی برای مواجهه و رویارویی تغییر شکل داده بود و به جای فضایی مشترک با دغدغه‌هایی مشترک، صرفاً به شکل محل پذیرش سخنرانان در آمده بود؛ اما علی‌رغم تعطیل نمودن مرکز دغدغه نانسی در پرسش سیاسی و پرسش از اجتماع هیچ‌گاه ناپدید نگردید.

نانسی به‌واسطه انتشار کتاب «اجتماع عمل ناپذیر» به شهرت رسید. کتابی که در آن به ارائه نظر درباره فلسفی باتای پرداخت؛ این کتاب منجر به مباحثات موريس بلانشو در باب پرسش اجتماع گردید و علاوه بر آن منجر به چاپ کتاب دیگری با عنوان «اجتماع ناتوان در اقرار نقد باتای» شد. پس از آن مجموعه گردآوری‌شده از گزارش‌های تحقیقی و مقالات او با درون‌مایه و نام «اجتماع» چاپ گردید.

علی‌رغم ارائه تحلیل عالی از مسئله اجتماع این کتاب نانسی معرفی‌کننده اندیشه وی نیز هست و می‌توان اندیشه و سبک تحلیل او را نیز در این کتاب آموخت. این کار همیشه کار راحتی نیست؛ زیرا او اغلب از گزارش کارهای مؤلفان دیگر شروع می‌کند و تز خود را خارج از این گزارش شرح و بسط می‌نماید؛ این استراتژی در تفسیر و اندیشه با عنوان «ساختار شکنی» نام‌گذاری شده و نانسی در این شیوه به ادامه کار دریدا پرداخته است.

سوی آشکار شدن شیوه اندیشه نانسی در کتاب «اجتماع ناتوان در اقرار نقد

باتای» می‌توان درون‌مایه‌های اصلی فلسفه نانسی — که در دیگر آثارش به آن‌ها پرداخته — درک کرد. درون‌مایه‌هایی که اغلب حول مسائل فلسفی، اجتماعی و سیاسی شکل گرفته‌اند؛ مانند پرسش چگونگی توسعهٔ جامعهٔ مدرن، با لحاظ کردن تجربهٔ قرن بیستم که در آن پروژه‌های سیاسی با تلاش در ساخت جامعه‌ای با شکل و طرح و تعریف درست آغاز به کار کردند و در نهایت حاصل کارشان به ترور و خشونت اجتماعی انجامید. نانسی با قدم گذاشتن بر جای پای دریدا، ساختارهای متن هر نویسنده را مانند تشریح یک جسد می‌شکافد. او با شیوه‌ای موشکافانه آنچه نویسنده نوشته، و به‌ویژه آنچه نوشته نشده، می‌کاود و به ایستگاهی که اندیشهٔ نویسنده در آن متوقف مانده و یا از مسئله‌ای که در آن به اندیشه نشسته است راه کج کرده و به سویی دیگر رفته است. او شکافندهٔ جایی‌ست که اندیشه در آن گرفتار شده است و خارج از این فضای دست و پاگیر و پرلغزش است که او سعی در برداشتن قدمی می‌نماید که نویسنده برای اندیشیدن در مسئله می‌خواسته آن قدم را بردارد و برنداشته و یا می‌بایست گام می‌نهاد و ننهاد است.

نانسی در کتاب «اجتماع ناتوان در اقرار نقد باتای» از شیوهٔ ساختارشکنی برای برآوردن فریاد درخواست استقرار مجدد یک جامعهٔ شفاف استفاده می‌کند؛ از یک اجتماع که می‌تواند ما را از بیگانگی در جامعهٔ مدرن رهایی بخشد. نظر او بر این است که در کنه اندیشهٔ سیاسی غرب، تمنای یک جامعهٔ اصیل وجود دارد؛ تمنای بی‌دریغ در کنار یکدیگر بودن، خارج از این تفکر که ما در جامعه‌ای هماهنگ و صمیمی زندگی کرده‌ایم؛ صمیمیت و هماهنگی‌ای که هر روز تنزل کرده است.

در خط فکری او جامعهٔ مدرن، مظهر وضعیتی مقابل جامعهٔ گرم و صمیمی ما قبل مدرن است؛ با توجه به چنین رویکردی ما هم‌اکنون در یک جامعهٔ بی‌نام و سرشار از فردیت‌ها زندگی می‌کنیم و ارتباطات نزدیک اجتماعی چیزی بیش از خاطرات نیست و این امر نه تنها سبب فروپاشی اجتماع می‌شود خشونت، تنزل، هنجارها و ارزش‌ها را در پی دارد. تنها راه مبارزه با این فروپاشی بازگشت به عقب، به دوره‌ای از زمان، به جایی که روابط اجتماعی حی و حاضر بوده‌اند یا مجاهدت

برای رسیدن به جامعه آینده است؛ جایی که روابط پیشین در آن مستقر شده باشد. نانسی تا حد زیادی به دوران رمانتیک‌های آلمانی به‌ویژه ژان ژاک روسو — که به یک جامعه افسانه‌ای حاصل از طبیعت به‌عنوان نغمه‌ای از جامعه مدرن به جای نهادند، می‌اندیشد؛ اما مقصود تحلیل وی از communitarianism مدرن است مانند مک اینتایر که از نیاز به بازگشت به جوامع پیشامدرن سخن می‌گوید. تفکر نوستالژیکی که گذشته و ایام قدیم را بهتر می‌دانست؛ تفکری که امروز ما را فاقد چیزی می‌داند که در گذشته حی و حاضر بوده است. الگویی که فقدان در زندگی هر روزه ما قابل شناسایی است؛ نوستالژی‌ای که نه تنها به شکل برنامه احزاب سیاسی محافظه کار درآمده است بلکه نگاهی گذرا به آگهی‌های تبلیغاتی از رسانه‌های مختلف، به‌ویژه تلویزیون، به ما نشان می‌دهد که بسیاری از محصولات می‌خواهند ما را به شرایط بیولوژیکی طبیعی خویش بازگردانند، و در مقابل، مردم را می‌بینیم که دائماً سرخوردگی‌شان از جوان‌های یاغی و قانون‌گریز، کسانی که با اجتماعی که در آن زاده شده‌اند بیگانه‌اند، فریاد می‌زنند و نسلی دوباره و دوباره به چنین نقدی نسبت به نسل جوان‌تر می‌پردازد. اینجاست که نانسی از میان تمامی این کلمات بیرون می‌آید و از زبان خود می‌گوید؛ امید به یک جامعه اصیل، مرجعی برای دوره‌ای واقعی در تاریخ ما نیست؛ این تفکری خیالی و افسانه‌وار است، تصویری ست خیالی از گذشته‌مان؛ شاید این خیال نوستالژیک، معصومانه باشد اما، هنگامی که آن را نقطه شروع سیاست در اجتماع می‌انگاریم معصومیتش از بین می‌رود و باید به آگاهی مبتنی بر گذشته و در جامعه‌ای گم شده و هویت آن مشکوک بود؛ او می‌گوید: «علت این که این آگاهی، خویش را چون گذشته نگری‌ای مؤثر بینگارد یا این که بدون توجه به وقایع موجود در گذشته به آن‌ها توجه شود این است که می‌تواند تصاویری از گذشته در جهت ایجاد خیالی احتمالی و ایده‌آل تولید کند و بایست بیش از هر چیز بر این آگاهی مشکوک بود؛ زیرا به نظر می‌رسد این آگاهی، دنیای غرب را از آغاز همراهی نموده است.» (نانسی ۲۰۰۱، ۱۷)

انسان در هر لحظه‌ای از تاریخ مغرب زمین خویش را به شکل نوستالژی ناپدیدشده

اجتماع باستان ارائه کرده و به اظهار تأسف برای فقدان صمیمیت، احساس برادری و نشاط پرداخته است؛ تاریخی که از این منظر شروع شکل‌گیری‌اش با عزیمت اولیس و آغاز هجوم، رقابت، توطئه و مخالفت در کاخ اوست. نمونه‌ای امروزی‌تر را در نظر بگیریم؛ جامعهٔ هماهنگ، به گونه‌ای که مد نظر مک اینتایر است، جامعه‌ای است از معیارها و ارزش‌های مشترک که با مردمی با هویت‌ها و ریشه‌هایی مشابه یکدیگر به اشتراک گذاشته می‌شود. اما جامعه به هیچ‌وجه هماهنگ نیست؛ چنین گرایش اخلاقی‌ای به مثابهٔ امیدی سیاسی برای اجتماعی از مردم، با هویت‌های همانند، همان چیزی است که از بسیاری ناسیونالیست‌های امروزه نمی‌توان زدود. هر چند اهداف و مقاصد آشکارا متفاوتند؛ اما عرصهٔ سیاست بین‌الملل نشان می‌دهد که امید رسیدن به هویت اجتماعی خالص هم‌چنان می‌تواند منجر به درگیری‌های خشونت‌گرایانه گردد. جنگ‌های دههٔ نود — که یکی پس از دیگری در حوزهٔ بالکان در گرفت — نمونه‌ای حزن‌انگیز از چنین تفکری است و فارغ از انگیزه‌های اصلی چنین جنگ‌هایی؛ تعلق به یک گروه نژادی، معیار ایجاد تفاوت میان خیر و شر، بین ما و آن‌ها، بین صرب اصیل و یا کروات واقعی، با هر آنچه غیر از آن است و با دیگران گردید.

از نگاه مک اینتایر می‌توان دید عملیاتی که نیروهای ملل متحد به‌طور پیوسته، چه با حصول موفقیت یا بدون دست‌یابی به آن، برای فرونشاندن خطر کانون‌های بالقوهٔ بحران و حفظ نظم انجام می‌دهند هر روز افزایش می‌یابد. عملیاتی که به شیوه‌ای به اصطلاح انسان‌دوستانه خواستار استقرار و به کار گماردن قوانین بین‌الملل در کشورهایی است که تخطی کرده‌اند. مداخلاتی که انگار می‌خواهد به ما بگوید دیگر هیچ حکومت خودمختار و هیچ اعلامیهٔ شروع جنگی میان یک کشور با کشور دیگری وجود ندارد و به جای آن باید از قوانین بین‌الملل به مثابهٔ احیای انسانیت استفاده کرد.

اما نانسی به بررسی دسته‌ای از علائم و نشانه‌ها می‌پردازد که از مناقشهٔ خودمختاری در سیاست روز دنیا، به شیوه‌ای بی‌سروصدا و نامعلوم، حکایت می‌کند. این بی‌میلی از سخن گفتن دربارهٔ خودمختاری از یک سو و استفادهٔ تمام‌وکمال

از ارزش‌های نمادینش از سویی دیگر انگیزه‌های نانسی را برای نوشتن مقاله‌ای با عنوان «جنگ خلیج» برانگیخت. مقاله‌ای که نانسی در آن به بررسی قسمتی از خودمختاری، که هم‌چنان می‌تواند در سیاست روز دنیا و تفکرات اجتماعی ایفای نقش نماید، پرداخت. بازگشت بی‌سروصدای دیکتاتوری غرب در طول جنگ خلیج باعث شد او آگاهانه به جای فراموش کردن آن، مقابله با آن را برگزیند.

او در تحلیل‌هایش از آنچه کارل اشمیت در شعارهایش فاش می‌نماید، استفاده کرد. شعاری که می‌گوید: «هر کس دم از انسانیت می‌زند، قصد فریب دارد.» اگر حکومتی تظاهر به جنگیدن به نام انسانیت می‌کند، از یک مفهوم جهانی برای جدال علیه دشمن و رقیبش استفاده کرده است. همان‌گونه که اشمیت می‌گوید: جهان به شکلی در آمده که دشمن در آن چون جنایت‌کاری قلمداد می‌شود که دیگر وانهادن او در مرزهایش کفایت نمی‌کند و باید به تعقیب او در قلمروی ملی خود و سلب صلاحیت از او به روشی اخلاقی پرداخت و ناگهان همه کلمات علیه او به کار گرفته می‌شوند؛ او تبدیل به موجودی وحشی و خون‌خوار و ظالم می‌گردد، او از معنای اخلاقی انسان سقوط می‌کند، او تبدیل به جنگ‌جویی غیرقانونی می‌گردد و هزاران کلمه لفاظانه دیگر مانند همان کلماتی که ایالات متحده از آن‌ها استفاده می‌کند.

از سال ۱۹۸۷ تفکر نانسی به بازاندیشی در آثار مارتین هایدگر تمرکز پیدا کرد. مثلاً درباره تجربه آزادی، مطالعه نانسی درباره مفهوم آزادی در آثار مارتین هایدگر صرفاً محدود به هایدگر نیست؛ بلکه کانت، شلینگ و سارتر را نیز دربرمی‌گیرد. نانسی در جست‌وجوی نوعی آزادی غیرسوژه‌گانیست؛ مفهومی از آزادی که سعی دارد زمینه‌ای اگزیستانسیالیستی را به اندیشه آورد که از آن هر آزادی‌ای آغاز می‌شود. آزادی به جای این که از دیدگاهی هستی‌شناسانه به صورت اختیار یا اراده آزاد سوژه‌گانی ملاحظه شود، در هستی‌افتاده در جهان یا در وجود، خانه دارد. نانسی همچون هایدگر بر این واقعیت تأکید می‌کند که آزادی در آثار کانت نوعی علیت نامشروط است. کانت در قیاس دوم تجربه نقد عقل محض استدلال می‌کند که آزادی بشری از فرم خاصی از علیت برخوردار است؛ سوژه به‌طور خودانگیخته عمل می‌کند؛

به این معنا که خود را از زمان پس می کشد تا توسط علّیت تجربی تعین نپذیرد. بنابراین نانسی همچون هایدگر آزادی کانتی را یک آزادی خودمکان می بیند؛ آزادی سوژه‌ای که فراموش کرده همواره در ظرف تجربه قرار دارد؛ حتی پیش از آن که بتواند تصمیم بگیرد آزاد باشد. لذا آزادی باید از زمینهٔ اگزیستانسیالش، از هستی محدودش، اندیشیده شود تا زمانی که آزادی به عنوان صفت یک سوژه نامتناهی اندیشیده شود، همهٔ صور هستی محدود در نوعی دگر آئینی ظاهر می شوند؛ یعنی به عنوان مانعی برای آزادی من. نانسی می گوید آزادی من، وقتی آزادی دیگری آغاز می شود پایان نمی پذیرد؛ بلکه آزادی دیگری شرط آزاد بودن من است و هیچ آزادی‌ای بدون پیش فرض گرفتن، بودن — ما — در — جهان و فرو افتادن — ما — در — وجود امکان پذیر نیست.

نانسی فیلسوف تأثیر گذار هنر و فرهنگ هم هست؛ او در کنار علاقه به ادبیات، فیلم، تئاتر و شعر در نوشتن کاتالوگ‌های هنری، به ویژه در هنر معاصر، مشارکت داشته است. نانسی برخی از آثار هنری خود را به همراه هنرمند فرانسوی فرانسوا مارتین به نمایش گذاشته و هم چنین به نوشتن شعر و نمایش نامه نیز پرداخته است. او در سال ۲۰۰۱ کتاب «بدهات فیلم»^۱ را منتشر کرد که کتابی فلسفی دربارهٔ عباس کیارستمی است. نانسی در این کتاب روایتی فلسفی و پست مدرنیستی از فیلم‌های کیارستمی ارائه می کند. بی هیچ خلط مبحثی در ساحت چنین مواجهه‌ای، نگرش آثار کیارستمی در بیان تفکرات و اقوال فیلسوف فرانسوی، ما را به دقت بیش تری در آثار نانسی و کیارستمی ترغیب می کند. حال این ترغیب از جنس دیدن و نگاه کردن باشد و یا فحوای تحلیلی داشته باشد، نوع آثار کیارستمی و قرائتی سینماتیک از نانسی را برای ما آشکار می کند.

نانسی به عنوان یکی از مهم ترین فیلسوفان معاصر نگاه ویژه‌ای نیز به هنر دارد. اولین قدم ژان لوک نانسی، در تبیین معنای هنر تمرکز بر مفهوم نشان هنر است و در این راه ارزش هنر را به پرسش می کشد.

به عبارتی دیگر ارزش این پرسش، ارزش هنر را بیان می‌کند؛ می‌گوید خود ارزش این پرسش از ارزش هنر، ارزشی درست است. هم‌چنان که او خود بی‌درنگ به ما گوشزد می‌کند چنین پرسشی دربارهٔ ارزش هنر نیست، بلکه پرسشی از ارزش هنر است؛ یعنی پرسشی که از هنر برآمده است یا پرسشی از هنر به وسیلهٔ هنر، برای هنر و در درون هنر. از این رو معلوم می‌شود هنر را نمی‌توان به‌ضرورت به هر ارزشی نسبت داد و یا از تمام ارزشش خالی کرد. اگر هنر آن‌طور که از ناسی پذیرفته‌ایم با هر ارزشی که خودش را به خودش نسبت ندهد، فرق می‌کند آن‌گاه ارزش ناگذارنی خواهد بود و چیزهای مختلفی که بر آن ارزش می‌گذارند به‌صورت بیرونی همواره با ناپسندگی تلاش خود روبه‌رو خواهند شد. هنر تا آنجا که با چنین نظام‌های ارزشی‌ای روبه‌روست ارزش ناگذارنی‌ست، نظام‌هایی که می‌کوشند ارزش هنر را به‌صورت بیرونی تخمین بزنند، با معیاری از آن‌ها گذر می‌کند که آن‌ها ندارند و آن را بی‌بهره می‌کند. برای اقتصاد و اخلاق هنر فراتر از خیر یا شر است، برای دین، هنر الهی یا موهن به مقدسات است و غیره. در نتیجه جای تعجب نیست که آنچه می‌کوشد ارزش‌اش را به هنر نسبت دهد هم‌چنین بکوشد تا در آن همکاری داشته باشد؛ اما کاملاً آشکار است که هنر در این صورت دیگر هنر نیست و اثری که بر طبق ارزش‌هایی تألیف شده که آزادانه خودش را به خودش نسبت نمی‌دهد، بی‌درنگ متلاشی خواهد شد و این‌گونه است که این متجاوزانی که کوشیده‌اند تا در هنر سرمایه‌گذاری کنند، فقط دروغ‌گو و خیره برجا می‌مانند. بدین ترتیب فلسفه نه پرسش از هنر را کنار می‌گذارد و نه از این که خودش باشد، پا پس می‌کشد؛ با این حال از این که بتواند هنر را تعریف کند کناره می‌گیرد و هم‌چنین از این که بتواند اصولش را تنظیم کند یا معیارهای آن را نشان دهد پا پس می‌کشد. فلسفه با اعطای ارزش درست هنر به هنر، که همانا خود ارزش‌گذاری هنر است، هنر را رویاروی خودش می‌گذارد؛ به شیوه‌ای که ناسی آن را یک نشان می‌خواند و آنچه اکنون همراه با او آن را بررسی خواهیم کرد.

از آنجا که هنر فقط در خودش تعریف می‌شود، یعنی بدون بیرون شدن از

خودش، پس منازعه بر سر هنر معاصر تنها خودش ممکن است زیبایی شناختی باشد. بدین طریق هنر به طور عام و هنر معاصر به طور خاص، نه ممکن است در تعریف سوژ کتو بگنجد و نه در تعریفی از یک نوع نمادین، هنجاری، دانشگاهی، اقتصادی، جامعه شناختی، انسان شناختی، روان شناختی، سیاسی، تاریخی، اخلاق شناختی، اسطوره شناختی، کیهان شناختی، خدا شناختی و غیره.

از سوی دیگر منظور نانسی از «هنر بدون هنر» همین امکان یک هنر بدون هر ایده ای برای هنر است یعنی هنری بدون مفهوم یا ذات، آن چنان که نانسی صراحتاً کلام کانت را منعکس می کند و آن را در نقد قوه حکم تعریف کرده است؛ برای ذوق قاعده ای ابژ کتو نداریم که توسط مفاهیم تعیین کند چه چیزی زیباست؛ زیرا هر حکمی از این منبع (ذوق) زیبایی شناختی ست؛ یعنی مبنایی که آن را تعیین می کند احساس سوژه است و نه مفهوم یک ابژه. اگر برای ذوق در جست و جوی اصلی باشیم که معیار عام امر زیبا را با استفاده از مفاهیم معین بیان کند، آن گاه گرفتار تلاشی بی فرجام شده ایم. زیبایی های آزاد خودشان به هیچ ابژه ای تعلق ندارند که با مفاهیمی عطف به هدفش تعیین شده باشد، بلکه ما آن ها را آزاد و به خاطر خودشان دوست داریم.

هر چند برخلاف کانت، نانسی به طور مشخص تأکید می کند که هنر فقط بدون مفهوم نیست یعنی بدون هر گونه ایده ای از هنر یا بدون نوعی ایده که در هنر ارائه شود، بلکه حتی نمی توان آن را در این فرم سلبی تصور کرد؛ در نتیجه باید فقط به مثابه یک نشان به آن اندیشید. به عبارت دیگر اگر هنر آرایش یک کیهان نیست؛ آرایش بدون کیهان هم نیست. هنری آرایشی بدون هنر-کیهان، در این بن بست فقط در جست و جوی خودش است و اگر به سوی ذات درست خویش حرکت کند چیستان می شود؛ نشان درستش سر گیجه می شود. پس هنر و جهان در مقصدشان تردید دارند؛ ما باید در این سر گیجه همراهی کنیم، ما باید بکوشیم که آن را بشناسیم فقط همین مهم است.

تعریف های فلسفی هنر مثل گرایش طبیعی تفکر انسانی را همیشه با پرسش ارائه محسوس ایده گشته اند و آشکار شده اند. هم چنان که هگل آن را صورت بندی کرده

است. این امر به خاطر دوگانگی انسان است، همان‌طور که افلاطون بیان می‌کند؛ هنر بین امر محسوس و امر ایده‌آل در تنش است. پس هنر محسوس در مرکز این دوگانگی از نظریه‌های تقلیدناگستنی‌ست؛ نظریه‌هایی که امر محسوس را تصویر رؤیت‌پذیری نامرئی آیدوس جلوه می‌دهند. امر محسوس و نیز امر ایده‌آل تنها در ارتباط با تصویر است که متقابلاً نزدیکی‌پذیر می‌شوند؛ هریک نشان‌دادن دیگری را آغاز می‌کند و این تنها به لطف دیگری‌ست. از این‌رو نه چنین انسانی هست و نه چنین هنری که بتوان با چیزی به جز استعاره و منطق بر پارادایم الهیاتی تصویر خدا، تصویر مرئی از خدای نامرئی به آن اندیشید. هم‌چنان که هنر را نیز نمی‌توان در امر حسی شکار کرد؛ بدین معنا که خود محسوس نمی‌تواند از درهم یافتگی‌اش با امر فراحسی فرار کند؛ درست مثل درون‌ماندگاری از استعلا. امر نمادین نیز که بنا بر تاریخ لغتی‌اش درون‌ماندگار و استعلایی، امر محسوس و امر فراحسی را در کنار هم جمع می‌کند، امری شیطانی‌ست؛ یعنی چیزی‌ست که جدایی و انفکاک را در این باره تقویت می‌کند.

هنر و خود ما ناتوان از کناره گرفتن از آن هستیم؛ بنابراین انسان و نیز هنر محکوم نیستند که همواره خودشان باشند، که همیشه خام‌اندیشانه یا نومیدانه، درگیر معنایی دور از دسترس باشند. در همین کشمکش مشقت‌بار که بودلر خواهد گفت تناظر این یورش امر محسوس — که ما را به سوی سرحدش و حد تحمل نشدنی شتاب می‌دهد — ما را از انعکاس آستانهٔ امر ایده‌آل خشمگین می‌کند. کل هستی ما را ناکام می‌کند؛ زیرا برای امر ایده‌آل امکان ارائه شدن وجود ندارد و در نهایت خودمان را به امر محسوس باز می‌گرداند تا خشم‌مان را بر سر آن خالی کنیم. هنری که این‌گونه فهمیده شود تقدیرش نشان‌دادن است، یعنی تقدیرش، تناظر با یک معناست؛ یک ایده، یک فرم، یک هستند که در مسیر آن گرفتار ناشی‌گری‌های بیهوده می‌شود یا بیهوده می‌کوشد که از آن بگریزد.

هنر فقط همین نشان‌دادن ناکامی و آزاردهندگی به نمایش درآوردن ایده‌ورزی‌ست؛ حتی اگر این کار حضور تناقض‌آمیز مفاکش، تاریکی‌اش یا غیابش باشد؛ این غولِ نشان‌دادنِ متعالی، وحشتناک یا امر ایده‌آل. ایده‌ایدها بلحتی اگر هنر

نخواهد دلالت بر چیزی کند، هم‌چنان با همهٔ فرم‌ها و ایده‌ها در کشمکش است؛ افسار آن‌ها بر گردش است؛ به دلیل ضرورت بازنمایی آن‌ها، بیرون افکندن‌شان یا ناممکنی چنین باز نمودنی و در این نشان‌دهنده بودن درمان‌ناپذیر هنر—که همانا رابطهٔ نامشروع هیولایی‌اش با بازنمایی یک ایده، یک فرم، یک هستنده است—انسان خودش را به صورتی کاملاً آبرونیک می‌شناسد. بنابراین نشان آن چنان که نانسی در ذهنش مجسم می‌کند—که با تصویر و هم‌چنین با نشان در معنای الهیاتی‌اش متفاوت است—برای هنر—نشان در هنر تصویر هم همیشه به درستی، هنر فقط به مثابهٔ هنر—نشان بوده است.

با تأکید بر مسائلی که نانسی در باب هنر طرح می‌کند، به خصوص نگاه او به مسئلهٔ نشان و ارزش هنر، اکنون سال‌هاست که نانسی مسیرهای غیر قابل تقلیدی را در فلسفه و سینما پی می‌گیرد. علاقهٔ نانسی به سینما با انتشار کتابی محرز می‌شود که به عباس کیارستمی اختصاص یافته و در افکار وی بخشی از ملاحظه‌ای وسیع‌تر دربارهٔ فرهنگ بصری است که احتمالاً در نظریه پردازی مفصل او دربارهٔ تصویر به اوج می‌رسد.