

از رنج زیسته‌ی بدن تا برآمدن سوژه‌ای اخلاقی: خوانشی لویناسی از فیلم «دو روز، یک

شب»

۳

اثر برادران داردن

چکیده

در سینمای برادران داردن، بدن شخصیت‌ها فراتر از کارکرد زیستی صرف، خاستگاه ظهور کشمکش‌های اخلاقی است و تجربه‌ی زیسته‌ی آنان را به امری انضمامی و ملموس برای مخاطب بدل می‌سازد. داردن‌ها با انتخاب‌های فرمی خود، این تجربه‌ی بدن‌مند را در مرکز روایت قرار می‌دهند تا بدن به صحنه‌ی تجلی رنج، آسیب‌پذیری و کنش‌های روزمره‌ی انسانی بدل شود. چنین ساختاری در پیوندی عمیق با فلسفه‌ی اخلاقی لویناس قرار می‌گیرد که در آن، بدن پیش از آن‌که ابزاری برای عمل یا ابژه‌ای برای شناخت تلقی شود، خاستگاه تجربه‌ی زیسته، حساسیت و امکان گشودگی به سوی دیگری است. دیگری در مقام چهره، بی‌پناهی و آسیب‌پذیری خویش را عیان می‌سازد و سوژه را در برابر فراخوانی اخلاقی و بی‌واسطه قرار می‌دهد که مسئولیتی نامتقارن بر دوش او می‌نهد. فیلم «دو روز، یک شب»، نمونه‌ای برجسته از این رویکرد است؛ فیلمی که به واسطه‌ی فرم واقع‌گرایانه، تمرکز بر بدن و مواجهه‌ی چهره-به-چهره، این مفاهیم فلسفی را به شکل بصری و فرمیک بازآفرینی می‌کند. هدف اصلی این مطالعه، واکاوی چگونگی تبدیل مفاهیم اخلاقی لویناس به تجربه‌ای بصری و حسی از طریق فرم سینمایی است و با اتخاذ رویکردی توصیفی-تحلیلی، نشان می‌دهد که اخلاق از مسیر بدن‌مندی و مواجهه با دیگری به فهم و عمل می‌رسد.

واژگان کلیدی

سینمای برادران داردن، فلسفه‌ی اخلاقی لویناس، بدن‌مندی، مواجهه‌ی چهره-به-چهره، فیلم دو روز، یک شب

^۱ علی روحانی (نویسنده مسئول) دانشیار گروه سینما، دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران.

alirouhani@art.ac.ir

^۲ مهسا شاکری اسدی، کارشناسی ارشد سینما، دانشکده هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران

ashamshakeri@gmail.com

^۳ مقاله حاضر برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نگارنده دوم با عنوان "واکاوی بدن در سینمای برادران داردن از منظر آراء لویناس (۱۴۰۴)" است که با راهنمایی نگارنده اول در دانشگاه سوره ارائه شده است.

Ali Rouhani⁴, Mahsa Shakeri Asadi⁵

From the lived suffering of the body to the emergence of a moral subject: A Levinasian reading of the film "Two Days, One Night" by the Dardenne Brothers⁶

Abstract

In the cinema of the Dardenne brothers, the characters' bodies—beyond any merely biological function—become the locus of ethical conflict. In this way, the Dardennes render what might otherwise be an abstract ethical conflict into a concrete, embodied experience for the viewer, transforming the characters' lived experience into something materially concrete and palpably present to audiences. In effect, this means that the audience engages with the ethical conflict as a lived, bodily event rather than as an abstraction. The Dardennes, through their carefully chosen cinematic devices, foreground this embodied dimension of human experience in the narrative, drawing explicit attention to the body as a site of moral meaning and human action. In this narrative framework, the body is no longer a passive shell; rather, it becomes the stage for the unfolding and articulation of suffering, vulnerability, and the routine, everyday actions of life. As a result, the characters' struggles and sufferings are experienced by the viewer as immediate, embodied realities rather than as distant or abstract events. For the viewer, this means that ethical tension is felt physically through the characters' bodies, not merely understood conceptually. By grounding ethical conflict in the body, the Dardenne brothers make what could be abstract ethical questions concrete and present on screen. This cinematic structure is intimately connected to the ethical philosophy of Emmanuel Levinas. In Levinas's thought, the body, long before it is considered by the subject as an instrument of action or as an object of cognition, is the very origin of lived experience and of sensibility. In

⁴ -Associate Professor, Department of Cinema, Faculty of cinema and Theater, University of Art, Tehran, Iran.

Email: alirouhani@art.ac.ir

⁵ -Master of Cinema, Department of Cinema, Faculty of Art, Soore University, Tehran, Iran.

Email: ashamshakeri@gmail.com

⁶ - This article is derived from the second author's master thesis, entitled "A Levinasian Survey of the Body in the Dardenne Brothers' Cinema(2025)" under the supervision of the first author at Soore University

other words, for Levinas the body itself is the ground of experience and the source of the very possibility of an opening toward the Other. In this Levinasian framework, the Other—encountered as the Face—lays bare his or her own absolute defenselessness and vulnerability. This revelation compels the subject to stand ethically before the Other, as though confronted by an immediate, unmediated ethical summons that imposes an asymmetrical responsibility on the subject. Each such face-to-face encounter, in Levinasian terms, becomes an ethical event: the Face of the Other makes a direct moral demand on the subject. For example, the Belgian film *Two Days, One Night* clearly manifests this approach. In that film, shot in a starkly realist style, a sustained focus on the body and the deliberate structuring of encounters as direct face-to-face meetings combine to visually and formally re-enact these philosophical concepts on screen. The main objective of this study is to explore and analyze how such Levinasian ethical concepts are translated into a visual and sensory experience through the medium of cinematic form. By adopting a descriptive-analytical methodology, the study demonstrates that ethical understanding and practice are ultimately realized through embodiment and through the face-to-face encounter with the Other. In sum, the study affirms that, following Levinas's account, ethics of responsibility emerges through embodied, face-to-face encounter rather than through abstract reflection. In other words, cinematic form itself becomes a means to visualize and feel the ethical demand of the Other.

Keywords

Dardenne Brothers, Levinas's Moral Philosophy, Embodiment, Face-to-Face Encounter, Two Days, One Night

مقدمه

سینمای واقع‌گرایانه‌ی «برادران داردن» با تمرکز بر نابرابری‌ها و معضلات اجتماعی، بستری مناسب فراهم می‌آورد که به واسطه‌ی آن می‌توان آموزه‌های اخلاقی فلسفه‌ی «امانوئل لویناس» را در متن زندگی روزمره‌ی بازنمایی نمود. این رویکرد ریشه در تجربه‌ی زیسته‌ی آن‌ها در شهری صنعتی-کارگری در بلژیک دارد؛ شهری که با مسائلی همچون بیکاری، اعتصابات و مهاجرت روبه‌رو بود و دشواری‌های اجتماعی ناشی از آن، حساسیت داردن‌ها نسبت به رنج و نیاز دیگری را تقویت نمود. پیشینه‌ی تحصیلی برادران، یکی در رشته‌ی فلسفه و دیگری در هنرهای نمایشی، همراه با تجربه‌ی مستندسازی آن‌ها در دهه‌ی ۱۹۷۰، منجر به شکل‌گیری سبک سینمایی منحصربه‌فردی شد که با اتکا بر واقع‌گرایی، تمرکز بر زندگی روزمره و اجتناب از اغراق‌های نمایشی و دراماتیک، زمینه‌ای برجسته برای بازنمایی ظرافت و پیچیدگی تجربه‌ی انسانی و تصمیمات اخلاقی

ناشی از آن فراهم ساخت. در این سینما، فرم فیلم به منزله‌ی عنصری محوری در عینیت‌بخشی به اخلاق عمل می‌نماید؛ تمرکز بر بدن و حرکات جزئی آن، به‌سان زبانی اخلاقی عمل می‌کند که شکنندگی، اضطراب و خشم شخصیت‌ها را آشکار می‌سازد. استفاده از دوربین روی دست و حرکت پیوسته و نزدیک به بدن شخصیت‌های فیلم، امکان تجربه‌ی اخلاقی را از خلال حضور جسمانی آن‌ها فراهم می‌کند. این تأکید بر بدن، امکان آشکارسازی رنج، آسیب‌پذیری و نیازهای انسانی را میسر می‌سازد و زمینه‌ی ظهور مسئولیت، پاسخ‌گویی و عدالت را در سطح فردی و اجتماعی ایجاد می‌نماید. از رهگذر قاب‌بندی دوربین و حرکت آن، نورپردازی طبیعی، سکوت‌های ممتد، صداهای محیطی و جزئیات حرکتی و رفتاری شخصیت‌ها، مخاطب در موقعیتی از مجاورت و مواجهه‌ی حسی با سوژه قرار می‌گیرد؛ تجربه‌ای که اخلاق را فراتر از سطح انتزاعی و مفهومی به تجربه‌ای انضمامی و زیسته بدل می‌کند. بدین‌سان، دوربین کارکردی فراتر از بازنمایی صرف واقعیت می‌یابد و به منزله‌ی شاهدهی اخلاقی در میدان حضور پیدا می‌کند.

در میان آثار برادران داردن، فیلم «دوروز، یک شب» را می‌توان نقطه‌ی ورود سینمای آن‌ها به عرصه‌ای دانست که در آن مسائل اجتماعی و اقتصادی معاصر، به‌ویژه منطق کار در نظام «نئولیبرالی»، به‌صورتی عیان در پیوند با دغدغه‌های اخلاقی دیرینه‌ی آنان بازاندیشی می‌شود. مناسبات کار در این فیلم، نه تنها به‌عنوان مسئله‌ای اجتماعی بلکه همچون صحنه‌ای برای مواجهه‌ی اخلاقی با «دیگری» رخ می‌نماید. بدن فرسوده و رنج‌کشیده‌ی ساندر را به مکانی بدل می‌شود که در آن، نیاز و آسیب‌پذیری دیگری، فراخوانی اخلاقی را آشکار می‌سازد و تصمیم همکاران او در این چارچوب به یک انتخاب صرفاً اقتصادی، بلکه پاسخی به این دعوت اخلاقی است. بدین ترتیب، فیلم مفاهیم محوری اندیشه‌ی لویناس همچون «بدن‌مندی»، «مواجهه‌ی چهره-به-چهره»^۷، «مجاورت» و «مسئولیت لامتناهی»^۸ را در دل بحران‌های نئولیبرالی به نمایش می‌گذارد.

این هم‌سویی با فلسفه‌ی اخلاقی لویناس در چند سطح قابل پیگیری است. نخست، در اندیشه‌ی او بدن پیش از آن‌که ابزار شناخت یا کنش باشد، زمینه‌ی گشودگی به سوی دیگری و بستر ظهور مسئولیت اخلاقی است؛ مفهومی که در بازنمایی مداوم بدن رنج‌کشیده‌ی ساندر متجلی می‌شود. دوم، فشار ساختارهای نئولیبرالی، که افراد را به رقابت و فردگرایی سوق می‌دهد، همان نقطه‌ای است که مسئولیت پیشینی نسبت به دیگری به محک آزمون گذاشته می‌شود؛ مسئولیتی که پیش از هر قرارداد یا محاسبه‌ای اقتصادی الزام‌آور است و در نهایت، ایده‌ی «شخص سوم» به مثابه‌ی دیگری دیگر، در فلسفه‌ی لویناس چشم‌اندازی تازه برای فهم عدالت اجتماعی می‌گشاید؛ جایی که سوژه ناگزیر می‌شود میان مطالبات اخلاقی متعدد توازن برقرار کند. این گذار، امکان انتقال از اخلاق فردی و نامتقارن به حوزه‌ی عدالت نهادی و اجتماعی را فراهم می‌سازد.

بر این اساس، فیلم *دو روز، یک شب* را می‌توان به‌عنوان نمونه‌ای شاخص از پیوند میان سینمای دارن‌ها و فلسفه‌ی اخلاقی لویناس ارزیابی کرد. این فیلم از طریق بازنمایی ملموس موقعیت‌های دشوار اجتماعی و اقتصادی، بستری بصری و انضمامی برای تجربه‌ی اخلاقی می‌آفریند و به مخاطب این فرصت را می‌دهد تا مفاهیم انتزاعی لویناس را در سطحی عینی و زیسته ادراک نماید.

در همین راستا، پژوهش حاضر با رویکردی توصیفی-تحلیلی و در چارچوبی فرمالیستی، به واکاوی فیلم *دو روز، یک شب* می‌پردازد و در پرتوی فلسفه‌ی اخلاقی لویناس، نسبت میان فرم سینمایی، بدن‌مندی، مواجهه با دیگری، مسئولیت اخلاقی و عدالت را تحلیل می‌کند. بدین منظور، پس از مرور پیشینه‌ی پژوهش، ابتدا مفهوم بدن‌مندی و جایگاه آن در سنت پدیدارشناسی تبیین می‌گردد و سپس مؤلفه‌های کلیدی اندیشه‌ی لویناس شرح داده خواهد شد. در ادامه، مروری اجمالی بر ویژگی‌های سبکی و تماتیک سینمای برادران دارن صورت می‌گیرد و در نهایت، چگونگی پیوند مفاهیم لویناسی با عناصر روایی و بصری فیلم مورد نظر بررسی می‌گردد.

پیشینه‌ی پژوهش

۱. کوپر، سارا (۲۰۰۷). اخلاق فانی: خوانش لویناسی سینمای برادران دارن. نشریه‌ی فلسفه‌ی فیلم. دوره‌ی ۱۱، شماره‌ی ۲. صفحه‌ی ۶۶-۸۷.

کوپر استدلال می‌کند که آثار دارن‌ها به‌ویژه تحت‌تأثیر ایده‌ی لویناسی چهره و مواجهه‌ی رودرو با دیگری قرار دارند؛ مفهومی که بنیاد رابطه‌ی اخلاقی را شکل می‌دهد. او با تحلیل تکنیک‌هایی چون استفاده از دوربین روی دست و تصویربرداری از پشت شخصیت‌ها، استدلال می‌کند که این شیوه‌ها فضایی اخلاقی ایجاد می‌کنند که مخاطب را به بازاندیشی درباره‌ی مسئولیت خویش نسبت به دیگری فرامی‌خواند.

۲. خبازی کناری، مهدی؛ سبطی، صفا (۱۳۹۵). بدن‌مندی در پدیدارشناسی هوسرل، مرلوپونتی و لویناس. نشریه‌ی حکمت و فلسفه. دوره‌ی ۱۲، شماره ۳. صفحه‌ی ۷۵-۹۸.

این پژوهش به مقایسه‌ی رویکرد سه فیلسوف پدیدارشناس در باب مفهوم بدن‌مندی می‌پردازد. در اندیشه‌ی هوسرل، بدن واسطه‌ای برای آگاهی از جهان و تحقق قصدیت است، اما شکاف سنتی میان ذهن و بدن همچنان باقی می‌ماند. مرلو-پونتی با رد این تمایز، بدن را جزئی جدایی‌ناپذیر از تجربه‌ی زیسته می‌داند و بر نقش پیشاشناختی آن در پیوند دوسویه‌ی سوژه و جهان تأکید می‌ورزد. لویناس با نقد نگاه آگاهی‌محور هوسرل، بدن‌مندی را به عرصه‌ی نیاز، میل و وابستگی به جهان پیوند می‌زند و در مواجهه با دیگری، آن را مبنای شکل‌گیری مسئولیت اخلاقی می‌انگارد. بدین‌ترتیب، مقاله نشان می‌دهد که هر یک از این سه فیلسوف از منظری متمایز، بدن را به‌عنوان کانونی برای رابطه‌ی سوژه با جهان و دیگری تفسیر می‌کنند.

۳. صیادمنصور، علیرضا (۱۳۹۷). اهمیت بدن‌مندی سوژه در پدیدارشناسی اخلاقی امانوئل لویناس. پایان‌نامه‌ی دکتری. استاد راهنما: محمدرضا ریخته‌گران. دانشگاه تهران. دانشکده ادبیات و علوم انسانی. این پایان‌نامه به واکاوی مفهوم بدن‌مندی اخلاقی در اندیشه‌ی لویناس می‌پردازد و نشان می‌دهد که بدن در نظر او نه صرفاً ابزاری برای آگاهی، بلکه مرز تناهی سوژه و دریچه‌ای به سوی جهان و دیگری است. بدن از رهگذر نیاز، میل، رنج و آسیب‌پذیری، امکان گشودگی به دیگری و بر عهده گرفتن مسئولیت اخلاقی را فراهم می‌سازد. مسئولیت در این رویکرد نه بر پایه‌ی شناخت یا همدلی، بلکه بر اساس انفعال و حساسیت بدن‌مند پدیدار می‌شود. پژوهش همچنین بیان می‌کند که اشتراک بدن‌مندی انسانی، زمینه‌ای برای برابری و عدالت اجتماعی فراهم کرده و سیاست را در افق مسئولیت اخلاقی بازتعریف می‌کند. بدین‌ترتیب، بدن‌مندی اخلاقی در فلسفه‌ی لویناس مسیری برای گذار از هستی به اخلاق و دستیابی به مسئولیتی نامتناهی در برابر دیگری تلقی می‌شود.

ادبیات نظری پژوهش

بدن‌مندی و سنت پدیدارشناسی

در نگرش بدن‌مندی، بدن به‌عنوان واسطه‌ای بنیادین فهمیده می‌شود که از خلال آن ادراک، کنش و تجربه‌ی انسانی امکان‌پذیر می‌گردد و جهان و دیگران برای سوژه معنا می‌یابند. بدین‌سان، بدن ساختی پویا و فعال است که زمینه‌ی حس‌پذیری، حرکت و جای‌گیری سوژه در جهان را فراهم می‌آورد و به صحنه‌ای بدل می‌شود که در آن، رابطه با دیگری و رویارویی با واقعیت پیرامون تحقق پیدا می‌کند. این تلقی در بطن «پدیدارشناسی» جای می‌گیرد؛ جریانی که با «ادموند هوسرل» آغاز شد و به‌عنوان یکی از جریان‌های بنیادین فلسفه‌ی معاصر و علوم انسانی، بر شیوه‌ی ظهور پدیده‌ها در تجربه‌ی زیسته‌ی انسان تمرکز دارد. هوسرل بر آن بود که به‌جای تمرکز بر واقعیت‌های بیرونی و به‌منظور دستیابی به ذات ناب هر پدیده‌ای، باید تمام پیش‌فرض‌های علمی و نظری متعارف به حالت تعلیق درآورده شوند. این مفهوم که در فلسفه‌ی او با عنوان «اپوخه» شناخته می‌شود، سوژه را موجودی «روان‌لنی»^۱ در نظر می‌گیرد که در آن، بدن به‌مثابه‌ی پدیداری متعلق به حوزه‌ی استعلایی و ذهنیت محض، ماهیتی متمایز از آن دارد. من از طریق اپوخه‌ی پدیده‌شناختی، من انسان طبیعی و حیات روانی خودم - قلمروی تجربه‌ی روان‌شناختی از خودم - را به من استعلایی - پدیده‌شناختی، یعنی به قلمرو استعلایی - پدیده‌شناختی از خودم تقلیل می‌دهم (هوسرل، ۱۳۸۱: ۴۷). بر اساس این دیدگاه، آگاهی که همواره معطوف به چیزی است در چارچوب ذهنیت محض شکل می‌گیرد و این «قصیدت» تنها از رهگذر «بدن زیسته» تحقق می‌یابد. از این‌رو، سوژه در وهله‌ی نخست، از وجه روانی خویش آگاه می‌شود و سپس به‌واسطه‌ی قابلیت‌های حسی و حرکتی خویش،

ابژه‌های اطراف خود را به مثابه‌ی تجربه‌ی زیسته ادراک می‌کند و به تقویم و معنابخشی جهان دست می‌زند. بدین‌سان، آگاهی همواره بدن‌مند است و بدن به‌عنوان بخشی جدایی‌ناپذیر از این آگاهی، امکان تجربه و شناخت جهان را میسر می‌سازد.

«موریس مرلو-پونتی»^۱ با بسط دیدگاه هوسرل، می‌گوید تا محدودیت‌های ذهن‌گرایانه‌ی او را پشت سر بگذارد. از منظر او، بدن پیش از هرگونه تقلیل پدیدارشناسانه، در جهان حضور دارد و زمینه‌ساز و پیش‌شرط تجربه‌ی آن است. او قصدیت را امری جسمانی می‌انگارد که از طریق رابطه‌ی پیش‌تأملی بدن سوژه با جهان و حضور فعال او در آن، تجربه‌ی زیسته را شکل می‌دهد. به باور او، «ادراک حسی» خاستگاه بدن‌مندی است و بدن نه‌تنها واسطه‌ای برای ذهن یا ابزاری برای آگاهی نیست، بلکه بستری برای امکان ظهور آگاهی از رهگذر بودن در جهان به شمار می‌آید. هر یک از ما نه صرفاً یک آگاهی، بلکه بدنی هستیم که جهان را در بر می‌گیرد و شکل می‌دهد (Merleau-Ponty, 2004: 10). از این منظر، بدن در پدیدارشناسی مرلو-پونتی جایگاهی هستی‌شناختی می‌یابد و به میانجی اصلی پیوند سوژه با جهان و دیگری تبدیل می‌شود، به‌گونه‌ای که تجربه‌ی زیسته و حضور فعال سوژه، از طریق بدن تحقق می‌یابد و فهم جهان و روابط اخلاقی را ممکن می‌سازد.

پدیدارشناسی اخلاقی لویناس

۱. بدن‌مندی

امانوئل لویناس، در امتداد سنت پدیدارشناسی اما با چرخشی بنیادین، بدن‌مندی را از افق ادراک به افق اخلاق می‌کشاند؛ بر این اساس «پدیدارشناسی اخلاقی» او شکل می‌گیرد که دیگری را در کانون فلسفه‌ی خویش قرار داده و بدن‌مندی را شرط امکان چنین فلسفه‌ای می‌شمارد. او ضمن الهام از مفاهیم هوسرلی و اتخاذ رویکردی انتقادی نسبت به پدیدارشناسی پیشین، مفهوم بدن‌مندی و ارتباط سوژه با جهان را بازاندیشی می‌نماید. در اندیشه‌ی او، پدیدارشناسی به‌منزله‌ی ابزاری برای کاوش در نحوه‌ی ظهور دیگری و مسئولیت‌پذیری سوژه نسبت به او نمود پیدا می‌کند. بدین معنا که رابطه‌ی اخلاقی سوژه با دیگری، پیش از هرگونه شناخت مفهومی یا تصمیم‌گیری آگاهانه، در نخستین تجربه‌ی زیسته‌ی سوژه، یعنی بدن‌مندی، آغاز می‌گردد. بدن در این معنا، به‌منزله‌ی فضایی انضمامی برای اخلاق، عرصه‌ای برای درک حضور دیگری فراهم می‌آورد؛ عرصه‌ای که از خلال مجاورت و «حساسیت» سوژه نسبت به دیگری، او را به گشودگی در برابر دیگری فرامی‌خواند. به بیان دیگر، حساسیت بدنی و جسمانیت سوژه، نقشی بنیادین در شکل‌گیری مسئولیت اخلاقی او دارد. او بدن‌مندی و حس‌مندی را به‌منزله‌ی نخستین و بنیادی‌ترین لایه‌های هستی انسان مورد تأکید قرار می‌دهد؛ سطوحی پیش از هرگونه تأمل عقلانی که در آن، سوژه در مقام موجودی

جسمانی، در معرض نیازها، آسیب‌ها و تأثرات قرار دارد. از همین رو، رویارویی اخلاقی با دیگری نیز بر پایه‌ی همین آسیب‌پذیری و حساسیت تنانه معنا پیدا می‌کند. حس کلی بدن‌مندی مولود احساس‌هاست. یعنی مولود اطلاعات اولیه (لویناس، ۱۴۰۲: ۱۰۷). به باور لویناس، حساسیت بدن‌مند، فراتر از واکنش‌های حسی به محرک‌های خارجی، به مثابه‌ی پلی میان سوژه و دیگری عمل می‌کند و به ساحتی ژرف‌تر از معرفت تعلق دارد؛ ساحتی که امکان تأثر یافتن و رنج کشیدن را در سوژه ممکن می‌سازد. همین تجربه‌ی بنیادین از بدن‌مندی، درعین حال به منزله‌ی امکان زندگی گرفتن و بهره‌مندی از جهان نیز عمل می‌کند؛ امری که لویناس با تبیین دو وجه اصلی آن، یعنی «نیاز» و «میل»، روشن می‌سازد. نیاز نخستین سطح پیوند سوژه با جهان را آشکار می‌کند و نشان می‌دهد که انسان در بنیادی‌ترین وجه خویش موجودی وابسته به جهان و برخوردار از آن است. تجربه‌های بدنی از قبیل گرسنگی و تشنگی نمونه‌های بارز این سطح هستند که از طریق بدن و نسبت آن با عناصر طبیعی جهان برطرف می‌شوند. لویناس اساسی‌ترین مواجهه‌ی خود با جهان را با مفهوم «قوت و قوت گرفتن از [یا زنده بودن به]» عناصر یا مائده‌های جهان بیان می‌کند که از رهگذر بدن تحقق می‌پذیرد (علیا، ۱۴۰۱: ۸۸). نیاز به مثابه‌ی تجربه‌ای زیستی، سوژه را در چرخه‌ای از دریافت، مصرف و ارضا قرار می‌دهد و بدین ترتیب، جهان را به عنوان جهان خود برای او پدیدار می‌سازد؛ جهانی که اشیاء و عناصرش در نسبت با بقای سوژه معنا می‌یابند. با این حال، تجربه‌ی نیاز، اگرچه محدود و خودمحوانه است، زمینه را برای گشودگی به سطحی متعالی‌تر فراهم می‌آورد و مقدمات ظهور میل را مهیا می‌سازد. جهان تنها از آن من نیست؛ اختیار، قدرت، فراگرفت و سروری من حدی دارد. بدین‌سان من از خواب خودمحوانه‌اش بیدار می‌شود (همان، ۹۹). میل نزد لویناس مرحله‌ای فراتر از نیاز است: درحالی‌که نیاز به اشیاء معین جهان معطوف است و با مصرف یا تملک آن‌ها ارضا می‌شود، میل هرگز با رفع یک کمبود مادی فروکش نمی‌کند. میل نشانه‌ی اشتیاقی نامتناهی به چیزی فراتر از جهان اشیاء است؛ امری که در نهایت در مواجهه با دیگری تحقق می‌یابد. دیگری در اندیشه‌ی لویناس، تجسد امر بی‌کران است، چراکه هیچ‌گاه در چارچوب شناخت یا تملک سوژه فروکاسته نمی‌شود. مواجهه‌ی سوژه با دیگری، میل او را بیدار می‌کند و او را از دایره‌ی «درون‌بودگی» و خودبستگی صرف بیرون می‌کشد. میل در این معنا، نه میل به قدرت یا تصاحب، بلکه میل به بیشتر بودن و تعالی اخلاقی است؛ حرکتی از سطح نیازهای زیستی به افق مسئولیت اخلاقی بی‌پایان در قبال دیگری. از این منظر، بدن‌مندی با همه‌ی محدودیت‌ها و آسیب‌پذیری‌هایش، نقطه‌ی عزیمت اخلاق در اندیشه‌ی لویناس به شمار می‌آید.

۲. دیگری در مقام چهره و بروز مسئولیت نامتناهی

در اندیشه‌ی لویناس، بدن سوژه به عنوان مرز تناهی او عمل می‌کند و از رهگذر حساسیت، تجربه‌ی نیاز و آسیب‌پذیری، امکان گشودگی به جهان و دیگری را فراهم می‌آورد. این گشایش، زمینه‌ی مواجهه‌ی

بی‌واسطه با دیگری و ظهور مسئولیت اخلاقی را ایجاد می‌کند. دیگری در اندیشه‌ی او، هیچ‌گاه به مرتبه‌ی
ابژه‌ای قابل‌شناخت و در اختیار فروکاسته نمی‌شود، بلکه حضوری است که همواره فراتر از افق ادراک سوژه
قرار دارد و به ساحت نامتناهی تعلق می‌گیرد. در این چارچوب، دیگری در مقام «چهره»^۴، در برابر سوژه
آشکار می‌شود؛ چهره‌ای که تجلی امر نامتناهی است و فراتر از هرگونه شناخت یا تملک سوژه فرار می‌گیرد.
چهره در این تلقی، نه به منزله‌ی یک عضو تشریحی یا فیزیولوژیک، بلکه رخدادی است که در آن دیگری
بماهو دیگری بر سوژه پدیدار می‌شود و تجربه‌ی پیشاشناختی آن، ساختار خودمحورانه‌ی سوژه را دستخوش
دگرگونی ژرف می‌نماید. دیگری فقط در چهره‌اش پدیدار نمی‌شود، به مثابه‌ی پدیده‌ای که در قلمرو کنش و
سیطره‌ی آزادی قرار گیرد؛ او، در فاصله‌ای بی‌نهایت دور از خود رابطه‌ای که بدان وارد می‌شود، از همان
آغاز خویشتن را به عنوان امری مطلق عرضه می‌کند (Levinas, 1979: 215). در این معنا، چهره نه تنها فراتر
از ابژه‌بودگی قرار می‌گیرد، بلکه امکان هرگونه ابژه‌سازی را نیز به چالش می‌کشد. فرمان خاموش چهره،
تحت عنوان «قتل مکن»، مطالبه‌ای اخلاقی را متوجه سوژه می‌کند؛ مطالبه‌ای که نه تنها مانع آسیب فیزیکی
می‌شود، بلکه هر تلاش برای فروکاستن دیگری به شیء یا مفهومی قابل فهم و تملک را نیز نفی می‌کند و
سوژه را به پذیرش مسئولیتی نامتناهی و اخلاقی نسبت به دیگری فرامی‌خواند. وقتی چهره به یکباره در
جهان ما سربرمی‌آورد، اولین بیان [یا اظهار] آن یک فرمان است: «قتل مکن» لویناس (۱۹۶۱ به نقل از دیویس:
۱۳۸۶). در این مواجهه‌ی چهره-به-چهره، سوژه به مقام سوژه‌ی اخلاقی ارتقا می‌یابد؛ موجودی که هویت او
بر بنیاد پاسخ‌گویی اخلاقی نسبت به دیگری و پذیرش مسئولیت نامتناهی استوار می‌شود. این مسئولیت،
ذاتاً نامتقارن است؛ زیرا دیگری همواره در جایگاهی فراتر از سوژه قرار دارد و الزام اخلاقی پیش از هرگونه
انتخاب، داور یا قرارداد اجتماعی بر دوش او نهاده می‌شود. از آن جا که این مواجهه نامتقارن است، رابطه‌ی
اخلاقی را نمی‌توان عمومیت یا شمول عام بخشید و به صورت مجموعه قوانینی اخلاقی درآورد (دیویس،
۱۳۸۶: ۱۰۴). لویناس تصریح می‌کند که درون‌بودگی خودمحورانه‌ی سوژه که با تجربه‌ی مالکیت و لذت بردن
از جهان همراه است، با حضور دیگری دگرگون می‌شود. چهره، با برهنگی و آسیب‌پذیری‌اش، سوژه را به
فراخوان اخلاقی می‌کشد و او را از دایره‌ی بهره‌مندی و تملک خارج می‌سازد. این فراخوان، سوژه را به
«جانشینی» اخلاقی وامی‌دارد؛ وضعیتی که در آن سوژه خود را در جای دیگری می‌نشانند و رنج و نیاز او
را بر دوش می‌کشند، بدون آنکه امکان انتقال یا واگذاری این تعهد به دیگری وجود داشته باشد. این، جانشینی
به جای دیگری است؛ کسی که جای دیگری می‌ایستد و کفاره می‌پردازد (Levinas, 2011: 29). به بیان دیگر،
جانشینی اخلاقی به معنای پذیرش بار رنج دیگران و زندگی در جهت تسکین مصائب آنان است، حتی
زمانی که خود سوژه در شرایط دشوار قرار دارد. این تعهد، مبتنی بر قرارداد یا انتخاب آزاد نیست؛ بلکه در
سطحی پیش‌ارادی و بنیادین تحقق می‌یابد و منبع اصلی کنش خیرخواهانه و بنیان اخلاق را شکل می‌دهد.
چهره، در این چارچوب، مرزی است که درون‌بودگی و لذت‌جویی سوژه را به «برون‌بودگی» و پاسخ‌گویی

اخلاقی تبدیل می‌کند. این گذار، پیش از هر استدلال یا دستور اجتماعی، بیانگر اصل بنیادین اخلاق است: تحریم خشونت و الزام به پاسداری از دیگری. بدین ترتیب، مواجهه با دیگری در فلسفه‌ی لویناس نه صرفاً پدیده‌ای شناختی، بلکه رخدادی اخلاقی است که سوژه را از محدودیت‌های خودمحوارانه فراتر برده و او را به تعهدی خالص و بی‌قیدوشرط نسبت به دیگری می‌کشاند؛ به‌گونه‌ای که کانون تأمل فلسفی از پرسش وجودی مربوط به «بودن» سوژه، به مسئله‌ی «تکلیف اخلاقی» او در برابر دیگری منتقل می‌شود.

۳. ظهور شخص سوم و پیدایش عدالت

به باور لویناس، رویارویی چهره-به-چهره‌ی سوژه با دیگری، هرچند نقطه‌ی آغاز مسئولیت اخلاقی است، اما به‌تنهایی قادر به تبیین کامل وضعیت زیست انسانی نیست؛ چراکه تجربه‌ی زیسته همواره در بستر تکثر دیگری‌ها و کثرت روابط انسانی شکل می‌گیرد. در این سطح، حضور شخص سوم به معنای دیگری دیگر، بیانگر آگاهی سوژه از این حقیقت است که مسئولیت اخلاقی او محدود به یک چهره نمی‌شود و همواره دیگرانی نیز وجود دارند که درخواست مطالبه‌ای اخلاقی از او دارند؛ مطالبه‌ای که به همان اندازه واجد اصالت و الزام بنیادین باشد. بدین قرار، در همان حال که دیگری را کشف می‌کنم، حضور بالقوه‌ی بی‌شمار کسان دیگر نیز بر من عیان می‌شود (دیویس، ۱۳۸۶: ۱۰۵). در دستگاه فکری لویناس، مفهوم شخص سوم نقطه‌ی گسستی بنیادین در ساختار رابطه‌ی اخلاقی محسوب می‌شود؛ بدین سبب که سوژه ناگزیر است میان مطالبات متکثر اخلاقی توازن برقرار کند و از اخلاق فردی و نامتقارن به قلمرو عدالت اجتماعی و نهادی گذر کند. این مفهوم از یک سو دلالت بر حضور دیگرانی دارد که ورای دیگری نخستین قرار می‌گیرند و از سوی دیگر، ناظر به ورود عنصر سنجش عقلانی و مقایسه به درون رابطه‌ی اخلاقی است. با ظهور شخص سوم، انحصار رابطه‌ی نامتقارن میان سوژه و دیگری دچار دگرگونی می‌گردد؛ چراکه مسئولیتی که تا پیش از این صرفاً متوجه یک دیگری بود، اکنون باید در میان کثرتی از دیگران تقسیم شود. در این وضعیت، سوژه ناگزیر است از افق تک‌ساحتی پاسخ‌گویی به یک چهره فراتر رود و خود را در برابر انبوه مطالبه‌های هم‌زمان بازشناسد. درست در همین جا است که مسئله‌ی عدالت رخ می‌نماید: لحظه‌ای که مسئولیت بی‌قید و شرط نسبت به دیگری به عرصه‌ای میان‌ذهنی و چندگانه منتقل می‌شود و سوژه را به داور، اولویت‌بندی و تصمیم اخلاقی فرامی‌خواند. در این معنا، شخص سوم، به معنای جامعه و دیگرانی که هم ناظر و هم متأثر از مواجهه‌ی اخلاقی‌اند، فلسفه‌ی لویناس را از سطح رابطه‌ی دوگانه به قلمرو عدالت و نظم اجتماعی می‌کشاند؛ قلمرویی که در آن حضور شخص سوم، مستلزم سنجش و تعادل میان مسئولیت‌های متعدد است و از این رو، عدالت به‌عنوان مقیاسی برای توزیع مسئولیت اخلاقی پا به عرصه می‌نهد. شخص سوم از طریق چشمان دیگری به من می‌نگرد - زبان عدالت است (Levinas, 1979:213).

بدین ترتیب، شخص سوم نه تنها گسترش میدان اخلاقی بلکه منشأ برآمدن وجدان و خودآگاهی اخلاقی

است؛ زیرا حضور او الزاماً سوژه را به پرسش از چگونگی توزیع عادلانه‌ی تعهدات وادار می‌کند. عدالت در این معنا، کوششی برای برقراری تعادل میان تکالیف سوژه نسبت به هر دیگری است که بُعدی عقلانی به فراخوان اخلاقی اولیه می‌افزاید. عدالت یعنی دوباره فراهم کردن امکان بیان؛ امکانی که در وضعیت نامتقابل، فرد بتواند یکتایی خویش را آشکار کند. عدالت حق سخن گفتن است (Ibid, 238). هرچند به باور لویناس، اصالت این عدالت منوط به حفظ پیوند با فرمان نخستین چهره‌ی دیگری است و هرگونه غفلت از این فرمان، به خشونت‌ی معرفتی می‌انجامد که می‌تواند قانون را به بوروکراسی بی‌روحي و خالی از اخلاق بدل سازد. بدین ترتیب، مفهوم شخص سوم را می‌توان به منزله‌ی گذار از اخلاق فردی به عدالت جمعی در نظر گرفت؛ گذاری که ضمن حفظ یکتایی هر فرد، امکان رعایت حقوق همگان را در بستر جامعه‌ی انسانی فراهم می‌سازد.

طرح مسئله

سینمای برادران داردن طی سه دهه‌ی اخیر به عنوان یکی از برجسته‌ترین نمونه‌های رئالیسم اجتماعی در اروپا بدل شده است؛ سینمایی که نه تنها در سطح زیبایی‌شناختی، بلکه در افق اخلاقی نیز مرزهای سینمای معاصر را جابه‌جا کرده است. زیست برادران داردن در بستر کارگری و صنعتی شهر سترن، در میانه‌ی بحران‌های اقتصادی و فروپاشی صنایع سنگین، نقشی بنیادین در شکل‌گیری نگرش اجتماعی و حساسیت اخلاقی آنان ایفا کرد. تجربه‌ی زیستن در فضایی آکنده از اعتصابات کارگری و تحولات سیاسی دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰، در کنار آشنایی با اندیشه‌ها و شیوه‌های «آرمان گاتی»، ایشان را به سوی مستندسازی مداخله‌گر سوق داد؛ مستندسازی‌ای که در آن دوربین نه ابزاری برای ثبت منفعلانه‌ی واقعیت، بلکه وسیله‌ای برای ایجاد پیوند اجتماعی و گسترش آگاهی جمعی تلقی می‌شد. برادران در همین پروژه‌ها بود که نخستین بار با ویدئو سروکار پیدا کردند؛ از ویدئو به عنوان ابزاری استفاده می‌کردند تا با اعضای جامعه‌ای آشنا شوند که قرار بود در اجراهای تئاتر مشارکت کنند (Mai, 2010: 7). در همین مسیر، برادران داردن بی‌آنکه از آموزش‌های رسمی سینما بهره‌مند باشند، نخستین تجربه‌های خود را رقم زدند و به تدریج سبکی منحصر به فرد پدید آوردند که بر مشاهده‌ی موشکافانه، نزدیکی بی‌واسطه به سوژه و تعلیق برخاسته از کنش‌های روزمره استوار بود.

ورود برادران داردن به سینمای داستانی را می‌توان نه به منزله‌ی گسستی از ریشه‌های مستندسازانه‌ی آنان، بلکه به عنوان مرحله‌ای تازه در تداوم و تعمیق پروژه‌ی اخلاقی و سیاسی‌شان در عرصه‌ی تصویر تلقی کرد. این گذار، در واقع پاسخی بود به محدودیت‌های ذاتی سینمای مستند در بازنمایی لایه‌های پیچیده‌ی تجربه‌ی زیسته و کشمکش‌های درونی شخصیت‌هایی که در بطن بحران‌های اجتماعی معاصر زیست می‌کنند. داردن‌ها که طی بیش از یک دهه مستندسازی، دغدغه‌هایی چون مبارزات کارگری و مهاجرت را

پی گرفته بودند، دریافتند که روایت داستانی، به شرط رهایی از کلیشه‌های تثبیت‌شده‌ی درام و ملودرام، می‌تواند امکان‌هایی گسترده‌تر برای دستیابی به واقعیت فراهم سازد؛ امری که نه صرفاً در بازنمایی سطحی از زیست روزمره، بلکه در عریان ساختن تنش‌های اخلاقی، انتخاب‌های اضطراری و مواجهه‌ی انسان با دیگری تبلور می‌یابد. آن‌ها گذارشان از مستند به سینمای داستانی را نتیجه‌ی تمایلی به گسترش مرزهای امکان و طرح پرسش‌هایی می‌دانند که زبان مستند مجال آن را فراهم نمی‌کرد (Mosley, 2013: 60-61). از این منظر، چرخش آنان به سوی سینمای داستانی را باید بازاندیشی‌ای بنیادین در ظرفیت‌های بازنمایی واقعیت دانست؛ مرحله‌ای که در آن روایت، عرصه‌ای برای آشکارسازی حقیقت انسانی در لحظات بحرانی، تصمیم‌گیری‌های دشوار و مجاورت‌های اخلاقی، فراهم می‌آورد. چنین رویکردی، نشانگر وفاداری پایدار دادن‌ها به سینمایی است که در دل جهان پرهیاهو و آشوب‌زده‌ی معاصر، زبان سکوت، نزدیکی و مسئولیت را زنده نگاه می‌دارد. این جهت‌گیری در عین حال، با اجتناب آگاهانه از عناصر مرسوم سینما، از جمله ستاره‌پروری، خشونت اغراق‌شده یا ملودرام‌های سطحی و اتکا به سبک بصری و روایی ویژه‌ی خود تحقق یافته است. چنین زمینه‌ای، بستری فراهم آورده تا زبان سینمایی منحصربه‌فردی شکل گیرد؛ زبانی که با تکیه بر تصمیم‌های فرمالی همچون بهره‌مندی از دوربین روی دست، لوکیشن‌های واقعی، بازیگران غیرحرفه‌ای و حذف موسیقی متن، به خالص‌ترین و بی‌پیرایه‌ترین بیان بصری ممکن دست می‌یابد.

در این چارچوب، سینمای برادران داردن نه تنها به بازنمایی صرف واقعیت محدود نمی‌شود، بلکه می‌کوشد مخاطب را درگیر تجربه‌ی زیسته‌ی شخصیت فیلم کرده و امکان نزدیکی بی‌واسطه به جهان فرودستان و حاشیه‌نشینان را فراهم آورد. شخصیت‌های محوری آثار آنان، کارگران، بیکاران، مهاجران غیرقانونی و جوانان بزهکار، در متن مناسبات اجتماعی و اقتصادی سرکوب‌گر به تصویر کشیده می‌شوند و همین حضور، سینمای داردن‌ها را به بستری برای تأمل اخلاقی و احضار مسئولیت انسانی بدل می‌سازد. نگاه برادران داردن به این شخصیت‌ها نگاهی آکنده از شفقت است که از درکی ژرف نسبت به این واقعیت نشأت می‌گیرد که این طبقه‌ی فرودست، تا حد زیادی، محصول ساختارهای ناعادلانه‌ی تحمیل شده از سوی طبقات بالادست جامعه است (Cardullo, 2009: x). از این منظر، سینمای داردن‌ها صرفاً بازنمایی جامعه نیست، بلکه کنشی فلسفی است که امکان بازاندیشی در باب دیگری، عدالت و مسئولیت اخلاقی را فراهم می‌سازد. موفقیت‌های بین‌المللی آنان، از دریافت دو نخل طلای کن تا تصویب «قانون رزتا» در بلژیک، نشان می‌دهد که آثارشان از سطح بازنمایی سینمایی فراتر رفته و به ساحت عینی سیاست و اخلاق اجتماعی وارد شده است. بدین‌سان، می‌توان سینمای برادران داردن را «سینمای مسئولانه» نامید؛ سینمایی که در پیوندی یگانه میان رئالیسم اجتماعی و تأملات فلسفی، به یکی از مهم‌ترین میدان‌های طرح پرسش‌های اخلاقی معاصر بدل شده است و پرسش‌های بنیادین انسان‌شناختی و اخلاقی را به تصویر می‌کشد.

بازخوانی مفاهیم لویناسی در سینمای دارن‌ها

سینمای برادران دارن به واسطه‌ی واقع‌گرایی اجتماعی و تأملات عمیق اخلاقی، جایگاهی یگانه در چشم‌انداز سینمای معاصر یافته است. این سینما در چارچوب دغدغه‌های انسان‌شناختی و اخلاقی عمل می‌کند، جایی که شخصیت‌ها در بطن شرایط دشوار اجتماعی، با انتخاب‌هایی مواجه می‌شوند که نه صرفاً جنبه‌ای فردی، بلکه پیامدهایی اخلاقی و جمعی در پی دارد. برجسته‌ترین خصیصه‌ی این سبک، تأکید و تمرکز بر بدن شخصیت‌ها است؛ بدنی که نه تنها در قاب حضور عینی دارد، بلکه به ابزاری برای انتقال مضامین اخلاقی و اجتماعی بدل می‌شود. دوربین دارن‌ها با تمرکز بر جزئی‌ترین حرکات، تنش‌های درونی، اضطراب و رنج کاراکترها را آشکار می‌سازد و با نزدیکی مداوم به بدن آن‌ها، روایت را از خلال ایستایی و حرکت آن‌ها پیش می‌برد. این تمرکز بر بدن و خلق موقعیت‌های اخلاقی، پیوندی بنیادین با اندیشه‌ی لویناس برقرار می‌سازد؛ چراکه در فلسفه‌ی او، بدن‌مندی همان ساحتی است که امکان مواجهه‌ی اصیل با دیگری تحقق می‌یابد. برادران دارن، به‌ویژه لوک، نقش بسزایی در برجسته‌سازی اهمیت لویناس در دنیای سینما داشته‌اند. این امر چندان دور از انتظار نیست، چراکه سال‌های تحصیل لوک در رشته‌ی فلسفه در دانشگاه لوون او را با این اندیشمند آشنا کرد (Lesch, 2016: 37). درون‌مایه‌هایی چون مناسبات چهره-به-چهره، مسئولیت در برابر دیگری و تجربه‌ی زیسته‌ی افراد حاشیه‌نشین، فیلم‌های آنان را در مجاورت مستقیم با اندیشه‌ی اخلاقی لویناس قرار می‌دهد. انتخاب آگاهانه‌ی شخصیت‌هایی همچون بیکاران، مهاجران، مادران تنها و جوانان آسیب‌پذیر، بیانگر تمرکز بر مفهوم دیگری در معنای لویناسی است که در کانون این سینما حضور دارد؛ دیگری‌ای که در جهان معاصر به حاشیه رانده شده و اغلب آسیب‌پذیر و بی‌صداست و باین‌حال، مطالبه‌ای اخلاقی را از سوژه‌ی انسانی طلب می‌کند. بدین‌سان، تأکید برادران دارن بر شکنندگی و آسیب‌پذیری انسان را می‌توان نه تنها ضرورتی اخلاقی، بلکه مقاومتی در برابر هژمونی ارزش‌هایی دانست که موفقیت و قدرت را معیار یگانه‌ی ارزشمندی انسان قرار می‌دهند.

از حیث فرمی نیز، سینمای دارن‌ها به‌گونه‌ای سامان یافته که امکان مواجهه‌ی اخلاقی با دیگری را فراهم می‌آورد و بیش از آنکه تنها به بازنمایی مضمون‌های اخلاقی بسنده کند، خود به‌مثابه‌ی کنشی اخلاقی عمل می‌نماید. شیوه‌ی متمایز کار با دوربین آن‌ها را می‌توان به‌عنوان یک تمرین معنوی دقیق در نظر گرفت؛ تمرینی که به آن‌ها اجازه می‌دهد به پدیده‌ها و تجربیاتی دست یابند که در غیر این صورت در ذهن ما ثبت نمی‌شوند (Caruana, 2016: 6). استفاده از دوربین روی دست، حذف موسیقی متن، نزدیکی فیزیکی به شخصیت‌ها و پرهیز آگاهانه از تمهیدات روایی کلاسیک، همچون نحوه‌ای از بودن و ادراک عمل می‌کند که مخاطب را در تجربه‌ای زیسته و انضمامی از پذیرش مسئولیت و مواجهه‌ی بی‌واسطه با چهره‌ی دیگری درگیر می‌سازد. این انتخاب‌های فرمی، مفهوم «دوربین-بدن» را شکل می‌دهد؛ دوربینی که فراتر از کارکرد

صرف ابزار، چون امتداد زنده‌ی بدن و همراه با آن حرکت می‌کند. نزدیکی دوربین به شخصیت‌ها، فاصله‌ی میان ما و آن‌ها را از بین نمی‌برد، بلکه امکان شناسایی دیگری را در مواجهه با واقعیتی طاقت‌فرسا و فرمانی اخلاقی فراهم می‌کند، چراکه به سختی می‌توان در برابر آنچه می‌بینیم بی‌تفاوت ماند (Lesch, 2016: 39).

از منظر زیبایی‌شناسی، دوربین‌ها اغلب از زاویه‌هایی نامعمول یا پشت سر شخصیت‌ها حرکت می‌کند، به‌گونه‌ای که مواجهه‌ی مستقیم با چهره را به تعویق می‌اندازد. این انتخاب فرمی، یادآور این مفهوم لویناسی است که حضور دیگری، به‌ویژه تجلی چهره‌اش، همواره در افق نامتناهی قرار دارد که هیچ نظام مفهومی یا رویکرد معرفتی، قادر به احاطه یا تملک آن نیست. بدین‌سان، حتی سکوت یا غیاب چهره نیز واجد دلالتی اخلاقی می‌شود؛ چراکه بدن در مقام سوژه‌ی درگیر، فرمان خاموش قتل مکن را عینیت می‌بخشد.

بازاندیشی اخلاق به‌مثابه‌ی نخستین فلسفه، آن‌گونه که لویناس پیش می‌نهد، شکافی در بنیان فلسفه‌ی هستی ایجاد می‌کند. فیلم‌های داردن نیز به نوبه‌ی خود، چالشی برآمده از الهام لویناسی را متوجه خود هستی سینما می‌کنند. در شدیدترین لحظات، پرسش کلیدی‌ای که سینمای آن‌ها مطرح می‌سازد، پرسش گشتن یا نگشتن است... گذار از هستی به نیستی که دلالت بر مرگ خود دارد، در این‌جا جای خود را به دل‌مشغولی نسبت به کشتن یا نگشتن دیگری می‌دهد (Cooper, 2007: 66-67).

افزون بر این، داردن‌ها از طریق این زبان سینمایی، فرایند ظهور عدالت را با الهام از فلسفه‌ی لویناس بازنمایی می‌کنند. حضور شخص سوم در آثار آنان، شبکه‌ی گسترده‌تری از روابط انسانی را برجسته می‌سازد؛ جایی که مسئولیت اخلاقی دیگر محدود به یک چهره نیست، بلکه میان جمعی وسیع‌تر توزیع می‌شود. در این معنا، عدالت زمانی پدیدار می‌گردد که فرد فراتر از رابطه‌ی انحصاری با دیگری، خود را به مسئولیتی جمعی متعهد سازد. صحنه‌هایی مانند تلاش ساندررا در فیلم دو روز، یک شب برای قانع‌کردن همکارانش، نمونه‌ای آشکار از این گذار از رابطه‌ی فردی به افق جمعی عدالت به شمار می‌رود. یک نفر گروگان خواسته‌ی دیگری می‌شود، بدون هیچ امکان‌گریزی از آن. تنها وجود دیدگاه شخص سوم است که به ما کمک می‌کند به قواعد عینی عدالت دست یابیم (Lesch, 2016: 36). بدین‌ترتیب، سینمای برادران داردن را می‌توان پاسخی عملی به مطالبه‌ی اخلاقی لویناسی تلقی نمود؛ مطالبه‌ای که پیش از هر تأمل عقلانی، بر ضرورت پاسخ‌گویی به دیگری مبتنی است و امکان تجربه‌ای زیسته از اخلاق فراهم می‌آورد؛ تجربه‌ای که نه از رهگذر مفاهیم انتزاعی، بلکه از دل بدن‌های آسیب‌پذیر، موقعیت‌های اضطراری و انتخاب‌های دشوار اخلاقی بر مخاطب آشکار می‌شود. این سینما با زبان سکوت، نزدیکی و حضور، هم‌زمان واقعیت اجتماعی و فراخوان اخلاقی دیگری را بر پرده می‌آورد و بدین‌گونه، هنر و فلسفه را در نقطه‌ای مشترک به هم می‌رساند.

با وجود مطالعاتی چون پژوهش سارا کوپر درباره‌ی نسبت سینمای برادران داردن و فلسفه‌ی اخلاقی لویناس، ادبیات موجود عمدتاً به تطبیق مفاهیم اخلاقی با آثار سینمایی محدود مانده و فرم فیلم را صرفاً بازتاب مواجهه با دیگری تلقی کرده است. در نتیجه، مفاهیمی چون بدن‌مندی، نیاز، میل و عدالت در اندیشه‌ی لویناس کمتر در کانون تحلیل قرار گرفته‌اند و خوانش فیلم‌ها غالباً در سطحی انتزاعی و نظری باقی مانده است. همچنین، پژوهش‌هایی که به مفاهیم بدن‌مندی و اخلاق در اندیشه‌ی لویناس پرداخته‌اند، بیشتر ماهیتی نظری داشته و از تحلیل انضمامی این مفاهیم در آثار سینمایی غفلت کرده‌اند. در این میان، خلأ اصلی ادبیات موجود را می‌توان در کم‌توجهی به نقش بدن‌مندی و نیز نادیده‌گرفتن محدودیت‌های اخلاق لویناسی در بستر مناسبات نئولیبرالی دانست. از این رو، مقاله‌ی حاضر با تمرکز بر فیلم دو روز، یک شب بررسی می‌کند که چگونه بازنمایی بدن فرسوده‌ی سوژه، تنش میان اخلاق فردی و عدالت بوروکراتیک (شخص سوم) را در جهان سرمایه‌داری آشکار می‌سازد. نوآوری این پژوهش در رویکرد انتقادی آن به پیوند فلسفه‌ی لویناس و سینمای داردن‌هاست. برخلاف مطالعات پیشین، این مقاله اخلاق را نه به مثابه‌ی مفهومی انتزاعی، بلکه به عنوان تجربه‌ای بدن‌مند و زیسته تحلیل می‌کند و نشان می‌دهد که عناصر فرمی فیلم، از جمله قاب‌بندی، حرکت دوربین، صدا و سکوت، در شکل‌دهی به تجربه‌ی اخلاقی نقش اساسی دارند. بدین ترتیب، پژوهش حاضر فراتر از خوانش‌های تطبیقی پیشین، رابطه‌ی میان بدن‌مندی، اخلاق، عدالت و فرم سینمایی را در بستر نقد مناسبات سرمایه‌داری واکاوی می‌کند.

یافته‌های پژوهش

فیلم دو روز، یک شب (۲۰۱۴) هفتمین اثر بلند سینمایی برادران داردن است که در تداوم دغدغه‌های اجتماعی و سیاسی آنان ساخته شده است؛ اثری که سیر یک کنش اخلاقی را در بستر شرایط اجتماعی و اقتصادی معاصر بازنمایی می‌کند و شخصیت‌ها را در کشمکش میان ضرورت بقا و مسئولیت اخلاقی قرار می‌دهد. افزون بر این، نخستین تجربه‌ی داردن‌ها در بهره‌گیری از یک بازیگر شناخته شده، «ماریون کوتیار» در نقش اصلی، در این اثر رقم می‌خورد.^۳

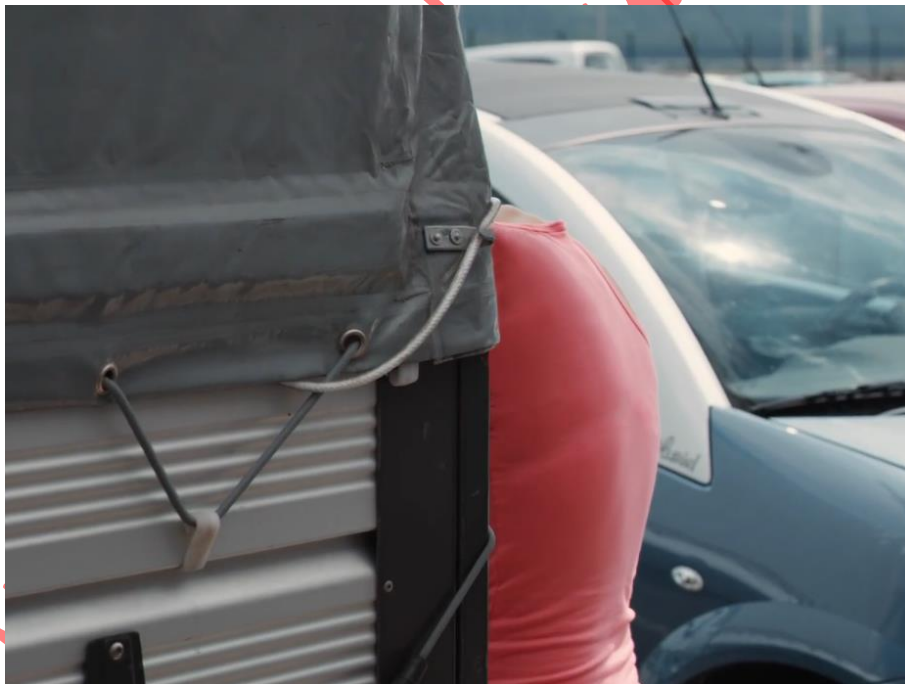
فیلم روایت زندگی ساندررا، کارگری جوان را به تصویر می‌کشد که پس از بازگشت از مرخصی استعلاجی و گذراندن دوره‌ای از افسردگی، با تصمیم مدیر کارخانه مبنی بر توزیع پاداش نقدی هزار یورویی به کارکنان در ازای اخراج او، مواجه می‌شود. در پی اعتراض یکی از کارکنان به روند ناعادلانه‌ی رأی‌گیری اولیه، مقرر می‌شود که رأی‌گیری دیگری در روز دوشنبه برگزار شود. این تصمیم، ساندررا را به ناچار در وضعیت پیچیده‌ای قرار می‌دهد که در آن، تنها دو روز و یک شب فرصت دارد که با تک‌تک همکاران خویش دیدار کند و آن‌ها را برای تغییر رأی و حفظ شغلش متقاعد سازد. این گفت‌وگوها او را در معرض واکنش‌هایی گوناگون، اعم از حمایت و همدلی صمیمانه و بی‌تفاوتی و مقاومت آشکار، قرار می‌دهد و درعین حال، مبارزه‌ی او برای

غلبه بر خستگی جسمانی و شکنندگی روانی‌اش را آشکار می‌سازد. هرچند نتیجه‌ی رأی‌گیری نهایی به زیان او رقم می‌خورد، اما او پیشنهاد مدیر برای حفظ موقعیت شغلی خود به قیمت اخراج کارگری دیگر را رد می‌کند و بدین ترتیب، مسئولیت اخلاقی را بر مصلحت فردی ترجیح می‌دهد. پایان فیلم، با خروج ساندر از کارخانه رقم می‌خورد و او با انتخابی اخلاقی، وقار خود را بازیابی می‌کند و به معنایی تازه از زندگی دست می‌یابد.

از نخستین دقایق فیلم، بدن‌مندی و وضعیت جسمانی شخصیت اصلی، ساندر، در کانون روایت قرار می‌گیرد و مخاطب را با وجه آسیب‌پذیر او مواجه می‌سازد. نمای آغازین فیلم، تصویری از ساندر که در میانه‌ی روز بر کاناپه‌ی خانه‌اش به خواب فرورفته و با شنیدن صدای تلفن، به سختی و با حالتی گیج و نیمه‌هوشیار از خواب برمی‌خیزد، ارائه می‌دهد؛ تصویری که خستگی مفرط و وضعیت ناشی از افسردگی او را به دقت بازنمایی می‌کند. ساندر با شانه‌های خمیده، فکی منقبض و گودی زیر چشمانش، سنگینی بار زندگی را بر تن خسته‌ی خود حمل می‌کند و در طول فیلم، برای کنترل اضطراب خود به قرص‌های آرام‌بخش یا به خلوت اتاق و تخت خواب پناه می‌برد. نمایش بدن رنجور و شکننده‌ی ساندر، به نوعی ستایش از ضعفی انسانی است که نقطه‌ی آغاز احساس مسئولیت اخلاقی محسوب می‌شود. آن‌ها به گفته‌ی خود، آسیب‌پذیری و شکنندگی را گرمی می‌دارند، چراکه این ویژگی‌ها درست نقطه‌ی مقابل چیزی است که جامعه‌ی معاصر تبلیغ می‌کند: پیروزی برای قوی‌ترین‌ها (Mccausland, 2017). لرزش دست‌ان و صدای گرفته‌ی او در هنگام درخواست کمک یا گریه‌های آشکار و پنهان او در طول فیلم، نشانه‌هایی از حضور ملموس بدن مند شخصیت است که مخاطب را وامی‌دارد تا رنج او را نه در سطحی انتزاعی، بلکه به صورت حسی و مستقیم تجربه کند. دارنده‌ها با تکیه بر سبک مستندنمای خود، بدن ساندر را به محور مرکزی قاب‌بندی و میزانشن تبدیل می‌نمایند، به‌گونه‌ای که حضور فیزیکی و حسی او همواره در کانون توجه باقی می‌ماند. حرکت دوربین روی دست و در نزدیکی ساندر، همراه با او در فضاهای داخلی و خارجی پیش می‌رود و مخاطب را در مجاورت فیزیکی او قرار می‌دهد و اجازه می‌دهد هر تزلزل گام، خمیدگی



تصویر ۱. بیدار شدن ساندر را در آغاز فیلم؛ با چهره‌ای رنگ پریده و گودی نمایان در زیر چشم‌ها



تصویر ۲. گریه‌ی پنهانی ساندر؛ پشت خمیده و گوشه‌گیرش در قاب تصویر

شانه‌ها یا شکنندگی در حرکات او به وضوح احساس شود. نورپردازی واقع‌گرایانه و حذف موسیقی متن نیز کوچک‌ترین نشانه‌های بدنی مانند سرخی چشم‌ها، عرق پیشانی و لرزش صدا را برجسته می‌سازد. این رویکرد فرمالیستی، ساندر را پیش از هر چیز به‌عنوان یک سوژه‌ی جسمانی، رنج‌دیده و آسیب‌پذیر

بازمی‌نمایاند؛ وضعیتی که از منظر لویناس، شرط امکان اخلاق است، چراکه دیگری پیش از آن که چونان ذهنی مجرد یا سوژه‌ای آگاه پدیدار شود، در هیأت موجودی رنج‌دیده، نیازمند و آسیب‌پذیر درک می‌گردد. افزون‌بر این، تضاد میان جهان بصری رنگارنگ و شاد پیرامون ساندررا و وضعیت روحی او، نقش مهمی در بازنمایی درون‌مایه‌های روان‌شناختی و اخلاقی فیلم ایفا می‌کند؛ رنگ‌های روشن لباس‌ها، پرده‌ها و نقاشی‌های دیوار، هم‌زمان دو احساس متضاد اما مکمل را برمی‌انگیزاند: ناامیدی عمیق ساندررا و امیدوی خاموش و بی‌صدا که در دل فضا جریان دارد. این شکاف میان جلوه‌های بیرونی و تجربه‌های درونی، فاصله میان نظم ظاهری زندگی روزمره و رنج‌های پنهان شخصیت را برجسته می‌کند و روایت چندلایه‌ای خلق می‌کند که در آن، مؤلفه‌ی رنگ حامل معنا و نشانگر کشمکش روانی و اخلاقی می‌شود. فیلم‌سازان، رنگ‌هایی که ساندررا را فرا گرفته به‌طور کاملاً آگاهانه انتخاب کرده‌اند تا ناامیدی او را با حسی آرام، خاموش و مملو از امید متضاد سازند (Shambu, 2015). موقعیت اخلاقی فیلم را می‌توان در چارچوب تنش میان مفاهیم نیاز و میل در اندیشه‌ی لویناس، تحلیل نمود. انتخابی که پیش روی همکاران ساندررا قرار دارد، تضاد میان ضرورت مادی و خواست اخلاقی متعالی را بازنمایی می‌کند. دریافت پاداش هزار یورویی نمایانگر ارضای نیاز شخصی یا مادی است، درحالی‌که کمک به ساندررا امری فاقد منفعت مادی مستقیم و تنها مبتنی بر همدلی، وجدان اخلاقی و ایمان به خیر جمعی است؛ انگیزه‌هایی که مصداق بارز میل به خیر نامتناهی در اندیشه‌ی لویناس است، میلی که از محدوده‌ی خواسته‌های مادی فراتر می‌رود و راهی برای گذار از خودمحوری و گشوده شدن به‌سوی دیگری را فراهم می‌آورد. ساندررا، که در آغاز روایت گرفتار نیازهای معیشتی بود، در نهایت درگیر تجربه‌ای می‌شود که در آن، میل به دیگری و التزام به شأن اخلاقی رابطه، بر ملاحظات اقتصادی غلبه می‌کند؛ نمونه‌ی بارز این تجربه، زمانی است که او، پیشنهاد رئیس مبنی بر حفظ شغلش در ازای اخراج همکار دیگر را رد می‌کند. این تصمیم آگاهانه، که پذیرش بیکاری را بر نقض پیوند اخلاقی با دیگری ترجیح می‌دهد، گذاری اساسی از سطح نیاز به سطح میل در معنای لویناسی را نمایان می‌سازد.

این بخش از تحلیل فیلم، با تکیه بر مفهوم چهره و مواجهه با دیگری در فلسفه‌ی لویناس، بر تکرار مواجهه‌های مستقیم و چهره

-به-چهره‌ی ساندررا با همکارانش تمرکز می‌کند. ساندررا در طول فیلم، بارها به خانه یا محل کار هر یک از همکارانش مراجعه می‌کند و با صدایی لرزان و چهره‌ای خسته و پراضطراب، درخواست کمک می‌نماید؛ چهره‌ی آسیب‌پذیر ساندررا در برابر چهره‌ی مردد یا شرمگین هر یک از همکاران قرار می‌گیرد و هر یک از این دیدارها، به‌مثابه‌ی صحنه‌ای اخلاقی عمل می‌کند که نه‌تنها انسجام فرمی اثر را تقویت می‌نماید، بلکه هسته‌ی اخلاقی روایت را نیز شکل می‌دهد. موقعیت دوربین و چیدمان صحنه در بازنمایی این وضعیت روانی و اخلاقی شخصیت‌ها نقشی محوری دارد. دارندها با بهره‌گیری از موانع فیزیکی مانند نرده‌ها،

چارچوب درها و دیوارها، فاصله‌ی عاطفی و تردید اخلاقی میان افراد را به تصویر می‌کشند؛ فاصله‌ای که گاه فرو می‌ریزد و امکان همدلی و مسئولیت‌پذیری را فراهم می‌آورد. نمونه‌ای شاخص در صحنه‌ای رخ می‌دهد که ساندر را با همکار جوانش، تیمور، در زمین فوتبال روبه‌رو می‌شود؛ نرده‌ها در آغاز حصار می‌آیند و ایجاد کرده است، اما هنگامی که تیمور تصمیم به حمایت از ساندر را می‌گیرد، دستانش را از بالای میله‌ها به سوی ساندر دراز می‌کند و تماس آن‌ها، تولد همدلی و مسئولیت اخلاقی را به نمایش می‌گذارد. نمای نزدیک از چهره‌ی اشک‌آلود تیمور و صورت متأثر ساندر، لحظه‌ی تحقق مواجهه اخلاقی در معنای لویناسی آن را ثبت می‌کند؛ لحظه‌ای که در آن، تیمور، با چهره‌ی ساندر مواجه می‌شود و فراخوان اخلاقی حاصل از این مواجهه، او را از خودبسندگی خویش رها می‌سازد. وقتی تیمور با چشمانی اشک‌آلود از ساندر به خاطر رأی منفی‌اش طلب بخشش می‌کند، دوربین نه تنها چهره‌ی متأثر او را بلکه چهره‌های بسیاری از جوانان پشت سرش را در قاب می‌گیرد، انده او بُعدی نمادین و استعاره‌ی می‌یابد (Wheatley, 2019). در مقابل، برخی همکاران با تکیه بر ملاحظات اقتصادی و خانوادگی، از پذیرش درخواست ساندر سرباز می‌زنند. در این موارد، قاب‌بندی دوربین به گونه‌ای طراحی شده است که به واسطه‌ی موانع بصری، جدایی و فاصله‌ی میان دو سوژه برجسته می‌شود. این نوع در شیوه‌ی واکنش‌ها، نه تنها دشواری انتخاب اخلاقی را آشکار می‌سازد، بلکه ساندر را نیز از جایگاه فرد صرفاً نیازمند و در معرض آسیب، به مرتبه‌ی سوژه‌ی اخلاقی ارتقا می‌دهد؛ سوژه‌ای که در جریان این مواجهه‌های پی‌درپی، به آگاهی و کنش اخلاقی دست می‌یابد. در امتداد تمرکز فیلم بر بازنمایی مفهوم مواجهه با دیگری، تأکید دوربین بر نمای نزدیک از چهره‌ها نیز، نقشی محوری و تعیین‌کننده در بازنمایی تجربه‌ی اخلاقی ایفا می‌کند. آغاز فیلم با نمای بسته‌ای از چهره‌ی ساندر، او را در کانون دید مخاطب می‌نشانند و او را به درک عمیق‌تر تجربه‌های حسی و اخلاقی او دعوت می‌نماید. این تصمیم فرمال در آغاز فیلم، اهمیت مواجهه‌ی چهره-به-چهره در ساختار داستانی و پیام اخلاقی فیلم را برجسته می‌سازد. کارگردانان با متوقف ساختن قاب، بیننده را به تأمل در چهره فرامی‌خوانند. رازآلودگی چهره این توقف را ضروری‌تر می‌سازد و حر-



تصویر ۳. عبور از موانع؛ نمایی از پشیمانی تیمور در مواجهه با ساندررا



تصویر ۴. وجود میله‌ی فلزی در کادر، به‌منظور تأکید بر فاصله‌ی عاطفی میان ساندررا و همکارش

-کت تصویر را به تعویق می‌اندازد (Girgus, 2018: 83). در پایان فیلم نیز، صحنه‌ی خروج ساندررا از کارخانه با لیخندی آرام بر چهره‌اش، تجسمی روشن از دگرگونی اوست؛ دگرگونی‌ای که در بستر تجربه‌ای اخلاقی پدید آمده است. چشم‌پوشی آگاهانه‌ی او از موقعیت شغلی‌اش، نه به‌منزله‌ی شکست، بلکه امکانی برای زیستن در افق آزادی اخلاقی است که از دل انتخابی دشوار و پذیرش رنج برآمده است.

این فیلم در میان آثار داردن‌ها، به طرز برجسته‌ای مفاهیم شخص سوم و عدالت را در اندیشه‌ی لویناس بازمی‌نمایاند؛ ساندر را ناگزیر است در سطح فردی با هر یک از همکارانش مواجه شود، اما سرنوشت او هم‌زمان در چارچوب جمعی و تحت سازوکار عدالت صوری رأی‌گیری رقم می‌خورد. در برخی لحظات، فیلم شبیه مطالعه‌ای کلاسیک درباره‌ی تفکر اقتصادی چپ‌گرایانه است که نابرابری و بی‌عدالتی سرمایه‌داری را علت بیگانگی وجودی و ناامیدی می‌داند (Ibid, 85). روایت فیلم، همواره در مرز تنش میان اخلاق شخصی و الزامات عدالت جمعی حرکت می‌نماید: در آغاز فیلم، ساندر را همراه با همکارش، ژولیت، در دفتر مدیر کارخانه، دومون، حاضر می‌شود؛ شخصی که به‌مثابه‌ی شخص سوم، عهده‌دار نقشی میانجی و تعدیل‌کننده در شکل‌دهی به رابطه‌ی اخلاقی و پیشبرد ساختار روایی آن است. تصمیم دومون مبنی بر برگزاری رأی‌گیری مجدد، رابطه‌ی اخلاقی میان ساندر را از سطح دوجانبه فراتر برده و آن را در قالب یک شبکه‌ی جمعی و عدالت‌محور بازتعریف می‌کند. برخلاف مواجهات چهره-به-چهره‌ی ساندر با هر یک از همکارانش، این موقعیت نشان می‌دهد که مسئولیت اخلاقی فراتر از سطح روابط فردی عمل می‌کند و در قالب ساختاری اجتماعی سازمان می‌یابد. رأی‌گیری جمعی نیز خود نمادی از ورود شخص سوم است؛ چراکه همکاران در فضای جمعی و تحت تأثیر پاداش‌ها یا تهدیدهای سرکارگر، ساندر را به چشم انسانی رنج‌دیده ادراک نمی‌نمایند و او را عنصری در محاسبات سود و زیان جمعی خود ارزیابی می‌کنند. در روز رأی‌گیری مجدد، تضاد میان گروه‌هایی که موافق بازگشت ساندر هستند و گروه‌هایی که ترجیح می‌دهند پاداش دریافت کنند، آشکار می‌شود. اگرچه تصمیم جمعی بر اساس اکثریت قانونی و به ظاهر عادلانه است، اما در عمل به خاموشی صدای اقلیت، یعنی ساندر، می‌انجامد. این وضعیت نمایانگر تعارض میان ارزش‌های اخلاقی و الزامات اقتصادی در مناسبات کاری است و هم‌زمان خشونت ساختاری نهفته در این روابط را برجسته می‌سازد. چنین موقعیتی از منظر لویناس، نمود بارز نادیده‌انگاری یکتایی انسان در دل سازوکارهای کلان است و به خشونت معرفتی می‌انجامد؛ چراکه عدالت در معنای راستین آن، تنها با در نظر گرفتن نیاز و شرایط هر فرد متحقق می‌شود. پس از اعلام نتیجه‌ی رأی‌گیری، ساندر با همکارانش دیدار می‌کند، از حمایت‌کنندگان قدردانی می‌نماید و سپس به دفتر مدیر فراخوانده می‌شود:

داردن‌ها با کنار هم قرار دادن صحنه‌ی عمیقاً تأثیربرانگیز در آغوش کشیدن تک‌تک حامیان ساندر با این تصویر غریب از خشونت بوروکراتیکی که در هیئت نیکوکاری عرضه می‌شود... نشان می‌دهند که تلاش‌های ساندر نه به فرجامی قطعی و بزرگ می‌رسد، نه به رهایی نهایی از سازوکارهایی که زندگی او را چنین بی‌ثبات ساخته‌اند و نه به نوعی معامله‌ی اخلاقی میان افراد که بتواند شکلی از رستگاری در برابر زیستن نادرست باشد. این بدین معنا نیست که مهربانی هیچ ارزشی ندارد، بلکه به این معناست که به‌اندازه‌ای که امید داشتیم کارگر نیست؛ شاید اخلاق فردی لازم باشد و حتی شاید همین امر ساندر را نجات داده باشد، اما نه او و نه هیچ فرد دیگری را به زندگی بهتر منتقل نخواهد کرد. این مهربانی صرفاً لحظه‌ای آسودگی و تسکین فراهم می‌آورد، پیش از آن‌که همه به همان نقطه‌ی آغازین بازگردند (Russell, 2014).



تصویر ۵. قدردانی سونیا از همکاریانش پس از رأی‌گیری دوم

نتیجه‌گیری

فیلم دو روز، یک شب با ترسیم پیوسته‌ی تعاملات ساندرای و همکاریانش، فضایی انسانی و چندوجهی می‌آفریند که در آن، مسئولیت اخلاقی نسبت به دیگری، به منزله‌ی امکانی برای پاسداشت کرامت انسانی و شکل‌دهی به خیری مشترک جلوه‌گر می‌شود. فیلم فراتر از یک روایت اجتماعی یا ملودرام واقع‌گرایانه، با تمرکز بر بدن‌مندی، جزئیات حرکتی و برجسته‌سازی چهره‌ها، نقطه‌ی عزیمت مسئولیت اخلاقی را از ساحت انتزاعی به تجربه‌ای زیسته و محسوس منتقل می‌کند. بدن آسیب‌پذیر، حالات عاطفی و چهره‌ی شکننده‌ی ساندرای تجربه‌ای پیش‌تأملی از همدلی را برمی‌انگیزاند و همکاریان او را در موقعیتی قرار می‌دهد که در مواجهه‌ی چهره-به-چهره با مسئولیتی نامتقارن آزموده می‌شوند. این مواجهه، تضاد میان منافع فردی و الزام اخلاقی را عیان ساخته و با ورود شخص سوم ضرورت بازاندیشی در نسبت میان اخلاق و سیاست را برجسته می‌سازد. در همین راستا، انتخاب پایانی ساندرای مبنی بر امتناع از قربانی‌کردن فردی دیگر، به منزله‌ی تجسمی انسانی و اخلاقی از این ضرورت رخ می‌نماید. از منظر فرمی نیز، روایت اییزودیک و تکرارشونده، قاب‌بندی‌های فشرده و معنادار، تصویرپردازی واقع‌گرایانه با دوربینی نزدیک به بدن و بازی درون‌گرایانه‌ی ماریون کوتیار در نقش ساندرای، همگی در خدمت عینیت بخشیدن به مضمون اخلاقی سامان یافته است و تجربه‌ی قضاوت اخلاقی را به سطحی درونی و زیسته برای مخاطب منتقل می‌کند. از این منظر، خوانش لویناسی فیلم لایه‌ای عمیق از معنا و تجربه‌ی اخلاقی را برملا می‌سازد؛ تجربه‌ای که در آن، پذیرش مسئولیت نسبت به دیگری شرط تحقق آزادی و رشد انسانی است و اخلاق در مقام نیرویی زنده و جاری، در مناسبات

روزمره آشکار می‌گردد. جدول زیر جهت تبیین بهتر، نمایی منسجم و دسته‌بندی‌شده از نتایج و یافته‌های محوری این مقاله را ارائه می‌دهد:

بررسی تطبیقی فیلم دو روز، یک شب

ظهور شخص سوم و پیدایش عدالت	دیگری در مقام چهره و بروز مسئولیت نامتناهی	بدن‌مندی
نقش شخص سوم در آشکارسازی تضاد میان منافع فردی و الزام اخلاقی و بازنمایی عدالت عملی	مواجهه‌ی چهره-به-چهره ساندر و همکاران و واکنش متفاوت آن‌ها به ظهور مسئولیت اخلاقی نامتقارن	تمرکز فیلم بر حرکات بدنی و حالات آسیب‌پذیر ساندر به عنوان واسطه‌ای برای انتقال تجربه‌ی زیسته
تصمیم نهایی ساندر مبنی بر امتناع از قربانی کردن دیگری به عنوان تجسم عدالت و اخلاق انسانی	چهره‌ی شکننده و حالات عاطفی ساندر به منزله‌ی آزمونی برای همدلی و اقدام اخلاقی	استفاده از قاب‌بندی‌های نزدیک و فشرده برای نمایش تجربه‌ی زیسته و محسوس
بازنمایی اخلاق به عنوان نیرویی جاری در مناسبات روزمره	انتقال خاستگاه مسئولیت اخلاقی از ساحت انتزاعی به تجربه‌ی ملموس	روایت واقع‌گرایانه با دوربین نزدیک به بدن و بازی درون‌گرایانه‌ی شخصیت اصلی

پی‌نوشت

^۳ برای آگاهی بیشتر بنگرید به:

<https://www.theguardian.com/film/2014/aug/07/-sp-dardenne-brothers-marion-cotillard-two-days-one-night>

منابع

خبازی کناری، مهدی؛ سبطی، صفا (۱۳۹۵). بدن‌مندی در پدیدارشناسی هوسرل، مرلوپونتی و لویناس. *حکمت و فلسفه*، شماره ۳ (۱۲)، ص ۷۵-۹۸.
دیویس، کالین (۱۳۸۶). *درآمدی بر اندیشه‌ی لویناس*. ترجمه: مسعود علیا. تهران: مؤسسه‌ی پژوهشی حکمت و فلسفه‌ی ایران.

صیادمنصور، علیرضا (۱۳۹۷). اهمیت بدن‌مندی سوژه در پدیدارشناسی اخلاقی امانوئل لویناس، پایان‌نامه‌ی دکتری در رشته‌ی فلسفه، دانشگاه تهران، تهران.

علیا، مسعود (۱۴۰۱). کشف دیگری همراه با لویناس. تهران: نشر نی.

لویناس، امانوئل (۱۴۰۲). از وجود به موجود. ترجمه: مسعود علیا. تهران: انتشارات ققنوس.

هوسرل، ادموند (۱۳۸۱). تأملات دکارتی، مقدمه‌ای بر پدیده‌شناسی. ترجمه: عبدالکریم رشیدیان. تهران: نشر نی.

- Cardullo, B (2009). *Committed Cinema, The Films of Jean-Pierre and Luc Dardenne; Essays and Interviews*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Caruana, John (2016). The Dardenne Brothers and the Invisible Ethical Drama: Faith without Faith. *Religions*, Vol. 7(43), 1-16.
- Cooper, Sara (2007). Mortal Ethics: Reading Levinas with the Dardenne Brothers. *Film-Philosophy*, Vol. 11(2), 66-87.
- Girgus, S. B. (2018). *Time, Existential Presence, and the Cinematic Image, Ethics and Emergence to Being in Film*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Lesch, Walter (2016). Realistic Humanism, Luc Dardenne as a Philosopher and Filmmaker. *Journal for Religion, Film and Media*, Vol. 2, 33-44.
- Levinas, E (1979). *Totality and infinity an essay on exteriority*. Translated by Alphonso Lingis. Hague, Boston, London: Martinus Nijhoff publishers.
- Levinas, E (2011). *Otherwise than being or beyond essence*. Translated by Alphonso Lingis. Pittsburgh, Pennsylvania: Duquesne University Press.
- Mai, J (2010). *Contemporary Film Directors, Jean-Pierre and Luc Dardenne*. Urbana, Chicago, Springfield: University of Illinois Press.
- Mccausland, Sinead (2017). The lasting humanity of 'two days, one night'. Retrieved from: <https://filmschoolrejects.com/the-lasting-humanity-of-two-days-one-night-ee094b70c106/#:~:text=neither%20judged%20nor%20made%20as,and%20indeed%20the%20rest%20of>
- Merleau-Ponty, M (2004). *The World of Perception*. Translated by Oliver Davis. London, Newyork: Routledge.
- Mosley, Ph (2013). *The cinema of the Dardenne brothers, responsible realism*. London, New York: Wallflower Press.
- Russell, Francey (2014). Repetition and Difference: "Two Days, One Night". Retrieved from: <https://lareviewofbooks.org/article/repetition-difference-two-days-one-night/>
- Shambu, Girish (2015). *Two days, one night*: Economics is emotion. Retrieved from: <https://www.criterion.com/current/posts/3670-two-days-one-night-economics-is-emotion?srsltid=AfmBOopdbJpyaaBJOhX-fJtnGSAYWdneR6Zf4LgUzvvJNL7ySemKGYy->
- Wheatley, Catherine (2019). The third city: the post secular space of the Dardenne Brothers' *Seraing*. Retrieved from: <https://doi.org/10.3366/film.2019.0116>

1 - Dardenne Brothers	
2 - Emmanuel Levinas	
3 - Two days, One night	
4 - Neoliberal	
5 - The Other	
6 - Embodiment	
7 - Face-to-face encounter	
8 - Proximity	
9 - Infinite responsibility	
1 - The third party	0
1 - Phenomenology	1
1 - Edmund Husserl	2
1 - Epoch	3
1 - Psychosomatic	4
1 - Intentionality	5
1 - Leib	6
1 - Maurice Merleau-Ponty	7
1 - Perception	8
1 - Ethical Phenomenology	9
2 - Sensibility	0
2 - Need	1
2 - Desire	2
2 - Interiority	3
2 - Face	4
2 - Substitution	5
2 - Exteriority	6
2 - Armand Gatti	7
2 - Rosseta plan	8
2 - Responsible cinema	9
3 - Corps-caméra	0
3 - Marion Cotillard	1

امانه انتشار فرهنگي آريانا