اصل عدم قطعیت کیارستمی

لورا مالووی، ترجمهٔ شاپور عظیمی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

نگاهی به آثار عباس کیارستمی

عباس کیارستمی، سرشناس‌ترین کارگردان سینمای نوین ایران؛ نخل طلایی جشنواره کن در سال ۱۹۹۷ را به خاطر ساخت فیلم *طعم گیلاس* دریافت کرد. از زمانی که در ۱۹۸۹ جشنواره لوکارنو برای نخستین بار فیلمی از او را به معرض نمایش گذاشت؛ توجه جهانی نسبت به آثار او روزبه‌روز بیشتر و بیشتر شده است. نخل طلایی *طعم گیلاس*، برنده شدن *راشومون* ساختهٔ کوروساوا را در جشنواره ونیز (۱۹۵۱) به یاد ما می‌آورد؛ او نیز برای نخستین بار سینمای هنری آسیا را به یک مجمع بین‌المللی شناساند و از آن موقع تاکنون جشنواره‌های مهم سینمایی، مرزی برای جهانهای اول، دوم یا سوم قائل نشده و عموماً توجه خویش را به حضور نخبگان سینما معطوف کرده‌اند.

اغلب به این موضوع اشاره می‌شود که یک چنین دیدگاه فرهنگی حاکم بر جشنواره‌ها که دیدگاهی اروپایی است و نظام نقدی که براساس این دیدگاه اعمال می‌شود، همچنین انتظاراتی که از این جهت پدید می‌آید؛ همه و همه باعث این می‌شود که سینما براساس نگرش ذهنی آنها شکل بگیرد؛ جشنواره‌ای سلیقه‌اش را عمومیت بخشیده و آن را به سینمای کشورهای دیگر که در حال شکل‌گیری است؛ تحمیل کند. از سوی دیگر

به دلیل کاهش مخاطبان، حتی مخاطبان خاص و به دلیل محدودیت نمایش آثاری از این دست؛ سینمای هنری جهان و سینمای مستقل آمریکا به رقابتی تنگاتنگ دست زده‌اند. سینمای نوین کشورهایی مانند سنگال به دلیل وضعیت نامساعد اقتصاد داخلی و ورود محصولات ارزان و سطح پایین تلویزیونی و سینمایی؛ در حال فرسایش است. در چنین شرایطی، سنت و فرهنگی که بر یک جشنواره حاکم است؛ باعث این می‌شود که آثار سینمای جهان هر چند به شکلی محدود؛ امکان نمایش یابند. بدون وجود این جشنواره‌ها؛ سرو کلهٔ *طعم گیلاس* در لندن پیدا نخواهد شد.

سینمای نوین ایران از انزوایی نسبی به در آمده است که علت چنین انزوایی را می‌توان سیاستهای جهانی و مسائل دیگری دانست. به موازات چنین امری، دولت از تولیدات داخلی حمایت همه جانبه‌ای به عمل آورده است. یعنی تولیداتی که با مسائل شرعی و رایج فرهنگی و اسلامی همخوانی داشته باشد. وجود چنین شرایطی باعث شده که ملت ایران سینما دوست شوند، شاید بتوان آنها را جزء آخرین ملت‌هایی دانست که کاملاً عاشق سینمایند. در اینجا عشق به سینما جاری و در جاهای دیگر مدتهاست که فراموش شده است. همزمان، وجود محدودیتهای بصری و مضمونی به گونه‌ای قابل بحث به رشد سینمای این کشور یاری رسانده است. زبان فرم و مناسبات روشنفکرانه سینمای ایران؛ قوهٔ تخیل منتقدان و نظریه‌پردازان سینمایی در خارج از این کشور را نیز تسخیر کرده است. از زمانی که آثار کیارستمی [در غرب] به نمایش درآمده‌اند، تماشاگران و منتقدینی که با سینمای هنری سر و کار دارند؛ سر از پا نمی‌شناسند؛ آنها نسبت به این فیلمها چنان حساسیتی از خود نشان داده‌اند که گویی مراد گمشدهٔ خویش را یافته‌اند. گفته می‌شود ژان لوک گدار در کن گفته است که: «سینما با گریفیث شروع شده و با کیارستمی تمام می‌شود».

اولین مواجههٔ من با فیلمی از کیارستمی در پاریس و در ۱۹۹۶ بود. من *زیر درختان زیتون* را دیدم و به لحاظ احساسی تکانی ناگهانی خوردم، چون دیدم که سینما می‌تواند همچنان شگفتی‌آور، زیبا و متفکرانه باشد. برای من به عنوان یک نظریه پرداز سینمایی، فیلم کیارستمی بیشتر شبیه اثری آوانگارد بود تا سینمای هنری، گو اینکه شیوهٔ داستانگویی او، شکل فیلمبرداری و رویارویی او با واقعیت سینمایی، هر نوع چهار چوب تحلیلی و زیبایی شناسانه‌ای را که در ذهن داریم؛ می‌شکند. حس عدم قطعیت روشنفکرانه و زیبایی‌شناسانه‌ای که در من وجود داشت با احساسی از علاقه و شگفتی شدید همراه و فرمان ایست در لحظه‌ای مناسب صادر شد.

آن تئوری فیلمی که طی دهه ۷۰ و پس از آن شکوفا شد ـ از نقطه نظر من عمدتاً فمنیستی و روانکاوانه بود ـ به نظر می‌رسد در دهه ۹۰ به شکلی روز افزون نیاز به بازنگری دارد، زیرا سینمای جدید کشورهای مختلف چه با اندیشهٔ عملی نوینی را ارائه کنند. اخیراً سعی کردم براساس نظریهٔ «تماشاگرگرایی»[1] قابلیت علاقه و شگفتی نسبت به فیلمها را مورد بررسی و مطالعه قرار دهم ـ می‌توان گفت سینمای کیارستمی شگفتی‌آور و کنجکاوی برانگیز است، این سینما مستقیماً خواست و میل تماشاگر برای دانستن را جلب می‌کند. در آثار او کنجکاوی و اشتیاق بیننده از سطوح متفاوتی عبور می‌کند؛ از کنجکاوی یک تماشاگر خارجی نسبت به ایران معاصر گرفته تا واکنش غریزی هر کس، نسبت به معمای ناگشوده‌ای که بر پرده سینما جاری است و تا اشتیاق نظریه پردازان سینما که به این پرسش آندره بازن رجوع می‌کنند که: «سینما چیست؟» با این حال کیارستمی نیز توجه را به این سو می‌کشاند که؛ کنجکاوی و اشتیاق لزوماً فارغ از عدم قطعیت به عمل می‌آید و در واقع کنجکاوی و اشتیاق نقطه مقابل عدم قطعیت است: در اینجا میل تماشاگر برای دانستن و فهمیدن با استفاده آگاهانه از مفهوم عدم قطعیت؛ به اوج می‌رسد.

این عدم قطعیت حتی نسبت به حقیقت یا واقعیتی که به نظر می‌رسد به منصهٔ ظهور رسیده نیز وجود دارد. و کیارستمی این نوع احساسات تماشاگر را درون زیبایی شناسی سینمای خویش بنا می‌کند؛ بنابراین فرایند درک (یا عدم درک) تماشاگر در آثار او؛ بیش از آنکه نکته‌ای فرعی باشد؛ اصلی و محوری است.

سکانس افتتاحیه در *طعم گیلاس* این تردید دوجانبه میان تماشاگر و آنچه بر روی پرده سینما در جریان است را ترسیم می‌کند. سکانس افتتاحیه انواع مختلف عدم قطعیت را شبیه‌سازی می‌کند. فیلم، با مردی آغاز می‌شود که پشت فرمان «رنجرور» نشسته و آرام در خیابانهای تهران می‌راند. صفوف

مردان بیکار، از درون پنجره سرک می‌کشند و جویای کارند. اتومبیل از شهر خارج می‌شود؛ راننده به آدمهایی که سر راهش می‌بیند پیشنهادهایی می‌کند اما آنها نمی‌پذیرند. واکنش یک مرد ـ که واکنشی غیر منتظره است و تقریباً با پرخاشگری پیشنهاد راننده را رد می‌کند ـ در برابر پیشنهاد راننده باعث ایجاد سوءظنی تدریجی در بیننده می‌شود؛ اینکه آیا راننده پیشنهاد زشتی را مطرح کرده. در این میان سربازی را می‌بینیم که می‌پذیرد راننده او را به پادگانش برساند؛ مکالمه‌ای میان مرد و سرباز در جریان است که این نکته در مکالمهٔ این دو تأیید می‌شود که، زیر متنی[۲] جنسی در گفتگوها جاری است. راننده از خاطراتش در ارتش می‌گوید و از دوران رفاقت در آنجا سخن می‌گوید. کیارستمی در پاسخ به سؤال نشریهٔ **پوزیتیف** که آیا صحنه‌های ابتدایی فیلم را می‌توان هم‌جنس خواهانه نامید؛ چنین پاسخ می‌دهد: «بله، البته من چنین منظوری داشتم، اشاره‌ای مختصر به شرارت و گناه، جالب بود... دلم می‌خواست تماشاگر راگول بزنم و او را با انحراف و سوء تعبیرهای خودش رو به رو کنم».

به شکلی ناگهانی سردرگمی موجود، تشدید می‌شود. راننده ـ آقای بدیعی ـ آن طور که مشخص است؛ قصد خودکشی دارد. او حاضر است پول کلانی به فردی بدهد که صبح فردای پس از مرگش، به محل خودکشی بیاید و بر روی جنازه‌اش خاک بریزد. فیلم با تلاش آقای بدیعی برای متقاعد کردن سه مرد کاملاً متفاوت، ادامه می‌یابد. اولین نفر سرباز است، زمانی که بدیعی و او به محل مورد نظر می‌رسند و او قبر آتی خود را به سرباز نشان می‌دهد؛ سرباز از اتومبیل پایین آمده و پا به فرار می‌گذارد. نفر دوم طلبه‌ای است که سعی دارد آقای بدیعی را از خودکشی منصرف کند و در این مورد بحث می‌کند، او براساس مبناهای مذهبی، خودکشی را عمل غلطی می‌داند. نفر سوم پیرمردی است که در موزهٔ تاریخ طبیعی کار می‌کند و شغلش خشک کردن حیوانات است؛ او در ابتدا سعی دارد بدیعی را منصرف کند؛ او معتقد است به دلیل وجود لذات کوچکی که در زندگی یافت می‌شود؛ زندگی کردن ارزشش را دارد؛ اما در دم آخر می‌پذیرد که به بدیعی کمک کند، چون انتخاب مرگ یا زندگی را حق طبیعی یک فرد می‌دانند. بدنهٔ اصلی فیلم را همین سه مکالمه تشکیل می‌دهد، با اینکه هستهٔ مرکزی درونمایهٔ فیلم تغییر یافته یعنی از اشاره جنسی به درخواست مرگ رسیده‌ایم؛ با این حال هنوز تماشاگر احساس امنیت نمی‌کند، او نسبت به آنچه که بر روی پرده در جریان است، نامطمئن است؛ او مجبور است به دنبال سررشته‌های دیگری نیز باشد تا این سررشته‌ها و کلیدهای راهنما به نوعی بتواند او را به سر منزل یقین برساند.

خواسته آقای بدیعی بار پیش بردن داستان را بر دوش می‌گیرد؛ اما خود او موجود پیچیده و غامضی است و دلایلش برای خودکشی آنقدر نامفهوم و گنگ است که گاه شک می‌کنیم او ـ یا کیارستمی ـ قرار است تمامی این اعمال را به عنوان یک نوع آزمون اجتماعی تلقی کنند. حضور بدیعی و شخصیت او، وی را از مسافرینش متمایز می‌کند: او از طبقهٔ متوسط است، آدمی خنثی، سرد و درونگراست. اما او از پاسخی که دیگران به پرسشهایش می‌دهند استقبال می‌کند و به نظر می‌آید این داستان زندگی آنهاست که فیلم می‌خواهد بدان دست یابد. این افراد فراتر از خود حرف نمی‌زنند؛ آنها «خودشان» هستند؛ سرباز کُرد و طلبهٔ افغانی، واقعیت تاریخی و اجتماعی را به درون فضای حبس شدهٔ «رنجرور» می‌کشانند. اما از آنجا که آنها فاقد این اقتدار هستند که سلسله مراتب اجتماعی را به جهت معکوس حرکتش سوق دهند و بتوانند به پرسش راننده پاسخی بگویند؛ لذا معمای اصلی روایت این فیلم ـ یعنی اینکه

چرا راننده میل مرگ دارد ـ همچنان ناگشوده می‌ماند، در واقع حفره‌ای سیاه در فضای داستان‌گویی این اثر و آنچه تماشاگر انتظار می‌کشد، ایجاد می‌شود. شکافی که میان راننده و مسافرانش وجود دارد؛ به واسطهٔ فاصلهٔ فیزیکی میان آنها تشدید می‌شود؛ که چنین فاصلهٔ فیزیکی را فرم سینمایی فیلم ایجاد کرده است. هر کدام از افراد حاضر در اتومبیل آقای بدیعی؛ فضای خاص خود را اشغال کرده‌اند. هرگز هیچ یک از آنها و آقای بدیعی را در نمایی دو نفره نمی‌بینیم. کیارستمی در پوزیتیف شرح داده که چگونه نماهای این‌چنینی را فیلمبرداری کرده است: «در واقع فیلمبرداری بدون حضور هر دو «بازیگر» صورت می‌گرفت. زمانی که یکی از شخصیتها را می‌بینیم که در نمایی درشت جمله‌ای را می‌گوید؛ رو به روی او و در کنار دوربین من نشسته بودم و جواب آن شخص را می‌دادم. سعی می‌کردم راههایی پیدا کنم تا با استفاده از این راهها بتوانم احساسات واقعی شخصی را که حرف می‌زد؛ بیرون بکشم. مخاطب پیرمرد، طلبهٔ افغانی و سرباز کسی نبود جز خودم و بی‌شک آنها شگفت زده شده‌اند که چرا مرا در فیلم نمی‌بینند».

حضور خود کیارستمی به عنوان کسی که سؤال می‌کند؛ این تأثیر را بر جای خواهد گذاشت که این فیلم ضبط مستند صداهاست و این دو مرد جوان در اوج صحت و راستگویی از مسائل اجتماعی سخن می‌گویند. اما مفهوم عدم قطعیت همچنان در این صحنه‌ها جا خوش کرده است. این مفهوم باعث می‌شود عقیده تماشاگر در مورد درگیری ذهنی با فیلم؛ سست شود. با حضور سومین فرد، علاقه این فیلم به مستند بودن از میان می‌رود و فیلم هر چه بیشتر به همان پرسش متافیزیکی خود می‌پردازد که: آیا انسان حق دارد زندگی را از خود دریغ کند؟ در اینجا آقای بدیعی، بیشتر به وسیله‌ای بدل می‌شود در جهت پرسش کارگردان تا اینکه خودش شخصیتی باشد در متن یک اثر داستانی منسجم که ظاهرش نشان از راست نمایی و باور پذیر بودن آن اثر دارد. رویارویی‌های قبلی در این فیلم آنچنان رویدادها را با موفقیت به جهان خارج از داستان مفروض فیلم، ارجاع داده است که جهان تخیلی و داستانی آقای بدیعی نامحتمل جلوه می‌کند. عدم قطعیتی که بیننده اکنون با آن روبروست این نیست که آثار خودکشی در آینده صورت می‌گیرد، بلکه این است که آیا کارگردان صورت

گرفتن این عمل را نشان خواهد داد؟ مسئله پایان بندی فیلم از یک رویداد صرف به امری اخلاقی تغییر می‌یابد و عدم قطعیت بیننده در مورد مستند یا داستانی بودن فیلم؛ به امر نامرتبطی بدل می‌شود چرا که اشتیاق و علاقهٔ ما نسبت به هر رویدادی به معنای آن نزد ما برمی‌گردد.

این رویدادها در پسزمینهٔ فوق‌العاده‌ای به وقوع می‌پیوندند. اتومبیل آقای بدیعی در منطقه‌ای وسیع اما خاص دور می‌زند، می‌چرخد و به کنار درخت کوچکی که کنار جاده کاشته شده؛ باز می‌گردد. قبری که قرار است آقای بدیعی در آن بخوابد در کنار این درخت قرار دارد. دوربین از درون اتومبیل جاده را نشان می‌دهد یا اینکه در چشم‌اندازی اتومبیل آقای بدیعی را دنبال می‌کند. چشم اندازی که دیده می‌شود هم زیباست و هم سرد و یأس‌آور. کیارستمی این فیلم را در پاییز فیلمبرداری کرد؛ دلیل این امر استفاده از مزیت و امتیازی است که در معنای استعاری این فصل یعنی مُردن وجود دارد. اما زمین شخصیت خاص خودش را دارد؛ یعنی تقریباً شبیه به میزانسنی است که گویا از پیش ترسیم شده است. در اینجا به یاد وینسنت‌مینه‌لی می‌افتیم که در فیلم **شور زندگی** مزرعه ذرت را رنگ زرد پاشید یا افولس که برای فیلم **لولا مونتز** جاده را رنگ قرمز زد. به دلیل گرمای تابستان زمین در فیلم کیارستمی قهوه‌ای کمرنگ شده و درختان به زرد نیمه شفافی تغییر رنگ داده‌اند. اما بافت

خاصی را می‌توان بر روی زمین مشاهده کرد، نور طلایی خورشید و سایه‌های بلندی که در بعدازظهرها دیده می‌شود.

بهار ایرانی

پرسش‌هایی *طعم گیلاس* را احاطه کرده است: پافشاری آقای بدیعی، صحت سؤالاتی که می‌پرسد؛ چراهایی در مورد شخصیت وی و بی‌جواب ماندن آنها؛ پرسش‌های متافیزیکی که در انتها پا در هوا و بی‌جواب می‌مانند. اما خود فیلم یک سؤال ثانویه را مطرح می‌کند: در درجه اول این فیلم عجیب و تقریباً انتزاعی چگونه اجازهٔ ساخت پیدا کرده است؟ پشت آن چه داستانی وجود دارد؟ سینمای نوین ایران چگونه با ایران پس از انقلاب و فرهنگ اسلامی آن سازگاری پیدا کرده است؟ ... در اواخر دههٔ ۱۹۶۰ و اوایل دههٔ ۷۰ اولین موج مهم سینمای ایران به وجود آمد که ابتدا توسط فیلم *گاو* ساختهٔ داریوش مهرجویی در ۱۹۶۸ و سپس توسط امیر نادری (که فیلمهای بعدی‌اش *دونده* و *آب، باد، خاک* جزء اولین فیلمهای ایرانی است که در لندن به نمایش درآمد) و عباس کیارستمی ادامه یافت. در سال ۱۹۷۳ در نشریهٔ *Image et son* مقاله‌ای تحلیلی دربارهٔ سینمای آن روزگار ایران به چاپ رسید که به شکلی غریب وجه مشخصهٔ سینمای پس از انقلاب را نیز پیشگویی می‌کرد؛ آنجا که اشاره می‌شود: «خصوصاً کارگردانهای جدیدی هستند که سکس و خشونت را پس می‌زنند و وابستگی بیش از حد سینمای ایران به سینمای هند را نیز نپذیرفتند؛ سینمایی که فیلمهای مردم پسند دوران پهلوی شاخصهٔ آن بود. سبک جدید سینمای ایران رئالیستی بود. آثار نئورئالیستی ایتالیایی به شکلی وسیع در ایران به نمایش درآمده بود و در این دوران به شدت مورد استقبال واقع شده بود. پیش از این علیه تقلید مدرنیستی از بورژوازی امریکایی اعتراض گسترده‌ای صورت گرفته بود که منجر به آگاهی اجتماعی سینمای ایران و پناه بردن به سنت فرهنگ ملی شده بود».

دولت جدید اسلامی می‌بایستی که به یک آشتی با مضمون سینمای ملی برسد و سپس گام مثبتی برای بهینه‌سازی صنعت سینمای کشور بردارد و از تولیدات بومی حمایت کند. حمید نفیسی به عنوان یک منتقد فرهنگی در مقاله‌اش یعنی «اسلامی کردن فرهنگ سینما در ایران» اشاره می‌کند که: «تحول عمیقی در نگرش نسبت به سینما و کارگردان در این زمینه روی داده است. در گذشته سینما یک «روبنا»ی سطحی و بیهوده تلقی می‌شد اما اکنون به عنوان بخشی لازم از «زیر ساخت» فرهنگ اسلامی پذیرفته می‌شود».

شاید مهمترین تأثیر داخلی بر اوضاع سینما را بتوان سید محمد خاتمی دانست که اکنون ریاست جمهوری اسلامی ایران را بر عهده دارد و «بهار ایرانی» حاصل روی کار آمدن اوست. نقطه نظراتی که وی اکنون وارد جریان اصلی زندگی سیاسی ایرانی‌ها کرده در دوران طولانی حضور او در «وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی» نیز به چشم می‌خورد (۱۹۹۳-۱۹۸۲). در ۱۹۸۳ بنیاد سینمایی فارابی افتتاح شد تا واردات فیلم‌های خارجی را تحت کنترل داشته باشد و در عین حال مالیاتی که از تولیدات داخلی دریافت می‌شد؛ کاسته گردید و براساس درجه‌بندی (الف، ب، ج) از فیلمها حمایت به عمل آمد و وامهای کم بهره به این فیلمها تعلق گرفت. «کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان» که پیش از انقلاب تهیه کننده بسیاری از آثار کیارستمی بود؛ نیز جان دوباره‌ای گرفت.

اما با پایان یافتن جنگ ایران و عراق در ۱۹۸۸ فیلمهای ایرانی در جشنواره‌های بین‌المللی ظاهر شدند. تأثیر حضور این فیلمها سریع بود. در ۱۹۸۸ ناصر تقوایی پلنگ برنز جشنوارهٔ لوکارنو را به خاطر *ناخدا خورشید* دریافت کرد و به دنبال آن، سال بعد فیلم *خانهٔ دوست کجاست؟* ساختهٔ عباس کیارستمی در جشنوارهٔ پزارو (۱۹۹۰) شرکت کرد. این دورهٔ جشنواره به سینمای ایران اختصاص یافت. در نتیجه به شکلی ناگهانی حضور سینمای ایران در جهان رو به فزونی گذاشت. پیگیر بودن حضور فیلمهای ایرانی در جشنواره‌های جهانی به شکلی وسیع به دلیل یاری بنیاد سینمایی فارابی بوده است که هزینهٔ قابل توجه زیرنویس فیلمها، آماده‌سازی نسخه‌های فیلمها و سازمان‌دهی مسائل خروج فیلمها از کشور را بر عهده دارد. در دههٔ ۱۹۹۰ همچنین شاهد تعدیل در قوانین بازبینی فیلمها بودیم، پیش از این هر فیلم می‌بایستی از پنج مرحلهٔ تصویبی می‌گذشت ـ همچنین سرمایه گذاری خارجی در صنعت سینمای کشور نیز راحت‌تر صورت گرفت.

سینمای ایران در واقع وارد عرصهٔ جهانی شد، اما اهمیت این سینما را باید در خود کشور نیز جستجو کرد. فیلم *کلوزآپ* که کیارستمی در ۱۹۸۹ آن را ساخت؛ نشان از علاقهٔ عمیقی است که گروه زیادی از مردم نسبت به سینما پیدا کرده‌اند که در ایران معاصر این امر اهمیت نمادینی پیدا می‌کند. کیارستمی به دنبال ساخت یک فیلم بود که خبری را در مجله‌ای می‌خواند. مردی به نام «حسین سبزیان» خودش را به جای «محسن مخملباف» کارگردان سرشناس ایرانی جا زده است. کیارستمی فوراً گروهش را برای ساخت فیلمی از این جریان تجهیز کرد که نتیجهٔ آن فیلم *کلوزآپ* است. (کیارستمی می‌گوید: به قول «گابریل گارسیا مارکز»، این شما نیستید که یک اثر را انتخاب می‌کنید، بلکه این اثر است که شما را انتخاب می‌کند.) «سبزیان» همهٔ عمر عاشق سینما بود، خصوصاً دلبستهٔ آثار مخملباف که بنا به گفتهٔ خودش، مستقیماً از فقر و محرومیت سخن می‌گویند؛ محرومیتی که خود او نیز کشیده است. «سبزیان» همواره دلش می‌خواسته فیلمی بسازد اما هیچ وقت تصورش را هم نمی‌کرد که شانس انجام چنین کاری نصیبش شود. او به لطف ساده‌لوحی خانواده‌ای بورژوا به نام «آهنخواه»، به وادی جعل هویت افتاد. کیارستمی خاطر نشان کرده است که، عشق خانوادهٔ آهنخواه به سینما نیز باعث شده تا آنها پیشنهاد همکاری با کارگردان قلابی را بپذیرند. آنها پذیرفتند تا فیلمی در خانهٔ آنها ساخته شود و پسر دوم خانواده که عاشق بازیگری بود در این فیلم بازی کند و بعداً همین خانواده در ساخت *کلوزآپ* همکاری کردند. سرانجام سبزیان به دلیل جعل هویت و کلاهبرداری (مقدار کمی پول از آن خانواده دریافت کرده بود) دستگیر شد. در این زمان بود که کیارستمی مطلبی در مورد این جریان در مجله خواند. او در زندان مخفیانه از سبزیان فیلمبرداری کرد و اجازه او برای ساخت این فیلم را گرفت، و سپس قاضی را متقاعد کرد به او اجازهٔ فیلمبرداری از جریان دادگاه را بدهد. همچنانکه کارگردان اشاره می‌کند، خاستگاه فیلم نشان می‌دهد که: «اخیراً نکتهٔ بسیار مثبتی در ایران روی داده است و آن این است که مردم سینما را بار دیگر کشف کرده‌اند. مردمی که چیزی دربارهٔ آن نمی‌دانستند، دوستش نداشتند و به تماشایش نمی‌رفتند، اکنون آن را کشف کرده‌اند... بدان حد که هرگاه می‌گوییم می‌خواهیم فیلمی دربارهٔ سینما بسازیم، بسیاری از مقامات مسئول آمادهٔ شنیدن حرفهای ما هستند... و هر جا که دلمان خواست می‌توانیم فیلم بسازیم». *کلوزآپ* با تبرئهٔ سبزیان به انتها می‌رسد و مخملباف واقعی به ملاقات او می‌آید؛ و بر ترک موتور خود، او را سوار کرده و به دیدار خانوادهٔ آهنخواه می‌برد.

واقعیت و توهم

کلوزآپ یک فیلم مهم برای درک شیفتگی کیارستمی نسبت به سینماست که همزمان توهم است و واقعیت دارد؛ سینما آنچه را که شخصی با چشمان خود می‌بیند؛ به عدم قطعیت بدل می‌کند. خاصیت خود باز تابندگی[۳] سینما (و به دلیل اینکه مسئله طبقاتی نکتهٔ محوری این درام است) یک نکتهٔ مهم برای درک محبوبیت کارگردان نزد سینما دوستان جهان است. فیلم به نوعی تسخیر واقعیت است، هم به لحاظ فرایند و هم در مقام بازسازی واقعیت؛ در فیلم، واقعیت مبتنی بر توهم و باور پذیر بودن، هر دو روی یک سکه‌اند. از این گذشته موقعی که در فیلم دیده می‌شود که گروه فیلمبرداری کیارستمی وارد خانهٔ آهنخواه می‌شوند؛ قول سبزیان به آن خانواده عملی شده؛ زیرا او گفته بود سینما را نزد آنها می‌آورد و حالا این کار را کرده است؛ بدین شکل می‌بینیم که سینما قدرت این را دارد که توهم را به واقعیت برگرداند. اگرچه مقدار زیادی از لذت سینمایی موجود را مدیون این هزار توی بورخسی هستیم اما اگر «حسین سبزیان» چهرهٔ اصلی این فیلم نبود، فیلم را می‌توانستیم یک فرمالیسم ناب بنامیم. او دقیقاً با مخملباف حس همذات پنداری دارد، چون این کارگردان فیلمهایی در مورد رنج و فقر ساخته است. فیلم مخملباف یعنی *بای‌سیکل‌ران* همذات پنداری سبزیان با کارگردان و قهرمان فیلم را نسخ می‌کند: در *کلوزآپ* فرض بر این است که تماشاگر این فیلم از قصهٔ *بای سیکل ران* باخبر است؛ یعنی داستان مردی افغانی و مهاجر، آنچنان نومید از پرداخت هزینهٔ بیمارستان همسرش که می‌پذیرد برای تأمین هزینهٔ او؛ یک هفته بی‌وقفه رکاب بزند (از جمله در همین فیلم صحنه‌ای از فیلم *آنها به اسبها شلیک می‌کنند مگر نه؟* از تلویزیون پخش می‌شود).

کلوزآپ در گاه شماری آثار کیارستمی؛ فیلمی است که به گونه‌ای بارز تریلوژی کارگردان در مورد کوکر و پشته را نیمه گذاشته است. اولین فیلم کیارستمی که در عرصهٔ جهانی به نمایش درآمد *خانهٔ دوست کجاست؟* نام داشت و در ۱۹۸۷ در همین دهکدهٔ فوق‌الذکر ساخته شد یعنی پیش از آنکه زلزله سال ۱۹۹۱ آن را ویران کند. کیارستمی سپس *زندگی و دیگر هیچ* را ساخت که در این فیلم کارگردان *خانهٔ دوست کجاست؟* (که نقش او را فرهاد خردمند بازی می‌کرد) به همراه پسر کوچکش (که پسر فیلمبردار همین فیلم نقش پسر را بازی کرده) به آن دهکده باز می‌گردد تا بچه‌های فیلم قبلی را نجات دهد. راست نمایی *زندگی و دیگر هیچ* تحت الشعاع مسائل خاصی قرار داشت. اگرچه جستجوی کارگردان درست پس از زلزله صورت گرفته، اما خود فیلم چند صباحی پس از زلزله فیلمبرداری شده. این تفاوت ساده و گذرا به خود رنگی زیبایی‌شناسانه می‌گیرد: همان گونه که کیارستمی می‌گوید هنرپیشه‌ها و افراد گروهش هر چه بیشتر نگران این بودند که به دلیل تغییر مشهود فصل در آن مکان؛ راست نمایی اثر کم فروغ جلوه کند، «یعنی با واقعیت تطبیق نکند». فضای پاییزی بر زمان فیلمبرداری مستولی شده و از آن سبقت گرفته بود. کیارستمی برای رفع این مشکل از پیرمرد *خانهٔ دوست کجاست؟* استفاده کرده تا بر روی پردهٔ سینما میان خانه واقعی و «فیلمی» خود؛ فرق بگذارد. همزمان، منشی صحنه وارد این صحنه می‌شود تا مطمئن گردد که همه چیز در اینجا مرتب است... همانند *کلوزآپ*، کیارستمی در اینجا نیز میان واقعیت سینما که همواره یک ساختار و بنایی شکل گرفته است و واقعیتی که اساساً در جای دیگری روی داده؛ فرق قائل می‌شود. «من خیلی ساده، مایل بودم تماشاگران یادشان باشد که در میانه تماشای فیلمی هستند و این واقعیت نیست. چون در عالم واقعیت ـ یعنی لحظه‌ای که زمین لرزه اتفاق افتاد ـ ما آنجا نبودیم که آن را فیلمبرداری کنیم.»

در پایان *طعم گیلاس* خودکشی آقای بدیعی هم از طریق معانی سینمایی به ما یادآوری می‌شود و هم از نشان دادن آن امتناع می‌شود. بر روی پرده، آسمان شب و توفانی که عنقریب در حال برخاستن است؛ دیده می‌شود. ماه پشت ابر می‌رود و پرده تاریک شده و تاریک باقی می‌ماند. کیارستمی می‌گوید: «بیننده خبردار می‌شود که آنجا روی پرده چیزی وجود ندارد. اما زندگی از نور بیرون می‌زند. اینجا سینما و زندگی بتدریج به درون یکدیگر ادغام می‌شوند. چون سینما هم تنها از نور ساخته شده... تماشاگر باید با این نیستی که برای من یادآور مرگی نمادین است؛ رویارو شود».

تصویری که سرانجام جانشین پردهٔ تاریک می‌شود؛ گروه فیلمبرداری را نشان می‌دهد؛ همایون ارشادی که بازیگر نقش آقای بدیعی است؛ سیگاری آتش می‌زند؛ سربازان در کنار

جاده استراحت می‌کنند. در تمامی این تصویر ویدیویی که «گرین» بالایی دارد، چشم‌انداز سبز و حاصلخیز بهاری نشان داده می‌شود. از آنجا که بسیاری از منتقدان این قطعه پایانی را بسیار غیرمنتظره و ناگهانی یافتند و آن را به گونه‌ای باعث شالوده شکنی فیلم دانستند، چه بسا بهتر باشد که این بخش را در پرتو نگرش کارگردان نسبت به پایان بندی فیلمها؛ قضاوت کرد. کیارستمی بارها اعلام کرده که او از آنچه که احساسات گرایی یک پایان خشک و بی‌روح می‌خواند، متنفر است؛ این نوع پایان‌بندی به تماشاگر ارزشی معادل همان پولی که پرداخته؛ تحویل می‌دهد.

بازنمود چشم‌انداز

در آثار کیارستمی این تمایل به چشم می‌خورد که قهرمانان این آثار دست به سفر بزنند. هم به لحاظ فیزیکی و هم به لحاظ استعاری؛ سفر به فضایی بدل می‌شود برای دگرگونی شخصی؛ نه آنچنان که در داستانهای عامیانهٔ سنتی شاهدیم و نه آنچنان که، سفر انتقالی باشد به یک شأن و مرتبهٔ جدید در جهان و یا اینکه منجر به نتیجهٔ موفقیت‌آمیز یک جستجو باشد؛ بلکه این سفر منجر به سطحی تازه از ادراک و فهم می‌گردد. در *خانهٔ دوست کجاست؟* سفر احمد به مکانی ناشناخته یعنی دهکدهٔ دوستش و برخورد او با آدمهای مختلف؛ لحظهٔ ترس او از تاریکی؛ همه و همه او را به نقطه‌ای فراتر از درک اولیهٔ او از وظیفه‌اش، رهنمون می‌شود. سفر در *زندگی و دیگر هیچ* از یک جستجوی ساده یعنی گشتن به دنبال دو پسر بچه به درکی وسیعتر از تداوم و استمرار زندگی آن هم از طریق اغتشاش فیزیکی و اجتماعی؛ جهش می‌یابد.... در *طعم گیلاس* جستجوی آقای بدیعی چندین مرتبه فراتر از جستجوی فیلم *زندگی و دیگر هیچ* است: اینجا رابطه مرگ و زندگی از زمینه خاص یک تراژدی استخراج می‌شود و سرانجام به نقطه‌ای فراتر از مسیر روشنفکرانه خاص این شخصیت؛ می‌رسد؛ مسیری که باعث می‌شود تماشاگر با مسیر خویش نیز رویارویی پیدا کند. با وجود اینکه *کلوزآپ* و *زیر درختان زیتون* قهرمانان خود را از طریق یک سفر دگرگرد[4] به سفر در طول فیلم استحاله می‌دهد؛ در *طعم گیلاس* همچنان این درونمایه‌های جستجو و تعالی که در فیلمهای کمتر خودبازتابنده[5] بررسی

شده؛ ادامه پیدا می‌کند. از سوی دیگر *طعم گیلاس* در واپسین چاره به سینما ارجاع می‌دهد و توان و امکان استعاری خویش را تا انتهای فیلم و خارج از خط داستانی آن؛ به کار می‌گیرد. و شگفتی و غرابتی که تماشاگر را همراه قهرمان داستان تحت تأثیر قرار داده، در طول سفر استعاری و حقیقی فیلم باید به وجه بالاتری جهش پیدا کند، یعنی به سطحی از ادراک و فهمی فراتر از تمنای دانستن این نکته که «آخرش چی می‌شه». □

پانوشتها:

1- spectatorship
2- subtext
3- Self Reflexivity
4- Tranceformative
5- Less Self - Reflexive