بررسی نقش و جایگاه قصه و روایت در آثار کیارستمی

سینمای کیارستمی؛ سینمای جشنواره‌یی یا سینمای جهانی

صادق خوشحال

«عباس کیارستمی» با آثار خود نشان داده که علاقه‌مند به بیان قصه بر بستری از واقعیت است. در این مقاله سعی می‌شود تا برای توضیح فرم روایی کیارستمی چند فیلم او مورد بررسی قرار گیرد. در حقیقت هدف این است که به جایگاه قصه در فیلم‌های او پرداخته شود و اصولاً بررسی شود که آیا سینمای موفق کیارستمی در عرصه‌ی بین‌المللی سینمایی خالی از قصه است و فرمی ضدقصه دارد یا این‌که داستان در فیلم به شکلی مدرن به کار می‌رود: در معنایی کلی‌تر به جایگاه فیلمنامه در فیلم‌های وی پرداخته شده است. بررسی این مهم از این جهت اهمیت دارد که در واقع کیارستمی با موفقیت در عرصه‌ی بین‌المللی بنیانگذار نوعی سینما در ایران به نام سینمای جشنواره‌یی شد که هنوز هم به حیات خود ادامه می‌دهد. این نوع سینما به قصه به عنوان عنصری کم‌اهمیت نگاه می‌کند و اصولاً قصه‌گویی را مربوط به دورانی می‌داند که سینما از آن دوران عبور کرده است و فیلمنامه در این گونه فیلم‌ها عنصری کم‌اهمیت خوانده می‌شود. شاید بتوان بهتر گفت که ساده‌انگارانه دیدن فیلم‌های کیارستمی و در عین حال موفقیت او در جشنواره‌های جهانی باعث به وجود آمدن نوعی سینما شده که توجه به فیلمنامه در آن عنصری مغفول است و تلاش برای واقع‌گرایانه ساختن فیلم در این نوع سینما در تضاد با پرداخت درام و خلق کشمکش و افزودن جذابیت داستانی به فیلم خوانده می‌شود.

«مشق شب» فیلمی از کیارستمی درباره‌ی چگونگی انجام دادن تکالیف توسط دانش‌آموزان است. دوربین روبه‌روی بچه‌ها قرار گرفته و هر یک از دانش‌آموزان درباره‌ی چگونگی انجام دادن تکالیفشان توضیح می‌دهند. در این فیلم درست است که به ظاهر با یک فیلم شبه‌مستند طرف هستیم اما هر یک از بچه‌ها به تعریف داستانِ نوشتن مشق شب خود می‌پردازند. در واقع به نوعی داستان زندگی خود را نیز بازگو می‌کنند انگار هر کدام از آن‌ها به شخصیتی تبدیل می‌شود و ما را به دل زندگی خود می‌برد. داستان در عین حال وجه واقع‌گرایانه و مستندگونه‌ی خود را هم حفظ می‌کند و کارگردان از طریق پرسش‌هایش از دانش‌آموزان و نشان دادن دوربین فیلمبرداری و یا فاصله‌گذاری‌هایی از این دست در واقع مرتب ما را از دل داستان بچه‌ها به واقعیت مشق و تنبیه و تشویق محیط آموزشی - که در واقع جریان جاری و اصلی فیلم هم هست - و از واقعیت به دل قصه‌های بچه‌ها که شاید در جاهایی بی‌ربط با مشق و محیط آموزشی هم باشد، پرتاب می‌کند.

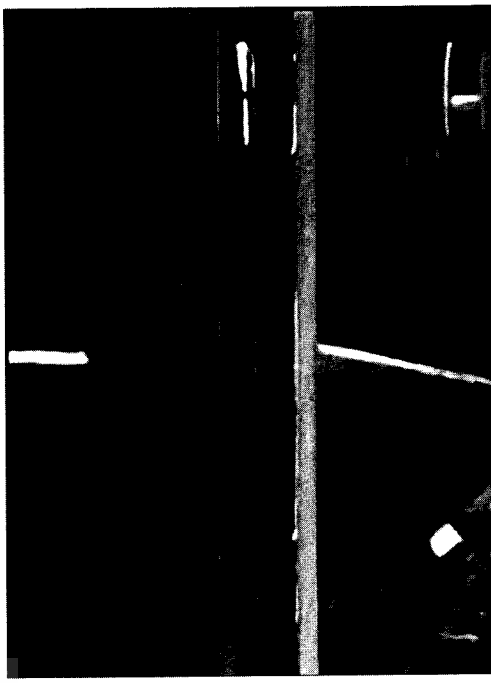
در «کلوزآپ» نیز کاملاً همین شیوه تکرار شده است. در این فیلم صحنه‌های دادگاه «حسین سبزیان» کسی که خود را به جای مخملباف جا زده است، تصویرگر وجهی کاملاً واقعی از زندگی شخصیت هستند. صحنه‌ی دادگاه کاملاً پرداختی مستندگونه دارد اما زمانی که به درون خانه و خانواده‌ی آهن‌خواه می‌رویم فیلم وجه داستانگوی خود را بازیافته و از پرداخت مستندوار خارج می‌شود در این‌جا حسین سبزیان در قالب مخملباف فرو می‌رود. او نقش مخملباف را بازی می‌کند و خانواده‌ی آهن‌خواه هم در واقع نقش خود را بازسازی می‌کنند اما هم‌چنان قصه دچار گسست نمی‌شود و هر یک از دو گونه‌ی گفته‌شده یعنی قسمت مستند و یا قسمت بازسازی‌شده مکمل هم هستند و حتی تمیز دادن آن‌ها مشکل است.

فرم روایی کیارستمی

این مثال‌ها گفته شد تا به این نکته توجه شود که فرم روایی کیارستمی فرمی مستند داستانی است، اگرچه قصه کلاسیک‌وار تعریف نمی‌شود اما فیلم‌های او کاملاً از فاکتور داستانگویی برخوردارند. در «طعم گیلاس» - فیلم مهم کیارستمی که برنده‌ی نخل طلای جشنواره‌ی کن گردید - یک فرم روایی شبه‌کلاسیک را می‌بینیم و تا حدی از پیرنگ شناخته‌شده‌ی سفر پیروی می‌کند. الگویی که قرار است با رفتن شخصیت به سفری عبرت‌آموز در عقاید و جهان‌بینی‌اش تحول صورت گیرد. در این فیلم داستان از یک خط کلی برخوردار است. بدیعی مردی میانسال تصمیم به خودکشی دارد و به دنبال آدمی‌ست که روی او خاک بریزد و در عین حال از زنده به گور شدن او هم جلوگیری کند. الگوی شخصیتی در راه رسیدن به هدف و المان‌های پیش‌برندگی و بازدارندگی کاملاً در داستان رعایت می‌شود و بنا به قواعد کلاسیک سینما نیاز شخصیت در همان مواجهه‌ی اولیه با سرباز به خوبی پی‌ریزی می‌شود و نیاز پررنگ بدیعی - که هم دنبال کسی‌ست

که پایان‌دهنده‌ی زندگی او باشد و هم به نوعی دنبال یک ناجی می‌گردد تا از زنده به گور شدنش جلوگیری کند - یک درام قوی را شکل می‌دهد. اما کیارستمی قصد دارد در دل این داستان مواجهه‌ی اقشار مختلف جامعه را با مسئله‌ی مرگ و خودکشی در حاشیه‌ی داستان کلی خود بازگو کند. بنابراین خرده‌پیرنگ‌هایی را به تنه‌ی اصلی پیوند می‌زند. طلبه‌ی افغانی، سرباز و پیرمرد هر یک قصه‌یی دارند که با پرداختی واقع‌گرایانه با محوریت تنه‌ی اصلی داستان بیان می‌شود درست مانند مشق شب که موضوع آن دستمایه قرار می‌گیرد تا خرده‌داستان‌های هر یک از بچه‌ها روایت شود یا در فیلم «ده» که هر یک از زنان داستان یک نوع نگاه و تیپی از زن جامعه‌ی امروز ایران را بازتاب می‌دهند و داستان هر یک از آن‌ها خود دارای قهرمان، ضدقهرمان، قطب منفی، کشمکش و سایر عناصر درام است.

این نوع فرم روایی داستان باعث می‌شود گاهی جزییات، اهمیتش از کلیات فراتر رود و حاشیه گاه جای متن را می‌گیرد. مثلاً در مواجهه‌ی بدیعی با طلبه‌ی افغانی، این طلبه است که به‌یک‌باره شخصیت اصلی داستان می‌شود و داستان او اهمیتش از داستان بدیعی بیش‌تر می‌شود. یا پیرمرد آذری‌زبان انگار بعد از ورود خود به داستان کاملاً داستان خود را به قصه تحمیل می‌کند و یا وقتی بچه‌ها از نوشتن مشق شب می‌گویند آن‌قدر محو در زندگی آن‌ها می‌شویم که اصلاً مشق شب فراموش می‌شود و زندگی بچه‌هاست که ما را کنجکاو به پیگیری فیلم می‌کند. بنابراین در فیلم‌های کیارستمی قصه و درام دارای ویژگی



عدم پایستگی است و این عدم پایستگی قصه، شخصیت‌های قصه‌ها را هم تحت شعاع قرار می‌دهد و باعث می‌شود با پررنگ شدن داستان شخصیت تازه‌وارد به قصه، شخصیت او حتی از شخصیت اصلی داستان هم برجسته‌تر شود. مثلاً در فیلم ده شخصیت بچه یا پیرزنی که به زیارت می‌رود و یا فاحشه‌ی خیابانی به‌یک‌باره شخصیت اصلی داستان می‌شود و این موضوع قصه‌ی شخصیت و حتی درام را تغییر می‌دهد. در واقع این عدم ثبات عناصر داستانی گاهی مخاطب را سردرگم می‌کند. مخاطبی که به الگوی روایی مدرن خو گرفته زمانی با این تغییر وزن شخصیتی یا حتی داستانی مواجه می‌شود، گاهی به دلیل عدم آشنایی با این فرم جدید فیلم را به بی‌قصگی متهم می‌کند.

نکته‌ی دیگر این است که پراکندگی در عناصر درام و عدم پیوستگی در عناصر داستانی و شخصیتی به این مفهوم نیست که داستان در فیلم‌های کیارستمی پیوستگی محتوایی ندارد. در واقع این اصول کلاسیک در داستانگویی و روایت یعنی پیوستگی در داستان و زنده ماندن تنه‌ی اصلی در قصه به گونه‌یی متفاوت در فیلم‌های کیارستمی رعایت می‌شود. برای مثال در فیلم طعم گیلاس درست است که قصه و کشمکش داستانی متغیر است اما مفهوم کلی داستان یعنی مسئله‌ی مرگ به‌مانند یک چتر بر تمام خرده‌داستان‌ها سایه انداخته و به آن‌ها یک پیوستگی معنایی بخشیده است یا در فیلم مشق شب و ده درست است که به لحاظ فرمیک داستان از پیوستگی در نوع روایت گریزپذیر جلوه می‌کند اما در هر یک از فیلم‌های گفته‌شده، داستان‌ها به درستی هدایت شده‌اند، حتی گاه این هدایت در مرحله‌ی تدوین خود را بروز می‌دهد - به‌خصوص فیلم مشق شب که پرداختش کاملاً مستندگونه است. کارگردان از یک سو جذابیت واقع‌گرایانه و واقعی را به داستان تزریق می‌کند و از طرف دیگر با تدوینی که انجام می‌دهد به عناصر فیلم اعم از بازی‌ها، دیالوگ‌ها و حتی نوع میزانسن یک پیوستگی در خدمت محتوا می‌بخشد که شاید در مرحله‌ی اجرا این پیوستگی از آغاز نبوده است. در حقیقت در فیلم‌های کیارستمی تدوین نقشی اساسی در فیلمنامه دارد و او با این ابزار است که قصه‌هایش را در مسیری که می‌خواهد پیش می‌برد بدون آن‌که تماشاگر اندکی از فضای واقعی داستان احساس فاصله کند.

شخصیت‌پردازی

مسئله‌ی دیگر شخصیت‌پردازی در فیلم‌های کیارستمی است. می‌توان گفت شخصیت‌پردازی کاملاً تحت تأثیر فرم واقع‌گرایانه‌ی داستان قرار دارد. در واقع شخصیت‌های فیلم‌های او بیش از آن‌که ویژگی خاص داشته باشند و در خدمت جذابیت درام قرار بگیرند، بیش‌تر نمونه‌یی عینی از انسان‌هایی هستند که در واقعیت وجود دارند. کیارستمی سعی نمی‌کند بنا بر اصول کلاسیک شخصیت را رنگ بزند به آن پیچیدگی بیفزاید و یا از طریق تضاد در خصوصیات شخصیت قهرمان داستانش را از این طریق پیچیدگی ببخشد و در معنای کلی‌تر او کم‌تر به آفرینش شخصیت اعتقاد دارد، او در واقع شخصیت‌های جذاب را جست‌وجو می‌کند، شخصیتی چون حسین سبزیان به خودی خود شخصیتی خاص و پیچیده است که کیارستمی دوربینش را روایتگر داستان او می‌کند و این شخصیت شکل‌گرفته در جامعه‌ی داستانی اجتماعی را که در واقع شرح حال واقعی زندگی اوست، روایت می‌کند. در حقیقت حسین سبزیان شخصیتی‌ست که از دل جامعه می‌آید - جامعه‌یی که در زمان ساخت فیلم گرفتار شیفتگی به مخملباف است - کیارستمی شخصیت حسین سبزیان را نمی‌آفریند بلکه در درامش به کار می‌بندد. این نوع نگاه به فاکتور شخصیت در درام باعث می‌شود، فیلم در مرز باریک مستند یا نمایش حرکت کند و تماشاگر را با تردیدی برای تمیز دادن این دو فرم مواجه سازد.

هم‌چنین تحول شخصیت که از عناصر مهم یک درام کلاسیک است در فیلم‌های کیارستمی به چشم می‌خورد. بدیعی طی سفری که در طعم گیلاس انجام می‌دهد، دیدگاهش نسبت به خودکشی توأم با تردید می‌شود و حسین سبزیان در فیلم کلوزآپ یک سیر تحول را پشت سر می‌گذارد یا کودکی که در فیلم مشق شب از دوربین وحشت دارد در پایان بر ترس خود غلبه می‌کند.

در فیلم طعم گیلاس شاید بدیعی جزو معدود شخصیت‌هایی باشد که از دل واقعیت نیامده و مخلوق خود کیارستمی است. اما در همین‌جا هم کیارستمی سعی نکرده است به بدیعی تشخص خاصی ببخشد یا او را با جنبه‌هایی متمایز کند و جذابیتی را به شخصیت او بیفزاید. در واقع او هیچ چیز از گذشته‌ی شخصیت نمی‌گوید و شناسنامه‌ی خاصی برای او نمی‌سازد، به این ترتیب او را تحت تأثیر نیازش که همان خودکشی است قرار می‌دهد. او می‌تواند نماینده‌ی همه‌ی انسان‌هایی باشد که طالب مرگی خودخواسته هستند و به آن وجهی فراداستانی می‌بخشد.

علاوه بر این تردید بین مستند یا بازآفرینی در دیالوگ‌ها هم خود را نشان می‌دهد و در این‌جا هم مرز بین واقعیت و نمایش در هم شکسته می‌شود. به یاد بیاورید دیالوگ‌های پیرمرد در فیلم خانه‌ی دوست کجاست وقتی از لزوم تنبیه بچه‌ها می‌گوید و با مردی که پهلوی او نشسته گفت‌وگو می‌کند اما تماشاگر حیران می‌ماند که آیا این دیالوگ‌ها از زبان پیرمرد بیرون می‌آید و حاصل تفکر و جهان‌بینی اوست یا او صرفاً گوینده‌ی دیالوگ‌هایی است که کیارستمی برای او نوشته است؟ یا جواب‌های طلبه‌ی جوان وقتی که با درخواست بدیعی مواجه می‌شود و مونولوگ‌های طولانی بچه در فیلم ده که مسلسل‌وار به کار می‌رود و یا کلمات قصار حسین سبزیان که با آرامشی خاص جلوی دوربین بیان می‌شود. نکته‌ی بااهمیت در این است که این نوع دیالوگ‌ها که در فیلم‌های کیارستمی به‌وفور یافت می‌شود در عین واقع‌گرایی چه در لحن و چه در اجرا کاملاً در خدمت داستان قرار می‌گیرد و پیش‌برنده‌ی درام است. کیارستمی در عین آزادی که در بیان دیالوگ به آدم‌های داستان می‌دهد به نظر می‌رسد کنترلی ظریف را از بالا بر داستان تحمیل می‌کند و شاید در این‌جا هم با ابزار تدوین، دیالوگ را در خدمت موضوع سکانس قرار می‌دهد بدون آن‌که آزادی را از بازیگر بگیرد.

در پایان باید گفت کیارستمی به لحاظ فرم در روایت داستان صاحب سبک است و فیلم‌های او بنیانگذار نوعی سینمای مستند داستانی خاص اوست. حال قضاوت با خواننده است که تا چه میزان کیارستمی به عنوان بنیانگذار مکتب سینمای کیارستمی‌وار به روایت قصه پایبند بوده است و تا چه میزان فیلمنامه در فیلم‌های او و در موفقیت بین‌المللی‌اش مؤثر بوده است و این‌که آیا سبک واقع‌گرایانه ملزم به به‌کار بستن ضدقصه به جای قصه است یا نه؟ ■