بررسی تطبیقی مؤلفه‌های زیبایی‌شناسی در هنرسنتی ایران و سینمای کیارستمی

صابره محمدکاشی

عباس کیارستمی فیلم‌ساز ایرانی، با فیلم‌های خود به شهرتی بین‌المللی رسیده و به عنوان برترین سینماگر دهه‌ی نود در امریکا شناخته شده است.[1] امریکایی‌ها کیارستمی را مهم‌ترین فیلم‌ساز زنده‌ی دنیا می‌دانند.[2] با این حال هنوز هیچ کس نتوانسته به درستی دلیل این موفقیت بزرگ را توضیح دهد. در حالی که فرانسوی‌ها مجذوب «واقع‌گرایی ناب» فیلم‌های کیارستمی شده‌اند، امریکایی‌ها سینمای او را راهی برای نقب زدن به فرهنگ پیچیده و کهن ایران می‌دانند. اما هیچ یک از آن‌ها نتوانسته‌اند تحلیل درست و کاملی از سینمای کیارستمی ارایه دهند. در مقالاتی که غربی‌ها درباره‌ی سینمای نوین ایران و کیارستمی می‌نویسند، آن را پست‌نئورئالیست (Post-neo-realist) می‌خوانند که به طور تلویحی آن را مکتبی در ادامه‌ی سینمای نئورئالیسم ایتالیا تلقی می‌کنند. اما سینمای کیارستمی سینمایی خاص و منحصر به فرد است که نظیر آن سابقاً در سینمای هیچ کشوری دیده نشده است.

هدف این مقاله بررسی سینمای کیارستمی از منظر ارتباط با هنر سنتی ایران است. مقایسه‌ی سینما ـ که

خود محصول دوره‌ی مدرن است و لاجرم خصایص هنر مدرن را با خود دارد ـ با «هنر سنتی» شاید در وهله‌ی اول عجیب به نظر برسد. حتی اگر این سینما در کشوری مانند ایران پا گرفته باشد که حرکت خود به سوی مدرنیسم را به شکل تجربه‌ای ناتمام و ناقص انجام داده و از این جهت با تناقض‌های گوناگونی در همه‌ی جهات از جمله فرهنگ و هنر روبه‌رو شده است.

کیارستمی در سینمای خود به نوعی از شکل بصری و روایت رسیده که از بسیاری جهات با هنر سنتی ایران قابل مقایسه است

اما از سوی دیگر ایران با حرکت‌هایی بنیادگرایانه برای بازگشت به هنر سنتی نیز مواجه بوده است. در ایران بعد از حرکت مدرن در هنر که توسط افرادی چون صادق هدایت در ادبیات، تندرکیا در شعر، عباس نعلبندیان در تئاتر، سهراب شهید ثالث در سینما و هوشنگ ایرانی در نقاشی آغاز شده بود، در دهه‌ی پنجاه حرکت جدیدی برای بازگشت به هنر سنتی ایران شکل گرفت که مهم‌ترین حامی آن در سینما فریدون رهنما بود. بنیادهایی چون سینمای آزاد، تلویزیون و کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان (که کیارستمی کار خود را از آن‌جا آغاز کرد) هم کم و بیش با این جریان هم‌سو بودند. اما حرکت مهم‌تر به سوی هنر سنتی درواقع بعد از انقلاب اسلامی رخ داد. از آن‌جا که انقلاب اسلامی ایران شالوده‌های فکری خویش را بر بازگشت به مذهب و سنت و فرهنگ اسلامی ایرانی گذاشته بود و ارزش‌های غربی را به شدت نفی می‌کرد، از این‌رو باعث شد که در هنر و فرهنگ نیز حرکت به سوی هنر سنتی، روند گسترده‌تری به خود بگیرد. این حرکت در موسیقی و نقاشی نتوانست خیلی رشد کند، اما در سینما با بازتابی بین‌المللی روبه‌رو شد و ابعاد جهانی به خود گرفت.

بعد از انقلاب مهم‌ترین تعریفی که برای سینما داده شد این بود که «سینمایی همخوان با معیارهای اسلامی باشد» و «موجب تعالی روح بشر گردد» یعنی اهدافی که هنر سنتی نیز به طور اصولی دنبال می‌کند. با این حال فیلم‌هایی که مشخصاً به منظور ارشاد و هدایت مردم ساخته شدند (مانند آثار اولیه‌ی مخملباف) آثاری شعاری از آب درآمدند که بیش‌تر روحیه‌ی انقلابی در آن‌ها شدت داشت تا سنتی. اما در همان زمان کیارستمی، شاید به طور ناخودآگاه داشت به ذات زندگی و جهان‌بینی مردم ایران نزدیک می‌شد و سینمایش مؤلفه‌هایی ایرانی به خود می‌گرفت.

کیارستمی برخلاف سایر فیلم‌سازان روشنفکر ایرانی، تحت تأثیر سینمای غرب هم نبود. او در یکی از گفت‌وگوهایش در سال ۱۳۵۳ اعلام کرد که کم‌تر از پنجاه فیلم دیده است و همین گفته‌ی او موجب حمله‌ی منتقدانی شد که سینما را تنها از راه شناخت الفبای سینمای غرب و پیگیری آموزه‌های آن می‌شناختند. این منتقدان نمی‌دانستند که همین بی‌اطلاعی کیارستمی از قصه‌ها، مضامین و ساختارهای سینمای غرب، برگ برنده‌ی او در به وجود آوردن سبکی نوآورانه و شخصی است که منجر به شهرت جهانی او خواهد شد. او فیلم‌هایش را از دل تجربیات شخصی خود بیرون آورد و همین نکته فیلم‌های او را از آثار سایر فیلم‌سازان ایرانی متمایز کرد.

اما کیارستمی در سینمای خود به نوعی از شکل بصری و روایت رسیده که از بسیاری جهات با هنر سنتی ایران قابل مقایسه است. در ***خانه‌ی دوست کجاست؟*** او به مقوله‌ی هنر سنتی اشاره‌ای تمثیلی می‌کند. در این فیلم، پیرمرد نجار و استاد هنرمند پنجره‌های سنتی گره‌چینی (هنر سنتی)، تنها کسی است که با پسر همراه می‌شود و او را در پیدا کردن خانه‌ی دوست کمک می‌کند. در طی راه، پیرمرد از عوض شدن زمانه حکایت می‌کند و این که آدم‌ها به سوی شهر (مدرنیسم) می‌روند. اما او نمی‌تواند پا به پای پسر (نسل امروز) پیش بیاید. با این حال او را در برابر سگ (خطرات ناشناخته‌ی آینده) حمایت می‌کند و نهایتاً به خانه‌ی کوچکش در عزلت باز می‌گردد.

ردیابی هنر سنتی در آثار کیارستمی، به نوعی او را به پست‌مدرنیسم در هنر نیز نزدیک می‌کند. برخی منتقدان

غربی در تحلیل چگونگی درهم‌آمیزی فیلم و واقعیت در آثار کیارستمی، فیلم‌های او را پست‌مدرن خوانده‌اند. این نظر حداقل از این راه صحیح است که تحلیل فیلم‌های کیارستمی با معیارهای هنر مدرن و هنر کلاسیک راه به جایی نمی‌برد.[3] به هر حال حتی اگر آثار کیارستمی را به هنر پست‌مدرن نزدیک بدانیم، آنگاه به این نکته می‌رسیم که چرا آثار او تا این حد با هنر سنتی ایران پیوند دارند.

فیلم‌های کیارستمی هرچند خود در زمره‌ی آثار سنتی جای نمی‌گیرند، اما نوعی چالش و نزدیکی دایم با این هنر در آن‌ها مشاهده می‌شود، چالشی که ناشی از درگیری دایمی کیارستمی با آدم‌های عادی و زندگی مردم عامی ایران است. شاید این درگیری ناشی از زندگی در جامعه‌ای سنتی باشد، جامعه‌ای که قواعد و مناسبات خود را به آدم‌های خارج از چارچوب‌های خود (روشنفکران)[4] به شدت تحمیل می‌کند و آن‌ها را تحت فشار قرار می‌دهد. منتقدی غربی می‌نویسد:

> در پس‌زمینه‌ی عکس [نمای آخر *زیر درختان زیتون*] زن و مرد جوانی را می‌بینیم که در منظره‌ای زیبا و سرسبز تقریباً گم شده‌اند. تا لحظاتی پیش، هنرپیشه‌های فیلم بودند و حالا دوباره به طبیعت باز می‌گردند، به طبیعتی که از آن آمده‌اند. این صحنه، کنایه‌ای است از خوشبختی در فرهنگی که در آن قراردادهای سنت چنان دشوارند که گاه یک نگاه می‌تواند بازگوکننده‌ی یک زندگی باشد.[5]

این مقاله قصد دارد ویژگی‌های فرمی و زیباشناسانه‌ی مشترک فیلم‌های کیارستمی و هنر سنتی ایران را بررسی کند. در این مقاله هنرهای سنتی ایران اعم از معماری، مینیاتور، تذهیب، شعر و تعزیه به طور کلی نگریسته شده‌اند و قواعدی که تقریباً در همه‌ی آن‌ها رعایت می‌شود، به عنوان روح کلی زیباشناسی هنر سنتی شناخته شده‌اند. در این مقاله تعدادی از این قواعد از جمله روایت مارپیچی، نبودن پرسپکتیو، تکرار، تقارن، غیبت مؤلف، واقع‌گرایی، توجه به طبیعت، نزدیکی به شعر، اهمیت فضاهای خالی و بداهه‌سازی در سینمای کیارستمی ردیابی شده است. از این راه این مقاله به بررسی تطبیقی آثار کیارستمی و آثار هنر سنتی ایران می‌پردازد.

الف. روایت مارپیچی

اولین تفاوت عمده‌ی میان سینمای کیارستمی و سینمای غرب، در نحوه‌ی بیان روایت در این دو سینما نهفته است. سینمای غرب قواعد روایی خود را از نمایش یونانی می‌گیرد که ما آن را روایت خطی نام می‌گذاریم. در روایت خطی شخصیت از نقطه‌ای آغاز می‌کند، حادثه‌ای بر او وارد می‌شود، با موانع روبه‌رو و با آن‌ها درگیر می‌شود، بر آن‌ها غلبه می‌یابد (یا شکست می‌خورد) و نهایتاً به پایان و نتیجه‌گیری می‌رسد. در این الگو قهرمان، به عنوان عامل پیش‌برنده‌ی قصه‌ها و حوادث، مهم‌ترین بخش درام می‌شود و حال اعمال و تصمیمات او پایان را رقم می‌زند.

اما کیارستمی در سینمای خود از این الگوی روایی استفاده نمی‌کند و برعکس به صورت مارپیچی به قصه و شخصیت‌ها نزدیک می‌شود. در فیلم‌های او قهرمان اصلی با حوادثی از جهان بیرون روبه‌رو می‌شود، اما او بیش‌تر مشاهده‌گر این حوادث است تا این‌که با آن‌ها درگیر شود یا آن‌ها نقش مهمی در انگیزه، اعمال و هدف او داشته باشند. با این حال در پایان فیلم شاهد تحولی در شخصیت اصلی هستیم. این تحول نه بر اثر کنش و واکنش دراماتیک (چنان‌که در روایت خطی غربی اتفاق می‌افتد) بلکه بر اثر نوعی طی طریق و راهسپاری در مسیری ناشناخته رخ می‌دهد. او از این راه به عرفان شرقی نزدیک می‌شود. زیرا در عرفان شرقی نیز شخص با تکرار یک عمل (چنان‌که در آیین ذن نیز مشاهده می‌کنیم) آرام آرام دچار تحول می‌شود و به معنای نهفته در پشت آن عمل پی می‌برد.

در *خانه‌ی دوست کجاست*؟ احمد تلاش مستمری را برای رساندن دفترچه‌ی محمدرضا نعمت‌زاده انجام می‌دهد. موانعی که در این راه در برابر او قرار می‌گیرند، موجب برانگیختن حس مبارزه در او و یا ایجاد انگیزه‌های تازه نمی‌شوند. این موانع فقط ایستگاه‌هایی هستند که او را مدتی از مسیر جست‌وجو بیرون می‌کشند و دوباره به آن باز می‌گردانند. در این میان او موفق به انجام خواسته‌ی خویش

(رساندن دفترچه محمدرضا) نمی‌شود، اما دوستی او و محمدرضا به طرز محسوسی عمیق‌تر می‌شود. صحنه‌های ***خانه‌ی دوست کجاست؟*** مانند دوایری هستند که قصه و شخصیت‌ها را به تدریج پیش می‌برند، بدون این‌که آن‌ها را به سوی نقاط اوج و پایان‌بندی معینی که در روایت خطی دیده می‌شوند، هدایت کنند.

در ***زیر درختان زیتون*** یک قصه‌ی عاشقانه در متن روایتی دیگر ـ فیلم‌سازی از فاجعه‌ی زلزله ـ رخ می‌دهد. در این‌جا کارگردان اجازه می‌دهد تماشاگر فیلم هم درست مانند دختر و پسر به تدریج به یک مکاشفه دست یابد. حسین، کارگر روزمزد عاشق، تصادفاً عاشق دختری بوده که قرار است در فیلم نقش همسر او را بازی کند. اما دختر به خاطر بیسوادی و بی‌پولی حسین حاضر نیست با او ازدواج کند. در این‌جا حادثه‌ای اتفاق نمی‌افتد که مثلاً حسین شهامت خود را نشان دهد یا به خاطر دختر از جانگذشتگی نشان دهد و یا عملی انجام دهد که دختر را به تدریج برای پذیرش این عشق آماده کند. تنها حادثه این است که حسین به اصرار خود برای راضی کردن دختر ادامه می‌دهد. کارگردان هم گویی به عمد نماها را تکرار می‌کند تا به حسین فرصتی برای اصرار کردن بدهد. اصرار حسین در راستای یک سنت کهن (اصرار مرد برای راضی کردن زن) است. این کار منجر به تحولی عملی در طول درام نمی‌شود، بلکه هم‌چون یک عمل سنتی و آیینی انجام می‌شود.

اما همین عمل سنتی منجر به آشناسازی پسر و دختر می‌شود. در صحنه‌ی پایانی، دایره‌های تکرار شده، کم‌کم به نتیجه می‌رسند. تازه می‌فهمیم که آن‌چه در ظاهر یک تکرار دایره‌ای بوده، در باطن مارپیچی بوده که دایره‌های آن به‌تدریج به سوی یک اوج حرکت می‌کنند، اوجی که هم در حسین و هم در دختر اتفاق می‌افتد. در فصل پایانی، حسین در ابتدا ادعا می‌کند که برایش اهمیت ندارد و می‌تواند دختر

دیگری را به زنی بگیرد. اما در یک لحظه وقتی می‌بیند که دختر دارد برای همیشه از دیدرسش خارج می‌شود، بارهایش را به کناری می‌نهد و به دنبال او می‌دود. تماشاگر بعد از دنبال کردن آن‌ها که چون نقاطی سفید در میان درختان زیتون حرکت می‌کنند، حسین را می‌بیند که به سرعت باز می‌گردد. شتاب حسین و موسیقی زیبا بیانگر آن است که او بالاخره جواب مساعد را شنیده است، هرچند که فیلم هرگز این را به صراحت نمی‌گوید تا از رسیدن به یک پایان قطعی ـ که از الزامات روایت خطی است ـ اجتناب کند.

در فیلم‌های کیارستمی، پایان اصولاً نقطه‌ی نتیجه‌گیری نهایی نیست. کیارستمی بارها گفته که نمی‌داند فیلم‌هایش را کجا تمام کند. حسین سبزیان در *کلوزآپ*، *نمای نزدیک* می‌گوید: «من مثل قاسم جولایی قهرمان فیلم *مسافر* هستم. مثل او که خوابش برد و به استادیوم نرسید، من هم از این قافله عقب ماندم.» اما همین سبزیان در پایان فیلم با شاخه گلی به سراغ خانواده‌ی آهنخواه می‌رود. قهرمانان فیلم‌های بعد از انقلاب کیارستمی، اگرچه به خواست خود نمی‌رسند، اما در عوض در پایان فضیلت‌هایی مانند محبت، دوستی، همیاری و عشق را تجربه می‌کنند. اما این پایان‌های خوشبینانه قطعیت ندارند. در حقیقت پایان فیلم‌های کیارستمی بیانگر تمام شدن فصلی از زندگی قهرمان‌ها و آغاز شدن فصلی تازه برای آن‌هاست.

روبرت ریشتر درباره این نکته در آثار کیارستمی می‌نویسد:

> اساس و اصول جندلایگی و درهم‌تنیدگی و بده‌بستان در هنر و سنت روایتگری ایرانی به‌وسیله‌ی کیارستمی دگرگونی تازه‌ای را تجربه می‌کند. روایتگران و قصه‌گویان سنتی مشرق‌زمین از چندین سرچشمه‌ی لایه‌های روایتی بهره می‌گیرند تا قصه و داستانشان را مستند و موثق جلوه دهند. و کیارستمی اصل چندلایگی را در جهت کشف حقیقت به کار می‌گیرد. در جوامع شرقی حقیقت در زیر لایه‌ها و پوسته‌های بسیاری پوشیده و پنهان است. درست چون زندگی که زیر لایه‌های لباس یا معماری جریان دارد. این امر به مردم امکان می‌دهد که مکنونات درونی خود را در برابر تهاجم و یورش حفظ کنند. کیارستمی در ورای این روایت سه لایه‌اش، با احتیاط و کورمال کورمال در دل تاریکی به دنبال این پوسته‌ها و سطوح می‌گردد.[۶]

روایت کیارستمی شبیه به روایت در قصه‌های *هزار و یک‌شب* است. او در یکی از گفت‌وگوهایش خود را با شهرزاد قصه‌گو مقایسه کرده است: من می‌خواهم مثل قصه‌ی شهرزاد به دنبال چیزی باشم که به آن نمی‌رسم. مگر نه آنکه ما در زندگی معمولی هم به خیلی سؤال‌ها و پاسخ آن‌ها نمی‌رسیم؟[۷] در *هزار و یک شب* نیز هر قصه حلقه‌ای است که به قصه بعدی می‌پیوندد. حوادث در هم ترکیب شده و حادثه‌ای منجر به حادثه بعدی می‌شود. در این میان تحول شخصیت به قدری تدریجی و تنیده شده در دل روایت‌های مارپیچی است که قبل از آنکه به طور عقلانی «بیان» شود به صورت شهودی «درک» می‌شود. شاید این بهترین توصیفی باشد که می‌توان از روایت در فیلم‌های کیارستمی به دست داد.

روایت کیارستمی شبیه به روایت در قصه‌های هزار و یک‌شب است. او در یکی از گفت‌وگوهایش خود را با شهرزاد قصه‌گو مقایسه کرده است

ب. نبودن پرسپکتیو در روایت

پرسپکتیو از دوره رنسانس در نقاشی غرب پدیدار شد، اما مفهوم پرسپکتیو پیش از آن نیز در هنر یونان و روم باستان وجود داشت. پرسپکتیو شامل نوعی نگاه عینی به جهان می‌شود که در آن هنرمند حق دارد به گفته‌ی ارسطو طبیعت را تقلید و آن را به میل خویش بازسازی کند. اما در زیبایی‌شناسی هنر ایرانی، پرسپکتیو وجود ندارد، زیرا پرسپکتیو قبل از هر چیز حاوی یک زاویه‌ی دید یا چشم ناظر است که معنای دخالت کامل هنرمند را در جهان اثر دربردارد. اما هنرمند شرقی در مینیاتورها همه‌ی اشخاص از یک فاصله نسبت به دید ناظر تصویر می‌شوند.

پرسپکتیو نه تنها در نقاشی بلکه در نمایش غرب نیز رعایت می‌شود. دیوید بردول در کتاب *روایت در فیلم داستانی فصلی* را به بحث پرسپکتیو در تئاتر یونان اختصاص می‌دهد و

می‌نویسد:

پرسپکتیو بعدها با معانی گوناگونش به فرایافتی محوری در توضیح روایت تبدیل گردید.

بنابر آن‌چه از رساله‌ی ***بوطیقا*** برجای مانده، نمایش تئاتری نمونه‌ی بنیادین تقلید است و فرضیات کلیدیی را که سنت تقلیدی روایت بر آن بنا شده، باید در تئاتر قرن پنجم پیش از میلاد آتن جست‌وجو کرد. واژه‌ی یونانی تئاتر (theatron) به معنای «تماشاخانه» است و در تئاترهای اولیه‌ی آن سرزمین، تمهیدات بصری و صوتی از اهمیت یکسانی برخوردار بودند، صندلی‌ها به طور نیمدایره چیده می‌شد و ارکستر در وسط جای می‌گرفت، صحنه هم در پشت سر بازیگران بود... هنرمندان آتنی به فرایافتی منجسم در خصوص آن‌چه ما امروز «پرسپکتیو مرکزی خطی» می‌نامیم، رسیده بودند. دست‌کم چنین می‌نماید که به احتمال قوی، طراحان تئاتر و نقاشان یونان در دوره‌ی ارسطو، ناخودآگاه می‌دانسته‌اند چگونه نمای مناظر را از زاویه‌ی دید تماشاگران محاسبه کنند. طبیعتاً این آگاهی راهگشای پیدایش نوعی نظریه‌ی تقلیدی روایت در هنرهای بصری بوده است.[۸]

نبودن پرسپکتیو در شخصیت‌پردازی سینمای کیارستمی نیز دیده می‌شود. کیارستمی همه‌ی شخصیت‌ها را در یک سطح و یک بعد مطرح می‌کند

بدین ترتیب ایجاد زاویه‌ی دید تماشاگر در نمایش غربی، میان شخصیت‌ها نسبت به یکدیگر و نسبت به تماشاگران و نیز دیدگاه تماشاگران نسبت به حوادث نوعی فاصله‌ی تعیین‌شده به وجود می‌آورد. این پرسپکتیو نمایشی در سینمای غرب با نماهای دارای عمق میدان، بعدی بصری پیدا می‌کند.

نمایش ایرانی (تعزیه) نیز مانند مینیاتور فاقد پرسپکتیو است. در تعزیه میزانسن‌ها و حرکت بازیگران حول دوایری نسبت به مرکز صحنه (و نه نقطه‌ی دید تماشاگر) شکل می‌گیرند. شخصیت‌ها به دو گروه خیر و شر مطلق (اولیا و اشقیا) تقسیم می‌شوند و هیچ پردازشی بر روی آن‌ها انجام نمی‌گیرد.

در سینمای کیارستمی نیز از نظر بصری، شاهد نماهایی تخت و فاقد بعد (پرسپکتیو) روبه‌رو هستیم. کیارستمی چشم‌اندازها را نشان می‌دهد اما آن‌ها را در فاصله‌ای ثابت نسبت به بیننده قرار می‌دهد. فیلم ***خانه‌ی دوست کجاست؟*** مثال جالبی برای این تفکر بصری است. در این فیلم درنمایی که احمد در طول راه زیگزاگی روی تپه می‌دود، و نیز نماهایی که احمد را در حال جست‌وجوی دوستش از این ده به آن ده و از این کوچه به آن کوچه نشان می‌دهد، در هیچ یک، حرکت در عمق کادر اتفاق نمی‌افتد. در بیش‌تر نماها بچه از سمت راست به چپ و برعکس، حرکت می‌کند. در صحنه‌ی کیسه‌ی گچ در فیلم ***زیر درختان زیتون*** میزانسن طوری ترتیب یافته که شخصیت‌ها فقط در طول صفحه عمودی خانه (پلکان و ایوان) حرکت می‌کنند که در هر حال فاصله‌ی آن‌ها نسبت به دوربین (چشم ناظر) یکسان است. هنگامی که حرکت در عمق اتفاق می‌افتد (زمانی که حسین کفش‌هایش را پاک می‌کند و از خانه بیرون می‌رود)، شخصیت عملاً از کادر خارج می‌شود. کیارستمی عادت دارد آدم‌ها را به صورت تک‌نما نشان دهد تا از هر میزانسنی پرهیز کند. در ***مشق شب*** فقط یک بار کیارستمی و بچه‌ها را در یک نما می‌بینیم. در تمام طول فیلم از او و بچه‌ها و فیلم‌بردار به طور مجزا نماهای تک‌نفره گرفته شده است. هرقدر به فیلم‌های جدیدتر کیارستمی نزدیک می‌شویم این وجه در آن‌ها قوی‌تر می‌شود. در ***طعم گیلاس***، هرگز مرد را در نمایی دونفره با افرادی که با آن‌ها صحبت می‌کنند نمی‌بینیم. هریک از آن‌ها جداگانه وارد کادر می‌شوند و صحبت می‌کنند و می‌روند.

نبودن پرسپکتیو در شخصیت‌پردازی سینمای کیارستمی نیز دیده می‌شود. کیارستمی همه‌ی شخصیت‌ها را در یک سطح و یک بعد مطرح می‌کند. در ***خانه‌ی دوست کجاست؟*** اگرچه شخصیت اصلی احمد احمدپور است و بقیه در حاشیه قرار دارند، ولی باز هم به یک میزان به دنیای درونی همه‌ی این شخصیت‌ها نزدیک می‌شویم. همه‌ی آن‌ها در نهایت در جایگاهی دسترسی‌ناپذیر برای تماشاگر باقی

می‌مانند. اغلب آن‌ها در نمایی تک‌نفره و به تنهایی دیده می‌شوند. آن‌ها مانند فیگورهای مینیاتور هستند که فواصل آن‌ها نسبت به مرکز کادر تعیین شده است نه چشم تماشاگر. به همین دلیل هم فیگورهای مینیاتور همه به یک اندازه هستند و هیچ یک جلوتر یا عقب‌تر از دیگری قرار نگرفته است. نقشی که این شخصیت‌ها ایفا می‌کنند نیز بیش‌تر حالتی سنتی و تعیین‌شده دارد. آن‌ها در جایگاه مادر، پدربزرگ، پدر، معلم، دلال، هنرمند سنتی و غیره دیده می‌شوند، بی‌آن‌که فردیت خاصی به این نقش‌ها ببخشند. تماشاگر به عواطف آن‌ها نزدیک نمی‌شود و تمایزها، تفاوت‌ها، ویژگی‌های روحی روانی‌شان را درنمی‌یابد. درواقع همه‌ی آن‌ها در جایگاه ازلی و ابدی خود در یک جامعه‌ی سنتی و در نتیجه در موقعیتی یکسان نسبت به تماشاگر قرار گرفته‌اند.

کیارستمی از خلق شخصیت‌های امروز و روابط آن‌ها در فیلم‌هایش به شدت پرهیز می‌کند. در *زیر درختان زیتون* هرگز خانم شیوا و کارگردان را با هم نمی‌بینیم. به جز صحنه‌ی کوتاهی که کارگردان با بازیگرش (فرهاد خردمند) حرف می‌زند و برای او درباره‌ی سلام و خداحافظ گفتن مردم روستا حکایتی غریب تعریف می‌کند، هیچ جای دیگری رابطه‌ی نزدیک کارگردان و افراد گروه را نمی‌بینیم. اما در عوض او با مردم بومی منطقه دایم در حال گفت‌وگوست. در فیلم آخر او *باد ما را خواهد برد*، شخصیت‌های جانبی اصلاً از قصه حذف می‌شوند. این فیلم درباره‌ی کارگردانی است که با گروهش به کردستان آمده تا درباره‌ی مراسم مرگ فیلمی تهیه کند. اما افراد گروه عملا غایب هستند. آن‌ها یا دیر از خواب بیدار می‌شوند، یا سراغ توت‌فرنگی خوردن می‌روند، یا به هر دلیلی غیبشان می‌زند. به هر حال کارگردان همواره از آن‌ها دور است و در عوض به آدم‌های عادی که در روستا زندگی می‌کنند، نزدیک می‌شود. مردم روستا هم درست مانند سایر روستاییانِ فیلم‌های کیارستمی بیش‌تر به عنوان اجزایی از طبیعت اطراف نمایانگر می‌شوند.

در سینمای کیارستمی فردیت اشخاص اهمیت چندانی ندارد. هم‌چنان که در مینیاتور نیز هیچ چهره‌ای پرداخت شده نیست و هویتی در آن دیده نمی‌شود. حتی شخصیت‌های اصلی فیلم‌های کیارستمی مانند احمد احمدپور، حسین رضایی، حسین سبزیان و آقای بدیعی هم به صورت افرادی تک‌بعدی دیده می‌شوند که با سماجت هدفی را پیگیری می‌کنند. در این میان کارگردان تمایلی به روشن کردن جزییات بیش‌تری از زندگی آن‌ها ندارد.

در سینمای کیارستمی فردیت اشخاص اهمیت چندانی ندارد. هم‌چنان که در مینیاتور نیز هیچ چهره‌ای پرداخت شده نیست و هویتی در آن دیده نمی‌شود

در *کلوزآپ*، *نمای نزدیک* کیارستمی از حسین سبزیان می‌خواهد حرف دلش را مقابل لنز کلوزآپ بزند. در این صحنه سایه روشن تندی روی صورت سبزیان داده شده که وجه تاریک و روشن شخصیت او را نشان می‌دهد. (در این‌جا تأثیر علیرضا زرین‌دست فیلم‌بردار فیلم هم مشاهده می‌شود.) با این حال کیارستمی سعی می‌کند در برابر او بی‌تفاوت بماند و فقط ضبط‌کننده‌ی حرف‌های او باشد. به همین دلیل هربار موقع سؤال کردن، از او می‌پرسد: «فرض کنیم که ادعای شما صحیح باشه و قصد شما سرقت نبوده...» و بدین طریق فاصله‌ی تماشاگر با سبزیان را حفظ می‌کند.

تکرار

یکی از مشخصات زیبایی‌شناسی هنر سنتی ایران، تکرار است. تکرار را در کاشیکاری‌ها، نقوش، اسلیمی‌ها و ختایی‌ها، نقشه‌ی معماری، طرح قالی‌ها و ... می‌بینیم. هنر سنتی نه تنها از طرح‌های تکراری (موجود در معماری، قالی، کاشیکاری، مینیاتور) بهره می‌برد، بلکه در خود طرح نیز نقوشی مشابه را تکرار می‌کند.

تکرار در سینمای کیارستمی نقش مهمی دارد. در *خانه‌ی دوست کجاست؟* به منظور تبیین جست‌وجوی مستمر و پایان‌ناپذیر، کیارستمی از تکرار صحنه‌ها مدد جسته است.

احمد به دنبال دوستش از همان راه بارها و بارها گذر می‌کند. در حالی که روستایش را در مسیری مارپیچ از روی تپه‌ای ترک می‌گوید و در خط‌الرأس آن می‌دود به زیتون‌زاری می‌رسد و از آن‌جا به روستای بعدی راه می‌یابد. هنگامی که اولین سعی‌اش با شکست مواجه می‌شود، مجدداً راهی روستای خودش می‌شود و درست همان راه رفته را باز می‌گردد. در طول دومین سفرش به پشته، با مردی سوار بر اسب، بار دیگر همان راه را پیش می‌گیرد و دوربین نیز درست از همان زاویه این صحنه را ثبت می‌کند.

از بسیاری جهات فیلم‌های کیارستمی آغاز و پایانی مشابه دارند، به طوری که در پایان فیلم به یاد اول آن می‌افتیم

کیارستمی با کاربرد «تکرار» به نوعی سبک شخصی برای نمایش یک جست‌وجو دست می‌یابد. احمد تا پیش از یافتن دوستش باید این راه را بارها و بارها بپیماید.
تکرار به صورت یکی از مشخصات سبکی آثار کیارستمی نیز درآمده است. در *باد ما را خواهد برد* کارگردان بارها و بارها از یک تپه بالا می‌رود تا بتواند با تلفن همراهش صحبت کند. در فیلم هربار مسیر بالا رفتن او از تپه و گفت‌وگوی پوچش با افراد خانواده به نمایش درمی‌آید. در *زیر درختان زیتون* نیز مدام با اعمال تکراری روبه‌رو هستیم. کارگردان از بازیگران می‌خواهد یک نما را بارها و بارها تکرار کنند و حسین هم بارها و بارها درخواستش از طاهره را تکرار می‌کند.
تکرار نه تنها در اعمال، بلکه در گفت‌وگوهای فیلم‌های کیارستمی نیز اتفاق می‌افتد. احمد بارها از مادرش می‌خواهد به او اجازه دهد بیرون رود و دفتر محمدرضا را به دستش برساند. او چندین و چند بار نشانی محمدرضا را از رهگذران می‌پرسد و با آن‌ها به طور تکراری سؤال و جواب می‌کند. در این فیلم آدم‌ها مدام حرف‌های تکراری می‌زنند. پدربزرگ نظرش درباره‌ی کتک زدن بچه را دو بار تکرار می‌کند.مادر چندین بار به احمد یادآوری می‌کند که شام بخورد. معلم بارها از بچه می‌خواهد که جواب بیخودی ندهند و مشقشان را مرتب بنویسند و غیره. در *مشق شب* کیارستمی حرف بچه‌ها را نمی‌فهمد و از آن‌ها می‌خواهد جمله‌ی خود را تکرار کنند. این تکرارها در همان حال که منظور زیباشناسانه‌ای پشتشان وجود دارد، باعث می‌شوند که سینمای کیارستمی به طور مؤثری به زندگی واقعی نزدیک شود.

۵. تقارن

یکی دیگر از اصول زیبایی‌شناسی هنر اسلامی تقارن است. در نقوش قالی، کاشیکاری، معماری بناها و غیره، تقارن را به عنوان اصلی‌ترین قانون می‌بینیم. تقارن در طبیعت نیز وجود دارد. انسان‌ها و گیاهان در ظاهر متقارن‌اند و عدم تقارن به خصوص برای انسان نوعی زشتی به همراه دارد. هنر سنتی ایران از آن‌جا که قصد دارد به زیبایی آرمانی دست یابد، تقارن را به عنوان پالوده‌ترین اصل بصری پذیرفته و آن را در همه‌ی اشکال خویش رعایت کرده است.
بحث تقارن در سینمای کیارستمی کمی دشوار است، بیش‌تر به این دلیل که در سینما نمی‌توان معادل دقیقی برای تقارن یافت. با این حال می‌توان در فرم روایی فیلم، به مفهوم تقارن در سینمای کیارستمی رسید. از بسیاری جهات فیلم‌های کیارستمی آغاز و پایانی مشابه دارند، به طوری که در پایان فیلم به یاد اول آن می‌افتیم.
در *خانه‌ی دوست کجاست؟* ما با یک ساختار تقارنی روبه‌رو هستیم. سکانس اول فیلم در مدرسه می‌گذرد و سکانس پایانی هم همین‌طور. سکانس دوم و ماقبل آخر هم در خانه احمد در کوکر می‌گذرد. در این فاصله شاهد دو بار رفت و برگشت احمد به روستای پشته هستیم که هر بار با شخص جدیدی آشنا می‌شود و با او صحبت می‌کند. کل فیلم یک رفت و برگشت است. در سکانس اولیه محمدرضا به خاطر نداشتن دفتر مشق توبیخ می‌شود و در سکانس آخر احمد دفترچه را به او می‌دهد و او را از توبیخ می‌رهاند. میان این دو سکانس تفاوت کوچکی وجود دارد.
کیارستمی این ساختار تقارنی را به نوعی در فیلم‌های

دیگرش نیز به کار می‌گیرد. در سکانس آغازین *کلوزآپ*، *نمای نزدیک* خبرنگار برای کشف خبر به خانه‌ی آهنخواه می‌رود، ما را پشت در منتظر نگه می‌دارد و بعد همراه سبزیان از خانه بیرون می‌آید. اما صحنه‌ی روایت حادثه‌ی دستگیر کردن سبزیان را در یکی از سکانس‌های پایانی می‌بینیم. در آخرین سکانس بار دیگر به خانه‌ی آهنخواه می‌رویم و بار دیگر هم پشت در باقی می‌مانیم. سبزیان، مجرم دستگیرشده‌ی سکانس اولیه، در سکانس پایانی به عذرخواهی می‌آید.

به علاوه کیارستمی در فیلم‌هایش همواره از تقارن‌های جالبی استفاده می‌کند و از آن‌ها به عنوان عاملی برای ایجاد نقطه‌های مؤثر روایی و بصری سود می‌جوید. در *خانه‌ی دوست کجاست؟* احمد شلواری دقیقاً مثل شلوار محمدرضا را پیدا می‌کند و اندکی بعد پسری را می‌بیند که دری را حمل می‌کند و لباس و اندامش درست مشابه محمدرضاست. در *زندگی و دیگر هیچ* فرهاد خردمند در حالی که در جست‌وجوی بابک و احمد احمدپور در جاده‌ی سربالایی است، با دو پسر دیگر روبه‌رو می‌شود که درست مثل آن‌ها یک چراغ نفتی را حمل می‌کنند. کل فیلم *زیر درختان زیتون* پشت صحنه یا تصویر تقارنی فیلم *زندگی و دیگر هیچ* است. هم‌چنان که تصویر امروزی بابک و احمد احمدپور را در زیر *درختان زیتون* به عنوان تقارنی از تصویر آن‌ها در *خانه‌ی دوست کجاست؟* باز می‌یابیم.

نه. اهمیت فضاهای خالی

از ویژگی‌های زیبایی‌شناختی هنر سنتی ایران وجود فضاهای خالی است. فضاهای خالی در میان نقوش، در فواصل فضاهای معماری و در طرح بسیاری از گلیم‌ها، قالی‌ها و مخصوصاً گبه‌ها دیده می‌شود. سیدحسین نصر فضاهای خالی در هنر اسلامی را با اصل توحید برابر می‌داند:

کاربرد فضای خالی در هنر اسلامی یکی از مهم‌ترین ثمرات مستقیم اصل متافیزیکی توحید در هنر است (که البته تنها نتیجه‌ی این اصل هم نیست)، چون تقریباً تمام جنبه‌های مختلف هنر اسلامی، به نحوی از انحا با این اصل و شاخه‌های آن در جهات کثرت ارتباط دارد.[9]

وجود فضاهای خالی در سینمای کیارستمی را نمی‌توان چنان که سیدحسین نصر اشاره می‌کند، به بحث توحید مرتبط نمود، اما می‌توان آن‌ها را نوعی پیروی از طبیعت زندگی دانست

فضاهای خالی در فیلم‌های کیارستمی به وفور دیده می‌شود. در این فیلم‌ها نماهایی هستند که هیچ بار دراماتیک و منطقی در فضای کلی فیلم ندارند، اما مانند یک فضای خالی در میانه‌ی حوادث اصلی فیلم قرار گرفته‌اند. به عنوان مثال می‌توان به نمایی در فیلم *کلوزآپ*، *نمای نزدیک* اشاره کرد که در آن، مرد راننده قوطی خالی را لگد می‌زند و قوطی در میان کوچه می‌غلتد. دوربین بدون هیچ دلیلی قوطی را دنبال می‌کند و سیر حرکت آن را تا وقتی درون یک جوی آب می‌افتد، نشان می‌دهد.

وجود فضاهای خالی در سینمای کیارستمی را نمی‌توان چنان که سیدحسین نصر اشاره می‌کند، به بحث توحید مرتبط نمود، اما می‌توان آن‌ها را نوعی پیروی از طبیعت زندگی دانست. گدار می‌گوید: «سینما بخشی از زندگی است که قسمت‌های کسل‌کننده‌ی آن حذف شده است.» اما کیارستمی به این حذف خیلی اعتقاد ندارد. وی برای رسوخ در درون زندگی و بیرون کشیدن معنای آن، به فضاهای خالی آن ـ یا به قول گدار قسمت‌های کسل‌کننده ـ نیز نیاز دارد. از نظر کیارستمی صحنه انتظار راننده پشت در خانه‌ی آهنخواه هم بخشی از زندگی است که شاید اهمیت آن کم‌تر از صحنه‌ی دستگیری حسین سبزیان نباشد.

فضاهای خالی در سینمای کیارستمی گاه به صورت کادرهای خالی و حوادث یا آدم‌هایی که دیده نمی‌شوند، وجود دارند. در *زندگی و دیگر هیچ*، در بخش عمده‌ای از فیلم، نمایی از جاده‌ی خالی دیده می‌شود که از شیشه جلویی ماشین در حال عبور گرفته شده است. بر روی این نما صدای آدم‌هایی شنیده می‌شود که سوار و پیاده می‌شوند و با مرد صحبت می‌کنند. اما هیچ‌گاه تصویری از آن‌ها را نمی‌بینیم. در *زیر درختان زیتون* آقای فدایی (معلم فیلم *خانه‌ی دوست...*) سوار ماشین می‌شود و با خانم شیوا حرف می‌زند و تقاضا می‌کند در فیلم بازی کند، اما تصویر او دیده نمی‌شود.

کیارستمی همواره به تماشاگر فرصت می‌دهد تا فضاهای خالی را بنا به میل و سلیقه‌ی خویش پر کند. در صحنه‌ی آخر *زندگی و دیگر هیچ*، فرهاد خردمند تصویر دوپسربچه را روی تپه می‌بیند و به دنبال آن‌ها می‌رود، اما نمی‌فهمیم که آیا آن‌ها بابک و احمد احمدپور هستند یا نه، و آیا او در جست‌وجوی خویش برای یافتن آن‌ها موفق شده است یا نه. این سؤال را کیارستمی در فیلم بعدی‌اش *زیر درختان زیتون* پاسخ می‌دهد. در این فیلم، ما بابک و احمد احمدپور را در صحنه‌ای کوتاه می‌بینیم.

در صحنه‌های زیادی از فیلم‌های *کلوزآپ*، *نمای نزدیک*، *زندگی و دیگر هیچ*، *زیر درختان زیتون* و *طعم گیلاس* سرنشین اتومبیل (کیارستمی) با عابران سؤال و جواب می‌کند. تصویر این اشخاص به سختی دیده می‌شود. گاه فقط بخشی از لباس یا تنه‌ی آن‌ها در کادر دوربین قرار می‌گیرد، اغلب به این دلیل که صحنه‌ی فیلم‌برداری شده فی‌البداهه گرفته شده است و این اشخاص از وجود دوربین فیلم‌برداری آگاهی نداشته‌اند. در این‌جا تماشاگر وظیفه دارد با تخیل خود تصویر ناقص را تکمیل کند. کیارستمی این فضاهای خالی را به این دلیل انتخاب می‌کند که تماشاگر را به شکلی عینی در معرض واقعه قرار دهد. در این‌جا نیز مانند زندگی، تماشاگر به تمامی آن واقعه دسترسی ندارد، بلکه تنها بخشی از آن را تماشا می‌کند و بقیه را در ذهن خویش بازسازی کند.

ج. غیبت مؤلف

توجه به جهان به جای توجه به مؤلف، یکی از مشخصات اصلی هنر سنتی است. هنرمند سنتی ـ برخلاف هنرمند

مدرن ـ هنر را وسیله‌ای برای بیان احساسات، اندیشه‌ها و عواطف خویش نمی‌داند. هنرمند سنتی توجه خود را یک‌سره معطوف به جهان کرده و موضع‌گیری شخصی خود را در این میان در درجه‌ی دوم اهمیت قرار داده است.

از این نظر کیارستمی به شدت به هنرمند سنتی شرق نزدیک می‌شود. اگرچه در بیش‌تر فیلم‌های کیارستمی خود او ـ و یا کسی در نقش او ـ حضور دارد، اما این کار به قصد بیان احساسات و عواطف شخصی کارگردان نیست. حضور کیارستمی در همه‌ی فیلم‌هایش حضوری دور و از پشت شیشه‌های تیره عینک است. او دوست دارد با کنجکاوی از دیگران سؤال کند، اما کم‌تر درباره‌ی خود حرفی بزند. کیارستمی در فیلم‌هایش قصد دارد جهان و مردم آن را کشف کند. او با آدم‌هایی روبه‌روست که به دنیای آن‌ها غبطه می‌خورد، اما نمی‌تواند جزیی از آنان باشد. او در جایی می‌گوید:

> من عادت به سوار و پیاده کردن مردم دارم، نه به دلیل کمک به مردم بلکه به دلیل کنجکاوی. باز هم نه به دلیل این که فیلم بسازم، بلکه به این دلیل که مکالمه‌ی آدم‌ها از نیمرخ را به گفت‌وگوی تمام‌عیار ترجیح می‌دهم. افراد این‌طوری خیلی بهتر می‌توانند ارتباط برقرار کنند، زیرا بعد هر دو پیاده می‌شوند و هر شخص به راه خودش می‌رود. بنابراین گفت‌وگو بازتر و راحت‌تر و ساده‌تر است.[10]

این جدایی مؤلف از مضمون اثر، چیزی است که در هنر نمایش سنتی ایران سابقه‌ی دیرینه دارد. در نمایش‌های روحوضی مضامینی چون حرص، فقر، ریاکاری، عشق و خست بارها و بارها تکرار می‌شوند. اما هیچ یک از این نمایش‌ها زاویه‌ی تازه و متفاوتی را در اجرای این مضامین باز نمی‌کند، بلکه به تکرار مضمون و قصه‌ی تکراری قبل بسنده می‌کند. در تعزیه نیز، هنرمند معطوف به مخاطب خویش است. در تعزیه هم نویسنده (شاعر)، هم بازیگر و هم تماشاگر از فرم و محتوای نمایش آگاهی کامل دارند. در این حالت هنرمند، نه در طرح مضامین نو، بلکه در اجرای پرشور و گیرایش، تمایز خود را نشان می‌دهد.

فیلم‌های کیارستمی نیز اجراهای نو و جالبی از مضامین تکراری دوستی، همکاری، عشق به زندگی و مرگ هستند. در هیچ یک از این فیلم‌ها دیدگاه شخصیِ تازه‌ای درباره‌ی این مضامین به چشم نمی‌خورد، اما هربار این مضامین تکراری در قصه‌ای نو و از طرف افراد تازه‌ای بازگو می‌شود. **زندگی و دیگر هیچ** قصه‌ی عشق به زندگی را در رفتار زنی می‌بینیم که بچه‌های باقی‌مانده از زلزله‌اش را به خاطر شکستن یک گلدان تنبیه می‌کند، یا در زندگی مرد جوانی که فردای شب زلزله عروسی کرده و یا در پیرمردی که کاسه‌ی توالت را از مسافت دوری به روستا حمل می‌کند، هم‌چنان که در **طعم گیلاس** از زبان آقای باقری می‌شنویم که به خاطر طعم توت از خودکشی صرف‌نظر کرده است. کیارستمی در تمام این صحنه‌ها، نظر شخصی خود درباره‌ی زندگی را پنهان نگاه داشته و در برابر این میل بزرگ گزیرناپذیر که با قوت در برابر مرگ قد علم می‌کند به لبخندی بسنده کرده است، میلی که شاید در خود او کم‌تر از بقیه وجود داشته باشد، زیرا او تنها دلیل وجود خداوند را این می‌داند که به انسان امکان پایان دادن به زندگی‌اش را اعطا کرده است.

ج. واقع‌گرایی

تاکنون هنر اسلامی در زمره‌ی هنرهای سمبولیک و انتزاعی شناخته شده است. اما سیدحسین نصر درباره هنر اسلامی می‌گوید:

> اسلام در بطن خود به تعبیری سنتی و نه به مفهوم جدید کلمه، عمیقاً واقعگراست. اسلام از این نظر واقعگراست که بر این امر تأکید دارد که خدا، خداست و انسان هم انسان؛ که جهان مادی جهان مادی است و ملکوت هم ملکوت اسلام هیچ مرتبه‌ای از واقعیت را با مرتبه‌ای دیگر خلط نمی‌کند و به آرمانی موهوم که در سرشت هستی جایی ندارد توجه نشان نمی‌دهد.[11]

سینمای کیارستمی همواره از لحاظ توجه خاص و متفاوت آن به واقعیت مورد توجه قرار گرفته است. واقع‌گرایی سینمای کیارستمی با رئالیسم و به مفهوم غربی آن تفاوت زیادی دارد رئالیسم غربی واقعیت را به منظور باورپذیر کردن وقایع و اشخاص فیلم به کار می‌گیرد، اما در فیلم‌های کیارستمی واقعیت خود اهمیتی ویژه دارد؛ که نه برای غنی

ساختن قصه، که اصلاً فراتر از قصه وجود دارد و آن را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. عبارت نثر مبنی بر «واقع‌گرایی و وفاداری نسبت به سرشت ذاتی هر شیء بیش‌تر به سینمای کیارستمی نزدیک به نظر می‌رسد. زیرا در فیلم‌های او واقعیت به مثابه امری گریزناپذیر حضور خود را بر قصه و کارگردان تحمیل می‌کند. رامین جهانبگلو درباره‌ی واقعیت در آثار کیارستمی این اعتقاد را دارد:

اگر کیارستمی احساس می‌کند که باید واقعیت را با اصطلاحاتی جز رئالیسم معمول در سینما بیان کند، بدین علت است که می‌بیند قادر است از طریق نگاه جادویی آن، هرگونه حس نفرت، ترس، و انزجاری را که تماشاگران نسبت به زشتی‌های جهان دارند به غنا و کمالی درونی مبدل سازد که حتی می‌تواند از خلال آن رنگ‌های زندگی را نگاه کند.[۱۲]

تأثیر واقعیت بیرونی بر آثار کیارستمی قطعی است، منتها نه به این ترتیب که او بخواهد از خلال آن واقعیت خود را بیافریند (مانند مکتب نئورئالیسم)، بلکه به نحوی که واقعیت بر دیدگاه‌های او تأثیر می‌گذارد و آن‌ها را تغییر می‌دهد:

پیش از این که برای ساخت ***باد ما را خواهد برد*** به سیاه‌دره بروم، تحت تأثیر روستاهای دیگری هم که در آن‌ها فیلم‌برداری کرده بودم قرار داشتم. وقتی به آن‌جا رسیدم، دیدم که با جاهای دیگر خیلی تفاوت دارد، اهالی روستا نگاه مرا به فیلم و همین طور موضوعی که در سرم بود تغییر دادند. مسلماً من قصد داشتم دیدگاهم را نسبت به مسایل ارایه دهم، اما ابتدا باید با واقعیت منطبق می‌شدم.[۱۳]

کیارستمی با بهره‌گیری از بازیگران واقعی، فضاهای واقعی و حوادثی که امکان وقوع آن‌ها در واقعیت زیاد است، به نوعی واقع‌گرایی نوین[۱۴] دست می‌یابد. همواره مرز بین واقعیت و سینما در فیلم‌های او بسیار باریک و در هم رونده است. کیومرث پوراحمد در خاطرات خود از پشت صحنه ***خانه‌ی دوست کجاست؟*** توضیح می‌دهد که کیارستمی خود قبلاً با پیرمردی (که در فیلم نقش پدربزرگ را بازی می‌کرد) صحبت کرده و حرف‌هایی را درباره‌ی تربیت صحیح بچه‌ها و لزوم تنبیه آن‌ها در دهانش گذاشته بود و او که باورش شده بود این حرف‌ها متعلق به خودش است، بعداً همان‌ها را جلوی دوربین از جانب خودش بیان کرده است.

مرز بین واقعیت و سینما در فیلم ***کلوزآپ***، ***نمای نزدیک*** کاملاً مخدوش می‌شود. مرد جوانی که خود را به جای محسن مخملباف جا زده، توضیح می‌دهد که در تمام مدتی که نقش مخملباف را بازی می‌کرده، شب‌ها هنگام بازگشت به خانه، نمی‌دانسته که مخملباف است یا حسین سبزیان. کیارستمی شرایطی را فراهم می‌آورد که ما هم مانند او سینما و واقعیت را خیلی نزدیک به هم ببینیم.

در صحنه‌ای از فیلم، بعد از این که سبزیان درباره‌ی محرومیت‌های اجتماعی خود صحبت می‌کند، کیارستمی از او می‌پرسد که «آیا بیش‌تر خود را بازیگر می‌دانید یا کارگردان؟» و وقتی سبزیان پاسخ می‌دهد که بازیگری را ترجیح می‌دهد، کیارستمی از او می‌پرسد: «آیا الان هم داشتی بازی می‌کردی؟» و سبزیان جواب می‌دهد: نه این‌ها بازی نیست، واقعیت است.» اما آیا می‌توانیم حرف او را دربست قبول داشته باشیم؟ قطعاً سبزیان از ابتدا می‌دانسته که در دادگاه مقابل دوربین قرار خواهد گرفت و به همین دلیل نقشش را از قبل تمرین کرده است، همان که مهرداد آهنخواه هم به آن اشاره می‌کند و می‌گوید: «من احساس می‌کنم که او باز هم دارد نقش بازی می‌کند، منتها این بار نقش یک آدم احساساتی.» شاید هم بخشی از این نقش با نظر کیارستمی به وجود آمده باشد. هرچه باشد او در این فیلم به جز این‌که حسین سبزیان است، بازیگر کیارستمی هم هست.

واقع‌گرایی آثار کیارستمی در عین خشک و لخت بودن، نوعی آرمانگرایی را نیز در خود دارد که اساس هنر سنتی است. هوشنگ گلمکانی در مقاله‌ای با اعتراض به کسانی که کیارستمی را فیلم‌ساز واقع‌گرا می‌دانند، می‌نویسد:

واقعیت این است که ***خانه دوست...*** اصلاً فیلمی واقع‌گرا نیست. فیلمی آرمانگراست که فیلم‌ساز تمامی عناصر موجود در صحنه را با دقت و وسواس فراوان، آن‌گونه که می‌خواسته، چیده است تا جامعه‌ی آرمانی خود را در مقابل دوربین بیافریند. در این جامعه‌ی آرمانی شخصیت منفی وجود ندارد و همه چیز پاکیزه و

سالم است. فیلم‌ساز حتی تمامی کوچه پسکوچه‌های روستا را آب و جارو می‌کند و می‌شوید، دیوارها را مرمت می‌کند، گچ و کاهگل می‌کند، رنگ سفید و آبی روحنواز و چشمنواز به دیوارها می‌زند، پای این دیوارهای زیبا و در کنار کوچه‌های تمیز گلدان‌های گل می‌گذارد، غبار و خس و خاشاک را از همه جا پاک می‌کند تا در این مسیر سرشار از پاکی و زیبایی، شخصیت اصلی فیلم ***خانه‌ی دوست...*** را جست‌وجو کند و درس گذشت و انسانیت و اخلاق بدهد. این همه پاکیزگی و معصومیت و انسانیت غیرواقع‌گرا، آرمان‌های اجتماعی و اخلاقی فیلم‌ساز را بازتاب می‌دهند.[۱۵]

میراحمد میراحسان نیز در مقاله‌ای، با رویکردی عرفانی و فلسفی به سینمای کیارستمی نزدیک می‌شود و واقع‌گرایی آثار او را به این ترتیب تشریح می‌کند:

به هر رو، این سینما برخلاف نئورئالیسم، در تماس با زندگی نمی‌خواهد ما را دچار توهم و یا فریب واقعی نمودن امر ساختگی کند و اثر را تا سرحد بازتاب تک‌آوای پاره‌ای از واقعیت بیرونی تنزل دهد. ویژگی سبک سینمای نوین ما، تصعید زندگی تا سرحد یک متن هنری با مکاشفه‌ی آواهای متعدد است، یعنی تماس با زندگی و جهان چون امری زیبایی‌شناسانه و دارای قابلیت به سبک در آمدن! بدین‌سان ما با نتایج و قبول موقعیت اتحاد مشاهده‌کننده، امر مورد مشاهده و عمل مشاهده سروکار داریم و واقف به تأثیر ناظر به منظور و معنا دادن به آن و در نتیجه قبول آواهای متعدد زندگی هستیم و خود را در مقام تماشاگر و بازیگر با هم و در نتیجه موقعیت پرسشگری تردیدکننده درباره‌ی خود می‌یابیم. این موقعیت با جهان قطعیت‌گرای نئورئالیسم که به یک قالب ایدئولوژیک بسته، متکی و در جست‌وجوی معنای واحد «صحیح» و قعطی واقعیت بود و ما را به فهم معنای واحد و «عینی» خود فرا می‌خواند، بسیار متمایز است. این نگرش عمیقاً علیه پوزیتیویسم بوده که جانمایه‌ی نئورئالیسم را تشکیل می‌داده و کاملاً بر جهان‌نگری پلورال و هرمنوتیک نوین اتکا دارد.[۱۶]

واقعیت در آثار کیارستمی شامل یک کلیت فراگیر است که شامل طبیعت و آرمان‌های انسانی تا قراردادهای اجتماعی و لحظات زودگذر زندگی می‌شود.

این واقعیت همان چیزی است که کیارستمی فیلم‌ها و حتی خودش را در سیطره‌ی آن می‌بیند، به طوری که واقعیت نقشی بنیانی و مهم در آثار او پیدا می‌کند و تقریباً از تمام عناصر دیگر فیلم‌هایش پیشی می‌گیرد.

واقعیت در آثار کیارستمی شامل یک کلیت فراگیر است که شامل طبیعت و آرمان‌های انسانی تا قراردادهای اجتماعی و لحظات زودگذر زندگی می‌شود

ح. توجه به طبیعت

هنر سنتی ایران هنری معطوف به طبیعت است. در کلیه نقوش انتزاعی اسلیمی، ختایی و بته جقه و نیز در نقش و نگارهای تذهیب و کاشیکاری و ظروف ایرانی، و در خطوط پیچ در پیچ نقوش قالی‌ها می‌توان طبیعت را پیداکرد. در هنر سنتی طبیعت تنها موضوعی است که هنرمند به آن توجه نشان می‌دهد.

اهمیت طبیعت در فیلم‌های کیارستمی قابل چشم‌پوشی نیست. کیارستمی در زندگی خصوصی خود نیز مکرراً در دل طبیعت سفر می‌کند و از مناظر طبیعی عکس می‌گیرد او این کار را برای فرار از مسایل داخلی خانوادگی انجام می‌داده است.[۱۷] مردی که در *طعم گیلاس* قصد خودکشی دارد، چیزی درباره‌ی علت خودکشی نمی‌گوید. اما هر یک از بینندگان معاصر می‌توانند دلیلی چون خستگی، تنهایی، زندگی پراضطراب و در نهایت خوشبخت نبودن را در چهره‌ی گرفته او ببینند. در *باد ما را خواهد برد* نیز با مردی روبه‌رو می‌شویم که می‌خواهد از مراسم مرگ در کردستان فیلم‌برداری کند و تمام مدت با مسایلی چون مشکلات خانوادگی، تنبلی گروه فیلم‌برداری و به تأخیر افتادن مرگ پیرزن و معطل ماندن گروه روبه‌روست، اما گشت و گذار در طبیعت روستا و صحبت با مردم (به عنوان اجزایی از طبیعت) به او آرامش می‌دهد.

آن‌چه قهرمانان درگیر و خسته‌ی کیارستمی در طبیعت با آن روبه‌رو می‌شوند، نوعی زندگی آرام و بی‌دغدغه است.

روستاییان به زندگی خود فکر نمی‌کنند. بلکه به سادگی در آن غوطه‌ور هستند. کیارستمی به این سادگی عادی و طبیعی غبطه می‌خورد، اما قادر نیست به آن نزدیک شود. حتی طبیعت هم در فیلم‌های کیارستمی دور از دسترس باقی می‌ماند. دوربین آن را از دور و از خلال کادری متقارن نظاره می‌کند، اما نمی‌تواند به آن نزدیک شود و در میان آن حرکت کند.

فیلم‌های کیارستمی با نوعی ابهام تمام می‌شوند. در زیر ***درختان زیتون***، ***طعم گیلاس*** و ***باد ما را خواهد برد***، همه چیز با یک موسیقی در دل طبیعت به پایان می‌رسد. در ***خانه‌ی دوست کجاست؟*** و ***کلوزآپ***، ***نمای نزدیک*** ترکیبی از طبیعت (گل) و انسان (صورت سبزیان) یا شیء (دفترچه‌ی مشق) این پایان را رقم می‌زند. نهایتاً دوربین به چشم‌اندازی زیبا در طبیعت خیره می‌شود و با موسیقی زیبایی آن را همراهی می‌کند.

خ. نزدیکی به شعر

هنر اصلی ایرانیان شعر است و ظریف‌ترین و دقیق‌ترین شکل معانی و بیان اندیشه‌ی ایرانی در شعر متجلی شده است. سینمای کیارستمی در بسیاری جاها از حد قصه و شخصیت‌پردازی به شیوه‌ی مرسوم غربی فراتر می‌رود و به شعر نزدیک می‌شود. جهانبگلو چنین اعتقاد دارد:

> سینما برای او شیوه‌ای است شاعرانه برای ورود به زندگی و یکی شدن با شخصیت‌ها و فضاهایی که مورد کاوش قرار می‌گیرد. بدین علت است که در آثار کیارستمی موضوع فیلم آن‌قدر اهمیت ندارد که نحوه‌ی ورود به آن و تبدیلش به اثری شاعرانه.[18]

کیارستمی حتی نام دو تا از فیلم‌هایش (***خانه‌ی دوست کجاست؟*** و ***باد ما را خواهد برد***) را از روی اشعار شاعران معاصر ایران انتخاب کرده است. او بارها در گفت‌وگوهایش به شاعران ایرانی مانند مولوی و عطار اشاره می‌کند و در فیلم آخرش مدام به خیام ارجاع می‌دهد. هوشنگ آزادی‌ور می‌نویسد:

> نگاه کیارستمی در جست‌وجوی رازهایی است که در پشت واقعیت‌های به ظاهر پیش‌افتاده پنهان است. آن چیزهایی که زندگی ما را شکل می‌دهند و به ما انگیزه‌ی حرکت و کار و مبارزه می‌بخشند، غالباً همان رازهای پنهان‌اند و نه واقعیت‌های عینی و علمی. کیارستمی به شیوه‌ای غیرقابل تقلید قادر است در موقعیت‌های روزمره نفوذ کند، و با مهارت و زیرکی ویژه‌ای، که معمولاً در سینما ناممکن می‌نماید موفق می‌شود پشت نقاب آدم را ببیند. البته می‌توان پرسید، خوب از این دیدن چه چیزی حاصل می‌شود؟ واقعیت این است که حاصل هرچه باشد همگانی نیست. آن چیز نه حیرت‌آور است، نه هیجان‌انگیز، و نه حتی شاید آموزنده. این فقط یک وسوسه‌ی هنرمندانه است، به ویژه برای ما شرقی‌ها که بگوییم زندگی همه‌ی آن چیزی نیست که تو می‌اندیشی یا می‌بینی. چیزی، رازی، حکمتی بالاتر از این روزمرگی وجود دارد.[19]

از آن‌جایی که کیارستمی در آثارش به جزییات قصه و شخصیت‌پردازی توجه چندانی ندارد، لاجرم آثار او به نوعی جزء‌پردازی در حوادث کم‌اهمیت و شخصیت‌های فرعی نزدیک می‌شوند، و این جزء‌پردازی، مانند در ***خانه‌ی دوست کجاست؟*** آثار او را به شعر نزدیک می‌کند.

> او مسیر جست‌وجو را در همه حال زیبا و آهنگین کرده تا زیبایی انگیزه و تلاش کودک فداکارش را نمایان سازد. آن راه مالروی زیگزاگ بر تپه و مقطع‌های یکسان از مسیر پسرک تا پشته (محله‌ی دوست) که به ترجیع‌بند شعری می‌ماند، از تصویرهای برجسته‌ی این زیبایی‌اند.[20]

د. بداهه‌سازی

از دیگر ویژگی‌های هنر شرقی بداهه‌سازی است. از آن‌جا که هنر سنتی ایران در شکل و محتوای خود به شدت سختگیر است و از اصول ثابت و غیرقابل تغییری تبعیت می‌کند، به ناچار هنرمندان تأثیر فردی خود را به شکلی بداهه در اثر هنری بروز می‌دهند. بداهه نوازی‌های موسیقی سنتی، اجراهای بداهه در تعزیه و اصل بداهه‌گویی در نمایش‌های سنتی ایران، از جمله مواردی هستند که در هنر سنتی نمایش در ایران وجود دارند.

در نمایش ایرانی تعزیه نیز ما همواره با روایت و شخصیت‌های ثابتی روبه‌رو هستیم. مردم برای درگیر شدن

در قصه و حوادث به تماشای تعزیه نمی‌روند، بلکه برای شنیدن قصه‌های کهنه در لباسی جدید به تماشا می‌روند. از این روست که اجرا یا پروفرمانس هر شبیه‌خوان (بازیگر) اهمیت اصلی را در اجرای تعزیه پیدا می‌کند.

کیارستمی از جمله فیلم‌سازانی است که نه تنها با فیلم‌نامه و دکوپاژ از پیش‌تعیین‌شده سرصحنه نمی‌رود، بلکه بازیگران را هم فی‌البداهه در میانه‌ی کار انتخاب می‌کند و دیالوگ‌ها و نقش آن‌ها را هم به تدریج و به شکلی بداهه‌گونه از طریق ترکیبی از طرح اولیه‌ی ذهنی خودش و خصوصیات شخصی خود نابازیگران خلق می‌کند.

حوادث *خانه‌ی دوست کجاست؟* بداهتاً اتفاق می‌افتند و همه مثل تکنوازی‌هایی هستند که ربطی به ارکستر اصلی ندارند. اگر احمد آن پیرمرد یا نجار یا پدربزرگ را نبیند تفاوتی در اصل داستان رخ نمی‌دهد. می‌توان تصور کرد که شاید اگر کیارستمی در شرایط زمانی دیگری فیلم را می‌ساخت به جای این شخصیت‌ها از افراد دیگری استفاده می‌کرد و به فراخور حال آنان دیالوگ‌های دیگری را در دهانشان می‌گذاشت. همچنان که در زندگی واقعی هم اگر شما در دو روز متفاوت و یا در دو فضای متفاوت از مسیری عبور کنید با حوادث متفاوتی روبه‌رو خواهید شد.

در این میان کیارستمی به عنوان جذابیت بداهه‌سازانه می‌رسد که از ویژگی‌های نمایش شرقی است. این جذابیت در حین تکرار عمل، در طول روایت دایره‌ای رخ می‌دهد. در *زیر درختان زیتون* کم‌کم پسر حرف‌های جالبی می‌زند که درخششی خلاقه و بداهه‌نمایانه دارند. (هرچند که اغلب آن‌ها را کیارستمی خود در دهان پسر گذاشته است.) پسر می‌گوید: «باید پولدارها با بی‌پول‌ها ازدواج کنند و بی‌سوادها با باسوادها و خانه‌دارها با بی‌خانه‌ها. چون اگر دو تا خانه‌دار با هم ازدواج کنند، چطور می‌توانند در دو تا خانه زندگی کنند؟ باید پایشان را در یکی بگذارند و سرشان را در دیگری» کارگردان پاسخ می‌دهد: «اما می‌توانند خودشان در یک خانه زندگی کنند و آن یکی را اجازه دهند!» پسر با شنیدن این جمله‌ی غیرمنتظره مستأصل می‌شود و کیارستمی این عکس‌العمل ناب و پیش‌بینی نشده را در همان لحظه ثبت می‌کند. برای کیارستمی این پیش‌بینی‌ناپذیر بودن و بداهه ساخته شدن بسیار مهم است.

نتیجه‌گیری

با توضیحاتی که داده شد، تشابهات جالب میان هنر سنتی ایران و سینمای کیارستمی روشن می‌شوند. این تشابهات قطعاً به طور ناخودآگاه ایجاد شده‌اند، اما علت به وجود آمدن آن‌ها خود موضوعی جالب توجه است. قدر مسلم این که کیارستمی در آثار خویش تصویر رمانتیکی را که از شهر و روستاهای ایران در سینمای معاصر داده شده بود، شکسته است. او به شکلی ناب، بی‌پیرایه و روشن، با زندگی اطرافش روبه‌رو شده است. فیلم‌های او درست مانند نورافکن‌های تند و خشنی هستند که بدون هیچ فیلتری بر زندگی معاصر ایرانی افکنده شده‌اند. در زیر این نورافکن او نه دنبال قصه می‌گردد و نه چالش‌های دراماتیکی برای بیننده ایجاد می‌کند. از تعلیق خبری نیست و حادثه‌ی مهمی هم رخ نمی‌دهد. او در پس این ظاهر لخت و ساده، به دنبال حقیقتی می‌گردد که در پس اعمال روزمره‌ی آدم‌ها پنهان شده است.

دوپسری که یک چراغ نفتی را با خود حمل می‌کنند، پیرمردی که کاسه‌ی توالت را می‌برد، زنی که رخت می‌شوید، دختری که گلدان‌ها را آب می‌دهد، مردی که به دنبال جوراب‌های سفیدش می‌گردد و غیره، همه تصاویری از فعالیت دایمی برای انجام زندگی روزمره هستند. کیارستمی معنای زندگی را در پس اعمال آدم‌هایی پیدا می‌کند که بدون فکر کردن به معنای زندگی، به آن مشغول‌اند. او چون آدم مطرودی است که از دایره‌ی این زندگی بیرون افتاده و قواعد آن را درک نمی‌کند. به همین دلیل می‌توانند از بیرون به این زندگی نگاه کند و از شگفتی‌های آن متعجب شود.

کیارستمی با بهره‌ای که از زندگی اطرافش ونیز از زیبایی‌شناسی هنر سنتی ایران گرفته، موفق شده است نوع جدیدی از سینما را خلق کند که پیش از آن در دنیا وجود نداشت، یعنی سینمایی که درتضادی

بنیادین با اصول زیبایی‌شناسی سینمای غرب (که مبتنی بر بیان درونی احساسات مولف است) قرار دارد.

کیارستمی با بهره‌ای که از زندگی اطرافش و نیز از زیبایی‌شناسی هنر سنتی ایران گرفته، موفق شده نوع جدیدی از سینما را خلق کند که پیش از آن در دنیا وجود نداشت

این سینما علاوه بر این که خود تازه است، درک جدیدی از جهان را نیز به دست می‌دهد که دریچه‌ای تازه را برای انسان امروز غرب می‌گشاید. ژاون قوکاسیان توضیح می‌دهد که چطور بعد از تماشای فیلم *زیر درختان زیتون* در وینال ۹۴ احساس آرامش به او دست داده و توانسته علت اهمیت سینمای کیارستمی را در غرب درک کند:

> وقتی فیلم به پایان می‌رسد فرصتی هست که در بیرون از سینما به خیابان در این موقع شب نگاه کنم. باران مرا آزار نمی‌دهد. حسی از اندوه در من نیست. خشونت و وحشت و افسردگی رایج در فیلم‌هایی که تا امروز در این جشنواره دیده‌ام در من نیست و قهوه‌ای که در این فاصله سفارش داده‌ام به من می‌چسبد. زیر *درختان زیتون* حس‌های پیشین را از من دور کرده است و تصویرها و حس‌های گمشده‌ای را در من زنده کرده که همه چیز را دلپذیر و ماندنی کرده.[۲۱]

بسیاری از فیلم‌سازان جدیدی که سبک جدید سینمای نوی ایران را به وجود آوردند و یا در آن‌سوی مرزها شهرت کسب کردند مانند کیومرث پوراحمد، محسن مخملباف (بعد از فیلم *کلوزآپ*...)، جعفر پناهی، علیرضا رییسیان، بهمن قبادی، حسن یکتاپناه، مهوش شیخ‌الاسلامی و ... حداقل یک بار دستیار کیارستمی بوده‌اند یا به شدت تحت تأثیر او قرار دارند. او سینماگری است که به قول براشینسکی کمابیش یک تنه کشورش را در خط مقدم فیلم‌سازی جهان قرار داده است.[۲۲] نزدیکی کیارستمی به هنر سنتی ایران شاید یکی از دلایلی باشد که آثار او را تا این حد برای مخاطبان غربی جذاب نموده است.

اما باید توجه داشت که علت توفیق کیارستمی در نزدیک شدن به هنر سنتی ایران، اولاً وام‌گیری عمیق او از سینمای روشنفکری ایران است که پایه‌های آن در دهه‌ی چهل شمسی گذاشته شد، و ثانیاً ناشی از برخورد مستقیم و بی‌واسطه‌ی او از زندگی در کشوری شرقی مانند ایران و به تصویر کشیدن صادقانه‌ی چیزی است که از جهان و دنیای پیرامونش به عنوان یک انسان شرقی درک کرده است. او در گفت‌وگویی[۲۳] توضیح داده که در دوران کودکی تنها بود و خود را جدا از دیگران می‌دید. این تنهایی تا به امروز هم در زندگی خصوصی و فیلم‌های او باقی مانده است. احتمالاً همین تنهایی بود که او را واداشت مثل یک آدم غریبه به دنیای اطرافش نگاه کند و ویژگی‌های آن را دریابد. شاید همین نکته رازی باشد که موجب شد کیارستمی به این فهم عمیق از زندگی انسان شرقی و هنر شرقی دست یابد، فهمی که در فیلم‌های او روز به روز بیش‌تر دیده می‌شود و در آخرین فیلمش، ***باد ما را خواهد برد***، به یک پاسخ خودآگاهانه و جدی به مفهوم عشق، مرگ و زندگی رسیده است.

فیلم‌های کیارستمی چاره‌ناپذیری زندگی را برای آدمی که نمی‌تواند با دنیای اطراف خود رابطه برقرار کند نمایان می‌سازند. این آدم نه از سوی روشنفکران و نه مردم جامعه‌اش درک نمی‌شود. اما مردم دوردست حرف عمیقاً انسانی و تا حدی پوچ‌گرایانه او درباره‌ی طبیعت بشر را درک می‌کنند. در این میان او با شخصیت‌ها و مردم اطرافش تنها مانده است. نشریات امریکایی او را بزرگ‌ترین کارگردان معاصر خوانده‌اند، شاید به این دلیل که هیچ کارگردانی به اندازه‌ی او نتوانسته به طبیعت زندگی نزدیک شود و هیچ کارگردانی به اندازه‌ی او خود را جداافتاده از دایره‌ای که دیگران آن را زندگی می‌نامند، نیافته است.

این تناقضی است که در عین مرتبط ساختن آثار کیارستمی با هنر سنتی، آن‌ها را به آثار پست‌مدرن نزدیک می‌سازد، زیرا نزدیکی فیلم‌های او به هنر سنتی، در عین حال از پس یک گسست عمیق میان جامعه ایران سنتی دیروز و ایران معاصر امروز پدید آمده‌اند و کیارستمی هنرمندی است که این گسست را عمیقاً درک کرده و صادق‌ترین نمایانگر

رهاشدگی یک انسان مدرن شرقی در جامعه‌ای است که ارتباط خود را با آن از دست داده است. ❑

پی‌نوشت‌ها:

۱. «کیارستمی چهره‌ی برتر سینمای دهه‌ی نود» ***ماهنامه‌ی فیلم***؛ ش ۲۵۲. به نقل از: فیلم ***کامنت*** ژانویه‌ی ۲۰۰۰.

2. *The Globe* and Mail, Friday, April13, 2001.

۳. به جز مخالفتی که منتقدان پیرو سینمای کلاسیک مانند خسرو دهقان علیه سینمای کیارستمی دارند، امیر پوریا در مقاله‌ی «خودکشی و فلسفه‌ی توت‌خواری» (***گزارش فیلم***؛ ش ۱۱۳) توضیح می‌دهد که تطبیق سینمای کیارستمی با فیلم‌های مدرن نیز غیرممکن است، زیرا فیلم‌های او با حداقل اصول اولیه‌ی سینمای مدرن تطبیق نمی‌کنند.

۴. نگارنده در کتابی که درباره‌ی «پیشگامان سینمای روشنفکری در ایران» نوشته توضیح داده است که سینما و هنر به مفهوم غربی آن در ایران از سوی روشنفکران وارد شد و ریشه دواند. نظر به چالش همیشگی روشنفکران ایرانی با مذهب و سنت، نزدیکی فیلم‌های کیارستمی به هنر سنتی را از این راه نیز می‌توان تفسیر کرد.

۵. برت ربهاندل، ***مجموعه‌ی مقالات در نقد و معرفی آثار عباس کیارستمی***، گردآوری زاون قوکاسیان، نشر دیدار، ۱۳۷۵.

۶. روبرت ریشتر در: مجموعه‌ی مقالات....

۷. «نیاز درونی من سؤال کردن است، پاسخ دادن کار من نیست. گفت‌وگوی عباس کیارستمی با نوشابه امیری،» ***گزارش فیلم***، ص ۱۳۱، مردادماه ۱۳۷۸.

۸. بردول، دیوید، ***روایت در فیلم داستانی***، ترجمه‌ی سیدعلاءالدین طباطبایی، فارابی، ۱۳۷۳، ج ۱، ص ۱۵.

۹. نصر، سیدحسین، ***هنر و معنویت اسلامی***، ترجمه‌ی رحیم قاسمیان، دفتر مطالعات دینی هنر، ۱۳۷۵.

۱۰. «نیاز درونی من سؤال کردن است...»

۱۱. رامین جهانبگلو، در مجموعه‌ی مقالات....

۱۲. «نمی‌خواهم فیلمم گذرنامه‌ی ایرانی داشته باشد. گفت‌وگوی کیارستمی با ***کایه دو سینما***» ترجمه‌ی لیلا ارجمند، ***گزارش فیلم***، ش ۱۴۰، دی‌ماه ۱۳۷۸.

۱۳. واقع‌گرایی فیلم‌های کیارستمی و اصولاً فیلم‌های سینمای نوین ایران را من واقع‌گرایی طبیعی (natural realism) نام گذاشته‌ام و درباره‌ی مشخصات آن در مقاله‌ی دیگری مفصلاً توضیح خواهم داد.

۱۴. هوشنگ گلمکانی در ***خانه‌ی دوست کجاست؟***، همراه با وقایع‌نگاری پشت صحنه، فیلم‌نامه، نظر منتقدان و نظر تماشاگران، کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، ۱۳۶۸.

۱۵. ***زندگی و هنر، سینمای نوین ایران***، گردآورندگان رز عیسی، شیلا ویتاکر و پروانه فریدی، کتابسرا، ۱۳۷۹.

۱۶. «نیاز درونی من سؤال کردن است...»

۱۷. رامین جهانبگلو در ***مجموعه‌ی مقالات...***

۱۸. هوشنگ آزادی‌ور در ***مجموعه‌ی مقالات....***

۱۹. ایرج کریمی در ***خانه‌ی دوست کجاست؟***، همراه با وقایع‌نگاری پشت صحنه، فیلم‌نامه، نظر منتقدان و نظر تماشاگران، کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، ۱۳۶۸.

۲۰. قوکاسیان در ***مجموعه مقالات...***

۲۱. براشینسکی در ***مجموعه‌ی مقالات...***

۲۲. «نیاز درونی من سؤال کردن است ...»

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی