DOI: 10.22034/jaco.2020.257809.1175

ترجمه انگلیسی این مقاله نیز تحت عنوان :
Reality and Fiction in Abbas Kiarostami's Cinema with the Focus on Close-up and the Koker Trilogy
در همین شماره مجله به چاپ رسیده است.

مقالهٔ پژوهشی

امر واقعی و امر داستانی در سینمای عباس کیارستمی با تمرکز بر فیلم «کلوزآپ» و «سه‌گانهٔ کوکِر»

مجید سرسنگی[۱]، حامد سلیمان‌زاده*[۲]
۱. دکتری ادبیات نمایشی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، ایران.
۲. دکتری پژوهش هنر، پژوهشکدهٔ هنر، معماری و شهرسازی نظر، تهران، ایران.

تاریخ دریافت : ۹۸/۰۴/۲۹ تاریخ پذیرش : ۹۸/۰۸/۰۵ تاریخ انتشار : ۹۹/۱۰/۱۲

چکیده
«عباس کیارستمی»، شناخته‌شده‌ترین چهرهٔ سینمای ایران در عرصه‌های بین‌المللی است که تاکنون جوایز و افتخارات بسیاری از جشنواره‌ها و نهادهای معتبر سینمائی کسب کرده است. کیارستمی در فیلم‌های مستند و داستانی خود، به دنبال نشان‌دادن وجه اشتراک و تمایز میان امر واقعی و امر داستانی در سینماست. سینمای او با اتخاذ شیوه‌ای جدید در روایت و تعریف رویکردی نوین در چرخهٔ تولید فیلم، صاحب سبکی متفاوت و مؤلف در جهان شده است. کیارستمی با آثارش اثبات می‌کند که سینما، توانایی ضبط ناقص واقعیت و داستان را در فضایی تلفیقی و ترکیبی میان این دو دارد. فیلم‌های «کلوزآپ» و «سه‌گانهٔ کوکِر» شامل فیلم‌های «خانهٔ دوست کجاست؟»،«زندگی و دیگر هیچ» و «زیر درختان زیتون»، نمونه‌هایی موفق از دخالت آگاهانهٔ کیارستمی در روایت شبه‌داستانی در بستری مستندگونه است.

واژگان کلیدی: *امر واقعی، امر داستانی، عباس کیارستمی، کلوزآپ، سه‌گانهٔ کوکِر.*

مقدمه

در تاریخ سینما و به شکل سنتی، تمایزی روشن میان داستان و واقعیت در فیلم وجود دارد. فیلم مستند در قلمرو واقعیت شکل می‌گیرد و تقریباً تمام اشکال دیگر سینما در قلمرو داستان‌های کوچک و بزرگ تولید می‌شوند. با نگاهی گذرا به دوران‌های مختلف تاریخ سینما در کشورهای صاحب سینما، می‌توان نمونه‌هایی استثناء و خارج از الگوهای قراردادی فوق یافت. فیلمسازان بسیاری وجود دارند که اگرچه آثار آنها براساس رویدادهای واقعی و تاریخی تولید شده اما در مرحلهٔ ساخت به تحریف‌ها و آزادی‌هایی خلاقانه در بازآفرینی سینمایی واقعهٔ مدنظر خود دست زده‌اند. همچنین تعدادی از فیلم‌های مستند وجود دارد که در آنها به طور مشخص از عناصر سینمای داستان‌گو استفاده شده است. فیلم‌های این‌چنینی به درستی مفروضاتی همچون اصالت و صحت یک واقعه را به چالش کشیده و برای مخاطب نوعی شکاف مفهومی میان آن چیز که می‌بینند و آن چیز که به شکل واقعی وجود داشته یا دارد ایجاد می‌کند. سینمای غیر داستانی به دنبال آن است تا آن چیزکه به شکل واقعیت نشان می‌دهد را جایگزین واقعیت اصیل کند. اکنون می‌توان دو نوع سینما را در ارتباط با واقعیت شناسایی کرد؛ یکی سینمای واقعیت (که به ضبط مستقیم واقعیت می‌پردازد) و دیگری سینمای داستانی (که به ضبط مشروط واقعیت می‌پردازد). برای دستیابی به فهم دقیق‌تر از این دو نوع سینما، نیاز به تجدید نظر در برخی تعریف‌ها داریم. درک سنتی و قراردادی از سینمای مستند این است که دوربین به شکل منفعلانه در گوشه‌ای ثابت قرار داده شود تا قطاری از مقابل آن بگذرد و نقش مستندساز صرفاً این است که دوربین را در کجا قرار دهد و در چه زمانی به ثبت رویداد بپردازد. مخاطب هنگامی که با چنین فیلمی مواجه می‌شود فرض را بر این می‌گذارد که فیلمساز هیچ دخل و تصرفی در ثبت رویداد نداشته اما همان

* نویسنده مسئول: ۰۹۱۲۹۲۳۳۱۷۰، Soleimanzadeh.hamed@gmail.com

جایگاه دوربین حاکی از تعریف فیلمساز از زیبایی‌شناسی بصری و همچنین انقطاع داستانی است. یکی از سؤال‌هایی که می‌تواند نقش داستانی به مستند فوق دهد این است که چرا فیلمساز به جای ورود قطار به ایستگاه از خروج قطار استفاده نکرده است.
با توجه به مقدمهٔ فوق می‌توان فیلم‌های «کلوزآپ» و سه‌گانهٔ کوکِر شامل «خانه دوست کجاست؟»، «زندگی و دیگر هیچ» و «زیر درختان زیتون» به کارگردانی عباس کیارستمی را، نمونه‌هایی ناب از تقسیم جهان سینما میان فضای داستانی و واقعی دانست.

پیشینهٔ تحقیق

در کنکاش‌ها و بررسی‌های انجام‌شده در میان انبوه کتب منتشره، مقالات، پایان‌نامه‌ها و پایگاه‌های معتبر مربوط به حوزهٔ سینما و به شکل ویژه سینمای کیارستمی، پژوهش مستقلی که به طور کامل به موضوع (امر واقعی و امر داستانی در سینمای عباس کیارستمی با تمرکز بر فیلم‌های کلوزآپ و سه‌گانهٔ کوکِر) پرداخته باشد، یافت نشد. هرچند در این میان، به برخی از کتاب‌ها و مقالات فارسی و انگلیسی موجود به صورت گذرا و جسته و گریخته به معرفی چیستی امر واقعی و داستانی و نقش سینمای کیارستمی در پردازش آن پرداخته‌اند، می‌توان اشاره کرد که عبارتند از: بداهت فیلم (نانسی، ۲۰۰۱)، فیلمساز رئالیست (کریمی، ۱۳۶۵)، سینمای عباس کیارستمی (صافاریان، ۱۳۹۵) و کلوز آپ (Cheshire, 2010).

فرضیهٔ تحقیق

عباس کیارستمی به عنوان یک فیلمساز، توانسته است تحولی عظیم در نحوهٔ روایت و اجرای امر واقعی و امر داستانی در سینما به وجود آورد. این پژوهش بر این فرضیه بنیادین استوار است که کیارستمی در آثار سینمایی خود و با تکیه بر دانش چندگانهٔ هنری‌اش، به خلق فضایی متفاوت و دگراندیشانه در چگونگی چینش عناصر روایی در بازگویی امر واقعی و داستانی اقدام کرده و از عناصر و تکنیک‌های گوناگون سینمایی برای ارائهٔ این مهم بهره برده است.

سؤالات تحقیق

۱. مشخصه‌ها، الگوها و مؤلفه‌های خلق فضای داستانی و امر واقعی در سینمای کیارستمی چیست؟
۲. تکنیک‌های ترکیبی امر واقعی و داستانی در سینمای کیارستمی کدام است؟
۳. چرا فیلم‌های کلوزآپ و سه‌گانه کوکِر شامل خانه دوست کجاست؟ زیر درختان زیتون و زندگی و دیگر هیچ نمونه‌هایی موفق از زدودن مرز میان واقعیت و داستان در سینماست؟

روش تحقیق

روش تحقیق این مقاله مبتنی بر رویکرد توصیفی- تحلیلی بوده و در گردآوری اطلاعات از روش کتابخانه‌ای استفاده شده است. مقالهٔ حاضر ضمن تبیین کلیات پژوهش و اشاره به ابداعات سینمائی عباس کیارستمی در آثارش، به تحلیل شالودهٔ اندیشه ویژهٔ او در چگونگی پیوند امر و اقعی و امر داستانی در سینما پرداخته است.

سینمای واقعی یا داستانی؟!

کلوزآپ یا نمای نزدیک یکی از مهم‌ترین آثار کیارستمی است که در رده‌بندی های جهانی و در یادداشت‌های منتقدین سرشناس بین‌المللی از رتبه‌ای بالا و ممتاز برخوردار است. این فیلم براساس خبری واقعی که در یکی از روزنامه‌های ایران چاپ شده بود، ساخته شده است. داستان فیلم از این قرار است که فردی به نام «حسین سبزیان» که شباهت ظاهری بسیاری به «محسن مخملباف»-فیلمساز شناخته شدهٔ ایرانی- دارد، خود را به خانوادهٔ آهن‌خواه به عنوان محسن مخملباف معرفی کرده و به بهانهٔ ساختن فیلم به منزل آنها راه می‌یابد. در روز اول، سبزیان که حال بدلی برای مخملباف است، از مهرداد، پسر خانواده که به سینما علاقمند است می‌خواهد در فیلمی که او قصد ساختنش را دارد نقشی به عهده بگیرد و از خانهٔ آهن‌خواه به عنوان لوکیشن استفاده شود. در روز دوم آنها به درخواست مخملباف بدلی، صحنه‌های فیلم را تمرین می‌کنند. پدر خانواده که از همان آغاز به سبزیان مشکوک است، به کمک یکی از دوستانش، «احمدرضا مؤید محسنی»، که آهنگساز تلویزیون است و از طریق «حسن فرازمند»- خبرنگار مجلهٔ سروش- هویت سبزیان را برملا می‌کند. در روز سوم مخملباف بدلی دستگیر و روانه دادگاه می‌شود. در دادگاه پس از بررسی ماجرا و گرفتن تعهد از سبزیان و رضایت خانواده آهن‌خواه، پرونده مختومه اعلام می‌شود. روز آزادی سبزیان، محسن مخملباف به دیدار او رفته و هردو، برای رفع کدورت، به منزل خانواده آهن‌خواه می‌روند.
عباس کیارستمی در این فیلم با تمرکز بر واقعه‌ای اجتماعی، به نوعی از بازآفرینی روایی دست می‌زند که تا قبل از او در سینمای ایران نمونه‌ای نداشت. این فیلم ترکیبی هوشمندانه و قدرتمند از سینمای داستانی و مستند است (ibid., 41)، و به شکلی بی‌طرفانه مسیر زندگی «حسین سبزیان» و نیت او جهت ایفاکردن نقش بدل مخملباف را به مخاطب خود منتقل می‌کند. کیارستمی در کلوزآپ رویکردی انسان‌شناسانه و فلسفی برای فیلم خود بر می‌گزیند و آن این است که گویی به شکل مضاعف، واقعیت اتفاق افتاده شده را نفی می‌کند تا به واقعیت مورد تأئید خود برسد. او با نشان‌دادن واقعه‌ای که مبنای آن فریب دیگران بوده، در فیلم خود به نوعی ماجرا را تصویر می‌کند تا مخاطب

هم با این فریب همراه شده و گاهی خود نیز فریب بخورد. این بازی با واقعیت و طرح ابهام آن در سه‌گانهٔ «کوکر» کیارستمی با عناوین خانه دوست کجاست؟ (۱۹۸۷)، زندگی و دیگر هیچ (۱۹۹۲) و زیر درختان زیتون (۱۹۹۴) نیز دیده می‌شود. هرکدام از این فیلم‌ها، به شکل کلی داستانی تلقی شده و می‌توان در هر فیلم، نشانه‌ای از فیلم قبل را پیدا کرد. ابتدا می‌توان به فیلم (خانه دوست کجاست؟) پرداخت. این فیلم دربارهٔ دانش‌آموزی در یک مدرسهٔ روستایی است که بنا به دلایلی معمولاً مشق شب خود را در جایی غیر از دفتر مشق و بر روی کاغذهای متفرقه و گوناگون می‌نویسد. او در روزی که داستان فیلم در آن روی می‌دهد، از طرف معلم تهدید می‌شود که در صورت تکرار این اتفاق از کلاس اخراج خواهد شد. پس از تعطیل‌شدن کلاس و بازگشت به خانه، همکلاسی او که در روستای دیگر ساکن است، متوجه می‌شود که دفتر مشق همکلاسی خطاکار خود را به دلیل شباهت زیاد دفترها به هم، به جای دفتر مشق خود، برداشته است. او برای جلوگیری از تنبیه شدن دوست خود، تصمیم می‌گیرد دفتر را به او برساند، بنابراین راهی روستای مجاور می‌شود اما به هر طریق نمی‌تواند خانهٔ او را بیابد و این در حالی‌است که هوا تاریک شده و برای خانهٔ خودشان هنوز نان نخریده است؛ علاوه بر این از اینکه هنوز مشق‌اش را ننوشته نیز نگران است. در همین حال با پیرمردی مهربان روبرو شده که او را به خانه باز می‌گرداند و بین او و پدرش واسطه می‌شود تا او را تنبیه نکند. روز بعد، قبل از آنکه معلم مشق همکلاسی را ببیند، دفتر را به او باز می‌گرداند. او به عنوان آخرین راه‌حل، مشق شب دوست خود را نیز نوشته است.

در این فیلم که به شکل مشخص از خطی داستانی پیروی می‌کند، عوامل مهم سبکی و روایی نقشی مستند پیدا کرده تا کیارستمی بتواند به لحن تلفیقی خود میان دو فضای داستانی و مستند دست یابد. به طور مثال تمام گروه بازیگران فیلم به اصطلاح (نابازیگر) و از اهالی بومی منطقهٔ شمال ایران هستند. نوع تیپ و چهره و همچنین استفاده از لهجهٔ شمالی برای اداکردن دیالوگ‌های فیلم توسط نابازیگران، کمک بسیاری به باورپذیری واقعه و همراه‌شدن مخاطب با فضای مستند- داستانی فیلم می‌کند. در پس زمینهٔ روایت داستانی کیارستمی در این فیلم، نشانه‌های بسیاری از فضایی که داستان در آن اتفاق می‌افتد، گنجانده شده است. مسائلی همچون وجود کودکان روستایی، حضور چشم‌اندازهای متنوع و بکر از طبیعت روستایی، شکل زندگی و نوع ارتباط میان اهالی روستا و ... از مواردی است که باعث می‌شود مخاطب بدون کوشش ویژه‌ای، فضای داستان را به شکل مستندگونه باور کرده و اتفاق را در لحظه بپذیرد.

فیلم دوم از مجموعه سه‌گانهٔ کوکِر، «زندگی و دیگر هیچ» است. داستان فیلم در ارتباط با فیلم «خانهٔ دوست کجاست؟» بوده و از این قرار است که سه روز پس از زلزلهٔ بزرگ خردادماه ۱۳۶۹ در استان گیلان، پدر و پسری شهرنشین برای اطلاع از سلامت «احمد» و «بابک احمدپور» - بازیگران فیلم (خانهٔ دوست کجاست) - که ساکن روستاهای توابع رودبار هستند، به منطقهٔ زلزله‌زده می‌روند. راه‌بندان جادهٔ اصلی آن دو را ناگزیر می‌سازد از راه‌های فرعی به روستاهای ویران‌شده رفته و از هر رهگذری سراغ احمدپورها را بگیرند. در هر خرابه‌ای تلاش برای ادامهٔ زندگی و سازندگی وجود دارد. پدر و پسر اگرچه احمدپورها را نمی‌یابند ولی از سلامت آنها مطلع می‌شوند. فیلمبرداری این فیلم در خرابه‌های حاصل از ویرانی زلزلهٔ رودبار و چند روز پس از آن انجام شده و مخاطب احساس می‌کند با فضایی مستندگونه از وقایع زلزله روبروست اگرچه که کیارستمی داستان فیلم را از قبل نوشته است. کیارستمی با نگاهی متفاوت، واقعیت را با رنگ داستانی ذهن خود مخلوط کرده و در فضایی که از آن هیچ انتظاری جز اندوه و مرگ نیست، زندگی را تبلیغ می‌کند. بدیهی است که انتظار مخاطب از مشاهدهٔ یک منطقهٔ زلزله‌زده، مشاهدهٔ تصاویری ملتهب و متأثرکننده از فضای زندگی روستائیان آن منطقه است، اما در فیلم هیچ تصویری که چنین تصوری به مخاطب القا کند وجود نداشته و واقعیت موجود به واقعیت مورد نظر کیارستمی، تغییر لحن پیدا می‌کند. در فیلم عده‌ای مشغول بیرون‌کشیدن وسایل زندگی خود از زیر آوار هستند، عده‌ای در حال تلاش برای وصل‌کردن آنتن تلویزیون جهت مشاهده فینال مسابقات جام جهانی هستند و عده‌ای هم در تدارک مراسم ازدواج. این موارد مشخصاً باعث غافل‌گیری مخاطب در نوع برخورد و مواجهه با واقعیت می‌شود و جدال تصور و تصاویر، پیش‌فرض‌های او را به چالش می‌کشد.

فیلم آخر از سه‌گانهٔ کوکِر، «زیر درختان زیتون» است. در این فیلم نیز به زندگی حسین و طاهره و ایفای نقش آنها در فیلمی پرداخته می‌شود، همین اتفاق می‌افتد. کیارستمی بار دیگر نشان می‌دهد که به ضبط واقعه‌ای نمی‌پردازد که اکنون در حال اتفاق است، بلکه برای آن چارچوب داستانی مشخصی طراحی کرده است. یکی از مهم‌ترین بخش‌های فیلم «زیر درختان زیتون» سکانس پایانی آن است. در سکانس پایانی و در نمایی لانگ، طاهره را می‌بینیم که از سراشیبی مزرعه‌ای به سوی جنگل درختان زیتون پیش می‌رود. حسین شتابان به دنبال طاهره راه می‌افتد. دوربین در طول سکانس ثابت است و ناظر بر دو شخصیت است. سرانجام نزدیک به درختان زیتون، حسین به طاهره رسیده و بدون اینکه مخاطب چیزی بشنود، صحنه اداره می‌شود. در نمایی میان اتفاق‌های فوق، چهرهٔ «محمدعلی کشاورز» را می‌بینیم که در نقش کارگردان با لبخندی حسین را دنبال می‌کند. تأکید کیارستمی بر اضافه‌کردن پلانی از کارگردان در این میان، نشانی از حضور و دخالت او در شکل‌دهی به سرانجام

واقعیت است یعنی او خواهان ساخت واقعیتی مشروط است تا اصیل.

فیلم‌های سه‌گانهٔ کوکِر و «کلوزآپ» به درستی بیانگر سبک کیارستمی در شکستن مرز واقعیت و داستان هستند. ساخت چنین نوعی از سینما در بازتعریف تمام عناصر زیبایی‌شناختی روایی و سبکی، صرفاً متوجه سینمای کیارستمی است.

چگونگی بیان واقعیت در کلوزآپ و سه‌گانهٔ کوکِر

«جان گریرسون» می‌گوید: «سینمای مستند به عنوان یک جنبش ضد زیبایی‌شناختی، از آغاز سینما وجود داشته است» (Ward, 2012, 44). کیارستمی با تعریف سبک جدید خود، نقش مخاطب را در دریافت آگاهانه از مسیر آثارش بیش از پیش مورد توجه قرار می‌دهد. اگرچه بنا به جملهٔ گریرسون، توجه به عناصر زیبایی‌شناختی نباید در خط مقدم تولید آثار مستندگونه یا مستندنما قرار بگیرد اما کیارستمی با ایجاد خوانشی جدید در سینما به کیفیات زیبایی‌شناختی آثار مستند- داستانی ارتقا می‌بخشد. بزرگترین ویژگی زیبایی‌شناختی سینمای کیارستمی در چگونگی بازآفرینی واقعیت در بستر داستان صورت می‌پذیرد. به عنوان مثال فیلم«کلوزآپ» با سکانسی شامل حضور دو پلیس به همراه یک خبرنگار که در مسیر منزل خانوادهٔ آهن‌خواه برای دستگیری «حسین سبزیان» هستند، آغاز می‌شود. در مسیر، خبرنگار مکالمه‌ای را با راننده دربارهٔ حسین سبزیان و چگونگی فریب‌خوردن خانوادهٔ آهن‌خواه توسط او برقرار می‌کند. این شروع، یک تصور کلی و عمومی برای مخاطب می‌سازد. هنگامی که آنها به منزل آهن‌خواه می‌رسند به جای اینکه دوربین، خبرنگار و دو پلیس را برای دستگیری حسین سبزیان دنبال کند، بیرون ایستاده و به راننده تاکسی که در حال تماشای توده‌ای از زباله که روبه‌روی حیاط یکی از خانه‌های اطراف قرار گرفته، می‌پردازد. بعد از چند لحظه راننده به سمت زباله‌ها رفته و چند شاخه گل را که بالای آن قرار گرفته برمی‌دارد. این آغاز، خط داستانی فیلم را برملا نمی‌سازد اما ما را از مسیر کلی چگونگی تعبیر واقعیت از منظر کیارستمی آگاه می‌سازد. در این صحنه هیچ ارزش مستندگونه‌ای وجود ندارد اما کیفیتی زیبایی‌شناختی در آن مستتر است که بعدتر در تمام فیلم‌های کیارستمی نقش پررنگی می‌یابد. راننده تاکسی هیچ نقش مهمی را در ادامهٔ فیلم بازی نمی‌کند، اما در اینجا جایگاهی منحصر به فرد پیدا می‌کند. اگر ما با مستند ساده‌ای روبه‌رو بودیم، قطعاً دوربین، خبرنگار و دو پلیس را دنبال و لحظه بازداشت سبزیان را به عنوان یک سند ضبط می‌کرد. با توجه به اینکه سبزیان قبل از فیلم‌برداری دستگیر شده بود، کیارستمی به جای بازآفرینی مستقیم از آن واقعه، ترجیح داده تا به سراغ راننده تاکسی رفته و برای او اکتی معنادار را طراحی کند. انتظار طولانی راننده تاکسی تا بیرون‌آمدن پلیس، خبرنگار و سبزیان، فضایی را ایجاد می‌کند که برای مخاطبان محروم از اطلاعات، جذاب است. زیبایی خلاق این صحنه، فاصله‌ای با واقعیت تعریف می‌کند؛ در صورتی‌که تماشاگران احساس می‌کنند در حال تماشای اصل واقعیتند. کیارستمی با زیرکی صحنه بازسازی شده دستگیری سبزیان را در نقطه‌ای دیگر از فیلم خود گنجانده و با چنین تمهیدی به نوعی در روایت کلاسیک ماجرا دخل و تصرف می‌کند. این اتفاق، داستان‌سرایی خطی و سنتی را به چالش کشیده و با ایجاد ترکیبی از تصاویر واقعی و غیر واقعی، برای مخاطب بستری از عدم قطعیت می‌سازد (Onala, 2011, 36). همین تمهید، سازندهٔ ابهامی برای مخاطب است که بین آن چیز که واقعاً اتفاق افتاده و آن چیز که در لحظه تماشا می‌کند، پرسش کند. این رویکرد به مخاطبان نشان خواهد داد که این فیلم یک سند از واقعیت نیست بلکه فرآیندی از ساخت و ساز واقعیت توسط یک سینماگر است. از سویی دیگر، فیلم کلوزآپ بیشتر تابع عناصر ساختاری و زیبایی‌شناختی سینمای هنریِ داستانگوست تا یک مستند کلاسیک. در فیلم صحنه‌های کاملاً مستند مانند لحظه دادگاه وجود دارد اما در همانجا و در انتخاب بخش‌های مربوط به صحبت سبزیان هم می‌توان نشانه‌های سینمای داستانگو را پیدا کرد. کیارستمی در گزینش بخش‌های کلامی دادگاه دخل و تصرفی عامدانه داشته است. ارتباط آغاز و پایان (کلوزآپ) یکی دیگر از مصادیق داستانگوبودن این فیلم در بستری مستند است. در ابتدای فیلم، راننده تاکسی دسته گلی را از روی تودهٔ زباله‌ها بر می‌دارد و در انتهای فیلم دسته گلی در دستان حسین سبزیان دیده می‌شود که به سمت منزل خانوادهٔ آهن‌خواه در حرکت است. می‌توان گفت که این یک تصادف است اما با توجه به رویکرد کیارستمی در فیلم‌سازی، عمدی‌بودن ارتباط این دو صحنه، قانع‌کننده‌تر است و نوعی بیان نشانه‌ای برای فیلم می‌سازد. این نگاه تعمدانه در انتخاب و رنگ‌آمیزی واقعیت در سه‌گانهٔ کوکِر نیز قابل تثبیت است.

«دیوید اوبینا» معتقد است: «هر فیلم از سه‌گانهٔ کوکر، نشانه‌ای از فیلم قبل را حمل کرده و بدل به عنصری برای فیلم بعدی می‌شود. کیارستمی در این سه‌گانه به طور مداوم بین فضای داستانی و مستند حرکت کرده و به طراحی سیستمی متفاوت برای نحوهٔ داستانگویی در سینما دست پیدا می‌کند» (Elena, 2005, 108–109).

عباس کیارستمی در آثار خود به دنبال تصرف واقعیت نیست و این مسئله، ویژگی جدیدی به سینمای او می‌بخشد. او دانشی ویژه از چگونگی ایجاد فاصله میان رویداد اتفاق افتاده شده و رویداد در حال ثبت هنگام فیلمبرداری آثارش دارد. به عنوان نمونه، فیلم «زندگی و دیگر هیچ» در بستری از واقعهٔ تراژیک زلزله رودبار، فضایی داستانی ایجاد کرده که ما را نسبت به

فضای واقعیت اصیل دور و نزدیک می‌کند. جستجو برای یافتن دو پسر فیلم«خانهٔ دوست کجاست؟» در این فیلم، با تلاش مردم برای حفظ بقا و حیات خود در روستای زلزله‌زده، ترکیب شده و پیشرفت داستان فیلم را متوجه تأخیر عمدی می‌کند. در صحنه‌ای از فیلم، فرد کارگردان با پسری تازه ازدواج‌کرده مکالمه‌ای برقرار می‌کند. جوان متأهل و همسرش در شرایط بعد از زلزله ازدواج کرده و این لحظه تثبیت‌کننده این امر است که حتی در میان مرگ و نابودی حاصل از زلزله، همچنین زندگی و میل به آن ادامه دارد. این چنین است که کیارستمی ارائهٔ گزارشی سطحی و افراطی از شرایط بحران‌زده محل زلزله را رد کرده و با اضافه‌کردن جلوه‌ای از زندگی، خطوطی داستانی را سوار بر بستر فضای مستندگونه محیط می‌کند. در واقع تمام عناصر واقعی فیلم «زندگی و دیگر هیچ» بر مبنای میل و شوق به زندگی مورد بازنگری قرار گرفته و بازسازی شده‌اند. کیارستمی در مصاحبه‌ای گفته است: «من یک بخش از فیلم را پنج ماه بعد و بخش‌های دیگر را یازده ماه بعد از زلزله ساخته‌ام اما نتیجه شبیه به یک مستند شده است» (Saeed-vafa, 2003, 14).

اگرچه فیلم«زندگی و دیگر هیچ» شبیه مستندی است که دقیقاً در زمان زلزله فیلم‌برداری شده اما کیارستمی به درستی با ارائه تمهیداتی، فیلم را از شرایط بحرانی و واقعی زمان زلزله دور کرده و با طراحی خطوطی ظریف از داستان در واقعیت شکاف ایجاد کرده است. او با حفظ فاصله از واقعهٔ تراژیک زلزله، از ثبت تصاویری که صرفاً به دنبال هدف تحریک احساسات مخاطب و همدات‌پنداری با بازماندگان زلزله است، اجتناب کرده اما با این حال، مخاطب در هنگام دیدن فیلم آن را به عنوان سندی واقعی از آن چیز که بعد از ویرانی اتفاق افتاده، می‌پذیرد. کیارستمی در فیلم«زندگی و دیگر هیچ»، قوهٔ ادراک مخاطب از فضا و زمان را نشانه رفته و در فضایی مستند، جلوه‌ای دیگر از وجود زیبایی و سرزندگی بعد از دوران زلزله را به او القا می‌کند.

فیلم دیگر کیارستمی با عنوان «زیر درختان زیتون» نگاهی مستند- داستانی به وقایع پشت صحنه فیلم «زندگی و دیگر هیچ» دارد. خلاصهٔ داستان فیلم«زیر درختان زیتون» از این قرار است که در روستای کوکر، حسین به خواستگاری دختری به‌نام طاهره می‌رود، ولی چون خانه ندارد به او پاسخ منفی می‌دهند. همان شب، زلزله تمام مردم روستا را بی‌خانمان می‌کند. حسین در بی‌خانمانی، خود را با همه یکسان دیده و احساس خوشحالی می‌کند. هفت روز می‌گذرد، در سر مزارِ «خدابیامرزها»، حسین متوجه می‌شود طاهره و مادربزرگش زندهٔ مانده‌اند. گروهی برای ساختن فیلم به کوکر می‌آیند. حسین با آنها کار می‌کند. گروه فیلمسازی، طاهره را برای بازی در نقش زن حسین انتخاب می‌کنند. طاهره در انتها راضی به بازی در کنار حسین می‌شود، ولی خارج از مکالمات اجباری مربوط به نقشش، کلمه‌ای با حسین سخن نمی‌گوید.

نقش کیارستمی در فیلم را محمد علی کشاورز – از بازیگران حرفه‌ای تئاتر، تلویزیون و سینمای ایران – بازی می‌کند. در آغاز فیلم، کشاورز به مخاطبان می‌گوید که در حال ایفای نقشی به نام کارگردان است و در منطقهٔ کوکر به دنبال انتخاب بازیگر است. در این لحظه، دستیار خانم سخنان کارگردان را قطع و اشاره می‌کند که عده‌ای از دختران برای تست بازیگری آمده‌اند. از همین بخش است که فیلم از شیوهٔ مستند خود فاصله گرفته و خطی داستانی پیدا کرده و محمد علی کشاورز از فردی که نقش کارگردان را بازی می‌کند بدل به خود کارگردان می‌شود. حضور بازیگرانی که برای تست بازیگری آمده‌اند نیز گواه دیگری است که اثبات می‌کند این فیلم بازیگر خواهد داشت و قرار است از قواعد سینمای داستانی پیروی کند. این چینش باعث می‌شود تا تماشاگر تا آخرین صحنه فیلم از خود بپرسد که کدام صحنهٔ واقعی و کدام صحنهٔ فیلمیک یا بازسازی شده است؟

کیارستمی با اتخاذ ترفندهایی، ساختمان روایی فیلم خود را مجهز به نوعی از ابهام می‌کند تا مخاطب به شکل ناخوادآگاه از وجود مرز بین فضای مستند و داستانی غافل شود. او قائل به هیچ نوع خط‌کشی میان این دو فضا نیست و نوعی باور به تلفیق فضای مستند و داستانی در فیلم‌هایش موج می‌زند. در آثار کیارستمی نمی‌توانیم به تفکیک مشخص دو فضای مستند و داستانی از هم بپردازیم چراکه گویی برای خود او نیز این توانایی وجود ندارد و البته این یک شاخصهٔ مؤثر در جهانی‌شدن سینمای اوست.

با اضافه‌کردن کارگردان از جهانی غیر واقعی به جهان واقعی در فیلم «زیر درختان زیتون»، بیان سینمائی جدیدی در ارائهٔ امر واقع و غیر واقع به وجود می‌آید. در سینمای کیارستمی نوعی از فلسفه وجود دارد که طبق آن، اگرچه او از جهان واقعی که فیلم بر آن بناشده فاصله می‌گیرد، اما هرچیز غیر واقعی در فیلمش، رنگ واقعیت به خود گرفته و این مهم خود بیان بسیار تازه‌ای در تاریخ سینماست. در فیلم‌های کیارستمی همیشه توضیح این امر که چه چیز مستند است و چه چیز داستانی، بسیار دشوار است و عناصر و عوامل زیبایی‌شناختی فیلم‌هایش نیز متأثر از همین الگو طراحی شده است. در فیلم «زیر درختان زیتون» سردرگمی میان سطوح مختلف واقعیت و داستان در قیاس با دیگر فیلم‌های کیارستمی تشدید شده است. عدم نقطه‌گذاری مشخص در فیلم میان فضای داستانی و مستند و همچنین توجه بسیار ویژه به فضای خارج از دوربین شامل مکالمه افراد پشت دوربین و ...، به پاک‌کردن مرز میان دنیای واقع و داستانی اثر، کمک شایانی کرده است. این تمهیدات باعث شده تا مخاطبین آثار کیارستمی هر نوع سرنخی در تشخیص میان فضا و زمان واقعی و غیر واقعی را از دست داده و در جهان اثر رها باشند. «میشل فرودون»

می‌نویسد: «سینما بر پایهٔ ثبت ابژه‌های فیزیکی بنا شده است. ابژه‌هایی همچون بدن، صورت، نور و.... مستندنگاری از این ابژه‌ها، داستانی برای آنها می‌سازد. سینمای مستند، ضبط بی‌واسطه واقعیت نیست بلکه همواره به انتخاب‌های کارگردان بستگی دارد و این خود نوعی از داستانگویی است. حتی دوربین‌های مداربسته در مراکز خرید نیز دارای زاویهٔ دید، لنز، اندازهٔ قاب و ... مربوط به خود هستند. در نهایت می‌توان گفت هنر فیلم‌سازی ترکیبی از این دو است: هرگز داستان خالص، هرگز واقعیت خالص» (Forodon, 2007,18).

با توجه به تعبیر میشل فرودون می‌توان گفت که عباس کیارستمی در فیلم‌هایی همچون «کلوزآپ» و سه‌گانهٔ کوکر و همچنین در دیگر آثارش، هیچگاه سینمای خود را در زیر چتر سینمای داستانی یا مستند به طور اخص تعریف نمی‌کند بلکه سینمای او در رویکردی متفاوت، در میان داستان و واقعیت شناور بوده و مرز میان این دو مفهوم را محو کرده است.

بازی با واقعیت و داستان در سینمای کیارستمی

عباس کیارستمی و ارتباط او با چگونه تصویرکردن واقعیت یکی از دغدغه‌های مهم طرفداران سینمای او و همچنین منتقدان و تحلیل‌گران سینماست. او همواره از تمهیداتی ناب، بکر و نو برای مواجهه با واقعیت و تعبیر آن از دریچه نگاه خود استفاده کرده است.

کیارستمی در فیلم «کلوزآپ»، حسین سبزیان را در مقام یک کارگردان معرفی می‌کند. سبزیان که در فیلم بدلی برای محسن مخملباف است، رفته‌رفته خود را بیشتر و بیشتر به نسخه اصل نزدیک می‌داند و این تمهید روایی کیارستمی میان فضای داستانی و مستند باعث می‌شود که مخاطب در نیمه‌ای از فیلم، داستان را به جای واقعیت بپذیرد و در نیمهٔ دیگر واقعیت را به جای داستان. برای اجرای درست این مسیر روایی، جزئیات و صحنه‌های مهمی طراحی و انتخاب شده است. بسیاری از حرف‌هایی که حسین سبزیان در جلسه دادگاه می‌زند، نوشته‌های کیارستمی است اگرچه خود او ادعا می‌کند این گفته‌ها، حرف‌های سبزیان است. همچنین در طول دادگاه، سؤال‌هایی خارج از دوربین پرسیده می‌شود که با طراحی کیارستمی صورت گرفته است. حضور زیرکانهٔ کیارستمی در فیلم نشانی از عدم قطعیت آن چیز است که سبزیان بدان اعتراف می‌کند. صدای کیارستمی به طور مشخص در بخش‌های مختلفی از فیلم شنیده می‌شود؛ هنگام صحبت قاضی پرونده، در خانوادهٔ آهن‌خواه، هنگام حضور سبزیان در دادگاه و در پایان فیلم و لحظهٔ ملاقات مخملباف اصل و بدل. در تمام این لحظات، مخاطب از حضور پرقدرت فیلمساز آگاه است. فیلمسازی که گاه نقش قاضی به خود می‌گیرد و گاه در ارائه واقعیت، مداخله می‌کند. این صحنه‌ها همچنین حاکی از آن است که کیارستمی یک ناظر منفعل در برابر آن چیز که روبروی دوربینش در فضاهای متفاوت اتفاق می‌افتد نیست و به واقعیت و روایت آن جهت می‌دهد تا مخاطبش خود دست به انتخاب در چرخهٔ ادراک از ماجرا بزند. صدای او در فیلم به عنوان یکی از مهم‌ترین عناصر داستانی در بستر مستند نقش ایفا می‌کند. اگر این فیلم به شیوهٔ مستند کلاسیک ساخته می‌شد، کیارستمی مجبور به ثبت واقعیت از فاصله‌ای دور بود و نمی‌توانست از درون واقعیت و فاصله‌ای نزدیک، واقعیت را معنایی دوباره بخشد. اینجاست که او نقش یک میانجی و یا واسطه را میان واقعیت اصیل و واقعیتی که مخاطب می‌بیند ایفا می‌کند. با چنین استراتژی ساختاری، رسیدن مخاطب به واقعیت اصیل بسیار دشوار می‌شود.

آیا سبزیان راست می‌گوید؟ این سؤالی است که به شکل عنصری تکرارشونده از ابتدا تا انتها در ذهن مخاطب زنده است. کیارستمی صداقت را مقدمه‌ای بر واقعیت دانسته و آن را به چالش می‌کشد. او مخاطبانش را دعوت به این می‌کند که آیا راست‌گو هستند یا خیر و این خود نسبت آنها با واقعیت و نوع قضاوت آنها دربارهٔ عمل سبزیان را تعریف می‌کند. در سکانس پایانی فیلم کلوزآپ و هنگام ملاقات سبزیان (مخملباف بدلی) با محسن مخملباف، آشتی میان واقعیت و داستان اتفاق می‌افتد و مخاطب متوجه این امر می‌شود که گاه چقدر نسخه‌های بدل (داستانی) از نسخه‌های اصل (واقعی) باورپذیرتر بوده و چه بسا قابلیت همذات‌پنداری بیشتر دارند.

کیارستمی در فیلم‌های «زندگی و دیگر هیچ» و «زیر درختان زیتون» نیز تمهید دیگری برای بازی با واقعیت و داستان در مسیر روایت خود برمی‌گزیند. او کاراکتری بدلی یعنی یک بازیگر که خاص فیلم‌های داستانی است را جایگزین خود می‌کند تا او با وضعیت‌ها و صحنه‌های واقع‌نمای فیلم روبرو شود. در هرکدام از دو فیلم، کاراکتر کارگردان با عناصری مستند از محیطی که در آن قرار گرفته روبرو شده و با توجه به آن دست به عمل می‌زند. مخاطب فیلم در این شرایط نمی‌تواند با قطعیت اعلام کند که کنش‌های کاراکتر کارگردان همگی انتخاب‌های خود کیارستمی است یا داستان کیارستمی برای فیلم؟! (Bransford, 2003, 22).

تمام ظرافت کار کیارستمی در بازی با فضای داستانی و مستند تنها در روایت‌های او خلاصه نمی‌شود، بلکه شامل عناصر سبکی فیلم همچون لوکیشن و محیط محل فیلمبرداری آثار او نیز می‌شود. انتخاب فضاهای روستایی و بومی در فیلم های کیارستمی یکی از مواردی است که به مستندنمایی آثار او کمک ویژه‌ای کرده است. آثار او برخلاف فیلم‌های جریان اصلی سینما که عموماً در فضاهای شهری و آپارتمانی ساخته می‌شود و به دنبال روایت‌های قراردادی داستانی با ساختمان و ساختارهای

آشناست، مسیر دیگری را طی می‌کند. کیارستمی با لوکیشن فیلم‌هایش به معناسازی داستانی ایده‌هایش قدرت بخشیده و با استفاده از نیروهای بومی و مرتبط با مکان‌های محل فیلمبرداری، مؤلفه‌هایی مستندنما برای آثارش می‌سازد. در فیلم‌های «زیر درختان زیتون» و«زندگی و دیگر هیچ»، کارگردان فردی است که از فضای شهری به فضای روستایی آمده و این خود سازندهٔ تضادی میان فضای داستان‌دار شهرها و فضای مستند روستائیان می‌شود. حضور کارگردان شهری در فضای روستایی را می‌توان نشانگر تأثیر و دخالت او در چگونه روایت‌کردن واقعیت و داستان دانست. کیارستمی همواره در فیلم‌هایش با پررنگ‌کردن حضور خود، به فاصله‌گذاری هوشمندانه‌ای دست می‌زند تا به نیروی عقلانی مخاطب چنگ‌زده و او را به تماشاگری اندیشهٔ ورز ارتقاء دهد. با این ترفند اگرچه مخاطب فیلمی روان و سیال را روی پرده تماشا می‌کند، اما در ذهن خود متوجه دیالکتیک شدید میان امر واقعی و غیر واقعی شده و در نهایت هر دو را کنار هم می‌پذیرد و این مهمترین جلوهٔ تألیفی سینمای کیارستمی است.

شکست واقعیت در سینمای کیارستمی

در سکانس پایانی فیلم (کلوزآپ)، حسین سبزیان سوار بر موتور مخملباف همراه با او در حرکت است. آنها دسته گلی تهیه کرده و به سمت منزل خانوادهٔ آهن‌خواه می‌روند. در سطح روایی، می‌توان این صحنه را به عنوان آشتی میان مخملباف واقعی و مخملباف غیر واقعی تعبیر و در سطح فرامتنی و غیر روایی می‌توان آن را نشان از همنشینی سینمای مستند و داستانی تفسیر کرد. در طول این سکانس، کیارستمی و گروهش به تعقیب موتورسیکلت مخملباف و سبزیان می‌پردازند. به مخملباف واقعی میکروفونی وصل شده تا صدای آن دو ضبط شود. مخاطب متوجه صحبت کیارستمی و عواملش پیرامون قطعی صدا در برخی از لحظه‌های گفت‌وگوی مخملباف و سبزیان می‌شود. همچنین نمایی از پشت شیشه ترک خورده آن دو را ثبت می‌کند. این نشانه‌ها به شکلی روشن، تعمد کیارستمی در انتخاب واقعیت و داستان‌بخشیدن به آن را عیان می‌کند. کیارستمی با تضعیف زیبایی‌شناسی قراردادی و آشنای سینما به وسیلهٔ ایجاد شکست در صدا و تصویر برای ثبت این سکانس، جلوه‌ای نوین به زبان سینما و چگونگی ارائه واقعیت در آن می‌بخشد. ممکن است مخاطب در اولین مواجهه فکر کند که کیارستمی به علت محدودیت بودجه و عوامل مجبور به استفاده از تجهیزات فنی معیوب برای صدا و ثبت تصویر شده اما درست‌تر این است که او قصد داشته با ایجاد اختلال در صوت و تصویر، تصور بدیهی تماشاگر نسبت به صحبت‌های مخملباف اصل و بدل را بر هم بریزد.

«روزنبام» اعتقاد دارد که نوع صدابرداری این صحنه باعث شده است تا در روایت داستانی گفتگوهای آن دو اختلال ایجاد شده و به نوعی داستان در این فیلم شکست بخورد. این صحنه می‌تواند یک دعوتنامه نیز برای مخاطبین باشد تا همیشه انتظار یک نقطه اوج را در روایت داستانی نداشته باشند (Rosenbaum, 2003, 17).

در پایان این سکانس، یکی از همکاران کیارستمی که صدای آن را می‌شنویم اشاره می‌کند که دیگر قادر به ضبط مجدد این صحنه نیستند و دقیقاً همینجاست که کیارستمی در شکل یک کارگردان شکست‌خورده، پیروز می‌شود. علت پیروزی او در روایتش، ارائه فهم جدیدی از دانش فیلمسازی در همسوساختن جنبهٔ تولیدی سینما و جنبهٔ محتوایی آن است. او به راحتی با ایجاد شکاف‌ها و شکست‌هایی حتی فنی، در واقعیت و داستان فیلم‌هایش دخل و تصرف کرده و مخاطب را به آن میزان که انتظار دارد، غافلگیر می‌کند.

نتیجه‌گیری

عباس کیارستمی در تمام آثار سینمائی‌اش، تأکید بسیاری بر چگونه نشان‌دادن واقعیت دارد. در فیلم«کلوزآپ» با نشان‌دادن مخملباف واقعی و بدلی، تضادی برای چیستی این که امر واقعی یا واقعیت اساساً نزد کدام یک است، می‌سازد. کیارستمی با اتخاذ یک استراتژی متفاوت و ایجاد اختلال در عرصهٔ قراردادی تولید فیلم‌های سینمائی، زیبایی‌شناسی جدیدی را در سینما بنیان‌گذاری می‌کند که مسئلهٔ آن جدال میان دنیای مستند و دنیای داستانی است. در سه‌گانهٔ کوکر شامل فیلم‌های«خانهٔ دوست کجاست؟»، «زندگی و دیگر هیچ» و «زیر درختان زیتون»، پتانسیل کامل برای آشتی میان فضای مستند و واقعی وجود دارد اما فیلم هیچگاه به نقطهٔ پیوند این دو نمی‌رسد. کیارستمی برای مخاطب خود مرز و خط میان فضای داستانی و مستند را تیره می‌کند و این مهم‌ترین ویژگی سبکی سینمای او در جهان است. در فیلم (زندگی و دیگر هیچ) داستان جستجوی دو بازیگر فیلم خانه دوست کجاست؟ در بستر واقعی و زلزله زده منطقهٔ کوکر روایت می‌شود. در فیلم «زیر درختان زیتون» نیز، داستان ورود گروه فیلمسازی برای ساخت فیلم به روستا با درام واقعی و عاشقانه حسین و طاهره ترکیب شده و مخاطب در جهانی اشتراکی میان فضای مستند و داستان رها می‌شود. پشت صحنه فیلم «کلوزآپ» نشان می‌دهد که کیارستمی برای فیلمبرداری صحنه‌هایش از متنی استفاده می‌کند که احتمالاً آن را قبل از فیلمبرداری آماده کرده است. همچنین صدای او در فیلم به طور مشخص در شکل‌دادن واقعیت در دادگاه و حکم نهایی دربارهٔ حسین سبزیان تأثیر می‌گذارد. حضور کارگردان جایگزین او در فیلم‌های «زندگی و دیگر هیچ» و«زیر درختان زیتون»، درکی از فضای مردم روستایی برای مخاطب می‌سازد که با واقعیت بی‌واسطه تطبیقی ندارد. اینها همه نشان از حضور

فاصله‌گذارانهٔ او جهت تلفیق و ترکیب فضای داستانی و مستند است.

در نهایت باید گفت سینمای کیارستمی تلاشی است برای ثبت واقعیت اما واقعیتی که همراه با یک متن داستانی ارائه می‌شود. برای اجرایی‌کردن این متن گاه کیارستمی در تجهیزات فنی فیلم‌هایش نقص ایجاد می‌کند (مانند سکانس پایانی فیلم کلوزآپ) و گاه نقش خود را با جایگزینی که برای خود تعریف کرده است، متذکر می‌شود (مانند حضور کارگردان در فیلم‌های زندگی و دیگر هیچ و زیر درختان زیتون).

فهرست منابع

• صافاریان، روبرت. (۱۳۹۵). *سینمای عباس کیارستمی*. تهران: انتشارات روزنه.

• کریمی، ایرج. (۱۳۶۵). *عباس کیارستمی: فیلمساز رئالیست*. تهران: انتشارات آهو.

• نانسی، ژان- لوک. (۲۰۰۱). *بداهت فیلم* (ترجمه باقر پرهام). بروکسل: نشر ایوژوارت.

• Bransford, S. (2003). *Days in the Country: Representations of Rural Space and Place in Abbas Kiarostami's Life, and Nothing More*, Through the Olive Trees and The Wind Will Carry Us. U.S.A: Sense of Cinema Magazine press.

• Cheshire, G. (2010). *Godfrey Cheshire on Close-Up*. New York city: Newyorkpress.

• Elena, A. (2005). *The Cinema of Abbas Kiarostami*. London: SAQI press.

• Forodon, J. M. (2007). *Fictional Truth and Digital Reality.* China: China prespective press.

• Onala, H. (2011). *Tracing the Truth within the Blurring Borders of Fiction and Documentary*. Jordan: Yasar University press.

• Rosenbaum, J. (2003). *The cinema of Abbas Kiarostami.* Chicago: UI press.

• Saeed-vafa, M. (2003). *Abbas Kiarostami.* Chicago: University of Illinois Press.

• Ward, P. (2012). *Documentry: The margins of Reality*. New York: Columbia university press.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

COPYRIGHTS
Copyright for this article is retained by the author (s), with publication rights granted to the journal of art & civilization of the orient. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

نحوه ارجاع به این مقاله

سرسنگی، مجید و سلیمان‌زاده، حامد. (۱۳۹۹). امر واقعی و امر داستانی در سینمای عباس کیارستمی با تمرکز بر فیلم «کلوزآپ» و «سه‌گانهٔ کوکر». *مجلهٔ هنر وتمدن شرق*، ۸ (۳۰)، ۵۵-۶۲.

DOI: 10.22034/jaco.2020.257809.1175
URL: http://www.jaco-sj.com/article_105123.html