صفحات ۹۹ - ۹۶
فصلنامه علمی- ترویجی مطالعات هنرهای زیبا • دوره ۳، شماره ۸، تابستان ۱۴۰۱

تألیف در سینمای ایران؛ با نگاهی به آثار *عباس کیارستمی*

نویسنده: هدی فلاح[*1]

۱. کارشناسی ارشد رادیو، گرایش نویسندگی، دانشگاه صدا و سیما، تهران، ایران.

میانهٔ سال‌های ۱۹۵۰ بود که نویسندگان مجلهٔ کایه دو سینما[۱] و در راس آن *فرانسوا تروفو*[۲] ، با مطالعهٔ آثار سینماگرانی چون: *هیچکاک*[۳] ، *هاوارد هاکس*[۴] و *اورسن ولز*[۵] مفهوم «تئوری مؤلف» را ابتدا در فرانسه و پس از آن در کشورهای دیگری چون انگلیس و آمریکا باب کردند و همین موضوع موجب صف‌آرایی مجادله‌آمیز منتقدین مجلاتی چون «مووی»[۶] در انگلستان و «فیلم‌کالچر»[۷] در آمریکا گردید. البته عنوان «تئوری مؤلف» را خود فرانسویان که این موضوع مطرح کردند، نگذاشتند. مسئله‌ای که آن‌ها مطرح کردند، مسئلهٔ خط مشی مؤلفان بود. اولین بار *استروک*[۸] در مقاله‌اش «تولد آوانگارد جدید دوربین ـ قلم» این تز را ارائه می‌دهد که سینماگر باید با استفاده از دوربین خودش جهان‌بینی خودش را به تصویر بکشد، فلسفهٔ زندگی‌اش را در فیلم‌اش ارائه بدهد و بالاخره یک اثر شخصی خلق کند. گرچه بعضی نویسندگان دههٔ شصت این تئوری را به باد استهزا گرفتند؛ اما «مؤلف‌گرایی» بسیاری از بهترین منتقدان فیلم را تحت سلطهٔ خویش درآورد.

اگرچه تئوری‌پرداز کهنه‌کار چون *آندره بازن*[۹] از خطر افراط در عملکرد مریدان جوان این تئوری سخن گفته بود، اما در حقیقت تئوری حاضر واکنشی بود به روابط ناراحت‌کنندهٔ صنعت فیلم آن زمان فرانسه که بیش از آن که توسط هنرمندان کنترل شود، در اختیار سرمایه‌داران بود و عملکرد کارگردان تنها در اعمال میزانسن خلاصه می‌شد. در حالی که این نظریه‌پردازان عقیده داشتند که فیلم‌های بزرگ به وسیلهٔ دید شخصی کارگردان سازندهٔ فیلم مشخص می‌شوند. تشخصی که می‌توان با کنار هم قرار دادن کلیهٔ کارهای هنری کارگردان مشاهده کرد که وحدت درون‌مایه[۱۰] و سبک، ویژگی آن‌هاست؛ تئوری مؤلف در حقیقت می‌خواست علاوه بر کسانی مانند *چارلی چاپلین*[۱۱] که اعتبارشان در تاریخ سینما را به نوعی از سینمای مستقل کسب کرده بودند، به دیگرانی که در چارچوب صنعت سرمایه‌سالار سینما کار می‌کنند هم بدهد. کایه دو سینما از فردگرایی دفاع می‌کرد. تروفو، متورانسن[۱۲] ها را استادان زبان سینما، اما فاقد جهان‌بینی خاص معرفی می‌کرد.

اگرچه نگاه به کارگردان به عنوان مؤلف، به طور رسمی از اواخر دههٔ چهل شروع شد، اما شاید بتوان *ساموئل خاچیکیان* را اولین نمونه از تألیف در سینمای ایران دانست. *خاچیکیان* با شکل نورپردازی نوآرگونه[۱۳] اش، داستان‌های جنایی و حضور زنان اغواگر برای اولین بار نام «کارگردان» را در سینمای ایران مهم کرد؛ در حالی که تا پیش از آن، بازیگرها و صاحبان استودیوها بودند که در سینمای فارسی، پادشاهی می‌کردند. آن‌ها به نوعی

* ایمیل نویسنده: Hodafallah65@gmail.com

متورانسن‌هایی بودند که حتی دانش فنی متورانسن‌های هالیوود را نداشتند و آنچه آموخته بودند حاصل ذوق و تلاش شخصی بود. به تدریج پای نسل تازه‌ای به سینما باز شد که تا پیش از آن، سینمای فارسی به آن‌ها اجازه نفس کشیدن نمی‌داد. در اواخر سال ۱۳۴۷ زمانی که جنبش‌های ادبی و اقتباس پایشان به سینما باز شد؛ کارگردان‌هایی مثل *مسعود کیمیایی*، *داریوش مهرجویی*، *ناصر تقوایی* و غیره فیلم‌هایی ساختند که با جریان اصلی سینمای ایران تفاوت داشت. بسیاری از آن‌ها اقتباس ادبی بود و بسیاری دیگر هم عمق بیشتری نسبت به قصه‌های سادهٔ سینمای فارسی داشت؛ اما همین کارگردانان به تدریج پس از انقلاب مسیر متفاوتی را نسبت به ساخته‌های گذشته‌شان در پی گرفتند؛ مسیری که اگر چه می‌شد نمایی از شخصیت کارگردان را در آن دید، اما فاصلهٔ زیادی با آنچه به آن سبک می‌گویند، داشت.

در بین این نام‌ها، کیارستمی گرچه دیرتر شناخته شد، اما توانست به نوعی به سبک مخصوص به خود دست پیدا کند؛ سبکی که اگرچه در ابتدا به نظر می‌رسید متأثر از نئورئالیسم ایتالیا[۱۴] باشد؛ بعدها به کمال منحصر به فرد خود رسید. قصه‌های کیارستمی آن قدر واقعی به نظر می‌رسیدند که شائبهٔ هر گونه دخالت کارگردان را در آن از بین می‌بردند؛ در حالی که بعدها وقتی *کیومرث پوراحمد* در کتاب «خانه دوست کجاست؟» روایت خودش از پشت صحنهٔ فیلم را منتشر کرد، معلوم شد که *کیارستمی* تا کجا برای خلق جهان واقعی شخصیت تلاش می‌کند؛ در این جهان ممکن است قصه‌ها از دل واقعیت، ولو گزارش یک روزنامه اقتباس شده باشند ـ مانند آنچه در فیلم «کلوزآپ» رخ می‌دهد ـ یا شاید حاصل تخیل ذهن کارگردان باشند(«خانه دوست کجاست؟»).

استفاده از متن و درام هم در سینمای *کیارستمی* منحصر به فرد است. بر خلاف آنچه به نظر می‌رسد، هرگز ضدپیرنگ[۱۵] نیست؛ او همواره حتی در تجربی‌ترین فیلم‌هایش مثل «پنج» هم صاحب قهرمانی است که نیاز دراماتیکش را دنبال می‌کند (ولو قهرمان چوبی باشد که قرار است از یک نقطه ساحل به نقطه دیگر برود) اما آنچه در سینمای او مهم است، بر خلاف شکل کلاسیک‌اش، این موضوع که قهرمان به مقصدش می‌رسد یا نمی‌رسد، نیست. در دل قصه قرار است ما به مفاهیم عمیق‌تری از جهان هستی فکر کنیم.

در حقیقت در فیلم‌های کیارستمی، مفهوم با اهمیت‌تر از قصه است. اصلاً قصه دستاویزی است برای بیان این مفاهیم؛ چه «مرگ» باشد در «طعم گیلاس»، چه «زندگی» در «باد ما را خواهد برد» و چه «زن بودن» در «ده»: چیزهایی که اهمیت‌اش در ساختار قصه در حد «خرده پیرنگ[۱۶] » است، او آن را به تنهٔ اصلی قصه پیوند می‌زند تا اهمیت جزئیات از کلیات فراتر رود و حاشیه جای متن را بگیرد.

از ویژگی‌های منحصر به فرد فیلم‌های کیارستمی به غیر از «استفادهٔ متفاوت از ساختار دراماتیک»، می‌توان به لایه‌های معنایی سمبلیک پس‌زمینهٔ فیلم به عنوان بستری که فیلم در آن جریان پیدا می‌کند، اشاره کرد؛ این پس‌زمینه می‌تواند حاصل زندگی کارگردان در جغرافیای طبیعی قدیم شمیرانات با مزارع بزرگ و درخت‌هایی تک افتاده باشد، یا حاصل زندگی شهری او در تهران و یا خارج از ایران. به هر حال باید گفت بستری که قصه در آن رخ می‌دهد، خود معنایی جداگانه دارد که در شکل کمال‌یافته‌اش کامل کنندهٔ مفاهیم اصلی فیلم است.

در شناخته‌شده‌ترین فیلم‌های او، عناصر طبیعت به صورت نمادهای اسطوره‌ای جلوه یافته که حاصل نگاه وسیع و ژرف او به طبیعت است. این طبیعت که در جغرافیای روستایی، عموما در نمای دور[۱۷] ، از بشر بزرگتر است و او را در سیطرهٔ خود قرار داده، نوعی جبرگرایی را القا می‌کند. طبیعت بزرگتر از انسان است و انسان بازیچهٔ دست او؛ طبیعت باقی است و انسان فانی!

علاوه بر این نگاه کلی که نگرش کیارستمی به سینما، به عنوان پدیده‌ای عکاسانه است (خود اذعان دارد ساخت و پرداخت بیشتر فیلم‌هایش را از یک تصویر آغاز می‌کند) در نگاهی جزئی‌تر می‌توانند این‌گونه تعریف شود که هر کدام از عناصر طبیعی هم خود معنایی جداگانه دارند:

«رودخانه» ؛ تداوم بخش چرخه حیات

کیارستمی در فیلم «باد ما را خواهد برد»، روی معنای اسطوره‌ای رودخانه تأکید دارد. در پایان فیلم، بهزاد استخوان مرده‌ای را که درگورستان یافته بود، در رودخانه می‌اندازد. می‌توان گفت اگرچه لایهٔ ظاهری فیلم مرگ است، اما لایهٔ درونی آن بر «شور و حرارت زندگی» تأکید دارد.

«درخت»؛ تولدی دوباره

در فیلم «خانه دوست کجاست؟» برگ درختان ریخته و شاخه‌ها عریان است و فصل پاییز را نشان می‌دهد، اما روی تپه‌ای که بین دو روستای کوکر و پشته قرار دارد، تصویر درختی را می‌بینیم که شاخ و برگ آن هنوز سبز است؛ به

قول حافظ-که کیارستمی از شیفتگان اوست و کتابی هم با عنوان«حافظ به روایت کیارستمی» دارد- «درخت دوستی بنشان که کام دل به بار آرد!»
در فیلم «زندگی و دیگر هیچ»، که بازگشتی است به روستای کوکر، برای پیدا کردن نشانه‌های حیات پس از زلزله، در سکانسی از فیلم، شخصیت اصلی فیلم، دخترانی را کنار برکه آب می‌بینند. می‌پرسد:

- خونهٔ شما کجاست؟
- خونهٔ ما چادر دومیه
- نه خونه اصلی‌تون؟
- خونهٔ ما اونجاست... پیش یه کاج...

«باد»؛ نمایشی از ناخودآگاه

«فیلم باد ما را خواهد برد» داستان مردی است که می‌خواهد مراسم مرگ پیرزنی را در کردستان تصویربرداری کند؛ در بیشتر صحنه‌های فیلم، حتی هنگام گشت و گذار در طبیعت و فضای روستا، وزش‌های مکرر باد آشفتگی ذهنش را دو چندان می‌کند و بیش از هر چیز، گذر عمر را به یادش می‌آورد. باد در فیلم‌های *کیارستمی*، التهاب درونی شخصیت‌های فیلمش را نشان می‌دهد. در پایان «فیلم خانه دوست کجاست؟» پس از آن که پدر و مادر *احمدپور* او را سرزنش می‌کنند، در اتاق می‌نشیند و مشق دوستش را می‌نویسد. در این هنگام باد شدیدی در را باز می‌کند و بر فضای صحنه حکم می‌راند. باد تندی که التهابات درونی احمد را نشان می‌دهد.

«خاک»؛ زندگی

در «طعم گیلاس»، در گفت‌وگوهای شخصیت اول این فیلم، مفهوم اسطوره‌ای مرگ و زندگی را بازگو می‌شود:
بدیعی: چه جای باصفاییه اینجا...
کارگر: چه صفایی داره؟ یه مشت خاک و خل!
بدیعی: مگه خاک صفا نداره؟ هر چی خوبه از توی همین خاک در میاد.
کارگر: بله. خب این‌جوری که شما می‌گین، هر چی خوبه، یه روزی می‌ره تو خاک.
در جایی دیگر، *کیارستمی* از یک سو می‌خواهد شخصیت اصلی فیلمش در زیر درختی دفن شود و کسی روی او خاک بریزد تا مضمون مرگ را به مخاطب القا کند و از سوی دیگر با دفن شدن او زیر درخت ضمن اشاره به اسطورهٔ حیات مجدد در قالب گیاه، تماشاگر را به زندگی دوباره رهنمون می‌سازد.

«کوه»؛ سفرِ قهرمان

شخصیت‌های فیلم *کیارستمی*، مثلا *احمدپور* در «خانه دوست کجاست؟» بارها مسیر بالا رفتن از کوه را طی می‌کنند تا در مسیر معنوی خود به تکامل برسند. این صحنه را می‌توان در «باد ما را خواهد برد»، در رفت و برگشت *بهزاد*، شخصیت اول فیلم، به بالای تپه نیز مشاهده کرد.
این‌ها همگی نشان می‌دهد که علاوه بر اینکه در نماهای بسیار باز *کیارستمی* با همان نگرش عکاسانه، طبیعت مفهوم کلی دربرگیرندگی بشر و سلطه‌اش بر او را نشان می‌دهد. در نماهای خرد هم هر کدام از این عناصر، کارکرد جداگانه نمادین خود را دارند. همین مسئله باعث می‌شود که سینمای *کیارستمی* متاثر از نئورئالیسم ایتالیا، ویژگی‌های منحصر به فرد وطنی خودش را داشته باشد و فضای ناامیدانه‌ای که درون‌مایهٔ اغلب این‌گونه از فیلم‌ها را به خود اختصاص داده است با استفاده از عناصر طبیعت وجهی شاعرانه بیابد. این نوع طبیعت‌گرایی دیالیکتیکی ریشه در کهن‌الگوهای «سفر»، «تکامل» و «خویشتن» دارد. سینمای عکاسانه، کارهای *کیارستمی* را از بازنمایی سادهٔ تصویر اجتماعی به نشان دادن شعری تصویری ارتقا می‌دهد که در آن مرگ شانه به شانه زندگی پیش می‌رود. هم‌چنان که در طبیعت هست. جهان او بازنمایی دنیایی ازلی و ابدی است که پس از مرگ فیلمساز هم ادامه دارد. هم‌چنان که خود فیلمساز در مصاحبه‌ای گفته است که درون‌مایهٔ فیلم‌هایش را از تجربهٔ زیستن می‌گیرد و این جهان‌بینی در تألیف بسیار مهم‌تر است. آنچه بارها و بارها دربارهٔ فیلم‌های او گفته شده است: خلق جهان به مثابهٔ واقعیت و آنچه این واقعیت را دوباره بنا می‌کند. مانند استفاده از نابازیگر.
این مسائل است که کیارستمی و فیلم‌هایش را از هم‌نسلانش که بار تألیف و مؤلف بودن را در سینمای ایران بر دوش می‌کشند، مجزا می‌کند و او را در ردیف سینماگرانی در دنیا قرار می‌دهد که سینما برایشان به مثابه «زیستن» است.

پی‌نوشت

1. Cahiers du cinéma
2. François Truffaut
3. Alfred Hitchcock
4. Howard Hawks
5. Orson Welles
6. Movie Magazine
7. Film Culture magazine
8. Alexandre Astruc
9. André Bazin
10. Theme
11. Charlie Chaplin

۱۲. Metteur en scene در فرانسه کسی که مسئولیت میزانسن‌ها را بر عهده دارد. عناصر میزانسن سینمایی عبارتند از طراحی صحنه، نور و... در حالی که صدا، موسیقی و روایت و تدوین جز آن محسوب نمی‌شود. در اینجا به نوعی تقلیل دادن نقش کارگردان به نقش کارگردان فنی است.

۱۳. نوعی از نورپردازی سیاه و سفید پر کنتراست و مه‌آلود که ریشه در سینمای اکسپرسیونیست آلمان دارد.

14. Italian neorealism

۱۵. در ضد پیرنگ یا ضد داستان هیچ خط داستانی وجود ندارد و شخصیت‌ها مسیری را برای رسیدن به هدف خود دنبال نمی‌کنند. در اینجا بیشتر داستان از موقعیت‌هایی درست شده که هر کدام برشی از واقعیتند.

۱۶. خرده پیرنگ یا پیرنگ فرعی: خط داستانی کم اهمیتی است که عموما به عنوان خط مکمل داستان در داستان‌های کلاسیک برای نشان دادن رفتار یا ویژگی‌های شخصیت داستان و یا تکمیل و توضیح درباره موقعیت داستان اصلی به کار می‌رود.

17. Long Shot

منابع

- شامیان ساروکلائی؛ اکبر و علیزاده، حمیرا. (۱۳۹۳). طبیعت و تخیل خلاق در شعر سپهری و سینمای کیارستمی. نشریه پژوهش های ادبیات تطبیقی، دوره ۲، شماره۲، ۷۹ - ۱۰۴.
- توجهی, مسعود. (۱۳۷۰). سینما؛ تئوری مؤلف در یک نشست. سوره اندیشه, ۳۰, ۷۶ تا ۷۷.
- نامشخص. (۱۳۶۴). تئوری مؤلف در سینما، فصلنامه هنر, شماره ۸, ۱۸۴-۱۸۹.
- خوشحال، صادق. (۱۳۸۸). سینمای کیارستمی؛ سینمای جشنواره ای یا سینمای جهانی. نقد سینما, شماره تابستان، ۱۰۶ -۱۰۷.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی