PDF.tarikhema.org

نقد سینمای ایران - ۲

طعم گیلاس

سعید عقیقی

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

طعم گیلاس

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

نقد سینمای ایران - ۲

طعم گیلاس

tarikhema.org

سعید عقیقی

تهران، ۱۳۷۸

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

عقیقی، سعید
طعم گیلاس / سعید عقیقی. ـ تهران: انتشارات فرشاد، ۱۳۷۸.
[٦]، ۱۷٦ ص.: عکس. ـ (نقد سینمای ایران؛ ۲)
۱. کیارستمی، عباس، طعم گیلاس ـ نقد و تفسیر. ۲. سینما ـ ایران ـ نقد و تفسیر. الف. عنوان.
۷ع ٦ط / ۱۹۹۷ PN ٦ط ۴۳۷۲ / ۷۹۱

انتشارات فرشاد

طعم گیلاس
سعید عقیقی
چاپ اوّل: ۱۳۷۸
لیتوگرافی: طیف‌نگار
چاپ: سارنگ
تعداد: ۲۲۰۰ نسخه
بها: ۷۵۰ تومان
این کتاب با همکاری نشرقطره منتشر شده است.

شابک: ۳ـ۹ـ۹۱۵۰۲ـ۹۶۴ ISBN: 964-91502-9-3

مرکز پخش: نشر قطره
خیابان انقلاب، ابتدای وصال شیرازی، پلاک ۹، طبقهٔ همکف
تلفن: ۶۴۶۶۳۹۴ـ۶۴۶۰۵۹۷
صندوق پستی ۳۸۳ـ۱۳۱۴۵

Printed in The Islamic Republic of Iran

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

حقوق باز نشر الکترونیکی این کتاب توسط پدیدآورندهٔ آن
به صورت اختصاصی در اختیار باشگاه ادبیات قرار داده شده است.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

فهرست

یادمان ۱
پیش درآمد ۷
گشایش ۱۱
فرم ۱۹
مقدمه ۲۰
سرباز ۲۶
طلبه ۳۰
شکارچی ۳۳
مؤخره ۳۴
ساختار ۳۹
ایده‌ها ۴۹
واقعیت‌ها ۶۷
واقعیت و بازیگری ۶۷
واقعیت و مکان ۷۹
واقعیت و زمان ۹۰
واقعیت و اجتماع ۹۳

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

سینما در سینما: کدام واقعیت؟ ۱۰۲
از چشم غربی ۱۰۷
از نگاه شرقی ۱۱۹
ما گیلاس هستیم! ۱۳۵
موقعیت جفنگ (Absurd) ۱۴۲
منطق واقعی / منطق سینمایی ۱۵۶
پی‌نوشت ۱۶۵
مشخصات کامل فیلم ۱۶۷
طعم گیلاس و شرکت در جشنواره‌های جهانی ۱۷۱

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

یادمان

دیگر نه آرزویی دارم و نه کینه‌ای. آن چه که در من انسانی بود از دست دادم، گذاشتم گم بشود، در زندگانی آدم باید یا فرشته بشود یا انسان و یا حیوان، من هیچ‌کدام از آنها نشدم، زندگانیم برای همیشه گم شد. من خودپسند، ناشی و بیچاره به‌دنیا آمده بودم، حال دیگر غیرممکن است که برگردم و راه دیگری در پیش بگیرم. دیگر نمی‌توانم دنبال این سایه‌های بیهوده بروم، با زندگانی گلاویز بشوم، کشتی بگیرم. شماهایی که گمان می‌کنید در حقیقت زندگی می‌کنید، کدام دلیل و منطق محکمی در دست دارید؟ من دیگر نمی‌خواهم نه ببخشم و نه بخشیده بشوم، نه به چپ بروم و نه به‌راست. می‌خواهم چشمهایم را به آینده ببندم و گذشته را فراموش بکنم.

نه، نمی‌توانم از سرنوشت خودم بگریزم، این فکرهای دیوانه، این احساسات، این خیالهای گذرنده که برایم می‌آید آیا حقیقتی نیست؟ در هر صورت خیلی طبیعی‌تر و کمتر ساختگی به‌نظر می‌آید تا افکار منطقی من. گمان می‌کنم آزادم ولی جلو سرنوشت خودم نمی‌توانم کمترین ایستادگی بکنم. افسار من بدست اوست، اوست که مرا به اینسو و آنسو می‌کشاند. پستی، پستی زندگی که نه می‌توانند از دستش بگریزند، نه می‌توانند فریاد بکشند، نه می‌توانند نبرد بکنند، زندگی

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

احمق. حالا دیگر زندگانی می‌کنم و نه خواب هستم، نه از چیزی خوشم می‌آید و نه بدم می‌آید، من با مرگ آشنا و مأنوس شده‌ام. یگانه دوست من است، تنها چیزی است که از من دلجویی می‌کند. قبرستان منپارناس به‌یادم می‌آید، دیگر به مُرده‌ها حسادت نمی‌ورزم، من هم از دنیای آنها به‌شمار می‌آیم. من هم با آنها هستم، یک زنده به گور هستم...

خسته شدم، چه مزخرفاتی نوشتم؟ با خودم می‌گویم: برو دیوانه. کاغذ و مداد را دور بینداز، بینداز دور، پرت گویی بس است. خفه بشو، پاره بکن، مبادا این مزخرفات بدست کسی بیفتد، چگونه مرا قضاوت خواهند کرد؟ اما من از کسی رودربایستی ندارم، به چیزی اهمیت نمی‌گذارم، به دنیا و مافیهایش می‌خندم. هر چه قضاوت آنها دربارهٔ من سخت بوده باشد، نمی‌دانند که من پیشتر خودم را سخت‌تر قضاوت کرده‌ام. آنها به من می‌خندند، نمی‌دانند که من بیشتر به آنها می‌خندم، من از خودم و از همهٔ خوانندهٔ این مزخرف‌ها بیزارم.

صادق هدایت

زنده‌بگور*

* هدایت، صادق. زنده‌بگور ـ تاریخ نگارش: ۱۱ اسفند ۱۳۰۸ ـ چاپ اول: ۱۳۰۹ ـ متن از روی نسخهٔ چاپ شده توسط انتشارات جاویدان (۱۳۵۶) برداشته شده و شیوهٔ نگارش آن حفظ شده است.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

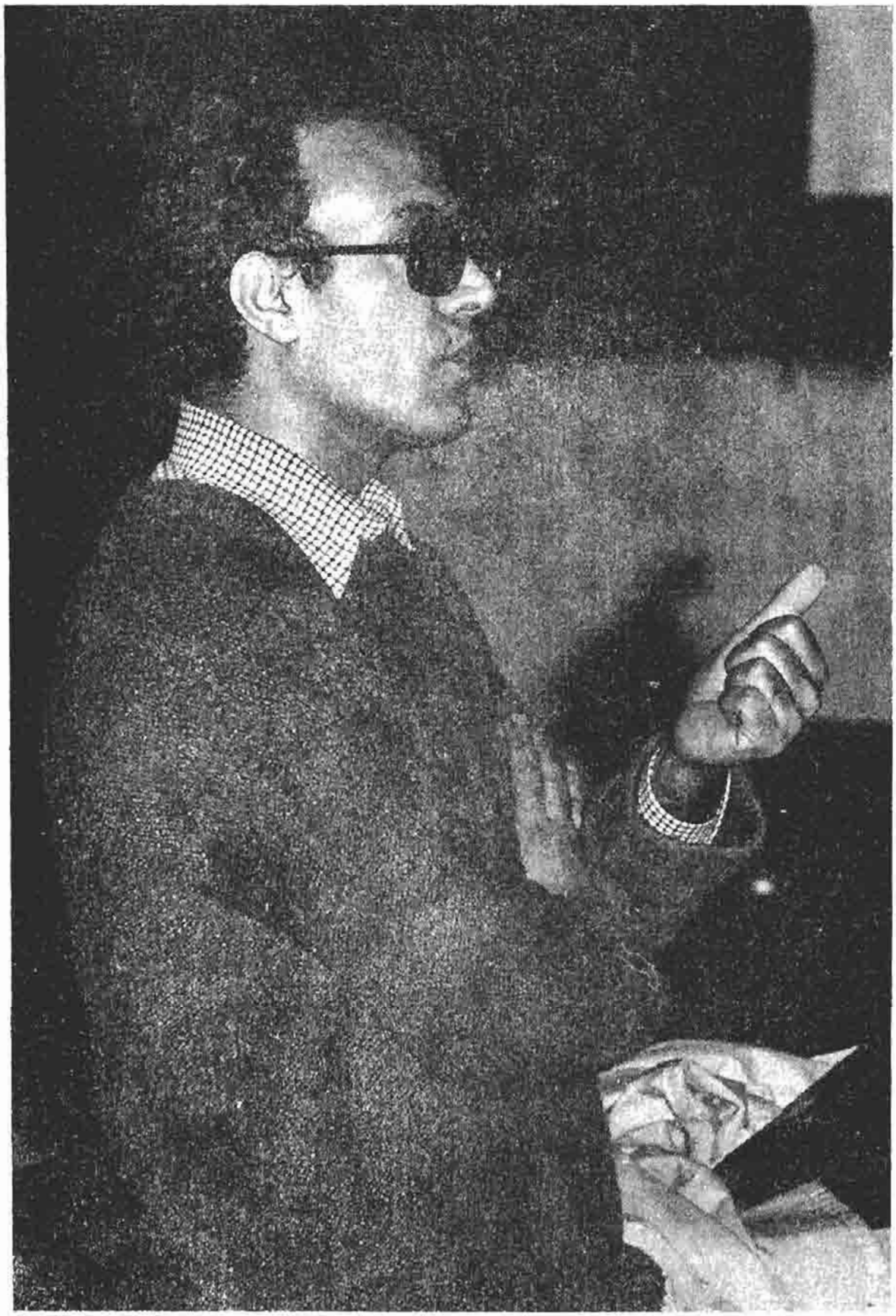
PDF.tarikhema.org

کیارستمی نوجوان

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

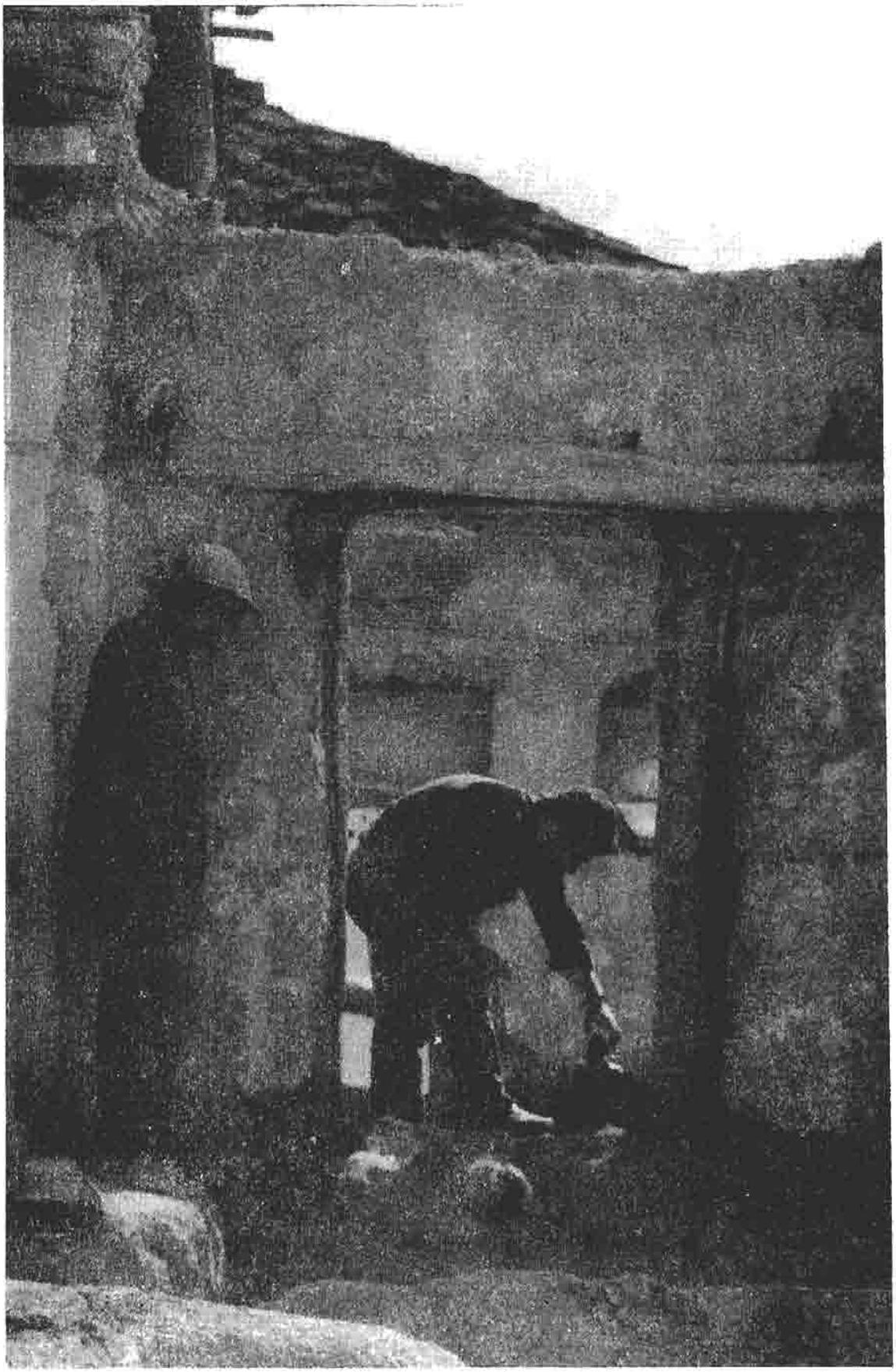


هنگام ساختن «گزارش»

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



سر صحنهٔ «زندگی و دیگر هیچ»

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

سر صحنهٔ «زیر درختان زیتون»

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

پیش درآمد

طعم گیلاس دومین کتاب از مجموعهٔ نقد سینمای ایران است که به شیوهٔ تک‌نگاری، آثار شاخص دوره‌های مختلف تاریخ سینمای ایران را مرور می‌کند. نخستین کتاب از این سری یعنی آژانس شیشه‌ای به رغم کاستی‌ها، چاپ و انتشار بی‌سروصدا و تبلیغات اندک درباره‌اش، توجه بسیاری از اهل سینما را به‌خود جلب کرد. وجه مشترک تمامی نظرهای مکتوب و شفاهی دربارهٔ کتاب آژانس شیشه‌ای، تأکید بر تازگی و متفاوت بودن کار و کوشش نویسنده در جهت پُرکردن حفره‌ای عظیم در نقد فیلم ایرانی است؛ حفره‌ای که عمق و گستردگی بیش از پیش آن مدیون احاطهٔ نقد شتابزده و بی‌پشتوانهٔ مطبوعاتی است که در سال‌های اخیر به نحوی بارز و مسلط، پویایی کیفی جریان نقدنویسی در ایران را به مخاطره افکنده است. ظاهراً تمامی نویسندگان سینمایی متفق‌القول‌اند که فرهنگ نقدنویسی در ایران (به‌طور کلی دربارهٔ هنر و ادبیات و به‌طور مشخص دربارهٔ سینما) هرگز نتوانسته است تا کیفیتی درخور توجه به نمایش بگذارد و تصویری روشن، شفاف و ناقدانه از آثار هنری ارائه کند. نکتهٔ عجیب و در عین‌حال تأسف‌آور این است که مگر کسی جز خود نویسندگان مسئولِ این درهم ریختگی و آشفتگی

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

است؟ همان‌طور که نقص هر فیلم در درجهٔ اول به عوامل آن برمی گردد، معایب آشکار نقدنویسی در ایران نیز در وهلهٔ نخست به کسانی برمی‌گردد که اکنون در حال نوشتن‌اند. فراتر از مطبوعات سینمایی و نویسندگان‌اش، نقص عظیمی در نگاه به مقولهٔ نقد فیلم وجود دارد که بالندگی و رشد آن را به تعویق می‌اندازد و آن، نوعی انقطاع تاریخی است. چه‌طور از نسلی که با گذشتهٔ فرهنگ نوشتاری خود در زمینهٔ نقد هنری به هیچ رو آشنا نیست و اساساً راه‌های پیموده شده توسط دیگران را در این عرصه نمی‌شناسد، می‌توان توقع نقد مؤثر و همه جانبه داشت؟ از یاد نبریم که نقد و تحلیل مرحلهٔ پس از تفحص و تحقیق است و کسی که این مرحله را طی نکرده باشد، بعید است که به‌طور خلق‌الساعه و ابتدا به ساکن بتواند در زمینهٔ نقد به موفقیتی درخور برسد. منتقدی که کم‌ترین نیازی به دانستن مبانی اولیهٔ نقد احساس نمی‌کند، به فیلمسازی می‌ماند که گمان می‌کند بدون دانستن زاویهٔ دوربین و خط فرضی و نوع لنز می‌توان فیلم ساخت. فیلم‌های زیادی دیده‌ایم که بدون شناخت ساخته شده‌اند و مایهٔ مباهات کسی نیستند؛ پس چرا باید به مطالبی که بر مبنای همین گمان نوشته می‌شوند افتخار کرد؟

نقص مهم دیگر، رویکرد کاملاً خنثی در زمینهٔ پرداختن به مقولهٔ نقد دانشگاهی است. کلاس‌های مربوط به نقد در دانشکده‌های ادبیات و سینما، کاملاً از جریان‌های مرسوم نقد فاصله دارند و کوشش چندانی نیز در زمینهٔ ترمیم این ضعف بزرگ صورت نگرفته است. به این ترتیب، بی‌پشتوانه بودن نقد دانشگاهی و آشفته بازار موجود در نقد مطبوعاتی، بالندگی در فضای نقدنویسی را از گذشته دشوارتر کرده است؛ در حالی که مهم‌ترین کتاب‌های مرجع و قابل تکیه و تأکید در

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

زمینهٔ نقد ادبی و سینمایی در همین ده سال اخیر به بازار آمده و اغلب ناخوانده مانده‌اند.

به هر حال و به رغم تمامی این معایب، بهانه‌ای برای پس رفتن و در جازدن وجود ندارد. برای تجربه کردن در این عرصه امید همواره باید از نگرانی پیش بیفتد و بر همین اساس، به کارگیری شیوه‌های متفاوت نقد در کنار یکدیگر، تأکید بر مقولهٔ «روش‌مندی» در جهت هدفمند ساختن تحلیل اثر هنری و دور کردن‌اش از اظهارنظر، راهی است که مجموعهٔ نقد سینمای ایران در پی پیمودن آن است. در این کتاب سعی شده است تا مباحث گوناگون در قالب متفاوت با کتاب پیشین عرضه شود و در عین حال، ایجاز و فشردگی بیش‌تری در نگارش آن رعایت شود. ضمن آن که معتقدم مخاطب جدی چنین کتاب‌هایی حکم مرد جنگی شاهنامه را دارند که فردوسی یکی‌شان را از صدهزار بهتر می‌دانست. رسیدن به چنین مخاطبی چندان دشوار نیست؛ تنها کمی خویشتن‌داری و بردباری می‌خواهد تا زمان آمدن آن غربال به دستی برسد که نیما یقین داشت از عقب کاروان می‌آید. و مگر نیامد؟

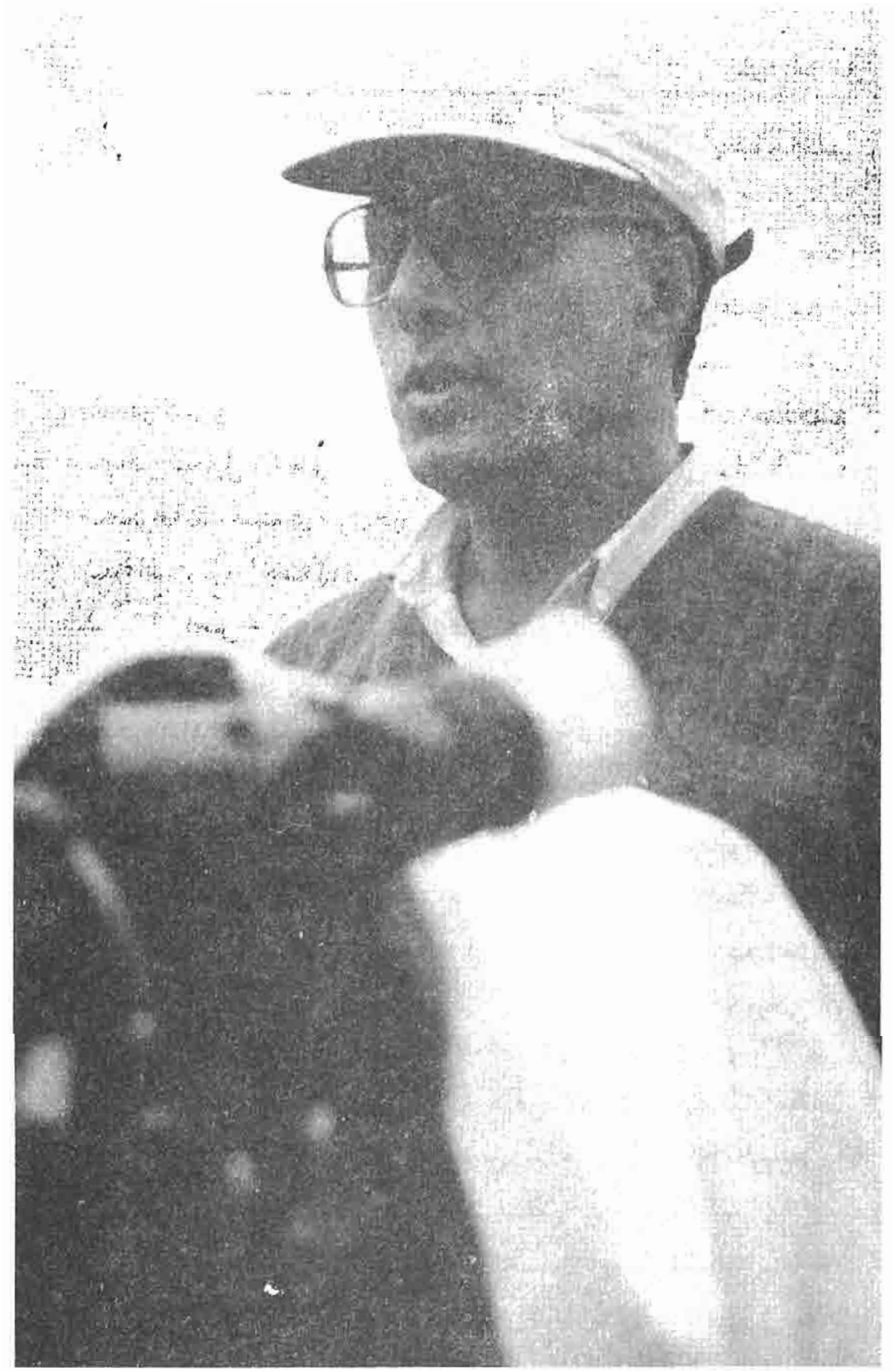
سعید عقیقی

فروردین ۷۸

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



سر صحنهٔ «طعم گیلاس»

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

گشایش

میان شیوهٔ شناخت یک پدیده، به کارگیری آن شیوه و به کارگیرنده‌اش، ارتباط متقابلی وجود دارد که به اندازهٔ درک مو به موی خود آن پدیده مهم است. به بیان بهتر، کوشش برای شناسایی اثر هنری در بسیاری از موارد، عرصه‌هایی فراتر از هدف و باور کوشنده‌اش را نیز در می‌نوردد، به‌این معنا که اثر مورد تفسیر در بعضی از موارد، حکم داورِ داوران خویش را می‌یابد و تبدیل به پدیده‌ای می‌شود که از قالب خنثی و بی‌تأثیر آثار متعارف بیرون می‌جهد و مفسران‌اش را به واکنش برمی‌انگیزد و حتی شیوه‌های تفسیرشان را به نقد می‌کشد و اگر زیرکی هنرمندانه‌ای در کار باشد (که در مورد کیارستمی هست)، با بی‌اعتنایی سُخره‌آمیز و به شدت تأثیرگذارش، همه را به عکس‌العمل وا می‌دارد و عکس‌العمل‌ها را به دوری از منطق. پدیدهٔ عباس کیارستمی در سال‌های اخیر با بسیاری چنین کرده است و می‌توانیم مطمئن باشیم که موضع‌گیری این افراد اعم از مثبت یا منفی، هیچ تأثیری در شیوهٔ برخوردشان با این پدیده نداشته است. در حقیقت، این پدیده که به ظاهر چون موم و خمیر در دست مفسرش به هر شکل که او می‌خواست درمی‌آمد، به مرور و در عمل به موجودی ذاتاً بی‌شکل

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

تبدیل شد که هرگونه سعی مفسرش را برای ایجاد ارتباط منطقی میان اجزای خود نفی می‌کرد و حتی به سُخره می‌گرفت. به تدریج که این پدیده رشد یافت و دستاوردش از مرزهای جغرافیایی گذشت، هر مفسری سعی کرد در مقام موافق یا مخالفِ محض و صرف، جایگاه ویژه‌ای برای خود دست و پا کند. به‌این ترتیب، تداوم حضور این پدیده بیش از هر چیز به شناخت نحوهٔ داوری داوران کمک کرد تا این که کسی آن را به بوتهٔ نقد و شناخت بکشاند. تقریباً در تمامی موارد و مطلق بینی و یک سونگری ویژگی مشترک مفسران آثار کیارستمی بوده است و تا آن‌جاکه به یاد می‌آورم، کم‌تر به اظهارنظر شفاهی یا کتبی برخورده‌ام که فیلمی از کیارستمی را به اوج نبرده یا به حضیض ذلت نکشانده باشد. طبق معمول، هیچ تفاوتی میان آثار مختلف یک فیلمساز وجود ندارد و در مورد عباس کیارستمی، او به هیچ وجه تاکنون فیلمی متوسط نساخته است! هیچ فیلم او تا به امروز اثری قابل قبول اما واجدِ ضعف‌هایی چند، فیلمی معمولی با ساختاری پرفراز و نشیب، اثری پرنقص با چند لحظهٔ درخور توجه نبوده است! او همواره یا فیلمسازی مطلقاً موفق با آثاری مطلقاً شاهکار بوده است که اوایل با سهراب سپهری مقایسه می‌شد و این اواخر با روسلینی و گدار و گریفیث، یا این که کارگردانی مطلقاً بی‌سواد و ناآشنا با سینما محسوب می‌شود که الفبای سینما را مطلقاً بلد نیست و تمام فیلم‌هایش آثاری مطلقاً بی‌ربط و عقب‌مانده بوده‌اند. اگر واژهٔ «مطلقاً» در این چند سطر به نظر آزاردهنده می‌آید، پس نگارنده موفق شده است تا دست‌کم بخشی از حس آزاردهندهٔ ناشی از مطلق‌نگری حاکم بر نقد فیلم در سینمای ایران (و در این مورد خاص، برخورد با پدیده‌ای چون سینمای کیارستمی) را به خواننده القا کند. به‌این ترتیب، حتی پیش از ساخته شدن فیلمی از عباس کیارستمی

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

می‌شد ــ و می‌شود ــ حدس زد که چه نویسنده‌ای و حتی چه مجله یا روزنامه‌ای با فیلم او موافق یا مخالف خواهند بود. این اتفاق که به‌ویژه در ده سال اخیر، آشفته بازار نقد فیلم در ایران را به جولانگاهِ عقاید نویسندگان بی‌عقیده تبدیل کرده‌است، به مرور به نفع همین پدیده تمام شد؛ یعنی نوشته‌های هر دو گروه از پیش قابل حدس بود و تنها فیلم‌ها به نظر تازه می‌آمدند. با اوج‌گرفتن موفقیت‌های آثار کیارستمی، دیگر نیاز به مخالفت یا موافقت تقریباً از بین رفت. یعنی به راحتی می‌توان حدس زد که احساس موافقان با مجموعهٔ فیلم‌های کیارستمی به عنوان یک «کلّ»، با پیروزی‌های نظرگیر فیلم‌های او در جشنواره‌های جهانی تأمین شده و دیگر نیازی به اثبات ندارد و از سوی دیگر، مخالفان فیلم‌های کیارستمی نیز چیز تازه‌ای برای اضافه کردن به دشنام‌های قبلی ندارند. چهار سال پیش در مطلبی به بهانهٔ نمایش عمومی زیر درختان زیتون*، نوشتم که در میان فحاشی‌های بی‌دلیل و ستایش‌های بی‌حد و حصر در برابر فیلم‌های کیارستمی، سینما فراموش شده است. هنوز هم با اطمینانی بیش از گذشته بر این باور پافشاری می‌کنم که شناخته شده‌ترین فیلمساز ایرانی در سطح جهان، به رغم انتشار سه کتاب در نقد و معرفی آثارش و اوراق بی‌شماری که در مطبوعات سینمایی و غیرسینمایی درباره‌اش چاپ شده است، تا امروز ناشناخته مانده است. بنابراین، هنوز در آغاز راه هستیم و ناگزیر از پرسش‌هایی متناقض؛ با این امید و اعتقاد که طرح تناقض نزدیک‌مان کند به کنار گذاشتن باورهای نادرست و فریب آلودمان که از روی عادت، اندیشه‌مان را در جمودی غریب نگاه داشته است.

* مجلهٔ دنیای تصویر، شمارهٔ ویژهٔ سیزدهمین جشنوارهٔ فیلم فجر، بهمن ۷۳.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

با عبدالحسین باقری، سر صحنهٔ «طعم گیلاس»

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

طعم گیلاس چه‌جور فیلمی است؟ کجای کار کیارستمی است؟ بی‌حساب و کتاب فلان جشنواره ستایش فلان ناقد و ناسزای بَهمان وارد و ناوارد در کار نقد، از چه راهی قابل سنجش است؟ چه‌طور می‌شود ارتباط با فیلم را سنجید و موضع‌گیری را پیش از سنجیدن کنار انداخت، اگر بخواهیم فیلم را جدا از نام سازنده‌اش بسنجیم و بکاویم، به چه خواهیم رسید؟ آیا به مفهوم تکامل اعتقاد داریم؟ اگر چنین است، آیا عباس کیارستمی به عنوان یک کارگردان، از نخستین نمای پسرک نان به دست نان و کوچه تا نمای ویدیویی پشت صحنه که پایان طعم گیلاس را بسته، رو به کمال داشته یا نه؟ در این مسیر که ستایش باران آن از خانهٔ دوست کجاست؟ شروع شد و فیلم به فیلم شتاب بیش‌تری گرفت، پَرت رفتن و سکندری و زمین‌خوردن هم در کار بود یا این که فیلمساز ما از پلکان بی‌خس و خاشاک فُرم و زیبایی‌شناسی بصری بالا رفت و در هر پله نشانی کاشت و طعم گیلاس را بر قله نشاند؟ آیا وظیفهٔ ناقد فیلم، پاسخ‌گویی به این پرسش‌ها نیست؟ در همین مسیر، اعتقاد به مفهوم «تفاوت»، می‌تواند ما را به مفاهیم تازه‌ای در نقد فیلم‌های کیارستمی نیز برساند. به تدریج باید میان فیلم‌ها فاصله بیندازیم، برای هر اثر هنری ماهیتی مستقل قائل شویم و به آن تحت عنوان «فیلمی از...» نگاه نکنیم. یا دست کم، این عقیده را پس از داد و ستد آشکار و بی‌واسطه‌مان با خود فیلم ابراز کنیم. به این ترتیب، از مرز پرسش‌های سادهٔ آغازین می‌گذریم و سؤالات پیچیدهٔ تازه‌ای را از نظر می‌گذرانیم. در این مقطع، شناخت مبناها بیش از گذشته ضروری به نظر می‌رسد. طعم گیلاس به عنوان پُرافتخارترین فیلم سال ۱۹۹۷ سینمای جهان، قطعاً واجد ویژگی‌هایی است که ناقد را از منظر شناخت سینما با چالشی درخور مواجه می‌سازد. آیا افتخارات فیلم باید سبب شود تا

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ویژگی‌های وابسته به متن از نظر مفسر فیلم دور بماند؟ یا این که برعکس، در اعتراض به چنین فضایی که به هر شکل با آن مخالف است، عنان از کف بدهد و باز فیلم و سینما و مبانی نقد را به عنوان نخستین مزاحم ناسزاگویی‌اش از سر راه بردارد؟

پدیده‌ای به نام سینمای کیارستمی جدا از پس زمینهٔ غریب‌اش در نوشته‌های سینمایی، برای راقم این سطور آزمونی جذاب است؛ جذاب از این جهت که او را وا می‌دارد تا از دو سوی شلوغ و پُر ازدحام طناب باریک نقد فیلم‌های کیارستمی اجتناب ورزد و لذت حرکت در این مسیر را به باقی ماندن در دو جایگاه امن رد و قبول بی‌قید و شرط این پدیده ترجیح بدهد. و از یاد نبریم که یکی از افتخارات از یادرفتهٔ نوشتن دربارهٔ سینما، لذت اندیشیدن است؛ لذتی که حتی هنگام نوشتن دربارهٔ بدترین فیلم‌ها هم نباید از یاد ناقد برود. بهترین نوع ارتباط ناقد با خوانندهٔ نقد، آن است که خواننده احساس کند که نویسنده در تکاپوی کشف و روشنگری نقاط تاریک اثر هنری قرار دارد و چندان از او دور نیست؛ نکته‌ای بس ساده و تعیین‌کننده که در نگاه مطلق‌نگران جایی ندارد و از فرط تکرار، به سنتی دیرینه و پایدار بدل شده است.

در مسیر تحلیل طعم گیلاس به‌عنوان دریچه‌ای برای ورود به سینمای کیارستمی، یکی از راه‌های پیشنهادی می‌تواند این باشد که ابتدا دو عنصر فُرم (یعنی شکلی که فیلم بر آن مبتنی است) به‌طور مجزا بررسی شوند و سپس، ارتباطی میان طعم گیلاس و فیلم‌های دیگر عباس کیارستمی بیابیم؛ یعنی ایده‌های طعم گیلاس را تشریح کنیم و از آن به ایده‌های مشابه دیگر برسیم؛ یا تناسب مبحث واقع‌گرایی را با فیلم‌های کیارستمی از روزنِ طعم گیلاس بنگریم و بسنجیم. در آن صورت، طرح دیدگاه‌هایی بر مبنای جغرافیای تاریخی، بررسی

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

با همایون ارشادی، سر صحنهٔ «طعم گیلاس»

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

تطبیقی و تأثیر سینمای کیارستمی بر سینمای ایران، می‌تواند به عنوان مکمل بحث به‌کار گرفته شود؛ ضمن آن که امیدوارم از خِلال این مباحث بتوان به دنیای فیلمساز و جهان‌بینی خاص او نیز رسید. به عمد از نقد مستقل مضمون در طعم گیلاس و دیگر فیلم‌های کیارستمی پرهیز کرده‌ام، چرا که خوانندهٔ پی‌گیر نقد فیلم‌های او قطعاً بارها به انشاهایی در وصف عظمت زندگی و انسانیت (مزیّن به اشعار مولانا و سهراب سپهری و فروغ فرخزاد) یا دشنام نامه‌هایی در تقبیحِ تحقیر زندگی و انسانیت برخورد کرده است و امیدوارم این اصل بارها گفته شده و باز فراموش شده را به یاد آورد که نقد مضامین هر اثر هنری بدون توجه به شکل ارائه‌اش نه تنها بی‌ارزش و بی‌اعتبار است، که اصلاً نقد آن اثر محسوب نمی‌شود و می‌توان آن را در وصف بسیاری از آثار و رفتارها و آدم‌ها صادر کرد بی‌آن که صدور توصیفاتی از این قبیل ربطی به موضع مورد بحث داشته باشد. استخراج معناها و نتایجی که از دل ارتباط اجزاء هر اثر و نحوهٔ حضور و نمایش‌شان صورت نپذیرفته باشد، به کژراهه‌ای آشکار در تحلیل فیلم منجر خواهد شد (چنان که شده‌است) و چیزی به داشته‌های خواننده‌اش اضافه نخواهد کرد. به جست‌وجوی معنا در صورتِ فیلم می‌پردازیم که به گمانم تنها راه رسیدن به معنایی با معناست.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

فرم

تنها فُرم است که جوهره را حفظ می‌کند

هنری جیمز

شاید لازم باشد که هم‌پای بحث فُرم در طعم گیلاس، به تشریح مفهوم کلی آن نیز بپردازیم؛ یعنی با جست‌وجو در صورت فیلم که در حقیقت، تنها واسطهٔ قابل اعتماد برای تبیینِ مفاهیم آن محسوب می‌شود، به مبناهای نقد فُرمالیستی هم نزدیک شویم و سعی کنیم با طرح چند پرسش و پیشنهاد، فاصله‌ای را که همواره میان تئوری‌های نقد و الگوهای عملی آن وجود داشته است، پُر کنیم. احساس من این است که طبع‌آزمایی با چنین مقوله‌ای در محدودهٔ یک فیلم، نتیجه‌ای دوگانه به‌بار می‌آورد: از یک طرف حوزهٔ دید ما را نسبتَ به نظریه‌های سینمایی گسترش می‌دهد و از سوی دیگر وادارمان می‌کند که این مباحث را در حصار یک فیلم محبوس کنیم. این نتیجه‌گیری شاید در آغاز متناقض به نظر برسد، اما در مجموع به سود فیلم است، چون با محدودیتی متمرکزکننده، فرصتی در اختیار ناقد قرار می‌دهد تا

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

معیاری برای سنجش توأمان فیلم و تئوری به‌وجود بیاورد.

مقدمه

طعم گیلاس از نظر فُرم‌روایی، بر اساس یک حرکت و کنش شکل می‌گیرد و بر همین مبنا، داستان ساده و غافلگیرکننده‌اش را پیش می‌برد. نماهای بسته از چهرهٔ آقای بدیعی و نماهای نقطه‌نظر او، حس انتظار و تعلیق را در بیننده به‌وجود می‌آورند. جست‌وجوی آقای بدیعی پیش از یافتن نخستین قاتل برگزیده‌اش، حس سرگردانی او را القا می‌کند و به شکل‌گیری پرسش در ذهن بیننده مبنی بر هدف او از این جست‌وجو یاری می‌رساند.

در این‌جا هم به مانند فصل آغازین زیر درختان زیتون، نماهای پیوسته از جادهٔ پیشِ آقای بدیعی، احساسی از دلشوره و عصبیت در بیننده ایجاد می‌کند. در این میان، حضور ناهنجار و بی‌خاصیت دو کودک در ماشین اسقاطی، یکی از همان فکرهای لحظه‌ای فیلم‌های کیارستمی را به نمایش می‌گذارد که در جای خودش ننشسته است. حس چیده شدن این صحنه که از تضاد سر و وضع بچه‌ها با ماشین قراضهٔ محلِ بازی‌شان به تماشاگر دست می‌دهد و همچنین بی‌کاربرد بودن حضور آن‌ها، سبب می‌شود که به این نمای «شکاری» فیلمساز هم به مثابهٔ یکی از همان جرقه‌های بصری رو به خاموشی‌ای بنگریم که در فیلم‌های او کم ندیده‌ایم. برعکس، شیوهٔ نمایش برخورد بدیعی و جوان کارگر از خشونت، تعلیق و طنزی بهره‌مند است که او برای افتادن به ورطهٔ داستانی پُرمخاطره‌اش بدان نیاز دارد. برای اولین و آخرین بار در طول فیلم، حس می‌کنیم که مخاطب آقای بدیعی از او پیش افتاده است و حس حق به‌جانب بودنی که رابطهٔ بدیعی را با سه

tarikhema.org

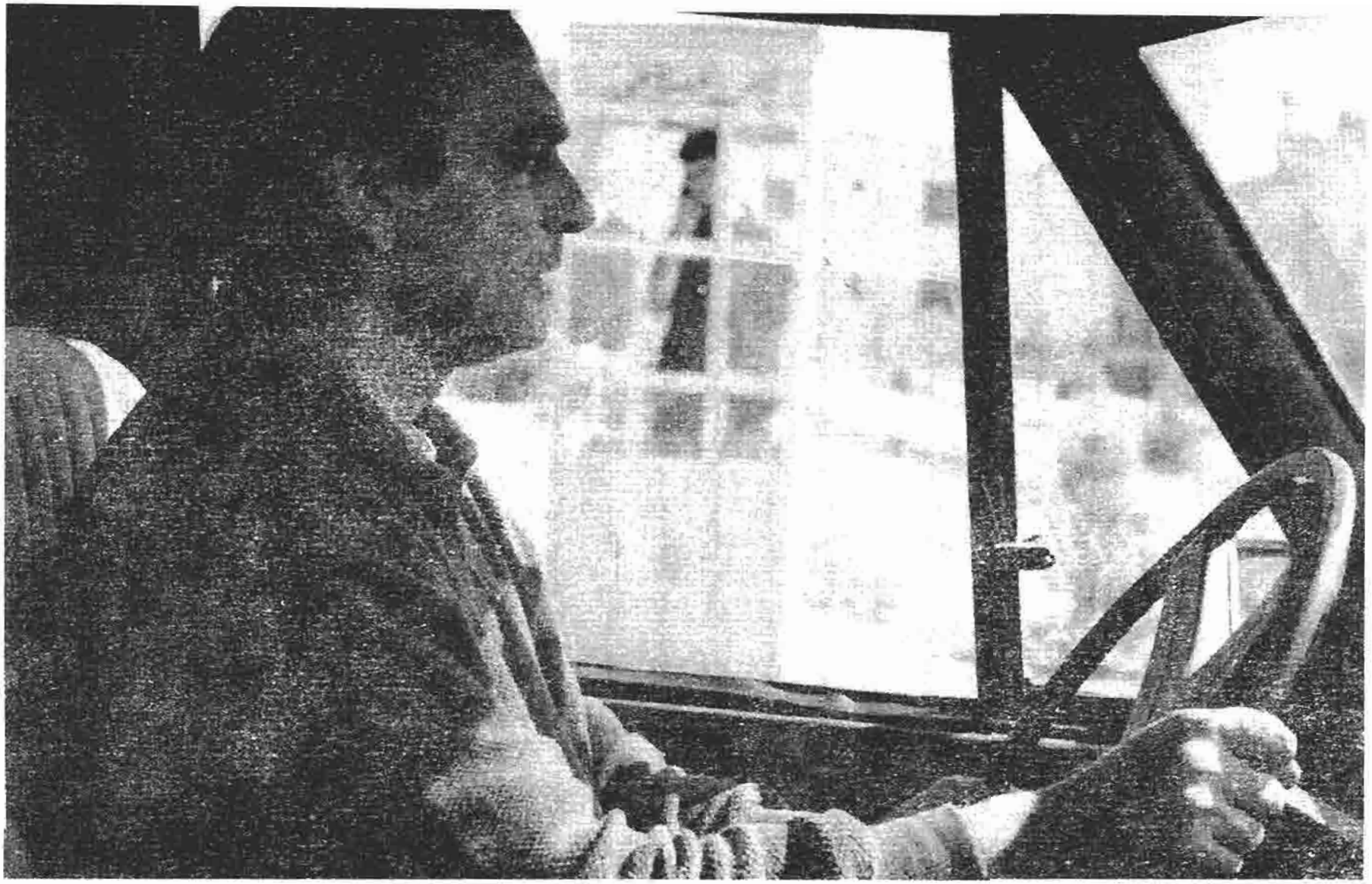
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

آدم اصلی فیلم اثر جلوه داده، در لحظه‌ای کوتاه تغییر کرده است. جوان حس می‌کند که بدیعی برایش نقشه کشیده است و چون بیننده هنوز در ابتدای راه است و از پیشنهاد بدیعی چیزی نمی‌داند، با احساسی از تردید و دودلی با این صحنه مواجه می‌شود. بنابراین، لحن و برخورد جوان با توجه به حضور ناگهانی بدیعی به عنوان یک آدم ناشناس و اصرارش برای «کمک مالی» به او، چندان هم غیر طبیعی به نظر نمی‌رسد. در مقابل، قسمت پایانی این مقدمه که برخورد بدیعی با مرد پلاستیک جمع کن را نشان می‌دهد، حالتی بینابین دارد؛ نه مثل حضور بچه‌ها خلق‌الساعه، بی‌فایده، چیده شده و توی ذوق زننده است و نه چون پرخاش جوان کارگر، در خور توجه. تمام صحنه در یک نما فیلمبرداری شده است و جمله‌ها بیش از حد، بی‌ربط و من درآوردی از کار درآمده است. معلوم نیست که چرا یک زباله گرد، حتی پیش از آن که بداند چه کاری از او خواسته شده است، از انجام آن سرباز می‌زند و به راه خود می‌رود. این تمهید که قرار است ما را در انتظار صحنهٔ بعدی برای درک منظور آقای بدیعی نگه‌دارد، کم‌وبیش تحمیلی به نظر می‌رسد و تأثیری هم بر بیننده‌اش به‌جا نمی‌گذارد؛ همان‌طور که صحبت دربارهٔ نوشتهٔ روی پیراهن مرد و گپ‌زدن دربارهٔ وضع زندگی‌اش. نکتهٔ جالب در این مقدمه، تفاوت صحنهٔ برخورد جوان کارگر نسبت به تمامی صحنه‌های فیلم است. در کار کیارستمی، همواره با تکرار بیان یک موضوع یا تطویل آن مواجه شده‌ایم که کل صحنه را غیر متعارف جلوه داده است؛ اما بهترین بخش این مقدمه، متعارف‌ترین قسمت آن است. بدیعی بر کمک کردن اصرار می‌ورزد و با پرخاش جوان روبه‌رو می‌شد. شک نیست که اگر قرار بود این صحنه را با همان شیوهٔ خاص کیارستمی در مکالمهٔ دو شخصیت تماشا کنیم،

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



گفتگو با جوان کارگر، حس سوء تفاهم را در مورد آقای بدیعی تشدید می‌کند.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

زمان نمایش این صحنه چندبرابر می‌شد. بنابراین، کل این فصل به نحوی ساده و متعارف، با سرعت و اختصار برگزار می‌شود و از مکث‌های ناهنجار عاری است.

عنوان‌بندی فیلم به نحوی ظریف، مقدمه را از فصل گفت‌وگوی بدیعی با سرباز جدا می‌کند و سبب می‌شود تا بخش‌های کوتاه و گذرای ابتدای فیلم را از سه مکالمهٔ طولانی‌اش به سادگی تفکیک کنیم. به این ترتیب، تا پیش از آگاهی بیننده نسبت به قصد بدیعی از جست‌وجوی غریب‌اش، نشانه‌هایی از این جست‌وجو را دیده‌ایم و کم و بیش برای وارد شدن به اصل موضوع آماده‌ایم. این شکل روایت به طور مداوم در چند فیلم اخیر کیارستمی تجربه شده است، یعنی داستان با مکث و تأنی آغاز می‌شود و بیننده را در تعلیقی موقت نگاه می‌دارد. تفاوت طعم گیلاس با نمونه‌های قبلی (مثل کلوزآپ یا زیر درختان زیتون) در همین فُرم یک خطیِ روایت است که سبب می‌شود بیننده در تعلیق مقدمهٔ نسبتاً کوتاه آغاز فیلم، احساس کسالت و دلزدگی نکند و بر خلاف زیر درختان زیتون، تصنع ناشی از سرگردانی میان فیلم اصلی و فیلم مرجع‌اش، مقدمهٔ فیلم به مجموعه‌ای سست و پا در هوا تبدیل نشود.

معترضهٔ اول: در رویکرد فرمالیستی به طعم گیلاس و بر مبنای دنیای فیلم، اشاره‌ها و ارجاعات کیارستمی به واقعیت، بهانه‌های بیش نیستند*. فیلمساز با استفاده از این تمهید و بهره‌گیری از لایهٔ سطحی و ظاهری واقعیت، دنیای خود را خلق می‌کند. این وحدت ارگانیک زمانی به هم می‌ریزد که میان جزئیات یک بخش به نوعی تناقض برسیم. در مقدمهٔ فیلم ــ و تقریباً تمامی آن ــ نوعی واقع‌گریزی

* برای درک بهتر موضوع، نگاه کنید به فصل واقعیت‌ها.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

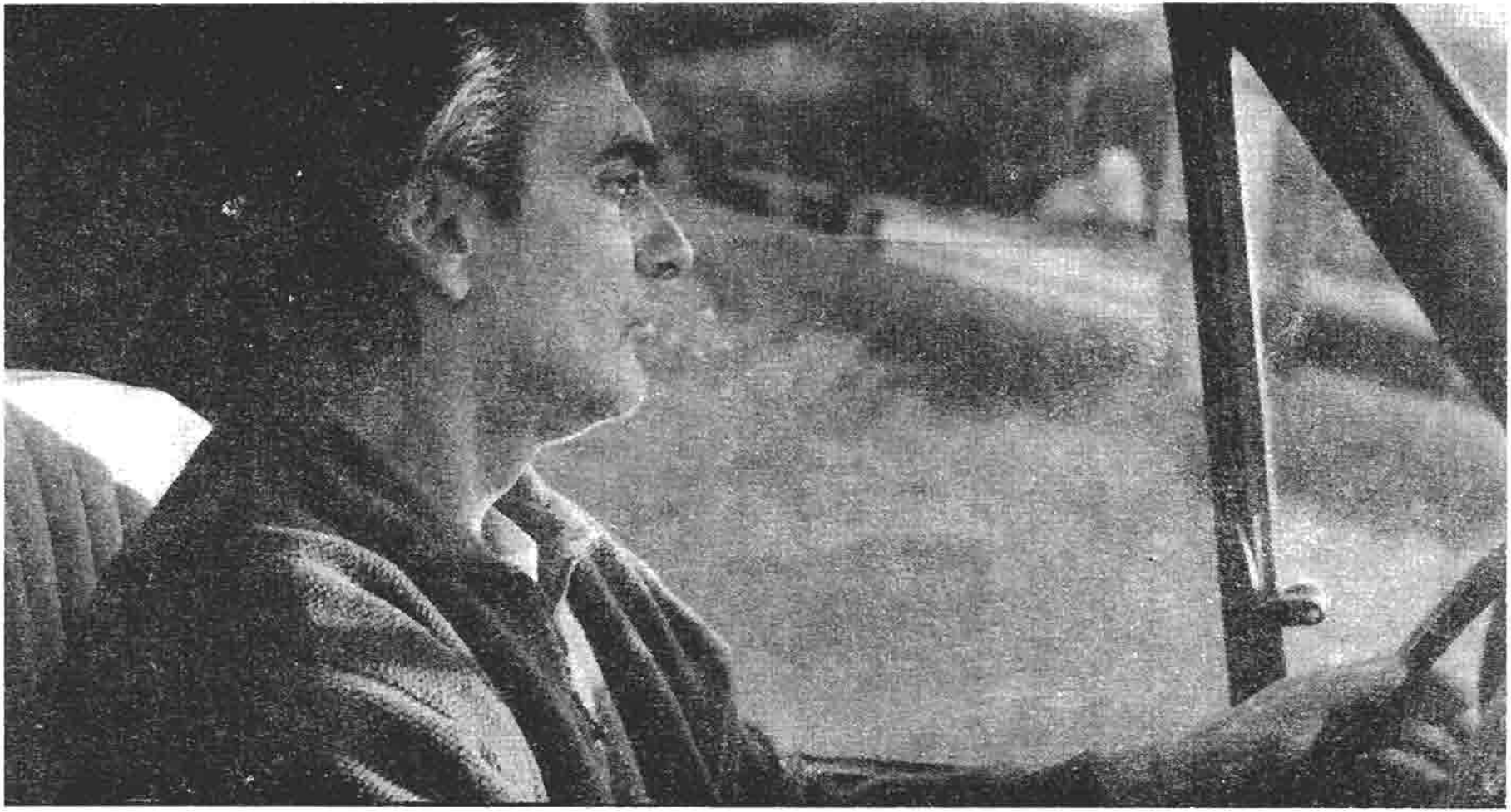
مشاهده می‌شود که مستقیماً از طریق عناصر واقع‌نمایانه القا شده است، اما ناگهان با جلوه‌ای معمولی و متعارف ـ مثل مواجههٔ آن جوان کارگر با آقای بدیعی ـ برخورد می‌کنیم که سبب می‌شود تا بحث آشنایی زدایی از واقعیت را در فیلم چندان جدی نگیریم.

معترضهٔ دوم: در نقد فُرمالیستی، با دو نوع نقشمایه (موتیف) مواجه هستیم: نقشمایه‌های تابع که مستقیماً وابسته به متن‌اند (یا دقیق‌تر، متن بدان‌ها وابسته است) و نبودشان به اثر هنری لطمه می‌زند. گروه دوم نقشمایه‌های آزاد هستند که حذف آن‌ها ظاهراً صدمه‌ای به فیلم نمی‌زند و بود و نبودشان یکسان است، اما تأثیرگذاری‌شان سبب می‌شود که ماهیت مستقل آن‌ها را چیزی خارج از وحدت ارگانیک متن به حساب نیاوریم و برعکس، آن‌ها را گرانیگاه اثر هنری بدانیم. اگر مقدمهٔ طعم گیلاس را از این جهت بررسی کنیم، به نتایج جالب توجهی می‌رسیم. این مقدمه را می‌توان به چهاربخش تقسیم کرد: ۱) جست‌وجوی بدیعی در میان کارگران ۲) برخورد او با بچه‌ها ۳) مواجه با کارگر جوان ۴) گفت‌وگو با زباله‌گرد. قسمت اول به عنوان کلید ورود به ماجرا کارکرد مشخصی دارد و به واسطهٔ قرارگرفتن در سیر طبیعی جست‌وجوی آقای بدیعی، به مفهوم نقشمایهٔ تابع نزدیک می‌شود، اما بخش دوم که اجرایی به شدت تصنعی و نادرست دارد، از قالب نقشمایهٔ آزاد نیز فاصله می‌گیرد و حکم زائده‌ای بی‌فایده را پیدا می‌کند. در بخش سوم، آشکارا با نقشمایه‌ای آزاد مواجه هستیم که به هیچ‌وجه نمی‌توان آن را نقطه‌ای قابل اتکا در فیلم دانست، اما شکل و نوع رابطه (غریبه‌ای که با پیشنهاد کمکِ غریبه‌ای مشکوک مواجه می‌شود و به او پرخاش می‌کند)، سبب می‌شود تا این جزء در مسیر فیلم قالبی کاربُردی بیابد و یکی از واکنش‌های احتمالی افراد را در

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org



نادیده انگاشتن تداوم ریتم در صحنه‌های رانندگی، باورپذیری آن را دشوار می‌کند.

PDF.tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

مقابل پیشنهاد آقای بدیعی به نمایش درآورد. مورد چهارم هم‌چنین وضعی دارد، اما تفاوت‌اش با قسمت قبلی در این است که خود واجد انگیزه‌ای ساختی و قابلیتی کاربردی نیست. پرخاش جوان جدا از آن که شک ما را نسبت به شخصیت بدیعی برمی‌انگیزد، ایجادکنندهٔ پرسش نیز هست: «بدیعی چه اصراری دارد که به جوان نزدیک شود؟». اما بی‌اعتنایی مرد زباله‌گرد و جملهٔ ابتدا به ساکن‌اش «**من کار بلد نیستم**» جدا از فقدان انگیزهٔ ساختی، فاقد منطق توضیح‌پذیر است: چرا زباله‌گردی کم درآمد نباید با شنیدن جملهٔ «**یه کارِ نون و آب‌دار**» از جانب بدیعی، وسوسه شود، یا دست کم بپرسد که کارش چیست؟ از دریچهٔ نقد فُرمالیستی، جزء چهارم مقدمه از حیث بی‌کاربُرد ماندن، به جزء دوم یعنی پرسش آقای بدیعی از بچه‌های سرنشینِ ماشین نزدیک می‌شود. اگر بدیعی به دنبال آدم‌کشی می‌گردد و برای یافتن قاتلی مناسب در تکاپوست، چه‌طور مقابل بچه‌ها می‌ایستد و از کارشان می‌پرسد؟

سرباز

«**من که نمی‌خوام تفنگ بدم دستت. من می‌خوام بیل بدم دستت؛ بیل...**» فصل گفت‌وگوی بدیعی با سرباز فعلی و کشاورز سابق، دستمایهٔ خوبی برای طرحِ درونمایهٔ کلی فیلم فراهم می‌کند. نماهای این بخش بر اساس قانونی که فیلمساز بدان تحمیل می‌کند (یا خوش‌بینانه‌تر، بر اساس قرارداد فیلم میان او و تماشاگرش)، به سه بخش تقسیم شده است: چهرهٔ بدیعی، چهرهٔ سرباز و نماهای دور از اتومبیلِ در حال حالت. این «قانون ذاتی» در هر سه مکالمه وجود دارد و به نوعی می‌توان آن را فصل مشترک و پیونددهندهٔ این سه قسمت

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

دانست. بدیعی با سرباز به طور مداوم صحبت می‌کند و حرف‌هایش از سربازی خودش و وضع مادی سرباز شروع می‌شود و به پیشنهاد شوک‌آورش می‌رسد. خب؛ تمهید فُرمیِ پنهان کردنِ ایدهٔ اصلی در این جا کارکرد خود را از دست می‌دهد و از این صحنه به بعد باید شیوهٔ دیگری پیشه کرد. در این فصل، بخشی از گفت‌وگوها قابلیت فُرمی دارد و باقی در حد بهانه‌هایی برای ادامهٔ صحبت محسوب می‌شود. در این مکالمه، جزئیات اهمیت چندانی ندارد (از وجه فرمالیستی، سهل‌انگاری در این زمینه، ضعفی قابل اعتناست) و حتی تکرارها و بهانه‌ها برای ادامهٔ صحبت (مثل «**بچه‌های کردستان که باید یه‌خرده جیگر داشته باشن**» یا «**اگه من گورکن می‌خواستم که می‌رفتم دنبال گورکن**») به نظم خاصی در فُرم گفت‌وگونویسی منجر نمی‌شوند و به جز چند جمله، ظرفیت زیادی برای پیشبرد ماجرا از خود نشان نمی‌دهند.

در پایان این بخش، یعنی زمانی که گفت‌وگوهای غالباً تکراری و کم‌حاصل به انتها می‌رسد، تمهید فرمیِ بصریِ موفقی از راه می‌رسد و احساسی از تازگی و هوشمندی را بر فیلم حاکم می‌سازد. حالا گویی آقای بدیعی در حصار دو شغلِ جوان کُرد (سربازی و کشاورزی) گرفتار آمده است. صدای سربازانی که در دور دست به ورزش مشغول‌اند بر صحنهٔ عبور اتومبیل آقای بدیعی از جماعتی در حال درختکاری می‌آید. سربه‌سر گذاشتن با ایدهٔ «کمک کردن» در این صحنه به وضوح به چشم می‌آید. گروهِ درختکاران، ظاهراً بی‌آن که کسی از آن‌ها کمک خواسته باشد، اتومبیل آقای بدیعی را به‌راه می‌اندازند. انگار این صحنه پاسخی به پرسش بدیعی است که از سر استیصال و درماندگی، سرباز را مخاطب قرار می‌دهد: «**پس کمک خواستن یعنی چی؟**». احساس دیگری که این تمهید فُرمی به ذهن

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

نخستین غافلگیری: صفرعلی مرادی به نقش سرباز

PDF.tarikhema.org
PDF.tarikhema.org
tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

می‌آورد، تقابل عمل درختکاران با خواهش بدیعی از سرباز است: «**فکر کن داری زراعت می‌کنی. من هم کودم، من رو پای این درخت کاشتی...**» البته نباید فراموش کرد که با قابلیت‌های فُرمی گفت‌وگوها نسبت به موقعیت درخشانی که فیلم از نظر ایده‌اش واجد آن است، با نوعی عصا قورت دادگی و کم قدر شماری برخورد شده است. ورنه، این قسمت با وضعیت منحصر به فروش، قابلیت‌های فُرمی فراوانی ــ به‌ویژه از حیث گفت‌وگونویسی ــ می‌طلبید که به عمل درنیامده است.

معترضهٔ اول: در این بخش، نقشمایه‌ها بیش‌تر از دل گفت‌وگو بیرون می‌آیند. در این مسیر، جایی که آقای بدیعی با سرباز در مورد کارش صحبت می‌کند، پیوندی مکانیکی میان این بخش و قسمت سوم مقدمه (برخورد با جوان کارگر) برقرار می‌شود. در آن جا، جوان در مقابل پیشنهاد مشکوک بدیعی واکنش نشان می‌داد و در این صحنه، سرباز در مقابل التماس بدیعی برای کمک، واکنشی خنثی و ترس‌خورده از خود نشان می‌دهد. «یاری خواستن» به‌عنوان نقشمایهٔ نزدیک به تم اصلی یعنی مرگ، در این صحنه مورد تأکید قرار می‌گیرد و در ادامهٔ فیلم نیز بسط می‌یابد.

معترضهٔ دوم: نقشمایهٔ مناسبی که در گفت‌وگو میان بدیعی و سرباز وجود دارد و تا پایان فیلم نیز تکرار می‌شود، صدای شمارشِ سربازان در حال ورزش است که نخستین‌بار از زبان بدیعی به‌عنوان خاطرهٔ خوشِ سربازی‌اش می‌شنویم و سربازِ کُرد آن را با خجالت و به زحمت تکرار می‌کند. در پایان این فصل، نگاه بدیعی به گروه سربازانِ در حال شمارشِ حرکات‌شان، تمهید فُرمی کم‌وبیش مناسبی برای ایجاد پیوند میان نقشمایه‌های گوناگون فیلم است نقشمایهٔ «کشتن» نیز مثل ایدهٔ

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

شمارش برای جمعی از سربازان شاید قابل قبول به‌نظر برسد، اما به‌صورت فردی، ناگوارتر و ناخوش‌آیندتر به نظر می‌رسد.

طلبه

این فصل پیش از آغاز، مقدمه‌ای طولانی دارد که به‌طور کامل از طریق دیالوگ بیان می‌شود؛ مقدمه‌ای که چیزی به جز گفت‌وگوی بدیعی با کارگر افغانی نیست. در این‌جا هم با نوعی عدم توازن و یک دستی میان گفت‌وگوها مواجه هستیم. بعضی از گفت‌وگوها حالت اعلام خبر را پیدا می‌کنند؛ مثل این یکی:

بدیعی: این منطقه چه‌قدر افغانی زیاد داره

کارگر: از زمانی که جنگ شد افغانستان، خیلی از افغانی‌ها آمده‌اند ایران، حدود دو سه میلیون افغانی در ایران زندگی می‌کنند.

و در عین حال گفت‌وگوهای مناسبی هم می‌توان یافت که هم در جای درستی به‌کار رفته‌اند و هم پیوند فُرمیِ دقیقی با درونمایهٔ اصلی فیلم برقرار می‌کنند:

بدیعی: چه جای باصفایی‌یه این جا...

کارگر: چه صفایی داره؟ یه مُشت خاک و خُل...

بدیعی: مگه خاک صفا نداره؟ هر چه خوبه از توی همین خاک درمی‌آد.

کارگر: بله، خب این‌جوری که شما می‌گین، هر چی خوبه یه روز می‌ره توی خاک.

این پیوند دقیق و مفید گفت‌وگونویسی با مضمون کلی فیلم که در کار کیارستمی به ندرت دیده می‌شود، باعث شده است تا فُرم در کار کیارستمی همواره مسیری پُرفراز و نشیب و ناهموار را طی کند؛ گاه به

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

سمت همخوانی با مجموعهٔ تصاویر فیلم پیش برود و گاه به نحوی ناهنجار در تضاد با آن قرار بگیرد.

در بخش بعدی یعنی گفت‌وگو با طلبهٔ افغانی نیز، این ویژگی به شکلی نمایان وجود دارد. دیگر از تمهید غافلگیری هم خبری نیست و بنابراین، تنها ویژگی کاربُردی آن را می‌توان گفت‌وگونویسی دانست. تنها جایی که آقای بدیعی احساساتی می‌شود و با لحنی بغض‌آلود از تصمیم‌اش مبنی بر خودکشی می‌گوید، توجه بیننده تا حدی به آن‌چه که می‌بیند جلب می‌شود و در دقایق دیگر، ارتباط فُرمی خاصی میان این قسمت و کالیت اثر وجود ندارد.

معترضهٔ اوّل: تمهیدهای بصری کیارستمی نیز در این بخش چندان کارساز نیست. به‌عنوان نمونه، فُرم تصویرپردازی کیارستمی تا حد زیادی از قوانین ذاتی خود ساخته‌اش فاصله می‌گیرد و نتیجه‌ای در خور به بار نمی‌آورد. وقتی نوع نمابندی به شکلی است که ما در تمام طول سکانس، چهرهٔ کارگر افغانی را نمی‌بینیم و نیازی هم به دیدن‌اش احساس نمی‌کنیم، چه لزومی دارد که در پایان این فصل، با نمای درشتی از چهرهٔ او مواجه شویم؟

معترضهٔ دوم: منطق داستانی این قسمت در تضاد با منطق فُرمی آن قرار می‌گیرد. اگر طلبهٔ افغانی از همان آغاز بر مبنای عقیده‌اش از همکاری با بدیعی امتناع می‌ورزد، دیگر چه ضرورتی دارد که با او تا گوری که بدیعی برای خودش کنده است، همراه شود؟

معترضهٔ سوم: منطق بصری این قسمت در یک لحظه، تناسبی شایسته با منطق فُرمی در کل فیلم برقرار می‌کند: اتومبیل در حال عبور است و در پس زمینهٔ چهرهٔ طلبهٔ افغانی، ردیف سربازان را می‌بینیم؛ از آن تمهیدهای فُرمی جذاب که در این بخش تقریباً یکه و بی‌همانند

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

است و بی‌تأکیدهای رایج، حس محبوس شدنِ بدیعی را در حصاری که گویی همواره یک سوی‌اش سربازان‌اند، به وضوع القا می‌کند.

شکارچی

در این قسمت، سه تمهید فُرمی خاص وجود دارد که هر سه به مقولهٔ «ضد نمایشی» بودن تصاویر کیارستمی برمی گردد:

نخست به تعویق انداختن نمایش چهرهٔ مرد شکارچی و دوم، حذف نمای آشنای دو بخش قبلی یعنی ایستادن روی تپه و تأکید بر گور آقای بدیعی. بخش سوم نیز در تناسبی آشکار با قسمت ملاقات بدیعی و کارگر افغانی، نشان ندادن محیط تاکسیدرمی و قناعت کردن به صدای آن است. اما این هوش‌مندی و ذکاوت اندک در برابر نماهای طولانی، بی‌دلیل و آزاردهندهٔ تک‌گویی پیرمرد شکارچی، راه به جایی نمی‌برد. نماهای «جاده‌ایِ» این قسمت نسبت به دو بخش قبلی، بیش‌تر شده و احساس می‌کنیم که مسیرمان از پیش طولانی‌تر است. تفاوت در این جاست که تکرارِ سه بارهٔ این تمهید، به تناسب فُرمی خاصی منجر نمی‌شود و همچنان بی‌توجهی به جزئیات، شرط اصلی جریان یافتن سیر تصاویر فیلم است.

معترضه: راستی صحنهٔ کلیشه‌ای و بسیار بدی که در آن دختر جوانی دوربین به دست بدیعی می‌دهد تا از او و دوست‌اش عکس بگیرد، چه جایگاه فُرمی خاصی در فیلم دارد؟ در مسیر انتزاعی و تجریدی قهرمان کیارستمی، ایستادن در ایستگاهی چنین متعارف و دمِ دست، اگر نگوییم ناشی‌گری است، دست کم به نوعی بد سلیقگی راه می‌بَرَد. کاش فیلمساز برای نمایش تلنگری از جنس زندگی و یادآوری اهمیت آن برای برانگیختن عاطفهٔ قهرمان‌اش، به تمهید فُرمیِ بهتر و اصیل‌تری

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

پناه برده بود.

مؤخره

بر خلاف سه قسمت پیشین که تقریباً به تمامی وابسته به گفت‌وگو است؛ بخش پایانی طعم گیلاس در فاصله‌ای نزدیک به ده دقیقه در تاریکی و سکوت می‌گذرد که در نوع خود، تجربه‌ای یکه و قابل اعتناست. لحظه‌هایی در این چند دقیقهٔ پایانی وجود دارد که عملاً جز سیاهی، چیزی بر پرده دیده نمی‌شود و حس مرگ به گونه‌ای رازآمیز بر تمامی این بخش سایه انداخته است. اهمیت فُرم در این فصل دو تضادی جلوه می‌یابد که میان این قسمت و سه گفت‌وگوی طولانی فیلم وجود دارد و همچنین، تناسبی که میان همین فصل و پرسهٔ بدیعی در میان گرد و غبار ناشی از فعالیت بولدوزرها حاصل می‌شود. این ارتباط فُرمی، مرز میان داستان‌گویی و داستان گریزی را که گاه در کار کیارستمی آزاردهنده می‌نمود، از بین می‌برد. در این صحنه‌ها، ظاهراً با جلوه‌ای ساکن و ایستا از مفهوم روایت مواجه هستیم. در حالی که تأثیرگذاری فُرمی این صحنه به مدد همان ایستایی و سکون، صورت می‌پذیرد: نوع تصویرپردازی فصل ورود بدیعی به خانه‌اش که به تمامی در نمایی دور می‌گذرد، یا مکث بر چهرهٔ او که در گورش دراز می‌کشد و تاریکی تمام صحنه را فرا می‌گیرد، تابع همین قاعده است.

معترضهٔ اول: تمام جزئیاتِ اینِ فصل از نظر فُرمی، حکم نقشمایه‌های تابع را دارند؛ به این دلیل که نیاز به حضورشان احساس می‌شود، اما شیوهٔ نمایش‌شان ــ مثل حضور آقای بدیعی در خانه‌اش ــ آن‌ها را متمایز می‌کند.

معترضهٔ دوم: فصل پایانی که فیلم ویدیویی پشت صحنهٔ آن را شامل

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

تک‌گویی شکارچی و سکوت بدیعی: کیارستمی و باقری (به نقش شکارچی) سر صحنهٔ «طعم گیلاس»

PDF.tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

می‌شود، نقشمایه‌ای آزاد است که در حکم کانونی برای توجه خاص بیننده به حساب می‌آید. به بیان دقیق‌تر فیلم از دو نقشمایهٔ آزاد بهره می‌برد که هر دو، نقاط اتکای فیلم‌اند: یکی حرکت بدیعی در میان گردوغبار که در مسیر روایت فیلم قرار دارد و دیگری فصل ویدیویی پایان فیلم که خارج از آن می‌ایستد. اگر این قسمت اخیر تفاوت خود را بیش‌تر به رُخ می‌کشد، نخست به دلیل جایگاه نمایشی‌اش (پایان هر فیلم، خودبه‌خود به مانند یک نقطهٔ عطف در باور بیننده به‌جا می‌ماند) و سپس به‌واسطهٔ فُرم اجرای آن و شیوهٔ نمایش‌اش (پُشتِ صحنه بودن و ویدیویی بودن) است. تصویری که به رغم تفاوت و غافلگیری‌اش، به هر حال فاصلهٔ خود را با فیلم حفظ می‌کند؛ گرچه به‌واسطهٔ حضور سرگردان سربازان، پیوندی بصری و بی‌کاربُرد با مجموعهٔ تصاویر فیلم برقرار می‌کند.

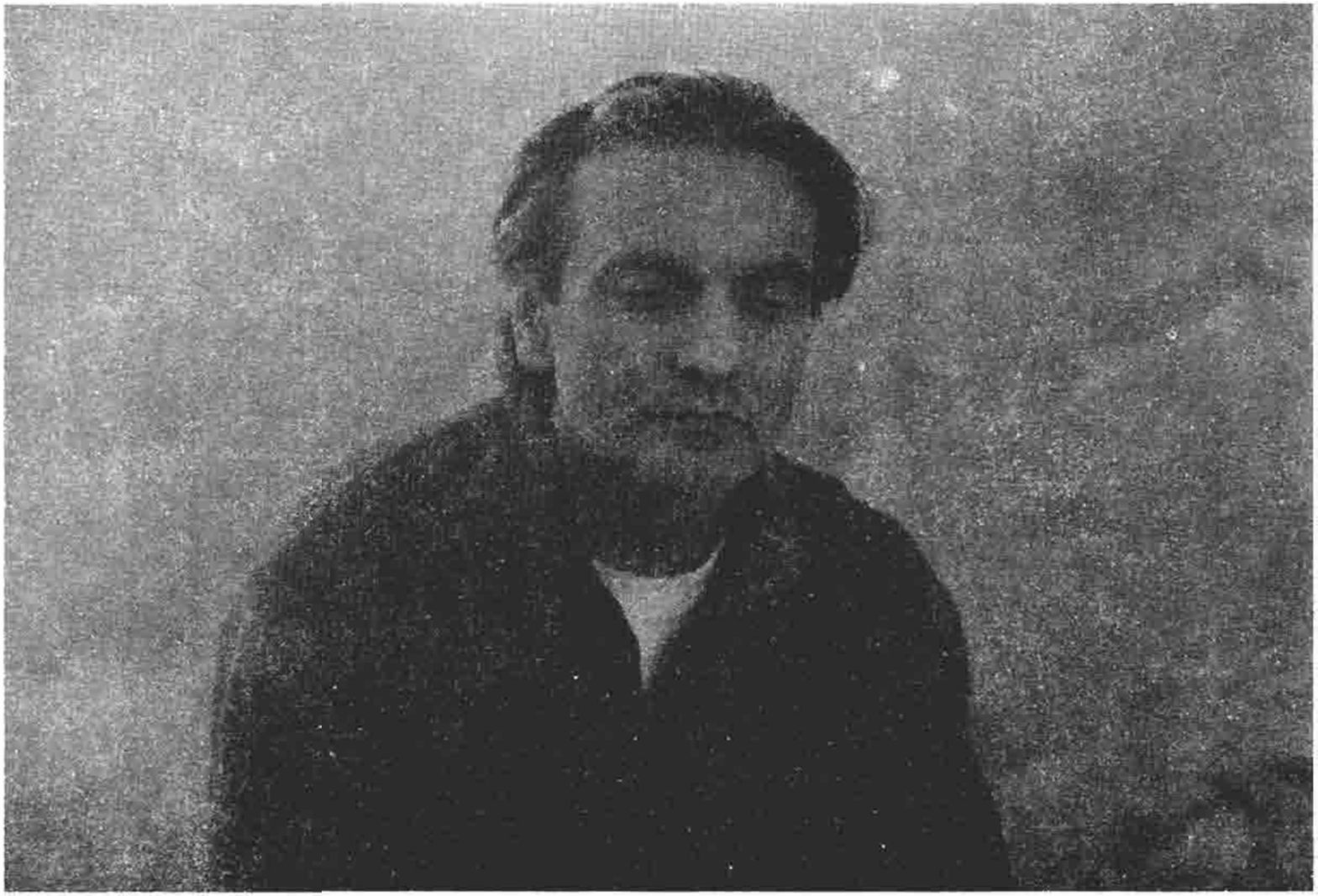
* * *

هدف از طرح ماهیت فُرمیِ فیلم به این شکل، تنها تبیین مکانیکی «تعقیب فُرم» نیست. جدا از پیوند میان مباحث تئوریک و الگوهای نقد عملی که در آغاز بدان اشاره شد، طرح این مبحث به ناقد و بینندهٔ پی‌گیر فیلم کمک می‌کند تا در قدم اول، ویژگی‌های خارج از متن را وانهد و پیوستگی جدایی‌ناپذیر «چه گفتن» و «چگونه گفتن» را در چارچوب متن بررسی کند. به بیان دیگر، حلقه‌های ارتباط میان تکه‌های مختلف و به ظاهر مجزای یک اثر هنری مشخص شود و تکه‌های کم‌تر مرتبط با دنیای آن نیز شناخته شود، آن‌گاه می‌توان مفهوم فُرم را در هر اثر تشخیص داد و از این رهگذر، نقاط قوت و ضعف آن را برشمرد. شاید این گمان به‌وجود بیاید که در این روش، نگاه نویسنده به مرور یک

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org



چهره‌ای در غبار: همایون ارشادی به نقش اقای بدیعی

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

نواخت و کسالت‌آور می‌شود، احساس خواننده و ناقد نادیده گرفته می‌شود و احاطهٔ نوعی مکانیسم دیالکتیکی در نقد، لذت بردن از آن را دشوار می‌سازد. پاسخ را به چند شیوه می‌توان مطرح کرد: نخست آن‌که نقد فرمالیستی برخلاف تصور همگان بر یک مبنای ثابت و معین پافشاری نمی‌کند. مهم‌ترین گواه ما در این زمینه، تحول این شیوهٔ نقد در طول زمان و وارد شدن‌اش به حیطه‌هایی چون سیاست و جامعه‌شناسی است. دیگر آن‌که نقد فُرمالیستی تا حد زیادی به جست‌وجو در مسیر تحلیل‌گرانه متکی است و از این نظر، شور و شوق رُمانتیک‌ها را تداعی می‌کند و سوم آن‌که نقد متکی بر وجوه فُرمالیستی، تنها راه تحلیل اثر هنری نیست و نگارنده که خود نگره‌های ترکیبی را ترجیح می‌دهد و به‌کارگیری انواع تمهیدهای نقد را در کنار یکدیگر برای درک دقیق‌تر متن ضروری می‌داند، این شیوه را نیز در کنار روش‌های دیگر نقد پیشنهاد کرده است. کم‌ترین مزیت نقد فُرمالیستی به گمان من، دقت در فیلم دیدن، مکث بر جزئیات و کشف ارتباط‌های بیش‌تر برای لذت بردن بیش‌تر از مقولهٔ نقد سینمایی است؛ لذتی پایدار که از نگرش دقیق، استدلال عمیق و اندیشیدن در اجزای بسیاری از فیلم‌ها دو چندان خواهد شد و راه‌های تازه‌ای برای درک آن‌ها خواهد گشود.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ساختار

معمولاً وقتی از ساختار سخن می‌گوییم، باید متوجه باشیم که داریم از اصطلاحی در معماری استفاده می‌کنیم که جای پای خود را در نقد ادبی و هنری محکم کرده است. یعنی قصدمان تشریح اسکلتی است که اثر (در این جا، فیلم) بر آن بنا می‌شود و ارتباط شکل یافته میان اجزای این اسکلت که قطعاً با شیوهٔ ساخت این اجزاء پیوند دارد. هنگامی که بحث مبانی ساختاری در یک فیلم مطرح می‌شود، قطعاً تأکیدمان بر ساختار فنی و کیفی هر صحنه به مثابهٔ یکی از محورهای اصلی بحث است. به همین دلیل، ما بیش‌تر به ساختارهای منطقی و فنی در طعم گیلاس توجه خواهیم کرد و سپس مباحث ساختاری دیگر را به اختصار مورد اشاره قرار خواهیم داد.

یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های ساختاری طعم گیلاس که همواره از آن به عنوان موفقیتی بزرگ و منحصر به فرد یاد شده، کنار هم نبودنِ افرادی است که از طریق تمهیدات تدوینی و قطع مداوم نماهای درشت‌شان به یکدیگر، تصور می‌شود که در کنار هم نشسته‌اند. کار جذابی هم هست؛ کیارستمی خود در نقش مصاحبه کننده، کنارِ هر یک از شخصیت‌ها نشسته، با آن‌ها گفت‌وگو کرده، واکنش هر یک از آن‌ها را

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

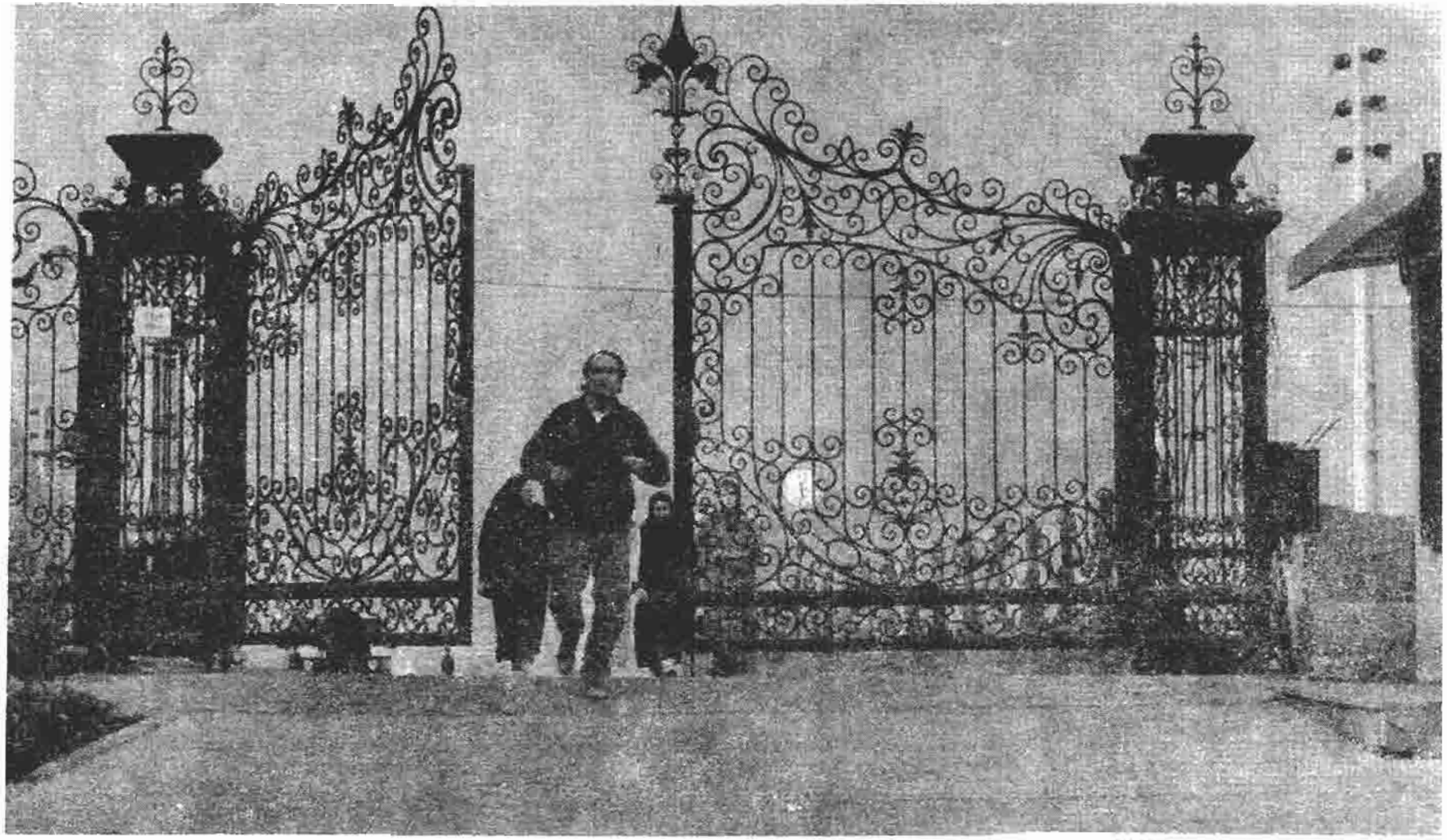
PDF.tarikhema.org

ضبط کرده و سپس در ترکیب با نماهای مجزا از حرف‌ها و واکنش‌های همایون ارشادی، صحنهٔ مورد نظرش را ساخته است. بسیار خب؛ اما واقعاً فکر می‌کنید از منظری ساختار گرایانه، بینندهٔ فیلم متوجه این موضوع نمی‌شود؟ اگر برای بیننده‌ای فیلم می‌سازیم که توجهی به این ظرافت‌ها ندارد، پس این موضوع که دو شخصیت فیلم در کنار هم ننشسته‌اند نمی‌تواند مایهٔ مباهات او باشد؛ اما اگر بیننده‌ای فیلم را می‌بیند که با سینما آشناست و سعی می‌کند از این تجربهٔ جذاب لذت ببرد، دردسر در این زمینه کم نیست: تقریباً در تمام نماها، سرعت متفاوت اتومبیل به هنگام گفت‌وگوی بدیعی با سرباز، بدیعی با طلبه و بدیعی با شکارچی، متأسفانه یا خوشبختانه، آگاهانه یا ناخودآگاه، خوب یا بد، همه چیز را لو می‌دهد و مشخص می‌شود که این دو در کنار هم نیستند (و لطف کنید و نفرمایید که این‌ها در فیلم اهمیتی ندارد و مهم نفسِ ارائه فیلم و موقعیتی است که شخصیت‌های فیلم در آن قرار دارند. چون در آن صورت، اغلب فیلم‌های بد ساختی که بهانه‌هایی از این دست در آن‌ها وجود دارد، فوق‌العاده و بی‌نقص جلوه می‌کنند). تقریباً در اغلب صحنه‌ها، نماهایی که همایون ارشادی را در حال رانندگی نشان می‌دهد، به دلیل آزادی عمل بیش‌تر گروه فیلمبرداری و راحتی کار فیلمساز، سرعت اتومبیل در حدی قابل قبول منطقی است. اما در صحنه‌های مربوط به سرباز، طلبه و شکارچی که طبعاً نیاز بیش‌تری به هدایت بازیگر و توجه به موقعیت صحنه وجود دارد، اتومبیل با سرعتی کم‌تر به پیش می‌رود، تا حدی که تکرار آن به نحوی آزاردهنده، تداوم هر صحنه را زیر سؤال می‌برد. خب؛ اگر این ایراد مهم و اساسی در تمامی فصل‌های دو نفره وارد نیست، اصلاً چه اهمیتی دارد که این دو نفر در کنار یکدیگر حضور دارند یا نه؟ این عدم

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org



بدیعی برای یادآوری شیوهٔ قتل به شکارچی، پا به موزهٔ تاریخ طبیعی می‌گذارد.

PDF.tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

حضور زمانی اهمیت پیدا می‌کرد که تمهیدات فنی این صحنه‌ها نیز در جهت تقویت باور بیننده به کار می‌رفت. کوششی که درست یا غلط، صرف مسائل دیگر شده و این موضوع اساسی را به سادگی نادیده گرفته یا کوچک و بی‌ارزش شمرده است.

نکتهٔ دیگری که همگان بر آن صحه گذاشته‌اند، اهمیت **طعم گیلاس** از جنبه‌های مختلف صوتی است. حتی استفاده از صدا را در این فیلم با بهترین آثار سینمای جهان در این زمینه مقایسه کرده‌اند، اما احساسی که با دیدن چند بارهٔ فیلم و دقت در آن به بیننده دست می‌دهد، خراب شدنِ بسیاری از صداهای فیلم است که به دلیل نقص و شنیده نشدن، مجدداً صداگذاری شده (و حتی بعضی از آن‌ها به شیوه‌ای ناهنجار، همان‌طور دشوار و ناشنیده مورد استفاده قرار گرفته‌اند). گذشته از این موارد، مکث‌های نابه‌جا و واکنش‌هایی نادرست هم در فیلم هست که نتیجهٔ همین قرار نداشتن دو بازیگر در کنار یکدیگر است. شاید چند مثال بتواند این موضوع را روشن‌تر کند:

۱) بدیعی می‌پرسد: «**منظورم اینه که ایران چه کار می‌کنی؟ مگه شما...**» و طلبهٔ افغانی جواب می‌دهد: «**درس می‌خوانیم...**» و مجدداً صدای بدیعی می‌آید که: «**مگه شما توی افغانستان حوزهٔ علمیه ندارین؟**» مشخص می‌شود که جمله‌های مربوط به همایون ارشادی پشت سر هم گرفته شده و این جا به صورت تکراری و «حرف توی حرف» از آن استفاده شده است. ورنه، در حالت عادی، آقای بدیعی باید منتظر می‌شد تا پاسخ طلبه را بشنود و سپس بپرسد؛ نه برای آن که گفت‌وگونویسی فُرم استیلیزه پیدا کند؛ به دلیلی ساده‌تر: جواب طلبه باید تمام بشود تا بدیعی بتواند سؤال کند، چون پرسش او از دل همان پاسخی بیرون می‌آید که طلبه مشغول توضیح آن است. پس نمی‌تواند

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

پیش از تمام شدن پاسخ طلبه، پرسش بعدی‌اش را شروع کند.

۲) در بخشِ صداهای زمینه، با نکته‌های قابل توجهی برخورد می‌کنیم؛ مثل فصل حرکت بدیعی در تاریکی که صدای رعد و برق، باد و باران به فضاسازی آن کمک فراوانی کرده است.

۳) بعضی از صداها و گفت‌وگوها نامفهوم‌اند، اما بعضی دیالوگ‌ها اساساً غلط‌اند. نمونه‌اش جایی است که نمای دور اتومبیلِ حاملِ بدیعی و طلبه را می‌بینیم و صدای بدیعی را می‌شنویم که: «برای این کار اجر معنوی که جای خود، اجر مادی‌اش هم آن قدر هست که تا بستونا نیاز به کارکردن داشته باشی!» جای حیرت است که در این فیلم با چنین اهمیتی، اشتباهی به این بزرگی در گفت‌وگونویسی و ادای جمله‌ها توسط بازیگر رُخ داده باشد. ممکن است تصور شود که این نقص مربوط به گفت‌وگونویسی است و ربطی به صدا ندارد. اتفاقاً آخرین جایی که این دیالوگ باید بارها شنیده شده باشد، هنگام صداگذاری است که طبعاً مسئول آن فیلمساز و نه متخصص صداست.

۴) یکی دیگر از نتایج نبودن دو بازیگر در کنار یکدیگر، مکث‌های ناهنجار و واکنش‌های نامأنوس نابازیگر در بعضی از صحنه‌هاست. این مشکل در مورد نابازیگری که نقش سرباز را بازی می‌کند، آشکارا شدیدتر است و مشخص می‌شود که کلنجارهای کیارستمی با او برای گرفتن اکشن‌های طبیعی، برخلاف دو مورد بعدی، نتیجهٔ خوبی نداشته است. یکی از این ناهنجاری‌ها در حیطهٔ صدا بروز می‌کند؛ جاهایی که صدای بدیعی بر تصویر گیج و نامتناسب سرباز گذاشته شده و طبعاً حاصلی نادرست به بار آورده است.

بحث ساختاری در طعم گیلاس قطعاً به کیفیت فنی فیلم محدود نمی‌شود و عرصه‌های دیگری را هم دربرمی‌گیرد که حاشیه‌طلبی و

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

متن‌گریزی یکی از آن‌هاست. البته این شیوه در طعم گیلاس، لحظه‌های جذابی را نیز آفریده است؛ هرچند که گاه نظام ساختاری واحدی بر آن‌ها حاکم نباشد. مثلاً نمی‌توان از رابطهٔ نمادینِ فصل تاکسیدرمی در موزهٔ تاریخ طبیعی با خودکشی آقای بدیعی غافل شد. شاید تأکید بر چهرهٔ دانشجویانی که بر سر خراش دادن سینهٔ کبک و بلدرچین با هم بحث می‌کنند، نوعی احساسات‌گرایی بی‌حاصل را بر این صحنه حاکم می‌ساخت یا دست‌کم، مقایسهٔ میان آن‌ها و موقعیت آقای بدیعی، حس سماتیک فیلم را که در اغلب موارد از آن پرهیز می‌کند، به نحوی بیهوده تشدید می‌کرد. اما تمهید ساختاری سنجیده‌ای که فیلمساز به کار می‌برد، باعث می‌شود تا در عین شنیده شدن مکالمهٔ دانشجویان (در عین دیده نشدن‌شان) و امکان ایجاد رابطه‌ای تلویحی میان برخورد آن‌ها با پرنده‌های آورده شده توسط آقای باقری و وضعیت بدیعی هنگام مشاهدهٔ این منظر، محدودیت صحنه و منطق آن را ــ که گویی فقط بدیعی و باقری را برای نمایش این فصل کافی می‌داند ــ حفظ می‌کند. به این نکته هم باید توجه کرد که در صحنهٔ پیشین، نماد شئ یا عنصر خاصی نیست و ارتباطی که میان بدیعی و صحنهٔ نمایش چگونگی خراش دادن سینهٔ پرنده و خشک کردن‌اش وجود دارد، جنبهٔ نمادین دارد. این صحنه را او می‌بیند و ما به‌عنوان بیننده فقط می‌شنویم. بنابراین، خودبه‌خود با دو نوع تأثیر متفاوت مواجه هستیم. ما می‌خواهیم ببینیم که آن سوی پنجره ــ جایی که دوربین هست ــ چه اتفاقی می‌افتد، اما شاهد بلدرچین تازه شکار شدهٔ آقای باقری هستیم که با پای خود به موزهٔ تاریخ طبیعی آمده و نگران است که شاید زنده باشد و آقای باقری رویش خاک نریزد یا این که اصلاً نیاید!

از نگاهی ساخت‌گرایانه، طعم گیلاس به رغم یکی دو نشانه‌ای که

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ذکر شد، اثری ضد مدرنیستی است که واقع‌گرایی را در لایهٔ ظاهری خود نشان می‌دهد و در نهایت برای گریز از واقعیت به مجاز (فصل ویدیویی آخر فیلم) پناه می‌برد. ساختار روایی فیلم به ما می‌گوید، زمانی که بدیعی از طلبه می‌پرسد: «**از خودت نپرسیدی که با تو چه کار دارم؟**» و او پاسخ می‌دهد: «**چرا**»، انتظار ادامهٔ همین پرسش و پاسخ را نداشته باشیم، چون قرار است از مبنای واقع‌گرایی استفاده کنیم و سپس از آن بگریزیم. این بازی واقعیت و مجاز، نوعی دهن‌کجی به واقعیتِ استعاری سینمای مدرن نیز هست. به همین دلیل است که برای پشتِ صحنهٔ پایانی **طعم گیلاس** می‌توان از دریچهٔ ساختارگرایی وارد شد و به نتیجه‌های متفاوتی هم رسید. یکی از نکته‌های جذاب **طعم گیلاس** که باید سینما دوستانِ کشته مردهٔ پسا ساختارگرایی* را در کشورهای غربی (به‌ویژه فرانسه) به‌وجد آورده باشد، همین حس ریشخندآمیزی است که هنگام برخورد با مایه‌های مربوط به خستگی و فرسودگی روابط انسانی کشف می‌کنند و نشانه‌های پوچی را از مرز شخصیت و فیلم می‌گذرانند و به همه چیز تعمیم می‌دهند (کاری که فصل پایانی **طعم گیلاس** به مدد تصاویر ویدیویی شتابزده و موسیقی‌اش انجام می‌دهد). شاید از این جهت، عباس کیارستمی به مدد تجربیات ده سال اخیرش در زمینهٔ آشنایی با سینمای روز جهان، نزدیک‌ترین فیلمساز ایرانی نسبت به تفکر ما بعدِ ساختگرایانِ غربی باشد، چون یکی از نشانه‌های ثابت و قابل بحث در این دیدگاه، ساختار فی‌البداهه، نامتعین، من درآوردی و در عین حال ریشخندآمیز آثار هنری است که به نوعی بی‌ریشگی در قطعیت، اثبات یا پیروی از روش

* Post- Structuralism.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

خاصی در مبناسازی منجر می‌شود. دیگر مفاهیمی مثل زیبایی، مهارت و خلاقیت، عناصری کمال یافته نیستند و در جهت پوشاندنِ پوچی غم‌انگیز و ناگزیرشان، خود هجویه را پیشه ساخته‌اند که در سینما، چیزی در حد برگشتن به پشت صحنه و نمایش مداوم «فیلم در فیلم» و طعنه زدن به باور بیننده است. راستی چه اتفاقی مهم‌تر از این که در سه فیلم آخر عباس کیارستمی، پشت صحنه وارد می‌شود و صحنه را کنار می‌زند؟ شاید این تلقی از فصل پایانی طعم گیلاس (با توجه به این که فیلم با دو پایان به نمایش درآمده است)، کامل و قابل اطمینان نباشد، اما اصلاً همین فکر که فیلم را بتوان با دو پایان متفاوت نمایش داد و عملاً دو شکل کاملاً مجزا در ذهن بیننده به‌وجود آورد، از نوعی عدم قطعیت و توصیه به بی‌اعتمادی به واقعیت در آثار هنری (به‌ویژه فیلم‌های کیارستمی و طعم گیلاس، که بسیاری مدعی رشد واقع گرایی در آن‌اند)، حکایت نمی‌کند؟ این شیوهٔ طلانما و مس فروشِ سینمای متفاوت این سال‌ها نیست که دارد به نام سینمای متفکر عرضه می‌شود؟ این البته پرسشی است که از طعم گیلاس فراتر می‌رود و بسیاری از آثار هنری سال‌های اخیر را نیز دربرمی‌گیرد.

طعم گیلاس از نقطه نظر ساختارگرایی، اثری معمولی با ویژگی‌هایی قابل بحث و از منظر پسا ساختارگرایان شاهکار به‌شمار می‌آید (قبول ندارید؟ پس هیاهوی ژورنالیست‌های فرانسوی را برای نازل‌ترین فیلم‌های آمریکایی چه‌طور توجیه می‌کنید؟). بر همین اساس، ضرورت استفادهٔ کیارستمی از مفهوم «رسانه» در جهت انطباق با مفاهیم مورد نظر بینندهٔ غربی هم روشن می‌شود. در طعم گیلاس و آقای بدیعی در گور دراز می‌کشد تا بمیرد، اما فیلمساز متوجه هست که هرگونه قطعیت، فیلم‌اش را به اثری معمولی (یا دست کم، کم‌تر مورد

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

توجه) بدل می‌کند. بنابراین، جلوهٔ ریشخندآمیز فصل پایانی، همه چیز را تغییر می‌دهد تا اساساً ماهیت جست‌وجوی آقای بدیعی، سینما و آگاهی بیننده در ورطه‌ای لغزنده و پرپیچ و خم، آشفته و مخدوش شود.

* * *

طعم گیلاس را می‌توان از منظرهای ساختارگرایانهٔ متفاوتی بررسی کرد، اما از یاد نبریم که هدف چیز دیگری است. قصد نداریم تا هر شیوهٔ نامتناسب با موضوع بحث را پیش بکشیم و آن را به فیلم مورد نظر تحمیل کنیم. برعکس؛ الگوهای نقد ساختاری در طعم گیلاس، جاهایی به کار می‌آیند که بتوان پیوندی میان کیفیت فیلم (چه از وجه نشانه‌ها و چه از نقطه نظر فنی) و اسکلت کلی فیلم برقرار کرد. به‌همین دلیل، بحث در مورد «ساختارهای روانی» و «ساختارهای زیستی» در مقطع فیلمی چون طعم گیلاس، به نظر غیر منطقی و بی‌فایده می‌آید. کلام آخر این که بحث ساختاری، کانون مشخصی برای جست‌وجو در ارتباط میان اجزای یک اثر هنری است و چه بهتر که هنگام تحلیل ساختاری یک فیلم به وجوه فنی آن نیز به مثابهٔ شاخه‌ای عمده از کیفیت ساخت آن توجه شود.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ایده‌ها

از حیث فکر اولیه و ایدهٔ اصلی فیلم، عباس کیارستمی را می‌توان مهم‌ترین فیلمساز ایرانی دانست. در تاریخ سینمای ایران، کسی را سراغ نداریم که در رُبایش فکرهای غافلگیرکنندهٔ دوخطی برای به‌راه انداختن یک فیلم بلند سینمایی تا این اندازه از خود هوش، استعداد و توانایی نشان داده باشد: پی‌گیری ماجرای مردی که خود را به‌جای محسن مخملباف معرفی می‌کند و خانواده‌ای را به بازی می‌گیرد، پسربچه‌ای که برای رساندن دفتر مشق هم‌کلاسی‌اش به هر دری می‌زند، مردی که برای از بین بردن خودش به دنبال یک آدمکُش مناسب می‌گردد، برای هر بیننده‌ای جذاب و وسوسه کننده است. دو فیلم زندگی و دیگر هیچ و زیر درختان زیتون البته از این تأثیرگذاریِ اولیه هم بی‌بهره می‌مانند و به بن‌بست می‌خورند. در حقیقت، نخستین علت شکست این دو فیلم را می‌توان تکرار ایده‌هایی دانست که مدام از فیلم مرجع‌شان یعنی خانهٔ دوست کجاست به امانت می‌گیرند و در نهایت به بُحران ایده می‌رسند. گویی خود فیلمساز هم این نکته را به فراست دریافته و به همین دلیل، از ایده‌های آشنای فیلم‌های کوتاه‌اش سود می‌جوید و بهترین قسمت این دو فیلم را که پایان‌بندی است،

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

«خانهٔ دوست کجاست»، (فیلم مرجع سه گانهٔ رودبار)

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

می‌سازد. فصل پایانی زندگی و دیگر هیچ را با کادربندیِ جذاب‌اش می‌توان به عنوان یک فیلم کوتاه درخورِ اعتنا تماشا کرد؛ چیزی شبیه راه‌حل یک، نان و کوچه یا ــ در شکل تکامل‌یافته‌ترش ــ همسرایان. واپسین نمای فیلم زیر درختان زیتون هم همین ویژگی را دارد و جدایی‌اش از کلیت اثر، از بُحران ایده‌ای خبر می‌دهد که این فیلم و فیلم پیشین را در میان گرفته است. پرسش اصلی دربارهٔ فیلم‌های موفق‌تر است که می‌توان آن را در فیلم‌های کیارستمی دنبال کرد و در طعم گیلاس گسترش داد: آیا تصاویری که می‌بینیم به همان غافلگیرکنندگی و تأثیرگذاری ایده‌ای است که فیلم بر آن استوار است؟ حتی اگر فرض کنیم که جذابیت فکر اولیه به خودی خود یک امتیاز برای کار کیارستمی است ــ که هست ــ باید دید که آیا شکست یا توفیق آثار گذشتهٔ او با ایدهٔ اصلی آن‌ها متناسب است، یا اصلاً طرح چنین معادله‌ای در فیلم‌های او نادرست است.

دو فیلم بلند کیارستمی یعنی مسافر و گزارش به مثابهٔ نخستین تجربه‌های او در عرصهٔ سینمای داستانی، نمونه‌های مناسبی برای بررسی فاصلهٔ میان ایده و اجرای آن محسوب می‌شوند. پس شاید بهتر باشد پیش از غوطه‌ور شدن در ایده‌های طعم گیلاس، به این دو فیلم بپردازیم. مسافر بی‌تردید، نزدیک‌ترین فیلم کیارستمی به جریان موج نوی سینمای ایران است و ایده‌اش نیز به تناسب همین نزدیکی، با فیلم‌هایی چون تنگنای نادری، خواستگار حاتمی و حتی زیر پوست شب از فریدون گُله، تناسب و پیوند برقرار می‌کند. قاسم جولایی هم مثل علی خوش دست و آقای خاوری، در مسیری برای یافتن ایده‌آل خود تلاش می‌کند و دستِ‌آخر، جز به پوچی نمی‌رسد. مسافر هم در حد و اندازهٔ کودکانه و «کانونی» خود فیلمی تلخ و تراژیک است. نکتهٔ

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

اصلی در فیلم، تنها ایدهٔ درخور توجه و تأثیرگذارش نیست. به بیان دقیق‌تر، نمایش جزء به جزء مسیری که قاسم جولایی را از محله‌ای دور افتاده در ملایر به مهم‌ترین بازی فوتبال پایتخت می‌کشاند، به اندازه خودِ این ایده اهمیت دارد. به این ترتیب، مسافر به عنوان اثری که پیوستگی ایده و اجزایش آن را به انسجامی نسبی رسانده، فیلمی موفق است؛ به این معنا که ایدهٔ اصلی «نوجوان شهرستانی که برای دیدن مسابقهٔ فوتبال به پایتخت می‌رود» را نمی‌توان از طی طریق قهرمان فیلم جدا کرد. برخلاف دو نمونهٔ قبلی یعنی زندگی و دیگر هیچ و زیر درختان زیتون، صحنهٔ پایانی فیلم مسافر، تافته‌ای جدا بافته و دورمانده از مجموعهٔ تصاویر فیلم نیست. نمای قاسم جولایی در استادیوم خالی فوتبال نیز به مانند نمای عمومی شهر پرهیاهو و بی‌اعتنا به مرگ قهرمان تنگنا یا حلقهٔ خاوری در انگشتِ همسرِ مُرده‌اش یا پرواز هواپیما و پریدنِ مرغ از قفسِ قهرمان وازدهٔ زیر پوست شب، نتیجهٔ طبیعی و منطقی مسیر طی شده در طول فیلم است. توجه کنیم که نتیجهٔ منطقی، چیزی جداست از خواست و انتظار بیننده. جذابیت فصل پایانی مسافر جدا از جلوهٔ متمایزش، به واسطهٔ پیوندش با عناصر نمایش فیلم دو چندان می‌شود و نه با حرکت در مسیر خواستِ تماشاگر (چیزی که بینندهٔ کلوزآپ تا حد زیادی با آن تفریح می‌کند، با شعارهایش سرگرم می‌شود و آدم‌های فیلم را به ریشخند می‌گیرد) یا متمایز ساختنِ این صحنهٔ خاص از کلِ فیلم (اتفاقی که در زیر درختان زیتون می‌افتد). از سوی دیگر، ایدهٔ نخستین فیلم بلند کیارستمی به آرمان‌گرایی زخم خوردهٔ نسل او نیز برمی‌گردد و بدرودی تلخ و غم‌خوارانه با آن در قالب یک فیلم کانونی است. نزدیکی فیلم با فضایی که نهان مایه‌اش در آن یافت شده، قوام گرفته و در نهایت به سرانجام رسیده، راه را برای

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

مقایسهٔ ایدهٔ آن با دو فیلم زندگی و دیگر هیچ و زیر درختان زیتون باز می‌گذارد. تلخ اندیشی مسافر، که به انسجام ساختارش نیز منجر شده، در قیاس با پوزیتیویسم نچسب، آزار دهنده، تحمیلی ــ و از فرط تصنع، حیرت‌انگیز ــ دو فیلم یاد شده و تزاحم ایده‌هایی که مجموعه‌ای ناهماهنگ و ناپیوسته ساخته است، در خور توجه و اعتناست. در فیلمی چون زندگی و دیگر هیچ، ایدهٔ نه چندان تأثیرگذارِ اولیه به هنگام تبدیل شدن به تصویر، وضعیت ناهنجاری ایجاد می‌کند و به ترکیبی نامناسب از فکرهایی پراکنده تبدیل می‌شود. مشکل زمانی بیش‌تر می‌شود که فیلمساز سعی می‌کند با تکرار کسالت‌بارِ همان ایدهٔ کسالت‌بارِ اولیه که آن نیز بیش از ظرفیت خود در فیلم پیشین به مصرف رسیده بود، اثری تازه خلق کند. اگر خانهٔ دوست کجاست با ایدهٔ در خور توجه و جذاب‌اش اثری تازه بود، دو فیلم بعدیِ این تریلوژی با به هم ریختن پویایی و تحرک موجود در فیلم اول و درآمیختن ایده‌های مجزا و نامناسب، به نحوی رقت‌انگیز و ناامید کننده تا پایان پیش می‌روند و تنها قسمت‌های پایانی آن‌ها را می‌توان به مثابهٔ نمونه‌های سنجیدگی و غافلگیر کنندگی ایده‌هاشان ــ که چیزی کاملاً جدا از ایدهٔ مرکزی فیلم است ــ پذیرفت. رجعت تحمیلی قهرمانان زندگی و دیگر هیچ به زیر درختان زیتون، نشانه‌ای از پیوستگی ایده‌های این دو فیلم به همراه ندارد و بیش از هر چیز، نمایان کنندهٔ سماجت و اصرار بر ساختن یک رشته فیلم است که نشانه‌های پیوستگی‌شان لزوماً در خود فیلم به صورت حضور شخصیت‌ها، موضوع یا مکان مشترک، مشخص باشد. در صورتی که به گمان من، طعم گیلاس حتی در قالب ایدهٔ ساده و دو خطی‌اش، نزدیکی بیش‌تری با فیلم‌های پیشین کیارستمی ــ تا مقطع خانهٔ دوست کجاست ــ برقرار می‌کند؛ بی‌آن که

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

«مسافر»، نزدیکترین فیلم کیارستمی به جریان موج نوی سینمای ایران

PDF.tarikhema.org
PDF.tarikhema.org
tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بخواهد این نزدیکی را با آدم‌های مشترک و فضای مشترک، به شکلی تحمیلی در حافظهٔ نزدیکِ بیننده‌اش بگنجاند.

گزارش به عنوان دومین فیلم بلند کیارستمی و اولین مراوده‌اش با سینمای حرفه‌ای، آزمون جالب‌تری فراروی بیننده‌اش قرار می‌دهد. این‌بار، اصلاً ایدهٔ مرکزی، همان چیزی است که دیده می‌شود. اگر بخواهیم برای فیلم ایدهٔ خاصی بتراشیم، جز «مقطع خاصی از زندگی یک زوج» چیزی نمی‌یابیم. حتی اگر بخواهیم از این پیش‌تر برویم و خلاصه‌ای دقیق‌تر فراهم کنیم، باید تمامی اتفاقات فیلم را در سیاهه‌ای پشت سَرِ هم بیاوریم تا شاید از ترکیب آن‌ها بتوان به نتیجه رسید. اما همچنان معتقدم که «مقطع خاصی از زندگی یک زوج» بهترین عبارت برای تبیین ایدهٔ مرکزی فیلم است. جذابیت گزارش در نخستین قدم، زمینه‌ای است که برای پردازش همین ایده می‌سازد و باز بر خلاف نمونه‌هایی چون زندگی و دیگر هیچ یا زیردرختان زیتون، معجونی از ایده‌های نامرتبط نمی‌سازد تا ناهنجاری ایدهٔ مرکزی‌اش را نهان کند. تنها فصل گزارش که تا حدی از فضای خاص‌اش فاصله می‌گیرد، بخش پایانی یعنی گفت و گو در اغذیه فروشی است که دلیل نمایشی محکمی هم دارد: زن نیست و مرد را باید در تنهایی‌اش به عنوان شاهد و ناظر ببینیم. او را پیش‌تر در مقام خادم (در کاباره) و درگیر (در اداره و منزل) دیده‌ایم و در این مکان، برای اولین و آخرین بار، او را در قالب «بیننده» می‌بینیم. یکی از خُرد ــ ایده‌های فیلم، مایهٔ خودکشی زن است که پیوند محکمی با ایدهٔ اصلی طعم گیلاس پیدا می‌کند؛ فکری که در این فاصله بیست ساله در هیچ فیلم دیگر کیارستمی وجود نداشته است.

فاصلهٔ میان ایده و اجرا در کار کیارستمی، همواره بزرگ‌ترین لطمه را به کار او زده است. گزارش از این وجه نیز فیلم متمایزی است. با

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

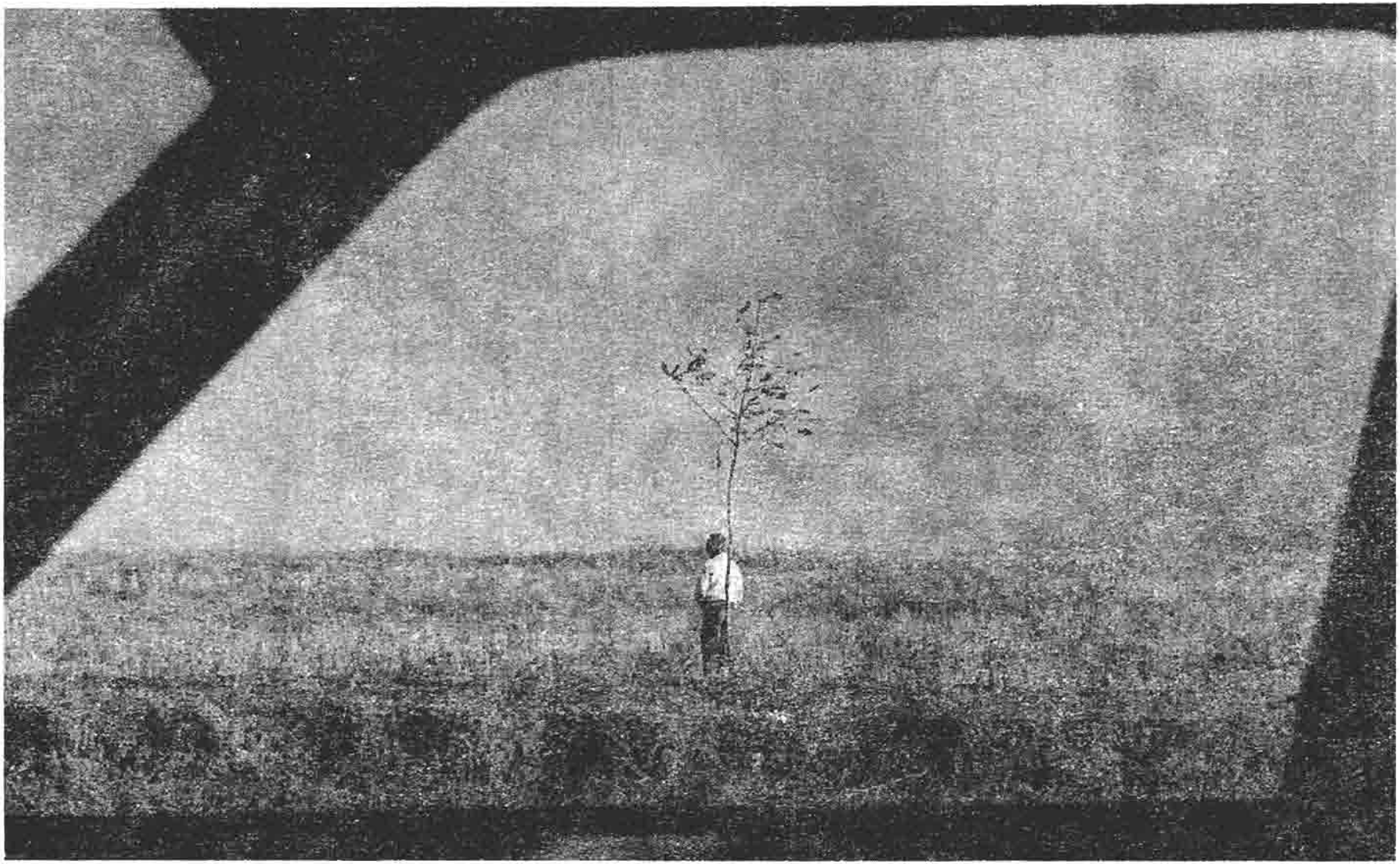
PDF.tarikhema.org

توجه به خُرد ــ ایده‌های متنوع و جذابی که منشعب از فکر اصلی است، می‌توان به تناسب قابل اعتنا میان اجراهای خاص هر ایده نیز رسید. وجود صدابرداری سَرِ صحنه به عنوان یکی از حلقه‌های گم شدهٔ سینمای پیش از انقلاب، در این فیلم غنیمتی بزرگ به حساب می‌آید و سبب می‌شود که باورپذیریِ ایده‌ها تا حد زیادی افزایش یابد. ایدهٔ «پایان باز»، وجه مشترک دیگر گزارش و طعم گیلاس است؛ فکری که سبب می‌شود تا ردی از ابهام همواره بر پایان فیلم بماند و زندگی فیلم برای رسیدن به نتیجه‌ای قطعی، در ذهن بیننده ادامه یابد. در گزارش، وفاداری فیلمساز به نمایش حوادث در دلِ همان ایدهٔ مرکزی یعنی «مقطعِ خاص»، خلسه‌ای هنرمندانه و پُرابهام برای پایان فیلم می‌سازد. این اتفاق در اغلب فیلم‌های کیارستمی به قطعیتی قابل اتکا منجر می‌شود و بیننده را نیز به سرانجامی خاص می‌رساند. در حقیقت، بر خلاف مشیِ سینمای مدرن که قرار است سینمای کیارستمی را بدان منسوب بدانیم، در فیلمی چون زندگی و دیگر هیچ، کلوزآپ یا زیر درختان زیتون همه چیز در دسترس و قابل انتظار است. ایده‌ها تکرار می‌شوند بی‌آن که جایی برای اندیشهٔ تماشاگرشان بگذارند. آیا در پایان زیر درختان زیتون چیزی مبهم مانده است؟ در این فیلم حتی فصل آشنایی حسین و طاهره به شیوهٔ ملودرام‌های نازل و قراردادی در یک فلاش بک می‌آید. آیا نمای پایانی و زیبای فیلم جدا از چشم‌انداز بصری خیره کننده‌اش، ابهام آن را خدشه‌دار نکرده است؟ اگر فیلم کوتاه جذابی را که به پایان زندگی و دیگر هیچ چسبیده، جدا کنیم و به ایده‌های فیلم به طور مستقل نظری بیفکنیم، به مفهوم اغتشاش نمی‌رسیم؟ بحث بر سر قراردادهای سینمایی نیست؛ بر سَرِ رعایت اصولی است که خود فیلم بنا نهاده است. در مقطعی چون گزارش، این

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org



«زندگی و دیگر هیچ»، دومین فیلم سه گانهٔ رودبار

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

رویدادها با نظمی نادیدنی و حس شدنی در پی هم می‌آیند، اما در فیلم‌های آخر، این چیده شدن به نحوی آشکار دیده می‌شود و اصراری وجود دارد که همه چیزی طبیعی و «محلی» نمایانده شود. دو فیلم زندگی و دیگر هیچ و زیر درختان زیتون از تناقض ایده‌های سرگردان میان این دو قطب سر برمی‌آورد؛ تناقض و تعارضی که طعم گیلاس به مدد ایدهٔ واحد و یک خطی‌اش می‌کوشد از آن بگریزد.

آقای بدیعی در جاده‌های اطراف تهران به دنبال یک قاتل مناسب می‌گردد تا بتواند ایده‌اش را که خلاصی از شر زندگی است، به راحتی و روانی اجرا کند. فیلمساز با همین ایده به سراغ سه شخصیت می‌رود تا آن‌ها را به همکاری با قهرمان‌اش ترغیب کند. مشکل ظاهراً در همین ایده است. این ایدهٔ اصلی ظاهراً باید به ایده‌های خُردتری تقسیم می‌شده تا بتواند رفتار آقای بدیعی و سه مشتری‌اش را کمی منطقی‌تر جلوه دهد، یا دست کم از طریق همین ایده‌های خُرد، مواجههٔ این سه شخصیت و آقای بدیعی، قالبی متناسب بیابد. اما موفقیت فیلم‌هایی چون زندگی و دیگر هیچ و زیر درختان زیتون، سبب می‌شود تا کیارستمی، رفتار آقای بدیعی و همراهان‌اش را تا حد زیادی به موقعیت قهرمانان دو فیلم پیشین‌اش نزدیک کند. به این ترتیب، طعم گیلاس با ایدهٔ غافلگیر کننده و هوش‌رُبای خود که بیش‌تر به تنش درونی فیلمی چون گزارش نزدیک است، نیم نگاهی هم به شیوهٔ گفت‌وگونویسی و ایده‌های توأم با طنز ــ و بیش‌تر، کسالت‌بارِ ــ زندگی و دیگر هیچ و زیر درختان زیتون دارد؛ در انتها نیز کاملاً به سوی دوم می‌غلتد و با ایدهٔ حضور گروه فیلمبرداری، خاطرهٔ خوشی را برای هواداران دو فیلم قبلی زنده می‌کند. در حقیقت، ایدهٔ اصلی فیلم طعم گیلاس تا حدی در سایهٔ قابلیت‌های اجرایی آن قرار می‌گیرد و فیلم را

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

به مسیری دیگر می‌کشاند. ایدهٔ حضور طلبهٔ افغانی اساساً به دلیل تزاحم باورهای او با آقای بدیعی در اساس، بی‌مورد و بی‌دلیل جلوه می‌کند. دست کم این ایده می‌توانست شروع ماراتنِ توان‌فرسای آقای بدیعی برای یافتنِ قاتل باشد، تا امتناع قابل حدس او از همکاری با آقای بدیعی تا این حد کسالت‌بار و حرف‌های قابل انتظار او و فاکتورهای مذهبی و عقیدتی‌اش دربارهٔ مرگ و زندگی تا این حد کش‌دار، تصنعی و نتیجه جلوه نکند. اگر طعم گیلاس را واجد یکی از بهترین ایده‌های سینمایی در کار کیارستمی بدانیم، نحوهٔ پرداخت او و بی‌توجهی‌اش به شکل‌گیریِ خُرد ــ ایده‌ها و هماهنگی آن‌ها برای تبیین فکر اصلی را می‌توان دشواری بنیادین در پردازش ایدهٔ مرکزی فیلم قلمداد کرد.

اگر بخواهیم زاویهٔ دیدمان را محدود کنیم و صرفاً از منظرِ چگونگی تبیینِ ایده‌ها به فیلم‌های کیارستمی بنگریم، به قیاس مناسبی میان دو فیلم گزارش و طعم گیلاس خواهیم رسید. شاید در نگاه نخست عجیب به نظر برسد، اما میان دو فیلم گزارش و طعم گیلاس نزدیکی منحصر به فردی وجود دارد که یافتن آن به سادگی ممکن نیست. شاید میان ایده‌های فیلم‌های اخیر کیارستمی و فیلمی چون طعم گیلاس به راحتی بتوان به نقاط مشترک رسید، اما تغییر خط‌مشی فکری و ایده‌آل‌های ذهنی که به مرور در بینش فیلم‌های آخرش راه پیدا کرده است، نباید باعث شود که ردپای ایده‌های تکامل یافتهٔ امروزین را در آثار متقدم فیلمساز نادیده بگیریم. گزارش، مجموعه‌ای از خُرد ــ ایده‌های «کیارستمی‌وار» را در خود جمع کرده است که خودکشی زن هم یکی از آن‌هاست. پس از بیست سال، فیلمساز به حدی رسیده (یا چنین تشخیص داده) که هر یک از آن ایده‌های خُرد می‌تواند ایدهٔ

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

اصلی و گرانیگاه یک فیلم باشد. در حقیقت، **طعم گیلاس** بر اساس یکی از فکرهای **گزارش** ساخته شده است یا به عبارتی، شکل گسترش یافتهٔ آن است. اگر در گذشته، ایده‌ها در موقعیت‌های زمانی و مکانی به هم می‌پیوستند و مجموعه‌ای از جزئیات می‌آفریدند (که **گزارش** بهترین نمونهٔ این شیوهٔ کار است)، در **طعم گیلاس**، ایده‌های فرعی دفع می‌شوند یا حضورشان نادیده گرفته می‌شود تا راه برای تسلط کامل ایدهٔ اصلی برگستردهٔ داستانی فیلم هموارتر شود. اگر در **گزارش**، پوچی زندگی کارمندی زوج آشفتهٔ فیلم در نسخه‌های گوناگون به نمایش درمی‌آید و در اشکال متفاوت ظهور می‌کند، ایدهٔ اصلی **طعم گیلاس** تنها یک شکل واحدِ نمایشی دارد که به طور مداوم تکرار می‌شود. به رغم برخورد آقای بدیعی با افراد گوناگون (از مکالمات کوتاه اولیه بگیر و بیا تا گفت و گوی طولانی با سه آدم اصلی)، مسیر یک خطی فیلم همچنان به مثابهٔ جاده‌ای مستقیم و یک طرفه باقی می‌ماند که پیچ و خم و حواشی و تغییر مسیر را برنمی‌تابد. شاید ایدهٔ اصلی فیلم به نظر فیلمساز چنان هیجان‌انگیز و درگیر کننده رسیده که نیازی به حضور عوامل دیگر ندیده است. همین نکته تا حد زیادی، **طعم گیلاس** را از چند فیلم پیشین‌اش هم متمایز می‌کند و تجربه‌ای تازه به وجود می‌آورد. از نظر برقراری پیوند میان ایده‌ها، **گزارش** نقطهٔ عطفی در نخستین دههٔ فیلمسازی کیارستمی است که می‌کوشد تجمعی از ایده‌های متفاوت به وجود بیاورد. **خانهٔ دوست کجاست** به مثابهٔ نقطهٔ عطفی در دههٔ دوم کار او، مسیر یک خطی را که بر مبنای ایدهٔ اصلی شکل گرفته است، پیش می‌برد، اما همچنان از حواشی (مثل پدربزرگ یا پیرمرد همراه احمد در سفر شبانه‌اش که تک‌گویی‌هاشان هم شکل دیگری از تک‌گویی پیرمرد در اغذیه فروشیِ فیلم **گزارش**

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

در «کلوزآپ»، همه‌چیز در دسترس و قابل انتظار جلوه می‌کند.

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

است)، غافل نمی‌ماند. در این فاصله یعنی میان خانهٔ دوست کجاست و طعم گیلاس که به گمان من نقطهٔ عطف دههٔ سوم فیلمسازی اوست، ضعف بنیادین در ایده‌های اصلی فیلم‌ها تا حد زیادی او را به سمت حواشی رانده است. به این معنا که در هر فیلم کیارستمی که ایدهٔ اصلی قوت و توان چندانی ندارد، مکث او بر مسیرهای فرعی و وارد کردن حواشی در کارش بیش‌تر به چشم می‌آید. دو فیلم زندگی و دیگر هیچ و زیر درختان زیتون به نحوی عذاب‌آور و آزاردهنده، مشحون از این حواشیِ ناهنجارند. تغذیهٔ نامناسب این دو فیلم از مرجع اصلی‌شان یعنی خانهٔ دوست کجاست باعث شده است تا ایده‌هایی پراکنده و نامناسب، زندگی و دیگر هیچ را زیر نفوذ خود بگیرند و فیلم بعدی یعنی زیر درختان زیتون که به تکه‌ای از فیلم قبلی آویخته است (و اسم این‌جور پیوندها را نمی‌توان تریلوژی یا ایدهٔ تکرار شونده گذاشت)، ایده‌هایی چون انتخاب بازیگر و برداشت‌های مختلف راکه زیر عنوان «فیلم در فیلم»، عنصری مُدِ روز در سینمای این سال‌هاست، در خود جمع می‌کند.

ایدهٔ «پایان باز»، وجه مشترک دیگری میان گزارش و طعم گیلاس به حساب می‌آید. طعم گیلاس در هر دو پایان‌اش، بر خلاف مسافر، خانهٔ دوست کجاست و زیر درختان زیتون، پایان مشخصی ندارد و اجازه می‌دهد تا تماشاگر در ذهن‌اش به ادامهٔ مسیر فیلم بیندیشد و (گفتیم که زندگی و دیگر هیچ بدون آن فیلم کوتاهِ آویخته از پایان‌اش بی‌پایان است). ایدهٔ حضور گروه فیلمبرداری در پایان طعم گیلاس، ظاهری شبیه به زیر درختان زیتون دارد، اما در نوع استفاده‌اش به فیلم گزارش نزدیک‌تر است و اگر پایان ساده‌تر و «واقعی‌تر» طعم گیلاس را ملاک قضاوت بدانیم، این نزدیکی بیش‌تر هم خواهد شد. همان‌طور که

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

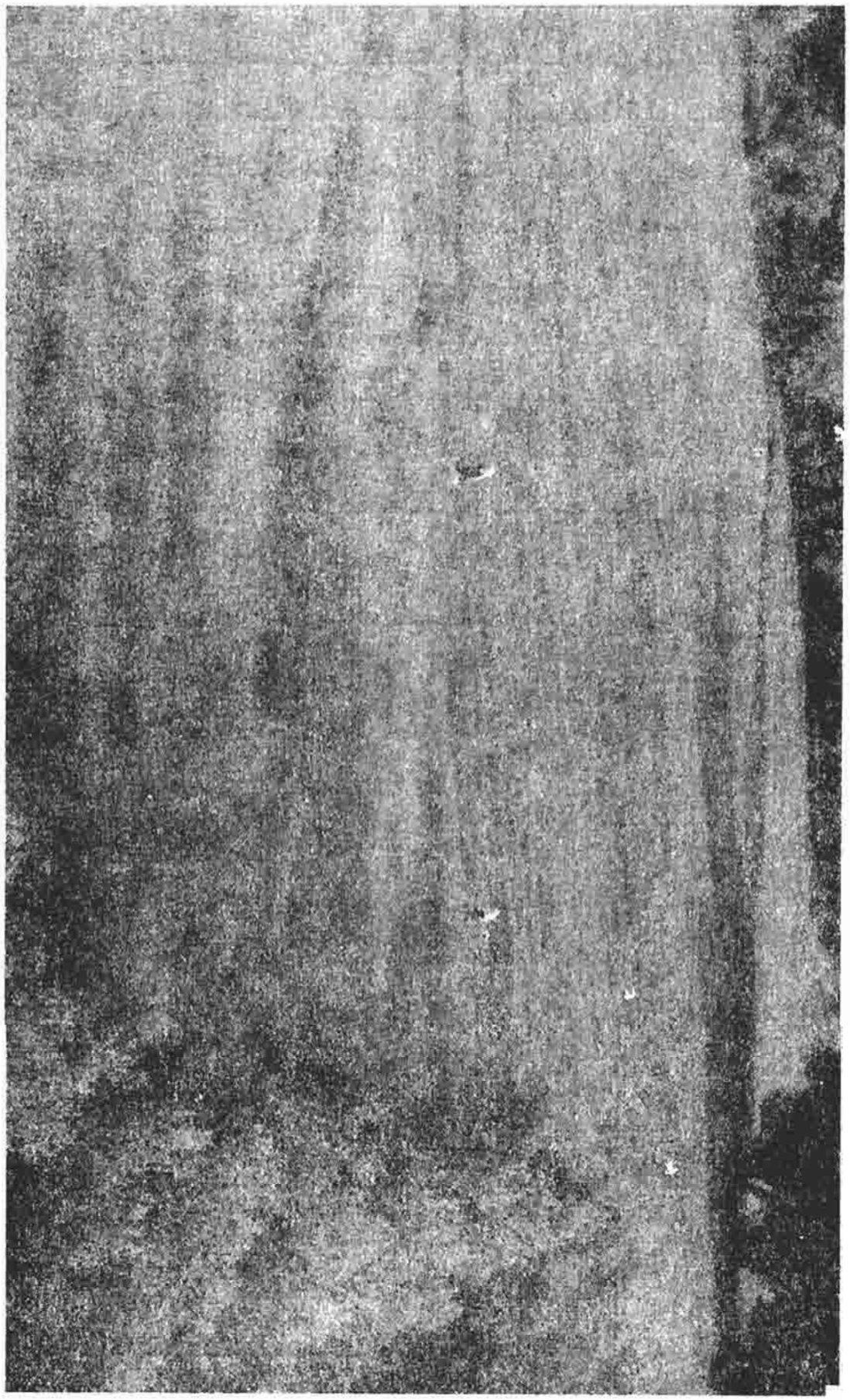
PDF.tarikhema.org

نمی‌دانیم سرنوشت همسر سوادکوهی چه شد و در نهایت، ادامهٔ زندگی آن‌ها به کجا خواهد کشید، نمی‌دانیم که آقای بدیعی در خودکشی‌اش دست تنها ماند یا نه و اساساً خودکشی به فرجامی رسید یا نه. ایدهٔ فیلم ویدیویی پایان فیلم بیش‌تر در حکم کوره راهی برای گریز از جادهٔ پرمخاطرهٔ آن محسوب می‌شود که به رغم مستقل بودن و متفاوت بودن ایده‌اش نسبت به مجموعهٔ تصاویر فیلم، ظرافت چندانی هم در اجرای آن به‌کار نرفته است؛ به‌ویژه که موسیقی پایانی‌اش به نحوی ریشخندآمیز، پوچی داستان گویی در سینما را بیش از پوچی زندگی آقای بدیعی به رُخ می‌کشد. به بیان دیگر، نمایش پشت صحنهٔ فیلم در پایان آن، تنها خُرد ـ ایده‌ای است که به خود فیلم ــ و طبعاً بیننده ــ طعنه می‌زند و خارج از محدودهٔ ایدهٔ اصلی فیلم بدان می‌نگرد. اگر سکوت پایانی گزارش پوچی زندگی سوادکوهی و همسرش را با نوعی تلخی در می‌آمیخت، پایان طعم گیلاس به نحوی شرارت‌بار و شیطنت‌آمیز، جذابیت شوخی با ایدهٔ اصلی فیلم را توسط خود فیلمساز عیان می‌کند. البته ایده هایی چون تغییر لحن و قدم زدن‌های کوتاه مدت در وادی نقیضه (Parody) سازی، بهانه‌های مناسبی برای گریز از مواجهه با جریان اصلی فیلم و تعقیب آن محسوب می‌شوند، اما این امکان هم وجود دارد که این شیوه (به مانند بعضی از کارهای نانی مورتّی) به نفی ایدهٔ اصلی منجر شود. اتفاقی که در پایان طعم گیلاس، از سر ناگزیری یا نوعی آزادی عمل در محدوده‌ای تنگ، خواسته یا ناخواسته بدان رسیده است. به بیان دیگر، فرآیند شکل‌گیری فیلم که به یک ایدهٔ اصلی وابسته است، در مسیری بی‌پایان جریان می‌یابد، اما یکی از معدود عواملی (و شاید تنها عاملی) که سبب می‌شود این فرآیند به ثمر نرسد و این مسیر بی‌پایان فراموش شود،

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



«زیر درختان زیتون»، پایان درخشان، اما دور از فیلم اصلی

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

همین ایدهٔ فرعی است. دور نمی‌دانم که طعم گیلاس نیز به مانند خانهٔ دوست کجاست یا زندگی و دیگر هیچ، مدیون این ایدهٔ فرعی بماند و ایده‌ای از آن مبنای ساختن فیلم دیگری شود. اگر چنین اتفاقی بیفتد، این ایدهٔ خنثی و بی‌جاذبهٔ فرعی به دلیل مستقل بودن‌اش، جذابیت بیش‌تری نسبت به ایدهٔ اصلی و پرکشش طعم گیلاس خواهد داشت؛ همان‌طور که یکی از ایده‌های فرعی و ناهنجار زندگی و دیگر هیچ بدل به ایدهٔ اصلی زیر درختان زیتون شد. به هر حال، بحث اصالت ایده در کار کیارستمی که پس از خانهٔ دوست کجاست به مرور از رونق افتاده بود، با طعم گیلاس دوباره به ایده‌ای مناسب برای بررسی فیلم هایش بدل شد که این خود برای کیارستمی، موفقیتی در خور اعتناست.

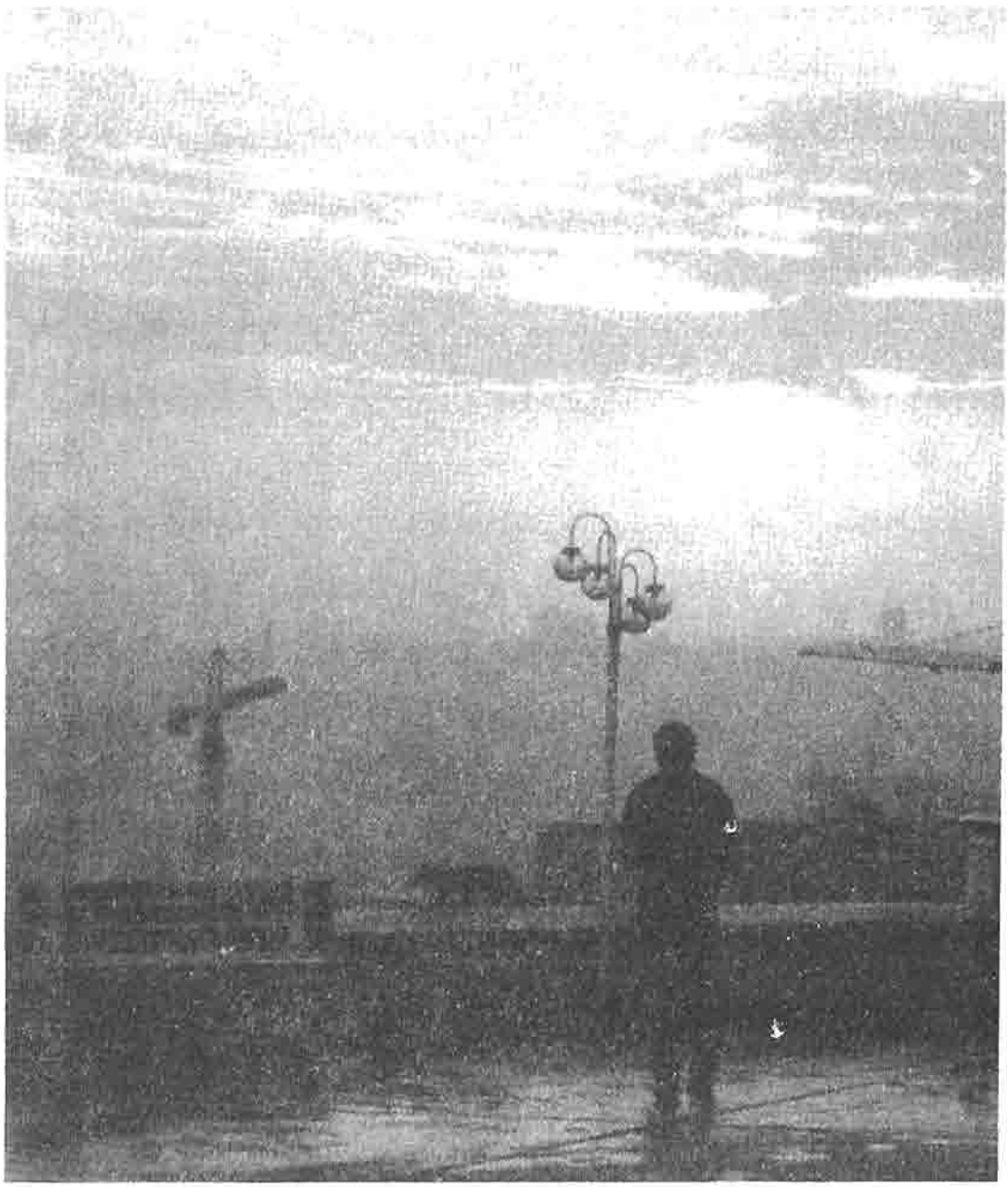
به پرسش اصلی باز گردیم: آیا پرورش ایده مهم‌تر از خود ایده نیست؟ اکنون به پاسخ کمی نزدیک‌تریم. اگر قرار باشد تنها به ایده متکی باشیم، چه فرقی می‌کند که با ایدهٔ درخشانی در خور یک فیلم کوتاه روبه رو باشیم که سَر راستی و یک خطی بودن‌اش مدیون حذفِ زوایدش نیست؟ واضح‌تر بگویم، میزان کشمکش، تطویل یا ایجازِ پدید آمده به واسطهٔ ایدهٔ درخشان ما نیز باید به همان اندازه غافلگیر کننده باشد. در فیلم‌های کیارستمی، این اتفاق دوم کم‌تر رُخ می‌دهد؛ یا اگر بخواهیم دقیق‌تر صحبت کنیم، این ایده‌ها در فیلم‌های او تا مقطع خاصی چندان درخشان به نظر نمی‌رسیدند و بنابراین، کوشش برای پرورش ایده دست کم به اندازهٔ خود آن اهمیت داشت و به همین دلیل به بار می‌نشست و ماندگار می‌شد. پس از این مقطع، فیلم‌های کیارستمی را می‌شد در قالب ایده‌های درخشانی دید که زمان تداوم‌شان بر پرده را به بازی گرفته بودند. طعم گیلاس به نوعی، برآیند این دو بُردار است؛ یعنی ایده‌ای درخشان که از کوشش برای پرورش

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

آن خالی نمانده است. اما همچنان فاصله‌ای میان اهمیت فکر اصلی و تلاش برای به ثمر رساندن آن وجود دارد که شاید میراث توفیق همه جانبهٔ فیلم‌های مبتنی بر ایده‌های فوق‌العاده باشد.



آخرین غروب: همایون ارشادی در «طعم گیلاس»

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

واقعیت‌ها

فیلم‌های کیارستمی را همواره واقع‌گرا خوانده‌اند و خودش را رئالیست؛ تا آن جا که از کلوزآپ به عنوان یکی از مهم‌ترین مستندهای تاریخ سینمای ایران نام برده‌اند و حتی آن را نشانه‌ای آشکار از نمایش واقعیت ناب و بی‌شاخ و برگ دانسته‌اند. شاید بهتر باشد بی‌آن که احساساتی بشویم و بخواهیم صرفاً به تکرار حرف‌های دیگران بپردازیم، از منظری متفاوت به موضوع بنگریم؛ منظری که اطمینان دارم نگاه ما را به حضور واقعیت در سینمای کیارستمی ــ و شاید اساساً مبحث واقع‌گرایی در فیلم ــ کمی تغییر خواهد داد. ابتدا به عنوان مدل اصلی بحث، فیلم طعم گیلاس را از دریچهٔ ظهور واقع‌گرایی اسنادی در سینمای داستانی تحلیل می‌کنیم و سپس، امکان تعمیم‌پذیری موضوع را در فیلم‌های دیگر کیارستمی بررسی خواهیم کرد.

واقعیت و بازیگری

فیلم کیارستمی بازیگرانی دارد که ما نمی‌شناسیم و در حومهٔ شهر می‌گذرد. بنابراین، فرض شکل‌گیری داستان در مکان‌هایی «واقعی» ــ به معنای غیر استودیویی ــ و با بازیگرانی غیر حرفه‌ای برای ما،

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

طبیعی و منطقی به نظر می‌رسد. آقای بدیعی مقابل تپه‌ای می‌ایستد و مردی را که مشغول جمع‌آوری زباله است، صدا می‌کند. تا این جا، ما همایون ارشادی را به عنوان بازیگر پذیرفته‌ایم، اما طرف مقابل او را نه. به بیان دیگر، حدس ما در مورد این صحنه و چهرهٔ بازیگرش، تعیین می‌کند که از چه دیدگاهی به «واقعیت» پیشِ‌رویمان بنگریم. فرض نخست دربارهٔ این مرد، حس اسنادی تصویر و موقعیت را تقویت می‌کند. این فرض در مورد آن سرباز، طلبه و شکارچی هم صدق می‌کند. به بیان دیگر، ما گمان می‌کنیم که صحنه‌هایی با یک بازیگر ناشناخته و گروهی از مردم واقعی و بومی دیده‌ایم و به همین دلیل، صحنه به نظر واقع‌گرایانه می‌رسد. حالا اگر به این حقیقت برسیم که آن‌ها هم مردم عادی‌اند و در حال بازی در «نقش» خود، آیا باز هم با قطعیت می‌توان گفت که با تأثیر واقع‌گرایی اسنادی بر سینمای داستانی مواجه هستیم؟ اگر فرض نخست صحیح بود، آن وقت با حضور قطعی واقعیت روبه رو می‌شدیم و اکنون از تأثیر آن کاسته شده است؟

اکنون می‌توان گسترهٔ این پرسش را کمی وسیع‌تر کرد: اگر حضور نابازیگران در فیلم‌های کیارستمی لزوماً به تلقی رئالیستی از کار او می‌انجامد، هر جا که بازیگری حرفه‌ای دیدیم ــ مثل مسافر، گزارش یا زیر درختان زیتون ــ باید دست نگه داریم و این ویژگی را با اصول نظریه‌پردازی واقع‌گرایی در کار کیارستمی متضاد بدانیم؟ به نظر نمی‌رسد که چنین مبنایی اساساً درست باشد. مشکل از همین نسبتی است که میان واقع‌گرایی در کار کیارستمی و مفهوم رئالیسم در سینما برقرار شده است. کیارستمی به ضرورت، بازیگران حرفه‌ای را در کنار نابازیگرانی به کار می‌گمارد که در نقش‌هایی غیر از خودشان به بازی می‌پردازند. آیا در این شیوهٔ استفاده از بازیگر، تازگی و بدعتی

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

می‌بینید؟ انعطافی در کار این بازیگران (یا نابازیگران) دیده می‌شود که پیش از این در سینما سابقه نداشته باشد؟ در سینمای جهان بارها به چنین روش هایی در عالی‌ترین سطح برخورد کرده‌ایم؛ از ویسکونتی، روسلینی و پازولینی بگیر و بیا تا فرانچسکورُزی، ورنر هرتسوگ و دیگران. حتی در سینمای خودمان، نمونه‌های اصیل‌تر و متفاوت‌تری هم وجود دارد که به عنوان نمونه می‌توان از سهراب شهید ثالث، پرویز کیمیاوی، خسرو سینایی و امیر نادری نام برد. حتی در مورد کسانی که مثل همایون ارشادی در طعم گیلاس که آن‌ها را به عنوان بازیگر پذیرفته‌ایم، زمینه‌ای وجود ندارد که تصویر ما را از «بازیگر حرفه‌ای» تأمین و تکمیل کند. طعم گیلاس نخستین فیلم همایون ارشادی در مقام بازیگر است و به تعبیری، اولین مواجههٔ بیننده با او، چیزی جز همین فیلم نیست. پس چه چیز سبب می‌شود که میان او و دیگران فرق بگذاریم؟ پرسش را به حیطه‌های جزئی‌نگرانه‌تری بکشانیم: آیا بین بازی او و بقیه تفاوتی هست؟ تفاوت که ظاهراً هست. صدای او تا حدی کارآزموده‌تر است و تنها کسی است که در طول فیلم در موقعیت‌های مختلف، قادر است واکنش‌های مختلفی از خود بروز دهد. یعنی با مکث و کنترل، احساسی از بغض یا خشم بروز می‌دهد که جاهایی مؤثر می‌افتد و جاهایی که به کمی پیچیدگی بیش‌تر و در بیان احساس و کلمات‌اش وجود دارد، طبعاً کم می‌آورد و کارش دشوار می‌شود. بقیه به عنوان نابازیگر، همین زحمت را هم به خودشان نمی‌دهند. در نتیجه، صداهای نامناسب و واکنش‌های نابه‌جاشان، دشواری‌های دیگری هم پدید می‌آورد. می‌شود به بازی‌ها دقیق‌تر هم شد و به این نتیجه رسید که فیلمساز برای حصول به واقع‌گرایی مورد علاقه‌اش از چه مسیرهایی گذشته و دستاوردش به چه تبدیل شده

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

است.

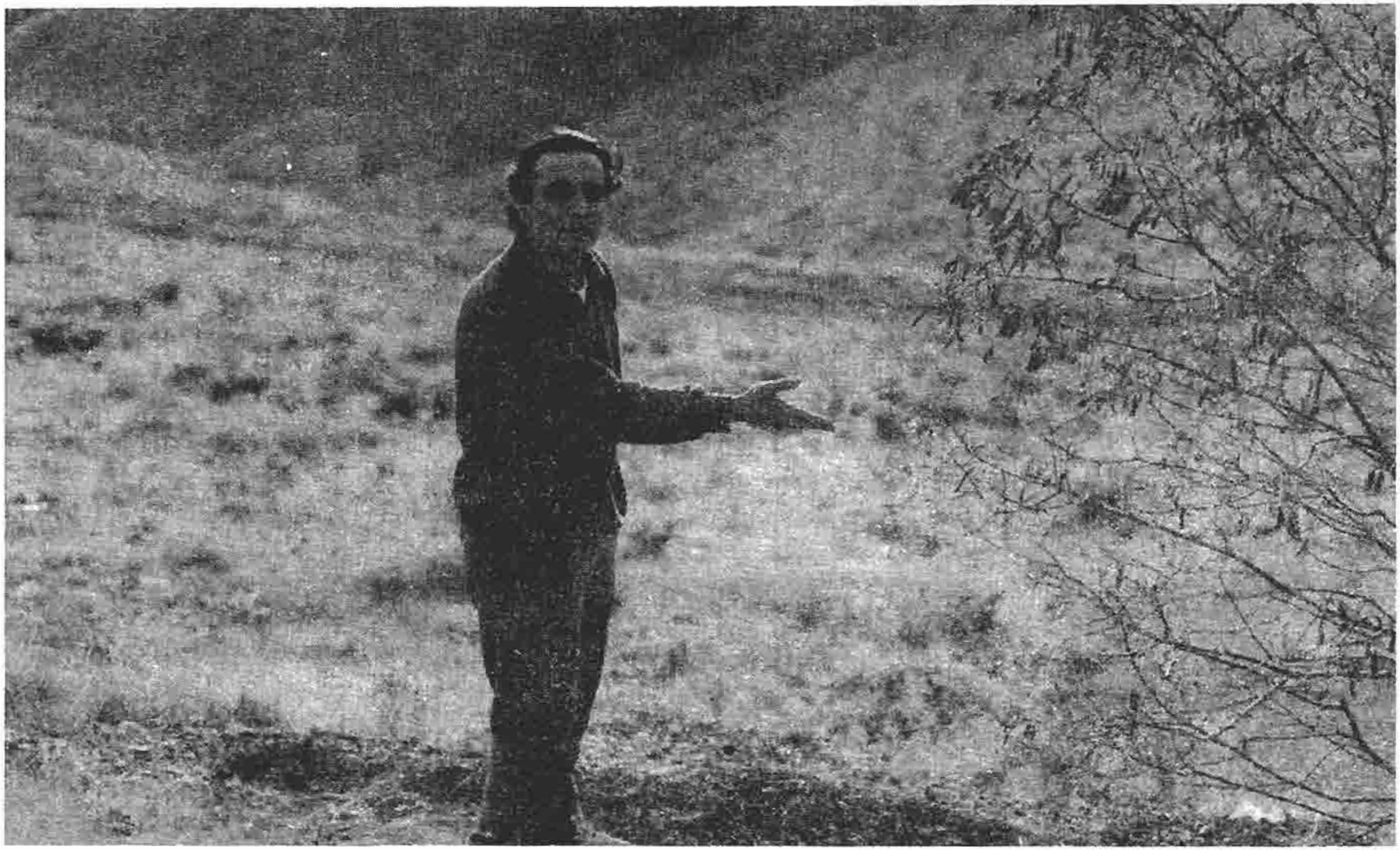
اگر بر این باوریم که **طعم گیلاس** مجموعه‌ای از بازی‌های واقع گرایانه است، باید بگوییم که زیرکی فیلمساز را به هیچ گرفته‌ایم و در سطحی‌ترین شکل ممکن از او رو دست خورده‌ایم. در بیش‌تر موارد که نیاز به انتقال حس از طریق بازی است (و در واقع، نیاز به ابراز احساس متقابلی وجود دارد که نابازیگر در قالب گوینده و شنونده فاقد آن است)، نماها در لانگ شات می‌گذرد و ما با لذت هر چه تمام‌تر، مکالمهٔ آن دو را در نمای دور می‌شنویم. کار جذابی هم هست؛ چون اگر قرار بود چنین اتفاقی بیفتد و ما واکنش یکی را از حرف دیگری به‌درستی ببینیم و بشنویم، نیاز بود که دو نفر را برای یک بار هم که شده در کنار هم ببینیم، و آن دو در کنار هم نیستند. به همین دلیل است که بیان ممتد و لحن یک نواختِ بازیگران هنگام بیان هر موضوعی، به مرور عادی می‌شود و دیگر برای بیننده فرقی ندارد که آیا نابازیگری خاص این جمله را بیان کرده یا بازیگری حرفه‌ای. به هم خوردنِ کلمات و معنای جمله‌ها هم به علت آن که تبحری در بیانِ نابازیگران وجود ندارد، جزئی از شیوهٔ واقع‌گرایانهٔ بازیگری است و حَرَجی بر آن‌ها نیست. بهتر است به جای کلی‌گویی، وارد جزئیات شویم و این شیوهٔ بازی را در **طعم گیلاس** با مکث بر نمونه‌های خاص، دقیق‌تر ببینیم:

الف) آقای بدیعی با سرباز گفت و گو می‌کند و طبق شیوهٔ کار کیارستمی، فقط نمای درشت چهرهٔ او را می‌بینیم. او در جواب سرباز که می‌خواهد نوع کارش را بداند، می‌گوید: «**ببین، وقتی به یه کارگر می‌گن بیا یه جایی رو بکن، بیااین پی روبکن، مگه ازش می... مگه کارگره می‌پرسه که این پی... پی بیمارستانه، پی تیمارستانه...**» مکث نابه‌جا، بیان

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org



بدیعی می‌کوشد سرباز را به پایین آمدن از اتومبیل ترغیب کند.

PDF.tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

نادرستِ دیالوگ و تپق‌زدن پی در پی همایون ارشادی هنگام ادای این جمله‌های ساده، ربطی به مقولهٔ واقع‌گرایی در سینما ندارد و امیدوارم کسی هم این خطاهای واضح را در فیلم نشانه‌ای از طبیعی بودن، نزدیک شدن به واقعیت، حذف کارگردانی یا نمادی از چیزی دیگر نداند. شاید در کلوزآپ، قطع صدا و بازی با آن هنگام برخورد حسین سبزیان و محسن مخملباف به عنوان نشانه‌ای واضح، تصنعی و عمدی در برخورد با واقعیت (که به دلیل آگاهی بیننده از دستبرد به واقعیت اسنادی و دوباره سازی، خنثی و تصنعی می‌نمود)، در حد ایده و فکر، تمهیدی هوش‌مندانه به نظر برسد. اما این مشکل در طعم گیلاس را نمی‌توان تمهیدی عامدانه قلمداد کرد. حتی با این فرض هم که «تصنع» را به جای ورود واقع‌گرایی به قلمرو سینمای داستانی بپذیریم، نمی‌توانیم جز تمهیدی نا به جا و بی‌کاربرد، نامی بر این شیوه بگذاریم. موضوع خیلی ساده‌تر از این حرف‌هاست. فیلمساز این برداشت را با تمام اشتباه‌ها و مکث‌هایش مناسب تشخیص داده و در فیلم گذاشته است. همین.

ب) صحنهٔ برخورد بدیعی و سرباز با قابلیت‌های بالقوهٔ درخشان‌اش از حیث درام، از نظر بازیگری نمونهٔ غافلگیر کننده‌ای نیست. همایون ارشادی نمی‌داند ــ و می‌دانم که برای کیارستمی هم مهم نیست ــ که با دست هایش چه کند؛ حرکات‌اش با کلمات‌اش هماهنگ نیست (چیزی که مثلاً در فیلم‌های پازولینی وجود دارد و بازی‌های نابازیگران‌اش را غافلگیرکننده جلوه می‌دهد) و بازیگر هم برای گفتن یک جملهٔ ساده، سه بار مِن و مِن می‌کند و تپق می‌زند. حتی احساس من این است که آن‌ها به دلیل نداشتن تصور دقیق از موقعیت جاری در صحنه، جمله‌هاشان را به زحمت ادا کرده‌اند. حالا همایون

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ارشادی تا حدی می‌تواند این احساس را کنترل کند، اما طرف مقابل‌اش؛ به هیچ وجه. در همین صحنه وقتی که آقای بدیعی به گور اشاره می‌کند و می‌کوشد سرباز را به پایین آمدن از اتومبیل ترغیب کند، دست‌هایش را تکان می‌دهد و جمله‌اش را بعد می‌گوید. به همین دلیل، مکث نامناسبی میان حرکت و گفتارش ایجاد می‌شود. تا آن جا که به بازیگری مربوط است، چهره و ظاهر همایون ارشادی را می‌توان انتخابی هوش‌مندانه و فوق‌العاده برای نقش آقای بدیعی دانست. اما این قابلیت بالقوه در اجرا، بازی یک دست و مداومی پدید نیاورده است. به طور خلاصه، بازی او مشمول قانونِ «گاهی بله، گاهی نه» است.

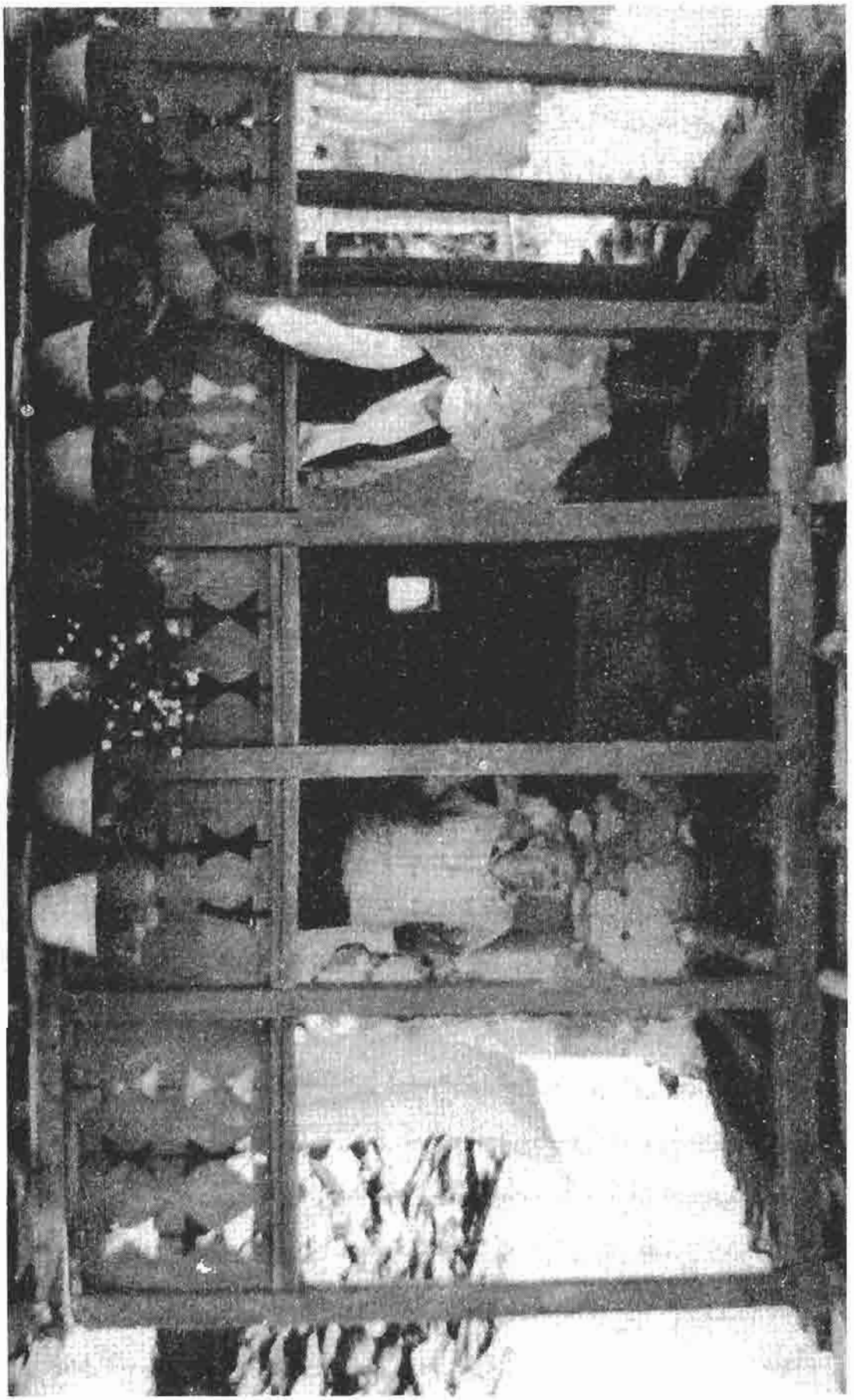
می‌شود این نمونه‌ها را بیش‌تر کرد و سیاهه را طولانی‌تر؛ اما به دو دلیل پیشنهاد می‌کنم به تعمیم این ویژگی در کار کیارستمی توجه کنیم تا این که بیش‌تر بر جزئیات متمرکز شویم. نخست گریز از اطالهٔ کلام و دوم ــ و مهم‌تر ــ به دلیل آن که بعضی از نمونه‌ها بیش‌تر به گفت‌وگونویسی و انتخاب نماها مربوط است تا بازیگری. از سوی دیگر، جست و جو در همین شیوهٔ واقع نمایی، ما را به جای جبهه گیری‌های خاص یا افتادن در دام توجیه و ساختن روش‌های خلق‌الساعه و فی‌البداهه برای گریز از تنگیِ قافیه، به دردسر خوشنود کنندهٔ تحلیل نمایش واقعیت در فیلم‌های کیارستمی می‌اندازد.

در توصیف واقع‌گرایی در کار کیارستمی، همواره می‌شنویم که «او همه چیز را به شکلی طبیعی، مطابق با واقعیت از کار درمی‌آورد و نابازیگران او طوری کار را انجام می‌دهند که گویی در نقش خودشان ظاهر شده‌اند». این هم از آن سوءتفاهم‌هایی است که به مرور شکل گرفته و کسی زحمت توضیح‌اش را به خود نداده است. درست یا غلط،

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



فرهاد خردمند در «زندگی و دیگر هیچ»

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

یکی از ویژگی‌های کار کیارستمی در برخورد با بازیگران دستبرد به واقعیتِ موجود است. یعنی نه بازیگر قرار است تصویری از نقش خود داشته باشد و نه این احساس به‌طور کامل پدید بیاید که با وضعیتی طبیعی و شرایطی طبیعی مواجه هستیم. این تصور به مرور در کار کیارستمی جا افتاد، یعنی او به تدریج به بازی تصنعی اش شکلی رو باز و مستقیم داد و راستش نمی‌توان کتمان کرد که این تمهید از یک سو پوشاننده و توجیه کنندهٔ بسیار از ضعف‌های اجرایی فیلم بود و از سوی دیگر در همخوانی با گرایشی از سینمای متفاوت روز که بیننده را متوجه ساختگی بودن دنیای پیش‌روی خود می‌کرد، تأمین کنندهٔ نظر جشنواره‌های جهانی نیز محسوب می‌شد. به عنوان نمونه، آیا کسی می‌پرسد که در دنیای واقع گرایانهٔ کیارستمی، حضور محمدعلی کشاورز در زیر درختان زیتون و معرفی و نام بردن از نقش‌اش چه جایگاهی دارد؟ راستی بهتر نبود به جای تحسین و ستایش آقای حسین رضایی که اغلب به جمله هایی از قبیل «چه بازی فوق‌العاده‌ای!» محدود می‌شد، به تحلیل بازی کشاورز در این فیلم می‌پرداختیم؟ یا مثلاً به بازی فرهاد خردمند در این فیلم و زندگی و دیگر هیچ نگاهی می‌انداختیم؟ واقعیت این است که با این شیوه هم راه به جایی نخواهیم برد، چون اصلاً بازی خاصی در کار نیست تا بتوان به داوری‌اش نشست. بحث بر سر این نیست که واقع‌گرایی را در فیلم‌های کیارستمی و کار بازیگران و نابازیگران‌اش منتفی بدانیم. بیش از هر چیز دیگر، بسیار مایل‌ام تا این فکر را دنبال کنم که در فیلم‌های متأخر کیارستمی، طرحی از واقع‌نمایی ــ و نه آن‌طور که گمان می‌رود، واقع‌گرایی اسنادی ــ وجود دارد که قابل بررسی است. این نکته به مرور بر بازی‌ها تأثیر گذاشته و تکرار این عمل در فیلم‌های مختلف

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ــ و با بازیگران متفاوت ــ به صورت نوعی روش درآمده است. به این ترتیب، بازی‌های کم تأکید بازیگران حرفه‌ای و مردم عادی در فیلم‌های اولیه، به مرور تغییر کردند و به شکلی در آمدند که امروز شاهد آن هستیم. یعنی به تبع خود فیلم‌ها که طرح واقع‌گرایانه‌شان به‌تدریج رنگ باخته و با رگه‌هایی از فاصله‌گذاری، «فیلم در فیلم» و آشکار ساختن ماهیت نمایشی آن درآمیخته است، بازی‌ها هم به نوعی از همین قاعده پیروی می‌کنند. حالا دیگر مکث‌ها، تأکیدهای بی‌جا، «خراب کردن»ها و حرکات نابه‌جا و سهوی‌ترین مسائل نیز به ایجاد این رویکرد تازه در کار کیارستمی یاری می‌رسانند. از **خانهٔ دوست کجاست** به بعد، این تلقی جلوهٔ بیش‌تری پیدا کرد و بازی‌ها در عین دور شدن از واقع‌گرایی، تظاهر به آن را نیز چاشنی کار خود قرار دادند. می‌شود بازی‌ها را در دو دورهٔ پیش و پس از **خانهٔ دوست کجاست** مقایسه کرد. کافی است در میان حرفه‌ای‌ها، بازی شهرهٔ آغداشلو و کورش افشار پناه در گزارش را با کار محمدعلی کشاورز، فرهاد خردمند و همایون ارشادی در سه فیلم آخر کیارستمی قیاس کنیم تا به کوشش در جهت ارائهٔ طرح از واقع‌گرایی (در مورد اول) با واقع‌نمایی تصنعی (در سه مورد بعدی) پی ببریم. در میان غیرحرفه‌ای‌ها، کار حسن دارابی در **مسافر** به راحتی از یک بازیگر حرفه‌ای پیش می‌افتد، اما حسین رضایی در **زیر درختان زیتون** به دشواری سعی می‌کند ما را متقاعد کند که به اصرار فیلمساز در مکانی خاص نایستاده است، به فرمان او حرکت نکرده است و برای گفتن دیالوگ‌اش به خود فشار نمی‌آورد. اصرار بر واقع نمایی را می‌توان به وضوح در کار بازیگران این فیلم مشاهده کرد؛ در حالی که پیش از این، در زمینهٔ واقع‌گرایی و حتی تصنع آشکارا عمدی و کاربردی، به نمونه‌هایی بسیار هوش‌مندانه

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

و موفق‌تر برخورد کرده‌ایم. پسر بچهٔ یک اتفاق ساده و سوزنبان پیر طبیعت بی جان شهید ثالث، نقطه‌های اوج این واقع‌گرایی اسنادی اندکه بی‌پناه بردن به تصنع و فاصله گذاری، نقش خود را به نحوی ساده چنان بازی می‌کنند که این فیلم‌ها را می‌توان با چهره‌هاشان به یادآورد. در عرصهٔ برخورد با بازیگر غیرحرفه‌ای و گرفتن واکنش‌های متفاوت از او در سینمای ایران، بی‌درنگ به نام امیر نادری، بازیگرش مجید نیرومند و فیلم دونده... می‌رسیم. در نمونه‌هایی که نام بردم ــ و بازیگران دورهٔ اول کار کیارستمی تا حدی به این معیارها نزدیک می‌شوند ــ بازی جزئی از واقعیتِ فضایی است که فیلم در آن می‌گذرد. گاه به مانند آثار شهید ثالث،این واقع‌گرایی در بازی اساساً دستاورد زیستیِ شخصیت‌هاست و گاه چون دونده (و در سطحی پایین‌تر، آب، باد، خاک)، حرکت شخصیت از واقعیت آغاز می‌شود و به مرور جوهرهٔ نمایشی بودن خود را رو می‌کند. در فیلم‌های آخر کیارستمی، سرگردانی میان این دو روش احساس می‌شود، ضمن آن که به نظر نمی‌رسد شیوهٔ سومی هم که او برگزیده، چندان مستحکم و قابل اتکا باشد.

وقتی تقابل دو بازیگر زیر درختان زیتون را می‌بینیم، دشواری‌مان از گذشته بیش‌تر می‌شود. کیارستمی را بسیار با رُبرتوروسلینیِ فقید قیاس کرده‌اند که به گمانم یکی از مبانی ظاهری این اشتراک، تلفیق دو نوع بازی باشد؛ یعنی قرار دادن بازیگر حرفه‌ای در برابر یک نابازیگر. بی‌آن که قصد شوخی داشته باشم، اصلاً احساس نکردم که تأثیر تقابل محمدعلی کشاورز و حسین رضایی در زیر درختان زیتون ذره‌ای به درک، انعطاف و حس واقع‌نگری ناشی از تقابلِ اینگرید برگمن و آن ماهیگیر سیسیلیِ استرومبولیِ روسلینی که نقش شوهرش را بازی

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

می‌کرد راه بُرده باشد. واقعیت این است که حس ناشناخته بودن و یافتن واکنش‌های متفاوت، این مقایسه را به‌وجود آورده است. ورنه، این قیاس غریب باید از چیزی جدا از مقایسهٔ بازی‌هایی که در این دو فیلم می‌بینیم، ناشی شده باشد که در این صورت، اصل سنجش کار دو فیلمساز در کنار یکدیگر را باید باطل دانست. بحث تقابل دو نوع شیوهٔ بازیگری در **استرومبولی** روسلینی از درک درست نهان مایهٔ فیلم نیز نشان دارد. اینگرید برگمن نقش یک دختر اهل لیتوانی را بازی می‌کند که به ماهیگیر جوانی از اهالی سیسیل دل می‌بندد و می‌پذیرد که با او در مکانی دورافتاده در جنوب ایتالیا یعنی زادگاه محبوب‌اش زندگی کند. پس انتخاب بازیگری غیرحرفه‌ای در مقابل یک فوق ستاره، از نوعی تطبیق داستانی و هماهنگی واضح با محیط نیز بهره می‌برد. کمی واقع‌بین باشیم؛ از قرار دادن همایون ارشادی روبه‌روی آن آدم غیرحرفه‌ای در نقش زباله گردِ لُر، طلبهٔ افغانی، سرباز کُرد و شکارچی آذری به چه نتیجه‌ای رسیده‌ایم؟ جز این است که از این ارکستراسیون ناهماهنگ لهجه و قیافه، تنها به تک مضراب‌های نسبتاً با مزه‌ای میان آقای بدیعی و شکارچی بسنده کرده‌ایم؟ یا آن سؤال و جواب میان آقای بدیعی و مرد زباله گرد [مرد: شما هم لُری؟ بدیعی: ما هم یه جورایی لُریم!] را به عنوان تکه‌ای سَردستی که «یه جورایی» نشانهٔ تصنعی و نادرستی از تظاهر به بدیهه سرایی است، پذیرفته‌ایم؟ اگر از **طعم گیلاس** فراتر برویم و بخواهیم با این نگاه به مجموعهٔ کارهای کیارستمی بنگریم، فیلم‌های پس از **خانهٔ دوست کجاست** را در معرض نوعی سرگردانی از حیث نزدیک ساختن واقعیت به بازی‌ها (و نه برعکس)، خواهیم یافت.

شاید بتوان مثال **استرومبولی** را کنار گذاشت و فیلم هایی مبتنی بر

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

حس واقع‌نگری بیش‌تر چون **آلمان سال صفر** یا **پاییزا** را نمونه آورد و راه را بر هرگونه بهانه‌جویی و خُرده‌گیری بست. اگر به بازی‌ها در این چند فیلم روسلینی دقت کنیم، آن‌ها را در مسیر احساس واقع‌نگری درآمیخته با واقعیت برگرفته از زیست‌گاه‌شان می‌یابیم، اما کار بازیگری در فیلم‌های متأخر کیارستمی، بیش از هر چیز دیگر، از نوعی چیده شدگی آشکار خبر می‌دهد که به اصرار از ما می‌خواهد تا واقع‌نمایی‌اش را واقع‌گرایانه فرض کنیم و تصنع‌اش را متأثر از خود آگاهیِ احاطه یافته بر سینمای امروز بدانیم؛ چیزی که با مقولهٔ «دستبرد به واقعیت» به‌عنوان زمینهٔ فیلم‌های دههٔ اخیر کیارستمی بیش‌تر جور در می‌آید تا واقع‌نگری ریشه‌دارِ آثار روسلینی.

واقعیت و مکان

یکی از سنت‌شکنی‌های آشکار نئورئالیسم، بُردن دوربین فیلمبرداری به فضاهای آزاد و غیراستودیویی بود. گو این که پیش از آن، چنین تجربه‌هایی به شکل‌های گوناگون در سینمای جهان انجام شده بود، اما نئورئالیسم با رویکرد افراطی و صد البته کوتاه مدت‌اش به واقعیت، سینما را بیش از هر چیز متوجه مُمکناتِ مکان کرد. دیالکتیک خوش آیند این مکتب به جغرافیایی گویا نظر داشت که به مرور جایگزین تاریخ می‌شد. سکون تاریخی هنرِ ایتالیای پس از جنگ را تصاویر فیلمسازان پویای این مکتب به راه می‌انداختند و در این تحرک واقع‌نگرانه، مکان نقش اصلی را بازی می‌کرد؛ نقشی که پس از پایان زود هنگام نئورئالیسم از اهمیت‌اش کاسته نشد و در کارِ کارآموزان‌اش جایگاه خاص یافت (فیلم‌های میکل آنجلو آنتونیونی برای نمایش تأثیر مکان یابیِ شهری و اساساً جایگاه مکان در سینمای

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

مدرن، الگوهایی فوق‌العاده محسوب می‌شوند). اگر بر این باور باشیم که سینمای متفاوت ایران در آغاز راه تا حد زیادی به الگوهای واقع‌گرایانه نزدیک شده بود و به‌مانند نئورئالیسم ایتالیا می‌خواست از محصولات رؤیاساز استودیویی فاصله بگیرد، آن وقت باید بتوانیم از ممکنات مکانی به عنوان ابزار مهم تحلیل آن بهره بگیریم. شاید بهتر باشد این بار از کل به جزء برویم و با توجه به طرح مداوم موضوع «واقع‌گرایی در سینمای کیارستمی»، ابتدا آن را در ابعاد فیلم‌های او و سپس در مقیاس طعم گیلاس بررسی کنیم.

مکان در سینمای کیارستمی تا پیش از خانهٔ دوست کجاست بیش‌تر در حاشیه بود و کم‌تر سازندهٔ فضا و موقعیت. در فیلم‌های موج نو می‌توان آثاری را یافت که مکان در آن‌ها جدا از زمینه‌های داستانی‌اش، حس حضور در جامعه را ــ که نئورئالیسم بر آن بسیار تکیه داشت ــ به سادگی جاری می‌کرد. خیابان‌های تهران در تنگنای نادری، فضای ماهیگیری بندر ترکمن در یک اتفاق ساده و به‌ویژه کلبهٔ سوزن‌بان و ریل و قطار در طبیعت بی‌جان (هر دو ساختهٔ سهراب شهید ثالث)، واجد چنین خاصیتی‌اند. اما شهر ملایر در فیلم مسافر پس‌زمینه‌ای بیش نیست، از شهر تهران در گزارش تصویر چندان واضح و گویایی در ذهن نمی‌ماند و صحنه‌های موتورسواری محسن مخملباف و حسین سبزیان در کلوزآپ، آن‌قدر از دنیای اطراف‌اش دور می‌شود که انگار در سیارهٔ دیگری می‌گذرد. بحث بَر سَرِ تلقیِ خاص از مفهوم واقع‌گرایی با استفاده از ایدهٔ مکان‌یابی در کار کیارستمی است؛ نه آن که بخواهیم برای نمایش مردم یا مکان‌های جامعهٔ شهری یا نشان ندادن‌شان به فیلمساز امتیاز مثبت یا منفی بدهیم. حتی در فیلمی چون همشهری که دربارهٔ ترافیک شهر تهران است، حس حضور در فضای

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

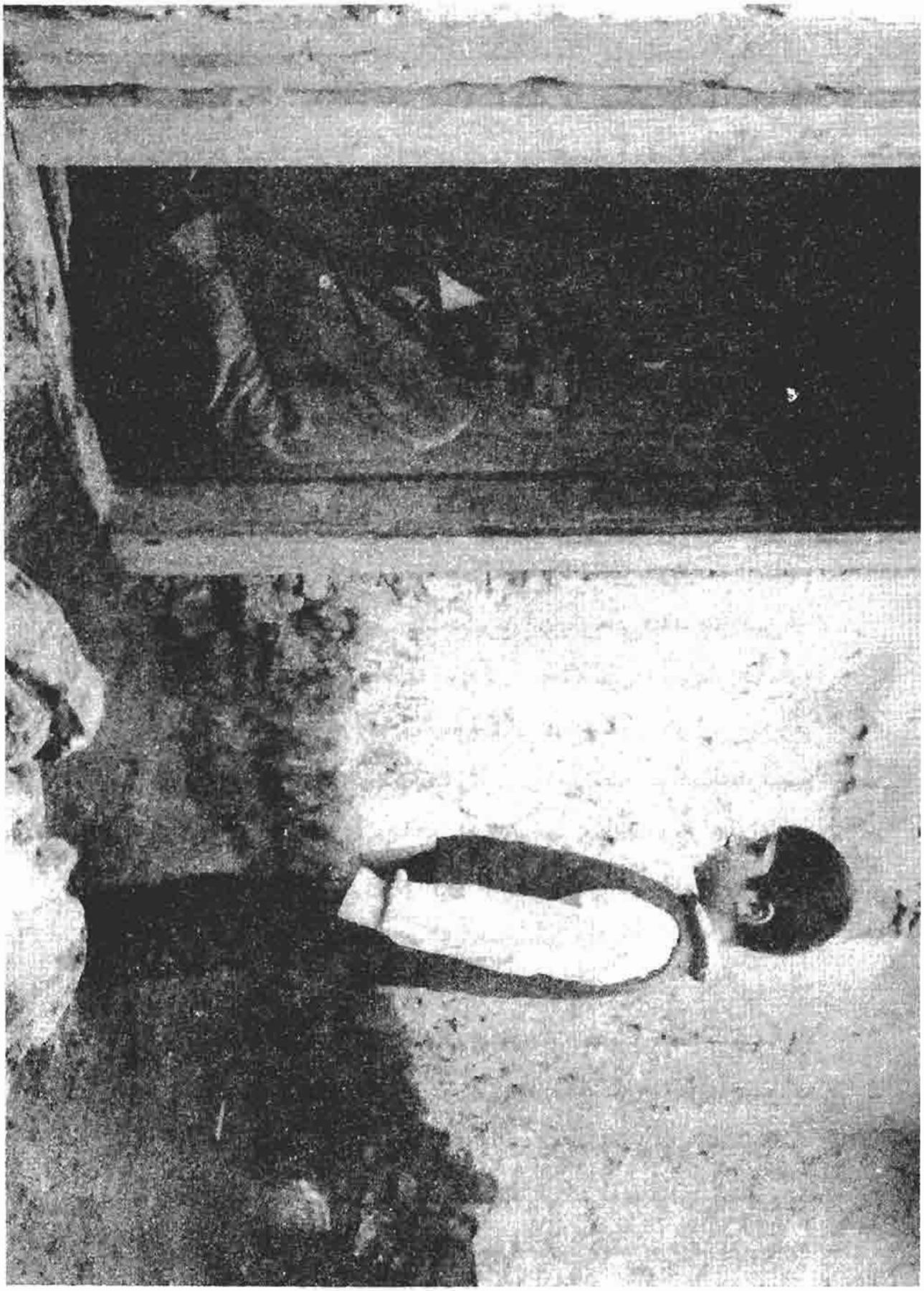
جامعهٔ شهری به بیننده دست نمی‌دهد. شاید علت آن باشد که اساساً در فیلم‌های کیارستمی، ایدهٔ «دستبرد به واقعیت» همواره بیش از واقع‌گرایی وجود داشته، تأثیرگذار بوده و به عمل درآمده است. به همین دلیل، اصلاً نیازی به تأکید بر واقعیت یا حتی نمایش ساده و زودگذر آن وجود ندارد و به تبع آن از حضور کاربُردیِ مکان هم تا حدزیادی کاسته می‌شود. بازارچهٔ شهر شمالی در فیلم **همسرایان** یا فضای خیاط خانه در **لباس برای عروسی** نیز چنین وضعیتی دارد؛ هر چند که مکان‌ها لاجرم ما را به زمینه‌ای خاص بکشانند، اما جنبهٔ نمایشی کمی دارند. بی‌جهت نیست که نمای متوسط در این دوره، قالب مطلوب فیلمساز است. سلطهٔ این اندازهٔ خاص‌نما بر سینمای دورهٔاول کار کیارستمی، وضعیت دیدگاه او را که آمیزه‌ای است مداوم از محدودیت و تردید، به نحو چشمگیری نمایش می‌دهد. دوربین او از شخصیت‌ها معمولاً زیاد فاصله نمی‌گیرد، اما میلی به نمایش فضای پیرامون‌شان هم ندارد. بنابراین، شیوهٔ کار کیارستمی در این دوره، مکان را طوری به ما نشان می‌دهد که گویی پس‌زمینه تنها محدود به حضور فیزیکی شخصیت‌هاست. به تعبیری، حضور مکان در فیلم‌های کیارستمی تا **مقطع خانهٔ دوست کجاست**، به الگوی واقع‌گرایی نزدیک می‌شود، اما وجوه کاربردی سینمای واقع‌گرایانه را در بر نمی‌گیرد.

خانهٔ دوست کجاست به عنوان نخستین فیلم بلند سینمایی کیارستمی پس از انقلاب، شروع دوره‌ای تازه در کار او نیز محسوب می‌شود؛ گرچه فیلم تلویزیونی اولی‌ها را نیز به لحاظ زمان نمایش‌اش می‌توان فیلمی بلند دانست. در اولی‌ها، بیش و کم به همان فضایی پا می‌گذاریم که پیش‌تر نیز در فیلم‌های کیارستمی دیده بودیم. با وجود

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



خانهٔ دوست کجاست»، نخستین فیلم‌های کیارستمی پس از انقلاب

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

آن که مدرسه به مثابهٔ نخستین جایگاه «غیرخانوادگی» برای اغلب دانش‌آموزان دبستان، مکان مناسبی برای خلق موقعیت‌های خاص نمایشی است، اما فیلمساز به آفرینش چنین لحظه‌هایی مایل نیست و همچنان به شیوهٔ قراردادن دو شخصیت در مقابل یکدیگر و سؤال و جواب مکرر، علاقهٔ بیش‌تری نشان می‌دهد (چیزی که بعدها در مشقِ شب به نحوی افراطی و در کلوزآپ به شکلی آشکار مورد استفاده قرار گرفت و به‌صورت سرمشقی برای محسن مخملباف در سلام سینما درآمد). در حقیقت، خانهٔ دوست کجاست نخستین جلوه‌گاه هویت مکانی در آثار کیارستمی است. به تدریج، نمایش مسیر حرکت احمد احمدپور برای پس دادن دفترچهٔ مشق محمدرضا نعمت‌زاده برای فیلمساز اهمیت بیش‌تری می‌یابد. کشف ماسوله، این امکان را برای او فراهم می‌کند تا بتواند به رخداد ساده‌اش در پناه قابلیت‌های لوکیشن، جلوه و تنوعی شایسته ببخشد. جذابیت فیلمی چون خانهٔ دوست کجاست تنها به دلیل تنوع تصاویرش نیست؛ که به واسطهٔ تعیین مسیر هم هست. میزانسن اُریب‌وار و زیگزاگ ساخته شده در دل لوکیشن زیبای فیلم، خبر از ساخته شدن تصویری استودیویی در قلب طبیعت دست نخورده می‌دهد. یعنی طبیعت تغییر می‌کند تا فیلمساز بتواند مکان مورد نظرش را در آن بازسازی کند. این تجربه، همخوانی با ایدهٔ «دستبرد به واقعیت» را امکان‌پذیر می‌سازد. نتیجه این می‌شود که تصویر احمد احمدپور در آن جادهٔ مارپیچ که برفراز تپه‌اش درختی خود نمایی می‌کند (و از ماندگاری و تأثیرش همین بس که شد پوستر فیلم)، با جست و جوی قهرمان‌اش به دنبال دوست و طبیعتی که فیلم در آن می‌گذرد، هماهنگ است؛ هماهنگی ساده‌ای که سازنده‌اش را به اوج می‌برد و نقطهٔ شروع آشنایی کیارستمی با جهان سینما به حساب

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

می‌آید.

بی‌سبب نیست اگر جست و جو برای مکان‌یابی شهری در فیلم‌های کیارستمی مدام به بن‌بست بخورد. به تعبیری هویت مکانی مخدوش فیلم‌های شهری او تا حد زیادی به بازیابی هویت فردی شخصیت‌هایش نیز لطمه زده است. حسین سبزیان که می‌توانست تعمیم‌پذیرترین شخصیت در آثار کیارستمی باشد، به دلیل مکث بیهوده بر «رویداد» و تحمیل اضافات نمایشیِ نامناسب برای واقع‌نمایی،فردیت خود را از دست می‌دهد و کسی می‌شود چون دیگر آدم‌های فیلم. یکی از عناصری که نبودش به چنین برداشتی انجامیده است، هویت مکانی است. کلوزآپ در فاصلهٔ میان اصالت هویت مکان در خانهٔ دوست کجاست و دوباره سازی‌های غیر اصیل فیلمساز در شمال پس از زلزلهٔ رودبار، از نوعی واقعیت محصور و بسته خبر می‌دهد که بهترین قابلیت‌ها را از شرایط اجتماعی پیرامون‌اش می‌گیرد، اما در باز پس دادن آن به محیط، خیلی از ویژگی‌های کاربُردی را که یکی از آن‌ها هویت مکانی است، حذف می‌کند و در نظر نمی‌گیرد. جالب این‌که در همین دو فیلم زندگی و دیگر هیچ و زیر درختان زیتون، هر وقت که مکان‌یابی صحیح با زیباشناسی دیداری درمی آمیزد، با تصاویری غافلگیر کننده و کاملاً جدا از کلیت بی‌رمق و سستِ فیلم‌ها سر و کار داریم. مکان‌یابی در این دو فیلم البته به نحوی روشن و قابل درک، با باور بینندهٔ غیر ایرانی، زمینهٔ ذهنی او از مقولهٔ مکان در فیلم خانهٔ دوست کجاست و آشنایی‌اش با این فضابه مثابهٔ نوعی «چینه چیتا»ی ایرانی برای کیارستمی، مرتبط است. ارتباطی که به خودی خود شایستهٔ ستایش یا سرزنش نیست. موضوع هنگامی گسترده‌تر می‌شود که ما در مکانی تصنعی، با آدم هایی تصنعی و در موقعیتی

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

تصنعی، دربارهٔ ارتباط «صادقانهٔ» واقعیت و مکان سخن بگوییم. وقتی فیلمساز آن قدر هوش‌مند هست که از زبان پیرمرد نابازیگر **زندگی و دیگر هیچ** فریاد برمی آورد که: «**این خانه، خانهٔ واقعی من نیست. این خانه، خانهٔ فیلمیِ من است**» و ما باز هم از روی دست منتقدان فرانسوی دربارهٔ «عظمت واقع‌گرایی»، «لذت زیستن در طبیعت ناب» و «تداوم زندگی حتی پس از ظهور فاجعه» در کار کیارستمی انشا می‌نویسیم، به نظر می‌رسد که ارتباط میان واقع‌گرایی و «دستبرد به واقعیت» را در فیلم‌های پس از **خانهٔ دوست کجاست** به کل نادیده گرفته‌ایم و یا دست کم فاصلهٔ میان واقع نمایی و رئالیسم را ازیاد برده‌ایم. شاید کیارستمی خود به این بازخورد مداوم هویت مکانی **خانهٔ دوست کجاست** ــ و به تبع آن زلزلهٔ شمال ــ در دو فیلم **زندگی و دیگر هیچ** و **زیر درختان زیتون** پی برده است که در فیلم بعدی‌اش، مکان تازه‌ای برای جست و جوی قهرمان‌اش به دنبال قاتل پیدا می‌کند و آخرین ساعت‌های زندگی او را در ناکجاآبادی اطراف تهران صرف می‌کند، یا در فیلم بعدی‌اش یعنی مراسم ویژه، منظره‌هایی از کردستان را به عنوان لوکیشن فیلم‌اش برمی‌گزیند.

طعم گیلاس نخستین امتیاز مثبت خود را با قطع پیوند با جلوه‌های بصریِ به ندرت موفق دو فیلم پیشین کیارستمی کسب می‌کند. آقای بدیعی در حومهٔ تهران به دنبال یک قاتل مناسب می‌گردد. این حرکت به نوعی پیش‌روی در حاشیه می‌ماند که وجه مشابهت فضا و عمل شخصیت‌اش را از شیوهٔ نمایش دنیای اطراف او می‌گیرد. بدیعی، کُشنده‌اش را در فضایی بدوی جست و جو می‌کند؛ یعنی در فضایی متفاوت با خاستگاه و موقعیت‌اش که به تیپ روشنفکر مرفه شهرنشین پهلو می‌زند، آدم هایی حاشیه‌نشین را می‌یابد و به گمان آن که این کار از

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

جغرافیای «طعم گیلاس»، رهنمونی به ناکجاآباد است.

PDF.tarikhema.org
PDF.tarikhema.org
tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

سوی آنان سهل‌تر و شدنی‌تر است، از چند نفر درخواست می‌کند. در محیطی که کیارستمی تصویر می‌کند، ردی از شهر و شهرنشینی وجود ندارد. ما به فضایی پرتاب شده‌ایم که با روحیهٔ قهرمان‌اش تناسب دارد و علاوه بر آن، امکان به نتیجه رسیدن خواست‌اش را دو چندان می‌کند. خود به خود وقتی که چنین مکانی به عنوان محدودهٔ جست و جوی آقای بدیعی انتخاب می‌شود، نوعی محدودیت هم بر انتخاب شخصیت‌ها تحمیل می‌شود که بحث «باورپذیری» را بیش از گذشته پیش می‌کشد. می‌توان این پرسش را مطرح کرد که ضرورت‌های مکانی تا چه حد با واقع‌گرایی نسبت داده شده به کارهای کیارستمی پیوند دارد؟ آیا ما در مکان هایی «واقعی» ــ به همان مفهوم که در کار نئورئالیست‌ها مطرح کردیم ــ به راه افتاده‌ایم و همراه آقای بدیعی به دنبال قاتل می‌گردیم؟ تا این جا به دو نکتهٔ مثبت در **طعم گیلاس** رسیده‌ایم: نخست اصالت کار کیارستمی در این فیلم و فاصله گرفتن‌اش از طرح‌های تکراری پیشین و عناصر مشابه‌شان در فضاهای مشابه. دوم، کاربردی شدن عنصر مکان در این فیلم و هماهنگ شدن‌اش با حال و هوا و تصمیم‌گیری شخصیت اصلی و پدید آمدن تعلیق دراماتیک خاصی که از حیث استواری بر مبنای ایده، از فیلم‌های ده سال اخیر کیارستمی دورو به **خانهٔ دوست کجاست** نزدیک می‌شود.

گفتیم که جغرافیای **طعم گیلاس** رهنمونی به ناکجاآباد است. اکنون می‌توانیم از باطل بودن توهم واقع‌نگری در کیارستمی بیش از گذشته سخن بگوییم. فرض می‌کنیم همان اتفاقی که پیش‌تر در پیوند میان واقع‌گرایی و بازیگری دیدیم در این جا نیز تکرار شده است. یعنی کیارستمی با ساختن فضایی خاص، کشیدن جاده‌ای کوچک، استفاده از افراد محلی برای ایجاد توهم وجود گروهی کشاورز و باغبان در محل

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

و... در حقیقت به پدیدآوردن استودیویی کوچک، طبیعی و جذاب درون فضای ناکجاآبادی‌اش همت گماشته است.این منطق در استفاده از مکان، به‌ویژه جایی که آقای بدیعی به میان بولدوزرهای می‌رود و صحنهٔ شگفت‌انگیز حیرانی‌اش در میان گرد و خاک شکل می‌گیرد، به اوج خود می‌رسد. شاید کیارستمی خودش متوجه میزان تأثیرگذاری این صحنه نباشد، اما غرابت فضا و مکان، حس درگور ماندنی را که بسیاری از لحظه‌های فیلم از القای آن عاجز می‌مانند، به راحتی به بیننده منتقل می‌کند. این تصاویر به ندرت در کارهای اخیر او دیده شده است و بیش‌تر از جنس لحظه هایی از گزارش است: آن جا که محمد سوادکوهی به حلقهٔ ازدواج‌اش خیره می‌ماند یا مهم‌تر، جایی که همسرش در خیابان از ماشین پیاده می‌شود و او را به حالت قهر ترک می‌کند، اما حس تنها ماندن‌اش در خیابان و حضور چند جوان مزاحم، حسی غریب از تنهایی و ناامنی او در این محیط به‌وجود می‌آورد و او را پس از چند لحظه، دوباره به سوارشدن ترغیب می‌کند. حس واقع‌نگری موجود در این صحنه، هم بر عنصر مکان صحه می‌گذارد و هم دلالت نمایشی‌اش را می‌یابد. پرسهٔ کوتاه زن در این محیط شهری شلوغ، معادل مناسبی برای سرگردانی آقای بدیعی در میان گرد و خاک حاصل از تکاپوی بولدوزرهاست.مشابه چنین صحنه‌هایی حتی در فیلم‌هایی که نیاز به وجودشان حس می‌شود (کلوزآپ، زندگی و دیگر هیچ، زیر درختان زیتون و حتی مشق شب) به چشم نمی‌خورد. یعنی عناصر مکانی، حس حضور در محیط را ایجاد نمی‌کنند و تنها واقع‌نمایی جاری در فیلم‌ها را از حیث انتخاب منظر نیز تصنعی جلوه می‌دهند.

جغرافیای حومهٔ شهر در طعم گیلاس، حس بدویت مکانی را به

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

همایون ارشادی در «طعم گیلاس»

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بدویت موجود در آدم‌های فیلم ربط می‌دهد. هر سه قاتل برگزیدهٔ آقای بدیعی به یک معنا، آدم‌های فضای غیر شهری‌اند. لهجه‌ها، آن‌ها را به سه گوشه و نژاد متفاوت مملکت می‌برد و ابعاد مکانی فیلم را وسیع‌تر می‌کند. به عبارت دیگر، جغرافیای واقعی فیلم چیزی بیش از ناکجاآباد تصویری‌اش را شامل می‌شود و طفره رفتن فیلمساز از نمایش مکان‌ها (پادگانی که نمی‌بینیم، موزهٔ تاریخ طبیعی که تصوری از آن نداریم، خانهٔ بدیعی که اصلاً به آن نزدیک هم نمی‌شویم)، این شمول را گسترده‌تر ساخته است. این میل بازیگوشانه به «نشان ندادن» البته تبعات خود را هم دارد و در بعضی مواقع یعنی جاهایی که قرار است در محیط‌هایی تکراری قرار بگیریم (مثل اتومبیل آقای بدیعی، جاده‌های منتهی به گور)، دیگر چیزی برای دیدن و شنیدن وجود ندارد. وقتی آن طلبهٔ افغانی با آقای بدیعی همراه می‌شود، تکرار حرکت در جاده و بازگشت در آن مسیر فی‌نفسه بی‌حاصل است: یا وقتی که فیلمساز برای نشان ندادن چهرهٔ آقای باقری، مدتی را به حرکت اتومبیل در جاده می‌گذراند، عنصر مکان نیز به مرور جذابیت خود را از دست می‌دهد و به نوعی گریزگاه برای تغییر موقعیت مکانی فیلم و ایجاد تنوع بدل می‌شود. بنابراین، ارتباط واقعیت با مکان در این فیلم، با نوعی نوسان همراه است؛ نوسانی که گاه به نفع آن عمل می‌کند و گاه در مسیر معکوس، حس واقع‌نگری نهفته در فیلم را به سراشیبی واقع‌نمایی و تصنع می‌اندازد.

واقعیت و زمان

نسبت واقع‌نمایی در فیلم‌های کیارستمی با مقولهٔ زمان طی چند فیلم اخیر به نوعی عبث‌نمایی (نیهیلیسم) طنزآمیز میل کرده است. طعم

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

گیلاس، حربه‌ای چون فشردگی زمان را برای مبارزه با مفهوم «نمایشی بودن» از یک سو و محدودیت برای انتخاب افراد پیرامون از سوی دیگر به کار می‌برد، اما این ویژگی را با تطویل زمان زایل می‌کند. به بیان ساده‌تر، فیلم در حصار زمانیِ تقریباً ۲۴ ساعته‌اش، محبوس نمی‌ماند؛ فشردگی زمان را به هیچ می‌گیرد و به نوعی تکرار و کسالت ممتد بها می‌دهد. این کسالت و پُشت کردن به مقولهٔ زمان در طعم گیلاس، دقیقاً جاهایی مزاحم است که دو شخصیت در حال مکالمه‌اند. این بی‌اعتنایی به زمان در مسیر گفت و گوی دو شخصیت، در نهایت به ضرر فیلم تمام می‌شود؛ چون به رغم تمام بهانه‌های دو سوی مکالمه برای تطویل یا تقطیع حرف‌شان، سکوتِ میان جمله‌ها به بیننده این امکان را می‌دهد که به راحتی در زمان مردهٔ ایجاد شده از این سکوت، فاصلهٔ خود را از فضا، شخصیت‌ها و گفت و گوها حفظ کند. تکرار این ایده در بخش‌های مختلف فیلم، «زمان مرده» را به یکی از بحث‌های جدی و جذاب آن بدل می‌کند. در مقابل، بهترین صحنه‌های فیلم در سکوت، تنهایی و گاه با مکالمه‌هایی کوتاه می‌گذرد و زمان در چنین لحظه‌هایی به نحوی پر تعلیق و اثرگذار، حس پوچی و بی‌حاصل زندگی آقای بدیعی و نزدیکی تدریجی او به هدف‌اش ــ مرگ ــ را می‌رساند. البته همواره چنین نیست؛ یعنی فیلم به رغم ظاهر یک شکل و یک نواخت‌اش، در بازی با مفهوم تداوم یا قطع زمان همیشه موفق نیست. مسخ شدنِ بدیعی در میان بولدوزرها و خفتن در گورِ پایانی فیلم را که کنار بگذاریم، ایدهٔ بازی با زمان و تطویل آن را چندان نمی‌توان جدی گرفت. نمونهٔ کاملاً ناموفق‌اش جایی است که بدیعی قدم زنان با مرد نگهبان که خارج از کادر قرار دارد، گفت و گو می‌کند. در این بخش بر خلاف دو قسمت قبلی، کش‌دار شدن زمان کمکی به حس

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

تداوم موجود در صحنه نمی‌کند. اتفاقاً زمان سنجی نامناسب این فصل نیز حتی با هدفی که کیارستمی دنبال می‌کند (تصادفی به‌نظر رسیدنِ چیزهایی که در فیلم چیده شده‌اند)، خوانا نیست. طعم گیلاس از این نظر نمونه‌های ناموفق دیگری هم دارد؛ مثل زمانی که صرف مکث بر چهرهٔ سه قاتل برگزیده‌اش می‌کند. پس از مدتی، این تطویل زمانیِ ناهنجار که گوینده‌اش را گاه به پُرگویی و گاه به مکث‌های نابه جا می‌کشاند (و در مورد فصل گفت و گوی بدیعی و آقای باقری، این نقص به شکل واضح‌تری در بیان به چشم می‌آید و در صحنهٔ مکالمه با سرباز، مکث میان کلمات مشکل‌زاست)، بیننده را به نوعی اعتیاد به پی‌گیری و به نوعی دور شدن بیش از حد از تصاویر فیلم می‌کشاند. در حقیقت، زمان برای کیارستمی در طعم گیلاس در حکم چیزی است برای نادیده گرفتن و کم قدر شمردن. آن‌چه که به مفهوم تداوم در کارهای پیشین کیارستمی منجر می‌شد (گزارش از این نظر نمونهٔ مناسبی به حساب می‌آید) و یا فصلی خاص از یک فیلم کیارستمی را ماندگار می‌ساخت (پایان زندگی و دیگر هیچ یا زیر درختان زیتون) و حتی جلوهٔ عینی این فشردگی زمانی در تکاپوی قهرمان‌اش به چشم می‌آمد (مثل خانهٔ دوست کجاست)، در این فیلم جلوهٔ تثبیت شده‌ای ندارد. هر چند طعم گیلاس تا حدی سعی می‌کند به زمان طی این تجربهٔ عینی، کاربُردی نمایشی ببخشد، اما موفق نمی‌شود این فشردگی مقطعی را به شکلی پایدار و منطقی در فیلم‌اش جاری کند. بیننده پس از دیدن این فیلم به راحتی می‌تواند از خود بپرسد: «چرا یک روز؟» آیا آقای بدیعی برای موفقیت‌اش در خودکشی تنها به ۲۴ ساعت وقت احتیاج دارد؟ آیا این فاصلهٔ زمانی نمی‌توانست فشرده‌تر یا گسترده‌تر باشد؟ آیا عامل «نمایش» ــ حتی در شکل تصادفی و اتفاقی‌اش که مورد

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

علاقهٔ فیلمساز نیز هست ــ نمی‌توانست بر این مقطع زمانی تأثیر بگذارد و قابلیت‌های آن را افزایش دهد؟ طعم گیلاس دست کم از این جهت، گامی پیش نمی‌گذارد.

واقعیت و اجتماع

ارزش اجتماعی یک اثر هنری همواره با نسبت مستقیم آن با رویدادهای اجتماعی زمان خود سنجیده نمی‌شود؛ یا دست کم، این شیوهٔ مناسب و قابل اعتمادی برای درک و داوری جامعه شناسانه دربارهٔ آثار هنری نیست. به‌ویژه در حیطهٔ سینما، این رویکرد کمی دشوارتر به نظر می‌رسد. زمان نیز به مرور نشان داده است که آثارِ به ظاهر شخصی، چندان هم شخصی باقی نمی‌مانند و هر چه از زمان پدیداری‌شان فاصله می‌گیریم، تبعات اجتماعی این فیلم‌ها خود را آشکار می‌کنند. وظیفهٔ منتقد فیلم‌ها در این جا کمی سخت‌تر از پیش است. او با درک صحیح از مسیر آثار هنری و ویژگی‌های مؤثر بر پدیدارشان، این فاصلهٔ زمانی راکاهش دهد. به عبارت دیگر، او می‌تواند جایگاه اجتماعی این گروه از فیلم‌های به ظاهر شخصی را روشن سازد و بی‌آن که به انتظار گذشت زمان بماند، از داوری شتابزده و مقطعی امروز فراتر رود و خود را به قضاوت کلان و همه جانبهٔ آیندگان نزدیک‌تر کند. این پیش افتادن از زمان، ناقد اجتماعی را موظف می‌کند که رویکرد فردی هنرمند را بیش از پیش بنگرد و مداقه‌اش را تنها صرف یافتن نشانه‌های «امروزین» و عام شمول اثر هنری نکند.

طعم گیلاس فیلمی به ظاهر شخصی است. به نظر نمی‌رسد که خودکشی آقای بدیعی ربطی به شرایط کنونی جامعه، فضای ایرانِ

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

معاصر و استدلال‌های مرسوم اجتماعی داشته باشد. بد نیست اگر کمی از ظواهر فیلم جلو بیفتیم و به این بیندیشیم که آیا می‌توان به دنبال حرفی از جنس زمان در تصاویر عباس کیارستمی گشت، یا خیر. آقای بدیعی در جست و جوی خود برای خودکشی، به هارمونی خاصی از حیث قوم و نژاد بر می‌خورد: آشغال گَردِ لُر، سرباز کُرد، طلبهٔ افغانی و شکارچی آذری. این مجموعه فی‌نفسه جذاب است و پرسش‌های جالبی هم به وجود می‌آورد که می‌تواند به خلق موقعیت‌های غافلگیرکننده کمک کند. مجموعه‌ای از آدم‌ها با خلق و خوی متفاوت و زبان‌های مختلف، گردِ آقای بدیعی جمع می‌شوند (یا دقیق‌تر، فیلمساز این آدم‌ها را دورش جمع می‌کند) تا در این ناکجاآباد، نوعی فضای قابل تعمیم از حیث زبان نیز شکل بگیرد. این تشکل تا جایی که به تفاوت‌های نژادی مربوط می‌شود، متنوع و موفق است و زمانی که قرار است این تفاوت‌ها به شکلی کاملاً تحمیلی رودر روی آقای بدیعی و نیازش بایستد، قابلیت خود را از دست می‌دهد. چند نمونه از گفت‌وگوها را مرور می‌کنیم تا دریابیم که چه‌طور این مجموعهٔ نژادی، گاه کلمات به تفاوت‌ها یاری می‌رسانند و گاه به آن بی‌اعتنا می‌مانند:

الف) بدیعی با کارگر افغانی روبه‌رو می‌شود و از او دربارهٔ زادگاه‌اش می‌پرسد و او می‌گوید اهل مزارشریف است. بدیعی وجه تسمیهٔ مزارشریف را می‌پُرسد و او پاسخ می‌دهد که مردم معتقدند که مزار حضرت علی(ع) در آن‌جاست! حس غریب حاکم برنما، غرابت اعتقاد مرد افغانی را هم می‌رساند و آن را طنزآمیز جلوه می‌دهد. این مکالمه به واسطهٔ غرابت‌اش جلب نظر می‌کند و بیش‌تر از آن به دلیل پیوندش با کل فیلم. کارگر افغانی هم مثل کیارستمی (یا برعکس؟) به واقعیت وقعی نمی‌نهد. برای او مهم نیست که مزار حضرت علی(ع)

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

درنجف است یا نه. آن چه اهمیت دارد، باور نژادی اوست که به این اعتقاد، واقعیت بخشیده است. از آن گذشته، کاملاً معلوم است که کلمهٔ مزارشریف بیش از معنی‌اش، به واسطهٔ تداعی نام آن با احساس قهرمان مایل به خفتن در گور فیلم، اهمیت یافته است. حاشیه نویسی‌های کیارستمیِ فیلمنامه نویس در این جا هم در خور توجه است. مشکل این‌جاست که متن مستحکمی در کار نیست تا این تک مضراب‌های حاشیه‌ای را نشانِ تکمیل قدرت‌نمایی فیلم بدانیم. حتی اگر حضور حواشی را به مثابهٔ یکی از نشانه‌های دهن کجی سینمای مدرن به داستان‌گویی کلاسیک بپذیریم و باور کنیم که «متن یعنی حاشیه»، باز هم نمی‌توان تنوع اجتماعی و نژادی شخصیت‌های فیلم را به رغم هوش‌مندی و خلاقیت در گردآوری شان، حاوی منطق جامعه‌شناسانهٔ دقیقی دانست.

ب) «**پس تفنگ‌رو واسه چی می‌دن دستت؟ تفنگ می‌دن دستت که وقتی لازم شد بکشی**» این جمله‌ها در میان گفت‌وگوی بدیعی و سرباز کُرد، یکی از برگ‌های برندهٔ فیلمساز است. ما در این صحنه، از پیشنهاد بدیعی به قدر کافی هیجان‌زده هستیم. بنابراین، حس جاری در این مکالمه تا حد زیادی با دو مورد بعدی متفاوت است. این گفت‌وگو تا حدی به درک ابعاد جامعه شناسانهٔ فیلم کمک می‌کند. این پرسش به هر حال وجود دارد که مرگ خود خواستهٔ یک انسان به دست دیگری، چه تفاوتی با مرگ ناخواستهٔ یک انسان به دست همان فرد دارد؟ این پرسش به مرور، مرزهای جامعه شناسانه را در می‌نوردد و به یک سؤال کلان و هستی شناسانه بدل می‌شود که معادل آن را می‌توان در صحنهٔ ورود بدیعی به موزهٔ تاریخ طبیعی هم مشاهده کرد. او به دنبال قاتل خویش است تا از نحوهٔ انجام قتل مطمئن شود، اما پیش از آن با تدریس

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

«تاکسیدرمی» مواجه می‌شود و می‌آموزد که به طریق علمی چه‌طور می‌توان سینهٔ پرنده را خراش داد، بی‌آن که به ساختمان فیزیولوژیک بدن پرنده آسیب برسد! طنز بالقوهٔ کیارستمی به جای خود محفوظ ،اما وجوه جامعه‌شناختی این طی طریق را نمی‌توان در تمام طول فیلم به یک نسبت سنجید. جذابیت ابهام پس‌زمینهٔ زیستی بدیعی و دلایل‌اش برای خودکشی، باعث می‌شود تا «مقابلهٔ فرد و اجتماع» را به عنوان یکی از تم‌های اصلی در کار کیارستمی بپذیریم. یعنی وقتی ویژگی‌های فرد و هویت‌اش کاملاً مخدوش می‌شود و رویارویی‌اش با دنیای اطراف خود نیز تصادفی و اتفاقی به نظر می‌آید، تنها تقابل این دو است که اهمیت پیدا می‌کند؛ تقابلی که از فهم و شعور طرف مقابل حادث نمی‌شود و از تفاوت میان احساس یک انسان نسبت به دیگری نشأت می‌گیرد. خود بدیعی این تقابل و تفاوت را به سادگی توضیح می‌دهد: «**تو این موضوع رو می‌فهمی، می‌فهمی چی می‌گم، اما حس‌اش نمی‌تونی بکنی**». مواجههٔ فرد و اجتماع در بهترین کارهای کیارستمی همواره به شکل معادله‌ای طنزآمیز حضور داشته است؛ معادله‌ای طنزآمیز که در فصل پایانی طعم گیلاس به شکل طعنه‌ای عظیم و هیچ انگارانه، موجودیت تمامی فیلم را زیر سؤال می‌برد.

ج) «**تُرک نیستی که یه جوک برات بگم؟**» شکارچی آذری با این جمله، قطعاً قهقههٔ بینندهٔ فارسی زبان را در خواهد آورد، اما در آن سوی دنیا بعید است که لهجهٔ این آدم، نوع استفاده‌اش از کلمات و شیوهٔ نصیحت‌کردن‌اش برای کسی چندان شناخته شده باشد و توجه‌اش را برانگیزد. همان‌طور که در این جا کسی به لهجهٔ مینه سوتایی فرانسیس مک دارمند در فارگوی برادران کوئن ــ که به خاطرش برندهٔ اسکار هم شد ــ کم‌ترین توجهی نکرد و حتی مدعیان نوشتن دربارهٔ سینمای

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

«تو این موضوع‌رو می‌فهمی، اما حس‌اش نمی‌تونی بکنی». میرحسین نوری در «طعم گیلاس»

PDF.tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

آمریکا هم در ایران کم‌ترین اشاره‌ای به این ویژگی مهم در بازی او نکردند، به احتمال زیاد کم‌تر کسی در آن سوی آب‌ها می‌تواند گفتار مطول پیرمرد شکارچی را چنان که باید دریابد. این خصیصه، سینمای ایران را از بُعد جامعه شناختی ضعیف، اما از وجه جهانشمول خود موفق جلوه می‌دهد. یعنی بیننده و ناقد فیلم در ایران به دنبال موقعیت‌های خاصی می‌گردد که از طریق لهجه و نژاد شکل می‌گیرد (یعنی لااقل امیدوارم که چنین اتفاقی بیفتد). در مورد بینندهٔ غربی، طبعاً قضیه برعکس می‌شود و فیلم به عنوان نمایندهٔ «سینمای اقلیت» که خواه ناخواه زیر مجموعه‌ای از «فرهنگ اقلیت» به حساب می‌آید، اجزاء قومی خود را از دست می‌دهد و به مثابهٔ یک «کُل» مورد بررسی قرار می‌گیرد. به همین دلیل است که نگاه نویسندگان غربی به طعم گیلاس و اساساً سینمای ایران، بیش‌تر جنبه‌های مضمونی را می‌کاود تا ابعاد ساختاری را. به بیان دیگر، هر چه در یک فیلم ایرانی وجود دارد، خودبه‌خود به مثابهٔ نشانه‌ای از فرهنگ و اندیشهٔ ایرانی پذیرفته می‌شود و بُعد جامعه‌شناسانه پیدا می‌کند. بنابراین، حرف‌های مرد آذری و شعر خواندن او به همین زبان و ترجمهٔ فارسی‌اش توسط خود او، چنان با صبر و حوصله و با وسواس خوانده می‌شود که انگار بیانیهٔ خاصی است نه بخشی از دیالوگی ساده که قرار است برای طرف مقابل (که در واقع هم وجود ندارد!)، بیان شود.

تا آن‌جا که به یاد می‌آورم، عباس کیارستمی همواره نسبت به وجوه جامعه شناختی فیلم‌هایش بی‌اعتنا بوده و سعی نکرده تا بینندهٔ فیلم‌هایش را به پی‌گیری این خصیصه در آثارش جلب کند. حتی در بسیاری از موارد، به نظر می‌رسد که فیلمساز و منتقد ــ هر دو ــ خوش داشته‌اند که از تفسیر جامعه شناختی فیلم‌ها اجتناب ورزند، به سادگی

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

از آن بگذرند یا آن‌که اساساً نادیده‌اش بگیرند. خوشبختانه یا بدبختانه، آثار هنری همواره از حصار تنگ داوری‌های گروهی گریخته‌اند و حتی از مسیر خواست خالق‌شان نیز فراتر رفته‌اند. واقعاً فیلمی چون **مشق شب** جدا از ارزش اسنادی‌اش، واجد کدام فُرم هنری یا ارزشی ساختاری غافلگیری کننده است که بتوان آن را به طور مجزا مورد بررسی قرار داد؟ اتفاقاً **مشق شب** از آن نمونه‌های کاربردی خاصی است که گرایشی مشخص را در کار کیارستمی نشان می‌دهد؛ یعنی کوششی متفاوت در جهت ساختن فیلمی «سفارشی». کاری که کیارستمی از سال‌ها پیش در کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان شروع کرده بود و تا پیش از موفقیت بین‌المللی **خانهٔ دوست کجاست** و **کلوزآپ** به‌طور پی‌گیر و مستمر به آن می‌پرداخت. در حقیقت، بسیاری از مکث‌ها، سکوت‌ها، پرت‌رفتن‌ها و بی‌ربط گفتن‌ها که در فیلم‌های بلند او حیرت و تحسین بسیاری (و طبعاً نفرت و توهین گروهی دیگر) را برانگیخته است، دستاورد تجربهٔ کار در فیلم‌های مستند است. آیا می‌توان وجوه جامعه شناسانهٔ فیلم‌های بهتر او یعنی **مسافر** و **گزارش** را نادیده گرفت، یا به ویژگی‌های آشکار سیاسی ــ اجتماعی فیلم کوتاه **قضیهٔ شکل اول**، **قضیهٔ شکل دوم** در شکل مستقیم‌اش، یا در سطحی نمادین و پنهان چون **همسرایان** بی‌اعتنا ماند؟ در فیلم نخست یعنی **مسافر**، با بحث حرکت فرد برای رسیدن به آرمان کودکانه‌اش مواجه هستیم و در فیلم دوم یعنی **گزارش**، امکان تقابل و همزیستی دو فرد در شرایط اجتماعی دشوار بررسی می‌شود. موضوع فیلم بعدی یعنی **قضیهٔ شکل اول**، **قضیهٔ شکل دوم**، امکان مقاومت در برابر مفهومی چون «جاسوسی» و «خبرچینی» به بحثی با حضور چهره‌های شناخته شدهٔ جامعه می‌انجامد و هر یک از آدم‌ها به طور مجزا، دلایل مخالفت

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

«طعم گیلاس» از منظری جامعه‌شناسانه از دو فیلم پیشین کیارستمی متمایز می‌شود.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

یا موافقت با این موضوع را بیان می‌کنند. این فیلم را شاید بتوان نخستین فیلم سیاسی ــ اجتماعی سینمای بعد از انقلاب ایران دانست که به یُمن سفارشی بودن و گزارشی بودن و به مدد تهیه کننده‌اش، امکان ساخت پیدا کرد. همسرایان در وجه مضمونی‌اش، نقطهٔ مقابل مسافر، خانهٔ دوست کجاست و طعم گیلاس است. در این سه فیلم فرد می‌کوشد برای رسیدن به مقصودش جمع را کنار بزند و از افرادی خاص کمک بگیرد؛ اما در همسرایان، جمع می‌کوشد فرد را متوجه موقعیت‌اش کند. اتفاقی که در همسرایان می‌افتد، در فیلم‌های کیارستمی کم نظیر است و به همین دلیل، این فیلم کوتاه ساده و جمع و جور را می‌توان از بیش‌تر فیلم‌های بلند پرآوازهٔ بعدی‌اش غافلگیر کننده‌تر دانست.

طعم گیلاس از منظری جامعه‌شناسانه، تا حدی از دو فیلم پیشین کیارستمی متمایز است. اگرچه بهانهٔ ساخته شدن زندگی و دیگر هیچ و زیر درختان زیتون زلزلهٔ رودبار است، اما این واقعهٔ اجتماعی مهیب کم‌ترین تأثیری در رُخداد جاری در طول فیلم ندارد. شاید به نظر عجیب بیاید، اما بسیاری از حوادث این دو فیلم را بدون رُخ دادن زلزله در رودبار نیز می‌توان به تصویر کشید. شک نیست که این فضا و منظرِ آشنا چنان که پیش‌تر گفتیم، برگ برندهٔ فیلمساز است؛ اما منظور من بهره‌گیری از نمایش جامعه‌ای ویران شده در این محیط است، نه صرفاً سفری در فضا و موقعیت‌ها و روابط. طعم گیلاس این تنش را ایجاد می‌کند؛ یعنی فرد در دل جامعه‌اش پیش می‌رود و سعی می‌کند از آدم‌های حاشیه‌ای این جامعه برای رسیدن به مقصودش یاری جوید. در واقع این بار، مرگ برای آقای بدیعی در حکم دیدن مسابقهٔ فوتبال برای قاسم جولایی فیلم مسافر و یا رساندن دفترچهٔ مشق محمدرضا

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

نعمت‌زاده برای احمد احمدپور در خانهٔ دوست کجاست محسوب می‌شود. در این مسیر، جامعه می‌کوشد با ترفندهایی مثل ضعف و ناتوانی فردی (سرباز کُرد)، اخلاق گرایی و مذهب (طلبهٔ افغانی) و بالاخره تجربهٔ شخصی (شکارچی آذری) او را از رسیدن به هدف‌اش باز دارد، اما بدیعی سعی می‌کند با استفاده از نیاز مادی نفر سوم به مرادش برسد. خب، اگر قهرمان ما همهٔ موانع را پُشتِ سر می‌گذارد و در گورش به انتظار تأثیر قرص‌های خواب‌آور می‌ماند، آن وقت تکلیف «ابهام هنرمندانهٔ» پایان فیلم‌های کیارستمی چه می‌شود؟ بی‌آن که قصد مزاح و شوخی داشته باشم، معتقدم تنها چیزی که سبب می‌شود تا آقای بدیعی در گور بماند، سینماست! همان چیزی که حضورش در کلوزآپ و مشق شب ظاهراً اجتناب‌ناپذیر می‌نمود؛ و همان چیزی که در سه فیلم آخر کیارستمی هر زمان که ابهام موجود در صحنه کم و ناکافی به‌نظر برسد، پا به میدان می‌گذارد.

سینما در سینما: کدام واقعیت؟

عباس کیارستمی در اوایل کارش از گفت‌وگو با مطبوعات سینمایی پرهیز می‌کرد و حتی یکی دو نقل‌قول از او مبنی بر این که در تمام عمرش پنجاه فیلم بیش‌تر ندیده، خیلی‌ها را چزاند. به مرور موفقیت‌های بیش‌تر و شهرت بیش‌تر، مصاحبه‌های بیش‌تری را هم به دنبال خود آورد و این اواخر، صحبت‌هایش دربارهٔ شناخت موج نو، کانون فیلم فرخ غفاری و آشنایی‌اش با سینمای مدرن در زمان اوج‌اش، باز دل خیلی‌ها را سوزاند. پشت صحنهٔ گفت‌وگوهای او چیزی شبیه همان ماجرای «فیلم در فیلم» است که چند فیلم آخر او را زیر نفوذ خود گرفته است. واقعیت این است که جدی گرفتن این مصاحبه‌ها و

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

حرف‌ها، خود همان گرداب خطرناک و توهم‌زایی است که باید از افتادن در دام‌اش پرهیز کرد. حتی در این زمینه هم، خود فیلم‌ها به راستی گواهانی بس صادق‌تر و گویاترند. ژان لوک‌گدار ــ یکی از ستایش‌گران فیلم‌های کیارستمی ــ به عنوان یکی از مهم‌ترین نام‌ها در عرصهٔ دگرگونی زبان سینما، بازی «فیلم در فیلم» را از همان اوایل دههٔ شصت در فیلم‌هایش به کاربُرد، یعنی چیزی نزدیک به چهار دههٔ پیش. سینمای جهان تا اوایل دههٔ هشتاد هنوز جرأت تقلید از تجربه‌های دههٔ شصت او را هم پیدا نکرده بود، اما به‌تدریج از این دهه، خیزش نسل جدید فیلمسازان اروپایی و آمریکایی به سوی استفاده از گرایش‌های نوینِ افراطی و ویران کنندهٔ فرض‌های دائمی، تغییرناپذیر و تثبیت شدهٔ نسل‌های پیشین دربارهٔ سینما آغاز شد و طبعاً هر چه زمان می‌گذشت، ارزش و کارآیی مسیرهای پیشنهادی گدار برای درگیر شدن با تلقی جدید از مفهوم سینما بیش‌تر می‌شد. تا پیش از موفقیت **خانهٔ دوست کجاست** و حضور پی در پی و موفقیت‌آمیز کیارستمی در جشنواره‌های جهانی، کم‌ترین نشانی از تکنیک‌های فاصله گذارانهٔ ابداع شده توسط گدار (که یک نمونه‌اش را می‌توان فیلم در فیلم دانست) در فیلم‌های او به چشم نمی‌خورد، اما این گرایش در قالب گزارشی‌اش تا حدی در دو فیلم **مشق شب** و **کلوزآپ** و شکل آشکارش در سه فیلم آخر او به چشم می‌خورد. پرسش این‌جاست که اگر موج نو (و به‌طور مشخص، تکنیک‌های فاصله گذارانه در فیلم‌های گدار) در زمان خودش مورد توجه کیارستمی قرار گرفته است، چه‌طور این تأثیرپذیری تا اواخر دههٔ هشتاد و اوایل دههٔ نود که موج فراگیر استفاده از این تمهید در فیلم‌ها به راه می‌افتد، خودش را در فیلم‌های او نشان نمی‌دهد؟ هدف‌ام اثبات چیزی نیست. برعکس، به سبک فیلم‌های

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

خود کیارستمی قصد دارم موضوع را در ابهام بگذارم تا خواننده در ذهن خود به پاسخ‌های احتمالی این پرسش بیندیشد. به راستی واقعیت کدام است؟ بالاخره فیلمساز موفق ما، سینمای شالوده‌شکن چهار دههٔ پیش ژان لوک گدار را در زمان خودش تجربه می‌کند و برای نمایش این تأثیرپذیری نزدیک به سی سال دست نگه می‌دارد، یا این که در اواخر دههٔ هشتاد پا به میدان جهانی می‌گذارد و در تأثیرپذیری از تکنیک «فیلم در فیلم» با فیلمسازان سایر نقاط دنیا شریک می‌شود؟ پاسخ هر چه باشد، بیش از کاربرد این تمهید در فیلم‌های کیارستمی اهمیت ندارد. آیا «سینما در سینما» در کار کیارستمی به واقعیتی خدشه‌ناپذیر بدل شده است و به عبارت دیگر، با بهترین شیوهٔ استفاده از این تمهید در فیلم‌های او مواجه هستیم؟

زیر درختان زیتون به عنوان نمونه‌ای افراطی در استفاده از تکنیک «فیلم در فیلم» خلاف این فرض را به اثبات می‌رساند. محمدعلی کشاورز در نقش کارگردان فیلمی در حال ساخته شدن ظاهر می‌شود و فرهاد خردمند در نقش کارگردان فیلم قبلی. ظاهراً به نظر فیلمساز (عباس کیارستمی) این «وفور فیلمساز» کافی نبوده، چون خودش هم در یک صحنه ظاهر می‌شود تا یک گروه فیلمبرداری جدید را نیز معرفی کند. نکتهٔ جالب در این صحنه تنها حضور کیارستمی نیست. بیش‌تر این نکته مورد توجه قرار می‌گیرد که گروه دیگری هم در کار است. واقعاً کسی نمی‌پرسد که این گروه آخری در حال ساختن کدام فیلم است؟!

طعم گیلاس در پایان، مشکل را به سینما مربوط می‌کند. یا به بیان دیگر، مشکل را به مدد سینما و راه‌حلی که راستش چندان هم هنرمندانه نیست، از سر باز می‌کند و متأسفانه، این حس پیش می‌آید که

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

«زیر درختان زیتون»، نمونه‌ای افراطی در استفاده از تکنیک فیلم در فیلم است؛ کیارستمی سر صحنهٔ فیلم.

PDF.tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

فیلمساز ماندن بر سر دو راهی را به رفتن در یکی از دو مسیر، ترجیح داده است. تفاوت در این جاست که ماندن بر سر دو راهی هم ظاهراً چندان جدی و مهم تلقی نشده است! اگر آقای بدیعی در گور بماند، حس اگزیستانسیالیستی قوی فیلم که در جای جای آن حضور دارد، به اوج می‌رسد و لحن تلخ و بد بینانه‌اش که برآمده از نوعی واقع‌نگری است حفظ می‌شود. اما اگر قرار باشد آقای بدیعی به سبک فیلم‌های خوشایند، آرمانی و مسالمت جویانهٔ اخیر کیارستمی از گور بیرون بیاید، پس تکلیف فیلمی که تاکنون بر پرده می‌گذشته است چه می‌شود؟ ظاهراً خود سینما به این پرسش پاسخ می‌دهد: کیارستمی می‌کوشد راهی متناسب با زمان ساخته شدن طعم گیلاس بیابد و این‌طور به‌نظر می‌رسد که هیچ تمهیدی از «این‌ها که دیدید همه‌اش فیلم بود» کارآتر و سودمندتر نیست. فیلم ویدیویی پشت صحنهٔ پایان طعم گیلاس، تنها به ما نشان می‌دهد که موضوع را بیش از حد جدی گرفته‌ایم و بهتر است به فضا، موقعیت، شخصیت‌پردازی و اساساً قراردادی که فیلمساز از آغاز فیلم با بیننده‌اش گذاشته است، کم‌ترین توجهی نکنیم. ایدهٔ «سینما در سینما» در کار کیارستمی به طور اعم، سبب می‌شود تا در تبیین ایده‌های واقع‌گرایانه در فیلم‌های او تردید کنیم. خود کیارستمی همواره مایل است تا فیلم‌هایش به شکلی افراطی، تصادفی و اتفاقی به‌نظر برسد، اما تأثیرپذیری‌اش از تکنیک فاصله گذاری مُدِروز، این منطق را نقض می‌کند و خواه ناخواه خلاف خواست او گام برمی دارد. در طعم گیلاس به طور اخص، سینما بهانه‌ای برای مبهم نگاه‌داشتن سرنوشت آقای بدیعی است. می‌توانیم بپذیریم که در همخوانی با وضعیت سینمای متفاوت امروز، این تمهید نشانهٔ گریز فیلم از واقعیت، پذیرش تصنع، صحه گذاردن بر واقع‌نمایی و در نهایت، متمایل شدن سینما به درون خویش است.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

از چشم غربی

زمزمهٔ کم قدر شدن سینمای پیشرو در سراسر جهان که در اواخر دههٔ هفتاد به وضوح شنیده می‌شد، در دههٔ بعد به صورت یک اصل تثبیت شده و باورپذیر جلوه نمایی کرد. این پذیرش بی‌قید و شرط عقب‌نشینی سینمای مترقی، دستاوردی دوگانه داشت: از یک سو سلطهٔ بی‌چون و چرای سینمای تجاری آمریکا بر سراسر جهان، توجه سرمایه گذاران را به سوددهی ورود فیلم‌های خارجی و صرفهٔ هزینهٔ تضمین شدهٔ ورود و پخش فیلم آمریکایی نسبت به تهیهٔ فیلم‌های متفاوت و «هنری» جلب کرد. سوی دیگر ماجرا، سلطهٔ تفکر تجاری سینمای آمریکا بر ذهن و زبان مخاطب آثار سینمایی بود. امروزه در سراسر جهان شاهد فیلم‌هایی غیر آمریکایی هستیم که با استفاده از فرمول‌های داستان‌پردازی فیلم‌های تجاری هالیوود برای مخاطب بومی ساخته می‌شوند و در واقع، سعی می‌کنند با انطباق الگوهای سینمای آمریکا بر زمینه‌ای بومی (گیرم در شکل مقلدانه و تحمیلی‌اش)، نوعی سینمای تجارتی محدود به‌وجود آورند. کار بدان‌جا کشیده است که حتی هالیوود با برقراری ارتباط متقابل میان الگوهای قدیمی خود و شیوه‌های نازل موجود در سینمای تجاری

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

کم‌تر شناخته شده (مثل فیلم‌های تجارتی هنگ‌کنگی)، بازارهای کشف نشده را نیز به تصرف خود درآورده است. در چنین شرایطی، هر فیلم که با بی‌اعتنایی به این فرمول‌های قاهر و مسلط بر ذهن و زبان مخاطب، راه خود را برود و این قواعد تثبیت شده را نادیده بگیرد، خود به خود اثری متعلق به سینمای پیشرو و متفکر محسوب می‌شود. بله؛ درک می‌کنم که این تقسیم‌بندی تا چه حد غیرمنطقی و نادرست است، اما واقعیت این است که این طبقه‌بندی فارغ از خواست و سلیقهٔ ما بنا نهاده شده و باور بینندهٔ گریزان از سینمای بیش و کم یک‌شکل و تجاری هالیوود را در طول سال‌ها با خود آشنا کرده است. با این مقدمه، وضعیت سینمای متفاوت هنگ‌کنگ، تایوان، کرهٔ جنوبی به‌ویژه ایران که اساساً شرایط تولید فیلم‌اش به‌طور کامل با سراسر دنیا متفاوت است، به مرور روشن‌تر می‌شود. هم‌اکنون که این فصل را می‌نویسم، خبر رسیده که فیلم **مهر مادری** ساختهٔ کمال تبریزی جایزهٔ بهترین فیلم کودکان جشنوارهٔ برلین را دریافت کرده و فیلم **خط قرمز باریک** ساختهٔ ترنس مالیک جایزهٔ اصلی همین جشنواره را به‌دست آورده است. فیلم نخست، یک ملودرام ساده است که موفقیت‌اش مدیون موقعیت «سینمای پس از کیارستمی» ایران است تا این که به ارزش‌های نسبی خود فیلم مربوط باشد (صرفِ حضور چنین فیلمی با همین کیفیت در جشنوارهٔ برلینِ ده سال پیش، اگر نه غیر ممکن، دست‌کم دور از ذهن می‌نمود) در حالی که دستاورد ترنس مالیک، فیلمساز متفاوت آمریکایی که در مقابل سیستم استودیویی هالیوود به ندرت کوتاه می‌آید و میان ساخته شدن دو فیلم‌اش بیست سال فاصله افتاده است، اثری دشوار، پرزحمت و به واقع «متفاوت» از کار درآمده است. قصدم بیش از هرچیز دیگر، توجه دادن خواننده به این واقعیت است که به هر

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

حال سینمای ایران به‌واسطهٔ شرایط تولید، محدودیت‌های خاص و سمت‌گیری مضمونی‌اش، بیش‌ترین توجه بینندهٔ غربی را در سراسر جهان (و بیش‌تر در محدوده‌ها جشنواره‌های جهانی) برمی انگیزد. به عبارت دیگر، علاقهٔ این بینندگان چنان که از نقدها و نوشته‌هاشان پیداست، همواره جنبهٔ تماتیک (مضمونی) داشته است تا این که بخواهد جنبه‌های ساختاری و قابلیت‌های بصری فیلم‌ها را مدنظر قرار بدهد.

در یک تحلیل تاریخی دقیق‌تر، کشف دلایل موفقیت بیش‌تر فیلمسازی چون عباس کیارستمی نسبت به فیلمسازان دیگر سینمای ایران چندان دشوار نیست. اگر به فهرست فیلم‌های بخش مسابقهٔ کن ۱۹۶۰نگاهی بیندازیم (فلینی، آنتونیونی و تروفو، تنها سه نام مشهور آن سال‌اند) و مثلاً آن را با فیلم‌های بخش مسابقهٔ کن ۱۹۹۷ مقایسه کنیم (طعم گیلاس برای ربودن نخل طلا در این سال، تنها فرداهای شیرین آتوم اگویان راکه نخستین پیوند این فیلمساز متفاوت کانادایی با سینمای تجاری آمریکاست، در مقابل دارد)، تا حدی به واقعیت سینمای امروز پی می‌بریم. حتی اگر فیلم‌های سال ۱۹۹۶ همین جشنواره را مرور کنیم، شاید به نتایج منطقی‌تری برسیم. واقعاً اگر طعم گیلاس به این جشنواره می‌رسید، در مقابل رازها و دروغ‌های مایک‌لی، شکافتن امواج لارس فن‌تری‌یر، فارگوی کوئن‌ها، کانزاس سیتی رابرت آلتمن و فیلم‌های دیگری چون قول یا روز هشتم چه شانسی داشت؟ این نکته جد از تفاوت کیفی فیلم‌ها و سیاست جشنوارهٔ کن، به درک و شناخت ناقد از واقعیت وجودی سینمای ایران از دریچهٔ تحلیل تاریخی یاری می‌رساند و به روشن ساختن جایگاه واقعی این سینما کمک می‌کند.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

پیش‌تر گفتیم که تحلیل رفتن سینمای روشنفکرانهٔ اروپا و ضربه‌پذیری‌اش در مقابل سینمای تجاری هالیوود، بسیاری از ناقدان هوادار سینمای متفاوت را متوجه نقاط دیگر دنیا کرد. به یک معنا، سینمای آسیای شرقی و مرکزی تا حدی در نقشی ظاهر شد که سه دههٔ پیش به عهدهٔ موج نوی فرانسه گذاشته شده بود. یعنی حرکت به سمت یافتن شیوه‌هایی تازه برای بیان سینمایی که از اوایل دههٔ هشتاد تا حدی فراموش شده بود (یکه تازی ویم وندرس در سینمای این مقطع خاص زمانی را نمی‌توان از یاد برد)، به تدریج متوجه نقاط دیگر اروپا شد. روسیهٔ درهم ریخته طبعاً می‌توانست یکی از هدف‌ها باشد، اما ذوق‌زدگی سیاسی ناشی از آزادی‌های تازه به دست آمده در مقایسه با محدودیت‌های پیشین، آثاری با مضمون «چه روزگار سختی بود» پدید می‌آورد که تاریخ مصرف کوتاه‌شان نمی‌توانست چندان ارضا کننده باشد. بنابراین، طبیعی بود که حرکت به سمت یافتن زبانی جهان‌شمول و مضامین انسانی در سطوح گسترده‌تر، سینماهای ناشناخته‌تر را دربر بگیرد. در این میان، سینمای ایران به‌واسطهٔ قابلیت‌های تجاری ضعیف و در عین حال، میل فراوان فیلمسازان‌اش به داستان‌های ساده و مضامین عاطفی که بیش‌تر دوران کودکی و نوجوانی را نشانه می‌گرفت و از بدویتی خاص حکایت داشت، به مرور در میان نمونه‌های سینمای مترقی جایگاهی ویژه یافت.

با آن که نظر اغلب ناقدان غربی را دربارهٔ سینمای کیارستمی و به‌ویژه طعم گیلاس تا حد امکان دنبال کرده‌ام، اما راستش به‌ندرت به نکته‌ای ساختاری برخورد کرده‌ام که نقطهٔ مبهم و تاریکی را در سینمای کیارستمی روشن کند یا رهیافت تازه و کشف نشده‌ای برای درک بهتر آثار او ارائه دهد. برعکس، تیق‌هایی در کار ناقد غربی فیلم

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

کیارستمی هست که وجود یکی از آن‌ها در نقد یک نویسندهٔ ایرانی برای بی‌اعتبار ساختن آن نوشته کافی است. اغلب نوشته‌های کایه دو سینما دربارهٔ کار کیارستمی در ردیف همان انشاهایی قرار می‌گیرند که همواره می‌توان در وصف عظمت زندگی، انسانیت و روابط انسانی نوشت و خواند؛ نوشته‌هایی که ربط چندانی به سینما ندارند و به نظر می‌رسند تنها موضع‌گیری نویسندگان‌شان را نسبت به اهمیت یک فیلم نشان می‌دهند تا آن‌که تحلیل فیلم را به‌عنوان هدف نوشته‌شان برگزیده باشند. همه معتقدند که کار کیارستمی فوق‌العاده است. منتقد نشریهٔ آدیو می‌نویسد: « **در این فیلم ما ورود گروه فیلمبرداری خود او را در زمان فیلمبرداری فیلم زندگی و دیگر هیچ می‌بینیم**» که البته چنین نیست و جایی در فیلم، مشخص نمی‌شود که ما در حال فیلمبرداری کدام فیلم هستیم؛ به‌ویژه که کلاکت فیلم زیر درختان زیتون، نتیجه‌گیری قطعی را از اساس مورد تردید قرار می‌دهد. در همین مطلب می‌خوانیم: «**فیلم در فیلم، و همچنین نتایج فیلم بر زندگی افراد موضع فیلم را تشکیل می‌دهد و دستاویز فیلمنامهٔ آن حول عشق پسری جوان نسبت به دختری جوان است که تحت کنترل شدید خانوادهٔ خود است**» خانوادهٔ طاهره در فیلم بر اثر زلزله درگذشته‌اند و اصلاً بحث «کنترل شدید» محلی از اعراب ندارد و تنها موافقت خود طاهره است که اهمیت دارد و شکل تلویحی آن را نیز در پایان فیلم می‌بینیم. ناقد نشریهٔ اومانیته، زیر درختان زیتون را از پالوده‌ترین تصاویر آندری تارکوفسکی نیز برتر می‌داند و معتقد است که در فیلم کیارستمی فیلم در فیلم، فیلم در زندگی، زندگی در فیلم و زندگی در زندگی وجود دارد! مقایسهٔ بی‌ربط کیارستمی و تارکوفسکی به کنار، واقعاً نمی‌شود پرسید که «زندگی در زندگی» جز تعبیر شاعرانه و بازی بی‌مایه‌اش با کلمات اصلاً چیست که در زیر

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

درختان زیتون وجود دارد؟ به نظرم تمهید کیارستمی به نحوی پیروزمندانه کار خود را کرده است و زبان جهان شمول‌اش در آن سوی مرزها به نحوی راحت و سهل‌الوصول، راه را بر هرگونه تحلیل و تفسیر اضافه بسته است. تنها کافی است تا عظمت زندگی را کنار تغییر و هم‌آمیزی تخیل و سینما بگذاریم و کمی فیلم در فیلم به آن اضافه کنیم و نام روسلینی را هم ببریم تا کلکسیون ستایش‌هامان از عباس کیارستمی در قالب نقد، تکمیل شود.

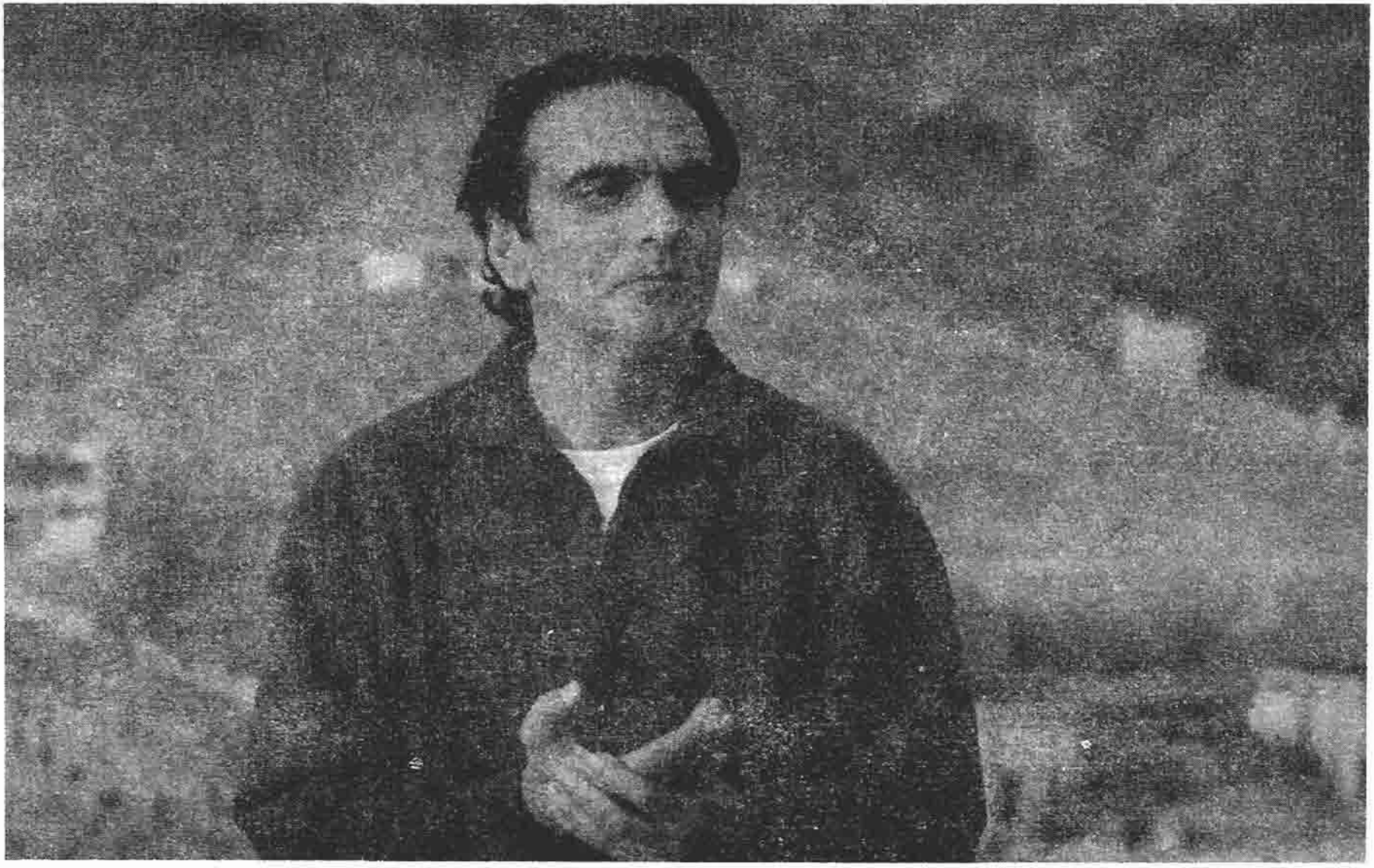
بی‌تردید فیلم‌های عباس کیارستمی در نوع سینمایی ساخته می‌شوند که خواه‌ناخواه جبهه‌ای در برابر سینمای تجاری می‌سازد، اما آیا صرفِ قرارگرفتن در چنین جایگاهی برای تثبیت فیلم در یک نظام ارزش‌گذاری خاص کافی است؟ همان‌طور که چنین تعابیری در مورد هر فیلم منتسب به جریان اصلی سینمای تجاری نادرست است، دربارهٔ هر فیلم از مجموعهٔ سینمای متفاوت با جریان غالب روز هم نمی‌توان بی‌وارد شدن از دریچهٔ تحلیل، تنها به‌واسطهٔ «تفاوت» فیلم با نمونه‌های مشابه‌اش به توصیف‌های بی‌حد و حصر و ستایش‌های بی‌نشان پرداخت. این را باور کنیم ــ و می‌توانیم کاملاً هم بر این عقیده پافشاری کنیم ــ که می‌شود فیلمی از گروه و نوع سینمایی که دوست می‌داریم ببینیم که دست بر قضا اثر موفقی هم از کار درنیامده است؛ و از سوی دیگر در میان فیلم‌های ساخته شده در دل جریان اصلی هم گاه و بی‌گاه می‌توان به نمونه‌هایی فراتر از حد انتظار برخورد کرد. محدود ساختنِ ذهن و شیوه‌های بیانی در یک قالب و توقع خاص و متحجرانه از آن، به کل باذات هنر که بهره‌مند از نوعی آزادی خلاقانه و تجربه در حیطه‌های گوناگون است، تضاد چشم‌گیری نشان می‌دهد.

طعم گیلاس چه بخواهیم و چه نه، از تبار سینمای تجربی است.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org



«طعم گیلاس»، فیلمی از تبار سینمای تجربی است.

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

شاید بهتر باشد به نظرگاه بیننده و ناقد غربی کمی نزدیک‌تر شویم و تلقی او را نیز از مفهوم تجربه‌گرایی در سینما در داوری‌مان دخالت بدهیم. در میان فیلم‌هایی که با مفهوم آشنای «نزدیکی به مرگ» طبع آزمایی کرده‌اند، **طعم گیلاس** غریب‌ترین و غیر متعارف‌ترین دستاورد نسل جدید سینماگر پیشرو محسوب می‌شود. وقتی از نسل جدید فیلمسازان متفاوت صحبت می‌کنیم، یعنی از غول‌های سینما که چنین مضامینی را در سینما ماندگار ساخته‌اند (روبربرسون و ژان کوکتو را نمی‌توان از یاد برد)، فاصله گرفته‌ایم و چشم به معاصران دوخته‌ایم. قطعاً وقتی به فیلم‌های جدیدی که مضمون «نزدیکی به مرگ» را دستمایه قرار داده‌اند می‌نگریم، متوجه نمونه‌هایی چون **قرارداد با آدم‌کش** ساختهٔ آکی کوریسماکی می‌شویم. در کار این فیلمساز نسل جدید سینمای فنلاند، ترکیبی از تأثیرپذیری و نزدیکی به سینمای متعارف را احساس می‌کنیم. کمی به نظرگاه ناقد غربی نزدیک‌تر شویم: او میل آشکار کوریسماکی را به حال و هوای سینمای جیم جارموش (به مثابه یکی از سردمداران سینمای متفکر، ارزان قیمت، تجربی و متفاوت نسل جدید) احساس می‌کند، ژان پی یرلئوی آشنا را در نقش اصلی می‌بیند و طبعاً به مدد حافظه‌اش به سینمای موج نو می‌رود و بازمی‌گردد و بالاخره، حس بازگشت به سینمای کلاسیک و بدرودی به خاطرهٔ خوش تلفیق طنز و تلخی ملموس فیلم‌های بیلی وایلدر در کار کوریسماکی قلقلک‌اش می‌دهد و از سوی دیگر، آگاهی بیش و کم مناسب و راضی کنندهٔ چنین بیننده‌ای از شرایط فیلمسازی در غرب که وضعیتی تقریباً یکسان دارد، **قرارداد با آدم‌کش** را به رغم ظرافت‌های بارزش، به اثری قابل انتظار بدل می‌کند. اما واقعاً **طعم گیلاس** کیارستمی در نظر همین بیننده، چیزی از دنیایی دیگر است. فیلمی

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بی‌اعتنا به تمامی قوانین جاری، با فاصله‌ای آشکار از شیوه‌های معمول، متعارف و شناخته شدهٔ فیلمسازی در غرب و بیش از همه، واجد انگیزه‌هایی که اثر را به پُل ارتباطی میان بینندهٔ خارجی را به جامعه‌ای متفاوت و آثار هنری متفاوت‌اش جلب می‌کند. از این جهت، طعم گیلاس برگ برنده‌ای دارد که تا حد زیادی از دسترس فیلمسازان متفاوت آمریکا، اروپای مرکزی یا اسکاندیناوی دور است و تنها می‌تواند در اختیار هنرمندان برآمده از فرهنگ‌های اقلیتیِ متفاوت‌تر (خاور دور، شمال آفریقا یا آمریکای لاتین) باشد. شاید یکی از دلایل نوع برخوردِ غالب ناقدانِ غربی با سینمای این مناطق هم همین باشد. آن‌ها در واقع (و اگر بخواهیم دقیق‌تر بگوییم، در اکثر قریب به اتفاق مواقع) تنها معرفِ این سینمای متفاوت‌اند و نوع تعریف‌شان هم طبعاً از حس ستایشی برمی آید که غالباً محدود به توصیف‌های جانداری است که با نقل قول‌هایی از فیلمساز، بردن نام چند غول بزرگ سینما و دست آخر تک جمله‌هایی دربارهٔ عظمت کار کیارستمی ترکیب شده است. بنابراین، نوشته‌های ستایش‌انگیز این معرفان، ربط چندانی به تحلیل فیلمسازی کیارستمی و شیوهٔ کار او ندارد و در نهایت تعجب، هر چه می‌خواهیم از این معرفی‌ها (که به نحو غریبی مشابه یکدیگرند) فاصله بگیریم و کار تحلیل‌گران را بیابیم، کم‌تر به نتیجه می‌رسیم. این نتیجه گیری ناامید کننده را نمی‌توان از درک و شناخت ناقد غربی نسبت به مفاهیم جامعه‌شناختی سینما، جغرافیای تاریخی سینما در ایران و به ویژه نیافتن روشی خاص برای تبیین مفاهیم همین سینمایی که مدام از آن به عنوان شاهکار بلافصل یاد می‌شود (و ظاهراً طعم گیلاس باید سرآمد بی‌چون و چرای این شیوهٔ فیلمسازی باشد) جدا دانست.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

نوشتهٔ گادفری چشایر ــ منتقد آمریکایی ــ دربارهٔ طعم گیلاس در نشریهٔ نیویورک تایمز (سپتامبر ۹۷)، نمونهٔ کاملی از تلقی سردستی، پا در هوا و کولاژوارِ ناقد غربی در برخورد با سینمای ایران است (چیزی که متأسفانه حتی در نوشتهٔ ناقد معروفی چون جاناتان رزنباوم دربارهٔ فیلم زندگی و دیگر هیچ هم وجود داشت). چشایر که ظاهراً یکی از مهم‌ترین هواداران سینمای ایران در آمریکاست، در این مطلب که باید فرصت مغتنمی برای درک، معرفی و تحلیل او از یکی از مهم‌ترین دستاوردهای سینمای ایران باشد، با همان شیوهٔ تکه‌تکه و بی‌دروپیکری که خبرنگار نشریهٔ پره‌میر یا مخبر شبکهٔ تلویزیونی CNN ممکن است برای توصیف یک پدیده اتخاذ کند (و اگر حکم بر مقایسه باشد، کار آن مخبر CNN را در شیوهٔ اطلاع‌رسانی و تحلیل وقایع در کوتاه‌ترین مدت نسبت به نوشتهٔ آقای چشایر بارها برتر می‌دانم)، تکه‌هایی از نقل قول کیارستمی، پی‌یر ریسیان ــ از مدیران جشنوارهٔ کن ــ ریچاردپنیا ــ مدرس سینما و عضو کمیتهٔ انتخاب جشنوارهٔ نیویورک ــ را کنار هم می‌چیند. متأسفانه آن‌چه در این میان گم شده است، تحلیل خود آقای چشایر است. پرسش اصلی این است که در رپرتاژ ـ آگهی آقای چشایر دربارهٔ طعم گیلاس، نباید به یک نکتهٔ قابل توجه برخورد کنیم که خود نویسنده در برخورد با فیلم محبوب‌اش کشف کرده است؟ یا شاید بحث بر سر این است که تصمیم نویسنده پیش‌تر گرفته شده و دیگر نیازی به اثبات آن حس نمی‌شود؟ گمان می‌کنم و مشکل اصلی را باید در همین جاها جست‌وجو کرد؛ یعنی اهمیت خود نویسنده در مرحلهٔ اول به عنوان کاشف، سپس توجه دادن به اهمیت موضوعِ کشف سینما در نقاط دیگری غیر از غرب و در نهایت اگر فرصتی بود، خُرده اشاره‌ای به ماهیت کشف که ظاهراً قرار بوده موضوع اصلی باشد. به یاد فیلمی افتادم که دربارهٔ چهاردهمین

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

جشنوارهٔ فیلم فجر ساخته شده بود و اتفاقاً گفت و گـوی کـوتاهی بـا گادفری چشایر دربارهٔ سینمای ایران در آن گـنجانده شـده بـود. او در پاسخ به این پرسش ساده که آیا نقطه ضعفی در سینمای ایران می‌بیند یا نه، من‌من کنان می‌گوید: «نه، نمی‌دانم. تا به حال بهش فکر نکرده‌ام،... خب، برویم سر سؤال بعدی!» تناقص پایان‌ناپذیر و حیرت‌انگیز ناقد غربی در برخورد با سینمای ایران، به نحوی چشم‌گیر در همین پرسش و پاسخ ساده و به ظاهر بی‌اهمیت نمود دارد. چشایر از سویی سینمای ایران را مهم‌ترین کشف دههٔ ۱۹۹۰ می‌داند و هیچ نقطه ضـعفی در آن نمی‌بیند و از سوی دیگر وقتی می‌خواهد به تحلیل همین دستاورد مهم و ارزش‌مند بپردازد، چیزی ندارد که به حرف‌های کیارستمی و دیگران اضافه کند. واقعیت این است که طرح چنین مباحثی و تحلیل پی‌گیرانهٔ آن ــ دست کم در نظر من ــ نه تنها چیزی از ارزش‌های کار سینماگـر ایرانی نمی‌کاهد، بلکه جدا از نمایاندن دقیق جایگاه واقعی او در سطح جهانی، نگاه ناقد غربی را بـه مـقولهٔ سـینما در ایـران، بـا درک فـراز و فرودها و نقاط قوت و ضعف همان دیدگاه می‌شناساند و به جای آن که معرفی‌های ستایش‌آمیز را تنها ملاک پذیرش سینما و شیوهٔ فیلمسازی در ایران بداند، به جست‌وجوی نگاه ناقدانه و تحلیل‌گری برمی‌آید که مُهر و نشانِ ماندگاری واقعی اثر هنری را در تاریخ سـینما زده است و خواهد زد. رسیدن به چنین نظرگاهی از جانب هر ناقد و با هر سلیقه و ملیت و فرهنگ، نه تنها بـه‌هیچ رو مـوفقیت کـمی نـیست، کـه نشـان می‌دهد مسیر درست و دقیق تحلیل هر اثر هـنری، از چـه مـراحـل و ایستگاه‌هایی می‌گذرد و سرانجام، چگونه بر داوری و بینش داوران و مفسران‌اش اثر می‌گذارد و در نهایت، تحلیل‌گر، خوانندهٔ تـحلیل، اثـر هنری و آفریننده‌اش را به مقصدی شایسته و درخور می‌رساند.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

از نگاه شرقی

پدیده‌ای به نام سینمای کیارستمی در ده سال اخیر قلم‌های بسیاری را به جنبش انداخته است. شاید همان اتفاقی که در اوایل دهۀ ۱۳۶۰ به هنگام نمایش فیلم دونده... افتاد و بسیاری از نویسندگان را به نوشتن درباره‌اش واداشت، به نحوی بطئی و تدریجی در مورد کارهای کیارستمی نیز رُخ داد. به بیان دیگر، تداوم کار کیارستمی از میانۀ دهۀ پیش تاکنون، به مراوده‌ای غریب و جذاب میان او و بینندگان‌اش انجامیده است که البته به نظر می‌رسد این تأثیرگذاری بیش‌تر جنبۀ یک سویه داشته است؛ یعنی به رغم انواع مخالفت‌ها، سینمای کیارستمی بیش‌تر بر روح و روان بیننده‌اش تأثیرگذاشته است تا این که واکنش او تأثیر چندانی بگیرد. این اثر بخشیِ یک طرفه در دو قالب کاملاً مجزایِ ستایش یا دشنام، در عمل به تفاوت زیادی در سمت‌گیری بینش و اندیشۀ مخاطب نیز منجر نشده است. یعنی باور عمومی حاکم بر نقد فیلم در ایران به جای تقسیم‌بندی فیلم‌های کیارستمی و تحلیل آن‌ها، به تقسیم‌بندی کاملاً افراطی نظردهندگان در مورد این فیلم‌ها پرداخته و آن‌ها را به سوی موافقت صرف یا مخالفت محض کشانده است. به یک معنا، این شکاف آشکار میان دو قطب ناقدان در مورد کار کیارستمی به عنوان یک کلِّ یک پارچه و مستقل ــ و نه حتی

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

مجموعه‌ای حاوی یک رشته فیلم با جزئیات متفاوت ــ در دراز مدت به سود سینمای کیارستمی تمام شده و برعکس، بر فقدان روش‌مندی در مقولهٔ تحلیل فیلم صحه گذاشته است. به راستی چرا چنین است؟ برای پاسخ دادن به این پرسش، چاره‌ای نیست جز این که از منظری شرقی ــ و لزوماً ایرانی ــ به موضوع بنگریم؛ منظری که بی‌شک با مفاهیمی چون جامعه‌شناسی و جغرافیای تاریخی سروکار دارد.

ده سال پیش را به یاد می‌آورم که نویسنده‌ای هنگام انتخاب ده فیلم محبوب عمرش نوشته بود: «**نظام نقد فیلم خوشبختانه یا بدبختانه ناظر بر هیچ‌گونه ملاحظهٔ جغرافیایی نیست***.» حرف غریبی است؛ دست‌کم برای کسی که مفاهیم بنیادین نقد فیلم را بداند، با عناصر اصلی نقد هر پدیده یعنی زمان، مکان و موضوع هر رویداد آشنا باشد، چنین امری متعجب کننده است. طعم گیلاس کیارستمی بدون جغرافیای تاریخی‌اش قطعاً پدیدهٔ متفاوتی است و پیدایش‌اش در فرانسهٔ دههٔ ۱۹۶۰ یا چکسلواکی دههٔ ۱۹۷۰ بی‌تردید راهُبردهای تحلیلی متفاوتی را می‌طلبد. تازه داریم متوجه می‌شویم که رویکرد ناقدان ایرانی به سینمای کلاسیک جهان چرا تا این حد مشابه و یکسان است. تقریباً در ایران منتقدی را سراغ نداریم که از فیلم‌های ژان رنوار، یا سوجیروازو، هاورد هاکس، کنجی میزوگوچی یا فریتس لانگ بدش آمده باشد و تحلیل‌اش را مکتوب کرده باشد (چون اظهار نظرهای شفاهی نیاز به منتقد ندارد). به عبارت دیگر، سینمای کلاسیک در این جا به این دلیل از تحلیل و تفحص دورمانده است که به مدد تبلیغات، سابقهٔ نقدنویسی در مورد فیلم‌هایی که دستاورد سینمایی فرهنگ خویش‌اند و بالاخره تاریخ‌های متنوع سینمایی، بسیاری از فیلم‌های تاریخ سینما

* مجتهدزاده، حسین ـ ماهنامهٔ فیلم، مرداد ۶۷، شمارهٔ فوق‌العادهٔ تابستان.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

در نظر ناقد شرقی ــ حتی پیش از دیده شدن‌شان ــ آثاری تثبیت شده‌اند و در حقیقت، امکان مواجههٔ فردی و بی‌واسطه را از چنین نویسنده‌ای سلب می‌کنند. واقعاً تحلیل فیلمی چون همشهری کین ناظر بر هیچ‌گونه ملاحظهٔ تاریخی یا جغرافیایی نیست؟ قاعدهٔ بازی جدا از ویژگی‌های سیاسی ـ اجتماعی فرانسه پیش از شروع جنگ جهانی دوم و نگاه‌اش به مناسبات طبقاتی در قالب نوعی «کمدی فرانسز»، بخشی از ماهیت روشنفکرانه و روشنگرانه‌اش را از دست نمی‌دهد؟ علاوه بر آن، مگر نگاه ناقد آمریکایی یا فرانسوی به فیلمی برآمده از دل همان فرهنگ، ناظر به نوعی ملاحظهٔ تاریخی و جغرافیای نیست؟ قطعاً کوشش او برای شناخت فیلمی از فرهنگی بیگانه و ناشناخته، با فرآیند تحلیل فیلمی از سینمای خودی یکسان و کاملاً منطبق با یکدیگر نیست. پس چرا ما که حتی نوع نگاه‌مان به سینمای کلاسیک و انتخاب‌هامان را از آن سینما با ناقدان سینمایی همان کشورها هماهنگ می‌کنیم (و اگر بخواهیم کمی دلسوزانه‌تر و در عین‌حال بی‌رحمانه‌تر قضاوت کنیم، نظرهای آنان را از دل کتاب‌ها و نشریه‌های کم‌تر قابل دسترسی بیرون می‌کشیم و به اسم خودمان برای خواننده «پرداخت نهایی» می‌کنیم!)، نباید به بازخوانی این سینما بپردازیم و باور کنیم که بسیاری از نظریه‌های کارآمد در حیطهٔ نقد هنری دقیقاً بر مبنای همین ملاحظات جغرافیایی و تاریخی پدید آمده است؟ به همین دلیل است که تحلیل فیلمی چون طعم گیلاس فراتر از موضع‌گیری موافق یا مخالف نویسندهٔ هم‌وطن‌اش، می‌تواند به استحکام پایه‌های نقد اصولی و فراهم ساختن الگویی مناسب برای بررسی آثار هنری کمک کند.

طعم گیلاس چرا باید برای ناقد شرقی مهم باشد؟ او از سینما چه

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

توقعی دارد که از طعم گیلاس سیراب می‌شود و فیلم را به عرش می‌برد یا تحقیر شده و سرخورده، یکسر به ملامت آن می‌پردازد؟ در ایران، از یک سو سینمای کلاسیک داستان‌پرداز در مفهوم عام‌اش وجود نداشته است واز سوی دیگر، ناقد بر مبنای همان ملاحظات تاریخی و جغرافیایی به‌دنبال نمونه‌هایی خاص و قابل اتکا از حیث داستان‌پردازی می‌گردد تا بتواند بر اساس تقسیم‌بندی کلی تاریخ سینما، به داوری راحت و بی‌دغدغهٔ فیلم‌های ایرانی بنشیند. غافل از این که خود این شیوه‌های تقسیم‌بندی از دل همان سینما برآمده‌اند و گاه به سایر نقاط دنیا تعمیم‌پذیر نیستند. ناقد فیلم بیش‌تر از دیدن فیلم‌هایی به وجد می‌آید که ساده‌ترین وجود داستان‌پردازی را رعایت کرده باشند؛ یعنی همان چیزی که مثلاً سینمای کلاسیک آمریکا بیش از نیم قرن آن را تجربه کرده و هنوز دارد با اشاره‌های مستقیم یا تلویحی به آن، سعی می‌کند تا فرمول‌های تکراری و از پیش تعیین شدهٔ سینمای کلاسیک را در قالبی امروزین به کار ببندد. متأسفانه یا خوشبختانه، ناقد سینمایی که به دنبال توازن در قصه‌گویی و رشد کیفیت فنی و ساخت حرفه‌ای صحنه‌هاست، سینمای فراقصهٔ ایرانی را که اغلب در خارج از محیط شهری می‌گذرد و با ریتمی کند در تعقیب «مضامین انسانی» است، نمی‌پسندد و آن را نشان ناتوانی می‌داند و طبیعی است که طعم گیلاس به عنوان یکی از مهم‌ترین نمونه‌ها در این زمینه، حس بیزاری ناقد را بیش از پیش برانگیزد.

یکی از نشانه‌های آشکار طعم گیلاس که در سینمای ایران بیش و کم به عنوان یک سنت پذیرفته شده و طبعاً لج شیفتگان سینمای کلاسیک را هم درآورده است، بی‌اعتنایی به روایتِ سر راست و عدم متابعت از قواعد داستان‌گویی است. ناقد سینمایی همواره مایل است که سینمایی

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

در اوج درام‌پردازی و قصه‌گویی در ایران شکل بگیرد، اما به زحمت در سال با یکی دو نمونهٔ متوسط و قابل اعتنا در این زمینه مواجه می‌شود. در عوض، هر سال با تعداد قابل توجهی از فیلم‌ها برخورد می‌کند که به‌واسطهٔ موفقیت فیلم‌های کیارستمی در سطح جهانی، همان مسیر را پیش گرفته‌اند و طبعاً فاصله‌ای ناگزیر میان اصل و بدل وجود دارد. در حالی که فیلم‌هایی با شخصیت‌های محوری کودک و نوجوان و متأثر از جریان فیلمسازی «کانونی» به‌طور ثابت مشتری هر سال سینمای ایران‌اند، فیلم‌های داستان‌گویِ موفق طی بیست سال اخیر به زحمت قابل شمارش و اشاره‌اند (و واقعاً چند فیلم را در سطح ناخدا خورشیدِ ناصر تقوایی در کل تاریخ سینمای داستان‌پرداز ایران می‌توان معرفی کرد؟) پس طبیعی است که یکی از دلایل ناقد سینمایی برای مخالفت با «پدیدهٔ کیارستمی» و در رأس آن فیلم‌هایی چون زندگی و دیگر هیچ، زیر درختان زیتون و طعم گیلاس، جبهه گرفتن در مقابل ضعف قصه‌گویی در سینمای ایران باشد. شاید این راه درستی برای تبیین مشکلات بنیادین سینمای ایران نباشد و اساساً راه‌حل ناقدانه‌ای برای برخورد با فیلم‌های ــ به هر دلیل ــ مشهور و موفق هم به‌نظر نرسد، اما بدون تحلیل و شناخت دقیق آن شاید نتوان به فضای سینمای ایران و آثاری چون طعم گیلاس چنان که شاید و باید نزدیک شد.

یکی دیگر از شاخص‌های رویکرد ناموافق ناقدان به طعم گیلاس مسبوق به سابقه است. ربط مستقیم به زندگی همواره خواست ناقدان سینمایی و مردم بوده است. دیدن نشانه‌هایی آشکار و مؤکّد از پیوند آثار هنری با زندگی مردم کوچه و بازار، یادآور این نکته است که جامعه‌شناسی سینما در ایران و جاهای مشابه با آن، مبحثی متفاوت با نقاط دیگر دنیاست و نیاز به شناخت این مفهوم خاص که بسیار هم

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

وابسته به جغرافیای تاریخی است، احساس می‌شود. فیلم‌هایی چون خشت و آینه و شب قوزی در دهۀ چهل و چشمه و مغول‌هادر اوایل دهۀ ۱۳۵۰، به رغم ارزش‌هاشان، از جانب ناقدان و مردم جدی گرفته نشدند و کم‌تر کسی از این فیلم‌ها به نیکی یاد کرد. به عنوان نمونه، در سال ۱۳۵۲ و در حضور فیلم‌هایی چون مغول‌هااز پرویز کیمیاوی و آرامش در حضور دیگران اثر ناصر تقوایی، ناقدان سینمایی به فیلم خاک از مسعود کیمیایی توجهی خاص نشان دادند و آن را برتر دانستند. اگر بحث جغرافیای تاریخی و شرایط اجتماعی اوایل دهۀ پنجاه شمسی را پیش نکشیم و در نظر نگیریم که ناقدان سینمایی، وضوح ردی از واقع‌گرایی اجتماعی را در هر اثر هنری می‌پذیرفتند و بر هر چیز دیگر برتر می‌دانستند، آن‌گاه می‌توانیم به عوامل مؤثر بر چنین انتخابی پی برد. بحث بر سر این نیست که چه دیدگاهی موجب اهمیت یک فیلم نسبت به فیلم‌های دیگر شده است. نکتۀ مهم این است که بدون دانستن جامعه‌شناسی نقد فیلم که خود منبعث از جغرافیای تاریخی است، نمی‌توان به تحلیل دقیق باور عمومی حاکم بر نقد سینمایی رسید.

تا این‌جا بیش‌تر به دلایل «فرا سینمایی» مخالفت ناقد ایرانی با طعم گیلاس و اساساً فیلم‌های منبعث از سینمای کیارستمی پرداخته شد؛ دلایلی که شاید تا حدی هم درست به‌نظر بیاید، اما شیوۀ ابراز آن تاکنون در عمل نتیجه‌ای وارونه به‌بار آورده است. یعنی در سال‌های اخیر، هر نوع انتقاد از سینمای کیارستمی به دلیل نیفتادن در مسیر درست خود، مقولۀ تحلیل فیلم را دور زده و به جز تحمیل موضع، چیزی به دانش سینمایی مخاطب‌اش نیفزوده است. اما به نظرم آن روی سکه هم دست‌کمی از این یکی ندارد. به‌رغم آن که موفقیت همه جانبۀ

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

سینمای کیارستمی، فاقد نظام پذیرندهٔ سلسله‌ای از نمادها است.

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

فیلم‌های کیارستمی باعث قوت قلب خیلی از مدافعان فیلم شده و علاوه بر آن، امکان تحلیل آثار او را در حوزه‌ای گسترده‌تر فراهم ساخته است، در کمال تعجب، نتیجه چندان راضی کننده از کار درنیامده است. گرچه اکنون برای تفهیم بهتر روندکار کیارستمی از طرق نقدهای موافقان او زمان مناسبی است، اما متأسفانه مرجعی برای رجوع وجود ندارد. اگر بر این باور باشیم که بهترین مطلب هر نویسنده‌ای در نهایت از طریق نوشتن دربارهٔ فیلم‌های محبوب‌اش به‌وجود می‌آید، دست‌کم در حیطهٔ برخورد با سینمای کیارستمی بیش از فیلم‌ها به‌کار نویسندگانی جلب می‌شویم که آثار کیارستمی را شاهکار خوانده‌اند و درباره‌شان نوشته‌اند. حرکت به سمت درک سینمای کیارستمی را از این دریچه نیز می‌توان آغاز کرد، شاید که این منظر که از نگاه ستایش‌آمیز ناقد ایرانی به سینمای کیارستمی مایه می‌گیرد، شناخت درستی از «نگاه شرقی» به فیلم‌های او به دست دهد.

یکی از مهم‌ترین چاله‌های تحلیلی در تفسیر فیلم‌های کیارستمی، رمزگشایی است. از آن‌جاکه سینمای کیارستمی فاقد نظام پذیرندهٔ سلسله‌ای از نمادها است و از سویی، توصیف صرفِ تصاویر از جانب ناقد نیز گشایندهٔ گرهی نیست، او می‌کوشد تا سلسله‌ای از عناصر قابل تفسیر در مجموعهٔ فیلم بیابد و ابتدا از آن‌ها به عنوان رمزهایی نهان شده در درون فیلم یاد کند و سپس به تفسیر و گشایش این رمزگان بپردازد. این طی طریق البته ما را با نوشته‌ای به ظاهر پیچیده مواجه می‌سازد، اما در عمل پشتِ دروازهٔ بستهٔ رمزگان الصاقی فیلم نگاه می‌دارد. ناقدی می‌کوشد برای هر جسم، صدا، حرکت و تصویر، معنایی بیابد و با این شیوه، طبعاً به سلسله‌ای پایان‌ناپذیر از مفاهیم می‌رسیم که نشانه‌های حاضر در درون فیلم تنها بهانه‌های رسیدنِ ما به

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

این شبکهٔ معنایی‌اند. ضمن آن‌که بالاخره در نازل‌ترین فیلم‌ها هم می‌توان به دنبال تصاویری گشت (و در واقع، آن‌ها را بهانه کرد) و شبکهٔ پر از تعابیر نمادین خود را خلق کرد، شبکه‌ای که شاید به ضرب و زور استدلال ناقد و تحمیل مفاهیم تا حدی منطقی بنماید، اما در حقیقت به توهمی ریشه‌دار و قدیمی دامن زده است و آن این که نقد فیلم در بسیاری از موارد به جای آن که راهی به درون فیلم باز کند، موانعی بر سر راه آن ایجاد می‌کند که گاه گذشتن از آن‌ها به پیچیدگی درک اثر هنری است؛ اگر نگوییم که با استفادهٔ نادرست از ابزار نقد، اثری ساده را به شبکه‌ای پیچیده و غیرقابل درک از تعابیرالصاقی تبدیل می‌کند. بهتر است با مثال پیش برویم و مصداق‌هایی عینی‌تر ارائه کنیم. یکی از مهم‌ترین نقدهایی که بر فیلم زیر درختان زیتون به چاپ رسیده است، مطلبی با عنوان بهشت بازیافته (ماهنامهٔ فیلم، شمارهٔ ۱۶۷، صفحات ۵۱ تا ۵۶) نوشتهٔ جهانبخش نورایی است که به روشنی، بیانگر وضعیت ناقد در مقام مفسر هوادارِ سینمای کیارستمی است. او در نقد مفصل و جانبدارانه‌اش، عملاً به تفسیر جزءبه‌جزء فیلم می‌پردازد و تعابیرش گاه به نتایجی غریب می‌رسد. به عنوان نمونه، به این توصیف از حضور درخت و تأثیر آن در فیلم زیر درختان زیتون توجه کنید:

«وجود درخت، در خشکسالی‌ها، چه در وجه مادی و چه از جنبهٔ نمادین‌اش، غنیمت بزرگی است و ما که در ژفنای روحمان هنوز دهقانیم و نوستالژی درخت داریم، می‌مانیم که در فیلمهای کیارستمی این همه سرسبزی و زیبایی را چگونه یکجا بغل کنیم.»

این توصیف برای هر منظرهٔ پُردرختی کاربُرد دارد و چندان به فیلم‌های کیارستمی وابسته نیست. نکتهٔ ساده‌تر این است که سه فیلم کیارستمی یعنی خانهٔ دوست کجاست، زندگی و دیگر هیچ و زیر درختان

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

زیتون در شمال کشور فیلمبرداری شده‌اند و در این منطقه و به‌ویژه در بخش‌های روستایی‌اش، کم‌تر می‌توان به نقطه‌ای رسید که در آن‌جا درختی وجود نداشته باشد. به‌یک معنا، نتیجه گیری ناقد از وجه نمادین حضور درخت در کار کیارستمی، به نوعی دستاورد تعابیر الصاقی است و حاصل نادیده گرفتن مفهوم سادهٔ «لوکیشن» در این سه فیلم. ورنه، احساس شخصی ناقد و «نوستالژی درخت» او در برخورد با فیلم‌هایی چون مسافر یا طعم گیلاس که در شمال کشور فیلمبرداری نشده‌اند، ره به کجا خواهد بُرد؟

به تعبیر دیگری توجه کنیم: حسین (حسین رضایی) در زیر درختان زیتون، جوراب سفید به‌پا دارد و ناقد می‌کوشد تا در نظام معنایی خود، برای آن هم تفسیری بیاید و طبیعی است که به چنین نتیجه‌ای برسد:

«در نمادگرایی فیلم، جوراب سفید رمز خوشبختی و تداوم زندگی است و در معارضه با سیاهی قرار دارد. آرامشِ حسینِ خفته، این احساس را به‌وجود می‌آورد که شاید به‌دنبال یک شب هذیان‌گویی و رؤیاهای مشوش، در خواب عمیق سحرگاهی خود به جورابها رسیده است». در این سلسلهٔ معناسازی به مرور نمادها در حکم عناصری ارزشی جلوه‌گر می‌شوند که به نحوی انتزاعی و تحمیلی، حضور خود را یادآوری می‌کنند و معناسازی برای یکایک نشانه‌های صوتی و بصری، سراسر فیلم را درمی نوردد و حتی تعارض ساده‌ترین و طبیعی‌ترین نشانه‌های فیلم با سیستم نمادیابی ناقد، به نحوی غیرمنطقی از جانب او توجیه می‌شود:

«خروس سمبل جا افتادهٔ قدرت و جنگندگی مردانه است، کلاغ یادآور مرگ است، و آب نشانهٔ پاکی و زایندگی است... اما عجبا که صدای خروس جانشین طاهره می‌شود و هر بار که در اوایل فیلم او را

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

صدا می‌زنند، خروسی از نهانگاه جواب می‌دهد. نماد خروس با این نوع استفاده، جنسیت خود را از دست می‌دهد، اما بارزترین مشخصهٔ طاهره را که قدرت اوست اعلام می‌کند. خروس/ طاهره در همان حال، در یک نظام معنایی سنتی، مژده‌رسان طلوعی است که در آخرین نمای فیلم به‌وقوع می‌پیوندد.»

سیستم نمادگرایانه‌ای که ناقد برای تحلیل (و در واقع، تأویل) نشانه‌های فیلم برگزیده، حکم بازی دامینو را یافته است. به این معنا که با یافتن نادرستِ یک نشانه، سیستم معناسازی نقد تا انتها بر مداری نادرست می‌گردد و پیش می‌رود، تا جایی که حتی صداهایی ناشنیده که صحت و سُقم مشخصی ندارند و هویت‌شان برای خود ناقد مخدوش و نامعلوم است، به سیستم معناسازی او راهی می‌یابند و معانی‌الصاقی خاصی را یدک می‌کشند:

«کیارستمی در جاهای دیگری از فیلم نیز، این قبیل نشانه‌ها را به مثابهٔ یک عامل پیونددهندهٔ گذشته و حال، بدویت و مدرنیسم، به‌کار می‌گیرد. کما اینکه در طبیعت بهشت‌آسای آخر فیلم سایهٔ یک دکل برق را در دوردست می‌بینیم و یا پیش از سرازیر شدن حسین به درون این دنیای رؤیاگونه، صدایی شبیه گردش ملخ هلیکوپتر یا بوق یک وسیلهٔ نقلیه به گوش می‌رسد.»

می‌بینیم که تأکید بر نظام معناسازی در تبیین نشانه‌های سادهٔ فیلمی از عباس کیارستمی، شکلی انتزاعی، غیر قابل باور و حتی در مواردی برخلاف خواست ناقد، طنزآمیز و توأم با شوخی و مطایبه می‌یابد. یاد صحنه‌ای از خانهٔ دوست کجاست افتادم که احمدپور، محمدرضا نعمت‌زاده را صدا می‌زد و به جای پاسخی انسانی، صدای چند ماکیان و ماخ کشیدن یک گاو به وضوح به گوش می‌رسید. آیا برای چنین

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

وضعیتی می‌توان تعبیری نمادین تراشید؟ گیرم که چنین شد و تعبیر ما درست و غلط بر هدف نشست، آیا اساساً سیستم معناسازی ما در فیلمی چون زیر درختان زیتون محلی از اعراب دارد؟ آیا فیلم کیارستمی مجموعه‌ای از رمزگان است که نیازی به تأویل داشته باشد؟ اگر کسی در ژرفای روح خود به بدویت تحمیل شده از جانب ناقد باور نداشته باشد و از «نوستالژی درخت» به دور باشد، میان تأویل ناقد و تصاویر فیلمساز به چه رابطه‌ای خواهد رسید؟ آیا صدای خروس یا «چیزی شبیه صدای ملخ هلیکوپتر یا بوق یک وسیلهٔ نقلیه» با فرضِ وجود تعابیر نمادین، می‌تواند در سلسلهٔ معنا نشانه‌های فیلم جایگاه ارزشی مستحکمی بیابد؟

هدف از تحلیل نقد آقای نورایی، این نیست که ثابت کنیم ناقد در تبیین نشانه‌های سینمای کیارستمی موفق بوده یا ره به خطا پیموده است. شاید در نگاه اول باورنکردنی به نظر برسد، اما نقد مورد اشاره از جمله معدود مطالبی است که نشانه‌هایی آشکار از روش‌مندی در تفسیر فیلم‌های کیارستمی از خود بروز می‌دهد. مهم آن است که نشان دهیم انتخاب و به‌کار بستن شیوهٔ نقد از طریق قابلیت‌های فُرمیِ اثر بهتر به نتیجه می‌رسد. شناخت مایه‌های مشخص در کار یک فیلمساز گرچه برای درک پیوند میان آثارش راهبردِ مناسبی است، اما چنین پیوندی قاعدتاً نباید به مضامین و نشانه‌های ظاهری محدود شود. به این ترتیب، شکل ظاهری فیلم‌های کیارستمی، ناقد را به سوی نقد مضمونی (تماتیک) می‌کشاند و نویسندهٔ هشیارتر برای پرهیز از توصیف‌های بی‌پایان (و در واقع، رونویسی از آن چه می‌بیند)، به تناسب آموخته‌هایش، گریزگاه‌های متفاوتی می‌جوید که یکی از آن‌ها چنان که دیدیم، گرایش به تأویل است که در صورت عدم تناسب با

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

فیلم، گاه نتایج ناهنجاری به‌دنبال می‌آورد. به همین دلیل است که حتی در نقد تأویل گرایانهٔ آقای نورایی نیز، با توصیف‌هایی کاملاً انتزاعی و احساساتی برخورد می‌کنیم که از نظام معناسازی ساختهٔ دست خود ناقد نیز تبعیت نمی‌کند و از قالب روش‌مندی که او برای نوشته‌اش در نظر گرفته است، فاصله می‌گیرد:

«طاهره، همان معشوقِ عاشق‌کش غزلهای حافظ و سعدی است که رشته‌ای برگردنِ دلداده افکنده و تا هرجا که اراده کند او را به‌دنبال می‌کشد و حسین همان غلام حلقه به‌گوشِ در میخانهٔ عشق است که لذت داغ غم را به‌جان خریده و دل به لطف نهان یار خوش کرده است. اگر آن نگاه تو در مزار نبود...»

سینمای کیارستمی در بهترین شکل، ناقد را به حیطه‌های درونی‌تر می‌کشاند تا در رویکردی جانبدارانه، به ستایش عظمت زندگی بپردازد. مشکل هم ظاهراً در همین‌جا بروز می‌کند؛ یعنی ارتباط میان عظمت زندگی و تفسیر (لزوماً و قطعاً) شاعرانهٔ ناقد که اتفاقاً تحلیل همان تصاویر شگفت و شاعرانه در میانش گم می‌شود. نوشتهٔ جهانبخش نورایی دست‌کم این خاصیت را دارد که نوعی شیوهٔ نقد را (هر چند که به دستاورد نظرگیری منجر نشود) در برخورد با فیلم مورد علاقه‌اش می‌آزماید. اما دیگران آشکارا به مقولهٔ «ضد نقد» پناه می‌برد که پناهگاه مطمئن و مناسبی هم هست: **زیر درختان زیتون** و اساساً سینمای کیارستمی چنان درخشان است که در مقابل آن نمی‌توان چیزی نوشت و فقط باید سکوت کرد. چه استدلال معرکه‌ای! آیا نمی‌شود پرسید که همین نکته اصلاً چه جایی برای نوشتن دارد؟ خیلی جالب است که فیلمی از عباس کیارستمی، بهانه‌ای شود تا نویسنده‌ای که فیلم را می‌پرستد، پرسشی ساده مطرح کند و کل تاریخ نقد را زیر

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

سرگردانی بدیعی در میان بولدوزرها، یکی از زیباترین صحنه‌های فیلم است؛ پشت صحنهٔ همان فصل.

PDF.tarikhema.org
PDF.tarikhema.org
tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

سؤال ببرد: «اصلاً این بحثها و نقدهای ادبی محصول جامعهٔ مدرن نیستند؟ قدیم‌ها کسی دربارهٔ این همه شاهکار نقاشی و موسیقی و معماری چیزی نمی‌نوشت، چرا؟»*

سینمای کیارستمی قطعاً برای ناقد شرقی گیراتر است و شیدایی توأم با جانبداری مطلق چنین ناقدی باید به مستدل‌ترین و ماندگارترین نوشته‌های سینمایی بینجامد. اما متأسفانه، ستایش نامه‌های ناقدان شرقی جز پناه بردن به اشعار شاعران سال‌های دور و نزدیک این مرز و بوم، دستاورد ماندگارتری به‌همراه نداشته است. به بیان دقیق‌تر ،اگر عباس کیارستمی را فیلمسازی جهانی بدانیم، نقد آثار او دست‌کم تاکنون، نتوانسته ارزشی همپای آن یا نزدیک به آن برای ناقدان و مفسران جانبدار سینمای او دست و پا کند.

مشکل دیگری که هواداری از سینمای کیارستمی در حیطهٔ تحلیل نوشتاری پدید می‌آورد، تعارض آشکار اندیشه و تعبیر ناقد با مجموعهٔ تصاویر پیش روست. تصاویر کیارستمی آشکارا به نفی و تمسخر مفهوم ارتباط صوری می‌پردازد، در حالی که مفسر می‌کوشد با یافتن ارتباطی هرچند اندک و نامحسوس، به این یافته‌ها ابعادی ارزشی ببخشد. طبعاً این تصاویر کم‌تر به تعبیرپذیری مورد نظر ناقد راه می‌دهند و بنابراین، راهی به جز ستایش کلیتِ مورد پسند ناقد برای او باقی نمی‌ماند. اگر باور داریم که کوشش کیارستمی در جهت تثبیت شکلی از نوآوری در بیان سینمایی صورت گرفته است، چرا نقد آثار او محملی برای این تجربه نباشد؟ به بیان دیگر، عرصهٔ تحلیل فیلم‌های کیارستمی می‌تواند به مجموعه‌ای ظاهراً بی‌شکل از جنس خود فیلم‌ها بدل شود تا شاید به مدد این تجربه بتوان راهی تازه به درون آن‌ها

* اقصی، ملک منصور. فیلم، شمارهٔ ۱۶۷، ص ۵۷.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

گشود. این تجربه جدا از آن که خود می‌تواند بازتابندهٔ هویت واقعی ناقد شرقی و نوع نگاه او به سینما باشد، فی‌نفسه به بارها آزمودن می‌ارزد.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ما گیلاس هستیم!*

شاید بهتر باشد که پیش از شروع بحث جدی، یکی از شوخی‌های دوران مدرسه را برایتان تعریف کنم که باورم نمی‌شد روزی به کار تحلیل فیلم بیاید. یک ایرانی و یک خارجی با هم قرار می‌گذارند که هرکدام با ماشین خودشان مسابقهٔ دور دنیا برگزار کنند. خارجی شروع به پیش رفتن می‌کند و ایرانی به‌سرعت دنده عقب می‌گیرد و در جهت عکس حرکت می‌کند. علت را که می‌پُرسند، با خونسردی می‌گوید: «چون زمین گرد است، بالاخره یک روز به هم می‌رسیم». به نظرم آن روز رسیده و ما بالاخره به هم رسیدیم، یعنی نمونه‌هایی ضد قصه از سینمای ناتوان در داستان‌پردازی ما، در جشنواره‌های جهانی همپای سینمای کشورهایی که سال‌هاست داستان‌گویی به شیوهٔ کلاسیک را کهنه کرده و از محدودهٔ قصه‌پردازی به شیوهٔ مدرن نیز فراتر رفته‌اند، درخشیده و گاه حتی از آن‌ها نیز پیشی گرفته است. این مقاله را به‌نوعی

---

* این فصل از کتاب، شکل گسترده‌ترِ مطلبی به همین نام است که پیش‌تر در ماهنامهٔ فیلم (شمارهٔ ۲۱۴، بهمن ۷۶) به چاپ رسیده است.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

می‌توان تکمیل‌کنندهٔ مطلب شعبده‌بازان لبخند در شبکلاه درد* دانست. اگر در آن مطلب، واقعیت سینمای ایران به مثابهٔ یک کل مورد اشاره قرار می‌گرفت، این یکی با استفاده از پرافتخارترین فیلم تاریخ سینمای ایران یعنی **طعم گیلاس**، (برندهٔ نخل طلای کن ۹۷ و مدال جهانی یونسکو) و مقایسه‌اش با دو فیلم پر سروصدای سال‌های اخیر یعنی **تصادف** از دیوید کرانبرگ (برندهٔ جایزهٔ ویژهٔ داوران کن ۹۶) و **سگدانی**، نخستین فیلم کوئنتین تارانتینو که یک‌شبه او را از آدمی ناشناس به فیلمسازی مشهور بدل کرد، با تکیه بر جزئیات این فیلم‌ها و نکته‌های مشترک و متمایزشان، جایگاه هر یک از این سه فیلم را تشریح می‌کند. شاید از این طریق بتوان نظرگاه معقول و مشخصی نسبت به برجسته‌شدن بعضی از فیلم‌های سالیان اخیر که در دو سوی جهان ساخته می‌شوند پیدا کرد. شاید آن شوخی دوران کودکی بر پیشانی یک مقایسهٔ ساختاری جدی، خواننده را برنجاند یا دلزده کند. اما وقتی حرف‌های روشنگر کیارستمی را در فیلم لومیر و شرکاء می‌شنوم که: «**سینما برای من تفریحی است تا با آن بتوانم به دوران کودکی برگردم و بازی‌های همان دوران را تجدید کنم**»، می‌بینم که در جست‌وجوی یافتن زبانی متناسب با فیلم برای تبیین آن، چندان هم بی‌راهه نرفته‌ام. ضمناً برای این مقایسه، از شیوه‌ای استفاده شده است که به‌نظرم با موضوع بحث متناسب است. این شگرد با نیم‌نگاهی به روش اینتراکتیو در نقد، به‌طور مقطع از نشانه‌هایی به‌ظاهر بی‌ارتباط با موضوع اصلی استفاده می‌کند و به‌تدریج به آن نزدیک می‌شود. درک می‌کنم که این نوع تجربه‌ها می‌تواند به‌راحتی ریشخندآمیز به‌نظر

* عقیقی، سعید. «شعبده‌بازان لبخند در شبکلاه درد»، ماهنامهٔ فیلم (شمارهٔ ۲۱۱، آبان ۷۶).

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

برسد، اما واقعیت این است که نقد فیلم در این دیار از بی‌تجربه‌ها و ترس از تجربه‌های جدید، فراوان لطمه خورده است. به‌هرحال، اگر انتخاب با من باشد (که فعلاً هست!)، گمان دارم که چنین مقایسه‌ای، دست‌کم به تجربه کردن‌اش بیارزد.

سگدانی، تصادف و طعم گیلاس به‌ظاهر هیچ وجه مشترکی ندارند. حتی شاید به‌نظر برسد که کنار هم قرار دادن این سه فیلم در کنار یکدیگر، اساساً مفهوم مقایسه را مورد تردید قرار می‌دهد، اما بد نیست به چند نکته توجه کنیم که شاید برای محکم‌ساختن ستون‌های بحث، شروع خوبی باشد:

۱ـ هر سهٔ این فیلم‌ها، آثاری مستقل‌اند که خارج از جریان اصلی فیلمسازی در کشورشان ساخته شده‌اند.

۲ـ هر سه فیلم به‌نحوی آشکار با مضمون «مرگ» طبع‌آزمایی کرده‌اند.

۳ـ در هر سه فیلم، پیشبرد داستان به مفهوم متعارف آن وجود ندارد.

۴ـ در هر سه فیلم، مفاهیمی چون شخصیت‌پردازی، بازیگری، فیلمبرداری و تدوین جلوهٔ کم‌تری یافته‌اند و به نفع نمایش لُخت و عریانِ ماجرا (نه داستان و نه واقعیت، فقط ماجرا) کنار رفته‌اند. این ویژگی در فیلم تارانتینو با شدت کم‌تری به‌کار رفته است ولی در فیلم دیگر، جلوهٔ بارزتری دارد.

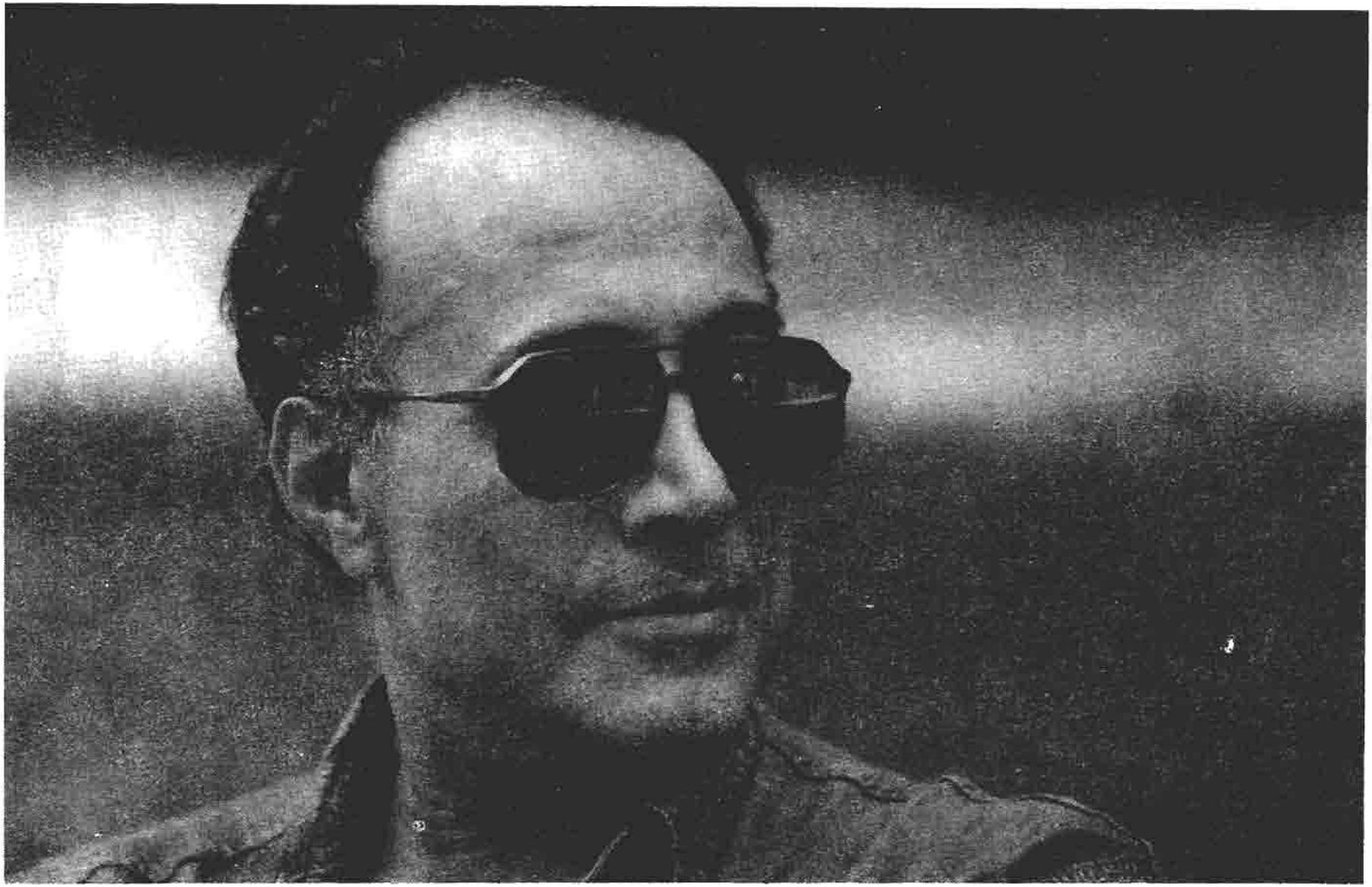
۵ـ در هر سه فیلم، مسیر است که اهمیت دارد نه واقعه.

۶ـ در هر سه فیلم، روابط آدم‌ها از منطق کلاسیک درام پیروی نمی‌کند و فقط نسبت به «ماجرا» معنا دارد.

قرار نیست کسی با خواندن این پنج نکته قانع شود که این سه فیلم قابل مقایسه‌اند، اما به نظرم به تدریج داریم از حکم قطعی «چنین مقایسه‌ای پرت و پلاست» دور می‌شویم. چنین برمی‌آید که در هر فیلم، بر مکررات داستانی تأکید می‌شود و نمایش «اصل موضوع» تا

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



«سینما برای من تفریحی است تا با آن بتوانم به بازی‌های دوران کودکی برگردم»؛ کیارستمی سر صحنهٔ «زیر درختان زیتون»

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

حد زیادی به تعویق می‌افتد. صحنهٔ دزدی در سگدانی، نمایش تصادف اول و آخر فیلم کراننبرگ که اولی به مرگ شوهرِ هالی هانتر و دومی به زخمی شدن جیز اسپیدر و همسرش منجر می‌شود و بالاخره خودکشی آقای بدیعی از آن جمله است. یک‌بار دیگر به این صحنه‌ها دقیق شویم. آیا شیوهٔ نگاه سه فیلمساز به حذف بعضی از نقاط اوج و مکث بر صحنه‌هایی دیگر به قصد منحرف ساختن ذهن بیننده از «اوج» و جلب توجه‌اش به «مسیر»، آن‌ها را به هم نزدیک نمی‌کند؟ گیرم که خشونت به مثابهٔ یکی از ویژگی‌های جدانشدنی فرهنگ آمریکایی، دو فیلم سگدانی و تصادف را نزدیک به هم جلوه دهد، اما نمی‌توان تفاوت دو فرهنگ را به تفاوتی بنیادین تعمیم داد؛ گو این که حتی شیوهٔ برخورد با مقولهٔ خشونت در دو فیلم یادشده نیز متفاوت است. در این پنج نکته، تنها مورد اول جنبهٔ فرامتنی دارد و مورد دوم نیز واجد تعبیری مضمونی است (که البته به نظرم بسیار هم مهم است) و سه قسمت بعدی بیش‌تر به شیوهٔ روایت اثر مرتبط‌اند.

فاصله را کمی کم‌تر کنیم و به‌همین پنج مورد نزدیک‌تر شویم. در سینمای مستقل، همواره نوعی محدودیت (از نظر لوکیشن، فضا، زمان و امکانات) وجود دارد که مانع از برآورده شدن هر موقعیت‌ست. فیلمساز در چنین تنگنایی، می‌کوشد تدابیری بیندیشد تا ایده‌های متفاوت‌اش چارچوبی متناسب با امکانات‌اش بیابد و طبیعی است که در این موقعیت، ابتکار برای نوآوری در محدوده‌های کوچک شرط اصلی کار است. در این سینما احساس می‌کنیم که نیازی به دیدن بسیاری از ضرورت‌های نمایشی نیست (و اگر فیلمساز کارش را درست انجام داده باشد، از این که بسیاری از نشانه‌ها را بدون نشان داده شدن درک کرده‌ایم، خرسندتر نیز خواهیم بود) و از آن گذشته،

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

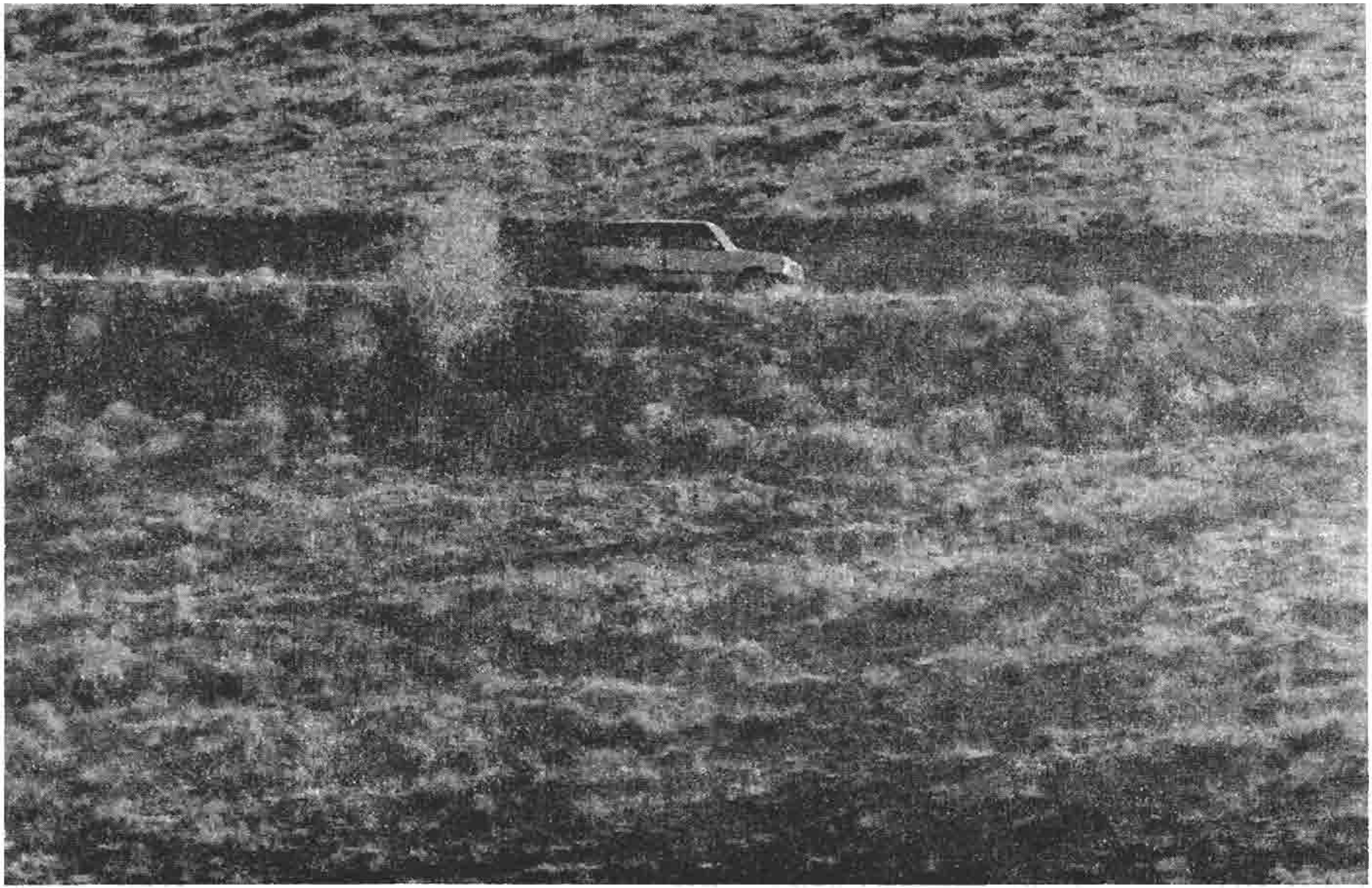
براساس امکانات بصری محدود موجود در صحنه (و طبعاً امکانات قابل اضافه‌شدن به آن، مثل جلوه‌های صوتی) می‌توانیم به میزان خلاقیت در کار فیلمساز پی ببریم. در این محدوده، فصل پایانی سگدانی که بی‌نشان دادن افراد پلیس از ورودشان آگاه می‌شویم (و در واقع صدای همه‌چیز را بر چهرهٔ محتضرِ هاروی کیتل ــ به نقش وایت ــ می‌شنویم)، با فصل‌های متفاوت نمایش مکانیکی تصادف (چه تصادف اوایل فیلم، چه برخورد مستقیم دو اتومبیل با یکدیگر و چه تصادف پایانی) در فیلم کرانبرگ و نیز با تمهیدهای جورواجور کیارستمی در به تعویق انداختن نمایش چهرهٔ آدم‌ها و استفاده از صدا به‌جای تصویرشان در فیلم طعم گیلاس پیوندی نزدیک برقرار می‌کند؛ پیوندی ناآگاهانه که به‌واسطهٔ قرار گرفتنِ هر سهٔ این فیلمسازان در قالب سینمای مستقل به‌نوعی خودآگاهی انجامیده است. به بیان ساده‌تر، خلاقیت آن‌ها در محدودیت ناگزیر حاکم بر فیلم‌هاشان، صرفِ مانورهایی مقطعی می‌شود که در فیلم سگدانی تا حد زیادی به عرصهٔ روایت وارد می‌شود (مثل تعریف داستان که کم‌وبیش از آخر به اول صورت می‌گیرد) و در تصادف و طعم گیلاس قابلیت‌های بصری مشترک بیش‌تری پیدا می‌کند.

مایهٔ مرگ در هر سه فیلم، پیوندی مضمونی میان‌شان ایجاد می‌کند. در سگدانی از همان آغاز (یعنی پایان عنوان‌بندی)، اُرنج (تیم‌راث) را زخمی و در حال مرگ می‌بینیم و این وضعیت تا لحظه‌های پایانی فیلم هم ادامه دارد که شوخی کراهت‌باری با قضیهٔ «زخمی شدن و زنده ماندن» در فیلم‌های تجارتی آمریکایی است و از آن سو، مرگ تمسخرآمیز براون (تارانتینو) را نیز می‌بینیم که تصادف‌های رایج سینما را به ریشخند می‌گیرد. در تصادف و طعم گیلاس، این مایه وجوه

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org



در هر سه فیلم، مسیر اصلی اهمیت دارد نه واقعه؛ نمایی از «طعم گیلاس»

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

مشترک بیش‌تری می‌یابد و هرچه ویژگی‌های فرهنگی بین‌شان فاصله می‌اندازد، شکل ارائه‌شان آن‌ها را به هم پیوند می‌دهد. در هر دو فیلم، انسانی دلزده و واخورده در فضایی یأس‌آلود، سوار بر اتومبیل به دنبال مرگ می‌گردد. کرانبرگ مسیر این واخوردگی را از تداوم بی‌وقفه و بی‌حاصل روابط جنسی تا میل به تصادم و از بین بردن (و طبعاً از بین رفتن) تشریح می‌کند، در حالی که کیارستمی برای این مسیر هیچ مقدمه‌ای را لازم نمی‌بیند. همه‌چیز حذف می‌شود تا آقای بدیعی به هزار و یک دلیل (که ما یکی از آن‌ها را هم نمی‌دانیم) سوار بر اتومبیل به دنبال قاتل بگردد. در همین مسیر، اتومبیل به مثابهٔ تابوت شخصیت‌های اصلی هر دو فیلم عمل می‌کند؛ هم‌چنان که مضمون «حرکت» در هر دو فیلم در حکم نوعی این در و آن در زدن برای رسیدن به مرگ محسوب می‌شود. اگر نسخهٔ دوم **طعم گیلاس** را (که با تأکید بر چهرهٔ آقای بدیعی و فرورفتن در سیاهی محض خاتمه می‌یابد و فاقد آن پشت صحنهٔ ویدیویی پایانی است) ملاک بگیریم و جستن کیارستمی از ماجرا به مدیوم بیانی‌اش (سینما) را برای گریز از پایانی قطعی و مشخص حساب نکنیم، **تصادف** و **طعم گیلاس** را به هم نزدیک‌تر ساخته‌ایم. فیلم کرانبرگ به‌رغم زنده‌ماندن دو قهرمان‌اش در انتها، تلخی و ناهنجاری‌اش را حفظ می‌کند و فیلم کیارستمی در عین مزه‌پرانی‌ها، مکالمه‌ها و کوشش برای کنار کشیدن آقای بدیعی از تصمیم لجوجانه‌اش، با ابهامی نزدیک به قطعیت به فرجام می‌رسد و تلخی دوچندانی می‌یابد: حتی برای خودکشی هم، کسی به یاری آقای بدیعی نخواهد آمد.

موقعیت جفنگ (Absurd)

۱ـ دار و دستهٔ سگدانی که تارانتینو هم در میان‌شان است، دور میز نشسته‌اند و گپ می‌زنند، اما حرف زیادی دربارهٔ سرقت نمی‌شنویم.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

یکی از تکه‌های بحث چهل تکهٔ آغاز فیلم، ترانه‌های مدوناست:
.PaPa, Don't Preach, Like a virgin

۲ـ تصادف فیلمی کم گفت‌وگوست، اما همان گفت‌وگوهای اندک نیز چیزی به دانسته‌های بیننده اضافه نمی‌کند. بنابراین، چیزی بیش از آن‌چه می‌بینیم، نمی‌شنویم.

۳ـ آقای بدیعی که برای خودکشی غریب و منحصربه‌فردش دنبال دستیار می‌گردد، پیش از مردن می‌خواهد وجه تسمیهٔ مزارشریف را بداند.

۱ـ گنگستر زخمیِ سگدانی وسط انباری به حال مرگ افتاده، اما دو همکار دیگرش (با بازی هاروی کیتل و استیو باسکمی) کنارش ایستاده‌اند و جمله‌هایی بی‌ربط را دربارهٔ رساندن او به دکتر تکرار می‌کنند. احتضار این گنگستر زخمی که در واقع پلیس است، چنان‌که گفتیم تا پایان فیلم طول می‌کشد.

۲ـ دو اتومبیل به یاد جیمز دینِ فقید با سرعت هرچه تمام‌تر به هم می‌کوبند تا مغازله‌های بی‌پایان فیلم هم بخشی از یک معارضهٔ کلی، مکانیکی و «ماشینی» جلوه کند.

۳ـ صیاد بلدرچین بی‌وقفه صحبت می‌کند: شعرِ آذری می‌خواند، لطیفه می‌گوید و ترجمه می‌کند، قضیهٔ خودکشی‌اش را تعریف می‌کند، اما آقای بدیعی که کنارش نشسته است، کم‌ترین واکنشی نشان نمی‌دهد.

شاید در هیچ دوره‌ای به اندازهٔ سال‌های اخیر، سینما به سمت جفنگ‌گرایی (Absurdism) تمایل نشان نداده است. در دوره‌ای خاص، این رویکرد تنها فیلم‌های کمدی را دربر می‌گرفت و در آن‌ها خودی نشان می‌داد. اما در فیلم‌های جدید، مجموعهٔ عوامل سازندهٔ یک اثر

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

طبع آزمایی آشکار با مضمون مرگ: الیاس کوتیس در «تصادف»

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

«آبسورد» را به ویژگی‌های زمان و مکان و موضوع متصل می‌بینیم. پیش‌تر، تأتر عبث‌نما [مشهور به تأتر پوچی] بسیار در این عرصه طبع‌آزمایی کرده و اکنون، جای پای آن را بیش از گذشته در سینما می‌بینیم. به این معنا، سینمای امروز بیش از هر زمان دیگر مدیون سموئل بکت و آرتر آدامف است تا مثلاً آرتر میلر و تنسی ویلیامز. ساده‌تر، جوهرهٔ سینمای امروز به نوعی نیهیلیسم طعنه‌آمیز نزدیک شده است که گاه به‌طور مداوم تغییر لحن می‌دهد، گاه تبدیل به خودهجویه می‌شود و گاهی نیز مفاهیمی چون نظم، وحدت و انسجام را در شکل کلاسیک خود به ریشخند می‌گیرد. این نکته را همگان دربارهٔ فیلمسازی چون کوئنتین تارانتینو به‌راحتی و بدون هیچ نوع تردید و مخالفتی می‌پذیرند. همین موضوع به نوعی دیگر و با شدت کم‌تر در مورد دیوید کراننبرگ هم صدق می‌کند. اما زمانی که به تشریح همین نشانه‌ها در فیلم کیارستمی می‌پردازیم، حساسیت بیش‌تری برانگیخته می‌شود. دقیق‌تر که بشویم و حساسیت‌ها را که کنار بگذاریم، وجوه مشترک اصلی و بنیادین را پیدا می‌کنیم. شاید چند پرسش با زمینهٔ مشترک، بتواند به درک بیش‌تر موضوع کمک کند:

۱ـ مباحثهٔ پرت و پلای گنگسترهای سگدانی که از جامعه و قانون تا مدونا و چارلز برانسن را دربر می‌گیرد و دست‌آخر به پرداختن «دُنگیِ» پول میزشان ختم می‌شود، چه کاربُردی دارد؟

۲ـ مکالمهٔ جیمز اسپیدر و همسرش در تصادف که جمله‌هایی بریده و شکسته‌بسته در میان مغازله‌ای مکانیکی بیش نیست، چه اثری در طول فیلم بر جای می‌گذارد؟

۳ـ سرباز کُرد، صیاد تُرک، طلبهٔ افغانی، آشغال‌گردِ لُر... این مجموعه به مانند آرم U.C.L.A روی لباس آن هم‌وطنِ لرستانی که زباله جمع

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

می‌کند و حاضر نیست برای آقای بدیعی کاری انجام بدهد، پا در هوا به‌نظر نمی‌آید؟

شک نیست که با این رویکرد، هر سه فیلم مطلقاً پرت و بی‌خاصیت به‌نظر می‌آیند، اما شاید مشکل از دیدگاه تأویل‌گرایانهٔ ما باشد. این‌جاست که فصل مشترک فیلم یعنی موقعیت جفنگ معنا پیدا می‌کند. در وضعیتی کاملاً جدی، عناصری وجود دارند که بیننده را به هجویه‌هایی موقت پرتاب می‌کنند و بازمی‌گردانند. در فیلم کرانبرگ، موقعیت جفنگ به ایدهٔ کلی آن مربوط می‌شود: گروهی از هواداران جیمز دین در قالب نهضتی زیرزمینی، مفهوم تصادف اتومبیل را (که سبب مرگ جیمز دین شد) به مثابهٔ یک سرگرمی ــ حتی ــ آئینی، به‌کار می‌گیرند و با آن زندگی می‌کنند و اسناد، عکس‌ها و تصاویر مربوط به تصادف، نشانه‌های پایدار این طریق تازهٔ زیستن‌اند (اگر این ایده برای نمایش پیوند میان موقعیت جفنگ با سینمای معاصر توانا نیست، پس من فعلاً نمونهٔ دیگری به یاد نمی‌آورم که درباره‌اش صحبت کنم). در سگدانی، نحوهٔ اجرای صحنه‌هاست که موقعیت جفنگ را پدید می‌آورد، اعمال، گفتار و موقعیت‌ها در مقاطعی، این تصور را به شکل آشکاری تأیید می‌کنند: نحوهٔ شلیک وایت (هاروی کیتل) به اتومبیل پلیس، شیوهٔ نمایش واژگون شدن آن، یا فصل معرفی اعضای گروه و نام‌گذاری‌شان براساس رنگ‌ها، کاملاً با این ایده همخوان است. در طعم گیلاس، موقعیت جفنگ براساس اطناب جاری در طول فیلم پدید می‌آید که در پایان شکلی بصری و سینمایی هم پیدا می‌کند. فیلم کیارستمی هم بر مبنای ایده‌اش و هم براساس شیوه‌ای که آقای بدیعی برای خودکشی برگزیده و هم مسیری که پیش پای او گذاشته است، پتانسیل قوی و با اهمیتی برای ساختن انواع موقعیت‌های جفنگ در

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

دیدگاه تأویل‌گرایانه در تحلیل «طعم گیلاس» راه به‌جایی نمی‌برد؛ همایون ارشادی در نمایی از فیلم

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

خود جمع کرده است که بعضی را به نمایش می‌گذارد و از بسیاری می‌گذرد، تا جایی که شاید بتوان پرسش‌هایی از جنس «چرا موقعیت‌های جفنگ در فیلم، شکل نمایشی واضح‌تری ندارند؟» یا «چرا موقعیت‌هایی از این دست در فیلم کیارستمی به اندازه نیست؟» را با وضوح و تأکید بیش‌تری نسبت به دو فیلم دیگر طرح کرد.

به گمان من، بسیاری از آثار هنری پنجاه سال اخیر و به‌ویژه سینمای سه دههٔ اخیر، خواه‌ناخواه مدیون در انتظار گودوی سموئل بکت‌اند. این تأثیرپذیری گاه به شکلی ناخودآگاه، خیل عظیم آثار سینمای هالیوود این سال‌ها را دربر می‌گیرد (و البته تعدادی از آن‌ها بیش از بکت، مدیون مه‌لیس، پاپ‌آرت و دیزنی‌اند) و گاه فیلم‌های متفاوت و غیرمتعارف را نیز شامل می‌شوند. این قیاس چندان هم نابه‌جا و دور از ذهن نیست. بسیاری از نمونه‌های موفق ادبیات مدرن و داستان‌های معتبر و ماندگار فیلم‌های کلاسیک، گویی از دل آثار سوفکل و هومر و شکسپیر بیرون آمده‌اند (مثل یولیسز جیمزجویس که آشکارا نام و نقشمایه‌اش را از اولیس هومر می‌گیرد) و اتفاقاً در سینما هرچه این تأثیرپذیری دورتر و غیرمستقیم صورت گرفته، به اصل نزدیک‌تر شده و ماندگاری اثر جدید را نیز جلوهٔ بیش‌تری بخشیده است. فقط برای نمونه، می‌شود پرسید که جویندگان جان‌فورد به درونمایهٔ آثار یونان باستان ــ به‌ویژه هومر ــ نزدیک‌تر است یا مثلاً اولیس ماریوکامرینی که قرار است روایت مستقیم، حماسی و اساطیریِ همان افسانه در حیطهٔ سینما باشد؟

همان‌طور که برای تک‌تک کلمات نمایش در انتظار گودو نمی‌توان مفهوم مجزا و خاصی اخذ کرد و سیستم تأویل‌گرایانه‌ای ساخت که بخواهد برای تمامی عناصر چنین اثری معنای ویژه‌ای بیابد، فیلم‌هایی

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

چون سگدانی، طعم گیلاس و تصادف نیز به این شیوه قابل تحلیل نیستند، اما در همین مسیر، هر یک از این سه فیلم به شیوهٔ خاص خود به نوعی تجرید می‌رسد که شاید کلید مناسبی برای یافتن مشترکاتِ‌شان باشد. تصادف و طعم گیلاس بی‌شک تجریدی‌ترین و انتزاعی‌ترین فیلم‌های سازندگان‌شان‌اند و سگدانی با محدودیت خاص‌اش که ترکیبی است از ابداع، اصرار و ناچاری، به‌نوعی انتزاع در ساختار راه می‌بَرَد. یکی از نشانه‌های مهم پیونددهندهٔ این سه فیلم، تکرار فکری واحد و یک‌خطی در تمام طول فیلم است. این ایدهٔ واحد در هر سه فیلم آن‌قدر تکرار می‌شود تا اثر را به مرحله‌ای از تجرید می‌رساند؛ مرحله‌ای که در تصادف و طعم گیلاس در سطحی گسترده‌تر پیموده شده است. سگدانی به‌رغم جنجال‌های مداوم سازنده‌اش مبنی بر نوآوری، از این جهت کمی محافظه‌کارتر به‌نظر می‌آید و پس و پیش رفتن در زمان‌های گوناگون را با رنگی از ناتورالیسم خشن، بی‌دلیل، مرعوب‌کننده و سازش‌کارِ جریان اصلی سینمای هالیوود درمی‌آمیزد. به این معنا، موقعیت جفنگ در فیلم کیارستمی به‌واسطهٔ پایمردی سازنده‌اش برای قبولاندن تم اصلی‌اش ــ خودکشی ــ و حذف تمام پیرایه‌های فرعی، واضح‌تر به چشم می‌آید. در فیلم کرانبرگ همین قضیه صدق می‌کند؛ با این تفاوت که ایدهٔ اصلی فیلم ــ خودکشی بر زمینه‌ای تکنوسکسوئل و آشکارا لذت‌جویانه ــ برخی پیرایه‌های فرعی دنیای زیرزمینی و مبهم قهرمانان ناشناس‌اش را نیز به خود می‌آویزد و همین موضوع، روند فیلم را به‌رغم لحن یک‌دست و مداوم‌اش دچار تشتت می‌کند. اما موقعیت جفنگ در سگدانی بیش از آن‌چه گمان می‌رود چهل‌تکه‌دوزی شده و وابسته به عوامل بیرونی است. تاریخ سینما قطعاً در این میان، نقش اصلی را بازی می‌کند. به‌نظر

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

می‌رسد که خود تارانتینو هم ــ مثل عباس کیارستمی در بسیاری از فیلم‌هایش ــ متوجه ایده‌های ناپیوسته و اندک‌اش برای به ثمر رساندن فیلم در یک محدودهٔ مکانی متمرکز هست. به همین دلیل، سعی می‌کند با تمهیدهایی چون فلاش‌بک، در عین ریشخند کردن مفهوم تداوم، به فیلم ارزان‌قیمت‌اش تنوعی خاص ببخشد. تفاوت فیلمی چون سگدانی با دو فیلم دیگر در همین تحرک مصنوعی و درهم‌ریختگی ظاهری این فیلم (همچون خود تارانتینو) با سکونِ ملایم داستان و تحرک درونی دو فیلم دیگر است. سگدانی نیز از نوعی سکون خاص بهره می‌برد که باقی‌ماندن در انباری به عنوان یکی از لوکیشن‌های اصلی فیلم نمونهٔ واضح آن است، اما این سکون در تضاد با فصل مشترک دو فیلم دیگر قرار می‌گیرد. تصادف و طعم گیلاس، هر دو با مضمون حرکت کار می‌کنند و در این مسیر، اتومبیل به‌مانند تابوتی برای شخصیت‌های اصلی فیلم عمل می‌کند؛ تابوتی که قرار است هر دو به‌نحوی مبهم از آن «زنده» بیرون بیایند. در هر دو فیلم، طی طریق شخصیت‌ها براساس موقعیت جغنگ پیرامون‌شان (که خود نیز در آن شریک‌اند) بیش از رسیدن به نتیجهٔ قطعی اهمیت دارد، اما در سگدانی، تقدم و تأخر رویدادها ــ از نقطه‌نظر روایت کلاسیک ــ تأثیری در موقعیت شخصیت‌ها به‌جا نمی‌گذارد و بر همین اساس، موقعیت جغنگ نیز در ساختار فیلم چندان عمیق و گسترده نیست. به همین دلیل، آن‌چه از سگدانی در ذهن می‌ماند، فریادهای اُرنجِ غرقه‌به‌خون (با بازی تیم‌راث)، مزه‌پرانی‌های پینک (استیو باسکمی)، جدی بودن و احساس مسؤلیت وایت (هاروی کیتل)، خشونت جنون‌آمیزِ بلوند (مایکل مدسن) و بالاخره حضور فیلمساز در نقش براون است. البته فضاسازی، روابط و به‌ویژه معرفی‌های جاسازی شده در طول فیلم،

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

نمونهٔ بارز موقعیت جفنگ در سینمای امروز؛ استیو باسکمی در «سگدانی» ساختهٔ کوئنتین تارانتینو

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

آشکارا از موقعیت جفنگ آن فاصله می‌گیرند و جدا از مقولهٔ بازی با زمان، اجرای ساده و متعارفی دارند.

از وجهی دیگر یعنی گفت‌وگونویسی، می‌توان به مقایسهٔ دو فیلم **سگدانی** و **طعم گیلاس** پرداخت. در نخستین فصل پس از عنوان‌بندی **سگدانی**، مکالمهٔ وایت و اُرنج را در اتومبیل و در حال فرار از چنگ پلیس می‌بینیم. دومی زخمی، غرق خون و در حال مرگ، عقب ماشین افتاده و اولی سعی می‌کند دلداری‌اش بدهد.

اُرنج (جیغ‌زنان): دارم می‌میرم... خودم می‌دونم که دارم می‌میرم...

وایت: ببخش که سر راه نمی‌تونم برم دنبالِ دوا... تو دکتری؟

اُرنج (تقلا می‌کند): آخ... دارم می‌میرم...

وایت: جواب من رو بده. تو دکتری؟ ها؟ بگو ببینم، تو دکتری؟ خواهش می‌کنم جواب بده... تو دکتری؟

اُرنج (ناله‌کنان): نه، نیستم.

وایت: پس دیگه چی می‌گی؟ حرف الکی نزن... [...] می‌بریمت دکتر. جو واسه‌ت دکتر می‌آره... خوب می‌شی. حالا بگو: «من دارم خوب می‌شم...»

اُرنج (تقلاکنان): آخ... پدرم داره درمی‌آد.

وایت (بلندتر، به آواز می‌خواند): تو داری خوب می‌شی... [...]

اُرنج (با ناراحتی): من حالم خوبه...

شیوهٔ گفت‌وگونویسی در این فصل (و بسیاری از فصل‌های دیگر، مثل برخورد وایت و پینک در انبار متروک) موفقیت صحنه را از جدی به جفنگ تغییر می‌دهد. جمله‌ها مدام تکرار می‌شوند و به‌نظر می‌رسد که این اصرار بر «هیچ‌گویی»، قابلیت‌های فیلم را برای نمایش موقعیت جفنگ نشان می‌دهد. اگر به فیلم‌های کیارستمی ـ از **خانهٔ دوست**

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

کجاست؟ به بعد نگاه کنیم، ردپای همین شیوهٔ گفت‌وگونویسی را می‌بینیم. به‌ویژه در دو فیلم زندگی و دیگر هیچ و زیر درختان زیتون، همین وضعیت را با شدت بیش‌تری می‌توان مشاهده کرد. در زندگی و دیگر هیچ، پسرک اهل ماسوله از زلزله می‌گوید که موقع انجام مسابقهٔ فوتبال جام جهانی بین اسکاتلند و برزیل رُخ داده است. فرهاد خردمند می‌گوید: «تعریف کن» و منظورش زلزله است، اما جملهٔ پسر، طنز نابه‌جایِ صحنه را تشدید می‌کند: «**اول اسکاتلندیه گل زد...**»*؛ طنزی که ناهماهنگی در گفت‌وگو نویسی و اجرا، آن را از سکه انداخته است و منشأ آن بیش از هر چیز دیگر، ضعف گفت‌وگونویسی در کار کیارستمی است که زمختی غریب‌اش در بعضی موارد، توهم‌انگیز است. در طعم گیلاس، آقای بدیعی چندبار از سرباز کُرد می‌پرسد: «بچهٔ کجا هستی؟» و چند بار دیگر، پرسش‌هایی از طلبهٔ افغانی و صیاد بلدرچین. مهم‌ترین موقعیت جفنگ در طعم گیلاس از حیث گفت‌وگونویسی تک‌گویی صیاد است. آقای بدیعی بر خلاف بخش‌های قبلی و برخوردهای پیشین‌اش، این‌بار تقریباً در تمام مدت ساکت است و فقط گوش می‌کند. در این تک‌گویی، همهٔ ویژگی‌های کار کیارستمی به شکلی آشکارتر از گذشته قابل ردیابی است (و همین نکته، طعم گیلاس را از دو فیلم پیشین کیارستمی تجریدی‌تر جلوه می‌دهد): اطناب، طنز، تغییر لحن و بالاخره موقعیت جفنگ. پیرمرد ـ آقای باقری ـ شعری را به تُرکی می‌خواند و بعد با تأنی و راحتی هر چه تمام‌تر، بدون آن که نگران زمان باشد، ترجمهٔ فارسی‌اش را می‌گوید؛ بی‌آن که این شعر، کم‌ترین ربطی به موضوع فیلم و حتی موضع مورد

* اسکاتلند در آن بازی اصلاً گل نزد. برزیل آن بازی را ۰ ـ ۱ بُرد، این هم یک اشتباه فرامتنی دیگر برای افتادن در موقعیت جفنگی و دیگر!!

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بحث خودِ پیرمرد داشته باشد (دست آخر به این نتیجه می‌رسیم که کیارستمی در نقش مخاطب پیرمرد، از این شعر خوشش آمده و دلش نیامده آن را از فیلم کنار بگذارد) تعریف خاطرهٔ خودکشیِ منجر به توت‌خوریِ پیرمرد در جوانی با طنز بالقوه و ارتباط پذیرفتنی‌اش با فیلم، روی دیگر سکه است، اما این موقعیت به نظم خاصی منجر نمی‌شود و تنها این شوخی قدیمی را دوباره در ذهن زنده می‌کند:

«تُرک که نیستی یه جوک برات بگم؟ یه نفر رفت پیش دکتر. گفت آقای دکتر، من انگشت به هر جای بدنم می‌زنم درد می‌گیره. به سرم می‌زنم درد می‌کنه به پام می‌زنم درد می‌کنه. به کمرم می‌زنم درد می‌کند. دکتر گفت: آقاجان تو هیچی‌ت نیس. تو سالمی انگشت‌ات درد می‌کنه. حالا شما هم سالمی. فکرت خرابه...»

تک‌گویی مرد، به‌ویژه در صحنه‌ای که می‌خواهد خودکشی‌اش را تعریف کند، در همان موقعیت جفنگی سیر می‌کند که ذکرش رفت. از نظر موقعیت دو شخصیت و نسبت به یکدیگر و نقش گفت‌وگو در این میان، واپسین گفت‌وگوی بدیعی و باقری، نمونهٔ خوبی است:

بدیعی: آقای باقری، سلام.

باقری: سلام.

بدیعی: چه‌قدر این روپوش سفید بهت می‌آد.

باقری: سلامت باشی...

بدیعی: می‌گم آقای باقری... وقتی اومدی سرقرار، دو تا سنگریزه‌ای چیزی بنداز تو گودال. شاید هنوز زنده باشم... کاره دیگه.

باقری: باشه. عوض دو تا، سه تا می‌اندازم...

بدیعی: پس حتماً بیای‌ها. مارو قال نذاری آقای باقری.

طنز ته‌نشین شده و جذاب این صحنه، جدا از آن که بحث

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

گفت‌وگونویسی را یادآوری می‌کند، از نوعی توجه به جزئیات خبر می‌دهد که چیده شده است و قرار است اتفاقی به‌نظر بیاید. بدیعی در عین حرکت در مسیر مرگ، هنوز مایل است تا از جزئیات زندگی به وجد بیاید و نشانه‌های زندگی سر راه‌اش سبز شود. صحنهٔ بسیار بد و کلیشه‌ای عکس گرفتن او از دختر و پسری جوان نمونه‌ای در همین زمینه است و اشارهٔ بدیعی به روپوش سفید آقای باقری نیز تمهیدی ظریف‌تر برای نمایش احساساتِ او در لحظهٔ تردید. نکتهٔ جذاب در این موقعیت تازه، حضور آقای باقری است که به دلیل لهجهٔ آذری‌اش، طنز موجود در صحنه تشدید می‌شود البته برخورد پیرمرد و بدیعی به نحوی ناگزیر، کاملاً متفاوت با گفت‌وگوهای بدیعی با دو قاتلِ برگزیدهٔ دیگر است. بدیعی در دو گفت‌وگوی قبلی، آشکارا درمانده و مستأصل است، اما در این یکی که داوطلب آمادگی‌اش را اعلام کرده است، او در پیمودن مسیرش تا انتها تردید می‌کند. بدیعی برای خودکشی نیازمند باقری است و باقری برای درمان فرزندش نیازمند پول بدیعی. اما لحن ریشخندآمیز گفت‌وگو، موقعیت صحنه را از تراژیک به جفنگ تغییر می‌دهد. کاری که در سگدانی به‌زحمت و به‌تبع تمام مراجع تاریخ سینمایی و روش چهل‌تکه‌دوزی در ساختار روایی و بصری‌اش صورت می‌پذیرد و به موقعیت جفنگ می‌انجامد، در فیلم کیارستمی بدون کم‌ترین نگرانی برای سبک روایت و داستان‌پردازی و کیفیت بصری فیلم انجام می‌شود. بحث بر سر برتری طعم گیلاس بر سگدانی نیست. قصدم تنها تبیین این نکته است که چه‌طور دو فیلم در دو شرایط مجزا و به‌رغم ظاهر بسیار متفاوت‌شان، هر یک از راه خاص خود به نتیجه‌ای مشترک می‌رسند. یعنی آبسوردیسم حاکم بر فیلم تارانتینو با تمام مراجع‌اش ــ از ریشه‌های انجیلی گرفته تا وابستگی‌اش

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

به تاریخ سینما ــ معنا دارد و موقعیت جفنگ در طعم گیلاس با در نظر نگرفتن آن. فیلم تارانتینو بازی را بـه تـاریخ سـینما کـه خـود را در آن انداخته است می‌بازد، اما کیارستمی با زیرکی میان‌بُری را برمی‌گزیند که تاریخ سینما سر راه‌اش نباشد:

منطق واقعی / منطق سینمایی

۱ـ ماشین‌ها در سگدانی «اتفاقاً» به‌هم می‌خورد و براون (تارانـتینو) کشته می‌شود.

۲ـ جیمز اسپیدر و همسرش آگاهانه در بـازی «تـصادف» شـرکت می‌کنند، اما هر دو به‌طور اتفاقی زنده می‌مانند.

۳ـ طعم گیلاس نیازی به مثال جزئی ندارد. اوج موفقیت کیارستمی در فیلم آخرش، این است که تصنع آشکار و آزاردهندهٔ ناشی از تظاهر به «اتفاقی» بودن که دو فیلم پیشین از آن مایه می‌گرفت، ایـن‌جا کـم‌تر شده و حس «اتفاقی» بودن، به معنای طرحـی از واقـع‌نماییِ فـی‌نفسه جذابی که کیارستمی بسیار به آن علاقه‌مند است، در طعم گیلاس جلوهٔ بیش‌تری دارد. این احساس در نگاه آقای بدیعی به فضای اطراف‌اش، یعنی جایی که برای کُشندگان‌اش شهر را زیر پا گذاشـته است، بـه‌نحو روشن‌تری خودنمایی می‌کند. نکتهٔ جالب در مورد واقع‌نمایی در طعم گیلاس، نزدیکی نسبی منطق سـینمایی و مـنطق واقـعی است. بـه‌نظر می‌رسد که هر ایدهٔ دراماتیک که قرار باشد نقطهٔ اوج خاصی برای فیلم ایجاد کند و ما را به موضوع اصلی نزدیک کند، کنار گذاشته شده است. بی‌جهت نیست که ژان‌لوک‌گدار، کیارستمی را ابداع‌کنندهٔ واقعی سینما بعد از دیوید وارک گریفیث می‌داند. حتی اگر ایـن جـمله را هـم یک شوخی‌گداری تـصور کـنیم (از هـمان جـمله‌های قـصارگدار دربـارهٔ

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

سینمای آمریکا، مائوئیسم، سینمای بورژوایی که خود ویرانگری و «انتقاد از خودِ» بی‌رحمانهٔ گوینده‌اش را نشان می‌دهد)، باز هم تکه‌هایی از واقعیت در آن می‌بینیم. هرچه گریفیث سعی کرد تا قوانین دراماتیک داستان‌پردازی را در سینما پیاده کند و آن را با قواعد تصویرسازی بیامیزد (چیزی که امروز به عنوان روایت کلاسیک سینمایی می‌شناسیم)، کیارستمی سعی می‌کند با متانت از کنار آن‌ها رد شود و البته لزومی هم به پنهان‌کردن بی‌اعتنایی‌اش نمی‌بیند. در طعم گیلاس کیفیت بصری چشم‌گیری در کار نیست. حتی آن‌چه هم که مثلاً در خانهٔ دوست کجاست یا زیر درختان زیتون (در فصل پایانی‌اش) به‌نظر زیبا می‌آمده، کنار گذاشته شده است. از این جهت، طعم گیلاس بیش‌تر با تصادف و کم‌تر با سگدانی همخوانی نشان می‌دهد. اگر جلوه‌های بصری سگدانی ــ باز به دلیل ارجاع‌های سینمایی‌اش، مثل صحنهٔ دوئل پایانی ــ در لحظه‌هایی معدود زیبا به‌نظر می‌آید، تصادف سعی می‌کند با برخوردی اصیل‌تر، فاصلهٔ بیش‌تر با منطق روایی کلاسیک و استفاده از نماهای غیرمتعارف (مثل جای دوربین در صحنه‌های ماشین‌سواری)، غیرمتعارف بودن دنیای خود را نیز به رُخ بکشد؛ هرچند که نتیجه‌اش جز یکی دو نمای قابل توجه، تأثیر چندانی به‌جا نگذارد. در طعم گیلاس وضع تا حدی شبیه به فیلم قبلی است. از نظر تطابق کامل منطق واقعی و منطق سینمایی هم، صحنهٔ سرگردانی آقای بدیعی در کشاکش خاک‌برداری بولدوزرها و خیرگی‌اش به سایهٔ خویش نمونهٔ مناسبی است. در فصل واقعیت‌هابه موفقیت فیلمساز در واقع‌نمایی نهفته در دل این صحنه اشاره کردم. همین فصل را می‌توان از دریچهٔ منطق سینمایی هم بررسی کرد. چنین صحنه‌هایی بیش از هر چیز نمایانگر «مستندساز» نبودن کیارستمی و تعلق خاطر او به

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بازتاباندن منطق سینمایی از دریچهٔ واقع‌گرایی اسنادی است. در این صحنه، به‌نظر می‌رسد که گروهی با بولدوزر مشغول کار بوده‌اند و کیارستمی با فرستادن همایون ارشادی به میان آنان و تعیین سریع موقعیت دوربین و اندازهٔ نما، چند نمای موردنظرش را به‌سرعت فیلمبرداری کرده و به چنان نتیجه‌ای رسیده است. جا افتادن چنین فرضی در ذهن بیننده، آن هم از جانب فیلمسازی که واقع‌نمایی را همواره وجه‌المصالحه‌اش با سینمای داستانی قرار داده است، موفقیتی درخور توجه محسوب می‌شود. در نمای پایانی تصادف هم، اتومبیل بی‌سرنشین بر فراز مغازلهٔ زن و مرد نجات یافته، پایان خوش ارتجاعی فیلمِ به‌ظاهر «پیشروِ» کرانبرگ را متمایز جلوه می‌دهد؛ شاید به همین دلیل است که جلب توجه هر دو فیلم تا حد زیادی، مدیون ایده‌های جذاب آن‌هاست و تصاویری از سنخ آن‌چه آمد، در هر دو فیلم به‌ندرت دیده می‌شود.

از نگاهی دیگر، وجه اشتراک هر سه فیلم مورد مقایسه را می‌توان «سینما» دانست. در سگدانی طبق معمول به‌شکلی رجعت‌گونه، این حضور از طریق تشابه مایه یا صحنه‌ای خاص (مثل روابط پکین پاوار یا دوئل برگرفته از خوب، بد، زشت سرجولئونه) القا می‌شود و در تصادف به‌نحوی غریب و غیر کاربُردی از راهِ تأکید بر شغل شخصیت اصلی فیلم. شاید بیننده در اواسط فیلم اساساً فراموش کند که کار جیمز اسپیدر به سینما ربط دارد یا نه، چون این مورد در فیلم هیچ پیامد یا کارکردی ندارد، چون تنها مورد استفادهٔ این صحنه در همان لحظه‌های آغاز حضور جیمز اسپیدر در محل کار و «برخوردش» با آن دختر فیلمبردار به چشم می‌خورد و دیگر هیچ. از حق نباید گذشت که حضور خلق‌الساعه و غریب گروه فیلمبرداری در فصل پایانی طعم

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

گیلاس، مثلث مختلف‌الاضلاع «سینما» در این سه فیلم را به شکلی شایسته کامل می‌کند! فکر استفاده از فیلم ویدیویی پشت صحنه، کمی انیمیشینی (و حتی تام و جری‌وار) به‌نظر می‌آید: جوخهٔ علاف و ول‌معطل بر فراز تپه، همان تماشاگرانی هستند که تا فصل آخر در انتظار «پایان» باقی مانده‌اند. هر توجیهی که برای چنین پایانی بتراشیم، به نتیجهٔ دلخواه کیارستمی می‌رسیم. همایون ارشادی ــ بازیگر اصلی فیلم ــ کنار دیگران قدم می‌زند و با دور شدن اتومبیل در عمق کادر، صدای خنده‌ای معنادار، نمای پایانی را با معناتر می‌سازد؛ مثل پایان فیلم تهوع‌آور Evil Dead که صدای خندهٔ تمسخرآمیز بر نمای پایانی‌اش، بیننده را ریشخند می‌کند تا ابهام ظاهری فیلم‌اش حفظ شود.

گفتیم که سه فیلم سگدانی، تصادف و طعم گیلاس از جهت حذف عوامل دراماتیک نیز به هم شبیه‌اند. در فیلم کرانبرگ، دلیل بازی مرگبار تصادف با اتومبیل که در حکم خودکشی است، جای خود را به تکرار تناوبی مایهٔ «تصادم ماشین/ تصادم انسان» می‌دهد. در طعم گیلاس، دلیل خودکشی آقای بدیعی حذف می‌شود و جای آن را سه فصل طولانی گفت‌وگو می‌گیرد. اما در سگدانی، حذف صحنهٔ سرقت باعث می‌شود که توجه ما از عامل دراماتیک اصلی به روابط بین شخصیت‌ها ــ که البته چندان هم مستحکم نیست ــ معطوف شود. از این دیدگاه، عنصر اصلیِ پیش‌برندهٔ فیلم تارانتینو یعنی خشونت، در رفتار و عملکرد شخصیت‌ها جلوه می‌یابد؛ چیزی که در تصادف به احاطهٔ مایهٔ تکنوسکسوئل بر کلیّت فیلم مبدل می‌شود و ایدهٔ جذاب و غیرمتعارف‌اش را به‌نحوی توجیه‌ناپذیر از سکه می‌اندازد. در طعم گیلاس، ایدهٔ خودکشی آقای بدیعی به‌اندازهٔ فیلم کرانبرگ ــ و حتی بیش از آن ــ مجذوب‌کننده هست، اما شیوهٔ ارائه‌اش تا حد زیادی با

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

منطق سینمایی اثر ناهمخوان می‌نماید: مردی حاضر است قرص‌های خواب‌اش را آن‌قدر بخورد تا در گورش بخوابد (یعنی این توانایی را دارد که چنین کاری بکند)، اما از آن‌سو نگران است که کسی رویش خاک نریزد. از این زاویه، منطق سینمایی فیلم می‌توانست به‌مراتب دقیق‌تر و زیباتر از این باشد که هست. بی‌پروایی و بی‌اعتنایی آدم‌های غوطه‌ور در لذت‌جویی مکانیکی تصادف به خشونتی عینی منجر می‌شود که اگرچه به‌نحو آزاردهنده‌ای مکرر و بی‌کاربُرد جلوه می‌کند، اما منطق نمایشی آن باورپذیر است. در طعم گیلاس، قضیه بیش‌وکم برعکس است، یعنی شاید مسیر انتخاب شده توسط آقای بدیعی به‌مراتب هیجان‌انگیزتر و مجذوب‌کننده‌تر از فیلم کرانبرگ باشد، اما منطق نمایشی‌اش ناموجه و ریشخندآمیز می‌نماید؛ ریشخندی شاید از سر اجبار و البته کمی هم شیطنت.

داستان همچنان ادامه دارد. منطق مقایسه میان این سه فیلم می‌تواند جنبه‌های دیگری را هم شامل شود. شاید نکتهٔ اصلی که بیش از این مقایسه نیاز به تأکید دارد، تبیین بخشی از فرهنگ سینمایی این سال‌هاست که مفاهیمی چون انسجام و نظم در اَشکالِ پیشین را نفی می‌کند، اما خودش در عین آن‌که مدام از گذشته وام می‌گیرد و ایده‌های پیشینیان را بازسازی می‌کند، چیز تازه‌ای برای عرضه کردن ندارد. هنوز چند سال از ساخته‌شدن سگدانی نمی‌گذرد که ــ به‌رغم سروصداهای فراوان ــ چنین پیر و کسالت‌آور و بی‌رمق شده است و دیدن دوبارهٔ تصادف کاری بس دشوار به‌نظر می‌رسد. تارانتینو هنوز هم ــ به‌رغم ساختن قصهٔ عامه‌پسند و ربودن نخل طلای کن ــ نام ماندگاری نشده تا بتوان آثارش را نسبت به خودش سنجید؛ به‌ویژه که دیدن فیلم‌هایی چون چهار اتاق یا جکی براون نشان می‌دهد که ظاهراً او

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

هرچه داشته در دو فیلم اول‌اش رو کرده. تصادف نسبت به فیلم‌های تجاری و مهوع کرانبرگ (مثل مگس، اسکنرز یا Video Droom) متفاوت به‌نظر می‌آید، از فیلم‌های بدی مثل Dead Zone فاصله دارد، اما جنبه‌های جنسی‌اش همان کارکرد نادرست و وارونه‌ای را دارد که جنبه‌های خشونت‌آمیز سگدانی. در این میان، طعم گیلاس در میان فیلم‌های ده سال اخیر کیارستمی و به نسبت کار خود او فیلم موفقی است، اما اگر داریم دربارهٔ بهترین فیلم‌های سال‌های اخیر حرف می‌زنیم و قرار است فیلم کیارستمی را با آن‌ها بسنجیم، وضع فرق می‌کند. امیدوارم توانسته باشم تشریح کنم که تحلیل مقایسه‌ای میان سه فیلم که هیچ‌یک را لزوماً درخشان نمی‌دانم، چه‌طور می‌تواند اظهار و ابراز سلیقه را تا رسیدن به استدلالی بیش و کم منطقی، به تعویق بیندازد. چندی پیش در یک کلاس آزاد تحلیل فیلم در توضیح سبک کار کیارستمی و منطق سینمای او، جمله‌ای را مثل ترجیع‌بند تکرار می‌کردم: «در راه که می‌آمدیم، داستان را جا گذاشتیم». خودم هم درمانده بودم که این جمله را از کجا آورده‌ام، تا بالاخره خود فیلم به کمک آمد. پیرمرد صیاد ــ آقای باقری ــ با یادآوری خاطرهٔ خودکشی دوران جوانی‌اش، داستان را این‌طور به پایان می‌رساند: «آمده بودم خودکشی کنم، توت چیدم بُردم خانه». شاید این شرح دقیقی از شیوهٔ کار کیارستمی باشد؛ شیوه‌ای که ظاهراً نتیجه‌اش از کار کرانبرگ و تارانتینو بهتر است، یا دست‌کم در مقطع طعم گیلاس، این‌طور به‌نظر می‌رسد. حکایت فیلمسازی که سادگی و ساده‌نمایی را به تناوب پیشه کرد و در سینمای متصنّع و سرشار از رنگ و لعاب تجارت و صنعت و «عظمت»، برای مدت کوتاهی هم که شده، نظرها را به سوی خود جلب کرد. به‌هرحال، او هم آمده بود دربارهٔ خودکشی فیلم بسازد، اما با نخل

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

طلای کن به خانه برگشت و در مسیر، هر آن‌چه را زیادی می‌دید، از داستان گرفته تا نقطهٔ اوج درام، از ریتم گرفته تا تصویرپردازی چشم‌گیر را از خود جدا کرد تا سرانجام سبک‌تر و چابک‌تر، با نخل طلا به منزل رسید. این موضوع به‌هرحال اتفاق درخورِ توجهی است و اگر فارغ از موضع‌گیری‌های از پیش تعیین شده به تحلیل آن توجه شود، بسی جذاب‌تر. کاری که شاید در این نوشته تا حدی انجام گرفته باشد.

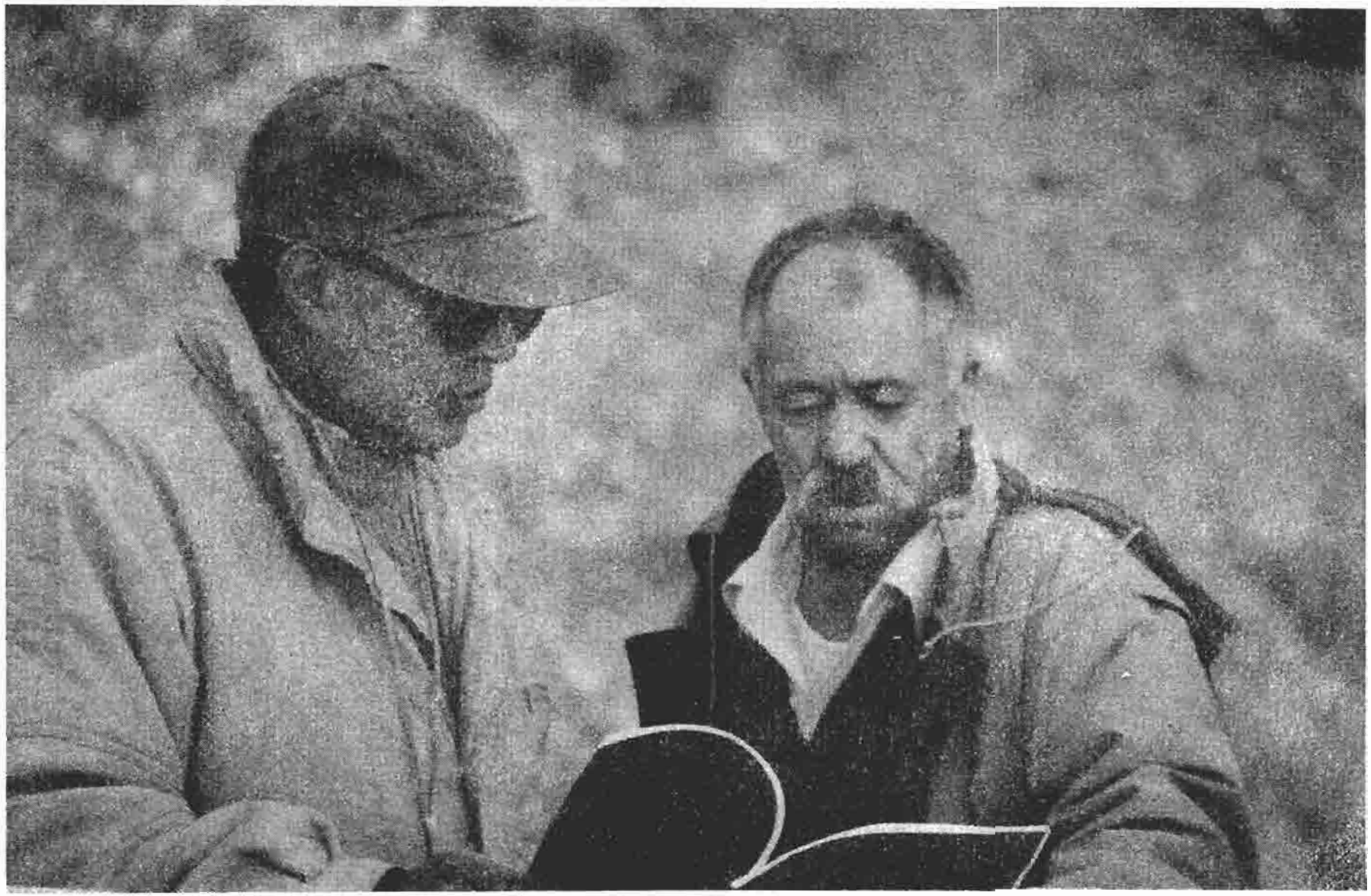
tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

دیوید کرانبرگ (چپ) و جیمز اسپیدر سر صحنهٔ «تصادف»

PDF.tarikhema.org
PDF.tarikhema.org



کیارستمی و باقری، سر صحنهٔ «طعم گیلاس»

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

پی‌نوشت

این هم نشانی بود بر نشانِ آغازین. احترام به سازندهٔ حکایت مردی که برای در گور خفتن به دست‌وپا افتاده بود به جای خود؛ روایت کسی که گام‌به‌گام با این حکایت آمده به قدر خود باقی است. امید ندارم که این چند سطر اندیشهٔ کسی را از گور خود خواسته‌اش به درآورد؛ همین که غباری از چهره‌ای کنار بزند و چشمی باز کند که از لابه‌لای خاک به آسمان بنگرد کافی است. شاید این نوشته و چیزهایی هم ردیف آن، حکم همان یکی دو سنگریزه‌ای را داشته باشد که برای برخاستن مرد از گور کفایت می‌کرد. با یاد آن که سرود:

گور جایی است دنج و زیبا
اما گمان ندارم کسی در آغوش کشد آن‌جا کسی را.*

---

* اندرو مارول (Andrew Marvell).

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

مشخصات کامل فیلم

نویسنده، تهیه کننده، کارگردان و تدوین کننده: **عباس کیارستمی**

فیلمبردار: **همایون پای‌وَر**

صدابردار: **جهانگیر میرشکاری**

صداگذاری و ترکیب صداها: **محمدرضا دلپاک**

دستیار کارگردان و برنامه‌ریز: **حسن یکتاپناه**

دستیار دوم کارگردان: **بهمن کیارستمی**

دستیاران فیلمبردار: **فرشاد بشیرزاده، مهران ملکوتی**

دستیار صدابردار: **ساسان باقرپور**

عنوان‌بندی: **مهدی سماکار**

عکس: **علی‌رضا انصاریان**

همکاران صدا: **عفت طاهری، علی نوری**

چاپ و لابراتوار: **شرکت فیلمساز**

برش نگاتیو: **ناصر انصاری، اکبر کرمی، موسی مکوندی و محمد سطوت**

اتالوناژ: **علی نجفی**

تروکاژ: **اسدالله مجیدی**

چاپ: **محمود کریمی، اشکان ایزدی**

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ظهور: **پرویز سلطانی، محمدرضا اصغری**

حمل‌ونقل: **ابوالفضل شاهینی**

بازیگران: **همایون ارشادی (آقای بدیعی)، عبدالحسین باقری (کارمند موزهٔ حیات وحش)، افشین خورشید باختری (پلاستیک جمع‌کن)، صفرعلی مرادی (سرباز)، میرحسین نوری (طلبه)، احمد انصاری (نگهبان کارخانه)، حمید معصومی (مرد داخل باجهٔ تلفن)، الهام ایمانی (دختر مقابل موزه)، احمد جهانگیری (آهنگر)، نصرالله امینی (کارگر کارخانهٔ ماسه)، سپیدهٔ عسگری (سرنشین فولکس واگن)، داوود فروزان فر (سرنشین فولکس واگن)، ایرج علی‌دوست (متصدی کیوسک موزه)، رحمان رضایی (متصدی کیوسک موزه)، حجت‌الله سرشکی (متصدی کیوسک موزه).**

گروه سربازان و محل اعزام:

صفرعلی مرادی	کردستان
علی نورنجفی	ایلام
کیانوش زاهدی پناه	تهران
غلام رضا فراهانی	تهران
مرتضی یزدانی مقدم	تهران
علی رضا عبدالله‌نژاد	تهران
مهدی بسطامی	شاهرود
امیررضا زنده علی	تهران
محمدعزیز غسابی	هشتپر
غلام‌رضا فتاحی	کرج
کریم رستمی	خلخال
جلال غفاری	همدان

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

احمد جوزی	همدان
ولی‌الله خنزابی	کرمانشاه
سیاوش سیاهگانی	قزوین
علی قنبری	همدان
علی‌رضا بیات	تویسرکان
علی تابع احمدی	اهواز
کیانوش یوشانلو	بندرانزلی
جمشید ترابی	کرج
علی‌اکبر عباسی	قم
اکبر خراسانی	تهران
کامبیز برادران	کرمانشاه
زمان نمایش	۹۹ دقیقه

بهار ۱۳۷۶ ـ تهران

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

طعم گیلاس و شرکت در جشنواره‌های جهانی

۱) پنجاهمین جشنواره کن، ۱۷ تا ۲۸ اردیبهشت ۱۳۷۶*
۲) بیست و هفتمین جشنواره تائورمینا، ایتالیا، تیر ۱۳۷۶
۳) پنجاهمین جشنواره لوکارنو، ۱۵ تا ۲۵ مرداد ۱۳۷۶
۴) سومین جشنواره سارایوو، ۱۱ تا ۱۹ شهریور ۱۳۷۶
۵) بیست‌وچهارمین جشنواره تلوراید، آمریکا، ۷ تا ۱۰ شهریور ۱۳۷۶
۶) سی‌وپنجمین جشنواره نیوریوک، ۴ تا ۲۰ مهر ۱۳۷۶
۷) سی‌وپنجمین جشنواره وینال، ۲۵ مهر تا ۷ آبان ۱۳۷۶
۸) دومین جشنواره پوسان، ۱۸ تا ۲۶ مهر ۱۳۷۶
۹) ششمین جشنواره هامبورگ، ۳ تا ۱۰ مهر ۱۳۷۶
۱۰) بیست‌ویکمین جشنواره سائوپولو، ۲۵ مهر تا ۹ آبان ۱۳۷۶
۱۱) چهل‌ودومین جشنواره وایادولید، ۲ تا ۱۰ آبان ۱۳۷۶
۱۲) چهل‌ویکمین جشنواره لندن، ۱۵ آبان تا ۲ آذر ۱۳۷۶
۱۳) هفدهمین جشنواره هاوایی، ۱۶ تا ۲۹ آبان ۱۳۷۶
۱۴) سی‌وهشتمین جشنواره سالونیکا، ۳۰ آبان تا ۹ آذر ۱۳۷۶

---

* برنده جایزه نخل طلای بهترین فیلم جشنواره به طور مشترک با فیلم مار ماهی ساختهٔ شوهه ایمامورا از ژاپن.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

۱۵) اجلاس سران یونسکو، پاریس، ۲۲ آبان ۱۳۷۶*
۱۶) دهمین جشنواره توکیو، ۱۰ تا ۱۹ آبان ۱۳۷۶
۱۷) پنجمین جشنواره کمرایمیج تورون، لهستان، ۸ تا ۱۵ آذر ۱۳۷۶
- جایزه ویژه بیستمین دوره جشنواره سه قاره نانت برای عباس کیارستمی
- انتخاب طعم‌گیلاس به عنوان بهترین فیلم سال ۱۹۹۷ از طرف مجله تایم
۱۸) بیست‌وهفتمین جشنواره رُتردام، ۸ تا ۱۹ بهمن ۱۳۷۶
۱۹) بیست‌وششمین جشنواره بلگراد، ۱۰ تا ۱۷ بهمن ۱۳۷۶
۲۰) سیزدهمین جشنواره دابلین، ۱۲ تا ۲۱ اسفند ۱۳۷۶
۲۱) مرکز هنر وکسنر، آمریکا، ۱ اسفند ۱۳۷۶
۲۲) مرکز هنر واکر مینیاپولیس، ۸ اسفند ۱۳۷۶
۲۳) سینما تک کلیولند، ۲ اسفند ۱۳۷۶
۲۴) مرکز فیلم شیکاگو، ۹ اسفند ۱۳۷۶
۲۵) دانشگاه نیویورک، ۳ تا ۵ اسفند ۱۳۷۶
۲۶) موزهٔ اسمیت ونین واشنگتن دی سی، ۱۷ اسفند ۱۳۷۶ تا ۶ اردیبهشت ۱۳۷۷
۲۷) موزهٔ فیلم اتریش، ۲۱ اسفند ۱۳۷۶ تا ۱۰ فروردین ۱۳۷۷
۲۸) یازدهمین جشنوارهٔ سنگاپور، ۲۸ فروردین تا ۱۲ اردیبهشت ۱۳۷۷
۲۹) بیست‌ودومین جشنواره فیلم هنگ‌کنگ، ۱۴ تا ۲۹ فروردین ۱۳۷۷

* جایزه ویژه یونسکو.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

۳۰) چهل‌وپنجمین جشنواره سیدنی، ۱۵ تا ۲۹ خرداد ۱۳۷۷
۳۱) دومین جشنواره بیروت، ۱۰ تا ۱۷ مهر ۱۳۷۷
۳۲) نهمین جشنواره اسلونی، ۱۵ تا ۲۹ خرداد ۱۳۷۷
۳۳) اولین جشنواره سینه پوندی، فیلیپین، ۲۹ آبان تا ۵ آذر ۱۳۷۷
۳۴) نهمین جشنواره استکهلم، ۱۵ تا ۲۴ آبان ۱۳۷۷
ـ انتخاب طعم گیلاس به‌عنوان بهترین فیلم خارجی سال از طرف انجمن منتقدین فیلم بوستون، ۲۳ آذر ۱۳۷۷
ـ انتخاب طعم گیلاس به‌عنوان بهترین فیلم خارجی سال از طرف انجمن ملی نقد آمریکا
۳۵) جشنواره فیلم‌های ایرانی در سیماتک پرتغال، ۱۲ تا ۲۲ بهمن ۱۳۷۷
۳۶) مؤسسه هنرهای معاصر لندن، ۷ تا ۲۰ اسفند ۱۳۷۷

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

عباس کیارستمی و شوهه ایماموراپس از دریافت نخل طلای پنجاهمین جشنوارهٔ کن به‌طور مشترک

PDF.tarikhema.org
PDF.tarikhema.org
tarikhema.org

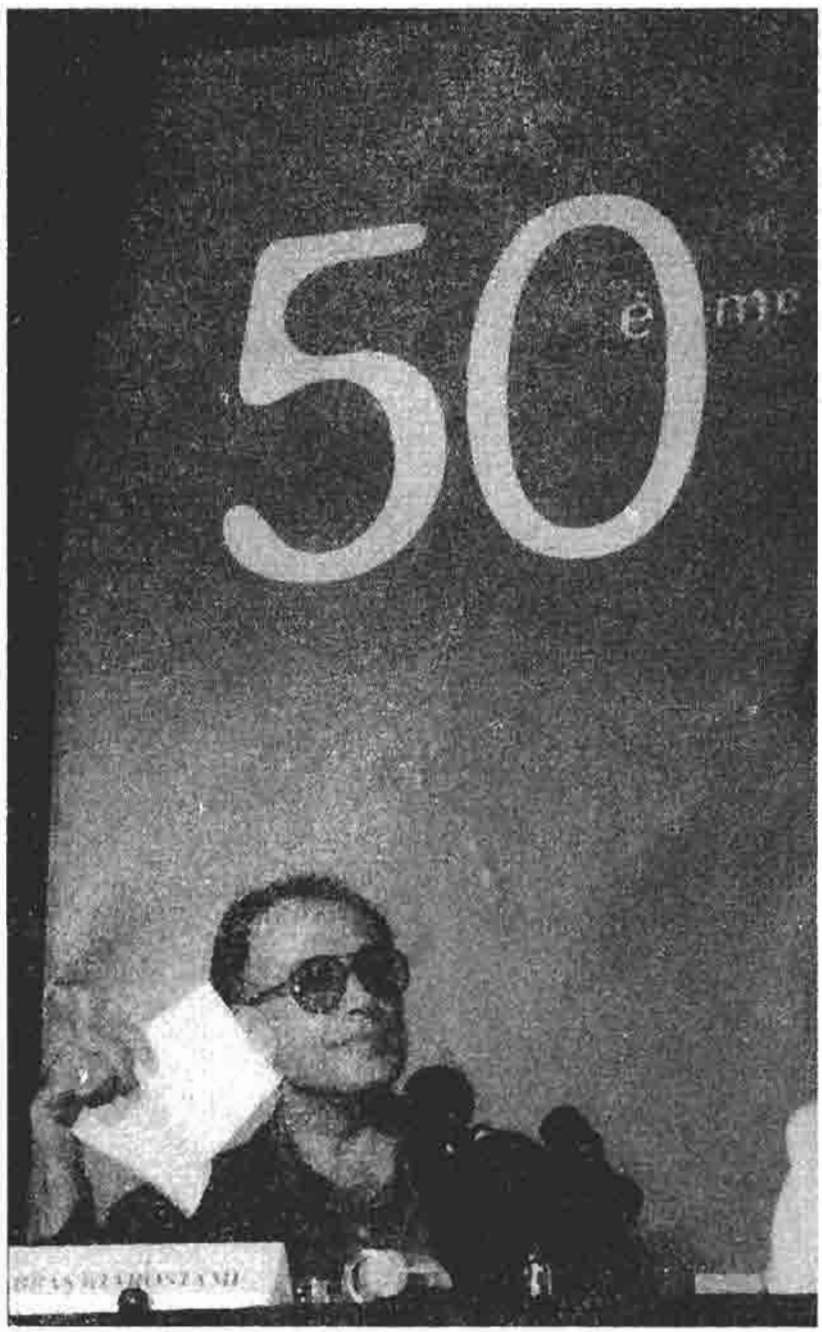
tarikhema.org

کیارستمی، هنگام دریافت جایزهٔ منتقدان ایرانی، به‌خاطر فیلم «زیر درختان زیتون» (۱۳۷۴)

PDF.tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org



کیارستمی در پنجاهمین جشنوارهٔ کن (۱۹۹۷)

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

از همین قلم منتشر شده است:

آژانس شیشه‌ای (نقد سینمای ایران ـ ۱)

منتشر می‌شود:

آرامش در حضور دیگران (نقد سینمای ایران ـ ۳)

سرگذشت آدل. ه [فیلمنامه] / فرانسوا تروفو

سه رنگ [فیلمنامه] / کریشتف کیشلوفسکی، کریشتف پیه‌شیه‌ویچ

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

نقد سینمای ایران ـ ۲

دشواری روبه‌رو شدن با فیلم پُرآوازه، پُرجایزه و پُرافتخاری چون *طعم گیلاس* برای ناقد آن از جنسی دیگر است. او با تکیه‌زدن بر پشتوانه‌های محکم و دلگرم‌کننده‌ای چون نگاه ستایش‌آمیز بسیاری از صاحب‌نظران سینما در جهان، تحسین مهم‌ترین جشنوارهٔ جهانی و دریافت جایزهٔ اصلی آن یعنی نخل طلای کن، به‌سادگی می‌تواند بی‌آن‌که خود را به میان گود تحلیل جزئیات فیلم بیندازد، به مکالمه‌ای چشم‌بسته و عاشقانه با آن بپردازد. خوب یا بد، این کتاب از افتادن در چنین مسیری پرهیز کرده و به راه دشوارتر که تأمل در جزئیات فیلم باشد، قدم گذاشته است. شک نیست که *طعم گیلاس* در مقایسه با مجموعهٔ تولیدات سینمای ایران اثری متفاوت و در قیاس با چند فیلم پیشین کیارستمی اثری متمایز است و گام اول در این بررسی نیز صحه گذاردن بر ارزش و اهمیت فیلم است.

شابک: ۳ - ۹ - ۹۱۵۰۲ - ۹۶۴
ISBN: 964 - 91502 - 9 - 3

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org