

چشم‌اندازهای متغیر: بررسی تطبیقی مؤلفه‌های مستند و داستانی در آثار عباس کیارستمی

سعید عقیقی

فیلمنامه‌نویس، نویسنده و مدرس تاریخ سینما، تحلیل فیلم و فیلمنامه‌نویسی

پیش‌درآمد

این مقاله بر دو مبنای اولیه پایه گرفته است: نخست، تفکیک رویکرد دراماتیک و واقع‌گرایی اسنادی در فیلم‌های عباس کیارستمی بر مبنای نقد تاریخ‌گرا و دوم، بررسی مفهوم واقعیت با ملاحظات زیبایی‌شناختی بر اساس نقد متن‌گرا. رویکرد اول ابتدا حضور واقعیت به منزله سندی جامعه‌شناختی در آثار مستند کیارستمی و در فیلم‌های ساخت او در کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان در فاصله نان و کوچه (۱۳۴۹) و کلوزآپ: نمای نزدیک (۱۳۶۸) به روش تاریخ‌گرایی بررسی می‌کند و سپس، به استثنائات تاریخی این رویکرد نزد کیارستمی، یعنی گزارش (۱۳۵۶) و خانه دوست کجاست؟ (۱۳۶۵) می‌پردازد.

Saeed Aghighi, "Altering Perspectives: The Documentary and Fictional Components in Abbas Kiarostami's Works," *Iran Namag*, Volume 2, Number 4 (Winter 2018), 7-26.

سعید عقیقی <inochimigi@gmail.com> نویسنده، مدرس تاریخ سینما، تحلیل فیلم و فیلمنامه‌نویسی در دانشگاه هنر و دانشگاه سوره است. همچنین، فیلمنامه‌نویس و منتقد فیلم است. برخی از آثار فراوان او عبارت‌اند از سینمای آزار (میشاییل هانکه)، معیار نقد، معماری نقد، فریدون گله: زندگی و آثار، بهمن فرمان‌آرا: زندگی و آثار، ترجمه فیلمنامه سرگذشت آدل ه. از فرانسوا تروفو، نگاهی به سینمای معاصر و تکی‌نگاری‌های تحلیلی فیلم‌های هامون، آژانس شیشه‌ای، طعم گیلاس و فیلمنامه‌های هفت پرده، شب‌های روشن و صداها.

رویگرد دوم به واقعیت به منزله امری زیبایی‌شناختی پرداخته می‌شود و مسیر تدریجی تغییر از "امر واقعی" به "امر آبستره" را از خانه دوست کجاست؟ تا شیرین (۱۳۸۷) پی‌گیری می‌کند. بنابراین، واقعیت در رویکرد تاریخ‌محور به فیلم‌های کیارستمی در دو مسیر "امر آموزشی" و "امر واقع‌گرایانه" جریان می‌یابد و در رویکرد متن‌محور، فیلم‌ساز به واسطه مداخله زیبایی‌شناختی از شکل مستند واقع‌گرا در رخداد‌های واقعی پیش روی‌اش به نوعی رئالیسم داستانی متمایل می‌شود و در نهایت با حل شدن امر واقعی در امر آبستره نزد فیلم‌سازی با نگره مدرنیستی و چیدمانی، دوره متاخر فیلم‌سازی او رقم می‌خورد. پس، هدف اصلی نگارش این مقاله بررسی سیر تحول واقعیت طی ۴۳ سال فعالیت حرفه‌ای کیارستمی در کسوت فیلم‌ساز است.

دو مسئله واقعی

نخستین مسئله کیارستمی چونان فردی در زیرمجموعه سینمای متفاوت ایران، مسئله عمده حرکت به سمت واقعیت است. برای دریافت دقیق‌تر این مسئله ناگزیریم به نهادی رجوع کنیم که نه فقط فیلم‌های کیارستمی و هم‌نسلانش در آن ساخته شده، بلکه یکی از مهم‌ترین پایگاه‌های روشنفکران و هنرمندان ایرانی در فاصله سال‌های ۱۳۴۹ تا ۱۳۶۹ بوده است. یکی از اهداف کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان تولید دو نوع فیلم برای گروه‌های سنی تحت آموزش خود (پیش از دبستان تا دبیرستان) بود: نخست فیلم‌های آموزشی و دوم فیلم‌های داستانی سرگرم‌کننده. عباس کیارستمی در مقام یکی از مهم‌ترین و مؤثرترین اعضای بخش فیلم‌سازی کانون، بیشترین هماهنگی را با این استراتژی از خود نشان داد. تداوم کار او طی دست‌کم دو دهه به تولید مجموعه‌ای از فیلم‌های کوتاه منجر شد. در هر دو گروه فیلم کوتاه، او، یعنی هم مستندها و هم آثار داستانی، عنصر واقعیت نقش اساسی دارد. واقع‌گرایی مفهومی ارزشمند دانسته می‌شد که هم از جنبه آموزشی در مرکز توجه مؤسسان کانون بود و هم در ردیف انتظارات فعالان کانون که غالباً منتقدان اجتماعی بودند. این نکته تاریخی قابل یادآوری است که نمایش "واقعیت" در فرهنگ ایرانی به خودی خود امری اجتماعی و حتی سیاسی محسوب می‌شود، به این سبب که در تصور عمومی، واقعیت چیزی است که نظام حاکم قصد پنهان ساختن آن را دارد و وظیفه هنرمند متعهد نمایش

عریان آن است. به همین علت است که محصولات فرهنگی فانتزی، کلاسیک و فراواقع‌گرا در قیاس با آثار واقع‌گرا تقریباً هرگز گزینه مطمئن، مؤثر و واجد ارزش هنری نبوده، جای خود را در میان مخاطبان ایرانی باز نکرده و همواره در حاشیه باقی مانده است. قدرت تخیل فیلم‌ساز در دو سطح متصل به یکدیگر، یعنی نمایش عینی واقعیت در قالب مستند و نمایش دراماتیک آن در قالب فیلم داستانی، فیلم‌های او را چه از منظر کمی و چه به لحاظ کیفی دقیقاً در مرکز رویکرد واقع‌گرا قرار می‌دهند. نان و کوچه، نخستین فیلم کیارستمی، هم جنبه آموزشی دارد، یعنی به موقعیت کودک طی شرایط ناهنجار می‌پردازد، و هم از داستانی متکی به واقعیت بهره می‌گیرد. در نتیجه، روند تاریخی رشد واقع‌گرایی در فیلم‌های کیارستمی متکی بر گسترش مفهوم واقعیت در دو عرصه آموزش و درام‌پردازی است؛ رویکردی که کاملاً با اهداف کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان منطبق بود و امکان تداوم فعالیت فیلم‌ساز را نیز فراهم می‌کرد. نان و کوچه آغاز رابطه واقعیت و آموزش در سینمای کیارستمی است که طی ۱۶ سال بعد از آن، بر اثر شناخت تکنیک سینما و تسلط بر آن، بخشی شاعرانه نیز بدان افزوده می‌شود و شکل تکامل یافته خود را در فیلم خانه دوست کجاست؟ می‌یابد. مقایسه فصل همراهی کودک با پیرمرد در نان و کوچه برای در امان ماندن از حمله سگ و همراهی شبانه احمد با پیرمرد برای در امان ماندن از تاریکی و تنهایی، غلبه بر ترس و رسیدن به منزل نشان می‌دهد که گسترش امر واقع طی چند مرحله ابعاد واقع‌گرایی نمایشی را گسترش داده و برتری آن را بر قابلیت‌های فیلم آموزشی نمایان ساخته است. آن مراحل عبارت‌اند از تبدیل نماهای کوتاه و بسته به نماهای بلندتر و بازتر، افزودن دیالوگ، حذف موسیقی و انتقال این ایده از فیلم کوتاه به بلند. لازم است که در این مقایسه، تفاوت این دو دوره تاریخی را نیز یادآوری کنیم: در انتهای دهه ۱۳۴۰، واقعیت وسیله‌ای برای آموزش نسل‌ها و نیازمند پیگیری تعریف شده بود، اما در میانه دهه ۱۳۶۰، واقعیت به عنوان امری بی‌رحمانه و غیر قابل باور خودنمایی می‌کرد. جنگ ایران و عراق در یکی از بدترین مقاطع خود قرار داشت و سینما، به مثابه یکی از قوی‌ترین رسانه‌های تخیلی در حال فعالیت و رابط میان هنر، فرهنگ عمومی و واقعیت، پناهگاه بسیاری از هنرمندان به حساب می‌آمد. سهراب سپهری تازه در گذشته، به دلایلی کمتر مرتبط با شعر، شاعر رسمی و محبوب بود و انتخاب شعر "نشانی" او چونان منبع الهام

کیارستمی که بخشی از آن در آنونس *خانه دوست کجاست؟* خوانده شد، پل ارتباطی مستحکمی میان واقع‌گرایی و بیان شاعرانه پدید می‌آورد. توجه کنیم که کیارستمی تا پیش از این فیلم، فقط دو فیلم بلند ساخته بود که تولید یکی از آنها یعنی *مسافر* (۱۳۵۳) در کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، با روش فیلم‌های کوتاهش همخوان بود و یگانه فیلم حرفه‌ای او یعنی *گزارش*، یک دهه قبل و خارج از کانون ساخته شده بود. در تلقی تاریخی، *نان و کوچه*، *تجربه* (۱۳۵۲)، *مسافر*، *لباس برای عروسی* (۱۳۵۵) و *خانه دوست کجاست؟* عملاً در یک گروه قرار می‌گیرند، اما سیر واقعیت در فیلم‌های او، از واقع‌گرایی محض و نزدیک به سینمای متفاوت دهه ۱۳۵۰، رفته‌رفته به نوعی واقع‌گرایی شخصی و سبک‌مدار در دهه بعد متمایل می‌شود. برای نمونه، خط اصلی داستانی *مسافر* بسیار شبیه فیلم *زیر پوست شب* (۱۳۵۲) ساخته فریدون گله است، تا جایی که می‌توان فیلم کیارستمی را نسخه کودکانه فیلم گله دانست. کوشش قاسم در *مسافر* برای ارضای تمنای همیشگی‌اش، یعنی دیدن مسابقه فوتبال در تهران، بسیار به دست و پا زدن قاسم‌سیاه برای رسیدن به وصال زن در *زیر پوست شب* شباهت دارد. جدا از نتیجه‌گیری مشابه و شکست هر دو شخصیت در رسیدن به وصال زن امریکایی در صحنه‌ای به غایت حسرت‌بار (خودارضایی قاسم‌سیاه در بازداشتگاه هم‌زمان با پرواز هواپیمای زن خارجی، ورود قاسم به ورزشگاه خالی)، حتی در هر دو فیلم صحنه‌ای تخیلی وجود دارد که به واسطه تأثیر یکسانش کاملاً غافلگیرکننده به نظر می‌رسد: همان‌طور که قاسم‌سیاه در خیال خود، هنگام خلوت کردن با زن تمامی رفقای خود را حاضر و ناظر می‌بیند، نوجوان فیلم کیارستمی نیز در کابوس خود، به جرم دزدی از مادر و همکلاسی‌هایش، در حضور آنها فلک می‌شود و کتک می‌خورد. این نسبت مستقیم با تاریخ سینمای واقع‌گرای ایران در دهه بعد و زمانی که اغلب هم‌نسلان کیارستمی از دور خارج شدند یا امکان فعالیت ندارند، نشان می‌دهد که حرفه او در کسوت کارمند بخش فیلم‌سازی کانون تا چه حد بر سرنوشت او مؤثر بوده و به مشخصه‌های سبک فیلم‌سازی او جهت داده است.

مسئله دوم، که گاه در ترکیب با مسئله پیشین به شکل معادله‌ای دومجهولی درآمده، باقی‌ماندن در محدوده تولید فیلم آموزشی است. مستندهای آموزشی کیارستمی حتی با وقوع انقلاب اسلامی ایران نیز قطع نشد و با هماهنگی و تأیید مدیرانی چون کمال خرازی و علیرضا زرین و همچنین استقبال مدیران

فرهنگی دهه ۱۳۶۰ از شیوه فیلم‌سازی او ادامه یافت. این اقبال یا موهبت تقریباً تمامی تجربه‌های فیلم‌سازی کیارستمی در دوران پیش و پس از انقلاب را بی‌هیچ خدشه و توقفی به هم متصل می‌کند؛ رخدادی که به تحقیق برای هیچ فیلم‌سازی در تاریخ سینمای ایران اتفاق نیفتاده است. در نتیجه، او فرصت یافت تا به مسئله دوم فیلم‌سازی‌اش، یعنی تولید فیلم آموزشی، از زاویه‌ای تازه بپردازد. راه حل اصلی فیلم‌ساز برای حل این دو مسئله مرتبط با یکدیگر، یعنی فیلم داستانی واقع‌گرا و مستند آموزشی در فاصله میان نان و کوجه و مشق شب، منهای استثنای بارز و متفاوتی چون *گزارش*، استفاده از زندگی کودکان و نوجوانان به شکلی قابل تعمیم به سنین و طبقات دیگر جامعه است. با این راه حل، کودکان در قالب شخصیت‌های ملموس و پذیرفتنی نه تنها با مشکلات سنی خود دست به گریبان‌اند، که نمایندگی طرح بخشی از مسایل دنیای بزرگ‌ترها را نیز به عهده دارند. فیلم *دندان‌درد* (۱۳۵۹) با گفتار متن طنزآمیزش، تنبلی محمدرضا برای مسواک‌زدن را به عادت زنتیکی و موروثی تبدیل می‌کند و از طریق چند عکس از پدر بزرگ و نمایش دندان مصنوعی پدر او، نتایج ناگواری بی‌توجهی به مسواک‌زدن را نشان می‌دهد و سپس از طریق رفتن به مطب دندان‌پزشک و نمایش نحوه صحیح مسواک‌زدن، رویکرد آموزشی فیلم را عیان می‌کند. ارتباط وجه آموزشی فیلم‌های کیارستمی با وجه داستان‌پردازانه و نمایشی آن از فیلم‌هایی چون *دو راه حل برای یک مسئله* آغاز می‌شود و تا فیلم‌های بلند سینمایی‌اش همچون *مشق شب* (۱۳۶۷) و *کلوزآپ* نیز ادامه می‌یابد. طرح مسائلی چون نظم، خشونت و تقلب می‌تواند فیلم‌های مرتبط با دنیای کودکان و بزرگ‌ترها را به یکدیگر متصل کند. برای نمونه، دو فیلم *به ترتیب یا بدون ترتیب* (۱۳۶۰) و *همشهری* (۱۳۶۲) با آنکه به دو موضوع کاملاً متفاوت (یعنی نظم و ترتیب در خروج از کلاس و استفاده از آبخوری در مدرسه و وضعیت ورود به محدوده طرح ترافیک در شهر تهران) می‌پردازند، اما چه از منظر نقد اجتماعی و چه از منظر عوامل تعمیم‌پذیر به یکدیگر مربوط‌اند. تقلب قاسم جولایی در عکس گرفتن از همسن‌وسالانش با دوربین خالی و سرقت پول مادرش یکی از ایده‌های فرعی فیلم *مسافر* است که سال‌ها بعد در قالب تقلب بزرگ‌تری در فیلم *کلوزآپ* خودنمایی می‌کند. این بار سینما و بازی در نقش محسن مخملباف برای حسین سبزیان همان کاربردی را دارد که فوتبال برای قاسم داشت: آرمانی خیالی که برای

مدتی کوتاه به واقعیت می‌پیوندند و رؤیاپرداز را ارضا می‌کند. قاسم نوجوان بر اثر خستگی سفر خواب می‌ماند و به آرزوی خود نمی‌رسد، اما سبزیان دست‌کم موفق می‌شود برای چند روز نقش یک فیلم‌ساز مشهور را در میان اعضای خانواده‌ای ناآگاه و دوستدار سینما بازی کند. تفاوت دنیای کودکان و بزرگسالان در میزان توانایی آنها برای برآوردن آرزوهایشان خلاصه می‌شود و عنصر تعمیم‌پذیری‌ای که از دنیای کودکان به جهان بزرگسالان راه یافته، راه خود را کمابیش بی‌هیچ مانعی از فیلم‌های مستند آموزشی کوتاه کیارستمی به آثار داستان‌گوی بلندش باز کرده است.

جنبه آموزشی فیلم‌های کیارستمی کمتر موضوع پژوهش فرهنگی و در معرض توجه بوده، در حالی که این ویژگی در فیلم‌های واقع‌گرای داستانی او نیز قابل مشاهده است. مفاهیمی چون ارائه طریقی در شرایط بحرانی در *نان و کوجه* و *دو راه حل برای یک مسئله* (۱۳۵۴)؛ *تنبیه در زنگ تفریح* (۱۳۵۱)، *مسافر*، *مشق شب و اولی‌ها* (۱۳۶۳)؛ *بالا بردن قدرت تخیل در منم می‌تونم* (۱۳۵۴)؛ رعایت قانون و مقررات و حتی حس مسئولیت‌پذیری در *خانه دوست کجاست؟* که انگیزه اصلی احمد احمدپور برای پس‌دادن دفتر مشق محمدرضا نعمت‌زاده است؛ مجموعه‌ای از تعلقات فیلم‌ساز به جنبه آموزشی فیلم‌ها به وجود می‌آورد. در ضمن، راه حل او برای رساندن دفتر مشق بسیار شبیه تصمیم مردی است که در فیلم *راه حل* یک (۱۳۵۷) به انتظار کمک دیگران نمی‌نشیند و می‌کوشد با حرکت دادن لاستیک روی جاده، پیاده به مقصد برسد. این خصیصه به نحوی مستقیم به گفتار فیلم‌های او نیز راه یافته است: صدا و لحن گوینده فیلم *دو راه حل برای یک مسئله* از یک سو لحن آموزشی کتاب‌های درسی را تداعی می‌کند و از جنبه تاریخی، به وضوح یادآور گفتار گوینده در مستندهای قدیمی آموزشی گروه سیراکیوز موسوم به فیلم‌های "اصل چهار ترومن" است. این شکل از گفت‌وگونویسی تعدادی از فیلم‌های بلند سینمایی کیارستمی را -باز به استثنای *گزارش*- زیر نفوذ خود گرفته است. شکل بیان آقای بدیعی، طلبه و شکارچی در *طعم‌گیلاس*، ملهم از مدل تک‌گویی (خطابه) است که بیشتر به منظور بیان یک‌سویه عواطف و اندیشه‌ها به کار می‌رود تا کلامی نمایشی که نیازی به پاسخ طرف مقابل داشته باشد. در نتیجه، وجوه اسنادی گفتار فیلم‌های کیارستمی همواره بر وجوه نمایشی آن برتری داشته و قابلیت‌های بصری فیلم‌ها بر جنبه‌های ادبی‌شان. با این حال، کیارستمی در

مقام یکی از نخستین مدافعان و به‌کاربرندگان صدابرداری سر صحنه در ایران، در فیلمی کوتاه و استثنایی در زمینه کاربرد صدا، حاشیه صوتی را از حالت تزیینی خارج و به امری کاملاً دراماتیک تبدیل می‌کند: همسرایان (۱۳۶۱). با قرار دادن پیرمردی کم‌شناو و سمعک‌به‌گوش در مرکز فیلم، غنای توأمان عنصر آموزشی الگوپذیر دوره اول فیلم‌سازی کیارستمی و عنصر واقع‌گرای تعمیم‌پذیر دوره دوم کاری او را فراهم می‌شود، یعنی هم تقابل کودک-بزرگسال را حفظ می‌کند که خصیصه فیلم‌های داستانی کوتاه اوست و هم با استفاده از نقصی آشنا در شخصیت بزرگسال (ناشنوایی) واقعیت را به سطح امری نمایشی ارتقا می‌دهد. این فیلم ۱۵ دقیقه‌ای ظریف و هوشمندانه، مانند آثار قدرتمند کلاسیک با تعلیقی جذاب (حرکت گاری در کوچه‌های رشت) و معرفی شخصیت اصلی آغاز می‌شود و با تمهیدی زیرکانه (درآوردن سمعک از گوش برای نشنیدن صدای مسگر) ادامه می‌یابد. نقش‌مایه درآوردن سمعک برای نشنیدن صدای آزاردهنده مت‌کارگران سبب می‌شود تا تعلیق نهایی فیلم، یعنی صدای نوه‌های پیرمرد که با افزوده شدن تعداد بچه‌ها به میتینگ عمومی در برابر خانه تبدیل می‌شود، تقابل کودک-بزرگسال را در نقطه‌ای آرمانی به آخر برساند؛ جایی که پدربزرگ بالاخره صدای بچه‌ها را می‌شنود و نمای درشت خنداننش از پشت پنجره واکنشی مثبت به فریاد "بابابزرگ در رو باز کن!" بچه‌هاست. در حقیقت، فیلم در مرکز سه‌گرایش عمده فیلم‌سازی کیارستمی قرار می‌گیرد: ناشنوایی پیرمرد با استفاده از امری واقعی فضایی آبستره پیرامون او شکل می‌دهد و جمع شدن بچه‌ها و هم‌صدایی‌شان برای باز شدن در، جنبه آموزشی بالقوه فیلم را تشدید می‌کند. آیا می‌توان برای واقع‌گرایی تعمیم‌پذیر فیلم‌ساز بعدی اجتماعی و سیاسی قائل شد؟ شاید به واسطه مستند آموزشی واقع‌گرایانه فیلم‌ساز یعنی قضیه شکل اول، شکل دوم (۱۳۵۸) که در آن، فیلم‌ساز به همین شیوه محافظه‌کارانه و متعادل به مفهوم جاسوسی می‌پردازد، بتوان به این برداشت بیش از پیش اعتماد کرد و فیلم را تمثیلی اجتماعی دانست که نسل پیشین را به شکل پیری ناشنوا درمی‌آورد و نسل فعلی را در قالب جامعه‌ای پویا، بر مبنای این‌گرایش سوم، یعنی نفوذ واقعیت به دایره تمثیل اجتماعی-سیاسی، همسرایان فیلمی است متکی به صدا و نه دیالوگ یا گفتار و درباره بلند کردن صدا برای شنیده شدن از جانب کسی که نمی‌خواهد یا نمی‌تواند بشنود.

واقعیت در فیلم‌های آموزشی غالباً جنبهٔ آرمانی خود را حفظ می‌کند و کیارستمی، تا جایی که مخاطب خود را در میان کودکان می‌یابد، از این قاعده سرپیچی نکرده است. با این حال، دو فیلم *ولی‌ها* و *مشق شب* از این منظر در تقابل با یکدیگر قرار می‌گیرند: *ولی‌ها* به واسطهٔ مخاطب‌شناسی نه چندان دقیق خود اثری کش‌دار، خنثی و ناظر، با ایده‌هایی تکراری دربارهٔ نخستین تجربه‌های کودکان در مدرسه است که در قالب فیلم کوتاه قطعاً تاثیر عمیق‌تری داشت. شکست استراتژیک فیلم به معنای ماندن در فاصلهٔ بعید و عمیقی است که میان یک فیلم آموزشی با تأثیر کوتاه‌مدت و یک مستند بلند با ایده‌هایی متنوع و قابل پیگیری وجود دارد. در نقطهٔ مقابل، مخاطبان مستند آموزشی *مشق شب* نه کودکان، که والدین آنها و مربیان و متولیان آموزش و فرهنگ کشورند. گرچه *مشق شب* همان مشکل استراتژیکی را دارد که *ولی‌ها*، اما به مدد تشخیص مخاطبان خود موفق می‌شود از وضعیت بغرنج و پارادوکسیکال یک فیلم آموزشی و مستند واقع‌گرا فاصله بگیرد و تعدد ایده‌هایش را با تعدد شخصیت‌هایش همخوان کند. آنچه راهبرد منطقی فیلم را بر هم می‌زند، اصرار بر نمایش پشت و جلوی دوربین است: تکرار نماهای درشت از چهرهٔ فیلم‌بردار و کارگردان و گفت‌وگو با پدر یکی از شاگردان مدرسه در حالی که به ابعاد آموزشی آن کمک می‌کند، به ساختار انداموار (آرگانیک) آن لطمه می‌زند. این دو فیلم مرز میان دو دورهٔ تاریخی‌اند: پشت سر گذاشتن دورهٔ تولید مستندهای آموزشی، تجربهٔ ساخت آثار واقع‌گرای محض، تلفیق واقع‌گرایی اسنادی و شاعرانگی در *خانهٔ دوست کجاست؟* و در نهایت، آمادگی برای حرکت به سوی هدفی تازه. وقتی احمد از آوردن سیگار برای پدر بزرگش طفره می‌رود و به سمت روستای همسایه می‌دود، گویی فیلم‌ساز هم از رویکردی تاریخی-سبکی به راهی تازه قدم می‌گذارد: بقایای شیوهٔ آموزش مدار فیلم‌ساز در فیلم‌های پیشین در حرف‌های پدربزرگ دیده می‌شود، ولی هدف تازه ترکیب کردن واقع‌گرایی با لحنی است که دورهٔ تاریخی تازه‌ای را برای کیارستمی رقم می‌زند: حرکت به سمت واقع‌گرایی شاعرانه. از دو مسئلهٔ مورد توجه او، یعنی فیلم آموزشی و واقع‌گرایی اسنادی، مسئلهٔ اول کاملاً حل می‌شود و جز در فیلم‌هایی محدود، مثل تجربهٔ ضعیف *آب ت آفریقا* (۱۳۷۹) امکان تکرار پیدا نمی‌کند و مسئلهٔ دوم از طریق واقع‌گرایی اسنادی و شاعرانه با دو رویکرد طولانی‌مدت و بسیار متنوع به زندگی خود ادامه می‌دهد. از یاد نبریم که تعادل ذکر شده در *همسرایان* به وضوح در *خانهٔ دوست کجاست؟* نیز وجود دارد: تقویت حس مسئولیت‌پذیری در کودکان

از جنبه آموزشی آن، رویکرد واقع‌گرایانه‌ای که در استفاده از مکان‌ها، بازیگران و نماهای نزدیک خودنمایی می‌کند و شاعرانگی‌ای که در فرم گرافیکی نماهای دور و بهره‌گیری از درون‌مایه سفر مشاهده می‌شود. با استفاده از عنصر زمان در نقد تاریخ‌گرا، دستاورد دیگری نیز عیان می‌شود: در میانه جنگی هشت‌ساله و فرساینده، از کشوری که با نبردهای هوایی و زمینی با همسایه متجاوزش در بیابان‌ها و جزایر مرزی شناخته می‌شود، فیلمی به حافظه فرهنگ بین‌المللی راه می‌یابد که در آن خبری از انفجار و بمباران شیمیایی نیست. تنها پسری را می‌بینیم که در روستایی سرسبز و پلکانی برای یافتن همکلاسی‌اش بالا می‌رود و در انتهای سفری بی‌فرجام، مشق‌های دوستش را می‌نویسد و گل زردی نیز لای آن می‌گذارد. می‌شود پرسید که آیا او نمی‌توانست بی‌هموار کردن رنج سفر چنین کند؟ و آیا برای آقای بدیعی فرقی می‌کند که بعد از مرگ، کسی رویش خاک ریخته باشد یا نه؟ اینجاست که راه کیارستمی از فیلم‌سازان مشهور متکی به دیالکتیک سینمایی جدا می‌شود و راه دوستداران سینمای او هم از منتقدانش.

واقع‌گرایی: پناهگاه یا معبر؟

واقع‌گرایی امری جامعه‌شناختی است و در سینمای ایران نیز همواره از این منظر به موضوعی معتبر و برتر از شاخص‌های دیگر سینمایی بدل شده است. هنوز عبارت "فیلمی که واقعیت‌های اجتماع را نشان می‌دهد" نزد دوستداران سینما در ایران امتیازی غیر قابل رقابت با دیگر ویژگی‌های فیلم خوب است. بر اساس همین طرز فکر، حتی فیلم بازیگوش کیارستمی، رنگ‌ها (۱۳۵۴)، نیز کوششی شکست‌خورده برای رسیدن به لحنی فانتری و فضایی متفاوت با گرایش غالب دیگر فیلم‌هایش به شمار می‌آید. گزارش اولین و هنوز مهم‌ترین فیلم حرفه‌ای کیارستمی است و نقطه عطف واقع‌گرایی و آغاز نمایش سوپه واقعی بحران طبقه متوسط رو به گسترش ایرانی. نگاه طبقاتی درون‌نگر فیلم‌ساز، که تقریباً هیچ‌وقت به آن بازنگشت، و دوربین ناظری که طی یک هفته به مشکلات شغلی، زناشویی و اقتصادی کارمندی نیازمند کار شبانه در یک کاباره، متهم به رشوه‌خواری، دچار مشکل مسکن و درگیر با همسرش می‌پردازد، برشی تازه و کمیاب از مفهوم ناآرامی و ناکامی در زیست دشوار طبقه متوسط شهری است، وضعیتی متکی به واقع‌گرایی مدرنیستی که روایت کلاسیک آن سه دهه بعد در فیلم‌های اصغر فرهادی به بحرانی همه‌جانبه

تبدیل شده است. زیبایی‌شناسی فیلم‌ساز تابعی از تقویم کاری هفتگی محمد فیروزکوهی (با بازی کورش افشارپناه) و بحران فزاینده‌ای است که در انتهای هفته به خودکشی همسرش اعظم (با بازی شهره آغداشلو) می‌انجامد. اگر مسیر واقع‌گرایانه آثار فیلم‌ساز تا مقطع *گزارش* را به دو بخش آموزشی و داستانی تقسیم کنیم، متوجه می‌شویم که ابعاد آرمان‌گرایانه در فیلم‌های آموزشی او در برابر "وضعیت بغرنج" در فیلم‌های داستانی قرار می‌گیرد: از طریق موسیقی و ریتم سریع آغاز *نان* و *کوچه* می‌توان فهمید که این وضعیت بغرنج چندان برای فیلم‌ساز جدی نیست و با یافتن راه حلی آرمانی به آخر خواهد رسید و اعتماد به نفس پسرپچه بر اثر تجربه دوستی با سگ به او باز خواهد گشت. اما در فیلم‌های *زنگ تفریح* و *تجربه*، از این لحن بازیگوشانه خبری نیست و ماهیت داستانی واقع‌گرایانه فیلم بیش از جنبه آموزشی‌اش اهمیت دارد. در فیلم نخست به جای نمایش دلیل تنبیه دارا، از نوشته‌ای با لحن کتاب‌های درسی بر نمای راهرو استفاده شده و صحنه تنبیه او با مکث بر شیشه شکسته (دلیل تنبیه شدن دارا) در پس زمینه محو (فلو) قرار گرفته است. سابقه فیلم‌ساز در تولید فیلم‌های تبلیغاتی و همچنین ساخت تیتراژ فیلم این صحنه را به نمونه‌ای از وضعیت بغرنج تبدیل کرده که در عین حال مؤثرترین فصل فیلم را رقم می‌زند. این صحنه نشان می‌دهد که نقص تکنیکی *نان* و *کوچه* در *زنگ تفریح* تا حد زیادی برطرف شده، اما دردسری بزرگ‌تر با نام نقص روایی جای آن را گرفته است. سردرگمی فیلم در پیگیری واقع‌گرایانه سبب می‌شود تا در فیلم نیمه‌بلند بعدی‌اش یعنی *تجربه*، فیلم‌نامه را بر اساس داستانی از امیر نادری بنویسد، اما فیلم در نهایت به فیلمی از امیر نادری/عباس کیارستمی تبدیل می‌شود که نه سبک تهاجمی و واقع‌گرایی اغراق‌آمیز نادری در فیلم‌های دوره آغازینش را دارد و نه لحن خوشتن‌دار و واقع‌گرای اسنادی کیارستمی را. داستان فیلم از همان جنسی است که نادری دو سال بعد با برجسته کردن وجه آیینی و تمثیل‌گرایانه آن فیلم *انتظار* (۱۳۵۳) را می‌سازد. کیارستمی با اصرار بر سکون و سکوتی که نسبت چندان با ظرفیت داستان ندارد، فیلم را به شیوه کار فیلم‌ساز جوانی نزدیک می‌کند که در همان سال با *یک اتفاق ساده* اش نظرها را به سوی خود گردانده است: سهراب شهید ثالث.

رنالیسیم محبوب کیارستمی که از طریق اصرار بر حرکت دوربین محسوس و پیچیده‌اش در یکی از صحنه‌های فیلم *تجربه* خودنمایی می‌کرد، پیش‌تر

از طریق تأثیر عمیق و نامحسوس دوربین شهید ثالث در یک *اتفاق ساده* به سینمای ایران راه یافته بود. رویکرد کیارستمی در این فیلم بیش از آنکه لزوماً تابع واقع‌گرایی باشد، نشانه‌هایی از نوعی ابهام مدرنیستی بروز می‌دهد که بعدها در فیلم‌های بین‌المللی‌اش به مشخصه اصلی آثار او بدل می‌شود. اما عدم توفیق تجربه، در کنار موفقیت گسترده بین‌المللی یک *اتفاق ساده*، او را به ترمیم استاندارد واقع‌گرایی در فیلم‌های کانونی‌اش بازگرداند. *مسافر* از یک سو به واقع‌گرایی اسنادی‌ای راه می‌برد که عصاره نئورئالیسم ایتالیا را تشکیل می‌دهد و از سوی دیگر حاوی نوعی درام‌پردازی قدرتمند است که به سفر آرمانی شخصیت اصلی و پایان تراژیک آرزویش به یک اندازه اهمیت می‌دهد. شکست قاسم جولایی در *مسافر* همخوانی آشکاری با شکست ضد قهرمان‌های موج نو دارد و در عوض، نشانه موفقیت کیارستمی در هم‌آمیزی الگوهای نمایشی‌اش با مفهوم واقع‌گرایی است. فصل کتک خوردن قاسم از مدیر شکل‌بالنده و کاربردی فصل عنوان‌بندی *زنگ تفریح* است که این بار بر زمینه‌ای داستانی پیاده شده و جزیی درگیرکننده از کلیتی غم‌انگیز است: قاسم به خاطر شکایت مادرش و در برابر چشمان او کتک می‌خورد و این بار برخلاف *زنگ تفریح*، تنبیهش بی‌هیچ پرده‌پوشی در نمایی طولانی به نمایش درمی‌آید و صدای التماسش بر چهره دوستش به گوش می‌رسد. البته همچنان حرکات نامتوازن دوربین *زنگ تفریح* شامل کرین، تراولینگ، قاب ثابت، دوربین روی دست و به خصوص زوم‌های متعدد و احاطه موسیقی پُر حجم *نان* و *کوچه* در لحظه‌هایی از *مسافر* وجود دارد، اما کلیت فیلم بیش از آنکه تحت تأثیر عوامل جنبی تشدیدکننده عواطف بیننده باشد، متأثر از واقع‌گرایی است، هرچند که موسیقی کامییز روشن‌روان تا حدی به انسجام لحن و فضاسازی واقع‌گرایانه فیلم‌ساز ضربه زده است. با این حال، تجربه زیبایی‌شناسانه واقع‌گرایی فیلم‌ساز در چند صحنه، از جمله لانگ‌شات دقیق پایانی که با زاویه رو به پایین ناظر دویدن نومیدانه قاسم جولایی است، آمادگی کیارستمی را برای ورود به سینمای حرفه‌ای نشان می‌دهد و نام او را در فهرست فیلم‌سازان واقع‌گرا ثبت می‌کند. وضعیت بغرنج قاسم در پایان فیلم وضعیتی کمابیش مشابه محمد در انتهای تجربه است: نرسیدن قهرمان کوچک به آرزویی که بابت آن خطر سفر و بی‌پناهی را به جان خریده است.

واقع‌گرایی در فیلم‌های این دوره کیارستمی پناهگاه امنی برای تجربیات

زیبایی‌شناختی است. از این منظر، لباسی برای عروسی را می‌توان شکل تکامل‌یافتهٔ تجربه تلقی کرد که بیشتر زمان آن به جای عکاسخانه، در خیاطخانه، قهوه‌خانه و محیط پاساژ می‌گذرد و به جای یک شخصیت میان سه شخصیت نوجوان جریان دارد. اهمیت کار کیارستمی در این فیلم رسیدن به یکی از اهداف اصلی فیلم واقع‌گراست، یعنی رساندن یک موقعیت خاص و کمتر تعمیم‌پذیر مثل تجربه یا مسافر به سطح یک وضعیت عام و تعمیم‌پذیر. به این معنا، قابلیت‌های تکنیکی واقع‌گرایانهٔ کیارستمی در این فیلم کاملاً تحت تأثیر رخداد، لوکیشن و شخصیت‌ها قرار دارد و اندک صحنه‌هایی می‌بینیم که از این قاعده برکنار مانده باشد. برای نمونه، خون‌دماغ شدن محمد بعد از سیلی خوردن از برادر و دیده شدن تصویرش در آب حوض رخدادی است که برای آن یک نمای درشت صرف شده و از این نظر نمایی استثنایی محسوب می‌شود، در حالی که مثلاً جر و بحث طولانی محمد با علی و درآوردن کت از تن او، مانند بسیاری از نماهای متوسط فیلم، در فاصله‌ای آگاهانه و واقع‌گرایانه از سوژه می‌گذرد. به‌رغم نسبت واقع‌گرایانهٔ مشترک میان لباس برای عروسی و فیلم‌های تجربه و مسافر و همچنین خشونتی که دستاورد طبیعی زندگی در فضای کارگری است، فیلم با صحنه‌ای امیدوارکننده به آخر می‌رسد که درمیان فیلم‌های پیش از انقلاب کیارستمی تقریباً هم‌اورد و هم‌تایی ندارد و حتی موفقیت فردی قهرمان راه حل یک در رساندن لاستیک به اتومبیل درب و داغانش به سبب محدودهٔ "آیتم‌وار"ی که برای گسترش تک‌ایدهٔ خود برگزیده، بالباسی برای عروسی قابل قیاس نیست. علی و حسین با کمک یکدیگر لباس مشتری را سر جایش می‌گذارند و انعام صاحب‌کار حسین به او کارکردی از جنس گل زرد لای دفترچهٔ محمدرضا نعمت‌زاده در انتهای خانهٔ دوست کجاست؟ یافته است، البته نه به شکلی شاعرانه، که به نحوی خام‌دستانه.

فیلم‌های نیمه‌بلند کیارستمی تا این مقطع، به‌رغم ارزش‌های غیر قابل انکارشان مشکلی عمده دارند: ریتم فیلم‌ها، شاید جز مسافر که تقریباً با تمرکز بر ایده‌هایش پیش می‌رود و در زمانی مناسب به پایان می‌رسد، کندتر از ظرفیت ایده‌هایشان است. این معضل از زنگ تفریح آغاز می‌شود، اما به علت زمان کوتاهش چندان محسوس نیست. در تجربه و لباس برای عروسی، شاهد ترکیبی دوگانه هستیم: فرضیهٔ زیبایی‌شناختی فیلم‌ساز بر مبنای تابعیت از امر واقع استوار است، اما این فرضیه با آنکه از طریق گرانیگاه مشترک (پرداختن

به مسایل نوجوانان طبقات محروم از یک سو و اولویت دادن به زندگی واقعی آنها از سوی دیگر) فیلم‌ها را به هم پیوند می‌دهد، عملاً به دو استراتژی ساختاری متفاوت دست می‌یابد. تجربه مانند مسافر با یک شخصیت کار می‌کند و برخلاف آن، از رویدادی بزرگ و تغییردهنده مثل سفر قاسم جولایی به تهران یا خواب ماندن و نرسیدن به ورزشگاه بهره نمی‌گیرد و بیشتر به فرم خُرده‌پیرنگ، یعنی وقایع روزمره، جزیی و قابل تعمیم تکیه می‌کند. لباسی برای عروسی با سه شخصیت در مرکز رویداد ناگزیر از وابستگی به رویدادی است که بتواند هر سه نوجوان فیلم را با خود همراه و درگیر کند. با این حال، پایان خوش فیلم و رساندن کت به جای اصلی‌اش آغاز راهی است که در راه حل یک به شکلی آیت‌وار و تمثیلی و بعدها به شکل گسترده نقش مایه سفری پُربار در سه گانه کوکر (خانه دوست کجاست؟، زندگی و دیگر هیچ، زیر درختان زیتون) شاهد آن هستیم. به همین سبب، عنصر پایان بندی در فیلم‌های دوره بعدی کیارستمی ارزشی مجزا پیدا می‌کند، تا آنجا که به دلیل سابقه طولانی او در فیلم کوتاه، فصل پایانی زندگی و دیگر هیچ (۱۳۷۰) را می‌توان بی‌کمترین ارتباطی با صحنه‌های پیشین فیلم به عنوان اثری کوتاه، مستقل و شگفت‌انگیز ارزیابی کرد: مردی با کپسول گاز بر دوش به اتومبیلی کمک می‌کند و کمی بالاتر، راننده اتومبیل او را سوار می‌کند. نمای پایانی راه حل یک و مسیر حرکت احمد احمد پور در خانه دوست کجاست؟ به عنوان حاملان نقش مایه "برتری فرد بر واقعیت محدود"، دو منبع مطمئن برای شناخت ریشه موفقیت نمای پایانی در دو فیلم زندگی و دیگر هیچ و زیر درختان زیتون (۱۳۷۳) است. نقش مایه "شکست در برابر واقعیت" در بیشتر فیلم‌های دوره اول فیلم‌سازی کیارستمی - و کلوزآپ به منزله نقطه پایان حضور این نقش مایه در آثار او - رفته‌رفته جای خود را به نقش مایه "غلبه بر بحران" می‌دهد. آشکار است که زلزله رودبار و منجیل بیشترین تأثیر را بر نوع نگاه فیلم‌ساز به مفهوم بحران گذاشته و نقش مایه آثار او را به شکلی محسوس تغییر داده است. خود او توضیح می‌دهد که ابتدا به هیچ وجه قصد نداشته تا زیر درختان زیتون را با پاسخ مثبت طاهره به حسین به پایان برساند، اما با قرار گرفتن در لوکیشن تصمیم خود را تغییر داده و حس شادمان دویدن حسین به سمت دوربین در نمای بسیار دور را با افزودن موسیقی تشدید کرده است.^۱ اگر به فصل‌های

^۱ پال کرونین، سرکلاس باکیارستمی، ترجمه سهراب مهدوی (چاپ ۲؛ تهران: نشر نظر، ۱۳۹۵).

پایانی سه‌گانه کوکر بنگریم، به این نتیجه می‌رسیم که نمای درشت گل زرد لای دفترچه در فیلم نخست در انتهای فیلم دوم به فیلم کوتاهی تبدیل شده که به تمامی در نمای بسیار دور می‌گذرد و فقط حرکت کوچکی برای تصحیح کادر در آن صورت گرفته و نمای بسیار دور فیلم سوم حتی فاقد چنین حرکتی است و جدا از تأثیر مضمونی آن به منزله یک نقطه عطف، تأثیر زیبایی‌شناختی قابل توجهی نیز دارد. برخورد فیلم‌ساز با واقعیتی بزرگ‌تر با نام زلزله و پیامدهای آن به مثابه نوعی بحران عظیم اجتماعی در عمل به نماهایی بازتر و حل کردن شخصیت‌ها در طبیعت پیرامون در قالب منبع زندگی طبیعی منجر شده است. او در جست‌وجوی واقعیتی کوچک‌تر که عبارت است از یافتن بازیگران نوجوان فیلمش، به واقعیتی بزرگ‌تر دست می‌یابد که همدلی عمومی برای کنار آمدن با زندگی در دل فاجعه است. این انتقاد البته همواره وجود دارد که بازی‌های فرمی فیلم‌ساز در این دو فیلم، از جمله ورود گروه فیلم‌برداری و تأکید دائم بر حضور آن، و حتی دیده‌شدن خود کیارستمی و کلاکت زیر درختان زیتون هنگام فیلم‌برداری، ماهیت واقع‌گرایانه فیلم را خدشه‌دار کرده است. این گرایش منحصر به فیلم‌های داستانی کیارستمی نیست و سابقه‌اش به مستند آموزشی به ترتیب یا بدون ترتیب باز می‌گردد؛ جایی که صدای کارگردان، کلاکت فیلم و فرمان کارگردان به بچه‌ها برای ورود به صحنه از تأکید نمایشی بر نوعی دستکاری در وضعیت صحنه خبر می‌دهد. این همان گرایشی است که بعدها در صحنه دستکاری عامدانه صدای گفت‌وگوی حسین سبزیان و محسن مخملباف در *کلوزآپ* می‌بینیم، شکل دیگر آن را در تأکید بر نمای درشت فیلم‌بردار و کارگردان در *مشق شب* و در نهایت، استفاده گسترده از حضور کارگردان در زندگی و دیگر هیچ و گروه فیلم‌برداری در زیر درختان زیتون. نقطه اوج این رویکرد را می‌توان در فصل پایانی *طعم گیلان* (۱۳۷۵) مشاهده کرد: این بار دستکاری در ماهیت واقعی فیلم، به دستکاری در ایده ناظر به مضمون فیلم می‌انجامد و خودکشی آقای بدیعی در دنیای فیلم از طریق افزودن تکه‌ای از تصاویر "واقعی" پشت صحنه به مهم‌ترین شکل واقع‌گریزی در سینمای کیارستمی تبدیل می‌شود. در این دوره از فیلم‌سازی او، واقعیت بیش از آنکه پناهگاه باشد معبر است و او در جست‌وجوی چیزی که قطعاً به مراتب در نظرش اهمیت بیشتری دارد، یعنی واقعیتی دور از تصویر و گاه خارج از آن، به مناظری آستره راه می‌دهد که تصاویر باد ما را خواهد

برد، ده، شیرین و چیدمان‌های او از آن جمله است. صدای کارگردان به ترتیب یا بدون ترتیب که روی نمای دور اتوبوس می‌گوید "زمان این نما هر قدر طول بکشد بهتره . . . یک آزمایشه . . . ما که تقلب نمی‌کنیم! یک اتوبوس است و چهل تا بچه" در فیلم‌های واقع‌گرایز متأخر او به سختی شنیده می‌شود.

در نقطه‌ی مقابل این طرز تلقی، با دو نوع فیلم از کیارستمی مواجهیم که اعتبار خود را از برخورد متعادل با مسئله‌ی واقعیت کسب می‌کند: *قضیه‌ی شکل اول*، *شکل دوم* نمونه‌ای منحصر به فرد از نوع اول، با ایده‌ی محرکی درخور یک فیلم داستانی (شرط لودادن دانش‌آموز خاطی از جانب معلم) شروع می‌شود، اما با بردن دو نوع فرضیه به میان شخصیت‌های سیاسی و فرهنگی (مقاومت در برابر جاسوسی یا لودادن خاطی و بازگشت به کلاس) از شخصیت‌های واقعی بازیگران فیلم داستانی پُرهیجانی می‌سازد که در نمای درشت به بیان عقاید یا تناقضات درونی خود نسبت به یک مسئله می‌پردازند و در عوض، همان ایده‌ی محرک داستانی به امری مستند یا دست‌کم متکی به واقعیت اسنادی تغییر ماهیت می‌دهد. فیلم چونان سندی هنوز تازه و قدرتمند از شرایط اجتماعی زمان ساختش (۱۳۵۸) که تا امروز معتبر است، مواضع شخصیت‌ها را با دیدگاهی ناظر و بی‌طرف منتقل می‌کند و اجازه می‌دهد تا صدای نمایندگان گروه‌های مختلف اجتماع درباره‌ی مسئله‌ی آموزش و تربیت به گوش دیگران برسد. هر چند با کمی دقت، از طریق صدای ضرب زدن گروهی دانش‌آموزان روی نیمکت در عنوان‌بندی پایانی که نوعی همراهی هوشمندانه با صدای ضرب زدن دانش‌آموز ناشناس آغاز فیلم است، می‌توان به موضع‌گیری خود فیلم‌ساز نیز تا حدی پی بُرد. در این فیلم نیز به مانند *همسرایان*، مسئله‌ای آموزشی و تربیتی وجود دارد که رفته‌رفته لایه‌های تمثیلی اجتماعی و سیاسی آن آشکارتر می‌شود و به یاری شخصیت‌های مشهوری که در برابر دوربین قرار گرفته‌اند، فیلم به سطح نوعی بررسی مطالعاتی ناخودآگاه نخبگان سیاسی، فرهنگی و اجتماعی یک جامعه‌ی آرمان‌خواه انقلابی صعود می‌کند. اگر به طیف گسترده‌ی مصاحبه‌شوندگان بنگریم، تفاوت مواضع تعدادی از آنها هنگام برخورد با شکل دوم ماجرا و تفاوت گفتار آنها با عملکردشان در سال‌های بعد و سرنوشت شگفت‌انگیز هریک از آنها، به‌ویژه هم‌مسلمانان و هم‌سنگران ایدئولوژیک، از تأثیر رُخدادهای اجتماعی بر شخصیت و جایگاه افراد خبر می‌دهد. برای نمونه، آیت‌الله صادق خلخالی که با استناد به حدیث و روایت

مخالفت خود را با تجسس در زندگی افراد ابراز می‌دارد، مدتی بعد در مقام مسئول و حاکم شرع موضع دیگری اتخاذ کرد یا صادق قطب‌زاده، رئیس وقت تلویزیون، که در فیلم از جاسوسی یکی از محصلان دفاع می‌کند، چند سال بعد به جرم جاسوسی و خیانت اعدام شد و بالاخره نورالدین کیانوری در مقام دبیرکل حزب توده ایران که گفتارش درباره فیلمی که دیده کاملاً دوپهلوی و متناقض است، چند سال بعد خود به همان محصل فیلم کیارستمی تبدیل شد که نام هم‌کلاسی "مزاحم" اش را می‌گوید و می‌تواند سر کلاس بنشیند. ایده محرک فیلم در حدی از تأثیرگذاری است که هرگونه دستکاری و تدوین دیالکتیکی برای درگیر کردن بیننده در تضارب آرای شخصیت‌ها و برتری یکی بر دیگری را منتفی می‌کند. آنچه اهمیت دارد، نگاه نمایندگان جامعه به یک وضعیت بحرانی از طریق دوربینی ناظر و بی‌واسطه است: واقعیتی تمثیلی و تعمیم‌پذیر در معرض قضاوتی واقعی.

گرایش عمده دیگر به نوعی تلقی مدرنیستی از مفهوم واقعیت در آثار داستانی کیارستمی بازمی‌گردد که فیلم‌های گزارش، کپی برابر اصل، مثل یک عاشق و بخش قابل توجهی از طعم گیلان را به هم پیوند می‌دهد. گزارش شخصی‌ترین فیلم کیارستمی است که بخشی از تجربه‌های زیسته خود او را منعکس می‌کند و یگانه فیلم اوست که در آن واقعیت بغرنج به شکل بحرانی چندوجهی و هر دم فزاینده درمی‌آید. نیرویی که از درون و بیرون بر زندگی محمد فیروز کوهی فشار می‌آورد، تشدیدکننده خشونت او در زندگی شخصی و انفعالش در زندگی اجتماعی است. بُرش فیلم از واقعیت متکی بر جزئیات زندگی طبقه متوسط تقریباً از همان جنسی است که در طبیعت بی‌جان شهید ثالث می‌بینیم و تفاوت سبک دو فیلم‌ساز به پیروی از ریتم زندگی شخصیت‌ها، محیط و طبقه اجتماعی‌شان مرتبط است. استفاده از دوربین سوپزکتیو به جای آینه در صحنه مسواک زدن محمد و مرتب کردن ظاهرش که بعدها به نحوی نامتناسب با فضای فیلم در باد ما را خواهد برد تکرار می‌شود، جنس تصویر را از دوگانگی نمایشی (تصویر واقعی/تصویر در آینه) بیرون می‌آورد و به آن جلوه‌ای واقع‌گرایانه می‌بخشد. همین تلقی در استفاده از کادربندی‌هایی با حداقل مداخله و نورپردازی‌هایی با منابع نوری واقع‌گرایانه و غیر قابل تشخیص وجود دارد. تقریباً همه فیلم از دید محمد می‌گذرد و یگانه صحنه‌ای که از دید همسرش اعظم روایت می‌شود، جایی است که او

در معرض نگاه مردان پیرامون خود قرار می‌گیرد، فضای پیاپیاده‌روی در شهر را خطرناک می‌یابد و به سمت ماشین شوهرش بازمی‌گردد؛ صحنه‌ای به‌غایت تأثیرگذار و منحصربه‌فرد در میان آثار فیلم‌ساز و شروع درگیری خشونت‌باری که با قرار دادن دوربین در فاصله‌ای مناسب و دور از اتاق به بیننده فرصتی برای تفکر دربارهٔ واقعیت زندگی این زوج می‌دهد. پیشینهٔ فیلم‌ساز در زمینهٔ تولید فیلم‌های آموزشی، مستند و واقع‌گرا در گزارش به نقطهٔ بلوغ خود می‌رسد و بیننده ضمن دریافت جزییات تعمیم‌پذیر یک فیلم واقع‌گرای اجتماعی، فرصت آشنایی با بحرانی بزرگ‌تر را نیز پیدا می‌کند: بحران زیست انسانی طبقهٔ متوسطی که میان هویت فردی، زندگی خانوادگی و حیات اجتماعی‌اش در نوسانی آزاردهنده قرار دارد. گزارش را می‌توان پیش‌قراول انعکاس وضعیت بخرنج طبقهٔ متوسط شهری دانست، طیفی از اجتماع که بر اثر رشد کمی و کیفی، درگیری‌اش با واقعیت پیرامون در دهه‌های بعدی ابعاد متفاوتی پیدا کرد و به شکل بحران اندیشه و آرمان فردی، مثلاً در *هامون* مهرجویی، یا بحران فراگیر قضاوت طبقانی یا درون‌طبقه‌ای نسبت به افراد در فیلم‌های اصغرفرهادی خود را نشان داد.

طعم گیلایس ادامهٔ منطقی و مدرنیستی بحران ارتباط است که تمایل فیلم‌ساز به واقع‌گرایی، فردگرایی مدرنیستی و نفوذ به دایرهٔ "فیلم در فیلم" را به منزلهٔ نقش‌مایه‌ای ضمنی با یکدیگر ترکیب کرده است. خودکشی ناموفق اعظم، یکی از ایده‌های مؤثر گزارش، در این فیلم به سوژهٔ اصلی تبدیل شده و بحران ارتباط از قالب امری واقع‌گرایانه خارج و به وضعیتی تمثیلی نزدیک شده است: خودکشی آقای بدیعی در ابتدا به خودی خود مسئلهٔ اصلی نیست و تمنای خاک ریختن از سرباز، طلبه و شکارچی (آقای باقری) روی جنازهٔ او واقع‌گرایی را به مثابه ویژگی زیبایی‌شناسانه به پس‌زمینه می‌برد و ابعاد تمثیلی فیلم را برجسته می‌کند. به بیان دیگر، رئالیسم معبری برای ورود او به عرصه‌ای تازه محسوب می‌شود. در این مسیر، خط داستانی "آخرین ساعت‌های زندگی یک مرد" رفته‌رفته در ارتباط او با سه شخصیت و لحظه‌های تنهایی‌اش حل می‌شود و آنچه فیلم را از این وضعیت معلق نجات می‌دهد، "سینما" است. او در دنیای واقعیت نه می‌میرد و نه می‌ماند، اما در فیلم پشت صحنهٔ الصاق شده به انتهای فیلم، از گور برمی‌خیزد و دوربین روی دست بهمن کیارستمی میان سربازان می‌گردد. پایان فیلم پایان واقعیت سینمایی و آغاز واقعیتی دیگر است.

فیلم‌ساز از نمایش مرگ پرهیز می‌کند و مانند فیلم‌های اخیرش، از طریق موسیقی می‌کوشد به بینندگانش بفهماند که واقعیت به مفهوم آنچه تا این مقطع می‌ساخت، عملاً برایش به آخر رسیده است. در فیلم‌های بعدی، واقعیت به دو نوع شیوه بیان می‌رسد: واقعیت به مفهوم مدرن که فصل پرسه آقای بدیعی در میان بولدوزرهای خاک‌برداری را به بهترین بخش طعم گیللاس بدل ساخته و در نمایش ابهام ارتباط میان زوج میانسال کپی برابر اصل به تکه‌های از مدرنیسم متأخر سینمای فرانسه نزدیک شده و شکلی از چیدمان انتزاعی که ابعاد تصنعی‌اش فوجی از فیلم‌سازان جوان‌تر را در جست‌وجوی موفقیت سازنده باد ما را خواهد برد و ده به تقلید همین الگوها کشانده است. آیا برای واقعیت اتفاقی افتاده است؟

انتزاع و واقعیت

اگر افراط در مکث بر طبیعت ظاهری اشیاء را شکلی از انتزاع بدانیم، بخشی از این گرایش نهفته در وجود کیارستمی را در انتهای زنگ تفریح می‌یابیم. دارا با تویی در بغل که نشانه خطای اوست، در نمای طولانی پس‌زمینه که به تدریج به سفیدی می‌گراید، محو می‌شود. رانندگی، دلمشغولی همیشگی فیلم‌ساز، از یک ضرورت در فیلم‌گزارش، زندگی و دیگر هیچ و طعم گیللاس رفته‌رفته به نوعی عنصر تحمیلی ساده‌ساز میزانشن تغییر ماهیت می‌دهد و قابلیت نمایشی خود را به فضایی برای ایجاد موقعیت انتزاعی در شرایطی واقعی تقلیل می‌دهد. دقت در ادبیات دیالوگ‌های کیارستمی نیز به درک بخشی از این انتزاع کمک می‌کند. او از سویی شعر را بی‌هیچ ضرورت نمایشی وارد فیلم می‌کند - غلط خواندن شعر فروغ فرخزاد در باد ما را خواهد برد نمونه‌ای آشناست - و به جای بیان شاعرانه از آن بهره می‌گیرد و از سوی دیگر، شرایط طبیعی و واقعی را به نحوی افراطی وارد دیالوگ‌ها می‌کند و در فیلم‌های متأخرش به نوعی برخورد دوگانه با گفتار می‌رسد: گفت‌وگوهایی بسیار مؤکد و معمولی و تک‌گویی‌هایی کاملاً چیده شده، نمایشی و خطابه‌وار. او همواره با تصویر راحت‌تر از صدا بوده و از صدا به مراتب خلاقانه‌تر از کلام استفاده کرده است. پس چرا موسیقی الافریتزجرالد در مثل یک عاشق بیش از تمام تصویرهای فیلم به یاد می‌ماند و موسیقی پایان‌بندی زندگی و دیگر هیچ، زیر درختان زیتون و طعم گیللاس بر هر کلامی ترجیح داده شده است؟ برای پاسخ به پرسش نخست نیاز داریم

به چیزی بیش از فیلم‌های کیارستمی رجوع کنیم. چنان که خود او گفته است،^۲ نگاه به زندگی بیش از سینما و ادبیات بر آثارش اثر گذاشته و شاید رشد تفکر انتزاعی در فیلم‌های او به شکل طبیعی ناشی از موفقیت فیلم‌هایش در جشنواره‌های بین‌المللی از یک سو و محدود شدن تجربه‌های زیستی‌اش به واسطه قرار گرفتن در فضای تدریس و گفت‌وگو با صاحب‌نظران سینما باشد. او زمانی از گفت‌وگو بیزار بود و تمام سعی خود را می‌کرد تا در برابر دوربین و خبرنگاران نشریه‌های سینمایی قرار نگیرد و حقیقت این است که در آن دوره، فیلم‌های او بی‌نیاز از توضیح دائم او به زندگی طبیعی خودشان ادامه می‌دادند. اما بلوکه شدن تزیینی او در اتومبیل و فیلم‌های فراوانی که در آنها فیلم‌سازی از سراسر دنیا دوست داشتند کیارستمی را به ساده‌ترین شکل ممکن پشت فرمان اتومبیل در حال توضیح ویژگی‌های فیلم‌سازی‌اش نشان بدهند، و تأیید این رویکرد تزیینی از جانب فیلم‌ساز با پذیرفتن این میزانشن تحمیلی در درون و بیرون آثارش، فیلم‌های او را که طی سال‌ها از نماهای درشت و متوسط به کمپوزیسیون‌های عمقی در نماهای بسیار دور رسیده بودند، دوباره به میزانشنی ثابت بازگرداند. شیرین به نوعی تجسم بن‌بست واقعیت در برابر تمایل طبیعی به انتزاع افراطی است. بیننده ایرانی فقط می‌کوشد نام بازیگران زن را به یاد آورد، و بیننده خارجی غالباً می‌کوشد از طریق این تجربه بصری به چیزی فراتر از آنچه می‌بیند و می‌شنود دست یابد. آیا فیلم با اعتقاد کیارستمی واقع‌گرا که معتقد بود از هر نوع احساسات‌گرایی بیزار است تضادی چشم‌گیر ندارد؟

به پرسش دوم نمی‌توان به سادگی پاسخ داد. گرچه کیارستمی همواره از استفاده از موسیقی برای احساساتی کردن بینندگانش اکراه داشته، اما در بسیاری از لحظه‌های فیلم‌هایش از موسیقی برای جهت دادن به وضعیت نمایشی شخصیت‌هایش بهره گرفته است. وقتی احمد احمدپور تصمیم می‌گیرد دفتر مشق محمدرضا نعمت‌زاده را به دستش برساند، موسیقی سنتی امین‌الله حسین، با استفاده از تار و تنبک، هم عزم او را جزم‌تر نشان می‌دهد و هم تصویر دوییدن او را در ذهن بیننده تندتر می‌کند، حال آنکه استفاده از موسیقی کلاسیک در فیلم‌های بعدی، مفهوم جاری در صحنه را تشدید می‌کند. گزارش از این نظر نیز همچنان فیلمی متمایز باقی می‌ماند و با حذف

^۲Interview with Kiarostami at IU Cinema, April 2014.

موسیقی نشان می‌دهد که رخداد‌های درون متن آن قدر درگیرکننده هست که از طریق حاشیه صوتی محتاج تشدید نباشد.

پی‌نوشت

تفکر سینمایی کیارستمی همواره در چشم‌اندازهایی متغیر جریان دارد و میان وجه آموزشی، واقع‌گرایی اسنادی در فیلم داستان‌گو، واقع‌گرایی شاعرانه، فاصله‌گذاری سینمایی و واقعیت حل شده در آسترکسیون در نوسان است. او درست درمیانه دهه ۱۹۹۰ میلادی، در عصر بدون فلینی و تارکوفسکی، در عصر آنتونیونی و برسون بازنشسته و آلن رنه و برتولوچی نه‌چندان سرحال، در دوره زوال ارزش‌های جامعه دو قطبی و افول سینمای پرشور مدرن که ظاهراً دیگر هیچ زلزله هنری‌ای در آن رخ نمی‌داد، برای مدتی چشم‌ها را متوجه نقطه‌ای از دنیا کرد که معمولاً برای چیزهایی غیر از سینما شناخته می‌شد. در جامعه‌ای که با سرعت زیاد در حال تغییر و تحول است و نشانه‌هایی متنوع و گاه ضد و نقیض از واقعیت‌های اجتماعی را هم‌زمان به دنیا نشان می‌دهد، پدیده کیارستمی قطعاً از نگاهی درون‌محور نه تنها چندان غریب به نظر نمی‌رسد، که وجودش کاملاً طبیعی و بل ضروری می‌نماید. در حالی که از منظری برون‌محور همواره با این پرسش مواجه می‌شویم که خاستگاه این زیبایی‌شناسی چند وجهی کجاست. پاسخ کاملاً به رویکردی درون‌محور نسبت به مفهوم واقع‌گرایی بازمی‌گردد. در جامعه‌ای که نیازمند آموزش حقوق اولیه خویش است و در همان حال در جست‌وجوی واقعیت‌های اجتماعی، و نسل‌های گوناگونش همان قدر عدالت‌خواه‌اند که واقع‌گریز و همان قدر محتاج هنر واقع‌گرا که شیفته فرم‌های آبستره، ساختارشکنانه و هجوآمیز، ظهور فیلم‌سازی چون عباس کیارستمی نباید چندان دور از ذهن و شگفت‌آور جلوه کند و شاید بیننده فیلم‌ها نیز فارغ از موفقیت بین‌المللی یک فیلم یا فیلم‌ساز بتواند به مرور درباره آن به درستی قضاوت کند.