کیارستمی سینما را به مراقبه‌ای مجذوب‌کننده تبدیل کرد

اوون گلیبرمن

درآمد: وجه تمایز فیلم‌های کیارستمی چیست؟ آیا می‌توان آثار او را تغزلی دانست؟ چرا عرضه‌ی فیلم‌های وی برای پخش‌کنندگان آمریکایی دشوار بود؟ وقتی از «فریب ساختاری» در آثار کیارستمی سخن می‌گوییم از چه حرف می‌زنیم؟[1]

کلمه‌ی «سینما» می‌تواند معناهای متعدد و مختلفی داشته باشد، اما حالا برای بسیاری از آدم‌ها (شاید عده‌ای بسیار انبوه) به معنی آن است که راحت لم بدهی و ماجراهایی از نظر بصری اغواکننده و با ضرباهنگ پرتحرک و خیره‌کننده را تماشا کنی که همه درست مقابل چشمانات اتفاق می‌افتند، چشمانی که به شکل کودکانه جایگاه ویژه‌ای برای خودشان یافته‌اند: ابرقهرمانان به پرواز در می‌آیند و تغییر شکل می‌دهند و از مهلکه جان در می‌برند، تیراندازی‌ها و انفجارها و تصادف ماشین‌ها که به شکلی تماشایی طراحی شده‌اند، قصه‌های پریانِ پویانمایی‌شده که با شگفت‌آفرینی پرجنب‌وجوشی گوش‌ها را پُر و چشم‌ها را خیره می‌کنند. با این حال، اگر سینمای پاپ‌کورنی آمریکا، با همه‌ی شکوه و جوش و خروش سرگرم‌کننده‌اش، حالا جای خودش را با سلطه‌ای بی‌سابقه در هر گوشه و کنار دنیا پیدا کرده، این به معنای آن نیست که دیگر حالاتِ وجودی نمی‌توانند درخشش خارق‌العاده‌ای به نمایش بگذارند. در بیست سال گذشته، تقریباً هربار که فیلمی از استاد ایرانی، عباس کیارستمی می‌دیدید، می‌توانستید حس کنید که فیلم‌اش از اشتیاق شما به ابراز احساسات کم کرده، دایره‌ی توجهات شما را تنگ‌تر، و چه بسا ضربان قلب شما را کندتر کرده است. می‌توانستید حس کنید که به یک حالتِ وجودیِ دیگر پا گذاشته‌اید.

فیلم ممکن است تنها شامل دو سه نفر باشد که سوار ماشین شده‌اند یا با هم حرف می‌زنند (یا چندین دقیقه حرفی هم نمی‌زنند). یا ممکن است ترکیبی اگزیستانسیل از مستند و داستان باشد که در آن یک هنرمندِ شیاد دغل‌کاریِ خودش را بازسازی می‌کند، و اعضای خانواده‌ای که سعی کرده بود آن‌ها را اغفال کند هم نقش خودشان را بازی می‌کنند، و فیلم شما را در چنان کاوش ژرف و معماگونی گرفتار می‌کند که خود به شکل ورطه‌ی روانی مجذوب‌کننده‌ای در می‌آید. نوعی کنش وجود دارد که در فیلم‌های کیارستمی به جریان می‌افتد. این تبادل عمیق انرژی بین تماشاگر و فیلم‌ساز است – کنش روح درون.

---

[1] این مقاله برگردان اثر زیر است:

Owen Gleiberman, 'The Iranian Master Abbas Kiarostami Turned the Cinema Into a Mesmerizing Meditation,' *Variety*, 4 July 2016

اوون گلیبرمن منتقد ارشد سینمایی در نشریه‌ی *ورایتی* است.

بازنشر مطالب منتشر شده در آسو با ذکر مأخذ مجاز است.
www.aasoo.org

کیارستمی، که کارش را در دهه‌ی ۱۹۷۰ با ساخت فیلم‌های کوتاه آغاز کرده بود، در سال ۱۹۷۷ اولین فیلم بلند داستانی خود را ساخت. اما از آن‌جا که فیلم‌های ایرانی تا سال‌ها بعد از انقلاب ۱۹۷۹ تقریباً در آمریکا پخش نمی‌شدند، مخاطبان آمریکایی هم عملاً امکانی برای بهره بردن از زیبایی‌شناسی او نداشتند، تا این‌که در میانه‌های دهه‌ی ۱۹۹۰، فیلم **زیر درختان زیتون** او به مدت بسیار کوتاهی در سالن‌های سینما به نمایش در آمد، فیلمی که بخش آخر مجموعه‌ای بود که به «سه‌گانه‌ی کوکر» مشهور شد. جالب این‌که، حواشی غیرسینمایی که موضوع نمایش فیلم را در برگرفته بود از خود محتوای فیلم بسیار پررنگ‌تر شد. **زیر درختان زیتون**، که در سال ۱۹۹٤ ساخته شده، شرح شکل‌گیری عاشقانه‌ی یک فیلم است، یک داستان خاص و فارغ‌بالانه و پیراندللویی درباره‌ی بنّای بازیگرشده‌ای به اسم حسین رضایی که در فیلم قبلی کیارستمی، **زندگی و دیگر هیچ**، نقش خودش را بازی می‌کرد، و حالا به دنبال زن محبوب‌اش می‌گردد، با سماجت و حرافی‌هایی که زن اعتنایی به آن نمی‌کند، تا این‌که سرانجام (احتمالاً) می‌کند.

فیلمی چندلایه و باظرافت و، در یک کلمه، «آرام» بود. به توجه خاص نیاز داشت، اما امتیاز پخش فیلم را شرکت میرامَکس خریده بود، درست در بحبوبه‌ی گذار و تبدیل از شرکت بزرگ مستقلی که دنیا را دگرگون کرده به یک استودیوی جریان اصلی با گرایش‌های متنوع. منتقدان **زیر درختان زیتون** را اثری هنری می‌دیدند که شرکتی که ذهنیت‌اش متوجه موضوعات دیگر – بزرگ‌تر – بوده، با بی‌تفاوتی، آن را در بازاری بی‌رحم به ثمن بخس فروخت. نمایش این فیلم به استعاره‌ای تبدیل شد، نمادی از آن‌چه معنای میرامکس (و، در ادامه، دنیای جدید سینمای مستقل) بود و آن‌چه نبود. معنای آن این بود: «هالیوود جدید» جدید. معنای آن این نبود: تلاش به منظور ایجاد فضایی برای فیلمی تا این حد خاص. نگاهی تقریباً متکی به نظریه‌ی توطئه هم وجود داشت، و هاروی واینستین را در نقش کینگ کونگی می‌دید که به زیر پا له کردن یک گل نازک ایرانی اهمیتی نمی‌داد.

من از نحوه‌ی پخش **زیر درختان زیتون** از سوی میرامکس دفاع نمی‌کنم، اما می‌گویم: فیلم را اگر دیوید اُ. سلزنیک هم عرضه کرده بود، احتمالاً موفقیت چندان زیادی پیدا نمی‌کرد. نکته این‌جا است که کیارستمی هنرمند بزرگی بود، اما هنرمندی که چالشی استثنائی پیش روی پخش‌کنندگان می‌گذاشت، چون نوع خاصی از هنرمند بود، شاعر نوواقع‌گرای پرشِگرد و واپس‌نگر که در رسانه‌ای کار می‌کرد که، هرچه بیشتر، تحت تصرف خشم و هیاهو بود. تقریباً هیچ‌کس **زیر درختان زیتون** را ندید، و چیزی که ندیدند، با همه‌ی هنروری‌های یک فیلم در فیلم، داستان عاشقانه‌ای بود که به شکل تغزلی لحنِ ضدرمانتیک دارد و با تلمیحی به تحقق ارتباطی مورد انتظار تمام می‌شود.

می‌توان گفت که گریزپاییِ ارتباط انسانی مضمون کار کیارستمی بود. آرامش فیلم‌های او را اغلب ناشی از این نکته می‌دانند که باید فیلم‌های خود را در چارچوب محدودیت‌های وضع‌شده از سوی حکومت ایران طرح می‌ریخت و پیش می‌برد. گفتارشان را باید سفیدخوانی کرد. اما حاصل کارش سینمایی بود با آدم‌هایی که به نظر می‌رسد، اغلب از فاصله‌ای چشمگیر، گرد روح یک‌دیگر می‌گردند. **طعم گیلاس**، فیلمی که در سال ۱۹۹۷ به نمایش در آمد و مشترکاً برنده‌ی نخل طلای جشنواره‌ی کن شد، ورود رسمی کیارستمی به پانتئون غول‌های دنیای سینما بود، و این

بازنشر مطالب منتشر شده در آسو با ذکر مأخذ مجاز است.
www.aasoo.org

فیلمی بود که تأثیری تکان‌دهنده داشت، ماجرای مرد میان‌سالی (همایون ارشادی) که با ماشین در اطراف تهران می‌گردد تا کسی را بیابد که برای خودکشی‌اش به او کمک کند، خودکشی به دلایلی که هرگز به صراحت مطرح نمی‌شوند. داستان در ارتباط تنگاتنگی با همین عدم ارائه‌ی توضیح و دلیل شکل می‌گیرد. مرد موضوع را با چند نفری که به نظرش مایل به همکاری اند در میان می‌گذارد، اما هیچ‌کدام اشتیاق زیادی برای انجام این کار از خود نشان نمی‌دهد، و سرسری بودن حرف‌هایشان به طرز خلع سلاح کننده‌ای بی‌محابا و ترسناک به نظر می‌رسد.

بودن یا نبودن؟ **طعم گیلاس** نشان می‌دهد که زندگی روزمره – در ایران، یا شاید هرجای دیگر – می‌تواند ما را به یأس و نومیدی بکشاند. فیلم، به‌رغم دریافت جوایز متعدد و پخش مناسب‌تر و مسئولانه‌ترش، مخاطبانی چندان فراتر از تماشاگران **زیر درختان زیتون** در آمریکا نیافت. اما همین کافی بود که کیارستمی را، با لبخند گرم و عینک آفتابی همیشه روی صورت‌اش (از همان عینک‌های هنری و باحال دهه‌ی شصتی که «آن قدر می‌بینم که باید جلوی دیدم را بگیرم»، یادگاری از دوران گُدار و آنتونیونی) به چهره‌ای آیکونیک مبدل کرد. با این حال، این شاهکار او نبود.

شاهکارش **کلوزآپ** است، فیلمی که در سال ۱۹۹۰ ساخته بود و، تا امروز، در آمریکا تقریباً دیده نشده است. اما این دستاوردی خیره‌کننده است، و – جالب آن که – بسیار ساده‌فهم‌تر از فیلم‌هایی از کیارستمی است که در این‌جا عملاً به نمایش در آمده‌اند. **کلوزآپ** داستان مردی به نام حسین سبزیان را می‌گوید که با جعلِ هویت خودش را به قالب محسن مخملباف، کارگردان ایرانی، در آورده و شیادانه اعضای خانواده‌ای را متقاعد می‌کند که می‌توانند در فیلم جدیدش بازی کنند. چیزی که موجب شده کل این داستان دروغین را سر هم کند، در عین حال که هرگز به طور قطع مطرح نمی‌شود (بن‌مایه‌ی مکرر را می‌بینید؟)، چیزی است که می‌توان آن را نوعی سینماشیدایی عظیم دانست که شکلی عنان‌گسیخته گرفته است. «من وانمود می‌کنم که مخملباف ام ... پس هستم.» فیلم جامعه‌ای را نشان می‌دهد که این کسب هویت را تأیید و تشویق می‌کند، دقیقاً به این دلیل که تا حد زیادی با دور شدن از هویتی دیگر همراه است. با دنبال کردن روند حوادث، کیارستمی اثری خیره‌کننده با حس تعلیق فوق‌العاده آفرید: **کلوزآپ** مثل یک تریلر پلیسی – جنایی است، رمانی از پاتریشیا هایسمیت، و مستندی درباره‌ی یأس و نومیدی در زندگی طبقه‌ی متوسط ایرانی، که همه در قالب تأملی بر متافیزیکِ شخصیت گرد هم آمده‌اند.

گفتن این که **کلوزآپ**، یکی از عمیق‌ترین و مفتون‌کننده‌ترین فیلم‌های دوران خود، همچنان جایگاهی بسیار حاشیه‌ای حتی برای حامیان سینمای هنری دارد، به این معنا است که کیارستمی، با همه‌ی فیلم‌های فوق‌العاده‌ای که ساخته، هرگز آن «لحظه»ی جهانی‌ای را که می‌توانست داشته باشد نداشت. (موفقیت **طعم گیلاس** در جشنواره‌ی کن او را محبوب منتقدان کرد، اما این داستان دیگری است.) با این حال از سال ۲۰۱۰، وقی فشارهای سیاسی او را بر آن داشت تا، برای اولین بار، به فیلم‌سازی در خارج از ایران رو بیاورد، فعالیت‌های حرفه‌ای‌اش وارد مرحله‌ی تازه‌ای شد، و این مرحله به شکل شگفت‌آوری اغواکننده بود. اگر می‌خواهید فیلمی از کیارستمی ببینید که جادوی مراقبه‌ی او را داشته باشد اما این را هم نشان دهد که فیلم‌سازی او به یک سبک جدید بین‌المللی چه حس و حالی دارد، **کپی برابر اصل** را تماشا کنید.

بازنشر مطالب منتشر شده در آسو با ذکر مأخذ مجاز است.
www.aasoo.org

این فیلمی است که حول محور نوعی فریبِ ساختاریِ به‌شدت خلاقانه ساخته شده است: ژولیت بینوش، درخشان در شور و پریشانی خود، و ویلیام شیمل، با همه‌ی تب و تاب فکری مشکوک‌اش، نقش زوجی را بازی می‌کنند که حوالی دهکده‌ای در توسکانی می‌گردند، و تا مدتی معلوم نیست که تازه با هم آشنا شده‌اند یا به پایان رابطه‌شان رسیده‌اند، چون جواب سؤال ... «هردو» است. کیارستمی بدون این‌که به ما بگوید، هردو واقعیت را با هم تلفیق می‌کند، و حاصل کار کم‌کم به صورتی در می‌آید که انگار اثرِ اریک رومری است که تحت تأثیر مواد مخدر بوده، و به سمت نقطه‌ی اوجی پیش می‌رود که توجهی تمام و پرمشقت می‌طلبد. **کپی برابر اصل**، اگرچه آن اندازه که شایسته‌اش بود قدر ندید، آخرین هنرنمایی چشمگیر کیارستمی در فیلم‌سازی بود، داستان دو نفر که سعی می‌کنند با بازی کردن نقش‌های خودشان بفهمند که هنوز به یک‌دیگر تعلق‌خاطر دارند یا نه. این اصل و اساسِ کارِ کیارستمی است: یک داستان عاشقانه که در زیر سطح آن لایه‌ها و هویت‌های متعددی حضور دارند.

برگردان: نیما پناهنده

بازنشر مطالب منتشر شده در آسو با ذکر مأخذ مجاز است.
www.aasoo.org