www.a-pdf.com ©®

www.ketab.ir

طه گیلاس

[illegible] عة قمی

www.a-pdf.com ©®

سرشناسه: عقیقی، سعید، ۱۳۴۹ –
عنوان و نام پدیدآورنده: طعم گیلاس/نویسنده سعید عقیقی.
مشخصات نشر: تهران، سفیدسار، ۱۳۹۷.
مشخصات ظاهری: ۲۰۴ ص.؛ ۱۶×۱۶ س م. مصور، بخش
فروست: نقد سینمای ایران-۳
شابک: ۳۵۰۰۰۰ ریال؛ ۳-۰-۹۹۰۶-۶۰۰-۹۷۸
وضعیت فهرست‌نویسی: فیپا
یادداشت: نمایه
موضوع: طعم گیلاس (فیلم: ۱۳۷۶) — تاریخ و نقد
موضوع: فیلم‌نامه‌های فارسی — تاریخ و نقد
Motion picture plays, Persian History and criticism
Taste of Cherry (Motion picture: 1997) -- History and criticism
رده‌بندی کنگره: ۱۳۹۷ ۷ ۷۶
رده‌بندی دیویی: ۷۶۳۰۹۵۵
شماره کتاب‌شناسی ملی: ۵۰۹۸۸۳۸

www.ketab.ir

www.a-pdf.com ©®

عنوان کتاب: طعم گیلاس
نقد سینمای ایران
نویسنده: سعید عقیقی
ویراستار: [illegible] رایی
امور فنی و هنری: نشر سفیدسار
نوبت چاپ: اول
تاریخ نشر: ۱۳۹۷
شابک: ۳-۰-۶[illegible]-۹۹-۶۰-۹[illegible]
قیمت: ۳۵۰۰۰ تومان
شمارگان: ۱۰۰۰ نسخه
ناشر: سفیدسار
نشانی ناشر: تهران، خیابان استاد نبات‌اللهی (وفا)، کوچه سلمان پاک، پلاک ۱۶، [illegible]
تلفن: ۸۶۰۳۵۲۶۶ - ۸۸۹۳۸۹۵۴
www.SefidSaar.ir
Info@SefidSaar.ir

www.ketab.ir

www.a-pdf.com ©®

چرا تک‌نگاری فیلم ایرانی؟ شاید به این دلیل که مفهوم نقد فیلم در نشریه‌های سینمایی میان یادداشت فیلم و مطالب تئوریک شبه‌علمی گرفتار آمده و به نظر نمی‌رسد در کوتاه‌مدت راه نجاتی داشته باشد. اگر در دهه‌ی ۱۳۶۰ و ۱۳۷۰ فضای نقد فیلم به یکی دو نشریه و چهار پنج نقد محدود می‌شد، امروزه شکل خطرناک‌تری از هژمونی بر فرهنگ انتقادی سایه انداخته است: مجموعه‌ای آشفته از صداهای گوش‌خراشی که ثابت می‌کنند نقد فیلم یک حرفه‌ی نیمه‌وقت است و منتقد فیلم اعتباری موقت. فراوانی منتقدان فیلم و کمیابی نقد، درآمدن مطالب به جامه‌ی نادیدنی امر اتوواری شبه‌فیلسوف، شبه‌نظریه‌پرداز، شبه‌منتقد، شبه‌تاریخ‌نویس و شبیار شبیه به کارخانه‌های مونتاژ صنعتی که همه چیزشان خارج از مرزها ساخته و سپس وارد می‌شود، اما به جنس سرهم‌بندی‌شده‌ی خود عنوان تولید می‌دهند. در این شرایط، اتفاقی در «نقد»، در مفهوم انحصاری خود، و قرار دادن فیلم به عنوان گرانیگاه، و نه حاشیه‌ای بر اصل موضوع، بیش از هر زمان دیگر احساس می‌شود. این مجموعه ادامه‌ی کوششی‌ست که تقریبا بیست سال پیش آغاز شد، و امیدوارم بتواند دست‌کم با چند فیلم ادامه یابد.

چرا **طعم گیلاس**؟ پاسخش ساده است. این کتاب را هجده سال پیش نوشته بودم و به گمانم روزی باید آن را

www.ketab.ir

www.a-pdf.com ©®

از نو می‌نوشتم. حس می‌کردم آن‌چه نوشته‌ام کافی نیست و فیلم بیش از این‌ها ارزش پرداختن دارد. طی این سال‌ها همواره در انتظار انگیزه‌ای دلگرم‌کننده برای بازخوانی فیلم و بازنویسی کتاب بودم، که شاهد از غیب رسید: دوستم، رضا غیاث، نسخه‌ای از کتاب **طعم گیلاس** را در کهنه‌فروشی یافت که آقای همایون ارشادی، بازیگر فیلم، خریده و به کارگردان هدیه داده بود. در صفحه‌هایی از آن یادداشت‌هایی به خط کیارستمی بود، از مخالفت و پرسش تا ناسزا (طبعا مشخص بود اشاره به ایرادهای فیلم امری بدیهی محسوب می‌شده و برایش اهمیت چندانی نداشته)، و حتی اشاره‌هایی نادرست درباره‌ی فیلم خودش. مثلا جایی، درجواب سطری از کتاب که **همسرایان** شانزده‌دقیقه‌ای را با عنوان «فیلمی کوچک و جمع‌وجور» معرفی کرده بود، حاشیه‌ای صحه نوشته بود: «اتفاقا **همسرایان** مطول‌ترین فیلم من است!» و احتمالا **همسرایان** را با داستان‌گوی خود را با **همشهری** بلند مستند اشتباه گرفته بود. این نسخه‌ی غیرقابل به دستم رسید که کیارستمی هنوز زنده بود، و پرسشی که وسوسه‌ام کرده بود روزی از خودش بکنم، تا امروز با من مانده است: فیلم‌سازی با سابقه‌ی چند دهه فیلم‌سازی و کسب چندین جایزه‌ی بین‌المللی از چند گوشه‌ی عالم و تحسین‌های بی‌حساب، چرا باید از کسانی که دست‌بالا دوهزار نفر در مملکت خودش خوانده‌اند به خشم بیاید و در مجله‌ای با تیراژ کم و خود او خواننده‌ی متن فیلم‌ساز– حاشیه بنویسد؟ وقتی کتاب **سرکلاس با کیارستمی** (پال کرونین) درآمد، به بخشی از جواب رسیدم. آن‌جا نوشته بود: «درباره‌ی من چند کتاب نوشته‌اند و من هیچ‌کدام را نخوانده‌ام». شاید نوشته‌های آن کتاب از پرسونای فیلم‌ساز می‌آمد، و حاشیه‌نویسیِ معنادارِ کتاب من از بخش سایه‌ی کم‌تر قابل دسترسی او. این حکایت

www.ketab.ir

www.a-pdf.com ©®

جذاب از رابطه‌ی فیلم و کارگردان و کتاب و نویسنده، سبب سد ویراست تازه را به مرکز ثقلی برای شناخت دنیای فیلم‌ساز بدل کنم. بازنویسی تک‌نگاری **طعم گیلاس** را با این امید آغاز کردم که روزی نسخه‌ای از کتاب تازه را همراه نسخه‌ی قدیمیِ حاشیه‌نویسی‌شده‌ی خود او برایش بفرستم، اما پس از درگذشتش کار [illegible] مدتی رها کردم. روانش شاد.

عباس کیارستمی از **نان و کوچه** تا **خانه‌ی دوست کجاست؟** حرکتی زیگزاگ میان فیلم آموزشی محض و فیلم واقعی آغاز کرد و در این مسیر، گاه واقعیت و گاه آموزش و سفارش را در مرکز توجه خود قرار داد و پیش از آن، به گفته‌ی خود و به گواه کارنامه‌اش، تجربه‌ی گذران زندگی را از راه تولید فیلم تبلیغاتی [illegible] فیلم داشته و مطمئن بوده نقاش حرفه‌ای موفقی نخواهد شد. فیلم دیدن را نیز دوست نداشته و مثلا د[illegible]یلم‌های دوره‌ی بعد از نئورئالیسم دسیکا، سوفیا لورن برایش از هر چیز دیگری جذاب‌تر بوده است. خود او بارها گفته هنگام ساختن فیلم‌های تبلیغاتی نتوانسته با دوربین و نحوه‌ی کار آن آشنا شود، چون فیلم‌بردارها اجازه نمی‌داده‌اند به دوربین نزدیک شود. در نتیجه، **نان و کوچه** نخستین مراوده‌ی جدی او با دوربین فیلم‌برداری است و به همین دلیل، مفاهیمی مثل خط فرضی و قطع نماهای دوربین را سر صحنه‌ی همان فیلم کشف می‌کند. درگیری او با فیلم‌بردارش، مهرداد فخیمی، بر سر قطع یا عدم قطع دوربین هنگام گرفتن تصویر از حرکت یک سگ و نشستن آن کنار در، که به اولین و آخرین همکاری این دو انجامید، نشان می‌دهد چطور می‌توان راه‌حلی برخلاف چهار عمل اصلی رایج در فیلم‌سازی یافت. پیچیدگی این راه‌حل در فیلم‌های بعدی او نشان می‌دهد هرگاه ایده‌ی مرکزی قابلیت نمایشی مؤثری داشته به نتیجه‌ای درخور توجه رسیده و زمانی که فیلم با چند ایده‌ی تصویری پراکنده به راه افتاده، حاصل مناسبی نداشته است. مقایسه‌ی **نان و کوچه** با **زنگ تفریح** و **لباسی برای عروسی** با **تجربه**، دست‌کم بخشی از این فرضیه را تأیید می‌کند. برای اطمینان از بخش دیگر این فرضیه، یعنی حرکت تدریجی فیلم‌ساز طی دو دهه فیلم‌سازی از فیلم‌های نیمه‌بلند به سمت فیلم‌های بلند (که **گزارش** و **قضیه: شکل اول**،

www.ketab.ir

www.a-pdf.com ©®

شکل دوم دو استثنای مهم در این زمینه‌اند) می‌توان به پیگیری این نکته پرداخت که چطور ماندن در انحصار ایده‌ی یک‌سطری و فقدان گسترش آن در سطح و عمق، ممکن است بتواند یک فیلم کوتاه موفق را به فیلمی بلند با لحظه‌هایی کم‌رمق تبدیل کند. **خانه‌ی دوست کجاست؟**، به عنوان شروع دوره‌ی گذار، و **مشق شب** و **کلوزآپ** به عنوان تثبیت‌کننده‌ی مفهوم «واقع‌گرایی اسنادی»، می‌کوشند حرکت خطی امداد نمایشی را در ذهن بیننده به «چیزی دیگر» و فراتر از آن‌چه بر پرده دیده می‌شود، تبدیل کنند. این «چیز دیگر»، گاه همان واقعیتی است که شکل دستکاری شده‌اش را بر پرده می‌بینیم (حذف صدای صحنه‌ی عزاداری در **مشق شب** که دلیلش در گفتار متن توضیح داده می‌شود، یا حذف صدا به بهانه‌ای فنی برای پرهیز از احساسات گرایی در **کلوزآپ**) و گاه مطلقا به رابطه‌ی فرم و درون‌مایه مربوط است و صرفا در مورد **خانه‌ی دوست کجاست؟** را می‌توان نقطه‌ی عطف این گرایش دانست (فصل اغذیه‌فروشی **گزارش**، به واسطه‌ی ارتباط زیرساختی‌اش با مفهوم «خرده‌پیرنگ»، بهترین نمونه‌ی روایت‌گریزی در سینمای کیارستمی‌ست). در فیلم‌های پیش از **طعم گیلاس**، مشخصا **زندگی و دیگر هیچ** و **زیر درختان زیتون**، راه‌حل او با گذشته کاملا متفاوت است. در فیلم نخست، برخلاف خودنگاری بی‌قضاوت و عینی **گزارش**، خط اصلی پیرنگ (جست‌وجوی سازنده‌ی **خانه‌ی دوست کجاست؟** به دنبال دو بازیگر نوجوان) به نوعی خودنگاری انتزاعی می‌انجامد که اجزای چیده‌شده‌اش (از پوستر فرانسوی **خانه‌ی دوست کجاست؟** در دست فیلم‌ساز گرفته تا بازیگرانی که نادیده از سلامت‌سان مطمئن می‌شویم)، ما را به فیلمی کوتاه، واقع‌گرا و بسیار زیبا در پایان می‌رساند که از نظر لوکیشن یادآور فیلم کوتاه **راه‌حل یک**، و از نظر درون‌مایه یادآور فیلم‌های آموزشی پیشین کیارستمی

www.ketab.ir

www.a-pdf.com ©®

(مشخصا **دو راه‌حل برای یک مسئله** است، اما پیش از رسیدن به آن صحنه، تکیه‌ی اصلی تعلیق
فاصله‌گذارانه‌ی آشکار و دستکاری بی‌حاصل در واقعیت از طریق طراحی و گفتار (مثل آمدن منشی
صحنـــه بـــه درون قاب و گفتار پیرمرد درباره‌ی تفاوت «خانه‌ی فیلمی» او و «خانه‌ی واقعی»اش) به
اختلاط نابه‌هنجار از آن «چیزهای دیگر» دســت یافته‌ایم؛ هم‌چنان که نمای پایانی **زیر درختان
زیتون**، به تمامی دلایلی که در فیلم پیشـین برشـمردیم، تنها نمایی است که پس از پایان فیلم در
ذهن بینندگانش می‌ماند. هر دو صحنه از موسیقی برای انتقال هرچه بیشتر درون‌مایه بهره می‌گیرند
و اهداف عاطفی‌شان را بی‌هیچ سرپوشی‌ای عیان می‌سازند. فیلم‌های بعد از **طعم گیلاس**، به نحوی
نومیدکننده، در تکاپوی [illegible] به جای واقع‌نمایی دست‌وپا می‌زنند. اصرار بر دیده نشدنِ دقیق
هیچ‌یک از شـخصیت‌های **باد ما را خواهد برد**، اثبات سـلطه‌ی آن «چیز دیگر» بر سینمای اوست؛
چیزی که، جز در پاره‌ای از لحظه‌های **کپی برابر اصل**، دیگر دست از سر فیلم‌های او برنداشت: ندیدن،
با فرض حل شدن آن چیز در ذات تصویر پیش رو.

سـینمای کیارستمی، در ابتدای راه، به بخشـی درخور اعتنا از سینمای غیرتجاری ایران تعلق
داشـت و پس از دو دهه به یکی از مهم‌ترین گرایش‌های آن تبدیل شـد. در این فاصله، اتفاق‌های
غریب بسیاری در سینمای ایران رخ داد: فیلم‌سازان صاحب‌سبک مهاجر، فیلم‌سازان صاحب‌فکرِ کم‌کار
و فیلم‌سازان درجازده‌ی پرکار، فیلم‌سازان پرمایه‌ی بی‌پشتوانه و کارگردانان میان‌مایه‌ی پشت‌گرم به
حمایت‌های بی‌حساب دولت، معجون غریبی پدید آوردند که هم شوق‌انگیز بود و هم نگران‌کننده. در
این میان، کیارستمی تنها فیلم‌سازی بود که بی‌اعتنا به این هروله، هم پشتوانه‌ی نسل پیشین را داشت
و هم پشـت‌گرمی نسـل بازپسین را؛ هرگز نه دغدغه‌ی سرمایه و اکران داشت نه غم نام و نان. او
استثنای دنیای در حال تغییر بود و خوشبخت از این جهت که نهاد متصل به جایگاهش، دست‌کم طی
دو دهه، بی‌تغییر باقی ماند و فیلم ساختن از شخصیت‌های دنیای محبوبش –کودکان و نوجوانان
بودند– نه خرج چندانی روی دسـت کانون می‌گذاشـت و نه خطری برای سیاست‌پیشـگان داشت.

www.ketab.ir

www.a-pdf.com ©®

فیلم‌سازی او، به دلیل کم‌ترین احتمال تصادم با رویدادهای اجتماعی و سیاسی، با بیش‌ترین حمایت از جانب دولت‌مردان مواجه شد. حتی وقتی، در نهادی سخت‌گیر و موظف به فیلم‌سازی درباره‌ی دنیای کودک و نوجوان، فیلمی یک‌سر مرتبط با دنیای بزرگ‌ترها ساخت، نیک‌بختانه از سوی بالادستی‌ها مؤاخذه نشد. جزیره‌ی قدیمی و کوچک او در کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، تا واپسین روز حضورش به عنوان مسئول سینمایی، هم‌چنان غیرقابل دسترسی باقی ماند و کمی پس از خروج او از آن نهاد، از یک مرکز قدرتمند فیلم‌سازی به انباری متروک تبدیل شد. موفقیت و در عرصه‌ی بین‌المللی طی دهه‌ی ۱۳۸۰ به ظهور مقلدان فراوان انجامید و شیوه‌ی آموزش فیلم‌سازی‌اش به نسل بعد، با پیشنهاد «فیلم‌سازی آسان»، به نسل بعد برای ثبت تصویر تمام ایده‌های خویش کمک کرد. به نظر می‌رسد میراث امروز او به چیزی بیش از «ورزش تصویر» تبدیل شده و مفهوم «قرار گرفتن در معرض دید»، جای «هنر سینمایی» را گرفته است. فیلم‌نامه‌های او دو بار به دریافت دوربین طلایی از سوی دستیارانش (جعفر پناهی و حسن یکتاپناه) یاری رساند و خودش در سال ۱۹۹۷ برای **طعم گیلاس**، به طور مشترک با فیلم **ماراماهی** (شوهی ایمامورا)، برنده‌ی نخل طلایی کن شد. فیلم‌های بعدی او، به رغم اعتبار فراوان در جشنواره‌های جهانی، هرگز به موفقیت در سطح **طعم گیلاس** دست نیافت و در حد جایزه‌ی ویژه‌ی داوران ونیز (**باد ما را خواهد برد**) و بهترین بازیگر زن در کن (**کپی برابر اصل**) باقی ماند. حضور نه چندان پرجلوه‌ی **مثل یک عاشق** و **شیرین** در کن و ونیز، بیش از آن‌که نشان قوت و ضعف این فیلم‌ها باشد، اعتبار **طعم گیلاس** را یادآوری می‌کرد. اگر **گزارش**، به عنوان نمونه‌ای منحصربه‌فرد از تصویر طبقه‌ی متوسط شهری و نخستین –و شاید واپسین– حدیث نفس او، استثنای دوره‌ی نخست

www.ketab.ir

www.a-pdf.com ©®

فیلم‌سازی کیارستمی محسوب می‌شود، **طعم گیلاس** نقطه‌ی عطف دوره‌ی دوم کار او به حساب می‌آید. ایده‌ی «میزانسن اتومبیلی» (عصاره‌ی فصل واقع‌گرایانه‌ی دعوای محمد و اعظم در **گزارش**) که در **زندگی و دیگر هیچ** و **زیر درختان زیتون** به بخش عمده‌ی لوکیشن فیلم تبدیل شده بود، در **طعم گیلاس** شکل مکمل پرسه‌ی شخصیت/ فیلم‌سازِ در پی همکار خودکشی را بازی کرد. شناخت تغییر روش و لوکیشن در فیلم‌های کیارستمی (کردستان در **باد ما را خواهد برد**، توسکانی در **کپی برابر اصل**، توکیو در **مثل یک عاشق**) و یا تکرار آن (**ده**)، تا حدی، از طریق تحلیل جزءبه‌جزء فضاسازی و روایت‌پردازی **طعم گیلاس** امکان‌پذیر است؛ شاید به این دلیل که مجموعه‌ای از نقاط قوت و ضعف سینمای او را در خود دارد. کیارستمی، طی کم‌تر از یک دهه و نیم، از نابغه‌ای که بابت **زیر درختان زیتون** نادیده گرفته شد، پس از **طعم گیلاس** به تدریج به فیلم‌سازی «محترم» تبدیل شد که معنایش حضورکم‌سروصدا در دنیایی پر از جایگاهی درخور توجه است. به نظر می‌رسید او با دریافت نخل طلا، در دنیای صنعت جشنواره‌ای، مصرف» شده بود و به همین دلیل، شاید پذیرفته نشدن **باد ما را خواهد برد** در کن و جایزه‌ی سرعی و نیز دلسیاس با **یکی کم‌تر هم نه** (ژانگ ییمو)، که آشکارا سادگی دوره‌ی **همسرایان** و **خانه‌ی دوست کجاست؟** را در جغرافیای چین بازمی‌یافت، کنار گذاشتن **ده** در داوری نهایی کن، توجه صرف به ژولیت بینوش در **کپی برابر اصل** یا بی‌اعتنایی به **مثل یک عاشق** و نقدهای تند و تیز درباره‌ی **شیرین** در میان شیفته‌هایی از همان «احترام» باشد؛ گویی او، پس از حداکثر موفقیت بین‌المللی، به عضوی از خانواده‌ی جشنواره‌ها تبدیل شده بود که فقط می‌توانست «کنار» دیگران باشد. بی‌توجهی به آثار متأخر کیارستمی، از خلال نظر جاناتان رُزنبام در کتاب **نبرد بر سر فیلم‌ها**، جدا از «توطئه»هایی که او در میان پخش‌کنندگان صنعت فیلم جشنواره‌ای تشخیص داده است (و راستش نگاه ژورنالیستی او به جمع منتقدان در کتاب بیشتر به کیفیت نقدهایش جلب نظر می‌کند)، به قابلیت‌های زیبایی‌شناختی آن‌ها و کم شدن جنبه‌ی اگزوتیک آثار نیز مربوط است. گویی هرچه لوکیشن‌های فیلم‌ساز از جغرافیای زادگاهش فاصله‌ی بیش‌تری می‌گرفت و روایت

www.ketab.ir

www.a-pdf.com ©®

فیلم‌هایش انتزاعی‌تر می‌شد، احترام به او جای ستایش را می‌گرفت؛ امری طبیعی که تقریبا شامل اغلب فیلم‌سازان معتبر دهه‌های اخیر شده است. مرگ نابه‌هنگام او بخشی از قضاوت زیبایی‌شناختی را درباره‌ی آثار دوره‌ی پایانی فیلم‌سازی‌اش به قضاوتی عاطفی تبدیل کرد، اما شاید گذشت زمان به رویکرد مدرنیستی فیلم‌ساز در **کپی برابر اصل** روی خوش بیش‌تری نشان دهد، به تکرار کم‌تر هدفمند **طعم گیلاس** در [illegible] به دیده‌ی منتقدانه‌تری بنگرد، دلایل شکست توأمان فیلم‌ساز را در اقتباس از داستان مارکز و پرسه در جغرافیای ناآشنا را در **مثل یک عاشق** جست‌وجو کند و [illegible] با محفوظ دانستن حق تجربه‌ی غافلگیرکننده‌ی **شیرین**، در مشاهده‌ی بن‌بست انتهایی این رویکرد تردید کم‌تری روا دارد.

سینمای کیارستمی به چهار دوره‌ی متفاوت تقسیم می‌شود. این سه دوره نه به شکل خطی، که به صورت موازی، هم‌پای یکدیگر پیش رفته است: دوره‌ی «کانون»ی (شامل فیلم‌های کوتاه و بلند، که تا **مشق شب** ادامه دارد)، دوره‌ی داستانی (شامل **گزارش، کلوزآپ، طعم گیلاس، کپی برابر اصل و مثل یک عاشق**)، تریلوژی کوکر (**خانه‌ی دوست کجاست؟، زندگی و دیگر هیچ، زیر درختان زیتون**) و دوره‌ی تجربی (**باد ما را خواهد برد، آ. ب. ث افریقا، ده [illegible]، جاده‌ها، شیرین**). البته مشخصه‌های مشترکی وجود دارد که ممکن است فیلم‌های گروه‌های متفاوت را به هم پیوند دهد: مثلا وجود کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان به عنوان تهیه‌کننده‌ی **کلوزآپ** یا کودک‌محور بودن **خانه‌ی دوست کجاست؟**. اما این ویژگی‌ها، در قیاس با زمینه‌های کلی پیدایش فیلم‌ها، خلل چندانی در این طبقه‌بندی پدید نمی‌آورد. کیارستمی، برخلاف تصور عمومی که او را کشف جشنواره‌های بین‌المللی می‌داند، از نخستین فیلمش به عنوان یکی از مهم‌ترین استعدادهای فیلم‌سازی در مرکز توجه

www.ketab.ir

www.a-pdf.com ©®

جشنواره‌های داخلی قرار داشت و خانه‌ی دوست کجاست؟ در یکی از مشروع‌ترین ادوار جشنواره‌ی فجر و در حضور نامداران سینمای حرفه‌ای، دو جایزه‌ی اصلی (بهترین کارگردانی و جایزه‌ی ویژه‌ی هیأت داوران) را به دست آورده بود.

رویکرد واقع‌گرایانه‌ی مینیمالیستی در کار کیارستمی -که بلوغ آن در **گزارش** نمود یافت و نوع تغییریافته‌ی آن یک دهه بعد در قالبی مدرنیستی و فاصله‌گذار عرضه شد و موفقیت بین‌المللی او را رقم زد- در سینمای ایران صاحب پیشینه‌ای پربار است. جدا از **خشت و آیینه‌ی** ابراهیم گلستان، در میان هم‌دوره‌های کیارستمی به طور مشخص می‌توان به سهراب شهیدثالث اشاره کرد که با دو فیلم **یک اتفاق ساده** و **طبیعت بی‌جان** روایی در سینمای واقع‌گرای ایران گشود و در آلمان، با گسترش روال مدرنیستی‌اش، آن را ادامه داد در این زمینه، نخستین حرکت جدی در سینمای بعد از انقلاب ایران با **دونده**، ساخته‌ی امیر نادری، آغاز شد و با **آب، باد، خاک** به آخر رسید. کیارستمی این راه را در هر دو دوره به روش خودش، به آهستگی و پیوستگی و بی‌هیچ درگیری‌ای با شرایط اجتماعی تغییریافته، ادامه داد و به نتیجه‌ی دلخواهش نزدیک‌تر یافت. یعنی هرگز در جریان اصلی سینمای ایران فیلم نساخت (به دلیل سِمَتش در نهاد سینمای دولتی و چهارچوب فیلم‌سازی‌اش، اصولا نیازی به آن نداشت) و به جای آن که فیلم‌سازی حرفه‌ای را در مفهوم «اکران» جست‌وجو کند، همواره در قالب «حرفه‌ی فیلم‌سازی» به آن نگاه کرد و طی دو دهه با صبر و پیوسته، فیلم‌هایی ساخت که هم هزینه‌ی مصوب و معینی در دستگاه تولید فیلم برایش وجود داشت و هم در شرایط مشخصی ساخته می‌شد و هم «مخاطب هدف»ش از پیش معلوم بود. منهای اسنادی، غافلگیرکننده‌ای چون **گزارش** که حدیث نفس فیلم‌سازی او محسوب می‌شود، تغییر در استراتژی فیلم‌سازی او، همواره از طریق «دیزالو»، یعنی به تدریج و در مسیر زمان رخ داده است. به‌عنوان نمونه، تکنیک بهره‌گیری از رخدادهای واقعی در **کلوزآپ** به اوج خود رسید و حضور کودکان به آهستگی در **زندگی و دیگر هیچ** کم‌رنگ‌تر شد و در **زیر درختان زیتون** به طور کامل رنگ باخت. داستان‌های او هم‌پای

www.ketab.ir

www.a-pdf.com ©®

شخصیت‌هایش رشد کردند و نوجوانانِ غالبا مذکرِ فیلم‌هایش به مرور به مردانی بالغ بدل شدند. زنان در فیلم‌های او، از فیلم **ده** به بعد، به نحوی پررنگ‌تر دیده شدند و شکل واقعی‌شان در دو فیلم **کپی برابر اصل** و **مثل یک عاشق**، و شکل انتزاعی و ایرانی‌شان در **شیرین** به نمایش درآمد. در تمامی فیلم‌های او، ابهامی امیدوارکننده وجود دارد که همواره می‌تواند به بخشی از تعابیر بینندگانش پر و بال دهد. تبدیل توکیو خاک‌گرفته‌ی **طعم گیلاس** که با دوربین سی‌وپنج میلی‌متری فیلم‌برداری شده، به تصویر ویدیویی لرزانی که سرانجام در مزرعه‌ای سبز، شخصیت‌های پشت و مقابل دوربین را کنار هم به نمایش درمی‌آورد، به واسطه‌ی تضاد واضحش با هر آن‌چه پیش‌تر دیده‌ایم، یکی از نقاط عطف فیلم‌سازی کیارستمی را رقم می‌زند.

همان‌طور که در مقاله‌ی **چشم‌اندازهای متغیر**[1] اشاره کرده‌ام، رابطه‌ی چندوجهی کیارستمی با مفاهیمی چون دروغ و واقعیت، حرکت و سکون یا بدویت و مدرنیسم نشان می دهد او به تدریج از فضای بیرونیِ شهری و نماهای دورِ غیرقابل کنترلش فاصله گرفته و با حذف عناصر نمایشی واقعی، کوشیده دو راه‌حل متفاوت را جایگزین کند. نخست، حرکت به سمت فضاهای روستایی و بدوی و دوم، محبوس کردن شخصیت در «میزانسن اتومبیلی». در این موقعیت، رابطه‌ی میان شخصیت و فضا در دو قالب متفاوت به نمایش درمی‌آید: کمپوزیسیون‌های بسته‌ای که محدود به نمای درشت آدم‌هاست، و نماهای دوری که یا کنشی در آن‌ها رخ نمی‌دهد و گفتار شخصیت‌ها را می‌شنویم (که **طعم گیلاس** سرشار از این نماهاست)، یا کنشی فاقد گفتار، نظیر نماهای پایانی **زندگی و دیگر هیچ** و **زیر درختان زیتون**، در آن‌ها وجود

۱- نشریه‌ی ایران‌نامگ، ویژه‌ی عباس کیارستمی

www.ketab.ir

www.a-pdf.com ©®

دارد که تشدید حس حاکم بر آن‌ها از طریق موسیقی رخ می‌دهد. بازی بعدی که **قضیه: شکل اول، شکل دوم** را به **کلوزآپ** و هر دو را به **طعم گیلاس** وصل می‌کند، رابطه‌ی دروغ و واقعیت است. در فیلم نخست، مهم نیست چه کسی روی میز ضرب گرفته؛ مهم این است که آیا لو دادنش صحیح است یا نه. در فیلم دوم، مهم نیست حسین سبزیان چرا چهار روز در نقش محسن مخملباف ظاهر شده؛ مهم این است که این بازی چه اثری بر او و اطرافیانش داشته است. **طعم گیلاس** نقطه‌ی پایان این گرایش در کیارستمی است. طبیعی است که انگیزه‌های بدیعی برای خودکشی قابل حدس، اما نامشخص باشد. مهم این است که این شرط غریب برای خودکشی، دیگران را به شرکت در بازی دعوت می‌کند و حتی دوستداران فیلم هم حق دارند بپرسند: «آیا آقای بدیعی واقعا قصد خودکشی دارد، یا می‌خواهد آدم‌ها را محک بزند؟» به این ترتیب، دیدن سازنده و بازیگر فیلم در نمای پایانی، دیگر چندان عجیب به نظر نمی‌رسد. بازی از مقابل دوربین به پشت صحنه منتقل می‌شود و بازی‌گردان، بازی را نیمه‌کاره رها می‌کند و می‌رود. ادامه‌ی بازی، ظاهرا بر عهده‌ی تماشاگران است.

تغییری که خواننده‌ی چاپ یکم کتاب در این نسخه می‌بیند، در استراتژی است و نه در موضع‌گیری. آن‌چه در شیوه‌ی ارائه‌ی ویراست تازه در نظر داشته‌ام، ترمیم و تتمیم گستره‌ی روش‌شناختی کتاب است، نه مواضع آن. مقاله‌ی مکمل چاپ نخست، یعنی «ما کیارستمی هستیم!»، را به دلیل ناهم‌خوانی با کلیت متن از این ویراست کنار گذاشته‌ام و خواننده می‌تواند برای مطالعه‌ی آن مطلب به چاپ یکم، یا شماره‌ی ۲۱۴ مجله‌ی **فیلم** (بهمن ۱۳۷۶) رجوع کند. از بهمن کیارستمی و عزیز برای امانت دادن نسخه‌ای از مستند **طرح** صمیمانه تشکر می‌کنم، همین‌طور از لادن طاهری، مسعود مهابی، عباس بهارلو، حمید کُریلی، امیرحسین ثنایی آشتیانی و امیر رضاپور.

www.ketab.ir