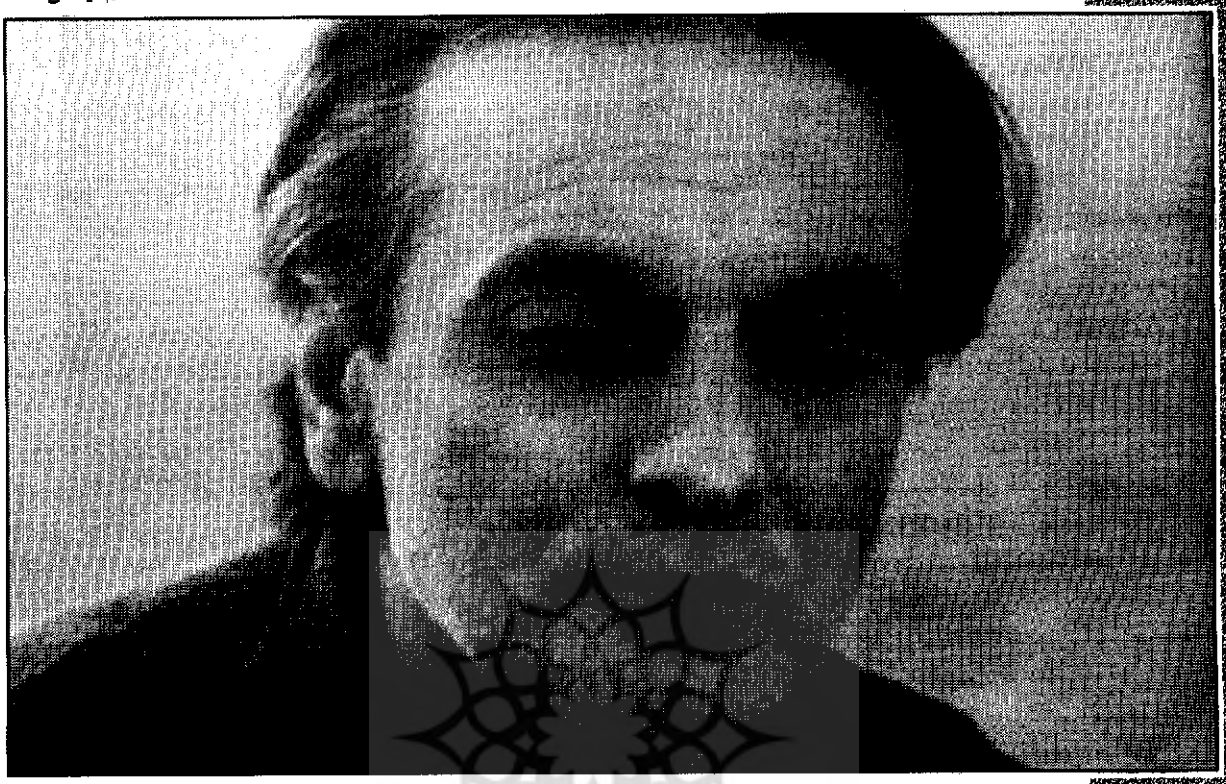


کیارستمی، در جستجوی خانه

گادفری چشایر
ترجمهٔ شاپور عظیمی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

عباس کیارستمی به من گفت جهانگردان ژاپنی اکنون از تپه‌ای نزدیک کوکر که در فیلم‌های او یعنی **خانهٔ دوست کجاست؟** (۱۳۶۶)، **زندگی و دیگر هیچ** (۱۳۷۱) و **زیر درختان زیتون** (۱۳۷۵) از آن استفاده شد، دیدار می‌کنند. آنچه بیش از هر چیز دیگر مایهٔ تعجب است، این نیست که ژاپنی‌ها این کارگردان ایرانی را حرمت می‌گذارند ـ آن‌ها بیش‌تر به ترکیب سینما دوستی و عشق به چشم‌اندازها حرمت قایل‌اند ـ بلکه این است که آن‌ها به چنین ارتفاعاتی سفر می‌کنند تا به این تپهٔ کوچک با آن مسیر زیگزاگی و تک درختی که در بالای آن است، نگاهی اجمالی بیندازند. از تهران تا کوکر چهار ساعت راه است و هیچ اثری از زندگی در این محل به چشم نمی‌خورد.

این مکان در سی‌ویکم خرداد ۱۳۶۹، یعنی در شب پنجاهمین سالگرد تولد کیارستمی، بر اثر زلزله‌ای از میان رفت. او از طریق اخبار به میزان خرابی‌های این زلزله پی برد که می‌گفتند طی آن پنجاه هزار نفر

کشته شده‌اند. کیارستمی سوار اتومبیلش شد و به جستجوی بچه‌هایی رفت که در فیلم *خانهٔ دوست کجاست؟* بازی کرده بودند؛ به این امید که آن‌ها را زنده بیابد: این سفر مبنای فیلم داستانی شبه مستند *زندگی و دیگر هیچ* شد که یک سال بعد از زلزله در این منطقه فیلم‌برداری شد و بخشی از ویرانه‌های آن‌جا نیز در فیلم انعکاس یافت.

موقعی که تهران را به سوی کوکر ترک می‌کنیم، کیارستمی ـ که روز قبل پیشنهاد این سفر را داده بود و امشب، پس‌از رانندگی در تمام طول روز، به سوی لوکارنو و برای شرکت در جشنوارهٔ سینمایی لوکارنو عازم آن‌جاست ـ جمله‌ای به این معنا می‌گوید که ما داریم به سمت خانهٔ دوست می‌رویم. سپس اضافه می‌کند: «اما دوستی آن‌جا نیست.» احمد و بابک احمدپور، یعنی همان دو برادری که در فیلم *خانهٔ دوست کجاست؟* بازی می‌کردند، اکنون در سال‌های پایانی دورهٔ نوجوانی خود قرار دارند؛ از خانه دورند و خدمت سربازی را می‌گذرانند. آن‌ها از زلزله جان سالم به در بردند، با این حال بسیاری از خویشان آن‌ها و خود روستای کوکر از این فاجعه در امان نماندند.

کیارستمی تخمین می‌زند که در زمان وقوع زلزله تعداد اهالی روستا به یک هزار نفر می‌رسید فهمیدم که بسیاری از بازماندگان را به پایین تپه، یعنی به رستم‌آباد منتقل کرده‌اند که شهری است با ساختمان‌های نوساز فراوان که با مصالح بتنی و تیرهای فولادی ساخته شده‌اند. دراین خانه‌های جدید از خشت خبری نیست، چون دلیل اصلی ویرانی در زلزلهٔ این منطقه استفاده از خشت در ساخت خانه‌ها بود. حسین رضایی که کارش را با فیلم *زندگی و دیگر هیچ* و به عنوان خدمه آغاز کرده بود و توانست در *زیر درختان زیتون* نقش کارگر عاشقی را به دست بیاورد، اینک در رستم‌آباد رانندهٔ تاکسی است. او از دیدن کیارستمی خوشحال است و به نظر می‌رسد علاقه‌مند است تا در فیلم دیگری نقش داشته باشد. کیارستمی ـ که به وضوح کار بازیگران آموزش ندیده را دوست دارد ـ می‌گوید که به فکرش هست.

رضایی برخلاف شخصیتی که نقشش را بازی می‌کند، ازدواج کرده است و راضی به نظر می‌رسد. کیارستمی با تبسمی برلب می‌گوید که پس از نمایش *زیر درختان زیتون* در تهران ، روزی حسین از سینمایی که فیلم در آن به نمایش درمی‌آمد بیرون آمد که در مسیرش دیگران تشویقش می‌کردند و او از این کار لذت می‌برد. من هم کمی متعجبم که چرا در دفتر کار او در شرکت تاکسیرانی هیچ پوستر یا عکسی از فیلم نیست.

اواسط ماه اوت است که ما از این‌جا دیدار می‌کنیم. آن تپهٔ نمادین، که در فیلم آن‌قدر سبز است، اکنون به زردی خاکستری رنگی می‌زند. هیچ جهانگردی در این‌جا به چشم نمی‌خورد، چه ژاپنی یا کسان دیگر. کیارستمی می‌گوید که تپه نمودار دوستی است و خاطر نشان می‌کند که تصویر آن تا حدودی دستکاری شده است؛ او آن جادهٔ زیگزاگ را که به نوک تپه منتهی می‌شود، براساس میل و خواست خودش شکل داده است.

کوکر، چند متر بالاتر از جاده‌ای رودرروی تپه، روستایی است آفتاب سوخته، روستایی جن‌زده و ساخته شده از خانه‌های خشتی که جابه جای آن را درختان زیتون فراگرفته است. طراح صحنهٔ فیلم *زیر درختان زیتون* برای این فیلم دو خانه را بازسازی کرد؛ اما مانند همان کوره راه زیگزاگ خاطره‌انگیز، این دو خانه‌ها نیز چیزی بیش از خلاقیتی شاد و تغزلی هستند. حجم خرابی‌های این مکان تکان‌دهنده است. مثل این است که در این‌جا هزار سال یا بیش‌تر خالی از سکنه بوده و انگار نه انگار که ده‌سال پیش این‌جا محل سکونت بوده است.

کیارستمی نگاهی به روستا می‌اندازد؛ نگاهش به ویرانی موجی شکل شیب تپه می‌افتد و با اندوهی تلخ می‌گوید: «این‌جا چینه چیتای من است.»

در راه بازگشت به تهران از او می‌پرسم آیا او اصطلاح «تریلوژی کوکر» را قبول دارد؟ یعنی این‌که سه فیلم در این روستای اکنون ویران و حوالی آن ساخته شده است. این پرسش بازتابی از واقع‌بینی و اشتیاق است: به نظر می‌رسد این اصطلاح از نوع مفید و مستحق آن باشد؛ با این حال کیارستمی در مصاحبه‌هایش نشان داده است که از طرح این سوال خجالت می‌کشد؛ امروز نیز چنین می‌کند.

او می‌گوید که این سه فیلم عمدتاً و برحسب تصادف به هم پیوسته‌اند. آیا مناسب‌تر نیست سه فیلم آخر او - *زندگی و دیگر هیچ*، *زیر درختان زیتون* و *طعم‌گیلاس* - را یک تریلوژی بدانیم؟ این سه فیلم وحدت مضمونی دارند: مبارزه علیه مرگ و برای زندگی کردن. این واکنش نه تنها کاملاً منطقی است، بلکه نقطهٔ درخشانی در رابطهٔ آخرین اثر او با آثار بلافصل قبلی وجود دارد. با این حال دلایلی که ممکن است مانع کیارستمی در استفاده از کلمهٔ تریلوژی برای تشریح آثار قبلی او شوند و نیز آثاری که آشکارا به هم گره خورده‌اند، سبب برانگیختن کنجکاوی من می‌شوند.

اگر بگوییم این سه فیلم تریلوژی‌اند، درواقع آن‌ها را در چهارچوب غیرقابل نفوذی قرار داده‌ایم که این امر خرافه‌آمیز به نظر می‌رسد. (درحالی که، حقیقت این است که کیارستمی علاقه‌اش را به مسأله نشان داده که چه بسا روزی برای ساخت فیلم چهارم [این مجموعه] به منطقهٔ رستم‌آباد برود.) از آن گذشته، به نظرم، تردید وی تا اندازه‌ای نشان از درک غیر مستقیم از قدرت کلی فیلم *خانهٔ دوست کجاست؟* و دو فیلم دیگری دارد که به دنبال آن ساخته شدند. این یک اشتراک مساعی عجیب است که به نظر می‌رسد نمایش این سه فیلم (به‌ندرت این فیلم‌ها با هم به نمایش درآمده‌اند) با هم و به ترتیب، تأثیر بسزایی برجای می‌گذارند. اگر چنین می‌شد آیا ممکن بود این اشتراک مساعی، موردی را که به وجود آورندهٔ آن باشد تحت‌الشعاع قرار دهد؟

این امر شبیه تأثیر روزافزون *کلوزآپ* (۱۳۶۹) است. این فیلم نیمه مستند تکان‌دهنده (در مورد مرد فقیری است در شهر تهران که خود را به جای محسن مخملباف، کارگردان ایرانی جا زده بود و دستگیر شد.) این فیلم بنا به گفتهٔ کیارستمی جزو آثار محبوب اوست. در ۱۳۷۵، *کلوزآپ* الهام بخش ساخت دو فیلم کوتاه دیگر شد؛ یکی *روزی که کلوزآپ به نمایش درآمد* ساختهٔ نانی مورتی که در مورد نمایش فیلم

کیارستمی در رُم است و فیلم *کلوزآپ*، *نمای دور* ساختهٔ مسلم منصوری و محمود شکرالهی که در مورد شخصیت و زندگی بدل مخملباف پس از این جریان تحقیق و جستجو است. آیا این امکان وجود دارد که نهایتاً جشنواره‌های سینمایی منحصراً خود را وقف کلوزآپ کنند ـ فیلمی که می‌تواند عنوان فرعی «سینما و بدل آن» نام بگیرد ـ و شمار رو به تزایدی از فیلم‌ها از آن ریشه بگیرند؟ آیا به قول بورخس همزادهای متعدد می‌توانند اثر اصلی و سازندهٔ آن رابه تسخیر خود درآورند؟

در جشنوارهٔ سینمایی تورین در سال ۱۹۹۶ من محسن مخملباف را به نینگ ییِنگ کارگردان چینی معرفی کردم. هر دو تازه وارد و جزو اعضای اصلی هیأت داوران بودند؛ ما خیلی زود شروع کردیم به حرف زدن در مورد محدودیت‌های دست‌وپاگیر فیلم‌سازان در چین و ایران. سپس صحبت به مرگ قریب‌الوقوع سینما کشیده شد و نینگ مسألهٔ متناقضی را مطرح کرد. مشخص است که سینما دارد به پایان خود نزدیک می‌شود، اما یقیناً در مرگ زندگی هست: هر قدر که تمثال‌های صوتی تصویری جهان آینده ممکن است به نام سرگرمی میلیون‌ها نفر را اغفال کنند، اما همواره کسانی خواهند بود که عاشق سینما باشند و سینمای قرن گذشته را دوست داشته باشند؛ به همان شکل که مردم امروزه دوستدار نقاشی دوران رنسانس و موسیقی بتهوون هستند.

روزی که کلوزآپ به نمایش درآمد یک جلجتای کوچک [اشاره به محل به صلیب کشیده شدن مسیح] است. نانی مورتی، فیلم‌ساز خاطره نویس؛ مشغول ضبط تصویر آدم‌هایی است که به سینما می‌آیند. تعداد فراوانی در سرتاسر ایتالیا در همان روزی که *کلوزآپ* در سینمایی اکران شده است، به تماشای *شیر شاه* می‌روند و تعداد تماشاگران *کلوزآپ* اندک است. البته طنز تلخی که در این‌جا به چشم می‌خورد این است که یک فیلم واقعاً بزرگ باید تحت‌الشعاع یک کارتون بازاری و مخرب قرار گیرد. مورتی تقریباً یقین دارد که فیلم اعجاب‌انگیز و دگرگون کنندهٔ کیارستمی سرانجام روزی درک خواهد شد؛ درواقع ممکن است روزی بیاید که چنین فیلمی از امپراتوری سرگرمی سازی کنونی که فیلم‌هایی از این دست را بلعیده است، بیش‌تر عمر کند.

گفته می‌شود ژان لوک گدار اخیراً اعلام کرده است که سینما از گریفیث شروع می‌شود و به کیارستمی ختم می‌شود. آیا زندگی پس از مرگ سینما ـ استحالهٔ آن به چینه چیتای خصوصی ما یعنی شهر جن زدهٔ زیبایی‌های گذشته ـ با موج‌هایی که حول محور «تریلوژی کوکر» و *کلوزآپ* شکل گرفته است، آغاز می‌شود؟

ژان‌لوک گدار: سینما از گریفیث‌شروع می‌شود و به کیارستمی ختم می‌شود.

اگر چنین است، جای تعجبی نخواهد داشت که فیلم‌ساز پرتوان ما دچار دودلی شود (نکته‌ای که برای جهانگردان ژاپنی مفرح است و مخالف ایدهٔ تریلوژی است) یا این‌که امکان دارد جذب اخلاق‌گرایی شود؛ همچنان‌که *طعم گیلاس* چنین است.

مدت زیادی طول کشید تا *طعم‌گیلاس* آمادهٔ نمایش شد، به طوری که شایع است کیارستمی برگشت و پایان کنونی فیلم را فیلم‌برداری کرد. (این بخش از این فیلم درخشان برای بسیاری تکان‌دهنده بود؛ از جمله خود من، که آن را نقطهٔ ضعف فیلم می‌دانستم.) او این کار را ماه‌ها پس از فیلم‌برداری مابقی فیلم انجام داد. وی در پاییز ۱۳۷۵ هنگام دیدن لوکیشن طی حادثهٔ رانندگی دچار شکستگی دنده شد. خروج فیلم از ایران عجولانه بود، تا دو روز قبل از افتتاح پنجاهمین دورهٔ جشنوارهٔ کن، گفته می‌شد که *طعم گیلاس* دعوت شده است، اما در برنامهٔ اصلی جشنواره نام فیلم نبود؛ یعنی این‌که فیلم به فرانسه نمی‌آید. ظهور دیرهنگام فیلم باعث ایجاد این شوخی شد که ایرانی‌ها همه چیز را به شکلی می چینند که بیش‌ترین تأثیر دراماتیک را نصیب خود کنند. درواقع چند عامل باعث شد تا حضور فیلم در جشنواره دشوارتر شود: فیلم دیر آماده شد و به جشنوارهٔ فجر که فیلم‌های ایرانی باید نخستین بار در آن‌جا به نمایش

در آیند، نرسید. فیلم در مورد مردی است که قصد خودکشی دارد. طرح این موضوع مطلقاً از سوی اسلام‌گرایان ممنوع است. نکتهٔ دیگر این‌که دولت در ایران در شرف تغییر بود. مقامات رسمی جناح چپ نگران این بودند که اتخاذ هر نوع تصمیمی چه بسا بعداً آن‌ها را با مشکل روبه رو سازد. براساس این شنیده‌ها تصمیم نهایی برای خروج فیلم از کشور را بالاترین مقام‌های رسمی دولت گرفتند. از زمانی که *خانه دوست کجاست؟* به موفقیت دست یافت کیارستمی از پلکان جشنواره‌های زیادی بالا رفته است. این فیلم اولین کار سینمایی کیارستمی پس از انقلاب است و آخرین فیلم اوست که معصومیت نسبی دنیایی شاد را به نمایش می‌گذارد. جالب است که بدانید او همراه با این فیلم چه فرصت‌هایی یافت؛ فرصت‌هایی که دست بر قضا مأخذ موقعیت‌هایی مشابه برای فیلم‌سازان ایرانی و چینی اواخر دههٔ هشتاد و اوایل دههٔ نود میلادی بوده است.

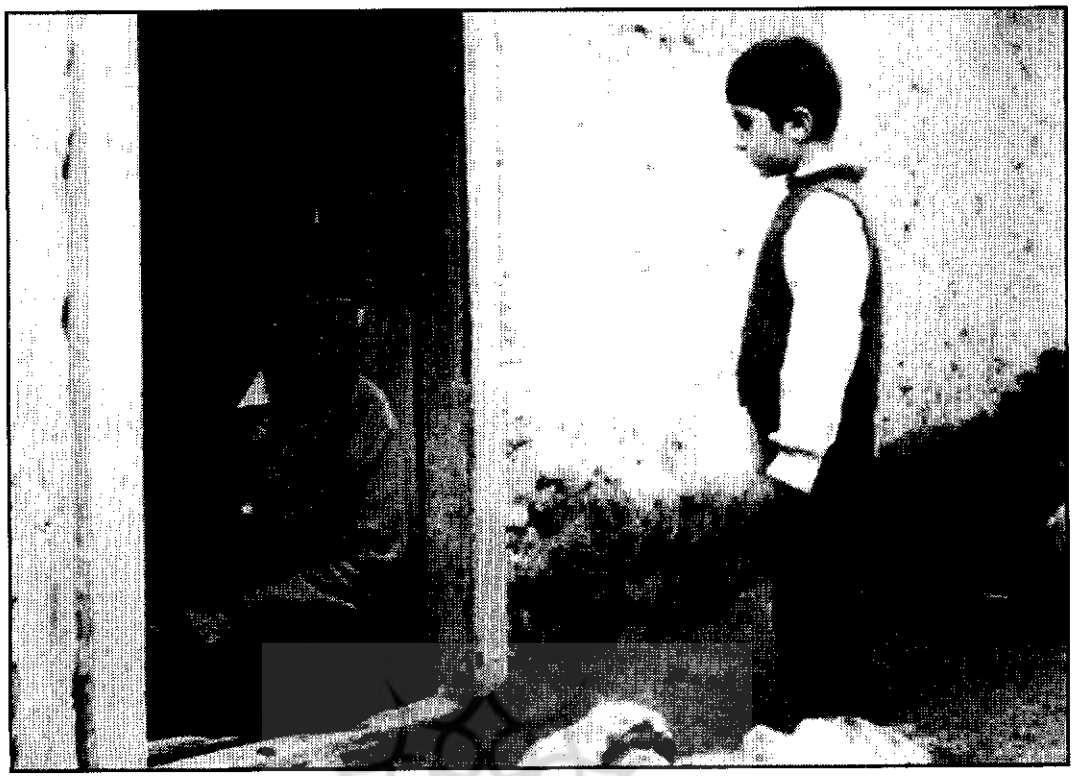
نکتهٔ جالب دیگر آن‌که شیوهٔ منحصر به‌فرد کیارستمی ـ برخلاف دیگر کارگردانانی که در موقعیت‌هایی مشابه فیلم می‌سازند ـ نه تنها استفاده از یک زبان سینمایی آگاهانه است، بلکه به موضوع ضمنی فیلم‌های او نیز تبدیل شده است. به یک معنا تردید او برای استفاده از کلمهٔ تریلوژی اکنون به خوبی درک می‌شود. *خانهٔ دوست کجاست؟* یک اثر عاشقانهٔ جمع و جور در مورد مفاهیم خاصی از زندگی است که به تماشاگران ایرانی اشاره دارد. ولی آیا *کلوزآپ*، *زندگی و دیگر هیچ* و *زیر درختان زیتون* را می‌توان تریلوژی دانست؟ این سه فیلم به شیوه‌های پیچیده‌ای که سینما بااستفاده از آن‌ها بر زندگی اثر متقابل می‌گذارد؛ پرداخته‌اند؛ و کاملاً مشخص است که آگاهانه برای تماشاگر بین‌المللی تدارک دیده شده‌اند. در جشنواره کن به حدی از کیارستمی استقبال شد که وی موقعیت مستحکمی پیدا کرد و مدیران جریان‌ساز و موج دوست جشنوارهٔ کن اکنون به او جایزه می‌دهند. *زندگی و دیگر هیچ* در سال ۱۹۹۲ در بخش خارج از مسابقهٔ جشنواره کن شرکت داشت و از سوی هم منتقدان و هم تماشاگران به گرمی استقبال شد. *زیر درختان زیتون* در سال ۱۹۹۴ در بخش مسابقهٔ این جشنواره شرکت داشت و اگر چه جایزه‌ای نصیبش نشد، اما کیارستمی را به عنوان شخصیت مهم هنری‌ای به جشنواره و کشور فرانسه شناساند. تصویری از صحنهٔ آخر فیلم وی زینت بخش روی جلد مجلهٔ *کایه دوسینما* شد که در همان شماره بخش ویژه‌ای برای کیارستمی منتشر کرد و برروی جلد این عنوان آمد:

«کیارستمی، باشکوه.»

در میان آثار او، *طعم گیلاس* فیلم حیرت‌آور و تکان‌دهنده‌ای است. به جای آن‌که با کبکبه و دبدبهٔ اثری مواجه باشیم که بخواهد برای دریافت نخل طلا، کارگردان را توی بوق کند، و برخلاف انسان‌گرایی سخاوتمندانهٔ *زندگی و دیگر هیچ* و لطافت غنایی پیوستهٔ آن و فیلم *زیر درختان زیتون*، این اثر جدید فیلمی است جمع وجور، جدی و به شکلی مسلط متکی به کلام. این فیلم حتی اثری نیست که با لجاجتی به سبک گذار، جشنوارهٔ کن را تحریم کند. عجیب‌تر این‌که به نظر می‌رسد این فیلم بدون هیچ توجهی به کن ساخته شده است. (فیلمی که نمی‌توان انکار کرد که به واسطهٔ درخواست خصوصی و اصرار به جشنواره آمد.) و به هیچ کدام از انتظاراتی که جشنواره از یک فیلم دارد پاسخی نمی‌دهد. خودویرانگری عامدانه‌ای در فیلم وجود دارد؛ به لحاظ هنری هدف قهرمان فیلم نیز چنین است: نابودی خویش.

آن مجموعهٔ سه فیلمی که با *کلوزآپ* آغاز می‌شود، از نظر من طرح سؤال از خودآگاهی سینمایی است. در *طعم گیلاس* بخش سینمایی فرمول مذکور پاک شده است (یا دقیق‌تر بگوییم) به سوی لایه‌های زیرین متن رانده شده است و به نظر می‌رسد حالت نامریی بودن ایمن بخش واقعاً شبیه نیروی ترسناک آتشفشان یا زمین‌لرزه است. آنچه به عنوان سوژهٔ فیلم باقی می‌ماند، آگاهی به خودی‌خود است، اما با روابط ظریف و گذرای این خودآگاهی با جهان پیرامون. این فیلم را می‌توان زیبایی تحمل‌ناپذیر آگاهی، با تأکید بر تحمل‌ناپذیری نامید.

چگونه ممکن است فیلمی این چنین جمع‌وجور، ناراحت‌کننده و از جهاتی بی‌ربط، کمترین امیدی برای دریافت نخل طلای کن داشته باشد؟ شاید بی‌هیچ شانسی این فیلم برنده شود، که دقیقاً چنین هم شد. اصولاً این حس



خانهٔ دوست کجاست؟

وجود دارد که در جشنواره‌ای جهانی پای احتمال و شانس در میان باشد،که مسلماً این حالت در دیگر جشنوارهای جهانی نیز می‌تواند شایع شود. اما این فیلم به وضوح فارغ از این ایما و اشاره‌های خودپسندانه است و پیرو چنین امری است که پیش از آن‌که خودآگاهی هنری فیلم شکلی محتاطانه و حسابگرانه پیدا کند ما را به یاد سینمای مؤلف می‌اندازد. حتی پایان ناقص فیلم (اگر بتوان آن را این‌گونه نامید) در این لحظه معنادار جلوه می‌کند. مردم دلشان می‌خواهد از این فیلم بگذرند و چه بسا تمایل دارند که از مسألهٔ بزرگ‌تری چشم‌پوشی کنند؛ چرا که فیلم بسیار بی‌پرده و بسیار انعطاف‌ناپذیر است؛ چون این فیلم مسایلی را که هنر امروز را احاطه کرده است به شکلی بسیار تلخ توضیح می‌دهد. به تعبیر ژان کوکتو، می‌توان گفت که طعم گیلاس به ما نشان می‌دهد که مرگ سینما درکار است و از این رهگذر آن را موقتاً به زندگی باز می‌گرداند.

به نظر می‌رسد کیارستمی حقیقتاً از بردن نخل طلا متعجب شده باشد. پس از برگزاری مراسم و نشست مطبوعاتی‌اش، این لحظه پیش می‌آید: ما داریم به سوی محل جشن برندگان جشنواره حرکت می‌کنیم. این‌جا ازدحام جهانگردان است و تا مدتی این ایرانی متین و با وقار را هیچ کس به‌جا نمی‌آورد. سپس ما به محوطهٔ شدیداً محافظت شدهٔ جشن برندگان جایزهٔ جشنواره نزدیک می‌شویم. ناگهان کیارستمی درکام نور فلاش عکاسان و توجه دیگران فرو می‌رود.

اولین باری که او را پس از جشنوارهٔ کن دیدم، اواخر ژوئن و در مهمانی‌ای بود که به مناسبت جشن تولد ۵۷ سالگی او برگزار شد. این جشن در ویلایی خارج از تهران که متعلق به یکی از دوستان او بود، برگزار می‌شد. محیط آن‌جا عالی، جهان وطنی و شورانگیز است. موقعی که کیارستمی شمع‌ها را فوت می‌کند آواز رد استوارت پخش می‌شود؛ برروی کیک به انگلیسی نوشته: «روز گیلاس مبارک.» به نظر می‌رسد در این مکان به او بسیار خوش می‌گذرد؛ آرام و سرخوش است. در شادی او شاهد گشاده‌دستی و سخاوت هستیم. می‌خواهد که همه از این فرصت به دست آمده لذت ببرند، گویی با تقسیم خشنودی و رضایت خاطر می‌توان آن را تبرک کرد. دوستانش عموماً نه فیلم‌ساز بلکه نویسنده، هنرمند و کارشناس‌اند. همایون ارشادی که در طعم گیلاس

نقش اصلی را برعهده دارد، آرشیتکت است و اکنون امید دارد که بازیگری را ادامه دهد.

احمد کیارستمی پسر بزرگ‌تر او با اتومبیل مرا به این مهمانی رساند. در طول راه از تپه‌هایی می‌گذشتیم که چون آن‌ها را در *طعم گیلاس* دیده بودم، به سهولت به یاد آوردم. چون از این تپه‌ها در ساعات خاصی فیلم‌برداری شده بود، در فیلم رنگ طلایی غبارآلودی پیدا کرده‌اند. کیارستمی بعدها به من گفت: «من این نور طلایی را دیدم و تصمیم گرفتم که حال و هوای فیلم از آن نشأت بگیرد.»

مسألهٔ مکان در آثار او بسیار مهم است. او بعدها به من می‌گفت که لوکیشن انگیزهٔ ساخت هر فیلمی است. این مسأله در آثار کوتاه، او، از جمله *نان و کوچه* (۱۳۴۹) آشکار است. این فیلم ـ در مورد یک کودک و ترس او از سگ ـ که به شکلی بامزه کوچک و کم‌اهمیت جلوه می‌کند، کوچه پس کوچه‌ها تهران را نشان می‌دهد و قصه در آن جا می‌گذرد. این کوچه‌ها مکان رویداد این قصه هستند و در نگاه اول به شکل خاصی سرزنده و در خورتوجه به نظر می‌رسند. در این‌جا نیز شاهد همان ویژگی درک غنایی نقاط عطف کار وی هستیم که باعث ایجاد تداومی سبک‌شناسانه در آثار او می‌شوند و بارها دیگران به این مسأله اشاره کرده‌اند. او با خنده‌ای برلب می‌گوید: «هرگاه لوکیشنی نظراتم را برآورده نکند، نظراتم را عوض می‌کنم.» اهمیت مکان به عنوان پس‌زمینه‌ای زیباشناسانه در سطوح مضمونی و معنایی دارای یک نتیجهٔ منطقی است: مسألهٔ خانه. در بسیاری از آثار کیارستمی، شخصیت‌ها را می‌بینیم که یا از خانه بیرون می‌آیند و دور می‌شوند یا به سوی آن می‌روند؛ هر کدام از این جهات که منظور نظر آن‌ها باشد ـ یا حتی اگر آن‌ها در حرکت نباشند ـ خانه همچنان مرجعی تغییرناپذیر یعنی یک جور آهن‌ربا باقی می‌ماند.

اولی‌ها(۱۳۶۴) و *مشق شب* (۱۳۶۸)، دو فیلم مستند و مشهور او هستند که در مورد دانش‌آموزان ساخته شده‌اند. موضوع این دو فیلم بیش‌تر تعلیم و تربیت کودکان در خانه است تا آنچه آن‌ها در مدرسه می‌آموزند. *خانهٔ دوست کجاست؟* در مدرسه آغاز می‌شود و به اتمام می‌رسد؛ به همین سبب این فیلم نمادین‌ترین اثر کیارستمی برای ترسیم سفر یک پسربچه است که به جستجوی خانه همکلاسی‌اش برمی‌آید و سپس به خانهٔ خودش باز می‌گردد. در فیلم *زندگی و دیگر هیچ* خانه را برروی جاده و در طی سفر می‌بینیم، چون پدر و پسراز طریق زیر پاگذاشتن چشم‌اندازی ویران سعی در کشف این نکته دارند که آیا خانهٔ دوستان آن‌ها سالم مانده است یا خیر؟ (خود روستای کوکر و نه فیلم کیارستمی، پاسخی منفی به این سؤال می‌دهد.) *زیر درختان زیتون*، تأکید دارد که خانه یعنی ازدواج و خانواده؛ و با ظرافت نشان می‌دهد آن‌هایی که در بطن فقر بسر می‌برند، تا چه حد از بی‌عدالتی اجتماعی و بلایای اجتماعی در رنج‌اند. آثار دیگر کیارستمی که به نظر می‌رسد در این الگو نمی‌گنجند، چه بسا بیش از آثار ذکر شده براین نکته دلالت کنند. در *کلوزآپ* عنصر خانه، به شکلی کمرنگ شاید در خانهٔ همان بورژواهایی متجلی شده که بدل مخملباف سرمرکب خود را به درون آن کج می‌کند تا بیننده به این نتیجه برسد که خانهٔ واقعی همانا خود سینماست، که پناهگاهی است برای خیل عظیمی از رویابین‌ها، از جمله کسی که توهمات اشاره‌واری را که سینما به بخش‌های بزهکاری می‌کند ادامه می‌دهد و رها نمی‌کند.

و بالاخره فیلم فوق‌العادهٔ *قضیهٔ شکل اول*، *شکل دوم* را داریم، یعنی تنها فیلم کیارستمی که ایران آن را برای نمایش در هیچ کجای دنیا مناسب ندانسته است (چهار فیلم دیگر نیز در داخل کشور نمایش داده نمی‌شوند.) کیارستمی این فیلم را اواخر سال ۱۳۵۷ یعنی در گرماگرم انقلاب ساخت. دو نمایش هجوآمیز از راه‌های مختلف برای مشکلات انضباطی یک کلاس درس: در یکی، دانش‌آموزان بی‌نظم را همکلاسی‌هایش ادب می‌کنند و در دیگری، دانش‌آموزان با حفظ وحدت قضیه را لو نمی‌دهند. پس از هر قسمت، شاهد بخشی طولانی از مصاحبه‌ها هستیم که ایرانیان سرشناس و صاحب‌نام در زمینه‌های مختلف ـ دولتی، فرهنگی، مذهبی، تربیتی ـ نظرات خود پیرامون عملکردهای دانش‌آموزان را بیان می‌کنند. به شکل قابل ملاحظه‌ای در بخش اعظمی از مصاحبه‌ها شاهد حمایت

افراد از دانش‌آموزان معترض به تلاش‌های معلم برای برقراری نظم هستیم.
اگر بتوان از شکل فیلم *قضیهٔ شکل اول*، *شکل دوم* دریافت، آن خانهٔ ازلی خانه یا سینما نیست، بلکه خود ایران است؛ مسأله‌ای است که آن را احاطه کرده و به آن شور و هیجان بخشیده این‌که قرار است چگونه اداره شود. این همان ارتباطی است که فیلم مذکور را به *طعم گیلاس* پیوند می‌دهد، یعنی فیلمی که اثری نامعمول است و از برخی زوایا در تمامیت دوران فیلم‌سازی کیارستمی اثری خلاف قاعده و غیرعادی است. هر دو فیلم به شکلی هوشمندانه، قابلیت گنجایش در حیطهٔ سیاسی را دارند. ولی با این حال نه صرفاً سیاسی. در گفتگوهایی که من و کیارستمی با هم داشتیم او بارها به من اشاره می‌کرد که ورای شکل بیرونی هر نوع گزینش ظاهراً عقلانی آثار هنری و روشنفکرانه که او یا هر کس دیگری بدان دست می‌یازد، همواره هیجان‌های پیچیدهٔ شخصی آشکار می‌شوند و از پرده بیرون می‌افتند. پیش‌تر مثلاً وقتی از او می‌پرسیدم که چرا در طی انقلاب او ایران را ترک نکرد، توضیح می‌داد که دلیل عمدهٔ آن شکست در ازدواجش بود و این که او بایستی از دو پسر کوچکش نگهداری می‌کرد.
این است که او می‌گوید: «درون خانهٔ من انقلابی در جریان بود.»
کیارستمی عینک آفتابی به چشم می‌زند، چون چشم‌های او به طرز نامعمولی نسبت به نور آفتاب آسیب‌پذیر است. به نظر می‌رسد این نکتهٔ ساده همانند بسیاری چیزهای دیگر به شکل بجایی آمیخته به استعاره است؛ این کار او برای بسیاری حساسیت نسنجیده‌ای ایجاد کرده است.
طی چند باری که او را دیدم خیلی سرحال به نظر می‌رسید و این هیچ دلیل مشهود دیگری ندارد مگر آنچه بی‌درنگ به ذهن می‌رسد: زندگی. شاید این امر به فردای روز زلزله برمی‌گردد که او در جشن تولد پنجاه‌سالگی‌اش از جای برخاست و تصمیم گرفت که وجود را درک و حس کند و همین مسأله از آن به بعد مشغلهٔ ذهنی او به عنوان هنرمند و انسان شد. دستکم این نکته برای من تعجب‌آور است که آیا این نوع شور و شعف یک سوی زنجیره‌ای نیست که سوی دیگر آن را روحیات تاریک‌تری در برگرفته است. بااین حال همچنان این حساسیت نشان‌دهندهٔ طیف متعارفی از حس همدلی او با دیگران است و علاقهٔ او نسبت به کسانی که به وی نزدیک‌اند، خصوصاً فرزند جوان‌ترش بهمن، که این امر تقریباً محسوس است.
او و بهمن که نوزده ساله است و اکنون در دانشگاه گرافیک می‌خواند، در خانه‌ای واقع در شمال تهران زندگی می‌کنند. کیارستمی از دههٔ پنجاه شمسی ساکن این‌جاست. خانهٔ آن‌ها در انتهای کوچه‌ای خلوت، در همسایگی آدم‌هایی متشخص قرار دارد. این خانه معمولی و بزرگ بافتی فرهنگی دارد: درون خانه و برروی دیوارها شاهد آثاری هنری هستیم که کوروساوا آن‌ها را به کیارستمی داده است؛ کوروساوا از آثار کیارستمی علناً حمایت کرده است. آپارتمانی در زیر زمین وجود دارد که دفتر کار وی محسوب می‌شود. دیوارها و قفسه‌های این‌جا مملو از جوایزی است که کیارستمی برده، و از جمله جایزهٔ جدیدش یعنی نخل طلا.
این خانه مانند بسیاری از خانه‌های ایرانی، در خود فرو رفته است و از جهان بیرون بریده است. خانه، منزل، بهشت: یعنی جستجوی پناهگاه و حمایت. آیا غیرقابل انکارترین غرایز در یک چیز، این‌قدر به وضوح نمایان نشده است؟ او اهل خانواده‌ای بزرگ و تحصیلکرده، یعنی به شکلی تمام عیار متفکر است. او به شکلی گسترده و عمیق به درس خواندن ادامه داد که تقریباً سیزده سال وقت او را گرفت یعنی از اوایل دهه چهل تا اواسط دههٔ پنجاه شمسی و اتمام دانشگاه. البته مدرسه برای او به خانهٔ دومی تبدیل شد چون آشکار است که میلی به ترک آن‌جا نداشته است.
اما او در آن سازمان جانشینی برای مدرسه یافت. در سال ۱۳۴۹، پس از این‌که چند کتاب کودکان را نقاشی کرده و کارهای گرافیکی دیگر انجام داد، از او خواستند که یک بخش فیلم‌سازی در کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان راه‌اندازی کند. این سازمان دولتی را ایرانی‌ها کانون می‌خوانند. این زمان تا دو دهه خانهٔ حرفه‌ای او باقی ماند و این فایده را داشت که توانست رشد هنر او را امکان‌پذیر

سازد؛ یعنی امنیت، پناهگاه و حمایتی برای او فراهم کرد که شاید در نبود آن‌ها هنر او بروز نمی‌کرد. او با لحنی حسرت‌بار می‌گوید که کانون «مانند جزیره‌ای بود در اقیانوس؛ یک جزیرهٔ دور افتاده و پرت.»

کیارستمی گاهی با دردست داشتن یک خلاصه داستان جمع‌وجور پانزده صفحه‌ای فیلم ساخته است. او فیلم را در حال ساختن کشف می‌کند و نتیجهٔ حاصله، احساسی سکرآور و استوار از آزادی است فیلم‌هایی که او در سایهٔ حمایت کانون ساخته است باید برای بچه‌ها ساخته شده باشند، اما همچنان‌که او اغلب اشاره می‌کند، این فیلم‌ها دربارهٔ کودکان‌اند و نه لزوماً برای کودکان. پس مخاطب فرضی آثار او کیست؟ نسل آیندهٔ ایران؟ یا خود کیارستمی؟ به نظر می‌رسد این فیلم‌هابه شکلی نامعمول نسبت به خواست تماشاگر بی‌تفاوت (رها از خواسته‌های او) هستند. اما آیا ممکن نیست که فقدان آشکار توجه به خواست تماشاگر مفهوم عمیق‌تری از اضطراب و مسؤولیت پیرامون همان مسأله را پنهان سازد؟ از سوی دیگر به نظر می‌رسد جستجوی طولانی برای دست یافتن به آرامش، امنیت و پناهگاه دقیقاً جذب یا فراخواندن آن دسته از تضادهای پیچیده‌ای است که لازم است توصیف شوند: زمین لرزه، انقلاب، طلاق. کیارستمی مکرراً به اثرات این ناکامی بر دوران طولانی جدا شدن وی از همسرش اشاره کرده است. *گزارش* (۱۳۵۶) که دومین فیلم بلند او در پیش از انقلاب است، به گونه‌ای غم‌انگیز مسألهٔ جدایی زن و شوهر را به تصویر کشیده است؛ و پاره‌ای از آثار کوتاه او در طی اواخر دههٔ پنجاه و اوایل دههٔ شصت شمسی به شکلی غیرمستقیم‌تر به همان تلاطم و اغتشاش حسی پرداخته‌اند. او به من گفت که *خانهٔ دوست کجاست*؟ اولین فیلمی است که وی پس از پشت سرگذاشتن آن مسأله ساخت.

این فیلم نه تنها باعث شروع مجدد کار او شد، بلکه مجال سازنده‌ای نیز برای وی ایجاد کرد. پس از آن، موقعی که موفقیت فیلم باعث شد او خارج از کشور به عنوان برجسته‌ترین فیلم‌ساز ایرانی مطرح شود، شکل متفاوتی از تلاطم و اغتشاش سر برآورد. کیارستمی در داخل ایران هیچ‌گاه دوست داشتنی‌ترین فیلم‌ساز یا کارگردانی که ارج و قرب والایی داشته باشد، نبوده است. بسیاری از دوستداران و منتقدان سینمایی دوستدار فیلمی از مثلاً بهرام بیضایی یا داریوش مهرجویی و یا مخملباف هستند؛ حتی خود فیلم *کلوزآپ* اثر کیارستمی نیز به حد تملق آمیزی طرفدار پیدا کرد ـ که این مسأله از نظر خارجی‌ها بسیار حیرت‌انگیز است ـ به گونه‌ای که حتی خود کیارستمی هم خواب چنین استقبالی را نمی‌دید.

بدین سان آوازهٔ او در خارج از کشور باعث عصبانیت شد و آتش برانگیخت، و البته نه تنها از یک جهت، بلکه از چندین جهت. در میان چهره‌های فرهنگی و سینمایی، این مسأله مطرح است که ریشهٔ این عصبانیت در حسادت نهفته است؛ اما صرفاً مطرح شدن او در عرصهٔ جهانی حقیقتاً باعث گیجی و سردرگمی نیز شده و این گمان را نیز ایجاد کرده است که شاید او راه‌های جدیدی برای به دست آوردن دل خارجی‌ها یافته است، یعنی علاقه آن‌ها به مناظر زیبا و عجیب و غریب را دریافته است. در جناح راست، موج انتقاد به شکل قابل ملاحظه‌ای خشن و بی‌امان بود. او را آلت دست اعمال نظرهای غرب دانستند، یعنی آوندی که سموم فرهنگی را وارد [فضای سینمایی] می‌کند؛ سمومی که موذیانه‌ترین تهدیدات علیه بقای انقلاب به شمار می‌آیند.

در ایران، چنین عداوت‌هایی نگران‌کننده‌اند و خطری بسیار واقعی محسوب می‌شوند چندان که حتی فردی چون کیارستمی با خلق‌وخوی غیرسیاسی به‌ندرت می‌توانند از ترکش آن‌ها درامان بمانند. پس از اتمام جنگ ایران و عراق در سال ۱۳۶۷، راست‌گرایان نفس راحتی کشیدند و سپس حوزهٔ جدیدی برای دفع انرژی جنگی خود یافتند: جنگ‌های فرهنگی. نتیجه این بود که موج انتقام جویانه‌ای از پاک‌سازی و گماردن نیروهای خودی و ناظران دولتی در عرصه‌های مطبوعات، ادبیات و هنر شکل گرفت، یکی از برجسته‌ترین افرادی که در این میان از کار برکنار شد یک روحانی روشنفکر، با نزاکت و معتدل به نام محمد خاتمی بود که به عنوان وزیر ارشاد اسلامی نوزایی سینمایی دههٔ شصت ایران را با حمایت دولتی نظارت کرد. همان موج از

طریق کانون نیز برخاست و کیارستمی را از خانه‌ای که او مدت‌ها آن را عزیز می‌داشت، بیرون راند.
او همچنان از سوی بسیاری از جهات ایدئولوژیکی در منگنه قرار گرفت و *طعم‌گیلاس* نیز به دشواری توانست وضع او را بهتر سازد. درواقع به نظر می‌رسد این فیلم برخلاف آثار قبلی ـ شاید به غیر از *قضیهٔ شکل اول*، *شکل دوم* ـ به گونه‌ای است که باید آن را اثری تحریک‌آمیز دانست. این مسأله جسورانه و گستاخانه و عجیب است که برای حفظ روند صعودی موفقیت یک هنرمند، او تشویق شده باشد. و هنوز هم بزرگ‌ترین خطر فیلم که چه‌بسا به دلیل همین خطر حتی دلِ خوشی از کیارستمی نداشته باشند: گزافه‌گویی.
چرا کیارستمی در میانهٔ مسیر صعودی‌اش، به میان خطر شیرجه می‌زند و به سراغ یک مفهوم جنجالی و یک تابو می‌رود؟ در تهران هیچ وقت به این شکل از عهدهٔ طرح این سؤال برنیامدم، بنابراین پاسخی هم دریافت نکردم.
از میان عجیب‌ترین مسایل طنزآمیزی که او را به دردسر انداختند هیچ کدام ربطی به راه‌های دلیرانه‌ای نداشت که *طعم‌گیلاس* گشوده بود، بلکه به یک اتفاق معمولی ربط پیدا می‌کنند. در کن موقعی که به او جایزه می‌دادند، وی برروی صحنه آمد و با کاترین دونوو که جایزه را به او داد بوسهٔ مؤدبانه‌ای ردوبدل کرد. این تخطی دوثانیه‌ای از اخلاق رایج و عمومی باعث ایجاد توفانی بحث‌انگیز در ایران شد. در بازگشت از فرانسه بنیادگرایان خشمگین با یورشی تهدیدآمیز او را مجبور کردند که در فرودگاه مسیرش را تغییر دهد. کیارستمی مجبور شد از طریق گمرک و از دری جانبی از فرودگاه خارج شود. انتخابات ریاست جمهوری و روی کارآمدن محمدخاتمی، نشان واضحی بود که گرایش موجود در جنگ‌های فرهنگی اکنون به شکل دراماتیکی دچار دگرگونی شده است.
هنوز چند هفته باقی مانده بود تا خاتمی امور را در دست بگیرد؛ مقارن همین ایام در تالار وحدت جشن سالانه‌ای از سوی خانه سینما که چتر حمایتی فیلم‌سازان است، برگزار شد و در آن مراسم به رییس جمهور کنار رونده، یعنی هاشمی رفسنجانی و کیارستمی جوایزی اهدا شد.
در این مراسم استقبال و اظهار احساسات ایستادهٔ حضار طولانی و گرم بود. کیارستمی به وضوح از چنین امری دچار شگفتی شد و تحت‌تأثیر قرار گرفت. یک بار دیگر از او قدردانی شد، آن‌هم جایی که از همه جا مهم‌تر است: در خانه.
یک دلیل وجود دارد که منتقدان باید با فیلم‌سازان صحبت کنند و این مهم‌تر از همه است، یعنی همان کاری که من در سفر تابستانی با کیارستمی گاهی به آن دست زده‌ام: آموختن این نکته که ببینیم چقدر در اشتباهیم. به یاد ماندنی‌ترین مزد کارم را زمانی گرفتم که من و او در مورد دو فیلم سینمایی قدیمی او بحث کردیم.
مسافر (۱۳۵۳) که به دلیل زمان آن (۷۲ دقیقه) در برخی از منابع جزو آثار سینمایی او محسوب نمی‌شود؛ با این حال یقیناً به لحاظ خلاقیت هنری، استحکام و فهم آن، اثری سینمایی محسوب می‌شود. فیلم *مسافر* قصهٔ پسرک شهرستانی ستیزه‌جویی است که میل زیادی برای مسافرت به تهران و تماشای مسابقهٔ فوتبال دارد. این فیلم به *دزدان دوچرخهٔ* دسیکا و *چهارصد ضربهٔ* تروفو بسیار شبیه است، بی‌آن‌که آشکارا از این دو فیلم تقلیدی صورت گرفته باشد. (کیارستمی به من گفت که پاره‌ای از منتقدان ایرانی هنور فیلم *مسافر* را بهترین اثر او می‌دانند؛ پسر او احمد نیز چنین عقیده‌ای دارد.) فیلم *گزارش* با لحنی سرد زندگی یک کارمند دون‌پایهٔ تهرانی را بررسی می‌کند که زندگی‌اش از دو سو درهم ریخته است؛ در محیط کار مچ او را به دلیل رشوه‌خواری گرفته‌اند و زندگی خانوادگی‌اش نیز آشفته شده است.
امروزه که این فیلم‌ها را می‌بینیم شاهد درخشندگی و اصالت بسیار آن‌ها هستیم؛ به حدی که می‌توان پیشنهاد کرد که غربی‌ها به اوضاع ایران در دههٔ پنجاه شمسی توجه کنند و چه بسا در این میان بتوان کیارستمی را با جان کاساویتس یا کن‌لوچ مقایسه کرد. آنچه در این میان تکان‌دهنده است، شخصیت‌های اصلی این فیلم‌هاست که نسبت به آدم‌های اطراف خود بدرفتاری می‌کنند و خودخواهی به خرج می‌دهند؛ با این حال به نظر می‌رسد که این افراد به شکلی

دقیق و ماندگار همچون نشانه‌ای به نظر می‌رسند. این آنچه بود که من به کیارستمی گفتم: «با این‌که قهرمان فیلم‌ها، تفاوت سنی زیادی با یکدیگر دارند و زمینهٔ زندگی آن‌ها و شرایط و اوضاع احوال آن‌ها و مسایل دیگرشان با هم فرق می‌کنند، در یک جمع‌بندی می‌توان گفت که این دو به عنوان ترکیب‌های فرهنگی، نقد ویران‌کننده‌ای از ماهیت و ویژگی کشور ایران را به نمایش می‌گذارند.»

او فوراً و موکداً این مسأله را رد کرد. در صحبت پیرامون معانی موجود در فیلم‌های او و نیز شیوهٔ فیلم‌سازی‌اش، وی می‌گوید که هیچ‌گاه فیلم‌هایش را با یک چنین فرمول‌بندی روشنفکرانه‌ای آغاز نمی‌کند. او سوژه‌هایش را با فاصله و بدون احساس می‌نگرد. همچنین نه در مورد ماهیت طبقاتی آدم‌ها فضولی می‌کند و نه حتی در مورد یک فرد چنین اجازه‌ای به خود می‌دهد. داستان‌ها برای او به شکلی تجریدی آغاز نمی‌شوند، بلکه برایش روشن‌اند و اغلب بسیار شخصی‌اند. او می‌گوید اگر فیلم‌هایش قرار باشد کسی را به محاکمه بکشند این محاکمه‌ها یک هدف بیشتر ندارند و آن خود اوست.

ناگهان در این‌جا دیدم که او اصلاً در پی چرب‌زبانی نیست، بلکه دارد بی‌اغراق صحبت می‌کند. او وضعیت هر دو قهرمان فیلم را نقد خویشتن می‌داند. در علاقهٔ بیش از حد نوجوان فیلم *مسافر* به فوتبال که نهایتاً به نتیجه نمی‌رسد، چون موقع برگزاری مسابقه او به خواب می‌رود، شاهد ترس و نگرانی فیلم‌ساز هستیم؛ او نگران است که نکند موضع شخصی او نیز همانند آنچه در فیلم رخ می‌دهد پوچ و بی‌معنا باشد. اگر بخواهیم به این مبحث نزدیک‌تر شویم. در آن شوهر آب زیرکاه بی‌تجربهٔ فیلم *گزارش* با آن عینک گران‌قیمت آفتابی‌اش و سبیل ژیگول دههٔ پنجاه که چانهٔ باریکش را بهتر به چشم می‌آورد، درواقع کیارستمی تصویری از خودش ترسیم کرده است؛ برحسب تصادف، توصیفی آزاردهنده از ضعفی شخصی است که چارچوب شکنندهٔ روابط خانوادگی و کار را ویران می‌کند.

به نظر می‌رسد که این هر دو شخصیت، هر کدام به شیوه‌ای متفاوت خودشکنی را چونان گرایشی برای جریحه‌دار کردن دیگران آشکار می‌کنند؛ خصوصاً آن‌ها که دوست‌داشتنی‌اند و فرد کمتر مایل است که به آن‌ها صدمه بزند. تا زمانی که سروکلهٔ آقای بدیعی در *طعم گیلاس* پیدا می‌شود، کمتر شخصیتی را می‌توان در آثار کیارستمی مشاهده کرد که چنین روشی را پیش بگیرد. این تنها آقای بدیعی است که سوار بر رنجرور خود تپه‌های شمال غربی تهران را دور می‌زند و سعی در پیداکردن کسی دارد که در خودکشی‌اش از او کمک بخواهد؛ چون او می‌خواهد فردا صبح پس از خودکشی‌اش کسی بیاید و اگر او مرده بود، رویش خاک بریزد و اگر هنوز زنده بود، وی را نجات دهد. او با سه نفر مکالمهٔ اساسی دارد (به ترتیب): یک سرباز جوان، که آشفته و هراسناک می‌گریزد. یک طلبه که بحث‌های مذهبی را صادقانه، اما بی‌حاصل طرح می‌کند و یک کارمند فکور موزهٔ تاریخ طبیعی که کارش خشک‌کردن حیوانات است، او بر زیبایی‌های جهان (*طعم گیلاس* و غیره) تأکید می‌کند و آن‌ها را دلیلی برای ادامهٔ زندگی می‌داند؛ اما همین اوست که می‌پذیرد دستیار بدیعی باشد. او اذعان می‌کند که این تصمیم نهایتاً به شخص خود او تعلق دارد.

۱. چرا یک نفر می‌خواهد خود را بکشد؟ پاسخ‌ها (به ترتیب): چرا هیچ‌کس دیگر؟ چرا ما، یک تماشاگر یا کیارستمی؟ فیلم که نمی‌خواهد دلایل بدیعی را اعلام کند، به مشکل اساسی که به تماشاگر باز می‌گردد، حمله می‌برد؛ یعنی همان کاری که در فیلم‌های هنری غربی که امروزه ساخته می‌شود به اندازهٔ کافی انجام می‌دهند. تنها اشاره و کنایه‌ای که به یک دلیل صورت می‌گیرد گفتگویی است که در لحظه‌ای اسرارآمیز بدیعی ابراز می‌کند این امر مربوط به میل و گرایش او برای آسیب رساندن به دیگران است. این ترس که پیش از این درباره‌اش گفتیم به خودشکنی‌های فیلم‌های سینمایی قبلی او و در نتیجه به دیدگاه او از زندگی‌اش باز می‌گردد.

۲. چرا این خودکشی باید با مشارکت فرد دیگری صورت بگیرد؟ پاسخ‌ها (به ترتیب):*شاید شیطان* اثر برسون یک فیلم غربی پرآوازه با فرضی مشابه است، که از آن استفاده شده است تا بر مقام حقیر جهان مدرن غم‌خواری کند: در

کیهان‌شناسی کاتولیکی برسون، روح پاک و خالص است و جهان به گونه‌ای عاجزانه فاسد و از هم فروپاشیده است. کیارستمی به گونه‌ای مؤثر این قضیه را معکوس می‌کند: جهان در نظر او خوب است؛ روح آسیب دیده است و آسیب می‌رساند. در فیلم‌های این دو، چنین شکلی از همدلی و همراهی [باجهان] تمهیدی است برای آن‌که تقدیر شکل دراماتیکی پیدا کند.

توصیفاتی را اگر بتوان چونان نقاط عطف در نظر گرفت، ما را خیلی پرت نمی‌برند. درواقع *طعم‌گیلاس* فیلمی است که ما را به خاطر فرومایگی سست و بی‌مایهٔ شیوه‌های جدیدی که در غرب برای درک سینما پیش گرفته‌اند، شرمنده می‌کند. در نشست مطبوعاتی کیارستمی در جشنوارهٔ کن، برخی از پرسش‌کنندگان در مورد ارجاعات فیلم به کردها و افغانی‌ها سؤال می‌کردند، همچنین به جنگ‌های مختلفی که در منطقه جریان دارند و به مسایل دیگر. آشکارا این اضطراب وجود داشت که نکند این فیلم را بیانیه‌ای درباب مسایل سیاسی بدانند؛ فیلمی که به اختلاف‌های طبقاتی می‌پردازد، یا به موقعیت روشنفکران در جمهوری اسلامی، و یا به مسألهٔ خودکشی، و یا ...

این حرف بدین‌معنا نیست که الگوی معنایی بسیار سنجیدهٔ فیلم شامل مسایلی که گفتیم نمی‌شود. واضح است که این‌ها نیز در فیلم مطرح شده‌اند، اما چنین مسایلی مترادف براده‌های آهنی‌اند که در اطراف میدان مغناطیسی آهنربا جمع شده‌اند؛ اگر صرفاً آن‌ها را مقصود اصلی فیلم به حساب بیاوریم، آن‌گاه مسایل اساسی را فراموش کرده‌ایم. مثلاً تا اندازه‌ای جا خوردم از این‌که دیدم در نشست مطبوعاتی کن حتی یک نفر اساسی‌ترین سؤال را از کیارستمی نپرسید: آیا خود شما با مسألهٔ خودکشی دست‌وپنجه نرم کرده‌اید؟ و آیا فیلم محصول همین گلاویز شدن با آن است؟

تنها بعدها در ایران بود که پی بردم در غیاب پرداختن به مسایل شخصی، طرح چنین سؤالاتی باعث راه نیافتن به مسایل واقعاً فلسفی و عمیقاً سیاسی فیلم می‌شود. و در این‌جا سؤال دیگری برای آقای گدار و در مورد بایگانی کردن پروندهٔ «پایان سینما» پیش می‌آید: آیا گفتهٔ او نمی‌تواند بدین معنا باشد که وی نتوانسته است عمیق‌ترین مسایل فلسفی و شخصی این فیلم را که به ناتوانی روزافزون افراد برای درک فیلم‌ها برچسب فرم آن‌ها مربوط‌اند، تشخیص دهد؟

بنابراین چند روز پس از آن‌که او با قطعیت به من گفت که مدتی است که *مسافر* و *گزارش* را ندیده است، موضوع فیلم جدیدش را یافتیم. من اکراه داشتم که نکند آن نظرهای مبهم الگو و سرمشق قرار بگیرند. (او یقیناً به این بی‌میلی می‌خندد.) بنابراین در راه بازگشت از کوکر، من شروع کردم به طرح این سؤال ـ که به طور قابل ملاحظه‌ای در جشنوارهٔ کن خبری از آن نبود ـ او بی‌آن‌که بخواهد گزافه‌گویی کند گفت که فیلم بازتاب کشمکش شخصی او با میل به خودکشی است، اما او نمی‌خواست که بیش‌تر به این مسأله بپردازد چرا که مسأله‌ای خصوصی است. با این همه، میان مسایل خصوصی و عمومی که آن‌ها نیز شخصی‌اند، ارتباطی وجود دارد.

کیارستمی می‌گوید، وقتی جوان بود پدرش بیمار شد. بیماری وی طولانی و بسیار دردناک بود، و به دلایل عدیده‌ای پدرش آرزوی مرگ داشت. این نکته که چرا او تصمیم نگرفت که خودش را بکشد از ذهن کیارستمی بیرون نرفت؛ پدرش دقیقاً چه مشکلی داشت که این تصمیم را عملی نمی‌کرد؟ پسر جوان مدتی طولانی به فکر فرو رفت و خیلی دلش می‌خواست بداند که چه تابوهایی پیرامون این مسأله که جزو حساس‌ترین انتخاب‌های شخصی یک فرد است؛ وجود دارند. حرف نهایی او این بود که دین در این زمینه «اجازهٔ اجتهاد» به فرد نمی‌دهد.

من پاسخ دادم که به نظر من فیلم *طعم‌گیلاس* دو موضوع را پیش روی ما قرار می‌دهد: یکی این نکتهٔ اساسی که ببینیم گاه، معانی فیلم‌های او تا چه حدی از یک مارپیچ مضاعف شخصی و فلسفی تشکیل شده‌اند؛ همچنین تجربه‌ای رودررو و انشعابات استعاری آن.

به هر حال، برای اولین بار در طی ده ساعت گفتگو نیازی به توضیح وجود ندارد. وارد شهر قزوین می‌شویم، و مدتی بعد او اتومبیل را به سوی یک شیرینی فروشی کنار خیابان

می‌راند. پیش از ادامه مسیر به سوی تهران، زیر سایه‌بان کنار خیابان بستنی‌مان را می‌خوریم. یک بعد از ظهر گرم تیرماه است.

اگر فیلم‌های کیارستمی قرار باشد کسی را به محاکمه بکشند این محاکمه‌ها یک هدف بیشتر ندارند و آن خود اوست.

موقعی که به تهران می‌رسم از طریق پست الکترونیکی، دوستم خبر می‌دهد که نمایش مجدد فیلم تحقیر ساختهٔ ژان لوک گدار موفقیت‌آمیز بوده است. این فیلم مربوط به دورانی است که فیلم‌های هنری چونان خاطرات شخصی بودند. فیلم ترکیبی است نمایشی از بازیگوشی و جدیت روشنفکرانه که در سال‌های اخیر به‌ندرت دیده می‌شود.

فیلم گدار با متحیر ساختن تماشاگر دست به خطر می‌زند، خطری که به واسطهٔ خود درگیری بی‌اساس، نامناسب و متظاهرانه‌ای به وجود می‌آید. این مسأله دیوانه‌کننده است که به ما یک موضوع زیباشناسانهٔ متعالی و کامل ارائه نمی‌شود، در حالی‌که دایماً این امکان به ذهن می‌آید و آن را مشغول می‌سازد. مانند آثار ادبی مدرن که الگوهای آن نه تنها بر دانش و خرد ما بلکه بر علایق حسی (و منصفانهٔ) ما دلالت می‌کنند، علایقی که منابع کلی فرهنگی و شخصی ما را تشکیل می‌دهند، یعنی همه چیز، از روابط گدار با آناکارینا (و رابطهٔ مشابه آنتونیونی با مونیکاویتی) گرفته تا آثار هنری و تا شخصیت فریتس لانگ، از *ادیسه* تا برادران لومیر، آندره بازن، دانته، برشت، هولدرلین و بسیاری دیگر و از جمله فیلم‌هایی بی‌شمار.

طعم گیلاس که وجه عالمانهٔ آن کمتر آشکار است، برای امتناع از ارضای عامه‌پسندانه تماشاگر و عدم توجه به ناخویشتنی وی، یک رشته راهبردها و اعمال تحریک‌آمیز مشابه را پیشه می‌کند. غنای آزارندهٔ فیلم، بیزاری از زندگی که در فیلم موج می‌زند، تنشی که میان ریاضت صوری فیلم و حق برخورداری از تجربه در آن به چشم می‌خورد، ترکیب نامناسبی که میان تأکیدهای شخصی افراد وجود دارد، طنز آمیخته به هجو، لاقیدی فکورانه و غیرمستقیمی که در فیلم وجود دارد؛ همه از همین راهبردهایند. تشابهاتی که میان این دو فیلم وجود دارد تصادفی نیست،؛ بلکه از بسیاری جهات این دو فیلم از سنتی مشابه پیروی می‌کنند. یقیناً برای ساده کردن بحث می‌توان اشاره کرد که مدرنیسم سینمایی که در دهه‌های پنجاه و شصت میلادی و خصوصاً ایتالیا و فرانسه سربرآورد، نهایتاً بذرهایش در بسیاری از کشورها پراکنده شد که کشور ایران نیز از آن جمله بود، چنین موجی باعث شد تا بنیان زیباشناسی در فیلم‌های هنری (و به نحوی شایسته موج نوی سینمای ایران) ظهور پیدا کند. این امر باعث ایجاد حرکتی گذرا اما سرنوشت‌ساز در دههٔ هفتاد میلادی شد. این داستان مشترکی است که برای سینمای ملی بسیاری از کشورها روی داده است.

آنچه متفاوت است و خاص ایران است، این است که عملاً چگونه زیباشناسی سینمای آن دوره در دهه‌های بعدی به گونه‌ای دست نخورده و سالم و از طریق فرایندهای شگفت‌انگیز فرهنگی که انقلاب ایران و سال‌های ابتدایی برقراری جمهوری اسلامی را در برمی‌گرفت، توانست در خاطره‌ها بماند. در طی مدتی که مابقی دنیا را موج رسانه‌ای ویدیویی به شکلی فزاینده دربرمی‌گرفت، ایران تقریباً ورود هر چیزی از خارج را ممنوع کرد؛ و سپس تقریباً در ۱۳۶۲ فیلم‌سازان را تشویق کرد تا اشتغالات ذهنی خود را (هرچند با محدودیت‌های تازه پیرامون مضمون) از سر بگیرند. بنابراین سینمای مدرنیستی دهه‌های شصت و هفتاد میلادی، دو دههٔ بعد در گوشهٔ فوق‌العاده دوری از جهان به حیات اخروی دست یافت.

آشکارا این مسأله بر جاذبهٔ فیلم‌های ایرانی در جشنواره‌های جهانی اثرگذار است: از پاره‌ای جهات در این فیلم‌ها به گونه‌ای غیرعادی روح مؤلف‌گرایی تناسخ یافته است؛ یعنی سیاستی که ابتدا به ساکن بسیاری از جشنواره‌ها بدان دامن زده‌اند. با این همه ارزش واقعی فیلم‌ها، صرفنظر از این نوع جاذبه، به گونه‌ای اجتناب‌ناپذیر غیرقابل پیش‌بینی است. اگر این فیلم‌ها تنها و تنها آثار هنری غربی را به یاد می‌آوردند، آن وقت اثرگذاری آن‌ها صرفاً در حد «بازگشت به خویشتن»

قلقلکمان می‌دادند ـ نمونه‌اش همین جاهایی است که مردانش هنوز کلاه سه گوش بر سر می‌گذارند و نیم‌شلوار می‌پوشند ـ اثر تکان‌دهنده‌تر و بی‌واسطه‌تر این فیلم‌ها و اهمیتشان ناشی از این است که آن‌ها تا چه حد آینده و نه گذشته را به یاد می‌آورند، و نه این‌جا بلکه آن‌جا را: وجود این فیلم‌ها ما را وامی‌دارد تا به سوی جهانی برویم که پاره‌ای از متمایزترین اوصاف فرهنگی آن از غرب برآمده‌اند؛ جهانی که می‌تواند ادعای رهبری هنری و روشنفکری را داشته باشد.

فیلم‌سازان ایرانی به واسطهٔ تفاوتی که در آن‌ها وجود دارد، و به این دلیل که سینما همواره از الگوهای امریکایی ـ اروپایی و تأتر، ادبیات، موسیقی، نقاشی غربی بهره گرفته است می‌توانند ما را به نقد بکشند. البته سینمای اروپا به لحاظ تاریخی در مقابل سینمای امریکا و دیگر کشورها گزینه‌هایی ارائه کرده است؛ چیزهایی مانند نگرهٔ مؤلف یا سینمای هنری که بانی تولید فیلم‌هایی هستند که در خط آثار تجاری و عامه‌پسند حرکت می‌کنند. اما چه زمانی یک گزینه توانست وارد این جریان بسته شود؟ محتملاً، تنها در دو دهه یا به دنبال موفقیت *راشومون* در ۱۹۵۱، ژاپن توانست چنین کاری بکند. *راشومون* فیلمی بود که به شکلی تمام عیار چالش «دیگربودگی» و ضد یقین بودن الگوهای غربی را می‌توان در آن دید. (چین در دهه‌های هشتاد و نود به واسطهٔ نیروهای سیاسی آن‌چنان محدود شد که تا حد زیادی نتوانست حق خود را مطالبه کند. در فیلم‌هایی که برای خانه‌های فرهنگی هنری غرب ساخته شده‌اند، لباس سنتی آن‌ها دیده نمی‌شود و آن‌ها چونان آدم‌هایی نامتعارف ظاهر می‌شوند.)

ایران مورد کاملاً متفاوتی را عرضه می‌کند. برخلاف ژاپن، سینمای ایران نه تا زمانی که سینمای هنری غرب در اقتدار بود با جهان غرب مراوده‌ای داشت و نه تا موقعی که خود ایران دچار موقعیتی استیلایی شد و خواستار الحاق مجدد به فرهنگ و تجارت بین‌المللی شد. برعکس، تفاوت فیلم‌های ایرانی تا حد زیادی مدیون انزوای عمدی ایران است؛ همچنین مفهومی که از جدا بودن فرهنگی خود و سوءظنش به نفوذ غرب وجود دارد. این نگرانی منشور سیاسی را دور زده است: زمانی که تندروها نگران هجوم ارزش‌های ضد مذهبی هستند، میانه‌روها نگران فرهنگ سینمای ایران هستند که متناسب با دیدگاه‌های غربی و پیشداوری‌ها شکل گرفته است.

سینمای ایران، اولین سینمای دوران پسا استعماری است که با غرب ستیزه می‌کند؛ آن‌هم براساس آنچه که خود غرب آن را رسانه‌ای با وسعت هنری زیاد می‌خواند. می‌توان پرسید که آیا این ستیزه و اعتراض الگوهای جدیدی برای تأثیر متقابل بر فرهنگ‌های جهانی بعد از عصر سینمایی ایجاد خواهد کرد یا خیر. پرسشی که به یک معنا بسیار مهم است این است که آیاغرب به خود اجازه می‌دهد تا «رستاخیز ایرانی» سینمای ایران را ببیند؛ و درواقع آیا ایرانی‌ها اجازه می‌یابند که به چنین کاری دست بزنند. به فیلم *تحقیر* ساختهٔ گدار باز گردیم، فکرش را بکنید که چه می‌شد اگر گدار بار دیگر میل به ارجاع به آن گرایش‌ها را پیدا می‌کرد؛ اما اینک اشارات و کنایه‌ها به سوی تماشاگرانی سرازیر می‌شوند که هومر و فریتس لانگ را نمی‌پسندند، بلکه بیش‌تر به ابن‌عربی و ابن‌سینا، به حافظ و فردوسی و مولانا، به زرتشت و مینیاتورهای ایرانی و معماری اصفهان، و به کهکشان فیلم‌های ایرانی که در *روزی روزگاری سینما* [*ناصرالدین‌شاه اکتور سینما*] ساختهٔ مخملباف معطوف می‌شوند که به همان مسیر زیگزاگی *خانهٔ دوست کجاست؟* منتهی می‌شود... کیارستمی می‌گوید در ساحلی همراه دوستی، یعنی امیرنادری، ایستاده بود. در آن لحظه هرچه که باید اتفاق می‌افتاده،روی داده بود؛کیارستمی جوایز بسیاری گرفته و نشست مطبوعاتی انجام و جشن‌ها و مهمانی‌ها برپا شده بودند. نادری از کیارستمی پرسیده بود:

«حالا نسبت به این همه جوایز و موفقیت چه حسی داری؟ حال که در اوج پیروزی بسر می‌بری احساست چیست؟»

کیارستمی پاسخ داده بود: «هیچی، هیچ حسی ندارم.» ❑

از:

Seeking a Home, Abbas Kiarostami, Cheshire, Godfrey in Projectionsm, 8, John Boorman and walter Donohue, 1998.