پرده‌های تعلیق یا «راستی واسطه‌ها هم گاهی حق دارند!»

امیر خضرایی‌منش

◆◆◆

عباس کیارستمی با «۱۰ روی ده» به‌نوعی مانیفست سینمایی خود را ارائه کرد. فیلم درواقع ۱۰ درس فیلم‌سازی کیارستمی بود، برآمده از تجربهٔ ساخت فیلم «ده». او این‌بار خود در لوکیشن آشنای فیلم‌هایش، اتومبیل، نشسته بود و با مخاطب از جهان و تجربیات فیلم‌سازی‌اش می‌گفت. مقطع ساخت «۱۰ روی ده» هم معنادار بود، در سال ۲۰۰۴، دو سال پس از ساخت فیلم «ده». کیارستمی در دهه ۹۰ میلادی جهان سینمای هنری را تماماً فتح کرده بود. فحول منتقدان و فیلم‌سازان نامدار جهانی، نشریات و جشنواره‌ها، او را به‌عنوان مهم‌ترین چهره سینما در دهه ۹۰ معرفی می‌کردند. راهی که با «خانه دوست کجاست؟» آغاز شده بود، با «باد ما را خواهد برد» در ۱۹۹۹ به یک نقطه پایان می‌رسید و از پی آن فصل تازه‌ای در سینمای کیارستمی آغاز می‌شد، فصلی که «حذف» را مبنا و سرلوحه قرار می‌داد و خیال حذف وساطت‌های سینمایی را در سر می‌پخت.

سرتاسر فیلم «ده» با یک دوربین هندی کم تعبیه‌شده روی داشبورد ماشین گرفته شده بود، بی حضور کارگردان و فیلم‌بردار. کیارستمی در «۱۰ روی ده» به‌صراحت از «حذف میزانسن، حذف کارگردان، اما نه حذف مؤلف» سخن می‌گفت. و این همان چیزی است که من از آن به «حذف وساطت‌ها» تعبیر می‌کنم. کیارستمی بر آن است تا تمام واسطه‌های حائل میان خود و اثرش را از میان بردارد و به‌این‌ترتیب به واسطه‌های بیانی دیگری نظیر شعر یا داستان نزدیک شود. به همین منوال، او به نفی قصه‌گویی، تعلیق، و اساساً تحریک تماشاگر سینما راه می‌برد؛ کیارستمی ترفندهای سینمای متعارف را «به گروگان گرفتن» تماشاگر تعبیر می‌کند و غایتِ نفیِ اینها همه دستیابی هرچه بیشتر به «واقعیت» است، «همان‌طور که هست». به زعم کیارستمی، با روش پیشنهادی او و با توسل هرچه بیشتر به «واقعیت»، سینما «گنج پایان‌ناپذیری» به چنگ می‌آورد و دیگر «هرگز با بحران و کمبود سوژه مواجه نخواهد شد».

اما به‌راستی چنین است؟ این پرسش را در وهله نخست از نظرگاهی عام نسبت به سینما طرح نمی‌کنم، نگاه من ابتدا به سینمای خود کیارستمی است. چه می‌شود که این چشمه لایزال، این «گنج پایان‌ناپذیر» در عرض یک دهه می‌خشکد و به پایان می‌رسد؟ چرا کیارستمی ــ البته به شیوه خودش ــ به سازوبرگ سینما، و حتی پس از سال‌ها به بازیگر حرفه‌ای بازمی‌گردد و «کپی برابر اصل» را می‌سازد؟ شاید واقعیتِ پذیرفته‌نشدن «شیرین» در بخش مسابقه جشنواره کن به نزد فیلم‌ساز بر برخی واقعیت‌های دیگر می‌چربد! این البته می‌تواند بخشی از پاسخ باشد، اما به گمان من حقیقتی ژرف‌تر در کار است، پنهان در زیرِ رویه «واقعیت»! آیا به‌واقع بهترین لحظات، حتی در سینمای خود کیارستمی، از مانیفست او پیروی می‌کنند؟ «باد ما را خواهد برد» را به یاد بیاوریم. برخی از مشهورترین و ماندگارترین تصاویرِ سینمای کیارستمی متعلق به همین فیلم هستند، حاصل همکاری او با محمود کلاری. اما کارگردان، تحت سیطره «مانیفست» خود، درباره فیلم‌برداری این کار چه نظری دارد؟ کیارستمی «به صراحت گفته که در ششمین روز فیلم‌برداری متوجه شده که انتخاب او به‌عنوان فیلم‌بردار اشتباه بوده است... "کلاری جسمش را به صحنه می‌آورد و ذهنش، احتمالا، در رختخوابش می‌ماند"»[1]. با حذف فیلم‌بردار، که در «ده» محقق می‌شود، چشم‌اندازهای «باد ما را خواهد برد»، فصل آغازین «زیر درختان زیتون»، و بسیاری از فصول پُراهمیت دیگر در سینمای کیارستمی امکان وقوع می‌یافتند؟ و او در تسلسل حذف‌ها در «۱۰ روی ده» از حذف موسیقی هم می‌گوید. موسیقی متن در نگاه کیارستمی به کار تحریک تماشاگر می‌آید، که خوب نیست. اما مگر موسیقی در پایان «کلوزآپ» و «طعم گیلاس»، در نوع خودش، محرّک و مؤثر بر تماشاگر نیست؟ دست بر قضا هوش و سلیقه موسیقایی کیارستمی در هر دو فصل فوق‌الذکر بیادماندنی‌ترین صحنه‌ها را در سینمای او رقم زده است؛ تصاویر دوربین هندی کم از سربازان در انتهای «طعم گیلاس» را بدون آن موسیقی تصور کنید، و یا موتورسواری «کارگردانِ واقعی» و سبزیان را همراه گل‌ها و موسیقی، در پایان «کلوزآپ». شاید وساطتِ این واسطه‌ها آنقدرها هم بی‌مناسبت نیست، شاید خلاص شدن از شرّ وساطت در عمل ابعاد و زوایای خَم‌اندرخَم اثر سینمایی را از میان می‌برد.

اما جسارت کنیم و گامی حتی بلندتر از پیش به جلو برداریم. کیارستمی در اواخر «۱۰ روی ده» از سینمای هیچکاک سخن می‌گوید و آن را نهایت گونه دیگری از سینما معرفی می‌کند که در نقطه مقابل سینمای خودش قرار دارد. حرفش البته معقول و پذیرفتنی می‌نماید ولی باز می‌پرسیم، به‌راستی همواره چنین است؟ به «کلوزآپ» برگردیم، بهترین ساخته او (به‌زعم راقم این سطور)، و به فصل شگفت‌انگیز دستگیری حسین سبزیان در منزل آهنخواه. این فصل به چشم من یکی از خلاقانه‌ترین و زیباترین بازگشت‌ها به هیچکاک، در سینمای معاصر است. وقتی سبزیان در پذیرایی خانه آهنخواه نشسته و زنگ در را می‌زنند، می‌دانیم برای دستگیری‌اش آمده‌اند؛ در آغاز فیلم آنچه را تا پیش از این لحظه در بیرون خانه اتفاق می‌افتد دیده‌ایم. (راستی دقت کرده‌اید «کلوزآپ» چطور تمهیدات متنوع روایی ــ برآمده از سینمای قصه‌گو ــ را به کار می‌گیرد؟) از لحظه شنیدن صدای زنگِ دَر تعلیق هیچکاکی آغاز می‌شود. به یاد داشته باشیم که «تعلیق» در نزد او نعل وارونِ غافلگیری بود. (مثال بمب ساعتی و دو نفر نشسته پشت میز را که خاطرتان هست؟ هیچکاک می‌گفت به‌جای نمایش ناگهانی انفجار، او از ابتدا بمب ساعتی را نشانمان می‌دهد و ادامهٔ ماجرا را در گرداب تعلیق فرو می‌برد.) حالا و در این فصل، کیارستمی تعلیق را از سطح ماجرای فیلم به تراز شخصیت سبزیان می‌کشاند. سبزیان بو برده؛ برمی‌خیزد، پیراهنش را از توی شلوار درمی‌آورد، می‌رود سمت پنجره، نگران سر برمی‌گرداند و باز خیره می‌شود به پنجره، از پس آن پرده‌های تعلیقْ ورود سربازان را نظاره می‌کند. دست آخر می‌بُرد و همان‌جا بر صندلی می‌نشیند تا بیایند و او را ببرند. در هر بار تماشا با دلواپسی سبزیان همراه می‌شویم، تعلیق موقعیت او و نقش بر آب شدن «بازی» اش ما را «به گروگان می‌گیرد» و اسیر خود می‌کند، قرار کلاغ‌ها هم این کیفیت را تشدید می‌کند. و آخر کار به تسلیمش می‌رسیم، که در آن جلوه‌ای از تزکیه نفس (کاتارسیس) هم به چشم می‌خورد. با رفتن سبزیان و سربازان، میهمانِ خانه دوباره همان مسیر را طی می‌کند و از پشت پنجره و پرده‌ها، این لایه‌های واسط، خیره می‌شود به بیرون. صندلی سبزیان همان‌جاست، این‌بار اما خالی. میزانسنی پیچیده، فکرشده، چیده‌شده (با حرکات دوربین نرم و روی سه‌پایه علیرضا زرین‌دست)؛ یک سکانس تمام‌عیار هیچکاکی، اما در زمینه و زمانه‌ای نو!

این راز تداوم و استمرار سنت‌های زایای هنری است، احیای تمهیدات سنتی و به‌کارگیری‌شان بر زمینه‌های تازه. تاریخ هنرهای تجسمی و تصویری سرشار از مثال‌های «گسست در [عین] تداوم» است. کیارستمی هم در مقام هنرمند بهترین لحظات سینمایش را در مسیر این تداوم خلق کرده، و نه پیرو مانیفستِ نافی و ایدئولوژیکش. او در مثال‌هایی نظیر فصل پیش گفته از «کلوزآپ»، اتفاقا چونان مشعل‌دار و حامل سنت‌های سینمایی عمل می‌کند (حتی برخلاف آنچه خودش باور داشت)، این سنت البته، چنانکه هگل به بهترین وجه توضیح داده است، «مانند کدبانویی نیست که امانت‌دارانه به نگه‌داری آنچه به دست او رسیده، بسنده کرده و بی‌هیچ دگرگونی آن را به آیندگان تحویل می‌دهد. سنت مجسمه سنگی بی‌حرکت نیست، بلکه موجودی زنده و مانند رودخانه نیرومندی است... بدین‌سان، آنچه دریافت می‌شود، دگرگون و غنی‌شده و در همان حال، نگه‌داری می‌شود.»[2] وساطت‌ها لایه‌های این سنت تنومند سینمایی و اساسا هنرند، نفی و امحای آنها به چیزی جز نفی و امحای خود نمی‌انجامد. کارنامه سینمایی کیارستمی در دهه نخست قرن بیست‌ویکم مثالی بسیار گویا است، و بازگشت او به سینمای حرفه‌ای‌تر هم حامل معانی فراوان!

۱- نک. عباس بهارلو (غلام حیدری)، عباس کیارستمی (تهران: مؤسسهٔ فرهنگی هنری نوروز هنر، ۱۳۷۹)، ص ۱۲۲. / ۲- نک. سیّد جواد طباطبایی، ابن خلدون و علوم اجتماعی (تهران: طرح نو، ۱۳۷۴)، ص ۳۶۳.