هفته‌نامه جوانان مشهد
ضمیمه روزنامه شهرآرا
از فرهنگ، هنر، ادبیات
پنج شنبه، ۱۴ تیر ۱۳۹۷

میلاد بیستم

همراه با آثار و گفتارهایی از
ساعد نیکذات
کیارنگ علایی
کاظم خراسانی
قدیر وقاری
علی حسنعلی‌زاده
مریم حسینیان
عباسعلی سپاهی یونسی
رؤیا یداللهی
امیر خضرایی منش
حسام سامری‌زاده
سعید قربانیان
و...

انعکاس جهان در قوس یک شبنم

یک پرونده مفصل درباره عباس کیارستمی و فیلمی که نساخت

کیارنگ علائی

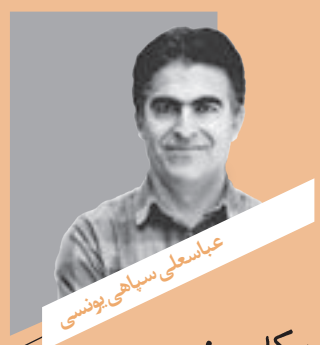
گردوها و آتروفی مغز

تنهایی صدای گنجشک‌های روی پشت‌بام بود که از آب گرم کن دیواری آشپزخانه می‌زد توی هال، و من و مامان‌بزرگ، بی هیچ حرفی، دل‌مشغولش می‌شدیم و ساعت‌ها به آن گوش می‌دادیم. صداها تنها دوستان ما بودند؛ چیز دیگری برای دوست داشتن نداشتیم. صداها از جایی نامعلوم می‌آمدند، جایی بیرون از حقارت زندگی و چارچوب‌های روزمره، جایی دور و غمناک که از ما فاصله‌ها داشت. از همین آب گرم کن شنیدیم که زن همسایه از مردش نفرت دارد و با همین آب گرم کن بود که ساعات مختلف شبانه‌روز برایمان معنا می‌شد. هر ساعت خاصیت خودش را داشت و صدایی خاص خودش: ساعت خواب مردم، ساعت بیداری‌شان، ساعت خشم، دعوا، صلح یا دوستی.

صبح‌ها مامان‌بزرگ را روی ویلچر می‌نشاندم جلوِ آب گرم کن و خودم مشغول ویرایش کتابی می‌شدم که مدت‌ها بود توی آن گیر کرده بودم. کتاب درباره رموز گردو در آسیای صغیر، ایران و ژاپن بود. وسط ویرایش یک‌باره یادم می‌آمد که باید توی رژیم غذایی مامان‌بزرگ دو دانه گردو می‌گذاشتم. همیشه از خاطرم می‌رفت. مامان‌بزرگ با صدای گنجشک‌ها و جریان آب گرم و سرد لوله‌ها به خواب می‌رفت؛ بعد یکهو از خواب می‌پرید و شروع می‌کرد بلندبلند حرف‌زدن. در حرف‌هایش گاهی پدربزرگ را کفن می‌کرد و برایش اشک می‌ریخت و گاهی با او به محوطه باز هتل «هما» می‌رفت و قدم می‌زد. فقط من می‌دانستم که پدربزرگ هیچ‌وقت هتل «هما» را ندید و وقتی مُرد هنوز مسافرخانه‌های اطراف حرم تا دل هر کوچه بن‌بستی رسوخ نکرده بودند.

گاهی فکر می‌کردم کسی در لوله‌های آب گرم‌کن هست که برایمان داستان می‌گوید و مامان‌بزرگ همان داستان‌ها را عینا بازگو می‌کند. شنیدن این داستان‌های عجیب برایم دشوار بود، اما سخت‌تر از آن توضیح احوال همسایه‌ها به مامان‌بزرگ بود، توضیح اینکه همسایه بالایی جشن «گودبای پمپرز» برگزار کرده و آن بالاتری تعیین جنسیت فرزندِ نیامده‌اش را جشن گرفته، توضیح اینکه این صدا دقیقا چیست، صدای فشفشه، صدای ترکیدن، صدای انفجار، صدای کسی که داد می‌زد سینی فینگرفود را بیاورند یا صدای کسی که دی‌جی می‌خواهد، صدای محسن چاوشی که «به مادرم بگین / هنوز خنده‌هاش / رو سر جهازشن / به مادرم بگین / هنوز گریه‌هاش / تو جانمازشن...» را می‌خواند یا شاید صدای آدمی که ادای محسن چاوشی را درمی‌آورد!

انگار من و مامان‌بزرگ به جزیره‌ای دور پرت شده بودیم، جزیره‌ای در اعماق آب‌های سیاه، بی هیچ نوری، بدون آنکه تنمان بخورد به آدم‌های امروزی و دنیایشان. فردای روزی که مامان‌بزرگ رفت، درست سر وقت، یادم بود گردوها را پوست کنم. پوست آن‌ها را توی مشتم فشار دادم. شکننده‌تر از چیزی بود که فکر می‌کردم. و تنها چیزی که بعد از شکستن پوست گردوها یادم آمد آتروفی مغز مامان‌بزرگ بود.



عباسعلی سپاهی یونسی

به کارون نگاه می‌کردیم

اگر دوست داشتنی و زیبا و شگفت‌انگیز نبود که در همین پنج ساله اخیر دوبار فاصله تقریبا دوهزار کیلومتری مشهد تا اهواز و آبادان را نمی‌کوبیدیم و نمی‌رفتیم. حتما یک چیزی دارد این جنوبی‌ترین نقطه غرب ایران. بشود، بازهم دوست دارم بروم و کنار «پل سفید» اهواز قدم بزنم، به کارون نگاه کنم و فکر کنم این شهر چه گذشته‌ای داشته است، درست مثل بار اولی که من و مهدی مرادی، شاعر و مترجم، کنار کارون قدم زدیم و بعد با هم رفتیم تا نقطه‌ای که گله‌های گاومیش با آن عظمتشان خودشان را به کارون می‌زدند. مهدی برایم از اهواز می‌گفت تا فردا برسد و برویم به خرمشهر و همان اول برویم مسجد شهر که دوستش داشتم. دوست داشتم برای لحظاتی هم که شده همان جایی نفس بکشم که بارها فیلم و عکسش را دیده‌ام، وقتی خرمشهر آزاد شد، و بعد یکی در گوشم بخواند: «ممد نبودی ببینی شهر آزاد گشته...».

نقاشی‌های ناصر پلنگی روی دیوارهای مسجد پرتم کرد به روزهایی که ندیده بودمشان، ولی تصاویرشان را دیده بودم. خدا می‌داند، اگر هیچ چیز نتواند اشک مرا دربیاورد، دیدن فیلم‌های سال‌های جبهه و جنگ و رزمندگانی که قبل از عملیات روی همدیگر را می‌بوسیدند و از هم جدا می‌شدند حتما صورتم را خیس می‌کند. رفتیم و کوچه‌هایی از خرمشهر را دیدیم که هنوز رد گلوله بر در و دیوارشان مانده است. و من بغض کرده بودم آن ساعت‌ها.

بهار بود که گرمای اهواز کولر ماشینمان را روشن کرد و شب آبادان را درک کردیم، با فوران نورهای پالایشگاه و بوی خاصش. همان شب در بازارچه لنجی‌ها مردی صدای ضبطش را بلند کرده بود و می‌خواند و می‌رقصید و شال و دامن و تی‌شرت‌هایش را دور سرش تاب می‌داد و تبلیغ می‌کرد؛ مردم هم لبخند می‌زدند و می‌گذشتند یا می‌خریدند. من مانده بودم در آن هیاهو که بازار ته‌لنجی‌ها چقدر زنده است و زندگی دارد.

پشت میزم نشسته‌ام. به پسرم می‌گویم: «دور تند کولر و بزن؛ هوا گرمه.» نشسته‌ام و درباره اهواز می‌نویسم، در مجاورت پارچ آب سرد و زیر باد کولر. حتما می‌توانم وضعیت آن‌ها را درک کنم! محسن چاوشی می‌خواند: «بی‌دردا خوابیده‌ن، خوابیده‌ن / نامردا خوابیده‌ن، خوابیده‌ن // اما تو بیدار بیداری / خوزستان! خوزستان! خوزستان!...»

مریم حسینیان

خبرهایی از جنس کاسه لعابی گل‌قَرمز

گاهی دلم نمی‌خواهد به گرمای هوا فکر کنم، دلم نمی‌خواهد گزارش هواشناسی را جدی بگیرم وقتی می‌گوید توده هوایی بسیار گرم اواسط این هفته به کشور وارد می‌شود؛ دلم می‌خواهد فکر کنم سوراخی شبیه سوراخ لایه اُزُن وسط توده هوا پیدا می‌شود و گرما فرار می‌کند. بعضی وقت‌ها دلم می‌خواهد خودم را گول بزنم. نه اینکه از واقعیت فرار کنم؛ دوست دارم فکر کنم شاید هم اتفاق بد نیفتد، مثل خیلی از چیزهایی که منتظرش بوده‌ایم، مثل خیلی از کارهایی که برایش برنامه‌ریزی کرده‌ایم و نشده. برای همین است که زیاد تفسیرهای سیاسی و اقتصادی و اجتماعی راننده‌های تاکسی را جدی نمی‌گیرم، چون می‌دانم بیشترش برای این است که دلشان می‌خواهد حرف بزنند. شاید غمگین باشند؛ شاید با حرف‌زدن حالشان خوب می‌شود، وگرنه این همه اندوه و تلخ‌کامی و ناامیدی را نمی‌شود همراه هم مزمزه کرد. هیچ ذائقه‌ای توان رویارویی با حجم انبوه ناکامی را ندارد.

اما همیشه به آب فکر می‌کنم. قضیه بحران آب با نوسان دلار فرق دارد. آب توی خانه من روان است؛ می‌تواند جویباری باشد باشدت و پرخروش، می‌تواند کاسه‌ای باشد لعابی گل‌قرمز.... من درباره آب می‌توانم مستقیم تصمیم بگیرم، اما هیچ‌کس به حرف‌های من درباره قیمت ارز گوش نمی‌دهد. من هیچ‌وقت نمی‌توانم تمام‌قد جلو ورود گرما به جنوب کشور را بگیرم، اما می‌توانم توی تاکسی و مترو و وقت پیاده‌روی و خرید، به‌جای دست‌های توی یک کاسه، درباره بحران آب حرف بزنم، می‌توانم جلوِ شست‌وشوی برگ‌های جلوِ خانه‌ها با آب را بگیرم. این‌ها را بلدم و، اگر کمی، فقط کمی به توانایی‌های شخصی‌ام نگاه کنم، حالم بهتر می‌شود. اگر توی خانه موفق شوم جلوِ آب‌بازی پسرم را بگیرم، خجالت نمی‌کشم از صف دبه‌های سفید در آبادان و خرمشهر. و درست به‌همین دلیل است که گاهی دلم نمی‌خواهد به گرما، گرانی، حذف‌شدن ایران و آلمان و آرژانتین و اسپانیا از جام جهانی، آینده برجام و هزارویک چیز نگران‌کننده دیگر فکر کنم و فقط می‌خواهم انرژی و امیدم را نگه دارم و صرف برداشتن قدم‌های قشنگ کوچک کنم، مثل همان خبر کوچک نشاط‌آوری که میان هیاهوی اضطراب‌های این روزها گم شد: تماشاگران ایرانی، بعد از بازی ایران و پرتغال یا شاید هم ایران و اسپانیا، زباله‌های سکوهای خودشان را جمع کردند و عکسشان میان خبرهای فوتبالی درخشید.

اینجا، هنر مشتری ندارد

کاظم خراسانی از تفاوت‌های هنر در مشهد و پاریس و یک خلأ فرهنگی بزرگ می‌گوید

مجید ادیبی

بی‌شک یکی از هنرمندان شناخته‌شده و مطرح مشهد و خراسان است که هم‌کلامی با او درباره هنر جذابیت‌های خودش را دارد. او، علاوه‌بر تسلط بر چند شاخه هنری، در سخنوری هم چیره‌دست است، به‌ویژه وقتی بخواهد از هنر بگوید.

کاظم خراسانی (متولد ۱۳۵۵ در شهر فردوس) فارغ‌التحصیل رشته «پژوهش هنر» در مقطع دکتری است. خیلی‌ها او را به خوش‌نویسی و نقاشی خط می‌شناسند، اما خراسانی در چند شاخه هنری دیگر هم به‌صورت حرفه‌ای فعالیت می‌کند، از هنرهای شهری گرفته تا گونه‌های حجمی، گرافیک و.... خراسانی معتقد است در دوران معاصر این هنرهای بین‌رشته‌ای هستند که سمت‌وسوی جریانات هنری را تغییر داده‌اند. گفت‌وگو با این هنرمند موفق که در بیش از ۶۰ جشنواره ملی و بین‌المللی حائز رتبه‌های برتر شده و آثارش را در ۱۱ کشور جهان به‌نمایش گذاشته بیش از یک ساعت به‌طول انجامید. او درباره وضعیت هنر در مشهد، گالری‌ها، نقاشی خط، هنرهای شهری و حواشی جایزه‌ای که سال ۹۵ در جشنواره بین‌المللی هنرهای تجسمی «فجر» گرفت سخن گفت. با این همه، محور اصلی گفت‌وگو با این هنرمند و مدرس دانشگاه یک خلأ بزرگ فرهنگی در مشهد، یعنی جای خالی آثار هنری در سبد خانوارهای مشهدی، بود. این مدرس دانشگاه همچنین از تجربیات زندگی در فرانسه و تفاوت‌های مشهد و پاریس مزمینه هنر گفت.

ملاک‌هایی برای لذت‌بردن از هنر

کاظم خراسانی معتقد است که هنر کلید فهم زندگی است. او براین باور است که هنر در شهری همچون مشهد زوایا و ابعاد مختلفی دارد و، اگر قرار باشد درباره آن سخنی گفته شود، باید از چند منظر بررسی شود. به گفته این هنرمند، یکی از ابعاد مقوله هنر در مشهد عمومیت آن و ارتباطش با مردم است. او می‌گوید: «بخشی از عموم مردم این شهر خودشان یا از اهالی هنر هستند و یا با هنر در ارتباط‌اند.»

خراسانی می‌گوید: «ملاک‌های لذت‌بردن از هنر متفاوت است و باید همواره از خودمان بپرسیم عامه مردم چه ملاک‌هایی برای لذت‌بردن از هنر دارند؟! در همین شهر خیلی‌ها ممکن است هنرمند نباشند، اما هنرشناسان و هنردوستان خوبی هستند.»

او با تفکیک قائل‌شدن بین جنبه‌های عام و خاص هنر در مشهد می‌گوید در شهر مشهد تفاوت‌های بسیاری بین جنبه‌های خاص و عام هنر وجود دارد. خراسانی براین باور است که هنر از جنبه خاصش در مشهد خیلی ضعیف است. این مدرس هنر تصریح می‌کند که یکی از عوامل اصلی ضعف هنر در مشهد نبود فرهنگ‌سازی است: «نخستین چیزی که درباره هنر این شهر به‌نظر می‌رسد این است که درباب هنر برای عموم مردم فرهنگ‌سازی نشده است. در این شهر افراد متمول و ثروتمند بسیاری زندگی می‌کنند و تعداد ثروتمندان این شهر نسبت به سایر نقاط ایران بیشتر است. نگاه کنید به حجم بالای ساخت‌وساز برج‌ها و ساختمان‌های لوکس مسکونی و تجاری، کارخانه‌ها و.... اما همین اشخاص حاضر نیستند یک اثر هنری او رجینال را برای خانه یا دفتر کارشان بخرند.»

این هنرمند می‌گوید: «برخی فکر می‌کنند خریدن اثر هنری یک هزینه اضافه است. آن‌ها به هیچ‌وجه با خودشان فکر نمی‌کنند که اثر هنری مانند یک موجود زنده ارزشمند است. اثر هنری روح دارد، چون نفس هنرمند در آن دمیده شده است. هیچ‌وقت نمی‌توانیم ارزش یک فرش دست‌بافت و جایگاه آن را همتای یک فرش ماشینی بدانیم. در فرش ماشینی هیچ خطایی نیست، در حالی که در فرش دست‌بافت ممکن است رج‌ها اختلاف زیادی با هم داشته باشند، اما چون نفس هنرمند در فرش دست‌بافت جاری است ارزشی به‌مراتب بالاتر از فرش ماشینی دارد.»

به گفته خراسانی، رونق اقتصاد هنر در مشهد و خرید آثار هنری از سوی مردم نیازمند فرهنگ‌سازی است: «من هنرمند تا چه اندازه می‌توانم در این فرهنگ‌سازی تأثیر بگذارم و نقش داشته باشم؟! من نهایتا می‌توانم در کارگاهم کار کنم و یا کارهایم را در گالری‌ها ارائه دهم؛ پس فرصتی برای کار فرهنگ‌سازی ندارم. البته همین که آثارم را در نمایشگاهی ارائه می‌دهم و برای آن هم از جیب خودم هزینه می‌کنم این نوعی فرهنگ‌سازی است، هرچند قطره‌ای باشد در یک دریا. کار فرهنگ‌سازی را باید نهادها و متولیان فرهنگ و هنر انجام دهند، نهادهایی مثل حوزه هنری، ارشاد، انجمن‌های هنری و....»

او می‌گوید: «کسی که می‌خواهد یک اثر هنری را به چندهزار تومان بخرد باید بداند که همان اثر هنری ممکن است چند سال بعد چندمیلیون تومان ارزش پیدا کند. برای نهادینه‌شدن این فکر باید فرهنگ‌سازی شود، دقیقا مثل کاری که مجموعه‌داران آثار هنری می‌کنند: برای مجموعه‌داران نام‌ها اهمیت دارد. آن‌ها تعداد زیادی کار می‌خرند تا چند سال بعد، به‌واسطه ارزش افزوده آثار، سود بیشتری نصیبشان شود.»

به‌نظر این هنرمند، ازنظر وجود آثار هنری در سبد خرید خانوار، مشهد فاصله بسیار زیادی با شهری همچون تهران دارد: «در مشهد یک اثر هنری به‌سختی ارائه و فروخته می‌شود. اگرچه ممکن است با برپایی یک نمایشگاه مخاطبان خاص هنر آثار را ببینند و حتی بخرند، البته به‌سختی، جاانداختن این مسئله که خرید یک اثر هنری می‌تواند یک سرمایه‌گذاری بلندمدت باشد در بین عموم مردم و به‌ویژه اقشار متوسط جامعه کار بسیار سختی است.»

به گفته خراسانی، مشهد هنرمند زیاد دارد، اما شمار خریداران هنر در این شهر بسیار اندک است: «در این شهر یک ظرفیت بالفعل وجود دارد که هنرمند است و یک ظرفیت بالقوه که اشخاص متمول باشند. با فرهنگ‌سازی می‌شود فاصله میان این دو را کم کرد.»

این مدرس دانشگاه می‌گوید: «اینک در مشهد شاهد احداث گالری‌های خصوصی هستیم. می‌شود امیدوار بود که با تقویت این گالری‌ها یک بخش از کار فرهنگ‌سازی انجام شود. رسانه‌ها هم می‌توانند در این زمینه کار کنند.»

◆◆◆

سنگ‌هایی که به‌قطار در حال حرکت می‌زنند

خراسانی درباره رونق هنر شهری مشهد در سال‌های اخیر نیز نظرات متفاوتی دارد. او معتقد است که در این سال‌ها شاهد اتفاقات خوبی بوده‌ایم که در نوع خود بسیار ارزشمند است: «البته باید بپذیریم که این امر نقص‌هایی نیز داشته است. به‌هرحال انجام‌دادن کارهای تازه هیچ‌وقت بدون نقص نیست، اما قطاری که حرکت نمی‌کند سنگ نمی‌خورد.»

او معتقد است وقتی از یک هنرمند یا یک اتفاق هنری انتقاد می‌شود معلوم است که مسیر دارد درست طی می‌شود. انتقاد از یک هنرمند، پس از موفقیتش در عرصه هنر، بیشتر می‌شود: «بسیاری از ما هنرمندان در طول زندگی شاهد این اتفاقات بوده‌ایم. همه این انتقادها نشان‌دهنده موفقیت یک فرد یا جریان است. اگر جایی از توصحبت نشود، بدین معناست که هنوز نتوانسته‌ای حرکت کنی، مانند همان قطاری که حرکت نمی‌کند و سنگ هم نمی‌خورد.»

به‌نظر خراسانی، همین که نقل این ماجرا در تاکسی و اتوبوس و مترو بین مردم دهان به‌دهان می‌چرخد به‌خودی خود یک اتفاق بزرگ و ارزشمند است.

◆◆◆

مشهد تا پاریس چند دنیا فاصله است؟!

او که چند سال پیش برای یک کار مطالعاتی به کشور فرانسه سفر کرده بود درباره تفاوت دیدگاه‌های مردم ایران و فرانسه درباب مقوله فرهنگ و هنر سخن می‌گوید، به‌ویژه از تفاوت‌های اهالی مشهد و پاریس: «فرانسوی‌ها و به‌ویژه پاریسی‌ها اهمیت ویژه‌ای به هنر می‌دهند. شاید مساحت خانه‌های آن‌ها مانند خانه‌های مشهد زیاد نباشد، اما در هر خانه یک اثر هنری اورجینال می‌بینیم.»

خراسانی از موزه‌ها و گالری‌های پاریس حرف می‌زند که هرکدام از آن‌ها مملو از آثار متنوع هنری است. اما آنچه بیشتر به چشم او آمده مجسمه‌های فیگورا تیور سنگی هستند که به‌قول خودش «نمایه بصری فرانسه» به‌شمار می‌روند: «در آن مدتی که پاریس بودم شاید بیش از ده‌ها هزار اثر را دیدم. طبیعتا وقتی افرادی که در آنجا زندگی می‌کنند از ابتدای زندگی‌شان این همه اثر خوب می‌بینند ناخودآگاه سطح سواد و سلیقه بصری‌شان بالا می‌رود.»

به گفته این هنرمند، در پاریس هنر و گردشگری مهم‌ترین منبع درآمد محسوب می‌شود؛ برای مثال برج ایفل، موزه‌ها و گالری‌های هنر از عوامل اصلی جذابیت‌های گردشگری در این شهر به‌شمار می‌روند.

او در پایان گفت‌وگو تلویحا انتقاداتی را به سیستم آموزشی کشور وارد می‌کند. خراسانی معتقد است که آموزش‌وپرورش فقط یک پای ماجرای فرهنگ‌سازی است: «در مدارس ما، در بیشتر اوقات، کسانی برای تدریس هنر انتخاب می‌شوند که شناختی از این مقوله ندارد؛ مثلا معلم ریاضی هنر هم تدریس می‌کند؛ پس چطور می‌توانیم توقع داشته باشیم در نظام آموزش‌وپرورش ما کودک هنر را بشناسد؟!»

در این شهر افراد متمول و ثروتمند بسیاری زندگی می‌کنند و تعداد ثروتمندان این شهر نسبت به سایر نقاط ایران بیشتر است. ... اما همین اشخاص حاضر نیستند یک اثر هنری او رجینال را برای خانه یا دفتر کارشان بخرند

بخشی از قرار • نکته حائز اهمیت درباره پاریس این است که مردمش از کودکی با هنر آشنا می‌شوند و در نتیجه مشکلاتی که ما در مشهد با آن روبه‌رو هستیم آنجا معنا ندارد. اینجا من هنرمند باید ابتدا هنر را برای متولیان هنر و افراد متمول معرفی کنم! این یک تفاوت مهم بین مشهد و پاریس است. در اینجا مسئول و متولی فرهنگ و هنر هم هنوز شناخت درستی از هنر ندارد، اما در آنجا شهروندان از کودکی با هنر و مفاهیم هنری و تاریخچه هنر آشنا می‌شوند. • چطور توانستیم بستن کمربند ایمنی را در عرض چند سال نهادینه کنیم؟ آیا فرهنگ‌سازی برای خرید آثار هنری و رونق بازار هنر کار سختی است؟ • یک موسیقی معمولی روی گیاه اثر می‌گذارد؛ پس طبیعتا نمی‌شود اثر هنر بر مردم و جامعه را نادیده بگیریم. • در این شهر هنرمندان تنها‌یند، چون حرف‌هایشان شنیده و اندیشه‌شان درک نمی‌شود. به‌همان میزانی که مردم عادی به‌سمت هنر کشیده شوند تفکر و اندیشه هنری نیز همه‌گیرتر می‌شود. • ناآگاهی باعث درک و فهم نادرست از آثار هنری و هنرمند می‌شود. این مشکل از هنرمندان نیست؛ از کسانی است که فهم و شناخت درستی از هنر ندارند.

ساعت‌ها زمان را می‌کُشند

نگاهی به اثر فاخر ویلیام فاکنر، «خشم و هیاهو»

نگار موقر مقدم

◆◆◆

در این دوره زمانه که آدم‌ها نسبت به گذر زمان مته به خشخاش می‌گذارند لابد باید در یک جایی از زندگی بتوانند مانند بنجامین، راوی عقب‌مانده رمان «خشم و هیاهو»، نسبت به آن بی‌اعتنا باشند. چه اشکالی دارد؟!

◆◆◆

ویلیام فاکنر (۲۵ سپتامبر ۱۸۹۷-۶ جولای ۱۹۶۲) در رمانش، برای پیش‌برد داستان، نه‌تنها با استفاده از پل زمانی به گذشته روشی نو و درعین‌حال نفس‌گیر برگزیده، بلکه هرکدام از پل‌های زمانیِ گذشته راوی شاکله اصلی رمان در همان فصل اول به‌شمار می‌رود؛ بنابراین بی‌توجهی به تأثیر زمان در فصل اول زندگی هر آدمی، درست عین کودکیِ بنجامین، بی‌توجهی به گذر زمان درعینِ زیستن است.

◆◆◆

فاکنر نمی‌خواهد مانند دیگران داستان بنویسد و حتی از نگاه دیگران ببیند؛ او می‌خواهد داستان را از زاویه‌دیدی تازه، آن‌هم زاویه‌دید یک عقب‌مانده ذهنی، بیان کند تا پیچیدگی خرده‌روایت‌های به‌ظاهر ساده را در همان ابتدای فصل بدون قضاوت بخوانیم. بنجامین یک عقب‌مانده ذهنی است که نه می‌تواند احساساتش را بیان کند و نه می‌تواند تأملی داشته باشد. عکس‌العمل او تنها نق‌ونوق و بعضا گریه‌کردن است. بدون‌شک، برگزیدن چنین راوی‌ای نه‌تنها در نوشتن، بلکه در خواندن هم صبر و حوصله می‌طلبد.

◆◆◆

فاکنر خوب می‌داند که در کدام فصل از کتابش از چه زاویه‌ای به داستان نگاه کند. فروپاشی و تزلزل خانواده کامپسن به‌خوبی از زبان بنجامین بیان می‌شود و حالا که اسکلت داستانش را از زبان بنجی چیده شروع به پرکردن حفره‌های داستان می‌کند و پازل معما چیده می‌شود. درواقع ذهن پیچیده و متفاوت نویسنده روایتی چنین پیچیده و گیرا خلق کرده است. حالا که فاکنر با کمک جریان سیال ذهن فصل اولش را چیده به‌سراغ راوی دیگر می‌رود و زاویه‌دیدهای دیگر را بنابه مذاق شخصیت‌های داستانش تجربه می‌کند.

◆◆◆

فاکنر را می‌توان درزمره نویسندگانی طبقه‌بندی کرد که آشنایی‌زدایی را اساسِ داستان می‌دانند. بدون‌شک لازمه خلق چنین اثری یک شخصیت‌پردازی قوی و پیچیده است تا در برگرفتن وجوه متفاوت و درعین‌حال تکمیل‌کننده شخصیت‌ها سبب شود، بنابه سبک و سیاق نویسنده، رمانی گیرا و پرکشش روایت شود.

◆◆◆

ویلیام فاکنر در شروع فصل دوم از زبان راوی اعتراف می‌کند که باید نسبت به گذر زمان بی‌اعتنا بود. این اعتراف درواقع شاه‌کلیدی برای ادامه خواندن رمان است. اگرچه کنارآمدن با چنین روشی پسند هر خواننده‌ای نیست، اما شاید زبان ساده و مستأصل بنجامین بتواند خواننده را برای کشف جهانِ داستانی از زبان یک بیمار ذهنی ترغیب کند.

◆◆◆

به‌طورکلی ابزار نویسنده برای نشان‌دادن شخصیت‌ها از زبان چنین راویِ بیماری تنها استفاده از گفت‌وگوست؛ به‌همین‌دلیل در دو فصل بعدی به‌طور مجزا راوی تغییر می‌کند تا فرصتی به خواننده بدهد که اطلاعات جامانده دستگیرش شود. درنهایت، در فصل آخر با زاویه‌دید سوم‌شخص به خواننده کمک می‌کند تا شاهد تمام حوادثی که بیرون از عرصه عمل روی داده باشیم.

◆◆◆

گرچه داستان به‌صورت چند محوری پیش می‌رود، هر راوی با خودش نشانه‌هایی دارد، به‌طوری که، اگر برای بنجامین «آینه» نشانه وجوه شخصیت‌هایی درتقابل با یکدیگر است، برای کونتین حضور «سایه»، پابه‌پایش، نشان از زندگی و به‌اجبارزیستن است. او معتقد است توانسته سایه‌اش را گول بزند و در کش‌وقوس زمان او را در هر جایی یدک بکشد. کونتینِ با مسئولیت، کونتینِ باوجدان خودش را مقصر می‌داند و از بی‌عدالتیِ رنج می‌برد، درحالی که سایه نحس بدبختی بر خانواده کامپسن افتاده است؛ بااین‌حال، تمامی فصل‌ها دارای محور واحد زمان‌اند.

◆◆◆

بنابراین فاکنر توانسته نظریه خودش را با کمک شخصیت‌های داستانی ابراز کند، به‌طوری که در بخشی از کتاب آمده: «پدرمان می‌گفت ساعت‌ها زمان را می‌کشند. می‌گفت زمان تا وقتی چرخ‌های کوچک با تق‌تق پیش می‌برندش مرده است؛ زمان تنها وقتی زنده می‌شود که ساعت بازایستد.»

◆◆◆

برای رسیدن به گره اصلی داستان این بذر پاشیده در بطن رمان فاکنر نیاز به شخم‌زنی با حوصله برای رسیدن به اصل ماجرا دارد؛ بنابراین نمی‌شود انتظار داشت با یک بار خواندن این رمان بتوان به تمام زیرلایه‌های داستان دست پیدا کرد، ولو اینکه تکنیک روایی فاکنر و نظریه‌اش درباره زمان را از همان اول بدانیم.

چالش‌های ترجمه «خشم و هیاهو»

افسانه‌ای از زبان یک ابله

علی باقریان

شکسپیر در «مکبث» (پرده پنجم، مجلس پنجم) می‌نویسد: «زندگی افسانه‌ای است که از زبان ابلهی نقل می‌شود، آکنده از خشم و هیاهو، که هیچ مفهومی ندارد.» این جمله‌ای است که فاکنر عنوان رمانش را از آن به‌عاریت گرفته است، رمانی که در آغاز «گرگ‌ومیش غروب» نام داشته، رمانی که یک داستان کوتاه بوده است. «خشم و هیاهو» (۱۹۲۹) قطعا مشهورترین و احتمالا مهم‌ترین و بهترین اثر فاکنر است. این رمان در اغلب فهرست‌هایی که با عناوینی چون «صد کتاب برتر طول تاریخ» تدوین شده‌اند جایگاهی دارد. فارغ از این رده‌بندی‌های عامه‌پسند و البته هیجان‌انگیز، کتاب فاکنر کتابی بسیار مهم و هیجان‌انگیز است، هم به‌لحاظ هنری و مایه ادبی و هم به‌لحاظ سرگرم‌کنندگی‌اش. در داستان‌هایی که شیوه روایت سیال ذهن دارند سردرآوردن از اصل قضیه چالشی مهیج و تعیین‌کننده است. اینکه بتوانی ترتیب زمانی وقایع «خشم و هیاهو» را به‌درستی درک کنی واقعا آسان نیست. کار به جایی رسیده که حتی برخی از مفسران گفته‌اند فاکنر خود مرتکب خطا شده و به تناقض‌گویی افتاده است. خوشبختانه نوشته‌های بسیاری وجود دارند که دست مخاطب را در خواندن این اثر می‌گیرند. من خواندن مقاله «چگونه «خشم و هیاهو» را بخوانیم؟»، اثر له‌اون ایدل، را پیشنهاد می‌کنم. پرواضح است که ترجمه چنین اثری تاچه‌حد دشوار است، به‌ویژه اگر زبان مقصد به زبان مبدأ خیلی نزدیک نباشد. فقط کافی است یک لحظه ارجاعات و ضمایر پادَرهوا را درنظر آورید تا بفهمید به‌سادگی از عهده این کار بیرون نمی‌توان شد. اما همین امر عطش مترجمان را بیشتر می‌کند؛ گویی آن‌ها می‌خواهند پنجه‌درپنجه با متن زورآزمایی کنند و پشتش را به خاک برسانند. از زمانی که بهمن شعله‌ور در سال ۱۳۳۸، یعنی در ۱۹ سالگی‌اش (بله؛ ۱۹ سالگی!)، ترجمه‌ای از این کار فاکنر ارائه کرد تا به امروز چارپنج ترجمه دیگر نیز از «خشم و هیاهو» عرضه شده که مهم‌ترینشان اثر طبع صالح حسینی است، اما گویا هیچ‌کس نتوانسته پیشنهاد مترجم اول را رد کند و از خیر عنوان شکوهمند «خشم و هیاهو» بگذرد. نوشته‌های علی‌حده‌ای هم در نقد و بررسی این ترجمه‌ها وجود دارد، ازجمله مقاله ابوالفضل حری درباره ترجمه صالح حسینی. درهرحال، وجود ترجمه‌های مختلف از این اثر شاخص بسیار مغتنم است و به مخاطب فارسی‌زبان مجال تأمل بیشتری می‌دهد.

علی باقریان

فوت‌وفن‌های اقتباس در آثار آذریزدی

قصه‌های تازه‌از کتاب‌های کهن

مهدی آذریزدی در دهه ۳۰ با اقتباس از آثار کلاسیک زبان فارسی شروع کرد به نوشتن مجموعه‌داستان‌هایی برای کودکان و نوجوانان، همان مجموعه‌ای که امروز به نام «قصه‌های خوب برای بچه‌های خوب» شناخته می‌شود و ده‌ها بار چاپ شده است (البته بخشی از این داستان‌ها مقتبس از «قرآن» و روایات درباب سیره معصومین هستند). صورت امروزین این کتاب دوره‌ای هشت‌جلدی است که انتشارات «امیرکبیر» آن را منتشر می‌کند.

کاری که آذریزدی بدان دست یازید، لااقل در آن شکل، غریب و بی‌سابقه بود. او برخی از حکایاتی را که درضمنِ کتاب‌هایی چون «قابوس‌نامه»، «سندبادنامه»، «کلیله و دمنه»، «مرزبان‌نامه»، سه مثنوی از مثنوی‌های عطار، «مثنوی معنوی»، و «گلستان» سعدی و کتاب‌های مشابه آن مندرج است ازمیان این آثار برکشید و سعی کرد آن‌ها را به‌صورتی روان برای مخاطبان خود بازگو کند.

اما کار به همین سادگی نبود. آذریزدی خوب به چم‌وخم اقتباس برای کودکان آشنا بود و می‌دانست نمی‌تواند با بازنویسیِ صِرف مخاطبان خود را راضی کند؛ پس کوشید با شاخ‌وبرگ‌دادن به روایت، حذف جزئیات غیرضرور و افزودن روایت‌هایی که در اصل حکایات نبود آن‌ها را بازسازی کند و مناسب حال کودکان و نوجوانان سازد.

یک نمونه جالب از این کار قصه اول از جلد دوم کتاب، یعنی «آواز بزغاله»، است که نویسنده آن را از «داستان گرگِ خنیاگردوست با شبان»، حکایتی در باب اول «مرزبان‌نامه»، اخذ کرده است، ولی تفاوت‌های عمده‌ای با آن دارد که تنها بخشی از آن‌ها را یادآور می‌شوم: اول، داستان آذریزدی سه‌چهاربرابر حکایت است؛ دوم، سگ گله از شخصیت‌های اصلی داستان آذریزدی است که در حکایت اصلا حضور ندارد؛ سوم، آذریزدی عناصری را به حکایت افزوده تا آن را هم عقلانی‌تر سازد و هم به سطح یک داستان ارتقاء دهد؛ چهارم، نویسنده با هوشمندی نتیجه‌گیری‌های اخلاقی حکایت را در داستان خود نیاورده است.

شاید امروز بتوان کتاب‌داستان‌هایی برای کودکان یافت که ازنظر تکنیکی و فنی بر آثار آذریزدی رجحان دارند یا به‌مراتب خوش‌رنگ‌ولعاب‌تر از آن‌ها هستند، اما «قصه‌های خوب برای بچه‌های خوب» همچنان خواندنی است، به‌ویژه به‌این‌دلیل که از سنت ما مایه دارد و کودکان ما را با فرهنگ خودشان آشنا می‌کند.

یک نکته درباره مهدی آذریزدی نویسنده‌ای که دوستدار سعادت ما بود

چند کلمه با بزرگ‌ترها...

رؤیا یداللهی شاه‌راه

خدا را شکر! این روزها مهدی آذریزدی (۲۷ اسفند ۱۳۰۰-۱۸ تیر ۱۳۸۸)، آن مرد تنها و خوش‌فکر یزدی که خاموش و بی‌ادعا برای کودکان می‌نوشت، چندان غریب و ناآشنا نیست. آثار او و نوشتارگان مربوط به او و آثارش در فضاهای گوناگون علمی، هنری و تربیتی مطرح‌اند و روز ملی «ادبیات کودک و نوجوان» نیز منتسب به اوست. نامش بلند باد!

درمیان انبوه موضوعاتی که درباره آذریزدی و آثارش مطرح شده یا امکان طرح دارد مسئله‌ای همیشه برای من جالب بوده (هم در کودکی، در جایگاه خواننده کتاب‌های او، هم در بزرگ‌سالی و در جایگاه خواننده آثار او و نویسنده و منتقد ادبیات کودک): آذریزدی در آغاز کتاب‌های مجموعه «قصه‌های خوب برای بچه‌های خوب»، مقدمه‌ای می‌آورد با نام «چند کلمه با بچه‌ها». در این بخش، او به بچه‌ها می‌گوید که داستان‌های کتابش بازنویسیِ کدام‌یک از کتاب‌های قدیمی است، آن کتاب را به زبان ساده معرفی می‌کند، قدمتش را، زبان و حال‌وهوا و ویژگی‌های خاص آن کتاب را شرح می‌دهد، نویسنده کتاب را معرفی می‌کند و بعد توضیح می‌دهد که چه‌طور این قصه‌ها را ساده‌تر کرده است، بازنویسی او چه تفاوتی با اصل کتاب دارد و خلاصه، راهبردها و فنون اصلی کارش را به بچه‌ها می‌گوید.

همین مقدمه کوتاه نکات قابل توجهی برای بزرگ‌ترها، مربیان، مراقبان و نویسندگان کودک در خود دارد. اولین نکته محرم‌دانستن کودک و گفت‌وگو با اوست. نویسنده اطلاعاتی به مخاطب خردسالش می‌دهد که به او قدرت نقد می‌دهد (او حتی به کودکان می‌گوید که چرا نمی‌شده اصل کتاب را به آن‌ها ارائه کنند) و مثلا کودک می‌تواند در ذهنش این سؤال را مطرح کند که «اصل داستان چه بوده؟»، «آیا نویسنده انتخاب‌های خوبی کرده است؟»، «آیا می‌شده جور بهتری اصل قصه‌ها را گفت؟» و....

دومین نکته کوتاهی این مقدمه‌ها و زبان ساده و سالم آن‌هاست. اطلاعات درست به ساده‌ترین و شفاف‌ترین شکل ممکن در این مقدمه‌ها آمده‌اند.

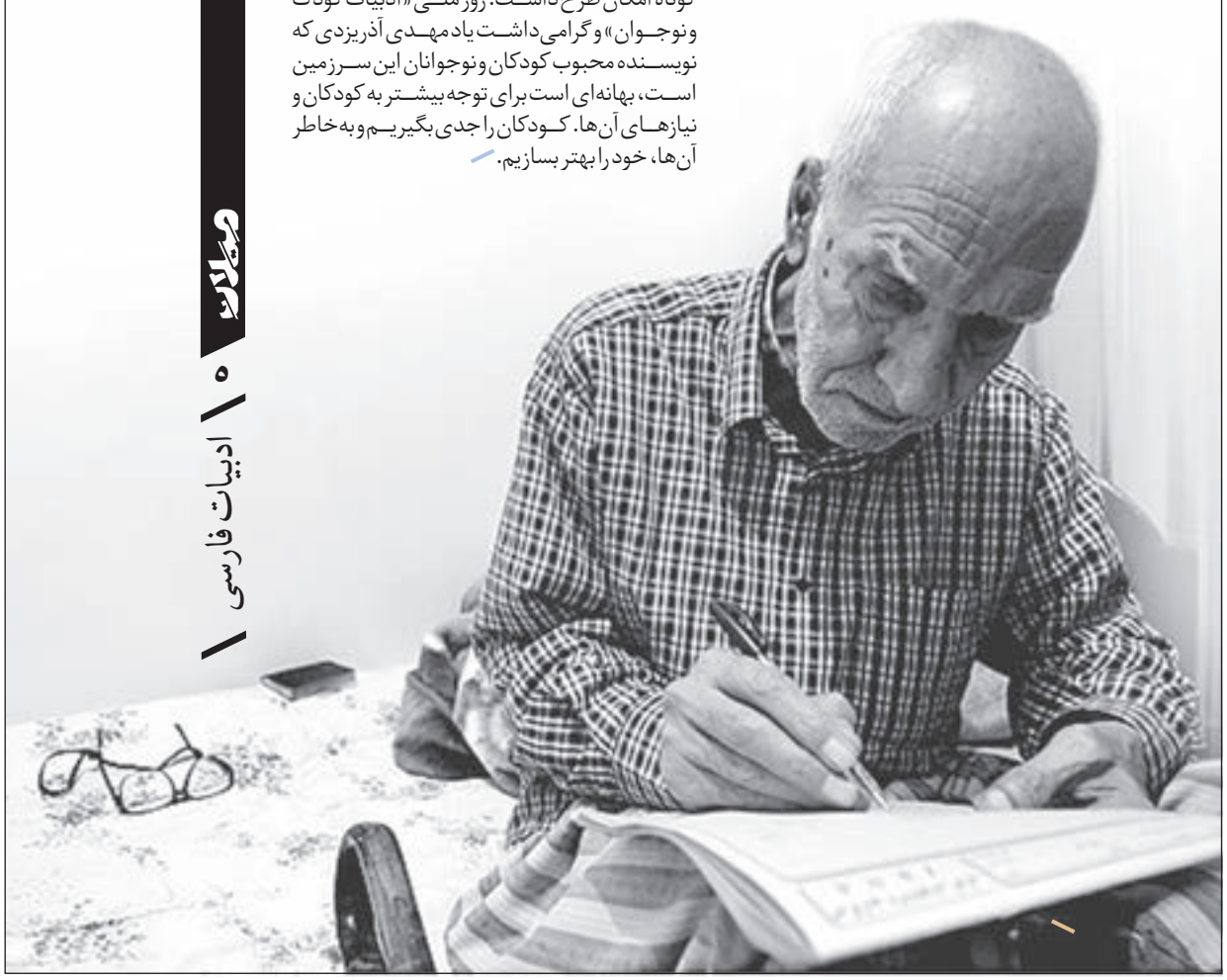
سومین نکته خطاب مستقیم از جانبِ «منِ» نویسنده به مخاطب است؛ واسطه‌ای در کار نیست؛ خداوندگار جهان کتاب، یعنی نویسنده به زمین می‌آید، روبه‌روی بچه‌ها می‌ایستد، در را می‌گشاید و میز کارش را به آن‌ها نشان می‌دهد. در بسیاری از کشورها، ناشران امکان نامه‌نگاری میان نویسنده و مخاطب را فراهم می‌کنند. در کشور ما هم به‌برکت فضای مجازی، چنین کاری به‌طرق مختلف ممکن شده، البته اگر نویسنده سعه‌صدر کافی و میل به این کار داشته باشد! مهدی آذریزدی با این مقدمه‌ها به‌سهم خودش برای نزدیک‌شدن به مخاطبان، گام مهمی برمی‌دارد. ساختار این مقدمه‌ها به نامه‌های میان دوستان شبیه است. آذریزدی در مقدمه جلد پنجم این مجموعه و در بند پایانی می‌نویسد: «... دیگر حرفی ندارم. امیدوارم همان‌طورکه پیش از این، کتاب اول تا چهارم «قصه‌های خوب برای بچه‌های خوب» را خوانده‌اید و پسندیده‌اید، این کتاب را هم بیش‌تر و بهتر بپسندید....»

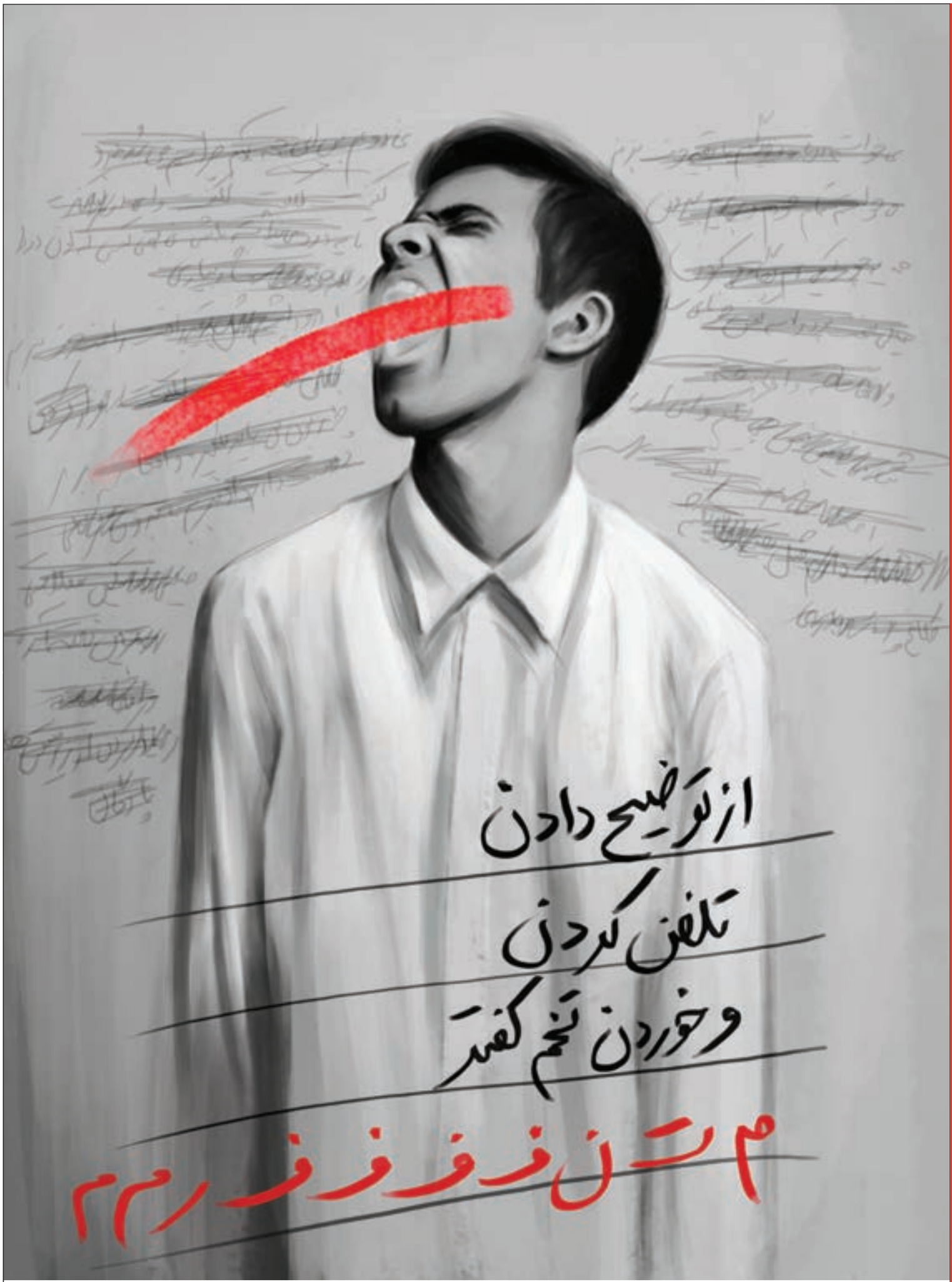
نکته جالب دیگر در بند آخر این مقدمه‌ها، توضیحاتی است درباره بخشی در اول کتاب که برای چسباندن عکس و هدیه‌دادن کتاب طراحی شده. نمی‌دانم این بخش ابداع خود آذریزدی بوده یا نه؛ هرچه هست، در زمان خود، کار بدیعی بوده است و به جذاب‌ترشدن کتاب و آمیخته‌شدن کتاب‌خوانی با عواطف و روابط انسانی کودکان یاری می‌کند.

و در آخر، شما را توجه می‌دهم به نگاه نقادانه و درعین‌حال، همدلانه آذریزدی به منابع داستان‌هایش که در این مقدمه‌ها می‌بینیم. او به‌طور غیرمستقیم به بچه‌ها آموزش می‌دهد که هرچه در هر کتابی می‌بینند، لزوماً درست و قابل اعتنا نیست و درعین‌حال، اگر بخشی از یک کتاب، درست یا مفید نباشد، نباید اهمیت کل آن را زیر سؤال برد.

همه آنچه گفتم، فقط مختصری بود از آنچه در بخشی کوچک از یکی از مجموعه‌های مهدی آذریزدی می‌توان آموخت و البته، آن مقدار که در این مجال کوتاه امکان طرح داشت. روز ملی «ادبیات کودک و نوجوان» و گرامی‌داشت یاد مهدی آذریزدی که نویسنده محبوب کودکان و نوجوانان این سرزمین است، بهانه‌ای است برای توجه بیشتر به کودکان و نیازهای آن‌ها. کودکان را جدی بگیریم و به‌خاطر آن‌ها، خود را بهتر بسازیم.

آذریزدی در آغاز کتاب‌های مجموعه «قصه‌های خوب برای بچه‌های خوب»، مقدمه‌ای می‌آورد با نام «چند کلمه با بچه‌ها». در این بخش، او به بچه‌ها می‌گوید که داستان‌های کتابش بازنویسیِ کدام‌یک از کتاب‌های قدیمی است، آن کتاب را به زبان ساده معرفی می‌کند...





روایتِ بی‌لکنتِ داستانِ کسی که بابتِ یک نقصِ جسمانیِ کوچک
تحقیرش کردند و زندگی‌اش را به نابودی کشاندند

از توضیح دادن، تلف کردن و خوردن تخم کفتر متنفرم!

قاسم فتحی

سوزان سانتاگ در کتاب ماندگارش، «بیماری به‌مثابه استعاره»، می‌گوید دو بیماری هستند که در دام استعاره گرفتار شده‌اند، سرطان و سل. و سرطان بیماری‌ای است که به «تهاجم بی‌رحمانه و پنهانی بدون کسب هیچ اجازه‌ای» شهرت دارد. سانتاگ بعد از مبتلا شدن به چند سرطان این کتاب را وقف پرتوافکندن بر این استعاره‌ها و رهایی از آن‌ها کرده است. اجازه بدهید این چند جمله را بگذاریم در کنار نقصی به‌نام «لکنت» که در هولناکی از سرطان چیزی کم ندارد، از آن وجه سرکوب‌گر و ناامیدانه‌اش. اگر سرطان گاهی جلوه آرمانی به خود می‌گیرد و باعث برخوردی رمانتیک می‌شود تا امید همچون صمغی شفادهنده بیرون بزند، اینجا لکنت یک تراژدی محض است. صاحب این روایت حتی تا آنجا پیش می‌رود که حاضر است یک دست و پایش را هم بدهد تا لکنتش بهبود یابد و این اوج آن تراژدی است که مدام در حالِ شنیدن «زخمِ زبان» باشی از اطرافیان و پس دادن تاوان به آدم‌های نزدیک و دور.

◆◆◆

بین این همه آدم چرا من باید لکنت داشته باشم؟!

قرارمان «کافه‌کتاب» است. محمدرضا می‌گوید: «برویم یک‌جایی که صدای حرف‌زدنمان کسی را اذیت نکند، جایی که بسته نباشد.» می‌رویم فضای سبز سه‌راه «ادبیات»، بین همان سه‌چار درخت، می‌نشینیم روی یک نیمکت. مردمک‌های محمدرضا می‌لرزد. سیگارش را روشن می‌کند، پُکی به آن می‌زند و می‌رود به سال‌های دور. لکنتش بعد از گفتن اولین جمله ازبین می‌رود؛ حتما کلی حرف دارد برای گفتن: «پدرومادرم می‌گویند لکنتم بین دو تا چهارسالگی شروع شده. حالا این را که دقیقا چه اتفاقی افتاده نمی‌دانم! یک عده می‌گویند مرا ترسانده‌اند و یک عده دیگر می‌گویند بعد از تولد برادر کوچک‌ترم این‌طور شده‌ام. بعضی‌ها هم می‌گویند از پله‌ها افتاده‌ام و بعضی دیگر می‌گویند خروس دنبالم کرده! اصلا بیشتر کسانی که لکنت دارند نمی‌دانند منشأ آن چه بوده. هرشب می‌نشینم به این موضوع فکر می‌کنم که چه شده، بین این همه آدم چرا من باید لکنت داشته باشم، چرا برادر من لکنت ندارد، این مشکل تا کی می‌خواهد ادامه پیدا کند و ....»

محمدرضا داستان تحصیلش را این‌طور تعریف می‌کند: «وقتی اولین‌بار به مدرسه رفتم فهمیدم با بقیه فرق دارم. راستش، روز اول مهر برای من بدترین روز بود، چون باید خودم را معرفی می‌کردم. نشد که یک‌بار خودم را معرفی کنم و مسخره نشوم! مصیبت آنجاست که حروف اسمم هم ازآن‌دست حروفی هستند که لکنتم را بیشتر نشان می‌دهند. بااین‌حال، در دوران دبستان کمتر با مشکل روبه‌رو می‌شدم، چون لکنتم کمتر بود. واکنش معلم‌ها هم بهتر بود؛ وقتی گیر می‌کردم می‌گفتند آخر کلاس ازم سؤال می‌کنند. بعد هم یادشان می‌رفت! وارد دوره راهنمایی که شدم افت تحصیلی پیدا کردم؛ معدلم از ۱۸ رسید به ۱۴. البته درس می‌خواندم؛ چندبرابر دیگران هم می‌خواندم، اما هیچ درسی را دوست نداشتم، چون درنهایت باید توضیح می‌دادم و توضیح‌دادن یعنی.... معلم‌ها و دیگران مدام از من می‌پرسیدند: «چطور شد که این‌طوری شدی؟!» یا «چه‌کار کنیم که بچه‌مان لکنت نگیرد؟!» آدم قلبش درد می‌گیرد! خلاصه، به هر ضرب‌وزوری بود رسیدم به دبیرستان. اول دبیرستان را که تمام کردم باید می‌رفتم برای انتخاب رشته. رفتم رشته فنی برق خواندم. چرا؟ چون می‌گفتند بیشتر کارگاه است و خیلی لازم نیست توضیح بدهی! وقتی رفتم فهمیدم آنجا هم همان آش است و همان کاسه؛ باید توضیح بدهم! بماند که از برق هم چیزی سرم نمی‌شد! معدلم پایین‌تر آمد.»

◆◆◆

گاهی هم معلمم مجبورم می‌کرد دست‌شویی‌ها را تمیز کنم!

این وضعیت با تحقیر او همراه می‌شود، تحقیرهایی بیجا که روح او را آزرده‌اند. محمدرضا مدام مثال می‌زند و از بلاهایی می‌گوید که انگار تمامی ندارند: «خیلی کتک می‌خوردم و تنبیه می‌شدم، از پنجم دبستان که با کابل مرا زدند تا آخر دبیرستان. تا سوم دبیرستان، یک‌روزدرمیان، کتک می‌خوردم، هم از معلم‌هایم هم از پدرم. به کتک‌خوردن عادت کرده بودم؛ می‌ایستادم جلوِپدرم، کتکم را می‌خوردم و می‌رفتم! اما بدترین تنبیهم سینه‌خیزرفتن توی برف بود. گاهی هم معلمم مجبورم می‌کرد دست‌شویی‌ها را تمیز کنم! خلاصه، هرجور تحقیری را که فکرش را بکنی تحمل کرده‌ام. هیچ یادم نمی‌رود که چه بلاهایی سرم آمده است، به‌خصوص سر گفتن اسم و فامیلم. می‌گفتند: «اسم و فامیلت را توی برگه بنویس یا اصلا، اگر دلت می‌خواهد، خودت را معرفی نکن!» یک‌بار امتحان زبان انگلیسی داشتم. خیلی خوانده بودم، ولی به این راضی بودم که ده بگیرم. استرس داشتم. استرس هم -می‌دانی که- لکنت را بیشتر می‌کند. خلاصه، همین که شروع کردم به پاسخ‌دادن گیر کردم. معلمم گفت: «تو که بلد نیستی حرف بزنی چرا آمده‌ای مدرسه؟!» حتی زنگ‌های ورزش هم تحقیر می‌شدم. فوتبال‌بازی کردن درظاهر به حرف‌زدن نیازی ندارد، ولی بالأخره باید داد بزنی که «پاس بده»، «بینداز این‌طرف.» برای همین من می‌رفتم شطرنج‌بازی می‌کردم. این چیزها خیلی تحقیرآمیز بود؛ خیلی برایم دردناک بود.» این توهین‌ها و تحقیرها برای محمدرضا گران تمام شده است. او می‌گوید: «بابت همین چیزها بود که از دوره دبیرستان شروع کردم به سیگارکشیدن. توی خانواده‌مان کسی نبود که سیگار بکشد. بعد از اولین سیگارم رفتم به پدرم گفتم که سیگار می‌کشم؛ بعد هم به مادرم گفتم. چون لکنت داشتم حامی و دوستی نداشتم. با آدم‌های خلاف‌کار رفیق شدم که آن‌ها حامی‌ام باشند. آن‌ها مدام می‌رفتند پی دعوا و کتک‌کاری. من هم همراهشان می‌رفتم و طرف را تا می‌خورد می‌زدیم! کیف می‌داد، چون من خودم کلی کتک می‌خوردم و حالا می‌توانستم آن‌ها را جبران کنم. در شرایطی که همه مسخره‌ام می‌کردند عضو یک گروه خلاف‌کار شده بودم، بااینکه روحیه‌ام اصلا به این کارها نمی‌خورد.»

◆◆◆

توی پادگان می‌گفتند کلاغ‌پر بروم که لکنتم بهتر شود!

علی‌رغم این شرایط، او به دانشگاه راه می‌یابد: «بعد گذراندن دوران دبیرستان، در رشته برق صنعتی یک دانشگاه غیرانتفاعی مشهد پذیرفته شدم. خانواده هم خانه‌ای توی مشهد خریدند که خودشان هم بیایند اینجا ساکن شوند. ترم اول مشروط شدم. پدرم گفت: «حالا که درس نمی‌خوانی من دیگر شهریه‌ات را نمی‌دهم.» تا بیست‌سالگی نمی‌دانستم به چه رشته‌ای علاقه دارم. البته الآن می‌دانم که به رشته «کامپیوتر» علاقه دارم، اما دیگر دیر شده و درگیر مشکلات خانوادگی بسیاری شده‌ام. این لکنت لعنتی هم اجازه هیچ کاری را به من نمی‌دهد.»

محمدرضا داستانش را این‌طور ادامه می‌دهد: «خلاصه، من یک سال فرصت داشتم که به دانشگاه جدیدی بروم یا بروم سربازی. توی آن هیرووير پدرومادرم هم به من فشار می‌آوردند که «هم‌سن‌وسال‌های تو زندگی تشکیل داده‌اند و بچه دارند، اما تو هنوز عاطل‌وباطلی!» گفتم می‌روم برای معافی. رفتم. دو پزشک رأی به معافی دادند، ولی پزشک سوم نپذیرفت؛ گفت: «بچه‌های ما همه رفتند جبهه؛ تو هم باید بروی.» خلاصه، با مدرک دیپلم، در دی‌ماه یک زمستان سرد، رفتم سمنان، پادگان پدافند ارتش. توی ارتش -نمی‌دانم می‌دانی یا نه- بعد گفتن اسم و فامیلت باید بلند بگویی: «من.» گفتم که من در حروف اسم خودم بیشتر گیر می‌کنم. سرما هم لکنت را بیشتر می‌کند. گیر می‌کردم و آن‌ها شاکی می‌شدند. می‌گفتم: «آقا! من لکنت دارم!» می‌گفتند: «لکنت داری، غلط کرده‌ای آمده‌ای سربازی!» باز با خودم می‌گفتم من که این همه زجر کشیده‌ام؛ این هم رویش!»

محمدرضا می‌گوید شرایط سخت و سخت‌تر می‌شود، تاجایی که مجبور می‌شود یک تصمیم مهم بگیرد: «بعد، یک‌وقت دیدم اصلا نمی‌توانم وضعیت را تحمل کنم؛ برای همین تصمیم گرفتم فرار کنم و یک شب از زیر فنس‌های پادگان بیرون زدم. تا ترمینال سی کیلومتر راه بود. بیست کیلومتر را پیاده‌روی کردم و ده کیلومتر باقی‌مانده را هم با یک کامیون رفتم. برگشتم خانه. حالا فکر می‌کنی پدرومادرم چه واکنشی نشان دادند؟ تنفرانگیزترین جملات را برای من ردیف کردند، مثل اینکه «لکنت چیزی نیست! فلانی با لکنت مهندس برق شده!» و ازاین‌دست خزعبلات. پدرم می‌گفت: «پدرم برای من کاری نکرد؛ من هم برای تو کاری نمی‌کنم!» می‌گفت: «باید روی پای خودت بایستی.» من دوباره برگشتم به پادگان و بعدش دوباره رفتم برای معافیت. گفتند: «اگر خودت را هم بُکشی، نمی‌توانی معاف شوی!» توی پادگان می‌گفتند کلاغ‌پر بروم که لکنتم بهتر شود!»

◆◆◆

زندگی تشکیل بدهم و باعث شرمندگی یکی دیگر شوم؟!

من سکوت کرده‌ام. زبان محمدرضا سبک شده و دارد دردهای سنگین چندین و چندساله‌اش را بدون توقف برای من تعریف می‌کند: «با خودم گفتم من که به جایی نمی‌رسم؛ چرا بروم سربازی؟! پس دوباره فرار کردم. اما ناامید نا‌امید بودم. پدرم هم مدام می‌گفت بروم دنبال کار. آخر کجا؟! فعلا که دارم الکی توی خیابان‌ها می‌چرخم. راستش، خودم هم دوست دارم بروم سر کار، کاری که به حرف‌زدن نیازی نداشته باشد، مثلا نگهبانی یک ساختمان یا پاساژ در شیفت شب، ولی خب همه این کارها کارت پایان‌خدمت می‌خواهند. البته یک دوره‌ای رفتم نانوایی. لازم نبود حرفی بزنم و برای همین گرمای کشنده نانوایی را تحمل می‌کردم. من حتی برای ازدواج هم پا پیش گذاشتم. می‌گفتند: «اگر با یک دختر آشنا شوی، لکنتت کمتر می‌شود.» با اینکه می‌دانستم هیچ دختری آدم لکنتی را قبول نمی‌کند، یک سالی درگیر این موضوع بودم. اوایل ارتباط با بعضی‌ها، ارتباط پیامکی، نمی‌گفتم لکنت دارم، اما آن‌ها بالأخره مرا می‌دیدند و قطع رابطه می‌کردند. بعد رفتم دنبال دختری که خودش هم لکنت داشته باشد. یکی را پیدا کردم که لکنتش کمتر از من بود، اما او هم تا دید لکنت من شدید است گذاشت و رفت! حالا دیگر سر سوزنی به ازدواج فکر نمی‌کنم. آخر من چرا باید زندگی تشکیل بدهم و باعث شرمندگی یکی دیگر شوم؟! این همه آدم مجرد؛ من هم رویش!»

◆◆◆

نه زن دارم، نه زندگی، نه پول!

محمدرضا متولد سال ۷۳ است، اما تجربه‌هایی که از آن‌ها حرف می‌زند نشان می‌دهد جامعه می‌تواند جوانی به این سن‌وسال را هم بابت یک نقص کوچ طرد کند و به ورطه نابودی بکشاند. او از دورانی حرف می‌زند که حرف‌ها و طعنه‌ها و تمسخرهای دیگران، حتی نزدیکانش، چون تیری بر قلبش نشسته، گوشه‌وکنایه‌هایی که تا ابد نمی‌تواند فراموششان کند: «وقتی من افت تحصیلی پیدا کردم پدرومادرم دلیلش را ازم نپرسیدند. پدرم می‌گفت: «حالا که دَرست خوب نیست برو کار کن؛ مکانیک شو!» اصلا پدرومادرم هیچ حمایتی از من نکردند و کاری برای درمانم انجام ندادند، بااینکه پدرم کارمند بود و مادرم هم سال‌ها بعد رفت «مشاوره» خواند! شاید یکی از دلایلش این بود که ما در شهرستان زندگی می‌کردیم. این را پدرم می‌گفت. می‌گفت: «وقتی تو بچه بودی توی شهر ما گفتاردرمان‌گر نبود.» من توی تنهایی خودم یا جلوِ کسانی که دوستشان دارم و با آن‌ها احساس راحتی می‌کنم، به‌خَصوص جلوِ برادرم، اصلا لکنت ندارم، ولی با پدرومادرم که صحبت می‌کنم لکنَت می‌گیرم. همیشه آن‌ها را سرزنش می‌کنم. می‌شد من قبل شش‌سالگی درمان شوم که حالا اوضاعم این نباشد. درمان بزرگسالان سخت و حتی ناممکن است. پدرومادر من، تازه وقتی بزرگ شدم، یک کارهایی کردند و مرا بردند گفتاردرمانی.»

پدرومادر محمدرضا، قبل از اینکه بروند سراغ گفتاردرمانی، سعی می‌کرده‌اند پسرشان را با روش‌های سنتی درمان کنند. محمدرضا از آن درمان‌ها می‌گوید که به‌اجبار و با تحمل زجرِ بسیار به آن‌ها تَن می‌داده: «هزار جور روش سنتی و خرافیَ و عهَدبوقی را روی من امتحان می‌کردند؛ مثلا آن‌قدر تخم کفتر به خوردم می‌دادند که بالا می‌آوردم یا می‌گفتند: «پسته بگذار زیر زبانت»، «ترشی نخور.» من هم همه این کارها را انجام می‌دادم، چون دنبال این بودم که درمان شوم؛ آرزویم این بود که شب بخوابم و صبح بیدار شوم و ببینم لکنت ندارم. به همه می‌گفتم حاضرم یک دست و یک پایم را بدهم که لکنتم خوب شود! اما این کارها هیچ تأثیری نداشت. بعد، مرا آن‌قدر پیش روان‌شناس‌های مختلف بردند که نگو! یکی می‌گفت: «نماز و دعا بخوان» و دیگری می‌گفت: «فکر کن لکنت نداری!» آخر این جمله یک روان‌شناس درس‌خوانده است؟! چطور فکر کنم که لکنت ندارم؟! خیلی مزخرف می‌گفت! کم هم بابت این مزخرفات پول ندادم! می‌گفتند: «سایزِ زبانِ کوچکت کوچک است»، «اگر حروف صدادار را فریاد بکشی، خَوب می‌شوی»، «برو فکّت را ماساژ بده»، ولی هیچ اتفاقی نمی‌افتاد، هیچ اتفاقی!»

محمدرضا خسته است؛ بریده. می‌گوید: «حالا دلم می‌خواهد به یک روستا بروم و آنجا تنها زندگی کنم. کسی که به من زن نمی‌دهد؛ کاری هم که پیدا نمی‌کنم که پولی گیرم بیاید و بروم، بدون اینکه مجبور باشم برای کسی توضیح بدهم، برای خودم زندگی کنم. متأسفانه، خیلی هم زودرنجم. تا چند وقت پیش هروقت کسی از لکنتم حرف می‌زد می‌زدم زیر گریه. ولی پارسال تصمیم گرفتم با این قضیه کنار بیایم؛ حتی با لکنتم شوخی می‌کردم. بعد از آن لکنتم خیلی بهبود یافت. البته جاهایی هم بوده که لکنت به‌دردم خورده باشد، مثلا در نمره‌دادن معلم‌ها، اما همان هم زهرمارم شده، برای اینکه از روی ترحم بوده. من از ترحم متنفرم؛ خیلی متنفرم. وقتی که باید به من توجه می‌شد نشد. پدرم به برادرم بیشتر توجه می‌کند. کلماتی را که باید به من بگوید به او می‌گوید. خیلی از او ناراحتم، خیلی.»

صحبت رسیده به جایی که فکرش را می‌کردم، به آنجا که نباید. فکر می‌کنم هرچه بگویم می‌شوم شبیه همان روان‌شناسی که پولش را می‌گیرد و چرندیات به‌دردنخور تحویل مراجعش می‌دهد. پس واکنشی نشان نمی‌دهم که محمدرضا هرچه دلش می‌خواهد بگوید: «من دوبار به خودکشی فکر کردم؛ حتی یک‌بار دارو هم خوردم، ولی خودم رفتم درمانگاه. همه‌چیز برایم تکراری شده؛ هرروز شبیه روز قبل است: از خواب بیدار می‌شوم، تلویزیون، بیرون، سیگار و دوباره خواب. یک‌زمانی می‌رفتم مسجد و نماز می‌خواندم، ولی همان‌جا، توی خانه خدا، هم آن‌قدر مسخره‌ام کردند که از آنجا هم زده شدم. الآن تنها کاری که می‌کنم انجام‌دادن سفارش‌های فامیل است که زنگ می‌زنند مثلا می‌گویند بروم برایشان خانه پیدا کنم، ثبت‌نام دانشگاه دارند، بلیط هواپیما یا قطار می‌خواهند. من که کار دیگری از دستم برنمی‌آید؛ بهترین کار همین است که برای دیگران کاری انجام بدهم. تنها دل‌خوشی‌ام برادرم است. خیلی به او وابسته‌ام. نگرانم کنکور قبول شود و برود. خیلی می‌ترسم. فشار زیادی را تحمل می‌کنم، گرچه درواقع چیزی برای ازدست‌دادن ندارم؛ نه زن دارم، نه زندگی، نه پول!»

انعکاس جهان در قوس یک شبنم

گفت‌وگو با ساعد نیک‌ذات، فیلم‌بردار و عکاس، درباره نگاه و سینمای عباس کیارستمی و کانون پرورش فکری

کاظم کلانتری

◆◆◆

سینمای کیارستمی مثل شخصیت او چندوجهی است و منشوروار، پیچ‌وشکن دارد همان‌طور که خودش گفته. این سینما آن‌قدر تداعی و ارجاع به جهان داستانی برساخته و یکپارچه خودش می‌دهد که اگر هزار تکه‌اش هم کنی می‌توانی در سنگریزه کنار جاده‌ای و یا در برگ‌های سبز یک درختش، عظمتی از حقیقت کلّش را بیابی؛ انگار سفری بینامتنی است در مسیری که درختی در انتهایش می‌بینی اما هیچ‌گاه به آن نخواهی رسید. شاید بسیار باشند افرادی مثل من که وقتی به «کلوزآپ» اورسیده‌اند در نمای باز ذره‌ای بوده‌اند با حیرت و شگفتی در برابر عظمت سازه‌ای خلاقانه و در عین حال ساده. همین واقعیت پررمز وراز و پرچین‌وشکن و هزارتو در روزهای نزدیک به سالمرگ کیارستمی سردرگم و هراسانمان می‌کرد برای انعکاس جهان سینمای او و شخصیت چندوجهی‌اش در هشت صفحه «میلان». این مسیر طولی بیش از دوهفته نداشت ولی پر از راه و بی‌راه بود و بن‌بست. نمی‌دانم از پس این سفر، حقیقتی غنیمت شما می‌شود یا نَه اما اگر مسافر شدید و خواستید این مسیر مکتوب را طی کنید، دو راه‌حل برای مسئله خواندن این پرونده به شما پیشنهاد می‌کنم: ۱. به ترتیب ۲. بدون ترتیب. بدون ترتیب زمان بیشتری از شما خواهد گرفت – چیزی حدود «پنج» یا «ده» دقیقه – ولی مسیر بهتری خواهد بود. پس ابتدا به انتها بروید و «روایت» سلمان نظافت را بخوانید از مسیر عجیب‌وغریب این پرونده و سفر کیارستمی به قوچان. بعد با همان «کلید» وارد تحلیل دقیق امیر خضرایی‌منش شوید از تعلیق «کلوزآپ». می‌توانید در میانه راه، زیر درخت زیتون سایه‌ای پیدا کنید و «تجربه» سامری‌نژاد را بخوانید از زنگ جغرافی و عباس کیارستمی. در همین نقطه به دنیای شاعرانه کیارستمی سری بزنید و از دریچه متن قربانیان، کیارستمی را در روایت حافظ ببینید. بهتر است زیر همان درخت به عکس حسن صلواتی و متن میلاد سمنگانی در صفحه آخر هم مراجعه کنید.

چیزی را باید درون پرانتز بگویم: («دندان درد» و «بهداشت دهان» کیارستمی را جدی بگیرید).

در انتها مطمئن باشید باد شما را خواهد برد، پس صحبت‌های ساعد نیک‌ذات را با حوصله بخوانید، فیلم‌بردار باتجربه و درجه‌یک بوشهری که فعالیت هنری‌اش را در کانون پرورش فکری مشهد شروع کرد؛ دقیقا همان زمانی که کیارستمی در کانون تهران کار می‌کرد. در این گفت‌وگو از کانون، سینمای کانونی، شخصیت کیارستمی، وجه شاعرانه و فیلسوفانه او، فیلم‌برداری و سینمای بومی و خوزستان و قوچان سخن گفتیم و مهم‌تر از همه، از واقعیت، پررنگ‌ترین عنصر سینمایی فیلم‌های کیارستمی که این پرونده نیز حاصل همین واقعیت است؛ واقعیتِ توان و نیروی «میلان»؛ واقعیتی که به قول ژان رنوار «همیشه جادو می‌کند».

◆◆◆

۱. تجربه

زنده‌یاد کیارستمی کارش را با «کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان» آغاز کرد؛ همان ارگانی که شما در مشهد فعالیت هنری‌تان را آغاز کردید. سؤال اصلی این است که کانون در پشتیبانی هنرمندانی مثل شما و مرحوم کیارستمی چه‌قدر نقش داشت؟ آیا قیدی وجود داشت که آثار تولیدی برای کودک‌ونوجوان باشد؟ سؤال ضمنی این است که کیارستمی‌ای که در همان کانون آثاری مثل «کلوزآپ» و مستند «هم‌شهری» را ساخته بود، چرا محور بیشتر آثار اولیه‌اش کودکان و مدرسه بود؟

«کانون» یکی از ارگان‌هایی بود که قبل از انقلاب تأسیس شده بود و برنامه‌اش فرهنگ‌سازی برای کودکان و مبنای تولیداتش آموزش فرهنگ، ادبیات و هنر ایران و جهان به کودکان بود. خود ما بعد از بازگشایی کانون در مشهد هم کلاس موسیقی می‌گذراندیم و هم فیلم‌سازی. اما متأسفانه بعد از انقلاب، سازهای کانون را آتش زدند و این ارگان در مشهد تعطیل شد. درواقع کانون بعد از انقلاب به‌عنوان مکانی طاغوتی و جایی که شست‌وشوی مغزی می‌دهد، به مردم معرفی شد، درصورتی که واقعا این‌گونه نبود. کانون در قالب کتاب و فیلم و هنرهای تجسمی، آزاداندیشی را آموزش می‌داد. من بعدها شنیدم که رئیس وقت کانون در بعد از انقلاب ماهیت کانون را قبول داشت، اما مدیران بعدی اینگونه نبودند. من به‌شخصه اگر در کارم اندیشه‌ای دارم و توانسته‌ام فعالیتم را ادامه دهم، این موضوع را مدیون کانون هستم. اما بعد از اینکه افرادی مثل کیارستمی از کانون خارج شدند، کانون به ارگانی خنثی تبدیل شد که فقط به مسائل خاصی توجه داشت؛ کاری که ارگان‌های موازی متعدد در حال انجامش بودند. فیلم‌سازی کاملا از کانون برچیده شد، درصورتی که یکی از قطب‌های مهم فیلم‌سازی ایران بود. خیلی از انیماتورهای برجسته ایران از آنجا کارشان را شروع کرده بودند؛ اما الان فقط نامی از کانون باقی مانده و تولید خاصی ندارد؛ حتی هیچ نوآوری‌ای برای تبدیل ابزار آنالوگ به دیجیتال اتفاق نیافتاد و الان کانون کتابخانه و کتاب فروشی‌ای است که بیشتر به انبار شبیه است.

◆◆◆

قبل از اینکه این اتفاق‌ها برای کانون بیفتد، کانون تولیداتی داشت که به «سینمای کانونی» معروف شد؛ درواقع این جریان مقابل سینمای معمول آن زمان ایران قرار گرفت و ثمره‌اش امیر نادری و بهرام بیضایی و مرحوم کیارستمی شد؛ اما خود مرحوم کیارستمی به‌شکل رسمی فیلم‌سازی یاد نگرفته بود و به‌گونه‌ای فیلم‌سازی‌اش تجربی بود. او این نوع سینما را هم مصیبت می‌دانست و هم موهبت. نمی‌دانم چقدر حقیقت دارد که می‌گویند کیارستمی حتی بعد از ساخت چند فیلم هنوز نمی‌دانست چگونه باید از دوربین استفاده کند. با تمام تأثیر غیرقابل‌انکاری که کانون در جریان موج نو سینمای ما داشت، کانون فقط تأمین‌کننده ابزار بود و یا در پرورش فیلم‌سازها هم مؤثر بود؟

آن زمان ما چند نوع تفکر سینمایی داشتیم؛ یکی سینمایی که متأسفانه نام خوبی به آن نداده‌اند، یعنی سینمای «فیلم‌فارسی». تولیدات این سینما هم فیلم‌های سرگرم‌کننده و عامه‌پسند بود. جریان دیگری نیز در اداره فرهنگ و هنر آن زمان وجود داشت به نام «سینمای جوان». جریان دیگری هم بود که زیرنظر تلویزیون بود به نام «سینمای آزاد». این دو سینمای اخیر -سینمای جوان و سینمای آزاد- فیلم‌های کوتاه هشت‌میلیمتری تولید می‌کردند. از طرف دیگر سینمای دیگری هم وجود داشت به نام «سینمای کانون» که آثار ماندگاری تولید کرد. این سینما کاملا سینمای اندیشه‌ای بود و ضمن اندیشه‌ای‌بودن مدیوم سینما هم در آن‌ها رعایت می‌شد. حتی در کانون بچه‌ها آموزش می‌دیدند تا فیلم‌های کوتاه بسازند. اما عمر سینمای کانون سه‌چهارسال بیشتر نبود. بعد از انقلاب هم که حتی افرادی مثل کیارستمی در کانون کارشان را ادامه دادند، این سینما کم‌کم افول کرد. برخی از سینماگران هم از سینمای آزاد وارد سینمای حرفه‌ای ما شدند. درواقع تفکر و جریان دیگری وارد سینمای فکری و فرهنگی کشور شد. «سینمای جوان» هم بیشتر یک مکان آموزشی بود تا یک نهاد قدرتمند اندیشه‌ای. پس اگر ما الان سینمایی داریم حاصل سینمای آزاد و خصوصا سینمای کانون است، چون برای کانون چارت سازمانی تدوین شده بود و قرار بود در بلندمدت اتفاقات خوبی را رقم بزنند.

◆◆◆

پس هیچ قیدی برای کار در کانون وجود نداشت و دست امثال کیارستمی برای کار کاملا باز بود.

ببینید! پای خود من از دوازده سیزده سالگی به کانون باز شد. فضا باز بود و آموزش فیلم‌سازی و تحلیل فیلم درست انجام می‌شد. مثلا فیلم «رهایی» ناصر تقوایی پخش می‌شد و دو نفر با دیدگاه‌های متفاوت، فیلم را تحلیل می‌کردند. مبنای اصلی کانون، فرهنگ و ادب و هنر ایران بود و بنابر این بود که کودکان با تاریخ و فرهنگ آشنا شوند. این تحول را در انیمیشن‌های ایران هم می‌بینید. مثلا آثار زرین‌کلک، علی‌اکبر صادقی و حتی خود کیارستمی که قبل از فیلم‌سازی کار تصویرگری می‌کرد. از نظر فنی آموزشی سطح بالا وجود نداشت. خیلی از افراد در خارج از ایران آموزش دیده بودند. وزارت فرهنگ و هنر هم دوره‌های آموزشی گذاشت و افرادی نیز در رادیو و تلویزیون به این جریان کمک کردند. کلاس آکادمیکی وجود نداشت. درواقع نوعی تجربه‌گرایی بود و افرادی که در خارج از کشور دوره دیده بودند، با کمک افرادی در داخل ایران محتوای سینمای کانونی را به وجود آوردند. آن زمان در ایران فقط دوسه کتاب درباره انیمیشن و فیلم‌سازی وجود داشت که من هنوز آن‌ها را دارم. کتابی اگر در حوزه فیلم‌سازی تألیف می‌شد، همان کتاب ۲۰ سال تدریس می‌شد. در کانون بیشتر تفکر آموزش داده می‌شد.

◆◆◆

فرمودید که کانون از یک زمانی دیگر تلاشی برای به‌روزرسانی ابزاری و مثلا تبدیل آنالوگ به دیجیتال نداشت. این سینمای مستقل و تجربه‌گرا چه قدر به ابزار نیاز دارد؟ مثلا اگر کیارستمی ابزار کمتر و یا بیشتری می‌داشت چه‌قدر در فیلم‌سازی و بروز خلاقیتش تأثیر می‌داشت؟

منظورم از ابزار، این نیست که ابزار باید حاکم باشد. منظورم این بود که کانون خودش را از نظر اندیشه‌ای به‌روز نکرد. درواقع آن چیزی را هم که داشت، از دست داد. کانون نسلی را به وجود آورد که بسیار در انقلاب نقش داشتند. کانون اندیشه آزاد را به وجود آورد. یکی از کتاب‌هایی که در کانون چاپ می‌شد الان چاپ نمی‌شود. تنها مرجع خرید و امانت کتاب کانون بود. کانون آن قدر وسیع بود که کتابخانه سیار داشت و به روستاهای کشور کتاب امانی می‌بردند و یا فیلم برایشان نمایش می‌دادند.

◆◆◆

این محدودیتی که کیارستمی و فیلم‌سازان مستقل دیگر از آن صحبت می‌کنند و موجب بروز خلاقیت و جولان قوه خیال می‌شود، دقیقا از زمانی که کانون رویه‌اش عوض شد، اعمال شد؟ منظورم از محدودیت هم محدودیت ابزار است و هم محدودیت اندیشه.

محدودیت اندیشه، شکل نگاه کردن به اندیشه است؛ مثلا شما نمی‌توانید خیلی چیزها را آشکار بیان کنید. بعد مجبور می‌شوید از ادبیات، ایما و اشاره و ابهام و مجاز و استعاره استفاده کنید تا منظورتان را بیان کنید. کیارستمی منظورش این است که ما در جایی محبوس شدیم که نتوانستیم حرفمان را به شکل شفاف بیان کنیم و به‌همین خاطر چیزهایی را در سینما به‌وجود آوردیم که بتوانیم در قالب نماد حرف بزنیم.

◆◆◆

پس «آواز پرنده در قفس بلندتر است» سخنی تمثیلی است که اشاره و ارجاعی به همان محدودیت اندیشگانی دارد.

دقیقا! اگر مسیر رودخانه‌ای سد شود، آب بالأخره سعی می‌کند از یک جایی راهی پیدا کند و راه خودش را ادامه دهد؛ هرچند ممکن است طول بکشد. در سینمای آمریکا هیچ محدودیتی وجود ندارد؛ تنها محدودیت در رده‌بندی سنی فیلم‌هاست. وقتی در سینمایی بیان آشکار و مستقیم ممنوع می‌شود، فیلم‌ساز به نماد و استعاره روی می‌آورد و به این شکل بیان به شعر نزدیک می‌شود و خلاقیت نیز عرصه بیشتری پیدا می‌کند. اگر به سینمای شوروی هم نگاه کنید، وقتی حکومت تزاری از هم می‌پاشد و حکومت کمونیستی می‌آید، محدودیت‌هایی را اعمال می‌کنند تا اینکه بعدها سینمای آیزنشتاین به وجود می‌آید. این محدودیت‌ها به قول آقای کیارستمی برای کسی که اهلش باشد کمک می‌کند تا روش بیانی جدیدی پیدا کند و حرفش را بزند.

◆◆◆

۲. خانه دوست کجاست؟

چه قدر این نگاه کیارستمی بر فیلم‌سازان دیگری مثل جعفر پناهی و فیلم‌های اخیرش تأثیرگذار بوده است؟

جعفر پناهی دستیار کیارستمی بوده؛ اما این نگاه ساده کیارستمی به جهان هستی به‌سادگی به دست نیامده است. آن سینما نگاهی از روی پختگی داشت. نگاه کنید در شوروی سابق، در فرانسه، در هندوستان، در ژاپن، افراد متفاوتی بسته به فرهنگشان سینمای متفاوتی را به وجود آورده‌اند. در فرهنگ ساده‌زیستی و ادبیات بسیار غنی ما ایرانی‌ها، کیارستمی این نوع سینما را پیدا می‌کند. در فیلم «۱۰ روی ده» که نگاهش به بخش‌های مختلف سینما را بیان می‌کند، در پایان فیلم حرف جالبی می‌زند؛ او می‌گوید در تاریخ ۲۰۰ ساله آمریکا هیچ کشوری به اندازه مردم کشور من «مرگ بر آمریکا» نگفته است، ولی همین مردم، سینمای آمریکا را بیشتر از سینمای من دوست دارند. این سینما و نگاه کیارستمی است که بیشتر هنرمندانه و شاعرانه است، نه نگاهی سرگرم‌ساز. این نوع ساده‌دیدن بعد از کیارستمی به یک اپیدمی تبدیل شد ولی هرگز آثاری که بعد از آثار ایشان و یا پیرو آن ساخته شد، به آن پختگی نرسید؛ زیرا ابتدا باید دید مسیری که کیارستمی طی کرده چه مسیری بوده است؟ تصویرگری، حضور در کانون و ساخت فیلم برای کودکان چه قدر نقش داشته است؟ شخصیت‌های کودک سینمای کیارستمی بعد از کانون، شخصیت‌های دیگری می‌شوند ولی با همان کالبد. حالا کسی می‌آید و می‌خواهد تمام این‌ها را یک جا مال خود کند ولی تنها به کپی‌ای می‌رسد که اصلا برابر اصلش نیست.

◆◆◆

به نظر می‌رسد شخصیت چندوجهی کیارستمی در نگاه وی تأثیر داشته است و برخی سعی دارند به این نگاه برسند؛ نگاهی که هایکووار است؛ نگاهی مبتنی بر مشاهده طولانی‌مدت و بعد ثبت لحظه‌ای.

می‌خواستم به همین اشاره کنم. کسی که فیلم می‌سازد، کسی که تصویرگری و عکاسی می‌کند، اشعار حافظ و سعدی را گزینش و خلاصه می‌کند، عمیق نگاه می‌کند و بعد نتیجه‌اش را در حداقل کلمات و جملات و با نمادها نمایش می‌دهد. پس این آدم صرفا یک فیلم‌ساز نیست؛ شخصیتی چندوجهی است که در این مسیر به اندیشه‌ای می‌رسد. بخشی از این اندیشه می‌شود فیلم، بخشی می‌شود کتاب، بخشی می‌شود عکس. حالا من فیلم‌ساز که به این نگاه علاقه‌مندم می‌خواهم حاصل این عمر را کپی‌برداری کنم؛ عملا نتیجه‌ای نخواهم گرفت؛ مگر اینکه عصاره کیارستمی را برداریم با اندیشه‌ها و تجربه‌های خودم ترکیب کنم و بعد خروجی جدیدی ارائه کنم. من در کلاس‌هایم به شاگردانم می‌گویم که قوانین را بشکنید و بعد چیز جدیدی خلق کنید. کسانی که دنبال کیارستمی رفتند، فقط از سطح شخصیت و آثار کیارستمی برداشت کردند و نه از عمق تفکراتش.

نگاه ساده کیارستمی به جهان هستی به‌سادگی به دست نیامده است. آن سینما نگاهی از روی پختگی داشت. در فرهنگ ساده‌زیستی و ادبیات بسیار غنی ما ایرانی‌ها، کیارستمی این نوع سینما را پیدا می‌کند این سینما و نگاه کیارستمی است که بیشتر هنرمندانه و شاعرانه است، نه نگاهی سرگرمی‌ساز. این نوع ساده‌دیدن بعد از کیارستمی به یک اپیدمی تبدیل شد ولی هرگز آثاری که بعد از آثار ایشان و یا پیرو آن ساخته شد، به آن پختگی نرسید

◆◆◆

نگا هـــی کـــه در عکس‌های کیارستمی دیده می‌شود چه قدر به انســـجام ایدئولوژی او مربوط می‌شود؟ در یک مجموعه از پشت شیشه ماشین به دنیا نگاه می‌کند، در یک مجموعه از پشت پنجره، در یک مجموعه از پشت درهای باز یا بسته.

مـن مثالـی بزنـم. «سـاتیاجیت رای» زمانـی که ۱۰ سالش بوده است، عاشـق تاگور می‌شود. مادرش او را پیش تاگور می‌بـرد و می‌گوید نمی‌دانم چطور به شـما علاقه‌مند شده است. او را پیش شما آوردم که چیزی به او بگویید تا یادمانی از شما داشـته باشد. تاگور به مادر رای می‌گوید این خیلی کوچک اسـت. دفتر چه‌ای هم در دسـتان جیت رای بوده است. آن دفتر چه را می‌گیرد و در آن می‌نویسـد: «مـن هزینه‌های زیـادی کرده‌ام و سـفرهای زیادی رفته‌ام تا جهان را بشناسم، اما غافل از اینکه در قوس شـبنمی روی چمن جلوِ خانه‌ام می‌توان جهان را دید». سـاتیاجیت رای ایـن جمله را می‌خواند و کیارستمی سینمای هندوسـتان می‌شود. یعنی نوع نگاه جیـت رای براسـاس فرهنـگ هند، همـان نگاه سادگی کیارسـتمی اسـت که مبتنی بر فرهنگ ایرانی است.

یـادم می‌آید زمانی آقای کیارسـتمی در مشـهد به من گفـت: «آقای نیک‌ذات! من چـه کاری باید انجام دهم که عکاس‌هـا مـن را به‌عنوان عکاس قبـول کنند؟» من به شـوخی گفتم: «یک چشمتان که بسـته است، یک چشمتان هم که پشت دریچه دوربین است. دو گوشتان را هم ببندیـد و کار خودتـان را انجام دهیـد!». در آثار کیارستمی جاپای انسان دیده می‌شود. چرا فیلم‌هایش را در ماشـین می‌ساخت؟ چرا در حرکت است؟ به‌خاطر اینکه ماشـین وسیله کشـف اسـت. از زمانی که چرخ اختراع شـد، اسـب به کنتـرل درآمد و گاری سـاخته شد، انسان توانست جهان هسـتی را کشف کند. آقای کیارسـتمی با ماشـین و در حرکت این کشـف را انجام می‌دهد. اگر از درهـا عکس می‌گیرد، ایـن درها محل عبور آدم‌هـا در نسـل‌های مختلف بوده انـد. این نگاه مینی‌مالیسـتی همان نگاه خُردگرای شعر هایکوست؛ همان گزینش مصرع است از اشعار حافظ و سعدی. در مجموعه آثار کیارسـتمی می‌توان این جمله آیزنشتاین را دید که «یک جزء، نشان‌دهنده کلی واحد است.»

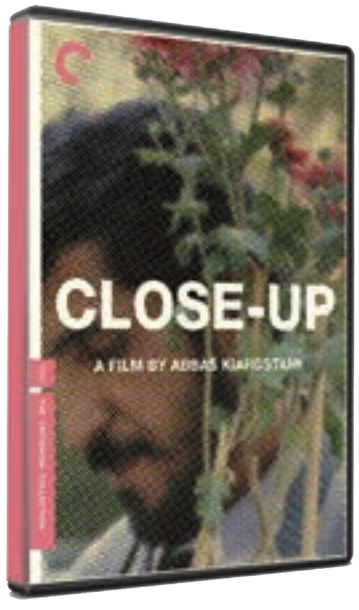
کیارسـتمی بـدون اسـتفاده از لنزهای خیلی‌بـاز و یا خیلی‌بسته عکاسی می‌کرد تا دیدی معادل دید انسان (۴۰ تـا ۵۰ میلی‌متـر) داشـته باشـد. در عکس‌های لانگ‌شـات او هـم عناصـری نمی‌آیـد کـه تصویـر را اغراق‌آمیـز کنـد. او سـعی می‌کـرد از جهان هسـتی سـاده چیزی را بیرون بکشـد که مخاطـب را به فکر فرو برد.

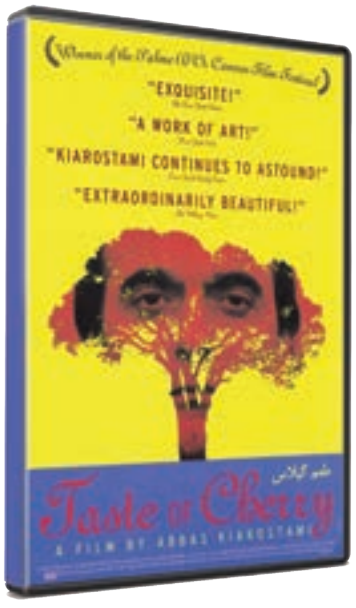
◆◆◆

۳. کلوزآپ

از همین عکاســـی به فیلم‌برداری منتقل شویم. درباره شیوه فیلم‌سازی کیارستمی و اختلاف او با فیلم‌بردارهایش ســـخن بسیار گفته شده، هم خود کیارستمی و هم کسانی که با او کار کرده‌اند. به نظر شما، به‌عنوان فیلم‌بردار و عـــکاس، چه‌قدر یک کارگردان در انتخاب نما، نورپردازی و هرآنچه کـــه به تصویربرداری مربوط می‌شود، می‌تواند نظر داشته باشد؟ از طرف دیگر اگر فیلم‌سازی یک کارگردان خلاف شیوه و اسلوب معمول باشد، فیلم‌بردار چه‌قدر می‌تواند با او همراه شود؟

من تجربـه خـودم را بیـان می‌کنـم. کارگردان‌هایی کـه عکاسـی می‌داننـد و کادر را می‌شناسـند، آن‌ها خیلی می‌تواننـد به تقطیـع نماها کمـک کنند. ولی کارگردان‌هایی که عکاسـی نمی‌دانند ایـن تقطیع‌ها را بیشـتر به شکل سـطحی می‌بینند، شـاید به‌خاطر تجربه‌ای که از دیدن فیلم به‌دست آورده‌اند. افرادی مثل کیارستمی که عکاسی را می‌شناسند، چیزی را آگاهانه از فیلم‌بـردار می‌خواهنـد. چـون من بـا فیلم اولی‌ها خیلی کار می‌کنم، به‌ندرت کسـی را می‌بینم که لنز را بشناسد یا از دوربین سـردربیاورد؛ بیشتر افراد محتوا برایشـان مهم اسـت. من به‌عنـوان فیلم‌بردار سـعی می کنم ایـن فضـا را بـرای آن‌ها ایجـاد کنم تا ذهنیتشـان را با مـن در میان بگذارند و آن را به تصویر تبدیل کنم. این یک واقعیت است که فیلم‌بردار و کارگردان باید با هم تعامل داشته باشند؛ نباید رابطه‌شان آمرانه باشد. من خودم دنبال نـگاه غیرمتعارف هسـتم؛ ولی برای من که سال‌ها پشت دوربین هستم و فیلم هم می‌بینم، وقتـی کارگردان جوانـی می‌گوید این اولیـن فیلم در جهان اسـت که با این تکنیک یا با این موضوع ساخته می‌شـود! بعد مـن می‌گویـم: «مگر تـو چندتـا فیلم دیده‌ای که همچین ادعایی می‌کنی؟ تو به‌عنوان یک کارگـردان باید ایده‌هایـت را بگویی.» مثـلا برخی‌ها از دوربیـن روی دسـت حـرف می‌زننـد بـدون اینکه کارکردش را بداننـد. در کنارش کارگردانی مثل نرگس آبیار می‌آید که می‌داند دوربین روی دسـت چیسـت.





در آثار کیارستمی جاپای انسان دیده می‌شود. چرا فیلم‌هایش را در ماشین می‌ساخت؟ چرا در حرکت است؟ به‌خاطر اینکه ماشین وسیله کشف است. گر از درها عکس می‌گیرد، این درها محل عبور آدم‌ها در نسل‌های مختلف بوده‌اند. این نگاه مینی‌مالیستی همان نگاه خُردگرای شعر هایکوست؛ همان گزینش مصرع است از اشعار حافظ و سعدی.

شاید تکنیک‌هایش را نداند ولی حسش را بیان می‌کند و من برایش تست می‌زنم. برای فیلم «نفس» می‌گوید که من این نوع دوربین روی دست منظورم است چون می‌خواهم جهان کودکانه و تنش‌های درونی‌اش را نشان دهم. من هم با تجربه و ابزارم سعی می‌کنم این حس را منتقل کنم.
وقتی کارگردانی با فیلم‌بردارهای مختلف کار می‌کند این چالش‌ها وجود دارد. کیارستمی با یکی از همکاران من کار می‌کرد و درباره او گفت: «ایشان هرگز طلوع آفتاب را ندیده است.» این همان گفتار زیرکانه‌ای است که کیارستمی به‌جای بیان جمله «فیلم‌بردار من دیر از خواب برمی‌خیزد» درباره فیلم‌بردارش به کار می‌برد و این به معنای نفی توانایی آن فیلم‌بردار هم نیست. فیلم‌ساز قرار نیست پشت دوربین برود، قرار نیست به بازیگر بگوید این‌گونه بازی کند. فیلم‌ساز باید حرفش را درست بیان کند تا منِ فیلم بردار تبدیل به تصویرش کنم؛ تا من بازیگر بتوانم آن حس را منتقل کنم.
به قول استیون اسپیلبرگ، کارگردان کسی نیست که برای بازیگر ادا دربیاورد؛ فیلم‌ساز فقط باید توضیح دهد و بازیگر براساس توانش کار را انجام دهد. گاهی کارگردان‌ها با فیلم‌برداهایی کار می‌کنند که علاوه‌بر تکنیکال بودن، فیلم‌بردار محتوایی هم هستند و به بار محتوایی اثر اضافه می‌کنند.

◆◆◆

از فیلم‌اولی و دوربین روی دست صحبت کردید. تجربه اول کیارستمی، یعنی «نان و کوچه»، با مهرداد فخیمی بوده است. مهرداد فخیمی آن‌زمان فیلم‌بردار کاربلدی بوده است. داستانی هم درباره اختلاف آن‌ها سر برداشت پلان آخر آن فیلم وجود دارد که منجر شده چهل روز طول بکشد. شما با فیلم‌اولی‌های زیادی کار کرده‌اید. اصولا کار با فیلم‌اولی‌ها که چالش‌های زیادی دارد، چه تفاوتی با کار با کارگردان‌های باتجربه دارد؟

فیلم‌اولی‌ها سرشار از انرژی هستند و تمام رؤیاهای آن‌ها در همان فیلم اولشان خلاصه می‌شود؛ علاوه‌براین آن‌ها پر از ایده‌های جدید هستند. این برای من یک چالش و فرصت است که خودم را از تکرار خارج کنم. آن‌ها از تجربه من استفاده می‌کنند و من هم از ایده‌های آن‌ها انرژی می‌گیرم. ایده نو و تجربه در کنار هم اتفاقات خوبی رقم می‌زنند.

◆◆◆

مرحوم کیارستمی بارها گفته که «باورپذیری در فیلم شرط اول است». مثلا در مستند «هم‌شهری» دوربین را یک ساعت می‌کارد تا بدون نشان‌دادن خیابانی که محدودیت تردد دارد، فقط نماها از مأمور راهنمایی و رانندگی و مردم داخل ماشین گرفته شود. یا دوربین بخش زیادی از فیلم «ده» را به‌شکل غیرمتعارف به داخل ماشین محدود می‌کند. دوربین چقدر در باورپذیری فیلم و یا ایجاد خلل در این امر مؤثر است؟

باید قبل از رسیدن به مفهوم باورپذیری چیز دیگری را روشن کنیم. آیا سینما می‌تواند تمام واقعیت را در خودش نشان دهد؟ قطعا نه! وقتی ما قابی را انتخاب می‌کنیم به بیننده القا می‌کنیم که تنها داخل این چارچوب را ببین. عملا ما نمی‌توانیم مدعی شویم که تمام چیزی که نشان می‌دهیم واقعیت است. سینما برای شخص من مثل خواب می‌ماند. خواب واقعیت نیست ولی متأثر از آن است. سینما برای من متأثر از واقعیت است. ما در سال ۱۳۷۳ فیلمی را با ابوالفضل جلیلی تجربه کردیم به نام «یک داستان واقعی». می‌خواستیم ببینیم آیا می‌توانیم همه چیز را واقعی ضبط کنیم. همه کار کردیم ولی نشد و این کار انتها ندارد. شما در فیلم باید از ایجاز، فلش‌فوروارد و فلش‌بک استفاده کنید. مثل قانونی که دانمارکی‌ها به وجود آوردند و می‌گوید که دوربین روی دست باید باشد، سه‌پایه استفاده نشود، نورپردازی نباشد، میزانسن استفاده نشود. خب این که سینما نمی‌شود. این تطابق با واقعیت نیست، بلکه ساده‌انگاری است.
آقای کیارستمی در فیلم‌هایش سعی کرد ساختار کلاسیک را به واقعیت نزدیک کند و آن را تحت‌تأثیر قرار دهد. بیننده وقتی می‌رود فیلم کیارستمی را می‌بیند، می‌داند که با چه فیلمی روبه‌روست. اگر کسی یک هفته کار سخت کرده باشد و بخواهد فیلمی مثل فیلم‌های کیارستمی ببیند، دو دقیقه اول با توهین و ناسزا از سینما می‌آید بیرون. نکته این است که ما واقعیت را از دیدگاه چه کسی داریم نگاه می‌کنیم؟

◆◆◆

قاعدتا روایت، مبتنی بر حذف است، ولی سینمای کیارستمی این تئوری را بیش از حد پررنگ می‌کند. بعضی از نماها حذف می‌شود تا مخاطب خودش تأمل کند و آن‌ها را پُر کند. تناقض اینجاست که وقتی ما برخی از نماها را انتخاب می‌کنیم و یا برخی را حذف می‌کنیم، بر گزینش تأکید می‌کنیم و واقعیت را دستکاری می‌کنیم.

شما ممکن است چهره خود کارگردان را در تصویر ببینید و صدای یک نفر را خارج از قاب بشنوید. شما براساس واکنش کارگردان به آن صدا می‌توانید حدس بزنید که این صدای یک دختر هفده‌هجده‌ساله است که در فیلم کیارستمی بازی کرده و حالا دارد با او صحبت می‌کند. شما مشتاق دیدن چهره آن فرد هستید و صحنه به دختری کات می‌خورد که دارد به سمت خانه‌اش می‌رود. درواقع این شیوه ذهن شما را وادار به تجسم می‌کند و به اندازه تمام بیننده‌ها از آن دختر تصور به وجود می‌آورد. مثلا در یک متن داستانی، فاصله سفید بین خطوط، فرصتی است برای تخیل شما که چهره کوزت یا ژان وال‌ژان را تصور کنید. اما در سینما به‌خاطر مونتاژ این فاصله‌ها وجود ندارد. مونتاژ این خطوط را به هم متصل می‌کند و به شما اجازه نمی‌دهد تخیل کنید. درنتیجه کارگردانی ممکن است با تدوین و محدودیتی که در کادر برای شما به وجود می‌آورد، تعلیق تصویری ایجاد کند تا قدرت تجسم شما به کار بیفتد. این چیزی است که در سینمای کیارستمی زیاد دیده می‌شود. در نگاه سینمای کلاسیک و یا سرگرمی‌ساز شما باید زیبایی آن دختر یا زن را ببینید.

◆◆◆

۴. بادما را خواهد برد

گریزی هم بزنیم به واقعیت این روزهای خوزستان و شهرهای جنوبی که وضعیت خوبی ندارند. کیارستمی با نگاه مستندوارش و ترکیب آن با نگاه داستانی‌اش وضعیت رودبار و روستاهای آن را در یکی از فیلم‌هایش به تصویر کشید. شما هم براساس زادگاهتان، بوشهر، و جغرافیایی که در آن بالیده‌اید، زیاد با این مشکلات سروکار داشته‌اید و با فیلم‌سازهایی که در جغرافیایی سخت فیلم ساخته‌اند، کار کرده‌اید. وظیفه و رسالت فیلم‌ساز در نمایش این واقعیت چه اندازه است؟

سینمای ما بعد از انقلاب به سمت یک قانون عرفی رفت: فیلم‌سازها به مردم کشورشان و چیزی که می‌سازند متعهد باشند. حالا فیلم‌ساز در هر شرایط جغرافیایی‌ای که باشد فرقی نمی‌کند. ما واژه‌ای داریم به نام «سینمای بومی» و «سینمای ملی». شعار چندسال پیش سازمان ملل این بود: «جهانی فکر کنید، منطقه‌ای عمل کنید.» حالا در کشور ما با این تعداد استان، و تنوع فرهنگی و اقلیمی، باید ۴۳ فیلم‌ساز خوب داشته باشیم ولی الان فیلم‌سازهای بومی ما چند نفر هستند؟ ما یک بهمن قبادی داشتیم؛ بعد جمیل رستمی آمد. در جنوب فیلم‌ساز مستندی مثل سیدحسین صافی داشتیم. یا فرهاد مهرانفر در رشت. فیلم‌سازی مثل احسان عبدی‌پور که در جنوب کار می‌کند وقتی می‌خواهد با تهیه‌کننده‌ای تهرانی کار کند دچار مشکل می‌شود؛ چون تهیه‌کننده تهرانی می‌گوید گویش فیلم تو را همه نمی‌فهمند. ما نباید به فیلم‌ساز دیکته کنیم که تو فقط درباره کردها فیلم بساز یا تو فقط درباره غبار خوزستان فیلم بساز یا تو فقط درباره بادهای سیستان‌وبلوچستان فیلم بساز. این محدودکردن یک فیلم‌ساز است. یک فیلم‌ساز، اگر به فرهنگ و اقلیمش وفادار است، می‌تواند آن را در قالب جهان‌شمول بیان کند؛ چیزی که بتوان آن را در تمام جهان درک کرد؛ چیزی که تاریخ مصرف و مرز جغرافیایی نداشته باشد. فیلم‌سازهای ما باید این شیوه را انتخاب کنند: «قالب بومی، فکر جهان‌شمول.»

◆◆◆

سخن شما به این معنی است که یک فیلم‌ساز اگر می‌خواهد فیلمی درباره یک جغرافیا یا فرهنگ بسازد نباید حتما متعلق به آن جغرافیا و فرهنگ باشد. کما اینکه در سال ۱۳۸۵ آقای کیارستمی در سفر سه‌روزه‌ای رفتند قوچان تا یک نابازیگر انتخاب کنند برای نقش اصلی فیلمشان که لهجه قوچانی داشته باشد؛ اما این فیلم به‌خاطر عقب‌کشیدن اسپانسر تهرانی ساخته نمی‌شود.

درست است! مثلا ممکن است داستان آن فیلم در تهران اتفاق بیفتد ولی کیارستمی برای انتخاب بازیگرش به قوچان می‌آید تا با فرهنگ آن منطقه آشنا شود؛ پس هنر را نمی‌توان به یک فرهنگ و قوم و نژاد و جغرافیا محدود کرد.

کیارستمی با یکی از همکاران من کار می‌کرد و درباره او گفت: «ایشان هرگز طلوع آفتاب را ندیده است.» این همان گفتار زیرکانه‌ای است که کیارستمی به‌جای بیان جمله «فیلم‌بردار من دیر از خواب برمی‌خیزد» درباره فیلم‌بردارش به کار می‌برد و این به معنای نفی توانایی آن فیلم‌بردار هم نیست.

حسام سامری‌زاده

عباس کیارستمی
زنگ جغرافی، آقای شمس آبادی

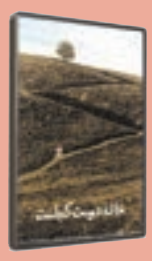
زنگ جغرافی دوم راهنمایی یکی از پرمخاطره‌ترین زنگ‌های درسی دوران تحصیلی من بود. جغرافیا به‌ذات یکی از جذاب‌ترین دروس بوده و هست، اما در آن سال به‌دلیل آنکه پس از زنگ ورزش قرار می‌گرفت، توأم با خستگی و چرت‌زدن می‌شد، عرق‌های خشک‌شده بر بدن و صورت دانش‌آموزان را کیلومترها با جملات آقای شمس‌آبادی، معلم جغرافی‌مان، دور می‌کرد. اما در یک روز خاص صحبت‌های معلم گل انداخت و در لحظاتی که داشت از جغرافیای شمال کشور سخن می‌گفت، آرام‌آرام و با شیب ملایم جملاتش به «خانه دوست کجاست؟» و عباس کیارستمی کشیده شد. ما بدون هیچ درکی از سینما، سرخوش از زمانی بودیم که می‌گذشت و هر چند دقیقه خودمان را روی میزهای سه‌نفره کش می‌دادیم تا به تنها دانش‌آموز ساعت‌دار کلاس برسیم و زمان باقی‌مانده را جویا شویم. آقای شمس‌آبادی مثل یک مدافع، تمام‌قد از کیارستمی حرف زد و زنگ به صدا درآمد و آن روز کیارستمی، قهرمان زنگ جغرافی شد.

تا سال‌های سال و تا قبل از گره خوردنم به سینما، کیارستمی و «خانه دوست کجاست؟» من را به یاد زنگ جغرافی و آقای شمس‌آبادی می‌انداخت و هیچ خاطره لخته‌شده دیگری از او در ذهنم نداشتم. اکنون که عمیق‌تر به این داستان می‌نگرم، غرابتی عجیب با آثار کیارستمی در آن یافت می‌شود. سینمایی که هیچ‌گاه از دل خاطره‌های لخته‌شده بیرون نیامد و اندیشه‌ای که عطر نوبودنش به‌اندازه دفتر مشق‌های ابتدای پاییز دل‌نشین و زجرآور است؛ درعین‌حال تو را وارد ورطه‌ای جدید و چالش فکری دست‌نخورده‌ای می‌کند و گاه‌ها هضم آن تا مدت‌ها ذهنت را سنگین می‌کند و آزار می‌دهد.

کیارستمی در آثارش چنان واقعیت‌های اجتماعی را زلال و شفاف می‌کرد که لاجرم رو از آن برمی‌گردانیم و مشغول فرودادنش می‌شویم؛ هضمی که عمدتا شکل نمی‌گیرد و چاره‌ای جز فرار باقی نمی‌ماند. این واقعیت سراسر تلخِ دل‌نشین، به‌وضوح در آثاری چون «کلوزآپ» و «ده» دیده می‌شود.

کیارستمی مسافری است که هرگز خوش مسافرت نیست. با او به سفر تفریحی نمی‌توان رفت و پای خانواده را نمی‌توان وسط کشید. شاید او علایق همسفرش را در اولویت قرار نمی‌دهد. با او فقط می‌توان به ناکجاآباد رفت؛ مانند «طعم گیلاس» باید چون غریبه‌ای وارد شهری مبهم شد، در نقطه‌ای که زندگی در آن مابه‌ازای بیرونی ندارد. قصه سفر کیارستمی و توبخشی از زندگی را شکل می‌دهد.

در پایان بدون ترس از انگشت‌هایی که به نشانه بی‌سوادی به سمتم روانه برود، می‌گویم که در این سال‌ها در کشف کیارستمی شکست خورده‌ام و دستانم به نشانه تسلیم بالاست؛ پس دوست دارم همچنان کیارستمی را با زنگ جغرافی، «خانه دوست کجاست؟» و آقای شمس‌آبادی به یاد بیاورم.



کیارستمی مسافری است که هرگز خوش مسافرت نیست. با او به سفر تفریحی نمی‌توان رفت و پای خانواده را نمی‌توان وسط کشید. شاید او علایق همسفرش را در اولویت قرار نمی‌دهد. با او فقط می‌توان به ناکجاآباد رفت

پرتاب شدن به یك تجربه ناب انسانی

عاطفه همایونی / «مکنونات درونی هرکسی از آنچه که بر او تحمیل شده باشد قوی‌تر و رساتر است. وقتی آنچه که در ذهن شما می‌گذرد از آنچه که در خارج از شما اتفاق می‌افتد قوی‌تر باشد در مسیر درستی قرار گرفته‌اید.»

«سر کلاس با کیارستمی» قطعا فراتر از کتابی با محتوای سینمایی برای فیلم‌سازان است. در کنار راهکارهای عملی برای فیلم‌سازی خلاق، این کتاب سراسر درس گفتارهایی برای زندگی است. لحن آرام و تأثیرگذار کیارستمی گاها شما را به تجربه‌ها و لحظاتی از زندگی خودتان پرتاب می‌کند و نوعی روشنگری حسی را برای شما به‌وجود می‌آورد. درواقع این کتاب شامل مصاحبه‌ها و یادداشت‌برداری‌های کرونین، فیلم‌ساز آمریکایی، از کارگاه‌های آموزشی کیارستمی و صحبت‌هایی در حاشیه این کلاس‌هاست که در تهران و شهرهای مختلف دنیا برگزار شده است. مشخصا پال کرونین، در یادداشت‌برداری از درس گفتارهای کیارستمی با توجه به گفته‌های خودش بیشتر متمرکز بر «توجه کیارستمی به بیان شاعرانه، به حرارت میان فضای دو خط، و به یافتن رازآلودگی در پدیده‌هاست.» کرونین صراحت بیان او با شاگردانش را تحسین می‌کرد و آرامش و درویش‌مابی او را دلیل شکل‌گیری ارتباط عمیق و درک متقابل بین او و شاگردانش می‌دانست. کرونین می‌گوید: «این کتاب ادای دینی است به رویکرد هنری و نگرش فلسفی کیارستمی به هستی، و ارتباط حسی او با پیرامونش.» هرچند به‌ظاهر این کتاب ملغمه‌ای از گفته‌های پی‌درپی کیارستمی و شاگردانش در کارگاه‌های آموزشی است، اما این گفته‌ها به کوشش کرونین چنان منظم از پی هم آمده که در پایان کتاب، این احساس را به خواننده القا می‌کند که کلاسی تجربی را با کیارستمی گذرانده‌ایم.

◆◆◆

نمونه: «همیشه باد برایم با حسی شوم همراه بوده است. وقتی که صدای باد را می‌شنوم، نگرانی‌هایم هم بروز می‌کنند. روحم به جنبش در می‌آید. آنچه مشغول انجامش هستم را کنار می‌گذارم و سوی پنجره می‌روم. طبیعت قلمرو خود را بازمی‌ستاند. هیچ چیز مهم‌تر از شاهد عظمت طبیعت بودن نیست. این خود را وانهادن است.»

◆◆◆

ناشر: نظر / **چاپ پنجم:** ۱۳۹۴ / **تعداد صفحات:** ۲۲۱ / **قیمت:** ۱۷۰۰۰ تومان

یك میزگرد سه‌نفره به‌علاوه فروغ و کیارستمی!

محبوبه عظیم‌زاده / یک طرف عباس خانِ کیارستمی نشسته است و دو طرف دیگر جاناتانِ رُزِنبام (یکی از شاخص‌ترین و مشهورترین منتقدان سینمایی) و مهرناز سعیدوفا (کارشناس و مدرس سینما). اینجا یک میزگرد سه‌نفره برقرار است. جان می‌دهد برای عشاق سینما؛ اینکه بنشینی بغل دستشان، دست‌رابگذاری زیر چانه‌ات و محو آن‌ها شوی و محو صحبت‌هایشان. از هر دری سخنی است. از عکس‌ها و شعرهای کیارستمی گرفته تا فیلم، سینما، مخاطب‌هایش در گوشه‌وکنار جهان، صحنه‌ها، سکانس‌ها و تمام خاطرات و اتفاقاتی که در خلال آن‌ها رخ داده است.

کتاب «عباس کیارستمی» ماحصل کار مشترک جاناتان رُزِنبام و مهرناز سعیدوفا است. کتابی که اگر اصل موضوعش را (همین که عباس کیارستمی و کارنامه کاری‌اش را به‌عنوان یک هنرمند جهانی موردهدف قرار داده است) بارزترین ویژگی آن به‌لحاظ محتوایی در نظر بگیریم، حتما بهترین مشخصه آن به‌لحاظ ساختاری می‌شود تنظیم گفت‌وگومحورش؛ هم میان رُزِنبام و سعیدوفا با یکدیگر و مهم‌تر از آن، میان آن‌ها با کیارستمی، چه در سانفرانسیسکو و چه در شیکاگو. البته این تمام قضیه نیست. بخش‌بندی کتاب متنوع‌تر از این حرف‌هاست و البته جذاب‌تر. اصلا راستش را بخواهید به‌نظر من همین که کتابی با محوریت عباس کیارستمی ورق می‌خورد تا این حد پرفروغ، و با تکیه بر «خانه سیاه است» و اثرگذاری آن در سینمای ایران، آدم باید کلاهش را بیندازد هوا. کاری که رزنبام در مقاله‌اش در ابتدای کتاب انجام داده است، چیزی که در وهله اول شاید خیلی‌ها به سراغش نروند، اما علاوه بر این موارد، سه قسمت دیگر هم ضمیمه کتاب است: «درباره شیرین»، «در حاشیه کپی برابر اصل» و «تأملاتی درباره مثل یک عاشق».

در ضمن اگر مایل هستید خیلی شسته‌ورفته اطلاعات اولیه و البته جامعی را درباره آثار کیارستمی به دست بیاورید، فیلم‌شناسی آخر کتاب خیلی به دردتان خواهد خورد.

◆◆◆

نمونه: گرچه به‌نظرم کیارستمی در بحث از سینمای ایران بعد از فروغ در رتبه دوم می‌ایستد، در سینمای معاصر جهان هیچ رقیبی ندارد.

◆◆◆

ناشر: چشمه / **سال چاپ:** ۱۳۹۷ / **تعداد صفحات:** ۱۶۲ / **قیمت:** ۱۶۰۰۰ تومان

سعید قربانیان

کیارستمی در روایت حافظ

◆◆◆

خروش منتقدان

وقتی در سال ۱۳۸۵ کتاب «حافظ به روایت کیارستمی» منتشر شد به‌شکلی قابل‌پیش‌بینی، صف‌بندی موافقان و مخالفان به بحث‌های دامنه‌داری منجر شد. اگر بهاءالدین خرمشاهی بر این کتاب مقدمه‌ای ستایش‌آمیز نوشت، داریوش آشوری به انتقاد از آن برخاست. نکته این جا بود که هر دو طرف، طرح مبحث را از حافظ آغاز می‌کردند و در رد یا قبول یکدیگر به تصویر و تصور مخاطب از کلیتی به نام «شعر حافظ» سخن می‌گفتند. انتقادهای داریوش آشوری و برخی دیگر از منتقدان، نشان می‌داد که نظام اندیشگانی در این شکل ارائه، قابل‌تطابق با آن «حافظی که می‌شناسیم» نیست؛ از آن سو تکیه خرمشاهی بر اینکه این کتاب «یک تنوع هنری مهم در کار و بار شعر و حافظ‌پژوهی است» گواهی بر تکیه هر دو جناح بر یک امر بود: «اثری متصّل به حافظ‌پژوهی».

◆◆◆

هنر مدرن، کلید تفسیر کار کیارستمی

بر پیشانی این کتاب سخنی از رمبو آمده که بر «مطلقا مدرن بودن» تأکید دارد. اگر چه برخی منتقدان با تکیه بر همین جمله بر کیارستمی تاختند و آن را دستمایه و باب ورود به نقد کل جریان روشنفکری و مدرن ایران پنداشتند! اما آنچه در این میان مغفول ماند نقش عنصر مدرنیت با این اثر بود. چنانکه از متون پیرامون این کتاب -چه در مخالفت و چه در موافقت- برمی‌آید، طرفین باوری بر اصل استقلال این اثر ندارند. در تمامی نوشته‌ها، آنچه اهمیت دارد، حافظ است و نظام زیبایی‌شناختی و اندیشگانی‌اش. حال آنکه اشاره روشن کیارستمی به مدرنیت می‌تواند کلید تفسیر این «فعل هنری» کیارستمی باشد.

◆◆◆

تفسیر

در هنر معاصر تمهیدی برای خلق اثر هنری هست با نام «از آن خودسازی» (Appropriation)؛ بدان معنا که هنرمند با جعل (Forgery) یک اثر، به تمالک و تولید یک اثر جدید دست می‌زند. در این شکل از خلق، پیشینه یک اثر هنری در جهت تفسیر اثر جدید استفاده می‌شود و تفاوت‌ها و مشابهت‌ها، کلیدهای گشایش و دریافت اثر جدید محسوب می‌شوند. آنچه کیارستمی با شعر حافظ می‌کند همان است که ریچارد پرینس با عکس سم ایبل می‌کند؛ بدان معنا که با فروپاشی بافت اثر سابق، به تولید اثری نو می‌رسد. در این راستا، کیارستمی با انحراف از گزاره سنتی «بیت به مثابه کوچک‌ترین واحد معنایی شعر» هم فرمی متفاوت از اثر پیشین را ارائه می‌دهد و هم به تولید معنایی جدید نائل می‌شود. کیارستمی به اعتبار آنچه آن را دموکراتیزه شدن هنر در عصر مدرن می‌شناسیم، ضمن ایجاد بستری برای تولید انبوه و مکانیکی آثار هنری، همان کاری را می‌کند که والتر بنیامین در باب هنر مدرن گفته است؛ یعنی با زدودن گرد هنری از یک اثر، یکتایی و اصالت را از اثر پیشین، سلب و آن را مردمی‌تر می‌کند. مخاطب این کتاب کیارستمی، باید بداند که آنچه پیش‌رویش است در فرآیند بازتولید، آن اصالت متکی به شناسنامه تاریخی‌اش را از دست داده است. این مصاریع مقطع، در فصول نوین، ارتباطی با «حافظی که می‌شناسیم» ندارد، چون غایت و هدف کیارستمی اصولا این نبوده است. بدین‌شکل، این اثر، در قالب آن مقدمه ستایش‌آمیز هم نخواهد گنجید، چراکه این اثر در مطالعات حافظ‌پژوهی هم ناکارآمد است.

چنانکه آمد، به عقیده نگارنده، ما در این کتاب با یک اثر هنری مستقل مواجهیم که در رابطه بینامتنیتی تفسیر می‌شود اما «این همانندِ» اثر پیشین نیست. بنابراین نام ضمنی «کیارستمی در روایت حافظ» از نام «حافظ به روایت کیارستمی» نامی دقیق‌تر می‌نماید.

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.

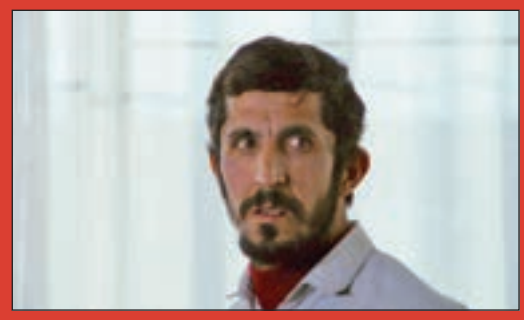
سرتاسر فیلم «ده» با یک دوربین هندی کم تعبیه‌شده روی داشبورد ماشین گرفته شده بود، بی حضور کارگردان و فیلم‌بردار. کیارستمی در «۱۰ روی ده» به‌صراحت از «حذف میزانسن، حذف کارگردان، اما نه حذف مؤلف» سخن می‌گفت. و این همان چیزی است که من از آن به «حذف وساطت‌ها» تعبیر می‌کنم. کیارستمی بر آن است تا تمام واسطه‌های 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.



کاش آن فیلم لعنتی ساخته می‌شد!

روایتی از فیلم ساخته نشده یا کاراکتر پیدا نشده و سفر کیارستمی به قوچان

سلمان نظافت یزدی

ایده اولیه ما، اجاره کردن یک ون بود و رفتن به لوکشین فیلم «زندگی و دیگر هیچ». مشاهده و نوشتن برنامه اجرایی آن ایده بود. اصلا جاده برای کیارستمی مهم بود.

◆◆◆

ماشین صبورتر از اسب است و مهم است چون به من اجازه می‌دهد با آدم‌ها در کنار جاده آشنا شوم. کافی است شیشه را پایین بکشم و از آن‌ها آدرس بپرسم. از رانندگی خوشم می‌آید. اگر فیلم‌ساز نبودم شاید راننده کامیون می‌شدم.... ماشین به من حس امنیت می‌دهد. جزو بهترین جاهاست برای اندیشیدن و پرداختن به دنیای ذهنی‌ام، چراکه گفتگوهای بی‌پایان را که با خودم دارم ممکن می‌کند. دوستی به من می‌گفت که مهم‌ترین حرف‌هایش را با شوهرش در ماشین می‌زند....

◆◆◆

ایده اولیه ما خیلی بزرگ بود. یعنی نسبت زمان و توان مالی موجود و... با ایده تناسب نداشت. قرار شد میز گردی برگزار کنیم و چند فیلمساز جوان مشهدی و منتقد سینما را ببریم، بغل یک جاده و زیر یک تک درخت بنشانیم تا با هم گپ بزنند و ما به خروجی تصویری و محتوایی لازممان برسیم. پیگر شدیم تا چند نفری را دورهم جمع کنیم ولی نشد، یعنی یا آن‌ها تمایل نداشتند یا فرصت نداشتند. به بن‌بست رسیده بودیم. یکی از بچه‌های میلان گفت: «کیارستمی به درد شماره ۱۰۰ میلان می‌خورد نه شماره ۲۰. این سوژه در توان ما نیست.»

◆◆◆

دلسرد کننده‌ترین لحظه بر ایم زمانی است که کسی می‌گوید کاری که از او خواستم بیش از اندازه دشوار بوده است.

◆◆◆

گفت‌وگو با آدم‌های نزدیک با کیارستمی راه بعدی بود، سیف ا... صمدیان را یافتیم. تماس ما با او پاسخ قانع کننده‌ای داشت: «این روزها همه با من تماس می‌گیرند و درباره عباس سؤال می‌پرسند! بروید آدم‌های تازه پیدا کنید، من گفتنی‌ها را گفته‌ام.» پاسخ قانع کننده‌ای بود و ما آدم‌های قانع این داستان.

◆◆◆

شاید به هنگام فیلمسازی بخت با شما یار نباشد، اما باید حواستان جمع باشد، ذهن خود را باز نگه دارید، و انعطاف‌پذیر باشید، چراکه شاید بتوانید بخت بد را به خوب تبدیل کنید. رنوآر می‌گوید اگر یک لکه رنگ تصادفا روی بوم افتاد آن نقاشی لزوما خراب نشده است. در جای آن نقش جدیدی بزنید.

◆◆◆

در این پرونده بخت با ما یار نبود. این خودش سوژه یک مستند است. چند جوان در تحریریه یک روزنامه تصمیم گرفته‌اند برای سالروز مرگ یکی از مهم‌ترین سینماگران ایران کاری بکنند و به هر دری که زده‌اند، نشده. ما دنبال لکه‌ای می‌گشتیم تا با آن نقش جدیدی بزنیم. سعید گُلی از سفر کیارستمی به قوچان گفت. با مهدی عقیقی عکاس قوچانی تماس گرفتیم، او ما را به علی حسنعلی‌زاده، از هنرمندان پیشکسوت قوچان، رساند که میزبان کیارستمی و تیمش در آن سفر بوده.

قصه ما داشت جان می‌گرفت. روایتی از یک فیلم ساخته نشده و تلاش کیارستمی در قوچان، در نزدیکی مشهد....

◆◆◆

اگر داستانی درون شما در حال جوشیدن است از این فرصت استفاده کنید تا با دیگران در میان بگذارید. اساس فیلم‌هایی که در روزهای پیش رو می‌سازید تصاویر، ایده‌ها، شخصیت‌ها، و سناریوهایی است که در فکرتان شکل گرفته... گاه یک پاره از گفتگو یا تصویر در فکرم می‌تواند به یک داستان بلند تبدیل شود. نقطه شروع تمامی فیلم‌های من لحظه‌ای است که یا از کسی در موردش شنیده‌ام یا خودم مشاهده کرده‌ام و بعد آن را دم دست داشته‌ام تا زمانی که برایش استفاده‌ای پیدا کنم.

◆◆◆

حالا ما سوار ماشین شده بودیم و در مسیر قوچان بودیم تا با حسنعلی‌زاده برویم و لوکیشن‌های فیلمی که کیارستمی نساخته است ببینیم. تماس ما با میزبان اما باز هم ناامید کننده از ما اصرار و از او انکار. ما می‌خواستیم روایت یک فیلم ساخته نشده را رودرو از زبان او بشنویم اما او با لحنی محافظه‌کارانه از نداشتن فرصت گفت و قرار شد سؤال‌ها را برایش ارسال کنیم. راهنمایی هم کرد و ما را به قدیر وقاری رساند که شبی از آن شب‌ها را عکاسی کرده بود.

◆◆◆

علی حسنعلی زاده پاسخ سوال‌هایمان را مختصر داد و ما هم مختصری از آن را دستچین کردیم؛ «اگر اشتباه نکنم زنده‌یاد کیارستمی در بهار ۱۳۸۵ به همراه آقای جعفر پناهی به قوچان تشریف آوردند. ایشان به دنبال یک نابازیگر با لهجه قوچانی بودند. قصد نداشت در قوچان فیلم بسازد لوکیشن فیلم جای دیگر بود. ولی گویش و لهجه قوچانی برایشان مهم بود.»

◆◆◆

ما هنوز امید داشتیم. از قدیر وقاری خواهش کردیم تا به دفتر میلان بیاید و عکس‌هایی از آن شب و روایتش را برایمان تعریف کند؛ «آقای حسنعلی‌زاده که خودشان دبیر آموزش‌وپرورش بودند، عکاسی می‌کردند و چند فیلم کوتاه با محوریت مدرسه ساخته بودند، با من تماس گرفت و گفت: «بیا قوچان که دوسه تا مهمان ویژه داریم؛ آقای کیارستمی و خانم فرشچی و آقای پناهی سه‌روز مهمان ما هستند. گمان می‌کنم سال ۱۳۸۸ بود بعدازظهر به سمت قوچان حرکت کردم. موقعی که من رسیدم کیارستمی و پناهی رفته بودند چند روستا را ببینند. شب بود که با پاترول سیاهی رسیدند منزل آقای حسنعلی‌زاده. خانم فرشچی هم گویا به خاطر کاری که همان شب برایشان پیش آمد برگشتند تهران. انگار آقای پناهی هم برای انتخاب بازیگر آمده بودند. این‌ها آمده بودند برای فیلمی که لهجه قوچانی داشته باشد. متأسفانه بعدها فهمیدیم اسپانسری که ایشان را حمایت می‌کرد و از تهران هم بود، کنار کشیده است. قوچانی‌ها هم نهایت لطف را به آقای کیارستمی و پناهی داشتند چون آن‌ها می‌خواستند لوکیشن و لهجه قوچانی را برایشان انتخاب کنند.»

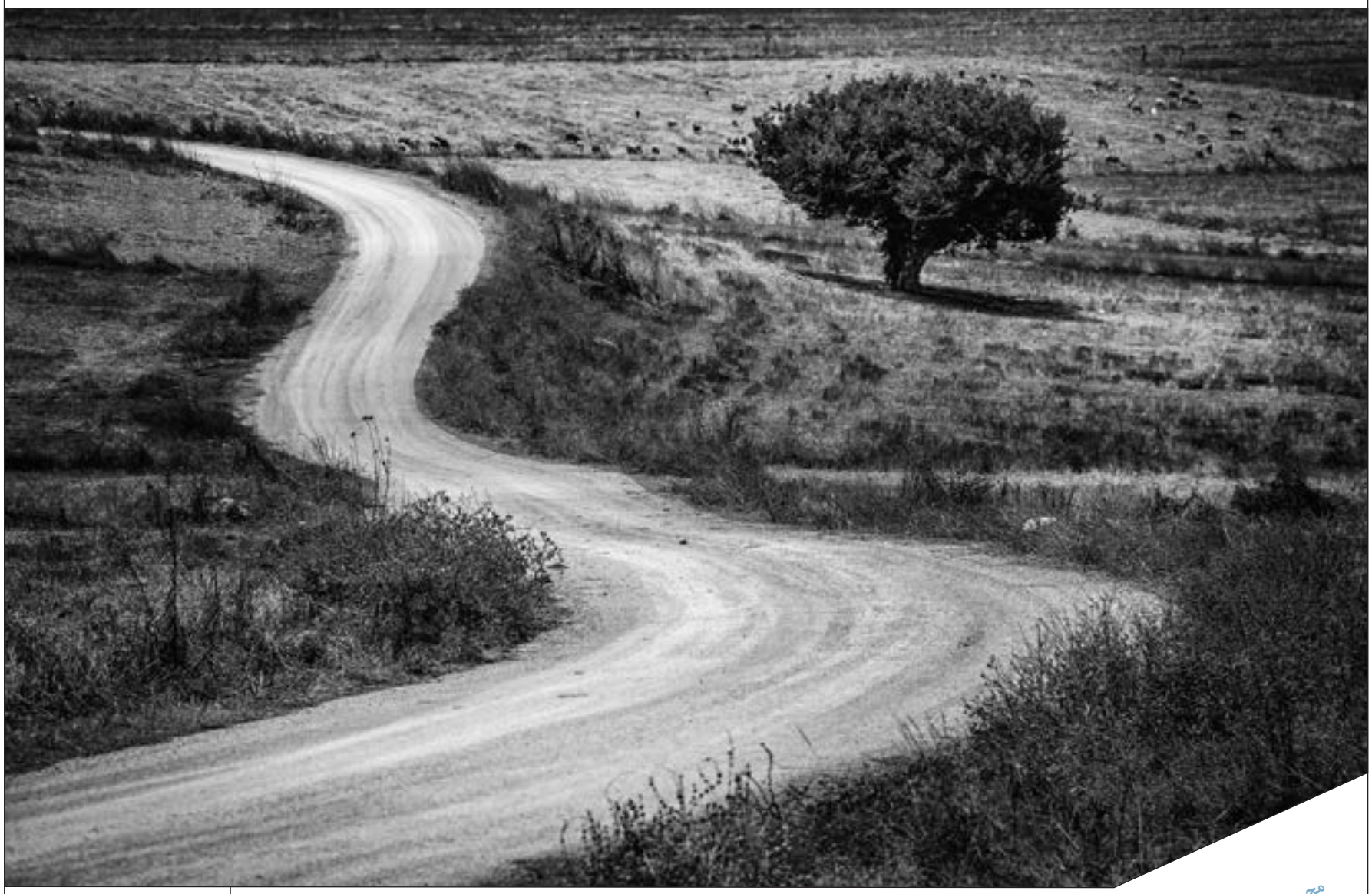
◆◆◆

هویت فیلم را بیننده تعیین می‌کند. به تعداد بیننده برداشت‌های مختلف وجود دارد. فیلم نباید ساختار نفوذناپذیری داشته باشد. به خلل و فرج نیاز دارد تا بیننده بتواند به آن وارد شود. یک بازی قایم‌باشک است. تا جای ممکن ناگفته در روال داستانی پیش ببینی کنید. زمانی که بی‌چون و چرا حرف می‌زنیم، دیگر حرفی باقی نمی‌ماند، اما اگر چیزی نگوییم راه را برای هر گفته‌ای باز گذاشته‌ایم. با استفاده از این قابلیت فیلم، بیننده هم صاحب اختیار است. هر چه ته‌فیلم بازتر باشد، به برداشت‌های بیشتر دامن می‌زند.

جملاتی که به‌شکل توپر آمده‌اند بخش‌هایی از کتاب «سرکلاس با کیارستمی» هستند.

این عکس را قدیر وقاری در قوچان، منزل علی حسنعلی‌زاده از کیارستمی و همراهانش ثبت کرده است.

علف های نو رسته
به جا نمی‌آورند
درختان کهن را



تنهایی در پیچ و خم جاده

نگاهی به اثر محمدحسن صلواتی

میلاد سمنگانی

محمدحسن صلواتی متولد ۱۳۷۲ در مشهد و فارغ‌التحصیل مقطع کارشناسی در رشته «سینما» (گرایش «تصویربرداری») است. او عکاسی حرفه‌ای را از سال ۸۹ و از مطبوعات و خبرگزاری‌های مشهد آغاز کرد. همکاری با خبرگزاری «ایکنا»، «باشگاه خبرنگاران جوان»، مجله «خراسان فرهنگی»، روزنامه «جام جم» و روزنامه «شهرآرا» از فعالیت‌های او در این زمینه است. صلواتی، علاوه بر عکاسی مطبوعاتی و حضور در چندین نمایشگاه داخلی و بین‌المللی، برگزیده چندین جشنواره عکاسی هم بوده است که از آن‌میان می‌توان به جشن «تصویر سال» و جشنواره «مشعر» اشاره کرد. تصویربرداری فیلم‌های مستند «سفیر»، مستند تلویزیونی «قصه‌های شهر ما» و «سید حامد» (روایتی از مراحل آزادسازی شهر فلوجه عراق در نبرد با داعش) از دیگر فعالیت‌های این هنرمند مشهدی است. او سال گذشته آثاری با موضوع پیاده‌روی اربعین حسینی را در قالب یک نمایشگاه خیابانی در کشورهای هلند و آمریکا به‌نمایش گذاشت.

«از فرط تشنگی همچون ماهی تازه صیدشده به‌دنبال آب به‌طرف من می‌آمدند. وقتی رسیدند در حریم من زیر سایه‌ام گرد جمع شدند. از آفتاب فرار می‌کردند. چوپان به من تکیه داد و بعد از نوشیدن جرعه‌ای آب فلوتش را درآورد و نواخت. هم‌زمان صوت دیگری قلقلکم داد و متعجبانه متوجه حضور یک جفت مرغ مینا و یک مرغ عشق تنها برروی شاخه‌هایم شدم که با صدای صوت فلوت چوپان همراهی‌اش می‌کردند. جالب بود؟! آن‌ها مرا برای تنهایی خود یافتند. با این صداهای دل‌نشینی که به‌ندرت می‌شنیدم زندگی درونم جان گرفت.»

فکر می‌کردم تک‌درخت‌بودن یعنی اوج تنهایی، تا جایی که حسرت جنگل داشتم، اما با صدای فلوت آن چوپان که برای گوسفندانش می‌نواخت فهمیدم که زندگی با مرغ مینا و مرغ عشق تنها و چوپان و گوسفندانش هم می‌تواند به‌زیبایی زندگی کنار کل جنگل‌های دنیا باشد.

تک‌درختی پرشاخ‌وبرگ و جاده‌ای پرپیچ‌وخم در دشتی بزرگ که چوپانی گوسفندانش را برای چرا به آنجا آورده است پتانسیل داستان‌سرایی بسیاری دارد، از زبان تک‌درخت، از زبان جاده، از زبان دشت، از زبان چوپان، از زبان بره درون گله و....

درشات رؤیایی صلواتی، عکاس جوان مشهدی، کاراکترهایی وجود دارند که می‌خواهی به درون عکس بروی، با خودت خلوت کنی و تنها به‌فکر فروبروی. ازنظر محتوایی، المان‌های تصویری این عکس نوستالژی‌هایی دارند که ذهن مخاطب را هدف قرار می‌دهند، از گشت‌وگذارهای دوران کودکی با خانواده و اقوام گرفته تا دونفره‌های عاشقانه با شریک زندگی و حتی فرارهای تنهایی به خلوتگاهی که در آن به آرامش می‌رسی.

ترکیب‌بندی دقیق و استوار این عکس تبحر عکاس در یک نگاه فرمیک را نشان می‌دهد. او آفتاب شدید سر ظهر را که در عکس طبیعت‌محور زیاد رایج نیست به‌کمک سیاه‌وسفیدکردن عکس کنترل کرده است. می‌شود گفت عکاس قدرت تأثیرگذاری رنگ را که در این آفتاب جذابیتی ندارد فدای فرم کرده است.

فرم مارپیچ جاده که چشم را به حرکت سوق می‌دهد درکنار سکون تک‌درخت جلب‌توجه می‌کند. یکی از ویژگی‌های ویرایش عکس صلواتی این است که کنتراست‌های میان دو عنصر درخت و جاده نسبت‌به‌محیط دقیق و حساب‌شده است. این گردش چشم در قاب تصویر هم نشان دیگری بر استواری ترکیب‌بندی عکس است.

صلواتی با این عکس در نمایشگاه یادبود مرحوم کیارستمی با عنوان «تک‌درخت» حضور داشته است.

میلاد
هفته‌نامه جوانان مشهد

شماره بیستم، چهاردهم تیرماه
صاحب امتیاز: شهرداری مشهد
مدیر عامل مؤسسه شهرآرا: مجید خرمی
سردبیر: توحید آرش‌نیا
دبیر میلاد: سلمان ظافت‌یزدی
مدیر هنری میلاد: جلال حاجی‌زاده
عکس: ساناز صفایی، قدیر و قاری
طرح جلد: جلال حاجی‌زاده
معاون اجرایی میلاد: مهدیه مینا
ویرایش عکس: میلاد سمنگانی
با تشکر از: امیر منصور رحیمیان
مهدی عقیقی، سعید گلی
پیمان ظافت‌یزدی، مهدی منصوری
نشانی: میدان شهدا، نبش دانشگاه ۱۰
تلفن دفتر مرکزی: ۵-۳۷۲۸۸۸۸۱
روابط عمومی: ۳۷۲۴۳۱۱۰
شماره پیامک: ۳۰۰۰۷۲۸۹