واکنش نقد سینمایی ما نسبت به توارد و تشابه فیلم ها به یکدیگر

توارد و تشابه در سینما و رفتار نقد در قبال آن: درس هایی از عباس کیارستمی

زمان انتشار : **مرداد ماه ۱۳۸۹** چاپ شده در : **مجله همشهری ماه به سردبیری امیر حسین مهدوی**

این مقاله به عنوان بخش اول سلسله مباحث دنباله داری درباب توارد و تشابه میان فیلم ها و رفتار بیمارگونه ای که فضای عمومی نقد فیلم در ایران نسبت به این تشابه ها در پیش می گیرد، در دوره پرباری که سردبیری مجله "همشهری ماه" به عهدهٔ امیر حسین مهدوی بود، به چاپ رسید ولی فرصت نگارش بخش(های) بعدی آن، هرگز دست نداد. به همین دلیل، اشاره هایی به "قسمت بعدی" در این مقاله به چشم می خورد بی آن که قسمت بعدی ای در سایت آمده باشد. عنوان اصلی این نوشته در نسخهٔ چاپ شده، این بود:

"این همان را مانَد و آن نیست"؛ که در توضیحات پانویس، شمارهٔ (۱) را به خود اختصاص داده است.

❊

❊

در سال ۱۹۹۳ میلادی که نه ماه آن همزمان با سال ۱۳۷۲ خورشیدی است، دو فیلم مشهور «مادا دایو» (آکیرا کوروساوا) و «تقویم» (آتوم اِگویان) از دو فیلسماز شناخته شده و ستایش شدهٔ بین المللی در جشنواره های مهم جهانی –به ترتیب در کن و لندن– به نمایش درمی آیند که به شکلی حیرت انگیز، فصل آغازین آنها درست همانند فصول آغازین دو فیلم «خانهٔ دوست کجاست؟» (عباس کیارستمی، ۱۳٦۵/ ۱۹۸٦) و «زیر درختان زیتون» (کیارستمی، ۱۳۷۲/ ۱۹۹۳) است. اما در بحث پیرامون هیچ یک از فیلم ها، ظن یا سوء ظن مربوط به الگوبرداری – یا راحت تر بگویم، «دزدیِ »– آنها از فیلم های کیارستمی، مطرح نمی شود. در مورد «مادا دایو» احتمال تأثیرپذیری به طور جدی مطرح است، چون کوروساوای کبیر ملقب به امپراتور سینمای ژاپن و دنیا، به گواهی خانم ترویو نوگامی دستیار همیشگی اش در طول ٤۵ سال آخر فعالیت سینمایی استاد، در تمام عمرش تنها دربارهٔ چهار فیلمساز اظهارنظر ستایش آمیز رسمی و کتبی کرد: آندری تارکوفسکی،

ساتیاجیت رای، جان کاساوه تیس و کیارستمی. ضمناً هنگام اکران عمومی دو فیلم «خانهٔ دوست کجاست؟» و «زندگی و دیگر هیچ» در توکیو، نظر مکتوب کوروساوا در بروشور معرفی این دو فیلم برای تماشاگران ژاپنی، نشان می داد که او دقیقاً این دو فیلم کیارستمی را دیده بوده است؛ و فاصلهٔ زمانی هفت سالهٔ میان زمان ساخته شدن اولین فیلم موفق کیارستمی در ابعاد بین المللی یعنی همین «خانهٔ دوست کجاست؟» با آخرین فیلم کارنامهٔ سترگ و پربار کوروساوا یعنی همین «مادا دایو»، احتمال تأثیر را باز افزایش می دهد. عنوان بندی ابتدای هر دو فیلم، روی درِ چوبیِ بستهٔ یک کلاس درس می گذرد و روی این تصویر، سر و صدای شاگردان از توی کلاس به گوش می رسد. اگر درست به یاد داشته باشم، در فیلم کوروساوا هم برخلاف رسم معمول استاد و به سیاق فیلم های کیارستمی که نبود موسیقی در آنها از عناصر اساسی حذف مدل معمول روایت پردازی کلاسیک سینمایی است، هیچ موسیقی متنی بر روی تیتراژ شنیده نمی شود و همین، به اضافهٔ بی طرفی و «کم نشان دادن» دوربین در آن نمای روی در، خصلتی به فصل آغازین بخشیده که اندکی نزدیک به مستندوارگی و اندکی دور از درام پردازی از لحظهٔ اول به نظر می رسد؛ یعنی خصلت کلیدی و مبنایی سینمای متکی به «حذف» و از جمله، کیارستمی. اما احتمال تأثیرپذیری کوروساوا از کیارستمی نه تنها در نوشته ها و نقدها چندان مطرح نمی شود، بلکه حتی در ملاقات مشهور کیارستمی با کوروساوا در منزل شخصی امپراتور۲، با آن که به فیلم «مادا دایو» اشاره می شود و خود کوروساوا از این شباهت حرف می زند، از سوی کیارستمی هیچ صحبتی از این همانندی مو به مو به میان نمی آید. کیارستمی در اوایل این گفت و گو به استاد می گوید: «من در کن این شانس را دشاتم که در جلسهٔ نمایش آخرین فیلم شما «مادا دایو» در سالن باشم. شما دو ردیف جلوتر از من نشسته بودید و من این بار این شانس را داشتم که فیلم شما و خود شما را همزمان ببینم و جای تمامی دوستداران شما و فیلم هایتان را خالی کنم. شاید شما ندانید که در کشور ما چه محبوبیتی دارید». بعدتر کوروساوا در جایی می گوید: «پس از ساختن «مادا دایو» که امسال

در کن دیدید، اتفاق جالبی افتاد. همان طور که دیدید، فیلم از درِ کلاس شروع می شود. می دانید، ما در ابتدا قصد نداشتیم که در کلاس را نشان بدهیم. هدف، جمع شدن دود سیگار توی کلاس بود. جمع شدن دود در فضای کلاس با درِ باز امکان پذیر نبود. این بود که در را بستیم و به این نتیجه رسیدیم که از در شروع کنیم... نماهای بعدی هم تصادفاً با فیلم شما- «خانهٔ دوست کجاست؟»- شبیه درآمده بود و بعضی ها از من پرسیدند آیا فیلم «خانهٔ دوست کجاست؟» را دیده ای؟ حتی دوستی در آلمان به من گفت که این فیلم را حتماً ببین، خواهی دید چه شباهتی در شروع فیلم هست. به هر حال، شاهراً ما نکات مشترک زیادی با هم داریم». و بعد هم کیارستمی فروتنانه بحث را به نقل خاطرهٔ دیگری می برد که نشان می داد در یک نظرخواهی از تعدادی ایرانی مقیم توکیو، هیچ کدام از آنها «من» (کیارستمی) را نمی شناختند و «شما» (کوروساوا) را «فیلمساز دلخواه خود» معرفی می کردند. در نهایت، تاریخ سینما در قبال این شباهت دقیق، درست همان رفتاری را می کند که در خصوص شباهت مو به موی نمای آغازین فیلم «تقویم» اگویان با «زیر درختان زیتون» کیارستمی کرد: هر دو را مصداق بارزی از «توارد» دانست؛ یعنی تشابه تصادفی و غیرتعمدی عناصری از کار دو هنرمند، بی احتمال الگوبرداری یکی از دیگری، شاید بر اثر همسویی هایی میان نگرش سبکی یا جهان بینی آن دو. در فیلم «تقویم»، نمای آغازین از پشت شیشهٔ جلویی اتومبیل گرفته شده که در جادهای خاکی در دامنه های محیطی روستایی در ارمنستان می راند و در گذر خود، از جلوی چندین مرتع، یکی دو کلبهٔ گِلی و خشتی و چشم اندازهایی از دره ای سرسبز می گذرد. سرنشینان ماشین را نمی بینیم و تنها صدایشان را می شنویم. جایی ماشین ناچار می شود مدتی در جاده توقف کند تا گله ای گوسفند از عرض جاده بگذرند؛ و اینها جمله ها همه می تواند تنها با تبدیل واژهٔ ارمنستان به گیلان، وصفی دقیق از نمای آغازین فیلم «زیر درختان زیتون» هم باشد. این بار تاریخ به دلیلی مشخص تر از استادی کوروساوا و بی نیازی او به سرقت از کیارستمی و – به ویژه- اشارهٔ مستقیم و صمیمانهٔ خود او به این شباهت، با اطمینان تمامی این شباهت را به نشانهٔ توارد

گرفت: به تاریخ ساخت دو فیلم توجه کنید. هر دو در یک سال ساخته شده اند و پیگیری دقیق تر سماجت ورزانی چون بنده حتی از یکی بودن زمان فیلمبرداری دو فیلم (فروردین تا خرداد ماه ۱۳۷۲ در مورد فیلم کیارستمی و دقیقاً بهار ۱۹۹۳ در مورد فیلم اگویان) خبر می داد! بنابراین، اساساً هیچ یک از دو فیلسماز نمی توانسته فیلم همزمان نفر دیگر را دیده باشد تا احیاناً بخواهد از آن برداشتی صورت دهد.

اما آیا این که خود کوروساوا به این شباهت اقرار می کند، این که کیارستمی سخنی از آن به زبان نمی آورد، و این که ما می توانیم با ردیابی اطلاعات تقویمی به امکان ناپذیریِ تأثیر اگویان بر کیارستمی (یا برعکس) حکم دهیم، فی نفسه نکات چندان مهمی به حساب می آیند؟ در رویارویی ما با هر یک از این چهار فیلم، درک این شباهت ها به تنهایی یا حتی در نسبتی که با بقیهٔ اجزای هر فیلم برقرار می کند، می تواند نقطهٔ اتکای قابل ملاحظه ای برای ورود به دنیای هر فیلم و لمس آن یا دستیابی به عناصر ساختاری مهم هر کدام باشد؟ یا این که بازی با واژگانی همچون «سرقت» یا «الگوبرداری» یا «تأثیرپذیری»، تنها سوژه هایی جذاب و جالب برای مطبوعات زرد و – در این گونه موارد، حتی– نشریات جدی به دست می دهد؟ و بی تعارف، برای منتقدان دارای مصالح اندک برای بحث و بررسی فیلم ها به طور مستقل، خوراکی درخور فراهم می آورد تا بتوانند بحث هایی مطرح کنند که گاه ممکن است در روند درک دنیای فیلم، کاملاً بیراهه به حساب آید؟

بررسی تأثیرات فیلم ها بر یکدیگر: مچ گیری یا کمک به درک ساختار؟

پیشتر بارها در نوشته های دیگرم به این نکته پرداخته ام که مانند خود فیلم ها و قصه ها، فضای نقد هم کلیشه های خود را دارد. در نگاه ناقدانه هم می توان دچار کلیشه زدگی شد و آن چه در نقدها تکرار شده و گاه زمنیهٔ تئوریک و آکادمیک چندان محکمی هم نداشته، یا زمانی داشته و تجربه ها و شیوه های بدیع

بعدی به تدریج استحکام آن را با نوآوری ها و تغییرمسیرها، کاهش داده اند، می تواند ما را در نگاهی به یک فیلم داریم، به اظهاراتی کلیشه ای، فاقد استدلال و دور از معادلات ساختاری و مناسبات مضمونی آن فیلم به خصوص که داریم با متر و معیارهای کلی نامناسب برای آن ارزیابی اش می کنیم، وادارد. این اتفاقی است که هر روز و هر ماه دارد در نقدهای سینمایی همه جای دنیا و از جمله در ایران روی می دهد و به عنوان یک نمونهٔ مثال زدنی، در دوران معمولاً ۱۱روزهٔ جشنوارهٔ فیلم فجر با اظهارنظرهای سرپایی و شتابزده و گاه یکی دو کلمه ای، به اوج – در واقع، به حضیض– خود می رسد. یکی از این کلیشه ها، همین است که به محض تشخیص شباهتی میان نما یا گوشه ای از داستان یک فیلم با تصاویر و داستان فیلمی دیگر، تمامی مواجهه و ارزیابی مان در قبال فیلم اول را به نوعی مچ گیری و اشاره به این که فیلم دوم منبع سازنده و نویسندهٔ فیلم اول بوده، منحصر می کنیم و اغلب، چیز دیگری نداریم که به این بحث بیفزاییم. در حالی که اگر بحث از حد مچ گیری فراتر رود، به قیاس و بررسی زمینه هایی از دو اثر برسد که مفهومی، ساختاری یا ایده ای را به شکلی متفاوت با یکدیگر در خود جاری کرده اند و گاه حتی به جای حکم دادن درباب یک دزدی به شیوهٔ یک قاضی دادگاه، به درک دلایل و ریشه های تأثیرپذیری راه یابد، می تواند به «تحلیل» هر یک از دو فیلم، نزدیک تر شود و برای خواننده ای که می خواهد کلیدهایی برای دریافت و ارزیابی و – در مرحلهٔ بعد– ارزشگذاری آنها به دست بیاورد، راهگشاتر باشد.

همین کار را در رویاوریی با چهار فیلمی که دو به دو شباهت عینی در فصل آغازین داشتند و آغاز این نوشته را شکل دادند، به انجام برسانیم: فیلم «مادا دایو» کوروساوا دربارهٔ پروفسور بازنشسته ای (با بازی تاتسوئو ماتسومورا) است که در جشن های تولد سال های مختلف زندگی اش، همیشه در جمع شاگردانش که مراسم جشن را به افتخار او می گیرند، همان عبارتی را می گوید که بچه ها حین بازی قایم باشک در جواب کسی که «چشم گذاشته»، می گویند. او می پرسد «بیام؟» و بچه های دیگر که هنوز آماده نیستند، می

گویند «مادا دایو/ هنوز نه». در طول فیلم، این تعبیر آشکارا به معنای پاسخی است که پروفسور پیر به فرشتهٔ مرگ می دهد و به این شیوه اعلام می کند که هنوز نمی خواهد بمیرد. در انتهای فیلم، البته او می میرد و فیلم انگار از زاویه ای، شرح آمادگی تدریجی و البته سرخوشانهٔ او برای رویارویی با مرگ است. تا جایی که در فصل پایانی، در حالی که گویی پیرمرد در تختخواب خود به خواب/ مرگی آرام فرو رفته، از خوابی که می بیند و نشانگر یک بازی قایم باشک در بچگی اوست، لبخندی شیرین و عمیق به لب دارد. شاگردانش در اتاق مجاور ساکه می نوشند و در این فکرند که استاد ۷۷ ساله، دارد چه خوابی می بیند؟ کوروساوا این فیلم آخرش را در ۸۳ سالگی ساخت و برخلاف نق و ناله های آقای هوشنگ راستی در همان مقطع ۱۷ سال پیش که طبق یکی از همان کلیشه های نقد، فیلم را یکسره با معیار سینمای روایی آمریکا سنجیده و ریتم آن را کند و خود فیلم را کشدار و ملال آور توصیف کرده بود، «مادا دایو» دقیقاً با ریتمی معادل ریتم زندگی یک پیرمرد سرزنده ساخته شده که هم کند و آرام است و هم می خواهد سرخوش و شادمان باشد؛ و از خاص ترین نمونه های بازتاب روحیات شخصی فیلمسازان بزرگ در فیلم های موسوم به «وصیت نامه» نهایی شان به شمار می رود و به ما درس می دهد که چگونه آن اواخر، این روحیات به روشنی حتی بر ویژگی ها و عادات سبکی قبلی شان در کارنامه ای که از خود برای دوستداران سینما به میراث گذاشته اند، چیره می شود و به فیلم هایی همچون «رؤیاهای آکیرا کوروساوا» و «مادا دایو» می انجامد، بی شباهت به تمام آثار پیشین استاد.

بدین ترتیب، یک منتقد فرضی که همانندی دقیق عنوان بندی آغازین «مادا دایو» به «خانهٔ دوست کجاست؟» را به مبنا یا دست کم مدخل بحث خود درباب این فیلم بدل می کند، در واقع دارد مضمون و زمینهٔ اصلی احساس هایی که «مادا دایو» در مخاطب به جا می گذارد، کاملاً بی اهمیت تلقی می کند. زیرا «مادا دایو» با آن چه درباره اش گفتم، به لحاظ مضمون و آن اثرات حسی، به سه فیلم دیگر کیارستمی یعنی «زندگی و دیگر هیچ» و «زیر درختان زیتون» و «طعم گیلاس» یا مثلاً به «مسافران» بیضایی، به «زندگی ام

بدون من » ایزابل کواکسه یا به هر فیلم دیگری با مضمون «شوق زیستن» بیشتر ربط دارد و حتی به لحاظ ساختار منتهی به خواب/رؤیای شیرین پیرمرد که نمی دانیم سرانجام مرده یا تنها به نوعی خونسردی و آرامش در رویارویی با مرگ رسیده، به «توت فرنگی های وحشی» برگمان متصل تر است تا «خانهٔ دوست کجاست؟» که هیچ نسبتی با این درونمایه ها ندارد. به همین ترتیب، در فیلم «تقویم» آتوم اگویان، آن نمای نقطه نظری که از شیشهٔ جلوی ماشین در ابتدا می بینیم، تقریباً به اندازهٔ تمام طول فیلم کش می آید و ماجرای یک عکاس ارمنی الاصل کاندایی (درست مثل خود فیلمساز که اتفاقاً خود او هم نقش اش را بازی می کند) که برای گرفتن عکس های یک تقویم دیواری به همراه مترجم اش (آرسینه خانجیان) به موطن خود آمده، پیوسته از نگاه دوربین/چشم خود او به ما نشان داده می شود. این کارکرد باواسطهٔ نمای نقطه نظر که هم یک میانجی تکنولوژیک (دوربین تصویربرداری) دارد و هم یک واسطهٔ انسانی (خود عکاس)، حتی به لحاظ پرداخت تکنیکی با نمای ابتدای «زیر درختان زیتون» که نقطه نظر هیچ یک از دو سرنشین ماشین، نه خانم شیوا منشی صحنهٔ فیلمی که در دل فیلم دارد ساخته می شود و نه معلم مدرسه که کنار او روی صندلی کمک راننده نشسته است، به جساب نمی آید و نمایی کلی و عمومی از جلوی شیشهٔ ماشین در حال گذر است. مفهوم «نگاه» آن عکاس به جغرافیای موطن اصلی اش که حالا از آن دور مانده و نسبت آن با تم هویت و جست و جوی آن در فیلم اگویان، هیچ ربطی به بی طرفی و بی قضاوتی دوربین در فیلم کیارستمی و ساختار متکی به دوربین و روایت دانای کل در آن ندارد. و در نتیجه حتی اگر آن اطلاعات تقویمی و تاریخی مبنی بر همزمانی ساخت دو فیلم نبود هم کار مقایسه و اشاره به این شباهت، می توانست یکی دیگر از همان صفحه پرکُنی های عبث کلیشه شده در عالم نقادی فیلم باشد.

اما آیا این بدان معناست که مثلاً اشاره به شباهت شیوه های ساختاری و گاه حتی رفتارهای تکنیکی میشائیل هانکه و فیلم هایش به کیارستمی و فیلم هایش، همچنان خالی از لطف و سود خواهد بود> یا بررسی

شباهت های میان همین شیوهٔ ساختاری و رفتار تکنیکی همراه با فاصله گرفتن و حذف عناصر متعارف درام پردازی و تدوین روایی در سینمای داستانگوی دنیا و به ویژه آمریکا در فیلم های کیارستمی با فیلم های سهراب شهیدثالث فقید، هیچ کاربرد و حاصلی برای بینندهٔ آثار هر یک از آن دو یا یک علاقه مند جدی و پیگیر هنر یا یک دانشجو و هنرجوی سینما ندارد؟ این که چگونه نگاه سرشار از تعلیق هیچکاک و نگاه تلخ پولانسکی و بونوئل به دنیا در مفهوم حاکمیت همیشگی شرارت و نبود امکان پاک نهادی بشر با نگاه ساختاری و دکوپاژ ضدهیچکاکی کیارستمی، در سینمای غریب میشائیل هانکه یک جا گرد می آیند و همنشین می شوند، خود می تواند کلید بسیار گشاینده ای برای درک مختصات و مقتضیات آثار یکایک این پنج سینماگر هنرمند و به ویژه هانکه باشد. تعلیق هیچکاکی که در جای جای داستان و جزئیات روایی «پنهان»، «بازی های مضحک» و «رمز، ناشناخته» جاری است، با روش دکوپاژ فاصله گیر کیارستمی، به سینمایی سردتر و بیرحمانه تر از خود هیچکاک با آن همه گرمای احساسی بدل می شود و اصرار هانکه به بی طرف ماندن دوربین، دور شدن از روش کلاسیک «نما/نمای متقابل»، پرهیز از نمایش واکنش های دراماتیک بازیگران و شخصیت ها در نماهای نزدیک و پرهیز از به کارگیری موسیقی متن که همه از عناصر ساختاری سینمای ویژهٔ کیارستمی اند، خود می تواند محور بحث تحلیلی و تفصیلی بسیار سودمندی باشد. این شیوه از بحث، به هیچ وجه به این که مثلاً کدام فیلم اینچنینی هانکه بعد از کدام فیلم کیارستمی ساخته شده یا این که در چند گفت و گو هانکه، کیارستمی و سینمایش را ستوده یا کیارستمی به دلیل طبع لطیفی که دارد و بهایی که به طبیعت و چشم انداز و امید و انسانیت می دهد، با فیلم های به شدت بدبین هانکه با اطمینان او به زوال اخلاقیات، چه قدر مشکل دارد، ربطی نخواهد داشت. در واقع، این جا و در دل چنین بحثی، به جای مچ گیری های مرسوم منتقدانه، در پی کشف و بازیابی عناصری خواهیم بود که درک منش ساختاری آثار هر استاد را با تأمل در تفاوت ها و مشابهت هایش با آثار دیگری، ممکن تر خواهد کرد. این که این نوع دکوپاژ و این حذف ها،

«پیشنهاد» بزرگ و تاریخ ساز کیارستمی به سینمای دنیاست و می تواند از جعفر پناهی و مانیا اکبری تا هانکه یا کریستین مونیو در فیلم «چهار ماه و سه هفته و دو روز»، در اختیار هر فیلمسازی قرار بگیرد، این که در کجاها به نتایجی بهتر و متناسب تر خواهد انجامید و چرا، خود زمینهٔ مبحثی بسیار جذاب و درس گرفتنی را فراهم می آورد. در حالی که اغلب اوقات اگر فضای نقد سینمایی ما به سراغ این شباهت کلی رفته، سطح بحث به این که مثلاً پناهی یا بهمن قبادی تا چه حد تحت تأثیر کیارستمی بوده و تا چه حد ایده هایی از آن خودش داشته و امثال این انگ زدن ها و مچ گیری های دم دستی، تنزل یافته است.

روش های فیلمسازان در برخورد با موضوع: انکار یا مشارکت در بحث؟

عباس کیارستمی مانند هر فیلمساز بزرگ ایرانی دیگر هم نسل خود، به اندازهٔ ما تاریخ سینما را زیر و رو نکرده و نام ها و سبک ها و تأثیرات را در ابعادی که یک مورخ و منتقد سینمایی باید حفظ باشد و بررسی کند، به ذهن نسپرده است. و شاید اساساً رمز هنرمندی او بسیاری دیگر، همین باشد که بیشتر با ناخودآگاه شان با هنری که خود نیز از آفرینندگان آنند، رو به رو می شوند؛ و نه مثل ما تا این میزان خودآگاه و قاعده مند و حافظه دار و گاه – چنان که گفتم– کلیشه زده و دارای پیش فرض. بنابراین، شاید خود کیارستمی برای این شیوه های سینمایی که آثارش به دنیا پیشنهاد کرده اند، پیشینیان پرشماری را تا آن حد که امثال ما می جوییم و می شناسیم، به یاد نیاورد. اما راست این است که مکث، بی دخالتی دوربین، فاصله گیری هم فیزیکی و هم عاطفی از شخصیت ها و بسیاری عناصر حذفی دیگر سینمای کیارستمی که به طور مشخص در نقطه ای دور از عادات تماشاگر سینمای کلاسیک آمریکا و تمام پیروان داستانگویش در سراسر دنیا قرار می گیرد، پیش از کیارستمی در آثار روبر برسون، یاسوجیرو ازو، ژان پی یر ملویل و جان کاساوه تیس نیز جریان داشته و همزمان با او نیز در آثار جیم جارموش، آکی کوریسماکی و بسیاری دیگر از معاصران

و بعدتر، متأثران از او، به چشم خورده است و می خورد. اما بحث پیرامون نسبت ساختاری آثار او با آثار هیچ یک از این بزرگان، نمی تواند به اندازهٔ بحث دربارهٔ همین شباهت بین ساخته های او و سهراب شهیدثالث فقید، مفید باشد. آن چه شهیدثالث در دو فیلم اولش که در ایران ساخت یعنی «یک اتفاق ساده» (۱۳۵۲) و «طبیعت بی جان» (۱۳۵٤) از خود به جا گذاشت، به لحاظ منش و روش تکنیکی، فضاسازی، ضرباهنگ و جسارت کار با این مکانیسم عینیت گرا آن هم در دل محیط دلمردهٔ روستایی با آن ریتم گیاه وار زندگی آدم هایش، چنان راهگشای کیارستمی شد که امروز یک دانشجوی تازه وارد سینما با اطلاعات تاریخی معمولاً محدودی که این بچه ها دارند، به راحتی ممکن است هر یک از این دو فیلم را در صورت ندیدن عنوان بندی، با فیلمی از کیارستمی اشتباه بگیرد. وقتی داریم از این شباهت ها به عنوان زمینه ای برای درک درست ساختار متفاوت با سینمای روایتگر معمول در سینمای این هر دو فیلمساز ماندگار ایرانی حرف می زنیم، دیگر تأکید بر این که کیارستمی همین گونه تجربه ها را دو سه سال پیش از ساخته شدن اولین فیلم بلند شهیدثالث با فیلم کوتاه «نان و کوچه» (۱۳٤۸) آغاز کرده بود، چیزی را تغییر نمی دهد. چون نه در پی الصاق برچسب تأثیرپذیری یا احیاناً سرقت و امثال آنیم، نه تعیین تقدم تأخر در دستیابی به شیوه ای ویژه. این روشی بود که خود کیارستمی هم داشت در آن تجربه می اندوخت، اما فیلم های شهیدثالث با چنان قوام و انسجام و یکدستی ساختاری کمال گرایانه ای آن را به سرانجام مطلوب رسانده بودند که گاه هنوز سرآمد غایی این شیوه در تاریخ سینمای ما به حساب می آیند.

حال که به قدر کافی به فضای نقد و دهان گشوده ای که برای به دندان گرفتن سوژه های فریبنده ای همچون سرقت و تقلید و غیره دارد، پرداختیم و تاختیم، بد نیست به این واقعیت نه چندان دلپذیر هم اشاره کنیم که اساساً کشدار شدن بسیاری از این بحث ها در نوشته های ناقدان، انکارهای ابتدایی بحث و شأن نزول آن توسط فیلمسازان است. واکنش اولیه و مشهور و نمونه ای و اغلب تکرارشوندهٔ فیلمساز ایرانی

در مقابل این پرسش یا طرح این احتمال که فیلمت نیم نگاهی به فلان فیلم نیز داشته، این است که «من آن فیلم را ندیده ام». این که اساساً آیا معیاری برای تشخیص صداقت فیلمساز در این گونه موارد وجود دارد یا خیر، به نظرم هیچ اهمیتی ندارد. این که آیا ابراهیم حاتمی کیا راست می گفته که تا پیش از نوشتن و ساختن «آژانس شیشه ای»(۱۳۷٦) یکی از مشهورترین فیلم های مربوط به گروگان گیری در تاریخ سینمای آمریکا یعنی «بعدازظهر نحس» (سیدنی لومت، ۱۹۷۵) را ندیده بوده، یا این که اصغر فرهادی با کدام یک از ما آن قدر نزدیک و صمیمی و روراست است که وقتی می گوید نسخه ای از فیلم «ماجرا» (میکل آنجلو آنتونیونی، ۱۹٦۰) را بده تا ببینم این شباهتی که می گویند میان «دربارهٔ الی...» (۱۳۸۷) و این فیلم وجود دارد، چیست، حرفش را باور کنیم، درست و فقط به کار همان مچ گیرانی می آید که جز همین نکات، راه و روشی تحلیلی برای بازشناسی دنیا و بررسی عوامل ساختاری و تکنیکی و مضمونی موفقیت یا عدم توفیق این دو فیلم ایرانی شاخص، ندارند. اگر می خواهیم بحثی درباب همانندی ها و تفاوت های هر یک از این دو جفت فیلم ایرانی و فرنگی طرح کنیم، صدها بار مهم تر از آن جملهٔ فیلمساز و واقعی بودن یا نبودن آن انکار و ادعا، این است که فیلم ایرانی تا چه میزان بداعت، وجوه معاصر، باورپذیری به لحاظ شرایط جغرافیایی و فرهنگی، درگیرکنندگی برای ذهن تماشاگر فارغ از فیلم فرنگی موردنظر و اساساً تا چه حد اثرگذاری دارد؟ در این که «آژانس شیشه ای» با وجود شباهت های بسیارش به فیلم لومت، به شدت اینجایی است و معادلات و بحث و جدل های میان آدم هایش برای هیچ فرهنگ دیگر و حتی هیچ دورهٔ تاریخی دیگر خود فرهنگ ما، روی دادنی و حتی قابل درک نیست، تردیدی نمی توان به خود راه داد. و یکی از محورهای عمدهٔ یکی از نوشته های مفصلم دربارهٔ «دربارهٔ الی...» این بود که این فیلم با ساختار متکی به تعلیق خود، با وجود آن که به ظاهر در خط کلی داستان «دختری که ناگهان در ساحل دریا گم می شود» شبیه «ماجرا»ست، تا چه حد و چگونه حتی می تواند «آنتی تز» سینمای ضدتعلیق آنتونیونی قلمداد شود: «جشنواره کن در دوره‌ای جایزه ویژه هیأت

داوران را به آنتونیونی برای ماجرا اهدا کرد (و نه آن گونه که گاه دوستان خواسته‌اند آن را با جایزه کارگردانی فرهادی در برلین شبیه‌سازی کنند، جایزه بهترین کارگردانی را) که سردمدار دیگر جریان سینمای مدرن و آغازگر دوره دوم و ذهنیت‌گرای سینمای فلینی یعنی زندگی شیرین نخل طلا را می‌گرفت. انگار همه داشتند از قصه‌گویی سرراست و عینی دور می‌شدند. عبارتی که در جایگاه دلیل اعطای جایزه ویژه به ماجرا ذکر شد، «به خاطر زبان سینمایی نو و غنای تصاویر آن» بود. آنتونیونی به این شهرت یافت که می‌توان از قصه‌ای ظاهراً پرتعلیق و معمایی شروع کرد و بخش مهمی از زمان روایت را به آن چه در عرف کلاسیک «زمان مرده» نام می‌گیرد، اختصاص داد و در پرسه‌ها و مشاهدات و مناسبات آدم‌ها در همین بخش، به یافته‌هایی مهم‌تر از پاسخ معمای اول فیلم (نوع گم شدن آنا) رسید. درباره الی هم به لحاظ ساختار روایی و هم از حیث نوع تصویرسازی، دخل و ربطی به آن نوع سینما ندارد و اهداف دیگری را در سر می‌پروراند. اگر «غنا»یی در تصاویرش هست، نه از جنس کمپوزیسیون‌های دارای تأکید بر «فضای خالی» به سبک آنتونیونی، بلکه برای هر چه نزدیک‌تر شدن به آهنگ جاری زندگی روزمره است که در کات‌های گاه محسوس و گاه نامحسوس خود را نشان می‌دهد و به بازی‌های بدون تأکید «دوربین روی دست» می‌انجامد. و اگر «زبان سینمایی نو»یی را به کار می‌برد، درست برعکس فیلم آنتونیونی، در مسیر استخراج درام از دل هر لحظه و هر راست و دروغ عادی همه ما در زندگی به دستش می‌آورد، نه با حذف تهییج از اتفاق به شدت دراماتیکی چون گم شدن یک آدم؛ یعنی کاری که هنجارگریزی اصلی سبک آنتونیونی و نقطه اتصال آن به سینمای مدرن را در پی داشت. بدین ترتیب، به نظر می‌رسد ساختار دو فیلم و شیوه روایت‌شان نه تنها بحث شباهت و تأثیر را به صرف تشابه نیم سطر از طرح داستانی‌شان ساده‌انگارانه جلوه می‌دهد، بلکه حتی آنها را به آنتی‌تز یکدیگر نیز بدل می‌کند!».٤ در نتیجه، می توان دقیقاً به بررسی بر اساس منطق مقایسه دست زد ولی در مرداب ترهات

سخیف مچ گیرانه دست و پا نزد و به بررسی اساسی تر هر یک از دو فیلم پرداخت و به رهاوردی فراتر از جستجوی پدر احتمالی فرزندی نامشروع رسید.

ما این بحث را در ابعاد نظری ماجرا در شمارهٔ آینده و در بخش دوم این مقاله، پی خواهیم گرفت.

اما اگر بخواهیم از منظر اخلاقیات حرفه ای به موضوع نگاه کنیم، دو نکته قابل طرح است: نخست این که همچون کوروساوا در آن گفت و گوی مورد اشاره ام، اغلب فیلمسازان دارای شهرت جهانی به سادگی این نمونه های تشابه و توارد را می پذیرند و برخی از آنها حتی با صراحتی که امکان دارد برای فیلمسازان مدعی هم وطن ما باورنکردنی باشد، از فیلم یا فیلمسازی که تحت تأثیرش بوده اند، نام می برند. سرآمد این روش اقراری در دنیا یعنی کوئنتین تارانتینو، یک بار در مصاحبه ای تا بدان حد به منبع قتل ها و درگیری ها و دیالوگ های مشخصی از فیلم دو جلدی «بیل را بکش» (۲۰۰۳-۲۰۰٤) اشاره کرد و هر کدام را به یکی از فیلم های ردهٔ ب آمریکایی یا وسترن های اسپاگتی ایتالیای ده های ۱۹٦۰ و ۱۹۷۰ یا فیلم های سینمای رزمی هنگ کنگ یا برخی فیلم های مهجور ژاپنی که اصولاً ممکن بود جز تارانتینو کسی در جهان آنها را نشناسد، نسبت داد که مصاحبه کننده در جایی راجع به شخصیت گوگو (دختری که با آن گرز خاردار سنگین و عجیب از حمله وران به خود استقبال می کند) و ابزار مرگ آفرین او پرسید این یکی را از کدام فیلم برداشته اید؟ و تارانتینو پاسخ داد که این یکی را دیگر از جایی ندزدیده ام؛ باور کنید این به طور کامل ایدهٔ خودم است؛ تا لحظهٔ مرگش با آن میزانسن عجیب و بی مشابه که خون از دو کاسهٔ چشمش مثل اشک سرازیر می شود. خب، این را مقایسه کنید با روش همیشگی فیلمسازان ایرانی در نفی تأثیرپذیری و گاه حتی نفی این که از وجود فیلمی با آن عنوان و با آن عناصر داستانی مشخص، باخبر بوده اند. کپی برداری های سینمای سخیف روز و شبه کمدی های بی لطف و بی نمک این دوران از فیلمفارسی های پیش از انقلاب مانند بازسازی «یکه بزن» (رضا صفایی، ۱۳٤٦) در «شارلاتان» (آرش معیریان، ۱۳۸۳) که طبعاً به حساب نمی آید و به سرقتی

مردم فریبانه از جیب آنها هم در فیلم اصلی و هم در برداشت متأخر، جرم هنری چندان قابل توجهی اضافه نمی کند تا بخواهیم جز همان اعطای زرشک زرین که این سال ها می تواند ده ها کاندیدای جدی در هر سال داشته باشد و جای خالی و نیازش به شدت حس می شود، در برابرش مواضع مکتوبی اتخاذ کنیم. اما مثلاً این که سازندگان «اثیری» (محمدعلی سجادی، ۱۳۸۱) در تیتراژ پایانی آورده اند که فیلم بر اساس فیلم آمریکایی «آن چه در زیر پنهان است» (رابرت زمه کیس، ۲۰۰۰) ساخته شده یا سازندگان «ازدواج به سبک ایرانی» (حسن فتحی، ۱۳۸٤) در تمام تبلیغات پیش از ساخت و جلسه های پس از اکران فیلم، می گفتند که نیم نگاهی به قصه و فیلمنامهٔ کمدی درخشان «عروسی یونانی چاق و چلهٔ من» (جوئل زویک، ۲۰۰۲) داشته اند، به هر رو در ابعاد و ملاحظات حرفه ای، حس و تأثیر بهتری بر هر مخاطب فرضی و از جمله بر کسی که این برداشت را به راحتی تشخیص می دهد یعنی منتقد و مورخ سینما خواهد گذاشت و گاه حتی عناصری اساسی را در ارزیابی او نسبت به فیلم تغییر خواهد داد. شاید گاه اهالی مطبوعات تا آن حد نادقیق باشند که مانند دوستانم در مجلهٔ «همشهری جوان»، همزمان با اکران فیلم «ازدواج به سبک ایرانی» تازه به تصور خودشان از «دزدی» این فیلم از روی فیلم زویک «پرده برداری» کنند و ندیده و نخوانده باشند که از آغاز، این برداشت از سوی تهیه کننده و فیلمنامه نویس و کارگردان نسخهٔ ایرانی، مطرح شده بود. اما در کلیت خود، این شیوهٔ مبتنی بر اخلاقیات درست حرفه ای، عموماً تأثیر مثبت خود را خواهد داشت.

نکتهٔ دوم این است که آیا اساساً اگر فیلمسازی در هنگام مواجهه با پرسش احتمال تأثیرپذیری، بگوید و راست هم بگوید که فیلم پیشتر ساخته شدهٔ مورداشارهٔ پرسشگر را ندیده است، این موجب افتخار او خواهد بود؟ و اگر واقعاً آن فیلم را ندیده باشد، گناه بزرگ تری مرتکب شده یا اگر دیده باشد و بدون توجه به احتمال طرح اتهام برداشت یا شباهت، فیلم متفاوت خود را بسازد (مانند همین دو نمونهٔ «آژانس شیشه ای» و «دربارهٔ الی...») یا حتی این اطمینان را داشته باشد که به فیلمی اثرگذارتر از نسخهٔ اصلی دست می یابد

و به همین دلیل هرگز بحث برداشت از آن را رد نکند؛ مانند «در امتداد شب» (۱۳۵۷) که به عنوان یک ملودرام احساساتی، اثری ماندگارتر از منبع اصلی خود یعنی فیلم «قصهٔ عشق» (آرتور هیلر، ۱۹۷۰) بر جا می گذارد؟ به ویژه در زمانهٔ ما که آگاهی از گذشتهٔ هنری که در آن خلق می کنیم، از بدیهیات خودآگاهی هنرمند دوران پست مدرن تلقی می شود و خودبازتابی هنر دوران پست مدرن به منزلهٔ حاصل گریزناپذیر آن، این که سینماگر ایرانی به بهانهٔ این که نمی خواهد فیلمش شبیه این و آن شود، خود را به «فضیلت فیلم ندیدن» مفتخر می کند، واقعاً قابل پذیرش و قابل تحمل خواهد بود؟ و اساساً اگر فیلمسازی از اهالی این زمانه، از همهٔ آن چه در گذشتهٔ سینما گذشته، به درستی و به اندازهٔ یک منتقد دارای حافظه باخبر باشد و ردها را تشخیص دهد و نشانه ها را دریابد، چنان که مثلاً شهرام مکری از این حیث به واقع فرزند این زمانه به حساب می آید، آیا درست مانند آن نیست که در ستایش فیلمسازی چون بهرام بیضایی یا ناصر تقوایی می گوییم بر زیر و بم های ریز و درشت تاریخ ادبیات ایران و دنیا تسلط دارد؟ و آیا این دانش نمی تواند در کار خلق آثار خود او به کارش بیاید؟ در همان گفت و گو که در این نوشته بارها به سراغش رفتیم، جایی که کوروساوا می گوید هرگز تجربهٔ کار با بازیگران غیرحرفه ای را نداشته و مثلاً همیشه در کار با بچه ها همه چیز را بسیار دشوار دیده، کیارستمی بعد از توضیح مفصلی که دربارهٔ شیوهٔ کار خود با نابازیگران می دهد، به این نکته اشاره می کند که همواره با وجود انتخاب کردن آنها، می گذارد آزادی ها و رفتار طبیعی خودشان را در برابر دوربین او داشته باشند؛ و در وصف این که هم او آنها را کارگردانی می کند و هم آنها او را به دنبال خود می کشانند، ناگهان و به شکلی غیرقابل پیش بینی، بیتی از مولانا می خواند و می گوید: «مثل این که مولانا این بیت را برای شیوهٔ بازی گرفتن از این غیرحرفه ای ها سروده است: گوی منی و می دوی در چَوَگان حکم من/ در پی تو همی دوم، گرچه که می دوانمت»!

خب، وقتی این تسلط به ادبیات و حضور ذهن مثال زدنی برای استخراج آن از دل شعری که قاعدتاً به چشم هزاران خوانندهٔ دیگر، چنین برداشتی ایجاد نمی کند، تا این حد لذتبخش و ستودنی و نشانهٔ «ذهن اریژینال» است و با به خاطر سپردن و برداشت و ضمانت از هنر دیگران هیچ تعارضی ندارد، چرا می پنداریم مشابه این تضمین ها اگر از دل فیلمی برآید و در فیلمی دیگر جاری شود، نشانهٔ سواد و کشف و استخراج و «ذهن اریژینال» نیست و مثلاً دال بر سرقت است؟! جز همان بیماری های ژورنالیستی، چه تعریف نظری مشخصی بر صدوراین حکم، صحه می گذارد؟

- پانویس:

۱- عبارتی از دل یکی از برخوانی های جم شاه در متن «کارنامهٔ بندار بیدخش»

اثر بهرام بیضایی: «آه در این جام چرا جز چهرهٔ کجگرد من نیست؟

این همان را مانَد و آن نیست. این که کرده ست و چگونه بدینجا افتاده؟ و جام راستین کو؟»

۲- ماهنامهٔ فیلم، شمارهٔ ۱۵۰، نیمهٔ آبان ۱۳۷۲

۳- «توارد» به تعبیر لغت نامهٔ دهخدا با یادداشتی به خط خود دهخدا: «با هم به آب زدن، حاضرشدن در مکانی، یکی بعد از دیگری، با هم به یک جا فرود آمدن. / به اصطلاح شعرا، واقع شدن مصراع یا بیتی از طبع دو شاعر بی اطلاع یکدیگر.

گذشتن مضمون یا تعبیری در خاطر شاعری مثل آن چه در ذهن شاعری دیگر گذرد؛ به غیرِ اخذ و سرقت».

٤- ماهنامهٔ فیلم، شمارهٔ ۳۹۷، مرداد ۱۳۸۸