

# نوعی زبان سینمایی، پیشنهاد به سینمای دنیا

شیرین / عباس کیارستمی / ساخت: ۱۳۸۷ / اکران محدود: ۱۳۹۰

چاپ شده در : ماهنامه سینمایی فیلم

زمان انتشار : بهمن ماه ۱۳۹۰

این یادداشت کوتاه با عنوان فرعی «شیرین و زبانی که کیارستمی به سینمای دنیا پیشنهاد کرد» و با عنوان اصلی «میراث» در ماهنامه فیلم به چاپ رسید.

\*

می توان به سیاق دوستان مدعی متفاوت بودن که می خواهند آیین جهانی احترام به عباس کیارستمی و زبان نوینی که به سینمای دنیا پیشنهاد کرد را نادیده بگیرند و با این پذیرش و پسند همگانی، متفاوت باشند، از این سخن گفت که شیرین با متمرکز شدن بر واکنش های آدم های مختلف و متعدد و نشان ندادن داستان اصلی که روی پرده سینما جریان دارد، کار چندان تازه ای نکرده و این روش دکوپاژ یا روایت سینمایی، در کار هر سینماگری که اصل کنش ها را کم نمایش می دهد یا حذف می کند و به جایش به واکنش های آدم ها مرکزیت می بخشد، از روبر برسون تا جیم جارموش، از ژان پی یر ملویل تا آکی کوریسماکی و بسیاری دیگر، به چشم می خورد. اما از دید من، نکته کلیدی در شیرین این است که کیارستمی دارد در ابعادی غول آسا، گرامر سینمایی خود را به کل یک فیلم گسترش می دهد و شیوه «حذف» مشهورش را به یکی از افراطی ترین جلوه های ممکن می رساند. اگر در بخش هایی طولانی از زندگی و دیگر هیچ دید تماشاگر را به همه آن چه از شیشه کناری ماشین می بینیم محدود می کرد و خیلی اوقات، شرح مکالمات و وقایع را با صداهای خارج از کادر به بیننده انتقال می داد؛ اگر در ده دنیای بیرون از ماشین را به طور کامل حذف می کرد و همه چیز را از دو زاویه دوربین روی داشبورد و کنار فرمان ماشین نشان مان می داد (و خیلی اوقات هم چیزی نشان نمی داد) که چندان هم زاویه های باز و چشم اندازهای گسترده ای به دست نمی دادند؛ حالا و در شیرین دیگر تمام تصاویر را حذف می کند و تنها به واکنش ها می نگرد. این می تواند نوعی الگوی نمونه ای عمداً افراطی از روش حذفی کیارستمی به شمار رود که حالا البته آن قدر سینماگران ممتاز تمام دنیا را، از میسائیل هانکه تا اصغر فرهادی، در نوع دکوپاژ و جزئیات پردازی شان تحت تأثیر خود قرار داده که دیگر

برای ما بسیار آشناست و گاه مانند تماشاگران عادی و کم حافظه سینما، فراموش می کنیم که بخش هایی از ابداع این زبان و تمامی تکوین و تثبیت جهانی و تاریخی آن، کار شخص کیارستمی بوده است.

در وصف کار مشابه کسی که پیش از کیارستمی به آزمودن خطیر این شیوه ها دست زده بود و بخش دیگر ابداع این زبان، به او باز می گردد یعنی سهراب شهیدثالث فقید، گاه گفته و نوشته ام که تنها نام دو فیلم اولش می تواند چکیده یا توصیف دقیق سبک او باشد: سبکی که بر سکون ها و مکث ها و اشیاء و بخش های ظاهراً غیرجذاب و بی داستان و کم حادثه زندگی آدم ها همچون گوشه ای از «طبیعت بی جان» اطراف ما خیره می ماند و در دل همین لحظه های مرده، هر چیز را از سر کشف می کند؛ آن هم در دنیای عمداً راکدی که هر چیز، حتی بازنشستگی یک سوزنبان پیر یا مرگ مادر یک خانواده روستایی، می تواند چیزی بیش از «یک اتفاق ساده» نباشد. حالا هم عرض می کنم که شیرین می تواند چکیده و توصیف بصری/شنیداری کاملی از آن سبکی باشد که عباس کیارستمی برای دنیای سینما و سینمای دنیا به یادگار گذاشت. نمونه ای که یک وجه مهم دیگر هم دارد: این بار به شکلی منحصر به فرد در میان آثار او تا آن زمان، بخش هایی از فردیت شخصی هنرمند را هم در خود جاری می کرد و البته بعدتر با کپی برابر اصل ادامه یافت. طبعاً در این همانندی، مقصودم سبک و ساختار دو فیلم نیست. بلکه دارم به این نکته اشاره می کنم که میان تمام آثار کیارستمی، تنها این دو فیلم و مقادیری هم ده و گزارش و سکانس قهوه خانه باد ما را خواهد برد به نگرش شخصی فیلمساز در زمینه روابط زنان و مردان و همه دردسرها و دست اندازها و دلپذیری های ضد و نقیض آن راه می دهند. میان سینماگران بزرگ و حی و حاضر دنیا، اگر وودی آلن را به لحاظ خودافشاگری در یک سر طیف قرار دهیم، کیارستمی تا پیش از شیرین در سر دیگر طیف قرار می گرفت. یعنی هرگز نمی شد «خود» فردی او را از طریق فیلم هایش شناخت (این، به تنهایی، یک ویژگی است. نه امتیاز است و نه ایراد). اما نام اپیزود سه دقیقه ای کیارستمی در دل فیلم هرکسی سینمای خودش دوره شصتم جشنواره کن که از دل

همین فیلم شیرین تدوین شده بود، خود به تنهایی نخستین کلید درک روبه رو نشستن و گاه گریستن این همه بازیگر زن در برابر دوربین او به حساب می آید. آنها از او می پرسند: «رومئوی من کجاست؟».