



عباس کیارستمی

جانانان رُزبام، مهرناز سعیدوفا

ترجمه‌ی یحیی نطنزی



عباس کیارستمی

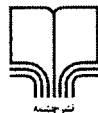
سرشناسه: روزنباوم، جاناتان، - ۱۹۴۳ م.
Rosenbaum, Jonathan
عنوان و نام پدیدآور: عباس کیارستمی / جاناتان روزنباوم، مهرناز سعیدوفا؛ ترجمه‌ی یحیی نطنزی
مشخصات نشر: تهران، نشر چشمه، ۱۳۹۶
مشخصات ظاهری: ۱۷۴ ص.
شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۲۲۹-۸۵۲-۲
وضعیت فهرست‌نویسی: فیا
یادداشت: عنوان اصلی: Abbas Kiarostami
موضوع: کیارستمی، عباس، ۱۳۹۵-۱۳۱۹
موضوع: Kiarostami, Abbas
موضوع: سینما -- ایران -- تهیه‌کنندگان و کارگردانان
موضوع: Iran -- Motion picture producers and directors
شناسه‌ی افزوده: سعیدوفا، مهرناز، ۱۳۲۹
شناسه‌ی افزوده: Saeed - Vafa, Mehrmaz
شناسه‌ی افزوده: نطنزی، یحیی، ۱۳۶۳، مترجم
رده‌بندی کنگره: ۱۳۹۶ / ۳ / ۹۶ / ۳ / ۱۹۹۸ PN
رده‌بندی دبویی: ۷۹۱ / ۲۳۰۲۳۳۰۹۲
شماره‌ی کتاب‌شناسی ملی: ۴۷۳۴۵۹۱



عباس کیارستمی

جانانان رُزنام، مهرانز سعیدوفا

ترجمه ی یحیی نطنزی





cheshmehpublication



telegram.me/cheshmehpublication
www.cheshmeh.ir

رده‌بندی نشر چشمه: هنر - سینما

عباس کیارستمی
جانان زینام، مهرناز سعیدوفا
ترجمه‌ی یحیی نطنزی
ویراستار: محسن آرم

مدیر هنری: مجید عباسی
لیتوگرافی: باختر
چاپ: دالاهو
تیراژ: ۱۰۰۰ نسخه
چاپ اول: پاییز ۱۳۹۶، تهران
ناظر فنی چاپ: یوسف امیرکیان
حق چاپ و انتشار محفوظ و مخصوص نشر چشمه است.
هرگونه اقتباس و استفاده از این اثر، مشروط به دریافت اجازه‌ی کتبی ناشر است.

شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۲۲۹-۸۵۲-۲

دفتر مرکزی و فروش نشر چشمه:

تهران، کارگر شمالی، تقاطع بزرگراه شهید گمنام، کوچه‌ی چهارم، پلاک ۲.
تلفن: ۸۸۳۳۳۶۰۰

کتاب‌فروشی نشر چشمه‌ی کریم‌خان:

تهران، خیابان کریم‌خان زند، نبش میرزای شیرازی، شماره‌ی ۱۰۷.
تلفن: ۸۸۹۰۷۷۶۶

کتاب‌فروشی نشر چشمه‌ی کورش:

تهران، بزرگراه ستاری شمال، نبش خیابان پیامبر مرکزی، مجتمع تجاری کورش، طبقه‌ی پنجم، واحد ۴.
تلفن: ۴۴۹۷۱۹۸۸

کتاب‌فروشی نشر چشمه‌ی آرن:

تهران، شهرک قدس (غرب)، بلوار فرحزادی، نرسیده به بزرگراه نیایش، خیابان حافظی، نبش خیابان فخارمقدم، مجتمع تجاری آرن، طبقه‌ی ۲.
تلفن: ۷۵۹۳۵۲۵۵

کتاب‌فروشی نشر چشمه‌ی بابل:

بابل، خیابان شریعتی، روبه‌روی شیرینی‌سرای بابل.
تلفن: (۰۱۱) ۳۲۴۷۶۵۷۱

کتاب‌فروشی نشر چشمه‌ی پریس:

تهران، پاسداران، نبش گلستان یکم، مجتمع پریس، طبقه‌ی ۲.
تلفن: ۹۱۰۰۱۲۵۸

می‌دانستم سرانجام روزی از این راه خواهم گذشت
نمی‌دانستم اما تا دیروز که آن روز، امروز خواهد بود.

عباس کیارستمی

فهرست

۹.....	پیش‌گفتار مترجم
۱۱.....	یادداشت مؤلفان برای ترجمه‌ی فارسی
۱۳.....	سپاس‌گزاری
۱۴.....	جانان‌تان رُزِ بنام
۵۰.....	مهرناز سعیدوفا
۷۶.....	مکالمه‌ای بین نویسندگان
۱۰۳.....	گفت‌وگو با عباس کیارستمی
۱۲۴.....	ضمیمه‌ی ۱: درباره‌ی شیرین
۱۳۱.....	ضمیمه‌ی ۲: در حاشیه‌ی کپی برابر اصل
۱۳۹.....	ضمیمه‌ی ۳: تأملاتی درباره‌ی مثل یک عاشق
۱۴۷.....	فیلم‌شناسی
۱۶۱.....	تصاویر

پیش‌گفتار مترجم

هیچ‌کس را نمی‌شود در یک کلمه خلاصه کرد. فرقی نمی‌کند هنرمندی جامع‌الاطراف باشد، کارمندی تک‌ساحتی یا کودکی پُرشروشور، اما این قانون هم مثل هر قاعده‌ی دیگری در این دنیای آشفته استثنای دارد؛ به‌خصوص وقتی با آدمی طرف باشیم که خودش را به مصداق تمام‌وکمال یک مفهوم تبدیل کرده باشد و ویژگی‌هایش در ذهن مان معطوف بشود به یک ترکیب خاص. در مورد عباس کیارستمی این ترکیب چیزی نیست جز «اصالت»؛ یک جور یگانگی در اندیشه و منش هنری و فردی که توانست از او شماییلی منحصر به فرد بسازد. کیارستمی به پشتوانه‌ی همین اصالت در گذر ایام و با وجود تجربه‌ی دوره‌های متفاوت سیاسی و اجتماعی همیشه به اصول خودش پای‌بند ماند و آرام‌آرام به آن‌ها قوام و کمال بخشید. از کنار نقدهای تندوتیز گذشت، مرعوب تحسین‌ها نشد و بی‌توجه به جو زمانه کار خودش را کرد. شاید به همین دلیل همیشه می‌توانست با ایده‌های غیرمنتظره مخاطبش را شگفت‌زده کند و فیلم‌هایی بسازد که حتا اگر محبوب نمی‌شدند، بحث‌برانگیز از کار در می‌آمدند. و شاید با کمک همین اصالت می‌توانست بی‌توجه به واکنش‌های منفی احتمالی سراغ تصمیم‌هایی رادیکال برود و جسارت را به بخش جدایی‌ناپذیر کارنامه‌اش تبدیل کند؛ چه آن زمان که پشت دوربین قرار می‌گرفت و در قالب فیلم‌ساز فرو می‌رفت، چه وقتی که با شعرهای خود و دیگران دم‌خور می‌شد، چه هنگامی که از دریچه‌ی دوربین عکاسی‌اش بخش‌هایی دلخواه از جهان را به نمایش می‌گذاشت و چه حتا وقتی در قالب مصاحبه‌شونده با آن صدای دلنشین و از پشت عینک تیره‌اش تعاریف غیرمنتظره‌ای از سینما، عشق، زندگی و هنر می‌داد و از حیرت‌زده کردن مخاطبش لذت می‌برد.

نویسندگان و منتقدان زیادی تلاش کرده‌اند به واکاوی این بخش از شمایل کیارستمی بپردازند. اما کتاب جانانان رُزَنام و مهرناز سعیدوفا از این جهت دستاورد کامل و قابل‌اعتنایی است که علاوه بر مرور ویژگی‌های تحسین‌برانگیز کیارستمی، موقعیت او را به عنوان یک هنرمند بین‌المللی بررسی می‌کند و سراغ مسیری می‌رود که کیارستمی در آن از یک فیلم‌ساز حاشیه‌نشین و کارگردان فیلم‌های «کانونی» به جایگاهی رسید که بزرگان سینمای جهان تحسینش کردند و فیلم‌سازان زیادی تحت تأثیرش قرار گرفتند.

رُزَنبام در مقام یکی از شاخص‌ترین و مشهورترین منتقدان سینمایی و سعیدوفا به عنوان کارشناس و مدرس سینما با خاستگاهی ایرانی تلاش کرده‌اند اصالتی را تحلیل کنند که توانست با تکیه بر ریشه‌های بومی به زبانی جهانی برای ارتباط با مخاطب برسد و تحسین و اعتبار زیادی را متوجه خود کند. آن‌ها مسیری را بررسی می‌کنند که در نتیجه‌اش فیلم‌سازی ایرانی با وجود همه‌ی حواشی سیاسی گریبانگیر این کشور توانست در کنار بزرگان سینمای جهان قرار بگیرد و سرسخت‌ترین منتقدان و سخت‌گیرترین داوران را خلع سلاح کند. ساختار جذاب و متفاوت کتاب هم دقیقاً در خدمت همین ایده است. در ابتدا رُزَنبام و سعیدوفا مقاله‌های مفصل و مجزایی با تمرکز بر کارنامه‌ی کیارستمی نوشته‌اند و در ادامه با مکالمه‌ای دوفره دیدگاه‌های یکدیگر را بررسی و نقد کرده‌اند. بخش جذاب‌تر هم به مکالمه‌ی آن‌ها با کیارستمی اختصاص دارد که به جامع‌تر شدن مباحث کتاب کمک زیادی کرده است. به همین دلیل حاصل کارشان به یکی از مهم‌ترین کتاب‌های منتشرشده به زبان انگلیسی در باره‌ی کیارستمی تبدیل شده است (دیگر کتاب مهم، سینمای عباس کیارستمی نوشته‌ی آلبرتو النا، استاد سابق دانشگاه مادرید، است که از اسپانیایی به انگلیسی برگردانده شده است).

رُزَنبام و سعیدوفا این کتاب را زمانی منتشر کردند که کیارستمی تازه از ساخت ده‌فاز شده بود، اما بعد از تماس و هماهنگی با آن‌ها سه ضمیمه‌ای که بعد از انتشار کتاب درباره‌ی فیلم‌های کپی برابر اصل، شیرین و مثل یک عاشق تدوین کرده‌اند هم برای چاپ در نسخه‌ی فارسی ترجمه شد. رُزَنبام و سعیدوفا متن کوتاهی را هم به مناسبت انتشار نسخه‌ی فارسی در اختیار مترجم قرار دادند که در ابتدای کتاب قرار گرفته و مانند ساختار اصلی مباحث به صورت گفت‌وگو نوشته شده است تا بازتاب‌دهنده‌ی ایده‌ی مکالمه‌ی بین‌فرهنگی کتاب باشد. زمانی که ایده‌ی ترجمه‌ی کتاب مطرح شد عباس کیارستمی هنوز قربانی قصور پزشکی نشده بود و امید داشتیم بتوانیم بعد از انتشار آن در مراسمی با حضور خودش از نسخه‌ی فارسی رونمایی کنیم، اما سرنوشت جور دیگری رقم خورد و ما را گرفتار یک فقدان ناخوشایند کرد؛ فقدانی که سینمای جهان را از حضور یکی از اصیل‌ترین و منحصر به فردترین سینماگران تاریخ خود بی‌بهره کرد.

ترجمه و انتشار این کتاب بدون لطف جاناناتان رُزَنبام و مهرناز سعیدوفا میسر نمی‌شد، همچنین کمک‌های بی‌دریغ احسان خوش‌بخت که بخشی از متن را قبل از چاپ بازبینی کرد و البته محسن آرم که پیشنهاد ترجمه‌ی کتاب از سوی او داده شد و ایثار قنواتی که بدون دلگرمی‌هایش رسیدن به نتیجه‌ی فعلی ممکن نمی‌شد.

یادداشت مؤلفان برای ترجمه‌ی فارسی

جانانان رُزنیام: ما تقریباً همه‌ی آثار کیارستمی را به اتفاق هم بررسی کرده‌ایم. با انتشار کتاب‌مان در ۲۰۰۳ شروع کردیم که کارنامه‌اش را تا زمان ساخت ده بررسی می‌کرد. بعد هم با مقالات و مکالمات دیگری سراغ فیلم‌های جدیدترش تا زمان مثل یک عاشق رفتیم. به همین دلیل نوشتن توضیحی به عنوان مقدمه برای ترجمه‌ی فارسی کتاب چندان کار راحتی نیست. با این حال به طور کلی می‌شود گفت کیارستمی در دهه‌ی گذشته از یک فیلم‌ساز هنری به یک جور هنرمند فعال در گالری‌ها تبدیل شد؛ هنرمندی که هم در سینما فعال بود و هم در عکاسی. مهم‌تر این که از فیلم‌سازی صرفاً ایرانی به کارگردانی بین‌المللی تبدیل شد، اما در نهایت باز هم در قالب یک فیلم‌ساز هنری فرو رفت. به نظرت این توصیف کلی در مورد ارزیابی کارنامه‌ی کیارستمی درست به هدف زده است؟ و به نظرت کیارستمی در این مسیر چه چیزهایی به دست آورده و چه چیزهایی را از دست داده است؟

مهرناز سعیدوفا: به نظرم توصیف درستی است و البته به نظرم کیارستمی چیزهای زیادی به خاطرش به دست آورده. فیلم‌های کوتاه و بلندی در قالب‌ها و سبک‌های متنوعی ساخته و همچنان انتظارات طرفداران و دنباله‌روهایش را به چالش کشیده. و بدون شک مخاطبان بین‌المللی‌اش در دهه‌ی گذشته افزایش چشمگیری داشته و فیلم‌هایش حالا مورد توجه منتقدان جریان اصلی گرفته و آن‌ها را مجبور به موضع‌گیری در قبال‌شان کرده؛ موضع‌گیری درباره‌ی یک کارگردان و نه صرفاً یک فیلم‌ساز ایرانی. کیارستمی با دو فیلم بلندی که اخیراً خارج از ایران ساخت، کمی برابر اصل و مثل یک عاشق، یک گام دیگر به انتخاب مضامین بین‌المللی نزدیک شد و با این که همچنان ویژگی‌های هنری‌اش را حفظ کرد توانست بیشتر از گذشته امکان نمایش فیلم‌هایش را به دست بیاورد و البته همچنان کاملاً دلبسته‌ی تجربه‌گرایی بماند؛ نوشتن فیلم‌نامه برای فیلم‌سازان، ساخت فیلم‌های کوتاه و درس دادن در وُرک‌شاپ‌ها از دیگر روش‌های او برای گذر از مرزهای تعیین‌شده برای سینما و فیلم‌سازی بوده است. هنر او حمله به پایه‌های تثبیت‌شده‌ی سینما و در عین حال

رسیدن به تعریف جدیدی از سینماست. کیارستمی من را یاد پاراجائف و روزهایی طولانی‌ای می‌اندازد که در زندان بود. کلاژها و طراحی‌های او در آن ایام هم به ابزارهایی برای تأمل درباره‌ی ماهیت سینما تبدیل شدند.

سپاس‌گزاری

ایده‌ای که ساختار کتاب براساس آن شکل گرفته فقط این نیست که عقل دو نفر بیشتر از یک نفر قد می‌دهد، بلکه از این قرار است که دو دیدگاه با دو زاویه دید متفاوت — به خصوص اگر خاستگاه‌های فرهنگی گوناگونی داشته باشند و با یکدیگر تعامل و ارتباط برقرار کنند — می‌تواند مطالعه‌ی عباس کیارستمی را با عمق بیشتری همراه کند. دو مقاله‌ی ابتدای کتاب همزمان نوشته شده و در کنار هم بسط پیدا کرده‌اند و هر دو به مجموعه آثار عباس کیارستمی می‌پردازند؛ اما با زاویه دیدهای نسبتاً متفاوت و با تمرکز بر زمینه‌های مجزا. نویسندگان کتاب بعد از این مقاله‌ها در گفت‌وگویی با خودشان علاوه بر تلاش برای روشن کردن این زوایا و زمینه‌ها، در مورد اشتراکات و اختلاف نظرهای شان بحث می‌کنند. در نهایت هم گفت‌وگوی آن‌ها با کیارستمی آمده، که در فاصله‌ی سال‌های ۱۹۹۸ تا ۲۰۰۱ انجام شده، و قرار است برخی مسائلی را توضیح و بسط دهد که پیش از آن در کتاب مطرح شده است. نویسندگان به خاطر کمک‌های متنوع جمشید اکرمی، برایان آندریوتی، محمد اطبائی، مایکل بیرد، محمود بهرازنی، گادفری چشایر، امیر اسفندیاری، ژان میشل فرودون، جان جیانویتو، هوشنگ گلمکانی، کنت جونز، محمود کلاری، احمد کریمی حکاک، حسین خندان، فرانک لویس، پاتریک زد. مک‌گاوین، میترا محاسنی، جیمز نیر مور، مهوش شیخ‌الاسلامی، محمد پاکشیر، ری پریوت، عزیز ساعتی، سیف‌الله صمدیان، مارتین اسکورسیزی و به خصوص عباس کیارستمی از آن‌ها تشکر می‌کنند.

جانانان رُزنبام

«می‌خواهم به مخاطب فقط سرنخی از یک صحنه را نشان بدهم؛ نه چیزی بیشتر از آن. اگر زیاد به آن‌ها نشان بدهید دیگر چیزی از خودشان اضافه نمی‌کنند. فقط بگذارید سرنخ‌ها را دنبال کنند تا آن‌ها را با خود همراه کنید. این همان چیزی است که به تئاتر معنا می‌دهد؛ آن را به یک کنش اجتماعی تبدیل می‌کند.»

اُرسن ولز، ۱۹۳۸

بدیهی است که هر تلاشی برای شرح و بسط قابل‌اعتنای خصوصیات «موج نو» سینمای یک کشور محکوم به میزان قابل‌توجهی افسانه‌پردازی است. سروکله‌ی تعبیر «موج نو»، متأثر از موج نو فرانسه، از دل روزنامه‌نگاری بی‌تکلف دهه‌ی ۱۹۵۰ و با معانی عموماً باری به هر جهتی سر برآورد که روزنامه‌نگارهای آن دوران در مورد هر چیزی به کار می‌بردند: در مورد چندین و چند کارگردان فرانسوی فیلم‌اولی که برای خودشان سرمایه‌جوور می‌کردند، شلوغ‌کاری می‌کردند، یا همزمان از هر دوروش بهره می‌بردند (رایج‌ترین تعریف)؛ کسانی که در سینماتک پاریس پلاس بودند و فیلم‌ساز شدند؛ منتقدان جوان کایه دو سینما که از نظریه به عمل رسیدند؛ یک جنبش جوانانه با خاستگاهی مضمونی (یا رمانتیک) و تعبیرهای دیگری از این دست. به همین ترتیب، موج نو سینمای ایران هم نه از یک جنبش بلکه از چند جنبش بالقوه تشکیل شده که هر یک ظرف زمانی و سیاهه‌ی افتخارات نسبتاً متفاوتی دارند. با این حال وقتی برای اولین بار اوایل دهه‌ی ۹۰ با تعبیر موج نو سینمای ایران مواجه شدم آن را جنبشی اصیل یافتم — جنبشی که در مواجهه با دغدغه‌های اجتماعی، سیاسی، در شاعرانگی و در کیفیت کلی‌اش نگرش متمایزی داشت — و تا پایان دهه‌ی ۹۰ به همین مسیر رفت. عده‌ای از جمله مهرناز سعیدوفا، به درستی اشاره کرده‌اند که یک اتفاق ساده‌ی سهراب شهید ثالث (فیلمی که کیارستمی به گفته‌ی خودش تأثیر زیادی از آن گرفته) یکی از آغازگران این موج بوده است. (۱) کلوزآپ خود کیارستمی دیگر فیلم پیش‌گام این موج است که در جهان معنایی و تاریخی کاملاً متفاوتی می‌گذرد. (۲)

اما من می‌خواهم از فیلم کوتاه کمتر شناخته‌شده‌ای نام ببرم که قبل از هر دو این فیلم‌ها و همزمان

با موج نو سینمای فرانسه ساخته شده: خانه سیاه است فروغ فرخزاد؛ یک مستند ۲۲ دقیقه‌ای درباره‌ی جمعی از مبتلایان به جذام در حاشیه‌ی تبریز. از دید فیلم‌سازی مثل محسن مخملباف این فیلم «بهترین فیلم ایرانی است که بر سینمای معاصر این کشور تأثیر گذاشته»، حتا با این‌که (یا شاید به خاطر این‌که) فروغ «هیچ‌وقت برای یادگیری سینما به دانشکده نرفت.» (۳) خانه سیاه است، همچنین تا جایی که می‌دانم اولین مستند ایرانی است که یک زن ساخته. فیلمی که در غرب مورد توجه قرار گرفت، تأثیرگذار شد، در ۱۹۶۳ در جشنواره‌ی سینمایی اُبرهاوژن جایزه‌ای کسب کرد و در ۱۹۶۶ در جشنواره‌ی سینمایی پَسارو هم به نمایش درآمد. از نظر من این فیلم که آن را تابه‌حال شصت یا هفتادبار تماشا کرده‌ام، بهترین فیلم ایرانی است. امیدوارم خوانندگان دلخور نشوند که در این‌جا به فیلمی می‌پردازم که امکان تماشایش آسان نیست (هر چند شنیده شده ممکن است به‌زودی نسخه‌ی دی‌وی‌دی آن منتشر شود). با توجه به اهمیت این فیلم و همچنین ارتباط آن با کیارستمی ناچارم به همین مسیر بروم (گرچه همین‌جا باید اضافه کنم که اگر این کتاب درباره‌ی مخملباف هم بود باز هم بحث به خانه سیاه است کشیده می‌شد). خانه سیاه است بیشتر از هر فیلم ایرانی دیگری که به یاد می‌آید از یک تناقض پرده بر می‌دارد: با این‌که ایرانی‌ها (مانند همسایگان عراقی‌شان از دید غرب) همیشه جزء ماجراجوترین مردم دنیا محسوب می‌شوند، اما سینمای ایران از دید منتقدان به عنوان یکی از اخلاقی‌ترین و انسانی‌ترین سینماها شهرتی بین‌المللی پیدا کرده است. واهمه‌ی بی‌نام و نشان هنوز برداشت‌های نادرستی را به یک کشور تقریباً ۶۵ میلیون نفری تحمیل می‌کند؛ کشوری با جمعیتی بیشتر از ساکنان فرانسه یا بریتانیا که باید گفت از نظر تنوع قومی و زیستی می‌تواند با ایالات متحده مقایسه شود. افزون بر این‌که ۶۵ درصد از جمعیت این کشور در حال حاضر زیر ۲۵ سال سن دارند (و سن رأی ایرانی‌ها هم بسیار پایین‌تر از سن رأی در ایالات متحده است که کلیشه‌ها را در مورد این کشور بیشتر زیر سؤال می‌برد). باید پرسید دلیل این ماجرا چیست؟ به نظر می‌رسد در این مورد دو عامل مهم نقشی اساسی دارند. واضح‌ترین عامل بحران گروگانگیری (ژانویه ۱۹۸۱ - نوامبر ۱۹۷۹) در دوران ریاست‌جمهوری کارتر است که ظاهراً تصاویر غربی‌ها از ایرانی‌ها را به مردمانی متعصب و بنیادگرا محدود کرده است (پیش از این واقعه، کودتای مهندسی‌شده‌ی سیا در ۱۹۵۳ برای برکناری محمد مصدق نخست‌وزیر و تثبیت شاهی که با امریکا روابط حسنه داشت و به تبع آن سرکوب جنبش ملی‌گرایی، سهمی تعیین‌کننده در بدنام کردن نفوذ امریکا در ایران داشته است). دومین عامل مهم این است که عملاً هیچ تصویر معاصر دیگری از ایران در غرب وجود ندارد که آن کلیشه‌های بنیادگرایانه را محو یا حتا کم‌رنگ کند. در واقع می‌شود گفت حضور موج نو سینمای ایران در عرصه‌ی بین‌المللی تا حدی با انگیزه‌ی ترمیم چهره‌ی ایرانیان در غرب شکل گرفت. باین حال خیلی می‌توانند معتقد باشند تصاویر جدیدی که سینمای ایران برای غرب به نمایش می‌گذاشت صرفاً از کلیشه‌هایی درباره‌ی روستاییان شریف تشکیل شده بود که مطمئناً از کلیشه‌های قبلی خوشایندتر بود اما اساساً همچنان آدرس غلط می‌داد. با این فرض تصاویر جذامی‌های بیچاره در خانه سیاه است که نمی‌شود ادعا کرد تصاویری آشنا یا قابل انتظار دارند، جایگزینی امیدوارکننده برای کلیشه‌های قبلی ارایه می‌دهد.

فرخزاد - که معمولاً بهترین شاعر زن ایران و بهترین شاعر ایرانی قرن بیستم شناخته می‌شود و در ۳۲ سالگی بر اثر تصادف خودروش فوت کرد - خانه سیاه است را در ۲۷ سالگی و حدود دوازده روز و با عواملی محدود ساخت. فرخزاد در همان سال در مصاحبه‌ای گفت: «شخصاً از پروژه‌اش رضایت کاملی دارد؛ چرا که توانسته اعتماد جذامی‌ها را جلب کند و در مدتی که کنارشان بوده با آن‌ها دوست شود.» (۴) نمی‌خواهم صرفاً این فیلم را به عنوان اثری تأثیرگذار بر کیارستمی بررسی کنم که ثابت کردنش به هر حال کار راحتی نیست (فقط این را بگویم که وقتی برای اولین بار این فیلم را بدون زیرنویس در جشنواره‌ی لوکارنو در ۱۹۹۵ به مناسبت اولین بزرگداشت مهم کیارستمی تماشا کردم، خود کیارستمی چند ردیف آن طرف‌تر پشت سرم نشسته بود) بلکه بیشتر می‌خواهم بر اهمیت خانه سیاه است به عنوان اثری پیشرو در موج نو سینمای ایران تأکید کنم. سعید وفا و من به دلایلی بیشتر شخصی با سه نفر دیگر زیرنویس انگلیسی خانه سیاه است را آماده کردیم تا در جشنواره‌ی فیلم نیویورک در ۱۹۹۷ و در برنامه‌ای همزمان با اکران طعم گیلان به نمایش دربیاید. گرچه یادداشت‌نویس نیویورک تایمز در یک جمله از فیلم گذشت تماشای آن تأثیر فراگیری بر اکثر کسانی گذاشت که فیلم را آن‌جا دیدند، یا قبل از این که نسخه‌اش به سینما تک سویس پس داده شود، در نمایش‌های دیگری در ایالات متحده به تماشایش نشستند. (۵) اخیراً هم فیلم در لندن به نمایش درآمده است. (۶)

فروغ با زیر پا گذاشتن تابوهای مرسوم مرتبط با جذامی‌ها - به خصوص تابوی منع تماس فیزیکی با آن‌ها برای حفاظت از خود - فیلم را با قبول حضانت حسین، پسر یک زوج جذامی ساکن قرنطینه به پایان می‌برد و او را مشتاقانه با خودش به تهران می‌آورد تا در خانه‌ی مادرش ساکن کند. با این حال برخی از اولین بینندگان فیلم آن را به خاطر سوءاستفاده از جذامی‌ها مورد نقد قرار دادند؛ با این فرض که فیلم جذامی‌ها را به عنوان استعاره‌ای از ایرانیان تحت سلطه‌ی شاه نشان می‌دهد یا به بهانه‌ای کلی‌تر، به این دلیل که فروغ از جذامی‌ها در راستای اهداف خود و نه منافع خودشان استفاده می‌کند. (۷) وقتی برای اولین بار اتهام دومی به گوشم خورد حیرت کردم. چرا که بخش اعظم نیروی فیلم صرف چیزی می‌شود که من از آن به انسان‌گرایی رادیکال تعبیر می‌کنم؛ نوعی از انسان‌گرایی که از مشابهش در سینمای غرب بسیار پیش‌تر می‌رود. خیلی جالب و معنادار می‌شود اگر خانه سیاه است را کنار فیلم بلند داستانی عجیب‌الخلقه‌ها (۸) ی‌تاد براونینگ، محصول ۱۹۳۲، قرار دهم که به دلیل استفاده از آدم‌های واقعاً عجیب‌الخلقه به عنوان بازیگر، میان حسِ همدردی و ترس نسبت به آن‌ها در نوسان است. اما در مقابل تمهید خارق‌العاده‌ی فرخزاد برای فاصله گرفتن از وجهه‌ی چندش‌آور جذامی‌ها و به تصویر کشیدن‌شان به عنوان ابژه‌های زیبا و معمولی عشق و همچنین همذات‌پنداری شدید با آن‌ها، قله‌های جدیدی را فتح می‌کند و فرضیات معنوی و فلسفی بسیار متفاوتی را پیش می‌کشد. با این حال هر خوانش دقیقی از خانه سیاه است ناگزیر به این نتیجه می‌رسد که بخش‌های مشخصی از «رنالیزم مستندگونه»ی آن می‌تواند چیده‌شده و ساختگی باشد (شاید مهم‌ترین نشانه‌اش صحنه‌ی پایانی در کلاس درس و همین‌طور نمای غیرمنتظره و تأثیرگذار بسته شدن دروازه‌ی اقامتگاه

جذامی ها کمی قبل از پایان فیلم باشد). فرخزاد مانند فیلم سازان موج نو سینمای ایران در سال های بعد از خودش، با عوامل غیر حرفه ای و در لوکیشن های بی زرق و برقی کار کرد که به نظر می رسید ساختگی بودند و به راحتی پیدا نمی شدند. او با این روش به ترکیب بی عیب و نقصی از واقعیت نمایی و داستان گویی رسید که به جای این که در مقابل هم قرار بگیرند هم ارز یکدیگر شدند. آن چه در فیلم مقابل هم قرار می گیرد رابطه ی میان دوراوی آن است - صدای یک مرد ناشناس که واقعیت جذام را مبتنی بر فرضیات آشکارا انسان دوستانه اما با لحنی نسبتاً خونسرد توصیف می کند، و صدای خود فرخزاد که شعرهایش را با لحنی زیبا و مرثیه گونه به زبان می آورد؛ چیزی بین دعا های مذهبی و نوا های غمگین موسیقی بلوز.

این ترکیب شاعرانه در طول بیش از سه دهه در تمام آثار کیارستمی هم دیده می شود و زمینه هایی برای مقایسه ی میان او و فرخزاد درباره ی میزان دخل و تصرف و تأثیر کارگردان در کنترل عوامل فیلمش پیش می آورد. فیلم های آن دو همچنین می توانند زمینه ساز تحقیق درباره ی جنبه ی اخلاقی فیلم ساختن هنرمندان طبقه ی متوسط درباره ی زندگی آدم های فقیر بشود؛ هر چند خود کیارستمی و فرخزاد به طور واضح یا صریح در موردش اظهار نظر نکرده اند. فیلم های کیارستمی اغلب بحث فاصله و بی اعتنائی فیلم ساز نسبت به سوژه هایش و حق به جانبی او را مطرح می کنند. رد پای این رویکرد در فیلم های اوایل دهه ی ۱۹۸۰ کیارستمی (هم به ترتیب یا بدون ترتیب و هم هم شهری که در آن ها صدای خود کیارستمی خارج از قاب شنیده می شود) مشهود است. در فیلم فرخزاد که بستر همراهی کارگردان با سوژه اش فراهم تر است، هیچ نشانه ای مبنی بر این که او سوژه اش را دست کم می گیرد به چشم نمی خورد. واضح ترین رد پای خانه سیاه است بر کارنامه ی کیارستمی در مستند ای بی سی آفریقا دیده می شود که درباره ی قربانیان ایدز و یتیم ساکن در اوگانداست. فیلم در همراه شدن با لذت روزمره ی بچه های در حال بازی، آن هم در دل فاجعه، از اثر فرخزاد پیشی می گیرد و ترجیح می دهد به جای نمایش رنج قربانیان، لذت آن ها را به نمایش بگذارد؛ البته بدون این که ذره ای وخامت و اوضاع شان را دست کم بگیرد. در بحث از مقایسه ی کیارستمی و فرخزاد این را هم نباید از قلم انداخت که یکی از شعرهای فرخزاد به طور کامل در مهم ترین سکانس جاه طلبانه ترین فیلم کیارستمی تاکنون خوانده می شود. در فیلمی که عنوانش را هم از همین شعر گرفته است؛ باد ما را خواهد برد.

این روزها فرخزاد به رغم شایعات دامنه داری که به او نسبت داده شده، عموماً از روی علاقه با اسم کوچکش شناخته می شود. اهمیت او در زندگی و فرهنگ ایرانی ها جایگاه ویژه ی شعر در ایران را به یاد می آورد. به نظرم خانه سیاه است محصول ترکیب واقعاً انگشت شمار و البته موفق ادبیات شاعرانه با سینمای شاعرانه است؛ تلفیقی که اغلب با بدترین شکل خود آگاهی و خودنمایی همراه می شود. اما بدون شک پیوند سینما و ادبیات یکی از مؤلفه های بنیادین این فیلم است که برای موج نو سینمای ایران بستر سازی کرده است. فرخزاد اولین زن در ادبیات فارسی بود که درباره ی امیال جنسی اش نوشت. زندگی بی ثبات و بحرانی زده اش که به اندازه ی شعرهایش در ترسیم وجهه ی اسطوره ای اش نقش داشته، از پتانسیل

او برای تبدیل شدن به یک شمایل سیاسی پرده برمی دارد. فرخزاد با این که حالا جایگاهی قدیس گونه پیدا کرده، در زمان خودش هم در مطبوعات منفور بود و هم به اکثر محافل رسمی ادبی دعوت نمی شد. با وجود تفاوت های زیادی که فرخزاد با کارگردان ایتالیایی، پی یر پائولو پازولینی دارد اما مقایسه ی آن دو باهم شاید خیلی هم عجیب به نظر نرسد. به خصوص در ازدواج زودهنگام جسورانه اما بدفرجام فرخزاد و در حرکت در مرز میان شهوت و مذهب، شاعری و سیاست پیشگی، فقر و غنا و به خصوص به عنوان کسی که درباره ی مرگ دلخراشش مثل مرگ پازولینی گمانه زنی های مشکوکی شده است. فرخزاد و فیلمش به دلیل ارزش بالایی که به خاطر بی همتایی و الگوهای هنری شان دارند اهمیت خود را در ادامه ی این تحقیق حفظ خواهند کرد.

همین جا باید بگویم گرچه به نظرم کیارستمی در بحث از سینمای ایران بعد از فروغ در رتبه ی دوم می ایستد، در سینمای معاصر جهان هیچ رقیبی ندارد. با این که فیلم فروغ در هر کجا که به نمایش درآمده مانند آثار دهه ی ۱۹۶۰ کارگردان فرانسوی، ژان لوک گدار، کاملاً بحث برانگیز شده، اما به نظر می رسد تأثیر فراگیرش بیشتر به خاورمیانه و مشخصاً ایران محدود مانده، بگذریم که فیلم هایش در ایران تا حد زیادی دست کم گرفته شده اند. اما کیارستمی بستری برای علاقه ی غربی ها به ایران فراهم کرده و قطعاً به جایگاه غبطه برانگیزی هم در فرهنگ کشورش و هم خارج از آن دست یافته و همان قدر که از خاستگاه های قابل انتظارش وام گرفته، از قریحه ی هنرمندانه اش هم بهره برده است. او از دید برخی ایرانیان بدبین، به همان تصورات کلیشه ای روستاییان شریف پروبال داده است. درحالی که در سینمای «ناتمام» و «تعاملی» کیارستمی، تصویری که از انسان ارایه می شود با توجه به بازتابش در تصور هر کدام از بینندگان تصویری متعدد و نه واحد پیدا می کند، و با توجه به خاستگاه طبقاتی هر یک از مخاطبان به سمت متفاوتی می رود. این را هم می شود اضافه کرد که در همه ی فیلم های بلند کیارستمی حداقل بعد از خانه ی دوست کجاست؟ شخصیت های مرفه یا متوسط به طبقه ی متوسط در کنار شخصیت های فقیر دیده می شوند و فیلم ها در واقع تا حد زیادی به روابط میان این آدم های فقیر و پول دار می پردازند.

تحلیل من از هنر کیارستمی در لذت بی کرانی ریشه دارد که با تماشای فیلم هایش به دست می آورم و نظرم درباره ی اهمیت او، حداقل تاحدی، متأثر از ظرفیتش در پروبال دادن به نوعی سینمای مستقل در برابر الزامات سودمحور جریان اصلی سینماست، اما باید اعتراف کنم در ابتدا نسبت به ذکاوت او کاملاً مطمئن نبودم؛ ستایشم از کیارستمی درست مثل کارگردان دانمارکی، کارل درایر، و کارگردان فرانسوی، ژاک تاتی، که هر دو از فیلم سازان محبوبم اند، به تدریج افزایش یافت. به هر حال وقتی زندگی و دیگر هیچ... را اولین بار در اوت سال ۱۹۹۲ در جشنواره ی لوکارنو دیدم به نظرم یک شاهکار آمد. وقتی یک ماه بعدش هم کلوزآپ را دیدم در چشم به هم زدن میوه تش شدم. با شرمندگی باید اعتراف کنم در ابتدا خانه ی دوست کجاست؟ را (که تقریباً همزمان با کلوزآپ تماشاایش کردم) به عنوان یک «کمدی بیشتر آبکی و معمولی» توصیف کردم. نمی دانستم عنوانش از شعر معروفی، سروده ی شاعر ایرانی سهراب سپهری، گرفته شده و حتا به اشتباه

خیال می‌کردم اسمش خانهای دوستم کجاست؟ است (اشتباهی که در زیرنویس‌های انگلیسی و فرانسوی و دیگر زیرنویس‌های فیلم هم وجود داشت). چند سال طول کشید تا ظرافت احساسی و مؤلفه‌های فلسفی و شاعرانه‌ی فیلم به چشمم آمد. اگر اشتباه نکنم در سال ۱۹۹۲ بود که اخبار موفقیت تجاری خانهای دوست کجاست؟ و کلوزآپ در ایران را به سخره گرفتم و آن را با «شکست» زندگی و دیگر هیچ... که بیشتر دوستش داشتم مقایسه کردم. اما این فقط نشان می‌دهد که جوسازی‌های زودگذر چه طور می‌تواند قضاوت‌های انتقادی را به سرعت با خود همراه کند.

اما وقتی بحث به ستایش از برخی جوانب فاخر هنر کیارستمی می‌رسد فقط من آدم کُندذهنی محسوب نمی‌شوم. باید توجه داشت که وقتی کیارستمی به ترتیب یا بدون ترتیب را ساخت — که به نظرم تأثیرگذارترین فیلم کوتاه‌اش است — خودش را یک هنرمند سینمایی نمی‌دانست (مصاحبه‌ی انتهای همین کتاب را بخوانید) و با بینندگانی که معتقدند جایگاه او به عنوان یک هنرمند تجربی «نخبه‌گرا» با نقشش به عنوان سفیر حسن‌نیت ایران همخوانی ندارد، فقط این عقیده‌ام را به اشتراک می‌گذارم که خیلی کم پیش می‌آید هنر عالی به دیپلماسی — یا پروپاگاندا — عالی هم منتهی شود (نوی ساز لویی آرمسترانگ که در پایان طعم گیلان شنیده می‌شود می‌تواند بهترین مثالش باشد). زندگی و دیگر هیچ... یک جست‌وجوی نیمه‌داستانی را به تصویر می‌کشد که در روایت فیلم به سرانجام نمی‌رسد؛ روایتی که در آن یک کارگردان بعد از وقوع زلزله در ارتفاعات محل فیلم‌برداری خانهای دوست کجاست؟ به دنبال بازیگران نقش‌های اصلی‌اش می‌گردد. این فقدان گره‌گشایی، سرآغاز تمایل فزاینده‌ی کیارستمی به استفاده از ایجاز در روایت است که در سه فیلم بلند بعدی‌اش هم تکرار می‌شود و پُر فروش نشدن نسبی آن‌ها را تا حد زیادی توجیه می‌کند. وجود این ایجاز روایی در فیلم‌های کیارستمی این اتهام قدیمی را رد می‌کند که او فقط برای دل مخاطبان غربی فیلم می‌سازد؛ چرا که خیلی از تماشاگران غربی فیلم‌هایش هم به اندازه‌ی تماشاگران ایرانی از ابهام روایی فیلم‌هایش دل خوشی ندارند. اما لذت‌های این نوع سینمای تعاملی برای من در ضدیت با نگاهی متعارف نسبت به هنر ریشه دارد که براساس آن ظاهراً هنر فقط وقتی ارزش دارد که از دید یک فرد بتواند از فروش داخلی بلاک باسترها پیشی بگیرد؛ درحالی که چنین فردی عامدانه تعداد کسانی را که در سراسر کره‌ی زمین به‌وضوح از کاری که کیارستمی می‌کنند لذت می‌برند، نادیده می‌گیرد. البته کیارستمی می‌تواند مانند گذار تاحدی محصول سرمایه‌گذاری دولتی هم به حساب بیاید. قابلیت او برای رشد در کنار محدودیت‌های تحمیل‌شده از سوی بوروکراسی کانون (مرکزی دولتی که همسر شاه [سابق] برای پرورش فکری کودکان و نوجوانان تأسیس کرده بود) و دور ماندن از انتظارات اقتصادی معمول به مشخصه‌ی قابل‌اعتنای کارهای اولیه‌اش که همگی کودکانه و تجربی بودند، تبدیل شده است.

کیارستمی، که در اول تیر ماه ۱۳۱۹ (بیست و دوم ژوئن ۱۹۴۰) در تهران متولد شده، وقتی در دبیرستان بود به نقاشی علاقه‌مند شد — زمانی که به قول خودش با هیچ‌کس صحبت نمی‌کرد و دانش‌آموزی تنبل بود — و تا قبل از این که درگیر فیلم‌سازی شود با اشتغال به هنرهای تجسمی روزگار می‌گذراند، البته نقاشی