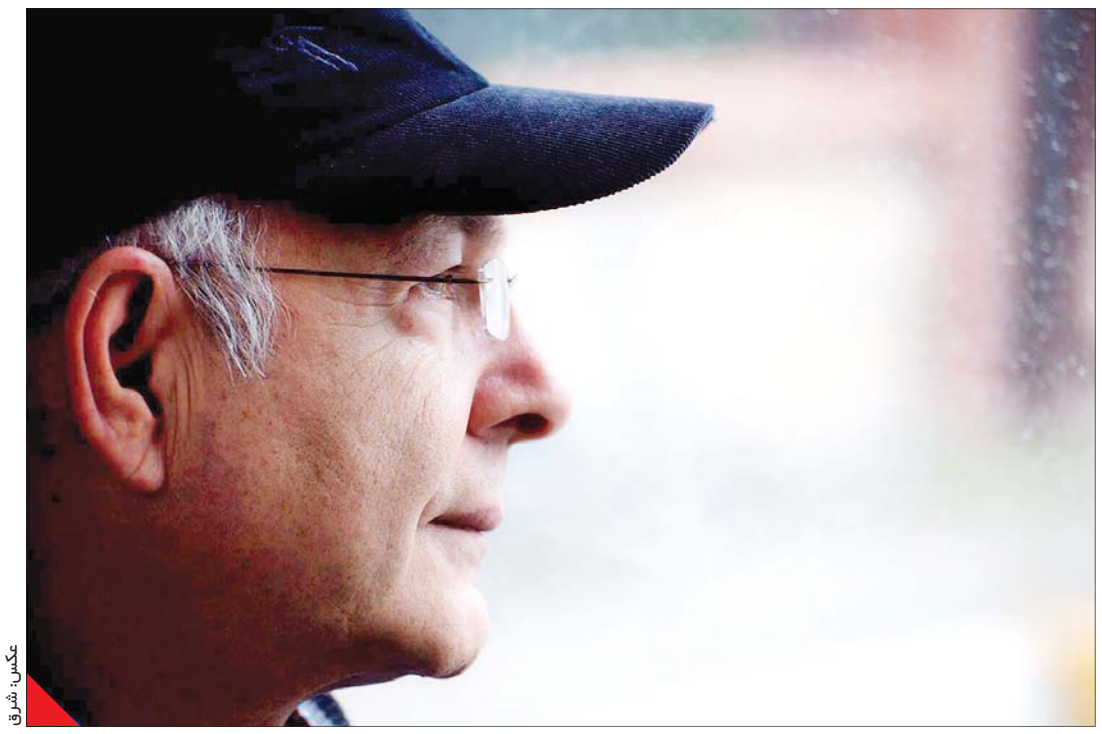
فرشاد فدائیان از سینمای مستند و «جَهله» می‌گوید

به دستِ این و آن نگاه نکنید

آرش یعقوبی


عکس: شرق

فرشاد فدائیان تا امروز بیش از ۷۰ فیلم ساخته است. سبیل‌کردن فقط یکی از آنها، ازکف‌دادن فرصت کشف و آگاهی نهفته در حرکت هنری اوست. پس، در گفت‌وگویی که به خواسته کارگردان به شکل مکتوب انجام گرفت، با گریزی به «جهله»، سعی بر این بود تا به شناخت عمیق‌تری از روش فیلم‌سازی او برسیم. اضافه کنم مستندساز در «جَهله» با به‌تصویرکشیدن ساخته و پرداخته و نواخته شدن این ساز پنج هزارساله، شمایی از زندگی سازندگان و نوازندگان اهل میناب را هم به نمایش گذاشته است.

چه شد سراغ «جَهله» رفتید؟ آیا این در ادامه نگاه فرشاد فدائیان است که سراغ سوژه‌های کمتردیده‌شده یا انسان‌ها و مناطق مهجور می‌رود؟

در این دو دهه سعی کرده‌ام همچنان به تم‌های مألوفم وفادار بمانم؛ تم‌هایی که ردشان را تقریبا در بیشتر مستندهایم نگه داشته‌ام. البته هیچ‌وقت دچار شیدایی ارزش‌ها و سنت‌های دست‌وپاگیر و ایستا نبوده‌ام؛ این ارزش‌ها آنهایی بودند که بودن‌شان بر نبودن‌شان قطعا ارجح بود؛ یکی‌اش ارزش‌های معطوف به ساحَت طبیعت، یکی‌اش ارزش‌های معطوف به آدم‌ها با لحاظ‌کردن حریم‌های انسانی، یکی‌اش دیوار و پنجره و سقفی که در آن زندگی می‌کنیم. یکی‌اش آنچه آدمی در هر سطح و قدی از خود به جا می‌گذارد و به حیاتش معنا می‌دهد، یکی‌اش هم خود چیزها مستقل از ابژه‌شدن. ارزش جهانِ مستقل از «من»؛ منی که هنوز از درک خودش هم عاجز مانده... .

در کارهای شما تنوع موضوعی- جغرافیایی را شاهدیم. از خراسان و ترکمن‌صحرا تا ماسوله و کویر و حالا هم جنوب. حتی به سراغ روشنفکران هم رفته‌اید. از نگاه یک سازنده، برقراری ارتباط با این طیف مهارتی خاص می‌طلبد. چطور با این سوژه‌ها ارتباط مؤثر برقرار کردید، هماهنگ شدید و توانستید تصویرشان را طوری که می‌خواهید، ثبت کنید؟ اساسا این مهم به چه پشتوانه‌ای نیاز دارد؟

این مائده پروییمان، سرزمین ماست. این موهبتی است که ما در آن هستیم. به‌همین‌دلیل ناچاریم و باید به هر کجای این جای بزرگ برویم و به اقوام و ملت‌های ایرانی بپردازیم. اما اینکه چطور با اینها می‌توانم فیلم بسازم، به دو سه چیز مربوط می‌شود؛ در کارم از هیچ آموزگاری به اندازه سوژه‌هایم چیز یاد نگرفته‌ام؛ وقتی این تجربه‌ها انباشته می‌شود، آخرش می‌شود پشتوانه. به سوژه‌هایم همکاران من را اضافه کنید. آنها آموزگاران دوم من در هر سطحی هستند. آموخته‌های شخصی مرا از سینما، مردم و موضوعات، بعد از اینها بگذارید.

در مستند «جَهله» شاهدیم راوی در ابتدا، ناظر و تا حدی ساکت است. بعد خودش را نشان می‌دهد و به عنوان ناظر فعال در کنار سوژه قرار می‌گیرد و سر آخر در خانه او باقی می‌ماند حتی زمانی که او رفته است. از نگاه سازنده، با توجه به وجود تفاوت‌هایی، از جمله تفاوت زبانی با سوژه، چطور به این سیر رسیدید؟

شما وقتی سلطه را میان «من» و «سوژه» تقسیم کنید و به آن «من»تان بها ندهید، می‌توانید به جاهای مقبولی برسید. شما اگر حتی با یک حیوان مثلا گاو، خرگوش یا یک گیاه در یک گلدان، یک روز خلوت کنید به دنیایشان نزدیک شوید، با یک نگاهِ متوجه به آنها اهمیت دهید، آخرِ روز حاصلش را می‌بینید. اغلب ما با ذهنیت پیش‌ساخته و با انبانی از محفوظات و قضاوت‌های جهت‌دار و به بهانه فرعیت سوژه و اصلیت ابژه، به سراغ واقعیت می‌رویم. در این شک ندارم شناخت ما از جهان همواره غیرقطعی و دائم‌التغییر است. اگر جز این بود وضع جهان بهتر از این بود که هست. معرفت یک‌جور حاصل‌جمع ذهن ما و بیرون ماست. ولی معیار صحت آن ذهن‌هایی است که مدعی خلق واقعیت ثانویه هستند آن‌هم در حیطه‌ای که قرار است حیطه بازنمایی صرف نباشد، بلکه بازتاب معرفتی از جهان بیرون باشد، من به عنوان یک فیلم‌ساز مستند با چه توش و توان و جرئتی می‌توانم به سلامت ذهن خود در مواجهه با جهان و واقعیت بیرونی و بازتاب دگرگونه آن متکی باشم و آن جهان خودساخته را به عنوان یک مستند درخور اتکا، به خورد خلایق دهم؟ ما جدا‌بافته از سوژه و با بالانگری یک‌جانبه، قادر نخواهیم بود دست روی اجزای سوژه‌ها بگذاریم. «ذهنی‌کردن صرف سوژه» جز معرفتی بی‌یال‌ودُم حاصلی ندارد. از کجا ما گرفتار توهمات خود نباشیم و نشویم؟ در کنار سوژه‌بودن است که- به گفته شما- سیر ملموس با سوژه ممکن می‌شود. ما نباید به بهانه بازتاب پیچیدگی سوژه و مثلا رخنه به ورای آنچه هست و تکیه تام‌وتمام به ذهنی که به کیفیت و اعتبارش می‌شود و باید شک کرد به حاصل کار تمام‌شخصی و تمام‌ذهنی خود مهر اعتبار بزنیم.

-داستان دگرسانیِ مستندسازی و تبدیل آن از جوهره اصلی خود که ثبت و بازتابِ فیزیک جهان بود به بازتابِ صرفِ ذهن از فیزیک جهان و به ورای آن، شاید در یک وجه، همان داستانِ تبدیل سینماتوگراف برسون به «تئاتر فیلم‌شده» است.

چطور می‌شود با این همه تفاوت کنار سوژه بود، فاصله را با آن به حداقل رساند و صادقانه روایتگر بود؟

چه مزیتی دارد که با روحیه بیش‌فهمی و القای تفاوت به سوژه‌هایمان نزدیک شویم؟ به هر تفاوتی حتی آنها که مطابق سلیقه و تفکر ما نباشند باید اهمیت داد. به حسابشان آورد و از آنها لذت برد. با این روحیه و رویه، گاردها باز و ارتباط‌ها آسان می‌شود.

آشنایی یا تسلط بر قواعد سینمای داستانی چه کمکی به مستندساز می‌تواند بکند؟

بسته به اینکه شما چه مستندی را مستند بدانید، جوابش فرق می‌کند. من هرگز از نوعی از سینما چیز یاد نگرفته‌ام. برای من مدرسه سینما، خودِ سینما، جدای از انواع آن بوده است.

آقای فدائیان! از مستندسازی خسته نشده‌اید؟! هنوز چیز تازه‌ای هست که فرشاد فدائیان نداند یا برای دانستش ذوق داشته باشد؟

اگر فرمان حیات و ممات دست من بود برای ساخت ۷۰ فیلم دیگر آمادگی داشتم و اما اینکه سینما به کژراهه کشانده شده، تردیدی ندارم. با وجود این، شناختن سینما تمامی ندارد و من هنوز مثل سه دهه پیش از دنبال‌کردن سینما لحظه‌ای غفلت نکرده‌ام.

شما وقتی سلطه را میان «من» و «سوژه» تقسیم کنید و زیادی به «من»تان بها ندهید می‌توانید به جاهای مقبولی برسید. شما اگر حتی با یک حیوان مثلا گاو خرگوش یا یک گیاه در یک گلدان، یک روز خلوت کنید به دنیایشان نزدیک شوید، با یک نگاه متوجه به آنها اهمیت دهید آخرِ روز حاصلش را می‌بینید

شما با وجود پرکاری -بر خلاف بعضی از همکاران بنام- بی‌توجه به زرق‌وبرق فضاهای رسانه‌ای، بی‌آنکه منتظر تأیید کسی باشید، کار خودتان را کرده‌اید. در فضای فراوانی رسانه، برای مستندسازان امروز، چه پیشنهاداتی دارید و چه نگرشی کارگشا خواهد بود تا آنها را از مسیر اصلی منحرف نکند؟

وقت توصیه‌کردن من هنوز نرسیده اگر برسد هم از توصیه‌های اندرزگونه پرهیز می‌کنم. آنچه را که می‌کنم می‌توانم توصیه کنم:

- به دستِ این و آن نگاه نکنید.
- جشنواره‌ها را جدی نگیرید و کار خودتان را بکنید.
- مطمئن باشید از روی باور، مستندسازی را انتخاب کرده‌اید.
- از شناخت کاری که می‌کنید (جهان و سینما) لحظه‌ای غافل نشوید.
- به کارتان بچسبید.
- به مخاطب بیش از منتقد حرفه‌ای اهمیت دهید. آنها هستند که بی‌واسطه با کارهای شما برخورد می‌کنند. صداقتشان باورپذیرتر و ارزیابی‌هایشان سرراست‌تر است.
- سرانجام اینکه خود را فقط در قبال مخاطب مسئول بدانید نه جشنواره‌ها و نه منتقدان.

هنوز هم به خاطر تلخی نگاهتان به مقوله شهر و شهرنشینی، قصد ساخت فیلمی دراین‌باره را ندارید و به قول معروف، نمی‌خواهید به شهر برگردید؟

اگر این سؤال را در ۵۰ سال فرضی قبل می‌کردید، جوابش سهل‌تر بود، شاید هم رویه‌ام این نبود. چهار دهه است روی روستاهای ما خاک شهر و روی شهرهای ما خاک روستا پاشیده‌اند. وای بر این دو که دارند از هویت پیشینشان خالی می‌شوند و به ملغمه‌ای از روستا- شهر و شهر-روستا بدل شده‌اند.

چطور مستندساز می‌تواند «شاهدِ فعال» «خشک‌شدنِ کاریز...» «تبدیل آبادی به تلی از خاک و...»[1] باشد و همچنان سرپا بماند و بسازد؟ این همه تلخی و گزندگی جهان را چطور می‌تواند تاب بیاورد و از پا نیفتد؟ تجربه شما دراین‌باره چه می‌گوید؟ نگاه و عقل و دل به کجا باید وصل باشد؟

یادم می‌آید سال‌ها پیش وقتی فیلم «مسافرانِ کوچکِ سفری بی‌انتها» را با موضوع کودکانِ کوچ بختیاری می‌ساختم، در کنار رودخانه- بازُفت- که روزی دریایی خروشان بود و آن زمان یعنی زمان فیلم‌برداری ما، به جوی کوچکی بدل شده بود، شاهد واقعه‌ای از یک خانوارِ کوچ‌رو بودیم که واکنش من و مرتضی پورصمدی فیلم‌بردار و اصغر آبگون صدابردار جز این نمی‌توانست باشد که هر کدام جداجدا دور از دوربین کاشته‌شده، پشت درختی و به گوشه‌ای بخزیم و به حال خود و آنها گریه کنیم. از این اتفاق‌ها در این سال‌ها زیاد داشته‌ام، ولی مدت‌هاست دیگر پوست‌کلفت شده‌ام. البته این برای آن است که در کارمان بمانیم نه آن که خنثی شده باشیم. ولی البته هنوز هم گاهی دل ما به پشت درختی و گوشه‌ای پناه می‌برد، ولی عقل ما کار خودش را می‌کند.

جایی گفته‌اید فاصله‌گذاری با موضوع برایتان همیشه به نفع کار تمام شده. به فرض یک مستندساز، هنگام کار در محیطی که چندان با گروه خو نگرفته‌اند اگر قرار باشد با سوژه فاصله بگذارد احتمالا صمیمیت و راحتی مدنظر را از کف داده. حدومرز این فاصله کجاست؟ با چه بینش، منش یا ترفندی هم فضا را می‌توان پیش برد و هم مطلوب را پیاده کرد؟ آیا روشی ثابت برای هر نوع مستندی در هر فضایی قابلیت اجرا دارد؟

این یک رویه و منش است تا یک ترفند. این فاصله‌گذاری با موضوع نه به این معناست که تو شاخص و حاکم شوی. فاصله‌گذاری، حفظ حریم است. در منش حفظ حریم، موضوع، خیلی زود با شما صمیمی می‌شود، شما را باور می‌کند و حضور شما را مزاحم تلقی نمی‌کند. حفظ حریم یعنی در عین نزدیک‌شدن به سوژه، محرمیت و حدود رابطه مخدوش نشود. شما نه عضو خانواده‌اید و قرار هم نیست از خانواده باشید و شما حتی دوست خانواده هم نیستید. ازاین‌رو تنها راه ورود به این میهمانی‌های گهگاهی یا یکباره، پیش‌گرفتن این رویه است. اصولا کنجکاوی‌ها و واکاوی‌های آشکار یک مستندساز چه در مرحله پژوهش و چه در مرحله انجام کار، خوشایند هیچ‌کس نیست. این رویه کمک می‌کند رویه‌های شلخته و مثلا خودمانی در مواجهه با موضوع به کنار زده شود و نوعی از اخلاق در ورود به حریم موضوع، جایگزین آن شود و چون این رویه، ترفند نیست، قابلیت تسری به همه موضوع‌ها را دارد.

پی‌نوشت:

[1] اشاره به موضوع برخی مستندهای فرشاد فدائیان

فیلم کوتاه

گزارش یک جشن

پویا نبی

طبیعتا به دلیل زمان نگارش این یادداشت نمی‌توان به قضاوت و اشاره‌های مصداقی فیلم‌های هفتمین جشن مستقل فیلم کوتاه خانه سینما نشست، زیرا هنوز قضاوت نهایی به پایان نرسیده و نام‌بردن از اثری خاص و احتمالا حمایت از آن جنبه یک پیش‌داوری را دارد؛ اما می‌توان در همین یادداشت کوتاه در یک لانگ‌شات به قضاوت اجمالی در ساختار و محتوای فیلم‌های جشن هفتم نشست.

چیزی که پس از اتمام حدود ۵۰۰ فیلمی که در جشن امسال دیدم برایم دردآور بود، این میزان غلظت از یأس و کرختی در اغلب فیلم‌های این دوره بود؛ به‌نحوی‌که بیراه نیست اگر بگوییم تعداد فیلم‌های با لحن سرخوشانه شاید به تعداد انگشتان دو دست هم نمی‌رسید، این میزان تلخی و بدبینی به محیط پیرامون در میان فیلم‌سازانی که عموما متولدان دهه ۷۰ هستند ناشی از چیست؟ چرا قالب فیلم‌سازان ما سراغ مضامینی چون طلاق، خودکشی، سقط جنین، خیانت و مرگ رفتند؟ و هیچ گونه روزنه امیدی در آثارشان هویدا نیست؟

نکته تلخ ماجرا در این است که فضای عبوس این آثار با یک انفعال غریب همراه است؛ به‌نحوی‌که می‌توان ادعا کرد در هیچ‌یک از آثار شخصیت یا شخصیت‌های مرکزی داستان که در یک نقطه بحران گرفتار شدند، تصمیم به حرکتی برای پایان‌دادن به آن مشکل نمی‌گیرند و در یک انفعال خودخواسته به زندگی توأم با تلخی خود ادامه می‌دهند.

این میزان انفعال، تلخی و فوکوس روی مسائل سیاه جامعه، از طرف فیلم‌سازان جوان یک سرزمین بی‌شک فرصت مقتنمی برای بررسی یک نگاه اجتماعی کلان است که در لایه‌های زیرین جامعه در حال شکل‌گیری است و شوربختانه از هیچ‌وجهی مورد تحلیل و ارزیابی قرار نمی‌گیرد.

نکته دومی که در فیلم‌های جشن امسال توجه من را به خود جلب کرد.

بحث ساختاری اغلب فیلم‌ها بود، تا همین یک دهه پیش می‌توانستیم این ادعا را مطرح کنیم که سینمای کوتاه ایران به لحاظ فرم و جسارت در پرداخت برخی مضامین چند پله جلوتر از سینمای بلند بود، هر ساله به تماشای فیلم‌هایی می‌نشستیم که به لحاظ ساختار گرافیکی، مضامین داستانی و نوع روایت مابازایی در سینمای بلند ایران نداشت.

اما در فیلم‌های کوتاه چند سال اخیر و به‌ویژه امسال هم آوای محسوسی با فیلم‌های بلند سینمای ایران حس می‌شد؛ گویی غالب این فیلم‌ها بخشی از یک فیلم بلند سینمایی هستند، بدون توجه به قواعد ساختاری فیلم کوتاه، فیلم‌های که با حدود ۴۰ دقیقه اضافه‌شدن قابلیت اکران در سینماهای سرتاسر کشور را داشتند.

این نفوذ تدریجی سینمای بلند در مدیوم فیلم‌های کوتاه زنگ خطر جدی برای نهادها و مراکزی است که متولی فیلم کوتاه در کشور هستند و از لزوم یک آموزش جدی برای فیلم‌سازان حکایت می‌کند.

در پایان و پس از برشمردن این نکات به ظن نگارنده قابل بررسی، باید از علاقه نسل جوان ایران به فیلم‌سازی گفت؛ حضور بیش از ۵۰۰ فیلم متقاضی برای جشن هفتم فیلم کوتاه خانه سینما و تقاضای بیش از هزارو۱۰۰ فیلم برای بخش ملی جشنواره فیلم کوتاه تهران، حکایت از انرژی پنهانی در صنعت فیلم‌سازی این سرزمین دارد که با کشف استعدادها می‌توان روند تکاملی و آینده‌ای روشن برای سینمای تجاری و هنری ایران تصور کرد.

روزنه آبی

۵ پرسش درباره سینمای کیارستمی و پاسخ‌هایی چند

«دیدن» شرطِ «یافتن»

مجید رضاییان*

رسیدن از چیستی به هستی یا برعکس؟

پوست رها کن چو مار، سر تو بر آور ز یار
مغز نداری مگر؟ تا کی از این پوست، پوست؟ (مولانا)

رسیدن از «پرسش» به «وجود» یا از «کاوش» به «علم محسوس»، حرکت از «چیستی به سمت هستی» به شمار می‌آید. سینما نیز، تاکنون کاری جز این نداشته است. سینما، قائم به فیلم‌نامه است و می‌کوشد تا درباره پدیده‌ای- در قالب داستان- ابتدا «پرسش» کند و تا پایان فیلم، ما را به «پاسخ‌های» آن- به‌نوعی- آشنا کند و سرانجام ما به «وجود» و «وجه هستی‌شناسانه» خود، پی ببریم. اما کمترکسانی داشته‌ایم در سینما-مانند عباس کیارستمی- که این مسیر را برعکس بپیمایند؛ حرکت از «هستی» به سمت «چیستی» که درعین‌سادگی، دشوار است.

عباس کیارستمی از منظر فلسفی، راهی را گشود که نیاز به تأملی ویژه دارد: «راهی بسیار ساده ولی به‌غایت عمیق. چرا؟». سینمای کیارستمی، ابتدا ما را با نگاه هستی‌شناسانه مواجه می‌کند. «وجود» را در برابر ما «آینه‌وار» ترسیم و مجسم می‌کند. موقعیت ما را به «خودِ ما»-خود درونی- نشان می‌دهد و ما از لابه‌لای این «جاده»، «پرسش»‌ها را خلق می‌کنیم و خود نیز، در این مسیرِ هستی‌شناسانه به این پرسش‌ها و چیستی‌ها پاسخ می‌دهیم. او هرگز خود را در مقام یک «موعظه‌گر» قرار نمی‌دهد. سینمای کیارستمی، به جای آنکه به ما پند و اندرز دهد، واقعیتِ هستی‌شناسانه پدیده‌های اطراف ما را نشان‌مان می‌دهد؛ واقعیت‌هایی که خودبه‌خود، «خوب» یا «بد» هستند.

ما در مسیر فیلم‌های کیارستمی در جاده‌ای قرار می‌گیریم که هم خوب‌ها را می‌بینیم و هم بدها را و به‌این‌ترتیب -به‌طور پیچیده و ظریف- از هستی و دایره معرفتِ وجودی به پاسخ پرسش‌هایمان، می‌رسیم. گاه به پاسخ نمی‌رسیم، ولی از قضا پرسش‌هایی را که از یاد برده‌ایم- به تعبیر هایدگر- در برابر ما دوباره خودنمایی می‌کنند. نکته ظریف‌تر دیگری هم وجود دارد و آن رسیدن از «نیستی» به «هستی» و از «انکار» به «اثبات» است: اگر به تعبیر پژوهشگران مطالعات فلسفه، وجه اشتراک «هایدگر و مولانا» بر «عدم»، استوار است و این دو، گاه ما را از «نیستی» به «هستی» و واقعیت پدیده‌های این عالم، رهنمون کرده‌اند؛ کیارستمی در سینمای خود، گاه به سادگی، دست به «انکار» می‌زند؛ انکاری که در ادامه فیلم، ما را به هستی معرفت‌شناسانه و «اثبات» آن چیزی می‌رساند که همچون یک گمگشته به دنبال آن بوده‌ایم: «مولوی در فیه‌مافیه می‌نویسد: عالم بر خیال، قائم است و این عالم را، حقیقت می‌گویی؛ جهت آنکه در نظر می‌آید و محسوس است و آن معانی را -که عالم فرع اوست- خیال می‌گویی؛ کار به عکس است. همین‌جاست که او می‌افزاید؛ پوست رها کن چو مار، سر تو بر آور ز یار/ مغز نداری مگر؟ تا کی از این پوست، پوست؟

رسیدن از واقعیت به حقیقت؛ چرا؟

این افتخار را داشتم که به دعوت دکتر مجید سرسنگی، مدیرعامل وقت خانه هنرمندان و به واسطه رسول صادقی عزیز و دوست‌داشتنی، اکران خصوصی فیلم «جاده» عباس کیارستمی را در کنار او مشاهده کنم. این فیلم، «فصل مشترکِ» کارهای مستند و سینمایی کیارستمی را -کنار هم- نشان می‌دهد؛ شاید جرئت نکنیم بگوییم که «روایت» می‌کند؛ این فصل مشترک چیست؟: «عنصر جاده». اما جاده، در «نماهای مختلف» و در «موقعیت‌های متفاوت»؛ هم از نظر شکلی و هم مفهومی. فیلم مستند «جاده» به اعتقاد من، می‌خواهد به ما یادآور شود لازم نیست برای رسیدن به «حقیقتِ» پدیده‌ها، راه و جاده‌ای جز «واقعیت» را بپیماییم، کافی است تا برای رسیدن به حقیقتِ مفهوم فیلم‌هایی مانند «طعم گیلاس»، «زیر درختان زیتون» و «خانه دوست کجاست؟»، خود را در مسیر جاده‌هایی که در این فیلم‌ها وجود دارند و اتفاقا مفاهیم متفاوتی را با خود حمل می‌کنند، قرار دهیم. فیلم مستند «جاده» از کیارستمی، می‌خواهد همین مسئله را به ما یادآور شود؛ «تو می‌توانی راه خود را قبل از آنکه بیابی، ببینی؛ زیرا، شرطِ یافتن، ابتدا، درست‌دیدن است؛ همین». کیارستمی سینمایی را به ما عرضه کرد که قبل از یافتن، دیدن را گوشزد می‌کند. او، «زندگی» را در فیلم‌هایش دنبال کرد. به تعبیر خود او؛ «من کاری می‌کنم که در مسیر ساخت فیلم، بازیگر آن‌چنان آن صحنه را باور کند که بداند در زندگی واقعی او رخ داده و خود او با آن دست‌به‌گریبان است». کیارستمی بر این باور بود که «در ساخت فیلم‌هایش، کار باید به نقطه‌ای برسد که جای بازیگر و کارگردان عوض شود و این بازیگرِ نابازیگر باشد که به جای بازی، زندگی کند و در نهایت، این کارگردان باشد که او را در این «بازی زندگی‌واره» رها کند. بدیهی است در چنین نوعی از سینما، چند برداشت و کات‌دادن، وجود ندارد، یا لااقل به حداقل ممکن خواهد رسید».

رسیدن از جزء به کل؛ چگونه؟

سینمای کیارستمی «جزءگرا»ست؛ اما «حاشیه‌محور» نیست؛ نگاه به جزئیاتی که مانند قطعات یک پازل-سکانس‌به‌سکانس- ما را به یک «کل» می‌رساند. شاید فیلم مسافر، یکی از نمونه‌های روشن این نوع نگاه است. کیارستمی صرفا زندگی روزمره را در کودکان نمی‌دید، یک حقیقت کل را در آن زندگی می‌دید. کودکان مظهر همه پاکی‌هایی هستند که کیارستمی تا آخرین لحظه‌های حیات، آن را رها نکرد؛ نگاهی که به ما یادآور شد انسان‌های بزرگ‌سال، واقعیت یک زندگی پاک و بی‌آلایش را خوب است از لابه‌لای پلان‌های این سینمای به‌ظاهر کودکانه بیابند؛ سینمایی که قهرمانانِ نابازیگر آن، کودکان هستند و مگر کودکان قرار است رفتاری بر مبنای «خرد» داشته باشند؟ کودکان رفتاری، «فطری» دارند و به‌همین‌دلیل، باید «جزءنگر» باشند تا کل‌نگر. راز تأثیرگذاری بی‌قیدوشرط سینمای کیارستمی، در همین نکته به‌ظاهر ساده نهفته است.

رسیدن از عرفان انسانی و شاعرانگی به زندگی؛ هنر است این؟

شورش مولانا بر این عالم، یک دستاورد بزرگ داشت: «توجه‌دادن انسان‌ها از جهان بیرون به جهان درون». این نگاه عارفانه، «ایدئولوژی» نمی‌شناسد. همه انسان‌ها بر مبنای فطرت و ذات درونی خویش، گمشده‌های بسیاری دارند که مدام به دنبال کشف آن هستند. سینمای کیارستمی ازقضا برخوردار از روح شاعرانگی و نوعی عرفان انسانی است که «ملیت» و «مکان» نمی‌شناسد. یک ایرانی، یک فرانسوی، یک ژاپنی و نیز در هر گوشه‌ای از جهان، همه انسان‌ها با سینمای کیارستمی ارتباط برقرار می‌کنند، اما درواقع با زبان این سینما مرتبط می‌شوند؛ زبانی که بی‌پیرایه است و همین امر سبب می‌شود تا ما وقتی با فیلم‌های او مواجه می‌شویم، با جهان درون خودمان روبه‌رو شویم. این هنر تأثیرگذار سینمای کیارستمی بود؛ سینمایی که به تعبیر ناصر تقوایی، «مرگ‌ناپذیر» است؛ پس «جاودان» خواهد بود.

ادامه در صفحه ۱۲