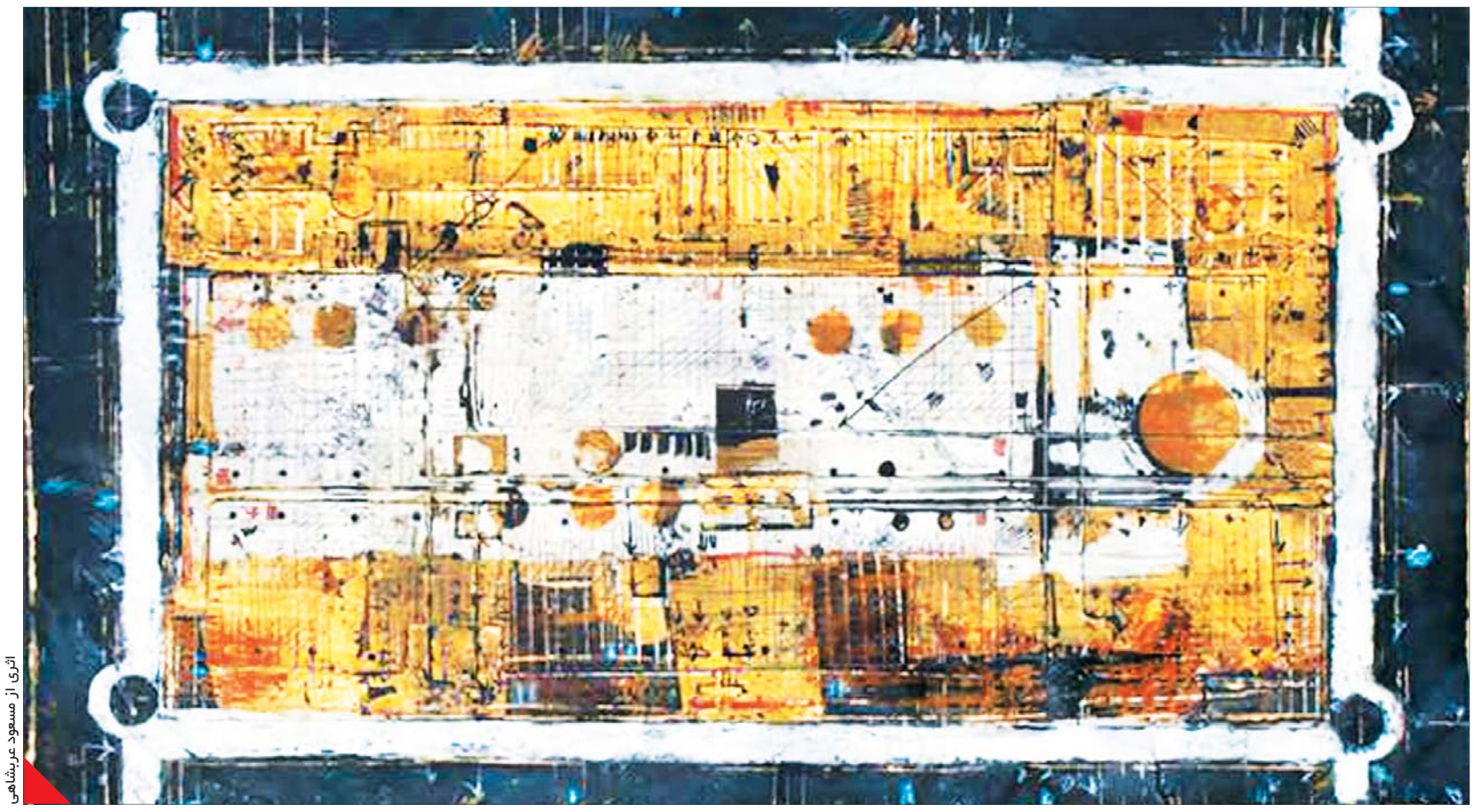
روزنامه شرق


اثری از مسعود عریشاهی

جدال قلم و دوربین در «ساز دهنی» امیر نادری

حرف آخر امیرو

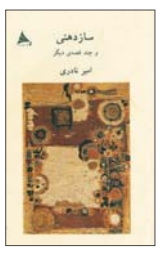
پویا رفویی

انتشار «ساز دهنی» امیر نادری به شکل و شمایل کتاب، گذشته از آن‌که خاطره جمعی چند نسل از ایرانیان را برمی‌انگیزد و یادآور تجربه بصری متفاوتی است که رگه‌هایی از آن بعدتر، واحدی به‌اسم سینمای ایران را به جهان می‌شناساند، از جنبه‌ای دیگر می‌توان آن را به‌منزله سندی از تاریخ تحولات ادبیات معاصر ایران نیز در نظر گرفت. کتاب، پنج قصه از امیر نادری و افزوده‌هایی شامل نامه، گفتگو، کارنامه هنری مولف و نیز مطلبی از احمدرضا احمدی را در برمی‌گیرد. از بین قصه‌ها، دوتای آنها در قالب فیلم پیش‌تر عرضه شده‌اند: «ساز دهنی» و «انتظار». آن‌طور که از فحوای «افزوده»ها و یادداشت‌ها برمی‌آید، ارائه این کتاب تا حد زیادی مرهون کوشش احمدرضا احمدی و ابتکار عمل ناشر آن (آوانوشت) است. اغلب قصه‌های امیر نادری وجه خود-زندگینامه‌ای دارند و به صورت اول‌شخص روایت شده‌اند. در بدو امر، ساختار داستانی آنها بس ساده و عادی به نظر می‌رسد. راوی این قصه‌ها کسی است که بی‌مقدمه و با زبانی نزدیک به زبان محاوره‌ای از مصائب دوران کودکی‌اش ماجراهایی را بازگو می‌کند. از نامه‌ای که پرویز دوایی خطاب به احمدرضا احمدی نوشته است، درمی‌یابیم که امیر نادری در نهایت ایجاز و به دور از هر تکلف زبانی این قصه‌ها را قلمی می‌کند تا «کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان» آن‌ها را به صورت نسخه‌ای سینمایی عرضه کند: «نادری آمد پیش ماها که در آن اتاقک جمع بودیم و گفت شماها چه رفقایی هستین که توی کانون کار می‌کنین و دست دارین توی فیلم‌هایی که ساخته میشه... خب یه فیلم هم بدین ما بسازیم...». (ص۸۲) در ادامه دوایی نوشته است که «جمع رفقا» در کانون از نادری می‌خواهند تا برای فیلم، قصه‌ای ارائه بدهد و او همان‌جا در حضور جمع روی چند برگه کاغذ قصه‌ای را می‌نویسد که بعدها عباس کیارستمی آن را با عنوان «تجربه» فیلم می‌کند. چنین که پیدا است امیر نادری تمایلی به خلق ادبیات نداشته است. مراد او از قصه‌گویی، صرفا نوعی زمینه‌چینی برای یافتن مجالی بوده تا بتواند «فیلم» بسازد. روایت‌پردازی، ساختار زبانی و به طور خلاصه هنر داستان‌نویسی، اهمیت و اولویت چندانی برای او نداشته است. ظاهرا انتشار «ساز دهنی» با مقدمه‌ای از احمدرضا احمدی در «آیندگان ادبی» استثنایی بر قاعده است. فضای متعارف ادبیات ایران، از پذیرش امیر نادریِ داستان‌نویس سر باز می‌زند. و این در حالی است که در آستانه انقلاب ۵۷ و در دو دهه پس از آن تدریجا و با حرکتی بطیء، هنر ملی و ملیت‌ساز ایرانیان از هنرهای زبانی (شعر و داستان) به هنرهای بصری (سینما، عکاسی و نقاشی) تغییر مسیر می‌دهد. به عبارتی، ادبیات مکتوب و خاصه شعر ایران که زبانزد و مایه فخر فارسی‌زبانان است، به ناگهان جای خود را به پرسونای هنر تازه‌ای می‌دهد که همان سینمایی جهانی است.

ظرف سال‌های اخیر، در بین دست‌اندرکاران و اهالی ادبیات مکررا و به انحای مختلف این سوال طرح شده است که چرا ادبیات ایران جهانی نمی‌شود؟ با این همه از طرح پرسشی اعجاب‌برانگیزتر که «چرا سینمای ایران جهانی شد؟» صرف‌نظر می‌کنیم. از این بابت، چنان که اشاره کردیم، کتاب «ساز دهنی» امیر نادری، سندی تاریخی به دست می‌دهد که رویدادی تاریخی را در بطن تحولات ادراک حسی ایرانیان ردیابی کنیم. در انتهای اولین افزوده کتاب، ذیل مطلبی با عنوان «پیرهنی آکنده به عطر، به شهامت، به خلاقیت» از احمدرضا احمدی، ناشر کتاب اشاراتی درج کرده است که فرضیه مستتر در پرسش ما را تا حدی تقویت می‌کند: «پاره‌ای از آشنایان چنین می‌گویند که این مجموعه -که در واقع کل قصه‌های زندگینامه امیر نادری ست- سال‌ها قبل، برای چاپ و انتشار به آقای کریم امامی، برای انتشارات زمینه، به او پیشنهاد شده بود. آقای کریم امامی در آن زمان گویا آن را برای چاپ و انتشار - در مجموعه فعالیت‌های انتشاراتی‌اش مثل انتشار کتاب «باغ» پرویز دوایی- نپذیرفته بود انگار آنها را در حد قصه‌های کوتاه ندانسته بود و در پاسخ اشاره کرده بود به اینکه نوشته‌ها را به آقای داریوش آشوری داده تا بخواند و برای چاپ آن نظر بدهد و ایشان هم آنها را قصه ندانسته و رد کرده است». (ص۷۹)

به دور از جانبداری، می‌توان مساله‌دار شدن قصه‌های امیر نادری و پرویز دوایی را به صورت این سوال مطرح کرد که چطور بین تلقی «اهل قلم» و «اهل دوربین» از پدیده‌ای به اسم «داستان»، چنین شکافی سر باز می‌کند. چه می‌شود که «قصه»یِ سینماگرها را کارشناسان ادبی زمان درخور انتشار نمی‌بینند؟ پاسخ را شاید بتوان در «قواعد ژانر» داستان‌نویسی ایران جستجو کرد. در اینجا نمی‌خواهیم به بحث درازدامن تمایز روایت در سینما و ادبیات اشاره کنیم. چنانچه به تعبیر قدما، به تغییر محل سوال مبادرت کنیم و قصه را به چشم «ژانر» بنگریم، درمی‌یابیم که درک «ژانر» برای سینماگرها در قیاس با داستان‌نویسان، از معنای محصل‌تری برخوردار است. سینما، همان‌طور که آنده بازن در «سینما چیست؟» مطرح کرده است، حاصل پیوند دو طرز نگاه کردن متفاوت است: نگاه انسان و نگاه ماشینی به اسم دوربین. سینما ادراک انسانی را با ادراک غیرانسانی مرتبط می‌کند. سینما در سه مرحله فیلمبرداری، تدوین و آپارات پخش، ادراک انسان و ماشین را در هم می‌تند. به عبارتی، در سینما برخلاف ادبیات، زندگی تماما انسانی نیست. در ۱۹۷۵، جاناتان کالر در مقاله‌ای با عنوان «به سوی ادبیات بی‌ژانر»، این مساله را به نحو دیگری مطرح می‌کند: «چگونه متن‌ها معنادار می‌شوند؟» نفس پیدایش و شکل‌گیری یک متن مفروض، ربط بی‌واسطه‌ای با معنادار بودن یا بی‌معنایی احتمالی آن متن ندارد. متن‌ها را ساختارها به وجود می‌آورند. اما معنای آن متن مستلزم فرایند دیگری است که کالر آن را «دلالت‌یابی» نامگذاری می‌کند. کامپیوترهای دهه هفتاد میلادی به سهولت می‌توانستند ساختار خلق کنند، اما مشکل آنجا بود که آنها در معنایابی یا معناسازی برای متن‌های تولیدشده، ناتوان بودند. با این مقدمه‌چینی، جاناتان کالر به سراغ مفهوم «ژانر» می‌رود و تعبیر جالبی از آن به دست می‌دهد: «ژانر، مجموعه‌ای از انتظارات است». فرایند معنادار شدن هایکوهای ژاپنی و مثلا دستور پخت کیک یکسان نیست. نوشتن، از ساختارهای خلق متن نشأت می‌گیرد و خواندن مستلزم سطحی از آستانه هوشمندی است که مستقل از متن‌ها، معناهایی را رقم می‌زند. از این‌رو به زعم کالر، ادبیات از منظر تاریخی به دورانی پاگذاشته است که انتظارات مخاطب یا ژانرها، دلیل وجودی خود را از دست داده‌اند. بنابراین، متن ادبی در شکل اخیر خود با انتظارات پیش‌ساخته و قراردادی مخاطب همخوان نیست. ادبیات بدون ژانر عبارت از متن‌هایی است که با شیوه‌های متعارف یا قانون‌مند متون پیشین سازگاری ندارد. جاناتان کالر برای تبیین بهتر این رویداد، عبارت «روابط متفاوت برای شکل‌دهی به آگاهی» را از رولان بارت وام می‌گیرد. ادبیات برخلاف سنت رمان‌نویسان قرن نوزدهم، با ایده‌هایی از قبیل «بازنمایی»، «شفافیت» یا «آینگی» شکل نمی‌گیرد، بلکه بیش از هر چیز از ابهام به وجود می‌آید. ابهامی که برحسب رابطه‌های متفاوت برای شکل دادن به آگاهی‌های تازه ظهور می‌کند.

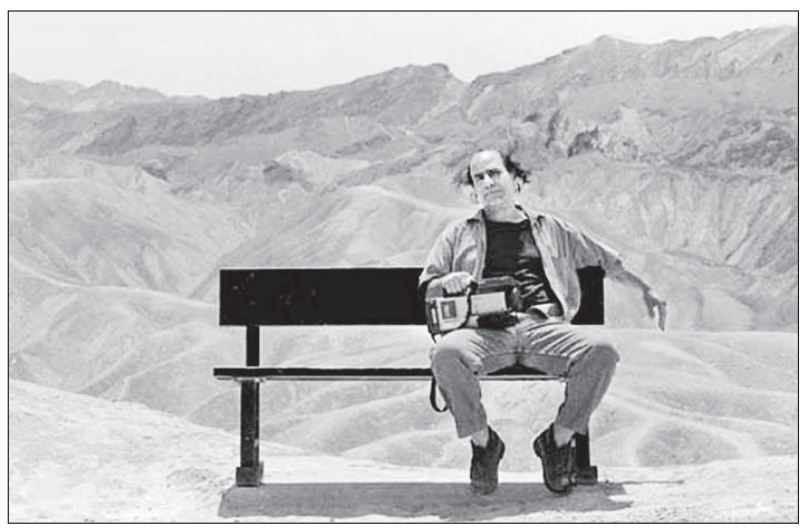
آنچه سینماگران به سادگی درک می‌کنند و صاحبان با ذوق عرصه ادبیات از آن غفلت کردند، این بود که قصه با میانجی ملزومات مکانیکی سینما، رابطه متفاوتی به قصد معنابخشی خلق می‌کند. «ساز دهنی» امیر نادری سند تاریخی مهمی است که نشان می‌دهد چطور تغییر و در نهایت انهدام ژانرها در سینما به مراتب ساده‌تر و بدیهی‌تر از همین تحولات ژنریک در عرصه ادبیات مکتوب است. مثلا در داستان «کشف»، سومین داستان از همین مجموعه با راوی اول شخصی روبه‌رو هستیم که اولین عشق و معضلات زندگی عاطفی خود را برای ما بازگو می‌کند. راوی با آن‌که در عکاسخانه کار می‌کند و چهره آدم‌ها را در قاب دوربین به یاد می‌آورد، سیر ماجرای خود را به کمک برنامه‌های رادیو برای ما شرح می‌دهد. زندگی بصری خشن و دشوار راوی هیچ نسبتی با صداهایی که از رادیو می‌شنود ندارد. او مدام به آهنگ‌های پرطرفدار آن سال‌ها گوش می‌دهد و نمی‌تواند بین تجربه سمعی و تجربه بصری خود یکی را انتخاب کند. چنین تجربه‌ای کاملا سینمایی است. زیرا بدن‌ها و بیان‌ها، انسجام دلالتی خود را از دست داده‌اند. چنانچه، دیده‌ها و زندگی بصری راوی را مدنظر قرار دهیم، داستان شکستی عاشقانه را برجسته می‌کند. اما اگر بر تجربه شنیداری شخصیت داستانی تمرکز کنیم، آن‌گاه معلوم می‌شود که او به کشف مهمی نائل آمده است. او دریافته که برخلاف شنیده‌هایش، تجربه عاشقانه از ممکنات زندگی او نیست و در واقع تبعیض جزء لایتجزی زندگی اجتماعی او است. این راوی با آن‌که سلیس و روان سیر ماجرا را بازگو می‌کند، جهانی را تجربه می‌کند که چندان در ادبیات متعارف زمانه‌اش مسبوق به سابقه نیست. صداها و تصویرها شخصیت او را دوشقه کرده‌اند. این است که در سبک روایی او با جملاتی از این قبیل مواجهیم: «یک روز پنجشنبه، دیدم از دیشب‌اش یک تصمیمی گرفته‌ام که خودم هم نمی‌دانستم چیست». (ص۴۲) راوی می‌داند که تصمیم گرفته است، حتی به زمان دقیق تصمیمش نیز اشراف کامل دارد، اما محتوای تصمیم را نمی‌داند.


سازدهنی
امیر نادری
نشر آوانوشت

امیر نادری از همان ۱۳۵۰ که «خداحافظ رفیق» را می‌سازد، نشان می‌دهد که به «ژانر» و قواعد آن حساسیت دارد. ژانرها قوانین ازلی ابدی خلق هنری نیستند و می‌توان آنها را دستکاری کرد. حمیدرضا صدر در «در برابر باد: سیاست سینمای ایران» اهمیت «خداحافظ رفیق» را در برخورد با قوانین ژانر تجزیه تحلیل کرده است. در آستانه دهه پنجاه، به ناگهان امیر نادری سینمایی را پیشنهاد می‌کند که تصویر متفاوتی از ایران آن سال‌ها ارائه می‌کند. امیر نادری در این فیلم کوشیده است تا تهرانی را به سبک فیلم‌های نوآر تصویر کند. مضمون رفاقت و وفاداری جای خود را به بزهکاری و خیانت داده است. علاوه بر این تهران امیر نادری، شهری است چندپاره که امکان اتصال و ارتباط بین پاره‌های آن محال می‌نماید. شخصیت اصلی «خداحافظ رفیق» توأمان قهرمان و ضدقهرمان است. (ص۲۵۷-۲۵۹) امیر نادری در کنار تنی چند از دیگر سینماگران ایرانی موفق می‌شود از سینما، ژانرزدایی کند. حال آن‌که در داستان کوتاه و رمان، نویسندگان همچنان با قواعد ژانر کلنجار می‌روند. در دو سه سال اخیر شاهد آنیم که برخی نویسندگان عدم توفیق رمان و داستان ایرانی را در ناآگاهی از قوانین حاکم بر ژانرهای ادبی تلقی می‌کنند و بر آن‌اند تا با طبع‌آزمایی در ژانرهای مختلف رمان، به روایت خود حال و هوای تازه‌ای بدهند. مایه شگفتی اینجا است که هرچه در این امر بیشتر جد و جهد می‌کند، کمتر به توفیق می‌رسند. برخلاف تمایز و قطب‌بندی پر سروصدایی که نویسندگان را در معرض انتخاب بین دو امر روانی و اجتماعی قرار می‌دهد، کانون بحران جای دیگری است. در زمانه ما، بین دو تجربه «خواندن» و «نوشتن» دیگر هماهنگی ارگانیک (یا انداموارِی) وجود ندارد. از اقتضائات تاریخی که در آن زیست می‌کنیم یکی هم این است که نوشتن و خواندن دو فرایند متمایزند که کم و بیش ربط چندانی بین آنها نیست. به عبارتی دقیق‌تر، رشته‌های پیوند میان خواندن و نوشتن دم به دم سست و سست‌تر می‌شود. این رویداد که از یک قرن پیش‌تر به وقوع پیوسته است، هم‌اینک به اوج خود رسیده است و جلوه‌های مختلف آن را در ادبیات ایران نیز شاهدیم. قریب به نیم قرن پیش، فیلیپ سولرس در مقاله «رمان و تجربه حدها» به طرح این مسئله پرداخت که بین نوشتن (ecriture) و خواندن (lecture) دو فرایند جداگانه و منفک از هم شکل گرفته است. نوشتن، به خلق سطح‌ها می‌پردازد و وجه ارادی و اختیاری‌اش را از دست می‌دهد و اجزای زبان به صورت تصادفی، قراردادی و دلبخواهی در کنار هم متنی را شکل می‌دهند که لزوما معنادار نیست. معنا در فرایند دیگری ایجاد می‌شود که از کنش خواندن ناشی می‌شود. تلقی سولرس شباهت زیادی با ادبیات بدون ژانری دارد که جاناتان کالر از آن سخن می‌گفت. کالر به کامپیوترهایی اشاره می‌کرد که به تعبیر خودش هوش متن‌سازی داشتند، اما فاقد هوش معنایابی بودند. جاناتان کالر در دهه هفتاد میلادی از تحول تازه‌تری سخن می‌گفت و ادعا می‌کرد که در آینده‌ای نه چندان دور ادبیات متن‌های خود را به وجود می‌آورد و دیگر نیازی نیست با جهان رابطه‌ای آینه‌گون داشته باشد. پیش‌بینی با ابداع و رواج فضای مجازی تا حدی محقق شده است. بررسی این اتفاق مجال دیگری می‌طلبد، اما تا همین جا می‌توان نتیجه گرفت که بین خواندن و نوشتن شکاف‌ها، عمیق‌تر از آن است که با توسل به ژانر بتوان لبه‌ها و درزهای آن را دوباره کنار هم گذاشت.

قصه‌ای که امیر نادری می‌نوشت، باب طبع اهالی ادبیات نبود. آنها در پی روایتی بودند که استانداردهای ژنریک داستان‌نویسی را رعایت کرده باشد. نقطه ضعف اصلی داستان‌های امیر نادری، بعدها به خصیصه‌ای بدل می‌شود که سینمای ایران را برای جهان تماشایی می‌کند. امیر نادری تمایلی به کنش ارسطویی در روایت ندارد. سینما به‌خصوص پس از جنگ جهانی دوم با تغییراتی تکنیکی و حتی مکانیکی تدریجا از مفهوم «ایتوس» ارسطویی فاصله گرفت. شخصیت بر اثر یک کنش مفروض نه به وضعیتی خاص ورود پیدا می‌کند و نه از وضعیتی خارج می‌شود. از آنجا که سینما روایت را از طریق صدا و تصویر به بیننده انتقال می‌دهد، سینماگر زودتر از نویسنده دریافت که میدان ۳۶۰ درجه‌ای شنوایی با محدوده حدودا ۲۷۰ درجه‌ای قوه بینایی بشر قرین و همخوان نیست. اتفاقی نیست که سینمای ایران از کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، مسیر جهانی شدن را می‌پیماید. کودک موجودی است که بیش از کنش‌گری در معرض نیروهای تاثیرگذار و تاثیرپذیر جهان پیرامون خویش است. جاناتان کالر مقاله‌اش را با نقل قولی از «کتاب آتی» موریس بلانشو خاتمه داده است: «هرگاه کسی با مکتوب تازه‌ای مطابق با قواعد زمان ماضی و راوی سوم شخص مواجه شود، بی‌تردید آن شخص با «ادبیات» مواجه نشده است».

ادبیات قرن بیستم با آن‌که به اندازه قرن نوزدهم آموزنده نیست، حاکی از آن است که «تحول»، «از حالی به حال دیگر در آمدن» به مراتب مهم‌تر از کنش‌گری است. این‌که «حال» ادبیات ایران خوب نیست، به این دلیل است که به هوای کنش به شبه‌کنش‌هایی منسوخ تن داده است. «ساز دهنی» با زبان و ساختار ساده‌اش و ماجرای ظاهرا پیش‌پاافتاده‌اش، حال امیرویی را بازگو می‌کند که به شوق سازدهنی زدن تدریجا تن به بردگی می‌دهد. عبدل از او سواری می‌گیرد تا اجازه دهد در زمانی محدود موسیقی ترانه‌ای عربی را بنوازد. چیزی نمی‌گذرد که امیرو در می‌یابد هیچ وقت در این زمان سختِ به‌دست‌آمده نمی‌تواند ترانه فریدالاطرش را بنوازد. دست‌آخر، ساز را به دریا می‌اندازد و هم خودش و هم سایرین را از شر سازدهنی خلاص می‌کند. امیرو موفق می‌شود حال خود را تغییر بدهد، می‌فهمد که ساز عبدل برای نواختن نیست، اسباب و ابزاری است که با آن تحقیر می‌شود. همین که ساز دهنی لحظه‌ای در آب برق می‌زند و سپس فرو می‌رود تازه بچه‌ها به خود می‌آیند و حساب عبدل را می‌رسند. گفتن ندارد که سازدهنی/«ساز دهنیِ» امیر نادری مابازایی در ادبیات فعلی ایران ندارد. حرف آخَر را امیر نادری خود می‌گوید: «من از داستان‌گویی متنفرم، هرجورش. این حرف آخرم است».



عطف کتاب

روایتی دیگر از دهه شصت

«یک اتاق اجاره کرد در یک بالاخانه، مشرف به میدان فردوسی. وقتی از تدریس خصوصی به دخترها برمی‌گشت، می‌توانست از پنجره کوچکش جنب‌وجوش شهر را تماشا کند. اتاق را که پیدا کرد، به سیروس گفت می‌تواند به بعضی از دخترها در همان اتاق درس خصوصی بدهد. این‌جوری از رفت‌وآمد از این سر شهر به آن سر شهر، خلاص می‌شد. به سیروس قول داد آخر هفته‌ها برگردد به خانه خودشان به نارمک و وقتش را با فخری و سیروس بگذراند. سیروس گفت: «همه روزای هفته می‌تونی اون بالاخونه رو خالی بذاری.» نوک انگشت سبابه‌اش را گذاشت نوک دماغ نی‌نا، گفت: «اونجارو داشته باش که فقط داشته باشیش، قورباغه!». اتاق را از یک زن پا به سن گذاشته ارمنی اجاره کرده بود که هفت پله پایین‌تر از نی‌نا زندگی می‌کرد. برای زن‌های شهر فال قهوه می‌گرفت و پول می‌زد به جیب. نی‌نا، فخری را برداشت برد خانه را نشانش بدهد. هاسمیک سه فنجان قهوه درست کرد آورد گذاشت وسط آن میز شش‌نفره که وسط هال بود و نزدیک آشپزخانه. آشپزخانه‌ای که جز هاسمیک کسی جا نمی‌شد در آن. یا اگر جا می‌شد، به‌سختی جا می‌شد. آپارتمان هاسمیک، اتاق خواب و اتاق نشیمن هم داشت...». تازه‌ترین کتاب شیوا ارسطویی با این سطور آغاز می‌شود. رمان جدید ارسطویی، «نی‌نا» نام دارد. این رمان، از پنج فصل با نام‌های «کتاب اول»، «کتاب دوم»، «کتاب سوم»، «کتاب چهارم» و «کتاب پنجم» تشکیل شده است. ارسطویی در «نی‌نا»، روایتی از سال‌های بعد از انقلاب و جنگ به دست داده و به عبارتی تاکید او بیشتر بر دهه شصت بوده است. او کوشیده تا به واسطه دیالوگ‌ها و فضاسازی‌های داستان، تصویر آن دوران و وقایع مربوط به آن را روایت کند. شیوا ارسطویی پیش‌تر و در رمان «من و سیمین و مصطفی» هم به سراغ روایتی رفته بود که در دهه شصت می‌گذشت. در بخشی دیگر از رمان «نی‌نا» می‌خوانیم: «هاسمیک برای نینا، بشقاب گذاشته بود روی میزی که یاقوت نشسته بود پشتش منتظر خوراک جوجه و برنج. خط تلفن خانه در نارمک هنوز اشغال می‌زد. چشم از موزاییک‌ها و دانه‌های سیاه روی آن برداشت. گوشی را گذاشت. دیگر شماره نگرفت. از یاقوت و از هاسمیک خداحافظی کرد. رفت به بالاخانه خودش. هرچه سبزیجات در یخچال ریزه‌میزه یک‌نفره‌اش بود، کشید بیرون. مشغول خرد کردن سبزیجات شد توی یک کاسه بزرگ، برای تهیه یک سالاد تر و تازه. دلش را قرص کرد که اگر اتفاقی افتاده باشد، سیروس دوباره خودش زنگ می‌زند به آپارتمان هاسمیک. دلش را قرص کرد به این‌که شاید فخری دوباره گوشی را درست نگذاشته روی تلفن. نشستن و سالاد خرت‌وخورت کردن، تنها کاری بود که شبی به آن سردی، خلاصش می‌کرد از فکر و خیال خانه. گشت دنبال چندتا سیب‌زمینی تازه. می‌شد مثل احمدجان، سیب‌زمینی‌ها را در آب جوشاند و آن‌ها را با سالادی که آفریده، قاتی کرد. لیموی تازه هم داشت. فخری نمی‌گذاشت نینا، بی‌نصیب بماند از روغن زیتون‌های مرغوبی که سیروس، جدا از جیره‌بندی جنگ، در بازار آزاد پیدا می‌کرد...».

نی‌نا
شیوا ارسطویی
نشر پیدایش

نگاه

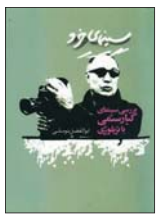
«سینمای خرد»: بررسی سینمای کیارستمی با تریلوژی

زندگی ادامه دارد

پارسا شهری

«زندگی ارزش آن را دارد تا تجربه‌اش کنیم.»

بدون تردید عباس کیارستمی از مهم‌ترین فیلم‌سازان جهانی ما است، اما کتاب «سینمای خرد» که نوشتاری است برگرفته از پایان‌نامه ابوالفضل توسلی در رشته فیلم‌شناسی از آلمان، مسیری معکوس طی کرده است. او در کتاب خود با تمرکز بر سه فیلم «خانه دوست کجاست؟»، «زندگی و دیگر هیچ» و «زیر درختان زیتون» می‌خواهد ارتباط فیلم‌های کیارستمی را با فرهنگ و ادب ایران شناسایی کند. این فیلم‌ها، به‌تعبیر مؤلف کتاب، تریلوژی کیارستمی است که در شمال ایران ساخته شده است. «سه‌گانه درحقیقت چون مشتی از خروار، بازتاب رشد هنر و زبان سینمایی فیلم‌ساز از داستان فیلم‌ها تا همه اجزای دراماتورژی است». فیلم اول در سال ۶۸ برای کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان ساخته شد و «الهام (موتیف) این فیلم از شهر نشانی سهراب سپهری است. کارگردان، داستان این فیلم را از رمانی کوتاه با عنوان چرا خانم معلم گریست؟ (غوکاسیان:۴۶) اقتباس کرده و با الهام از شعر سپهری آن را ساخته که نام فیلم نیز از آن شعر گرفته شده است». اما تفاوت این «رونوشت» با دیگر آثار اقتباسی به‌زعم مؤلف کتاب در این است که «کیارستمی فیلم را بر پایه‌های مأنوس روایتگری در سینما نساخته است. او در فیلم اول شگرد ویژه خود در روایتگری را به‌کار برده و از روش کلاسیک و آشنا برای بینندگان سینما در بیان فیلمی خود، پیروی نمی‌کند. نشانه‌های روش ویژه او در این فیلم گاه‌به‌گاه دیده می‌شود. از آن‌جا که هم الهام و هم پیش‌نویس روایت هر دو متأثر از ادبیات است، می‌توان دراماتورژی این فیلم را زیر تأثیر مستقیم ادبیات پارسی دانست». فیلم دومِ این تریلوژی، «زندگی و دیگر هیچ» چهار سال بعد از فیلم اول روی پرده آمد. در این فیلم «کیارستمی در محتوای روایت و داستان فیلم از ادبیات دور شد.» و البته در نظر مؤلف هنوز هم رگه‌هایی از این ارتباط را می‌توان در فیلم یافت، زیرا در عین فاصله‌گرفتن داستان فیلم از ادبیات، روش روایی آن ما را به یاد روش سروده‌های شاعران عارف پارسی می‌اندازد. فیلم سوم اما، یکسر از ادبیات متفاوت است. و چنان می‌نماید که با ادبیات هیچ سروکاری ندارد و فقط از سینما می‌گوید؛ زیرا هم موتیف، هم الهام و هم داستان فیلم، سینمایی است و البته درنهایت راوی «سینمای خرد» به این نتیجه می‌رسد که فیلم خطی از ادبیات منظوم پارسی را در خود دارد. این نوشتار تلاش می‌کند از دیدگاه تئوری فیلم و تاریخ گسترش


سینمای خرد
بررسی سینمای کیارستمی با تریلوژی
ابوالفضل توسلی
انتشارات شلفین

این تئوری از گذشته تاکنون، به آثار کیارستمی بنگرد و تحلیلی در نسبت با ادبیات از این فیلم‌ها ارائه دهد. بخش اول کتاب با عنوان «درآمد»، مقدمه‌ای طولانی است در شرح کتاب، روش و ایده‌ای که دنبال می‌کند. بخش دوم به «زاویه نگاه و روش کار در سه‌گانه» می‌پردازد و فصل سوم «داستان فیلم‌ها» را بازگو می‌کند. توسلی برای ترسیم زاویه نگاهِ کیارستمی به مصاحبه او با خبرنگار آمریکایی اشاره می‌کند: «خبرنگاری در مصاحبه‌ای از سینماگر ایرانی درباره گسست‌هایی می‌پرسد که در روایت داستان در فیلم‌های او پیش می‌آید. به این معنی که صحنه‌ای بدون پیوند با فیلم در آن روایت شده و ناگاه سیر روایی فیلم بریده می‌شود؛ زیرا نمایی که بر پرده سینما دیده می‌شود، به داستان فیلم نمی‌خورد. وی جویای زمینه‌های فرهنگی فیلم‌ها به‌طور کلی و همچنین این گسست‌های روایی در کار کیارستمی می‌شود». فیلم‌ساز در پاسخ به فرهنگی ارجاع می‌دهد که از آن برآمده است: روشن است که پایه‌های سینمای من دارای ریشه‌های ژرف در فرهنگ ایرانی‌اند و جز آن در کجا می‌تواند ریشه داشته باشد؟ درادامه کیارستمی تأکید می‌کند که این گسست‌های روایی را از برشت نیاموخته، بلکه در این شیوه، تئاتر ایرانی الگوی او بوده است. در بخشِ «داستان فیلم‌ها» مؤلف به‌ترتیب سراغ سه‌گانه می‌رود و داستان را از خلال گفته‌های کیارستمی و دیگران و از نگاه خود شرح می‌دهد. فیلمِ «خانه دوست کجاست؟» که برخلاف دیگر آثار این فیلم‌ساز معاصر مَطرح ما، بخت بیشتری برای دیده‌شدن داشته، در نظر توسلی «جست‌وجویی بی‌پایان در مسیر دشوار دوست» است. سکانس‌های پایانی، راه را بر این تعبیر هموار می‌کنند، آنجا که کیارستمی بر تداوم داستان یعنی جست‌وجوی دوست انگشت می‌گذارد. زیرا آن‌طور که در گفت‌وگوی کیارستمی با غوکاسیان آمده است، خودِ فیلم‌ساز نیز معتقد است «یک فیلم پایانی ندارد». در این بخش هیچ‌چیز از نظر توسلی پنهان نمی‌ماند. او حتی برای نامِ روستای فیلم «خانه دوست کجاست؟» به معانی گوناگون رجوع می‌کند تا به درک بیشتری از فیلم برسد. «نام روستای پشته دارای معانی گوناگونی است و کارگردان با این واژه به بازی سینمایی پرداخته است». بخش بعد به «طبیعتِ» حاضر در فیلم‌ها می‌پردازد. «بازیگران فیلم‌های تریلوژی در هوای آزادِ بازی می‌کنند و میدان بازی فیلم‌ها روح آزاد حاکم بر روایت را نشان می‌دهد». فیلم‌برداری، نحوه قرارگرفتن دوربین و جهانِ دوربین کیارستمی، بخش دیگری را به خود اختصاص داده است. بازیگری و صداگذاری، موسیقی و شعرها نیز بخش دیگر را. اما بخش عمده‌ای از کتاب، صدای پای شعر و ادبیات را در فیلم‌های کیارستمی دنبال می‌کند. «پارسی در شعر/سینما چه می‌گوید»، «سینما در شعر/سینما چه می‌گوید» از این بخش‌هاست که در آن مؤلف با ساختن دوگانه‌هایی به نسبت شعر و سینما پرداخته است و درنهایت مؤلف با این تلقی نوشتار خود را در باب فیلم‌ساز پرافتخار جهانی ما به پایان می‌رساند که کیارستمی به‌گواه آثارش در روزگار ما گذار از ادبیات به سینما را نمایندگی می‌کند. «سه‌گانه کیارستمی تداوم خطی فرهنگی است که واژگان شاعران سده‌ها بر دوش کشیدند تا در دوران مدرن، جلوه آن بر پرده سینما از مرزهای ملی فراتر رفته و هویت نو خود را به جهان ارائه کند... تا بگوید: زندگی ادامه دارد».