بررسی علل و عوامل موفقیت سینمای ایران در غرب

صابره محمدکاشی

مقدمه

سینمای ایران تنها صورت هنری در ایران معاصر است که به‌طور گسترده‌ای در جهان مطرح شده و جوایز بین‌المللی معتبری به دست آورده است. در جشنواره‌ی کن ۲۰۰۰ که معتبرترین جشنواره‌ی فیلم در دنیاست، سینمای ایران بیشترین موفقیت را کسب کرد و به نظر می‌رسد که این موفقیت‌ها در سال‌های آتی نیز ادامه داشته باشد.

امروزه فیلم‌های ایرانی در توکیو و پاریس به نمایش در می‌آیند و مردم عادی این کشورها با علاقه به دیدن آن‌ها می‌روند. در نظرخواهی نشریه‌ی معتبر امریکایی ***فیلم کامنت*** در شماره‌ی ژانویه / فوریه از ۱۱۴ دست‌اندرکار سینمای دنیا (که البته اغلب امریکایی‌اند) درباره‌ی بهترین‌های دهه‌ی ۱۹۹۰ دنیا، که فیلم‌سازان، منتقدان، روزنامه‌نگاران، مدیران جشنواره، برنامه‌ریزان، تهیه‌کنندگان و مدیران شرکت‌های فیلم‌سازی در آن شرکت داشتند، کیارستمی با ۵۲ رأی در مجموع و در فهرست ده فیلم منتخب قرار

گرفت.[1] هم‌چنین در نظرخواهی از منتقدان کانادایی، عباس کیارستمی به عنوان بهترین کارگردان دهه‌ی نود انتخاب شد.

بررسی علل و چگونگی موفقیت سینمای ایران در دنیای امروز، علاوه بر این‌که به شناخت این سینما کمک می‌کند، می‌تواند راه‌هایی را برای جهانی شدن هنر ایران و یا ایجاد ارتباط فرهنگی میان ایران و کشورهای‌دیگر جست‌وجو کند

این موفقیت‌ها برای سینمای کشوری که تا بیست سال پیش حتی نامی از آن در محافل بین‌المللی مطرح نبود، کم اهمیت نیست. هرگز اهمیت هنری و فرهنگی ایران در جهان تا بدین سطح نرسیده بود. و امروز که کشور ما به پیشنهاد رییس‌جمهور، سیدمحمد خاتمی، درصدد ایجاد گفت‌وگوی تمدن‌هاست، نباید نسبت به این موقعیت مهم بی‌تفاوت بماند. بررسی علل و چگونگی موفقیت سینمای ایران در دنیای امروز، علاوه بر این‌که به شناخت این سینما کمک می‌کند، می‌تواند راه‌هایی را برای جهانی شدن هنر ایران و یا ایجاد ارتباط فرهنگی میان ایران و کشورهای دیگر جست‌وجو کند.

این مقاله درصدد بررسی تمایزهای سینمای ایران با سینمای مرسوم غرب است. این تمایزها از چند زاویه طرح شده و سپس از خلال نوشته‌های نویسندگان غربی یا توضیح‌های خود کارگردانان مورد بررسی قرار گرفته‌اند. در پایان مقاله به نظرات مخالفان و منتقدان سینمای ایران اشاره شده و موضوع موفقیت سینمای ایران در غرب از زاویه‌ی دیگری به چالش گذاشته شده است.

علل اهمیت سینمای ایران در غرب

دشمنان و دوستان سینمای ایران همواره تأکید کرده‌اند که یکی از دلایل موفقیت سینمای ایران در غرب، خاصیت متفاوت و یا اصطلاحاً اگزوتیک این فیلم‌ها در برابر فیلم‌های غربی است. این ویژگی نه فقط به این دلیل که ایران یک کشور شرقی است، بلکه به دلیل حاکمیت جمهوری اسلامی در ایران به وجود آمده است. درواقع از بعد از پیروزی انقلاب اسلامی، نگاه جهانیان به سوی ایران به عنوان کشوری متفاوت جلب شد و درنتیجه سینمای ایران هم با کنجکاوی بیشتری نسبت به سایر کشورهای آسیایی مورد ملاحظه قرار گرفت؛ مخصوصاً که جمهوری اسلامی، علناً علاقه‌ی خود را به سرمایه‌گذاری روی سینما نشان داده بود و فیلم‌های ایرانی را هم به طور گسترده‌ای در جشنواره‌های جهانی مطرح می‌کرد.

عبدالله اسفندیاری که از مدیران ارشد بنیاد سینمایی فارابی در سال‌های بعد از انقلاب بود، توضیح داده است که چطور سینمای ایران در دهه‌ی اول بعد از انقلاب به منزله‌ی محصولی از سرزمین عجایب در چشم خارجی‌ها نمایان می‌شد. آن‌ها نمی‌توانستند تصور کنند که رسانه‌ی مدرن سینما در یک کشور بنیادگرا ادامه حیات دهد و حتی فیلم‌هایش را به خارج از کشور بفرستد. او توضیح می‌دهد که مثلاً فیلم *سناتور* که یک فیلم معمولی سینمای اوایل انقلاب بود، «در آن‌جا به حدی غیرقابل پیش‌بینی اثرگذار شد، چرا که فیلمی بود از ایران بعد از انقلاب و هرچه از ایران بعد از انقلاب بیرون می‌رفت برای دیگران با رنگ انقلاب دیده می‌شد و مثبت و منفی، آن‌ها رنگ انقلاب را علی‌رغم تصور ما بر فیلم می‌زدند.»[2]

این روند تا جایی پیش رفته بود که منتقدان غربی در سال‌های اولیه اصرار داشتند که تمثیل‌ها و اشاراتی را در فیلم‌ها بیابند و آن‌ها را به عنوان نشانه‌هایی علیه خفقان در ایران رمزگشایی کنند. چنان که مثلاً منتقدی فرانسوی، پیرمرد فیلم *طلسم* را تمثیلی از امام خمینی می‌داند و سپس کل فیلم را یک اثر فمنیستی می‌داند: «*طلسم* با پیرمردی که در رؤیای گذشته‌ی از دست رفته خود است، تاکنون به عنوان کاری ضد (امام) خمینی تفسیر شده است، اما می‌توان آن را به راحتی به عنوان یک کار شدیداً فمنیستی نیز بررسی کرد، چرا که نشان می‌دهد چگونه زنان در ایران امروز هم مثل گذشته زندانی مردان خود می‌باشند.»[3]

هنوز هم سینمای ایران به عنوان یک سینمای معترض و

مخالف با سیستم حکومتی در جهان مورد توجه قرار می‌گیرد. حتی فیلم‌ساز غیرسیاسی و خنثایی چون کیارستمی که بارها خودش اظهارکرده است که فیلم سیاسی نمی‌سازد زیرا در کشورش «مسؤولان از شعار وحشت دارند، چون فکر می‌کنند که مردم تحت تأثیر شعار قرار می‌گیرند»[۴] بازهم فیلم‌سازی دارای مایه‌های سیاسی شناخته می‌شود و این وجه از آثارش مورد بررسی قرار می‌گیرد:

عباس کیارستمی... مشکلات مربوط به نمایش زنان در سینما را مطرح می‌کند که گرچه در شرایط اسلامی قرار دارند، اما جلب توجه می‌کنند و در مقابل زیبایی‌شناسی و نظریه فمینیستی سینمای دهه‌ی هفتاد قرار می‌گیرد... فیلم‌های او نشانگر مشکلات تولید فیلم‌های هنری در شرایط کنونی و وابستگی به حمایت اقتصادی و حمایت دولتی در کشورش و حمایت جشنواره‌ای بین‌المللی و نمایش‌های ویژه در خارج از کشورش است.[۵]

می‌بینیم که در این اظهارنظر، حتی زنان که در فیلم‌های کیارستمی عملاً حذف شده‌اند، خود تبدیل به یک سوژه‌ی سیاسی می‌شوند که مثلاً موقعیت زنان در ایران را زیر سؤال برده‌اند. چنان که در اظهارنظر دیگری، صرف سیاسی نبودن فیلم‌های کیارستمی، خود نوعی سیاسی بودن تلقی می‌شود:

در شرایط خاص ایران و گسترش بنیادگرایی مذهبی، آثار کیارستمی اصیل‌ترین و خلاقانه‌ترین اتفاق زیبایی‌شناسی دهه به شمار می‌آیند. نگاه او به دنیا نگاهی آزادانه است.[۶]

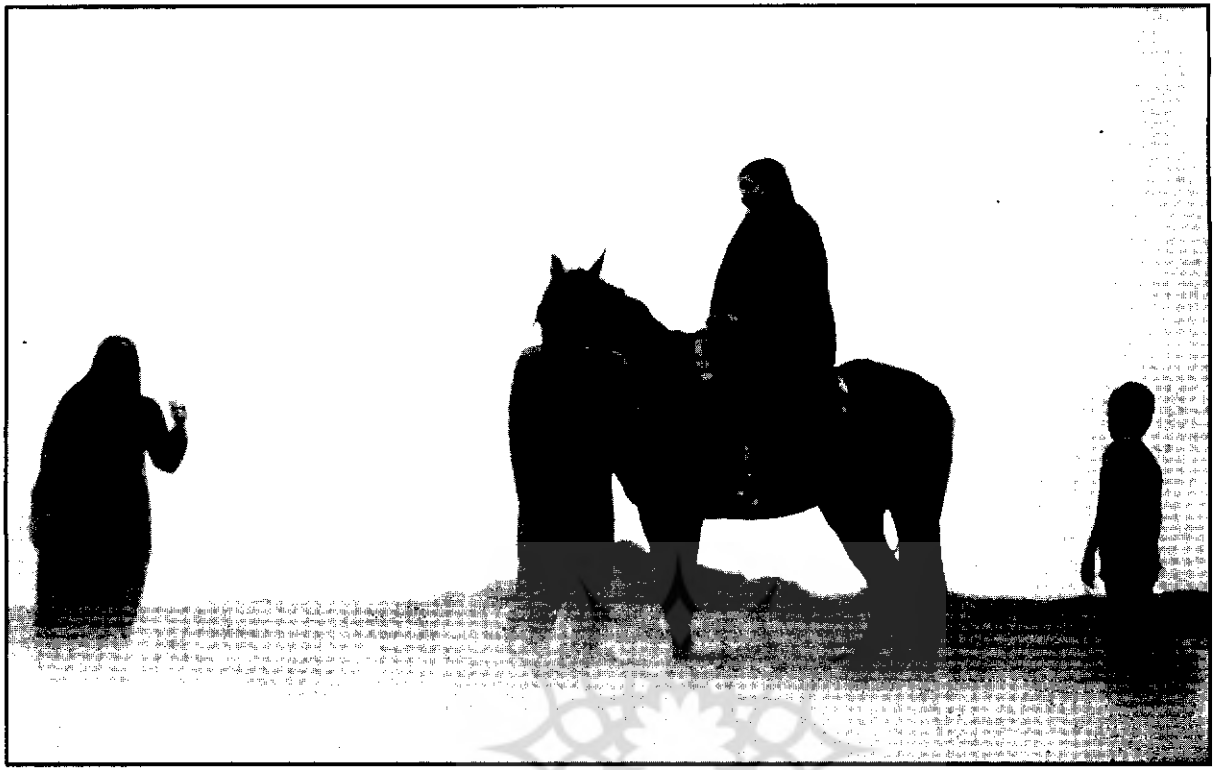
به‌جز وجه سیاسی فیلم‌ها، نکته دیگری که در فیلم‌های مورد توجه غربی‌ها دیده می‌شود آن است که این فیلم‌ها طوری ساخته شده‌اند که برای یک تماشاگر غربی وجه اگزوتیک دارند. عملاً آن دسته از فیلم‌های ایرانیی که غرابت بیشتری با محیط غربی دارند، بیشتر مورد توجه غربی‌ها قرار می‌گیرند. مثلاً فیلم‌هایی که در محیط های شهری اتفاق می‌افتند و درباره‌ی زندگی مدرن شهری ایران هستند، کمتر مورد توجه جشنواره‌ها قرار گرفته‌اند. سمیر هاشم، منتقد *هالیوود ریپورتر*، از فیلم *اجاره‌نشین‌ها* که یک کمدی شهری خوب و موفق سینمای ایران است، به عنوان سوهان اعصاب نام برد که «کپی دست چندمی از کمدی‌های اسلپ استیک امریکایی است.»[۷] اما فیلم‌هایی که در روستاها یا حاشیه‌ی شهرها اتفاق افتاده‌اند و آدم‌هایی ساده‌تر و بدوی‌تر را مطرح می‌کنند که حداکثر به دنبال راهی برای ادامه‌ی بقا هستند، به شدت مورد توجه جشنواره‌ها قرار می‌گیرند.

درواقع توجه غربی‌ها به سینمای ایران بی‌شباهت به علاقه‌ی آن‌ها به فرش و صنایع‌دستی ایران نیست. چون این کالاها چیزهایی هستند که آن فرد غربی نمی‌تواند در کشور خودش به آن‌ها دسترسی داشته باشد

این قضیه تا جایی پیش رفته است که خیلی از ایرانی‌ها نظریه‌ی توطئه را پیش می‌کشند و اظهار شک می‌کنند که شاید دلیل توجه غربی‌ها به سینمای ایران، براساس یک توطئه‌ی از پیش طراحی شده و به دلیل «نمایش فقر و عقب‌ماندگی ایران» در این فیلم‌ها باشد. این نظر درعین جالب بودن، دارای یک نکته‌ی نادیده مانده است: این‌که یک جشنواره‌ی بین‌المللی که وظیفه‌اش برگزیدن تعدادی فیلم هنری از سراسر جهان است، لابد آن‌قدر شأن هنری دارد که به خاطر نشان دادن بدبختی‌های کشوری مثل ایران ـ آن هم درحالی که کشورهای بدبخت‌تر از ایران هم وجود دارند ـ مقاصد اصلی خود را کنار نگذارد.

درواقع توجه غربی‌ها به سینمای ایران بی‌شباهت به علاقه‌ی آن‌ها به فرش و صنایع‌دستی ایران نیست. چون این کالاها چیزهایی هستند که آن فرد غربی نمی‌تواند در کشور خودش به آن‌ها دسترسی داشته باشد.

عبدالله اسفندیاری به یاد می‌آورد که «تماشاگران آلمانی و ایتالیایی با دیدن فیلم *جاده‌های سرد* از یک هوای تازه حرف می‌زدند و معتقد بودند در بازار فیلم‌های جهان که غالباً مملو از سکس و خشونت است، اینک یک فیلم سالم و جذاب، مانند هوای تازه‌ای است که به یک فضای بسته و دودآلود می‌رسد. مخصوصاً ارتباط انسانی و بی‌شائبه‌ای که میان



شخصیت‌های فیلم وجود داشت: یاری بی‌طمع یک انسان به انسانی دیگر و عشق ورزیدن بی‌چشمداشت آدم‌ها به یکدیگر در دنیای کاسبکارانه و حسابگرانه‌ی آن‌ها بسیار جذاب می‌نمود.»[۸]

ویژگی‌های فیلم‌های ایرانی مورد توجه جشنواره‌ها

در میان فیلم‌های ایرانی مورد توجه غرب، از همه پرطرفدارتر فیلم‌هایی بوده‌اند که براساس فرمول آشنای یک کودک در دنیای غریب بزرگ‌ترها ساخته شده‌اند. بزرگ‌ترها این کودک را نمی‌فهمند، به خواست‌هایش اهمیت نمی‌دهند و خواست و تلاش او را جدی نمی‌گیرند. در *دونده*، *کلید، خانه‌ی دوست کجاست؟ باشو غریبه کوچک*، *ماهی*، *نیاز*، *بادکنک سفید*، *بچه‌های آسمان*، *چکمه*، *کیسه‌ی برنج*، *رنگ خدا*، *مسافر* جنوب و *نجوا* این قصه تکرار می‌شود. در تمام این فیلم‌ها، دنیای بزرگ‌ترها بی‌رحم، کم‌عاطفه و سخت جلوه‌گر می‌شود. بزرگ‌ترها در پی کسب معاشی هستند که به سختی به دست می‌آید. خانواده یا وجود ندارد و یا ناقص است. درنتیجه پدر یا مادری اگر باشد، آن‌قدر درگیر سختی‌های زندگی خود است که حوصله‌ی توجه به مسایل کوچکی مانند ماهی شب عید یا کفش پاره شده‌ی دختر کوچکش را ندارد. اما بچه‌ها در همین شرایط سخت، دست از تلاش و رسیدن به خواست خود برنمی‌دارند و با همه‌ی بی‌مهری و بی‌توجهی بزرگ‌ترها ـ که آن هم ناشی از فقر و زندگی سخت آن‌هاست ـ به کار خود ادامه می‌دهند.

در وهله‌ی اول، اهمیت دادن غربی‌ها به این نوع فیلم‌ها بار سیاسی دارد، زیرا در این فیلم‌ها دنیای مردم ایران (بزرگ‌ترها) سخت و نفوذناپذیر جلوه می‌کند. آن‌ها بدون این‌که خود بدانند یا بخواهند، بی‌احساس و منزوی هستند. بچه‌ها شاید نماد نسل نویی هستند که می‌خواهند انسانی‌تر زندگی کنند. در اغلب این فیلم‌ها غریبه‌ها ـ مثلاً یک ارمنی،

زنی لهستانی، کودکی افغانی و غیره ـ حضور می‌یابند و این غریبه‌ها به بچه‌ها کمک می‌کنند، درحالی که پدر و مادر معتقدند که «به غریبه‌ها نباید اعتماد کرد.» بچه‌ها در این فیلم‌ها بدون پیشداوری با این مسایل روبه‌رو می‌شوند و می‌خواهند که برداشت شخصی و تجربه‌ی واقعی خود را داشته باشند. صحنه‌ی مارگیری در فیلم *بادکنک سفید* که به شدت مورد توجه منتقدان غربی قرار گرفت، همین مضمون را در خود دارد. دخترک بدون توجه به دستور مادرش می‌ایستد و مارگیرها را تماشا می‌کند چون می‌خواهد ببیند «در آن، چه چیزی هست که برایش بد است!»

مایکل ولمینگتن، منتقد امریکایی توضیح می‌دهد که کودکان فیلم‌های ایرانی، موجب همذات‌پنداری امریکایی‌هایی می‌شوند که می‌خواهند با مردم نفوذناپذیر آسیا رابطه برقرار کنند، اما کمتر امکان این کار را می‌یابند.

> ظاهراً امریکایی‌ها که دلشان برای دیدن درون مدنیت اروپایی و نفوذناپذیری آسیایی‌ها لک زده است، وقتی از دید یک کودک وارد یک کشور خارجی می‌شوند، احساس راحتی بیشتری می‌کنند: با چشمان گشاده، معصوم و درحالی که همه چیز را تر و تازه می‌آموزند.[9]

اگر نگاهی دوباره به این فیلم‌ها بیفکنیم درونمایه معنایی آن‌ها را خیلی غنی‌تر از چیزی می‌بینیم که تاکنون درباره‌ی آن صحبت شده است. در اغلب این فیلم‌ها دنیای آدم بزرگ‌ها بسته‌تر و کوچک‌تر از دنیای بچه‌هاست. بزرگ‌ترها و بچه‌ها به یک اندازه فقیرند، اما فقر، بزرگ‌ترها را خشک و ترسو و تنها کرده است، درحالی که بچه‌ها درعین فقر گشاده دست‌اند. بزرگ‌ترها جز در چاردیواری خانه به کسی اعتماد نمی‌کنند، اما بچه‌ها عاطفه‌های وسیع‌تری را در کوچه و خیابان تجربه می‌کنند. در این فیلم‌ها به نوعی جامعه‌ی ایرانی با قواعد سنتی بسته‌ی آن به چالش گذاشته می‌شود. بچه‌ها نماد تغییر هستند. این فیلم‌ها نه تنها درصدد معرفی اندیشه و آداب و باورهای ایرانی به جهان نیستند، بلکه فریاد می‌زنند که ما خواهان تغییر هستیم. برخی از فیلم‌های این نوعی، درونمایه خود را ـ که در فیلم‌های دیگر شاید به طور ناخودآگاه وجود داشت ـ به شکل عامدانه‌تری به کار می‌گیرند. به عنوان مثال در فیلم سیب، زندانی شدن دخترها در خانه و تلاش آن‌ها برای خارج شدن و درک دنیای بیرون، به عنوان نمادی از حاکمیت مردها در ایران در می‌آید که اجازه‌ی تنفس هوای تازه را از زن‌ها گرفته‌اند.

این درونمایه‌ها برای منتقدان و تماشاگران ایرانی هم می‌توانست جالب باشند اگر ساختار این فیلم‌ها هم شکل جذاب‌تری داشت. اما بجز معدودی از این فیلم‌ها، بقیه یک خط داستانی ساده را دنبال می‌کنند. سهیم شدن تماشاگر در دنیای کودک، طی لحظاتی کند و کشدار که کودک در کوچه‌ها و خیابان‌ها به راه می‌افتد رخ می‌دهد. داستان، نکته‌ی غیرقابل پیش‌بینی و غیرعادی ندارد. از اوج و فرود داستانی و تعلیق و هیجان خبری نیست. ریتم فیلم، به کندی ریتم زندگی بچه‌ها در یک محله‌ی قدیمی تهران یا یک روستای کوچک و دورافتاده است؛ چیزی که برای تماشاگر ایرانی کاملاً ملموس و عادی، اما برای تماشاگر غربی جالب توجه می‌نماید.

منتقدان ایرانی همیشه از این تعجب کرده‌اند که چطور فیلم‌های پیچیده‌تر و فکرشده‌تری مانند آثار بیضایی و مهرجویی که ظرایف و دقایق جالبی از تفکر و تمدن ایرانی در آن‌ها وجود دارد، و فرم هنری پالوده‌تر و ساختار حساب شده‌تری دارند مورد توجه جشنواره‌ها نیستند، اما فیلم‌های خیلی ساده‌ای که هر فیلم‌ساز تازه کاری قادر به ساختن آن‌هاست، تحت عنوان فیلم‌های هنری، به سرعت مورد تحسین واقع می‌شوند.

یک دلیل می‌تواند این باشد که برای تماشاگر غربی که شناختی از اندیشه و نحوه‌ی زندگی ایرانی ندارد، فهم فیلم‌های پیچیده‌تر امکان‌پذیر نیست. درحالی که به راحتی با فیلم‌های ساده‌تر ارتباط برقرار می‌کند. عیناً مثل این‌که یک تماشاگر ایرانی ـ هرقدر هم که روشنفکر باشد ـ فیلم‌های سسیل. ب. دمیل را بهتر درک می‌کند تا فیلم‌های برگمان. ضمن این‌که آشنایی ایرانی‌ها با تمدن غربی خیلی خیلی بیشتر از آشنایی غربی‌ها با تمدن ایرانی است. روشنفکر ایرانی، وقتی می‌بیند که فیلم‌سازی مانند آنتونیونی مورد تحسین غربی‌ها قرار می‌گیرد، هرقدر هم که فیلم‌های او

برایش غیرقابل فهم باشند، باز به نقدها و کتاب‌ها و مجلات مراجعه می‌کند تا به دنیای آنتونیونی راه یابد. اما روشنفکر غربی اهمیتی به این موضوع نمی‌دهد که فیلم‌های بیضایی را بفهمد یا نفهمد. چون نه منابع درست و معتبری در این باره به دستش می‌رسد و نه اگر آن‌ها را نفهمد احساس می‌کند که از قافله‌ی هنر روز جهان عقب مانده است.

منتقدان ایرانی همیشه از این تعجب کرده‌اند که‌چطور فیلم‌های پیچیده‌تر و فکرشده‌تری مانند آثار بیضایی و مهرجویی که‌ظرایف و دقایق جالبی از تفکر و تمدن ایرانی در آن‌ها وجود دارد، و فرم هنری پالوده‌تر و ساختار حساب شده‌تری دارند مورد توجه جشنواره‌ها نیستند

با این حال توجه غربی‌ها به سینمای ایران فقط به خاطر سادگی این فیلم‌ها نیست. هر روز در دنیا فیلم‌های خیلی ساده‌ای تولید می‌شوند که کسی به آن‌ها توجهی نمی‌کند. یکی از دلایلی که باعث می‌شود فیلم‌های ایرانی مورد توجه غربی‌ها قرار گیرند، آن است که در بسیاری از موارد، فرم و مضمون این فیلم‌ها به نوعی با چیزی که در جریان روز سینمای غرب هم مطرح شده است، همخوانی پیدا می‌کند. این همخوانی حتی اگر واقعی نبوده و حتی در اثر یک سوءتفاهم به وجود آمده باشد، بازهم از جذابیت و اهمیت آن‌ها برای غربی‌ها نمی‌کاهد. به عنوان مثال می‌توان از مضمون «عدم قطعیت» و «چندگانگی واقعیت» سخن گفت که یکی از بحث‌های اصلی هنر پست مدرنیستی است و براساس یک حسن تصادف در تعداد زیادی از فیلم‌های ایرانی هم مطرح شده است.

شاید مهم شدن بحث «عدم قطعیت» و چندگانگی واقعیت در فیلم‌های ایرانی بعد از انقلاب، به خاطر قدرت گرفتن سنت‌گرایان در ایران باشد که عقاید جزمی و تغییرناپذیری دارند. تفکر این گروه در سال‌های بعد از انقلاب به‌شدت بر هنر و مخصوصاً سینماگران فشار آورده و آن‌ها را ناچار کرده است که بارها و بارها برای مسؤولان و حتی اقشاری از مردم توضیح دهند منظور از فلان و بهمان صحنه در فیلم‌هایشان چه بوده است. احتمالاً به همین دلیل است که در بسیاری از فیلم‌های ایرانی یک حادثه‌ی معین از دید هرکس به نوعی متفاوت تفسیر می‌شود.

شاخص‌ترین فیلم از این نظر *کلوزآپ*، *نمای نزدیک* ساخته‌ی عباس کیارستمی است که به ماجرای مردی که خود را به جای محسن مخملباف جا می‌زند، می‌پردازد. در این فیلم، این مرد (حسین سبزیان)، خانواده‌ی فریب‌خورده که خانه‌شان را در اختیار او قرار داده‌اند و خود محسن مخملباف، هریک طرز تلقی متفاوتی از این واقعه دارند. کیارستمی بدون نتیجه‌گیری خاصی سعی می‌کند دیدگاه‌های هر سه نفر را نشان دهد. او خود در این‌باره می‌گوید:

> من به سینمایی که فقط یک نسخه از واقعیت را ارایه می‌دهد اعتقاد ندارم. من ترجیح می‌دهم که حتی‌الامکان تعابیر بیشتری ارایه دهم که تماشاگر خودش آزادانه انتخاب کند. من با تماشاگرانی برخورد کرده‌ام که قدرت تخیلشان بیش از چیزی بوده که من در فیلمم به کار برده‌ام. دوست دارم سینما تماشاگر را برای تفسیر آزاد بگذارد، انگار که فیلم مال خود اوست.[10]

این رویه را بعدتر مخملباف در فیلم‌های خودش هم دنبال کرد.[11] او در فیلم *نون و گلدون* خاطره‌ی خود از چاقو زدن به یک پاسبان در زمان شاه راکه منجر به زندان رفتن و پیوستن به گروه‌های سیاسی بود، با تأکید بر چندگانگی واقعیت روایت می‌کند. در این فیلم مخملباف از داوطلبان بازیگری می‌خواهد که نقش‌های مختلف ازجمله نوجوانی خود او و پاسبان را بازی کنند و درحین بازسازی آن صحنه، به یاد عشق گذشته‌ی خود به دخترخاله‌اش می‌افتد و از پسر نوجوان می‌خواهد که دخترداییش را ـ که معشوق فعلی این پسر است ـ برای بازی در نقش دخترخاله بیاورد.

تأکید عمدی مخملباف برای نشان ندادن واقعه ـ مثلاً صحنه‌ای که او به سراغ دخترخاله‌اش می‌رود و بدون این‌که اجازه دهد تماشاگر هرگز چهره‌ی دخترخاله را ببیند دوربین

را پشت در نگاه می‌دارد ـ به مذاق ایرانی‌ها خوش نیامد و آن را نشانه‌ی «کیارستمی‌زدگی» مفرط مخملباف دانستند، اما منتقدان غربی فیلم را ستودند. ریچارد کومبز این فیلم را بهترین فیلم دهه‌ی نود دانست:

> به خاطر صحنه‌ای که خیاط تهرانی با هیجان از جان فورد سخن می‌گوید و صحنه‌ی نفس‌گیر پایانی که شکلی روحانی از سینما / حقیقت است، لحظه‌هایی که سینما را به عنوان زبانی جهان شمول هم‌چون حقیقتی بدیهی ثابت می‌کند و این حقیقت که بهترین فیلم‌ها، فیلم‌هایی‌اند که به مسایل محلی خود می‌پردازند و درنهایت این‌که هردوی این حقیقت‌ها سخنانی بی‌معنا بیش نیستند.[۱۲]

از دیگر دلایل توفیق سینمای ایران در غرب که بارها توسط منتقدان و نویسندگان غربی مطرح شده است، توجه فیلم‌های ایرانی به زندگی روزمره و حوادث عادی است. بدون این‌که چیزی را به این حوادث اضافه یا از آن کم کنند. این روزمرگی و تکرار. به نوعی گریختن از قواعد مرسوم دراماتیک است که در سینمای غرب رعایت می‌شود.

آغازگر این نوع سینما سهراب شهید ثالث بود که در فیلم‌های قبل از انقلاب خود، زندگی‌های عادی و روزمره و پوچ را به نمایش گذاشت. سینمای شهید ثالث برخلاف سینمای روشنفکری / ادبی دهه‌ی ۱۳۵۰، علاقه‌ای به ادبیات نداشت. فیلم‌های او حتی دیالوگ‌های زیادی هم نداشتند و بیشتر متکی به تصاویر بودند. شهید ثالث در فیلم *یک اتفاق ساده* ماجرای زندگی پسری ماهیگیر را در بندر ترکمن روایت کرد که مادرش می‌میرد. او در این فیلم نه تنها مرگ مادر را بهانه‌ای برای طرح حرف‌های بزرگ‌تر و مضامین کلی‌تر حیات ـ چنان که در فیلم‌های آن زمان مرسوم بود ـ قرار نداد، بلکه عمداً ضد حس عمل کرد و مرگ مادر را تنها یک اتفاق ساده در زندگی پرمشقت پسرک دانست. اتفاقی که بیشتر در حوادث ساده و روزمره مثل غذا خوردن و غیره

تأثیر گذاشته بود.
سبک شهید ثالث چندان مورد توجه فیلم‌سازان زمان خود قرار نگرفت. تنها یک فیلم‌ساز دیگر بود که او هم برای کانون پرورش فکری فیلم می‌ساخت و سبک شهید ثالث را ـ به طور خودآگاه یا ناخودآگاه ـ ادامه داد و آن، عباس کیارستمی بود.[۱۳]
کیارستمی سابقه‌ی نقاشی داشت و بیشتر با کمپوزیسیون تجسمی تصاویر آشنا بود تا روابط ادبی و دراماتیک. شاید همین موضوع باعث شد که او در میان جریان‌های سینمایی دهه‌ی پنجاه، بیش از همه به شهید ثالث گرایش یابد. اما او در کار خود فراتر رفت و برخلاف شهید ثالث که در روزمرگی نوعی تلخی و پوچی می‌دید، به تصویر کردن نوعی شادی و فرح‌بخشی توجه نشان داد که در بطن پوچی این زندگی وجود دارد. فیلم‌های کیارستمی، مانند فیلم‌های شهید ثالث، خشک و عبوس نیستند، بلکه نوعی شوخی‌های رندانه در آن‌ها وجود دارد که اگرچه از تلخی آن‌ها نمی‌کاهد اما نشان‌دهنده دلخوشی‌های آدم‌ها در زندگی یکنواخت و تکراری روزمره‌ی خودشان است.
بررسی آثار کیارستمی از زمانی که به عنوان یک فیلم‌ساز کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، از قواعد ابتدایی دکوپاژ سینمایی بی‌اطلاع بود تا امروز که فیلم‌های او را بهترین سینماگران و منتقدان غربی به عنوان آثار برتر دهه‌ی نود انتخاب می‌کنند، موضوعی جالب توجه است. از آن جالب‌تر این‌که کیارستمی نه تنها نابلدی خود در قواعد سینمایی را ـ که در گفت‌وگویی بعد از اولین فیلمش نان و کوچه به آن اعتراف کرده بود ـ جبران نکرد، بلکه همان را به عنوان یک سبک شخصی ادامه داد. به طوری که فیلم‌های بعدی او همگی دارای ویژگی‌های ثابت بودند: خط روایی ساده داشتند، از تکرار وقایع، اشتباهات گفتاری در گویش بازیگران، بدوی بودن بازی نابازیگران پرهیز نمی‌کردند و نهایتاً وقایع روزمره را موضوع کار خود قرار داده بودند و سعی می‌کردند که زمان سینمایی را به زمان واقعی نزدیک کنند.
فیلم‌های کیارستمی اغلب در روستا اتفاق می‌افتند ـ که آدم‌های ساده‌تری به نسبت آدم‌های شهری دارد ـ و قصه نیز حول‌وحوش کودکان ـ که دنیایی ساده‌تر از دنیای آدم بزرگ‌ها دارند ـ شکل می‌گیرد؛ درنتیجه نیازی به تمثیل‌های ادبی و سیاسی نیست. فیلم‌های کیارستمی از نظر بصری ویژگی خاصی ندارند. او اغلب از کمپوزیسیون متقارن استفاده می‌کند و غالباً بیش از یک عنصر درکادر قرار نمی‌دهد. حتی عکس‌های او هم همین ویژگی را دارند. درواقع نکته‌ی اساسی کیارستمی بیش از این‌که در پیچیدگی او باشد، در نوع سادگی او و از آن مهم‌تر، آگاهی او نسبت به این سادگی و به کارگیری عمدی آن هنگام پرداخت یک سوژه رقم خورده است. همین سادگی از مهم‌ترین عواملی است که نظر منتقدان غربی را جلب کرده است. جف اندرو معتقد است:

> کیارستمی تیزهوش‌ترین و سرزنده‌ترین تحلیل‌گر رابطه‌ی میان زندگی و سینما [و] شاعر بزرگ سینماست که به گونه‌ای خستگی‌ناپذیر به نمایش آن سادگی می‌پردازد که لزوماً ماهیت ساده و سطحی ندارد و احتمالاً قانع‌کننده‌ترین پاسخ به تصور غلطی است که سینمای غرب عرضه می‌کند.[۱۴]

آدرین مارتین می‌نویسد:

> کیارستمی فیلم‌سازی است که از کوچک‌ترین و معمولی‌ترین بخش‌های زندگی، چشم‌اندازها و سینما جهت خلق عمیق‌ترین، تأثیرگذارترین و اساسی‌ترین بیان هنری زمان ما استفاده می‌کند.[۱۵]

و جوانتی کونتی چنین توضیح می‌دهد:

> «کیارستمی شاعر تصاویری است که در جاده‌ها جمع می‌کند، کیارستمی ارزش زندگی عادی است، کیارستمی پاسخی است در مقابل عادت ادامه‌ی زندگی... روزمرگی و موضوعات و مسایل عادی زندگی برای او انتخابی است برای گفتن... کیارستمی استاد پرداخت عناصر دست دوم زندگی اطرافمان است، او نهایتاً استاد سادگی است... مردم ایران کیارستمی همگی انسان‌های خوب، اما کم‌اهمیتی هستند.»[۱۶]

نکته‌ی دیگری که در سینمای کیارستمی دیده می‌شود، عدم تلاش او برای ارایه‌ی یک قضاوت از حوادثی است که در فیلم‌هایش اتفاق می‌افتند. او درست مثل کارگردانی که به جای خود او در فیلم *زیر درختان زیتون* ظاهر می‌شود، به

جای این‌که پسر جوان را نصیحت کند یا راه زندگی را به او نشان دهد، سعی می‌کند که مثل یک قابله، عشق و امید به آینده را از او بیرون بکشد. در پایان فقط به پسر اشاره می‌کند که یک بار دیگر به سراغ دختر برود و پسر هم این کار را می‌کند؛ اما معلوم نیست که آیا او این بار جواب مثبت می‌گیرد یا نه. کیارستمی هم به ما اطلاعات بیشتری نمی‌دهد. او چنان‌که خود در یکی از گفت‌وگوهایش توضیح داده است، بیشتر درصدد ایجاد سؤال است تا پاسخ دادن به آن.[17] همین اصرار او به قضاوت نکردن و پیش‌بینی نکردن وقایع، آثار او را برای مخاطب غربی جالب توجه می‌کند، زیرا کیارستمی مانند یک حکیم باستانی شرقی که سیر وقایع را ناشی از سرنوشت ازلی و ناموس هستی می‌دانست و در آن دخالتی نمی‌کرد. از ارایه‌ی هرگونه خط مشی و تفسیر و نگرش ویژه‌ای اجتناب می‌کند. دیوید بردول، منتقد و نظریه‌پرداز معروف سینمای امریکا، این فیلم را بهترین فیلم دهه‌ی نود می‌داند و می‌نویسد:

> تأثیرگذارترین و نوآورانه‌ترین فیلمی که در ده سال گذشته دیدم: ***زیر درختان زیتون*** عباس کیارستمی بود. فیلم با واقع‌گرایی مسلموس، مفهومی دقیق و دارای جزییات، طنز، استفاده‌ی درخشان از برداشت‌های بلند، عمق، تخت بودن، تأثیر کولشفی، کلوزآپ‌ها، نماهای بلند و مجموعه‌ی بازی‌ها که در آن‌ها حرکت یک چشم نیز دارای نکته‌ای است، نشانگر این است که قدرت سینما در بهترین شکل خود (هم‌چون ازو، میزو گوچی، ایزنشتاین، شوسترم، فویاد، درایر، هوشیائو شین، رنوار، برسن، فورد، لانگ و تاتی) باقی است. بنابراین به همین دلیل چهره‌ی این دهه فقط می‌تواند عباس کیارستمی باشد که همراه با دیگر همکاران ایرانی‌اش و بهترین کارگردان‌های آسیا تاریخ سینما را دوباره آفریده‌اند، از تابلوهای اولیه با گذر از نئورئالیسم تا بازتابندگی خود بی‌آن‌که در این میان خودشان را مقید به هیچ عهد و پیمان ناخوشایندی با پست مدرنیسم کرده باشند و فقط در آن‌ها حس خودانگیخته‌ای از صداقت انسان دیده می‌شود.[18]

در فیلم ***طعم گیلاس*** ـ که نخل طلای جشنواره‌ی کن را برد ـ مردی قصد خودکشی دارد و هرکس نظر خود درباره‌ی مرگ و زندگی را برای او توضیح می‌دهد. مرد به هیچ‌کدام توجه نمی‌کند، تا این‌که از حرف کسی که به او می‌گوید بعد از مرگ، طعم توت را دیگر حس نخواهی کرد، تکان می‌خورد، هرچند معلوم نیست که واقعاً از خودکشی صرف‌نظر کرده باشد. جالب این‌که کیارستمی نام فیلم را به جای طعم توت، طعم گیلاس می‌گذارد تا حتی اهمیت ویژه‌ای به میوه‌ی توت هم نداده باشد! چون به هرحال ذایقه‌ی هرکس ممکن است طعم میوه‌ی خاصی را بپسندد!

فیلم‌های کیارستمی، مانند فیلم‌های شهید ثالث، خشک و عبوس نیستند، بلکه نوعی شوخی‌های رندانه در آن‌ها وجود دارد که اگرچه از تلخی آن‌ها نمی‌کاهد اما نشان‌دهنده دلخوشی‌های آدم‌ها در زندگی یکنواخت و تکراری روزمره‌ی خودشان است

طعم گیلاس بزرگ‌ترین حدیث نفس کیارستمی است. در گفت‌وگوی درخشان نوشابه امیری با کیارستمی که در ***گزارش فیلم*** شماره‌ی ۱۳۱ به چاپ رسید، شباهت‌های میان شخصیت ***طعم گیلاس*** و کیارستمی نشان داده می‌شود. در این فیلم، کیارستمی ـ همانند مردی که قصد خودکشی دارد ـ سوار بر اتومبیل به این طرف و آن طرف می‌رود و با آدم‌های بومی و منطقه‌ای صحبت می‌کند. آن‌ها در ابتدا حرف او را نمی‌فهمند و بعد هم حاضر نمی‌شوند به درخواست او عمل کنند. تفاوت مرد سوار بر اتومبیل با این آدم‌ها در آن است، که او به یک آگاهی نسبت به پوچی و روزمرگی خویش دست یافته است، اما آن آدم‌ها به این آگاهی نرسیده‌اند.

همه‌ی آدم‌های مدرنی که در فیلم‌های ***زندگی و دیگر هیچ***، ***طعم گیلاس*** و ***باد ما را خواهد برد*** ظاهر شده‌اند، مردهایی میانسال، مدرن و خسته هستند که دائماً سوار بر اتومبیل خود به این طرف و آن طرف می‌روند، احساس پوچی می‌کنند، با افراد بومی درگیر می‌شوند، کسی آن‌ها را درک نمی‌کند، همیشه یک جای کارشان لنگ می‌زند، و به نظر می‌رسد که از

زندگی هیچ لذتی نمی‌برند. درعوض افراد بومی زندگی و فرهنگ و اعتقادات خود را دارند و بیش از این آدم‌های مدرن خود را خوشبخت حس می‌کنند. درواقع بیشتر به این دلیل که اصلاً به خوشبختی یا بدبختی فکر نمی‌کنند.

آدم‌های مدرن کیارستمی، درعین‌حال که می‌توانند شباهتی به انسان امروز در هر جای دنیا داشته باشند، نمونه‌ی کاملی از روشنفکران امروز ایرانی‌اند. این آدم‌ها به شدت غریزده هستند. اعتقادی به چیزی ندارند، با وسایل غربی مانند اتومبیل و تلفن همراه زندگی می‌کنند و با مردم بومی بیگانه‌اند. جالب این‌که آن‌ها برخلاف شخصیت‌های روشنفکر فیلم‌های روشنفکری ایران، رابطه‌ی زیادی با ادبیات و کلام ندارند و کمتر پیش می‌آید که به شعر یا جمله‌ای ادبی ارجاع دهند. پوچی و تلخی زندگی این آدم‌ها تنها از خلال حادثه‌های تکراری و پوچی درک می‌شود که مرتباً برایشان اتفاق می‌افتد. کیارستمی این حوادث را بدون استفاده از قواعد مرسوم دراماتیک و یا سینمایی به تصویر می‌کشد:

> می‌گویند اگر در پرده‌ی اول، تماشاگر قصه را نفهمد شما او را از دست داده‌اید. این یک قانون کلاسیک است. اما من دائماً فکر می‌کنم این قواعد بر چه اساسی نگاشته شده؟ برای چه تماشاگری؟ آیا می‌شود خلاف این قاعده رفت و به نتیجه رسید؟ شاید آن چیزی که شما می‌گویید اشتباه باشد. شاید من به عنوان تماشاگر نخواهم فیلم همه‌ی اطلاعات را همان ده دقیقه اول به من بدهد. من می‌خواهم مثل قصه‌ی شهرزاد به دنبال چیزی باشم که به آن نمی‌رسم. مگر نه آن‌که ما در زندگی معمولی هم به خیلی پرسش‌ها و پاسخ آن‌ها نمی‌رسیم.[۱۹]

و این همان چیزی است که رابین وود آن را «هنر هوشمندانه، پیچیده و غیرصریح کیارستمی» نام می‌نهد.

نهایتاً کیارستمی از راه نشان دادن این موضوعات، به نوعی واقع‌گرایی می‌رسد که ویژه‌ی خود اوست. این نوع واقع‌گرایی بیشتر بر حوادث عادی زندگی تکیه دارد و سرشار از بدیهه‌سازی است. در آن از داستان خبری نیست و یا داستان به قدری بد روایت می‌شود که تماشاگر از دنبال کردن آن منصرف می‌شود. اما درعوض به تفصیل و جزییات حوادث کوچک و کم‌اهمیت، بها داده می‌شود تا جایی که این حوادث جانشین خط قصه‌ی اصلی فیلم می‌شوند.

قصه‌های اخلاقی

یکی دیگر از نکات قابل توجه سینمای ایران برای دنیا، اهمیت دادن این سینما به مسایل اخلاقی است. ضوابط سفت و سخت دولتی علیه سکس و خشونت و هم‌چنین اصرار وزارت ارشاد در سال‌های اولیه‌ی بعد از انقلاب، بر این‌که این فیلم‌ها حتماً دارای پیام اخلاقی باشند، باعث شده است این فیلم‌ها سر و شکل متفاوتی با آثار سینمایی دنیا پیدا کنند. این نکته برای غربی‌ها که از سکس و خشونت در فیلم‌هایشان اشباع شده‌اند، بدیع و دلپذیر جلوه می‌کند.

توجه به جزییات ساده و عادی زندگی روزمره، درحالی که طرح و نقشه فکر شده‌ای پشت آن نیست و به صورت بداهه در فیلم آورده شده است، پرهیز این فیلم‌ها از قهرمان‌سازی، اهمیت ندادن فیلم‌ها به عشق میان زن و مرد به عنوان یکی از درونمایه‌های اصلی، نبود نیروی شر (قهرمان منفی) در فیلم‌ها و نگاه مهربان فیلم‌ها نسبت به همه‌ی آدم‌ها ولو افراد کم اهمیت و غیرجذاب، باعث شده است که این فیلم‌ها را دارای درونمایه‌هایی شدیداً اخلاقی گرداند، چیزی که برای سینمای امروز غرب تازگی زیادی دارد.

فیلم‌های ایرانی پیشنهادی را برای نوع دیگری از زندگی - حداقل در محدوده‌ی سینما - به غربی‌ها می‌دهند که می‌تواند برای آن‌ها راه‌حلی برای فرار از خیلی از معضلات اجتماعی و فرهنگی - مثلاً رواج خشونت در میان نوجوانان - باشد و این همان ارمغانی است که سینمای ایران به دنیای غرب هدیه کرده است.

تأثیر ادبیات و هنر شرق بر فیلم‌های ایرانی

یکی از مهم‌ترین سؤالات هنرمندان امروز ایران به‌طور عام، آن است که چطور باید هویت و اصالت ایرانی خود را در آثار امروزیشان - با همه‌ی تأثیری که از هنر غرب گرفته‌اند -

بیاورند، به نظر می‌رسد سینمای معاصر ایران موفق می‌شود به نوعی این تأثیر را به وجود بیاورد.

روایت نامتمرکز، عدم رعایت وحدت‌های فرمی / روایی، گریز زدن‌های پیاپی از خط قصه‌ی اصلی، تکرار دیالوگ‌ها، پرهیز از اوج و فرودهای داستانی، عدم تحول شخصیت‌ها (برخلاف سینمای غرب)، تأکید بر «بودن» آدم‌ها به جای «شدن» آن‌ها، و تأکید فیلم‌ها روی روابط عاطفی به‌طور عام (به جای عشق زن و مرد) چیزهایی است که به فیلم‌های ایرانی رنگ و بویی شرقی داده است. این سبک کار را کیارستمی «قصه‌گویی *هزار و یک شب* گونه نام می‌نهد.

به هرحال چه آثار کیارستمی و چه فیلم‌های بقیه‌ی فیلم‌سازانی که به این شیوه کار می‌کنند، ناخودآگاه با روایت‌های خاص ایرانی مقایسه می‌شوند، زیرا این سبک کار و این سینما در چشم غربی‌ها دارای ماهیتی شرقی به نظر می‌رسد:

در *بادکنک سفید* هم مانند یک افسانه‌ی ایرانی، هسته و جوهره‌ی اصلی داستان فراتر از چیزی است که روایت می‌شود.[20]

و یا در اظهارنظری نسبت به فیلم *نار و نی* به جای توجه به وجوه سینمایی اثر، به نشانه‌های شرقی و ایرانی آن اشاره می‌شود:

راوی فیلم می‌گوید، ما به دنبال عطر گلاب بودیم. دستی دیده می‌شود که گلبرگ‌های گل سرخ را می‌چیند و داخل دیگی می‌ریزد تا بر روی شعله‌های آتش بجوشد. کودکی دست دراز می‌کند تا انعکاس اناری را در حوضی چنگ بزند، به ناگاه انار از شاخه می‌افتد کودک را خیس می‌کند و دیگر می‌توان آن را چنگ زد. *نار و نی* سرشار از ترکیباتی دقیق از این دست است. فیلمی ظریف و کم دیالوگ که هم‌چون تابلویی اشتیاق‌برانگیز و بسامان رخ می‌نماید. توگویی اشعار هایکو به تصویر درآمده‌اند.[21]

کیارستمی در فیلم آخر خود، *باد ما را خواهد برد*، به شعری از خیام اشاره دارد که درواقع جوهره‌ی معنایی این فیلم است و

خود او در گفت‌وگویی با نشریه‌ی فرانسوی *کایه دو سینما* این تأثیر را با تفصیل توضیح می‌دهد:

اشاره‌ی من به خیام در فیلم‌هایم به زمان فیلم ***زندگی و دیگر هیچ*** برمی‌گردد، زمانی که به مناطق زلزله زده رفتم تا آثار این فاجعه را ببینم. پیش از آن هیچ وقت تناقض بین مرگ و زندگی را از فاصله‌ی به این نزدیکی ندیده بودم. و از همان زمان عمق شعر و فلسفه‌ی خیام را بهتر فهمیدم. فلسفه‌ی او بر این اصل استوار است که برای تحسین زندگی، باید خیلی به مرگ نزدیک شد. به چشمانش نگریست. این نکته را زمانی فهمیدم که به مناطق زلزله زده رفتم، آن‌جا نرفته بودم که مرگ را ببینم، رفتم که زندگی را کشف کنم. این سفر برای من تعیین‌کننده بود، انگار زلزله در وجود من رخ داد؛ آن روز، آغاز پنجاه سالگی‌ام بود.[۲۲]

گاهی اشاره‌ی این فیلم‌ها به ادبیات و نشانه‌های ایرانی و شرقی، برای غربی‌ها نامفهوم و پیچیده می‌نماید. مایکل ولینگتن آدم‌های عادی فیلم‌های ایرانی را افرادی به ظاهر ساده، اما در باطن پیچیده‌تر از غربی‌ها می‌داند. خیلی از منتقدان غربی هم سعی می‌کنند با تأویلاتی پیچیده و جملاتی ادبی، تجربه‌ی غریب و متفاوت تماشای یک فیلم ایرانی را توضیح دهند:

طعم گیلاس در جشنواره‌ی کن از غاری تاریک و عمیق بیرون آمد و جزییات دنیای فیزیکی را برای نخستین بار مورد توجه قرار داد.[۲۳]

این نوع اظهارنظرها تا حدی هم نشانگر این است که امروزه سینمای ایران برای منتقدان و سینمادوست‌های جهانی به صورت یک تابو درآمده است و حتی کسانی که این سینما را درک نمی‌کنند یا آن را جذاب نمی‌یابند، باز تعریف و تمجید از آن را نوعی پرستیژ هنری برای خود می‌دانند. در هرحال مسلم است که سینمای ایران بر فیلم‌های امروز غربی نیز تأثیر گذاشته است. اوون گیلبرمن کیارستمی را پیشگام واقع‌گرایی نو در سینما می‌داند:

سینمای ایران و به ویژه آقای کیارستمی با بازنگری‌های کلی در سبک و تولید، در تغییر نگاه دنیا نسبت به واقع‌گرایی جدید پیش قدم شد، تأثیری که از ***دوگما*** تا ***نه یکی کمتر*** و ***پروژه‌ی جادوگر بلر*** دیده می‌شود.[۲۴]

و دان فینارو فیلم ***نون و گلدون*** را راه آینده‌ی فیلم‌های متکی بر مونتاژ می‌داند:

این فیلم (***نون و گلدون***) با بودجه‌ای که احتمالاً حتی هزینه‌ی پیش غذای مهمانی یک فیلم هالیوودی هم نمی‌شود، حرف‌های زیادی درباره‌ی حقیقت و داستان، واقعیت و هنر، احساسات و سیاست، جوهره‌ی سینما و عزت انسان دارد. مخملباف این مهم را با احترام و عاطفه‌ای عمیق نسبت به ذات انسانی انجام می‌دهد. چنان‌چه آینده‌ای برای سینمای شخصی در مقابل سینمای مونتاژی متصور باشد، چنین فیلم‌هایی از عهده‌ی این کار برخواهند آمد.[۲۵]

هم‌چنین می‌توان به فیلم ***داستان سر راست***، آخرین ساخته‌ی دیوید لینچ فیلم‌ساز پست مدرنیست امریکایی اشاره کرد که به شدت با فیلم‌های قبلی او متفاوت است و بسیاری از منتقدان معتقدند که متأثر از سینمای کیارستمی ساخته شده است.

بررسی آماری

در یک ارزیابی کلی، نکات مطرح شده در این مقاله (مانند سادگی، روزمرگی و...)، به همراه سی اثر از فیلم‌های مهم سینمای ایران که اغلب آن‌ها در جشنواره‌های خارجی موفق بوده‌اند، با هم مقایسه شده‌اند که نتایج در نمودار پیوست مقاله آمده است. در این نمودار به میزان اهمیت هر فیلم در جشنواره‌های جهانی از یک تا پنج ستاره داده شده است. سپس نکات مطرح شده در این مقاله هریک در ستون جداگانه‌ای جای گرفته‌اند. اگر این نکات در فیلم موردنظر وجود داشته به آن امتیاز + و اگر در فیلم وجود نداشته به آن امتیاز ـ داده شده است.

بررسی‌های آماری بر روی این نمودار نشان می‌دهد که سادگی، چندگانگی واقعیت، پرداختن به زندگی روزمره و اگزوتیک بودن فیلم‌ها در مطرح شدن آن‌ها در جشنواره‌های جهانی تأثیر به‌سزایی داشته‌اند. برعکس، نکاتی چون مایه‌های سیاسی علیه جمهوری اسلامی ایران، وجود درونمایه‌های اجتماعی، پرداختن به مسایل جنگی، وجود مایه‌های اخلاقی، وجود شخصیت‌های کودک، داشتن نشانه‌های شرقی و ارایه تصویر عقب‌مانده از ایران، عوامل مهمی در مطرح شدن این فیلم‌ها در جشنواره‌های جهانی نبوده‌اند.

نظر منتقدان ایرانی درباره‌ی موفقیت سینمای ایران در غرب

با این‌که تعداد زیادی از منتقدان و نشریات سینمایی در ایران، با منتقدان غربی همصدا شده و به ستایش سینمای جشنواره‌پسند ایران دست زده‌اند، هنوز برای بسیاری از منتقدان ایرانی ـ و حتی خود فیلم‌سازان ـ شیفتگی غربی‌ها در برابر سینمای ایران تعجب‌آور است. سینمادوستانی که اصول سینما را در آثار ولز و هیچکاک و رنوار یادگرفته‌اند و قاعده‌شکنی در سینما را حداکثر در فیلم‌های موج نوی فرانسه دیده‌اند، نمی‌دانند که چطور سینمایی که از به کارگیری ابتدایی‌ترین اصول فیلم‌سازی بی‌بهره است، توانسته است این‌قدر نظر جهانیان را به خود جلب کند و در برابر فیلم‌هایی به مراتب دقیق‌تر و کامل‌تر و خوش‌ساخت‌تر، قرار گیرد و جوایز اول جشنواره‌های معتبر جهانی را به خود اختصاص دهد.

فرانسوا تروفو در مقاله‌ی «منتقدان چه رویایی در سر دارند؟» به تفصیل توضیح داده است که منتقدان فرانسوی اولاً به آثاری که از راه دور آمده باشد توجه می‌کنند، ثانیاً میل دارند که طرف فیلم‌های مهجورتر و اصطلاحاً «هو شده» را بگیرند و از ضعفا حمایت کنند. برخی منتقدان ایرانی اعتقاد دارند که دلیل توجه منتقدان فرانسوی به سینمای ایران عمدتاً همین بوده است. فیلم‌های سینمای ایران بعد از انقلاب، از کشوری می‌روند که از نظر سیاسی وجهه‌ی بین‌المللی خیلی خوبی ندارد و سینمای آن هم ساده و حتی عقب‌مانده است. پس سر و صدایی که حول و حوش این فیلم‌ها در فرانسه ایجاد می‌شود می‌تواند یک جنجال زودگذر و غیرریشه‌ای باشد که به زودی خاموش

خواهد شد.

بخشی دیگر از سوءظن منتقدان نسبت به موفقیت فیلم‌های ایرانی، به خاطر تبعیت نکردن این فیلم‌ها از اصول سینمایی است. خسرو دهقان، منتقدی که هرگز با سینمای جشنواره‌پسند ایران کنار نیامده، درباره‌ی کیارستمی معتقد است:

یکی از مهم‌ترین سؤالات هنرمندان امروز ایران به‌طور عام، آن است که چطور باید هویت و اصالت ایرانی خود را در آثار امروزیشان ـ با همه‌ی تأثیری که از هنر غرب گرفته‌اند ـ بیاورند

من فکر می‌کنم که مشکل اصلی کیارستمی از قصه و سوژه و این حرف‌ها نیست، مشکل اصلی این است که کیارستمی با خصایص اصلی سینما یعنی میزانسن، دوربین و مونتاژ بیگانه است. کل سینما با این سه چیز به وجود می‌آید. این سه خصیصه‌ی اصلی در کار کیارستمی وجود ندارد.[۲۶]

بهزاد رحیمیان هم این نوع فیلم‌ها را فقط یک تصویر توریستی از شرق که باب طبع غربی‌هاست می‌داند و آن‌ها را از هویت واقعی ایرانی دور می‌بیند:

ما چک، یونانی، ژاپنی،... یا امریکای لاتینی نیستیم که تشابهات فرهنگی با ملل غربی داشته باشیم. ملتی هستیم با خلق و خوی و روابط خاص خودمان که برای غربی‌ها و شرقی‌های غربی شده به سختی قابل درک هستیم. بنابراین طبیعی است که درباره‌ی ما تعبیرات بد داشته باشند. اما باید باعث شرمندگی باشد که از تعبیرات آنان (برای خوشایند آنان) به عنوان رمزگشای زندگی ایرانی استفاده می‌شود... چه افتخار و ذوقی دارد که ما با توسل یا به واسطه‌ی آثار بیگانه با ایران و ایران کیارستمی بکوشیم تا جهانی شناخته شویم؟[۲۷]

هم‌چنین تصویر عقب مانده‌ای که از ایران و ایرانی در این فیلم‌ها ارایه می‌شود، غرور بسیاری از ایرانیان را جریحه‌دار می‌کند. آن‌ها بیشتر به این موضوع اعتراض دارند که «چرا فیلم‌هایی که درباره‌ی زندگی مدرن و شهری امروز ایران ساخته می‌شوند مورد توجه جشنواره‌های خارجی قرار نمی‌گیرند؟» منتقدان دیگری ـ بی آن‌که این اعتراض را رد کنند ـ معتقدند که به هرحال ردپای سیاسی پشت انتخاب‌های جشنواره‌های خارجی وجود دارد، سندش هم این‌که هیچ‌یک از فیلم‌های جنگی خوب ایرانی در جشنواره‌های خارجی مطرح نشدند. چون به قول رییس جشنواره‌ی پزارو یک فیلم جنگی ایرانی هرقدر هم که خوب باشد «از جنگی حرف می‌زند که ما نمی‌فهمیم. در بهترین حالت می‌شود یک فیلم تبلیغاتی جنگی جمهوری اسلامی ایران و این ارتباطی با ما برقرار نمی‌کند.»[۲۸]

مرتضی آوینی سیاستی حساب شده را پشت حمایت غرب از نوع خاصی از فیلم‌های ایرانی می‌دید و معتقد بود:

کاملاً مشخص است که این‌ها دقیقاً همه اتفاقات فرهنگی در داخل کشور ما را در نظر دارند. تمام این نکاتی که حس می‌کنند به نفع نزدیکی به غرب است، به نفع ایجاد رابطه‌ی نزدیک‌تری با غرب است، روی این‌ها انگشت می‌گذارند و سرمایه‌گذاری برای این‌ها می‌کنند.[۲۹]

و این ظن زمانی تقویت می‌شود که ایرانی‌ها می‌بینند که سینماگران مورد توجه غرب که در فیلم‌هایشان دم از روستا و مردم بدوی می‌زنند، در زندگی خصوصی خود از ایران و ایرانی بریده‌اند و فیلم‌های خود را تنها برای تحسین مخاطبان غربی خود می‌سازند:

کسی... که حالا به عنوان فیلم‌ساز «برجسته و محترم» قرن بیستم انتخاب شده. بله، عباس کیارستمی، فیلم‌ساز ایرانی است یا خارجی؟

همان‌طور که همه حدس می‌زدند فیلم [***باد ما را خواهد برد***] در ایران به احدی نشان داده نشد تا از جشنواره‌ی ونیز سر درآورد و سفر جهانی خود را شروع کرد. حالا که اواسط آذرماه باشد فیلم به پاریس رسیده و به نمایش عمومی درآمده است. از ملت عزیز و نازنین ایران که این فیلم در خاک آن، با آدم‌های آن و امکانات آن ساخته شده، کسی فیلم را ندیده، به غیر از ایرانیان محترم مقیم پاریس و توابع، فقط یک ایرانی دیگر ـ سردبیر یک مجله‌ی سینمایی ـ که او هم فیلم را در دفتر MK2 در پاریس دیده است. شما محال است این روزها عباس کیارستمی را پیدا کنید. دستگاه

گربه

فاکس پیام‌ها را به دژ می‌رساند، اما از جواب خبری نیست. درهای قلعه‌ی سنگباران به روی ایرانی بسته است و در همین موقع دو مجله و یک روزنامه از فرانسه می‌رسد.

کایه‌دو سینما روی جلد عکس رنگی فیلم را دارد. در وسط مجله ـ صفحه‌ی ۲۶ ـ عکس رنگی بزرگ دیگری در آغاز فصل آمده... خوشا به سعادت چارلز تسن که دستش به دامان آقا می‌رسد.[۳۰]

اعتراض دیگر به این نوع سینما ـ موسوم به سینمای جشنواره‌پسند ـ آن است که لقمه آماده‌ای را برای بسیاری دیگر، که همیشه در رؤیای کسب موفقیت جهانی بودند، درست کرده است: فیلم‌سازان جوان جویای نامی که این نوع فیلم‌سازی ارزان و ساده و دم‌دست را راهی برای گشودن دروازه‌ی جشنواره‌های جهانی یافته‌اند و روش کیارستمی را کورکورانه در آثار خود به کار می‌گیرند. فیلم‌های ساخته شده توسط این افراد در داخل ایران فروش چندانی ندارند، اما طبق تجربه همواره در جشنواره‌های خارجی موفق بوده‌اند و ارزانی این فیلم‌ها به همراه تفاوت نرخ ریال و دلار باعث شده که حتی یک جایزه‌ی کوچک از یک جشنواره‌ی جهانی هم فیلم‌ساز را به ادامه‌ی راهش امیدوار کند.

مشکل این‌جاست که برای بسیاری از این فیلم‌سازان، به کارگیری سبک فیلم‌های جشنواره‌پسند، نه تنها جهان‌بینی و محتوای فکری خاصی را ندارد، بلکه فقط راهی برای موفقیت در آن سوی مرزهاست. در فیلم‌هایی چون **بچه‌های آسمان** و *کیسه‌ی برنج* ـ که هر دو در خارج از کشور موفق بودند ـ اصالتی خودانگیخته دیده نمی‌شود، بلکه موضوع اصلی تأکید اغراق‌آمیز و ریاکارانه بر روی مایه‌های مورد علاقه‌ی جشنواره‌های خارجی مانند فقر، سادگی، زندگی روزمره و درس‌های اخلاقی است. درنتیجه این فیلم‌ها به سرعت، نوآوری و بداعت خود را از دست می‌دهند و تبدیل به آثاری تکراری می‌شوند.

از نظر تنی چند از دست‌اندرکاران سینمای ایران، این روش

فیلم‌سازی که در آن از تکنیک سینمایی و دانش فنی و شناخت فرم روایی خبری نیست، ممکن است به علت سادگی و ارزانی‌اش و پرستیژی که برای سازندگان این فیلم‌ها به همراه می‌آورد، به‌زودی جای صنعت سینما در ایران را بگیرد. به این ترتیب تمام نوآوری‌های فنی و هنری که در سال‌های بعد از انقلاب در سینما رخ داد، و همه‌ی تلاش سینماگران صنعتگرا برای جذب دوباره‌ی تماشاگران داخلی به فیلم‌های ایرانی، به یک‌باره از دست برود.

اما با وجود تمام این مخالفت‌ها و بحث‌هایی که همواره وجود دارد، سینمای ایران به راه خود ادامه می‌دهد و فعلاً روز به روز موفقیت‌های بیشتری را در دنیا کسب می‌کند. خیلی از کسانی که تا دیروز از مخالفان سرسخت کیارستمی بودند، امروز با نگاه مهربان‌تری به او و آثارش می‌نگرند. شاید کیارستمی هم برای منتقدان ایرانی، مثل هیچکاک برای منتقدان امریکایی باشد که به قول تروفو از بس موضوعات فیلم‌های او در امریکا عادی بود، به چشم کسی نمی‌آمد. دنیای کند، تکراری، بدوی و ساده فیلم‌های کیارستمی هم به قدری برای یک فرد عادی ایرانی آشناست که کمتر حوصله‌ی دوباره دیدن آن را بر پرده‌ی سینما دارد، ولو این‌که این بار در آن نکات تازه‌ای مطرح شده باشد.

از آن‌جا که این سینما در ایران مشتاقان زیادی ندارد و اصولاً تماشاگر عام ایرانی را به سختی می‌توان به تماشای این فیلم‌ها کشاند، درنتیجه این سینما اساساً بر بنیان توجه جشنواره‌های خارجی و حمایت مالی دولت ـ و اخیراً سرمایه‌گذاران خارجی ـ استوار است. مشکل اصلی این‌جاست که اگر روزی به دلیلی هریک از این‌ها را از دست بدهد، بی‌تردید عمارت نامحکم آن فرو می‌ریزد و این همان خطری است که آینده‌ی این سینما را تهدید می‌کند. ❑

ردیف	فیلم	اعتبار جهانی	اگزوتیک بودن	درون‌مایه‌ی سیاسی	مسایل زنان	مسایل اجتماعی	جنگ	قصه‌های اخلاقی	شخصیت‌های کودک
۱	باشو غریبه‌ی کوچک	**	+	+	-	+	+	+	+
۲	دونده	***	+	+	-	-	-	+	+
۳	ناخدا خورشید	**	+	-	-	-	-	+	-
۴	خانه‌ی دوست کجاست؟	****	+	+	-	-	-	+	+
۵	نارونی	***	+	-	-	-	-	-	-
۶	بادکنک سفید	*****	+	+	-	-	-	+	+
۷	اجاره‌نشین‌ها	-	-	+	-	+		-	-
۸	دو زن	**	+	+	+	+	-	-	-
۹	بانوی اردیبهشت	****	-	+	+	+	-	-	-
۱۰	مسافر جنوب	**	+	-	-	-	-	+	+
۱۱	نمای نزدیک	****	+	+	-	+	-	-	-
۱۲	زیر درختان زیتون	****	+	-	+	-	-	-	-
۱۳	طعم گیلاس	*****	-	-	-	-	-	-	-
۱۴	ابر و آفتاب	***	+	-	-	-	-	+	-
۱۵	لیلا	*	+	-	+	-	-	-	-
۱۶	گبه	***	+	+	+	-	-	-	-
۱۷	نون و گلدون	****	+	+	-	-	-	-	-
۱۸	بچه‌های آسمان	***	+	-	-	-	-	+	+
۱۹	کیسه‌ی برنج	***	+	-	-	-	-	+	+
۲۰	بای‌سیکل‌ران	***	+	+	-	+	-	-	-
۲۱	سیب	****	+	+	+	+	-	-	+
۲۲	تخته‌سیاه	*****	+	+	-	-	-	-	-
۲۳	زمانی برای مستی اسب‌ها	*****	+	+	-	+	-	+	+
۲۴	ماهی	**	+	-	-	-	-	+	+
۲۵	نیاز	*	+	+	-	+	-	+	-
۲۶	باد ما را خواهد برد	****	+	-	-	-	-	-	-
۲۷	مسافران	-	+	-	-	-	-	-	-
۲۸	آژانس شیشه‌ای	-	-	-	-	+	+	+	-
۲۹	شوکران	-	-	-	+	+	-	-	-
۳۰	رقص خاک	**	+	+	-	+	-	-	+

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ردیف	تصویر عقب‌مانده	نظر منقدان ایرانی	نشانه‌های شرقی	زندگی روزمره	چندگانگی واقعیت	سادگی
۱	-	+	+	-	-	+
۲	+	+	-	-	-	+
۳	+	+	-	-	-	-
۴	-	-	+	+	-	+
۵	-	-	+	-	-	-
۶	+	+	+	+	-	+
۷	-	+	-	-	-	-
۸	-	+	-	-	-	-
۹	-	+	-	-	-	-
۱۰	+	-	+	+	-	+
۱۱	-	-	+	+	+	-
۱۲	+	+	+	+	+	+
۱۳	-	-	+	+	+	+
۱۴	-	-	+	-	+	+
۱۵	-	+	+	-	-	-
۱۶	-	-	+	+	-	+
۱۷	+	-	+	+	+	+
۱۸	+	-	-	-	-	+
۱۹	+	-	+	+	-	+
۲۰	+	-	-	-	-	-
۲۱	+	-	-	+	+	+
۲۲	+	-	-	-	-	+
۲۳	+	-	+	+	-	+
۲۴	+	+	-	+	-	+
۲۵	+	+	-	-	-	+
۲۶	-	+	+	+	+	-
۲۷	-	+	+	-	+	-
۲۸	-	-	-	-	-	-
۲۹	-	+	-	-	-	-
۳۰	+	-	-	+	-	+

پی‌نوشت‌ها:

۱. «کیارستمی چهره‌ی برتر سینمای دهه‌ی نود»، ***ماهنامه‌ی فیلم***، ش ۲۵۲.

۲. «پیروزی یا شکست؟!»، عبدالله اسفندیاری، ***نقد سینما***، ش ۱۳، بهار ۱۳۷۷.

۳. پیتر گدار، ***تورنتو استار***، ۱۹۸۹. نقل از: ***نقد سینما***، ش ۱۳، بهار ۱۳۷۷.

۴. «گفت‌وگوی عباس کیارستمی با ***کایه دو سینما***» ***گزارش فیلم***، ش ۱۴۰.

۵. لورا مولوی (نظریه‌پرداز، محقق). نقل از: «کیارستمی چهره‌ی برتر سینمای دهه‌ی نود»، ***ماهنامه‌ی فیلم***، ش ۲۵۲.

۶. سرژ توبیانا (سردبیر ***کایه دو سینما***) نقل از: «کیارستمی چهره‌ی برتر سینمای دهه‌ی نود»، ***ماهنامه‌ی فیلم***، ش ۲۵۲.

۷. سمیر هاشم، ***هالیوود ریپورتر***، مارس ۱۹۹۰.

۸. «پیروزی یا شکست؟!» عبدالله اسفندیاری، ***نقد سینما***، ش ۱۳، بهار ۱۳۷۷.

۹. «سینمای ایران از نگاه منتقد امریکایی، مایکل ولمینگتن»، ***گزارش فیلم***، ش ۱۴۰.

۱۰. «گفت‌وگوی عباس کیارستمی با ***کایه دو سینما***»، ***گزارش فیلم***، ش ۱۴۰.

۱۱. جالب این‌که مخملباف در اوایل کار خود ازجمله فیلم‌سازان جزمی انقلابی بود که به سینما به چشم وسیله‌ای برای ارشاد و هدایت تماشاگر نگاه می‌کرد و اغلب به خاطر برداشت‌های یک سونگر و تند خود مورد اعتراض منتقدان قرار می‌گرفت.

۱۲. ریچارد کومبز (منتقد، استاد دانشگاه)، نقل از: «کیارستمی چهره‌ی برتر سینمای دهه‌ی نود»، ***ماهنامه‌ی فیلم***، ش ۲۵۲.

۱۳. البته امیر نادری نیز به اندازه‌ی کیارستمی از شهید ثالث تأثیر گرفت و فیلم‌های بعد از انقلاب او مانند ***دونده*** و ***آب***، ***باد***، ***خاک*** در جشنواره‌های خارجی موفق بودند، اما نادری بیش از حد سودای غرب را در سر داشت و سفر او به امریکا عملاً او را از دور شهرت و موفقیت به عنوان یک کارگردان جهانی، خارج کرد.

۱۴. جف اندرو (سردبیر بخش سینمایی نشریه‌ی ***تایم اوت*** لندن)، نقل از: «کیارستمی چهره‌ی برتر سینمای دهه‌ی نود»، ***ماهنامه‌ی فیلم***، ش ۲۵۲.

۱۵. آدرین مارتین (منتقد ***نیوایج*** استرالیا)، نقل از: «کیارستمی چهره‌ی برتر سینمای دهه‌ی نود»، ***ماهنامه‌ی فیلم***، ش ۲۵۲.

۱۶. جوانتی کونتی، ***لارجونه***، ۱۹۹۵، نقل از: «کیارستمی چهره‌ی برتر سینمای دهه‌ی نود»، ***ماهنامه‌ی فیلم***، ش ۲۵۲.

۱۷. عباس کیارستمی در مصاحبه با نوشابه امیری، ***گزارش فیلم***، ش ۱۳۱.

۱۸. دیوید بردول (نویسنده و نظریه‌پرداز سینما)، نقل از: «کیارستمی چهره‌ی برتر سینمای دهه‌ی نود»، ***ماهنامه‌ی فیلم***، ش ۲۵۲.

۱۹. عباس کیارستمی در مصاحبه با نوشابه امیری، ***گزارش فیلم***، ش ۱۳۱.

۲۰. رابرت ریشتر، کیندر بوگنر، نقل از: «کیارستمی چهره‌ی برتر سینمای دهه‌ی نود»، ***ماهنامه‌ی فیلم***، ش ۲۵۲.

۲۱. سمیر هاشم، ***هالیوود ریپورتر***، ۱۹۹۰، نقل از ***نقد سینما***، ش ۱۳، بهار ۱۳۷۷.

۲۲. «گفت‌وگوی عباس کیارستمی با ***کایه دو سینما***»، ***گزارش فیلم***، ش ۱۴۰.

۲۳. مایکل بارکر (***سونی پیکچرز کلاسیک***)، نقل از: «کیارستمی چهره‌ی برتر سینمای دهه‌ی نود»، ***ماهنامه‌ی فیلم***، ش ۲۵۲.

۲۴. اوون گیلبرمن (منتقد ***اینترتینمنت ویکلی***).

۲۵. دان فینارو (سردبیر ***سینماتک***)، نقل از: «کیارستمی چهره‌ی برتر سینمای دهه‌ی نود»، ***ماهنامه‌ی فیلم***، ش ۲۵۲.

۲۶. «نم بارون، گفت‌وگو با خسرو دهقان»، ***نقد سینما***، ش ۱، بهار ۱۳۷۳.

۲۷. «زنده‌باد اکبر فلاح»، بهزاد رحیمیان، ***نقد سینما***، ش ۱، بهار ۱۳۷۳.

۲۸. «در جست‌وجوی هویت، میزگرد امید روحانی، مسعود فراستی، بهروز افخمی و مرتضی آوینی»، ***نقد سینما***، ش ۱، بهار ۱۳۷۳.

۲۹. همان.

۳۰. «عباس کیارستمی فیلم‌ساز ایرانی یا خارجی؟»، ***گزارش فیلم***، ش ۱۴۰.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی