نگاه هم‌میهن

لجاجت کودکانه در انقلاب زمانه

کیارستمی در فیلم «مسافر» از حضور نسلی جدید از نوجوانان طغیانگر خبر می‌دهد

فرزاد نعمتی
خبرنگار گروه جامعه

عباس کیارستمی در سال ۱۳۵۳، اولین فیلم بلند داستانی خود، «مسافر» را ساخت؛ داستان پسربچه‌ای ملایری به‌نام قاسم جولایی که تنها فکر و ذکرش، فوتبال است. به درس و مشق نمی‌رسد تا به فوتبال برسد و در این راه نه به نصیحت مادر گوش می‌دهد، نه از تهدید و تنبیه معلم و مدیر می‌ترسد. درنهایت نیز تصمیم می‌گیرد برای دیدن بازی تیم پرسپولیس به امجدیه برود. سناریوی فیلم، داستان تقلای پسر و دوستش اکبر، برای تهیه پول سفر به تهران است؛ از فروختن دروازه‌های گل کوچک گرفته تا گرفتن عکس‌های قلابی از بچه‌ها و دزدیدن پول مادر و... چنین دستمایه ساده‌ای، اما به کیارستمی فرصت می‌دهد تا به عمق مناسبات اجتماعی پیرامون نقب بزند و به وضعیت نوینی که در خانه، مدرسه و جامعه شکل گرفته است، با دیدی انتقادی نظر کند.

«مسافر» از لحاظ مضمونی و شخصیت‌پردازی، اعتنای ویژه به واقعیت‌های تلخ اجتماعی و نمایش جربزه و سرتقی قاسم، یادآور روزگار تلخ فیلم «سفر» (۱۳۵۱) بهرام بیضایی و زرنگی و شهامت کودکان آن است و از لحاظ فرمی، تمهیدات کیارستمی، نظیر استفاده از نابازیگر و نورپردازی، صدابرداری و دکوراسیون طبیعی، اشتراکات نئورئالیستی فیلم با «یک اتفاق ساده» (۱۳۵۲) سهراب شهیدثالث را نشان می‌دهد. در «مسافر»، بسیاری از مضامین این فیلم‌ها در مورد کودکان، خانواده و جامعه تکرار می‌شوند؛ درعین‌حال برخی از مسائل نیز با برداشتی جدید به‌نمایش درمی‌آیند.

ابوالقاسم و اکبر، تمهیدگر هستند و می‌توانند گلیم خود را از آب بیرون بکشند. نمودی از توجه ویژه پدر و مادر هم به آن‌ها، دیده نمی‌شود و اساساً رفتار و گفتار ابوالقاسم حاکی از اعتمادبه‌نفسی برخاسته از همین بی‌اعتنایی است. انواع ترفندهایی که برای تهیه ۳۰ تومان موردنیاز به کار می‌برد، مسافرت به تهران، گیرآوردن بلیط سیاه و... نشان از آدمی دارد که از قابلیت تنظیم‌کنندگی خود با محیط برخوردار است و از نوعی عقل عملی و ابزاری برای پیشبرد اهداف‌اش استمداد می‌جوید.

معلمان خسته، مدیران مردد

«مسافر»، نظیر «یک اتفاق ساده»، بر مدرسه و روابط حاکم بر محیط‌های آموزشی تمرکز ویژه‌ای دارد. درس‌های کسل‌کننده و روخوانی‌های مغلوط دانش‌آموزان که تفاوت چندانی با دعاهای صبح‌گاهی سرصف نظیر «خداوندا پدر و مادر و دبیران ما را از ما خشنود بگردان» ندارد؛ معلم‌های بی‌حوصله و کم‌توجه به وضعیت درسی دانش‌آموزان که تنها کارویژه‌شان در کلاس، رخصت نشست و برخاست است و تذکری کوچک و گذرا به معنی یک کلمه خاص. در صحنه‌ای خنده‌دار در «مسافر»، معلم زبان انگلیسی به جولایی امر می‌کند درس دو را بخواند و ترجمه کند. ترجمه قاسم در اکثر موارد اشتباه است و درعین‌حال اعتمادبه‌نفس پسر را در گفتن این ترجمه‌های نادرست بازگو می‌کند. در ترجمه جمله «she is a Tarbiat school» جولایی این جمله را تقریر می‌کند: «مینا هست دختر باتربیتی» معلم که حواسش آشکارا به بحث نیست، ناگهان نگاهش را به سمت پسر برمی‌گرداند؛ بااین‌همه گویی حتی حوصله تذکر دادن و تصحیح غلط را نیز ندارد و درنهایت به دانش‌آموزی دیگر دستور خواندن می‌دهد. درهمین‌حال که قاسم و اکبر در حال محاسبه مخارج سفر هستند، دوربین از پشت سر رفتار معلم را گزارش می‌دهد که در اوج تفکر و درماندگی، مخارج اجاره و بانک را در دفتر یادداشت خود می‌نویسد. باز در همین فیلم «مسافر»، معلمی که مچ ابوالقاسم و اکبر را در حال خواندن کیهان ورزشی می‌گیرد و آنها را از کلاس اخراج می‌کند، بلافاصله پشت میز خود و در حالی که دانش‌آموزی در حال روخوانی از کتاب است، مشغول تورق مجله می‌شود.

مدیر مدرسه در پاسخ به شکایت مادر قاسم از دزدی فرزندش، خود را هیچ‌کاره تلقی می‌کند و گناه را به گردن مادر می‌اندازد که بچه را خوب تربیت نکرده است. عکس‌العمل مادر ابوالقاسم، یادآور واکنش مادر محمد زمانی در فیلم «یک اتفاق ساده» است: مدیر را اختیاردار پسر معرفی می‌کند. مدیر نیز تنها کاری که بلد است؛ احضار، تهدید و تنبیه قاسم است؛ غافل از آن‌که نسل نوجوان، دیگر اسیر ابهت و اقتدار مدیران مقتدر و مستبد نیست و چه مانند محمد زمانی سکوت اختیار کند و چه نظیر قاسم ضمن تکذیب اتهام دزدی، به گریه و زاری بیفتد، کار خودش را می‌کند و ساز خودش را می‌زند. (در همین زمینه رفتار دانش‌آموزان فیلم «رگبار» بهرام بیضایی در برهم‌زدن نقشه مدیر مدرسه و برکشیدن آقای حکمتی نیز قابل تأمل است). در رفتار مادران این دو فیلم (طفره‌روی از حضانت و حفاظت از بچه‌ها و سپردن‌شان به دیگرانی نظیر آقایان مدیر) در واقع نشانه‌هایی از آگاهی تجربی خانواده‌ها از نضج‌گرایش‌های استقلال‌طلبانه نوجوانان، بیش و پیش از نهادهای دولتی، قابل مشاهده است.

پایان پدرسالاری

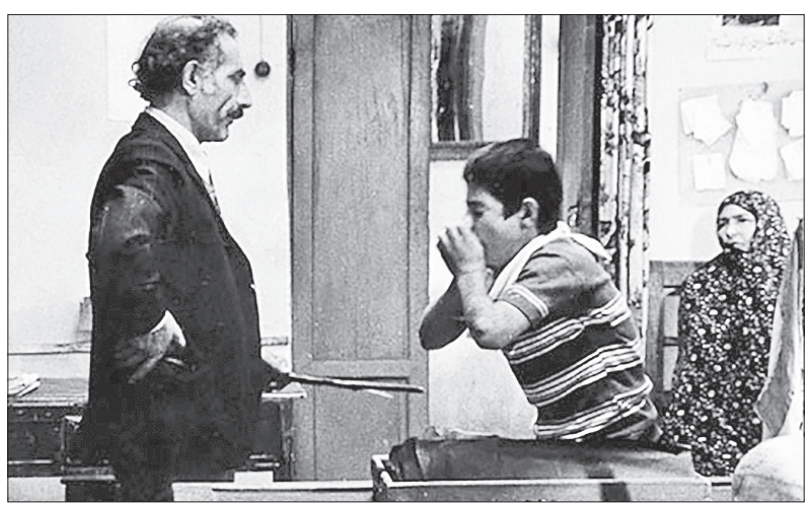
در بعد خانوادگی، فیلم خانواده‌ای را نشان می‌دهد که در ظاهر منسجم می‌نماید؛ نه پدر بی‌کار و دائم‌الخمر است؛ نه مادر مریض و رنجور. بااین‌همه با گذشت لحظات، هر دقیقه، بیش از پیش بر مخاطب آشکار می‌شود که سلسله مراتب در این خانواده نقش چندانی ندارد و خانواده نه عامل سازنده وضعیت پسر و نه عامل بازدارنده او از مشارکت در شکل‌های نوین زندگی است. در فصلی نمادین، مادر، پدر و قاسم در اتاق خانه نشسته‌اند. مادر از تنبلی قاسم به پدر شکایت می‌کند و خواهان مداخله او در جلوگیری از این وضعیت می‌شود. قاسم در حالی که با برگه‌های کتاب‌بازی می‌کند، اما به النگوی مادر و شیء تزئینی روی طاقچه و پول حاصل از فروش آن‌ها فکر می‌کند، پدر اما ساکت و بی‌حرکت نشسته است و درنهایت سیگاری روشن می‌کند و پک می‌زند. دوربین کیارستمی در همین لحظات، قاب عکس جوانی پدر در لباس سربازی را نشان می‌دهد که پژواک ابهت و قدرت در آن، تقریباً هیچ نسبتی با مرد مغمومی ندارد که به رختخواب تکیه داده است. مادر که شلوار قاسم را می‌دوزد، پس از پرت‌کردن شلوار جلوی قاسم، از شوهر برای حضور در روضه طلب پول می‌کند. پدر، باز بدون هیچ‌گونه صحبتی، پول را از جیب در می‌آورد و جلوی زن پرت می‌کند. «آقالَ نجار» خسته‌تر و کم‌رمق‌تر از آن الگوهای کلیشه‌شده در فرهنگ ایرانی است که به «پدرسالاری» معروف‌اند. اگرچه مادر در ابتدای فیلم می‌کوشد از تنبیه‌های پدر نظیر شلاق‌زدن، خطری عینی و قریب‌الوقوع برای قاسم بسازد و شخصیتی هولناک و خشن از پدر ترسیم کند، اما با دیدن پدر متوجه می‌شویم که چگونه ضعف و سستی او، راه را بر اعتمادبه‌نفس و جسارت پسر گشوده است. در غیاب قدرت حاکمی که فرد را تهدید کند، پسر بیشتر و بیشتر خود را به تمنیات و آرزوهای خویش می‌سپارد و سعی می‌کند اجبارهای اجتماعی نظیر مدرسه، بی‌پولی و... را نیز با شگردهای امتحان پس داده‌ای نظیر مقاومت، سازش و فریب دور بزند.

بازار سیاه و پلیس ناتوان

در بعد اجتماعی، اشارات فیلم، پوشیده‌تر هستند. در وهله نخست، این سؤال پیش می‌آید که چگونه «فوتبال» ـ و نه مثلاً «کشتی» ـ این‌گونه ذهن و ضمیر کودکان را از آن خود کرده است؟ در «عمو سبیلو» ساخته بهرام بیضایی و «نان و کوچه» عباس کیارستمی (راندن کنسرو مچاله‌شده با پای پسربچه) نیز این نکته مستتر بود که شبح اموری وارداتی و جهانی، روزبه‌روز در حال گسترش حوزه تخدیر خود هستند و بر رفتار و کردار آدمیان در دورترین شهرها نیز تاثیر می‌گذارند. با گسترش ارتباطات، اینک نوجوان ملایری با پدیده‌هایی آشنا و با مسائلی روبه‌رو می‌شود که برای اطرافیان بزرگسال، چه‌بسا درونی‌شده نباشد. در تهران، اشارات صریح‌تر هستند؛ تمام‌شدن بلیط و ممانعت پلیس از ورود قاسم و بی‌توجهی محض آن‌ها به شکل‌گیری بازار سیاه در همان نزدیکی. دلال‌صفتی طبیعی‌شده در مناسبات اجتماعی، وقتی بیشتر خود را نشان می‌دهد که هیچ‌یک از افرادی که در حال چانه‌زدن با دلال فروشنده بلیط‌های سیاه هستند، حتی به این فکر نمی‌افتند که پلیس را در جریان بگذارند. گویی برای مردم، این امری بدیهی است که پلیس (نماد قانون) اگر همکار دلال‌ها نباشد، یاور بی‌پناهان نیز نیست.

در صحبت‌های قاسم با مردی در امجدیه، از زبان قاسم می‌شنویم که با پسری تهرانی در ملایر نتوانسته است ارتباط برقرار کند و بچه‌های تهران «هیچ با آدم دوست نمی‌شن.» مرد نظری مخالف دارد، اما در گشت‌وگذار قاسم در بیرون از استادیوم فوتبال، در جایی که او می‌کوشد از پسری در استخر، عمق استخر را بپرسد، دیوار شیشه‌ای مانع از شنیده‌شدن سوال قاسم می‌شود. تلاش چندباره آن‌ها بی‌نتیجه می‌ماند و درنهایت پسر تهرانی با نوعی عصبانیت و اخم، از چشمان غم‌زده قاسم روی برمی‌گردانند. شیشه تفرعن ناشی از دوگانه امکانات/ محرومیت، گویی مانع از گفت‌وگوی مرکز/ پیرامون می‌شود. فصل پایانی فیلم، خواب‌رفتن قاسم بر چمن‌های اطراف استادیوم و دیدن کابوس بچه‌های جویای عکس، امتحان پایان سال، مادر در پی پول و تنبیه و فلک در حضور آنان است. پریدن از خواب نیز اما وضعیتی بهتر را نشان نمی‌دهد. شب از راه رسیده است و ورزشگاه سوت و کور و خالی، تنها میزبان زباله‌های بازمانده است. سهم قاسم چیزی بیشتر از دویدن دور ردیف‌های جایگاه تماشاگران نیست.

کیارستمی به ظرافت به بن‌بست الگوی «کودکان جسور» واقف بود. برای کودکانی نظیر آن‌چه در چند فیلم مورد اشاره در این یادداشت مورد توجه قرار گرفتند، مورد خشونت قرار گرفتن و خشونت‌ورزی می‌توانست به عادتی رفتاری بدل شود. آنان کمتر از آن‌چه بایسته بود، به گفت‌وگو و هم‌سخنی با دیگران متفاوت کشانده می‌شدند. در برخورد با بزرگ‌ترها اساساً بازشناسی نمی‌شدند و در صحبت با یکدیگر نیز، نشانه‌هایی از مخالف‌خوانی چندان قابل رؤیت نبود تا بتوان از آن میزان صبوری و تحمل عقاید و کنش‌های متفاوت را نزدشان تحلیل کرد. در نظام معنایی چنین کودکانی، دال «شهامت» آن‌چنان مرکزی بود که می‌توانست ستم بر دیگری، قضاوت نامنصفانه نسبت به اوضاع و افراد و مفهوم «لجاجت» را نیز زیر پر و بال خود بگیرد.



کسی که قصد خودکشی دارد، در حرکتی نمادین با در دهان گذاشتن توتی از درخت نه‌تنها طعم شیرین زندگی را می‌چشد بلکه با تکاندن شاخه‌های آن شیرینی را به کودکانی که در اطراف درخت جمع شده‌اند می‌چشاند. کیارستمی فُرم‌های مختلفی را برای بیان زندگی انتخاب کرد و هنر را نه از هنر و ادبیات، بلکه از دلِ زندگی استخراج می‌کند و کافی است به یکی از فیلم‌هایش نگاه کرده باشیم تا ببینیم، او دقیقاً به این توصیه خودش عمل کرده؛ کیارستمی پیش از هنر، زندگی را بزرگ داشته و وقتی به هنرمندان بزرگ تاریخ نگاه می‌کنیم، جز این نمی‌بینیم. ویژگی تاکید در فیلم‌های کیارستمی، «زندگی» است. این ویژگی تا جایی قابل توجه است که می‌توان عباس کیارستمی را فیلسوف زندگی ایرانی نام نهاد. محسن آزرم منتقد سینما درباره سینمای کیارستمی و نسبت آن با زندگی به نکته قابل تأملی اشاره می‌کند: «هم به‌لحاظ هستي‌شناختي، هم از منظر معرفت‌شناختي. کیارستمي آشکارگر بداهت زندگي روزمره است، همچنان که سهراب شهیدثالث چنان بود، با این تفاوت اساسي و جدي که نگاه او خوش‌باشانه، خیام‌گون و شادخوارانه است و امیدي این جهاني به انسان و زندگي را آشکار مي‌کند.» از طرفی سینمای کیارستمی نیز سرشار از سادگی است و گویی نسبتی میان سادگی و زندگی در اندیشه او وجود داشت که در سینمایش تجلی کرد. همین لطافت و عمق در عین سادگی است که کیارستمی را تبدیل به اعتبار سینمای ایران کرده است. سینمای او از زندگی واقعی‌تر و حقیقی‌تر است، او تأثیر می‌گذارد و هنر را به واقعی‌ترین شکل ممکن برای مخاطب توضیح می‌دهد. هنر پیچیدگی‌های خاص خود را دارد، اما این توانایی هنرمند است که بتواند با سادگی حرف خود را بزند. کیارستمی فراتر از یک فیلمساز، یک انسان و الگوی انسانی برای جامعه بود. عینکی که از آن به زندگی می‌نگریست سرشار از نگاه‌های انسانی و امید بود، امیدی نه تو خالی بلکه پرمحتوا و با دلیل. هیچ‌گاه (جز چند مورد خاص) بازیگری در فیلم‌های کیارستمی بازی نکرد، بلکه آدم‌ها در نقش خود ظاهر شدند. به‌رغم تمام انتقادات عباس کیارستمی سردمدار سینمای ایران در جهان و نمونه بارز رئالیسم است. رئالیسم را نباید در فیلم‌های اجتماعی با تم سیاسی جست‌وجو کرد، بلکه آن‌ها را می‌توان در دل خرده‌روایتی از عاشقی یک پسر جوان در قلب بحران زلزله یافت. کیارستمی پشت آن عینک دودی می‌درخشید و آثارش در هر برهه تاریخی درخشان خواهد ماند. آثاری که قید زمان و مکان ندارند و بُعد انسانی آن‌ها قوی‌تر از هر چیز دیگری است. اکنون ما در زمانه‌ای زندگی می‌کنیم که پیش از هر زمانی این «زندگی» است که به آرمان تبدیل شده است، این «زندگی» است که مطالبه می‌شود، این «زندگی» است که میل به روایت دارد و عباس کیارستمی و سینمایش، روایت زندگی است. ازاین‌حیث شاید امروز در فقدان کیارستمی، سینمای او بیشتر به تماشا احضار می‌شود تا ما زیستن و میل به زندگی را در آثار او ببینیم و این تماشا را به تمنا تبدیل کنیم؛ به تمنای زندگی. براین‌اساس گزافه نیست که بگوییم سینمای کیارستمی پس از مرگش بیشتر احیا شد و می‌شود که زندگی سر ایستادن ندارد.

سریال خارجی

زندگی روزمره از دریچه آشپزخانه

زینب کاظم‌خواه
خبرنگار گروه فرهنگ

این روزها فصل سوم سریال «خرس» منتشر شده است. خرس یک سریال کمدی-درام آمریکایی درباره یک سرآشپز معروف جهانی است که به زادگاهش شیکاگو برمی‌گردد تا بعد از مرگ برادرش مسئولیت مغازه ساندویچ‌فروشی خانوادگی‌اش را به‌عهده بگیرد. در این فیلم که ساخته کریستوفر استورر است، جرمی آلن وایت در نقش کارمن «کارمی» برزاتو به ایفای نقش می‌پردازد که سعی می‌کند کارکنان سطح‌پایین آشپزخانه را به سطح آشپزهای ممتاز برساند، درحالی‌که با غم‌وغصه خود و بدهی ساختمان رستوران دست‌وپنجه نرم می‌کند. اما این سریال فقط درباره غذا نیست، بلکه در مورد غم‌واندوه، کمال‌گرایی، تروما، احساس گناه و بازسازی خود است. «خرس» درباره روابط آدم‌ها و تنهایی است که هرکدام از آن‌ها زیر پوست خود دارند و تنش‌هایی که هر روز مجبورند با آن سر و کله بزنند. سریال با یک رؤیا شروع می‌شود؛ در قسمت اول یک صحنه سورئال را نشان می‌دهد که در آن کارمی، خرسی را روی پل آزاد کرد. این شروع غیرمتعارفی است که از همان ابتدا نشان می‌دهد سبک روایت این سریال منحصربه‌فرد است. سریال که در فضای پرتنش یک آشپزخانه می‌گذرد به فراخور موضوعش باید ریتمی تند می‌داشت و بسیاری نگران بودند که شاید در فصل جدید این ضرباهنگ را دیگر نتوانند حفظ کنند اما فصل سوم هم همچنان همان ریتم تند و قدم‌زدن روی لبه تیغ تیز را حفظ کرده است. ازسوی دیگر نویسندگان «خرس» در فصل سوم از آن سبک غیرمتعارف روایت خود کوتاه نیامده‌اند و در این فصل، هم شخصیت‌ها و هم چالش‌های پیش‌روی‌شان برای اداره یک رستوران جدید بررسی می‌شود و سعی می‌شود احساسات و روابط پیچیده آن‌ها واکاوی شود. در فصل دوم که شمارش معکوس برای بازگشایی رستوران شروع شده بود کارمن برزاتو، سیدنی و ریچارد را نشان می‌دهد که تلاش می‌کنند تا ساندویچی کثیف خود را به سطح بالاتری برسانند و یک رستوران باز کنند. برای این کار مجبورند علاوه بر چالش‌هایی که برای باز کردن جای جدید با آن دست‌وپنجه نرم می‌کنند با چالش‌ها و دغدغه‌های شخصی و درونی خود نیز مبارزه کنند. فصل سوم بلافاصله یک رویداد درهم‌وبرهم در رستوران را نشان می‌دهد که تجربه‌ای خلاقانه و گیج‌کننده شبیه به غذاهای آوانگارد در دفترچه کارمی را ارائه می‌دهد و همچنان تحول کارکنان رستوران را به تصویر می‌کشد. اپیزود اول فصل سوم سریال با فلش‌بکی آرام به اولین روز کاری کارمی در یک خشکشویی فرانسوی شروع می‌شود و با بازگشت به زمان حال کارمی، سرآشپز لوکا (ویل پولتر) را در مراسم شام سوگواری برای اِور دوباره ملاقات می‌کند. اولین فصل این سریال در سال ۲۰۲۲ بیرون آمد. در این فصل ابون ماس ـ بچراک نقش پسرعمو ریچی بدخلق اما دوست‌داشتنی و آیو ادبیری نقش سیدنی، کمک سرآشپز جاه‌طلب کارمی را بازی می‌کنند. لیونل بویس، لیزا کولون-زایاس، ابی الیوت، می‌ماتسون و ادوین لی گیبسون دیگر بازیگرانی بود که به ایفای نقش می‌پرداختند. سریال «خرس» که داستانش در شیکاگو می‌گذرد، به‌خاطر تصویری واقع‌گرایانه از صنعت رستوران‌داری، همچنین موسیقی متن راک آلترناتیو دهه ۱۹۹۰ از جمله استفاده از موسیقی گروه‌هایی مانند کانتیگ کروز و پرل جم شناخته شده است. «خرس» در اولین سال نمایش خود به پربیننده‌ترین سریال نیم‌ساعته اف‌ایکس تبدیل شد و جوایز انجمن بازیگران، نویسندگان و تهیه‌کنندگان را از آنِ خود کرد. به‌علاوه وایت، جایزه بهترین بازیگر گلدن گلوب را برای ایفای نقش در یک سریال تلویزیونی، موزیکال یا کمدی دریافت کرد و ادبیری جایزه ایندیپندنت اسپریت را برای نقش مکمل دریافت کرد. این سریال در هفتادوپنجمین جایزه امی ساعات پربیننده در ۱۳ رشته نامزد بود از جمله بهترین سریال کمدی و نامزدهای بازیگری برای وایت، ادبیری و بازیگران مهمان جان برنتال و اولیور پلات. استومر که پیش‌ازاین چند سریال دیگر ساخت اما با سریال «خرس» مشهور شد و مایه الهام این سریال ملاقات با صاحب ساندویچ‌فروشی بیف بوده است.