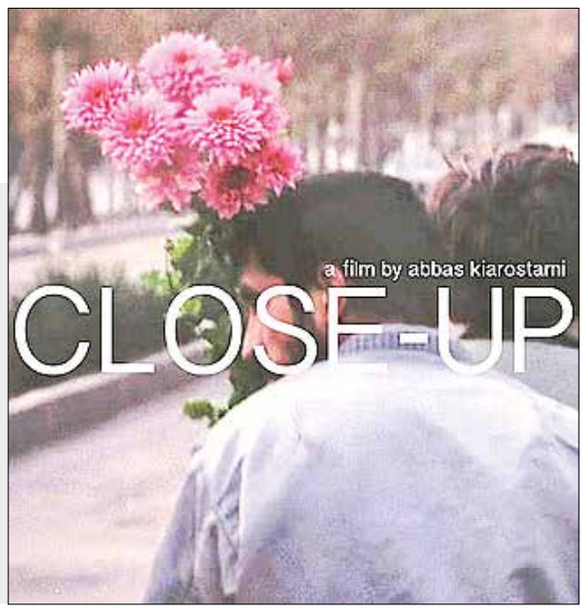
شنبه ۲۱ شهریور ۱۴۰۵ شماره ۹۱۲۰
irannewspaper irannewspapper



بررسی میراث جهانی **سینمای کیارستمی** به بهانه روز ملی سینما و تازه‌ترین تمجید از **کلوزآپ** در جشنواره ونیز

صدای ایران در گوش سینمای جهان

گزارش

نرگس عاشوری
گروه فرهنگی

موتورسیکلتی در خیابان‌های تهران می‌پیچد. مردی که تازه از زندان بیرون آمده، پشت مردی نشسته که ماه‌ها ادعا می‌کرد خود اوست. حرف‌هایشان قرار است مهم‌ترین دیالوگ فیلم باشد، اما درست همان لحظه میکروفن خراب می‌شود؛ صدا در خش‌خش گم می‌شود و بعد قطع. کیارستمی صحنه را قطع نکرد؛ دوربین را از دور نگه داشت و گذاشت موسیقی «مسافر» آرام روی سکوت بنشیند. سی‌وپنج سال است که سینما از همان نقص فنی نبوغ‌آمیز یاد گرفته: وقتی سیگنال قطع می‌شود، لزوماً پیام از بین نمی‌رود. حالا درست در آستانه «روز ملی سینما»، نام کیارستمی دوباره از قلب سینمای جهان مخابره شده است؛ این بار در هشتادوسومین جشنواره فیلم ونیز، جایی که لنس اوپنهایم در نشست خبری فیلم «پرایم‌تایم» با بازی رابرت پتینسون، به جای الگوهای هالیوودی، «کلوزآپ» را نقطه عطف زندگی و دلیل فیلمساز شدنش نامید. ۱۰ سال زودتر، تابستان ۲۰۱۶، چند هفته بعد از مرگ کیارستمی، مارتین اسکورسیزی در سالنی در نیویورک پشت تریبون ایستاد. یک کارگردان هفتادوچندساله آمریکایی که خودش تاریخ سینما را نوشته آن روز گفت وقتی «کلوزآپ» را دیده، حس کرده دوباره دارد دنیا را می‌بیند. این فقط خاطره دل‌بسته چند نفر نیست. سال ۲۰۲۲، مجله Sight & Sound از منتقدها و جداگانه از نزدیک به ۴۸۰ کارگردان سراسر دنیا -از جمله خود اسکورسیزی- خواست فهرست بهترین فیلم‌های تاریخ سینما را بنویسند. «کلوزآپ» در فهرست منتقدان هفدهم شد؛ در فهرست کارگردان‌ها، کنار تارکوفسکی و برگمان، جزو ۱۰ فیلم برتر بود. کیارستمی نزدیک به یک دهه است که پشت دوربین نیست، اما در روزی که به نام سینمای ایران سند خورده، صدای او هنوز از دور، خش‌خش‌دار و زنده به گوش می‌رسد؛ کافی است کسی گوش بدهد. به بهانه درخشش دوباره «کلوزآپ» در ونیز و تقارن آن با روز ملی سینما، با احمد طالبی‌نژاد و شهرام مکری درباره راز ماندگاری و میراث جهانی سینمای عباس کیارستمی گفت‌وگو کرده‌ایم:

شهرام مکری:
جهان دوباره می‌خواهد از ایران صدای تازه‌ای بشنود

شهرام مکری معتقد است بازگشت مداوم جهان به نام عباس کیارستمی، فراتر از ستایش یک گذشته بزرگ، نشان‌دهنده انتظاری است که جهان برای شنیدن صدایی تازه از ایران دارد. او در این گفت‌وگو، میراث کیارستمی را نه در تقلید فرم‌های صبورانه که در آزادی فکر کردن به امکانات سینما می‌داند.

همان سال‌های اوج کیارستمی، بعضی منتقدان ایرانی و ایرانی تبار او را کارگردانی جشنواره‌ای می‌دانستند که به خواست تماشاگر ایرانی بی‌اعتناست. در مقابل، عده‌ای دیگر تصویر روستایی و آرام او را مقاومتی می‌دانند، هم در برابر کلیشه رسانه‌های غربی از ایران و هم روایت رسمی نظام. ایرانی که کیارستمی به جهان نشان داد، ایران واقعی بود یا ایرانی انتخاب‌شده برای چشم بیرون؟

به نظرم اساساً این دوگانه کمی گمراه‌کننده است. هیچ فیلمسازی «ایران واقعی» را به شکل کامل ثبت نمی‌کند؛ هر قاب گرفتن، هر حذف کردن و هر انتخابی، ساختن یک تصویر است. بنابراین مسأله مهم‌تر برای من این است که کیارستمی چه چیزهایی را انتخاب کرد و چرا. کیارستمی برخلاف تصور رایجی که بعدها شکل گرفت، ایران را برای مصرف نگاه غربی ساده‌سازی نکرد. اتفاقاً او کاری پیچیده‌تر انجام داد: ایران را از زیر بارِ تصویرهای آماده آزاد کرد. هم از تصویر رسمی و هم از تصویری که رسانه‌های غربی انتظار داشتند ببینند؛ آدم‌های کیارستمی اغلب کارهای بسیار ساده‌ای می‌کنند: دنبال خانه‌ای می‌گردند، از کسی آدرس می‌پرسند، می‌خواهند فیلمی را دوباره بسازند یا درباره یک نسخه کپی صحبت می‌کنند. اما درست در همین سادگی، پیچیدگی عجیبی وجود دارد. او ایران را به عنوان یک «موضوع» به جهان عرضه نکرد؛ اجازه داد ایران به عنوان یک تجربه انسانی دیده شود. به همین دلیل فکر می‌کنم تصویر کیارستمی از ایران، نه ایرانِ «واقعی» به معنای مستند کلمه است و نه ایرانِ طراحی‌شده برای چشم بیرونی. شاید بتوان گفت ایران او، ایرانی است که از طریق نگاه یک هنرمند دوباره کشف شده و اتفاقاً همین شخصی بودن است که آن را جهانی کرده. هرچه او بیشتر به جزئیات جهان خودش نزدیک شد، امکان بیشتری پیدا کرد که دیگران خودشان را در آن ببینند. اتهام «فیلمساز جشنواره‌ای» هم به نظرم بیشتر ناشی از یک سوءتفاهم درباره رابطه سینما و مخاطب است. انگار تصور می‌کنیم اگر فیلمی مخاطب عام زیادی نداشته باشد، حتماً برای جشنواره ساخته شده. در حالی که جشنواره‌ها خودشان بعدها یاد گرفتند چگونه سینمای کیارستمی را ببینند. کیارستمی محصول سلیقه جشنواره‌ها نبود؛ در بسیاری موارد خودش سلیقه آنها را تغییر داد.

کیارستمی از سینمایی حرف می‌زد که عمداً نیمه‌ساخته و ناتمام بماند تا تماشاگر با ذهن خودش کامل‌اش کند. همین نگاه امروز یکی از ستون‌های چیزی ست که در دنیا Slow Cinema نامیده می‌شود؛ کارگردانانی مثل نوری بیلگه جیلان، آپیچاتپونگ ویراسیتاکول و کارلوس ریگاداس صریحاً او را الگوی خود دانسته‌اند. در روزگاری که هر ویدیو باید مخاطبش را در چند ثانیه اول نگه دارد، این نگاه صبورانه به تماشاگر هنوز شانسی دارد یا اندک‌اندک به سبکی موزه‌ای تبدیل می‌شود؟

فکر می‌کنم اتفاقاً امروز بیش از هر زمان دیگری به سینمای کیارستمی احتیاج داریم، اما نه به این معنا که باید از ظاهر فیلم‌هایش تقلید کنیم. بزرگ‌ترین خطر امروز این است که «کندی» خودش تبدیل به یک ژانر یا حتی یک ژست شود. یک پلان ثابت طولانی، آدمی که آرام راه می‌رود، سکوت و اتفاق نیفتادن، لزوماً سینمای کیارستمی یا Slow Cinema نیست. همان‌طور که سریع بودن هم الزاماً نشانه زنده بودن سینما نیست. آنچه در سینمای کیارستمی اهمیت دارد، زمان تهی نیست؛ زمان فعال است. ممکن است ظاهراً اتفاق زیادی نیفتد، اما ذهن تماشاگر مدام مشغول کار است. او به تماشاگر فرصت می‌دهد که ببیند، حدس بزند، شک کند و فیلم را در ذهن خودش بسازد. این تفاوت مهمی است میان «کند کردن فیلم» و «فعال کردن تماشاگر». به نظرم سینمای صبورانه اگر فقط به عنوان واکنشی نوستالژیک علیه سرعت شبکه‌های اجتماعی باقی بماند، قطعاً موزه‌ای خواهد شد اما اگر بتواند شکل‌های تازه‌ای از توجه را خلق کند، نه‌تنها زنده می‌ماند بلکه شاید ضروری‌تر هم بشود. ما امروز در جهانی زندگی می‌کنیم که همه چیز برای گرفتن توجه ما طراحی شده است؛ الگوریتم دائماً تصمیم می‌گیرد چه چیزی را ببینیم و چقدر ببینیم. شاید یکی از رادیکال‌ترین کارهایی که سینما امروز می‌تواند بکند این باشد که دوباره اختیار نگاه کردن را به تماشاگر برگرداند. از این جهت، کیارستمی هنوز متعلق به آینده است. مسأله این نیست که آیا مردم امروز حوصله فیلم کند دارند یا نه. مسأله این است که آیا فیلمساز هنوز می‌تواند چیزی بسازد که ارزش صبر کردن داشته باشد؟

از میان طعم گیلاس، خانه دوست کجاست یا کپی برابر اصل، این کلوزآپ است که هربار دوباره سرزبان‌ها می‌افتد؛ از اسکورسیزی در نیویورک ۲۰۱۶ تا اونپنهایم در ونیز امسال. چرا دقیقاً همین فیلم مرجع نسل تازه جهان شده، نه فیلم‌های شاعرانه‌تر و شناخته‌شده‌ترش؟

به نظرم دلیل اهمیت ماندگار «کلوزآپ» این است که این فیلم، شاید بیش از هر فیلم دیگری، مسأله امروز سینما را پیش‌بینی کرده بود. «کلوزآپ» درباره مردی است که خودش را جای فیلمساز دیگری جا می‌زند، اما وقتی کیارستمی وارد داستان می‌شود، دیگر معلوم نیست چه کسی دارد نقش بازی می‌کند، چه کسی راست می‌گوید و اصلاً حقیقت کجاست. یک اتفاق واقعی تبدیل به فیلم می‌شود، آدم‌های واقعی خودشان را دوباره بازی می‌کنند و فیلم در نقطه‌ای قرار می‌گیرد که دیگر مرز مستند و داستانی تقریباً از بین می‌رود. این دقیقاً مسأله جهان امروز است. ما امروز در دوره‌ای زندگی می‌کنیم که تصویر دیگر تضمین‌کننده حقیقت نیست. آدم‌ها نسخه‌هایی از خودشان را در شبکه‌های اجتماعی می‌سازند، هویت‌ها قابل جعل‌اند، واقعیت دائماً بازسازی می‌شود و حالا با هوش مصنوعی حتی خود تصویر هم دیگر شاهد قابل اعتمادی نیست. «کلوزآپ» خیلی پیش از این وضعیت، پرسیده بود: اگر کسی آن‌قدر خوب نقش کس دیگری را بازی کند که خودش هم به آن نقش باور کند، حقیقت کجاست؟

شاید به همین دلیل است که برای نسل تازه، «کلوزآپ» حتی از بعضی فیلم‌های شاعرانه‌تر کیارستمی معاصرتر به نظر می‌رسد. این فیلم فقط یک فیلم درباره سینما نیست؛ درباره میل انسان به دیده شدن است. درباره این است که گاهی آدم‌ها برای

رسیدن به رویای خودشان مجبور می‌شوند ابتدا وانمود کنند که شخص دیگری هستند.

آیا این حضور پررنگ خود کیارستمی، جای خالی یک سینمای ایران زنده روی صحنه جهانی امروز را پر می‌کند یا دقیق‌تر نشانش می‌دهد؟

این بخش از سؤال شما برای من تلخ‌تر است. اینکه امروز همچنان نام کیارستمی این‌قدر در جهان تکرار می‌شود، از یک طرف نشانه عظمت اوست و از طرف دیگر ممکن است سایه‌ای از وضعیت امروز سینمای ایران را هم نشان بدهد. سینمای ایران هنوز فیلمسازان مهمی دارد و این اشتباه است که تصور کنیم همه چیز با کیارستمی تمام شده. اما واقعیت این است که حضور جهانی سینمای ایران امروز به اندازه‌ای که باید، متکثر و پایدار نیست. بنابراین بازگشت دائمی جهان به کیارستمی هم ادای احترام به یک گذشته بزرگ است و هم شاید نشانه این انتظار که جهان دوباره می‌خواهد از ایران صدای تازه‌ای بشنود.

شما بارها گفته‌اید کیارستمی معلم سینمای شما بوده و حتی در ۲۴ فریم آخرش نام شما را روی درختی نوشت؛ از ماهی و گربه تا خرگوش سیاه، خرگوش سفید هم ردپای همان نگاه متا-سینمایی و بازی با زمان و فرم دیده می‌شود. اما کیارستمی سینمایی می‌ساخت که عمداً نیمه‌باز می‌ماند تا تماشاگر کامل‌اش کند؛ سینمای شما برعکس، طوری طراحی شده که انگار هیچ لحظه‌ای تصادفی نیست. وقتی به نسل جدید فیلمسازان ایرانی و جهانی نگاه می‌کنید که امروز یا ادای Slow Cinema را درمی‌آورند یا در دام فرمالیسم خالی می‌افتند، آیا شما خودتان را وارث همان مکتب کیارستمی می‌دانید که زبان او را به زمانه الگوریتم و ویدیوی کوتاه ترجمه کرده، یا سینمای شما مسیر دیگری است؟

برای من کیارستمی همیشه معلم بوده، اما شاید یکی از مهم‌ترین چیزهایی که از او یاد گرفتم این بوده که نباید شبیه معلمت فیلم بسازی. تأثیر یک فیلمساز بزرگ الزاماً در شباهت‌های ظاهری دیده نمی‌شود. ممکن است شما از او پلان ثابت، نابازیگر یا جاده را تقلید کنید، اما هیچ‌کدام از اینها به معنای ادامه دادن راه او نیست. چیزی که من از کیارستمی یاد گرفتم، بیشتر نوعی آزادی در فکر کردن درباره امکانات سینما بود. اینکه سینما را نباید مجموعه‌ای از قواعد تثبیت‌شده دانست. درست است که سینمای من از نظر طراحی با سینمای کیارستمی تفاوت زیادی دارد. فیلم‌های من معمولاً براساس معماری دقیق زمان، میزانسن و حرکت طراحی می‌شوند. پلان‌های بلند من شاید در ظاهر امکان تصادف را زیاد نشان بدهند، اما در واقع حاصل محاسبه‌اند. من به ساختارهایی علاقه دارم که زمان بتواند در آنها خم شود، برگردد و خودش را تکرار کند. اما شاید در سطحی عمیق‌تر، میان این دو نگاه شباهتی وجود داشته باشد. کیارستمی قواعد قراردادی روایت را زیر سؤال می‌برد تا تماشاگر فعال شود؛ من هم تلاش می‌کنم با ساختارهای زمانی و بازی‌های فرمی، تماشاگر را وادار کنم که موقعیت خودش را نسبت به فیلم دوباره تعریف کند. او گاهی با حذف اطلاعات، تماشاگر را وارد فیلم می‌کند و من گاهی با زیاد کردن اطلاعات یا بازگرداندن آنها از مسیرهای دیگر. روش‌ها متفاوت‌اند، اما شاید مسأله مشترک این باشد که فیلم نباید یک شیء بسته و مصرف‌شدنی باشد. من البته با واژه «وارث» کمی محتاطم. کیارستمی آن‌قدر فیلمساز بزرگی است که هر ادعایی درباره وارث بودن او می‌تواند اغراق‌آمیز به نظر برسد. من خودم را بیشتر شاگردی می‌دانم که از معلمش اجازه گرفته مسیر دیگری را امتحان کند. اگر امروز چیزی به نام مکتب شخصی در کار من وجود داشته باشد، امیدوارم ویژگی‌اش دقیقاً همین باشد: اینکه از یک تأثیر بزرگ شروع شده، اما در همان‌جا متوقف نشده است. و درباره نسل جدید هم فکر می‌کنم خطر اصلی، چه در Slow Cinema و چه در سینمای فرمالیستی، تقلید از «نتیجه» است به جای فهمیدن «ضرورت». یک فیلمساز پلان را طولانی می‌کند چون تصور می‌کند طولانی بودن نشانه عمق است؛ دیگری ساختار را پیچیده می‌کند چون پیچیدگی را مساوی هوشمندی می‌داند. در حالی که فرم وقتی ارزشمند است که از درون ضرورت فیلم بیرون آمده باشد. کیارستمی به ما یاد داد که فرم می‌تواند ساده باشد و در عین حال بی‌نهایت پیچیده فکر کند. شاید مهم‌ترین درس او برای نسل ما همین باشد: سادگی یک شکل نیست، یک سطح از تفکر است. و اگر بخواهم نسبت خودم را با او در یک جمله تعریف کنم، شاید بگویم: من از کیارستمی یاد نگرفتم چگونه فیلم بسازم؛ یاد گرفتم که سینما هنوز می‌تواند راه‌های کشف‌نشده‌ای داشته باشد.

احمد طالبی‌نژاد:
فیلمسازی که با سادگی، جهانی شد

عباس کیارستمی ۱۰ سال پس از رفتنش، همچنان معمای بزرگ سینمای ایران و جهان است؛ فیلمسازی که با سادگی خیره‌کننده‌اش، مرز میان واقعیت و بازسازی را محو کرد و میراثی به‌جا گذاشت که نه در تکنیک، بلکه در نوع نگاه به اخلاق و زندگی ریشه دارد. احمد طالبی‌نژاد، منتقد و کارگردان در این گفتار با نقب زدن به خاطرات حضور در صحنه «کلوزآپ» و تحلیل ساختار «پایان باز» از رازی سخن می‌گوید که کیارستمی را تقلیدناپذیر و جهانی کرد. او معتقد است کیارستمی با احترام به ذهن مخاطب و کشف انگیزه‌های کوچک برای زیستن، زبانی آفرید که فراتر از مرزهای جغرافیایی با سرشت انسان در هر کجای جهان سخن می‌گوید.

سادگی به‌عنوان هویت

گذار تاریخ سینما را به دو دوره تقسیم می‌کند؛ دوره‌های پیش و پس از کیارستمی. احمد طالبی‌نژاد همان‌جا، از این جایگاه تاریخ‌ساز بحث را می‌آغازد: «حدود سی سال پیش مجله فیلم گزارشی از دیدار کیارستمی با آکیرا کوروساوا منتشر کرد؛ جایی که کوروساوا گفته بود از کارهای او به‌شدت تأثیر گرفته است. جریانی که کیارستمی در سینمای ایران و جهان راه انداخت از نظر تکنیک اتفاق تازه‌ای نبود. پیش از آن، تجربه‌های نابی در زمینه ساختارشکنی صورت گرفته بود؛ نمونه‌اش آثار یاسوجیرو اوزو، فیلمساز بزرگ ژاپن، که همان موضوعات ساده—روابط خانوادگی، انسانی و اجتماعی—را در فیلم‌هایش بررسی می‌کرد و هرگز سراغ اکشن و الزامات سینمای تجاری و عوام‌فریب نرفت. برخلاف آن فیلم‌های پرطمطراق و پرزرق‌وبرق که عمری کوتاه داشتند و امروز در قفسه‌ها خاک می‌خورند، آثار اوزو همچنان بیننده خود را دارند. من معتقدم پس از چند سال سکوت، کیارستمی دوباره به یک مرجع تبدیل خواهد شد؛ مرجعی که فیلمسازان، پژوهشگران، محققان و منتقدان به آن رجوع می‌کنند و کار بازسازی، بازشناسی و بازکاوی فیلم‌هایش دوباره آغاز می‌شود.»

پایداری این مکتب، به بیان او، نه در فرم که در انتخاب موضوع نهفته است: «آنچه این پایداری را ممکن کرده—هم در کار اوزو، هم در کار کیارستمی—سادگی موضوع است؛ یعنی همان چیزی که روابط انسانی را می‌سازد یا روابط انسانی آن را می‌سازد؛ انسان‌ها چگونه با هم ارتباط برقرار می‌کنند و مهم‌ترین دغدغه‌هایشان چیست. کهکشان و مسائل بزرگ نیست؛ گاهی یک رابطه دوستانه است، یک گپ عصرانه است. نمونه‌اش فیلم «عصر پاییز» است که بیشترش در یک محفل میگساری می‌گذرد؛ میان چند آدم میانسال که دوستان قدیمی‌اند. این سادگی همان چیزی است که در شعر سهراب سپهری و بسیاری از شاعران برجسته دیگر چه کلاسیک و چه مدرن هست از جمله در شعر احمدرضا احمدی. به قول سپهری: «ساده باشیم، چه در باجه یک بانک، چه در زیر درخت.» این سادگی، به نظرم، ویژگی مهم و ارزشمند کار اوست.»

مرز محوشده مستند و بازسازی

این بار، «کلوزآپ» بر سر زبان است و طالبی‌نژاد از چشم شاهد سخن می‌گوید: «کلوزآپ» هنوز ظرفیت‌های نامکشوف دارد. من این توفیق را داشتم که در بخش عمده‌ای از آن حضور داشته باشم؛ نه به‌عنوان نویسنده یا منتقد، بلکه به دعوت خود کیارستمی برای حضور در صحنه و نوشتن گزارشی در مجله فیلم. در میان آن نماهای نزدیک، یکی‌دو کلوزآپ از من هم هست. شاهد بودم که چگونه کیارستمی داستانی را که رسماً تمام شده بود—محاکمه حسین سبزیان، صدور حکم و آزادی او— جلوی چشم ما آورد. به ما که در سالن دادگاه نشسته بودیم گویی رودست زد. من خیال می‌کردم حسین واقعاً با لباس زندان و دستبند وارد شده، در حالی که او را پشت در آماده کرده بودند و از چشم ما پنهان داشتند. من از اول تا آخر جلسه بودم و حتی عامل یکی از اکت‌های فیلم شدم: جایی که مادر حسین سبزیان بلند می‌شود، جلوی میز قاضی می‌رود و التماس می‌کند پسرش بی‌گناه است. من کنارش بودم و تحریکش کردم: «بلند شو، برو و به این حکم اعتراض کن، التماس کن لغو شود» این اتفاق هم افتاد.»

سِرِّ همین برداشت واقعیت را در فرم جلوه‌گر می‌کند. طالبی‌نژاد توضیح می‌دهد: «آنچه در آن فیلم اهمیت داشت، از منظر فرم، ماهیت داکیودرامای آن بود: واقعیت و بازسازی واقعیات چنان هماهنگ پیش می‌رفتند که تماشاگر نمی‌فهمید چه‌چیز مستند است و چه‌چیز بازسازی؛ در حالی که همه‌اش بازسازی بود. ما هم نمی‌دانستیم. آنجا نشسته بودیم و تنها وقتی فیلمبرداری به پایان رسید و بعدازظهر شد، فهمیدیم همه‌اش بازی بوده است. آقای کیارستمی بازی را چنان واقعیت جلوه داد که ما باور کردیم. این باورپذیری، در همه آثار او هست و بسیار مهم است؛ یعنی دروغ‌های ساده‌ای که با نهاد انسان سروکار دارد. برخلاف آنچه معمولاً گفته می‌شود که هرچه دروغ بزرگ‌تر، باورپذیرتر است، من معتقدم بالعکس این چیزهای ساده است که باورپذیرند. مثلاً در «خانه دوست کجاست»، بچه روستایی برای آنکه همکلاسی‌اش کتک نخورد، با آن همه سختی، دفتر مشق دوستش را می‌برد تا در روستای دیگری به او پس بدهد؛ او را پیدا نمی‌کند، درگیر ماجرایی می‌شود و در نهایت شب خودش مشق‌اش را می‌نویسد. این یک دروغ است، اما چنان طبیعی جلوه می‌کند که بی‌درنگ باور می‌شود.»

کشاورز، دنبالش به زیتونستان‌ها می‌رود. دوربین بالای تپه ثابت می‌ماند؛ چیزی نمی‌شنویم جز صدای باد در زیتونستان و از دیالوگ آن دو سر در نمی‌آوریم. پسر برمی‌گردد و همین‌جا پرسش در ذهن ما شکل می‌گیرد: جواب مثبت گرفت یا منفی؟ اصلاً دل کند؟ و ما می‌اندیشیم کدام پایان بهتر بود: دخترک بله بگوید، یا بگوید «به هیچ وجه؛ طبقه‌مان به هم نمی‌خورد» و... خوبی پایان باز همین است که باقی اثر در ذهن تماشاگر تداوم می‌یابد؛ با آمدن کلمه پایان، فیلم تمام نمی‌شود، بلکه در ذهن و وجود ما جریان می‌یابد.»

او میزان این تأثیرپذیری را با خاطره‌ای عینی اندازه می‌گیرد: «این ویژگی در فیلم‌های بیلگه جیلان هم هست. آنقدر متأثر که آن طور که حدود بیست سال پیش در جشنواره استانبول دیدم حتی در شکل و شمایل راه رفتن هم سعی می‌کرد ادای کیارستمی را درآورد. به هر حال، بسیاری از فیلمسازان نسل پس از کیارستمی از او متأثرند و این پایان باز، به نظرم، نوعی احترام به ذهن مخاطب است.»

فیلمساز تقلیدناپذیر

طالبی‌نژاد بحث را درباره یک واقعیت ساختاری ادامه می‌دهد: «عباس کیارستمی هیچ‌وقت فیلمساز متصل به بدنهٔ رسمی نبود. اگرچه فیلم «گزارش» در بخش خصوصی ساخته شد، اما آن بخش خصوصی هم چندان خصوصی نبود: «شرکت گسترش صنایع سینمای ایران» بود که بهمن فرمان‌آرا مدیرعاملش بود و رئیس آن مؤسسه، آقای بوشهری نامی، شوهرخواهر شاه؛ مؤسسه‌ای در عمل تحت سیطرهٔ حکومت. درست است که داستانش زندگی شهری طبقهٔ متوسط را تصویر می‌کند، اما همه‌چیز در آن ساده است: دعوای زن‌وشوهری که به فاجعه‌ای می‌انجامد. آن فاجعه چیست؟ سرنوشت بچه‌ای که میان این زوج گرفتار آمده و اینکه از چنین کودکی در آینده چه برمی‌آید. چیزی که در این فیلم و در همهٔ فیلم‌های کیارستمی مسأله است، به نظر من اخلاقیات است؛ اخلاقیات فردی و اجتماعی. او ما را با مباحثی درگیر می‌کند که به نوعی جزو مؤلفه‌های اخلاقی محسوب می‌شوند؛ نه به شیوهٔ تفکرات پیرمردی دربارهٔ اخلاق و نه سعدی‌وار. گرچه خودش شیفتهٔ سعدی بود و می‌دانیم دیوان سعدی را بازخوانی و بازنویسی کرده و منتشر شده است. در مجموع، او فیلمسازی جریان‌ساز و تقلیدناپذیر بود.»

طالبی‌نژاد در ادامه برای جلب توجه به این ویژگی تقلیدناپذیری را به دشواری خود سادگی گره می‌زند و می‌گوید: «شاید برای برخی تعجب‌آور باشد که چه تعداد فیلمساز تحت تأثیر او بوده‌اند: مجید مجیدی، ابوالفضل جلیلی، جعفر پناهی. اینها متأثر بودند اما نتوانستند تقلید کنند. واقعیت این است که عباس کیارستمی اساساً تقلیدناپذیر است، چون سادگی سخت است: اینکه آدمی ساده باشد و در همان حال بتواند حرف‌های مهمی مطرح کند، کار دشواری است. «طعم گیلاس» را نگاه کنید. در «طعم گیلاس» با شخصیتی منفرد و بریده از جامعه روبه‌رو هستیم که قصد خودکشی دارد؛ اما در آن‌سو، در بطن جامعه، آدم‌هایی هستند که با صبوری همه مشکلات را تحمل می‌کنند. پرسشی ازلی‌ابدی مطرح می‌شود: آیا این چیزی که ما در آن گرفتاریم—به‌خصوص جامعهٔ ایران در چند دههٔ اخیر—زندگی طبیعی است یا نه؟ این پرسش همیشه برای من مطرح بود آیا آقای بدیعی حق دارد خودکشی کند یا نه؟ چون آدم‌های دیگری مثل آن پیرمرد همسفر—که داستان توت‌خوردنش را تعریف می‌کند—به‌طور غیرمستقیم به او می‌آموزد که انسان برای زنده ماندن به انگیزه‌های خیلی کوچک نیاز دارد؛ لازم نیست دائم به مسائل عظیم بیندیشیم. یک دانه توت می‌افتد در دهان پیرمرد، درست وقتی خواسته خودکشی کند و او به زندگی برمی‌گردد. البته ممکن است این داستان را خود پیرمرد ساخته باشد و در واقعیت نباشد. جشنواره‌های خارجی در مواجهه با فیلم‌های کیارستمی با مسائلی مواجه می‌شوند که همگی جهانی است؛ عشق جهانی است، خودکشی جهانی است و... تمام آنچه مضمون و مفاهیم آثار کیارستمی را می‌سازد، با سرشت انسان در هر جای جهان همخوانی دارد و مشترکات پیدا می‌کند؛ به همین دلیل زبان فیلم‌های او برای بسیاری از مردم جهان آشناست، حتی بدون آنکه فارسی بدانند. فیلم‌هایش از درد و مسأله‌ای می‌گویند که در همه جای دنیا تجربه و حس می‌شوند.»

پایان باز؛ احترام به ذهن تماشاگر

«پایان باز» در باور این منتقد سینما، مؤلفه سینمای روشنفکرانه و نوعی احترام به تماشاگر است. او می‌گوید: «در سینمای کلاسیک، وقتی پروژکتور خاموش می‌شود و پرده بسته می‌شود، تماشاگران بلند می‌شوند و به زندگی‌شان برمی‌گردند؛ پرسشی در ذهن هیچ‌کس شکل نمی‌گیرد. در پایان باز، اما فیلمساز تا جایی داستان را پیش می‌برد و فیلم را چنان می‌بندد که تماشاگر با خود درگیر می‌شود: اگر من جای این شخصیت بودم، چه می‌کردم؟ نمونه‌اش «زیر درختان زیتون» است. مسألهٔ فیلم، علاقهٔ پسر به دختری است که از فیلم پیشین کیارستمی می‌آید. در پایان، دختر با گلدانی از گل می‌رود و حسین—عاشق او، که خود بازیگر فیلمی دیگر است—به توصیهٔ کارگردان درون فیلم، یعنی محمدعلی