من و دیگری

تحلیلی بر فیلم *کلوزآپ* اثر عباس کیارستمی

هر کدام از ما با نام و نام خانوادگی خودمان شناخته می‌شویم. انبوهی مدارک هویتی داریم که تاریخ تولد، شماره‌های هویتی، جنسیت، محل تولد، نام پدر و ... را در بر می‌گیرد. امضای مخصوص خودمان را داریم. در کنار اینها، از طرف جامعه تأکید بسیاری بر دستیابی به هویت فردی، تکینِگی، شکوفایی فردی و ... می‌شود. «من، من هستم و دیگری، دیگری است.» مرزهای «من» بودن و «دیگری» بودن به نظر شفاف و روشن می‌آید. ما هرگز ادعا نمی‌کنیم که دیگری هستیم وگرنه ممکن است ما را مجنون یا کلاهبردار بدانند. این دقیقاً وضعیتی است که حسین سبزیان دچار آن شده.

حسین سبزیان عاشق محسن مخملباف است. او می‌داند که محسن مخملباف نیست. مثل روان‌پریشانی نیست که خودشان را ناپلئون یا مسیح می‌دانند و به باورشان شکی ندارند. به همین دلیل است که فرض جنون برای او رد می‌شود و همه به او به چشم یک کلاهبردار نگاه می‌کنند. همه، اما نه عباس کیارستمی.

این که فردی خود را فردی دیگر بپندارد یادآور ژانری مهم در ادبیات و سینما به نام ژانر همزاد است. در این ژانر، اما تفاوتی وجود دارد: «من، دیگری هستم» به «دیگری من است» تبدیل شده است. برای مثال در فیلم *دانشجوی پراگ* اثر هانز هاینتس اورس سروکلهٔ مردی پیدا می‌شود که کاملاً شبیه به «بالدین»، شخصیت اصلی فیلم است. همین حالت در رمان *همزاد* داستایوفسکی و بسیاری از آثار دیگر مشاهده می‌شود[1]. با این حال، «من دیگری هستم» نیز در ادبیات و سینما دارای سابقه است. یکی از داستان‌های کتاب *عزاداران بیل* اثر غلامحسین ساعدی که با ساخت فیلم *گاو* داریوش مهرجویی به سینما راه پیدا کرد از همین نوع است: جایی که «مشد حسن» می‌گوید: «من مشد حسن نیستم، من گاو مشد حسنم.» همینطور در فیلم *کاگه‌موشا* اثر کوروساوا دزدی که شبیه به پادشاه مقتدر پیشین است جای او را پس از مرگ می‌گیرد. غنای چنین مضمونی جای بررسی بسیار دارد و یکی از راه‌های تحلیل فیلم *کلوزآپ* می‌تواند مقایسه‌اش با آثار دیگر این ژانر و نوآوری‌های سبکی آن باشد. با این حال، هدف از تحلیل حاضر پرداختن به فیلم از این منظر نیست.

اگر به فیلم کیارستمی بازگردیم، متوجه می‌شویم که به طور خلاصه کل ماجرا این است: فردی سعی می‌کند فردی دیگر باشد. این است که فیلم *کلوزآپ* را تا حد قابل توجهی فیلمی ترسناک می‌کند. ماجرا، در مورد مردی فقیر، بینوا و درمانده است که می‌خواهد مردی مشهور، محبوب و متفکر باشد. او می‌خواهد لحظاتی از زندگی بی‌ارزشش را محسن مخملباف باشد. ترسناکی ماجرا در این نیست که او دروغگوست، یا قصد کلاهبرداری و تلکه کردن خانوادهٔ آهن‌خواه را دارد یا فردی شکست‌خورده و شایستهٔ ترحم است؛ ترسناکی آن به فروشکستن یکی از بدیهی‌ترین تصورات ما از جهان برمی‌گردد: «من، من هستم و دیگری، دیگری است.»

---

[1] برای مطالعهٔ بیشتر در ژانر همزاد و تلویحات روانکاوانهٔ آن می‌توانید به کتاب «همزاد»، اثر اتو رنک، ترجمهٔ صبا مقدم، نشر افکار مراجعه کنید.

www.alinowrouzi.com

تصور وجود مرزی بدیهی، روشن و شفاف بین «من» و «دیگری»، تصوری آرامش‌بخش است چرا که رابطهٔ ما با جهان خارج از خودمان، با دیگران را روشن می‌کند. من برای این دست از تصورات، اصطلاح فانتزی (انگارش) را به کار می‌برم[۲]. شب نخواهیم خوابید، اگر فانتزی آن را نداشته باشیم که صبح، صحیح و سالم از خواب برمی‌خیزیم (برای مثال، زلزله یا سکته‌ای قلبی غافلگیرمان نخواهد کرد). چنان می‌خوابیم، انگار که بی هیچ مشکلی فردا از راه خواهد رسید. در کارکرد حیاتی و آرامش‌بخش این فانتزی تردیدی نیست. از این دست فانتزی‌ها بسیارند و چنان به آنها عادت داریم که گاهی آنها را معادل حقیقت می‌انگاریم. با این حال، تجربهٔ برملاشدن فانتزی (برای مثال برای کسی که خوابیده و گرفتار زلزله یا سکتهٔ قلبی شده و بهرحال جان سالم به در برده) می‌تواند دهشتناک باشد[۳]. زمانی که فانتزی، شکاف برمی‌دارد لحظهٔ مهیب و هولناکی است. گویی چیزی پنهان، همیشه حاضر و در عین حال همیشه پنهان، ناگهان به روی صحنهٔ جهان می‌پرد و ما را از ترس میخکوب می‌کند[۴]. تجربه‌ای که در ادبیات روان‌کاوی به آن تروما (روان‌زخم) می‌گویند. حسین سبزیان ترومایی است که فانتزی تمایز «من» و «دیگری» را می‌شکند. او می‌خواهد محسن مخملباف باشد.

آنچه برای کیارستمی رخ می‌دهد کم و بیش چنین چیزی است: به طور اتفاقی خبر را می‌خواند، پروژهٔ آمادهٔ فیلمبرداری‌اش را رها می‌کند و شتابان به سوی تحقیق دربارهٔ این خبر می‌رود. تا پیش از این، ربطی به هنر او نداشته است. هنر کیارستمی در انتخاب سوژه‌اش است. اگر ماجرای واقعی رخ داده برای حسین سبزیان را یک همانندسازی یا آرزوی همانندسازی با دیگری[۵]، آرزوی نشستن جای دیگری بدانیم[۶]، کیارستمی نه بر صرف این آرزو بلکه بر شکست تمام عیار آن تأکید می‌کند و آن را به روی صحنه می‌آورد[۷]. فیلم با سکانسی شروع می‌شود که این شکست را نشان می‌دهد: سربازان پاسگاه برای دستگیری سبزیان راهی خانهٔ خانوادهٔ آهن‌خواه هستند، ماجرا لو رفته است (و ما در جریان کل آن قرار می‌گیریم) و در پایان، سبزیان را با دستبند سوار ماشین کرده و به پاسگاه می‌برند. سرتاسر فیلم، نمایش شکست‌هایی از این دست است: شکست خبرنگار (حسن فرازمند) در اوریانا فالاچی بودن، شکست مهرداد آهن‌خواه برای فرار از بیکاری و بازیگر شدن، شکست منوچهر آهن‌خواه در یافتن شغلی مرتبط با تحصیلاتش و ... .

فیلم *کلوزآپ* تعلیق چندانی ندارد. تقریباً از همان سکانس اول، تمام ماجرا را می‌دانیم. سایر بخش‌های فیلم، معطوف به بسط و توضیح ماجرا و نمایش همین شکستِ در آرزوی «دیگری بودن» است. بخش اعظم فیلم شخصیت اصلی (سبزیان) را در موقعیت‌هایی به نمایش می‌گذارد که بیانگر این شکست است: سکانس طولانی مرتبط با دادگاه، سکانس‌های مرتبط با پاسگاه،

---

[2] این اصطلاح، اگرچه به شکلی ساده به تصورات ما از جهان اشاره دارد، اصطلاحی تخصصی در متون روانکاوی نیز هست. بی‌آنکه قصد توضیح و تفسیر آن را در اینجا داشته باشم، تنها به همین نکته اکتفا می‌کنم که در اینجا، مراد از این واژه، هر دو معنا را در بر دارد. ترجمهٔ آن به انگارش، این مزیت را دارد که به خوبی خاصیت انگاره‌این بودن آن را برجسته می‌کند. با این حال، به علت مصطلح بودن واژه فانتزی در زبان فارسی، همان را به کار خواهم گرفت.

[3] اختلال‌های روانی مرتبط با تروما از جمله ASD و PTSD یکی از عواقبی است که ممکن است فرد را گرفتار کند.

[4] چیزی که لکان *رویارویی* با هستا (امر واقع، the Real) می‌نامد.

[5] همانطور که در مورد واژهٔ فانتزی توضیح دادم، واژه‌های «من» و «دیگری» اگرچه معنای شفاف و مصطلحی دارند، اما در عین حال واژگانی تخصصی در ادبیات روان‌کاوی نیز هستند. به همین دلیل، خوانندگان آشنا به نظریات ژاک لکان می‌توانند بهره‌ای عمیق‌تر از این یادداشت ببرند.

[6] با تمام تلویحات ادیپال آن

[7] اگرچه او زمانی از ماجرا خبردار می‌شود که این شکست تمام عیار رخ داده، اما بهرحال، کیارستمی می‌توانست در ساخت فیلمش رفتار متفاوتی داشته باشد. برای مثال او می‌توانست به بازسازی مفصل موفقیت چندروزهٔ سبزیان در تجربهٔ مخملباف بودن بپردازد.

www.alinowrouzi.com

سکانس‌های مرتبط با دستگیری و از همه مهمتر سکانس پایانی فیلم که او را سرشکسته، در کنار محسن مخملباف می‌نشاند تا برای معذرت‌خواهی نزد خانوادهٔ آهن‌خواه برود. تنها یک سکانس است که او را در لحظات پیروزی به نمایش می‌گذارد: سکانس آشنایی با مادر مهرداد آهن‌خواه در مینی‌بوس. این تمام سهم سبزیان از نمایش آرزو و رؤیایش است.

سکانس پایانی فیلم که رویارویی حسین سبزیان با محسن مخملباف است، آنچنان بدقواره و زننده است که بیننده را دچار شوک می‌کند: مخملباف سوار بر موتور، شیک و مرتب، با اعتماد به نفس و استوار و البته با چهره‌ای بسیار جوان‌تر، در برابر سبزیانِ از زندان بیرون آمده، نامرتب و شلخته، با حالتی پریشان و درمانده (آنچنان‌که گریه می‌کند و می‌خواهد دست مخملباف را ببوسد)، بدون پول برای خریدن یک گلدان ناقابل و ساکت در برابر سخنرانی‌های از سر ترحم و تفضل مخملباف. این تضاد آنچنان شدید است که کیارستمی راهی نمی‌بیند جز این که صدای صحبت‌های پرطمطراق مخملباف را قطع کند و به دروغ بگوید که خودبخود قطع شده است[8]. کافی است به تفاوت اعتماد به نفس این دو نفر هنگام صحبت کردن پشت اِف اِفِ در منزل خانوادهٔ آهن‌خواه توجه کنیم. کافی است به لحظه‌ای که سبزیان خود را معرفی می‌کند دقت کنیم (سلام. من حسین سبزیانم. سبزیان. [سکوت] مخملباف [و بعد اشک‌هایی که می‌ریزند]). او کیست؟ سبزیان برای معرفی خود ناچار است که اسم مخملباف را ببرد، وگرنه شک دارد که حتی او را بشناسند. به لحظهٔ رویارویی مخملباف و سبزیان با آقای آهن‌خواه دقت کنید، لحظهٔ معذرت‌خواهی و ابراز ندامت سبزیان از کاری که کرده (محسن مخملباف خطاب به آقای آهن‌خواه می‌گوید: «آقای سبزیان دیگه اون آقای سبزیان نیست»). پس، سبزیان، سبزیان دیگری شده. من، بدل به دیگری شده تا من جدیدی شود. این سبزیان جدید، سبزیانی است که می‌داند آرزوی مخملباف بودنش را بایستی تنها در درونش نگهدارد و جالب اینجاست که محسن مخملباف کسی است که این تغییر در سبزیان را اعلام می‌کند: آقای سبزیان دیگه اون آقای سبزیان (=مخملباف) نیست. او دیگر من نیست.

پس به طور خلاصه، تا اینجا فردی را داریم که آرزوی بودن جای دیگری را دارد و در تحقق این آرزو شکست می‌خورد. از سویی فانتزی «من، من هستم و دیگری، دیگری است» شکسته می‌شود (سبزیان آن را می‌شکند چرا که خودش را بیشتر مخملباف می‌داند. در واقع خودش را سبزیانی که مخملباف است می‌داند) و از سویی دیگر تثبیت می‌شود (چرا که او شکست می‌خورد و فیلم به نمایش همین شکست رقت‌انگیز می‌پردازد).

با این حال، فیلم *کلوزآپ* شخصیت محوری دیگری نیز دارد: عباس کیارستمی. دو عباس کیارستمی را باید از هم جدا کرد: یکی آن کیارستمی که کارگردان اثر است و دیگری آن کیارستمی که شخصیتی در فیلم *کلوزآپ* است[9]. در واقع روایت فیلم *کلوزآپ* را می‌توان اینگونه خلاصه کرد: کارگردانی به نام عباس کیارستمی با خواندن خبری از ماجرای سبزیان و مخملباف

[8] مصاحبهٔ جف اندرو با کیارستمی که در مجلهٔ گاردین در سال 2005 به چاپ رسیده است.

[9] پیشاپیش مشخص است که این دو کیارستمی، در واقع یکی است. در اینجا، بار دیگر مرز بین «من» و «دیگری» می‌شکند. کیارستمی به عنوان یک شخص در جهان و کیارستمی به عوان یک شخصیت در روایت فیلم *کلوزآپ*. این امر تلویحاتی نظری دارد که در ادامه بررسی خواهد شد.

www.alinowrouzi.com

تصمیم می‌گیرد از آن فیلمی تهیه کند[10]. وجود صدا و تصویر و دخالت‌های متعدد کیارستمی در روند گفت‌وگوها به خوبی جایگاه او را به عنوان یک شخصیت اصلی در فیلم تثبیت می‌کند. در واقع اصلی‌ترین کنشی که دارد پیرنگ روایت را به پیش می‌برد، کنش کیارستمی است: کنش او برای ساختن فیلمی از این ماجرا[11]. ما می‌دانیم که سبزیان آرزوی آن را داشته که کارگردانی به نام مخملباف باشد. کیارستمی نیز کارگردان است. او در جایگاهی برابر با مخملباف است[12]. از یک سو کل ماجرا به یک هم‌صنفی (کارگردان) برمی‌گردد و از سویی دیگر به خود این حرفه (کارگردانی).

سبزیان بارها مانیفست خود را در مورد یک کارگردان خوب بیان می‌کند: کسی که دردها و رنج‌های مردم را نشان می‌دهد، از جنس مردم است و خاکی است. به بیانی دیگر، کارگردانی که خود معطوف به دیگری (مردم) است. سبزیان با مخملباف شدن، می‌تواند خودش (مردی فقیر و پر درد و رنج) را بشناسد. در واقع، سبزیان تنها از لنز نگاه مخملباف (که آدمی مشهور و محبوب و موفق است) می‌تواند خودش را بشناسد. گویی سبزیان برای شناخت «من» خودش، بایستی به نگاه «دیگری» دست بیابد. امری که با دیالکتیک مشهور هگل (دیالکتیک ارباب و بنده) به خوبی تبیین می‌شود. هگل نشان می‌دهد که بدون وجود بنده، اربابی وجود ندارد. ارباب توانایی بازشناسی و درک خود به عنوان ارباب را ندارد. همین‌طور، بدون وجود ارباب بنده‌ای وجود ندارد. این دو برای بازشناسی شدن، برای درک خود، به دیگری نیاز دارند. اگر سبزیان برای شناخت خود به کارگردانی در جایگاه مقابل خودش (موفق، توانمند و محبوب) نیازمند است، کیارستمی نیز برای شناخت خودش به جایگاه مقابل خودش (فردی عامی، شکست‌خورده و بیچاره) نیازمند است. این دیالکتیک بین کارگردان و سوژهٔ فیلم است.

کیارستمی در همان جایگاه آرمانی مخملباف است، فیگور آرمانی برای سبزیان. با این حال، او روی سبزیان «کلوزآپ» می‌کند. سبزیانی که خود روی مخملباف کلوزآپ است. سبزیان خودش را آنقدر ناقابل می‌داند که به‌ناچار بایستی همانند کسی دیگر شود. کیارستمی تمام توجهی را که سبزیان نسبت به مخملباف دارد به خودش پس می‌دهد[13]. اگر دلیل کلوزآپ کردن سبزیان به روی مخملباف این است که در مخملباف می‌تواند چیزی، حقیقتی از خودش ببیند، دلیل کلوزآپ کردن کیارستمی به روی سبزیان هم این است که او می‌تواند در ماجرای سبزیان چیزی، حقیقتی راجع به خودش (به عنوان یک کارگردان) ببیند. کنش سبزیان در جا زدن خود به عنوان کارگردان (مخملباف) بستری مناسب برای طرح پرسش‌های کیارستمی از کارگردانی بوده است. درگیری ذهن کیارستمی با سبزیان به خاطر شخصیت منحصربه‌فرد سبزیان نیست (اگر چنین بود، او می‌توانست سعی کند به شکل عمیق‌تری به شخصیت سبزیان نزدیک شود، از زندگی شخصی‌اش و سرگذشتش اطلاعات جامع‌تری به دست

---

[10] به سه بدیل دیگر فکر کنید: بدیل اول اینکه خود مخملباف این فیلم را می‌ساخت و از عباس کیارستمی خبری نبود، دوم اینکه عباس کیارستمی این فیلم را می‌ساخت اما نقش کارگردان فیلم‌ساز درون روایت را به مخملباف می‌داد و سوم اینکه کارگردانی دیگر فیلم را می‌ساخت و نقش کارگردان فیلم‌ساز درون روایت را به عباس کیارستمی می‌داد. اگر هر کدام از این بدیل‌ها رخ داده بود، چگونه بر پیچیدگی‌های این روایت می‌افزود؟

[11] دقت کنید که اگر کیارستمی می‌خواست به عنوان یک شخصیت اصلی کنشمند وارد روایت فیلم نشود، این کار را به سادگی می‌توانست انجام دهد: کافی بود صدا و تصویر و گفت‌وگوهای خودش را حذف کند، طوری که اثری محسوس در پیشبرد روایت نداشته باشد.

[12] با توجه به داده‌های آن دورهٔ زمانی، مخملباف کمی محبوب‌تر و مشهورتر بوده.

[13] در اینجا، می‌توان دید که کیارستمی به مانیفست سبزیان دارد عمل می‌کند، البته به شکلی پیچیده که مختص خودش است.

بیاورد و ...)، برای ارج نهادن و قهرمان دانستن این کنش بی‌پروایانه‌اش هم نیست (هیچگاه نشانه‌ای از تحسین سبزیان در فیلم *کلوزآپ* نمی‌بینیم)؛ بلکه ارتباط ماجرای رخ داده با مدیوم هنری اصلی کیارستمی است که گوش‌های او را تیز می‌کند[۱۴].

بار دیگر روایت فیلم را خلاصه کنیم: کارگردانی آمده تا دربارهٔ کارگردانی دروغین فیلم بسازد[۱۵]. ایده‌ای بی‌نهایت ساده و بی‌نهایت قدرتمند. کارگردان دروغین وارد خانه و زندگی شخصی خانوادهٔ آهن‌خواه (سوژه‌هایش) شده، می‌خواسته از خود آنها بازی بگیرد و خانهٔ آنها را هم لوکیشن فیلم‌برداری کند. این همان کاری است که کارگردان واقعی انجام می‌دهد. کیارستمی در حال ثبت و ضبط تصاویری واقعی و بازسازی برخی صحنه‌های واقعاً رخداده است. او از خود افراد در نقش خودشان استفاده می‌کند و داستان فیلمش را هم از ماجرای واقعاً رخداده گرفته است. او هم به اندازهٔ سبزیان جعلی است. سبزیان برای خانوادهٔ آهن‌خواه نقش یک کارگردان را بازی می‌کرده. کیارستمی نیز نقش سبزیان (یک کارگردان) را برعهده می‌گیرد و از خانوادهٔ آهن‌خواه فیلم می‌سازد. او سناریوی سبزیان را برای خودش برمی‌دارد[۱۶].

هنگامی که سبزیان با موتور مهرداد آهن‌خواه به جایی می‌رود، از جرقه خوردن ایده‌ای در ذهنش می‌گوید: فیلمی در مورد دو نفر سوار بر موتور که یکی از آنها پول دارد و دیگری کیف پولش را گم کرده. پولی که موتورسوار به مسافر خود می‌دهد، زمینه‌ای برای دوستی عمیق بین آنها می‌شود. شاید سبزیان ایدهٔ احمقانه‌ای برای پول گرفتن از مهرداد آهن‌خواه به ذهنش رسیده باشد، اما در نهایت موفق می‌شود. فیلم خیالی سبزیان، بدلی از واقعیت است و پیشاپیش واقعیت حرکت می‌کند. روایت فیلم خیالی او، منجر به تحقق واقعی آن می‌شود؛ البته فقط بخش به دست آوردن پول و نه آن دوستی عمیق[۱۷]. در واقع، سبزیان بر این تصور است که فیلم چیزی متفاوت از واقعیت نیست. اینجاست که پای هر دو کیارستمی به وسط می‌آید. از سویی تخیل و تصور یک کارگردان دروغین و ارتباط آن با واقعیت، سینمای واقع‌گرای کیارستمیِ کارگردان را دچار تنش می‌کند (به‌طوری که مرز بین واقعیت و دروغ به پرسش گرفته می‌شود[۱۸])، و از سویی دیگر این تخیل و تصور کارگردان دروغین دربارهٔ ساخت فیلمی با شرکت خانوادهٔ آهن‌خواه، کیارستمی بازیگر در نقش کارگردان واقعی (و البته کیارستمی کارگردان) را به فکر ساخت چنین فیلمی می‌اندازد.

دیگر جای شکی باقی نمی‌ماند که فیلم *کلوزآپ*، بیش از هر چیز فیلمی دربارهٔ مدیوم سینما است[۱۹]. هنر کیارستمی در فهم عمیقش از همین موضوع است: او پتانسیل‌های قابل توجه ماجرای سبزیان را دربارهٔ مدیوم محبوبش به سرعت درک می‌کند

---

[14] در گفت‌وگویی که در سکانس دادگستری (برای اجازهٔ فیلم گرفتن از دادگاه سبزیان) بین کیارستمی و قاضی رخ می‌دهد، قاضی با تعجب می‌پرسد چرا این پرونده؟ پاسخ کیارستمی این است که چون به شغلش مربوط است.

[15] در واقع روایت را می‌توان براساس دو پیرنگ مجزا خلاصه‌سازی کرد. پیرنگ حسین سبزیان: فردی سعی می‌کند فردی دیگر باشد و پیرنگ عباس کیارستمی: کارگردانی آمده تا دربارهٔ کارگردانی دروغین فیلم بسازد.

[16] بیایید به چند بدیل فکر کنیم. اگر سبزیان واقعاً فیلمش را از خانوادهٔ آهن‌خواه می‌ساخت (یعنی کارگردانی واقعی می‌شد) چه؟ اگر روایت فیلم اینگونه بود که کیارستمی به او کمک می‌کرد تا فیلمش را با خانوادهٔ آهن‌خواه کارگردانی کند (و کیارستمی فیلمش از کمک به سبزیان برای کارگردانی فیلم مورد نظرش را می‌ساخت) چه؟ اگر فیلم *کلوزآپ* اولین فیلم کیارستمی بود (یعنی پیش از آن کارگردان نبود) چه؟ در واقع، آنچه تفاوت بین کیارستمی به عنوان کارگردانی واقعی و سبزیان به عنوان کارگردانی دروغین را می‌سازد، مرزی چندان مشخص و شفاف نیست.

[17] همانطور که مشخص است، فیلم دارای غنا و پیچیدگی ناشی از روایت‌های تو در تو دربارهٔ مدیوم سینما است.

[18] جف اندرو در کتاب ده (ترجمهٔ محمد شهبا، نشر هرمس، صفحهٔ 90) از قول کیارستمی می‌گوید که او بارها گفته که از طریق دروغ است که می‌توان به حقیقت رسید.

[19] عنوان فیلم نیز تأکیدی شدید بر این امر دارد.

www.alinowrouzi.com

و دست‌به‌کار می‌شود. سبزیان با کنش خاص خودش، خود را به جای دیگری جا زدن، مستقیماً به ایدهٔ بازیگری اشاره می‌کند. او سعی می‌کند همچون تمام بازیگران، نقش کسی دیگر را بازی کند[۲۰]. از آن سو، کیارستمی با وسواس تلاش می‌کند افراد واقعی نقش خودشان را در فیلم بازی کنند. بیشترین محدودیت کیارستمی در ساخت فیلم *کلوزآپ* به همین وسواسش برمی‌گردد. او گفته است که می‌ترسیده هر لحظه یکی از آنها جا بزند و در فیلم حاضر نشود. این انتخاب کیارستمی، زمان را برای پرداختن به ایده‌اش از او گرفته است. او بایستی به سرعت دست‌به‌کار می‌شد و هیچ زمانی را از دست نمی‌داد[۲۱]. در نتیجه، نبایستی چنین انتخابی را که هزینه‌های بسیاری برای او داشته است به سادگی نادیده گرفت. استفاده از خود شخص به عنوان یک شخصیت در فیلم موجب پیچیدگی جالبی می‌شود: از سویی کنش بازیگری به «تبدیل شدن به کسی دیگر» اشاره دارد و از سویی دیگر در فیلم *کلوزآپ* بازیگران نقش خودشان را بازی می‌کنند. در اینجا، بار دیگر مرزهای «من» و «دیگری» درهم‌آمیخته می‌شود. از سویی بازیگران، خودشان هستند اما چون نقش کسی (حتی خودشان) را بازی می‌کنند در حال تجربهٔ «دیگری بودن» هستند و از سویی دیگر آنها با این که در حال بازی در نقشی هستند اما خودشان هستند[۲۲].

این ماجرای درهم‌آمیختگی در سطوح دیگری نیز تکثیر می‌شود. از آنجا که برخی صحنه‌های فیلم حالت بازسازی ندارند بلکه خود اتفاق در لحظه را ثبت و ضبط می‌کنند (همچون سکانس دادگاه و بسیاری دیگر از سکانس‌های فیلم) تفاوت بین مستند و غیرمستند نیز به مرز فروپاشی می‌رسد. آیا دیالوگ‌ها و اَکت‌های سبزیان و سایر شخصیت‌ها را در صحنه‌های بازسازی نشده، بازیگری به حساب می‌آوریم یا خیر؟ آیا آنها در حال بازی هستند یا نیستند؟ اگر نیستند پس آیا ما با یک فیلم سینمایی سروکار داریم؟ اگر هستند چه چیزی در حال بازی شدن است؟ از این دست پرسش‌ها به سرعت به ذهن هجوم می‌آورند و بی آنکه خود را قادر به پاسخی مطمئن ببینیم در ذهن ماندگار می‌شوند[۲۳].

این پرسش‌ها تنها دربارهٔ کارگردان و بازیگران سینما مطرح نیست بلکه مخاطبان سینما را نیز در بر می‌گیرد. سبزیان در دادگاه از آرام گرفتن قلبش در سینما می‌گوید؛ هنگامی که در آن فیلم دردهای خودش را ببیند که به نمایش در آمده است. چرا سبزیان نیاز دارد دردهای خودش را روی پردهٔ سینما ببیند و چرا این تجربه برایش آرامش‌بخش است؟ بدون شک این پرسش به سرعت به تمام مخاطبان سینما گسترش می‌یابد. سبزیان ناچار است دردهای خودش را در یک دیگری (یک شخصیت در فیلم) و در داستانی دیگر (داستانی متفاوت از زندگی خودش) ببیند تا به خودش و زندگی خودش آگاهی یابد. گویی تنها راه تجربهٔ «من» از «دیگری» می‌گذرد[۲۴]. همذات‌پنداری مخاطب با شخصیت یا شخصیت‌هایی در فیلم، امری آشنا و

---

[20] تمایل سبزیان به بازیگر شدن (در پاسخ به پرسش کیارستمی در دادگاه) و بحث از بازی کردن یک نقش (از جمله در اتهامات مهرداد آهن‌خواه به سبزیان) بارها مورد اشاره قرار می‌گیرد.

[21] مصاحبهٔ جف اندرو با کیارستمی که در مجلهٔ گاردین در سال 2005 به چاپ رسیده است.

[22] آیا می‌توان گفت از سویی ما همواره در حال کسی دیگر بودن هستیم، حتی وقتی که خودمان هستیم و از آن سو بازیگران نیز همواره خودشان هستند با اینکه در حال تلاش برای کسی دیگر بودن هستند؟

[23] همانطور که روشن است، یکی دیگر از مرزهایی که آشفته می‌شود مرز بین «شخص» و «شخصیت» است. آیا سبزیان در سکانس دادگاه، شخص سبزیان است یا شخصیتی به نام سبزیان؟ این سؤال را پیش‌تر دربارهٔ کیارستمی از خود پرسیده بودیم.

[24] یک مثال جالب برای آن، شیوهٔ بازنمایی سینمایی شخصی است که مرده و نمی‌داند مرده است. او با دیگران حرف می‌زند یا به دیگران نگاه می‌کند اما هیچ واکنشی از سوی آنها دریافت نمی‌کند. بدون واکنش دیگران، ما حتی به زنده بودن خودمان هم نمی‌توانیم مطمئن باشیم. ما زنده بودن خودمان را هم از طریق واکنش دیگری، از رهگذر دیگری است که بازشناسی می‌کنیم.

نظریه‌پردازی‌شده است. همذات‌پنداری چیست، اگر «فردی سعی می‌کند فردی دیگر باشد» نیست. تجربهٔ خود به عنوان یک دیگری، چیزی است که هنر سینما (و البته تئاتر و داستان) ممکنش می‌کند بی آنکه کلاهبردار یا مجنون به نظر آییم. در فیلم *کلوزآپ* ما با کسی همذات‌پنداری می‌کنیم که خودش با کسی دیگر همذات‌پنداری کرده است. این تجربه با تشدید و تأکید بر همذات‌پنداری، نوعی آگاهی نسبت به کنش مخاطب در مقابل شخصیت‌های فیلم ایجاد می‌کند.

فیلم *کلوزآپ* جایزه‌های متعددی در جشنواره‌های بین‌المللی کسب کرد و کیارستمی را به شهرتی جهانی رسانید. سبزیان، مردی فقیر و بیچاره که در آرزوی بدل شدن به دیگری بود، فردی محبوب و مشهور شد[۲۵]. بازی شکست‌خوردهٔ او در نقش مخملباف، او را واقعاً بازیگر کرد. مهرداد آهن‌خواه که حس می‌کرد بدجوری سرش کلاه رفته و بازیگری رؤیایی محقق‌نشدنی خواهد ماند زودتر از آنچه ممکن بود (حتی اگر سبزیان، واقعاً مخملباف بود) به روی پرده‌های سینما آمد. شهرت حسن فرازمند از آنچه می‌توانست از خبرش انتظار داشته باشد بسیار فراتر رفت. چهره‌های شکست‌خورده و ناکام‌ماندهٔ درون روایت فیلم *کلوزآپ* به مدد خود فیلم به موفقیت رسیدند. نمایش آرزوهای شکست‌خورده‌شان، در جهت عکس عمل کرد. نمایش این شکست بدل به موفقیت آنها شد؛ موفقیت فردی که چهره‌ای شکست‌خورده دارد. در اینجا مرز بین «موفقیت» و «شکست» نیز دچار تنشی بی‌سابقه می‌شود.

پایان

1403/2/7

علی نوروزی

www.alinowrouzi.com

[25] در بخشی از مصاحبهٔ جف اندرو با کیارستمی که در مجلهٔ گاردین در سال 2005، کیارستمی دربارهٔ سبزیان می‌گوید: «در واقع او این روزها بیشتر از من در تهران شناخته شده است. در جشنواره‌ای که یک فیلم از پاراجانوف اکران می‌شد، جایی برای من نبود و او مرا از درون جمعیت دید و بیرون آمد تا من به سالن بروم.»