تولید فضای جنسیتی-طبقاتی:
نگاهی به فضازمانِ ایرانِ دهه‌ی ۱۳۵۰ از خلال سینمای داستانی عباس کیارستمی[1]

فریده شهریاری و آیدین ترکمه

چکیده:

این مقاله می‌کوشد تا خوانشی فضایی از برخی از فیلم‌های داستانی عباس کیارستمی در دهه‌ی ۱۳۵۰ بپروراند. کیارستمی در فیلم‌هایش بر درهم‌تنیدگی کودکی، آموزش، و فضا تمرکز کرده است. در این مقاله به دنبال آن هستیم تا با بررسی سه اثر سینمایی از او یعنی تجربه (۱۳۵۱)، مسافر (۱۳۵۳)، و لباسی برای عروسی (۱۳۵۴) برخی از فضازمان‌مندی‌های اساسی ایران را همچون مکانیسم‌های تعیین‌کننده‌ی سازماندهی فضای اجتماعی در آستانه‌ی وقوع انقلاب اسلامی ۱۳۵۷ بکاویم و برجسته کنیم. ایده‌های تولید فضا، شهری‌شدن سیاره‌ای، و ضرب‌آهنگ‌کاوی آنری لوفور از جمله رویکردهای اصلی جهت‌دهنده در این مطالعه به شمار می‌روند که کمک می‌کنند فهم دقیق‌تری از فضازمان‌مندی‌های پیش‌گفته ارائه کنیم. در این نوشته سینمای عباس کیارستمی را همچون بازتاب زندگی روزمره‌ی کودکِ کارِ مذکرِ طبقه‌ی فرودستی در نظر می‌گیریم که از حاشیه‌ها به مرکز یعنی تهران مهاجرت کرده است. با استناد به ایده‌ی کارتوگرافی ادبیِ رابرت تالی[2] استدلال ما این است که سینمای کیارستمی، ماهیت طبقاتی-جنسیتی-مذهبی فضا را آن طور که در سطح زندگی روزمره تجربه و زیست می‌شود نقشه‌پردازی می‌کند. تصویرپردازی سینمایی و فضایی از تهران در سینمای کیارستمی را می‌توان همچون یک شیوه‌ی ژئوکریتیکالِ کارتوگرافی تلقی کرد. کیارستمی به این ترتیب سازوکار سیستماتیکِ تولید بدن‌های سرکوب‌شده و رام‌شده را در بستر گسترده‌ترِ فضای به طور نابرابر شهری‌شده‌ی ایرانِ دهه‌ی ۵۰ آشکار می‌کند. ادعای ما این است که طیفی از فضازمان‌مندی‌های چندمقیاسی و چندضرب‌آهنگی در ایرانِ آن دوره در حال ظهور بوده است که در فیلم‌های کیارستمی بازتاب پیدا کرده‌اند: نابودسازی تحمیلی شیوه‌ی زیست دهقانی و کشاورزی غیرسرمایه‌دارانه، پرولتاریایی‌سازی، و متعاقبن مهاجرت از روستا به شهر، و پدیدارشدنِ سکونت‌گاه‌های غیررسمی و بی‌ثبات‌کاری. بر مبنای آنچه کیارستمی در این فیلم‌های داستانی مستندسازی/نقشه‌پردازی می‌کند می‌خواهیم ماهیت اجتماعیِ چندلایه و همزمان فیزیکی و گفتمانیِ تجربه‌ی شهری را در تهران دهه‌ی ۱۳۵۰ همچون فشردگیِ نیروهای سیاسی، اقتصادی و فرهنگی آشکار کنیم.

کلیدواژه‌ها:

بدن‌های رام‌شده، تولید فضا، زندگی روزمره، سکسوالیته، شهری‌شدن، ضرب‌آهنگ‌کاوی، فضامندی، فضای آموزشی، کودکی

[1] این نوشته برگرفته (همراه با برخی تعدیل‌ها و اضافات) از متنی است که نویسندگان در ماه می ۲۰۲۱ در کنفرانسی در دانشگاه ایالتی تگزاس ارائه کردند. این کنفرانس آنلاین با عنوان «تصور فضایی در علوم انسانی» به میزبانی رابرت تالی برگزار شد.

[2] این نوشته تداوم نوشته‌هایی است که پیش‌تر در قالب دو مقاله‌ی دیگر حول ژئوکریتیسیسم در فضا و دیالکتیک منتشر شده است:
ژئوکریتیسیسم چیست؟ روایتِ زنانه از جنگ: از خودنگاری به مکان‌نگاری، و ژئوکریتیسیسم (نقدِ جغرافیایی) در میانه‌ی چیزها: مکان، دگرگونی/واژگونی، و چشم‌اندازهای ادبیات تطبیقی

۱. در اهمیت سه‌گانه‌ی اول کیارستمی: تجربه، مسافر، و لباسی برای عروسی

عباس کیارستمی (۱۳۹۵-۱۳۱۹) کارگران، فیلم‌نامه‌نویس، تدوین‌گر، عکاس، گرافیست و نقاش ایرانی، از دهه‌ی ۱۳۵۰ به طور فعالانه مشغول فیلم‌سازی شد. کیارستمی در تولید بیش از ۴۰ فیلم مشارکت داشته است که فیلم‌های کوتاه و مستندهایی را نیز دربرمی‌گیرد. او شناخته‌شده‌ترین فیلمساز ایرانی در عرصه‌ی بین‌المللی است. با این حال مخاطبان ایرانی او را بیشتر با کلوزآپ (۱۳۶۸) و سه‌گانه‌ی کوکر (۱۳۷۳-۱۳۶۶) و مخاطبان بین‌المللی نیز او را بیشتر با فیلم‌های متاخرش یعنی ده (۱۳۸۰)، شیرین (۱۳۸۷)، کپی برابر اصل (۲۰۱۰)، و مثل یک عاشق (۲۰۱۲) می‌شناسند. در نتیجه سینمای اولیه‌ی کیارستمی هیچگاه به طور گسترده و دقیق مورد بحث و بررسی قرار نگرفته است. و این به رغم آن است که کیارستمی بارها اذعان کرده بود که سینمای مستند و فیلم‌های اولیه‌اش بیشترین تاثیر را در شکل‌گیری جهان‌بینی بروزیافته در سینمای متاخرش داشته‌اند. همچنان که او در مصاحبه‌ای[3] گفته بود که اولین فیلمش یعنی فیلم کوتاه نان و کوچه (۱۳۴۹) مادر تمام فیلم‌هایش است. افزون بر این، مسایل اجتماعی، سیاسی، و اقتصادی متعددی به طور صریح در سینمای اولیه‌ی کیارستمی طرح و بازنمایی شده‌اند. در اواخر دهه‌ی ۱۳۴۰ کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان او را استخدام کرد تا مستندهایی آموزشی را برای کودکان و نوجوانان بسازد. برخی از تم‌های کلیدی در این فیلم‌های اولیه معرفی و مطرح شدند که مبنای کارهای آتی او را شکل دادند. از میان این تم‌ها باید به کودکی، مردانگی، آموزش، بدن‌ها و شاید از همه مهم‌تر، فضا و شهری‌شدن اشاره کرد؛ موضوع بسیار مهمی که عمدتن در خوانش‌های موجود از کارهای کیارستمی غایب است.

دست کم در فیلم‌های دوران کانونش کیارستمی عمدتن با کودکان، آموزش، و فضای شهری درگیر بود. از همین رو در آثار بعدی‌اش نیز همچنان گوشه‌چشمی به مساله‌ی آموزش و کودکان دارد. برای مثال می‌توان این تفسیر را داشت که محرکِ ساخت فیلم همشهری (۱۳۶۲) ریشه در همان مساله‌ی آموزش کودکان داشته که در آثاری همچون به ترتیب یا بدون ترتیب (۱۳۶۱) و همسرایان (۱۳۶۱) پیش‌تر در پیوند با مساله‌ی کودکی تصویرپردازی شده بود. به بیان دیگر، به نظر می‌رسد یکی از رویکردهای کیارستمی این است که یک شیوه‌ی خاص آموزش در مدارس چگونه می‌تواند متعاقبن به یک فاجعه در سطح شهر ــ آن طور که در همشهری تصویر شده ــ ختم شود. از همین رو است که کیارستمی خود تاکید دارد که «من خودم را همچون کارگردانی که برای کودکان فیلم می‌سازد نمی‌بینم، من فقط یک فیلم برای کودکان ساختم؛ مابقی آثارم فیلم‌هایی درباره‌ی کودکان هستند[4]» (Elena & Coombes, 2005: 33).

در این مقاله به دنبال آن هستیم تا خوانشی فضامند از فیلم‌های کیارستمی عرضه کنیم. استدلال ما این است که کیارستمی از جمله معدود فیلم‌سازانی است که دست کم در آن دوره خود را وقف مسایل درهم‌تنیده‌ی کودکی، آموزش و فضا کرده بود. با بررسی سه اثر سینمایی او یعنی تجربه (۱۳۵۱)، مسافر (۱۳۵۳)، و لباسی برای عروسی (۱۳۵۴) برخی

[3] https://www.youtube.com/watch?v=-1CCPg5UY-E
Abbas Kiarostami in conversation with TIFF Director & CEO Piers Handling, TTIFF Bell Lightbox, 2016

[4] Elena, A., Coombes, B., & Iran Heritage Foundation. (2005). *The cinema of Abbas Kiarostami*. London: Saqi in association with Iran Heritage Foundation.

از فضازمان‌مندی‌های اساسی ایران را همچون مکانیسم‌های تعیین‌کننده‌ی سازماندهی فضای اجتماعی در آستانه‌ی وقوع انقلاب اسلامی ۱۳۵۷ بکاویم و برجسته کنیم. این سه فیلم را نمی‌توان صرفن همچون سه فیلم داستانی مجزا در نظر گرفت. از دید ما آن‌ها به نوعی اولین سه‌گانه‌ی داستانی کیارستمی را شکل می‌دهند که روایتی اساسن فضامند از کودکان کار ارائه می‌کنند که تا حد زیادی محصول امواج بیرونی شهری‌شدن سیاره‌ای در ایران دهه‌ی ۱۳۵۰ و شیوه‌ی مواجهه‌ی دولت محمدرضا پهلوی با آن بوده است.

۲. چارچوب نظری: کارتوگرافی سینمایی فضای شهری و تولید فضا

ما در این نوشته به پیروی از بینش‌های رابرت تالی درباره‌ی کارتوگرافی ادبی، فیلم‌های کیارستمی را همچون آثاری ادبی می‌خوانیم که فضای خاصی را در یک کارتوگرافیِ سینماتیک بازنمایی می‌کنند. همچنان که تالی در مصاحبه‌ای با آماندا میر[5] عنوان می‌کند کارتوگرافی ادبی به ما کمک می‌کند تا ببینیم که مولف (auteur) چگونه چیزی همچون یک نقشه‌ی ادبی تولید می‌کند. به گفته‌ی تالی[6]، « ادبیات همچون شکلی از نقشه‌نگاری عمل می‌کند به طوری که توصیف‌هایی را از مکان‌ها به خوانندگان/مخاطبان ارایه می‌کند و این مکان‌ها را در نوعی فضای تصوری/تخیلی قرار می‌دهد که نقاط ارجاعی را در اختیار می‌گذارند که خوانندگان به اتکای‌شان می‌توانند مختصات خود را بیابند و جهانی را که می‌زیند بفهمند» (Tally, 2012: 2).

افزون بر این، با استناد به ایده‌های تولید فضا، شهری‌شدن سیاره‌ای، و ضرب‌آهنگ‌کاوی، و نقد زندگی روزمره‌ی آنری لوفور تلاش داریم تا فضامندی‌های عمده‌ی ایران و به ویژه تهران را در دهه‌ی ۱۳۵۰ آن طور که در سطح زندگی روزمره پدیدار می‌شوند بکاویم. سینمای کیارستمی اینجا همچون بازنماییِ زندگی روزمره‌ی کودکان کار مذکر طبقه‌ی فرودست (که یا از حومه به تهران مهاجرت کرده‌اند و یا در حاشیه‌های تهران زندگی می‌کنند) در نظر گرفته می‌شود. استدلال‌مان این است که سینمای کیارستمی ماهیت طبقاتی و جنسیتی تولید فضا را آن طور که در سطح زندگی روزمره‌ی سه نوجوان مذکرِ نقشِ اول این فیلم‌ها تجربه می‌شود نقشه‌پردازی و ترسیم می‌کند. هر سه شخصیت اصلی از شکل‌های واحدی از سرکوب و طردشدگی رنج می‌کشند که وجوهی همزمان ذهنی/مفهومی و فیزیکی/مادی دارند.

به این ترتیب تصویرپردازی سینمایی و فضایی از تهران در سینمای کیارستمی را همچون یک شیوه‌ی ژئوکریتیکالِ کارتوگرافی معرفی می‌کنیم. کیارستمی دقیقن دوربینش را در آن لحظه و آستانه‌ای می‌کارد که سازوکار سیستماتیکِ تولید بدن‌های سرکوب‌شده و رام‌شده را در بستر گسترده‌ترِ فضای به طور نابرابر شهری‌شده‌ی ایرانِ دهه‌ی ۵۰ به تصویر می‌کشد. به بیان دقیق‌تر، دوربین کیارستمی توانسته است رویدادها و ساختارهایی را برجسته کند که در یک برهه‌ی اساسی از تاریخ معاصر در حال وقوع بوده است. از همین رو می‌توان گفت که طیفی از فضازمان‌مندی‌های چندمقیاسی و چندضرب‌آهنگی در ایرانِ آن دوره در حال ظهور بوده است که یا به صورت ضمنی در پس‌زمینه و یا به طور صریح در فیلم‌های کیارستمی بازتاب پیدا کرده‌اند و از آن جمله می‌توان این موارد را برشمرد: نابودسازی تحمیلی شیوه‌ی زیست دهقانی و کشاورزی غیرسرمایه‌دارانه، پرولتاریایی‌سازی، و متعاقبن مهاجرت از روستا به شهر، و پدیدارشدنِ سکونت‌گاه‌های غیررسمی و بی‌ثبات‌کاری.

یکی از ادای‌سهم‌های اصلی لوفور به مارکسیسم و جغرافیای رادیکال، ایده‌ی تولید فضا همچون یک فرایند دیالکتیکی سه‌وجهی است که شامل سه لحظه‌ی اجتماعی، فیزیکی و تصوری می‌شود. تولید اجتماعی فضا در این معنا هم تولید

[5] A Place You Can Give a Name To": An Interview with Dr. Robert T. Tally Jr. by Amanda Meyer, Newfound, Issue 1, Winter 2013.
[6] Tally, R. T. (2013). Spatiality. London: Routledge.

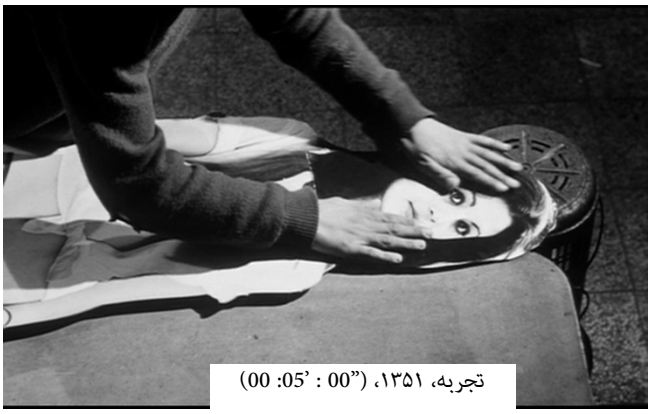
اجتماعی طبیعت/محیط و هم بازنمایی‌ها از فضا را دربرمی‌گیرد. نکته‌ی کلیدی در دیالکتیک تولید فضا اما این است که نه طبیعت/محیط و نه ذهنیت/تصور را نباید همچون آغازگاه تحلیل در نظر گرفت؛ بلکه این امر اجتماعی است که باید همچون آغازگاه در نظر گرفته شود. لوفور به این ترتیب با طرح ایده‌ی تولید فضا توانسته است از ماتریالیسم خام (که طبیعت و محیط فیزیکی را آغازگاه تحلیل قرار می‌دهد) و ایده‌آلیسم استعلایی (که ذهنیت را مبنا قرار می‌دهد) فراروی کند. افزون بر این، آن طور که می‌توان از تولید فضای لوفور برداشت کرد، این دولت در معنای گسترده‌ی آن است که عامل اصلی تولید فضا به شمار می‌رود. تولید فضا در این معنا چیزی نیست جز مداخله‌ی دولتی به منظور سازماندهی و نابودسازی زندگی اجتماعی از طریق تولید فضای انتزاعی همچون شرطِ بازتولیدِ خودِ دولت. از همین رو گفته می‌شود که این شیوه‌ی تولید فضای دولت‌محور به فضایی انتزاعی انجامیده است که زندگی روزمره را درهم‌می‌شکند و انسان‌ها را بیگانه می‌سازد. ما بر این اساس فضای شهری را همچون آمیزه‌ای از شکل‌های اجتماعی هیبریدی تلقی می‌کنیم که در برهم‌کنش با همدیگر حضور دارند. در ادامه، برخی از این شکل‌های اجتماعی اساسی همچون رابطه‌ی مرکز-حاشیه، بی‌خانمانی، و کار کودکان را در آثار یادشده از عباس کیارستمی بررسی می‌کنیم. در این آثار با تکثری لایه‌مند از شکل‌های اجتماعی مواجهیم که در این نوشتار ضرورتن می‌توانیم به برخی از آن‌ها بپردازیم.

۳. تجربه (۱۳۵۱): تجربه‌ی شهری همچون سرکوب بدن و سکسوالیته

روایت چندبعدیِ تجربه حول زندگی روزمره‌ی ممد نوجوان می‌چرخد که حدودن ۱۴ ساله است و اگر که در محل کارش یعنی عکاسی جایی برای خواب نداشته باشد عملن مجبور است در خیابان‌ها زندگی کند. کیارستمی با تصویرکردنِ فضازمان‌های متفاوت می‌کوشد دوربینش را در گوشه‌های کور متفاوتی از شهر تهران بکارد تا تصویری روشن‌تر از زندگی یک کودک کار در دهه‌ی ۱۳۵۰ ایران ارائه کند. تجربه بیانگرِ تجربه‌ی شخصی و اساسن شهریِ فضای کار است. این فیلم چارچوبی را در اختیارمان می‌گذارد که می‌توانیم از دریچه‌ی آن به تجربه‌ی ایرانیِ مدرنیته‌ی شهریِ سرمایه‌دارانه بنگریم. فیلم تجربه شکل شهریِ جدید بیگانگی را تصویر می‌کند که برای مثال در بی‌تفاوتیِ مطلقِ کارفرمای ممد نسبت به او و البته رویه‌ی شکنجه‌گرانه و تهدیدگر او مشهود است. افزون بر این مسکن اینجا چیزی نیست جز سرپناهی فلاکت‌بار در فضای کار. تجربه‌ی شهری برای ممد به این ترتیب به تجربه‌ی محوشدن از فضای اجتماعی تبدیل می‌شود. او اساسن در این فضا دیده و شنیده نمی‌شود.

تجربه، ۱۳۵۱، (”03 : ’00: 00)

فیلم همچنین شکل جدیدی از تجربه‌ی جنسی را بازنمایی می‌کند که به واسطه‌ی پدیده‌ی جدید شهری‌شدن ممکن شده است. ممد در اولین تجربه‌هایش از فضای شهری در خیابان‌ها دختران را با چشمان و بدنش دنبال می‌کند. این فضای جدید امکانِ جدیدی را برای لذت او فراهم آورده است. در صحنه‌ای دیگر، ممد که تصویر دختری را که دوست دارد چاپ و روی صورت مانکن موجود در مغازه می‌چسباند، به خاطر این کار اخراج می‌شود. در نتیجه به نظر می‌رسد هرگونه تجربه‌ی بدنی برای ممد با تنبیه و یا شکنجه همراه است. شاید به همین دلیل است که کیارستمی مرتبن ممد را در فریم‌های تنگ و بسته و تاریک، و آینه‌های شکسته و مات تصویر می‌کند که به نوعی بر محصورشدگی اجباری بدن دلالت دارد. فضای شهری که ظاهرن قرار بوده امکان‌های جدیدی را برای لذتِ بدن‌ها و تجربه‌های متفاوت به دنبال داشته باشد عملن به فضایی محدودکننده و سرکوب‌گر تبدیل شده است.



تجربه، ۱۳۵۱، (”00 : ’05: 00)

تجربه، ۱۳۵۱، (”42 :’19: 00)

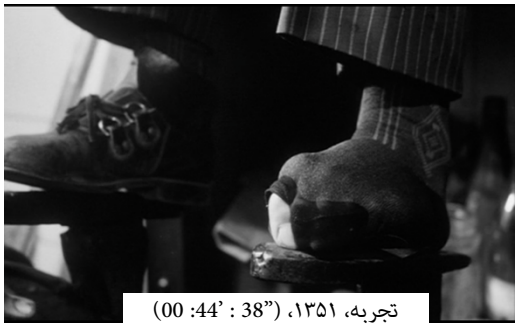
تجربه، ۱۳۵۱، (”10 : ’18: 00)

تجربه، ۱۳۵۱، (”38 : ’41: 00)

تجربه، ۱۳۵۱، (”32 : ’41: 00)

خانه‌ی برادرِ ممد نیز عملن چیزی نیست جز یک اتاق تنگ که اساسن مانع از وقوع تجربه‌های جنسی روزمره‌ی زوج‌ها می‌شود؛ موضوعی که مانع از بازتولید نیروی کار در فضایی می‌شود که اساسن قرار است فضای بازتولید نیروی کار باشد. فقط کافی است شخص دیگری ــ اینجا ممد ــ در خانه باشد. فضای خانه در این شرایط این امکان را به زوج نمی‌دهد که بتوانند رابطه‌ی جنسی داشته باشند و این به روشنی در سکانس‌های فیلم پیدا است.

یک تم کلیدی دیگر در فیلم تجربه، تضاد طبقاتی است که حالا شهری شده است. یکی از درون‌مایه‌های تکرارشونده‌ای که در بسیاری از صحنه‌های فیلم نمایان می‌شود بیانگر یک تضاد طبقاتی بارز است. ممد در حالی که رفته تا کفش‌هایش را واکس بزند در کنار مرد میانسال ثروت‌مندی می‌نشیند که کروات زده و در حال خواندن روزنامه بر روی صندلی نشسته است. اینجا می‌بینیم که جوراب‌ها و کفش‌های ممد پاره و زهواردررفته هستند و به جای آنکه در آن سن مشغول تحصیل و بازی و ... باشد به هر دری می‌زند تا فقط زنده بماند و این نیز برایش مقدور نیست جز از این طریق که تن به استثمار و سرکوب شدید صاحب‌کار و خانواده و فضای گسترده‌ترِ شهر بدهد. ممد البته تنها کودک کارِ این فیلم نیست. کیارستمی بارها و بارها در طول فیلم به برهم‌کنش کودکان کار می‌پردازد و اینکه چگونه ظاهرن در جهانی منفک از جهان واقعی روزگار می‌گذرانند. این گستردگی اقتصاد بازاری ــ البته در شکل خاص تجربه‌ی ایرانی ــ که در فضاهای سکونت و کار و رابطه‌ی بین آن‌ها مشهود است به طور ضمنی موید آن چیزی است که لوفور تحت عنوان شهری‌شدنِ سیاره‌ای همچون وضعیت جدیدی که در تمام مقیاس‌ها رسوخ کرده مفهوم‌پردازی کرده است. صحنه‌ی تقابل طبقاتی در هنگام واکس‌زدن بیانگر ماهیت سلسله‌مراتبی شهری‌شدن سیاره‌ای است که در دهه‌ی ۱۳۵۰ در ایران رفته‌رفته سربرآورده بود. این فیلم کیارستمی در سطحی عمیق‌تر ما را با ضرب‌آهنگ‌های کار و کالایی‌شدنِ فضا مواجه می‌سازد. این روند بیانگر تجربه‌ی جدیدی از فضازمان است که تا حدی محصول تحمیلیِ نیروهای ساختاریِ گسترده‌تر همچون پرولتاریایی‌سازی در بطن شهری‌شدن سیاره‌ای است که گرایش به نابودسازی شکل‌های غیرسرمایه‌دارانه‌ی تولید ــ و در ایران، کشاورزی و دامداری سنتی و دیگر صنایع محلی ــ داشته است.


تجربه، ۱۳۵۱، (”38 : ’44 :00)

سینمای اولیه‌ی کیارستمی که یکی از وجوه ممیزه‌اش فقدان موسیقی است تلاش بسیاری کرده است تا واقعی‌ترین تصاویر را از فضای شهری با مخاطب شریک شود. استفاده از صدای حکایت‌گر ــ صدای بازیگران و اشیاء و حوادث مانند صدای ماشین‌ها و به طور کلی صدای فضای شهری ــ یکی از ویژگی‌های این فیلم است. تجربه در واقع یکی از کم‌دیالوگ‌ترین فیلم‌های کیارستمی است. او به این ترتیب اجازه می‌دهد تا صدای حکایت‌گر/بیرونی/همزمان (diegetic sound)، در روایت غلبه داشته باشد. کیارستمی به این شکل فضای شهری را در کانون روایت قرار می‌دهد و شخصیت‌ها را در دل این فضا تعریف می‌کند. از همین رو شاید بتوان گفت که روایت کیارستمی همچون نوعی ژئوکریتیسیسم توانسته است واقعیت ابژکتیو را مبنا قرار دهد. در نتیجه این بیشتر مکان‌ها هستند که روایت می‌شوند تا انسان‌ها. همچنین آشکار است که فضای شهری فضایی طبقاتی و مردسالارانه است به طوری که حضور زنان و دختران در خیابان‌ها به شدت محدود است.

با مقایسه‌ی صحنه‌های ابتدایی و انتهایی فیلم موضوع دیگری نیز آشکار می‌شود که اهمیتی نمادین دارد. در قاب‌های اولیه‌ی فیلم، و در برداشت‌هایی بلند، ممد همیشه در تاریکی محض و در مقابل آینه‌های کدر و شکسته به تصویر کشیده می‌شود. ممدی که حاضر است برای داشتن یک سرپناه موقتی و سربارِ برادر نبودن ــ برادری که خود از طریق

کار مزدی امرار معاش می‌کند ــ تن به تحقیر روزانه بدهد. این در حالی است که در آخرین سکانس فیلم، لحظه‌ای که می‌دانیم ممد عکاسی را برای همیشه ترک کرده است، دوربین کیارستمی او را زیر چراغ کم‌سویی به تصویر می‌کشد و مصمم است که بازنگردد. کیارستمی تصمیم می‌گیرد ممد را در آخرین سکانس زیر نور امید به بازنگشتن و آینده‌ی دیگری را متصورشدن نشان دهد. این در حالی است که دور تا دور شخصیت اصلی را تاریکی محض فرا گرفته است.

تجربه، ۱۳۵۱، (”26 : ’52: 00)

۴. مسافر (۱۳۵۳): خانواده‌ی هسته‌ای و مدرسه‌ی مدرن همچون شکنجه‌گران بدن

فیلم مسافر با صحنه‌ای آغاز می‌شود که در آن کودکانی در حال فوتبال‌بازی‌کردن در یک کوچه‌ی بن‌بست هستند. کوچه تنها فضایی است که کودکان و نوجوانان طبقات فرودست می‌توانند در آن اوقات فراغت خود را با بازی با یکدیگر بگذرانند. نوجوان شخصیت اول فیلم قاسم، پسری ۱۲ ساله و عاشق فوتبال است که در شهر کوچک ملایر ــ همچون یکی از فضاهای حاشیه‌ای ــ زندگی می‌کند و همه‌جوره می‌کوشد تا مدرسه را دور بزند تا بتواند فوتبال بازی کند. این فضای بازی خیلی زود جایش را به فضای انضباطی، وحشت‌زا و نظامی‌وار فضای آموزش یعنی مدرسه می‌دهد. اما در یک صحنه‌ی میانجی بین فضای بازی و فضای آموزش، فضای خانواده‌ی هسته‌ای را مشاهده می‌کنیم که ظاهرن فضایی یکسره زنانه است چرا که پدر به طور فیزیکی اساسن در آن غایب است. البته که این زنانگی چیزی نیست جز دیگریِ مردانگی همچون دال اصلی و در نتیجه به هیچ وجه اثری از زنانگیِ آلترناتیو همچون تفاوتی رادیکال با مردانگی نیست. زنانگی همچون یک تفاوت رادیکال که در نسبت با مردانگی تعریف نشود هنوز هم شکل نگرفته است. این را می‌توان در مواجهه‌ی مادر با پسر دید. جایی که مادر مکررن از پدر می‌خواهد که پسر را تنبیه کند اما امتناع پدر ــ به خاطر خستگی، اعتیاد یا ... ــ مادر را وامی‌دارد که خود به پدر تبدیل شود و کارکرد انضباطی و سرکوب‌گرِ خانواده را تداوم بخشد.

مسافر، ۱۳۵۳، (”18 : 14’: 00)

مسافر، ۱۳۵۳، (”00 : 03’: 00)

فضای خواب قاسم در خانه فضایی است که بیشتر شبیه یه یک اتاقک زندان‌گون نمور است تا اتاق خواب. مادر بی‌سواد قاسم پیوسته او را تحقیر می‌کند و قاسم نیز مدت‌هاست که در چنین فضایی به یک دروغ‌گوی ماهر و ارگانیک تبدیل شده است. نکته‌ی جالب اینکه در تمام فیلم‌های دهه‌ی اول فیلمسازی کیارستمی (و در واقع در فیلم‌های تجربی او) فیگور مادر همچون شخصیتی مشمئزکننده و بدجنس تصویر شده است. در یکی از صحنه‌های فیلم مسافر، مادر که نمی‌تواند از پس قاسم و بازی‌گوشی‌هایش بربی‌آید، در حال دیالوگ با مادربزرگ قاسم دیده می‌شود. آن‌ها موضوعی را به میان می‌کشند که یکی از درون‌مایه‌های اصلی مسافر است. مادر به مادربزرگ می‌گوید که قاسم درس نمی‌خواند و مادربزرگ اکیدن توصیه می‌کند که باید قاسم را از مدرسه بیرون آورد تا بتواند مشغول کار شود. گویی آلترناتیوِ درس‌نخواندن در چنین فضایی صرفن تبدیل‌شدن به کودک کار است. در این صحنه مادر که از بازی‌گوشی‌های قاسم به ستوه آمده به نوعی با مادربزرگ توطئه می‌کنند تا مادر فردا شکایت قاسم را نزد دیگری بزرگ یعنی دولت (مدیر مدرسه) ببرد تا تنبیه درخوری برایش در نظر بگیرند. در صحنه‌ی مرتبطِ دیگری نیز تصویر محمدرضا شاه را در صفحه‌ی اول یک کتاب درسی می‌بینیم که به نوعی بازتاب حضور همه‌جاحاضر دولت است که به اتکای یک نظام آموزشی همگنِ مرکزیِ تک‌زبانیِ ملی‌گرایانه ممکن شده است.

چند دقیقه بعد در فضای مدرسه هستیم؛ جایی که معلم برای آنکه بتواند مجله‌ای را که قاسم در حال خواندنش است از آن خود کند خیلی موذیانه و از پشت با حرکاتی ژانگولری و حرکت از روی میزها او را غافل‌گیر می‌کند. پس از مواجهه با قاسم، معلم حالا با خیالی آسوده از شکار تازه‌اش پشت میز می‌نشیند تا به جای تدریس دلی از عزا در بیاورد. در

مسافر، ۱۳۵۳، (”48 :19’: 00)

مسافر، ۱۳۵۳، (”50 :06’: 00)

فضایی که چیزی بجز تنبیه بدنی، تحقیر، آدم‌فروشی و فحاشی در آن اتفاق نمی‌افتد اساسن فضای آموزش تفاوت چندانی با فضای زندان ندارد. در صحنه‌ای دیگر می‌بینیم که در حالی که قاسم در حال محاسبه‌ی میزان پول مورد نیازش برای سفر به تهران و تماشای مسابقه‌ی فوتبال در استادیوم است، معلم را نیز می‌بینیم که خود در مقام یک کارگر مزدی سر کلاس در حال حساب‌کتاب‌کردن میزان قسط‌هایی است که باید بپردازد. این نیز به طور نمادین نشان می‌دهد که چگونه هر دو نسل بدهکار هستند و یا زیر فشار مالی گذران زندگی می‌کنند. وقتی قاسم برای بدست‌آوردن پول بلیط اتوبوس برای سفر به تهران از خانه پول می‌دزدد مادرش تصمیم می‌گیرد که گزارشش را به مدیر مدرسه بدهد. مادر نه تنها از مدیر می‌خواهد که قاسم را شکنجه کند بلکه خود نیز همچون تماشاگر در صحنه حضور دارد. مدیر مدرسه اینجا همچون نماینده‌ی بر حق دولت مرکزی نمایان می‌شود؛ دولتی که آپاراتوس اصلی سرکوب و عامل اصلی تولید بدن‌های رام، مطیع‌شده و دست‌آموز است. افزون بر این مدیر نیز خود در چهارچوب نیروی کار مزدی تعریف می‌شود.

پس از تحمل رنج و مصیبت بسیار، قاسم بالاخره موفق می‌شود با طی مسیری حدودن ۴۰۰ کیلومتری با اتوبوس خود را به مرکز یعنی تهران برساند تا بتواند بازی فوتبال مهم مورد علاقه‌اش را از نزدیک تماشا کند. آنچه اینجا برجسته است مساله‌ی رابطه‌ی مرکز و حاشیه و نیز کالایی‌سازی فضا است. همچنان که فیلم نشان می‌دهد، حرکت از شهرستان‌ها به تهران که تجربه‌ی نسبتن جدیدی از فضازمان ــ یعنی فضازمانِ حرکت بین شهرها با استفاده از وسایل حمل‌ونقل عمومی ــ را ممکن ساخته است، بسیار هزینه‌بر است. مساله این است که همگان نمی‌توانند به یکسان چنین تجربه‌ای داشته باشند و نابرابری طبقاتی اینجا مانعی عمده در حرکت و تجربه‌ی فضازمان‌های جدید به شمار می‌رود. در نتیجه رابطه‌ی استعماریِ مرکز و حاشیه باعث می‌شود تا به رغم وجود فضازمان‌های جدید، برخی همچنان به طور فیزیکی و البته اجتماعی محکوم به ماندن در فضازمان‌های پیشین بشوند.

دوربین کیارستمی صحنه‌های آخر مسافر را این طور تصویر می‌کند که قاسم به دنبال تهیه‌ی بلیط مسابقه‌ی فوتبال، پس از مدت‌ها در صف ایستادن و موفق به تهیه‌ی بلیط نشدن، از بازار سیاه سردرمی‌آورد که در نهایت منجر به خرید بلیط با قیمتی بسیار بالاتر از آنچه قاسم محاسبه کرده بود می‌شود. حالا مشخص نیست قاسم چطور قرار است به ملایر بازگردد چرا که دیگر پولی برای سفر ندارد. پس از اینکه در استادیوم جایی برای نشستن پیدا می‌کند چنان مدهوش فضای جدید است که خیلی زود بلند می‌شود تا به گشت‌وگذار در فضا بپردازد.

مسافر، ۱۳۵۳، (”40 :’09: 01)　　مسافر، ۱۳۵۳، (”00 :’09: 01)　　مسافر، ۱۳۵۳، (25 :’08: 01)

حرکت قاسم در فضا اینجا وجه دیگری از تجربه‌ی شهری را بازنمایی می‌کند که یادآور تجربه‌ی شهری در فیلم تجربه است. قاسم که مسحور و مجذوب فضای شهری است چنان غرق در تجربه‌های جدیدش می‌شود که در نهایت از خستگی در گوشه‌ای به خواب می‌رود. آنچه بیش از همه توجه قاسم را به خود معطوف کرده در واقع امکان‌هایی است که مرکزیتِ شهر در معنای لوفوری برایش فراهم آورده است. این مرکزیت است که امکان تجربه‌های تازه را برای او به ارمغان آورده است؛ مرکزیتی که حاکی از یک فضازمانِ کیفیتن متفاوت از فضازمانِ ملایر است. همان طور که مشخص است ظاهرن این دیگر تماشای بازی فوتبال نیست که برای قاسم بیشترین جذابیت را دارد. این در عوض تجربه‌ی شهریِ

مرکزیت است که تمام هوش و حواس او را ربوده است. خوابش چنان عمیق است که وقتی بیدار می‌شود مسابقه‌ی فوتبال تمام شده است. دیگر اینکه او در خواب هم باز تمام شکنجه‌هایی را که تحمل کرده به چشم می‌بیند. این نیز نشان می‌دهد که چطور شکنجه‌های جسمانی تاثیری منفی و شاید همیشگی بر ذهن می‌گذارند. شاید غافل‌گیرکننده‌ترین سکانس سینمای تجربی کیارستمی همین سکانس پایانی فیلم مسافر باشد که در آن قاسم با تصویر دهشتناک و دیستوپیایی از استادیومی وسیع و خالی مواجه می‌شود. در تجربه، شخصیت در آخرین سکانس همچنان مردد بین روشنایی و تاریکی ایستاده است که بیانگر تقابل بین فضای بردگی و استثمار و فضایی دیگر است. در مسافر هم قاسم در فضای خالی استادیوم سرگردان است و بین جذبه‌ی فضای مرکز و سرکوب فضای حاشیه معلق است. به همین دلیل است که ما در ابتدای مقاله گفتیم سه اثر تجربه، مسافر و لباسی برای عروسی، اولین سه‌گانه‌ی کیارستمی را شکل می‌دهند.

مسافر، ۱۳۵۳، (”33 :13’: 01)

۵. لباسی برای عروسی (۱۳۵۴): بدنِ کودکان کار همچون تجسم تضادهای اقتصادی‌سیاسی

فصل آخرِ این سه‌گانه داستان سه نوجوانِ کار است که در یک پاساژ در مغازه‌های مختلف در طبقات متفاوت کار می‌کنند. این داستان سه شخصیت اصلی به نام‌های ممد، علی و حسین دارد. همگی پسران نوجوانی هستند که هر یک بازنمایی بدنِ سرکوب‌شده و رام در فضای شهری به شمار می‌روند که در مقابل صاحب‌کاران خود، سر پایین و ترسیده هستند و انتقام زندگی روزمره را از یکدیگر می‌گیرند. این بار دوربین بازیگوش کیارستمی تنها به داستان یک فرد و یک روایت محدود نمی‌ماند. دوربین اینجا در صحنه‌ی ابتدایی با تعداد زیادی از کودکان کار و دخمه‌های تاریکی که محل خواب‌شان است آغاز می‌کند. هر کدام از این کودکان روایت خودشان را دارند اما همگی کودک کار هستند. میزانسن تمام این سه اثر، فضای شهری و کودک کار است. شاید بتوان گفت که در حین تجربه‌ی شهری‌شدن سرمایه‌دارانه، و گسترش بیش از پیشِ کارِمزدی، حالا صاحب‌کاران می‌کوشند تا با استثمار کودکان، بخشی از دشواری‌های مواجهه‌ی ناگهانی با هجوم روابط پولیِ تولید سرمایه‌دارانه و کار مازادِ تولیدشده در نتیجه‌ی پرولتاریایی‌سازی را پوشش دهند. لباسی برای عروسی حاوی برخی از هرج‌ومرج‌آلودترین تصاویر از فضای شهری تهران است. برای مثال در یکی از صحنه‌ها سه فرد را می‌بینیم که دست‌وپای دوتای‌شان از دو سوی موتورسیکلتِ سه‌چرخه‌ی در حال حرکت بیرون زده است. دوربین کیارستمی باز هم در خیابان‌های شهر می‌چرخد و سوژه‌ها را از زوایای مختلف شهری به تصویر می‌کشد.

لباسی برای عروسی، ۱۳۵۴، (”34:”0 :00-”14 :’02: 00)

هر سه نوجوان در این فیلم به نوعی سعی می‌کنند در فضایی که مرتبن دچار خشونت‌های جسمی و روحی و احتمالن جنسی بوده‌اند وجوه مردانه‌ی خود را طوری به رخ بکشند که باعث ارعاب دیگران شوند. این همان روند بازتولید مردانگی است. به همین دلیل است که بخش عمده‌ای از داستان روی این مساله تاکید دارد که ممد به کلاس کاراته می‌رود و حالا حریف می‌طلبد. وقتی سراغ علی (که در خیاطی کار می‌کند) می‌رود تا کت و شلوار تازه‌دوخته‌شده در خیاطی را برای یک شب به او قرض بدهد علی پیشاپیش مرعوب قلدرمابی ممد شده است. این در حالی است که حسین که او هم به دنبال قرض‌گرفتنِ همان کت‌وشلوار است نیز در نهایت مرعوب همین قدرت‌نمایی فیزیکی مبتنی بر مردانگیِ خشونت‌پایه‌ی ممد می‌شود و به اصطلاح بازی را به او می‌بازد.

همچنان که هر سه نفر داستان خودشان را دارند، کیارستمی دوربینش را اما روی حسین و تجربه‌ی بدنی او تمرکز می‌کند. او استثمار بدنی حسین را در چندین سکانس مختلف نمایش می‌دهد که از حمل بارهای سنگین تا انجام دوخت‌ودوزهای ظریف را شامل می‌شود. از طرفی، وقتی به مساله‌ی حساب و کتاب در انتهای روز می‌رسد تنها یک بار جرات می‌کند که تقاضای دستمزد کند و آن نیز با خشونت کلامی صاحب‌کارش پاسخ داده می‌شود. گویی تمام کودکان کار، نوکران بی‌جیره و مواجب صاحب‌کارشان هستند. احتمالن همین کارِ مازادِ تصرف‌شده است که نقشی کلیدی در گرداندن اقتصاد بازار تهران بازی می‌کرده است. در صحنه‌ای دیگر، دوربین در چهار قاب متفاوت مساله‌ی سرکوب بدنی و جنسی حسین و دختری را که از او خوشش می‌آید در اختناق و پنهان‌کاری مطلق به تصویر می‌کشد. همچنان که در تصویر آخر می‌بینیم کیارستمی سعی دارد با استفاده از نمای دور، فاصله‌ی دور و پرناشدنیِ بین حسین و دختر مورد علاقه‌اش را برجسته کند. این فاصله باعث می‌شود که ارتباط حسین و دختر اساسن به زبان اشاره و تا حدود زیادی پنهانی صورت گیرد تا نظر چشم‌های ناظر جلب نشود. در نتیجه اساسی‌ترین وجوه ارتباط از جمله نزدیکی فیزیکی و گفت‌وگوی کلامی از هر دو دریغ می‌شود.

لباسی برای عروسی، ۱۳۵۴، (”00:15’:42-”00 :12’:52)

حسین که بالاخره موفق می‌شود علی را راضی کند که کت‌وشلوار را به او قرض بدهد، توسط ممد جایی در زیر پله‌ها خفت می‌شود. ممد اینجا بازتولیدگرِ تمام خشونت‌هایی است که خود محصول آن‌ها است: از تلاش برای دست‌درازی به دختری که همراه حسین است تا زورگیری از حسین و درآوردن لباس‌هایش و دزدیدن پول‌هایش. دوربین کیارستمی در برداشتی بلند از آنچه که در زیر پله‌ها اتفاق می‌افتد حس ترس از آنچه که هر چیزی اینجا امکان‌پذیر است را با مخاطبش شریک می‌شود. پس از آنکه ممد حسین را به مقصد سینما و سالن نمایش شعبده‌بازی ترک می‌کند حسین و علی در کوچه‌های تاریک بازار دربه‌در به دنبال ممد می‌گردند تا لباس را پس بگیرند. دوربین اساسن در لحظه‌هایی در تاریکی محض فرو می‌رود؛ تکنیکی که کیارستمی بارها و بارها در تجربه و مسافر در قالب استفاده از قاب‌های تاریک و روشن تکرار کرده بود. و این دلهره‌ی تجربه‌ی گشتن و نیافتن و رفتن و نرسیدن از تم‌های تکرارشونده در هر سه فیلم است. سکانس شب خیلی زود جای خود را به روز می‌دهد. در نمای دید پرنده از پاساژ، که حالا در سکوت محض فرو رفته، مخاطب با این سوال مواجه می‌شود که آیا ممد هرگز باز خواهد گشت؟ پاسخ سوال خیلی سریع روشن می‌شود. وقتی ممد وارد پاساژ می‌شود و برادر بزرگش او را بازخواست کرده و مورد ضرب‌وشتم قرار می‌دهد. تجربه‌ی تنبیه بدنی از سوی برادر، همان چیزی بود که او بر حسین و علی اعمال می‌کرد.

لباسی برای عروسی، ۱۳۵۴، (”00:45’:35-00 :31’:20”)

۶. جمع‌بندی:

همه‌ی شخصیت‌های اصلی سه فیلم بررسی‌شده در این نوشتار در مکان کارشان زندگی می‌کنند. در واقع هیچ خبری از یک مکان مجزای سکونت نیست. بازار همزمان فضای کار و سکونت است و در نتیجه مفهوم خانه در این سه فیلم غایب است. پدر و مادر و دیگر اعضای خانواده نیز کمتر در تصاویر حضور دارند؛ گویی هیچگاه حضوری در زندگی این نوجوانان نداشته‌اند. از همین رو استدلال ما این است که به لحاظ ساختاری در شرایط آن دوره در ایران اساسن امکانی برای سکونتِ فضا در معنای لوفوری کلمه دست کم برای این طبقه وجود نداشته است. به بیان دقیق‌تر، این کودکان کار امکانِ استفاده از فضا را نداشته‌اند. زندگی روزمره‌ی آن‌ها تمامن به فضای مبادله‌ی پولی محدود شده است. از این منظر، می‌توان استدلال کرد که فیلم‌های کیارستمی را می‌توان همچون شکلی ضمنی از آنچه لوفور نقد زندگی روزمره می‌نامد نگریست و تفسیر کرد. روایت سینمایی کیارستمی در این سه فیلم به این ترتیب بازنمایی‌کننده‌ی فضای روزمره‌ی زندگی کودکان در گوشه‌هایی از ایرانِ دهه‌ی ۱۳۵۰ شمسی است. از همین رو می‌توان این روایت را که در برخی از آثار دیگر او مانند همشهری نیز به شکلی تکرار شده است به منظور پروراندن یک نقد مارکسیستی از زندگی روزمره به کار گرفت. یکی از وجوه جالب این آثار کیارستمی این است که همچنان پس از گذشت حدود ۵ دهه بسیار به وضعیت مرتبط هستند. وضعیت فضای آموزشی و شکل خانواده‌ی هسته‌ای و مهم‌تر از همه شکل دولت، تفاوت چندانی با اوایل دهه‌ی ۱۳۵۰ نکرده است. از همین رو روایت‌های سینمایی کیارستمی همچنان به حالِ ما مربوط هستند.

در پایان، باید گفت که شباهت‌های بسیاری در این سه‌گانه‌ی کیارستمی به چشم می‌خورد؛ شباهت‌هایی که مبنای‌شان مرکزیتِ فضای شهری است. همه‌ی کاراکترهای اصلی در این سه فیلم افزون بر فریم‌های واقعی، درون فریم‌های نمادین و استعاریِ پنجره‌های شکسته، آینه‌های کدر، کوچک و زهواردررفته محدود و محبوس هستند. در همه‌ی این صحنه‌ها بیننده می‌تواند تصویری محو، شکسته، و سرخورده را درون این قاب‌ها مشاهده کند. این قاب‌های محدود، شکسته، و مبهم را از دید ما می‌توان بازنمایی فضازمان‌مندی‌های سرکوب‌گرِ جامعه‌ی ایران در آستانه‌ی فروپاشی در دهه‌ی ۱۳۵۰

تلقی کرد. یک درون‌مایه‌ی تکرارشونده‌ی دیگر، تصویر پرنده‌ای در قفس است که در هر سه فیلم دیده می‌شود. این را نیز می‌توان نمادی از تولید بدن‌های درهم‌شکسته و پیوسته محبوس دانست. زندگی روزمره در فیلم‌های کیارستمی فضای بدن‌های رام‌شده و منضبط‌شده است. در آثار او هیچ اثری از فضاهای حقیقتن زنانه و یا هم‌جنس‌خواهانه دیده نمی‌شود. این فضای تک‌جنسیتی، تک‌ظرفیتی، همگن، و مسطح مشخصه‌ی بارز جامعه‌ی ایران در دوران پهلوی و نیز جمهوری اسلامی است.

سه شخصیت، سه قاب