طعم گیلاس

سعید عقیقی

نخستین صحنه‌ی **طعم گیلاس**، محل تلاقی دو وصعیت دراماتیک بیش‌وکم همیشگی در فیلم‌های کیارستمی است دوربینی متمرکز بر راننده‌ی پشت فرمان اتومبیل، که گرچه چهره‌ی باریگرش آشنا به نظر نمی‌رسد، اما حادثه‌ی باریگران حرفه‌ای را دارد (و البته بعد از این فیلم در سینما ماند و به باریگری حرفه‌ای بدل شد) در مقابل، مردانی که دور اتومبیل او جمع می‌شوند و گمان می‌کنند دنبال کارگر می‌گردد، بی‌گمان از واقعیتی ایسادی به فیلم آمده‌اند که راهی به درون مَرکب نمایشی آن ندارد دو تن از آن‌ها با نگاه‌هایی آماتوری به پشت سر راننده، جایی که احتمالا کسی نشسته، می‌نگرند و یکی به نحوی ناشیانه می‌پرسد «آقا، دو تا کارگر نبرا» و به سرعت عقب می‌رود در عوض، آقای بدیعی (همایون ارشادی) در فضای دراماتیک درون اتومبیل، محور رخدادهای کوچک ساده‌ای است که به تدریج کمی مرموز می‌شود، ایده‌ی محرک فیلم را به تعویق می‌اندازد و بیننده را در تعلیق پاسخ به پرسش «او به دنبال چه می‌گردد؟» نگه می‌دارد در دقایق بعدی، هویت ایسادی قطعه‌ی اول در قطعه‌ی بعدی به نوعی چیده‌شدگی نمایشی می‌رسد حضور نچه‌هایی که در اتومبیل‌های اسقاطی سرگرم ناری‌اند، نستی با ایده‌ی مبهم آقای بدیعی ندارد و سر و وضعشان نیز نستی با

فصای پیراموں‌شـــاں ترکیب این دو وصعیت، رابطه‌ی فیلم‌ســار را با واقعیت در آثار پــس ار **طعم گیــلاس** توصیح می‌دهد صحنه‌های موحــود در این فیلم‌ها، عملا به ســه دسته تقسیم می‌شوند نحست، ان‌ها که مســتقیما ار واقعیت رورمره می‌آیند و حسه‌ی اِســادی دارند و واقع‌نمایانه‌ترین لحطه‌های آثار او را رقم می‌رنند دســته‌ی دوم، فیلم‌هایی‌اند که میاں واقع‌گرایی اِسادی و واقعیت نمایشی‌شاں شکافی آشکار و آراردهنده وحود دارد،که صحنه‌ی حصور بچه‌ها ر همیں روال اســت شــاید نتواں با این فرص پیش رفت که حصور دو کودک ناریگوش در اتومبیل‌های اســقاطی به فصاســاری فیلم کمک می‌کند، که در این صورت می‌تواں به چهره و لباس کودکاں و حرف‌های‌شــاں دقیق شد و عدم تناسب آن‌ها را با فصا کاملا دریافت حوب یا بد، این ویژگی که در فیلم‌های داستانی دوره‌ی اول کیارستمی کم‌تر به چشم می‌حورد، در فیلم‌های دوره‌ی بیں‌المللی او به هیأت عنصری پایدار درامد آن‌چه در این مقدمه به چشــم می‌آید، یکی ار مهم‌ترین الگوهای تصویری سینمای مدرں و نقش‌مایه‌ی نصری اصلی، یعنی نمای درشت آقای ندیعی ار روایای گوناگوں است که به نگاه‌های نیسنده جهت می‌دهد و او را مدام متوحه نقطه‌ای بیروں تصویر می‌کند نماهای نسته ار ندیعی و نماهای نطرگاهش، حس انتطار را تشدید می‌کند و حست‌وحوی او پیش ار یافتں قاتل برگریده‌اش، مراوده‌ای دروںی میاں سرگردانی او برای یافتں کسی که نمی‌دانیم کیســت، و تردید نیسنده در تشحیص هدف او ایحاد می‌کند در این‌حا هم، مانند فصل آعاریں **ریر درختاں ریتوں**، نماهای پیوســته ار حاده‌ی پیش روی آقای ندیعی در تشدید حس دلشوره و عصیت نیسنده مؤثر است حالا می‌توانیم به عناصر ایــں پرســه با دقت نیش‌تری نگریــم و دریابیم چرا حصــور آں دو کودک در میاں ماشیں‌های اسقاطی، طی چند ثانیه، توحه ما را ار مقصد به عنصری در فصا، و به حتی

حود فصا، منحرف می‌کند فیلم، در کنار این ایســتگاه موقت و ناحوشــایند، نوعی انحراف گسترده‌تر ار روایت به نیسنده‌اش اررانی می‌کند که حاوی نوعی تعلیق طنرآمیر نیر هست در نحش اول، توحه ندیعی نه مکالمه‌ی حواں در ناحه‌ی تلفں حلب می‌شود و پس ار نارگشت مقابل ناحه، اصرار دارد او را نرســاند پافشــاری او نر صدا ردں حواں، پیشنهاد پول و واکنش توأم نا پرحاش و فحاشی او، احاره می‌دهد نیسنده نرای نحســتیں نار نه طاهر ار قصد شحصیت آگاه شود و ار او پیش نیفتد؛ حال آں‌که فیلم‌سار، نا آگاهی ار این وصعیت، نا استفاده ار صحنه‌ی نرحورد نا رناله‌گرد لُر، تعلیق را هم‌چناں ادامه می‌دهد و نار شدں ایده‌ی محرک را نه نعد ار عنواں‌نندی موکول می‌کند این قطعه، که نحش پایانی مقدمه‌ی ده‌دقیقه‌ای فیلم است، تعلیق حود را ار نحش قنلی، یعنی نرحورد نا حواں کارگر، می‌گیرد و دیالوگ‌های آں نه نه ایده واســته است، نه اسحام مفهومی دارد و نه نستی نا الگوهای مدرنیستی نرقــرار می‌کند تنوع کارگردانی نحش‌های قنلی (نماهای کودکاں نا صدای ندیعی نر چهره‌ی آن‌ها، حصور تمام و کمال حواں کارگر در دو صحنه‌ی مربوط نه او و در نهایت، قرار دادں ندیعی و رناله‌گرد در یک نما) نمی‌تواند پیش‌پاافتادگی دیالوگ‌ها را نه طورکامل ار دهن پاک کند پوشاندں پیراهنی نا علامت UCLA نه تن حواں لُر و ادامه دادں دیالوگ‌هایی ار حنس «حواں شما هم لُری؟ ندیعی ما هم یه حورایی لُریم!» نه کنار، نمی‌تواں پرسید چرا رناله‌گردی مثل او، نلافاصله نعد ار پیشنهاد «یه کار نوں و آنرار» ار سوی آقای ندیعی، حتی پیش ار آں‌که ندانند چه کاری ار او حواسته شده، می‌گریرد و نه راه حود می‌رود؟ آیا حمله‌ی «من کار نلد نیستم» نه طور منطقی می‌تواند مکالمه‌ی نیمه‌کاره‌ی ندیعی و حواں را توحیه کند؟ نه نظر می‌رسد هم‌چناں نهترین نحش مقدمه، متعارف‌ترین نحش آں، یعنــی نرحورد نا حواں کارگر اســت؛ همان قطعه‌ای که نیسنده را نــرای حدس ردں در رمیه‌ی قصد ندیعی نه اشــتناه می‌اندارد، و حواں را وامی‌دارد نا حشــونت و فحاشی، ندیعی را ار حود نراند نه نظر می‌رســد هدف فیلم‌ســار ار این ده دقیقه، ایحاد نوعی تعلیق مدرنیستی است که النته تا رمان اگاهی نیسنده ار قصد او، یعنی نار کردں نیتش نرای سرنار کرد، نه آں دست یافته است