آن تماشاگر

گزیده‌ای از نقدهای سینمایی و تلویزیونی

ایرج کریمی

کتاب پنجره

فهرست

یادداشت ناشر ..... ده

یادداشت ویراستار ..... دوازده

آن‌گونه که به یاد می‌آورم ... هوشنگ گلمکانی ..... سیزده

زود نبود؟! عباس یاری ..... بیست

همنشینی خِرَد و طنز و تغزل امیر پوریا ..... بیست‌وشش

- دیدگاهی اخلاقی در تحلیل مقطعی از تاریخ (*جولیا*؛ فرد زینه‌مان، ۱۹۷۷) ۳۰
- میانراهِ مدنیت و توحش (*مردی از لارامی*؛ آنتونی مان، ۱۹۵۵) ۳۹
- ماجرای یک شیرجه: در روایت داستانی و در حکایت فرم ۴۷
  (*بازگشت*؛ آندری زویاگینتسِف، ۲۰۰۳)
- از لب کارون تا دانوب آبی (*آن‌سوی آتش*؛ کیانوش عیاری، ۱۳۶۶) ۵۷
- بهترین خبر خودِ زندگی‌ست (*تعطیلی رُمی*؛ ویلیام وایلر، ۱۹۵۳) ۶۳
- سَمت مبهمِ ادراک مرگ (*فیل*؛ گاس وَن سنت، ۲۰۰۳) ۶۹
- ارزیابی دشوار (*خانهٔ دوست کجاست؟*؛ عباس کیارستمی، ۱۳۶۵) ۸۴
- نمایش آن «راز» (*عروج*؛ لاریسا شپیتکو، ۱۹۷۷) ۹۳
- خاطرهٔ یک گنج (*حادثه‌جویان*؛ روبرانریکو، ۱۹۶۷) ۹۹
- استحاله‌ای که خاص آدم‌های ساده نیست (*گاو*؛ داریوش مهرجویی، ۱۳۴۸) ۱۰۵

• ما محکوم به همدیگریم (*بخت کور*؛ کریستف کیشلوفسکی، ۱۹۸۷) ۱۱۰

• این‌جا تاریک است، چون می‌توانست روشن‌تر از این‌ها باشد ۱۱۹
(*بی‌خوابی*؛ کریستُفر نولان، ۲۰۰۲)

• منزلت از دست رفته (*پردهٔ آخر*؛ واروژ کریم مسیحی، ۱۳۶۹) ۱۳۴

• دریای مهیب، قطرهٔ بی‌ارزش (*آقای لینکلن جوان*؛ جان فورد، ۱۹۳۹) ۱۳۹

• بازدمِ هستیِ نمادین (*فرزندان*؛ الکساندر پین، ۲۰۱۱) ۱۴۴

• تشریح یک کابوس (*شاید وقتی دیگر...*؛ بهرام بیضایی، ۱۳۶۶) ۱۵۲

• آن ناشناس فرمان‌ها ۱۶۰
(*ده فرمان*؛ کریستف کیشلوفسکی، ۱۹۸۸-۱۹۸۹)

• کدام چهارشنبه؟ چه سوری؟ (*چهارشنبه‌سوری*؛ اصغر فرهادی، ۱۳۸۴) ۲۲۱

• دانای خُل و مرد جوان (*هرچیز دیگر*؛ وودی آلن، ۲۰۰۳) ۲۲۸

• سویهٔ موحش مادر بودن: حسرت فضا (*اِلِنا*؛ آندری زِویاگینتسِف، ۲۰۱۱) ۲۳۹

• درک نجوا در هیاهوی باغ (*درخت گلابی*؛ داریوش مهرجویی، ۱۳۷۷) ۲۴۸

• جسمِ شَر (*تنگهٔ وحشت*؛ جِی. لی. تامپسون، ۱۹۶۲/ مارتین اسکورسیزی، ۱۹۹۱) ۲۷۴

• درد و زیبایی (*بانو و دوک*؛ اریک رومر، ۲۰۰۱) ۲۸۳

• به دنبال آینه (*سولاریس*؛ آندری تارکوفسکی، ۱۹۷۲) ۲۹۵

• نصیبی از احساس نجات (*قرمز*؛ کریستف کیشلوفسکی، ۱۹۹۴) ۳۰۵

• «روزگار قریب» بود، نازنین... (*روزگار قریب*؛ کیانوش عیاری، ۱۳۸۶) ۳۱۲

• کدام آرامش؟ (*مرد آرام*؛ جان فورد، ۱۹۵۲) ۳۲۰

• ارزش آیین (*ریچل ازدواج می‌کند*؛ جاناتان دمی، ۲۰۰۸) ۳۲۴

• نوعی عاشقانهٔ کمیاب (*بودن یا نبودن*؛ کیانوش عیاری، ۱۳۷۷) ۳۲۹

• ... زندگی حتی دو روز هم نیست (*یک روز*؛ لونه شِرفی، ۲۰۱۱) ۳۳۶

• چند بچه، یک احمق غمگین، چند احمق و چند غمگین، و توفان نوح ۳۴۵
(*قلمرو طلوع ماه*؛ وس اندرسن، ۲۰۱۲)

• کیش انزوا (*طعم گیلاس*؛ عباس کیارستمی، ۱۳۷۶) ۳۵۱

• خانه‌ای در باد (*درسو اوزالا*؛ آکیرا کوروساوا، ۱۹۷۵) ۳۶۷

• چشم توی چشم مرگ: رُم یعنی حال (*تقدیم به رُم با عشق*؛ وودی آلن، ۲۰۱۲) ۳۷۰

• تهران بی‌رحم؛ بررسی نمونه‌ای کالت ایرانی (*کندو*؛ فریدون گُله، ۱۳۵۴) ۳۷۶

• به‌روایت فرم (*پسر*؛ برادران داردِن، ۲۰۰۲) ۳۸۷

• شصت‌سالگی (*آیا برامس را دوست دارید؟*؛ آناتول لیتواک، ۱۹۶۱) ۳۹۲

• تنگنا (*گذشته*؛ اصغر فرهادی، ۲۰۱۳) ۴۰۵

• به آن کلاه می‌ارزید ... (*نبراسکا*؛ الکساندر پین، ۲۰۱۳) ۴۱۴

• بانی لِیک گم شده است (*بانی لیک گم شده است*؛ اُتو پرمینجِر، ۱۹۶۵) ۴۲۵

• ارتفاع متروک: درک یک سقوط (*ایدا*؛ پاوِل پاولیکوفسکی، ۲۰۱۳) ۴۳۴

دیدگاهی اخلاقی در تحلیل مقطعی از تاریخ*

جولیا (*Julia*)، ۱۹۷۷

فرِد زینه‌مان (Fred Zinnemann؛ ۱۹۰۷-۱۹۷۷)

لیلیان هِلمن[۱] [جِین فاندا[۲]] نویسندهٔ آمریکایی با راهنمایی داشیل هامِت[۳] [جیسن رُباردْز[۴]] نمایش‌نامهٔ موفقی می‌نویسد که برایش شهرت زیادی به همراه می‌آورد، و بنا به دعوتی به شوروی می‌رود تا از جشنوارهٔ تئاتری که در مسکو ترتیب داده شده است دیدن کند. در فرانسه توقف می‌کند و این‌جاست که پیشنهاد کار خطیری از جانب جولیا [وَنِسا رِدگریوْ[۵]]، دوست قدیمی و بسیار صمیمی او، برای کمک به پارتیزان‌های آلمانی به او می‌شود. پیک جولیا مردی‌ست که مأموریت را در پاریس به او ابلاغ می‌کند: باید مقدار زیادی پول را که در کلاهش پنهان شده در راه سفر به روسیه طی توقفی کوتاه در برلین به جولیا تحویل دهد. قبلاً او جولیا را در انگلیس دیده بود. حالا در برلین می‌فهمد که جولیا در نتیجهٔ درگیری‌های سیاسی پای خود را از دست داده است. لیلیان با موفقیت در انجام مأموریتش به شوروی می‌رود و بعد به آمریکا

* نخستین انتشار در روزنامهٔ *آیندگان* (۲۹ خرداد ۱۳۵۷).

۱. Lillian Hellman (1905-1984)

۲. Jane Fonda

۳. Dashiell Hammett (1894-1961)؛ نویسندهٔ آمریکایی.

۴. Jason Robards (1922-2000)

۵. Vanessa Redgrave

بازمی‌گردد. جولیا در اروپا کشته می‌شود. جنگ جهانی گسترش یافته است. لیلیان برای پیدا کردن دختر جولیا به فرانسه می‌رود و ناموفق به آمریکا بازمی‌گردد.

فیلم ***جولیا*** بر اساس رمانی به همین نام نوشتهٔ لیلیان هلمن ساخته شده که در اصلِ قصه راوی خود اوست. البته این نکته در فیلم رعایت نشده است و لیلیان تنها گاه‌گاه با گفتارش بر متنِ بعضی صحنه‌ها نقش راوی را بازی می‌کند.

جولیا ماجرایی حقیقی‌ست که در دههٔ ۱۹۳۰ می‌گذرد با بازگشت به گذشته‌هایی که طی آن‌ها نوجوانیِ این دو دوست صمیمی ـ جولیا و لیلیان ـ به یاد آورده می‌شود. یکی دیگر هم هست، داشیل هامت، نویسندهٔ معروف آمریکایی، که با لیلی در خلوت خانه‌ای ساحلی زندگی می‌کند. اما این مثلثی از رابطه‌هایی متعادل نیست. لیلیان چه در مقابل داشیل هامت چه در رابطه با جولیا زن عاجزی جلوه‌گر می‌شود که اتکا و نیاز زیادی به این روابط دارد.

این تصویر از دو راه ارائه می‌شود؛ اول، ارائهٔ داشیل هامت با چهره‌ای همواره عبوس و اخمو، و همین‌طور رفتار همیشه آمرانه و بی‌نقص و مصمم و قاطع جولیا؛ دوم، ساخت تصویریِ مضحک و کاریکاتورمانندی از لیلی که او را زنی زبون، ضعیف، بی‌اراده و کمی هم ابله نشان می‌دهد. این‌ها تضادهایی هستند تا پایان فیلم را هرچه بیشتر پُررنگ کنند؛ این سه شخصیت تا پایان در همان حد طرح‌هاشان باقی می‌مانند و هیچ‌گاه ابعادی انسانی به خود نمی‌گیرند و شخصیت‌هایی یک‌بُعدی‌اند که هیچ‌وقت فیلم به لایه‌های درونی‌شان نفوذ نمی‌کند. در این رابطهٔ سه‌گانه اغراق در پرداخت، در جهت دستیابی به تضادی که گفته شد، همواره عامل غالب است. مثل صحنه‌ای که در آن بین لیلی و دَش [داشیل هامت] کنار آتشِ ساحلی مشاجره‌ای پدید می‌آید. حین پرخاش دش به او، درحالی‌که روشناییِ گرم شعله‌ها روی صورت دَش تصویر خون‌داری از وی می‌سازد، لیلی از آتش دور و در تاریکی کاملاً نامرئی می‌شود؛ یا اظهار نظر قاطع دش در ردّ نمایش‌نامه‌ای که لیلی با هزار مصیبت به پایان برده. و دوباره‌نویسی لیلی و پیامدش، رأی موافق دش، و بالاخره موفقیت و شهرت لیلی به‌عنوان یک نمایش‌نامه‌نویس خوب. این پیروزی اصلاً به حساب لیلی گذاشته

نمی‌شود و خصوصاً با آن جملات قصار دَش دربارهٔ پالتوی پوست خز و ادبیاتْ بلاهتِ لیلی دوچندان جلوه می‌کند. و علی‌رغم این‌که لیلی به بالکن می‌رود تا به ابراز احساسات دوستدارانش پاسخ دهد او را از زاویهٔ پایین مسلط به دش، که میان مردم هیجان‌زده ایستاده، می‌بینیم. پرداخت صحنه عملاً به‌گونه‌ای‌ست که همان ریتم در رابطهٔ این‌دو محفوظ بماند. این اغراق در رابطهٔ لیلی و جولیا هم به چشم می‌خورد: در نگاه اول هیئت فیزیکی جولیا، که خود غول ماده‌ای‌ست، و در مراحل بعدی نکته‌های مربوط به شخصیت مبالغه‌آمیزِ جولیای عاصی که دقیقاً می‌داند چه می‌خواهد و همیشه لبخند به چهره دارد ــ حتی در هنگام ناخوشی ــ و همیشه اوست که در بازیِ جمله‌سازی با گفتن آخرین جمله بازی را به پایان می‌برد.

ظاهراً با سه آدم روبه‌روییم که در حقیقت مهره‌هایی پیچیده‌شده در زَروَرق‌های مدل دههٔ ۱۹۳۰ هستند. این مهره‌ها بر قطعِ ذهنیات کارگردان بنابه پیام‌های بسیار انسان‌دوستانهٔ او جابه‌جا می‌شوند. قرار است که در این جابه‌جایی لیلی همان‌طور که به یُمن وجود داشیل هامت از پسِ نوشتن یک پیِس موفق برآمد از سایهٔ سر جولیا تولدی دوباره بیابد. در واقع عجز لیلیان خودبه‌خود نقص فیلم نیست. همان‌طور که عجز یک شخصیت امتیاز فیلمی هم به‌شمار نمی‌رود. این افراطِ کارگردان در پرداخت به این عجز است که فیلم را متزلزل می‌کند و باعث می‌شود که عنصر واقعیتِ زندگی از آنچه که بر پرده می‌گذرد حذف شود.

مهم‌ترین اِشکال فیلم ناتوانی کارگردان در معرفی زمینهٔ تاریخیِ قضیه است. فردِ زینه‌مان هیچ لمس تاریخی‌ای از دههٔ ۱۹۳۰ به دست نمی‌دهد. خصوصاً این‌که شخصیت‌های روشنفکرش همگی الزاماً به‌نحوی مستقیم با این شرایط تاریخی درگیرند. در واقع فقط فیلم ***جولیا*** نیست که چنین مشکلی دارد، بسیاری فیلم‌های دیگرهم که در پی موج ***بانی و کلاید***[1]یسم ساخته شدند از چنین نقصی رنجور بوده‌اند.

۱. *Bonnie and Clyde* (1967)؛ ساختهٔ آرتور پِن (Arthur Penn؛ ۱۹۲۲-۲۰۱۰)، یکی از فیلم‌های تابوشکن و جریان‌ساز دههٔ ۱۹۶۰.

شاخص‌هایی که زینه‌مان برای معرفی این دوره به دست می‌دهد به‌شدت باسمه‌ای هستند و این کیفیت کلیشه‌ای در بسیاری از شگردهای فیلم به چشم می‌خورد. مثل نخستین بازگشت به دوران نوجوانیِ این دو دوست که معارفهٔ ما با جولیا نیز هست. صحنه در خانهٔ اشرافی پدربزرگ جولیا می‌گذرد. از آن نوع خانه‌ها که هرچیز در جای خودش است. شب عید نوئل است اما پدربزرگ و مادربزرگ بسیار ساکت و سرد مشغول خوردن شامند و پیشخدمت‌ها با حرکاتی بسیار قراردادی غذا سرو می‌کنند. صحنه با کلوزآپ[1]های خندان جولیا و لیلی آغاز می‌شود که قرار است در بُرِش به نمای عمومیِ مطلقاً بی‌روحِ کلّ همان صحنه تضادی ایجاد کند. تبریک عید نوئل بین جولیا و خانواده به‌سردی برگزار می‌شود. پس از آن او و لیلی به‌تندی به طبقهٔ بالا می‌روند. صفحه می‌گذارند و می‌رقصند. آهنگی که قرار است دههٔ سی را تماماً در ذهن ما تداعی کند. و البته لباس‌ها و مدل ماشین‌ها هم در این نیّت فیلم را یاری می‌دهند.

فردِ زینه‌مان نگاه مرده و بی‌جانی به این اشرافیت دارد و در تصویر کردن این فضا بسیار ناتوان می‌نماید. اشارت‌هایی به رابطهٔ همجنس‌گرایانهٔ جولیا و لیلی، که می‌توانست جبهه‌گیری و رویارویی این دو شخصیت را با این فضای خاص به‌صورت نمادی از نوعی عصیان جلوه دهد، مبهم می‌ماند و در جایی از فیلم در مشاجرهٔ جولیا و یک جوانک مسکوت گذاشته می‌شود.

این اشاره‌ها خودبه‌خود بسیار ظریفند. مثل یکی از جمله‌سازی‌ها که قضیهٔ سرباز و تفنگ است. یا جایی دیگر، کنار آتش که جولیا چوب بلندی به دست دارد. اما فیلم تاب این ظرافت را نمی‌آورد و عصیانْ بسیار سطحی تصویر می‌شود. جولیا در بازگشت از اروپا درحالی‌که برای لیلی دادِ سخن از گرسنگیِ پیشخدمت‌ها می‌دهد و مراتب انزجارش را از اشرافیت خانوادگی‌اش ابراز می‌کند به سوی چمنزاری می‌دود که در آن اسب سفید زیبایی جولان می‌دهد. این شکنندگی در جاهای دیگر

۱. closeup؛ «نمای نزدیک»؛ نمایی متمرکز بر سوژه که جزئیات آن را بدون اطرافش نشان می‌دهد.