در جستوجوی سینما

علی رفیعی وردنجانی

تهران، ۱۴۰۰

www.booka.ir

سرشناسه	:	رفیعی وردنجانی، علی، ۱۳۷۱ -
عنوان و نام پدیدآور	:	در جست‌وجوی سینما/ علی رفیعی وردنجانی.
مشخصات نشر	:	تهران: بوی کاغذ، ۱۴۰۰.
مشخصات ظاهری	:	۱۴۲ ص.: مصور، عکس.
شابک	:	978-622-6070-28-7
وضعیت فهرست‌نویسی	:	فیپا
موضوع	:	سینما -- ایران -- نقد و تفسیر
یادداشت	:	Motion pictures -- Iran -- Reviews
یادداشت	:	سینما -- نقد و تفسیر
یادداشت	:	Motion pictures -- Reviews
رده بندی کنگره	:	PN۱۹۹۳/۵
رده بندی دیویی	:	۷۹۱/۴۳۰۹۵۵
شماره کتابشناسی ملی	:	۷۵۹۰۴۲۹

نشر بوی کاغذ

تهران، میدان انقلاب، ابتدای خیابان کارگر شمالی، کوچه مجد، شماره ۵،
واحد یک غربی، کدپستی: ۱۴۱۸۹۴۵۸۵۳
تلفن: ۶۶۱۲۸۴۹۱-۰۲۱ تلفن همراه: ۰۹۲۱۲۵۷۶۵۹۳
رایانامه: info@booka.ir تارنما: www.booka.ir

در جست‌وجوی سینما

علی رفیعی وردنجانی

چاپ: اول، ۱۴۰۰ — مدیر تولید: احمد رمضانی — طراح جلد: علی رفیعی
تیراژ: ۵۰۰ نسخه — ناظر فنی چاپ: رضا جعفری — چاپ و صحافی: هنگام

شابک: ۷-۲۸-۶۰۷۰-۶۲۲-۹۷۸

همهٔ حقوق چاپ و نشر برای ناشر محفوظ است

مسئولیت کامل مطالب و محتوای کتاب بر عهدهٔ نویسنده محترم است

www.booka.ir

فهرست مطالب

پیش‌گفتار ۹

مقدمه ۱۱

۱. مواجهه ۱۱

۲. جامعه‌شناسی سینما ۱۳

۳. سینما و فرهنگ ۱۶

فرهنگ؛ بازیچهٔ اندیشه‌های هنرمندانه ۱۷

٤. سینما و جاهلیت ۱۸

«تردید» ۱۸

«مُهر هفتم» ۱۹

«جن‌گیر» ۲۰

مواجهه با مرگ ۲۰

۵. سینما چگونه واقعیت می‌سازد؟ ۲۱

برداشت بلند ۲۱

دوربین معلق ۲۲

در ذهن دیگران ۲۳

سینمای ایران ۲۵

۱. جستاری بر سینمای ایران ۲۵

«آژانس شیشه‌ای»/ «جدایی نادر از سیمین» ۲۷

«بادیگارد»/ «فروشنده» ۲۸

«قیصر»/ «جرم» ۳۰

www.booka.ir

۲. نگاهی کوتاه بر ساخته‌های محمد رسول‌اُف ۳۲
«جزیره آهنی» ۳۳
«کشتزارهای سپید» ۳٤
«به امید دیدار» ۳۵
«دست‌نوشته‌ها نمی‌سوزند» ۳۵
«لِرد» ۳٦
«شیطان وجود ندارد» ۳۷
۳. نقدی بر برخی آثار سینمای ایران ۳۹
«ابد و یک روز» ۳۹
«بادیگارد» ٤۲
«هفت‌ماهگی» ٤٤
«سال دوم دانشکدهٔ من» ٤٦
«هجوم» ٤۸
«سرخ‌پوست» ۵۰
«سرکوب» ۵۳
«متری شیش و نیم» ۵۵
«ناگهان درخت» ۵۷
«همه می‌دانند» ۵۹
«خروج» ٦۲
سینمای جهان ٦۵
۱. سینمای استنلی کوبریک ٦۵
«اُدیسه فضایی» ٦۵
«درخشش» ٦۷
۲. سینمای خاطرات جوزپه تورناتوره ٦۸
«سینما پارادیزو» ٦۸

www.booka.ir

«تشریفات ساده» ۶۹
«مالنا» ۷۰
«مکاتبه» ۷۰
۳. سینمای الکساندر سوکوروف ۷۲
«کشتی روسی» ۷۲
«مادر و پسر» ۷۴
٤. سینمای ماساکی کوبایاشی (هیچکاک سینمای ژاپن) ۷۶
«وضعیت بشری» ۷۷
«کوایدان» ۷۸
«هاراگیری» ۸۰
۵. نقدی بر برخی آثار سینمای جهان ۸۱
«پرسونا» ۸۱
«پل جاسوس‌ها» ۸٤
«اولین اصلاح شده» ۸۷
«برادران سیسترز» ۹۰
«گناهکار» ۹۳
«قاطر» ۹۶
«معاون» ۹۹
«افسر و جاسوس» ۱۰۱
«انگل» ۱۰٤
«پلتفرم» ۱۰۶
«در خلال جنگ» ۱۰۸
«مرد ایرلندی» ۱۱۱
یادداشت‌های پراکنده ۱۱٤
۱. فرهنگ در سینمای ایران ۱۱٤

www.booka.ir

شبه‌فرم ۱۱۵
اعدام میزانسن ۱۱۵
مقایسه میزان فرم‌گرایی در دو فیلم/ ماکت سفید ۱۱۶
بی‌آرایش ۱۱۷
نقض هنر ۱۱۷
خودکشی فرمالیته ۱۱۸
تضاد ۱۱۸
جاه‌طلبی ۱۱۹
گرایش ۱۱۹
متروکه ۱۲۰
۲. تاریخی یا مذهبی؟ ۱۲۰
«مختارنامه» ۱۲۱
تاریخی یا فرهنگی؟ ۱۲۱
۳. برای عباس کیارستمی ۱۲۲
خانهٔ دوست، زیر پای دشمن ۱۲۳
گزارش، تنهایی یک مرد ۱۲۴
باد همیشه مخالف می‌وزد ۱۲۵
زندگی با طعم مرگ ۱۲۶
مثل حسین سبزیان ۱۲۷
فهرست فیلم‌ها ۱۲۹
فهرست فیلم‌های ایرانی ۱۲۹
فهرست فیلم‌های خارجی ۱۳۰
نمایهٔ نام‌ها ۱۳۲
نمایهٔ فیلم‌ها ۱۳۵

www.booka.ir

پیش‌گفتار

«سینما تنها هنری است که زمان را ثابت می‌کند»
آندری تارکوفسکی[1]

سینما فرصت برابری است برای اندیشیدن، و نقد بهترین شکلِ استفاده از این فرصت است. نقد سینما بیش از نقد دیگر ژانرهای هنری در پیشرفت و شناخت آن مؤثر بوده و به جهت جایگاه رسانه‌ای ویژه‌اش عرضه و تقاضای منحصر به فردی دارد. اولین پرسشی که برای خوانندگان به وجود می‌آید این است که چه الزامی دارد یادداشت‌های این مجموعه به صورت یک کتاب عرضه شوند؟ در پاسخ به آن این‌گونه می‌گویم: هیچ نقد، تحلیل و یا توصیفی به طور جامع و مانع نمی‌تواند حجت را بر یک اثر سینمایی تمام کند و هرگز نباید انتظار داشت منتقد همه چیز را دربارهٔ یک فیلم فهمیده باشد. از آنجایی که به شخصه بر این باورم که سینما تنها راه نجات فرهنگ و تمدن‌سازی در جوامع است، سعی کرده‌ام آثار را به اندازه‌ای که می‌توانم از نظر فرهنگی بررسی کنم. تمام یادداشت‌های این کتاب، حتی وقتی که راجع به کارگردان مشخصی نوشته‌ام، حول دایرهٔ تأثیر فرهنگی می‌چرخند. بدون شک سینما جایگاهی اجتماعی‌تر از دیگر ژانرهای هنری مانند تئاتر، نقاشی، ادبیات و ... دارد و این موضوع باری را که بر دوش دارم سنگین‌تر می‌کند. علاوه بر آن احساس می‌کنم سینما در ایران مسئله بسیار مهمی است که از کمترین توجه برخوردار است. هیچ‌گاه به این مسئله فکر نشده که چرا منتقدین فرهنگی کشور، جامهٔ کارگردانی بر تن می‌کنند و فیلمی می‌سازند که شاید از کمترین وجوهات سینمایی برخوردار باشد. این مسئله بسیار حائز

1. Andrei Tarkovsky

www.booka.ir

اهمیت است. جشنواره‌های بین‌المللی دلیل آن را خوب می‌دانند و دست و دلبازانه به چنین سوژه‌هایی جایزه می‌دهند.

سینما همسان‌سازی اذهان عمومی است. هرگاه به تماشای اثری می‌نشینیم، دو حس بینایی و شنوایی در مرکز حواس قرار می‌گیرند و ناخودآگاهانه دیگر حواس را درگیر می‌کنند. هنگامی که شخصیت پس از یک کشمکش احساسی بوسیده می‌شود، ذهن بیننده پالایش شده و بار منفی روان او بسیار پایین‌تر از قبلِ تماشای فیلم است. اعجاز سینما این است که تزکیه می‌تواند در صحنه‌هایی که از جنگ بازسازی می‌شوند روی دهد و به همین لحاظ سینما هنری است که تماشای آن لذت‌بخش و آینده‌ساز است. برخی از یادداشت‌های این مجموعه حاصل سال‌هایی است که در روزنامه‌های مختلف فعالیت داشتم و امیدوارم توانسته باشم خواستگاه خود را بیان کنم.

در کتاب حاضر سعی شده سینما از زاویه‌ای مورد بحث قرار گیرد که کمتر بدآن پرداخته می‌شود . فرهنگ و ریشه روانی داستان‌ها که از ساختار ذهنی بیرون می‌آید، مسئله اصلی این کتاب است. در آغاز سعی دارم با چند یادداشت کلی دربارهٔ کارگردانان و متاسینما (سینما برای سینما) شروع کنم چراکه شناخت در هر زمینه‌ای پایه نقد و تحلیل است. در مرحله بعد، به طور منفک یادداشت‌هایی بر آثار سینمایی، صرفنظر از ژانر، سال ساخت و موضوع آورده‌ام و بی‌هیچ ساختاری سینمای ساختارگریز ایران و متعهد به ساختار دیگر کشورها را مورد بررسی قرار می‌دهم. در نقد آثار سینمایی ایران به دلیل مواجهه رودررو با بطن شکل‌گیری آثار، حضور در جامعه و شناخت تجربی و تئوری آن، به خاستگاه اصلی آنان اشاره دارم. از آنجایی که ساختارمندی در آثار دیگر کشورها به مراتب بیشتر دیده می‌شود چگونگی و چرایی نقد اثر سینمایی بیشتر زیر یوغ مفاهیم و انگاره‌های سینمایی آن قرار می‌گیرد. این کتاب می‌خواهد از چرایی آثار حرف بزند و چگونگی را در حد نیاز مورد بررسی قرار خواهد داد.

مقدمه

www.booka.ir

۱. مواجهه

چیستی زندگی اولین پرسش انسان از خود و طبیعت است، انسانی که پرسش‌گر به دنیا می‌آید و همچنان کنجکاوانه به خود خاتمه می‌دهد. اگر زندگی را طلوعی میان دو تاریکی بدانیم انسان هرگز به تاریکی قبل از وجود نمی‌اندیشد و از هنگام تولد مدام در حال یافتن پاسخی برای چرایی و چگونگی تاریکی دوم است. آنچه تفکر ناامیدانهٔ تاریکی دوم را لذت‌بخش می‌کند هنر است. تذکار یک اثر هنری به سه بخش سرگرمی، مواجهه و مراقبه تقسیم می‌شود. اولویت این تقسیم‌بندی لازمهٔ قانون خلق یک اثر هنری است. در این کتاب سعی کرده‌ام چرایی یک اثر سینمایی را مورد تحلیل و پرسش قرار دهم. هنر سینما متعالی‌کنندهٔ ذهن رویاپرداز و مکمل امینی برای دیگر حوزه‌های هنری مانند تئاتر، نقاشی، داستان، موسیقی و عکاسی است. اگر بخواهیم به‌طور جامع آثار به جای مانده از هنرمندان در این حوزه را مورد بررسی قرار دهیم، پژوهش‌مان مورد تهاجم انبوهی از سائق‌های فرهنگی و اجتماعی خواهد بود که توان مقابله با آن را نداریم. بهتر آن است که به طور موردی آثار سینمایی را از زیر نگاه نقادانه بگذرانیم تا مفهوم تولید شده یک کلی‌گویی سطحی نباشد.

تعریف سینما همانند تعریف هنر امری است ناشدنی؛ اما می‌توان به عنوان نشانه، المان‌هایی را برای شناسایی عنوان کرد. اولین و اصلی‌ترینِ المان یک اثر سینماییِ فیلم‌نامه آن است. فیلم‌نامه مفهوم بصری برداشت شده از یک داستان است که به میل و علاقه مؤلف قابلیت تصحیح و یا تغییر را دارد و پایهٔ یک اثر

سینمایی است. وقتی از وجود یک فیلم‌نامه ارزشمند که تنها در حوزه سینما می‌تواند معنای کاملی تولید کند مطمئن شدیم، در مرحله بعد با دست به دامان شدن تئاتر تکنیک‌ها را خلق می‌کنیم و از انتخاب بازیگر تا میزانسن و دکوپاژ صحنه‌های تداعی شده در فیلم‌نامه را پیاده‌سازی می‌کنیم. سپس نوبت هنر جایگزین نقاشی در حوزهٔ سینما می‌رسد. عکاسی به عنوان چشم‌های بیننده همه آنچه را که مؤلف در تلاش برای به وجود آوردن است نمایش می‌دهد. بیننده هرگز در سالن‌های سینما حاضر نمی‌شود تا فیلم‌نامه‌ای مستحکم یا بُعد جدیدی از تئاتر را شاهد باشد، بلکه آمده تا تصاویر نابی را تجربه کند. می‌دانیم که تصویر اولین زبان برقراری ارتباط میان انسان‌ها است، از حکاکی بر دیوارهای سنگی تا گفت‌وگو با میخ همگی خبر از اهمیت تصویر می‌دهند. اگرچه به زعم بسیاری عکاسی به تنهایی هنر محسوب نمی‌شود، اما تاریخ و حرکت در زمان ثابت کرده است که یک فریم عکس به‌تنهایی می‌تواند خاطرات ارادی و غیرارادی بسیاری را در ذهن بیننده تداعی کند. عکس‌ها داستان‌ها را می‌سازند و خاطرات هستند که فضا و اتمسفر آن را شرح می‌دهند. پس تصاویر ثبت شده توسط هنر عکاسی دارای اهمیت فراوانی برای اولین هدف هنر، سرگرمی، است.

مخاطب یک اثر سینمایی قبل از آنکه درگیر داستان، مفهوم و دیگر عناصر موجود در فیلم شود چشم‌های خود را به تصاویر و میزان اهمیت مؤلف به آن دوخته است. کارگردان برای سرگرم کردن مخاطب باید به مراتب بیشتر از بیننده به تصویر خود اهمیت دهد، چرا که همه تلاش‌های دیگرش برای ساخت یک اثر سیمایی از فیلتر لنزی چند میلی‌متری عبور می‌کند. در واقع آنچه از هیچکاک[1] و برگمن[2] اسطوره ساخته است، زاویه دید انتخابی مؤلف نسبت به فیلم‌نامه است. مؤلف یک بار با نوشتن فیلم‌نامه اثر را مال خود می‌کند و برای بار دوم با انتخاب زاویهٔ دوربین و چگونگی حرکت بر تفکر او صحه گذاشته می‌شود. حالا که

---

1. Hitchcock
2. Bergman

مخاطب جذب تصویر برداشته شده از متن فیلم‌نامه شده است، با خیال راحت می‌توان به تولید معنا در یک اثر سینمایی رسید.

تولید معنا در سینما مسئله‌ای است که کل یادداشت‌ها در این کتاب را به خود اختصاص داده است. هدف بدین صورت اولویت‌بندی می‌شود: فیلم چه معنایی تولید می‌کند؟ چرا معنای تولید شده به صورت ساختار یک فیلم در آمده است؟ و لزوم تولید این معنا چیست؟ سه پرسش بنیادین که بنا به ژانر و فرهنگ اثر متفاوت بیان می‌شود. لازم می‌دانم کمی از تولید مفهوم و تفاوت آن با معنازدگی و معناباختگی در سینمای ایران قبل از هر ابژه‌ای بنویسم.

۲. جامعه‌شناسی سینما

ابتدا باید این مسئله را روشن کنیم که آیا سینما جامعیت دارد یا خیر؟ برای پاسخ به این سؤال مجبوریم تعریف جامعه را بر تعریف سینما مقدم کنیم. جامعه به سیستمی گفته می‌شود که آحاد آن در رسیدن به یک هدف مشترک به اندازه توانایی و مهارتشان تلاش کنند. این جامعه برای هماهنگی و ایجاد حس رقابت میان اعضا نیاز به یک رهبر دارد، کسی که بیشتر و بهتر از دیگران می‌اندیشد. در جامعه شخصیت‌ها اهمیت بالایی پیدا می‌کنند، چرا که محبوبیت و ارزش آنان میان افراد عامی به مراتب تأثیرگذارتر از یک نظام ارتشی قوی است. تا به اینجا تعریف جامعه از نظر تئوریک در سینما قابل‌پذیرش است، چرا که هر آنچه در یک جامعه دیده می‌شود شکل کوچک‌تر آن را می‌توان در عوامل سازنده یک فیلم و حتی قصه درونی آن جست‌وجو کرد. اما آنچه جامعیت را از سینما می‌گیرد دغدغهٔ فردی است. فردیت در خلق آثار سینمایی هر اندازه از طرف کارگردان پوشانده شود به همان اندازه محسوس است، چرا که کارگردان سعی دارد نسبت به سلیقه و تجربه خود خروجی اثر را منتشر کند. برای مثال، کاپولا[1] سازندهٔ

1. Coppola

www.booka.ir

است. برگمن در به نمایش گذاشتن تضاد اخلاقی ـ روانی شخصیت‌ها استادانه رفتار کرده است. در «*گریه‌ها و نجواها*»[1] بیماری خواهر خانواده علاوه بر اینکه شخصیت‌های قصه را به طور کامل برای مخاطب موشکافی می‌کند، داستان را نیز رو به جلو حرکت می‌دهد. در اینجا برداشت ضعیف گوران از چنین وضعیت مشابهی نشان می‌دهد هنرمند نسبت به آنچه به مخاطب ارائه داده است تعهد و مسئولیتی ندارد و تنها به صرف لذت و تفاوت است که هنرمندی را خرج می‌کند.

عدم

شکل روایت در «*سرکوب*» از پوچی به پوچی می‌رسد. این واقعه زنگ خطری است برای سینمایی که کتابی از داستایوفسکی به دست جمشید هاشم‌پور داده تا خود را پشت چهره چنین نویسندهٔ بزرگی پنهان کند. پوچ‌گرایی مسئلهٔ هنر نیست، اما ناخواسته می‌تواند جواب تمام پرسش‌های به وجودآمده برای «*سرکوب*» باشد.

«متری شیش و نیم»

«*متری شیش و نیم*» اجتماعی‌ترین فیلم سینمای ایران پس از «*گوزن‌ها*»یی است که به مقصد نرسیدند. سعید روستایی با نگارش این فیلم‌نامه نشان داد که «*ابد و یک روز*» اتفاقی نبوده و می‌تواند سینمای ایران را از چنگال غرب‌گرایی نجات دهد.

روایت یک هراس

سینمای ایران می‌ترسد از واکنش مخاطب، واکنش پلیس و بعضاً خلافکاران. سینمایی که با ترس روایت شود نتیجه‌ای جز شکست در پی نخواهد داشت. سعید روستایی نشان داد با شهامت از نقطه‌ضعف‌های جامعه روایت کردن می‌تواند چشم‌اندازی به سوی فرهنگ‌سازی ملی باشد. در فیلم‌نامه «*متری شیش و نیم*» با درکی از جامعه روبه‌رو می‌شویم که در دیگر حوزه‌های هنری غیرقابل‌توصیف است. مخاطب نسبت به آنچه برای ناصر خاکزاد اتفاق می‌افتد احساس مسئولیت

1. Cries and Whisperes

www.booka.ir

سینمای جهان

۱. سینمای استنلی کوبریک

استنلی کوبریک، کارگردان و تهیه‌کنندهٔ آمریکایی، از تأثیرگذارترین مؤلفان سینما به لحاظ شناخت تجربی–حسی است که وجود غیرقابل‌توصیفی از انسانیت و تمامیت‌خواهی غرایز نفسانی و روحانی را در آثارش به نمایش گذاشته است. کوبریک از «*راه‌های افتخار*» تا «*چشمان کاملاً بسته*»[1] راه روبه صعودی از «چیستی» به «نیستی» طی می‌کند و در تک‌تک آثارش نشانه‌هایی از روان‌شناسی و تأثیر پژوهش‌های فروید دیده می‌شود. «چشمان کاملاً بسته» به عنوان آخرین حربهٔ کوبریک به تنه انسانیت و غرایز او، همواره مورد تحلیل و نقد سینماپژوهان بوده است. اما به نظر «درخشش»[2] تمامیت روان انسانی را به لحاظ سینمایی و الگوهای روانی به خوبی نمایش داده و دلیل دغدغهٔ مؤلف بر سر تأثیر ریشه‌های سرکوب شده از کودکی در شکل‌گیری شخصیت است.

«اُدیسه فضایی»

استنلی کوبریک با ساخت «*ادیسه فضایی*»[3] در پی آنچه انسان از زیست خود روی زمین دنبال می‌کند رفته است. مؤلف در این اثر زبان سینما را به بهترین شکل بیان می‌کند. این زبان نه تنها گونه‌ای از خلاقیت انسان بر سر تلاش برای زیستن و زنده ماندن است، بلکه به هنرمندانه‌ترین شکل ممکن به عصیان‌گری، جهل، غلبه

---

1. Eyes Wide Shut
2. The Shining
3. 2001: A Space Odyssey

www.booka.ir

دست‌ساخته‌های آدمی بر وی و عقل محض پرداخته است. آنچه در «*ادیسه فضایی*» اتفاق می‌افتد شکلی از غایت غلبه تکنولوژی بر انسان است. رنگ‌های غیرطبیعی (تا حد زیادی امپرسیون)، سفیدی مطلق در ادیسه، تفکرات قابل‌کنترل و فرمان‌بردار همگی انسان را به آنچه هست مشکوک می‌کند و اینگونه است که اثری سینمایی می‌تواند ریشه‌های علمی و روانی به خود بگیرد. اولین مسئله‌ای که در اینجا باید به آن اشاره کرد وجود بخش قابل‌توجهی از رؤیا (به شکل خواب) در «*ادیسه فضایی*» است. به گفتهٔ فروید، زمانِ در رؤیا تعیین‌کننده حجم و مکان افراد است. اگر شخصی فرد موردنظر را در خوابِ کمتر از حجمی که در واقعیت دارد ببیند به دوری حسیات نسبت به وی تأکید شده است. این میزان در حجم و مکان با حسیات آدمی نسبت به فرد موردنظر رابطهٔ مستقیم دارد. از این تئوری می‌توان نتیجه گرفت که خواب نقش مؤثری در آثار کوبریک بازی کرده، اگرچه مستقیم به آن اشاره‌ای نشده است. در «*ادیسه فضایی*» تکنیک سینمایی، بُعدی از زمانِ رؤیاگونه اندیشه کوبریک را بیان کرده که در آن حسیات و عُلقه‌های غریزی افرادِ به دست ساخته‌ها و همنوع خود قابل‌لمس است. خواب در «*درخشش*» مابه‌ازای بیرونی پیدا می‌کند و بیش از آنکه توهم باشد شکلی از رؤیا است که غریزه را به خوی وحشی‌گری انسان گره می‌زند. جک نیکلسون[1] در حمام رؤیا می‌بیند، لحظه جاری شدن سیل خون در هتل مخوف، دخترهای خردسال دوقلو، چرخ اسباب‌بازی و ... نشانه‌نگاری‌های روان‌شناسانه‌ای است که کوبریک با تسلط کامل قبل از ایجاد هیجان بیان می‌کند و همواره دغدغهٔ خود را در آن هزارتوی سرسبز بیرون هتل مخفی نگاه می‌دارد. ذهن در «*غلاف تمام‌فلزی*» شکل کنترل شده‌تری ایفا کرده، اما همچنان ذهنیتی لایتناهی نسبت به غرایز و سرخوردگی‌های روانی است. سرباز چاق و افسرده‌ای که مدام از ارشد خود توسری می‌خورد و در پایان پس از شلیک به وی اسلحه را در دهان خود می‌گذارد نشانه‌ای از رودررویی انسان با جبریات و تمایل وی به بروز و مرتفع ساختن سرکوب‌های درونی خود است.

1. Jack Nicholson

www.booka.ir

هیچ زنی را به اندازهٔ مادر خود دوست داشته باشد و این احساس را همراه با جسم مادر به آغوش می‌کشد. مادر نیز از این نمی‌ترسد که اگر بمیرد بر سر پسرش چه خواهد آمد، بلکه از این هراس دارد که در نبود او چه کسی انگشتانش را از لابه‌لای موهای پسرش عبور می‌دهد. سکوت ویژه‌ای که این فیلم در تمام مدت روایت دارد، انتخاب نماها و چگونگی بازآفرینی آنها بر پردهٔ سینما و همچنین ریتم و تمپوی روایت، انسان را به حد والایی از کاتارسیس خواهد رساند و اولین و آخرین وظیفهٔ هنر این است که تلخی حقیقت را به شیرینی تقلید تبدیل کند. تمام آثار سوکوروف از جمله «*فاوست*»[۱]، «*صفحات نجواگر*»[۲]، «*پدر و پسر*»[۳]، «*مادر و پسر*» و «*کشتی روسی*» دارای دو بُعد انسانی و طبیعی هستند که به طور منحصر به فردی چه با اقتباس از ادبیات و چه برآمده به صورت مستقیم از تخیل، سوکوروف آنها را به چالش کشیده است و تماشای آن برای زیستن در هوای مسموم سینما همچون استفاده از ماسک فیلتردار است. سینما تنها جایی است که آدمی می‌تواند با خیال راحت در برابر همه چیز قضاوت کند.

٤. سینمای ماساکی کوبایاشی (هیچکاک سینمای ژاپن)

ماساکی کوبایاشی خالق سه‌گانهٔ «*وضعیت بشری*» از تأثیرگذارترین هنرمندان این عرصه به لحاظ فرم در سینمای ژاپن است. اگرچه نام پرآوازهٔ کوروساوا[٤] همواره پرچم‌دار سینمای شرق بوده است و یا اوزو[٥] را از شاعران سینمای ژاپن می‌دانند، اما اگر این روزها فیلمسازی مانند هیروکازو کورئیدا[٦] در سینمای ژاپن ظهور کرده است تنها دلیلش وجود کوبایاشی و تعلیق سینمایی هیچکاک‌گونه‌اش است.

1. Faust
2. Whispering Pages
3. Father and Son
4. Kurosawa
5. Ozu
6. Hirokazu Koreeda

www.booka.ir

«وضعیت بشری»

سه‌گانهٔ *«وضعیت بشری»* که روایتگر شخصیتی است آزاده در میان جاه‌طلبی‌های دیگران، هوشمندانه از تنگنای اجتماعی در زمان جنگ بین کشورها برای منفعت‌طلبی انسان‌های خودخواه می‌گوید. این اثر در سه مرحله انسان را به بلوغ فکری می‌رساند: اول انتخاب، دوم راه رسیدن و سوم مرگ. در هر سه مرحله، معنایی به عنوان زندگی گنجانده شده است. در تمام صحنه‌های فیلم، در شرایط سخت و آزاردهنده یک پادگان نظامی آن هم برای شخصیتی که عمیقاً دارای احساسی فعال و قوی است، همکاری دیگر سربازان برای دیدار او با معشوق در انباری، و لحظهٔ غم‌انگیز از دست دادن یک دوست حقیقی در قسمت پایانی، تماشاگر هم‌زمان با فیلمساز و قصه قسمت مهمی از زندگی را تجربه می‌کند. اساس داستان نیز بر این اصول پایه‌ریزی شده است که مخاطب باید چیزی از داستان را تجربه کند که در جغرافیای زیسته‌اش در دسترس نباشد. به همین دلیل میزان هم‌ذات‌پنداری تماشاگر با شخصیت داستان، میزانسن و اتفاقات پیش روی او افزایش یافته و مؤلف این امکان را پیدا می‌کند که میان جنگ، انتقام و حسادت ابژه‌ای به نام عشق را به عنوان مضمون وارد فیلم کند. ماساکی کوبایاشی را به این منظور هیچکاک سینمای ژاپن می‌دانم که در ایجاد تعلیق از طریق ترس مهارت بالایی دارد. نمونهٔ کنترل شده آن در *«وضعیت بشری»* دیده می‌شود که در آن ترس قبل از اینکه به بیننده منتقل شود در چهرهٔ متعجب و وحشت‌زدهٔ شخصیت دیده می‌شود و به همین دلیل آنچه بیننده را هیجان‌زده می‌کند انگیزهٔ دنبال کردن داستان است. ترس نیروی محرک شخصیت برای غلبه بر آن شناخته می‌شود.

www.booka.ir

«کوایدان»

«*کوایدان*»[1] که با تماشای چهار اپیزود، ترس به وجود مخاطب رخنه می‌کند از منظر روان‌شناختی از آثار مهمی است که باید در مورد آن کشف و شهود شود.

«سیاه گیسو»[2]

اولین اپیزود از چهارگانهٔ «*کوایدان*» یک شاهکار عاشقانهٔ تمام‌عیار است. این اپیزود که با مهارت خاصی برای آغاز این اثر سینمایی در نظر گرفته شده است تا لحظات پایانی خود مشخص نمی‌کند این حجم از تعلیق و ترس به وجود آمده در میزانسن و بکارگیری صداها به عنوان یک پیام به چه دلیل است و مدام بیننده همراه با دوربین تمامی زوایای خانه‌ای را که معشوق از دست رفتهٔ شخصیت در آن به نخ‌ریسی می‌پرداخته دنبال می‌کند و چیزی کشف نمی‌کند، تا اینکه شخصیت پس از پشت پا زدن به عشق سابق خود به دلیل تنگنای اقتصادی دوباره پیش او باز می‌گردد و او را... . به جرئت می‌توان گفت این اپیزود مرجع بسیاری از فیلم‌های ژانر وحشت ژاپن است، چرا که سبک خانه‌های ژاپنی با شیروانی‌های بلند و درون تاریک محصول نمایش هنرمندانهٔ ماساکی کوبایاشی است.

«زن برفی»[3]

در اپیزود دوم «*کوایدان*» داستان «*زن برفی*» روایت می‌شود. قصه در شبی همراه با کولاک و یخبندان آغاز می‌شود و شخصیت با چشمان خود می‌بیند یک روح بر پیکر در خواب فرورفته دوست او می‌دمد و او یخ می‌بندد. زن با بیان اینکه اگر این موضوع را برای کسی بازگو کند او را به عذاب سختی دچار خواهد کرد شخصیت را ترک می‌کند. سال‌ها می‌گذرد تا اینکه... . «*زن برفی*» از جمله قصه‌هایی است که قابلیت زیادی برای ساخت انیمیشن دارد، چراکه ترس و تعلیق به وجود آمده در آن در حالی که برای مخاطب قابل حدس و عیان است مخاطب

---

1. Kwaidan
2. The Black Hair
3. The Woman of the Snow

«معاون»

خیره به مجسمهٔ ابوالهول، با چشمانی کاملاً بسته، از نژادی آسیایی، در تکاپوی ابدیت. عشق مفهومی بین زیبایی و دوست داشتن است. زیبایی بنیان‌گذار هنر و متعالی‌کننده عشق است. زیبایی نه در مجسمه و نه در نقاشی، بلکه در چشمانی است که به آن خیره می‌شود ساعت‌ها و سال‌ها. *«معاون»*[1] مجسمه‌ای زیبا منهای عشق است. اثری که ابداً به هنر تبدیل نمی‌شود، اما همچنان زیباست و زیبایی خود را حفظ می‌کند البته نه دراماتیک، بلکه با زرق و برق‌های مونتاژی و مفهوم‌زدگی.

آمریکایی ضدسیاست!

اگرچه هنر در نهایت رابطه‌ای معکوس با سیاست برقرار می‌کند، اما همچنان به عنوان ابزار سیاسی کاربرد دارد و شیفتگی عجیبی در مخاطب ایجاد کند. *«معاون»* به کارگردانی آدام مک‌کی[2] و بازی کریستین بل[3] قواعد سیاسی ساخت یک اثر هنری را به خوبی رعایت کرده است، نه سیخ می‌سوزد و نه کباب. در پایان فیلم می‌بینیم که یکی از حلقهٔ مخاطبان به کنار دستی‌اش می‌گوید: *«من می‌رم سری جدید فیلم سریع و خشن[4] رو ببینم، مطمئنم خیلی بهم خوش می‌گذره»*. این دیالوگ به واقع هر چیزی که فیلم رشته بود را پنبه می‌کند. مؤلف با هوشمندی می‌خواهد حرف مخاطبِ مخالف را بازگو کند، اما به شیوه‌ای که ممکن است همه قضاوت‌هایمان اشتباه باشد و آقای دیک چینی[5] کار درستی را انجام داده است. با وجود اینکه فرم فیلم اصلاً دلچسب نیست، اما جا دارد اشاره‌ای به ساختار غیرخطی روایت که هیچ کمکی به خط داستانی فیلم‌نامه نکرده است داشته باشم. نخست باید گفت ساختار زیرِ گسترهٔ مفهوم محو می‌شود و قاعدتاً مخاطبی که وارد کاخ سفید شده و سیاست‌بازی آمریکایی را می‌چشد، کمتر به

1. Vice
2. Adam McKay
3. Christian Bale
4. Fast and Furious
5. Dick Cheney

www.booka.ir

خانهٔ دوست، زیر پای دشمن

عباس کیارستمی را فیلم «*خانه دوست کجاست؟*» به جهانیان معرفی کرد. فیلمی که اولین قسمت از سه‌گانهٔ کیارستمی در ستایش کوکر (منطقه‌ای در گیلان) است. «*خانه دوست کجاست؟*» با وجدان خالص کودکانه ساخته شده، پسری که به اشتباه دفتر دوست خود را به خانه می‌برد و برای آنکه دوستش در روز بعد با خشم معلم روبه‌رو نشود خود را به آب و آتش می‌زند تا خانهٔ وی را پیدا کند و دفتر را به او پس دهد و... . داستان در فیلم‌نامهٔ کیارستمی یک اتفاق عمیقاً دراماتیک است. اتفاقی که دارای لایه‌های روان‌شناسی و فلسفی بالایی است از جمله: تغییر زاویهٔ‌دید به مبانی وجدان در فرهنگ یک ملت، بزرگی ذهن در عین کم سن و سال بودن جسم، حضور همواره بیگانگان برای جلوگیری از رسیدن قهرمان در هدفش هم به جنبه مثبت و هم به جنبه منفی (از پیرمردی که با نیت خوب آدرس اشتباهی به قهرمان قصه می‌دهد تا پدربزرگی که خود سمبلی از جامعهٔ عقب‌افتاده فرهنگی است). در اینجا قصد موشکافی لایه‌های عمیق این اثرِ همواره بدیع را ندارم و تنها به این بسنده می‌کنیم که فیلم در عین انتخاب سادگی کلام، از ابژه‌های عقب‌افتاده‌ای در فرهنگ کشورمان حرف می‌زند که برای کودکانی که قرار است آینده را بسازند و برای آنهایی که آینده‌شان را با چنین تفکراتی تخریب کردند قابل درک است. سینمای کیارستمی همواره پلی میان کودکی و بزرگی انسان است که فکر می‌کند با افزایش عمر همه‌چیز به جهت مثبت تغییر می‌کند، حال آنکه درست عکس این قضیه اتفاق خواهد افتاد. رفتار مشکوک و آمرانهٔ مادر نسبت به فرزند خود تا پدربزرگی که به گونه‌ای نصیحت می‌کند که خبر از فاجعهٔ فرهنگی آن نسل می‌دهد؛ دورانی که پدرها هرچند روز یکبار فرزندشان را به نیت تربیت صحیح به باد کتک می‌گرفتند تا در آینده این رفتارشان به یاد پدربزرگ‌هایی آید که حسرت امنیت فعلی کودکی نوه‌هایشان را بخورند، کیارستمی بسیار جدی با نگاهی معصومانه به این لایه‌ها می‌پردازد. او نه تنها در این اثر بلکه در بسیاری از آثاری که با کانون پرورش فکری کودکان

www.booka.ir

سرخ‌پوست
(۱۳۹۷— نیما جاویدی)

سرکوب
(۱۳۹۷— رضا گوران)

همه می‌دانند
(۱۳۹۷— اصغر فرهادی)

عباس کیارستمی (۱۳۱۹ – ۱۳۹۵)