

مؤلفان مهجور

پرونده دوم:

کلی رایکارد

«من اهمیتی به جایزه‌ی اسکار نمی‌دهم.
اصلاً نمی‌توانم این مراسم را تماشا کنم.
از دید من، آن‌ها کمی خجالت‌آورند؛ غرق
شدن در پول و این جور چیزها.»

با مقدمه‌ای از
پرویز جاهد

و نوشته‌هایی از

فرید متین
امیرحسین بهروز
نگین حاجی‌کاظمی
پویا جنانی
دانیال زین‌العابدینی
مهدیس شالچی



سردبیر: سعید هاشم‌زاده

سردبیر پرونده: امیرحسین بهروز گرافیک: سعید خیراله صفحه‌آرا: کیمیا شهریه ویراستار: امیرحسین بهروز
همکاران این شماره: پرویز جاهد، فرید متین، نگین حاجی‌کاظمی، پویا جنائی، دانیال زین‌العابدینی و مهدیس شالچی

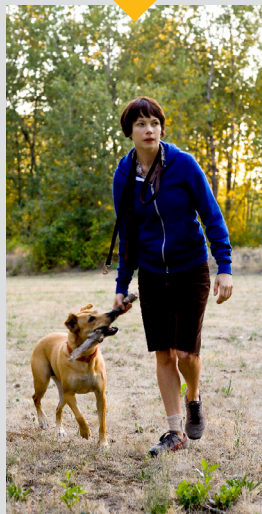
@Filmara_ir

۱۵



بازگشت جاودانه یک
خروج
(میان‌برمیک)

۱۲



دیالکتیک سینمای اقلیت
و سینمای فمینیستی
(وندی و لوسی)

۱۰



گفتند یافت می‌نشود -
جُسته‌ایم ما!
(لذت قدیمی)

۳



کلی رایکارد و رؤیاهای
بربادرفته آمریکایی

۳۰



هنر در کلوزآپ
(نمایش)

۲۶



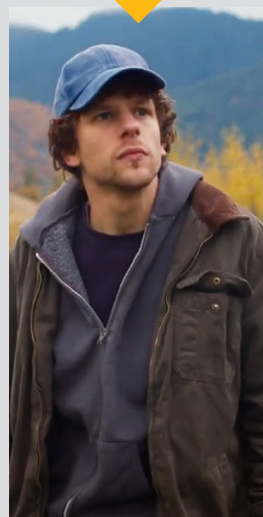
نشانه‌ها و تحول بیان
(نخستین‌گاو)

۲۲



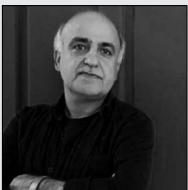
إشغال فضایی برای
نامیدن
(برخی زنان)

۱۹



صداهای مخوف و
ژست‌های خموش
(حرکات شبانه)

کلی رايکارد و رؤياهاى بربادرفته آمرىکايى



پرويز جاهد

و سبکى مینى مالیستى، بدون شتاب، بى سر و صدا و جنجال و دور از هیاهوهای مرسوم جریان اصلی و عامه پسند سینمای آمریکا کار می کند و فیلم های کم خرجش را می سازد که هزینه ساخت آن ها حدود ۲ میلیون دلار یا کمتر است و معمولاً درآمد چندانی ندارند. فیلم سازی که سبک کار او و آرامش و ریتم کند فیلم هایش، یادآور آثار یاسوجيرو اوزو، روبر برسون، شانتال آکرمن یا اینگمار برگمان است. خودش درباره سبک مینیمالیستی اش گفته است: «فیلم اساساً مجموعه ای از افشاکاری ها است، و بعد قرار است در اتاقی بنشینید و به کسی بگوئید که همه این ها چیست. این برخلاف همه چیزهایی است که من برای آن کار کردم. بنابراین من علاقه ای به خلاصه کردن همه چیز ندارم.»

رایکارد، تا کنون هشت فیلم بلند ساخته و تداوم تماتیک و سبکی فیلم هایش، او را به عنوان سینماگری مؤلف و یکی از مهمترین سینماگران زن جهان امروز معرفی کرده است. او مخالف رمانتیک شدن شخصیت هایش است و با رویکرد

«وقتی به سینما می روم و پیش پرده های فیلم را می بینم به معنای واقعی کلمه احساس می کنم مورد تعرض قرار گرفته ام.» (کلی رايکارد)

کلی رايکارد، فیلم سازی است که فیلم هایش برای همه سلیقه ها مناسب نیست. او به آن دسته از فیلم سازان مستقل آمریکایی تعلق دارد که ارتباط با او و درک آثارش، نیازمند شناخت سینمایی، صبر و تأمل است. کارهای او به دور از سینمای متعارف و عامه پسند و سرگرمی های پرشور و هیجان انگیز است که بسیاری از مخاطبان از سینما انتظار دارند. کافی ست با ذهنی باز و علاقه به غور در شخصیت ها و داستان هایی که او روایت می کند به سراغ آثارش بروید. در این صورت با فیلم هایی منحصر به فرد مواجه می شوید که مدت ها پس از پایان تیتراژ و بیرون آمدن از سالن سینما در ذهنتان باقی خواهد ماند.

رایکارد، یکی از چهره های اصلی سینمای مستقل امروز آمریکاست که با رویکردی رئالیستی

آوانگاردش از جریان اصلی سینمای آمریکا فاصله گرفته است. فیلم‌های او عمداً به انتظارات مخاطبانِ خوگرفته به قواعد سینمای تجاری آمریکایی پاسخ نمی‌دهند و به همین خاطر، جذابیتی برای تماشاگران عام سینما ندارند و طبیعتاً در گیشه موفق نیستند. از نظر سبکی می‌توان سینمای رایکارد را واجد برخی ویژگی‌هایی دانست که پل شریدر برای سبک استعلایی تعیین کرده است؛ به ویژه در ویرایش جدید کتابش سبک استعلایی در سینما که درباره «سینمای آهسته» بحث می‌کند. نماهای بلند و برداشت‌های طولانی، دیالوگ‌های اندک، پلات لاغر، فقدان رویدادها و صحنه‌های هیجان‌انگیز و ریتم کند، همگی از ویژگی‌های سینمای آهسته است که به مخاطب فرصت می‌دهد تا درباره فیلم تأمل کند. فیلم‌های رایکارد مثل اغلب فیلم‌های مینی‌مالیستی، پایان‌های باز و مبهم دارند و قضاوت درباره سرنوشت کاراکترها را به تماشاگر واگذار کرده و آن‌ها را معلق رها می‌کنند. او در این باره گفته است: «شاید من به مطلق‌ها مشکوک باشم. یعنی بله، تماشای یک فیلم قدیمی وقتی موسیقی بلند می‌شود و کلمه پایان روی پرده ظاهر می‌شود، شاید رضایت‌بخش باشد اما انجام این کار بیهوده به نظر می‌رسد.» او همچنین گفته است که از فیلم‌هایی لذت می‌برد که به مخاطب اجازه می‌دهند راه خودشان را پیدا کنند و خودشان به نتیجه برسند.

سبک و زبان سینمایی رایکارد می‌تواند به خوبی، پیچیدگی‌های ظریف روابط انسانی و تضادهای موجود در زندگی آمریکایی را نشان دهد. رفاقت‌ها و دوستی‌های زودگذر، تنهایی و ملال آدم‌های بی‌پناه و سرگردان، تم‌های تکرار شونده بیشتر فیلم‌های اوست که به طرز آرام و ماهرانه‌ای روایت می‌شوند. با اینکه تأثیرپذیری‌های رایکارد از سینمای اوزو و برسون در فیلم‌هایش آشکارند اما او برخلاف آن‌ها مانع درگیری عاطفی تماشاگران با شخصیت‌هایش نمی‌شود. شیفتگی و همدردی عمیق او نسبت به شخصیت‌های تیره‌روز، گرفتار و بدشانسش انکارنشدنی است؛ شخصیت‌هایی که اغلب در رستوران‌های ارزان قیمت آخر شب، متل‌های بین راهی و جنگل‌های پرت و دورافتاده، در تنهایی و در اوج ناامیدی زندگی می‌کنند و سواحل رودخانه‌ها، مسیر راه آهن، بزرگراه‌های برون شهری، و خیابان‌های خلوت شهرهای کوچک آمریکا، محل تردد

Filmara
Electronic
Magazine
شماره ۷
آبان ۱۴۰۳

کلی رایکارد و رویاهای
بربادرفته آمریکایی

و پرسه‌زنی‌های آن‌هاست. بسیاری از فیلم‌های رایکارد، روایت‌هایی مینی‌مالیستی است که از روی داستان‌های کوتاه ساخته شده‌اند. جز زنان خاص، او همه فیلم‌هایش را بر اساس داستان‌هایی از جاناتان ریموند، داستان‌نویس و فیلمنامه‌نویس آمریکایی اهل اورگان ساخت. نویسنده‌ای که روایتگر زندگی آدم‌های درون‌گرا و طردشده است. به گفته رایکارد، ریموند نویسنده‌ای است که بافت یک مکان، لحن، حال و هوا و فضای مناسب را به خوبی در فیلمنامه‌هایش می‌سازد: «به نظر من، این دنیایی است که فقط جاناتان می‌تواند بسازد. و در این دنیاها، فضای زیادی برای خلاقیت و اختراع پیدا می‌کنم.»

رایکارد، در میامی به دنیا آمد اما ایالت اورگان را برای زندگی و به عنوان لوکیشن اصلی فیلم‌هایش انتخاب کرد. درواقع این جاناتان ریموند بود که باعث شد رایکارد بیشتر فیلم‌هایش را بر اساس داستان‌های او که در اورگان می‌گذشت، در آنجا بسازد. دلبستگی رایکارد به اورگان و طبیعت و فضاهای شهری و روستایی‌اش را می‌توان در تک‌تک فیلم‌هایش دید. فیلم‌هایی که از اعماق سرسبز جنگل‌های اورگان گرفته تا شهرهای کوچک و دشت‌های بیابانی فراخ و پهناور این ایالت را به تصویر کشیده‌اند با شخصیت‌هایی که اغلب برای رهایی از تنهایی یا در جستجوی سرپناه و زندگی بهتر در سفر و جابجایی‌اند.

نخستین فیلم بلند رایکارد رودخانه علف (River of Grass, ۱۹۹۴)، فیلمی جاده‌ای و داستانی با تم عصیان، خیانت و گریز از خانه بود که در دهه نود ساخته شد؛ در دوره‌ای که نسل جوانی از سینماگران مستقل آمریکایی مثل استیون سودربرگ، کوین اسمیت، رابرت رودریگز و کوئنتین تارانتینو ظهور کرده بودند. فیلم رایکارد درباره زن و مردی بود که از دست قانون فرار می‌کردند. ژانری فرعی در سینمای آمریکا که درباره زوج‌های عصیانگری است که از دست قانون و پلیس فرار می‌کنند و ریشه آن به فیلم‌هایی چون بانی و کلاید آرتور پن و بدلندز ترنس مالیک برمی‌گردد و نمونه‌های بسیاری در سینمای آمریکا دارد از جمله بلاد سیمپل برادران کوئن، قاتلین بالفطره الیور استون و قلیاً وحشی دیوید لینچ. اما آنچه فیلم رایکارد را متمایز می‌کرد، این بود که او شخصیت‌هایش را از میان افرادی در حاشیه جامعه آمریکا انتخاب کرده بود. افرادی گرفتار و طردشده از سوی جامعه که برای رهایی از وضعیت موجود و دستیابی به زندگی بهتر مبارزه می‌کردند. کوزی، زن جوان



رودخانهٔ علف

است که به دام سانتی مانتالیسم این گونه فیلم‌ها نیفتد و از رمانتیک شدن فیلم‌هایش می‌پرهیزد. لذت قدیمی با اینکه دربارهٔ رفاقت دو مرد و تنهایی آن‌ها در میان جنگل‌های اورگان بود و قابلیت این را داشت که تعبیرهای همجنس‌خواهانه از آن بشود اما رایکارد به آن سمت نرفت و تنها بر رفاقت دو مرد بدون نمایش تمایلات جنسی آن‌ها تکیه کرد.

فیلم بعدی رایکارد، وندی و لوسی (Wendy and Lucy، ۲۰۰۸)، فیلمی با ایده‌ای فمینیستی و ترقی‌خواهانه دربارهٔ زندگی دختر جوانی به نام وندی (با بازی میشل ویلیامز) بود که سرخورده از زندگی در شهرش برای یافتن کار، به همراه سگش لوسی به آلاسکا سفر می‌کرد. دختری که قربانی بی‌عدالتی نظام سرمایه‌داری بود و می‌خواست آزاد و مستقل باشد. وندی و لوسی بعد از لذت قدیمی، همکاری دوبارهٔ رایکارد با جاناناتان ریמוوند بود؛ همکاری‌ای که بعد از آن در همهٔ فیلم‌های رایکارد به جز زنان خاص تکرار شد. وندی و لوسی در دوران رکود اقتصادی آمریکا ساخته شد، لذا برای تماشاگران آمریکایی، بازتابی از زمانهٔ سخت آن‌ها و مشکلاتی بود که در آن زمان با آن‌ها دست‌وپنجه نرم می‌کردند. رایکارد در فیلم‌هایش اغلب بر شخصیت‌های پردرشته و حاشیه‌نشینان جامعهٔ شهری

خانه‌داری است که آنقدر از زندگی یکنواخت و ملال‌آور خسته شده که آرزو می‌کند کسی فرزندان کوچک او را بدزد و به همین خاطر او فرزندان را رها کرده و با اولین مرد غریبه‌ای که با او آشنا می‌شود، درمی‌رود.

رودخانهٔ علف با استقبال منتقدان مواجه شد و رایکارد را به عنوان فیلمساز جوان و خلاق با دغدغه‌های انسانی و بینش سینمایی عمیق معرفی کرد؛ با این حال، او نتوانست سرمایه لازم را برای ساخت فیلم بعدی‌اش جذب کند. به گفتهٔ او، این به خاطر تبعیض جنسیتی حاکم بر سینمای آمریکا بود؛ ادعایی که چندان دور از ذهن نبود. فیلمساز زن باشی و بخواهی در سینمایی مردسالار که سرمایه، گیشه و سود در آن حرف اول را می‌زند، مستقل هم بمانی، البته کار آسانی نیست. به هر حال رایکارد با حمایت دوست سینماگرش تاد هینز توانست بعد از دوازده سال، فیلم بعدی‌اش، لذت قدیمی (Old Joy، ۲۰۰۶) را بسازد که اقتباسی از داستان کوتاه جاناناتان ریمووند بود دربارهٔ رفاقت و دوستی بین دو مرد که پس از مدت‌ها دوباره به هم می‌پیوندند و با هم به کمپینگ می‌روند. فیلمی که بیانگر تأثیر محیط طبیعی و جنگل‌های سرسبز و سحرآمیز اورگان بر کار رایکارد بود و او بسیاری از ایده‌های تماتیک و زیبایی‌شناسی‌اش را در آن به کار گرفته بود. رفاقت‌های مردانه، از تم‌های اصلی فیلم‌های رایکارد است اما او به شدت مراقب

آمریکا تمرکز کرده است، افرادی که معمولاً جایی در سینمای تجاری و مسلط آمریکا ندارند و تنها در ساخته‌های فیلمسازان مستقلی مثل کلی رایکارد، کورتنی هانت، جان سیلرز یا جف نیکولز حضور پیدا می‌کنند. فیلم‌هایی درباره زندگی روزمره و مشقت بار افراد طبقه کارگر و فرودست جامعه و تنهایی و گرفتاری‌های آن‌ها در جامعه سرمایه‌داری. وندی در وندی و لوسی، آرکی تایپ شخصیت‌های رایکارد بود؛ دختری از طبقه فقیر کارگری که جامعه او را طرد کرده و به حاشیه رانده بود. شخصیتی که روی مرز باریک بین رفاه حداقلی طبقه فرودست جامعه آمریکا و بی‌خانمانی کامل حرکت می‌کرد هرچند ظاهر شیک و گمراه‌کننده او فقر و محرومیت او را پنهان می‌کرد. وندی و لوسی نشان می‌داد که بین واقعیت‌های روزمره طبقه کارگر آمریکا و روایت‌های رمانتیک و افسانه‌ای از رؤیای آمریکایی و سخت‌کوشی و ساختن آینده با تلاش فردی، شکاف عمیقی وجود دارد و شکستن این روایت و تصویر کردن این شکاف، دغدغه تماتیک اصلی کلی رایکارد است. شخصیت‌های رایکارد همیشه در کشمکش دائمی با این روایت دروغین و خیالی‌اند که بیشتر به وسیله جریان غالب سینمای هالیوود و سیاستمداران آمریکایی و پروپاگاندای رسانه‌ای آن‌ها ساخته شده است. وندی و لوسی، آتی‌تر این باور قدیمی است که می‌گوید آمریکا سرزمین فرصت‌های بی‌پایان است. این همان وعده‌ای است که باعث شد مهاجران از سرزمین‌های مختلف با آرزوی خوشبختی از اقیانوس‌ها و بیابان‌های خشک و بی‌آب و علف عبور کنند و با مشقت خود را به سرزمین موعود برسانند اما هنگامی که به مقصد رسیدند، با مشکلات بسیاری مواجه شدند که تصورشان را هم نمی‌کردند. شخصیت‌های رایکارد برای دستیابی به زندگی بهتر تلاش می‌کنند اما اغلب ناموفق‌اند و همانند شخصیت‌های اولین گاو، سرنوشت تراژیکی دارند.

رایکارد، بی‌تردید فیلمسازی فمینیست است اما نه از نوع افراطی و شعارزده‌اش. ایده‌های فمینیستی آشکاری در وندی و لوسی و زنان خاص و فیلم‌های دیگر رایکارد وجود دارند اما او خود برچسب «فیلمساز فمینیست» را نمی‌پذیرد. در لذت قدیمی و اولین گاو، رابطه همجنس‌خواهانه دو مرد، به شکل ظریف و مبهمی نشان داده می‌شود و به جای آن تأکید بیشتر بر روی دوستی و

Filmara
Electronic
Magazine
شماره ۷
آبان ۱۴۰۳

کلی رایکارد و رؤیاهای
بربادرفته آمریکایی

رفاقت آن‌ها است. رایکارد نشان داده که به عنوان یک زن همان قدر که شناخت دقیقی از دنیای زنان و تمایلات آن‌ها دارد، با دنیای مردان نیز بیگانه نیست و به همین دلیل فضای وسترن گونه فیلم‌های راه میان‌بر میک (Meek's Cutoff, ۲۰۱۰) و اولین گاو (First Cow, ۲۰۱۹) به شدت باورپذیر است. در اپیزود سوم زنان خاص (Certain Women, ۲۰۱۶) نیز با اینکه رابطه همجنس‌خواهانه بین جیمی (لیلی گلدستون) و الیزابت (کریستین استوارت) تا حد زیادی آشکار است اما رایکارد روی آن تأکید نمی‌کند.

پس زمینه فیلم‌های رایکارد، جوامع کوچک شهری یا محیط‌های بکر روستایی و دست‌نخورده و دشت‌های وسیع و جاده‌ها است. به همین دلیل قالب وسترن، قالب مناسبی برای بیان تم‌های مورد علاقه او و گرایشش به نمایش رابطه انسان، طبیعت و حیوانات است اما در فیلم‌های وسترن (در واقع ضد وسترن) او به جای درگیری و کشمکش‌های بیرونی، تأکید روی لحظه‌های زندگی روزمره و زمان‌های مرده است. در وسترن رویزیونیستی راه میان‌بر میک (۲۰۱۰) و نیز در اولین گاو (۲۰۱۹)، با اینکه رایکارد از جامعه معاصر فاصله می‌گیرد و نقبی به گذشته و دوره‌ای خاص از تاریخ آمریکا می‌زند اما همچنان حساسیت‌های اجتماعی، سیاسی و تاریخی‌اش را به نمایش می‌گذارد و نشان می‌دهد که جامعه آمریکا چگونه شکل گرفته و متحول شده است. رایکارد در ضد وسترن راه میان‌بر میک، بسیاری از قواعد ژانر وسترن را به چالش کشید. ساختن فیلمی وسترن درباره دورانی از تاریخ آمریکا (۱۸۴۵)، فیلمی پرهزینه برای فیلمساز مستقلی مثل رایکارد بود چرا که به لباس‌های خاص آن دوره، ساز و برگ، تفنگ و واگن‌های سروشیده نیاز داشت. راه میان‌بر میک، درباره کاروانی از مهاجران (پیشگامان) بود که در اواخر قرن نوزدهم با واگن‌های سر پوشیده در امتداد مسیر اورگان سفر می‌کنند و استیون میک، راهنمای خشن، وحشی و غیرقابل اعتماد این کاروان، آن‌ها را به سمت سرزمین موعود در دره حاصلخیز ویلامت هدایت می‌کند. راه میان‌بر میک، فیلمی است که ریتم کند و آرام آن با زندگی در غرب وحشی و سفر کاروانی با واگن‌های اسبی هماهنگ بود. فیلمی که مثل همه کارهای رایکارد، با رویکردی فمینیستی و بسیار ظریف ساخته شده بود بدون اینکه مثل اغلب فیلم‌های شبه‌فمینیستی شعار دهد و متظاهرانه عمل کند. در این فیلم وسترن رویزیونیستی، رایکارد تصویر متفاوتی



راه میان‌بُر میک

می‌گیرد اما مثل همه فیلم‌های وسترن رویزیونیستی، ناگزیر با زبان بصری و روایی ژانر وسترن سروکار دارد. رویکرد غیرمتعارف و ضد ژانر رایکارد در این فیلم، فراتر از چارچوب روایی‌اش، زیبایی‌شناسی تصویری و اندازه کادر فیلم را نیز دربرمی‌گیرد و آن استفاده از کادر محدود آکادمی به نسبت ۱:۱٫۳۳ به جای کادرهای متعارف و عریض این ژانر یعنی ۱:۱٫۷۸ یا ۱:۲٫۴۵ است که باعث شد فضای فیلم خیلی فشرده و کلاستروفوبیک به نظر برسد. رایکارد، درباره علت این انتخاب خود گفته است: «این کادر را برای بازآفرینی زاویه دید یک زن از درون یک کلاه زنانه انتخاب کرده‌ام که وسعت بینایی جانبی ما را از بین می‌برد و ما را مستقیماً به درون چشم‌انداز زنانه داستان می‌اندازد. این تأثیر باعث ایجاد حس تنگنا می‌شود که با توجه به رخ دادن داستان در فضایی کاملاً باز، به طرز شگفت‌آوری تأثیرگذار است.» حتی انتخاب لباس‌های فاخر و تجملی زنانه نیز برای زنان کاروان، رویکردی غیرمعمول و جسورانه بود، لباس‌هایی که آشکارا برای چنین سفری طولانی و طاقت فرسا در محیط خشن و خصمانه بیابان، غریب و نامناسب بود.

تحرکات شبانه (Night Moves, ۲۰۱۳)، چهارمین همکاری رایکارد با جاناناتا ریموند به عنوان فیلمنامه‌نویس بود و این پرسش را مطرح می‌کرد که آیا اقدامات گروهی از

از زنان و بومیان سرخپوست آمریکا را به نمایش گذاشت. فیلمی با پلاتی لاغر و مینی‌مالیستی اما با نماهای لانگ‌شات خیره‌کننده از دشت‌های وسیع و باز اورگان که دربردارنده همه ویژگی‌های سبکی رایکارد بود. کریستوفر بلوولت، فیلمبردار راه میان‌بُر میک، که درک روشنی از زیبایی‌شناسی رایکارد دارد، درباره حساسیت و دقت رایکارد در فضا سازی این فیلم مثالی می‌زند: «برای فیلم راه میان‌بُر میک، کلی به جنوب اورگان رفت تا فضاهای واقعی را که این افراد در آن سفر می‌کردند، ببیند. او به همراه دیو دورنبرگ، طراح تولید، و ویکی فارل، طراح لباس، از این منطقه عکاسی کرد. آن‌ها رنگ زمین، خاک، ابر و آسمان را در نظر گرفتند و بعد رفتند واگن‌ها را به صورت دستی ساختند، و لباس‌ها و کت و شلوارها را خودشان دوختند تا بتوانند با دنیایی که قرار بود در آن حرکت کنند، هماهنگ باشند.»

مسیر اورگان، جایگاه ویژه‌ای در تاریخ آمریکا و افسانه‌های وسترن آمریکایی دارد. اما ضد وسترن رایکارد، هیچ شباهتی به فیلم‌های حماسی و رمانتیک وسترن‌های کلاسیک که داستان‌هایشان در بیابان‌های غرب آمریکا می‌گذشت، نداشت بلکه سفری طاقت‌فرسا و خطرناک بود با آدم‌هایی که باید از وسط بیابانی خشک و بی‌آب و علف می‌گذشتند. سفری دشوار در سرزمینی که تلاش مسافران (پیشگامان) برای بقا، استانداردهای اخلاقی تمدن مورد ادعای آن‌ها را زیر سؤال می‌برد. با اینکه راه میان‌بُر میک، قواعد ژانر وسترن را نادیده

پیدا شدن اسکلت‌های دو مرد که در کنار هم دراز کشیده و مرده‌اند، در جنگل اورگان به وسیله یک زن، حادثه محرکی است که از طریق فلاش بک ما را به درون روایت زندگی و مرگ این دو در گذشته می‌برد. طبیعت و حیوانات (سگ، اسب و گاو) از عناصر آشنای فیلم‌های کلی رایکاردند. شعری که از ویلیام بلیک، شاعر انگلیسی در آغاز فیلم آورده شده، نشان‌دهنده این علائق رایکارد است: استعاره‌ای از جوهر هستی و راز بقا: «پرند به آشیانه، عنکبوت به تیدن تار و انسان برای بقا به دوستی» نیاز دارد. رابطه انسان با طبیعت (رودخانه، جنگل، کوهستان و دشت) در کارهای کلی رایکارد یادآور این رابطه در فیلم‌های «جیا ژانگ که» است؛ با همان تم‌های انسانی و ضد سرمایه‌داری و ریتم آرام که هماهنگ با ریتم طبیعت است. همین‌طور رویکرد مینی‌مالیستی رایکارد در روایت و سبک‌پردازی نیز شباهت زیادی به رویکر ژانگ که دارد؛ به ویژه در تأکید هر دو فیلمساز بر روی زمان‌های مرده و استفاده از برداشت بلند و قرار دادن آدم‌ها در لانگ‌شات‌ها و فضاهای خالی یا قاب‌هایی که خطوط عمودی درختان یا ستون‌ها و نوری که از لای آن‌ها می‌تابد این قاب‌ها را هاشور می‌زند. مکث‌های طولانی دوربین روی درختان و شاخ و برگ‌ها و در و دیوار کلبه چوبی و ایجاد وقفه در مسیر روایت نیز بیانگر گرایش فتوژنیک و آبستره رایکارد است.

اولین گاو، پلات ساده‌ای دارد و با رویکرد مینی‌مالیستی رایکارد ساخته شده اما به‌رغم روایت ساده و مینی‌مالیستی و ریتم آهسته‌اش فیلم جذاب و پرکششی است و به اعتقاد من بهترین فیلم کلی رایکارد است. با اینکه رایکارد، تمرکزش را بیشتر روی جنبه‌های سبکی و بصری فیلم گذاشته اما از پرداختن به شخصیت‌ها و نیازهای آن‌ها غافل نیست. هرچند

هواداران افراطی محیط‌زیست در حمایت از طبیعت، ارزش از دست دادن جان یک انسان را دارد یا نه. فیلمی بی‌دلیل کشدار که هم‌تراز آثار دیگر ریکارد نبود. در این فیلم، از تمایلات سبک‌پردازانه رایکارد کمتر نشانی هست و او بیشتر تمرکز خود را روی عملیات و فعالیت جوانان معترض هوادار محیط‌زیست قرار می‌دهد که قصد دارند یک سد آبی را منفجر کنند. با فیلم زنان خاص (Certain Women، ۲۰۱۶)، رایکارد دوباره به سبک و زیبایی‌شناسی مینی‌مالیستی فیلم‌های قبلی‌اش بازگشت و بر اساس سه داستان کوتاه از مایلی ملوی، فیلمی اپیزودیک با ریتمی آرام و باوقار درباره تنهایی و ملانکولی چند زن ساخت که این بار به جای اورگان در ناحیه کوهستانی مونتانا فیلمبرداری شده بود. با این فیلم رایکارد بار دیگر مهارتش را در مطالعه دقیق و پر جزئیات شخصیت‌های زن فیلم و مشاهده و ثبت لحظات زندگی روزمره و تنهایی آن‌ها نشان داد.

در اولین گاو (۲۰۱۹)، رایکارد بار دیگر به سراغ ژانر وسترن و جاناتان ری‌موند رفت تا این بار بخشی از رمان او را که داستانی تاریخی درباره غرب وحشی است و در سال‌های اوایل قرن نوزدهم در قلمرو اورگان اتفاق می‌افتد به تصویر کشد. او ایده رفاقت مردانه را که قبلاً در لذت قدیمی مطرح کرده بود دوباره در اولین گاو هم به نمایش گذاشت. با اینکه این فیلم برخی عناصر آیکونیک فیلم‌های وسترن مثل کابوی‌ها، شکارچی‌ها و سرخپوست‌ها را دارد اما همانند راه میان‌بر میک، یک وسترن متعارف و کلاسیک نیست بلکه ضد وسترنی است که از الگوهای آشنای ژانر وسترن آشنازدایی می‌کند. نه اسبی هست و نه هفت‌تیرکشی. دو شخصیت اصلی فیلم حتی هفت‌تیر هم ندارند و از جنگ سرخپوست‌ها و سفیدپوست‌ها هم خبری نیست. روایت با مقدمه‌ای کوتاه در عصر مدرن آغاز می‌شود.



به شدت پیش پا افتاده و ضد روایی که ارتباط اندکی با تم‌ها و فضاها، متعارف و دغدغه‌های آشنای رایکارد دارد. دیگر از فضاها، طبیعی یا شهری و جاده‌ها و دشت‌ها و جنگل‌ها و رودخانه‌ها که بخشی از دنیای رایکارد و آدم‌های سرگردان همیشه در سفر او را می‌سازند در این فیلم خبری نیست، بلکه بیشتر فیلم در فضاها، داخلی یک خانه یا استودیو یا دانشگاه می‌گذرد که محل زندگی یا رفت و آمد لیزی است.

فیلم‌های رایکارد معمولاً حاوی ارجاعاتی به مسائل جهان امروز و رویدادهای سیاسی معاصر است. او درباره‌ی راه میان‌بر میک گفته است: «اینجا داستان این لاف‌زن بود که دسته‌ای از مردم را بدون برنامه به بیابان هدایت کرد.» که می‌تواند اشاره‌ای تلویحی به جنگ عراق و دستاویز فریبکارانه‌ی جرج بوش برای تجاوز به این کشور به بهانه‌ی از بین بردن سلاح‌های کشتار جمعی باشد. وندی و لوسی نیز طنینی معاصر داشت و بازتاب مشکلات اقتصادی میلیون‌ها آمریکایی در دوران رکود اقتصادی بود. لوسی به خاطر دزدیدن غذای سگش از یک فروشگاه، به وسیله‌ی پلیس دستگیر می‌شود. از زبان یکی از کارکنان فروشگاه می‌شنویم که می‌گوید: «مسئله غذا نیست، بلکه باید از او سرمشقی برای دیگران ساخت.» سرقت کارگر از سرمایه‌دار، ضد ارزش‌های اخلاقی پذیرفته‌شده‌ی جامعه‌ی سرمایه‌داری و شاید هر جامعه‌ی دیگری است و گناهی نابخشودنی و مستحق مجازات است، اما اخلاق سرمایه‌داری همیشه با منطق بقای همه‌ی طبقات جامعه نمی‌خواند. در عصر رکود اقتصادی و در شورش‌های خیابانی ضد سرمایه‌داری لندن و نیویورک دیدیم که چگونه پابره‌ها و گرسنه‌ها، بانک‌ها و فروشگاه‌ها را غارت کردند. تحرکات شبانه نیز ارجاعات سیاسی آشکارتری داشت؛ فیلمی که در اعتراض به تخریب محیط زیست در ایالت اورگان ساخته شد.

رایکارد به دلیل نداشتن سرمایه‌ی لازم و یا وسواس بیش از حد، دیر به دیر فیلم می‌سازد؛ اما هر فیلم او پیشاپیش انتظارات و امیدهای زیادی را در علاقمندان آثارش برمی‌انگیزد. مطمئناً او تداوم سبکی‌اش را حفظ کرده و از ریشه‌های مترقی‌اش دور نخواهد شد و حساسیت‌های سیاسی و اجتماعی‌اش را از دست نخواهد داد. سینمای او شاهد و بازتاب زندگی افراد فرودست، حاشیه‌نشین، طردشده و شکست‌خورده‌ی جامعه‌ی آمریکا است.



فیلم، اطلاعات زیادی درباره‌ی کوکی (مرد آمریکایی) و کینگ لو (مرد چینی) به ما نمی‌دهد، اما سادگی حضور آن‌ها در فیلم، شیوه‌ی زندگی و دوستی صمیمانه‌ی بین آن‌ها ما را تحت تأثیر قرار می‌دهد و به سرنوشت آن‌ها علاقمند می‌سازد.

آخرین فیلم رایکارد با عنوان نمایش (Showing Up, ۲۰۲۲)، تا حد زیادی جنبه‌ی اتوبیوگرافیکال و خودبازتابانه دارد؛ فیلمی که برداشتی آزاد از زندگی امیلی کار، نقاش کانادایی، است، اما رایکارد به جای پرداختن به زندگی امیلی کار، زندگی یک کاراکتر خیالی به نام لیزی (با بازی میشل ویلیامز) را که مجسمه‌ساز و همانند خود رایکارد، هنرمندی مستقل است دنبال کرده است. سینمای رایکارد، سینمایی مشاهده‌گر است و او با دوربینش جزئیات زندگی روزمره‌ی لیزی را در حال کار زیر نظر می‌گیرد تا نشان دهد که چگونه لیزی در حالی که برای نمایش آثارش آماده می‌شود، هم‌زمان با مشکلات خانوادگی، شغلش در کالج هنر و صنایع دستی اورگان و همچنین کمک به صاحب‌خانه‌اش برای مراقبت از یک کبوتر زخمی دست‌وپنجه نرم می‌کند؛ کبوتری که می‌تواند نشانه‌ای استعاری از خود لیزی باشد. ایده‌ای معمولی،

گفتند یافت می‌نشود — جُسته‌ایم ما!

نگاهی به فیلم «لذت» دیمی (۲۰۰۶)



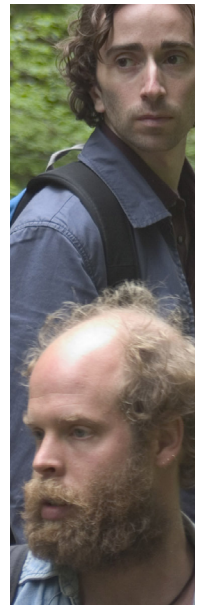
فرید متین

فیلم با چنین پلات آشنایی آغاز می‌شود: سفری به یاد گذشته‌ها. الگویی که ما را به فیلم‌های جاده‌ای و صدا البته بادی - فیلم‌ها^۴ رهنمون می‌شود و انتظاراتی را در ذهن برمی‌انگیزاند. هر چه جلوتر می‌رویم اما با مواردی غیرمنتظره روبه‌رو می‌شویم. هم مای مخاطب، هم مارک و هم کرت. صحبت‌های کرت در خودرو، زمانی که آن دو دارند به سمت مقصد می‌رانند، شمایی از زندگی گذشته^۵ این دو نفر را پیش چشم قرار می‌دهد. زندگی هیپی‌واری که با جابه‌جایی دائم و کارهای موقت و لحظه‌ای گره خورده بود. کرت از برخی تجربه‌های دیگرش می‌گوید و اذعان می‌کند که دیگر آن جنس آدم‌ها یا آن نوع زندگی فراموش شده‌است و حتی نمی‌توان به «سکوت» واقعی و خالص دست پیدا کرد. جایی که هیچ صدایی یا مزاحمی در کار نباشد. گویا چیزهایی تغییر کرده‌است.

مارک ولی دقیقاً مصداق همان تغییری است که کرت از آن سخن می‌گوید. او نیز یکی از همان آدم‌هایی بوده که از یک جایی به بعد، تصمیم گرفته تا از زندگی نودمیک^۵ دست بکشد؛ همسر و خانه و کاری ثابت دست‌وپا کند و به چیزهایی بیندیشد و مشغول شود که غالب آدم‌های جامعه نیز با آن سروکار دارند. کسی که چشم‌انتظار به دنیا آمدن فرزندی نیز هست. نمونه‌ای از این تفاوت رادیو است. مارک در خودرو خود به رادیو گوش می‌دهد. رادیویی که دائماً از تحولات اجتماعی، سیاسی و اقتصادی‌ای سخن می‌راند

دومین فیلم بلند کلی رایکارد - بعد از وقفه‌ای دوازده‌ساله - واجد همه ویژگی‌هایی است که از یک فیلم رایکاردی انتظار داریم. فیلمی که از نظر مایه‌های تماتیک تا اندازه‌ای یادآور نخستین گاو^۱ (۲۰۱۹) - صدا البته که «رفاقت» همیشه مایه‌ای جذاب برای رایکارد بوده‌است - و از منظر بصری یادآور نمایش^۲ (۲۰۲۲) - علی‌الخصوص با آن نماهای اینسرتش از پرنده‌ها - است و این بیش از پیش تماشای لذت قدیمی^۳ (۲۰۰۶) را لذت بخش می‌کند؛ مخصوصاً برای کسی که دنیای سینمایی رایکارد را دوست داشته باشد و علاقه‌مند به پی‌گیری امتدادِ تعلقات یک مؤلف سینمایی در ساخته‌هایش باشد.

ماجرای جایی آغاز می‌شود که کرت (ویل اولدهام) از دوست قدیمی‌اش، مارک (دنیل لاندن)، دعوت می‌کند تا به سفری کوتاه به چشمه آب گرم بگبی بروند. دعوتی که برای مارک می‌تواند به معنی نوعی رهایی کوتاه‌مدت از دغدغه‌ها و مسئولیت‌هایی باشد که زندگی متأهلی به همراه می‌آورد. سفری برای یادآوری خاطره‌های جذاب گذشته با دوستی قدیمی. معنای این سفر اما برای کرت فراتر از این چیزهاست. او به دنبال یافتن چیزی گم شده است. نوعی صمیمیت یا خلوص که فکر می‌کند در ارتباط او با مارک از بین رفته‌است. او به دنبال احیای چیزی از گذشته است و برای آن تلاش می‌کند.



Filmara
Electronic
Magazine

شماره ۷

آبان ۱۴۰۳

گفتند یافت می‌نشود.
جُسته‌ایم ما!

که در حال وقوع در جامعه آمریکا است. هر بار که او به تنهایی می‌راند، صدای رادیو همراه سفر است و این صدا دقیقاً مخالف آن سکوتی است که کرت از آن سخن می‌گفت.

یکی از مهم‌ترین بخش‌های فیلم — از نظر خلاف‌آمده‌ عادت بودن آن — جایی است که آن‌ها به جنگل رسیده‌اند، ولی نمی‌توانند ادامه‌ی مسیر را پیدا کنند. دائم می‌روند و دور می‌زنند و برمی‌گردند و دوباره از راهی دیگر به سمت مقصد احتمالی‌شان می‌روند. این چرخ‌زدن‌ها آن قدر ادامه می‌یابد تا جایی که آن دو ترجیح می‌دهند شب را در جایی کمپ کنند، تا فردا دوباره دنبال آب گرم بگردند. در همین اثنا، جایی که آن‌ها خود را کنار زده‌اند تا نقشه را بررسی کنند، تلفن همراه مارک زنگ می‌خورد. همسرش، تانیا، است و او با تانیا حرف می‌زند، درحالی‌که کرت درون خودرو نشسته و با چپ‌کش مشغول است. این نیز تصویری است از تفاوتی ماهوی که باعث تغییر زندگی این دو نفر شده است. کرت فقط و فقط به خود و زندگی آزادانه‌اش پایبند است و طولانی‌شدن یا نشدن این سفر — در پی پیدا کردن چشمه‌ها — دغدغه‌ای برایش به همراه ندارد؛ درحالی‌که مارک مسئولیت زندگی‌ای را به دوش می‌کشد و باید مطابق وعده‌ای که پیش‌تر به تانیا داده، سر وقت به خانه برگردد.

صحبت‌های شبانه این دو، نشسته بر میل و در کنار آتش، محملی است برای هر چه بیش‌تر نزدیک شدن به جهان جدا شده آن دو. کرت از این می‌گوید که می‌خواهد رابطه‌شان مثلی قبل شود و الان «چیزی بین‌شان وجود دارد که دوستش ندارد» و مارک دارد آماده پدر شدن می‌شود که «شجاعت» زیادی می‌خواهد. شجاعتی که کرت، لاقلاً با توجه به سبک زندگی‌اش، میانه‌ای با آن ندارد. فردا، هنگام راهپیمایی در جنگل، مارک — که کاملاً نسبت به کرت بی‌اعتماد شده است و این را مستقیماً به تانیا می‌گوید — از کارهایی می‌گوید که در «جامعه‌ای» جدید انجام داده و به کرت می‌گوید «تو نخواستی که جامعه قبلی‌ات را عوض کنی» و البته که او را ملامت نمی‌کند. بعد از رسیدن به چشمه، وقتی که هر دو در آب گرم دراز

کشیدند، کرت خاطره‌ای تعریف می‌کند تا به نقل قولی درخشان از یکی از کسانی برسد که به آن‌ها برخورد کرده بوده است: «غم چیزی نیست جز لذت دیرین.» و این خلاصه‌ی فیلم است. زندگی گذشته مارک و کرت همان لذتی است که دیگر از دست رفته است و حالا تلاش برای بازیابی یا بازسازی‌اش چیزی جز غم به همراه ندارد. همه این‌ها بیان‌گر همان دنیاهای دور افتاده است. دنیاهایی که دوباره به یک‌دیگر نمی‌رسند و این همان چیز غیرمنتظره‌ای بود که باید برای مارک و کرت پیش می‌آمد تا آن‌ها به تحول لازم برسند. بعد از این پذیرش است که کرت می‌تواند به آرامی شانه‌های مارک را ماساژ بدهد و مارک هم از آن نگرانی دائمی که همراه خود داشت دست بکشد و بتواند از سکوت، ماساژ و آب گرم لذت ببرد و دقایقی به مراقبه دست یابد.

این سکانس از منظر نوع کارگردانی نیز قابل توجه است. درحالی‌که در سراسر فیلم با نوعی از روایت بصری سروکار داشتیم که نماهای قاب‌بندی شده و بلند، کات‌های با حوصله و ریتم آرام مشخصه‌های آن‌اند، در این سکانس دوربین از جایی به بعد رو به گرفتن اینسرت‌ها و کلوزآپ‌های مداومی می‌آورد که تا پیش از این در فیلم سابقه نداشته است. حرکت‌های دوربین نیز بیش‌تر و بی‌قرارانه‌تر می‌شوند. تأکید بر حلقه ازدواج مارک نیز در همین اثنا اتفاق می‌افتد.

برگشت از سفر، بعد از حقیقتی تازه که هر دو نفر به آن دست پیدا کرده‌اند، حالا میسر است. برگشتی که به شکلی معنادار، بدون کلمه‌ای حرف‌زدن اتفاق می‌افتد و فیلمساز نیز فقط به نمایش نماهایی از طبیعت و پخش موسیقی بسنده می‌کند. این سکوت زاده همان حقیقت سنگینی است که هر دو نفر به باور آن رسیده‌اند و فیلمساز نیز به درستی در کوتاه‌ترین زمان ممکن آن را تصویر می‌کند؛ زیرا چندان اهمیتی از نظر روایی ندارد. بعد از خدا حافظی، مارک دوباره به رادیو گوش می‌دهد که از اوضاع بد اقتصادی و فشاری که بر افراد و خانواده‌ها است سخن می‌گوید و کرت، سرگردان و شیدا، در خیابان‌ها پرسه می‌زند و انگار به دنبال چیزی می‌گردد که نیست.



دیالکتیک سینمای اقلیت و سینمای فمینیستی

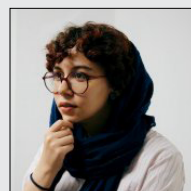
نگاهی به فیلم «وندی و لوسی» (۲۰۰۸)



سینمای «اقلیت» به نظر می‌آید، تا سینمایی مخالف خوان. اقلیت در این گزاره، به منظور زبان منحصر به فرد آنان نیست، بلکه همان چیزی است که اقلیت در زبان اکثریت برمی‌سازد و به این شکل الگوی کنش از آن جایگاه جانی، در دل اجتماع از پیش موجود قرار می‌گیرد؛ بنابراین سینمای اقلیت زنان می‌تواند تبیین خود را با آن گرایش سینما — به عنوان سینمای موازی یا متضاد — حفظ کند. در این میان فیلم وندی و لوسی نمونه‌ای از درامی کاملاً رئالیستی، ساخته کیلی رایکارد است که با رمزگان و الگوهای معمول گریزناپذیر، همگام با رویه‌ای آشنا و همدلانه، زیبایی‌شناسی رادیکال را با تجربه عامه‌پسند پیوند زده و انگاره‌ای از زنی سرگردان «در راه» را به نمایش می‌گذارد.

جابه‌جایی، سلب مالکیت، یا به نقل از دلوز و گاتاری قلمروزدایی، از مؤلفه‌های ادبیات اقلیت هستند که به طور مشخصی با خصایص مشترک

مفهوم سینمای زنان، مفهومی است که به طور مشخص سخت به تعریف درمی‌آید، این ترکیب به شکل دست و دل بازانه‌ای، در طی زمان اغلب آثاری که سنت‌های سینمایی، فرهنگی، مرزبندی‌های سیاسی و انتقادی را درمی‌نوردند، زیر کیش خود درآورده است. این امر موجب آن شد که سینمای زنان یک سازه نهادی، نظری و انتقادی پیچیده به خود گیرد و به مرور زمان هم دستخوش تغییر شود؛ سیاست‌های فمینیستی با مطرح کردن موضوعاتی چون مناسبات نگرستن، دلالت‌های ایدئولوژیکِ فرم‌های روایی و... محور اصلی این روند را شکل داده و رفته رفته عصاره‌ای برای شکل‌گیری پادسینمایی شدند که مناقشه‌ای کوبنده بر ضد سینمای روایی جریان اصلی، آفرینش سنتی آوانگارد و مخالف خوان را پی‌ریزی می‌کند. در حال حاضر اما با در نظرگیری ایده اقلیت ژیل دلوز و گتاری، سینمای زنان بیش‌تر



نگین حاجی کاظمی

Filmara
Electronic
Magazine

شماره ۷
آبان ۱۴۰۳

دیالکتیک سینمای اقلیت
و سینمای فمینیستی

به این موضع کرد که چگونه خانواده با انگاره‌های مکان‌مند چون ملت و نظام اجتماعی پیوند انضمامی به وجود آورده و ایدئولوژی جنسیت را شکل داده‌است. برخی منتقدان فمینیست معتقدند که حس تعلق برای زنان معمولاً به میانجی‌گری پنداشتی خانوادگی اشاعه میابد. اساساً این رابطه [اغلب نمادگرایانه] میان زن و تصویرپردازی ملی مادرانه بسیار پیچیده و متناقض است، تا سرحدی که زنان را ترغیب به فداکاری برای جایی می‌کند که نهادهای پدرسالارانه در خدمت آن هستند. رایکارد اما از همان ابتدای شکل‌گیری شخصیت ارتباط او با زندگی قبلی و خانواده‌اش را تقریباً قطع، یا به شکل ناامیدکننده‌ای رو به زوال نشان می‌دهد. در واقع گذار فرهنگی از رهگذر خانواده شیوه‌ای است برای استیضاح ملت و موقعیت موجود؛ به عبارتی می‌توان گفت که فیلمساز با پیش گرفتن این رویکرد و قرار دادن وندی در موقعیتی که مکان امری نامعلوم (تنها به گستره زیست سوزه) است، شیوه‌ای را برای به استیضاح کشاندن ملت به مثابه خانواده و برعکس آن را پیش می‌گیرد.

رابطه اعمال قدرت و بدن، موضوعی است که توسط بسیاری از نظریه‌پردازان چون فَن تروتا و بروکنر مورد توجه قرار گرفته‌است، چرا که بدن در عین این که نخستین منبع و جدایی‌ناپذیرترین احساس تسلط بر خود است، می‌تواند ابژه‌ای برای قدرت‌نمایی مطلق دولت نیز باشد. نظریه‌پردازان این رابطه را در چند سطح می‌کاوند: از سوی دولت، یکی اعمال غیرمستقیم این قدرت بر بدن انسان توسط نهاد خانواده است؛ و دیگری اعمال مستقیم و متعارضانه آن از طریق سازمان‌هایی چون زندان، بیمارستان روانی و... رایکارد در این فیلم، به شکل سرپوشیده‌ای بارها وندی را در موقعیتی قرار می‌دهد که نشان از کنترل و نقض بدن دارد. یکی از این موارد دستگیری وندی است؛ برای مثال در این سکانس ما شاهد مورد بازخواست قرار گرفتن چند باره بدن او هستیم، همان‌طور که عمل اثر انگشت‌گیری تحکم‌آمیز مأمور، دو بار با شمایل منفعلانه وندی

به تصویر کشیده می‌شود. به این صورت مسائل مرتبط با هویت زنانه، جنسیت و احراز موقعیت اجتماعی در فیلم مورد بازنگری قرار می‌گیرد و نشان از آن دارد که چطور بدن زنانه باید مبدل به جایگاهی شود که گفتمان قدرت و کنترل را به بار می‌نشانند.

سینمای زنانه - فمینیستی، هم‌پوشانی دارند. غالباً پیش می‌آید که در ادبیات اکثریت، مکان اجتماعی صرفاً در قامت یک محیط یا پس‌زمینه بازنمایی شود، چرا که توجه اصلی به سوی روایت متمایل می‌شود، اما در آثار اقلیت هر مسئله منفردی دارای اهمیت سیاسی و جمعی است؛ کلی رایکارد هم با برگزیدن سوزه‌ای مسافر - یا به تفسیر دیگر، بی‌خانمان - به گونه‌ای دست روی نمایش سیاست فرهنگی مکان یافته‌ای می‌گذارد، که خود می‌تواند تبلور نظریه فمینیستی مکان‌مند افرادی چون جانستون و آدرین ریچ باشد. در واقع زیست موقت شخصیت وندی (میشل ویلیامز) در شهری غریب، به مرور ارزشی جمعی و سیاسی به خود می‌گیرد، همان‌طور که گذران وندی مملو است از بازپرسی پلیس برای خوابیدن در ماشین، تحقیر توسط کودکان، آزار مردان و... در چنین موقعیتی ساحت مبارزه او تنها بسته به فقر و پول - که حتی این‌ها هم موضوعی فردی به حساب نمی‌آیند - نیست، بلکه وجود او اساساً در تعارض با سیستم موجود قرار می‌گیرد، او به آن مکان - یا بهتر است بگوییم به هیچ‌جا - تعلق ندارد.

همان‌طور که پیش‌تر اذعان داشتیم، فضای منفرد و تنگ آثار سینمایی و ادبی اقلیت، هر فردی را بی‌واسطه با سیاست پیوند داده و بدین شکل توجه شخصی هر فرد را تشدید یافته و حیاتی‌تر می‌نماید. همچنین از آنجایی که این دست از آثار از دل گروهی قلمروزدایی شده زاده می‌شوند، هدف‌شان این است که حتی در صورت فقدان اجتماعی فعال، جمعی بودن وضعیت را در نظر مجسم کنند؛ به همین سبب ادیسه سرگردان، چندلایه و تنه‌های وندی، هرچند که فاقد پیشینه مشخصی باشد هم به راحتی می‌تواند انسان‌های گوناگون را در دل خود جای داده و بدین‌گونه پیامدهای متغیر نظام‌های اجتماعی - فرهنگی متقاطع را مورد بررسی قرار دهد. همچنین از این طریق به تدریج از نسبی‌گرایی فرهنگی و انزوای سیاسی فراتر رفته و هویت زنانه او را در موقعیت پویا قرار می‌دهد. در چنین موقعیتی فیلم عهده‌دار نقش و عملکرد اعلام جمعی می‌شود، مخصوصاً که کاراکتر مورد نظر [که جزو حاشیه‌ای اجتماع به حساب می‌آید] امکان فراهم‌آوری نمایش اجتماع ممکن «دیگری» را دارا است، نمایشی برای تمرکز بر آگاهی دیگر و حساسیتی دیگر.

در راستای پردازش اصطلاح «سیاست مکان» که توسط آدرین ریچ (نویسنده فمینیست) ابداع شد، می‌توان اشاراتی



مرکزگرا عمل کرده و می‌توانند بدون هیچ لغزشی تجربه این سینمای زنانه را با زبان همدلانه اکثریت همراه کرده و برای مخاطب هیچ راهی جز سوار شدن بر قطاری که وندی در آن سکنای گزیده، نگذارند.

منبع:

باتلر، الیسون (۱۴۰۳). سینمای زنان؛ نزاع بر پرده‌ی سینما. ترجمه: طلیعه حسینی. تهران: نشر بان.



امضای سبکی برخی از این آثار — که شاخصه‌ای است بارز از تصویرپردازی شیوه‌های درونی شده تبعیض و استعمار در دل جامعه، خانه و خویشتن — شامل ارتباطات غیرکلامی، خود بیان‌گری موسیقایی، فضای بسته و هیستری است. در اواخر این فیلم هم ریکارد وندی را دچار مخاطره‌ای نامعلوم می‌کند، شخصیت هم این بحران را به عنوان یک هیستری ناخوشایند مدیریت می‌کند، در واقع فیلمساز با تکیه بر رئالیسمی غیرقابل بحث، اتفاقی عینی را در درون فرو برده و در ازای آن بر تلاش وندی برای حفظ آرامش خود و نمایش زندگی درونی از طریق مشاهده بیرونی تأکید می‌کند. همچنین که وی تلاش می‌کند با به کارگیری ژست‌ها، اشیاء، لوکیشن‌ها و حتی موسیقی مینیمال فیلم (که تنها حاوی صدای نادیده گرفته شده وندی و صدای محیط اطراف است)، ذهنیت مخاطب را به نوعی وزن استعاری، که سایر فیلمسازان ممکن است به دیالوگ‌ها بسپارند، آغشته کرده و همزمان فیلمی بسیار طرح‌وار و شدیداً احساسی پدید آورده است.

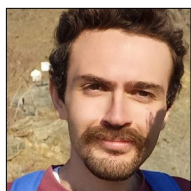
فیلم وندی و لوسی روایت عمیقاً انسانی از اقلیتی است که بدون داشتن شبکه‌ای امن در نظام سرمایه‌داری به حاشیه رانده شده‌اند؛ اما ریکارد گفتار معمول سینمای سیاسی را واژگون کرده و صحنه را برای نزاعی سیاسی نه تنها در ارتباط مستقیم انسان با محیط، بلکه در داستانی بالقوه از زنی تنها و سگش محیا کرده است. فیلمساز در این فیلم سیاست می‌ورزد، اما این لزوماً به معنای بیانیه نوشتن نیست، همان‌طور که در انتها با رئالیسمی خشن، پیش از اینکه شدن شخصیت، او را از گذشته [ای که هیچ امکان سراسازی برای سازش با آن یافت نمی‌شود] جدا کرده و آزادانه از ناکجا به سوی ناکجا می‌فرستد. او مجوز تصویر زندگی [قبل و بعد از این اتفاقات] وندی را به گونه‌ای بر عهده مخاطب می‌گذارد. نابهنگامی حاضر در این فیلم موجب آن می‌شود که امر موجود، از افقی متمایز با امر جالفتاده هنجاری، رؤیت‌پذیر و حس‌پذیر شود. این دقیقاً کربتیکال بودن است که حاصل بیان نابهنگام و متفاوت از جریان هنجاری قالب است. اما تمام این سناریوها زمانی که روی پرده نمایش داده می‌شوند، در نسبت مناسبی با احساسات اصیل و

Filmara
Electronic
Magazine
شماره ۷
آبان ۱۴۰۳

دیالکتیک سینمای اقلیت
و سینمای فمینیستی

بازگشت جاودانه یک خروج

نگاهی به فیلم «میان بر میک» (۲۰۱۰)



پویا جنانی

آثار سینمایی پیویم. نکته اینجاست که این آثار، چسان یک الگو را از متن و زمینه تاریخی - اساطیری اش برمی‌کنند و از روح جهان معاصر در کالبد آن می‌دمند تا اسطوره را از هزارتوی تفسیری دگر، «به روز» نموده باشند؛ به نحوی که سامان و ساختمان همان، لیک مواد و ملاتش سخت دگرسان. آن صورت‌بندی را پاس می‌دارد، بی‌که لزوماً سخنگوی همان اندیشه باشد.

۲. در میان بُر میک شاهد دو فرآیند آشنایی‌زدایی هستیم. نخست، از یک ژانر، و دوم، از یک اسطوره یا کهن‌الگو؛ گرچه، این دو چندان نیز با هم بی‌ارتباط نیستند.

در دقایق آغازین، فیلم به‌وضوح ما را به فضای معنایی ژانر «وسترن» می‌برد: اسب و دلیجان، گاوچران‌ها، تفنگ و ششلول، کوه و دره و صحرا و آب، خانواده و الخ. همه چیز در خدمت آن است تا مختصات «آشنا» را بر ما بگشاید. اما

۱. اگر با این نگاه نورتروپ فرای همسو باشیم که «کتاب مقدس» به سان یک «رمز کل»، سرچشمه‌ای است لبریز از اساطیر و کهن‌الگوهای که به تناسب موقعیت، اینجا و آنجا، در پیکر ادبیات مغرب‌زمین باز می‌گردند و خود را از نو زنده می‌سازند، آن‌گاه باید این را نیز بپذیریم که هر اسطوره «مقدس»ی لاجرم نوعی جنبه «ادبی» دارد که چه بسا بر دیگر جنبه‌های آن می‌چربد. در چنین چشم‌اندازی، زمین بازی همان زمین بازی است: «صحنه اعمال قدرت خداوند»؛ تنها نقش‌آفرینان اند که گذران و خرامان، می‌آیند و می‌روند. اگر کارگردان همان باشد که بود، پس درب درام تاریخ نیز بر پاشنه همان مایه‌های ازلی و ابدی می‌چرخد که می‌چرخید. حال با شمارش «سینما» در جرگه هنرهایی که به‌هرروی بهره‌ی بهره‌هایی از روایت ادبی هم دارند، شاید بتوانیم رد‌پاره‌ای از این مضامین کهن را در روایت‌شناسی

است. راه به جایی نمی‌برد تا پیش‌فرض اراده‌گرایانهٔ روایت کلاسیک را نسبت به توانایی‌های قهرمان به پرسش کشد. پس میان‌پُر میک از یک فیلم «ژانر» کلید می‌زند و به فیلم «هنری» می‌رسد؛ که توشه‌اش «ابهام» است، سایه‌ای سپید و نادیدنی، خیمه‌افکنان بر جهان آدمیان فیلم؛ مانعی که سد راه داستان سراسر است می‌شود. همین ابهام است که با وجود دست‌یازیدن به شمایل‌های وسترن، آن را از مایه‌های آشنایش تهی می‌سازد. این ابهام روایت‌شناسی فیلم را «مدرن» می‌کند، تا آنجا که با شخصیت‌هایی سرگشته و ناکنشگر، در کلیتی سرد و مرگ‌آگاهانه روبه‌رویم؛ اما آن را تا مرز روایت «پسامدرن» هم می‌کشاند، تا آنجا که گونه‌ای بی‌تفاوتی نیست‌انگارانه بر سرشت شخصیت‌ها حکم فرماید.

۳. در راستای آشنایی‌زدایی نخست، و در مقام میوهٔ مشروع و طبیعی آن، می‌توان از واژگون‌نمایی مهم‌ترین زیرمتن وسترن کلاسیک نیز در این فیلم سخن گفت: کنکاش در چیستی «رؤیای آمریکایی»، به عنوان آرمان انگیزه‌زای مهاجران اروپایی در پیمایش سرزمین بکر و فراخ آن سوی آبی اطلسی. در این فیلم — که دست‌برقضا یک واقعهٔ تاریخی در قرن نوزدهم را دست‌مایه‌اش قرار داده — از روحیهٔ ستیزه‌جوی گاوچران‌های کلاسیک برسر بقا و پیروزی و خانواده‌خبری نیست. نه اثری از نوستالژی ایرلندی جان فورد باقی مانده، نه بویی از جان سختی تکررانهٔ هاکس یا مان؛ حتی آن حس شوخ‌وشنگ وسترن اسپاگتی که قهرمانانش را عملاً به هیچ اصل و چهارچوب و سوغندی پایبند نمی‌گذاشت، در این فیلم به یک «سیاه»، یک «تهی»، یک مگاک ستبر فروکاست می‌یابد که در نتیجهٔ آن ماقرار نیست با شخصیت‌ها همدلی یا همذات‌پنداری کنیم. منفی یا مثبت، خیر یا شر در اینجا محلی از اعراب ندارد. همه چیز بسان آب کف‌آلودی است که در هر مسیلی روان می‌شود. هم می‌تواند باشد، هم نباشد. به‌راستی، شر در این فیلم، مرد اسیر سرخپوست است یا بلدِ نابلد، «میک»، یا آنکه همهٔ شخصیت‌ها، یا اساساً و در واپسین تحلیل، خود اقلیم اوبارندهٔ غرب وحشی؟ شن‌ها و سنگ‌های تفتیدهٔ غرب در این فیلم، دیگر جوشندهٔ یک «رهایی» یا «آغازی نو» نیستند؛ برعکس، خار مغیلانی‌اند که موزیانه شخصیت‌ها را فسون می‌کنند و به بیراهه می‌کشانند. از این قرار است که فیلم بیش‌تر از آنکه سرگرم رسم‌تصویری باشد از یک زیرساخت ملی و حماسی، که مشحون از فرامتن‌هاست، صرفاً یک یا شماری



این تنها سیمای ماجراست. از همین روی هرچه پیش‌رویم، فیلم، پنداری که در خود و پیشینه‌اش «بازنگری» می‌کند یا به‌هرتقدیر، برآن شده تا نقاب از چهره بزداید، از یکایک آن ویژگی‌های «آشنا» انتقام می‌گیرد؛ هیچ چیز دیگر همان نیست که بود؛ به عبارت رساتر، عناصر همان عناصر هستند، منتهی ما را به سرمنزل مقصود دیگری می‌برند. به یک معنا، فیلم حال‌وهوای نهادینه‌گشتهٔ وسترن را به عاریت گرفته است تا پنهانی و به‌دور از چشم تماشاگر، در امانتش خیانت کند. قوانین ژانر را «از آن خود» کرده است. مصالح این کاخ، دیگر کارکردی را دارا نیستند که در بنیان آن دیگری سرنمونی ایفاگر بودند. (به سیاقی نمادین، می‌توان این دگردیسی کارکرد ژانری را در موسیقی فیلم جست و یافت و دید؛ در عوض موسیقی حماسی وسترن کلاسیک، قطعه‌ای شبه‌آمینت داریم که مدام و تا سرحد ملال تکرار می‌گردد و توگویی تأییدی است بر روزمرگی بی‌حاصل و یکنواخت شخصیت‌ها.)

بنابراین، با یک وسترن ناوسترن‌طرفیم؛ فیلمی دربارهٔ قهرمانی راهبر، که بناست تا آبرو از همان قهرمان برآید و اصولاً روایتی باشد حول تباهی و ناکامی و حتی ریشخند او. در چنین رویکردی، قهرمان فعال نیست، منفعل

Filmara
Electronic
Magazine
شمارهٔ ۷
آبان ۱۴۰۳

بازگشت جاودانهٔ
یک خروج

«موقعیت» رو می‌کند. اینکه ما با انسان‌هایی سروکار داریم که راه گم کرده‌اند و در به در جویا و پویای آیند، مهم‌تر از سرگذشت و خاستگاه این آدم‌هاست، و نیز ارجح به نشانه‌شناسی جغرافیای فیلم. باز به همین دلیل، فیلم بیش از بانگ و آماده‌باش، فیلم «سکوت» است و آمیانس و اصوات محیط. بیهوده نیست که چنین استوار بر حیوانات و «چهارپایان» انگشت نهاده شده؛ تا جایی که ما آن‌ها را برای چندمرتبه در نمایی بسته‌تر و بزرگ‌تر (با دوربین اغلب راکد و ایستا) از آنچه که شایع و رایج هم‌تایان‌شان در ژانر وسترن هستند، می‌بینیم. گویی این حیوانات (مثلاً نگاه الاغ) تجلی واقعی‌تری هستند پس اصیل‌تر و «حقیقی»‌تر از صاحبان دویای مهاجرشان. این همه، به فیلم سویی‌ای «ناتورالیستی» بخشیده است: آدم‌ها هم‌ارز و هم‌وزن پیرامونی‌اند که با چیرگی تمام ایشان را دربرگرفته؛ ماه و ابر و تاریکی کاربستی فراتر از روایتگری دارند، خود جاندار و متشخص‌اند. پیش از آنکه همچون وسترن‌زانی به شور و تکاپو بیفتیم، به تأمل و طمأنینه دعوت می‌شویم و نیز به درون‌نگری؛ همان وقار و ملالی که امضای فیلم هنری است.

میان‌بُر میک روایتی است ممنوعه و ناگفته و ناشنیده، از کسانی که کوشیدند، لیک نتوانستند؛ راه افتادند، اما نرسیدند. بیانی است از نیمه‌تاریک «رؤیای آمریکایی»؛ وسترنی که بر خویشتن و بر پدرخوانده‌اش می‌شورد.

۴. اینک در بازگشتی به دیباچه، دومین آشنایی‌زدایی فیلم روشن‌تر می‌شود:

مهاجران غرب وحشی، چه بسا پانوشتی‌اند بر اسطوره مادر، «خروج»، که طی آن موسی قوم اسرائیل را در صحرای

سینا به سوی منزل موعود رهسپار می‌شود؛ در این ادیسه چندده‌ساله، ورق مدام دگر می‌شود و برمی‌گردد؛ قوم بر راهنماییشان می‌شورند، از مسیر و منش اصلاحی روی بازمی‌گردانند... اما پایان این همه فرازونشیب، دست‌کم به گواهی تورات خوش و خرم است.

درحقیقت، سرنخی که فیلم را به این «کهن‌الگو» پیوند می‌دهد و ما را وا داشته تا آن را به سان یک تلمیح ببینیم، تحفه خود هموست: کودکان مهاجر مشغول مطالعه روزانه کتاب مقدس‌اند، و در یکی از این صحنه‌ها، آیتی از کتاب پیدایش می‌خوانند: داستان آفرینش آدم و حوا، و به عبارتی، قصه هبوط. شگفت اینکه سرنخ فیلم هیچ ربطی به سفر خروج ندارد. اما با اشاره به پیشاتاریخ قوم یهود، و براین مبنا، پیشاتاریخ کل خلقت، به نوعی نسبت به آوارگی مهاجران زیر هور گداخته غرب، حسن تعلیل می‌کند: ما داریم چوب گناه نخستین را می‌خوریم. اگر آدم با حوا دست‌آشنایی نداده بود، اگر غفلت نمی‌کرد، ما هم اکنون بردگان دریند تاریخ نبودیم تا در زنجیر مکان و زمان، بار تن را به دوش کشیم. ناچار نبودیم تا به گناه اجدادی، با زحمت و مرارت نانمان را از این خاک ستمکار بیرون آوریم؛ ناگزیر نبودیم به جلای وطن. به علاوه، حضور شبیح‌گون مرد سرخپوست در اطراف این جماعت مهاجر و سپس فراروی‌اش به مقام راهبر جدید، که از بد روزگار زبان پیروانش را هم نمی‌داند و آنان نیز سر از احوالش در نمی‌آورند، از این رهگذر یک «هیچ‌کس» می‌سازد: «هیچ‌کس»ی با پس و پیش ناشناخته، که زبان آشفته‌اش خود امتدادی است از داستان برج بابل؛ انگار که این گروه نیز در پی قسمی تعدی یا جاه‌جویی — که شاید همان فتح سرزمین



سرخپوستان باشد — محکوم و محتوم‌اند به کژفهمی و نافهمی. فاصلهٔ زبانی با مرد سرخپوست، همان گسست وجودی ایشان است با نوراھنماییشان. در فیلمی چنین، کسی با کسی تفاهم ندارد، بنابراین سکوت ارج بیش‌تری خواهد یافت.

به‌هرترتیب، میان‌بُر میک خروج این «اسرائیل نو» را به‌سوی ارض موعود حکایت می‌کند، اما با این تفاوت نه‌چندان ناچیز که، «ارض موعودی در کار نیست.» به شرح بند اول بازگردیم: سازمان همان سازمان است، ولی نه مآلاً با همان مهره‌ها. در این فیلم «سفر خروج» بر بستر یک واقعهٔ تاریخی «تکرار» می‌شود، تا که «بیان»ی باشد از وضع معاصر ما. بنابراین سه فهم از زمان با هم درآمیخته شده‌اند: زمان اساطیری، زمان تاریخی و زمان کنونی و معاصر. به دیگرسخن، یک رویداد در تاریخ آمریکا بهانه‌ای شده تا دو «اگزیستانس» متضاد با هم مقابله و مقایسه گردند: جهان کهن و سپندین یک اسطورهٔ مذهبی، با عالم گیتیانه و سردرگم مدرن و پسامدرن. چنین و سترن سترونی، و با چنان «قهرمانان» و «پهلوانان»ی، تنها از کرانهٔ یک فرد قرن بیست و یکمی می‌توانست ساخته شود. و سترنی که بیش از آنکه واقعیت زیسته و تاریخی گاوچران‌ها را روایت کند، شرح حالی است رمزی بر انسان معاصر، که بنیانی ندارد از برای تکیه، و فانوسی ندارد از بهر گرم کردن خویش. نظم این فیلم بر مدار یک پرسش می‌چرخد: اگر داستان خروج، در قرن نوزدهم، و چه بسا امروز تکرار می‌شد، به چه نحو درمی‌آمد؟ پاسخ این است که خروجی برای هیچ، و از هیچ به هیچ. ساختار این اسطورهٔ مقدس، بر مردابی از اندیشه و اگزیستانس «ابزورد» جا خوش می‌کند. مهاجران در انتظار یوشع و یهوه‌ای نیستند تا آنان را بر بومیان کنعان پیروز کند، بل در انتظار «گودو» اند. ضمن اینکه در آیرونی فیلم، این همان «بومیان کنعان» اند که سرانجام بایستی جور مهاجران را بکشند؛ کما اینکه مرد سرخپوست می‌کوشد تا ایشان را به آب برساند، تا جایی که خود میک در صحنهٔ آخر به این انتقال اقرار می‌کند. انسان حماسه و اسطوره، مردی است در تمامیت زنده و معنادار جهان، که در پرتوی ایزدان به رستگاری

می‌رسد؛ حال آنکه شخصیت‌های فیلم، این ستون‌های دنیای ابزورد، مسافرانی‌اند در گمخانهٔ خفقان زدهٔ تاریخ، که با خود و دیگران بیگانه‌اند. سکوت گویاتر از اندیشه‌ای است که بخواهد برودر زبان جاری شود.

عاقبت، این تهی‌سازی فرم اسطوره از جان‌مایه‌اش، با یک موتیف یکتا و بی‌همتا صورت استعاری به خود گرفته است؛ همانکه سراسر فیلم یکپارچه در جستجوی آن سپری می‌شود: آب. بنی اسرائیل هنگام خروج از «آب» عبور کرد؛ این دریای سرخ بود که گاه‌گذار آنان، شکافت و از نو پیوسته شد؛ چنانکه اسرائیل قدیم مرد و اسرائیل جدید رستاخیز یافت. «آب» در اندیشهٔ اساطیری جلوه‌ای است از بینش و زایش، مرگ و بازایی، ورود به کام هیولا و خروج در هیئتی دگر، پرسه در دالان‌های پیچاییج و زیرزمینی هادس... در فیلم، آب حضوری است که یکسر غایب است. دالی است که بی‌مدلول می‌ماند. حرفش هست، اما خودش نیست. دودی است بی‌آتش، و فغانی است بی‌دهان. آب همان «هیج»ی است که این کاروان را چون موش کور دور خودش و خودشان می‌چرخاند، لیکن هرگز ظاهر نمی‌شود. اینان «دریای سرخ»ای ندارند از برای عبور و گریز و نوزایش؛ در عوض، به «صحرائی سرخ» دل خوش می‌کنند. وانگهی، جورچین «ابزورد» فیلم چنین تکمیل می‌گردد: قوم مهاجر، این ساکنان «سرزمین هرز»، رمز و نماد و واسطه‌ای برای رستاخیز ندارند تا از نیای اساطیری‌شان پیروی کنند، پس ناچار با بیگانگی خویش می‌سازند. مگر آنکه کنایهٔ «درخت» را در پایان فیلم نوعی امید قلمداد کنیم، ابهامی که شاید سراب را به حقیقت، و مرگ را به زندگی رهنمون سازد.

منابع:

«اسطوره و اسطوره‌شناسی نزد نورترپ فرای، از کالبدشناسی نقد تا رمز کل»، بهمن نامور مطلق، انتشارات موغام.
«رمز کل: کتاب مقدس و ادبیات»، نورترپ فرای، ترجمهٔ صالح حسینی، انتشارات نیلوفر.
«رسالهٔ در تاریخ ادیان»، میرچا الیاده، ترجمهٔ جلال ستاری، انتشارات سروش.



Filmara
Electronic
Magazine

شمارهٔ ۷
آبان ۱۴۰۳

بازگشت جاودانه
یک خروج

۱۸

صداهای مخوف و ژست‌های خموش

نگاهی به فیلم «حرکات شبانه» (۲۰۱۳)



دانیال زین‌العابدینی

فیلم حرکات شبانه در مورد سه شخصیت است که تصمیم می‌گیرند در راستای اهدافی که در نجات محیط زیست دارند، به صورت مخفیانه یک سد آبی را منفجر کنند. هنگام انجام این اتفاق یک تصادف رخ داده و باعث مرگ یک شهروند می‌شوند. این اتفاق باعث می‌شود تا شخصیت زن داستان که نسبت به دو مرد احساسی‌تر است، روح و روانش آغشته به عذاب وجدان شود. این مسئله سبب می‌شود تا دو شخصیت مرد داستان نسبت به شکنندگی زن احساس خطر کرده و لازم بدانند وی را حذف کنند؛ از آنجا که زن قصد دارد همه چیز را به پلیس لو دهد. به گفته جاناتان رومنی، این سراسرترین و قاعده مندترین فیلم روایی کلی رایکارد است. درست است؛ در اینجا کمتر با آن موقعیت‌های مختص به فردیت مواجه‌ایم و داستان محرک پیش‌روی زمان فیلم است. همچون فیلم‌های دیگر رایکارد همیشه با نوعی ابهام روایی سروکار داریم که معمولاً شرح هم داده نمی‌شود. حرکات شبانه را در نگاه کلی می‌توان یک فیلم با روایت استاندارد دانست؛

ژوسوئه مورل، در کایه دو سینما، مینیمالیسم کلی رایکارد را «آمیزه‌ای از سردی و خشکی با تصاویر کنترل شده برانزده» توصیف کرده است. مورل اشاره می‌کند که این رویکرد در راستای به تصویر کشیدن چالش‌های نامحسوس به کار گرفته می‌شود. به واقع، سینمای کلی رایکارد را می‌توان مکاشفه‌ای بر روزمرگی شخصیت‌های متمایز توصیف کرد. حتی اگر رخداد و لحظه‌ای خاص به تصویر کشیده شود، همیشه با رویکردی آرام، ساده و مینی‌مالیستی همراه است. در فیلمی از کلی رایکارد هیچوقت با یک نقطه اوج مواجه نیستیم. می‌توان نقطه اوج سینمای رایکارد را نه در درون انفجارهای روایی، بلکه در یک نگاه خیره، یک سکوت سنگین یا ژستی آرام یافت. به همین روی، می‌توان گفت آن گونه که انتظار می‌رود در فیلمی از رایکارد قرار نیست نتیجه‌گیری یا گره‌گشایی خاصی رخ دهد. یک نوع سیالیت روایی حاکم است که در طی آن دگرگونی‌ها بیشتر درونی هستند و با آنکه چشم‌گیر نیستند، اما نمایان می‌شوند.

Filmara
Electronic
Magazine

شماره ۷
آبان ۱۴۰۳

صداهای مخوف و
ژست‌های خموش



می‌توان برای فیلم حرکات شبانه از توصیف صداهای خوفناک بهره برد. صداهایی که در واقع اساسی حسی تصاویر و اتمسفر لحظات را تعیین می‌کنند. به لحاظ اجرایی، مودی که به صداهای این فیلم در چند سال اخیر شباهت دارد و می‌توان مثال زد، فیلم نخستین بازسازی^۱ پل شریدر است. یعنی نوعی صدای آمبیانس که میانشان آواهایی می‌شنویم و آن‌گونه که سریتیر کتاب صدانوشته میشل شیون اشاره کرده: «صدایی که مطمئن نیستیم شنیدیم». شیون در این راستا و در ادامه از شعر ویکتور هوگو مثال می‌زند: «شَلپ می‌کند آب، می‌شنویم نفس نفس زدن یک کشتی بخار/ یک مگس وارد می‌شود، نسیم گسترده دریا». در فیلم رایکارد نیز که اکثراً در شب می‌گذرد، به‌طور پیوسته و میان لحظات، صداهای نامرئی و خاصی می‌شنویم که از شنیده شدنشان مطمئن نیستیم و همین مسئله باعث می‌شود تا هنگام دیدن سکانس‌ها در خود اضطراب بیشتری را احساس کنیم.

اما بگذارید در میان انواع تحسین‌هایی که در ستایش فیلمساز زن آمریکایی نوشته می‌شود و همین متن نیز تابه‌اینجا سعی کرده کاملاً با نقطه نظر ابزکتیو و بدون جهت‌گیری فیلم را بررسی کند، یک نقد منفی از سینمای او داشته باشیم. درست است که رایکارد به مینیمالیسم، رئالیسم سرد و خشک و میزانشن‌های بسیار کنترل‌شده گرایش دارد، درست است که او

اما نقطه تمایز این فیلم با دیگر آثاری که در سینمای داستانی می‌بینیم، پابرجاست.

اکثر دقایق این فیلم در شب سپری می‌شود و از یک رئالیسم و عینیت‌گرایی سرسخت بهره می‌برد. شخصیت‌های نامعمول رایکارد در درون سیاهی شب و صداهای به‌وقت‌گرگ و میش با ترس از کنش‌های خود روبه‌رو می‌شوند. در اینجا، با جدال میان تئوری و عمل روبه‌رو هستیم. به‌واقع چگونه می‌توان یک کنش اخلاقی را از غیر اخلاقی و یک جنایت قانونی را از غیرقانونی متمایز کرد؟ سنجش اخلاقی در کجا نهفته است؟ شخصیت‌ها، به گمان خودشان، در کنش آنارشستی خود سعی کرده‌اند تا محیط زیست را نجات دهند، اما در عین حال باعث مرگ یک انسان شده‌اند. در حرکات شبانه با ازهم‌گسیختگی و چندوجهی بودن احساسات طرف هستیم. در اینجا کنش قهرمانه زیر تیغ نتیجه ضدقهرمانانه می‌رود و شخصیت‌های به‌ظاهر معمولی حالا باید با درون‌مایه «جنایت و مکافات» و روایت روبه‌رو شوند. کلی رایکارد در اینجا بیش از همیشه بی‌رحم می‌نماید و تمام نماهای فیلم را آغشته به افکار مخاطره‌انگیز می‌کند.

فیلم حرکات شبانه را باید اثری عاری از آرامش خطاب کرد. هیچ لحظه‌ای از فیلم یافت نمی‌شود که بگویم تهی از خطر یا دوگانگی است. حتی خلوت‌گرینی‌های شخصیت‌ها در فضاهای جمعی و بیرونی، همیشه با مدخل‌هایی چون تردید، تصورات جنایتکارانه و گفت‌وگوهای دوپهلوی مبهم همراه است. حتی در روایتی‌ترین و سرراست‌ترین فیلم کلی رایکارد نیز با ابهام طرف هستیم. او میزانشن ابهام خلق می‌کند: سکوت حاکم در صحنه، آمبیانس صدای هوا، ژست‌های خرد و در عین حال متوحش، نگاه‌های معنادار و دوربینی که توأمان در درون و بیرون موقعیت‌ها اعلام حضور می‌کند. در اینجا، آن مینیمالیسم خشک و کنترل‌شده رایکارد بیش از هر وقت دیگر برنده و تندوتیز می‌نماید. در واقع، در اینجا تنها هنگامی که خشونت و دست‌وپا زدن برای نمردن رخ می‌دهد، ما تُن صدای بالاتری از شخصیت‌ها و صدای صحنه می‌شنویم. سکوت پیش از هر نوع صدا/نویز/آوا/موسیقی در راستای آرامش کاذب و غایبی عمل می‌کند که در ادامه به یک موقعیت چالشی و خطرناک تغییر خواهد کرد.

Filmara
Electronic
Magazine
شماره ۷
آبان ۱۴۰۳
صداهای مخوف و
ژست‌های خموش



از درام پردازی، احساسات گرایی و همچنین علت و معلول‌های روایی اجتناب می‌کند، اما این مسئله در مورد فیلم‌هایی که داستان در آن‌ها مهم نیست یا تمرکز فیلم به این حد وابسته به انگیزه‌های درونی شخصیت‌ها نیست، مربوط می‌شود. رایکارد در اینجا اساس را بر درام روان‌شناختی گذاشته اما از پرداختن به جزئیات می‌گریزد. منظور این نیست که همچون هیچکاک یا دیگر فیلمسازان روایی به مسئله مربوطه پردازد، اما در اینجا یکی از مهمترین مسائلی که مربوط به بیان اثر می‌شود، نادیده گرفته شده است: ژست. ما هیچ ژستی از شخصیت‌ها نمی‌بینیم که بخشی از درونیات، احساسات، افکار و بیان آن‌ها را بازتاب دهد. این خشک بودن و کنترل بیش از حد نماها (که البته چیز تازه‌ای نیست و دهه‌ها قبل آنتونیونی و شانتال آکرمن نیز انجام داده‌اند) در طول فیلم‌های رایکارد پرورش نمی‌یابند و با فرم بسیار محدودی طرف هستیم که نه به لحاظ زیبایی‌شناسی و اجرا حیرت‌انگیز است و نه در ساحت‌های تماتیک.

دوباره بازگردیم به حرکات شبانه. یکی از موارد دیگری که رایکارد در فیلم به کار می‌گیرد، اهمیت بیرون قاب است. از آنجا که او رویکرد درام‌زدایی را اتخاذ می‌کند، اهمیت بیرون از قاب نیز باید تشدید شود و این مسئله به خوبی رخ می‌دهد. در حرکات شبانه بسیاری از رخدادهای و لحظات بیرون از قاب می‌مانند. نشان داده نمی‌شوند، اما اهمیتشان از خود آنچه می‌بینیم بیشتر است. این رخدادهای بیرون قاب، تأثیری

از درام پردازی، احساسات گرایی و همچنین علت و معلول‌های روایی اجتناب می‌کند، اما این مسئله در مورد فیلم‌هایی که داستان در آن‌ها مهم نیست یا تمرکز فیلم به این حد وابسته به انگیزه‌های درونی شخصیت‌ها نیست، مربوط می‌شود. رایکارد در اینجا اساس را بر درام روان‌شناختی گذاشته اما از پرداختن به جزئیات می‌گریزد. منظور این نیست که همچون هیچکاک یا دیگر فیلمسازان روایی به مسئله مربوطه پردازد، اما در اینجا یکی از مهمترین مسائلی که مربوط به بیان اثر می‌شود، نادیده گرفته شده است: ژست. ما هیچ ژستی از شخصیت‌ها نمی‌بینیم که بخشی از درونیات، احساسات، افکار و بیان آن‌ها را بازتاب دهد. این خشک بودن و کنترل بیش از حد نماها (که البته چیز تازه‌ای نیست و دهه‌ها قبل آنتونیونی و شانتال آکرمن نیز انجام داده‌اند) در طول فیلم‌های رایکارد پرورش نمی‌یابند و با فرم بسیار محدودی طرف هستیم که نه به لحاظ زیبایی‌شناسی و اجرا حیرت‌انگیز است و نه در ساحت‌های تماتیک.

Filmara
Electronic
Magazine

شماره ۷
آبان ۱۴۰۳

صداهای مخوف و
ژست‌های خموش

اِشغال فضایی برای نامیدن

نگاهی به فیلم «برخی زنان» (۲۰۱۶)

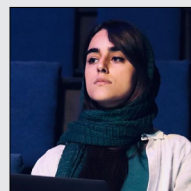


یک اوج دراماتیک که به صورت موقعیت هرروزه در شکست‌هایی که به بخشی از این مسیر تبدیل شده‌اند، تجربه می‌کند.

آنتولوژی‌ای سه بخشی، که هر بخش آن ارتباط اندکی با بخش دیگر دارد. اما گویی چون چمدان واژه‌ای هر سه بخش با هم حرف خود را کامل می‌کنند. در نمای ابتدایی قطاری از میان جنگل عبور می‌کند، در نماهای بعد تصویری از شهر را می‌بینیم و صدای رادیو را همزمان می‌شنویم که خبر از سرد شدن هوا می‌دهد. ابرهای سنگین جلوی نور خورشید را گرفته‌اند و زبان چندین سگ در حین عمل آب خوردن، آسیب دیده است. چیز عجیبی نیست، این الگو برای تمام شخصیت‌های رایکارد صادق است؛ آن‌ها طی روند زندگی در به ظاهر عادی‌ترین شرایط خود آسیب خواهند دید و مسبب همه این‌ها فضایی است که آن‌ها را احاطه کرده.

انسان محیط را به اشکال مختلف درک می‌کند. برای او «مکان» جایی است که آن را تجربه می‌کند و «فضا» آن وجه انتزاعی‌تری است که امکان

برخی زنان محصول سال ۲۰۱۶ دوربین رایکارد را برای اولین بار به شهر کوچک و سرد مونتانا آورد. قلم را هم از دست فیلم‌نامه‌نویس همیشگی‌اش جان‌اتان ریموند (در فیلم‌های ۲۰۰۰ به بعدش) گرفته و اقتباسی است از داستان‌های کوتاه «میل ملوی» در کتاب هر دو راه تنها راهی است که می‌خواهم و نیمه عاشق. با وجود این، در همان صحنه‌های ابتدایی می‌بینیم که با رایکارد همیشگی طرفیم. نمای بازی از طبیعت که بخشی از آن توسط مصنوعات بشر اشغال شده، مقایسه ساحت طبیعی و شهری و معرفی پروتاگونیستی که در زندگی هرروزه‌اش در این فضای سرد به دام افتاده است. در اغلب آثار رایکارد، با آن مینیمالیسم و آهستگی و شیوه‌ای که شاید بتوان آن را نئوئوتالیسم خواند روبه‌رویییم. (زیرا که به زعم خود او سانتیمانتالیسم کسانی مثل دسیکا را با فضای صنعتی آمریکا تلطیف کرده است.)؛ انسان آواره که انگار هیچ بخشی از فضایی را از آن خود نکرده و بر جایگاه متزلزلی تکیه زده و هر آن مترصد سقوط است. اما این لحظه را نه چون



مهدیس شالچی

Filmara
Electronic
Magazine

شماره ۶

مهر ۱۴۰۳

اِشغال فضایی
برای نامیدن



سیاحت تجربه‌مند را از او سلب می‌کند. انسان به طور طبیعی خود را همچون سوژه‌ای مکانمند، پیدا و تعریف می‌کند. او یک خود «جغرافیایی» دارد که در مکان‌ها اقامت می‌کند. مکان‌های مشخصی که توسط چشم‌اندازهای گسترده محاط شده‌اند. این امر از این جهت برای ما مهم است که بدانیم فضا، خالی و دربرگیرنده و گسترده است و این مکان است که محدوده کنش‌های ما اعم از فیزیکی، جغرافیایی، اجتماعی و فرهنگی را مشخص می‌کند. به عبارت دیگر محدوده تعیین‌کننده حدود هویت و عاملیت انسان است. حال باید گفت که در مرحله نخست، انسان با «سکناگزیدن» است که متوجه التزام خود به مکان می‌شود. این کلمه چه به معنای اقامت دائم باشد چه به معنای اقامت موقت، در حقیقت محدوده بدنمندی انسان را مشخص می‌کند و در این مکان - جهان است که «هیتوس» یا عادت‌واره‌های او (مشمول بر تمام آمادگی‌ها، مهارت‌ها و تمایلات و... چه بدنی و چه ذهنی) که بوردیو از آن به تفصیل حرف می‌زند، آشکار می‌شود. این روند در چرخه بی‌پایان مکان/خود تکرار می‌شود و انسان بر مبنای عادت‌واره‌هایش دست به کنش می‌زند. اما این کنش‌ها پیشاپیش محصول جایگاهی است که ما در ساختار اجتماعی اشغال کرده‌ایم. پس از این جهت معطوف به گذشته‌ای است که از حافظه و تاریخ نشأت می‌گیرد و از آن جا که کنش‌مان در مسیری رو به جلو در محور زمان حرکت می‌کند، این ساختار را بازتولید می‌کند و به آینده مربوط می‌شود. انسان بدنش را به مکان - جهان خود می‌برد و با این مکان - جهان ملاقات می‌کند. این ملاقات در بی‌شمار شیوه و تحت اثر مؤلفه‌های گوناگون فرهنگی، اجتماعی، نژادی و جنسیتی صورت می‌پذیرد و ارتباط فرد با این مکان مانند در هم قفل شدن قطعات یک پازل است. اما در شکل دیگری ما مکان‌هایمان را درون خودمان حمل می‌کنیم که نشان از آثاری دارد که این مکان‌ها به طرق مختلف برای همیشه بر ما گذاشته‌اند.

به فیلم برمی‌گردیم. پس از دیدن بخشی از طبیعت و شهر به یک نمای داخلی می‌رویم. چارچوب مکانی‌ای که شیوه اشغال آن توسط هر یک از دو فردی که حضور دارند متفاوت است. مردی در حاشیه قاب ایستاده و با سرعت لباس به تن می‌کند و به طور فعال‌تری پیدا و ناپیدا می‌شود و زن (لورا) بر تختی دراز کشیده که نزدیک‌تر به دوربین است اما دیوار مابین او و

دوربین حضور کامل او را دزدیده است. ابتدا تنها پاهایش را می‌بینیم و در یک حرکت تکراری برای پوشیدن جوراب‌هایش باقی بدن در تصویر ظاهر می‌شود و مجدداً به پشت دیوار می‌رود. صدای رادیو هنوز شنیده می‌شود. بعدتر نیز در نمایی که مرد حضور دارد دوربین روی مرد می‌ماند و سهم زن از قاب، بازتاب او در آینه گوشه تصویر است. بین‌شان حرف زیادی ردوبدل نمی‌شود مرد یادآور می‌شود که زن باید بر سر کار حاضر شود. زن تأیید می‌کند. زن از رنگ لباسش می‌پرسد که مرد برای آن اسم دقیقی بیان می‌کند. حضور لورا در محل کارش نیز با مداخله موکلش (فولر) همراه می‌شود. او بدون هماهنگی می‌آید و می‌بینیم که چگونه در ورودی اتاق ایستاده و مانع بسته شدن در می‌شود. (این کار را بعداً در سوار شدن به ماشین زن یا در نیمه شب کشاندن او به محل گروگان‌گیری برای خواندن پرونده‌اش نیز تکرار می‌کند.) نکته‌ای که همه

این موارد را در کنار هم معنادار می‌کند مواجهه فولر با وکیل دوم است که تمام چیزهایی را که لورا در هشت ماه برای او بیان کرده تکرار می‌کند و مرد به راحتی می‌پذیرد. لورا کمی بعد در مکالمه‌ای تلفنی بیان می‌کند که اگر مرد بود چیزها برایش ساده‌تر پیش

Filmara
Electronic
Magazine

شماره ۷

آبان ۱۴۰۳

اشغال فضایی
برای نامیدن

۲۳



موارد، به نظر می‌رسد که انسان امروز در اشغال بخشی از فضا و فهمیدن آن به عنوان یک مکان به مشکل برخوردده‌است. او نمی‌تواند حتی در ساحت اجتماعی خود بر جایی بایستد زیرا که مدام توسط اراده‌ای فراتر از اراده خود از آن جا رانده می‌شود. و همین است که او این چنین نابه‌جا و نابه‌هنگام به نظر می‌رسد. و همین است که در تعریف خود و مشخص کردن عاملیت خود به مشکل برخوردده‌است. در بخشی از فیلم، لورا از بیگ‌من که گروگان گرفته شده احتمال پادشاه شدنش را می‌پرسد و بیگ‌من معتقد است که چهارده نفر باید بمیرند تا شاید او این جایگاه را به دست آورد. لورا در پروسه کوتاهی در یک غذاخوری و مرکز خرید مدرن با حضور افرادی در لباس بومیان آمریکایی مواجه می‌شود. آن‌ها یک رقص آیینی را اجرا می‌کنند. حضور نابه‌هنگام آن‌ها توجه دیگران را به خود جلب کرده‌است.

بخش بعد نیز به همین ترتیب شروع می‌شود. زنی در حالا دویدن در جنگل است که به چادر محل اتراق موقت شان می‌رسد. به محض ورود به چادر همسرش را می‌شناسیم. او همان کسی‌ست که در خانه لورا، در قسمت قبل، دیده بودیمش. در ادامه خواهیم فهمید که زن در تلاش است خانه‌ای بسازد و از سنگ‌های محکمی برای ساخت آن

می‌رفت. او به عنوان یک زن تلاش می‌کند که بخشی از این فضا را به خود اختصاص دهد اما حضوری مردانه مرزهای آن را سست می‌کند. رابطه عاطفی و شغلی او به یک اندازه شکست خورده به نظر می‌رسد. هرچند که دیگران (پلیس در محل گروگان‌گیری) معتقد باشند که او کارش را خوب بلد است. اما چیزها همواره معطوف به جنسیت نمی‌ماند. فولر که در مقابل او قرار دارد، توسط زنش از خانه بیرون شده. او به خاطر بی‌دقتی پیمانکاران و نابلدی خودش تمام جایگاه و زندگی‌اش را از دست داده. موقعیت روانی، حافظه و جایگاهش در زندگی با نقطه دیدی که از او به نمایش در می‌آید، واضح می‌شود؛ همه چیز برای او اعوجاج دارد. در قسمت بعدی فولر تلاش می‌کند، جایگاهی را که به شکل ناعادلانه‌ای از او سلب شده به زور بازبایی کند. پلیس لورا را به داخل موقعیت گروگان‌گیری می‌فرستد و از او می‌خواهد جوری با فولر همراهی کند که انگار طرف اوست. فرد گروگان گرفته شده عضوی از یک خانواده سلطنتی از کشور ساموآ است؛ جزیره دورافتاده‌ای در اقیانوس آرام. او حالا تنها یک نگهبان است که گروگان گرفته شده‌است. با در نظر گرفتن همه این

جایی متعلق است، نه درباره سازوکار جنستی و اجتماعی اش چیزی می فهمیم. او حتی در کلاسی شرکت می کند که در آن نامی ثبت نکرده است. به معنای واقعی او هیچ جایی را از آن خود نکرده است. نه چیز زیادی از گذشته اش بیان می کند (جز خاطره ای در ارتباط با اسب ها) و نه مسیری مشخص با جهتی معلوم را طی می کند.

این وضعیت بسیاری از شخصیت های رایکار است. زنی که به دنبال وضعیت بهتر زندگی با سگش به سمت آلاسکا می رود (وندی و لوسی)، دوستانی که دیگر نسبت خود را با هم و با زندگی شان نمی دانند و در زندگی سردرگم شده اند (لذت قدیمی)، گروهی که در یک بیابان بی آب و علف برای زندگی بهتر کوچ می کنند و به دنبال میان بری برای رسیدن به آن هستند (میان بر میک). همه این شخصیت ها به دنبال مکان امنی هستند که در آن بیاسایند و چون عاملان اجتماعی در مجاورت هم سکنا گیرند. گم گشتگی انسان امروز از این مسئله نشأت می گیرد که متوجه موقتی بودن همه مکان ها می شود. او در هر ساختاری مهاجر ابدی است. و از آنجا که عادت واره ها کنش را شکل می دهند، گویی انسان بدون چارچوب معین؛ هرجا نشین و گم گشته به گونه ای ویژه با دیگران و با مکان خود ارتباط برقرار می کند.

منابع:

- Casey, E. S. (2001). Between geography and philosophy: what does it mean to be in the place-world?
Fusco, K., & Seymour, N. (2017). Kelly Reichardt. University of Illinois Press.
Dixon, W. W. (2016). Kelly Reichardt: Working Against the Grain. Quarterly Review of Film and Video, 33(7), 620-629.

استفاده کند. او در پی آن است که موقعیت خود را تثبیت کند و مکانمندی خود را به رسمیت بشناسد. هر چند که موقعیت و جایگاه او نزد اعضای خانواده اش نیز متزلزل است. آلبرت که قرار است سنگ ها را به آن ها بدهد از خاطره زمان ساخت خانه حرف می زند. سال ها پیش او و برادرش شروع به ساخت خانه کرده اند، خانه هنوز ناتمام است و آلبرت فکر می کند دیگر زمانی برای تکمیل کردن آن نیست.

در بخش آخر زنی به صورت تصادفی در کلاسی حاضر می شود. این کلاس، دوره ای است برای آموزش حقوق دانش آموزان و تعریف جایگاه آنان. معلم به کلاس وارد می شود و اسم خود را کوچک بر گوشه ای از تخته می نویسد و در سمت راست تصویر یک نقشه بزرگ جغرافیایی توجه بیننده را به خود جلب می کند. در این روند این دو زن با هم آشنا می شوند. معلم (بث) برای فرار کردن از سرنوشت نه چندان خوب شغلی خانواده اش تحصیل کرده و برای پرداخت قرض هایش این شغل را انتخاب کرده و حالا باید برای رسیدن به محل کارش هر شب مسافت زیادی را رانندگی کند. او سراسیمه و آشفته و آواره ست. زن مقابل او در یک اصطبل اسب کار و زندگی می کند. کاری زمستانی. او را مدام در صحنه های خالی و سرد، تنها می بینیم. ارتباط او با بث او را به این تصور رسانده که دوستی پیدا کرده است، اما بعد از اینکه بث بی خبر از کارش انصراف می دهد، همه جا را به دنبال او می گردد و سرانجام وقتی که مسافت زیادی را با وجود خستگی رانندگی می کند، آن ها حتی هیچ حرف خاصی برای گفتن به هم نمی یابند. در راه برگشت او به خواب می رود، از مسیر خارج می شود و دست آخر ماشینش در زمینی خالی متوقف می شود. او نه نامی دارد، نه به





نگاهی به فیلم «نخستین گاو» (۲۰۱۹) نشانه‌ها و تحول بیان

۱. اثر همچون نسیمی است که می‌وزد در لابه‌لای فوران احساسات آدمی و می‌آغازد با جمله‌ای از یک شعر که سراینده‌اش نماینده بی‌چون و چرای قوام یافته‌ترین وجوه سبک رمانتیک است؛ با واژه‌های ویلیام بلیک که به ظریف‌ترین شکل ممکن در مَثَل‌های جهنم گنجانده شده‌اند: «لأنه یک پرنده، تاریک عنکبوت، دوستی انسان.» این عبارت چکیده‌ای تمام‌وکمال است جهت ورود به جهان نخستین گاو، جهان رفاقت پاک، زلال و بی‌آلایش دو مرد. کلی رایکارد پیش‌تر نیز استادی خویش در ترسیم رفاقت‌های مردانه را در خوشی قدیمی (۲۰۰۶) آزموده بود، اما در این جا وضعیت به شکل دیگری است. اگر در خوشی قدیمی سفر کوتاه دو مرد میانجی یک رشد عرضی و صرفاً عمقی بود، در این جا با تقویت داستان‌گویی، رشد طولی و عرضی در مناسبات شکل‌گیری رفاقت به موازات یکدیگر پیش می‌روند.

۲. مسئله بسیار مهم و قابل توجه در مورد این فیلم به زیبایی‌شناسی فرم بصری آن بازمی‌گردد. اتمسفر جهان اثر حسی را به مخاطب منتقل می‌کند که مشابه با حسی است که از نقاشی‌های «طبیعت بی‌جان» ساطع می‌شود. از سوی دیگر کنش‌مندی و شخصیت و نسبت تعیین‌شده آن‌ها در میزانشن‌های دقیق رایکارد، علی‌الخصوص در سکانس‌های داخل کلیه چوبی و آن قاب در قاب‌های درخشانی که به واسطه حضور پنجره می‌سازد، فرم رمانتیک نقاشی‌های بلیک را به ذهن متبادر می‌کند که این اصلاً عجیب و غیرمنتظره نیست، چرا که فیلمساز چکیده جهان

۱. اثر همچون نسیمی است که می‌وزد در لابه‌لای فوران احساسات آدمی و می‌آغازد با جمله‌ای از یک شعر که سراینده‌اش نماینده بی‌چون و چرای قوام یافته‌ترین وجوه سبک رمانتیک است؛ با واژه‌های ویلیام بلیک که به ظریف‌ترین شکل ممکن در مَثَل‌های جهنم گنجانده شده‌اند: «لأنه یک پرنده، تاریک عنکبوت، دوستی انسان.» این عبارت چکیده‌ای تمام‌وکمال است جهت ورود به جهان نخستین گاو، جهان رفاقت پاک، زلال و بی‌آلایش دو مرد. کلی رایکارد پیش‌تر نیز استادی خویش در ترسیم رفاقت‌های مردانه را در خوشی قدیمی (۲۰۰۶) آزموده بود، اما در این جا وضعیت به شکل دیگری است. اگر در خوشی قدیمی سفر کوتاه دو مرد میانجی یک رشد عرضی و صرفاً عمقی بود، در این جا با تقویت داستان‌گویی، رشد طولی و عرضی در مناسبات شکل‌گیری رفاقت به موازات یکدیگر پیش می‌روند.

فیلم همچون برکتی می‌نماید که از سوی خدا نازل شده است. شخصیت آشپز با بازی بی‌نظیر و درخشان «جان ماگارو» وضعیت مارمولکی را سامان می‌بخشد و خداوند بلافاصله در افزایش قارچی را به او هدیه می‌کند. فیلم تا آن حد لطیف



امیرحسین بهروز

Filmara
Electronic
Magazine
شماره ۷
آبان ۱۴۰۳

نشانه‌ها و
تحول بیان



تملك مردی سرمایه دار/بورژوا است. در همین لحظه به واسطه حضور مرد سرمایه دار و به تبع آن تمایزی که ایجاد می کند، مسئله تفاوت طبقاتی به عنوان یکی از نمودهای جامعه شناسی پدیدار می شود. با یک منطق انعکاسی، شخصیت ها مسئله را تقدیری می پندارند و گاو را به منزله هدیه ای تصور می کنند که می شود شیرش را دوشید؛ ما نیز احتمالاً همین طور فکر می کنیم. در این میان از این نکته اساسی نباید غافل شد که لازمه ایجاد پیوند میان دو شخصیت و کنش ها و تصمیمات شان مبنایی دیالکتیکی دارد. اریک لاندوفسکی به درستی اشاره می کند که «کنش گری که نمی تواند جز از طریق تفاوت، حضور خود را بنا نهد، همواره به دیگری، یعنی "او" یا دیگران، یعنی "آنها" محتاج است تا بر این اساس حضور نشانه - معناشناختی پیدا کند. به یک بیان آن چه که ایجادکننده هویت است از یک سو تصویری است که دیگری از "من" به خود من باز می گرداند، یعنی تصویر من در نزد دیگری که من شاهد آن هستم؛ و از سوی دیگر، تصویری است که من از دیگری دارم و بر مبنای آن به همه تفاوت هایی که من را از دیگری جدا می کند، می پردازم» (شعیری، ۱۳۸۸: ۲۲۴). بر اساس چنین راهبرد نشانه شناسانه ای است که دیالکتیک منبعث از کشمکش میان شخصیت ها به شکل گیری هویت ها می انجامد.

بنابراین دوشیدن شیر گاو آن بورژوا که خود طالب کلوچه هاست و شیفته کار آشپز، دیگر دزدی نیست، بلکه فاجعه نشانه - معناشناختی است. فاجعه در نظام نشانه - معناشناختی زمانی به وجود می آید که یک دینامیک ناهمگون یا سازگار با یک جبرارزشی برخورد کند، یعنی زمانی که دینامیکی هویتی با ارزشی به ثبت رسیده و منجمد وارد منازعه شود و آن را زیرسؤال برده و یا از پذیرش آن امتناع کند. گاو در نخستین گاو زندگی بخش است و احتمالاً مطابق با دستور الهی باید در خدمت همگان باشد که نیست. پس هویت شکل گرفته بر مبنای دیالکتیک نشانه ها و معناها صلاح را در آن می بیند که دستور الهی حاکم بر آن طبیعت را به اجرا درآورده و محصول آن گاو را به خدمت خویش درآورد تا هم خود درآمدی کسب کند و هم مردم آن مکان از طعم مطبوع آن کلوچه لذت ببرند.

Filmara
Electronic
Magazine

شماره ۷
آبان ۱۴۰۳

نشانه ها و
تحول بیان

۲۷

اثرش را با قطعه ای از او ترسیم کرده است. از طرفی دیگر، تأکید بر زمان های مرده و دراماتیزه کردن این لحظات که به شکل بالقوه زائد می نمایند، راهبرد نئورئالیست ها را برای پیشبرد قصه هایشان یادآور می شود. در نتیجه رایکارد موفق می شود تا در نخستین گاو به ترکیب غریب و منحصر به فردی از فرم طبیعت بی جان، اتمسفر رمانتیک و تمهیدات نئورئالیست ها دست پیدا کند.

۳. در نخستین گاو پس از شکل گیری رفاقت و تعیین برآیند شخصیتی دو آدم اصلی فیلم، مسئله خوراک/غذا است که همچون یک موتور محرک روایت را پیش می برد. شخصیت های فیلم نیاز مالی دارند، پس به واسطه تبحر آشپز در پختن کلوچه و استادی مرد چینی در بازاریابی و بازارگرایی سعی می کنند تا زندگی شان را سروسامان دهند. اما مسئله غذا جدا از منطق سببی ای که در فیلم نامه به عنوان عنصر پیش برنده روایت دارد، به نوعی واجد نقشی نشانه ای است. در ابتدای این مطلب ذکر شد که خوراک همچون برکتی الهی به مثابه یک پاداش پاسخی است به کار نیک آشپز. اما پس از شکل گیری رفاقت، ویژگی برکت گونه مواد خوراکی به سویه ای پروبلماتیک تبدیل می شود.

آن ها برای درست کردن کلوچه های مخصوص شان نیاز به شیر دارند. گاو در آن منطقه ظاهر می شود که می توان شیرش را دوشید، اما از بد روزگار این گاو به آن ها تعلق ندارد و تحت



لحظه‌ی معاشقه‌ی آن‌ها هستیم. تعلیق به منتهی درجه می‌رسد. تا واپسین ثانیه‌ها منتظریم، اما انتظار ما هیچ‌گاه برآورده نمی‌شود، چرا که رفاقت این دو مرد واقعاً رفاقت دو مرد بوده است و تمام. کلی رایکارد با هوشمندی تمام، ذهن شرطی شده و حتی با نگاهی بدبینانه، مسموم شده مخاطب هالیوود امروز را به چالش دعوت می‌کند. این مسئله یکی از بزرگ‌ترین راهبردهای مخالف خوانانه رایکارد در مقام یک فیلمساز مستقل است با فرآیندی که آن را نظام هالیوود می‌خواند — و می‌خوانیم — و فراتر از آن رویکرد هرمنوتیکی او، ما را در جایگاه مخاطب به بازشناختی از خودمان و تربیت بصری و شناختی این روزهایمان می‌رساند.

۵. در نهایت، رایکارد در این فیلم به دنبال تحول زبان سینماست. پیش‌تر از رویکرد نشانه‌شناختی او به خوراک و مسائلی که حول آن شکل گرفته است، گفته شد. همین نکته زبان‌شناسانه اما به تحول نگاه مؤلف نسبت به مدیومی که در آن سخن می‌گوید نیز تسری پیدا می‌کند. فیلم در ظاهر یک وسترن است؛ جدای از پوسته اتمسفرش این را به خوبی در انتخاب موسیقی متن نیز می‌توان دید. اما شکل قاب‌بندی دوربین که از بهره‌گرفتن از عدسی آنامورفیک و به تبع آن استفاده از فرم پرده عریض پرهیز شده است، وسترن رایکارد را بدل به یک ضد وسترن می‌کند. بازی با قواعد زبانی ژانر وسترن به همین جا ختم نمی‌شود و این جسارت در شکل بخشیدن به شمایل قهرمان و اسطوره‌زدایی از آن و روند متفاوت سفرش در دل جریانات پرنوسان فیلم و همین‌طور رویکرد تجدید نظر طلبانه رایکارد در برساختن جایگاه اجتماعی سرخ‌پوستان مشهود است.

کارکردی که در راهبردهای اقتصادی و بازاریابی و تبلیغاتی مرد چینی نهفته است. دوم، ویژگی اجتماعی که سبب پیوند این دو مرد تنها با جامعه بیرونی می‌گردد و سوم، ویژگی زیبایی‌شناختی که در شکل تولید کلوچه و فعالیت‌های مربوط به آن نهفته است. دینامیک هویتی به اجرا درآمده به وسیله این دو مرد در ارائه سازه خوراکی را می‌توان پایان برنامه پروسه شکل‌گیری شخصیت آن‌ها دانست. آن‌ها با ارائه موفق یک گونه خوراکی و جلب مشتریان فراوان، خود را از بحران معنای بیرون کشیده و سبب معنابخشی به حضور خود می‌شوند.

۴. از سویی دیگر نخستین گاو در پی به استهزا گرفتن است؛ به استهزا گرفتن قواعد جدید حاکم بر هالیوود به عنوان جریان اصلی نظام تولیدی سینمای آمریکا. در وهله نخست، زمان فیلم هم‌زمان با جهان معاصر ماست. فردی در مقام یک کاوشگر به کمک سگش دو اسکلت انسانی را از زیر خاک بیرون می‌کشد که گویا سال‌ها پیش در آغوش یکدیگر جان داده‌اند. ابتدا گمان می‌کنیم که آن‌ها مرد و زنی هستند در جایگاه عاشق و معشوق که در مسیر عشق‌شان جان سپرده‌اند و به نوعی شهید راه عشق‌اند. پس از این گمانه‌زنی‌ها، زمان فیلم فلش‌بک می‌خورد به زمانی که قرار است راز مرگ این دو اسکلت برملا شود.

پس از شکل‌گیری ارتباط دوستی میان دو مرد که از قضا یکی از آن‌ها هم غریبومی و چینی است، تقریباً شک نداریم که قرار است در ادامه به تماشای اثر دیگری درباره رابطه هم‌جنس‌گرایانه دو مرد بپردازیم. فیلم جلو می‌رود و ما به شکل بی‌وقفه در انتظار

Filmara
Electronic
Magazine

شماره ۷
آبان ۱۴۰۳

نشانه‌ها و
تحول بیان

۲۸



به یک بیان و به عنوان جمع بندی، مجدد باید به تکرار این گزاره پرداخت که نخستین گاو به دنبال تحول زبان و بیان سینمایی است و به همین دلیل اثری است بی بدیل. نخستین گاو یک اثر نشانه‌شناسانه است با تغییراتی بی‌وقفه در بیان مدیومی خویش. زبانی که در تداوم رفاقت دو کارکتر شکل می‌گیرد و فقدانش به عینی‌ترین شکل ممکن در لحظه‌ای نمایان می‌شود که به هنگام فرار، دو شخصیت اصلی فیلم لحظاتی را به تنهایی سپری می‌کنند. در آن لحظات هیچ‌کس نمی‌فهمد که آن‌ها چه می‌گویند و آن‌ها نیز همین‌طور؛ توگویی جهان پس از جدایی آن‌ها به لکنت می‌افتد. پس باید کاری کرد. فیلمساز چاره‌کار را در پیوند دادن آن‌ها به ابدیت می‌بیند؛ در نتیجه آن دورا با تمام رفاقت‌شان در زیر خاک دفن می‌کند تا بلکه زبانی تازه در جایی که مفهوم زبان از بین رفته است ریشه بگیرد و رشد کند و سال‌ها بعد مجدد کشف شود.

۶. نخستین گاو در انتها به پیتر هاتن، فیلمساز مستقل و تجربه‌گرای آمریکایی، تقدیم شده است؛ فیلمسازی که با برگزیدن فرمی وارھولی دغدغه‌واکاوی و کنکاش در طبیعت داشت؛ همان دغدغه‌ای که رایکارد این‌جا در این فیلم خاص و حتی در سایر آثارش دارد. در نتیجه از نقطه دید دیگری، نخستین گاو را می‌توان سوگ‌نامه جستارگونه‌ای دانست که در جهت یادآوری نام هاتن و فقدانش به رشته تحریر درآمده و به او تقدیم شده است. هاتن سه سال پیش از ساخته شدن نخستین گاو و در ژوئن ۲۰۱۶ جهان فانی را بدرود گفت.

منبع

شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۸). «بررسی سبک نشانه - معنایی مذاکره در فیلم کافه‌ترانزیت: از فاجعه تا خلق زیبایی‌شناختی». مقاله در: مجموعه مقالات چهارمین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی هنر به انضمام مقالات هم‌اندیشی سینما، به کوشش منیژه کنگرانی. تهران: مؤسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری متن.



هنر در کلوزآپ ۱۱

نگاهی به فیلم «نمایش» (۲۰۲۲)



■ مقدمه



امیرحسین بهروز

مفاهیم تازه‌ای هم دست‌یافته و به بهترین نحو به تصویر می‌کشد و قصد این مطلب بر آن است تا هم آن نگاه قوام‌یافته را بازخوانی کند و هم بسط آن در قالب کارهای جدید را دریابد.

■ ۱. فیلم به‌مثابهٔ حدیث نفس

نمایش بی‌شک شخصی‌ترین فیلم رایکارد است. لیزی (شخصیت اصلی) بیش از تمام شخصیت‌هایی که رایکارد خلق کرده به خود او نزدیک‌تر است. در نتیجه «نمایش» بیش از هر چیز دربارهٔ خود اوست. دربارهٔ هنرمندی مستقل در فضای هنری مستقل که آثارش در یک نمایش‌گاه کوچک مستقل به نمایش درمی‌آیند. نکتهٔ جالب توجه در شیوهٔ اتصال این رویکرد خودبازتابنده است که نمایان می‌شود. نخستین نماهای فیلم که تیتراژ هم بر پیشانی‌شان نقش می‌بندد، شامل نقاشی‌هایی است. پس از آن کات می‌شود به لیزی که او را در حال ساختن

چیزی تغییر نکرده است؛ همه چیز همان است که باید باشد و در هم چنان بر همان پاشنه می‌چرخد. واپسین اثر خانم کلی رایکارد در ادامهٔ مسیری است که او در طی دو دههٔ اخیر برای خود ترسیم نموده است. همان رویکرد حقیقتاً مستقلی که نه به جریان اصلی حاکم بر سینمای هالیوود باج می‌دهد و نه به شبه‌مستقل‌های وابسته به آن. همان آرامش، همان وقار و همان صداقت به دور از خودنمایی. نمایش همان چیزی است که تنها از هنرمندی چون او انتظار می‌رود؛ همان اثری است که تنها او می‌تواند دست به ساخت و پرداختش بزند و سرانجام همان چیزی است که ما دوست داریم از او ببینیم، چرا که تنها متعلق به اوست. این جهان، همان جهان ولرم آشنایی‌زداکنندهٔ اوست. ولرم نه به معنای خنثی؛ بلکه به معنای برپایی نوعی دیالکتیک جوئی. رایکارد در این فیلم از پس تبیین و تثبیت هرآنچه پیش‌تر از او دیده بودیم به

Filmara
Electronic
Magazine

شمارهٔ ۷
آبان ۱۴۰۳

هنر در کلوزآپ

بیش از حد کوره می‌سوزد، او در نمایشگاهش خطاب به یکی از مهمانان می‌گوید که کنترلی روی آن نداشته‌است. ما می‌دانیم که انتقاد اصلی فیلم‌سازان مستقل نسبت به سینمای جریان اصلی در دخالت‌هایی است که از سوی تهیه‌کنندگان کمپانی‌ها صورت می‌گیرند و اجازه نمی‌دهند که فیلم، کاملاً آن چیزی شود که مؤلف انتظارش را دارد. در این جا و در این لحظه از فیلم، کلی رایکارد همراه با خشمی فروخورده فریاد برمی‌آورد که آن چیزی که از فیلم‌سازی مستقل انتظار می‌رود، هرگز به تمامی رخ نمی‌دهد و تولید فیلمی که کاملاً منطبق با انتظارات سازنده‌اش باشد تقریباً ناممکن است. این را در جمله‌ای که در ادامه دوست و به نوعی هم‌کار لیزی بیان می‌کند می‌توان دید و شنید: «اصلاً مگه می‌شه چیزی از کوره دربیاد و دقیقاً طبق انتظار باشه.»

۲. رویکرد نئورئالیستی

یکی از جنبه‌هایی که به‌لحاظ فرم، سینمای مستقل آمریکا را جامعه‌شناختی می‌نمایند، نئورئالیستی بودن ساختار این فیلم‌هاست. از نظر لوکاچ و جانشینانش در مکتب فرانکفورت هنر می‌تواند از طریق فرم‌های بازنمایی واقع‌گرایانه که به ایدئولوژی بورژوازی نفوذ می‌کنند و ویژگی حقیقی استثمارگرانه و ناعادلانه جامعه صنعتی مدرن را می‌نمایند، کارکردی انتقادی و بدین ترتیب رهایی‌بخش در رشد و دگرگونی جامعه سرمایه‌داری داشته باشد. چاره‌زاواتینی به‌عنوان یکی از ستون‌های اصلی تبیین‌کننده نظریات نئورئالیستی اعتقاد داشت که یک کارگردان نئورئالیست باید همه سعی و جهد خود را در این راستا بگذارد که تا حد امکان و توان، به جای بازسازی نمایشی واقعیت، نفس واقعیت را تصویر کند. به عبارتی مسئله مهم از دیدگاه زاواتینی تعقیب کردن دیگران به منظور مشاهده و بررسی زندگی آن‌ها به‌عنوان یک محمل نمایشی (دراماتیک) است. و به راستی هم نمایش چیزی جز این نیست. بخش قابل توجهی از زمان فیلم صرف نحوه خلق کردن آثار هنری می‌شود. در

Filmara
Electronic
Magazine

شماره ۷
آبان ۱۴۰۳

هنر در کلوپ آپ

۳۱

لایه‌لای منازعات و کشمکش‌های گوناگون فیلم، این لحظات ساده خلق کردن است که به‌مثابه محلی برای آرامش، لختی ما را از دردسر خراب بودن آب‌گرم‌کن، رفتارهای عجیب و غریب برادر، ناسازگاری مادر و بی‌خیالی پدر دور می‌کند و اصلاً چه‌بسا که



یک مجسمه می‌بینیم. در نتیجه متوجه می‌شویم که این نقاشی‌ها درواقع طرح‌های اولیه برای ساخت مجسمه هستند. رایکارد در همین ابتدا بنیان‌های حرفش را محکم می‌کند. او از همین آغاز فیلم با ما این قرارداد را به اشتراک می‌گذارد که اگر بین دو هنر نقاشی و مجسمه‌سازی پیوندی وجود دارد پس میان سینما و مجسمه‌سازی و پاپ‌آرت و مینیمال‌آرت و غیره هم پیوند محکمی موجود است و در نتیجه لیزی می‌تواند کلی فیلمساز در جلد یک مجسمه‌ساز مستقل باشد که نه آثارش فروش آن‌چنانی دارند و دلالتی پیدا می‌شود تا برایش نمایشگاهی آن‌چنانی برپا کند. به عبارت دیگر رایکارد با برگزیدن چنین رویکردی، صفت مستقل بودن را به سوزده اصلی فیلم بدل کرده و از این طریق این صفت را به ساحت سایر هنرها بسط می‌دهد، آن‌هم بدون آن‌که بخواهد قضاوت‌شان کند چون در این صورت او خود را نیز پای میز محاکمه می‌کشد. این خودبازتابندگی به همین جا ختم نمی‌شود و در ادامه به یک خودانتقادگری مرموز می‌رسد. پس از آن که بخشی از آخرین و احتمالاً بهترین مجسمه‌ی لیزی به علت حرارت



جای جای فیلم این دیالکتیک خلق هنر و هنرمند خالق آن وجود دارد. پس می‌توان کار انقلابی رایکارد را در این فیلم این‌گونه توصیف کرد: ستایشی به سبک نئورئالیسم از خلق هنر.

۳. ناکام گذاشتن آن‌هایی که پیرو مُد روز هستند

یکی از مهم‌ترین چیزهایی که در سینمای امروز بسیار پررنگ می‌نماید، بحث هم‌جنس‌گرایی و نمایش آن است. رایکارد که به وضوح از سانتیمانتالیسم این فضا به تنگ آمده است، انتقاد خود به این جریان را از فیلم قبلی‌اش، یعنی نخستین گاو، (۲۰۱۹) شروع می‌کند. در ابتدای این فیلم، پس از کندن زمین دو اسکلت را می‌بینیم که در حالی که در آغوش یک‌دیگرند سال‌ها پیش مرده‌اند. پس از پیش‌روی فیلم و رفاقت دو مرد در جریان روایت، تقریباً مطمئن هستیم که بالاخره با صحنه‌ای مواجه می‌شویم که نمایش معاشقه این دو خواهد بود. ولی در کمال ناباوری در پایان متوجه می‌شویم که این دو برای فرار از دست آن سرمایه‌داری که قصد کشتنشان را داشته، در جایی پناه گرفتند که همان‌جا نقطه پایان زندگی‌شان شده است. در نمایش نیز با ورود لیزی به خانه صاحب‌خانه‌اش که مشغول درست کردن یک تاب برای خود است، بویی از رابطه هم‌جنس خواهانه به مشام می‌رسد؛ اما با ادامه فیلم و تا پایان آن این خیال رنگ می‌بازد. کلی رایکارد در واقع افراط

اتفاقاً همین لحظات خلق کردن است که با توجه به وسواسی که فیلمساز در به تصویر کشیدن‌شان به خرج می‌دهد، مایه اصلی فیلم باشند و تمام آن منازعات و گفت‌وگوها بهانه‌ای برای نمایش این مایه اصلی و اساسی.

تأکید بر زمان‌های مُرده که از مؤلفه‌های اصلی نئورئالیسم است (مثلاً حرکت پن‌نخست فیلم از لیزی مشغول به کار به سمت دیگری از اتاقش و بعد کات به فضای نسبتاً خالی خانه که گربه‌ای هم در آن حضور دارد) در مقابل اشیاء هنری که در پیش‌زمینه قاب‌ها تعبیه شده‌اند سنتز جالبی را در جهت قوام دادن به فرم واقع‌گرایانه اثر بخشیده‌اند و از طرفی با ستایشی که از هنر و هنرمند صورت گرفته است از جنبه‌های بعضاً خشک واقع‌گرایی پرهیز شده است. در نخستین نما پس از تیتراژ، آثار هنری لیزی که او مشغول خلق‌شان است در نزدیک‌ترین حالت به دوربین و پیش چشم‌مان قرار دارند. جالب‌تر از آن‌ها در تیتراژ پایانی است که هنرمندی را مشغول به کار می‌بینیم و در حالی که طناب‌هایی که به هم گره می‌خورند تمام قاب را پر کرده‌اند، میان این طناب‌ها و کسی که آن‌ها را گره می‌زند فلو و فوکوس دائمی در جریان است و به جز این حسن مطلع و حسن ختام، در

Filmara
Electronic
Magazine
شماره ۷
آبان ۱۴۰۳

هنر در کلوزآپ

توسط برادر بی پروای لیزی به آسمان فرستاده می شود، لیزی هم خود را از قیدوبند مکانی نمایشگاه رها کرده و خیره به آسمان، صاحب خانه اش را همراهی می کند.

۵. بازی بازیگران

بازی ها همه خوب است. تجربه دل پذیر حضور جان ماگارو در نخستین گاو، این جا و در نقش برادر تکرار شده است و در حالی که هانگ چائو با آن سادگی همیشگی اش می درخشد، میشل ویلیامز با بهترین بازی ممکن در کارنامه ی کاری اش دیدگانمان را به تسخیر خود درمی آورد. میشل ویلیامز با بازی بی نهایت خیره کننده خود در برخی از لحظات چندین حس متمایز را توأمان به نمایش می گذارد. نگاه کنید به لحظه ای که مجسمه نیم سوخته اش از کوره درمی آید و واکنش او نسبت به این اتفاق را. علاوه بر بازی دقیق چهره و حرکات درست بدن، کنترل خوبی که روی صدایش دارد و تسلطی که در این زمینه جهت انتقال حس به میانجی واژه ها ارائه می دهد، غبطه برانگیز است. در نتیجه همه این توصیف ها می توان گفت که یکی از علل مهم زیبایی و دل نشینی فیلم، خود میشل ویلیامز است و بازی حساب شده اوست که کمک می کند تا تمام کاشت های رایکارد به بهترین نحو برداشت شوند. باز هم باید تکرار کرد که میشل ویلیامز در این فیلم عالی است و احتمالاً نگارنده هرچه به این توصیفات اضافه کند، لاجرم به تکرار همین ها خواهد انجامید.

۶. مؤخره

از نمایش بیش از این ها می توان گفت و نوشت؛ اما سختی کار در این جاست که تعیین جایگاه این فیلم در میان سایر آثار رایکارد کار چندان ساده ای نیست. ولی در عین حال با مروری سریع بر فیلم های قبلیش این رده بندی کردن های ورزشی رنگ می بازد چرا که اگر فیلم های خانم رایکارد را با چشمی خریدار دیده باشیم، مؤلفی بی چون و چرا را در سینمای معاصر درمی یابیم که از آثارش فراتر می رود.

نتیجه گیری پایانی در مورد واپسین اثر کلی رایکارد می تواند این گونه باشد: نمایش درباره نمایشگاه آثار هنری نیست؛ بلکه درباره فستیوالی از کنش های انسانی است.

Filmara
Electronic
Magazine
شماره ۷
آبان ۱۴۰۳

هنر در کلوزآپ

[۱]: این مقاله پیش تر در وبسایت «سینما - چشم» منتشر شده است.

سینمای جریان اصلی آمریکا در بازنمایی این گونه روابط را به سخره می گیرد و از طرفی طعنه ای هم به مخاطبانی می زند که توسط این مدل از فیلم ها احاطه شده اند.

از طرفی دیگر کلی رایکارد به عنوان یک فیلمساز زن و کسی که دو فیلم اساسی و درخشان در ارتباط با سوژه های ملتهد زنانه، یعنی وندی و لوسی (۲۰۰۸) و برخی زنان (۲۰۱۶) ساخته است، از انتقاد به جریان گاه مهوع شبه فمینیستی در جریان های شبه روشن فکری عبور نمی کند و در جایی از فیلم که او از ماشین پیاده می شود و از کنار مهمانی هم سایه اش گذر می کند تا به خانه برسد در میان هیاهوها و پُرهای روشن فکری واژه ای نامفهوم گوش تیز مخاطب را خراش می دهد: ایده آل گرایی پسافمینیستی! و از دل همین نکته سنجی های ریزبینانه است که کمدی اثر هم جان می گیرد؛ آن جا که برادر مجنون زمین را به بهانه ی لندآرت حفر می کند و آن جایی که استاد هنر با ریش هایی بلند و عینکی صورتی از دوبار شناکردنش با دلفین ها می گوید.

۴. خیره به آن کبوتر

حضور عنصر کبوتر در این فیلم به عنوان یک مؤلفه فتوژنیک، شاید مهم ترین عمل باظرافت رایکارد در جهت پیش برد داستان است؛ چه پیش برد طولی و چه پیش برد عرضی. شخصیت لیزی توسط این کبوتر است که ساخته شده و تمام کارهایش توجیه می شود. ارتباط لیزی با آدم های دوروبرش و نحوه برخورد با آن ها مشابه شکل تصادفی آشنایی او با این کبوتر است؛ پرنده ای که او در وهله نخست سعی دارد تا از خود براند و بعد به ناچار او را به خانه خود آورده و از او نگهداری می کند. کار حتی به جایی می رسد که به محض این که در او ناخوش احوالی می بیند، او را به دام پزشکی می برد. کاری که هم باعث تعجب اطرافیان می شود و هم دام پزشک. و این دل سوزی و حس وظیفه شناسی او نسبت به این پرنده است که تمام دل شوره های او نسبت به اعضای خانواده در هم پاشیده اش را معنادار می کند.

از طرفی دیگر کبوتری با بال زخمی به یک معنا آینه تمام نمای خود لیزی نیز هست. به بیان دیگر لیزی با مراقبت از او در حالی که با توجه به نزدیکی زمان برگزاری نمایشگاه به شدت مشغول به کار است، به خود نزدیک تر شده و وجودش را به آغوش می کشد. و به همین علت هم هست که در پایان فیلم، زمانی که باند دور بال پرنده باز شده و او به پرواز درمی آید و در نهایت

"GLORIOUS... A BEGUILING
WINDOW INTO
A DISTANT WORLD"
TIME OUT

Filmara Electronic Magazine

شماره ۷ | آبان ۱۴۰۳

★★★
LEGRAPH

"A MASTERPIECE"
THE NEW YORK TIMES

FIRST COW



@Filmara_Ir

MUBI

MADMAN

A FILM BY
KELLY REICHARDT

A24 and IAC FILMS present A FILMSCIENCE PRODUCTION A FILM BY KELLY REICHARDT
FIRST COW JOHN MAGARO ORION LEE TOBY JONES EWEN BREMMER SCOTT
SHEPHERD COSTUME DESIGNER GAYLE KELLER MUSIC BY WILLIAM TYLER EDITOR APRIL NAPIER
EXECUTIVE PRODUCERS KELLY REICHARDT PRODUCED BY ANTHONY GASPARRO
EXECUTIVE PRODUCERS CHRISTOPHER BLAUVELT EXECUTIVE PRODUCERS SCOTT RUDIN ELI BUSH LOUISE LOVEGROVE
CHRISTOPHER CARROLL PRODUCED BY NEIL KOPP VINCENT SAVINO ANISH SAYJANI
SCREENPLAY BY JON RAYMOND "THE HALF LIFE" BY JON RAYMOND DIRECTED BY JON RAYMOND & KELLY
REICHARDT DIRECTED BY KELLY REICHARDT

A24
filmscience
A FILMSCIENCE PRODUCTION
ALL RIGHTS RESERVED