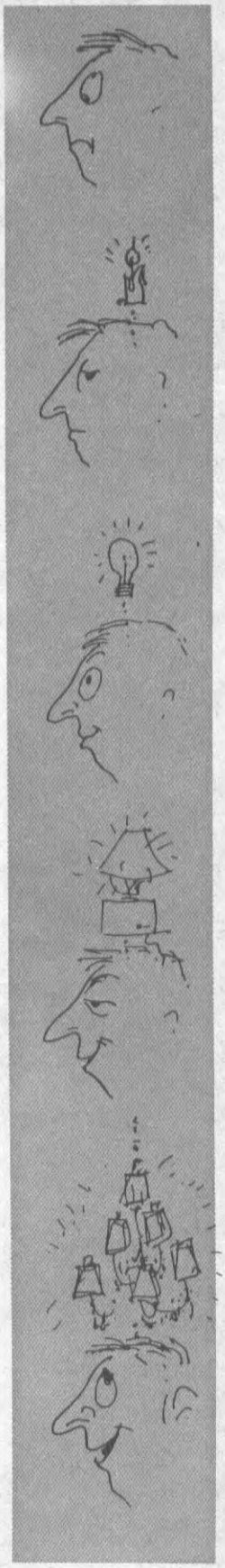
نقد فیلم



آنچه در این بخش می خوانید، نقد فیلمهای مطرح اکران شده در سال ۱۳۷۵ است. زمانی که شمارهٔ ۸ فصلنامه زیر چاپ می رفت، تنها نقدِ فیلمِ **تجارت** آماده بود. پس ترجیح دادیم آن را هم به نقد فیلمهای اکران شده در تابستان اضافه نموده، مجموعهٔ حاضر را فراهم سازیم. اما جای دو فیلم در این مجموعه خالی است: **سفر به چزابه** که در شماره های آینده، همراه فیلم دیگر سازنده اش، **نجات یافتگان**، مورد نقد قرار می گیرد

فیلمهایی که در یک فصلنامهٔ سینمایی مورد نقد قرار می گیرند، به دلیل فاصلهٔ سه، چهار ماههٔ میان شماره های نشریه، طبیعتاً پیش از آن در صفحات سینمایی روزنامه ها و همچنین نشریات هفتگی و ماهانهٔ سینمایی، مورد بحث قرار گرفته اند؛ با کارگردان و سایر عوامل آنها مصاحبه هایی شده و نقدهای گوناگونی دربارهٔ آنها چاپ شده است. پس آنچه در صفحات «نقد سینما» دربارهٔ این فیلمها می آید، باید چیزی باشد غیر از تکرار حرفهای گفته شده و فراتر از اعلام موضع مثبت یا منفی منتقد نسبت به فیلم. انتظار می رود این نقدها عالمانه تر، مستدلتر، و جزئی نگرتر باشند. البته، وقتی می گوئیم باید چنین باشد، این نه بدین معناست که هم اکنون چنین است. غرض صرفاً تأکیدی است بر هدفی که «نقد سینما» در عرصهٔ نقد برای خود قائل است و دعوت به همکاری با این صفحات، از تمامی دوستانی که نقد فیلم برایشان جدی است.

آدم، آدم است

لیلی با من است

روبرت صافاریان

نظری هست که در یک اثر هنری یکی از عناصر سازندهٔ آن مسلط بر سایر عناصر است. صرف نظر از اینکه چنین نگرشی به طور عام درست باشد یا نباشد، اما در مورد فیلم **لیلی با من است** بی تردید صادق است. **لیلی با من است** فیلمی است که همه چیز آن تابع و تحت الشعاع عامل فیلمنامه است. وجه عمدهٔ فضای فیلم، بخش عمدهٔ ضرباهنگ روان آن، و توفیق آن در حفظ لحنی میان شوخی و جدی در سرتاسر فیلم مسلماً در زمان نگارش فیلمنامه حاصل شده است. البته بازی یا کارگردانی بد می توانست رشته های فیلمنامه را پنبه کند، اما در اینجا، برعکس، بازی خوب پرویز پرستویی و کارگردانی سنجیدهٔ کمال تبریزی در خدمت جان دمیدن در کالبد فیلمنامه قرار گرفته اند. لذا جای شگفتی نیست اگر بیشتر چیزهایی که دربارهٔ **لیلی**

با من است نوشته شده، در تحسین فیلمنامهٔ آن بوده است. ما نیز از فیلمنامه شروع می کنیم و پس از آن به نقش کارگردانی در زنده کردن طرح روی کاغذ می پردازیم.

بزرگترین توفیق فیلمنامه، درآوردن قانع کنندهٔ سیر حوادثی است که قهرمان فیلم را علی رغم تمایل او، با ضرباهنگی که تا پایان افت نمی کند، به سوی خط مقدم جبهه می برند. حوادث فیلم، صبح یک روز آغاز می شوند و صبح زود بعد پایان می گیرند، البته به استثنای فصل آخر آن در بیمارستان که احتمالاً یکی دو روز بعد روی می دهد. در آغاز صادق و کمالی را که با اتومبیل تلویزیون راهی اهوازند، می بینیم. صادق ماجراهایی را که منجر به عزیمت او به جبهه شده اند در ذهن مرور می کند. نمایشِ ماجرایِ مشکلات صادق در تمام کردن ساختمان نیمه کاره اش، ناکامی او در گرفتن وام از صندوق قرض الحسنه، آشنایی او با کمالی، فکر گرفتن وام از صندوق قرض الحسنه فیلمبردارها از طریق به دست آوردن دل کمالی، خواب زنش دربارهٔ کشته شدن او در جبهه و نوشتن وصیت نامه با حال زار، به صورت فلاش بک های کوتاه کمک زیادی به ضرباهنگ تند فیلم می کند. رابطهٔ نماهای حال با گذشته از طریق بگو مگو و کلنجار ذهنی صادق با حرفهای خودش و دیگران در گذشته، برقرار می شود.

تا رسیدن صادق و کمالی به اهواز - حدود ربع ساعت اول فیلم - کما بیش در حکم مقدمهٔ ماجراست. از اینجا به بعد

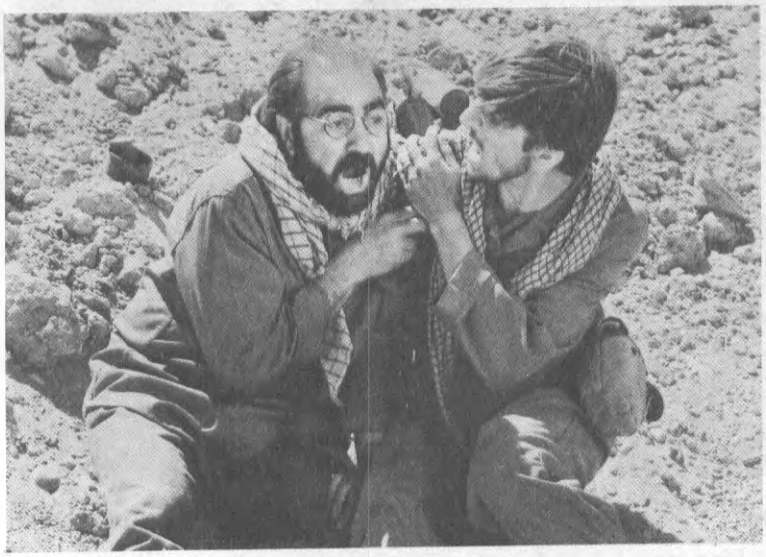
• «لیلی با من است» فیلمی است که همه چیز آن تابع و تحت الشعاعِ عامل فیلمنامه است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

بدبیاریها و اتفاقات تصادفی، یکی پس از دیگری، صادق را به سوی جبهه می برند. اما این اتفاقات بر زمینهٔ انگیزه های درونی صادق - منفعت طلبی شخصی او - حداقل در یک مورد، میل او در کمک به دیگران و ناتوانی او در نه گفتنِ قاطع از یک سو، و شرایط اجتماعی بیرونیِ حاکم بر فضای جبهه عمل می کنند. منظور از این عامل اخیر سلطهٔ الگوی رزمندهٔ مشتاقِ رفتن به خط مقدم در فضای جبهه (و در فضای سینمای جنگ ایران) است، به درجه ای که اصولاً تصور حضور آدمی مثل صادق در این فضا، از دید رزمندگان واقعی، غیرقابل تصور و ناپذیرفتنی است. همین مسئله است که باعث می شود حرفها و حرکات صادق، حتی در مرحله ای که او حقیقت را می گوید، در جهت مطابقت با همان الگو تعبیر شود.

منفعت طلبی صادق نیز در تثبیت چهرهٔ او به عنوان یک رزمندهٔ مشتاقِ رفتن به خط مقدم نقش دارد. هرچند او سخت مایل است به عقب برگردد، اما هروقت مطمئن می شود که دیگر در راه بازگشتش به پشت جبهه مانعی نیست، شروع می کند به ابراز نارضایتی از اینکه ناچار است جبهه را ترک کند. او بدین سان با انگیزهٔ سود شخصی به تصویری از خود دامن می زند که در نهایت باعث می شود سر از خط مقدم درآورد.

تبریزی در مصاحبه هایش گفته است که در بازنویسی فیلمنامه کوشیده است وجه تقدیری ماجرا را، آن مشیت الهی که صادق را علی رغم میلش به سمت خط مقدم می راند، برجسته کند. باید گفت تلاش او در این راستا، کاملاً با کامیابی توام بوده است. صادق را می بینیم که در همان حال که گمان می کند دارد به عقب برمی گردد، در واقع به جلو می رود. تلاش، همچون تلاش انسانی ضعیف و دستخوش نیروهای بالاتر، او را درست در جهتی خلاف اراده اش پیش می برد. دو صحنه از این نظر بسیار گویا هستند: یکی صحنه ای است که او جلوی تابلوی اشتباه به طرف کرخه ایستاده و اتوموبیلی که به طرف پشت جبهه می رود او را دعوت به سوار شدن می کند. صادق این دعوت را رد می کند و در عوض با اشتیاق به



اتوموبیل هایی که به طرف خط مقدم می‌روند، علامت می‌دهد تا او را سوار کنند. در این تصویر میل ارادی انسان، بی‌حاصل و مضحک می‌نماید. صحنهٔ دوم مربوط به جا ماندن صادق پس از حرکت جیپی است که به سوی خط مقدم جبهه می‌رود. او برای از دست ندادن فرصتی که به گمان او می‌تواند او را به پشت جبهه ببرد، با حال زار به دنبال جیپ می‌دود، غافل از اینکه تلاش او در واقع او را به خط مقدم نزدیکتر می‌سازد.

با این وجود چارچوب کلی قصه و موقعیت روایی پدید آمده پیچیده تر از آن است که صرفاً محملی باشد برای تجسم تم تقدیر حاکم بر سرنوشت آدمها. موقعیت آدمی که نقش شخصیتی کاملاً متضاد با خود را بازی می کند، رابطه این آدم با نقشش، و با شخصیتی که در جلد آن فرورفته و رنج و فشاری که از این نقش بازی کردن طولانی بر او اعمال می شود، همه، موضوعات جذابی هستند که در **لیلی با من است** به طور پراکنده مورد توجه قرار گرفته اند. موضوع وقتی جالبتر می شود که از اواسط فیلم متوجه می شویم این تنها صادق نیست که نقش بازی می کند، بلکه کمالی هم چون او دقیقاً همان چیزی نیست که وانمود می کند هست. رابطهٔ صادق و کمالی یعنی تنها رابطه ای که فیلم به طور تفصیلی به آن می پردازد، رابطه ای است پر از سوء تفاهم. زبان در این رابطه که هیچ یک از طرفین آن نیست که وانمود می کند

• صادق آدم است؛ آدمی با همهٔ ضعفها و قوتهایش، با نیازهای این دنیاییش.

کارآیی ارتباطی خود را از دست می‌دهد. جملاتی را که هریک به زبان می‌آورند، صادق به یک معنا می گیرد و کمالی به معنای دیگری درمی‌یابد. مثلاً، پس از صحنه ای که صادق را از آمبولانس پیاده می کنند و کمالی و صادق بار دیگر با هم سوار اتوموبیل تلویزیون به سمت خط مقدم می‌روند، کمالی به تصور اینکه صادق با آمبولانس به طرف خط مقدم می‌رود، به او می گوید: *چرا عجله می کنی، من هم همراهت می‌آیم*؛ و صادق به گمان اینکه عازم پشت جبهه هستند و کمالی وضعیت او را درک می کند، می گوید: *راست می‌گویی، پس تو هم با من موافقی*؛ و کمالی جواب می‌دهد: *بله که موافقم*. هرکدام از این جملات، برای گوینده و شنونده، دو معنی کاملاً متضاد دارند.

رابطهٔ صادق و کمالی در فیلمنامهٔ **لیلی با من است** بسیار خوب پرداخته شده است. این دو می‌خواهند به پشت جبهه برگردند، اما هریک از ترس دیگری نیت واقعی خود را آشکار نمی کند و بالاخره هم از دست یکدیگر می گریزند. در صحنه ای موجز، در حالی که کمالی ـ در جلوی کادر ـ از تندروی صادق شاکی است، در پس زمینه، صادق را می بینیم که آرام آرام از کادر خارج می شود و فرار می کند. این تمثیل زیبایی است از مناسبات پر از سوءتفاهم آدمهایی که در قالب الگوهای پذیرفته شدهٔ اجتماعی فرومی‌روند و از شناخت واقعی یکدیگر ناتوان می شوند. این سوءتفاهم تا فصل آخر فیلم ادامه پیدا می کند. وقتی کمالی در بیمارستان به ملاقات صادق می آید، صادق به او می گوید قصد دارد پس از این، همیشه با او به جبهه برود. کمالی جا می‌خورد، اما به روی خود نمی‌آورد و می گوید از این موضوع خوشحال است. و این می تواند آغاز داستان دیگری باشد.

فیلمنامهٔ **لیلی با من است** مجموعهٔ درهم تنیدهٔ موقعیتهای جذاب است. عوامل پیچیده ای که در جنگ صادق با سرنوشت مقدرش نقش بازی می کنند، دنیای غنی و چند لایه ای می آفرینند که طبعاً فیلمساز می تواند یکی از وجوه مسئله را برجسته سازد. در **لیلی با من است** موضوع تقدیر برجسته تر است، اما لایه های اجتماعی و روانشناختی موضوع هم از نظر دور نمانده اند. شاید فیلمساز

دیگری می توانست این وجوه را برجسته تر سازد.

توفیق اجباری صادق از نگاه فیلمنامه، پاداش جنبه های مثبت شخصیت او است. در او هسته ای سالم و انسانی وجود دارد: خواسته های کوچک و انسانی او، مثل داشتن سرپناه، مشروعند؛ او خدا باور است و به شیوهٔ خود با خدا ارتباط دارد؛ حس مثبتی نسبت به رزمندگان دارد که باعث می شود در وهلهٔ اول دست به توجیهاتی بزند که چرا نمی تواند خودش مثل آنها باشد و در نهایت، همین حس او را به کمک آرپی جی زن ترک می کشاند. این هستهٔ سالم است که او را لایق رفتن به خط مقدم جبهه می سازد. صادق با وجود اینکه در بخش اعظم فیلم نقش بازی می کند و از خود شخصیتی غیرواقعی به دیگران ارائه می کند، اما باز **صادق** است، با خدای خودش صادق است. ترس او و خواسته های این دنیاییش قابل درکند. او آدم است؛ آدمی با همهٔ ضعفها و قوتهایش، با نیازهای این دنیاییش. آدم، آدم است. این هم تم اصلی دیگر فیلم است. در حایی از فیلم، از زبان کمالی در توجیه اینکه نگران جانش است می شنویم: *آخر ما هم آدمیم*؛ و در جایی دیگر صادق می گوید: *لعنت به این زندگی که آدمو اسیر خودش می کنه.*

با وجود اینکه فیلمنامه، **ریاکاری** کمالی را در مورد پای لنگش افشا می کند، اما در مجموع تصویر منفی ای از او به دست نمی دهد؛ او هم آدم است. واقعاً به جبهه می رود و جانش را به خطر می اندازد، اما در ضمن بدش نمی آید خود را قهرمانتر از آنچه هست جلوه دهد. فیلمنامه با اغماض به عیبهای او (و دیگر آدمها) برخورد می کند، و در مجموع نگاه مهربان و تساهل آمیزی دارد. در فیلمنامهٔ **لیلی با من است**، صادق و کمالی همانقدر آدمند که رزمندگانی که از ایثار جان ابایی ندارند. وانگهی، صادق و کمالی تنها آدمهایی هستند که زیر ذره بین قرار گرفته اند. شاید اگر هرکدام از ما آدمهای فانی را هم زیر ذره بین قرار دهند، چندان سربلندتر از امتحان بیرون نیاییم.

یکی از امتیازات **لیلی با من است** موفقیت آن در تلفیق متعادل لحن شوخی و جدی فیلم است. در شروع فیلم لحن شوخی غالب است، و این امر بیننده را برای پذیرش برخی حوادث که در منطقِ جدی، قابل توجیه نمی بود، آماده می کند. اما در کنار لحن شوخ فیلم، بخش جدی‌ای هم وجود دارد که بیشتر مرتبط است با نگاه احترام‌آمیز فیلمساز به رزمندگان جبهه ها؛ صحنه هایی مثل خواندن آن مرد راهی جبهه در راهروی تلویزیون، و ماجرای اصرار جوان بسیجی برای رفتن به خط مقدم. هرچه به پایان فیلم نزدیکتر می شویم بر حجم قسمتهای جدی افزوده می شود. بیست دقیقهٔ پایان فیلم، استیصال صادق و گریهٔ او از روی بیچارگی، واقعاً جدی و متأثرکننده است. البته در این بخشها هم، لحن شوخ فیلم در کنار این جدیت و آمیخته به آن به جای خود باقی است.

***

نخستین نکته ای که در پرداخت سینمایی **لیلی با من است** نظر را جلب می کند ضرباهنگ سریع فیلم است که البته تا حدودی مدیون ریتم تند حوادث در فیلمنامه است. فیلم عمدتاً از نماهای کوتاه مدت تشکیل شده است. از **تراولینگ** استفاده نشده است مگر در چند مورد که دوربین با حرکت تراولینگ کوتاه، به موضوع نزدیک می شود یا موضوع را همراهی می کند؛ در این موارد هم تراولینگ زیاد به چشم نمی آید. حرکات دوربین به **پن** و **تیلت** محدود شده است. اما، چه بسا، در همین حرکات هم صرفه جویی می شود. مثلاً، آدمی نشسته است و وقتی می ایستد، **کات** می شود به نمای دیگری که سر او از پائین وارد کادر می شود. کوتاهی نماها، طبعاً، ریتم تندی پدید می آورد. استفادهٔ زیاد از کات به جای حرکت دوربین در یکی دوجا به حس تداوم فضا لطمه می زند. مثلاً در فصل ایستگاه صلواتی، آنجا که آرپی جی زن ترک ظاهراً متوجه سوار شدن صادق به آمبولانس و فرار او می شود. در این فصل تقطیع ماجرا به نماهای زیاد، ارتباط مکانی درست را به بیننده القاء نمی کند. نکتهٔ دیگر، بسامد بالای نماهای **مدیوم کلوزآپ** از آدمهاست که نوعی یکنواختی در شکل بصری فیلم به وجود می آورد.

فلاش بک های اوایل فیلم در خدمت ریتم فیلم هستند، اما، استفاده از فلاش بک در مورد توضیح بدبیاری آخر صادق (راهنمایی نادرست بسیجی موتور سوار در مورد مقصد رزمندگان پشت سر صادق) موجه نمی نماید، چرا که تماشاچی را هم به اشتباه می اندازد و گیج می کند و این محروم ساختن بیننده از اطلاعات، در خدمت هیچ هدفی نیست.

نگاههای صادق (و در یکی دو مورد، کمالی) به دوربین تمهیدی است که به طور سیستماتیک به کار گرفته نمی شود و معنای خاصی نمی یابد. فلاش فوروارد صحنهٔ مربوط به نحس العمل خیالی صادق نسبت به پلاکها هم، شگردِ تک افتاده ای باقی می ماند. با این همه، تبریزی حوادث فیلم را چنان با استادی و ایجاز پیش می برد که این نکاستیها در مجموعهٔ کار چندان جلب نظر نمی کند. جز یکی دوجا که ذکر شد، بیننده اشتباهات صادق را درست می فهمد و حالات روحی، بیم و امیدها، و اضطرابات او را از فاصلهٔ درست نظاره می کند. تام پن ها توجیه روایی دارند و هیچ حرکت دوربینی به صرف اینکه حرکتی

انجام شده باشد، انجام نگرفته است. برای جبران تحرک کم دوربین، از ورود و خروج آدمها به داخل کادر و مناسبات بین پیش‌زمینه و پس‌زمینهٔ نماها به خوبی استفاده شده است. پس‌زمینهٔ تصویر گاهی در خدمت فضاسازی است، و گاهی هم روایت را پیش می برد.

چند نمونه:

● فصل دعوای صادق و معمار در حیاط خانه. در پیش‌زمینه، صادق و معمار باهم مشاجره می کنند، در پس زمینه زن و پدرزن صادق ماجرا را تماشا می کنند. در پایان، صادق و معمار که از کادر خارج شده‌اند، از دو سو وارد و با هم شاخ به شاخ می شوند.

● صادق اولین بار در حیاط تلویزیون خبر اعزام خود را به اهواز می شنود. کمالی و صادق در جلوی کادر صحبت می کنند؛ دو نفر در پس‌زمینه دوربین‌ها را آماده می کنند؛ از پس‌زمینه برای خلق فضا استفاده شده است.

● صحنهٔ فرار صادق با پای پیاده که از آن یاد کردیم؛ کمالی در پیش‌زمینهٔ نما، رو به دوربین، از تندرویهای صادق جان به لبش رسیده است؛ در پس‌زمینه صادق آهسته می گریزد.

● اشارهٔ رزمنده موتور سوار به کامیون پشت سر صادق در پس‌زمینه، و راهنمایی اشتباه او.

● صادق که از جیپ عازم جبهه (که به گمان او عازم پشت جبهه است) جا مانده و مستاصل بر زمین افتاده است؛ چرخ موتور سیکلتی در پیش‌زمینه وارد کادر می شود.

● وقتی صادق را از آمبولانس پیاده می کنند و او گمان می کند فهمیده‌اند که قصد فرار از جبهه را داشته است؛ در پس‌زمینه، رانندهٔ آمبولانس در پشت آمبولانس را محکم می کوبد و صادق از جا می پرد.

● در آخرین نمای جبهه، صادق بیهوش بر زمین افتاده است و پلاک به سینه اش می درخشد؛ در پیش‌زمینه، پاهای رزمندگانِ در حال پیشروی را می بینیم.

نکتهٔ مهم در این جا آن است که محدودیت شگردهای مورداستفاده، به فیلم نوعی فرم داده است. تبریزی در مصاحبه اش با مجلهٔ سروش گفته است که تمام هم و غمش این بوده که حس صحنه ها و فضا را درست دربیاورد و زیاد به فرم فیلم نپرداخته است. حرف تبریزی این فکر را در ذهن من به وجود آورد که تصور او از فرم، چیزی جدا از مضمون فیلم است که باید به آن اضافه شود و احساس کردم آنچه او حمل بر بی‌توجهی به فرم هنری فیلم می کند، اجتناب او از کارهای هنری غیرلازم باشد، یعنی همان عاملی که باعث شده تا فیلم فرم پیدا کند. کارگردانی او در خدمت فیلمنامه است، شکل دارد و اساساً موفق است.

بر رویِ درآوردن حس تقدیر حاکم بر صادق، از طریق تصاویر، خوب کار شده است. تغییر تدریجی چهره و هیئت ظاهری صادق ظریف و زیباست. اول چفیه ای می خرد، به قول خودش برای یادگاری، و به گردن می اندازد؛ سپس، در سلمانی، برای تغییر چهره به قصد فرار، ریشش را به سبک بسیجیها مرتب می کند؛ صاحب پلاک می شود؛ پیشانی بند می بندد؛ و بالاخره آرپی جی بر دوش می گذارد. تابلوهایی که خبر از نقطهٔ شهید مشکینی می دهند و تکرار خواب زن صادق، این حس را بیشتر تقویت می کنند. برای القای این حس از موسیقی هم خود استفاده شده است. در هریک از نقطه عطف هایی که صادق علیرغم میل خود، گام دیگری به خط مقدم و استحالهٔ خود نزدیکتر می شود، موسیقی، با مایه ای رازآمیز اما آمیخته به شادی، شنیده می شود. همین موسیقی را در چند مورد، روی تصویر اتوموبیلی که صادق را شتابان به سوی خط مقدم می برد، می شنویم. صادق گام به گام چیزی می شود که از آن می گریزد، و این وضعیت مشکلی کاملاً بصری دارد.

بازی پرستویی در تجسم تلاطمات روحی و استیصال صادق فوق العاده است، اما بازی عزیزی در نقش کمالی هم دست کمی از او ندارد. نکته ای در بازی او هست که نمی دانم تا چه حد از سر عمد بوده است. کمالی در چشم صادق، آدم ترسناکی است که ممکن است او را به کشتن بدهد. در نماهایی که کمالی را از چشم صادق نشان می دهند، گاهی او بیش از اندازه به دوربین نزدیک می شود و تصویرش کمی دفرمه می شود. این، کیفیت حالت ترسناک او را از دید صادق القاء می کند. به گمانم، عزیزی با بازی خودش نیز تلاش می کند حس ترس صادق را القا کند. او در جاهایی، نقش کمالیِ سوبژکتیوِ درونِ ذهن صادق را بازی می کند. عبوس به دوربین زل می‌زند، کمی بعد با لحنی نرم صادق را ستایش می کند، و باز لحظه ای بعد، با قاطعیت اعلام می کند که باید برگردیم یا جلو برویم.