بررسی فیلم‌های برجسته و مستقل آلمان

مسعود بخشی

عیسی یا یهودا؟

روز نهم (فولکر اشلندورف) آلمان ـ لوکزامبورگ ۲۰۰۴

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

انتباسهای افتضاح

افعی در مشت (فلیپ دوبروکا ۲۰۰۴ فرانسه / انگلستان)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تصویر درمی‌آید. زیباترین صحنه در این بین جایی است که ژان برای انتقام گرفتن از مادرش (در صحنه پیش‌تر مجازات سختی برای او در نظر گرفته شده بود) سر میز غذا به چشمهای درشت و افعی‌مانند مادرش زل می‌زند. کودک بیچاره که توان و ابزاری برای مقابله با کینهٔ بی‌دلیل و ظلم این زن خودخواه نمی‌یابد، سعی می‌کند تا با دوختن نگاهش به زن، او را دچار عذاب سازد. شاید این صحنه قلب کتاب باشد که دوبروکا نیز در فیلم آن را به خوبی تصویر کرده است.

در چهارچوب راز

سرباز اسپارتی (دیوید ممت ۲۰۰۴ آمریکا)

دستمایهٔ مأمور اطلاعاتی تنها، قوی باهوش و خشنی که یک‌تنه از پس حل معمای پیچیده و دشوار قضیه‌ای مخفی (جاسوسی، قتل، آدم‌ربایی،سرقتهای کلان) و یا امنیتی (بمب‌گذاری، ترور و کودتا) برمی‌آید و هراسی از رفتن در بحر عمیق خطرات و زخمی شدن و مرگ هم ندارد، خود به تنهایی موضوع صدها فیلم پلیسی و اکشن هالیوودی بوده است. اینکه دیوید ممت، فیلمنامه‌نویس برجسته و کهنه‌کار آمریکایی در تازه‌ترین اثرش چنین مضمونی را برگزیده و مسائل جدی اقتصادی ـ و نیز ممیزی دولتی ـ همچنان پر رونق و فعال است.

فیلم نگهبان پارکینگ در ماه ژولای از آثار نه چندان موفق سال گذشته سینمای چین است که با دستمایه قرار دادن یک داستان اخلاقی- اجتماعی، هم قصد ارائه پیامهای تربیتی به مخاطبان نوجوان و جوان و والدینشان را دارد (راه حلی مناسب برای گریز از ممیزی)، و هم می‌کوشد تا با مطرح ساختن گوشه‌ای از مشکلات اجتماعی، شهروندان چینی در مواجهه با توسعه بی‌حساب و کتاب جامعه شهری چین منتقد و متعهد باشد. رویکردی که به سبب ضعیف بودن فیلمنامه و کارگردانی توان دستیابی به هیچ‌یک از این دو خواسته را نمی‌یابد.

«شیائویو»ی ۱۶ ساله مثل همه نوجوانها پر شر و شور و سودایی است و فصل تابستان با قصد ازدواج مجدد پدرش، همراه با ناکامیهای تحصیلی، علاقه نگفته‌اش به یک همکلاسی و رابطهٔ عاطفی او با معلمش، همگی التهاب موقعیت او را می‌افزایند. «دو» نیز در میان‌سالی و پس از یک شکست در ازدواج، امید تازه‌ای به زندگی مجدد با «شیائو سونگ» بسته، اما این امید با بازگشت ناگهانی «لیوسان» نقش بر آب شده و جای خود را به کینه می‌دهد. فیلم اگر چه در لحظاتی در ساختن روابط متقابل پدر و پسر (باز دادن نامه‌های مادر پس از سالها به شیائویو، و غیرت پسر برای دخالت در دعوای پدر با لیوسان) و نیز زن و مرد (دردلهای دو دلدادهٔ میان‌سال در خلوت و آوارگی‌شان پس از بازگشت لیوسان) موفق عمل می‌کند، اما در ایجاد ارتباطی منطقی و متوازن میان سه ضلع مثلث زن، مرد، پسر ناتوان است.

تزلزل و ضعف شخصیتی «دو» که نگهبان پارکینگ است و زندگی چندان مرفهی ندارد، با بلندپروازیها و آرزوهایش برای تشکیل خانواده‌ای جدید در تضاد است و سر آخر او را به انتقامی احساسی و بی‌فایده می‌کشاند (او سر انجام با آجر از پشت بر سر لیوسان می‌کوبد و به زندان می‌افتد) در حالی که سادگی و ارادهٔ زن ـ که بادرایت گلفروشی را در نبود شوهرش اداره کرده- پوششی برای ضعفهای مرد است، هر چند که در انتها او نیز در مقابل خشونت و بی‌منطقی مردسالارانهٔ شوهر سابقش به زانو درآمده و دایم گریه می‌کند.

«شیائویو» سهم اصلی فیلم در تقسیم تلاطمات و ماجراهای فیلمنامه میان شخصیتها را بر دوش دارد. شخصیت محوری او به مدد بازی خوب بازیگر-فارغ از صحنه‌های مکرر دوچرخه سواری در خیابانها که گاه کارکردی انیسرت‌وار و رابط در میانهٔ سکانسها می‌یابند و رابطهٔ ناقصش با همکلاسی‌اش- یک دست است و توان برانگیختن احساسات تماشاگران را دارد.

اما روابط زن و مرد و رابطهٔ پسر ـ معلم در مواقع بسیاری به دام احساسات‌گرایی سقوط می‌کند. کارگردان با پرهیز از نزدیک شدن به شخصیتها و کنشها در صحنه‌های خارجی، قصد واقع‌نمایی مستندواری برای باورپذیر کردن داستان دارد که البته تا حدود زیادی در این امر ناموفق است. (صحنه دعوای پسر با دار و دسته نوجوانهای شرور) علاوه بر این تمام این صحنه با فرمول مشخصی فیلمبرداری شده‌اند که میزانسنی تکراری و خسته‌کننده به فیلم می‌بخشد (کرین به پایین حرکت می‌کند تا شخصیتها را در کادر بگیرد) کلام آخر اینکه این فیلم چینی با استاندارد بالای آثار برجسته سینمای چین فاصله دارد...

افسانه فردا با یاد دیروز

کاپیتان اسکای و دنیای فردا (کری کانرن ۲۰۰۴ آمریکا)

جلوه‌های ویژه رایانه‌ای در سینمای امروز جهان ـ و به ویژه هالیوود- آن‌چنان پیشرفته و مورد استفادهٔ زیاد قرار می‌گیرند که به دشواری می‌توان فیلمی اکشن، تریلر، تاریخی و البته علمی تخیلی بدون آنها تماشا کرد.

این جلوه‌های ویژه عموماً در فیلمهای علمی تخیلی، دنیای آینده را به تصویر می‌کشند که با اختراعات عجیب و غریب و موجوداتی شگفت‌انگیز، تماشاگر را به حیرت وا می‌دارد. اما در فیلم کاپیتان اسکای و دنیای فردا زمان وقوع قصه به سال ۱۹۲۹ بازمی‌گردد. (از این نظر شاید فیلم شباهت زیادی با فیلم علمی ـ تخیلی شهر تاریک دارد) با وجود این ویژگی، مجموعه شخصیتهای رایانه‌ای فیلم و فضای قصه که ورود آدمهای آهنی و پرواز پرنده‌های آهنین و روباتهای ویرانگر را بر فراز نیویورک به نشانه تهدیدی برای نابودی تمدن بشر و ساختن دنیای فردا مطرح می‌کند، همگی آن‌قدر عجیب، پیشرفته و حیرت‌آورند که فضایی پست‌مدرنی به فیلم می‌بخشند. این فضا در همراهی با تصاویر رنگ پریده و مات با نورپردازیهای پایین و پر کنتراست ـ به گونه‌ای که یادآور فیلمهای کلاسیک رنگ‌آمیزی شدهٔ تاریخ هستند- دقیقاً خواسته کانرن را در خلق دنیایی دیروزی که با فردا آمیخته و در تناقض و مشکلات پیشرفت و زندگی پیشرفته فرو رفته، برآورده می‌سازد. کاپیتان اسکای یک فیلم پست مدرن و سرشار از نوستالژی گذشته است: پالی و پروفسور جیگینز در سینمایی ملاقات می‌کنند که فیلم جادوگر شهر زمرد را پخش می‌کند. پالی (گونیت پالترو) با موهای طلایی و مدل لباسش بازیگران کلاسیک دههٔ ۲۰ و ۳۰ را یادآور می‌شود (مارلنه دیتریش) و سالیوان (جودلاو) با آن لباس خلبانی و عینک و ژستهایش گوشه‌ای از خاطرات طلایی همه مردان بزرگ پرده نقره‌ای را زنده می‌کند (از جیمز کاگنی تا همفری بوگارت) نیویورک با ماشینها و محلاتش یادآور گذشته است و برلین، متروپولیس سینما، زادگاه پروفسورهای فیلم و محل وقوع بخشی از حوادث آن است. به جز اینها، جذابیتهای دیگر فیلم سر تا پا به کلیشه‌های دیگر فیلمهای این‌گونه آمیخته‌اند: نبرد سهمگین میان شر و خیر که بنا به فرمول همیشگی هالیوود «نجات در آخرین لحظه» با پیروزی خیرها پایان می‌گیرد، رابطهٔ عاطفی زوج قهرمان فیلم، که پس از مدتی سرد شده اما در

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

اوج درگیریها دوباره مثل اول گرم می‌شود، دکس و فرانکی، زوج کمک‌رسان که سر بزنگاه به داد قهرمانان اصلی می‌رسند و آنها را نجات می‌دهند. مایه‌های فرامتن فیلم، وامدار پس‌زمینه‌های مذهبی و اعتقادی عرفان مسیحی است: کاپیتان اسکای همان ناجی افسانه‌ای است که نام آسمان را دارد و از میان ابرها برای نجات بشریت فرود می‌آید، دکتر تاتن کوف (با تصاویر بازسازی شده‌ای از جوانی سرلارنس اولیویر) مظهر شر است که با قصد ساختن دنیای فردا، می‌خواهد تمدن بشری را نابود کند و دوباره بسازد. نکتهٔ جالب در این میان این است که تاتن کوف با قرائت نادرست از سرنوشت نوح پیامبر، از هر حیوان و جانداری یک جفت نیز در سفینه‌اش گذاشته، تا در دنیای فردا آنها را حفظ کند!

فیلم که تلفیق جذاب و سرشار از حادثه و تعلیقی با زوجی کلاسیک در میانه وقایعی ناباور است، با ریتم تند و پرکشش تا انتها پیش می‌رود: این محصولی هالیوودی است که تمام و کمال برای سرگرمی ساخته شده است و بی‌آنکه ادعای چندانی داشته باشد، در جلب نظر تماشاگران این‌گونه فیلمها هم موفق است. یکی از جالب‌ترین ویژگیهای فیلم، استفاده از تصاویر جوانی سرلارنس اولیویر فقید در نقش دکتر تاتن کوف است که سالها پیش مرده است. شاید این استفاده از تصاویر بازیگر بزرگی که سالهاست در گذشته، فتح بابی باشد برای بازسازی چهرهٔ بازیگران قدیمی و کلاسیک تاریخ سینما. البته نوع استفاده از تصاویر اولیویر در این فیلم به گونه‌ای است که با فضای فیلم هماهنگی دارد و طبیعی و قابل قبول می‌نماید.

فیلمی برای کودکان و پدر و مادرهایشان!

کرم شب‌تاب (رودخانه نور) هیروشی سوگاوارا ۲۰۰۳ ژاپن

از همان پلانهای ابتدایی فیلم می‌توان فهمید گرایش فیلمساز به سینمای مردمی و مقبول هالیوود و ساخت فیلمی در اندازه‌های حرفه‌ای است: دوربین بر فراز شهر عظیم و مدرن توکیو به پرواز درمی‌آید تا آسمان‌خراشی که هاجیمه قهرمان فیلم در آن کار می‌کند را در کادر می‌گیرد. اما برخلاف فصل افتتاحیه، که هاجیمه را در حال انجام کارش در محیطی صنعتی و سرد نشان می‌دهد، او با تغییر شغلش و انتخاب معلمی در یک دبستان، به میان بچه‌ها و فضایی گرم و رنگارنگ می‌رود. فیلم از این پس در این مدرسه جریان دارد و به ارتباط صمیمانه معلم خوش‌طینت و مهربان و دست و پا چلفتی با بچه‌های شلوغ و شیطان مدرسه می‌پردازد. داستان اصلی که شرح پرورش کرمهای شب‌تاب توسط معلم و بچه‌های کلاس است، قابلیتهای ساده و صمیمی یک فیلم موفق کودک و نوجوان را با مایه‌های رومانتیک زندگی معلم جوان و ناشی درمی‌آمیزد و در طی فیلم گرایشهای اولیه فیلمساز کمرنگ می‌شوند، هر چند که با نزدیک شدن پایان قصه، دوباره بازمی‌گردند و در فصل پرواز شب‌تابها دوباره اوج می‌گیرند.

در واقع موفقیت سوگاوارا در خلق لحظات واقعی و طبیعی با کودکان است که پیش از هر چیز به بازیهای موفق بچه‌های فیلم بازمی‌گردد. در مقابل، فیلمنامه که احساس‌گرایی غالبی را در اکثر صحنه‌ها رعایت می‌کند، هیچ‌گاه هاجیمه را به عنوان شخصیت مرکزی و «قهرمان» کمی اغراق‌شده فیلم کنار نمی‌گذارد، و حتی دخترک افسرده و یتیم هیکاری که قرار است مهم‌ترین شخصیت فیلمنامه پس از معلم باشد و حوادث فرعی مهمی را در فیلم رقم بزند، و نیز خانم معلم که رابطهٔ عاطفی ظریفی میان او و معلم هست ـ در ارتباط با هاجیمه تعریف می‌شوند و نقش می‌یابند. اصرار خانم معلم بر فراموش کردن قراری که هاجیمه با مدیر مدرسه گذاشته (و اخراج نشدنش) و آب شدن یخ رابطه هیکاری و هاجیمه، در پرتو چنین احساس‌گرایی‌ای، کمی اغراق‌آمیز به نظر می‌رسند، هر چند در کلیت فیلم این حوادث به هیچ وجه آزاردهنده نیستند و تماشاگر را با بچه‌ها و فضای شاد و صمیمی فیلم همراه می‌کنند. سرزندگی و شادی فیلم ثمرهٔ گرما و انرژی مثبت نهفته در قصهٔ روانی است که فیلم را در تعاریف بحث‌انگیز فیلمهای کودک و فیلمهایی برای کودک در گروه دوم قرار می‌دهد بی‌آنکه از جذابیتهای آن برای مخاطبان بزرگسال بکاهد.

مهم‌ترین نقاط ضعف کرم شب‌تاب (که به غلط رودخانه نور ترجمه شده) در پرداخت شخصیتهای بچه‌ها و آدمهای فرعی به ویژه پدر و مادر معلم، مادربزرگ هیکاری و خانم معلم و مدیر مدرسه نهفته است. آنها به سبب لحن و نوع رفتارشان در همان یکی دو صحنه ابتدایی، به آدمهایی سفید و یا سیاه طبقه‌بندی می‌شوند که خصوصیات تیپ را نشان می‌دهند و نه شخصیت و فیلمساز توان تشریح و توصیف آنها را ندارد. حوادث فرعی چون افتادن هیکاری در رودخانه یا زخمی شدن پسربچه‌ها در مسابقه، چنین رویکردی را تشدید می‌کنند (مدیر در مورد حادثه اول جبهه می‌گیرد و خانم معلم پسربچه‌های زخمی را با اندرزهای مادرانه نصیحت می‌کند.) امضا جمع کردن بچه‌ها برای توقف عملیات سیمانی کردن کف رودخانه گره مناسبی است که جانی به ریتم افتاده یک سوم پایانی می‌بخشد، هر چند که پایان غلوآمیز فیلم و پرواز هزاران شب‌تاب در سراسر ژاپن (؟!) تأثیر آن را می‌کاهد. فصل نهایی فیلم با اجرای رایانه‌ای قیلم را کمی به کارتون شبیه می‌کند و وجه اجتماعی و لایه‌های انتقادی جدی آن را لطیف ـ و البته کمی سبک ـ می‌کند.

به رنگ خاک

خاکستر و خاک (عتیق رحیمی) فرانسه ـ افغانستان ۲۰۰۳

بالاخره همت و دلسوزی و دغدغه‌های محسن مخملباف برای اینکه افغانستان، این «سرزمین بدون تصویر» صاحب تصاویری بشود، نتیجه داد و یک فیلمساز افغانی دیگر هم به کاروان طویل فیلمسازان جشنواره‌ای ملحق شد. خاکستر و خاک فیلم متوسطی است که شاید نخستین ضعفش، زمان طولانی و لحن کشدار آن است. نکته‌ای که بیش از هر چیز به فضاهای خالی فیلمنامه بازمی‌گردد. فیلم که آشکارا روایتی ضد قصه را برگزیده، بر برخی لحظات و صحنه‌ها بیش از حد تکیه می‌کند (سکانسهای پل و انتظار برای رسیدن کامیون و سپس سکانس فینال در معدن) در حالی‌که یک تدوین مجدد شاید بسیاری از مشکلات فیلم را حل کند.

ماجرای پیرمرد و نوه‌ای که در طول فیلم می‌خواهند خبر بمباران روستا را به پسری که در معدن مشغول کار است، برسانند. توان محور قرار گرفتن برای فیلمی نزدیک به دو ساعت را ندارند و مجموعه حوادث و شخصیتهای فرعی اضافه شدهٔ به کار نیز، این کاستی را پر نمی‌کنند. شخصیت پیرمرد به مدد بازی هدایت شده عادل غنی، طبیعی و تأثیرگذار است، در حالی که یاسین، با شیرین‌کاریها و دل‌بردنهای کودکانه‌اش، گاه زیادی احساس‌انگیز می‌شود (در سکانس پایانی او ناگهان و بدون توجیه منطقی حذف می‌شود) رویاهای پیرمرد، قرار است یکی از آن جریانات فرعی باشد که داستان تخت فیلم را جذابیت ببخشد، اما از حیث فرم آن‌قدر ابتدایی هستند که تأثیر چندانی بر تماشاگر نمی‌گذارند. رحیمی در پی خلق موقعیتی توأمان استعاری و واقعی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

از جامعه جنگ‌زده، عقب‌مانده و پر از فلاکت و مصیبت کشورش، بار اصلی را بر دوش همین دو شخصیت (پیرمرد و نوه) گذاشته و قرار است تا «غیبت پسر» خود وجه نمایان رنج، بلاتکلیفی و بی‌صاحبی مردم افغانستان حتی پس از اشغال آمریکاییها باشد. اما ساختار فیلم به گونه‌ای پیش می‌رود که واقع‌گرایی فیلم کم کم بر همه اجزاء آن غالب می‌شود، و روایتهای فرعی از ماجراهای مرد نگهبان، فروشنده، زن همسایه و یا صاحب (کارگزار؟) معدن، مثل وصله‌هایی ناجور بر بدن آن چسبانده می‌شوند. در این میان فیلمساز هوشمندانه می‌کوشد تا نام و نشانه‌ای از آمریکاییها در فیلم نباشد تا عمومیتی قابل پذیرش به شرایط جامعهٔ درمانده از جنگ و اشغال سی‌ساله را ببخشد، نکته‌ای که البته در آن نسبتاً موفق است.

فیلم، ساکن است و ریتم کند آن، به ویژه در جایی که داستان تصنعی نیست و موقعیتها پیش‌برنده هستند، شاعرانه و استعاری می‌شود. تلاش برای ایجاد رنگ غالب خاک، حتی در صحنه‌های داخلی و شبها، تا حدود زیادی ثمر داده است و حس بدویت موجود در لوکیشنها و فضاها را تشدید می‌کند. قاب‌بندیها و نماهای لانگ‌شات ـ که به گرافیک تصاویر در آنها دقت شده ـ زیبا هستند. با این وجود فصل پایانی در معدن کار تصویری بسیار بیشتری را می‌طلبیده که در پرداخت آن سهل‌انگاری شده است. کاش عتیق رحیمی فیلم را بازبینی و تدوین دوباره‌ای می‌کرد تا تأثیر لحظات خوب آن را بیشتر سازد. خاکستر و خاک درست مثل آواز پایانی فیلمی غمناک و همدردی‌برانگیز است اما انگار چیزی کم دارد. شاید فیلمنامه فیلم تنها نیمی از قدرت بیانی و احساسی رمان خاک و خاکستر به قلم خود رحیمی را در فیلم بازتاب داده است. مسئله‌ای که علی‌رغم سالها فعالیت در حاشیه سینما و مستندسازی (رحیمی مستندهایی برای شبکه ۲ فرانسه و نیز شبکه آلمانی ـ فرانسه آرته ساخته است) رحیمی را در کار سینما ناشی و تازه‌کار جلوه می‌دهد. نه نشان از تقلید و بازسازی به شیوهٔ هالیوود دارد و نه صرفاً تکیه زدن بر جذابیتهای ظاهری و بالقوه چنین طرحی است. ممت، با دستمایه‌ای چنین کلیشه‌ای پیش از هر چیز قصد محک زدن خود را در مقام فیلمنامه‌نویس و کارگردان دارد. محکی که نسبتاً پیروز از آن بیرون آمده است. می‌گوییم نسبتاً چرا که سطح توقع ما از نویسنده‌ای چون ممت بالاست.

معرفی شخصیت اصلی فیلم ـ که قرار است حضورش توجیه نام فیلم باشد ـ در سکانس اولیه و به هنگام آزمایشهای دشوار سربازان اطلاعاتی در پادگان انجام می‌شود. او با اعتماد به نفس عجیبش تحسین همه افسرها و فرماندهانش را برای خود می‌خرد، اما در عین حال شکنندگی نامحسوس در او موج می‌زند. انتخاب وال کیلمر برای ایفای این نقش، شاید آگاهانه‌ترین انتخاب ممت در فیلم باشد: زیبایی و استحکام توأمان ظاهر و فیزیک بازیگر، زمینه را برای باورپذیری نوع شخصیت و واکنشهای رابرت اسکات، فراهم می‌کند و به خصوص رابطهٔ عاطفی ظریف شکل گرفته میان او و افسر سیاهپوست همکارش را پذیرفتنی جلوه می‌دهد. فیلمنامهٔ ممت، از آنجا که با نکته‌بینی خاص و مبتنی بر تحقیقی نگاشته شده، گره‌افکنیهای متعددی دارد: دختر گم‌شده که معمای اولیهٔ فیلم است، پدر او که نقش و نامش تا پایان هم فاش نمی‌شود، گروه قاچاق زنان و دختران بلوند به کشورهای عربی، تشکیلات موازی اطلاعاتی و رئیس فاسد شبکه که به راحتی از مأمور خبرمشان می‌گذرند و پس از عملیات آزادسازی دختر، قصد دارند سرش را زیر آب کنند، و رابرت اسکاتی تغییریافته (در پایان فیلم او را در هیئت متفاوتی با ریش و سبیل می‌بینیم) در انتهای ماجرا، ممت از ابتدا تا انتهای فیلم ذهن تماشاگر را به عنوان یکی از بازیگران اصلی درامش، وارد صحنه می‌کند و از او می‌خواهد تا فعالانه در انتخاب، همراهی و قضاوت آدمها و حوادث، نقش داشته باشد. مسیر قصه که بارها و بارها توسط حوادث فرعی فیلم عوض می‌شود، هیچ‌گاه تن به تکرار و کسالت‌آوری نمی‌دهد، در حالی که همزمان منطق و باورپذیری فیلم را هم نمی‌کاهد. اسکات در پایان فیلم، با رویارویی در موقعیتی عجیب و مرگبار، تنها گزینهٔ موجود را انتخاب می‌کند، بی‌آنکه حتی به نجات خود و قربانی (دختر) امیدوار باشد. پرسش (دختره کجاست؟) کلید اصلی فیلمنامه و شعار بامزه‌ای است که ممت آگاهانه در جای جای فیلم آن را در دهان شخصیتهای مختلف قرار می‌دهد. از خود اسکات تا همکاران زیردستش جکی بلک و رئیس تشکیلات برج (با بازی اد اونیل) از میانهٔ فیلم و سپس از تکرارهای فراون، این پرسش، وجهی پول‌انگارانه می‌یابد: در این سیستم فاسد و خطرناک، دختر گم‌شده که گفته می‌شود برای تن‌فروشی به شیوخ عرب فروخته شده، تنها یک بهانه است و جان او هیچ ارزشی ندارد.

در کنار متن قوی و دیالوگهای گزیده شخصیتها، ممت به استفاده از کلیشه‌ها تن داده تا علاوه بر رعایت قواعد ژانر، انتقاد تند و گزنده‌ای (در چهارچوبهای امنیتی پذیرفته شده) از سیستم پلیس و کنترل آمریکایی داشته باشد. تروریست لبنانی، باند قاچاق دختران مو بلوند به شیخ‌نشینهای عرب، سفر آزادانه و عملیات متهورانه اسکات در دوبی و موقعیت به ظاهر پیچیده و متناقض آدمهای اطلاعاتی با رؤسایشان در CIA و FBI در جریان انتخابات و نامزدی پدر لارا نیوتن مفقوده. کلیشه‌ها نه تنها خط داستان ممت را پررنگ‌تر می‌کند، برای مخاطبان آشنا هستند و نیازی به نشانه‌گذاری و نشانه‌یابی برای کشفشان نداریم. فیلم ممت، سرسپردگی آشکار به نظام تولید استودیویی، و تولید فیلمهای پرفروش برای مخاطب جهانی در اندازه‌های قابل قبول است.

بیهم و دست‌نمافشی

بعد از روز قبل (آتیلا یا نیش) مجارستان ۲۰۰۴

«بعد از روز قبل» را شاید بتوان نسخهٔ اروپایی آثار فیلمسازانی چون دیوید لینچ دانست. فیلم تریلری سیاه است که بی‌آنکه خط داستانی مشخصی داشته باشد، با گرایشی روانکاوانه، سه چهار شخصیت محوری خود را پیرامون ماجرای تجاوز و قتل دختر جوانی در یک دهکده می‌چیند و مرور می‌کند.

شخصیت اصلی ماجرا عکاس میان‌سالی است که از شهر به دهکده آمده تا مزرعه‌ای را که به او ارث رسیده است، تصاحب کند. اما رفتار مردم دهکده با او مناسب نیست، آنها عصبی، عبوس و بی‌تفاوتند و بدون هیچ دلیل خاصی به او پرخاش می‌کنند و او را از خود می‌رانند. کمی بعد عکاس می‌فهمد که مزرعه در اشغال زن و شوهری دیوانه است. در این بین جسد دختر جوان «رومک» یکی از روستاییان، در کنار نهر در حالی که به او تجاوز شده پیدا می‌شود. رومک خود به سیمون نامزد دختر مشکوک است. اما طی یکسری حوادث پیچیده و تکراری که در زمانهای گذشته و حال اتفاق می‌افتد، درمی‌یابیم که قاتل دختر خود عکاس بوده است.

این خط داستانی کمرنگ ـ که گاه شباهتهایی دور با بوف کور نیز پیدا می‌کند ـ دستاویزی است تا «یانیش»، دل‌مشغولیهای خود را در روایتی پیچیده و تو در تو دنبال کند. روایتی که به لحاظ مکان و زمان، دایماً در تغییر و تکرار است و به لحاظ بیان سینمایی، انرژی و توان فنی بالایی را می‌طلبد. می‌توان گفت که موفقیت نسبی فیلم در تلفیق زمانهای گذشته و حال و رفت

و آمدهای مکرر به محل جنایت، روستا و پرتگاهی که فصل نهایی فیلم در آنجا اتفاق می‌افتد، رقم خورده است. با این حال، ریتم کند و کشدار فیلم که عمدتاً ناشی از خطی بودن قصه، محدودیت فضاها و شخصیتهای داستان و نیز چرخشها و تکرارهای متعدد روایت است، تماشاگر را خسته و بی‌حوصله می‌کند. از نیمه فیلم به بعد، گره اصلی ماجرا یعنی قتل دختر، مطرح شده و تماشاگر به انتظار گره‌گشایی فیلم، مجبور به تحمل یک نیمه کند و کشدار است، بی آنکه اتفاق تازه‌ای در آن بیفتد. شخصیت دختر و سیمون نامزد او، بسیار گنگ و نامفهوم هستند و هیچ توضیحی برای آنها در فیلم وجود ندارد (در حالی که فیلم با نگاه ممتد و خیره دختر به دوربین تمام شود) عکاس نیز، که نماد هنرمند طبقه متوسط شهری است، که در این سفر ناخواسته به جست‌وجوی درون خود برآمده، ما به ازای خارجی نمی‌یابد. او راوی روایتی است که آغاز و فرجامش به هم آمیخته، اما هیچ نقطه روشن و مشخصی برای تجزیه و تحلیل و دریافت صحیح آن وجود ندارد. شاید گمگشتگی واژه مناسبی برای توصیف موقعیت او باشد، اگر گمگشتگی نیز پیش‌زمینه و دلایل خود را دارد که هیچ یک در فیلم معرفی نمی‌شوند. نشانه‌های متعددی در فیلم هست که می‌تواند در فهم جریان سفر عکاس بیننده را کمک کند (از قبیل سر بریده گوسفند، صدف سوراخ شده، عروسکها و عروسک به دار آویخته‌شده) اما از آنجا که فیلم و شخصیتهایش هیچ کوششی برای نشانه‌یابی ندارند و روایت نیز تلاشی برای باز نمودن آنها نمی‌کند، همگی در هاله‌ای از ابهام باقی می‌مانند. شاید مهم‌ترین ویژگی مثبت فیلم فضاسازی خوبی است که با ارائه بازیهایی یکدست و فیلمبرداری سیال و خوب فیلم به دست آمده، اما چنین فضاسازی نیز در خدمت کشف نقاط تاریک فیلمنامه قرار نمی‌گیرد، و کلیتی دست‌نیافتنی را در ابهام باقی می‌گذارد.

در خواب و رؤیا، برای روح

آوازخوانان پشت پرده‌ها (ارمانو اولمی ۲۰۰۳ ایتالیا)

تازه‌ترین ساختهٔ مستقل اولمی کارگردان شهیر ایتالیایی (او امسال یک اپیزود از فیلمی سه اپیزودی به نام قطار را هم ساخته که دو اپیزود دیگرش را عباس کیارستمی و کن لوچ ساخته‌اند) فیلمی سراسر رؤیا و خواب‌گونه است. تماشاگر نزدیک به دو ساعت در دریاهای چین سرگردان است و سر آخر، همراه با نوجوان شاهد تئاتر، در یک صحنه تئاتر چینی، از این خواب رنگارنگ، بیدار می‌شود.

در حقیقت تمام این نمایش ـ که سفری به اعماق تاریخ و حوادث تاریخی چین ماقبل قرون وسطی است ـ برای این نوجوان ناهشیار ترتیب داده شده‌اند و راوی ـ پیرمردی با بازی عالی باد اسپنسر، که نقش ناخدای کشتی دزدان دریایی را هم در دل فیلم بازی می‌کند ـ قصهٔ «بیوه چینگ» همسر فرمانده یکی از بزرگ‌ترین کشتیهای دزدان دریایی را برای اوبازگو می‌کند.

این‌چنین، فیلم در رفت و بازگشتهای متعدد از صحنه نمایش چینی (مخلوطی از تئاتر سایه و جشن اژدهای چینی) به دریای چین در واقعیت و با تصاویر زنده، خیال را به تئاتر و تئاتر را به سینما و واقعیت زندگی پیوند می‌زند. (راوی: تئاتر از معدود امکاناتی است که شخصیت انسانها و اشیاء را به ما نشان می‌دهد. تئاتر زیستن ما را به خودمان نمایش می‌دهد.)

بیوه چینگ زن جوان و زیبایی است که دزدی دریایی را نه به خاطر شرارت و درآمدش، بلکه به دلیل عشق به شوهر و اثبات وفاداری‌اش به او پس از مرگش، انجام می‌دهد. در پایان فیلم وقتی ناوگان امپراطور از پس تعقیب و نبردی دشوار آنها را محاصره کرده، او اعتراف زیبایی برای ملوانان می‌کند: «اگر تبهکار و دزد دریایی شده‌ایم، همانی هستیم که می‌نماییم و ابایی نداریم که ما را دزد دریایی بنامند. اما این مردمان آرام و با شخصیت و قانونمند، در پناه قانونی که خود وضع کرده‌اند، به دزدی و تبهکاری مشغولند، امروز در همه شهرها از این آدمهای قانونمند پر شده است.»

آنها در پایان شکست می‌خورند، اما راضی و خوشبخت می‌میرند و از نبردها و دزدیهایشان پشیمان نیستند. به نظر می‌رسد در این نمایش رویاگونه، اولمی تعاریف تازه‌ای از مفاهیم قراردادی جنگ، عشق، مرگ و خشونت و شرارت به دست می‌دهد، و بی‌آنکه اصرای بر باوراندن تعاریفش داشته باشد، با دعوت ایشان به ضیافتی از رنگ و نور و سایه، خیال‌انگیزی و رویاپروری آنها را بیدار می‌کند. فیلم سرشار از تصاویر بدیع، لانگ شاتهایی عجیب و غیر زمینی، و صحنه‌هایی باور نکردنی و دور از ذهن است که البته هر یک از آنها با جزئیات بی شمار و ظرایفی ماهرانه کار شده‌اند و کار فیلمبرداری خارق‌العاده فرزند اولمی، فابیو را بیشتر به رخ می‌کشند. فیلم، که چون بیشتر فیلمهای اروپای غربی به جهت ارزان بودن مخارج فیلمبرداری و امکان استفاده از پلاتوها، امکانات فنی و تکنسینهای کارکشته سینما با دستمزدهای پایین در سواحل صربستان و مونته نگرو و نیز بخشی در آلبانی فیلمبرداری شده، به مدد زحمات هنرمندانه لوییجی مارکونه طراح صحنه و فرانچسکا سارتوری طراح لباس فیلم، چین قدیم را آن‌چنان زنده می‌سازد که کمتر کسی باور می‌کند با دیدن فیلم، جایی غیر از چین را دیده باشد. لباسهای ابریشمین و دکورهای زیبا، بادبادکهای رنگی و کشتیهای غول‌آسای چوبی بادبانی، همگی در رویای زیبای نبردهای دزدان دریایی «به روایت اولمی» شکوه و تفاخری چشم‌نواز پیدا کرده‌اند و موسیقی همراه و متناسب با ضرباهنگ فیلم، به جذابیت و رنگ‌آمیزی هر چه بیشتر فیلم کمک رسانده‌اند.

اولمی در واقع با انتخاب این موضوع و چنین روایتی، ستایش خود را به هنر عارفانه و خردورزی چینی نشان می‌دهد. در جایی از فیلم یکی از بازیگران نمایش که ژنرال پیر و شکست‌خورده‌ای است که «پیروزی در جنگ» را از دست داده، اما «شرافت»اش را نه، و به همین خاطر خود را می‌کشد ـ به سربازان نگاهبانش می‌گوید: «اگر دو سکه دارید، یکی را نان بخرید و دیگری را خرج روحتان کنید.» اولمی با این فیلم خواب‌گونه و اسرارآمیز چینی، همه سکه‌هایش را خرج روح می‌کند. روح خودش و روح ما تماشاگران.

نابستانی ملنهب

نگهبان پارکینگ در ژولای (آن ژان جون ۲۰۰۳ چین)

فیلم ضعیف ژان جون قصهٔ ساده‌ای دارد. «شیائویو» یک نوجوان چینی فرزند طلاق سالهای دور پدر و مادری غیر مسئول است که اکنون با پدرش «دو» زندگی می‌کند. «دو» نیز قصد ازدواج مجدد با زن مطلقه و گلفروشی به نام «شیائو سونگ» را دارد. اما «لیو سان» شوهر قمارباز و بداخلاق زن زودتر از دورهٔ مقرر محکومیتش از زندان آزاد می‌شود و با مزاحمت ایجاد کردن برای همه آنها، «دو» را به انتقام‌گیری مجبور می‌کند.

آنچه از سینمای نسل پنجم چین در جشنواره‌ها و مجامع سینمایی معتبر جهان شناخته شده است، یقیناً همهٔ دارایی، توان و استعداد سینمای شکوفای چین نیست. جمعیت بالای کشور چین بازار مصرف داخلی مناسبی برای سینمای این کشور ایجاد کرده و وضعیت سینمای چین علی‌رغم مشکلات روند رو به رشدی را طی می‌کند.

پرتال جامع علوم انسانی