سال فاجعه

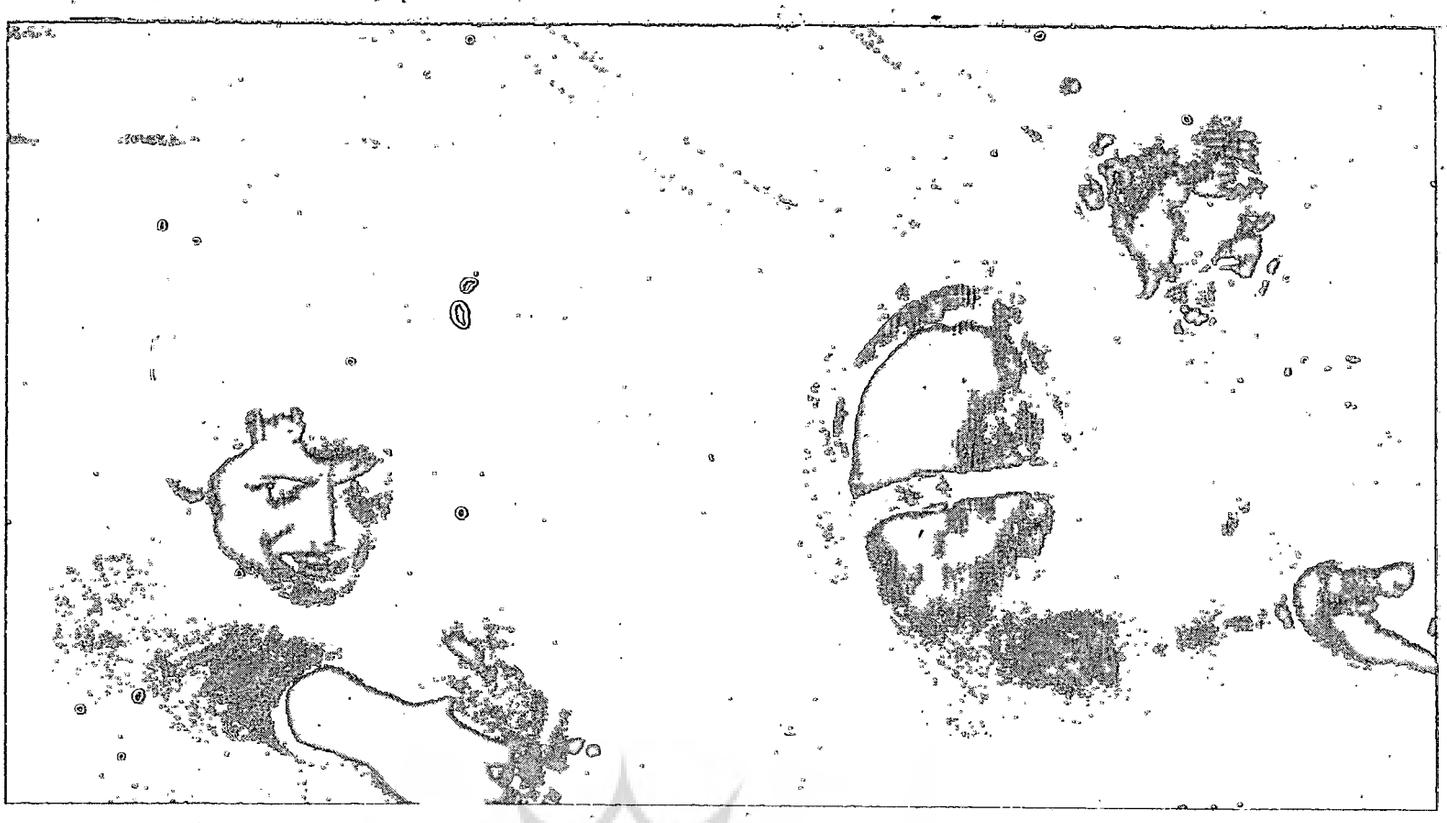
به دلیل عدم دستیابی به نسخه‌هایی قابل قبول ـ و حتی گاه غیرقابل قبول فیلمهای سال ۱۹۹۷ چاره‌ای نبود جز چشمپوشی از متنی اریژینال و اتکا به آراء منتقدان مجله‌ای خاص از آن سوی آب. در این میان به دلیل اعتبار فراوان و دستیابی آسان، مجله «سایت اند ساوند» برگزیده شده و مطالب برگرفته با ذکر نام نویسنده و تاریخ انتشار در گیومه آمده است.

□ کامیار محستین

سینما در سال ۱۹۹۷

بیش از پانزده سال طول کشید، اما عاقبت آن تحقیر دیرپا درباره فیلم‌های گونه فاجعه ـ که با هجوپردازی طیاره! (۱۹۸۰. ک. جیم آبرامز، جری و دیوید زاکر) به سبک مجله MAD آغاز شده بود ـ به پایان رسید. توییستر (۱۹۹۶. ک. یان دبانت)، روز استقلال (۱۹۹۶. ک. رولاندامریش) و روشنایی روز (۱۹۹۶. ک. راب کوئن) چندین زیرمجموعه گونه فاجعه را به پهنه موفقیت بازگرداندند. با این وجود تا پایان سال ۹۷ خوش‌بین‌ترین تحلیل‌گران نیز گمان نمی‌کردند فیلمی پرخرج در تلفیق بزرگترین فاجعه تاریخ دریانوردی با سنت کلاسیک حماسه‌های بزرگ عاشقانه در قالبی عظیم چنین موفقیتی باور نکردنی را در عرصه انتقادی و تجاری تجربه کند. همگان با توجه به مدت و هزینه تولید و اختلافات دست‌اندرکاران، برای فیلم جدید جیمز کامرون آینده‌ای چون دنیای آب (۱۹۹۵. ک. کوین رینولدز) را پیش‌بینی می‌کردند؛ اما توفیق فیلم در گیشه و مراسم گلدن گلاب خلاف این امر را به اثبات رساند. لورامیلر در شماره فوریه ۱۹۹۸ می‌نویسد: «جیمز کامرون با تایتانیک ـ که بنا به شنیده‌ها پرخرج‌ترین فیلم در تاریخ سینما است ـ به سوی قلمروی حماسه‌های از مد افتاده هالیوود پیش می‌رود. او با بهره‌گیری از تصویرپردازی کامپیوتری در ثبت هراس و وحشت غریزی این فاجعه دریایی افسانه‌ای به موفقیت دست می‌یابد. لحظاتی که کشتی دو نیمه می‌شود، پاشنه آن به هوا می‌رود، پروانه‌های عظیم آن نمایان می‌شود، و مسافران ناامید به عرشه‌ای که ناگهان شیبی تند برداشته چنگ می‌زنند یا از اوج آن در آبهای بسیار سرد می‌افتند تأثیری خاص دارد... بازیگران جذاب و جوان اصلی کامرون تلاش می‌کنند به شخصیت‌های آبکی و کارتونی خویش شوری ببخشند... اما تنها در شخصیت‌هایی فرعیست که فیلم افرادی به گیرایی سرنوشت ایشان را نشان تماشاگران می‌دهد... این نکته که هر چیزی درباره تایتانیک ـ از شخصیت‌های کلیشه‌ای تا نورپردازی پرنور و تخت آن ـ بدیهی و تقلبی است شاید آن نوع بینندگانی را آزار دهد که بازآفرینی‌های کامل و مصنوعی مکانهای واقعی به شکل پارکهای تفریحی دیزنی را دوست ندارند. نمی‌توان گفت هرکس تایتانیک را ببیند برای فیلم افسوس می‌خورد که اگر فیلمسازی با قوه تخیل و هوشمندی در عوض بلندپروازی خام صرف آن را ساخته بود چه می‌شد، اما فیلم را آشغالی از قرصت‌هایی از دست رفته و نمایشی از ولخرجی فاحش می‌یابد. تعداد زیادی افراد بالغ جذاب و پیچیده بر عرشه تایتانیک بودند و چندین داستان واقعی که از عشق نوجوانی جک و رز جالب‌تر بودند. و رگه‌هایی عمیق از راز و تراژدی در حکایت کشتی بدفرجام باقیست که جیمز کامرون درک لازم برای لمس آن را ندارد». با تمام این تفاصیل تایتانیک در مرز گذر از رکورد فروش سه ماهه پارک ژوراسیک (۱۹۹۳. ک. استیون اسپیلبرگ) و نامزد دریافت چهارده جایزه اسکار است و می‌رود تا پرفروش‌ترین فیلم تاریخ سینما شود.

اسپیلبرگ نیز در ادامه روال چهار سال قبل، با دو فیلم متفاوت موفقیت در دو عرصه هنر و تجارت را به شکلی مجزا جستجو می‌کند: امیستاد پس از مظلوم نمایی جهودها در فیلم تحسین‌انگیز فهرست شیندلر (۱۹۹۳. ک. استیون اسپیلبرگ) در همان راستا، اما این بار در جهت منافع ظاهری سیاهپوست‌ها، واقعه‌ای تاریخی را دستخوش تحریفاتی سینمایی می‌کند. نیمه اول امیستاد نیز در دریا می‌گذرد: در نیمه قرن نوزدهم زمانی که تاجران برده مسیر خود را به سوی ینگه دنیا تغییر داده‌اند و ناگهان سیاهان آفریقایی که جز محموله‌ای بی‌قدر و ارزش در سفری دریایی به شمار نمی‌روند، می‌شورند و می‌کشند و خود بر کشتی مسلط می‌شوند. نیمه دوم فیلم بیشتر به خونخواهی دولتمردان و دادخواهی عدالت‌پیشگان سفیدپوست اختصاص پیدا می‌کند؛ با این وجود امیستاد تنها در چهار رشته (بازیگر نقش مکمل ـ فیلمبرداری ـ موسیقی متن ـ طراحی لباس) نامزد اسکار می‌شود، در گیشه قافیه را به رقیبان جدی می‌بازد، و این بار اعتراض تاریخ دوستان را نیز برمی‌انگیزد. هدایت پیرنگ داستانی فیلم به سوی نوعی جدید از درام دادگاهی، پس از موفقیت بزرگ اقتباس‌های سینمایی از آثار جان گریشام ـ که باران ساز آخرین نمونه آن در پایان سال بیش از ۴۳ میلیون دلار فروخته است ـ در «دریم ورکز» شرکت تازه تأسیس هالیوود امری شگفت‌انگیز به نظر نمی‌رسد، بلکه چشمپوشی مقتضیاتی قرن نوزدهمی است که فضا را جعلی و تقلبی می‌سازد. آزمون و خطا به کارگردانی جاناتان لین از دیگر نمونه‌های این گونه فیلمها است که «در نبود شور و حال درام دادگاهی پیشین او ـ پسرعمو وینی من (۱۹۹۲) که در آن هم به طریقی مشابه وکیلی نالایق با خوشحالی و حقه‌بازی راه اجرای عدالت را هموار می‌کند ـ اثر کمیک ناگیرا و نابجایی است. به وضوح می‌توان دید ناتوانی‌های فیلم در فیلمنامه یک کاسه شده سارا برنستاین و گرگوری برنستاین نهفته است که فاقد تمام شوخ‌طبعی سودآور پسرعمو وینی من است و از تدبیر و قابلیت پیشگویی می‌نالد (مارک کرمود. ژانویه ۹۸)». اگر جاناتان لین لایه‌هایی کمدی را مورد توجه قرار می‌دهد، در وکیل مدافع شیطان (۱۹۹۷. ک. تیلور هکفورد) در قالب درامی دادگاهی ملغمه‌ای از بچه رزمری (۱۹۶۸. ک. رومن پولانسکی) و آنجل هارت (۱۹۸۷. ک. آلن پارکر) پیرنگ داستانی را شکل می‌دهد. «دستاورد رومن پولانسکی در بچه رزمری آرایش



این خط داستانی با درجاتی از رئالیسم روانشناسانه بود. سه دهه بعد، تیلور هکفورد آن را دقیق چون پانتومیم به نمایش می‌گذارد... البته تنها دلیل، حتی برای تصور تماشای این فیلم دیدن آل‌پاچینو در نقش شیطان است... **وکیل مدافع شیطان** در برانگیزی همدلی با شیطان کمی زیاده‌روی می‌کند (جان راتال. ژانویه ۹۸).»

اسپیلبرگ در زمینه پولسازی نیز تا اندازه‌ای وجهه افسانه‌ای خویش را از دست می‌دهد؛ عاقبت دنباله **پارک ژوراسیک** که همه در انتظار آن مانده‌اند را می‌سازد، اما انتظار هیچکس را برآورده نمی‌سازد. «**دنیای گمشده: ژوراسیک پارک ۲** فیلمی پسا معجزه است در حالی که **ژوراسیک پارک** بر حس بی‌همتایی و پیشتر - دیده - نشدگی مبتنی بود؛ دنباله آن به شکلی اجتناب‌ناپذیر باید درباره از پیش - دیده‌ها و مطیع‌سازی هر چیز شگفت‌آور می‌بود. نه تنها خود دایناسورها، که تکنولوژی نیز آشناست: از زمان **پارک ژوراسیک** به کرات موجودات عجیب مولود CGI را دیده‌ایم که در فیلم‌هایی - از DragonHeart (۱۹۹۶. ک. راب کوئن) تا هجو گروتسک فیلم‌های بلند سینمایی **فلینستون‌ها** (۱۹۹۴. ک. برایان لوانت) - با تأثیرپذیری واضح یا تلویحی از آن فیلم مورد استفاده یا سوءاستفاده قرار گرفته‌اند. **پارک ژوراسیک** پدیده‌ای سینمایی و همگانی بسیار سرنوشت‌سازی را نوید داد که ریشه‌شناسی گونه آن در جریان فرآیند نامکشوف می‌ماند. بنابراین **دنیای گمشده** می‌کوشد با سودجویی یا تکرار ژانر (گذشته از این، مضمون روشن فیلم نسخه‌برداری است) و نمایش خود به عنوان چهل‌تکه‌ای از اشارات از دام تکرار صرف رهایی یابد. به هر حال همین موضوع دست کم به اسپیلبرگ اجازه می‌دهد که بیشتر به خرج خویش، در مقام فیلمساز و طرفدار سینه‌چاک سینما کمی هم خوش بگذراند. بنابراین فیلم نه تنها به **پارک ژوراسیک**، که به مدل‌های آن ارجاع می‌کند (جاناتان رامنی. ژوئیه ۱۹۹۷).»

اگر داستان غرق **تایتانیک** کامرون **امیستاد** را غرق می‌کند، هجو بیگانه ستیزی در **مردان سیاهپوش** (۱۹۹۷. ک. بری سانفلد) **دنیای گمشده** را از صدر جدول فروش تابستان به زیر می‌کشد. «با اطمینان زیادی می‌توان گفت **مردان سیاهپوش** - دیرپاترین فیلم پرفروش این تابستان - اثر سرگرم‌کننده بسیار لذتبخشی است که نشان می‌دهد جلوه‌های ویژه عظیم و ساختار دیداری سریع نیازی به ممانعت از نگارش فیلمنامه‌ای حاکی از هوشمندی و شوخ‌طبعی و شخصیت‌پردازی دوست داشتنی ندارد... بری سانفلد به وضوح آنقدر آرام و مطمئن است که بتواند پیروتکنیک‌های روی پرده را بدون اجازه سایه‌گستری یا سلطه آنان بر درام هماهنگ سازد (مارک کرمود. اوت ۱۹۹۷).» کمپانی فاکس قرن بیستم در روند موفقیت فیلم‌هایی که یکی پس از دیگری توسط کارگردانان جوان و با آتیه - رایدلی اسکات انگلیسی در سال ۱۹۷۹، جیمز کامرون آمریکایی در سال ۱۹۸۶، و دیوید فینچر آمریکایی

در سال ۱۹۹۲ - باز به شکلی جدی چنین مضمونی را که تا کنون بحث‌هایی در زمینه بیماری ایدز برانگیخته بود را با این بار با طرح موضوع ژنتیکی بحث‌انگیز مشابه‌سازی (Clonning) به ژان پیر ژونه - کارگردان فرانسوی تازه‌کاری که در همکاری با مارک کارو فیلمساز و طراح صحنه و داریوش خنجی فیلمبردار با فیلم‌های **اغذیه فروشی** (۱۹۹۰) و **شهر کودکان گمشده** (۱۹۹۵) توجه تمام مجامع سینمایی بین‌المللی را معطوف به خود کرد - واگذار می‌کند. «از آغاز **احیاء بیگانه** آشکار است که فاکس قرن بیستم درس خود را از **بیگانه ۳** آموخته است و احیاء وعده داده شده در عنوان، نه به سادگی به رپیلی و ملکه بیگانه، که به حق امتیاز پردرآمدی اشاره می‌کند. هر چند خدمات کارگردان تصویرپردازی دیگری (پس از رایدلی اسکات و جیمز کامرون) را در اختیار می‌گیرد، قابل ذکر است که ژان پیر ژونه در این فیلم از همکاری طراح و کارگردان شریک خود - مارک کارو - بی‌بهره است . در حقیقت **احیاء بیگانه** چون خود **بیگانه** چیزی شبیه به دگرگونی سبک فشرده آن برنامه علمی - تخیلی بی‌بی. سی دکتر هنو با تعقیب و گریزهای بی‌پایان پیرامون دالان‌هایی است که همگی با اشتیاق به یادش می‌آوریم (کیم نیومن. دسامبر ۱۹۹۷).»

سواران سفینه فضایی (۱۹۹۷. ک. پل ورهوون) نیز بیگانه‌هایی را در کره زمین آینده‌ای دور و نامعلوم و در عذاب از نظامی میلیتاریستی میهمان مردم بوینوس آیرس می‌کند. «**سواران سفینه فضایی** با بهره‌گیری از جلوه‌های ویژه شگفت‌آور و چند نمونه از هراس‌آورترین صحنه‌های جنگ در تاریخ سینما عالی‌ترین دستاورد کارنامه فیلمسازی پل ورهوون تا امروز است و فرصتی برای بازاندیشی درباره نبوغ غریب او در اختیار ما قرار می‌دهد (اندرو اوهیر. ژانویه ۱۹۹۸).» **یادگار** (۱۹۹۷. ک. پیر هایمز) را با توجه به ساختار و توصیفات مضحک فیلم می‌توان چنین نامگذاری کرد: «بیگانه به موزه بزرگ هنرهای طبیعی می‌رود» اما درباره **ایونت هاریزن** (نام سفینه است) (۱۹۹۷. ک. پل اندرسون) به عنوان محصولی مشترک از آمریکا و انگلستان چه می‌توان گفت؟ «پل اندرسون کارگردان (**شکار همسر** (۱۹۹۳) و **نبرد مرگبار** (۱۹۹۵)) حماسه مجلل وحشت / علمی - تخیلی خویش را با «**جن‌گیر در فضا**» پیوند داده است: توصیفی که نخستین بار مدیران تبلیغات فیلم تکان دهنده **بیگانه** به کارگردانی رایدلی اسکات آن را به کار بردند - همان فیلمی که **ایونت هاریزن** (Event Horizon) دینی آشکار به آن دارد. دیگر معیارهای ژانری دامنه‌ای گسترده از **جن‌زدگی** (۱۹۶۳. ک. رابرت وایز) و **قدرت پیشگویی** [ترجمه نام فیلم بصورت **تلالو** یا **درخشش** حاوی هیچ اشاره‌ای به داستان فیلم نیست. در فیلم مرد سیاهپوست با کودک از افرادی سخن می‌گوید که قدرت دیدن حوادث را در زمان یا مکانی دیگر دارند و Shining نامیده می‌شوند]. (۱۹۸۰. ک. استنلی کوبریک) تا **قدرت جنسی** (۱۹۸۵. ک. تاب هوپر) و حتی (به شکلی غریب) **جهنم‌ساز ۵ - پیوند خونی** (۱۹۹۶. ک. آلن اسمیتی (کوین یاگرا)) را در بر می‌گیرد، در حالی که پیرنگ داستانی به ساخت ساکن «زنده‌ای» با قابلیت تأثیرگذاری بر

ناخودآگاه اشخاص می‌پردازد که **سولاریس** (۱۹۷۲. ک. آندری تارکوفسکی) را به یاد می‌آورد (مارک کرمود. اکتبر ۱۹۹۷)» رابرت زمکیس نیز پس از موفقیت **فارست گامپ** (۱۹۹۴) در همکاری با تام هنکس بازیگر، در همسویی با این موج، جودی فاستر و فیلمنامه **ارتباط** را برمی‌گزینند. «زندگی این ایده سینمایی در سال ۱۹۸۱ آغاز شد و پس از

اظهارنظرها و مشارکت‌های بسیار کسانی چون تیودور سرجن ـ مرشد پرشور نویسندگان علمی ـ تخیلی ـ به رمانی پرفروش تبدیل شد. **ارتباط** کارل ساگان فقید با برگردان به موقع سینمایی برای شرکت در هجوم موفقیت‌بار فیلمهای مدروز «بیگانه»، در نوعی مدار در حال واپاشی قرار می‌گیرد و اثرات سوء ناشی از تجدیدنظرها و طرح‌های چند گانه بعدی را بر خود دارد. با وجود مشارکت ساگان و همسرش آن دوریان (نویسنده همکار ایده اصلی) در امر تهیه فیلم، دیگر هیچ نشانی از روش‌های آموزشی اثبات پیش‌بینی‌های دو اخترشناس درباره حیات در دنیاهای دیگر باقی نمانده است؛ و در عوض به لطف استنباط‌هایی قابل ملاحظه از اشارات و جزئیات رمان، **ارتباط** به فیلمی از رابرت زمکیس تبدیل شده است. یعنی ـ با یادآوری غرابت‌های سه‌گانه **بازگشت به آینده** (۱۹۹۰ ـ ۱۹۸۹ ـ ۱۹۸۵)، **مرگ بهش میاد** (۱۹۹۲)، و **فارست گامپ** ـ به حکایتی از توهم و سرگردانی تبدیل می‌شود که با مهارت تکنیکی شگفت‌آوری بازگو می‌شود... از آنجا که این بازگویی بیش از ساگان به سبک فیلیپ کی. دیک است و بیگانه‌های خود را در تقابل با دسته‌های عظیم **روز استقلال**، **مریخ حمله می‌کند!** (۱۹۹۶، ک. تیم برتون) و **مردان سیاه‌پوش** به شکلی بسیار پراکنده روی خاک نشان می‌دهد، زمیکس تمام انواع مختلف هیجان‌های دیداری را خلق می‌کند (فیلیپ استریک، اکتبر ۹۷).» شاید بزرگترین مشکل **ارتباط** اصرار جودی فاستر در ایفای نقش قهرمان و نبود برقی از هوشمندی در چشمان سرگردان او باشد. همین رویکرد خالی از هوشمندی در شیوه بازی بروس ویلیس نیز در نقش اصلی **عنصر پنجم** (۱۹۹۷، ک. لوک بسون) یکی از نقاط ضعف این فیلم فرانسوی را رقم می‌زند. «لوک بسون کار روی داستان **عنصر پنجم** را در شانزده سالگی آغاز کرد ـ احتمالاً در زمانی که تنها بخشی از آن را می‌توانست جدی بگیرد. اما از نخستین نما از کشیش ریش ـ مصنوعی و صورت ـ از ـ ریخت ـ افتاده با بازی جان بنت در پیش‌درآمد ۱۹۱۴، آشکار است که این پروژه از تمرینی پرشور در ماجرای علمی ـ تخیلی فلسفی (به یاد داشته باشید در شانزده سالگی بسون، تازه نمایش جنگ ستارگان آغاز شده بود) به چیزی تبدیل شده است که شباهت بیشتری به کمدی فرانسوی شوخی درباره آینده دارد. داستان‌های متعددی با شتابی زیاد از جهانی با جمعیتی بیش از اندازه سخن می‌گویند که در زمانی مقارن در تضاد با یکدیگر قرار می‌گیرند، بنابراین نیمه دوم آشفته فیلم حتی خاطرات دور مسخره‌بازی‌هایی دهه شصتی چون **کازینو رویال** و **مادستی بلز** را در ذهن زنده می‌کند... به نظر می‌رسد که فیلسنامه پس از گسترشی بیست ساله عناصر تمام پنج فیلم قبلی داستانی بسون را دربرمی‌گیرد... در دردی بیشرمانه از هر قطعه و تکه‌ای از هر مکانی برای تزیین گشت و گذار در آینده **عنصر پنجم** کمی هم هواخواهی داستانهای مصور نوجوانان مشهود است (کیم نیومن، ژوییه ۹۷).» اما شاید فروشی شصت و چهار میلیون دلاری برای این محصول پر خرج فرانسوی در مقایسه با موفقیت نمایش مجدد یکی از پدرخواندگان اصلی این گونه سینمایی کمی دلسردکننده باشد. جورج لوکاس با حماسه کلاسیک علمی ـ تخیلی هزار و نهصد و هفتاد و هفت خویش هنوز هم توان تسخیر گیشه و دستیابی به فروشی صد و سی و هشت میلیون دلاری را دارد. «این نسخه بیستمین سالگرد **جنگ ستارگان** در آمریکا به بیشترین فروش آخر هفته در تاریخ نمایش مجدد سینمایی دست یافته است. قطعه‌ای با دستکاری‌هایی هوشمندانه‌تر که برای اثبات قابلیت بحث‌انگیزی خویش به همان میزان قابل اطمینان است. در حقیقت جورج لوکاس

از زمان نخستین نمایش مجدد که مقارن پخش نخستین دنباله نیز بود، حماسه فضایی خویش را اصلاح کرده است. در زمان پخش **حمله متقابل امپراتوری**، او با فریبکاری عنوان این فیلم را به **جنگ ستارگان ۴: امیدی جدید** تغییر داد. به نظر می‌رسد این آخرین تجسد فیلم، نتیجه نهایی این فرآیند دستکاری هم باشد. این **جنگ ستارگان «جدید»** چیزی حدود چهار دقیقه نماهای افزوده را شامل می‌شود که در نسخه ۱۹۷۷ موجود نبود. (کیم نیومن آوریل ۱۹۹۷).» **حمله متقابل امپراتوری** (۱۹۸۰) و **بازگشت جدای** (۱۹۸۳) نیز در نمایش مجدد به ترتیب به فروش‌هایی برابر شصت و هفت میلیون و چهل و پنج میلیون دلار دست می‌یابند.

گونه فاجعه از سال ۱۹۷۰، در زمان نمایش **فرودگاه** (۱۹۶۹. ک. جورج سیتون)، بلندپروازی را تجربه کرد، با وحشت غریزی سرنشینان هواپیمایی درگیر مشکلی جدی رشته‌ای از چنین فیلم‌هایی را تولید کرد، و با هجویه محبوب ژاکر ـ آبرامز ـ زاکر (**طیاره!**) دوران افول را بر پرده تصویر کرد. حتی در نوزایی دهه نود، کمتر فیلم‌هایی به گونه محبوب فرودگاهی دهه هفتاد ساخته می‌شود؛ اما **تلاطم** (۱۹۹۷. ک. رابرت باتلر) زیرمجموعه‌ای در همخوانی این گونه با فرهنگ وحشت دهه هشتاد را نمایش می‌دهد. «**تلاطم** با یادآوری شوک روحی شخصیت کارن بلک در **فرودگاه ۱۹۷۵** (۱۹۷۴. ک. جک اسمایت) پیرامون موقعیت نابسامان کارمندی سردرگم است که باید هواپیما را روی زمین نشاند. **تلاطم** به معنی واقعی کلمه از طرحهایی فرعی چشم می‌پوشد که فیلم‌های کلاسیک گونه فاجعه محبوبشان کرده‌اند... همانگونه که توبیستر بازتاب‌هایی از **منشی باوفای او** (۱۹۴۰. ک. هاوارد هاوکز) را به یاد می‌آورد، **تلاطم** نیز از گونه فاجعه پا فراتر می‌نهد تا انگیزه‌های روایی را با طرحهایی دیگر جفت و جور کند که نمونه آن روانی نفرت‌انگیز رشته فیلم‌های **هالووین** و **جمعه سیزدهم** است (کیم نیومن. مه ۱۹۹۷)». «به نظر می‌رسد هشدارهای هالیوود نسبت به فاجعه ـ چاشنی امروز دوران طلایی ـ توجهی جهانی به انقراض را تثبیت می‌کند. با وجود یادآوری دوره ناپایدار **زلزله** (۱۹۷۴. ک. مارک رابسون)، **آرواره‌ها** (۱۹۷۵. ک. استیون اسپیلبرگ) و **حادثه پوزئیدون** (۱۹۷۲. ک. راز لدنیم) دهه هفتاد، ترس‌های امروز بر حمله بی‌امان انتقامجویانه آسمانها، رگبار تند سیارک‌ها، بیگانه‌ها و فرشته‌های علاقمند متمرکز شده‌اند. از قرار معلوم خواست عامه، اگر که سینما هر بازتاب دقیقی [از واقعیت] دانسته شود، بمبارانی است که از تعداد ما ـ چون دایناسورها ـ در وضعیت دقیقاً بدوی ما بکاهد. چنین تحلیل‌هایی از ضعف و آسیب‌پذیری شکرانه‌هایی از گوی‌های آتش، موج‌های کشندی، تندبادها، گردبادها، و شعاعهای لیزر از اسلحه بازدیدکنندگان شیطانی زمین را شکل می‌دهد. و همچنانکه **قله دانته** (۱۹۹۷. ک. راجر دانلدسن) تصویر کرده است به محض غرش آتشفشان باریک‌اندیشی امری غیرضروری می‌شود: باقی برنامه فقط رشته‌ای از کشمکش‌ها برای ادامه بقاء است (فیلیپ استریک. آوریل ۱۹۹۷).» همچنین «منطق دراماتیک **آتشفشان** (۱۹۹۷. میک جکسون) مانند **زلزله** که بیست و سه سال پیش ساخته شده بود، به سادگی و کارآمدی عنوان یک کلمه‌ای فیلم است: آتشفشانی زیرزمینی در وسط شهر لس‌آنجلس طغیان می‌کند. همه چیز از همین فرض سرچشمه می‌گیرد و به آن می‌انجامد. شخصیت‌های کلیدی هم در تطبیق با سنخ تثبیت شده گونه فاجعه پیش از آنکه زندگی خویش را در مخاطره ببینند به بافت ابتدایی شخصیت اجتماعی مجهز می‌شوند (تام تانی اکتبر ۱۹۹۷).» «**آناکوندا** (۱۹۹۷. ک. لویز لوسا) که حتی فیلم مضحک **کنگو** (۱۹۹۵. ک. فرانک مارشال) را شرمنده می‌کند، چرندترین ماجرای جنگل از زمان فیلم هذیان زده تپه سبز به کارگردانی جان ویل در سال ۱۹۳۹ است. این فیلم که به وضوح به عنوان نسخه خزنده ترسی از آرواره‌ها (۱۹۷۹) طرح‌ریزی شده است از کار با عناصری کلیشه‌ای از منابعی گوناگون ـ از **قتل‌عام به سبک آدمخواران** (۱۹۷۹) گرفته تا **آگوییره، خشم خدا** (۱۹۷۲. ک. ورنر هرتزوگ) ـ به هیجان می‌آید (کیم نیومن. ژوییه ۱۹۹۷).»

اگر **آناکوندا** در یکایک زیرمجموعه‌های گونه‌شناسی سینمایی خود قاجعه‌ای به حساب می‌آید، محصول زنده جدید دیزنی در هجو ماجراهای ماندگار تارزان در جنگل با عنوان **جرج جنگلی** (۱۹۹۷. ک. سام وایزمن) تماشاگران را در هر سنی که باشند راضی نگه می‌دارد. شاید کمتر تماشاگری «از آشنایی ساکنان آمریکای شمالی با اصل سری کارتون **جرج جنگلی** برخوردار باشد: هجویه فیلم‌های تارزان که قهرمان بی‌چاره آن همیشه در جنگل‌های استوایی در حال گذر از درختی به درختی نقش تنه آن می‌شد... فیلم **جرج جنگلی** کاری بیش از تلاشی شرافتمندانه برای دستیابی مجدد به بخشی از جذابیت و شوخ‌طبعی هجوآمیز نسخه اصلی انجام می‌دهد... برخلاف دیگر فیلم‌های نوستالژیک که امروزی و تحریف می‌شوند، **جرج جنگلی** انصافاً تر و تازه است (لزلی فلپرین. ژانویه ۹۸).» هرچند در سال‌های اخیر، کمپانی‌های بزرگ کمتر اجازه داده‌اند کار فیلم‌های جدید محبوب کودکان به دلتنگی بکشد و با بهره‌گیری از فرمول نسخه اصلی چندین دنباله نیز برای هر یک ندارک دیده‌اند. فاکس قرن بیستم **تنها در خانه ۳** (۱۹۹۷. ک. راجا گاسنل) و برادران وارنر **ویلی آزاد: عملیات نجات** (۱۹۹۷. ک. سام پیلز بری) را آماده نمایش کرده‌اند؛ و «هر احساسی که می‌خواهید نسبت به مکالی کالکین داشته باشید، اما **تنها در خانه** بدون او و جیغ‌های مشهور او شبیه **جان سخت** منهای بروس ویلیس و زیرپیراهنی ویلیس است. اساس سری **تنها در خانه** مواجهه میان کودکی به ظاهر آسیب‌پذیر و مزاحمانی است که کودک با شکنجه‌هایی عجیب آنان را به زانو درمی‌آورد. اما فیلمسازان تصمیم گرفته‌اند ارتباط خود را به کل با کوین (کالکین) قطع کنند؛ شاید به این دلیل که او دیگر به سنی رسیده است که تنهایی او در خانه موضوعی مهم به شمار نمی‌رود. پس تنها در **خانه ۳** ناامیدکننده است که آن آغاز نویدبخش و پشتوانه تکنیکی را با پیرنگی که به تدریج به حیطه‌ای کاملاً آشنا پا می‌گذارد به گند یکشد (جمی گراهام ژانویه ۱۹۹۸)» اما «جای تعجب است که این آخرین بخش افسانه **ویلی آزاد** فیلمی بالنسبه بهتر از دو قسمت پیشین است، هرچند که کمتر با تندروی از فرمول تثبیت شده این سری فاصله بگیرد. به هر حال، **ویلی آزاد: ۳ عملیات نجات** مجموعه‌ای پیچیده‌تر از موضوعاتی که انتظار دارید را پیش روی شما قرار می‌دهد (اندی ریچاردز. اکتبر ۱۹۹۷).» «بالاخره نوبت به فیلم کودکی درباره مسافران دوران نو (NewAge) و مخاطرات مالکیت خانه [از کشور انگلستان] می‌رسد. حامیان مشهور امروزی محیط زیست راضی خواهند شد اما تکلیف کتابهای کودک کلاسیک دهه پنجاه مری نورتون چیست؟ آخر تأکید اصلی کتابهای **وام‌گیران** ـ رشته ماجراهای خانواده کلاک ـ قابلیت جابجایی سریع این دسته کوچک کاکتی بود. بهبود خانه (و خود) چیزی بود که آنان دوست داشتند... با این وجود فیلم پیتر هیوویت [با همین عنوان] چنین آروزهایی را مسأله‌ساز می‌کند. **وام‌گیران** با خلق دنیایی اسکیزوئید و روان پاره ـ بخشی آمریکای امروزی و بخشی انگلیس دهه پنجاه ـ بر بحران ارزش‌های غربی صحه می‌گذارد (شارلوت آسالیوان. دسامبر ۱۹۹۷).» چنین مضامین پیچیده‌ای زیاد به مذاق کودکان آمریکایی خوش نمی‌آید؛ حتی دیگر مضامین انسانی هم کمتر آنان را جذب خود می‌کند. «عجیب است در حالی که به نظر می‌رسد بچه‌ها فیلم‌هایی بدون بچه (مثل **بتمن و رابین و مردان سیاهپوش**) را ترجیح می‌دهند، دنیای صنعت هالیوود اصرار دارد که فیلم‌هایی مثل **یک آرزوی ساده** (۱۹۹۷. ک. مایکل ریچی) را به سرعت و پشت سر هم بیرون دهد... این قصیده‌های بی‌بو و خاصیت در مدح جادوی پیش از نوجوانی را. حتی با این وجود لازم است این فیلم اینقدر ناامیدکننده باشد؟ بر ماراویلسون بازیگر ـ ستاره **ماتیلدا** (۱۹۹۶. ک. دنی دووتیو) ـ حرجی نیست که نقش دختری کوچک به نام آنابل را بازی می‌کند که هنوز به مادرخواندگان قصه‌های پریان ایمان دارد، لبخند تلخی بر لبان دارد، و چشمان سیاه و خاموشی آسیب‌پذیر و یادآور بچه‌های فیلم‌هایی چون **بادکنک سفید** (۱۹۹۵. ک. جعفر پناهی) است. می‌توانید باور کنید که او واقعاً مادر خود را از دست داده است (شارلوت آسالیوان. نوامبر ۱۹۹۷).» اما در پی موفقیت کمپانی دیزنی در حیطه انیمیشن در دوره‌ای که از سال ۱۹۸۹ با **پری دریایی کوچولو** آغاز شده است، دیگر استودیوهای بزرگ نیز تا حدودی توجه خویش را به این موضوع معطوف کرده‌اند. اگر **پری دریای کوچولو** در نمایش مجدد سال ۹۷، بیست و پنج میلیون دلار می‌فروشد، کلمبیا با کمدی رمانتیک **شاهزاده قو: راز قلعه** و فاکس قرن بیستم با کارتون رمانتیک **آناستازیا** ناگزیر میدان را برای محصول جدید کمپانی دیزنی با فروشی معادل نود و نه میلیون دلار در تابستان خالی می‌کنند. «اساطیر و افسانه‌های یونان باستان (و به طور عام جهان کفار) با قهرمانان قدرتمند یک بعدی، روایات نمادین و معجزات جذاب اغلب به عنوان کارتون‌ها و کتابهای کمیک شنیداری در عصر طلایی توصیف شده‌اند. با توجه به این موضوع، عجیب است که انیمیشن چنین مدتی طولانی از این معدن حکایات و روایات اسطوره‌ای چشم پوشیده است... پس از موفقیت کارتون استادانه **علاءالدین** (۱۹۹۲) با وجود بحث‌های فراوانی که برانگیخت، راه باید برای توصیف شخصیتی روشن‌تر به نظر رسد که در جهان پیش از عصر ایمان زندگی می‌کند و نیاز به کشتار حیوانات بر پایه قواعدی منظم دارد... **هرکول** (۱۹۹۷) در واژگان خود مایه خرسندی است: ضرباهنگی سریع، نگارشی هوشمند و انیمیشنی زیبا... با این وجود آنچه حساب **هرکول** را جدا می‌کند انسجام کلی طراحی آن است که نشان کار جان ماسکرو ران کلمنتز کارگردان است، اما انرژی خط نگاشت آن تا حد زیادی مرهون جرالد اسکارف ـ کاریکاتوریست بریتانیایی ـ است که برای کشیدن چند طرح از شخصیت اصلی استخدام شد و در مقام طراح تولید کل فیلم ماندگار شد... اگر فیلم نقطه ضعفی جدی داشته باشد، همان دردسر بیشتر فیلم‌های اخیر کمپانی دیزنی است: تصنیف‌های بالاد (Ballad) افتضاح (لزلی فلپرین. اکتبر ۱۹۹۷).» هرچند **آناستازیا** نیز با وجود تمام تبلیغات منفی کمپانی دیزنی به فروشی قابل قبول دست یافته است، با همین مشکل تصنیف روبرو می‌شود و داستان مشهور عشق دختری فقیر و مشکوک به اصالت رمانف را آلوده به ملغمه‌هایی نامعلوم از بالاد ورپ (Rap) می‌کند. حتی شبکه تلویزیونی MTV نیز با دو مجری محبوب خود فیلمی بلند می‌سازد. **بیویس و بات هد آمریکا را سیاحت می‌کنند** (۱۹۹۶. ک. مایک‌جاج) که اودیسه این دو شخصیت انیمیشن‌های MTV در پی دزد مجموعه دستگاه‌های صوتی و تصویری آنها در ایالاتی مستحده است، طرفداران این دو موجود بیشرم و ضداجتماعی را به وجد می‌آورد.

«اگر انیماتورهای غربی گرایش داشته‌اند بر طبیعت زاینده آثار خویش تأکید کنند و توانایی خود در جانبخشی به اشیاء و طراحی‌ها را تقویت کنند، یان اسوانکمایر ـ فیلمساز و انیماتور سوررئالیست چک ـ پی‌درپی آن روی مرگبار تکنیک، دلبستگی به نابودی و قدرت بازگردانی آن جانی که گرفته است را به یادمان می‌آورد. جادوی او، غرق سنت کیمیاگر پراگ، از عروسک‌های مرگبار خیمه‌شب بازی **آخرین فریب** (۱۹۶۴) تا جادوگری **فاوست** (۱۹۹۴)، جادویی سیاه است. هرچند دسیسه **چینان لذت** (۱۹۹۷. محصول مشترک چک، سوئیس و انگلیس) تنها از طغیان کوچک انیمیشن سه بعدی بهره می‌برد، فیلم در یک سطح به صدور بیانیه درباره دیگر آزاری انیمیشن ادامه می‌دهد... با وجود مخالفت احتمالی با درونمایه ایدئولوژیک، دسیسه

چینان لذت باز هم فیلمی لذتبخش است (لزلی فلپرین. فوریه ۱۹۹۷).»

اگر انیمیشن‌هایی زنده چون دسیسه چینان لذت سنتی اصیل و عالی از سینمای دهه شصت بلوک شرق به شمار می‌رود، دستیابی به فضای منابع جوشنده کمیک استریپ در دنیای غرب تا اواخر دهه هشتاد میلادی و بهره‌گیری از ساختارهای نوین دیداری کمتر میسر شد. ظهور مؤلفانی چون تیم برتون و نمایش فیلم‌هایی چون **کی راجر بیت رو گرفتار کرد؟** (۱۹۸۸. ک. رابرت زمکیس) و **مرگ بهش میاد** (۱۹۹۲. ک. رابرت زمیکس) بود که سینما را با امکانات تازه در قالب انیمیشن زنده آشنا کرد. در سال ۱۹۹۷، در کمال تأسف بینندگان، چشمپوشی از بسیاری از این دستاوردها رواج پیدا کرد. «**شاهزاده والیانت** (۱۹۹۷. ک. آنتونی هیکاکس محصول مشترک آلمان، انگلیس، ایرلند و آمریکا) با اجتناب از رئالیسم کثیف و خونبار تظاهر بزرگسالانه‌تر ـ **اکسکالیبر** (۱۹۸۱. ک. جان بورمن) و **تک شوالیه** (۱۹۹۵. ک. جری زاکر) ـ با سلاح سطوح براق و رنگهای شاد مراسمی پرشکوه به خاندان آرتور خدمت می‌کند... این فیلم جدید با الهام از سری کمیک استریپ‌های هرولد آر. فارستر نویسنده ـ تصویرساز (که نخستین بار در سال ۱۹۳۷ چاپ شد و به کنایه به خاطر رئالیسم، پیشگام عصر خویش لقبش دادند) در نواخت بیانی به شکل گرکننده‌ای معاصر است... هرچند که فیلم در پیرنگ داستانی کاملاً قابل پیشگویی است و به ندرت در جلوه‌های مکانیکی و اپتیکی خنثی مستأصل می‌شود، آنتونی هیکاکس کارگردان و شریک فیلمنامه‌نویس موفق می‌شود ساختار دیداری را با پویایی هماهنگ کند (اندی ریچاردز ژانویه ۱۹۹۸).» اما دو نمونه مهم صددرصد امریکایی قابلیت‌های این منابع جوشنده را از یاد می‌برند و در حد اکشن‌هایی بی‌بو و خاصیت با خراوری جلوه‌های ویژه و صحنه‌پردازی‌های غیرناتورالیستی باقی می‌مانند (تادمک فارلن نقاش و نویسنده که در میان صاحب‌نظران کمیک استریپ به خاطر طرح «تارتنی شیک و مخشر» در کمیک‌های طویل‌الانتشار «**اسپایدرمن**» مشهور است. **اسپان** را در سال ۱۹۹۲ آفرید. با توجه به محافظه‌کاری مک فارلن در کنترل و کنترل کیفیت **اسپان** و هر تجارتی مربوط به آن (کمپانی او یکی از تهیه‌کنندگان فیلم است)، حیرت‌انگیز است که چرا او باید اجازه دهد فرزندش در اختیار این دستان قرار گیرد. الن مک الروی فیلمنامه‌نویسی است که مسئول دزدی گند و وحشتناک **هالووین ۴** بود و مارک ای. زد. دیپه کارگردانی با پیشینه‌ای در کار جلوه‌های ویژه که هیچ توانی در داستانگویی نداشت (کیم نیومن. اکتبر ۱۹۹۷).» بدتر از کار دیپه در **اسپان**، جدایی کامل جوئل شوماخر در دومین تجربه خود و چهارمین محصول برادران وارنر از ریشه‌های بتمن تیم برتون و تزریق نوعی اخلاقگرایی خشکه مقدس مآب آمریکایی در ساختار دیداری فیلم است. «**بتمن و رابین** فیلمی است که بالقوه برای هر کسی چیزی دارد... حرفه آیلری خوش‌ظاهر فیلم جای بحث ندارد... از همه بهتر آنکه با وجود قدری فاصله، نزدیکترین به سریال تلویزیونی دهه شصت است (اندی مدهرست. اگوست ۱۹۹۷).»

هرچند **بتمن و رابین** نیز چون سه قسمت پیشین از روند دنباله‌سازی بر اساس دوباره‌کاری فرمول اولیه سرباز می‌زند، به فیلمی تبدیل می‌شود که به معنی واقعی کلام بازاری است: یعنی به شکلی متظاهرانه می‌کوشد هر بیننده‌ای ـ از دلباختگان عکاسی تا سینه‌چاکان پاپ و از تازه‌کاران بدنسازی تا همجنس‌گرایان و منحرفان جنسی ـ را جذب خود کند؛ با این وجود نتیجه از کپی‌کاری‌هایی چون **سرعت ۲: کنترل گردش دریایی** (۱۹۹۷. ک. یان دبانت) راضی‌کننده‌تر است. یان دبانت که پس از فیلمبرداری درخشانی، با کارگردانی **سرعت** و **توییستر** نوید تصویرپردازی اندیشمند یا روحیاتی دهه شصتی را به سینمای هالیوود داده بود، با **سرعت ۲** تمام تصاویر قبلی را از ذهن پاک می‌کند. «در حالی که قهرمان زن و مرد از آغاز

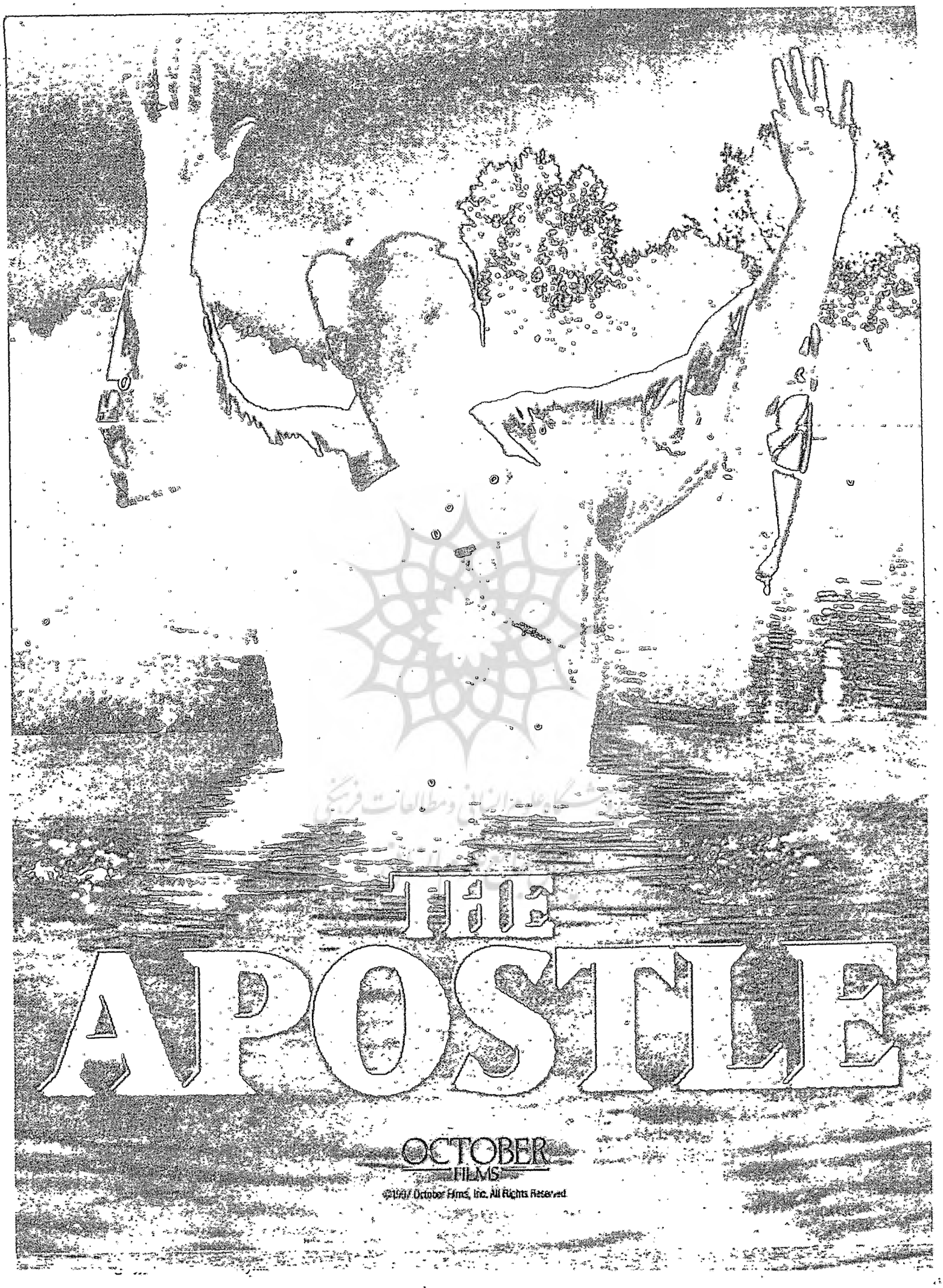
در کنار یکدیگرند، روایت با مشکلی جدی مواجه می‌شود تا کاربردی برای زن بیابد. زمان زیادی وقف جستجوی زن در تحقیق این موضوع می‌شود که آیا مرد همانی است که

می‌توان «از او مراقبت کرد». از نبود استادی فیلم بر ماشین‌آلات خود این ژانر است که آگاه می‌شویم چه میزان اندکی از آن با محیط قابل تشخیص زندگی روزمره ارتباط دارد ـ با آنچه ریچارد دایر «مختصات بشری ضروری دنیای واقعی» تعریف کرد که در مورد **سرعت** هم صدق می‌کرد (ریچارد فلکن. اگوست ۱۹۹۷).» اما در زمانی که آمریکا شعارهای سلطه‌طلب دهه هشتاد را با ادعای پیشگامی در صلح جهانی تعویض کرده است، صحنه قدرت نمایی برای قهرمانان اکشن محدود شده و حفاظت از مردم در مقابل فجایع و بلایای طبیعی و غیرطبیعی بیشتر مدنظر قرار گرفته است. بیشترین فیلم‌های اکشن سعی می‌کنند خود را با این گفته جئوفری مک نب تطبیق دهند که «فیلم‌های اکشن هیچ اجباری ندارند که از لحاظ سیاسی صحیح باشند». اگر دیانت در سرعت ۲ نهایت تلاش خود را می‌کند تا در پهنه آبی دریا فیلمی خنثی بسازد، در **هواپیمای محکومین** (۱۹۹۷. ک. سایمون وست) و **هواپیمای رئیس جمهور** (۱۹۹۷. ک. ولفگانگ پترسن) شاهد انواع و اقسام گوشه ـ کنایه‌ها در راستای سیاست‌های روز هستیم. «از قرار معلوم مرگ دان سیمپسون ـ شریک تهیه‌کننده جری بروکهایمر ـ در تلطیف آن سبک پر سروصدا و پرزرق و برق که در دهه هشتاد مشهورشان کرد، هیچ تأثیری نداشته است. **هواپیمای محکومین** هم درست مثل دو اکشن قبلی سیمپسون و بروکهایمر ـ **مدّ خون**. (۱۹۹۵. ک. تونی اسکات) و صخره (۱۹۹۶. ک. مایکل بی) از فرمول اکشن پیش پا افتاده‌ای استفاده می‌کند ـ در این مورد فیلم دزدی هواپیمایی در حال انتقال متهم ... هرچند که تروریست نیروهای سیاهپوست، ابر پهلوان سفیدپوست، متجاوز با سابقه، سلطان کلمبیایی مواد مخدر، انواع و اقسام قتل عام و حتی منحرف دگرجامه را مدتی طولانی در کنار هم قرار می‌دهد، هیچوقت از خشونت مرگباری که شاید از گردهمایی چنین شرآفرینان انتظار داشته باشید سوء استفاده نمی‌کند... از جهتی، نگارش فیلمنامه‌ای خوب برای فیلمی از جری بروکینهایمر تلاشی بی‌ثمر است. اجباری نیست که پیرنگ داستانی حس و حالی داشته باشد (و بحث پوچی است که چند اسلحه در هواپیما وجود دارد) و بیشتر گفتگوها در جلوه‌های صوتی و موسیقی بی‌وقفه ناشنیده می‌ماند (جان راتال ژوئیه ۱۹۹۷)» با توجه به محبوبیت کم‌نظیر بیل کلینتون، فیلم‌هایی هم هستند که با زیرکی رئیس جمهور آمریکا را درگیر ماجرا می‌کنند. اگر از حضور کوتاه کلینتون در **ارتباط** نادیده بگذریم، در گونه اکشن به نوعی جدید از قهرمانپروری رئیس جمهور به عنوان قهرمانی ملی و اخلاقگر برمی‌خوریم «ولفگانگ پترسن در ساخت تریلرهایی محبوب و پرخرج استعداد دارد که فیلم عظیم را با حداقل درجه‌ای از ظاهرفریبی و هوشمندی، می‌آمزد... فیلمهای اکشن هیچ اجباری ندارند که از لحاظ سیاسی صحیح باشند. حتی به نظر می‌رسد فیلمنامه اندرو دابلیو. مارلو نیز عمیقاً به گند کشیده شده است. رهبر تروریست‌ها در ظاهر از قزاقستان می‌آید و باز با صدایی لرزان از مام روسیه سخن می‌گوید؛ در مقام یک ملی‌گرا باید به حق از رژیم قدیم کمونیستی متنفر باشد اما هنوز هم وقتی صدای آواز «انترناسیونال» رفقای زندانی را می‌شنود اشک در چشمانش حلقه می‌زند ... رئیس جمهوری مارشال هم مخلوقی به همین نامعقولی است.

هریسون فورد مطابق مد حق به جانب و موقر این نقش را آغاز می‌کند، اما به سرت به تیپی مشابه ایندیا جونز رجعت می‌کند که همسر و دخترش در معرض خطر قرار گرفته‌اند (جئوفری مک نب. اکتبر ۱۹۹۷).» بر اساس آماری غیررسمی، ریاست جمهوری کلینتون بیش از هر کس دیگری فیلمهایی درباره رئیس جمهوران به ستوه آمده (**نیکسون، روز استقلال**)، مستولان فاسد (**قدرت مطلق، دیو**) و زندگی‌های نافرجام خصوصی (**رییس جمهور آمریکایی**) را الهام بخشیده است. **البته اشکال در این است** که هیچ فیلم صرفی نمی‌تواند با **عناوین واقعی روزنامه‌ها** درباره هر یک از مسئولان اخیر تطبیق کند. نمونه‌ای مناسب در قتل در ۱۶۰۰ (۱۹۹۷. ک. **دوایت لیتل**) تصویر شده است که مضامین و عناصر پیرنگ داستانی را از رسوایی‌هایی سیاسی چون ایران ـ کنترا و پرونده تجاوز ویلیام کندی اسمیت می‌دزدد و باز به عنوان بیانیه‌ای درباره طبیعت قدرت و فساد شکست می‌خورد. هر کس که حادثه چند سال پیش در زمانی که **جسد وینسنت فارستر** ـ مشاور کلینتون ـ در پارکی عمومی **بر اصابت گلوله‌ای** به سر او پیدا شد را فراموش کرده باشد برای نخستین بار به مجلس وحشت اشاره به توطئه‌ای در خیابان پنسیلوانیا ۱۶۰۰ دعوت می‌شود (رابین دائرتی. ژوئیه ۱۹۹۷).» اگر تقدم نگارش فیلمنامه بیانیه‌وار **مکالمه** (۱۹۷۴. ک. فرانسیس فورد کاپولا) درباره استراق سمع نسبت به رسوایی واترگیت بحث‌هایی جنجالی برانگیخته است، از فیلم‌هایی که در این مدت مضمون رسوایی جنسی رئیس جمهوری آمریکایی را برگزیده‌اند چه می‌توان گفت؟ **کلینت ایستوود** با بهره‌گیری از فیلمنامه اقتباسی ویلیام گلدمن بر اساس کتاب پرفروشی از دیوید بالداچی فدرت مطلق را کارگردانی کرده است. داستان دزدی پا به سن گذاشته که در جریان سرقت جواهراتی گرانقیمت تصادفاً شاهد رسوایی و قتلی جنسی می‌شود و مسئول آن کسی جز ریاست جمهوری آمریکا نیست بری لوینسون در بازگشت به ریشه‌های خود با فیلم پانزده میلیون دلاری شایعاتی درباره یک سگ که در جشنواره برلین تحسین بسیاری را برانگیخته است اقتباس کاملاً آزاد دیوید ممت از رمان موفق **قهرمان آمریکایی** لری بنهارت درباره انگیزه‌های بوش برای آغاز جنگ خلیج را با بازی رابرت دنیرو و داستین هافمن ـ نامزد اسکار نقش اول به خاطر همین فیلم کارگردانی می‌کند: داستان رئیس جمهوری آمریکایی که پس از رسوایی جنسی پر سروصدایی برای انحراف اذهان عمومی و افزایش محبوبیت خویش به آلبانی اعلان جنگ می‌کند. اگر فیلم انگلیسی **موعظه برای منحرفان** (۱۹۹۷. ک. استیوارت اربن) به ظاهر در تلاشی برای نوزایی کمدی‌های جنسی بریتانیایی دهه‌های شصت و هفتاد مقوله‌ای جنجالی چون نقش نمایندگان پارلمان در پشت پرده باشگاه‌های فتیش منحرفان را محور کار قرار می‌دهد، با روشن اندیشی ـ و نه از سر سودجویی و اخلاقگرایی ـ به موضوع می‌نگرد. «اربن ـ کارگردان پیشین آثار تلویزیونی چون **دوست شمالی ما** ـ «فیلسوفان فرانسوی موضوع جنسیت در فرانسه پس از جنگ» را تأثیرگذارانی کلیدی بر فیلمنامه خویش نامیده و از نویسندگانی چون ژرژ باتی و رولان بارت یاد کرده است که رشته‌های پیوند زبان، هوس و مرزشکنی را کشف کردند (جئوفری مک نب ۱۰ اگوست ۱۹۹۷).» بازی‌ها و سیاست‌های جنسی کمتر با این

روشن‌بینی مضمون فیلم‌های سینمایی جهانی قرار می‌گیرند که در فقدان ایمان به اخلاقگرایی نامعقولی دست یازیده است. اگر سینمای هند با نمایش صحنه‌ای کوتاه و گذرا در **ملکه راهزن** (۱۹۹۴. ک. شکار کاپور) به هیجان آمد، در مقابل **کاماسوترا: حکایت عشق** (۱۹۹۶. ک. میرا نایر. محصول مشترک هندوستان، انگلستان، ژاپن و آلمان) استوار می‌ایستد و مجوز نمایش عمومی نیز نمی‌دهد. داستان پرشور عشق در دربار شاه جوان هند قرن شانزدهم، چهار شخصیت اصلی را به بیننده معرفی می‌کند. مایا، دوست و همبازی دوران کودکی تارا ـ همسر شاه سینگ جوان ـ موضوع هوس شاه قرار می‌گیرد، پس از بدنامی از شهر خویش می‌گریزد، و در «درس عشق‌ورزی» و وجود مجسمه‌سازی به نام جای عشق را می‌یابد، اما شاه فرمان قتل جای را صادر می‌کند. «آثار پیشین نایر ـ سلام بمبی! (۱۹۸۸)، **مَی‌سی‌سی‌پی ماسالا** (۱۹۹۲) و **خانواده پرز** (۱۹۹۵) ـ تعداد زیادی شخصیت‌های بازیگوش و پرشور به ما معرفی می‌کردند و همین موضوع باعث دلسردی می‌شود که قهرمانان فیلم در **کاماسوترا** چیزی پیچیده‌تر از نمادهایی که معرفی می‌کنند نیستند: سینگ «تباهی‌زدگی» است و مایا «نسنجیدگی» و جای «خودپسندی» و تارا «سلطه‌جویی». برخورد مطابق برنامه‌ریزی فیلم با شخصیت‌ها که با دکورهای تاریخی مضاعف می‌شود، حسی تمثیلی به **کاماسوترا** می‌بخشد؛ انگار که جایی درون رویه رئالیستی، فیلمی با رئالیسمی جادویی می‌کوشد که سر برآورد (ملانی مک گراث. ژوئیه ۱۹۹۷).» و شاید این رئالیسم جادویی عشق و عشق‌ورزی در ذهن غربی معنا نیابد، اما در نگاه شرقی در آنی شکوفا می‌شود. از نگاه غربی، مایک فیگیس بار دیگر پس از موفقیت دور از انتظار از **لاس وگاس رفتن** (۱۹۹۵) باز در **یک شب در کنار هم** چه بالا، چه بلند می‌پرد. «مایک فیگیس در **سایت اند ساوند** از دلبستگی خویش به **زنی در همسایگی** (۱۹۸۱. ک. فرانسوا تروفو) نوشته بود و شاید بازتابی از آن فیلم (داستان عاشقان پیشین که در دیداری دوباره در تصادفی نامحتمل ناظر فروپاشی ازدواج‌ها ایشان می‌گردند) بود که او را مجذوب فیلمنامه اولیه جواستر هاوز با عنوان **یک شب در کنار هم** کرد. «یک شب در کنار هم به عنوان محصولی از سینمای روز آمریکا در طبقه‌بندی فیلمی دشوار می‌نماید که همزمان کمیک و تراژدی، ناتورالیستی و سبک‌پرداز، ساده و پیچیده، و پوچ و عمیق است (جان راتال. دسامبر ۱۹۹۷).» نیل لابوت نمایشنامه‌نویس نیز در نخستین تجربه کارگردانی در فیلمی ملهم از دیوید ممت با عنوان «**در جمع مردان** نشان می‌دهد که مردان هنوز هم، سی سال پس از فمینیسم، بدرفتار می‌کنند (پیتر ماتیوز. فوریه ۱۹۹۸).» «دیوید ممت نویسنده شهری فوق‌العاده‌ای است. شخصیت‌های او، از کلاهبرداری و شیاد و دلال معاملات ملکی و استاد دانشگاه، همه می‌خواهند فهمیم و تحقیرکننده باشند. آنها به همان زبان محلی جویده جویده‌ای حرف می‌زنند که مشخصه خود اوست... **حاشیه** (۱۹۹۷) به کارگردانی لی تاماهوری ـ **روزگاری جنگجویانی بودند** (۱۹۹۴)، **پرتگاه مالهالند** (۱۹۹۶) ـ بر اساس فیلمنامه‌ای از ممت، آنقدر که با تندروی به نظر می‌رسد هم نقطه عطفی برای ممت نیست. از یک سو کوهستان‌ها، دریاچه‌ها، جنگل‌ها و آسمانهای پهناور آبی که همه خالی از ظرافت و به سبک نشنال جیوگرافیک به شکلی درخشان توسط دانلدام مک آلپاین فیلمبرداری شده‌اند صرفاً آرایش صحنه‌اند. آنچه اهمیت بیشتری دارد پویایی روابط چارلز ـ میلیاردری با زنی زیبا که بیست سال از خود او کوچکتر است ـ و رابرت ـ عکاس از خود راضی مد ـ است یک مرد آرزوی همسر و ثروت دیگری را دارد، و شاید که حتی می‌خواهد او را بکشد، اما در طبیعت وحشی برای ادامه بقاء هر دو به یکدیگر وابسته هستند (جئوفری مک‌نب. فوریه ۱۹۹۸)». در برابر چنین دنیامیسم‌های پیچیده‌ای از روابط انسانی می‌توان به آسانی در زیر مجموعه گونه اکشن فیلم‌هایی را پیدا کرد. **نقص** (۱۹۹۷. ک. جاناتان موستو) با بازی کرت راسل در نقش شوهری که همسر او را طی نقشه‌ای دزدیده‌اند، در راه جدال نهایی حتی در تقلید از **دوئل** (۱۹۷۱. ک. استیون اسپیلبرگ) نیز ناکام می‌ماند، ولی به فروشی پنجاه میلیون دلاری دست می‌یابد.

قهرمانان اکشن‌های خالص دهه هشتاد، می‌کوشند با فیلم‌هایی در همین‌گونه جوابگوی طرفداران پروپا قرص خود باشند: استیون سیگال با **آتش زیر خاکستر** (۱۹۹۷. ک. فلیکس انریکوئز آلکالا) به مبارزه سوداگران تسلیحات شیمیایی در میان صحرایی بزرگ می‌رود و خوشبختانه از هوس کارگردانی می‌افتد. و ژان کلود ون دم در **تیم دو نفره** (۱۹۹۷. ک. تسویی هارک) همراه دنیس رادمن ـ یکی از ستارگان شیکاگو بولز در لیگ حرفه‌ای بسکتبال آمریکا ـ می‌شود تا همکاری ضد تروریست و اسلحه‌شناس، معطوف به توقف میکی رورک در لحظه اقدام به انجام ایده‌ای شیطانی شود. با کاهش اهمیت تجاری اکشن، اختیار این گونه تا حد زیادی در دستان کارگردانانی هنگ‌کنگی چون تسویی‌هارک و جان وو قرار گرفته است. حتی بازار چکی چان ـ ستاره هنگ‌کنگی ـ هنوز گرم است و پلیس او پس از مبارزه با فساد محله‌های پایین‌نشین نیویورک در **جاروجنجال در برانکس** (۱۹۹۶. ک. استنلی تانگ) برای خلع سلاح دیوانه‌ای جنگ طلب در اوکراین به **اولین برخورد** (۱۹۹۷. ک. **استنلی تانگ**) اعزام می‌شود. «چان اشتباه تاریخی دلنشین و کامیکازه بدلکار ـ ابرستاره‌ای در عصر جلوه‌های ویژه پرده آبی است؛ کمدین وودویلی خستگی‌ناپذیری که استادی او در شوخی‌های آکروباتیک دیداری، بیش از دنباله‌رویی در خط نبردهای بروس لی کونگ فوکار شبیه به فرزند خلفی برای دلقک‌های بزرگ سینمای صامت است. چان در حماسه تعیین‌کننده پروژه الف (۱۹۸۳. ک. جکی چان) خود را (به سیاق هرولد لوید در عاقبت امنیت هزار و نهصد و بیست و سه) از ساعت غول‌پیکری آویزان کرد. معجزات/ آزا() که بهترین فیلم او تا امروز است، بازسازی تغییر شکل یافته‌ای از کمدی فوق‌العاده خنده‌دار کاپرا با عنوان بانوی یک روزه (۱۹۳۳) بود، با این تفاوت که انگار باسترکیتون در آن بازی کرده بود (دیوید تسه. اکتبر ۱۹۹۷).» هرچند چنین مقایسه‌هایی هر عاشق سینمای جدی را دل آزرده می‌کند، آنچه در محافل انتقادی پیرامون اکشن تجاری تغییر چهره به کارگردانی جان وو روی می‌دهد شگفتی هر بیننده‌ای را به نهایت می‌رساند. «تغییر چهره در قالب فیلمی علمی ـ تخیلی که کمدی ـ رمانتیکی شکسپیری درباره هویت‌های فرضی و عشاق تعویضی را احاطه کرده است، و ورا به آخرین تماشاگرپسند بدل می‌کند که در نفس خود چیز بدی هم نیست. در دنیای علمی ـ تخیلی، اشتباه در آزمایش‌های پزشکی به خشونت می‌انجامد. در کمدی ـ رمانتیک، اشتباه در هویت‌ها با ایستایی درونی رفع می‌شود. در این فیلم با هر دو موضوع روبرو می‌شویم و نتیجه همانقدر پرتعلیق است که آزادکننده (رابین داثرتی. نوامبر ۱۹۹۷).» و تمام موضوع فیلم، تغییر هویت ـ صدا و چهره و اندام ـ پلیسی داغدیده و انتقامجو و تروریستی قاتل و دیوانه برای کشف محل بمبی در بزرگشهر آنجلس است. آیا می‌توان در این تغییر موضع فیزیکی ـ و صرفاً فیزیکی ـ دو بازیگر آن رگه تاب روانشناسی اروپایی را کشف کرد؟ ما که نتوانستیم و آنچه دیدیم کسب مهارت بیشتر وو برای نزدیک مشخصه‌های آثار هنگ‌کنگی خویش ـ حرکات موزونی، لوده خشونتی، احساساتیگرایی ـ نفرت‌انگیزی ـ در فیلم‌های استودیوهای هالیوودی بود. در **میانجی صلح** (۱۹۹۷. ک. میمی لدر)، تریلری که به ظاهر هیچ دیدگاه سیاسی را تبلیغ نمی‌کند ولی قلمروی داستان را از روسیه به مرز ایران و از بوسنی به نیویورک گسترش می‌دهد، شک و تردید زنی دانشمند درباره انفجاری هسته‌ای قهرمان نظامی صددرصد آمریکایی را برای تثبیت صلح به آن معنی که در سخنان رییس جمهوری وقت آمریکا عنوان می‌شود ـ وارد میدان می‌کند. «این فیلم نامحتمل و به همین دلیل مسحورکننده است؛ می‌خواهد اکشن ـ تریلری با باریک‌بینی سیاسی باشد، اما گونه‌ای که برگزیده است به سادگی هیچ جایی برای آن پیچیدگی اخلاقی موردنظر باقی نمی‌گذارد و متنی عمیقاً مخدوش را نتیجه می‌دهد... ناهمخوانی‌های پروژه به خوبی در عنوان آن حفظ می‌شود: در حقیقت «میانجی صلح» کیست یا چیست؟ ایالات متحده آمریکا؟ زندان زنان به نمایش می‌گذارد «با این وجود مشکلات دراماتیک فیلم هیچگاه حل نمی‌شوند. افسانه‌ای (که الزاماً غیرواقعی هم نیست) در روان مدرن عمیقاً ریشه دوانده است که شکنجه‌هایی خاص ـ در آلمان نازی یا نمایشنامه دوشیزه و مرگ آریل دورفمن ـ اشتیاقی برای موسیقی کلاسیک را در خود دارند (نیک کیمبرلی. دسامبر ۱۹۹۷).» فیلم جدید کلودبری فرانسوی با عنوان **لوسی اوبراک** (۱۹۹۷. محصول فرانسه) با حضور ستارگانی چون کارول بوکه و دانیل اوتوی به فعالیت‌های نیروی مقاومت فرانسه در زمان جنگ دوم جهانی می‌پردازد. «بیشتر فیلم‌های فرانسوی معاصر درباره نیروی مقاومت بالاجبار گزارش‌هایی تجدید نظر طلب هستند در نمایش تصویری احساس‌برانگیز از قهرمانپروری مقاومت، **لوسی اوبراک** در کنار دیگر گزارش‌هایی قرار می‌گیرد که نقش زنان در مبارزه علیه اشغال نازی‌ها را دراماتیزه می‌کنند ـ نمونه‌هایی قابل ذکر دیگر **روز و ساعت** (۱۹۶۲. ک. رنه کلمان) و **ارتش سایه‌ها** (۱۹۶۹. ک. ژاپن پیر ملویل) با بازی سیمون سینیوره هستند (کریس دارک. فوریه ۱۹۹۸). دیدگاه آمریکایی نسبت به مبارزات آزادیخواهان ایرلند در فیلم کوته‌بین و ضدفمنیستی **از آن شیطان** (۱۹۹۷. ک. آلن جی. پاکولا) داستان مهاجرت ظاهری پسری جوان به نیویورک برای خرابکاری را با عشقی احیاء شده می‌آمیزد و نقش اهریمنی زنی ایرلندی را در اختلال جریان کنش برجسته می‌کند، و هر سهل‌انگاری سیاسی را به وفاداری به گونه سینمایی ربط می‌دهد. کن لوچ با دیدگاه چپ ثابت خود در **آواز کارلا** (۱۹۹۷. محصول مشترک انگلیس، آلمان و اسپانیا) بحث زندگی انقلابی قدیمی و مداخلات نیروهای جاسوسی آمریکایی در اسکاتلند دهه هشتاد را مطرح می‌کند. «**آواز کارلا** در پی درام خانگی **لیدی برد لیدی برد** (که تبعیدی آمریکای لاتینی را در بریتانیا نشان می‌دهد. محصول ۱۹۹۳) و حماسه تاریخی **زمین و آزادی** (که بر زندگی داوطلبی بریتانیایی در جنگ داخلی اسپانیا متمرکز می‌شود. محصول ۱۹۹۵) سومین شبیخوان اخیر کن لوچ به موضوعات اسپانیایی ـ لاتین را رقم می‌زند (پل جولین اسمیت ـ فوریه ۱۹۹۷)» ریچاردگیر بازیگر که همواره از طرفداران پرسروصدای دالایی لاما بوده است.» در **توطئه سرخ** (۱۹۹۷. ک. یان اونت) سیستم پلیسی و اطلاعاتی چین را مورد انتقاد قرار می‌دهد، و بیش از هر چیز به جنجال درباره استقلال تبت فکر می‌کند.○


THE
APOSTLE
OCTOBER
FILMS
©1997 October Films, Inc. All Rights Reserved.