ماهنامه علمی ـ تخصصی
مطالعات میان‌رشته‌ای هنر و علوم انسانی
سال دوم، شماره نهم، مرداد ۱۴۰۲
صص۱۰۷-۱۲۱

کنش و واکنش متقابل سیستم فرمال و سبکی به منظور تبیین اهمیت زمان به مثابه مرگ و زندگی در فیلم بدو لولا بدو (۱۹۹۸)

گلاره فرشچیان / دانشجوی کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی، دانشکده هنرهای نمایشی، موسسه آموزش عالی هنر و اندیشه اسلامی، قم، ایران.* g.farshchian@gmail.com

پیش درآمد

فیلم در قالب یک مقدمه و سه اپیزود در باب اهمیت زمان می‌باشد. در خلاصه‌ای کوتاه از فیلم می‌توان گفت: مانی ۱۰۰ هزار فرانک متعلق به رئیس باند قاچاقی که در آن کار می‌کند را گم کرده و از لولا می‌خواهد که طی ۲۰ دقیقه پول را جور کرده و به او برساند. در طی سه اپیزود مشابه، شاهد تلاش لولا برای رسیدن به هدف هستیم که در اپیزود سوم موفق می‌شود و مانی نیز پول را پیدا می‌کند و در نهایت، یکدیگر را با صد هزار فرانک پول در محل قرارشان می‌بینند

خلاصه فیلم

فیلم در ابتدا با نشان دادن جمعیت و سوالاتی درباره انسان و مفاهیمی مثل زمان و بازی آغاز می‌شود. پس از تیتراژ، تلفنی زنگ می‌خورد و لولا پاسخ می‌دهد. مانی از او درباره چرایی عدم حضورش سر قرار می‌پرسد و لولا درباره روند دزدیده شدن موتورش توضیح می‌دهد و جویای علت آشفتگی مانی می‌شود که وی در جواب درباره گم کردن ۱۰۰ هزار فرانکی که متعلق به رئیسش بوده در مترو به علت حضور پلیس می‌گوید و این‌که حالا کیسه پول نزد مردی ول‌گرد است. در ادامه، از لولا می‌خواهد که طی ۲۰ دقیقه این پول را جور کرده و به او برساند. در غیر این صورت، مجبور به سرقت از فروشگاه می‌باشد و لولا که از بین گزینه‌ها پدرش را بهترین می‌بیند، به سمت او می‌دود. در بین راه، با موانعی نیز برخورد می‌کند، اما پس از رسیدن به محل کار پدر، موفق به کسب پول از او نمی‌شود و زمانی به مانی می‌رسد

که او درحال سرقت از فروشگاه است. لولا با او همکاری کرده، اما توسط پلیس محاصره می‌شوند و به طور اتفاقی، به سمت لولا شلیک می‌شود و به زمین می‌افتد. پس از فلش بکی از مکالمات گذشته آن دو، وارد اپیزود دوم می‌شویم که تقریبا همان روند قبل را دارد با این تفاوت که لولا توسط تهدید پدرش با اسلحه‌ای که از نگهبان آن‌جا به دست آورده بود، موفق به کسب پول می‌شود و خود را به مانی می‌رساند، اما این بار مانی که در حال عبور از خیابان به سمت لولا می‌باشد، تصادف می‌کند و به زمین می‌افتد. مجددا پس از فلش بکی از مکالمات گذشته آن دو وارد اپیزود سوم می‌شویم که مجددا تقریبا همان روند پیشین را پی می‌گیرد؛ تا جایی که لولا به محل کار پدر رسیده و با خروج او مواجه می‌شود. در همین حین که به دنبال راه چاره‌ای دیگر است، با کازینویی مواجه می‌شود، به داخل می‌رود و برنده ۱۰۰ هزار فرانک می‌شود. از طرفی دیگر، مانی به طور اتفاقی مرد ول‌گرد را دیده و کیسه پول را از او پس می‌گیرد و به رئیسش می‌دهد. در نهایت، لولا و مانی را با ۱۰۰هزار فرانک پول می‌بینیم و فیلم پایان می‌یابد.

مسئله اصلی فیلم

دغدغه اصلی کارگردان، در همان آغاز فیلم خودنمایی می‌کند. زمان، ساعت، زمانی محدود و تعریف شده که اگر انسان کوچک‌ترین غفلتی به خرج دهد، توسط همان ساعت خورده می‌شود و گویی تمام دوندگی‌هایش بیهوده و بی‌نتیجه می‌ماند و در تاکید بر همین مسئله در همان ابتدای فیلم، جمله‌ای از هربرگر به نمایش گذاشته می‌شود: «توپ گرد است و بازی ۹۰ دقیقه» که تماما تاکیدی بر همین امر است که زندگی بازی است؛ با زمانی محدود و از پیش تعیین شده که اگر وقت تمام شود بازنده بازی است.

همان‌طور که می‌بینیم، جمله‌ای از تی اس الیوت درباره شروع و پایان و اکتشافات و شروعی دیگر و جمله دیگری از هربرگر: «بعد از بازی، قبل از بازی است» و در پی آن، تیک تاک ساعت و حرکت پاندول ساعت، در همان ثانیه‌های ابتدایی فیلم، مسئله کارگردان، یعنی انسان و درگیری‌اش با مسئله زمان را مطرح می‌کند. بیش‌تر شدن صدای تیک تاک ساعت تاکیدی است بر مبحث زمان و تصویر ترسناک و در نهایت، بلعیده شدن مخاطب توسط ساعت نشان از وحشت از گذر زمانی است که در حال بلعیدن انسان‌ها است. تیکور به بهترین وجه ممکن این دغدغه را با محوریت اصلی موضوع داستان فیلم، یعنی از دست دادن یک

لحظه و از دست ندادن حتی یک لحظه را با مرگ و زندگی منطبق می‌کند، سبب می‌شود بیش‌ترین تاکید فیلم بر همین مسئله باشد که نوع استفاده از لحظه‌ای در زمان حکم مرگ و زندگی را دارد. مسئله اصلی فیلم، در واقع، همین مطلب است که آیا می‌شود حتی یک لحظه را هم از دست نداد؟ و البته پاسخی که همانند دیگر سوالات فلسفی و عمیق ابتدای فیلم به مخاطب واگذار می‌شود؛ چراکه کارگردان در خلال موضوع اصلی، لایه‌های دیگری را در فیلم گنجانده‌است که پاسخ به این سوالات را از نگاهی به نگاهی دیگر متفاوت می‌کند. البته یکی از مولفه‌های سینمای پست مدرن، همین گفت‌وگوی مخاطبین با فیلم عدم پاس‌خگویی قطعی فیلم به سوالات می‌باشد (در ادامه به مولفه‌هایی که مبنی بر پست مدرن بودن فیلم می‌باشد، پرداخت شده‌است).

از همذات‌پنداری تا فاصله‌گذاری

کارگردان در جزئیات یک سکانس، از زوایای مختلف دوربین بر روی شخصیت‌های اصلی مکررا استفاده می‌کند تا اهمیت موضوع را برای هر سه شخصیت، علاوه بر خود آن‌ها به مخاطب نیز القا کند. برای مثال، صحنه‌ای که لولا پشت تلفن است و به دنبال پاسخ این پرسش است که چرا مانی این‌چنین آشفته است؟ زمانی که شخص ول‌گرد یک کیسه پر از پول را می‌بیند، مخاطب شاهد یک سیر تکراری از گفت‌وگو با خود توسط اشخاص فیلم می‌شود: «کیف! کیف!». همین امر و استفاده از زوایای مختلف دوربین، سبب می‌شود انتقال احساس هر یک از شخصیت‌ها به مخاطب افزایش یابد.

همچنین در هنگام دویدن لولا، شاهد به کارگیری تکنیک‌های موسیقی می‌باشیم به طرزی که وقتی نما از نیم‌رخ لولا است، موسیقی در باندهای طرفین پخش می‌شود و زمانی که نما از روبه‌رو و تمام‌رخ لولا است، موسیقی به وسط پرده انتقال پیدا می‌کند.

از منظر صحنه‌آرایی، برخلاف ماهیت غیرواقعی فیلم، در طول اثر، با صحنه‌هایی همچون سوپرمارکتی پر از قشر متوسط جامعه، چهارراه‌های پر رفت و آمد شهری، مترو و کازینوی پر از آدم‌های شیک پوش و... مواجه هستیم که تماما منطبق بر واقعیت می‌باشند و بستر همذات‌پنداری مخاطب را فراهم می‌آورد.

یکی دیگر از مواردی که مخاطب را با لولا و در واقع با فیلم همراه می‌کند، مساوی بودن تقریبی زمان روی پرده با زمان داستان (حدود ۲۰ دقیقه) می‌باشد که مسبب لذت ناشی از

همذات‌پنداری مخاطب با شخصیت داستانی است و این امر نیز از نقاط مثبت یک فیلم به شمار می‌رود. می‌توان گفت فیلم از یک عملکرد مرکزی سفر در زمان استفاده می‌کند که برای ایجاد سه نتیجه مختلف استفاده می‌شود. سفر در زمانی که در سه اپیزود تقریبا یکسان با تغییرات جزئی، نتایج متفاوت و با پل ارتباطی سکانس‌هایی به رنگ قرمز می‌باشد. رنگ قرمز این دو سکانس و همچنین مکالمات لولا و مانی که پس از اپیزود اول توسط لولا مبنی بر علاقه و تزلزل درباره ترک مانی بیان می‌شود و پس از اپیزود دوم، توسط مانی و مبنی بر نحوه مواجهه لولا با مرگش بیان می‌شود، نشان از جریان داشتن زندگی به دلیل وجود تم تک رنگ قرمز می‌باشد. همچنین طرح مسئله‌هایی که هر یک درباره نتیجه رابطه‌شان مطرح کردند نیز بر همین جریان زندگی دلالت می‌کند و گویای این است که هنوز پایانی برای هیچ‌یک از آن‌ها نیست و رابطه آن دو تا زمانی ادامه‌دار خواهد بود که پاسخ سوالات‌شان را تجربه کنند، پس زندگی هنوز جریان دارد. علاوه بر این، بر پایداری در اضطراب و نگرانی پیشین حاکم بر فیلم در ادامه آن نیز تاکید می‌کند، اما علت وجود این دو سکانس در فیلم تنها به این موضوع ختم نمی‌شود و در واقع، کارکردی فراتر دارد که در واقع کارکرد فاصله‌گذاری است؛ چراکه با توجه به سرعت، ریتم بالا و حرکت محور بودن فیلم و همچنین همذات‌پنداری مخاطب (که پیش‌تر به آن اشاره شد) این فاصله‌گذاری لازم و عامل ایجاد تعادل نیز می‌باشد. مخاطب حدود ۲۰ دقیقه شاهد سرعت، ریتم، هیجان، حرکت و موسیقی بی‌وقفه و پر طپش بوده است و حالا در نقطه مقابل شاهد سکون در مقابل سرعت، دیالوگ در مقابل حرکت و ریتم پایین در مقابل ریتم بالا می‌باشد؛ البته که استفاده از رنگ قرمز در این دو سکانس نشان از هوشمندی کارگردان دارد که علاوه بر اشارتی که به جریان داشتن زندگی دارد هنوز هم هیجان و احساس خطر را در مخاطب زنده نگه می‌دارد و فاصله‌گذاری را به حدی نمی‌رساند که مخاطب کاملا از فیلم جدا شود؛ چراکه فیلم نیز علاوه بر زندگی دو شخصیت لولا و مانی هنوز ادامه دارد. برخلاف چیزی که پس از اپیزود سوم شاهد آن هستیم که لولا در دوربین نگاه می‌کند. این فاصله‌گذاری کاملا مخاطب را از فیلم جدا کرده و به وی گوشزد می‌کند که فیلم تمام شد و تا اینجا فقط یک فیلم تماشا کردی. همین و بس!

تبیین مسئله، فراتر از زبان گفتار

قسمت گسترده‌ای از رنگ، موسیقی و تکنیک‌های متفاوتی که توسط تیکور به کار گرفته

شده، بیان‌گر این است که مخاطب با فیلمی فراتر از زبان گفتاری و رفتاری مواجه می‌باشد. از بارزترین مشخصه‌های این نمادگرایی، استفاده از رنگ قرمز برای لولا و رنگ زرد برای مانی می‌باشد. قرمز رنگی است که نشان‌گر زندگی، حرکت، دلیری و شجاعت، اقدام، بخت، شوق، عشق، خشم، جنگ، قدرت، هیجان، خطر و آنارشی می‌باشد (جابز، ۱۴۰۰: ۷۴۵). موهای قرمز لولا با توجه به دیالوگ‌های ابتدایی او به مانی درباره حل مشکل و تلاش بی وقفه اش برای رسیدن به هدف در سراسر فیلم، بیان‌گر شخصیت قدرتمند و پر شوق و شور او و عشق به مانی و در واقع، جنگیدن برای از دست ندادن حتی یک لحظه که حکم مرگ و زندگی را دارد و شجاعت او در اقدام به جور کردن پول و شخصیت آنارشیستی و خشم او به هنگام فریادهایش در سه بخش فیلم (در مقدمه، هنگام مکالمه با مانی، اپیزود دوم، در بانک و اپیزود سوم، در کازینو) در راستای تحقق خواسته و همچنین بیان‌گر مفهوم بخت و شانس در اپیزود سوم (ورود به کازینو و به دست آوردن به موقع پول) می‌باشد. همچنین تلفن قرمز در ابتدای فیلم، ماشین آمبولانس قرمز در هر اپیزود و استفاده از رنگ قرمز به هنگام حضور لولا در جای جای فیلم اعم از زیر سیگاری، تابلو با تم قرمز، چسب‌های روی دیوار اتاقش، ساختمان‌ها، علایم مختلف در خیابان، شیشه مغازه و حتی چیزهای جزئی‌تر مثل کیف عابر در در زمان دویدن‌ها و نگرانی و سرعت و عجله لولا نشان‌گر خطر و اضطراب و در عین حال شور و اشتیاق او در راستای تحقق خواسته و همچنین القاگر هیجان و تنش ناشی از تنگ بودن وقت به مخاطب می‌باشد. همچنین تم تک رنگ قرمز که در بین اپیزودهای اول/دوم و دوم/سوم شاهد هستیم (و پیش‌تر به آن پرداخته شد) نیز زبانی نمادین دارد.

رنگ زرد که در فیلم به مانی اطلاق گردیده نشان‌گر بیماری (التهاب، ضعف، قرنطینه)، ترس، احساساتی بودن، غم و اندوه، نگرانی و اضطراب، بی‌ثباتی، جاه‌طلبی و طمع، احتیاط و خطر، دروازه‌های آسمانی و خوشحالی می‌باشد (همان: ۷۳۵-۷۳۶). کیوسک تلفن زرد که مانی در آن حضور دارد، فروشگاه به رنگ زرد که در پس‌زمینه مانی شاهدیم و حتی موهای زرد مانی که به مولفه‌های دیگری همچون فضای کوچک کیوسک، رنگ مشکی (نماد ناامیدی) تلفن و جلیقه، نوع بازی بازیگر، نیازمند بودن و ناتوانی و ما امیدی مانی در جور کردن پول مورد نظر و دیالوگ‌هایی مبنی بر کشته شدنش در صورت عدم جور شدن پول، گره خورده‌اند. نماد در انحصار بودن و التهاب و ضعف کنونی و ترس او می‌باشد. همچنین تصمیم او مبنی بر دستبرد زدن به فروشگاه نیز تصمیمی احساسی است که با خطر دستگیری

وی همراه می‌شود و این خطر و نیاز به احتیاط توسط رنگ زرد فروشگاه بیان شده، و در کل القاءکننده اضطراب مانی به مخاطب می‌باشد. استفاده نمادین دیگر از رنگ زرد که می‌توان به آن اشاره کرد، نشان دادن جاه‌طلبی و طمع مانی به واسطه انتخاب شغل و کار کردن در باند مواد مخدر می‌باشد. همچنین در اپیزود آخر که مانی به طور تصادفی با مرد بی‌خانمان مواجه می‌شود و موفق به دریافت کیف پول می‌گردد نیز توسط دیگر معنی نمادین دیگری از رنگ زرد که همان دروازه‌های آسمانی است، بیان می‌شود که در کیسه پول طلایی در دست لولا هم نمود کرده‌است و خوشحالی انتهایی شخصیت‌ها نیز به همین شکل نمادین توسط رنگ زرد در لحظات پایانی فیلم بیان می‌شود.

همچنین یکی دیگر از رنگ‌هایی که کارگردان به صورت نمادین در جریان فیلم و در راستای بیان هدفش به زبانی غیر گفتاری به کار گرفته‌است، رنگ سبز است. رنگ سبز نماد امیدواری، ایمان، تجدید حیات، وفاداری و همچنین بدبختی، بدشانسی، مرگ می‌باشد، سبز (همان: ۷۳۷) که در اطراف پدر لولا به شکل‌های مختلفی از جمله مبل و تابلوی سبز پول روی دیوار به چشم می‌خورد و نماد بدبختی و بد شانسی او در مواردی همچون نبودن بچه‌هایش از هر دو زنی که با آن‌ها در ارتباط بوده و مرگ وی در اپیزود سوم می‌باشد. همچنین رنگ سبز که به شلوار لولا اطلاق گردیده و با پاهای دونده اش به چشم می‌آید، نماد امیدواری و ایمان و وفاداری است و در لحظات انتهایی فیلم که رنگ سبز توسط رنگ درختان خودنمایی بیش‌تری می‌کند و هر دو شخصیت به هدف رسیدند، نماد تجدید حیات نیز می‌باشد.

رنگ نمادین دیگر در فیلم، رنگ آبی است و نمایاننده ناخودآگاه و در تقابل با رنگ قرمز نشان‌دهنده خودآگاه می‌باشد که معانی سمبولیکی چون امید، بدون محدودیت، جوانی و از لحاظ شخصیتی نماد توان‌مندی در پول در آوردن، متفکر بودن و متعصب بودن است (همان: ۷۲۹-۷۳۰) که در علایم راهنمایی رانندگی خیابان که گویی به صورت ناخودآگاه لولا را به سمت رسیدن به هدف تشویق می‌کنند و تیشرت لولا نشان‌گر متعصب بودن او در رسیدن به هدف که جور کردن پول می‌باشد، است و آسمان که پس از احتمال مرگ لولا و مانی در انتهای دو اپیزود اول و دوم دیده می‌شود، عدم محدودیت و شروع مجدد روند را نمایان‌گر می‌باشد و در اپیزود سوم، نمود بیشتر آن در لباس‌های عابران و کت مرد ول‌گرد و طرح روی کامیونی که موجب ایست لولا و رفتنش به کازینو می‌شود، به چشم می‌خورد، مهر تاییدی بر نمادین بودن رنگ آبی به مفاهیم گفته شده در بخش‌های قبلی فیلم است.

فارغ از رنگ، از نماد دیگری که یک مارپیچ بزرگ پشت کیوسک تلفن استفاده شده‌است. مارپیچ نماد راز حیات و مرگ، ابهام و سردرگمی، پیش رونده و تکاملی، مرگ و تولد دوباره می‌باشد (همان: ۷۰۸-۷۰۹). این نماد که در زمان مکالمات تلفنی مانی به چشم می‌خورد، کاملا بیان‌گر ابهام و سردگمی و ناامیدی او می‌باشد و در انتقال این احساسات، به مخاطب تاثیر فزاینده‌ای دارد. از طرفی دیگر، در خدمت دیگر اهداف کارگردان، یعنی بیان استفاده از زمان به عنوان راز حیات و مرگ و در نهایت، به عنوان بیان‌کننده شرایط پیش رونده و تکاملی سیر داستان و مرگ اپیزود قبل و تولد دوباره ماجرا در اپیزود بعد می‌باشد.

همچنین استفاده نمادین از علایم راهنمایی و رانندگی، با توجه به مواردی همچون نماهای موجود در دو اپیزود اول که لولا در حال دویدن وارد چهارراه می‌شود و تابلویی به رنگ آبی (نماد ناخودآگاه) دقیقا مسیری را نشان می‌دهد که لولا به همان سمت در حال دویدن است و نمای بعدی که پشت سر او علامت خطر و در کنارش علامت پارک مطلقا ممنوع به چشم می‌خورد و در همین لحظه، در مقابل‌اش گروهی راهبه ظاهر می‌شوند؛ گویی این نمادها به لولا القا می‌کنند که لحظه‌ای ایستادن خطر آفرین می‌باشد و همین حس به مخاطب نیز منتقل می‌گردد.

انتخاب عدد ۱۲ که ساعت رساندن پول به مانی می‌باشد، با توجه به دیگر انتخاب‌های تیکور دلیلی نمادین دارد. عدد ۱۲ از لحاظ سمبولیک به معانی همچون رنج، زمان، صبر، عشق، فروتنی، کمال، لذت و خوشی و در باورهای اساطیری، جمع آوری مائده‌های آسمانی نیز می‌باشد. در فیلم، با توجه به شور و عشق لولا برای رسیدن به مانی و اهمیت زمان و به کمال رسیدن لولا، در هر مرحله و در مقابل صبر مانی که در نهایت فیلم به کمک شانس به لذت و خوشی ختم می‌شود، نشان‌گر این است که کارگردان از عدد ۱۲ کاملا هدفمند در راستای بیان مسئله‌اش با محوریت زمان استفاده کرده‌است.

همچنین استفاده و تاکید وی، بر عدد ۲۰ که در قالب ۲۰ دقیقه زمان لولا می‌باشد نیز به کمک دیگر عناصر فیلم به کار گرفته شده‌است؛ چراکه از لحاظ سمبولیک، عدد ۲۰ به معانی همچون انگیزه و دلیل زندگی، موانع و ترفیع، انسان، گاهی عدد خوش اقبال و مسیر خرد ازلی اطلاق می‌گردد و با توجه به دیگر نشانه‌های فیلم، اعم از انگیزه و شوری که لولا برای رسیدن به هدف دارد و این‌که در این ۲۰ دقیقه، تنها دلیل زندگی‌اش همین موضوع است و با توجه به موانعی که سر راهش قرار گرفته و در نهایت، فیلم گویی با خوش اقبالی مواجه شده و ترفیع

می‌گیرد و همچنین سوالات آغازین فیلم درباره انسان درمی‌یابیم که این عدد نیز به صورت نمادین کارکردی در راستای بیان هدف فیلم دارد.

صحنه نمادین دیگری که در ابتدای فیلم شاهد آن هستیم، حرکت لاک پشت در اتاق لولاست که نماد تحمل، توان، ایمنی و طول عمر است (همان: ۷۵) که می‌توان گفت نشان از توان و تحمل لولا در حرکت برای دست‌یابی به هدف و در امان ماندنش در مسیر در صورت انتخاب درست و همچنین سرعتی که در حرکت لاک پشت جلب توجه می‌کند، پیش زمینه‌ای در راستای آمادگی مخاطب برای شروع دویدن لولا است.

علاوه بر اهمیت نمادهایی که در راستای بیان هدف فیلم در ابعاد میزانسن به کار گرفته شده‌است، کارگردان در سطوح دیگر، اعم از استفاده از لنزهای متفاوت دوربین، موسیقی پر تنش، اوج‌گیری هیجان صحنه توسط تدوین ریتمیک و جامپ کات‌ها و ایجاد تصادم گرافیکی بین کیفیت‌های رنگی و تکنیک‌هایی چون استفاده از موتیف و توازی، به القای اضطراب به مخاطب در اهمیت استفاده از زمان پرداخته‌است. همین‌طور که واضح است، در این فیلم، مدام شاهد کنش و واکنش متقابل سیستم فرمال و سیستم سبکی هستیم.

به طرز آشکاری، تفاوت در وضوح تصویر که ناشی از تفاوت در لنز دوربین و همچنین استفاده از رنگ‌های محدود در مقابل رنگ‌های متعدد در نقاط مختلف فیلم به چشم می‌خورد. وضوح تصویر و محدودیت استفاده از رنگ در مقدمه فیلم و بخش‌هایی که لولا نزد پدرش می‌رود و او را با معشوقه‌اش می‌بیند، به طرزی است که گویی کارگردان قصد یادآوری این مطلب را دارد که این بخش‌های فیلم فرعی و متغیر هستند و در راستای دغدغه اصلی او نمی‌باشند که در همین راستا، شاهد حذف موسیقی در این نماها نیز هستیم. اصل مطلب فیلم، در واقع، توسط لولا و مانی و از آن مهم‌تر هدف لولا در استفاده حداکثری از زمان (در واقع، مسئله کارگردان) می‌باشد. استفاده هوشمندانه تیکور علاوه بر استفاده موسیقی از مقدمه فیلم تا انتها و نوع تصویر برداری و استفاده زیاد از جامپ کات در سراسر فیلم، شیوه‌ای دیگر در تدوین می‌باشد، آن هم پرده چند تکه با هدف تشدید تنش موقعیت (و بیان تلاش لولا برای رساندن خود به مانی قبل از این‌که عقربه دقیقه شمار روی ۱۲ قرار بگیرد و مانی به سرقت فروشگاه برود) و در واقع، بیان اهمیت زمان و القای احساس عدم قطعیت و تعلیق و در نتیجه، ایجاد فضایی حاکی از اضطراب و نگرانی می‌باشد و همچنین تاییدی بر مواجهه مخاطب با فیلمی فراتر از زبان گفتار و عمل بازیگران است. در همین راستا، دویدن لولا،

حرکت قطار در مسیر حرکت لولا و سرعت عبورش از کنار او، حرکت دوچرخه در مسیر لولا، حرکت آمبولانس قرمز، موسیقی تکنو نشان از ریتم بالای فیلم دارد که البته از مواردی است که در خدمت بیان اهمیت زمان قرار می‌گیرند.

کارگردان مواد غیرداستانی همچون موسیقی را به نوعی به کار می‌گیرد که از هر حیث بسیار کمک‌کننده به پیشرفت داستان می‌باشد. موسیقی از اولین تلاش لولا که با ضرب آهنگ قوی‌تر و سریع‌تر به گوش می‌رسد تا سومین و آخرین تلاش لولا که ملایم‌تر، کم‌تنش‌تر و بی‌نقص‌تر است، عنصری پیش‌برنده در طول فیلم به شمار می‌رود. استفاده تیکور از این مواد غیرداستانی، در راستای بیان مسئله‌اش در جای‌جای فیلم به چشم می‌خورد؛ حتی در موقعیت‌هایی کوتاه و گذرا که قطعا توسط اکثر مخاطبین دیده هم نمی‌شود. مثل زمانی که در اپیزود اول، لولا از محل کار پدر خارج شده و با ناراحتی ایستاده‌است، شاهد نمایی با فوکس بر نیم‌رخ لولا هستیم و زنی جوان در بخش فلو تصویر به سمت لولا می‌آید، همان لحظه کات می‌خورد به تمام رخ لولا و پیرزنی را می‌بینیم که جویای احوال لولا می‌شود. این ساختارشکنی نه تنها به معنای فراموشی راکورد نیست، بلکه بسیار ریزبینانه به بیان مسئله زمان اشاره دارد.

در این فیلم، شاهد مواد غیرداستانی بسیاری هستیم که در درک مخاطب از داستان فیلم تاثیر بسزایی دارد و یکی از مواردی است که سبب می‌شود دریابیم که فرم فیلم از منظر فرمال‌ها از سیستم غیرروایی انتزاعی پیروی می‌کند.

نگاهی به دیگر ابعاد سیستم فرمال و سبکی در فیلم

موتیفی که توسط رنگ‌ها در فیلم جریان دارد، سبب ایجاد توازی می‌شود. به طور مثال، در رنگ‌های به کار گرفته شده برای لولا (قرمز) و مانی (زرد) و همچنین توازی در رنگ‌های قرمز (خودآگاه) و آبی (ناخودآگاه). این نکته نیز یکی از ریزبینی‌های کارگردان در اعمال آن بر سراسر اثر می‌باشد. نمونه‌هایی از آن، غلبه رنگ قرمز در اپیزود اول و دوم و به عکس غلبه رنگ آبی، در اپیزود سوم می‌باشد که خود نشان‌گر عملکردهای خودآگاهانه در دو اپیزود اول و عملکردها و تصمیماتی که (مثل رفتن لولا به کازینو، مواجهه مانی با مرد بی‌خانمان، مانی و مرد ول‌گرد که در واقع، ناخواسته موجب مرگ پدر لولا و همکارش و یک موتور سوار شدند و...)، در اپیزود سوم، کاملا ناخودآگاه اتخاذ گردیده‌اند. فیلم‌ساز از اصول حاکم بر کنتراست

رنگ‌ها برای شکل دادن به حس مخاطب نیز استفاده کرده‌است.

توازی از طریق تاکید بر مشابهت‌ها بیننده را وامی‌دارد که دو یا چند عنصر متمایز را با هم تطبیق کند. موتیف‌ها به شدت می‌توانند به ایجاد توازی کمک کنند. شناسایی این توازی بخشی از لذت تماشای فیلم است. مثل نقشی که قافیه در شعر دارد. سه رنگ اصلی قرمز، زرد و آبی، موسیقی، دویدن و فریادهای لولا، حرکت قطار، برخورد با افراد گوناگون و... موتیف‌های فیلم لولا هستند. هر سه اپیزود مملو از تشابه و تکرار می‌باشند، اما در عین حال، تنوع‌ها و تفاوت‌های بسیاری را به رخ می‌کشند. گرچه سه اپیزود یک موتیف تکرار شونده و ثابت در رساندن پول به مانی می‌باشد، اما به طور مثال، تصمیمات لولا، موانعی که بر سر راهش قرار می‌گیرند و همچنین سطح آگاهی‌اش (مثل استفاده از تفنگ و آگاهی نسبت به این‌که پدرش در واقع، پدر واقعی‌اش نیست) هر بار به نوعی متنوع و با کارکردی متفاوت ظاهر می‌شوند.

ما با تقابل‌های فرمال به صورت کشمکش میان کاراکترها کاملا آشنا هستیم؛ مانند تقابل لولا و پدر مادرش (به طور کامل از تفکر، ظاهر تا سبک زندگی) البته اصل تقابل تنها از طریق تقابل و کشمکش بین کاراکترها خود را نشان نمی‌دهد و موقعیت‌ها و کنش عناصر بالاخص در این فیلم، بیان‌کننده این تقابل‌ها نیز می‌باشند. کنتراست رنگ قرمز با زرد و آبی و سبز و نمایی از حرکت لاک پشت و در مقابل دویدن لولا تفاوت در فلش فورواردهای سرگذشت افرادی که در سر راه لولا قرار گرفتند و... نشان از تقابل و کشمکش دارند.

در ادامه، می‌توان گفت که این فیلم مملو از توازی و تشابه و در عین حال، تفاوت و تنوع می‌باشد که خود به عنوان نکته‌ای مثبت از کسل‌کنندگی فیلم جلوگیری کرده‌است. نمونه‌های زیادی در توازی سه اپیزود که منجر به کشف تنوع و تفاوت کارکرد عناصر می‌شوند در فیلم موجود است؛ مثل تفاوت کارکرد قطار هم مسیر با لولا در حال دویدن که در اپیزود اول و دوم قطار فقط بالاتر از لولا درحال حرکت می‌باشد، اما در اپیزود سوم، قطار و لولا در یک سطح از زمین در کنار هم در حال حرکت هستند و فقط در بخش کوتاهی قطار بالاتر از لولا قرار دارد که گریزی به لحظات استیصال لولا پس از رفتن پدرش از محل کار در این اپیزود می‌باشد.

همچنین در جایی دیگر، پس از گذر لولا از چهارراه و قبل از مواجهه با گروه راهبه‌ها، شاهد ماشین قرمزی در پس‌زمینه وی می‌باشیم که این تفاوت کارکرد به نحوی نمود پیدا کرده‌است که در اپیزود اول، شاهد ایستادن آن در پشت سر لولا و در اپیزود دوم، شاهد عبور

سریع آن از همان محل هستیم. در اپیزود سوم، ماشین قرمز اصلا در آن‌جا حضور نمی‌یابد.

قاب‌بندی‌های هوشمندانه و خلق نماهای هدف‌مند تیکور در جای‌جای فیلم خودنمایی می‌کند. در نمایی که قبل از ورود لولا به صحنه چهارراه و خیابان اصلی می‌بینیم، اهمیت قاب‌بندی در نشان دادن صحنه‌آرایی در راستای بیان هدف و نمایش نمادهای استفاده شده کاملا واضح است و این قاب‌بندی به طرزی می‌باشد که به طور تمام و کمال شاهد سمت راست و چپ خیابان، بالا و پایین چهارراه، علایم رانندگی، ساختمان‌ها، مغازه‌ها و عابرین پیاده را دربرمی‌گیرد که هرکدام بیان‌گر معنایی هستند. این نوع نماها که در مقابل نوع دیگری از نماهای نامتعارف به صورت نماهای بزرگ‌نمایی شده صورت لولا در ابتدای فیلم زمانی که لولا مشغول صحبت با مانی است و در اپیزود سوم، در حال دویدن چشم بسته، جلب توجه بسیاری می‌کند، نشان از هوشمندی و زیرکی تیکور و استفاده مثبت وی از تقابل در ابعاد مختلف خلق فیلم دارد.

در فیلم، علاوه بر وحدت قابل توجه بین عناصری چون موسیقی، صحنه‌آرایی و بازی بازیگران را که یکی از ویژگی‌های مهم از منظر فرمالیستی می‌باشد، پراکندگی‌های متعددی را می‌بینیم که علاوه بر این‌که مولفه‌ای دال بر پست مدرن بودن فیلم می‌باشد، در عین حال، خود را چنان هماهنگ با هدف فیلم به رخ می‌کشند که گویی خود دلیلی بر وحدت می‌باشند. همچون گریزهایی که به زندگی افرادی که بر سر راه لولا قرار می‌گیرند، می‌زند، کنتراست رنگ‌ها و نماهای نامتعارف. علاوه بر این، به دلیل ارتباط آشکار عناصر فیلم، مثل علایم، رنگ‌ها و اشیایی همچون ساعت و همچنین نوع تدوین و کارکرد موسیقی درمی‌یابیم که حذف توضیحات آشکار ضعف به شمار نمی‌رود و بدان معنا نیست که فیلم فاقد یکپارچگی است. در این فیلم، پراکندگی سیستماتیک یکی از کیفیت‌های مثبت و در راستای هدف کارگردان به شمار می‌رود.

در بررسی بسط فرمال بدو لولا بدو و مقایسه آغاز و پایان به درک الگوی سراسری فیلم دست می‌یابیم که این امر خود یک نکته مثبت در فیلم به شمار می‌رود. در ابتدای فیلم، مانی با اضطراب به لولا زنگ زده و می‌گوید که ۱۰۰ هزار فرانکی را که باید تا ۲۰ دقیقه دیگر به رئیس باندشان برساند، از دست داده و توسط وی کشته خواهد شد و از لولا می‌خواهد که این پول را برایش جور کند. در انتهای فیلم، شاهد مانی و لولای رضایت‌مند هستیم که کیسه‌ای به ظاهر پر از پول به همراه دارند. این مقایسه یک نکته مثبت فیلم نیز به شمار می‌رود و

مخاطب را به این درک کلی می‌رساند که دختری به نام لولا فقط بیست دقیقه زمان دارد تا مبلغ هنگفتی را به مانی برساند و در میانه فیلم اتفاقاتی رخ داده‌است که در انتها، لولا و مانی دیگر به پول احتیاج ندارند.

سبک فیلم

بدو لولا بدو فیلمی پست مدرن می‌باشد که مخاطب از همان ابتدای امر با مولفه‌هایی دال بر پست مدرن بودن فیلم مواجه می‌شود. بیان مفاهیم عمیق زندگی و طرح سوالات فراوان فلسفی همراه با موسیقی تند تکنو و بی پاسخ گذاشتن آن‌ها و عدم وجود رابطه علت و معلولی میان لحظات ابتدایی فیلم که شامل تصاویری همچون ساعتی که مخاطب را می‌بلعد و جملاتی مانند توپ گرد است و بازی ۹۰ دقیقه و در همین راستا نمایش تجمع آدم‌هایی که گویی گرفتار در یک بازی با زمانی محدود می‌باشند و همچنین معرفی شخصیت‌های فیلم به شکل زندانیان (در زمان)، وجود رابطه دیالکتیکی ابتدا با ادامه فیلم را نشان می‌دهد. در سینما، حالات و حرکات و طرح‌های اشیای سه بعدی از طریق انیمیشن بسیار پرتحرک‌تر نمود پیدا می‌کند و تیتراژ کارتونی فیلم پس از بیان سوالات عمیق و استفاده از آن در طول داستان، الگوهای پرجلوه و غلو شده با تاکید مکرر، مثل تکرار «صدهزار فرانک»، «بیست دقیقه» و «کیف»، همین‌طور رفتارهایی مثل فریادهای غیر رئالیستی و غلو شده لولا و شکستن وسایل ناشی از آن و ایست زمان برای لحظه‌ای مواردی هستند که به طور اغراق‌آمیزی معنا را القا می‌کنند. همچنین حفظ تداوم سطح کلی نورپردازی مانند عدم وجود سایه و استفاده از نور طبیعی در سراسر فیلم، استفاده از رنگ‌های اشباع شده و جلب توجه با بهره‌گیری از کنتراست رنگ‌ها، یعنی کنتراست رنگ قرمز با رنگ زرد و آبی و سبز، همه و همه بیان‌گر این هستند که با یک فیلم پست مدرن فانتزی مواجه هستیم.

فیلم مدام انتظارات مخاطب را به بازی می‌گیرد. نوع فیلم‌برداری در فلش بک‌ها و قاب‌های نامتعارف و سرعتی که حالت کمدی‌های کلاسیک را با رنگ سیاه و سفید دربرمی‌گیرد؛ در صورتی که در حال تماشای اتفاقات ناخوشایند، مثل دزدیده شدن موتور لولا و روند جا گذاشتن کیسه پول توسط مانی هستیم، یکی از این موارد می‌باشد. علاوه بر این‌ها، مورد مولفه‌های دیگری نیز دال بر پست مدرن بودن فیلم می‌باشند که می‌توان به مواردی چون درهم شکستن تصویر رایج زن و القای درک جدیدی از جنسیت که در نقش پویا و فعال لولا

به عنوان قهرمان داستان به تصویر کشیده‌است، زن را برخلاف زن سنتی سینمای کلاسیک (و حتی خود فیلم که زن نسل قبل یعنی مادرش و معشوقه پدرش را زنانی سطحی و ابزاری عمدتا برای مردان) معرفی کرده‌است، اشاره کرد.

این فیلم از جهت مولفه‌های سیستم سبکی نیز فیلمی نوآورانه است که با استفاده از تکنیک‌های فیلم‌سازی بسیار و به بازی گرفتن و شکستن فرم ساختار روایی، از جهات گوناگون از استانداردهای معمول ساخت روایی فاصله دارد. این تکنیک‌ها و بداعت‌های تیکور اعم از گرافیک منحصر به فرد و کارتونی در شروع دویدن لولا، پیروی از اصول فرمال غیرروایی انتزاعی و بداعت در ترفندهای صوتی مانند تغییر دینامیک موسیقی پر تپش تقریبا بی‌وقفه در بخش‌هایی از فیلم (مثلا پس از فریاد لولا و ایست زمان و در پی آن شکستن وسایل) همچنین قطع شدن موسیقی در بخش‌هایی از فیلم با کارکرد فاصله‌گذاری، نماهای نامتعارف در طول فیلم، مثل بیگ کلوز آپ ابتدایی فیلم از صورت لولا، شکستن خط فرضی پس از پایان بخش‌های کارتونی و ورود لولا به خیابان، نماهای دویدن حماسی و فاخر لولا در طول فیلم و ساختار غیر خطی زمان و تکرار یک رویداد در سه سکانس (البته با تغییرات جزئی و نتایج متفاوت) که توازی متفاوتی از توازی در فیلم‌های سینمای کلاسیک محسوب می‌شود، نشان دادن سیر زندگی شخصیت‌های فرعی (که به ظاهر هیچ تاثیری در روند فیلم ندارند) به وسیله فلش فوروارد و در قالب چند عکس ثابت و همچنین از حیث میزانسن در نوع پوشش و رنگ موی بازیگر نقش اصلی، نبود جهت تابش نور و عدم حضور سایه و رفتار بازیگران فیلم (نقش زن که پیش‌تر اشاره شد و رفتار پدر و مادر و دیگر بازیگران فیلم) که گویی روابط در خانواده را به نوعی به هزل و ابتذال کشانده‌است، با فیلم‌های کلیشه‌ای در عصر خود مقابله می‌کند.

همچنین شاهد مولفه دیگری از پست مدرن در فیلم هستیم که می‌توان از آن به عنوان پرداخت به اقشار و فرهنگ‌های مختلف یک جامعه یاد کرد. به طور مثال، پدر لولا و همکارش که در بالاترین طبقه جامعه قرار دارند و در مقابل مرد بی‌خانمان و زن کالسکه به دست که پایین‌ترین طبقه جامعه را شکل می‌دهند و طبقات میانی که شامل کارمندان پدر لولا و دیگر شخصیت‌های فرعی فیلم می‌شوند و در ادامه همین رویکرد، پرداخت به تفاوت فرهنگی میان نسل‌ها نیز در قالب پست مدرن در فیلم به نمایش درآمده‌است که سبب می‌شود هر مخاطبی از نقطه‌نظر خود به تماشای فیلم بنشیند. در نتیجه، فیلم این قدرت را دارد که مخاطبین متنوعی را از از اقشار و فرهنگ‌های گوناگون به تماشا دعوت کند و این امر خود از نکات مثبت

فیلم به شمار می‌رود. به همین دلایل، می‌توان این فیلم را به عنوان فیلمی متفاوت از ساختار بیانی سنتی سینمای کلاسیک ببینیم و آن را در رسته فیلم‌های موفق پست مدرن قرار دهیم.

لایه‌های معنایی فیلم

در بررسی لایه‌های دیگری که در بدو لولا بدو به چشم می‌خورد، می‌توان گفت که فیلم در لایه‌ای دیگر، با به کارگیری مواردی چون انیمیشن تیتراژ ابتدایی که لولا را در دالان زمان و دچار تکرار به تصویر می‌کشد، تکرار موسیقی تکنو و تکرار واژگانی مثل کیف و همچنین اشاره به جمله بعد از بازی قبل از بازی است، به چرخه ملال‌آور زندگی می‌پردازد.

گاهی تکنیک‌ها به گسترش موضوعات فیلم می‌افزایند؛ همان‌طور که در رویکرد غیرخطی زمان فیلم، لایه دیگری به نام شانس نمود پیدا می‌کند که کارگردان در واقع شانس را اساسا به انتخاب‌های (عمدتا ناخودآگاه) انسان پیوند می‌دهد و شاید از منظری دیگر، قصد موضوع احتمالات را نیز دربرداشته باشد.

لایه دیگری که می‌توان به آن اشاره کرد، مسئله اثر پروانه‌ای نیز می‌باشد و در واقع، گویای این است که کوچک‌ترین اتفاقات ممکن است عواقب بسیار بزرگی را در پی داشته باشند. مثلا بال‌زدن پروانه‌ای در نیومکزیکو، می‌تواند باعث تغییرات کوچکی در فشار هوا شود، ولی در نهایت، به طوفانی در چین منجر شود.

همچنین می‌توان به لایه دیگری نیز اشاره کرد، با توجه به این‌که مخاطب هرگز درنمی‌یابد که آیا لولا در فیلم واقعا توانست هر سه راه را برود و در نهایت، راه بهتر را انتخاب کند؟ یا فقط تصوراتش در باب مسیری که می‌خواهد طی کند به صورت زنجیره پیوسته از پیش تعیین شده به تصویر کشیده شده‌است؟ به نوعی تقابل اختیار و جبر به نمایش درآمده‌است.

نتیجه

در نتیجه، کارگردان که محوریت اصلی موضوع فیلم بدو لولا بدو را مسئله نوع استفاده از زمان به مثابه مرگ و زندگی قرار داده‌است، فیلم را بر محور سرعت تولید نموده و به نحوی تاثیرگذار از یک موسیقی متن با ریتم بسیار بالا، حداقل دیالوگ و حداکثر حرکت استفاده کرده که فضایی را با جنب جوش و انرژی فراوان در خدمت سرعت به کار گرفته‌است و همان‌طور که گفته شد، در جای جای فیلم، سبک‌های پویای تدوین، شیوه‌های فیلم‌برداری،

موسیقی و صدا و تکنیک‌های سبکی کارگردان (اعم از صحنه‌آرایی، لباس، چهره‌پردازی و نوع بازی بازیگران) با سرعت یا در واقع هدف مشترک کارگردان و شخصیت اصلی هم‌سو می‌شوند و تجربه پرهیجان و لذت‌بخش را برای مخاطب به جا می‌گذارند که همین موارد تیکور را به عنوان یک فیلم‌ساز موفق در ارسال پیام فیلم مطرح می‌کند.

منابع

جابز، گرترود. (۱۴۰۰). *فرهنگ سمبل‌ها، اساطیر و فولکلور*. ترجمه محمدرضا بقاپور. تهران: اختران.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی