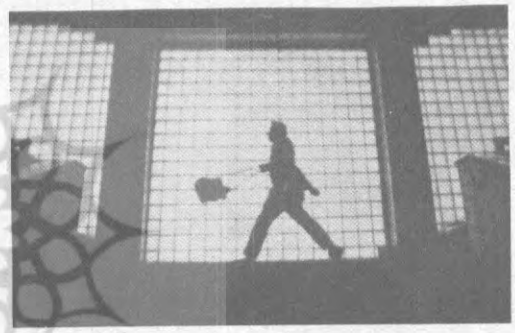
راهنمای شبکهٔ ویدئو

هامون

کارگردان: داریوش مهرجویی/ فیلمنامه: داریوش مهرجویی/ فیلمبردار: تورج منصوری/ تدوین: حسن حسندوست/ موسیقی: ناصر چشم آذر/ بازیگران: خسرو شکیبایی، بیتا فرهی، عزت الله انتظامی/ محصول ۱۳۶۸ ایران/ رنگی

حمید هامون در گیر پایان نامه اش دربارهٔ عشق و ایمان الهی است. می خواهد بداند چرا ابراهیم پدر ایمان است. ذهنیت مشغول او سبب می شود، همسرش مهشید اعتراف کند که دیگر نمی تواند با او زندگی کند و در نهایت از او تقاضای طلاق می کند.



حمید هامون دچار مسئله کیفیت است. می خواهد از راز چگونگی پدیده ها سردرآورد، می خواهد پایش را از گلیمش فراتر بگذارد، نویسنده باشد، روشنفکر باشد، می خواهد آدمها را به صلح و صفا دعوت کند، کنجکاو است، می خواهد همه چیز خوب باشد و مطابق میل او. و خلاصه می خواهد در تحول و تغییرات دنیا او هم سهمی داشته باشد. امّا... و همه چیز از همین اما شروع می شود، فیلم تبیین ضعفی است که هامون به کسوت یک روشنفکر جهان سومی از آن رنج می کشد و او را در غرقاب انفعال وسترونی می اندازد. و پنداری که برون رفت از این تنگه های وحشت آور و ایستاآفرین نیز میسر نیست. گریزگاهی اگر باشد به زعم هامون پایان دادن به زندگیست؛ و در واقع پایان دادن به کابوسهای منبعث از زندگی این چنینی. البته خود او نیز چون آن شعر ژاپنی که زندگی را موهبتی بزرگ می داند، معتقد به رنج کشیدن در زندگی، اما در نهایت باقی ماندن در دایرهٔ تنگ آن است. هم از این روست که در برابر وسوسهٔ خاتمهٔ زندگی مدام دست دست می کند ولی عاقبت در موقعیتی جنون آمیز خودش را به دریا می سپارد. اما رنج در هامون به نظر می آید به میزانی متساوی بین افراد تقسیم شده است. چرا که همانطور که می بینیم در فیلم همه به نوعی متحمل رنج هستند.

هامون آئینهٔ زمانه اش است. به تعبیری دیگر هامون از سر نیاز مخاطب به تصویر کردن زندگی روشنفکر معاصر شکل می گیرد. اما مهرجویی انگار علاقه ای ندارد این تصویر به شکلی ساده و قابل هضم ارائه شود. سعی می کند مدام تماشاگر را در میان انبوهی از داده ها تاب دهد و او خوب می داند که چگونه این فرآیند را عملی سازد تا جلوی هر گونه تعبیر و تأویل به ظاهر مطلقی را بگیرد. روایتش را مستقیم و سر راست نقل نمی کند. مانور روی عناصر زمان و مکان را به اوج می رساند و مخاطب را در یک انباشتگی فزاینده از هجوم اطلاعات فرامتنی اسیر می کند و به او می گوید که خودت تصمیم بگیر. به همین خاطر برداشتها به اندازهٔ تعداد تماشاگر قابل تعمیم می شوند. به گونه ای که هر تماشاگر از لن خود با فیلم یار می شود. و مهرجویی این را تعمداً انجام ی دهد و خود را مبرا از هر گونه در غلتیدن به جریانهای فکری شان می دهد که می توانند برای او خطرآفرین باشند. □

شیر سنگی

کارگردان: مسعود جعفری جوزانی/ فیلمنامه: مسعود جوزانی/ فیلمبردار: محمود کلاری/ تدوین: روح الله امامی/ موسیقی: فریدون شهبازیان/ بازیگران: علی نصیریان، عزت الله انتظامی، ولی الله شیراندامی/ محصول ۱۳۶۵ ایران/ رنگی

کوهیار چوپان ایل، جسد یک انگلیسی را در کنار لوله های نفت پیدا می کند. همین امر باعث می شود که او را به قتل آن انگلیسی متهم کنند. دستگیری او سبب اختلاف بین دو تن از بزرگان ایل می شود و عاقبت یکی از آن دو کشته می شود.

در فیلم های اولیهٔ جعفری جوزانی استفاده از موضوعی که در آن قومیت قوام می یابد، مشاهده می شود. هرچند که چنین دلمشغولی ای از سوی فیلمساز تا فیلم آخرش دل و دشنه نیز تسری یافته است. در این راستا شیرسنگی انرژی خود را روی عمده کردن آدمی می گذارد که در کسوت یک ایلیاتی، مهمترین دغدغه اش در زندگی شخصی و اجتماعی، برقراری و پایداری ایل و علاوه بر آن عزت و شرف ایل است. طبیعی ست که هر فیلمی با این پسزمینه، بخواهد بازتابندهٔ چنین نگاهی باشد. چرا

که آنچه قومیت در رأس کار خود قرار می دهد، تعصبی (سویهٔ مثبت آن را در نظر داشته باشیم) است که سبب مانایی مردمی می شود که در مجموعه ای به نام ایل در کنار هم گرد آمده اند. جعفری به خوبی از پس انعکاس این نگرش آدمها به مسائل ارتباطی شان در خلال آمد و شدن های شان با دیگر اشخاص، برمی آید. و رفتار آدمها باتوجه به تنشی که به آن گرفتار شده اند، منطقی جلوه می کند و روند حرکتی آنها در طول قصه، منطبق بر انگاره های شخصی شان پایانی را رقم می زند که تماشاگر به خوبی به تماتیک فیلم دست می یابد: نفتی که قرار بوده به عنوان طلای سیاه قلمداد شود، جز سیاهی و تیرگی برای قوم ارمغانی نداشته است. فیلمساز این موضوع را در پایان فیلم با استفاده از یک نمای دیدگاهی از چشمان بی جان علی یار که به لوله های نفت خیره شده اند، مؤکد می سازد.

شیرسنگی اما یک چیز دیگر را نیز بازگو می کند و آن ارائه اختلافاتی است که ممکن است بین آدمهای ایل از سایه انداختن یک قدرت بیرونی بر روی آنها حاصل آید. می بینیم که خطوط نفتی چون مرزی جداکننده، علی یار و نامدار را به عنوان دو تن از بزرگان ایل از هم جدا کرده است. یعنی که فیلم با نمایش دو طرز تلقی از مدرنیستی که می رود کشور را در برگیرد، جلو می رود. نامدار خودش را با خواسته های بیگانگان تطبیق می دهد و طرفدار آبادانی به شیوهٔ بیگانگان می شود و علی یار همچنان در پیلهٔ انگاره های ارزشمند خود باقی می ماند و از کنار آمدن با اجنبی پرهیز می کند. وگرچه در پایان می میرد اما حتی خود نامدار که در سویه ای مخالف با او قرار داشته، اذعان می کند که باید روی گور او شیرسنگی گذاشت؛ و شیرسنگی مختص بزرگی است که می میرد. □

اوژنی گراندە

کارگردان: ماریو سولداتی/ فیلمنامه: گاستون مدین/ فیلمبردار: واکلای ویه/ موسیقی: رنستو روسلینی/ بازیگران: آلیدا ولی، گوالتیر و تومیانی، جورجیو دولولو/ محصول ۱۹۴۷ ایتالیا/ سیاه و سفید

اوژنی دختر گرانده خسیس و ثروتمند با پدر و مادرش در شهر سومور زندگی می کند. او اندوخته اش را به پسر عموی خود، شارل، که بعد از فوت پدرش بی چیز شده است، می دهد و او را راهی شرق می کند. و نه سال به انتظار او می نشیند، اما شارل پس از برگشت می خواهد با دختر یک ثروتمند ازدواج کند. اوژنی پس از این تصمیم شارل، خودش را وقف انجام امور خیریه می کند.

این داستان رومانتیک/ رئالیستی ـ و واقعاً در نوسان بین آن دو ـ بازنمودی است از دوران پیدایش و تکثیر خرده بورژوازی و آدمهای همروزگار بالزاک. در واقع این قصه به گزارشی مانند است که بالزاك از زمانه اش می دهد؛ زمان حاکمیت تقریبی پول بر جامعه و منزلت و اعتبار آن در نزد مردم و تأثیر آن بر کنش آدمها. و در واقع دورهٔ تغییر و دگرگونی شکل و زندگی افراد از طریق جمع آوری سرمایه از کشورهای شرقی. یعنی زمانی که اروپا بیشتر، از بیرون از مرزهای خود تغذیه می شود. این قدرت پول و سرمایه و جذب افراد جامعه به آن تا حدی است که جوانان یکی یکی پا به خارج از فرانسه گذاشته و با ادعایی فراوان و جیب هایی پر، از حاصل گذران و تجربهٔ یک زندگی مشقت بار، بازگشتی اشراف منشانه را به رخ می کشند. بر همین نهج شارل را می توان به عنوان یکی از آن آدمها برشمرد؛ همان که فراموشیش از پیمانی که داشته، باعث افسردگی و در نهایت رویکرد قدیس مآبانهٔ اوژنی می شود. بنابر این فیلم در کنار ترسیم شخصیت شارل که وجودش در فیلم نمود تم پیشرفت و ترقی است، اوژنی ـ از شخصیتهای بازماندهٔ سبک رمانتیسم و رسوخ کرده به رئالیسم بالزاك ـ را بازتاب می دهد که چون شمایل فداکاری می درخشد؛ دختری با معصومیتی کودکانه که به خاطر حس عاطفی به وجود آمده بین او و پسر عمویش، نه سال صبر می کند و تمام عذابی که از سوی پدر بر او روا می شود را متقبل می شود.

سرگردانی او بین این دو قطب، پدر و شارل و رنجی که از هر سو به او وارد می شود، معصومیت و مظلومیت او را پررنگ تر می کند. گوشهٔ دیگر مثلث شخصیتی فیلم، گرانده است با شخصیتی بیش از اندازه خسیس که حتی برای ازدیاد سرمایه بلااستفاده اش از دختر و همسرش نیز نمی گذرد. و جالب است که همو در واپسین لحظات زندگیش نیز، با دیدن صلیب طلایی کشیش سعی می کند به آن هم چنگ بزند. و عاقبت اضلاع این مثلث با مرگ پدر و عدم پذیرش شارل از ازدواج با اوژنی به خطوطی واگرا بدل می شوند که حتی دیگر در امتداد یکدیگر نیز واقع نیستند. □

اسیر زمین

کارگردان: جان باری/ فیلمنامه: لی گلد/ فیلمبردار: پیر ویلیام گلن/ موسیقی: بیل کونتی/ تدوین: جورج کلوتز/ بازیگران: سام واترسن، الکساندر پاتایف/ محصول ۱۹۹۰ آمریکا/ رنگی

یک مرد آمریکایی به تصور اینکه سرنشینان هواپیمایی که در کوهستان سقوط کرده آمریکایی هستند، از هواپیمای خود، با چتر نجات پایین می آید، امّا به محض مشاهدهٔ تنهابازمانده روسی آن هواپیما از کار خود پشیمان می شود. از این پس آنها مجبورند با یکدیگر ارتباط برقرار کنند و به امید نجات باشند.

حرکت روی تم برقراری ارتباط در موقعیتی گریزناپذیر و ایجاد دوستی بین دو آدم نامتجانس، که البته به شکلی بالقوه برخورد از یک حس تنفر خفیف از یکدیگر نیز هستند؛ نمونه های زیادی را می توان قابل اشاره دانست به همین خاطر با خواندن خلاصه ای از داستان می شود حکم به پی ریزی روند تکرار شوندهٔ فیلم داد و به راحتی از آن گذشت و آن را نادیده گرفت. چرا که به نظر می آید فیلم با دستمایه قرار دادن چنین موضوعی جذابیت خود را پیشاپیش از دست داده باشد. اما اسیر زمین این گونه نیست و کاری می کند که می توان با آدمهای آن جلو رفت. جان باری تسلطش را بر مدیوم نشان می دهد و فیلمی که می توانست ارمغانش کسالت باشد را نجات می دهد.

در اسیر زمین تنها با دو آدم سر و کار داریم و قرار نیست که هیچ اتفاقی هم بیافتد. دو شخصیت فیلم، یکی آمریکایی و دیگری روسی فقط می توانند با یکدیگر مرتبط باشند. بنابر این در چنین موقعیتی که دو غریبه هیچ حرفی برای گفتن ندارند (و از طرفی میزان وقوع حوادث در حداقل ممکن است) تنها کاری که می توان کرد، مرور خاطرات برای خود ـ و شاید هم برای نفر کناری ـ، شعرخوانی و بازگویی اعتقادات شخصی از مفهوم زندگی و ارتباط است. حالا از میان این تک گویی ها و دوگویی ها کم کم باید با شخصیت این دو آشنا شویم. و فیلم خود را معطوف به این شخصیت پردازی می کند. آنها نه تنها پیوندی اجباری با یکدیگر خورده اند، بلکه به گونه ای مقهور طبیعت نیز هستند و اصلاً این پیوند میان آنها از ضعف شان در برابر قدرت طبیعت ناشی می شود. و فیلم سعی می کند این مسئله را مدام گوشزد کند. به همین سبب در میان بگو مگوی آنها هرازگاهی نماهایی از خشونت طبیعت پیوند می خورد تا تماشاگر سبب امتزاج آنها با یکدیگر را فراموش نکند؛ نماهایی که اتفاقاً به بهترین شکل، نشان دهندهٔ اسارت آنهاست. از طرفی گرفتار بودن و راکد بودن آنها در یک مدار تنگ، یا غالب بودن نماهای بسته فیلم نشان داده شده است.

باوجود اینکه جان باری خود بازمانده ای از نسل کارگردانان گرفتار آمده در در جریان مک کارتیسم است، و این موضوع می توانست به جانبدارانه شدن فیلم کمک کند، اما ملیت آدمها و آنچه ممکن است در پس نام این دو کشور ـ آمریکا و روسیه به عنوان طلایه داران جنگهای سرد، آن هم در دورهٔ اوج این کشمکش ها ـ وجود داشته باشد را رها کرده و فیلم را به گونه ای بی طرفانه پیش می برد؛ چرا که برای او تعهد به انسانیت مهم است؛ تعهدی که در یک موقعیت جهنمی آدمها را به یکدیگر پیوند می زند. □

ال کندور

کارگردان: جان گیلرمن/ فیلمنامه: استیون کاراباتسوس/ تدوین: ویلیام ریگلر/ بازیگران: جیم براون، لی وان کلیف، پاتریک اونیل/ محصول آمریکا/ رنگی

سیاه پوستی که به تازگی از زندان فرار کرده است از یک هفت تیرکش می خواهد در ربودن طلاهای قلعهٔ کندور او را یاری دهد. آنها با اجیر کردن دسته ای از سرخ پوستان به قلعه حمله می کنند و در آخر در می یابند که فریب خورده اند و طلایی در کار نبوده است. این موضوع آن دو را به جان هم انداخته و در پایان سیاه پوست دوستش را می کشد.

یک فیلم به اصطلاح وسترن که سریعاً آدم را به یاد نمونه های

مشابه اش مثلاً وراکروز می اندازد. اما این همانندی در حد همان دستمایه باقی می ماند و از آن پیشتر نمی رود. چرا که فیلمساز در استفاده از الگوهای سینمای وسترن در قالب یک مقلد نابلد رفتار می کند و از استقلال در پیشبرد داستان بارها تکرار شده اش در می ماند. هرچند که اصلاً تکرار و یا به تعبیری روایت آدمهایی کاملاً مشابه و احوالشان در قالب حدیثی مکرر جزء لاینفک سینمای وسترن است. اما آنچه یک فیلم را از دیگری متمایز می سازد، نگاه مستقل خود فیلمساز است به موضوع مورد استفاده اش؛ یعنی درست همان چیزی که ال کندور از آن محروم است به نحوی که تنها فیلم را از این حیث می توان وسترن خواند که در پس زمینهٔ تصاویر مثلاً دشتها و کوههای غرب واقع شده و یا صدای گلوله مدام با تصاویر همراه شده است.

در ال کندور نیز با پیوند همیشگی قهرمانان وسترن به دامن لاقیدی و رهایی مواجه هستیم و این مسئله در همان فصل آغازین فیلم، با فرار جیم براون از زندان آشکار می شود. و اشاره به این موضوع دارد که این نوع آدمها نمی توانند با زندگی، آن طور که شهرنشینان و تمدن آورندگان تعریف می کنند، دمساز شوند. زندگی به سیاق مدنی آن، روزمرگی ای با خود می آورد که انگار در دنیای قهرمان وسترن جایگاهی ندارد. آنچه با اهمیت است تحرك و گونه گونی در طول زمان است؛ یعنی یک جابند نشدن و عوض کردن موقعیت بنا به شرایط به وجود آمده. اما این زندگی نیز علی رغم سادگی اش نیازمند پول است. این جاست که طلا به عنوان ابزار اصلی معیشت و عامل گذران زندگی، اهمیتی بسیار پیدا می کند. نیاز قهرمان وسترن به طلا یک نیاز ضروریست. چرا که تقریباً عیشی که او به آن می اندیشد، بدون طلا میسر نیست. همین است که بسیاری از قصه های وسترن از این نقطه آغاز می شوند؛ نوعی جویندگی طلا، در حالیکه نفر دوّمی ـ و یا در حالت تکثیر یافته اش یک دسته ـ نیز در کنار قهرمان قرار می گیرد. ال کندور نیز روی همین مایه مانور می دهد. دو مرد را بر سر دست یابی به طلا با یکدیگر مرتبط می کند و سر آخر آنها را در حالیکه رودست خورده اند، روبه روی یکدیگر قرار می دهد تا قهرمان با از بین بردن دیگری، میسر باقیماندهٔ زندگیش را با کس دیگری شاید، ادامه دهد. □

زمستان ۵۴

کارگردان: دنیس آمار/ فیلمنامه: ماری دیوور، دنیس آمار/ فیلمبردار: ژرار باتیستا/ موسیقی: فیلیپ سارد/ تدوین: ژاك ویتا/ بازیگران: کلودیو کاردیناله/ محصول ۱۹۸۹ فرانسه/ رنگی

پدر پی یر که از بی خانه مانی و آوارگی آدمهای فقیر جامعه در عذاب است، سعی می کند با توسل به رسانه های ارتباط جمعی، نگاه اقشار جامعه را به این مردم متوجه کند.

فیلمی مثلاً افشاگرانه ـ اما کسالت بار ـ از عملکرد مردان سرمایه سالار دههٔ پنجاه فرانسه و تقبیح این اعمال از سوی کشیشی دلسوز. فیلم روایتگر داستان غم انگیز انسانهایی است که در تلاش برای به دست آوردن تکه زمینی هستند تا چهار دیواری بر آن بنا کنند و زیر سقف آن بعد از کارهای طاقت فرسای روزانه دمی بیاسایند. داعیه دولتهای حاکم مبنی بر این که سعی دارند حامیان واقعی مردم کشورشان باشند، در اینجا تبدیل به نوعی از قانونهای خشک و بدون انعطاف می شود. چرا که این حاکمان بر این باورند که فقر و تهیدستی لازمهٔ یک نظام ایده آل است و آن را عاملی برای متعادل نگه داشتن اجتماع می دانند (نظیر سایه روشن های یک تابلوی نقاشی.) اینها معتقدند مسئلهٔ مرگ و زندگی تنها در صورتی قابل طرح است که در راستای نیاز طبقات بالای جامعه باشد. و به زعم آنان خرد شدن اقشار پایین در زیر فشاری که از طرف سردمداران کشور به آنها تحمیل می شود، ابزاری است در جهت کمک کردن به نظم جامعه. وجود پدر پی یر در کنار این آدمها به فیلم، یک وجههٔ مذهبی بخشیده است. او که خود را در قبال آنها مسؤل می داند، تلاش می کند تا فریاد آنها را به گوش صاحبان قدرت برساند و آنها را برای ساختن یک آرمان شهر ترغیب کند. پدر روحانی خود را از فضای بستهٔ کلیسا بیرون می کشد و به جای پرداختن به موعظه، زندگی پرفراز و نشیبی را در کنار خانه بدوشان تجربه می کند. فیلمساز نیز چهره ای معصومانه از او می سازد و او را چون قدیسی به تصویر می کشد که بر آن است تا عطر زندگی را به انسان امروزی برگرداند.

اما فیلمساز از نیمهٔ دوم فیلم، دچار همان رؤیاپردازی های کشیش می شود و به ورطهٔ اغراق می افتد و همین امر فیلم را به مانند خطابه ای می کند که خسته کننده و کسالت آور است. وجدان خاموش همان آدمهایی که فیلمساز از آنها چهره هایی سنگی تراشیده بود به یکباره بیدار می شود و ناگهان همه خود را متعهد حس می کنند. گویی که همه منتظر نطق کشیش بوده اند. و همین زیاده روی در بیان حوادث تا حدی پیش می رود که پایان فیلم به خوابی شبیه می شود که پدر پی یر سالها در آرزوی دیدن آن بوده است. □