نگاهی به فیلم‌های مطرح اکران فصل پاییز سینمای جهان

در آستانهٔ هزارهٔ سوم؛ فارغ از مناسبت‌ها

مسعود حسن‌پور

آثاری که همزمان با نقاط عطف تاریخی زندگی بشر ساخته و عرضه می‌شوند، موقعیت حساس و خطیری دارند. قضاوت و ارزشگذاری در این گونه مقاطع، یکسره با توجه به زمانِ سپری شده و زمانِ پیش رو انجام می‌شود و مبنای مقایسه و ملاحظات فراگیر تاریخی، بیش از همیشه در بررسی‌ها مورد توجه قرار می‌گیرد. این وضعیت خاص را در مورد سینما با دو نکتهٔ فرعی اما مهم دیگر تلفیق کنید: یکی آن که این هنر در میان سایر هنرها جوان‌ترین است، تازه به مقطع صد سالگی رسیده و به همین خاطر، تحلیل‌های کلی مدام به سوی انتخاب های قرن، سنجش‌های تاریخ سینمایی و امثال این‌ها پیش می‌رود تا به نوعی تکلیف قرن اول هنر هفتم را با معیارهای گوناگون و متنوع، روشن کند. نکتهٔ دیگر این که سینما در بین تمام پدیده‌های دیگر عرصهٔ زندگی فردی و اجتماعی انسان امروزی، تنها پدیده‌ای است که در آستانهٔ سدهٔ بیست و یکم، دو مناسبت مهم را از سر می‌گذراند: هم آغاز هزارهٔ سوم میلادی و هم صدسالگی خود را (که در ۱۹۹۵ اتفاق افتاد).

به این ترتیب، ملاک ارزیابی فیلم‌ها در چنین زمانی، صرف نظر از معیارهای رایج و معمول برای بررسی خود آن‌ها، به عرصهٔ قیاس‌های تاریخی هم کشیده می‌شد و پیوسته با جملات و عباراتی از این دست بازگو می‌شود که «در حالی که سینما وارد سدهٔ دوم و دنیا وارد هزارهٔ سوم شده است، فیلمی همچون .... چقدر تازگی و جذابیت دارد؟»! گزارش حاضر که با نگاهی به فیلم‌های مختلف اکران شده در فصل پاییز سینمای جهان نوشته شده، می‌کوشد این نوع نگرش را تا حد ممکن رها کند و فارغ از مسئلهٔ فرا رسیدن زمان نقطه عطف به فیلم‌ها بپردازد. در نظر گرفتن ملاک‌های مضاعفی همچون آن چه گفته شد، تنها می‌تواند ابعاد ژورنالیستی تحلیل را گسترده‌تر کند و مطلقاً نمی‌توان ادعا کرد که افزودن این معیارهای زمانمند، لزوماً میزان اعتبار ارزشگذاری را افزایش می‌دهد. دیدگاه‌های مبتنی و متکی بر زمان، تنها هنگامی قابل طرح است که بخواهیم فراتر رفتن فیلم از محدودهٔ زمان و مکان ساخت و نمایش آن یا محدود شدنش به شرایط روز و در واقع «تاریخ مصرف‌دار» بودن آن را مورد بررسی قرار دهیم. وجود همین عامل برای لحاظ کردن ویژگی‌هایی که به زمان عرضهٔ اثر مربوط می‌شود، کم و بیش کافی به نظر می‌رسد و مناسبت‌های مشخص زمانی، فقط به طور تصادفی با ساخت برخی فیلم‌ها همزمان می‌شود. در پهنهٔ گستردهٔ آفرینش هنری، عوامل تصادفی عملاً بیرون از دایرهٔ دنیای مستقل و درونی اثر جای می‌گیرند و به همین جهت، چندان معتبر و قابل استناد نخواهند بود.

● اکران پاییز: وضعیت عمومی

در چند سال اخیر و حتی - اگر بخواهیم از برخی سال‌های استثنایی چشم پوشی کنیم - در یکی دو دههٔ اخیر، عموماً پرفروش‌ترین فصل اکران سینماهای جهان، تابستان بوده است. این شرایط، شاید در ابتدا به عوامل بیرونی همچون فصل گرما، برخی از تعطیلات و مسائلی از این قبیل باز می‌گشت و موجب موفقیت فیلم‌ها به لحاظ گیشه و بازتاب عمومی می‌شد. اما پس از مدتی، ماجرا معکوس شد و به دلیل شهرت نسبی فصل تابستان به عنوان فصل فروش، پخش کنندگان و توزیع کنندگان فیلم‌هایی که از همان مراحل اولیهٔ تولید جزو امیدهای توفیق عظیم اقتصادی محسوب می‌شدند، محصولات خود را برای اکران عمومی در این فصل آماده می‌کردند. احتمال فروش بالا در تابستان و اکران فیلم‌های پرفروش در این فصل، جریانی دوسویه را تشکیل می‌داد که باعث می‌شد کل سال به دو نیمهٔ گرم و سرد تقسیم شود و عملاً نمایش عمومی تمام فیلم‌های مطرح و محبوب مخاطبان گسترده، در نیمهٔ نخست سال صورت پذیرد. تنها در همین دو سال اخیر، هیچ یک از فیلم‌های پر مخاطبی چون **رستاخیز بیگانه**، **فول مانتی**، **تایتانیک**، **بهترین شکل ممکن**، **بازی** و غیره در فصل سرما اکران نشده‌اند یا به عبارت دقیق‌تر، اگر هم اکران آن‌ها تا اوایل یا اواسط فصل سرما طول کشیده باشد. در اصل از فصل گرما شروع شده است.

امسال هم اکران فیلم‌هایی که به لحاظ آمار و ارقام در صدر جدول فروش قرار گرفتند (مثلاً **وست‌وحشی‌وحشی**، **شبح تهدیدو ماتریکس**) و هم نمایش فیلم‌هایی که با توجه به هزینهٔ اولیه، سود هنگفتی را نصیب دفاتر توزیع خود کردند و به پدیده بدل شدند (مثلاً **پروژهٔ جادوگربلر**) در فصل گرما انجام شد. اما تقارن عجیبی که در فصل پاییز روی داد، این بود که اغلب فیلم‌های مطرح و مهم سال به لحاظ ارزش و اعتبار هنری، اکران خود را در این فصل شروع کردند. امیدهای نامزدی اسکار ۲۰۰۰ که نخستین مراسم آکادمی علوم و هنرهای سینمایی در قرن بیست و یکم خواهد بود، نامزدهای جوایز گلدن گلاب و برندگان جوایز منتقدان آمریکا، همه و همه غالباً در فیلم‌هایی حضور داشته‌اند و فعالیت کرده‌اند که در پاییز امسال روانهٔ پردهٔ سینماهای جهان شد. فیلم‌هایی همچون **زیبایی آمریکایی**، **سه پادشاه**، **آقای ریپلی بااستعداد**، **مردی بر روی ماه**، **خودی**، **جان مالکوویچ بودن** و **اسلیپی هالو**، همه در این فصل اکران شدند و حتی فیلم‌های مهم دیگری که به جهت یدک کشیدن نام فیلمسازانی شاخص، حساسیت فراوانی داشتند (همچون **لایمی / انگلیسی**، **بیرون‌کشیدن مردگان**، **داستان استریت** و **باشگاه جنگ** که در اینجا با نام **باشگاه مشت‌زنی** شناخته می‌شود) اما به دلایل مختلف، فیلم‌های «اسکاری» نبودند، در پاییز به نمایش عمومی در آمدند. حتی دو فیلمی که رقیب اصلی یکدیگر برای دریافت اسکار بهترین فیلم خارجی سال ۲۰۰۰ محسوب می‌شوند یعنی روزتا و **همه چیز دربارهٔ مادرم**، در همین فصل در آمریکا و کانادا پخش شدند و این همه تقارن زمانی، واقعاً عجیب و جالب توجه است.

این نکته باعث می‌شود که بتوانیم سال جاری را یکی از همان استثناهای عرصهٔ فروش فیلم‌ها با در نظر گرفتن زمان و فصل اکران آن‌ها به حساب آوریم. چرا که برخی از پرفروش‌ترین فیلم‌های سال همچون **مجازات مضاعف**، **کلکسیونر استخوان** و **دنیا کافی نیست**، در پاییز اکران شدند و نمایش فیلم‌های پر مخاطب دیگری مثل **حس ششم** و **رگهٔ آبی** نیز تا اواسط این فصل ادامه یافت. در مجموع می‌توان گفت که تراکم فیلم‌های شاخص و معتبر در فصل پاییز، بخشی از تفکیک‌پذیری فصل گرما و سرما در قالب «زمان توفیق و اقبال عمومی» و «مقطع فروش‌های متوسط و نه چندان قابل توجه» را از میان برداشت.

● فهرست فیلم‌ها

پیش از پرداختن به فیلم‌های مهم و قابل اشاره‌ای که در این فصل به اکران عمومی در آمدند، ابتدا به ارائهٔ اطلاعات کلی و ذکر نام مجموعهٔ فیلم‌های نمایش داده شده در پاییز می‌پردازیم. این را تنها به معنای تلاش جهت ارائهٔ مرجعی برای اطلاع رسانی بگیرید تا بررسی تحلیلی را نیز در ادامه به این فهرست نام‌ها بیفزاییم.

مجموعهٔ فیلم‌های اکران شده در فصل پاییز عبارتند از:

زیبایی آمریکایی، **دیوانه‌ام کن**، Guinevere، **خوشحال**، **تگزاس**، **آلاسکای اسرارآمیز**، **عشق بازگشته**، **هتل نیورُز**، **زیگفرید و روی**: **جمعهٔ جادویی**، **سه پادشاه**، Plunkett and Macleane، **دوستانی غیرعادی از قرن بیستم**، **پسرها گریه نمی‌کنند**، **پنج همسر**، **سه منشی و من**، **پدربزرگ**، **لایمی / انگلیسی**، **قلب‌های تصادفی**، **توقف عادات انسان خاکی**، Men، Cry Bullets، **پسران**، **باشگاه مشت‌زنی**، **پادشاه جو**، **درجهٔ تب**، L'ennui، **سوپراستار**، **کیک گوشتی**، **پسران سفید پوست**، **انگشت چسبناک زمان**، **دکل**، **رمز اُمگا**، **همان آواز قدیمی**، **عشق را نشانم بده**، **داستان استریت**، **دوست دارم این جوری باشه!**، **خفاشان**، **ساقدوش**، **آن سوی حصیر**، Body Shots، **بیرون‌کشیدن مردگان**، **شهر**، **دیوانه در آلاباما**، **مالی**، **سعادت ششم**، **سه نفر برای تانگو**، **گالاپاگوس: سفر طلسم شده**، **جان مالکوویچ بودن**، **در رؤیای جوزف لیز**، **خانهٔ روی تپهٔ جن زده**، **افسانهٔ ۱۹۰۰**، **پوکر مرد منقلب**، **موسیقی قلب**، **مرد قرن**، **شاهزاده مونونوکه**، **بردگان هالیوود**، **حومه نشین‌ها**، Terror Firmer Women، **بهترین دوستم**، **قطار زندگی**، **فیلم آمریکایی**، **مجرد**، **مگس اسپانیایی**، **اگنس براون**، **پایان رابطه**، **شناوری**، **آشپزخانهٔ دوزخ**، **دود مقدس**، **نقشهٔ جهان**، **جنگ‌های ستاره‌ای: قسمت اول - شبح تهدید** (اکران مجدد)، **دوست داشتنی و رذل**، **جنسیت واقعی**، **گهواره تکان می‌خورد**، **گیلاس**، **قوانین خانهٔ سیدر**، **دالان سبز**، **الماس‌ها**، Jerome، **خانم جولی**، **منطقهٔ جنگی**، Simpatico، **آنا و سلطان**، **مرد دویست ساله**، **امپراتور و آدمکش**، **ماگنولیا**، **استوارت لیتل**، **خاکستر آنجلا**، **برف بر درختان**، **سدر فرومی‌ریزد**، **مردی بر روی ماه**، **هر یکشنبهٔ خدا**، **درهم و برهم**، **آقای ریپلی بااستعداد**، **جست و جو در کهکشان راه شیری**، **داستان اسباب بازی ۲**، **دنیا کافی نیست**، **همه چیز دربارهٔ مادرم**، **خودی**، **روزتا**، **پوکمون: فیلم اول**، **پدر**، **داستان ژاندارک**، **کلکسیونر استخوان**، **پایان روزگار**، **پارک**

«دنیا کافی نیست»

مانسفیلد، دگما و هر جا به جز این جا.

این فهرست طولانی نام‌ها و عناوین، تنها زمانی معنای درست خود را باز می‌یابد که یکایک فیلم‌ها را طی بررسی‌های کوتاه یا دست کم با معرفی هر کدام از آن‌ها، به خوبی بازشناسیم و از حد فهرستی که صرفاً" برای ارائه اطلاعات کلی به خوانندگان تهیه شده است، فراتر رویم. اما با توجه به حجم مورد نیاز، اطلاعات موجود و همچنین این واقعیت که هنوز بیش از نیمی از این فیلم‌ها در ایران دیده نشده‌اند، نمی‌توان این معرفی و شناخت را در خصوص تمامی عناوین این فهرست طولانی و دراز، جامهٔ عمل پوشاند. از این رو، برای به دست آوردن زمینهٔ تحلیلی کافی، به ارزیابی فیلم‌های مهم‌تر این فهرست می‌پردازیم که اولاً" تعدادشان کاملاً" قابل ملاحظه است، ثانیاً" همه یا از امیدهای اسکار سال آینده (لااقل در برخی از رشته‌ها) به شمار می‌روند و یا یکی از بهترین فیلم‌های امسال هستند و ثالثاً" شمار قابل توجهی از آن‌ها در این جا دیده شده‌اند.

● همان که همیشه بود

دنیا کافی نیست (مایکل آپتد)

اگر جیمز باند، شخصیت مشهور خلق شده توسط **یان فلمینگ** که احتمالاً" یکی از فراگیرترین و محبوب‌ترین شخصیت‌های فیلم‌های برخوردار از شخصیت ثابت و تکرار شونده در سراسر جهان است، توسط فیلمسازانی به غیر از اکشن کارهایی که معمولاً" فیلم‌های این سری را می‌سازند، دوباره پرداخت شود، آیا می‌توانیم منتظر فیلمی متفاوت با نمونه‌های عادی این گونه فیلم‌ها باشیم؟ آیا حضور کارگردانی درام پرداز می‌تواند فاصلهٔ بین اکشن‌های بی وقفهٔ یک فیلم جیمزباند را اندکی افزون کند و فرصتی به مخاطب بدهد تا شخصیت‌ها، انگیزه‌ها یا کنش‌هایشان را بهتر باز شناسد و درک کند؟ **دنیا کافی نیست** نشان می‌دهد که پاسخ این پرسش‌ها منفی است و «جیمزباند» همچنان قواعد و قراردادهای همیشگی خود را بر کارگردان‌ها، بازیگران، فیلمنامه‌نویسان و مخاطبان دوره‌های مختلف تاریخ سینما در سی چهل سال اخیر، تحمیل می‌کند. این آن‌ها هستند که باید طبق عادات مأمور ۰۰۷ و طرفداران او عمل کنند، فیلمنامه بنویسند و فیلم بسازند؛ نه این که باندو رویدادهای فیلم طبق خواست و نگرش و سلیقهٔ هنری آن‌ها شکل بگیرد.

آخرین فیلم جیمزباندی قرن بیستم را **مایکل آپتد** ساخته است؛ کارگردان انگلیسی معروف دهه‌های هفتاد و هشتاد که فیلم‌های جذابی چون Class Action، **دختر معدنچی زغال سنگ** و **گوریل‌ها در مه**، جزو ساخته‌های او هستند. در واقع او تا قبل از **دنیا کافی نیست** هیچ فیلم اکشن دیگری نساخته بود و به همین دلیل، هنگامی که باربارا **بروکولی** و **مایکل ویلنز** تهیه کنندگان فیلم، پیشنهاد کارگردانی آن را به او دادند، به شدت شگفت‌زده شد. اما حضور او به این معنا نبود که ابعاد متفاوتی در دنیای فیلم پدید آید و روانشناسی شخصیت‌ها، منطق وقوع حوادث، سیر پیشبرد داستان یا سایر ویژگی‌های ساختاری فیلمنامه و فیلم، اندکی دقیق‌تر و دراماتیک‌تر شود. **دنیا کافی نیست** مثل هر فیلم نمونه‌ای جیمز باند، سرشار از لحظه‌های نفس‌گیر و صحنه‌های پر التهاب اکشن، تعقیب و گریز، تصادف، تیراندازی، انفجار و ... است و مثل نمونه‌های متأخر این سری (به ویژه **فردا هرگز نمی‌میرد** / **همیشه فردایی هست**)، همهٔ نشانه‌های سینمای تکنولوژیک این سال‌ها را هم در خود دارد. در این جا هم کنایه‌های سیاسی مثل زمانی که جیمز باند بازتاب طعنه‌آمیزی از دوران جنگ سرد بود، حضور نهان و آشکاری دارند و اگر چه در لحظه لحظهٔ فیلم خود را به رخ نمی‌کشند و عملاً" نهفته‌اند، اما در کلیت طرح داستانی آن کاملاً" عیان به چشم می‌آیند: جیمز باند می‌خواهد دنیا (و طبق معمول، دختر جوانی را که در این فیلم نامش الکتراکینگ است و ایفاگر نقشش، **سوفی مارسو**) را از چنگ مرد خبیثی به نام رینارد (**رابرت کارلایل**) نجات دهد که سودای تصاحب تمام ذخایر و منابع نفتی جهان را در سر می‌پروراند؛ و مگر نفت یکی از موضوع‌های روز نبردهای سیاسی قدرت‌های جهان نیست؟

صرف نظر از تمام ویژگی‌های گفته شده، **دنیا کافی نیست** یکی دیگر از خصوصیات ثابت و همیشگی سری فیلم‌های جیمز باند را نیز در خود دارد و آن رگه‌هایی از طنز و موقعیت‌های کمیک است. گاه برخی از نجات‌های لحظه‌ای به شکلی عمداً" مضحک صورت

زیبایی امریکایی

می‌پذیرد و بعضی برخوردها، کاملاً" به کمدی اسلپ استیک شباهت دارد. مایکل آپتد شخصاً" معتقد است که سعی کرده این رگه‌های کمیک را در **دنیا کافی نیست**، به فیلم‌هایی از جنس **مجموعهٔ فعلاً" دو قسمتی آستین پاورز** نزدیک کند و حال و هوای شوخ، بی‌قید و فارغ‌البال برخی کمدی‌های جدید را در لحظه‌های اینچنینی فیلم پدید آورد. **دنیا کافی نیست**، از این حیث هم یک فیلم نمونه‌ای جیمز باند است؛ با همان چاشنی دائمی شوخ طبعی و خلق لحظه‌های مفرح.

مثل هر فیلم دیگر این سری، در این جا هم دو ساعت به خوبی سرگرم می‌شوید، گوش‌ها و چشم‌هایتان در بازی مهیج و جذابی درگیر می‌شوند، ذهن‌تان به هیچ چیز جز حوادث و تصادف‌ها نمی‌اندیشد، اما با پایان فیلم، سفر ذهنی شما هم به پایان می‌رسد و نکته یا پدیدهٔ خاصی برای آن که زندگی فیلم را در ذهن شما ادامه دهد، بر جای نمی‌ماند.

●زندانیان زندگی

زیبایی آمریکایی (سام‌مندز)

دههٔ هفتاد، زمانی بود که سینمای آمریکا راه ورود مضامین و داستان‌های تازه را در اشارات انتقادی صریح به جامعه، فرهنگ، سیاست خارجی و امنیت داخلی ایالات متحده یافت. پیشروی همگانی فیلمسازان جریان عمدهٔ سینمای آمریکا و فیلمسازان مستقل و سایرین در این مسیر، چنان بود که از **بعدازظهرنحس تارانندهٔ تاکسی**، از **پدرخوانده۲** تا فیلم‌های **وودی‌آلن** و رابرت **آلتمن** و **جان شلزینگر** و **میلوش فورمن**، جای جای فیلم‌های آمریکایی سرشار از نگاه تند و ناقدانهٔ فیلمسازان و فیلمنامه نویسان به جامعه و تاریخ کشورشان می‌شد.

اما دو دهه بعد و در میانهٔ دههٔ نود میلادی، جریان انتقادی به مسیر تازه‌ای افتاد که به لحاظ معیارهای زیبایی شناختی، ارج و اعتبار آن را از برخی آثار کم و بیش شعارزدهٔ دههٔ هفتاد که همچون بیانیه‌های سیاسی ضد نظام اجتماعی آمریکا بودند، فراتر می‌برد. حالا فیلم‌ها به جای آن که بر نقاط مشخصی از تشکیلات، سیستم، ادارات، مراکز و سازمان‌های حکومتی، بانک‌ها و به طور کلی نهادهای سیاسی و اجتماعی متمرکز شوند و انتقادها را به طور مستقیم در دل جامعه نشان دهند، هدف بزرگ‌تری را نشانه می‌گرفتند و معضلات و دشواری‌ها را به کلیت «زندگی آمریکایی» نسبت می‌دادند. بسیاری از فیلم‌های این چنینی دههٔ نود و انتهای آن - حتی سال ۲۰۰۰ - را کسانی ساختند که در سال‌های دههٔ هفتاد، انتقادات صریح خود را نثار جامعهٔ آمریکا کرده بودند: استنلی **کوبریک با چشمان کاملاً بسته**، رابرت آلتمن با **راه‌های میان‌بر/برش‌های کوتاه**، **الیوراستون** با **چرخش کامل** و ... البته جوان‌ها هم در نمایش لایه‌های زیرین و پوسیدهٔ پیکرهٔ مندرسی به نام زندگی به شیوهٔ آمریکایی سهم خاص خود را داشتند: **دیوید فینچر** با **هفت**، **برادران کوئن** با **بارتون فینک** و **لبوفسکی بزرگ**، **کوئنتین تارانتینو** با **سگدانی** و **قصهٔ عامه‌پسند** و سرانجام، **سام‌مندز** با **زیبایی آمریکایی**.

فیلم اثرگذار مندز که احتمالاً امسال جوایز اصلی اسکار را از آن خود خواهد کرد، واقعاً دربارهٔ تمام بحران‌های زندگی انسان معاصر آمریکایی و حتی به شیوه‌ای جهان شمول‌تر، انسان معاصرِ سال‌های آغازین سدهٔ بیست و یکم است. قهرمان فیلم یعنی لستر برنهام (**کوین اسپیسی**) در برقراری ارتباط با همسر خود چنان دچار مشکل است که می‌کوشد رؤیاهای کودکانه‌اش را از مراوده با یکی از همکلاسی‌های دختر خود به نام آنجلا تحقق ببخشد. همسر او (**آنت بنینگ**) هنگامی که با مرد غریبه‌ای در اتومبیل نشسته، نزد لستر لو می‌رود و با نیش و کنایه‌های توأم با بی‌تفاوتی لستر، به شدت تحقیر می‌شود. پسر جوانی که در همسایگی آن‌ها زندگی می‌کند، از سویی با لستر گرم می‌گیرد و از سوی دیگر با سرعتی بسیار، به دختر لستر نزدیک می‌شود و چنان ارتباط صمیمانه‌ای برقرار می‌کند که دختر، در حالی که هنوز او را به درستی نمی‌شناسد، تصمیم می‌گیرد با او از خانه بگریزد. آنجلا به لستر می‌گوید که برخلاف ظاهر خود و تصور او، دختر ولنگاری نیست و تاکنون تجربهٔ آشنایی با مردی را نداشته است. پدرِ پسری که با دختر لستر آشنا شده، با عقده‌های فرو خفته از دوران جنگ و تمایل فراوانش به نظامی‌گری فاشیستی، به لستر پیشنهاد همراهی با تمایلات همجنس گرایانه می‌دهد و ... سیر این سقوط‌های درونی و بیرونی، در تمام طول فیلم به شیوه‌های پیدا و پنهان، ادامه دارد. تلخی موقعیت یکایک شخصیت‌های **زیبایی آمریکایی** وقتی هولناک‌تر می‌شود که سام مندز بر هیچ یک از آن‌ها با ابزاری همچون موسیقی سوزناک یا واکنش‌های احساسی، تأکید نمی‌کند. گویی همهٔ این فجایع همچون بخش‌های عادی زندگی جاری و روزمرهٔ مردم معمولی، طبیعی و ناگزیرند و نیازی نیست که فیلم آن‌ها را در جایگاه رویدادها یا شرایطی سخت، مخوف، دردناک و «خاص» به نمایش بگذارد. این حالت طبیعی و گریز ناپذیر نابسامانی‌ها و ناهنجاری‌های جامعهٔ روز آمریکا - و حتی جهان - را پیش‌تر در **برش‌های کوتاه/راه‌های میان‌بر** آلتمن هم دیده بودیم. انگار هیچ فاجعه‌ای آن قدرها تکان دهنده تلقی نمی‌شد که آلتمن بر آن مکث کند. از هر کدامشان به سادگی می‌گذشت و از فرط تکرار، آن‌ها را عادی و رایج قلمداد می‌کرد. نام ترانه‌ای که زن خواننده در فیلم آلتمن می‌خواند، «زندانیان زندگی» بود. عنوانی که برای توصیف دنیای آدم‌های فیلم مندز هم مناسب به نظر می‌رسد: دنیایی همانند دنیای امروز.

باشگاه جنگ

●فراتر از سیاهی و تباهی

باشگاه جنگ (دیوید فینچر)

ساختن قسمت سوم مجموعه فیلم‌های **بیگانه** برای آغاز مسیر فعالیت دیوید فینچر در سینمای حرفه‌ای، تنها نوعی «دستگرمی» بود که

مرحلهٔ گذار او از کارگردان ویدئو کلیپ‌های درخشانی همچون کلیپ ترانهٔ «عشق، قدرتمند است» گروه **رولینگ‌استونز** تا کارگردان فیلم‌های بلند سینمایی را شکل می‌داد.

اگر این تختهٔ پرش اولیه را فقط در حکم نقطهٔ آغاز جدی بگیریم، سه فیلم دیگری که فینچر تاکنون ساخته، نوید یکی از مستحکم‌ترین کارنامه‌های فیلمسازی در دوران تازهٔ سینمای جهان را می‌دهد.

هفت با روایت داستان منقلب کننده‌ای از قتل‌های اصلاح گرانهٔ یک قاتل زنجیره‌ای که قربانیان خود را از میان مرتکبین هفت گناه کبیره برمی‌گزیند و خود را نماینده و مجری انتقام الهی بر روی زمین می‌داند و **بازی** با ارائهٔ یکی از نمونه‌ای‌ترین و پیچیده‌ترین جلوه‌های نمود عنصر «غافلگیری» در قالب نمایشی سحرآمیز و غریب از بازی بی‌پایان توهم و واقعیت، هر دو به غایت امید بخش بودند و اشتیاق و انتظار پیگیران جدی سینما را برای مشاهدهٔ فیلم بعدی فینچر، پیوسته افزون می‌کردند.

فیلمی که در راه بود - **باشگاه‌جنگ** - از بسیاری جهات، عناصر و اجزاء و ویژگی‌های برجستهٔ **هفت** و **بازی** را تداوم می‌داد و تکمیل می‌کرد. اما از یک جهت، از آن‌ها بس فراتر می‌رفت و به «غایت» هدف فینچر از در دست گرفتن چنین مضامینی نزدیک می‌شد. اگر او که در **هفت** و **بازی** تباهی‌ها و تبهکاری‌های عیان و عینی دنیای واقعی امروز را تصویر می‌کرد، حالا و در **باشگاه‌جنگ** سیاهی‌ها را چنان انبوه و بی‌انتها می‌بیند و نشان می‌دهد که حتی از محدودهٔ دنیای واقعی هم فراتر رفته‌اند و همهٔ اوهام و ذهنیات آدم‌ها را نیز به تسخیر در آورده‌اند.

شخصیت اصلی فیلم، جک (**ادواردنورتن**) که در ابتدا فقط به نوعی Deja Vu دچار است و حس می‌کند هر لحظه و صحنه‌ای را که حالا می‌بیند، پیش‌تر هم دیده، در پایان عملاً هویت و تفاوت فردی خود با تایلر (**برادپیت**) را تشخیص نمی‌دهد و نمی‌داند واقعیت کدام است و وهم و خیال، کدام؟ در صورت آن که تایلر بازتابی از مکنونات درونی شرورانهٔ خود او باشد، جک آشکارا گرفتار مازوخیسم است و اگر کسی به غیر از او باشد، به یقین یک سادیست تمام عیار محسوب می‌شود.

اوهام در **باشگاه‌جنگ**، گریزگاه و مأمن آدم‌های درگیر واقعیات پست و پلید نیست؛ بلکه خود پلیدتر و دهشتناک‌تر از واقعیت است.

بدین ترتیب، این که برخی با استناد به خیالی بودن بخش‌های انتهایی فیلم، میزان تکان دهندگی آن را کم‌تر و محدودتر از واقعیات عینی و عریان **هفت** و خیالات تنظیم شده و چیده شدهٔ **بازی** ارزیابی می‌کنند یا بعضاً خشونت فیلم را ورای حد طبیعی و پذیرفتنی سینمای کنونی دنیا می‌خوانند، احیاناً نتیجهٔ عدم توجه آنان به کارکرد عناصر فراواقعی و غیرواقعی در **باشگاه‌جنگ** است. تعلیق و بلاتکلیفی مخاطب و شخصیت‌های اثر در پایان و حیرت آن‌ها از این که تایلر به واقع چه کسی بوده و چه شده، نشانهٔ عظمت هولناک تباهی‌های جهانی است که فینچر در فیلمش به تصویر می‌کشد. تاحدی که رفته رفته و در لحظه‌هایی به منطق یا در حقیقت بی‌منطقیِ خاصِ سوررئالیسم نزدیک می‌شود.

● تلفیق قالب‌های گوناگون

همه چیز دربارهٔ مادرم (پدرو آلمودووار)

فیلمسازی که همواره خود را شاگرد و پیرو مکتب استاد همزبانش یعنی **لوئیس بونوئل** می‌دانست، حالا فیلم به فیلم بیش‌تر به دیگر استاد سینمای مدرن یعنی **فدریکو فلینی** همانند می‌شود. حالا لحن فیلم‌هایش بین ملودرام و نوستالژی، کمدی و تراژدی، افسانه و واقعیت، ذهنیت پردازی و شرح خاطرات و ... رمانس و سوررئال،

همه چیز درباره مادرم

در نوسان است و تنها رشته‌ای که این لحظه‌ها و کنش‌های متنوع و منقشش را به هم می‌پیوندد و نظمی را بر کلیت اثر حاکم می‌کند، حضور خود پدرو آلمودووار در مقام مؤلف نهایی فیلم‌هاست. این سیر تازه در کارهای او، تقریباً از فیلم **زنان در آستانهٔ فروپاشی عصبی** آغاز شد و اکنون با **همه چیز دربارهٔ مادرم** به اوج خود رسیده است.

فیلم آخر آلمودووار که شاید بیش از فیلم‌هایی چون **آرایشگر سیبری** (نیکیتا میخالکوف)، **روز تا** (برادران داردن)، **داستان استریت** (دیوید لینچ) و حتی **امپراتور و آدمکش** (چن کایگه)، شایستهٔ دریافت نخل طلای پنجاه و دومین جشنواره بین‌المللی کن بود و تنها جایزهٔ کارگردانی را به خود اختصاص داد و نخل طلا را **روز تا** ربود، کمپوزیسیون غریب و گسترده‌ای از ده‌ها قالب، الگوی روایی، کنش دراماتیک و صدها احساس و ایدهٔ اصلی و فرعی را در زمانی نه چندان طولانی (حدود ۱۰۰ دقیقه) به مخاطب عرضه می‌کند و ماراتن چشمگیری میان لحن‌ها و مضمون‌های متعدد و متفاوت خود به راه می‌اندازد و همهٔ درونمایه‌ها را یک جا و همزمان به مقصد می‌رساند. این اتفاقی است که قبلاً هم در فیلم **گل رازمن** آلمودووار رخ داده بود. در این جا او به بازگویی داستان مادری می‌پردازد که پس از مرگ پسرش در اثر حادثه، تازه به این نکته می‌اندیشد که هیچ‌گاه پدر او - مردی با نام زنانهٔ لولا - را به درستی به او نشناسانده است. زن که نامش مانولا (**سیلسیارات**) است، به دنبال لولا می‌رود تا او را در بارسلون بیابد و بگوید که پسرشان در سانحه کشته شده است. آلمودووار از خلال این روایت، شرح کشافی از عادات مدیترانه‌ای، باستانی، فردی و اجتماعی مردم اسپانیا ارائه می‌دهد و ضمناً خاطرهای آدم‌های اصلی را به چندین واقعه و مقطع مهم تاریخ معاصر کشورش پیوند می‌زند. جریان داشتنِ عرف و عادات اجتماعی و ملی در دل رویدادهای فیلم، همان قدر طبیعی است که حضور و ظهور طنز و عادات ایتالیایی در

فیلم‌های فلینی، عادی و پذیرفتنی به چشم می‌آمد. جدیت شدید لحظه‌های طنز آمیز و طنز گزندهٔ نهفته در لحظه‌های اندوهگین، بیشترین قرابت فیلم با حال و هوای آثار فلینی و سرچشمهٔ اصلی پرداخت فلینی وار آن است. ضمن این که گستردگی روایت و تعدد شخصیت‌های فیلم، بی‌شباهت به فیلم‌های پر شخصیت و عظیم هالیوود در دوران کلاسیک آن نیست. دورانی که آلمودووار نام فیلم خود را نیز از یکی از یادگارهای مشهورش یعنی **همه چیز درباره ایو (جوزف ال. منکیه ویچ)** برگرفته است. به احتمال قریب به یقین، **همه چیز درباره مادرم** بخت اول کسب اسکار بهترین فیلم خارجی سال ۲۰۰۰ خواهد بود.

● ادامهٔ جهش‌های زمانی

لایمی / انگلیسی (استیون سودربرگ)

زمان به تندی می‌گذرد. تا همین چند سال پیش، ستارگان دههٔ پنجاه دوران «کلاسیک شدن» خود را سپری می‌کردند. اما حالا حتی ستارگان دههٔ شصت میلادی هم چنان به موزه‌های سینمایی پیوسته‌اند و در فهرست‌های تاریخچه‌ای جا خشک کرده‌اند که حضور دو تن از آن‌ها در **لایمی / انگلیسی** می‌توانند نمونهٔ مهیج و جذابی از همبازی شدن‌های ستارگان کهن و افسانه‌ای تاریخ سینما تلقی شود: **ترنس استامپ** و **پیتر فاندا** در فیلم **لایمی / انگلیسی** دو نقش مقابل یکدیگر را به عهده دارند و همجواری نه چندان مسالمت آمیزشان، عامل اصلی شهرت و اهمیت عام فیلم آخر **سودربرگ** به حساب می‌آید.

اما ویژگی‌ها و امتیازات خاص و منحصر به فرد فیلم **لایمی / انگلیسی**، ورای نکتهٔ جذاب و مردم پسندی که ذکر شد، به پیگیری مسیر متوالی و مشخصی باز می‌گردد که استیون سودربرگ به درستی آن را دنبال کرده و می‌کند. او عنصر مهم «جهش‌های زمانی» را از نمونه‌های نیمه موفقی چون زیرین / Underneath و نمونه‌های بسیار موفقی چون **خارج‌ازدید**، تا به این جا در آثارش به کار گرفته و می‌گیرد و ظاهراً دریافته که یکی از قالب‌های متناسب و همخوان با این رفت و برگشت‌های زمانی، قالب جنایی و تلفیق آن با ابعاد و زوایایی از تریلر (مثل **لایمی / انگلیسی**) یا رومانس (مثل **خارج‌ازدید**) است.

اما اگر رابطه و بازی عشق و وظیفه بین جک فولی (**جرج کلونی**) و کارن سیسکو (**جنیفر لوپز**) از دید اکثریت قریب به اتفاق بینندگان فیلم قبلی سودربرگ، عامل اساسی جذابیت **خارج‌ازدید** به شمار می‌رفت، در **لایمی / انگلیسی** رابطه‌های منفی و مثبت متعددی همچون والنتین (**پیتر فاندا**) و آدهارا (**آملیا هاینله**)، ویلسون (**ترنس استامپ**) و ایلین (**لسلی آن وارن**) و سرانجام ویلسون و والنتین به چشم می‌خورد که یکی از دیگری جذاب‌ترند. ضمن آن که خاطرات گذشتهٔ ویلسون با دخترش جنی (**ملیسا جرج**)، بخش مهمی از روایات گسسته و چند وجهی فیلم را به خود اختصاص می‌دهد و اساساً انگیزهٔ انتقام‌جویی‌های هوشمندانهٔ ویلسون در مقطع کنونی روایت فیلم. بلایایی است که در آن دوران بر سر جنیفر آمده و به قتل او انجامیده است.

نکتهٔ آخری که جای توضیح دارد، این است که اصطلاح «لایمی» به جهت استفادهٔ بسیار از لیموترش (Lime) در بین ملوانان انگلیسی برای مقابله با کمبود ویتامین C ابداع شد و بعدها برای اشاره به انگلیسی‌های اصیل در ممالک دیگر به کار رفت. نام فیلم، به هول و هراس تکان دهنده‌ای اشاره می‌کند که در دل تمام جانیان لس آنجلس می‌افتد و تمام آن‌ها با شنیدن نام «لایمی / انگلیسی» که کسی نیست جز ویلسون انتقامجو، دچار وحشت می‌شوند.

● افزایش ابعاد حماسی

پیغام بر: داستان ژاندارک (لوک بسون)

منتقدان و مورخانی که تخصص ویژه‌ای در تقسیم‌بندی آثار سینمایی و تفکیک صفات و ویژگی‌های کلی و مضمونی فیلم‌ها از یکدیگر دارند، اغلب توانسته‌اند فیلم‌های مختلف مربوط به زندگی و مرگ ژاندارک را بر اساس هستهٔ مرکزی‌شان از هم متمایز کرده‌اند و هر کدام را به یکی از ابعاد روایت واقعی سرنوشت بانوی بزرگ تاریخ فرانسه نسبت داده‌اند. مثلاً **ژاندارک در آتش (ویکتور فلمینگ)** را «داستانپرداز و افسانه سرا» خوانده‌اند، **ژاندارک (روبرتو روسلینی)** را «آیینی» نامیده‌اند، **دادرسی ژاندارک (روبر برسون)** را «تراژیک و

معنوی» توصیف کرده‌اند، **مصائب ژاندارک (کارل تئودوردرایر)** را برخوردار از وجوه «روانشناختی» دانسته‌اند و ... الی آخر. احتمالاً آنان برای نسخه‌های جدیدتر ژاندارک مثل **ژان باکره (ژاک ریوت)** و غیره نیز صفات خاصی یافته‌اند و همهٔ خطوط را به شکلی بسیار تمیز و روشن، ترسیم کرده‌اند.

ولی رسوب و رسوخ ویژگی‌های متفاوت یکایک نسخه‌های قبلی داستان ژاندارک در ذهن فیلمساز «خورهٔ سینما»یی چون **لوک بسون**، موجب شد که نسخهٔ متأخر او «آن»ها و حس‌ها و رگه‌هایی از هر یک از ورسیون‌های پیشین را برگیرد و خواسته یا ناخواسته، فیلمش در پاره‌های مختلف، لحن ژاندارک‌های متفاوت تاریخ سینما را بیابد. به همین جهت احتمالاً **پیغام‌بر: داستان ژاندارک** دشوارترین فیلم این مجموعه برای تفکیک و انتساب صفت یگانه خواهد بود. چون هم زمینه‌های معنوی را تا سر حد طرح ژاندارک به مثابهٔ یک «فرستادهٔ خداوند» گسترش می‌دهد، هم تردیدهای او را به شکلی عمیق به نمایش می‌گریزد و تصویری واقعی از او ارائه می‌کند، هم بر تراژدی نهایی زندگی کوتاه مدتش آشکارا افسوس می‌خورد، هم به روانشناسی خودش و سایرین - به ویژه شارل هفتم (**جان مالکوویچ**) - می‌پردازد، هم صحنهٔ مرگش و میزانسن‌های عرصهٔ نبرد را با پرداختی شبه آیینی به تصویر در می‌آورد و ... بیش از همه، می‌کوشد ابعاد حماسی اثر را عظیم‌تر و مؤثرتر جلوه‌گر سازد. لوک بسون در پیشبرد جنبه‌های حماسی روایت زندگی و مرگ ژاندارک چنان اصرار دارد که به جرأت می‌توان گفت در هیچ نسخهٔ دیگری از این داستان، بازیگر نقش ژاندارک چنین فشار فیزیکی و رنج جسمانی شدیدی را بر خود وارد نساخته است. میلاپوویچ بازیگر این نقش در این فیلم (که همسر سابق لوک بسون است)، از همان دقایق نخستین حضورش در جنگ و در واقع از مبانهٔ فیلم، با صدایی که در اثر فریادزدن به کلی گرفته است و از اعماق حنجره‌اش به زور خارج می‌شود، کلام خود را به گوش دیگران می‌رساند و رنج روحی و جسمی ژاندارک را تا به انتها در چهره و نگاهش باز می‌تاباند، ولی حتی در لحظهٔ مرگ و سوزانده شدن هم جلوهٔ «قهرمانانهٔ» خود را از دست نمی‌دهد. آمیزهٔ این ویژگی‌های چندگانه و تأکید بر بعد قهرمانی و حماسی در فیلم لوک بسون، مطلقاً بدان معنا نیست که **پیغام‌بر: داستان ژاندارک** نسخهٔ کامل یا دست کم موفقی به حساب می‌آید. بلکه بیش‌تر نشان دهندهٔ دلایل آشفتگی و فقدان انسجام فیلم است. به خاطر همین تلاش برای بازتاب همهٔ گرایش‌های عمدهٔ حیات کوتاه ژاندارک، فیلم گاه او را در جایگاه قدیسین، گاه در مقام جنگاوران دلیر، گاه به عنوان راهبه‌ای دلسوز و رقیق القلب و گاه در ابعاد زنی عادی و آسیب‌پذیر و دو دل تصویر کرده و تصمیم و خط مشی واحدی را برای نحوهٔ پردازش این شخصیت، اتخاذ نکرده است. تنها ویژگی تازه‌ای که بسون به این روایت بارها تکرار شده می‌افزاید، حضور شبحی در قالب داستین هافمن است که همچون ندای وجدان ژاندارک یا واسطهٔ مکالمهٔ او با خداوند، در برابرش پدیدار می‌شود. اما گفته‌ها و توصیه‌هایش واقع بینانه‌تر از روش مرسوم فیلم‌های مشابه در پرداخت نصایح و اندرزهای آمرانهٔ نمایندگان وجدان یا جهان ماوراء است. فی داناوی به نقش مادر پادشاه فرانسه، چندان رنگ و بویی از حضور چشمگیرش در سال‌های **بانی وکلاید** و **محلهٔ چینی‌ها** ندارد و لوک بسون با نوسان‌های فراوان و «از این شاخ به آن شاخ پریدن»های متعدد در مسیر کارش، همچنان بهترین فیلم خود را در ۱۹۹۳ عرضه کرده و قبل و بعد از آن، متوقف مانده است: **لئون / حرفه‌ای**، انسجامی بارها بیش‌تر از **آخرین نبرد**، **نیکیتا** و **پیغام‌بر: داستان ژاندارک** داشت. این آخری، حتی هدف ملی / صنعتی لوک بسون یعنی ساخت فیلم‌های عظیم و پر مخاطب فرانسوی برای رقابت با سینمای تجاری آمریکا را نیز برآورده نساخت و با فروش اندک و شکست فاجعه آمیزش در جلب نظر منتقدان، جایگاه بین‌المللی بسون را به شدت متزلزل کرد.

● فانتزی هویت

جان مالکوویچ بودن (اسپایک جونز)

جان مالکوویچ بودن

آیا با گذشت ده‌ها سال از زمان پیدایش سینما، صدها سال از زمان پیدایش ادبیات داستانی و نمایشی و رمان و تئاتر و ... هزاران سال از انواع و اقسام روایتگری و داستانسرایی بشر، هنوز باغی از باغ‌های انبوه و سرسبز خیالپردازی باقی مانده است که دروازهٔ آن به روی هنرمندی گشوده نشده باشد؟ شاید تا پیش از مشاهدهٔ فیلم متوسط **جان مالکوویچ بودن** و مواجهه با ایدهٔ بسیار جذاب و غافلگیر کنندهٔ آن، به این پرسش یا سؤالات همتای آن، با قاطعیت پاسخ منفی می‌دادیم. ولی فکر «ورود به کالبد جسمانی یک بازیگر مشهور جهانی از طریق پاگذاشتن به دریچهٔ کوچکی در اتاقی در یک اداره» و پیچیدگی‌های پیامد آن، این فیلم را به سوی عرضهٔ یکی از بدیع‌ترین ایده‌های فیلمنامه نویسی در طول دهه‌های اخیر پیش می‌برد و در حد پروراندن ایدهٔ اولیه، فیلمنامه نویس آن (**چارلز کافمن**) و کارگردان تازه‌کار آن (**اسپایک جونز**) را سربلند می‌کند. اما گرفتاری‌های متداول «فیلم اول»، گریبانگیر جونز هم می‌شود و شتابزدگی عجیبی در اوایل و اواسط فیلم و پراکندگی عجیب‌تری در اواخر آن پدید می‌آورد که ایدهٔ استثنایی مذکور را به فیلمی نه چندان استثنایی، اما جالب توجه و قابل تأمل بدل می‌سازد.

مسئلهٔ اساسی در این جاست که فیلم می‌خواهد هویت دو شخصیت مرد اصلی خود را کاملاً به هم در آمیزد و همزیستی ملاطفت‌آمیزی میان دو شخصیت زن اصلی برقرار کند؛ که اما این اصرار بیهوده‌ای است و می‌توانست با پیگیری یکی از چهار خط و پرهیز از تقلیل آن به دو خط، به نقاط بهتر و انسجام افزون‌تری

برسد. درست است که کریگ شوارتز (**جان‌کیوازاک**) و ماکسین (**کاترین‌کینر**) در ابتدای مسیر پر پیچ و خم «تبدیل به جان مالکوویچ»، راه آن دریچهٔ عجیب و غریب را در بخش بایگانی اداره می‌یابند. اما بالاخره از همان نیم ساعت اول فیلم، «ماجرای مرکزی» ما به روشنی مسئلهٔ فرو رفتنِ موقتی در قالب جان مالکوویچ کبیر است و به همین جهت، فیلمساز می‌توانست دغدغه‌های شخصی کریگ، مسئلهٔ عروسک گردانی‌اش و مسائل خانوادگی او و همسرش (**کامرون‌دیاز**) را با تغییر هویت کریگ و تبدیلش به مالکوویچ مخلوط نکند و به آشفتگی‌های «بازی» مانندِ فصول پایانی دچار نشود. یعنی واقعاً همان میزان پیچیدگی روایی و مضمونی که تا پیش از اواخر فیلم – مشخصاً تا قبل از مقطع ازدواج مالکوویچ با ماکسین و بچه‌دار شدن آن‌ها – شاهدش بوده‌ایم، کافی نیست؟ و آیا لازم است که پیچیدگی‌های تازهٔ این مقطع، مسئلهٔ بچهٔ مشترک دو زن و غیره به آن‌ها افزوده شود؟

● تمایز شگفت انگیز

داستان استریت (دیویدلینچ)

برخی از فیلم‌ها هستند که از زمان کسب اطلاعات کلی دربارهٔ آن‌ها با خواندن و شنیدن در این جا و آن جا تا زمان قضاوت نهایی یعنی مقطع پس از تماشای کامل آن‌ها، برداشت و اظهارنظر مخاطب

«داستان استریت»

چندان تغییری نمی‌کند و او همچنان همان واکنشی را نشان می‌دهد که هنگام مطلع شدن از وجود فیلمی با این ابعاد و ویژگی‌ها، نشان داده بود. **داستان استریت** به وضوح چنین فیلمی است. چه در زمان حضور آن در بخش مسابقهٔ جشنوارهٔ کن ۱۹۹۹ (که به طرزی شگفت آور، از قافلهٔ جایزه‌ها به کلی عقب ماند) و چه پس از مشاهدهٔ چند باره‌اش، عکس‌العمل اولیهٔ هر مخاطب پیگیر، همان است که بود: چطور ممکن است دیوید لینچ با آن همه خشونت و روایت چند پاره و نمایش اوهام و کابوس در فیلم‌های قبلی‌اش، اثری چنین متین، همراه با روایت خطی و عناصر کاملاً واقع‌گرا و عینیت پرداز بسازد؟!

ظاهراً فیلم حتی زمینهٔ واقعی هم دارد و داستان حقیقی پیرمردی به نام آلوین استریت (**ریچارد فارنزوورت**) را باز می‌گوید که در ۱۹۹۴ و در سن ۷۳ سالگی برای عیادت از برادرش لایل (**هری‌دین استنتون**) با یک تراکتور چمن زنی مدل ۱۹۶۶، مسیری به طول ۵۶۰ کیلومتر را از ایالت آیووا تا ایالت ویسکانسین می‌پیماید.

شاید به نظر برسد که این کلیت ماجرا است و لینچ به اتفاق فیلمنامه نویسانش **می سوینی و جان روچ**، حوادث و وقایع پر افت و خیز و مهیجی را بر سر راه استریت قرار داده‌اند. اما فیلم به واقع چیزی بیش از همان خلاصه داستان چند سطری، به تماشاگر عرضه نمی‌کند و لینچ آگاهانه از افزودنِ بارِ اطلاع رسان و دراماتیک فیلم طفره می‌رود و از طریق تمرکز بسیار بر طبیعت و فضای پیرامون، ریتمی به شدت کند و تنها چند صفحه دیالوگ، تصویر درخشانی از دغدغهٔ عارفانهٔ «مسیر از مقصد مهم‌تر است» را خلق می‌کند.

در تبیین همین دغدغه، فیلم تنها دو سه دقیقهٔ پایانی خود را به نمایش مقصد یعنی لحظات ملاقات دو برادر پس از سال‌ها قهر و دوری اختصاص می‌دهد و تمام زمان بیش از صد دقیقهٔ دیگر را صرف نمایش مسیر می‌کند. مسیری که پیمودن آن برای آلوین استریت فقط به همین شکل میسر می‌شود، زیرا او به صراحت می‌گوید که نمی‌تواند در اتوبوس بنشیند تا راننده‌ای او را به مقصد برساند. بدین اعتبار، سفر طولانی و نامتعارف استریت عملاً مترادف با تعبیر «طی طریق» در مبانی عرفان و مکاشفه است. مکاشفه‌ای که برای تماشاگر فیلم لینچ با قاب‌های شاعرانه و سحرآمیز **فردی فرانسیس** و موسیقی ظاهراً سادهٔ تکنوازی گیتار **آنجلو بادالامنتی**، به وجوه بصری و شنیداری بس مؤثری مزین می‌شود.

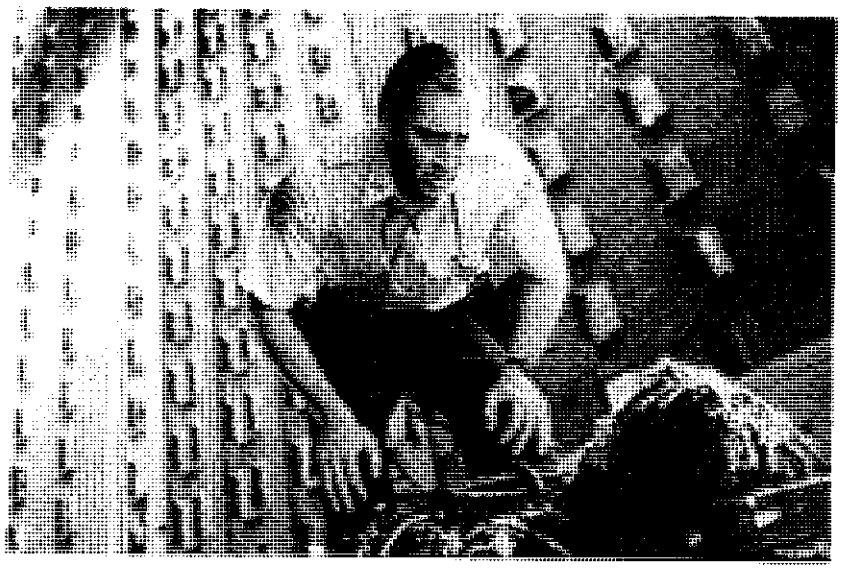
اما همچنان تمایز حیرت آور فیلم نسبت به فیلم‌های نمونه‌ای دیوید لینچ که سبک نامعمول و ذهنیت مالیخولیایی او را تشکیل می‌دادند، اصلی‌ترین نکته است و به ندرت می‌توان نقد، یادداشت یا اظهارنظری را یافت که در اشاره به **داستان استریت**، از این نکته یاد نکرده باشد. دنیای موقر و ضرباهنگ لاک پشتیِ حرکتِ فیلم به تبع حرکت لاک پشتیِ تراکتور آلوین، واقعاً هیچ ربطی به دنیای مخوف و ضرباهنگ یوزپلنگیِ حرکتِ **مخمل آبی**، **توین پیکز: آتش بامن گام بردارو** **دیوانه از ته دل / توحش در قلب ندارد**. تغییر سبک، نگرش، جهان بینی و شیوهٔ کارگردانی لینچ به قدری محسوس و تعجب‌آور است که اغلب منتقدان جهان را با کنجکاوی پایان ناپذیری در انتظار اثر بعدی او نگه داشته است: آیا لینچ این بار هم به روایات گسیخته و جنون آمیز فیلم‌های کابوس گونهٔ پیشین خویش باز خواهد گشت یا سفر و سلوک عارفانهٔ پیر فیلم اخیرش را پی خواهد گرفت؟ با توجه به اهمیت و اعتبار هنری لینچ، این گزینش او به معنای چالشی مهم برای هنر سینما در اوایل هزارهٔ سوم میلادی نیز خواهد بود: سینمارو به سوی آرامش معنوی می‌کند یا در التهاب برآمده از دنیای مادی دست و پا می‌زند و هراس از غرق شدن در این لجنزار را باز به نمایش می‌گذارد؟

● صراحت در نمایش فساد

بیرون کشیدن مردگان (مارتین اسکورسیزی)

کدام یک از ما می‌تواند به خودش و دیگران این اطمینان را بدهد که اگر فیلمی در ابعاد رانندهٔ تاکسی ساخته بود، هرگز به وسوسهٔ

توفیق آن نمی‌افتاد؟ **مارتین اسکورسیزی** در فیلم **بیرون‌کشیدن مردگان**، بدون ترس و واهمه از مواجه شدن با اتهام «تکرارِ خود» به این وسوسه پاسخ مثبت داده است. فیلم در بسیاری از یادداشت‌ها و نوشته‌های انتقادی نویسندگان بریتانیایی و آمریکایی، به دریافت عنوان فرعی «رانندهٔ آمبولانس» (بدل از «رانندهٔ تاکسی») مفتخر شده و در برخی از نوشته‌های منتقدان ایرانی نیز با آن فیلم مقایسه شده است. اما این تشابه، مهم‌ترین بخش ماجرا نیست. اسکورسیزی پیش از این نیز به تکرار عناصر موفق آثار پیشین خود پرداخته بود. در **تنگهٔ وحشت** او می‌کوشید همچون **گاوخشمگین** و **خیابان‌های پایین شهر**، خشونت و اِعمال خشونت را به یکی از مضمون‌ها و دغدغه‌های اصلی بدل کند و در **کازینو**، نشانه‌های پراکنده‌ای از **دوستان خوب** و «نماهای نقطه‌نظر اسلوموشن» **گاوخشمگین** را مشخصاً تکرار می‌کرد و باز می‌تاباند.


«بیرون کشیدن مردگان»

پس این «رجعت به گذشته» دست کم در مورد کارنامهٔ اسکورسیزی چیز استثنایی و تازه‌ای نیست؛ ضمن آن که گناه و خطا هم نیست. می‌شود قضایا را این گونه نگاه کرد که اسکورسیزی همچنان و پس از سال‌ها، اشاره به تداوم و تکرار همان فضای دههٔ هفتاد و لزوم عصیان «تراویس بیکل» در برابر هرج و مرج، فساد و آشفتگی جامعهٔ آن دوران را لازم می‌داند و از این رو، به سراغ مقطع پیش از اصلاحات شهری نیویورک یعنی اوایل دههٔ ۹۰ رفته و به روشنی نشان داده است که حدود پانزده سال پس از شورش فردی تراویس، هنوز جامعهٔ آمریکا را درگیر همان وضعیت بحرانی و «آخرالزمانی» می‌بیند. اگر نکتهٔ قابل بحثی در این زمینه وجود داشته باشد، فقط این است که چگونه اسکورسیزی و فیلمنامه نویس مشترک هر دو فیلم یعنی **پل شریدر**، در **راننده تاکسی** امکان و امیدی برای به پاخاستن و زبان به اعتراض گشودن در برابر فساد و فجایع اجتماعی می‌دیدند؛ اما دنیای آغاز دههٔ ۹۰ و نوع نگاه آنان به این دنیا که از اواخر دههٔ ۹۰ به گذشته می‌نگرد، آن‌ها و قهرمان فیلم **بیرون‌کشیدن مردگان** را به انفعال کامل واداشته است و بیزاری از این دنیا، تنها حس مشترک قهرمانان دو فیلم محسوب می‌شود.

در **بیرون‌کشیدن مردگان**، رانندهٔ آمبولانسی به نام فرانک پی‌یرس (**نیکلاس کیج**) و وقایع بیرونی و ذهنیات درونی او را در طول ۵۶ ساعت - سه شب و دو روز - پی می‌گیریم و در این میان، آشنایی او با دختر جوانی به نام مری برک (**پاتریشیا آرکوئت**) که پدرش در حال مرگ بوده و خاطرهٔ بارها تکرار شونده‌اش از دخترک بی‌پناهی که فرانک او را از مرگ نجات نداده و مدام به او می‌گوید: «چرا مرا کشتی؟»، دو عنصر مهم و کلیدی زندگی فرانک در طول این مدت است. اما گفتار متن فیلم که راوی آن فرانک است، بیش از حد در تشریح اوضاع و شرایط حاکم بر جامعه و زندگی مردم صراحت و مستقیم‌گویی به کار می‌برد و ظرافت اغلب نریشن‌های آثار اسکورسیزی - از همان **راننده تاکسی** تا **دوستان خوب** و **کازینو** - را ندارد. به طور کلی به نظر می‌رسد این جا استاد بیش از همیشه دغدغهٔ مخالف خوانی صریح و آشکار و صدور بیانیهٔ علنی علیه نظام اجتماعی آمریکای دههٔ ۹۰ را داشته و به همین جهت، خط کشی فیلم بین دنیای عینی پیرامون فرانک و دنیای ذهنی و شخصی‌اش، بسیار مشخص و قابل تفکیک به چشم می‌آید. این در فیلمی از کسی دیگر می‌توانست طبیعی باشد؛ ولی اسکورسیزی تاکنون بارها و بارها - مثلاً در **گاوخشمگین** و **آخرین وسوسهٔ مسیح** - توانسته تلفیق تمام عیاری از این دو دنیا را بدون خط کشی و مرزبندی‌های مرسوم دیگران ارائه دهد. بنابراین بی‌شک در استفادهٔ او از این روش توأم با تفکیک و تقسیم بندی در **بیرون‌کشیدن مردگان**، تعمدی نهفته است. او حالا ترجیح می‌دهد نگاهی تند و امروزی به مقوله‌های دیروزی بیفکند؛ به فساد و ناهنجاری‌های اجتماعی که اکنون دیگر چندان مهم و قابل توجه قلمداد نمی‌شود.

اگر کلید این نگاه تند و بازتاب صریح آن را دریابیم و بپذیریم، فیلم آخر اسکورسیزی هم برایمان پذیرفتنی خواهد بود. اما اگر آن را به عنوان دلیل صراحت فیلمساز کافی ندانیم، مسائل و مشکلات غامض و لاینحلی با فیلم خواهیم داشت.

● تعهدات اجتماعی با دوربین روی دست!

روزتا (لوک وژان پی یر داردن)

ظاهراً شعارهای سینمای اجتماعی، لزوم تعهد هنرمند نسبت به معضلات جامعهٔ اطرافش، این ضرورت که «هنرمند باید از درد مردم بگوید» و انواع و اقسام ادعاهای پا در هوایی از این دست، فقط به این جا و امروز محدود و منحصر نمی‌شود و جهان سینما نیز به رغم حضور این همه پیچیدگی ذهنی و زیبایی شناختی و تکنولوژیک و وجود این همه امکانات و تجهیزات، گاه هنوز به کلیشه پردازی‌هایی در باب فقر و بی کاری و مسکنت و امثال آن‌ها بیش از آن چه شایسته‌اش است، بها می‌دهد و ارج می‌گذارد. اقبال

روزتا

بیش از آن چه شایسته‌اش است، بها می‌دهد و ارج می‌گذارد. اقبال خاص و استقبال عمومی شایان توجهی که نصیب فیلم **روزتا** شد، نشانگر این واقعیت است. فیلم که پس از **قول دومین** اثر مشهور و بین‌المللی **برادران‌داردن** - فیلمسازان اهل بلژیک که به عیر از این‌ها چند فیلم بلند دیگر هم ساخته‌اند - است، همان خط روایی و حال و هوای **قول**را دنبال می‌کند. در **قول**که در بخش مسابقهٔ بین‌الملل جشنواره فجر سال ۷۶ هم به نمایش درآمد، ماجرای تلاش‌ها، شکست‌ها و موفقیت‌های پسر نوجوانی را برای حضور مؤثر در جامعهٔ اطراف می‌دیدیم و در **روزتا**، دختر نوجوانی به همین نام (با بازی **امیلی دوکن**که به طور مشترک برندهٔ جایزهٔ بهترین بازیگر زن از پنجاه و دومین دورهٔ جشنواره کن شد) به دنبال یافتن کار مناسب و مهم‌تر از آن، در پی تثبیت خود و هویت فردی خود در دل جامعهٔ پیرامون و محیط‌های کار و زندگی‌اش است. در این جا باز با همان شگرد مکرر و همیشگی فیلم‌های مثلاً اجتماعی و مستند گونه - که نمونه‌های وطنی‌اش نیز فراوان است- مواجهیم: بهره‌گیری از دوربین روی دست به عنوان ساده‌ترین و دم دست‌ترین شیوهٔ نزدیک شدن به حس عینی و واقعی جاری در لحظه‌های زندگی عادی مردم.

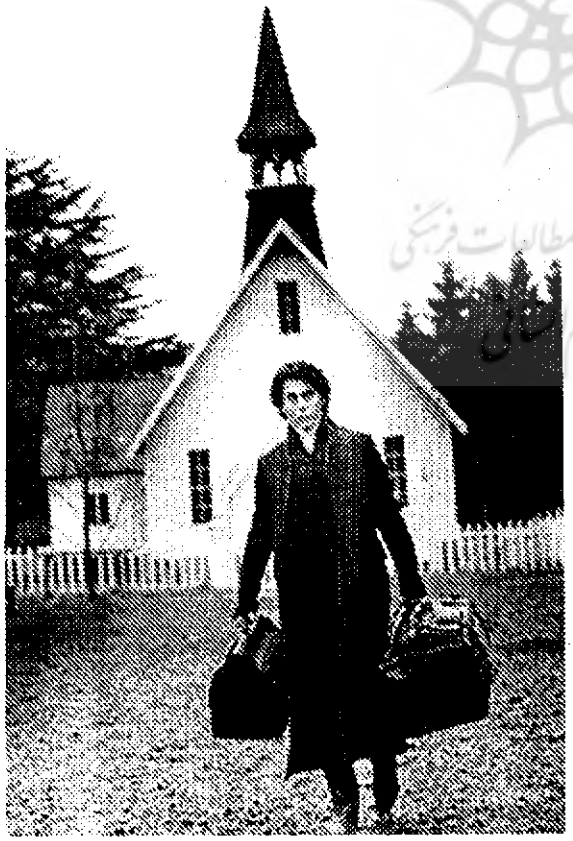
البته **روزتا**همچون اغلب آثار اجتماعی اروپا در این سال‌ها، تنهادر سطح و لایهٔ بیرونی قضایا متوقف نمی‌شود و به احساس‌ها و حالات درونی آن‌ها و به ویژه خود روزتا نیز می‌پردازد. اما به هر حال، موفقیت شگفت‌انگیزش در کسب نخل‌طلای کن ۱۹۹۹ - آن هم در حضور شاهکارهایی چون **امپراتورو آدمکش** و **همه‌چیزدربارهٔ مادرم**و فیلم‌های برجسته‌ای چون **داستان‌استریت**- احتمالاً ستایشی بیش‌تر و فراتر از حد شایستگی‌های فیلم به شمار می‌آید. حالا **روزتا** در کنار فیلم **پدرو آلمودووار** و چند فیلم دیگر در آستانهٔ نامزدی اسکار خارجی سال ۲۰۰۰ قرار گرفته است.

●عظمت وجوه بصری

اسلیپی‌هالو (تیم برتون)

از منظری بسیار کلی و فرانگر، **تیم برتون**تاکنون در دو قالب اصلی فیلم ساخته است: نخست فیلم‌هایی که عمدهٔ شهرتش به خاطر آن‌هاست و داستان‌هایی فانتزی را در جهانی کاملاً مصنوع، سرشار از رنگ‌های متنوع و ابزار تکنولوژیک دنیای خیالی آینده به تصویر می‌کشند (مثل **بتمن**،**بازگشت‌بتمن**،**بیتل‌جوس** و **ادواردد‌ست قیچی**) و دیگری فیلم‌هایی که ظاهراً در دنیای واقعی و عینی می‌گذرند و روایت داستانی آشکار و قابل پیگیری دارند، اما در دل همین فضای ملموس و تصاویر سیاه و سفید (یا رنگی اما بدون تنوع و تلون)، نشانه‌های بسیاری از ذهنیات و کنش‌های غیر متعارف و نامعمول به چشم می‌خورد (مثل **ادوارد** و **حالا**،**اسلیپی‌هالو**).

اما یکی از وجوه مشترک قابل ملاحظهٔ این دو گروه، اهمیت بی‌حد و حصر ابعاد بصری و مهارت «تصویر پردازی» تیم برتون است که در هر کدام از آن‌ها، به گونه‌ای متفاوت با گروه دیگر متجلی می‌شود. تصاویر **ادواردد‌ست قیچی**و فیلم‌های دیگر آن دوران، سرشار از نوعی تصنع آگاهانه است که در آن، حتی درخت‌ها و سبزه‌ها نیز آشکارا رنگ شده‌اند. همه چیز شفاف و براق و برجسته است و زیبایی، چشم‌نوازی و پرداخت لوکس، بخشی از ضروریات دنیای مدرن و تکنولوژیک فیلم‌ها به حساب می‌آید. این جلوه در فیلم کاملاً فانتزی **ماجرای‌بزرگ‌پی.وی**عملاً تمامی دلالت‌ها و درونمایه‌ها و ابعاد دیگر را در سایه قرار می‌دهد و خود به اصلی‌ترین ویژگی اثر بدل می‌گردد. اما در فیلمی همچون **ادوارد**، فضاسازی و حس و حالات جاری در تصاویر هر چند به لحاظ ظاهری به اندازهٔ **ادوارد** و **پی.وی**غریب نیست،اما نوعی «عینیت گرایی نامتعارف» در هر قاب تصویر دیده می‌شود که مفاهیم غایی



اسلیپی هالو

اثر و هریک از کنش‌ها و رخدادهای فیلم، تنها در پرتو آن معنا می‌یابند.

اسلیپی‌هالو که بر اساس داستان مشهور «افسانهٔ سوار بی‌سر» نوشتهٔ **واشنگتن ایروینگ** ساخته شده، چنین فیلمی است. اهمیت، معماری در آن دست کمی از فیلم‌های اروپایی دههٔ شصت ندارد و وجوه خیره کنندهٔ تصاویر درخت‌ها، اسب‌ها و سایه‌ها در چشم‌اندازهای وسیع مناظر، به عظمت و شکوه لانگ شات‌های وسترن کلاسیک آمریکایی در دهه‌های چهل و پنجاه پهلو می‌زند. فیلم، روایت تفصیلی پلیس واقع بینی به نام ایچابادکرین (**جانی‌دپ**) است که به جهت وسواس‌های افراطی‌اش در کار، موقتاً به حوالی منطقهٔ هلندی‌نشین اسلیپی هالو تبعید می‌شود تا در آن جا دربارهٔ چند قتل هولناک و همراه با جدا شدن سر مقتول‌ها از بدن‌شان، تحقیق کند. مردم منطقه، قتل‌ها را به شبح یک سرباز آلمانی منسوب می‌کنند که در دوران جنگ‌های استقلال آمریکا با اتکا به مهارت شمشیرزنی‌اش برخی از مهاجران مقیم آمریکا را کشته و خودش هم به قتل رسیده است. حالا مردم تصور می‌کنند شبح او که به «سوار بی سر» شهرت دارد، در قالب مردی به نام هورسمن (**کریستوفرواکن**) بازگشته و قتل‌های بی‌شمار خود را از سرگرفته است.

به این ترتیب، تیم برتون با استفاده از تقابل دیدگاه‌های ضد خرافی پلیس با مردم، به یکی از مضامین مورد علاقهٔ خود یعنی دوری و نزدیکی آدم‌ها از عناصر و عوامل ماوراءالطبیعه - از ایمان و معجزه گرفته تا روح و باز آمدگان دنیای مرده‌ها - می‌پردازد. فیلم **اسلیپی‌هالو** این داستان را بر بستر تصاویری خیره کننده و حیرت‌آور روایت می‌کند و در دل این همه اثر تکنولوژیک عجیب و غریب جدید، یکی از غریب‌ترین نمونه‌ها را ارائه می‌دهد.

●در مسیر اسکار

خودی (مایکل مان)

نظام اجتماعی حاکم آمریکا، سال‌های سال است که به سیاست «دمکرات نمایی» اهمیت بسیار می‌دهد و برای تحقق اهداف خود، با استفاده از بازتاب‌های نظرات فریب خوردگان این سیاست، خود را در جریان برقراری آزادی بیان، موفق و موجه جلوه می‌دهد. این شیوهٔ کهن و امتحان پس داده‌ای است که بگذاریم شدیدترین و تندترین حمله‌ها را «خودی‌ها» به سیستم‌های مختلف حاکمیت و حکومت‌مان صورت دهند و بعد با استناد به این که حق و فرصت چنین انتقادات تند و تیزی را به آن‌ها داده‌ایم، خود را دمکرات و انتقاد پذیر نشان دهیم. آکادمی علوم و هنرهای سینمایی ایالات متحده در مقام مهم‌ترین نهاد تعیین کنندهٔ خطوط کلی و اصلی سیاستگذاری‌های جاری و رسمی سینمای آمریکا، عموماً این خط

«خودی»

مشی دمکرات مآبانه را تا آن جا پیش می‌برد که فیلم‌های انتقادی و زیر سؤال برندهٔ سیستم را مورد تشویق قرار می‌دهد و چند جایزهٔ اسکار را نصیب آن‌ها می‌کند تا بر ادعای دموکراسی خود، بیش از پیش صحه بگذارد. استقبال همه جانبه‌ای که از فیلم **خودی** ساختهٔ مایکل مان - سازندهٔ فیلم‌هایی چون **آخرین بازماندهٔ موهیکان‌ها** و **حذف/مخمصه** - صورت گرفته، به رغم ارزش‌های انکارناپذیر فیلم، بیش‌تر نتیجهٔ همین خط مشی مرسوم در سینمای آمریکاست. **خودی** درامی پیچیده و اثرگذار دربارهٔ یکی از منازعات عظیم عرصهٔ رسانه‌ها در آمریکای معاصر است و داستان اعترافات جفری ویگلند (**راسل کرو**) در برابر دوربین یک برنامهٔ تلویزیونی به تهیه کنندگی لاول برگمن (**آل پاچینو**) را باز می‌گوید که پرده از اعمال و روش‌های غیراخلاقی حاکم بر کارخانه‌های بزرگ سیگارسازی برمی‌دارد. **اریک روث** فیلمنامه نویس **خودی** که چند سال پیش به خاطر نگارش فیلمنامهٔ **فارست گامپ** ساختهٔ **رابرت زمه‌کیس** مورد ستایش قرار گرفت، دربارهٔ این فیلم می‌گوید: «به عقیدهٔ من خودی یکی از فیلم‌های انگشت شماری است که از زمان فیلم **همه‌مردان رئیس جمهور** به بعد، قهرمان اصلی آن یک ژورنالیست است» و ما فراموش نکرده‌ایم که **همه‌مردان رئیس جمهور** با وجود ماهیت شدیداً انتقادی‌اش نسبت به سیستم‌های حاکم بر دولت و تلویزیون ایالات متحده، در مراسم اسکار مورد تشویق و توجه فراوان واقع شد. شاید قرار بر این است که این اتفاق تکرار شود و سیاست دمکرات نمایی، بار دیگر مورد نظر قرار گیرد.■