پردیس قلهک
PARDISE GHOLHAK
سینما تک
CINEMA TEQUE

ویژه‌نامه سینما تک قلهک
شماره ۴، آبان ۱۳۹۳

سینمای مستقل آمریکا

(بخش دوم)

ویژه نامه سینما تک قلهک

شماره ۴، آبان ۱۳۹۳

۶۹ **ریچارد لینک لیتر** سحر سلیمانی

۷۰ **پسر بچه؛ پیش از پیش از طلوع** فرناز ربیعی

۷۳ **وس اندرسون: مردی با کت آبی، شلوار زرد و جوراب قرمز** احمد رضا شعبان زاده

۷۶ **راشمور؛ کمدی در پنج پرده** فرشید گندم کار

۸۰ **دیوید لینچ؛ آوانگارد تر از آوانگارد** اشکان جباری

۸۲ **نگاهی به فیلم کله پاک‌کن با بررسی نشانه‌های سینمای سورئال** سعید سلیقه

۸۶ **جیم جارموش یک جدا افتاده، یک بیگانه** میلاد قزللو

۸۸ **خون آشام های پست مدرن** مژگان شعبانی

۹۱ **مصاحبه با جیم جارموش به بهانه فیلم جدیدش، تنها عشاق زنده می مانند** آرش ملکی

۹۴ **جان کاساویتس** شهرام زعفرانلو

۹۶ **گلوریا؛ زبان فیلم، رویایی نظام مند** مرضیه زمانی

دبیر ویژه نامه:

پیمان حقانی

حمیدرضا کشانی

سرپرست تحریریه:

سعید رحیمی

گروه تحریریه:

محمد رضا برادری

اشکان جباری

فرناز ربیعی

شهرام زعفرانلو

مرضیه زمانی

سعید سلیقه

سحر سلیمانی

احمد رضا شعبان زاده

مژگان شعبانی

میلاد قزللو

سمیه کرمی

عرفان س گلپایگانی

فرشید گندم کار

بهزاد لطفی

آرش ملکی

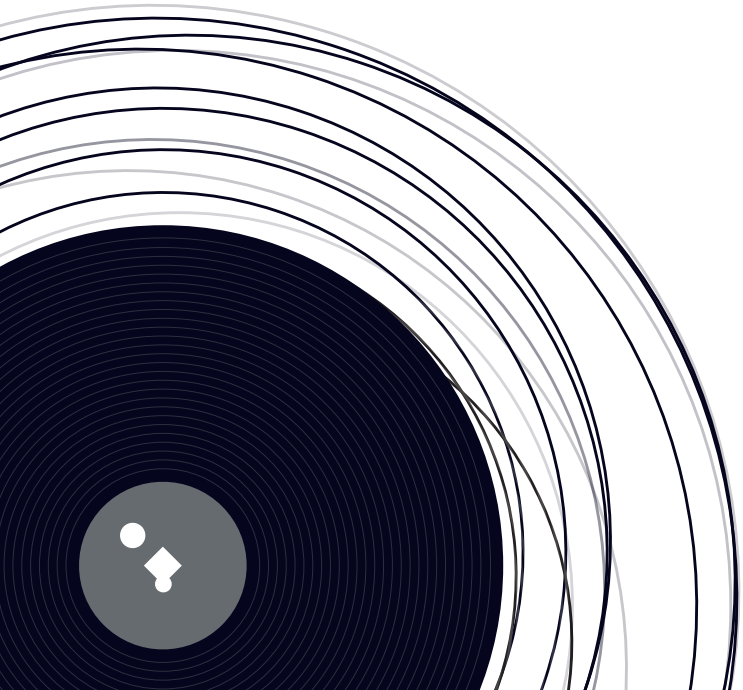
ویرایش متن:

احمدرضا شعبان زاده

طراح جلد و صفحه آرایی:

سید محسن میرمطهری

www.mirmotahari.com



ریچارد لینک لیتر

نویسنده: سحر سلیمانی
s_sol_65@yahoo.com

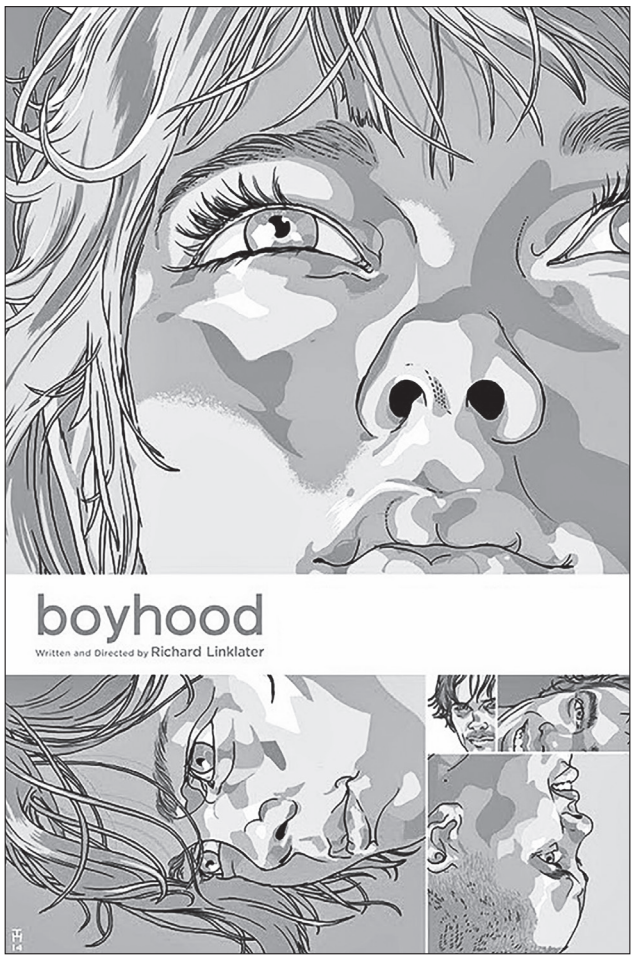
■ **۱۹۶۰:** در هوستون تگزاس آمریکا متولد شد.
■ **۱۹۸۴:** در دانشگاه ایالتی آستون برای آموختن فیلمسازی ثبت نام کرد.
■ **۱۹۸۵:** جامعه‌ی فیلمسازی آستین؛ لینکلیتر همراه با دوستش لی دنیل جامعه ی فیلمسازی آستین را تاسیس کرد.
■ **۱۹۸۵:** فیلم کوتاه Woodshock.
■ **۱۹۸۸:** غیرممکن است که با کتاب خواندن شخم زدن یاد بگیری.
Its Impossible to Learn to Plow by Reading books.
■ **۱۹۹۱:** طفره رو Slacker، نامزد بهترین کارگردانی در Independent Spirit Awards. داستان زندگی گروهی بی‌هدف و بی‌انگیزه را به صورت سریالی روایت می‌کند.
■ **۱۹۹۱:** Head I Win/ Tails You Lose ویدئوی تجربی.
■ **۱۹۹۳:** مات و مبهوت Dazed and Confused کمدی. این فیلم را بر اساس سال‌های حضورش در تگزاس و افرادی که با آنها برخورد داشت ساخت. داستان فیلم راجع به گروهی از نوجوانان در تابستان ۱۹۷۶ است که هر یک به نحوی روز آخر دبیرستان را سپری می‌کنند.
■ **۱۹۹۵:** پیش از طلوع Before Sunrise اثری درام با داستانی به قلم ریچارد لینکلیتر و کیم کریزان. داستان از قطاری که به سمت پاریس حرکت می‌کند آغاز می‌شود و دختری به نام سلین درکنار یک خانواده آلمانی نشسته است (سلین پس از ملاقات با مادربزرگش از مجارستان به سمت پاریس برای بازگشتن به دانشگاه در راه است). که به سروصدای خانواده آلمانی از آن ردیف جدا شده و به چند ردیف عقب‌تر در ردیف کنار پسری به نام جسی (جیمز) که برای تفریح به اروپا آمده و قرار است روز بعد از وین به آمریکا محل زندگی خود پرواز کند، آغاز می‌شود. دراین میان این دو شروع به گفتگو می‌کنند که سرآغاز یک رابطه می‌شود. جسی به سلین پیشنهاد می‌دهد برای صحبت بیشتر با یکدیگر در میان راه در وین پیاده شوند. بیشتر فیلم به صحبت این دو در خیابان‌های وین می‌انجامد تا این‌که زمان جدایی سلین وجسی فرا می‌رسد.
■ **۱۹۶۶:** حومه نشین SubUrbian.
■ **۱۹۹۸:** پسران نیوتن The Newton Boys.
■ **۲۰۰۱:** زندگی بیداری Waking Life انیمیشن. نوشته‌ی ریچارد لینکلیتر. این فیلم که به کمک نرم افزار Roto shop انجام شده، ساخته شده است. که البته قسمتی از آن هم به کمک Shack Photoshop انجام گرفته است و جزء فیلم های فانتزی به حساب می‌آید.
■ **۲۰۰۱:** نوار Tape سه همکلاسی قدیمی دوران دبیرستان در یکی از اتاق‌های متلی در میشیگان خاطرات دوران دبیرستان خود را برای هم بازگو می‌کنند.
■ **۲۰۰۳:** مدرسه‌ی راک School of Rock کمدی.
■ **۲۰۰۳:** Live from Shiva's Dance Floor فیلم کوتاه.
■ **۲۰۰۴:** پیش از غروب Before Sunset نامزد بهترین فیلمنامه‌ی اقتباسی در Academy of Motion Picture Arts and Sciences و بهترین فیلمنامه در Independent Spirit Awards. نامزد اسکار بهترین فیلمنامه. برنده‌ی بهترین فیلمنامه‌ی منتقدان امریکا. برنده‌ی جشنواره‌ی فیلم بوستون به عنوان بهترین فیلم. برنده‌ی جایزه‌ی جشنواره‌ی فیلم گاتهام به عنوان بهترین فیلم. داستان فیلم ادامه داستان

فیلم پیش از طلوع می‌باشد. که در پایان داستان پیش، جسی (ایتن هاوک) و سلین (ژولی دلپی) قرار شد که پس از شش ماه با در همان مکان یکدیگر ملاقات کنند. پس از شش ماه جسی به وین می‌رود اما سلین در آنجا نیست. پس از این اتفاق شروع به نوشتن کتاب خاطرات خود در تنها روزی که با سلین در خیابان های وین قدم می‌زد. پس از نوشتن این کتاب او به پاریس رفته و به‌طور اتفاقی سلین را در یک کتاب فروشی می‌بیند.
■ **۲۰۰۵:** خرس‌های بدخبر Bad News Beers موریس باترمیکرکه سابقاً برای سال‌هادرلیگ بیسبال بازی می‌کرده اکنون مربی الکلی تیم بیسبال «خرس‌ها» می‌باشد .این تیم شامل چند بازیکن کم سن و سال است که بد بازی می‌کنند اما خواهان کسب پیروزی درمسابقات هستند. موریس برای اینکه وضع تیم را سروسامانی دهد دو بازیکن تازه استخدام می‌کند و با آمدن این دو تیم خرس‌ها جان تازه‌ای می‌گیرد.
■ **۲۰۰۶:** ملت غذای آماده Fast Food People بر اساس رمان پر فروشی به همین نام. موضوع فیلم درباره‌ی صنعت فست فود امریکا و تاثیر آن بر جامعه است.
■ **۲۰۰۶:** یک پوینده‌ی تاریک A Scanner Darkly به عنوان بهترین فیلم از طرف انجمن منتقدان آستین فیلم انتخاب شد.
بر اساس کتابی به همین نام نوشته ی فیلیپ کی. دیک می باشد. فیلم به طریق دیجیتال فیلمبرداری شد و سپس با روش روتوسکوپی به صورت انیمیشن در آمد.
■ **۲۰۰۸:** من و اورسن ولز Me and Orson Welles به عنوان بهترین فیلم از طرف انجمن منتقدان آستین انتخاب شد.
■ **۲۰۰۸:** مستند Inning by Inning: A Portrait of a Coach.
■ **۲۰۱۱:** برنی Bernie به عنوان بهترین فیلم از طرف انجمن منتقدان آستین فیلم انتخاب شد.
■ **۲۰۱۲:** Up to Speed سریال تلویزیونی
■ **۲۰۱۳:** پیش از نیمه شب Before Midnight نامزد بهترین فیلمنامه‌ی اقتباسی در Academy of Motion PictureArts and Sciences و بهترین فیلمنامه در Independent Spirit Awards.
■ **۲۰۱۴:** پسرانگی Boyhood برنده‌ی جایزه‌ی خرس نقره‌ای برای بهترین کارگردانی در ۶۴ مین فستیوال بین المللی برلین.

منبع:
۱. سایت انسان شناسی
2. www.notablebiographies.com

پسر بچه؛ پیش از پیش از طلوع

نویسنده: فرناز ربیعی
rabiee@pardis-gholhak.com



خلاصه داستان

این فیلم زندگی پســربچه‌ای را از سن ۶ سالگی تا ۱۸ سالگی دنبال می‌کند.

BOYHOOD

Directed By	:	Richard Linklater
Produced By	:	Richard Linklater Cathleen Sutherland Jonathan Sehring John Sloss
Written By	:	Richard Linklater
Starring	:	Ellar Coltrane Patricia Arquette Lorelei Linklater Ethan Hawke
Cinematography	:	Lee Daniel Shane Kelly
Editing By	:	Sandra Adair
Distributed By	:	Ifc Films
Release Dates	:	January 19, 2014 (Sundance) July 11, 2014 (United States)
Running Time	:	165 Minutes
Country	:	United States
Language	:	English
Budget	:	$4 Million

نقد و تحلیل فیلم

جــان لنــون در آهنگ «پســر زیبــا» می‌گوید زندگی همان وقتی که مشــغول نقشــه کشیدن برایش هســتی اتفاق می‌افتد. امــا الار کولترین زندگــی‌اش جلــوی دوربین و در حــال بازی در یــک فیلم نه چنــدان معمولی اتفاق افتــاد. او از هفت ســالگی در هر تابســتان چنــد روز در یک پروژه منحصر به فرد فیلمســازی جلوی دوربین ریچارد لینکلیتر می‌رفت. پس از دوازده ســال از این پــروژه مرموز با نام **پسرانگی** پرده‌برداری شد. پس از ســه‌گانه‌ی **پیش از طلوع**، پیش از غروب و **پیش از نیمه شــب**؛ با فیلم **پســرانگی** شکی باقــی نمی‌ماند کــه ریچــارد لینکلیتر اســتاد ساخت فیلم‌هایی‌ســت که زندگی کاراکترهایش را در طــول چنــد ســال دنبــال می‌کنــد. بــه گفتهٔ لینکلیتر، مرحله پیش از تولید این فیلم ۲ ســال طول کشــید و او پس از آن ، هر ســال، ســه روز بین ۱۰ تا ۱۵ دقیقه از زندگی میسون و خانوادهٔ او را فیلمبرداری کرده و بین فیلمبرداری هم همزمان تدوین می کرده اســت. تدوین فیلم هم ۲ سال طول کشیده است. کمتر فیلمسازی پیدا می‌شود که برای ساخت فیلمی حدودا سه ساعته به مدت حداقل ۱۲ سال صبر و حوصله به خرج دهد.

بــرگ برنده فیلم تجربه منحصر به فردی اســت که در اختیــار بیننده می‌گــذارد و مخاطب را با بلوغ فکــری و اجتماعی به عــلاوه بلوغ فیزیکی و جســمانی یک فــرد همراه می‌کند. میســون، شــخصیت اول فیلم، از یک پســربچه کنجکاو و خیال‌پــرداز به یــک نوجوان ۱۸ ســاله کم‌حرف متکی به خود و موفق در عکاســی بدل می‌گردد. فیلــم حتی حالــت مســتندگونه‌ای دارد. بازیگر نقش اول (الار کلترین) مقابل چشــمان ما بزرگ می‌شــود و همراه با بازی لورلــی لینکلیتر، دختر ریچارد لینکلیتــر، به مرور از کودکی و معصومیت عبــور می‌کنند و بــه نوجوانــی و جوانــی گام می‌نهند و تجربه‌هایی مثل عشــق، رابطه با جنس مخالف، مشــروب و مواد مخدر را تجربه می‌کنند. این فیلم یکی از نزدیک‌ترین تصاویر به زندگی‌ست که ســینما تابه حال شــاهد آن بوده است. روایت در این فیلم ســاختاری خطــی دارد و کارگردان از هیچ‌گونــه فلاش‌بکی اســتفاده نکرده اســت. درفیلم‌هیچ‌اتفاقی‌بزرگ‌تروبرجسته‌ترازبقیه‌وهیچ رویدادی کم‌اهمیت جلوه نمی‌کند. پس از تماشای فیلم متوجه می‌شویم آن‌چه به خاطر می‌آوریم تنها لحظه‌ها هستند، درســت مثل زندگی که با نگاه دوباره به آن تنها خاطره‌ای از آن را به یاد می‌آوریم.

هیچ بحران ســخت، گره کور و یا بیماری وجود نــدارد، در عوض کوتاه کردن مو هســت و هری پاتر. البته در دنیای خارج اتفاق‌هایی چون جنگ عراق و افغانســتان، انتخابات ریاســت جمهوری ۲۰۰۸ در جریان اســت. درواقع فیلمســاز از این اِلمان‌هــا بــرای نشــان دادن دوران و زمانی که پســر در حال طی کردن آن اســت بهره می‌برد. لینکلیتــر بــرای تفکیــک دوره‌هــای زمانی و سنی میســون از میان‌نویس اســتفاده نمی‌کند چــون می‌داند ایــن کار بیننــده را از آن جنس تجربه‌ای کــه او به دنبالش اســت دور می‌کند. همچنین کودکی و نوجوانی میســون در یکی از بحرانی‌ترین دهه‌های تاریخ سیاسی معاصر آمریکا گذشته است. بنابراین لینکلیتر نمی‌تواند به حوادث سیاسی مهم آمریکا در طی این ۱۲ سال بی اعتنا باشد، هرچند این توجه خیلی سطحی و زودگذر است و **پسرانگی** درباره‌ی همان لحظات کوچکی اســت که در میان این اتفاق‌ها و تیترهای خبری رخ می‌دهد. لینکلیتر با هنرمندی تنها چیزهایی را برای نشــان دادن انتخاب می‌کند که می‌داند در زندگی نوجوانی مثل میسون تأثیرگذار است. فیلمســاز لحظاتی از ۱۲ سال زندگی میسون را برمی‌گزیند که بیشترین تأثیر در بلوغ او را دارند.

مثل رابطه نه چندان خوب او با پدرخوانده‌هایش، ورود به مدرسه‌ای جدید، اولین برخورد او با جنس مخالف و شکست در رابطه و یا حتی دل کندن از خانه و دوستانی که شاید هرگز نتواند آنها را دوباره ببیند، فیلمساز با ظرافت و زیرکی فیلم را از افتادن به دام نوستالژی‌بازی نجات می‌دهد.

منتقدان نیز روی خوشی به این فیلم نشان دادند و فیلم در سایت متاکریتیک از ۴۹ نقد امتیاز کامل ۱۰۰ را از آن خود کرد. البته برخی نیز انتقادات عجیبی را به فیلم وارد کردند. از جمله مجله آتلانتیک که فیلم را خیلی نزدیک به واقعیت ندانسته و آن را به خاطر «زیادی سفید بودن» سرزنش کرده و انتقاد کرده که چرا در هیچ‌جای زندگی پسر سیاه‌پوستی وجود ندارد و در طول فیلم به نژادپرستی هیچ اشاره‌ای نشده است.

تجربه‌های مشابه

پیش از لینکلیتر، فیلمسازان دیگری از جمله مایکل آپتد، سینماگر برجسته بریتانیایی هم ایده های مشابهی را دنبال کرده‌اند. آپتد نخستین بار این کار را در فیلم **هفت بعلاوه هفت** انجام داد که تاثیر زیادی بر مستندسازان سراسر جهان گذاشت. در آن فیلم آپتد، ۱۴ کودک هفت ساله را انتخاب، و بر روی آنها مطالعه کرد و دوباره در سن چهارده سالگی به سراغ آنها رفت و نشان داد که دیدگاه‌های این کودکان تا چه حد تغییر کرده و یا تا چه حد ثابت مانده است. اما تفاوت فیلم لینکلیتر با فیلم‌های آپتد در این است که فیلم او یک فیلم داستانی است و مستند نیست هرچند می‌توان آن را به عنوان فیلمی مستند دربارهٔ تغییر فیزیکی و گذشت عُمر الار کولترین و بازیگران دیگر فیلم به حساب آورد. علاوه بر الار کولترین، اتان هاوک، پاتریشا آرکت و لورلِی لینکلیتر (دختر ریچارد لینکلیتر) نیز از بازیگران ثابت فیلم در این ۱۲ سال بوده‌اند.

اتان هاوک که از سه‌گانه معروف ریچارد لینکلیتر با وی همکاری داشته، در این فیلم نیز به خوبی توانسته از عهده نقشش برآید و یکپارچگی را در نقش خود را حفظ کند. با این که این فیلم در طول ۱۲ سال فیلمبرداری شده کاراکتر او در کل فیلم یک جنس را دارد و باورپذیر است. کاراکتر مادر نیز با بازی پاتریشا آرکت تاثیر زیادی بر شخصیت میسون جوان می‌گذارد و او مستقل بودن و تلاش برای زندگی بهتر را از مادرش فرامی‌گیرد.

لورلِی لینکلیتر که در ابتدا با اصرار به پدرش در این فیلم به ایفای نقش پرداخته، در میانه کار از بازی در فیلم منصرف شده بود و به پدرش پیشنهاد داده بود که شخصیت او در فیلم بمیرد! اما نظر لینکلیتر این بود که این کار بار منفی سنگینی برای فیلم به همراه

خواهد داشت. درهرحال لورلی بار دیگر به بازی در فیلم علاقه‌مند شد و تا پایان به آن متعهد ماند. بـه گفتـهٔ لینکلیتر، ایـن فیلم، فقـط دربارهٔ بالـغ شـدن بچه‌ها نیسـت بلکه والدیـن آنها نیز همـراه آنهـا به بلـوغ فکری می رسـند. لینکلیتـر یک رویداد مهم مثـل درگیری مادر میسـون با ناپدری الکلـی‌اش را نیمه کاره رها کرده و به یک سـال بعد برش می‌زند. با این کار او از ملودرام شـدن فیلمش جلوگیری می‌کند و از تماشـاگر می‌خواهد به جای درگیر شدن در هیجان‌های مربوط به کشـمکش‌های زناشویی، تنها به میسون و احوالات او توجه کند. میسونی که دائماً نگران رابطه مـادرش با مردهای دیگر اسـت و این نگرانی مبنـای فرویدی ندارد بلکه بـه خاطر نا امنی و ترس از این اسـت که نکند شریک مادرش، آدم بدی باشد و بخواهد زندگی را بر آنها جهنم کند.

برخلاف بسـیاری از فیلم‌های داسـتانی که به پررنگ‌تریـن و تأثیرگذارتریـن اتفاقات زندگی شـخصیت اصلی می‌پردازد، فیلم **پسـرانگی** ریچارد لینکلیتر درباره همان لحظات کوچک و روزمره و احساسات و عقایدی است که از دوران کودکی در وجودمان انباشته می‌شود.

فقط بازی‌ها و داسـتان نیست که به **پسرانگی** روح زندگـی می‌بخشـد. بلکـه موسـیقی هم نقـش مهمی بـازی می‌کنـد. از آهنـگ «آیا متوجه شـدی» فلیمینگ لیپز تـا «آن‌که قبلا می‌شـناختمش» گوتیه، مخاطب بین‌المللی را بـا خاطره‌انگیزترین آواهایی کـه در طول این یـک دهه شـنیده همراه می‌کنـد و گذر زمان را بـه او یادآور می‌شـود. به قول فیلمسـاز این فیلـم از دوران کلدپلی اسـت تا دفـت پانک. شـاید مدت فیلم که نزدیک به ۳ سـاعت است زیاد بنماید اما وقتی به تماشای فیلم می‌نشینیم می‌بینیم که این زمان برای به تصویر کشـیدن ۱۲ سال از زندگی یک انسان حتی کم می‌نماید. در انتهای تماشـای فیلم بـه دیالوگ پایانی آن پـی می‌بریم که این ما نیسـتیم کـه در لحظه زندگی می‌کنیم؛ بلکه این لحظه اسـت که ما را دربرمی‌گیرد.

لینکلتر در مصاحبه‌ای با خبرگزاری وایس از ایده‌ها و تجربیاتش درباره سـاخت این فیلم می‌گوید.

چطور شـد که ایده سـاخت این فیلم به ذهن شما رسید؟

آن زمان من به ۴۰ سالگی رسیده بودم و داشتم پـدر بودن را تجربه می‌کـردم. مدتی بود که به کودکی فکر می‌کردم و همیشـه دلم می‌خواهد درباره چیزایی که در ذهنم هسـت فیلم بسازم. اما نمی‌توانستم تصمیم بگیرم درباره یک نقطه یا یک لحظه خاص فیلم را بسـازم و ایده‌ام بین تمام سال‌ها و لحظات ناب کودکی ونوجوانی پخش بود. اول تصمیم گرفتم شروع به نوشتن یک رمان بکنم. اما تا دست به کیبرد بردم این ایده به ذهنم رسید که چه می‌شود اگر چند روز از هرسال زندگی یک آدم را فیلمبـرداری کنی؟ در ابتدا این ایده دیوانگی به نظر می‌رسید. صرف نظر از امکانات مالی و بودجه، پیش‌برد این ایده و به انجام رسـاندنش دیوانگی بود. اما وقتی با اتان هاوک و پاتریشا آرکت صحبت کردم اولش متعجب شدند اما بعد گفتند «فکرکن اگه بشه چی می‌شه؟ آره، من هم هستم.»

داستان و فیلمنامه چقدر و چطور موازی با بازیگرانی که بزرگ می‌شوند و رشد می‌کنند، تغییر می‌کند؟

من هر سـالی که می‌خواسـتم فیلمبرداری کنم به داسـتان و فیلمنامه آن سـال فکر می‌کردم و جزئیـات را همراه را بازیگران پیـش می‌بردم. اما فقط بازیگران تاثیر گـذار نبودند، بلکه فرهنگ و فضای عمومی و جامعه مثل انتخابات و... بی‌تأثیر نبودنـد. من باید به آن هم فکـر می‌کردم که در آینده چه ممکن اسـت پیش آید، چون این فیلم از جنسـی بود که شرایط زمان درش تأثیر داشت.

فیلـم دربـاره پدر و مـادر جوانی‌سـت که طـلاق گرفته‌انـد و مـادر مجبـور اسـت که به تنهایی بچه‌ها را بزرگ کند. این چیزی‌ست که بسـیاری از خانواده‌های آمریکایی تجربه‌اش کردند و هرسال هم به تعدادشان اضافه می‌شود. چه شـد که شـما چنین قصه‌ای که بسیاری درگیرش هستند را انتخاب، و روی آن کار کردید؟

خب این مساله‌ای‌سـت که الان بسـیار مرسـوم اسـت. پدر و مادر من هم طـلاق گرفتند اما در آن زمان چنین چیزی خیلـی کم پیش می‌آمد، امـا الآن خیلی عادی شـده. و ایـن فقط مربوط به آمریکا نمی‌شـود و در کل دنیا مفهوم خانواده دارد بـه چیـز دیگـری تبدیل می‌شـود. ولی از این جهت که این داسـتان بسـیار واقعی به نظر می‌آمد، بـه نظـرم ارزش کار کردن را داشـت.

به نظرم یکی از نکات جالب توجه فیلم رابطه خواهر و برادر خوانده‌ها با یکدیگر بود. چون مثلا شـما ممکن است درگیر خیلی چیزها شوی، همه چیز در زندگی‌ات تغییر کند، مجبور شوی که خانه‌ات را عوض کنی؛ ولی تنها یک فرد دیگر هست که با شما در تمام این تجربیات مشترک است. خواهر و برادر تنی یا ناتنی شما هم دقیقاً مثل شما در داشتن پدر و مادری فوق‌العاده و یا بی‌صلاحیت سهیم است. چطـور روابـط بیـن خواهـر و برادرها رو ترسیم کردید؟

من خـودم چنیـن تجربـه‌ای را بـا دو خواهر بزرگترم پشـت سر گذاشـتم. وقتی شما بچه‌ای، آنها می‌خواهند که روی شـما مسلط شوند و شما مجبـوری بجنگی تا خـودت را ثابـت کنی... در این فیلم هم می‌بینیم که شـاید آنها همدیگر را اذیت کنند؛ امـا در آخر هوای همدیگر را دارند. و بـه نظرم این رابطه ایده‌آل خواهر و برادری‌سـت.

برای بازیگـر نقـش اول، الار کولترین، بودن در کنـار کسـانی مثل شـما و بازیگـران و گروهی حرفـه‌ای که ممکن اسـت زندگی‌اش را متحول کنـد، باید روی شـخصیتش تأثیر زیادی گذاشته باشـد، چون او از شش سالگی وارد ایـن پروژه منحصر به فرد شـده اسـت.

بله، من همیشـه می‌گفتم فیلم به سمتی می‌رود که الار می‌رود. اما این سوال پیش می‌آید که آیا او به سمتی رفت که فیلم می‌رود؟ او خودش در این مورد بسیار صریح صحبت کرده است که احساس می‌کنـد بودن در ایـن پروژه طولانـی مدت در شکل‌گیری شخصیتش تأثیر داشته. و نه فقط خود فیلم که بودن در کنار اتان هاوک و پاتریشا آرکت، تجربه‌ای تکرارنشـدنی را برای او رقم زده اسـت. بنابراین چه کسی می‌تواند بگوید که کدام‌یک روی دیگری تأثیر بیشتری داشته است؟ این مثل یک مسئولیت روی دوش من بود که حداقل این فیلم تجربه‌ای مثبت در زندگی او بوده باشد. یک نکته‌ای هم که وجود دارد این است که او ۱۲ سال مشغول کار با ما بوده و طی این مدت نمی‌توانست واکنش‌ها در قبال بازی‌اش را شـاهد باشـد. حتی خود من فیلم‌هایی که گرفته بودم را به هیچ بازیگری نشان نـدادم. درواقع با این‌که او از کودکی در فیلم بازی می‌کرده، نتوانست حس بازیگر بودن را تجربه کند. او اکنون در سن نوزده سالگی این پروسه را می‌گذراند.

بازیگرانی که نقش پدر و مادر را بازی کردند چقدر به فیلم اضافه کردند؟

اوه، خیلی زیاد. یکی دلایلی که من می‌خواسـتم با اتـان و پاتریشـیا کار کنم این بـود که آن‌ها هردو جوان بودند و هردو پـدر و مادری را تجربه کـرده بودند. من حـس می‌کـردم آن‌ها خیلی حـرف برای گفتن و اضافه کردن بـه فیلم دارند. در واقع همه ما زمانی بچه بودیم و رابطه‌ای با پدر و مادرمان داشـتیم. هر سه ما در آن مقطع زمانی بچه داشـتیم که فکر می‌کنـم در طی این مدت ۵ بچه به دنیا آمد. تمام فیلم پر از لحظاتی‌سـت کـه هرکـس حداقـل گوشـه‌ای از آن را تجربه کرده است.

منابع:

۱. مقاله‌ای از پرویز جاهد

2. www.theatlantic.com

3. www.seattletimes.com

وس اندرسون:
مردی با کت آبی، شـــــلوار زرد و جوراب قرمز

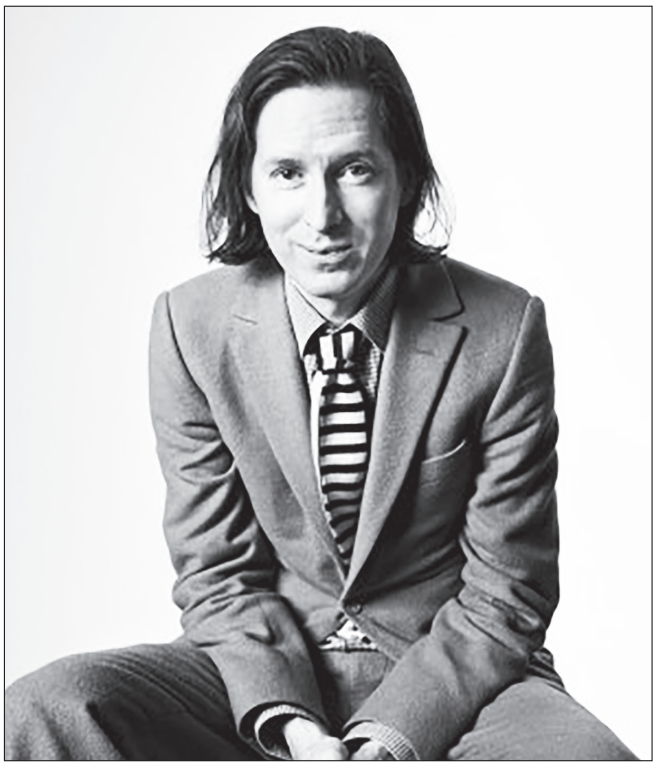
نویسنده: احمد رضا شعبان زاده
ahmad2a22@gmail.com

۱۹۶۹: وســـلی ولز اندرسون، اول می ســـال ۱۹۶۹ در خانواده‌ای پنج نفره در هیوســـتون تگزاس متولد شد. تا هشـــت ســـالگی با دو برادر خود زندگی کرد اما در این ســـن پدر و مادر او مجبور به طلاق از یکدیگر شدند و خانواده از هم جدا شـــد، وی همواره از آن ســـنین به عنوان یکی از ســـخت‌ترین دوران زندگـــی خود و برادرانش یـــاد می‌کند. در همین ســـنین بود که او به نوشـــتن متن و ســـاختن فیلم‌های کوتاه با دوربین ســـوپر هشت روی آورد. تحصیلات ابتدایی خود را در مدرســـه‌ی وســـت چســـتر هیوستون و ســـپس ســـنت جان گذراند، مکانی که محل فیلمبرداری اولین فیلم وی، **موشک شیشه‌ای** (۱۹۹۶) شد.

۱۹۹۴: در این ســـال او شـــروع بـــه تحصیل در رشـــته‌ی فلســـفه، در دانشـــگاه تگزاس کـــرد، مکانی بـــرای پی‌گرفتن دغدغه‌های اندرســـون و پیدا کردن دوســـتی مثل اون ویلســـون، که در رشـــته‌ی زبان انگلیســـی تحصیـــل می‌کـــرد. ایـــن دو، آغاز بـــه همکاری بـــا یکدیگر کـــرده و شـــروع به نوشـــتن فیلم‌نامه و ســـاخت فیلم‌هـــای کوتاه کردنـــد. فیلم کوتـــاه **موشـــک شیشـــه‌ای** (۱۹۹۴) اولین اثرشـــان بود کـــه در آن عـــلاوه بر اون ویلســـون، لوک ویلســـون و اندرو ویلســـون، بـــرادران وی هـــم ایفای نقـــش کردند. فیلمی ســـیاه و ســـفید به مـــدت ۱۳ دقیقه؛ **موشـــک شیشـــه‌ای** در جشـــنواره‌ی فیلم ســـاندنس مورد استقبال منتقدان قرار گرفت.

۱۹۹۶: با توجه به اســـتقبال از فیلم کوتاه **موشـــک شیشـــه‌ای** اندرسون تصمیم به ســـاخت نســـخه‌ی بلنـــد آن گرفت کـــه علاوه بر بـــرادران ویلســـون؛ رابرت ماســـگریو و جیمز کان هـــم در آن بـــازی کردند. فیلم بـــا بودجه‌ی ۷ میلیون دلاری ســـاخته و به‌فروشـــی کمتـــر از ۶۰۰ هزار دلار دســـت یافت که شکســـتی برای کلمبیا پیکچـــرز و البته خود وس اندرســـون بود، هرچند نقدهـــای منتقدین آن‌چنان هم بـــد نبود و فیلم در عرضه‌ی ویدیویی موفقیت‌هایی کســـب کرد و اندرســـون جایزه‌ی بهترین فیلمســـاز تازه کار را از ام تـــی وی دریافت کرد.

۱۹۹۸: راشـــمور فیلم بعدی وس اندرســـون، در این ســـال ساخته شد. داســـتان فیلـــم دربـــاره‌ی نوجوانی عجیب به‌نـــام مکس فیشـــر با بازی جیســـن شـــوارتزمن (اولین نقش آفرینی وی) بود. اندرســـون فیلمنامه‌ی ایـــن فیلم را هـــم با اوون ویلســـون آمـــاده کرده بود. **راشـــمور** آغازگر همکاری اندرســـون بـــا بیل ماری به عنـــوان بازیگر بود. همـــکاری‌ای که بعد از **راشـــمور** در ۶ فیلم بعدی اندرســـون هم ادامه یافـــت و بیل ماری بعنوان یکـــی از پایه‌های اصلی دنیای فانتزی این فیلمســـاز تثبیت شـــد. فیلم جایـــزه‌ی بهترین کارگـــردان و بهترین بازیگر نقـــش مکمل مرد در جایزه‌ی مســـتقل اسپیریت سال ۱۹۹۹ را به دســـت آورد. اندرسون مشترکاً با اوون ویلســـون جایـــزه‌ی بهتریـــن فیلمنامه‌ی انجمن ملـــی نقد را هم کســـب کرد. همچنین بیل مـــاری نامزد جایزه‌ی گلدن گلـــوب برای بازی خود شـــد. این فیلم نیـــز همانند اثر قبلی اندرســـون در میـــان منتقدان واکنش‌های متفاوتی داشـــت. راجر ایبرت به فیلم دو و نیم ســـتاره از چهار



ســـتاره داد و فیلـــم را اثـــری غیر قابل قبـــول توصیف کرد امـــا دِیو کِر (دیلـــی نیـــوز) فیلـــم را اثری خـــارق العـــاده خواند و لقـــب بهترین و زیباتریـــن فیلم ۱۹۹۸ را بـــه فیلـــم داد. جاناتان رزنبام هـــم به فیلم ۴ ســـتاره داد و فیلم را یکی از بهترین نمونه‌های ســـینمای مســـتقل نامید.

۲۰۰۱: خانواده اشـــرافی تننبام را نیز با همکاری اون ویلســـون نوشـــت و خود کارگردانی کـــرد. فیلم نقطه‌ی عطفی در کارنامه‌ی هنری اندرســـون بود. دومیـــن همکاری‌اش با تاچ اســـتون پیکچرز بعد از **راشـــمور**، حالا به ســـود دهی مالی هم رســـیده بود. فیلم با بودجـــه‌ی ۲۱میلیون دلاری تهیه شـــد و در گیشـــه به فروشـــی برابر با ۷۱ میلیون دلار دست یافت، فیلمنامـــه‌ی فیلم نامزدی‌های متعددی را برای ویلســـون و اندرســـون به ارمغـــان آورد از جملـــه نامزدی اســـکار و بفتا. جین هاکمـــن نیز برنده‌ی گلدن گلوب شـــد، علاوه بـــر هاکمن، بیـــل ماری، آنجلیکا هیوســـتون، گوینت پالتـــرو و برادران ویلســـون از دیگر بازیگران این فیلـــم بودند. این فیلـــم هم با نقدها و نظرات غالبـــاً مثبت منتقدیـــن و روزنامه‌نگاران روبرو شـــد. دنیای اندرســـون حالا شـــناخته و پذیرفته شده بود.

۲۰۰۴: زندگی در آب با اســـتیو زیســـو چهارمین فیلم بلند وس اندرسون در این ســـال ســـاخته شـــد. بعد از ســـه همکاری متوالـــی در نگارش فیلمنامـــه با اوون ویلســـون، اندرســـون این بـــار با نـــوآ باماک طرح فیلمـــی را پایه ریـــزی کرد که بر مبنای زندگی ژاك کوســـتو (فیلمســـاز و ســـیاح زیرآبیِ فرانســـوی) بود. فیلم در بخش مســـابقه‌ی جشـــنواره فیلم برلین شـــرکت کـــرد. بودجه‌ی فیلم حداقـــل دو برابـــر دیگر آثار اندرســـون بود ولی حتـــی نصف آن‌هم فـــروش نکـــرد. منتقدین هم در اکثـــر نقدهای خـــود علاوه بر اشـــاره به «بـــی برنامه بـــودن» فیلم، بر طولانی بودن فیلم تاکید داشـــتند. خود اندرســـون در ایـــن باره می‌گوید: «اگر می تونســـتم خـــودِ اون موقعم رو ملاقـــات و نصیحتش کنم احتمالا می گفتـــم زمانش رو از دو ســـاعت به یك ســـاعت و نیم کـــم کن، فکر

می کنم اون‌طوری کاری می کردم که راحت‌تر بشه باهاش ارتباط برقرار کرد، چون برای این فیلم شروع‌های خیلی زیادی وجود داره. نکته‌ی بعدی اینه دیگه اون مقدار که خرج کردیم خرج نمی کنم. اون فیلم به عنوانِ یه فیلم بزرگ اکران شد اما هیچ امتیاز بخصوصی نداشت تا نشون بده فیلم بزرگیه. بالأخره یه شاخص‌هایی داشت اما بیشتر شبیهِ یه فیلم هنریِ خیلی بزرگ بود. گذشته از این حرف ها یه جورایی همینه که هست، یا خوششون میاد یا نه».
زندگی در آب با استیو زیسو اولین شکست جدی اندرسون بود. موسیقی این فیلم هم مثل آثار قبلی اندرسون توسط مارک مادرزبرگ ساخته شد.
۲۰۰۵: تهیه کنندگی فیلم **ماهی مرکب و وال** نوآ بامباک را بر عهده داشت.

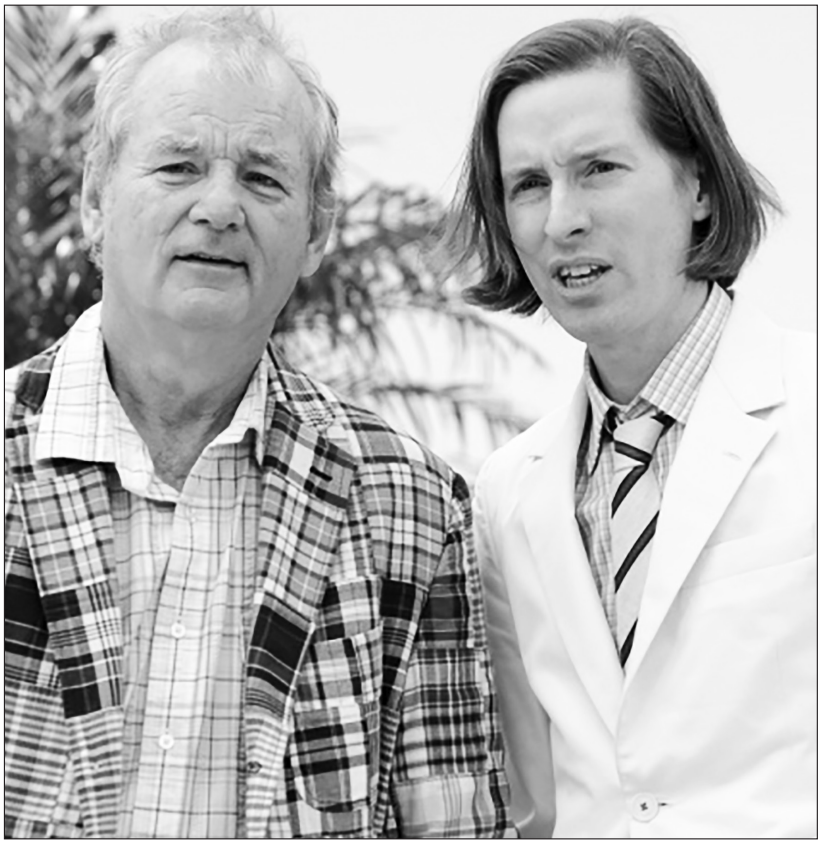
۲۰۰۷: دارجلینگ لیمیتد، فیلمی با بازی آدرین برودی، اوون ویلسون،جیسون شوارتزمن و بیل ماری بود. اندرسون فیلمنامه‌ی کار را مشترکاً با جیسون شوارتزمن و رومن کاپولا نوشت.
هتل شوالیه فیلم کوتاهی با بازی ناتالی پورتمن و جیسون شوارتزمن پیش درآمدی بر فیلم بود بود که قبل از نمایش فیلم در سینماها پخش شد. منتقدین البته نظرات متفاوتی در مورد فیلم داشتند راجر ایبرت که بعد از پنج فیلم بالاخره کار اندرسون را دوست داشته بود به فیلم از ۴ ستاره ۳/۵ ستاره می‌دهد و اندرسون را با دیو بروبک مقایسه می‌کند. کایل اسمیت منتقد نیویورک پست به فیلم از ۴ستاره ۱/۵ ستاره داد و گفت اندرسون به جای پیشرفت در کار خود در سیکلی به عقب برمی‌گردد.

۲۰۰۹: ششمین فیلم اندرسون در مقام کارگردان **آقای فاکس شگفت انگیز** در این سال ساخته شد. فیلم به‌صورت استاپ موشن انیمیشن ساخته شد. **آقای فاکس شگفت انگیز** اولین انیمیشن و اولین اقتباس اندرسون بود. اقتباس از کتابی به همین نام نوشته‌ی رولد دال، که اندرسون بر وجهه‌ی غیر قابل تعریف این داستان برای کودکان تاکید می‌کند. سیگار کشیدن، استفاده از کلمات رکیک و زشت و تمرکز روی زندگی زناشویی در فیلم از نکات برجسته‌ی تضاد فیلم با قرارداد نانوشته‌ی انیمیشن برای کودکان بود. **آقای فاکس شگفت انگیز** در مورد روباهی است که هرشب به دزدی غذا دست می‌زند. جورج کلونی، مریل استریپ، جیسون شوارتزمن و بیل ماری از صدا پیشگان این فیلم بودند. ایده و مقدمات ساخت فیلم از سال ۲۰۰۴ با همکاری اندرسون و دیوید سِلیک آغاز شده بود. تهیه کار در ۲۰۰۷ آغاز و در ۲۰۰۹ توسط فاکس قرن بیستم عرضه شد. فیلمنامه‌ی این فیلم هم با همکاری نوآ بامباک نوشته شد. فیلم در گیشه شکست نخورد و حدود بودجه‌ی خود فروش کرد اما در بین منتقدین با استقبال بسیاری خوبی مواجه شد. گسترش و بسط سبک و شخصیت‌های اندرسون در انیمیشن و طراوت و تازگی، از عللی بود که سبب شد ۹۲درصد از ۲۲۵ نقد ثبت شده در سایت راتن تومیتوز برای فیلم اندرسون مثبت باشد.

۲۰۱۲: اندرسون **قلمرو طلوع ماه** را در این سال ساخت. فیلم با بهره گیری از فضایی کودکانه و عین حال شاد و سرخوشانه توانست موفقیت‌های فیلم قبل را بین مردم و منتقدان توامان تکرار کند. بروس ویلیس، آنجلیکا هیوستون، بیل ماری و یار تازه وارد جمع بازیگران اندرسون یعنی ادوارد نورتون در این فیلم ایفای نقش کردند. این فیلم نمایش افتتاحیه‌ی شصت و پنجمین جشنواره فیلم کن هم بود. فیلم با بودجه‌ی ۱۶ میلیون دلار تهیه و حدود ۶۸ میلیون دلار فروش کرد. مجله‌ی معتبر سایت اند ساوند فیلم را در رتبه‌ی هفتم بهترین فیلم‌های سال ۲۰۱۲ خود قرار داد. اندرسون و رومن کاپولا برای فیلمنامه‌ی فیلم نامزد جایزه‌ی اسکار شدند. نامزدی بهترین فیلم کمدی و یا موزیکال از دیگر دستاوردهای فیلم بود همچنین **قلمرو طلوع ماه** جایزه‌ی بهترین فیلم سال از انستیتوی فیلم آمریکا را نیز دریافت کرد.

۲۰۱۳: کاستلو کاوالکانتی فیلم کوتاهی بود که وس اندرسون در این سال ساخت. فیلم با بازی جیسون شوارتزمن داستان راننده‌ای بود که اتومبیلش در دهکده‌ای کوچک در ایتالیا دچار سانحه می‌شود. فیلم ارجاعات بسیاری به سینمای ایتالیا خصوصا آثار فدریکو فلینی مانند **زندگی شیرین** و **آمارکورد** دارد.

۲۰۱۴: جدیدترین فیلم اندرسون پر امتیاز ترین فیلمش در سایت متاکریتیک، پرفروش ترین فیلمش در گیشه و پربازیگرترین فیلم وی به حساب می‌آید. **هتل بزرگ بوداپست** با متوسط امتیاز ۸۸ از ۴۸ ریویو در متاکریتیک و ۹۲ درصد نقد مثبت از ۲۲۵ متن نوشته شده در سایت راتن تومیتوز منتقدپسندترین فیلم وی به حساب می‌آید. فیلم با حدود ۳۰ میلیون دلار ساخته شد و تاکنون ۱۷۰ میلیون دلار فروش داشته است. فیلم با تاثیر نوشته‌ای از استفن زوییگ توسط خود اندرسون فیلمنامه شد. رالف فاینس، آدرین برودی، ویلم دافو، جف گولدبلوم، ادوارد نورتون، متیو آلماریک ،جود لاو، هاروی کیتل،تیلدا سوینتون، جیسون شوارتزمن و در نهایت اوون ویلسون تمام ستارگانی بودند که همه در دنیای اندرسون جا شدند.



او همچنین در این سال فیلم **سنجاب‌ها به آجیل** نوآ بامباک را نیز تهیه کرد. شاید تمام فیلمهای اندرسون را به‌توان در طبقه بندی فیلم‌های کمدی قرار داد اما با دقتی بیشتر می‌توان آن‌ها را زیر چتری جمع کرد به نام سینمای «خاص» وس اندرسون. سینمایی با شخصیت‌هایی عجیب و نامتعارف، موسیقی خاص، مکان‌های جالب، تصاویر رنگارنگ، توجه به جزییات، استفاده‌ی زیاد از تدوین و البته تصاویر آهسته. «روند قصه گویی دلخواه من همانی است که می بینید، آن قدر راجع به روی کرد من به تصاویر آهسته صحبت شده و از آن انتقاد کرده‌اند که خودم گاهی به این پرسش رسیده‌ام که آیا بیش از حد از این روش در کارم استفاده نکرده‌ام؟ معمولاً جوابی را بر این سؤال نیافته‌ام و برعکس به این نتیجه رسیده‌ام که در مرتبه بعدی از اسلوموشن‌های دیجیتالی استفاده کنم. کافی است این احساس و مصلحت به من دست بدهد و آن گاه اقدام خواهم کرد.»

اما تمام این ویژگی‌ها همه تحت شعاع استفاده‌ی اندرسون از عوامل تولید همیشگی‌اش قرار گرفته اند. بازیگرانی که بارها نامشان در متن ذکر شد، رومن کاپولا به عنوان نویسنده، رابرت یئومن به عنوان فیلمبردار همیشگی آثار، الکساندر دسپلت و مارک مادرزبرگ به عنوان سازندگان موسیقی متن فیلم هایش. دنیا و آدم‌های اندرسون خود او هستند. لباس پوشیدنشان ، راه رفتنشان، صحبت هایشان گویا همه و همه وس اندرسونی هستند در حالات و موقعیت‌های مختلف. اما این تکرار چندان هم برای برخی مخاطبان و منتقدان خوشایند نیست اندرسون در این باره می‌گوید: «من راجع به این قضایا بارها اندیشیده‌ام. در این خصوص که نه کامل هستم و نه می توانم کامل باشم، اما می توانم به گونه‌ای عمل کنم که ایرادهایم به حداقل برسد. قدر مسلم این که نمی توانم خودم و طرز فکرم را عوض کنم و نباید هم دست به این کار بزنم و فقط به این خاطر که برخی از مردم کارهایم را نپذیرفته اند و یا یك نفر در روزنامه‌اش مرا کوبیده است، تمام بنیادهای کارم را به هم بریزم و وارد جهانی دیگر شوم.»

اسکورسیزی که علاوه بر شناخته شدن به عنوان یکی از برترین کارگردانان ۴۰ سال اخیر جهان یك منتقد برجسته و مدرس و مفسر سینما هم هست در مقاله‌ای که به قلم وی در نشریه اسکوایر چاپ شد، تا به آن حد در تعریف از اندرسون پیشروی کرد که او را با ژان رنوار و لئو مك کاری قیاس نمود و نوشت:

«ما با فیلمسازی طرف هستیم که به خوبی می داند چطور شیرینی زندگی مردم و روابط میان آنها و خوشی ها و کارهای ساده آنان را ترسیم و چنان چیزهایی را خلق و ممکن کند.»

منتقدان آثارش را دوست داشته باشند یا نه، مردم از آثارش استقبال کنند یا نکنند با جرات می توان گفت وس اندرسون یکی از مهمترین و احتمالا[۴](در آینده) از جریان سازهای سینمای معاصر مستقل آمریکا خواهد بود. مردی با کت آبی، شلوار زرد و جوراب قرمز.

منابع:

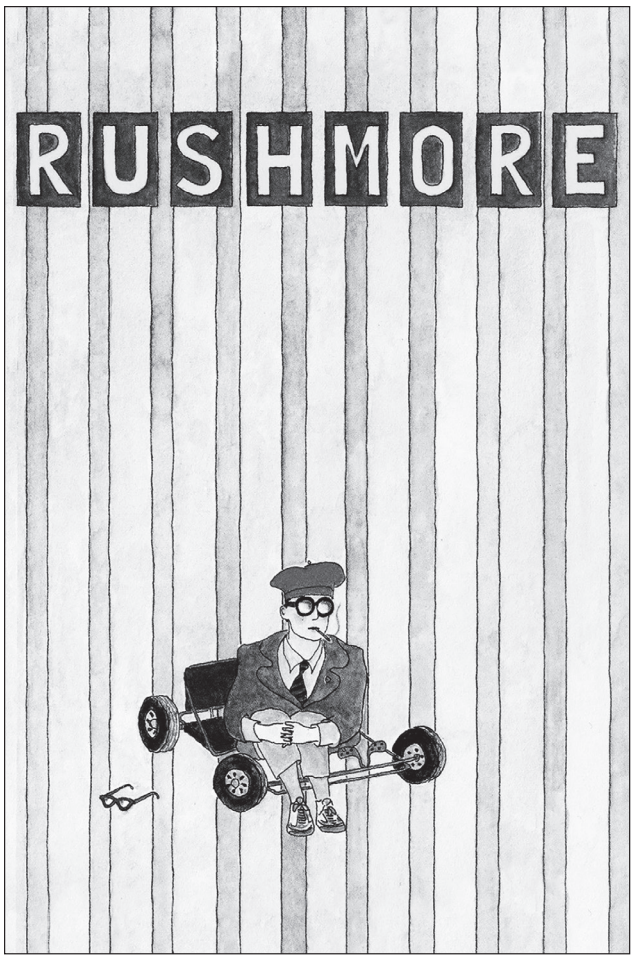
۱. درباره یک فیلمساز غیرمتعارف: شرکت سهامی خاص «وس اندرسون» روزنامه ایران، شماره ۳۷۷۰ به تاریخ ۸۶/۸/۳، صفحه ۱۸ (فرهنگ و هنر) مترجم: وصال روحانی.

۲. نیویورک تایمز، بیوگرافی دات کام.

۳. هفت فاز، فیلم به فیلم؛ وس اندرسون از فیلم‌هایش می‌گوید. امپایر، مترجم: احسان سالم.

راشمور؛ کمدی در پنج پرده

نویسنده: فرشید گندم کار
farshidgandomkar@hotmail.com



خلاصه داستان

مکس فیشـــر نوجوان پانزده ســـاله ای اســـت که در مدرسه ی راشمور درس می خواند. مکس بیشـــتر عاشـــق کارهای فوق برنامه است، از ریاست انجمن زنبـــورداران تا کارگردانـــی تئاتر. بنابراین در هیچ یـــک از درس هایش نمره خوبی نگرفته تا به نوعی ضعیف ترین شاگرد مدرسه باشد. او که در آستانه ی اخراج قرار دارد، عاشق معلم دبستان موسسه می شود و...

RUSHMORE

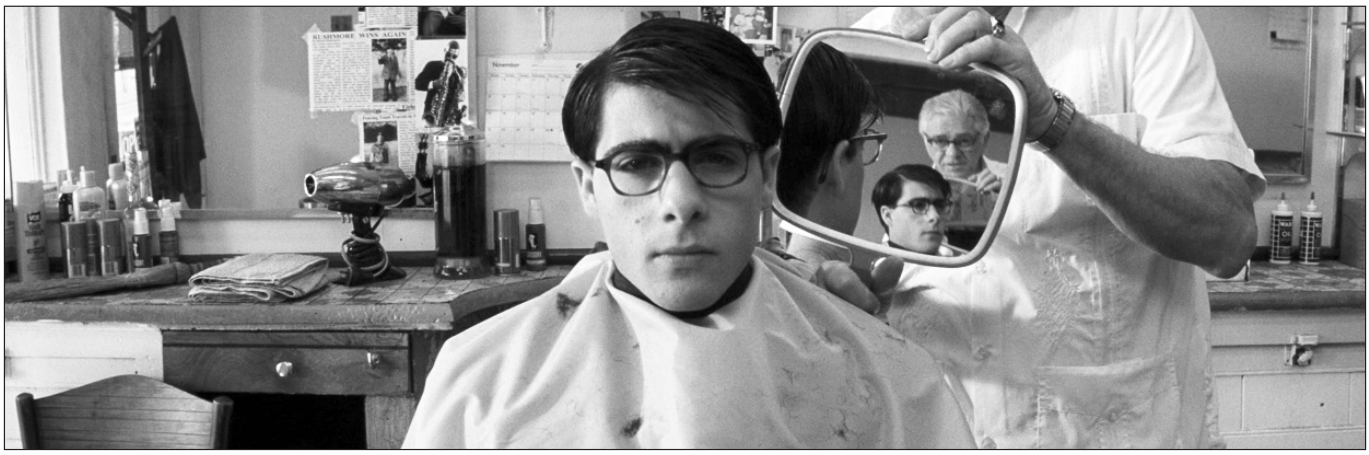
Directed By	:	Wes Anderson
Produced By	:	Barry Mendel Paul Schiff
Written By	:	Wes Anderson Owen Wilson
Starring	:	Jason Schwartzman Olivia Williams Bill Murray
Music By	:	Mark Mothersbaugh
Cinematography	:	Robert Yeomand
Editing By	:	Avid Moritz
Release Dates	:	October 9, 1998
Running Time	:	93 Minutes
Country	:	United States
Language	:	English

”

یک قصه بیش نیست غم عشق وین عجب
کز هر دهان که می شنوم نامکرر است.
(حافظ)

نقد و تحلیل فیلم

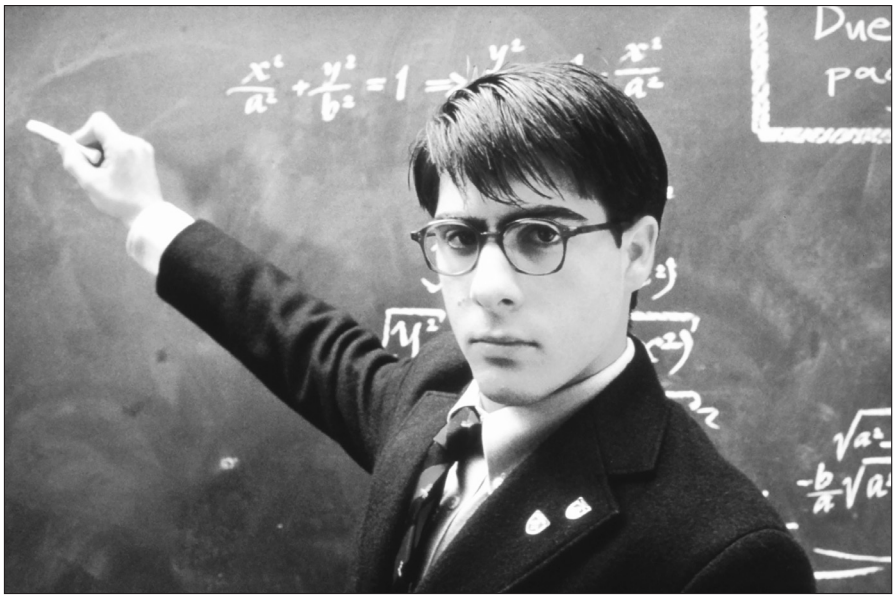
در دهـــه ی هفتـــاد و هشـــتاد دوران حکمرانی اســـتودیوها، رفته رفته رو به افول بود و همه ی آنها تبدیل به دفاتر فیلمســـازی کوچکتری شده بودند که دیگر مثل ســـابق قدرت زیر ســـیطره بردن فیلمسازان را نداشتند؛ در مقابل با پیشرفت تکنولـــوژی و آمـــدن دوربین هـــای دیجیتال، فیلمســـازان مستقل روزبه روز بیشتر می شدند؛ کارگردانانی نظیر مارتین اسکورســـیزی، وودی آلـــن، رابرت آلتمن و... امـــا در اوایل دهه ی نود جمع جدیدی از فیلمسازان مستقل پا به عرصه ی سینما گذاشتند. آنان که از جشنواره های مستقل شـــروع کردند، دارو دســـته‌ی عجیب و خاصی بودند با ســـبک هایی متمایـــز. اغلب به فرهنگ پاپ عشق می‌ورزیدند، به خوبی تاریخ سینما را می شناختند و رویکردشـــان نسبت به داستان آزادانه تر بود.در فیلم هایشان می شد مسایل نژادی و اخلاقی تاثیرات سوفروپاشی خانواده و بیگانگی را دید. گرایش اصلی این فیلمســـازان ملودرام و کمدی بود، تا هم داستان هایشان ساده تر به نظر برسد و هم به جنس زندگی نزدیکتر باشد؛ زیرا که امکان بروز این دو گرایش بیشـــتر از هرگونه یکدیگر به صورت بالقـــوه درنفس زندگی وجود دارد.جنس روایت و ســـینمای این فیلمســـازان برخاســـته از ادبیات معاصر امریکاست. بسیاری از لحظـــات، حس ها و موقعیت های ســـاده ی داســـتانی که در این فیلم ها وجود دارد از خلال سطرهای درخشان داستان های سهل و ممتنع جی دی سالنجر بوجود آمده است. به طوری‌که براحتی می‌توان همان بدبینی، رندی، طنازی و از همه مهمتر سادگی سرشـــار از عمقی که در **ناتور دشت** وجود دارد را در آثار این فیلمسازان نیز شـــاهد بود. یکی از شاخص ترین چهره های این نسل از کارگردانان **وس اندرسون** است. او که متولد ۱۹۶۹ در هیوستون تگزاس می باشد، توانسته با نبوغ خاصش و نیز دستیابی به سبک روایـــی منحصر بفردی، خود را بـــه عنوان یکی از اســـتعدادهای دهه اخیر ســـینما تثبیت کند. **راشمور** فیلـــم دوم اندرسون، که فیلمنامه ی آن را نیز به مانند فیلم قبلی اش **موشـــک بطری** با همکاری **اوون ویلسن**، دوست و همکلاسی اش می نویســـد، یکی از جالب ترین آثار ســـینمایی دهه نـــود محســـوب می شـــود. راشـــمور برای او شـــهرت و اعتبـــار بـــه همـــراه مـــی آورد، به گونه ای‌که، اسکورسیزی درباره وی می نویسد: «ما با فیلمســـازی طرف هســـتیم کـــه به خوبی می داند چطور شیرینی زندگی مردم، روابط میان آنها، خوشـــی هایشان و کارهای ســـاده ی آنان را ترســـیم کند». راشمور ریشـــه در زندگی خود او دارد (فیلم در دبیرســـتان قدیمی او در هیوستون فیلمبرداری شد) و هنوز هم از نظر فن فیلمسازی جسورانه است. اگرچه از آبشخور اندوه و افسردگی تغذیـــه مـــی کند ولـــی مثل یک کمـــدی پیش می رود. فیلم از نظر گروه بازیگران فوق العاده است. مکس فیشـــر کمالگرا که **جیسون شوارتزمن** تازه کار، با بازی اش ماهیتِ ملایمِ رنج را در پوسته ی دردناکـــی از بزرگســـالی زودرس در برگرفتـــه اســـت. اندرســـون در این باره توضیـــح می دهد: «جیســـون خود تنشـــی را که موقع بازی کردن شخصیت تجربه کرد، تحمل نمی کند، زیرا او ۱۶، ۱۷ سالش بود و همان موقع شخصیتش شکل گرفته بود. آدمهای زیادی را برای ایفای نقش ملاقات کردم و وقتی کسی را دیدم که بالغ، باهوش و بانمک آن هم به شیوه خودش بود، غافلگیر شدم.» اندرسون



درباره ی بیل موری نیز می گوید: «به ما گفته بودند شانسِ آوردن او را نداریم اما بیل، فیلمنامه را خوانده وموافقت کرده بود به همین سادگی. در واقع پروسه انتخاب بیل از همه بازیگران ساده تر بود.»

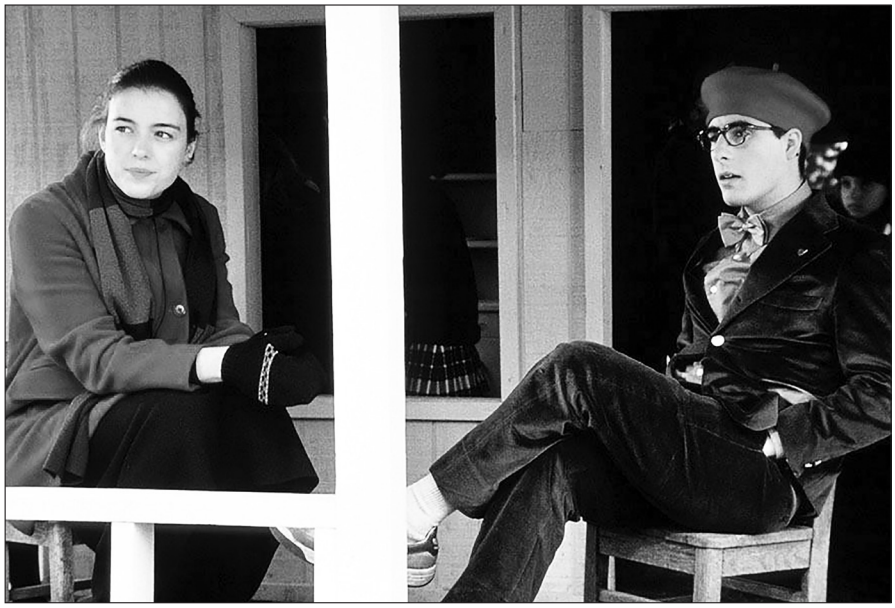
وس اندرسون در مقدمه ی فیلمنامه ی منتشر شده ی راشمور درباره ی علاقه اش به **پائولین کیل** (منتقد) نوشته که با خواندن ریویوهای او بزرگ شده است و همیشه آرزو داشت کیل نقدی برایش بنویسد. بنابراین به او زنگ می زند و ترتیب نمایش فیلم را در سینمای نزدیک خانه ی کیل می دهد. اندرسون پس از نمایش، کیل را به خانه می رساند. در راه کیل به او می گوید: «نمیدونم چی تو فیلمته» و چند دقیقه بعد: «واقعا نمی دونم این فیلم رو چیکارش کنم». به واقع دانستن این نکته که وس اندرسون در فیلم چه چیزی می خواهد بگوید مشکل است و از این نظر حق با کیل است. کلیت داستان از سنت داستانگویی پست مدرن ها تبعیت می کند.استفاده از طنز، طعنه، تناقض، هجو، فانتزی، شخصیت های کاریکاتور گونه.که در مجموع نظامی از انواع دال هاست و نه ساختاری از مدلول ها. در نتیجه **فیلم، مجموعه ایی است از حوادث پشت سرهم که بوسیله پرده ی نمایش و در قالب ماه های سال، از یکدیگر جدا می شوند.** اتفاقاتی که در جهت محک زدن شخصیت های داستان برای سنجش و میزان استقامت آنها رخ می دهد؛ در محیطی که همگی شان را به نوعی درگیر خود کرده است. آنها بدون هیچ تلاش خاصی از **راشمور** دور می شوند و فاصله می گیرند، سپس تمام سعی خود را در جهت بازگشت دوباره به آن به کار می گیرند. راشمور موسسه ی غیر انتفاعی و سطح بالایی که روح آن در تمامی لحظات فیلم حس می شود و سایه سنگینش را بر روی شخصیت های اصلی گسترده است (اگر حضور مولفه های شوخ و شنگِ اندرسون نبود، ما را به یاد شئ وارگی حاکم بر رمان نو و بیش از هر چیز یادآور **سال گذشته در مارین باد** آلن رنه می بود)، به سان سایر سرزمین‌های داستانی اندرسون از اجتماع جدا است(یکی از اصلی ترین ویژگی های ساختاری آثار او، خلق جهانی داستانی با منطق حاکم بر آن و قرار دادن شخصیت های داستان در آن محیط است). اما **راشمور** فارغ از این کارکردش، برای هر سه شخصیت اصلی فیلم، نمادی از عشق است. رزماری پس از غرق شدن شوهرش به آنجا می آید تا به نوعی به جهان شوهرش نزدیک باشد و خود را در کنار او متصور شود. برای او راشمور همان عشق از دست رفته است. اما درباره ی هرمان و مکس مسئله متفاوت است، راشمور برای آن دو نمادی از عشقی است که آن ها به دنبالش هستند. مکس به علت کمال گرایی اش طالب چیزی است که اساساً به او و طبقه اش تعلق ندارد و حتی تعویض راشمور با رزماری به عنوان جایگزینی عشقش نشات گرفته از همین عدم شناخت او نسبت به جایگاه و مرتبه اش است. مکس در دیالوگی به رزماری عنوان می کند که من به خاطر تو از راشمور اخراج شدم. اما درباره ی هرمان قضیه کمی متفاوت است. او که در زندگی زناشویی خود شکست خورده است، مصرانه در جهت پر کردن این خلا در زندگی اش است و پس از آشنایی با رزماری حقیقتاً به او علاقه مند می شود. او به مکس می‌گوید: اون راشمور منه.

اندرسون در مقابل نظریه هایی که می خواهند فیلمهای او را تحت یک عنوان تحلیل کنند، مقاومت می کند و بر این نکته پافشاری می کند که دغده ی اصلی اش، قصه و شخصیت است وتمام معانی ضمنی در درجه ی دوم قرار می گیرند. **داستان های اندرسون دوست دارند که از یک**



همگرایی چندین ایده ایی مختلف سر در بیاورند.
و به سبک سایر پست مدرن ها کمتر دارای پیرنگ اصلی و انسجام می باشد. این مسئله باعث می شود که اگر از شـــوخی های فیلم، لذت نبریم در واقع شـــاهدِ مجموعه ایی از اپیزودهایی باشیم که تنها چیدمان یکدستی دارند. کاراکترهای او دغدغه ی حســـرت برای ایجـــاد رابطه های انســـانی دارند، اما در این راه با موانع بســـیاری روبه‌رو می شوند. سو تفاهم ها و جراحاتی که عمدی یا غیر عمدی بر روابط انســـانی تاثیر می گـــذارد، موانعی مانند جنسیت،نژاد،طبقه،فرهنگ و مهمتر از همه ناتوانی دائمی و محض برای گذر از قید و بندهای جسمی. در فیلم هایش والدین اغلب غایب اند و یا در صورت حضور خفقان ایجاد می کنند. وس اندرســـون در دوره هایی از تاریخ امریکا رشد یافته که شکل آرمانی خانواده ی هسته ای و ســـنتی در حال فروپاشی بود. فشارهای فزاینده اقتصادی، افزایش شمار زنان خانه دار دو شـــغله، تاکید فزاینده بر دستاوردهای فردی و خودشناســـی، دگرگونی سطح انتظارات، همگی باعث شدند تا تعریف درست از یک خانواده یا زندگی زناشویی خوشبخت،مورد بازنگری قرار گیرد. اندرســـون فیلم را به پنج فصل مختلف تقســـیم مـــی کند و برای جدا کردن آنها از پرده های تئاتر اســـتفاده می کند تمهیدی کـــه در ادامه ما را یاد نمایشهای مکس می اندازد.

داســـتان از ماه اگوســـت شـــروع می شود. مکس فیشر دانش آموزی است که به واسطه نوشتن یک نمایشنامه توانسته است. بورسیه ی ورود به راشمور را بگیـــرد. اما او تمام وقـــت و تمرکز خود را صرف برنامه های فوق برنامه کرده است و از دروس اصلی خود غافل است و نمرات خوبی نگرفته. در اصل مکس هیچ علاقه‌ایی به ایـــن دروس ندارد. او می خواهد خیلی سریع و با انجام دادن کارهای بزرگ به هدفش برسد مثلاً ترجیح می دهد به جای سال ها ریاضیات خواندن، به یکباره با حل یک مســـله هندســـه ی بسیار سخت به هدفش برسد. فیلم با همین رویای مکس آغاز می شود و سپس وارد سخنرانی هرمان بلوم میشـــود (پدرِ دو دانش آموز موسسه است که ســـابق بر این در جنگ شرکت داشته، صنعتگری غمگین و تنها). او به دانش آموزان اعلام می کند شما باید در راشمور استقامت داشته باشید. استقامتی که در طول فیلم تبدیل به موتیف اصلی می شود و تمامی شخصیت‌های درون داستان به نوعی باید از خود برای پیشـــبرد اهدافشـــان استقامت نشان بدهند. در شروع ماه سپتامبر مدیر موسسه از مکس می خواهد که برای جلوگیری از اخراجش ســـعی کند فعالیت هایش را کم کند و بیشتر تمرکز خود را روی درس خواندن بگذارد اما مکس در جواب سعی می کند مدیر را بازهم تحت تاثیر قرار دهد که گویا این بار دیگر کارگر نیست. اما بر خلاف تصور، مکس با وجود رفتن به کتابخانه بازهم هیچ تلاشـــی برای ارتقا ســـطح علمی خود نمی کند و با اولین اتفاق از کتابخانه خارج می‌شـــود و به دنبـــال آدم هایی می گردد که کتاب را پیـــش از او امانت گرفته اند. اتفاقـــی کـــه منجر به دیـــدن رزماری می شـــود. معلمی که در هاروارد تحصیل کرده اســـت و سال اولش را در مدرســـه راشمور سپری می کند. تقریبا سی و چند ســـاله است و یک سال پیش شوهرش (ادوارد اپلبی) را ازدست داده است. رزماری که هنوز هم با یاد شوهرش زندگی می کند بطوری که شب ها را در اتاق او می خوابد. رفتارِ مکس ما را به یادِ شخصیت های منفعلِ نمایشنامه های چخوف می اندازد، وقتی که خطری آینده آنها را تهدید می کند، اما هرگز هیچ تلاشی برای رفع این خطر نمی شود و تنها نظاره گر اتفاقات هســـتند. مکس نیز بـــدون در نظر گرفتن شـــرایط تحصیلـــی اش بـــه تمرینـــات تئاترش مـــی پردازد. او در صحبتی که با پـــدرش دارد به او می گوید که علاقه ایی به این جور درس ها ندارد و عاشق برنامه های فوق برنامه اش است. پدر در جوابش مـــی گوید: تو مانند دریا نوردی هســـتی که با دریا ازدواج کرده است. (دریای مکس همان راشمور است و او عاشقانه آنجا را دوست دارد). آشنایی با رزماری باعث می شود مکس تمام تلاشش را معطوف کند تا زبان لاتین را به لیست درس ها بازگرداند و جالب اینکه او مدتها سعی کرده بود تا زبان لاتین را حذف کند. در واقع او می خواهد همان رفتاری را با رزماری داشته باشد که با مدیر موسسه داشت یعنی تحت تاثیر قرار دادن او. در ادامه تلاش می کند با دریافت وجهـــی از هرمان آکواریوم بزرگـــی را باز هم برای



جلب توجه رزماری بسازد. تئاترِ مکس به خوبی برگزار میشود، اما در مهمانی شام با رفتارِ گستاخانه اش مورد رنجش رزماری میشود. عاملی که باعث می شود رزماری احساس کند زیادی اجازه داده مکس به او نزدیک شود و از این پس اورا نباید ببیند. در ادامه تلاش مکس برای ساخت آکواریوم منجر به اخراجش از مدرسه میشود.

اکتبر با ورود مکس به مدرسه ی جدید که دیگر فاقد آن ویژگی ها و جذابیت های راشمور است شروع می شود (اما این مکان در اصل همان جایی است که مکس فیسر به آن تعلق دارد). مکس به سختی می تواند خودش را در مدرسه جدید نگه دارد و به بهانه باز پس دادن کتاب به کتابخانه بار دیگر پا به راشمور می گذارد و با رزمری دیدار می کند. این بار رفتار معقولِ مکس مجددا باعث شکل گیری روابطِ دوستانه می شود و با اضافه شدن هرمان به جمع، مثلث آنها کامل می شود. مکس که دیگر قادر به بازگشت به راشمور نیست سعی می کند مدرسه ی جدید را با تشکیل انواع و اقسام تیم ها و انجمن ها به نوعی تبدیل به راشمور کند. نقطه قوت مکس همانا اجرای نمایش است. او به شدت درگیر مقدمات تئاتر جدیدش می شود اما از آن سو رزماری و هرمان به یکدیگر نزدیک تر می شوند. وقتی خبر به مکس می رسد، او سعی می کند در اقدامی تلافی جویانه همسر هرمان را خبردار کند. هرمان نیز بیکار نمی نشیند که باعث یک سری حوادث تلافی جویانه و گاها بچه گانه می شود. در آخر رزماری از راشمور استعفا می دهد. و در لحظه ی آخر با طعنه دست به تحقیر مکس می زند و عنوان می کند: ببخشید که به جای تو عاشق دوستت شدم (هرمان).

ماه نوامبر پرده ای آبی رنگ شروع می شود و از سایر ماه ها کوتاه تر است. اندرسون تنها به نشان دادن تنهایی هر سه ی این آدمها با تصاویری کلیپ گونه بسنده می کند. مکس به آرایشگاه پدرش بازگشته، رزماری به دلیل رفتار و موقعیت هرمان از او جدا شده است و به تنهایی در خانه اش به سر می برد. هرمان نیز به کارگاه اش باز گشته است و از اتاقک شیشه ایی نظاره گر کارگرانش است.

در دسامبر مکس کماکان در آرایشگاه کار می کند. او خبردار می شود مدیرِ راشمور در بیمارستان است. به دیدار او می‌رود و در بازگشت در آسانسور با هرمان روبه رو می شود. هرمان به او می گوید که رزماری او را رها کرده است و به شدت احساس تنهایی می کند. مکس از این قضیه استفاده می کند و با حقه وارد خانه ی رزماری می شود. وقتی رزماری از حقه ی او آگاه می‌شود بلافاصله او را بیرون کرده و عنوان می کند که او نیز مانند هرمان پسر بچه ایی بیش نیست. مکس درجهت استحکام رابطه هرمان و رزماری بر می آید و هرمان را راهنمایی می کند تا با ساخت یک آکواریوم بزرگ رزماری را تحت تاثیر قرار دهد، اما نیامدن رزمری باعث ناراحتی هرمان می شود. در ادامه مکس تلاش می کند مقدمات یک نمایش جدید را فراهم کند. مکس نمایشش را در ژانویه اجرا می کند. او همه را دعوت می کند (حتی مدیر راشمور و دوست پزشک رزماری) و برای اولین بار پدرش را به دوستانش معرفی می کند. در وقت استراحت نمایش رزماری و هرمان بعد از مدت ها به یکدیگر نزدیک می شوند رزماری نظر هرمان را در مورد نمایش مکس می پرسد و او در جواب می گوید: «امیدوارم آخرش خوب باشد». نمایش پایان خوشی دارد که باعث خوشحالی حاضرین می شود. آخرین صحنه ی فیلم، رقص در مهمانی بعد از نمایش است که باعث می‌شود مکس و رزماری با هم برقصند. از مشخه های بارز کمدی داشتن پایان خوش است تمهیدی که در این فیلم وس اندرسون به خوبی از آن بهره می گیرد. او برای پایان بندی فیلم، از یکی دیگر از ویژگی های کارهایش یعنی حرکات اسلوموشن استفاده می کند. و برای کامل کردن این حرکات از موسیقی تند و با نشاط و یا موسیقی ای که به هرشکل آشکار کننده نوع خاصی از نگرش به زندگی هست، بهره می گیرد.

رابرت مکی در ابتدای کتاب داستان‌اش می گوید که همه چیز در داشتن و روایت کردن داستان خلاصه می شود. **راشمور در داستان‌گویی بی نظیر عمل می کند و به شدت یک فیلم قصه گوست که همین مسئله نقطه قوت و اتکای فیلم است. هرچند نمی توان از طنز، فانتزی، قاببندی ها، میزانسن های باشکوه آن غافل شد.**

دیوید لینچ؛ آوانگارد تر از آوانگارد

نویسنده: اشکان جباری
ashkanjabbari@yahoo.com

شـــاید کمتر کســـی پیدا شـــود که علاقه مند سینما باشـــد و با آثار دیوید لینچ آشنایی نداشـــته باشد. این کارگردان مســـتقل آمریکایی، در کارنامه‌ی خـــودش حدوداً ده فیلم بلنـــد و چندین فیلم کوتاه دارد. بـــا اینکه برخی از فیلم‌هایش فروش قابل توجهی در گیشـــه نداشـــته اند، اما همیشـــه برای منتقدین از اهمیـــت زیادي برخوردار بوده اســـت. در ســـال ۲۰۰۳ در نظر ســـنجی که از منتقدان فیلم در سراســـر دنیا توســـط روزنامه گاردین انجام شـــد، دیوید لینچ بـــه عنوان بزرگ‌ترین فیلم‌ســـاز زنده دنیا برگزیده شـــد. او که خودش را جدا از ســـینمای هالیوود آمریکا می‌داند، به غیر از ســـینما، در نقاشـــی، موسیقی و مجســـمه ســـازی هم فعالیت می‌کند. طبق گفته‌ی خـــودش: او دنیای جدیدی را برای تماشاشـــگران خلق می‌کند. حالا شـــاید آن‌ها از این دنیـــای جدید چیزی نفهمند!
بعد ازلوئیس بونوئل شـــاید بتوان او را مهم‌ترین کارگردان ســـورئال ســـینما دانســـت. برای آنکه بفهمیم او چطور وارد ســـینما شـــد، زندگی او را با نگاه دقیق‌تری بررســـی می‌کنیم:

۱۹۴۶: دیویـــد کیـــت لینـــچ (۲۰ ژانویـــه) در ایالـــت مونتانـــا دیده به جهان گشـــود. پـــدرش محقق بخـــش علمـــی آمریکا و مـــادرش معلم زبان انگلیسی بود.

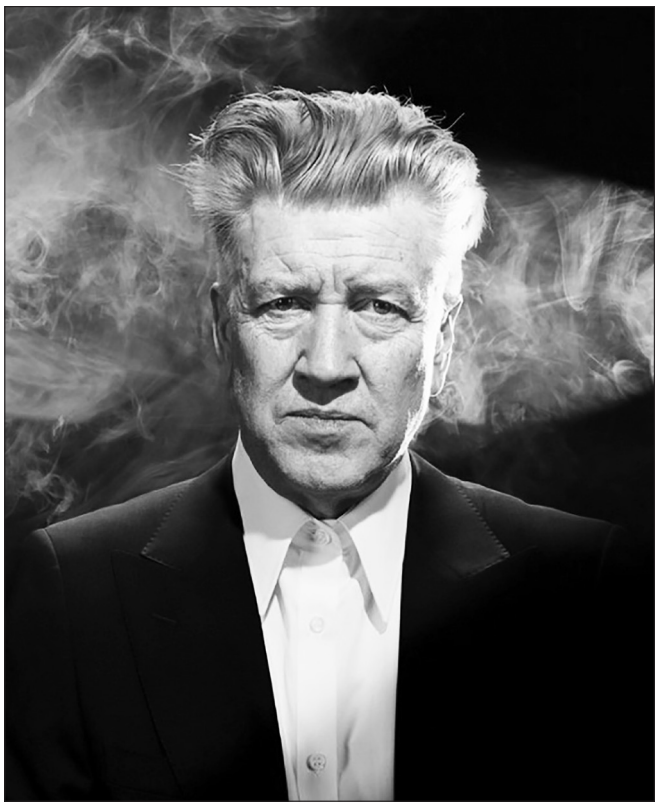
۱۹۴۷ تا ۱۹۶۶: وقتی اندکـــی از دوران کودکی خـــودش فاصله گرفت،رفته رفته به هنر علاقه مند شـــد.البته در ابتدا علاقه‌ی بیشـــترش به هنر نقاشی بـــود. برای همین به مدرســـه‌ی هنری کارکوران در واشـــنگتن رفت و و بعد از آن در مدرســـه‌ی هنری بوســـتون ثبت نام کرد. در ســـال ۱۹۶۶ به خاطر پیوســـتن به آکادمی پنســـیلوانیا به پنســـیلوانیا رفته و تقریباً یک سال بعد رفتـــه رفته اولین مکانش را برای ســـاختن فیلم کـــه خانه‌ای کوچک در فیلادلفیا بود، انتخاب کرد.

۱۹۶۷ تـــا ۱۹۷۰: در ســـال ۱۹۶۷ بـــا پگـــی لنتـــز ازدواج کـــرد. او با ســـاختن چند فیلـــم کوتـــاه، خـــودش را در عرصـــه‌ی کارگردانی محک زد. فیلـــم کوتاه شـــش مـــرد مریـــض، جایزه ســـالیانه آکادمـــی هنرها را گرفـــت. بعـــد از آن فیلم الفبـــا را ســـاخت. پـــس از آن مادربزرگ را ســـاخت کـــه جایـــزه‌ی ۵۰۰۰ دلاری را از اتحادیه‌ی فیلم‌هـــای آمریکایی به دست آورد.

۱۹۷۱ تا ۱۹۷۷: در این ســـال تصمیم گرفت تا ســـاخت اولین فیلم بلندش را بـــه نام **کله پـــاک کن** کلید بزنـــد. پـــروژه‌ی این فیلم حدود شـــش سال طول کشـــید و در ســـال ۱۹۷۷ به پایان رســـید. این فیلم نشانه‌های ســـورئال دارد. شـــاید این جمله‌ی روی پوســـتر فیلم، بهترین توضیح برای خود فیلم باشـــد:»آگاه باشـــید که کابوس هنوز تمام نشـــده است».در این فیلم لینچ کارگردان، نویســـنده و تدوین‌گر اســـت.که در موســـیقی و تهیه کنندگی فیلم هم نقش مهمی داشـــته اســـت.

در سال ۱۹۷۴ او از همسر اولش طلاق گرفت.

۱۹۷۸ تا ۱۹۸۰: بعد از پروژه‌ی کله پـــاک کن لینچ جوان توجه‌ی مل بروکس



تهیـــه کننده را، بـــه خودش جلب کرد. مـــل بروکس از لینچ خواســـت تا کارگردانـــی مـــرد فیل نمـــا را به عهده گیـــرد. این فیلم در ســـال ۱۹۷۹ ســـاخته شـــد. فیلمی‌اســـت در ژانر درام و زندگینامه. با اینکـــه فضای این فیلم رئالیست اســـت و شـــخصیت اصلی فیلم واقعاً در تاریخ وجود دارد، اما بـــه جرات می‌تـــوان گفت یکی از خـــاص ترین فیلم‌های رئالیســـت تاریخ اســـت و شـــاید به همین خاطر است که لینچ از ســـاختن همچین فیلمی استقبال کرده است.
داســـتان این فیلـــم برگرفته از زندگی جوزف مریک اســـت کـــه به دلیل عارضـــه هایی کـــه دارد، از نظر فیزیکی به فیل شـــباهت دارد.
بازیگران بزرگی همچـــون: آنتونی هاپکینز و جان هـــارت در این فیلم بازی کرده‌اند.
بی شـــک یکی از سکانس های دوســـت داشـــتی این فیلم سکانسی‌است کـــه مرد فیل نمـــا از قطار پیاده می شـــود و مورد آزار و اذیـــت عده‌ای قرار می‌گیـــرد. او که دیگـــر تحملش تمام می‌شـــود، برای اولین بـــار در فیلم فریـــاد می‌زند و می‌گویـــد: من حیوان نیســـتم.من فیل نیســـتم.من یک انســـانم.این دیالوگ در پوســـتر فیلم نوشته شده است.
ایـــن فیلـــم در ۸ قســـمت از جملـــه: بهتریـــن کارگردانـــی، بهترین نویســـندگی و... در اســـکار نامـــزد شـــد کـــه موفـــق بـــه دریافـــت هیچ‌کدام نشد.

در سال ۱۹۷۷ او برای دومین بار ازدواج کرد.

۱۹۸۱ تا ۱۹۸۴: در این ســـال‌ها فیلم **تل ماســـه** را می‌ســـازد. باز هم لینچ دریچه‌ی جدیدی را برای تماشـــاگرها باز می‌کند و فراتر از واقعیت می‌رود. ژانر ایـــن فیلم علمی- تخیلی اســـت که بر اســـاس کتاب **تل ماســـه** اثر فرانک هربرت ســـاخته شده اســـت. نویســـنده‌ی فیلم نامه خود دیوید لینچ است و بازیگرانی چون: کایل مک لاهان، فرانچســـکا آنیس ایفـــای نقش می‌کنند.

۱۹۸۴ تـــا ۱۹۸۶: درگیـــر فیلم مخمل آبی می‌شـــود. در ایـــن فیلم ایزابلا روســـیلینی(دختر اینگرید برگمن و روبرتو روســـیلینی) و کایل مک لاهان و لارا درن بـــازی می‌کنند.
گوشـــی که توســـط پســـری یافت می‌شـــود.ما وقتی تصویـــر گوش را می‌بینیم، تصویـــر راه رفتن مورچه‌هـــا روی آن را هم می‌بینیـــم. در جایی دیگر هم ایـــن مورچه ها را می‌بینیم. در ســـکانس اول که در شـــهری آرام زنی مشـــغول تماشای فیلمی اکشن اســـت و دوربین به ســـمت زیرزمین مـــی‌رود و ما تصویـــر مورچه‌ها را می‌بینیم. شـــاید ایـــن مورچه‌ها تصویر کســـانی باشـــند که می‌خواهند این آرامش نســـبی را بر هم بزنند. یا شاید هـــم نماد بزه‌کاران باشـــند. خود گـــوش هم می‌تواند نماد باشـــد.

۱۹۸۷ تـــا ۱۹۸۸: از زن دومـــش طـــلاق گرفت.یـــک اپیزود از ســـریالی را کارگردانی کرد.

۱۹۸۹ تـــا ۱۹۹۰: فیلـــم **از ته دل وحشـــی** را ســـاخت. ژانـــر این فیلم جنایی،دلهـــره آور و رمانتیـــک اســـت.لینچ ایـــن فیلـــم را بر اســـاس کتاب بـــری گیفـــورد ســـاخت. در این فیلم نیـــکلاس کیـــج/ لارا درن/ ویلیـــام دفوئـــه/ کریســـپین گلاور/ دایان لـــد/ ایزابلا روســـیلینی ایفای نقش‌می‌کنند.
فیلـــم با یک حادثه و یک قتل شـــروع می‌شـــود و مثل بیشـــتر فیلم‌های جنایـــی این پتانســـیل را بـــرای بیننده ایجـــاد می‌کند تـــا ادامه‌ی فیلم را دنبال کند.

۱۹۹۱ تا ۱۹۹۶: در گیر چند سریال و یک فیلم تلویزونی می‌شود.

۱۹۹۶ تا ۱۹۹۷: فیلم **بزرگراه گمشـــده** را می ســـازد. ژانـــر این فیلم یک درام دلهره آور است.
بازیگـــران فیلـــم: بیـــل پولمـــن- پاتریشـــیا آرکوئـــت- بالتـــازار گتی
فیلم با بحران شـــروع می‌شـــود. شـــخصیت فیلـــم در آیفون می‌شـــنود که کســـی دارد خبر مرگ شـــخصی ناشـــناس را به او می‌دهـــد. او چون شـــخصی که مرده اســـت را نمی‌شناســـد، به همین خاطر بـــه این موضوع اهمیـــت نمی‌دهد.تا اینکه نوار کاســـتی برای آن‌ها فرســـتاده می‌شـــود و نمـــای بیرونی خانه و ســـپس داخل خانه برای آن ها نمایش داده می‌شـــود. این فرســـتادن نوار و نشـــان دادن بیرون خانه کمی ما را یـــاد فیلم **پنهان** هانکـــه می‌اندازد. هر چنـــد فضای ایـــن دو فیلم با هم متفاوت اســـت.

۱۹۹۸ تا ۱۹۹۹: نســـخه‌ی تلویزیونی فیلم **بلوار مالهلند** را ســـاخت. ســـپس فیلم ســـینمایی **داستان استریت** را ســـاخت. ژانر این فیلم درام و زندگینامه اســـت. که دومین تجربه‌ی ســـاخت ژانر زندگینامه برای لینچ به حســـاب مـــی آید. این فیلـــم آرام‌ترین و ســـاده‌ترین فیلم لینچ به حســـاب می آید. داســـتان فیلم بسیار ســـاده و خطی اســـت. پیرمردی که با دخترش زندگی می‌کنـــد، وقتـــی می‌فهمد برادرش ســـکته کـــرده، تصمیـــم می‌گیرد تا کـــدورت را کنار بگذارد و به دیـــدن برادرش برود. او چـــون گواهینامه ندارد با ماشـــین چمن زنی مســـافت طولانی را طی می کند تا به مقصد برســـد. نکته‌ی جالب فیلـــم کم بازی کردن بازیگر بزرگی به نام هری دن اســـتانتون اســـت. او فقط آخر فیلم دیده می‌شود و شـــاید کمتر از سه دقیقه بازی کند. این فیلم ما را یاد فیلم نبراسکا ساخته‌ی الکساندر پین می‌اندازد.
پیرمردی دوســـت داشـــتنی اما لجوج؛ تصمیم می‌گیرد تا برای رســـیدن به هدفی، مســـافت طولانی را طی‌کند.
بازیگران فیلم: ریچارد فارنســـوورت- سیسی سپاکیک- هری دن استانتون

۲۰۰۰ تا ۲۰۰۱: ســـاخت فیلـــم عجیبی به نـــام **بلوار مالهلند**. شـــاید به جـــرات بگوییم این فیلـــم یکـــی از عجیب‌ترین فیلم هـــای لینچ (البته بعـــد از **امپراطوری درون**) اســـت. در مورد هیـــچ چیز این فیلم به صـــورت قطعـــی نمی‌توان اظهـــار نظر کـــرد. به نظر مـــن روایت ایـــن فیلم به خاطـــر برش‌های زمانـــی و در هم آمیخته شـــدن و بهم ریخته شـــدن زمان، ســـیال ذهن اســـت. البته این می‌توانـــد یکی از شـــاخصه‌های کار های ســـورئال باشـــد. نفوذ به عمق ناخوداگاه و بهم زدن ترتیـــب زمان در فضایـــی فراتر از واقعیـــت و رویا گونه.
داســـتان خطی فیلم: زنی در اثر تصادفی در **بلـــوار مالهالند** حافظه‌ی خـــود را از دســـت می‌دهد و برای گذراندن شـــب به خانـــه‌ی پیرزنی کـــه در حال رفتن به ســـفر اســـت می‌گریزد.
بازیگـــران فیلـــم: جاســـتین تروکس- نئومـــی واتـــس- لارا هرینگ
این فیلم در قســـمت بهترین کارگردانی اســـکار نامزد شـــد و در همین قســـمت جشـــنواره‌ی کن موفق به دریافت جایزه شد.

۲۰۰۲ تا ۲۰۰۵: به ســـاختن فیلم کوتاه،ســـریال کوتاه و ویدئو مشغول شد.

۲۰۰۵ تـــا ۲۰۰۶: ســـاختن فیلم **امپراطـــوری درون** که بـــه اندازه ی **بلوار مالهلند** فهمیدنش سخت است.
بازیگران فیلم: لارا درن- جرمی ارونز- جاستین تروکس
کارگردان، نویسنده،تدوینگر،موسیقی: دیوید لینچ
تهیه کننده: لارا داردن و مری سوئینی

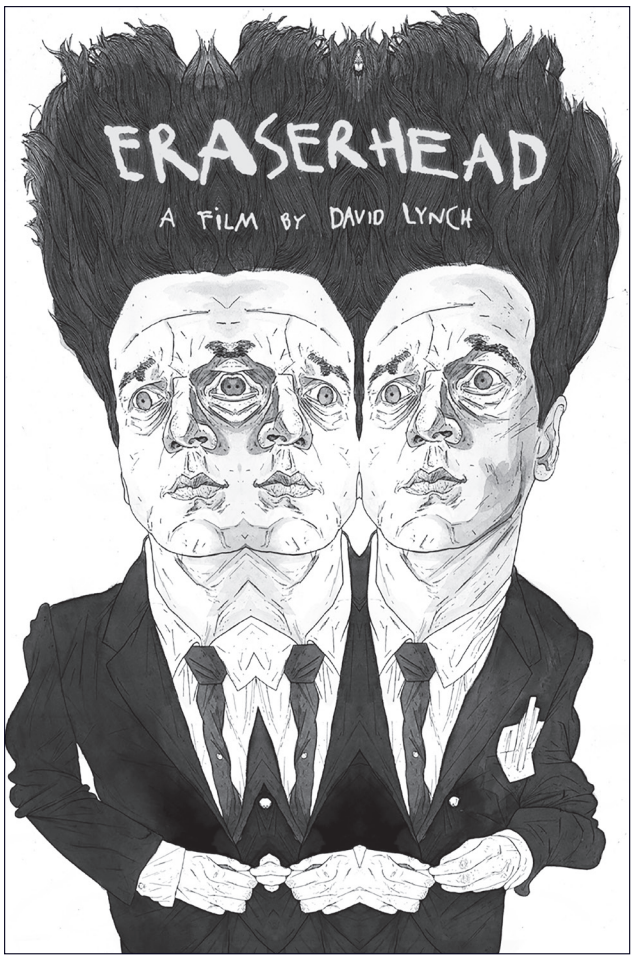
بخشی از مصاحبه ی اشپیگل با دیوید لینچ در مورد فیلم **امپراطوری درون**:
اشـــپیگل: شـــما در فیلم جدیدتان از بازیگری، لورا درن، که مشـــغول بازی در فیلمی اســـرارآمیز اســـت، از اهالی اروپای شـــرقی که در جنگل ســـاکن اند و آدم هایی با کله‌های خرگوشـــی، حکایـــت می‌کنید. حتیٍ طرفدارانتـــان معتقدنـــد که فیلم را خیلـــی کم فهمیدند. مـــا هم کاملاً حیرت زده شـــدیم. می‌توانید در روشن شـــدن موضوع به ما کمک کنید؟
لینچ: وضعیت شـــما را درک می کنم. فهم اغلب فیلم ها آســـان اســـت. اما من داســـتان ســـاده نقل نمی‌کنم. من با انتزاع کار می‌کنم. ســـینما می تواند تماشاگر را به دنیایی آن ســـوی ادراک بکشاند؛ دنیایی که در آن تماشـــاگر باید تمام و کمال به مکاشـــفه خود اعتماد کنـــد. موضوع این نیســـت که چیزی را بفهمیم، موضوع این اســـت که چیزی را تجربه کنیم. لینچ بعد از ســـاختن فیلـــم امپراطوری درون تا به امـــروز فیلم بلندی را کارگردانی نکرده اســـت. او بعـــد از این فیلم چندین فیلـــم کوتاه دیگر کارگردانی کرده اســـت. همچنین او در ســـال ۲۰۰۹ برای ســـومین بار ازدواج کرد. او اکنون ۶۸ ســـال دارد و شـــاید در آینده شـــاهد ساختن فیلم‌های بلندش باشیم.
دیویـــد لینچ: مـــن رویاهایم را زیـــاد به یـــاد نمـــی‌آورم. و به ندرت ایده‌ای از رویاهای شـــبانه‌ام گرفتـــه‌ام. اما منطق رویایـــی و خیالبافی را دوســـت دارم و همینطور طرز توالـــی رویاها را!

منبع:
۱. روزنامه ی شیکاگو، اشپیگل

شک می‌کنم پس می‌توانم رویا ببینم.

نگاهی به فیلم کله پاک‌کن با بررسی نشانه‌های سینمای سورئال

نویسنده: سعید سلیقه
saligheh.saeed@yahoo.com



خلاصه داستان

فیلم با تمرکز بر رویاها و زندگی هنری اسپنسر (جک نانس) شکل می‌گیرد و باچشم اندازهای متروکه صنعتی، کودک ناقص با شکل و شمایلی غیر معقول، زنی در رادیاتور و تصویردنیای تیره تار اطراف او، به پیش می‌رود.

ERASERHEAD	
Directed By	: David Lynch
Produced By	: David Lynch
Written By	: David Lynch
Starring	: Jack Nance Charlotte Stewart Allen Joseph Jeanne Bates
Music By	: David Lynch Fats Waller
Cinematography	: Frederick Elmes
Editing By	: David Lynch
Production Co	: American Film Institute
Release Dates	: March 19, 1977
Running Time	: 89 Minutes
Country	: United States
Language	: English

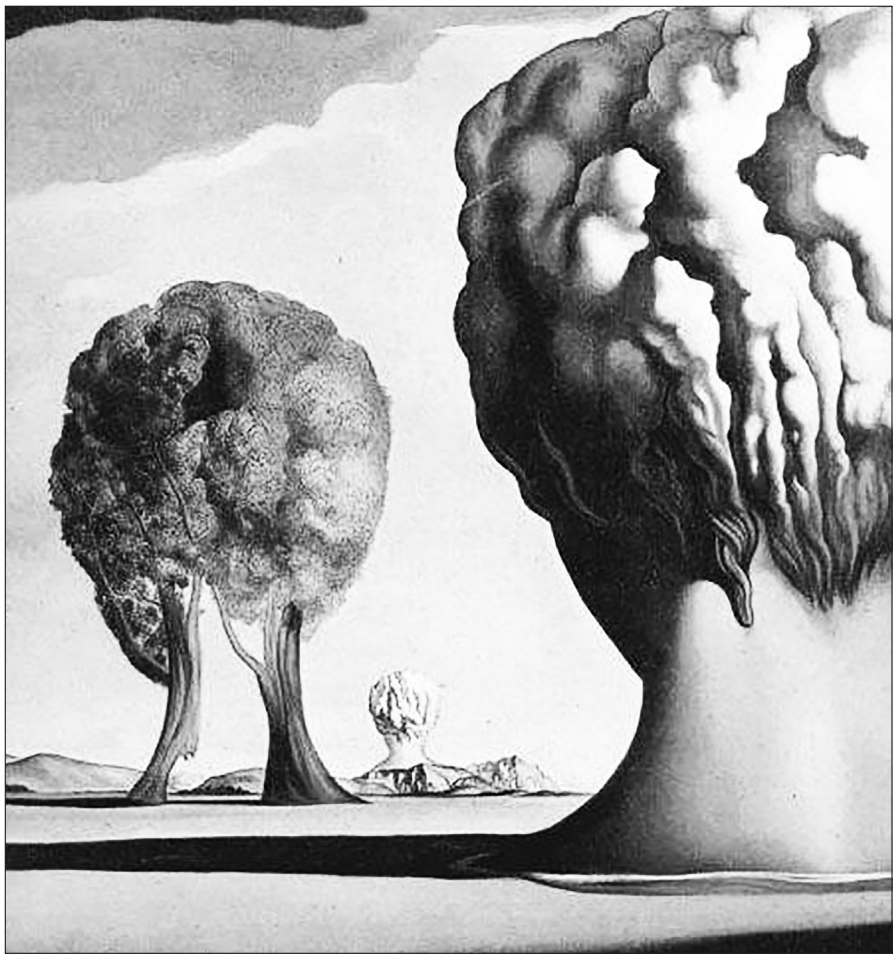
نقد و تحلیل فیلم

درباره‌ی آندره برتون شاعر نوگرا و بنیان گذار مکتب سورئالیسم روایتی است که وی شبی از جمله‌ای که به ذهنش آمد متحیر شد و فکرش مدتی درگیر بود. تصویر از میان رفت و تنها جمله‌ای در ذهنش باقی ماند: «پنجره مردی را دو تکه کرده است». این جدال ذهنی با تصاویری همراه بود و سپس چند جمله بی ربط دیگر در ذهنش نقش می‌بندند. او که با عقاید فرویدی آشنا و حتی یک بار از نزدیک هم با فروید هم کلام شده بود سعی کرد به ترکیب بی معنای کلمه‌ها دست نزند و به مفاهیم فرا واقعی ذهنش محل جولان دهد.

روایت فوق شاید ساده‌ترین و موجزترین نوع تعریف از سورئالیسم و یا همان فرا واقعیت نمایی باشد. مکتبی که توانست گونه‌های مختلف هنری را با هم پیوند و هنرمندان بسیاری را در ساختن اثری مشترک سهیم کند. در ابتدا سورئالیسم به عنوان یک حرکت ادبی آغاز شد. این نهضت به شدت به شخصیت برتون، که رهبری ایدئولوژیک آن را برعهده دار شد، متکی بود. برتون دانشجوی روانپزشکی بود و دوران خدمتش را در بیمارستان نظامی نانت گذرانده و با بیماران روانی کار کرده بود. بنابراین با روانکاوی و روش درمانی آن آشنا بود. او هم‌چنین به مطالعه پزشکی پرداخته و با کار زیگموند فروید در زمینه روانشناسی تحلیلی، ضمیر ناخودآگاه و تعبیر رویا بر مبنای تداعی آزاد تصورات، مانوس بود. این تجربه شالوده آثار ادبی او را در حیطه سورئالیسم فراهم کرد. وی به گونه‌ای از واقعیت مطلق که در آمیزه‌ای از رویا، و واقعیت است ایمان داشت و معتقد بود که در جهان، واقعیت برتری وجود دارد که در ضمیر ناخودآگاه انسان نهفته است. با این باور که تنها راه یا بهترین و بزرگترین راه عبور از موقعیت سکون و نجات خودش از چنگاه عقلانیت هنر دوران، تکیه بر ناخودآگاهی است. استنتاج‌های زیباشناختی این نظریه، روشن و ساده است: عنصر شگفت انگیز به تنهایی می‌تواند هنر را بارور سازد و بیانی پر بار بر حساسیت بشری که از ناخودآگاه تغذیه می‌شود، ببخشد. وظیفه هنرمند این است که این وجود شگفت انگیز را به خودنمایی وا دارد؛ و در این امر او می‌تواند روش‌های بس متنوع به کار برد. نویسنده در حالتی نیمه بیدار، با رها کردن قلم خویش نجواهای اندیشه مهار نشده اش را به ثبت می‌رساند. نگارش خودجوش، تصاویر ذهنی و تداعی ها را به سطح خودآگاهی می‌آورد و می‌توان آن را نوعی اندیشه نگاری بی‌واسطه نامید. در این روش، کیفیت‌های خود انگیخته، شگفت انگیز و غیر معقولی بی واسطه رخ می‌دهند؛ و هر آنچه از سوی ناخودآگاه می‌رسد، به منزله واقعیت درک می‌شود.

آندره برتون می‌گوید: «جنبش ما، حرکتی بر خلاف جریان آب بود. ما با واکنشی قهر آمیز در برابر بی‌مایگی و سترون شدگی فکر که نتیجه قرن ها عقل گرایی بود، به هر چیز شگفت روی آوردیم و بی هیچ قید و شرط از آن هواداری کردیم.»

مایکل ریچاردسون در کتاب خود **سورئالیسم و سینما** چنین استدلال می‌کند که آثار سورئالیستی نه با سبک یا فرم‌شان، بلکه باتوجه به نتایج عمل فراواقع‌گرایی



در آن‌ها، شناخته و تعریف می‌شوند. او می‌گوید: «سورئالیست‌ها در پی برآوردن و خلق برخی عوالم جادویی که فراواقعی شناخته می‌شوند، نیستند. علاقه آن‌ها اغلب و انحصاراً به نقاط اتصال و لولاهای عرصه‌ها و حوزه‌های مختلف وجود است. سورئالیسم همیشه در مورد راه است تا رسیدن. یعنی همیشه به دنبال راه‌های خروج از آن‌چه هست می‌گردد تا یافتن آن‌چه هست. ریچاردسون به جای ارائه دادن یک زیبایی‌شناسی ثابت، سورئالیسم را چون نقطه متغیر جذبه وکشش پیرامون آن‌چه که فعالیت پیوسته سورئالیست‌ها به دست می‌دهد، تعریف می‌کند».

سورئالیست‌ها سینما را شیوه ی بیان شورانگیزی می‌شمردند؛ وسیله انصراف خاطر یا شگفتی آفرین با نیروی تاثیر گذاری که می‌توانند فرد را برای لحظاتی از زندگی شخصی خود جدا کنند.

از این رو سورئالیست‌ها به صورت غیر عادی به سینما می‌رفتند: آنها وارد یك سالن سینما می شدند و بدون توجه به دنباله و پایان فیلم بیرون می‌آمدند و به سراغ سالن دیگر می‌رفتند، از فیلمی به فیلم دیگر بی آن‌که کوچك‌ترین توجهی به سناریو فیلم داشته باشند و تنها به تصویرهایی توجه داشتند که جدا از زمینه‌ی روایی شان بهانه‌ای می‌شد برای رویا و ساختارهای خیالی.

آنها در ساخت فیلم نیز از مونتاژ برای ایجاد فضای سورئال استفاده می‌کردند. چرا که مونتاژ فیلم امکان می‌دهد که زمان و مکان را به کلی زیر رو کنند و واقعیت و خیال را در نمایشی محسوس در آمیزند.

بسیاری **صدف و مرد روحانی** اثر ژرمن دولاک را نخستین اثر با مایه‌های آشکار سورئالیستی می‌دانند و با مرور دیگر آثار تجربی/آوانگارد آن زمان می‌توان متوجه شد؛ من ری، هانس ریشتر، فرانسیس پیکابیا هنرمندانی بودند که با رویکرد سورئالیستی به تجربه گرایی در فیلم پرداختند و رنه کلر و لوئیس بونوئل نیز هر دو کارشان را با همکاری سورئالیست‌ها آغاز کردند.

در امتداد رشد سورئالیسم و دگردیسی آن به عنوان دیدگاهی پویا و زنده نسبت به هنر و جریان‌های انقادی/ اجتماعی، دیوید لینچ را می‌توان از پیشروترین هنرمندان معاصر دانست که با ترکیب خلاقانه توانسته جهان فرا واقعی را با نمایه‌های پست مدرن ترکیب کند و به نوعی از سینما دست پیدا کند که بیش از هر چیز بر تجربی بودن و سیالیت تکیه دارد تا رویکردی تجاری و صنعتی.

بعد از چند تجربه موفق کوتاه و تجربی لینچ تصمیم به ساخت نخستین فیلم بلند خود را گرفت. **کله پاک کن** به صورت سیاه و سفید و در مدت هفت سال با مشکلات مالی فراوان و وسواس خاص لینچ ساخته شد. بخش بزرگی از بودجه فیلم را بنیاد فیلم آمریکا که لینچ زمانی در آنجا تحصیل می‌کرد، تامین شد. با این حال مراحل ساخت به کندی پیش می رفت تا آنجائیکه لینچ فقط برای ساخت و ترکیب صداهای جهان آخر زمانی فیلم بیش از یک سال وقت صرف کرد.

داستان فیلم حول محور شخصیت هنری (جک نانس) می‌گذرد. او در دنیایی پسا هسته‌ای زندگی می‌کند، در منطقه‌ای صنعتی و متروکه که دیگر فعالیتی در آن به چشم نمی‌خورد. در سکانس آغازین هنری را در حالت خلسه گونه می‌بینیم که رو به آسمان نگاه می‌کند. در آن سو میان صخره های خشک و تو در تو و در اتاقی تیره تار خالقی را می‌بینیم که با بدن رنجور و چشمانی نا مطمئن سعی در فشردن اهرمی دارد که انگار جریان زندگی در حرکت آن نهفته است. لینچ این عدم قطعیت که خود از عناصر سینمای سورئال است را با قدرت در طول فیلم به مخاطب القا می‌کند او فضای اثر را چنان با آن تنیده می‌کند که حتی خالق جهان هم به درستی عمل‌اش شک دارد. هنری با ترس و شتاب میان سازه‌های عظیم صنعتی راه می‌رود و با آنکه در نماهای باز مشخص است که کسی در تعقیبش نیست اما او جوری رفتار می‌کند که گویی هر لحظه ممکن است کسی به دنبالش باشد. هنری تلاش در مخفی کردن پاکتی در خانه‌اش دارد، پاکتی که در ادامه می‌بینیم در آن چیزی جز نمایه‌ای از وجود/خلقت که در رویای‌اش دیده بود نیست. روبروی اتاق هنری زنی مرموز زندگی می‌کند با شمایل زن‌های جذاب و شهوانی. او به هنری خبر می‌دهد که نامزداش منتظر اوست. هنری که لینچ سعی دارد قالبی از انسان امروزی را در او طراحی کند، به سمت خانه نامزدش

می‌رود و مری (شـــارلوت اســـتیوارت) را با ظاهری ســـاده مضطرب و رفتاری مهربـــان در قاب پنجره می‌بیند. تقابلی دائمی از زنی بدکاره و اثیری که در آثار بعدی لینچ به قوام می‌رســـد. خانواده مری به کاریکاتور از خانواده‌های آمریکایی می‌مانند. پدری که با لبخند مصنوعـــی و اغراق آمیزش درباره یک عمر تلاش و کار حرف می‌زند و اینکه کل شهر را او لوله کشی کرده و مادری که سلطه انکار ناپذیری بر امور دارد اما انگار هیچ بهره روحی و جسمی از این برتری نمی‌برد تا جائی که در صحنه‌ای گروتســـک از فرم ظاهری مرغ بریان با پاهایی در هوا هم لذت جنسی می‌برد. هنری و مری بعد از ازدواج صاحب فرزندی عجیب و غیر عادی می‌شـــوند. موجودی نارس و بیمار که نیمی از بدنش باند پیچی شده و دائم ناله می‌کند و بیشتر به حیوان می‌ماند تا انسان و لینچ ســـعی دارد ناقص بودن چرخه انسانی را با حضور این بـــه ظاهر بچه تکمیل کند. زوالی که از نحوه شخصیت پردازی مادربزرگ مری شروع شده که بی حرکتی و رخوت جزیی از وجودش اســـت و فقط به دنیای اطراف نگاه می‌کند و اگر تلاش‌های دخترش برای بازی دادن او در درست کردن سالاد و سیگار گذاشـــتن بر گوشه لباش نبود تفاوتی با دیگر اشـــیای خانه نداشت و کارگردان قرار است با نشانه‌های تصویری، آن سکون را به کال بودن نسل جدید گره بزند.

لینچ در مقام کارگردان، نویسنده و تدوین‌گر سعی کرده تا جزئیات فضای وهم انگیز فیلم را به شدت کنترل کند. در جهانی که او ترسیم می‌کند نور مانند آثار اکسپسیونیستی منشاء مصنوعی دارد و حتی اینجا گامی به پیش برداشته شده و پنجره هم با آجر پوشانده شـــده تا حس یاس و پوچی موجود کامل شود. هنری با دقت به رادیاتور اتاقش متوجه نور و حضور زنی با صورت دفرمه در آن می‌شود که ترانه‌ای با موتیف بهشت می‌خواند. و به نظر تنها روزنه کم ســـوی امید از داخل آن پره‌های رادیاتور به بیرون می‌آیند. زن جوان تصنعی می‌رقصد و لامپ‌های پایین صحنه روشنایی می‌دهند تا طنز تلخ ماجرا همچنان حفظ شـــود. هنری که از اتفاقات اطراف متعجب است، چیزی نمی‌گوید و تنها با چشمانی نگران نظـــاره می‌کند. او به هیبت انســـانی جلوه می‌کند که می‌داند هیچ چیز درست پیش می‌رود اما توان نشان دادن عکس العمل را ندارد همان انسان بی عملی که نیچه از زنده ماندن‌اش نفرت داشـــت اما مری تاب شـــرایط را ندارد و از دســـت ناله‌های گوش‌خراش بچه از خانه فرار می‌کند. هنری موضوع را درک نمی‌کند و تنها می‌خواهد بداند که آیا او فردا برمی‌گردد یا خیر. در واقع ساده انگاری قسمتی از ذات اوست. او در قالبی ایستا شکل گرفته و در آن گیر کرده، توان تغییر ندارد. به نماهایی که لینچ از چشمان درمانده هنری می‌گیرد دقت کنید. از آن نگاه دو دو زن مشـــخص اســـت که او ادامه دهنده است نه شروع کننده.هنری در ناخوداگاهش تسلیم زن اغواگر همسایه است با او جلوی فرزندش رابطه دارد در حالـــی که حـــال بچه لحظه به لحظه بدتر می‌شـــود. لینچ با توالی نماهای حامل اتفاق های ناخوشایند سعی در دگرگون کردن حال مخاطب دارد. او به عمـــد خط رویا و واقعیت زندگی هنری را برمی‌داد تا نشـــان دهد عملا خطی وجود ندارد. فروید در جایی می‌گوید آن چیزی که در رویا شما را آزار می‌دهد در هنگام بیداری هم شـــما را اذیت کرده اما شما سعی دارید جدی‌اش نگیرید. همین نکته بنیان اثر سورئال است؛ آزاد کردن انرژی نهفته ذهن از رنج‌هـــای نهفته که در طـــول روزمره‌گی تلنبار شـــده. هنری که در رویا / واقعیت ســـرش خاصیت پاک کننده‌گی نوشته‌ها را دارد به جای پیدا کردن راهی برای حل کردن مشکلات دوست دارد تا آنها را فراموش کند. لینچ او را در چه قاب‌های باز و چه بسته در تنگنا می‌گذارد و محیط جوری شکل داده شـــده که بر او احاطه داشته باشد. او در اتاقی زندگی می‌کند که شـــاخه درختی خشک در کپه خاکی روی میزش نمادی هجو آلود از حیات است و تابلوی انفجار هسته‌ای روی دیوار نشان‌گر ترس به ارث رســـیده از گذشته. شاید او معدود آدم‌های دور و اطراف‌اش تنها بازماندگان یک جنگ هسته‌ای هستند که فقط ادای زنده بودن را درمی‌آورند. لینچ به ظرافت توانسته سیالیت روان دنیای سورئال را با قاب های وهم انگیز، نورهای تند و تیز و دکورهای اکسپرسیونیســـتی ترکیب کند و ارتباطی تفکیک ناپذیر میان این دو سبک سینمایی برقرار کند.

قـــدرت **کله پـــاک کن** در این اســـت کـــه نقطه تلاقـــی بســـیاری از ایده‌هـــای بکـــر هنـــری و ســـینمایی شـــده. در سکانســـی فانتـــزی گونه و شـــگفت انگیزکرمی که هنـــری در طول فیلم از آن در جعبـــه کادویی نگهداری کرده از دســـتش فرار می‌کند و در فرم انیمیشـــن استاپ موشن از حفره‌ای به حفـــره دیگر فرار می‌کنـــد و بزرگ‌تر می‌شود و به ناگهان از بین می‌رود. میلی به فربه‌گی مفرط که به تباهی می‌انجامد. مســـخ شدنی تکان دهنده که در دســـتان کافکا به حشـــره‌ای تبدیل و در دنیـــای لینـــچ به کله پاک کنـــی رقت انگیز. لینچ با استفاده از عنصر عدم قطعیت تمام اجزای فیلم را به شکلی در هم ترکیب می‌کند که مخاطب از دیـــدن این میزان شـــک و دودلی جا نمی‌خورد. شـــک خالـــق در ادامـــه خلقت به تردیـــد هنری از تعقیب شـــدن به شکلی مستقیم قطع می‌شود، شـــک مادر مـــری از رابطه دخترش بـــا هنری به پذیرش موجودی شـــبه انســـان به عنـــوان فرزند هنری و مـــری می‌انجامد و این تکرار و تسلســـل همـــان جملـــه دکارت را ذهـــن مـــی‌آورد کـــه «شک می‌کنم پس هستم». اما جایگاه این تردید و عدم اطمینان نه در آن ســـطح فلسفی و گونه‌ای از شـــروع راه کســـب یقیـــن بلکه به نمـــادی از تزلزل تبدیل می‌شود. انسان‌هایی که حتی در رویا هم به درستی کوچک‌ترین عمل‌شان شک دارند و این ایستایی قرار نیست آنها را قدمی به پیش ببرد و تنها مایه‌ی آزارشان می‌شود. جدا کردن حادثه‌ها، کنش‌ها، شخصیت‌ها و موقعیت‌های دنیای مخلوق فیلم، از این لحاظ که کـــدام را باید واقعی و کدام را باید ناواقعی انگاشت، اهمیت اساسی در جریان تماشـــای فیلم و تاثیرپذیری از آن دارد. واقعی یا ناواقعی پنداشتن رویدادها و موقعیت های فیلم نه تنها بســـتگی دارد به اعتقادها و انتظارهای ما در باب دنیای خارج از فیلم (اعتقاد های بیرونی)، بلکه همچنین بستگی به انتظارها و اعتقادهایی دارد که خود فیلم می‌آفریند مخاطب قرار نیست در طول فیلم به حسی از اطمینان برسد و بداند چرا هنری

نسبت به ادامه رابطه با همسرش و یا حتی نگهداری از فرزندش شـــک دارد نکته مهم دیدن استیصال اوست که که نه در خواب و نه در بیداری به کشف راه حلی منجر نمی‌شود.
استفاده از تصادف و رخدادهای تصادفی یکی دیگر از مولفه‌های سورئال کله پاک کن است که از همان منطق خواب و رویا بـــر می‌آید همانطور که کارل یونگ اعتقاد داشت ذهن در چینش وقایع به هنگام دیدن رویا از الگوی خاص پیروی نمی‌کند در اینجا هم لینچ با توجه به غوطه ور بودن هنری در عالم خیال و واقعیت سعی در ملتهب جلوه دادن ذهن شخصیت اصلی دارد. موقعیت‌ها با کمترین منطق روایی به دنبال هم شکل می‌گیرند. پیش می‌روند اما با چینش شگفت انگیز لینچ است که به نتایجی یکســـان می‌رســـند. با اینکه تصـــادف خود عامل انسجام داستان اســـت اما لینچ برخلاف رویکردی که مثلا لوئیس بونوئل در **ســـگ اندلسی** دارد و خـــط روایت را به کل از داســـتان حذف کرده، در اینجا مسیر پیشبرد داستان را برای بیننده مشخص می‌کنـــد و تمام دیدگاه فرا واقعـــی‌اش را در طول همین رویکرد شـــرح می‌دهد. ما داستان هنری را دنبال می‌کنیم از علاقه او به مری مطلع می‌شویم ســـیر وقایع را از تا فروپاشی زندگی مشترک آنها دنبـــال می‌کنیم اما در میان شـــاهد انواع اتفاقات بی دلیل مانند زن داخل رادیاتور و یا کنده شـــدن ســـر هنری و خاصیت پاک کننده بودن ســـرش نیز هســـتیم. به نوعی لینـــچ می‌خواهد تصادف را چون شـــک به شـــکل بنیان جدا ناپذیر فیلم‌اش به مخاطـــب القا کند و اصراری بر تفکیک ســـیر حـــوادث ندارد چـــون به دید او ســـیر منطقی به گونه‌ای اســـت کـــه در فیلم می‌بینیم نـــه به آن شـــکلی که در زندگـــی عادی تجربـــه می‌کنیم. در نهایت باید گفت منبع سوررئالیســـم سینمایی فیلم، در ناواقعیت، در واقعیتی از نوع کمال یافته‌تر، یـــا در نگره‌ی بصـــری ویژه‌ای تعلق نـــدارد، بلکه جایگاه‌اش واکنش متفاوت تماشاگران در قبال دیده ها و شـــنیده های‌شان است ،عدم اطمینان در این مـــورد که آنچه را درک می‌کنند واقعی بپندارند یا ناواقعی. این امر وقتی پیش می‌آید که حوادث فیلم به گونه‌ای به تصویر کشیده می‌شوند که نه باورهای درونی به تماشاگر اطمینان می دهد آن ها را چطور توجیه کند و نه باورهای بیرونی .این انفعال مبتنی بر بی‌اطمینانی به راه هـــای گوناگون رخ می‌دهد. گاهی اتفاقاتی را که پیش بینی پذیر تلقی می‌کنیم به ناگهان ماهیت‌شان را تغییر می دهند. در موارد دیگر، تماشـــاگران یکســـره فاقد اطمینان‌اند. در تعیین این روند، تماشـــاگران نقش عمده‌یی ایفا می‌کند. در نتیجـــه بســـیاری از ویژگی‌های فرا واقعی فیلم متکی بر مقاطع زمانی هستند که در

آن ها این ویژگی ها به خاطر نفس وجودشـــان دیده می‌شـــوند. ما به درستی و یقین نمی‌توانیم بگوییم که آیا سکانس تبدیل شدن سر هنری به پاک کن خیال بوده و یا زن درون رادیاتور همان بازپرداخت ایده آل های ذهن او هســـتند که از هجوم مشکلات و درگیری های روحی به عینیت رسیده و یا شـــاید کل فیلم رویای مردی باشند که از زندگی‌اش راضی نیست فرزند بیمارش بی وقفـــه زار می‌زند و او در طول شـــب چند بار از خواب می‌پرد. شاید تمام لحظه هایی که هنری را بیدار و در تخت‌خواب می‌بینیم واقعی باشند و مابقی رویای آزاردهنده‌ی او.
نکتـــه دیگری که **کله پاک کـــن** را در زمره آثار ســـینمایی برتر ســـورئال قـــرار داد، نحوه بیان موضوع اســـتحاله هویت است. که بیشتر درمورد شـــخصیت اصلی داســـتان نمود دارد و لینچ در فیلـــم های بعـــدی‌اش به خصـــوص در **بزرگراه گمشده** آن را بـــه شـــاخص‌ترین وجه به نمایش می‌گـــذارد. هنری در رونـــدی نزولی که هر چه جلوتـــر می‌رود بر اغتشـــاش روحـــی‌اش افزوده می‌شود، از انســـانی عادی (با همه تردیدهایش) تبدیل به مردی می‌شـــود که می‌تواند فرزندش (هر چند ناقص و مایهء دردسر) را قربانی کشش نا متعارف جنســـی‌اش کنـــد و حتی او را از بین ببرد و در انتها به عالم خیال و آرامش ساختگی آن پنـــاه ببرد. او که در ابتـــدا حتی از دیدن زن همســـایه وحشـــت می‌کند در ادامـــه به جایی می‌رســـد که در حین کشیده شدن به سمت زن بدکاره‌ی همسایه دســـتی روی دهان فرزندش می‌گذارد و نکته جالب بدتر شدن حال بچه است کـــه هر چه هنری از خود بی خود تر می شـــود زخم های صورت فرزندش نیز بیشتر می شوند. لینچ هنگام ساخت فیلم‌های کوتاه‌اش هم جزئی نگر و سخت گیر بود او که از زمان تحصیل سخت تاثیر طنز تلخ داستان‌های کوتاه نیکلای گوگول و فضای تیره و تار **مســـخ** از فرانس کافکا بود برای ساخت اولین فیلم بلندش با شرایط سخت تولیدی مواجه بود. او مجبور شـــد از فضاهای در اختیار انجمن فیلم آمریکا و اسطبل‌های متروکه اســـتفاده کند و هر از چند گاهی تلاشش برای خلق موقعیت‌هـــای منحصر بفرد و یا ســـاخت دکـــوری خـــاص فیلم بـــرداری را بـــرای مدت نامعلومی متوقف می‌کـــرد. لینچ که اعتقاد دارد اگر فیلم‌ســـاز نمی‌شـــد حتما به سراغ موسیقی می‌رفت برای ســـاخت جلوه‌های صوتی فیلم هم یک ســـالی را صرف کرد و ترانه **در بهشت** را به کمک فتس والر و پیتر آیورز طراحی کرد.
دیوید لینـــچ اولین فیلم بلنـــدش را در دورانی ساخت که سینمای مستقل در آمریکا به عنوان جریانی قدرتمند و تاثیر گذار شـــناخته می‌شد. دورانی که با جســـارت‌های راجر کورمن در اویل دهه ۶۰ شروع شد و به شکل گیری هالیوود نو در دهـــه هفتاد منجر شـــد هر چنـــد او فارغ از جریان مورد توجه گیشه کار می‌کرد و تا مدت‌ها **کله پاک کن** را فقط در ســـانس نیمه شب اکران می‌کردند اما اگر حضور دیگر سینماگران مستقل نبود شـــاید دیوار بلند اســـتودیوها برای ساخت اینچنین آثار تجربی کوتاه نمی‌شد.

منابع :
۱. نادیا، آندره برتون، کاوه میر عباسی، افق.
۲. درک فیلم، آلن کیســـبی‌یر، بهمن طاهری، چشمه
۳. کتـــاب کوچـــک کارگردانان (دیویـــد لینچ)، میشـــل لوبلان کالیـــن آدل، مهـــدی مصطفوی، آونـــد دانش.
۴. نشـــانه هـــا و معنا در ســـینما، پیتـــر ولن، ناصر زراعتی، تیراژه.

جیم جارموش یک جدا افتاده، یک بیگانه

نویسنده: میلاد قزللو
milad.ghezello@gmail.com

جیمز آر. جیم جارموش (James R. Jim Jarmusch)، زاده ۲۲ ژانویه ۱۹۵۳، کارگردان مستقل نمایشنامه‌نویس، بازیگر، تهیه کننده، ویراستار و آهنگساز آمریکایی است.
از جیم جارموش به عنوان سمبل سینمای مستقل معاصر آمریکا نام برده می‌شود. ویژگی‌هایی چون روایت‌پردازی مینی‌مالیستی، تاکید بر ریتم و ساختار، فضای سوررئال یا ابزورد، ساختار روایی شاعرانه، طنز تلخ، نگاه بدبینانه و در عین حال انسانی به زندگی و تم‌هایی نظیر از خودبیگانگی، تنهایی، عدم درک متقابل، مرگ، سفر و رهایی، کم و بیش در همه فیلم‌های جارموش حضور دارند. شخصیت‌های جارموش معمولا سرگردان، درون‌گرا، بیگانه یا جدا افتاده هستند و در پی یافتن حقیقتی ناشناخته، پای در سفری می‌گذارند که مقصد مشخصی ندارد. تخطی از شیوه‌های روایی و ساختارهای سینمایی متعارف و انتقاد از سیستم سرمایه‌داری و فرهنگ نژادپرستانه ایالات متحده و هجو اتوپیای آمریکایی، چهره‌ای رادیکال از این کارگردان مولف ترسیم کرده است.

زندگی‌نامه

جیم جارموش متولد ۲۲ ژانویه ۱۹۵۳ آکرون، آوهایو آمریکا می‌باشد. او اولین فرزند خانواده بود. آن و تام، خواهر و برادر کوچک‌تر دیگرش هستند. مادر وی قبل از ادواج در یک روزنامه محلی به نام آکرون بیکن ژورنال ریویونویس فیلم بود و به گفته خود جیم برای اینکه شنبه بعدازظهرها از شر او خلاص شود، او را به سالن سینمایی به نام استیت رود که روزی دو یا سه فیلم نشان می‌داد، می‌فرستاد. جیم اولین فیلم بزرگسالانه‌اش را در سال ۱۹۵۸ دید، زمانی که فقط ۵ سال داشت. مادربزرگش مشوقش بود، جیم کتاب‌های زیادی خواند و علاقه‌ی بسیاری به ادبیات نشان داد که همین علاقه در آینده برای شکل‌دهی به مهارت‌های ادبی‌اش به کمکش آمد. پدرش حقوق خوانده بود اما بیشتر از اینکه کارهای حقوقی انجام دهد، به کارهای تجاری کوچک مشغول بود اما آرزوی او همواره این بود که پسرش نیز در رشته حقوق تحصیل کند. این موضوع که با افکار جیم در تناقض بود، باعث ایجاد مشکلات زیادی می شد. هرچند که وقتی با ساخت چند فیلم جیم به شهرت می‌رسد، پدرش نیز سرانجام رضایت پیدا می‌کند. شهری که در آن زندگی می‌کرد یک شهر کارگری بود و جیم جارموش جهت پرداخت هزینه های تحصیلی خود مجبور بود مدت زمان زیادی در کارخانه‌های مختلف عمدتا لاستیک‌سازی کار کند.

جیم در سال ۱۹۷۱ و هنگامی که هفده ساله بود از دبیرستان فارغ‌التحصیل شد. او در ابتدا می‌خواست نویسنده شود. به همین منظور در هفده سالگی به نیویورک رفت و در مدرسه روزنامه‌نگاری دانشگاه نورث وسترن مشغول تحصیل شد. عدم علاقه‌ی او به این رشته توسط مدیران مدرسه پذیرفتنی نبود و از او خواسته شد که مدرسه را ترک کند. سال بعد و با توجه به علاقه‌اش به ادبیات و

تاریخ برای ادامه تحصیل در رشته ادبیات انگلیسی و آمریکایی به دانشگاه کلمبیا منتقل شد. جایی که می‌توانست موضوعات مورد علاقه‌اش را دنبال کند. در دانشگاه جدید، او با ادبیات انگلیسی و آمریکایی آشنا شد و به زودی دبیر روزنامه‌ی دانشجویی کلمبیا ریویو گردید. ترم آخر دانشگاه، برای تحصیل در رشته ادبیات فرانسه به پاریس، شعبه دیگر دانشگاه کلمبیا فرستاده شد. هرچند این موضوع به جای یک ترم، یک سال طول کشید. در آنجا به عنوان یک راننده کامیون برای یک گالری نقاشی آمریکایی کار می‌کرد.
بیشتر کار او در پاریس به جای رفتن به کلاس و درس خواندن، دیدن فیلم در سینما تک فرانسه بود و در همان‌جا بود که با انواع فیلم‌های اروپایی و آسیایی آشنا گردید. این امر باعث شد که نوشته های ادبی او بیشتر به سمت نوشته‌های سینمایی سوق پیدا کنند. نوشته‌هایی مشابه یک فیلمنامه. در سال ۱۹۷۵ پس از تکمیل دوره‌اش در پاریس از دانشگاه کلمبیا فارغ‌التحصیل شد.
پس از بازگشت به نیویورک مدتی به عنوان یک موزیسین فعالیت کرد اما از هم پاشیده شدن گروه و علاقه او به سینما باعث شد که در یک مدرسه فیلمسازی معتبر ثبت نام کند. مدرسه عالی فیلم‌سازی دانشگاه نیورک (NYU) محلی است که برای ورود به آن‌جا حداقل باید قبلا تجربه بازی یا ساخت یک فیلم را داشت، اما در سال ۱۹۷۶ به خاطر مهارت‌های پایه عکاسی و مقاله‌هایی که درباره فیلمسازی نوشته بود، با تقاضای جیم جهت ورود به مدرسه موافقت گردید. در سال سوم به دستیاری نیکلاس ری انتخاب گشت و با او در آخرین فیلمش **آذرخش روی آب** همکاری کرد.

در سال ۱۹۷۹ درست دو روز پس از آغاز ساخت اولین فیلمش **تعطیلات همیشگی** به عنوان پروژه پایانی، نیکلاس ری بر اثر بیماری سرطان فوت درگذشت. جیم جارموش این فیلم را در ۱۰ روز و با پانزده هزار دلار هزینه ساخت. هزینه ساخت این فیلم در حقیقت بورس تحصیلی بود که اشتباها به جای اینکه به NYU پرداخت شود، به جیم داده شد و او نیز آن را خرج ساخت این فیلم کرد. به همین دلیل NYU هیچگاه به او مدرک پایان دوره را نداد (هر چند سال‌ها بعد که دیگر مشهور شده بود، ناچاراً به او یک مدرک افتخاری دادند.) این فیلم منتقدان و مخاطبان را راضی نکرد اما به خوبی توجه‌شان را به خود جلب کرد و همچنین موفق به کسب جایزه جشنواره فیلم مانهایم آلمان گشت و با پولی که تلویزیون آلمان بابت خرید این فیلم به وی داد و با استفاده از فیلم‌های خام باقی‌مانده از پروژه فیلم **وضعیت امور** ساخته وندرس، جیم شروع به ساخت نسخه کوتاه پانزده دقیقه‌ای فیلم **عجیب‌تر از بهشت** کرد، سپس با سرمایه‌گذاری تلویزیون ZDF آلمان دو سال بعد این فیلم تبدیل به یک فیلم بلند سینمایی شد.

با این فیلم در کمال ناباوری، جیم جارموش جایزه نخل طلایی جشنواره کن ۱۹۸۴ و نیز جایزه بهترین فیلم انجمن ملی منتقدین فیلم آمریکا در ۱۹۸۵ را از آن خود ساخت.

در همین سال‌ها با سارا دایور که بازیگر فیلم **تعطیلات همیشگی** و تهیه‌کننده فیلم **عجیب‌تر از بهشت** بود، ازدواج کرد.

او در سال ۱۹۸۶ سومین فیلمش **مغلوب قانون** را ساخت. این فیلم با شناساندن روبرتو بنینی به عنوان کمدین بااستعداد و صاحب سبک ایتالیایی به خوبی درخشید و جایزه‌های جشنواره‌های مختلف را به خود اختصاص داد. سپس او شروع به ساخت فیلم‌های کوتاهی کرد که شامل صحبت‌های طنزگونه‌ای است که در کافه‌ها بین مردم پیش می‌آید. این تکه‌فیلم‌ها به مرور کامل شدند و در سال ۲۰۰۳ با نام **قهوه و سیگار** عرضه شد. در اولین قسمت این پروژه نیز بازیگری روبرتو بنینی را شاهد هستیم.

در سال ۱۹۸۹ **قطار اسرارآمیز** فیلم بعدی وی بار دیگر در جشنواره کن درخشید و جایزه بهترین فعالیت هنری را برد. در این سال‌ها وقتی مدتی بر روی یک فیلمنامه کار می‌کرد و قادر به ساخت آن نمی‌شد، از روی ناامیدی و به گفته خودش فقط برای اینکه کاری بکند، شروع به نوشتن فیلمنامه **شب روی زمین** کرد و آن را در هشت روز به پایان رساند اما برخلاف انتظارش در ساخت این فیلم با مشکلات زیادی مواجه گشت و ساخت آن طول کشید.

ساخت ششمین فیلم جارموش در سال ۱۹۹۵ تمام شد. **مرد مرده** با بازی جانی دپ، یک وسترن سیاه و سفید و به زعم بعضی اولین فیلم سیاسی جارموش با موسیقی زیبای نیل یانگ. این فیلم در استرالیا به دلیل نمایش صحنه‌های غیراخلاقی توقیف شد. جیم جارموش تحت تاثیر بازی فارست ویتاکر در فیلم **پرنده** ساخته کلینت ایستوود به فکر ساخت فیلمی می‌افتد که از قابلیت‌های این بازیگر استفاده کند و این شروعی شد برای ساخت فیلم گوست **داگ: راه و رسم سامورایی**.

گل‌های شکسته یا به عبارتی **گل‌های پژمرده** آخرین ساخته جیم جارموش، با بازی بیل موری، برنده جایزه بزرگ جشنواره فیلم کن در سال ۲۰۰۵ برای بهترین کارگردانی شد، فیلمی که بسیاری از منتقدان و تماشاگران حدس می‌زدند، برنده نخل طلا شود. دراین فیلم برخلاف چند فیلم اخیرش که حالت اپیزودیک پیدا کرده بودند، دوباره به سینمای داستانی باز گشت.

در سال ۲۰۰۹ فیلم دیگرش، **محدودیت‌های کنترل** را بر اساس زندگی یک قاتل و ماموریتش ساخت.

او در سال ۲۰۱۲ در قسمتی از سریال **به انتظار مرگ** در نقش خودش حضور یافت.

در سال ۲۰۱۴ جیم جارموش در حال کار روی فیلم مستند **استوجز** که به یک گروه موسیقی راک می‌پردازد و همچنین مشغول نگارش اپرایی درباره‌ی زندگی نیکلا تسلا، مخترع صرب-آمریکایی است.

جیم جارموش علاوه بر کارگردانی در فیلم‌های زیادی هم به عنوان بازیگر ایفای نقش کرده است که به گفته خودش هدف او از بازیگری فقط درک حس و حال بازیگران در سمت دیگر دوربین بوده است.

جیم جارموش از بااستعدادترین و خلاق‌ترین فیلمسازهای مستقل آمریکایی است. او همیشه مجذوب و شیفته در هم آمیختن عناصر فرهنگی بسیار متفاوت برای شکل دادن به چیزی نو و طبقه‌بندی نشدنی بوده است، فیلم‌های او همواره ارایه‌دهنده نگاهی تازه به مسائل آشنا و روزمره آمریکا از دید یک خارجی، همراه با حسی از طنز بوده است. موفقیت یا عدم موفقیت تجاری در روند ساخت فیلم‌هایش تاثیر نداشته است. او همواره به پیشنهادهای وسوسه‌انگیز هالیود جواب رد داده است و ترجیح داده که استقلال خود را در ساخت فیلم‌هایش حفظ کند.

فیلم‌شناسی

- **۱۹۸۰:** تعطیلات همیشگی
- **۱۹۸۲:** عجیب‌تر از بهشت
- **۱۹۸۶:** مغلوب قانون
- **۱۹۸۹:** قطار اسرارآمیز
- **۱۹۹۱:** شب روی زمین
- **۱۹۹۵:** مرد مرده
- **۱۹۹۷:** سال اسب
- **۱۹۹۹:** روح سگ: سلوک سامورایی
- **۲۰۰۴:** قهوه و سیگار
- **۲۰۰۵:** گل‌های پژمرده
- **۲۰۰۹:** مرزهای کنترل
- **۲۰۱۳:** فقط عاشقان زنده می‌مانند

جمله‌هایی کوتاه از جیم جارموش

* هیچ چیزی اصیل نیست. از هر جایی که تخیلتان را روشن و تصورتان را تقویت می‌کنید، بدزدید.

* اگر به شما گفتند که تنها یک راه وجود دارد و آن هم راه آنهاست، تا جایی که ممکن است از آنها فاصله بگیرید، هم فیزیکی و هم فلسفی.

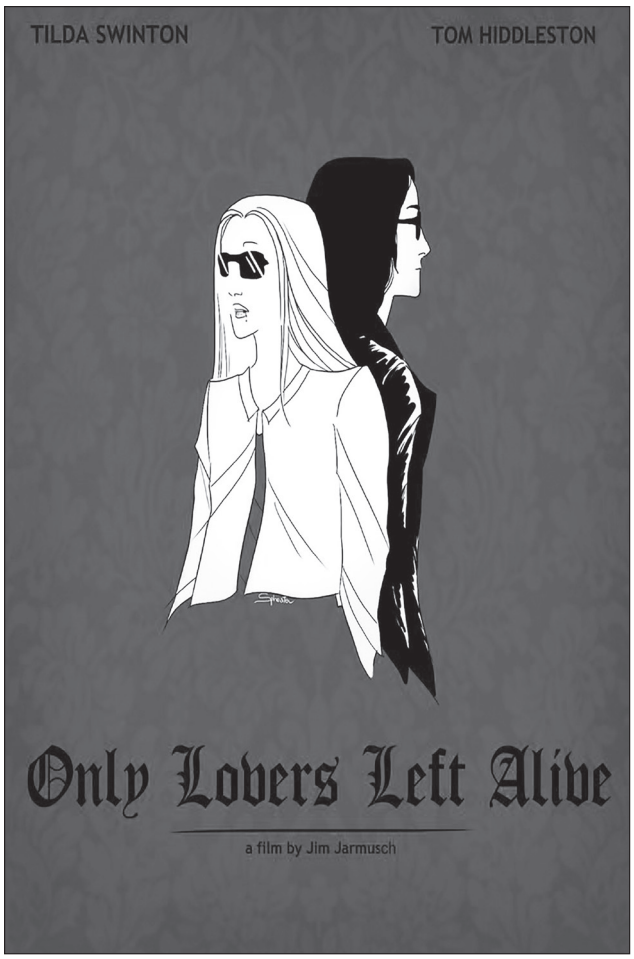
* زندگی هیچ نقشه‌ای ندارد، چرا فیلم و داستان باید نقشه و پلات داشته باشد؟

منابع:

1. Sense Of Cinema
2. Resource Of Jim Jarmusch

خون آشام های پست مدرن

نویسنده: مژگان شعبانی
mojganshabany@yahoo.com



خلاصه داستان

(آدام) که در دیترویت زندگی می‌کند، یک خون آشام هنرمند و ستاره راک است. او که هنوز نتوانسته با دنیای صنعتی و مدرن امروز کنار بیاید، دچار افسردگی می شود. (ایو) همسر او که در شهر زیبای طنجه در مراکش زندگی می کند، با شنیدن خبر افسردگی آدام، به او ملحق می شود. این زوج با ورود ناگهانی خواهر کوچکتر ایو (آوا) در موقعیت‌هایی متفاوت قرار می‌گیرند...

ONLY LOVERS LEFT ALIVE

Directed By	:	Jim Jarmusch
Produced By	:	Jeremy Thomas Reinhardbrundig
Written By	:	Jim Jarmusch
Starring	:	Tom Hiddleston Tilda Swinton Mia Wasikowska John Hurt
Music By	:	Jozef Van Wissem
Cinematography	:	Yorick Le Saux
Editing By	:	Affonsogonçalves
Release Dates	:	25 May 2013 (Cannes)
Running Time	:	123 Minutes
Country	:	United Kingdom
Language	:	English, French, Arabic

نقد و تحلیل فیلم

از جیم جارموش همواره به عنوان یکی از فیلمسازان سینمای مستقل آمریکا یاد می‌شود. سینمایی که با حضور فیلمسازانی همچون استیون سودربرگ، دیوید لینچ، برادران کوئن و کوئنتین تارانتینو باعث به وجود آمدن جریانی شد که سال‌ها بعد نام پست مدرنیسم را به خود گرفت.

جارموش همواره به سیاق یکی از بزرگ‌ترین فیلمسازان تاریخ سینمای مستقل آمریکا یعنی جان کاساوتیس ترجیح داد تابه شیوه تولیدی گذشته فیلم بسازد، او هیچگاه خودش را اسیر الزامات نظام سرگرمی سازی نکرد و با حفظ و گسترش گرایشات پست‌مدرنیستی‌اش در فیلم‌های **مغلوب قانون**، **مرد مرده**، **گوست داگ** و **مرزهای کنترل**، بیش از پیش خود را به عنوان فیلمسازی صاحب سبک مطرح کرد، بطوریکه در حال حاضر هر سینما دوستی با داشتن حداقل دانش سینمایی بعد از دیدن چند سکانس از فیلم‌های او متوجه می شود که این اثر متعلق به کسی جز جیم جارموش نیست. **تنها عشاق زنده می‌مانند** آخرین ساخته‌ی جیم جارموش کارگردان مستقل و صاحب سبک آمریکایی است.

حال مسئله این است که چه چیزی باعث می‌شود که جیم جارموش اسطوره‌ای، که شهرتش برای سبک عجیب و غریب اش که پر از شوخی های خشک است، داستانی از خون آشام ها را در زمان معاصر روایت کند. به نظر می‌آید که این سبک کشش بیشتری به جارموش دارد تا جارموش به آن. فیلم **تنها عشاق زنده می‌مانند** ایده خاص خود را دارد، زمانی مناظره انجام می‌شود که جلوه های ویژه‌ی بصری پدید آمده‌اند و بیننده را غرق داستان کرده‌اند. خون آشام‌هایی بی آزار، دلپذیر، متمدن و اهل موسیقی راک که با تمام اجداد باستانی‌شان فرقی بارز دارند و طنزی کنایه آمیز در کالبد آنها رخنه کرده است. خون آشام‌هایی که به طرز حیرت آوری خود را خاص فرض کرده و انسان‌های عادی را زامبی خطاب می‌کنند که حاصل پرداخت متفاوت جارموش هستند. بسیاری از المان‌های فیلم‌های جارموش همچون حرکت‌های عالی وبدون نقص دوربین، فضاسازی و لوکیشن‌های قوی، شوخی ومزاح های تلخ دراین فیلم نیز دیده می شود با این تفاوت که اکثر نماهای این فیلم در شب می‌گذرد. این فیلم زیرکانه و بی پروا با لایه‌هایی از پست مدرنیسم همراه است که می‌توان آن رابه شکل زیر دسته بندی کرد.

لحن ناپایدار و متغیر

با نگاهی به سابقه‌ی جیم جارموش به راحتی می‌توان به ساختارشکن بودن این کارگردان پی برد. آثاری نظیر**گل های پژمرده** (هجوژانر رمنس)، **گرفتار قانون** (هجوژانر جنایی)، **گوست داگ** (هجو ژانر گانگستری)، **مرد مرده** (هجو ژانر وسترن). جارموش در این باره می‌گوید: «وسترن هم یک چارچوب است و در این چارچوب شما می‌توانید همه جا را آن طوری که دوست دارید رنگ بزنید و حسابی دیوانه بازی دربیاورید، چون این چارچوب یک جورهایی شما را نگه می‌دارد. پس شما می‌توانید درون این چارچوب به مراتب وحشی تر از بیرون آن باشید. در مورد فیلم تنها عشاق زنده می‌مانند، خون آشام بودن شخصیت‌ها، استعاره‌ای از شکننده بودن انسان هاست.»

کارگردان مستقل سینمای آمریکا این بار به سراغ سوژه خون آشام‌ها می‌رود و در عین وفادار بودن به افسانه خون آشام‌های کهن، آن را در بستری نو و با شیوه‌ای متفاوت بیان و از

آنها آشـــنایی زدایی می‌کند. او با درهم آمیختن نامتجانس‌هـــای ژانرهـــای وحشـــت و رمنس و گاهـــی به کارگیـــری رگه هایـــی از طنز روایت خـــود را پرداخت می‌کند اما اســـیر ژانر و قواعد آن نمی‌شود.

جارموش از عناصر آشنای شخصیت خون آشام ها برای پیش برد داستانش استفاده می کند اما پوســـته‌ای نو می‌آفریند و این وجه تمایز آنها با تمامی نســـخه‌های قبلی‌شان می‌شود، آنها هنوز هم از دیدن خون وسوســـه می‌شوند اما دیگر به انسانها حمله نمی‌کنند، خون مورد نیازشان را از بیمارستان می‌خرند و آن را در جام برای هم سرو می‌کنند. با وجود تمامی این هجوها فیلم مطلقاً کمدی نیست بلکه به نوعی طنز تلخ و سیاه است. خون آشام‌هایی که همه در ذهن داریم موجوداتی خونسرد و نه چندان دلنشین بودند اما جارموش به شکلی باور نکردنی آنها را بر خلاف اجدادشان محبوب می‌آفریند.

برای مثال سکانســـی را به یاد بیاورید که آدام و یان در باره‌ی اجرای زنده‌ی ادی کوچران صحبت می‌کنند آدام متذکر می‌شود که آن را دیده است، وقتـــی با تعجب یان مواجه می شـــود، بلافاصله می‌گویـــد: در اینترنـــت. یا در صحنـــه‌ای دیگر وقتی درباره‌ی مری ولســـتون کرافت از او سوال می‌شـــود و آدام در پاسخ می‌گوید: خوشمزه بود.

ارجاع

ارجاعات همیشه بخشـــی از سینمای جارموش را تشـــکیل داده‌انـــد، ولی در تنها عشـــاق زنده می مانند این ارجاعات به اوج خود رسیده‌اند.

او در مصاحبه‌ای در این باره می‌گوید: «این فیلم مملو از ارجاعات اســـت. نه اینکـــه در فیلم‌های دیگرم ارجاع نگذاشته باشـــم. همیشه امیدوارم که یـــک بچه در کانـــزاس توجه‌اش بـــه ویلیام بلیک جلب شـــود یا همچیـــن چیزی، که یعنی من کارم را انجام داده‌ام، اما فکر می‌کنم این بار ارجاعات زیاد از حدی برای مخاطب گذاشـــته‌ام. شاید کمی زیاده روی کرده باشم، سخت می‌توان فهمید. من بیش از آن به فیلم نزدیکم که بتوانم در موردش قضاوت کنم.»

در مورد ارجاعات فیلم مثال‌های متعددی وجود دارد، نام شـــخصیت‌های اصلـــی فیلم، آدام و ایو اســـت که به گفته جارموش ریشه‌اش نه کتاب مقدس که کتـــاب طنزآمیز ماجراهای آدام و ایو نوشـــته مارک تواین بوده اســـت. تیلدا سوینتن (ایوا) در مصاحبه‌ای در این باره گفت: «هشـــت ســـال تمام من و جیم برای زندگـــی آدام و ایو قصه ســـاختیم. نخســـتین جرقه این قصه با اثر زیبای مارک تواین زده شـــد، **خاطرات آدام و ایو،** این کتاب تم اصلی فیلم و پویایی میان این دو شخصیت را ساخت. ماجراهای زیادی از زندگی گذشته این شخصیت‌ها در نسخه اولیه فیلمنامه وجود داشـــت که بعدها در نسخه های بعدی از بخشی از آنها اســـتفاده کردیم.» میزانسن‌های تصویری ســـمبولیک از تابلـــوی آفرینش آدم و حـــوا که بهترین آنها مربوط به اولین شـــبی اســـت کـــه آدام و ایو در دیترویـــت یکدیگر را ملاقات می‌کنند.

در ایـــن فیلـــم ارجاعاتی نیز به شـــکل تصاویر ویلیام بلیک، کافکا، ادگار آلن پو، اسکار وایلد، ساموئل بکت، هنک ویلیامز، جیمی هندریکس، باســـتر کیتـــون، هارپو مارکس، تـــام ویتس و نیل یانگ روی دیوار آدام خودنمایی می‌کند. دکتر واتســـون (جفـــری رایت) پزشـــکی که مخفیانـــه بـــه آدام خـــون می‌فروشـــد، نام او نیـــز احتمـــالا برگرفتـــه از دوســـت و همکار شـــرلوک هلمـــز اســـت. آدام که بی شـــک از طرفـــداران گوته اســـت، نام دکتر فاوســـت را بـــر روی ســـینه روپوشـــش زده، ولـــی دکتر واتســـون یکبار او را دکتراسترنج لاو (اشاره به اثر اســـتنلی کوبریک) صـــدا می‌کند و باردیگر دکتـــر کالیگاری (اشـــاره به اثر رابـــرت وینه). همچنیـــن اســـتفاده از عبـــارت زامبی برای انســـان ها که ناخودآگاه همـــه‌ی ما را به یاد ویژگی‌هایـــی که از این موجـــودات در ذهن داریم می‌اندازد، نمونه دیگری از ارجاع است. جارموش درباره حضـــور دو بازیگر بریتانیایی در نقش هـــای اصلـــی می‌گوید: «تـــا جایی کـــه من می‌دانم داســـتان‌های خون آشـــامی در ادبیات از انگلســـتان آغاز شـــده اســـت. همیشـــه چیزی که نشـــان از بریتانیا باشد در آن وجود دارد، درک اینکه انگلســـتان چنین ادبیاتی دارد و بقیه جهان مســـتثنی هستند، می‌خواســـتم این جنبه از موضـــوع را به این شیوه نمایان کنم.»

یکی از زیباترین ســـکانس ها صحنه‌ی آغازین فیلم اســـت که ایو را، با نمایی از بالا، خوابیده بین کتاب هایـــش در حالتی معلق بین زمین و هوا نشـــان می‌دهد. چرخش دوربین به دور او در حالی که کف یک دستش رو به زمین و کف دســـت دیگرش رو به آسمان است تداعی گر رقص ســـما به سبک صوفیان است.

در پلان دیگری نیز ایو به دور خودش می‌چرخد که اشـــاره به تصوف و فلســـفه شـــرق دارد.

خود افشاگری

جارموش در تنها عشاق زنده می مانند بیشترین تمرکز را بر روی دل مشـــغولی‌های همیشـــگی خود یعنی موســـیقی، ادبیات و اسطوره‌ها داشته است. به گفته‌ی جارموش شخصیت آدام با الهام از شخصیت لوری اندرســـن، نوازنده و آهنگساز آوانگارد و تجربی مورد علاقه‌اش خلق شده است. آدام و ایو شـــاعرند و از لرد بایرون، شکســـپیر، کریســـتوفر مارلو صحبت می‌کنند، تصاویر اتاق آدام هـــم در این خود افشـــاگری ادبی به وضوح خودنمایی می‌کند.

ورود شخصیت مارلو (نویسنده هم عصر شکسپیر) و مطرح کردن ماجرای نمایشنامه‌های شکسپیر نیز مثال دیگری از پرداخت دل مشـــغولی های جارموش در فیلم است. با نگاهی به مصاحبه‌های جارموش می‌توان دریافت که ماجرای نویسنده‌ی نمایشنامه‌های شکسپیر همواره دغدغه‌ی او بوده اســـت و این بار در آخرین فیلـــم‌اش مارلو را به عنوان شـــخصیتی حقیقی وارد فیلم می‌کند و او نیز ادعا می‌کند که در نوشـــتن نمایشنامه‌های شکســـپیر همکاری داشته اســـت، حتی عکس شکسپیر روی دیوار او است در حالی که چاقویی در سرش فرو کرده اند.

عـــلاوه بر این موارد جارمـــوش حتی در انتخاب شهر محل ســـکونت آدام نیز سلیقه شخصی‌اش را دخیل کرده و دیترویت، شهر مورد علاقه‌اش، را برای این منظور در نظر گرفته است. او درباره انتخاب لوکیشن‌ها می‌گوید:

«طنجه و دترویت شـــهرهایی انتزاعی هستند. این دو مـــکان بنا به دلایل شـــخصی برای من جذاب هستند. دترویت شهری مرموز و جادویی است. امروزه در این شهر موقعیت‌های غم انگیز و تراژیک زیادی به چشم می‌خورد. اما هنوز این شـــهر الهام بخش صحنه‌های موسیقیایی زیادی است. موسیقی نیز در این فیلم بسیار مهم است. هیچ چیز از روی شـــانس انتخاب نشده است. در واقع این فیلم موسیقی بصری دارد.»

از نظـــر جارمـــوش دو فیلم تنها **عشـــاق زنده می مانند** و **مرد مرده** بیشـــترین تـــم دایره‌وار بودن چرخه زندگی و گذر زمان و همچنین نگاه فراگیر تاریخی به مسائل را دارند.

علاوه بر این در سکانســـی که آدام سرنوشـــت دانشـــمندان محبوب خـــود را مـــرور می‌کند، جارموش دغدغه‌اش را از ناسپاســـی انســـان‌ها نسبت به این نوابغ را بیان می‌کند.

داستان گویی به شـــیوه ای نو با استفاده از ابزار معمول

سینمای مدرن با سعی در کمرنگ کردن داستان گویی با شکســـت رو به رو شـــد. با گذشت زمان سینمای پست مدرن، با ابداع شیوه‌هایی نو برای بیان داستان و بکارگیری ابزار سینمای کلاسیک در آنها، دوباره عنصر داستان گویی را مرکز توجه قرار داد.

جارموش نیز در آخرین فیلم‌اش به شیوه‌ای نوآورانه از برخی عناصر سینمای کلاسیک همچون روایت دراماتیک، قهرمان پردازی و پایان بندی مشخص بهره برده است.

جارمـــوش از ماهیـــت کلی داســـتان آدم و حوا استفاده کرده است، اما در عین حال اتفاقاتی که در طول فیلم برخلاف شـــناخت و انتظار پیشین تماشـــاگر رخ می‌دهد، غافل‌گیری و گاه خنده را بـــرای مخاطب به دنبال می‌آورد. این ویژگی هم ریشه در بازگشت سینمای پست‌مدرن به محوریت داستان در ســـینما و هم ریشه در تساهل و افق باز نگاه پست‌مدرن به افســـانه‌ها و اساطیردارد. **تنها عشاق زنده می مانند** غزلی عاشقانه است. آدم و حوا اولین عشـــاق جهـــان بوده اند و حال آدام و ایو تنها عشـــاق زنـــده در جهان. در تمام مدیاهـــای تصویری تبلیغـــات درونی وجود دارد امـــا جارموش نه به این منظـــور بلکه برای هجو کردن ســـینمای تجاری - تبلیغاتی هالیوود و با زیرکی تمام در راســـتای حفظ عناصر داســـتان های کهن با اســـتفاده از تکنولوژی پیشرفته ای که به دســـت ایو داده است سمبل سیب گاز زده حوا را به دست ایو می‌دهد و این در حالی است که آدام با کم‌تریـــن بهره از امکانات تکنولوژیک ارتبـــاط خـــود را با جهـــان حفظ کرده اســـت. در ایـــن فیلـــم آدام و ایو با وجود خون آشـــام بودن ویژگی‌ها و رفتارهای عجیب و گاه مثبت بســـیاری دارند، آنهـــا متمـــدن و علاقمند به فرهنگ و هنر هســـتند و از انســـانها گریزانند، نه به دلیل ترس، که به دلیل ســـقوط اخلاقی و ســـلیقه هنری انسانها، ســـقوطی که حاصل ویرانگـــری، غارتگـــری و مصرف‌گرایی انســـان معاصر، و به قول آدام و ایو زامبی‌ها است.

آدام و ایـــو، تنها عشـــاقی که زنـــده مانده‌اند، قرن‌هاســـت که عاشق یکدیگرند، گر چه دور از هم زندگی می‌کنند.

تیلدا سوینتن در مصاحبه‌ای در این باره می گوید: «شاید هم در واقع دارند با هم زندگی می‌کنند. چون پنج ســـال دوری بـــرای آنها مثل جدایی يك زن و شـــوهر در تعطیلات آخر هفته است.»

خون آشـــام‌های جارموش دســـتکش به دست دارنـــد، ســـفید برای ایو و ســـیاه بـــرای آدام. ایو شخصیتی پویا، امیدوار به بقا و نماد زندگی است پس رنگ سفید برازنده اوست.

حال آنکه آدام افســـرده است و قصد خودکشی دارد و این ســـیاهی افکارش به این شکل نماد بیرونی می‌یابد. حتی شـــبی که با هم شطرنج بازی می‌کنند هم مهره ســـفید برای ایو و مهره ی سیاه برای آدام اســـت. اما این دستکش ها نه تنها نمودی از حالات روحی این زوج اســـت

بلکه باعث می‌شـــود هیچ اثر انگشـــتی از خود بـــه جای نگذارنـــد و در طول زمـــان از حریم نامیرایی شان حفاظت کنند.

خون آشام‌های جارموش به کافه هزار و یکشب می‌رونـــد و در خیابان‌هـــای طنجـــه مراکش شبانه پرســـه می‌زنند و به موسیقی راک گوش می‌دهند و شیفته‌ی موسیقی شرقی می‌شوند. در پایـــان که مجبور می‌شـــوند برای تهیه خون مورد نیازشـــان به انســـانها حملـــه کنند تعبیر زیبایی اســـت ازایـــن که هنوز هـــم می‌توان در شـــرق عاشـــقانی با خون‌های پاک پیـــدا کرد.

هجو

تنها عشـــاق زنده می مانند مملو از صحنه‌های هجوآمیز اســـت. در صحنه‌ای از فیلم آوا، خواهر ایو، که از او به عنوان خواهر خونی خود نام می‌برد دچار مســـمومیت خونی می‌شـــود. در قسمتی دیگر نیز ایو و آوا به کافه‌های شـــبانه دیترویت می‌روند اما نوشـــیدنی مورد نیازشـــان را با خود مـــی برند. آدام و ایو بســـتنی خونی می‌خورند. ایو را می‌بینیم که با سرعتی حیرت آور چندین کتاب را در کمتر از یک دقیقه مطالعه می‌کند.

ایـــر لومیر نام خـــط هواپیمایی که ایـــو با آن از طنجه به دیترویت می‌آورد و مهماندار به فرانسه صحبت می‌کند. با رجوع به افسانه‌ی خون آشام‌ها در می‌یابیم که آنها تنها در صورتی می‌میرند که چوبی در قلبشان فرو برود و جارموش با به هجو کشـــیدن این مسئله در صحنه‌ای از فیلم آدام را به تصویر می‌کشـــد در حالی که برای خودکشی تیری چوب در اسلحه‌اش گذاشته است. علاوه بر این موارد، شوخی با مفهوم زمان، عمر دراز مدت و نامیرایی شـــخصیت‌های فیلم نیـــز مثال‌های دیگری از هجو جاری در فیلم اند.

با کنـــار هم چیدن عملکـــرد جارموش می‌توان نتیجه گرفت که او به زیبایی‌شناسی پست‌مدرن وفادار مانده اســـت اما به قواعد فیلم خون آشام و زامبـــی پایبند نبوده و با بکارگیری عنصر هجو جای آنها را عوض می‌کند. میزانســـن‌های خالی و خلوت در شـــب، حرکت کند دوربین، تدوین، قاب‌بندی در عمق و برداشت‌های طولانی نشانگر بازگشـــت دوباره جارموش به سینمای مینیمال دهه ۸۰ اواســـت. موســـیقی نیز بر پیشبرد فیلم موثر اســـت، اثری که پاســـخ گـــوی مخاطبان فیلم‌های جارموش اســـت اما احتمالا کسانی که انتظار معجزه دارند یا کسانی که از فیلم‌های کند با نماهای بلند خســـته می‌شوندسالن سینما را ترک خواهند کرد پس تنها عشاق سینما تا پایان در سالن باقی می مانند.

مصاحبه با جیم جارموش به بهانه فیلم جدیدش، تنها عشاق زنده می مانند

مترجم: آرش ملکی
arash.malekie@yahoo.com

■ **آیا شما پیوند خاصی با کاراکترهای فیلم احساس می کنید؟**

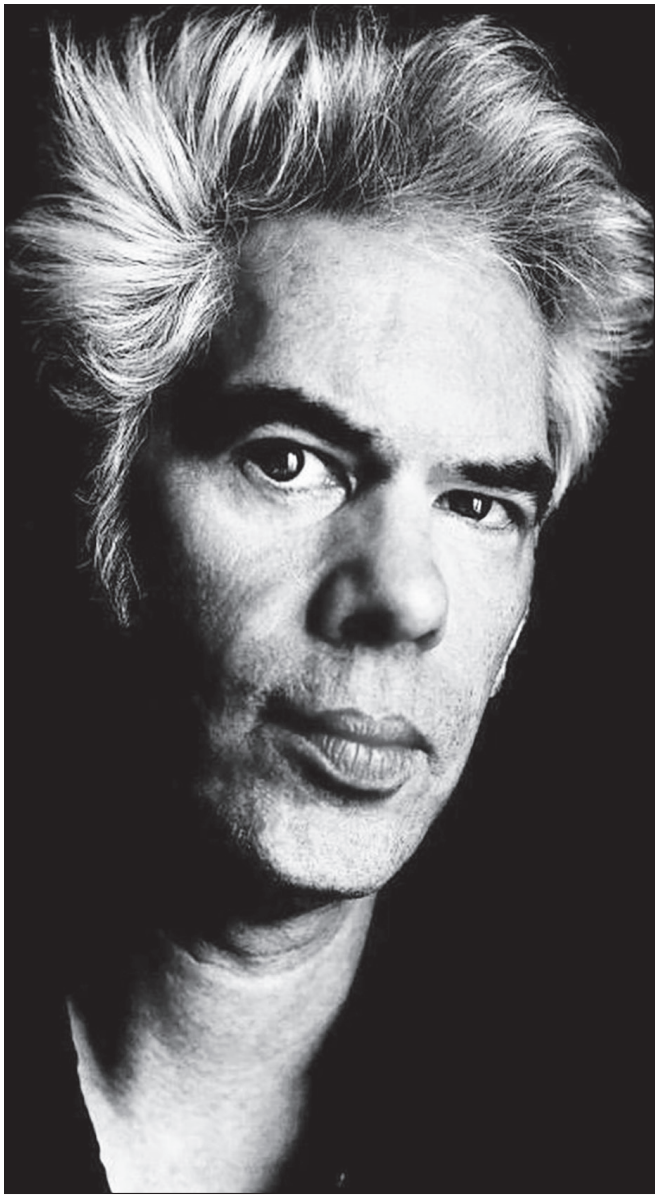
بلـــه. بـــا این‌که بـــا آن‌هـــا خیلی فـــرق دارم ولـــی با بســـیاری از دل مشغولی‌هایشـــان احســـاس نزدیکـــی می‌کنـــم. آن‌هـــا هـــم با همدیگر نســـبتاً متفاوت‌انـــد. مـــن آدام را کمی شـــکننده‌تر می‌بینم. او نیـــاز دارد تا کمـــی از بازتـــاب کارهایش را دریافت کنـــد، در حالی کـــه ایو، ابـــداً چنین نیـــازی نـــدارد. او با ذهنـــی باز، به اســـتقبال تجربیـــات ناشـــی از آگاهی می‌رود. آگاهـــی‌ای که بـــرای او همه چیز اســـت. من اوا را هـــم درک می‌کنم که بـــه آن‌ها می‌گویـــد افاده‌ای. آن‌ها افاده‌ای هســـتند. این بخشـــی از کاراکتر بیرونی شـــان اســـت. من عاشـــق خوانـــدن نقدهای منفی هســـتم. نقدهای مثبـــت چندانی نمی‌خوانـــم. در یکـــی از ایـــن نقدهـــای منفی نوشـــته شـــده بود: «ولـــی آن‌ها فقط کاراکترهایی افاده‌ای هســـتند.» خب اگر شـــما یا من ۵۰۰، ۱۰۰۰ یا ۲۰۰۰ ســـال زنـــده بودیم، ما هم حتمـــاً به نظر دیگران افـــاده‌ای می‌رســـیدیم. به خاطـــر اینکه دانـــش و تجربه ما بســـیار وســـیع‌تر می‌بود. متوجـــه منظورم می‌شـــوید.

■ **هیـــچ وقت با ایـــن حالـــت خودپســـندانه و افـــاده‌ای آنها همذات پنداری می‌کنید؟**

گاهـــی بله. بعضـــی وقتها کـــه دارم از روش زندگی مـــردم دیگر انتقاد می‌کنـــم فکـــر می‌کنم به نظـــر افاده‌ای می‌رســـم. البته ایـــن ویژگی خوبی نیســـت. من ســـعی می‌کنم خودم را بررســـی کنم چون ســـعی دارم طوری باشـــم کـــه... چیزی که بـــه آن باور ندارم این اســـت که بـــه دیگـــران بگویم باید چطـــور فکر یا عمـــل کنند. اگر مـــن اعتقاد مذهبی داشـــته باشـــم، بزرگترین گناهم خواهد بود. مـــن نمی‌خواهم بـــه دیگـــران بگویـــم که بایـــد چطـــور فکر، حـــس و بـــاور کنند. مـــن می‌خواهـــم به هـــر آن‌چیزی کـــه آنها بـــا آگاهی‌شـــان به آن رســـیده‌اند احترام بگـــذارم، و دوســـت دارم که آنها هم بـــه باورهای مـــن احترام بگذارنـــد. اگرچه یاد گرفتـــه‌ام که انتظار داشـــتن، آدم را از پا درمی‌آورد.

■ **همه فیلم‌های شـــما خیلی شـــخصی هســـتند، امـــا این یکی به طـــور خاص این طور اســـت. یکـــی از کاراکترهـــای اصلی‌تان یک هنرمند اســـت و با اینکه شـــعر یکی از اســـتعاره‌های تکرار شـــونده کار شماست، این بار ســـر و کله یک شـــاعر واقعی یعنی کریســـتوفر مارلو پیدا می‌شود.**

بلـــه. من اصـــلاً به ایـــن چیزها فکـــر نکرده بـــودم. هـــر دوی اینها تغییـــرات بزرگی برای من محســـوب می‌شـــوند. و این ممکن اســـت اولیـــن فیلم مـــن درباره هنرمندان باشـــد. شـــاید بـــه همین خاطر اســـت که صحبـــت کـــردن درباره ایـــن فیلم برایم ســـخت اســـت. نمی‌خواهـــم فیلم را از هالـــه رازآلودش بیرون بکشـــم و توضیحش بدهم. این فیلم مملو از ارجاعات اســـت. نـــه اینکه در فیلم‌هـــای دیگرم ارجاع به چیزهای دیگری نگذاشـــته باشـــم. همیشـــه امیدوارم که یک بچه در کانـــزاس توجهش بـــه ویلیام بلیک جلب شـــود یا همچیـــن چیزی، که یعنی مـــن کارم را انجام داده‌ام. امـــا فکر می‌کنم این بـــار ارجاعات زیاد از حدی بـــرای مخاطب گذاشته‌ام.شـــاید کمی زیاده روی کرده باشـــم.



ســـخت می‌توان فهمیـــد. من بیش از آن بـــه فیلم نزدیکـــم که بتوانم در مـــوردش قضاوت کنم.

■ **در فیلم، مارلو که جان هرت نقشـــش را بازی می‌کند، نویســـنده نمایشـــنامه‌های شکســـپیر اســـت. ایده‌ای که بعضـــی از مردم هم بـــا آن موافق‌انـــد. آیا شـــما به ایـــن توطئه بـــه اصطلاح استراتفوردی اعتقاد دارید؟**

بلـــه، من یک ضد اســـتراتفوردی کامل هســـتم. با این حـــال، در انتها واقعـــا زیاد مهم نیســـت که چه کســـی آن کارها را نوشـــته اســـت. امـــا فکر می‌کنـــم که ایـــن یکـــی از بزرگ‌ترین توطئه‌هـــای صورت گرفته در تاریخ اســـت، دســـت کـــم در ادبیات. و یکـــی از بزرگ‌ترین توطئه‌هایـــی که در مورد بشـــر اتفـــاق افتاده. فکـــر می‌کنم مضحک

است، من تنها نیستم. مارک تواین، هنری و ویلیام جیمز، زیگموند فروید، اورسون ولز و امرسون و بسیاری دیگر این موضوع شکسپیر به خرجشان نمی‌رود. من فقط به این خاطر مارلو را در فیلم گذاشتم که مرگ مارلو را یک دسیسه دیگر می‌دانم. نمی‌توانم مرگ مارلو را به آن صورت باور کنم. به نظر واقعاً مضحک می‌آید. یا مارلو آن کارها را نوشته و یا این آثار ترکیبی از کارهای مارلو و دیگران به خصوص ویلیام دوور بوده که فیلم ناشناس هم در همین زمینه کاوش می‌کند و احتمال بیشتری در صحتش وجود دارد. اما این مرد، ویلیام شکسپیر به اعتقاد من، بی‌سواد بوده و آن طور که پیداست، حتی اسم خودش را هم نمی توانسته بنویسد. حتی یک دانه دست‌نویس با دست خط او وجود ندارد که ربطی به ادبیات داشته باشد. فکرش را بکنید، چطوری همچین چیزی ممکن است؟ ما دست‌نوشته هایی با دست خط مارلو و توماس کید داریم و حتی معاصران دیگرش که به اندازه او نمی‌نوشتند. همه آن نوشته‌ها کجا رفته اند؟ آنها به یک جور مترسک احتیاج داشتند. او بعدها ثروتمند می‌شود. مطمئن نیستیم چطور ولی احتمالا بابت استفاده از نامش پول می‌گیرد. به هرحال، فکر می‌کنم این موضوع، شگفت انگیز، بامزه و جالب است. اما در نهایت، همان‌طوری که گفتم، اهمیتی ندارد.

هر کسی که آن غزل‌ها و به ویژه آن تراژدی‌ها را نوشته، وای، اهمیتی ندارد کی بوده. فکر کنم استراتفوردی ها آن‌قدر از این موضوع ناراحت شوند که بزنند زیر گریه. درک می‌کنم. چون آن‌ها تمام هستی‌شان را در وجود افسانه این مرد سرمایه گذاری کرده‌اند. اما حقیقت این است که همه آن‌چه از این مرد، ویلیام شکسپیر می‌دانیم، در چهار صفحه جا می‌شود. همین. هر کسی که چیز بلندتری درباره او نوشته، چرت و پرت از خودش درآورده، حقیقت این طوری است، فرقی نمی‌کند که آن‌ها چه می‌گویند. به خرج من نمی‌رود و نخواهد رفت. نمی‌دانم که آیا هیچ وقت حقیقت روشن می‌شود و یا چیزی ثابت می‌شود یا نه. آن‌هایی که این مخفی کاری را انجام داده‌اند کارشان را بلد بوده‌اند.

■ آیا سبک فیلمسازی شما در طول این سال‌ها تغییر کرده است؟ در زمان فیلم عجیب تر از بهشت، یادم هست جایی چیزی گفته بودید شبیه به اینکه ۷۰ درصد از آنچه فیلمبرداری کرده بودید در فیلم نهایی وجود داشته. اما به تازگی یک مستند درباره شما دیدم سر صحنه حدود کنترل، که در آن می‌گویید که فیلمبرداری برای شما پروسه‌ای از جمع آوری تصاویر است بدون اینکه امکان یا چگونگی استفاده آنها در فیلم را بدانید. این به نظر تغییر بزرگی می‌رسد. آیا این فقط به این حقیقت برمی‌گردد که شما حالا با بودجه بیشتری فیلم می‌سازید؟

بودجه مطمئناً عامل مهمی است. اگر بودجه‌ام مثل عجیب تر از بهشت، خیلی محدود باشد به این معنی است که مقدار نگاتیو کمی برای فیلمبرداری دارم و این روی رویه فیلمسازی ام تاثیر می‌گذارد. این بخشی از مسئله است، اما من یاد گرفته‌ام که اتاق تدوین جایی است که فیلم به شما می‌گوید می‌خواهد چگونه باشد. پس تدوین جایی است که من در واقع فیلم را می‌سازم. من فقط فیلمنامه را فیلمبرداری نمی‌کنم. از چیزهای زیادی فیلم می‌گیرم و واقعا مطمئن نیستم که کدام صحنه‌ها لزوما وارد فیلم می‌شوند. موضوع این است که زیبایی سینما در این است که شما وارد اتاقی شوید و بدون اینکه متوجه باشید، به جای دیگری برده شوید. حالا اگر شما آن فیلم را نوشته و فیلمبرداری کرده باشید، این کیفیت برای شما از بین می‌رود. برای همین است که من همیشه با تحلیل یا حتی دیدن فیلم هایم مشکل دارم.

به تازگی فرصت خوبی داشتم تا به بهانه نبراسکا، با الکساندر پین روی صحنه مصاحبه کنم. پین شگفت انگیز است و یک عشق سینمای واقعی. من شیفته صحبت کردن با او هستم. اما روش‌اش درست برعکس من است.پین فقط صحنه‌ها و دیالوگ‌های موجود در فیلمنامه را فیلمبرداری می‌کند. در حالی که من، قسم می‌خورم ۳۰ دقیقه صحنه حذف شده از این فیلمم دارم که عاشقشان هستم. واقعا عاشقشان هستم. این طوری نبود که بگویم: «اوه، این صحنه‌ها درنیامده‌اند.» این فیلم بود که همه آنها را نمی‌خواست. موقع فیلمبرداری،مطمئن نبودم فیلم کدام صحنه ها را می‌خواهد و کدام‌ها را رد می‌کند اما بعد مجبور شدم ۳۰ دقیقه از صحنه‌های بسیار دوست داشتنی را حذف کنم که هیچ مشکلی نداشتند. مشکل فقط این بود که تعداد این طور صحنه‌ها در فیلم زیاد بود.

■ آیا شما زیاد از بداهه استفاده می‌کنید؟

سعی می‌کنیم این طور باشد. من بازیگران را تشویق به بداهه سازی می‌کنم. البته فیلمنامه داریم. من دوست دارم دیالوگ‌هایی که یک جورهایی حتی فقط به طور بنیادی در فیلمنامه وجود دارند را فیلمبرداری کنم و بعد، اغلب وقتی که نمای دلخواهم را گرفتم، می‌گویم: «حالا یه جور دیگه این کار رو بکن رفیق. یه چیزی از خودت دربیار یا همون صحنه رو بدون دیالوگ امتحان کن اما سعی کن همون چیزها رو منتقل کنی.» پس می‌توان گفت که بله، من از بداهه سازی خوشم می‌آید و همیشه با بازیگرانم احساس همکاری دوجانبه دارم. بازیگرها متفاوت اند. بعضی از آنها با بداهه پردازی راحت اند و بعضی نه. پی بردن به این موضوع یکی از چیزهای جذاب همکاری دوجانبه است.

■ خیلی جالب است که این را از شما می‌شنوم. در تمام این سالها، اگر یک چیز وجود داشته باشد که کسی بتواند به عنوان جارموشی آن را مشخص کند، عذرخواهی می‌کنم که باید از این کلمه استفاده کنم

(خنده) اشکالی ندارد!

■ آدم فقط به این کلمه می‌رسد: کنترل. و به این فکر می‌کند: خشک و بی روح. و اینکه شما از آن کارگردان هایی هستید که دوست دارید بداهه پردازی کنید، واقعا شنیدنی است.

نقل قولی از ژان رنوار بود که همیشه برتولوچی استفاده می کرد: «همیشه موقع فیلمبرداری یک در را باز بگذار.»

نیکلاس ری هم طور دیگری همین را می‌گفت: «اگر می‌خواهید فقط فیلمنامه را فیلمبرداری کنید، چرا اصلاً به خودتان زحمت می‌دهید؟» اما بعد شیوه‌های فرمول مانندی هست که در آنها، این یک قدرت محسوب می‌شود. یک نمونه‌اش الکساندر پین، یک نمونه شدیدتر، با فیلم‌هایی متفاوت تر، هیچکاک است. در نوشته‌های الکساندر پین، عناصر شاعرانه زیادی وجود دارد.

به همین خاطر هم من اعتقاد دارم که به تعداد فیلمسازان، شیوه‌های ساخت فیلم وجود دارد.

■ **می‌دانم که شما از آن کارگردان‌هایی نیستید که فیلم‌هایتان را بعد از تمام شدنشان دوباره ببینید.**
نه.

■ **پس مطمئن نیستم جوابی برای این سوال من داشته باشید. اما وقتی داشتم فقط عشاق زنده می‌مانند را تماشا می‌کردم، نتوانستم جلوی خودم را بگیرم و به یاد مرد مرده نیفتم. فیلم احساسی شبیه به یک قطعه همراه یا پاسخی عجیب و غریب به آن یکی فیلم است. به جز کنتراست عنوان شان، یکی به نظر می‌رسد کاملاً درباره چرخه زندگی است و درباره کاراکتری که با اینکه منفعل است، تمام دنیا را در خود جای می‌دهد. ولی در تنها عشاق، شما دو کاراکتر دارید که به خاطر ماهیتشان، کاملاً از چرخه زندگی بیرون رفته‌اند.**
این دو، فیلم‌هایی از من هستند که یک جورهایی تم بیشتری درباره دایره وار بودن چرخه زندگی و گذر زمان و همین طور یک نگاه فراگیر تاریخی به مسائل دارند. در حالی‌که بقیه فیلم‌هایم، درست همان‌جا در زمان حال قرار دارند، پس آنها درباره یک نگاه فراگیر یا مسئله فلسفی بزرگتری نیستند. مطمئناً عناصر فلسفی و چیزهای مثل این در گوست داگ وجود دارد، اما این ویژگی‌ها در این دو فیلم، واقعاً بیشتر هستند. آنها کمی بیشتر به عقب گام برمی‌دارند تا به چیزها نگاه کنند.

■ **آیا استفاده از ژانر می‌تواند به گفتن یک داستان استعاری کمک کند؟ به نظر می‌رسد که در سال‌های اخیر، شما شروع به بازسازی ژانرهای خاصی داشته اید: آدمکش اجیر شده، خون آشام‌ها.**
خب، کلید در استفاده از واژه «استعاره» است. چون وقتی ژانری را به عنوان چارچوب فیلم انتخاب می‌کنید، بلافاصله مفاهیم استعاری را به فیلم‌تان دعوت می‌کنید یا در را برایشان باز می‌گذارید و حضورشان را تقویت می‌کنید. این یک جورهایی مفرح و رهایی بخش است. اما مطمئناً به محض اینکه فیلم، ژانر شود، نوعی سطح استعاری ضمنی وارد کار می‌شود. به همین دلیل هم من از این کار خوشم می‌آید. در مورد این فیلم، خون آشام بودن شخصیت‌ها، استعاره‌ای از شکننده بودن انسان‌هاست. وسترن هم یک چارچوب است و در این چارچوب شما می‌توانید همه جا را آن طوری که دوست دارید رنگ بزنید و حسابی دیوانه بازی دربیاورید، چون این چارچوب یک جورهایی شما را نگه می‌دارد. پس شما می‌توانید درون این چارچوب به مراتب وحشی‌تر از بیرون آن باشید. نمی‌دانم این معنی می‌دهد یا نه، اما...

■ **شما یکبار گفته بودید که تمام فیلم‌های شما جدی شروع می‌شوند و وقتی کار پیش می‌رود، خنده دارتر و خنده دارتر می‌شوند. هنوز هم همین طور است؟**
بله، کاملا. فکر می‌کردم این یکی خیلی تاریک و مرموز و خوفناک است. اما هر چه پیش می‌رویم، بامزه تر می‌شود. دست خودم نیست. وقتی چیزهای بامزه پیش می‌آیند، آنها را ثبت می‌کنم. چیزی مثل طبیعت دوم من است. پس مجبورم به شدت سعی کنم جدی باشم، تا فیلم را کاملاً کمدی و مضحک نکنم.

■ **شما استقلالتان را تقریباً در تمام دوره کاریتان حفظ کرده‌اید. نزدیک ترین برخوردی که با «آنها» داشته اید چه بوده؟ تا حالا شده یادداشتی از یک تهیه کننده اجرایی بگیرید؟ حتی اگر آن را با خنده کنار گذاشته باشید.**
من دو فیلم به تهیه کنندگی Focus Features ساختم که نوعی مینی استودیو به حساب می‌آیند. و البته یادداشت‌هایی از آنها گرفتم. اما آنها خیلی باز برخورد می‌کردند که مثلا «راحت باش و هر چیزی خواستی را حذف کن.» و این ابداً مشکلی به وجود نمی‌آورد. از یادداشت‌هایشان خوشم هم می‌آمد. در فیلم دوم، تقریبا هیچ یادداشتی نگرفتم. این نزدیک‌ترین برخوردی است که من تا به حال با مسئولان استودیوها داشته‌ام. البته زمانی که نسخه تدوین اولیه (راف کات) را نشان سرمایه گذاران می‌دهم، اگر بخواهند یادداشتی به من بدهند، می‌گیرم. خوشحال می‌شوم که بدانم چه می‌خواهند بگویند. البته نکته اینجاست که من همیشه در این زمان، نسخه نهایی تدوین (فاینال کات) را هم دارم. پس ابداً مجبور نیستم کار دیگری انجام بدهم.

■ **می توانید یکی از یادداشت‌های قاطعی که تا حالا گرفته اید را نام ببرید؟**
بله. جرمی توماس (تهیه کننده تنها عشاق زنده می‌مانند) چندین بار به من یادداشت داد. هم در مورد فیلمنامه و هم در زمان فیلمبرداری. یادداشت‌ها درباره این بود که من ارجاعات زیادی در فیلم آورده‌ام. و می‌دانستم که این کار را کرده‌ام و می‌دانستم که باید آن‌ها را حذف کنم. پس چندتایی را از فیلمنامه درآوردم، بعضی را در طول فیلمبرداری و تعداد بیشتری را در اتاق تدوین. واقعا به این موضوع آگاه بودم اما از اینکه او به من یادآوری کرد خوشحال شدم. می‌دانی؟ چون در آن موقع نیاز به نوعی تعادل داشتم. بیش از اندازه از ارجاع استفاده کرده بود. فیلم در مرز متظاهرانه بودن یا تحمیل کردن بعضی چیزها به بیننده بود که اصلاً هدف فیلم نیست. بهترین چیزی که جرمی به من گفت این بود که: «چرا پسره این را به همسرش می گوید؟ مگه دختره خودش این را نمی دانسته؟ پس تو داری این را مستقیم به بیننده می گویی.» این خیلی مفید بود. پس هروقت به جایی می‌رسیدیم که می‌گفتیم:«یه دقیقه وایسا. چرا این را به هم می گویند؟»، زود حذفش می‌کردیم. پس نظراتش خیلی مفید بود.

منبع:
۱. نشریه والچر

جان کاساویتس

نویسنده: شهرام زعفرانلو
zaferanloo@pardis-gholhak.com

■ در ۹ دسامبر ۱۹۲۹ به دنیا آمد و در ۳ فوریه ۱۹۸۹ در پی سرطان کبد درگذشت. جان کاساویتس خود را بازیگر حرفه‌ای و کارگردان آماتور سینما خطاب می‌کرد، و در واقع موفقیتش به عنوان یک بازیگر تجاری به او این امکان را داد تا فیلم‌های خود را بدون دغدغه‌های مالی و با فاصله گرفتن از استودیوهای هالیوود به درجات مختلف بسازد.

■ وی در نیویورک در یک خانواده مهاجر یونانی به دنیا آمد و در آکادمی هنرهای دراماتیک آمریکا درس بازیگری خواند. پس از فارغ‌التحصیلی به سال ۱۹۳۵ به کار در تئاتر و تلویزیون (در دوران به اصطلاح طلایی درام‌های واقع‌گرای تلویزیونی) و سینمای دهه‌ی ۵۰ پرداخت. در دهه‌ی ۶۰ با دان سیگل، مارتین ریت و رابرت آلدریچ کار کرد و به خاطر بازی در فیلم **دوازده مرد خبیث** (۱۹۶۷) نامزد دریافت جایزه‌ی اسکار شد.

■ کاساویتس فیلم **سایه‌ها** را به سال ۱۹۶۱ ساخت که مشهورترین فیلم «سینمای جدید آمریکا» در دهه ۱۹۶۰ بود. مکتبی که همچون «موج نو» تاثیری تعیین‌کننده بر تکامل سینمای معاصر دارد.

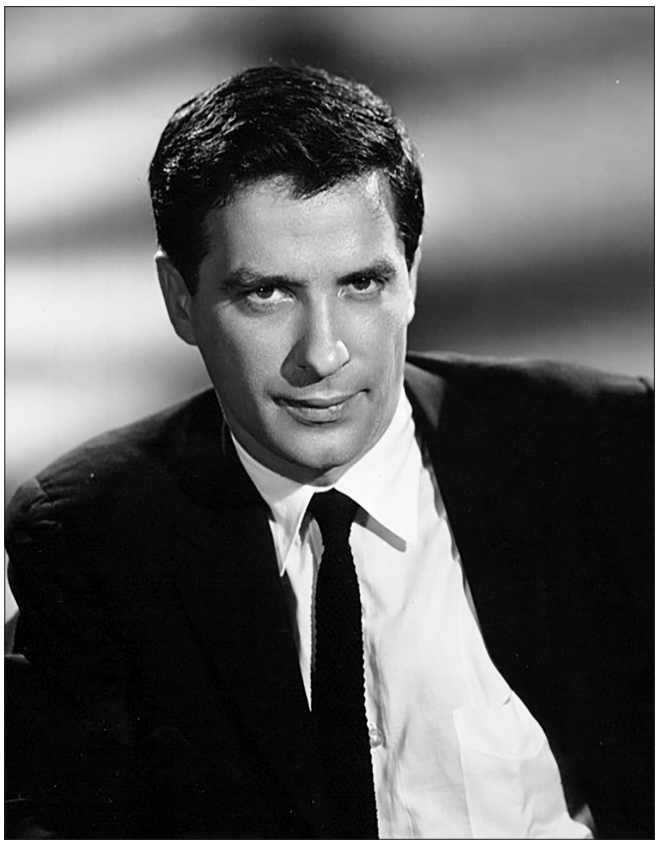
■ **سایه‌ها** با سرمایه اندک و نوآوری‌های هنری و فنی (تاکید بر نما / صحنه، کاربرد نور طبیعی و...) هنوز هم فیلمی مدرن می‌نماید. **سایه‌ها** فیلمی است بداهه‌پردازی شده بر اساس تجربیات کاساویتس در کارگاه بازیگریش. فیلم در جشنواره ونیز ۱۹۶۰ جایزه منتقدین را ربود و باعث شد تا ناقدان فرانسوی او را همتای آمریکایی موج نو فرانسه لقب دهند. علاقه منتقدین به فیلم موجب شد تا کاساویتس امکان فیلمسازی در هالیوود را بیابد.

■ **Too late Blues** (۱۹۶۱) با بازی بابی دارین در نقش نوازنده‌ی جاز و **کودکی در انتظار است** (۱۹۶۱) با بازی جودی گارلند در نقش زنی که با کودکان عقب مانده کار می‌کند، فیلم‌هایی هستند که مهارت فنی و سبک‌گرایی فوق‌العاده او را به نمایش می‌گذارند، اما شباهت کمی به **سایه‌ها** یا حتی فیلم‌های بعدی او دارند. کاساویتس قسم خورد که دیگر هرگز فیلم استودیویی نسازد، با این توضیح که «علاقه مردم را نمی‌شود خرید.»

■ بقیه فیلم‌های کاساویتس با درجات مختلفی از حمایت هالیوود و اقبال منتقدان روبرو شدند. دومین فیلم بلند مستقل او **چهره‌ها** (۱۹۶۸) داستان یک ازدواج در حال شکست و معشوقه‌هایی است که زوج فیلم برای تسکین به آنها روی می‌آورند. **چهره‌ها** که فیلمی سیاه و سفید و شانزده میلی‌متری بود، تا حدی به دلیل روش‌های پر زحمت کاساویتس شش ماه فیلمبرداری و تقریبا چهار سال تدوین شد.

■ **چهره‌ها** در جشنواره فیلم ونیز ۱۹۶۸ موفق به دریافت پنج جایزه شد و برای سه اسکار نیز نامزد گردید. بازی‌ها و گفتگوهای قدرتمند فیلم باعث شد تا بینندگان فیلم را اثری فی‌البداهه همچون سایه‌ها تصور کنند اما در واقع این فیلم هم همچون آثار بعدی کاساویتس کاملاً بر اساس فیلمنامه ساخته شد. منتقدی در توصیف هم‌زمان جنبه‌های مثبت و منفی آثار کاساویتس، **چهره‌ها** را «طولانی‌ترین، بلندپروازانه‌ترین و درخشان‌ترین فیلم خانگی تاریخ سینما» خواند.

■ کاساویتس در دهه ۷۰ به بازی در فیلم‌های هالیوودی ادامه داد و



همزمان فیلم‌های برجسته و منحصر به فردی را کارگردانی کرد. پس از **چهره‌ها** او توانست از نظام پخش هالیوود برای نمایش فیلم **شوهران** (۱۹۷۰) و **مینی و مسکوویتس** (۱۹۷۱) استفاده کند، در حالی که پخش فیلم‌های **زنی زیر نفوذ** (۱۹۷۴)، **کشتن یک شرط‌بند چینی** (۱۹۷۶) و **شب افتتاح** (۱۹۷۷) را شخصاً بر عهده گرفت.

■ وی بعدها بار دیگر با هالیوود آشتی کرد، و موفق شد فیلم **گلوریا** و **جریان‌های عشق** (۱۹۸۰) را از طریق هالیوود پخش کند.

■ ناقدین دیدگاه‌های متفاوتی درباره فیلم‌های گاهاً «آزاردهنده، غالباً هیجان‌انگیز و همواره قابل توجه» کاساویتس داشته‌اند و دشوار بودن این آثار واژگان انتقادی معاصر را از کنار آمدن با آنها باز می‌دارد. اما عناوین فیلم‌هایش نه تنها مضامین، که نوآوری‌های او را نیز به خوبی معرفی می‌کنند.

■ **چهره‌ها** حاکی از علائق او به بیانگری چهره آدمی در سینماست؛ **شب افتتاح** به غیر طبیعی و اغراق‌آمیز بودن بازیگران منتخب او و نیاز بی‌پایانش به عشق مردم می‌پردازد، و **جریان‌های عشق** درباره جنبه‌ی دشوار عواطف است. بازی‌های غیر عادی در فیلم‌های کاساویتس آنچنان مورد توجه واقع شده‌اند که منتقدان غالباً از اصالت و نوآوری در ساختارهای روایی و سبک بصری او غافل می‌مانند. پس از سایه‌ها بداهه‌کاری بازیگران او جای خود را به بداهه‌پردازی در حرکات دوربین و تدوین داد: دوربین او برای کاوش در موضوعات، آزادی می‌یابد و هر برش فیلم او چه بسا با برش قبلی متفاوت است.

■ کاساویتس با کاوش‌های بی‌رحمانه‌اش در مساله جنسیت هر چه بیشتر از جریان اصلی سینمای آمریکا فاصله گرفت:

در **شوهران** سه مرد میانسال به هنگام مرگ یکی از دوستان سعی می‌کنند از قید و بند خانه بگریزند. کاساویتس هالیوود را سرزنش می‌کرد که زنان در محصولاتش «به هر حال در حد یک معشوقه‌اند و تنها سوال این است که کی و کجا به رختخواب می‌روند و با چه کسی و چندبار. کسی کاری با رویاهای زنان ندارد... یا بخش رازآمیزشان، شگفتی‌هایشان.»

■ این کارگردان در فیلمهایی همچون **زنی زیر نفوذ** و **جریان‌های عشق** به زنانی که به درستی درک نمی‌شوند و با دنیای پیرامونشان سازگار ندارد به شکل بی‌سابقه‌ای میدان می‌دهد. حتی در **گلوریا** که ظاهرا تجاری‌ترین اثر اوست، کاساویتس با انتخاب جینا رولندز در نقش یک جنایتکار سابق، زنی‌که ترکیبی است از خشونت و حساسیت به خشن پلیسی آن دوران ابعادی تازه بخشید.

■ پرداختن به مضامین همیشگی دوستان و خانواده‌ها، شوهران و همسران تا حد زیادی در پیوند با دلبستگی خود کاساویتس به گروهی از بازیگران و دوستان وفادار و صمیمی است، کسانی مثل پیتر فالک، بن گازارا، سیمور کاسل، و در راس‌شان همسر و الهام‌بخش او جینا رولندز که بازی‌های بی‌نظیری در فیلم‌های کاساویتس خصوصا **زنی زیر نفوذ** است.

■ «فیلم‌های تو درباره عشق، درباره اعتماد و بی‌اعتمادی، درباره تنهایی، خوشی، اندوه، از خود بی خود شدن و حماقت‌اند، درباره بی‌قراری، مستی، انعطاف‌پذیری و لذت، درباره طنز، یک‌دندگی، ناتوانی در ارتباط و هراس‌اند. اما پیش از هر چیزی از عشق می‌گویند، و بیش از هر گونه تمرین در «قالب روایتی» آدمی را به عمق می‌کشاند. بله، تو فیلمساز بزرگی هستی، یکی از محبوب‌های من. اما نکته روشنگرانه آثار تو این است: نوار سلولوئید یک چیز است و زیبایی و غرابت و پیچیدگی چیز دیگر. جان کاساویتس! کلاهم را به احترام تو از سر بر می‌دارم و آن را بر قلبم نگاه می‌دارم.» جیم جارموش در نامه‌ای به کاساویتس.

فهرست آثار

سایه ها (۱۹۵۹) Shadows

داستان: زندگی گروهی از جوانان سیاه پوست و سفید پوست در نیویورک اواخر دهه ۵۰، دغدغه ها و مسائل آنها برای ادامه حیات در محیط هنری شهر.

موضوع: فرهنگ امریکای شمالی، نیویورک، روابط نژادی.

بلوز دیر هنگام (۱۹۶۲) Too Late Blues

داستان: ماجراهای یک نوازنده و رهبر ارکستر جاز در امریکای ابتدای دهه ۶۰.

موضوع: فرهنگ امریکای شمالی، جاز، موسیقی، روابط زناشویی.

چهره ها (۱۹۶۸) Faces

داستان: ریچارد فراست یک توزیع کننده فیلم است که برنامه دارد فیلمی را برای ارزیابی ببیند به نام «چهره ها»، در این میان او ماجراهای زیادی با دوستان و همسرش پیدا می‌کند.

موضوع: فرهنگ امریکای شمالی، امریکای دهه ۱۹۶۰، خانواده، روابط زناشویی.

شوهران (۱۹۷۰) Husbands

داستان: سه دوست چهل ساله، که هر کدام شغل و زندگی خانوادگی آرامی دارند از مرگ دوست جهارمشان مطلع می شوند و زندگی خود را رها کرده و به دوران جوانی باز می‌گردند و تصمیم می‌گیرند همه چیز را رها کنند، اما در نهایت به خانواده باز می گردند.

موضوع: فرهنگ امریکای شمالی، دوستی، خانواده، جوانی.

زنی زیر نفوذ (۱۹۷۴) A Woman Under Influence

داستان: ماجرای زوجی که به صورتی اتفاقی روابطشان به موقعیت شکننده‌ای کشیده می‌شود و نمی‌دانند چگونه باید از این وضعیت خارج شوند.

موضوع: فرهنگ امریکای شمالی، دهه ۷۰، خانواده، روابط زناشویی.

کشتن یک دلال چینی (۱۹۷۶) The Killing of a Chinese Bookie

داستان: ماجرای یک مدیر کاباره در لس آنجلس مقروض به مافیا که برای جبران قرض خود ناچار می‌شود پیشنهاد مافیا را برای کشتن یک دلال چینی بپذیرد.

موضوع: فرهنگ امریکای شمالی، لس آنجلس، مافیا.

آغاز شب (۱۹۷۷) Opening Night

داستان: یک هنرپیشه تئاتر معروف هنگام خروج از نمایش، شاهد کشته شدن تصادفی یکی از هوادارانش از شوق دیدن خود است، این موضوع و نمایش بعدی که باید در آن ایفای نقش کند و از دست رفتن جوانی یک زن مربوط می شود او را در حالت افسردگی شدید فرو می‌برد.

موضوع: فرهنگ امریکای شمالی، نمایش، زنان.

گلوریا (۱۹۸۰) Gloria

داستان: گلوریا، زنی خیابانی است که تصادفاً کودکی به او سپرده می‌شود، زوجی که کودکشان را به او سپرده‌اند به وسیله مافیا کشته می‌شوند و مافیا در پی کشتن او و کودک است.

موضوع: فرهنگ امریکای شمالی، مافیا، زنان.

جریان‌های عشق (۱۹۸۴) Love Streams

داستان: سارا که در حال طلاق گرفتن از همسرش است به برادرش که یک نویسنده الکلی و طلاق گرفته از همسرش است، پناه می‌برد، در همین حال نویسنده باید برای مدتی کودک هشت سال اش را نیز نگه دارد، بدین ترتیب این شخصیت بر خلاف میلش ناچار به قرار گرفتن در نقش یک پدر و برادر دلسوز می‌شود.

موضوع: فرهنگ امریکای شمالی، خانواده طلاق.

مشکل بزرگ (۱۹۸۵) Big Trouble

داستان: لئونارد بازاریاب بیمه برای تامین هزینه تحصیل فرزندانش دست به تقلبی برای فروش یک بیمه زندگی به یکی از مشتریان پولدارش می‌کند.

موضوع: فرهنگ امریکای شمالی، خانواده.

منابع:

۱. تاریخ تحلیلی سینمای جهان، گروه مترجمین، بنیاد سینمایی فارابی، ۱۳۷۷

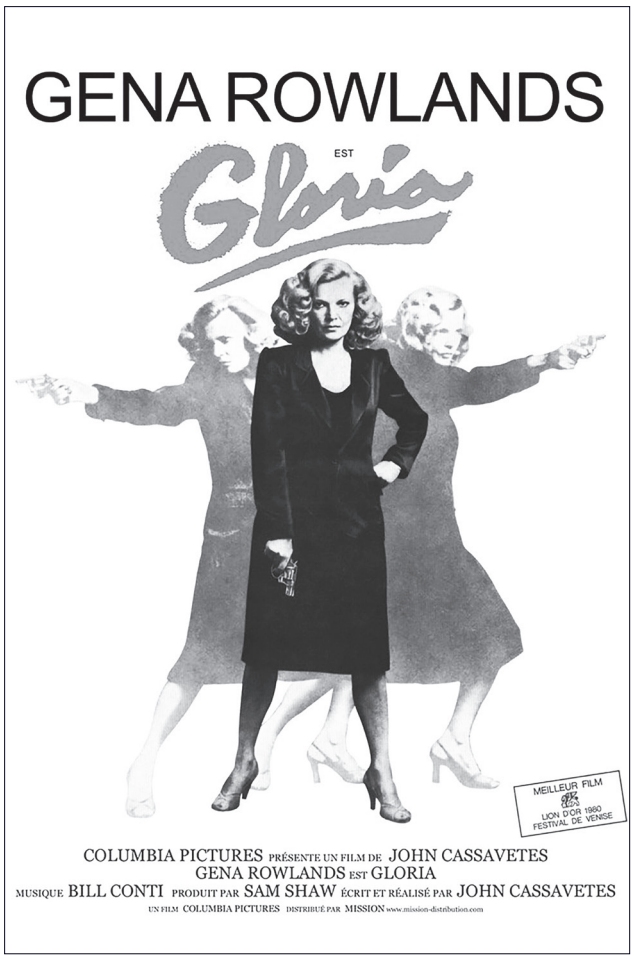
۲. مجله فیلم، شماره ۷۷، صفحه ۲۰

۳. مجله فیلم، شماره ۳۰۰، صفحه ۱۰۰

۴. سایت انسان شناسی فرهنگی (www.anthropology.ir/node/10487)

گلوریا؛ زبان فیلم، رویایی نظام مند

نویسنده: مرضیه زمانی
zamani@pardis-gholhak.com



خلاصه داستان

جک (باک هنری)، حسابدار گروهی از مافیای نیویورک است که حالا به دلیل خبرچینی برای اف بی آی و در دست داشتنِ دفترچه ای که در آن اسامی و شماره حساب های این گانگسترها در آن است، تحت تعقیب آنهاست. جک، همسر وی جری (جولی کارمن)، دختر و خدمتکار آنها به دست مافیا به قتل می‌رسند...

GENA ROWLANDS

Directed By	:	John Cassavetes
Produced By	:	Sam Shaw
Written By	:	John Cassavetes
Starring	:	Gena Rowlands
		Julie Carmen
		Buck Henry
		John Adames
Music By	:	Bill Conti
Cinematography	:	Fred Schuler
Editing By	:	George C. Villaseñor
Release Dates	:	October 1, 1980
Running Time	:	121 minutes
Country	:	United States
Language	:	English

نقد و تحلیل فیلم

سینمای مستقل آمریکا از جمله بخش‌هایی از این مدیوم است که برای ورود به آن به ابزاری متفاوت از تحلیل ساختار شناسی و سبک نیازمند هستیم. و این ابزار در نظریه‌های زبان شناسی و نشانه شناسی و ارتباط آن ها با مقوله زبان فیلم در سینما هستند که به کمک منتقدین می‌آیند. تماشاگر در نگاه اول به فیلم **گلوریا**، شاید که با کاستی‌هایی از جهت باورپذیریِ در اجرا مواجه شود. اینکه گلوریای قصه یکه و تنها جلوی آن همه گانگستر می‌ایستد و همیشه دست به اسلحه بودنش از آن ها بسیار تیزتر است و همه‌ی آن گانگسترها همواره مغلوب او می‌شوند. اما نکته‌ای که در این اثر حائز اهمیت است، نه تکنیک واقع گرایانه و ساختار گرایانه ی سینمایی آن، که زبانی است که در آن برای فیلم در نظر گرفته شده است. منظور از زبان، گفتمانی است که میان فیل و گلوریا از ناپختگی به مرتبه‌ای از بلوغ می‌رسد که این دو یکدیگر را بار دیگر در گورستان که به نوعی سنبلی از رستاخیز و زندگی دوباره است، باز می‌یابند. در تحلیل این فیلم بیشتر بر سکانس‌ها و روند شکل گیری روایت تمرکز شده است. همان طور که کریستین تمز نیز اشاره دارد که، زبانِ فیلم را نه در سطح تصویری آن که باید در سطحِ عوامل دال و مدلول جست و جو کرده و به معنای اثر پی برد. در حقیقت این منتقد ادبی در زمینه ی زبان‌شناسیِ فیلم، چنین ادعایی دارد که فیلم، ساختاری از زبان را شامل می‌شود که برعکس زبان محاوره از نظامی کاملا منظم برخوردار نبوده و برای درک هر اثر به صورتی جداگانه می‌بایست که رمزگان ارائه شده در آن متن به خصوص را یافته و با کنار هم قرار دادن آنها به مفهوم ضمنی ازآن اثر پی برد. پس بنا به گفته این منتقد، ما نیز روند کاری خود را در پیدا کردن موتیف های معنامند در بستر نظریه زبان شناسی و سمبلیسم قرار دادیم تا با پیدا کردن آن‌ها و ریختن آن نشانه‌ها در قالبی مشخص و تحلیل کننده که همان نظریه زبان در سینما می‌باشد، به مفهوم ثانوی از این اثر دست یابیم. در این روند باید اشاره کرد که، به نظریه لاکان درباره زبان و نقد ادبی نیز پرداختیم. چرا که پس از پیدا کردن موتیف های مورد نظر دیدیم که، بسیاری از آن ها در نظریه لاکان نیز قابل خوانش و بررسی می‌باشند؛ موتیف‌هایی همچون، آیینه، رویا دیدن، تاریکی که نمودی از ضمیر ناخودآگاه است، و باید اشاره کرد که این موتیف‌ها و یا همان ایماژهای تکرار شونده در بستر یک متن هستند که همچون نقاطی روشن در مسیر روایت، ما را به رسیدن به کنه مطلب و مضمون اثر رهنمون می‌سازند. به طور کلی، روایت در فیلم **گلوریا** به سه مرحله‌ی امر تصویری، امر نمادین و امر واقع تقسیم بندی شده است. با نگاه کردن به پیرنگ داستان در می‌یابیم که گفتمان میان فیل و گلوریا با گذار از این سه مرحله است که به مرتبه‌ی پختگی و تثبیت خود می‌رسد. مرتبه‌ای که نه تنها برای این دو شخصیت جلوه‌ای عملی و کارساز دارد، بلکه نمودی بیرونی نیز برای تماشاگری است که ممکن است با این فضا ارتباطی برقرار کند. در حقیقت مسئله‌ای که در منطق زبان فیلم مطرح است چنین می‌گوید که، فیلم یک جاده دوطرفه ارتباطی در بیان نیست، به این صورت که حرفی را بیان کند و بعد تماشاگر فرصتی برای پاسخ گویی و ارتباط با آن داشته باشد. و در واقع این نقطه‌ی تمایز میان زبان محاوره و زبان فیلم است.

زبانـی کـه در آن تنها ارسـال معنا میسـر اسـت و نه ارتباطی متقابـل. اگر هم ارتباطی باشـد، آن برقـراری رابطه میان تماشـاگر با «دیگری» خویشتن است. چرا که پرده سینما همچون آیینه‌ای اسـت کـه «دیگری» را به تماشـاگر می‌نمایاند و مسبب برقراری ارتباط با خویشتن خویشش می‌شـود. زبان فیلم در **گلوریای** کاسـاوتیس متفاوت است چرا که او هـدف از یک فیلم را سـاخت و پرداخت معنا و القای آن به مخاطـب می‌داند و نه برقراری ارتبـاط با مخاطـب و همذات‌پنداریِ میان او و شـخصیت‌ها. و شـاید به همیـن دلیل هم باشـد که به گفته وینسـنت کَنبـی در مجله نیویـورک تایمز، **گلوریا** شـاید فیلمی باشـد که بسـیار به حـال و هوای تماشـاگر درآن برهه زمانی که آن را تماشـا می‌کند بسـتگی دارد (کنبی، ۱۹۸۰).

همچـون گوش دادن به کسـی کـه دارد از مطلبی مهم با شـما حرف می‌زند، اگر که شما در آن لحظه به شـنیدنِ آن حرف‌ها علاقه‌ای نداشته باشـید گویی این است که گوش‌های خود را بسـته اید و صدایی از آن شـخص به شـما نمی‌رسد و حرف او را متوجه نمی‌شوید. در این فیلم هم که پایه و اسـاس آن بر کلام و گفتمان چیده شده است، اگر شما به عنوان تماشـاگر حال و هوای گـوش دادن به آن را نداشته باشید، متوجه زبان روایت نخواهید شد و آن را کسالت بار و بی اساس خواهید یافت. همان طور که اشـاره شـد روایـت این فیلم در سـه مرحله تعریف می‌شـود. بنا به نظریه لاکان نخسـتین مرحلـه برای انسـان، نوزاد شـش ماهه،زمانـی حـادث می شـودکه در می یابد موجودی جدا از مادر خویش اسـت. نـوزادی کـه تا قبـل از آن میـان خویش و مادر خـود هیچ فاصلـه‌ای نمی‌دید و خود را تماما جزئی از او می دانسـت، به ناگاه با این حقیقت مواجه می‌شـود و اولین دریافت‌های خویـش از جداافتادگـی را تجربـه می‌کند. ایـن مرحله امـر تصویری تعریف می‌شـود، زمانـی که کودک تصویـر خویش را در آیینه می‌بینـد و حال نمـود این نظریـه در فیلم کاسـاوتیس، در همان سکانس‌های اولیه بروز پیدا می‌کند. سکانسـی که فیل ناخواسـته و به نـاگاه از دامان مادر خود جدا شـده و به دسـت «دیگری» **گلوریا** ، زنـی که تصویر او مرتباً در آیینه بر فیل جلوه‌گر می‌شود سپرده می‌شـود. آیینه موتیفی اسـت کـه در اکثر صحنه‌هـای حضور گلوریا دیده می‌شـود و او را بـه عنوان دیگریِ فیل به ما معرفی می‌کند.

آیینه در آیینه

در صحنه‌ایـی کـه جک(پدر فیـل)، هم اوکه مسـبب جدایی فیل از مادرش اسـت، او را به راه رویی تاریک و بـی انتها راهنمایی می‌کند، راه رویـی که نمـادی از ورود فیـل به ضمیر ناخودآگاهش اسـت، و از او می‌خواهد که مرد باشـد. پدر در تعریف لاکان شخصیتی است که مسـبب اصلی جدایی فرزند از مادرش است و در این فیلم به صورت نمادین او را مسـبب این مسئله نشـان می‌دهند. پدر سمبل هنجارها و قواعد اجتماعی است، کسی است که به کودک می‌آموزد که کدام هویت جنسـی را در اجتماع برای خود برگزینـد و می‌بینیم که همه‌ی این تعاریف بـرای جک صدق می‌کنـد. او فیل را بی مادر کرده و حال به سـمت اجتماع سـوق می‌دهـد و از او می‌خواهد که «مرد باشـد» و هیچ‌گاه به کسی اعتماد نکند.

در ادامه روند روایـت، با ورود فیل به آپارتمان گلوریا وارد مرحله دوم از شـکل گیری گفتمان میان آن دو می‌شـویم، مرحله‌ای که به نام امر نمادین شـناخته می‌شـود. دوران غیاب مادر، مادری که به دسـت مافیا به قتل رسیده است و حسـرتِ فقدانی همیشگی را برای کودک به جای گذاشـته اسـت. حال نقش گلوریا رفته رفته پررنگ‌تر می‌شود، زمانی که به فیل حرف پدرش درباره ماندن با گلوریا را گوشزد می‌کند و از نمـایِ در آیینه و نگاه کـردن به فیل این حقیقت را بـه وی بیان می‌دارد که دیگر راهی برای بازگشـت به مادر و آن دوران پیشا کلامی ممکن نیست و تو باید وارد اجتماع شده و شروع به پذیـرش تفاوت‌ها و قوانیـن و هنجارهایی کنـی کـه در اطراف تـو حکم فرما هسـتند. شـخصیت گلوریا به گونه‌ای ترسیم شده است که گویی تنها مقدر به انجام وظیفه‌ای اسـت، همچون ندای درون و یا فرشـته‌ای که بدون آنکـه از خود قدرتـی برای نفـی و ترک آن عمل داشـته باشـد تنهـا موظف بـه اجرای آن اسـت. چرا که می‌بینیم با آنکه زندگی‌اش، راحتی و آسـایش‌اش برای شـخصی بی نام و نشـان، در نظـر او، به خطر افتاده اسـت، باز هم می‌گوید کـه «I can't Resist you، خب در مقابلت مقاومتی هـم نمیتونم بکنم»؛ و یا آنکه، در صحنـه آپارتمان گلوریـا می‌بینیم، بـه فیل کمک چندانی بـرای حل درد فقدان مـادر نمی‌کند و حتی از خود بچه می‌پرسـد کـه «حـالا باید چـه کار کـرد؟» گویی که کـودک را به تفکر درونـی دعوت می‌کند و از او می‌خواهـد تا برای خویش چاره جویی کند. و بعد سـکانس گورسـتان را داریم، صحنه‌ای کـه گلوریا از او می‌خواهد بـه صورتی خیالی با خانواده‌اش وداع کند و بـه این نکته تاکید می‌کند که «همیشـه باید مراسم خداحافظی را به جا بیاری». شـاید به نوعی به مسـئله‌ای اشـاره دارد که فیل باید برآن فقدان‌هایی که برایش رخ داده اسـت تامل کـرده، آن ها را دریابد و سـپس با آنها بـدرود گوید تا بتواند وارد عالـم واقع که همان زمـان حال همه ما است بشـود. صحنه‌ی گورستان، به بخش‌های مختلفی از تقلای این دو برای برقراری ارتباط با یکدیگر اشاره می‌کند، ارتباطی که در پایان کشمکش، به نقطه اتصال آن ها منجر می‌شود و آن دو را از دو غریبـه به دو یار و همدم بدل می‌سـازد. و این قدرت زبان و گفتار است که آن‌ها را بدان سـطح از احساسـات می‌رساند، بـه خصوص زمانی که گلوریـا از او می‌خواهد برای بیان احساسـاتش هرآنچه را که به دلش می‌آید بیان کند.

و درحقیقت این سکانسی کلیدی برای نمایش اهمیت زبان در نظم بخشیدن به احساسات و افکار آدمی است، نظامی که به کمک آن می‌توان با ضمیرناخودآگاه آشتی کرده و آن را در مهارخویش در آورد.

با گذار فیل از مرحله گورستان آن هم به کمک گلوریا، حالا اوست که جلو دارشده است و گویی هویت و نقش خویش در اجتماع را بازشناخته است و سعی می‌کند تا مردانگیش را به گلوریا ثابت کند. اما هنوز هم گلوریا نسبت به مردانگی او شک دارد و درست است که تا جایی دنبال رو او می‌شود تا از آن کافه و از دست گانگسترها فرار کنند، اما نهایتاً باز خود اوست که پیشرو شده و فیل را هدایت می‌کند.

مرحله‌ی امر واقع، مرحله‌ای که همه در آن هستیم، دوران حسرت بازگشت به مادری که هرگز نمی‌توانیم به آن برگردیم و تمامی حسرت‌های دیگر که نمی‌توان به آن ها بازگشت. لاکان دلیل ناکامی و ناتوانی ما در یکی شدن با جهان فیزیکی بیرونی را همین زبان می‌داند، و بیان می‌دارد که برای نمایش این حسرت، امور هنری همچون نقاشی، نوشتن و موسیقی گاه جلوه‌گر می‌شوند؛ که نمود این امور فرهنگی در عنوان بندی فیلم با نقاشی‌هایی مختلف از شهر نیویورک و اسم گلوریا جلوه‌گر شده است تا مقدمه‌ای باشد بر آگاه ساختن تماشاگر از اینکه، روایت پیش رو، تلفیقی از جهان فانتزی و واقع است و بر آن است تا با کمک زبان فیلم، تصاویر و کلام این دو جهان را به هم پیوند بزند.

درباره فیل، شخصیت اصلی داستان باید گفت که ورود او به مرحله سوم زمانی است که گلوریا، «دیگری» او از او می‌خواهد تا نقش مادرش را داشته باشد و فیل که دیگر به این درک از فقدان مادرش دست یافته است، معقولانه می‌پذیرد که تنها چیزی که برایش مانده است همین درک ازخویش و دیگری است. پس، برای او گلوریا همه چیز است، مادر، خانواده و حتی عشق زندگی اش. هنگامی که با گلوریا خداحافظی می‌کند، دوباره به خواب، که در فیلم بسیار از طرف گلوریا گوشزد می شد بازمی‌گردد. مثلاً، گلوریا، هنگامی که آن مصیبت قتل عام خانواده برای فیل اتفاق افتاده بود به او می‌گفت که فرض کن همه این‌ها تنها یک کابوس است و وقتی از خواب بیدار شوی همه چیز تمام شده است. و می‌بینیم که زمانی که گلوریا برای تحویل دادن دفترچه به خانه تونی رفته است و در آسانسور به گلوله بسته می شود، فیل ناگاه با صدای تلفن که خود سمبلی از ارتباط است، از خواب می‌پرد. تلفن برای ما نمادی از ارتباط میان فیل و گلوریا «ضمیر ناخود آگاهش» است و گویی که فیلم با زبان تصاویر به ما توضیح می‌دهد که فیل داشت آن صحنه ها را در خواب می‌دید و می‌بینیم که برعکس تصورش که گلوریا را مرده فرض کرده بود، دوباره در گورستان، نقطه اتصالشان، بار دیگر به او می‌رسد.

در پایان باید اشاره کرد که، واقعه‌ی فرار در این فیلم، از دیگر دال‌های مورد تحلیل است که می‌توان مدلول‌های متفاوتی برای آن در نظر گرفت، معنای سطحی آن این است که، این دو شخصیت دارند برای نجات جانشان می‌گریزند، اما معنای عمیق تری نیز وجود دارد که به فرار فیل از پذیرش حقیقتی که برایش رخ داده است می‌پردازد. اینکه نمی‌خواهد واقعیت را بپذیرد، گلوریا را دوست ندارد و می‌خواهد پیش خانواده اش بازگردد و در خواب هم آن ها را صدا می‌زند، اما می‌بینیم که این فرار تا زمانی است که وی درمسیر حرکت از امر تصویری به سوی امر واقع است و آنگاه که به امر واقع ورود می‌کند، یعنی هنگام سفرش به پیترزبورگ، به مرتبه‌ای از پختگی رسیده است که بی ترسی وارد گورستان شده، بسیار منطقی مرگ گلوریا را پذیرفته است و با او وداع می‌کند و دقیقا به سبب همین پذیرش هم هست که می‌تواند بار دیگر «دیگری» خود را ملاقات کند.

سخن پایانی

با تحلیل فیلم گلوریا از منظر زبان شناسی و بسط دادن این مفهوم با زبان فیلم، تلاش کردیم تا به نوعی دیگر بر سینمای جان کاساوتیس نگاهی بیاندازیم و اثبات کنیم که همواره برای ارزشی دانستنِ یک فیلم نیازی نیست که به سبک و ساختار یک اثر پرداخت و از راه فرمالیسم وارد عمل شد، بلکه می توان با ردیابی موتیف های فیلم و قرار دادن آنها در قالبی منطقی از نظریه‌های منتقدانه به درکی مناسب از محتوای اثر دست یافت. معنایی که برای القای خود به تماشاگر، آن‌چنان هم نیازمند تکنیک‌های سینمایی خاص نبوده و می‌تواند تنها از راه کلام و مجموعه‌ای از سکانس‌ها و روایتی پویا و منطقی به سرانجام رسیده و مخاطب را راضی گرداند.

منابع:

۱. نیکولز، ب.، ترجمه: طباطبایی، ساخت گرایی، نشانه شناسی سینما، ع.، چ، چهارم، نشر هرمس، تهران ۱۳۹۲.

۲. کَنبی، و.، نیویورک تایمز، گلوریای کاساوتیس، اکتبر ۱۹۸۰.

۳. محسنی، م.، ، نشریه پژوهش های زبان خارجه، ژاک لکان، زبان و ناخودآگاه، ش ۳۸، تابستان ۱۳۸۶، ص۸۵ -۹۸.