ویژه نامه سینما تک قلهک

خرداد ماه ۱۳۹۴

۶۸ مقدمه

۷۰ جایی برای کوئن‌ها هست!

۷۲ برادران کوئن؛ شکنجه گران دوست داشتنی

۷۶ موسیقی به سبک کوئن ها

۷۸ شخصیت در برابر شخصیت

۸۰ جهان در کرانه یک صحرای برفی، نگاهی به دنیای برادران کوئن

۸۴ روایت و سبک روایی

۸۸ برادران کوئن در حاشیه

۹۰ ژانر در سینمای برادران کوئن

۹۴ پست مدرنیسم و برادران کوئن

دبیر ویژه نامه:

پیمان حقانی
حمیدرضا کشانی

سرپرست تحریریه:

سعید رحیمی

گروه تحریریه:

محمد رضا برادری
بهار توفیقی
اشکان جباری
سحر سرمست
سعید سلیقه
احمد رضا شعبان زاده
پگاه صیادی
یاسمن کاشف بهرامی
آرش ملکی
مجید میر جمالی

ویرایش متن:

آرمین ریاضی

طراحی و صفحه بندی:

هیوا شریفی
تارا بزرگمنش
سارا محمدی

مقدمه

نویسنده: آرش ملکی
arash.malekie@yahoo.comcom

نمی توان فیلم بین بود و کوئن ها را دوست نداشت. انقدر بهانه به دستتان می دهند که بالاخره یکی از فیلم هایشان را در لیست بهترین های عمرتان جا بدهید. اگر طرفدار کمدی هستید، گروتسک هایی مثل «بزرگ کردن آریزونا» و «ای برادر کجایی» یا ابزوردهایی مثل «لبوفسکی بزرگ» و «وکیل هادساکر» را می بینید، اگر عاشق نئونوآرهای تاریک و جنایی باشید، «خون آسان» و «فارگو» را انتخاب می کنید، اگر فیلم گنگستری، وسترن، موزیکال و حتی کمدی رماتیک دوست داشته باشید هم می توانید «تقاطع میلر»، «شجاعت واقعی»، «درون لوپین دیویس» و «بیرحمی تحمل ناپذیر» را ببینید که هر کدام از بهترین های ژانر خودشان هستند.

جوئل و ایتن از ۱۹۸۴ مشترکا شروع به فیلمسازی کردند. اگرچه اجازه استفاده از عنوان اشتراکی کارگردانی را تا سال ۲۰۰۴ بدست نیاوردند و به همین خاطر در عنوان بندی ها جوئل به عنوان کارگردان و ایتن به عنوان تهیه کننده می آمد اما هر دو در مراحل نگارش فیلمنامه و کارگردانی به یک اندازه سهم داشتند. در این سی و یک سال، کوئن ها بدون توجه به نقدها و داوری ها، هر دو سه سال یک فیلم ساخته اند و نه از تمجیدها سرمست شده اند و نه از نکوهش ها جازده اند. هر بار منتقدان از افت یا پایان دوره کوئن ها گفته اند، آنها با فیلم های بهتری برگشته اند و همه معادلات را به هم زده اند. آخرین نمونه وقتی بود که توالی فیلم هایی مثل «تقاطع میلر»، «بارتون فینک»، «فارگو»، «لبوفسکی بزرگ»، «ای برادر کجایی» و «مردی که آنجا نبود» شکسته شد و «بیرحمی تحمل ناپذیر» و «قاتلین پیرزن» به فاصله یک سال ساخته شدند و نقد های خوبی نگرفتند و در گیشه هم ناموفق بودند و مقایسه آنها با فیلم های قبلی، عملا باعث نادیده گرفتن ارزش هایشان شد. (اتفاقی که به نوعی دیگر برای «اتاق امن» دیوید فینچر افتاد.) اما کوئن ها کاری به این مسائل نداشتند و فیلم بعدی شان، اقتباس از رمان کورمک مک کارتی، با وجود ظاهر شخصی و عجیبش، اسکار بهترین فیلم، فیلمنامه اقتباسی و کارگردانی را نصیب کوئن ها کرد. جوئل هنگام دریافت جایزه اش گفت فیلمسازی هنوز برایش همان حس اولین باری را دارد که دوربین دست گرفته بوده.

کوئن ها هرگز تن به برچسب های معمول نداده اند. مدتی آنها را به عنوان فیلمسازانی می شناختند که فقط با فیلمنامه های اوریجینال کار می کنند. همین موقع بود که با «ای برادر کجایی» و بعد «جایی برای پیرمردها نیست» نشان دادند در اقتباس هم مهارت ویژه ای دارند. آنها حتی دست به بازسازی کمدی انگلیسی محبوب «قاتلین پیرزن» زدند. اقتباسی که مورد پسند منتقدان قرار نگرفت و با این همه، کوئن ها شش سال بعد، «شجاعت واقعی» را که بازسازی فیلم کلاسیک جان وین بود ساختند. فیلمی که حالا در بیشتر نظرسنجی ها بالاتر از نسخه ۱۹۶۹ هنری هاتاوی قرار می گیرد.

حتی نمی توان کوئن ها را کارگردان/ فیلمنامه نویس دانست. چون بعد از چند فیلم معلوم شد رودریک جینز تنها یک نام ساختگی است و خودشان کار تدوین فیلم هایشان را انجام می دهند. خوشبختانه وجود راجر دیکینز ثابت شده است وگرنه بعید نبود فیلمبرداری هم کار خودشان باشد. دیکینز افسانه ای با آن طبع بلند و قاب های بی نظیر، از زمان «بارتون فینک» حضور نسبتا مستمری در کنار کوئن ها داشته و در ارتقای شمایل بصری فیلم های آنها نقش مهمی داشته.

گستردگی ژانری تنها یک جنبه ازسینمای کوئن هاست. اشتراک تماتیک بیشتر آثارشان، جهان بینی خاص و دیدگاه طعنه آمیزی که به انسان و جامعه بشری دارند، نوع داستان پردازی و پرداخت روایت داستانی، شخصیت پردازی غنی و افزودن بر شخصیت های به یادماندنی تاریخ سینما (مثل دود یا آنتون چیگور)، تاثیر متقابل بر سینمای پست مدرن، عنصر تکرار شونده موسیقی فولک، جز، گاسپل، کانتری و ... و تصویرسازی و رنگ پردازی متناسب با هر ژانر و قصه خاص، تنها گوشه ای از سینمای کوئن ها را شکل می دهد. مباحثی که سعی شده در مطالب پیش رو تا حدی بررسی شوند.

یک فید اوت کوتاه

جشنواره کن امسال به تازگی به پایان رسیده و اعضای هیئت داوران مشغول مصاحبه و گفت و گو درباره فیلم های شرکت کننده اند. ریاست هیئت داوران این دوره به عهده دو برادر فیلمساز بود: جوئل و ایتن کوئن.

وبسایت رسمی جشنواره کن گپ کوتاه و جذابی با این دو برادر داشته که خواندنش خالی از لطف نیست:

از بین همه فیلم هایی که ساخته اید، کدامشان را برای زندگی کردن انتخاب می کنید؟

جوئل: فکر نکنم بخواهم در هیچکدامشان زندگی کنم! همه آنها یک کمی خشن اند. ما حتی دوست نداریم فیلم هایمان را دوباره ببینیم. ما آنها را رها می کنیم تا زندگی خودشان را داشته باشند. ما هیچ وقت فیلمهایمان را بعد از اینکه تمام شدند، دوباره نگاه نمی کنیم. فکر نمی کنم هیچ کدام از ما کنجکاو باشیم که در دنیای یکی از این فیلم ها زندگی کنیم. زندگی خودمان را ترجیح می دهیم!

اگر می توانستید پایان یکی از فیلم هایتان را تغییر دهید، کدام را انتخاب می کردید و آن را چطور تمام می کردید؟

جوئل: نمی دانم پایان «جایی برای پیرمردها نیست» را یادت هست یا نه. کاراکتر تامی لی جونز، کلانتر بل، نشسته روبروی پنجره و داستان طولانی ای را برای همسرش تعریف می کند. یک برداشت طولانی از اوست که پشتش در پسزمینه پنجره دیده می شود. ما فکر کردیم که شاید کاری که باید می کردیم این بود که در نیمه های داستان، ماشینی را ببینیم که در دوردست، در جاده آن سوی دشت می ایستد. یک نفر از صندلی راننده پیاده می شود و شروع به راه رفتن به طرف ما می کند. و او آنتون چیگور است. کاراکتری که خاویر باردم بازی می کرد. اسلحه ای در دست دارد. او را می بینید که به آرامی به خانه نزدیک می شود.

ایتن: و همسر کلانتر هم که مشغول گوش کردن به داستان کسل کننده اوست متوجه نزدیک شدن مرد نمی شود. در واقع ما یک پایان بندی جایگزین هم نوشتیم که فکر کردم برادرم می خواهد درباره آن حرف بزند. به جای اینکه تامی لی جونز داستان را بگوید، نویسنده رمان، کورمک مک کارتی را داشتیم که به پرچین تکیه داده و داستان را مستقیم توی دوربین می گوید. و وقتی داستان را تمام می کند، برمی گردد و می بینیم که زیر شلوار چرم کابویی اش چیزی نپوشیده. و این می شد پایان فیلم.

جوئل: ما پایان های زیادی برای این فیلم نوشتیم! اما همیشه گرفتار آن پایانی می شوی که می گیری!

با کدامیک از کاراکترهایتان راضی می شوید بروید تعطیلات؟

جوئل: احتمالا بیلی باب تورنتون در «مردی که آنجا نبود» (۲۰۰۱)، چون عقلش می رسد که دهانش را بسته نگه دارد.

ایتن: روی اعصابمان نمی رود. من استیو بوشمی از «لبوفسکی بزرگ» (۱۹۹۸) را ترجیح می دهم. دمخور بودن با او آسان است.

کدام ژانر سینمایی با زندگی روزمره شما هماهنگ تر است؟

جوئل: مطمئنا وسترن نیست!

ایتن: هیچکدامشان شبیه زندگی روزمره ما نیست. سینما، فرار از زندگی روزمره است. «یک مرد جدی» (۲۰۰۹) کم و بیش شبیه زندگی خودمان در دوران بچگی بود. زندگی مان در آن موقع نه الان.

چه نوع نماهایی شخصیت شما را بهتر به تصویر می کشد؟

جوئل: فکر کنم این نقطه از زندگی مان، یک فید اوت کوتاه است. داریم پیر می شویم!

اگر می توانستید دنیا را طوری تنظیم کنید که بتوانید یک کارگردان را از نزدیک ببیند و یک نوشیدنی با هم بخورید، چه کسی را انتخاب می کردید؟

ایتن: شاید اریک فون اشتروهایم. جالب می شد. انگلیسی اش معرکه است. چیز خاصی از او نمی پرسیدم، حتی درباره سینما. فقط از مصاحبت با او لذت می بردم.

کدام موسیقی فیلم انقدر شما را تسخیر کرده که بخواهید یک نفر را بکشید؟

جوئل: نمونه کلاسیکی که اول به ذهن می رسد آن تم زیتر (نوع ساز زهی آلمانی قدیمی) در «مرد سوم» (۱۹۴۹، کارول رید) است. این موسیقی انقدر در ذهنتان می ماند که آزارتان می دهد.

ایتن: بله، مرد سوم! یک فیلم هم هست با بازی دیوید بویی به اسم «کریسمس مبارک آقای لارنس» (۱۹۸۳). چند سالی تو فکرش بودم. توی سرم می چرخید.

سکانس افتتاحیه چه فیلمی را بیشتر از همه دوست دارید؟

ایتن: شرمنده ام که جواب اوریجینالی ندارم، چون همه این سکانس را دوست دارند ولی به هر حال من فقط می توانم به یاد «روزی روزگاری در غرب» سرجیو لئونه بیفتم.

۳۵ میلی متری یا دیجیتال: کدام یکی مسابقه را می برد؟

جوئل: دیجیتال برنده می شود. باید این طور باشد و شده. دیجیتال برنده شده. به نظرم سوال این است که آیا ۳۵ میلی متری به عنوان انتخاب یک گروه اقلیت باقی خواهد ماند یا نه. شما نیاز دارید که حق انتخاب داشته باشید. هر چه بیشتر گزینه برای انتخاب داشت باشید، بهتر است.

جایی برای کوئن‌ها هست!

نویسنده: سحر سرمست
sahar_sarmast@yahoo.com

«من و اتان از کودکی فیلمسازی می کردیم. در اواخر دهه شصت، یعنی زمانی‌که اتان یازده–دوازده ساله بود، با یک دوربین هشت میلی متری، به فرودگاه بین المللی میان پلیس رفتیم و فیلمی درباره دیپلماسی شاتل به نام «**هنری کیسینجر: مرد پرمشغله**» ساختیم، راستش را بخواهید کاری که ما الان می کنیم خیلی متفاوت از کاری که آن زمان می کردیم نیست... ممنون از همه کسانی که اجازه دادند ما به بازی کودکیمان ادامه بدهیم.»
این بخشی از صحبت های جول کوئن هنگام دریافت جایزه اسکار بهترین کارگردانی برای فیلم «**جایی برای پیرمردها نیست**» به همراه برادرش اتان است که از دستان مارتین اسکورسیزی در سال ۲۰۰۸ دریافت کردند. همان طور که جول در این سخنرانی می گوید برای این دو برادر، ساخت فیلم، بازسازی ماجراهایی است که در کودکی دوست داشتند و به گفته جول همان راه را ادامه داده اند.

جول، برادر بزرگتر، در نهم نوامبر سال ۱۹۵۴ میلادی در ایالت مینه سوتای آمریکا به دنیا آمد و قبل از ورود به عرصه فیلم سازی، اوایل دهه هشتاد در رشته فیلم و سینما دانشگاه نیویورک مشغول به تحصیل شد. اتان، برادر کوچکتر، ۲۱ سپتامبر سال ۱۹۵۷ میلادی، در همان ایالت به دنیا آمد و در رشته فلسفه دانشگاه پرینستون مشغول به تحصیل شد و بعد از فارغ التحصیلی به همراه جول، شروع به نوشتن اولین فیلمنامه شان با نام «**خون ساده**» کردند که این مهم در سال ۱۹۸۴ رخ داد. در آن هنگام و همزمان با نوشتن این فیلمنامه، جول کوئن در پروژه «**مرده شریر**» همراه با دوستش، سام رِیمی، به عنوان دستیار تدوین مشغول به فعالیت بود.

زمانی که برادران کوئن نوشتن فیلمنامه خون ساده را در دست داشتند، جول توانست مجوز کارگردانیاش را کسب کند و اتان نام اش را در بین تهیه کنندگان قرار دهد و این اتفاق منجر به ساخته شدن اولین اثر سینمایی این دو برادر شد. شروع فعالیت حرفه ای کوئن ها با فیلم خون ساده و ارائه سبک خشن و منحصر به فردشان، آنها را به دو چهره مطرح در سینمای آمریکا و جهان مبدل و جول و اتان را تحت عنوان «برادران کوئن» مشهور ساخت. خون ساده، تحسین منتقدان را به طرز قابل توجهی بدست آورد و برادرها را به عنوان نیروی تازه نفس و پراستعداد سینما معرفی کرد. در سال ۱۹۸۵ برادران کوئن یک بار دیگر با سام ریمی در فیلم «**موج جنایت**» این بار به عنوان فیلمنامه نویس همکاری داشتند و بعد از آن سال ۱۹۸۷ به ساخت اثر مهم دیگری با عنوان «**بزرگ کردن آریزونا**»، در ژانر کمدی اسکروبال، پرداختند. این فیلم با فضای خشن و تاریک فیلم های قبلی شان تفاوت زیادی داشت و تحسین تماشاگران و منتقدان را برانگیخت و افزایش طرفداران کوئن ها را در پی داشت. این موفقیت روحیه جاه طلب برادران کوئن را آرام نساخت و موجب ساخت فیلم «**تقاطع میلر**» در سال ۱۹۹۰ گردید. این فیلم داستان و حماسه ی گنگسترهای خشن آمریکایی است که با بازی درخشان جان تورتورو همراه شد. حضور موثر این بازیگر موجب گردید برادران کوئن در پروژه بعدی شان به نام «**بارتون فینک**» باری دیگر از بازی او بهره ببرند و این همکاری حرفه ای منجر به کسب جایزه نخل طلای بهترین بازیگر نقش اول مرد برای جان تورتورو و بهترین کارگردانی برای جول کوئن از جشنواره فیلم کن گردید. اظهارنظر جول کوئن درباره این فیلم در نوع خود جالب است آنجا که می گوید: «بارتون فینک خیلی سریع نوشته شد، در عرض سه هفته. من واقعا نمی دانم که چه کار کردم؟»

سال ۱۹۹۴ برادران کوئن فیلم دیگری با نام «**وکیل هادساکر**» ساختند که نتوانست موفقیت فیلم بارتون فینک در کسب جوایز و تحسین منتقدان را برایشان تکرار کند، هر چند که همانند بارتون فینک در گیشه ناموفق بود و از نظر تجاری با شکست مواجه شد. علیرغم عدم موفقیت تجاری این دو فیلم و همچنین انتقادهای زیاد به سبک این فیلم ها، نوع نگاه و فیلمسازی خاص آنها باعث شد برادران کوئن در زمینه هجو پست مدرنی صاحب امضا شوند و طرفداران زیادی در این قالب برای خودشان پیدا کنند. هر چقدر وکیل هادساکر در فروش ناموفق عمل کرد و در تیررس انتقادها قرار گرفت فیلم بعدی کوئن ها برایشان موفقیت به همراه آورد.

در سال ۱۹۹۶ برادران کوئن فیلم «**فارگو**» را ساختند. این فیلم موفقیت غیرقابل انکاری برای آنها به بار آورد به نوعی که تمام شکست های فیلم وکیل هادساکر را جبران کرد و سکوی پرتاب برادران فیلم ساز شد و بار دیگر نام آنها را در بین فیلم سازان برتر سینما مطرح نمود. فارگو با ژانر کمدی جنایی – خشن و در عین حال صمیمی اش، فیلم خون ساده را با درون مایه طمع کارانه، انحراف و آدمکشی برای اذهان تداعی کرد، با این تفاوت که در فارگو به احساسات انسانی بیش از فیلم های قبلی پرداخته و توجه شد. این فیلم جایزه اسکار بهترین فیلمنامه غیراقتباسی را برای برادران کوئن به ارمغان آورد و همچنین جایزه اسکار بهترین بازیگر نقش اول زن را برای فرنسیس مکدورمند که از سال ۱۹۸۴ همسر جول کوئن بود، به همراه داشت.

بعـد از فارگـو، بـرادران کوئـن تصمیـم بـه سـاخت فیلـم «**لبوفسـکی بـزرگ**» گرفتنـد. کمـدی ای لایـه لایـه بـا رگه‌هـای جنایـی کـه بـا وجـود انتقادهـای فـراوان توانسـت کاندیـدای جایـزه خـرس طلایـی جشـنواره برلیـن شـود. ایـن فیلـم هماننـد بیشـتر فیلـم هـای بـرادران کوئـن موفقیت چشـمگیری در گیشـه نداشـت اما توانسـت فـروش ویدئویـی خوبـی داشـته باشـد.

در همین زمان، اواخر قرن بیستم، جول کوئن به همراه برادرش اتان، به عنوان فیلمنامه نویس، کارگردان و فیلمسازان ذهنی–تخیلی به شهرتی قابل توجه دست یافته بودند. ترکیبی از تفکر عمیق و بی حد و حصر، طنز پرکنایه و معوج و خشونت وحشیانه، فیلم های برادران کوئن را همتراز گونه ای از فیلمسازی قرار داد که علاوه بر قرار داشتن بر مدار کلاسیک فیلم های نو آر آمریکایی، نگاه و تفکر پست مدرنی را نیز در خود به شکل پایدار و ملموس نشان می دادند.

در سال ۲۰۰۰، کوئن ها فیلم «**ای برادر! کجایی؟**» را با برداشت آزاد از کتاب اودیسه هومر ساختند. در این فیلم علاوه بر جان تورتورو که در دو فیلم از کوئن ها حضور پیدا کرده بود، ستارگانی چون جرج کلونی و تیم بلیک نلسون در نقش جانی هایی فراری بازی کردند. این فیلم به سفر سورئال این سه تن در طول رودخانه میسیسیپی در سال ۱۹۳۰ و در خلال رکود بزرگ می پردازد.

بلافاصله بعد از «ای برادر، کجایی؟»، کوئن ها فیلمی نو آر به نام «**مردی که آنجا نبود**» را به صورت سیاه و سفید و با تم کمدی تلخ شناخته شده شان، تهیه و تولید کردند؛ این فیلم جایزه نخل طلای بهترین کارگردانی جشنواره کن سال ۲۰۰۱ را نصیب جول کوئن کرد، همچنین جایزه بفتا بهترین فیلمبرداری را به همراه داشت و در سال ۲۰۰۲ نیز کاندیدای اسکار بهترین فیلم برداری شد. «مردی که آنجا نبود» داستان آرایشگر شکست خورده و حقیر شهری کوچک با بازی درخشان بیلی باب تورنتون است که درگیر موضوعی جنایی می شود و مشکلاتی برای خودش ایجاد می کند. این فیلم از فضای عجیب و طنز خاص «**ای برادر، کجایی؟**» فاصله گرفته و به فضای تاریک فیلم های ابتدایی این دو کارگردان یعنی «**خون ساده**» و «**بارتون فینک**» نزدیک می شود؛ فضایی که مورد علاقه این دو فیلم ساز است، کما اینکه اتان کوئن در یکی از مصاحبه هایش به این نکته اذعان دارد که: « برای من به عنوان یک تماشاگر دیدن فیلم یک بازنده به مراتب جذاب تر است.»

دو سال بعد، جول و اتان پروژه دیگری را با نام «**سنگدلی تحمل ناپذیر**» آغاز کردند که در این پروژه جول به عنوان کارگردان و اتان همراه با برایان گریزر به عنوان تهیه کننده، همکاری کردند. در این فیلم دو ستاره مطرح سینما، جرج کلونی و کاترینا زتاجونز در کنار هم به ایفای نقش پرداختند. «سنگدلی تحمل ناپذیر»، کمدی های اسکروبال دهه ۳۰ را به ذهن تداعی می کرد و البته به دلیل فیلمنامه ضعیف، فیلمی در خور در کارنامه برادران کوئن به حساب نیامد چرا که فیلمنامه از ابتدا توسط کوئن ها نوشته نشده بود و بر اساس یک نسخه موجود آن را بازنویسی کرده بودند و به همین علت از کیفیت قابل توجهی برخوردار نشد.

اولین تجربه مشترک کارگردانی این دو برادر در سال ۲۰۰۴ با فیلم «**قاتلین پیرزن**» صورت گرفت. تا پیش از این همکاری این دو، عموماً در زمینه نوشتن فیلمنامه بود، کارگردانی‌ها را برادر بزرگتر، جول، و تهیه‌کنندگی را اتان بر عهده داشت. در این فیلم ستاره مطرح سینمای هالیوود، تام هنکس، در نقش پروفسور دور، مغز متفکر دزدی از کازینو، ایفای نقش کرد.

سال ۲۰۰۶ فیلم «**پاریس، دوستت دارم**» توسط تیمی متشکل از بیست و دو کارگردان با ملیت های مختلف، از جمله: برادران کوئن، الکساندر پین، آلفونسو کوارون و ...، ساخته شد. این فیلم، به عنوان محصول مشترکی از چند کارگردان، در هجده اپیزود، پاریس را از زوایا و نگاه های متفاوت به تصویر می کشد. نگاه کوئن ها، همان طور که پیش بینی می شد، روایتی است کمیک از انتظار چند دقیقه ای یک آمریکایی در ایستگاه مترو که به خاطر سوء تفاهم، کتک مفصلی از یک فرانسوی می خورد.

پس از ساخت تعدادی کمدی که نتوانست نظر عوام و خواص را به خود جلب کند و به نحوی هم با شکست مواجه شده بود، سرانجام فضای ذهنی «خیر–شر» برادران کوئن، منجر به ساخت فیلم «**جایی برای پیرمردها نیست**» با ایفای نقش بازیگرانی چون خاویر باردم و تامی لی جونز شد. این فیلم از رمان کورمک مک کارتی نویسنده ی آمریکایی، تحت همین نام، اقتباس شده بود و سال ۲۰۰۷ را برای برادرها تبدیل به سالی طلایی کرد. همان سال این فیلم در مراسم اسکار، نامزد دریافت هشت جایزه و برنده ی چهار جایزه ی اسکار بهترین فیلم، بهترین کارگردانی، بهترین فیلم نامه ی اقتباسی و همچنین بهترین بازیگر نقش مکمل مرد برای خاویر باردم گردید.

کوئن ها، سال ۲۰۰۸ کمدی سیاه «**پس از خواندن بسوزان**» را با مضمون جاسوسی–جنایی تهیه و کارگردانی کردند. در این فیلم ستارگانی نظیر جورج کلونی و براد پیت و نیز بازیگرانی چون جان مالکوویچ و فرانسیس مک دورمند، همسر جول، به ایفای نقش پرداختند. برادرها در این فیلم که جریانات آن در شهر واشنگتن دی سی می گذرد، ضمن انتقاد از سازمان سیا با طنز مخصوص به خودشان مشکلات اجتماعی، خانوادگی و اعتیاد را به تصویر کشیده اند.

سال ۲۰۰۹ اثر بعدی کوئن ها با نام «**مردجدی**» خوش درخشید، داستان یک خانواده ی یهودی که در اواخر دهه ی شصت میلادی زندگی می کنند؛ این فیلم براساس خاطرات دو برادر از دوران کودکی است که طبق گفته ی خودشان شخصیت های داستان را از آن زمان الهام گرفته اند. در نخستین اکران، «مردجدی»، نظر منتقدان را به خوبی به خود جلب کرد و همچنین نامزد جایزه ی گلدن گلوب برای بهترین بازیگر نقش کمدی، مایکل استالبارگ، شد و در جدول ده فیلم برتر جشنواره در سه رشته بهترین کارگردانی، بهترین فیلم و بهترین فیلمنامه معرفی گردید. برادران کوئن یک سال بعد از آن، فیلم «**شهامت واقعی**» را با اقتباس از رمان وسترن چالرز پرتز، ساختند. این فیلم در سال ۲۰۱۱ نامزد ده جایزه اسکار شامل جایزه بهترین فیلم، کارگردانی، بازیگر مرد، بازیگر نقش مکمل زن، بهترین فیلمنامه اقتباسی و... شد و در نهایت بدون دریافت هیچ جایزه ای، کوئن ها را دست خالی به خانه بازگرداند.

در سال ۲۰۱۳ فیلم کمدی–درام کوئن ها با نام «**درون لوین دیویس**» ساخته شد که داستان مصائب یک خواننده بااستعداد موسیقی محلی دهه ی شصت نیویورک، به نام لوین را به تصویر می کشد. در این فیلم اسکار ایزاک نقش لوین را بازی می کند؛ لوین موسیقی دان باذوق اما آشفته ایست که شب ها را در منزل دوستانش سپری می کند و به خاطر عشق به موسیقی و رویای شهرت، سختی ها و مشکلاتی را به جان می خرد و در جریان فیلم از یک خواننده بی اهمیت در کافه های شبانه فراتر نمی رود.

سال ۲۰۱۴ برادرها با اقتباس از داستان پرفروش شکست ناپذیر اثر لورا هیلن براند فیلمنامه ای را به همین عنوان با همکاری یکدیگر نوشتند. داستان دونده ی المپیک که پس از سقوط هواپیما جان سالم بدر برده و چند هفته روی تخته پاره ای بر اقیانوس آرام شناور می ماند و بعد در یکی از اردوگاه های ارتش ژاپن اسیر می شود. فیلم «**شکست ناپذیر**» توسط آنجلینا جولی کارگردانی شد.

کوئن ها بنا بر اعتراف خودشان، امضا داشتن در فیلم سازی را خرابکاری در فیلم می دانند و با همین صراحت معتقدند: «فیلم موجود بی جانی نیست که در آخر امضای بدریختی را پایش بی اندازیم!»

با این حال، چه تماشاگران غیرحرفه ای و چه ریزبینانه ترین منتقدان، برادران کوئن را به سبک خاص و اتفاقا امضا دارشان می شناسند. فضای خشن و درعین حال کمیک و نیز نگاه تند و بی نقابشان به موضوعات، دوقطبی بودن انسان را به نمایش می گذارد.

طنز تلخ و ملموس فیلم های کوئن با نگاه پست مدرنی، به اکتشاف احمقانه ترین هوس های آدمی می پردازد و کودکانه ترین خواسته ها را در قالب طمع، به تصویر می کشد. همچنین جغرافیای بومی و فضای جنوبی حاکم بر فیلم های این دو برادر، به شکلی تلخ و عریان، زیر پوست جامعه ی خوشرنگ و لعاب امروز آمریکا را از زاویه ی دیگر نشان می دهد.

در نهایت، مانیفست فیلم سازی کوئن ها به شکل خلاصه در این دیالوگ از فیلم خون ساده از زبان لورن وایسر (با بازی ام امت والش) بیان می شود:

«دنیا پر از آدم های شاکیه، شاکی هایی که نمی دونند اینجا هیچ چی گارانتی نداره؛ برام مهم نیست که تو پاپ هستی، رئیس جمهور آمریکایی یا مرد سال؛ همیشه که همه چیز سر جای خودش نیست. تو به کارت ادامه بده! غر بزن! مشکلت رو به همسایت بگو و ازش کمک بخواه! ولی محاله که به دادت برسه... میدونی؟ تو روسیه مردم به هم کمک می کنند، حداقل اخبار اینجوری میگه، ولی اینجا تگزاسه! همه ی چیزی هم که می دونم راجع به تگزاس و دور و برشه... اینجا، فقط خودتی و خودت!»

منـابع:

coenbrothers.net
theguardian.com
britannica.com
www.nytimes.com

بـــرادران‌کوئـــــن؛
شکنجه گران دوست داشتنی

نویسنده: یاسمن کاشف بهرامی
ykbahrami@gmail.com

بزرگ کردن آریزونا (۱۹۸۷)

بیش از سه دهه طول کشید تا مردم سبک غم زده و بدبینانه ی برادارن کوئن را درک کرده یا دست کم به تدریج پذیرفتند. سال های زیادی جوئل و ایتن کوئن به عنوان مقلدانی بی روح که به شخصیت هایشان به چشم تحقیر نگاه می کردند، طرد شدند. موضوعی که، اکثرا توسط همان منتقدان، قبلا درمورد کارگردانانی مثل رابرت آلتمن و استنلی کوبریک مطرح شده بود. (هر دوی این کارگردانان همان دیدگاه بی رحم برادران کوئن را داشته و در مقابل طبیعت انسانی حتی در کمدی های نمادینشان، کینه جو هستند.) از آنجایی که کوئن ها توانایی خود را در ژانرهای زیادی، از فیلم نو آر تا کمدی اسکروبال و تا سورئال های تمام عیار، آزموده اند، در نگاه اول مشخص نبود که درواقع آنها یک فیلم را دوباره و دوباره می سازند. با این حال، اکنون بعد از گذشت ۳۰ سال و ساخت ۱۶ فیلم بلند، سخت است متوجه نشویم که قهرمانان معمول برادران کوئن، خیرخواهانی نگون بخت و بی دست وپا هستند که زندگی مجازاتی بسیار سنگین تر از آن چیزی که مستحقش هستند، برایشان در نظر گرفته است.
آنچه در شیوه فیلم سازی برادران کوئن مشخص می شود، میل آنها به کنترل کردن تمام و کمال فیلم هایشان است؛ فیلم هایشان به طور سخت گیرانه ای مبتنی بر فیلمنامه هستند که این موضوع باعث می شود ایده بصری فیلم توسط دیگر استعدادهای خلاق حاضر در ساخت فیلم – فیلم بردار، بازیگر ، تدوین گر و..– حفظ و تثبیت شود. سبک کوئن ها در میان دو حالت به ظاهر بی ربط قوم شناسی محلی (مثل استفاده از جزئیات دقیق زمستان های مینه سوتا در فیلم فارگو) و داستان گویی غیرواقعی جمع شده و تمام فیلم هایشان نیز در بین این دو قطب قرار می گیرد. فیلم هایی که تصویری خیال پردازانه رسم می کنند از دنیایی که به طرز شگفت آوری به دنیای واقعی ما شبیه است.

۱.خون ساده (۱۹۸٤) : تازه واردان حرفه ای

اولین فیلم برادران کوئن، نئو نو آری با بودجه پایین، درباره مردی ثروتمند ولی حسود است که کارآگاهی را استخدام می کند تا همسر خیانت کارش را به قتل برساند. فیلم هم به طرز بی رحمانه ای خشن و هم به صورت غافلگیرکننده ای خنده دار است. راجر ایبرت در شیکاگو سان تایمز مینویسد:« فیلم داستانی را تعریف می کند که در آن هر جزئی منطقی است و هر تصمیمی عقلانی به نظر می رسد ولی جزئیات و تصمیماتی از یک هزارتوی گیج کننده که در آن، بعضی مواقع خود قاتلان هم نمی دانند چه کسی هستند.» **خون ساده** شاهدی است زودهنگام بر حساسیت ها و فیلم سازی نبوغ آمیز پیچیده برادران کوئن.

۲.بزرگ کردن آریزونا (۱۹۸۷) : هجو رویای آمریکایی

فیلم دوم کوئن ها در مقام کارگردان (سومین فیلمشان به عنوان نویسنده) یک کمدی کاریکاتورگونه است، درباره زوجی (کیج و هولی هانتر) که وقتی می فهمند نمی توانند بچه دار شوند یا کودکی به فرزندخواندگی بپذیرند، تصمیم می گیرند یکی از هفت پسر ناتان آریزونای ثروتمند را بدزدند. **بزرگ کردن آریزونا** درباره ی تمایل انسان ها به پیشرفت است: «های» که یک مجرم سابقه دار ولی خوش قلب و بی آزار است می خواهد ازدواج کند، کار کند و خانه و خانواده داشته باشد. او به دنبال رویای آمریکایی است و با اینکه در عمل از رسیدن به آن باز مانده، در حرف راهی برای ساختن یک خیال واهی از موفقیت پیدا کرده است. کوئن ها هم در نهایت به عنوان نتیجه اخلاقی فیلم نشان می دهند که موفقیت های مادی، حقه ای بیش نیستند و شادی واقعی و خوشبختی از جستجوی متواضعانه و معقولانه ی راه درست به دست می آید. از منظر دیگر نیز میتوان گفت، فیلم هجوی است آشکار بر زیاده خواهی و چشم و هم چشمی های موجود در جامعه آمریکا در نیمه دهه هشتاد.
مشخصه ای که شاید در همان اولین برخورد با فیلم جلب توجه کند، دیالوگ های تصنعی، ادبی و شاید بی معنای کاراکتر اصلی است. (ویژگی ای که در اکثر فیلم های برادران کوئن دیده می شود.) تاکیدی برعدم وجود معنا در زبان که خود نقدی است صادقانه بر ابعادی از فرهنگ آمریکا، بر باورها و ارزش ها، تعصبات و برتری جویی های این جامعه.

۳.تقاطع میلر (۱۹۹۰): پدرخوانده ی کوئنی

تام ریگان، مشاور رئیس خلاف کاران در دوران ممنوعیت مشروبات الکلی در آمریکا، تلاش می کند صلح را بین خلاف کاران در حال جنگ برقرار کند ولی خود در یک آزمون وفاداری گرفتار می شود.
کوئن ها با وام گرفتن بیشتر داستان از رمان کلید شیشه ای نوشته ی دشیل همت (نویسنده کتاب شاهین مالت) و گلچین کردن قسمت هایی از محصول سرخ از همان نویسنده، توانستند از دیوانه واری فیلم قبلی شان (**بزرگ کردن آریزونا**) فاصله گرفته و به سکون دقیق تقاطع میلر برسند و در نتیجه فیلم با اینکه چندین شخصیت فرعی کاملا تندخو دارد،

در کل خونسرد بوده و از قهرمان هوشیار و واقع گرایش، تام ریگان، پیروی می کند.
این فیلم بی نظیر یک تجربه ی سطح بالا است که به طور قابل قبولی گرفتاری های معمولی را کنار میزند و نقطه آغازی می شود برای فیلم های به شدت تاثیرگذار کوئن ها در دهه ۹۰ میلادی.

٤.بارتون فینک (۱۹۹۱): انزوا و خیال

نوشتن **تقاطع** میلر به دلیل داستان پیچیده اش آن قدر سخت بود که برادران کوئن در نیمه راه متوقف شده و نتوانستند آن را ادامه دهند. در این مدت، کوئن ها به سرعت **بارتون فینک** را نوشتند که در آن یک فیلمنامه نویس (جان تورتورو) اهل نیویورک طبق قراردادی که با یکی از استودیوهای هالیوودی بسته است، تلاش می کند در اتاق هتلی هراس انگیز، برای فیلمی با تم کشتی گیری فیلمنامه بنویسد. شخصیت دیگر فیلم، چارلی (جان گودمن)، همسایه ی دیوار به دیوار بارتون است که برای او داستان تعریف می کند و همچنین هتلی که بارتون و چارلی در آن ساکن هستند، با دیوارهای نم پس داده و مرموز و راهروهای دراز و شوم، به اندازه هر دوی آنها، یکی از شخصیت های فیلم محسوب می شود.
مانند فیلم موفق کوئن ها در انتهای دهه ۹۰ (**لبوفسکی بزرگ**)، این فیلم هم در لس آنجلس اتفاق می افتد ولی قرار گرفتن دقیق آن در فرهنگ هالیوود (که با جزئیات نشان داده شده) ، راه را برای مفهومی عالی باز می کند. برداشت جوئل و ایتن کوئن از هالیوود در این فیلم، بیش از آن که نمایشی صریح از آن باشد، یک تعبیر سمبلیک است. آنها قهرمان داستانشان را در موقعیتی جهنمی قرار می دهند که او مجبور می شود روح خلاق اش را به استودیوهای فیلمسازی بفروشد.
چهارمین فیلم کوئن ها ،که با بردن ۳ جایزه اصلی از جشنواره فیلم کن سال ۱۹۹۱ یکی از

بارتون فینک (۱۹۹۱)

موفق ترین فیلم های آنها تا امروز محسوب می شود، با وجود شباهت ها و سبک مخصوص برادران کوئن، تفاوت هایی هم با باقی فیلم های این دو برادر دارد. از جمله این که، برخلاف سه فیلم اول کوئن ها که با سر سختی به یک لحن وفادار می مانند، بارتون فینک، با حالتی نسبتا طبیعی شروع شده و به تدریج به خیال و اوهام تبدیل می شود به طوری که می توان تاثیرپذیری آن از فیلم هایی چون **انزجار** و **مستاجر** رومن پولانسکی و **درخشش** استنلی کوبریک را به وضوح دید.

٥.وکیل هادساکر (۱۹۹٤): بازسازی دوران گذشته

فیلمنامه ی فیلم پنجم برادران کوئن مدتی قبل از ساخته شدن فیلم با همکاری سم ریمی نوشته شده ولی به دلیل هزینه بالا ساخته نشده بود تا این که بعد از موفقیت **بارتون فینک**، کوئن ها بالاخره این موقعیت را یافتند تا فیلم را با بازی تیم رابینز جلوی دوربین ببرند.رابینز در **وکیل هادساکر** در نقش مردی ساده لوح از اهالی ایندیانا ظاهر می شود که در سال ۱۹۵۸ به نیویورک رفته تا به عنوان یک کارمند برگزیده برای بازرگانی حقه باز (با بازی پل نیومن) که تلاش می کند شرکت را ورشکست کرده تا بتواند سهام آن را با قیمت پایین بخرد، کار کند. با وجود لحن مخصوص کوئن ها در فیلم، **وکیل هادساکر** حساسیت اسکروبال های کاپرا گونه را نداشت و در گیشه شکست خورد.

٦.فارگو (۱۹۹٦): شاهکار کوئن ها

مردی که برای پول گرفتن از پدرزن خسیس اش، چند نفر را استخدام می کند تا همسرش را بربایند اما اوضاع به هم می ریزد. این داستان فیلمی است که با وجود اینکه مشخصاً پایان خوشی ندارد اما در کارنامه برادران کوئن به یک نقطه اوج تبدیل می شود. پیش از ساخت فارگو، کوئن ها احترام زیادی کسب کرده و در فرهنگ کالت هم تاثیرگذار بودند اما با ساخت این فیلم بود که موفق شدند نه تنها یک شاهکار بسازند، بلکه با عامه ی مردم ارتباط برقرار کرده و به فروش خوبی دست یابند. فیلم داستانی خطی دارد و بیش از بقیه فیلم های کوئن ها به خون ساده نزدیک است. همچنین خصوصیات زیاد و متفاوتی دارد که از آن یک فیلم کلاسیک واقعی می سازد. به عنوان مثال، شخصیت رئیس پلیس، مارج گاندرسون (فرانسیس مک دورمند) عمق و انسانیتی دارد که اکثر فیلم ها با صفی از کاراکترها نمی توانند آن را به بیننده منتقل کنند. لکنت زبان و تته پته های بیشمار ویلیام اچ. میسی، همگی به دقت در فیلمنامه ذکر شده و نشان از توجه دقیقی دارد که کوئن ها روی فیلم هایشان دارند. شخصیت های متضاد و تبه کار استیو بوسکمی و پیتر استورمر ممکن بود در فیلمی با درجه پایین تر در حد یک کمدی سبک باقی بمانند ولی در این جا، این کاراکترها به اندازه دیگر اجزا در ایجاد حالت و روایت داستان مهم اند.علاوه بر این، به ندرت دیده ایم خشونت با این چنین قطعیت بی امان و لجام گسیخته ای استفاده شود. به جای استفاده از قتل به عنوان خانه ی آخر، کوئن ها از آدم کشی برای جلوبردن داستانشان استفاده می کنند. با این فیلم، جوئل و ایتن کوئن سوء ارتباط را به عنوان بیماری مزمن جامعه ای نشان می دهند که عدم وضوح در گفتار نشانه های بارز آن است.

فارگو (۱۹۹۶)

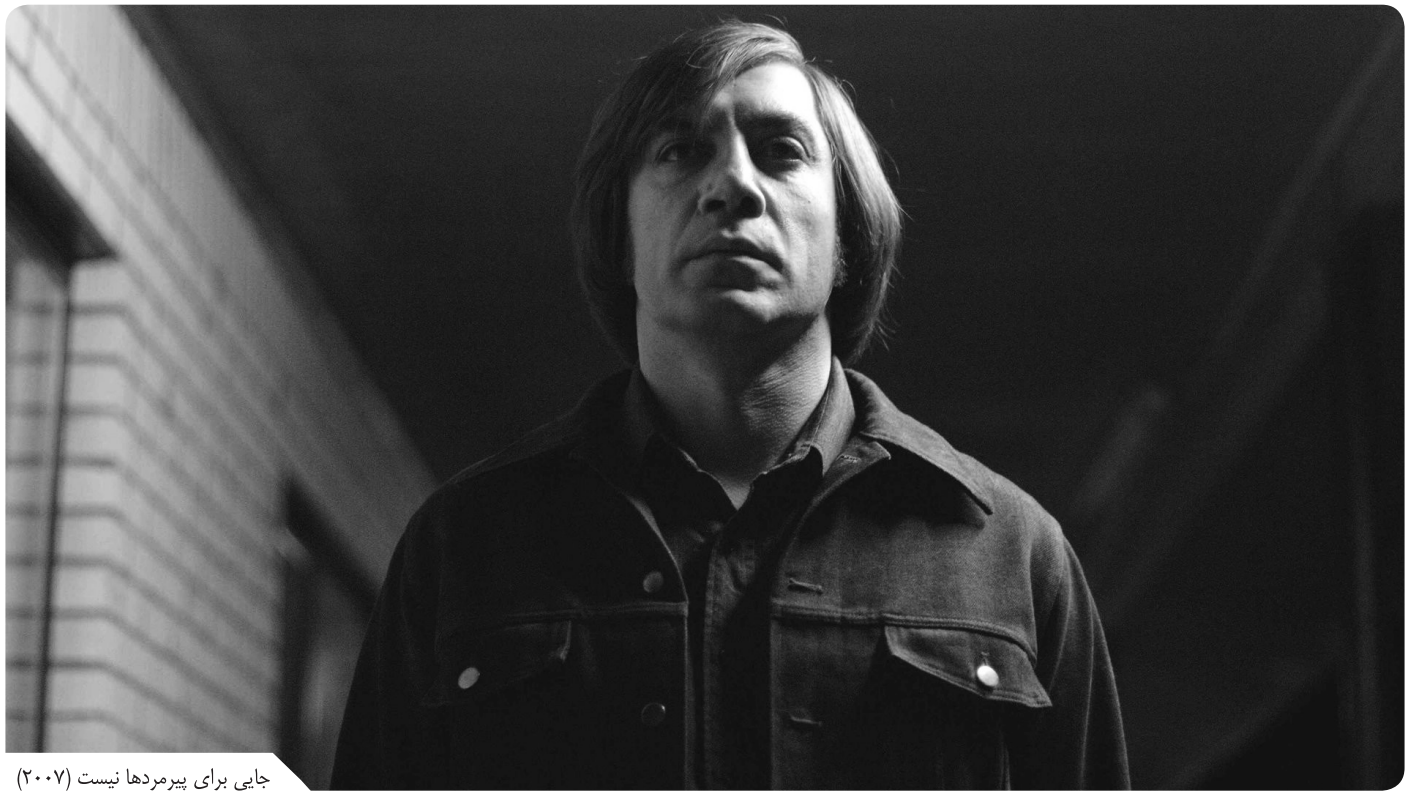
۷.لبوفسکی بزرگ (۱۹۹۸): خونسردی در روایت، ماندگاری در کالت

آخرین فیلم کوئن ها در دهه نود، فیلمی درباره یک مرد آس و پاس و بی مسئولیت است که به خاطر تشابه اسمی با لبوفسکی بزرگ و ثروتمند پایش به ماجراهایی عجیب و دیوانه کننده باز می شود.کوئن ها در این فیلم، پس از چندین سال ساخت فیلم هایی با مکانیسم های دقیق (البته به جز **بارتون فیلنک** که هرچه پیشتر می رود سورئال تر می شود)، کمتر نگران ساختار روایی فیلم بوده و اجازه می دهند کاراکترها هرجایی دلشان می خواهد بروند.در **لبوفسکی بزرگ** علاوه بر نشانه های همیشگی سینمای برادران کوئن، ویژگی دیگری نیز خودنمایی می کند و آن اینکه اتفاقات فیلم برخلاف فیلم های کلاسیک نه بر یک ساختار معین اوج و فرودی (رویارویی با ضد قهرمان و بعد پایان) بلکه بر اوضاع و احوال درونی کاراکتر اصلی پیش می رود. به این صورت که به عنوان مثال بعد از صحنه زد و خورد دوده و مزدوران ناشناس که نقطه ی اوجی محسوب می شود، بولینگ بازی کردن او و دوستانش را می بینیم و بعد دوباره رویارویی او با لبوفسکی بزرگ که در واقع نقطه اوج دیگری به حساب می آید.
لبوفسکی بزرگ یک شاهکار بزرگ ابسوردیسم است که حتی هنوز هم تازه به نظر می رسد و اگرچه از نظر تصویری به اندازه فیلم های قبلی کوئن ها خلاقانه نیست، پر از لایه های عمیق و کنایه های چندپهلو است .
اگر کوئن ها از اینکه کند و کاو در غرابت های ایالت محل زندگی شان آنها را غرق در جوایز

مختلف کرد، شگفت زده شده بودند، حتما از اینکه این ادای دین عجیب و غریب شان به جف دوده تهیه کننده (الهام بخش کاراکتر اصلی فیلم) به یکی از بزرگ ترین فیلم های کالت دوران مدرن تبدیل شد، حیرت کردند. فیلمی که دیالوگهایش را مردم برای دهه ها تکرار کرده و خواهند کرد.

۸.ای برادر، کجایی؟ (۲۰۰۰) :ماجراجویی در ژانرها

این داستان موزیکال/ جنایی/ جاده ای / جن و پری، کوئن ها را در پراکنده ترین و البته ماجراجویانه ترین حالتشان نشان می دهد. جورج کلونی، جان تورتورو و تیم بلیک نلسون سه زندانی هم زنجیر فراری هستند که در مسیرشان برای پیدا کردن گنجینه های پنهان (در واقع برای جلوگیری از ازدواج مجدد همسر سابق کلونی)، از روی شانس با آدم های مختلفی



جایی برای پیرمردها نیست (۲۰۰۷)

که داستان های متفاوت دارند برخورد می کنند.

فیلم های برادران کوئن فقط از تکه هایی از فیلم های دیگر ساخته نشده و ارجاعاتشان تنها از دامنه تاریخ سینما گرفته نمی شود بلکه کوئن ها به دنبال آن اند که از منابع اولیه معروف استفاده کرده، اساس روش نویسنده کتاب را خارج و آن را در محیطی متفاوت و اصیل بازسازی کنند. در اینجا هم، فیلم علاوه بر الهاماتش از فیلم کمدی سفرهای سالیوان (۱۹۴۲)، به ادیسه هم ارجاع می دهد. به عبارت دیگر، فیلم دهه ی ۳۰ را از نظر تکنیکی دقیق و از لحاظ فرهنگی با تیزبینی بازآفرینی می کند ولی روایت اش را با استفاده از ادیسه ی هومر می سازد. با وجود این که در این فیلم کوئن ها به شدت نسبت به داستان گویی اشان خودآگاه هستند، **ای برادر، کجایی؟** حتی بیشتر از فیلم قبلی، **لبوفسکی بزرگ**، این احساس را منتقل می کند که آنها ، بدون توجه به کلیت، هم زمان که فیلم جلو است آن را سر هم بندی کرده اند.

همراه با رنگ آمیزی با شکوه اسپیا گونه (قهوه ای کمرنگ که به سرخی می زند.) و با ریشه در رئالیسیم جادویی، فیلم هر ژانری را که می شناسیم در هم می آمیزد. **در ای برادر، کجایی؟** کوئن ها بار دیگر با استفاده از داستانی که روی کاغذ نه تنها نوید دهنده نیست بلکه کاملا ناامید کننده است، موفق می شوند یک فیلم قابل توجه بسازند.

۹.مردی که آنجا نبود (۲۰۰۱): غافلگیری بزرگ

کوئن ها در اولین فیلم سیاه و سفیدشان، داستان آرایشگری را تعریف می کنند که تصمیم می گیرد برای جور کردن پول تاسیس یک خشک شویی، به طور ناشناس از رئیس و مشعوقه همسرش حق السکوت بگیرد. مردی که آنجا نبود پاسخی است سربسته به این اتهام که کوئن ها فقط شومن هایی هستند که روحشان را در فیلم هایشان نمی گذارند. فیلم با زیرکی، احساستی عمیق را که می توانند در ظاهری منفعل پنهان شوند، موشکافی می کند و در حالی که بیشتر فیلم های نئو نو آر بیش از حد مشغول تقلید از خشونت بدون پشیمانی وعاقبت فیلم های نوآر هستند، مردی که آنجا نبود، نگران عواقب کارهاست.

۱۰.سنگدلی تحمل ناپذیر (۲۰۰۳): شکست اول

پس از شکست فیلم **وکیل هادساکر** در ده نود، کوئن ها چند فیلمنامه نویس مشتاق را به کار گرفتند تا فیلمنامه های دیگران را بازنویسی کرده و بازسازی های به روز شده ای از کلاسیک های کوچک بریتانیایی بنویسند و با این که آنها قصد نداشتند این فیلمنامه ها را کارگردانی کنند، تصمیم گرفتند **سنگدلی تحمل ناپذیر** را که قبلا توسط رابرت رمزی و مت استون نوشته شده بود، بسازند. فیلم داستان تکراری یک وکیل طلاق و زنی حیله گر را نشان می دهد و با اینکه چند صحنه خنده دار و تعدادی شوخی زیرکانه دارد، هر گز به پای کارهای اصیل برادران کوئن نمی رسد و به راحتی فراموش می شود.

۱۱.قاتلین پیرزن (۲۰۰٤): شکست دوم

کوئن ها پس از سنگدلی تحمل ناپذیر فیلمی دیگر با موضوع قتل ساختند. فیلم که بازسازی یک کمدی با بازی الک گینس در سال ۱۹۵۵ است، به نظر بعضی منتقدان، خسته کننده ترین فیلمی است که برادران کوئن کارگردانی کرده اند و تنها نکته مثبت آن بازی پرخاشگرانه و ریاکارانه تام هنکس در نقش سر دسته ی گروهی خلاف کار است که خودشان را به عنوان یک دسته موسیقی جا میزنند تا پیرزنی را کشته و بتوانند از زیرزمین خانه اش تونلی به خزانه ی یک کازینو حفر کنند.با اینکه فیلم اکثرا در پایین ترین رتبه در فیلم شناسی دو برادر قرار می گیرد، هستند کسانی که معتقدند قاتلین پیرزن قدرندیده ترین فیلم کوئن هاست.

۱۲.جایی برای پیرمردها نیست (۲۰۰۷): فیلم کامل کوئن ها

آنچه که نزول و افت برادران کوئن را متوقف کرد و کمک کرد که آنها بهترین فیلمشان را بعد از ساخت فیلم هایی مثل **فارگو** و **لبوفسکی بزرگ** بسازند ، همکاری آنان با هنرمندی بزرگ بود. با وفاداری تمام به رمان سرد و تلخ کورمک مکارتی (رمانی که برنده

درون لوین دیویس (۲۰۱۳)

جایزه پولیتزر شده)، کوئن ها یکی از شگفت انگیزترین و نادرترین فیلم های سینمایی دهه را در شکل و شمایل یک نئو وسترن ساختند. با رگه هایی از فیلم های هاوارد هاکس، دو برادر از زرق و برق معمول خود جدا شده و از مناظر قهوه ای و وسیع جنوب تگزاس ،از معمولی بودن ظاهری و پوچی غبارآلود آن، به عنوان برزخی کامل استفاده کردند که کاراکترها هرگز نمی توانند از آن فرار کنند. فیلمی که برای کوئن ها جایزه اسکار بهترین فیلم، بهترین کارگردانی و بهترین فیلمنامه اقتباسی را در سال ۲۰۰۸ به ارمغان آورد، داستان دامپزشکی (جاش برولین) را روایت می کند که به طور اتفاقی پول زیادی را پیدا کرده که مشخصا مربوط به معاملات مواد مخدر است. خاویر باردم هم (که برنده اسکار بهترین بازیگر نقش مکمل شد) در نقش قاتل پیچیده ای که به دنبال پول هاست ظاهر می شود.در جایی برای پیرمردها نیست مانند بعضی از دیگر فیلم های برادران کوئن طمع رسیدن به ثروت وجود دارد، با این تفاوت که برخلاف فیلم های دیگر از آن موقعیتی کمیک ساخته نمی شود بلکه فیلم به سوی خشونتی می رود که یادآور خشونت فیلم های پکین پا و به همان اندازه تأثیرگذار است. با داشتن قاب بندی های هنرمندانه، حرکات دقیق و حساب شده ی دوربین و فیلم برداری واضح و روشن، **جایی برای پیرمردها نیست** جدای از دیگر فیلم های کوئن ها قرار می گیرد و با اینکه فیلم موسیقی متنی ندارد، دیالوگ های کم، ریتم آشنای فیلم های کوئن ها را حفظ کرده و فیلم را از نظر تکنیکی به فیلمی کامل تبدیل می کند.

۱۳.پس از خواندن بسوزان (۲۰۰۸): انتظارات برآورده نشده

پس از بردن اسکار بهترین فیلم، کوئن ها به سراغ داستان مردی به نام آزبورن (جورج کلونی) می روند که از سازمان سیا اخراج شده و زنش از او تقاضای طلاق می کند. از طرفی دو مربی ورزش دیسکی حاوی اطلاعات مهم سیا را پیدا کرده و سعی می کنند از آزبورن اخاذی کنند. این کمدی سیاه انسان گریز، از نظر بسیاری یک فیلم بی اهمیت و اندکی خنده دار بود در حالی که بعضی معتقد بودند که با وجود اغراق های عمدی،این فیلم نسبت به فیلم قبلی خود، نافذتر و برنده تر است.نتیجه اینکه فیلم نقدهای بسیار متفاوتی دریافت کرد که در بعضی یک شاهکار و در بقیه یک شکست ارزیابی شد.

۱۴.یک مرد جدی (۲۰۰۹): یک فیلم جدی

داستان این فیلم کوئن ها، در اواسط دهه ۶۰ میلادی، در ایالت مینه سوتا (زادگاه خودشان) می گذرد و درباره ی یک استاد فیزیک است که دچار بحران شده و پس از درخواست زنش برای جدایی، اوضاعش وخیم تر می شود. **یک مرد جدی** را می توان به عنوان یک فیلم شخصی و تلاشی به تاخیر افتاده از برادران کوئن برای جست و جو در ریشه هایشان دید. فیلمی با لحنی تلخ و زبانی گزنده که مورد توجه و تحسین منتقدان قرار گرفت.

۱۵.شهامت واقعی (۲۰۱۱): پایین تر از سطح

کوئن ها برای ساخت پانزدهمین فیلمشان سراغ بازسازی فیلمی به همین نام با بازی جان وین و کارگردانی هنری هثوی که از رمان چارلز پرتیس اقتباس شده ، رفتند. در نسخه کوئن ها که بیشتر به رمان وفادار است تا به فیلم، جف بریجز نقش روستر کوگبرن را بازی می کند، مردی که توسط دختر نوجوانی استخدام شده تا قاتلین پدرش را دستگیر کند. بریجز بازی بهتری از بازی وین در فیلم اول ارائه می دهد و خود فیلم هم از نسخه سال ۱۹۶۹ خوش ساخت تر است، با این همه، شهامت واقعی در حد و اندازه باقی فیلم های برادران کوئن نیست.

۱۶.درون لوین دیویس (۲۰۱۳): مکافات قهرمان

آکنده از غم و اندوه گسترده، **درون لوین دیویس**، قصیده ای مبهم در ستایش هنر و هنرمندی است که آن را خلق می کند. لوین دیویس (اسکار ایزاک) خواننده فولکی است که راهی سفری سخت و بی حاصل می شود تا دوباره به موقعیت گذشته اش برگردد. او دو مؤلفه آشنای شخصیت های اول برادران کوئن را دارد؛ راوی سر به هوایی است که با قدرت شروع کرده و بعد به ذلت و خواری کشیده می شود. قهرمانی که تنها دلیل وجودش، زجرکشیدن از بلاهایی است که خودش بر سر خودش می آورد.

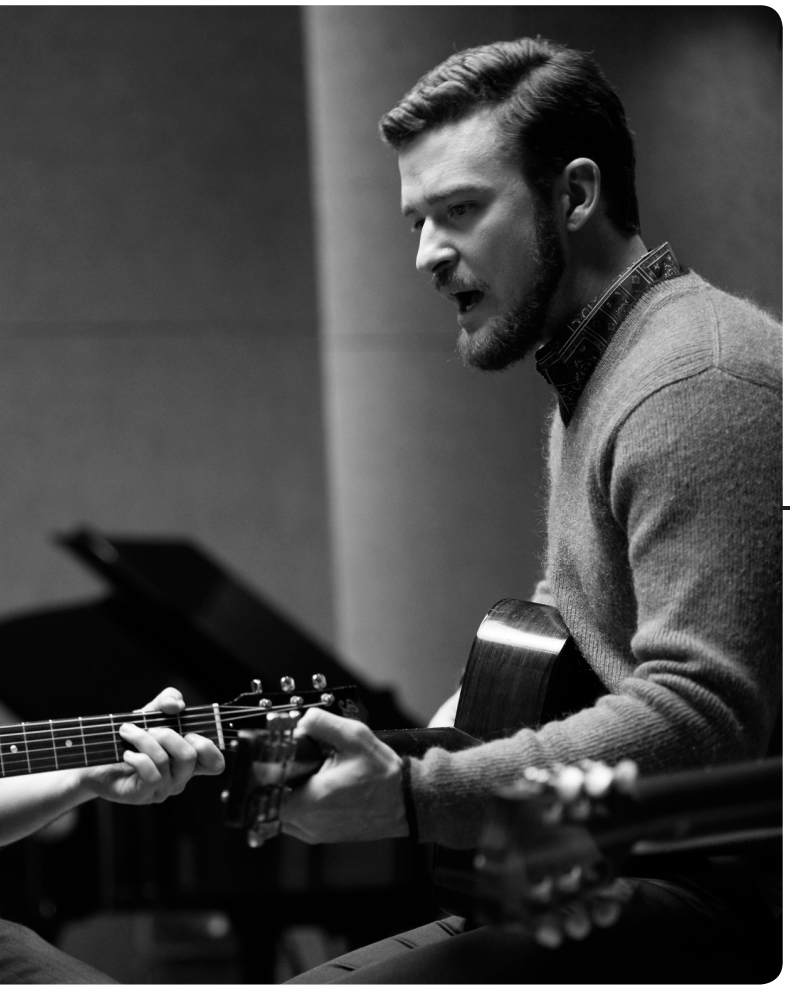
جوئن و ایتن کوئن همیشه دنیا را جایی بی رحم و بی توجه نشان داده اند با این حال کمتر پیش آمده که نسبت به این تصویر، چنین سرسخت باشند. نیویورک رنگ و رو رفته و یخی فیلم، یک توندرای وسیع و سخت است که با رنگ های خاکستری تصویر شده. دنیایی که تماما به مکافات افراطی قهرمان اختصاص می یابد. (با اینکه **بارتون فینک** هم چنین مشخصه ای دارد، روایت سورئالش باعث تفاوت فاحش آن با این فیلم می شود.)

آنچه که واضح است این است که آخرین فیلم کوئن ها هم با دیگر فیلم های آنها متفاوت است.کوئن ها همواره ثابت کرده اند که هرگز در یک جا متوقف نمی شوند. فیلم بعدی آنها ممکن است فیلمی باشد که هیچ کس هرگز تصورش را هم نمی کرده است. احتمالا یک فیلم تلخ و سیاه دیگر. در کارنامه پر از تغییر جوئن و ایتن کوئن همین بدبینی و تلخی یک ثابت مطمئن کننده و متناقض است.

منـابع:

۱. فیلم های برادران کوئن: بهترین تا بدترین – indiewire.com
۲. در فیلم های جوئل و ایتن کوئن دنیا جای سختی برای موجودات کوچک (و بقیه) است – dissolve.com
۳. کاگردانان بزرگ: کوئن ها – coenbrothers.net
۴. فیلموگرافی – coenbrothers.net
۵. کتاب کوچک کارگردانان(۴): جوئل و ایتن کوئن –نوشته ی الن چشایر، جان اشبروک – ترجمه ی مرسده بصیریان – کتاب آوند دانش – چاپ دوم – سال ۹۱
۶. کتابی کوچک درباره برادران کوئن – نویسنده کسری رضایی – موسسه فرهنگی هنری سناء دل – چاپ اول – سال ۹۱

موسیقی به سبک کوئن ها



نویسنده: محمدرضا برادری
baradari@pardis-gholhak.com

آنچه از آثار کوئن ها درک می کنیم و ما را در برخورد با فیلم های این دو برادر با حس تجربه دنیایی جدید و منحصر به فرد روبرو می کند ابعاد خاصی دارد. نکاتی که آثار این دو برادر را تبدیل به موجوداتی عجیب و شناگرانی خلاف جریان می کند بسیار هستند. حال بعد از گذشت حدود سه دهه از شروع فیلم سازی آن ها دیگر دنیایشان برای کسی نا آشنا نیست و هر مخاطبی حتی با کمترین تجربیات و آگاهی از مدیوم سینما در برخورد با آثار این دو حس وارد شدن به فضای هجو آمیز و به شدت کمیک آن ها را می شناسد. دیگر خنده های سیاه با دیدن ناکامی های تراژیک کاراکترهای کوئن ها به یک عادت تبدیل شده ولی هنوز هم این سوال تازه است که این فضا چگونه به توانایی زایش این نوع درک منحصر به فرد در ذهن مخاطب خود می رسد؟ البته کوئن ها کارگردان های بزرگی هستند. این صفت بر خلاف استفاده در مورد خیلی از کارگردانان دیگر حال حاضر، به یک تعارف نمی ماند. عجیب ترین نکته در مورد آن ها که شاید در رسیدنشان به این جایگاه نقش بسیار مهمی داشته است شناخت آن ها از چیزی است که می خواهند. آن ها توانایی بیان فضا و رنگ های دنیای خود را به طوری که دقیقا به موجود ذهنی شان نزدیک باشد بهتر از خیلی ها دارند.

در میان همه این موضوعات و مؤلفه هایی که کوئن ها را به جایگاه حال حاضر سینمایی شان می رساند، موسیقی و بحث صدا در آثارشان از کلیدی ترین آن هاست. آن ها تقریبا در همه ژانر ها از نو آر و وسترن گرفته تا موزیکال و جاسوسی فیلم ساخته اند ولی هیچ کدام از این آثار حتی برای لحظه ای برای کسانی که حتی یک یا دو فیلم از آن ها دیده اند نا آشنا نیستند. حتی این موضوع با وجود اینکه موسیقی آثار کوئن ها از ساده و ساکت ترین تم ها تا پاپ و شادترین فضاسازی ها در حال حرکت است بیشتر جالب می شود. به گونه ای که با دیدن **جای برای پیرمردها نیست** همان قدر وجود روح کوئنی را حس می کنیم که در **ای برادر، کجایی؟** و **لبوفسکی بزرگ**. کارکرد موسیقیایی و حتی اگر بخواهیم جامع تر شویم کارکرد صدا در تقابل با تصویر به شکل ویژه ای برای کوئن ها اهمیت دارد. آن ها نیز همانند کارگردان بزرگ دیگر کوبریک، تقریبا تمام فیلم هایشان را خود تدوین می کنند و این از سویی دیگر اهمیت رسیدن به نزدیک ترین حس در کنار صداگذاری برای آن ها را دو چندان می کند. به گفته خود ایتن، کوبریک از اولین کارگردانانی بود که وقتی این دو کوچک تر بودند اهمیت موسیقی و صدا را به گونه ای که تا کنون درک نکرده بودند به آن ها نشان داد. کوبریک برای ۲۰۰۱ : یک ادیسه ی فضایی سفارش موسیقی متن داده بود ولی تمپویی که فیلم را در اولین دفعات با آن تدوین می کرد موسیقی یوهان اشتراوس بود که با آن خو گرفت و حتی از موسیقی سفارش داده شده برای فیلم صرف نظر کرد و از همان قطعه تمپو برای خیلی از صحنه ها بهره برد. آن ها می دانند که اگر قرار باشد تصویر آن گونه که باید مخاطب را تحت کنترل خود در آورده و احساسات لازم را به او دیکته کند چقدر باید در ترکیبی به جا با موسیقی و صداگذاری فیلم باشد. حتی اتان به این معتقد است که اساس داستان گویی کنترل و بازی دادن احساسات مخاطب است و یکی از بهترین ابزارهایی که به کمک تصویر می آید که نا خودآگاه او را به چنگ آورد صداست. اگر قرار باشد مخاطب با یک قاتل روانی یا یک جاسوس دست پا چلفتی آن گونه که آن ها می خواهند ارتباط برقرار کند شاید مهم ترین حلقه زنجیر برای ایجاد آن موسیقی باشد.

کارتر برول آهنگساز، تقریباً در همه آثار کوئن ها به جز **درون لوین دیویس** و **ای برادر، کجایی؟** همکاری داشته است. او فارغ التحصیل از دانشگاه هاروارد در سال ۱۹۷۷ است و تقریبا تا آغاز همکاری با برادران کوئن در **خون ساده** (۱۹۸۴) به گفته ی خود هیچ گونه آشنایی با موسیقی خاص فیلم نداشته است. او در ابتدا توسط تدوینگر صدای کوئن ها اسکیپ لیوسی (که تا کنون نیز همکاری گسترده ی خود را با این دو برادر ادامه داده است) به آن ها معرفی می شود و درک متقابل آن ها از نوع کار با یکدیگر باعث می شود این همکاری تا به امروز ادامه پیدا کند. کارتر برول حتی در **درون لوین دیویس** نیز که استفاده زیاد از آهنگ ها باعث شد فیلم موسیقی متن آن چنانی نداشته باشد و تی بون برنت ساخت آن را بر عهده داشت، در کنار کوئن ها بود و به آن ها مشاوره می داد. جایگاه برول به عنوان یکی از بهترین آهنگسازان فیلم هالیوود تقریبا به طور کامل مدیون آثار کوئن هاست. او که در **خون ساده** قبلا با کوئن ها همکاری کرده بود، با ساخت موسیقی درام جنایی و کمدی سیاه کوئن ها **فارگو** تحسین های زیادی را برانگیخت و اعتماد کوئن ها را نیز به طور کامل به خود جلب کرد.

روند ساخت موسیقی برای فیلم های کوئن ها به گفته برول تقریبا هیچ وقت بدون دیدن کات های اولیه نبوده است و او معتقد است موسیقی همیشه در خدمت اضافه کردن کارکردی به این فیلم هاست که بدون حضور آن دیده نمی شود. او به گونه این خلاء موسیقی و صدا را در آثار کوئن ها پر می کند و این تا حد زیادی به بخش صدا گذاری فیلم و همکاری او با اسکیپ لیوسی نیز باز می گردد. موسیقی و صدا تقریبا در

فیلـم هـا تفکیک ناپذیرنـد و کوئن هـا درک کاملی از ایـن نکته دارند. حتـی گاهی صدای صحنـه هـا نقش موسـیقیایی در ریتم فیلم ایفا می کند. بـرای مثال در جایـی برای پیرمرد ها نیسـت، موسـیقی بسـیار آهسته اسـت و در کمتر نقطه ای از فیلم شـنیده می شود. فضا سـازی وسـترن کوئن ها در مقابل فضای تیره داسـتان کار صدا را در این فیلم پیچیده کرده بود و برول و اسـکیپ لویسـی صداگذار این فیلم به این نتیجه رسـیدند که ببیشتر موسیقی فیلـم بایـد از دل صـدا گذاری فیلم بیـرون بیاید. برای مثال صدای اسـلحه مخصوص قاتل فیلم، صدای اسـب و کشـیده شـدن لاسـتیک ماشـین ها. برول اعتقاد دارد موسیقی و صدا بایـد بـا یکدیگـر لحظه ها را خلق کننـد؛ حتی مواقعی که بـا هم تداخل دارنـد باید به جای کنار زدن یکدیگر مکمل هم باشـند.

نکتـه ی دیگـری کـه در برخورد موسـیقیایی کوئن ها در آثارشـان قابل توجه اسـت همان طـور که قبل تر نیز گفته شـد، طیف آن اسـت. آثاری مانند **ای بـرادر کجایی؟** و **درون لووین دیویـس** در کنار **لبوفسـکی بـزرگ** و از طرفی دیگـر فارگـو، **جایی برای پیرمردها نیسـت** و **خون سـاده** هـر کـدام دارای نیازی متفـاوت اند. بـرول به خوبی درک می کند اسـتفاده از موسـیقی در چه فضایی در حال تبدیل شـدن به تجربه سـینمایی اسـت. خیلـی از اوقـات بهتریـن صـدا در فیلـم ها، نبـود آن اسـت و این حجم خالی اسـت کـه بـار دراماتیـک بـه وجـود مـی آورد. در جاهایی دیگـر فیلم پر مـی شـود از قطعه های مشـهور پـاپ کـه حتـی تا مدت هـا از زبان نمـی افتند بـرای نمونه در صحنـه های تخیل دوده در **لبوفسـکی بـزرگ** که قطعـه Just dropped in از کنی راجرز پخش شـده و ما را غرق در رویای لبوفسـکی می کند. و همچنین قطعاتی از الویس کاسـتلو و باب دیلن کـه در فیلـم موجود اسـت. در **بـزرگ کردن کـردن آریزونا** صحنـه دزدی و تعقیب و گریـز طولانی نیکلاس کیج با قطعه ای از پیتر سـیگر به نـام Goofing off suite همراه اسـت کـه دیوانگـی و مفـرح بـودن آن را ده برابر کرده اسـت و گویی پـا را از موزیک ویدیو بـودن نیـز فراتر گذاشـته اسـت. در هر حـال چگونه یک تعقیب گریز سـاده بایـد این گونه جـذاب شـود؟ حتـی در بارتـون فینـک نیز که بیشـتر به طیف دیگـر آثار کوئن هـا از لحاظ اسـتفاده از موسـیقی نزدیک اسـت در صحنه های شـادی و رقص عجیب بارتون بعد از تمام کـردن اولین فیلمنامه هالیوودی خود، قطعـه Down South camp meeting از ایروینگ مایلـز و فلچـر هندرسـون را مـی شـنویم. در آثار دیگـر آن ها از قبیل **فارگـو، جایی برای پیرمردها نیسـت** اسـتفاده از موسیقی تا حدی محدود شـده است و کاربرد سـکوت در آن بـه خوبـی به چشـم می خـورد. در هر صورت می تـوان فهمید که موسـیقی از دل صحنه ها و برداشـت هـای دیده شـده به وجود می آیـد. خیلی از کارگردانان ترجیح می دهند موسـیقی فیلـم قبل از مرحله فیلمبرداری سـاخته شـود ولی فضای روایتی که اکنـون کوئنی نام گرفته اسـت به اعتقـاد کارتر بـرول نیازمند برخورد خاص خود اسـت.

ایتـن مـی گویـد «ما از کودکی با باب دیلن و این نوع موسـیقی بزرگ شـدیم». جوئل هم که چنـد سـالی از ایتـن بزرگ تر اسـت حـرف او را تایید می کند و می گوید من هم همیشـه این سـابقه و پیش زمینه موسـیقی را در ذهن دارم. آن ها با سـاخت فیلم **درون لوین دیویس** کـه در سـال هـای پختگـی شـان نیـز به ثمـر رسـید در نهایت نشـان مـی دهند کـه چقدر موسـیقی برایشـان اهمیتـی ریشـه ای دارد و دین خود را بـه آن ادا می کننـد. **درون لووین دیویـس** بـر خلاف آنچـه عده ای تصـور می کنند زندگینامـه دیو ون رانک نیسـت. کوئن هـا کـه می دانسـتند دیـو ون رانک یکـی از چهره هـای تاثیر گذار موسـیقی فولک اسـت و ظهور باب دیلن بدون او میسـر نبود، با نگاه و برداشـتی آزاد به دفتر خاطرات او می خواسـتند فضـای موسـیقی گرینوویچ ویلیج دهـه ۶۰ و افرادی مثـل ون رانـک را در فیلم تصویر کنند. ایـن تـلاش آن هـا چیزی که تصور می شـد بـه یکی از بهترین آثارشـان در چند سـاله اخیر بـدل شـد و به طور عجیبی نوسـتالژی برهه مهمی از موسـیقی آمریکا را زنده کـرد. کوئن ها در ایـن فیلـم نیز ماننـد **ای برادر کجایـی؟** از تی بون برنت برای سـاخت قطعه ها کمک گرفتنـد و بـا توجـه به خوانده شـدن ترانه ها توسـط بازیگران در اکثر فیلم، همـکاری آن ها با برول محدود به مشـاوره شـد.

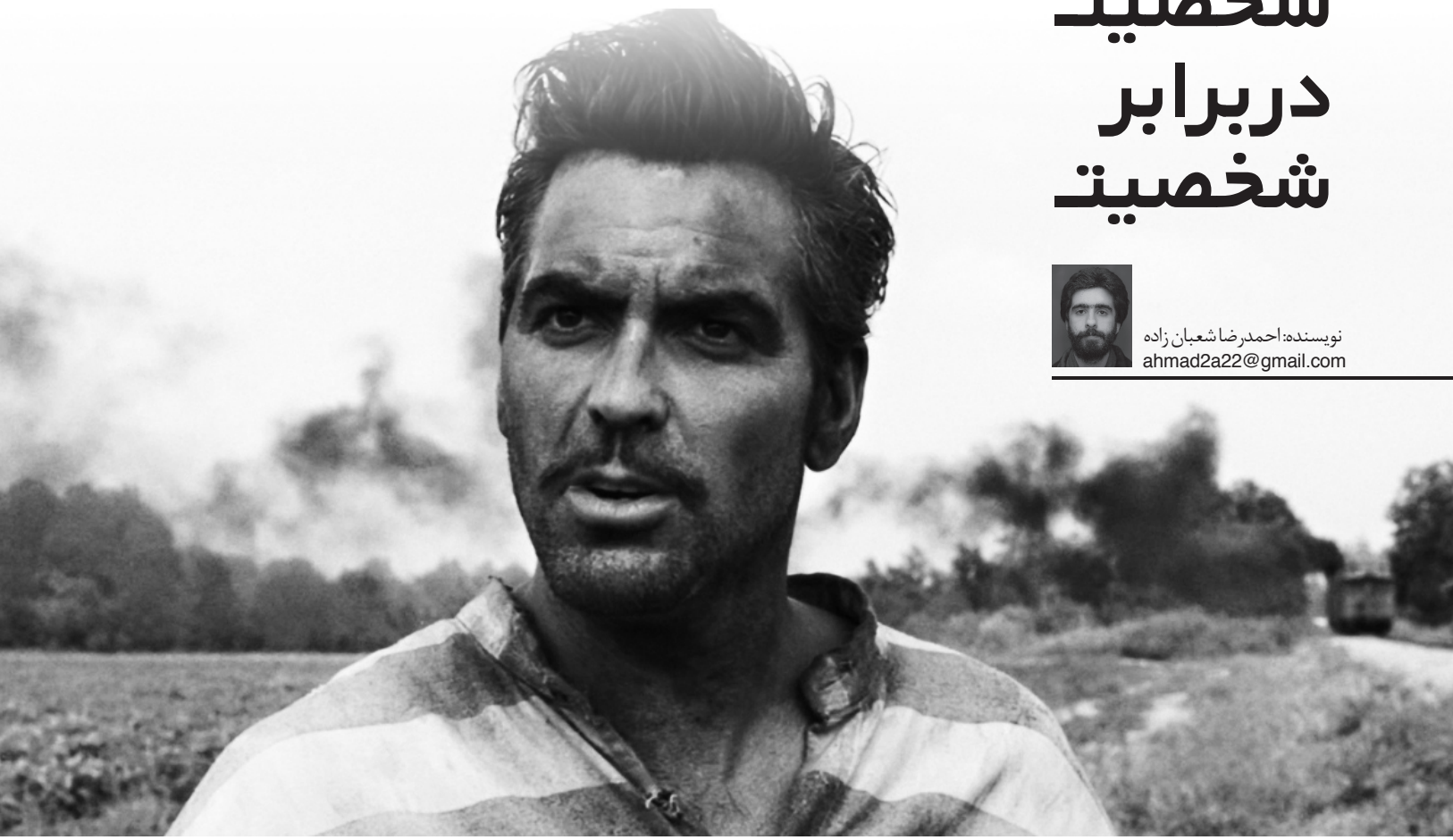
کوئـن هـا در **ای بـرادر، کجایـی؟** نیـز قبل تر دسـت بـه چنیـن تجربـه ای زده بودند. در قطعـه معـروف موسـیقی فیلـم کـه Soggy Bottom Boys ترانـه I am a man of constant sarrow را مـی خواننـد بـه وضـوح قابل درک اسـت که چـرا تمامی مردم جنـوب مجـذوب این آهنگ شـده اند و کشـش آن اسـت کـه باعث پیوسـتگی نقاط مهم روایـی فیلـم مـی شـود و جایگزیـن کـردن آن بـا چیز دیگـر غیر ممکن اسـت. تـا قبل از **درون لویـن دیـوس**، ایـن فیلم وابسـته ترین فیلـم این دو برادر به موسـیقی بـود. این فیلم با موسـیقی خود پیوند بسـیار داشـت و فضای داسـتانی بار بسـیاری از نکته بینی های سـبک شناسـانه را بـه آن سـپرده بـود. تأثیـر ترانه هـای همـراه **ای بـرادر کجایی؟** به حـدی بـود که آن سـال هیـأت داوران گِرَمی نتوانسـتند جایـزه بهترین آلبوم سـال را به اثر دیگری اختصـاص دهند.

حتـی در فیلـم هایـی کـه بـه مراتـب اسـتفاده از موسـیقی بـا فیلم هایـی که ذکـر کردیم فـرق دارد، ماننـد یـک مـرد جدی ، آن ها شـیطنت خود را حفـظ کرده و ارجاعـی جالب به موسـیقی Somebody to love جفرسـون ایرپلین می دهند. مایکل نوجوان که در فیلم بـا جهـان بینـی پیرامون خـود درگیر اسـت، خاخام بزرگ فرسـتاده می شـود تا سـرزنش و نصیحـت شـود. او بـا تـرس و دلهـره وارد اتـاق خاخـام می شـود و روبـروی او می نشـیند. خاخـام نیـز در آغاز کلام خود همین قطعه جفرسـون ایرپلین را برای پسـر زمزمه وار دکلمه می کند و سـپس فقط به او می گوید «پسـر خوبی باش». شـاید این یکی از کوئنی ترین ارجاعات دو برادر به دنیای موسـیقی که باشـد که در لفافه ای زیرکانه پیچیده شـده اسـت. بـا توجـه به آنچه گفته شـد در سراسـر کارنامه کوئـن ها علیرغم تنوع ژانری بسـیار، چیزی کـه کارکـرد دقیـق موسـیقی فیلم را بـرای آنها روشـن می کنـد اسـتفاده در جهت تکامل هـدف داسـتانی اسـت و آن ها هیـچ وقت مانند کارگـردان بزرگ دیگری همچون سـرجیو لئونـه از موسـیقی بـه فیلـم نمـی رسـند. آنچـه مسـلم اسـت ، کوئن ها بـه خوبی بـه نوع ارتباطـی که می خواهند مخاطبشـان با آثـار آن ها برقرار کند واقف اند و موسـیقی ــ گرچه هیـچ وقـت از سـاحت ابزاری فراتـر نمی رود ــ از مهمترین شـگرد های آن هـا در آفرینش همچین فرآیندی اسـت.

منـابع:

www.indiewire.com
www.pastemagazine.com
www.rollingstone.com

شخصیت دربرابر شخصیت



نویسنده: احمدرضا شعبان زاده
ahmad2a22@gmail.com

شخصیت دومین بخش مهم در خلق داستان از دیدگاه ارسطو ست که در کتاب فن شعر [1] خود بعد از طرح داستانی یا پیرنگ ، مرتبه ی بعدی را به خود اختصاص داده است . در دوران ما و به ویژه از دهه ی ۳۰ میلادی ، بعد از به ثمر نشستن کمپانی های بزرگ فیلم سازی و تکامل ژانر ها و ظهور ناخودآگاه ژانرهای پساکلاسیک مثل نوآر، طرح داستانی رو به کلیشه شدن رفت و ظهور مکاتبی مثل سورئالیسم در اروپا و همچنین سیالیت و عدم قطعیت در روایت باعث شد شخصیت و روح فردی در سینما جایگاه بالاتری به خود اختصاص دهد هرچند دلایلی چون پایان جنگ های جهانی و تاثیر جنگ بر فرد ، حقوق فردی، مالکیت فردی و معنوی و همچنین ورود علوم روانشناسی فردی در هنر باعث شد که سوال مهم «شخصیت کیست/چیست؟» مطرح شود و ارزش بیشتری از سوال «شخصیت چه می کند؟» پیدا کند . لارنس پرین [2] در کتاب ساختار ، آوا و احساس [3] به واسطه ی همین تغییر رویه، تمایز قائل می شود برای مخاطب خوب و مخاطبی با نگرش محدود که اولی به دنبال کشف لایه های روانی / رفتاری شخصیت و دومی صرفا قانع به دنبال کردن سیر حوادث در فیلم است. زمانی که ما در سنجش های خود ، اثر سینمایی را خوب ارزیابی می کنیم بدون شک تمام عناصر شش گانه ی ارسطو [4] با هماهنگی و یکپارچگی وظیفه ی خود را انجام داده اند ولی اصلی ترین روی آن ، شخصیت و شخصیت پردازی است که در ذهن تماشاگر حک می شود که موجب به یادآوردن داستان یا فیلم با شخصیت های آن می شود. تلاش برای خلق شخصیت های نو که از تیپ های کلیشه شده فاصله گرفته و آفرینش حریم های جدیدی برای کنش های هوشمند کاراکترهای داستان در چارچوب فیلمنامه ی شخصیت محور، همواره درطول تاریخ سینما ادامه داشته است اما این نکته که این کوشش ها تا به چه حد توانسته رنگ عینتی موفق به خود بگیرد مسئله ای است که جای بحث دارد. از شخصیت (های) خلق شده توسط نویسندگان مجله ی بلک ماسک ، شخصیت کمیک آقای اولوی ژاک تاتی تا شخصیت سازی های آثار پست مدرن سینمای جدید همراه با جیم جارموش و کوئینتین تارانتینو (**قصه های عامه پسند، حرامزاده های بی آبرو**). نظری در این میان وجود دارد و آن به پایان رسیدن منابع الهامی است که برای خلق داستان و شخصیت های آن باید وجود داشته باشد. عمر صد و بیست ساله‌ی سینما و هنر تصاویر متحرک در مقابل هزاران سال ادبیات جهان و برداشتی اغلب یک طرفه که از ادبیات به سینما راه یافته باعث شده از ابتدایی ترین تا موخر ترین آثار ادبی جهان در سینما به اقتباس درآیند.

از بهترین مولفان شخصیت در سینمای دوران ما می توان به برادران کوئن اشاره کرد . در هم آمیختگی و ادغام اصول کلاسیک در شخصیت پردازی ، رسیدن به زبان تالیفی و شخصی ، ارجاع های به شدت متفاوت به سینمای کلاسیک و همچنین هدفمندی در خلق شخصیت های داستان از مهم ترین دستاوردهای سینمای کوئن هاست. مارگارت مهرینگ در کتاب نوشتن برای سینما به خصوصیتی در شخصیت پردازی اشاره می کند که برادران کوئن نیز در آثارشان این راه را می پیمایند. « **فیلمنامه ای که می نویسند تنها بخش کوچکی از این اطلاعات (اطلاعات شخصیت ها) را در خود جای می دهد ولی هر شخصیت را ناخودآگاه براساس همین اطلاعات شکل می دهند. زمانی می رسد که درباره ی شخصیت هایشان چنان شناختی پیدا می کنند که گویی زندگی مستقلی دارند ؛ انگار جان گرفته اند و خودشان تصمیم می گیرند که چه کاری را**

در چـه زمانـی و چگونه انجام دهند»[5]. شـخصیت هـای آثار بـرادران کوئن از همـه نظـر خـاص و متفاوت هسـتند، خصوصیات ظاهـری ؛ تکیه کلام هـا ؛ کارهای بـی جـا و مضحـک و حتـی تراژیـک. شـخصیت هـای درون گـرا و یـا بـرون گـرا ؛ شـخصیت هـای سـطحی و یـا عمیـق و همچنین شـخصیت های مثبت یـا منفی که ایـن شـخصیت پـردازی گسـتره ای از شـخصیت های خاکسـتری را در بـر می گیرد. شـخصیت هـای بـرادران کوئـن را مـی تـوان از زاویـه هـای متعـددی بررسـی کرد. عنصـر (انتقـام / تقـاص) یکی از برجسـته ترین ویژگـی های کاراکترهای آنان اسـت کـه موجـب پیشـرفت قصـه در فیلم هـا هم می شـود.

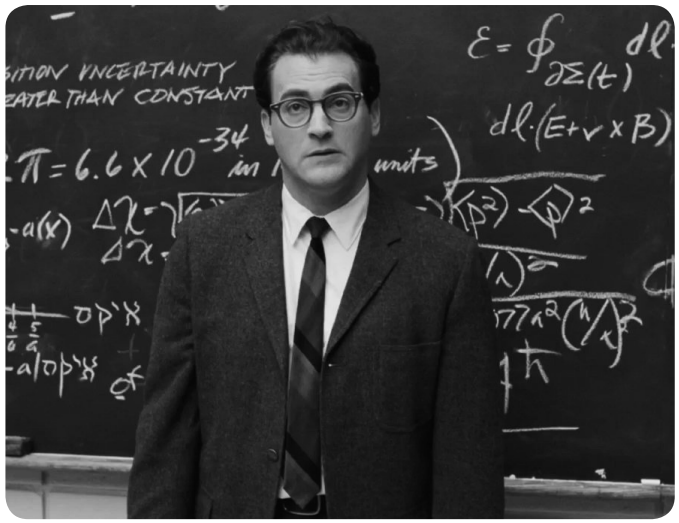
در **خـون سـاده**[6] (۱۹۸۴) مـردی که به همسـرش مظنـون شـده کارآگاه خصوصی ای را اسـتخدام مـی کنـد کـه پـرده از ایـن خیانت بـردارد. داسـتان بـه طریقی پیش مـی‌رود کـه بـا معرفی شـخصیت های تمامـا گناهـکار، در فضایـی تیـره ؛ کاراکترها از هـم انتقـام گرفتـه و شـخصیت ابـی (فرانسـیس مـک دورمونـد) و ری (جـان گتز) تقـاص خیانـت هـای خود را پـس مـی دهنـد و کارآگاه خصوصی (م امـت والش) از مارتـی (همسـر ری ، بـا بـازی دن هدیـا) انتقـام مـی گیـرد که خـود هم بعـدا تقاص

در هم آمیختگی و ادغام اصول کلاسیک در شخصیت پردازی ، رسیدن به زبان تالیفی و شخصی ، ارجاع های بشدت متفاوت به سینمای کلاسیک و همچنین هدفمندی در خلق شخصیت های داستان از مهمترین دستاوردهای سینمای کوئن هاست.

ایـن کار را پـس مـی دهد.

در بـزرگ کـردن آریزونـا[7] (۱۹۸۷) دزدی بـا بازی نیـکلاس کیج با زن پلیسـی بـه نـام اد (هالـی هانتر) آشـنا شـده و با هـم ازدواج می کنند امـا اد متوجه نـازا بودن خـود شـده و آنـان تصمیـم مـی گیرنـد بـرای زندگی خـود بچـه ای را بدزدنـد . نگاه تلـخ بـرادران کوئـن نسـبت بـه شـکننده بـودن سـاختار خانـواده و مردی کـه قبل از تشـکیل خانـواده مجـرم بوده و حالا بـرای حفظ خانـواده ی خود دوبـاره باید مرتکب جـرم و اینبـار آدم ربایـی شـود در فیلـم خودنمایی می کنـد. هرچند تیـره ترین بخش ایـن نـگاه تقاصـی اسـت که مرد بـرای کاری که بـرای خانـواده انجـام داده پس می دهـد . یـا در تقاطع میلر[8] (۱۹۹۱) که داسـتان در دل سـندیکای مافیایی شـرق آمریکا در دهـه ی ۳۰ و بحـران اقتصـادی مـی گـذرد و داسـتان مجموعـه ای از اشـخاص اسـت کـه بـرای ادامـه ی زندگی خود بایـد انتقام بگیرند؛ تـام ریـگان (گابریل بایرن) بایـد انتقـام خـود را از کسـی کـه دردسـرهایی را برای او رقـم زد بگیـرد و برنی برنام (جـان تورتـورو) هـم تقـاص کارهـای خـود را پـس می دهـد. یـا در فارگـو[9] (۱۹۹۴) جـری (ویلیـام اچ میـس) در پایـان تقـاص طراحـی نقشـه (دزدی همسـرش) را پس مـی دهـد و یـا در قاتلیـن پیـرزن[10] (۲۰۰۴) که همه ی شـخصیت های دزد داسـتان بـه طـرز مضحکـی کشـته شـده و تقـاص نقشـه ی قتـل پیـرزن سـاده دل داسـتان را مـی دهنـد. ایـن مسـئله ی تقـاص و انتقـام در دو فیلـم متاخـر آنـان (جایـی برای پیرمردهـا نیسـت[11] ۲۰۰۷ و شـهامت واقعـی[12] ۲۰۱۰) بـه مـرز پیرنگ هم می رسـد . للویـن مـاس (جـاش برولین) وقتـی پول مرد مجروحـی را می دزدد نمـی داند بعدا در بایـد بـرای حفـظ جان خـود از آنتـون (خاویر بـاردم) فـرار کند و همچنین شـخصیت ماتئـی (هالـی استنسـفیلد) کـه همـراه مارشـال کاگبرون(جـف بریجـز) مـی خواهـد انتقـام پدر خـود را بگیرد.

امـا خـارج از حـدود روایت و قصه، شـخصیت های برادران کوئـن از دیدگاه ظاهـر و گریم های نامتعارف هم قابل بررسـی هسـتند. شـخصیت گیل (جان گوددمن) بـا آن رفتار اغـراق آمیز و روغنـی کـه به موهایـش مالیـده، اچ آی (نیکلاس کیـج) دزدی که گویا هیچ چیـز حتی دزدی را جـدی نمـی گیرد و بـا پیراهنی آسـتین کوتاه و جلـو باز همـه کار می کنـد در **بزرگ کردن آریزونـا**؛ یا خنده های شـیطانی بـا آن کـت راه راه پل نیومن در **وکیل هادسـاکر**[13] . منظـر قابـل بحث بعـدی، دیدی اسـت کـه بـرادران کوئن به شـخصیت هـای خود دارنـد. از ایـن دیـدگاه شـخصیت هـا بـه سـه دسـته ی احمـق، سـاده و روان پریـش تقسـیم می شـوند. حتـی شـخصیت های فرعـی هم در زمـره ی این تقسـیم بندی ها قـرار مـی گیرند. فیلـم هایـی که شـخصیت هـای اصلی آن بـه این دسـته بنـدی ها تعلـق دارند ممکن اسـت شـخصیت دوم یـا فرعـی ای از جنس دیگر داشـته باشـند. شـخصیت هـای اصلـی احمق در **بزرگ کـردن آریزونا** (اچ آی (نیکلاس کیج)، گیل (جان گوددمن)، شـخصیت سـاده دل اد (هالـی هانتر) یا شـخصیت روان پریش آنتون (خاویر باردم) و شـخصیت سـاده ی روسـتایی کلانتـر اد (تـام لـی جونـز) کـه همـان شـخصیت پلیـس فیلـم **فارگـو** با بـازی فرانسـیس مـک دورمونـد اسـت. نقش هـای اصلـی در فیلم هـای **بزرگ کـردن آریزونـا**، او **برادر کجایی**، **لبوسـکی بـزرگ**، **قاتلین پیرزن** و **وکیل هادسـاکر** احمق اند؛ شـخصیت هـای اصلـی در بارتون فینـک، جایی برای پیرمردها نیسـت روان پریش اند و شـخصیت های



فیلـم هـای **فارگو**، **یـک مرد جـدی**، **شـهامت واقعـی**، **درون لوییـن دیویس** افـراد سـاده دل روسـتایی هسـتند. هرچنـد هنـر بـرادران کوئـن در خلق شـخصیت هـا بدان حـد اسـت که با وجود شـباهت هـا، هیـچ گاه دو شـخصیت عینا ماننـد همتای خـود در دیگر فیلم ها نیسـت. شـخصیت هـای احمق هـای فیلم ها کـه هر کدام بـرای خود شناسـنامه ای مخصـوص دارنـد و بـا کنش هایشـان خـود را خاص مـی کنند ماننـد تمرکز شـخصیت اورت (جـورج کلونـی) بر مدل موهایشـان و کار بـا واکس و توری مـو که علاوه بر اینکه شـخصیت بـه شـدت خاص می شـود بسـیار هم جلـوه ی زنانـه ای مـی گیرد.

پا نوشت:

۱- Poetics
۲- Laurence Perrine
۳- Structure, Sound, and Sense
۴- عناصر داستانی شش گانه ی ارسطو عبارتند از : طرح ، شخصیت ، فکر ، کلام ، موسیقی ، منظر
۵- مارگارت مهرینگ در کتاب نوشتن برای سینما (با تلخیص)
۶ - Blood Simple (1984)
۷- Raising Arizona (1987)
۸- Miller›s Crossing (1990)
۹- Fargo (1996)
۱۰- The Ladykillers (2004)
۱۱- No Country for Old Men (2007)
۱۲- True Grit (2010)
۱۳- The Hudsucker Proxy (1994)

جهان در کرانه یک صحرای برفی

نگاهی به دنیای برادران کوئن

نویسنده: سعید سلیقه
saligheh.saeed@yahoo.com

«می‌گفتن اون قتل از روی هوای نفس بوده اما خودش می‌گفت نه. برای کشتن او دختر برنامه داشته. می‌گفت همیشه برای کشتن یه آدم برنامه داشته. می‌گفت می‌دونسته که می‌ره جهنم اما اگه آزاد بشه دوباره اون کار رو انجام می‌ده.»

دیالوگ‌های بالا عبارات هم مفهوم کتاب کورمک مک کارتی هستند که توسط برادران کوئن با کم‌ترین تغییرات در فیلم استفاده شده‌اند اما وقتی نور تصویر، سالن تاریک نمایش را روشن می‌کند شما نمی‌توانید به مک کارتی فکر کنید. شما در حال دیدن فیلمی از برادران کوئن هستید. اثری سهل و ممتنع با بیشترین نزدیکی در مفهوم و کمترین شباهت در اجرا نسبت به متن مورد اقتباس؛ گونه‌ای از شخصی‌سازی منحصر به فرد که خودشان هم تفسیر مشخصی از آن ندارند. هنگام نوشتن فیلمنامه هم ماجرا به همین سادگی پیش می‌رود جوئل کتاب را می‌خواند و ایتن آن‌را تایپ می‌کند؛ اما نتیجه شگفت‌انگیز است. جهانی از نو ساخته شده، پر از مولفه‌های بکر و تنیده شده در طنزی سیاه چه در تریلرها و چه در کمدی، شما در عین میخکوب شدن از نحوه تصویرپردازی می‌توانید به راحتی بخندید. برای

شناخت دنیای این دو نیاز است کمی بیشتر درباره عناصر سازنده جهان بزرگ‌شان بدانیم. آنها مانند همان نوجوان قاتل گوینده جملات ابتدای متن، خود هیچ توضیحی درباره نحوه پرداخت افکارشان نمی‌دهند اما نتیجه کار خود نشان‌دهنده دیدگاه خاص و غریب‌شان به جهان است. کوئن‌ها طی ۳۰ سال فیلم‌سازی موفق به ساخت چارچوبی دقیق و یگانه در آثار خود شده‌اند آنها را می‌توان جزو نخستین نسل موفق جریان فیلم مستقل آمریکا دانست که آگاهانه مستقل ماندند و هیچ‌گاه وسوسه جذب شدن در جریان اصلی هالیوود مرعوب‌شان نکرد. آنها ترجیح دادند به جای عظمت بخشیدن به جریان تولید فیلم و خرج پول، انرژی خود را روی عمق بخشیدن به جهان‌بینی و تقویت جزء به جزء ساختار آثارشان صرف کنند و با کمی دقت در روند فیلم‌سازی و ژانرهای انتخابی می‌توان شکل‌گیری و تکامل خرد جاری در تک تک فیلم‌های آنها را دید و از میزان پیشرفت حیرت زده شد. از **خون ساده** تا **درون لوین دیویس** کوئن‌ها روی درون مایه‌های مشترکی کار کرده‌اند اما هر بار به شکلی جدید به طرح موضوعات مورد علاقه‌شان پرداخته‌اند و این اتفاق به‌گونه‌ای رخ می‌دهد که فیلم‌های آنان را فقط می‌توان با یکدیگر مقایسه کرد نه با دیگران. شناخت و فهم دنیای زیر متن کوئن‌ها از این لحاظ دارای اهمیت است که آنها جزو نخستین استعدادهای نسل قدرتمند جریان سینمای کاملا مستقل آمریکا هستند که جرقه نماندند و آنقدر در پرداخت عناصر سینمایی خاص خودشان آزمون و خطا کردند تا دیگر نشد آنها را جدی نگیرند و برای دیده شدن مجبور به ساخت فیلم در استودیوهای بزرگ نشدند. جریانی که در حدود ۳۰ سال قبل از برادران کوئن در مدرسه فیلم‌سازی راجر کورمن شکوفا شد و کوئن‌ها مانند همان شاگردان در حیاط خانه فیلم‌های مهم هالیوود را در نوجوانی بازسازی کرده و رویای فیلم‌سازی شوخ و شنگ مخصوص خودشان را طراحی می‌کردند. آنها به طور شگفت انگیزی از ابتدا ایده‌های مشترکی در سینما داشتند و به شکلی ذاتی وظایف فیلم‌سازی را بین خودشان تقسیم می‌کردند. ایتن که فلسفه خوانده بیشترین سهم را در طرح قصه و فیلم‌نامه نویسی دارد و جوئلِ بزرگ که سینما خوانده مغز متفکر پیاده کردن و تصویری کردن ایده‌های ایتن است. هر چند در سال‌های اخیر جدا کردن این

مرز حتی در عنوان‌بندی فیلم‌ها هم تقریبا غیرممکن شده و اصطلاح کارگردان دو سر برای آنان بیشتر جا افتاده اما همچنان با دقت به سرنخ‌های‌ریزی که در مصاحبه‌ها می‌دهند می‌شود حدس که طراح این جهان تیره و تار سرخوشانه کدام است و کدام یک وظیفه خلق بصری داستان را برعهده دارد.

بخش اول: عجیب باش اما زیاد در چشم نباش

نخستین نکته‌ای که در شناخت جهان بینی برادران کوئن به چشم می‌خورد سادگی در اجراست. فیلم کوئن‌ها به ساده‌ترین شکل و بدون کوچک‌ترین خودنمایی دوربین به تصویر درمی‌آید. آنها از عمد در کارگردانی به‌گونه‌ای کلاسیک شروع می‌کنند اما کم‌کم مسیر ویژه خود را می‌روند و در ساختار میزانسن و حتی دکوپاژ جایی میان نئوکلاسیک‌ها قرار می‌گیرند. زمانی به اسکورسیزی بزرگ گفتند کار کوروساوا در هفت سامورایی آنقدرها هم که می‌گفتند سخت نبوده چون او از سه دوربین در صحنه استفاده می‌کرده است. مارتین کمی می‌خندد و بعد به نکته‌ای طلایی اشاره می‌کند «**مهم اینه که بدونی هر دوربینو کجا بذاری.**» کوئن‌ها جان کلام اسکورسیزی را درک کرده‌اند و دوربین را در دقیق‌ترین جای خود برای کنترل ریتم درون نماها و روایت ماجرا قرار می‌دهند. به نماهای اولیه از **جایی برای پیرمردها نیست** دقت کنید. همه چیز به سادگی و ظرافت اتفاق می‌افتد. شاید در کمتر در از ۱۰ نما سکانس تاثیرگذار اول به پایان می‌رسد و ما با یکی از عجیب‌ترین بدمن‌های تاریخ سینما آشنا می‌شویم. شاید رمز موفقیت کوئن‌ها به دانش بالا و اشراف کاملی که در انتخاب فرم و متن دارند نیز برگردد. آنها به عمد و به‌گونه‌ای محسوس در کارگردانی و طراحی حرکت‌های دوربین آرامش به خرج می‌دهند تا غریب بودن داستان، اتفاقات و شخصیت‌های نابهنجار ماجرا بیشتر جلوه کنند. به شخصیت پیتر استورمار در **فارگو**، خاویر باردم در **جایی برای پیرمردها نیست**، جان گودمن در **ای برادر کجایی** و **بارتون فینک**، مایکل بادالوکو در مردی که آنجا نبود دقت کنید آنها در آرامش کامل و بدون تنش و پیچ و تاب بصری معرفی می‌شوند و صحنه را با غیرعادی بودنشان تسخیر می‌کنند. جوئل کوئن (بخوانید همان برادران کوئن) به‌درستی از نحوه چینش صحنه‌ها و علت وجودی هر اتفاق در داستان آگاه است و به همین خاطر سعی می‌کند هنگام کارگردانی جوری نماهای کلاسیک‌اش را دکوپاژ کند که به چیزی جز رخ دادن اتفاقات در چشم مخاطب گل

درشت نشود. در تنها تجربه کوئن‌ها در ژانر وسترن و در سکانس پیدا کردن جسد حلق آویز شده در **شهامت واقعی** صحنه به‌گونه‌ای پرداخت می‌شود که دخترک جوان برای نخستین بار متوجه می‌شود وارد چه ماجرای خطرناکی شده است. ترکیب نماهای عمدتا باز و در پهنه جنگل به نمای بالای سرد مرد دار زده شده پیوند می‌خورد که انگار دارد از بالا به دو سوار زیر نگاه می‌کند. این پلان‌های ساده اما تاثیرگذار را با همان میزان ترس و وحشت به‌شدت مخفی شده در دختر کنار بگذارید و به شخصیت جف بریجز نگاه کنید که به شکلی خلق شده تا از اساس در تلاقی با ارزش‌های دخترک قرار داشته باشد. او نقش کاتالیزوری معتدل‌کننده را در اینجا به زیبایی اجرا می‌کند و با بی‌خیالی ذاتی‌اش مانع از صحنه‌پردازی هول‌انگیز کلاسیک می‌شود و همین روند فیلم را در شمای کلی به‌گونه‌ای نوآورانه از وسترن بدل می‌کند که قرار نیست جز اشتراک در خط روایی در عنصر دیگری با نسخه اقتباس شده در اشتراک باشد.

بخش دوم: مردانِ نه‌چندان جدی

کلید دیگری که با آن می‌توان کمی از آنچه در دنیای کوئن‌ها هست را درک کرد و شناخت، طنز تلخ جاری در متن است که چه در تریلرهای جنایی و چه در کمدی‌های آنان قابل تشخیص است. طنزی که نه به شکل مرسوم و کلاسیک شده بلکه از دل دنیا و فضاسازی پست مدرن فیلم انرژی می‌گیرد. شخصیت‌هایی که همگی تصور بر کامل بودن دارند، اما از دست سرنوشت نمی‌توانند فرار کنند، نقشه‌های بلاهت باری دارند ولی به سادگی شکست می‌خورند. کوئن‌ها شکل تازه شده‌ای از کمدی ارائه می‌دهند که تنها شکل دادن و اجرای درست است که می‌تواند شمایلی منحصر به فرد به آن بدهد. در **فارگو** چینش وقایع داستانی‌تا یک سوم ابتدایی حاکی از برنامه‌ریزی دقیق مرد طمع‌کار برای اخاذی است اما زمانی که از نوع اخاذی مطلع می‌شویم طنز ماجرا شکل می‌گیرد و از آن بعد در ترکیب هوشمندانه و متناقض این موقعیت با شرایط زندگی یکنواخت پلیس زن باردار ماجرا، موقعیت‌های جدیدی ایجاد می‌شوند که علاوه بر وجهه دراماتیک و جدی دیدگاه خنده دار و البته تاثر برانگیز سازندگان را بیان می‌کند. مانند همین نمونه از تضادهای موقعیتی و حضور شخصیت‌های بلاهت بار و در ظاهر با هوش در سایر آثار کوئن‌ها بسیار به چشم می‌خورد. در **جایی برای پیرمردها نیست** شاهد اوج این وضعیت طنزگونه کاملا جدی هستیم. به شکلی کمی سر راست‌تر می‌توانیم جمعی از خصوصیات سرخوشانه و کودکانه را که در **لبوفسکی بزرگ** می‌شود دید که به احمقانه‌ترین شکل ممکن خود را درگیر ماجرایی می‌کند که در ابتدا حتی تصور کردن آن می‌توانست خنده‌دار باشد. حضور این گونه آدم‌های ساده دل که همگی از اعتماد به نفس بالا رنج می‌برند و در پایان اغلب تاوان همه چیز دانی خود را به سختی پس می‌دهند، از نشانه‌های مولف گونه برادران کوئن است. در واقع طنزی که از آن صحبت می‌کنیم ریشه در نوع نقش و جایگاه این شخصیت‌ها در فیلم دارد. گاهی مانند رییس پولدار و زنباره در **مردی که آنجا نیست** در نیمه‌های مسیر حذف می‌شود و کمی جلوتر در غالب مرد فروشنده دوره گرد حراف دوباره وارد داستان می‌شود و گاهی مانند **وکیل هادساکر** و **ای برادر، کجایی**؟ و در نقش شخصیت اصلی، مخاطب را تا پایان فیلم را به زور همراه خود نگه می‌دارد. در لبوفسکی بزرگ نیز شخصیت جان گودمن در نقش دوست تندخو و حق به جانب شخصیت اصلی فیلم با بازی جف بریجز است که نقش موثری در رخ دادن اتفاقات و پیشبرد خط اصلی داستان دارد. جهان‌بینی کوئن‌ها بر مبنای تمسخر نیست آنها هیچ‌گاه چیزی را به شکل نقش برجسته هجو نمی‌کنند اما همیشه چینش وقایع و ترکیب شخصیت‌های گوناگون و گاهی با ویژگی‌هایی در تضاد با

یکدیگر باعث به وجود آمدن موقعیت‌های جفنگ و خاص می‌شود که نشان‌دهنده برداشت نبوغ آمیز آنان از مناسبات اجتماعی آمریکایی‌هاست. آنها به دفعات به تمسخر لهجه‌ها و سبک زندگی شهرهای دور آمریکا متهم شده‌اند اما شاید بعد از دیدن چند اثر بتوان به صراحت گفت چنین نقدی چقدر غیرمنصفانه است. کوئن‌ها مولفه‌های انتقادی خود را هر بار در قالب جدیدی بیان می‌کنند تا طیفی گسترده‌تر را مخاطب قرار داده باشند و در هر برهه زمانی شوخی‌های خود را در آن قالب طراحی کرده‌اند. از **ای برادر کجایی** که در دهه ۳۰ جریان دارد تا **دورن لوین دیویس** که در دوران آشفته دهه ۷۰ می‌گذرد. آنها سعی می‌کنند نشان دهند خصوصیات انسانی و روابط میان آدم‌های آثارشان در طول زمان‌های مختلف و حتی مکان‌های مختلف همگی از قانونی واحد تبعیت می‌کنند و فقط در جزییات و لهجه و سبک زندگی شهری و روستایی با هم تفاوت دارند. مهم نیست **بارتون فینک** در لس آنجلس زندگی می‌کند یا مانند تبهکاران ساده لوح **بزرگ کردن آریزونا** آواره است مهم نحوه عکس‌العمل آنان نسبت به مشکلات سر راهشان است که همگی در طیفی کم نوسان رفتاری مشابه و اغلب احمقانه دارند. اینکه تاریخ همیشه تکرار می‌شود به نظر از موضوعات بامزه مورد علاقه کوئن‌هاست و می‌توانیم ببینیم که آنها چقدر و به دفعات با این موضوع و گیر انداختن شخصیت‌های نگون بخت در

چرخه‌های تکراری تفریح می‌کنند. هر چند آن شخصیت مطمئن و ساده لوح را دیگر با آن حجم از حماقت و ساده لوحی در چند اثر آخر کوئن‌ها به‌خصوص در **یک مرد جدی** نمی‌بینیم و جای آن ویژگی‌ها را تا حدی ترس از نادیده گرفته شدن و بی‌خیالی مفرط کاراکترهای اصلی گرفته است. دیگر از آن اعتماد به نفس کاذب هادساکر، لبووفسکی یا اورت خبری نیست و انگار در گذر زمان بلاهت به شک و ناتوانی تبدیل شده است به مانند جایی که لری (مایکل استالبرگ) در **یک مرد جدی** حتی توسط خانواده‌اش هم جدی گرفته نمی‌شود و همه از جمله خاخام مورد اعتماد شهر هم او را به شکلی نادیده می‌گیرند و لوین دیویس مانند گربه‌ای که دوستش پیش او امانت گذاشته، در شهر سرگردان است و هر شب را در جایی سپری می‌کند.

بخش سوم: از صمیم قلب، وحشی

اگر طنز زیرکانه و سیاه را یک وجه از دنیای کوئن‌ها بدانیم خشونت هولناک که در عین سهمگین بودن ساده اجرا می‌شود را می‌توان قطعه مهم دیگری در تکمیل پازل ذهنی آنها دانست. خشونتی که گاه در ظاهر بی‌دلیل شخصیت‌های درون فیلم را آزار می‌دهد. اما کم‌کم به عنصری حیاتی برای تداوم فضای کنترل شده مورد نظر کوئن‌ها تبدیل می‌شود. آنها در اشتراک معدودشان با سایر پست مدرن‌های معاصر از خشونت به‌گونه‌ای فانتزی استفاده می‌کنند و در بعضی صحنه‌ها در عین واقع‌گرایی بهره‌ای اغراق شده و نمایشی از آن می‌برند تا میزان آزاردهنده بودن ذات عمل خشن را تلطیف کنند و هم طعنه‌ای به ذات بشر زده باشند که اعمال رفتار خشن جزئی عادی از عکس‌العمل‌های روزمره است. حتی در لحظه‌هایی خود عمل آگاهانه و بدون پیش زمینه است نه صرفا رفتاری متقابل در مقابل یک عامل تهدیدکننده بیرونی. آنتون چیگور (خاویر باردم) **در جایی برای پیرمردها نیست** به واقع از کشتن لذت می‌برد، حتی کشتن پرنده‌ای در کنار جاده. برای او هدف، کشتن و لذت بردن از بازی فکری جنون آمیز با قربانیان است نه چیز دیگر. گاهی هم مانند عکس‌العمل ناخودآگاه شخصیت به ظاهر منفعل بیلی باب تورنتون در **مردی که آنجا نبود** عمل خشن به ناگاه سر می‌زند و مسیر داستان را عوض می‌کند. حتی این رفتار تهاجمی مانند صحنه کتک خوردن گابریل بیرن و پس زدن زن‌های مهمانی از برخورد با او و خونی شدن لباس‌شان در **تقاطع میلر** تقابلی کمدی‌وار می‌آفرینند. اما نکته مهم چینش عناصر داستانی و کارگردانی بی‌فراز و نشیب و یک‌دست

است که این رویدادهای خشونت آمیز را همچون یک پیچ داستانی جذاب و ناگهانی جلوه می‌دهد. به نمای پای رو به هوا و فرورفته در دستگاه چوب خرد کنی اواخر **فارگو** دقت کنید که در عین اتفاق افتادن در فضایی با کمترین تنش بصری چه تاثیر عمیقی از حسی گروتسک و وحشیانه در برخورد با رفتاری سرچشمه گرفته از ذات بشری برمی‌انگیزد. در مواردی هم خشونت در قالب هیبتی عظیم به شکلی موقت اما تاثیرگذار ظاهر می‌شود. مانند حضور جان گودمن هنگامی که آن روی عصیانگر خود را در **بارتون فینک** عیان می‌کند و هتل را به آتش می‌کشد یا شخصیتی که باز توسط گودمن در ای برادر کجایی سه قهرمان ساده‌لوح داستان را تا سرحد مرگ عذاب می‌دهد. و حتی می‌شود به آن مافیای روس در **لبوفسکی بزرگ** اشاره کرد که گاه و بیگاه لبوفسکی را گوشمالی می‌دهند و ناپدید می‌شوند. کوئن‌ها در آخرین فیلم‌شان **درون لوین دیویس** نیز از این عنصر غافل نبوده‌اند و در همان سکانس آغازین و بعد از یک اجرای کامل یک ترانه رومنس لوین دیویس (اسکار ایزاک) ناغافل کتک مفصلی از یک ناشناس می‌خورد که تا اواخر فیلم دلیل آن را متوجه نمی‌شویم.

بخش چهارم: من هم همانی را می‌بینم که شما قرار است ببینید؟

برادران کوئن نه مانند دیگر سینماگران پست مدرن به ارجاعات سینمایی علاقه خاص دارند نه مستقل بودن را پلی به سوی ساحل آرامش بلاک باسترسازی می‌دانند و نه آنقدر ادعای آوانگارد بودن در فرم دارند که برای تفسیرشان می‌باید زمان و وقت زیادی صرف کرد. آنها به قول خودشان هنوز همانند دوره نوجوانی فیلم می‌سازند، دنیای آنان تغییر نکرده، تنها کمی عمیق‌تر شده ارجاعات آنها بیشتر از آنکه سینمایی باشند ادبی است و هیچ ترسی ندارند که حتی به اودیسه هومر ادای دین کنند و روایتی نوآورانه از آن سفر تاریخی ارائه دهند. برای نفوذ به جهانشان لزومی به زیر و رو کردن تاریخ سینما نیست آنها را می‌توان تنها با مرور آثارشان درک و کشف کرد. کوئن‌ها به شکل جذابی همچنان که به نسبت جریان اصلی هالیوود مستقل هستند، مولف نیز قلمداد می‌شوند. عناصر تکرار شونده و فضاهای

مشخصی برای روایت هر داستانی دارند. گاهی مانند **قاتلین پیر زن** و **شهامت واقعی** به بازسازی فیلم‌های مورد علاقه‌شان می‌پردازند و گاهی ساختار ژانر را در **تقاطع میلر**، **فارگو** و **مردی که آنجا نبود** به‌گونه‌ای تغییر می‌دهند که فیلم در سطحی بالاتر از الگوهای ژانر مورد نظر قرار می‌گیرد. آنها همچنان در سیر آثار خود معنی جدیدی به پست مدرنیسم می‌دهند و گونه‌های مختلف سینمایی را از زاویه دید خود بازتعریف می‌کنند. در دنیای کمی تیره و تار و گاه شوخ و شنگ آنها هنوز فاصله زیادی است میان آنچه ما در ابتدا تصور می‌کنیم با آنچه آنها در پس ذهن دارند و فقط با دقت به جزییات شگفت‌انگیز تصویری می‌توان تا حدی به مفهوم جهان آثارشان دست پیدا کرد و گرنه شاید ساده‌تر باشد تنها بخواهیم از دیدن تصاویر چشم نواز و شنیدن داستان سر راست آنها لذت ببریم.

منابع:

- کتاب کوچک کارگردانان (۴): جوئل و ایتن کوئن / الن چشایر، جان اشبروک / مرسده بصریان / انتشارات آوند
- کوئن‌ها / آرش خوشخو / سایت سی‌نگاه
- The Philosophy of Coen brothers/edited by Mark t. Conrad

روایت و سبک روایی

نویسنده: پگاه صیادی
pegah.sayadi@gmail.com

اتان و جوئل کوئن جزو آن دسته معدود فیلم سازانی هستند که از حمایت استودیوها، منتقدان و عامه مردم به طورهم زمان برخوردارند. گرچه نظرات در مورد این دو بسیار مختلف است، با توجه به اینکه فیلم های برادران کوئن در دسته فیلمهای تجاری قرار نمی گیرند و تهیه کنندگان دست آنها را در ساخت فیلم و اعمال سلایقشان کاملا باز می گذارند، این خیل عظیم طرفداران حیرت انگیز است. تا زمانی که بتوان برادران کوئن را کم و بیش در دسته "هنرمندان مستقل" قرار داد، فیلمهای آنها را نمی توان متعلق به مدرسه و دسته خاصی از فیلم سازان دانست.
عبارت استریوتایپ "کمدی سیاه برادران کوئن" برای تعریف ژانر کاری آنها کافی نیست. کارهای آنها را می توان در رابطه ی تنگاتنگ با ژانرهای کلاسیک هالیوود دید(منتقدان اغلب بر این نظر هستند که کارهای برادران کوئن رونوشتی از ژانرهای کلاسیک می باشد)، که البته رد پای موج نوی فرانسه نیز در این آثار به وضوح قابل مشاهده است. فیلمهای برادران کوئن آینه ای از فرهنگ عامه آمریکایی(برای مثال رمان های **جیمز کین** و **ریموند چندلر**)، فرهنگ اروپایی (فلسفه هیزینبرگ) و خرده فرهنگ های مختلفی از سراسر دنیا می باشد. همانند دیگر آثاری هنری پست مدرن، فیلم های برادران کوئن بازتابی از پروسه عناصر کلاسیک (تقلید مسخره آمیز، برداشت آزاد و یا بازنوشت آثار) بوده که می توان برداشت های مختلفی از آنها داشت.
نخستین فیلم آنها یعنی **خون ساده**(۱۹۸۴) فیلمی مستقل با بودجه ای اندک و پر از عناصر سینمای نوآر و گنگستر بود. این فیلم توجه تهیه کنندگان را به خود جلب کرده و باعث شد فیلم بعدی آنها یعنی **بزرگ کردن آریزونا**(۱۹۸۷) که یک نسخه ابتدایی از فیلم های خانوادگی بود، بتواند با بودجه بیشتری ساخته شود. سومین فیلم برادران کوئن یعنی **تقاطع میلر** (۱۹۹۰) افسانه فیلم های گنگستری دهه سی را به روش خاص خود درهم می شکند. در زمان تدوین این فیلم برادران کوئن به مشکل برخوردند و پروژه برای مدتی کوتاه متوقف شد، در طی این توقف کوئن ها از فرصت استفاده کرده و فیلم نامه فیلم بعدی خود یعنی **بارتون فینک**(۱۹۹۱) را نوشتند، فیلمی کاملا متفاوت با سبک آنها نسبت به سینمای کلاسیک هالیوود. به همین دلیل میتوان نشانه هایی از این فیلم را در فیلم **تقاطع میلر** مشاهده کرد. بعد از این سه فیلم بود که تهیه کنندگان استودیویی برادران کوئن را کشف کرده و پیشنهاد ساخت دو فیلم بعدی آنها در استودیو به میان آورده شد. که البته در مورد آنها این امر به معنای ساخت فیلم های تجاری نبود، اتفاقی که برای بسیاری از فیلم سازان مستقل پس از کشف شدن توسط استودیوها رخ می دهد. برعکس آنکه، آنها فیلمی ساختند که خود منتقد ساخت فیلم های سینمایی استودیویی بود و جایزه نخل طلای فرانسه را برایشان به ارمغان آورد. گرچه نه فیلم **بارتون فینک** و نه **وکیل هادساکر**(فیلمی پر از عناصر سینمای کلاسیک محصول سال ۱۹۹۴) سود مالی به همراه نداشتند و به همین دلیل برادران کوئن با هالیوود وداع کرده، به شهر خود بازگشتند و این بار فیلمی کاملا رئال با بودجه ای بسیار پایین به اسم **فارگو**(۱۹۹۶) ساختند که ثمره آن دو جایزه اسکار بود. فیلم بعدی فیلم پرهزینه ی **لبوسکی بزرگ**(۱۹۹۸) بود که به دنبال آن برادران کوئن پرسود ترین فیلمشان یعنی **ای برادر کجایی**(۲۰۰۰) را ساختند. در فیلم **مردی که آنجا نبود**(۲۰۰۱) می توان به وضوح چرخش برادران کوئن به سمت فرهنگ و فلسفه اروپایی را با رویکردی جدی به سینمای نوآر دید. به دنبال این فیلم برادران کوئن دو فیلم کمدی دیگر در کارنامه خود دارند که البته این فیلم ها نام های بزرگی از دنیای بازیگری هالیوود را در تیتراژ خود جا داده اند: جرج کلونی و کاترین زتا جونز در **سنگدلی تحمل ناپذیر**(۲۰۰۳) و تام هنکس در **قاتلین پیرزن**(۲۰۰۴). در سال ۲۰۰۷ بود که کوئن ها موفق ترین فیلم خود تا به امروز یعنی **جایی برای پیرمردها نیست** را ساخته و ۴ جایزه اسکار را از آن خود کردند.

دو فیلم بعدی یعنی **بعد از خواندن بسوزان**(۲۰۰۸) **و یک مرد جدی**(۲۰۰۹) البته چیزی بیشتر از کمدی های موقعیت سیاهی بیش نیستند.

رابطه فیلم های کوئن با سینمای هالیوود را می توان از جنبه های مختلف جالبی بررسی کرد. که البته موضوع انتخابی ما در اینجا روایت سینمایی می باشد-سطوح مختلف روایت، هویت راوی، تکنیک های مختلف روایی برای بازگو کردن داستان به روشی کلاسیک- و دلیل انتخابمان نیز مثال های جالبی است که می توان در ارتباط با گرایش سینمای پست مدرن به سینمای کلاسیک مشاهده کرد.

رسوم روایی سینمای کلاسیک در آینه فیلم های پست مدرن

ژانرهای کلاسیک فیلم از دوران طلایی هالیوود، از نظر روایت سینمایی، ایدئولوژی و روش های بصری بازگویی داستان بسیار به یکدیگر شباهت داشتند. قوانین روایت سینمای کلاسیک از دهه ۱۹۱۰ تدوین شد و تا به امروز نیز بخش بزرگی از صنعت سینمای آمریکا را در سلطه خود دارد، این شکل از روایت سینمایی از دهه ۱۹۱۰ تا ۱۹۶۰(تا زمان پیدایش موج های نوی اروپایی) رایج ترین ژانر سینمایی جهان بود. گرچه تکنیک های به کار گرفته شده در سینمای کلاسیک، به دلیل داشتن قوانینی مشخص و نه چندان پیچیده، همچنان جزو تکنیک های پایه فیلم سازی هستند و به مخاطب کمک می کنند که عناصر سمعی-بصری را رمزگشایی کرده، دریافت مستقیمی از فیلم داشته و کاملا با دنیای خیالی فیلم همگام و همسفر شوند. استایل روایت سینمای کلاسیک در هر لحظه اطلاعاتی از زمان و مکان وقوع فیلم در رابطه با صحنه ای که در حال پخش است به مخاطب میدهد. همچنین در روایت سینمای کلاسیک میتوان عناصر مهم فیلم را با نورپردازی مناسب؛ بیشتر به مرکز توجه بینندگان کشاند. فهم دیالوگ ها با کیفیت صدای مناسب نیز از دیگر ارکان سینمای کلاسیک می باشد. در این استایل می توان با حرکت دوربین فضاهای دلپذیرتری را برای مخاطب به نمایش گذاشت. همچنین راوی سینمای کلاسیک راه و روشی بسیار روشن و واضح در روایت فیلم دارد. چه با اتخاذ تُن صدایی خاص و چه با دادن اطلاعات بسیار از روند فیلم به مخاطب، راوی سینمای کلاسیک از انگیزه شخصیت های فیلم برای مخاطب پرده برداری می کند. جدای از آن در این استایل از سینما، مخاطب خوانش بهتری از فیلم داشته چرا که با اصول کلی این سینما به خوبی آشناست. خواست اولیه یک مخاطب سینمایی معمولا در راستای فهم بهتر فیلم و نه سردرگمی می باشد. بهمین دلیل است که روایت کلاسیک حتی پس از نابودی بسیاری از ژانرهای کلاسیک فیلم آمریکایی هنوز زنده و پابرجاست.

برادران کوئن نیز از تکنیک روایت کلاسیک در فیلم های خود بهره برده و البته در برخی اصول این تکنیک، در حین اجرا دست می برند. در حالی که روایت کلاسیک چیزی فراتر از تعریف عرف آن نیست، روایت در سینمای کوئن ها اغلب معنای دیگری دارد: تصاویر، عمل و عکس العمل شخصیت ها، نورپردازی، مونتاژ، و تمامی عناصر بصری به چیزی فراتر از داستان اصلی اشاره دارند. نمونه های بسیار زیادی از این امر را می توانیم در اینجا مثال بزنیم. مثلا در فیلم **بارتون فینک**، در حالی که همه شواهد و قرائن خبر از یک اتفاق بسیار ترسناک دارند(ریختن کاغذ دیواری، کفش های بزرگ، صدای حشرات)، تنها چیزی که نصیب بیننده میگردد یک توضیح منطقی پشت تمامی اینهاست. تمامی این احساسات ترسناک نه از بطن داستان، بلکه از ذهن **بارتون**

فینک به بیننده القا می شوند. جمله "هر اتفاقی در فیلم یک توجیه منطقی دارد" در فیلم **ای برادر کجایی** و هنگامی که هر سه فراری با یک معجزه نجات داده میشوند، معنای بیشتری می یابد. در لحظه ای که تقریبا کار هر سه تمام است، یکی از آنها دعا می کند که معجزه ای رخ دهد و اینچنین نیز می شود. حداقل ماجرا این است که این جریان نجات یافتن، به دلیل فیلمبرداری سورئال آن شبیه در چشم مخاطب فیلم به یک معجزه می ماند. این سکانس بسیار یادآور سکانس تصادف در فیلم **مردی که آنجا نبود** است. این روش از نشان دادن اتفاقاتی که در ابتدا خارق العاده به نظر میرسند و سپس به عنوان مخاطب و در ادامه ی فیلم متوجه موتیف منطقی آنها می شویم، یکی از امضاهای اصلی فیلمهای برادران کوئن می باشد.

هویت راوی و اشکال مختلف روایت

صدای راوی یکی دیگر از فرم های روایت کلاسیک در کارهای برادران کوئن می باشد. در فیلم های کلاسیک این صدا می تواند صدای خالقی باشد که در تمامی مکان های فیلم حضور داشته، اطلاعات کاملی از تک تک شخصیت های فیلم در اختیار داشته و آن را در طی فیلم طوری به بیننده القا می کند که در انتهای داستان هیچ گره ناگشوده ای برای وی باقی نمانده باشد. نوع دیگر این صدا، صدای درونی یکی از شخصیت های فیلم بوده که فقط افکار، احساسات و چالش های شخصی آن کاراکتر را بازگو کرده و ما تنها شاهد صحنه هایی هستیم که این راوی در آنها حضور دارد(اطلاعات بیننده به اطلاعاتی که این فرد در اختیار او میگذارد محدود می گردد). بارزترین نمونه برای این استایل فیلم **مردی که آنجا نبود** می باشد. در این فیلم سیاه و سفید، که یادآور سینمای نوآر و اکسپرسونیسم آلمان می باشد، صدای راوی، صدای اد کرین یعنی کاراکتر اصلی فیلم می باشد. از آنجایی که ما تمام داستان فیلم را از منظر این شخص و تنها در حضور این فرد در صحنه شاهد هستیم، نام فیلم یعنی **مردی که آنجا نبود**، پارادوکسی بزرگ به حساب می آید. یکی دیگر از جنبه های تیپیکال این راوی، در تضاد با کاراکترهای راوی سینمای کلاسیک که احساسات و عواطف خود را نیز ابراز می کنند این است که اد کین تنها از حقایق جاری در فیلم از منظری بسیار آبجکتیو و بی طرفانه صحبت می کند. به همین دلیل با وجود ماهیت روایی کار، که اغلب موجب همذات پنداری مخاطب با کاراکتر راوی می گردد، ما قادر نیستیم به سوالی که خود اد مطرح می کند پاسخ دهیم: **"تو چه جوری آدمی هستی؟"**

شکل دیگری از صدای راوی، که دال بر وجود یک هویت خارجی می باشد(غالبا صدای مولف)، چندین سوال جالب در فیلم **لبوفسکی بزرگ** برای ما به دنبال دارد. راوی به شکل صدایی خارجی در اوایل فیلم شنیده می شود. داستان گویی راوی با استایلی کاملا کلاسیک آغاز شده ولی به زودی درمیابیم که وی همه چیز را در مورد این داستان نمی داند و به همین دلیل نمیتوان وی را یک راوی کاملا کلاسیک به شمار آورد و دقیقا به علت همین استایل عجیب و غریب روایی است که تمام توجه مخاطب به سخنان این راوی جلب می شود. به علاوه، این راوی با اشتباهات کوچکی که حین دادن اطلاعات به بیننده مرتکب میشود فضای فیلم را قابل باورتر و هرچه بیشتر به زندگی روزانه ما نزدیک می کند. شخصیت راوی و ارتباط وی با لبوفسکی هنگامی جالب تر می شود که وی را به عنوان یک غریبه در سکانس باشگاه بولینگ ملاقات میکنیم. در نخستین سکانس از حضور وی ما تنها شاهد فردی

هستیم که شباهت بسیاری با گاوچران ها داشته و فقط دو کلمه با لبوفسکی رد و بدل می کند. در انتهای فیلم راوی دوباره ظاهر شده، با لبوفسکی گفتگو می کند و چنین به نظر میرسد که وی اطلاعات بسیاری از شخص لبوفسکی دارد. در سکانس پایانی، این پیرمرد مرموز روبه روی مخاطب می ایستد و داستان را به همان سبکی که آغاز کرده به پایان می رساند. سطح اطلاعات این راوی از کل ماجرا بر مخاطب مشخص نیست که البته این موضوع در این شکل از روایت بسیار عمدی می باشد.

به همین شکل در اولین و آخرین سکانس فیلم **وکیل هادساکر**، راوی فیلم بر پرده ظاهر میشود که البته این راوی با تعاریف مرسوم از راوی، هم خوانی بیشتری دارد. در ابتدای فیلم راوی زمان و مکان وقوع اتفاقات را به سمع مخاطب می رساند. داستان به شکلی کلاسیک آغاز شده، و پس از دیدن نمایی از شهر و جزئیاتی از آن ما به دیدن شخصیت اصلی فیلم نزدیک و نزدیک تر می شویم. در حالی که همه افراد حاضر در سکانس مشغول جشن و پایکوبی هستند، نورویل بارنز بر لبه دفتر خود ایستاده و آماده پریدن از بالای ساختمان شرکت می باشد. به غیر از دادن تمامی اطلاعات لازم به مخاطب، راوی در اینجا سوالی رتوریک(و البته به شکلی طعنه وار) مطرح می کند: "آیا بارنز واقعا خواهد پرید؟". پس از یک پایان خوش غیرمعمول، راوی، داستان خود را با خنده ای زورکی به اتمام میرساند که این مدل از حسن ختام بسیار با روش کلاسیک "پایان خوش" تنافر دارد. میتوان سکانس این خنده زورکی را با قرار دادن در کنار اولین سکانس از مردمی که در حال پایکوبی و خندیدن هستند و یا تک تک سکانس های پسین از خنده شخصیت ها در طول فیلم، به تفسیر نشست. این چنین

است که این فیلم خود را از یک فیلم کمدی تیپیکال متمایز می کند: در یک سناریوی عادی مردم می خندند، و نه راوی. خنده راوی و تکنیک های روایتی که به آنها اشاره کردیم در اینجا دست به دست هم داده و قوانین کمدی کلاسیک را بهم می ریزند.
در فیلم های کلاسیک، دانش مطلق راوی در قیاس با دانش تماشاگر فیلم با استفاده از رسانه های مختلف از قبیل عکس، سرتیتر خبری روزنامه، و یا اخبار تلویزیونی بیان می شوند. در فیلم **وکیل هادساکر** ما با این تکنیک مواجه می شویم که البته بسیار با نمونه های کلیشه سینمای کلاسیک متفاوت است: در اینجا مقاله ها و اخبار تلویزیونی طوری نیستند که بتوان هرگز انتظار داشت که در واقعیت رخ دهند و فیلم نیز از مخاطب انتظار ندارد که این اخبار را باور کند. سکانس های سیاه و سفید روایی که مثلا قرار است اخباری تلویزیونی باشند کاملا وجهه ای تمسخرآمیز دارند.
نوع دیگری از روایت را می توان در این فیلم مشاهده کرد. دو داستان حاشیه ای که توسط دو شخصیت در طول فیلم تعریف می شوند، مشخصا بخش مهمی از فیلم را بر مخاطب آشکار می کنند. تعداد زیادی شخصیت حاشیه ای در فیلم وجود دارند که اگر چه داستان فیلم حول آنها نمی چرخد، نقش بسیاری مهمی در روایت فیلم داشته و در برخی موارد به نظر می رسد که از دیگر شخصیت های اصلی فیلم اطلاعات بیشتری دارند. در فیلم **ای برادر کجایی؟**، فراریان پیرمرد بی نام و نشانی را ملاقات می کنند که تمامی اتفاقاتی که قرار است برای آنها پیش بیاید را پیش بینی می کند، که البته سخنانش به هیچ عنوان جدی گرفته نمی شود. در سکانس خوش پایانی نیز این پیرمرد بدون داشتن هیچ نقش خاصی و فقط به عنوان یک یادآوری کنایه آمیز ظاهر می شود. در این زمینه از روایت همچنین می توانیم به گارد سیاهپوست قلعه در **وکیل هادساکر** اشاره کنیم که به نظر می رسد همه چیز را در مورد شخصیت های فیلم و زمان رخ دادن اتفاقات می داند.
در فیلم یک مرد جدی که داستان آن در یک اجتماع تماما یهودی روی می دهد، خاخامی به نام مارشاک وجود دارد که کمابیش چنین شخصیتی می باشد. صحنه ملاقات پسرک با این خاخام قرار است که پرشکوه و تا حدی ترسناک باشد. مارشاک همیشه در حال "فکر کردن" است و حقایقی کلی از زندگی را مرتبا به زبان می اورد. به هیچ وجه قرار نیست که این شخصیت جدی گرفته شود. شخصیتی که البته اصلا جالب و حتی خنده دار نیست.
این شخصیت ها "فارغ از نقششان" همیشه از دیگر شخصیت های فیلم متمایز ظاهر می شوند. اغلب آنها بیگانگانی از سرزمین های دوردست، خارج از استانداردهای اجتماعی، تنها، فاقد صفات انسانی، بسیار پیر و یا جزو اقلیت ها می باشند. در هر صورت این شخصیت های روایی با شخصیت های روایی فیلم های کلاسیک بسیار فاصله دارند.
در استایل کلاسیک روایی، تکنیک بر بازی ارجحیت دارد، بسیار شفاف و نامرئی بوده و تمام تلاش خود را می کند که به مخاطب حس هم ذات پنداری با داستان فیلم را القا کند. در فیلم های برادران کوئن این نوع از القای همذات پنداری بعضا بلوکه شده است. چرا که از سویی استایل آنها همیشه شفاف نبوده و تکنیک های خاص خود را نسبت به سینمای کلاسیک در فیلم سازی به کار می گیرند و از سوی دیگر تلاش می کنند که شخصیت های فیلم را قضاوت نکرده و موضع خاصی از نظر اخلاقی نسبت به اتفاقاتی که در فیلم می افتد، اتخاذ نکنند. قطعاً این استایل کمابیش در فیلم های مختلف به اشکال مختلفی نمود پیدا می کنند(برخی اوقات نقش های اصلی جانیان متجاوز بوده، برخی اوقات مردان درست کاری هستند و گاهی چیزی مابین این دو)، ولی روش روایت فیلم مخاطب را تشویق به جانب داری یا مخالفت با کاراکتر خاصی، نمیکند.

سخن آخر

با وجود کنایه هایی که می توان اینجا و آنجا در فیلم های برادران کوئن کشف کرد-و گاهی این نقطه نظر خارجی به فیلم خود منبع طنز می گردد- این استایل های روایی به هیچ عنوان قصد به سخره گرفتن استایل روایی کلاسیک را ندارند. حداقل امر این است که هرگز استایل روایی کلاسیک را به شکلی منفی به چالش نمی کشند. در نگاه اول این روش های روایی، بازتابی از استایل کلاسیک نیستند، ولی با نگاهی عمیق تر به سینمای برادارن کوئن می توان اهداف آنها رمزگشایی کرد. فیلمهای برادران کوئن سرشار از اشاراتی به ژانرهای کلاسیک، موقعیت های معمول این ژانر و تصاویری هستند که به بیننده برای فهم بیشتر فیلم ها کمک میکنند. بعلاوه، این روش غیرمعمول از روایت، همیشه ناخواسته یادآور روایات معمول سینمایی برای مخاطب می باشند.

منابع:

academia.edu

برادران کوئن در حاشیه

نویسنده: سید مجید میرجمالی
majid@mirjamali.com

جوئل کوئن در سال ۱۹۵۴ در میناپولیس آمریکا به دنیا آمد. فقط باید ۳ سال صبر می کرد تا صاحب برادری شود که در آینده بتوانند به همراه یکدیگر، چند عدد از مهم ترین فیلم های قرن بیستم را بسازند. نام برادر کوچک تر اتان کوئن است که در سال ۱۹۵۷ به دنیا آمد.

۱ . از کودکی به سینما علاقه داشتند اما این علاقه در جوئل بیشتربود. جوئل مانند خیلی دیگر از کارگردانان، زمانی که پسر بچه ای بیش نبود یک دوربین سوپر ۸ خرید و به کمک ایتان، فیلم هایی را که در تلویزیون می دیدند بازسازی می کردند. بعدها، زمانی که جوئل مجسمه اسکار را برای ساخت فیلم **جایی برای پیرمردها نیست** در دست گرفته بود، روی سن اعتراف کرد که نحوه فیلم ساختن آنها از کودکی فرق چندانی نکرده است.

۲ . زمان گذشت و برادرها بزرگ تر شدند. جوئل یک دوره چهار ساله سینما را دانشگاه نیویورک سپر کرد و پایان نامه اش فیلم کوتاه ۳۰ دقیقه ای بود با نام **عمق صدا**. جوئل به دانشگاه پرینستون رفت و در سال ۱۹۷۹ مدرک خود را در رشته فلسفه گرفت. پایان نامه تحصیلی او مقاله ای صفحه ای در باب فلسفه جدید وینگشتاین بود.

۳ . جوئل در گوشه کنار دنیای کلیپ سازی و سینما استعداد هایی از خود نشان داد، مخصوصا در تدوین. او دستیار تدوین فیلم ترسناک **کلبه وحشت** بود. فیلم ارزانی که گیشه ها را جا به جا کرد. کارگردان جوان فیلم، سم ریمی بود که دوست خانوادگی کوئن ها به حساب می آید.

٤. تا به حال سر جمع ۱۶ فیلم ساخته اند و دو فیلم کوتاه. آخرین فیلم آنها که نامش **سلام سزار** می باشد در مرحله پس از تولید می باشد.

۵. به قدری دو برادر با همدیگر هم سلیقه و نزدیک هستند که به آنها لقب **کارگردان دو سر** داده اند.

٦. شیوه نویسندگی این دو نفر هم به خودی خود جذاب است. اولین نکته این است برعکس یکی از اصول فیلم نامه نویسی که می گویند باید پایان داستان را بدانیم و شخصیت ها را از قبل بشناسیم، کوئن ها به هیچ عنوان چنین رویه ای را ندارند، اصلا آنها روش خاصی ندارند. هردو نفر اعتراف کرده اند که زمانی که دارند شروع به نوشتن می کنند، صرفا سکانسی را می نویسند که فکر می کنند به نظر آنها جذاب است. بعد از اینکه نوشته روی کاغذ آمد و آنها از ایده بیشتر لذت بردند، کم کم شروع می کنند سکانس های قبلی و بعدی را نوشتن، تا اینکه نسخه اولیه فیلم نامه آماده شود. هیچ نظم و ترتیب خاصی هم در این میان وجود ندارد. کوئن ها گفته اند که به خاطر این شیوه نوشتن ، معمولا وسط نوشتن فیلم نامه دچار عارضه ناتوانی در نویسندگی می شوند و راه حل آنها این است که به سرعت شروع می کنند به نوشتن فیلم نامه ای جدید تا دوباره ایده های فیلم نامه قدیمی به ذهنشان برسد. از میان دیگر کارگردان هایی که فیلم نامه فیلم خودشان را می نویسند و شیوه نویسندگی آنها شبیه به کوئن ها است می توان به کوانتین تارانتینو و مارتین مک دونا اشاره کرد.

۷.کوئن ها معروف هستند که از استنلی کوبریک الهام های ویژه ای می گیرند و در هر فیلم خود ادای دین های فراوانی به فیلم های ارباب زده اند. گویا در زندگی خصوصی و کاری خود هم از منش ارباب پیروی می کنند. از زندگی خصوصی برادران نکات زیادی در دسترس نیست. آنها های و هوی زیاد ندارند. صاف و ساده و بدون حاشیه زندگی می کنند و فیلم می سازند. بهترین چیزهایی که از کوئن ها می دانیم یا از زبان خودشان است یا از زبان عوامل در صحنه. با توجه به اینکه خود آدم از همه چیز مهم تر است ، پس بدون مقدمه چینی بیشتر می رویم سراغ نقل قول های جذاب برادران.

نقل قول های جوئل

۱ . ما هیولاهایی را خلق می کنیم و اما بعد نمی دانیم که چطور باید آنها را کنترل کرد

۲ . ما از بابت فیلم سازی به طور ویژه ای خوش شانس هستیم . با فراق بال فیلم هایی را می سازیم که دوست داریم و آنها را طوری می سازیم که خودمان می خواهیم.

۳ . دنبال اخلاق در شخصیت های ما می گردید ؟ مگر خودتان اخلاق دارید ؟

٤ . زمانی که در فیلم " بزرگ کردن آریزونا " با نیکلاس کیج کار می کردیم او مشهور نبود. ما با خیلی از بازیگران کار کرده ایم که ناشناخته بودند و در حال حاضر سوپراستار هستند.

۵ . به این علت استنلی کوبریک را قبول دارم چون توانست سیستم فیلم سازی را دگرگون کند. انگار که او از قبل برنامه ای ویژه برای خود چیده بود تا بتواند همه سیستم را از آن خود کند.

٦ . فکر می کنم که اگر هر روز سکانس هایی که فیلم برداری کرده اید را ببینید، حس مثبتی از کلیت فیلمتان بگیرید. هیجان زده می شوید و به بقیه پروسه امیدوار.

۷ . خیلی خوشحال می شوم که دیگر به سوال هایی که درباره همکاری من و ایتان می پرسند جواب ندهم. واقعا خسته کننده است. اینکه آیا از دست همدیگر عصبانی می شویم یا نه و غیره.

۸ . معمولا علاقه ای ندارم که روی صندلی بنشینم و ببینم کارگردان فیلمی دارد ساعت درباره اثر خودش صحبت می کند. هیچ وقت نمی توانم خودم را تصور کنم که چنین کاری انجام بدهم.

۹ . وقتی فیلمی را با استدیویی کار می کنیم، هیچ وقت دستور العمل خاصی از طرف آنها نمی شنویم. وقتی با ما کار می کنید ، هر چیزی که ببینید را باید قبول کنید. خوشبختانه استدیو هم با ما به غیر از این

رفتـار نکـرده اسـت.

۱۰ . همـه شـخصیت هایـی کـه مـی نویسـید را بایـد دوسـت داشـته باشـید. حتی آنهایـی کـه احمـق هسـتند. آنهـا مخلوقـات عجیبـی هسـتند کـه شـما خلقشـان کردیـد. اگـر مـن از شـخصیت هایـی کـه نوشـتم بـدم بیایـد حتـی نمـی توانـم تصـور کنـم کـه چطـور قـرار اسـت دربـاره آنهـا چیـزی بنویسـم.

نقل قول های ایتان

۱ . اینکـه فیلـم هـای غیـر تجـاری بسـازی بـه هیـچ عنـوان کار جـاه طلبانـه ای نیسـت. هـر فیلمـی در هـر موقعیتـی و بـه خاطـر زمانـی خـاص سـاخته می شـود. مـا بـه هیـچ عنـوان پدربـزرگ هیـچ جنبشـی در فیلـم سـازی نیسـتیم. دهـه ۸۰ سـیل عظیـم فیلـم هـای مسـتقل شـکل گرفـت و ایـن ماجـرا بیـش از حـد لـوس شـد. هـر فیلمـی کـه ارزان سـاخته شـده بـود مثـلا قـرار بـود فیلـم خوبـی باشـد و فیلـم هـای اسـتدیویی هـم فیلـم هـای بـدی بودنـد. در صورتـی کـه کامـلا واضح اسـت بـه مقـدار زیـادی فیلـم مسـتقل بـد و فیلـم اسـتدیویی خـوب داریـم.

۲ . ماننـد هـر پروسـه نویسـندگی ، روزهـای خیلـی خوبـی وجـود دارد و روزهـای بسـیار طاقـت فرسـایی. فـرق ایـن اسـت کـه حتـی در انتهـای روزهـای طاقـت فرسـا هـم مـی تـوان انتظـار یـک اتفـاق خـوب را داشـت.

۳ . بـرای مـن، بـه عنـوان یـک بیننـده ، خیلـی جـذاب اسـت کـه فیلمـی را روی پـرده ببینـم کـه دربـاره یـک بازنـده واقعـی در زندگـی اسـت.

٤ . بخواهـم خلاصـه کنـم ، جوئـل بـا بازیگـران بیشـتر از مـن صحبـت مـی کنـد و مـن بیشـتر از جوئـل بـا کارهـای صحنـه و فیلـم بـرداری سـر و کار دارم.

۵ . هنگامـی کـه موسـیقی متـن را بـرای فیلـم انتخـاب مـی کنیـم. هیـچ دلیـل خاصـی وجـود نـدارد کـه آیـا حـس مـا بـه آهنـگ درسـت اسـت ؟ آیـا در ایـن لحظـه موسـیقی مـی توانـد احساسـات بیننـده را بـر انگیـزد ؟ اینجـور مواقـع فقـط بایـد بـدون هیـچ پیـش زمینـه ای موسـیقی را روی تصویـر گـوش داد و تصمیـم گرفـت کـه بـرای صحنـه درسـت انتخـاب شـده اسـت یـا نـه. بـه همیـن سـادگی.

٦ . بایـد از قبـل مطمئـن باشـیم کـه در حیـن کاری کـه قـرار اسـت انجـام دهیـم ، مقـداری هـم بـه خودمـان خـوش بگـذرد، در غیـر ایـن صـورت کاری را شـروع نمـی کنیـم.

۷. جوایـز باعـث مـی شـود کـه مـردم توجـه بیشـتری بـه فیلـم هـا داشـته باشـند. فسـتیوال هـا هـم خـوب اسـت. هـر چنـد کـه چنـد تـا فیلـم را در آخـر سـال انتخـاب کنیـد و بگوییـد یکـی در صـدا خـوب اسـت و یکـی در تدویـن ، احمقانـه بـه نظـر مـی رسـد.

۸ . کار راحتـی اسـت کـه بـه شـعور بیننـده هـا توهیـن کنیـد. مـردم بـه راحتـی ناراحـت مـی شـوند. مثـلا وقتـی قهرمـان فیلـم مـا ماننـد کلیشـه هـای قهرمـان هـای هالیـوود نیسـت ، خـب کامـلا مشـخص اسـت کـه ایـن فیلـم قـرار نیسـت مـورد رضایـت همـه قـرار بگیـرد.

۹ . مـا تـا بـه حـال مجبـور نبودیـم هیـچ نکتـه ای از فیلـم خودمـان را بـه تعدادی تهیـه کننـده اثبـات کنیم.

۱۰ . مـا همیشـه از بابـت سـود دهـی فیلـم هـای خودمـان موفـق بودیـم. منظـورم درآمدهـای میلیـاردی عظیـم نیسـت کـه واضـح اسـت چنیـن چیـزی را بلـد نیسـتیم. منظـورم از خـرج کـردن و برگردانـدن مقـداری سـود قابـل توجـه اسـت. در ایـن مـورد همیشـه ثابـت قـدم بـوده ایـم.

ژانر در سینمای برادران کوئن

نویسنده: اشکان جباری
ashkanjabbari@yahoo.com

وقتی در مورد فیلمی صحبت می کنیم ناخود آگاه این سوال در ذهنمان تداعی می شود که گونه(ژانر) این فیلم چیست؟ آیا ما به عنوان مخاطب این ژانر را می پسندم یا خیر. مثلا شاید یکی زانر وسترن را به ژانر علمی- تخیلی ترجیح دهد و بیشتر سعی کند فیلم های وسترن ببیند.
برخی از کارگردانان مثل هیچکاک، سرجیو لئونه و... تقریبا بیشتر فیلم هایشان در یک زانر ساخته شده اند و اگر کسی ژانر مورد نظر را دوست داشته باشد، از فیلم هایشان لذت می برد. اما بر خی دیگر از کارگردانان مثل: کوبریک و ... فیلم هایش در ژانرهای مختلف ساخته شده است.
حال بهتر است این مساله را در مورد سینمای کوئن ها بررسی کنیم. برای همین به صورت مختصر به تعریف ژانر که در کتاب هنر سینما به آن اشاره شده، می پردازیم:
ژانرها مجموعه ای از قواعد برای ساختار روایی شکل می دهد که هم برای فیلمساز و هم برای بیننده آشنا هستند.
یک اصل واحد برای شناخت ژانرها وجود ندارد. بعضی ژانرها عموما از روی یک موضوع مشترک شناخته می شوند. فیلم های علمی ، تخیلی معمولا درباره ی یک تکنولوژی پیشرفته هستند و فیلم وسترن زندگی در مناطق دورافتاده را موضوع خود قرار می دهند.
فیلم های کوئن ها را الزاما نمی توان در یک ژانر قرار داد. در جهان کوئنی، هر لحظه می‌توانید منتظر هر اتفاقی باشید. رگه‌هایی از نوآر، کمدی و وسترن را که می‌توان در اکثر فیلمنامه‌های آن‌ها دید. مثلا روح وسترن در آثار برادران کوئن، شاید در مدل لباس و طراحی‌های صحنه نباشد، ولی در رگ و ریشه شخصیت‌های اصلی جریان دارد. دنیای شخصی و خصوصیات معرفتی آدم‌های آثار کوئن کاملا حال و هوای کابوی‌های آثار وسترن را یاد آور می‌شود. این جریان چه در فیلم‌های وسترن برادران کوئن که هم فضا و هم پرداخت شخصیت‌ها، عملا نزدیکی بیشتری به مؤلفه‌های این ژانر دارد دیده می‌شود مانند: ای براد کجایی، شهامت واقعی و جایی برای پیرمردها نیست و هم در آثاری چون مردی که آنجا نبود، فارگو و لبوفسکی بزرگ که در ظاهر ارتباطی از آن با جهان یک وسترن نمی‌توان پیدا کرد. آیا می توان اد کرین آرایشگر را در مردی که آنجا نبود یک کابوی بازنشسته تصور نکرد؟

کمدی، نوآر، وسترن

با دیدن فیلم های کوئن ها به این نتیجه میرسیم که کمدی برای آن ها دارای اولویت بیشتریست. در سال‌های اخیر با آثار برادران کوئن، تعریف تازه ای از کمدی مطرح شد که متأسفانه مسیرش توسط فیلمسازان دیگر دنبال نشد. در فیلم‌های این‌ها هم مجموعه‌ای از زیرژانرهای کمدی وجود دارد. مثلا هم کمدی کلام هست و هم آدم‌ها و موقعیت‌های اغراق شده در فیلم. در پس از خواندن بسوزان که کمدی درجه یکی است، درست است که آدم‌هایی ابله حضور دارند و حالتی سرخوشانه هم به چشم می‌خورد، اما در نهایت می‌بینی که فاجعه‌ای بزرگ با زبان طنازانه تعریف شده است. در انتهای این فیلم یک سری آدم‌های بی‌گناه قربانی و کشته می‌شوند. این خیلی غم انگیز است، ولی ما در لحظه می‌خندیم. یک جور احساس پیچیده مدرن به وجود می‌آید که نمی‌دانی خوشحالی یا ناراحت.

خراب شدن امور در یک لحظه و ...) در محتوایش نهفته بود کمدی سیاه دیگری به کارنامه آثار خود اضافه کردند.

قاتلین پیرزن همچون دیگر آثار کوئن ها داستان ساده و سرراستی دارد که با تبحر سازندگانش طوری روایت می شود که احساس می کنیم با یک موضوع و داستان بکر طرفیم که تاکنون درباره آن نشنیده ایم. دزد سابقه داری به نام پروفسور جی.اچ دُرّ (تام هنکس) را سراغ مانسن که پیرزنی ساده دل، مذهبی و کم سواد است، می رود و یکی از اتاق های آن را اجاره می کند، تا به این بهانه از طریق سردابی که زیر خانه وجود دارد، به کمک همکاران دست و پا چلفتی که دارد، به صندوق کازینویی که در مجاورت با خانه قرار دارد، دستبرد زده و درآمد میلیونی آن را صاحب شود.

برادران کوئن بعد از اینکه در کمدی توانستند خود را به اثبات برسانند، به سینمای وسترن گریزی زدند. فیلم شهامت واقعی

دهه شصت و هفتاد عرصه‌ی ظهور یکی از زیر ژانرهای کمدی با عنوان «کمدی سیاه» بود، در سال‌های بعد از جنگ جهانی دوم و جنگ سرد، دورانی که فضای جاسوسی، سوءظن، تهدید مداوم به جنگ و ترس از شروع دوباره‌ی جنگ بر فضای اغلب کشورهای دنیا حاکم بود، فیلم‌هایی با مضامین پوچ، تلخ و سیاه ساخته شد که در فضایی کمیک انسان‌ها را موجوداتی احمق، طمع‌کار، منفعت‌طلب و جنایت‌کار نشان می‌داد از جمله قاتلین پیرزن. این شیوه‌ی ساخت کمدی یکی از زیر ژانرهای کمدی با عنوان «پارودی» است که اساس آن به هجو کشیدن موقعیت‌های جدی در فیلم‌های گوناگون از ژانرهای مختلف برادران کوئن در سال ۱۹۹۴ با بازسازی اثر درخشان الکساندر مکندریک که عصاره ای از عقاید و افکار آنها (نقش تقدیر در زندگی، حساب نکردن روی هیچ نقشه و برنامه ای، تاییدیست بر این حرف.

برادران کوئن رمان چارلز پورتیس را منبع اقتباس فیلم جدید خود قرار داده اند. در حالی‌که در سال ۱۹۶۹ فیلمی با همین عنوان (شهامت واقعی) به کارگردانی «هنری هاتاوی» بر اساس رمان «پورتیس» ساخته شده و به یکی از وسترن‌های مهم دهه۶۰ هم تبدیل شده بود. شاید از همین رو برادران کوئن قبل از اکران فیلم بارها متذکر شدند که فیلم آنها بازسازی فیلم هاتاوی نیست. بلکه روایت شخصی آنها از رمان پورتیس است. کوئن‌ها معتقد بودند نسخه هاتاوی به اندازه کافی بامزه و خشن نبوده و همین باعث شده آنها به فکر اقتباس دوباره از رمان پورتیس بیفتند. تمامی مولفه های راستین سینمای وسترن در جای جای فیلم بر شما خود را می نمایانند : از نماهای گسترده دشتهای تگزاس تا مراسم اعدام و

رویارویی ششلول بند جنایتکار با کلانتر مأمور اجرای قانون. شاید در کمتر و یا هیچ بازساخت از یک ژانر سینمایی»برادران کوئن» این گونه خود را متعهد و ملزم به رعایت قواعد آن نشان نداده اند اما البته این امر مانع نمی شود که باز همان نگره شوخ طبعانه و خاص آنها بر فیلم سایه نیفکنده و ژانر را بسیار زبرکانه ندایت نکند.

در این فیلم برخلاف فیلمهای وسترن نوعی و شهامت واقعی ۱۹۶۹ که جان وین نقش اول فیلم بود و یک تنه همه را از پا در می‌آورد، متی (با بازی حیرت انگیز هیلی ستینفلد) در مرکز داستان قرار می گیرد و با آن شیرینی خاص دوران نوجوانی محور اساسی همه کنش‌های عاطفی و احساسی فیلم قرار می‌گیرد ، حتی از آن فراتر با حالتی استوار نه چون دختر بچه‌ای پدر از کف داده که بسیار حسابگرانه با فروشنده تابوت پدرش گفتگو می کند ، با تکیه بر قانون و شناخت درست آن حق و حقوق خانواده اش را از صاحب اصطبل می گیرد و با قدرت و استوار روستر کاگبرن خشن ، لاابالی و بی عاطفه را برای انتقام پدر به استخدام خود در می آورد و لابوف وحشی را رام می کند.

اما ژانر دیگری که برادران کوئن در آن فیلم ساخته اند، ژانر نوآر است. در ادامه سعی داریم تا فیلم فارگو را از لحاظ نوآر بودن بررسی کنیم:

فارگو، کوششی است برای خلق فضاها و آدم‌های عجیب در فضایی سرد و خشن و یخ زده و شوخی با مایه های واقعی و خیالی. ماجرا های فیلم در مینه سوتا اتفاق می‌افتد؛ جایی که سفیدی برف همه جا را فراگرفته و یخبندان امکان زیادی برای طراحی صحنه و لباس

ژانرها مجموعه‌ای از قواعد برای ساختار روایی شکل می دهد که هم برای فیلمساز و هم برای بیننده آشنا هستند .

باقی نمی‌گذارد. آنها در فارگو با هجو نمودن قواعد فیلم نوآر تلاش کردند به نوعی سینمای بازیگوشانه نزدیک شوند. اصطلاح فیلم نوآر را نخستین بار منتقدان فرانسوی در سال ۱۹۴۶ به زیر مجموعه‌ای از فیلم‌های پُرهیجانِ درجه بی هالیوودی اطلاق کردند که به دنیای گنگسترها و جنایت‌کارها می‌پرداخت. فیلم‌های نوآر محصول یک دوره ناپایدار سیاسی در فاصله سال‌های ۱۹۴۱ تا ۱۹۵۸ بودند، دوره‌ای که جنگ جهانی دوم و «جنگ سرد» در امریکا ایجاد ناآرامی کرده بود. در این سال‌ها «رؤیای آمریکایی» به شدت با

بحـران مواجـه شـده بـود و زنـان وارد بـازار کار شـده بودنـد.
فیلـم نـوآر زنـان را نـه در هیئـت مـادر یـا همسـر، بلکـه در قالـبِ افـراد خـلاف‌کار بـا شـانه‌های پهـن و شـیک‌پوش و ملبـس بـه لباس‌هـای پولـک‌دار نشـان می‌دهـد، امـا مـارج گاندرسـن، در فارگو آشـکارا، کاریکاتـوری از چنیـن افـرادی اسـت. مـارج زنـی خانـه‌دار، نـه چنـدان جـذاب، بـا لباس‌هـای بدشـکل ـ کـه بـه طـرزی نامناسـب قامـت و قـواره او را می‌پوشـاند ـ و مهم‌تـر از آبسـتن اسـت، و اشـتهایی سـیری‌ناپذیر در خـوردن انـواع غـذا دارد و به‌شـکلی دیگـر بـه هجـو «فیلـم نـوار» و شـخصیتِ «فـامِ قاتـل» می‌پـردازد. همچنیـن در فیلـم نـوآر بیـش از آن‌کـه انگیـزه پلیـس یـا کارآگاه خصوصـی بـرای رسـیدگی بـه پرونـده جنایـت مطـرح باشـد، کاوش در احـوالات زنـی مطـرح اسـت کـه مسـبب اصلـی توطئه‌هـا، کش‌مکش‌هـا و درگیری‌هـا اسـت، و در عیـن حـال تمایـل عاطفـی و احساسـی پلیـس یـا کارآگاه بـه او امـکان حـل معمـا را فراهـم می‌سـازد؛ امـا در فارگـو زن (یعنـی مـارج گاندرسـن) خـودش پلیـس اسـت، شـوهر دارد، آبسـتن اسـت، بـد لبـاس می‌پوشـد، و در موقعیتـی نیسـت کـه کسـی بـه او ابـراز علاقـه کنـد. در صحنـه‌ای هـم کـه او بـا یکـی از دوسـتانِ سـابق‌اش در رسـتوران مواجـه می‌گـردد، حرف‌هـای عـادی و معمولـی بیـن آنـدو رد و بـدل می‌شـود.
شـاید بـرادران کوئـن از ژانـر هـای دیگـری مثـل: جنایـی و... اسـتفاده کـرده انـد امـا آن هـا در دل نـوآر بـودن ژانرشـان پنهـان شـده. هـر چنـد شـاید در آینـده آن هـا بـه فیلـم هایـی بـا ژانـر جنـگ، تاریخـی و ... روی بیاورنـد و تنهـا زانـری کـه از آن هـا بعیـد اسـت بسـازند، ژانـر علمـی تخیلـی اسـت. چـرا کـه آن هـا موقعیـت خـاص را در فضایـی واقعـی ایجـاد مـی کننـد و همـه ی شـخصیت هایشـان واقعـی هسـتند و متافیریـک یـا نیـروی ماورالطبیعـه در کارهایشـان جایـی نـدارد. حتـی در بیشـتر کارهایشـان از جلـوه هـای ویـزه هـم اسـتفاده نمـی کننـد. امـا بایـد در نظـر داشـت کـه آینـده را نمـی شـود پیـش بینـی کـرد و شـاید روزی برسـد کـه ایـن بـرادران بـه ژانـر علمـی- تخیلـی روی بیاورنـد !

منـابع:
مبانی سـینما- ویلیام اچ فیلیپس(جلد دوم)- ترجمه ی رحیم قاسـمیه
گفتگـوی مهرزاد دانش با اصغر فرهادی در مورد کمدی
مقالات سینمایی همشهری جوان

پست مدرنیسم و برادران کوئن

در مدرنیسم، واقعیت باعث معتبر ساختن رسانه می شد. در پست مدرنیسم رسانه به واقعیت اعتبار می دهد. اگر این را باور ندارید فقط فکر کنید چند بار تا کنون اتفاقی واقعی را با جمله ی "درست مثل یک فیلم بود" شرح دادید.

برد هولند

نویسنده: بهار توفیقی
bahartistic@gmail.com

دهه ی ۸۰ میلادی. برخی تاریخ پردازان سینما این دهه را تاسف هنری برای هالیوود دانستند. پس در آمدی نا امید کننده برای شکوفایی شگفت آور صنعت بعد از کهنه شدن سنت ها و رکود اقتصادی در طول دهه ی ۷۰.
این موضوع از چیزی که به عنوان شروع جدید یا رنسانس هالیوود شناخته می شود جداست. در هالیوود آن زمان، به عنوان یک مرکز هنری فرهنگی، مجادله های معمول سر جای خود بود که همراه با تغییرهای اقتصادی در صنعت فیلمسازی صورت می گرفت. از قابل ملاحضه ترین این درگیری ها می توان به تلاش برای تصریع تعهد استدیوها به قانونی همه جانبه به نفع فیلمسازی بلک باستر با کمترین وجه مشترک نسبت به مخاطبین عام اشاره کرد. در این فیلم ها هیجان صحنه و اکشن به پیچیدگی شخصیت ها، تم و حتی سبک ارجحیت پیدا کرد. اما صنعت دیگری که در دهه ی هفتاد میلادی پدیدار شد را نمی توان به سادگی توضیح داد. اتفاق مهم دیگری که در این زمان افتاد جهش عمیق ایدئولوژیکی در جامعه ی آمریکا بود که جهتی به سوی جانب داری از رونالد ریگن پیش گرفت، کسی که در سال ۱۹۸۰ موفق شد با بردن انتخابات ریاست جمهوری برخی سیاست ها را تغییر دهد.

هالیوود در دهه ی هشتاد و نود میلادی

دلیلش هرچه بود، شروع دهه با یک عقب نشینی همراه بود. که از دید بسیاری این اتفاق به صورت کاملا تجربی و به مرور به وقوع پیوست. از فیلمسازی تم پردازانه و سبک گرایانه سینمای سرمایه داری رنسانس هالیوود گرفته تا تکرار فیلم هایی آیکانیک (شمایل گونه) مانند بانی و کلاید به کارگردانی آرتور پن(۱۹۶۷) تا فیلم هایی مانند اینک آخر زمان (۱۹۷۹) ساخته ی کاپولا.
که به صورت اغراق گرایانه ایی برای دهه اش حماسی است، در آن زمان فیلم هایی با بودجه ی استدیویی و تهیه کنندگی گسترده اصولا فیلم های مستقل شناخته می شدند. فیلم هایی که نه تنها جامعه ی آمریکایی بلکه فیلمسازی سنتی هالیوود را نیز نقد می کردند و از پاد فرهنگی سینمای هنری اروپا با تاکید ویژه بر موج نوی فرانسه اقتباس می کردند.
برای واضح تر دیدن اختلاف دهه های صحبت شده، می توان به تغییری که در شخصیت های قهرمانان فیلم در این دو دوره صورت می گیرد رجوع کرد. پروتاگونیست نوعی دهه ی ۷۰ فردی برون گرا اما بیزار از دنیای اطراف است که تلاش می کند نقطه ایی با ارزش های اخلاقی یا روشی معتبر برای زندگی پیدا کند اما از لحاظ شخصیتی به دلیل ضعفی در خودش یا اجتماع پر نقص آمریکا شکست می خورد. (ضعف اخلاقی، جسمی یا روانی) مانند
ترویس بکل در راننده تاکسی (۱۹۷۶) جو باک و رتزو ریزو در کابوی نیمه شب (۱۹۶۹) هری کال در مکالمه (۱۹۷۴) لنی بروس در لنی (۱۹۷۴) و همه‌ی شخصیت های فیلم های رابرت آلتمن.
در دهه ی پیش روی این قهرمانان ما راکی ها و رمبو ها را داریم که آنها نیز یا با نارضایتی از زندگیشان دست و پنجه نرم می کنند و یا با ضعف های جامعه ی آمریکایی به مشکل می خورند اما این قهرمانان به هیچ

وجه منزوی و شکست خورده نیستند.
همچنین تغییر ارزش های اجتماعی و سیاسی دهه پس از ریاست جمهوری ریگان باعث شد شیوه ی داستان گویی فرمی جدید به خود بگیرد که در آن شخصیت ها توانایی رهایی پیدا کردن را دارند.
داستانهایی که در دهه ی ۸۰ محبوب سینما بود بازگشتی به سینمای کلاسیک هالیوود بود. قهرمان ها معمولا نقطه ی اخلاقی ایی که به دنبالش بودند در تلاش و کار زیاد، بردباری و اراده می یافتند. می توان گفت پروتاگونیست تنهای رنسانس سینما، ناگهان خشم و انرژی اش را به سمت هدفی درست اما غیرمنتظره هدایت می کند و به قهرمانی شکست ناپذیر تبدیل می شود که از ارزش های آمریکا دفاع می کند. راکی (۱۹۷۶) خون اول (۱۹۸۲).
در تضاد این ها ما شخصیت های پر ضعف و ناراضی فیلم های برادران کوئن را می بینیم. که آمریکایی را به ما نشان می دهند که هرکسی تنها و مستقل از دیگران است. در داستان گوییهای جدی تر، تدبیر شخصیت ها برای خودبهسازی به منظور رهایی از مشکلات خانوادگی، مالی یا روانی، پایان ناگزیر و پوچگرایانه برای آنها رقم می زند. پایانی که ما را به جمله ی ویسر در فیلم نمونه خون "همیشه همه چیز خراب می شود" می رساند.

با وجود شکست و بدشانسی بعضی از شخصیت ها به تعالی می رسند. ویسر در فیلم نمونه خون سعی دارد خشم مارتی را به سود خودش تمام کند اما موفق نمی شود. بدشانسی همه جا او را شکست می دهد. و در آخر حتی حق داشتن هویت را با تیر خوردن به عنوان "فرد اشتباهی" از او می گیرد. اما با خنده ایی تلخ و شاید دانایی از نفرین خودش، ویسر شاید بر اتفاقات غیرقابل پیش بینی و ناخوشایند زندگی اش پیروز نشود اما آنها را با چیرگی پشت سر می‌گذارد.

شروعی پست مدرن: خون ساده

"خون ساده سبکی منظم تر و هوشیارتر را دنبال می کند. ما به تگزاس واقعی نپرداختیم بلکه به نمونه ای غیرواقعی از آن پرداختیم. نسخه ها و داستان های شبیه واقعیت. موضوع "اشتیاق قتل" بود. موارد بسیار زیادی در تگزاس اتفاق افتاد که قسمتی از تفکر عمومی شد. اما نتیجه ای که از آن به دست آمد برای ما مهم بود زیرا که این فیلم به عنوان برشی از زندگی تصور شد. داستانی از عمد ساختگی که محل وقوع حادثه اش به راحتی می توانست مکانی هیجان انگیز باشد."(جوئل کوئن در مصاحبه در Positif)
فیلم خون ساده برادان کوئن به عنوان یکی اولین فیلم هایی از کارگردان جوئل کوئن تلاشی برای فیلمسازی با وفاداری به پست مدرنیسم اما به همراه با ادغام ژانرها محسوب می شود. پرداختن دقیق به شرح سبک فیلم کار سختی است نه تنها چون این فیلم از خصوصیات ژانر فیلم نوآر، کمدی و فیلم هایی کارآگاهی و ژانر ثریلر بهره می برد، بلکه به صورت بسیار واضح و حتی ناشایستی در سبک خود پست مدرن است. استفاده ی آشکار از سمبولیسم و آنچه فردریک جفرسون به عنوان "حضور مطلق پاستیش" بیان می کند.
می توان با قاطعیت گفت که خون ساده محصولی نوآور از صنعت فیلم های پست مدرن نئونوار است . بهترین الگو برای این سبک را می توان به فیلم بادی هیت (۱۹۸۱) ساخته ی لارنس کاسدان نسبت داد.برادران کوئن در این این فیلم با بازگشت نوستالژیکشان به درونمایه ی نوآر، تصاویر وسوسه انگیزو فریبنده، غالب بودن تکنیک به محتوا و تویست های مرگبار و کمدی را صرفا برای مشوش کردن و هیجان مخاطب اضافه کردند . خون ساده، به هرحال، آنطور که بارتون پالمرمی گوید فیلمی "غریزی" است که استاندارد های حرص، هوس و فساد را در تم نوآر دوباره شکل می دهد. کارآگاه وامانده و فم فتال نیز حضوری هرچند کمرنگی دارند.
این تغییر شکل با بهره برداری از تکنیک های فیلم های کمدی و ثریلر صورت می گیرد. و مانند فیلم های کمدی و ثریلر عمل می کند زیرا قابل درک و قابل احساس است.
لازم به ذکر است که خون ساده به طرز قابل بحثی عمیق تر و با عزم بیشتری به سمت پست مدرنیسم می رود. به طوری که نه تنها تلاش های ابتدایی شخصیت هایش برای رسیدن به روایتی شخصی منسجم و روابط درون شخصی را بی اثر می کند بلکه حتی به فرا روایت نیز وفادار نمی ماند. (و همه ی اینها در یک نوآر کلاسیک محصور است)

حساسیت پست مدرنیسم

با شروع دهه ی هشتاد بازار خانه ی هنر دو نوع محصول داخلی تولید می کرد ۱. هنر سنتی سینما با فرم اشراف مابانه و کلاسیک اروپایی، مخصوصا اقتباس هایی صرف گرامیداشت آثار برتر ادبیات کلاسیک. (دوره ای که نویسندگی و کارگردانی تیم مرچانت و-آیوری حرفی برای گفتن داشت) ۲. محصولاتی متفاوت تر از کارگردانان مدرنیسم و پست مدرنیسم که با توجه به شکستن ساختارهای فرهنگی معمولا بیشتر محبوب مخاطبین

بودند. کارگردانانی مانند دیوید لینچ، کوینتن تارانتینو، اسپایک لی و جیم جارموش که با بدبینی فاصله ی خود را از هالیوود حتی وقتی فیلم های تجاری پرخرج می ساختند حفظ می کردند. جوئل و ایتن کوئن نیز کمک کردند تا موجب برتری دسته ی دوم باشند. همانند فیلم های بخصوصی چون فیلم های لینچ و تارانتینو، آثار برادران کوئن نیز نشان دهنده ی سبکی قابل شناخت و منحصر به فرد است. و این روش که در همه ی فیلم های آنها تا به امروز ادامه دارد، از دید مخاطب جذاب است. می توان گفت برادران کوئن خود برندی در سینمای معاصر اند.

اما آیا اینگونه فیلم سازی ارزشمند است ؟

منتقدین با دیدگاه های متفاوتی به این منظر نگاه می کنند و بیشتر بر این باورند که فیلمهایشان جالب و با ارزش است. زیرا آنها انتقادشان از جامعه ی آمریکایی را با توجه به این که همزمان با سینمای رنسانس آمریکا که از ارزش های این کشور دفاع می کند کنار نگذاشتند. (البته با دزی پایین تر نسبت به گذشته و با حفظ بدبینی و فاصله ایی از هالیوود. می توان گفت شاید همین اصرار در حفظ فاصله که قسمتی از حساسیت پست مدرنیست هاست موجب متفاوت شدن آثار کوئن ها باشد)

خون ساده یک درام خونی است که تاکیدش بر خشونتی است که همه جا سایه افکنده. فارگو، تظاهر اغراق گرایانه ی انسانها را به "چه روز زیبایی، همه چیز خوب است" و لبخندی مصنوعی در کنارش به نمایش می گذارد و نقد می کند. این تضاهر را در شخصیت جری با بازی ویلیام اچ میسی به خوبی می بینیم. تضادی که به وضوح در لبخند های مداومش برای تاکیدی بر همان همه چیز خوب است جامعه ی آمریکایی و در وضیعت آشفته ایی که همه جا همراه اوست که شاید نمادی ازحقیقت جامعه باشد وجود دارد. و چیزی که در این شخصیت و بیشتر شخصیت های برادران کوئن مشترک است، همان سعی ایی است در باورپذیر کردن این موضوع به خود و به اطرافیان که همه چیز طبق روال عادی پیش می رود. درواقع همان انکاری که باعث می شود جری فراری شود و دود زندگیش تغییری نکند.

در لبوفسکی بزرگ با وجود تمام مشکلات پیش آمده" دود" رفتاری آرام و حتی تسلیم شده از خود نشان می دهد. تغییری که در زندگیش پیش آمده تغییر چندانی به رفتار شخصیتش نمی دهد و با واقعه ها طوری برخورد می کند که انگار روزهای عادیش را می گذراند.

مردی که آنجا نبود(۲۰۰۱)

در دهه ی نود، فردریک جفرسون بر این باور بود که وسواس جدید هالیوود برای پرداختن به ژانر در سینما باعث شده پارودی پاستیش در دوران پست مدرنیسم به وجود بیاید. در همان زمان به دلیل وجود نوستالژی نسبت به دوران اوج مدرنیسم تاثیرات تغییر دادن شرایط فرهنگی در فیلم ها نادیده گرفته می شود.

فیلم بازگشت به آینده ۳(۱۹۹۰) نمونه یک فیلم چند ژانره وسترن، علمی تخیلی و کمدی است. که از المان های نامتقارن وناهمسانی بهره برده است. پاستیشی اینگونه همراه با ایده های بسیاری ساخته شده است. این تاثیری است که جیم کالینز آن را اینگونه شرح می دهد: "جان فرد با ژول ورن و اچ جی ولز ملاقات می کند"

نمونه اش سکانسی است که در آن مارتی و دکتر به الد وست هالیوود در زمان سفر می کنند و ماشینشان درست مانند فیلم های جان فرد مخصوصا دلیجان (۱۹۳۹) در مونتین ولی ویراژ می دهد.

در همین حین ژانر کلاسیک با فیلم هایی مانند رقص با گرگ ها (۱۹۹۰) با هدف بازیافتن یک هارمونی گمشده در فیلم های کلاسیک باعث ایجاد دوره ی جدید نابی می شود.

مردی که آنجا نبود فیلمی است که به نظر می رسد بیشتر از فیلم های دیگر برادران از این اتفاقات تاثیر گرفته است: بازگشت دوباره ی کوئن ها به فضای یک فیلم نوآر و استفاده از همان هارمونی گمشده ی فیلم های کلاسیک.
داستان این فیلم در سال ۱۹۴۹ اتفاق می افتد. سال های پس از جنگ جهانی دوم، دوره شکست اجتماعی و فقدان اقتصادی. وقتی مشخص می شود روسیه بمب اتمی می سازد و پس لرزه های جنگ ممکن است گریبان گیر دنیا شود. تاریخ پرداز ویلیام گربنر آن سال ها را "سال های شک" می خواند. زمانی که "تشویش تنهایی هرکسی را تکه تکه می کند". پروتاگونیست فیلم کوئن ها نیز نمایشگر همین است.
و همانطور که کارن دی هافمن می گوید "شخصیت اصلی فیلم، اد کرین (بیلی باب تورنتون) همانند اسم فیلم به صورت قابل توجهی از زندگی خودش غایب است. در دنیایی که حتی جزءی از آن نیست در نا امیدی و تنهایی زندگی می کند."

مانند بسیاری از فیلم های نوآر و فیلم های نئو نوآر، مردی که آنجا نبود با اغراقی اکسپرسیونیستی توسط استفاده از تکنیک، نور، سیاه سفید بودن و المان های یک فیلم نوآر، با پست مدرنیسمی که در غایت ذهن برادران کوئن جای گرفته این فیلم را به یک فیلم برتر نئونوآر تبدیل می کند.
فیلم به صورت چشمگیری تاثیراتی از دو فیلم، غرامت مضاعف (۱۹۴۴) و پستچی همیشه دوبار در می زند (۱۹۴۶) گرفته است. داستان این فیلم ها هردو در آمریکای معاصری مبهم درهمان زمان می گذرد اما هیچ کدام از فیلم ها تلاشی نمی کنند تا با فرهنگ و فضای فعلی فیلم ارتباطی عمیق برقرار کنند. ازجمله و مخصوصا تغییراتی که پس از جنگ به وجود آمد.
مردی که آنجا نبود، برعکس دارای محتوی ایی عمیق تر نسبت به موضوع ذکر شده است و روایت نوآر را بسیار دقیق به دوره ایی که نوآر از آن شکل گرفته ربط داده است و تاریخ فرهنگی امروزی را در فیلم حذف کرده.
در فیلمی مانند خون ساده، کوئن ها سعی می کنند از سبک بصری فیلم نوآر دوری کنند و با استفاده از نو آوری تکنیکی فضایی تشویش گونه را ایجاد می کنند. با آن فیلم کوئن ها توانستند سنتی را تازه کنند که در چرخه ی فیلم های نئونوآر دنباله رو نیز داشته باشد. مانند فیلم های یو ترن (۱۹۹۷) و بزرگراه گمشده (۱۹۹۷).
در تضاد با این فیلم، مردی که آنجا نبود از خصوصیاتی مثل افکت های نورپردازی خاص و یا جلوه زدایی با استفاده از چیدن نورهای کم بدون کمپوزیسیون های نامتعادل با زاویه دوربین پایین، تدوین کاملا هماهنگ و دقیق، حرکت های دوربین به جا و در راستای داستان تعیین شده، بهره مند است. گیراترین شکوفایی فیلم حرکت دوربینی است که گاهی پرتکان است، از شخصیت ها جدا می شود و تماشاگرهایی را نشان می دهد که به عنوان بازدید کنندگان از زمان و مکان متفاوت به ما شناخته می شوند.
به عنوان مخاطب ما به شدت حضور یک مشاهده گر بی اعتنا اما مستمر را حس می کنیم. که معمولا با طنزی پیچیده محدودیت های شخصیت ها را کشف می کند.
با این حال تاثیری که از فیلم می ماند فقط این نیست که شخصیت ها بی اعتنا، تنبل، ساده و زودباورند، گرچه تمام این خصوصیات برای شخصیت ها غیرقابل انکار است. تمرکز مردی که آنجا نبود مانند یک فیلم نوآر کلاسیک بر روی شناخت و پس از آن فرار از تهدیدی بر وسوسه های جنسی و جنایی نیست. باید با شگفتی گفت که مردی که آنجا نبود، درباره ی امیدی است برای رشد معنوی. ایمانی که با قبول کردن پوچی ممکن می شود.

تراژدی وسترن کوئن ها:جایی برای پیرمردها نیست

جایی برای پیرمردها نیست (۲۰۰۷) به نظر می رسد قدمی است دیگر در کارنامه ی ایتن و جوئل کوئن تا چیزی در مورد این کشور بگویند، در مورد عضوی، شهروندی از آمریکا بودن.
جایی برای پیرمردها نیست فیلمی متفاوت از دیگر فیلم های برادران کوئن است. جدی تر است. یا می توان گفت جدیتی متفاوت با دیگر فیلم های کوئن ها دارد.
تا به این فیلم چندان معمول نبود که کوئن ها به تمی به این تاریکی بپردازند. قبل از جایی برای پیرمرد ها نیست همیشه مقداری به گفته ی ریچارد گیلمور "فرا طعنه آمیزی" در آثارشان مشهود بود. منظور از این فرا طعنه آمیزی نوعی فاصله گذاری است، حسی که به تماشاگر القا می کند که این فیلم ها داستان است، نباید آنها را خیلی جدی گرفت، نباید با دیدن فارگو آزرده خاطر شد زیرا به نظر می رسد مید-وسترن ها را به سخره می گیرد چون همه چیز را زیادی جدی می گیرند. لبوفسکی بزرگ را نمی شود جدی گرفت چون خودش درواقع یک سلف پارودیست. طعنه اما گاهی گول زننده است. مردم دیدی شکاکانه به آن دارند زیرا کسانی که با طعنه حرف می زنند معمولا هیچوقت منظورشان آنچه می گویند نیست. و این باعث می شود طعنه گر نسبت به حمله ها مصون باشد. زیرا اگر اثرش را جدی بگیری به نکته ی اصلی توجه نکردی و اگر جدیش نگیری به آن حمله نمی کنی. در جایی برای پیرمرد ها نیست کوئن ها فاصله گذاری طعنه آمیز خود را کنار گذاشتند و فیلمی صریح وناب ساختند.

قطعا خود فیلم دارای طعنه است اما فاصله گذاری طعنه آمیزی که در فیلمی مثل فارگو وجود داشت در این فیلم دیده نمی شود.
شاید می توان گفت دلیل این تغییر این است که جایی برای پیرمرد ها نیست اولین فیلم برادران کوئن است که از یک رمان اقتباس می شود.

قانون قانون ژانر

داستان هایی که کوئن ها به آن علاقه دارند به نظر می رسد همه بسیار آمریکایی است. انتخابشان بر اساس ژانر فیلم است و ژانر فیلم مورد علاقیشان بسیار آمریکایی است، ژانری که در فرانسه آن را فیلم نوآر می خوانند. اما جایی برای پیرمرد ها نیست یکی دیگر از ژانر های کلاسیک آمریکایی است: وسترن.
ژانر راه خوبی است برای اینکه چیزی را در مورد چیزی بگوییم. همانطور که ژاک دریدا توضیح می دهد. "قانون قانون ژانر". یعنی هر عضو جدیدی که وارد یک ژانر می شود برخی قوانینش را به روش خود زیر پا می گذارد و کجروی های خود را نسبت به ژانر خواهد داشت. و این درباره ی فرهنگ آمریکایی بودن نیز صدق می کند. همانطور که هر فیلمی از کوئن ها المان های خود را به یک ژانر اضافه می کند، هر آمریکایی جدید که به جامعه اضافه می شود به معنای "آمریکایی بودن" چیزی اضافه می کند. و این خود پست مدرنیسمی فطری در فیلم و در زندگی است.
جایی برای پیرمرد ها نیست هم می توان گفت یک وسترن کلاسیک هست و هم نیست. داستان در غرب (وست) شکل می گیرد. و شخصیت های اصلی داستان کاملا "وسترنی" اند. از طرفی دیگر طرح داستانی درباره ی معامله ی مواد مخدری است که خوب پیش نرفته. ماشین های بزرگ واصلحه های مدرن و ساختمان های بلند در فیلم دیده می شود. هیچ کدام از اینها به نظر نمی رسد متعلق به یک فیلم وسترن باشند. در عین حال فیلم خاصیت وسترن بودن خود را حفظ کرده. به گفته ی ریچارد گیلمور، سکانسی از فیلم که کلانتر اد و تام بل و وندل در کنار هم در مسیری اسب سواری می کنند و ردی را دنبال می کنند یاد آورفیلم جویندگان (۱۹۵۶) است. صحنه ای که جان وین و جفری هانتر ردی را دنبال می کنند که به طور مشابه برای تمام افراد ماجرا سرنوشت ساز است. (ریچارد گیلمورعقیده ندارد که این یک ارجاع به فیلم جویندگان است اما ارتباطش را جالب توصیف می کند). و این همان چیزی است که وسترن کلاسیک را به یک وسترن پست مدرن تبدیل می اگر تفاوت این دو را با در نظر گرفتن تمام المان هایی که برادران کوئن از آن استفاده کرده اند در نظر بگیریم درمیابیم که این همان چیزی است که وسترن کلاسیک را به وسترن پست مدرن تبدیل می کند. پست مدرنیسمی که برادران کوئن در پرداختن به آن بیش از هر کسی استادند.

درون "درون لووین دیویس"
دایره ی پست مدرنیسم/دایره تکرار زندگی لوین دیویس

"خسته ام. فکر می کردم فقط به یه شب خواب احتیاج دارم، اما خیلی بیشتر از این حرفاست."
لووین دیویس

با شنیدن نام دهه ی شصت ناخودآگاه یاد المان هایی می افتیم که در ذهنمان به صورتی تصویری شکل می گیرند. موسیقی راک اند رول انگلیسی و موسیقی فولک آمریکایی. انرژی خاص دهه ایی که سال های اندوه پس از جنگ را پشت سر گذاشته و هنوز به وادی روشنفکری دهه ی هفتاد نرسیده. رنگ ها. رنگ هایی پر از شور و هیجان و شادی ایی فراگیر در دنیا.
فیلم درون لیوون دیویس دقیقا ضد همه ی اینهاست. فضایی سرد، تاریک و اندوهگین. فضایی که از همان ابتدا شخصیت اصلی فیلم را دوره کرده و پس از مدت کوتاهی ما را نیز در خود غرق می کند.
غمی که با این فیلم همراه است، اگرچه سخت ولی خوشایند است. غمی که با تردید همراه است و تا پایان فیلم ادامه دارد. پایانی که در واقع برادران کوئن بی پایان می گذارند. و این در بیشتر فیلم های آنها مشهود است. (به جز فیلم های تقاطع میلر، وکیل هادساکر، شهامت واقعی و فارگو). فیلم ها با چمدانی پر از پول، مسابقه ی بولینگ، نتیجه ی آزمایش لری و... تمام می شوند. تصور اینکه برادران کوئن به فیلم هایشان پایانی قطعی دهند سخت است. به نظر می رسد کوئن ها دوست دارند به ما باور آینده ای نامعلوم را القا کنند.
برادران کوئن در شخصیت پردازی و در القای حس شخصیت به مخاطب در این فیلم به اوج خود می رسند. فضای فیلم هرچقدر سرد باشد،نمی توان گفت پروتاگونیست دوست داشتنی نیست. حتی اگر همذات پنداری با شخصیت کار سختی باشد.
در تمام تصمیمات لووین ابهامی وجود دارد که بخشی از شخصیتش شده. باوری که به استعداد موسیقی اش دارد و رفتارهایی که ضد آینده ی کاری اش از خود نشان می دهد این ابهام را تقویت می کند. تردیدی که در تمام فیلم سایه افکنده بازتابی از همان ابهام و تردیدی است که لووین دیویس با آن دست و پنجه نرم می کند.
وقتی لوین دیویس تمام راه را تا شیکاگو می رود تا برای گروسمن قطعه ای اجرا کند تا شاید زندگی اش دگرگون شود ترانه ای را می نوازد که خود می داند قرار نیست مورد پسند واقع گردد. شاید از ترس اینکه ترانه هایی که فکر می کند قابل قبول است مورد تایید واقع نشود و ترجیح می دهد فکر کند به خواسته ی خود زندگی اش به همان روال می ماند. شاید از سر لجبازی با گروسمن و گروسمن هایی که به عقیده ی او استعداد برتر موسیقی اش را درک نمی کنند. هر دلیلی که برای خودش دارد برگرفته از همان ابهامی است که منتقد امیرپوریا آن را "نشانه ی شوق انگیزی از دستیابی به نقطه ای ورای هر آنچه سینما ی پست مدرن می نامیم" می خواند.

گربه ی حنایی: بازتابی از درون لووین دیویس

اکثر منتقدین بر این باورند که گربه ی حنایی لووین دیویس جزو یکی از بهترین عناصر پست مدرن استفاده شده در فیلم های کوئن هاست. اشاره ای مرموزانه که با فضای تاریک و فرم آبزورد و پیچیده ی فیلم همخوانی دارد.آنا سیلمن آن را " وسیله ی روایتی مرموز و دوست داشتنی " می نامد و اریک کوهن رابطه ی بین گربه و لووین را "به طرز مرموزانه ای غیر قابل توصیف" می داند. دانا استیونز می نویسد "به نظر من سرنوشت گربه (یا گربه ها) با صحنه ی آغازین و پایانی فیلم همراه است"
به گفته ی تیم وینرایت، این گربه شاید خود لووین دیویس است. و تا حدودی می توان با او هم عقیده بود. گربه (گربه ها) نیز مانند لوین سرنوشتی نامطمئن دارد، مدام در حال فرار است و هویت گمشده ای دارد. رفتاری که لوین از سر دلسوزی با گربه دارد به نظر می رسد با عذاب وجدانی که نسبت به خود و بی مسئولیتی نسبت به زندگیش دارد در هم می آمیزد. به گفته ی منتقد امیرپوریا "گربه ی حنایی بیشتر از هر عنصر دیگری از درونیات لووین دیویس خبر می دهد."
لحظه ای که لووین در حال رفتن است و در ماشین را باز می کند نگاه لووین و گربه به هم را می توان نه تنها گویاترین صحنه ی حسی در راستای فیلم بلکه جزو یکی از باشکوه ترین صحنه های فیلم های پست مدرن دانست. تلاقی نگاه لووین و گربه، تلاقی نگاه لووین و وجدان خودش. گربه نگاه ملتمس آمیزی به لووین می اندازد. لوین مردد به او خیره می شود. گربه سعی می کند یک قدم به جلو بگذارد. لوین در را می بندد.

منابع:

کتاب جوئل و ایتن کوئن نوشته ی آر بارتون پالمر
کتاب فلسفه ی برادران کوئن به تدوین مارک تی کنارد
مقاله ی جایی برای پیرمرد ها نیست: تراژدی وسترن کوئن ها. نوشته ی ریچارد گیلمور
مقاله ی فریب، وسوسه و کمدی سیاه: بن بست های پست مدرن در خون ساده. نوشته ی الن وولفلک
مقاله ی آرایشگر بودن: مردی که آنجا نبود. نوشته ی کارن دی هافمن
مقاله ی فکر کردن بالاتر از اجتماع شکست خورده: خون ساده و مردی که آنجا نبود. نوشته ی آر بارتون پالمر
مقاله ی مردی که آنجا نبود. نوشته ی وینسنت بروک و الن کمپبل
مقاله ی نقد درون لووین دیویس. نوشته ی دن جولین
مقاله ی گربه ی درون لووین دیویس واقعا چیست؟ یک تئوری. نوشته ی تیم وین رایت.
مقاله ی غایت هنرپست مدرن نوشته ی امیر پوریا